

Die Streuung seiner meist großformatigen Altarbilder über den weiten Raum fast ganz Siziliens von Palermo und Monreale im Westen bis Catania und Messina im Osten ist Bestätigung eines schnell erworbenen außerordentlichen Rufes als Maler. Die "Mostra del Cinquecento toscano" in Florenz von 1940 hatte bereits die Aufmerksamkeit auf Filippo Paladini gelenkt, dessen Werk und Bedeutung nunmehr mit Recht eine erste zusammenfassende Würdigung erfahren haben. Es ist zu hoffen, daß das Land Sizilien die Möglichkeit erhält, weiteren Malern zumal des 17. Jahrhunderts zu der verdienten bewahrenden Restaurierung, Sammlung und Wertung ihres Lebenswerks zu verhelfen, wobei außer an Pietro Novelli etwa an Matthias Stomer zu denken wäre.

Wolfgang Krönig

REZENSIONEN

WILLIBALD SAUERLÄNDER, *Von Sens bis Straßburg, Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhauskulpturen*. Walter de Gruyter & Co. Berlin 1966, 152 S., 232 Abb.

Willibald Sauerländers hier anzuzeigendes Buch, dessen Grundgedanken der Autor bereits in zwei Anmerkungen seines Aufsatzes über die Skulpturen der Westportale von Notre-Dame in Paris angedeutet (Die kunstgesch. Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris, Ein Beitrag zur Genesis des hochgot. Stiles in der franz. Skulptur, Marburger Jb. 17, 1959, Anm. 45, S. 11 – 12 u. Anm. 109, S. 42) und in einem Vortrag auf dem deutschen Kunsthistorikertag in Basel 1960 bekannt gemacht hatte (Kunstchronik 13, 1960, S. 279 – 281), rollt die Frage nach der künstlerischen Ableitung der Skulpturen am Südquerhaus des Straßburger Münsters erneut auf und zeigt, wieviel auch für Straßburg noch durch eine intime Kenntnis der französischen Skulptur vor, um und nach 1200 zu gewinnen ist.

Der Verlag hat das Buch mit einem sehr reichen Abbildungsteil ausgestattet (nicht vermerkt ist, daß einige Fotos Gipsabgüsse wiedergeben: Abb. 11, 87, 178; ob auch 170?; auf Abb. 150, Chartres Nordvorhalle, Hiems, ist die Konsole leider so abgeschnitten, daß die Flammen des Feuers gerade noch zu ahnen sind), der es möglich macht, die Ausführungen und Beobachtungen des Autors Satz für Satz an den entsprechenden Fotografien nachzuvollziehen und nachzuprüfen. Der Fähigkeit des Verfs. zu genauer Charakteristik selbst feinsten stilistischer Abtönungen verdankt das Buch seine Anschaulichkeit. Wie beinahe alle seine Arbeiten über gotische Skulpturen beginnt S. auch dieses Buch, das Catherine und Louis Grodecki gewidmet ist, mit einem Aphorismus Wilhelm Vöges.

Die engen Beziehungen zwischen Straßburg und den Skulpturen der Chartreser Querhäuser sind eine Entdeckung von Franck-Oberaspach, der beide Gruppen für Werke der gleichen Schule hielt. Vöge, der zunächst die stilistischen Unterschiede stärker betonte und in Straßburg byzantinische Vorbilder und lokale Züge wirksam sah, akzeptierte später Francks These. Vöge und Jantzen verdankt die weitere Forschung

die Bestimmung der spezifischen Stilkennzeichen der Skulpturen am Straßburger Querhaus. Jantzen reduzierte die Verbindung zu Chartres auf ein Mindestmaß und erwog erstmalig die Möglichkeit burgundischer Quellen für Straßburg. Diese Ansicht erhielt größeres Gewicht durch Funde von Kautsch und Panofsky, die jedoch den Stil der burgundischen Werke aus Chartres ableiteten und so eine burgundische Brechung des Chartreser Stiles zur Voraussetzung für Straßburg machten. Bereits Panofsky hatte dabei den Königskopfmeister herangezogen, dessen Stil für Bauch der Ausgangspunkt für eine über Dijon und Besançon nach Straßburg führende Kunstströmung wurde. Lisa Schürenberg fügte dem Kreis der burgundischen Werke Skulpturen an Notre-Dame in Dijon hinzu und fragte sich, ob man den Königskopfmeister für burgundisch halten könne.

S. kann den Nachweis führen, daß Lisa Schürenbergs Vermutung nicht aufrecht erhalten werden kann. In Burgund gibt es um 1200 keine selbständigen Bildhauerschulen, aus denen der Königskopfmeister abzuleiten wäre. An Schlußsteinen des Kapitelsaales und des Chorumganges von Vézelay zeigt S. Übernahmen nordfranzösischer Stilformen. Damit ist der Weg frei für eine erneute Untersuchung der Vorgänge, die den Stil der Straßburger Figuren bestimmten.

Als Ausgangspunkt für die Kunst des Königskopfmeisters erweisen sich die zwischen 1185 und ca. 1210/15 entstandenen Skulpturen der Westfassade der Kathedrale von Sens. Unter Einfügung eines Exkurses über das ursprüngliche Programm dieser Fassade führt S. in seinem 2. Kapitel eine Reihe von Vergleichen zwischen Senser und Straßburger Skulpturen durch. Diese Vergleiche, vor allem die Gegenüberstellung einer Tugend aus den Archivolten des Mittelportales in Sens und der Straßburger Ecclesia, ergeben eine erstaunliche Verwandtschaft. Es ist einmal die Posierung der Figuren, das aufgerekte Stehen mit zurückgeneigtem Oberkörper, bei anderen Beispielen die Überkreuzung der Beine, zum anderen aber spezifische Eigenheiten der Gewandbehandlung wie das Durchscheinen des gerundeten Körpers zwischen einzelnen Gewandpartien. Ein Kopf im Palais synodal läßt sich gut mit einem der Straßburger Apostelköpfe zusammensehen. Als Unterschiede werden vor allem die Schärfung der Einzelform und die Steigerung des Ausdrucks hervorgehoben.

Eine zweite Reihe von Vergleichen breitet der Autor im nächsten Kapitel aus. Es gelingt ihm, den bisher immer als isoliertes Phänomen betrachteten Königskopfmeister von Chartres historisch einzuordnen und ihn von den Skulpturen der Westfassade der Kathedrale von Sens abzuleiten. Eine törichte Jungfrau vom Türpfosten des dortigen Mittelportales ist in den Grundmotiven des Figurenaufbaus und auch der Gewandbehandlung dem Salomo des Königskopfmeisters so verwandt, daß an der Herkunft seiner Kunst vom Stil der Senser Westportale nicht zu zweifeln ist. Viele der Motive und Figuren in den reichen Erzählungen des Salomo- und des Bekennerportales sind Abwandlungen von Motiven und Figuren an den Portalen von Sens. Teilweise sind die Ähnlichkeiten zu deren Stilquellen in Mantes, die Jean Bony nachgewiesen hat, noch größer. Die ornamentaleren Motive jener älteren Werkstätten werden jedoch als Mittel der Darstellung umgewandelt und zur psychologischen Verdichtung der Szene

und zur natürlich-körperlichen Durchdringung der Einzelfigur verwandt. Die obere Zone des Bekennerportales (Südquerhaus Ostportal) wird Bildhauern zugeschrieben, die zur gleichen, aus Sens zugewanderten Werkstatt gehören. Nachwirkungen dieser Kunst finden sich noch an einzelnen Teilen des Chartreser Lettners.

Die Untersuchung der Chartreser Querhausskulpturen geht aus von Beobachtungen Vöges, der Arbeit Gottfried Schlags und Louis Grodeckis Analyse der Baugeschichte der Portalanlagen mit ihren Vorhallen.

Nach dem Erscheinen von S.s Buch hat Jan van der Meulen, der eine Monographie über die Baugeschichte der Kathedrale von Chartres vorbereitet (vgl. seinen 'rapport préliminaire': *Histoire de la construction de la cath. Notre-Dame de Chartres*, Bull. de la soc. arch. d'Eure-et-Loir 23, 1965, S. 79 – 126), eine bis in die Einzelheiten gehende Widerlegung von Grodeckis Argumentation durchgeführt (Recent Literature on the Chronology of Chartres Cathedral, Art Bull. 49, 1967, S. 159-164), ohne aber bereits seine eigenen Vorstellungen von den baugeschichtlichen Vorgängen an den beiden Querhausfassaden darlegen zu können. Für diese sind wir bis jetzt auf Andeutungen angewiesen. Hans Kunze (die Zitate bei S. Anm. 13, S. 5 – 6 u. van der Meulen, *Histoire* S. 83, Anm. 2) und van der Meulen sind der Ansicht, ein Teil der Südportale sei für eine ursprünglich geplante, bald aber aufgegebenen Westfassade gearbeitet worden. Da über diese Rekonstruktionen erst vorläufige Berichte vorliegen, konnte S. sich mit ihnen noch nicht ausführlich auseinandersetzen. Nach dem Erscheinen von van der Meulens Baugeschichte wird die Frage nach der Reihenfolge der Arbeiten an den Querhausskulpturen und die Geschichte ihrer Versetzung erneut aufgerollt werden müssen. Obgleich also S.s stilgeschichtliche Untersuchungen von in dieser Form nicht mehr haltbaren baugeschichtlichen Voraussetzungen ausgehen, werden seine Ergebnisse sich als tragfähig erweisen. Allerdings wäre innerhalb einer relativen Chronologie neu zu untersuchen, wann das Senser Atelier nach Chartres gekommen ist und wann somit die Wechselwirkung beider Werkstätten aufeinander begonnen haben kann.

Richard Hamann - MacLean, der die Wirkung der Bauornamentik von Sens auf Paris und Reims untersuchte (Zur Baugesch. der Kath. von Reims, Gedenkschrift Ernst Gall, München - Berlin 1965, S. 216 – 219), verdankt die Forschung die Publikation einer Figur im Musée Carnavalet Paris (a. a. O. Anm. 24, S. 233 u. Stilwandel u. Persönlichkeit, Der Reimser 'Priester'-Meister, Sbornik Narodnog Muzeja Beograd 4, 1964, S. 244), die er der in Paris wirkenden Werkstatt aus Sens zuschreiben konnte. Dabei hob er die auf Straßburg vorausweisenden Stileigentümlichkeiten hervor. Soeben wurde die Statue erneut von Eleanor S. Greenhill (*The Provenance of a Gothic Head*, Art Bull. 49, 1967, S. 101 – 110) veröffentlicht. Hier wird der Nachweis geführt, daß sie von den Gewänden des Mittelportales von Notre Dame in Paris stammt, denen weiterhin ein Torso im Musée Cluny und ein Kopf im Art Institute Chicago zugewiesen wird. Die Verwandtschaft der Figur im Musée Carnavalet mit dem David des Marienkrönungsportales in Chartres ist auffällig. Man wird sich die Frage vorlegen müssen, ob bereits an dieser Stelle in Chartres das aus Laon kommende Atelier eine Senser Konzeption aufgegriffen hat.

Thema von S.s Kapitel über die Chartreser Querhäuser ist der Stilwandel im frühen 13. Jahrhundert. Das Mittelportal der Nordseite, das Marienkrönungsportal, muß, wie lange bekannt, von den Skulpturen der Westfassade von Laon abgeleitet werden. Offenbar kam von dorthin das für die Chartreser Querhäuser maßgebliche Atelier. Aus Laon stammt die charakteristische Art, die Figur mit einem dichten Faltenwerk aus geraden Parallelen und knappen Kurven zu überziehen. Doch wird der Stil von Laon in Chartres zunehmend gleichmäßiger und undifferenzierter, ein Wandel, den der Autor als Wirkung der strengen Gesetzmäßigkeit deutet, die vom hochgotischen Architektursystem ausgeht. Einen weiteren Schritt in diesem Vorgang der Systematisierung, der bereits zwischen den beiden Gewänden des Marienkrönungsportales beobachtet werden kann, tut dann der Meister des Gerichtsportales, des südlichen Mittelportales. S. hebt hier die strenge Achsialität der Gesamtkomposition wie eine gewisse Eckigkeit der Einzelheiten hervor. Während das westliche Seitenportal der Südseite, wie schon oft betont, in engem Zusammenhang mit dem Gerichtsportal steht, darf das östliche Seitenportal, das Bekennerportal, nicht Mitarbeitern des Gerichtsmeisters zugeschrieben werden. Wie schon erwähnt, hatte S. im vorausgegangenen Kapitel gezeigt, daß Archivolten und Tympanon dieses Portales von der bewegteren, mehr auf das Erzählerische gerichteten Kunst der Hütte von Sens abgeleitet werden müssen. Das Nebeneinander der hier einsetzenden Werkstatt von Sens mit dem Atelier aus Laon und ihr Gegen- und Ineinander bestimmen die weitere Geschichte der Chartreser Querhausskulpturen. Auch die sehr individuell charakterisierten Gewandfiguren des Bekennerportales sind der Werkstatt aus Sens zuzuschreiben. Nur die Figur Leos des Großen am linken Gewände konnte S. dem Meister der Marienkrönung zuweisen. Er setzt seine Chartreser Stiluntersuchungen fort mit einem Exkurs über einige Grabplatten und Fragmente aus der Abtei Josaphat bei Chartres im Hospice d'Aligre zu Lèves. Hier finden sich Stücke, die stilistisch zwischen die Skulpturen von Sens und das Bekennerportal gehören – die Verknüpfung wird so noch direkter. Die Beobachtungen an den Südportalen sind eine Voraussetzung für die Bestimmung der Stilsituation an den nördlichen Seitenportalen. Das Marienportal im Osten ist ein Werk des Gerichtsmeisters, das Salomportal im Westen eines des Königskopfmeisters. In direktem Anschluß an die Nordportale entstanden die Skulpturen der Nordvorhalle, denen sich S. jetzt zuwendet. Der zuerst von Schlag zusammengestellten „Hohenpriestergruppe“ der Vorhallenfiguren fügt er einen König an der Ostflanke hinzu. Diese Skulpturen bilden nach S. den Stil der rechten Wandung des Krönungsportales weiter, ohne daß sich Einflüsse von Seiten des Gerichtsportales bemerkbar machen. Was für die Köpfe – bei manchem Härterwerden – und für den König an der Ostflanke (Abb. 134) sofort einleuchtet, macht bei der Härte und Regularität des Faltensystems von Eli und Hannah (Abb. 137) gewisse Schwierigkeiten. Das Prinzip der Fläche mit eingetieften Falten ist hier nahezu allein herrschend, die sonst das Bild bestimmenden aufgesetzten Faltenstege fehlen. Zwar sind hierfür Anknüpfungspunkte an den Gewändern des Krönungsportales vorhanden, doch deutet die Verhärtung und Systematisierung in eine ähnliche Richtung der Stilentwicklung, wie sie mit anderen Mitteln der Gerichtsmeister erreichte. Anregungen

dieser Gruppe spiegeln sich an Teilen des Reimser Calixtus- und Gerichtsportales, auch an den Königen der dortigen Querhausobergeschosse. Motive der Sockelarchitekturen der Nordvorhalle stammen aus Sens, die zeitliche Zusammengehörigkeit von Figuren und Sockeln ist somit nachgewiesen. Auch an den Sockelreliefs entdeckt S. eine Reihe aus Sens ableitbarer Elemente. Der Straßburger Skulptur stehen am nächsten die Figur der Modestia, der zugehörige Sockel, in den Archivolten der Winter und zwei der Beatitudines (Houvet, Portail Nord II, 1 u. 13). Es folgt eine Analyse der Sockelreliefs, bei deren späteren offenbar Elemente der Pariser Hochgotik den von Sens ausgehenden Stil überformen.

In der Gruppe um die Statue der Modestia sieht S. das Formengut aus Sens am stärksten in die Richtung des Stiles der Straßburger Skulpturen abgewandelt. Für einige Straßburger Eigentümlichkeiten wie die lebhaft bewegten Konsolfiguren, für die es in Chartres keine Vorbilder gibt, denkt er an eine direkte Anknüpfung an einzelne Figuren in Sens. Die Figur des Sommers, die sich in den Archivolten der Nordvorhalle von Chartres gegenüber der des Winters befindet (Houvet, Portail Nord II, 89), zeigt, daß auch in Chartres eine fast nackte Figur mit schwingenden Gewandstücken möglich ist. Sie bleibt jedoch ohne die starke Bewegtheit, die vergleichbare Stücke in Sens und Straßburg auszeichnet, die aber bei einer Archivoltenfigur nicht möglich war.

Für Teile des Figurenrepertoires der Westfassade von Sens war offenbar in Chartres keine Verwendung vorhanden.

Gerade wenn man sich die Nähe der handwerklichen Ausführung der Modestia-gruppe zu Straßburg, an der seit Franck-Oberaspach und Vöge mit Ausnahme von Jantzen nicht gezweifelt wurde, klar macht, fallen einige Schwächen der Chartreser Figuren besonders auf: bei Modestia der verunglückte linke Unterarm und die ungewöhnliche Ausdrucksleere ihres Gesichtes (Erhaltungszustand?), an der Figur des Winters die merkwürdigen Proportionen der Beine, die die übliche Länge ins Gegenteil verkehren, und eine gewisse Verwilderung der Faltenführung bei den beiden Beatitudines. Das Faltensystem der Modestia legt weiterhin die Frage nahe, wie weit hier eine Synthese der von Sens und Laon kommenden Stile vorliegt. Das für die Standfiguren in Sens so charakteristische Motiv des „wehenden“ Gewandes ist der Laoner Regelmäßigkeit gewichen, ohne aber die Senser Lebendigkeit zu verlieren. Wendet Straßburg also auf ältere, aus Sens stammende Motive, auf den Stil des Königskopfmeisters die Technik der Modestia an?

Als von Sens/Chartres abzuleitende Parallelen zur Kunst des Straßburger Südquerhauses, nicht als Zwischenstufen auf dem Wege von Sens/Chartres nach Straßburg, führt S. eine Reihe von burgundischen Werken vor, wobei er deren provinziellen Charakter betont. Hierzu gehören Fensterpfostenfiguren, Skulpturen der Triforienzone, ein Schlußstein und ein Kruzifix aus Holz der Kathedrale von Nevers, auf die Lisa Schürenberg beiläufig hingewiesen hatte und die hier ausführlich analysiert werden (vgl. jetzt auch M. Beaulieu u. F. Baron, *Les 'Cariatides' de la Cath. de Nevers*, Bull. mon. 124, 1966, S. 363 – 379). S. fügt dieser Gruppe eine Figurengalerie in Mailly-le-Château an, die offenbar etwas früher als die ähnlichen Skulpturen in Nevers entstanden ist. Beob-

achtungen zur Bauplastik von Notre-Dame in Dijon ergänzen Panofskys, Bauchs und Schürenbergs dortige Funde (zu Dijon zuletzt P. Quarré, *Le décor sculpté de Notre Dame de Dijon, L'inform. d'hist. de l'art* 12, 1967, S. 199 – 206). S. konnte weiterhin zwei Köpfe in Beaune, die wohl von der Kirche Notre-Dame stammen, als den Straßburger Apostelköpfen frappant ähnlich bestimmen. Einige Skulpturen in Semur-en-Auxois, auch sie bisher kaum beachtet, schließen sich an. Besonderes Interesse verdient ein Relief mit dem Gastmahl des Simon und der Geißelung im dortigen Museum. Man wird allerdings die Verknüpfung dieses Werkes der Sens-Chartreser Strömung mit Straßburg durch ein Glasfenster gleicher Ikonographie, aber späteren Stiles aus Hagenau im Straßburger Frauenhaus (Abb. 206) relativieren wollen, da die Figur der salbenden Magdalena Parallelen in einer Handschrift der Bible moralisée (London Brit. Mus. Harley 1527 fol. 45 v; de Laborde, *La Bible mor. pl.* 516) hat. Es darf also eher für beide Werke eine Vorlage des Kronlandes angenommen werden, über deren stilistische Prägung freilich keine Aussage möglich ist.

Nachdem so die Quellen jenes Stiles geklärt sind, der einen letzten Höhepunkt am Straßburger Querhaus erreichte, kommt S. auf die Straßburger Situation vor dem Eintreffen der Ecclesiawerkstatt zu sprechen. Robert Will hatte einen Königskopf entdeckt, der aller Wahrscheinlichkeit nach vom zerstörten Tympanon des Nordquerhausportales des Straßburger Münsters stammt und dessen stilistische Beziehungen zur Straßburger romanischen Malerei (*Hortus deliciarum*, Fenster des Münsters) und zu einem Tympanon in Egisheim offenkundig sind. Das Nordportal wird baugeschichtlich gegen 1220 angesetzt, also etwa ein Jahrzehnt früher als die Ecclesiawerkstatt, deren Arbeiten man sich in die Zeit um 1230 zu datieren allgemein und wohl zu Recht angewöhnt hat. Die älteren Werke sind ganz romanisch, der Gegensatz zu den gotischen Werken des Südquerhauses kann kaum größer sein. S. zeigt, daß die kompositionelle Anlage des Marienkrönungstympanons am Südquerhaus und die Ausführung der beiden Engel darauf einem Künstler der älteren, romanischen Werkstatt zuzuschreiben sind, während die Ausführung der Mittelfiguren wie der aller Köpfe dem jüngeren Atelier verdankt wird. Somit ist auch von Straßburg her die Situation klar. Die Kunst der Ecclesiawerkstatt ist nicht aus einer lokalen Schule erwachsen, sie ist von Sens und Chartres her zu verstehen.

Während Vöge den Königskopfmeister sozusagen als Vorläufer Donatellos, als Bahnbrecher eines eigentlich ungotischen Realismus betrachtet hatte, ordnet ihn S. ein als einen Fortsetzer der lebendigeren Kunst des ausgehenden 12. Jahrhunderts, als einen zwar unzeitgemäßen, aber nicht als einen, der seiner Zeit weit voraus war, sondern als einen, der die Systematisierung der Hochgotik nicht mitvollzieht. Durch die Ableitung der Kunst des Königskopfmeisters aus Sens ist nun auch eine überzeugende Einordnung der Straßburger Kunst möglich, deren Eigentümlichkeiten sich nicht nur aus dem Werk des Königskopfmeisters und dessen Weiterbildung bzw. Verschmelzung mit Laoner Zügen in der Modestiagruppe erklären, sondern auch durch eine direktere Erinnerung an stilbestimmende Motive der Westfassade von Sens, wie die bewegten Konsolfiguren zeigen. Diese Zusammenhänge über die frühere Forschung

hinaus erkannt und in ausführlichen Analysen begründet zu haben, macht das Gewicht von S.s jetzt vorgelegtem Buche aus.

Im Gegensatz zu den älteren Arbeiten über Straßburg spielt die Frage nach der nationalen Eigenart der behandelten Skulpturen keine Rolle mehr.

Auch in der Zuordnung einzelner Gruppen von Skulpturen an bestimmte Meister, Hände oder Werkstätten geht S. andere Wege als die ältere Forschung. Bauch hatte bereits statt von einem Meister von dem „Weg eines Stiles“ gesprochen (Oberrhein. Kunst 4, 1929 – 30, Berichte S. 35). S. wirft die grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit und Ergiebigkeit der Händescheidung in der hochmittelalterlichen Skulptur auf (Anm. 124 S. 68 u. Anm. 137 S. 73). Für keines der großen Skulpturenensembles des Mittelalters besitzen wir Quellen, die erlaubten, Arbeitsorganisation und -teilung festzulegen. Es gibt also keinen Fall, der als Modell und Kontrolle für solche Untersuchungen dienen könnte. Die Scheidung von Meistern und Händen dient dazu, Unterschiede von Stil und Qualität zu verdeutlichen. Dabei sollte man sich jedoch stets den relativen Charakter der Begriffe Meister, Hand, Werkstatt, Gruppe vor Augen halten. Vollkommene Einigkeit wird hier zwischen den verschiedenen Bearbeitern der gleichen Objekte ohnehin nicht zu erreichen sein.

Es ist charakteristisch, daß S. solche Meisterzuschreibungen nur innerhalb der Chartreser Querhausskulpturen vornimmt. Auch dort, wo von Werkstattwanderungen oder dem Arbeitsplatzwechsel einzelner Bildhauer die Rede ist, sind eher Stilzusammenhänge gemeint; wenn Berichterstatter recht sieht, mit einer Ausnahme: für eine Laoner Archivoltengruppe wird die Möglichkeit der „gleichen ausführenden Hand“ erwogen wie für den Simeon vom Chartreser Krönungsportal (S. 53). Vor allem – und mit Recht – ist darauf verzichtet, etwa Frühwerke des Königskopfmeisters in Sens oder des Ecclesiamesters in Chartres zu identifizieren.

S. fragt nicht nach der Entwicklung „des Straßburger Meisters“, seine Arbeit ist durchaus unbiographisch, sondern nach der Herkunft des Stiles der Skulpturen am Straßburger Südquerhaus. Dabei ist ein Problemkomplex aus dem Blickfeld geraten, der in der stärker biographisch orientierten Forschung der zwanziger Jahre eine große Rolle gespielt hatte, die Frage nach der stilistischen Differenzierung innerhalb der Straßburger Werke. Jantzen hatte die Folge Apostelköpfe – Engelspfeiler – Ecclesia und Synagoge – Marienbild als die Entwicklung *des* Straßburger Meisters beschrieben, wobei er die Apostelköpfe als Frühwerke, den Marienbild als Spätwerk analysierte. Wenn auch diese Konstruktion kaum haltbar ist, so muß doch betont werden, daß die unbestreitbaren, vor allem von Jantzen beschriebenen Unterschiede zwischen den genannten Werken stärkere Berücksichtigung verdienen.

Natürlich ist auch Kautzschs Identifizierung von Frühwerken des Ecclesiamesters in Besançon nicht in dieser Zuspitzung übernommen, doch werden die Fragmente von S. mit zunehmender Bestimmtheit direkt mit Straßburg in Verbindung gebracht, sogar an gleiche Hände wird gedacht (S. 104, 117, 119). Ein Neuaufrollen der Frage der Skulpturen von Besançon lag außerhalb der Absicht von S.s Buch, doch wäre vielleicht eine – allerdings durch den Erhaltungszustand der Fragmente in Besançon erschwer-

te - Überprüfung dieser engen Beziehungen angebracht. Straßburger Arbeiten, und zwar Köpfen am Engelspfeiler, scheint der Melchisedech sehr nahe zu stehen, während die großflächige Ornamentalisierung von Haar- und Bartflächen an den beiden anderen Fragmenten über die verwandten Straßburger Köpfe schon um einiges hinausgeht. Die Frage nach einer direkten Beziehung oder etwa nach der Möglichkeit eines späteren Ablegers von Straßburg müßte für Besançon gestellt werden.

Eine weitere Frage ist die nach der Datierung der Querhausskulpturen von Chartres, die durch die außerordentlich lückenhafte Überlieferung der Schriftquellen sehr erschwert wird. Wie van der Meulen nachgewiesen hat, bleibt von allen mit den Skulpturen des Querhauses in Verbindung gebrachten Daten einzig und allein die Translation der Annenreliquie übrig. Somit hätten wir nur für die Trumeaufigur des Krönungsportales einen sicheren terminus post quem: 1204/05. Es entfallen danach das von S. als terminus post quem für das Gerichtsportal benutzte Datum 1212, der Baubeginn der Südvorhalle und alle Folgerungen aus den eventuellen Stiftungsdaten der Fenster für die Querhausskulpturen (Histoire a. a. O. S. 85 - 87 u. S. 120-121 u. Recent Literature a. a. O. S. 152-157, vgl. auch die Appendices S. 165-172).

Die Kompliziertheit der mit der Straßburger Stilbildung zusammenhängenden Probleme mag hier mit einigen Bemerkungen zum Marientodtympanon (*Abb. 1*) verdeutlicht werden. S. betont mit vollem Recht, daß die Komposition des Straßburger Marientodes von einem Werk wie dem Relief gleichen Themas in Chartres abgeleitet werden muß. Mit dem Vergleich zwischen Chartreser und Straßburger Marientod hatte Jantzen die stilistischen Unterschiede als nahezu unüberbrückbar herausgearbeitet.

Nun gehört der Chartreser Marientod zum Marienkrönungsportal, also in den Bereich der von Laon kommenden Werkstatt. Gegenüber der zentrierten Straßburger Komposition fällt das Aufgereihte der Apostel in Chartres um so stärker auf, gegenüber dem bewegten Lagern Mariens in Straßburg die nahezu starre Horizontale in Chartres. Die Expressivität des Straßburger Reliefs ist ohnehin der Welt von Chartres fremd. Doch auch die Lebendigkeit des Faltenspieles, das Durchscheinen der Körper durch die Gewänder heben Straßburg von Chartres ab. Selbst dann will keine größere Vergleichbarkeit auftauchen, wenn man an die Stelle eines Werkes der von Laon geprägten Werkstatt die Tympana der aus Sens kommenden Bildhauer setzt, also die des Salomondes und des Bekennerportales. Das Prinzip der Komposition ist lockerer, doch ist von solcher Zentrierung der Bilderzählung wie in Straßburg keine Rede. Das Thema des Marientodes ist in der französischen Kathedralplastik immer in einem breiten, nicht sehr hohen Feld im Türsturz behandelt. Das Tympanonfeld wird entweder in Einzelbilder geteilt oder aber Szenen vorbehalten, die eine sinnvolle Abstufung der Figurengrößen nach den Seiten hin erlauben. Selbst innerhalb der von S. aufgedeckten stilgeschichtlichen Zusammenhänge bliebe einiges am Marientod rätselhaft.

Die Bewegtheit der sich über das Lager Mariens beugenden Apostel ließe sich mit verwandten Zügen am Marientod in Braine vergleichen, einem vor 1216 entstandenen Nachfolgewerk der Skulpturen von Laon.

Im Gegensatz zu dem Chartreser Relief ist das eben genannte Werk wesentlich expressiver. Bereits für die Gruppe um die Figur der Modestia in Chartres mußte die Frage nach einer Synthese von Stilelementen aus Sens und Laon gestellt werden, eine Frage, die auch Straßburg einbeziehen wird. Ließe sich S.s Buch durch eine Arbeit „Von Laon bis Straßburg“ ergänzen? Ob die in Straßburg sehr viel lockerere Verbindung von Skulptur und Architektur – im Gegensatz zur Chartreser Systematisierung – ein Wiederaufleben von älteren, stärker bewegten Motiven gefördert hat, für die in Chartres kein Platz war?

Merkwürdigerweise sind Beobachtungen Panofskys über mögliche Quellen des Straßburger Marientodes in der französischen Malerei nie weitergeführt worden (Oberrhein. Kunst 4, 1929 – 30, S. 127 – 129). Er zog den Ingeborgpsalter, Chantilly, Musée Condé Ms. 1695 heran und setzte vor allem die rätselhafte Klagefigur des Straßburger Marientodes in Beziehung zum Judas des Abendmahlsbildes im Ingeborgpsalter (vgl. jetzt F. Deuchler, *Der Ingeborgpsalter*. Berlin 1967, dort S. 162 – 163 über die Beziehungen zu Straßburg). Quarré (a. a. O.) hat neuerdings darauf aufmerksam gemacht, daß nach einer Zeichnung des 18. Jahrhunderts der Marien Tod im Türsturz des Mittelportales von Notre-Dame in Dijon eine vor dem Bett Mariens sitzende Figur enthielt. Man könnte diese wichtige Entdeckung für eine Bestätigung der Ableitung aus Burgund nehmen, ebensogut wäre es aber möglich, für Dijon und Straßburg ein Vorbild des Kronlandes anzunehmen, wofür man auch an Malerei oder Kleinplastik denken darf.

Kniende, sitzende oder hockende Figuren vor dem Bett oder Grab der Maria sind im 13. Jahrhundert offenbar nicht ganz so selten. Auf einer Scheibe der Zeit um 1200 in Canterbury (B. Rackham, *The Ancient Glass of Canterbury Cathedral*, London 1949, S. 51, pl. 26 a) kniet ein Apostel vor dem Bett der Maria. Weiterhin sei auf eine Initiale mit der Grablegung Mariens in einem flämischen Psalter des 3. Viertels des 13. Jahrhunderts verwiesen (London, Brit. Mus. Royal 2 B III, fol. 50 v).

Panofsky fand auch in den Köpfen des Ingeborgpsalters Vergleichbares zu den Köpfen des Straßburger Marientodes, doch sind die Unterschiede zwischen Psalterminiaturen und Straßburger Marien Tod ähnlich wie die zwischen Chartres und Straßburg, wenn man sich dem Aufbau der Komposition und der Faltenführung zuwendet. Um wieviele parataktischer ist die Komposition des Marientodes im Ingeborgpsalter, um wieviele weniger ist die Bewegung der sich herabbeugenden Apostel lebendig und flüssig. Der Figur der Maria fehlt im Psalter genau wie der des Chartreser Reliefs völlig die kurvige Bewegtheit. Oder man vergleiche das Tisch Tuch der Abendmahlsminiatur mit seinen nebeneinander stehenden Kompartimenten mit dem differenzierten Schwingen der Falten des Bettuches in Straßburg. Auch das Widerspiel von Gewandflächen, die sich dem Körper anschmiegen, und den durch reiche Falten systeme geformten Teilen ist im Ingeborgpsalter wie in Chartres unentwickelter.

Es scheint, als ob in einigen Zügen eine etwas spätere Stufe der französischen Malerei des 13. Jahrhunderts näher an gewisse Stileigentümlichkeiten des Straßburger Marientodes heranführt. In den ersten drei Lagen des dritten Bandes der Bible moralisée im Schatz der Kathedrale von Toledo findet sich ein feinsträhniger Muldenfaltenstil von

hervorragender Qualität, die allerdings im Verlaufe der Arbeit um einiges nachläßt. Der Zwang zur Komposition im Rund ist in den Handschriften der Bible moralisée – wie in einem großen Teil gleichzeitiger Buch- und Glasmalerei – durch die Aufteilung in Medaillons gegeben. Vergleichbar mit Straßburg mag sein, wie beim Traum der heiligen drei Könige fol. 10 (*Abb. 6a*) die Faltsysteme der liegenden Könige und des Bettlakens ineinanderspielen, mit welcher Leichtigkeit und Schmiegsamkeit die Falten den Leib umgeben. Die Freiheit und Lebendigkeit der Faltenführung, ihre größere Flüssigkeit, die hier gegenüber den strengeren, teilweise auch eckigeren Falten des Ingeborgpsalters gewonnen ist, führt in die Richtung des Stiles des Marientodes. Man beachte an der Elisabeth der Johannesgeburt fol. 4 (*Abb. 6b*), wie verdünnt die Falten über ein Bein hinweglaufen oder wie beim Joseph des Josephtraumes fol. 5 v (*Abb. 7a*) eine größere Fläche von Falten ganz frei bleibt. Freilich sind die Proportionen der Figuren gänzlich anders. An den beiden älteren Königen fol. 10 fällt die Bildung des Hauptes auf. Charakteristisch das Vordachen der Augenbrauenpartie zur Nasenwurzel hin, die starken Kurven der eng nebeneinander liegenden Haar- und Bartlocken. Die starke Wellenbildung der Locken ist überhaupt ein Kennzeichen der Köpfe älterer Leute, zwei Darstellungen von Juden und Hohenpriestern vor Herodes fol. 8 (*Abb. 7b, 8a*) mögen dies weiterhin belegen. Das Vordachen der Augenbrauenpartien zur Nasenwurzel hin ist nun ein wichtiges Merkmal der Köpfe des Marientodes, das in dieser Ausprägung an den anderen Straßburger Werken nicht auftritt. Jantzen hat gerade die Köpfe des Marientodes mit hellenistischer Skulptur, mit dem Kopf des Laokoon verglichen. Die Köpfe des Ingeborgpsalters, die Panofsky heranzog, bevorzugten dagegen einen kurvigen Übergang zwischen Nase und Braue. Der zweite Hohepriester auf der zuletzt genannten Miniatur zeigt einen vom Stoff des Gewandes ganz verhüllten Arm, ein Motiv, für das als weiteres Beispiel eine Christusfigur auf fol. 13 v (*Abb. 8b*) angeführt werden soll, doch können beide Fälle nicht unmittelbar mit dem sich unter dem Gewand abzeichnenden Arm der Maria am Straßburger Marientod verglichen werden.

Die historische Einordnung der verglichenen Miniaturen bereitet Schwierigkeiten (zur Handschrift vor allem de Laborde, *La Bible mor.* V, Paris 1927, S. 41 – 73). Die früher von mir vorgetragene Ansicht (Zs. f. Kg. 27, 1964, S. 147), dem dritten Band der Toledaner Bible moralisée sei ein längerer Entstehungsprozeß abzulesen, kann nicht aufrecht erhalten werden. Der Band ist buchtechnisch völlig einheitlich; Doppelungen von Text und Bildern beim Wechsel des Stiles zwischen einzelnen Lagen sind nur durch Aufteilung auf verschiedene Werkstätten zu erklären, da diese Wiederholungen bei Wiederaufnahme der Arbeit nach längerer Pause sicher vermieden worden wären. Eine Aufteilung des dritten Bandes sieht übersichtsweise – bei genauerer Analyse, die an anderer Stelle vorgenommen werden soll, ergäben sich wesentlich mehr „Hände“ → so aus: fol. 1 v – 24, 25 v – 32, 33 v – 80 (bis fol. 80 Evangelienzyklus), 81 v – 126 (Apostelgeschichte) 127 v – 158 (Briefe), 159 v – 190 (Apokalypse). In der zweiten Lage ein Doppelblatt (fol. 11 v u. 14) im Stil der relativ einheitlichen beiden ersten Bände. Wie aus dem Widmungsbild – es handelt sich um fol. 8 der von der

Handschrift getrennten letzten Lage von Bd. 3 (New York Pierpont Morgan Library M. 240, bereits im 14. Jh. nicht mehr in der Toledaner Handschrift enthalten) – hervorgeht, handelt es sich um eine Auftragsarbeit des französischen Königshauses. De Laborde datierte die Handschrift auf Grund dieses Widmungsbildes in die Zeit der Regentschaft der Blanche de Castille (1226 – 1234) oder wenig später, eine Datierung, die auch aus stilgeschichtlichen Gründen plausibel ist.

Die Erforschung der französischen Malerei des frühen 13. Jahrhunderts ist leider noch nicht so weit fortgeschritten, daß sich beurteilen ließe, ob es sich bei den hervor-gehobenen verwandten Zügen zwischen einer Stillage im dritten Band der Bible moralisée von Toledo und am Straßburger Marien- und Marientod um eine Parallelität von Stiler-scheinungen handelt oder ob sogar die Möglichkeit direkter Einwirkungen von fran-zösischer Malerei auf den von Sens/Chartres kommenden Stil erörtert werden könnte. Die Überlieferung von Kompositionsschemata und ähnlichen Dingen durch Muster-bücher könnte einen Stileinfluß der Malerei auf Skulptur begünstigen. Am Marien- und Marientod waren es gerade von den übrigen Straßburger Arbeiten abweichende Elemente, die sich ähnlich in den genannten Miniaturen fanden.

An Stelle der Analyse einer Stilströmung nur in der Skulptur, einer Erscheinung, die S.s Buch mit vielen Untersuchungen zur hochmittelalterlichen Bauplastik teilt, sollten alle Bildkünste – Skulptur, Buchmalerei, Glasmalerei, Goldschmiedekunst, Elfen-beine – gleichmäßig zur Erhellung stilgeschichtlicher Vorgänge herangezogen werden.

Für S. laufen die geschichtlichen Fäden weit zurück. Er führt Stand- und Bewegungs-motive auf Skulpturen der Westfassade von Saint-Denis und darüber hinaus auf die südwestfranzösische Romanik zurück. Gerade angesichts der von S. geführten Ver-gleiche (Abb. 10 – 17, 43 – 45) wird man sich fragen, wieweit ähnliche Motive in roma-nischer und frühgotischer Skulptur tatsächlich vergleichbar sind, wieweit der in An-führungszeichen verwandte Begriff romanisch tragfähig ist für die Elemente, die die Kunst von Sens mit romanischen Figuren zu verbinden scheinen. Während diese wie von außen bewegt sind, sind die frühgotischen Figuren von innerem Leben erfüllt, bewegen sich selbst. In welchem Ausmaß gehen solche Figuren- und Bewegungs-motive auf gemeinsame, antike oder byzantinische Vorbilder zurück?

Die entscheidende Leistung für die Entstehung des hochgotischen Stiles war, wie wir durch S.s Analysen wissen, das Einsetzen eines neuen, streng gebundenen kubischen Stiles an den Westportalen von Notre-Dame zu Paris. Daneben müßten nicht nur die Leistungen der von Sens ausgehenden Strömung, sondern auch die Kunst des Chartreser Gerichtsmeisters oder die früheren Reimser Skulpturengruppen als rückständig scheinen.

Man wird dem Reichtum der Stilmöglichkeiten in der ersten Hälfte des 13. Jahr-hunderts nicht ganz gerecht, wenn man alle Erscheinungen an den Elementen mißt, die zur Entstehung der hochgotischen Koine führten oder beitrugen. Die Malerei müßte dann ohnehin sehr rückständig scheinen. So unmodern sind die Straßburger wahr-scheinlich nicht gewesen, als sie die Ecclesiawerkstatt beriefen. Möglicherweise sind auch sehr „moderne“ (wenn auch nicht im Sinne der Hochgotik) französische Malerei-vorbilder mit im Spiel gewesen.

Es bleiben offene Fragen, über die weitere Untersuchungen wünschenswert wären. Die Tätigkeit der Ecclesiawerkstatt sollte einmal im Rahmen der Baugeschichte des Straßburger Münsters behandelt werden. Es fehlt eine corpusmäßige Aufnahme ihrer Werke – die entsprechenden Teile von Otto Schmitts Werk über die Straßburger Münsterskulpturen müßten erneuert werden. In diesem Zusammenhang dürften die stilistischen Unterschiede innerhalb der Werkstatt eine erheblich größere Rolle spielen als bei S. (sollten sie durch eine jeweilige Mischung von Vorbildern oder Stilquellen zustande kommen?). Auch über die Westfassade von Sens und ihre Skulpturen wünschte man sich eine Untersuchung, die eingehender wäre, als das im Rahmen von S.s weiter ausgreifenden Studien möglich war (der Bestand der in diesen Komplex gehörigen Werke ist kürzlich durch Funde von L. Pressouyre und A. Erlande-Brandenburg, *Bull. mon.* 125, 1967, S. 7 – 20, 415 – 418, bereichert worden). Raum ist weiterhin für Monographien über beide Chartreser Vorhallen. Außerdem hätte sich der Kreis der heranzuziehenden Denkmäler erweitern lassen. Man wüßte gerne, welche Stellung der Autor der *Porta picta* der Kathedrale von Lausanne zuweist. Auch die Nachfolge der Straßburger Werkstatt in Freiburg (Magdalena aus dem Adelhäuserkloster im Augustiner-museum) und in der Burgkapelle der Trausnitz zu Landshut verdient Interesse. Eine Figur in Winchester, die S. einmal mündlich in diesen Stilzusammenhang verwies (*Kat. L'Europe gothique*, Paris 1968, Nr. 50) könnte als Ausstrahlung des Sens-Straßburger Stiles nach England gedeutet werden. Selbst bei einem vereinzelt Werk der Holzskulptur, der trauernden Maria der Sammlung Schwartz in Mönchengladbach, ist die Frage nach ihrem Verhältnis zu Straßburg gestellt worden (*Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland*, Die K. denkm. des Rhldes. Beiheft 11, Düsseldorf 1967, Nr. 3).

Die Geschichte der von Sens über Chartres nach Straßburg wirkenden Stilströmung ordnet sich ein in den größeren Problemkomplex der Wirkung der durch Sens, Leon und die Chartreser Querhäuser bezeichneten Stile, dieser wiederum in eine Geschichte des Rillen- und Muldenfaltenstiles um 1200, die allerdings nicht auf die Monumental-skulptur zu beschränken wäre, sondern alle Bildkünste gleichmäßig heranziehen müßte (vgl. die stilgeschichtl. Skizze von H. Swarzenski, *A Vierge d'Orée*, *Bull. Mus. of Fine Arts Boston* 58, 1960, S. 64 – 83). Von einer solchen umfassenden Erörterung vermag auch neues Licht auf die Straßburger Probleme im engeren Sinne fallen, wie oben die Bemerkungen zur Buchmalerei andeuten sollten.

Jede solche Untersuchung müßte jedoch mit der Genauigkeit der Stilanalyse vorgehen, die S.s Studien zu Sens, Chartres und Straßburg auszeichnet.

Reiner Haussherr

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Berlin

Bronzen und Plaketten vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Staatl. Museen Preußischer

Kulturbesitz Bd. III. Katalog: Klaus Pechstein. Berlin 1968. 287 S. mit Abb. im Text.

Bielefeld

Stanley William Hayter. Grafiken. Ausst. Städt. Kunsthau 3. 3. – 7. 4. 1968. Text: