

# Vier Skulpturen der Sammlung Ludwig. Zur Entstehung der Säulenfigur.

von Bernhard Kerber

Als Leihgabe der Sammlung Ludwig gelangten 1967 vier im New Yorker Kunsthandel erworbene Säulenfiguren in das Aachener Suermondt-Museum. Nach einer ersten Anzeige in den Aachener Kunstblättern<sup>1</sup> übertrugen Herr Dr. Peter Ludwig und Herr Direktor Dr. Ernst Günther Grimme mir die Bearbeitung der bis dahin unveröffentlichten Werke, wofür ich meinen ganz besonderen Dank aussprechen möchte.

## I. Erhaltung.

Die Skulpturen von etwa 1 m Höhe sind mit den zugehörigen Säulen (Ø 14 cm) in ihrem Rücken jeweils aus einem Kalksteinmonolithen gearbeitet. Ihre Erhaltung ist, abgesehen von Verwitterungsspuren am Kopf einer Prophetenfigur sowie des Remigius, ausgezeichnet. Vielleicht wurde die Borte an der Albe des Remigius in neuerer Zeit nachgearbeitet.

## II. Ikonographie.

Die ikonographische Bestimmung hat E. G. Grimme bereits geleistet. Bei dem Heiligen in Mitra und pontifikalischer Gewandung (Tunika, Albe, Glockenkasel, Pallium, Pontifikalhandschuhe) handelt es sich um *Remigius*, wie die Ampulle mit dem Chrysm ausweist, die er in Händen hält (Abb. 1). Nach der Legende in der 878 von Hincmar aufgezeichneten »Vita S. Remigii«<sup>2</sup> soll eine Taube dieses Salbfläschchen zur Firmung herbeigebracht haben, die Remigius als Bischof von Reims am Weihnachtsfest 496 dem Frankenkönig Chlodwig spendete. Bereits 869 hatte Hincmar gegenüber Karl dem Kahlen daran erinnert, daß dieses Chrysm zur Königsweihe weiterverwendet wurde<sup>3</sup>; aber erst 1131, bei der Krönung Ludwigs VII, in der Zeit, die für die Datierung unserer Figuren relevant ist, wird der Brauch wieder erwähnt, ja von da ab wird er geradezu als Begründung für den Primat der Weihenden Reimser Bischöfe in Gallien genannt<sup>4</sup>. Dies führt zu einer raschen Verbreitung des Remigiuskultes, so daß der Pariser Theologe Jean Belet<sup>5</sup> schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts Klage führt, die Verehrung des Heiligen überschattete sogar das Fest des Erzengels Michael. Eben diese weite Verbreitung des Remigiuskultes macht es unmöglich, das Vorkommen des Heiligen im Aachener Ensemble als Provenienz-Indiz auszuwerten.

Chlodwigs Taufe und Firmung in bildlichen Darstellungen lassen sich seit dem 10. Jahr-

hundert nachweisen<sup>6</sup>. Remigius als Einzelfigur dagegen tritt erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf. Wahrscheinlich ist die Aachener Skulptur das früheste Beispiel. Die Miniatur im Stuttgarter cod. hist. f.415, fol. 70v wird um 1150 datiert, bald darauf entstanden eine Skulptur an St. Remi in Reims<sup>7</sup>, eine ehemals in St. Trond befindliche Figur<sup>8</sup>, sowie die Darstellung am Remigius-Brunnen in Chaumuzy (Marne)<sup>9</sup>.

Weniger eindeutig lassen sich die übrigen Aachener Figuren benennen. Grimme schlägt für die beiden Spruchbandträger (Abb. 2, 3) die Deutung auf »Propheten« vor, was wir beibehalten wollen, obwohl dieses Attribut auch zahlreichen anderen Figuren der Heilsgeschichte zukommen kann. Stehen der Remigius und der erste Prophet auf einem schrägen Subpedaneum, so stützen der zweite Prophet und die vierte Figur der Serie (Abb. 4) die Füße auf drachen- und vogelartige Tiere, die aber keinen konkreten Interpretationsanhalt bieten.

Die letzte Figur (Abb. 4) trägt im verhüllten Arm ein Buch, in der Rechten einen gekrümmten und am unteren Ende verdickten Stab; versteht man diesen als Keule, so deutet dies auf *Jakobus d. J.* oder auch auf Judas Thaddäus. Grimme schlägt die Benennung Jakobus vor, nennt aber auch Bartholomäus. Im letzteren Falle wäre der Gegenstand als Pilgerstab zu interpretieren; er ist in Spanien Attribut des Apostels<sup>10</sup>.

## III. Aufstellung.

Leider läßt sich nicht sagen, ob die Säulenschäfte im Rücken der Figuren beschnitten sind. Dies wäre wichtig zu wissen, um Aussagen über den ursprünglichen Standort machen zu können; immerhin darf man vermuten, daß die nur etwa 1 m hohen Figuren eher für einen Kreuzgang als für ein Portal gedacht waren. Bedeutsam ist diese Frage auch, weil sich erst nach ihrer Klärung wirklich exakte Aussagen darüber machen lassen, ob die Einzelfigur als quasi selbständige, rundkörperliche Analogiebildung zur Säule in ihrem Rücken, also mit gleichem architektonischem Rang, oder eher als unselbständiges, dem Säulenschaft aufgelegtes Relief zu verstehen ist.

## IV. Meisterfrage.

Zwar läßt sich das Verhältnis zwischen Architektur und Skulptur nicht mehr klären, doch kann man auch innerhalb der Figuren eine deutliche »Abstu-



Abb. 1  
Aachen, Slg. Ludwig, Remigius

fung des plastischen Grades zwischen dem verhältnismäßig vollrond modellierten Kopf und dem flächenhaften, an die Oberfläche der Säule gebundenen Körper«<sup>11</sup> feststellen. Diese Schritte in der



Abb. 2  
Aachen, Slg. Ludwig, Prophet

Plastizität sind aber bei den einzelnen Figuren nicht gleichmäßig durchgeführt. Im Gegensatz zu dem Gesagten liegt z. B. bei Jakobus (Abb. 8) die Rechte mit der Keule in der vordersten Reliefebene.



Abb. 3  
Aachen, Slg. Ludwig, Prophet

Bei den beiden Propheten (Abb. 7) gibt es solche Vorstöße durch die sonst klar bestimmten Blockgrenzen nicht. Der Prophet mit dem senkrechten Spruchband (Abb. 3) ist überhaupt die am deut-



Abb. 4  
Aachen, Slg. Ludwig, Jakobus

lichsten über den Säulenschaft ausgebreitete der Figuren. Bei den drei genannten Skulpturen (Abb. 2, 3, 4) vollziehen sich die Reliefstufungen auf einer der Säulenachse parallelen Vertikalen, beim Remi-



Abb. 5  
Aachen, Slg. Ludwig, Remigius, Det.



Abb. 6  
Aachen, Slg. Ludwig, Remigius, Det.

gius (Abb. 1) dagegen läßt sich eine für die Zeit kühne räumliche Diagonalverschiebung beobachten, die in der Fläche durch das schräg geführte Pallium gegeben ist. In der Folge dieser strukturellen Unterscheidung kann der Remigius sein Bewegungsmotiv aus dem Achsenzwang lösen und im Vergleich zu den Begleitfiguren bereichern. Die verschlungenen Hände werden zur Schulter hin verschoben, die Parabelfalten laufen asymmetrisch zu Pallium und Kaselkanten. Der Remigius gewinnt sein differenziertes Erscheinungsbild aus dem leisen Kontrast zwischen einem der Säulenachse analog ausgerichteten Körper und einem Bewegungs- und Faltensystem, das gegen diese Vertikale verschoben ist.

Eine so hohe Meisterschaft eignet den übrigen Figuren nicht. Dem Remigius (Abb. 1) am verwandtesten ist der Prophet mit dem schrägen Schriftband (Abb. 2). Der zunächst sehr flächige Ansatz über der Fußlinthe und dann das Abwei-

chen von der Achse lassen sich vergleichen. Die Schräge unterstreicht die kühne Wendung des Kopfes, welche die Figur aus dem Flächenkontext emanzipiert. Schwere Verwitterungen deuten auf eine exponierte Stellung im ursprünglichen Bauzusammenhang – eine Kreuzgangecke oder ähnliches. Vielleicht ist die Haltung als Bezugnahme auf ein Gegenüber aufzufassen, dann könnte man auch die Rechte als deutend interpretieren.

Der zweite Prophet (senkrecht Schriftband) (Abb. 3), ist im Vergleich dazu spannungslos konzipiert. Seine Körperachse steht im Einklang mit der architektonischen Richtung der Säule. Auf ausgeprägte Plastizität als Grundlage aktionsfähiger Körperlichkeit kann verzichtet werden. Auch die Höhenverschiebung identischer Handhaltungen vermag das System nicht zu beleben.

Bei Jakobus (Abb. 4) unterbricht die Buchschräge die ansonsten überaus deutliche Konzeption aus der durch Keule, mittlere Bartsträhne, Nasenrücken und Stirnlocke betonten Körperachse.

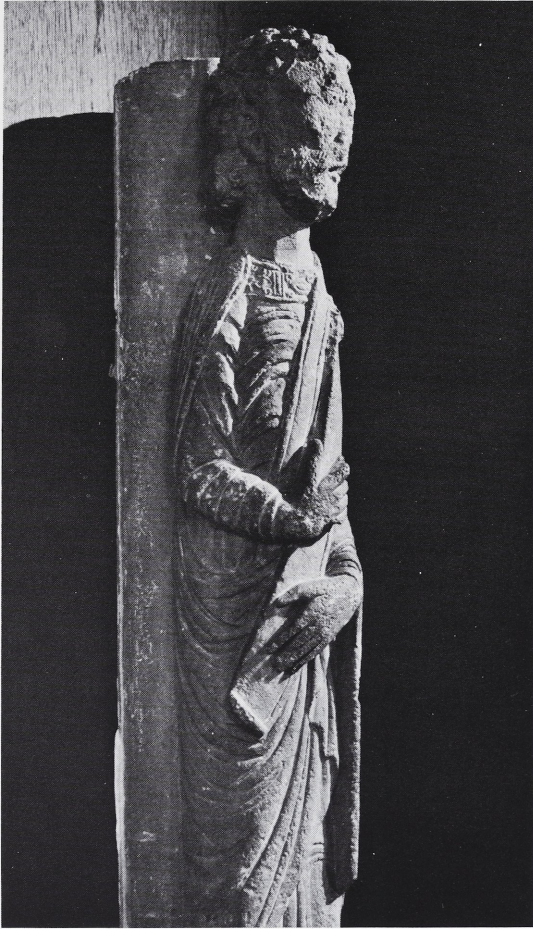


Abb. 7  
Aachen, Slg. Ludwig, Prophet, Det.

Im Faltenduktus isoliert sich der Remigius (Abb. 1) von den drei Begleitfiguren, deren Oberkörper durch auf Kreissegmenten geführte Doppelriemen gegliedert werden. Diese gleichmäßige Abfolge wird lediglich bei dem Propheten mit dem schrägen Rotulus (Abb. 2) zugunsten der Bewegungsbetonung rythmisiert, übrigens auch tiefer eingeschnitten.

Die Plastizität der Köpfe ist in den Oberflächenstufungen bei Remigius (Abb. 1) am stärksten, bei Jakobus (Abb. 4) in einer scheibenartigen Ausprägung am geringsten.

Soll die Meisterfrage gestellt werden, was für diese auf Vereinheitlichung der Formensprache drängende Periode des Mittelalters nicht uneingeschränkt sinnvoll ist, so wird man zunächst den Remigius (Abb. 1) isolieren müssen. Zwischen Jakobus (Abb. 4) und dem Propheten mit dem senkrechten Rotulus (Abb. 3) ist die strukturelle



Abb. 8  
Aachen, Slg. Ludwig, Jakobus, Det.

Verwandtschaft enger als zwischen dem Genannten und dem Propheten mit dem schrägen Rotulus (Abb. 2).

Man wird also drei ausführende Hände annehmen müssen. Zu fragen ist allerdings, ob der Remigiusmeister nicht den Entwurf zum Propheten mit dem Schrägrotulus geliefert haben kann und ob dieser Meister nicht an der unteren Hälfte des Jakobus mitgearbeitet hat.

#### V. Vergleichsbeispiele.

Sucht man nach Vergleichsbeispielen, so zeigt sich der Hinweis auf Spanien, den die Deutbarkeit der von uns Jakobus benannten Figur auf Bartholomäus ergab, als gänzlich unfruchtbar. Italien, England, Deutschland, Skandinavien scheiden nach allem, was wir über die Entwicklung dieser Länder wissen, mit fast absoluter Sicherheit aus. Ernstlich in Frage kommt nur der französische Kunstraum im 2. Drittel des 12. Jahrhunderts: zuvor gibt es

– mit einer noch zu nennenden Ausnahme – keine Säulenfiguren, nach 1165 wandelt sich unter dem Einfluß mosaner Kunst, der erstmals am Portal von Senlis faßbar wird – die gesamte Formensprache zu einer atektonischen, körperräumlichen, die von den Aachener Figuren auf den ersten Blick als eine grundsätzlich andere geschieden werden kann.

Abb. 9  
Beauvais, Museum, Frauenfigur



Abb. 10  
Beauvais, Museum, König (?)

Aus Raumgründen können die für Vergleiche in Betracht kommenden Monumente nicht geringer Zahl hier nicht vorgeführt werden. In diesem Punkte dürfen wir gleich zum Ergebnis kommen. Klammern wir den Regimius aus unseren Betrachtungen aus. Überraschende Parallelen zu den Propheten und zum Jakobus (Abb. 2, 3, 4) ergeben sich bei drei bisher wenig beachteten, nur bis zum Knie erhaltenen Fragmenten im Museum von *Beauvais*



Abb. 11  
Beauvais, Museum,  
Prophet (?)

Abb. 12  
Beauvais, Museum, Frauenfigur



Abb. 13  
Beauvais, Museum, Prophet (?)

(Abb. 9, 10, 11). Nur hier treten alle Merkmale der Aachener Figuren gemeinsam auf: die in parallelen Kreissegmenten geführte Doppelriemenfalte, der weder in Schultern, Ellenbogen noch Taille akzentuierte Körper, die übergroßen Köpfe, die flächige Auffassung und die direkte Verhaftung des Körpers mit dem Säulenschaft (Abb. 12, 13, 14). Vor allem findet sich auch die für die Zeit ungewöhnliche Drehung des Kopfes aus der Achse. Freilich verfügt die Arbeit in Beauvais nicht über die Detailfeinheit der Aachener Stücke<sup>12</sup>.

Die Fragmente in Beauvais stammen aus der Schenkung des M. Graves (vor 1861). Nach den Inventaren kommen sie aus der Abtei St. Quentin in Beauvais. Im heutigen Zustand sind sie 0,68 m hoch, eine Ergänzung müßte also in etwa die Größe der Aachener Figuren (1 m) ergeben. Das Material ist wie in Aachen Kalkstein, in Beauvais gelblich-weißer, in Aachen von rötlicher, ins Violett spielender Färbung.

Von der Abtei St. Quentin, die einstmals bedeutend war, blieb nur wenig aus mittelalterlicher Zeit erhalten. Sie wurde von Bischof Guy (1067–1084),



Abb. 14  
Beauvais, Museum, König (?)

einem ehemaligen Doyen und Trésorier von St. Quentin en Vermandois, gegründet und nach zweijähriger Bauzeit wurde ihre Kirche am 3. oder 4. Oktober 1069 geweiht. Wegen aufwendiger Bauten mußte der Bischof später ins Exil gehen, auch Simonie wurde ihm vorgeworfen. Erster Abt der erstmals in Frankreich nach der Augustinerregel lebenden Mönche war Yves, ab 1083 Bischof von Chartres, der in St. Quentin eine bedeutende Theologenschule gründete. 1092–1099 residierte Galon oder Walon, ab 1099 Bischof von Beauvais. 1346 wurde die Abtei – die Kirche ausgenommen – durch die Engländer in Brand gesteckt, 1472 wurde sie durch die Burgunder geplündert, anschließend wiederhergestellt. Nach einem Brand am 5. Juni 1681 erneuerte man bis 1731 die Klostergebäude, die heute als Préfecture dienen. Die Kirche, deren unveröffentlichte Ansicht von 1733 sich im Archiv von Beauvais fand (Abb. 15), wurde 1794 beschädigt, 1823 abgebrochen, nachdem man die Unterbringung der Départementsverwaltung beschlossen hatte.

Leider ergaben weder die Durchsicht der topographischen Literatur zu Beauvais, noch die im dortigen Archiv bewahrten Dokumente den mindesten

Anhaltspunkt zur ursprünglichen Aufstellung oder gar zur Datierung der Fragmente. Auch der geringe Rest der romanischen Anlage – ein Teil des Querhauses der Kirche – sowie die wenige und sehr grobe in situ erhaltene Bauplastik, wie auch einige qualitätvollere Einzelstücke im Museum, die etwas später als die Säulenfiguren entstanden sein dürften, bieten Fixpunkte. Wir sind also auch hier auf eine stilistische Einordnung angewiesen.

#### VI. Beauvais und die Entstehung der Säulenfigur.

Bekanntlich ist die Forschung fast einmütig der Meinung, das Statuenportal – und dieses wird mit den Säulenfiguren fast immer stillschweigend gleichgesetzt – trete erstmals an der 1137 begonnenen Westfassade der Abteikirche St. Denis auf. In Sugers Baubericht werden diese Statuen allerdings nicht genannt, was – zusammen mit einem Stilvergleich – Marcel Aubert<sup>13</sup> veranlaßt hat, die Figuren von St. Denis erst nach denen von Chartres-West anzusetzen, eine These, die auf allgemeine Ablehnung stieß.

Lassen wir die verschiedenen Auffassungen von den Voraussetzungen der Säulenfigur beiseite und konzentrieren wir uns auf ihr erstes Auftreten. Neuerdings nämlich ist den Fragmenten von Beauvais unter diesem Aspekt eine wichtige Rolle zuerkannt worden. Schon 1923 hatte Arthur Kingsley Porter<sup>14</sup> geäußert: »The style of this figures is primitive – they have every appearance of being earlier than St. Denis«. Porter hatte aber eine direkte Beziehung zu St. Denis abgelehnt. Seine sonst vergessene Meinung wurde seit 1958 mehrfach von Willibald Sauerländer und von Harald Keller wiederholt: »Diese sehr sorgfältig gearbeiteten Stücke, die kurz nach 1130 entstanden sein müssen, gehören m. E. zu den direkten Vorstufen für St. Denis W.«<sup>15</sup>. »Rundfiguren vor einem hinterlegten Säulenschaft gab es in Nordfrankreich mindestens von 1130 an. Die Reste von Säulenfiguren aus St. Quentin in Beauvais können wegen ihres engen stilistischen Zusammenhangs mit der noch in situ erhaltenen Bauplastik an Saint Etienne in Beauvais auf diese Zeit datiert werden«<sup>16</sup>. »In Frankreich erscheinen die ersten, noch sehr schwach entwickelten Säulenfiguren, soweit wir bis jetzt sehen, etwa 1130 an Saint Quentin in Beauvais. Es ist möglich, daß es noch frühere Beispiele im äußersten Norden Frankreich gegeben hat (Saint Bertin in St. Omer)«<sup>17</sup>. Harald Keller glaubt von den Fragmenten in Beauvais sogar, »daß sie nicht nach 1130 entstanden sein werden«<sup>18</sup>.



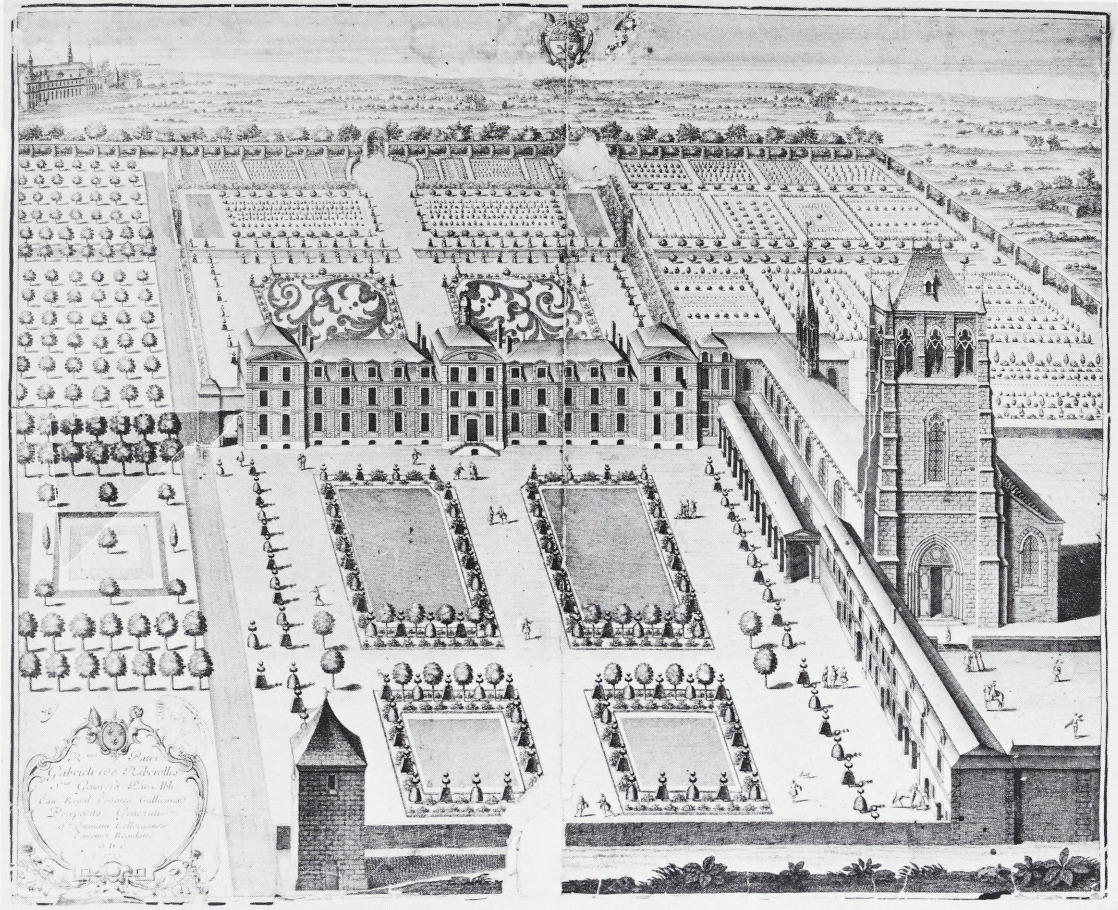


Abb. 15  
Beauvais, St. Quentin, Stich von 1733.

Die genannte, zu einem Glücksrad ausgestaltete Rose an Saint Etienne in Beauvais (Abb. 16) wird allgemein auf die Zeit um 1130/40 datiert<sup>19</sup>, der Baubeginn der Kirche um 1120<sup>20</sup>. Auf dieses Glücksrad muß der aus Sauerländer<sup>21</sup> zitierte Vergleich mit der »Bauplastik« von St. Etienne eingeschränkt werden; das etwas später, wohl um 1140/50 entstandene Nordportal<sup>22</sup> bringt lediglich Pflanzen und Tierornamentik und bietet keine Berührungspunkte mit den Fragmenten im Museum. Dagegen sind die Figuren der Rose zwar ungleich größer als die Säulenfiguren im Museum, besitzen aber ebenfalls die in parallelen Kreissegmenten geführte Doppelriemenfalte<sup>23</sup>.

Die Fragmente eines gekrönten Violinpielers vor polygonalem Säulenschaft aus St. Bertin in St. Omer (Pas de Calais), (jetzt im dortigen Museum) werden von Lapeyre mit dem 1152/4 entstandenen Neubau zusammengebracht<sup>24</sup>.

Eine Frühdatierung der Fragmente von St. Quentin erscheint also fraglich. Um so mehr, wenn man die Meinung Marcel Auberts<sup>25</sup> zu ihnen kennt: »Ihre Kleider mit wulstigen Falten, die denen der Statuen von St. Maur vollkommen gleichen, könnten sie älter als aus der Mitte des 12. Jahrhunderts erscheinen lassen: doch gewisse Einzelheiten der Haltung, wie der geneigte und zur Seite gewendete Kopf des einen Mannes, die Anmut der Gebärde einer Frau, die ihren Rock leicht mit der rechten Hand aufnimmt, lassen mich glauben, daß es sich auch hier um ein Werk aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts handelt«.

Dieser Meinung Auberts habe ich mich in meiner Dissertation angeschlossen und darauf hingewiesen, daß der Gestus der Frauenfigur (Abb. 9) erst am Portal der Kathedrale von Angers (Abb. 17) wieder auftaucht<sup>26</sup>. Da an der Archivolte des Portals von Angers die gleichen Blumenornamente vor-



Abb. 16  
Beauvais, St. Etienne, Glücksrad, Det.

kommen wie an der Wölbung des Schiffs, datiert Lapeyre<sup>27</sup> das Portal in die Zeit des Bischofs Normand de Doué (1149/50–1155).

Die von Aubert zum Vergleich herangezogenen Statuen aus Saint-Maur-dès-Fossés (Seine), (Abb. 18, 19) – heute im dortigen Musée de la Société archéologique – stellen einen Apostel und das apokalyptische Weib dar. Sie werden allgemein in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts datiert<sup>28</sup>. Stilistische Zusammenhänge mit Beauvais bestehen nicht.

#### VII. Beauvais und Aachen als Nachfolge von St. Denis.

Sind wir das Verhältnis der Fragmente von Beauvais zu den bisher mit ihnen verglichenen Werken durchgegangen, so ergeben sich bei einer Konfron-

tation der Aachener Figuren mit der Rose von St. Etienne, mit dem Violinspieler von St. Bertin und den Figuren von St. Maur keine Parallelen.

Die Dialektik zwischen Figur und Säulenachse, welche dem Aachener Remigius seine hohe Qualität verleiht, verweist auf ein anderes Werk, zu dem die Aachener Figuren nur motivische Beziehung haben: auf das Portal von St. Loup de Naud. Die

Abb. 17  
Angers, Kathedrale, Königin





*Abb. 18*  
*Saint-Maur-dès-Fossés, Museum, Apostel*



*Abb. 19*  
*Saint-Maur-dès-Fossés, Museum, Apokalyptisches Weib*



Abb. 20  
Saint-Loup-de-Naud, Kirchenportal, St. Loup

dortige Trumeaufigur verschiebt ebenfalls Kopf und Pallium gegen die Senkrechte, außerdem ist das Mitrenornament dort dem Aachener Beispiel sehr ähnlich (Abb. 20, 21, vgl. 5, 6). Das Portal von St. Loup wird von Salet in Zusammenhang mit einer Stiftung von 1167 gebracht<sup>29</sup>.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß eine Frühdatierung der Säulenfiguren von Beauvais nicht haltbar

ist, man wird ihre Entstehung um die Jahrhundertmitte ansetzen müssen. Die Aachener Figuren gehören in den weiteren Umkreis der Skulpturen von St. Quentin, sie werden vielleicht noch etwas später entstanden sein. Eine Schlüsselposition des Ateliers von St. Quentin in der Geschichte der Entstehung der Säulenfigur ist also nicht anzunehmen. Bei völligem Mangel bedeutender Plastik vor 1130 im nord- und zentralfranzösischen Raum wäre sie auch nur als Import erklärbar.

Die Entstehung der Säulenfigur ist noch nicht endgültig erschlossen. Wichtig erscheint uns das früheste erhaltene, wohl schon um 1125 entstandene Werk, die Trumeaufigur des Johannes Baptista in Vézelay<sup>30</sup> (Abb. 22). Noch bildet sie sich nicht, wie später die Chartreser Figuren, analog dem körperhaften Kern der Säule aus dem Vitalzentrum einer inneren Achse, vielmehr wirkt sie, als sei eine der Mandorlafiguren Clunys aus ihrem Strahlungsfeld herausgenommen und ließe ihren zarten Linearismus, parallel den Kanneluren der Säule in ihrem Rücken, in leicht gewellten Vertikalbahnen schwingen. Die Verwandlung der formal gebundenen Reliefstruktur des premier art roman in Reihungen ausdrucksvoller Gebärdengestalten, deren Isolierung

Abb. 21  
Saint-Loup-de-Naud, Kirchenportal, St. Loup, Det.



nung erst durch die Lösung aus den Beziehungsstrukturen einer Flächenfiguration ermöglicht wird, läßt diese Säulenstatue entstehen. Der Johannes Baptista erklärt sich also nicht durch die Differenzierung der Säule ins Körperliche, sondern durch die Herauslösung einer Figur aus dem Relief. Gerade weil die Reliefstruktur der Figur die Säule in ihrem Rücken nicht in Erscheinung treten läßt, ist bisher nicht bemerkt worden, welche epochemachenden Ansätze gerade diese Figur enthält. Der Bildhauer versucht, den Reliefcharakter zu überwinden. Er arbeitet den diffusen Schwingungen des Lineaments entgegen, indem er sie in dem ruhenden Rund der Agnus-Dei-Scheibe verdichtet einfängt. Aber er war sich über das Ungenügende dieser noch immer reliefmäßigen Struktur im klaren. Er beschritt daher einen neuen Weg, indem er Beine und Mantelsaum zu zylinderartigen Röhren umarbeitete. Solche Formen treten aus dem Relief heraus.

Die Fragmente von St. Quentin wie auch die Aachener Figuren reihen sich in die Nachfolge von St. Denis ein. Dort löst die dichte Flächenfüllung

Abb. 22  
Vézelay, Johannes Baptista

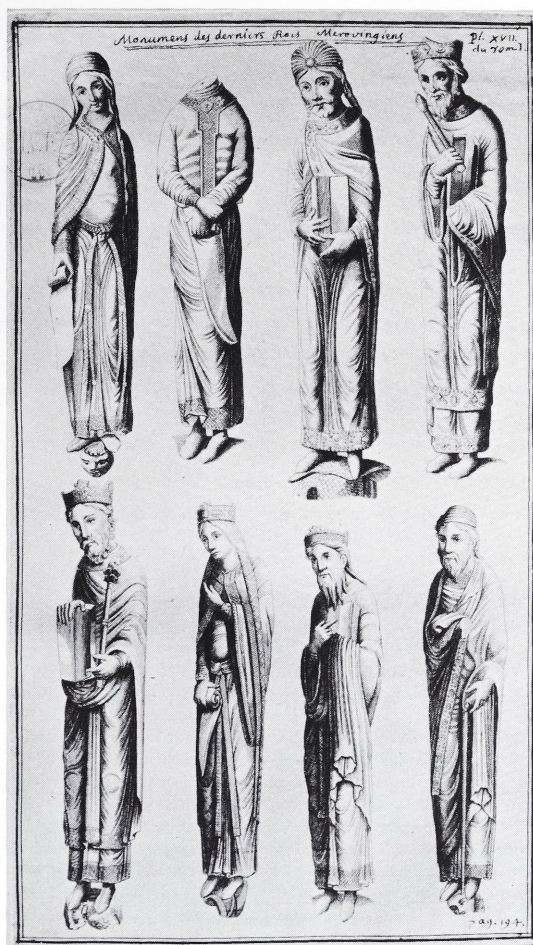


Abb. 23  
Säulenfiguren von St. Denis, nach Montfaucon.

die Einzelfigur weitgehend aus ihrem Verhältnis zur Architektur. Es ergab sich mehr eine zusammenhängende Reliefzone als eine Summe selbständig aufgefaßter Figuren. Wie gering die achsiale Struktur der Säule an diesen Statuen wirksam war, lassen die Nachstiche Montfaucons erkennen, oder noch besser die sorgfältigen Vorzeichnungen Benoists<sup>31</sup>. Stellt man etwa Montfaucon PL. XVII (Abb. 23) unten links neben den Aachener Propheten mit dem senkrechten Spruchband, so wird man die geringere Achsengebundenheit, die größere Lockerheit der Gebärden nicht nur dem barocken Umzeichner zuschreiben müssen. Ähnliches gilt für einen Vergleich von Montfaucon Pl. XVII untere Reihe, 2. von rechts mit dem Aachener Propheten mit dem schrägen Schriftband. Die Aachener Figuren setzen hier offensichtlich jene stärkere Systematisierung des Motivs in architektonischem Sinne voraus, wie sie sich am schönsten am rechten Gewände des Chartreser Mittelportals zeigt.

## ANMERKUNGEN:

- <sup>1</sup> Ernst Günther *Grimme*, Vier romanische Säulenfiguren, in: Aachener Kunstblätter, Heft 35, 1968, S. 7–9.
- <sup>2</sup> AA.SS. 1 Oct. I, 13.
- <sup>3</sup> AA.SS. Oct. I, 84. – William H. *Hinkle*, Monographs on Archeology and Fine Arts sponsored by the Archaeological Institute of America and the College Arts Association of America XIII. The Portal of the Saints of Reims Cathedral. A Study in Medieval Iconography, o.O., 1965, S. 37.
- <sup>4</sup> PL CLXXX, col. 162.
- <sup>5</sup> PL CCII, col. 155.
- <sup>6</sup> Amiens, Musée de Picardie, Elfenbein; *Hinkle*, a.a.O., Abb. 29.
- <sup>7</sup> Willibald *Sauerländer*, Beiträge zur Geschichte der Frühgotischen Skulptur, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1956, S. 3, fig. 4.
- <sup>8</sup> Jules *Helbig*, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse, 2. Aufl., Bruges 1890, S. 2 f.
- <sup>9</sup> André *Lapeyre*, Des facades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Etudes sur la sculpture monumentale dans l'Île-de-France et les régions voisines au XIIe siècle, Paris 1960, S. 247, Anm. 3.
- <sup>10</sup> Hans *Aurenhammer*, Lexikon der christlichen Ikonographie, I, Wien 1959/67, S. 301.
- <sup>11</sup> *Grimme*, a.a.O., S. 7.
- <sup>12</sup> Antoine *L'Oisel*, Memoirs des pays, villes, comté et comtes de Beauvais et Beauvaisis, Paris 1617, S. 93, 105–106, Additions S. 20–21. – Denis *Simon*, Supplément à l'histoire du Beauvais, 1704, S. 85–88. – Victor *Tremblay*, Dictionnaire topographique, Paris 1846. – *Graves*, Le précis statistique rédigé en 1851, in: Annuaire du département de l'Oise, 1855, S. 198. – *Barrand*, Beauvais et ses monuments pendant l'ère gallo-romaine et sous la domination franque, in: Bulletin monumental, 3e serie, tome 7e, 27e volume de la collection, Paris 1861, S. 29–64, 217–236, 294–316, bes. S. 310–311. – *Mathon*, Catalogue du Musée archéologique de Beauvais. XIe et XIIe siècles, in: Mémoires de la Société académique de l'Oise V, 1862–1864, S. 124–128. – *Mathon*, Catalogue du Musée de Beauvais, 1865, nr. 75 b. – *Pihan*, Beauvais, sa cathédrale, ses monuments, 1885, S. 119. – *Pihan*, Les monuments historiques dans l'Oise, 1889. – Arthur Kingsley *Porter*, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, Boston 1923, vol. X, figs. 1431–1433, S. 221, 222, 225, Reprint 1966. – V. *Leblond*, Beauvais, petite ville d'art, guide du visiteur, Beauvais 1924. – Maurice *Magnien*, Le Musée de Beauvais, Collections Publiques de France (Memoranda) 1926, S. 7. – Marcel *Aubert*, La sculpture française au début de l'époque gothique, 1140–1225, Paris 1929, S. 45; dt. Ausg.: Die gotische Plastik Frankreichs, 1140–1225, Leipzig 1929, S. 51; zitiert wird nach der deutschen Ausgabe. – Willibald *Sauerländer*, Rezension zur Ausstellung Chefs d'œuvre romans des musées de Province, in: Kunstchronik 11, 1958, S. 33–41, bes. S. 40. – Willibald *Sauerländer*, Die Skulptur des Mittelalters, in: Eugen Th. *Riml* und Karl *Fischer*, Illustrierte Weltkunstgeschichte, Bd. 3, Zürich 1959, S. 379. – La Cathédrale de Beauvais. Ses Tapisseries. Les principaux monuments de la Ville, Beauvais 1959. – *Lapeyre*, a.a.O., S. 212–213. – Harald *Keller*, Die Kunstlandschaften Frankreichs, Wiesbaden 1963, in: Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt, Bd. 1, Jahrgg. 1962, Nr. 4, Abb. 55. – Willibald *Sauerländer*, Die Skulptur des Mittelalters, Frankfurt 1963, Ullstein Kunstgeschichte Bd. 11, S. 77, 95–96. – Bernhard *Kerber*, Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur im 12. Jahrhundert, Recklinghausen 1966, Münstersche Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 4, S. 91, Anm. 141. – Simone *Cammas*, Monique *Quesnot*, Guide du Musée Départemental de l'Oise, Beauvais 1967, S. 19. – Madame Quesnot bin ich für ihre vielfältige Hilfe zu großem Dank verpflichtet. – Am 27. 3. 1968 teilte ich Herrn Direktor Grimme erstmals brieflich meine Vermutung eines Zusammenhangs der Aachener Stücke mit den Fragmenten von St. Quentin mit. Am 29. 5. machte Herr Direktor Grimme mir ein an ihn gerichtetes und vom 14. Mai 1968 datiertes Schreiben von Robert C. *Moeller III* (Duke University, Durham, North Carolina) bekannt, in dem Professor Moeller die gleiche Vermutung aussprach und zwei weitere Skulpturen in mir unbekanntem Sammlungen, sowie eine Skulptur in Detroit anschloss, die in dem Katalog »Masterpieces of Painting and Sculpture from the Detroit Institute of Arts, Detroit 1949, S. 144« publiziert ist. Ein direkter Zusammenhang mit den Aachener Werken wie auch mit den Skulpturen von Beauvais scheint mir nicht gegeben.
- <sup>13</sup> Marcel *Aubert*, Le portail royal et la facade occidentale de Chartres. Essai sur la date de leur exécution, in: Bulletin monumental 100, 1941, S. 177–218.
- <sup>14</sup> *Porter*, a.a.O., S. 221, 224, 225.
- <sup>15</sup> *Sauerländer*, a.a.O., (1957).
- <sup>16</sup> *Sauerländer*, a.a.O., (1959), S. 379. – *Sauerländer*, a.a.O. (1963), S. 95–96, – *Lapeyre*, a.a.O., S. 230.
- <sup>17</sup> *Sauerländer*, a.a.O. (1963), S. 77.
- <sup>18</sup> *Keller*, a.a.O., S. 184.
- <sup>19</sup> Heinrich Gerhard *Franz*, Die Fensterrose und ihre Vorgeschichte in der islamischen Baukunst, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10, 1956, S. 1–22, bes. 1–5. – *Aubert*, a.a.O. (1929).
- <sup>20</sup> Ernst *Gall*, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, Bd. 1, Leipzig 1925, 2. erg. Auflage, Braunschweig 1955, S. 69. – Paul *Frankl*, Gothic Cathedrals, 1962, s. Reg.
- <sup>21</sup> *Sauerländer*, a.a.O. (1963), S. 95–96.
- <sup>22</sup> Nach *Gall*, a.a.O., Mitte 12. Jh. – *Lapeyre*, a.a.O., S. 204–208 sieht hier Einfluß von St. Denis.
- <sup>23</sup> *Lapeyre*, a.a.O., S. 6 stellt Beziehungen zu Charité-sur-Loire fest »Dans les deux monuments le part des têtes et le rendu des vêtements ont également un air de famille. On rencontre d'ailleurs dans la décoration des fenêtres du chevet à La Charité des crosettes analogues à celles de la rose et de la fenêtre supérieurs du transept de Saint-Etienne de Beauvais«. – *Porter*, a.a.O., S. 164 verglich die nur im Stich überlieferten Skulpturen von Châteaudun.
- <sup>24</sup> *Lapeyre*, a.a.O., S. 227–229.

<sup>25</sup> *Aubert*, a.a.O. (1929), S. 21.

<sup>26</sup> *Kerber*, a.a.O..

<sup>27</sup> *Lapeyre*, a.a.O., S. 100.

<sup>28</sup> *Camille Enlart*, L'église du Wast-en-Boulonais et sa portail arabe, in: *Gazette des beaux-arts* 1927, II, S. 1–11. – *Aubert*, a.a.O. (1929), S. 41. – *Chefs-d'œuvre romans des musées de Province*, 1958, Nr. 93–94, datiert »1180–1185«. – *Pierre Pradal*, *Sculptures romanes des musées de France*, Paris o. J., S. 55–56. – *Lapeyre*, a.a.O., S. 226.

<sup>29</sup> *Francis Salet*, Saint-Loup-de-Naud, in: *Bulletin monumental* 1933, S. 129–169.

<sup>30</sup> *Wilhelm Messerer*, *Das Relief im Mittelalter*, Berlin 1959, S. 57. – *Kerber*, a.a.O., S. 20–21. – *Christian Beutler*, *Das Tympanon zu Vézelay*, Programm, Planwechsel und Datierung, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 29, 1967, S. 7–30.