

Die Wandmalerei von Cruet : ein profaner Bilderzyklus in Savoyen

Autor(en): **Mutter, Benno**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **53 (1996)**

Heft 2

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169481>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Wandmalereien von Cruet

Ein profaner Bilderzyklus in Savoyen

von BENNO MUTTER



Abb. 1 König Pippin. Wandmalerei von Cruet, 1310, Chambéry, Musée Savoisien.

Forschungsstand

Die Wandmalereien des 13. und frühen 14. Jahrhunderts im Südosten Frankreichs wurden 1961 durch Marguerite Roques¹ in einem grundlegenden Inventarwerk vorgestellt. Die savoyischen Wandmalereien ab dem 11. Jahrhundert behandelt ein Autorenkollektiv in einer 1988 erschienenen Publikation². Ein eigentliches, auch kleinere Wandmalerei-bestände aufführendes Inventar, wie es für die Malereien des 15. und 16. Jahrhunderts der Hautes-Alpes vorliegt³, besteht für Savoyen nicht. Wie dünn der Bestand an hochgotischer Wandmalerei in Savoyen ist, zeigt sich in den Publikationen Clément Gardets⁴, in denen nach den bestbekanntesten Malereien in Aime⁵ (Ende 12. Jahrhundert) direkt die Wandmalereien von Abondance⁶ (15. Jahrhundert) folgen.

Das Musée Savoisien in Chambéry besitzt nun seit 1988 einen einzigartigen Wandmalereizyklus aus dem frühen 14. Jahrhundert. Er stammt aus dem Château de

Verdun Dessous (oder Château de la Rive) in Cruet bei Montmélian und ist der einzige erhaltene Zeuge höfischer-ritterlicher, profaner Wandmalerei in Savoyen. Nach seiner Entdeckung 1985 wurde er von den Wänden abgelöst, da das Herrenhaus nicht unter Schutz steht und ein Umbau zum Gastronomiebetrieb bevorstand. Nach einer ersten Restaurierung war er bis 1994 provisorisch im Musée Savoisien ausgestellt. Eine neuerliche Restaurierung, die endlich eine definitive Sicherung des hochbedeutenden Ensembles auf massivem Mauerwerk ermöglichen soll, ist im Gange.

Eine erste, kurze Einordnung der Malereien nahm Philippe Raffaelli vor⁷. Aufwendig im Bild vorgestellt wurde der Zyklus 1990 in einer Publikation, die Interessierte anhand einer Bildbeschreibung und weiterem, stilistisch nicht verwandtem Bildmaterial in die mittelalterliche Welt einführt⁸. Als erster Wissenschaftler vermochte 1991 der Romanist Marco Piccat den Zyklus zumindest teilweise zu deuten⁹.

Der vorliegende Beitrag¹⁰ befasst sich in erster Linie mit den ikonografischen und stilistischen Aspekten. Dies aus drei Gründen: Es fehlt vorderhand ein Restaurierungsbericht, es existiert kein Quellenmaterial, das mit den Malereien in Zusammenhang gebracht werden könnte¹¹, und es gibt keine bauarchäologische Analyse des Château de Verdon Dessous.

Verdon Dessous bestand im 13. Jahrhundert aus einem ca. 13,60 m langen, 8,35 m breiten und unterkellerten Saal, in dem sich der Bilderzyklus befand, einem westlich anschließenden kleineren Raum und einem der nördlichen Langseite angrenzenden Turm¹⁵. Der Nebenraum diente nicht nur als Durchgang, sondern auch als Anrichterraum oder Küche bei festlichen Anlässen und als Wohnraum.

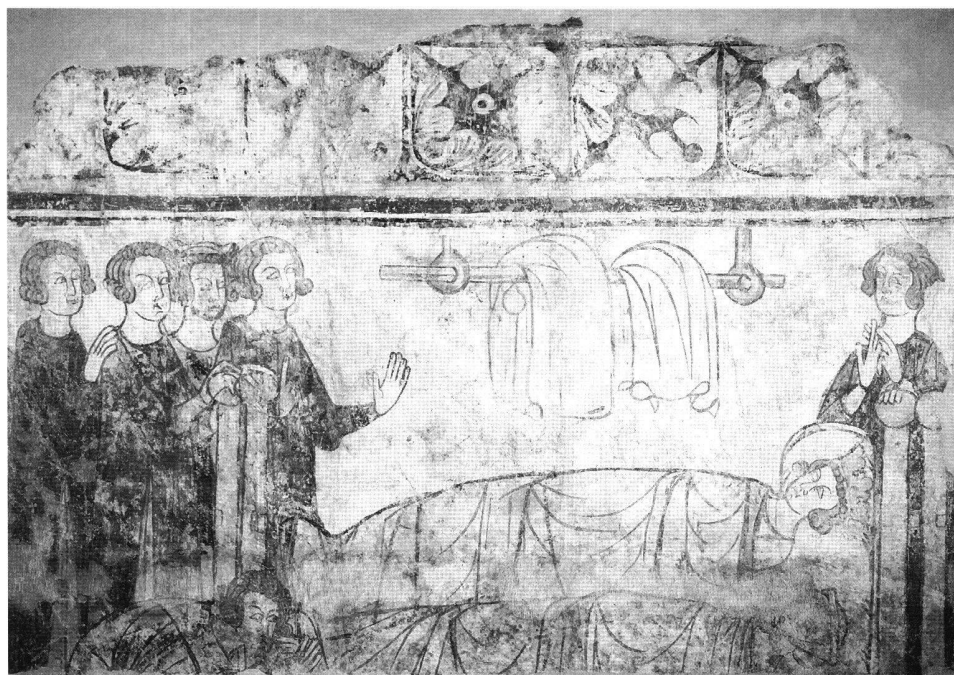


Abb.2 Schlafgemachszene. Wandmalerei von Cruet, 1310, Chambéry, Musée Savoisien.

Das Herrenhaus

Das Château de Verdon Dessous ist ein Herrenhaus, das in der Gemeinde Cruet über der Flussebene der Isère steht. Es gehörte vom 13. bis 16. Jahrhundert den Herren von Verdon¹², einem Geschlecht, das um 1300 im geschichtlichen Halbdunkel bleibt. Fest steht, dass es in der Grafschaft keine wichtige Rolle spielte. So sind seine Mitglieder z.B. nie unter den Begleitern der Grafen, die an Kreuzzügen teilnahmen.

Die im Französischen «maisons fortes» genannten Herrenhäuser waren bescheidene Sitze des niederen Adels¹³. Innerhalb des Sicherheitssystems der Grafschaft übernahmen sie als Ergänzung zu den wichtigen Schlössern wie Miolans oder Montmélian eine Kontrollfunktion. Die Herrenhäuser von Cruet¹⁴ dienten in der «Combe de Savoie», der Region zwischen Albertville und Montmélian, zur Überwachung des Zugangs zum Tal der Maurienne und nach Italien.

Dies legen der hier an der Ostseite vorhanden gewesene Kamin und das noch erhaltene, einen Fehbesatz imitierende Fragment¹⁶ der mittelalterlichen Wanddekoration nahe.

Der Typus des längsrechteckigen und hohen, bis zum Dachstuhl reichenden Raumes, der mittels Kamin und Wanddekor zum Festsaal ausgebildet wurde, ist uns durch mehrere Beispiele aus dem 13./14. Jahrhundert bekannt. Zu nennen sind die Säle im Priorenhaus von Romainmôtier (Waadt), in Theys¹⁷ (Isère) und in Roybon (Isère)¹⁸.

Der Bilderzyklus von Cruet

Im Rittersaal von Cruet befanden sich die Wandmalereien an den Längsseiten nahe des Dachansatzes und setzten sich an den Schmalseiten in Giebelform fort. Die nahezu lebensgrossen Szenen ergeben eine rund 40 Meter lange

Bildfolge. Sie sind in einer der Temperamalerei nahestehenden Technik ausgeführt¹⁹. Allerdings wurden physikalisch-chemische Prozesse, die für die Freskomalerei typisch sind, teilweise auch in Cruet festgestellt, weshalb Dominique Peyre²⁰ die Arbeitsweise als «*mezzo fresco*» bezeichnet. Eine vergleichbare Technik, nämlich eine Temperamalerei «sur une base peinte à 'fresque'», ist auch für viele Wandmalereien des 13./14. Jahrhunderts im heutigen Burgund nachgewiesen²¹.

In Cruet wurde auf den trockenen Putz eine der Farbe als Bindeschicht dienende Kalkmilch aufgetragen. Auf dem neutralen Grund folgte die flächige, das Kolorit bestimmende erste Malschicht, und auf dieser kam die grafische Linienzeichnung in braunroten Pinselstrichen zur Ausführung. Zuletzt wurden die Szenen mit einer schwarzen Konturen- und Binnenzeichnung ausgestaltet und oft noch weiss oder gelb akzentuiert. Diese Höhungen in reiner Temperamalerei²² sind bisweilen gänzlich verlorengegangen. In der Farbpalette dominieren Ockertöne, die von Gelb bis Zinnober und Braun reichen, daneben beschränkt sie sich auf Karbonschwarz, Kalkweiss und sparsam eingesetztes Blau und Grün.

Ausmalungssystem

Die Bildorganisation innerhalb des Zyklus gliedert sich in eine übergreifende Horizontalteilung und eine Vertikalteilung, die in den Szenen verwoben bleibt.

Die Bildfläche der Längswände (N und S) wird oben von einem waagrechten, nur von wenigen Bildelementen überschrittenen Abschlussband begrenzt. Darüber schliesst ein ornamentaler Fries an, dessen kalkweisse Palmetten sich auf schwarzem Grund abzeichnen. An der Westwand ist das beidseits eines ehemaligen Rauchfanges verbleibende Giebelfeld mit einer Quadermalerei ausgefüllt. Das Giebelfeld der Ostwand hingegen enthielt szenische, heute nur mehr in spärlichen Fragmenten erhaltene Malereien. Vollständig verloren ging durch den Einzug einer neuzeitlichen Zwischendecke das unterste Bilddrittel mit dem Boden- und Fussbereich der Szenen.

Die Vertikalteilung der Bildzone verzichtet auf szenenfremde Hilfsmittel wie Bänder oder Stege. Die Bildfolge wird durch Bäume und Türme rhythmisiert, die meistens einen Szenenwechsel signalisieren.

Bildelemente

Das Bildgeschehen spielt sich unzweifelhaft in der höfisch-ritterlichen Gesellschaft ab: Die Menschen agieren in Gruppen oder als von Menschengruppen umgebene Einzelpersonen. Die Betonung der gesellschaftlichen Ebene wird durch die einheitliche Physiognomie der Personen verstärkt: Die in Dreiviertelansicht gegebenen Figuren sind durchgehend von hohem, kräftigem Wuchs und ohne bestimmtes Alter (Abb. 1–4). Die Bewegungen sind gemess-



Abb.3 Der Eremit mit Moran. Wandmalerei von Cruet, 1310, Chambéry, Musée Savoisien.

sen, die Körperhaltung meist senkrecht. Die Arme sind in höfischer Manier nahe am Oberkörper gehalten. Die Darstellung der Hände folgt den Bedürfnissen der Gestensprache, was zu qualitativ unterschiedlichen, mitunter aber zu eleganten Lösungen führt. Ein eigens aufgetragenes Inkarnat besteht nicht; das formgebende Liniensystem der Hautpartien liegt direkt auf dem Kalkgrund.

Obwohl jede Individualisierung vermieden zu sein scheint, spiegelt sich in einzelnen Gesichtern die Gemütslage (Abb. 3). Grosse Augen bestimmen den wachen Ge-



Abb.4 Duell. Wandmalerei von Cruet, 1310, Chambéry, Musée Savoisien.

sichtsausdruck. Gleichmässig gerundete Brauenbögen leiten zu einer schmalen Nase über. Haar- und Kinnlinie beschreiben ebenmässige Bögen und umreissen die längsovale, aber volle Gesichtsförmigkeit. Nur mehr schwach sichtbares Wangenrot ist an nahezu allen Gesichtern feststellbar. Der kleine Mund ist ausnahmslos geschlossen. Ein brauner Pinselstrich gibt die Linie der Lippen an, deren Rundungen ursprünglich rot aufgemalt waren, heute aber oft gänzlich verschwunden und in einzelnen Fällen verschwärzt sind.

der Palmettenkrone ein spitzer Hut mit hinten aufgebogener Krempe und flachem Hutkopf. Zum Ausritt gehören die Sporen, die aber nur mehr als Verfärbung auf dem dunklen Leder erkennbar sind.

Typisierung ist auch bei der Rüstung und Bewaffnung die Regel (Abb. 4). Der Ringelpanzer²⁶ schützt den ganzen Körper mittels Kettenhemd, Panzerkapuze, -strümpfen, -ärmeln und -fäustlingen. Darüber wird der farbige Waffenrock getragen, der dem Surkôt entspricht und bis unter

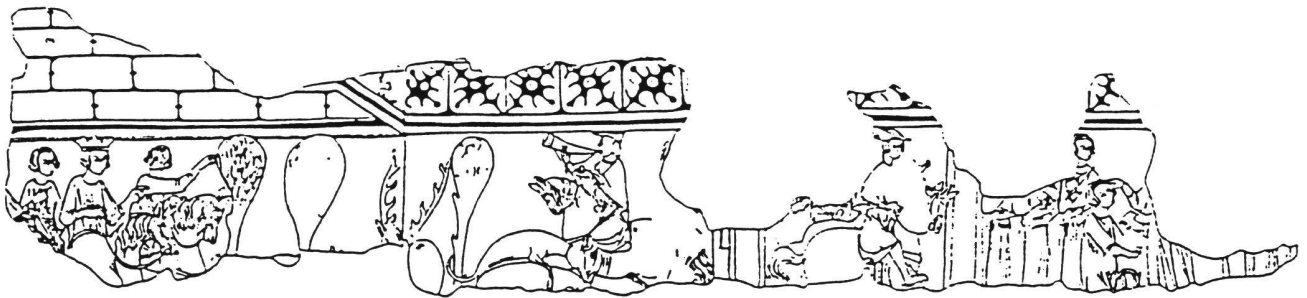


Abb. 5 Szenen der Nordwestecke und der westlichen Nordwand: Hirschjagd König Pippins, Ritt Symons und Pippins, Ehrung Symons. Umzeichnung der Wandmalereien von Cruet. Chambéry, Musée Savoisien.

Die blonden Haare kräuseln sich über der hohen Stirn zu einer Lockenreihe. Seitlich fallen sie in sanftem Bogen herab und drehen sich im Gegenschwung zu einer Rolle, dem Span²³. Diese Männerfrisur wird in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts allgemein üblich. Auch die Bartlosigkeit ist ein Kennzeichen dieser Zeit.

Die Kleidung besteht in der Regel aus einem Unterkleid, der Cotte, und einem Überrock, dem Surkôt. Im Freien wird der Surkôt gegürtet, im Innern umgibt er in langen, geraden Falten den Körper. Die eng geschnittenen Ärmel bedecken gerade noch die Ellbogen und lassen an den Handgelenken die meist hellere, andersfarbige Cotte sichtbar werden. Zu den enganliegenden Beinlingen werden niedrige Schuhe mit langer Spitze getragen.

Diese im 13. Jahrhundert allgemein übliche Kleidemodus kennt zwischen Frauen und Männern kaum Unterschiede²⁴. Erst im 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts änderte sich dies, als die Männer begannen, den kurzen Rock zu tragen²⁵. Je nach Bedürfnis wird die Kleidung in Cruet ergänzt. Die Frauen haben über ihr Haar ein Netz gelegt und darüber das Gebende befestigt, ein steifes Band, das reifartig um den Kopf geführt und mit einem Kinnband festgebunden wird. Handschuhe werden bei Innenszenen ausgezogen und in der Hand gehalten. Als Kopfbedeckung dient nebst

die Knie reicht. Dem Kopfschutz dient eine halbkugelförmige Hirnhaube. Die Beinschienen weisen als einziger Rüstungsteil in die Zeit um 1300, als das Bedürfnis nach einem verbesserten Schienbeinschutz stieg und eine Entwicklung einsetzte, die in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts zur Panzerung des ganzen Beines, dem Beinzeug, führte. Auch die Bewaffnung ist bereits im 13. Jahrhundert im Gebrauch. Sie besteht aus Lanzen mit dünnen Schäften, Armbrust und Bogen, in den Zweikämpfen aus kurzem Schwert und Dreiecksschild.

Die Pferde werden im Profil gezeigt. Ihr fülliger Leib mit der betonten Rundung des Hinterteiles und dem massigen Halsansatz vermittelt den Eindruck von Schwere und Kraft. Trotzdem entbehren sie nicht der Eleganz, denn der Hals leitet in schönem Bogen zum anmutig angewinkelten Kopf über. Bei den Baumdarstellungen erweitert sich der dünne Stamm allmählich zur kompakten Krone, die ein schuppenartiges Blattkleid besitzt. Die schwarze Kontur unterstreicht die Geschlossenheit dieser schablonenhaft wirkenden Keulenform. Auch die Architekturdarstellungen besitzen wenig Tiefenwirkung. Sie sind im Verhältnis zum Menschen zu klein wiedergegeben. Fenster und Schiesscharten in schmalen Schlitzen sowie Rundbogentore durchbrechen die Wände.

Textvorlagen

Die Elterngeschichte Karls des Grossen

«Berte aus grans piés» von Adenet le Roi

Nach Marco Piccat illustrieren die Wandmalereien von Cruet in ihrem ersten Abschnitt die Geschichte Pippins und Bertas²⁷, der Eltern Karls des Grossen. Zugrunde liegt der

Der Berta-Roman Adenets ist heute in 10 Handschriften vollständig und in einer fragmentarisch überliefert. Drei Handschriften stammen noch aus dem 13. Jahrhundert³¹. Sechs weitere Manuskripte können ins 14. Jahrhundert datiert werden, davon drei in die 1. Jahrhunderthälfte³². Die Beliebtheit der Neubearbeitung Adenets scheint also in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Entstehung recht gross gewesen zu sein. Dass später kaum mehr Kopien angefertigt wurden, beweist, dass der Stoff an Bedeutung verlor.



Abb.6 Szenen der östlichen Nordwand: Gegenüberstellung und Schlafgemachszene im Hause Symons. Umzeichnung der Wandmalereien von Cruet. Chambéry, Musée Savoisien.

Roman «Berte aus grans piés» von Adenet le Roi²⁸. Der Autor wurde um 1240 geboren und hielt sich lange am brabantischen Fürstenhof auf, wo er Maria von Brabant kennenlernte²⁹. Diese war ab 1274 durch die Heirat mit Philipp III. dem Kühnen Königin von Frankreich und ausserdem die Tante der gleichnamigen Frau des Grafen Amadeus V. von Savoyen. Adenets Überarbeitung des Berta-Stoffes stammt aus den siebziger Jahren. Da die Tradition der Bertalegende weitverbreitet ist und die entsprechend zahlreichen Textzeugen oft sehr kurz sind, ist es der Forschung bisher nicht gelungen, Adenets Quellen genau zu umschreiben³⁰.

Der Roman erzählt die Wiederauffindung der Königin Berta, der rechtmässigen Frau König Pippins, die durch eine Intrige vom Hof verbannt und durch ihre Dienerin Aliste ersetzt worden war. Neben dem Königspaar und der Königinmutter Blanchefleur sind die Hauptpersonen auf der einen Seite die königstreuen Helfer Symon und Moran, auf der andern eine verräterische Dienerschaft, nämlich die falsche Königin Aliste, ihre Mutter Margiste und ihr Vetter Tibert.

Die Wiederauffindung Bertas

Marco Piccats Bildidentifikation³³ für die Nordwand ist richtungsweisend. Er liest die Bildfolge von links nach rechts und setzt den Anfang der Illustration bei Pippins Jagd im Wald von Mans an, die die Wiederauffindung Bertas einleitet (V. 2615–2622). Die Jagdszene von Cruet (Abb. 1 und 5) mit der genau in die Nordwestecke gesetzten Hirschdarstellung ist ein direkter Verweis auf Adenets Neubearbeitung: Nur diese Version des Berta-Stoffes spricht ausdrücklich von einem Hirsch als Beutetier. Die Reitergruppe der zweiten Szene illustriert den gemeinsamen Ritt Pippins und Symons, bei dem der König den Gastgeber Bertas ins Vertrauen zieht. Adenet beschreibt diese Übereinkunft ausführlich (V. 2932–2963). Die dritte Szene von Cruet zeigt bereits den Dank an die Gastgeberfamilie und speziell an Symon.

Die beiden letzten Szenen der Nordwand (Abb. 6) sind nach Marco Piccat nicht detailgetreue Übernahmen der Adenet-Version, sondern Bildkompositionen, die sich aus verschiedenen, von Adenet in den Stoff eingebrachten oder

besonders betonten Elementen zusammensetzen. So schildert die vierte Szene eine Gegenüberstellung der falschen und der richtigen Berta, zwischen denen Symon als Zeuge auftritt. Erstmals erscheint der Verräter Tibert, eine von Adenet eingeführte Figur³⁴. Er wird durch den Bart und seine flache Mütze als unwürdig gekennzeichnet. Im Graduale von Sankt Katharinenthal tragen die Vertreter des Heidentums eine ähnliche Kopfbedeckung, eine Frühform des Birettes³⁵.

Die Rückkehr nach Paris

Dass nach Marco Piccat die Vorlage der Berta-Legende in der Nordostecke enden soll, erachte ich keinesfalls als zwingend, vielmehr besteht durchaus die Möglichkeit, sämtliche Szenen der Ostwand dem Roman Adenets zuzuordnen. Für die Ost-/Südwand kann ich einen neuen Vorschlag formulieren, der sich vermehrt an der erhaltenen Bildsubstanz orientiert und auch die Frage der Textinterpretation einbezieht.

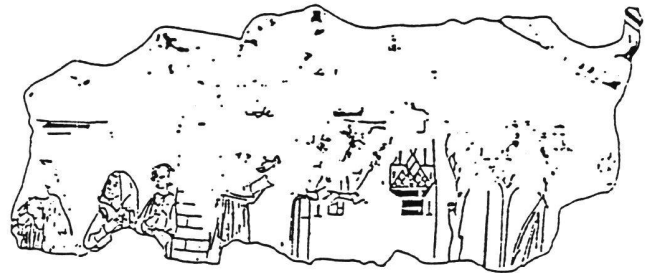
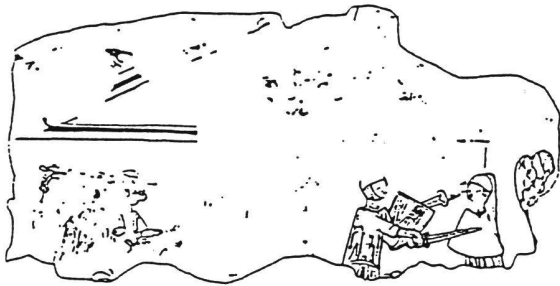


Abb.7 Szenen der Ostwand: Ritt nach Paris, Turnierszene, Ehrung des Eremiten und Morans, die Königsfamilie in Paris, Aliste im Kloster Monmartre. Umzeichnung der Wandmalereien von Cruet, Chambéry, Musée Savoisien.

Das letzte Bildfeld der Nordmauer besitzt eine aussergewöhnlich lebendige Gestensprache (Abb. 2). In erster Linie ist es die vor dem Bett kniende und die Füße der Frau betastende Person, die auf den Berta-Stoff verweist, denn einzig die Grösse der Füße unterscheidet Berta zuverlässig von der Dienerin Aliste. Adenet beschreibt in den Versen 2144 ff., wie die Mutter Bertas daran die im Bett liegende Dienerin erkennt. In Cruet weicht die Szene von der Vorlage ab. Marco Piccat sieht in der Darstellung zu Recht eine Zusammenfassung verschiedener, in Adenets Roman einzeln vorkommender Elemente, die zugleich vor- und zurückblenden. Ich pflichte auch seiner chronologischen Einordnung bei: Die Szene resümiert die Entwicklungsstufe, die die Geschichte in der ersten gemeinsamen Nacht des Königspaares im Hause Symons erreicht hat. Es sind zwei Männer, die die Grösse der Füße überprüfen. Der eine hat sich kontrollierend hinuntergebeugt, der andere demonstriert mit beiden Händen die aussergewöhnliche Länge des Fusses. Die wiedergefundene Berta ist noch ohne Krone dargestellt, weil sie noch nicht in allen Ehren nach Paris zurückgekehrt ist. Die seltsame Geste des Mannes am Kopfende des Bettes spielt in offensichtlich sexuellem Bezug auf die bedeutende Nachkommenschaft des Paares an, nämlich auf die Zeugung von Gille, der Mutter Rolands, und auf den zukünftigen Kaiser Karl. Ähnliche, aber obszöne Gesten mit gekreuzten Fingern sind im Mittelalter durchaus gebräuchlich³⁶.

Der Ort der Handlung verlagert sich nun nach Paris (Abb. 7). Eine Reitergruppe übernimmt die Funktion der Überleitung und steht wohl als *pars pro toto* für die königliche Gesellschaft, die über Mans nach Paris zurückreist (V. 3259–3290).

In den Versen 3291–3360 erzählt Adenet die Ankunft in Paris, die freudige Begrüssung durch die Bevölkerung und die nicht näher beschriebenen Feiern in der Hauptstadt. Auf diese Textpassage nimmt in Cruet die zweite Szene der Ostwand mit dem Schwertduell zweier Ritter Bezug (Abb. 4). Der einzige geschmückte Waffenrock des Zyklus und die Tatsache, dass die Hiebe nur auf die Schilde zielen, kann ein Hinweis auf das friedliche Umfeld dieses Kampfes sein.

Für den Mönch des folgenden Bildfeldes gibt es bei Adenet gegen Ende der Berta-Geschichte keine direkten Hinweise³⁷, hingegen handeln die Verse 3361–3411 von der Ehrung Morans, der auf Wunsch Bertas zum Ritter geschlagen wird. In diese erneute Dankesbezeugung des Königspaares an einen Retter der Königin wurden in Cruet offensichtlich mehrere Personen einbezogen, darunter der einzige für den Fortgang der Geschichte bedeutende Ordensmann (Abb. 3). Es ist der Eremit, welcher der im Wald von Mans ausgesetzten Berta den Weg weist (V. 1075–1146), jedoch später keine Erwähnung mehr findet. Dass er in Cruet an dieser Stelle entgegen der Textvorlage noch einmal zur Darstellung gelangt ist, muss als be-

wusste Betonung seiner Helferrolle und seiner Verdienste verstanden werden. Seine Darstellung mit einfacher Kutte und Kapuze entspricht durchaus der ikonografischen Tradition³⁸. Die auf die Brust gelegten Hände sind als Demutsgesten der Geehrten zu deuten, die den Dank annehmen. Nach François Garnier signalisiert die Haltung Aufrichtigkeit, Annahme, aber auch Innerlichkeit³⁹.

Der Ausblick auf die Zukunft

Die beiden letzten, sehr fragmentarischen Szenen der Ostmauer stellen wohl einen Ausblick auf das kommende Leben der Romanfiguren in Paris dar, wie er auch bei Adenet am Ende seiner Neubearbeitung zu lesen ist. Die Architekturdarstellung des zweitletzten Bildes steht für die Stadt Paris. Adenet preist in den Versen 3473–3486 die Nachkommenschaft des Königspaares und fügt an, dass Gille die zukünftige Gemahlin des Milon d'Aiglent und Mutter Rolands sei. So ist denkbar, dass das Bild von Cruet diese Vermählung ankündigt, indem es Milon darstellt, der um die Hand Gilles anhält. Für diese Deutungsmöglichkeit spricht auch die für den jungen Karl den Grossen bedeutende Rolle des Milon d'Aiglent.

Die letzte Szene der Ostwand vermittelt den Eindruck eines grösseren Gebäudekomplexes. Chantal Fernex de Mongex und Dominique Richard⁴⁰ sprechen diesen als Sakralbau an und erkennen in den Fragmenten innerhalb einer Arkadenöffnung das Gewand einer nach vorne gebeugten Person. Textstellen Adenets bestätigen dies und erlauben es uns, in diesem Bild den Eintritt der Betrügerin Aliste ins Kloster auf dem Montmartre (V. 2312–2331) zu sehen. Am Romanende weist Adenet auch diesbezüglich auf Kommendes, wenn er bemerkt, dass Aliste ihre beiden Söhne Rainfrois und Heudri, die sie als falsche Berta mit Pippin gezeugt hatte, auf dem Montmartre zu zukünftigen Missetätern erziehen werde (V. 3467–3474). Die Kopffragmente am rechten Bildrand gehören wohl zu einem der Stiefbrüder Karls, womit die Szene in Cruet den Gehalt dieser Textstelle überraschend präzise wiedergibt.

Meinem Deutungsvorschlag zufolge fällt das Ende der ersten Textvorlage genau auf die Südostecke des Rittersaales von Verdun Dessous, womit ein Schlusspunkt erreicht scheint. Es hat sich aber gezeigt, dass die Malerei auch die Ausblicke auf Kommendes, die sich im Romanende finden, übernimmt. Für den Autor Adenet waren diese Hinweise sinnvoll, ja sogar notwendig, konnte er doch damit seine Neubearbeitung der Berta-Legende in den allgemein bekannten Stoff um Karl den Grossen einbinden und gleichwohl den Roman an dieser Stelle zu Ende gehen lassen. Er kündigt dabei das seitens der Stiefbrüder zu erwartende Unheil an, bevor er in den Schlusszeilen zum Lob Gilles und Karls des Grossen anhebt. Auf diese Weise hat er einen romanwürdigen, positiven Schlusspunkt gewählt.

In Cruet aber präsentieren sich die letzten beiden Szenen in umgekehrter Reihenfolge. Zunächst sehen wir das glückliche Königspaar mit seinen Getreuen in Paris, und erst in

der letzten Szene werden wir mit der unheilverheissenden Darstellung des Montmartres konfrontiert. Diese Bildregie verlangt geradezu eine Weiterführung der Handlung, sollte es in der südöstlichen Ecke des Saales nicht zu einer unbefriedigenden Zäsur kommen. Da nun das erste Bildfragment der Südwand wiederum mit Teilen einer Architekturdarstellung beginnt, ist es vorstellbar, dass sich die Montmartre-Darstellung um die Ecke herum gezogen hat. Dass die in Cruet tätige Werkstatt es versteht, die Ecken einzubeziehen, beweist sie mit der Hirschdarstellung, und es wäre doch ungewöhnlich, wenn dasselbe Atelier im gegenüberliegenden Gebäudewinkel eine Szene enden liesse, in der die letzte Person buchstäblich in die Ecke blickt. Das Eckbild übernehme die Aufgabe der Überleitung zur Südwand wirkungsvoll – eine Funktion, die bereits in der Bildthematik definiert ist.

Die Jugendlegende Karls des Grossen

«Charlemagne» von Girart d'Amiens

Der literarische Stoff, der nahtlos an die Berta-Legende anschliesst, ist jener der Jugend Karls des Grossen. Spätestens im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts liegt nun dem höfischen Publikum eine Neubearbeitung des Karlstoffes vor, die aus der Feder von Girart d'Amiens stammt⁴¹. Dieser steht in der Nachfolge Adenets und hat erklärermassen den Anspruch, dessen «Berte aus grans piés» mit seinem «Charlemagne» fortzusetzen. Er verfasste das Riesenepos von mehr als 23000 Alexandrinern für Karl von Valois, den Bruder König Philipps des Schönen von Frankreich.

Im Gegensatz zu Adenets Berta-Roman ist der «Charlemagne» von der romanistischen Forschung wenig und nur in Teilaspekten beachtet worden und liegt auch in keiner modernen Ausgabe vor⁴². Dies mag damit zusammenhängen, dass sich Gaston Paris recht abschätzig über das Werk äusserte⁴³. Die jüngere Literatur setzt seine Entstehung vor 1308 an⁴⁴. Dieser *terminus ante quem* überzeugt, da Karl von Valois in diesem Jahr als Kandidat für den römischen Thron auftrat und sich gewiss gerne in der Nachfolge Karls des Grossen sah. Dies soll aber nicht heissen, dass das Epos in Hinblick auf die Königswahl in Auftrag gegeben wurde, denn diese kam durch die Ermordung Albrechts für alle überraschend. Nach 1308, als der Luxemburger Heinrich VII. als römischer König nach der Kaiserkrone griff, dürfte das politische Motiv für die Verehrung des Namensvetters weggefallen sein.

Girart, über dessen Leben kaum etwas bekannt ist⁴⁵, stützt sich für seine Kompilation auf die «Chroniques de Saint-Denis» und die «Grandes Chroniques de France»⁴⁶. Für die Jugendgeschichte Karls greift er auf einen Roman aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück, der uns nur fragmentarisch in einer Version des 13. Jahrhunderts erhalten geblieben ist und von Gaston Paris unter dem Titel «Mainet» ediert wurde⁴⁷. Die Tradition des «Mainet» ist mit

jener der «Berta» vergleichbar: Sie ist ebenso vielschichtig wie weitverbreitet und findet sich als kurze Textpassage in zahlreichen Epen des Karlsstoffes. Jaques Horrent, der die Überlieferungsgeschichte der Jugendlegende Karls des Grossen untersucht hat, bestätigt diese Beobachtungen im wesentlichen⁴⁸, kommt aber zum Schluss, dass Girart die Version des «Mainet» nicht direkt gekannt hat.

Girart erzählt die Jugendzeit Karls des Grossen im ersten Teil seines «Charlemagne». In zwei der drei noch existierenden Abschriften aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts⁴⁹ ist Adenets Berta-Roman vorangestellt. Eine heute verschwundene Handschrift gleichen Typs – der Berta-Roman,

gefolgt vom «Charlemagne» Girarts – befand sich laut einem Inventar und einem Brief Karls V. in dessen Bibliothek⁵⁰. Ob es sich bei einem weiteren, unvollständig erhaltenen Manuskript⁵¹ des «Charlemagne» ursprünglich ebenfalls um eine Handschrift dieses Typs handelte, ist nicht mehr zu überprüfen, da nur mehr ein Fragment des dritten Romanteils existiert.

Die Überlieferung des «Charlemagne» zeigt also, dass die Kompilation ganz im Sinn des Autors auch vom Publikum mit Adenets «Berte aus grans piés» verbunden und als deren Fortsetzung akzeptiert wurde. Die Beliebtheit beider Autoren um 1300 stellt auch Alison Stones fest⁵². Offen-

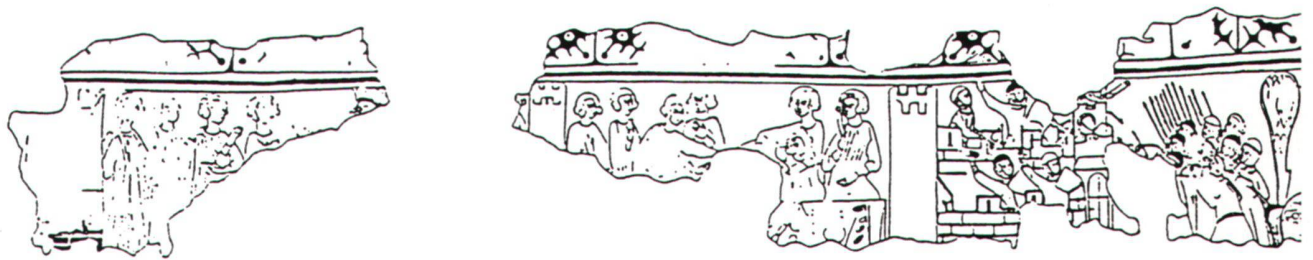


Abb. 8 Szenen der östlichen Südwand: Beratungszene, Bankett, Angriff auf Reims. Umzeichnung der Wandmalereien von Cruet, Chambéry, Musée Savoisien.



Abb. 9 Bankettszene. Wandmalereien von Cruet, 1310, Chambéry, Musée Savoisien.

sichtlich wurde Girart aber vor allem durch sein Karlsepos mit Adenet in Verbindung gebracht, denn nur selten sind seine anderen Werke in Sammelhandschriften überliefert⁵³.

Seine Neubearbeitung trägt dem Geschmack des höfischen Publikums vermehrt Rechnung, glättet einige allzu abenteuerliche Passagen der Vorlage und gibt sich den Anstrich eines historischen Berichts⁵⁴. So tritt Milon d'Aiglent, der Schwager Karls, der in der Quelle ein nicht weiter umschriebener Feind der Halbbrüder ist, nun in massgeblicher Funktion auf, womit Girart auch den Anschluss an Adenets Roman ermöglicht. Gerade diese neuen, teils stilistischen Komponenten machen den «Charlemagne» für Cruet zur

gen nach den gesellschaftlichen die kriegerischen Themen. Es ist dabei wiederum eine bestimmte Szene, nämlich jene eines Bankettes (Abb. 8 und 9), die sich durch ihre besondere Bildsprache von den andern abhebt und in diesem Fall auf den Mainetstoff weist. Meiner Auffassung nach schildert sie den Eklat, der zum Exil Karls führt und bei Girart d'Amiens beschrieben ist: Rainfroi verlangt von Karl, ihn bei einem Festmahl zu bedienen (26v, B)⁵⁵, der beleidigte Karl wirft ihm jedoch einen gebratenen Pfau wohlgezielt ins Gesicht (fol. 27).

Die Szene in Cruet zeigt sechs Tafelnde, die von Karl überrumpelt werden. Dieser steht vornübergebeugt neben

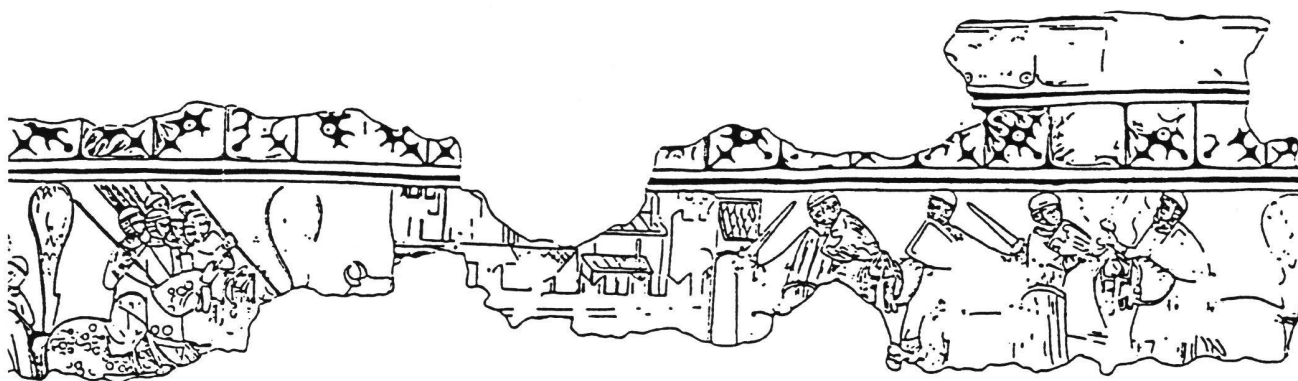


Abb. 10 Szenen der westlichen Südwand: Der Romzug mit der Armee Karls vor dem belagerten Rom, Duell Karls gegen Corsuble. Umzeichnung Wandmalereien von Cruet. Chambéry, Musée Savoisien.

geeigneten Vorlage, denn er wird nur als aktuelle Neubearbeitung den Ansprüchen der Auftraggeber gerecht. Dies ist um so wichtiger, als dass mit Adenets erfolgreichem Berta-Roman eine Vorlage hoher Qualität gefunden wurde.

Im ersten Teil von Girarts Neubearbeitung muss sich der junge Karl gegen seine auf dem Montmartre aufgewachsenen Stiefbrüder Heudri und Rainfroi behaupten. Diese haben seine Eltern umgebracht und die Macht usurpiert. Nachdem die Lage untragbar geworden ist, flieht Karl mit seinen Getreuen nach Spanien. Im diesem Exil nennt er sich Mainet und zeichnet sich in unzähligen Kämpfen aus. Anschliessend befreit er den Papst von einer Belagerung Roms und ergreift danach die Macht in seiner Heimat.

Ein Bankett als Schlüsselszene

Der dramatische Aufbau der Südwand-Malereien deckt sich gut mit diesem Teil des «Charlemagne»: In beiden fol-

dem schwarzgekleideten Heudri, sein linker Arm ist schwungvoll vorgereckt, das Geflügel offensichtlich schon geworfen. Heudri scheint sich erschrocken umgedreht zu haben und deckt nun mit beiden Händen sein Kleid ab, während Rainfroi, dem der Wurf gilt, unfreiwillig an die Brust seines Tischnachbarn gefallen ist und von diesem in einer reflexartigen Abwehrbewegung unbeholfen «umarmt» wird. Die Stiefbrüder tragen als Machthaber die Krone.

Die vorangehende Beratungsszene von Cruet muss demzufolge jene Verhandlungen illustrieren, die nach den ersten Unstimmigkeiten zwischen der Partei Karls und den Stiefbrüdern geführt wurden (fol. 25).

Auf das Bankett folgen sowohl in Cruet als auch bei Girart die Kriegsszenen. Der Text bringt eine ganze Palette von Kämpfen, die als Vorlagen für die Südwandmalereien in Frage kommen. Zunächst droht der Sturm der Truppen Rainfrois auf das von den Kameraden Karls gehaltene Reims, später verteidigen die Franzosen in einer Vielzahl von Kämpfen das Reich des heidnischen Königs Galafre in

Spanien, befreien danach die belagerte Stadt Rom und entmachten schliesslich nach ihrer Rückkehr die Usurpatoren.

Karls Romzug

Im Vergleich mit der Dichtung Girarts fällt auf, dass es in Cruet für die Spanienepisode (fol. 30r–55r) und ihre Hauptakteure keine wirkliche Entsprechung gibt. Es scheint, dass diese für das Bildprogramm von Cruet gänzlich gestrichen wurden und dass die Wandmalereien von der Flucht Karls direkt zum Romzug übergehen. Für die Wandmalereien ergibt sich daher etwa in der Mitte der Südwand ein thematischer Wechsel. Die Szene einer angegriffenen Stadt (Abb. 8) illustriert offenbar noch die Konflikte um Reims, die sich aus der Bankettszene ergeben (fol. 28). Die Stadt befindet sich in der Hand der Freunde Karls und wird von der Armee Rainfrois angegriffen. Die dramatische Spannung, die aus den zwei vorangehenden Bildfeldern resultiert, entlädt sich in dieser hektischen Darstellung. Reims als Krönungsort symbolisiert hier die von den Stiefbrüdern usurpierte Herrschaft, die dem jungen Karl zusteht. Die von Girart erwähnte Übermacht wird in Cruet anschaulich geschildert, indem eine geschlossene Truppe einige vereinzelte Verteidiger angreift. Die Kompaktheit des Trupps sowie die fehlende Übereinstimmung mit den Bildkomponenten des Hintergrundes sind Merkmale, die bei mittelalterlichen Darstellungen von Menschenmengen üblich sind⁵⁶.

Es folgt der oben erwähnte Themenwechsel. Die für die Kohärenz des Zyklus wichtige Überleitung übernimmt eine Reitergruppe, die sich einer anschliessenden Stadtdarstellung zuwendet (Abb. 10 und 15). Wie in der vorangehenden Szene steht eine kleine Gruppe für eine Armee. Hier ist es jene Mainets, die nach Rom aufgebrochen ist, um dem Papst gegen die Sarazenen beizustehen, und eben vor der belagerten Stadt eintrifft (fol. 56). Die Soldaten halten ihre Lanzen in demonstrativ guter Absicht geschultert. Im belagerten Rom ist kein Mensch zu sehen, davor aber der Kopf eines gehörnten Tieres, welches die Textvorlage (fol. 55–60) offenbar nicht erwähnt⁵⁷.

Ausgehend vom heute noch lesbaren Bildinhalt entpuppt sich die Szene am ehesten als Darstellung einer im Mittelalter weitverbreiteten Kriegslist, die der römische Sachschriftsteller Sextus Julius Frontinus zwischen 81 und 96 n. Chr. in seinen «Strategemata» beschrieb⁵⁸: Um den Belagern reichliche Nahrungsmittelvorräte vorzutauschen, sollen die Belagerten einige Schafe mit Weizen füttern und gegen die feindlichen Wachen treiben. Wenn nun die Tiere eingefangen und geschlachtet werden, würden die Belagerer auf einen riesigen Weizenvorrat schliessen und deshalb abziehen. Diese Kriegstaktik wurde seit der Antike zu einem Versatzstück der schriftlichen Tradition⁵⁹. Ende des 12. Jahrhunderts wird sie in der «Vita Gerardi comitis» überliefert⁶⁰, einer Heiligenvita, die die südfranzösischen, provenzalischen und burgundischen Empörerepen um Girart de Vienne und Girart de Roussillon als Vorlagen be-

nutzt. Die Kriegslist wird hier modifiziert, indem die Verteidiger nun einen Stier in die Hände der Belagerer fallen lassen⁶¹. In dieser Version findet sich das Strategem erneut in einer um 1330 bis 1334 entstandenen, in Alexandrinern gereimten Neufassung des «Girart de Roussillon», die in der Bibliothek der Herzöge von Burgund mehrfach vertreten war. Die in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte Prachthandschrift⁶² stammt aus diesem Bestand und enthält eine kleine Randminiatur, die die Kriegslist illustriert⁶³.

Die Überlieferung zeigt, dass das Motiv des Stieres vor der belagerten Stadt zu den gängigen Elementen der Chansonichtung gehört und in den Empörerepen auftaucht, also im weiteren Legendenkreis um Karl den Grossen. Dass es auch in Savoyen in einen Karlszyklus eingeflochten wird, um die Belagerung Roms zu veranschaulichen, kann nicht überraschen. Erklärbar wird auch das in Anbetracht der Belagerung gefährlich offenstehende Stadttor, durch das eben erst der Stier gejagt wurde.

Die beiden anschliessenden Duellsszenen (Abb. 10) betrachtet Marco Piccat als Schilderung eines einzigen Kampfes in mehreren Phasen. Ich schliesse mich dem an, denn das Aufteilen von Entscheidungskämpfen in verschiedene Erzählabschnitte hat in der Epik eine lange und auch von Girart d'Amiens aufgegriffene Tradition. Die Bildfolge von Cruet zeigt in der ersten Phase beide Kämpfer als ebenbürtig, in der zweiten aber wankt der Verlierer. Die Darstellung schliesst ohne trennenden Turm oder Baum an die belagerte Stadt an; mit Sicherheit handelt es sich um den Kampf Mainets gegen den Belagerer Corsuble, der sich auch bei Girart vor den Toren Roms abspielt (fol. 59).

Die letzte Bildfläche, wiederum an der Westwand (Abb. 11) zeigt offensichtlich das heraldisch geschmückte Zeltlager⁶⁴ Karl-Mainets.

Das Bildprogramm von Cruet

Historische Voraussetzungen

Die Rahmenbedingungen für eine Literaturrezeption dieses Ausmasses waren im Savoyen des frühen 14. Jahrhunderts geradezu ideal. Der ausgeprägte Passstaat strebte seit dem späten 12. Jahrhundert die Kontrolle über die wichtigen Alpenzugänge an. In der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts pflegte das savoyische Grafenhaus mit allen bedeutenden Mächten des damaligen Europa Kontakte und förderte diese durch eine geschickte Heiratspolitik⁶⁵. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts war Savoyen zu einem die Westalpen dominierenden Staat avanciert, dessen Hilfe sich sämtliche Mächtigen gerne sicherten. Für den 1308 zum deutschen König gewählten Luxemburger Heinrich VII. wurden die Savoyer zu seinen wichtigsten Vertrauten. Graf Amadeus V. war mit ihm verschwägert: Er hatte 1297 Maria von Brabant geheiratet⁶⁶, die Schwester der Königin Margareta.

Der um 1275 entstandene Berta-Roman Adenets kam ohne Zweifel durch Maria von Brabant nach Savoyen. Sie

war die Enkelin des wichtigsten Mäzens Adenets und wird den beliebten Roman des brabantischen Autors in ihrem Reisegepäck mitgeführt haben. Der «Charlemagne» Girart d'Amiens hingegen konnte erst nach der Jahrhundertwende nach Savoyen gelangen, denn er war wohl um 1300, sicher aber vor 1308 als Auftragsarbeit des französischen Königshauses verfasst worden. Amadeus V. muss den Auftraggeber des «Charlemagne», Karl von Valois, persönlich gekannt haben, da dieser 1301 in Savoyen als Schiedsrichter waltete⁶⁷. Ob die sicherlich begehrte Neubearbeitung Girarts bereits bei dieser frühen Gelegenheit oder erst ei-

ber waren die Alpen überschritten. Heinrich VII. reiste über Montmélian, wo er sich einen Tag lang aufhielt⁶⁹.

Seit dem Übergang über den Mont-Cenis im Oktober 1310 begleitete Amadeus V. Heinrich auf seiner Italienfahrt. Bis 1312, als Margareta von Brabant verstarb, war auch Maria von Brabant an der Seite ihres Mannes. Nachdem Heinrich am 29. Juni 1312 im Lateran zum Kaiser gekrönt worden war, verstarb er 1313 bei Pisa. Mit dem Romzug, der ohne savoyische Hilfe kaum zustande gekommen wäre, ging für die Grafschaft eine Phase engster Bindung an das Reich zu Ende.

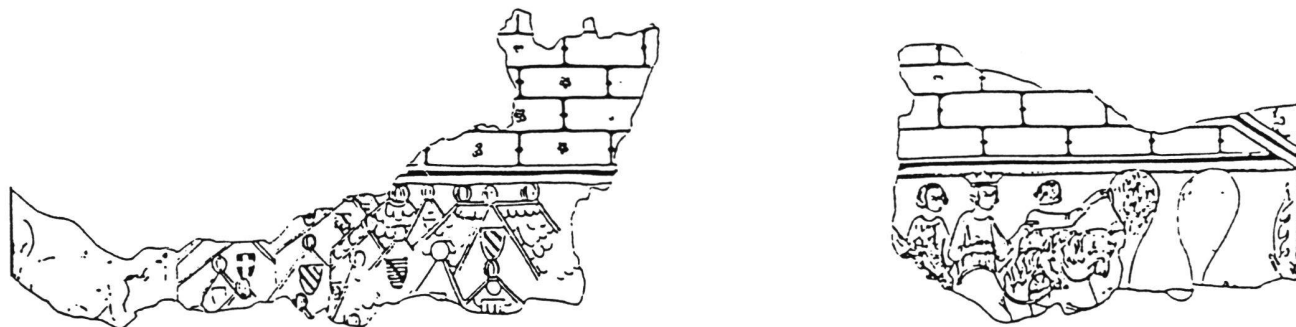


Abb.11 Szenen der Westwand: Wappengeschmücktes Zeltlager Karls, Zyklusbeginn mit König Pippin. Umzeichnung der Wandmalereien von Cruet. Chambéry, Musée Savoisien.

nige Jahre später an den Savoyerhof gelangte, ist nicht festzulegen. Der Kontakt, über den aktuelle französische Literatur aus erster Hand importiert werden konnte, bestand jedenfalls, und wir können davon ausgehen, dass der «Charlemagne» spätestens gegen Ende des Jahrzehnts in Savoyen vorlag.

Damit verfügte der savoyische Hof über die Eltern- und Lebensgeschichte Karls des Grossen, die von den Zeitgenossen wohl als historisch betrachtet wurde. Dass einige Teile dieser Geschichte ausgerechnet im Herrensitz eines bescheidenen Geschlechtes um 1310 in einer monumentalen Bildfolge dargestellt wurden, muss einen aussergewöhnlichen Grund haben.

In diesem Zeitraum ist das für Savoyen bedeutendste Ereignis zweifellos die Romreise König Heinrichs VII. Um das römische Kaisertum wiederum an die deutsche Krone zu binden und das zwischen Ghibellinen und Guelfen zerstrittene Italien zu befrieden, plante er seinen letztlich unglücklichen Romzug, der auf dem Reichstag in Speyer im August/September 1309 offiziell angesagt wurde⁶⁸. Bei den Vorbereitungen stützte der König sich auf das Haus Savoyen. Sein Schwager, Amadeus V., erwirkte für ihn im Juni 1310 in Avignon das päpstliche Einverständnis zum Romzug, und gleichzeitig bereitete dessen Neffe, Ludwig II. von Savoyen, die Ankunft Heinrichs in Italien vor. Ende September sammelte sich das Heer in Bern, und am 30. Okto-

ber führte Heinrich VII.⁷⁰ führte allem Anschein nach zur Entstehung der Wandmalereien von Cruet. Verdun Dessous eignete sich als Ort einer Festlichkeit zu Ehren Heinrichs bestens: Es lag im direkten Machtbereich des Grafen unweit von Chambéry an der Reiseroute des Königs und verfügte über einen grosszügigen Rittersaal, der mit seiner Infrastruktur auch grössere Bankette ermöglichte.

Als eigentlicher Auftraggeber der Malereien darf Amadeus V. oder zumindest eine Person seines Vertrauens betrachtet werden, da das Grafenhaus die Textvorlagen besass und Amadeus über die geplante Romreise als Mitorganisator genau orientiert war.

Die Interpretation der Textvorlagen

Die Wahl musste auf eine Bildthematik fallen, die sowohl dem Gastgeber als auch dem Reichsoberhaupt gerecht wurde. Der Rückgriff auf Karl den Grossen, den im Mittelalter hochverehrten Reichsgründer, war fast zwingend, da Heinrich mit dem Romzug die Kaiserkrone erlangen wollte und sich somit in der Nachfolge des Karolingers sah. Diesbezüglich wäre die Berta-Legende nicht nötig gewesen, zumal darin König Pippin eher bloss wirkt. Dass die Bildfolge trotzdem mit Adenets Roman eröffnet wurde, ist

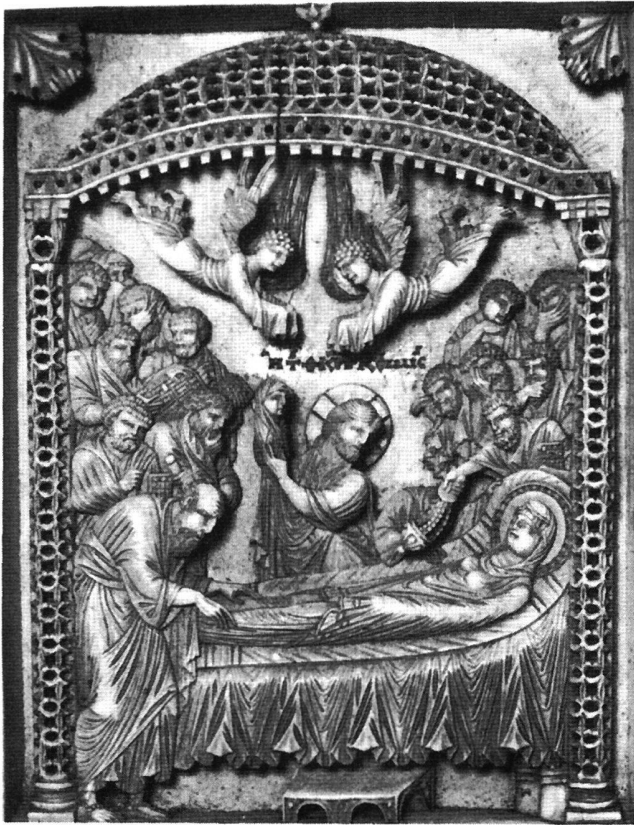


Abb. 12 Tod Mariens. Elfenbeinrelief, 10. Jahrhundert. München, Bayrische Staatsbibliothek, clm 445.

nicht nur der Qualität und Beliebtheit des Werkes, sondern auch Maria von Brabant zuzuschreiben. Ausserdem konnte auf diese Weise auch ihrer Schwester, der mitreisenden Königin Margareta, die den Roman ebensogut kannte, die Reverenz erwiesen werden.

Die Auswahl der einzelnen Episoden entspricht genau den Intentionen Amadeus' V. Er kannte offenbar seinen Wert und stellte sich selber ins gewünschte Licht, indem er konsequent die Helferrollen herausstrich. Die erste Romanhälfte Adenets ist unter diesem Gesichtspunkt zuwenig ergiebig und wurde ausgespart. Die zweite hingegen bietet Gelegenheit, die Verdienste eines reichstreuen Vasallen in Erinnerung zu rufen. Deshalb schildert der Zyklus von Cruet Symon als Helden, während Bertas Mutter, bei Adenet eine aktive Frau, nicht abgebildet wurde. Die Szene der Dankesbezeugung an Symon erhielt verstärkte Bedeutung, indem sie im Handlungsablauf vorgezogen wurde (Abb. 5). Die Szene der Gegenüberstellung (Abb. 6) schliesslich ist eine auf Symon konzipierte Neuinterpretation der Vorlage. Beide Darstellungen wurden bewusst in den zentralen Abschnitt der Nordwand eingefügt. Geschickt wurden auch die übrigen Helferrollen der Vorlage platziert: Der Dank an den Eremiten, verbunden mit jenem an Moran, nimmt den bedeutungsvollen Mittelteil der Ost-

wand ein (Abb. 3 und 7). Diese Eingriffe in den Handlungsablauf sind eine bewusste Wertung seitens der Auftraggeber und dienten dazu, die eigenen Verdienste dem hohen Gast vor Augen zu führen.

War es im ersten Zyklusabschnitt neben der schwachen Figur Pippins eine hilflose Berta, die nur durch die in den Wandmalereien stark betonten Helferdienste zu ihrem Recht kam, spielt im zweiten Teil der Protagonist Karl eine aktive Rolle: Er nimmt das Heft selber in die Hand, indem er für einen Eklat sorgt (Abb. 9). Die Spanienepisode, in der sich Karl-Mainet zuerst bewähren muss und zudem noch im Dienste von Heiden steht, wurde zugunsten der Romfahrt fallengelassen, die nun breiten Raum erhielt (Abb. 10). Auf diese Weise gelang es dem Auftraggeber, unmissverständlich den Bogen zu Heinrich VII. zu schlagen. Die Jugendgeschichte Karls stellt durchaus eine Parallele zur Situation Heinrichs dar, der die Kaiserkrone anstrebte. Nach Friedrich Wolfzettel lebt jede Enfantedarstellung «...notwendig aus dieser Grundantinomie zwischen etablierter und gesuchter Macht, zwischen Realität und Anspruch...»⁷¹. Analog zum jungen Karl, dessen Weg zur Macht über Rom führt, ist Heinrich VII. genötigt, in die Heilige Stadt zu reisen, um seine Machtansprüche durchzusetzen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Szenen der nördlichen Längswand auf eine Selbstdarstellung des Grafen Amadeus V. hinauslaufen, während der Südwandabschnitt eine Hommage an König Heinrich VII. darstellt. Die Wandmalereien von Cruet sind als Ergebnis einer Literaturrezeption zu verstehen, die durch den Romzug Heinrichs VII. und die Wiederaufnahme der imperialen Idee eine starke politische Komponente erhielt.

Bildvorlagen

Allgemeine Problemstellungen

Für die in Cruet tätige Werkstatt stellte sich die Aufgabe, die beiden Textvorlagen nach den Wünschen der Auftraggeber in eine Bildfolge umzusetzen. Wie weit sie dabei auf bestehende Illustrationen zurückgreifen konnte, ist völlig ungewiss, denn zumindest der Text Girards war neu und entsprechend wenig verbreitet. Aus dem französischen und flandrischen Gebiet, dem Ursprungsgebiet der Romane, existieren heute keine Berta- oder Mainet-Illustrationen mehr, die als direkte Quellen hätten dienen können. Die überlieferten Abschriften enthalten entweder keine Bildminiaturen oder dann nur vereinzelt Illustrationen von Szenen, die in das Programm von Cruet nicht aufgenommen wurden. Dem Bilderzyklus von Cruet liegt also wohl keine direkte Vorlage zugrunde, sondern er stellt eine Textillustration dar, die auf dem Erfahrungsschatz der ausführenden Werkstatt beruht oder mit Hilfe von Einzelvorlagen zusammengestellt wurde.

Lösungen für die Darstellung ganzer Bildfolgen existierten durchaus. Das Schema des von Bäumen rhythmisierten

Bildstreifens findet sich bereits in touronischen Bibeln des 9. Jahrhunderts⁷². Dass sich die Form ebensogut für die Wandmalerei eignet, zeigt die Bilderrolle des Hl. Eligius aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, deren Inhalt uns bis auf ein Fragment nur in Kopien erhalten geblieben ist. Sie sollte als Vorlage für die Ausmalung der Abteikirche Saint-Eloi in Noyon dienen⁷³. Wie in Cruet fasst die Bildregie die Figuren oft zu geschlossenen Gruppen zusammen und lässt sie in einfachen Architekturdarstellungen sowie zwischen Bäumchen agieren. Die Pergamentrolle gibt darüber hinaus einen Hinweis auf die Mechanismen des mittelalterlichen Kunstbetriebes, der seine Vorlagen – wenn es sich nicht um Kleinkunst handelte – mittels Musterbücher, Bilderhandschriften und eben solcher Rollen verbreitete. Letztere waren vermutlich über längere Zeit in den Werkstätten in Gebrauch und hatten eine wichtige Funktion bei der Entstehung monumentaler Kunst⁷⁴.

Bildvorlagen zu Einzelszenen

Bildvorlagen zu den einzelnen Szenen können nicht nur aus der profanen, sondern auch aus der sakralen Kunst stammen, wobei die Bildelemente entsprechend umgedeutet erscheinen⁷⁵. Der Vorgang ist allgemein üblich, arbeiten doch viele Ateliers in beiden Bereichen⁷⁶.

Im Fall der Schlafgemachszene könnte es sich um eine sakrale Bildvorlage handeln. Die westliche Kunst übernahm bereits im 11. Jahrhundert die byzantinische Bildform des Todes Mariens⁷⁷ (Abb. 12). Sie zeigt die auf dem Sterbebett liegende Gottesmutter, umgeben von den zwei Gruppen der Apostel, von denen sich einer über das Fussende des Bettes neigt, während der obere Bildraum die *Assumptio corporis* aufnimmt. Die Bildformel, die im 12. Jahrhundert in der Buchmalerei Mitteleuropas selten wird, aber im italienischen Raum weiterlebt, scheint in Cruet wiederzukehren. Entsprechend der Textvorlage muss das Bildschema ergänzt und durch die spezielle Gestensprache präzisiert werden, und der oberhalb des Bettes nun frei gewordene Bildraum nimmt – ganz profan – eine Kleiderstange auf. In analoger Weise kann die Bildformel des Abendmahls für die Bankettszene von Cruet verwendet worden sein.

Wichtig für die Wandmalereien von Cruet sind wohl auch ikonografische Bildvorlagen, die in den profanen Romanhandschriften aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts enthalten sind. Diese überliefern in der Regel Werke der französischen Literatur. Im französischen Norden bestand eine umfangreiche Handschriftenproduktion, die sowohl vom Pariser Hof als auch von einigen bibliophilen Fürstentümern gefördert wurde und die über einen breiten Grundstock an Darstellungstypen verfügte⁷⁸ (Abb. 13). Als Bildvorlagen für die Wandmalerei eignen sich aber diese Miniaturen insofern weniger, als sie in der Regel kleinformatig bleiben – oft in Spaltenbreite und daher nahezu quadratisch – und ganzseitige Miniaturen eher selten sind.

Ähnlich verhält es sich mit Werken, die im Umfeld des Kreuzrittertums entstanden sind. Die Scriptorien und Ate-

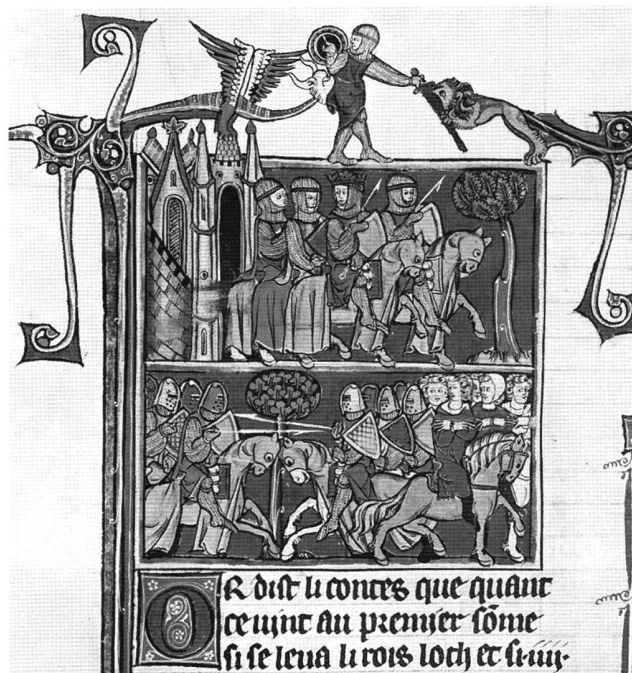


Abb. 13 König Lot verlässt die Stadt der Königin Guenievre und Schlacht gegen die Sachsen. Miniatur aus der «Histoire du Graal», um 1280. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 95, fol. 292v.

liers in Akkra, einer wichtigen Hafenstadt des Heiligen Landes, verfassten und illustrierten bis zum Fall der Stadt 1291 eine bedeutende Gruppe von Handschriften, die sowohl stilistisch als auch ikonografisch mit der Handschriftenproduktion Nordfrankreichs verbunden ist. Der Abildungsteil in der grundlegenden Studie Jaroslav Foldas⁷⁹ bringt mit seltenen Ausnahmen den Bildtypus der kleinen, quadratischen Miniatur.

Eine stärkere und möglicherweise sogar direkte ikonografische Beeinflussung kann hingegen eine Handschriftengruppe ausgeübt haben, die Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt 1977 vorstellten⁸⁰. Die insgesamt 23 Handschriften sind künstlerisch eng verwandt und stammen aus dem italienischen Raum, sind aber in französischer Sprache abgefasst. Sie überliefern mit wenigen Ausnahmen Werke jener Unterhaltungsprosa, die zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Frankreich entstand und Themen aus der Antike und aus den Sagen um König Artus tradiert.

Die Autoren nehmen die Entstehung im angiovinischen Neapel der Jahre 1290 bis 1320 an und möchten mit dieser Lokalisierung jene Lücke füllen, die die neapolitanische Buchkunst unter Karl von Anjou (1285–1309) und zu Beginn der Regierung Roberts von Anjou (1309–1342) aufweist⁸¹. Dabei reklamieren sie für Neapel eine Priorität für die szenische Illustrierung jenes höfischen Themenbereichs, der in der Gruppe vorliegt. Ihre Argumente drehen sich aber insofern im Kreis, als sie letztlich auf der Lokali-

sierung nach Neapel beruhen, die sie doch eigentlich begründen und erhärten sollen.

Sowohl der strengen Gruppeneinteilung als auch dem Entstehungsort Neapel widersprechen François Avril und Marie-Thérèse Gousset⁸² in ihrem Inventarband über die italienischen Handschriften des 13. Jahrhunderts der Bibliothèque Nationale. Aufgrund des ornamentalen Schmucks, den ein bis nach 1287 nachgeführtes Exemplar der Annalen des genuesischen Autors Cafaro⁸³ aufweist, ist es möglich, Genuas Buchkunst des 13. Jahrhunderts in ihrer Entwicklung zu erfassen und entsprechende Handschriftengruppen zu erkennen. Eine um 1295 in Genua entstan-

den Erfordernissen eines Bildbandes, wie sie die Wandmalereien in Cruet verlangen, recht gut entsprechen (Abb. 14).

Einige Einzelelemente kehren tatsächlich in den Wandmalereien wieder. Die Formelhaftigkeit, das Wiederkehren ähnlicher Bildtypen innerhalb des Zyklus und die Typisierung der Figuren sind Merkmale, die sowohl die Genueser Handschriften als auch Cruet kennzeichnen. Die Reitergruppen sind vergleichbar in ihrer Art, die Pferde in paralleler Staffelnung hintereinander darzustellen (Abb. 15). Sind dies noch allgemein gebräuchliche Muster, weist der Pferdetypus doch klarer auf die südliche Tradition. Er unterscheidet sich mit seinen voluminösen Körperformen von



Abb. 14 Die Amazonen und ihre Königin Penthesilea bekämpfen die Griechen. Federzeichnung aus dem «Roman de Troie», um 1295. Paris, Bibliothèque Nationale, N.a.f. 9603, fol. 119.

dene Kopie eines Werkes des Galvano di Levanto⁸⁴ bringt nun Filigraninitialen, die in einigen der von Degenhart und Schmitt genannten Handschriften enge Parallelen besitzen. Für diese Gruppe⁸⁵ scheint somit eine Entstehung in Norditalien und höchstwahrscheinlich in Genua vorzuliegen. Mit dieser Lokalisierung rücken die Handschriften in ein Interessengebiet Savoyens, war doch die Hafenstadt ein verlässlicher Handelspartner der Grafschaft. Überdies befand sich vermutlich der «Roman de Troie», N. a. f. 9603, seit dem 14. Jahrhundert in Savoyen⁸⁶.

Jede dieser Romanhandschriften bringt nun eine Fülle verschiedener profaner Szenen: Allein im «Roman de Troie» sind es 42 Illustrationen. Es handelt sich um farbig gehöhte, stark schematisierte Federzeichnungen, die jeweils die ganze Breite einer Seite ausfüllen und dadurch

den im Norden bevorzugten Darstellungen. Eine weitere Gemeinsamkeit, die Cruet von Genueser Handschriften übernommen haben könnte, ist die Beinschiene. Dieses Ausrüstungselement tritt in den zeitgleichen Darstellungen des Nordens kaum auf.

Stil

Beobachtungen zum Stil von Cruet

Im Südwesten Frankreichs führten der Anspruch der französischen Könige auf das Rhône-Tal und das Papsttum in Avignon im 13. und 14. Jahrhundert zu wechselnden kulturellen Einflüssen. Eine homogene Stilsprache konnte sich

in der Wandmalerei nie entwickeln, denn es fehlte auch ein prägendes kulturelles Zentrum. Philippe Raffaelli⁸⁷ hat bereits festgestellt, dass sich der Stil von Cruet nach der französischen Tradition richtet.

Neben dem bereits in der Beschreibung zu den typisierten Figuren, ihrer stereotypen Physiognomie und ihrer kaum variierten Kleidung Gesagten ist es hauptsächlich der Faltenstil, der den Eindruck schlichter Bildhaftigkeit vermittelt. An den hohen, aufrecht stehenden Figuren fällt das Gewand in langen Röhrenfalten hinunter, den Körper säulenhaft verhüllend und jegliche Körperform ausgleichend. Keine Querfalte stört den linearen Fall des Gewandes, und

deren Saum sich in gerundete Wellen legt, geben uns möglicherweise eine Vorstellung von den heute verlorenen Faltenformen.

Ausser den eben genannten Beispielen verbleibt der Faltenstil im Flächigen und Linearen. Diese Reduktion auf die Fläche und der Verzicht auf eine klare Tiefenwirkung wird schliesslich auch durch die Höhungen eingehalten, die einzig für punktuelle Akzente und lineare Effekte sorgen. An der Ostwand, deren Fragmente als einzige wesentliche Teile ihre Oberzeichnung behalten haben, kann dies überprüft werden: Es fehlen flächige Schattierungen. Gesamthaft ergibt sich eine Stilsprache, durch die der Figuren-



Abb. 15 Armee Karls. Wandmalereien von Cruet, 1310. Chambéry, Musée Savoisien.

die bisweilen in spitzem Winkel zusammen- oder auseinanderlaufenden Faltenzüge orientieren sich immer an der Vertikalen. Auch an Stellen, die Gelegenheit zu üppigem Faltenwurf böten, bleibt der Duktus verhalten: Die Gürtel der Reitenden engen die Gestalten nicht im mindesten ein, so dass nirgendwo eine im Profil angeschnittene Falte auftritt, und effektvolle Gesten wie jene des unter dem Ellbogen hochgeschürzten Kleides fehlen völlig. Einzig bei gebückten oder reitenden Figuren ist dieser Vertikalismus gebrochen, und es entstehen fächerartig auseinanderstrebende Gewandzonen.

Vermutlich zeigte auch die unterste Malereizone kein wesentlich mannigfaltigeres Bild, denn auch die Gewänder der Reiter stauen sich kaum über dem Rumpf der Pferde. Die über der Gewandstange hängenden Kleider (Abb. 2),

körper zugunsten von zeichenhafter Flächigkeit unterdrückt wird.

Verhältnis zu andern Wandmalereien

Kurz vor dem Zyklus von Cruet entstanden im Schloss von Pierre-Châtel (Savoie), damals Sitz eines Kastlans und zeitweilige Residenz der Grafen, Wandmalereien, von denen heute noch drei Bildmedaillons sichtbar sind. Diese befinden sich, da das Schloss zwischen 1384 und 1394 für die Nutzung als Kartäuserklosters umgebaut wurde⁸⁸, in dessen ehemaligem Kapitelsaal und zieren die Laibung des gotischen Fensters, das sich in der Mittelachse der Schmalwand befindet und grösstenteils zugemauert ist. Nur der unterste



Abb. 16 König David (?). Wandgemälde, frühes 14. Jahrhundert. Virignin (Savoie), ehemalige Residenz von Pierre-Châtel.

Teil der Vermauerung ist ausgebrochen und gibt den Blick auf zwei Medaillons der linken Laibung und das unterste der rechten Fensterseite frei (Abb. 16). Die Malereien sind weder restauriert noch wissenschaftlich bearbeitet.

In einem gelben Rahmensystem, dessen rote Zwischenräume mit einem weissen Begleitstrich akzentuiert sind, umgaben ursprünglich mehrere vertikal übereinander angeordnete, kreisrunde Medaillons die Fensteröffnung. Die drei heute sichtbaren zeigen auf blauem oder schwarzem Grund Brustbilder von Figuren, die in raffiniert gegebenen Armhaltungen ein um sich herumgeführtes Spruchband weisen, während sie die andere Hand zum Redegestus erheben. Möglicherweise handelt es sich daher um Propheten und Könige des Alten Testaments: Links oben ist wohl der junge König Salomon dargestellt, während darunter eine Sibylle oder aber ein Prophet mit Kopftuch dargestellt ist. Auf der rechten Seite ist ein bärtiger Mann über einer Wolke abgebildet (Abb. 16), vielleicht ein Prophet oder König David.

Das aussergewöhnliche Körpergefühl der Darstellungen verrät die Hand eines Meisters, der den Pariser Hofstil der 1290er Jahre gekannt haben muss. Auf diesen sogenannten Honoré-Stil weisen auch die lebhaft gewellten Haar- und Bartlocken und die schüsselförmig durchhängenden, eng aneinanderliegenden Gewandfalten (Abb. 17). Der Liebreiz der Gestalten beweist die bereits aufgenommenen Tendenzen des «neuen süssen Stils», weshalb die Medaillons sicher ins erste Jahrzehnt des 14. Jahrhundert zu datieren sind.

Die Medaillons von Pierre-Châtel sind die einzigen Wandmalereien im Südwesten Frankreichs, die Elemente des Hofstils in dieser Ausprägung aufweisen. Im Vergleich mit diesen elegant-anmutigen Wandmalereien zeigt der Bildzyklus von Cruet eine deutlich andere stilistische Aus-



Abb. 17 Salbung Davids und Kampf mit Goliath. Miniatur aus dem «Brevier Philipps des Schönen», nach 1290. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 1023, fol. 7v.



Abb. 18 Jüngstes Gericht. Wandgemälde, frühes 14. Jahrhundert. Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme), Kathedrale Saint-Paul.

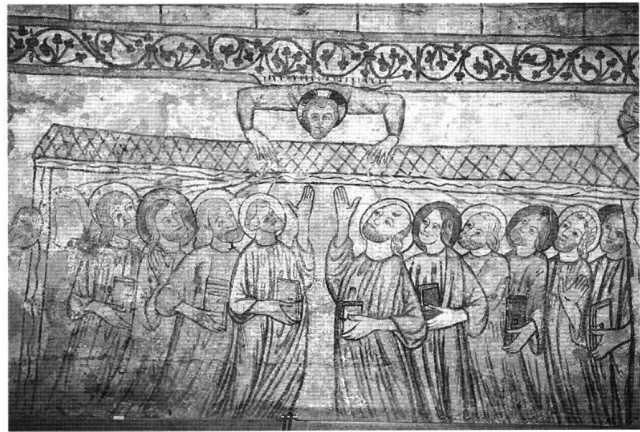


Abb. 19 Pfingstwunder. Wandgemälde, vor 1300. Nyon, Pfarrkirche Notre-Dame.

richtung, die von Reduktion auf das Wesentliche und bewusster Vereinfachung geprägt wird.

Ähnliche vereinfachende Tendenzen sind in den meisten der noch erhaltenen Wandmalereien um 1300 festzustellen, doch lässt sich ihr Figurenstil nur selten mit jenem von Cruet vergleichen. Es handelt sich durchwegs um anonyme Werke, deren Darstellungsart von gewollter Stilisierung bis hin zu unbeholfener Schlichtheit reicht. Vielfach weisen sie ein vergleichbares ornamentales Rahmenwerk auf.

In ihrer archaisierenden Stilisierung einzigartig sind die Wandmalereien von Pernes (Vaucluse) in der Tour Ferrande⁸⁹ aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Der Bilderzyklus ist der einzige seiner Art, für den ein historischer Hintergrund als gesichert gilt: Die Kämpfe der Staufer gegen Karl von Anjou bilden den Rahmen für eine Selbstdarstellung, die die Familie des Guillaume l'Etendard im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts ausführen liess. Formale Parallelen zu Cruet sind der neutrale Bildgrund sowie ein Palmettenfries, der in Cruet etwas vereinfacht wiederkehrt.

Über ein ganzes Ensemble an Palmetten- und Rankenfriesen verfügen die im letzten Viertel des 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandenen Wandmalereien im nördlichen Seitenschiff der Kathedrale Saint-Paul in Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme)⁹⁰. Die schlichten Szenen sind stilistisch für Cruet nicht von Belang. Die Ornamentik wurde je nach Funktion abgewandelt: Wie üblich liegen die weissen, farbig gehöhten Palmetten auf dunklem Grund, fügen sich aber an der Nordwand über dem Jüngsten Gericht (Abb. 18) in ein orthogonal eingeteiltes Band (vergleichbar zu Cruet), während sie entlang der Arkade des Blendbogens dessen Rundung in geschweiffter Ausformung übernehmen (in Cruet wechselt die Form im Nebenraum

über der Fehbesatz-Malerei). Eine weitere Spielart dieses Palmettenbandes findet sich im Turm des ehemaligen Bischofspalastes von Viviers (Ardèche), wo eine Ende des 13. Jahrhunderts entstandene Wappenmalerei mit einem Ornament unterlegt wurde, dessen Palmetten von einer Wellenlinie getrennt sind⁹¹.

Vergleichbares tritt in einigen Wandmalereien der Westschweiz auf. In der Pfarrkirche Notre-Dame in Nyon befindet sich an der nördlichen Chorseite eine wohl vor 1300 zu datierende Pfingstszene (Abb. 19), deren Abschlussband formal und farblich mit den Rankenfriesen von Saint-Paul übereinstimmt. Die zumindest ikonografisch interessante Darstellung wird in der Literatur kaum erwähnt. Der provinzielle Maler hat in den durchgehenden Faltenzügen der



Abb. 20 Der Tanz um das Goldene Kalb. Wandgemälde, frühes 14. Jahrhundert. Romainmôtier, ehem. Kapelle des Priors.



Abb.21 Reitende Musikanten. Wandgemälde, frühes 14. Jahrhundert. Romainmôtier, ehem. Priorenhaus.



Abb.22 Reitender Narr. Wandgemälde, Ende 13. Jahrhundert, Château de Theys (Isère).

Gewänder eine mit Cruet vergleichbare Lösung gefunden, um die Geschlossenheit der Apostelgruppen zu unterstreichen. Auch der Bildtypus, der zwei Menschengruppen in einem breiten Bildfeld dem Zentrum zuordnet und sie mit architektonischen oder vegetabilen Elementen rahmt, wiederholt sich in den Szenen der Nordwand von Cruet.

In Romainmôtier führte ein französisch beeinflusster Meister in der Kapelle des Priors (heute in einem Annex des ehemaligen Priorenhauses) zu Beginn des 14. Jahrhunderts ein Bildband aus, das vier alttestamentliche Szenen beinhaltet⁹² (Abb. 20). Sie sind im Vergleich zu Cruet weniger in die Breite entwickelt und unterscheiden sich auch im Faltenstil, doch werden sie oben von einem Ornamentband begrenzt, das in seiner farblichen Ausführung Analogien zu jenem in Cruet zeigt. Formal nimmt es allerdings die Rankenmotive von Saint-Paul und Nyon auf und ergänzt sie mit Palmettenblättern.

Im gleichen Gebäude befinden sich weitere Wandmalereifragmente, die nunmehr der profanen Kunst angehören. Sie befinden sich im Saal des Obergeschosses, der wohl ursprünglich bis zum Dach reichte, später aber wie jener von Cruet eine Zwischendecke erhielt. Die Balken überschneiden die Zone des sich ursprünglich über alle Wände erstreckenden Bildbandes⁹³. Heute sind nur noch

die Malereien der Fensternischen erhalten. Sichtbar sind ein frontal gegebener Reiter, ein musizierendes Reiterpaar (Abb. 21), Fragmente von Pferden und mit Grottesken besetzte Ornamentik. Die Reiterdarstellungen sind, um ein Beispiel zu nennen, mit jenen des Vadianus 302 in St. Gallen durchaus vergleichbar (Abb. 27), und auch jene von Cruet sind nicht weit entfernt. Eine Datierung ins erste Jahrzehnt scheint deshalb möglich.

Ebenfalls profane Bildthemen finden sich in den Wandmalereien des Herrenhauses von Theys (Isère)⁹⁴, wo es im Gegensatz zu Cruet gelungen ist, die Wandmalereien eines nahezu vollständig erhaltenen Rittersaales *in situ* zu kon-



Abb.23 Liebende im Gespräch. Miniatur aus dem «Chansonnier de Paris», 1280–88. Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de médecine, Ms. H. 196. fol. 270r.

servieren. Der Wandschmuck des im 13. Jahrhundert erbauten Gebäudes⁹⁵ dürfte, zieht man die stilistischen Merkmale in Betracht, wohl vor 1300 ausgeführt worden sein. Die Vierpassmedaillons (Abb. 22) sind zwar in ein umfassendes Saalausmalungssystem eingebettet und nehmen möglicherweise aufeinander Bezug⁹⁶, doch erreichen sie nicht die Kohärenz eines Bildfrieses. Ihre Bildthemen, die von Turnierszenen mit Damen, Rittern, Knappen und Narren bis zu genreartigen Szenen, Bergen und Zelten reichen, bilden ein überaus sprechendes Zeugnis der höfisch-ritterlichen Kultur.

Einen direkten Zusammenhang mit Cruet schliesst bereits die territoriale Situation aus, denn das Herrenhaus von Theys lag bis 1283 im Herrschaftsgebiet des Dauphin des Viennois und gelangte danach an dessen Neffen, den Grafen von Genf. Der Figurenstil unterscheidet sich erheblich von jenem in Cruet: In Theys bewegen sich die Gestalten ungezwungen, oft in weit ausholender Schrittstellung, und ihre Arme greifen in den Raum aus. Die Kleider folgen den Körperformen, durchhängende Querfalten brechen in spitzem Winkel. Die Bäume besitzen zumeist nicht kompakte Kronen, sondern verzweigen diese in mehrere Äste. Vergleichbare Stiltendenzen finden sich in Werken, die zur Stufe des Pariser Hofstiles im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts zählen und für den Honoré-Stil eine Grundlage bilden⁹⁷. Anzuführen ist hier etwa der zwischen 1280 und 1288 entstandene «Chansonnier de Paris» (Abb. 23) in Montpellier⁹⁸, den Branner der sogenannten Cholet-Gruppe zurechnet⁹⁹. Auf diese Stilstufe können auch die in Theys vorliegenden Vierpassformen hinweisen, die etwa im «Roman de la Poire»¹⁰⁰ in gleicher Art auftreten. Zieht man diese Vergleichsbeispiele in Betracht, glaube ich, dass für Theys stilistisch nichts gegen eine Datierung vor 1300 spricht. Auch die Rüstungen, die aus Topfhelm, Kettenhemd und -strümpfen ohne weitere Panzerung bestehen, lassen eine Datierung ins 14. Jahrhundert als unwahrscheinlich erscheinen.

Ebenfalls erst in den letzten Jahren wurde eine fragmentarische Wandmalerei in der Sakristei der Kirche Saint-Barnard in Romans sur Isère (Drôme) entdeckt (Abb. 24). Sie ist entsprechend unbearbeitet und stellt nach Lukas 7,36–50, Matthäus 26,6–13 und Markus 14,3–9 das Gastmahl in Bethanien¹⁰¹ dar. Bei diesem Mahl im Hause des Pharisäers Simon wäscht eine Sünderin die Füße Jesu mit ihren Tränen, um sie anschliessend mit ihren Haaren zu trocknen und zu salben. Nach Johannes 12,1–8 ist die salbende Frau Maria Magdalena. Sichtbar sind heute der in hieratischer Frontalität gezeigte Jesus und zu seiner Linken der Pharisäer, der eine flache Mütze mit spitz aufragendem Zipfel trägt. Nur sehr fragmentarisch ist zu Füßen Jesu der Kopf Maria Magdalenas erhalten geblieben. Abgesehen von der Christusfigur ist die Malerei stilistisch anspruchslos. Das schlichte Kolorit mit dem braunen Liniensystem, dem neutralen Bildgrund und den rot-gelben Abschlussbändern zeigt Parallelen zu Cruet, doch weisen die recht langen Röcke und die eng anliegenden Ärmel auf den Beginn des 14. Jahrhunderts hin.

Im Überblick über die hier vorgestellte Gruppe zeigt sich, dass in unserm Gebiet um 1300 doch einige Wandmalereien entstanden sind, die gemeinsame Tendenzen aufweisen. Die verbindenden, häufig zu beobachtenden Merkmale sind das durch Ockertöne geprägte Kolorit, der neutrale, kalkweisse Hintergrund und die in Variationen angewendete Palmetten- und Rankenornamentik. Diese Gemeinsamkeiten aber sind zu allgemeingültig, um von einer eigenen Wandmalereitradition zu sprechen. Dazu kommt, dass die einzelnen Werke stilistisch und qualitativ ein völlig heterogenes Bild bieten: Während die Medaillons von Pierre-



Abb. 24 Gastmahl in Bethanien. Wandgemälde, Anfang 14. Jahrhundert. Romans (Drôme), Kirche Saint-Barnard.

Châtel sich am Honoré-Stil orientieren und sich qualitativ von der Gruppe abheben, hängt Theys von einer etwas früheren Stufe des Pariser Hofstiles ab und findet zu einer zwar schlichten, aber bewegten und realitätsbezogenen Darstellungsart, und in Cruet ordnet sich der Faltenstil dem typisierenden, flächenverhafteten Figurenstil unter, wodurch der Eindruck ritterlich-höfischer Beispielhaftigkeit entsteht. Die restlichen Malereien sind entweder stilistisch anspruchslos oder in zu fragmentarischem Zustand, um mehr als Einzelhinweise geben zu können. Die Wandmalereien von Cruet bleiben vom stilistischen Gesichtspunkt her in der Kunst dieser Region einzigartig.

Stilentwicklungen in der Bodenseeregion

In der Kunst der Bodenseeregion zeigen sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts Stilentwicklungen, die vielleicht nicht einfach auf Cruet übertragen werden können, aber doch zum Verständnis seiner Stilsprache beitragen.

Die Reduktion der Figuren in die Fläche, ein für Cruet stilbestimmendes Prinzip, begegnet uns in einer Reihe von

hunderts entstand und zu der die Fresken des Hauses zur Kunkel¹⁰⁵ oder die Glasmalereien von Frauenfeld-Oberkirch gehören.

Von Jaques Rongy stammt die Anregung, die Wandmalereien von Cruet mit dem Stil der Miniaturen der St. Galler Karlsvita (um 1300) zu vergleichen¹⁰⁶ (Abb. 27). Dieser schreibt die Figuren, verglichen mit jenen der im gleichen Kodex überlieferten Weltchronik des Rudolf von Ems, in ruhige Umrisse ein und gibt den Gewändern weniger Plastizität, wodurch sie eine wichtige Voraussetzung für den er-



Abb. 25 Der junge Meissner, Miniatur aus dem «Codex Manesse», um 1310. Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 848, fol. 339r.

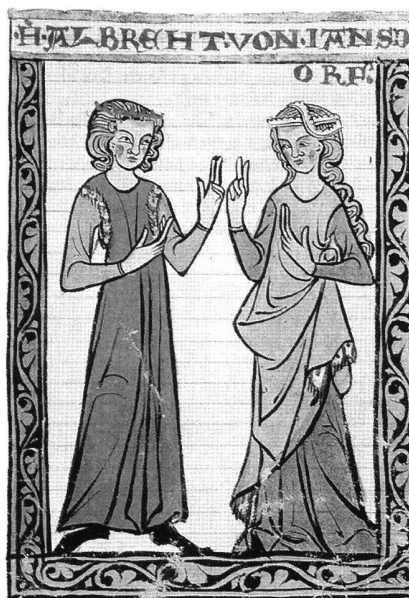


Abb. 26 Herr Albrecht von Johannsdorf. Miniatur aus der «Weingartner Liederhandschrift», 1310 – 1320. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1.



Abb. 27 Roland wird von Karl zum Statthalter ernannt / Speerwunder. Miniatur aus: Der Stricker, Karl der Grosse, um 1300. St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Ms. 302, fol. 26v.

meist profanen Kunstwerken. Vergleichbar liegt sie in den Miniaturen der wohl in Zürich entstandenen Manessischen Liederhandschrift¹⁰² vor, und zwar erst in jenen des ersten Nachtragsmalers, die wie Cruet um 1310 zu datieren sind¹⁰³ (Abb. 25). Im Gegensatz zu den Bildern des Grundstockmalers reduziert der erste Nachtrag die Modellierung der Gewänder, legt diese enger um den Körper und gliedert sie mit einer sparsamen Binnenzeichnung. Diese vereinfachende Stilsprache wird in noch deutlicherer Ausformung in der Weingartner Liederhandschrift¹⁰⁴ verwendet, wo sie in strenger Flächigkeit auftritt (Abb. 26). Die Liederhandschrift bildet das Hauptwerk einer Gruppe, die in Konstanz oder in dessen Umfeld im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahr-

sten Nachtragsmalers bilden. Das Nürnberger Graduale¹⁰⁷ (Oberrhein, um 1290; Abb. 28) als weitere Grundlage für den ersten Nachtragsmalers stellt eine etwas frühere Variante desselben Stils dar¹⁰⁸. Die Stilsprache dieser Werke hat ihre Wurzel aber zu einem guten Teil in der französischen Kunst. Nach Ellen J. Beer¹⁰⁹ übernimmt das Nürnberger Graduale mit nur geringfügigen Änderungen eine ganze Reihe von Stilelementen von nordostfranzösischen Vorbildern, genauer gesagt von Handschriften aus Arras (Abb. 29). So gelangt ein Merkmal wie die verlängerte Proportion der Figuren über eine Zwischenstufe in der Art des Nürnberger Graduales bis zum ersten Nachtragsmalers der Manessischen Liederhandschrift. Dieser nimmt nun

aber die Anregungen nur selektiv auf und vernachlässigt beispielsweise den Figurenkörper.

Mit den oben erwähnten Werken vielschichtig verbunden ist das Graduale von Sankt Katharinenthal (vor 1312)¹¹⁰, das einen ersten Höhepunkt des neuen süßen Stils in der Bodenseeregion setzt. Dieser Stil, der schmale, langgestreckte Gestalten mit meist kleinen Köpfen auf zierlichen Hälsen bringt, spricht aber eine andere, schönlinige Sprache. Ebenfalls eine andere Stilausformung weisen die Wandmalereien der ehemaligen Konstanzer Dominikanerkirche auf, so der Märtyrerzyklus¹¹¹, der in der Nachfolge

führenden Kulturzentren und setzen sie je nach Bedarf in verschiedenartige und eigene Stilsprachen um.

Der Stil als Mittel gesellschaftspolitischer Aussagen

Im Verlauf des 14. Jahrhunderts setzt sich die Tradition, die in der Manessischen und in der Weingartner Liederhandschrift formuliert worden ist, in verschiedenen profanen Wandmalereien Zürichs fort¹¹³. Die Wandbilder des Hauses «Zum langen Keller»¹¹⁴ (Abb. 30), um ein frühes Beispiel



Abb. 28 Verlöbnis der hl. Agnes mit Christus. Miniatur aus dem «Nürnberger Graduale», um 1290. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 21897, fol. 149r.

Abb. 29 Anbetung der Könige. Miniatur. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 280, fol. 17r.



Abb. 30 Ritterszene. Wandbild aus dem Haus «Zum langen Keller», Zürich, wohl 1324. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.

des Honoré-Stiles der nordfranzösischen Hochgotik steht und seinerseits eine Voraussetzung für das Katharinenthaler Graduale darstellt.

Es bilden sich also in dieser Region im beginnenden 14. Jahrhundert mit teilweise den gleichen französischen Wurzeln zwei verschiedene Stilsprachen heraus. Während die eine, schönlinige vor allem in der kirchlichen Kunst zur Blüte gelangen wird, scheint sich die vereinfachende in der profanen Kunst zu etablieren¹¹². Ganz ähnliche Tendenzen konnte ich für die oben vorgestellten Wandmalereien Savoyens und seiner Nachbarregionen beschreiben. Es ist bezeichnend, dass sowohl diese Gebiete als auch die Bodenseeregion Grenzländer in unmittelbarer Nähe zu den Alpenpässen sind. Sie beziehen ihre Anregungen aus den

(wohl 1324) zu nennen, lassen sich nach Stamm¹¹⁵ mit dem Stil beider Liederhandschriften verbinden. Sie zeigen die Figuren in straffen Silhouetten und mit sparsamer Binnengliederung. An anderer Stelle spricht Stamm in diesem Zusammenhang vom «heraldischen» Stil¹¹⁶, der eine standespolitische Aussage der Auftraggeber enthalte. Im Fall der Wandbilder im Haus «Zum langen Keller» ist es das einflussreiche Geschlecht der Bilgeri, das seine Verflechtung mit der Reichsministerialität demonstriert.

Ich verstehe nun die angeführten Werke der Buch- und Wandmalerei aus dem oberrheinischen Gebiet nicht als direkte stilistische Bezugspunkte zu Cruet. Der Vergleich mit der Karlsvita, die erheblich bewegtere Figuren mit stärkerer Gewandmodellierung bringt, ist nicht zwingend, und die

Werke des ersten Nachtragsmalers weisen zwar eine ähnliche Reduktion in die Fläche und auch vergleichbare Gesichtsförmigkeiten auf, sind aber in ihrer Bildkomposition um einiges vielschichtiger. Eine Verbindung von Savoyen und Oberrhein müsste auch gesellschaftlich besser begründet werden können.

Das Auftreten des vereinfachenden und typisierenden Stiles in Cruet stellt indes eine Parallelerscheinung zum heraldischen Stil des Oberrheines dar. Auch Graf Ama-

deus V. lässt seinen Zyklus, der sowohl Selbstdarstellung als auch Widmung an Heinrich VII. ist, in einer angemessenen Stilsprache ausführen. Dazu greift das Atelier zu den Mitteln der Typisierung und der Reduktion, die die Beispielhaftigkeit der Bildinhalte visuell unterstreichen. Gleichzeitig kennt sich der Graf auch im Gebrauch der verschiedenen Darstellungsmodi aus, lässt er doch in seiner Residenz von Pierre-Châtel biblische Themen durch einen am Honoré-Stil geschulten Meister ausführen.

ANMERKUNGEN

- ¹ MARGUERITE ROQUES, *Les peintures murales du Sud-Est de la France, XIII^e–XIV^e siècle*, Paris 1961.
- ² DOMINIQUE PEYRE/ANDRÉ PALLUEL-GUILLARD, *Fresques et peintures murales en pays de Savoie*, Chambéry 1988, S. 10.
- ³ *Peintures murales des Hautes-Alpes XV^e–XVI^e siècles*. Cahiers d'études n° 7, Société d'études des Hautes Alpes, Culture et Patrimoine en Provence-Alpes-Côte d'Azur, o.J. (erschienen nach 1987).
- ⁴ CLÉMENT GARDET, *De la peinture du Moyen Age en Savoie*, Bd. 1, Annecy 1965.
- ⁵ PAUL DESCHAMPS, *Les peintures murales de l'église Saint-Martin, à Aime*, in: Congrès Archéologique 1965, S. 133–136.
- ⁶ Zuletzt von ENRICO CASTELNUOVO besprochen in: BERNHARD ANDENMATTEN/AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI (Hrsg.), *Amédée VIII – Félix V. Premier Duc de Savoie et Pape (1383–1451)*, avec collab. de NADIA POLLINI, Colloque internationale Ripaille–Lausanne, 23–26 octobre 1990 (= Bibliothèque historique vaudoise N° 103), Lausanne 1992, S. 404–418.

- ⁷ PHILIPPE RAFFAELLI, *Les peintures médiévales de Cruet*, in: *Archeologia* 263, 1990, S. 58–66. – *Peintures murales médiévales en Combe de Savoie*, in: *Art et Archéologie en Rhône-Alpes* 6, 1990, S. 109–113. – *Les peintures médiévales de Cruet, une frise historiée de la fin du XIII^e siècle*, in: *Janus*, periodico della Valle di Susa, del Pragelatese, du Brançonnais et de la Haute-Maurienne 2, 1991. – *Fresques et Peintures Murales en Pays de Savoie*, in: DOMINIQUE PEYRE/ANDRÉ PALLUEL-GUILLARD (vgl. Anm. 2), S. 84–87.
- ⁸ CHANTAL FERNEX DE MONGEX/DOMINIQUE RICHARD, *Peintures médiévales de Cruet*, Barberaz 1990.
- ⁹ MARCO PICCAT, *Epica carolingia in affresci savoiardi de XIII secolo*, in: *Messana, nuovo serie* 8, 1991, S. 52–108.
- ¹⁰ Es handelt sich um eine gekürzte, in wenigen Punkten ergänzte Fassung meiner 1993 an der Universität Bern bei Prof. Ellen J. Beer eingereichten Lizentiatsarbeit.
- ¹¹ Cruet betreffende mittelalterliche Dokumente müssen, was den profanen Bereich anbelangt, grösstenteils im Departement

- mentsarchiv von Chambéry liegen. Die eingehende Überprüfung der Quellenlage ergab keinerlei Hinweise. Für wertvolle Hilfe danke ich Herrn Philippe Paillard, Direktor des Departementsarchives. Grundlegend zu den savoyischen Quellen sind: ROBERT H. BAUTIER/JANINE SORNAY, *Les sources de l'histoire économique et sociale au moyen-âge. Dauphiné, Provence, Etats de Savoie*. Tome I, 1–3, Paris 1968–74. – ANDRÉ PERRET, *Guide des archives de la Savoie*, Chambéry 1979. – PETER RÜCK, *Die Ordnung der herzoglich savoyischen Archive unter Amadeus VIII (1398–1451)*, in: Archivalische Zeitschrift 67, 1971, S. 11–101.
- ¹² PHILIPPE RAFFAELLI 1990 *Archeologia* (vgl. Anm. 7), S. 110, nennt für die Verdon Besitzungen und Rechte in Chignin, Torméry, Montmélian, Cruet, Montlambert, Arvey, Chamoux und in der Herrschaft von Sainte-Hélène.
- ¹³ Zu den Herrenhäusern vgl. BERNARD DEMOTZ, *La prolifération des maisons fortes*, in: RÉJANE BRONDY/BERNARD DEMOTZ/JEAN-PIERRE LEGUAY, *La Savoie de l'an mil à la Réforme* (= Histoire de la Savoie, Bd. 2), 1984 Ouest-France, S. 282–284.
- ¹⁴ MICHÈLE BROCARD/ELISABETH SIROT, *Châteaux et Maisons Forts Savoyards*, Edition Hayvart 1986, S. 220. – MAURICE MESSIEZ-POCHE, *Le canton de Saint-Pierre d'Albigny*, in: *Histoire des communes Savoyardes*, Tome 2, sous la direction de PHILIPPE PAILLARD, Roanne le Coteau 1984, S. 403–450.
- ¹⁵ Meine Ausführungen zu Verdun Dessous richten sich nach Informationen von Philippe Raffaelli und nach eigenen Beobachtungen bei einem Besuch des Château de la Rive im Oktober 1992.
- ¹⁶ Das Fragment befindet sich im Château de la Rive in Cruet, jedoch nicht *in situ*.
- ¹⁷ Zu Romainmôtier und Theys vgl. unten.
- ¹⁸ GUSTAVE VALLIER, *La peinture murale des Loives de Montfalcon*, in: Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme 25, Valence 1891, S. 253–298.
- ¹⁹ PHILIPPE RAFFAELLI 1990, *Archeologia* (vgl. Anm. 7), S. 64.
- ²⁰ DOMINIQUE PEYRE, *Art et technique de la peinture murale*, in: DOMINIQUE PEYRE/ANDRÉ PALLUEL-GUILLARD (vgl. Anm. 2), S. 21.
- ²¹ M. G. CAFFIN, *La beauté discrète des XIII^e et XIV^e siècles*, in: *D'Ocre et d'Azur, Peintures murales en Bourgogne*, Katalog zur Wanderausstellung, Dijon/Paris 1992, S. 66.
- ²² DOMINIQUE PEYRE, *Art et technique de la peinture murale*, in: DOMINIQUE PEYRE/ANDRÉ PALLUEL-GUILLARD (vgl. Anm. 2), S. 23.
- ²³ ERIKA THIEL, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1985, S. 114.
- ²⁴ Zu Kleidung und Rüstung vgl.: ERIKA THIEL (vgl. Anm. 23), S. 105–120. – DIETRICH SCHWARZ, *Kulturgeschichtliche Hinweise*, in: *Das Graduale von Sankt Katharinenthal, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe*, hrsg. v. der Editionscommission unter Vorsitz von LUCAS WÜTHRICH, Luzern 1983, S. 229–232. – HARRY KÜHNEL (Hrsg.), *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung, Vom alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter* (= Kröners Taschenausgabe 453), Stuttgart 1992.
- ²⁵ MARGARETE RONSDORF, *Frauenkleidung der Spätgotik (ca.1380–1490). Ein Beitrag zur Kostümgeschichte des Mittelalters*, Diss. München 1933, S. 6.
- ²⁶ HARRY KÜHNEL (vgl. Anm. 24), *Schaubild IX*, S. 300.
- ²⁷ MARCO PICCAT (vgl. Anm. 9).
- ²⁸ Hrsg. von ALBERT HENRY, *Les œuvres d'Adenet le Roi*, Bd. 4, Berte aus Grans Piés, Brüssel 1963. Die folgenden Versverse richten sich nach dieser Ausgabe.
- ²⁹ ALBERT HENRY, *Les œuvres d'Adenet le Roi*, Bd. 1: Biographie d'Adenet / La tradition manuscrite, Brügge 1951, Kapitel 1.
- ³⁰ ALBERT HENRY 1963 (vgl. Anm. 28), S. 20.
- ³¹ ALBERT HENRY 1951 (vgl. Anm. 29), S. 95–127. – Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 3142 sowie Bibliothèque Nationale fr. 12467 und fr. 24404.
- ³² Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 778, fr. 1447 und nouv. acq. fr. 6234.
- ³³ MARCO PICCAT (vgl. Anm. 9), S. 62–81.
- ³⁴ ALBERT HENRY 1963 (vgl. Anm. 28), S. 44.
- ³⁵ DIETRICH SCHWARZ (vgl. Anm. 24), S. 231.
- ³⁶ JEAN-CLAUDE SCHMITT, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992 (Originalausgabe: *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990), S. 246, nennt als Vergleichsbeispiele Gesten der Jesus verhöhnenden Juden auf Retabeln im Unterlinden-Museum in Colmar.
- ³⁷ Die Gründung der Abtei Valberte (V. 3450 ff.) durch die Eltern Bertas wird nur kurz erwähnt, und die Verse 3340/3341 (*ne chaufne chevelu, ne moine ne abé*) verdeutlichen mittels dieser Begriffspaare lediglich, dass ganz Paris zum Empfang herbeieilte.
- ³⁸ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–1976, Bd. 6, Sp. 162. Sowohl Laien als auch Mönche zogen sich als Eremiten in die Einsamkeit zurück.
- ³⁹ FRANÇOIS GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age, signification et symbolique*, Paris 1982, S. 184.
- ⁴⁰ CHANTAL FERNEX DE MONGEX/DOMINIQUE RICHARD (vgl. Anm. 8), S. 110.
- ⁴¹ JACQUES HORRENT, *Les versions françaises et étrangères des Enfances de Charlemagne*, Académie Royale de Belgique, Mémoires de la classe des lettres, Bd. 64, 1979, S. 6–12.
- ⁴² Der anscheinend letzte Artikel, der sich ausschliesslich mit Girart befasst, stammt aus dem Jahr 1960: GERARD J. BRAULT, *Girart d'Amiens and the Pseudo-Turpin Chronicle*, in: Zeitschrift für romanische Philologie 76, 1960, S. 64–93.
- ⁴³ GASTON PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris 1865, S. 94.
- ⁴⁴ JACQUES HORRENT (vgl. Anm. 41), S. 6. – RITA LEJEUNE/JAQUES STIENNON, *Die Rolandssage in der mittelalterlichen Kunst*, Brüssel 1966, S. 302–303, datieren den «Charlemagne» zwischen 1280 und 1300.
- ⁴⁵ GERARD J. BRAULT (vgl. Anm. 42), S. 65.
- ⁴⁶ JACQUES HORRENT (vgl. Anm. 41), S. 9.
- ⁴⁷ GASTON PARIS, *Mainet, Fragments d'une chanson de geste du XII^e siècle*, in: Romania, Recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes, Bd. 15/16, 1875, S. 305–337.
- ⁴⁸ JACQUES HORRENT (vgl. Anm. 41), Stemma S. 246 und S. 68.
- ⁴⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 778 und nouv. acq. fr. 6234. GERARD J. BRAULT, *Les manuscrits des œuvres de Girart d'Amiens*, in: Romania 80, 1959, S. 433–446.
- ⁵⁰ ALBERT HENRY (vgl. Anm. 29), S. 119 und 153.
- ⁵¹ Leyden, Bibliotheca Academiae Lugduno-Batavae, LTK 576.
- ⁵² M. ALISON STONES, *Secular manuscript illumination in France*, in: *Medieval Manuscripts and Textual Criticism* (= North Carolina studies in the Romance Languages and Literatures. Symposia Number 4) hrsg. v. CHRISTOPHER KLEINHEINZ, Chapel Hill 1976, S. 83–102.
- ⁵³ GERARD J. BRAULT (vgl. Anm. 42), S. 28–29. – Die Handschrift B. R. IV 319 (um 1325) in Brüssel überliefert den «Cléomadès» Adenets zusammen mit Girarts «Méliciacin», vgl. dazu: *Quinze années d'Acquisitions 1954–1968*, Katalog der Ausstellung in Brüssel, (Bibliothèque Royale) 1969.
- ⁵⁴ JACQUES HORRENT (vgl. Anm. 41), S. 57–68.
- ⁵⁵ Die in Klammern geführten Textverse richten sich nach GASTON PARIS (vgl. Anm. 43), S. 271–291, basierend auf dem Handschriftentext Paris, Bibliothèque Nationale fr. 778.

- ⁵⁶ FRANÇOIS GARNIER (vgl. Anm. 39), S. 106.
- ⁵⁷ Die Zusammenfassung GASTON PARIS (vgl. Anm. 43) gibt diesbezüglich keinen brauchbaren Hinweis.
- ⁵⁸ *Frontin, Kriegslisten*, Lateinisch und Deutsch von GERHARD BENDZ, (= Schriften und Quellen der Alten Welt 10, hrsg. vom Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR) Berlin 1978, S. 155–157. —
- ⁵⁹ PAUL MEYER, (Hrsg.), *Girard de Roussillon, Chanson de geste*, Paris 1884, S. XXXI.
- ⁶⁰ RENÉ LOUIS, *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon. De l'histoire à la légende*, Auxerre 1947, S. 123.
- ⁶¹ PAUL MEYER (Hrsg.), *La Légende latine de Girart de Roussillon, texte latin et ancienne traduction bourguignonne*, in: Romania 7, 1878, S. 161–231. – Siehe auch PAUL MEYER (vgl. Anm. 59), S. XXIV.
- ⁶² Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2549.
- ⁶³ DAGMAR THOSS, *Das Epos des Burgunderreiches, Girart de Roussillon, Codex 2549, Österreichische Nationalbibliothek Wien*, Graz 1989, S. 69.
- ⁶⁴ Die Analyse der noch erhaltenen Wappendarstellungen (vgl. Anm. 10) ergab, dass die Auswahl der Wappen ein wichtiges diplomatisches und familiäres Interessensgebiet des savoyischen Grafenhauses bezeichnet, das von Savoyen bis nach Flandern reicht. Die meisten Wappen konnten aufgrund folgender mittelalterlicher Wappensammlungen identifiziert werden: Wijnberghen um 1280, die Balkendecke des Hauses zum Loch in Zürich um 1306, die Zürcher Wappenrolle um 1335–1347, sowie die Wappenabbildungen im Balduineum, der Bilderhandschrift, die Erzbischof Balduin von Trier um 1340 zur Verherrlichung der Taten seines Bruders, Heinrichs VII., anfertigen liess (vgl. Anm. 68).
- ⁶⁵ BERNARD DEMOTZ, *La politique internationale du Comté de Savoie (début XIII^e–début XV^e siècle)*, in: Cahiers d'histoire, Lyon–Grenoble–Clermont–Saint Etienne–Chambéry. Bd. 19, 1974, S. 29–64. Vom gleichen Autor zu diesem Thema ebenfalls: RÉJANE BRONDY/BERNARD DEMOTZ/JEAN-PIERRE LEGUAY (vgl. Anm. 13), Kap. 9, S. 166–179.
- ⁶⁶ Es ist offenbar nicht restlos geklärt, in welchem Jahr Amadeus V. sich mit Maria von Brabant vermählte; bisweilen ist auch 1305 angegeben. Ich zitiere hier MARIE JOSÉ, *La Maison de Savoie*, Bd. 1: Les origines, Le Comte Vert – Le Comte Rouge, Paris 1956, Stammtafel S. 60/61.
- ⁶⁷ VINICANE GUHL, *Les comptes de la châteltenie de Montmélian 1285–1315*, Mémoire histoire médiéval, Université de Savoie 1991–1992, S. 137 (unveröffentlicht).
- ⁶⁸ FRANZ-JOSEF HEYEN, *Kaiser Heinrichs Romfahrt, Die Bilderchronik von Kaiser Heinrich VII. und Kurfürst Balduin von Luxemburg 1308–1313*, Boppard am Rhein 1965, S. 21.
- ⁶⁹ VINICANE GUHL (vgl. Anm. 67), S. 132–133.
- ⁷⁰ Der Abschnitt über den Romzug folgt im wesentlichen GILBERT COUTAZ: *Die Reichsarchivalien in Turin und die Beziehungen des Hauses Savoyen zu Heinrich VII. (1310–1313)*, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 89, 1981, S. 241–267.
- ⁷¹ FRIEDRICH WOLFZETTEL, *Zur Stellung und Bedeutung der Enfances in der altfranzösischen Epik*, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 83, 1973, S. 317–348 und 84, 1974, S. 1–32 (Zitat S. 321).
- ⁷² Vgl. das Genesisbild der Bibel von Grandval, Add. ms 10546, fol. 5v, British Museum, London.
- ⁷³ ROBERT BANNER, *Le rouleau de saint Eloi*, in: L'Information d'histoire de l'art 12, 1967, S. 55–73. Das Originalfragment befindet sich im Musée Carnavalet, Paris, D 7075. Die vollständigste Nachzeichnung befindet sich in Oxford, Bibliothèque Bodleiana, ms. Gough (Gagnières) 16.
- ⁷⁴ ROBERT BANNER (vgl. Anm. 73) nennt als Vorlagen für monumentale Kunst die Rollen des Hl. Quentin, des Hl. Guthlac und jene von Vercelli.
- ⁷⁵ M. ALISON STONES 1976 (vgl. Anm. 52), S. 95–96, nennt diese Möglichkeit auch für die profanen Buchmalereizyklen.
- ⁷⁶ JAROSLAV FOLDA, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275–1291*. New Jersey 1976, S. 167. – M. ALISON STONES, *Sacred and Profane Art: Secular and Liturgical Book-Illumination in the Thirteenth Century*, in: HARALD SCHOLLER (Hrsg.), *The Epic in Medieval Society, Aesthetic and Moral Values*, Tübingen 1977, S. 100–112, (S. 101).
- ⁷⁷ *Lexikon der christlichen Ikonographie* (vgl. Anm. 38), Bd. 4, Stichwort «Tod Mariens», Sp. 333–338.
- ⁷⁸ M. ALISON STONES 1976 (vgl. Anm. 52), S. 95.
- ⁷⁹ JAROSLAV FOLDA (vgl. Anm. 76).
- ⁸⁰ BERNHARD DEGENHART/ANNEGRIT SCHMITT, *Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel. Die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischen Scriptorien zwischen 1290 und 1320*, in: Festschrift Wolfgang Braunsfels, hrsg. v. FRIEDRICH PIEL/JÖRG TRAEGER, Tübingen 1977, S. 71–92.
- ⁸¹ BERNHARD DEGENHART/ANNEGRIT SCHMITT (vgl. Anm. 80), S. 71.
- ⁸² FRANÇOIS AVRIL/MARIE-THÉRÈSE GOUSSET, *Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2. XIII^e siècle*, Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits, Paris 1984, S. 23–26.
- ⁸³ Paris, Bibliothèque Nationale Latin 10136; FRANÇOIS AVRIL/MARIE-THÉRÈSE GOUSSET (vgl. Anm. 82), Nr. 24.
- ⁸⁴ Paris, Bibliothèque Nationale. N. a. l. 669; FRANÇOIS AVRIL/MARIE-THÉRÈSE GOUSSET (vgl. Anm. 82), Nr. 37.
- ⁸⁵ Es sind dies in Paris, Bibliothèque Nationale: «Faits des Romains», fr. 726 (FRANÇOIS AVRIL/MARIE-THÉRÈSE GOUSSET [vgl. Anm. 82], Nr. 38); «Histoire universelle», fr. 9685 (Nr. 47); «Roman de Troie», n. a. f. 9603 (Nr. 49); «Roman de Tristan», fr. 760 (Nr. 46); «Roman de Meliadus», fr. 1463 (Nr. 45) und «Lancelot», fr. 354 (Nr. 48).
- ⁸⁶ FRANÇOIS AVRIL/MARIE-THÉRÈSE GOUSSET (vgl. Anm. 82), S. 50: «... fol. 149v, mention d'un certain Jean de Saint-Oyen: ... iehan de Saint Oien sire de ...» Die Handschrift ist um die Jahrhundertwende zu datieren und stilistisch mit den in Anm. 85 genannten «Lancelot» und «Roman de Meliadus» eng verwandt.
- ⁸⁷ PHILIPPE RAFFAELLI (vgl. Anm. 7), S. 64.
- ⁸⁸ JEAN LETANCHE, *La charreuse-fortesse de Pierre-Châtel en Bugey*, in: Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, Bd. 47, Chambéry 1909, S. 411–502.
- ⁸⁹ MARIE-HÉLENE DIDIER, *La Tour Ferrande à Pernes-les-Fontaines*, in: Monuments Historiques 170 (Enclaves papales, Pays de Vaucluse), 1990, S. 48–52. – MARGUERITE ROQUES (vgl. Anm. 1), S. 137–139. – PAUL DESCHAMPS/MARC THIBOUT, *La peinture Murale en France au début de l'époque gothique (De Philippe Auguste à la fin de Règne de Charles V, 1180–1380)*, Paris 1963, S. 222, Pl. CXL.3, CXLI.1/2, CXLIV.1/2.
- ⁹⁰ MARGUERITE ROQUES (vgl. Anm. 1), S. 140–142. – PAUL DESCHAMPS/MARC THIBOUT (vgl. Anm. 90), S. 142–143.
- ⁹¹ *Viviers: peintures murales de l'antiquité à nos jours*, Katalog der Ausstellung in Montélimar 1985, S. 35–37, Abb. 16.
- ⁹² ENRICO CASTELNUOVO/THÉO-ANTOINE HERMANÉS, *La Peinture du Moyen Age* (= Encyclopédie du Pays de Vaud, 6. Les Arts: Architecture, peinture, littérature, musique), Lausanne 1976, S. 63.
- ⁹³ ENRICO CASTELNUOVO/THÉO-ANTOINE HERMANÉS (vgl. Anm. 92), S. 63.

- ⁹⁴ ANNIK MENARD, *Le Château de Theys-Isère. Une aula seigneurale au XIV^{ème} siècle*, Evocation 1991.
- ⁹⁵ Dendrochronologische Daten: 1271 und 1282/83 (freundlicher Hinweis von Annik Ménard).
- ⁹⁶ ANNIK MENARD (vgl. Anm. 94), S. 49.
- ⁹⁷ ELLEN J. BEER, *Überlegungen zum «Honoré-Stil»*, in: Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 1983. Wien/Köln/Graz 1886, S. 81–116, S. 83.
- ⁹⁸ Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Ms. H. 96.
- ⁹⁹ ROBERT BANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis, A Study of Styles*. Berkeley 1977, S. 130–132.
- ¹⁰⁰ Abbildung mit Vierpässen: fol. 3v, in: ROBERT BANNER (vgl. Anm. 99), Abb. 289.
- ¹⁰¹ *Lexikon der christlichen Ikonographie* (vgl. Anm. 38), Bd. 3, Stichwort Mahl IV, Sp. 134–135.
- ¹⁰² Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 848.
- ¹⁰³ Ich folge hier hauptsächlich den Ausführungen von LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH, *Das stilistische Umfeld der Miniaturen*, in: Codex Manesse. Die Grosse Heidelberger Liederhandschrift. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. von ELMAR MITTLER/WILFRIED WERNER, Heidelberg 1988, S. 302–349. Sie stellt den komplexen Stilzusammenhang unter Berücksichtigung der bisherigen Forschung vor.
- ¹⁰⁴ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1.
- ¹⁰⁵ JÜRGEN MICHLER, *Gotische Wandmalerei am Bodensee (bis 1600)*, Friedrichshafen 1992, S. 26 und 181.
- ¹⁰⁶ PHILIPPE RAFFAELLI, in: *Archeologia* 1990 (vgl. Anm. 7), S. 64. – Brief von Jaques Rongy vom 18.6.1992. Zum Stil der Bilderhandschrift: ELLEN J. BEER, *Die Buchkunst der Handschrift 302 der Vadiana*, in: *Rudolf von Ems: Weltchronik – Stricker: Karl der Grosse, Kommentar zu Ms 302 Vad.*, Luzern 1987, S. 61–125.
- ¹⁰⁷ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs 21897.
- ¹⁰⁸ LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH (vgl. Anm. 103), S. 315.
- ¹⁰⁹ ELLEN J. BEER, *Die Buchkunst des Graduale von Sankt Katharinenthal*, in: *Das Graduale von Sankt Katharinenthal, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe*, Luzern 1983, S. 103–224.
- ¹¹⁰ Dazu: ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 109), besonders S. 203–204.
- ¹¹¹ ALFRED WALZ, *Die mittelalterlichen Wandgemälde der ehemaligen Dominikanerkirche in Konstanz, Ikonografische und stilistische Untersuchungen*. (= Europäische Hochschulschriften Bd. 63) Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1987. – JÜRGEN MICHLER (vgl. Anm. 105), S. 22 und 179.
- ¹¹² Dies stellt LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH (vgl. Anm. 103), S. 317, zumindest für Konstanz fest.
- ¹¹³ MELANIE VON CLAPAREDE-CROLA, *Profane Wandmalerei des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee*, Dissertation Basel, München 1973. – CHARLOTTE GUTSCHER-SCHMID, *Bemalte spätmittelalterliche Repräsentationsräume in Zürich, Untersuchungen zur Wandmalerei und baugeschichtliche Beobachtungen anhand von Neufunden 1972–80*, in: JÜRGEN E. SCHNEIDER (Hrsg.), *Nobile Turegum multarum copia rerum*, Zürich 1982, S. 75–127.
- ¹¹⁴ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. LUCAS WÜTHRICH, *Wandgemälde, Von Münstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*. Zürich 1980 S. 51–73 (Nr. 33–48). – MELANIE VON CLAPAREDE-CROLA (vgl. Anm. 113), S. 36–37 und S. 93–94.
- ¹¹⁵ LIESELOTTE E. STAMM, *Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 40, 1983, S. 85–91 (S. 86).
- ¹¹⁶ LIESELOTTE E. STAMM, *Der «Heraldische Stil»: Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert*, in: *Revue d'Alsace* 107, 1981 S. 37–55: Heraldik, hier nach der Worterklärung P. E. Schramms: Formen und Kennzeichen, die einer Schicht zukommen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1–11, 15: Musée Savoisien, Chambéry.
- Abb. 12: Reproduktion aus *Lexikon der christlichen Ikonographie* (vgl. Anm. 38), Bd. 4, Sp. 334.
- Abb. 13, 17: Reproduktionen aus JEAN PORCHER, *L'Enluminure Française*, Paris 1959, Pl. 173 und 171.
- Abb. 14: Reproduktion aus FRANÇOISE AVRIL/THÉRÈSE GOUSSET (vgl. Anm. 82), Nr. 49.
- Abb. 16, 18–22, 24: Fotografien des Autors.
- Abb. 23: Reproduktion aus ELLEN J. BEER, (vgl. Anm. 97), Abb. 37.
- Abb. 25: Reproduktion aus *Codex Manesse, Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift*, hrsg. von INGO F. WALTHER, Frankfurt a. M. 1988.
- Abb. 26: Reproduktion aus GERHARD SPAHR, *Weingartner Liederhandschrift, Ihre Geschichte und ihre Miniaturen*, Weissenburg/Ulm 1968.
- Abb. 28, 29: Reproduktionen aus ELLEN J. BEER (vgl. Anm. 109), Abb. 68 und 69.
- Abb. 30: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

ZUSAMMENFASSUNG

Eine einzigartige Konstellation führt 1310 in Cruet (Savoyen) im Hinblick auf den Romzug König Heinrichs VII. zur Entstehung eines anspruchsvollen Wandmalereizyklus'. Die damalige politische Bedeutung Savoyens schafft beste kulturelle Vorbedingungen. Mit Adents *Berte aus grans piés* und dem explizit daran anknüpfenden *Charlemagne* von Girart d'Amiens stehen dem Grafenhaus aktuelle Textvorlagen zu Verfügung. Durch gezielte Szenenauswahl entsteht ein Bildprogramm, das mit dem Bertastoff die Loyalität des Grafen Amadeus V. preist und mit der Anbindung an Karl den Grossen den Anspruch Heinrichs VII. auf die Kaiserkrone bekräftigt. Der vereinfachende Stil, der die Aussagekraft durch Typisierung und Klarheit steigert, ist eine Parallele zum «heraldischen» Stil des Oberrheins. Als eine der wenigen profanen Wandmalereien dieser Monumentalität um 1300 erreicht der Zyklus, der eng mit der Reichspolitik Heinrichs VII. verknüpft ist, europäische Bedeutung.

RIASSUNTO

Una costellazione unica, creatasi nell'attesa della calata a Roma di Enrico VII, fu all'origine dell'esecuzione di un ciclo di affreschi di notevole valore avvenuta a Cruet (Savoia) nel 1310. L'importanza politica dei Savoia di allora ne aveva creato le migliori premesse culturali. A fungere quale base letteraria di tali affreschi vi erano le opere, di cui i Savoia potevano disporre, *Berte aus grans piés* di Adent e *Charlemagne* di Girart d'Amiens, che al testo di Adent faceva esplicito riferimento. La scelta mirata delle scene compone un ciclo di raffigurazioni che inneggia, basandosi sul testo di Adent, alla lealtà del Conte Amedeo V sottolineando l'aspirazione di Enrico VII alla corona d'imperatore e stabilendo un legame con Carlomagno. Lo stile semplicistico, che ne rafforza l'espressione utilizzando gli strumenti della tipizzazione e della chiarezza, è un parallelo allo stile «eraldico» in auge nella regione del Reno superiore. In quanto uno dei pochi cicli di affreschi di tale monumentalità creati attorno al 1300, il ciclo assume un'importanza europea soprattutto grazie alla sua stretta connessione con la politica imperiale di Enrico VII.

RÉSUMÉ

Une situation particulière touchant au voyage du Roi Henri VII à Rome conduit en 1310 à la création d'un cycle prestigieux de peintures murales à Cruet (Savoie). La politique internationale importante menée par la Savoie créa d'excellentes conditions culturelles. Avec *Berte aus grans piés* d'Adent et *Charlemagne* de Girart d'Amiens qui s'y rapporte explicitement, le Duché dispose de modèles de textes actuels et valables. Un programme habile d'images tirées des scènes de *Berte aus grans piés* vante la loyauté du Comte Amédée V et affirme la prétention d'Henri VII à la couronne impériale par la référence à Charlemagne. Le style simplifié, qui augmente la force déclarative par la caractérisation et la clarté, forme une parallèle au style «héraldique» du Rhin supérieur. Etroitement lié à la politique impériale d'Henri VII, le cycle est un des rares exemples de peintures murales monumentales vers 1300 et revête une importance européenne.

SUMMARY

Unique circumstances led to the creation of a complex cycle of murals in Cruet (Savoy) in 1310, related to King Henry VII's journey to Rome. The cultural spirit was ideal, due to the political importance of the House of Savoy. Adenet's *Berte aus grans piés* and Girart d'Amiens' *Charlemagne*, which was explicitly linked to Adenet's chanson, provided the dynasty with up-to-date textual sources. A careful selection led to the sequence of scenes, in which Count Amadeus V's loyalty is praised and – through the link to Charles the Great – Henry VII's claim to the imperial throne is reinforced. The simplified style, whose clarity and typification enhance the impact of the cycle, shows an affinity with the “heraldic” style of the Upper Rhine. As one of the very few profane cycles of such monumentality around 1300, this work and its close association with Henry VII's imperial politics is of pan-European significance.