

fen. Die von Francesco Guardi gemalten Blumen im Altar in Belvedere (Kat. Nr. 16) und im Triumph der Venus (Kat. Nr. 43, 44) unterscheiden sich sowohl in ihrer Farbgebung als auch im Pinselstrich von den im allgemeinen Francesco Guardi zugeschriebenen Blumenstücken, die farbig gedeckter, im Strich teilweise ängstlicher und im Pigment trockener sind als die sicheren Werke Francesco Guardis. Einige sind Franc. Guardi andere nur Guardi, andere überhaupt nicht signiert. Sicher teilte sich Francesco mit seinen Mitarbeitern, wohl Spezialisten der Blumenmalerei, in die Produktion der Blumenstücke. Von den ausgestellten Bildern stammen Nr. 154 und 155 von derselben, die übrigen vier von vier anderen verschiedenen Malern, aber wohl keines von Francesco Guardi. Morassis Zuschreibung von Nr. 159 an Giovanni Antonio ist einleuchtend, wiederum unter der Voraussetzung, daß Giovanni Antonio überhaupt Blumenbilder gemalt hat.

Die Zeichnungen Nr. 1, 3, 4, 6, 8 – 17 und 19 stammen von der Hand des Giovanni Antonio; alle übrigen mit folgenden Ausnahmen von der Hand des Francesco: Nr. 18 und 30 vielleicht von Francesco, Nr. 34 als frühe Arbeit von Giacomo, bei Nr. 47 spricht die stärkere Verwendung von Sepia für Giacomo als Autor, bei Nr. 73 ist die Zuschreibung an Francesco fraglich.

Der ersten vorliegenden Auflage des Kataloges ist leider anzumerken, daß die Fertigstellung in großer Hast erfolgt ist. Abgesehen von einer großen Reihe von Druckfehlern (der Aufbewahrungsort von Kat. Nr. 3 ist nicht Saale, sondern Halle a. d. Saale) ist von dem Altarbild Nr. 20 nur der mittlere Teil, nicht aber das ganze, oben halbrund geschlossene Bild reproduziert; damit entsteht ein falscher Eindruck der Komposition. Das Bild Nr. 105 ist seitenverkehrt reproduziert, während die Abbildungen 74 und 135 nicht mit den ausgestellten Bildern übereinstimmen. Das Fehlen eines Ortsregisters macht das Aufsuchen der interessierenden Objekte unnötig schwierig. Es steht zu hoffen, daß diese Mängel in der zweiten Auflage behoben werden.

Fritz Heinemann

## REZENSIONEN

ROBERT BRANNER, *La Cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*. Paris/Bourges 1962. 205 S., 137 Abb., 3 Faltpläne.

(Mit einer Abbildung)

In den ersten Sätzen des Vorwortes erläutert der Verfasser die Aufgabe, welche er sich mit dieser, aus einer bei Sumner Mc. K. Crosby in Yale gearbeiteten Dissertation herausgewachsenen Arbeit gestellt hat. Es ging nicht darum, eine Monographie im traditionellen Sinne zu schreiben, also einem Typus zu folgen, für welchen Georges Durands Magnum Opus über Amiens das bis heute unübertroffene Exemplum bleibt. Was hier versucht ist, bietet zugleich weniger und sehr viel mehr. Da keine inventarähnliche Monumentenmonographie intendiert ist, wurde nicht nur die gesamte Ausstattung bei Seite gelassen, sondern konnte auch die Glasmalerei völlig übergangen werden und brauchte selbst die Bauplastik nur gelegentlich und in sekundärem Zusam-

menhang zur Erwähnung kommen. Andererseits aber wurden die bauliche Gestalt und die räumliche Erscheinung der Bourger Kathedrale einer erschöpfenden Analyse unterzogen, wie sie der auf Deskription sich beschränkenden, traditionellen Monographie nicht angelegen sein konnte. Selbstherrlichkeit des analytischen Verfahrens – bekanntlich die Gefahr solchen Unterfangens – ist dabei in wohlthuender Weise vermieden. Allen Fragen archäologischer, konstruktiver oder historischer Art, deren Beantwortung zur sachlichen Fundierung der vorgetragenen Analyse vonnöten war, wird im Gegenteil mit einer nie ermüdenden, auch den Leser nicht schonenden und, wenn schon, dann allenfalls durch ein Übermaß an Stringenz sündigenden Akribie nachgegangen.

Das erste Kapitel erläutert die Problemstellung. Dann folgt im zweiten Absatz eine eingehende Erörterung der Baugeschichte auf Grund des archäologischen Befundes, aber auch unter Auswertung des gesamten vorliegenden Urkundenmaterials. Mit diesem zweiten Absatz ist das Fundament für das eigentliche Kernstück der Arbeit geschaffen: die in den Kapiteln 3 und 4 vorgetragene Analyse der Architektur der Kathedrale von Bourges. Der letzte Abschnitt – Kapitel 5 – erörtert allgemeine architekturgeschichtliche Fragen: die Voraussetzungen für Bourges und in sehr knapper Form die Nachfolgebauten. Dieser Aufbau ist sinnvoll, sehr planmäßig durchdacht, wenn auch in seiner starren Abfolge vielleicht ein wenig der Flexibilität ermangelnd. Aufs höchste zu loben ist die Systematik, welche an die Bebilderung der Arbeit gewendet worden ist. Man findet nicht nur graphische Darstellungen aller wichtigen Profile, die Abbildungen – mit nicht mehr als sechs Ausnahmen alle nach eigenen Aufnahmen – illustrieren schlechterdings jedes für den Gang der Darlegungen wichtige Detail. Ein durchnummerierter Grundriß erlaubt, sich rasch über die Position abgebildeter Einzelformen, besonders Kapitelle und Basen, zu orientieren. Branners Bourges kann allein schon in dieser Hinsicht als ein Modell für künftige ähnliche Unternehmungen bezeichnet werden. Es gibt hier ebensowenig überflüssige, gedankenlose wie fehlende Abbildungen.

Die Besprechung beginnt am besten mit einer Zusammenfassung der baugeschichtlichen Ergebnisse. Das Datum des Baubeginns ist in Bourges nicht durch urkundliche Überlieferung klar fixiert. Boinet hatte noch 1952 von einem Baubeginn in den ersten Jahren des 13. Jh. gesprochen. Eine erzbischöfliche Stiftung aus dem Jahre 1195, die zu einem geringen Teile „ad reparationem“ der Kathedrale bestimmt war, kann sich, wie V. überzeugend darlegt, nur auf die Wiederherstellung des Vorgängerbaus bezogen haben. Solche Wiederherstellung dürfte notwendig geworden sein – es heißt „*ecclesia nostra reparatione non modicum indiget*“ – durch einen Brand, dessen Spuren bei Grabungen erkennbar wurden und dessen Zeitpunkt V. auf Grund anderer Urkunden mittelbar auf die Jahre zwischen 1191/93 und 1195 bestimmen kann. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieser Brand auch Anlaß für den Neubau gewesen, während gleichzeitig die recht geringfügige Stiftung des Erzbischofs zu einer Wiederherstellung der für den Kult einstweilen weiter benötigten alten Kathedrale diente. Der Baubefund arbeitet diesen Konjekturen in die Hand. Um nur das Schlagendste zu nennen: in der sog. Krypta und im Untergeschoß des Chorumganges hat V. Kapitelle aufgespürt, welche unlegbar die direkten Vorbilder für die Kapitelle der Kirche in Champeaux in der Brie

darstellen. Champeaux aber ist fest datiert. Es war 1205 vollendet. Solche scharfsinnigen Konjekturen mögen verwundern, irritieren. Treffen sie aber zu, so ist das Ergebnis von allgemeiner Bedeutung, Bourges und Chartres, die beiden so antagonistischen Initialbauten der Hochgotik, scheinen dann nämlich im gleichen Jahre 1195 begonnen und, was wichtiger ist, konzipiert worden zu sein.

Es ging bei der Darlegung der Baugeschichte aber überhaupt mehr um eine Präzisierung und sorgfältigere Begründung als um eine völlige Umgruppierung bereits bekannter Fakten. An der Auffassung, daß die Bauabfolge von Ost nach West verlief und daß die erste große Campagne in raschem Zuge zur Vollendung des Chores führte, der, wie ein Edikt an das Kapitel erweist, 1214 vollendet war, ändert sich nichts. Auch den westlichen Abschluß dieses ersten, großen Bauabschnittes sucht V. an gleicher Stelle wie Boinet: 2 Doppeljoche westlich vom Chorhaupt, wo ursprünglich der liturgische Chor der Bischofskirche endete. Die Präzisierungen und Korrekturen erfolgen innerhalb dieses feststehenden und bekannten Gerüsts. Hier unterscheidet der V. überzeugend zwischen einer ersten und zweiten Phase bei Errichtung des Chores. Phase 1 umfaßte die sog. Krypta und die Untergeschoße der Ostteile – Chorhaupt einschließlich des ersten Langchorjoches – bis in Höhe der Obergadenmauer des inneren Umganges. Diese Teile lagen außerhalb der gallorömischen Stadtmauer und östlich vom Vorgängerbau, konnten also auf unbesetztem Gelände aufgeführt werden. Phase 2 umfaßte die Untergeschosse der westlich anschließenden Teile bis zur Baunaht und schloß mit der Einwölbung des inneren Seitenschiffs und der Errichtung des Hochchores sowie des Obergadens und der Gewölbe des Langchores. Zu diesen Präzisierungen treten einige wichtige neue Beobachtungen und Vorschläge. 1. Es war immer gesehen worden, daß die sehr kleinen, erkerähnlichen Chorumgangskapellen nicht zur ersten Planung gehörten, sondern während der Ausführung zugefügt wurden. V. kann nicht nur den Zeitpunkt des Planwechsels genau bestimmen, sondern rekonstruiert vor allem überzeugend das Urprojekt mit den charakteristischen dreieckigen Gewölbefeldern über dem äußeren Umgang, wie sie in der sog. Krypta noch zu sehen sind. Weiterreichende Konsequenzen zieht ein zweiter Vorschlag des V. nach sich. Er nimmt an, daß die Obergadenmauer des Hochchores und des Chorchalses dem Urprojekt gegenüber um etwa 0,9 bis 1 m erhöht wurden und daß auch die jetzigen Obergadenöffnungen, deren Form sich stark dem voll ausgebildeten Maßwerkfenster annähert, eine Abänderung des Urplanes darstellen. Tatsächlich bringen diese Partien eine Forcierung spezifisch hochgotischer Züge in den Bauzusammenhang herein, welche über die stark von der Frühgotik herkommende, verhaltene Formensprache der Untergeschosse hinausdrängt, und man versteht des V. Erwägung, ob solche Änderung nicht bereits von einem Nachfolger des ersten, entwerfenden Meister herrühren könnte. Schließlich ist noch zu erwähnen, daß V. Boinets wunderliche Hypothese, der Bourger Erzbischof Henri de Sully habe sich den Architekten von seinem in Paris residierenden Bruder Eudes besorgt, überzeugend zurückweist und damit den Weg frei macht für eine kritisch einschränkende Beurteilung der in der älteren Literatur häufig behaupteten architektonischen Beziehungen zwischen Notre-Dame in Paris und St. Etienne in Bourges.

Der zweite große Bauabschnitt – Langhaus und Westfassade – ist durch keinerlei äußere Daten eingegrenzt. Eine Bauunterbrechung nach Vollendung des Chores vor oder gegen 1214 hatte schon Boinet angenommen. Branner grenzt den Zeitpunkt der Wiederaufnahme der Bautätigkeit näher ein. 1232 wird geurkundet, daß ein Prozeß „in porta illa que est ex parte domus archiepiscopalis“ stattgefunden habe. V. bezieht diesen Text auf die Vorhalle vor dem Südportal am zweiten Langhausjoch und erschließt daraus mittelbar einen Baubeginn um 1225. Die Bauabfolge wird vom V. überzeugend so dargestellt, daß zunächst die Außenmauern ringsum aufgeführt wurden und zwar beginnend auf der Südseite und endend an der Nordwestecke der Westfassade. Am Ende stehen die Mittelschiffgewölbe der westlichen Joche, deren Ausführung auf die Verstrebung durch die aufgehenden Pfeiler und Mauerzüge der Fassade angewiesen war. Wann aber kamen die Arbeiten am Langhaus zum Abschluß? Äußere Daten fehlen ganz und gar. Die Weihe von 1324 liegt viel zu spät, um hier als ein Anhaltspunkt in Betracht zu kommen. Boinet hatte sich für 1260/65 entschieden. Branner kommt auf Grund vergleichender Beobachtungen vor allem an den Basen zu einem Abschlußdatum bereits um 1250/55 und meint dann, daß im übrigen vom „style de la dernière campagne de sculpture de la facade, postérieure à l'achèvement de l'architecture des portails“ ausgegangen werden müsse. Gedacht sein kann dabei aber nur an die Bildwerke im Tympanon des Mittelportals. Nun ist das Studium der Bourger Skulpturen nach umfangreichen Zerstörungen, irreführenden nachmittelalterlichen Versetzungen und vor allem einer durchgreifenden, oft noch gar nicht notifizierten Restaurierung ungewöhnlich kompliziert. Auch wird man dem Resultat laufender Studien nicht vorgreifen wollen. Wir sehen aber keinen Grund, die von Paris, vielleicht auch von Reims, abhängigen Skulpturen später als 1255 zu datieren. Catherine Grodecki schlug 1959 eine Ansetzung gegen 1245 – 1255 vor.

Wir haben hier die außerordentlich detaillierten baugeschichtlichen Darlegungen des V. nur ganz summarisch referiert. Wie schon Francis Salet in seinem *Compte-Rendu* im Bull. Mon. dargelegt hat, erscheint die von Branner gegebene Darstellung der Bourger Baugeschichte als durchaus überzeugend. Allenfalls verfällt der Beweisgang an manchen Stellen einer Hypertrophie an Präzision. Wenn – um nur ein Beispiel zu geben – aus dem Vorhandensein von Kapitellen an den Diensten unter den Schildbögen der Südwand des Chorhalsobergadens und dem Nichtvorhandensein solcher auf der Nordseite auf die Wahrscheinlichkeit zeitlichen Nacheinanders geschlossen wird, fragt man sich doch: Heißt das nicht den Bauvorgang in eine allzu genau geknüpfte Uniform stecken?

Nur an zwei, übrigens durchaus peripheren Stellen möchten wir Beobachtungen oder Lösungsvorschläge des V. in Zweifel ziehen:

1. Die Zugangskorridore zur Krypta. V. nimmt an, daß die figürlichen Konsolen unter den nach ihm am Ende des 13. Jh. nachträglich zugefügten Kreuzrippengewölben alle neu oder durch Restauration entstellt seien. Nun ist richtig, daß an jenen Kopfkonsolen im vorigen Jh. viel restauriert worden ist und man findet vor allem im Nordkorridor an der Außenwand eine ganze Reihe völlig neuer Büsten. Andererseits hat sich aber in beiden Korridoren auch noch eine ganze Reihe alter und gänzlich unberührter Stücke er-

halten, deren Stil unzweifelhaft auf das frühe 13. Jh. weist. Besonders hervorheben möchte man einen schönen, jugendlichen Kopf am westlichen Ende des Südkorridors – Innenwand –, dem beigegebenen Werkzeug nach ein Steinmetzbildnis. Dieser frühgotische Kopf aber ist mit den Anfängern der Gewölberippen aus dem gleichen Block genommen, und so wird wohl auch die These von deren nachträglicher Zufügung ein wenig dubios.

2. Die Vorhallen vor den Seitenportalen. V. nimmt – wie oben referiert – an, daß mindestens die Südvorhalle 1232 stand. Er trennt freilich die Maßwerkfüllungen in den Vorhallenbögen von diesem ersten Zustand ab und datiert sie ganz an das Ende des 13. Jh., in die Amtszeit eines 1295 erwähnten Michel, „laptomus et magister fabricæ“. Dieser Vorschlag läuft auf eine Modifizierung einer bereits von Boinet aufgestellten These hinaus. Lassen wir zunächst die Frage offen, ob diese Maßwerkfüllungen tatsächlich später in die fertigen Vorhallenbögen eingesetzt wurden. Sicher ist, daß die Füllungen nicht aus der Spätzeit des 13. Jh. stammen können. Die Sechspässe – ihre Nasen noch undurchbrochen –, welche in der Mitte dieser Vorhallentympana sitzen, weisen, wie auch V. einräumen wird, allein schon auf eine wesentlich frühere Entstehung und zwar wohl noch vor der Mitte des Jh. (Abb. 4). Zudem sind in den Zwickeln zwischen den Doppelbögen dieser Füllungen Bildwerke erhalten – an der Nordvorhalle eine stehende Muttergottes (s. Abb. 4) und nach Westen hin ein Mönch mit Vortragekreuz, an der Westseite der Südvorhalle ein Bischof –, deren Stil altertümlicher ist als jener des Bourger Gerichtstympanons, aber übereinstimmt mit den jetzt oben am Nordturm versetzten Gewändestaturen. Man wird am ehesten an eine Entstehung in den 40er Jahren des 13. Jh. denken. Einflüsse der Reimser Querhausplastik – Obergeschosse – scheinen hier zugrundezuliegen. Damit entfällt aber wohl auch die Möglichkeit, Vorhallen und eingesetzte Tympana zeitlich auseinanderzureißen. Tatsächlich stimmen an der Nordvorhalle, die weniger unter Restaurierungen zu leiden hatte als der Südportikus, die Basen und Kapitelle der Zwischenpfeiler unter den Tympana wörtlich mit den Formen am Portalgewände und an den Eckpfeilern der Vorhalle überein. So dürfte Viollet-le-Duc, der, zwar für Bourges sonst wenig ergiebig, die Seitenportale genau studiert hat, das Richtige getroffen haben: „on éleve, vers le milieu du 13<sup>e</sup> siècle, des porches en avant de ces portes“. Einheitliche Entstehung dieser Vorhallen in den 40er Jahren, auf der Südseite übrigens früher als im Norden, das scheint der Sachverhalt zu sein. Damit wird freilich die von Branner herangezogene Urkunde aus dem Jahre 1232 aus dem Spiel gebracht und so dem vorgeschlagenen Anfangsdatum für das Langhaus – 1225 – eine seiner Hauptstützen entzogen. Andererseits aber würde eine Datierung der Vorhallen in die 40er Jahre nicht in Widerspruch zu des V. richtiger Beobachtung stehen, daß die Hochstrebebepfeiler des Langhauses auf den Vorhallengewölben sitzen. Es würden sich allenfalls leichte Verschiebungen der vorgeschlagenen Chronologie ergeben.

Die Baugeschichte von Bourges stellt ganz allgemein keine kapitalen Fragen und entbehrt dramatischer Wendepunkte. Das Gewicht des vorliegenden Buches liegt denn auch nicht bei den baugeschichtlichen Untersuchungen, sondern in der Analyse der bau-

lichen und räumlichen Gestalt der Kathedrale von Bourges und es ist gewiß keine Übertreibung zu sagen, daß diese Analyse zum Besten gehört, was gegenwärtig über gotische Architektur zu lesen ist.

In seiner Einführung spricht der V. von dem „*sentiment de porportion colossale que l'on ressent dans ce vaste monde aérien*“ und gibt damit das Leitmotiv an, welches seiner Analyse des Bourger Innenraumes zugrunde liegt. Die Verbindung von weiträumigen Abmessungen im ganzen mit zartgliedrigen Einzelformen, welche – wie vorzüglich beobachtet ist – „*ne seraient pas disproportionnées dans un monument beaucoup plus modeste*“ – bestimmt die Erscheinung des Bourger Innenraumes. V. setzt mit seiner inhaltlich bestechenden, im Aufbau etwas umständlichen Analyse immer wieder neu an, um solche Erscheinung zu erläutern. Wichtig ist dabei, daß Branner – u. E. völlig richtig – die Bourger Kathedrale als die einheitliche und in einem bestimmten Augenblick entstandene Konzeption eines großen Architekten ansieht. Er schreibt: „*le facteur essentiel a été la conception simultanée de tous les éléments. Le merite en revient au premier architecte de la cathédrale . . . , le Maître de Bourges*“. Dieser „Maître de Bourges“ ist jener Baumeister, der die Krypta errichtete und die Ausführung der Ostteile – nach Branner wahrscheinlich bis zur Erhöhung der Mittelschiffgewölbe – geleitet hat. Seine Konzeption hat aber auch die Gestalt des nach seinem Abgang erbauten Langhauses geprägt. Die – wie auch V. gelegentlich sagt – eher störenden Formabwandlungen in diesen späteren Teilen gehen nur Einzelheiten an. „*Le nef et le chevet forment un tout unique et indivisible, dans lequel les deux parties se distinguent à peine*“. „Obwohl . . . die Einzelformen wechseln, so triumphiert doch durch alle Abänderungen hindurch die originale Raumidee“, so hat Hans Jantzen den gleichen Sachverhalt beschrieben. Erst die Annahme der „*conception simultanée*“, welche aus der räumlichen Vorstellungskraft eines Architekten hervorgeht, schafft die sachliche Basis für Branners den ganzen riesenhaften Bau als eine künstlerische Einheit beschreibende Analyse.

Weiträumigkeit der Abmessungen: sie ist im Sinne des V. als eine qualitative, künstlerische und nicht nur als eine äußerliche, quantitative Gegebenheit zu verstehen. Wirklich wird sie durch eine architektonische Dispositionsweise, welche V. als „*fusion des volumes*“ kennzeichnet. Zwar baut sich der Bourger Innenraum aus einzelnen Zellen, „*cellules*“ auf, aber diese Einzelzellen sind nicht entschieden gegeneinander abge sondert, in sich scharf artikuliert, sondern weit gegeneinander geöffnet und durch vermittelnde, ondulierende Wandformung ineinander übergeleitet. In dem fünfschiffigen, pyramidal aufgebauten Bourger Innenraum sind im Mittelschiff, in den stark überhöhten inneren und den außerordentlich niedrigen äußeren Seitenschiffen drei verschiedene Größenstufen solcher „Zellen“ verwendet. V. bemerkt richtig: „*aucune de ces trois séries ne montre des limites fortement définies*“. Das ist für ihn der wesentliche Unterschied zu dem gleichzeitig entstandenen Chartres, das die Einzelzellen zwar dicht aneinanderreihet, aber doch die Gelenkstellen zwischen ihnen hart und energisch betont. An Stelle der kräftigen Dienstbündel in Chartres, welche die Joche voneinander trennen „*comme des lames de couteaux*“, in Bourges zwischen den Traveen nur eine leichte Wel-

lung der Wand „sans faire de saillie importante et sans articuler les angles de la cellule“. Nur an den Außenwänden der äußeren Seitenschiffe treten in Bourges Dienste energisch aus der Wand hervor. Für alle übrigen Vorlagen ist das Zarte und Dünngliedrige bezeichnend, weiterhin die sehr geringen Schwankungen in der Dimensionierung. Vorzüglich sagt Branner: „Ce tissu des colonnettes tendu sur l'enveloppe de la maçonnerie et sur les piles du choeur augmente l'impression de fusion des volumes“. Im gleichen Sinne wirkt das an keiner Stelle zu kräftiger Plastizität entwickelte Wandrelief. „Le rôle des murs eux-mêmes est de fournir une mince limite aux cellules spatiales“. Auch dieser „caractère pelliculaire des surfaces“ steht, so könnte man hinzufügen, in Gegensatz zu der entschiedenen Artikulation der Wand in Chartres, ihrer kristallischen Konsistenz. Es sind dann noch andere Züge zu erwähnen, welche Bourges von Chartres unterscheiden. Da ist zunächst die Tendenz, das hierarchische Gefüge der Formen in der einzelnen Travee zugunsten der Einheit des Gesamtraumes abzumildern oder zu cachieren. V. bemerkt dazu treffend: „une apparente égalité remplace la hiérarchie des éléments forts et des éléments faibles“. Wichtiger noch des V. Beobachtung, daß Triforien und Fenster sich über die Jochgrenzen hinweg zu durchlaufenden „bandes horizontales“ zusammenschließen, „sortes des rubans se poursuivant tout autour du choeur“. Die Komposition der Obergadenfenster des Chorhalses, um nur sie als Beispiel zu nennen, ist sehr bedacht auf solche Wirkungsweise hin abgestimmt: Tripletfenster mit einem zugeordneten Sechspaß, der im Unterschied zu den großen Rosen des Chartreter Gruppenfensters „ne constitue pas un centre autour duquel s'ordonnent les autres éléments“. Das Chartreter Gruppenfenster ist bezogen auf die Vertikalachse der einzelnen Travee, das Bourger Tripletfenster ist Teil eines den ganzen Innenraum galerieartig umziehenden Obergadens. Mit der zarten Textur der Wandgliederung geht schließlich auch die Behandlung des Lichtes überein. Gemessen am hochgotischen Gruppenfenster sind die Bourger Fenster von bescheidener Größe, bleiben vor allem in ihrer Ausdehnung noch ganz auf die Gewölbezone beschränkt. Sie spenden ein sich durch alle Teile des Raumes völlig gleichmäßig verbreitendes Licht – wiederum im Unterschied zu Chartres, das auf Kulmination, pathetische Steigerung der Lichtwirkung im Chorhaupt und an den Fassadenstirnen hin angelegt ist. Das Licht im Innenraum von Bourges beschreibt V. hingegen als „délicate et diffuse“ „elle joue avec les effets plastiques et souligne légèrement le relief des fines colonnettes et des minces rouleaux“. Aus all dem entsteht, was V. schließlich als „unité de l'espace intérieur“ bezeichnet. „L'effet produit est celui des dimensions prodigieuses, d'un vaste univers aérien“. Mit seinem fünfschiffigen, pyramidalen Querschnitt erscheint ihm das Innere von Bourges mehr als irgendein anderer, hochgotischer Kirchenraum als „une spéculation sur des volumes intérieures à une échelle colossale“ und er spricht, wiederum darin Bourges von Chartres unterscheidend, vom „caractère transcendantal et presque illogique de ses volumes“. Näher als die gleichzeitig entstehenden Kathedralen Nordfrankreichs stehen Bourges chronologisch weit entfernte Bauten: Tournus, Cluny III, Spätgotisches.

■ Auf Grund solcher in die Tiefe dringender Analyse ändern sich auch die historischen Perspektiven. Die rein quantitative, mechanische Auffassung, Bourges sei eine zweite

Notre-Dame in Paris ohne Emporen – „Bourges c'est Notre-Dame de Paris moins la galerie du premier étage“ hatte einst Violett-le-Duc geschrieben – darf durch Branners schöne Analyse endgültig als überwunden gelten. Dabei haben allerdings – wie der V. ausdrücklich betont – sowohl Henri Focillon wie Jean Bony entscheidende Vorarbeit geleistet. In Kapitel V: „La place de Bourges dans l'architecture gothique“ gibt der V. eine knapp gefaßte und auch gewissenhaft als nicht erschöpfend bezeichnete Übersicht über die „Origines de Bourges“. Die am Ende – freilich unter Einschränkungen – aufgestellte Behauptung, der Meister von Bourges habe „fait preuve de beaucoup d'éclecticisme“ verwundert. Man wird zwar nicht sagen dürfen, sie stehe zu des V. These von der „conception simultanée“ in blankem Widerspruch, aber Mißklang wird hier doch vernehmbar. Die Untersuchung eifert denn auch – und eifert allzu sehr – in der Jagd nach dem Ursprung motivischer Details. Ob nicht der ganze Absatz „Angleterre“ entbehrlich gewesen wäre? Die Bourger Triforiengliederung kommt, wie V. selbst richtig sagt, vorher schon in Frankreich vor. Und sollten die Oculi in den Außenwänden, welche der Lüftung der Gewölbe dienen, nur weil solche Öffnungen auch in Canterbury und Lincoln verwendet sind, nun gleich als „un autre apport anglais“ proklamiert werden? Doch solche Einwände wiegen nicht schwer gegenüber dem architekturgeschichtlich äußerst wichtigen und neuen Nachweis, daß die Formensprache des Bourger Architekten weniger in Paris und in der Ile-de-France als vielmehr in der Baukunst des Soissonnais zwischen 1180 und 1190 wurzelt. Aus dieser Gegend stammen die kleinen, zu Zweier- und Dreiergruppen zusammengezogenen Fensterformationen. Der Hinweis auf das nordfranzösische Arras, dann aber vor allem auf Noyon, St. Remi in Reims, Soissons, Südquerhaus ist dafür völlig überzeugend. Auch die von Laufgängen durchzogene Wand – die gotische Version des Bony'schen „mur épais“ – ist eben nicht pariserisch, sondern charakteristisch für Bauten jener Gegend. Neben Soissons/Südquerhaus, Reims/St. Remi kommen die Ostteile von Laon in Betracht. Dort kommen auch die Laufgänge am Außenbau an den Fenstern entlang vor, wie der Bourger sie am Hochchor angebracht hat. V. trifft also gewiß das Richtige mit der Feststellung, daß der „Maitre de Bourges“ seine Lehre im „vallée de l'Aisne“ durchgemacht haben müsse, etwa im 9. Jahrzehnt des 12. Jh.

Damit aber scheint der Bourger aus dem gleichen Umkreis gekommen zu sein wie sein großer Antipode in Chartres. In der Raumkonzeption, der Dimensionierung des fünfschiffigen Baues hat er eine über Chartres weit hinausgehende Kühnheit bewiesen. In der Behandlung der Einzelheiten aber, in den zierlichen Details, der zarten Textur von Gliederung und Wand, auch in der horizontalen Schichtung und Stufung des Aufzuges blieb er – im Gegensatz zu Chartres – frühgotischer Auffassung und frühgotischem Vokabular verpflichtet. Von der radikalsten Folgerung, welche der weit dezidiertere Chartreser aus der neuen technischen Situation – modernes Verstrebsverfahren – zieht, nämlich der Verlängerung der Hochschiffenster nach unten, weit unter die Gewölbezone herab, ist in Bourges nichts zu ahnen. Die Verbindung kolossaler Dimensionierung im Ganzen, wie sie erst in den 90er Jahren mit Hilfe des eben entwickelten, offenen Strebewerks praktisch realisierbar wurde mit einer zierlichen, verfeiner-



ten Handhabung des Details, welche noch ganz von der Frühgotik herkommt, sollte das nicht überhaupt die architekturgeschichtliche Konstellation sein, aus der heraus die einmalige, wie V. gelegentlich sagt, „visionäre“ Erscheinung des Bourger Innenraumes zu verstehen ist?

Branners Buch, von Anne Prache, Catherine und Louis Grodecki mit großer Geduld und Sorgfalt aus der englischen Originalfassung des Manuskripts ins Französische übertragen, wird vielleicht gerade seiner Meriten wegen nicht leicht Leser finden. Der unerbitlich sachliche Text macht keine Konzessionen, er leidet freilich auch unter Längen und Wiederholungen. Doch scheint uns andererseits dieses Buch in der so seltenen Verbindung von genauer, vielleicht manchmal zu genauer Archäologie und eindringlicher Analyse vorbildlich zu sein, und so schien es gerechtfertigt, die verdienstvolle Arbeit auch noch verspätet, drei Jahre nach ihrem Erscheinen, ausführlicher anzuzeigen.

Willibald Sauerländer.

FRIEDRICH WILHELM FISCHER, *Marie Ellenrieder, Leben und Werk der Konstanzer Malerin*. Ein Beitrag zur Künstlergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Mit einem Werkverzeichnis von Sigrid von Blanckenhagen, Stuttgart o. J. (1963). 161 Seiten, 2 Farbtaf., 1 Originalradierung und 58 Abbildungen.

Im Jahre 1963 hat das Rosgarten-Museum in Konstanz Marie Ellenrieders 100. Todesjahr durch eine Ausstellung in Erinnerung gebracht und damit den Blick einer größeren Öffentlichkeit auf eine Künstlerin gelenkt, deren Persönlichkeit und Werk sehr wohl dieses Gedenken rechtfertigen. Noch im gleichen Jahr erschien die vorliegende Monographie, die – nicht zuletzt durch das erste, systematische Sammeln und Verzeichnen des Oeuvres – für lange das Standardwerk über die Malerin bleiben dürfte.

Das Elternhaus in Konstanz ist in sehr zugespitztem Sinne die Heimat der Künstlerin gewesen. Hier geboren 1791, kehrte sie nach ihren Aufenthalten in Rom, Zürich und Karlsruhe hierher zurück; hier lebte sie seit 1853 ständig bis zu ihrem Tode 1863. Konstanz bezeichnet geographisch auch die Mitte ihres Wirkungsbereichs: Baden und Württemberg (Karlsruhe, Donaueschingen, Sigmaringen) und die Schweiz (Zürich, Basel, Bern). Dabei muß man sich vor einem voreiligen Schluß hüten: Werk und Mensch sind keineswegs nur von provinzieller Bedeutung; gerade diese Einsicht verdankt man der neuen Monographie.

Es sei dem Rez. gestattet, nicht weiter den Inhalt zu referieren, sondern gleich auf den nach seiner Meinung wichtigen Punkt dieser Künstlerbiographie zu kommen.

Maria Ellenrieder gehört als Künstlerin und bedeutende Frauengestalt noch in die Nachfolge der Romantiker. Denkt man aber an die einflußreichen Frauen der ersten Romantiker-Generation, an Dorothea Schlegel und Caroline Schelling, an die Staël, an Sophie Mereau und Henriette Herz, an Rahel Varnhagen, Bettina von Arnim und Karoline von Humboldt, so wird der Unterschied evident. Die Ellenrieder gehört zu einer Generation stiller, frommer, dabei energisch-sanftmütiger Frauen; ihre Schwestern sind Louise Seidler, die andere Künstlerin von einigem Ansehen (die neben ihr hausbacken