

Neue Ausblicke zur hochgotischen Skulptur Lothringens und der Champagne (1290–1350)

Entstehung, Datierung, Differenzierung und Ausstrahlung bis zum Rhein und darüberhinaus.

von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

In memoriam

Gustav Braun von Stumm

Gesandter a.D.

* 23.6.1890 in Berlin

– Saarbrücken – Straßburg – München – Paris –

Budapest – Rom – Konstantinopel – Berlin –

Saarbrücken –

† 3.11.1963 in Innsbruck

Vorbemerkung

Die hier veröffentlichten Ausführungen sind aus einem Arbeitsbericht für die Deutsche Forschungsgemeinschaft entstanden. Sie geben eine Bilanz der seit einigen Jahren laufenden Untersuchungen über die hochgotische Skulptur in Lothringen. Dieser Zwischenbericht bemüht sich um eine erste Gliederung des gegenüber allen früheren Studien heute viel reicherem Denkmälerbestandes. Er strebt aber nicht Vollständigkeit, die einem geplanten Korpus vorbehalten bleibt. Dennoch wird durch das Aufzählen vieler Beispiele ein Eindruck der jetzt bekannten Skulpturendichte vermittelt. Es ist selbstverständlich, daß erst eine Publikation mit den Abbildungen aller erwähnten Figuren dem Leser ein Urteil ermöglicht. Darauf mußte bei dieser kurzgefaßten Darstellung verzichtet werden. Doch ist die hohe Zahl von sechzig Abbildungen außerordentlich zu begrüßen, da sie es ermöglicht, den hier gezogenen großen Linien und Skizzen im wesentlichen zu folgen. Unser Dank für diese noble Ausstattung der Studie gilt der Redaktion, den Herausgebern und Stiftern der »Aachener Kunstblätter«, allen voran Herrn Dr. Peter Ludwig. Die Methode der Ordnung des Skulpturenbestandes verfolgt primär physiognomische Gesichtspunkte, was sehr einseitig erscheinen wird, sich aber kunstgeschichtlich anbietet. Eine ganze Reihe von Fragen konnte mit dieser Hilfe gelöst oder annäherungsweise geklärt werden. Und wenn man bedenkt, daß die Form des Antlitzes auch stellvertretend für das Ganze einer Figur genommen werden darf, daß sich Volumen, Proportionen und Oberflächenstrukturen in Gestalt und Gewandrelief wiederfinden, so gewinnt eine solche Methode an Wert. Freilich kann sie in dieser Übersicht auch nur skizzenhaft ausgeführt werden.

Mein Dank gilt in Rückblick auf die Untersuchungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die bereitwillig Zuschüsse zu den Reisen zur Verfügung stellte, den französischen Kollegen und Geistlichen, Sammlern und Heimatforschern – vor

allem in Lothringen selbst –, die mir immer wieder mit Hinweisen und Ratschlägen freundlich behilflich waren, und nicht zuletzt der Wissenschaftlichen Mitarbeiterin beim Forschungsvorhaben, Dr. Helga D. Hofmann.

I.

Abriß der wichtigsten bisherigen Literatur. Alte Hypothesen.

Es sind noch nicht ganz sechzig Jahre her, daß sich die kunsthistorische Forschung mit einer Gruppe hochgotischer Skulpturen befaßt, die sie nach und nach als lothringisch erkannt und bezeichnet hat. Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts hatte hiervon noch keinen Begriff. Das änderte sich zunächst fast unbemerkt durch zwei Aufsätze des französischen Geistlichen und Kunstmuseums Paul Perdrizet¹ über das interessante Thema der »Maria sponsa Filii Dei«, d. h. über die Darstellung der Muttergottes in mystischer Symboleinheit als Mutter Jesu und zugleich als Braut des Herrn, worin sie auch als Sinnbild der Kirche charakterisiert wird. Perdrizet ging dabei von einer Skulptur aus, die sich noch heute in der neugotischen Kirche des Nancyer Vorortes Maxéville befindet, einer marmornen Standfigur der jungfräulichen Maria, der das Christuskind als Zeichen des Verlöbnisses einen Ring auf den Finger schiebt (Abb. 1). Das gleiche Motiv fand Perdrizet in einer Madonna des Cluny-Museums zu Paris (aus der Sammlung Timbal), deren Kopf allerdings eine neuzeitliche Ergänzung ist. (Wir finden das Motiv übrigens noch bei fünf weiteren lothringischen Madonnen, sowie bei der parlerzeitlichen Madonna des Spalentors in Basel/Original im dortigen Historischen Museum). Perdrizet stellte andere ikonographische Themen der Mariensymbolik daneben und räumte einer Madonna im Kreuzgang der Kathedrale von St.-Dié



Abb. 1
Maxéville, Pfarrkirche, Madonna

am Westhang der Vogesen einen besonderen Rang ein: hier hält das Kind die große Rosa Mystica (Abb. 2). Die ikonographische Studie Perdrizets wäre für die Forschung der nächsten fünfzehn Jahre nicht so wichtig gewesen, hätte er nicht erkannt, daß es sich bei den Marienfiguren von St.-Dié, Maxéville und bei der im Cluny-Museum Paris um verwandte, vermutlich typisch lothringische Arbeiten handeln müsse, die er auch erstmals zusammen abbildete. – Ging dieser Anstoß von Nancy und Paris aus, so folgte der zweite noch vor dem Ersten Weltkriege von Köln. Fritz Witte stellte in einer Studie von 1911² als erster fest, daß gewisse

Beziehungen zwischen Köln und Lothringen bestehen. Er hält mit Perdrizet Lothringen für die Heimat einer Madonnengruppe, zu der als wichtigste Figuren die Muttergottesbilder von St.-Dié, Maxéville und im Cluny-Museum und die des Kölner Kunstgewerbemuseums (Schnütgen-Museum) (Abb. 3) sowie aus St. Ursula zu Köln (heute Bonn, Leoninum) (Abb. 4) gehören. Auch Eugen Lüthgen³ wandte sich dieser Hypothese 1917 zu. Er hält die Madonna von St.-Dié für das Vorbild der beiden Kölner Figuren in St. Ursula und im Schnütgen-Museum, ja auch für den Prototyp weiterer Madonnen am Niederrhein und in Westfalen (Herzebrock). Das Material



Abb. 2
St.-Dié, Pfarrkirche, Madonna

wurde dann durch zwei Museumsberichte erweitert, die in Boston und Berlin erschienen, denn diese Museen hatten inzwischen lothringische Madonnen erworben: Boston eine Stehmadonna aus Epinal, über die Gilmann 1919⁴ referierte, und das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum unter Bode eine Stehmadonna aus Münchener Kunsthandel, die Elisabeth Simon 1923⁵ vorstellte (Abb. 5). Simon hat dabei zum Vergleich eine weitere Marienfigur lothringischen Typus in Pariser Privatbesitz herangezogen. Auf ihren knappen, aber treffenden

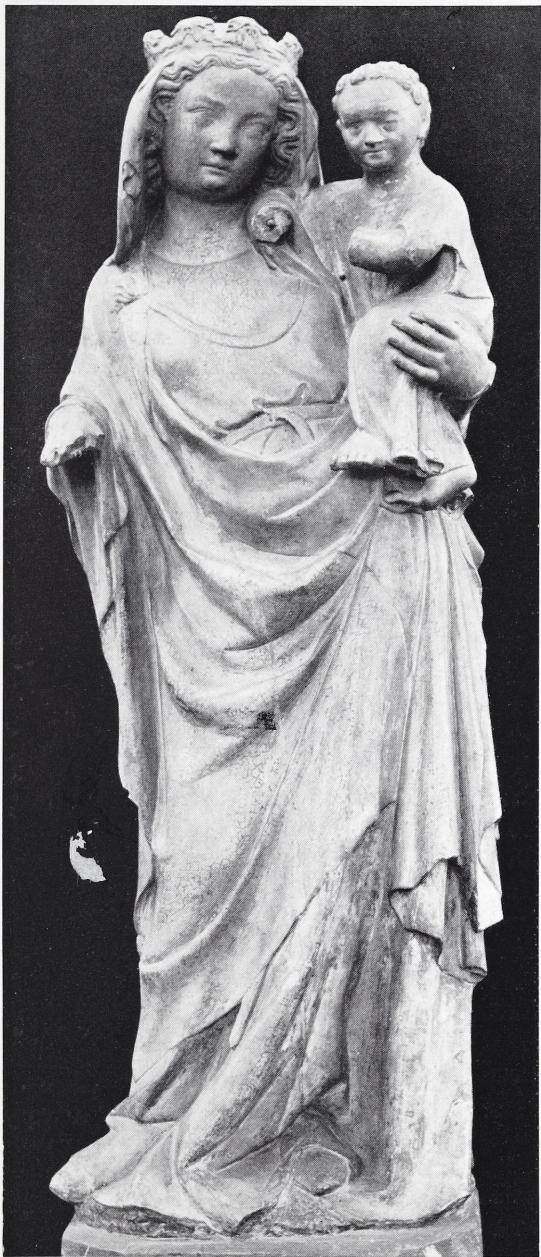


Abb. 3
Köln, Schnütgen-Museum, Madonna



Abb. 4
Köln, St. Ursula, Madonna (jetzt Bonn, Leoninum)

Beobachtungen fußte schließlich Georg Weise⁶, der 1924 entschieden die Meinung aussprach, daß wohl von Lothringen aus jene Gruppe Kölner Skulpturen beeinflußt sein müßte, deren Verwandtschaft mittlerweile anerkannt war. Auch Wilhelm Pinder, Paul Vitry folgend, streift 1924⁷ den Zusammenhang zwischen den Madonnen von Köln (Schnütgen-Museum) und St.-Dié.

Hermann Beenken, der schon 1923⁸ andeutete, daß die Bildwerke des frühen 14. Jahrhunderts in

Kappeenberg, Bielefeld, Marburg und Köln ihre Wurzeln anscheinend in Lothringen hätten, faßte die bis dahin geäußerten Ansichten hinsichtlich der wichtigsten westdeutschen Erscheinungen auf dem Gebiet der hochgotischen Skulptur 1927⁹ zusammen. Neues Material zur »Lothringenfrage«



Abb. 5
Berlin, Bode-Museum
(ehem. Kaiser-Friedrich-Museum), Madonna

brachte er nicht bei, aber z. T. sehr feine Beobachtungen, so z. B., daß die Marmormadonna des Schnütgen-Museums wohl von der gleichen Hand sei wie die schon früher erwähnte ebenfalls marmorne Sitzmadonna der Vorhalle des Aachener Münsters¹⁰ (Abb. 6) und, daß die lothringische

Richtung in Köln, wie die ihr verwandte in Freiburg im Breisgau (Stehmadonna am Trumeau des inneren Westportals des Münsters¹¹, Abb. 58) im Kontrast zur gleichzeitigen Kölner Plastik sowohl der Domchorstatuen wie des allgemeiner Kölnerischen stünde. Wie es zu der lothringischen Richtung in Köln kommt, läßt er offen.

1929 erschien der zweite Band des großen Werks von Richard Hamann und Wilhelm Kästner über die Elisabethkirche zu Marburg¹². Hamann beschrieb, analysierte und verband die Skulpturen an und in der Marburger Deutschordenskirche mit den verwandten Werken und Strömungen in Deutschland und Frankreich. Er entwickelte mit einem breitgestreuten Material eine Hypothese, die mit einem Netz von Längs- und Querverbindungen als monumentales Gewebe entrollt wurde, das zunächst nur bewundert und hingenommen werden konnte. 1930 folgte noch ein Aufsatz Hamanns¹³, der eine in der Münchener Privatsammlung Drey (jetzt im Museum Los Angeles) befindliche Madonna der lothringischen Gruppe zuschrieb und abermals seine Hypothese unterstrich. Sie besagte, daß die ganze Richtung primär nicht lothringisch, sondern aus der Pariser Hofkunst der königlichen Grabmälerwerkstatt von St.-Denis entsprungen sei, an deren Spitze zu Beginn des 14. Jahrhunderts der belgische Bildhauer Pépin de Huy stand¹⁴. Ein Künstler, der in diesem Atelier gelernt habe, sei – wahrscheinlich mit Mitarbeitern – nach Marburg berufen worden, um hier die Gräber der hessischen Landgrafen im Chor der Elisabethkirche zu meißeln. Von hier aus habe sich die Bewegung dann ausgebreitet, zuerst in Hessen selbst: neben den zwei Landgrafengräbern die Figuren des zerstörten Lettners der Elisabethkirche, das Kruzifix der ehemaligen Zisterzienser-Nonnenkirche Caldern und die Sitzmadonna vom Schiffenberg-Kloster bei Gießen im Darmstädter Museum (Abb. 46); dann nach Westfalen übergreifend, wo sich in Bielefeld Reste eines Lettners mit Reliefstatuetten und das schöne Grabmal des Grafen Otto III. von Ravensberg mit Frau und Kind finden, in Cappenberg das Grabmal der Ritterbrüder und eine Sitzmadonna (Abb. 51). Schließlich sei die Bewegung nach Köln vorgedrungen und habe hier mit der älteren Tradition der Domchorstatuen gerungen. Die in Lothringen selbst nachweisbaren Skulpturen seien Ableger des Kölner Zweigs unter neuerlicher Vermischung mit westlichen, französischen Zügen. – Dieser kühne Entwurf, den Richard Hamann, der ideen- und materialreiche mit größter Überzeugungskraft vortrug, fand bald Kritik, zuerst durch Fritz Witte



Abb. 6
Aachen, Münster,
Madonna

1932¹⁵. 1933/34 veröffentlichte Oskar Karpa zwei Studien¹⁶, in denen er aus kostümkundlichen, waffen- und rüstungsgeschichtlichen und schließlich auch aus stilistischen Gründen Hamanns Chronologie der Marburger Landgrafengräber und seine Datierung der Kölner und der westfälischen Bildwerke erschütterte. Hier sei von seinen wichtigsten Ergebnissen resümiert: die Kölner Dommensa wird vor der Weihe des Chores 1322 ent-

standen sein, aus der gleichen Zeit stammt das Kölner Domhorgestühl, etwas früher sind vielleicht die lothringisch anmutenden Kölner Madonnen in St. Ursula (heute in Bonn, Leoninum) und im Schnütgen-Museum geschaffen worden. Der Schrein von Marsal¹⁷ dürfte spätestens um 1300 gemeißelt worden sein. Auf die Rolle und Herkunft des lothringischen Elements in der Kölner Skulptur geht Karpa nicht ein. Ihm lag nur



Abb. 7
Marsal, Pfarrkirche, Schrein, Christusseite

an der Entkräftung von Hamanns Datierungen und damit an der Auflösung der These von der Priorität Marburgs im Verhältnis zu Köln. Auch Hans Eichler¹⁸ trug zu diesem Einsturz des zu kühnen Gebäudes von Richard Hamann bei, indem er im gleichen Jahrbuch, in dem Karpas Studie veröffentlicht wurde, die Frage der Kölner Dom-Hochaltar-Ausstattung im 14. Jahrhundert untersuchte.

So standen also die Dinge, als ein neues Interesse sich Lothringen zuwandte. Die entscheidende Arbeit unternahm ein Amerikaner, William H. Forsyth. Er forschte in Lothringen selbst nach allen noch dort befindlichen Madonnenstatuen und legte einen ersten Katalog an. Seine grundlegende Studie erschien 1936 in New York¹⁹. Den Ausgang für seine Forschungen stellten die lothringischen Madonnen dar, die mittlerweile in den Besitz des Metropolitan Museums und anderer amerikanischer Sammlungen gelangt waren, etwa sechzehn an der Zahl. Sein Katalog umfaßt zweiundfünfzig Madonnen, darunter auch die in den Museen von Berlin, London, Metz, Paris und Trier und in den Kirchen von Köln, Langres, Herzebrock und Kaisheim sowie die in den USA befindlichen. Als erste systematische Materialsammlung zur lothringischen

Plastik der Hochgotik legte Forsyth ein Fundament, auf dem alle nachfolgenden Untersuchungen zu diesem Komplex aufbauen konnten und mußten. Schlagartig wurde deutlich, daß es eine eigene bodenständige Steinskulptur im mittelalterlichen Lothringen gab, wenn diese Tatsache zunächst auch nur an Madonnenfiguren, dem Hauptthema der mitteleuropäischen Plastik des 14. Jahrhunderts, nachgewiesen wurde. Darin liegt der Wert der Pionierarbeit von Forsyth, wenn auch seine allgemeine Entwicklungslinie und seine Datierungen später korrigiert wurden und sein Material heute als noch unvollständig angesehen werden muß.

Nach der Arbeit von Forsyth gab es keine ernsthafte Diskussion mehr darüber, ob Lothringen eine eigene Rolle in der Geschichte zwischen den französischen Kronländern und den Rheinlandschaften zukomme. Trotzdem war der Reflex in den größeren kunstgeschichtlichen Übersichtswerken vorerst gering oder gar negativ²⁰. Noch Feulner²¹ ist die hohe eigenständige Bedeutung der lothringischen Skulptur, besonders für das Rheinland, unbekannt. Es blieb selbst der Spezialforschung undeutlich, zu welcher festumrissenen Zeit die lothringische Skulptur blühte, aus welcher Wurzel sie entstand

und welche Ausstrahlungswege und Wirkungen ihr mit Sicherheit nachgewiesen werden können. Auch Differenzierungen innerhalb des weiten Gebietes Lothringen, ein Aufspüren von führenden künstlerischen Zentren und Werkstattkreisen und zahlreiche weitere Fragen stellten sich ein, auf die zunächst keine Antwort gegeben werden konnte. Es nimmt daher nicht wunder, daß nunmehr wieder örtlich begrenzte Detailstudien einsetzen, den Katalog von Forsyth zu ergänzen und zu präzisieren. Dazu zählen die Beiträge von Walter Zimmermann²² und von Hans Eichler²³, ferner die Veröffentlichung von bisher noch nicht bekanntgemachten Einzelwerken durch Peter Volkelt²⁴, Helga D. Hofmann²⁵ und den Verfasser²⁶. In Lothringen selbst wirkte in den letzten Jahren Emile Morhain, ein an den Themen der Madonnenikonographie interessierter Metzer Kanonikus. Er veröffentlichte zahlreiche Bildwerke zum ersten Male in dem Diözesanalmanach *Confrérie de Marie Immaculée* (vgl. Anm. 64, 67 usw.).

Inzwischen hatte eine ungedruckte Münchener Doktorarbeit von Annelies Hoffmann 1954²⁷ er-



Abb. 8
Marsal, Pfarrkirche, Schrein, Anbetungsgruppe

neut den Versuch unternommen, ein Gesamtbild zu entwerfen. Dies war ein dringendes Desiderat, da nach der Erschütterung der Thesen Hamanns

und nach dem reichen Materialanfall durch die Studien von Forsyth u. a. keine Klarheit darüber bestand, welche Entwicklung, datierungsmäßig und stilistisch, dieser allmählich ins Licht der Forschung getretenen Skulpturengruppe eigentlich zu kommen. Es ergab sich, daß die Münchener Dissertation viele wertvolle Einzelbeobachtungen sammelte, auch einige unbekannte Stücke dem Katalog von Forsyth zufügen konnte, aber im Ganzen über dessen Bestandsaufnahme nicht wesentlich hinauskam, wenngleich in ihr die Datierungsfragen erstmals ernsthaft diskutiert wurden. Volkelt hat in einer ausführlichen Rezension dieses Fazit gezogen²⁸.

Neues Licht auf die Zusammenhänge Lothringens mit seinen westlichen Nachbarlandschaften warf die 1957 veröffentlichte Studie von Forsyth²⁹, der ein großes Material zur gleichzeitigen Skulptur in der Champagne vorlegte und damit im ostfranzösischen Bereich seine eigenen früheren Untersuchungen und die von Claude Schaefer über die Skulptur Burgunds im 14. Jahrhundert³⁰ abrundete.

II.

Neues Material – Neue Fragestellungen

Dies war die Ausgangslage, als mit Kräften des Kunsthistorischen Instituts der Universität des

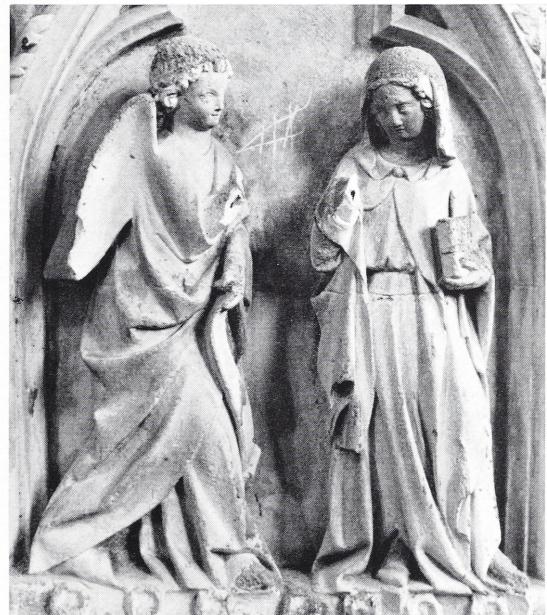


Abb. 9
Marsal, Pfarrkirche, Schrein, Verkündigungsgruppe

Saarlandes der Denkmälerbestand in Lothringen erneut aufgenommen wurde. Dabei legte man das ganze Gebiet des mittelalterlichen Herzogtums

und der drei lothringischen Diözesen Metz, Toul und Verdun zugrunde. Diese Arbeit, die gleichzeitig auch für die Plastik der Spätgotik durchgeführt wurde³¹, brachte eine Fülle neuen Materials. Nicht nur die Zahl der bereits zum Begriff gewordenen lothringischen Stehmadonnen des 14. Jahrhunderts konnte erhöht werden, auch Sitzmadonnen, Bildwerke männlicher Heiliger und von anderen weiblichen Heiligen, ferner Fragmente von Statuen, Rumpftorsi und Köpfe und vor allem auch Bauskulptur des entsprechenden Zeitraums wurden aufgenommen. Unter den Einzelfiguren fanden sich auch solche aus dem selten erhaltenen Eichenholz oder aus den kostbaren Materialien Marmor und Alabaster. Noch sind einige Lücken auszufüllen, aber schon zeichnen sich grundsätzliche Erkenntnisse ab. Von diesen soll hier berichtet werden.

Obwohl wahrscheinlich schon im Mittelalter eine gewisse Abwanderung durch Export und Stiftungen an vor allem kleinformatigen Steinskulpturen aus Lothringen stattfand, ist der Bestand an Werken, die sich noch heute im Lande befinden, erfreulich groß. Von den etwa fünfhundert Einzelnummern des werdenden Korpus-Katalogs betreffen rund vierhundertdreißig Stücke noch in Lothringen befindliche Werke. Ca. zwanzig Skulpturen sind heute in den USA, fünfzehn in Deutschland, fünf in Paris, die anderen weiter verstreut. Der Schwerpunkt liegt auch qualitätsmäßig durchaus noch in Lothringen, obwohl begreiflicherweise gerade auch besonders schöne Madonnenbilder mit der Zeit in den internationalen Kunsthandel und in die verschiedensten außerlothringischen Sammlungen gelangt sind. Lothringen ist ohne Zweifel die angestammte Heimat eines Typus des Muttergottesbildes, der von hier aus in andere Kunstlandschaften eindrang. An diese Feststellung knüpfen sich nun drei Fragen, die wir im folgenden gesondert behandeln wollen.

1. Die Frage der Entstehung,
2. die Frage der Entfaltung,
3. die Frage der Wirkung und Ausstrahlung.

Zur Frage der Entstehung ist vorab zu bemerken, daß sie für die lothringische Skulptur der Gotik bisher noch nicht grundlegend gestellt worden ist. Es liegt auf der Hand, daß diese Frage eng verknüpft ist mit der nach einer Chronologie. Das heißt, erst die Sicherheit über eine Gruppe frühester Skulpturen lothringischen Charakters, die man einigermaßen exakt datieren kann, gäbe einen Ausgangspunkt für die Suche nach Anregungen und Vorbildern für die lothringische Form, die als solche unverwechselbar ist.

Bei Standfiguren ist die meist gedrungene Proportionierung bezeichnend bei einer Vorliebe für das plastische Volumen und mit betonter Ausformung der reliefartigen Schauseite. Pfeilerhaft ist die Anlage der Steinbildwerke aus dem Grundprinzip des vierkantigen Prismas. Ihm entsprechen die vier Hauptseiten: die breitere Front, die gleichbreite schlichtere Rückenpartie und die beiden schmalen Seitenansichten. Der Plinthenumriß zeigt klar die Bevorzugung dieser vier Seiten, aber auch die sekundär berücksichtigten Diagonalansichten, insofern, als die vier Kanten des Blocks abgeschnitten sind. (Vgl. die grundsätzlichen Ausführungen von H. G. Evers zu den »acht Seiten der spätgotischen Skulptur«, Festschrift Fr. Gerke, Baden-Baden 1962, p. 142–162 und die Ausführungen von Cl. Schaefer, Anm. 30, zur Technik des hochgotischen Steinbildhauers.) Die lothringische Skulptur erweist sich als konservativ, indem sie an Vorstellungen festhält, die die französische und die deutsche Statuarike seit der Stufe um etwa 1240/60 erreicht hatte. (Vgl. in Deutschland die Figuren des Naumburger Meisters und der Portalvorhalle des Paradieses am Dom zu Münster.) Sie gibt aber dem Geist der idealistischen Verfeinerung um 1300 entsprechend ein zarteres Relief in den zurückhalten- den Regungen seelischen Lebens an den Oberflächen von Gewand, Antlitz und Händen.

Das physiognomische Hauptkennzeichen der zentrallothringischen Madonnen ist der von uns als »schildförmig« charakterisierte Zuschnitt des Antlitzes. Die breite Stirn wird nach oben durch den welligen Haaransatz, oft auch durch den Rand von Schleier und Krone fast waagerecht begrenzt. Die Stirn bildet zusammen mit den als betonte sphärische Ebenen behandelten Wangen jene Flächenfigur, die in der Frontalansicht den Umriß eines von einem Quadrat umschriebenen Schildes darstellt, dessen Spitze das Kinn ist. In diesen Umriß ist die kurze gerade Nase, der schmale kleine Mund und die Augen mit ihren waagerecht laufenden Unterlidern und mit den darüber fast halbkreisförmig geschwungenen Oberlidern so zurückhaltend eingezeichnet, daß der Zusammenhang der großen Flächen gewahrt wird. Meist spricht aus diesem Antlitz ein herber Ernst, der mitunter mürrisch wirken kann, gelegentlich aber auch ein Lächeln andeutet. Strenge Hoheit verbindet sich mit der Zartheit der Linien und Reliefwellen.

Grundsätzlich wird die Figur im gotischen Kontrapost dargestellt. Meist ist ihr linkes Bein als Standbein, ihr rechtes als Spielbein aufgefaßt. Oft tritt der Spielbeinfuß an den rechten Plinthenrand oder kantet darüber hinaus. Das beherrschende Motiv

von Kleid und Manteldrapierung besteht aus dem Diagonalzug vom Spielbeinfuß zur Standbeinhüfte mit den daraus resultierenden Faltenbahnen, Stäben und Schluchten. Über der Leibmitte bilden sich Zugfalten mit Mulden und flachen Schüsseln. Dieses Schema wird grundsätzlich beibehalten, auch bei den verschiedenen Formen der Manteldrapierung. Diese unterscheidet man nach dem offenen, dem diagonal fallenden und dem schürzenartigen Mantel – je nach seiner Anordnung vor der Körpermitte in der Hauptansicht. (Vgl. darüber auch R. Koechlin, *Essai de classement chronologique d'après la forme de leur manteau des Vierges du XIV^e siècle debout, portant l'Enfant*. In: *Actes du Congrès d'histoire de l'art*, Paris 26. sept. – 5. oct. 1921, vol. II, 2, p. 490 – 496, W. Bech, *Die Muttergottes von Münstereifel*. In: *Jahrbuch der Rhein. Denkmalpflege*, Bd. XXIII, 1960, p. 167 ff. und Vf., Anm. 26 e.)

III.

Die hypothetische Gruppe von frühen lothringischen Werken.

Befragen wir nunmehr das heute vorliegende Material an lothringischen Skulpturen nach den relativ ältesten Zeugnissen dieser bestimmten, von uns behelfsmäßig hochgotischen Bildhauerwerkstätten genannten Blütezeit, so bestätigen sich einige Vermutungen, die bereits gemacht wurden, als man das ganze Material noch gar nicht überblickte. Der Schrein von Marsal, schon in der älteren Literatur, zuletzt 1934 energisch von Karpa (s. Anm. 16) als aus dem Geist noch des 13. Jahrhunderts entstammend bezeichnet und von ihm »spätestens um 1300« datiert, dürfte auch jetzt noch, trotz aller Einwände, in einer relativen Chronologie der lothringischen Plastik zur Gruppe von Werken der ersten Generation zählen (Abb. 7–9). Der Verfasser hat 1962³² darauf hingewiesen, daß eine Elfenbeinkrümme im Tresor der Metzer Kathedrale (Abb. 10), die laut Inventar von 1682 den Bischofsstab des Metzer Bischofs Reinhold von Bar bei dessen Inthronisation 1302 krönte³³, dem Figurentypus des Schreins von Marsal nicht fern steht. Diese doppelseitige Schnitzerei wurde von Koechlin³⁴ als dem Typus nach Pariser Arbeit (vergleichbar der Krümme des Victoria- und Albert-Museums London und einer des Cluny-Museums Paris), in der Figurenauffassung aber als weniger fein bezeichnet. Man darf die Vermutung aussprechen, daß es sich um eine Schnitzerei nach Pariser Vorbild handelt, die recht gut in einer Metzer Werkstatt ausgeführt worden sein könnte. Die Herstellung für die Bischofsweihe des Renaud de Bar

1302 in Metz würde diese Vermutung nahelegen – und gäbe einen Anhalt für die stilistischen Tendenzen um die Jahrhundertwende. Auch die Nähe zum Figurenstil des Schreins von Marsal stützt die Hypothese einer Entstehung des Metzer Pedums um 1302 in Metz. Die energische Gestalt des aus dem gräflichen Hause Bar stammenden Bischofs Reinhold ist auch in besonderer Weise mit dem Versuch, verlorenes Terrain der bischöflichen Herrschaft in und um Metz widerzugewinnen, verknüpft.

Renaud war ein politischer Kopf, seine Inthronisation fand bewußt mit großem Pomp statt und er bemühte sich, Wirtschaftszentren wie Marsal, den alten Vorort der lothringischen Salzgewinnung, wieder enger an den bischöflichen Stuhl zu binden. Der steinerne Reliquienschrein der ehemaligen Stiftskirche zu Marsal könnte sehr gut eine



Abb. 10
Metz, Kathedrale, Tresor, Elfenbeinkrümme

Stiftung des Bischofs zur würdigen Aufnahme von Partikeln der Gebeine des hl. Leodegar (St.-Léger), des Patrons der Kirche³⁵ sein. Bischof Reinhold von

Bar, der von seinen Widersachern wahrscheinlich vergiftet wurde, starb frühzeitig bereits 1316. Es gibt keinen Beweis für die These, daß Elfenbein-krümme und Schrein von Renauld de Bar gestiftet wurden, aber für die Krümme gibt es immerhin die Überlieferung des 17. Jahrhunderts und beide Stücke stehen sich stilistisch nicht fern. Man vergleiche vor allem die Madonna unter dem Kreuz am Pedum (Abb. 10) und die Maria der Verkündigung am Schrein (Abb. 9). Für beide Werke darf vorschlagsweise eine Entstehungszeit um 1300 – 1315 angenommen werden.

Um eine Halbstufe älter, d. h. eventuell noch dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts sollen, wie schon vom Verfasser vorgeschlagen, die Madonna in Mörchingen/Morhange (s. Anm. 26 a) (Abb. 11) und der heilige Abt Eustasius in Widersdorf/Vergaville (s. Anm. 26 c) zugeordnet werden (Abb. 12). Für die Mörchinger Maria ist die Verlegung der Residenz der Grafen von Salm aus Blamont (Blankenberg) nach Mörchingen wohl um 1280 Voraussetzung. Als Gründer dieser Residenz und ihrer Pfarrkirche gilt Graf Heinrich VI. von Salm. Er starb 1292. Es wäre denkbar, daß die Marienstatue, die um 1401 einen Brand der Kirche überstand und seitdem als »Vierge de feu«, als Maria aus dem Brände oder als Kohlen-Madonna besonders verehrt wird, eine Stiftung dieses Grafen ist. Sicher gehört sie wohl zur ursprünglichen oder frühen Ausstattung der Pfarrkirche der Salmschen Residenz. Die Mörchinger Statue zeigt alle charakteristischen Anzeichen der lothringischen Muttergottesbilder: das annähernd schildförmige Antlitz (Abb. 30), die herben Züge, den kleinen Mund, die kurze gerade Nase, die feste Form bei zarter Regung und leiser Schmiegsamkeit, das Blockhafte einer betonten Statuarik. Im Vergleich mit der bisher an den Beginn aller lothringischen Madonnen gestellten Maria von St.-Dié (Abb. 2) fällt auf, daß die Mörchinger Figur noch strenger, noch pfeilerhafter, noch geschlossener wirkt. Sie muß den stilistischen Kriterien nach älter sein. Wir hatten sie bereits als um 1300, vielleicht sogar schon als ab 1290 entstanden vorgeschlagen³⁶. Sie dürfte nunmehr die chronologische Reihe der lothringischen Marienbilder anführen. Von ihrem Typus muß also ausgegangen werden, wenn man nach den Anregungen fragt.

Nicht allzuweit von Mörchingen entfernt liegt das Dorf Vergaville. Im Mittelalter hieß der Ort zu deutsch Widersdorf. Hier befand sich bis zur französischen Revolution eine Benediktiner-Nonnenabtei, in den lateinischen Urkunden Vergavilla genannt. Sie ist nach der Aufhebung 1792 völlig

zerstört worden. Im Dorf blieb nur die Pfarrkirche erhalten, deren Chor- und Langhausmauern noch spätgotische Strukturen zeigen. Hier steht eines der bedeutendsten Kunstwerke Lothringens, ja der europäischen Plastik der Hochgotik, – das lebensgroße Standbild des heiligen Abtes Eustasius (s. Anm. 26 c) (Abb. 12). Es ist bis vor einigen Jahren so gut wie unbekannt gewesen. In dem alten Inventarwerk von F. X. Kraus³⁷ von 1889 wird es als »hübsche Statue des 15. Jahrhunderts« angezeigt. –



Abb. 11
Morhange (Mörchingen), Pfarrkirche, Madonna

In Vergaville sind seit etwa 1000 die Gebeine des heiligen Missionars und Abtes Eustasius, eines Schülers des Columban und seines Nachfolgers als Abt von Luxeuil (in der nördlichen Franche-Comté), aufbewahrt worden. Der kostbare Reliquienschrein wurde in der Revolutionszeit 1792 zerstört. – Eustasius genoß besondere Verehrung als Wundertäter und Heilender bei Augen- und Kopfkrankheiten. Die Wallfahrt nach Vergaville



Abb. 12
Vergaville, Pfarrkirche, hl. Eustasius

und das Spital des Klosters erfreuten sich seit dem mittleren 13. Jahrhundert eines stetig wachsenden Zuspruchs. Auf dieser Verehrungswelle muß die Stiftung des monumentalen Standbildes hochgetragen worden sein. Es ist keine Statue für ein Portal oder für eine andere Stelle am Außenbau eines Gotteshauses, – dazu sind die Farben der originalen Fassung am Haupt des Heiligen zu gut erhalten (Abb. 13). Es kann sich nur um ein Andachts-



Abb. 13
Vergaville, Pfarrkirche, hl. Eustasius, Detail

bild handeln und mag aus dem Innern der abgebrochenen Spitälerkapelle, aus der zerstörten Klosterkirche oder aber aus der Pfarrkirche stammen, in der es sich auch heute noch befindet. Es wird auf oder neben einem Altar zu Ehren des Heiligen gestanden haben. Ist die Figur alter Besitz der Pfarrkirche, so hätten wir wiederum ein Datum als einen gewissen Anhaltspunkt: Nach einem Brande wurde 1289 ein Neubau der Ostteile der Dorfkirche notwendig, den die Abtei unter der Äbtissin Ida I. ausführen ließ. Im Zuge der Neuausstattung dieses Gotteshauses, das zugleich als Laienkirche neben der Klosterkirche der Nonnen bei den Wallfahrten und Kirchenfesten für größere Volksmassen Bedeutung gehabt haben wird, mag das Andachtsbild des verehrten Heiligen gestiftet wor-



Abb. 14
St.-Nicolas-de-Port, Wallfahrtskirche, Madonna

den sein. Es liegt nahe, anzunehmen, daß auch für diese Kalksteinstatue das Grafenhaus Salm, das als Stiftergeschlecht der Abtei Vergaville galt, den Auftrag gab. Vielleicht sind beide Statuen, die Mörchinger Madonna und der Abt Eustasius von Vergaville, aus *einer* Werkstatt hervorgegangen. Die Standorte beider Figuren liegen nur 25 km voneinander entfernt. Wo man den Sitz der Werkstatt zu suchen hat, bleibt ungewiß. Doch deutet das dritte, relativ frühe Werk der chronologisch ersten Gruppe lothringischer Steinarbeiten, der schon erwähnte Schrein von Marsal, darauf hin, daß wir es mit Standorten im Salzgebiet Marsal-

Dieuze, d. h. einem wirtschaftlichen Schwerpunkt der Diözese von Metz zu tun haben. Alles spricht dafür, in Metz selbst, der mittelalterlichen Großstadt und lothringischen Handelsmetropole, der Bischofs- und Handwerkerstadt, ein solches Bildhaueratelier oder auch mehrere verwandte Skulpturenwerkstätten zu vermuten. Wie die Mörchinger Madonna stellt der Eustasius von Vergaville für die lothringische Skulptur der Hochgotik Beginn und frühen Höhepunkt künstlerischer Gestaltung dar. Wo liegen die Quellen dieser Kunst?

Nur ein älteres Madonnenbild kann uns einen vagen Eindruck von dem vermitteln, was im späteren 13. Jahrhundert, in der unmittelbar vorangehenden Epoche, auf dem Gebiet der Steinbildnerei in Lothringen möglich war. Es handelt sich um die Marienstatue der bei Nancy liegenden Wallfahrtskirche St.-Nicolas-de-Port (Abb. 14). Sie stand höchstwahrscheinlich als Trumeaufigur am Portal der Vorgängerkirche der mächtigen, kathedralartigen Basilika, die zwischen 1481 und 1518 errichtet wurde. Diese bisher auch noch nicht richtig gewürdigte Statue³⁸ gehört zum Typus der Stehmadonnen, die nach der Vierge dorée am Südquerhausportal der Kathedrale von Amiens bezeichnet werden³⁹. Der Typus ist in Amiens um 1267 sicherlich nicht zum erstenmal gestaltet worden – wie man früher glaubte –, sondern dürfte neueren Vermutungen nach aus Paris stammen⁴⁰. Nach einem solchen Vorbilde wird die Muttergottes von St.-Nicolas-de-Port gemeißelt worden sein. Die Umsetzung in einen Stil der Schwere, sowohl im Gestalten der Stoffe wie in der Gesamtproportionierung paßt in die Vorstellung, die wir aus späteren Erscheinungen vom Charakter der lothringischen Plastik gewonnen haben. Insofern darf diese Statue als ein bodenständiges Werk gelten. Nicht im Antlitztypus, aber in dieser stofflichen Schwere mit den Stauungen und Muldungen des Mantels an den Hüften erinnert sie ein wenig, vor allem aus seitlicher Sicht, an Figuren des Naumburger Meisters⁴¹. Man darf sie bei vorsichtiger Schätzung um 1270 datieren. Ein Zusammenhang mit den Madonnenstatuen unserer hochgotischen Gruppe um 1295 – 1330 besteht nicht. Für diese muß also ein neuer Anstoß erfolgt sein. Daß auch er aus dem Westen kam, ist zu vermuten. Ganz allgemein hat man immer konstatiert, daß die lothringischen Madonnen des 14. Jahrhunderts die statuarische Entwicklung der großen Kathedralskulptur in der Ile-de-France und wohl auch in Reims voraussetzen. Aber eine auch nur einigermaßen gangbare Brücke konnte bislang von den kernfranzösischen Kunstschaften in das östliche Grenzgebiet an Maas und Mosel nicht geschlagen wer-

den. Weder in Paris, noch in Reims finden sich Voraussetzungen unmittelbarer Art für den lothringischen Typus. Im Prüfen solcher Möglichkeiten ging schon W. H. Forsyth mit seiner Studie von 1957 (s. Anm. 29) in die südliche und südöstliche Champagne und das grenznahe Burgund, ohne die Frage der Datierung und des effektiven Zusammenhangs zwischen diesen Skulptur-Landschaften und Lothringen völlig lösen zu können. (Er ging vor allem ikonographischen Typen und Gruppenbildungen nach.) Auch unser Weg führte erneut in diese Gebiete. Das vorläufige Ergebnis wird hier unterbreitet. Es öffnet neue Aspekte.

IV.

Eine Madonnengruppe in der Südchampagne und in Nordburgund.

Schon die ältere Literatur, so vor allem Forsyth (vgl. Anm. 19) zählen zum Kreis der lothringischen Madonnen auch zwei Statuen, die sich an alten Standorten außerhalb Lothringens befinden: eine im Chor der Kathedrale zu Langres im nördlichen Burgund (Abb. 16), das zur Grenznähe der Südchampagne zählt, und eine in der Kirche zu Baroville im Département Aube (Abb. 15). Bei beiden Figuren soll es sich, so durfte man schließen, um eine Art Export aus lothringischen Werkstätten handeln.

Die Marienstatue der Dorfkirche von Baroville (südöstliche Champagne) wurde von Forsyth als vom lothringischen Typus abhängig bezeichnet und darf tatsächlich der kernlothringischen Gruppe als Derivat zugerechnet werden. Wir hätten in dieser Figur erstmals faßbar ein Beispiel für das Ausstrahlen der lothringischen Bildnerei nach Westen, über die Maas hinweg, was im allgemeinen selten zu beobachten sein dürfte.

Anders verhält es sich mit der Madonna der Kathedrale von Langres (Abb. 16). Es handelt sich um die monumentale Steinstatue in einer Nische der Südseite des Chorhauptes: im Triforium. Sie ist ikonographisch von besonderem Interesse, weil sie das relativ seltene Motiv des Hinreichens einer Krone an den Gläubigen durch das Kind zeigt. Forsyth nahm sie in seinen Katalog auf und schloß sie an die Berliner Madonna (Kaiser-Friedrich-Museum) (Abb. 5) an. Er stützte sich auf eine ältere fotografische Aufnahme von Foto-Marburg. Bis heute gilt auch diese Figur als Abkömmling der kernlothringischen Madonnenwerkstätten. Eine erneute Prüfung erwies jedoch, daß die Madonna der Kathedrale zu Langres zwar gewisse Übereinstimmungen mit den frühen lothringischen Marienbildern besitzt, aber doch auch



Abb. 15
Baroville, Pfarrkirche, Madonna

unverkennbar abweichende Züge zeigt. Wegen der beträchtlichen Höhe ihres Standortes (seit wann?) geben Fotografien immer ein verkürztes Antlitz wieder. Das Gesicht ist jedoch nicht »schildförmig« wie bei den kernlothringischen Figuren, sondern volloval. Auf diese Unterscheidung muß größter Wert gelegt werden. Auch zeigt ihre Krone eine in Lothringen nicht begegnende Form: das Stirnblatt



Abb. 16
Langres, Kathedrale, Madonna

steigt besonders hoch auf und alle Flächen der Krone sind in feinstem Relief dicht mit Blattwerk belegt. Sogar die Rosen am Gürtel sind als besonders reichgebildete Blüten-Applikationen gearbeitet, die in dieser Art in Lothringen kaum vorkommen. Für das Antlitz wäre noch die Wirkung der abstehenden und unter dem Schleier nach vorn gebogenen Ohren zu erwähnen, was in der Epoche auch sonst auftritt, aber gerade wieder in Lothringen selten.

Es kann nun kein Zweifel bestehen, daß die Madonna in Langres zu einer Gruppe monumentalier Marienfiguren gehört, die sich im Grenzgebiet der Südchampagne und Nordburgunds findet und die bisher noch nicht ihre volle Würdigung gefunden hat.

Claude Schaefer (s. Anm. 30) erwähnt zwar diese Gruppe, vermischt sie aber mit einer benachbarten regionalen Werkstatt und erkennt nicht die Zugehörigkeit der Kathedralstatue von Langres als eines der Hauptbeispiele dieses Ateliers. Vor allem verfolgt er die Gruppe nicht genügend ins Gebiet der Champagne hinein. Richtig ist seine Zuschreibung der Madonna von Brion-sur-Ource (Dép. Côte-d'Or) und der Muttergottes von Thieffrain (Dép. Aube/Südchampagne) an diesen Skulpturenkreis, ferner die der Madonna des Hospitals von Tonnerre (Abb. 17) (zwischen Troyes und Auxerre im nordburgundischen Grenzgebiet.)

Damit sind die wichtigsten Denkmäler auf der burgundischen Seite genannt, in der Südchampagne gehören außer der in Thieffrain noch einige dazu,



Abb. 17
Tonnerre, Spital, Madonna

vor allem die Madonna von Bayel (Dép. Aube), die noch unveröffentlichte Muttergottes der Kirche St.-Jean-Baptiste in Mussy-sur-Seine (Dép.



Abb. 18
Bayel, Pfarrkirche, Madonna



Abb. 18 a
Mussy-sur-Seine, Pfarrkirche, Madonna am südöstlichen Vierungspfeiler

Aube), die sich eng an die von Tonnerre anschließt und das Vorbild für die etwas derbere Madonna von Brion-sur-Ource abgab; die Marienstatuen von Reims (Kreuzgang von St.-Remy) als Nachfolgewerk und die des Bischofspalais (aus dem Kloster Notre-Dame d'Igny bei Reims), ferner die von Rouilly (bei Sacey), in Ervy, Gyé, Lussigny, Vignory und eventuell die stark restaurierte, angeblich aus Meaux stammende große Figur des Museums St. Louis / Mo. USA. Auch der Kopf einer zerstörten Madonna des Klosters Montièramey im Museum von Troyes muß zur engeren Gruppe gerechnet werden. Damit ist ein Umfang von Kern- und Filiationswerken angedeutet, der von der südlichen Champagne nach Norden, bis zur Linie Meaux (östl. Paris) – Reims

als Ausstrahlungszone reicht. Hier wäre noch eine genauere Prüfung nötig, um das Material zu vervollständigen und stärker differenzieren zu können.

Von höchstem Interesse ist zunächst die Kerngruppe, der wir die Madonnen von Langres (Kathedralchor) (Abb. 16), Brion-sur-Ource, Tonnerre (Spital) (Abb. 17), Bayel (aus dem Kloster Belroy bei Bar-sur-Aube (Abb. 18), Mussy-sur-Seine (Abb. 18a), Thieffrain (Abb. 27) und das Kopffragment aus Montieramey im Museum Troyes (Abb. 19) zurechnen. Alle diese Madonnen zeigen das volle Oval des Antlitzes mit abstehenden Ohren, sie besitzen kostbare, hohe, reichreliefierte Kronen und vertreten einen höchst selbständigen monumentalen Typus der Steinfigur mit starker Tendenz zur blockhaften Gestaltung. Man könnte, und unsere Arbeitshypothese geht dahin, in dieser Gruppe die eigentliche Quelle für die frühe lothringische Skulptur erkennen. Damit gewinnt die Datierung dieses Madonnenkreises an Bedeutung. Von Koechlin schon 1903 und 1904⁴² z. T. erfaßt, von Lüthgen 1917⁴³ im Anschluß an Koechlin bereits in einen losen Zusammenhang mit dem Niederrhein gebracht, und von Schaefer 1954 (s. Anm. 30) im Rahmen der burgundischen Skulptur behandelt, ist sie bisher doch nur allgemein in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zeitlich eingeordnet worden. Nur an Einzelwerken hat sich gelegentlich ein Datierungsstreit entzündet. Forsyth (1936) schwankte bei der Kathedralmadonna von Langres noch zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert, während sie seither allgemein dem frühen 14. Jahrhundert zugeschrieben wird. Und für die Madonna des Spital-Hauptaltars von Tonnerre (Abb. 17), noch von Vloborg⁴⁴ ins 15. Jahrhundert datiert, für die Schaefer die Zeit um 1300 vorschlug, äußerte Francis Salet⁴⁵ die Ansicht, sie stamme erst aus den Jahren 1334/35, da für diese Zeit eine Rechnung für Farben zum Fassen einer Marienfigur vorliegt. Es ist aber Schaefer darin beizupflichten, daß das etwa zwei Meter hohe Steinbildwerk zur ursprünglichen Ausstattung des Hauptaltars im Kapellenannex des berühmten Spitalsaalbaus gehört haben wird. (Es steht auf der Spitze des barocken Ersatzaltars, den Blicken des Betrachters entrückt und von den Chorfenstern überstrahlt.) Das Hospital Notre-Dame des Fontenilles ist eine Gründung der Margarete von Burgund, Schwägerin König Ludwigs des Heiligen, die sich 1268 in Tonnerre niederließ und die Stiftung eines Krankenasiels dortselbst umsichtig vorbereitete. 1292 ist die Stiftungsurkunde ausgestellt, 1295 wurde das Hospital mit dem Hauptaltar geweiht. Damals wird man die Monumentalstatue



Abb. 19

Troyes, Museum, Kopffragment einer Madonna aus Montieramey

bereits aufgestellt haben. Sie wird wohl schon spätestens 1292 in Auftrag gegeben worden sein. Dieser ehrenvolle, bedeutende Auftrag setzt seinerseits voraus, daß der Künstler und seine Werkstatt bekannt waren, daß mit anderen Worten die Eigenart dieses Ateliers vollentwickelt war und seine Kunst mindestens schon in den späten achtziger Jahren blühte. Leider besitzen wir für die anderen Madonnen unserer Gruppe keine Anhaltpunkte zur Datierung. Man könnte nur aus der Art der um 1290/95 anzusetzenden Statue von Tonnerre schließen, daß die Muttergottes von Bayel vielleicht etwas früher, die von Langres und Mussy ungefähr gleichzeitig und die von Thieffrain wohl etwas später gemeißelt wurden.

Die Gruppe zeichnet sich übrigens auch durch ikonographische Besonderheiten aus. Vom Motiv des Kronenverleihens der Kathedralmadonna von Langres sprachen wir schon. Die Statue in Tonnerre zeigt als Symbol der unbefleckten Empfängnis Mariens zu ihren Füßen den kleinen Moses vor dem brennenden Dornbusch kniend. Das gleiche Motiv begegnet bei einer um etwa eine Generation späteren, stilistisch anders strukturierten Madonna, die sich ebenfalls in der Kathedrale von Langres befindet. (Die Motivgleichheit bezeugt übrigens die Wechselwirkungen zwischen Tonnerre und Langres auch auf diesem Gebiet.) Zu Füßen der Muttergottes von Thieffrain kniete ebenfalls ein Andächtiger, der wie Moses in Tonnerre seine

Schuhe ausgezogen hat. Leider ist der obere Teil dieser Attribut- oder Stifterfigur in Thieffrain zerstört.

V.

Zur Ausstrahlung der »Schule von Troyes« (Aube)

Von der im Aubegebiet und in Nordburgund festgestellten Kerngruppe monumental Marienbilder um 1290 – 1330 scheinen mehrere Impulse ausgegangen zu sein. Diese Bewegung ist noch nie untersucht worden. Sie kann hier auch nur knapp und entwurfsweise umrissen werden. Das Zentrum darf in Troyes vermutet werden, der Bischofs- und bedeutendsten Handelsstadt der Südchampagne, berühmt für ihre von weit her besuchten Messen.

1. Eindringen der Troyes- oder Aube-Werkstätten in die nördliche Champagne.

Eine erste Entfaltung ist in der Champagne selbst zu registrieren. Dafür wurden bereits Madonnen im Département Aube und nördlich davon bis zur Linie Meaux-Reims genannt. (Madonnen von Reims [a] Kreuzgang von St.-Remy, [b] im Bischofspalais aus dem Kloster Igny bei Reims; die angeblich aus Meaux stammende Madonna des Museums St. Louis / USA.) Eine Tradition scheint sich hier gebildet zu haben, die bis ins späte 14. Jahrhundert anhielt. Sie erlebte mancherlei Einschlag seitens anderer künstlerischer Zentren: von Paris und der Ile-de-France, von Reims und der nördlichen Champagne und, wie wir sahen, selbst von Lothringen her.

Wesentlich für die Eigenart dieser Kunst ist die auch in anderen Landschaften damals sich herausbildende Selbständigkeit von Steinbildhauerateliers, die vornehmlich Einzelstatuen als Andachtsbilder schufen. Der Zusammenhang mit Bauhütten bleibt nur auf gelegentliche Aufträge begrenzt. Daher ist der Einfluß etwa der Kathedralbauhütte von Reims mit ihrer in den Traditionen des 13. Jahrhunderts weitergehenden Skulpturenproduktion auf unseren Werkstattkreis gering oder überhaupt nicht festzustellen. Erstaunlich ist die reale Größe der Figuren. Unter den Madonnenstatuen der Champagne, die mit den hier skizzierten Gruppen stilistisch zusammenhängen, begegnen viele, die zwischen 1,70 und 2,10 m in der Höhe messen. Zum Teil wird es sich um Trumeau-Madonnen gehandelt haben, die also doch in den Verband der Architektur eingestellt wurden, und für die also der monumentale Maßstab angemessen war. Zum Teil fanden sie aber auch zweifellos ausschließlich als Andachtsbilder, d.h. als Altarfiguren oder als Statuen, die man in die Nähe eines Altars auf Pfeiler- oder Wandkonsole stellte, Verwendung. In Loth-

ringen haben die Einzelstatuen zwar gundsätzlich die gleiche Funktion erfüllt, sie sind aber im allgemeinen kleineren Maßstabs. Nur wenige Ausnahmen wie etwa der hl. Eustasius in Vergaville (1,80 m Höhe) lassen sich finden. Die meisten schwanken in der Höhe zwischen 70 und 130 cm und es gibt, wie vom Vf. kürzlich nachgewiesen (s. Anm. 26 e), eine bezeichnende Statuettenproduktion in Lothringen. Man könnte auf Grund dieses Ergebnisses vermuten, daß die Werkstätten der Champagne – im Gegensatz zu denen Lothringens – doch noch mehr innere und äußere Beziehungen zu Bauunternehmungen besaßen und unterhielten. Die verschiedenen Ausstrahlungen in Gebiete außerhalb von Champagne und Lothringen, von denen wir jetzt einige aufzeigen werden, bestätigen diese Beobachtung.

2. Eine Abzweigung der Skulpturenwerkstatt aus Troyes in Carcassonne.

Beim Neubau der Ostteile der Kathedrale St.-Nazaire in der Oberstadt von Carcassonne müssen Werkleute aus Nordfrankreich mitgewirkt haben.



Abb. 20
Carcassonne, St.-Nazaire, Engel

Man hat auf Reims und Amiens verwiesen⁴⁶ und fand auch skulpturale Beziehungen zwischen Figuren des Grabmals des Bischofs Pierre de Rochefort, der 1321 starb und als der Vollender der Kathedrale gilt, und älteren Bildwerken der Reimser

Kathedrale. Aber für das einzigartige Programm der Pfeilerstatuen im Chor, zwanzig an der Zahl, konnte bisher keine überzeugende Verwandschaft zu Reimser oder anderen nordfranzösischen Bildhauerateliers nachgewiesen werden. Ein Vergleich mehrerer Chorfiguren mit den Madonnen unserer Gruppe Tonnerre-Langres-Thieffrain-Bayel erweist jedoch schlagend, daß hier nicht zufällige, sondern wesensverwandte Beziehungen vorliegen. Man vergleiche etwa die Heilige Anna und den Engel (Abb. 20) aus dem Statuenpaar der »Verkündigung an Anna« und die Madonna mit der Rose (Abb. 21) in Carcassonne mit den Madonnen der Aube-Schule. Im Physiognomischen ist die Verwandtschaft besonders klar. Auch bei anderen Statuen in Carcassonne finden wir das Volloval mit den leicht vortretenden Augen und die typische Haltung der monumentalen Gestalten wie bei den Aube-Madonnen. Carcassonne wurde unter König Ludwig d. Heiligen seit 1267 erneut stark befestigt. Er förderte auch den Bau der Kathedrale. Doch der



Abb. 21
Carcassonne, St.-Nazaire, Madonna

Chorteil, in dem die Statuen stehen, ist erst kurz vor 1321 beendet worden (Schlußstein im Chorgewölbe mit dem Wappen des Bischofs P. d. Rochefort † 1321). Die Ausführung der Statuen mag um 1315 erfolgt sein. Der Chor kam wahrscheinlich erst dann zum zügigen Ausbau, als Papst



Abb. 22
Gare-le-Col, Kapelle, hl. Magdalena

Nikolaus IV. 1291 einen speziellen Ablaßbrief für die Stifter ausfertigte. Architektonisch setzt der zartgliedrige Bau weniger die Sainte-Chapelle zu Paris (1248), wie man früher sagte, als die Kirche St.-Urbain zu Troyes voraus, deren 1262 von Papst Urbain IV. gestifteter Bau – über seinem Vater-

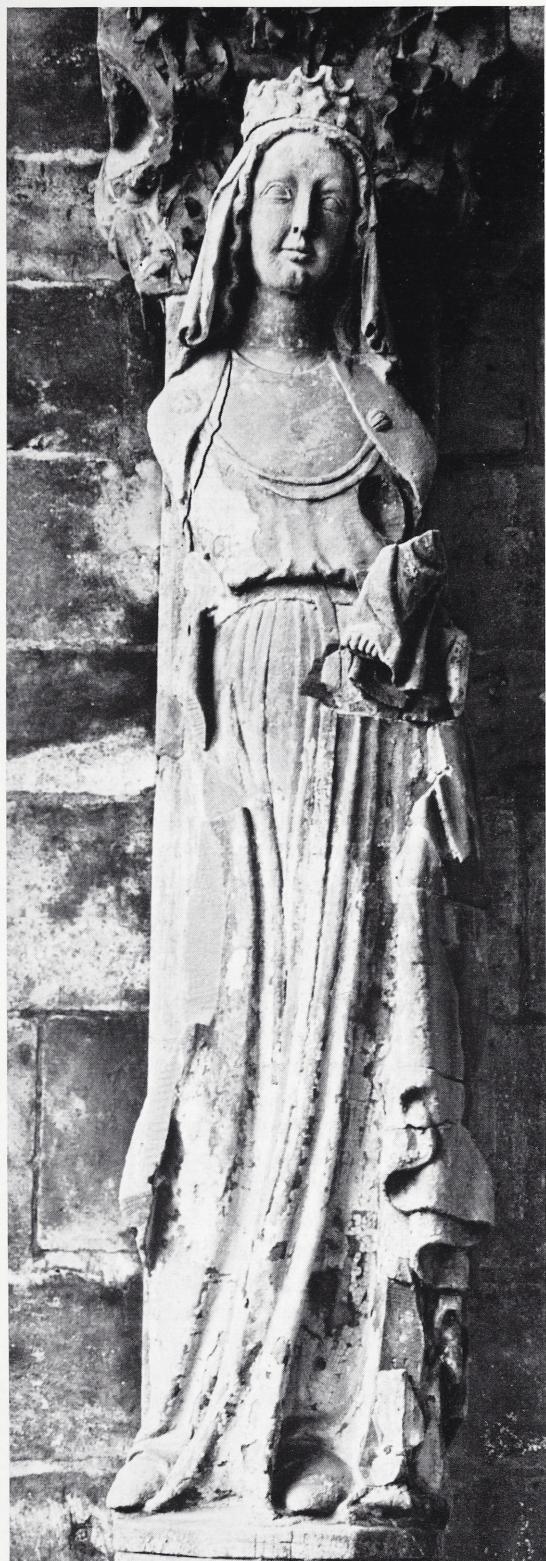


Abb. 23
Marville, Pfarrkirche, Madonna

haus errichtet – unvollendet 1286 zum Stillstand kam. Architekten und Bildhauer sind neben anderen wohl aus der südlichen Champagne, eben aus Troyes und der Aubelandschaft nach Carcassonne gerufen worden, als dort Mittel zum Ausbau des Kathedralchores bereitstanden.

3. Derivate der Aube-Skulptur in Lothringen.

Sind wir damit auf einen entfernten südöstlichen Ableger der Aube-Skulptur gestoßen, so interessieren in unserem Zusammenhang noch mehr die Ausstrahlungen dieser Schule nach Nordosten. Es ist einleuchtend, daß man vor allem in Westlothringen solchen Beispielen begegnet. An erster Stelle steht eine bisher unbeachtete Steinfigur der Maria Magdalena mit dem Salbgefäß (oder etwa eine der Marien von einem Heiligen Grabe?) an der Kapelle Gare-le-Col unweit von Toul (Abb. 22). (Die Tal-Passage zwischen Maas und Mosel bei Toul ist die traditionelle geographisch gegebene Schleuse zwischen der Champagne und dem mittleren Lothringen!) Mit dem Volloval ihres Antlitzes auf zylindrischem Hals fällt diese Statue aus den zentral-lothringischen Physiognomien völlig heraus. Sie ist ein echter und würdiger Vertreter der Aube-Skulptur.



Abb. 24
Remiremont, Sammlung Puton, Kopffragment

Die Madonnenfiguren der Dorfkirche von Troyon an der Maas, südlich Verdun, und der Pfarrkirche zu Marville (im Chor), bilden dagegen eher eine Synthese des Lothringischen mit dem Südchampagnesken auf einer etwas niedrigeren Stufe der Qualität. Nicht allzuweit davon entfernt ist die stilistische Haltung der Madonna in der Pfarrkirche der Zitadelle (Oberstadt) von Montmédy⁴⁷ zu suchen.

Wieder enger an den ovalen Gesichtstypus der Aube-Madonnen ist, wenn auch im ganzen schlanker und schmäler, die schon länger bekannte Trumeau-Madonna der Pfarrkirche von Marville⁴⁸ (Abb. 23) angeschlossen. Das gestreckte Oval ihres ernsten Antlitzes mit den leicht vortretenden Augen läßt sich als vom kernlothringischen Marienotypus abweichend jetzt erst durch den Hinweis auf die Aube-Bildnerei einleuchtender erklären. Früher stand dieses hoheitsvolle Bildwerk, das um 1300 zu datieren ist, recht isoliert. Mit der jetzt ins Innere der Hallenkirche geborgenen, leider stark beschädigten Trumeau-Madonna von Marville ist auch ein Kopffragment einer lächelnden Madonna der Verkündigung (oder einer anderen gekrönten Heiligen) verwandt, das sich in der Sammlung Puton zu Remiremont⁴⁹ (Abb. 24) befindet und einer mündlichen Überlieferung nach vom Bürgerportal der Abtei- und Pfarrkirche von Epinal stammen soll, dessen Statuenschmuck 1793 abgeschlagen wurde. Das lächelnde Antlitz dieser auf Büstenform reduzierten Figur gäbe uns einen Hinweis auf die stilistische Haltung der sechzehn (!) verlorenen Gewändestatuen des aufwendigen Bürgerportals von St.-Maurice zu Epinal: auch hier darf eine Beteiligung von Kräften aus der Champagne, speziell aus dem Aubetal, vermutet werden. Auch die bisher noch unveröffentlichte Figur eines Heiligen Christophorus in der Sammlung Hanus zu Charmes an der Mosel⁵⁰, der Überlieferung nach aus der Grenz- und wichtigen Brückensstadt Neufchâteau an der Maas stammend, ist ein Werk südchampagnesken Stils.

4. *Werke des Aube-Charakters an Ober- und Mittelrhein.*

Überraschend ist es, daß wir den Aube-Typus auch an viel weiter östlich liegenden Punkten finden wo er bisher nicht erkannt wurde, nämlich an Orten jenseits der lothringischen Territorien am Ober- und Mittelrhein, d. h. im Strahlungsgebiet der oberrheinischen Kunst. Am Portal der Stiftskirche von Niederhaslach im Elsaß, einem Bau der Straßburger Hüttenfiliation, an dem der Sohn des berühmten Meisters Erwin von Straßburg etwa zwischen 1300 und 1330 (†) leitend tätig war, zierte

das Westportal die monumentale Zweifigurengruppe der Verkündigung. Es genügt ein Blick auf die Verkündigungsmadonna, um den aubesken Typus zu erkennen (Abb. 25). Am besten vergleicht man ihr Antlitz mit dem Kopffragment der Madonna aus dem Kloster Montieramey im Museum von Troyes (Abb. 19). Zunächst verwundert es, hier, im Bereich Straßburgs, derartige Großskulpturen einer Werkstatt der südlichen Champagne zu treffen. Aber die Bildhauer der Erwischen Hütte zu Straßburg waren in dieser Zeit wohl zu beschäftigt, um Kräfte für diesen Nebenplatz am Vogesenhang abzugeben. So holte man sie aus der Grenzlandschaft des französischen Kronlandes jenseits der oberen Maas. Ob sie durch die Werkgruppe von St.-Maurice zu Epinal (Bürgerportal) vermittelt wurde, wäre denkbar, läßt sich aber kaum genauer bestimmen. Gesichter und statuariische Haltung der beiden Figuren vom Portal zu Niederhaslach, vor allem auch die Anordnung von Kleid und offenem Mantel mit seitlichen Saumtüten bei der Verkündigungsmaria erinnern lebhaft an die Trumeau-Madonna von Marville (Abb. 23). Vielleicht führte der Weg des Meisters von Marville über Epinal nach Niederhaslach, vielleicht auch von Niederhaslach zurück nach Epinal, falls man nicht verschiedene Kräfte gleicher Schulung annehmen will, die an diesen Orten tätig wurden. Ein Streiflicht sei noch auf zwei bekannte Bischofsköpfe von Grabmälern geworfen: auf das Haupt des Konrad von Lichtenberg in Straßburg († 1299) (Münster) und auf das Gerhards II. von Epstein († 1305) in Mainz (Diözesan-Museum). Die glatten, fast prallen Ovalformen der Gesichter stehen in einem immer erkannten merkwürdigen Kontrast zur übrigen Skulptur an Mittel- und Oberrhein. Sollte nicht auch hier das Ideal der Südchampagne zur Wirkung gekommen sein? Schon Victor Beyer⁵¹ stellte die nahe Verwandtschaft zwischen den Portalfiguren von Niederhaslach und der Grabmalgestalt Bischof Konrads von Lichtenberg im Straßburger Münster fest. Die stilistischen Beziehungen zur Champagne sind bisher jedoch noch nicht bemerkt worden⁵².

Deutlicher wird die Entfaltung einer Aube-Werkstatt am Rhein, wenn wir die Symbolfiguren am rechten Gewände des Südportals am Wormser Dom betrachten. Auch diese Statuen konnten bislang nicht befriedigend analysiert und in ihrer stilistischen Haltung bestimmt werden. Otto Schmitt⁵³ arbeitete klar heraus, daß am Wormser Domportal mehrere Gruppen von Bildhauern nebeneinander tätig waren. Für die frühesten Teile darf eine Straßburger Tradition angenommen wer-

den. Sie wird anscheinend schwächer und schwächer. Für das Tympanon möchte ich jetzt auf das Tympanon des Südportals der Wallfahrtskirche von Avioth⁵⁴ in Nordwestlothringen verweisen. Und für die vier allegorischen Gestalten der Gewändeseite an der Annenkapelle (rechts vom Betrachter aus) kommt m. E. nur eine Aube-Werkstatt in Frage. Diese Statuen der Fides, Caritas (Abb. 26), Synagoge und Frau Welt (Abb. 28), oft aus ikonographischem Interesse erwähnt und behandelt, konnte auch Schmitt ihrer künstlerischen Herkunft nach nicht erklären. Er bezeichnet sie als fremd in der rheinischen Kunstlandschaft. Die nächste Verwandte dieses weiblichen Symbolquartetts ist die Madonna von Thieffrain (Aube) (Abb. 27). Aber auch die Antlitzformen der Marienstatuen von Bayel (Aube) (Abb. 32) und Montièramey (Fragment im Museum von Troyes) (Abb. 19) stimmen mit ihnen weitgehend überein. Wie bei allen diesen südchampagnesken Muttergottesbildern zeigen die Wormserinnen das Volloval des Antlitzzuschnitts, besonders deutlich in der Caritas (Abb. 26), die der Madonna von Thieffrain wie eine Schwester gleicht (Abb. 29). Auch Augenschnitt, voller Mund und leichtes Doppelkinn mit Grübchen finden sich bei der Wormser Gruppe wie in der Aube-Werkstatt. Noch ein anderes Indiz ist zu bemerken: der flächige Fall von Gewand und Mantel stimmt hier wie dort überein und die leichte Herauswölbung der Gestaltmitte ist bei den Aube-Madonnen sehr ähnlich dem Vorschwingen der Wormser allegorischen Frauen. Ferner ist die Vorliebe für kleine Attributfigürchen auffällig gleichlautend formuliert. Was bei den Madonnen von Tonnerre und Thieffrain der kniende Moses mit dem brennenden Dornbusch und das Fragment eines Knienden, der seine Schuhe neben sich gestellt hat, für Sinn, formale Bereicherung und Gesamtkomposition bedeuten, das erfüllen in Worms der kleine Bettler, der zu Füßen der Caritas nach dem Hemd und den Dukaten greift (Abb. 26), und der kniende Ritter, der sich an die Unterschenkel der Frau Welt anschmiegt (Abb. 28), die ihm seinen Schild abgenommen hat. Es ist das gleiche Verhältnis in der Proportionierung der Figuren, im erzählerischen Stil und in der leichten Ironie der Ausmalung dieser Details da wie dort. Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir die Beauftragung eines Meisters für die Wormser vier Gewändefiguren annehmen, der aus der zentralen Skulpturenwerkstatt entstammt, aus der die Madonnen von Tonnerre, Langres Mussy-sur-Seine, Brion-sur-Ource, Bayel, Thieffrain und Montièramey hervorgegangen sind, d. h. wahrscheinlich aus Troyes. Die Aufgabenstellung war in Worms neuartig, das Pro-



Abb. 25 Niederhaslach, Pfarrkirche, Maria der Verkündigung



Abb. 26
Worms, Dom, Südportal, Caritas

gramm wird die Domgeistlichkeit entworfen haben, aber der Meister hat mit seinen Hilfskräften (Fides und Synagoge sind schwächer ausgefallen) an die Tradition der Aube-Madonnen anknüpfen können und mit den Figuren von Caritas und Frau Welt eine höchst originelle Leistung auf deutschem Boden hinterlassen, zu der ihm die eigentümliche Auftragserteilung Gelegenheit gab.

Die Ausführung der Strebepfeilerfiguren in Worms ist aus baugeschichtlichen Gründen immer um 1310/15 angenommen worden, was mit der Entfaltung und Ausstrahlung der Aube-Skulptur gut übereinstimmt. Um 1315 wird auch in Carcassonne am Chor der Kathedrale der Figurenzyklus erstellt. Rechnet man die hier notierten Werke in Mainz

(Kopf Bischof Gerhards II.), Straßburg, Niederhaslach, Epinal, Marville, Toul und aus Neufchâteau in Charmes (Christophorus) hinzu, so zeigt sich eine weitverzweigte Wirkung der bildnerischen Quelle, deren Ursprung in der Nordburgundisch-südchampagnesken Madonnengruppe – wohl mit Werkstattzentrum in Troyes – gefunden werden ist. Die Übersicht zeigt eine bisher unbekannte,



Abb. 27
Thieffrain, Pfarrkirche, Madonna



Abb. 28
Worms, Dom, Südportal,
Synagoge und Frau Welt

doch nicht unwesentliche Komponente im mittel-europäischen Kräftespiel der Monumentalskulptur an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert. Sie bereichert insbesondere unser Wissen von der West-Ostströmung der hochgotischen Kunst.

Wir schließen damit den Exkurs über die hier als »Aube-Werkstätten« bezeichnete Skulpturengruppe ab. Die entworfene Skizze ihrer weitstrahlenden Wirkung müßte schrittweise genauer ausgeführt werden, was über die Grenzen dieses Berichtes hinausgeht. Es bleibt nur noch festzustellen, daß diese Strömung Lothringen durchzieht, auch dann noch, als sich dort aus den Anregungen der Kerngruppe (Langres, Bayel, Troyes, Tonnerre, Mussy-sur-Seine) eine eigene bodenständige Skulptur entwickelt hatte.

VI.

Zur Differenzierung der zentral-lothringischen Bildwerke.

1. Die Frühstufe um 1290 – 1315.

Nach den bisherigen Erörterungen und Exkursen ist die Frage nach dem Beginn der spezifisch lothringischen Skulptur erneut zu diskutieren. Dabei gehen wir von den physiognomischen Merkmalen aus, die uns schon so sicher geholfen haben, die Aube-Skulptur als eine eigenständige Gruppe zu erkennen.

Unter allen in Lothringen befindlichen oder mit Sicherheit nach Provenienz und Zuschreibung aus Lothringen stammenden Madonnen darf die in

Mörchingen (Morhange) als stilistisch »älteste« gelten (Abb. 11). Dafür spricht ihre pfeilerhafte geschlossene Form, aber auch ihr Antlitz (Abb. 30), das »noch nicht« den typisch lothringischen schildförmigen Zuschnitt so vollkommen aufweist wie die Gruppe zentral-lothringischer Marienbilder. Betrachtet man das Gesicht der »Vierge de feu« von Morhange genauer, so erkennt man, daß es



Abb. 29
Thieffrain, Pfarrkirche, Madonna, Detail

dem Volloval der Südchampagne-Madonnen näher steht als irgend ein anderes lothringisches Gesicht, abgesehen von den ganz champagnesk zu bezeichnenden Beispielen wie der Maria Magdalena von Gare-le-Col bei Toul (Abb. 22) oder der Trumeau-Madonna von Marville (Abb. 23), aber auch abgesehen von den Mischformen des Marienstandbildes von Troyon oder der offensichtlich dem Aube-Ideal »nachhinkenden« schlichteren Erscheinung der Maria aus Ubexy (Dép. Vosges) im Metzer Museum (Abb. 31). Die Mörchinger Madonna ist ein höchst qualitätvolles Werk, eine eigenwillige Leistung von großer Feinheit der Oberflächenbehandlung. Ihr Meister dürfte am Vorbild der Aube-Madonnen, zumal etwa der von Bayel (aus dem Priorat Belroy, Dép. Aube, unweit Bar-sur-Aube) (Abb. 18), geschult worden sein. So zeigt die Mörchinger Maria nicht nur das Oval – in leichter Straffung und in

etwas kantigerem Zuschnitt, sondern auch das für die Aube-Madonnen typische Doppelkinn mit Grübchen. Gerade das Kinngrübchen wird später kaum mehr den lothringischen Mariengesichtern eingegraben.

Wenn man den Schrein von Marsal (Abb. 7 – 9) etwa zwischen 1300 und 1315 entstanden denkt, so muß der Mörchinger Madonna eine Vorstufe eingeräumt werden, etwa die letzten neunziger Jahre des 13. Jahrhunderts. Zwischen ihr und der um 1270 (ff.) zu datierenden Madonna der Wallfahrtskirche St.-Nicolas-de-Port (bei Nancy) (Abb. 14) gibt es – wie bereits oben betont – keine Brücke. Die Mörchinger Madonna setzt einen neuen Impuls voraus. Dieser kann nach dem Vorhergesagten nur aus der Aube-Gruppe abgeleitet werden. Als Stichdatum für die Aube-Gruppe hatten wir die Weihe des Hospitals von Tonnerre im Jahre 1295 mit der Hauptaltar-Madonna (mit Moses und dem brennenden Dornbusch) (Abb. 17) als verbindlich erkannt. Die Marienfigur von Bayel (Abb. 18) zeigt nun noch etwas ältere strengere Züge als die von Tonnerre. Somit ist eine Basis für die Anfänge der lothringischen Skulptur gewonnen, zumal die

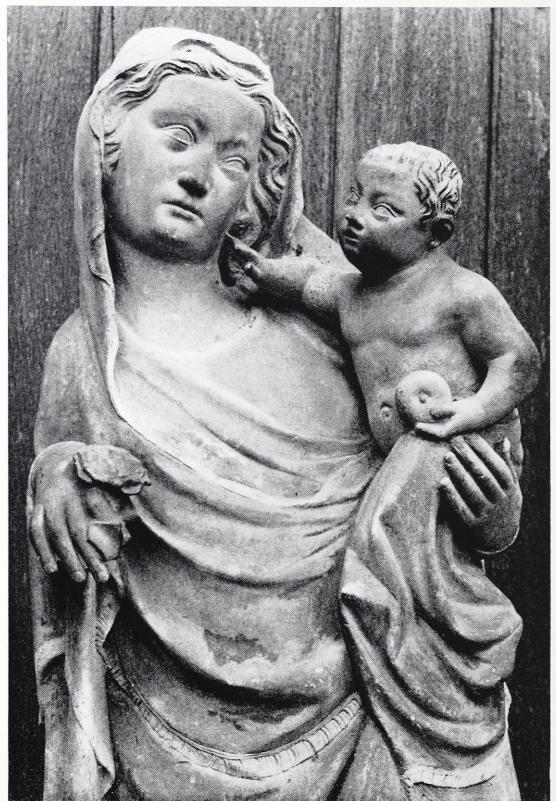


Abb. 30
Morhange (Mörchingen), Pfarrkirche, Madonna, Detail

Mörchinger Madonna in einen Zusammenhang mit dem Ausbau der neuen Residenz der Grafen von Salm ab etwa 1280 zu bringen wäre. Es wurde schon erwähnt, daß dieser Frühstufe auch die großartige Statue des hl. Eustasius in Vergaville zuzurechnen ist (Abb. 12). Es wurde schon früher bemerkt (vgl. Anm. 26 c), daß seine Antlitzform mit solchen der Reliefs des Antependiums von St.-Thiebault-en-Auxois in Nordburgund verwandt ist. Hier bereitet sich die Schildform deutlich vor. Im Schrein von Marsal ist das typische Gesicht der zentrallothringischen Figurenwelt dann bereits vollentwickelt. Gegenüber der Mörchinger Madonna ist z. B. die Maria der Anbetung (Abb. 8) am Schrein mit gedrungenem rundlicheren schildförmigen Antlitz ausgebildet. Auch alle anderen Schreinfiguren zeigen Varianten dieses Typus. Er scheint insbesondere in Metz beheimatet gewesen zu sein.

2. Der höfische Kreis

So wie es eine Ausnahme ist, einen Heiligenschrein aus Kalkstein zu meißeln, so ist auch die heute in der Sammlung Schwartz zu Mönchengladbach befindliche Marienstatuette (Nr. XVI meines Kata-logs der in der Festschrift Gerke veröffentlichten lothringischen Madonnenstatuetten, vgl. Anm. 26 e) gleichsam ein Kalksteinersatz für kostbareres



Abb. 31
Metz, Museum, Madonna aus Ubexy, Detail

Material: ihre in Resten noch erhaltene Fassung beweist, daß man die Wirkung einer Elfenbein-figur anstrebte (Abb. 33). Andererseits verwendete man auch Marmor und Alabaster. Die magdhaft Maria Sponsa Filii Dei zu Maxéville bei Nancy (Abb. 1), eine Torsostatuette des Metzer Museums⁵⁵ und eine Alabaster-Madonna der Sammlung Marcus in Nancy⁵⁶ zeigen an, daß höfische Auf-



Abb. 32
Bayel, Pfarrkirche, Madonna, Detail

träge die heimischen Werkstätten bedachten und förderten. Aus den Standorten einiger Skulpturen kann man noch heute gewisse Rückschlüsse auf die Auftraggeberkreise ziehen. Für die Mörchinger Maria und für den hl. Eustasius von Vergaville darf – wie oben dargelegt – das Grafenhaus Salm als Stifter vermutet werden, für den Schrein von Marsal vielleicht Bischof Renauld de Bar von Metz, den vermutlichen Stifter der Elfenbeinkrümme im Metzer Kathedraltresor. Das lothringische Herzog-haus wird hinter den Stiftungen der Madonnen von Maxéville bei Nancy (Marmor!), Bouxières-aux-Dames bei Nancy⁵⁷ (einst vornehmes Damen-stift) (Abb. 34) stehen, und aus der Umgebung des Hofes dürften auch die Sitzmadonnen von Varangéville⁵⁸ (Abb. 35), Gondreville⁵⁹ und Lay-St.-

Christoph⁶⁰, wohl auch die Stehmadonnen von Prény⁶¹ (dem Ort der alten Burgresidenz der lothringischen Herzöge) (Abb. 36), Longuyon⁶² (ebenfalls einst eine vornehme Damenabtei im Nordwesten des Herzogtums) (Abb. 37) und vielleicht auch die bekannte Madonna der Kathedrale (einst Benediktiner-Abtei) St.-Dié (Abb. 2) in den Westvogesen bestellt und geschenkt worden sein. Auch die Marien-Statuette der Sammlung Schwartz (Mönchengladbach) (Abb. 33), einer vagen Überlieferung nach aus der Gegend von Verdun stammend, kann nur als höfischer Auftrag bezeichnet werden. Das Haus der Grafen von Vaudémont



Abb. 33
Mönchengladbach, Sammlung Schwartz, Madonna



Abb. 34
Bouxières-aux-Dames, Pfarrkirche, Madonna

wird die aus dem gleichnamigen Ort stammende, heute in der Wallfahrtskirche Mont-Sion⁶³ befindliche Madonna in Auftrag gegeben haben, ein Werk, das übrigens fast so elegant wie die Madonna von Longuyon erscheint, aber physiognomisch einen leicht abweichenden Typus vertritt: nämlich den der mittleren Champagne unter dem Einfluß der Ile-de-France mit etwas kleinerem, rundlicherem Gesicht. Nicht zu verwechseln mit dem ovalen Antlitztypus der Südchampagne (Aube-Werkkreis). Zu diesem Typus gehören auch die eleganten Madonnen der Krypta von Esley (Dép.



Abb. 35
Varangéville, Pfarrkirche, Madonna

Vosges) (Abb. 38) (bisher unveröffentlicht), von Guentrange (bei Diedenhofen)⁶⁴ und einige mehr. Sie bezeichnen eine eigene Gruppe, die in der Champagne etwa die Marienstatuette (Gnadenbild) der Wallfahrtskirche Notre-Dame de l'Épine⁶⁵ bei Châlons-sur-Marne im Antlitzcharakter entspricht. Höfischen Charakter darf man auch zusprechen der formreinen Madonna des Cluny-Museums (nicht zu verwechseln mit der Maria Sponsa der Sammlung Timbal dortselbst!) (Abb. 39), deren Herkunftsland wir leider nicht kennen. Auch das Fragment einer Madonnenstatuette im Musée départemental des Vosges zu Epinal zeigt außerordentlich feine Züge, wie sie nur Werken des höfischen Kreises eigen sind⁶⁶. Außerhalb des Madonnenthemas ist neben dem schon erwähnten hl. Eustasius in Vergaville der hl. Andreas in der Krypta von Esley (Dép. Vosges) zu nennen (bisher unveröffentlicht).

3. Bildwerke aus dem Stifterkreis des Landadels.

In der älteren Literatur wird der in breiter Schicht bei Skulpturen des Madonnenthemas in Lothringen auftretende schwere, mitunter massive und zuweilen derbere Typus oft als »bürgerlich« bezeichnet. Man wollte damit zum Ausdruck bringen, daß im 14. Jahrhundert die Heraufkunft des Bürgertums sich im Typenbilde der Plastik abzeichnet. Einer näheren Prüfung hält die Anwendung des Begriffs bürgerlich auf die Skulpturen unseres Betrachtungskreises nicht stand. Eine genauere soziologische Methode müßte zunächst nach den Auftraggebern fragen. Erst in zweiter Linie wäre nach dem Erscheinen eines »bürgerlichen« Phänotyps zu urteilen. Es läßt sich nun unschwer darlegen, daß der gefühlsmäßig als bürgerlich charakterisierte Typus unter den lothringischen Madonnen nur eine ins Schlichtere, Derbere oder Dumpfere abgewandelte Variante des höfischen Prototypus ist. Und da die Auftraggeberkreise gemäß der noch nachzuweisenden Provenienz oder entsprechend den heutigen Standorten und Überlieferungen in der Mehrzahl im Landadel Lothringens zu suchen sind, wird hier gegenüber dem Höfischen eine Abstufung vorgeschlagen, die dieser Herkunft und der ständischen Gesellschaftsform Rechnung trägt. An vielen Madonnen-Standorten befinden



Abb. 36
Prény, Pfarrkirche, Madonna, Detail



Abb. 37
Longuyon, Pfarrkirche, Madonna

sich noch heute die Reste der Burgen, Schlösser und Sitze des einst einflußreichen und konservativ eingestellten Landadels. Stammen die Bildwerke nicht aus Schlössern und Seigneurien, so sind sie auch in ländliche Pfarr- und Klosterkirchen zu meist auf Grund herrschaftlicher Stiftungen gekommen. Wo sich dies nicht unmittelbar nachweisen läßt, darf man es doch aus den Umständen erschließen. Stehmadonnen des bezeichneten Charakters befinden sich im Kloster Peltre bei Metz⁶⁷, an einer Nische eines Hauses in der Nähe des

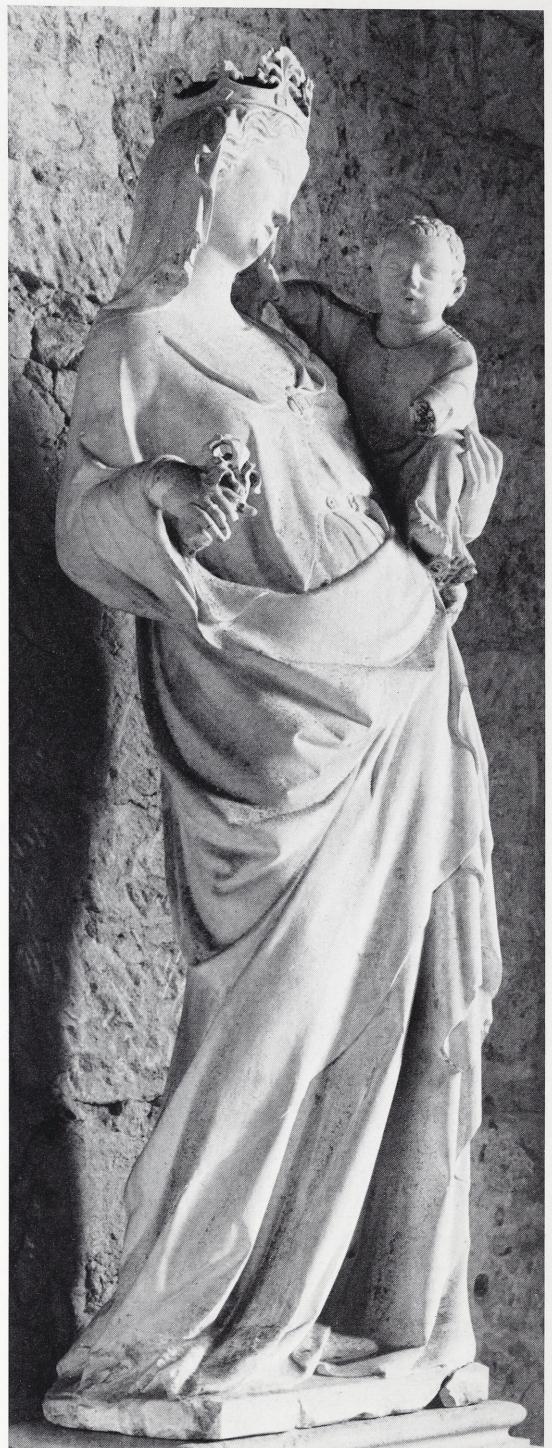


Abb. 37 a
Longuyon, Pfarrkirche, Madonna, Seitenansicht

Schlosses Hattonchâtel (Dép. Meuse) (bisher unveröffentlicht); die beiden Madonnen bei der Grablege der Herren von Dorsweiler in der Stiftskirche zu Münster (Dép. Moselle) (Abb. 40); in der



Abb. 38
Esley, Pfarrkirche, Madonna

Pfarrkirche Belmont-sur-Vair (Seigneurie), die schon erwähnte Statuette der Pfarrkirche von Grand Thon, in der Kapelle beim Herrschaftssitz Baudrecourt (Dép. Moselle)⁶⁸, in der Kapelle Notre-Dame de Grâce in Charmes⁶⁹ (Dép. Moselle), in der Pfarrkirche Dombrot-sur-Vair (Dép. Vosges) (bisher unveröffentlicht), in der Kapelle



Abb. 39
Paris, Cluny-Museum, Madonna

von Faut-en-Forêt (Dép. Moselle) (siehe Anm. 24), im Torturm des Gutshofes Fleury (Dép. Moselle)⁷⁰, in den Pfarrkirchen von Vicherey (Dép. Vosges) und Pontoy (Dép. Moselle)⁷¹, die Sitzmadonnen im Schloß Beaufremont (Dép. Vosges) (unveröffentlicht) an den Pfarrkirchen von Hargarten⁷² und Valfroicourt (Dép. Vosges) (bisher unveröffent-



Abb. 40
Münster, Pfarrkirche, Madonna

licht) und in der Krypta der ehemaligen Abteikirche Remiremont⁷³.

Man darf zu dieser Gruppe ferner zählen: den erst vor einigen Jahren ausgegrabenen Madonnen-torso der ehemaligen Prämonstratenserabtei Justemont (Dép. Moselle) (bisher unveröffentlicht), die aus Châtenois stammende Madonna des New

Yorker Metropolitan Museums⁷⁴, die aus der romanischen Stiftskirche Champ-le-Duc (Dép. Vosges) stammende Madonna der Sammlung Puton in Remiremont⁷⁵, die neugefundene aus der Deutschordenskommende Beckingen im Saarland⁷⁶, die Jaumont-Statuette des Metzer Museums⁷⁷ sowie die dortige Statue aus Saar-Union (bisher unveröffentlicht) und weitere Beispiele, die hier nicht alle aufgezählt werden können. Nicht immer lassen sich die Qualitätscharaktere scharf



Abb. 41
Saarbrücken, Saarland-Museum, Madonna

abgrenzen. So kann z. B. die aus einer ungarischen Pfarrkirche an das Schleswig-Holsteinische Landes-Museum und von dort jüngst in das Saarland-Museum Saarbrücken gelangte lothringische Madonna (vgl. Vf. Anm. 26f) (Abb. 41) einer Zwischenstufe zwischen dem höfischen und dem landadeligen Typus zugeordnet werden, wie dies auch für die aus Sierck an der Mosel stammende Muttergottes des Metzer Museums gilt (Abb. 42).



Abb. 42
Metz, Museum, Madonna aus Sierck-lès-Bains

4. Provinzielle Werke.

In der Skala einer hier versuchten qualitätsmäßigen (und zugleich nach den Auftraggeberkreisen unterschiedenen) Gruppierung hat auf einer letzten Stufe der Kreis ausgesprochen provinzieller Werke zu folgen. Auch für sie wird vielfach ein Stifter aus höherem oder niederm Adel verantwortlich gemacht werden können, auch geistliche und bürgerliche Auftragneber. Doch ist wesentlich, daß es sich um Skulpturen aus kleineren und dritt-rangigen Werkstätten und aus der Hand weniger geschulter, mittelmässiger Bildhauer handelt. Einige dieser Figuren wirken sogar ausgesprochen plump und zeigen das Absinken der hohen Vorbilder in ein mehr rustikales Niveau. Natürlich sind auch Übergänge zwischen der vorhergegangenen Gruppe und den provinziellen Skulpturen zu berücksichtigen, die aber hier nicht gesondert behandelt werden können. Immerhin sei ange-deutet, daß einem etwas gehobenen Range innerhalb dieser provinziellen Beispiele die Madonnen von Verdun (Kathedralkreuzgang)⁷⁸, Silvange (Dép. Moselle) Privatbesitz, bisher unveröffentlicht), Marville (St.-Hilaire)⁷⁹ und aus der Privatsammlung Auguste Rodins in Paris (Musée Rodin) (unveröffentlicht) angehören. Es folgen auf einer etwas niedrigeren Stufe die Madonnen von Thié-louze/Uzemain (Dép. Vosges)⁸⁰, des Museums

Saarburg (Dép. Moselle) (unveröffentlicht) und der Pfarrkirche von Farschwiller (Dép. Moselle)⁸¹. Von noch tieferstehender Qualität sind die Muttergottesfiguren von Haute-Vigneulles (Dép. Moselle) (unveröffentlicht), La Chapelle (Dép. Vosges) (unveröffentlicht), im Saarland-Museum Saarbrücken aus der Gegend von Vic-sur-Seille⁸², im Musée historique Lorrain Nancy (unbekannter Herkunft) sowie eine im Depot des Metzer Museums befind-



Abb. 43
Karlsruhe, Badisches Landes-Museum, Madonna

liche, aus der Metzer Gegend stammende, gedrungene Sitzmadonna (unveröffentlicht) – und manche andere.

In der Abstufung, die hier nur mit relativ wenigen Beispielen charakterisiert wird, erweist sich die organische Strukturierung im Qualitätsgefälle einer geschlossenen Kunstlandschaft. Gerade eine reiche Stufenfolge von Gradunterschieden der künstlerischen Leistung zeigt an, daß die Bildnerei dieser Epoche in Lothringen festverwurzelt war. Zur sozialen Schichtung der Auftraggeber tritt das verschiedenartige Können von Meistern und Werkstätten, die höhere Konkurrenz in den größeren Städten und das Absinken der Leistung an kleinen Orten, sofern nicht durch besondere Stiftungen auch hierher Bildwerke höheren Anspruchs gelangten.

5. Schlußbemerkung zur Datierung und Differenzierung der zentrallothringischen Gruppe.

Für eine regionale Differenzierung innerhalb Lothringens sprechen auch gewisse ikonographische Merkmale. So fällt auf, daß dicht an der Südgrenze des Herzogtums, also in der Nachbarschaft der Diözese von Langres, die Madonnenstatuette der Pfarrkirche von Le Grand Thon⁸³ das gleiche Motiv zeigt wie die weiter oben besprochene große Figur der Maria mit dem Kinde, das dem Gläubigen die Krone des Lebens reicht, im Chor der Kathedrale von Langres. Die Skulptur in Langres hatten wir erstmals als nichtlothringisch erkannt und der sogenannten »Aube-Gruppe« zugeordnet. Von dieser Figur, die, der Moses-Madonna von Tonnerre von 1295 verwandt, früher entstand als die lothringischen Figuren gleicher Thematik, muß also eine Wirkung ins lothringische Gebiet ausgegangen sein. Dafür zeugt nicht nur die Statuette vom grenznahen Thon, sondern auch die Muttergottes gleicher Thematik im Karlsruher Museum (Abb. 43)⁸⁴. Das mehr ovale als streng schildförmige Antlitz der Karlsruher Madonna weist im übrigen wohl auch auf eine Werkstatt im südwestlichen Lothringen (im Einflußbereich von Langres). Dagegen ist die qualitätsmäßig sehr viel höher stehende dritte Figur dieses Motivs, die aus feinem weißen Kalkstein gemeißelte Madonna des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (heute Bode-Museum)⁸⁵ eher Metzischen Ursprungs (Abb. 5). Es bietet sich an, die Wanderung des seltenen ikonographischen Themas von Süd nach Nord anzunehmen, wobei sich die Ausbreitung innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne ereignet haben muß, da die Berliner Madonna stilistisch keineswegs entschieden »jünger« erscheint. Sie hat sogar

Details (wie die mit feinem Weinblattwerk belegte Krone), die auch noch eine unmittelbare Kenntnis der Aube-Skulptur und damit vielleicht der Langres-Madonna voraussetzen. Man kann sie also nicht einfach an das Ende der Motivreihe stellen. Nur ihr physiognomischer Typus ist mit der ausgeprägten Schildform des Marienantlitzes so deutlich zentrallothringisch, ja vielleicht metzisch, wie bereits angedeutet, daß sie nicht südlothringischer Herkunft sein kann. In einer Abfolge



Abb. 44
Köln, Sammlung Hack, Madonna

nach Gesichtspunkten stilistischer Kennzeichen und nach der Ordnung einer relativen Chronologie wäre m. E. die Berliner Madonna unmittelbar nach der Mörchinger zeitlich einzuordnen und dann käme erst in einer dritten Stufe die Gruppe, zu der die Madonnen von St.-Dié und viele andernorts zählen. Doch müssen sich diese Entfaltungen einer eigenständigen lothringischen Skulptur, die sich von den Aube-Vorbildern anregen ließ und löste, ziemlich rasch abgespielt haben, vermutlich im Zeitraum zwischen 1295 und 1315. Diese Daten werden nach oben und nach

unten durch außerlothringische Tatsachen abgestützt: im Bereich der Aube-Skulptur durch das wiederholt erwähnte Weihe datum des Hospitals von Tonnerre (1295) und im Bereich der Ausstrahlung lothringischer Bildnerei durch Daten in Köln (1322 Weihe des Kölner Domchores) und in Hessen. Davon soll im folgenden gesprochen werden.



Abb. 45
Marburg, Museum,
Lettnerfragment mit Abraham und Isaak

VII. Expansion der lothringischen Skulptur.

1. Trier mit der Filiation nach Gießen und Marburg, die untere Mosel und Luxemburg.

Trier war im Mittelalter die geistliche Metropole Lothringens; die Bistümer Metz, Toul und Verdun waren bekanntlich Suffragane des Trierer Erzbistums. Trier hatte also einen ganz natürlichen Anteil am Lothringischen. Dieses stellte gleichsam einen Teil seines Hinterlandes dar. Doch sind die Zeugnisse für Skulpturen lothringischen Charakters in Trier rar. Eine Stehmadonna des Metzer Mu-

seums aus Sierck⁸⁶ an der alten Grenze zwischen dem Herzogtum Lothringen und dem Kurfürstentum Trier gelegen, stellt topographisch eine Art Bindeglied zwischen den Werkstattkreisen von Metz und Trier dar (Abb. 42). Aus Trierer Privatbesitz und mit ihrem Material wohl aus einem alten Trierer Steinbruch stammt die Sitzmadonna der jetzigen Kölner Privat-Sammlung Hack⁸⁷ (Abb. 44). Gerade ihre ziemlich sichere Herkunft aus Trier weist ihr eine gewisse Schlüsselstellung zu. Es besteht nämlich eine auffällige Ähnlichkeit zwischen dem Jesuskind der Madonna Hack mit dem Knaben Isaak vom Abraham-Fragment des Marburger Lettners⁸⁸ (Abb. 45). Andererseits hat W. Beeh⁸⁹ kürzlich auf gewisse Übereinstimmungen zwischen der vom Schiffenberg bei Gießen stammenden thronenden Muttergottes des Darmstädter Landesmuseums (Abb. 46) und einigen Marburger Lettnerfiguren



Abb. 46
Darmstadt, Hessisches Landes-Museum,
Madonna vom Schiffenbergkloster bei Gießen

aufmerksam gemacht. Die Schiffenberger Madonna ist jedoch nicht mit der der Sammlung Hack so eng verwandt, daß man für sie die gleiche Hand annehmen könnte. Wichtig ist hier zunächst nur die Feststellung, daß der Typus der Sitzmadonna durch die thronende Muttergottes der Sammlung Hack (Abb. 44) als trierisch-lothringisch definiert werden kann. Es ist der Typus mit dem stehenden Kinde, wobei das Kind den linken Fuß auf die Thronbank und das rechte Füßchen auf den linken Schenkel Mariens stellt. Beeh meinte, daß dieser Typus kölnischer Herkunft sei: nicht allein die Sitzmadonna Hack vertritt ihn im lothringischen Kreis (zu dem wir Trier in dieser Beziehung rechnen dürfen), es lassen sich auch weitere Sitzmadonnen mit stehendem Kind in Lothringen nachweisen. Schon die der Anbetungsgruppe am Schrein von Marsal rechnet dazu (Abb. 8). Ferner seien vor allem die Madonnen von Hargarten (Abb. 47) – unweit der saarländischen Grenze – und von Saarlouis-Roden im Saarland (vgl. Anm. 24 a) genannt. In der östlichen Champagne ist der Typus auch verbreitet (vgl. Forsyth 1957, Anm. 29). Die nordlothringischen Sitzmadonnen unterscheiden sich von den südwestlichen (Gondreville, Varangéville Abb. 35, Lay-St.-Christophe) und von denen der Champagne durch größere Fülle und gedrungenere Proportionen. Gerade diese Charakteristika sind auch für die Aachener Sitzmadonna bezeichnend (Abb. 6). Die Schiffenberger Madonna (Abb. 46) ist in ihrer Proportionierung den nordlothringischen, jedoch in Antlitztypus, Frisur (Ohrenwelle und offenes Haar, das in den Rücken fällt) und Sockelornamentik – wie Beeh zeigte – den rheinisch-kölnischen verwandt. Nach dem jetzigen Stand unserer Denkmälerkenntnis müßte man also schließen, daß die Darmstädter Madonna vom Schiffenbergkloster von einem Bildhauer geschaffen wurde, der aus einer nordlothringischen, vielleicht einer Trierer Werkstatt hervorgegangen ist, der aber bereits die erste Kölner Phase einer lothringischen Ateliergruppe in der Rheinmetropole durchlaufen hat. Er mag zu jenen Kräften gehören, die in Marburg für den Bildschmuck des Lettners mit dem Meister der Madonna Hack aus dem lothringischen Atelier in Trier zusammentrafen. Die Trierer Beziehung zum Schiffenbergkloster bei Gießen (das dem Erzbischof von Trier unterstellt war und 1323 an die Deutschordensballei Marburg überging) mag außerdem den allgemeinen Hintergrund für diesen Auftrag erläutern. Die Landgrafen in Marburg dürften sich für ihre große Aufgabe, Lettner und Grablege in der Elisabethkirche zu schaffen, an führende Steinbildhauerwerkstätten in den westdeutschen Metro-

polen Köln und Trier gewandt haben, in denen das französisch-hochgotische Ideal in der durch das lothringische Medium hindurchgegangen be ruhigt-kraftvollen Form repräsentiert wurde. Folgen wir Beehs Beweisführung für die Datierung der Schiffenberger Madonna, so ergibt sich, daß die ganze Strömung in Trier, Aachen und Köln, aber auch in Marburg bereits vor 1320 in den Hauptwerken zum Ziele gekommen war. Man darf

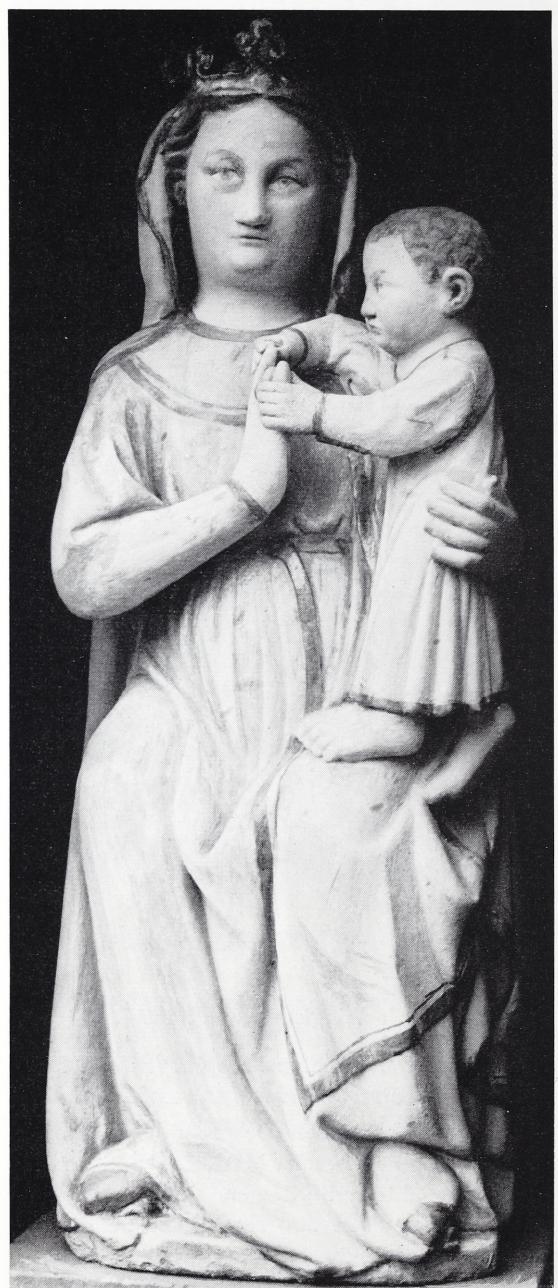


Abb. 47
Hargarten, Pfarrkirche, Madonna

daraus folgern, daß der Beginn eines lothringischen Ateliers in Köln bereits um 1310 ff. liegt, und daß etwa um die gleiche Zeit, als in Köln erste Anverwandlungen des Lothringischen an das Rheinische erfolgten, d. h. um 1315, in Trier die Madonna der Sammlung Hack und in Köln die marmorne Sitzmadonna für das Aachener Münster geschaffen wurden. Kurz vor 1320 wird in einer weiteren Einschmelzung des Lothringischen ins Kölnisch-



Abb. 48
Trier, Landes-Museum,
Madonna vom Zisterziensernonnenkloster Machern

Niederrheinische der Domhochaltar geschaffen worden sein. Unmittelbar darauf muß der Marburger Lettner errichtet worden sein. Dieses Datierungsgerüst stimmt auch mit den älteren Feststellungen von Karpa und Eichler überein. Es wirft außerdem ein scharfes Licht auf die relative Frühdatierung der ersten und zweiten Generation zentrallothringischer Werke, die eben vor 1310/15 gereift sein müssen. Endlich bestätigt sich durch diesen zeitlichen Ansatz, daß die Entwicklung in Lothringen und innerhalb der lothringischen Expansion ins rheinisch-westfälisch-hessische Gebiet erstaunlich rasch abließ.

Unweit von Bernkastel, moselabwärts, befand sich im ehemaligen Zisterzienserinnen-Kloster Machern (Altmachern) eine Madonnenstatue, die im Trierer Landesmuseum bewahrt wird⁹⁰ (Abb. 48). Sie ist seit langer Zeit als lothringisch erkannt worden, ein schönes, wenn auch kein Werk höchster Qualität. Ihre weicheren Züge erinnern sowohl an einige Madonnen in Lothringen selbst, z. B. an die Muttergottes von Pontoy (Dép. Moselle)⁹¹ (Abb. 49) wie an die bekannten des Kölner Schnütgen-Museums (Abb. 3) und des Aachener Münsters (Abb. 6), aber auch an die von Kaisheim (diese siehe weiter unten) (Abb. 50). Wegen ihres engen Zusammenhangs mit den zentrallothringischen, spezifisch metzischen Typen darf daran gedacht werden, daß die Madonna aus Machern in einer Metzer oder Trierer (lothringischen) Werkstatt geschaffen wurde wie die Sitzmadonna der Kölner Sammlung Hack (siehe Anm. 87!). Die Anverwandlung des Lothringischen in Trier an einen mehr rheinisch-eifelländischen Typus zeigt sodann die stolze, leider noch immer modern-grob gefaßte Stehmadonna der Pfarrkirche von Trier-Euren⁹².

Im Bereich des Großherzogtums Luxemburg und Südbelgiens, d. h. im mittelalterlichen Territorium Luxemburg finden sich ebenfalls eine Reihe Skulpturen lothringischen Typus. Am interessantesten ist der jüngste Fund einer Dreifigurengruppe in der Kirche von Hollenfels bei Marienthal, den Georges Schmitt vom Musée de l'Etat in Luxemburg in Kürze veröffentlichen wird. Dargestellt ist das Heiligenpaar Valerian und Cäcilie, das von einem Engel gekrönt wird. Die sehr feine Kalksteingruppe, im Charakter fast vollplastische Statuetten, die nur rückwärts im Block verbunden sind, erinnert an die weichere Richtung des Zentrallothringischen, die auch in Köln Fuß faßte. Man muß wohl beide Möglichkeiten der Herkunft erwägen: aus einer zentrallothringischen oder aus einer lothringischen Werkstatt in Köln. Nach beiden Richtungen bestehen dynastische Beziehungen des adeligen Damenstifts Marienthal (aus dem die Gruppe

wohl stammt) und des Grafenhauses von Vianden, das nach Georges Schmitt für den Auftrag in Frage käme. Dem Trierisch-Metzischen Werkstattkreis steht die Statuette aus Christnach im Luxemburger Museum⁹³ besonders nahe. Auch die des Pfarrhauses zu Vianden⁹⁴ läßt sich gut der nordlothringischen Gruppe zuordnen (ihrer Feinheit nach gehört sie zu den Skulpturen höfischen Charakters). Im heutigen südbelgischen Gebiet ist die Madonna von St.-Cécile (Canton Florenville)⁹⁵ als ebenfalls dem lothringischen Typus sehr nahestehend zu bezeichnen. Auch die Muttergottes in Vance (Canton d'Etalle)⁹⁶ gehört zum lothringischen Einfluß an der mittleren Maas. Noch die schöne, in der Figur



Abb. 49
Pontoy, Pfarrkirche, Madonna

schmalere Madonna in Dampicourt (Canton Virton)⁹⁷ zählt dazu. – Dem zentrallothringischen Charakter etwas ferner stehen die Madonnen in Bourglinster (Luxemburg)⁹⁸ und im Musée de l'Etat zu Luxemburg aus Eisenbach/Eifel⁹⁹. Deren Herkunft an der deutsch-luxemburgischen Grenzzone erläutert die Abschwächung des Zentrallothringischen, das sich hier wiederum mit champag-



Abb. 50
Kaisheim, Pfarrkirche, Madonna

nesken Zügen (vollovales Antlitz) zu mischen scheint. (Ein ähnlicher Fall liegt bei der Madonna von Montmédy vor, siehe oben Seite 68.) Hervorzuheben ist die Rolle Triers, dem in der nordlothringischen Kunstlandschaft neben Metz wohl eine führende Rolle als Werkstättenzentrum zukommt. Da außer der kirchlichen Vorrangstel-

lung Triers auch enge politische¹⁰⁰ und wirtschaftliche¹⁰¹ Beziehungen zwischen dem Herzogtum Lothringen und dem Kurfürstentum Trier im hohen Mittelalter herrschten, ist die Teilnahme Triers am künstlerischen Geschehen in Lothringen als eine höchst organische, ja als selbstverständliche anzusehen. Die von Zimmermann (vgl. Anm. 92) erstmals versuchte Unterscheidung zwischen Lothringischem und Trierischem in der Skulptur des



Abb. 51
Cappenberg, Pfarrikirche, Madonna, Detail

frühen 14. Jahrhunderts kann nach dem nunmehr vorliegenden reicherem Material in dem hier versuchten Sinne ergänzt und weiter differenziert werden. Neu ist vor allem der Aspekt, daß lothringische Werkstätten in Trier selbst tätig waren und an der Expansion des lothringischen Skulpturenstils wesentlichen Anteil hatten. Weiter mosel-abwärts treffen wir in Münstermaifeld auf die drei Monumentalstatuen der Südvorhalle der Stiftskirche und auf die Madonna der Taufkapelle. Sie zeigen deutlich einen lothringischen Einschlag, aber nicht mehr die reine lothringische Form. Die Portalmadonna von Münstermaifeld darf als eine Synthese aus rheinischen und lothringischen Typen bezeichnet werden¹⁰².

2. Köln, Aachen, Westfalen und Hessen.

Die rheinisch-westfälische und westfälisch-hessische Gruppe von Skulpturen stilistischer Verwandtschaft

ist schon oft betrachtet worden. Die hier eingangs gegebene Literaturübersicht informiert darüber skizzenhaft. Mehrere Hypothesen stehen sich gegenüber. Eine befriedigende Lösung wurde bisher noch nicht gefunden. Sie kann auch hier nicht geboten werden. Doch führen einige neue Beobachtungen vielleicht in ihre Nähe. Lüthgen, Beenken und Hamann sind manche Merkmale entgangen, da sie ganz im Banne der Methode einer auf Faltenstrukturen aufbauenden Skulpturen-betrachtung standen. Wir sind uns bewußt, mit einer besonderen Berücksichtigung des Physiognomischen ebenfalls einseitig zu sein. Doch kann sie den Blick für das Individuelle und im echten Sinne Verwandte schärfen helfen. Unter diesem



Abb. 52
Luzern, Kunsthändlung Fischer, hl. Katharina

Blickpunkt sind die lothringisch anmutenden Skulpturen in Aachen (Vorhalle des Münsters – vgl. Anm. 105), Köln, Kappenberg, Marburg usw. nochmals zu prüfen. Wir stellten schon fest, daß der weiche Antlitztypus, der bei den Marmor-madonnen von Aachen (Abb. 6) und Köln (Schnütgen-Museum) (Abb. 3) auftritt, in Lothringen selbst in der hier erstmals in die Diskussion gezogenen Madonna von Pontoy (Dép. Moselle) (Abb. 49) begegnet. Pontoy vertritt dabei nur eine bestimmte Richtung in Lothringen, eben jene den rheinischen Madonnen lothringischer Art verwandte. Daß die Madonna von Pontoy selbst kein hochrangiges Werk und sicherlich eines aus der Nachfolge bedeutenderer Vorbilder ist, sei nicht verschwiegen, spielt aber in diesem Zusammenhang keine



Abb. 53
Sitzmadonna; Foto nach dem Gipsabguß
im Musée Cinquantenaire, Brüssel,
Standort des Originals unbekannt

Rolle. Entscheidend bleibt, daß mit der Madonna von Pontoy bewiesen wird, daß es den in Köln und andernorts außerhalb Lothringens auftretenden Typus tatsächlich in Lothringen gibt.

Die Madonna von Pontoy setzt frühere Werke wie den Schrein von Marsal (Abb. 7 – 9) und die Muttergottesbilder des »Metzer Typus« voraus.

Ihr verwandt ist die im Trierer Museum befindliche Muttergottes aus dem Zisterzienserinnenkloster Machern an der Mosel (Abb. 48). Doch erscheint diese im Antlitz um einige Grade herber. Näher steht dem Typus Pontoy die Madonna der Zisterzienserabtei Kaisheim¹⁰⁴ (Abb. 50) und sodann die der Vorhalle des Aachener Münsters (Abb. 6). Was nun bei der Aachener Sitzmadonna¹⁰⁵ im Vergleich mit den Stehmadonnen von Pontoy, Machern und Kaisheim, ja mit den meisten der zentrallothringischen Marien auffällt, ist die Anordnung des das Antlitz rahmenden Haares. Der Lockenkranz blüht in Höhe der Ohren zu einer größeren seitwärts gerichteten Welle aus. Dieses Motiv ist nun für mehrere Madonnen und Heiligenbilder charakteristisch, die sich in Köln, Kappenberg und Marburg befinden. Die Madonna des Schnütgen-Museums (Abb. 3) zeigt das Motiv noch mit Zurückhaltung, in der Aachener Sitzmadonna ist es schon deutlicher, in der Madonna der Sammlung Neuerburg (Abb. 54)¹⁰⁶ gewinnt es eine mehr graphisch betonte Form ähnlich der Schiffenberg-Madonna im Darmstädter Museum (Abb. 46). Sehr auffällig wird die Ohrenwelle des freier strömenden Haares bei der lächelnden Sitzmadonna von Kappenberg (Abb. 51). Auch bei den Lettnerfiguren der Elisabethkirche von Marburg tritt das Motiv auf, z. B. bei der Figur Johannes d. T. Die charakteristische Ohrenwelle findet sich auch in der Kölner Büstenproduktion, in einer Heiligen der Sammlung Oppenheim (Kat. Abb. 149). Geradezu hypertroph erscheint das Motiv sodann bei einer hl. Katharina, die bei der Auktion der Kunsthändlung Fischer in Luzern im Juni 1964 zum Verkauf stand und hier als »burgundisch« bezeichnet wurde (womit sie aber nichts zu tun hat) (Abb. 52).

Die starke weiche Ohrenwelle ist in Lothringen bei Madonnen mit Kopfschleier unbekannt. Hier tritt eher eine Welle in Höhe der Schläfen auf (Madonna aus Sierck im Metzer Museum [Abb. 42], Madonna aus Machern im Trierer Museum [Abb. 48]) oder gar die zierliche Wickellocke ebenfalls in Schläfenhöhe (Madonna in St.-Dié [Abb. 2], Madonnenstatuette der Sammlung Schwartz in Mönchengladbach [Abb. 33]). Eine Ausnahme hiervon machen in Lothringen die Madonnen ohne Schleier und Krone: Hier wären in erster Linie die Marmor-madonna von Maxéville und die ihrem Typus folgende Madonnenstatuette von Moriviller (Dép. Meurthe-et-Moselle)¹⁰⁷ zu nennen, aber auch der Christus am Schrein von Marsal (Abb. 7). Bei diesen Figuren tritt die charakteristische Frisur mit der Ohrenwelle auf, aber noch nicht in jener verstärkten Form wie bei den genannten rheinischen, westfälischen und hessischen Werken. Die Steige-

nung gehört offensichtlich zu den kölnischen Ausformungen am lothringischen Typus. Unter diesem Gesichtspunkt möchte man der Madonna des Schnütgen-Museums (Abb. 3) einen zeitlichen Vorrang vor den anderen lothringisch gefärbten Werken in Köln und in seinem Einflußgebiet einräumen. Auch die Madonna aus der Kölner Kirche St. Ursula (Bonn) (Abb. 4) gehört wohl zu den ersten Kölner Werken eines dort tätigen lothringischen Ateliers. Die Madonna der Aachener Münstervorhalle (Abb. 6), bei der die Ohrenwelle in noch zurückhaltender Form auftritt, mag dem gleichen Kölner Atelier wie die Madonna des Schnütgen-Museums entstammen (wie Beenken vorschlug), muß aber als das reifere Werk bezeichnet werden. Sie erfährt übrigens eine bisher nicht bemerkte Nachfolge in der in einem Gipsabguß des Cinquantenaire-Museums zu Brüssel vertretenen Sitzmadonna (Abb. 53)¹⁰⁸. In dieser ist alles weitergetrieben: die stark vortretenden Schüppeln, die Schrägbewegung von Unterschenkeln und Oberkörper mit der Gegenwendung des Hauptes und der breit ausladende Kopfschleier über den in Ohrenhöhe sich seitlich vorwellenden Haarlocken.

Unter diesem speziellen Gesichtspunkt bestätigt sich auch der nicht-kölnische Charakter der Sitzmadonna der Sammlung Hack (Köln) aus Trier (Abb. 44), andererseits aber auch wieder der mehr rheinische Zug in der Schiffenberg-Madonna im Darmstädter Museum (Abb. 46).

Fragen wir nach diesem Exkurs noch nach der vermutlichen Herkunft des lothringischen Ateliers in Köln, aus dem in erster Linie die Madonnen des Schnütgen-Museums und aus der Kirche St. Ursula (jetzt in Bonn) und die Sitzmadonna der Aachener Münstervorhalle hervorgegangen sind, so bietet sich eben jener metzisch-trierische Kreis mit dem weidheren Antlitztypus an, zu dem in der älteren Stufe die Madonnen des Schreins von Marsal und die bräutliche Maria von Maxéville, in einer zweiten Stufe die Madonna von Pontoy gehören. Vielleicht kam diese Werkstattgruppe über Trier nach Köln. Hier muß sich die Werkstatt bald ein besonderes Ansehen erworben haben. Das kostbare Marmormaterial, aus dem die Madonnen des Schnütgen-Museums und die des Aachener Münsters, ferner der Madonnentorso im Kloster zur hl. Elisabeth in Köln-Lindenthal (Generalat der Augustiner-Cellitinnen aus der Antonsgasse) gemeißelt sind, unterstreicht, daß hochgestellte Stifterkreise diese lothringische Werkstatt in Köln mit Aufträgen versahen. Vielleicht ist auch die Heranziehung von Kräften des lothringischen Ateliers in Köln für die Reliefstatuetten des Domchoraltares

u. a. dadurch zu erklären, daß auch hierfür eine Ausarbeitung in Marmor gewünscht wurde. Die Gesamtleitung bei der Erstellung der Stipes-Reliefs des Hochaltares für den Kölner Dom lag allerdings kaum bei einem der führenden lothringischen Bildhauer, denn es machen sich auch stärkere andere Einflüsse (niederrheinische und maasländische) im Figurenensemble bemerkbar.



Abb. 54
Köln, Sammlung Neuerburg, Madonna

Einer weiteren abgeschwächten Welle des Lothringischen in Köln gehören die Madonnen der Sammlung Neuerburg (Abb. 54) (wie wir oben schon erwähnten, vgl. Anm. 106) und die Statuengruppe der Anbetung der Heiligen Drei Könige mit der thronenden Muttergottes vom sogenannten Dreikönigspförtchen der Kirche Sta. Maria in Kapitol zu Köln, neuerdings im Schnütgen-Museum, an (Abb. 55). Allerdings ist hier noch mehr als am Hochaltar die Wirkung jener anderen in Köln gleichzeitig tätigen Richtung spürbar, die das elegantere, schmiegsamere Wesen der vom Erzbischof bevorzugten höfischen Kunst pariserischer Haltung zu übernehmen sich bemühte. Das Ausschwingen der Gestalt gehört zu den wichtigsten Kennzeichen dieser Strömung, deren Vorbilder die Monumentalfiguren der Kölner Domchorpfeiler waren. So erklärt sich ein allmähliches Abbauen des Kernlothringischen in Köln und die Durchdringung von Formen, die ihre Herkunft vom lothringischen Ideal noch deutlich anzeigen, mit Zügen der beschwingten Eleganz des neuen Stiles, dem gegenüber das Lothringische als konservativ erscheinen mußte. Faßt drollig mutet die kleinere Marmor-Madonna der Pfarrkirche zu Sechtem bei Brühl¹⁰⁹, unweit Bonn, an. Sie entstammt ohne Zweifel einer Kölner Werkstatt lothringischen Gepräges, erweist aber die spätere Angleichung des Lothringischen an das Kölnische und das Absinken des lothringischen Urdeals strenger, hoheitsvoller Statuarik gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts. Eine kleinere Madonnenfigur mit musizierendem Engel-Bruchstück eines Tympanons – im Schnütgen-Museum stellt ein Musterbeispiel dieser Synthese zwischen Kölnischem und Lothringischem dar¹¹⁰ (Abb. 56). Die Gestalt schwingt D-förmig aus, hat aber die festen Volumen und das schildförmige, freilich mehr rundliche Gesicht der »Lothringerinnen in Köln«. Von dieser Variante scheint sich nun noch eine weitere Gruppe von Statuen abzuzweigen, die in Westfalen beheimatet sind: die Madonnen von Herzebrock¹¹¹ bei Wiedenbrück, die von Paul Pieper vor zwei Jahren in Warstein neuentdeckte (zur Zeit als Leihgabe im Museum Münster i. W.¹¹²) und die in der Marienkirche (Stiftskirche am Berg) in Herford¹¹³. Sie alle haben die D-förmige Ausschwingung und tragen das schildförmige Antlitz, freilich in der gemäßigten, rundlicheren Form, die den Durchgang durch das Kölner Ideal deutlich macht. Die westfälische Gruppe ist natürlich später zu datieren als die lothringischen Hauptwerke in Köln. Sie mag um 1330/40 angesetzt werden. Andere Skulpturengruppen in Hessen und Westfalen, die früher mit der lothringischen Strömung in Verbindung gebracht wurden, besonders die



Abb. 55
Köln, Schnütgen-Museum,
Madonna aus der Anbetungsgruppe

Landgrafengräber in der Elisabethkirche, Lettnerfiguren und Grabmal Ottos von Ravensburg in Bielefeld und das Kappenberger Rittergrab, werden hier absichtsvoll nicht berücksichtigt. Sie haben mit den lothringischen Einflüssen in Westdeutschland nichts zu tun. Figuren- und Antlitztypen gehen eher auf Bildwerke der Champagne zurück – wie in Lothringen selbst z. B. die Tumba Henri III. von Blamont und seiner Gemahlin in der Cordelierskirche zu Nancy ihr künstlerisches Vorbild im großartigen Grabmal des Guillaume de Mussy und seiner Frau in Mussy-sur-Seine (Dép. Aube) besitzen mag.

3. Mittelrhein.

Von der Ausstrahlung der lothringischen Skulptur über Trier und das Moseltal nach Köln und Westfalen einerseits und nach Marburg, Caldern und Gießen in Hessen (z. T. über Köln) andererseits entwarfen wir eine Skizze. Es fehlen noch die im Uhrzeigersinn zu verfolgenden übrigen Sektoren des lothringischen Einflusses. Auch in Mainz, der geistlichen und künstlerischen Metropole am Mittelrhein, findet sich ein Niederschlag des lothringischen Madonnenideals. Die Muttergottes vom Portal der zerstörten Liebfrauenkirche, heute im Städtischen Museum¹¹⁴, verrät, wiewohl sie im



Abb. 56
Köln, Schnütgen-Museum, Tympanonfragment

ganzen schlanker und lieblicher gebildet ist, im Antlitz ganz deutlich die Verwandtschaft mit den lothringischen Typen des schildförmigen Gesichts. Sie steht am Mittelrhein allerdings vereinzelt und wir erinnern uns, in Mainz und vor allem in Worms bereits der »Konkurrenz«, nämlich Bildhauern aus der Aube-Landschaft, aus der südlichen Champagne, begegnet zu sein. In Worms (Dom-Südportal) kreuzte sich der Weg mit Traditionen aus Straßburg (linkes Gewände und Wimperg) und aus Lothringen (Tympanon: vgl. Avioth).

4. Der lothringische Einfluß auf die Plastik am Oberrhein und in der Schweiz.

Im engeren Bereich der Straßburger Skulptur ist bis jetzt kein lothringischer Einfluß nachzuweisen, wohl aber im weiteren Strahlungsraum der ober-

rheinischen Kunstmetropole. So stammte eine im letzten Kriege zerstörte Stehmadonna des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums angeblich aus Mauersmünster (Marmoutier)¹¹⁵ im Elsaß, deren schildförmiges Antlitz sehr deutlich auf die Verwandtschaft zum lothringischen Typus hinwies. Auch eine Stehmadonna in der ehemaligen Abteikirche von Weißenburg i. E.¹¹⁶ und eine steinerne Sitzmadonna im Chor der Stiftskirche von Rufach nähern sich in einigen Zügen dem lothringischen Ideal. Es ist aber bezeichnend, daß im Elsaß das Lothringische nirgends ganz rein auftritt, höchstens in Formen der Beimischung.

Oft und schon früh ist die Frage diskutiert worden, ob die Madonna am Trumeau des Innenportals der Westvorhalle des Freiburger Münsters (Abb. 58)¹¹⁷ von lothringischen Vorbildern abhängt. Daß diese Madonna mit einigen Figuren des Skulpturenzyklus der Vorhalle selbst eng zusammenhängt, ist klar (ein gutes Beispiel bietet die Ekklesia). Auch hat Hans Jantzen schon 1923 (s. Anm. 11) festgestellt, daß die Freiburger Trumeau-Madonna Prototyp für mehrere oberrheinische Bildwerke wie die Madonna von St. Ulrich im Schwarzwald ist. Fragt man aber nach lothringischen Vorbildern der Freiburger Trumeaufigur, so ist die Antwort weniger einfach zu geben. Neuerdings meint der Vf., es müßte auch geprüft werden, ob nicht für die Freiburger Skulpturengruppe, die lothringisch gefärbt erscheint, weniger ein zentrallothringischer Einfluß als ein solcher aus dem Gebiet zwischen Kernlothringen, der Zentralchampagne und Mittelburgund in Frage kommt, d. h. genauer gesagt, aus der Landschaft der heutigen Départements Aube und Haute-Saône. Es handelt sich dabei um einige Figuren, die hier aus der Nachfolge jener früheren, oben als »Aube-Skulptur« umrissenen Werkstattgruppe auftreten, und bei denen vielleicht auch mit einem gewissen lothringischen Einschlag gerechnet werden muß. Als Beispiel wären in erster Linie die Stehmadonnen von Gyé (Dép. Aube) und Montagney (Dép. Haute-Saône)¹¹⁸ (Abb. 59) zu nennen, deren Antlitzformen und deren Gesamthaltung mit der Freiburger Trumeau-Madonna mehr übereinstimmen als alle anderen lothringischen Marienbilder. Doch ist die Frage der Datierung und der stilistischen Stellung für diese Skulpturen noch zu ungeklärt, als daß man exakte Schlüsse aus der allgemeinen und physiognomischen Ähnlichkeit ziehen könnte. Vielleicht in einigen Schlüßsteinen des Basler Münsters, vor allem aber in einem Frauenkopf, Fragment einer Steinfigur (Madonna?), im Basler Historischen Museum lassen sich weitere Spuren der Nachwirkung lothringischer Typen am Oberrhein aufzeigen¹¹⁹. Schließlich



Abb. 57
Herzebrock, Pfarrkirche, Madonna

muß eine Steinmadonna des Museums von Freiburg i. Ü., die Reiners publiziert hat¹²⁰, genannt werden, deren dralle Gestalt wie ein derber Nachklang oberrheinisch-lothringischer Synthesen anmutet.

(Vom möglichen Einfluß lothringischer Skulpturen und Bildhauer auf Werke in Italien [Mailand, Venedig, eventuell Toskana] habe ich im Anschluß an U. Middeldorf/Weinberger und auf Grund

eigener Beobachtungen eine Bemerkung im Statuten-Aufsatz [vgl. Anm. 26 e] gemacht. Diesen Hinweisen konnte seither nicht mehr nachgegangen werden.)

5. Weitere Ausstrahlung und Export.

Auch mit einem regelrechten Export lothringischer Steinbildwerke im 14. Jahrhundert muß gerechnet werden. Eine Muttergottes der bedeutenden Zisterzienser-Abtei Kaisheim nördlich Ulm ist, wie der Forschung bereits bekannt (Weise, Forsyth; – von Hamann bestritten) (Abb. 50), typisch lothringisch (vgl. Anm. 104). Und da sie alter Besitz der Abteikirche ist, muß angenommen werden, daß sie schon im Mittelalter nach Ostschwaben gelangte. Sie zählt, wie oben bereits erwähnt, zum »weichen Typus«, den wir in Pontoy (Moselle) (Abb. 49) und etwas herber auch in der Madonna des Zisterziensernonnenklosters Altmachern an der Mosel (Trierer Museum) (Abb. 48) fanden und der sich auch in Köln ansiedelte (Aachener Münstervorhalle [Abb. 6], Schnütgen-Museum) (Abb. 3). Es scheint gerade dieser Typus in deutschen Landen und speziell in Zisterzienserklöstern beliebt und gesucht gewesen zu sein. – Vielleicht ist auch eine weit nach Südosten verschlagene Madonna auf dem Wege des mittelalterlichen Exports, als Kaufobjekt oder Geschenk, einst bis Ungarn gelangt: die Madonna, die nach dem Ersten Weltkrieg über Wiener und Münchener Kunsthandel nach Kiel und zuletzt nach Schleswig in das Museum Schloß Gottorf kam (Abb. 41). Ihre Herkunft aus einer ungarischen Kirche ist vage überliefert. Jedenfalls vertritt sie den lothringischen Typus in sehr reiner Form, und zwar mit der Färbung der nördlichen, bis ins Trierisch-Luxemburgische reichenden Zweigs der großen Familie lothringischer Madonnenskulpturen des frühen 14. Jahrhunderts. So hat sie eine gewisse Verwandtschaft mit der Madonna des Pfarrhauses von Vianden in Luxemburg und ihr Kind erinnert an die Jesuskinder zweier leider im letzten Kriege verlorengegangenen Muttergottesfiguren, die sich im Rathaus von St.-Dié und in der Pfarrkirche zu Vic-sur-Seille befanden. Diese sehr qualitätvolle Figur konnte kürzlich für das Saarland-Museum Saarbrücken erworben werden (vgl. Anm. 26 f).

6. Rückwirkungen lothringischer Plastik auf die Champagne und auf Nordburgund.

Es wurde schon kurz erwähnt, daß während der Blütezeit der lothringischen Skulptur auch eine Ausstrahlung in die Landschaften einsetzte, aus denen zu Beginn der eigenen Kunsttätigkeit Anregungen aufgenommen wurden. Als ein seit

Forsyths Untersuchungen bekanntes Beispiel wurde die schöne Marienstatue zu Baroville (Dép. Aube) genannt. Neuerdings konnten weitere Madonnen in der Champagne festgestellt werden, die zum lothringischen Typus gerechnet werden müssen: z. B. die Figuren in Herbisse und in Brienne-la-Vieille (Abb. 60) (beide im Dép. Aube)¹²¹. Dabei vertritt die Madonna von Brienne-la-Vieille den lothringischen Typus so vollkommen, daß man an einen Export, etwa aus einer Metzer Werkstatt, in die südliche Champagne denken möchte. Der rege Handelsaustausch zwischen Metz und Troyes mag eine Bewegung von Skulpturen kleineren Maßstabs begünstigt haben. Es kommt hinzu, daß die lothringischen Ateliers mittlerweile die der Champagne z. T. an Feinheit der Arbeit übertrafen. Dies gilt insbesondere für Stehmadonnen kleineren Maßstabs. Zuweilen mag auch nur das Vorbild solcher lothringischen Muttergottesbilder auf Werkstätten der Champagne gewirkt haben. Hierfür könnten etliche Beispiele angeführt werden, besonders die kleinere Stehmadonna des Kathedral-Lapidariums in der Reimser Bischofskapelle (Oberkapelle).

Ähnlich ist die Situation in Burgund. In unmittelbarer Grenznähe finden sich auf dem Territorium der Franche-Comté einige Stehmadonnen lothringischen Typus oder stark lothringisch gefärbter Art, so in Fresse-sur-Moselle, in Bousseraucourt und in Jonvelle (alle drei Orte im Dép. Haute-Saône)¹²². Auch eine Madonna des Museums Dijon trägt gewisse lothringische Züge.

Die wenigen bisher mehr zufällig gefundenen Beispiele einer Ausstrahlung der lothringischen Madonnenskulptur auf Nordburgund geben die Anregung, in diesem Gebiet eine systematischere Umschau zu halten.

7. Weitere Themen der lothringischen Plastik.

In der bisherigen Literatur und in der vorliegenden Darstellung nimmt das Hauptthema der europäischen und damit auch der lothringischen Skulptur der Hochgotik, die Mariendarstellung, natürlicherweise den breitesten Raum ein. Unter den rund fünfhundert bis jetzt bekannt gewordenen Figuren und Figurenfragmenten finden sich allein über zweihundertzwanzig Stehmadonnen (darunter auch zahlreiche Torsi). Dazu tritt eine nicht unbedeutende Zahl von Sitzmadonnen. Doch fanden sich bei der systematischen Suche, wie eingangs berichtet, auch Bildwerke anderer Thematik. Der hl. Abt Eustasius von Vergaville (Abb. 12) wurde wegen seiner Sonderstellung und überragenden Qualität bereits öfter erwähnt (vgl. Anm. 26 c). Ein jugendlicher Abt in Gare-le-Col



Abb. 58
Freiburg im Breisgau, Münster,
Madonna am inneren Trumeau

bei Toul, ein Stefan in Malaincourt, der Andreas in Esley, ein Dionysius und ein Franziskus im Museum Epinal, ein thronender Petrus im Museum Nancy, ein thronender Bischof in der Pfarrkirche zu Varangéville, der thronende Bischof St. Medardus in Blénod-les-Toul, zwei stehende Bischöfe im



Museum Metz, ein Paulusfragment in Aulnois; vier Täuferstatuen, nämlich in Münster, St.-Basle-mont, Toul und Ecrouves, ein unbekannter Mönchsheiliger und ein Christophorus in der Sammlung Hanus zu Charmes, ein im letzten Kriege zerstörter stehender Bischof der Rathaus-Sammlung St.-Dié, der hl. Romaricus am Saint-Mont bei Remiremont, ein stehender Heiliger in Viviers-lès-Offroicourt (Dép. Vosges) – diese einundzwanzig männlichen Heiligenstatuen bilden also eine eigene Gruppe neben den Madonnen und neben den übrigen weiblichen Heiligenfiguren. Von diesen seien genannt: drei Heilige Annen in Charmes (Collection Hanus), in Vandelainville (Meurthe-et-Moselle) und ehemals Blénod-lès-Toul, die schon erwähnte Maria-Magdalena in Gare-le-Col (Abb. 22), eine hl. Walburga in Xertigny (Dép. Vosges), eine gekrönte Heilige in Münster (Dép. Moselle) und die aus Rigny-la-Salle (Dép. Meuse) stammende Katherina des Cluny-Museums Paris. Hinzuzurechnen sind zahlreiche Köpfe, z. T. sehr qualitätvolle, von männlichen und weiblichen Heiligenbildern in den Museen von Metz und Nancy und in einigen weiteren Sammlungen. Ferner gibt es Grabmäler mit Liegefiguren und Fragmente von solchen. Es seien als wichtigste genannt: drei Bischofsgräber mit Liegefiguren in der Krypta der Metzer Kathedrale, zwei Gräber in St.-Hilarius bei Marville, das Heiligengrab der Wallfahrtskirche St.-Elophe, das Grabmal des Henri III. von Blamont und seiner Gemahlin in der Cordelierskirche zu Nancy, eine Gisante in St.-Martin zu Pont-à-Mousson.

Alle diese Denkmäler, Einzelfiguren und Fragmente spiegeln nochmals die an Hand des Madonnenthemas nachgewiesenen Strömungen innerhalb der lothringischen Skulptur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts: die vielfältigen champagnesken Einwirkungen, das Zentrallothringische und die Abstufungen im Kreise der bodenständigen Plastik. Eine detaillierte Differenzierung muß dem Corpus vorbehalten bleiben. Das gleiche gilt für die Bauskulptur, die ein eigenes Kapitel beanspruchen darf, und für einige Retabel (in Hattonchâtel/Meuse, Schorbach/Moselle und in den Museen von Metz und Nancy).

Hauptwerke der Bauskulptur, aufschlußreich auch für die übrige Plastik in Lothringen, befinden sich in Avioth (Wallfahrtskirche), deren zwei Portale zahlreiche Einzelfiguren und mehrere Bildstreifen enthalten, in Resten in Epinal (St.-Maurice, Bürgerportal), Toul (Kathedralkreuzgang), Verdun

Abb. 59
Montagney, Pfarrkirche, Madonna

(Kathedralkreuzgang: Gruppe der Darstellung im Tempel, ferner Epitaphien hier und in der Hospitalkirche), Fragmente in Metz (Kathedrale und Museum) und Nancy (Museum), außerdem ein zweistreifiger Türsturz mit der Legende des hl. Marianus an der Pfarrkirche zu Vic-sur-Seille¹²³. Auch diese Skulpturen können hier nicht näher



Abb. 60
Brienne-la-Vieille, Pfarrkirche, Madonna

vorgestellt werden. Zu ihnen wären noch Konsolköpfe, figürliche Schlusssteine und Fragmente an verstreuten Stellen zu rechnen, die z. T. wegen ihrer Zusammenhänge mit der Baugeschichte der Kirchen, an denen sie sich befinden oder befanden,

Hinweise zur Datierung geben könnten. In einem zukünftigen Gesamtbilde der hochgotischen Skulptur Lothringens müßten alle diese Arbeiten wie auch die der Kleinkunst ihren Platz finden. Doch stehen die Werke der Kleinkunst merklich am Rande. Nur die Elfenbeinkrümme der Metzer Kathedrale (vgl. Anm. 33 und 34) wurde hier in nähere Beziehung zur Steinskulptur gesetzt. Hochinteressant ist der neueste Fund auf dem Gebiet der Kleinkunst, die figürlichen Fragmente aus der Abfallgrube einer Keramik-Werkstatt in Saarburg (Dép. Moselle)¹²⁴. Die dort aufgetauchten Statuetten und Reliefs, von zwei oder drei verschiedenen Künstlern in Ton geformt und von Victor Beyer zwischen 1340 – 1365 datiert, zeigen unerwartete Züge in der lothringischen Kunst des mittleren 14. Jahrhunderts. Die qualitätvollste Arbeit ist die Statuette eines männlichen Heiligen von schmaler Gestalt, die nach Beyer mit Skulpturen in Straßburg (St. Andreas der Katharinen-Kapelle!), Rottweil und Regensburg zu vergleichen wäre. Sie vertritt jene Strömung der Auszehrung des körperlichen Volumens, die in Köln bei den Domchorstatuen und in Straßburg bei den Propheten des mittleren Westportals beginnt und in der Mitte des 14. Jahrhunderts im Grabmal des Bischofs Hohenlohe im Bamberger Dom († 1352) kulminiert. Die Tonstatuette von Saarburg (Dép. Moselle) steht gleichsam zwischen der Straßburger und der mittelrheinischen Richtung dieser entkörperlichen Strömung (man denke auch an die Apostel des ehemaligen Hochaltars der Zisterzienserabteikirche Marienstatt/Westerwald). Vielleicht gibt auch das Material der Terraktotta-Werkstatt von Saarburg einen Hinweis auf Verbindungen zum Mittelrhein, wo es seit dem späten 14. Jahrhundert zu so großer Blüte geführt wird? Mit der Mitte des 14. Jahrhunderts wandelt sich – wie man zuletzt wieder am Saarburger Fund erkennt, obwohl er zunächst noch isoliert steht – das Bild der hochgotischen lothringischen Skulptur. Die Kraft der Gestaltung im Kreis der hier zentrallothringisch genannten Skulpturenwerkstätten nimmt merklich ab. Es gibt zwar noch eine langanhaltende Tradition, die mit Ausläufern sogar noch bis ins 15. Jahrhundert reicht (vgl. Anm. 31), aber sie bestimmt nicht mehr das Bild der Gesamterscheinung.

Um und nach 1360 lassen sich auch parlerische Strömungen feststellen¹²⁵. Aber auch sie treiben die Entwicklung nicht allein voran. Doch dieser Zeitspanne gilt unser Bericht nicht mehr, der sich bemüht, allein das Material aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in großen Zügen vorzustellen und zu ordnen. Denn nur in den ersten Jahrzehnten nach 1300 entfaltete sich die lothringische

Skulptur zu jener Bedeutung, die sie zu einem mitteleuropäischen Faktor machte. Wir haben an anderer Stelle versucht, für die Wirkung des Lothringischen Begründungen zu geben (vgl. Anm. 26 e). Am Auffälligsten tritt sein Wesen außerhalb Lothringens in Köln in Erscheinung. Inmitten der verschiedensten Richtungen bildhauerischen Schaffens in der Metropole am Niederrhein behaupten sich für kürzere Zeit lothringische Meister, eine oder mehrere lothringische Werkstätten und ein nachhaltiger Einfluß des Lothringischen auch nach dem Einschmelzungsprozeß, der sich bald in Angleichung an Kölner Traditionen schrittweise vollzieht. Die lothringische Skulptur und Statuarik vertritt hier in ihrer reinen Form eine kraftvolle, konservativ gestimmte Gesinnung der ruhigen »gesunden« Mitte zwischen den Extremen des Manieriert-Höfischen der Domchorstatuen und der veristisch-

expressiven Mystik der Gabelkruzifixe. In dieser Mittelstellung lag die Chance des Lothringischen. Es vermittelte das französische Formengut der Hochgotik nicht in der verfeinerten, preziösen, weltstädtischen Art der Pariser Ateliers, sondern in dem gedämpften, beruhigten, schwerblütigeren Charakter Lothringens, der in Burgund, am Ober- und besonders am Niederrhein und in Westfalen in gewissen Auftraggeberschichten als z. T. verwandt empfunden worden sein muß. Die lothringische Haltung entsprach jedenfalls dem Bedürfnis nach Andachtsbildern, bei deren Betrachtung weder der Reiz höfischer Idealität und Eleganz (Kölner Domchorstatuen), noch dominikanischer Passionsmystik (Kölner Pestkruzifixe) im Vordergrund stand, sondern die schlichte Ruhe sicheren Seins mütterlicher Marien, kraftvoller Jesuskinder und Gewißheit ausstrahlender Heiligengestalten.

ANMERKUNGEN:

- ¹ P. *Perdrizet*, Maria Sponsa Filii Dei. In: *Bulletin mensuel de la Société d'archéologie Lorraine et du Musée historique lorrain*, Nancy Jan. 1907, Nr. 1, p. 100 – 108 und in *Revue de l'art chrétien*, 50e année, 5e série, Tome III, Heft 6, November 1907, p. 392 – 397.
- In beiden Studien setzt sich *Perdrizet* mit P. *Denis* auseinander, der die Madonna von Maxéville bereits ein Jahr zuvor publiziert hatte: P. *Denis*, *La Vierge de l'église de Maxéville*. In: *Bull. mens. de la Soc. d'arch. Lorraine et du Musée hist. lorr.*, Vol. VI, Nancy 1906 p. 255 ff., *Denis* hatte R. *Koechlin* wegen Ikonographie und Stil der Madonna von Maxéville konsultiert. *Koechlin* konnte zum besonderen – zweifellos seltenen – Motiv der Madonna von Maxéville kein entsprechendes Beispiel nennen. Zur stilistischen Herkunft äußerte *Denis* p. 269 die Vermutung, daß es sich um eine Skulptur aus einer Pariser Werkstatt handele.
- Fr. *Witte*, Parallelen zwischen der französischen und niederrheinischen gotischen Plastik. In: *Zeitschrift für christliche Kunst*, XXIV. Jahrgang, Düsseldorf 1911, Sp. 65 ff.
- Eug. *Lüthgen*, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance – ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Straßburg 1917.
- B. J. *Gilmann*, A Virgin and Child of the Fourteenth Century from Lorraine. In: *Museum of Fine Arts Bulletin*, Vol. XVII, Nr. 100, Boston (Mass.) 1919, p. 10 – 13.
- E. *Simon*, Eine lothringische Madonna in den Berliner Museen. In: *Amtliche Berichte der Preußischen Kunstsammlungen*, Jahrgang 44, Berlin 1923, p. 79 – 82.
- Gg. *Weise*, Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten. (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte Band I) Reutlingen 1924.
- W. *Pinder*, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. *Handbuch der Kunswissenschaft* Band I, Berlin-Potsdam 1924, p. 49.
- H. *Beenken*, Bildwerke Westfalens, Bonn 1923, p. 12.
- H. *Beenken*, Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1927.
- Die Sitzmadonna der Vorhalle des Aachener Münsters hatte zuvor Eugen *Lüthgen* 1917 (siehe Anm. 3), p. 236 noch in einen Zusammenhang mit der burgundischen Strömung des Weichen Stiles am Niederrhein (Zons) zu stellen versucht, also ins 15. Jahrhundert datiert. Man hat damals, wie übrigens gelegentlich noch heute beim Auftreten betont schwerer voluminöser Formen der Skulptur des 14. und 15. Jahrhunderts, unter dem Gesichtspunkt westlicher, französischer Herkunft zunächst immer an Burgund gedacht. Das Lothringische war noch nicht ins Allgemeinbewußtsein getreten.
- Als erster hat H. *Jantzen*, Der Meister der Madonna von St. Ulrich im Schwarzwald. In: *Festschrift für Ad. Goldschmidt* zum 60. Geburtstag. Leipzig 1923, p. 52 – 61 die Madonna am inneren Trumeau des Westportals des Freiburger Münsters eingehender behandelt. Er bringt sie auch bereits mit lothringischen Madonnen in Verbindung: mit der Trumeaumadonna von Marville und mit der des Cluny-Museums (Sammlung Timbal), noch ohne die lothringische Komponente in ihrem größeren Reichtum kennen zu können.
- R. *Hamann* / K. W. *Kästner*, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. Marburg 1929.
- R. *Hamann*, Die Madonna der Sammlung Drey. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Neue Folge Band I, Frankfurt/M. 1930, p. 26 – 39.

- ¹⁴ Hamanns These basiert z. T. auf Vorarbeiten von Fr. Küch, der sich mehrfach über die Marburger Landgrafengräber und die mit ihnen zusammenhängenden Skulpturen geäußert hat.
- a) Fr. Küch, Die Landgrafengräber in der Elisabethkirche zu Marburg. In: Zeitschrift für hess. Geschichte, Band 26, 1903, p. 145 ff.
- b) In: Mitteilungen an die Mitglieder des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, 1907/08, p. 68 ff.
- c) Der Kruzifixus von Caldern. In: Hessenkunst 1918.
- d) Die Klagefiguren an den Grabdenkmälern des Marburger Lettnermeisters. In: Hessenkunst 1922, p. 33 ff.
- Auch die kleine Studie von Gustav v. Bezold, Zwei Grabmäler aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts in St. Elisabeth in Marburg, in: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Jahrgang 1911, p. 11 – 18 und ihre »Berichtigung« 1912, p. 165 müssen erwähnt werden, weil darin der Hinweis auf die Herkunft des Meisters der Marburger Landgrafengräber aus der Werkstatt des Pepin de Huy in Paris – St. Denis schon gegeben wird.
- ¹⁵ Fr. Witte in: Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein. Denkmäler der Plastik und des Kunstgewerbes auf der Jahrtausend-Ausstellung in Köln. Berlin 1932, Band I, bes. p. 94.
- a) O. Karpa, Zur Chronologie der kölnischen Plastik im 14. Jahrhundert. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Neue Folge II/III, Frankfurt/M. 1933/34, p. 53 – 87
- b) Das Marburger Einzel- und Doppelgrab. Historische Grundlegung ihrer Zuschreibung. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch N. F. II/III, Frankfurt/M. 1933/34, p. 88 – 94.
- ¹⁷ Der Reliquienschrein in der ehemaligen Stiftskirche zu Marsal/Lothringen (Dép. Moselle), ein Werk aus feinem weißen lothringischen Kalkstein mit Reliefstatuetten an seinen vier Wänden, spielt in der Literatur zur lothringischen Skulptur eine wachsende Rolle, seitdem er erstmal 1900 veröffentlicht wurde in: S. Hausmann / F. Leitschuh / A. Seyboth, Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler, Band I, Straßburg (1900), Tf. 22 – 24. Die Datierung des Schreins von Marsal schwankt zwischen ca. 1290 und 1360. R. Hamann trat für die Spätdatierung ein.
- ¹⁸ H. Eichler, Die mittelalterliche Ausstattung des Hochaltars im Kölner Dom. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch N. F. II/III, Frankfurt/M. 1933/34, p. 95 – 99.
- ¹⁹ W. H. Forsyth, Mediaeval Statues of the Virgin in Lorraine related in Type to the Saint-Dié Virgin. In: Metropolitan Museum Studies, Vol. V, 2, New York 1936, p. 235 – 258.
- ²⁰ Siehe Anmerkung 7.
- ²¹ A. Feulner / Th. Müller, Geschichte der deutschen Plastik, München 1953, siehe in dem noch von Feulner bearbeiteten Teil p. 169 ff.
- ²² W. Zimmermann, Zur Trierer Bildnerei der Gotik. In: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete, 13. Jahrgang, Trier 1938, Heft 1/2, p. 121 – 136.
- ²³ a) H. Eichler, Mittelalterliche Kunst im Trierer Raum. Einführung im Ausstellungskatalog des Saarland-Museums Saarbrücken (18. Oktober – 7. November 1954), 1954 sowie
b) Mittelalterliche Plastik im Trierer Raum. In: Saarbrücker Hefte, Nr. I, Saarbrücken 1955, p. 28 ff.
- ²⁴ a) P. Volkelt, Zum Stand der Forschung über lothringische Plastik im 14. Jahrhundert. Beiträge zur mittelalterlichen Plastik in Lothringen und am Oberrhein, 1. Folge, Beitrag II. In: Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie, V – 3/4 – 1956 (Saarbrücken 1957), p. 281 – 290.
b) Die Madonna von Faux-en-Forêt (Falt). Beiträge zur mittelalterlichen Plastik in Lothringen und am Oberrhein, 2. Folge, Beitrag VI. In: Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie, VIII – 3/4 – 1958 (Saarbrücken 1958), p. 243 – 254.
- ²⁵ Helga D. Hofmann, Die Schlußsteine der Coelestinerkirche in Metz. Beiträge zur mittelalterlichen Plastik in Lothringen und am Oberrhein, 2. Folge, Beitrag VII. In: Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie, VIII – 3/4 – 1958 (Saarbrücken 1958), p. 255 – 264.
- ²⁶ a) Vf., Die Madonna von Morhange (Mörchingen). Ein unbeachtetes Meisterwerk des frühen 14. Jahrhunderts. Beiträge zur mittelalterlichen Plastik in Lothringen und am Oberrhein, 1. Folge. In: Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie, V – 3/4 – 1956 (Saarbrücken 1957), p. 276 – 280.
b) St. Georg in Domjulien/Südlothringen. Eine unbeachtete Reiterskulptur der späten Parler-Zeit. Beiträge zur mittelalterlichen Plastik in Lothringen und am Oberrhein, 3. Folge, Beitrag X. In: Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie, VIII – 4 – 1959 (Saarbrücken 1960), p. 287 – 298.
c) St. Eustasius in Vergaville (Widersdorf). Ein unbeachtetes Meisterwerk hochgotischer Skulptur in Lothringen. In: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. XVIII. Jahrgang, München, IV, Juli 1960, p. 172 – 178.
d) Zur lothringischen Skulptur zwischen 1350 – 1420. In: Alte und moderne Kunst (Sondernummer zur Europarat-Ausstellung »Europäische Kunst um 1400« in Wien), 7. Jahrgang, Nr. 56/57, Wien, Mai 1962, p. 10 – 14.
e) Lothringische Madonnenstatuetten des 14. Jahrhunderts. In: Variae Formae – Veritas Una. Festschrift für Fr. Gerke. Baden-Baden 1962, p. 119 – 148.
f) Die hochgotische lothringische Madonna aus dem Schleswiger Museum – eine Neuerwerbung des Saarland-Museums. In: Saarbrücker Hefte, Heft 19, Saarbrücken 1964, p. 39 – 45.
- ²⁷ A. Hoffmann, Studien zur Plastik in Lothringen im 14. Jahrhundert. Diss. phil. München 1954 (Msmscr.).
- ²⁸ P. Volkelt, Zum Stand der Forschung über lothringische Plastik im 14. Jahrhundert. In: Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie, V – 3/4 – 1956 (Saarbrücken 1957).
- ²⁹ W. H. Forsyth: The Virgin and Child in French 14. century sculpture. A Method of classification. In: Art Bulletin, vol. XXXIX, Nr. 3, New York 1957, p. 171 – 182.
- ³⁰ Cl. Schaefer, La sculpture en Ronde-Bosse au XIV^e siècle dans le Duché de Bourgogne. Paris 1954.
- ³¹ Helga D. Hofmann, Die lothringische Skulptur der Spätgotik – Hauptströmungen und Werke (1390 – 1520). Veröffentlichung Nr. 7 des Instituts für Landeskunde des Saarlandes, Saarbrücken 1962.
- ³² Vf., Lothringische Madonnenstatuetten des 14. Jahrhunderts. In: Festschrift für Fr. Gerke. Baden-Baden 1962, p. 147, Anm. 42.
- ³³ R. Koechlin in: La Cathédrale de Metz (herausgegeben von Marcel Aubert), Paris 1931, p. 282 und pl. IV.
- ³⁴ (vgl. Anm. 33) und die ältere Publikation von R. Koechlin, Les Ivoires gothiques françaises. Paris 1924, 2. vol., no 762, pl. LXXVI, p. 273 und p. 275. – Die kunstgeschichtliche Differenzierung der hochgotischen Elfenbeine, die meist summarisch als Pariser Arbeiten gelten, wäre dringend nötig. Der massive Figurenstil, den die lothringische Skulptur zeigt, findet sich noch in einer ganzen Reihe von Elfenbeinen, vgl. z. B. das (Pariser) Minne-Kästchen in Aachener Privatbesitz: W. Beeh, Kunstwerke aus Aachener Privatbesitz in der Ausstellung »Große Kunst des Mittelalters« im Schnütgen-Museum, Aachener Kunstblätter, Heft 22, Aachen 1961, p. 96 ff., besonders Abb. 4.

- ³⁵ F. X. Kraus, *Kunst und Alterthum in Lothringen*. Straßburg 1889, p. 304. Hier wird der Schrein zum erstenmal, abgesehen von Zeitungsartikeln der Jahre 1874/75, die er zitiert, vorgestellt. Über das Patronat der Kirche und die Reliquien, die sich in ihm befanden, äußert er sich nicht.
- In der Dissertation von Annelies Hoffmann – siehe Anm. 27, p. 7 – wird der hl. Leodegar erwähnt, allerdings ohne Quellenangabe.
- ³⁶ Der Vf. nahm eine Frühdatierung der Mörchinger Madonna ab 1290 – 1315/20 zuerst an in seiner Studie: *St. Eustasius in Vergaville (Widersdorf)*. Ein unbeachtetes Meisterwerk hochgotischer Skulptur in Lothringen. In: *Pantheon*, XVIII. Jahrgang, München, IV, Juli 1960, p. 176.
- ³⁷ F. X. Kraus, *Kunst und Alterthum in Lothringen*. Straßburg 1889, p. 1007 ff.
- Kurz erwähnt wird die Figur auch bei L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome III; *Iconographie des Saints I.*, Paris 1958, p. 472 »Statue en pierre, XVe siècle».
- ³⁸ Vf., *Die Mosel von der Quelle bis zum Rhein*. München 1963, p. 27.
- ³⁹ L. Lefrançois-Pillion, *Les statues de la Vierge à l'enfant dans la sculpture française au XIVe siècle*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1935, vol. XIV. pp. 129 – 149 und 204 – 223.
- ⁴⁰ Vf., *Lothringische Madonnen-Statuetten des 14. Jahrhunderts*. In: *Festschrift für Fr. Gerke*. Baden-Baden 1962, p. 142 und Abb. 29. W. Sauerländer, *Cathédrales*, zu einer Ausstellung im Louvre. In: *Kunstchronik*, 15. Jahrgang, Heft 9, München September 1962, bes. p. 33/34.
- ⁴¹ P. Volkelt, *Zum Stand der Forschung über lothringische Plastik im 14. Jahrhundert*. In: *Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie*, V – 3/4 – 1956 (Saarbrücken 1957), p. 290.
- ⁴² a) R. Koechlin, *La Sculpture du XIVe et du XVe siècle dans la région de Troyes*. In: *Congrès archéologique de France*, LXIXe session tenue à Troyes et Provins en 1902, Paris 1903, p. 239 – 272.
b) *La sculpture dans la région de Troyes*. Caen 1904.
- ⁴³ E. Lüthgen (Anm. 3), p. 174/75.
- ⁴⁴ M. Vloberg, *La Vierge et l'enfant dans l'art français*. Paris (1954), p. 281.
- ⁴⁵ F. Salet, *l'Hôpital Notre-Dame des Fontenilles à Tonnerre*. In: *Congrès archéologique de France*, CXVIe session tenue à Auxerre en 1958, Paris 1959, p. 225 – 239, bes. p. 235.
- ⁴⁶ J. de Lahondès, *Eglise St.-Nazaire*. In: *Congrès archéologique de France*, LXXIIIe session tenue à Carcassonne et Perpignan en 1906, Paris 1907, p. 32 – 42.
- ⁴⁷ Die Madonna gelangte erst während des Ersten Weltkrieges durch deutsche Soldaten in die Pfarrkirche der Oberstadt von Montmédy; leider ist nicht überliefert, aus welchem ursprünglichen Standort. Sie fand kurze Würdigungen durch: Comte J. de Borchgrave d'Altena, *Madones anciennes du Pays gaumais et de la région française voisine*. In: *Le Pays gaumais, Revue régionale*, 9e année, Virton 1948, p. 22.
- P. Errard, *L'Eglise de Montmédy*. In: *Bulletin de la Société des Naturalistes et Archéologues du Nord de la Meuse*. Verdun (o. J.), p. 23.
- L. Hartemann, *Notre-Dame d'Iré*. In: *Mâdy-Inter, Bulletin interparoissial du doyenné de Montmédy*, 1er oct. 1955, p. 5.
- Montmédy, *Guide et Notice Historique*. Impr. A. Charlot, Stenay 1959, p. 11.
- ⁴⁸ Die Madonna von Marville wurde erstmals durch Reiners/Ewald, *Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel*, München 1921, p. 169 vorgestellt, die aber von ihm noch ins 15. Jahrhundert datiert wird. Ch. Aimond, *Notre-Dame dans Diocèse de Verdun*. Paris (1943?), p. 301 und p. 307 und J. de Borchgrave d'Altena, *Madones anciennes du Pays gaumais et de la région française voisine*. In: *Le Pays gaumais, Revue régionale*, 9e année, Virton 1948, p. 25 haben sie richtig als Werk des späten 13. Jahrhunderts erkannt. Aimond unterstreicht ihren champagnesken Charakter, ohne verwandte Bildwerke zu nennen.
- ⁴⁹ Katalog der Ausstellung: *L'Art religieux dans la Région vosgienne* (24 juin – 10 sept. 1961) Epinal, Kat. Nr. 5, Text von Jean-M. Janot.
- ⁵⁰ Eine Holzreplik dieser Christopherusfigur – neueren Datums? – befindet sich seit kurzem, aus Nancyer Kunsthändel stammend, im Musée historique Lorrain zu Nancy.
- ⁵¹ V. Beyer, *La sculpture strasbourgeoise au XIVe siècle*. Strasbourg-Paris 1955, p. 14 ff., pl. I a + b, pl. IV b + c.
- ⁵² Der Vf. hat die hier skizzierte These bereits in einem Referat vorgetragen, das im Rahmen des Symposions anlässlich der 2000-Jahrfeier von Mainz im Juni 1962 unter dem Titel »Südwestliche Quellen der hochgotischen Skulptur am Mittel- und Oberrhein« gehalten wurde. Auch die folgenden Gedanken zur stilistischen Herkunft der Gewändefiguren am Südportal des Wormser Domes wurde damals erstmals geäußert.
- ⁵³ a) O. Schmitt, *Das Südportal des Wormser Doms*. Ein Beitrag zur Geschichte der rheinischen Plastik im ausgehenden 13. und frühen 14. Jahrhundert. Diss. phil. Mainz 1918.
b) *Das gotische Südportal und die Bildwerke der Kapellen*. In: *Der Dom zu Worms* (herausgegeben von R. Kautzsch), Berlin 1938, p. 265 ff.
- ⁵⁴ H. Reiners/W. Ewald, *Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel*. München 1921, p. 221 ff.
Ch. Aimond, *Notre-Dame dans le diocèse de Verdun*. Paris (1943?) p. 103.
- ⁵⁵ P. Volkelt, *Die Madonna von Faux-en-Forêt (Falt)*. In: *Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie*, VIII – 3/4 – 1958 (Saarbrücken 1958), p. 251 f.
- Vf., Anm. 26 e, Kat. Nr. VI und Abb. 4.
- ⁵⁶ Vf., Anm. 26 e, Kat. Nr. XV und Abb. 15.
- ⁵⁷ Die Madonna von Bouxières-aux-Dames wird in der Literatur oft erwähnt, zuerst vorgestellt und abgebildet bei W. H. Forsyth 1936, p. 249 und Abb. 9, zuletzt abgebildet vom Vf. Anm. 26 e, Nr. 20.
- ⁵⁸ Die in der örtlichen Literatur schon seit 1905 erwähnte Madonna von Varangéville bildet u. a. Forsyth 1936, Fig. 29 ab.
- ⁵⁹ Forsyth 1936, Abb. 27 und p. 225, zuletzt abgebildet vom Vf., *Die Mosel von der Quelle bis zum Rhein*. München 1963, Abb. 40, erwähnt p. 32.
- ⁶⁰ Forsyth 1936, Abb. 28 und p. 255.
- ⁶¹ Zuerst vorgestellt und abgebildet bei Forsyth 1936, Fig. 26, p. 252, in einer Aufnahme vor der Restaurierung. Vgl. damit die hier gebrachte Abbildung Nr. 36 im Zustand nach der Restaurierung von 1962.

- ⁶² Zuerst veröffentlicht von *Forsyth* 1936, Fig. 31, p. 250, in einem Foto nach dem Gipsabguß der Kirche von Longeville bei Metz. Vgl. die hier gebrachte Abbildung Nr. 37 nach der Restaurierung der Skulptur von 1961.
- ⁶³ *Forsyth* 1936, Fig. 23, p. 252.
- ⁶⁴ E. *Morhain*, Einige gotische Madonnen aus Lothringen. In: *Confrérie de Marie Immaculée, Oeuvre des vocations du diocèse de Metz*. N. F. Nr. 16, Metz 1963 p. 9 m. Abb.
- ⁶⁵ *Luc-Benoist*, *Notre-Dame de l'Epine*. Petites Monographies des Grands Edifices de la France. Paris 1933, p. 70 m. Abb.
- ⁶⁶ Das Fragment einer Madonnenstatuette im Musée départemental des Vosges zu Epinal (auf einer Wandkonsole im Saal der mittelalterlichen Skulpturen) ist im Katalog der lothringischen Madonnenstatuetten des 14. Jahrhunderts, den der Vf. (vgl. Anm. 26 e) aufstellte, noch nicht vertreten. Dieses Fragment müßte bei einem revidierten Katalog der lothringischen Madonnenstatuetten an die Stelle der im genannten Beitrag aufgeführten Statuette des gotischen Hauses von St. Mihiel (Dép. Meuse) – Nr. X – treten, die sich bei einer neuerlichen Prüfung als Gipsabguß erwiesen hat und die auszuscheiden wäre, sofern das Original nicht bestimmt werden kann.
- ⁶⁷ E. *Morhain*, Madones gothiques du Diocèse de Metz. In: *Confrérie de Marie Immaculée, Oeuvre des vocations du diocèse de Metz*. N. F. Nr. 15, Metz 1962, p. 18 m. Abb.
- ⁶⁸ E. *Morhain*, Einige gotische Madonnen aus Lothringen. In: *Confrérie de Marie Immaculée . . .*, N. F. Nr. 16, Metz 1963, p. 9 m. Abb.
- ⁶⁹ Katalog der Ausstellung L'Art religieux dans la Région vosgienne (24 juin – 10 sept. 1961), Epinal 1961, Nr. 11 (Textangabe von J. M. *Janot*).
- ⁷⁰ E. *Morhain*, Madones gothiques du Diocèse de Metz. In: *Confrérie de Marie Immaculée . . .* N. F. Nr. 15, Metz 1962, p. 14.
- ⁷¹ E. *Morhain* 1962, p. 17.
- ⁷² Vf. Anm. 26 d, p. 11.
- ⁷³ Zuletzt erwähnt und abgebildet vom Vf., *Die Mosel von der Quelle bis zum Rhein*, München 1963, p. 8 und Abb. 5.
- ⁷⁴ Zuerst erwähnt und abgebildet in *Forsyth* 1936, p. 254 und Abb. 20.
- ⁷⁵ *Bernard Puton*, *Les Vierges de Saint-Dié et de Champ-le-Duc*. Epinal 1937.
- ^{75a} *Bernard Puton*, Katalog der Ausstellung L'Art religieux dans la Région vosgienne, Epinal 1961, Nr. 6 und Abb. Tafel 7.
- ⁷⁶ Im Frühjahr 1964 fand Konservator Dr. Martin Klewitz in einem Keller der Wirtschaftsgebäude der ehemaligen Deutschordenskomturei Beckingen an der Saar eine Stehmadonna aus Kalkstein, die zweifellos zum alten Bestand der Kommende gehörte. Eine Veröffentlichung durch M. Klewitz ist vorgesehen.
- ⁷⁷ *Forsyth* 1936, Fig. 10, p. 250.
- P. *Volkelt*, Die Madonna von Faux-en-Forêt (Falt). In: *Annales Universitatis Saraviensis, Philosophie*, VIII – 3/4 – 1958 (Saarbrücken 1958), Abb. 3, p. 251.
- Vf., Anm. 26 e, Abb. 2 und Kat. Nr. II.
- ⁷⁸ Ch. *Aimond*, *La Cathédrale de Verdun*. Ed. du Pays Lorrain, Nancy 1935, Abb. p. 29, Notiz p. 30.
- ⁷⁹ H. *Reiners* / W. *Ewald*, Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel. München 1921, p. 178.
- Comte J. de *Borchgrave d'Altena*; Madones anciennes du Pays gaumais et de la région française voisine. In: *Pays gaumais, Revue régionale*, Virton 1948, p. 27 und Abb. 11.
- ⁸⁰ Katalog der Ausstellung L'Art religieux dans la Région vosgienne (24 juin – 10 sept. 1961) Epinal 1961, Kat. Nr. 13 (Textangabe von J. M. *Janot*).
- ⁸¹ E. *Morhain*, Madones gothiques du Diocèse de Metz. In: *Confrérie de Marie Immaculée . . .* N. F. Nr. 15, Metz 1962, p. 16, Abb. p. 20.
- ⁸² W. *Zimmermann*, Zur Trierer Bildnerei der Gotik. In: *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete*. 13. Jahrgang, Heft 1/2, Trier 1938, p. 125 und Abb. 5.
- H. *Eichler*, Mittelalterliche Kunst im Trierer Raum. Einführung im Ausstellungskatalog des Saarland-Museums Saarbrücken (18. Okt. – 7. Nov. 1954) Saarbrücken 1954, Nr. 49.
- ⁸³ E. *Cossin*, La Vierge du Grand-Thon. Saint-Julien-par-Isches 1927. Katalog der Ausstellung L'Art religieux dans la Région vosgienne (24 juin – 10 sept. 1961), Epinal 1961, Kat. Nr. 8.
- Vf. Anm. 26 e, Kat. Nr. I, Abb. 1.
- ⁸⁴ Meisterwerke aus den Sammlungen des wiedereröffneten Museums. Badisches Landes-Museum Karlsruhe, 1959, Kat. Nr. 42, Abb. 42.
- ⁸⁵ E. *Simon*, vgl. Anm. 5, p. 70 und Abb. 120.
- Gg. *Weise*, vgl. Anm. 6, p. 62 und Abb. 43.
- Vf., vgl. Anm. 26 e, p. 136.
- H. *Eichler* 1955, vgl. Anm. 23, p. 32 und Abb. 17 u. a.
- ⁸⁶ A. *Hoffmann*, Studien zur Plastik in Lothringen im 14. Jahrhundert. Diss. phil. München 1954 (Msmscr.) p. 41 f., Abb. 18.
- ⁸⁷ Die Madonna stammt aus der ehemaligen Sammlung Schloß Gondorf an der Mosel. Einer ziemlich sicheren Überlieferung nach kam sie aus Trier dorthin. Sie ist aus grau-gelblichem Sandstein, wie er bei Trier ansteht. P. *Volkelt*, vgl. Anm. 24 a, verwies wohl erstmals auf den lothringischen Charakter der Sitzmadonna Sammlung Hack und vermutete ihre Provenienz aus Lothringen selbst. Diese Ansicht muß dahingehend differenziert werden, daß allein der Werkstoff für eine Entstehung in Trier spricht. Die zentrallothringischen Skulpturen sind in überwiegender Mehrzahl aus Kalkstein, nur wenige Exemplare wurden aus anderen Materialien gefertigt: Marmor, Alabaster, Eichenholz und Jaumont. Dieser gelbe Sandstein der Metzer Gegend unterscheidet sich durch Farbe und Konsistenz vom grau-gelblichem Sandstein der Trierer Gegend, aus welchem Material die Madonna Hack gemeißelt ist. Wir müssen in der bedeutenden Kunstzentrale, die Trier auch in dieser Zeit darstellte, mehrere Bildhauerwerkstätten unterschiedlichen Charakters in der Erzbischöflichen Residenz annehmen. Unter ihnen auch zentrallothringische Filialwerkstätten. Zuletzt erwähnt findet sich diese Madonna im Katalog der Ausstellung »Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz« Ausstellung vom 23. 4. – 6. 6. 1960 im Schnütgen-Museum Köln, Kat. Nr. 38, Abb. Tafel 31, dort auch weitere Literatur-Angaben.
- ⁸⁸ Zur Marburger Lettnerplastik vgl. R. *Hamann* / K. W. *Kästner*, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. Marburg 1929 und zuletzt W. *Beeh* – siehe folgende Anm.
- ⁸⁹ W. *Beeh*, Die Muttergottes des ehemaligen Augustinerchorherrenstiftes Schiffenberg. In: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Schriften der Hessischen Museen 1 und 2, Darmstadt 1962, p. 17 ff., bes. p. 35.

- ⁹⁹ W. Zimmermann, vgl. Anm. 22, p. 124.
Forsyth 1936, p. 253 und Fig. 14.
 H. Eichler 1955, vgl. Anm. 23, p. 31 und Abb. 14 u. a.
- ¹⁰¹ E. Morhain, Gotische Madonnenbilder in der Metzer Diözese. In: *Confrérie de Marie Immaculée . . .* (Deutsche Ausgabe), N. F. Nr. 15, Metz 1962, p. 17 und Abb. p. 19.
- ¹⁰² Kunstdenkmäler der Rheinprovinz; Stadt Trier – Die übrigen Kirchen, p. 18, Abb. 279.
 W. Zimmermann, vgl. Anm. 22, p. 123/24 und Abb. 2 u. a.
- ¹⁰³ Katalog der Ausstellung »La Vierge dans l'Art ancien du Luxembourg« (8 mai – 23 mai 1954) im Musée de l'Etat zu Luxembourg, Kat. Nr. 18.
 Vf. Anm. 26 e, Kat. Nr. XIV und Abb. 14.
- ¹⁰⁴ Katalog der Ausstellung »La Vierge dans l'Art ancien du Luxembourg«, Luxembourg 1954, Kat. Nr. 16.
- ¹⁰⁵ Comte J. de Borchgrave d'Altena, Madones anciennes du Pays gaumais et de la région française voisine. In: *le Pays gaumais, Revue régionale*, 9e année, Virton 1948, p. 24 und Abb. 9.
- ¹⁰⁶ Comte J. de Borchgrave d'Altena vgl. Anm. 94, p. 22 und Abb. 7.
- ¹⁰⁷ Comte J. de Borchgrave d'Altena, vgl. Anm. 94, p. 19 ff. und Abb. 5 a + b; und Vf. Anm. 26 e, p. 139 und Abb. 27.
- ¹⁰⁸ Katalog der Ausstellung »La Vierge dans l'Art ancien du Luxembourg«, Luxembourg 1954, Kat. Nr. 33 a.
- ¹⁰⁹ Katalog der Ausstellung »La Vierge dans l'Art ancien du Luxembourg«, Luxembourg 1954, Kat. Nr. 17.
- ¹¹⁰ G. Braun von Stumm, Lothringisch-trierische Allianz im 13. Jahrhundert. Eine Gemeinschaftsprägung Herzog Ferris III. von Lothringen und Erzbischof Boemund von Trier. In: *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete*, 24. – 26. Jahrgang, Heft 1, Trier 1956/58, p. 187 ff.
- ¹¹¹ J. Schneider erwähnt und untersucht die Wirtschaftsbeziehungen zwischen Lothringen und Trier mehrfach: zuletzt in einem Vortrag vor der Gesellschaft für nützliche Forschungen am 9. 2. 1962 »Trier und Lothringen im Mittelalter«. Resümee des Vortrags in: *Landeskundliche Vierteljahrblätter*, Jahrgang VIII, Heft 2, Trier 1962, p. 72.
- ¹¹² W. Zimmermann, vgl. Anm. 22, p. 124, zuletzt erwähnt vom Vf., *Die Mosel von der Quelle bis zum Rhein*, München 1963, p. 76.
- ¹¹³ Zuletzt vom Vf., Anm. 26 e, p. 141, Exkurs über die Rolle des lothringischen Elements in der Kölner Skulptur des frühen 14. Jahrhunderts.
- ¹¹⁴ *Forsyth* 1936, p. 253/54.
 R. Hamann / K. W. Kästner, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*. Marburg 1924, p. 259.
 Gg. Weise, vgl. Anm. 6, p. 62 und Abb. 42.
 Im letzten Kurzinventar: Die Kunstdenkmäler von Bayern – Die Kunstdenkmäler von Schwaben III, Landkreis Donauwörth, Ad. Horn, München 1951, p. 360 steht merkwürdigerweise »italienische (?) Arbeit des 14. Jahrhunderts« und als Material wird Marmor angegeben. Schon *Forsyth* stellte in seinem Katalog von 1936 als Material fest: »fine grained white limestone«. Dieser Materialbestimmung schließen wir uns nach Prüfung an.
- ¹¹⁵ H. Beenken, vgl. Anm. 9, p. 93/94, Abb. 49 + 51, p. 272.
 Siehe ferner die Literaturangaben in: *Das Schnütgen-Museum – Eine Auswahl*, Köln 1958, Kat. Nr. 74, Abb. 74.
- ¹¹⁶ Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz. Ausstellung des Schnütgen-Museums Köln vom 23. 4. – 6. 6. 1960, Kat. Nr. 37, Tafel 30.
- ¹¹⁷ Den Hinweis auf die Statuette in Moriviller verdanken wir M. Pierre Simonet / Nancy. Diese Madonna wird demnächst durch H. D. Hofmann vorgestellt.
- ¹¹⁸ Den Hinweis auf diese Madonna verdankt der Vf. H. D. Hofmann.
- ¹¹⁹ Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Band V., Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises, Bonn, Düsseldorf 1905, P. Clemen, p. 336.
 Vf., Anm. 26 e, p. 141.
- ¹²⁰ Das Tympanonfragment ist im Schnütgen-Museum unter Inv. Nr. K 23 registriert. Die Herkunft des Stückes ist ungewiß, jedenfalls stammt es nicht aus der Sammlung Schnütgen. Wohl erstmals behandelt von R. Hamann / K. W. Kästner, vgl. Anm. 12, p. 174 und Abb. 255; dort bezeichnet als »unbekannter Herkunft«. Gg. Troescher, *Die Burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, Band I, Frankfurt 1940, p. 88 und Anm. 270, Abb. 202, bezeichnet ohne Begründung die Herkunft des Tympanonfragments als »aus dem südlichen Westfalen« stammend. Unseres Erachtens käme für das Relief auch durchaus eine Provenienz aus Köln oder aus dem Kölner Umkreis in Frage.
- ¹²¹ Diese Madonna wird schon früh vielfach erwähnt, vgl. E. Lüthgen 1917 (Anm. 3), Tafel XVIII, 5. *Forsyth* 1936, p. 249/50 hat sie endgültig der lothringischen Gruppe incorporiert. Sie muß jedoch – wie es hier geschieht – vom Zentrallothringischen abgerückt und als Ausläufer der lothringischen Werkstatt in Köln bezeichnet werden.
- ¹²² P. Pieper, Die Madonna von Warstein. In: *Westfälische Nachrichten, Heimatbeilage* »Auf roter Erde«, Monatsblätter für Landeskunde und Volkstum Westfalens, 18. Jahrgang, N. F. Nr. 48, Febr. 1963, p. 2 mit Abb.
 Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts Ausstellung vom 22. 3. – 17. 5. 1964 im Landesmuseum Münster, Kat. Nr. 119.
- ¹²³ Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Herford, bearbeitet von A. Ludorff, Münster i. W. 1907, p. 35.
- ¹²⁴ E. L. Fischel, Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts. München 1923, p. 27/28, Abb. V.
 H. Beenken, Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1927, p. 104 ff., Abb. 55 u. a.
- ¹²⁵ W. Kleiminger, Die Straßburger Münsterplastik und die Entwicklung der Muttergottesfigur am Oberrhein im späten 13. Jahrhundert. In: *Oberrheinische Kunst, Jahrbuch der Oberrheinischen Museen*, VIII. Jahrgang, Freiburg i. Br. 1939, p. 44 und Abb. 8.
- ¹²⁶ W. Kleiminger, vgl. Anm. 112, p. 42 und Abb. 4, im Zusammenhang mit dem Lothringischen auch W. Zimmermann, vgl. Anm. 22, p. 123.
 O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters. Frankfurt/M. 1926, Abb. 60.
 W. Kleiminger, Die Plastik im Elsaß 1260 – 1360. Freiburg i. Br. 1939, Abb. 24.
- ¹²⁷ Die Freiburger Madonna des inneren Westportals spielt eine große, aber bis heute ungeklärte Rolle in der Literatur. Über die skulpturalen Beziehungen zwischen dem Oberrhein, dem Mittel- und Niederrhein und Frankreich vgl. H. Jantzen, H. Beenken u. a., sowie O. Karpa, Oberrheinische Einflüsse auf die niederrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts. In: *Oberrheinische Kunst, Vierteljahrsschriften der oberrheinischen Museen*, Freiburg i. Br. 1930, IV. Jahrgang, Heft 1/2.
 Eine vor dem Abschluß stehende Berliner Dissertation von Friedr. Kobler wird hier näheren Aufschluß – auch über ihre Datierung – zu bringen versuchen.

¹¹⁸ Le Moyen-Age et la Renaissance dans le Nord du Comté de Bourgogne. Ausstellung vom 14. V. – 16. X. 1960 im Musée municipal von Vesoul, Kat. Nr. 15.

¹¹⁹ H. Reiners, Burgundisch-Alemannische Plastik. Straßburg 1943.

¹²⁰ H. Reiners, Anm. 116, p. 51 und Abb. 45 – 47.

¹²¹ R. Koechlin, La sculpture du XIVe et du XVe siècle dans la région de Troyes. In: Congrès archéologique de France, LXIX session tenue à Troyes et Provins en 1902, Paris 1903, p. 253.

Les Trésors d'Art de l'Ecole Troyenne – XIIe au XVIe siècle. Musée de Vauluisant, Troyes juin – sept. 1953, Kat. Nr. 7. Von der Verwandtschaft zum Lothringischen ist aber bisher noch nicht die Rede gewesen.

¹²² Le Moyen-Age et la Renaissance dans le Nord du Comté de Bourgogne. Ausstellung im Musée municipal von Vesoul (14. V. – 16. X. 1960), Kat. Nr. 9, 10 und 11.

¹²³ Zuletzt abgebildet und erwähnt: Vf., Die Mosel von der Quelle bis zum Rhein. München 1963, p. 37 und Abb. 51.

¹²⁴ Maitres céramistes sarrois du XIVe siècle. Ausstellung Musée municipal vom 6. VI. – 27. IX. 1964, Sarrebourg 1964 (die knappe wissenschaftliche Bestimmung im Katalogtext stammt von V. Beyer).

¹²⁵ Vgl. die Literatur, die hier genannt ist unter den Anmerkungen 25, 26 b und 26 d. Seither ist neues, noch nicht veröffentlichtes Material zur Parlerströmung in Lothringen aufgetaucht.