

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

11. Jahrgang

Februar 1958

Heft 2

CHEFS-D'OEUVRE ROMANS DES MUSÉES DE PROVINCE

Zu einer Ausstellung im Louvre

(Mit 4 Abbildungen)

Französische Provinzmuseen warten selbst für den Kundigen noch immer mit Überraschungen auf. Zu ihren kostbarsten Schätzen zählen die Lapidarien, in welche man die Überreste der durch die Revolution zerstörten mittelalterlichen Kirchen gerettet hat. Einiges von diesen Reichtümern ist allbekannt. Anderes wurde der Forschung erschlossen, als in den zwanziger Jahren die großen Pionierleistungen in der Erforschung mittelalterlicher Skulptur, Arthur Kingsley-Porter's „Romanesque sculpture of the pilgrimage roads“ oder Richard Hamanns Photo-Institut und seine Veröffentlichungen, auf den Plan traten. Manches aber, was künstlerischen Rang und historisches Gewicht beanspruchen darf, ist bis heute fast unbeachtet geblieben. Allenfalls die Lokalhistoriker und einige „Kenner“ wissen davon.

Man hat den glücklichen Gedanken gehabt, eine Auswahl aus diesen weit verstreuten Schätzen der Provinz für einige Monate zu einer kleinen Ausstellung in Paris zu vereinen. Knapp über hundert Werke der großen Skulptur, etwa dreißig Stücke aus der Kleinkunst sind so von den verschiedensten Gegenden Frankreichs her zusammengekommen. Pierre Pradel und Hubert Landais haben sie in einem unterirdischen Saal der Skulpturenabteilung des Louvre vorbildlich aufgestellt. In den nüchternen Raum mit seinen kahlen Wänden ist durch die Ausstellung etwas von der feierlichen und gesammelten Stimmung mittelalterlicher Krypten eingezogen. Tympana und Figurenfriese sind wie an den romanischen Kirchen in die Wände eingelassen. Kapitelle hat man auf Säulenschäfte gestellt, die den Raum in Schiffe zu teilen scheinen. Ein Chorgitter ist aufgebaut worden und trennt ein kleines Seitenkabinett ab. Die Beleuchtung, welche mit an der Decke montierten Lampen jeden einzelnen Gegenstand gesondert faßt, in seiner Wirkung steigert, hat Effekte und harte Kontraste vermieden. Das alles ist schlicht und nobel, kehrt an keiner Stelle die Artistik des „Museumsgenieurs“ heraus. Es sind allein die Kunstwerke, die zum Sprechen kommen.

Ein solches Unterfangen auch nur seiner Intention nach mit der umfangreichen Pariser Miniaturenausstellung von 1954 zu vergleichen, wäre ungerecht. Wissenschaftliche Ambitionen, denen man dort mit Erfolg gedient hat, lagen den Veranstaltern der gegenwärtigen Schau fern. Man wollte sich vielmehr an das künstlerisch interessierte Publikum wenden. Der Eindruck freilich, daß die Auswahl allzu zufällig getroffen wurde, daß manches Beiläufige und Schlechte anfiel, worauf man für Besseres gerne verzichtet hätte, läßt sich auch dann und gerade dann nicht ganz unterdrücken. Der Katalog, den, was die Skulpturen angeht, Michèle Beaulieu bearbeitet hat, breitet einen umfangreichen, gelehrten Apparat aus: Beschreibungen, Maß- und Materialangaben, Literaturhinweise, dennoch sind im Einzelnen Nachlässigkeiten und Irrtümer nicht immer vermieden worden.

Man hat aus solch umfangreichen Beständen, wie sie das Augustinermuseum in Toulouse aufzuweisen hat, selbstverständlich nur eine bescheidene Auslese präsentieren können. Sie hat nach den schönsten Stücken gegriffen. Toulouse ist mehr noch als Cluny der Höhepunkt der Ausstellung. Was die Anfänge der Schule im 11. Jhd. angeht, so hat man sich mit einem einzigen Beispiel, einem der älteren Kapitelle aus dem Kreuzgang der Daurade, begnügt. Das Gewicht wurde auf die späteren, künstlerisch großartigsten Stücke gelegt. Hier erscheinen: eines der Kapitelle aus der 2. Daurade-Serie, zwei Figuren von dem Kapitelsaalportal von St. Etienne, zwei Kapitelle aus dem Kreuzgang ebendort und schließlich ein Kapitell aus dem Kreuzgang von St. Sernin.

Wenn man den Texten des Katalogs folgt, wird deutlich, daß die neuere Forschung die Chronologie der Languedoc-Schule mehr verwirrt als geklärt hat. Wir denken vor allem an jene Denkmäler des 12. Jhdts. (2. Daurade-Serie, Kapitelsaal und Kreuzgang von St. Etienne), mit welchen sich ein entscheidender Umschwung in der Formensprache der Toulosaner Bildhauerschule vollzogen hat. Die Schwierigkeiten bei der chronologischen Ordnung dieser Gruppe ergeben sich aus dem Fehlen gesicherter Daten. Freilich hat man nun gerade geglaubt, mit der Grabinschrift eines Bernardus Sacrista, welche aus dem Kreuzgang von St. Etienne stammt und 1117 gelesen wird, ein solches gesichertes Datum in der Hand zu haben. Raymond Rey hat nicht gezögert, diese Inschrift der zeitlichen Ansetzung des Kapitelsaalportals von St. Etienne zu Grunde zu legen. Man mag auf sich beruhen lassen, welche Rückschlüsse aus einer Inschrift gezogen werden können, die aus einem vor langem abgebrochenen Kreuzgang stammt. Die Bernardus-Inschrift ist nicht einmal richtig gelesen. Tatsächlich lautet sie, wie übrigens Vöge schon 1894 notiert hatte, nicht 1117, sondern 1167. Man wird sie füglich bei der zeitlichen Ansetzung der Skulpturen von St. Etienne aus dem Spiele lassen müssen. Hier kann einstweilen allein die Stilkritik weiterhelfen.

Im Mittelpunkt des Interesses steht zunächst das Kapitelsaalportal von St. Etienne. Der hervorstechendste Zug dieses Portals liegt bekanntlich in der Art, wie die Gewändefiguren angebracht wurden: in tiefen Nischen, welche aus den Ecken des gestuften Gewändes ausgeschnitten sind. Das ist eine für die „romanische“ Epoche

sehr fortgeschrittene Lösung. Ihre sinnvolle Stelle im Ablauf der Languedocschule scheint sie uns nicht um 1117, d. h. etwa gleichzeitig mit der „Porte Miégevillé“, zu haben, sondern erst gegen Ende des dritten Jahrzehnts, nachdem z. B. an den Wandungen der Vorhalle von Moissac (1125/30) eine entsprechende, aber noch weniger entwickelte Verräumlichung der Figurennische sich vollzogen hatte. Man mag weiter zur Klärung dieser Frage die Kapitelle von St. Etienne heranziehen. Ihre stilistische Abhängigkeit von den Portalfiguren steht außer Zweifel, mögen immer die formal sehr durchgefeilten Stücke um wenige Jahre später gearbeitet sein. Der Zusammenhang dieser Kapitelle wiederum mit den Türpfostenfigürchen des mittleren Westportals in St. Denis (1137/40) ist bekannt. Die Ausstellung lehrt: er ist so eng, daß man hier sicherlich zeitlich nahe beieinanderliegende Arbeiten vor Augen hat. Für St. Etienne zieht sich also alles auf die Jahre um 1130 zusammen. – Es bleiben die stilistisch verwandten Kapitelle der 2. Daurade-Serie. Der Katalog, wie zuvor R. Rey, setzen sie nach St. Etienne. Aber, was an diesen Kapitellen überrascht, die lockere, reich gestufte Gruppenbildung bei dem Passionszyklus, das möchte gerade das Frühere sein und auf die Nähe zu einer noch der Malerei entstammenden Vorlage weisen. In St. Etienne tritt dagegen bereits ein gewisser Formalismus der Reliefbehandlung zu Tage. Die Entwicklung ging eben hier vom Freieren zum Strengeren. Man wuchs in die Forderungen der Architekturplastik erst nach und nach hinein und damit den Aufgaben entgegen, welche der Norden zu stellen hatte. Diese hier nur skizzierte Ordnung der ausgestellten Toulousaner Denkmäler ist nicht unbedingt neu, sie war nur vergessen. Die ältere Forschung, z. B. André Michel, war bereits in den wichtigsten Punkten gleicher Ansicht gewesen.

Ein Rätsel bleibt freilich der ganze spätere Toulousaner Stil, wie er zuerst mit der 2. Daurade-Serie auftaucht. Es ist ein Verdienst der Arbeit Marie Lafargue's, auf den Bruch, welcher sich hier mit der lokalen Tradition vollzog, nachdrücklich hingewiesen zu haben. Die Lösung allerdings, welche von ihr vorgeschlagen wurde, kann das letzte Wort zu dieser Frage nicht sein. Schon Marquet de Vasselot hatte in seinem Vorwort zu Lafargue's Arbeit eingeschränkt: von stilistischen Übereinstimmungen zwischen der Bibel von Avila und den Arbeiten in der Daurade könne im strengen Sinne nicht gesprochen werden. Richtig daran wird gerade nur sein, daß man die Vorbilder aller Wahrscheinlichkeit nach in der Malerei zu suchen hat. Der Aufbau der Figurengruppen wie die Behandlung der Einzelheiten sprechen dafür. Die Frage nach der Herkunft dieses in das Garonne-Tal verpflanzten Stiles bedürfte erneuter Untersuchung. Seinem künstlerischen Rang und seiner geschichtlichen Bedeutung nach würde der Daurade-Zyklus sie verdienen. Seine „Vermenschlichung“ des Passionsgeschehens ist etwas Einzigartiges in der romanischen Skulptur Frankreichs. Hier lagen die Möglichkeiten zu weiten und tiefen Wirkungen. Sie trafen die „Proto-renaissance“ im Süden wie die werdende Gotik im Norden des Landes.

Die Revolution ist mit den Denkmälern der Provence gnädiger verfahren als mit den großen Klosteranlagen der Stadt Toulouse. In einer Ausstellung konnte daher die Provence, deren ganzen Reichtum an romanischer Skulptur R. Hamann 1955 noch

einmal vor aller Augen ausbreitete, nicht so glänzend und nicht so zentral vertreten sein wie der Südwesten.

Man hat u. a. aus Montpellier die beiden St. Guilhelm-le-Désert entstammenden Apostelplatten beigebracht. Es sind Stücke, welche auf jeden Fall nur an die westliche Peripherie der provenzalischen Schule gehören. Der Katalog rubriziert sie sogar unter „Languedoc“, was geographisch richtig, kunstlandschaftlich aber nur teilweise überzeugend ist. Was die Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung des Zyklus von St. Guilhelm angeht, so verweist man auf Hamann, der in Analogie zu St. Gilles an ein Portal denkt. Der Vorschlag Geza de Francovich's, welcher mit sehr überzeugenden Argumenten für eine Dekoration von Kreuzgangspfeylern ähnlich wie in Arles eingetreten ist und für die Lokalisierung auf das Obergeschoß des Kreuzgangs in St. Guilhelm verwiesen hat, bleibt unerwähnt. Man wird überhaupt bedauern, daß jene Abschnitte aus Francovich's Antelami-Buch, welche sich mit der provenzalischen Schule befassen, bei der Redaktion des Kataloges nicht zu Rate gezogen wurden. Francovich's Arbeit ist in allen die Provence betreffenden Fragen gegenwärtig die verläßlichste Informationsquelle. Die zeitliche Stellung der Skulpturen von St. Guilhelm, ihr Verhältnis zu den provenzalischen Denkmälern und zu Toulouse, sind bekanntlich umstritten. Man steht vor der Schwierigkeit, daß in diesem Zyklus Provenzalisches sich mit Formen verbindet, welche in engstem Zusammenhang mit St. Etienne in Toulouse zu stehen scheinen. Im Einzelnen sind diese verwickelten Beziehungen nicht leicht aufzulösen. De Lasteyrie dürfte wohl ungefähr das Richtige getroffen haben, wenn er sowohl den großen, provenzalischen Monumenten (Arles, St. Gilles) wie St. Etienne in Toulouse den zeitlichen Vorrang eingeräumt hat. Es ist eine kraftlose Epigonenkunst, deren Werke man in St. Guilhelm vor Augen hat. In den beiden ausgestellten Platten, ihren glatten, spannungslosen Oberflächen ist von dem großen Pathos, das in St. Gilles und noch in Arles geherrscht hatte, nichts geblieben. Die vom Katalog referierte Ansicht P. Deschamps, welcher St. Guilhelm ganz an den Anfang der provenzalischen Schule, noch vor den Thomas von St. Gilles, vor den Stephanspfeiler des Arleser Kreuzgangs rücken möchte, ist unhaltbar. Man hat es im Gegenteil offenbar mit einem der letzten Ausläufer der Schule zu tun.

Andere der aus der Provence beigebrachten Stücke gehören wiederum ihrem nördlichen und östlichen Randgebiet an. Das Musée Calvet in Avignon bot hier Gelegenheit zu reicher Auswahl unter jenen vorzüglich gearbeiteten Marmorkapitellen, welche meist den örtlichen Kreuzgängen entstammen. Man hat sich mit einem Maskenkapitell, das aus Notre-Dame des Doms kommt und kurz nach 1156 entstanden ist, eines der Prunkstücke dieser Richtung gesichert. Es ist eine Kunst von höchster, dekorativer Geschicklichkeit, welche feine, ziselierte Formen bevorzugt. Porter und Hamann-Mac Lean haben gezeigt, wie weit ihre Ausstrahlung reichte und wie sie etwa bei der Dekoration des Chores von St. Jean in Lyon oder des Lazarusgrabes in Autun sich glänzend entfaltet hat. – Neben Avignon haben die Sammlungen in Aix und Arles wichtige Stücke beige-steuert. Der Katalog entgeht bei der Beurteilung die-

ser Werke nicht immer der Gefahr, Eigenständigkeit und Bedeutung der provenzalischen Bildhauerschule zu unterschätzen. Das schöne Rankenkapitell des Arleser Museums (Nr. 19) z. B. von Vorbildern am Lettner in Modena abzuleiten, wie Lefèvre-Pontalis das 1922 vorgeschlagen hatte, heißt die tatsächlichen Verhältnisse ins Gegenteil verkehren. Man lese nach, was Francovich, der schließlich vom Studium der italienischen Monumente herkommt, zu diesem Stück geäußert hat.

In Burgund bestand die Möglichkeit, aus Zentren wie Cluny und Autun Hauptwerke der Schule heranzuschaffen. Man hat zwei der Chorkapitelle aus der dritten Kirche von Cluny gezeigt. In dem schon legendären Streit um die Datierung dieser Stücke bleiben die Meinungen weiterhin festgefahren. Während K. J. Conant eben noch seine Frühdatierung, welche ohnedies das Gewicht der Urkunden auf ihrer Seite hat, in einem Vortrag vor der Société des Antiquaires durch neue, archäologische Argumente zu stützen suchte, hält der Katalog an der älteren Datierung gegen 1125 fest. Man muß die Hoffnung aufgeben, daß hier eine Seite die andere ohne die Heranführung völlig neuer Kriterien wird zu überzeugen vermögen. – Aus den Fragmenten des Westportals, welche Conant und Miß Kleinschmitt in mühseliger Arbeit geordnet haben, hat man für die Ausstellung den Marienkopf aus dem Türsturz und eine Apostelbüste von den Gewändekapitellen ausgewählt. Für den Besucher dürfte es schwierig sein, sich an Hand dieser Fragmente eine Vorstellung von dem stattlichen Portalbau zu bilden, den Pons de Melgueil 1109–1113 errichten ließ. So sehr man versteht, daß die Veranstalter allem Archäologischen aus dem Wege gehen wollten, hier wäre es gewiß verdienstlich gewesen, eine alte Ansicht des Ensembles zur Erläuterung beizugeben. – Einige spätere Stücke aus Cluny sind von geringerem Interesse. Nicht recht deutlich wird, warum ein Fries von einem Haus in Cluny (Nr. 31) erst gegen 1160 datiert wird. Wir beobachten hier unverändert die Formensprache der älteren Schule. Die Ausstellung selbst belegt jedoch (Nr. 35 und 36), daß bereits um 1150 der modernere Stil des Kronlandes in Burgund bekannt war. Sollte man gerade in Cluny so rückständig gewesen sein?

Aus Autun ist die Eva vom Türsturz des nördlichen Querhausportals von St. Lazare nach Paris entsandt worden. Die Anziehungskraft dieses erlesenen Stückes durfte für die Aussteller außer Frage stehen. So großartig die Erfindung der Figur berührt, der kritische Einwand des Historikers wird trotzdem dahin gehen, daß mit diesem großen Maßstab bestimmte Möglichkeiten der Kunst von Autun überfordert waren. Jene Feinheiten der Ausführung, welche die besten der kleinen Kapitelle des Innenraumes zu studieren Gelegenheit bieten, konnten an der Eva nicht rein zur Geltung kommen. Auf solche Beobachtungen ist Gewicht zu legen. Man rührt hier an Grundprobleme vorgotischer Bauplastik. Auch die Toulousaner konnten sich an den kleinfigurigen Kapitellen der Daurade freier und reicher entfalten als an den großen Portalstatuen von St. Etienne.

Wir müssen es uns versagen, hier im Einzelnen auf die aus Westfrankreich, der Auvergne oder dem Nivernais beigebrachten Stücke einzugehen. Dagegen möchte noch ein Wort zu den späteren Stücken gesagt sein, jenen zahlreichen Werken näm-

lich (man zählt über dreißig), welche bereits an der Schwelle eines neuen Zeitalters stehen und kurz vor oder nach 1150 unter dem Einfluß der Kunst des Kronlandes entstanden sind. Daß damals ein scharfer Einschnitt in der allgemeinen Entwicklung erfolgte, bedarf keiner Erörterung. Die Ausstellung, welche sich nicht auf die romanischen Werke im engsten Sinne beschränkte, gewährt mancherlei Einblick in diese Zeit des Umbruchs.

Der Fall der Bourgogne ist besonders aufschlußreich. Man hat aus Dijon die Reste der Bauplastik von St. Bénigne herbeigeschafft; das Tympanon mit dem Abendmahl, welches ehemals eines der Seitenportale der Abteikirche schmückte; den Kopf des Hl. Benignus, der Trumeaufigur des Mittelportals, und schließlich das Tympanon mit der Majestas Domini, welches vermutlich zu einem Kirche und Kreuzgang verbindenden Portal gehört hat. P. Quarré hat in einer klugen und sorgfältigen Untersuchung diese oft diskutierten Stücke soeben nochmals behandelt. Das Abendmahlstympanon und der Benignus-Kopf sind im Zuge der Erneuerungsarbeiten entstanden, die Pierre de Genève nach einem Brande 1137 begann und welche 1147 mit einer Weihe durch Eugen III. abgeschlossen wurden. Beide Stücke haben mit der älteren Kunst der Bourgogne nichts mehr zu tun. Ihre strengeren Formen entstammen, wie allerdings schon W. Vöge klar erkannt hatte, der Kunst des Kronlandes. Quarré hat jetzt auf den genauen Ausgangspunkt hingewiesen: er lag in St. Denis, nicht in Chartres. W. Freilich darf man nicht an die Westportale in St. Denis denken, wie der Katalog das bei Nr. 36, Quarré ungenau referierend, tut. Der Kreuzgang in St. Denis, jünger als die Westportale, stilistisch erheblich von ihnen abweichend und sich Chartres nähernd, bietet die Ausgangspunkte für St. Bénigne. Übereinstimmungen der Köpfe an dem Abendmahlstympanon und der von Crosby 1947 ausgegrabenen Apostelplatte in St. Denis werden von Quarré dafür zutreffend betont. Man kann weiter, wie der Katalog das unter Nr. 35 andeutet, auf die Verwandtschaft zwischen dem Louvrekopf Kat. 1950, Nr. 66 (aus dem Kreuzgang von St. Denis?) und dem Benignuskopf hinweisen. Was an diesem Vorgang besonders überrascht, ist die ungewöhnlich schnelle Verbreitung der neuen Kunst des Kronlandes, welche bereits 1147 in einem der Zentren der älteren „romanischen“ Skulptur Fuß zu fassen vermochte. Welche Rückschlüsse man aus diesem Datum in Dijon für die Chronologie der Hauptwerke in der Ile de France ziehen kann, wird noch einmal zu diskutieren sein.

Die zeitliche Stellung des dritten ausgestellten Stückes, des Majestastympanons, ist umstrittener. Es trägt eine Inschrift, welche nach Faktur und Inhalt mit jener des Abendmahls übereinstimmt. Der Stil der Skulpturen dagegen erscheint mindestens bei flüchtiger Betrachtung als völlig abweichend: bewegte Formen in weicher und flauer Ausführung. Der Katalog rückt das Tympanon, wie ehemals André Michel, an das Ende des 12. Jhdts. Gegen diese Auffassung lassen sich allerhand Bedenken geltend machen. Quarré's neue These, daß der Text der Inschrift: „et dedit antiqua formam multo meliorem“ sich gar nicht auf die Anfertigung des Tympanons sondern auf die Erneuerung der Kirche nach 1137 beziehe, dürfte schwer zu widerlegen sein.

Trifft sie zu, stammt auch das Tympanon aus dieser Zeit. Wir gestehen, daß uns auch das Stilistische dafür zu sprechen scheint. Das Majestastympanon, eine Arbeit zweiten Ranges, zeigt bei aufmerksamer Betrachtung mehr Übereinstimmungen mit dem Abendmahl als man annehmen möchte: z. B. die sehr regelmäßigen Faltentüten zwischen den Beinen der Figuren, der Bordürenschnuck der Gewänder, die Haarbehandlung bei den Engeln neben der Mandorla. Suchten hier lokale Kräfte in Einzelheiten dem Stil des Kronlandes nachzueifern?

Die spannungsreiche kunstlandschaftliche Lage der östlich an die Ile de France angrenzenden Gebiete wird in der Ausstellung durch einige aus Reims entliehene Stücke beleuchtet. Der Lotharkopf von dem Kenotaph in St. Remi (Abb. 1) überrascht nicht nur durch seine künstlerisch ungewöhnlich hohe Qualität sondern auch durch den engen Zusammenhang mit den Westportalen von St. Denis. Es sind vor allem einige Gewandefiguren des nördl. Portals dort, welche, nach den für Montfaucon angefertigten Zeichnungen zu urteilen, dem Reimser Kopf sehr nahe standen. Man beobachtet z. B. denselben Schnitt der Augen, dieselbe zangenförmige Barttracht, die gleichen unter dem Kronreif in die Stirn gekämmten Schneckenlöckchen. Man scheint also in den vierziger Jahren des 12. Jhdts. Künstler aus St. Denis nach Reims gerufen zu haben, um sie mit der Ausführung der beiden Königsgräber für Lothar und Louis d'Outremer zu beauftragen.

Der gleiche Vorgang wiederholt sich im folgenden Jahrzehnt, als es galt, das Grabmal für den 1151 verstorbenen Abt Odo von St. Remi (Abb. 2) auszuführen. Der Katalog hat richtig auf ein nahe verwandtes Werk hingewiesen: St. Loup-de-Naud, eines der Säulenfigurenportale am Ostrand der Ile de France. Die Daten für St. Loup-de-Naud freilich - F. Salet hat hier wegen einer Schenkung 1167 als terminus post vorgeschlagen - bedürfen gerade angesichts dieser Zusammenhänge wohl einer Korrektur. Auch das engst verwandte Südportal von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne wird aus baugeschichtlichen Gründen kurz nach 1157 zu datieren sein. Die 2. Hälfte der 50er Jahre, allenfalls 1160 erscheinen als das angemessene Datum für diese Gruppe. R. Hamann-Mac Lean hat ihr noch den Bischofskopf aus Soissons im Louvre (Kat. 1950, Nr. 151. Von einem Grabmal?) und den sog. Ogerkopf aus Meaux, der ebenfalls auf der Ausstellung zu sehen ist, hinzufügen können. Der Ogerkopf freilich fällt etwas aus der Reihe. Es ist ein zwiespältiges Werk, das große, ungeschlachte Formen mit minutiöser Detailbehandlung verbindet und dadurch Altertümlichkeit vortäuscht. Der Katalog z. B. datiert es sicher zu früh in die 1. Hälfte des Jhdts. Mit dem Odo-Grab gehört weiter eng zusammen ein Kapitell des Londoner Victoria and Albert Museum (Abb. 3, Kat. Nr. A 43-1950), das dort als südfranzösisch geführt wird. Die Ausgangspunkte für diese zweite, Reims berührende Gruppe liegen wiederum in der Ile de France. Der Kreuzgang in St. Denis, die Westportale von Chartres, jenes von St. Germain-des-Prés dürften etwa den Kreis bezeichnen, an den man zu denken hat.

In Reims aber entstehen fast gleichzeitig, jedenfalls nur wenig später, auch Werke ganz anderen Charakters. Das ausgestellte Tympanon von einem Profangebäude

(Abb. 4) zeigt reich bewegten Akanthus, flüssig gezeichnete, kleine Figürchen. Man ist hier weit entfernt vom monumentalen Stil der Säulenfigurenportale. Die Erinnerung an Werke der Buchmalerei oder Metallgravierungen wird geweckt. Die konkreten Vorbilder dürften etwa in der mosanen Buchmalerei (Initialen der Florenze-Bibel, Brit. Mus. Add. 17737 fol. 34 v., fol. 150 und vor allem fol. 256; Add. 17738 fol. 208) zu suchen sein. Die Zeichnung des sitzenden Figürchens oben rechts mit den Falten-Inseln auf den Oberschenkeln kommt mosanen Gepflogenheiten besonders nahe. Der Kleinkunst ist man mit diesem virtuos gearbeiteten Tympanon näher als der Architekturplastik. Die Reimser Kunst in all ihrem gelassenen Reichtum wird noch lange aus solchen Gegensätzen heraus leben. Immer war ihre Aufmerksamkeit auf die beiden Pole gerichtet: die Ile de France, ihre strengen, den Bauzusammenhängen angepaßten Formen, und den Nordosten, das Maastal, das Gebiet „entre-Sambre-et-Meuse“, wo die großen Zentren der Metallkünste im 12. und frühen 13. Jhd. lagen.

Wir können nur noch auf einzelne der Stücke aufmerksam machen, welche man aus dem Beauvaisis, dem Norden, dem Berry beigebracht hat. Beauvais: Es ist bedauerlich, daß man 3 Fragmente von Säulenfiguren aus St. Quentin in Beauvais (jetzt dort im Museum) nicht zu sehen bekommt. Diese sehr sorgfältig gearbeiteten Stücke, die kurz nach 1130 entstanden sein müssen, gehören u. E. zu den direkten Vorstufen für St. Denis W. Die Ausstellung hätte die einzigartige Gelegenheit geboten, sie neben Werke des Midi aus den gleichen Jahren zu stellen. So hätte vielleicht Licht auf einige der vielen Fragen fallen können, welche mit der Vorgeschichte der Suger'schen Portalanlage zusammenhängen. Der Königskopf aus St. Lucien in Beauvais (Nr. 89), eine grobe Arbeit, kann hier nicht entschädigen. Übrigens ist – entgegen den Angaben des Katalogs – von einem Säulenfigurenportal an St. Lucien nichts überliefert. Auch E. Gall, der zitiert wird, hat von einem solchen nie gesprochen. Zudem: eine Säulenfigur mit geschlossenen Augen? – Norden: Amiens sandte u. a. das Taufbecken von Sélincourt. Die kleinen Reliefs am Rand des Beckens sind von sorgfältiger, wenn auch recht trockener Arbeit. Mit anderen nordfranzösischen Taufbecken, auch mit den im Katalog genannten, mit Lincoln und Winchester, besteht kein Zusammenhang. Wie der Katalog zu der Datierung ins 1. V. des Jhdts. kommt, ist uns unerfindlich. Das Gründungsdatum für Sélincourt liegt 1131. Ein so vorzüglicher Kenner dieser Landschaft wie C. Enlart hat das Stück nicht vor der Mitte des Jhdts. angesetzt. Man wird ihm darin zustimmen müssen. Stilistische Einordnung ist schwierig. Wahrscheinlich würden nur Vergleiche mit nordfranzösischer Buchmalerei weiterhelfen. – Berry: Das Museum in Bourges hat zwei Figuren, einen Bischof und eine Königin, geschickt. Es sind vergrößernde Nachahmungen der Säulenfiguren des Kronlandes durch örtliche Kräfte, wie sie im Berry, zumal aber im Anjou und in der Touraine häufig vorzukommen scheinen. Eine noch unveröffentlichte Münsteraner Dissertation von L. Schreiner konnte eine große Anzahl bisher übersehener Zyklen dieser Art nachweisen. Im Gegensatz zum Norden sind die Skulpturen hier meist im Inneren der Kirchen versetzt. – Von weit größerem Interesse ist das Tympanon des Nordportals in Déols, welches aus dem Museum von

Chateauroux stammt. Dieser Zyklus, von dem sich noch weitere Reste in Chateauroux erhalten haben, ist von J. Hubert in seiner Arbeit über die Abteikirche von Déols eingehend besprochen worden. Es lag hier ein Portal mit Säulenfiguren vor, das in seinem Aufbau wie in seiner Ikonographie offensichtlich an Vorbilder des Kronlandes anknüpfte. Hingegen weicht der Stil der Skulpturen, wie Hubert sehr richtig gesehen hat, von den Denkmälern im Norden ab, und auch mit dem örtlich benachbarten Bourges lassen sich keine Zusammenhänge erkennen. Allerdings können wir uns den weiterführenden Beobachtungen J. Hubert's, der die Skulpturen von Déols mit der Languedoc zusammengebracht haben wollte, nicht anschließen. Die dicken Stoffe, die ziehharmonikaartig geschichteten Falten, eine gewisse Grobheit der Ausführung, das alles spricht u. E. eher für einen Zusammenhang mit den spätesten Arbeiten der westfranzösischen Schule. Und scheint nicht auf Westfrankreich auch das zu weisen, was wir sonst noch von der Bauplastik in Déols wissen? Nicht nur, daß es dort eine der nur für Aquitanien charakteristischen Konstantinsstatuen gab, ihre Aufstellung in einer Nische glich klassischen westfranzösischen Beispielen wie Melle oder Civray. Es spricht für die gleichen Zusammenhänge, wenn wir hören, daß auch eine Folge von nebeneinandergestellten Figuren unter Arkaden an der Nordfassade des Narthex von Déols existierte. Kurzum wir meinen, die Ausgangspunkte für den Stil der Skulpturen von Déols möchten eher im weiteren Umkreis von Poitiers als in jenem von Toulouse zu suchen sein. Wie immer man hier sich entscheiden mag, Déols bietet ein lehrreiches Beispiel für jene Überwanderung der alten, romanischen Regionalschulen durch die neuen Vorbilder des Kronlandes, welche bis weit in die 2. Hälfte des 13. Jhdts. hinein eines der interessantesten Kapitel der französischen Kunstgeschichte des Hohen Mittelalters bildet.

Willibald Sauerländer.

FOTOGRAFIE ALS HILFSWISSENSCHAFT DER KUNSTHISTORISCH- ARCHAOLOGISCHEN DISZIPLINEN

Unter diesem Thema veranstalteten das Kunstgeschichtliche Institut und das Archäologische Seminar, Abteilung Frühgeschichte des Orients, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg am 26. und 27. November 1957 in Halle/S. eine Arbeitstagung. Ziel dieser Veranstaltung war es, die verschiedenen an der kunstwissenschaftlichen Fotografie interessierten Kreise zusammenzuführen und eine fruchtbare Zusammenarbeit einzuleiten. Daher wurden neben Kunsthistorikern und Archäologen auch Restauratoren, freischaffende Fotografen, Mitarbeiter von Verlagen und Vertreter der Fotoindustrie eingeladen.

In den Hauptvorträgen wurde zu aktuellen Fragen der kunstwissenschaftlichen Fotografie Stellung genommen.

Über Fragen der Interpretation von Kunstwerken durch die fotografische Abbildung sprach Dr. Heinrich Nickel (Halle). Er führte aus, daß bei der fotografischen Aufnahme durch die Wahl der Ansichtsrichtung, der Beleuchtung und des Ausschnittes notwendigerweise eine Deutung des Kunstwerkes vorgenommen wird. Somit