



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Die Kreuzigung vom Pariser Parlament -
ein « Retabel » in profanem Umfeld“

Verfasserin

Irina von Morzé

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Januar 2008

Studienkennzahl laut Studienblatt:

A 315

Studienrichtung laut Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	2
Einleitung.....	3
<u>I. Forschungsstand.....</u>	<u>6</u>
I.1 Der „schicksalhafte Weg“ eines Bildes.....	6
I.2 Zuschreibungsbemühungen der Kunstgeschichte.....	10
I.3 Ein weiteres Werk des Meisters der Parlamentskreuzigung: Das Dreux-Budé-Triptychon.....	19
<u>II. Die Kreuzigung vom Parlament – Beobachtungen</u>	<u>23</u>
II.1 Die Heiligenfiguren.....	24
II.2 Die Hintergrundfiguren.....	40
II.3 Die Architekturdarstellungen.....	42
II.4 Überlegungen zur Datierung.....	52
II.5 Ein „Retabel“ ohne Altar?.....	53
<u>III. Die Kreuzigung vom Parlament und die <i>Justice Royale</i> – Zum Aufstellungsort und zur Funktion des Bildes.....</u>	<u>57</u>
III.1 Der königliche Stadtpalast in Paris.....	57
III.2 Das Pariser Parlament.....	65
III.3 Die <i>Grande Chambre</i> und ihre Ausstattung.....	69
III.4 Vorgängerbilder.....	76
Exkurs: Das Parlament von Toulouse.....	79
Schlußbemerkung.....	82
Bibliographie.....	85
Literatur.....	97
Abbildungsnachweis.....	113

Abbildungen

Vorwort

1905 schrieb Henri Bouchot, Konservator der Kupferstichsammlung der Pariser Nationalbibliothek und einer der wichtigsten Initiatoren der Ausstellung *Primitifs français* im Jahr 1904 in Paris über die Kreuzigung vom Parlament: „Tout a été écrit sur ce tableau illustre”.¹ Ob man diesen Satz im Sinne von „Es wurde bereits alles mögliche...“ oder im Sinne von „Es wurde bereits alles über dieses berühmte Bild geschrieben“ übersetzt – er ist in jedem Fall Anlass genug, sich näher mit diesem Werk auseinanderzusetzen, über das bei weitem noch nicht alles gesagt wurde. Auch diese Arbeit wird nicht das letzte Wort zur Parlamentskreuzigung sein, sondern sieht sich als Denkanstoß, die Tafel – losgelöst von einer rein stilanalytischen Betrachtung – in ein neues Licht zu rücken.

Unabhängig von dieser Zugangsweise stellte sich bei der Bearbeitung des Themas die Frage, wie mit den französischen mittelalterlichen Ausdrücken umzugehen sei, für die es in den seltensten Fällen ein deutsches Pendant gibt. Ich habe sie daher aus dem Französischen übernommen und mittels Kursivschrift kenntlich gemacht, jedoch der deutschen Groß- und Kleinschreibung angepasst, um die Leseflüssigkeit des Textes nicht zu behindern. Eigenhändige Übersetzungen wurden der gängigen deutschen Interpunktion angepasst.

¹ H. BOUCHOT, *L'exposition des primitifs français. La peinture en France sous les Valois*, Paris 1905, Text zu den Abb. LXVII - LXVIII^{bis}.

Einleitung

Videte iudices quid facitis:
non enim hominis exercetis iudicium sed Dei.
Et quodcumque iudicaveritis in vos redundabit.²

Dieser Vers aus dem Buch der Zweiten Chronik des Alten Testaments begleitete, in einer Kartusche links unterhalb angebracht, im 16. Jahrhundert ein monumentales Tafelbild im königlichen Stadtpalast von Paris, dem *Palais de la Cité*. Das Bild zeigt einen Kalvarienberg mit vier Heiligen, eingefasst in einen schweren Maßwerkrahmen, der die Nordwand der *Grande Chambre* – jenes Saales, in dem der Oberste königliche Gerichtshof tagte - im Palast schmückte (Abb. 1).³ Die 226 x 270 cm große Tafel, deren Künstler unbekannt ist, wurde zu Beginn der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts vom Pariser Parlament in Auftrag gegeben und verblieb – abgesehen von kurzfristigen Ortswechseln während der Wirren der Revolution oder für Restaurierungsarbeiten – bis 1904 im Palast, um dann in den Louvre überführt zu werden.⁴

Im mittleren, überhöhten Teil zeigt die Holztafel den gekreuzigten Christus flankiert von Johannes Evangelist und den drei Marien. Rechts und links des Kalvarienberges stehen jeweils zwei Heilige: Das Paar links der Kreuzigung bilden Ludwig der Heilige und Johannes der Täufer. Das Paar auf der rechten Seite besteht aus dem heiligen Dionysius und Karl dem Großen. Kreuzigung und Heiligenfiguren sind monumental in der vorderen Bildebene der Tafel platziert. Dahinter erkennt man Stadtarchitekturen sowie eine durch Figurengruppen belebte Landschaft. Die Kreuzigung des Parlaments ist eines der frühesten uns bekannten Beispiele für Übernahmen aus der

² „Seht zu, was ihr tut. Denn nicht im Auftrag von Menschen richtet ihr, sondern im Auftrag des Herrn. Und er ist mit euch, wenn ihr Recht sprecht.“ (2. Chronik 19, Vers 5). Übersetzung aus: o. A., *Die Heilige Schrift: Aus dem Grundtext übersetzt. Elberfelder Bibel*, Wuppertal/Zürich 1995 (im folgenden abgekürzt BIBEL). Die nicht erhaltene Inschrift, die zusammen mit einem weiteren Bibelzitat unter dem Bild angebracht war, wurde überliefert durch G. CORROZET, *Les Antiquitez, croniques et singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France. Avec les fondations & bastiments des lieux: les Sepulchres & Epitaphes de Princes, Princesses, & autres personnes illustres*, Paris 1586 (EA: 1561), S. 118; siehe auch S. 73f. in dieser Arbeit.

³ Die bis jetzt umfassendste Publikation, der auch die folgenden Daten entnommen sind, stammt von Ph. LORENTZ, M. COMBLEN-SONKES, *Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, Bd. 19, Musée du Louvre, Paris, III, Brüssel 2001, S. 81-132.

⁴ LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 81-83, S. 90-93, S. 98.

niederländischen Malerei in der monumentalen Tafelmalerei in Paris.⁵ Dies manifestiert sich beispielsweise in dem berühmten van Eyck-Motiv des an der Brüstung lehrenden Figurenpaares im Hintergrund, oder in den Rogier'schen Figurentypen im Vordergrund des Bildes.

Die Kreuzigung vom Parlament wurde erstmals im Jahr 1904 in der Pariser Ausstellung *Les Primitifs Français* einer breiteren Öffentlichkeit gezeigt und im Anschluß daran in den Louvre überführt, da man der Meinung war, ein solches Werk gehöre ins Museum und solle der Allgemeinheit zugänglich sein.⁶ Jedoch schon vor der Ausstellung hatten sich mehrere französische Kunsthistoriker mit der Tafel und insbesondere mit dem Rätsel um den anonymen Künstler beschäftigt. Die Ausstellung im Louvre löste unter den Gelehrten eine heftige Diskussion über die Zuschreibung aus, die sich bis in die heutige Zeit hineinzieht.⁷ Der neueste wissenschaftliche Beitrag zum Bild befindet sich – trotz der darin vorgenommenen Zuschreibung an einen französischen Künstler – in einem Corpus über die niederländische Malerei im Louvre.⁸ Der von Philippe Lorentz stammende, 50 Seiten umfassende Artikel liefert die Ergebnisse der technischen Untersuchungen, denen das Bild unterzogen wurde, und enthält eine ausführliche Beschreibung und ikonographische Analyse sowie eine überaus detaillierte Forschungsgeschichte. Vorgegeben durch das Format des Corpus wird der Forschungsstand autorenbezogen nacherzählt. Nebenwirkungen dieser Vorgehensweise zeigen sich in unnötigen Wiederholungen und Erwähnungen von überflüssigen, da auf Verwechslungen basierenden Zuschreibungen.⁹ Abschließend erfährt der Leser die persönliche Meinung des Autors über die Zuschreibung der Tafel an einen

⁵ LORENTZ, A propos du "réalisme" flamand: la Crucifixion du parlement de Paris et la porte du beau roi Philippe au palais de la Cité, in: *Cahiers de la Rotonde*, Nr. 20, 1998, S. 101-124, hier S. 101. Dass sich die Neuerungen der niederländischen Malerei in Paris erst so spät durchsetzten, dürfte an den kriegerischen Auseinandersetzungen mit England gelegen haben. Denn erst nach dem Waffenstillstand von Tours 1444 und der Eroberung der Normandie waren die Reise- und Handelswege für Künstler aus dem In- und Ausland wieder frei – siehe Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris: 1300-1500*, Bd. II, Paris 1990, S. 12.

⁶ A. CHÂTELET, Le Retable du Parlement de Paris, in: *Art de France*, 4, 1964, S. 60-69, hier S. 62.

⁷ In den Jahren zwischen 1904 und 1914 erschienen allein 25 Artikel (inklusive Einträgen in Museumskatalogen oder anderen Publikationen über die spätmittelalterliche französische Malerei), in denen die Kreuzigung vom Parlament erwähnt oder besprochen wurde. Mindestens 15 davon beschäftigten sich ausführlicher oder gar ausschließlich mit dem Bild und seiner Problematik. In den folgenden Jahrzehnten fand das Bild immer wieder Eingang in die Literatur und rückte ab den 1990er Jahren erneut verstärkt in den Blickwinkel der Forschung (siehe die Bibliographie im Anhang).

⁸ LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. VII, S. 81-132. Aufbauend auf diesen Artikel brachte derselbe Autor 2004 für das Musée du Louvre eine kleine Publikation heraus: Ph. LORENTZ, H. LOYRETTE, *La Crucifixion du Parlement de Paris*, Paris 2004.

⁹ Vgl. LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 91f. mit S. 95, S. 93.

namentlich faßbaren Künstler: Nach Lorentz schuf der französische Maler und Illuminator André d'Ypres († 1450) zusammen mit seinem Sohn Colin d'Amiens die Kreuzigung vom Parlament.

Mit dem Wunsch, dem Anonymus einen Namen zuzuordnen, steht Lorentz ganz in der Tradition der bisherigen, kennerschaftlich ausgerichteten Publikationen zu dem Bild. Da sich aber die Frage nach dem Autor meiner Meinung nach ohne weitere Quellenfunde nicht beantworten läßt, wird die Zuschreibungsproblematik in dieser Arbeit nur am Rande behandelt. Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, einen anderen Aspekt des Bildes ins Auge zu fassen, der bis dato in der wissenschaftlichen Literatur unterrepräsentiert geblieben ist: Sowohl die Formgebung der Tafel durch den Rahmen als auch die Auswahl und die Gestaltung des Bildthemas suggerieren, dass es sich bei der Kreuzigung vom Parlament um ein Altarbild handeln muß. Aber der Schein trügt: Nach dem heutigen Wissensstand befand sich die Kreuzigung nie über einem Altar, und sie war auch nicht in sonstiger Weise Bestandteil oder Dekoration einer sakralen Architektur.¹⁰ Daher stellt sich die Frage, warum sich das Pariser Parlament bei der Gestaltung eines Bildes, das für den Saal des Obersten Gerichtshofes bestimmt war, einer Formensprache bediente, die ansonsten der Ausschmückung eines Altares entsprach. Eine mögliche Antwort bietet der ursprüngliche Kontext, in dem sich das Bild befand. Dieser Kontext setzt sich zusammen aus der Institution des königlichen Gerichtshofes, die wiederum in einer realen, gebauten Architektur untergebracht war, dem *Palais de la Cité*. Beide werden in dieser Arbeit einer näheren Untersuchung unterzogen, um die Funktion des Bildes besser verstehen zu können. Und wie sich zeigen wird, hatten sowohl die Funktion als auch die Intentionen des Auftraggebers deutliche Auswirkungen auf die Ausgestaltung der Tafel.

¹⁰ Das Bild wurde in der Literatur auch teilweise als *Retable du Parlement*, d.h. *Parlamentsretabel* bzw. auch mit *Parlamentsaltar* bezeichnet. 1998 stellte Lorentz fest, dass nie bewiesen werden konnte, dass sich das Bild jemals über einem Altar befunden hat und die Bezeichnung daher abzulehnen sei. LORENTZ (*A propos*, 1998), S. 101, Anm. 1. Vgl. hierzu auch Kapitel II.5 in dieser Arbeit.

I. Forschungsstand

I.1 Der „schicksalhafte Weg“ eines Bildes¹¹

Das Pariser Parlament, der Oberste königliche Gerichtshof, hatte seinen Sitz im *Palais de la Cité*, einem Gebäudekomplex, der auf dem westlichen Teil der *Île de la Cité* lag – heute befindet sich dort der Justizpalast – und der unter Philipp IV. dem Schönen (1285-1314) umgebaut und erweitert wurde. Die *Grande Chambre*, der Bestimmungsort der Kreuzigung, entstand zwischen 1302 und 1313/14.¹² Man weiß, dass spätestens seit Beginn des 15. Jahrhunderts eine Kreuzigungsdarstellung zur Ausstattung des Raumes zählte.¹³

Die Geschichte unseres Tafelbildes beginnt damit, dass das Parlament im Februar des Jahres 1449 einen Bußgeldfond einrichtete, mit dessen Mitteln ein neues Tafelbild für die *Grande Chambre* finanziert werden sollte.¹⁴ Ein Vertrag zwischen Parlament und Maler ist leider nicht erhalten, und auch ein Teil der Buchhaltung des Parlaments aus jener Zeit ging verloren.¹⁵ So bietet das folgende Dokument aus dem Pariser Nationalarchiv das früheste Zeugnis für das Vorhaben, Gelder einzusammeln, um die Kreuzigung der *Grande Chambre* zu erneuern:

„Maistre Guillaume Prevost a esté mis en proces en la court de parlement a la requeste du procureur general du Roy notre sire et de maistre Nicole Aymar en cas d'exces et de defenses, finalement par arrest de lad. court de parlement led. maistre Guillaume Prevost, pour offense par lui faicte en usant et publiant certaines bulles, proces et sentence dont est faicte mention ou proces, a esté entre autres choses condamné en cinquante livres parisisis

¹¹ Alexandre Tuetey wählte 1912 diesen Titel für einen Aufsatz, in dem er sich mit dem Verbleib des Bildes während und nach der Revolution befasste: A. TUETÉY, Les vicissitudes d'un tableau du Louvre, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1912, S. 160-165.

¹² Immer noch grundlegend für die Geschichte des *Palais de la Cité* sind Guerouts Forschungen, die zwischen 1949-1954 in Form von drei Artikeln erschienen: J. GUEROUT, Le palais de la Cité à Paris des origines à 1417. Essai topographique et archéologique, in: *Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île de France*, Bd. 1949(1952), Heft I, S. 57-212; Bd. 1950(1953), Heft II, S. 21-204; Bd. 1951(1954), Heft III, S. 7-101, hier Heft III (1954), S. 38.

¹³ Siehe hierzu auch Kapitel III.4 in dieser Arbeit.

¹⁴ Da die Regesten des Parlaments aus den Jahren 1443-1451 verloren sind, kann der Beginn der Sammelaktion nicht weiter zurückverfolgt werden. Lorentz könnte sich aber vorstellen, dass schon vor 1449 mit der Sammlung begonnen wurde. LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 92, S. 109f.

¹⁵ Den Verlust der Dokumente der Jahre 1443-1451 beklagte schon A.-H. TAILLANDIER, Notice sur un tableau attribué à Jean van Eyck, in: *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France*, Bd. XVII (nouv. ser. VII), 1844, S. 169-199, hier S. 195 Anm. 1. Ein großer Teil der Archive wurde 1737 durch eine Brandkatastrophe vernichtet, weitere Teile wurden während der Revolution zerstört. Siehe GUEROUT (*Le palais*, I, 1952), S. 58.

d'amende, lesquelles seront employees ou tableau de la grant chambre de parlement, pour ce L livres parisisis.¹⁶

Aus den Jahren 1452 und 1453 sind insgesamt 15 Dokumente bekannt, in denen neben der Benennung des jeweiligen Angeklagten, seines Vergehens und seiner Strafe festgelegt wird, dass die verordnete Geldbuße zur *refection* der Tafel der *Grande Chambre* verwendet werden soll.¹⁷ Mit *refection* ist in diesem Fall nicht eine Restaurierung des Vorgängerbildes, sondern eine Neuanfertigung gemeint, denn im Zusammenhang mit der Renovierung gewisser Räume des Stadtpalastes im Jahre 1444 wird von *reparacions* gesprochen.¹⁸ Bereits ab Herbst 1453 wurden die vom Gerichtshof eingenommenen Bußgelder nicht mehr für das Bild, sondern für die Erneuerung der Tapisserien der *Grande Chambre* verwendet. Die anhand der (erhaltenen!) Quellen errechnete Gesamtsumme, die für die Kreuzigung gesammelt wurden, betrug knapp 300 livres parisisis.¹⁹ Das Geld wurde einem Ratsmitglied, Meister Jehan Paillart, anvertraut, und nach Lorentz man kann davon ausgehen, dass er auch für die Verhandlungen mit dem Künstler, wenn nicht gar für seine

¹⁶ Zitiert nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 118, Dok. 1. Übers. d. Verf.: „Meister Guillaume Prevost wurde auf Ansuchen des obersten Vertreters des Königs, unseres Herrn, und des Meisters Nicole Aymar wegen Überschreitung seiner Kompetenzen beim Gerichtshof des Parlaments angeklagt [und] schließlich, kraft des Urteils des oben genannten Gerichtshofes des Parlaments wird der oben genannte Meister Guillaume Prevost wegen des unerlaubten Gebrauchs und der Veröffentlichung gewisser Papiere, Akten und Urteile, die im Protokoll genannt werden, unter anderem zu einer Geldstrafe von 50 livres parisisis verurteilt, die für die Tafel der Grande Chambre des Parlaments verwendet werden sollen.“

¹⁷ Dabei stammen alle Dokumente – bis auf eine Ausnahme – aus dem Jahr 1452. Die Dokumente sind erstmals gesammelt publiziert bei LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 118-124. Der erste Autor, der ein solches Finanzierungsdokument, datiert auf den 15. Juli 1452 (allerdings ohne Quellenangabe und ohne es abzdrukken), mit der Kreuzigung, die sich damals noch im Appellationsgericht befand, in Zusammenhang brachte, war A. MONTEIL, *Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles*, Bd. II: XV^e siècle, Paris 1853, S. 334 (EA: Paris 1830). Boutaric, dem dieses Verdienst immer zugesprochen wird, war der erste, der nach einem Hinweis von J. de Laborde das unten folgende Testament veröffentlichte: E. BOUTARIC, Communication sur la date de l'exécution du tableau de la Grande Chambre du Parlement de Paris, in: *Mémoires de la Société royale des antiquaires de France*, 1864, S. 51-53. Das von Monteil verwendete Dokument entspricht bei LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 121, Dok. 9.

¹⁸ LORENTZ (*Corpus* 19, 2001), S. 110. Dort auch der Verweis auf die dazugehörigen Dokumente im Nationalarchiv. Obwohl *refection* eigentlich *Wiederherstellung* bedeutet, scheint in Anbetracht der gesammelten Geldsumme – 300 livres parisisis – eine Neuanfertigung plausibel. Außerdem könnte It. Schnaase das Wort *refection* darauf hinweisen, dass die Kreuzigung ein anderes Bild ersetzt: C. SCHNAASE, O. EISENMANN, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, in: W. LÜBKE (Hg.), *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. VIII, Stuttgart 1879, S. 215-293; vgl. auch CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 64 sowie Kapitel III.4 in dieser Arbeit.

¹⁹ Die damaligen Geldwerte lassen sich schwer in heute vergleichbare Summen umrechnen. Um ein Gefühl für das Verhältnis zu bekommen, sei im Vergleich das Gehalt des – äußerst gut gestellten – Parlamentspräsidenten Philippe de Morvilliers erwähnt, der uns später noch begegnen wird (siehe S. 69, Fn. 261): Sein Gehalt betrug mehr als 1000 livres parisisis im Jahr. Ph. PLAGNIEUX, La fondation funéraire de Philippe de Morvilliers, premier président du parlement. Art, politique et société à Paris sous la régence du duc de Bedford, in: *Bulletin Monumental*, Bd. 151, Nr. 2, 1993, S. 357-381, hier S. 358.

Auswahl und für das Bildprogramm der Tafel zuständig war.²⁰ Zum Zeitpunkt seines Todes im Jahre 1454 verwahrte Jehan Paillart noch die Restsumme von 143 livres parisis, das heißt er hatte etwa die Hälfte des ihm zur Verfügung stehenden Betrages ausgegeben. Der Gerichtshof holte sich mit dem folgenden vom 2. Juli 1454 stammenden Dokument den restlichen Betrag von den Erben zurück:

„La court a ordonné et ordonne que sur les heritiers et executeurs du testament de feu maistre Jehan Paillart, jadiz conseiller en la court de parlement et commis par icelle a recevoir les deniers ordonnes pour la façon du tableau de la grant chambre de parlement, sera faicte execution, comme pour les deniers du Roy, pour la somme de VII^{xx} III livres I sols IIII deniers parisis restant de ce qu'il en avoit receu.“²¹

Einige Kunsthistoriker gehen davon aus, dass das Bild zwischen Herbst 1453 (als die Bußgelder nicht mehr für die Kreuzigung gesammelt wurden) und Juli 1454 (Einzahlung des Restbetrages durch den Gerichtshof), spätestens aber 1455 vollendet und an seinen Bestimmungsort gebracht worden sei.²² In diesem Fall hätte der Maler die restliche Entlohnung erst nach Lieferung des Werkes bekommen (was sich aufgrund der Archivverluste nicht verifizieren lässt) – eine Vorgangsweise, die nach Philippe Lorentz nicht ungewöhnlich war.²³ Ich möchte jedoch zu bedenken geben, dass die Zuordnung der Dokumente zur hier behandelten Tafel beziehungsweise deren Interpretation in bezug auf die Datierung des Bildes nur eine mögliche Theorie darstellen. In keinem der Schriftstücke wird das Bild, für das die Bußgelder gesammelt werden, näher beschrieben. Zudem sind die Quellen lückenhaft, es fehlen beispielsweise sämtliche Unterlagen der Buchhaltung des Jahres 1455.²⁴ Was aber noch viel wichtiger ist: Das Bild muss keinesfalls bereits 1455 vollendet gewesen und an seinen Bestimmungsort verbracht worden sein.

²⁰ LORENTZ (*A propos*, 1998), S. 103 sowie LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 105, S. 110.

²¹ Zitiert nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 124, Dok. 16, S. 110. Erstmals veröffentlicht bei BOUTARIC (*Communication*, 1864), S. 52f. Übers. d. Verf.: „Der Gerichtshof hat angeordnet und verfügt, dass von den Erben und Testamentsvollstreckern des verstorbenen Meisters Jehan Paillart, einst Ratsmitglied am Gerichtshof des Parlaments, und von diesem mit dem für die Ausführung des Tafelbildes der *Grande Chambre* verfügten Geldes betraut, die Summe von VII^{xx} III livres I sol IIII denier parisis eingezogen wird – jener Restbetrag dessen, was er erhalten hatte.“

²² CHÂTELET (*Le Retable*, 1964) S. 63f.; Ph. LORENTZ, Le retable du Parlement de Paris et son peintre: trois hypothèses récentes, in: *Bulletin monumental*, Bd. 156, Nr. 3, 1998, S. 309-311, hier S. 309; LORENTZ (*A propos*, 1998), S. 103; D. VANWIJNSBERGHE, Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord, installé à Paris, in: *Bulletin Monumental*, Bd. 158, Nr. 4, 2000, S. 365-369, hier S. 366; LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 109-111; LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 25-26.

²³ LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 110f.

²⁴ STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 47-49. In den Dokumenten der Jahre 1456 bis 1461 scheint das Bild für die *Grande Chambre* nicht mehr auf: CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 63-64; STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 47-49.

Vielmehr bin ich der Ansicht, dass die Kreuzigung erst in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist, was ich in den folgenden Kapiteln, besonders aber in Kapitel II.4, näher ausführen werde.

Die erste schriftliche Quelle, die eine Kreuzigung erwähnt und dadurch eine Verbindung zu unserem Kalvarienberg zulässt („vn riche tableau [...] le crucifix“), stammt von Gilles Corrozet, der im Jahre 1561 eine Schilderung der Stadt Paris und ihrer Sehenswürdigkeiten verfasste.²⁵ Die erste bekannte bildliche Quelle ist ein Stich mit der Darstellung des *Lit de Justice* in der *Grande Chambre* vom 15. Mai 1610, die an der Zuordnung keinen Zweifel mehr lässt (Abb. 2).²⁶ An der Wand zur Linken des Königs hängt gut erkennbar die Kreuzigung mit den vier Heiligen, die, wenn man sie mit dem Original vergleicht, trotz Stilisierungen identifizierbar sind: Auf der linken Bildhälfte Ludwig der Heilige mit Krone und Szepter sowie Johannes der Täufer in leichter Schrittstellung. Rechts der heilige Dionysius, der seinen Kopf in seinen Händen hält, und zwischen ihm und Karl dem Großen, der mit gezücktem Schwert steht, ein kleiner Hund. Auch die Form des Bildes mit dem erhöhten Mittelteil entspricht unserem Bild.

Dank der oben genannten Gerichtsdokumente sowie der schriftlichen und der bildlichen Quelle kann man also davon ausgehen, dass sich die Kreuzigung nach der Mitte des 15. Jahrhunderts in der *Grande Chambre* des Pariser Stadtpalastes befand. Sie überstand dort, ohne größeren Schaden zu nehmen, zwei Brandkatastrophen (1551 und 1618) und verblieb bis zur Revolution ebendort (zur genauen Positionierung im Saal siehe Kapitel III.3).²⁷ 1789 wurde das Parlament des Ancien Regime aufgelöst, das *Palais de la Cité* blieb jedoch – wenn auch in veränderter und reduzierter Form – Ort der Justiz.²⁸ 1790 wurden die Archive und

²⁵ CORROZET (*Les Antiquitez*, 1586), S. 118.

²⁶ Nach meinem Wissensstand wird der Stich erstmals in Zusammenhang mit der Parlamentskreuzigung erwähnt bei Y. OZANAM, H. ROBERT, W. SZAMBIEN, S. TALENTI (Hgg.), *Le Palais de justice*, Paris 2002, S. 55. Ein *Lit de justice* bezeichnet eine feierliche Sitzung des Parlaments unter persönlichem Vorsitz des Königs. Der Begriff konnte sich sowohl auf den Baldachintron beziehen, der erhöht in einer Ecke des Raumes angebracht war, als auch auf die gesamte Zeremonie. E. A. R. BROWN, R. C. FAMIGLIETTI, *The Lit de Justice: Semantics, Ceremonial, and the Parlement of Paris 1300-1600*, Sigmaringen 1994; GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 145. Siehe auch Kapitel III.2 in dieser Arbeit.

²⁷ Zum Erhaltungszustand und den partiellen Übermalungen (Gewand des hl. Ludwig, Mäntel der beiden Johannes´ und der Jungfrau sowie das Gesicht von Johannes Evangelist) siehe LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 81.

²⁸ LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 99. Zur Geschichte der Kreuzigung während der Revolution (die in der Literatur verschieden wiedergegeben wird) siehe allgemein TUETÉY (*Les vicissitudes*, 1912), S.

Kanzleien durch die Pariser Stadtverwaltung gerichtlich versiegelt, es kam zu einer grundlegenden Neuorganisation des Parlaments. 1796 wurden die Einrichtungsgegenstände des *Palais de la Cité* beschlagnahmt und inventarisiert. Die Kreuzigung der *Grande Chambre* gelangte in das *Depot des Petits Augustins* und wurde 1799 in der *Grande Galerie* des *Musée central des arts* ausgestellt.²⁹ 1808 kehrte sie allerdings auf Anfrage des Ersten Präsidenten des Appellationsgerichts in den Justizpalast zurück und wurde im Anhörsaal angebracht.³⁰ Nachdem sie 1815 einen weiteren Brand überstand und 1830 während der Plünderungen des Pariser Erzbistums versteckt wurde, wurde sie 1842 und 1866-71 zu Restaurierungszwecken in eine Werkstatt überführt. Davon abgesehen verblieb sie jedoch bis zur Ausstellung 1904 im Justizpalast.

I.2 Zuschreibungsbemühungen der Kunstgeschichte

Die Kreuzigung vom Parlament fand, wie schon erwähnt, sehr früh Eingang in die Literatur.³¹ So wurde bald beschrieben, welche Heiligen im Vordergrund dargestellt sind, und dass die Architekturen im Hintergrund unter anderem reale zeitgenössische Architekturen der Stadt Paris wiedergeben.³² Auch der Auftraggeber sowie der Brauch und der Sinn der Anbringung eines solchen Bildes in einem Gerichtssaal wurden erfaßt: „Par dessus le thron royal, ou siége du premier président, en toutes les chambres des audiences des parlements et sièges présidiaux, ou des baillifs et sénéchaux de France, il y a des images du Crucifix. Nos devanciers ayans voulu mettre le portraict de Nostre Sauueur au siége plus éminent de l’audiance, et aussi

161ff. sowie OZANAM (*Le Palais*, 2002), S. 95f. Ich folge im weiteren LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001) S. 98-100, da er seine Erkenntnisse glaubhaft darlegen und mit Quellenangaben untermauern konnte.

²⁹ Die während der Revolution beschlagnahmten Kunstwerke wurden im ehemaligen Augustinerkloster, der heutigen *École des Beaux-Arts*, untergebracht. Aus diesem Fundus schöpfte dann die *Kommission für die Erhaltung der Kunstdenkmäler*, um das im Aufbau befindliche Museum im Louvre auszustatten. 1793 wurde es unter dem Namen *Museum central des arts* eröffnet, 1803 änderte man den Namen in *Musée Napoléon*, und nach 1814 nannte man es schließlich *Musée royal*. G. BAZIN, *Der Louvre*, München/Zürich 1958, S. 41ff. (EA: *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris [1957]).

³⁰ Siehe hierzu einen Brief von Denon an den Innenminister Crétet, in: V. DENON, *Vivant Denon, Directeur des musées sous le Consulat et l’Empire, correspondance (1802-1815)*, hg. von M.-A. DUPUY, I. LE MASNE DE CHERMONT, E. WILLIAMSON, Bd. 1, Paris 1999, S. 523. Dieser und weitere Briefe bei LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 125-127.

³¹ CORROZET (*Les Antiquitez*, 1586), S. 118.

³² TAILLANDIER (*Notice*, 1844), S. 171 identifizierte nach meinem Wissensstand als erster die verschiedenen Gebäude im Hintergrund.

aux bureaux des chambres, pour refroidir et retenir par telle commémoration des choses saintes, les esprits trop actifs et avarés des juges et autres fréquentans les Palais.“³³ Eine weitere Funktion wurde darin erkannt, dass nur vor dem Bild des Herrn ein Eid geleistet werden konnte.³⁴ Viele Kunsthistoriker fühlten sich jedoch ausschließlich vom Problem der Zuschreibung an einen Künstler und damit auch der Datierung herausgefordert. 1799 wurde das Bild unter dem Etikett „französisch-flämische Malerei“ in der *Grande Galerie* des *Musée central des arts* ausgestellt. Die Datierungen schwankten im Laufe des 19. Jahrhunderts zwischen 1450 und 1500 – die 1864 von Edgard Boutaric veröffentlichte Gerichtsverfügung über das von den Erben Jehan Paillarts einzuziehende Geld, die den Entstehungszeitpunkt der Kreuzigung auf die Mitte des 15. Jahrhunderts festsetzte, war offensichtlich nicht bekannt oder wurde ignoriert.³⁵ Die meisten Kunsthistoriker dürften sich bei ihrer zeitlichen Einordnung auf die stilistischen Merkmale des Bildes verlassen haben, die eine spätere Datierung nahelegen (siehe hierzu auch Kapitel II.4).

In ganz Europa kam es gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem verstärkten Interesse an der „primitiven Malerei“. Symptomatisch für dieses Phänomen waren unter anderem Ausstellungen wie die der *Primitifs flamands* in Brügge (1902) und der *Primitifs français* in Paris (1904).³⁶ Auch die Kreuzigung vom Parlament profitierte von dieser verstärkten Zuwendung. 1895 hatte der Gerichtshof noch den Wunsch des Nationalmuseums, das Bild öffentlich zugänglich zu machen, ignoriert. Ebenso wurde 1901 eine Anfrage auf Leihgabe für eine Ausstellung abgelehnt. Der großen Ausstellung im Jahr 1904 hingegen konnte man sich nicht mehr verweigern. Mehr noch, etwa drei Monate nach Beendigung der Ausstellung wurde die Kreuzigung des Parlaments in den Louvre überführt.³⁷

³³ B. DE LA ROCHE FLAVIN, *Treze livres des parlemens de France...*, Bordeaux 1617, S. 303 (zit. nach TAILLANDIER (*Notice*, 1844), S. 180f.). Übers. d. Verf.: „Über dem königlichen Thron, oder dem Sitz des ersten Präsidenten, in allen Sitzungsräumen des Parlaments und Präsidentensitzen, bei den baillies [königliche Beamte, Art Vogt] und Seneschallen Frankreichs, befinden sich Bilder mit dem Kruzifix. Unsere Vorfahren wollten das Bildnis unseres Herrn am vortrefflichsten Platz der Gerichtssitzung und auch in den Kanzleien der Kammern anbringen, um durch eine solche Erinnerung an heilige Dinge die zu eifrigen Gemüter der Richter sowie anderer im Palast Weilenden abzuschwächen.“

³⁴ Siehe hierzu S. 75, Fn. 285 in dieser Arbeit.

³⁵ Eine Ausnahme bildet L. LAGRANGE, *Encore le Christ du Palais de Justice. – Lettre inédite de Passavant. – Date du tableau. – Exposition de la Société archéologique de Sens* (Bulletin mensuel, décembre), in: *Gazette des Beaux Arts*, 8^{ème} année, XXI, 1866, S. 581-584, hier S. 582.

³⁶ Die Bezeichnung der Künstler jener Zeit zwischen dem 14. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts als *Primitive* wurde schriftlich erstmals von Vivant Denon, dem Leiter des *Musée Napoléon*, im Zuge der 1814 gezeigten Ausstellung *Gemälde der italienischen Primitiven* verwendet. H. VERNE, *Album der Bildersammlungen des Louvre zu Paris*, Leipzig [um 1932], S. 10.

³⁷ LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 99.

Mit dem verstärkten Forschungsinteresse an den *Primitifs Français* ging die Frage nach deren Einordnung in die europäische Kunstgeschichte einher. Die Erörterung der Rolle der französischen mittelalterlichen Malerei spaltete die Diskussionsteilnehmer (vorwiegend französischer Herkunft) in zwei Parteien: Die einen stellten die Existenz einer genuin französischen Malerei in Frage und sahen das mittelalterliche Frankreich als eine Art neutralen Spielplatz, auf dem sich die verschiedenen Schulen und Richtungen der benachbarten Länder (Niederlande, Italien) tummelten. Die anderen hingegen glorifizierten die Bedeutung der französischen Ästhetik für die Entwicklung der mitteleuropäischen Kunst.³⁸ Diese Polemik beeinflusste auch die Zuschreibungsversuche für die Kreuzigung vom Parlament, da sich die Autoren fast ausschließlich darauf konzentrierten, entweder das jeweils „französische“ oder „niederländische“ in dem Bild hervorzuheben, ohne sich über eine Zuordnung einig werden zu können.

Daß es sich bei der Parlamentstafel um das Werk eines großen Meisters handelt, davon war der Großteil der Kunsthistoriker schon immer überzeugt. Vom heutigen Stand der Forschung ausgehend überraschend, aber zum damaligen Zeitpunkt verständlich, wurde die Tafel mit Künstlernamen wie Dürer³⁹, van Eyck⁴⁰, Memling⁴¹,

³⁸ Ch. STERLING, *La peinture française. Les Primitifs*, Paris 1938, S. 8.

³⁹ A.-G. BOUCHER D'ARGIS, *Parlement de Paris*, in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres...*, 12, Neuchâtel, 1765, S. 1-36, hier S. 25 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 92); A.-J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette ville, en peinture, sculpture & architecture*, 6^e édition, Paris 1778, S. 28 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 92); J.-A. DULAURE, *Nouvelle description des curiosités de Paris. Contenant les détails Historiques de tous les Etablissements, Monumen(t)s, Edifices ancien & nouveaux, les Anecdotes auxquelles ils ont donné lieu, & toutes les production des Arts, dont Paris est orné; enfin tous les objets d'utilité & d'agrément qui peuvent intéresser les Etrangers & les Habitants de cette ville*, Paris 1785, S. 457 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 92); L.-V. THIÉRY, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris ou description raisonnée de cette Ville, sa Banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de plus remarquable...*, I-II, Paris 1787, S. 21; F. SCHLEGEL, *Nachricht von den Gemälden in Paris*, in: E. BEHLER (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, Erste Abteilung: *Kritische Neuauflage*, Bd. IV: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. von H. EICHNER, München/Paderborn/Wien/Zürich 1959, S. 9-47, hier S. 45 (EA in: *Europa. Eine Zeitschrift*, IV, 1803, S. 108-157); selbst Denon schrieb die Tafel erstaunlicherweise Dürer zu, siehe hierzu M. LACLOTTE, *Anmerkungen zu Altdorfers "Alexanderschlacht". Napoleon und Vivant Denon*, in: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaethgens zum 60. Geburtstag*, I, Köln 2000, S. 129-135, hier S. 133; J. HELLER, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. II, Bamberg 1827, S. 234f.; [A. LENOIR], *MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES BEAUX-ARTS ET DES CULTES (Hg.), Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français*. Deuxième partie: *Documents déposés aux Archives nationales et provenant du Musée des monuments français*, Paris 1886, S. 398.

⁴⁰ TAILLANDIER (*Notice*, 1844), S. 173ff.; C.-L. CARTON, *Les trois frères Van Eyck. Jean Hemling. Notes sur ces artistes*, Brügge 1848, S. 78-83 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 92); A. BONNARDOT, *Iconographie du Vieux Paris*, in: *Revue universelle des Arts*, II, 1855, S. 266-285, hier S. 283ff.; F. DE GUILHERMY, *Itinéraire archéologique de Paris*, Paris 1855, S. 304 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 92); H. MOULIN, *Le Christ du Parlement, tableau conservé dans la première chambre du Palais de justice de Paris*, Paris 1883, S. 19 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 92). An einen

Hugo van der Goes⁴², Rogier van der Weyden⁴³, Dieric Bouts⁴⁴ und Jean Fouquet⁴⁵ in Verbindung gebracht. Auch weniger prominente Künstler wie Robert Cailletel⁴⁶,

der besten Schüler van Eycks glaubte A. DE CHAMPEAUX, *Art décoratif dans le Vieux Paris*, Paris 1898, S. 14-16 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 92).

⁴¹ G. F. WAAGEN, Nachträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts, in: *Kunstblatt*, Nr. 47 (25. September), 28. Jahrgang, 1847, S. 185-187, hier S. 186; G. F. WAAGEN, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Bd. I, Stuttgart 1862, S. 116f.; Lagrange hielt Memling für möglich, konnte sich jedoch auch einen französischen Autor vorstellen: LAGRANGE (*Encore le Christ*, 1866), S. 581f.

⁴² J. D. Passavant in einem Brief vom 5. Januar 1848, erstmals veröffentlicht bei LAGRANGE, (*Encore le Christ*, 1866), S. 581f.; L. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, I, Paris 1849, CXL-CXLI, Anm. 1 (zit. nach Lorentz (*Corpus*, 19, 2001), S. 93); L. DE LABORDE, *La renaissance des arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle*, Bd. I, Paris 1965, S. 57, Anm. 2 (EA: Paris 1850); J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE, *Geschichte der Altniederländischen Malerei*, Leipzig 1875, S. 171f. (EA: *The early Flemish painters: notices of their lives and works*, London 1857); J. D. PASSAVANT, Die Maler Roger van der Weyden und einige Notizen über Goswin und Peter van der Weyden, in: *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst*, Bd. II, 1858, S. 1-20, S. 120-130, S. 178-180, hier S. 17; G. K. NAGLER, *Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbrüviatur desselben & c. bedient haben*, Bd. III, München 1863, S. 354f.; M. FOSSÉ D'ARCOSSE, *Le Retable du Palais de Justice*, Paris 1912, S. 23 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 93).

⁴³ A. WAUTERS, Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants, étude sur l'histoire de la peinture flamande au XV^e siècle, in: *Revue universelle des Arts*, II, 1855, S. 5-36, hier S. 25ff. An einen Schüler Rogiers glaubte F. WINKLER, van der Weyden, Rogier, in: THIEME-BECKER, Bd. XXXV: Waage – Wilhelmson, hg. von H. Vollmer, Leipzig 1988, S. 468-476, hier S. 473; DERS., Ausstellung altniederländischer Bilder aus Amerika in Brügge. Zeichnungen von van Dyck in Antwerpen, in: *Kunstchronik*, 13. Jahrgang, 11, Nov. 1960, S. 312-318, hier S. 315.

⁴⁴ A. MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, Bd. III, Paris 1866, S. 285-294.

⁴⁵ A. PIGEON, L'auteur et les personnages du tableau dénommé le Retable du Parlement, in: *Les Arts*, 37, mai 1905 S. 14-16 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 95).

⁴⁶ 1476 ließ Ludwig XI. am östlichen Ende der *Grande Salle* eine dem hl. Nikolaus geweihte Kapelle errichten, in der die Parlamentsbeamten ihre tägliche Morgenmesse feierten (siehe hierzu auch Kapitel III.1 in dieser Arbeit). In einer bei Laborde publizierten Quelle wird eine Rechnung aufgelistet, in der im Jahre 1478 die Summe von 1130 livres tournois an einen gewissen Robert Cailletel u.a. für Holz- und Steinarbeiten, Glas- und andere Malereien für diese Kapelle gezahlt wurde. Auf Anordnung des Königs wurden dort die Figuren einer Madonna, Karls des Großen und des hl. Ludwigs aufgestellt. Clément de Ris schlug vor, diese Figuren mit denen der Parlamentskreuzigung zu identifizieren. Die Parlamentskreuzigung wäre dann ursprünglich für den Altar der Kapelle bestimmt gewesen. 1505 hätte man sie aus der Kapelle entfernt und in die unter Ludwig XI. umgebaute *Grande Chambre* gebracht. Gegen diese These sprechen mehrere Gründe. Zum einen ist im Text selbst davon die Rede, dass es sich bei den Bildern Ludwigs des Heiligen und Karls des Großen um Skulpturen handelt, die sich in den Nischen der Pfeiler der *Grande Salle* befanden (jene Karls des Großen war die dritte Statue an der Nordwand, gezählt von Ost nach West; jene des hl. Ludwigs war die erste Statue der Südwand, gezählt von West nach Ost). Zum zweiten ist die Kapelle dem hl. Nikolaus geweiht, das Altarbild dieser Kapelle sollte daher in irgendeiner Weise auch ein Abbild dieses Heiligen aufweisen. Zum dritten ist Robert Cailletel kein Maler, sondern Architekt und Bildhauer. Somit dürften sich die in der Rechnung genannten Arbeiten auf allgemeine Ausstattungsarbeiten beziehen. LABORDE (*La Renaissance*, 1850), S. 57, Anm. 2; L. CLÉMENT DE RIS, *Chefs d'œuvres des Maîtres du XV^e siècle en France: Retable du Palais de Justice*, Paris 1869, S. 11f.; GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 133f., S. 139-141; C. BEAUNE, *The Birth of an ideology. Myths and Symbols of Nation in Late Medieval France*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, S. 90; U. THIEME, F. BECKER (Begr.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. Leipzig 1907 [im folgenden abgekürzt THIEME-BECKER], Bd. V: Brewer – Carlingen, hg. von U. Thieme, Leipzig 1986, S. 361.

Jan Verhaegen⁴⁷, Zanetto Bugatto⁴⁸, Pierre Caesbrut⁴⁹ und Philippe de Mazerolles⁵⁰ wurden vorgeschlagen. Einige Wissenschaftler beschränkten sich darauf, die Tafel in eine Schule einzuordnen, so zum Beispiel in die französische Schule⁵¹, die (franko-)flämische Schule⁵², die Pariser Schule⁵³, die Schule der Loire⁵⁴, die Schule von Valenciennes (Simon Marmion)⁵⁵ oder die Schule von Avignon⁵⁶. Andere reduzierten die Zuschreibung auf „flämisch beeinflusst“.⁵⁷ Wiederum andere legten Wert auf eine Präzisierung, ob es sich um einen französischen Meister handelte, der flämisch beeinflusst war⁵⁸, oder ob es ein Niederländer war, der in Paris gearbeitet hat⁵⁹.

⁴⁷ C. BÉNOÎT, La peinture française à la fin du XV^e siècle (1480-1501) (5^e et dernier article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII, 1902, S. 239-251, hier S. 245-248.

⁴⁸ P. DURRIEU, La Peinture en France depuis l'avènement de Charles VII. jusqu'à la fin des Valois, in: A. MICHEL (Hg.), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Bd. IV: La Renaissance (2^{ème} partie), Paris 1911, S. 701-771, hier S. 732f.

⁴⁹ F. DE MÉLY, Signatures de primitifs. I: Le "Retable du Parlement" (1453), in: *Revue de l'art ancien et moderne*, VII, [juillet] 1914, S. 25-26 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 95); DERS., Chez les Primitifs du Louvre, in: *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1925, S. 427f. (zit. nach Ch. TERRASSE, MUSÉE DU LOUVRE (Hg.), *Les Primitifs Français*, Paris 1928, S. 16); L. MAETERLINCK, *La pénétration française en Flandre. Une école préeyckienne inconnue*, Paris/Brüssel 1925, S. 48; TERRASSE (*Les Primitifs Français*, 1928), S. 16f.

⁵⁰ CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 67ff.; A. CHÂTELET, *Les Primitifs septentrionaux. La peinture dans l'Europe septentrionale et la péninsule Ibérique au XV^e siècle*, Genf 1979, S. 198-199 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 97); J. FAVIER, *Paris au XV^e siècle. 1380-1500*, Paris 1997, S. 239 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 97).

⁵¹ Ch.-G. MAUMENÉ, L. D'HARCOURT, *Iconographie des rois de France. Première partie: De Louis IX. à Louis XIII.*, Paris 1928, S. 70; [G. BRAUN], *Les salles de peinture du musée du Louvre, Plan-guide illustré*, Paris [um 1913]; J. MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris 1961, S. 187.

⁵² BOUTARIC (*Communication*, 1864), S. 53; MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE, *Catalogue sommaire des peintures. École française* (Samml. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 1909, S. 116 (im folgenden abgekürzt MUSÉE DU LOUVRE); [G. BRIÈRE], MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE (Hg.), *Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, Bd. I: École française (Samml. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 1924, S. 275.

⁵³ H. BOUCHOT, *L'exposition des primitifs français au palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la bibliothèque nationale*, (Ausst. Kat., Pavillon de Marsan, Paris), Paris 1904, S. 136-137.

⁵⁴ L. GILLET, *La peinture française. Moyen Âge et Renaissance*, Paris/Brüssel 1928, S. 38.

⁵⁵ S. REINACH, *Répertoire de peintures du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1580)*, Bd. II, Paris 1907, S. 420.

⁵⁶ G. LAFENESTRE, L'Exposition des Primitifs français (3^e article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XXXII, juillet 1904, S. 61-81, hier S. 76; L. HOURTIQ, *La Peinture des origines au XVI^e siècle*, Paris 1926, S. 201.

⁵⁷ C. BÉNOÎT, La peinture française à la fin du XV^e siècle (1480-1501) (1^{er} article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXVI, 1901, S. 89-101, hier S. 100f., der sich aber später für Jean Verhaegen entschied; É. VERHAEREN, Influence séculaire de l'art flamand sur l'art français, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 4^e période, IX, 1913, S. 423-431; L. DIMIER, *Les Grands Artistes, leur vie – leur œuvre: Les Primitifs Français*, Paris 1911, S. 91, S. 113; DERS., *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet. 1300 à 1627*, Paris/Brüssel 1925, S. 38.

⁵⁸ W. H. J. WEALE, *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, Bd. XX und XXI, in: *Le Beffroi*, III, 1866-1870, S. 202-203, hier S. 203; H. BOUCHOT, L'exposition des primitifs français (avant-propos), in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXXI, 1904, S. 265-274, hier S. 272; BOUCHOT (*L'exposition des primitifs français*, 1905), Text zu den Abb. LXVII - LXVIII^{bis}; M. CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, London 1921, S. 146, Anm. 2: unter Rogier'schem Einfluss; W. HAUSENSTEIN (Hg.), *Das Bild – Atlanten zur Kunst*, Bd. 7: Die Tafelmalerei der alten Franzosen, München 1923, S. 16f., Tafel 65; P.-A. LEMOISNE, *La peinture française à l'époque gothique. Quatorzième & quinzième siècles*, Florenz/Paris 1931, S. 85f.; M. LACLOTTE, *Die französischen*

Weiteren Zündstoff für die Diskussion lieferte eine vermeintliche Inschrift, die 1842 der Restaurator de la Roserie am Kragensaum einer der Hintergrundfiguren „entdeckte“ (es handelt sich um die gelbgewandete Figur zwischen Johannes Evangelist und dem heiligen Dionysius). De la Roserie glaubte, in den Verzierungen die Buchstaben „JEA... BRUG...“ zu entziffern, was sowohl für Jan van Eyck, Hans Memling, aber auch für Jehannet de Bruxelles (Zanetto Bugatto) stehen konnte.⁶⁰ Bereits 1866 erkannte W. H. James Weale darin einen rein ornamentalen Schmuck, die Hypothese einer Künstlersignatur wurde jedoch erst mit Albert Châtelet 1964 endgültig verworfen.⁶¹

Die in der heutigen Forschung kursierenden Identifizierungsversuche konzentrieren sich auf Maler aus dem Norden, die sich nachweislich zeitweise in Paris niederließen und / oder in enger Verbindung zum Königshof oder dem Parlament standen. Naheliegend scheinen dabei jene Künstler, die auf der Soldliste des königlichen Hofes standen, zum Beispiel die Brüder de Vulcop⁶² oder Jakob de Litemont⁶³. Als

Primitiven, Herrsching 1972, S. 40 (EA: *Primitifs français*, Paris 1966); Guiffrey war der Meinung, der französische Autor des Bildes unterliege einem deutschen Einfluß: J. GUIFFREY, *Le Retable du Parlement de Paris au musée du Louvre*, in: *Les Arts*, 35, nov. 1904, S. 9-12 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 94f.).

⁵⁹ SCHNAASE (*Geschichte der bildenden Künste*, 1879), S. 266: evtl. ein Schüler oder Nachahmer von Memling; Für L. BÉNÉDITE, *La Peinture française*, in: *L'art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne de deux mondes*, oct. 1911, S. 49-64, hier S. 60 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 95) war das Bild dennoch „wesensmäßig französisch“; J. DUPONT, *Les Primitifs Français (1350-1500)*, Paris 1937, S. 35ff.; STERLING (*La peinture française*, 1938), S. 132-135 und unter seinem Pseudonym Ch. JACQUES, *La peinture française. Les peintres du moyen âge*, Paris 1941, Rép. B, S. 60; Ch. STERLING, H. ADHEMAR, *Musée National du Louvre, Peintures école française XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* (Samml. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 1965, S. 17f. – allerdings identifizierte Sterling den anonymen Künstler später mit Louis le Duc: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 37-49; G. RING, *A Century of French Painting 1400-1500*, London/Paris 1949, S. 219; BAZIN (*Der Louvre*, 1958), S. 16; MUSEE NATIONAL DU LOUVRE, *Catalogue des peintures, I: Écoles française*, Paris 1972, S. 407 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 97); M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, New York 1974, S. 203; I. COMPIN, A. ROQUEBERT, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay*, Bd. IV: *École française L-Z* (Samml. Kat., Musée National du Louvre / Musée d'Orsay, Paris), Paris 1986, S. 292; A. CHASTEL, *L'art français temps modernes: 1430-1620*, Paris 1994, S. 87f.

⁶⁰ Die angebliche Signatur wird erstmals erwähnt bei TAILLANDIER (*Notice*, 1844), S. 191-192. Wauters entzifferte die Buchstaben als „M[AGISTER] R[OGERUS] À BRUX[ELLÄ]“, was seine Zuschreibung an Rogier van der Weyden natürlich unterstützt: WAUTERS (*Roger Vanderweyden*, 1855), S. 27.

⁶¹ Die Theorie eines Ornaments stammt nicht von BOUCHOT (*L'exposition des primitifs français*, 1904), wie LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 92 annimmt, sondern von WEALE (*Gazette*, 1866), S. 202-203. CHATELET (*Le Retable*, 1964), S. 67, Anm. 15.

⁶² Conra(r)d de Vulcop war Hofmaler Karls VII. und sein Aufenthalt in Paris ist für die Jahre 1445-1459 belegt: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 50-75. Sein Bruder, Henry de Vulcop, war 1454-55 Hofmaler der Königin von Frankreich, Marie d'Anjou. Nach ihrem Tod stand er 1463-1465 im Dienste ihres Sohnes, Karl von Frankreich, dem Herzog von Berry. Er ließ sich 1463 in Bourges nieder und starb dort zwischen 1470 und 1479. Ihm werden u.a. Kartons für eine Teppichserie zugeschrieben: N. REYNAUD, *Un peintre français cartonnier de tapisserie au XV^e siècle*, Henri de Vulcop, in: *Revue de l'Art*, Nr. 22, 1973, S. 6-21.

problematisch erweist sich dabei jedoch, dass den meisten dieser Künstler kein Werk eindeutig zugeordnet werden kann und ein stilistischer Vergleich somit spekulativ bleibt.

Ein erster ernst zu nehmender Lösungsvorschlag stammt von Charles Sterling und wird von Jellie Dijkstra und Dirk de Vos gestützt: Ausführender Maler wäre der Neffe Rogier van der Weydens, Louis le Duc, gewesen, der 1453 als Freimeister in Tournai registriert wurde und sich 1461 in Brügge niederließ. Durch sein Verwandtschaftsverhältnis hätte er Zugang zu Rogiers Atelier und damit auch zu Entwurfszeichnungen, Modellbüchern und Atelierkopien gehabt. So hätte er die Christusfigur des Wiener Kreuzigungstriptychons (Abb. 3) und die Johannesfigur aus der Kreuzigung im Escorial (Abb. 4) sehen und für die Kreuzigung des Parlaments entlehnen können.⁶⁴ Für Lorentz ist Louis le Duc, der erst 1453 Freimeister wurde, zu jung, um einen derart prestigeträchtigen Auftrag vom Parlament zu erhalten⁶⁵ – eine Kritik, die allerdings nur dann berechtigt ist, wenn man von einem Entstehungsdatum zwischen 1449-1454/55 ausgeht.

Eine weitere These steht in Verbindung mit dem Meister des Dreux Budé. Dieser Künstler wurde nach dem Auftraggeber eines Triptychons benannt, dem königlichen Sekretär und Notar Dreux I. Budé (Abb. 5-7).⁶⁶ Burton Fredericksen stellte 1983 die Hypothese auf, dass sowohl Triptychon als auch Parlamentskreuzigung von demselben Künstler stammen (siehe auch Kapitel I.3), was allgemein in der Forschung anerkannt ist.⁶⁷ Die Werke des Meisters des Dreux Budé sind stilistisch

⁶³ Der Name Jacob de Litemont (auch *Litemont*, *Lichtemont*, *Lytemont* usw.) deutet auf eine nordische Herkunft des Künstlers. Litemont war von 1451 bis zum Tod Karls VII. dessen Hofmaler, arbeitete aber auch für andere wichtige Persönlichkeiten wie z.B. Jacques Cœur oder den König von Sizilien, René d'Anjou. Er nahm 1461 dem verstorbenen Karl VII. die Totenmaske ab und trat in die Dienste Ludwigs XI. Kein einziges der in den Dokumenten erwähnten Werke dieses Künstlers hat sich erhalten: C. SCHAEFER, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden/Basel 1994, S. 277-281. Zu den ihm zugeschriebenen Werken siehe ebenda, S. 277-281 sowie Ph. LORENTZ, *Jean Fouquet et les peintres des anciens Pays-Bas*, in: F. AVRIL (Hg.), *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XV^e siècle* (Ausst. Kat., Bibliothèque Nationale de France, Paris), Paris 2003, S. 38-49, hier S. 47ff.

⁶⁴ STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 37-44; J. DIJKSTRA, Enkele opmerkingen over het Retable du Parlement de Paris, in: P. VAN DEN BRINK, L. M. HELMUS (Hgg.), *J. R. J. van Asperen de Boer, Album Discipulorum*, Zwolle 1997, S. 53-59, ebenda; D. DE VOS, *Rogier van der Weyden: Das Gesamtwerk*, München 1999, S. 160f.

⁶⁵ LORENTZ (*Le Retable*, 1998), S. 311.

⁶⁶ Die Identifizierung gelang Sterling anhand eines Wappens der Familie Dreux I. Budé, das auf einer von ihm publizierten Grisaillezeichnung zu sehen war. Die auf der Zeichnung dargestellten Stifterinnen sind identisch mit jenen, die auf der rechten Tafel des Triptychons zu sehen sind: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 51-58.

⁶⁷ B. B. FREDERICKSEN, A Parisian Triptych Reconstituted, in: *The J. Paul Getty Museum Journal*, 11, 1983, S. 183-196, hier S. 183-187. Seine These wurde von folgenden Autoren akzeptiert: N. REYNAUD, *Le Maître de Dreux Budé*, in: F. AVRIL, N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France:*

eng verwandt mit den Werken eines anderen Künstlers, der sich ebenfalls mit einem Notnamen begnügen muß, dem sogenannten Coëtivy-Meister. Seit Paul Durrieu wird zwischen diesen beiden Künstlern nicht nur eine stilistische, sondern auch eine familiäre Verwandtschaft postuliert.⁶⁸ Die Erwähnung dieses zweiten Künstlers ist in unserem Fall insofern wichtig, als die folgende Identifizierung des Dreux-Budé-Meisters mit André d'Ypres ein zeitliches Problem mit sich brachte und die Zuschreibung der Kreuzigung auf zwei Maler ausgeweitet werden musste:

Nicole Reynaud übernahm Durrieus These der familiären Verwandtschaft, ordnete beiden Künstlern jeweils eine Werkgruppe zu und identifizierte den Dreux-Budé-Meister mit André d'Ypres und den Coëtivy-Meister mit dessen Sohn Nicolas (auch genannt Colin) d'Amiens.⁶⁹ Über diese beiden Künstler ist folgendes bekannt: Der aus Amiens stammende Maler und Illuminator André d'Ypres wurde 1428 Freimeister in Tournai, war 1443 in Amiens ansässig und siedelte sich gegen 1445 in Paris an.⁷⁰ Für seinen Sohn Nicolas ist ein Amienser Aufenthalt für die Jahre 1435 bis 1444 belegt und er ging sehr wahrscheinlich zusammen mit seinem Vater nach Paris.⁷¹ 1450 verstarb Vater André in Mons/Hennegau, als er von einer Pilgerreise aus Rom zurückkehrte, womit er die Kreuzigung des Parlaments, wenn man sie in die Jahre 1449-1454/55 datiert, nur begonnen, aber nicht vollendet haben kann. Daher wird unter anderem von Lorentz die Möglichkeit erwogen, dass die Kreuzigung vom Vater André begonnen und soweit in den wichtigsten Partien fortgeschritten

1440-1520 (Ausst. Kat., Bibliothèque Nationale de France, Paris), Paris 1993, S. 53 ebenda; LORENTZ (*À propos*, 1998), S. 311; N. REYNAUD, Les heures de chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440, in: *Revue de l'art*, 126, 4, 1999, S. 23-35, hier S. 33 Anm. 42; LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 102; Ph. LORENTZ, Frankreich – „terre d'accueil“ für Flanderns Maler, in: T.-H. BORCHERT, *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530* (Ausst. Kat., Groeningemuseum, Brügge), Stuttgart 2002, S. 64-77, hier S. 69; I. NETTEKOVEN, *Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500*, Brepols 2004, S. 35.

Abgelehnt wurde Fredericksens These von Sterling (er schreibt das Dreux-Budé-Triptychon Conrad de Vulcop, die Kreuzigung vom Parlament Louis le Duc zu) und von Châtelet: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 55-75; A. CHÂTELET, La peinture flamande en France: une prédominance marquée, in: *Dossier de l'art*, 119, Mai 2005, S. 34-47, hier S. 44.

⁶⁸ Durrieu identifizierte den Coëtivy-Meister mit Henri de Vulcop, dem Maler und Illuminator der Königin Marie d'Anjou: P. DURRIEU, Les heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne, in: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1921, S. 301-317.

⁶⁹ REYNAUD (*Le Maître de Dreux Budé*, 1993), S. 53. BOUCHOT (*L'exposition des primitifs français*, 1905), Text zu den Abb. LXVII-LXVIII^{bis} erwähnt erstmals den Namen Nicolas Dippre gen. Colin d'Amiens im Zusammenhang mit der Kreuzigung vom Parlament, ohne ihn direkt als deren Autor zu postulieren.

⁷⁰ Zum Stammbaum der Familie d'Ypres siehe STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 88 sowie S. NASH, *Between France and Flanders: Manuscript Illumination in Amiens*, Toronto 1999, S. 228ff., als auch NETTEKOVEN (*Der Meister*, 2004), S. 34.

⁷¹ Colin d'Amiens war wahrscheinlich Hofmaler König Ludwigs XI., der sich von ihm um 1482 porträtieren ließ. THIEME-BECKER, Bd. VII: Cioffi – Cousyns, hg. von U. Thieme, Leipzig 1984, S. 204.

beziehungsweise durch Vorzeichnungen festgelegt war, dass sie vom Sohn Colin im Stile des Vaters vollendet werden konnte.⁷² Es gibt jedoch gute Gründe, die Identifizierung des Dreux-Budé-Meisters mit André d'Ypres und jene des Coëtivy-Meisters mit dessen Sohn Colin d'Amiens anzuzweifeln. Zum einen kann man, wie Ina Nettekoven, die *Conclusio Durrieus* kritisieren, eine stilistische Ähnlichkeit bedeute zwangsläufig auch eine familiäre Verwandtschaft. Denn der Stil des dritten Künstlers in der Familie d'Ypres, der des Enkelkinds Nicolas Dipre (nachgewiesen zwischen 1495-1531), paßt ganz und gar nicht in diese stilistische Familienidylle.⁷³ Zum anderen weist Nettekoven vollkommen zu Recht auf die Tatsache hin, dass auch das zweite Tafelbild, das dem Dreux-Budé-Meister (also dem Vater André d'Ypres) zugeschrieben wird – das Triptychon für die Familie Dreux Budé (Abb. 5-7) – mit großer Wahrscheinlichkeit erst um 1454, also nach Andrés Tod, in Auftrag gegeben worden sein dürfte. Nettekoven hält daher am Notnamen Dreux-Budé-Meister für den Autor der Kreuzigung vom Parlament fest und verzichtet darauf, ihn mit einem namentlich bekannten Künstler zu identifizieren – ein Vorschlag, dem auch ich mich anschließen möchte.⁷⁴

Die d'Ypres-Theorie mag von allen bisher vorgestellten Hypothesen die ausgereifteste sein, überzeugt aber dennoch nicht. Das schlagendste Gegenargument ist für mich der Entstehungszeitpunkt des Dreux-Budé-Triptychons, welches auf keinen Fall vom Vater begonnen werden konnte. Und warum hätte sein Sohn in diesem Fall den Stil des Vaters beibehalten sollen? Aus Traditionsbewußtsein? Oder weil es vom Auftraggeber verlangt wurde? Ein weiteres Argument gegen eine Zuschreibung an André d'Ypres und Sohn ist die Datierung der Kreuzigung an sich. Nur weil die ab Herbst 1453 gesammelten Bußgelder für einen anderen Zweck verwendet wurden, heißt das nicht, dass die für das Bild

⁷² VANWIJNSBERGHE (*Du nouveau*, 2000), S. 365-369. Weitere Autoren, die den Dreux-Budé-Meister mit André d'Ypres identifizieren und in ihm (oder in ihm zusammen mit seinem Sohn) den Autor der Kreuzigung sehen: D. THIÉBAUT, *La peinture de chevalet*, in: Ch. PRIGENT (Hg.), *Art et Société en France au XV^e siècle*, Paris 1999, S. 315-341, hier S. 333f.; DERS., *Dal 1435 al 1500: il primato artistico dei pittori*, in: P. ROSENBERG (Hg.), *La pittura francese*, Bd. I, Mailand 1999, S. 105-165, hier S. 135ff.; LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 111f.; LORENTZ (*Frankreich*, 2002) S. 67-71; LORENTZ (*Jean Fouquet*, 2003), S. 45-46; LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 47-49.

⁷³ Nicolas Dipre, der in der Provence tätig war, werden Predellentafeln zu einem unbekanntem Altar sowie einige weitere Werke zugeschrieben: D. THIÉBAUT, *Nicolas Dipre: deux nouveaux éléments de prédelle au Louvre*, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 1989, S. 215-224; vgl. auch STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 108-115.

⁷⁴ NETTEKOVEN (*Der Meister*, 2004), S. 34ff. Sie erweitert sein Œuvre jedoch um einige Werke, die bisher dem Meister des Jacques de Luxembourg zugeschrieben wurden. Zur Datierung des Dreux-Budé-Triptychons siehe STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 54-75, besonders S. 58.

eingezogenen Gelder bereits ausgegeben waren, oder dass das Bild schon vollendet war – sondern nur, dass für das Bild nicht mehr gesammelt werden musste. Und im Jahr 1454, zum Todeszeitpunkt Jehan Paillarts, war gerade einmal die Hälfte des Geldes für den Künstler aufgewendet worden. Dies führt mich zu der Annahme, die Kreuzigung vom Parlament könnte durchaus auch nach 1454 vollendet worden sein, ja sie muß nicht einmal zeitgleich mit der ersten Geldeintreibung 1449 begonnen worden sein. Für einen späteren Entstehungszeitpunkt sprechen auch die stilistischen Eigenheiten des Bildes, die ich in Kapitel II.4 behandeln möchte.

I.3 Ein weiteres Werk des Meisters der Kreuzigung vom Parlament: Das Dreux-Budé-Triptychon

Die Kreuzigung vom Parlament galt lange als ein Einzelwerk und wurde isoliert betrachtet. Das Phänomen des Einzelfalls erklärte man sich damit, der Künstler habe hauptsächlich als Buchmaler gearbeitet.⁷⁵ Aber auch wenn dies der Fall gewesen sein sollte, muß er seine Fähigkeiten als Tafelmaler irgendwo geschult haben. Und dann wäre es zwar möglich, aber schwer vorstellbar, dass sich kein anderes Werk von seiner Hand erhalten haben soll.⁷⁶

Mit der Zeit ordnete man dem Künstler sowohl Buchmalereien, Entwürfe für Glasmalereien und schließlich auch das oben erwähnte Triptychon der Familie Dreux-Budé zu. Die Zuschreibungen der Buch- und Glasmalereien sind meines Erachtens nicht in allen Fällen nachvollziehbar, der Vergleich wird durch den Unterschied im Medium sehr erschwert.⁷⁷ Beim Triptychon ist dies anders: Die

⁷⁵ Châtelet war der erste, der in dem Autor der Parlamentskreuzigung einen Künstler sah, der auch in der Buchmalerei reüssierte. Er zog – allerdings nicht sehr überzeugend – Parallelen zum Stundenbuch des Galeazzo Maria Sforza in der Wiener Nationalbibliothek und damit zu Philipp de Mazerolles. Reynaud untersuchte eine dem Dreux-Budé-Meister zugeschriebene Werkgruppe bestehend aus Kartons für Glasmalereien und Miniaturen. Zwei Miniaturen mit der Darstellung der heiligen Ludwig und Dionysius in einem Brevier (Lat. 1032 der Bibliothèque Nationale/Paris) überzeugten sie davon, dem anonymen Künstler auch die Kreuzigung vom Parlament zuzuschreiben: CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 67f.; REYNAUD (*Le Maître de Dreux Budé*, 1993), S. 53.

⁷⁶ FREDERICKSEN (*A Parisian Triptych*, 1983), S. 194.

⁷⁷ Hinsichtlich der verschiedenen Zusammenstellungen des Dreux-Budé-Œuvres siehe STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 50-75; REYNAUD (*Le Maître de Dreux Budé*, 1993), S. 53; LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 102; LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S.40-49; NETTEKOVEN (*Der Meister*, 2004), S. 37-39.

stilistische Ähnlichkeit zwischen den Tafeln und der Kreuzigung vom Parlament sowie das Stifterumfeld sprechen für ein und denselben Künstler.

Die stilistische Nähe zwischen der Parlamentskreuzigung und zunächst nur einmal der Mitteltafel des Dreux-Budé-Triptychons wurde erstmals im Auktionskatalog anlässlich der Versteigerung des Bildes 1978 in Versailles konstatiert (Abb. 5).⁷⁸ Ein Jahr später gelangte das Bild in das J. Paul Getty Museum in Malibu. 1983 veröffentlichte Fredericksen in einem Artikel für das Museumsjournal die Ergebnisse seiner Nachforschungen: In einem ersten Schritt vervollständigte er die Tafel zu einem Triptychon. Links kam eine *Gefangennahme Christi* mit heiligem Christophorus und Stifter mit Sohn hinzu (Abb. 6). Auf der rechten Seite fügte er eine *Auferstehung* mit der heiligen Katharina und Stifterin mit zwei Töchtern an (Abb. 7). Die ursprüngliche Provenienz aller drei Bilder ist unklar. Die *Auferstehung* tauchte gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die anderen beiden Tafeln erst im 20. Jahrhundert auf dem Kunstmarkt auf. Fredericksen nimmt aber an, dass sie aus dem franko-flämischen Bereich stammen. Sie zeigen offenkundig den Einfluß Rogiers, und Fredericksen legte in einem zweiten Schritt nachvollziehbar die stilistische Nähe zur Parlamentskreuzigung dar. Die durchaus existierenden Unterschiede zwischen den beiden Werken erklärt er durch den Unterschied im Format (die Mitteltafel des Triptychons ist nur knapp 50 cm hoch, während die Parlamentskreuzigung 226 x 270 cm mißt).⁷⁹ Auftraggeber des Triptychons war der Pariser Rechtsgelehrte, Notar und königliche Sekretär Dreux I. Budé, der sich durch seine berufliche Tätigkeit nahtlos in das Umfeld des Parlaments einfügt. Man nimmt an, dass er das Triptychon für den Altar der Christophorus-Kapelle der Pariser Kirche Saint-Gervais orderte, die er 1454 gestiftet hat.⁸⁰

Die von Fredericksen aufgezählten Ähnlichkeiten zwischen der Parlamentskreuzigung und dem Triptychon sollen hier nur kurz angeschnitten werden: Die beiden Christusfiguren, besonders ihre Köpfe, weisen eine markante Ähnlichkeit auf (Abb. 8), genau wie die beiden Marien, obwohl sie einen unterschiedlichen Trauergestus einnehmen (Abb. 9 + 10). Ein Vergleich zwischen dem Henker der Parlamentskreuzigung und jenem schwertziehenden Soldaten im Vordergrund des Getty-Bildes offenbart die gleiche Kopfform, die jeweils mit einem

⁷⁸ Palais des Congres, Étude Chapelle, Perrin, Fromantin, November 19, 1978, Nr. 88 (zit. nach FREDERICKSEN (*A Parisian Triptych*, 1983), S. 183).

⁷⁹ FREDERICKSEN (*A Parisian Triptych*, 1983), S. 183-196.

⁸⁰ STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 57f.; NETTEKOVEN (*Der Meister*, 2004), S. 36. Aufgrund des Stiftungsdatums der Kapelle wird das Retabel um 1454 datiert.

sonderbaren, auffälligen Hut geschmückt ist (Abb. 11 + 12). Insgesamt haben die Hintergrundfiguren in beiden Bildern die gleichen wulstigen Lippen (mit Betonung der Unterlippe oder auch oftmals starkem Unterbiß).⁸¹ Die von Fredericksen beobachteten Analogien lassen sich noch ergänzen. Der Kopfbedeckung des Hauptmanns auf dem Pferd zeichnet sich durch genau dieselbe sensible Darstellung des Pelzbesatzes ab wie bei Karl dem Großen auf der Parlamentskreuzigung. Überhaupt erinnert die Farbigkeit des Triptychons (wenn es auch insgesamt etwas dunkler wirkt) an die Kreuzigung vom Parlament (Vorherrschen von Grün- und Rottönen, derselbe sich verdunkelnde Himmel über beiden Kreuzigungen). Diese Ähnlichkeiten lassen keine Zweifel daran, beide Werke ein und demselben Künstler zuzuschreiben.

Zusammenfassend lässt sich über die Forschungsgeschichte der Parlamentskreuzigung sagen, dass der Schwerpunkt immer auf der Identifizierung des Künstlers oder aber der Zuordnung des Werkes zu einer Region lag. Den französischen Autoren scheint es vorwiegend darum gegangen zu sein, die Tafel einem französischen Künstler zuzuordnen, der höchstens in flämischer Manier gemalt habe. Die Begriffe französisch und flämisch wurden in der Diskussion nicht als Hilfsbegriffe verwendet, sondern bildeten meistens inadäquate Beschreibungen, waren nationalistisch geprägt und wurden inflationär gebraucht. Louis Dimier versuchte 1911 der Diskussion den Boden unter den Füßen wegzuziehen, indem er feststellte, dass das Bild zwar durchaus nicht den üblichen französischen Bildern wie jenen Fouquets, Quartons oder Froments entsprach, aber es ja auch eine einheitliche französische, der flämischen vergleichbare Schule nicht gegeben hätte. Die Zahl der erhaltenen (französischen) Werke wäre geringer, ihr Stil vieldeutiger als bei den flämischen Nachbarn, wo stark bevölkerte Städte stärker in Kontakt standen als im 30 mal größeren Frankreich.⁸² Trotz dieses Einwandes wird in der heutigen Forschung – wie vor 100 Jahren – immer noch über die Identität und Herkunft des Künstlers gerätselt. Positiv zu erwähnen ist dabei natürlich die Erweiterung des Œuvres des Künstlers, die neue Facetten des Malers ans Licht bringt und Einblicke in die Pariser Malerei jener Zeit ermöglicht. Insgesamt aber bleibt der Eindruck, das

⁸¹ FREDERICKSEN (*A Parisian Triptych*, 1983), S. 195. Sterling schreibt die Kreuzigung vom Parlament und das Dreux-Budé-Triptychon verschiedenen Künstlern zu und erklärt die Ähnlichkeit zwischen beiden Bildern damit, der Künstler der Parlamentskreuzigung habe jenen des Triptychons nur beeinflusst: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 354.

⁸² DIMIER (*Les Grands Artistes*, 1911), S. 99f.

Bild habe nur dann seinen Wert für die Kunstgeschichte, wenn man ihm einen (französischen) Künstler zuordnen könne. Die Lösungsvorschläge weisen außerdem eine unnötig romantische Note auf: Die einen können sich die Ähnlichkeit zu Rogier nur durch ein verwandtschaftliches Verhältnis erklären, die anderen träumen von einer gemeinsamen Rückreise der beiden Künstler von einer Pilgerfahrt aus Rom.⁸³ Dabei liefern unzählige Beispiele von erhaltenen Kunstwerken den Beweis, dass ein solch enger Kontakt nicht nötig war, um die Neuerungen der flämischen Malerei zu verbreiten.⁸⁴ In unserem Fall sollte man akzeptieren, dass die Benennung des Künstlers erst dann möglich sein wird, wenn neue Dokumente (die zudem hoffentlich auch eindeutiger interpretierbar sind als die bisher gefundenen) auftauchen.

⁸³ DIJKSTRA (*Enkele opmerkingen*, 1997), S. 56-58; LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001) S. 111; LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 48f.

⁸⁴ Vgl. C. HARBISON, *Eine Welt im Umbruch. Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden*, Köln 1995, S. 70, nach dem sich in einem typischen nordeuropäischen Atelier des 15. Jahrhunderts „Vorzeichnungen, Kompositions- und Motivstudien, Skizzen von Köpfen und Händen sowie Dokumentationen von Arbeiten anderer Künstler befanden“.

II. Die Kreuzigung vom Parlament – Beobachtungen

Bei der Beschäftigung mit der Parlamentskreuzigung weckten zwei Phänomene des Bildes meine besondere Aufmerksamkeit. Zum einen fällt auf, dass sowohl die Formgebung der Tafel durch den Rahmen (Abb. 1) als auch die Auswahl und die Gestaltung des Bildthemas implizieren, es handele sich um ein Altarbild. Zum zweiten verwundert die Tatsache, dass sich innerhalb des Bildes Differenzen ausmachen lassen, die bis dato als „Stilbruch“ oder als „verschiedene Stile“ klassifiziert wurden. Diese Stildivergenz wurde mit dem Können (oder auch Nichtkönnen) des Künstlers erklärt, nicht aber mit einer Intention des Künstlers (oder des Auftraggebers) in Verbindung gebracht.⁸⁵ Es scheint, als habe der Maler der Kreuzigung verschiedene Erzählstrukturen angewandt und diese durch verschiedene Stile kenntlich gemacht. Um diese Strukturen am Bild aufzuzeigen, habe ich die Haupt- und Nebenfiguren sowie die Architekturdarstellungen im Hintergrund erst einmal gesondert betrachtet. Diese Aufspaltung des Bildes in einzelne Bildelemente soll dem Betrachter dabei helfen, die auf der Kreuzigung dargestellten Figuren nicht unbedingt als eine Gesamtkomposition des Künstlers im Sinne eines „gestellten Fotos“ zu sehen: Auch wenn die Heiligen im Vordergrund zum Teil untereinander zu kommunizieren scheinen (siehe Johannes der Täufer mit dem heiligen Ludwig), so hat der Künstler nicht die Heiligen zusammengerufen, vor einer Landschaft aufgestellt und die Gruppe abgemalt, sondern die Kreuzigung vom Parlament besteht aus einem Bild des heiligen Ludwigs, einem Bild von Johannes dem Täufer und so weiter. Für ein Salvatormosaik mit thronendem Christus, flankiert von Petrus und Paulus, welches sich unterhalb Giotto's Navicella an der Westwand von Santa Maria in Turri in Rom befand, existiert eine etwa zeitgenössische schriftliche Erläuterung aus dem späten 12. Jahrhundert, die den Betrachter darin unterweist, die dort dargestellten Heiligen als einzelne Bilder zu sehen.⁸⁶ Eine derartige

⁸⁵ So bemängelte beispielsweise Lagrange, die Zeichnung des Hintergrunds sei im Vergleich zu den Vordergrundfiguren ungeschickt, die dortigen Figuren zeichneten sich durch Naivität, einige ihrer Köpfe durch einen beinahe plumpen Realismus aus. Gut 130 Jahre später merkt Lorentz an, dass die statischen Figuren im Vordergrund den Effekt von polychromierten Skulpturen hätten, wodurch sie und der Kalvarienberg für den Eintretenden gut sichtbar waren, was durchaus in der Absicht der Auftraggeber gelegen haben könnte – aber die Qualität des Bildes zeige sich in den Hintergrundfiguren, diese enthüllten den „wahren“ Stil des Künstlers. Somit bietet Lorentz leider keinen differenzierteren Ansatz. L. LAGRANGE, *Le Christ en croix du Palais de justice* (Bulletin mensuel, octobre), in: *Gazette des Beaux Arts*, 8^{ème} année, XXI, 1866, S. 502-504, hier S. 504; LORENTZ (*À propos*, 1998), S. 106.

⁸⁶ M. V. SCHWARZ, *Giottos Navicella zwischen „Renovatio“ und „Trecento“*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 48, 1995, S. 129-163, S. 141f. Das Mosaik (heute Vatikanische Grotten) befand sich

Betrachtungsweise möchte ich auch für die Kreuzigung vom Parlament vorschlagen. Wenn der Betrachter sich auf diese „Zerlegung“ einläßt, wird er bei einem Vergleich der einzelnen Bilder feststellen, dass der Künstler ihm im Gesamtbild verschiedene Ebenen darbietet. Jede dieser Ebenen bildet eine eigene Welt für sich, ohne jedoch dabei einen völligen Bruch mit den anderen Ebenen zu riskieren. Die Vordergrundfiguren lassen sich alle der Gruppe „Heiligenfiguren“ zuordnen, sie können aber unterschiedlich wahrgenommen werden. Auch mit den Hintergrundfiguren können die Heiligen durchaus in Verbindung gebracht werden (so zum Beispiel die Henkersgruppe auf der rechten Seite mit dem heiligen Dionysius)⁸⁷, aber der Künstler wandte in der Darstellung der Vorder- und der Hintergrundebenen verschiedene stilistische Mittel an. So gibt es also inhaltliche Verknüpfungen, die der Betrachter erkennen und verstehen kann, aber genauso gut ist ersichtlich, dass die Dargestellten auf unterschiedliche Weise wahrgenommen werden können.

II.1 Die Heiligenfiguren

Eine erste Gliederung des Bildes erfolgt durch den schweren Eichenrahmen: Er setzt die Kreuzigung in der Mitte durch eine Überhöhung gegenüber den Heiligen ab, die ihrerseits durch Dreipaßbögen bekrönt werden (Abb. 1). Der Rahmen nimmt demnach Rücksicht auf die Kreuzigung und die Heiligen im Vordergrund – Landschaft, Architektur und Hintergrundfiguren hingegen müssen sich ihm unterordnen beziehungsweise vermitteln den Eindruck, hinter dem Rahmen weiterzulaufen.⁸⁸

an jener Fassade von Santa Maria in Turri, die die östliche Begrenzung des Atriums von Alt-St. Peter bildete. Die Beschreibung entstammt den *Gesta Frederici* (spätes 12. Jahrhundert): „Ein wunderbares Bild, das auf der Mauer der Kirche nach der Kirche des hl. Petrus hin über dem Atrium der Kirche von St. Peter angebracht war, aus feinstem Golde und glänzend ausgestattet, [...] und es war gefertigt nach dem Antlitz unseres Herrn Jesu Christi, vor diesem stand ein anderes wunderhübsches Bild, gearbeitet nach den Zügen des hl. Petrus und ebenfalls in Gold [...]“. Die Figur des Paulus, die heute ebenfalls auf dem Mosaik zu sehen ist, stammt wahrscheinlich aus späterer Zeit (nach 1167) und wird daher nicht in der Beschreibung erwähnt.

⁸⁷ Vergleiche dazu das in der *Legenda aurea* geschilderte Martyrium des Heiligen: „[...] hiernach schlug man den dreien [gemeint sind neben Dionysius seine beiden Gefährten, der Priester Rusticus und der Diakon Eleutherius] [...] mit Beilen die Häupter ab.“ R. Benz, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, Heidelberg 1984, S. 787-795, besonders S. 792ff.

⁸⁸ Der Rahmen des Bildes wurde aufgrund der Brandschäden im 19. Jahrhundert teilweise erneuert, folgt aber dem ursprünglichen Entwurf: CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 62, Anm. 5.

Die Kreuzigungsgruppe (Abb. 13), bestehend aus dem Gekreuzigten, Johannes Evangelist und drei trauernden Frauen, wird in Kombination mit Gottvater und Heiliggeisttaube gebracht, die zusammen über Christus – der sein Vorbild in Rogier van der Weydens Christus des Wiener Triptychons hat (Abb. 3) – im Giebel des Rahmens erscheinen.⁸⁹ Auch Johannes Evangelist stellt eine Anleihe an einen Rogier'schen Figurentypus dar – das zeigt der bereits erwähnte Vergleich mit Rogier van der Weydens Johannesfigur der Kreuzigung von Scheut, die heute im Escorial zu sehen ist (Abb. 14 + 15).⁹⁰ In der Gruppe der trauernden Frauen zur Rechten der Kreuzigung ist nur Maria wirklich identifizierbar.⁹¹ Die Christus zugewandte Frau könnte zwar Maria Magdalena sein, ihr wird hier aber keine wichtige Rolle zudedacht. Sie wirkt inhaltlich und wortwörtlich in den Hintergrund gerückt.⁹² Auf zeitgenössischen Kreuzigungsdarstellungen vermittelt eine auf ergreifendste Weise am Kreuz zusammenbrechende Muttergottes eine Vorstellung der *Compassio* (Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Prado/Madrid). Häufig bietet sich auch eine reich gekleidete und geschmückte Sünderin Maria Magdalena dem (sündigen) Betrachter als Identifikationsobjekt mit der Aussicht auf Vergebung an (Rogier van der Weyden, Abegg-Triptychon). Die Pariser Kreuzigung verweigert dem Publikum einen derartigen Zugang, ihre Aufgabe besteht nicht darin, den Betrachter zur

⁸⁹ Der Vergleich mit Rogiers Wiener Kreuzigungstriptychon erfolgte zum ersten Mal bei CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 62.

⁹⁰ Dieser Vergleich erstmals bei DIJKSTRA (*Enkele opmerkingen*, 1997), S. 56. Es ist, wie Dijkstra betont, zwar keine wortwörtliche Übernahme, aber der Gestus und die Wahl des Typus stimmen miteinander überein. Die Rogier'sche Kreuzigung war ursprünglich für die Kartause von Scheut bestimmt und ist in den dortigen Rechnungsbüchern von 1555 als Stiftung des „Meister Rogiers“ verzeichnet. Da Rogier van der Weyden keines seiner Werke signiert oder datiert hat, ist die Datierung dieser Tafel in der Forschung ein vieldiskutiertes Problem. Rogiers Sohn Corneille trat 1448 in den Herinnenorden ein, die dazugehörige Kartause in Scheut wurde 1456 gestiftet. Man weiß, dass Rogier das Bild der Kartause schenkte. Aufgrund des Gründungsdatums der Kartause und aufgrund stilistischer Vergleiche wird das Bild eher spät, zwischen 1456 und den 1460ern, datiert: É. DHANENS, J. DIJKSTRA, *Rogier de le Pasture – Van der Weyden*, Tournai 1999, S. 24f.

⁹¹ Auch hier entdeckte Lorentz eine Parallele zu Rogier van der Weyden: Die Kopfhaltung Mariens ähnelt jener Frau, die in Rogiers Kreuzabnahme im Prado/Madrid Maria stützt (Abb. 16). LORENTZ (*A propos*, 1998), S. 106.

⁹² Für Michiels besteht die Frauengruppe aus Maria, Maria von Bethanien und Maria Magdalena. Nach Clément de Ris ist jene Frau, die Maria stützt, Maria Salomé; jene, die zum Kreuz hinaufblickt, die heilige Anna (ohne Begründung). Pigeon sieht in einer der drei Frauen Katharina von Frankreich, die Frau des englisch-französischen Königs Heinrich V. von Lancaster. Die anderen Wissenschaftler äußern sich nicht weiter zu den Marien. In der Bibel (Mt. 27, 55-56; Mk 15, 40; Joh 19, 25) werden drei Marien genannt: Maria Magdalena, Maria Kleophas (Tochter Annas aus deren zweiter Ehe mit Kleophas, d.h. Schwester der Gottesmutter), und Maria Salome (Tochter Annas aus deren dritter Ehe mit Salomas, ebenfalls Schwester der Gottesmutter). Maria von Bethanien wird z.T. mit Maria Magdalena gleichgesetzt. MICHIELS (*Histoire de la peinture*, 1866), S. 287; CLÉMENT DE RIS (*Chefs d'œuvres*, 1869), S. 5; A. PIGEON, L'auteur et les personnages du tableau dénommé le Retable du Parlement, in: *Les Arts*, Nr. 37, janv. 1905, S. 14-16 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 83); E. KIRSCHBAUM [Begr.], W. BRAUNFELS, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, begr. Rom/Wien [u.a.] 1968 [im folgenden abgekürzt LCI], Bd. VII: Ikonographie der Heiligen: Innozenz bis Melchisedech, Rom/Wien [u.a.] 1994, Sp. 515, Sp. 545.

Compassio anzuregen. Stattdessen wahrt sie die Distanz und schafft durch die Distanz ein Moment von Unnahbarkeit und damit von Sakralität. Diese Unnahbarkeit kommt der mahnenden Funktion des Bildes zugute und versinnbildlicht zugleich die Autorität des Gerichtes, das – vergleichbar dem Göttlichen Gericht am Jüngsten Tag – auf Erden die letzte Instanz darstellt und dadurch unanfechtbar in der Urteilsfindung wird.

Links außen steht der heilige Ludwig (1214-1270) (Abb. 16). Zusammen mit Karl dem Großen ist Ludwig der Beschützer der französischen Monarchie und – mit dem heiligen Dionysius – Schutzpatron der Stadt Paris.⁹³ Im Zusammenhang mit der Parlamentskreuzigung aber hat Ludwig noch eine weitere Bedeutung. Unter diesem laut Legende so tugendhaften König kam es zu einer Vereinheitlichung der verschiedenen regionalen Rechtsbräuche und des Gewohnheitsrechts, der sogenannten *Coutumes*. Er untersagte den gerichtlichen Zweikampf und ersetzte ihn durch die Inquisitions- und Appellationsgerichtsbarkeit.⁹⁴ Von da an organisierten die Ratsmitglieder ihre regelmäßigen Zusammenkünfte unter dem Namen *Parlements* in drei jährlichen Sitzungen, aus denen sich das Pariser Parlament herausentwickelte.⁹⁵ Passend dazu haftete an Ludwig das Image des gerechten Königs, der nicht nur selber gerecht richtete, sondern auch zu jeder Zeit um rechtschaffende, unbestechliche Beamte bemüht war, wie es mehrere seiner Lebensbeschreibungen überliefern.⁹⁶ Diese seine Eigenschaften und Neuerungen ließen ihn zum Schutzpatron des Obersten königlichen Gerichtshofes, des Parlaments von Paris, werden.

Ludwig ist in Gewänder mit sakralem Charakter gekleidet⁹⁷: Sein Obergewand ähnelt in der Art, wie es über Brust und Rücken herabfällt und die Arme dabei unbedeckt

⁹³ Heiliggesprochen 1297 durch Papst Bonifaz VIII., die kirchliche Verehrung setzte sogleich danach ein: LCI (Bd. VII), Sp. 426ff.

⁹⁴ J. EHLERS, H. MÜLLER, B. SCHNEIDMÜLLER (Hgg.), *Die französischen Könige des Mittelalters – Von Odo bis Karl VIII (888-1498)*, München 1996, S. 181.

⁹⁵ J.-P. BABELON, F. AVRIL, *La France de Saint Louis. Septième anniversaire de la mort de Saint Louis* (Ausst. Kat., Salle des Gens d'Armes du Palais, Paris), Paris 1970, S. 76f.

⁹⁶ So finden sich in einigen seiner Biographien verschiedenste Anekdoten dieser Art, vgl. hierzu BEAUNE (*The Birth*, 1991), S. 90-125, besonders S. 114f. Die Anekdoten zeichnen sich meist durch eine ähnliche Handlung aus: Ein Adeliger wird für seine Missetaten – unabhängig von seiner edlen Herkunft – genauso hart zur Rechenschaft gezogen wie ein Nichtadeliger.

⁹⁷ Das Gewand entspricht nicht dem Krönungsornat: H. PINOTEAU, *Tableaux français sous les premiers Valois*, in: *Cahiers d'héraldique*, II, 1975, S. 119-176, hier S. 138, Anm. 83. Mérimod verknüpft die sakralähnlichen Gewänder Ludwigs mit der Königsweihe. Die gemeinsame Darstellung von Ludwig dem Heiligen zusammen mit Johannes dem Täufer unterstreiche die Parallele zwischen der Salbung des Königs und der Taufe Christi: Ch. de MÉRINDOL, *Le Retable du Parlement de Paris: Nouvelles lectures*, in: *Histoires de la Justice*, Nr. 5, 1992, S. 19-34, hier S. 23.

lässt, einer Kasel. Das rote Unterwand, das nur durch einen schmalen Hermelinbesatz am Kragen, an den Ärmeln und am unteren Saum verziert ist, könnte man aufgrund dieser Schlichtheit durchaus als Albe interpretieren. In seiner Rechten hält Ludwig ein Zepter, und nicht, wie man erwarten könnte, die Justizhand.⁹⁸ An dem Gürtel unterhalb seines rechten Armes ist eine Almosenbörse zu erkennen. Diese Almosenbörsen gehörten unter anderem auch zur Gewandausstattung der Ratsmitglieder des Gerichtes.⁹⁹

1847 schrieb Gustav Waagen, der heilige Ludwig sei auf der Parlamentskreuzigung mit den Zügen Karls VII. (1403-1461) dargestellt.¹⁰⁰ Für diese Identifizierung würde

⁹⁸ Die Justizhand, die sog. *Main de Justice*, entwickelte sich aus der sog. *Virga*, einer Art Pendant zum königlichen Szepter. In England und Deutschland wurde dieses königliche Symbol durch den Reichsapfel ersetzt. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts findet sich in der *Reimser Ordo* die Anweisung, „der König solle in der Rechten ein vergoldetes Szepter tragen und in der Linken eine Virga von einer Elle Länge oder mehr, die darüber eine elfenbeinerne Hand hat. Die Elfenbeinhand zeigt die Schwurgeste und brachte der Virga ihren neuen Namen bei.“ Die Justizhand übernahm damit die Bedeutung des alten Gerichtsstabes, „die der König als oberster Richter seines Landes neben dem Szepter als Zeichen des Königtums führt.“ P. E. SCHRAMM, *Der König von Frankreich*, Bd. I, Weimar 1960 (EA: 1939), S. 210-213.

⁹⁹ P. D'ESZPEZEL, *Le Palais de Justice de Paris. Château Royal*, Paris 1938, S. 69. Mérimod könnte sich vorstellen, dass in der Börse Ludwigs eher Gerichtssiegel aufbewahrt werden. Sterling sieht in dem perlenbestickten Beutel eine Reliquienbörse. Diese sei ein Verweis auf die Reliquien Johannes des Täufers, die Ludwig der Heilige aus dem Orient in die Sainte-Chapelle gebracht hätte. Lorentz interpretiert den Beutel als Almosenbörse und belegt dies mit in zeitgenössischen königlichen Inventaren erwähnten Exemplaren: MÉRINDOL (*Le Retable*, 1992), S. 29; STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 40; LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 83.

¹⁰⁰ WAAGEN (*Nachträge*, 1847), S. 186. Laut LCI (Bd. VII), Sp. 427 ist „nur von Karl V., Karl VI., Ludwig XIII. und Ludwig XIV. bekannt, dass sie dem Heiligen ihre Züge geben ließen“. Dennoch folgten die meisten Kunsthistoriker Waagens Theorie: F. DE GUILHERMY, *Itinéraire archéologique de Paris*, Paris 1855, S. 305, S. 305; LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 83; LAGRANGE (*Le Christ en croix*, 1866), S. 504; CLÉMENT DE RIS (*Chefs d'œuvres*, 1869), S. 5, S. 8 und S. 12; G. DU FRESNE DE BEAUCOURT, *Histoire de Charles VII*, Bd. IV: L'expansion de la royauté, 1444-1449, Paris 1888, S. 81f.; Ch. NORMAND, *Nouvel itinéraire-guide artistique et archéologique de Paris*, Bd. I, Paris 1890, hier S. 143; REINACH (*Répertoire*, 1907), S. 420; FOSSÉ D'ARCOSSE, *Le Retable du Palais de Justice*, Paris 1912, S. 10 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 83); H. STEIN, *Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris. Notice historique et archéologique*, Paris 1912, S. 228; BRIÈRE (*Catalogue*, 1924), S. 275; TERRASSE (*Les Primitifs Français*, 1928), S. 17; DIMIER, *Les Primitifs Français*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1938, S. 81-102, hier S. 99; L. CAROLUS-BARRE, *Contribution à l'étude de la légende carolingienne. Les armes de Charlemagne dans l'héraldique et l'iconographie médiévales*, in: *Mémorial d'un voyage d'études de la Société nationale des Antiquaires de France en Rhénanie* (juillet 1951), Paris 1953, S. 289-308, hier S. 301; CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 63 und S. 67; STERLING (*Peintures*, 1965), S. 18; FREDERICKSEN (*A Parisian Triptych*, 1983), S. 192; F. POLLEROß, *Das sakrale Identifikationsporträt, Studien zu einem (höfischen) Porträttypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, phil. Diss., Wien 1986, S. 255; STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 38; MÉRINDOL (*Le Retable*, 1992), S. 19; DIJKSTRA (*Enkele opmerkingen*, 1997), S. 55f.; Ph. LORENTZ, *Les Rolin et les „Primitifs flamands“*, in: B. MAURICE-CHABARD (Hg.), *La splendeur de Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris 1999, S. 145-162, hier S. 153. LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 84 schließt ein Porträt Karls VII. nicht gänzlich aus, da die Infrarotuntersuchung der Kreuzigung ergeben habe, dass in der Unterzeichnung die Nase Ludwigs weiter vorgespungen wäre und die Nasenwurzel tiefer unter der Stirn gelegen hätte. Der Künstler der Kreuzigung könnte ein anderes, früheres Porträt des Königs verwendet haben – 2004 revidiert Lorentz seine Meinung (siehe Fn. 103). Schaefer glaubt, das Porträt in der Parlamentskreuzigung reflektiere ein früheres Porträt Karls VII., möglicherweise eines des Hofmalers Jacob de Litemont: SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 154, S. 278. Einige Kunsthistoriker räumen ein, das Bildnis Karls VII. sei stark idealisiert: JACQUES (*La peinture française*, 1941), S. 60;

sprechen, dass es Zweifel an der Abstammung Karls VII. gab, wie manche Historiker im Hinblick auf angeblich entsprechende Beziehungen seiner Mutter betonten. Die Auftraggeber der Kreuzigung vom Parlament könnten dem König somit eine Gelegenheit geboten haben, seine legitime Herkunft zu betonen. Es ist allerdings durch keine Quelle zu belegen, dass der Dauphin tatsächlich an seiner königlichen Abkunft zweifelte.¹⁰¹

Als Beweis für die Kryptoporträtthese wurde immer wieder das Porträt Karls VII. von Jean Fouquet angeführt.¹⁰² Aber gerade dieses Bild spricht eindeutig gegen die Theorie.¹⁰³ Aus dem direkten Vergleich der beiden Köpfe miteinander geht eindeutig hervor, dass mit diesen beiden Gesichtern nicht ein und dieselbe Person dargestellt werden sollte (Abb. 17 + 18). Der längliche Kopf Ludwigs ist im Verhältnis zum Körper eher klein, gekennzeichnet durch eine flache Stirn, große Augen mit schwerem, hängendem Ober- und Unterlid („Sylvester Stallone-Blick“), eine lange schmale Nase, einen kleinen Mund mit einer eher schmalen Oberlippe und einem kleinen, weniger abgesetztem Kinn. Fouquets Porträt Karls VII. zeigt demgegenüber einen größeren Kopf, eine rundere Stirn, kleine Augen mit angedeuteten Augenringen, eine große, markante Nase, ausgeprägte Labialfalten, einen volleren, größeren Mund und ein Kinn mit deutlichem Kinngrübchen. Auch andere Porträts

LEMOISNE (*La peinture française*, 1931), S. 85. Hingegen gehen folgende beiden Autoren davon aus, dass es sich hier nicht um ein Krypto-, sondern um ein direktes Porträt Karls VII. (ohne Umweg über die Figur des hl. Ludwig) handelt: A. VALLET DE VIRIVILLE, *Histoire de Charles VII, roi de France, et de son époque. 1403-1461*, Bd. III (1444-1461), Paris 1865, S. 325, Anm. 1; A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le tombeau de saint Louis. Appendice. – Les statues de Charles V. et de Jeanne de Bourbon du Musée du Louvre*, in: *Bulletin Monumental*, Bd. 126, 1968, S. 7-36, hier S. 18f. Für LAFENESTRE (*L'Exposition*, 1904), S. 78 wurden die Züge des hl. Ludwigs nach einem Porträt des noch jungen Ludwigs XI. gezeichnet. Für F. de MÉLY, *Signatures de primitifs. I: Le Retable du Parlement (1453)*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, VII, 1914, S. 17-32 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 84) birgt das Gesicht Ludwigs eine Reminiszenz an das „abgezehrte Gesicht Philippes des Guten“, später vermeint Mély die Züge des Herzogs von Burgund zu erkennen: H. FIERENS-GEVAERT, F. de MÉLY, *Un important problème. Primitifs flamands et Primitifs français*, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, XLIV, 1923, S. 287-306, hier S. 295 (zit. nach Lorentz (*Corpus*, 19, 2001), S. 84).

¹⁰¹ Die Frage des Zweifels ist in der Forschung umstritten. Die einen bestätigen die Unsicherheit Karls VII. bezüglich seiner Abstammung: M. BLOCH, *Die wundertätigen Könige*, München 1998, S. 276f. (EA: *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris 1924); SCHRAMM (*Der König von Frankreich*, 1960), S. 247; G. NAEGLÉ, *Stadt, Recht und Krone: Französische Städte, Königtum und Parlement im späten Mittelalter*, Bd. I: *Stadt und Krone im späten Mittelalter*, Husum 2002, S. 32; Ehlers wiederum behauptet das Gegenteil: EHLERS (*Die französischen Könige*, 1996), S. 324.

¹⁰² Das Bild wird aufgrund der Inschrift (*LE TRES VICTORIEUX ROY DE FRANCE CHARLES * SEPTIEME * DE CE NOM*) um 1453 datiert, als der König etwa 50 Jahre alt war. Es war wahrscheinlich für die Sainte-Chapelle in Bourges bestimmt, die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zerstört wurde. F. AVRIL (Hg.), *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, (Ausst. Kat., Bibliothèque Nationale de France, Paris), Paris 2003, S. 101-110.

¹⁰³ Folgende Autoren bezweifeln die These oder lehnen sie dezidiert – ebenfalls unter Hinzuziehung des Porträts – ab: BOUCHOT (*L'exposition des primitifs français*, 1905), Text zur Abb. LXVII; MAUMENÉ (*Iconographie des Rois*, 1928), S. 70; LEMOISNE (*La peinture française*, 1931), S. 85; LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 17.

Karls VII. lassen sich mit Fouquets Bild in Verbindung bringen, für einen Vergleich mit der Parlamentskreuzigung eigenen sie sich jedoch nicht (Abb. 19 + 20).¹⁰⁴ Ein von der Wissenschaft anerkanntes Kryptoporträt Karls VII. ist der kniende König der *Epiphanie* aus dem Stundenbuch des Etienne Chevalier, das ebenfalls von Fouquet stammt (Abb. 21).¹⁰⁵ Mit der Figur Ludwigs des Heiligen wurde demnach sicher kein Kryptoporträt Karls VII. in die Kreuzigung vom Parlament geschmuggelt – die Tatsache, dass in der Figur des heiligen Ludwigs schon sehr lange (wahrscheinlich schon zur Entstehungszeit der Kreuzigung) ein Porträt gesehen wurde, sollte uns jedoch stutzig machen. Insbesondere, wenn man sich jenen Darstellungsmodus anschaut, den der Künstler für die anderen Heiligen wählte. Dazu aber später mehr.

Neben Ludwig steht Johannes der Täufer mit dem Lamm und dem Buch.¹⁰⁶ Bezüglich der Schrittstellung der Figur fand Lorentz ein Flémalle'sches Vorbild, den Johannes aus dem Stifterflügel des Werl-Altars (Abb. 22).¹⁰⁷ Gesicht und Haartracht sind jedoch gänzlich anders behandelt, auch der rote Mantel scheint in Paris aus einem schwereren, steiferen Stoff (siehe die Aufwölbung auf der Schulter). Beim Untergewand bemerkt man, wie der Künstler der Kreuzigung mit größter Sorgfalt das Kamelhaarfell wiedergibt. Gerade im Gesicht zeigt sich wieder einmal der Rogiersche Einfluß. Als Vergleichsbeispiel bietet sich hier dessen Johannes der Medici-Madonna im Städel/Frankfurt an (um 1460-1464) (Abb. 23). Der in Rogiers Tafel rechts abgebildete heilige Damian erinnert in der Darstellung seines Kopfes wiederum an Ludwig den Heiligen in der Parlamentskreuzigung.

Die Anwesenheit Johannes des Täufers in dem Bild (Abb. 16) hat den Kunsthistorikern ein wenig Kopfzerbrechen bereitet. Louis de Rozen sieht das Motiv für die Präsenz des Täufers in der Verbindung zum heiligen Ludwig: Ludwig brachte aus dem Orient Reliquien des Täufers in die Sainte-Chapelle.¹⁰⁸ Ein Konnex, der in

¹⁰⁴ Abb. 18 ist ein Aquarell nach einem verschollenen Porträt des Königs. Da der König darauf älter wirkt als beispielsweise auf dem Porträt im Louvre, wird das Bild, nach dem es angefertigt wurde, in die Jahre 1458-1460 datiert. SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 296.

¹⁰⁵ Da sowohl das Porträt im Louvre als auch das Kryptoporträt von demselben Künstler angefertigt wurden, überrascht zugegebenermaßen die Ähnlichkeit in der Darstellung nicht sehr. Das Stundenbuch wurde zwischen 1452-1460 für Etienne Chevalier angefertigt und ist zweifellos das berühmteste Stundenbuch Fouquets: RING (*A Century*, 1949), Abb. 70, S. 212. Auf das Kryptoporträt Karls VII. in dieser Miniatur hat nach meinem Wissensstand erstmals FRESNE DE BEAUCOURT (*Histoire de Charles VII*, 1888), S. 82 hingewiesen.

¹⁰⁶ LCI (Bd. VII), Sp. 163ff.: Standespatron u.a. der Weber, Schneider, Gerber, Kürschner. Das Lamm ist sein Hauptattribut, nach Johannes 1,36 verkündet er Christus als das Lamm Gottes.

¹⁰⁷ LORENTZ (*A propos*, 1998), S. 106.

¹⁰⁸ L. de ROZEN, J. GUIBERT [u.a.], *Tribune des arts. Le Retable du Parlement de Paris*, in: *Les Arts*, Nr. 39, mars 1905, S. 31-33, hier S. 31 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 84). Ihm schließen

Anbetracht der benachbarten Sainte-Chapelle durchaus Sinn macht (siehe hierzu auch Kapitel III). Die Kombination von Ludwig dem Heiligen mit Johannes dem Täufer ist in der bildnerischen Darstellung nicht ungewöhnlich, sie findet sich zum Beispiel auf einer Miniatur, die für Ludwig XI. angefertigt wurde.¹⁰⁹ Könnte das Ratsmitglied Jehan Paillart, dessen Vorname auf Johannes als Namenspatron hinweist, für die Auswahl des Heiligen verantwortlich gewesen sein?¹¹⁰ Vielleicht wurden die hier präsentierten Heiligen auch schlichtweg vom bereits erwähnten Vorgängerbild übernommen, welches zu Beginn des 15. Jahrhunderts für die *Grande Chambre* angefertigt wurde (siehe Kapitel III.4).¹¹¹ Leider sind weder Komposition noch Aussehen dieser Tafel bekannt, so dass diese Annahme hypothetisch bleiben muss. Châtelet vermutet in Johannes dem Täufer den Patron der Ratsmitglieder. Denn eine Tafel aus dem Rechnungshof im *Palais de la Cité*, die leider nur durch eine Miniatur überliefert ist, zeigt den gleichen Aufbau wie die Kreuzigung vom Parlament: Jeweils zwei Heiligenpaare flankieren eine Kreuzigungsgruppe (Abb. 24). Jedoch an Stelle Johannes' des Täufers ist ein Heiliger im Bischofsornat zu erkennen. Châtelet deutet ihn als den heiligen Eligius, der aufgrund seiner Tätigkeit als Münzmeister und Berater am fränkischen Königshof der Schutzpatron des Rechnungshofes gewesen sein könnte.¹¹² Das würde bedeuten, dass jede Kammer des Gerichtshofes ihren eigenen Schutzpatron hatte, wofür es zwar leider keinen Beleg gibt, was jedoch in Anbetracht der Lage plausibel erscheint.

Kommen wir zum Figurenpaar auf der rechten Bildhälfte (Abb. 25). Neben Johannes Evangelist steht der heilige Dionysius mit seinem abgeschlagenen Haupt in den Händen. Die älteste Vita des Heiligen stammt aus dem 8. Jahrhundert (*Passio ss.*

sich folgende Autoren an: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 40; DIJKSTRA (*Enkele opmerkingen*, 1997), S. 55.

¹⁰⁹ Cod. Ser. N. 2619, fol. 3 v: *Ludwig XI. von Frankreich und seine Gemahlin Charlotte von Savoyen vor dem Retabel des hl. Adrian in St. Adrien de Grammont*. Links und rechts auf dem Altar sind die Skulpturen von Johannes dem Täufer und Ludwig dem Heiligen zu sehen. Abgebildet bei D. THOSS, *Flämische Buchmalerei. Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich*, Graz 1987, Abb. 77.

¹¹⁰ CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 67.

¹¹¹ Erstmals vermutet von BOUTARIC (*Communication*, 1864), S. 53. Übernommen von: CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 64; LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 83.

¹¹² CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 67. Auch die Art der Darstellung des Heiligen entspricht jener des Eligius. Vgl. hierzu LCI, Bd. VI: Ikonographie der Heiligen, Crescentianus von Tunis bis Innocentia, Rom/Wien [u.a.], Sp. 123f. Die Kapelle, in der die Ratsmitglieder jeden Morgen vor Beginn der Sitzungen ihren Gottesdienst abhielten, war dem heiligen Nikolaus geweiht (vgl. hierzu Kapitel III.1). Drei Anekdoten aus der Legende dieses Heiligen stehen in direktem Zusammenhang mit dem Justizwesen (Aufdeckung von Bestechungen, Verhinderung von ungerechtfertigten Todesurteilen). Über die Patrozinien anderer Kammern im Pariser *Palais de la Cité* ist mir leider nichts bekannt. BENZ (*Legenda aurea*, 1984), S. 29-32; LCI, Bd. VIII: Ikonographie der Heiligen: Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Rom/Wien [u.a.] 1994, Sp. 45-58.

Martyrum Dionisii, Rustici et Eleutherii).¹¹³ Gegen Ende des 11. Jahrhunderts nahm die ihm geweihte Abtei Saint-Denis bei Paris als königliche Grablege bereits eine Sonderstellung ein, aber erst unter Abt Suger (1122-1151) erreichte der Kult des Heiligen seinen Höhepunkt. Er war nicht nur persönlicher Schutzpatron der französischen Könige und des von ihm christianisierten Königreiches, sondern zusätzlich auch Schutzpatron der französischen Krone.¹¹⁴ In der Schlacht wurde das Banner des Heiligen vorangetragen und in seiner Abtei wurden die Symbole der Monarchie aufbewahrt, darunter das Banner Frankreichs, die sogenannte *Oriflamme*, und die Krone des heiligen Ludwigs und Karls des Großen.¹¹⁵ Da Dionysius der erste Bischof von Paris war, war er, zusammen mit dem heiligen Ludwig, Schutzpatron der Stadt. Die zahlreich erhaltenen Bildzeugnisse belegen die Beliebtheit dieses Heiligen, der oft auch in Kombination mit dem heiligen Ludwig dargestellt wurde. Ein Beispiel für das gemeinsame Auftreten dieser beiden Schutzpatrone finden wir in einem Retabel mit einer Kreuzigung und Stiftern, die sich im unmittelbaren Umfeld der Parlamentskreuzigung befunden haben muß. Das Tafelbild ist leider nur durch eine im 17. Jahrhundert für Roger de Gaignières angefertigte Kopie erhalten (Abb. 26).¹¹⁶ Dem Kopist nach befand sich das Bild in der Michaelskapelle des *Palais de la Cité*, was von Guerout aufgrund des Fehlens des Erzengels Michael im Bild selbst angezweifelt wurde.¹¹⁷

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts kam es zur Verbindung der Dionysius-Legende mit jener Karls des Großen. Nach einer Erzählung in der *Gesta Beati Karoli in Hispania* des Pseudo-Turpin, die erst später und im Kloster von Saint Denis selbst hinzugefügt wurde, unterstellte Karl ganz Frankreich der Abtei von Saint Denis. Daraufhin erschien Dionysius dem Kaiser im Traum und versprach unter anderem

¹¹³ Der Legende nach wird Dionysius, Apostel Galliens und erster Bischof von Paris, im 3. Jahrhundert von Papst Clemens zusammen mit Rusticus und Eleutherius nach Frankreich geschickt und bekehrt dort zahlreiche Menschen zum Christentum. Präfekt Fescennius, der in Paris gegen die Christen kämpft, lässt Dionysius und seine Gefährten verhaften und nach etlichen Martern enthaupten. Dionysius aber hebt seinen abgeschlagenen Kopf auf und trägt ihn, von Engeln begleitet, zwei Meilen weit bis an jene Stelle, an der er begraben und später die Abtei Saint-Denis errichtet werden wird. BENZ (*Legenda aurea*, 1984), S. 787-795; LCI (Bd. VI), Sp. 61ff.

¹¹⁴ F. GRAUS, *Lebendige Vergangenheit. Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter*, Köln/Wien 1975, S. 148-158. BEAUNE (*The Birth*, 1991), S. 20f., S. 35f.; allgemein über den hl. Dionysius siehe ebenda, S. 20-69.

¹¹⁵ GRAUS (*Lebendige Vergangenheit*, 1975), S. 148ff.; BEAUNE (*The Birth*, 1991), S. 20f., 35f. „Die Oriflamme, die der Legende nach Karl der Große vom Papst erhalten hatte, stellte die allgemeine, bei besonderer Gefahr entfaltete Heerfahne dar“. SCHRAMM (*Der König von Frankreich*, 1960), S. 139, S. 204.

¹¹⁶ Bibliothèque Nationale/Paris, Est. Oa 11, fol. 89. Ich danke Christian Opitz für diesen Hinweis.

¹¹⁷ GUEROUT (*Le palais*, II, 1952), S. 188f. Ihm schloss sich Ch. STERLING, *La peinture médiévale à Paris*, Bd. I, Paris 1987, S. 168, an.

jenen Heilung, die für die Abtei Geld spendeten.¹¹⁸ Aufbauend auf dieser Legende und durch Fälschung einer Karlsurkunde wurde das Kloster Saint-Denis zum Haupt aller Kirchen des Reiches Karls des Großen erhoben und in Folge dessen wurden der Abtei zahlreiche Sonderrechte eingeräumt. František Graus sieht die Rolle und den Einfluß der Abtei etwas differenzierter. Er bezeichnet Saint-Denis als „das kultische Zentrum des Königtums“ ohne Monopolstellung – schließlich fanden Krönung und Salbung des Königs in Reims statt. Der Heilige selbst indessen büßte zunehmend seine Mittlerstellung zwischen Gott und Krone ein, was Graus mit der Tendenz des französischen Königtums zur Sakralisierung erklärt: „Die Könige von Frankreich strebten eine halbsakrale Ausnahmestellung schlechthin an, die einen besonderen Heiligen überflüssig machte. Suger war mit seiner Ansicht, der König von Frankreich sei in Wahrheit bloß ein Lehnsmann des Heiligen, nicht durchgedrungen.“¹¹⁹ Auch Beaune konnte darlegen, wie sehr das Verhältnis der Krone und des französischen Volkes nicht nur zum heiligen Dionysius, sondern auch zum heiligen Ludwig zur Entstehungszeit der Kreuzigung des Parlaments von Ambivalenz geprägt war: Vor dem Hundertjährigen Krieg bestand zwischen den beiden Heiligen und der französischen Krone noch eine enge Bindung, zu Beginn des 15. Jahrhunderts verschlechterte sich diese Beziehung jedoch. Die Abtei Saint-Denis fiel in die Hände der Engländer, der heilige Dionysius wurde Schutzpatron der Doppelmonarchie England-Frankreich. Das Verhältnis zum heiligen Ludwig litt an ähnlichen Symptomen. So erklärte beispielsweise der Regent der Doppelmonarchie, er sei ein direkterer Nachfahre des Heiligen als Karl VII. Dementsprechend verwundert es nicht, dass Karl VII., der bei seiner Krönung in Reims 1429 auf die in Saint-Denis aufbewahrten *Regalia* verzichten musste, sein Königreich Bourges unter den Schutz des heiligen Michael stellte. Sowohl Dionysius als auch Ludwig erhielten sich nur schwer vom Ruf des Verräters.¹²⁰ Auch wenn der Einfluß der beiden verschmähten Heiligen in Paris (das 1418 abtrünnig den Engländern die Tore

¹¹⁸ Nachzulesen in der Aachener Handschrift HA 5, abgedruckt bei H.-W. KLEIN, *Die Chronik von Karl dem Grossen und Roland. Der lateinische Pseudo-Turpin in den Handschriften aus Aachen und Andernach*, München 1986, S. 119-121; Vgl. hierzu auch GRAUS (*Lebendige Vergangenheit*, 1975), S. 152, Anm. 36. Beaune berichtet von einer anderen Version der Legende, nach der Karl der Große in der Vorhölle schmort, aber dank der interzessorischen Fähigkeiten Dionysius' daraus befreit wird und in den Himmel kommt: BEAUNE (*The Birth*, 1991) S. 37ff.

¹¹⁹ GRAUS (*Lebendige Vergangenheit*, 1975), S. 154f., S. 190.

¹²⁰ BEAUNE (*The Birth*, 1991) S. 17f., S. 52, S. 57-61, S. 91, S. 117, S. 124: Ludwig war zudem eine Symbolfigur für Steuerfreiheit und deshalb auch Beschützer der Anhänger des Herzogs von Navarra und der französisch-englischen Doppelmonarchie. Beaune weist darauf hin, dass es natürlich immer eine Lücke zwischen „wahrer“ Geschichte und dem, was zeitgenössische Autoren als Geschichte präsentierten, gibt.

geöffnet hatte) nicht so sehr unter diesen Veränderungen litt, dürfte dies doch nicht ohne Konsequenzen geblieben sein.

Einfacher werden die Verhältnisse – zumindest auf den ersten Blick – wieder bei der Figur rechts außen, in der die Forschung eine Darstellung Karls des Großen sieht (Abb. 25).¹²¹ Karl der Große (751-814) – nach Graus „die bekannteste Herrschergestalt des Mittelalters“¹²² – wurde durch Gegenpapst Paschalis III. im Jahre 1165 kanonisiert.¹²³ Unter den Kapetingern verbreitete sich seine Legende und das Königshaus wies wiederholt auf die direkte Linie zu den Karolingern hin. Auch die Valois betonten ihre Abstammung von Karl dem Großen (wie sich auch an ihren Vornamen ablesen lässt), um ihren Anspruch auf den Thron zu legitimieren.¹²⁴ Allerdings gab es im ganzen französischen Königreich nur zwei kurze Epochen, in denen Karl der Große als Heiliger verehrt wurde, und zwar unter Karl V. (reg. 1364-1380) und 100 Jahre später unter Ludwig XI. (reg. 1461-1483). Letzterer ließ ihm, wenn auch nur mit mäßigem und auf die Pariser Region begrenzten Erfolg, jene Ehre zuteil werden, die einem Heiligen gebührt, das heißt er bekam einen Festtag (den 28. Januar) im christlichen Kalender zugeordnet.¹²⁵ Zusammen mit dem heiligen Ludwig zählt Karl der Große zu den Schutzheiligen der französischen Könige und beide stehen für ihre Bemühungen auf dem Gebiet der Rechtssprechung.¹²⁶ Die Verbindung der Karlslegende mit jener des heiligen Dionysius wurde oben bereits erläutert. Es gab aber auch realiter einen Bezug Karls des Großen zur Abtei. In Saint-Denis war er zum König geweiht worden und eben dorthin ließ er den

¹²¹ Die Identifizierung erfolgte erstmals bei LENOIR (*Inventaire général*, 1886), S. 398. Diese Zuschreibung wurde in der Regel übernommen, Ausnahmen bilden die folgenden Autoren: A. PIGEON, L'auteur et les personnages du tableau dénommé le Retable du Parlement, in: *Les Arts*, Nr. 37, janv. 1905, S. 14-16 (zit. nach LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 87): Heinrich von Lancaster; GUEROUT (*Le palais*, III, 1954), S. 22: Salomon; und schließlich SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 280f. der sich einerseits Guerout anschließt, andererseits weiterhin von Karl dem Großen schreibt.

¹²² GRAUS (*Lebendige Vergangenheit*, 1975), S. 183; er weist an anderer Stelle (S. 188f.) darauf hin, dass Karl der Große in der Überlieferung der französischen Epik sehr unterschiedlich dargestellt wurde – vom idealen Herrscher bis zum greisenhaften Schwächling, wobei aber eher die positiven Charakteristika betont wurden.

¹²³ Zur Kanonisierung Karls des Großen siehe A. SIEGER, Probleme um die Kanonisierung Karls des Großen, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, Bd. 104/105, 2002/2003, S. 637-672.

¹²⁴ Vgl. L. SAURMA-JELTSCH, Karl der Große im Spätmittelalter: Zum Wandel einer politischen Ikone, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, Bd. 104/105, 2002/2003, S. 421-462, hier S. 425.

¹²⁵ BEAUNE (*The Birth*, 1991), S. 91; CAROLUS-BARRE (*Contribution*, 1953), S. 298ff. Erst im 17. Jahrhundert setzte sich der Karlskult endgültig durch.

¹²⁶ DIJKSTRA (*Enkele opmerkingen*, 1997), S. 55.

Leichnam seiner Mutter Bertrada überführen. Zudem verfolgte er selbst einige Zeit lang den Plan, sich dort begraben zu lassen.¹²⁷

Auf der Parlamentskreuzigung ist Karl der Große mit Schwert und Kristallkugel ausgestattet.¹²⁸ Über seiner Rüstung trägt er ein königliches Gewand, auf dem auf der linken (Karls rechter) Mantelhälfte die französische Lilie, auf der rechten der kaiserliche Adler zu sehen sind.¹²⁹ Auf seiner Mantelschließe (Abb. 27) entdeckt der aufmerksame Betrachter eine Grisailledarstellung zweier Kämpfer: Ein (nackter?) Mann hat mit seiner Linken einen bereits am Boden liegenden Mann (einen Soldaten?) am Kragen gepackt. In der erhobenen Rechten hält er ein Schwert, mit dem er im Begriff ist, zum finalen Schlag auszuholen. Die Bedeutung dieser Darstellung ist bis heute ungeklärt.¹³⁰ Die Soldatenrüstung des Besiegten und die spärliche Bekleidung / Nacktheit des Siegers kann als Indiz gelesen werden, dass es sich um eine Darstellung des Kampfes David gegen Goliath handelt.¹³¹ Die Nacktheit des Kämpfers in Kombination mit der Grisailledarstellung erweckt dagegen die Assoziation, es handele sich um eine antike Gemme. Zu dieser Form von Antikenrezeption gesellt sich ein weiteres, beinahe phantastisch anmutendes Kleidungsstück: Auf seinen Kopf trägt Karl eine außergewöhnliche Kombination aus rot-samtener Bischofsmütze mit Pelzbesatz, die von einer Krone umschlungen wird (Abb. 28).¹³² Der Pelzbesatz erinnert an jene Pelzmütze, die Kaiser Sigismund von

¹²⁷ W. BRÜCKLE, *Civitas Terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270-1380*, München/Berlin 2005, S. 42.

¹²⁸ Die Kristallkugel sei nach Schramm hier nicht als Zeichen der Welt, sondern als Reichsapfel zu lesen, der ansonsten in Frankreich keine Rolle spielte: P. E. SCHRAMM, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum Nachleben der Antike*, Stuttgart 1958, S. 103ff., S. 123; MÉRINDOL (*Le Retable*, 1992), S. 24 ist der Ansicht, das erhobene Schwert könnte den Waagbalken der Justitia symbolisieren.

¹²⁹ Bereits in der frühesten bekannten Beschreibung eines Karl dem Großen zugeordneten Wappens von 1275 werden folgende Embleme genannt: Der das Reich symbolisierende kaiserliche Adler sowie die Lilie, die für das französische Königreich steht. Diese Kombination wird in späteren schriftlichen und bildlichen Darstellungen beibehalten, der Schild ist dabei gespalten (d.h. vertikal in zwei Hälften geteilt) und zeigt (in Deutschland immer) vorne (d.h. links) den halben Adler des Reiches, hinten (d.h. rechts) die französischen Lilien (in Frankreich gelegentlich umgekehrt). Die französische Version entstand erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zur Erfindung des Wappens Karls des Großen siehe CAROLUS-BARRE (*Contribution*, 1953), S. 289.

¹³⁰ Michiels zum Beispiel sah darin den Mord an Abel – eine sehr unwahrscheinliche Interpretation sowohl in Hinblick auf die Darstellungsform (Nacktheit, Schwert) als auch im Zusammenhang mit Karl dem Großen. MICHIELS (*Histoire de la peinture*, 1866), S. 292.

¹³¹ Eine These, die von Lorentz postuliert wurde. Für ihn wäre auch der Mord an Roland möglich, wobei es für mich keinen Sinn macht, den Sieger dabei nackt bzw. dürrig bekleidet darzustellen. LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 87

¹³² Nach Lorentz bildet die Kopfbedeckung Karls des Großen in einigen Miniaturen der *Grandes Chroniques de France* (um 1455) eine Art Vorstufe zu jener auf der Parlamentskreuzigung. Dass diese Miniaturen von Simon Marmion stammen, der in Amiens tätig war, belegt für Lorentz die amiensische Herkunft des Malers der Kreuzigung. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich die Kopfbedeckung bei Marmion als goldene Tiara (ohne Innenhut), die auf fol. 120v bei der Krönung auf

Luxemburg oft anstelle einer Krone trug und die, um es salopp zu formulieren, zu einer Art Markenzeichen des Kaisers wurde.¹³³ Diese pelzgefütterte Mütze war über den Ohren geschlitzt. Dadurch konnte die Pelzkrempe über den Ohren herauf- oder heruntergeklappt werden, so wie man es auf dem Bildnis des Kaisers im Kunsthistorischen Museum/Wien sehen kann.¹³⁴ Die auffällige Höhe von Karls Kopfbedeckung findet ihr Pendant dagegen bei jenem Helmhut, den der byzantinische Kaiser Johannes VIII. Palaiologos zu tragen pflegte und mit dem er unter anderem auf dem Konzil von Ferrara 1438 Aufsehen erregte: Dieser Hut, der auf Pisanellos Medaille mit dem Antlitz des Kaisers gut zu erkennen ist (Abb. 29), wies über der Stirn ebenfalls eine aufgeschlagene Krempe auf, der obere Teil war jedoch konisch und weitaus höher als Sigismunds Mütze. Der Hut hatte sich, genau wie die Kopfbedeckung Sigismunds, aus dem *Kamelaukion* der byzantinischen Kaiser entwickelt, wurde von den Italienern aber kurioserweise als typisch für die Antike gesehen.¹³⁵ Der schiffsförmige Unterteil ist mit Karls Pelzbesatz nicht zu vergleichen, und auch der obere Teil ist bei Karl eher flach und dreieckig und hat damit die Form einer Mitra. Auf einer Miniatur der *Histoire universelle d'Orose* trägt König Amulius eine ähnliche Mitrakrone (Abb. 30).¹³⁶ Man nimmt an, dass etwa seit dem 9. Jahrhundert die Kaiser bei ihrer Krönung unter der Krone eine Mitra trugen. Auch bei der Krönung Friedrichs III. 1452 wird eine Mitra erwähnt, die mit der Krone

Karls Haupt gesetzt wird. Auf fol. 154v trägt er unter dieser Tiara eine Pelzkappe, wie sie von Kaiser Sigismund bekannt ist. LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 112; die Miniaturen sind abgebildet bei T. WORONOWA, A. STERLIGOW, *Westeuropäische illuminierte Handschriften vom 8. bis 16. Jahrhundert in der Russischen Nationalbibliothek, Sankt Petersburg*, Bournemouth 1996, Abb. 176 u. 177.

¹³³ Die Ausformung dieses Kaiserhutes, den Sigismund aller Wahrscheinlichkeit nach von seinem Vater, Karl IV., übernommen hatte, dürfte über den byzantinischen Hof übermittelt worden sein bzw. sich aus dem dort für den Kaiser üblichen *Kamelaukion* entwickelt zu haben. Siehe M. STUDNÍČKOVÁ, Černa, Sigismund von Luxemburg und die Hofkunst Karls IV. Ein Beitrag zur Ikonographie Karls IV. und Sigismunds von Luxemburg, in: J. MACEK, E. MAROSI, F. SEIBT (Hgg.), *Sigismund von Luxemburg, Kaiser und König in Mitteleuropa 1387-1437: Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds und der europäischen Geschichte um 1400*, Warendorf 1994, S. 271-278, hier S. 272-277.

¹³⁴ Das Werk eines unbekanntes Meisters wird um 1420 oder 1436/37 datiert, Abb. in I. TAKÁCS, *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437* (Ausst. Kat., Szépművészeti Múzeum, Budapest, Musée National d'histoire et d'art, Luxemburg), Mainz 2006, S. 153, Abb. 2.1.

¹³⁵ TAKÁCS (*Sigismundus*, 2006), S. 454, Kat. Nr. 5.20, Abb. ebenda. Für den Hinweis auf Johannes VIII. Palaiologos danke ich Dr. Lioba Theis.

¹³⁶ Nach der antiken Mythologie ließ König Amulius die beiden Söhne seiner Nichte, die Zwillinge Romulus und Remus, kurz nach der Geburt aussetzen. Auf einer anderen Miniatur der Handschrift nach dem Geschichtskompendium des Paulus Orosius (*Historia adversus paganos*) trägt ein weiterer Herrscher der Antike, Alexander der Große, eine Mitrakrone, die zudem mit einem Pelzbesatz versehen ist (fol. 150v: Die Vergiftung Alexanders). Abgebildet bei N. REYNAUD, *La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy*, in: *La Revue du Louvre et des musées de France*, 15^e année, 1965, no. 1, S. 176, Abb. 9.

bereits verbunden war.¹³⁷ Für den Wiener Raum belegen Bildzeugnisse aus den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts eine Kaisermitra, die – wie Karls Kopfbedeckung – aus rotem Stoff mit Perlbesatz und einem weißen Rand bestand, jedoch mit der Falte parallel zum Kronenbügel getragen wurde.¹³⁸

Die oben genannten Kopfbedeckungen fanden Eingang in die bildliche Darstellung und dienten dort nicht nur als Erkennungszeichen ihrer bekannten Träger, sie wurden generell verwendet, um höhergestellte Persönlichkeiten zu kennzeichnen. So ist der hinter dem hl. Dionysius dargestellte Mann im roten Brokatgewand nicht nur durch seine kostbaren Gewänder als Angehöriger der Oberschicht ausgewiesen, sondern auch durch seine samtene Mütze mit Pelzbesatz, die Karls Haube sehr ähnelt. Auch wenn keines der genannten Beispiele in allen Details mit der Kopfbedeckung Karls korrespondiert, weisen sie eine Art Exotik auf, die im Falle der Parlamentskreuzigung Charles Sterling dazu verleitete, sich bei Karl dem Großen an einen Moskovitenfürst erinnert zu fühlen.¹³⁹ Und sie zeichnen sich durch ihre Konnotationsfähigkeit mit etwas aus, was man mit „authentischem Kaisertum“ umschreiben könnte: Angefangen bei einem König der antiken Mythologie in der Miniatur der *Histoire d’Orose* über Kaiser Sigismund bis zu Johannes VIII. Palaiologos. Gerade letzterer dürfte für Frankreich, für das die Devise „Der König ist in seinem Königreich der Kaiser und hat niemand anderem als Gott und dem Schwert zu gehorchen“ galt, das Bild eines „wahren“ Kaisers liefern.¹⁴⁰ Auf der Kreuzigung vom Parlament wird also versucht, das Bild des „echten“ Karl des Großen darzustellen und es wurde dabei auf bildliche Mittel zurückgegriffen, die sich dezidiert vom deutschen Kaiser unterschieden. Diese Authentizität wird durch einen weiteren Kunstgriff unterstrichen: Auf dem Pariser Bild schaut Karl als einziger der Heiligen aus dem Bild heraus. Sein Blick geht jedoch ins Leere, er fixiert nicht den Betrachter. Die weit aufgerissenen Augen mit den hochgezogenen Augenbrauen haben etwas Bannendes. Verstärkt wird dieser Effekt durch sein zerzaustes, abstehendes Haar, wobei der Pelzbesatz seiner Mütze und das hervorquellende Haar nicht deutlich voneinander zu trennen sind. In der *Legenda aurea* des Jacobus

¹³⁷ P. E. SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Bd. I, Stuttgart 1954, S. 69f., S. 90.

¹³⁸ SCHRAMM (*Herrschaftszeichen*, I, 1954), S. 91, Anm. 2 sowie DERS., *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Bd. III, Stuttgart 1956, S. 1020.

¹³⁹ STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 38.

¹⁴⁰ Zur Devise siehe S. CSERNUS, Sigismund von Luxemburg und die französische Geschichtsschreibung, in: I. TAKÁCS (*Sigismundus*, 2006), S. 487-493, hier S. 492.

de Voragine, verfasst zwischen 1263 und 1273, wird erzählt, „daß Carolus schön war von Leib, aber wild von Angesicht.“¹⁴¹ Eine weitere, für unser Bild noch passendere Beschreibung Karls des Großen findet sich im Pseudo-Turpin: „Karl hatte [...] einen wohlgeformten und schönen Körper, aber einen durchdringenden, drohenden Blick. [...] seine Augen funkelten und blitzten wie die eines Löwen. [...] Jeder Mensch erschrak zutiefst, wenn er ihn voller Zorn und mit weit aufgerissenen Augen sah.“¹⁴² Auch wenn Karl auf der Kreuzigung vom Parlament nicht zornig aussieht, die weit aufgerissenen Augen hat der Künstler sehr gut getroffen! Wenn man sich auf die Suche nach vergleichbaren Figuren begibt, wird man schwerlich etwas Ähnliches finden.¹⁴³ Selten finden sich auf Tafelgemälden jener Zeit Figuren mit diesem starren Blick, die zudem so exotisch und andersartig wirken wie Karl der Große auf der Parlamentskreuzigung – ein annähernd ähnliches Mienenspiel fand ich nur in der Figur des Alten rechts oben in Nicolas Froments *Auferweckung des Lazarus* von 1461 (Abb. 31).¹⁴⁴

Der kleine Hund im Vordergrund erfuhr in den diversen Veröffentlichungen zur Parlamentskreuzigung verschiedene Deutungen.¹⁴⁵ An und für sich ist das Gerichtstier des Mittelalters der Löwe. Er symbolisiert die richterliche Macht und erscheint häufig auf Gerichtsdarstellungen jener Zeit. Hans Gerhard Evers ist jedoch aufgefallen, dass häufig ein pudelähnlicher Hund als Ersatz eingeschoben wird, zum

¹⁴¹ BENZ (*Legenda aurea*, 1984), S. 974f.

¹⁴² KLEIN (*Die Chronik*, 1986), S. 91.

¹⁴³ Dabei waren Darstellungen Karls des Großen in jener Zeit weit verbreitet. Als einer der Neun Guten Helden (*Neuf Preux*) zierte er zahlreiche Skulpturen, Fresken, Miniaturen, Tapisserien, Glasfenster, Goldschmiedewerke und vieles mehr. Eine ausführliche Sammlung dieser Darstellungen findet man bei CAROLUS-BARRE (*Contribution*, 1953), S. 291-298. Aber keine der mir bekannten Darstellungen, auch nicht Beispiele der zeitgenössischen französischen Tafelmalerei – zum Beispiel *Die Messe des hl. Gilles* des Meisters von St. Gilles (2. Hälfte 15. Jahrhundert; National Gallery/London), oder *Die Begegnung an der Goldenen Pforte* des Meisters von Moulin/Jean Haye (um 1495; National Gallery/London) – bieten diesen eindrucksvollen Gesichtsausdruck.

¹⁴⁴ Diese Parallele hat bereits BOUCHOT (*L'exposition des primitifs français*, 1905), Text zur Abb. LVI und Text zur Abb. LXVIIff. gezogen, sie fand jedoch bei den späteren Kunsthistorikern keine Beachtung. Froments *Auferweckung*, die sich heute in den Uffizien befindet, ist die Mitteltafel eines Triptychons (signiert und datiert mit 18. Mai 1461) und wurde wahrscheinlich in Italien ausgeführt.

¹⁴⁵ Der hier abgebildete Jagdhund gehört zu der Gattung der Dachs- und Entenhunde. Clément de Ris ordnet den Hund ohne Begründung dem hl. Dionysius zu. Nach Châtelet ist er – 20 Jahre nach dem Schisma zwischen Pariser Parlament und König – ein Zeichen der Treue des Gerichtshofes zum König. Für Sterling ist der Hund (mit Verweis auf eine Grisaille aus dem 16. Jahrhundert, auf der ein Hund zu Füßen Karls des Großen liegt) schlicht ein Attribut für Karl, der ein großer Jäger war. Mérimodol sieht in dem Hund ein Zeichen, das oft mit dem Tod assoziiert wird. CLÉMENT DE RIS (*Chefs d'œuvres*, 1869), S. 5; CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 67; M.-J. QUENOT, *Contribution à l'Histoire du Chien de compagnie d'après les Peintures du Louvre*, med.vet. Diss., Alfort 1964, S. 27; STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 40f.; MÉRIMODOL (*Le Retable*, 1992), S. 27.

Beispiel auf einem Holzschnitt der Bambergischen Halsgerichtsordnung von 1508.¹⁴⁶ Diese Funktion könnte meiner Ansicht nach auch der Hund auf der Kreuzigung vom Parlament erfüllen.

Was sagt uns die Auswahl der Heiligen über den Auftraggeber, das Parlament von Paris, und seine Intention aus? Auf den ersten Blick scheint es, als würde, wie Sterling vermutet, die Wahl der Heiligen die französische Monarchie glorifizieren und dem regierenden König Karl VII. schmeicheln¹⁴⁷ – immerhin hatte Karl VII. erst wenige Jahre zuvor das Parlament in Paris nach der englischen Besatzung neu eingerichtet (vgl. hierzu auch Kapitel III.2). Indem das Parlament die Schutzpatrone der französischen Krone darstellen lässt, erkennt es die Oberhoheit der Krone und den König als Obersten Richter an. Allerdings haben Graus und Beaune nachgewiesen, wie zwiespältig das Verhältnis der Krone und des französischen Volkes zu den Heiligen Dionysius und Ludwig zur Entstehungszeit der Kreuzigung war. Kann man also wirklich die Auswahl der Heiligen als eine „Wiedergutmachung“ des Parlaments interpretieren? Ich glaube vielmehr, dass das Parlament an eine alte Tradition anknüpfte und für das neue Tafelbild der *Grande Chambre* die Heiligen übernahm, die auch schon das Vorgängerbild geschmückt hatten (vgl. hierzu auch Kapitel III.4).¹⁴⁸ Das erwähnte Retabel der Michaelskapelle ist ein weiterer Beleg für die Existenz dieser Tradition im *Palais de la Cité*. Der Grund für diese Anknüpfung liegt auf der Hand: Kontinuität bedeutet nicht nur in dynastischen Linien, sondern auch in etablierten Instanzen eine Form von Legitimität.

Wie bewerkstelligt es nun der Künstler, dass der Betrachter des Bildes die Vordergrundfiguren unterschiedlich wahrnimmt? Bei näherem Hinsehen fällt auf, dass die Kreuzigungsgruppe zusammen mit Johannes dem Täufer in der religiösen Formensprache Rogier van der Weydens gehalten ist. Ihre Gesichter weisen keine individuellen Züge auf, sondern sind vergeistigter Natur, nicht von dieser Welt. Die Gesichter des Täufers und Jesus Christus' offenbaren beide jene asketische, heilige Aura, die der gewöhnliche Sünder dieser Welt nicht haben kann. Die Köpfe der drei

¹⁴⁶ H. G. EVERS, *Tod, Macht und Raum als Bereich der Architektur*, München 1939, S. 185, Abbildung ebenda.

¹⁴⁷ STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 38.

¹⁴⁸ Erstmals schlug Boutaric vor, dass sich unsere Kreuzigung an dem Vorgängerbild von 1406/12 orientiere, er ging aber davon aus, dass dieses nur aus einer Kreuzigung mit Maria und Johannes bestanden habe: BOUTARIC (*Recherches*, 1863), S. 34-35 und S. 39f.

Marien sind derart stark stilisiert, dass sie sich beliebig austauschen ließen. Diese Heiligen befinden sich auf einer spirituelleren Ebene als jene beiden Figuren, die nicht zu den klassischen Heiligen zählen: Ludwig und Karl der Große. Ludwigs porträthafte Züge weisen den sogenannten „Stifterblick“ auf. Er wird von uns als ein Zeitgenosse wahrgenommen – und muß vor allem auch schon im 15. Jahrhundert als ein Zeitgenosse wahrgenommen worden sein. Warum sonst hätten ihn die Betrachter des Bildes schon von frühester Zeit an beinahe krampfhaft mit einem zeitgenössischen König zu identifizieren versucht? Das Gesicht Karls des Großen wiederum zeichnet sich durch eher übertriebene Individualität aus. Verstärkt durch seine exotisch anmutende Kleidung wird er als eine Figur der Vergangenheit wahrgenommen. Er verkörpert einen Herrscher der Vergangenheit oder – vielleicht noch passender – einer Legende.¹⁴⁹ Das wird besonders deutlich, wenn man den hier dargestellten Karl mit einer Karlsdarstellung vergleicht, in der er als ein idealisierter, zeitloser Herrschertyp auftritt, beispielsweise auf der Kaiserstatuette des Szepters Karls V. (Abb. 32).¹⁵⁰ Auf der Kreuzigung vom Parlament hingegen sehen wir eine Figur der Vergangenheit. Über das Aussehen Karls des Großen waren zwar schriftliche Zeugnisse überliefert (s.o.), ein tatsächliches Abbild existierte jedoch auch hier nicht. Ich möchte das Phänomen der Parlamentskreuzigung in Anlehnung an Michael V. Schwarz' Untersuchung visueller Medien¹⁵¹ daher folgendermaßen beschreiben: Der Künstler der Tafel präsentiert dem Betrachter eine Kreuzigungsgruppe mit vier Heiligenfiguren, die sich in ihrer Darstellungsart stark voneinander unterscheiden. Durch diese unterschiedliche Ausformulierung hilft uns der Künstler, die Figuren einmal als eine Person der Vergangenheit, einmal als einen zeitgenössischen König oder eben als Heilige zu sehen. Diese Sichtweise verhindert,

¹⁴⁹ Dazu passt auch die Einschätzung Beaunes, nach der bis zum Ende des Mittelalters die französischen Könige in Karl dem Großen eher den legendären, weißbärtigen Herrscher der *Chansons de geste*, den Heldenliedern, als eine aktuelle historische Persönlichkeit sahen. Nach Graus „dominierte diese epische Tradition in Frankreich.“ BEAUNE (*The Birth*, 1991), S. 90f.; GRAUS (*Lebendige Vergangenheit*, 1975), S. 186.

¹⁵⁰ Das Szepter gehörte zu den Regalia der französischen Könige und ist seit 1379/80 schriftlich bezeugt. Stilistische Vergleiche sprechen für eine noch frühere Datierung der Sitzfigur um 1364/65. U. HEINRICHS-SCHREIBER, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420*, Berlin 1997, S. 107.

¹⁵¹ „Nicht anders als in Texten scheint es mir auch in den Bildmedien künstlerische Strategien zu geben, welche die Vermittlung steuern und es dem Publikum nahe legen, verschiedene Standpunkte vor verschiedenen Medien einzunehmen und etwa ein Heiligenbild von einem Porträt zu unterscheiden – oder, mit einem entsprechenden Effekt von vertiefter Einsicht, nicht zu unterscheiden. Diese Strategien, deren Oberfläche von den Kunsthistorikern als Stil beschrieben wird, sind in meinen Augen die konzeptionellen Materialien, aus denen die Medien bestehen und in denen sie sich unterscheiden.“ M. V. Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 21.

stilistische Unterschiede innerhalb eines Bildes auf ein Nichtkönnen oder Künstlerwechsel reduzieren zu müssen. Eine Bestätigung dieser Theorie findet man, wenn man sich die Hintergrundfiguren der Tafel im Vergleich mit den Vordergrundfiguren näher anschaut.

II.2 Die Hintergrundfiguren

Der Unterschied in der Gestaltung der Vorder- und Hintergrundfiguren wurde bereits gegen Mitte des 19. Jahrhunderts konstatiert und wird bis heute als ein Beleg für das Können beziehungsweise Nichtkönnen des Künstlers interpretiert.¹⁵² Man könnte diesen Unterschied aber auch anders beschreiben: Während die Heiligen im Vordergrund auffällig ruhig und majestätisch dargestellt sind, geht es im Hintergrund (besonders in der rechten Hälfte der Kreuzigung) lebhafter zu. Die beweglichen Figuren mit ihren grimassierenden Gesichtern zeugen eher von narrativem Charakter. Auf dem Hügel, der sich hinter dem heiligen Dionysius und Karl dem Großen erhebt, hat sich eine kleine Gruppe gebildet, zu der unter anderem der bereits erwähnte Scharfrichter zählt (Abb. 12). Zusammen mit zwei weiteren Männer, die aufgrund ihrer kostbaren Gewänder der Oberschicht angehören dürften, blicken sie in Richtung des heiligen Dionysius. Sie können dem Martyrium des Heiligen zugeordnet werden: Der Mann im Brokatgewand mit pelzverbrämter Kopfbedeckung könnte der Konsul Fescennius sein, auf dessen Geheiß der Heilige und seine Gefährten Rusticus und Eleutherius hingerichtet wurden. Der geschorene Mann im Büsserhemd dahinter könnte einen der beiden Gefährten darstellen.¹⁵³ Auf ihn weist eine weitere, lebhaft diskutierende Figurengruppe. Die linke Figur mit der Papierrolle in der Hand wird aufgrund der roten Robe als Richter interpretiert.¹⁵⁴

Hat in der rechten Bildhälfte die Henkersgruppe den Blick des Betrachters von den Heiligen im Vordergrund in den Hintergrund geführt, so leiten die drei an der Brüstung lehnenen Männer in der linken Bildhälfte den Blick des Betrachters zu den

¹⁵² Siehe S. 23, Fn. 85 in dieser Arbeit.

¹⁵³ CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 62; LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 86. BENZ (*Legenda aurea*, 1984), S. 787-795, besonders S. 792ff.

¹⁵⁴ LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 86. Vgl. hierzu auch Kapitel III.2 in dieser Arbeit.

Architekturdarstellungen (Abb. 33). Das Motiv der an der Brüstung lehenden Männer, hinter denen sich eine weite Landschaft erstreckt, ist van Eycks Rolin-Madonna entlehnt (Abb. 34 + 35), deren genaue Datierung immer noch eine Streitfrage der Kunstgeschichte ist.¹⁵⁵ Dieses Motiv dürfte großen Eindruck auf die Künstler jener Zeit gemacht haben, denn es wurde oft und gerne kopiert.¹⁵⁶ Auch in Frankreich gibt es kurze Zeit nach Entstehung der Rolin-Madonna Übernahmen dieses Motivs, die frühesten (belegbaren) Exemplare stammen aus dem Umkreis des Bedford-Meisters und sind um 1450 entstanden.¹⁵⁷ Der Künstler der Parlamentskreuzigung hat sich hingegen schon sehr weit von der Vorlage van Eycks entfernt. Es fehlt der Blick aus einem Innenraum auf die Außenwelt, der Kontrast zwischen Innen- und Freiraumlicht.¹⁵⁸ Geblieben ist bei ihm das Motiv: Männer stehen an einer Mauer, vor ihnen erstrecken sich die Teile einer an einem Fluß gelegenen Stadt. Während bei der Rolin-Madonna der Blick des Betrachters von der Draufsicht zur Vogelschauerspektive wechselt (van Eycks Tiefenstaffelung überspringt den Mittelgrund, was jedoch nicht irritierend wirkt, da der Palast der Madonna der höchste Punkt in der Landschaft ist)¹⁵⁹, verhartet er bei der

¹⁵⁵ Musée du Louvre/Paris. Das Bild war ursprünglich wahrscheinlich für die Sebastianskapelle der Pfarrkirche Notre-Dame du Châtel in Autun bestimmt, die Rolin zu seiner Familiengrablege ausbauen ließ – allerdings ist das Bild dort erst im 18. Jahrhundert nachgewiesen. Zur Rolin-Madonna allgemein siehe Ph. LORENTZ, M. COMBLEN-SONKES, *Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, Bd. 17, Musée du Louvre, Paris, II, Brüssel 1995, S. 11-80. Eine aktuellere Studie zur Rolin-Madonna stammt von Ch. KRUSE, F. THÜRLEMANN (Hgg.), *Porträt – Landschaft – Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999.

¹⁵⁶ Die wohl bekannteste Übernahme findet sich in Rogier van der Weydens *Lukas malt die Madonna* (um 1435?) im Museum of Fine Arts/Boston. Zur Rezeptionsgeschichte der Rolin-Madonna siehe LORENTZ (*Corpus*, 17, 1995), S. 54-57 sowie die Aufsätze von A. H. VAN BUREN, Die Rezeption der Rolin-Madonna durch die Zeitgenossen Jan van Eycks – Eine Rekonstruktion auf der Grundlage von Texten und Bildkopien, in: KRUSE (*Porträt*, 1999), S. 147-164 und von F. THÜRLEMANN, Schauen als Faulheit – Eine gemalte Kritik an der Weltsicht van Eycks, in: KRUSE (*Porträt*, 1999), S. 187-199.

¹⁵⁷ Besonders eine unter ihnen wurde von der Forschung mit viel Aufmerksamkeit bedacht, da der Künstler in diesem Fall aufgrund der Genauigkeit in den Details sowie der Farbgebung das Original gesehen haben muss. Es handelt sich dabei um die für das Stundenbuch des Jean Dunois (den Bastard von Orléans) entstandene Miniatur der *Peresse*, des Müßiggangs. Die meisten anderen Künstler des Bedford-Kreises hingegen dürften nach Meinung Thürlemanns aus anderen Quellen zitiert haben, wodurch „die eyckische Komposition [...] zu einem Steinbruch attraktiver malerischer Motive geworden [war]. Gesehen wird von den Nachahmern offensichtlich nicht Landschaft, sondern ein Sammelsurium von pittoresken Geländekonfigurationen und Gebäuden. Die Rezeption der Rolin-Landschaft im Umkreis der Bedford-Werkstatt erscheint [...] als die traurige Geschichte eines langsamen Ausdünnens der eyckischen Landschaftsschau.“ THÜRLEMANN (*Schauen als Faulheit*, 1999), S. 187, S. 192. Damit teilt sie wohl das Schicksal der meisten berühmten Motive, die aus ihrem Kontext gerissen werden: Man denke nur an Raffaels Putti der Sixtinischen Madonna.

¹⁵⁸ O. PÄCHT, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, hg. von M. SCHMIDT-DENGLER, München 1989, S. 85.

¹⁵⁹ PÄCHT (*Van Eyck*, 1989), S. 86. Auf dem Mantelsaum Mariens kann man Textfragmente aus dem Matutin des kleinen Marienoffiziums erkennen. Diese spielen auf die Vorrangstellung der Muttergottes gegenüber den Menschen an. Thürlemann sieht diese Vorrangstellung in der erhöhten Position des Palastes auf der Tafel versinnbildlicht. THÜRLEMANN (*Schauen als Faulheit*, 1999), S. 193ff.

Parlamentskreuzigung in der Draufsicht – sogar im Hintergrund des mittleren Teils, wo sich die Grabeskirche von Jerusalem durch die erhöhte Lage auf einem Hügel eigentlich in der Froschperspektive zeigen müsste. Die für die Bauwerke gewählte Draufsicht kommt der eindeutigen Identifizierung der Gebäude entgegen, denn im Gegensatz zu van Eycks Rolin-Madonna zeigt die Parlamentskreuzigung nicht irgendeine nicht näher zu bestimmende Stadt, sondern ein sorgfältig ausgewähltes Ensemble zeitgenössischer Pariser Gebäude sowie die Grabeskirche von Jerusalem. Gerade diese widersprüchliche Zusammenstellung zweier Städte in einer Darstellung (die Grabeskirche unterbricht durch ihre Situierung in der Mitte der Tafel und durch die Begrenzung mittels einer eigenen Stadtmauer die Abfolge der Pariser Bauten) unterstreicht meine These, die auf der Tafel dargestellte Kreuzigung sowie die Heiligenfiguren als eigenständige Bilder zu lesen.

II.3 Die Architekturdarstellungen

Hinter dem Kopf Ludwigs des Heiligen ist der *Tour (de Philippe) Hamelin* zu sehen, erbaut um 1200 (Abb. 36). Ein zweiter, kleinerer Turm an seiner Seite barg eine Wendeltreppe. Als südöstlich vom Turm das Hôtel de Nesle angebaut wurde, ging dieser Name auch auf den Turm über.¹⁶⁰ Nachdem das Hôtel gegen Ende des 13. Jahrhunderts in Besitz Philippes des Schönen gelangt war, wurde es gegen 1380-1400 die Hauptresidenz des Herzogs Johann von Berry und eine der prunkvollsten Residenzen in der Stadt.¹⁶¹ Sie diente dem Herzog unter anderem als Versammlungsort für den königlichen Rat.¹⁶² Zur Entstehungszeit der

¹⁶⁰ Am rechten Seine-Ufer gab es ein Hôtel gleichen Namens. Erbauer des Hôtels am linken Seine-Ufer war Simon de Clermont, ein *prévôt des marchands* (königlicher Verwalter). 1663 wurden Turm und Hôtel abgerissen, stattdessen befindet sich heute dort das *Institut de France*. L. HAUTECŒUR, *Paris*, Bd. I: Des origines à 1715, Paris 1972, S. 71; L. BEAUMONT-MAILLET, *Paris inconnu. Les albums du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, Paris 1984, S. 17.

¹⁶¹ Ob Johann von Berry das Hôtel 1380-1400 renovierte, ausbaute oder gar neu baute, geht aus meinen Quellen nicht hervor: E. TABURET-DELAHAYE, F. AVRIL (Hgg.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI.* (Ausst. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 2004, S. 87, S. 100f. Dort auch die Abbildung einer Zeichnung von Louis le Vau von 1665 mit der Darstellung des *Hôtel de Nesle* inklusive Turm. Weitere Darstellungen des Turmes sind ein Stich von Callot aus dem 17. Jahrhundert, einer von Israël de Silvestre (abgebildet bei HAUTECŒUR (*Paris*, 1972), S. 70f.) sowie eine Zeichnung von Stefano della Bella (abgebildet bei BEAUMONT-MAILLET (*Paris inconnu*, 1984), S. 17).

¹⁶² TABURET-DELAHAYE (*Paris 1400*, 2004), S. 87. Das Hôtel wurde 1411 von den Cabochiens geplündert. Mérindol nimmt daher an, die Darstellung auf dem Bild könnte eine Anspielung auf die Armagnacs sein, deren Kopf Jean de Berry war. Allerdings kann er für die Existenz der anderen

Parlamentskreuzigung bewohnte Arthur de Richemont das Hôtel de Nesle, unter dessen Führung Paris 1436 befreit worden war.¹⁶³ Ein Stich aus dem 19. Jahrhundert mit der Rekonstruktion des Gebäudekomplexes zeigt sowohl den Turm, das Hôtel de Nesle sowie eine Brücke, die den Gebäudekomplex über einen kleinen Kanal, der in die Seine mündet, mit dem Nachbargrundstück verbindet (Abb. 37). Der Nesle-Turm bildete den Eckturm zur damaligen Stadtmauer. Jene drei Männer, die auf der Kreuzigung an der Brüstung gelehnt in die Landschaft blicken, könnten theoretisch auf eben dieser Stadtmauer stehen oder, wie Lorentz meint, auf einer Aussichtsterrasse des Hôtel de Nesle.¹⁶⁴ Der mit dem Rücken zum Betrachter gewandte Mann blickt in Richtung Louvre (oder eher hinunter zum Wasser – das van Eyck-Motiv der „Stadtschau“ wurde somit zu einer „Flußschau“ umfunktioniert). Der Louvre hatte zu diesem Zeitpunkt das *Palais de la Cité* als königliche Residenz bereits abgelöst. Karl VII. residierte zwar vorzugsweise außerhalb der Stadt, der Louvre galt aber immer noch als ein Symbol der königlichen Macht.¹⁶⁵ Die Darstellung des Louvre unterscheidet sich durch den gewählten Blickwinkel ein wenig von anderen Louvre-Darstellungen jener Zeit, zum Beispiel von jener auf der Pietà von Saint-Germain-des-Prés (Abb. 38).¹⁶⁶ Bei diesem Tafelbild ist links im Hintergrund zwischen der Abtei von Saint-Germain-des-Prés und dem Montmartre-Hügel der Louvre erkennbar. Der Blick des Betrachters fällt frontal auf die Stadtmauer, die parallel zum Südflügel der Palastanlage verläuft. Ein Pariser Plan mit der Rekonstruktion der Stadt des ausgehenden 14. Jahrhunderts (Abb. 39) zeigt uns nordwestlich der *Île de la Cité* am rechten Seine-Ufer den Louvre. Die Stadtmauer mündete auf der Höhe der südöstlichen Ecke des Palastes in einen Turm, verließ von dort aus den Flußlauf und bildete, beginnend mit der Ostfassade des Louvre, den Stadtmauergürtel Philipp Augustus'. Dieser Turm, der mit dem Namen *Tour qui faict le coing* bezeichnet wurde, ist auf der Parlamentskreuzigung jener, der direkt rechts neben dem Nesle-Turm zu sehen ist und auch dessen Pendant auf der anderen Uferseite bildete.¹⁶⁷ Genau wie der Nesle-Turm bestand

Gebäude auf der Parlamentskreuzigung keine derart historisch begründeten Erklärungen bieten. MÉRINDOL (*Le retable du Parlement*, 1992), S. 24.

¹⁶³ SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 86.

¹⁶⁴ Für die Terrasse spricht m. E. auch die Tatsache, dass die Balustrade – im Gegensatz zur Stadtmauer auf der anderen Flußseite – keine Zinnen trägt. LORENTZ (*Jean Fouquet*, 2003), S. 46.

¹⁶⁵ MÉRINDOL (*Le Retable du Parlement*, 1992), S. 23.

¹⁶⁶ Das Bild im Musée du Louvre/Paris, das um 1505 datiert wird, war ein Auftrag für die Abteikirche Saint-Germain-des-Prés in Paris und wurde wahrscheinlich von einem aus Köln zugewanderten Meister geschaffen. STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 306-313.

¹⁶⁷ BONNARDOT (*Iconographie*, 1855), S. 281.

dieser aus einer Kombination aus einem niedrigeren, breiteren und einem schlankeren, höheren Turm. Der weitere Verlauf der Stadtmauer ist auf der Parlamentskreuzigung nicht wirklich nachzuvollziehen. Überhaupt ist der Louvre auf der Kreuzigung primär an der markanten Dachform, den Doppeltürmen des Südflügels, die den Mittelrisalit flankieren, und anhand der Ecktürme erkennbar. Insgesamt vermittelt er den Eindruck, ein Konglomerat aus nebeneinander stehenden Baukörpern zu sein. Die quadratische Grundform des Gesamten wird nicht vermittelt. Im Gegensatz dazu wird auf der Pietà von Saint-Germain-des-Prés ein weitaus geschlossenerer Eindruck der Anlage präsentiert. Dieser zeigt sich auch auf der wohl berühmtesten Louvre-Darstellung jener Zeit, auf der Miniatur des Oktoberblattes der *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (Abb. 40).¹⁶⁸ Die Stadtmauer verläuft – wie auf dem Stadtplan und wie auf der Pietà von Saint-Germain-des-Prés – parallel zur Seine, aber statt einer Frontalansicht der Südfassade zeigt der Künstler hier sowohl die Süd-, als auch die Ostfassade aus der Untersicht. Durch diesen perspektivischen Trick wird zum einen die quadratische Formgebung der Anlage deutlich, zum anderen wirkt der gesamte Gebäudekomplex weitaus monumentaler und eindrucksvoller. Der Vergleich zwischen der Miniatur der *Très Riches Heures* und der Kreuzigung vom Parlament zeigt uns ein weiteres stilistisches Merkmal des unbekanntenen Künstlers. Auf dem Oktoberblatt wird jede Einzelheit mit Liebe zum Detail dargestellt, unabhängig davon, ob sich das beschriebene Objekt im Vorder- oder im Hintergrund des Bildes befindet. Bezüglich der Detailtreue gibt es keinen Unterschied zwischen Nah- und Fernsicht. Um es mit Wolfgang Braunfels auszudrücken: „Das Entfernte flieht nicht dem Auge des Betrachters, sondern erscheint in gleicher Weise wie das Nahe gegenwärtig und greifbar.“¹⁶⁹ Der Meister der Parlamentskreuzigung differenziert hingegen sehr stark zwischen der Detailtreue eines Objektes im Vordergrund und denen im Hintergrund. Die einzelnen Härchen von Karls Pelzhaube sind derart in Nahaufnahme aufgenommen,

¹⁶⁸ Das Stundenbuch der *Très Riches Heures* wurde für Johann von Frankreich, Herzog von Berry (1330-1416) durch die Brüder Limburg angefertigt. Aufgrund des Sterbedatums des Herzogs datiert man die Blätter um 1416. Seit Luciano Bellosi (I Limbourg precursori di Van Eyck? Nuove osservazioni sui „Mesi“ di Chantilly, in: *Prospettiva*, Nr. 1, 1975, S. 24-34) wird u.a. das Monatsblatt des Oktobers in die 1440er Jahre datiert und dem Künstler Barthélemy d’Eyck zugeschrieben. Siehe E. KÖNIG, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d’Eyck*, Graz 1996, S. 75-82. Der Vergleich zwischen der Louvre-Darstellung der Parlamentskreuzigung und jener der *Très Riches Heures* findet sich u.a. bereits bei M. WHITELEY, Deux Escaliers Royaux du XIV^e siècle: Les "Grands Degrez" du Palais de la Cité et la "Grande Viz" du Louvre, in: *Bulletin Monumental*, Bd. 147, 1989, S. 133-154, hier S. 140, Anm. 31.

¹⁶⁹ W. BRAUNFELS, Anton Wonsams Kölnprospekt von 1531 in der Geschichte des Sehens, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 22, 1960, S. 115-136, hier S. 129f.

dass sie sensualisch erfaßbar werden. Dafür sind die Fenster des Louvres vom Betrachter so weit entfernt, dass sie zu dunklen rechteckigen Öffnungen degradiert werden, in denen gerade noch der Schatten eines Fensterkreuzes zu erkennen ist. Verzierungen wie Dachreiter sind eigentlich nur zu erahnen – während auf dem Oktoberblatt der *Très Riches Heures* jedes Fenster seine Rahmung erhält und jeder Wasserspeier sowie sogar die bemoosten Dachflächen dargestellt werden.

Zur Rechten des Louvre ist sowohl auf der Kreuzigung vom Parlament als auch auf der Pietà von Saint-Germain-des-Prés das Hôtel de Bourbon zu erkennen. Unter den Pariser Residenzen der Prinzen war das Hôtel de Bourbon das monumentalste und dominierte die Pariser Landschaft.¹⁷⁰ Es wurde vom Schwager des Königs, Ludwig II. von Bourbon, zwischen 1390 und 1413 in direkter Nachbarschaft zum Louvre errichtet.¹⁷¹ Der Trakt entlang der Seine bestand, wie auch auf den Bildern zu sehen ist, nur aus zwei Geschossen, das Dach wurde durch Mansarden gegliedert. Zur Rechten verband sich der Trakt (verdeckt durch den Kopf Johannes des Täufers, jedoch auf der Pietà von Saint-Germain-des-Prés gut ersichtlich) im rechten Winkel mit dem höheren Hauptgebäude.

Die Gebäude auf der rechten Seite der Kreuzigung hinter den Heiligen Dionysius und Karl dem Großen stellen einen Teil des mittelalterlichen *Palais de la Cité* dar (Abb. 41).¹⁷² Der Ausschnitt des Palastes steht hier stellvertretend für das Parlament, das er beherbergt.¹⁷³ Die Anordnung der auf dem Bild gezeigten Teile gab bezüglich ihrer Identifizierung Anlaß zu Diskussionen. Bei dem mittleren Bauteil dürfte es sich mit ziemlicher Sicherheit um den Verbindungstrakt handeln, der die Sainte-Chapelle sowohl mit den öffentlichen als auch mit den privaten Räumen des Palais' verband: Die Händlergalerie (*Galerie Mercière*) mit dem Portal Philipps IV. des Schönen (*Porte du beau roi*) und der großen Empfangsstiege, den *Grands Degrez* (vgl. hierzu auch

¹⁷⁰ TABURET-DELAHAYE (*Paris 1400*, 2004), S. 87. Das Hôtel, das den Kolonaden des Louvre weichen musste, bestand aus nicht weniger als 66 Zimmern: P. GARRIGOU GRANDCHAMP, *L'architecture civile urbaine*, in: Ch. PRIGENT (Hg.), *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris 1999, S. 57-81, hier S. 66. Ein Faksimile einer Zeichnung von 1615 zeigt eine Nordostansicht des Hôtels, abgebildet bei TABURET-DELAHAYE (*Paris 1400*, 2004), S. 147, Abb. 71.

¹⁷¹ M. NAN ROSENFELD, *La distribution des palais et des hôtels à Paris du XIV^e au XVI^e siècle*, in: J. GUILLAUME (Hg.), *Architecture et Vie Sociale: L'Organisation Intérieure des Grandes Demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris 1994, S. 207-220, hier S. 209.

¹⁷² M.E. erstmals genauer ausgeführt bei BONNARDOT (*Iconographie*, 1855), S. 284. Für die Identifizierung mit dem Stadtpalast spricht auch die Darstellung der rechten Nische des Portals, die auf der Parlamentskreuzigung freigelassen ist und in der sich einst die Statue Enguerrand de Marignys, des mächtigen Kanzlers Philipp IV. des Schönen, befunden hatte. Als dieser in Ungnade fiel, wurde seine Statue die *Grands Degrez* hinuntergestürzt: WHITELEY (*Deux Escaliers*, 1989), S. 137-142.

¹⁷³ CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 67.

Kapitel III.1).¹⁷⁴ Dafür spricht ein Vergleich mit einer Zeichnung der Sainte-Chapelle, auf der am rechten Rand noch ein Teil der Händlergalerie und der *Grands Degrez* zu erkennen ist (Abb. 42). Am linken Rand des Palastes erhebt sich der Dicke Turm (*Grosse Tour*), der sich eigentlich weiter rechts befinden müsste. Auch der rechts in die Tiefe führende Durchgang deckt sich nicht mit den Grundrißplänen des 15. Jahrhunderts. Eine erstaunliche Tatsache, wenn man bedenkt, wie topographisch genau der Maler die Ansicht des Ufers mit dem Nesle-Turm und den sich gegenüber befindlichen Palästen getroffen hat.

Bei der Parlamentskreuzigung handelt es sich nach Grete Ring um das früheste bekannte Beispiel von identifizierbaren Pariser Architekturdarstellungen in der Tafelmalerei.¹⁷⁵ In der Buchmalerei taucht dieses Phänomen bereits früher auf. Ein Beispiel dafür findet sich im *Brevier von Paris/Châteauroux* um 1414/1420 (Abb. 43), wo auf einer der Miniaturen im Hintergrund die Stadt Paris durch die Silhouette der Kathedrale kenntlich gemacht wird.¹⁷⁶ An dieser Stelle gilt es jedoch zwischen Stadt- und Architekturansicht zu differenzieren. Ich folge im weiteren den Definitionen von Frank-Dietrich Jacob, der den Begriff „Stadtdarstellung“ folgendermaßen aufschlüsselt: Unter den Überbegriff „Stadtdarstellung“ fallen das Stadtbild, die Stadtansicht, die Architekturzeichnung/-bild, der Stadtplan und das Stadtmodell.¹⁷⁷ Für uns sind nur die ersten drei Begriffe von Belang. Das Stadtbild entspricht einer Wiedergabe des Stadttinneren wie zum Beispiel (Ausschnitte von) Straßen- und Marktbildern. Im Vergleich dazu gibt die Stadtansicht ein Abbild der gesamten ummauerten Stadt wieder. Die Miniatur von Châteauroux gehört zur Gattung der Stadtansicht, die schon in der Antike auftaucht. In Italien finden wir in der malerischen Ausstattung von San Francesco in Assisi sowohl ein Beispiel für ein Stadtbild als auch für eine Stadtansicht: Im Franziskus-Zyklus der Oberkirche platziert der Künstler die *Huldigung auf der Piazza* auf dem Marktplatz von Assisi (Abb. 44). Der Betrachter bekommt nur einen Ausschnitt der Stadt, einen bestimmten

¹⁷⁴ GUEROUT (*Le palais*, III, 1954), S. 22, Anm. 3, interpretiert den Gebäudeteil nicht sehr überzeugend als Fassade der *Grande Salle* zum Maihof. Zur Darstellung des Portals siehe besonders den Aufsatz von LORENTZ (*A propos*, 1998), S. 101-124 sowie BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 145-149.

¹⁷⁵ RING (*A Century*, 1949), S. 218; STERLING (*La peinture médiévale*, I, 1987), S. 376-383.

¹⁷⁶ *Brevier de Paris*, ms. 2, fol. 364 und fol. 367 v^o, Bibliothèque Municipale/Châteauroux. J. PORCHER, *Französische Buchmalerei*, Recklinghausen 1959, S. 67. Auf dieses Beispiel wies bereits LORENTZ (*Jean Fouquet*, 2003), S. 43, hin. Zu den Miniaturen siehe auch STERLING (*La peinture médiévale*, I, 1987), S. 276-383.

¹⁷⁷ F.-D. JACOB, Prolegomena zu einer quellenkundlichen Betrachtung historischer Stadtansichten, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte*, Bd. 6, 1978, S. 129-166, hier S. 131f.

Platz zu sehen, der durch die Kulisse des *Palazzo del Comune* inklusive *Torre del Popolo* und des Minervatempels identifizierbar wird. Eine Stadtansicht befindet sich im Vierungsgewölbe der Oberkirche (Abb. 45). Es handelt sich um die früheste bekannte, Cimabue zugeschriebene Abbildung der Stadt Rom.¹⁷⁸ Die wichtigsten Gebäude der Stadt werden hier kreisförmig – in Form einer Stadt – angelegt. Während also im ersten Beispiel ein Ausschnitt gewählt wurde, zeigt das zweite Beispiel ein Ganzes. In beiden Fällen jedoch wurde Porträthaftigkeit durch die Darstellung spezifischer, wiedererkennbarer Merkmale erreicht. In der cisalpinen Malerei des 15. Jahrhunderts traten sowohl das Stadtbild als auch die Stadtansicht in immer elaborierterer Form auf. Ein Grund dafür könnte die Tendenz gewesen sein, religiöse Bildinhalte mit realistischen Details des Alltags anzureichern.¹⁷⁹ Die dabei entwickelten Stadtansichten konnten sowohl real als auch imaginär sein. Eine Tafel mit dem Martyrium der heiligen Ursula zeigt im Hintergrund die Stadt Köln (Abb. 46).¹⁸⁰ Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Wiedergabe der sakralen Gebäude, die topographisch richtig platziert wurden, Wohnhäuser sind kaum auszumachen. Bei imaginären Stadtansichten konnten die einzelnen Bestandteile zwar durchaus von realen Gebäuden inspiriert sein, bildeten aber im Gesamten eben ein Konstrukt. Ein Beispiel dafür ist van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin* (Abb. 34). Die dort dargestellte Stadt konnte trotz intensiver Bemühungen der Forschung nicht identifiziert werden, sie zeigt aber reale Gebäude wie den Glockenturm der Kathedrale von Utrecht (rechts im Bild).¹⁸¹

Die Architekturdarstellungen auf der Parlamentskreuzigung entziehen sich einer derart einheitlichen Interpretation. Im linken Teil entspricht die Wiedergabe nicht so sehr einem Stadtbild. Es wird ein Teil der Stadt Paris topographisch genau wiedergegeben, jedoch im Vergleich zu den gezeigten Stadtansichten (Châteauroux) erschließt er sich dem Betrachter nicht aus der Vogelperspektive. Durch die Draufsicht und durch die Repoussoirfiguren der an der Brüstung lehrenden Männer befindet sich der Betrachter im Bild und in der Stadt. Gleichzeitig verläuft zwischen der Aussichtsterrasse und den Architekturen die Seine, durch die der Betrachter

¹⁷⁸ Zu beiden Beispielen siehe B. ERCHE, *Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento*, phil. Diss., Frankfurt a.M. 1990, S. 7ff.

¹⁷⁹ Dies beziehe ich nicht nur auf das Phänomen, religiöse Szenen in bürgerlichen Interieurs spielen zu lassen, sondern auch auf die wachsende Anzahl von Gemälden, die im Hintergrund (zum Teil) authentische Stadtansichten wiedergeben. Vgl. HARBISON (*Eine Welt*, 1995), S. 13, S. 26.

¹⁸⁰ Meister der Kleinen Passion, *Das Martyrium der hl. Ursula vor der Stadt Köln* (1411), Wallraf-Richartz-Museum/Köln. F. G. ZEHNDER, *Katalog der Altkölner Malerei* (Samml. Kat., Wallraf-Richartz-Museum, Köln), Köln 1990, S. 340-343.

¹⁸¹ LORENTZ (*Jean Fouquet*, 2003), S. 42f.

wiederum einen Standpunkt außerhalb der Stadt zugewiesen bekommt. Dieses „Zwischenschalten“ des Flusses und die damit verbundene Distanz zum Betrachter ist ein Kompositionsmittel, welches im Laufe des 15. Jahrhundert bei der Wiedergabe jener Städte wie zum Beispiel Köln oder später Antwerpen angewandt wurde, die durch ihre Lage am Fluß über eine Schauseite verfügen. Diese Schauseite ist „durch die Lage am Wasser in eine Distanz gerückt [...], die eine bildmäßig gefügte Zusammensicht ermöglicht.“¹⁸² Die Stadt Paris hingegen erstreckt sich ausgehend von zwei kleinen Inseln, der Île de la Cité und der Île Saint-Louis, über die Ufer rechts und links der Seine hinaus, das heißt der Fluß fließt mitten durch die Stadt. Dennoch bietet die Parlamentskreuzigung in der linken Hälfte eine Art Schauseite von Paris, die jedoch nur einen gewissen und auch bestimmbareren Teil der Stadt in Draufsicht wiedergibt. Der hierfür passende Begriff wäre meines Erachtens nach der einer Architekturvedute. Im Gegensatz dazu zeigt der rechte Teil mit dem *Palais de la Cité* ein Architekturbild. Eine dritte Variante zeigt der mittlere Teil der Kreuzigung mit der Darstellung der Stadt Jerusalem in Form der Grabeskirche und der Stadtmauer.

Charles Sterling stellte fest, dass die Grabeskirche auf der Parlamentskreuzigung – im Gegensatz zu den anderen Architekturdarstellungen auf dem Bild – als einzige nicht realen Vorbildern entnommen sei (Abb. 47).¹⁸³ Damit dürfte er insofern Recht haben, als der Maler selbst wahrscheinlich nie in Jerusalem war. Es wird sich aber zeigen, dass der Künstler nach einer Vorlage arbeitete, die sich um eine getreue Abbildung der Bauten in Jerusalem bemühte. Die Grabeskirche wurde vom Künstler – wie bei den Darstellungen der Pariser Gebäude – minutiös ausgeführt, wodurch sie für den Betrachter identifizierbar wurde (Abb. 48). Ganz links befindet sich die Grabtunde, ein überkuppelter, jedoch oben mit einer kleinen Öffnung versehener Rundbau mit lanzettartigen Fenstern. Rechts daneben der Glockenturm: Ein hoher schlanker Turm, dessen obere zwei Geschosse ebenfalls von lanzettartigen Fenstern durchbrochen sind. Bekrönt wird dieser von einer stark gelängten, exotisch wirkenden Rippenkuppel. Rechts an den Glockenturm schließt das Eingangsportal an. Im unteren Bereich ist, leicht verdeckt vom Hügel, ein Doppelportal zu erkennen. Im etwas zurückversetzten oberen Stockwerk wiederholt sich die Anordnung des Doppelportals in den Fenstern. Darüber erhebt sich das Katholikon, der eigentliche Kirchenraum, über dem sich eine hohe, laternenbesetzte Kuppel wölbt. Rechts davon, noch vor der Portalanlage, liegt in Form eines kleinen Türmchens die Kapelle

¹⁸² BRAUNFELS (*Anton Wonsams Kölnprospekt*, 1960), S. 127.

¹⁸³ STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 42.

der Schmerzen. Über fast allen Kuppeln im Bild schwebt der Halbmond. Der Vergleich mit Erhard Reuwichs Holzschnitt der Grabeskirche (erschienen 1486) bestätigt in den wichtigsten Teilen die Genauigkeit der Ansicht (Abb. 49).¹⁸⁴

Bereits im 13. Jahrhundert wurden in den Kreuzzugschroniken Abbildungen der Stadt Jerusalem eingefügt, so zum Beispiel in Wilhelm von Tyrus' *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*. Diese Stadtansichten enthielten jedoch noch keine spezifischen Merkmale der Stadt.¹⁸⁵ Im 14. Jahrhundert mehrten sich die Reiseberichte der Jerusalempilger. Anfänglich lag der Schwerpunkt der Beschreibungen auf der Aufzählung der besuchten Orte und der erhaltenen Ablässe. Mit Beginn des 15. Jahrhunderts wurden die Beschreibungen nicht nur inhaltlich, sondern auch bildlich ausgeschmückt.¹⁸⁶ Natürlich hatten die wenigsten Künstler die Heilige Stadt mit eigenen Augen gesehen. Nach August Grisebach bestehen demnach die meisten Jerusalemsdarstellungen jener Zeit aus einer Mischung aus Beschreibungen der bekanntesten Bauwerke und Phantasiebauten.¹⁸⁷ Das zeigt sich unter anderem in den Darstellungsmodi der beiden Hauptmonumente der Stadt, dem Felsendom und der Grabeskirche. Der Felsendom hat in den meisten Jerusalemsdarstellungen die Form eines zentralen Kuppelbaus (was allgemein bekannt war) und sticht durch seine Monumentalität als besonderes Heiligtum heraus.¹⁸⁸ In der weiteren Formgebung konnten sowohl Felsendom als auch Grabeskirche jedoch erheblich variieren.¹⁸⁹ Diese Variationenvielfalt findet sich sogar innerhalb ein und derselben Künstlerwerkstatt. Enguerrand Quarton ist ein Künstler, der uns ein interessantes Bild der Vielfalt einer Jerusalemsdarstellung liefert. Dabei liegt die Vermutung nahe, dass jeweils die Auftraggeber entschieden, in welcher Art

¹⁸⁴ Der Mainzer Domdekan Bernhard von Breydenbach pilgerte im Jahr 1483 zusammen mit dem Utrechter Maler Erhard Reuwich ins Heilige Land. Reuwich schuf großformatige, teilweise aus mehreren Druckstöcken zusammengesetzte Holzschnitte, mit denen der Pilgerbericht illustriert wurde und die viel zur Popularität des Buches beitrugen: A. BETSCHART, *Zwischen zwei Welten. Illustrationen in Berichten westeuropäischer Jerusalemreisender des 15. und 16. Jahrhunderts*, Würzburg 1996, S. 47; R. PLÖTZ, Auf dem Weg und am Heiligen Ort. Pilgerbräuche, in: P. CAUCCI VON SAUCKEN (Hg.), *Pilgerziele der Christenheit. Jerusalem, Rom, Santiago de Compostela*, Darmstadt 1999, S. 75-102, hier S. 91.

¹⁸⁵ BETSCHART (*Zwischen zwei Welten*, 1996), S. 104 und Anm. 1.

¹⁸⁶ BETSCHART (*Zwischen zwei Welten*, 1996), S. 4.

¹⁸⁷ A. GRISEBACH, Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der nordischen Renaissance, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, S. 207-215 und S. 254-272, hier S. 261, S. 263.

¹⁸⁸ Der Felsendom wurde 687 an der Stelle der alten Omar-Moschee erbaut. Die Grabeskirche – deren rechter Torbogen seit 1187 vermauert ist – und der kleine Vorplatz wurden in der Zeit der Kreuzzüge erneuert. M. TANGHERONI, Die Pilger Routen nach Jerusalem über das Meer, in: P. CAUCCI VON SAUCKEN (Hg.), *Pilgerziele der Christenheit. Jerusalem, Rom, Santiago de Compostela*, Darmstadt 1999, S. 213-256, hier S. 218, S. 346, Farbtafel 145; BETSCHART (*Zwischen zwei Welten*, 1996), S. 120.

¹⁸⁹ GRISEBACH (*Architekturen*, 1912), S. 261, S. 263.

und Weise die Heilige Stadt wiedergegeben werden sollte. Das hier angeführte erste Beispiel findet sich auf Quartons berühmter *Marienkrönung* (Abb. 50)¹⁹⁰. Das dort dargestellte Jerusalem besteht aus einem in europäischer Formensprache gehaltenen Stadtkern, dessen Gebäude zum Teil von damals real existierenden Bauten der Stadt Villeneuve-lès-Avignon inspiriert sind.¹⁹¹ Die einzigen orientalisch anmutenden Elemente sind die Kuppeln der Mauertürme sowie ein überdimensionaler, rot eingefärbter überkuppelter Zentralbau. Welch ein Gegensatz zu Quartons zweiter Jerusalemendarstellung auf der *Pietà von Villeneuve-lès-Avignon* (Abb. 51)!¹⁹² Die Stadt wird hier auf eine weit entfernte Silhouette reduziert. Diese besteht nur mehr aus exotischen Bauelementen. Links vom Kopf des Evangelisten Johannes ist die Grabeskirche dargestellt. Für Sterling lehnt sich die Vorlage Quartons eng an die Jerusalemendarstellung Barthélemy d'Éycks im Stundenbuch des René d'Anjou an (Abb. 52).¹⁹³ Eine weitaus frappierendere Ähnlichkeit besteht meiner Meinung nach jedoch zwischen Barthélemys Jerusalemansicht und jener auf der Kreuzigung vom Parlament (Abb. 47 + 48): Die Öffnung der Grabrotunde wird bei beiden in Form eines auf der Kuppel aufgesetzten Tambours gebildet (allerdings ist dieser bei Barthélemy d'Éyck nur minimal ausgeprägt). Beide zeigen einen sehr schlanken, stark durchfensterten Turm mit ähnlich überhöhter gerippter Turmbedachung. Auch das Katholikon mit seiner hohen Laterne ist ähnlich

¹⁹⁰ Die *Marienkrönung* wurde 1453 vom Kanoniker Jean de Montagnac bei Enguerrand Quarton für den Dreifaltigkeitsaltar der Kirche der Kartause von Villeneuve-lès-Avignon in Auftrag gegeben. Im Vertrag wurde u.a. festgelegt, dass im unteren Bereich der Tafel die Städte Rom und Jerusalem mit einigen ihrer Bauwerke dargestellt sein sollten. Ch. STERLING, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris 1983, S. 37-79, besonders S. 37 und S. 59-63. Zur Jerusalemendarstellung auf der *Marienkrönung* siehe auch R. HAUSHERR, Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (Oder: War der Hausbuchmeister in Jerusalem?), in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1987/88, S. 47-70.

¹⁹¹ Nach Grisebach wurden in vielen solchen Fällen nur die Hauptmonumente exotisch wiedergegeben, der Rest der Stadt war jedoch europäisch geprägt. Der Grund dafür, die eigene Stadt stellvertretend für die Stadt Jerusalem wiederzugeben, ist nach Barbara Schock-Werner „sicher nicht nur in der Freude am Entdecken der eigenen Umwelt zu suchen, sondern in der Vorstellung, daß der Ort der Erlösung überall sei.“ GRISEBACH (*Architekturen*, 1912), S. 161; B. SCHOCK-WERNER, Bamberg ist Jerusalem – Architekturporträt im Mittelalter, in: ALBRECHT DÜRER GESELLSCHAFT NÜRNBERG (Hg.), *Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten* (Ausst. Kat., Kunsthalle und Norishalle, Nürnberg), Marburg 1986, S. 43-55, hier S. 50.

¹⁹² Musée national du Louvre/Paris. Zu dieser Tafel hat sich kein Vertrag über die Auftragsvergabe erhalten, Bestimmungsort und Datierung sind unbekannt. Das Bild dürfte gegen 1455/56 entstanden sein und wird Quarton aufgrund stilistischer Vergleiche zugeschrieben. Der Auftraggeber könnte – wie bereits bei der *Marienkrönung* – der Kanoniker Jean de Montagnac gewesen sein. STERLING (*Enguerrand Quarton*, 1983), S. 81-104, besonders S. 81, S. 94, S. 101-103.

¹⁹³ STERLING (*Enguerrand Quarton*, 1983), S. 101. Der Codex (ms. Egerton 1070, British Library/London) wurde um 1410 vom sog. Egerton-Meister illuminiert. Der spätere Besitzer René d'Anjou ließ vier weitere Miniaturen – wie man annimmt durch Barthélemy d'Éyck, der ab 1447 in Diensten des Prinzen stand – hinzufügen. Eine davon (fol. 5) zeigt eine Ansicht Jerusalems mit Felsendom, Grabeskirche und David-Turm, wobei dem topographischen Verhältnis der Gebäude untereinander keine Beachtung geschenkt wurde. KÖNIG (*Das Liebertbrannte Herz*, 1996), S. 36-40, S. 66f.

aufgebaut. Die Kuppel des Katholikons weist ein ganz besonderes Merkmal auf, das ich in keiner anderen Jerusalemsdarstellung finden konnte: Über der Wölbung der Kuppel führt eine Treppe zur Laterne, mit deren perspektivischer Darstellung Barthélemy d’Eyck anscheinend Schwierigkeiten hatte. In der Pariser Kreuzigung ist die Stiege in die Kuppel eingelassen, die Treppe wird dadurch tatsächlich begehbar. Die Ansicht von Barthélemy d’Eyck wird zu einer Gruppe von Jerusalemsdarstellungen gezählt, die zwischen 1430 und 1460 im Umkreis des burgundischen Hofes entstanden und denen offensichtlich eine nach dem realen Vorbild Jerusalems geschaffene Zeichnung zugrunde lag.¹⁹⁴ Zu dieser Gruppe gehört auch eine Miniatur mit der Darstellung der Stadt und den heiligen Stätten aus einem Pilgerbuch von 1458 (Abb. 53), die ebenfalls einen sehr gelängten, stark durchbrochenen Glockenturm sowie die offene Grabrotunde zeigt.¹⁹⁵

Wie lassen sich die in der Kreuzigung vom Parlament dargestellten Architekturen nun charakterisieren? Auffallend ist, dass weder bei den Pariser Beispielen noch in der Darstellung Jerusalems eine Stadtansicht präsentiert wird oder die Idee einer Stadt entworfen wird, sondern gezielt spezifische Gebäude ausgewählt werden und zum Teil gemäß ihrer Anordnung innerhalb des Stadtviertels (Louvre), zum Teil jedoch nur als Kürzel (*Palais de la Cité*) dargestellt werden. Bei den Pariser Architekturen werden nur profane Bauten des Hochadels gezeigt, die für den damaligen Betrachter eindeutig mit der königlichen Administration in Verbindung standen. Auffallend ist, dass sakrale Bauten wie zum Beispiel die Kathedrale von Notre-Dame fehlen, die in gängigen Ansichten (wie zum Beispiel jener von Châteauroux) die Stadt Paris charakterisieren. Nicht einmal die Sainte-Chapelle ist dargestellt, die ja im Verband mit dem *Palais de la Cité* einen Platz auf der Tafel hätte finden können.¹⁹⁶ Stattdessen wurde die große Empfangsstiege des Stadtpalastes gewählt, die ebenso einen repräsentativen Bauteil mit hohem Erkennungswert darstellt, aber eben stärker den profanen als den sakralen Aspekt betont. Nicht die Stadt Paris an sich, sondern Paris als Sitz der Verwaltung des

¹⁹⁴ BETSCHART (*Zwischen zwei Welten*, 1996), S. 104.

¹⁹⁵ BETSCHART (*Zwischen zwei Welten*, 1996), S. 104 und Anm. 1. Die Handschrift aus der Bibliothek Philipps des Guten ist eine Kompilation aus dem Reisebericht des Burchardus von Monte Sion (1273) und jenem des Bertrand de la Brocquière (1433) und befindet sich heute in der BNF/Paris. Ein weiteres Bild dieser Gruppe ist eine Illustration aus den *Chroniques et conquestes de Charlemagne*, 1458 von Jean le Tavernier angefertigt (Brüssel, Bibl. Roy. 9066).

¹⁹⁶ Die Turmspitze, die sich hinter dem Golgothahügel und links von Dicken Turm erhebt, könnte natürlich die Spitze der Sainte-Chapelle darstellen. Diese wäre jedoch aus der Distanz kaum zu erkennen und damit immer noch deutlich unterrepräsentiert.

französischen Reiches wird dargestellt. In der Wiedergabe der Grabeskirche dürfte der Künstler auf dieselbe Vorlage zurückgegriffen haben wie Barthélemy d’Eyck, er hat sie jedoch aus dem Stadtzusammenhang gelöst und stellvertretend für die Heilige Stadt aufgefasst. Im Vergleich mit den gezeigten Beispielen (die allgemein zwischen 1430 und 1460 datiert werden) wirkt sie elaborierter und kommt Reuwichs Darstellung der Grabeskirche aus den 1480ern näher. Das führt zu der Frage, ob die von Lorentz vertretene Datierung der Parlamentskreuzigung zwischen 1449-1453/54 nicht zu früh angesetzt ist.

II.4 Überlegungen zur Datierung

Die Jerusalemsdarstellung der Parlamentskreuzigung ist nicht das einzige Indiz für die Infragestellung der Datierung. Wie bereits in Kapitel I ausgearbeitet wurde, sind die dem Bild zugeordneten Dokumente nicht eindeutig interpretierbar und es fällt auf, dass sich die anhand der Quellen vorgenommene Datierung (1449-1454) in der Literatur selten mit der Datierung der Stilkritik deckte (1460er-1480er).¹⁹⁷ Stellvertretend für jene Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, die das Bild aufgrund stilistischer Vergleiche eher spät datierten, soll hier Alfred Michiels genannt werden. Das Bild befand sich damals noch im *Chambre de la Cour impériale*, und Michiels untersuchte es – nach eigener Aussage – 3 Stunden lang auf einer Leiter stehend aus nächster Nähe. In seinem Artikel schwärmt er von der Farbigkeit des Bildes, von den harmonisch aufeinander abgestimmten Tönen, und von dem Gleichgewicht, das sich sowohl in den Figuren, als auch in der Landschaft zeige. Der Himmel sei in der oberen Zone in ein Blau getaucht, das nach unten hin immer blasser werde; hinter

¹⁹⁷ U.a. folgende Autoren sprachen sich für eine Datierung in die 1460er Jahre oder später aus: MICHIELS (*Histoire de la peinture*, 1866), S.286: unter Ludwig XI. (reg. 1461-1483); SCHNAASE (*Geschichte der bildenden Künste*, 1879), S. 266, Anm. 1 : um 1480; BÉNOÎT (*La peinture française*, 1901), S. 100f.: zw. 1480-1501; BÉNOÎT (*La peinture française*, 1902), S. 246, Anm. 1: nach 1482; BOUCHOT (*L’exposition des primitifs français*, 1904), S. 136: um 1480; BOUCHOT (*L’exposition des primitifs français*, 1905), Text zur Abb. LXVII-LXVIII^{bis}: um 1460; REINACH (*Répertoire*, 1907), S. 420: um 1460; MUSÉE DU LOUVRE (*Catalogue sommaire*, 1909), S. 116: Mitte und Ende 15. Jahrhundert; DURRIEU (*La peinture en France*, 1911), S. 732f.: 2. Hälfte der Regierungszeit Karls VII. bzw. unter Ludwig XI.; HOURTICQ (*La peinture*, 1926), S. 201: um 1460; GILLET (*La peinture française*, 1928), S. 38: unter Ludwig XI.; R. H. WILENSKI, *French painting*, Boston 1938, S. 16: unter Ludwig XI.; STERLING (*La peinture française*, 1938), S. 132ff.: 1461-1465 (allerdings revidiert er 1990 seine Spätdatierung); RING (*A Century*, 1949), S. 218: um 1460; WINKLER (*Ausstellung*, 1960), S. 315: um 1460/70; MARETTE (*Connaissance des Primitifs*, 1961), S. 187: um 1455-1461.

dem sterbenden Christus aber verdunkelte sich der Himmel nicht aufgrund der Wolken, sondern weil er kein Licht mehr bekäme. Dieses Clair-obscur fände man auch in manchen Fleischtönen.¹⁹⁸ Die Kombination des *Clair-obscur* mit der Fähigkeit, Luftatmosphäre zu kreieren – eine Errungenschaft, die mit den Brüdern van Eyck Einzug in die Malerei hielt, die aber erst wesentlich später rezipiert wurde – sprechen meines Erachtens dafür, die Tafel frühestens in die 60er Jahre des 15. Jahrhunderts zu datieren. Parallel dazu fiel Charles Sterling das ausgeprägte Raumgefühl im Bild auf, das zwar in der zeitgleichen Malerei in der Touraine oder der Provence ebenfalls vorhanden war, aber im Gegensatz zur Pariser Malerei der 1440er und 1450er Jahre steht, die der Flächigkeit und der Gleichförmigkeit der Komposition verhaftet ist.¹⁹⁹ Ein weiterer Grund für eine spätere Datierung ist Rogiers Kreuzigung von Scheut, die zwischen 1456 und 1460 datiert wird und an der sich der Künstler in bezug auf die Darstellung des Johannes Evangelist orientierte. In der Wiedergabe der Heiligen Stadt nähert sich der Künstler den späteren Jerusalemsdarstellungen an. Zusätzlich weisen die Darstellung Karls des Großen als Heiliger sowie seine Kaisermitra ebenfalls in die Zeit Ludwigs XI. (reg. 1461-1483). Aufgrund dieser Indizien möchte ich für die Kreuzigung vom Parlament einen Entstehungszeitpunkt unter Ludwig XI. vorschlagen.

II.5 Ein „Retabel“ ohne Altar?

In der wissenschaftlichen Literatur wurde für die Tafel ab den 1860ern häufig die Bezeichnung *Retable du Parlement* gewählt.²⁰⁰ Auch heute noch wird im Brockhaus als bildliches Beispiel für ein Retabel die Pariser Kreuzigung vom Parlament präsentiert.²⁰¹ 1998 kam jedoch, wie schon erwähnt, Lorentz zu dem Schluss, dass nie bewiesen werden konnte, dass sich das Bild je über einem Altar befunden hat.

¹⁹⁸ MICHIELS (*Histoire de la peinture*, 1866), S. 289f. Das Inkarnat bezeichnete Waagen als Sfumato. WAAGEN (*Nachträge*, 1847), S. 186.

¹⁹⁹ STERLING (*La peinture française*, 1938), S. 132. Sein Pariser Vergleichsbeispiel ist die Tafel für die Familie Jouvenel des Ursins (1445-1449), abgebildet bei STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 28, Abb. 1.

²⁰⁰ In der französischen Literatur m. E. das erste Mal mit CLÉMENT DE RIS (*Chefs d'œuvres*, 1869). In der deutschsprachigen Literatur erstmals mit WAAGEN (*Handbuch*, 1862), jedoch bereits aus Schlegels Bildbeschreibung von 1803 geht hervor, dass er es als ein rein religiöses Bild ansah: SCHLEGEL (*Nachricht*, 1959), S. 45-47.

²⁰¹ o. A., *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*, Bd. 18, Mannheim 1991¹⁹, S. 323. Für diesen Hinweis danke ich Christian Opitz.

Die Bezeichnung *Retable du Parlement* ist daher abzulehnen.²⁰² Der Grund für die Fehlbezeichnung liegt in der äußeren Erscheinungsform der Tafel, die dem Betrachter suggeriert, er sehe vor sich ein Altarbild (Abb. 1): Der schwere Maßwerkrahmen strukturiert durch Dreipaßbögen den Bildträger. Die Kreuzigung in der Mitte wird durch die Erhöhung des Rahmens und durch ausschließlich auf diesen Teil des Rahmens konzentrierte Verzierung mit Engelsfiguren und Blätterschmuck betont. Die seitlichen Dreipaßbögen bekrönen die schematisch aufgereihten Heiligenfiguren im Vordergrund. All dies sind Merkmale, wie wir sie auch auf zeitgleichen Altarbildern finden: Betonung der Mitte und Gliederung des Bildträgers durch Arkaden, die den aufgereihten Heiligen ihren Raum zuweisen. Wie Michaela Zöschg in ihrer Diplomarbeit über die Genese des Flügelretabels überzeugend darlegen konnte, hing diese Ausgestaltung in engster Weise mit der Funktion der Altarbilder zusammen. Die auf diese Art ausgebildete „Schaufassade“ sollte für die weitere Entwicklungsgeschichte des Flügelaltars eine wesentliche Rolle spielen.²⁰³ Und in der Tat finden sich im Umkreis der altniederländischen und französischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts noch zahlreiche Beispiele für diese Gestaltungsweise bei Altarbildern. Die Außenfiguren des Genter Altars werden durch Nischen eingefasst, deren vorderer Abschluss den Dreipaßbögen der Parlamentskreuzigung sehr ähnlich sind. In der Pariser Malerei stellt das Parament von Narbonne ein bekanntes Beispiel für eine derartige Altarbildgestaltung dar.²⁰⁴ Im Unterschied zur fast 100 Jahre später entstandenen Parlamentskreuzigung werden hier jedoch szenische Darstellungen durch Arkaden getrennt und dadurch die Lesbarkeit der einzelnen Episoden erleichtert. Warum aber hat sich der Künstler bei der Parlamentskreuzigung, die nie für einen Altar bestimmt war, der Formensprache eines Altarbildes bedient? Es erstaunt ein wenig, dass diese Problematik bisher nicht in Zusammenhang mit dem Werk diskutiert wurde, beziehungsweise für die archaisierende Aufreihung der Heiligenfiguren nur das Vorgängerbild als die

²⁰² LORENTZ (*À propos*, 1998), S. 101, Anm. 1. Vgl. auch S. 5, Fn. 10 in dieser Arbeit.

²⁰³ M. ZÖSCHG, *Flügelretabel und Polyptychon. Form und Funktion von Altaraufsätzen um 1300*, phil. Dipl., Wien 2004, hier besonders S. 40-51: „Die Hauptaufgabe kohärenter Schaufronten dieser Art [...] ist, den einzelnen Figuren einen Erscheinungsraum zu garantieren, sie durch die plastische Ausarbeitung der Arkaden voneinander abzusetzen und mit dem Betrachterraum zu verknüpfen, sie aber gleichzeitig wieder an die Gesamtstruktur des Retabels zurückzubinden.“

²⁰⁴ Musée du Louvre/Paris. Das Parament eines unbekanntes Künstlers (Jean d’Orléans?), das von Karl V. in Auftrag gegeben worden war, wird gegen 1375 datiert. STERLING (*La peinture médiévale*, I, 1989), S. 218-226, Abbildung ebenda.

inspirierende Quelle angesehen wurde.²⁰⁵ Selbst wenn das Vorgängerbild Einfluss auf die Ausformung gehabt hat, stellt sich die Frage, warum sie übernommen wurde. Da wir über das Aussehen dieses Vorgängerbildes nur mutmaßen können (und hierbei ist zu bedenken, dass man von der Form der jetzigen Parlamentskreuzigung auf die Form des Vorgängers schloss – vergleiche hierzu auch Kapitel III.4 in dieser Arbeit), lohnt es sich, nach anderen möglichen Vorbildern zu suchen. Diese weisen jedoch nur teilweise die Kombination der Parlamentskreuzigung auf. In diesem Zusammenhang nicht ganz uninteressant ist die Tatsache, dass Bilder von Altarbildern, also Bilder in Bildern, häufig diese Ausformung zeigen, folglich also die Arkadenstruktur das wesentliche Erkennungsmerkmal für ein Altarbild ist. Auf einer Kopie nach einem Bild (aus der Werkstatt?) von Robert Campin/Meister von Flémalle ist die *Messe des heiligen Gregor* dargestellt (Abb. 54).²⁰⁶ Der auf dem Bild dargestellte Altar ist mit einem Retabel geschmückt, in dessen überhöhter Mitte eine Kreuzigungsgruppe mit Schächern zu sehen ist. Statt mit Heiligenfiguren sind die seitlichen Felder hier mit Szenen aus der Passion gefüllt. Ein Beispiel aus der Amienser Malerei mit dem *Priesteramt der Jungfrau* von 1438 zeigt ein ähnliches Schema (Abb. 55).²⁰⁷ Ein weiteres Beispiel für eine Altarbild-im-Bild-Darstellung ist die Tafel mit der *Exhumierung des heiligen Hubertus*, die der Rogier-Werkstatt zugeschrieben wird. Auf dem Altar ist hinter einem Reliquienschrein ein Retabel zu erkennen (Abb. 56).²⁰⁸ Auch hier ist der mittlere Teil mit der Kreuzigung erhöht und die Figuren werden durch Maßwerk voneinander abgegrenzt. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich das Maßwerk als vorderer Abschluss eines Baldachins, in dem die Heiligen stehen – vergleichbar der Außenseite des Genter Altars, bei dem die Figuren auf diese Art und Weise einen Raum zugeordnet bekommen. Hinterfangen wird die Heiligenreihe von einem rotgoldenen Brokatmuster, die uns eine weitere Besonderheit der Parlamentskreuzigung vor Augen führt: Zusätzlich zu den Heiligen im Vordergrund erzählt der Künstler im Hintergrund Geschichten, die in einer

²⁰⁵ LORENTZ (*A propos*, 1998), S. 106f. Châtelet sah in der Aufreihung der Figuren zunächst "eine Lektion Fouquets" und kam dann zu dem Schluss, es orientiere sich am Vorgängerbild: A. CHÂTELET, J. THUILLIER, *La peinture française. De Fouquet à Poussin*, Genf 1963 (zit. nach CHASTEL (*L'art français*, 1994), S. 88); CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 64; LORENTZ (*A propos*, 1998), S. 106.

²⁰⁶ Musées des Beaux-Arts/Brüssel. Siehe A. CHÂTELET, *Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers 1996, S. 314.

²⁰⁷ Musée du Louvre/Paris. Das Bild entstand für die Amienser Bruderschaft von Notre-Dame du Puy. STERLING (*Peintures*, 1965), S. 16.

²⁰⁸ National Gallery/London. Die Tafel ist Teil eines Diptychons, das anlässlich der Gründung der Hubertuskapelle 1438 von Sainte-Gudule gestiftet wurde. Einst Rogier van der Weyden zugeschrieben, werden die Tafeln heute der Werkstatt zugeordnet und um 1440 datiert. VOR (*Rogier van der Weyden*, 1999), S. 411-412.

Landschaft mit Architekturporträts eingebettet ist. Woher nahm der Künstler die Idee für solch eine Komposition? Eine mögliche Anregung könnte er aus der Werkstatt der Brüder van Eyck bekommen haben. In Jan van Eycks *Heilige Barbara* (1437) wird ein solches Kompositionsmodell eingeführt (Abb. 57): „Der Vordergrund ist durch ein Plateau mit der Protagonistin begrenzt, im Mittelgrund spielt sich die Bilderzählung, der Turmbau ab, während sich die Landschaft im Hintergrund in die Weite verliert.“²⁰⁹ In der französischen zeitgenössischen Malerei wird dieses Prinzip nur partiell übernommen, meistens fehlt der Mittelgrund mit der szenischen Darstellung, welche die Parlamentskreuzigung auszeichnet.²¹⁰ Die Parlamentskreuzigung scheint in ihrer Ausformulierung – in der Kombination aus archaisierenden (schematische Aufreihung der Heiligen) und modernen Elementen (Blick in die Landschaft, Architekturporträts) – ein Einzelfall zu sein. Natürlich könnten sich vergleichbare Bilder nicht erhalten haben oder aber das Kompositionsmodell setzte sich nicht durch – wahrscheinlicher ist jedoch, dass dies mit der Funktion des Bildes zusammenhängt.

²⁰⁹ Siehe Ph. HELAS, *Porträt und Weltlandschaft*, in: KRUSE (*Porträt*, 1999), S. 31-49, hier S. 32.

²¹⁰ So zum Beispiel bei einem *Kalvarienberg mit zwei Stiftern und Heiligen* (um 1440-50) aus einem provenzalischen Atelier, heute im Musée Arbaud/Aix-en-Provence. Zusätzlich fehlt hier die Arkadenstruktur, die jedoch mit dem Rahmen verloren gegangen sein könnte. Ebenfalls aus einer provenzalischen Werkstatt stammt ein Triptychon mit der *Christi Himmelfahrt und Maria Magdalena* (um 1480). Bei diesem Beispiel wäre ein Mittelgrund auch gar nicht möglich. Die Jünger Christi füllen zu mehr als dreiviertel die Bildfläche (vergleichbar der Mitteltafel der bereits gezeigten Lazaruserweckung von Nicolas Froment), so dass für den Landschaftsausblick nur ein schmaler Streifen übrig bleibt. Beide Tafeln abgebildet bei JACQUES (*La peinture française*, 1941), Abb. 44, Abb. 101.

III. Die Kreuzigung vom Parlament und die *Justice Royale* – Zum Aufstellungsort und zur Funktion des Bildes

Um die Frage zu beantworten, warum das Parlament von Paris für seinen Gerichtssaal ein Bild bestellte, das in der Formensprache eines Retabels gehalten ist, ist es von Nutzen, sich nicht nur mit der *Grande Chambre*, dem ursprünglichen Bestimmungsort, und ihrer Funktion auseinander zu setzen, sondern mit dem gesamten *Palais de la Cité*.

III.1 Der königliche Stadtpalast in Paris

Der ehemalige königliche Palast in Paris lag an der Westspitze der *Île de la Cité*, genau dort, wo sich der heutige Justizpalast befindet (Abb. 39). Aus den bisherigen archäologischen Untersuchungen lässt sich die Vermutung ableiten, dass sich an dieser Stelle bereits während der gallisch-römischen Epoche ein wichtiges öffentliches Gebäude befand. Wahrscheinlich generierte dieses mit der Einrichtung einer Münzprägestätte unter den Merowingerkönigen im 7. Jahrhundert auch zur Herberge der königlichen Verwaltung.²¹¹ In den Status einer Hauptstadt im eigentlichen Sinne kam Paris erst in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts und damit entwickelte sich im *Palais de la Cité* ein fester Regierungssitz.²¹² Der königliche Palast erfuhr im Laufe der Jahrhunderte nicht nur zahlreiche äußerliche, bauliche Veränderungen, sondern auch seine verschiedenen Gebäudekomplexe und Säle erfüllten diverse Aufgaben. Daher erscheint es mir sinnvoll, sich die Bau- und Entwicklungsgeschichte ab dem 14. Jahrhundert etwas genauer anzuschauen. Zu dieser Zeit war der Palast königliche Residenz, Sitz der Verwaltung des Königreichs und Aufbewahrungsort der königlichen Archive. Er beherbergte das Parlament mit den Gerichtshöfen und dem Rechnungshof, das Kapitel der Sainte-Chapelle und sogar einen Markt.²¹³ Im Jahre 1298 begannen unter Philipp IV. dem Schönen (1285-1314) Umbau- und Vergrößerungsarbeiten, durch die eine Trennung in einen

²¹¹ GUEROUT (*Le palais*, I, 1952), S. 85, S. 103, S. 106f., S. 111-113.

²¹² BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 45.

²¹³ WHITELEY (*Deux Escaliers*, 1989), S. 133-154; G. POISSON, *Nouvelle Histoire de Paris. Histoire de l'architecture à Paris*, Paris 1997, S. 44.

öffentlichen und einen privaten Bereich erreicht und der Stadtpalast seinen vielen Funktionen besser gerecht werden konnte.²¹⁴ Diese Trennung bewirkte, wie Wolfgang Brückle überzeugend darlegen konnte, dass der Herrscher dem Publikum entzogen wurde und somit seine Erscheinung vermehrt zu einem besonderen Schauspiel politischer Repräsentation werden ließ.²¹⁵

Auf dem Grundrissplan aus dem 14. Jahrhundert stellt sich das Palais nun folgendermaßen dar (Abb. 58 + 59): Man betrat den Komplex im Osten von der *Rue de la Barillerie* aus (heute *Boulevard du Palais*) und befand sich direkt in einem großen Haupthof, dem Maihof (*Cour du Mai*), einem öffentlichen Platz. Im Süden lag die Sainte-Chapelle (geweiht 1248). Ein kleines Gebäude an der Nordseite der Sainte-Chapelle beherbergte im Erdgeschoß die Sakristei, im oberen Geschoß das königliche Archiv (*Trésor des chartes*). Im Westen des Hofes, vis-à-vis vom Eingangstor, befand sich der Haupteingang des Palastes, bestehend aus den *Grands Degrez*, wortwörtlich einer große Freitreppe, die zum *Portail du beau roi Philippe* führte, das auf der Kreuzigung vom Parlament auch dargestellt wurde (Abb. 60). Dieser Eingangsbereich war, wie Brückle betont, durch die Portalausformung und die Ausschmückung mit Gewändeskulpturen von der Formensprache kirchlicher Architektur geprägt und zeugte somit vom hohen Repräsentationsanspruch seines Bauherrn.²¹⁶ Meines Erachtens nach kann man diese sakralen Elemente auch durchaus in Verbindung mit der „besonderen Heiligkeit des französischen Königsgeschlechts“ sehen, die sich in dem Reimser Salbungsritus sowie der Fähigkeit der Skrofelheilung manifestierte.²¹⁷ Über die Händlergalerie (*Galerie Mercière*) und die *Galerie des Prisonniers* (oder auch *Grandes allés*) gelangte man

²¹⁴ Die Umbauarbeiten, die das Bild des Palastes für lange Zeit prägen sollten, waren 1313/14 vollendet. M. T. DAVIS, Desespoir, Esperance and Douce France: The New Palace, Paris and the Royal Stage, in: M. BENT, A. WATHEY (Hgg.), *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford 1998, S. 187-213, hier S. 189. Zum privaten und öffentlichen Bereich siehe WHITELEY (*Deux Escaliers*, 1989), S. 142.

²¹⁵ BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 54.

²¹⁶ BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 145, ebendort die genauere Beschreibung des Portals. Mary Whiteley konnte nachweisen, dass die Stiege bereits im Mittelalter mit dem Namen *Grands degrez* bezeichnet wurde. Im 17. Jahrhundert war sie unter der Benennung *perron* (Freitreppe) bekannt. Nach einem verheerenden Brand wurden die *Grands degrez* 1777 abgerissen. WHITELEY (*Deux Escaliers*, 1989), S. 133ff., S. 137.

²¹⁷ BLOCH (*Die wunder tätigen Könige*, 1998), S. 66, S. 69, S. 128, S. 169, S. 171: Die Legende, nach der die Könige Frankreichs an den Skrofeln Erkrankte allein durch die Berührung ihrer Hände zu heilen vermochten, lässt sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen. Ludwig XI. (reg. 1461-1483) erwies seinen Untertanen beispielsweise an einem Tag in der Woche die Gunst, sie von diesem Übel zu befreien. Zur Sonderstellung des geheiligten Königtums siehe das *Kleine Traktat über die Weihe der Herrscher*, welches Jean Golein seiner Übersetzung des *Rationale Divinorum officiorum* (1372 Karl V. überreicht) beifügte.

zu den Gemächern des Königs (*Logis du Roi*).²¹⁸ Dieser Gebäudeabschnitt hatte eher privaten Charakter, während jener im Norden mit dem langgestreckten, zweijochigen Gebäudeteil, der *Grande Salle*, und der in der Nordwestecke im rechten Winkel anschließenden *Grande Chambre* öffentlichen Zwecken vorbehalten war. Beide Säle hatten schon vor den Umbauarbeiten existiert und waren nur vergrößert und adaptiert worden.²¹⁹

Nach den schockierenden Ereignissen von 1358 und dem Aufstand der *Jacquerie* schien der Palast der königlichen Familie nicht genügend Schutz zu bieten.²²⁰ Karl V. der Weise (reg. 1364-1380) verlegte nach den Aufständen in Paris die königliche Residenz in den Louvre, der zwischen 1362 und 1372 durch den Architekten Raymond du Temple in jenen Palast umgebaut wurde, den man auf dem Oktoberblatt der *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry sehen kann (Abb. 40). Obwohl das *Palais de la Cité* seiner Funktion als königliche Residenz somit beraubt worden war, blieb es ein königliches Schloss. Denn auch wenn der König nur in Ausnahmefällen dort residierte, so wurden doch im Palast unter seinem Vorsitz die königliche Justiz ausgeübt und die Räumlichkeiten für festliche Empfänge genutzt.²²¹ Schon bald nach dem Auszug des Königs ließen sich im Erdgeschoß des Westkomplexes, der vormals rein privaten Charakter besaß, Händler mit ihren Verkaufsständen nieder. Aus der *Galerie Principale des Appartements du Roi* wurde die Händlergalerie, die sogenannte *Galerie Mercière* (oder *Galerie Marchande*): ein

²¹⁸ Zur Datierung der Händlergalerie um 1300 siehe BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 49-54.

²¹⁹ Der Gebäudeteil der *Grande Salle* bestand vorher nur aus einem erhöhten Erdgeschoss, in dem sich die sog. *Salle du Roi* befand, die ihrerseits wiederum auf eine *Aula regis* zurückging. Der im Westen anschließende Gebäudeteil mit der späteren *Grande Chambre* war bereits zweigeschossig. Der untere Saal, die *Chambre basse* oder *Chambre aux plaids*, in der die Gerichtssitzungen abgehalten wurden, befand sich auf derselben Ebene wie die *Salle du Roi*, die als eine Art Wartezimmer für die Prozessteilnehmer sowie als Speisesaal für das niedere Personal des Palastes fungierte. Im oberen Saal, der *Chambre haute du Conseil* oder *Chambre le Roi*, fanden nicht-öffentliche Versammlungen mit dem König statt. Über die obere Etage der Händlergalerie war die *Chambre le Roi* direkt mit der Sainte-Chapelle verbunden. GUEROUT (*Le palais*, I, 1952), S. 176f.; L. CAROLUS-BARRE, Les loges du Palais de saint Louis à Paris, in: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1980-81, S. 355-359, hier S. 357, Anm. 1, S. 358, Anm. 1; BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 47.

²²⁰ Am 22. Februar 1358 wurden im Zuge von Straßenunruhen unter der Ägide Etienne Marcells, dem *prévôt des marchands* (königlicher Verwalter der Bürgerpartei der Tuchhändler, Goldschmiede, Wechsler und der Wassergilde) der Stadtpalast gestürmt und zwei Gefolgsleute des Dauphins (der spätere Karl V. der Weise) in dessen Gemach massakriert. J. FAVIER (Hg.), *Geschichte Frankreichs*, Bd. 2: Frankreich im Zeitalter der Lehnsherrschaft 1000-1515, Stuttgart 1989, S. 328ff. Die *Jacquerie*, der erste große Bauernaufstand in Frankreich, wird so genannt nach dem damaligen Spitznamen für die Bauern, *Jacques Bonhomme*, der wiederum auf die *Jacque* anspielt, das charakteristische Kleidungsstück der Bauern.

²²¹ Eine weitere königliche Residenz in der Stadt war das in der Nähe der Bastille gelegene Hôtel Saint-Pol. Der Umzug der französischen Könige nach Versailles erfolgte 1674 unter Ludwig XIV.

Markt, der den im Norden gelegenen öffentlichen Teil des Palais´ mit der Sainte-Chapelle verband (Abb. 58).²²²

Den nördlichen, parallel zur Seine verlaufenden Gebäudeteil prägte eine Bezeichnung, die im 15. Jahrhundert aufkam und manchmal für das gesamte Palais verwendet wurde: die *Conciergerie*.²²³ Zu der *Conciergerie* zählten die *Grande Salle* und die *Grande Chambre*. Beide Säle befanden sich im ersten Stock und waren vom Maihof aus über eine Stiege, die sogenannte *Degrez de la Grande Salle*, zu erreichen. Das Juni-Kalenderblatt in den *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry zeigt die Ostansicht des Palastes (Abb. 61). In der Detailabbildung (Abb. 62) kann man zwischen den Giebeln der zweijochigen *Grande Salle* (rechts) und den beiden rot gedeckten Türmen – dem Silberturm (*Tour d'Argent*) und dem Caesarturm (*Tour César*) – das Dach der *Grande Chambre* erkennen. *Grande Chambre* und *Grande Salle*, es sei hier noch einmal betont, waren beides öffentliche Räume, der Zugang zur *Grande Chambre* scheint jedoch restriktiver gehandhabt worden zu sein, was ich später noch ausführen werde. Die *Grande Salle* erfüllte mehrere Funktionen. Bei feierlichen Anlässen diente sie als Bankettsaal für den königlichen Hof. Der berühmte Marmortisch am westlichen Ende des Saales fungierte in diesem Fall als Esstisch. Auf demselben Tisch wurden Mysterienspiele aufgeführt.²²⁴ Ansonsten wurden von diesem Tisch aus neue Steuern oder militärische Siegesmeldungen verkündet. In dem weiten Saal hielten sich außerdem die Advokaten, die prozeßinvolvierten Parteien und die Vertreter des Königs auf. Auch Kaufleute, insbesondere Buchhändler, hatten ihre Verkaufsstände spätestens im 16. Jahrhundert an mehreren Pfeilern der *Grande Salle* aufgeschlagen.²²⁵ Neben diesen profanen Aktivitäten bot der große Saal auch die Möglichkeit, Gottesdienste zu feiern. Am östlichen Ende befand sich die Nikolauskapelle, in der die Mitglieder des Parlaments vor jeder morgendlichen Versammlung die Messe zelebrierten.²²⁶ Im Sommer

²²² WHITELEY (*Deux Escaliers*, 1989), S. 135.

²²³ POISSON (*Nouvelle Histoire*, 1997), S. 44. Heute bezeichnet die *Conciergerie* jenen Teil, der neben der Sainte-Chapelle die Touristenattraktion des Justizpalastes bildet.

²²⁴ Vgl. auch Victor Hugos erstes Kapitel seines 1831 erschienenen historischen Romans *Der Glöckner von Notre Dame*, das in der *Grande Salle* spielt und von der Aufführung eines solchen Mysterienspiels erzählt.

²²⁵ Nach Bennert eventuell auch schon früher: U. BENNERT, 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*, Nr. 97, 1992, S. 46-59, hier S. 47.

²²⁶ Bevor die Sainte-Chapelle errichtet wurde, befand sich an ihrer Stelle eine dem heiligen Nikolaus geweihte Kapelle, die anschließend in die *Grande Salle* verlegt wurde. Dort bestand sie zunächst nur aus einem tragbaren Altar, ab 1369 dann aus einem fest installiertem Altar in einer aus Holz gezimmerten Kapelle (deren Patrozinium dabei möglicherweise auf die Muttergottes übergang). Die Kosten für den Umbau der Kapelle wurden durch die Sühnestiftung einer gewissen Émeline Dol

begann die Messe um sechs, im Winter um sieben Uhr und sie wurde – jedes Jahr alternierend – von vier Mendikantenorden gehalten. Für die Kosten des liturgischen Kultes stand im 14. Jahrhundert pro Jahr die Summe von 60 livres zur Verfügung.²²⁷ Erwähnenswert ist noch die Ausstattung der *Grande Salle*, die während des Mittelalters sämtliche profane Räume in Westeuropa an Größe übertraf (ca. 70 x 28 m). An den Pfeilern des zweijochigen Saales waren, vergleichbar der um 1220 entstandenen Königsgalerie an der Fassade von Notre-Dame, die Statuen der französischen Könige aufgestellt.²²⁸ Die Wände waren mit Wandmalereien und etlichen Besonderheiten geschmückt wie zum Beispiel der Haut eines Krokodils und einer Schlange, entsprechend dem Brauch, dem Volk Kuriositäten der Natur in öffentlichen Gebäuden zur Schau zu stellen.²²⁹ Im dritten nördlichen Joch (von Westen gezählt), gegenüber vom Eingang zur *Grande Chambre*, war am Pfeiler die vergoldete Holzplastik eines Hirsches angebracht, der in jener Zeit als ein Symbol der Justiz galt.²³⁰

gedeckt. Diese hatte ihren Mann, ein Ratsmitglied des Parlaments, im Jahre 1369 durch ihren Geliebten umbringen lassen. Die Kapelle wurde beim großen Brand 1618 zerstört. Ob die Kapelle anschließend wieder aufgebaut wurde, ist mir nicht bekannt. Thiéry jedoch erwähnt das Altarbild der Kapelle, das eine Auferstehung zeige, flankiert von Skulpturen Karls des Großen und des hl. Ludwigs, die von Mathieu Lespagnandiel (um 1617-1689) stammten, was für eine Wiedererrichtung sprechen würde. THIÉRY (*Guide des amateurs*, 1787), S. 20; BOUTARIC (*Recherches*, 1863), S. 59f.; R. BOUTRAY[S], *L'Incendie du Palais de Paris en 1618. Relation, reimprimée pour la première fois, avec une introduction et des notes par Hippolyte Bonnardot*, hg. von H. Bonnardot, Paris 1879, S. 36; GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 139-142; DERS., (*Le palais*, III, 1954), S. 35; vgl. auch VALLET DE VIRVILLE (*Histoire*, 1865), S. 319ff., S. 325; siehe auch S. 13, Fn. 46 in dieser Arbeit.

²²⁷ E. BOUTARIC, *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 royale des antiquaires de France*, 27, 1863, S. 1-70, hier S. 60.

²²⁸ Die Königsreihe, die im 14. Jahrhundert unter Philipp IV. den Schönen begonnen worden war, wurde 1618 zusammen mit der *Grande Salle* durch ein Feuer zerstört. Zu diesem Zeitpunkt bestand sie aus 58 Statuen, beginnend mit König Pharamund und endend bei Heinrich III. Jeder König war durch seinen Namen und seine Regierungsdauer bezeichnet. In seiner Auswahl – jene Könige, deren Abstammung im 14. Jahrhundert als illegitim galten oder die karolingische Linie in Frage stellten, wurden nicht dargestellt – ließ der Zyklus keinerlei Zweifel an der Rechtmäßigkeit der Kapetinger aufkommen. GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 132f.; BENNERT (*Art et propagande*, 1992), S. 54; zum Zyklus siehe auch BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 74-78, der sich Bennerts Theorie anschließt und weiter ausführt.

²²⁹ GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 135.

²³⁰ Der Hirsch wird bereits 1364 erwähnt, als seine Polychromierung erneuert wird. Ursprünglich war der Hirsch das Attribut des keltischen Gottes Cernunnos, des Gottes des Reichtums. Im 16. Jahrhundert war die Verbindung Hirsch - Gericht wohl wieder in Vergessenheit geraten, denn bei der Neugestaltung der Eingangstüre zur *Grande Salle* 1550 wurde der neue Zugang von der goldenen Steinplastik eines Löwen gekrönt, der den Kopf gesenkt hielt und den Schwanz zwischen den Pfoten eingeklemmt hatte. Der Löwe stand für die Demut, mit der auch der Mächtigste das Heiligtum der Justiz betreten sollte. GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 136 und DERS., (*Le palais*, III, 1954), S. 12. Für d'Espezzel (leider ohne Quellenangaben) markierte der Goldene Hirsch die Grenze des Parlamentsbereiches. D'ESPEZZEL (*Le Palais*, 1938), S. 67.

Die *Grande Chambre* (Abb. 58) diente sowohl als Kammer für das Parlament als auch bei festlichen Anlässen als *Grande Chambre du Roi*. Je nach Art des Anlasses war sie für die Öffentlichkeit bedingt zugänglich. Nach einem Festessen durfte eine auserwählte Anzahl der wichtigsten Gäste in der *Grande Chambre* Unterhaltung und Musik genießen – so ist es zum Beispiel für das Bankett überliefert, welches zu Ehren Kaiser Karls IV. gegeben wurde, als dieser im Jahre 1378 König Karl V. einen Besuch abstattete.²³¹ Bei diesen Festaktivitäten wurde sämtliches Mobiliar der *Grande Salle* und der *Grande Chambre* entfernt, und auch die Verkaufsbuden der Händlergalerie wurden geräumt und abgebaut.²³² Es wurden, wie zu sehen ist, keine Mühen gescheut, um die Räume für ihre jeweiligen Funktionen zu adaptieren. Auch für andere Paläste in der Stadt ist diese Multifunktionalität bereits ab der Mitte des 14. Jahrhunderts belegt.²³³ Allerdings ist bei der Interpretation der Raumnutzungen Vorsicht geboten. Allein von der Bezeichnung *Grande Chambre* oder *Grande Salle* lässt sich nicht auf die Funktion der Räume schließen. Es gab in vielen Schlössern Säle, die mit dem Attribut *grande* ausgestattet waren und dennoch nicht zwangsläufig als Versammlungsort dienten. Ein Beispiel ist das Schloss von Amboise (errichtet 1483-1498 unter Karl VIII.), zu dessen privaten Gemächern eine *Grande Salle* und eine *Grande Chambre* zählten – letztere war wahrscheinlich das Schlafzimmer des Königs! Es konnte mit dem Wort *grande* auch schlicht die Wichtigkeit eines Raumes oder auch das proportionale Verhältnis zu den anderen Räumen betont werden. Für Paris sind jedoch zahlreiche Exempel für Gebäude belegt, die sowohl domizilen als auch öffentlichen oder amtlichen Charakter besaßen.²³⁴ Das bekannteste Beispiel ist der Louvre, bei dem in der Konzeption der Raumanlage auf den *Palais de la Cité* zurückgegriffen wurde. Auch im Louvre gab es eine *Grande Chambre du Roi* und eine *Grande Salle*. Beide Paläste boten demnach dieselbe Kombination von öffentlichen Räumen: Die *Grande Chambre* im Louvre

²³¹ M. WHITELEY, *Royal and Ducal Palaces in France in the 14th and 15th centuries: Interior, Ceremony and Function*, in: J. GUILLAUME (Hg.), *Architecture et Vie Sociale: L'Organisation Intérieure des Grandes Demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris 1994, S. 47-63, hier S. 47f.; EHLERS (*Die französischen Könige*, 1996), S. 298f.

²³² In den Quellen wird sogar erwähnt, dass dafür die Glasfenster der *Grande Chambre* entfernt wurden. Diese rauschenden Feste brachten für das Parlament einige Unannehmlichkeiten mit sich. Sie unterbrachen den Ablauf am Gerichtshof und das Parlament musste auf andere Räumlichkeiten, zum Beispiel die gegenüber liegende Kirche Saint-Eloi oder die Augustinerabtei, ausweichen. BOUTARIC (*Recherches*, 1863), S. 56f. Zu den Festen siehe auch WHITELEY (*Deux escaliers*, 1989), S. 135.

²³³ NAN ROSENFELD (*La distribution*, 1994), S. 207.

²³⁴ Vgl. hierzu J. MESQUI, *Châteaux et palais*, in: Ch. PRIGENT, *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris 1999, S. 82-101, hier S. 83.

wurde unter anderem für die Tagungen des Großen Rates unter Vorsitz des Königs genutzt, wenn die gefassten Beschlüsse öffentlich vernehmbar sein sollten. Die täglichen Ratssitzungen mit dem König hingegen fanden in dessen Privatgemächern statt.²³⁵ Ein weiteres Beispiel für ein multifunktionales Gebäude jener Zeit ist das Hôtel Saint-Pol in der Nähe der Bastille, das etwa gleichzeitig (zwischen 1361-1380) mit dem Louvre und gleichermaßen von Karl V. errichtet wurde. Auch hier wurde wieder vom Modell des *Palais de la Cité* ausgegangen: das Hôtel Saint-Pol verband ebenfalls die Funktion einer königlichen Residenz mit der eines Verwaltungsgebäudes. Es beherbergte eine *Chambre du Conseil* und eine *Grande Salle*, die wahrscheinlich für Versammlungen des königlichen Rates und des Parlaments dienten.²³⁶ Ähnliches lässt sich auch vom bereits in Kapitel II.3 erwähnten Hôtel de Bourbon sagen, das auf der Parlamentskreuzigung neben dem Louvre zu sehen ist und das unter anderem eine *Grande Salle* beherbergte.²³⁷

Das *Palais de la Cité* blieb nach der Mitte des 14. Jahrhunderts also ein Ort der Verwaltung, der Justiz und ein Ort wichtiger, repräsentativer Feste, während der Louvre das offizielle Zentrum des Hofes war. Die Aufenthalte der Könige im Palais wurden immer seltener. Von Karl V. (reg. 1364-1380) sind immerhin noch vier Aufenthalte bekannt.²³⁸ Karl VII. (reg. 1422-1461) besuchte angeblich nie die *Grande Chambre*, auch nicht anlässlich der Veröffentlichung seiner zweiten Ordonnanz im Jahre 1454.²³⁹ Als Residenz bevorzugte er verschiedene Schlösser seiner Untertanen, und er hielt sich nur mehr zu militärischen Zwecken in Paris auf oder wenn Steuern einzuziehen waren.²⁴⁰ Die Richter blieben im *Palais de la Cité*, der heute den Namen *Palais de Justice* trägt. Aufgrund mehrere verheerender Brände (1618, 1776, 1871) hat der heutige Justizpalast jedoch nur mehr wenig Ähnlichkeit

²³⁵ WHITELEY (*Royal and ducal palaces*, 1994), S. 47-63.

²³⁶ NAN ROSENFELD (*La distribution*, 1994), S. 208f. Im Trakt der Königin gab es eine *Grande Chambre*, die jedoch kaum für Gerichtssitzungen genutzt worden sein dürfte. Ein weiteres Beispiel dafür, dass man nicht immer von einer Bezeichnung auf die Funktion eines Raumes schließen kann.

²³⁷ BONNARDOT (*Iconographie*, 1855), S. 282; TABURET-DELAHAYE (*Paris 1400*, 2004), S. 147.

²³⁸ U.a. anlässlich des bereits erwähnten Empfangs Kaiser Karls IV. im Jahre 1378. GUEROUT (*Le palais*, III, 1954), S. 29.

²³⁹ MÉRINDOL (*Le Retable*, 1992), S. 26. „Als allgemeine Ordonnances royales werden die Erlässe der Könige von Frankreich bezeichnet, die legislative und rechtlich bindende Kraft weit über den Zeitpunkt ihres Entstehens hinaus hatten. [...] Im 15. Jahrhundert sind von großer Bedeutung [u.a.] die Ordonnance von Montlis-lès-Tours (1454), die [...] zur Abschaffung der während der Kriege aufgetretenen Mißstände erlassen wurde [...]“ N. ANGERMANN (Hg.), *Lexikon des Mittelalters*, begr. München 1986 [im folgenden abgekürzt LEXIKON DES MITTELALTERS], Bd. VI: Lukasbilder bis Plantagenêt, hg. von Norbert Angermann [u.a.], München/Zürich 1993, Sp. 1442f.

²⁴⁰ WHITELEY (*Royal and ducal palaces*, 1994), S. 55; STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 12.

mit dem mittelalterlichen Bau. Er ist das Resultat von Umbau- und Rekonstruktionsarbeiten, die von der Mitte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts von den Architekten Dommey, Daumet, Lenoir und Duc unternommen wurden, so dass er sich heute als ein Konglomerat aus (pseudo-)mittelalterlichen und neoklassizistischen Elementen präsentiert. Die *Grande Chambre* wurde beim Brand von 1871 vollkommen zerstört (das Tafelbild mit der Kreuzigung befand sich zu diesem Zeitpunkt in einer Restaurierungswerkstatt) und wurde 1875 von Duc und Daumet wieder aufgebaut.²⁴¹

Zusammenfassend lässt sich über das *Palais de la Cité* zum Entstehungszeitpunkt der Parlamentskreuzigung folgendes sagen: Um die Mitte des 15. Jahrhunderts war der Stadtpalast seiner Residenzfunktion bereits enthoben, der Konnex zum königlichen Hof wurde jedoch bewahrt. Dieser Konnex bestand zum einen in der Beherbergung diverser königlicher Institutionen wie zum Beispiel jener des Obersten königlichen Gerichtshofes, zum anderen in der Nutzung der Räume für festliche Aktivitäten des Hofes. Bei der Ausgestaltung zweier Bauteile fällt auf, dass sie trotz ihrer profanen Nutzung mit Architekturelementen ausgestattet waren, die an und für sich einer sakralen Architektur entsprachen. Das prächtige *Portail du beau roi Philippe* führte nicht in eine Kirche, sondern war das repräsentative Eingangsportal des Palastes. Die *Grande Salle* bot abgesehen von kuriosen Wanddekorationen auch eine Königsreihe, die die Kontinuität der dynastischen Linie verbildlichte und nicht nur an die Königsgalerie von Notre-Dame, sondern auch, wie Uwe Bennert betont, an die Apostelstatuen der Sainte-Chapelle erinnerte.²⁴² In diesem halb-sakralen Umfeld nun fällt das Pariser Parlament, der Oberste königliche Gerichtshof, seine Urteile.

²⁴¹ POISSON (*Nouvelle histoire*, 1997), S. 521f.

²⁴² BENNERT (*Art et propagande*, 1992), S. 46-49, besonders S. 54. BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 74-78.

III.2 Das Pariser Parlament

Ganz allgemein wird der Begriff des Parlaments auf die seit dem 13. Jahrhundert in Europa einberufenen königlichen Versammlungen angewendet.²⁴³ Allerdings unterschied sich das *Parlement de Paris* in seiner Funktion von diesen Versammlungen. Das Pariser Parlament war der Oberste königliche Gerichtshof in Frankreich, sein Oberster Richter der französische König.²⁴⁴ Die Anfänge dieser Einrichtung gehen zurück auf Ludwig den Heiligen (reg. 1226-1270), der, wie eingangs schon erwähnt, die *Bataille*, den Zweikampf, untersagte und an seine Stelle die *Enquête*, die Untersuchung mit Zeugen- und Urkundenbeweis setzte, verbunden mit der Berufung an den königlichen Gerichtshof. Die Gerichtssitzungen des *Conseil Royal*, des Königlichen Rates, wurden zu einer geregelten Institution, das heißt sie tagten zu festgesetzten Zeiten – auch in Abwesenheit des Königs – und bekamen den Stadtpalast als ständigen Sitz zugewiesen.²⁴⁵ Es erfolgte die Teilung in drei Kammern, die *Chambre des Enquêtes*, die *Chambre des Requêtes* und – die wichtigste – die *Grande Chambre*, der bei bedeutenden und feierlichen Anlässen der König in Person vorsah und bei der die in französischer Sprache gehaltenen Plaidoyers der Anwälte zu hören waren.²⁴⁶ Ein Beispiel für einen Prozess beziehungsweise ein sogenanntes *Lit de Justice* zeigt eine Miniatur von der Hand

²⁴³ „Für den politischen Zweig der Parlamente waren die meist militärisch begründeten Geldnöte der Könige am wichtigsten. Die hierbei wohl bemerkenswerteste Verfassungsentwicklung war der Zugewinn an Legitimität der Parlamente durch königliche Privilegien oder einfach durch den faktischen Erfolg des Fortbestehens über längere Zeit. [...] Das Beschlußverhalten und die Verfahrenstechniken begreift man wohl am besten als Ausdruck des politischen Kräftespiels auf der Basis von Tauschgeschäften und des Kampfes um die Verteilung von Lasten.“ LEXIKON DES MITTELALTERS (Bd. VI), Sp. 1722-1731.

²⁴⁴ „Die Wahrung des Rechts war die erste Pflicht des Königs [...]. Dennoch verfügte er über kein Monopol der Rechtssprechung. Vielmehr verfügte jede öffentliche Gewalt – Bischof, adliger Grundherr (*Seigneur*), später Stadt, Universität, Korporation – über eigene Gerichtsbarkeit.“ Das Gericht des königlichen *prévôt* in Paris (vergleichbar dem Amt des *maire* / Bürgermeisters in anderen Städten) war das Châtelet. LEXIKON DES MITTELALTERS, Bd. V: Hiera-Mittel bis Lukanien, hg. von Robert-Henri Bautier [u.a.], München/Zürich 1991, Sp. 825f. Vgl. auch GARRIGOU GRANDCHAMP (*L'architecture civile*, 1999), S. 75; NAEGLE (*Stadt, Recht und Krone*, 2002), S. 30.

²⁴⁵ BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 45. Schon unter Philipp II. August (reg. 1180-1223) kam es zu regelmäßigen Sitzungen der *Baillis* (königliche Beamte, eine Art Vogt) in Paris, weshalb Clairin (ohne Quellenangaben!) den Beginn der Sesshaftigkeit des Pariser Parlaments in diese Zeit legt. Allerdings weist Brückle darauf hin, dass es sich bei diesen Sitzungen um Versammlungen des Regentschaftsrates und hauptsächlich um die Finanzverwaltung während der Abwesenheit Philipp August' geht. É. CLAIRIN, *Le Palais de Justice d'autrefois*, Bd. I: Les Origines de la Grand'Chambre du Parlement, *Extrait de la Nouvelle Revue*, 1^{er} janvier, Paris 1922, S. 19.

²⁴⁶ Die Räte der *Chambre des Enquêtes* erteilten die Instruktionen für die Durchführung der Prozesse; die Aufgabe der *Chambre des Requêtes* bestand v.a. in der Prüfung der Zulässigkeit von Appellationsgesuchen. LEXIKON DES MITTELALTERS (Bd. VI), Sp. 1731.

Jean Fouquets (Abb. 63).²⁴⁷ Der Begriff *Lit de Justice* stammt aus dem 14. Jahrhundert und bezeichnet seit den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts besonders bedeutende königliche Versammlungen des Pariser Parlaments.²⁴⁸ Der Name bezog sich zunächst nur auf den mit Kissen ausgestatteten Sitz des Königs unter einem Baldachin, der vor jeder königlichen Versammlung in der *Grande Chambre* in der Ecke des Saales installiert wurde.²⁴⁹ Als die Könige immer seltener den Vorsitz bei den Gerichtsverhandlungen übernahmen, übertrug man den Begriff auf die gesamte Zeremonie. Der Sitz blieb bei Abwesenheit des Königs frei. Fouquets Miniatur zeigt eine königlich-gerichtliche Versammlung aus dem Jahre 1458, die im Schloss des Herzogs von Bourbon in Vendôme abgehalten wurde. Bei diesem Prozess wurde der Herzog von Alençon des Hochverrats angeklagt. Die über ihn verhängte Todesstrafe wurde von Karl VII. (reg. 1422-1461) zu lebenslanger Haft gemildert.²⁵⁰ Auf dem Bild ist eine mit Tapisserien verkleidete Holzkonstruktion zu sehen, die an ein auf die Spitze gestelltes Quadrat erinnert und die Prozessteilnehmer von den Zuschauern abtrennt.²⁵¹ Diese Form für eine Versammlung unter königlichem Vorsitz lässt sich bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen²⁵² und ist auch noch auf französischen Gerichtsdarstellungen des späten 18. Jahrhunderts zu sehen. Die Zugänge dieser

²⁴⁷ Die Miniatur *Der Prozess von Vendôme* (fol. 2v^o) stammt aus dem sog. *Münchener Boccaccio* (cod. gall. 6, Bayerische Staatsbibliothek/München). Der eigentliche Titel der Handschrift *Des Cas des nobles Hommes et Femmes* ist eine französische Übersetzung des Boccaccio. Die Handschrift war ein Auftrag des Laurent Gyrard, Notar und Sekretär des Königs, und ist im November 1458 vollendet worden. *Der Prozess von Vendôme* ist die erste von neun ganzseitigen Miniaturen, die den Abschnitten des Buches vorangehen. SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 12, S. 180. Eine vergleichbare Miniatur mit einem Lit de Justice des 14. Jahrhunderts zeigt das fol. 9 des *Livre de Propriété des Choses*, ms. fr. 22.532 der Bibliothèque nationale/Paris, abgebildet bei OZANAM (*Le palais*, 2002), S. 35.

²⁴⁸ BROWN (*The Lit de Justice*, 1994), S. 11.

²⁴⁹ „Avant chaque séance royale, on apportait dans la Grand'Chambre la couche de bois mobile servant à dresser le lit de justice.“ GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 145, Anm. 6.

²⁵⁰ Jean d'Alençon hatte mit dem Herzog von York konspiriert. Am 13. Mai 1458 wurde er verhaftet, am 10. Oktober folgte der Prozess. SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 12, S. 180.

²⁵¹ Fouquets Struktur impliziert fälschlicherweise eine Rautenform, die jedoch durch seine Art der Raumkonstruktion bedingt ist. Siehe hierzu O. PÄCHT, Jean Fouquet: A Study of his style, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940/41, S. 85-102, hier S. 92-95.

²⁵² Nach Guerout ist sie erstmals im Jahre 1378 nachweisbar. Die Einfriedung des Gerichtsbereichs zeigt sich aber nicht nur in Innenräumen: Nach Evers waren zum Beispiel im Mittelalter die Plätze vor den Kirchen meist architektonisch gerahmt, um somit den dortigen Gerichtsbereich abzugrenzen. Als passendstes Beispiel bietet sich hier der *Parvis* vor Notre-Dame in Paris an. Das Prinzip selbst dürfte jedoch viel weiter zurückgehen. Vor dem Ende des 12. Jahrhunderts fanden Gerichtsverhandlungen, die sog. *things*, im Freien, meistens auf einem Hügel, statt. Um einen Baum oder einen Stein herum versammelten sich die Teilnehmer und der Gerichtsbereich wurde durch eine aus Astwerk gefertigte Palisade abgesteckt. Im Inneren dieser Einfriedung war jede Form von physischer Gewalt untersagt. GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 146; EVERS (*Tod, Macht und Raum*, 1939), S. 176f.; L'ASSOCIATION FRANÇAISE POUR L'HISTOIRE DE LA JUSTICE (Hg.), *La Justice en ses temples. Regards sur l'architecture judiciaire en France*, Poitiers/Paris 1992, S. 27-29.

Einfriedung werden von den sogenannten *gens d'armes* bewacht. Dank einer königlichen Ordonnanz vom Juli desselben Jahres sowie erhaltener Prozessakten sind die Teilnehmer der Gerichtsverhandlung von Vendôme bekannt.²⁵³ Unter einem prächtigen Baldachin thront König Karl VII. Die erste Figur links von Karl VII. ist sein etwa 12-jähriger Sohn Karl. Das Figuren paar direkt unterhalb des Königs besteht aus Jean Dunois (auch genannt der Bastard von Orléans) und dem ersten Parlamentspräsidenten, Yves de Scépeaux. Der Präsident trägt das sein Amt charakterisierende Gewand mit den drei goldenen Schulterstreifen, den sogenannten *Boutons d'or*. Er ist im Begriff, die Anklageschrift zu verlesen. Der Angeklagte selbst ist nicht anwesend. Der zweite Parlamentspräsident, Hélie de Torretes, sitzt links von Jean Dunois auf der Bank. Die Bankreihen zur Rechten des Königs sind den weltlichen *Pairs (pairs laics)* vorbehalten, die zu seiner Linken den kirchlichen *Pairs*. Diese Raumorganisation sowie die Sitzverteilung entspricht auch jener in der *Grande Chambre des Palais de la Cité*: Die Kleriker saßen zur Linken des Königs, an der Nordwand, und über ihren Köpfen befand sich das Bild mit der Kreuzigung vom Parlament.

Unter der englischen Besatzung (1420-1436) verlegte Karl VII. den königlichen Hof nach Bourges, seinen Gerichtshof richtete er in Poitiers ein.²⁵⁴ Das Parlament in Paris wurde währenddessen durch den Herzog von Burgund, Johann ohne Furcht, aufgelöst und konform den Besatzern neu besetzt. Am 13. April 1436 wurde Paris zurückerobert. Der königliche Hof kehrte in die Hauptstadt zurück, das Parlament wurde 1438 wieder eingesetzt.²⁵⁵ In der folgenden Zeit bemühten sich auch andere Städte bei Karl VII. um die Einrichtung eines souveränen Gerichtshofes in ihrer Stadt. Dieses Privileg gewährte er jedoch nur Paris und Toulouse. Die gesamte Gerichtsbarkeit des Königreiches war diesen beiden Zentren unterworfen und bedeutete für die beiden Städte einen wichtigen Wirtschaftsfaktor.²⁵⁶ 1454 organisierte Karl VII. in seiner *Grande Ordonnance* das Parlament neu. Die große

²⁵³ Zu den folgenden Ausführungen siehe SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 187f., der noch weitere Dargestellte identifiziert.

²⁵⁴ „Dem Hof Karls VII. war es im Exil umgehend gelungen, eine funktionierende Administration und Regierung zu errichten. Das Parlament in Poitiers, die Rechenkammer in Bourges und vor allem der königliche Rat selbst stehen für einen Königsstaat, der seit den Tagen Philipps II. August so stark auf- und ausgebaut worden war, dass sich neben der in Paris unter angloburgundischer Herrschaft weiter intakten Verwaltung und unter Rückgriff auch auf die im Herzogtum Berry vorhandenen administrativen Strukturen offensichtlich ein zweiter, ebenso kompetenter Apparat ohne Schwierigkeiten installieren ließ.“ EHLERS (*Die französischen Könige*, 1996), S. 326.

²⁵⁵ STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 12.

²⁵⁶ VALLET DE VIRIVILLE (*Histoire*, 1865), S. 322. Siehe hierzu auch Kapitel IV dieser Arbeit.

Ordonnanz bestand aus 125 Artikeln, die sowohl die Zusammensetzung als auch die Kompetenzen des Parlaments festlegte, wie zum Beispiel die Ausführung der Urteile, die Aufgaben der Anwälte, die Gebühren der *Procureurs* (königliche Verwalter), die Zeiten der Sitzungen und deren Ablauf. So wurde das Parlament jedes Jahr am 11. November (am Tag des heiligen Martin) feierlich mit einer Messe, der *Messe Rouge* eröffnet. Während des Winters wurden die Zeiten für die Versammlungen der Vorsitzenden und Ratsmitglieder auf 8 Uhr, im Sommer auf 7 bis 10 Uhr gelegt.

Die Urteile des Parlaments konnten an verschiedenen Plätzen innerhalb und außerhalb des Stadtpalastes verkündet werden. Im Innenbereich wurden sie sowohl an der Tür zur *Grande Chambre* als auch am großen Marmortisch in der *Grande Salle* verkündet. Im Außenbereich bildete der *Parvis* oben vor dem Hauptportal eine eindrucksvolle Bühne für Verlautbarungen jeglicher Art.²⁵⁷ Am Fuße der Freitreppe befand sich außerdem noch der sogenannte Stein der Gerechtigkeit. Dieser bestand aus einer großen Marmorplatte, die von einem Gerüst gestützt wurde und bildete eine Art Podium für den Gerichtsdienner.²⁵⁸

Aus welchen Personen setzte sich das Parlament zusammen? Eine Quelle von 1461 beschreibt die Zusammensetzung folgendermaßen: Die 100 Mitglieder umfassende Körperschaft bestand aus 40 Laienratsmitgliedern, 40 klerikalen Ratsmitgliedern, 12 *Pairs* und acht *Maître de Requêtes*, an dessen Spitze vier exklusiv gewählte Präsidenten standen.²⁵⁹ Das Kapitel von Notre-Dame war stark im Parlament vertreten, etwa ein Viertel der Domherren war Mitglied oder bekleidete dort ein Amt.²⁶⁰ Die Räte und Präsidenten wurden an und für sich gewählt, im Laufe des 15.

²⁵⁷ Der *Parvis* (oder auch *Perron*) galt bis ins 13. Jahrhundert als Oberste Gerichtsstätte des Landes. BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 148.

²⁵⁸ Auch Amtsentscheidungen, Gesetze oder Friedensverkündigungen wurden von dort verlautbart. Der Stein der Gerechtigkeit diente aber auch profaneren Zwecken. Ankommenden Gästen erleichterte er das Absteigen vom Pferd. Tote oder lebende Personen wurden auf ihm zur Demütigung dem Volke präsentiert (z.B. die *Fausse Pucelle*, die falsche Jungfrau). Der Stein existierte noch 1598, auf Stichen des 17. Jahrhunderts ist er hingegen nicht mehr zu sehen. WHITELEY (*Deux Escaliers*, 1989), S. 133f. In einem Dokument aus dem 13. Jahrhundert ist auch von einer Urteilsverkündung in den Logen die Rede. Die Logen waren jene Arkadengänge über der Händlergalerie, die den Vorgängersaal der *Grande Chambre*, die *Chambre haute du Conseil* mit der Sainte-Chapelle verbanden. CAROLUS-BARRE (*Les loges*, 1980-81), S. 357, S. 359.

²⁵⁹ MONTEIL (*Histoire des Français*, 1830), S. 294. Das Lexikon des Mittelalters bietet eine andere Aufschlüsselung: Die ca. 100 Mitglieder setzten sich zusammen aus 30 Räte an der *Grande Chambre*, 40 an den *Enquêtes*, einem Prokurator (Vertreter des Königs), königlichen Advokaten und Vollstreckungsbeamten. LEXIKON DES MITTELALTERS (Bd. VI), Sp. 1733.

²⁶⁰ I. BÄHR, Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozeß des Jahres 1410, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XLV, 1984, S. 41-57, hier S. 42, Anm. 5.

Jahrhunderts konnten die Stellen aber auch durch Vererbung weitergereicht werden.²⁶¹

III.3 Die Grande Chambre und ihre Ausstattung

Wie war die *Grande Chambre* in den Gebäudekomplex des Stadtpalastes eingeordnet und wie war sie ausgestattet? Der längsrechteckige Raum befand sich in jenem Gebäudeteil, der zur Seine hin vom Silber- und vom Caesar-Turm (die im Kern noch ursprüngliche Bausubstanz aufweisen) eingerahmt wird (Abb. 58). Im Untergeschoß befand sich ein Wachzimmer, die *Salle des Gardes*.²⁶² Im ersten Stock, auf gleicher Ebene mit der *Grande Salle*, befand sich die *Grande Chambre*.²⁶³ *Grande Salle* und *Grande Chambre* waren nicht durch eine direkte Tür miteinander verbunden. Der Zugang erfolgte vielmehr durch einen zwischen *Grande Chambre*

²⁶¹ LEXIKON DES MITTELALTERS (Bd. VI), Sp. 1731-1733. Als Beispiel dafür kann die Karriere des Philippe de Morvilliers († 1438) beziehungsweise die seines Sohnes herangezogen werden. Philippe de Morvilliers war von 1418 bis 1436, also während der englischen Besatzung, Präsident des Pariser Parlaments. Nach der Rückeroberung von Paris musste er ins Exil gehen, zu eng war sein Verhältnis zum Herzog von Burgund und später zum Herzog von Bedford gewesen. Seinem Sohn Pierre jedoch wurde eine Karriere im Parlament Karls VII. nicht verwehrt. Unter Ludwig XI. stieg er sogar zum Kanzler des Königs auf. Posthum ermöglicht es Philippe de Morvilliers uns auch, das Erscheinungsbild eines Parlamentsmitglieds zu bestätigen, wie es bereits Fouquets Prozess von Vendôme gezeigt hat: 1426 stiftete er für sich und seine Frau in der Nikolauskapelle der Abteikirche Saint-Martin-des-Champs in Paris ein Familiengrabmal. Auf der Tumba befanden sich die Liegefiguren der beiden Eheleute. Ein zweites Figurenpaar, aufrecht stehend, war an den beiden Eingangspfählern der Kapelle angebracht und ist leider nur durch eine Nachzeichnung erhalten. Sowohl die Liegefigur (heute im Louvre) als auch die Nachzeichnung zeigen den Habit der Ratsmitglieder: Eine bis zu den Füßen reichende rote Robe, die in der Taille mit einem schwarzen Gürtel zusammengehalten wird. Dieses Übergewand ist an den Schultern mit drei Hermelinstreifen dekoriert. Über dem kurzgeschnittenen Haar trägt er einen *Chaperon*. Siehe M. AUBERT, MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE, *Description raisonnée des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*, Bd. I: Moyen âge (Samml. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 1950, S. 195-196. Eine ausführliche Studie zur Stiftung dieser Grablege stammt von PLAGNIEUX (*La fondation funéraire*, 1993), S. 357-381, für uns von Bedeutung S. 362f., Abbildungen ebenda.

²⁶² GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 142f.; POISSON (*Nouvelle Histoire*, 1997), S. 44.

²⁶³ Die Konzentration der wichtigsten Räume des Stadtpalastes auf den ersten Stock dürfte mit der Uferlage zusammenhängen. Die damit einhergehenden häufigen Überschwemmungen (und nicht unbedingt nur prestigeträchtige Gründe) veranlassten wohl die Architekten, auf den ersten Stock auszuweichen und diese festungsartige Nordfassade zu errichten. Der Vorgängerbau der *Grande Salle*, die *Aula Regis*, die im 13. Jahrhundert unter Ludwig dem Heiligen und Philipp den Kühnen errichtet wurde, bestand zwar nur aus einem Geschoss, dieses war jedoch bereits erhöht angebracht und nur über Stiegen zu erreichen. Über die Überschwemmungen und die damit verbundenen Zerstörungen von Archiven wurde noch im 17. Jahrhundert geklagt. GUEROUT (*Le palais*, I, 1952), S. 80, S. 175ff.; POISSON (*Nouvelle Histoire*, 1997), S. 44.

und *Grande Salle* errichteten Eckturm.²⁶⁴ Die Passage wurde ab Beginn des 15. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert *Parquet des Huissiers* genannt.²⁶⁵ Den Eingang in den Turm bewachte der erste *Huissier* (Gerichtsdienstler oder auch Türsteher), der außerdem für Verlautbarungen und Aufrufungen zuständig war. An der Tür zwischen Turm und *Grande Chambre* stand ein zweiter Wächter, genannt *Second Huis*. Nicht zugangsberechtigte Personen wurden vom ersten *Huissier* sowie durch eine Art Schranken (*Barre*) am Betreten der *Grande Chambre* gehindert. Während der Plaidoyers hingegen waren beide Türen für jedermann offen, da die Sitzungen normalerweise öffentlich waren. Der Vorteil einer solchen Passage ist offensichtlich: Der Zugang zur *Grande Chambre* war leicht kontrollierbar und bei öffentlichen Verhandlungen wurde die Ruhe (und damit sicherlich auch die Würde) in der *Grande Chambre* gewahrt und nicht durch den Lärm in der *Grande Salle* gestört.²⁶⁶

Betrat man die *Grande Chambre* durch die Turmtür, erblickte der Eintretende in der Nordwestecke des Raumes das *Lit de Justice*, den erhöhten, von einem Baldachin bekrönten Platz des Königs, der den Vorsitz über die Versammlung führte.²⁶⁷ An der Wand rechts des Baldachins war die Kreuzigung angebracht. Zur Rechten und zur Linken des Königs befanden sich leicht erhöhte Sitzbänke, die das Areal des *Parc* oder *Parquet* bildeten. Die an der Wand montierten Sitzbänke des *Parquet*, genannt *Hauts Bancs*, waren mit Tapisseries und Lederkissen ausgestattet und den Ratsmitgliedern (*Conseillers*) vorbehalten. Die Laienratsmitglieder saßen an der Westseite, die klerikalen Ratsmitglieder an der Nordseite, das heißt unter der Parlamentskreuzigung. Die Klerikerbank reichte bis zur Tür, die in die Zivilkammer (*Greffe Civil*) führte. Die Laienbank an der Westseite ging bis zu einem großen Kamin. Geschlossen wurde das Areal des *Parquet* durch Holzschranken, an der sich, wie auf einer Darstellung eines *Lit de Justice* von 1614 (Abb. 64) zu erkennen ist, die

²⁶⁴ GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 139, S. 143, Anm. 4. Erst 1550 wurde eine direkte Verbindung zwischen *Grande Salle* und *Grande Chambre* geschaffen. Vgl. auch BENNERT (*Art et propagande*, 1992), S. 47.

²⁶⁵ GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 143. Eine weitere Bezeichnung seit 1396 war *Porche* (Portalvorbau, Vorhalle).

²⁶⁶ In einer Beschreibung der *Chambre Haute* vom Beginn des 14. Jahrhunderts bewundert der Verfasser, Jean de Jandun, die Raumaufteilung des Vorgängersaales der *Grande Chambre* und bietet folgende Erklärung an: „C’était pour assurer aux magistrats le calme et le silence“. CLAIRIN (*Le Palais*, 1922), S. 8.

²⁶⁷ „Im Mittelalter musste der Richter zu Gericht sitzen, nicht stehen. [...] In der Haltung des Sitzens zeigt sich die Autorität, und die Ruhe und Gleichmäßigkeit des Geistes, weil Angelegenheiten, die würdigen Ernst verlangen, nicht anders als in ruhiger Sitzung abgehandelt werden können, so wie man es bei Richtern hält, die Gewalt und Autorität zu Entscheidung, zur Freisprechung und zur Verdammung, haben, diese Gewalt aber nicht rechtsgültig ausüben können, wenn sie nicht sitzen, wie das Gesetz anordnet.“ EVERS (*Tod, Macht und Raum*, 1939), S. 183.

Bänke weiterer Ratsmitglieder entlang zogen. Gesichert wurden die Schranken durch zwei bemannte kleine Türen, zu denen jedes Ratsmitglied einen eigenen Schlüssel besaß.²⁶⁸ Der vordere, an das *Parquet* anschließende Bereich, das *Parterre*, war mit mobilen Bänken ausgestattet, genannt *Bas sièges*, *Bancs d'en bas* oder auch *Petits Bancs*. Er war den übrigen Gerichtsteilnehmern vorbehalten. Auch außerhalb der Einfriedung befanden sich Sitzbänke für Anwälte, königliche Verwalter und die verschiedenen Gerichtsparteien. Der dahinter liegende, ohne Sitze ausgestattete Bereich bot Zuschauern die Möglichkeit, die Gerichtsverhandlungen zu verfolgen. Zwei Gerichtsdienere hatten die Aufgabe, besonders im Zuschauerraum für Ruhe und Ordnung zu sorgen.²⁶⁹ An der Ostseite der *Grande Chambre* ließ man Platz für einen Gang zum Caesar-Turm und der Zivilkammer.²⁷⁰

Erhellte wurde die *Grande Chambre* durch drei Fenster an den beiden Längsseiten des Raumes. Auf der Höhe des vierten Fensters befand sich an der Westseite der Kamin, an der Ostseite die Turmpassage in die *Grande Salle*.²⁷¹ Die Fenster bestanden aus nichtfarbigem Glas, die einzige Ausschmückung bestand in der Anbringung der Wappen Frankreichs und einer farbigen Bordüre.²⁷² Nach Guerout waren diese mittelalterlichen Fenster im 18. Jahrhundert noch intakt und sind auf dem oben gezeigten *Lit de Justice* von 1614 noch zu erkennen (Abb. 64). Ein weiteres Fenster (erwähnt seit 1379) befand sich an der Südseite der *Grande Chambre* und bildete eine Öffnung zur *Grande Salle*. Es war in Höhe des vorletzten Jochs angebracht und diente dazu, königliche Verfügungen sowie jedes Jahr im September das Ende der Plaidoyers bekannt zu geben.²⁷³

Nach außen hin präsentierte sich die *Grande Chambre* durch ein großes, von den beiden imponierenden Türmen eingespanntes Fenster (Abb. 65 + 66). Dieses Fenster trat im Inneren der *Grande Chambre* jedoch gar nicht in Erscheinung, da es eine Passage erhellte, die vor der *Grande Chambre* verlief und die beiden Türme miteinander verband. Es ist offensichtlich, dass dieses Fenster dem außenstehenden Betrachter jenen Ort im Palast anzeigen sollte, an dem sich der Oberste königliche

²⁶⁸ GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 147.

²⁶⁹ GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 146, S. 149.

²⁷⁰ Nach Clairin (ohne Quellenangaben!) gab es im 14. Jahrhundert in beiden Türmen Wendeltreppen mit Zugängen zur *Grande Chambre*, die jedoch nur von den Beamten und Schreibern verwendet werden durften und vermauert wurden, als das Erdgeschoss zum Gefängnis wurde. CLAIRIN (*Le Palais*, 1922), S. 8, S. 22.

²⁷¹ GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 149f.

²⁷² BOUTARIC (*Recherches*, 1863), S. 50.

²⁷³ GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 151, Fn 1 und S. 151f.

Gerichtshof befand. Die Fensterform – ein dreigeteiltes Lanzettfenster – ähnelt, wie Michael T. Davis nachweisen konnte, dem Westfenster der Pariser Kirche Saint-Leufroy (Abb. 67). Davis schließt daraus, dass der König (in diesem Fall Philipp IV. der Schöne) mit solchen Mitteln bezweckte, seinen Palast an bedeutende Gebäude in der Hauptstadt anzunähern.²⁷⁴ Meiner Meinung nach geht es nicht so sehr darum, an bekannte Architekturen in der Stadt anzuschließen, sondern den königlichen Palast mit sakralen Elementen anzureichern. Diese sakralen Elemente offenbarten sich dem Besucher sowohl durch das große Kirchenfenster als auch durch die Spitze der Sainte-Chapelle bereits von außen. Betrat er den Maihof, befand sich vis-à-vis das repräsentative Eingangsportal Philippes des Schönen, das in Form eines Kirchenportals gehalten war. Zu seiner Linken erhob sich die Sainte-Chapelle, in der die allerheiligsten Reliquien wie die Dornenkrone Christi oder das Haupt Johannes des Täufers aufbewahrt wurden. Gelangte der Besucher in die *Grande Salle*, erblickte er an den Längspfeilern die Königsstatuen, die, wie bereits erwähnt, an die Apostelstatuen der Sainte-Chapelle erinnerten.²⁷⁵ Und in der *Grande Chambre* hing über den Köpfen der klerikalen Ratgeber die Kreuzigung vom Parlament, die ganz in der Formensprache eines Retabels gestaltet ist. Die Strategie des Parlaments bei der Bestellung eines solchen Bildes fügt sich nahtlos in die Tradition des Stadtpalastes, der seit seinem Umbau zu Beginn des 14. Jahrhunderts immer wieder mit sakralen Elementen angereichert wurde und damit seine Ausnahmestellung akzentuierte. Indem das Pariser Parlament an dieser Ausnahmestellung anknüpft, beansprucht es für sich – in seiner Funktion als Oberster Gerichtshof – eine unantastbare Position gegenüber anderen Gerichten in Frankreich.

Die Raumstrukturierung der *Grande Chambre* blieb im Laufe der Jahrhunderte unverändert, die verschiedenen Darstellungen der *Lit de justice* im Pariser Parlament bezeugen dies. Was sich jedoch ständig änderte und für die Entstehungszeit unserer Kreuzigung schwer zu rekonstruieren ist, ist die übrige dekorative Ausgestaltung des Saales. Die erhaltenen Nachrichten über die Ausstattung werden zwar zu Beginn des 15. Jahrhunderts konkreter und lassen anhand verschiedener Rechnungen Spekulation zu. Doch erst der Zustand nach den Umbauarbeiten durch Ludwig XII.

²⁷⁴ DAVIS (*Desespoir*, 1998), S. 206.

²⁷⁵ BENNERT (*Art et propagande*, 1992), S. 46-59, besonders S. 54. BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 74-78.

(reg. 1499-1515) ist ausreichend dokumentiert, um eine klare Vorstellung zu gewinnen.

Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts gab es für anfallende Arbeiten im Stadtpalast (und dazu zählten Maurer-, Zimmermanns- und Tischler-, Glaser-, Maler-, Tapezierer-, Mattenflechter-, Schmiede- und Schlosserarbeiten, aber auch solche Aufgabengebiete wie jene der Kerzen- und Feuerholzversorgung sowie der Gartenpflege) ein jährliches Budget von 60 livres.²⁷⁶ Das Geld stammte, genau wie 50 Jahre später bei der Kreuzigung vom Parlament, aus Bußgeldern und wurde einem Gerichtsdienner übergeben, der verpflichtet war, über die Ausgaben Buch zu führen. Anhand dieser Rechnungsbücher kann man das Aussehen der *Grande Chambre* zu Beginn des 15. Jahrhunderts folgendermaßen rekonstruieren: Die Bänke, auf denen die Ratsmitglieder saßen, waren mit Lederkissen versehen, die jedes Jahr erneuert wurden. Die Wände waren mit Tapisserien behängt, die ebenfalls jedes Jahr abgenommen und gereinigt beziehungsweise im Bedarfsfall repariert wurden. Die Böden waren gefliest und im Winter mit Flechtmatten ausgelegt. Im April des Jahres 1405/06 wurden die Sitze und Bänke der *Grande Chambre* komplett erneuert. Der Grund für diese permanenten Reinigungs- und Erneuerungsarbeiten dürfte ein rein pragmatischer gewesen sein: Scheinbar unterlag die Einrichtung starken Abnutzungserscheinungen.²⁷⁷ Somit dürften die bisher gezeigten *Lit de Justice* des 17. Jahrhunderts einen guten Eindruck von der mittelalterlichen Raumgestaltung vermitteln, auch wenn sie in Details variieren (vgl. Abb. 2 mit Abb. 64). Die beiden angeführten Darstellungen zeigen außerdem unser Bild mit der Kreuzigung vom Parlament. Dank dieser bildlichen Quellen ist es möglich, die ursprüngliche Inszenierung des Bildes im Raum zu erkennen. Besonders ein Stich von Poilly zeigt die Anbringung sehr gut (Abb. 68 + 69).²⁷⁸ Man erkennt oberhalb und unterhalb des Rahmens zusätzliche Malereien, die aber erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts hinzugefügt worden sein dürften, als die Innendekoration der *Grande Chambre* unter Ludwig XII. (reg. 1499-1515)

²⁷⁶ BOUTARIC (*Recherches*, 1863) S. 36f. Ausgaben für größere Bauarbeiten waren davon ausgenommen.

²⁷⁷ Sämtliche Angaben zur Raumausstattung nach BOUTARIC (*Recherches*, 1863), S. 47-53.

²⁷⁸ Der Stich entstand nach einem Bild von Ferdinand Delamonce und wird nach meinem Wissensstand erstmals in Zusammenhang mit der Kreuzigung erwähnt bei BOUCHOT (*L'exposition des primitifs français*, 1905), Text zur Abb. LXVII-LXVIII^{bis}.

modernisiert wurde.²⁷⁹ Es handelte sich anscheinend um Wandmalereien, was ihr Verschwinden erklären würde. Oberhalb des Bildes, links und rechts vom erhöhten Mittelteil, halten jeweils zwei Figuren das königliche Lilienwappen. Über dem mittleren Giebel dürfte sich einst die Statue einer Madonna mit Kind befunden haben. Die zwei seitlichen Enden waren ebenfalls mit Heiligen bekrönt. Der Bereich unterhalb der Kreuzigung ist in drei Felder geteilt. Sowohl im linken als auch im rechten Feld ist eine Halbfigur zu erkennen, die eine Pergamentrolle mit einer Inschrift präsentiert. Diese Inschriften überlieferte, wie eingangs schon erwähnt wurde, Corrozet im Jahre 1561.²⁸⁰ Die linke Pergamentrolle enthielt eine Mischung von Vers 3 mit Vers 5 aus Jeremias 22:

Facite iudicium, & iustitiam: quod sinon audieritis
Hoc in me iuravit, dicit Dominus, quod deserta erit domus haec.²⁸¹

Die rechte Pergamentrolle zitierte aus der 2. Chronik 19, 5:

Videte iudices quid facitis: non enim hominibus exercetis
iudicium sed Dei. Et quodcumque iudicaveritis, in vos redundabit.²⁸²

Beide Sprüche stellen eindeutig eine Mahnung an die Richter dar, sich daran zu erinnern, dass sie im Falle eines Fehlurteils die Konsequenzen ihres Handelns tragen werden müssen und Gott ihr Richter sein wird. Gleichzeitig kann man meines Erachtens einen Teil des zweiten Spruches – „[...] Denn ihr übt nicht Recht [im Namen] der Menschen, sondern [im Namen] des Herrn [...]“ – auf den Wert und die

²⁷⁹ CHÂTELET (*Le Retable*, 1964), S. 62, die folgenden Ausführungen ebenda. Nach meinem Wissensstand wagte erstmals Clément de Ris den Versuch einer Rekonstruktion der Wandmalereien, die die Parlamentskreuzigung umgaben: CLÉMENT DE RIS (*Chefs d'œuvres*, 1869), S. 14.

²⁸⁰ CORROZET (*Les Antiquitez*, 1586). Du Breul überliefert 1612 ebenfalls die Inschrift, wobei seine Überlieferung dem Bibelzitat näher kommt: J. DU BREUL, *Le Theatre des Antiquitez de Paris*, Paris 1612, S. 172.

²⁸¹ Übers. d. Verf.: „Haltet Recht und Gerechtigkeit, wenn ihr aber diese Worte nicht hört, so habe ich bei mir selbst geschworen, spricht der Herr, dass dieses Haus zerstört werden wird.“ Der Originaltext in der Vulgata, Jeremias 22, 3-5 lautet: „Haec dicit Dominus: **Facite iudicium et iustitiam** et liberate vi oppressum de manu expoliantis et advenam et pupillum et viduam nolite affligere, neque opprimatis inique et sanguinem innocentem ne effundatis in loco isto. Si enim facientes feceritis verbum istud, ingredietur per portas domus huius reges, sedentes de genere David super thronum eius et ascendentes currus et equos, ipsi et servi et populus eorum. **Quod si non audieritis** verba haec, **in memetipso iuravi, dicit Dominus, quia in solitudinem erit domus haec.**“ Zit. nach R. WEBER (Hg.), *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Bd. II: Proverbia – Apocalypsis – Appendix, Stuttgart 1969, Hieremias Propheta Ier, 22, 3-5, Hervorhebung durch die Verf.

²⁸² Übers. d. Verf.: „Seht, was ihr tut. Denn ihr übt nicht Recht [im Namen] der Menschen, sondern [im Namen] des Herrn. Und was immer ihr geurteilt haben werdet, das wird auf euch selbst zurückfallen werden.“ Originaltext in der Vulgata, II. Chronik, 19,6: „[...] **videte** ait **quid faciatis non enim hominis exercetis iudicium, sed Domini et quodcumque iudicaveritis in vos redundabit** [...].“ Zit. nach R. WEBER (Hg.), *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Bd. I: Genesis – Psalmi, Stuttgart 1969, Verba Dierum II, 19, 6, Hervorhebung durch die Verf.

Gültigkeit der im Parlament gefällten Urteile beziehen. Ein Urteil im Namen des Herrn kann nicht durch ein weiteres weltliches Gericht, sondern nur mehr durch ein göttliches Gericht widerrufen werden, womit das Pariser Parlament seinem Rang als Obersten königlichen Gerichtshof von Frankreich Ausdruck verleiht.²⁸³ Das Bild der Parlamentskreuzigung wurde folglich von einer Inschrift begleitet, die einerseits das Gericht legitimierte, andererseits die Richter ermahnte, gerecht zu richten.

Im Mittelfeld dieser gemalten „Predella“ befand sich eine weitere Figur. Man vermutet, dass es sich dabei um eine Darstellung Ludwigs XII. handelte, unter dessen Ägide die Innendekoration der *Grande Chambre* erneuert wurde.²⁸⁴ Dieses Bildnis des Königs könnte im Falle der realen Abwesenheit des Herrschers stellvertretend seine Anwesenheit gewährleisten haben.

Die Präsenz der Kreuzigungstafel und ihrer Umrahmung dürfte dem damaligen Betrachter umso mehr ins Auge gefallen sein, als sie – den schriftlichen und bildlichen Quellen nach zu urteilen – den einzigen figürlichen Schmuck der *Grande Chambre* darstellte. Dieser „Schmuck“ diente keinem dekorativen Zweck, sondern mahnte die Richter ob ihrer Verantwortung. Anhand einer Kreuzigungsdarstellung für das *Hôtel de Ville* von Amiens ist noch eine weitere Funktion solcher Tafeln bekannt: Nur vor dem Bild des Herrn konnte ein gültiger Eid geleistet werden.²⁸⁵ An Stelle der

²⁸³ Bis dato fand ich nur ein einziges Beispiel, bei dem dieser Spruch aus der Chronik ebenfalls als Beisatz zu einem Gerichtsbild verwendet wurde. In der ehemaligen Hamburger Rathauhalle wurde 1649 ein Gemälde, das sich über dem Sitz des Bürgermeisters und unter einem Jüngsten Gericht von 1340 befand, restauriert. Auf dem Bild war Christus mit einem aufgeschlagenen Buch zu sehen, in dem in lateinischer Schrift zu lesen war: „Richtet recht ihr Menschenkinder und haltet ein rechtes Gericht. Verteidigt die Witwe, helft dem Unterdrückten, schafftet Recht dem Armen und Waisen. **Sehet zu, was ihr tut, denn ihr haltet das Gericht nicht den Menschenkindern, sondern Gott, und was ihr auch richtet, das wird auf euch kommen.** Lasset die Furcht Gottes bei euch sein und tut alles mit Fleiß; denn bei Gott ist kein Unrecht noch Ansehen der Person.“ [Hervorhebung durch die Verf.]. U. LEDERLE, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern*, Heidelberg 1937, S. 21f.

²⁸⁴ Dieser Ansicht ist zumindest Séguier, der dabei de la Roche-Flavin zitiert. Châtelet konnte diese Angabe bei de la Roche-Flavin jedoch nicht finden. Aber auch ohne diesen Quellenbeleg kann man sich eine Darstellung Ludwigs XII. unter der Kreuzigung sehr gut vorstellen. Clément de Ris identifiziert die Person in der Mitte mit Salomon, der in seiner Linken ein Zepter und in der Rechten ein Schwert hält. DE LA ROCHE-FLAVIN (*Treize livres*, 1617), S. 289 (zit. nach CHATELET (*Le Retable*, 1964) S. 62). CLÉMENT DE RIS (*Chefs d'œuvres*, 1869), S. 14.

²⁸⁵ Dies ist belegt für ein Bild Christi mit dem hl. Johannes und anderen Heiligen, das der Maler Simon Marmion 1454 für das *Hôtel de Ville* von Amiens anfertigte, damit vor diesem der Eid geschworen werden konnte. STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 37f. (leider ohne Quellenangaben). Diese These wird im allgemeinen übernommen, z.B. von DIJKSTRA (*Enkele opmerkingen*, 1997), S. 55. In zwei Handschriften aus dem böhmischen Bereich finden sich bezüglich der Eidesfunktion sehr aussagekräftige Miniaturen. Im Rechtsbuch der Stadt Jihlava/Iglau (1407-1419) des Jan von Gelnhausen beginnen die städtischen Gesetzestexte mit einer ganzseitigen Miniatur. Der obere Teil zeigt eine Kreuzigungsdarstellung im Schönen Stil, unter der sich 12 durchaus individuell gestaltete Ratsherren versammelt haben. Die Rechte zum Schwur erhoben, blicken sie auf die Kreuzigung über sich. Eine Miniatur zu Beginn des Olmützer Rechtsbuches (1430) zeigt eine ähnliche Situation: Die 12 Ratsherren der Stadt, wiederum individuell und porträthaft gestaltet, sitzen um einen Tisch im

Kreuzigung konnte auch ein Jüngstes Gericht stehen, mit dem viele Rathäuser jener Zeit ausgestattet waren.²⁸⁶ Aufgrund dieser Funktion kann man darauf schließen, dass es schon vor der Entstehung der Parlamentskreuzigung ein Bild in der *Grande Chambre* gegeben haben muss. Und tatsächlich wissen wir aus schriftlichen Quellen, dass unsere Tafel eine frühere Kreuzigung ersetzte.

III.4 Vorgängerbilder

Aus den verbliebenen Akten des Parlaments lassen sich über die Jahre hinweg Aufträge des Parlaments für Bildtafeln herauslesen, von denen sich keine bis zum heutigen Tage erhalten haben dürfte. Leider sind die Angaben nur sporadisch und knapp gehalten, so dass Rückschlüsse auf die Art, das Format und den genaueren Bestimmungsort der Werke großteils nicht möglich sind. So wird der Illuminator Hugues Foubert im November 1403 für eine Tafel bezahlt, die für das Parlament vorgesehen ist, das Thema und der genaue Bestimmungsort werden in der Quelle jedoch nicht erwähnt.²⁸⁷ Solche Aufträge müssen nicht zwangsweise für die *Grande*

Olmützer Rathaus. Auch sie haben die rechte Hand zum Schwur erhoben. Hinter ihnen an der Wand ist ein Bild mit Christus als Weltenrichter zu erkennen. Beide Miniaturen abgebildet bei I. HLOBIL (Hg.), *The Last Flowers of the Middle Ages. From the Gothic to the Renaissance in Moravia and Silesia* (Ausst. Kat., Palazzo di Venezia, Rom), Olmütz 2000, S. 276, S. 279. Für den Hinweis auf diese beiden Miniaturen sowie für die anregenden Gespräche dazu danke ich Susanne Rischpler, die die Ergebnisse ihrer Forschungen demnächst unter dem Titel *Der Illuminator Michael. Künstlerische Herkunft – Œuvre-katalog. Codices Manuscripti, Supplementband I* veröffentlichen wird (erscheint voraussichtlich 2008).

²⁸⁶ Zur Genese siehe G. TROESCHER, Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 11, 1939, S. 139-214, hier S. 139-146 sowie LEDERLE (*Gerechtigkeitsdarstellungen*, 1937), S. 14-26. Der mahnende Aspekt solcher Bilder ist auch außerhalb Frankreichs zu finden. In einem Rechtsbuch aus dem deutschsprachigen Raum heißt es: „[...] wenn wo der richter mit orteiln richtit, in der selbien stat, unde in der selbien stunde sizit got in sinem gotlichen gerichte obir den richter, unde obir die schepphen; unde dorum sue eyn izlichir richter in dem rathuse lazin molen daz gestrenge gerichte unsers herren; unde ist dorumme daz er gedenken sal an daz gerichte, daz das unsers herren sy; unde daz er ouch gedenke, daz er richter sal sein des volkes [...].“ Der Text stammt aus der zwischen 1330/35 und 1386 entstandenen Glosse zum Sächsischen Weichbildrecht, dem bedeutendsten Magdeburger Rechtsbuch, zitiert nach TROESCHER (*Weltgerichtsbilder*, 1939), S. 148. Eine sächsische Quelle um 1400 erwähnt, dass an Richtstätten entweder die Darstellung des Salomonurteils oder die des Jüngsten Gericht angebracht sein soll, um die Richter permanent daran zu erinnern, „daß sie Vertreter der ewigen Gerechtigkeit seien und im Namen Gottes Recht sprächen.“ TROESCHER (*Weltgerichtsbilder*, 1939), S. 148.

²⁸⁷ BOUTARIC (*Recherches*, 1863), S. 38: „A Hugues Foubert enlumineur, demourant à Paris, pour autres semblables deniers à lui paieiz par ledit huissier, qui deubz lui estoient pour un tableau de bois, escripture, peinture et enlumineure d’un [mot illisible], qu’il a fait pour le dit Parlement; par sa quittance donné le Vie jour de novembre ou dit an mil CCCC et III, XL s. par.“; GUEROUT (*Le palais*, III, 1954), S. 20. Trotz fehlender Angabe über den Bestimmungsort mutmaßt Sterling, es könnte sich

Chambre bestimmt gewesen sein. Auch die anderen Kammern des Gerichtshofes wurden mit Bildwerken ausgestattet. So hing, wie bereits in Kapitel II.1 erwähnt, auch in der Kammer des Rechnungshofes eine Kreuzigungsdarstellung. Die Tafel, die vermutlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstand und 1737 verbrannte, ist nur durch eine Miniatur überliefert (Abb. 24).²⁸⁸ In der Überhöhung des Mittelteils und in der Wahl des Themas (eine Kreuzigung flankiert von jeweils zwei Heiligen) weist sie verblüffende Parallelen zur Kreuzigung in der *Grande Chambre* auf.

Der nach heutigem Kenntnisstand früheste Auftrag für ein Tafelbild für die *Grande Chambre* stammt aus dem Jahr 1405.²⁸⁹ Im Dezember dieses Jahres – in dem auch, wie schon erwähnt, die Sitzbänke des Gerichtssaales erneuert werden – liefert der Illuminator Jean Virelay ein auf eine Holztafel geleimtes Pergament mit einer Kreuzigungsgruppe, gerahmt von einer Weinranke, und dem Johannes-Evangelium (anzunehmen ist, dass nur bestimmte Passagen, die vom Zivilgerichtsdienner Nicolas de Baye ausgesucht wurden, zitiert wurden) an das Parlament.²⁹⁰ Diese Predella gehört zu einer Tafel, die der Bürgerliche Jean de la Cloche dem Parlament stiftete und die sich über den Sitzen der geistlichen Ratsmitglieder hing, also an exakt derselben Stelle wie die spätere Kreuzigung vom Parlament.²⁹¹ Für die Überarbeitung dieses Bildes erhält der Maler Colart de Laon 1406 die Summe von 12 Francs – ob Colart das Bild auch ursprünglich anfertigte, ist nicht gesichert.²⁹² Colart

um ein *Jüngstes Gericht* gehandelt haben, „das andere klassische Thema für einen Gerichtssaal.“ STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 38.

²⁸⁸ STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990) S. 42f. Guerout könnte sich als ursprünglichen Bestimmungsort entweder die *Grande Chambre* oder das königliche Oratorium des *Palais de la Cité* vorstellen: GUEROUT (*Le palais*, I, 1952), S. 57-202; GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 145f.

²⁸⁹ Einige Kunsthistoriker sind davon überzeugt, dass bereits früher (ab den 1360ern) ein Tafelbild mit ähnlichem Sujet die *Grande Chambre* zierte, auch wenn es dafür keine Belege gibt: GUEROUT (*Le palais*, I, 1952), S. 57-202; GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 145f.; STERLING (*La peinture médiévale*, I, 1987), S. 166-168; STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 38.

²⁹⁰ „A Jehan Virelay, enlumineur, demourant à Paris, pour autres deniers à lui paieez par le dit huissier, qui deulz lui estoient, c'est asavoir, pour avoir livré un tableau de bois d'illande, pour la façon d'icellui, pour une peau de parchemin colée dessus le dit tableau, en laquelle est escript l'évangile saint Jehan, un crucefix, Nostre Dame et saint Jehan, et une vignete autour du dit tableau, lesquelles choses ont esté mises en la grant chambre du Parlement, pour tout par quittance du dit Virelay, donnée le xi^e jour de d'cembre au dit an cccc et v, xlviij s. par.“ BOUTARIC (*Recherches*, 1863), S. 39f. Hinsichtlich Boutarics Fehlinterpretation des Dokuments siehe GUEROUT (*Le palais*, III, 1954), S. 21ff.

²⁹¹ GUEROUT (*Le palais*, II, 1953), S. 146; DERS., (*Le palais*, III, 1954), S. 21f., dem sich Sterling anschließt. Stein schreibt sowohl Predella als auch Tafel Jean Virelay zu. STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 38; STEIN (*Le Palais*, 1912), S. 227.

²⁹² Der Maler Colart [auch Colard, Collart] de Laon, Maler und Illuminator, ist für die Jahre 1376-1411 nachweisbar, war hauptsächlich in Paris tätig und muss vor 1417 gestorben sein. Er arbeitete u.a. für Philipp den Kühnen, Herzog von Burgund, König Karl VI. von Valois und Ludwig von Orléans. Ab 1391 ist er als Hofmaler und Kammerherr bezeugt, von seinen Werken hat sich jedoch nichts erhalten. M. POËTE, *Les Primitifs Parisiens: Étude sur la peinture et la miniature à Paris du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris 1904, S. 48ff.; STERLING (*La peinture médiévale*, I, 1987), S. 318-322. W.

war bereits ein Jahr zuvor mit der Neubemalung des Kalenders für das Parlament tätig.²⁹³ 1411 werden Tafel und Predella von den Parlamentsmitgliedern begutachtet und anscheinend kritisiert, denn Colart verspricht Korrekturen.²⁹⁴ Das Thema der Tafel ist nicht überliefert, ein Gerichtsthema scheint am wahrscheinlichsten.

Für das letzte hier angeführte Vorgängerbild ist die Verbindung zur *Grande Chambre* oder überhaupt zum Stadtpalast reine Mutmaßung. Im *Musée des Arts Décoratifs* von Paris befindet sich heute ein 110 x 65 cm großes Jüngstes Gericht aus den 1430/35er Jahren, das, wenn das Format nicht so gering wäre, vorzüglich in einen Gerichtssaal passen würde (Abb. 70).²⁹⁵ Stilistisch ist das Jüngste Gericht eng verwandt mit den Werken des sogenannten Bedford-Meisters.²⁹⁶ Dieser Pariser Künstler wurde nach dem Auftraggeber der meisten dieser Werke benannt, dem stellvertretenden Stadtregenten Herzog von Bedford. Eine diesem Maler zugeschriebene Miniatur des Sobieskie-Stundenbuches zeigt ein *Jüngstes Gericht*, dessen Kompositionsschema im Tafelbild auffällig genau wiederholt wird.²⁹⁷ Da Bedford während der englischen Besatzung auch der Oberste Richter am Pariser Parlament war, wäre ein Auftrag für die *Grande Chambre* nicht überraschend. Bedford hätte demnach die von ihm übernommene *Grande Chambre* mit einem Jüngsten Gericht ausgestattet. Da diese Überlegungen jedoch rein spekulativer

BRÜCKLE, Colart de Laon, in: G. MEIBNER (Hg.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20: Clow – Contel, München/Leipzig 1998, S. 208-209.

²⁹³ „A Colart de Laon, peintre et bourgeois de Paris, pour deniers à lui paieiz, qui deulz lui estoient, pour avoir repaint l'enchassement du calendrier du Parlement; pour ce, par sa quittance donnée le IIII^e jour de décembre ou dit an CCCC et V, XXIII s. par.“ Zit. nach BOUTARIC (*Recherches*, 1863), S. 38.

²⁹⁴ „Juesdi, xiiij^e jour de janvier [1406]. Cedit jour, Colart de Laon, peintre, a promiz de parfaire le tableau et ouvrage qui est ou parquet de Parlement dedans le mi-caresme, par ce que J. de la Cloche, bourgeois de Paris, qui avoit donné ledit tableau, outre ce que ledit Colart avoit eu de lui, lui a delivré et baillié xij frans, l'entention toutevoie dudit Colart est que, se il aura plus desservi qu'il n'a eu, que les commissaires à oïr les parties lui facent raison.“ Das Dokument stammt aus dem Tagebuch des zivilrechtlichen Gerichtsschreibers Nicolas de Baye, siehe A. TUETÉY (Hg.), *Journal de Nicolas de Baye, greffier du Parlement de Paris 1400-1417*, Bd. 1, Paris 1885, S. 146 (erstmalig veröffentlicht 1879 von J. Guiffrey). Vgl. auch GUEROUT (*Le palais*, III, 1954), S. 20f.; BRÜCKLE (*Colart de Laon*, 1998), S. 209.

²⁹⁵ TROESCHER (*Weltgerichtsbilder*, 1939), S. 192f. gibt – mit einem Fragezeichen versehen – als Provenienz des Bildes den *Palais de la Cité* an. Zum Bild siehe außerdem Ch. DE TOLNAY, Zur Herkunft des Stils der van Eyck, in: *Münchener Jahrbuch*, N.F. Bd. IX, 1932, S. 320-338, hier S. 330, Anm. 10; G. RING, Primitifs Français, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XIX, 1938, S. 149-168, hier S. 153; H. BELTING, D. EICHBERGER, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983, S. 153-156; STERLING (*La peinture médiévale*, I, 1987), S. 457-460; REYNAUD (*Les Heures*, 1999), S. 23-35. Leider wird auch in diesen Publikationen die Frage der Herkunft des Bildes nicht geklärt bzw. vernachlässigt.

²⁹⁶ TROESCHER (*Weltgerichtsbilder*, 1939), S. 192f.

²⁹⁷ BELTING (*Jan van Eyck*, 1983), S. 153-156, der überzeugend darlegen konnte, dass das Kompositionsschema der Miniatur vom Tafelbild übernommen wurde – und nicht umgekehrt (wie Troeschler und Ring es annehmen). Troeschler (*Weltgerichtsbilder*, 1939), S. 192f.

Natur sind, muss der Bestimmungsort der Vorlage für das Jüngste Gericht letztendlich offengelassen werden.

Falls das Bild unter englischer Besatzung ebenfalls erneuert wurde, wurde die Eidtafel der *Grande Chambre* nach der Anfertigung von 1405 mindestens zweimal ausgetauscht – wenn nicht sogar das Bild von 1405 ein früheres ersetzte. Das ist auffallend oft, wenn man bedenkt, dass die Kreuzigung aus der letzten Erneuerungsphase bis zur Revolution beibehalten wurde. Eine Theorie besagt, dass das häufige Auswechseln aus ästhetischen Gründen geschah: Der im Vorgängerbild angewandte Stil wurde als veraltet empfunden und daher ein neues Bild bestellt.²⁹⁸ Dabei wurden jedoch gewisse Formen, eventuell auch das Thema der Darstellung beibehalten. Die Tradition wurde demnach nicht restlos dem Modernitätsgedanken geopfert. Troescher hingegen ist der Ansicht, dass diese Bilder, genau wie die Sitzkissen und Tapisserien, die jährlich erneuert wurden, an profanen Orten eher unter Abnützerserscheinungen litten und daher häufiger ausgetauscht werden mussten.²⁹⁹ Da in keinem der angeführten Fälle der Grund für die Erneuerung in den Quellen genannt wird, sich die zwei Thesen aber auch nicht gegenseitig ausschließen, haben meiner Meinung nach beide ihre Berechtigung.

Exkurs: Das Parlament von Toulouse

Für die zahlreichen Gerichtshöfe, die sich für einen Vergleich mit dem Parlament von Paris anböten, soll hier stellvertretend das Parlament von Toulouse stehen, das 1444 von Karl VII. reaktiviert und von Ludwig XI. 1461 bestätigt wurde.³⁰⁰

Von der Ausstattung des Toulouser Parlaments befinden sich heute drei Werke im *Musée des Augustins* in Toulouse: Eine Kreuzigung aus der 2. Hälfte des 15.

²⁹⁸ STERLING (*La peinture médiévale II*, 1990), S. 38; Lorentz (*Le Retable*, 1998), S. 309.

²⁹⁹ TROESCHER (*Weltgerichtsbilder*, 1939), S. 212.

³⁰⁰ MONTEIL (*Histoire des Français*, 1830), S. 294. Die von Ehlers geäußerte These, die „Errichtung von Parlamenten in Toulouse, Bordeaux und Grenoble und v.a. der Erlass großer Ordonnanzen diene vornehmlich dem Zweck, die Präsenz des Königsstaates auf allen Ebenen zu intensivieren – und weniger dem regionalen Eigenprofil“ ist m. E. nicht richtig. Wie bereits in Kapitel III.2 (besonders S. 65, Fn. 243 sowie S. 67, Fn. 256) angedeutet und im folgenden ausgeführt werden wird, stellte ein Parlament in der Stadt einen wichtigen Wirtschaftsfaktor dar. EHLERS (*Die französischen Könige*, 1996), S. 333.

Jahrhunderts, eine Kreuzabnahme³⁰¹ gegen Ende des 15. Jahrhunderts sowie ein Triptychon mit der Geschichte Johannes des Täufers³⁰² vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Bei der Kreuzigung (Abb. 71) dürfte es sich in Anbetracht einiger aufschlussreicher Parallelen um eine Art Pendant zur Pariser Kreuzigung handeln.³⁰³ Zwar hat sich auch in Toulouse kein direkter Auftrag an einen Künstler erhalten, aber man weiß, dass sich die Tafel ebenfalls über dem Sitz des Parlamentspräsidenten befunden hat.³⁰⁴ Die Toulouser Kreuzigung läuft in der Literatur ex aequo unter der Bezeichnung *Retable du Parlement*, obwohl auch hier kein Altar erwähnt wird und das Altarbild, welches die Kapelle des Parlaments schmückte, erhalten ist. Die Kreuzigung des Toulouser Parlaments wurde entweder von Karl VII. oder seinem Sohn gestiftet. 1469 kam es zu Bauarbeiten in der *Grande Chambre* des Toulouser Parlaments, so dass man die Ausführung der Tafel wahrscheinlich in das Ende der 60er Jahre datieren kann. Die Kreuzigung zeichnet sich durch mehrere archaische Elemente aus, die eigentlich im Gegensatz zu dem eher „modernen“ Hochformat stehen.³⁰⁵ Das auffälligste archaische Element ist der Goldgrund hinter der Jerusalemansicht. Die Kreuzenden schmücken Medaillons mit Evangelistensymbolen, eine Gestaltungsweise, die man oft bei mittelalterlichen Goldkruzifixen findet.³⁰⁶ Als letztes archaisches Element fallen schließlich die entsprechend der Bedeutungsperspektive verkleinerten Stifterbildnisse auf. Es handelt sich bei den Stifterfiguren um Karl VII. und seinen Sohn, den späteren König Ludwig XI. Beide knien an einem Betpult vor der Kreuzigung.

³⁰¹ Die Kreuzabnahme befand sich in der Kapelle des Parlaments von Toulouse. Der ausführende Künstler ist unbekannt, man ordnet es allgemein der holländischen Schule zu. A. MAUROIS, P. MESPLÉ, *Le musée des Augustins à Toulouse*, Paris 1959, Text zur Abb. 2.

³⁰² Der genaue Bestimmungsort sowie der Künstler des Triptychons sind unbekannt. Man vermutet, es seien mehrere Künstler am Werk gewesen. D. MILHAU, VILLE DE TOULOUSE, MUSÉE DES AUGUSTINS (Hg.), *Guide Sommaire (Peintures)*, Toulouse [um 1970], S. 18f.

³⁰³ 179 x 147 cm, Musée des Augustins/Toulouse. Bis zur Revolution verblieb das Bild an seinem Bestimmungsort und entkam zwar einem Brand, wurde aber – offenbar aufgrund der auffälligen Zurschaustellung der Farben und des Wappens der Krone – nicht besonders schonend behandelt: Die Figur Karls VII. sowie die königlichen Symbole wurden abgekratzt. Das Bild kam 1794 in das Depot des *Musée des Augustins* und wurde 1853 in einem der dortigen Keller wiederentdeckt. Aufgrund des vom Künstler gewählten Materials und seiner Technik, aber auch aufgrund der Dramatik in der Komposition sowie Expressivität des Schmerzes vermutet man einen spanischen Künstler, der sich stilistisch an Enguerrand Quarton orientierte. L. CALLEGARI, S. CHAVIGNON, E. RAVAUD, *Étude d'une restauration d'un tableau primitif français: le retable du Parlement de Toulouse*, in: *Techné*, Nr. 19, 2004, S. 38-46, ebenda.

³⁰⁴ CALLEGARI (*Étude d'une restauration*, 2004), S. 38.

³⁰⁵ Die Untersuchungen der Holztafel ergaben u.a., dass das Bild von Anfang an seine hochrechteckige Form besaß und nur gering unten und an der linken Seite beschnitten wurde, jedoch einst eine Predella zu dem Ensemble gehörte. CALLEGARI (*Étude d'une restauration*, 2004), S. 39, S. 44.

³⁰⁶ CALLEGARI (*Étude d'une restauration*, 2004), S. 39.

Bezüglich Stellung und Ehre waren die Parlamente von Paris und Toulouse an und für sich ebenbürtig, das Parlament von Paris nahm jedoch eine Vorrangstellung ein.³⁰⁷ Diese Vorrangstellung war jedoch kein leicht zu bewahrendes Privileg. Immer wieder bemühten sich im Laufe des 15. Jahrhunderts Städte um die Einrichtung eines eigenen Gerichtshofes, durch den sie sich nicht nur eine Beschleunigung in der Abwicklung der Prozesse erhofften, sondern der auch wirtschaftliche Einnahmen versprach. Gisela Naegle räumt zwar ein, dass die Bedeutung der Gebühren, die die Rechtssprechung und die Strafen einbrachten, schwer zu beurteilen sei. Nichtsdestotrotz dürfte ein Gerichtshof in einer Stadt wirtschaftlich gesehen eine wichtige Rolle gespielt haben, besonders in Paris, das nach Einschätzung Naegles nicht so sehr eine Handels-, sondern eher eine Regierungs- und Verwaltungsstadt war.³⁰⁸ Das zeigt sich auch in der Vehemenz, mit der Paris seine Monopolstellung in der Rechtssprechung verteidigte, besonders gegenüber Poitiers (das während der englischen Besatzungszeit den französischen Gerichtshof stellte) und Toulouse. Die Gegenüberstellung mit der Kreuzigung des Toulouser Parlaments, das vom König gestiftet wurde, zeigt sehr schön, wie sich das Pariser Parlament mit einem eigens in Auftrag gegebenem Schwurbild, auf dessen Hintergrund Orte der königlichen Administration und Macht zu sehen sind, in der Hierarchie der königlichen Gerichtsstätten positioniert und gleichzeitig ein Denkmal setzt.

³⁰⁷ MONTEIL (*Histoire des Français*, 1830), S. 294.

³⁰⁸ NAEGLÉ (*Stadt, Recht und Krone*, 2002), S. 113, S. 165.

Schlußbemerkung

Die Kreuzigung vom Parlament wurde seit ihrer Entdeckung für die Kunstgeschichte in einer kennerschaftlich ausgerichteten Tradition untersucht, das heißt, man war bemüht, der Tafel einen Autor, ein Datum und damit eine Bedeutung für die Entwicklung der französischen Kunst in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zu geben. Auf der einen Seite verhindern die erhaltenen, wenig aussagekräftigen Dokumente in dieser Richtung einer allgemein verbindlichen Lösung näher zu kommen. Der Lorentz'sche Vorschlag, in der Tafel eine Zusammenarbeit zwischen dem Maler und Illuminator André d'Ypres und seinem Sohn Colin d'Amiens zu sehen, die zwischen 1449-1454 geschaffen wurde, überzeugt nicht. Die Kreuzigung mag zwar 1449 vom Pariser Parlament in Auftrag gegeben worden sein, es ist jedoch fraglich, ob zu diesem Zeitpunkt bereits an ihr gearbeitet wurde. Nicht nur das Dreux-Budé-Triptychon, das vom selben Künstler stammen dürfte, spricht gegen die frühen 50er Jahre. Das Bild weist Elemente aus dem Figurenrepertoire des Robert Campin / Meister von Flémalle, vor allem aber Rogier van der Weydens auf, kombiniert mit dem Phänomen, das Bildgeschehen in Luftperspektive zu tauchen und damit Atmosphäre zu schaffen, wie es den Brüdern van Eyck gelang. Vor allem aus diesen stilistischen Gründen würde eine Datierung in die 60er Jahre des 15. Jahrhunderts besser passen. Allerdings stellt sich für mich die Frage, ob es sinnvoll ist, dieser kunstgeschichtlichen Tradition zu folgen, wo doch das Bild an sich, hinsichtlich seiner Ausformung und seiner Funktion, die bisher nur rudimentär untersucht wurden – vor allem nicht in Zusammenhang mit dem *Palais de la Cité* – ein weitaus spannenderes Untersuchungsfeld bietet. Die Tafel befand sich ursprünglich über den Sitzreihen der klerikalen Ratsmitglieder des Obersten königlichen Gerichtshofes in der *Grande Chambre des Palais de la Cité*. Dort erinnerte sie die Ratsmitglieder und Richter daran, sich im Betragen zu mäßigen und die Ruhe und Würde im Gerichtssaal zu wahren. Anhand der zwei Sinnsprüche, die unter der Tafel angebracht waren, ermahnte es die Richter im Saal, gerecht zu richten und sich der Konsequenzen ihrer Urteile bewusst zu sein. Zu dieser Memento-Funktion gesellte sich noch ein für den Gerichtssaal weitaus wichtigerer Aspekt: Nur vor einem Bild des Herrn war es möglich, einen Eid zu leisten. Damit entsprach die Anbringung der Kreuzigung einer Tradition, die sich für die *Grande Chambre* mindestens bis ins Jahr 1405 zurückverfolgen lässt, die aber auch in den weiteren Kammern des Parlaments

üblich war. Auffallend ist, dass sämtliche erhaltenen (oder über Nachzeichnungen bekannte) Tafeln dieser Kammern die Form eines Retabels einnehmen, was auch erklärt, warum die Kreuzigung vom Parlament über 130 Jahre lang den Namen „*Retable du Parlement*“ trug, obwohl sich das Bild nie über einem Altar befunden hat. Im wesentlichen sind es die Rahmenausbildung und das religiöse Sujet, die ein Retabel suggerieren, im Unterschied zu „echten“ Retabeln jener Zeit jedoch mit narrativen Hintergrundszenen kombiniert werden, die wiederum von Architekturporträts hinterfangen werden. Mit dieser sakralen Ausformung schloss der Auftraggeber des Bildes, das Pariser Parlament, an eine Tradition an, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts ihren Anfang nahm. Seit Philipp IV. der Schöne den Stadtpalast, die Hauptresidenz des Königs und das Verwaltungszentrum des Königreiches, umbauen und vergrößern ließ, fanden immer wieder sakrale Elemente Eingang in die Architektur und Ausstattung des Palastes, die seine Ausnahmestellung verbildlichten. Indem das Parlament diese Formensprache weiterführte und sich in dieser Tradition einbettete, wird der Wunsch deutlich, sich zu legitimieren und die eigene Position – die des Obersten königlichen Gerichtshofes von Frankreich – vor allem gegenüber der Konkurrenz in Poitiers oder Toulouse zu festigen.

Dieses Aufgreifen einer Tradition des Palastes sowie der Verweis auf die eigene Institution findet sich auch im Bild selbst. Die vier auf der Tafel dargestellten Heiligen, die in ihrer Auswahl jenem Bild entnommen worden sein dürften, welches vor der Parlamentskreuzigung die *Grande Chambre* schmückte, stehen in engem Zusammenhang mit der französischen Rechtsgeschichte (Ludwig der Heilige, Karl der Große) und der Stadt Paris (Ludwig der Heilige, Dionysius) beziehungsweise dem *Palais de la Cité* (Johannes der Täufer). Noch deutlicher wird der Verweis auf die Institution des Parlaments in den Architekturdarstellungen des Hintergrunds, die sich auf jene Gebäude konzentrieren, die eine eindeutige Konnotation mit der königlichen Administration aufweisen. Innerhalb des Bildes fällt auf, wie der Künstler in der Darstellung der Vorder- und Hintergrundfiguren, ja sogar innerhalb der einzelnen Heiligen im Vordergrund, verschiedene stilistische Mittel anwandte. Dieser Unterschied wurde bisher als ein Lapsus des Künstlers ausgelegt, nicht jedoch als ein gewolltes Mittel des Künstlers, vergleichbar einer unterschiedlichen Erzählstruktur. Die in der religiösen Formensprache Rogier van der Weydens gehaltene Kreuzigungsgruppe fügt sich zusammen mit Johannes dem Täufer

widerstandslos in die Retabelform des Bildes. Dieser religiösen Ebene wird mit Ludwig und Karl dem Großen eine geschichtliche Ebene danebengestellt. Karl der Große als der Herrscher aus der Vergangenheit sowie Ludwig der Heilige als Herrscher der Gegenwart bieten eine Art Zeitrahmen für die Geschichte (und damit für die Existenz) des Parlaments, das im Hintergrund der Tafel durch die Darstellung des *Palais de la Cité* repräsentiert wird.

1866 schrieb Lagrange über die Kreuzigung vom Parlament „Il y a là une énigme à déchiffrer“.³⁰⁹ Er bezog sich dabei ohne Zweifel auf die Frage nach dem Autor des Bildes, trifft meines Erachtens aber dennoch den wahren Kern des Bildes. Die eigentliche Rätselfrage lautet nicht, von wem sie gemalt wurde, sondern wieso sie in der Formensprache eines Altarbildes gehalten ist. Im Zusammenhang mit der *Grande Chambre*, deren Funktion sowie deren Einbettung in das Gesamtensemble des königlichen Stadtpalastes kristallisiert sich die Antwort auf diese Frage heraus. Sie kann und muss nicht die einzige mögliche Antwort sein, denn entgegen Bouchot bin ich der Meinung, dass zwar bis jetzt viel über die Kreuzigung geschrieben wurde, aber bei weitem noch nicht alles.

³⁰⁹ LAGRANGE (*Encore le Christ*, 1866), S. 582.

Bibliographie

Diese Bibliographie ist eine Ergänzung und Weiterführung jener Bibliographie, die Philippe Lorentz in seinem 2001 erschienenen Artikel über das Bild begann.³¹⁰ Die von mir eingesehenen Publikationen wurden durch einen fettgedruckten Autor kenntlich gemacht. Alle anderen wurden in bestem Vertrauen von Lorentz übernommen. Die meisten der Einträge bieten hinsichtlich der Kreuzigung wenig Neues – oft wird das Bild einfach nur erwähnt oder bereits Publiziertes wiederholt. Der Sinn dieser Auflistung ist ein anderer: Neben der Erleichterung der Literaturrecherche für zukünftige Studien offenbart sie eine Übersicht über die Forschungsgeschichte der Kreuzigung, die zugleich ein kleiner Ausschnitt über die Geschichte der Kunstgeschichte der franko-flämischen Malerei ist: Es beginnt im 16., 17. und 18. Jahrhundert mit der Erwähnung des Bildes in einigen Reiseführern, um sich gegen Mitte des 19. Jahrhunderts in eine kennerschaftlich ausgerichtete Diskussion über die Zuschreibung an Dürer, van Eyck u.a. zu wandeln. Nachdem keine Zuschreibung – weder jene an bekannte, noch jene an unbekannte Künstler – wirklich überzeugt, entzündet sich der Disput zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der Frage der Herkunft des Künstlers, begleitet von der Diskussion um die Einflussnahme der altniederländischen Malerei auf die französische Kunst und *vice versa*. Erst ab den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts taucht die Kreuzigung vermehrt in Publikationen auf, die sich mit der Pariser Palastarchitektur jener Zeit und deren Funktion hinsichtlich königlicher Zeremonien befasst. Die Rolle der Tafel beschränkt sich dabei (durch die auf ihr dargestellte Palastarchitektur) auf die Beweisführung – das Bild selbst wird nicht als Bestandteil der Institution gelesen. Gleichzeitig flammt in den übrigen Veröffentlichungen abermals die Frage nach der Zuschreibung auf. Es bleibt zu hoffen, dass zukünftige Veröffentlichungen eine breitere Varianz hinsichtlich der Fragestellung an das Bild bieten.

1561

- Gilles **Corrozet**, *Les Antiquitez, croniques et singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France. Avec les fondations & bastiments des lieux: les Sepulchres & Epitaphes des Princes, Princesses, & autres personnes illustres*, Paris 1561.

1612

- Jacques **DU BREUL**, *Le Theatre des Antiquitez de Paris*, Paris 1612, S. 172f.

³¹⁰ LORENTZ (*Corpus*, 19, 2001), S. 112–118.

1765

- [Antoine-Gaspard BOUCHER D'ARGIS], Parlement de Paris, in: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres...*, 12, Neuchâtel, 1765, S. 1-36.

1778

- Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette ville, en peinture, sculpture & architecture*, 6^e édition, Paris 1778.

1785

- Jacques-Antoine DULAURE, *Nouvelle description des curiosités de Paris. Contenant les détails Historiques de tous les Etablissements, Monumens, Edifices ancien & nouveaux, les Anecdotes auxquelles ils ont donné lieu, & toutes les production des Arts, dont Paris est orné; enfin tous les objets d'utilité & d'agrémens qui peuvent intéresser les Etrangers & les Habitans de cette ville*, Paris 1785.

1787

- Luc-Vincent THIERY, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou description raisonnée de cette Ville, de sa Banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de plus remarquable...*, I-II, Paris 1787, S. 20-21.

1799

- o.A., *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande galerie du Musée central des arts, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII*, Paris 1799.

1803

- Friedrich SCHLEGEL, Nachricht von den Gemälden in Paris, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, IV, Frankfurt a.M. 1803, S. 108-157.

1804

- *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande galerie, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII et des tableaux des écoles de Lombardie et Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 Messidor an IX*, Paris [1804].

1827

- Joseph HELLER, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. II, Bamberg 1827, S. 234-235 .

1830

- Amans Alexis MONTEIL, *Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles*, Bd. II: XV^e siècle, Paris 1830.

1843

- Sulpiz BOISSEREE, in: *Bulletin Archéologique*, 1843.

1844

- Alphonse-Honoré TAILLANDIER, Notice sur un tableau attribué à Jean van Eyck dit Jean de Bruges, qui se voit dans la principale salle de la cour royale de Paris, in: *Mémoires de la Société nationale³¹¹ des Antiquaires de France*, Bd. XVII (nouv. ser. VII), 1844, S. 169-199.

1847

- Gustav Friedrich WAAGEN, Nachträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts, in: *Kunstblatt*, Nr. 47 (25. September), 28. Jahrgang, 1847, S. 185-187.

1848

³¹¹ Wird auch zitiert als *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France*.

- Johann David **PASSAVANT**, Brief vom 05. Januar 1848 aus Frankfurt a.M., veröffentlicht in Léon Lagrange, *Encore le Christ du Palais de Justice. – Lettre inédite de Passavant. – Date du tableau. – Exposition de la Société archéologique de Sens (Bulletin mensuel, décembre)*, in: *Gazette des Beaux Arts*, 8^{ème} année, XXI, 1866, S. 581-584.
 - Abbé Charles-L. CARTON, *Les trois frères Van Eyck. Jean Hemling. Notes sur ces artistes*, Brügge 1848.
- 1849**
- Léon [comte] DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, Bd. I, Paris 1849.
- 1850**
- Léon [comte] DE LABORDE, *La Renaissance des arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle*, Bd. I, Paris 1950.
- 1855**
- Alfred **BONNARDOT**, *Iconographie du Vieux Paris*, in: *Revue universelle des Arts*, II, 1855, S. 266-285.
 - F. DE GUILHERMY, *Itinéraire archéologique de Paris*, Paris 1855.
 - Alphonse **WAUTERS**, Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants, étude sur l'histoire de la peinture flamande au XV^e siècle, in: *Revue universelle des Arts*, I, 1855, S. 421-433; II, 1855, S. 5-36, S. 85-99, S. 245-265, S. 325-338.
- 1857**
- Joseph Archer **CROWE** & Giovanni Battista **CAVALCASELLE**, *The early Flemish painters: notices of their lives and works*, London 1857.
- 1858**
- Johann David **PASSAVANT**, Die Maler Roger van der Weyden und einige Notizen über Goswin und Peter van der Weyden, in: *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst*, hrsg. von F. v. Quast und H. Otte, Bd. II, 1858, S. 1-20, S. 120-130, S. 178-180.
- 1862**
- Gustav Friedrich **WAAGEN**, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Bd. I: Die deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, S. 116-11.
- 1863**
- Georg Kaspar **NAGLER**, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abkürzung desselben & c. bedient haben*, Bd. III, München 1863.
- 1863**
- Edgard **BOUTARIC**, 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 royale des antiquaires de France*, 27, VII, 1863, S. 1-70.
- 1864**
- Edgard **BOUTARIC**, Communication sur la date de l'exécution du tableau de la Grande Chambre du Parlement de Paris, in: *Mémoires de la Société royale des antiquaires de France*, 28, VIII, 1864, S. 51-53.
 - Alphonse **WAUTERS**, Hugues van der Goes (de Gand), in: Charles **BLANC**, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Bd. 3: École flamande, Paris 1864.
- 1865**

- Auguste **VALLET DE VIRIVILLE**, *Histoire de Charles VII., roi de France, et de son époque. 1403-1461*, Bd. III (1444-1461), Paris 1865, S. 73, S. 325, Anm. 1.
- 1866**
 - Adolphe BERTY, *Topographie historique du vieux Paris*, Bd. I: Région du Louvre et des Tuileries, Paris 1866.
 - Léon **LAGRANGE**, Le Christ en croix du Palais de justice, in: *Gazette des Beaux Arts*, 8^{ème} année, XXI, 1866, S. 502-504.
 - Léon **LAGRANGE**, Encore le Christ du Palais de Justice. – Lettre inédite de Passavant. – Date du tableau. – Exposition de la Société archéologique de Sens, in: *Gazette des Beaux Arts*, 8^{ème} année, XXI, 1866, S. 581-584.
 - Alfred **MICHIELS**, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, Bd. III, Paris 1866, S. 261-294.
 - W. H. James **WEALE**, *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*. Tomes XX et XXI. Grand in 8° de 592 et de 600 pages, orné de nombreuses gravures. Paris 1866, in: *Le Beffroi*, Bd. III, 1866-1870, S. 202-203.
- 1869**
 - Louis **CLEMENT DE RIS**, *Chefs d'œuvres des Maîtres du XV^e siècle en France: Retable du Palais de Justice*, Paris 1869.
- 1876**
 - Friedrich **OETKER**, *Belgische Studien. Schilderungen und Erörterungen*, Stuttgart 1876, S. 379-381.
- 1878**
 - Édouard FOURNIER, Le Palais de Justice et le Pont-Neuf, in: *Paris à travers les âges. Aspects successif des monuments et quartiers historiques de Paris depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours, fidèlement restitués d'après les documents authentiques par M. F. Hoffbauer, architecte*, Paris 1878.
 - Nouvelles, in: *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 29, 1878, S. 225.
- 1879**
 - Carl **SCHNAASE**, O. **EISENMANN**, *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, in: Wilhelm LÜBKE, *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. VIII, Stuttgart 1879, S. 266.
- 1883**
 - *Inventaire général des œuvres d'art du département de la Seine*, Bd. III: Édifices départementaux dans Paris et hors du département de la Seine, Paris 1883.
 - H. MOULIN, *Le Christ du Parlement, tableau conservé dans la première chambre du Palais de justice de Paris*, Paris 1883.
- 1884-85**
 - Alphonse WAUTERS, Goes (Hugues van der), in: *Biographie nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, VIII, Brüssel 1884-1885, col. 27-45.
- 1886**
 - [Albert **LENOIR**], **MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES BEAUX-ARTS ET DES CULTES**, *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français*. Deuxième partie: Documents déposés aux Archives nationales et provenant du Musée des monuments français, Paris 1886, S. 398.
- 1888**

- Gaston Louis-Emanuel **DU FRESNE DE BEAUCOURT**, *Histoire de Charles VII.*, Bd. IV: L'expansion de la royauté 1444-1449, Paris 1888, S. 81-82.
- 1890**
- Charles **NORMAND**, *Nouvel itinéraire-guide artistique et archéologique de Paris*, Bd. I, Paris 1890, S. 143.
- 1898**
- Alfred DE CHAMPEAUX, *Art décoratif dans le Vieux Paris*, Paris 1898.
- 1900**
- Lucien LAMBEAU, Communication relative au triptyque du XV^e siècle, placé dans la I^{ère} chambre de la Cour d'appel, au Palais de justice, in: *Commission municipale du Vieux Paris, Procès-verbaux*, Paris 1900, S. 33-37.
- Nouvelles, in: *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 7, 1900, S. 57-58.
- 1901**
- Camille **BENOIT**, La peinture française à la fin du XV^e siècle (1480-1501) (1^{er} article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXVI, 1901, S. 89-101.
- La « Justice » de M. Bonnat à la première chambre de la Cour d'appel, in: *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 31, 1901, S. 252-253.
- 1902**
- Camille **BÉNOÎT**, La peinture française à la fin du XV^e siècle (1480-1501) (5^e et dernier article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII, 1902, S. 239-251
- Georges **HULIN DE LOO**, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gent 1902, S. LIX.
- 1904**
- Henri **BOUCHOT**, *L'Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale (Ausst. Kat., Pavillon de Marsan und Bibliothèque Nationale, Paris)*, Paris 1904, S. 136-137.
- **DERS.**, L'Exposition des Primitifs français (avant-propos), in: *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3^e période, Bd. XXXI, 1904, S. 265-274.
- Georges **LAFENESTRE**, L'Exposition des Primitifs français (3^e article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, 46^e année, 3^e période, Bd. XXXII, 1904, S. 61-81.
- Hippolyte FIERENS-GEVAERT, À propos de la « Crucifixion », in: *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 16, 1904, S. 128.
- Paul VITRY, À propos de la « Crucifixion » du Palais de Justice, in: *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 17, 1904, S. 136.
- Hippolyte FIERENS-GEVAERT, in: *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Nr. 17, 1904, S. 136.
- Jean GUIFFREY, Le Retable du Parlement de Paris au Musée du Louvre, in: *Les Arts*, 35, nov. 1904, S. 9-12.
- Nouvelles, in: *La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts* (Paris), Nr. 33, 1904, S. 269.
- Marcel **POËTE**, *Les Primitifs Parisiens: Étude sur la peinture et la miniature à Paris du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris 1904, S. 72, Anm. 1.
- 1905**
- Henri **BOUCHOT**, *L'exposition des primitifs français. La peinture en France sous les Valois*, Paris [1905], Text zu den Abb. LXVII - LXVIII^{bis}.

- Amédée PIGEON, L'auteur et les personnages du tableau denommé le Retable du Parlement, in: *Les Arts*, Nr. 37, 1905, S. 14-16.
- UN ABONNÉ, Louis DE ROZEN, Joseph GUIBERT, P. DE MOÛY, L. DUBREUIL, M. JOURDAIN, Tribune des arts. Le Retable du Parlement de Paris, in: *Les Arts*, Nr. 39, 1905, S. 31-33.
- Amédée PIGEON, Tribune des arts. Le Retable du Parlement de Paris, in: *Les Arts*, Nr. 41, 1905, S. 32-33.
- Gaston MIGEON, Le Retable du Parlement, in: *Les Arts*, Nr. 42, 1905, S. 41.
- 1906**
- Jean GUIFFREY, Les Accroissements des musées. Musée du Louvre – Départements des Peintures, in: *Les Arts*, Nr. 49, 1906.
- 1907**
- Salomon REINACH, *Répertoire de peintures du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1580)*, Bd. II, Paris 1907, S. 420.
- 1909**
- MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE, *Catalogue sommaire des peintures. École française*, Paris 1909, S. 116.
- 1911**
- Léonce BÉNÉDITE, La Peinture française, in: *L'art et les artistes. Revue d'art ancien et moderne de deux mondes*, 1911, S. 49-64.
- Louis DIMIER, *Les Grands Artistes, leur vie – leur œuvre: Les Primitifs Français*, Paris 1911, S. 91, S. 113.
- Paul DURRIEU, La Peinture en France depuis l'avènement de Charles VII. jusqu'à la fin des Valois, in: André MICHEL, *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Bd. IV: La Renaissance (deuxième partie), Paris 1911, S. 701-771.
- 1912**
- Maxime FOSSE D'ARCOSSE, *Le Retable du Palais de Justice*, Paris 1912.
- Henri STEIN, *Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris. Notice historique et archéologique*, Paris 1912, S. 15, S. 180, S. 226-229 sowie Abb. S. 224.
- Alexandre TUETÉY, Les vicissitudes d'un tableau du Louvre, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1912, S. 160-165.
- 1913**
- Émile VERHAEREN, Influence séculaire de l'art flamand sur l'art français, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 4^e période, Bd. IX, 1913, S. 423-431.
- [Gaston BRAUN], *Les Salles de Peinture du Musée du Louvre, Plan-Guide illustré*, Paris [um 1913].
- 1914**
- Fernand DE MÉLY, Signatures de primitifs. I: Le « Retable du Parlement » (1453), in: *Revue de l'art ancien et moderne*, VII, 1914, S. 17-32.
- 1921**
- Émile CLAIRIN, *Le Calvaire de la Grand'Chambre du Parlement*, Paris 1921.
- Sir Martin CONWAY, *The Van Eycks and their Followers*, London 1921, S. 146, Anm. 2.
- 1923**
- Hippolyte FIERENS-GEVAERT, Fernand DE MÉLY, Un important problème. Primitifs flamands et Primitifs français, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, Bd. XLIV, 1923, S. 287-306.
- Wilhelm HAUSENSTEIN (Hg.), *Das Bild – Atlanten zur Kunst*, Bd. 7: Die Tafelmalerei der alten Franzosen, München 1923, S. 16f., Tafel 65.

1924

- Gaston **BRIÈRE**, **MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE** (Hg), *Catalogue des peintures exposées dans les galeries*. Bd. I: École française, Paris 1924, S. 275.
- Fernand de MELY, Chez les Primitifs du Louvre, in: *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1924, S. 427-428.

1925

- Louis **DIMIER**, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet. 1300 à 1627*, Paris/Brüssel 1925, S. 38.
- Louis **MAETERLINCK**, *La pénétration française en Flandre. Une école préeyckienne inconnue*, Paris/Brüssel 1925, S. 47-48 sowie Abb. 93 u. 94 auf Tafel LXII.

1926

- Louis **HOURTICQ**, *La Peinture des origines au XVI^e siècle*, Paris 1926, S. 201.

1928

- Charles **TERRASSE**, **MUSEE DU LOUVRE**, *Les Primitifs Français*, Paris 1928, S. 16-17.
- Charles-Gustave **MAUMENÉ**, Louis **D'HARCOURT**, *Iconographie des Rois de France. Première Partie: De Louis IX. à Louis XIII*, Paris 1928, S. 70.
- Louis **GILLET**, *La peinture française. Moyen Âge et Renaissance*, Paris/Brüssel 1928, S. 38.

1929

- Paul-André **LEMOISNE**, École française (XIV^e au XVI^e siècle), in: Jean **GUIFFREY**, *La Peinture au Musée du Louvre*, Bd. I: École française, Paris 1929.

1931

- Paul-André **LEMOISNE**, *La peinture française à l'époque gothique. Quatorzième & quinzième siècles*, Florenz/Paris 1931, S. 84-86.
- Reginald H. **WILENSKI**, *French painting*, Boston 1931, S. 12, S. 16, Tafel 7b, 10a.

1937

- Jacques **DUPONT**, *Les Primitifs Français (1350-1500)*, Paris 1937, S. 35, S. 37.

1938

- Louis **DIMIER**, Les Primitifs Français, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1938, II, S. 81-102, hier S. 99.
- Pierre **D'ESPEZEL**, *Le Palais de Justice de Paris. Château Royal*, Paris 1938, S. 86.
- Charles **STERLING**, *La peinture française. Les Primitifs*, Paris 1938, S. 132-135.

1939

- Georg **TROESCHER**, Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 11, 1939, S. 139-214.
- Louis **REAU**, *La peinture française du XIV^e siècle*, Paris 1939.

1941

- Charles **JACQUES** [= Charles **STERLING**], *La peinture française. Les peintres du Moyen Âge*, Paris 1941, S. 7, S. 64, Rép. B S. 60.

1942

Friedrich **WINKLER**, van der Weyden, Rogier, in: Ulrich **THIEME** und Felix **BECKER**, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXV, Leipzig 1942, S. 468-476.

1946

- Louis REAU, *L'art gothique en France: Architecture, sculpture-peinture, arts appliqués*, Paris 1946.
- *Trois siècles de dessin parisien* (Ausst. Kat., Musée Carnavalet, Paris), Paris 1946.
- 1949**
- Grete RING, *La peinture française du XV^e siècle*, London/Paris 1949, S. 219.
- 1951**
- Jean GUEROUT, Le palais de la Cité à Paris des origines à 1417. Essai topographique et archéologique, in: *Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île de France* (Paris), Bd. 1950(1953), Heft II, S. 146 und Bd. 1951(1954), Heft III, S. 20-23.
- 1953**
- Louis CAROLUS-BARRE, Paul ADAM, Contribution à l'étude de la légende carolingienne. Les armes de Charlemagne dans l'héraldique et l'iconographie médiévales, in: *Mémorial d'un voyage d'études de la Société nationale des Antiquaires de France en Rhénanie* (juillet 1951), Paris 1953, S. 289-308.
- 1957**
- Germain BAZIN, *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris [1957].
- 1958**
- Percy Ernst SCHRAMM, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II.*, Stuttgart 1958, S. 106, S. 123 sowie Tafel 41, Abb. 84.
- Louis REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III/2: Iconographie des saints, G-O, Paris 1958, S. 815-820.
- 1959**
- Marie-Geneviève DE LA COSTE-MESSELIÈRE, La Pietà de Saint-Germain des Prés, in: *L'Œil*, 1959, S. 3-9.
- 1960**
- Friedrich WINKLER, Ausstellung altniederländischer Bilder aus Amerika in Brügge. Zeichnungen von van Dyck in Antwerpen, in: *Kunstchronik*, 13. Jahrgang, 11, Nov. 1960, S. 312-318.
- 1961**
- Jacqueline MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris 1961, S. 187.
- Suzanne SULZBERGER, *La Réhabilitation des Primitifs flamands. 1802-1867*, Brüssel 1961.
- 1963**
- Albert CHÂTELET, Jacques THUILLIER, *La Peinture française. De Fouquet à Poussin*, Genf 1963.
- 1964**
- Albert CHATELET, Le Retable du Parlement de Paris, in: *Art de France*, 4, 1964, S. 60-69.
- Marie-Josèphe QUENOT, *Contribution à l'Histoire du Chien de compagnie d'après les Peintures du Louvre*, med.vet. Diss., Alfort 1964, S. 27f.
- 1965**
- Charles STERLING, Hélène ADHÉMAR, *Musée national du Louvre. Peintures École Française: XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1965, S. 17f., Abb. 121-127.
- 1966**
- Michel LACLOTTE, *Primitifs français*, Paris 1966.
- 1968**

- Alain **ERLANDE-BRANDENBURG**, Le tombeau de saint Louis. Appendice. – Les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon du Musée du Louvre, in: *Bulletin Monumental*, CXXVI, 1968, S. 7-36.
- 1972**
 - MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE, *Catalogue des peintures*, Bd. I: Écoles française, Paris 1972.
 - *Dessins parisiens du XVIII^e siècle* (Ausst. Kat., Musée Carnavalet, Paris), Paris 1972.
- 1973**
 - Yves **BOTTINEAU**, L'architecture des premiers Valois, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1973, S. 237-262.
- 1974**
 - Jean **FAVIER**, *Paris au XV^e siècle. 1380-1500*, Paris 1974.
 - Millard **MEISS**, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, New York 1974, S. 203.
 - Engelbert **KIRSCHBAUM** (Begr.), Wolfgang **BRAUNFELS** (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, begr. 1968, Bd. VII: Ikonographie der Heiligen, Rom/Wien [u.a.] 1974, Sp. 431.
- 1975**
 - Hervé **PINOTEAU**, Tableaux français sous les premiers Valois, in: *Cahiers d'héraldique*, II, 1975, S. 119-176.
 - Jacques **THULLIER**, Peinture et politique: une théorie de la galerie royale sous Henri IV., in: Albert **CHATELET**, Nicole **REYNAUD** (Hgg.), *Études d'art offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, S. 175-205.
- 1978**
 - *Catalogue de vente, Versailles, Palais des congrès, le dimanche 19 nov. 1978, à 14 heures, étude Chapelle, Perrin, Fromentin.*
- 1979**
 - Albert **CHÂTELET**, *Les Primitifs septentrionaux. La peinture dans l'Europe septentrionale et la péninsule Ibérique au XV^e siècle*, Genf 1979.
- 1980**
 - Burton B. **FREDERICKSEN**, *Masterpieces of painting in the J. Paul Getty Museum*, Malibu 1980, S. 25.
- 1983**
 - Burton B. **FREDERICKSEN**, A Parisian Triptych Reconstituted, in: *The J. Paul Getty Museum Journal*, 11, 1983, S. 183-196.
- 1984**
 - Ingeborg **BÄHR**, Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozeß des Jahres 1410, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XLV, 1984, S. 41-57.
- 1986**
 - Isabelle **COMPIN**, Anne **ROQUEBERT**, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. École française*, IV, Paris 1986
 - Friedrich **POLLEROß**, *Das sakrale Identifikationsporträt. Studien zu einem (höfischen) Porträttypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, phil. Diss., Wien 1986, S. 255.
- 1987**
 - Charles **STERLING**, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Bd. I, Paris 1987, S. 168.
 - Lawrence **GOWING**, *Paintings in the Louvre*, New York 1987.
- 1989**

- Mary **WHITELEY**, Deux escaliers royaux du XIV^e siècle: Les « grands degrés » du palais de la cité et la « grande viz » du Louvre, in: *Bulletin Monumental* (Paris), Bd. 147, Nr. 2, 1989, S. 133-154.
- 1990**
- Charles **STERLING**, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Bd. II, Paris 1990, S. 14, S. 37-49.
- 1991**
- Mary Taverer **HOLMES**, *Nicolas Lancret 1690-1743*, New York 1991, S. 56
- o. A., *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*, Bd. XVIII, Mannheim 1991, S. 323.
- 1992**
- Uwe **BENNERT**, 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*, 1992, S. 46-59.
- Christian **DE MÉRINDOL**, Le Retable du Parlement de Paris: Nouvelles lectures, in: ASSOCIATION FRANÇAISE POUR L'HISTOIRE DE LA JUSTICE (Hg.), *Histoires de la Justice*, Nr. 5, 1992, S. 19-34.
- **L'ASSOCIATION FRANÇAISE POUR L'HISTOIRE DE LA JUSTICE** (Hg.), *La Justice en ses temples. Regards sur l'architecture judiciaire en France*, Poitiers/Paris 1992, S. 32f.
- 1993**
- Nicole **REYNAUD**, Le Maître de Dreux Budé, in: François Avril, Nicole REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520* (Ausst. Kat., Bibliothèque Nationale de France, Paris), Paris 1993, S. 53.
- 1994**
- André **CHASTEL**, *L'Art français. Temps modernes: 1430-1620*, Paris 1994, S. 85-90.
- Claude **SCHAEFER**, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden/Basel 1994, S. 154f., S. 277-281.
- Myra **NAN ROSENFELD**, La distribution des palais et des hôtels à Paris du XIV^e au XVI^e siècle, in: Jean GUILLAUME (Hg.), *Architecture et Vie Sociale. L'Organisation Intérieure des Grandes Demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, Paris 1994, S. 209.
- Mary **WHITELEY**, Royal and Ducal Palaces in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: Interior, Ceremony and Function, in: Jean GUILLAUME (Hg.), *Architecture et Vie Sociale. L'Organisation Intérieure des Grandes Demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*. Actes du colloque tenu à Tours du 6 au 10 juin 1988, Paris 1994, S. 58, Abb. 3.
- 1995**
- Geneviève **BRESC-BAUTIER**, Keiichi **TAHARA**, *Le Louvre. L'histoire, architecture et décors*, Paris 1995, S. 17.
- 1996**
- Albert **CHATELET**, Jacob de Litemont, in: *Cahiers d'archéologie et d'Histoire du Berry*, 1996, n^o hors-série, nov., En Berry, du Moyen-Age à la Renaissance: pages d'Histoire et d'Histoire de l'Art offertes à Jean-Yves Ribault, hrsg. von Philippe GOLDMANN, S. 86, Anm. 29.
- Philippe **LORENTZ**, Ars nova: le naturalisme flamand, in: Jean DELUMEAU, Ronald LIGHTBOWN, *La Renaissance*, Paris 1996, S. 117-124.
- 1997**

- Jellie **DIJKSTRA**, Enkele opmerkingen over het Retable du Parlement de Paris, in: Peter VAN DEN BRINK, Liesbeth M. HELMUS (Hgg.), *J.R.J. van Asperen de Boer, Album Disciplinorum*, Zwolle 1997, S. 53-59.

1998

- Philippe **LORENTZ**, Le retable du Parlement de Paris et son peintre: trois hypothèses récentes, in: *Bulletin monumental* (Paris), 156, III, 1998, S. 309-311.
- **DERS.**, A propos du « réalisme » flamand: la *Crucifixion* du parlement de Paris et la porte du beau roi Philippe au palais de la Cité, in: *Cahiers de la Rotonde*, Nr. 20, 1998, S. 101-124.
- Michael T. **DAVIS**, Desespoir, Esperance, and Douce France: The New Palace, Paris and the Royal Stage, in: Margaret BENT, Andrew WATHEY (Hgg.), *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford 1998, S. 187-213.
- Wolfgang **BRÜCKLE**, Colart de Laon, in: Günter MEIßNER (Hg.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20: Clow – Contel, München/Leipzig 1998, S. 208-209, hier S. 209.

1999

- Vivant **DENON**, *Vivant Denon, Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire, Correspondance (1802-1815)*, hg. von Marie-Anne DUPUY, Isabelle LE MASNE DE CHERMONT, Elaine WILLIAMSON, Bd. I, Paris 1999.
- Dirk de **VOS**, *Rogier van der Weyden: Das Gesamtwerk*, München 1999, S. 161-162.
- Gabriele **BARTZ**, Eberhard **KÖNIG**, *Louvre: Kunst und Architektur*, Köln 1999, S. 370.
- Karin **GLUDOVATZ**, *Die Signaturen Jan van Eycks: Autorschaftsnachweis als bildtheoretische Stellungnahme*, phil. Dipl. Wien 1999, S. 91.
- Dominique **THIEBAUT**, La peinture de chevalet, in: Christiane PRIGENT (Hg.), *Art et Société en France au XV^e siècle*, Paris 1999, S. 315-341.
- Dominique **THIEBAUT**, Dal 1435 al 1500: il primato artistico dei pittori, in: Pierre ROSENBERG (Hg.), *La pittura francese*, Mailand 1999, 1, S. 105-165.
- Philippe **LORENTZ**, Les Rolin et les „Primitifs flamands“, in: Brigitte MAURICE-CHABARD (Hg.), *La splendeur de Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, table ronde 27-28 février 1995, Paris 1999, S. 145-162.
- Nicole **REYNAUD**, Les heures de chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440, in: *Revue de l'art*, 126, 4, 1999, S. 23-35.

2000

- Dominique **VANWIJNSBERGHE**, Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord installé à Paris, in: *Bulletin Monumental*, Bd. 158, Nr. 4, 2000, S. 365-369.
- Michel **LACLOTTE**, Anmerkungen zu Altdorfers "Alexanderschlacht". Napoelon und Vivant Denon, in: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaethgens zum 60. Geburtstag*, Bd. I, Köln 2000, S. 129-135.

2001

- Mary **WHITELEY**, Lieux de pouvoir et résidences royales, in: Frédéric PLEYBERT, Alexandre ARNAUD (Hgg.), *Paris et Charles V: Arts et Architecture*, (Ausst. Kat., Bibliothèque Forney, Paris), Paris 2001, S. 105-131.

- Philippe **LORENTZ**, Micheline **COMBLEN-SONKES**, *Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, Bd. 19, Musée du Louvre, Paris, III, Brüssel 2001, S. 81- 132.

2002

- Till-Holger **BORCHERT**, Mobile Maler. Aspekte des Kulturtransfers zwischen Spätmittelalter und Frühneuzeit, in: DERS. (Hg.), *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530* (Ausst. Kat., Groeningemuseum, Brügge), Stuttgart 2002, S. 33-46.
- Philippe **LORENTZ**, Frankreich – „terre d’accueil“ für Flanderns Maler, in: Till-Holger **BORCHERT** (Hg.), *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530*, (Ausst. Kat., Groeningemuseum, Brügge), Stuttgart 2002, S. 64-77.
- Yves **OZANAM**, Hervé **ROBERT**, Werner **SZAMBIEN**, Simona **TALANTI**, *Le Palais de justice*, Paris 2002, S. 55.

2003

- Philippe **LORENTZ**, Jean Fouquet et les peintres des anciens Pays-Bas, in: François **AVRIL**, *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XV^e siècle* (Ausst. Kat., Bibliothèque Nationale de France, Paris), Paris 2003, S. 38-49.
- Christian **HECK** (Hg.), *L’art flamand et hollandaise. Le siècle des Primitifs 1380-1520*, Paris 2003, S. 182.

2004

- Philippe **LORENTZ**, La peinture à Paris au XV^e siècle: un bilan (1904-2004), in: Dominique **THIÉBAUT** (Hg.), *Primitifs français, Découvertes et redécouvertes* (Ausst. Kat., Musée du Louvre, Paris), Paris 2004.
- Philippe **LORENTZ**, Henri **LOYRETTE**, *La Crucifixion du Parlement de Paris*, Paris 2004.
- Ina **NETTEKOVEN**, *Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500*, Brepols 2004, S. 31-41, Abb. 21-24.
- Laurence **CALLEGARI**, Sophie **CHAVIGNON**, Élisabeth **RAVAUD**, Étude d’un restauration d’un tableau primitif français: le retable du Parlement de Toulouse, in: *Techné*, Nr. 19, 2004, S. 38-46.

2005

- Albert **CHATELET**, La peinture flamande en France: une prédominance marquée, in: *Dossier de l’art: Van Eyck et la diffusion de l’art flamand*, Nr. 119, 2005, S. 34-47.
- Wolfgang **BRÜCKLE**, *Civitas Terrena, Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270-1380*, München/Berlin 2005, S. 50-51.

Literatur

- L'ASSOCIATION** L'Association française pour l'Histoire de la Justice (Hg.), *La Justice en ses temples. Regards sur l'architecture judiciaire en France*, Poitiers/Paris 1992
- AUBERT** Marcel Aubert, Musée National du Louvre (Hg.), *Description raisonnée des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*, Bd. I: Moyen âge (Samml. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 1950
- AVRIL** François Avril (Hg.), *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XV^e siècle* (Ausst. Kat., Bibliothèque Nationale de France, Paris), Paris 2003
- BABELON** Jean-Pierre Babelon, François Avril (Hgg.), *La France de Saint Louis. Septième anniversaire de la mort de Saint Louis* (Ausst. Kat., Salles des Gens d'Armes du Palais, Paris), Paris 1970
- BÄHR** Ingeborg Bähr, Aussagen zur Funktion und zum Stellenwert von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozeß des Jahres 1410, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XLV, 1984, S. 41-57
- BAZIN** Germain Bazin, *Der Louvre*, München/Zürich 1958 (EA: *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris [1957])
- BEAUMONT-MAILLET** Laure Beaumont-Maillet, *Paris inconnu. Les albums du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, Paris 1984
- BEAUNE** Colette Beaune, *The Birth of an Ideology. Myths and Symbols of Nation in Late-Medieval France*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991 (EA: *Naissance de la Nation France*, Paris 1985)
- BELTING** Hans Belting, Dagmar Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms 1983
- BENNERT** Uwe Bennert, 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*, Nr. 97, 1992, S. 46-59
- BÉNOÎT** Camille Benoît, La peinture française à la fin du XV^e siècle (1480-1501) (1^{er} article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXVI, 1901, S. 89-101
- Ders., La peinture française à la fin du XV^e siècle (1480-1501) (5^e et dernier article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXVII, 1902, S. 239-251
- BENZ** Richard Benz, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, Heidelberg 1984

- BETSCHART** Andres Betschart, *Zwischen zwei Welten. Illustrationen in Berichten westeuropäischer Jerusalemreisender des 15. und 16. Jahrhunderts*, Würzburg 1996
- BIBEL** o. A., *Die Heilige Schrift: Aus dem Grundtext übersetzt. Elberfelder Bibel*, rev. Fassung, Wuppertal/Zürich 1995
- BLOCH** Marc Bloch, *Die wundertätigen Könige*, München 1998 (EA: *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris 1924)
- BONNARDOT** Alfred Bonnardot, Iconographie du Vieux Paris, in: *Revue universelle des Arts*, II, 1855, S. 266-285
- BORCHERT** Till-Holger Borchert (Hg.), *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530* (Ausst. Kat., Groeningemuseum, Brügge), Stuttgart 2002
- BOUCHOT** Henri Bouchot, *L'Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale* (Ausst. Kat., Pavillon de Marsan, Paris), Paris 1904
- Ders., L'Exposition des Primitifs français (avant-propos), in: *Gazette des Beaux-Arts*, XXXI, 1904, S. 265-274
- Ders., *L'exposition des primitifs français. La peinture en France sous les Valois*, Paris [1905]
- BOUTARIC** Edgard Boutaric, 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 royale des antiquaires de France*, 27, 1863, S. 1-70
- Ders., Communication sur la date de l'exécution du tableau de la Grande Chambre du Parlement de Paris, in: *Bulletin de la Société royale des antiquaires de France*, 1864, S. 51-53
- BOUTRAY[S]** Raoul Boutray[s], *L'Incendie du Palais de Paris en 1618. Relation, reimprimée pour la première fois, avec une introduction et des notes par Hippolyte Bonnardot*, hg. von Hippolyte Bonnardot, Paris 1879
- BRAUN** [Gaston Braun], *Les Salles de Peinture du Musée du Louvre, Plan-Guide illustré*, Paris [um 1913]

- BRAUNFELS** Wolfgang Braunfels, Anton Wonsams Kölnprospekt von 1531 in der Geschichte des Sehens, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 22, 1960, S. 115-136
- BRIÈRE** [Gaston Brière], Musée national du Louvre (Hg.), *Catalogue des peintures exposées dans les galeries*, Bd. I: École française (Samml. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 1924
- BROCKHAUS** o.A., *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*, Bd. XVIII, Mannheim 1991¹⁹
- BROWN** Elizabeth A. R. Brown, Richard C. Famiglietti, *The Lit de Justice: Semantics, Ceremonial, and the Parlement of Paris 1300-1600*, Sigmaringen 1994
- BREUL** Jacques du Breul, *Le Theatre des Antiquitez de Paris*, Paris 1612
- BRÜCKLE** Wolfgang Brückle, Colart de Laon, in: Günter Meißner (Hg.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20: Clow – Contel, München/Leipzig 1998, S. 208-209.
- Ders., *Civitas Terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270-1380*, München/Berlin 2005.
- BUREN** A. H. van Buren, Die Rezeption der Rolin-Madonna durch die Zeitgenossen Jan van Eycks – Eine Rekonstruktion auf der Grundlage von Texten und Bildkopien, in: Christiane Kruse, Felix Thürlemann (Hgg.), *Porträt – Landschaft – Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, S. 147-164
- CALLEGARI** Laurence Callegari, Sophie Chavignon, Élisabeth Ravaud, Etude d'une restauration d'un tableau primitif français: le retable du Parlement de Toulouse, in: *Techné*, Nr. 19, 2004, S. 38-46
- CAROLUS-BARRE** Louis Carolus-Barre, Paul Adam, Contribution à l'étude de la légende carolingienne. Les armes de Charlemagne dans l'héraldique et l'iconographie médiévales, in: *Mémorial d'un voyage d'études de la Société nationale des Antiquaires de France en Rhénanie* (juillet 1951), Paris 1953, S. 289-308
- Ders., Les loges du Palais de saint Louis à Paris, in: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1980-81, S. 355-359
- CHASTEL** André Chastel, *L'art français temps modernes: 1430-1620*, Paris 1994

- CHÂTELET** Albert Châtelet, Le Retable du Parlement de Paris, in: *Art de France*, 4, 1964, S. 60-69
- Ders., *Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers 1996
- Ders., La peinture flamande en France: une prédominance marquée , in: *Dossier de l'art*, 119, Mai 2005, S. 34-47
- CLAIRIN** Émile Clairin, *Le Palais de Justice d'autrefois*, Bd. I: Les Origines de la Grand'Chambre du Parlement, Extrait de la Nouvelle Revue, 1^{er} janvier, 1922
- CLÉMENT DE RIS** Louis Clément de Ris, *Chefs d'œuvres des Maîtres du XV^e siècle en France: Retable du Palais de Justice*, Paris 1869
- COMPIN** Isabelle Compin, Anne Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay*, Bd. IV: École française L-Z (Samml. Kat., Musée National du Louvre / Musée d'Orsay, Paris), Paris 1986
- CONWAY** Martin Conway, *The Van Eycks and their Followers*, London 1921
- CORROZET** Gilles Corrozet, *Les Antiquitez, croniques et singularitez de Paris, ville capitale du Royaume de France. Avec les fondations & bastiments des lieux: les Sepulchres & Epitaphes de Princes, Princesses, & autres personnes illustres*, Paris 1586 (EA: 1561)
- CROWE & CAVALCASELLE** Joseph Archer Crowe, Giovanni Battista Cavalcaselle, *Geschichte der Altniederländischen Malerei*, Leipzig 1875 (EA: *The early Flemish painters: notices of their lives and works*, London 1857)
- CSERNUS** Sándor Csernus, Sigismund von Luxemburg und die französische Geschichtsschreibung, in: Imre Takács, *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437* (Ausst. Kat., Szépművészeti Múzeum, Budapest, Musée National d'histoire et d'art, Luxembourg), Mainz 2006, S. 487-493
- DAVIS** Michael T. Davis, Desespoir, Esperance, and Douce France: The New Palace, Paris and the Royal Stage, in: Margaret Bent, Andrew Wathey (Hgg.), *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146, Oxford 1998, S. 187-213

- DENON** Vivant Denon, *Vivant Denon, Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire, correspondance (1802-1815)*, hg. von Marie-Anne Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont, Elaine Williamson, Bd. I, Paris 1999
- DHANENS** Elisabeth Dhanens, Jellie Dijkstra, *Rogier de le Pasture – Van der Weyden*, Tournai 1999
- DIJKSTRA** Jellie Dijkstra, Enkele opmerkingen over het Retable du Parlement de Paris, in: Peter van den Brink, Liesbeth M. Helmus (Hgg.), *J.R.J. van Asperen de Boer, Album Disciplinorum*, Zwolle 1997, S. 53-59
- DIMIER** Louis Dimier, *Les Grands Artistes, leur vie – leur œuvre: Les Primitifs Français*, Paris 1911
- Ders., *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet. 1300 à 1627*, Paris/Brüssel 1925
- Ders., Les Primitifs Français, in: *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1938, S. 81-102
- DUPONT** Jacques Dupont, *Les Primitifs Français (1350-1500)*, Paris 1937
- DURRIEU** Paul Durrieu, La Peinture en France depuis l'avènement de Charles VII. jusqu'à la fin des Valois, in: André Michel (Hg.), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Bd. IV: La Renaissance (2^{ème} partie), Paris 1911, S. 701-771
- Ders., Les heures de Coëtivy à la bibliothèque de Vienne, in: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1921, S. 301-317
- EHLERS** Joachim Ehlers, Heribert Müller, Bernd Schneidmüller (Hgg.), *Die französischen Könige des Mittelalters – Von Odo bis Karl VIII (888-1498)*, München 1996
- ERCHE** Bettina Erche, *Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento*, phil. Diss., Frankfurt a. M. 1990
- ERLANDE-BRANDENBURG** Alain Erlande-Brandenburg, Le tombeau de saint Louis. Appendice. – Les statues de Charles V. et de Jeanne de Bourbon du Musée du Louvre, in: *Bulletin Monumental*, Bd. CXXVI, 1968, S. 7-36
- D'ESPEZEL** Pierre d'Espezel, *Le Palais de Justice de Paris. Château Royal*, Paris 1938
- EVERS** Hans Gerhard Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939

- FAVIER** Jean Favier (Hg.), *Geschichte Frankreichs*, Bd. II: Frankreich im Zeitalter der Lehnsherrschaft 1000-1515, Stuttgart 1989
- FREDERICKSEN** Burton B. Fredericksen, A Parisian Triptych Reconstituted, in: *The J. Paul Getty Museum Journal*, 11, 1983, S. 183-196
- FRESNE DE BEAUCOURT** Gaston Louis-Emanuel du Fresne [Marquis] de Beaucourt, *Histoire de Charles VII*, Bd. IV: L'expansion de la royauté 1444-1449, Paris 1888
- GARRIGOU GRANDCHAMP** Pierre Garrigou Grandchamp, L'architecture civile urbaine, in: Christiane Prigent (Hg.), *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris 1999, S. 57-81
- GILLET** Louis Gillet, *La peinture française. Moyen Âge et Renaissance*, Paris/Brüssel 1928
- GRAUS** František Graus, *Lebendige Vergangenheit. Überlieferung im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter*, Köln/Wien 1975
- GRISEBACH** August Grisebach, Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der nordischen Renaissance, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1912, S. 207-215, 254-272
- GUEROUT** Jean Guerout, Le palais de la Cité à Paris des origines à 1417. Essai topographique et archéologique, in: *Mémoires de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île de France*, Bd. 1949(1952), Heft I, S. 57-212; Bd. 1950(1953), Heft II, S. 21-204; Bd. 1951(1954), Heft III, S. 7-101
- HARBISON** Craig Harbison, *Eine Welt im Umbruch. Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden*, Köln 1995
- HAUSENSTEIN** Wilhelm Hausenstein (Hg.), *Das Bild – Atlanten zur Kunst*, Bd. VII: Die Tafelmalerei der alten Franzosen, München 1923
- HAUSHERR** Reiner Haussherr, Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (Oder: War der Hausbuchmeister in Jerusalem?), in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1987/88, S. 47-70
- HAUTECŒUR** Louis Hautecœur, *Paris*, Bd. I: Des origines à 1715, Paris 1972
- HEINRICHS-SCHREIBER** Ulrike Heinrichs-Schreiber, *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420*, Berlin 1997

- HELAS** Philine Helas, Porträt und Weltlandschaft, in: Christiane Kruse, Felix Thürlemann (Hgg.), *Porträt - Landschaft – Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, S. 31-49
- HELLER** Joseph Heller, *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*, Bd. II, Bamberg 1827
- HOURTICQ** Louis Hourticq, *La peinture des origines au XVI^e siècle*, Paris 1926
- JACOB** Frank-Dietrich Jacob, Prolegomena zu einer quellenkundlichen Betrachtung historischer Stadtansichten, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte*, Bd. VI, 1978, S. 129-166
- JACQUES** Charles Jacques [= Charles Sterling], *La peinture française. Les peintres du moyen âge*, Paris 1941
- KLEIN** Hans-Wilhelm Klein, *Die Chronik von Karl dem Grossen und Roland. Der lateinische Pseudo-Turpin in den Handschriften aus Aachen und Andernach*, München 1986
- KÖNIG** Eberhard König, *Das Liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz 1996
- KRUSE** Christiane Kruse, Felix Thürlemann (Hgg.), *Porträt – Landschaft – Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999
- LABORDE** Léon de Laborde, *La renaissance des arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle*, Bd. I, Paris 1965 (EA: Paris 1850)
- LACLOTTE** Michel Laclotte, *Die französischen Primitiven*, Herrsching 1972 (EA: *Primitifs français*, Paris 1966)
- Ders., Anmerkungen zu Altdorfers "Alexanderschlacht". Napoleon und Vivant Denon, in: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaethgens zum 60. Geburtstag*, Bd. I, Köln 2000, S. 129-135
- LAFENESTRE** Georges Lafenestre, L'Exposition des Primitifs français (3^e article), in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XXXII, juillet 1904, S. 61-81
- LAGRANGE** Léon Lagrange, Le Christ en croix du Palais de justice (Bulletin mensuel, octobre), in: *Gazette des Beaux Arts*, 8^{ème} année, XXI, 1866, S. 502-504
- Ders., Encore le Christ du Palais de Justice. – Lettre inédite de Passavant. – Date du tableau. – Exposition de la Société archéologique

de Sens, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 8^{ème} année, XXI, 1866, S. 581-584

- LCI** Engelbert Kirschbaum [Begr.], Wolfgang Braunfels, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, begr. 1968
- Bd. VI: Ikonographie der Heiligen, Crescentianus von Tunis bis Innocentia, Rom/Wien [u.a.] 1994
 - Bd. VII: Ikonographie der Heiligen, Innozenz bis Melchisedech, Rom/Wien [u.a.] 1994
 - Bd. VIII: Ikonographie der Heiligen, Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer, Rom/Wien [u.a.] 1994
- LEDERLE** Ursula Lederle, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern*, Heidelberg 1937
- LEMOISNE** Paul-André Lemoisne, *La peinture française à l'époque gothique. Quatorzième & quinzième siècles*, Florenz/Paris 1931
- LENOIR** [Albert Lenoir], Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes (Hg.), *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du Musée des monuments français. Deuxième partie: Documents déposés aux Archives nationales et provenant du Musée des monuments français*, Paris 1886
- LEXIKON DES MITTELALTERS** Norbert Angermann (Hg.), *Lexikon des Mittelalters*, begr. München 1986
- Bd. V: Hiera-Mittel bis Lukanien, hg. von Robert-Henri Bautier [u.a.], München/Zürich 1991
 - Bd. VI: Lukasbilder bis Plantagenêt, hg. von Norbert Angermann [u.a.], München/Zürich 1993
- LORENTZ** Philippe Lorentz, Micheline Comblen-Sonkes, *Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, Bd. 17, Musée du Louvre, Paris, II, Brüssel 1995
- Ders., Le retable du Parlement de Paris et son peintre: trois hypothèses récentes, in: *Bulletin monumental*, Bd. 156, III, 1998, S. 309-311
 - Ders., A propos du "réalisme" flamand: la Crucifixion du parlement de Paris et la porte du beau roi Philippe au palais de la Cité, in: *Cahiers de la Rotonde*, Nr. 20, 1998, S. 101-124

- Ders., Les Rolin et les „Primitifs flamands“, in: Brigitte Maurice-Chabard (Hg.), *La splendeur de Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, table ronde 27-28 février 1995, Paris 1999, S. 145-162
- Ders., Micheline Comblen-Sonkes, *Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, Bd. 19, Musée du Louvre, Paris, III, Brüssel 2001
- Ders., Frankreich – „terre d’accueil“ für Flanderns Maler, in: Till-Holger Borchert (Hg.), *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530* (Ausst. Kat., Groeningemuseum, Brügge), Stuttgart 2002, S. 64-77
- Ders., Jean Fouquet et les peintres des anciens Pays-Bas, in: François Avril (Hg.), *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XV^e siècle* (Ausst. Kat., Bibliothèque Nationale de France, Paris), Paris 2003, S. 38-49
- Ders., Henri Loyrette, *La Crucifixion du Parlement de Paris*, Paris 2004

- MAETERLINCK** Louis Maeterlinck, *La pénétration française en Flandre. Une école préeyckienne inconnue*, Paris/Brüssel 1925
- MARETTE** Jacqueline Marette, *Connaissance des Primitifs par l’étude du bois du XII^e au XVI^e siècle*, Paris 1961
- MAUMENÉ** Charles-Gustave Maumené, Louis d’Harcourt, *Iconographie des rois de France. Première partie: De Louis IX. à Louis XIII*, Paris 1928
- MAUROIS** André Maurois, Paul Mesplé, *Le musée des Augustins à Toulouse*, Paris 1959
- MEISS** Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, New York 1974
- MÉRINDOL** Christian de Mérindol, *Le Retable du Parlement de Paris: Nouvelles lectures*, in: *Histoires de la Justice*, Nr. 5, 1992, S. 19-34
- MESQUI** Jean Mesqui, *Châteaux et palais*, in: Christine Prigent, *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris 1999, S. 82-101
- MICHIELS** Alfred Michiels, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu’en 1864*, Bd. III, Paris 1866
- MILHAU** Denis Milhau, *Ville de Toulouse, Musée des Augustins* (Hg.), *Guide Sommaire (Peintures)*, Toulouse [um 1970]

- MONTEIL** Amans Alexis Monteil, *Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles*, Bd. II: XV^e siècle, Paris 1853 (EA: Paris 1830)
- MUSÉE DU LOUVRE** Musée national du Louvre (Hg.), *Catalogue sommaire des peintures. École française* (Samml. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 1909
- NAEGLE** Gisela Naegle, *Stadt, Recht und Krone: Französische Städte, Königtum und Parlement im späten Mittelalter*, Bd. I: Stadt und Krone im späten Mittelalter, Husum 2002
- NAGLER** Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbiatur desselben & c. bedient haben*, Bd. III, München 1863
- NAN ROSENFELD** Myra Nan Rosenfeld, La distribution des palais et des hôtels à Paris du XIV^e au XVI^e siècle, in: Jean Guillaume (Hg.), *Architecture et Vie Sociale: L'Organisation Intérieure des Grandes Demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris 1994, S. 207-220
- NASH** Susie Nash, *Between France and Flanders: Manuscript Illumination in Amiens*, Toronto 1999
- NETTEKOVEN** Ina Nettekoven, *Der Meister der Apokalypsenrose der Sainte Chapelle und die Pariser Buchkunst um 1500*, Brepols 2004
- NORMAND** Charles Normand, *Nouvel itinéraire-guide artistique et archéologique de Paris*, Bd. I, Paris 1890
- OZANAM** Yves Ozanam, Hervé Robert, Werner Szambien, Simona Talenti (Hgg.), *Le Palais de justice*, Paris 2002
- PÄCHT** Otto Pächt, Jean Fouquet: A study of his style, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940/41, S. 85-102
- Ders., *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, hg. von Maria Schmidt-Dengler, München 1989
- PASSAVANT** Johann David Passavant, Die Maler Roger van der Weyden und einige Notizen über Goswin und Peter van der Weyden, in: *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst*, Bd. II, 1858, S. 1-20, S. 120-130, S. 178-180
- PINOTEAU** Hervé Pinoteau, Tableaux français sous les premiers Valois, in: *Cahiers d'héraldique*, II, 1975, S. 119-176

- PLAGNIEUX** Philippe Plagnieux, La fondation funéraire de Philippe de Morvilliers, premier président du parlement. Art, politique et société à Paris sous la régence du duc de Bedford, in: *Bulletin Monumental*, Bd. 151, Nr. 2, 1993, S. 357-381
- PLEYBERT** Frédéric Pleybert, Alexandre Arnaud (Hgg.), *Paris et Charles V: Arts et Architecture* (Ausst. Kat., Bibliothèque Forney, Paris), Paris 2001
- PLÖTZ** Robert Plötz, Auf dem Weg und am Heiligen Ort. Pilgerbräuche, in: Paolo Caucci von Saucken (Hg.), *Pilgerziele der Christenheit. Jerusalem, Rom, Santiago de Compostela*, Darmstadt 1999, S. 75-102
- POËTE** Marcel Poëte, *Les Primitifs Parisiens: Étude sur la peinture et la miniature à Paris du XIV^e siècle à la Renaissance*, Paris 1904
- POISSON** Georges Poisson, *Nouvelle Histoire de Paris. Histoire de l'architecture à Paris*, Paris 1997
- POLLEROß** Friedrich Polleroß, *Das sakrale Identifikationsporträt, Studien zu einem (höfischen) Porträttypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, phil. Diss., Wien 1986
- PORCHER** Jean Porcher, *Französische Buchmalerei*, Recklinghausen 1959
- QUENOT** Marie-Josèphe Quenot, *Contribution à l'Histoire du Chien de compagnie d'après les Peintures du Louvre*, med.vet. Diss., Alfort 1964
- REINACH** Salomon Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1580)*, Bd. II, Paris 1907
- REYNAUD** Nicole Reynaud, Un peintre français cartonnier de tapisserie au XV^e siècle, Henri de Vulcop, in: *Revue de l'Art*, Nr. 22, 1973, S. 6-21
 - Dies., Le Maître de Dreux Budé, in: François Avril, Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France: 1440-1520* (Ausst. Kat., Bibliothèque Nationale de France, Paris), Paris 1993, S. 53
 - Dies., Les heures de chancelier Guillaume Jouvenel des Ursins et la peinture parisienne autour de 1440, in: *Revue de l'art*, 126, 4, 1999, S. 23-35
- RING** Grete Ring, Primitifs Français, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XIX, 1938, S. 149-168
 - Dies., *A Century of French Painting 1400-1500*, London/Paris 1949

- SAURMA-JELTSCH** Lieselotte Saurma-Jeltsch, Karl der Große im Spätmittelalter: Zum Wandel einer politischen Ikone, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, Bd. 104/105, 2002/2003, S. 421-462
- SCHAEFER** Claude Schaefer, *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Dresden/Basel 1994
- SCHLEGEL** Friedrich Schlegel, Nachricht von den Gemälden in Paris, in: Ernst Behler (Hg.), *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Bd. IV: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien/Zürich 1959, S. 9-47 (EA in: *Europa. Eine Zeitschrift*, IV, 1803, S. 108-157)
- SCHNAASE** Carl Schnaase, Oskar Eisenmann, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, in: Wilhelm Lübke (Hg.), *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. VIII, Stuttgart 1879, S. 215-193
- SCHOCK-WERNER** Barbara Schock-Werner, Bamberg ist Jerusalem – Architekturporträt im Mittelalter, in: Albrecht Dürer Gesellschaft Nürnberg (Hg.), *Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten* (Ausst. Kat., Kunsthalle und Norishalle, Nürnberg), Marburg 1986, S. 43-55
- SCHRAMM** Percy Ernst Schramm, *Der König von Frankreich*, Bd. I, Weimar 1960 (EA: 1939)
- Ders., *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Bd. I, Stuttgart 1954
 - Ders., *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Bd. III, Stuttgart 1956
 - Ders., *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum Nachleben der Antike*, Stuttgart 1958
- SCHWARZ** Michael Viktor Schwarz, Giottos Navicella zwischen „Renovatio“ und „Trecento“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 48, 1995, S. 129-163
- Ders., *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 2002

- SIEGER** Albert Sieger, Probleme um die Kanonisierung Karls des Großen, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, Bd. 104/105, 2002/2003, S. 637-672
- STEIN** Henri Stein, *Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris. Notice historique et archéologique*, Paris 1912
- STERLING** Charles Sterling, *La peinture française. Les Primitifs*, Paris 1938
- Ders., Hélène Adhémar, Musée National du Louvre (Hg.), *Peintures école française XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* (Samml. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 1965
- Ders., *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris 1983
- Ders., *La peinture médiévale à Paris: 1300-1500*, Bd. I, Paris 1987
- Ders., *La peinture médiévale à Paris: 1300-1500*, Bd. II, Paris 1990
- STUDNIČKOVA** Milada Studničkova, Černa, Sigismund von Luxemburg und die Hofkunst Karls IV. Ein Beitrag zur Ikonographie Karls IV. und Sigismunds von Luxemburg, in: Josef Macek, Ernö Marosi, Ferdinand Seibt (Hgg.), *Sigismund von Luxemburg, Kaiser und König in Mitteleuropa 1387-1437: Beiträge zur Herrschaft Kaiser Sigismunds und der europäischen Geschichte um 1400*, Warendorf 1994, S. 271-278
- TABURET-DELAHAYE** Elisabeth Taburet-Delahaye, François Avril (Hgg.), *Paris 1400. Les arts sous Charles VI.* (Ausst. Kat., Musée National du Louvre, Paris), Paris 2004
- TAILLANDIER** A.-H. Taillandier, Notice sur un tableau attribué à Jean van Eyck, in: *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France*, Bd. XVII (nouv. ser. VII), 1844, S. 169-199
- TAKÁCS** Imre Takács, *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437* (Ausst. Kat., Szépművészeti Múzeum, Budapest, Musée National d'histoire et d'art, Luxemburg), Mainz 2006
- TANGHERONI** Marco Tangheroni, Die Pilgerrouen nach Jerusalem über das Meer, in: Paolo Caucci von Saucken (Hg.), *Pilgerziele der Christenheit. Jerusalem, Rom, Santiago de Compostela*, Darmstadt 1999, S. 213-256
- TERRASSE** Charles Terrasse, Musée du Louvre (Hg.), *Les Primitifs Français*, Paris 1928

- THIÉBAUT** Dominique Thiébaud, Nicolas Dipre: deux nouveaux éléments de prédelle au Louvre, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 1989, S. 215-224
- Ders., La peinture de chevalet, in: Christiane Prigent (Hg.), *Art et Société en France au XV^e siècle*, Paris 1999, S. 315-341
 - Ders., Dal 1435 al 1500: il primato artistico dei pittori, in: Pierre Rosenberg (Hg.), *La pittura francese*, Bd. I, Mailand 1999, S. 105-165
- THIEME-BECKER** Ulrich Thieme, Felix Becker (Begr.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. Leipzig 1907
- Bd. V: Brewer – Carlingen, hg. von Ulrich Thieme, Leipzig 1986
 - Bd. VII: Cioffi – Cousins, hg. von Ulrich Thieme, Leipzig 1984
 - Bd. XXXV: Waage – Wilhelmson, hg. von Ulrich Thieme, Leipzig 1988
- THIÉRY** Luc-Vincent Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris ou description raisonnée de cette Ville, sa Banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de plus remarquable...*, I-II, Paris 1787
- THOSS** Dagmar Thoss, *Flämische Buchmalerei, Handschriftenschätze aus dem Burgunderreich*, Graz 1987
- THÜRLEMANN** Felix Thürlemann, Schauen als Faulheit – Eine gemalte Kritik an der Weltsicht van Eycks, in: Christiane Kruse, Felix Thürlemann (Hgg.), *Porträt – Landschaft – Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, S. 187-199
- TOLNAY** Charles de Tolnay, Zur Herkunft des Stils der van Eyck, in: *Münchener Jahrbuch*, N.F. Bd. IX, 1932, S. 320-338
- TROESCHER** Georg Troescher, Weltgerichtsbilder in Rathhäusern und Gerichtsstätten, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 11, 1939, S. 139-214
- TUETÉY** Alexandre Tuetéy (Hg.), *Journal de Nicolas de Baye, greffier du Parlement de Paris 1400-1417*, Bd. 1, Paris 1885
- Ders., Les vicissitudes d'un tableau du Louvre, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1912, S. 160-165
- VALLET DE VIRIVILLE** Auguste Vallet de Viriville, *Histoire de Charles VII, roi de France, et de son époque. 1403-1461*, Bd. III (1444-1461), Paris 1865

- VANWIJNSBERGHE** Dominique Vanwijnsberghe, Du nouveau sur le peintre André d'Ypres, artiste du Nord, installé à Paris, in: *Bulletin Monumental*, Bd. 158, Nr. 4, 2000, S. 365-369
- VERHAEREN** Émile Verhaeren, Influence séculaire de l'art flamand sur l'art français, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 4^e période, IX, 1913, S. 423-431
- VERNE** Henri Verne, Album der Bildersammlungen des Louvre zu Paris, Leipzig [um 1932]
- VOS** Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden: Das Gesamtwerk*, München 1999
- WAAGEN** Gustav Friedrich Waagen, Nachträge zur Kenntniß der altniederländischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts, in: *Kunstblatt*, Nr. 47, 28. Jahrgang, 1847, S. 185-187
- Ders., *Handbuch der Geschichte der Malerei*, Bd. I, Stuttgart 1862
- WAUTERS** Alphonse Wauters, Roger Vanderweyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants, étude sur l'histoire de la peinture flamande au XV^e siècle, in: *Revue universelle des Arts*, II, 1855, S. 5-36
- WEALE** William H. James Weale, *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, Bd. XX und XXI, Grand in 8° de 592 et de 600 pages, orné de nombreuses gravures. Paris 1866, in: *Le Beffroi*, III, 1866-1870, S. 202-203
- WEBER** Robert Weber, (Hg.), *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Bd. I: Genesis – Psalmi, Stuttgart 1969
- Ders., *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Bd. II: Proverbia – Apocalypsis – Appendix, Stuttgart 1969
- WHITELEY** Mary Whiteley, Deux Escaliers Royaux du XIV^e siècle: Les "Grands Degrez" du Palais de la Cité et la "Grande Viz" du Louvre, in: *Bulletin Monumental*, Bd. 147, 1989, S. 133-154
- Dies., Royal and Ducal Palaces in France in the 14th and 15th centuries: Interior, Ceremony and Function, in: Jean Guillaume (Hg.), *Architecture et Vie Sociale: L'Organisation Intérieure des Grandes Demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris 1994, S. 47-63
- WILENSKI** Reginald H. Wilenski, *French painting*, Boston 1931
- WINKLER** Friedrich Winkler, van der Weyden, Rogier, in: Ulrich Thieme, Felix Becker (Begr.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der*

Antike bis zur Gegenwart, begr. Leipzig 1907, Bd. XXXV: Waagen – Wilhelmson, hg. von H. Vollmer, Leipzig 1988, S. 468-476

- Ders., Ausstellung altniederländischer Bilder aus Amerika in Brügge. Zeichnungen von van Dyck in Antwerpen, in: *Kunstchronik*, 13. Jahrgang, 11, Nov. 1960, S. 312-318

WORONOWA Tamara Woronowa, Andrej Sterligow, *Westeuropäische illuminierte Handschriften vom 8. bis 16. Jahrhundert in der Russischen Nationalbibliothek, Sankt Petersburg*, Bournemouth 1996

ZEHNDER Frank Günter Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei* (Samml. Kat., Wallraf-Richartz-Museum, Köln), Köln 1990

ZÖSCHG Michaela Zöschg, *Flügelretabel und Polyptychon. Form und Funktion von Altaraufsätzen um 1300*, phil. Dipl., Wien 2004

Abbildungsnachweis

- 1) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Musée du Louvre/Paris. Aus: D. THIÉBAUT, Ph. LORENTZ, F.-R. MARTIN, *Primitifs français, Découvertes et redécouvertes* (Ausst. Kat., Musée National du Louvre), Paris 2004, S. 135, Abb. 51.
- 2) *Lit de Justice vom 15. Mai 1610*: Maria de Medici wird bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes Ludwig XIII. zur Regentin erklärt, BNF/Paris, Département des estampes et de la photographie. Aus: OZANAM (*Le Palais*, 2002), S. 55, obere Abb.
- 3) **Rogier van der Weyden**, *Kreuzigungstriptychon* (um 1443-45), Mitteltafel, KHM/Wien. Aus: VOS (*Rogier van der Weyden*, 1999), S. 235.
- 4) **Rogier van der Weyden**, *Kreuzigung von Scheut* (um 1454-55 / vor 1458), Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo. Aus: Hans BELTING, *Die Erfindung des Gemäldes*, München 1994, Abb. 102.
- 5) **Dreux-Budé-Meister**, *Dreux-Budé-Triptychon* (um 1454), Mitteltafel: *Kreuzigung*, J. P. Getty Museum/Malibu. Aus: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 56, Abb. 30.
- 6) **Dreux-Budé-Meister**, *Dreux-Budé-Triptychon* (um 1454), linke Seitentafel: *Gefangennahme*, Slg. Dr. H. Bischoff/Bremen. Aus: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 56, Abb. 31.
- 7) **Dreux-Budé-Meister**, *Dreux-Budé-Triptychon* (um 1454), rechte Seitentafel: *Auferstehung*, Musée Fabre/Montpellier. Aus: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 57, Abb. 32.
- 8) Vergleich der Christusfiguren zwischen *Parlamentskreuzigung* und *Triptychon*:
Dreux-Budé-Meister, *Parlamentskreuzigung*, Detail Christus (linke Bildhälfte) und **Dreux-Budé-Meister**, *Dreux-Budé-Triptychon*, Detail Christus (rechte Bildhälfte).
 - *Parlamentskreuzigung*, Detailabbildung des Gekreuzigten aus: OZANAM (*Le Palais*, 2002), S. 22.
 - *Dreux-Budé-Triptychon*, Detailabbildung des Gekreuzigten aus: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 56, Abb. 30.

- Abbildungen der Christusköpfe aus: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 70, Abb. 50 und Abb. 51.
- 9) **Dreux-Budé-Meister**, *Dreux-Budé-Triptychon*, Detail Mariengruppe. Aus: STERLING (*La peinture médiévale*, II, 1990), S. 54, Abb. 29.
- 10) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Mariengruppe. Aus: OZANAM (*Le Palais*, 2002), S. 22.
- 11) **Dreux-Budé-Meister**, *Dreux-Budé-Triptychon*, Detail Schergen. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004) S. 41, Abb. 37.
- 12) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Schergen: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 20, Abb. 18.
- 13) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Mittelteil mit Kreuzigung. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 8, Abb. 4.
- 14) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Johannes Evangelist. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 33, Abb. 26.
- 15) **Rogier van der Weyden**, *Kreuzigung von Scheut*, Monasterio El Escorial, Detail Johannes Evangelist. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 33, Abb. 27.
- 16) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail linke Hälfte (Ludwig und Johannes). Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 6, Abb. 2.
- 17) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Ludwig der Heilige. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 17, Abb. 13.
- 18) **Jean Fouquet**, *Karl VII.* (um 1450-1455), Musée National du Louvre/Paris, Detail. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 17, Abb. 14.
- 19) **Anonym**, Aquarell mit *Porträt Karls VII.* (das Aquarell geht auf ein Porträt Karls VII. von Fouquet zurück, das ca. 1458-1460 datierbar ist), Slg. Robert de Gaignières, BNF/Paris, Estampes, Oa 14, fol. 3. Aus: SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 155, Abb. 88.
- 20) **Anonym**, *Porträt Karls VII.*, Musée National du château de Versailles. Aus: SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 8.
- 21) **Jean Fouquet**, *Stundenbuch des Etienne Chevalier*. Epiphanie, Musée Condé/Chantilly. Aus: SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 45.
- 22) **Meister von Flémalle/Robert Campin**, *Werk-Altar* (1438), Prado/Madrid, Detail linker Flügel. Aus: Jean-Claude FRÈRE, *Frühe flämische Malerei*, Paris 1996, S. 59.

- 23) **Rogier van der Weyden**, *Sacra Conversazione / Maria mit Kind und Heiligen (Madonna Medici)* (um 1450), Städel/Frankfurt. Aus: Vos (*Rogier van der Weyden*, 1999), S. 319.
- 24) Frontispiz des Protokollbuches des Rechnungshofes von Paris, Miniatur mit Darstellung einer Sitzung des Rechnungshofes unter der Regierung Ludwigs XII., Nationalarchiv/Paris. Aus: OZANAM (*Le Palais*, 2002), S. 15.
- 25) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail rechte Hälfte (Dionysius und Karl). Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 7, Abb. 3.
- 26) Kopie des 17. Jahrhunderts nach einem nicht erhaltenen Retabel des 14. Jahrhunderts, einst in der Michaelskapelle des *Palais de la Cité*/Paris: Kalvarienberg mit Stiftern und den heiligen Ludwig und Dionysius. Bibliothèque Nationale/Paris, Est. Oa 11, fol. 89. Aus: STERLING (*La peinture médiévale*, I, 1987), S. 166, Abb. 87.
- 27) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Karl der Große. Aus: LORENTZ (*A propos*, 1998), S. 124, Abb. VIII unten.
- 28) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Karl der Große, Mantelschließe. Aus: PLEYBERT (*Paris et Charles V.*, 2001), S. 125.
- 29) **Antonio Pisanello**, *Porträtmedaille Johannes VIII. Palaiologos* (um 1438-1443), British Museum/London. Aus: Bernhard DEGENHART, *Antonio Pisanello*, Wien 1940, Abb. 96.
- 30) *Histoire universelle d'Orose* (fr. 64), fol. 102v^o: Die Geburt von Romulus und Remus. Bibliothèque Nationale/Paris. Aus: Nicole REYNAUD, *La Résurrection de Lazare et le Maître de Coëtivy*, in: *La Revue du Louvre et des musées de France*, 15e année, 1965, no. 1, S. 176, Abb. 8.
- 31) **Nicolas Froment**, *Auferweckung des Lazarus* (1461), Mitteltafel; Aus: Rolf TOMAN, *Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1998, S. 401, obere Abb.
- 32) Statuette Karls des Großen vom Szepter Karls V. (1364), ehem. Schatz von Saint-Denis, Musée du Louvre/Paris. Aus: HEINRICHS-SCHREIBER (*Vincennes und die höfische Skulptur*, 1997), Abb. 79.
- 33) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Brüstung. Aus: Postkarte des Musée National du Louvre, Photo R.M.N., Paris 1989, IC-00-3906.

- 34) **Jan van Eyck**, *Die Madonna des Kanzlers Rolin* (1436/37), Musée du Louvre/Paris. Aus: Postkarte des Musée National du Louvre, Photo R.M.N., Paris 1989, IC 00 3906.
- 35) **Jan van Eyck**, *Die Madonna des Kanzlers Rolin* (1436/37), Detail. Aus: Vos (*Rogier van der Weyden*, 1999), S. 133, Abb. 189.
- 36) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail linke Hälfte. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 36, Abb. 32.
- 37) **A. de Champeaux** und **P. Gauchery**, Stich mit *Reconstitution des Hôtel de Nesle*. Aus: PLEYBERT (*Paris et Charles V.*, 2001), S. 133.
- 38) **Meister von St. Germain-des-Prés**, *Pietà von St. Germain-des-Prés* (um 1505), Musée du Louvre/Paris, Detail Louvre. Aus: PLEYBERT (*Paris et Charles V.*, 2001), S. 195.
- 39) Stadtplan mit der Rekonstruktion der Stadt Paris gg. Ende des 14. Jahrhunderts, CNRS; PLEYBERT (*Paris et Charles V.*, 2001), S. 7.
- 40) **Brüder Limburg / Barthélemy d'Eyck (?)**, *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (ms. 65), fol. 10v^o: *Der Monat Oktober / Die Aussaat*. Musée Condé/Chantilly. Aus: Jean DUFOURNET, *Die « Très Riches Heures » von Jean, Duc de Berry*, Köln 2003, S. 57.
- 41) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Architektur rechte Hälfte. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 7, Abb. 3.
- 42) **Etienne Martellange**, Zeichnung *Die Sainte-Chapelle und das südliche Ende der Galerie des Mercière* (nach 1630), Ashmolean Museum/Oxford, WA. C. Lar. II.117. Aus: BRÜCKLE (*Civitas Terrena*, 2005), S. 51, Abb. 16.
- 43) *Bréviaire de Paris* (ms. 2), fol. 367 v^o: *Martyrium des hl. Dionysius* (um 1414/1420), Bibliothèque Municipale/Châteauroux. Aus: STERLING (*La peinture médiévale*, I, 1987), S. 376, Abb. 266.
- 44) **Giotto (?)**, *Franziskus-Zyklus: Die Huldigung auf der Piazza* (um 1295/1300), S. Francesco/Assisi. Aus: Joachim POESCHKE, *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Abb. 142.
- 45) **Cimabue (?)**, Rom, S. Francesco/Assisi (Oberkirche). Aus: Jörg GARMS, *Vedute di Roma - Dal Medioevo all'Ottocento*, Neapel 1995, S. 21.
- 46) **Meister der Kleinen Passion**, *Martyrium der heiligen Ursula* (1411?), Wallraf-Richartz-Museum/Köln. Aus: ZEHNDER (*Katalog*, 1990), Abb. 222.

- 47) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Jerusalem. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 8, Abb. 4.
- 48) **Dreux-Budé-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Grabeskirche. Foto: Vincent de Sars.
- 49) **Erhard Reuwich**, Holzschnitt *Die Grabeskirche*, in: B. Breydenbach, *Le sante peregrinazioni die Gerusalemme*. Aus: Paolo CAUCCI VON SAUCKEN (Hg.), *Pilgerziele der Christenheit. Jerusalem, Rom, Santiago de Compostela*, Darmstadt 1999, S. 372, Abb. 235.
- 50) **Enguerrand Quarton**, *Marienkrönung* (1453), Musée de l'Hospice/Villeneuve-lès-Avignon, Detail Jerusalem. Aus: STERLING (Enguerrand Quarton, 1983), S. 61.
- 51) **Enguerrand Quarton**, *Pietà von Villeneuve-lès-Avignon*, Musée du Louvre/Paris, Detail Jerusalem. Aus: Ingo WALTHER (Hg.), *Malerei der Welt*, Köln 1995, S. 139.
- 52) **Barthélemy d'Eyck**, *Stundenbuch des René d'Anjou* (ms. Egerton 1070), fol. 5, British Library/London. KÖNIG (*Das Liebentbrannte Herz*, 1996), S. 44, Farbabb. 5.
- 53) **Bertrandon de la Brocquière**, *Jerusalem und die heiligen Stätten*, in: Pilgerbuch von 1458, BNF/Paris. Aus: Paolo CAUCCI VON SAUCKEN (Hg.), *Pilgerziele der Christenheit. Jerusalem, Rom, Santiago de Compostela*, Darmstadt 1999, S. 239, Farbtafel 96.
- 54) **Kopie nach dem Meister von Flémalle/Robert Campin od. Werkstatt**, *Messe des heiligen Gregor* (um 1510), Musée Royaux des Beaux Arts de Belgique/Brüssel, Detail. Aus: CHÂTELET (*Robert Campin*, 1996), S. 314.
- 55) **Schule von Amiens**, *Das Priestertum der Jungfrau* (1438), Musée du Louvre/Paris, Detail. Aus: THIÉBAUT (*Dal 1435 al 1500*, 1999), S. 138, Abb. 111.
- 56) **Rogier-Werkstatt**, *Exhumierung des heiligen Hubertus* (um 1440), National Gallery/London, Detail. Aus: Jill DUNKERTON, Susan FOISTER, Dillian GORDON, Nicholas PENNY, *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Yale University Press/New Haven/London 1991, S. 32, Abb. 17.
- 57) **Van Eyck**, *Heilige Barbara* (1437). Aus: PÄCHT (*Van Eyck*, 1989), Farbtafel 14.

- 58) Grundriss des Palais de la Cité im 14. Jahrhundert. Aus: OZANAM (*Le Palais*, 2002), S. 45.
- 59) Palais de la Cité, Zustand um 1640. Aus: PLEYBERT (*Paris et Charles V.*, 2001), S. 112.
- 60) **Dreux-Bude-Meister**, *Parlamentskreuzigung*, Detail Portal. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S: 39, Abb. 35.
- 61) **Brüder Limburg / Barthélemy d’Eyck (?)**, *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (ms. 65), fol. 6v^o: *Der Monat Juni*. Musée Condé/Chantilly. Aus: Jean DUFOURNET, *Die « Très Riches Heures » von Jean, Duc de Berry*, Köln 2003, S. 35.
- 62) **Brüder Limburg / Barthélemy d’Eyck (?)**, *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry (ms. 65), fol. 6v^o: *Der Monat Juni*, Detail. Aus: Jean DUFOURNET, *Die « Très Riches Heures » von Jean, Duc de Berry*, Köln 2003, S. 38.
- 63) **Jean Fouquet** in *Boccaccio, De Casibus virorum illustrium* (cod. gall. 6), fol. 2v^o: *Der Prozeß von Vendôme* (1458), Bayerische Staatsbibliothek/München. Aus: SCHAEFER (*Jean Fouquet*, 1994), S. 188, Abb. 119.
- 64) Lit de Justice vom 2. Oktober 1614 (Proklamation der Volljährigkeit Ludwigs XIII.). Ordre des avocats à la Cour de Paris. Aus: OZANAM (*Le Palais*, 2002), S. 56.
- 65) *Palais de Justice*, Nordfassade (heutiger Zustand). Aus: OZANAM (*Le Palais*, 2002), S. 229.
- 66) *Palais de Justice*, Detail Nordfassade. Aus: DAVIS (*Desespoir*, 1998), S. 204, Abb. 8.11.
- 67) Paris, Saint Lefroy, Detail Westfenster. Aus: DAVIS (*Desespoir*, 1998), S. 207, Abb. 8.2.
- 68) **Poilly**, Stich *Lit de Justice* am 12. September 1715 unter Ludwig XV. Aus: OZANAM (*Le Palais*, 2002), S. 64.
- 69) **Poilly**, Stich mit dem *Lit de Justice* am 12. September 1715 unter Ludwig XV., Detail. Aus: Jean-Marie PEROUSE DE MONTCLOS, *Paris. Kunstmetropole und Kulturstadt*, Köln 2000, S. 177, Abb. 46.
- 70) **Dunois-Meister**, *Jüngstes Gericht*, Musée des Arts décoratifs/Paris. Aus: REYNAUD (*Les heures*, 1999), S. 29, Abb. 10.
- 71) **Anonym**, *Parlamentskreuzigung von Toulouse* (um 1460), Musée des Augustins/Toulouse. Aus: LORENTZ (*La Crucifixion*, 2004), S. 14, Abb. 10.