

# 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

15. Jahrgang

September 1962

Heft 9

## CATHEDRALES

Zu einer Ausstellung im Louvre

(Mit 6 Abbildungen)

Der Louvre hat der kleinen, erlesenen Ausstellung der „Chefs-d'Oeuvre Romains des Musées de Province“ (vgl. Kunstchronik 12, 1958, S. 33 ff.) vier Jahre später unter dem ebenso stolzen wie lapidaren Titel „Cathédrales“ eine Art chronologischer Fortsetzung angedeihen lassen. Der Rahmen war weiter gespannt als 1958. An die Seite der Provinzmuseen war als Leihgeber auch der „Service des Monuments Historiques“ getreten. Aus dem Dunkel der Krypten und Kirchenschiffe, von der Höhe der Rosengeschosse hatte er solch kapitale Werke wie die Fragmente vom Chartreser Lettner, die Deesisgruppe von Théroanne und die Reimser Synagoge herangeschafft und damit erstmals einem Studium aus der Nähe und in guter Beleuchtung zugänglich gemacht.

Pierre Pradel hat sich abermals als ein Meister des Ausstellens erwiesen. Waren die romanischen Tympana und Kapitelle 1958 in einem kleinen, unterirdischen Raume wie in einer Krypta aufgestellt gewesen, so hat man mit den „Cathédrales“ – nicht weniger sinnvoll – die hohen, gewölbten Säle des „Département des Sculptures“ bezogen. Mittelalterliche Bauskulptur aus ihren ursprünglichen, übergreifenden Formzusammenhängen herauszulösen und in die alle hierarchische Stufung der Größenverhältnisse nivellierende Sphäre des Museums zu transponieren, ist bekanntlich stets ein heikles Unterfangen. Sah man etwa in der hier besprochenen Ausstellung die in mächtiger Leibesfülle prangende, über vier Meter hohe Synagoge von Reims an einer Wand und Seite an Seite neben der zierlichen, noch nicht einmal lebensgroßen „Kleinen Eklesia“ aus Straßburg, so konnte der Eindruck nicht ausbleiben, daß solch gewaltsame Gegenüberstellung allenfalls noch historisch lehrreich, ästhetisch aber verletzend sei. Im allgemeinen aber hat man bei den „Cathédrales“ auf glückliche Weise eine mittlere Linie einzuhalten verstanden zwischen der Restitution kompletter architektonischer Ensembles – wie sie etwa in New York und Philadelphia versucht worden ist – und einer

völlig musealen, auf jede Andeutung der ursprünglichen Zusammenhänge verzichtenden Aufstellungsweise. Man hat zwar durchaus Portalwandungen und Bogenfelder, Lettner, Pfeilerstellungen und Dienstbündel aufgebaut, aber man hat es dabei mit viel Takt bei einem freien, dafür freilich treffenden Paraphrasieren belassen und auf ein wörtliches, im Endeffekt jedoch desillusionierendes Rekonstruieren verzichtet.

Auch wenn man einzelne Goldschmiedearbeiten, Glasfenster, Handschriften und Baurisse zu sehen bekam, so lag doch – genau wie in der vorausgehenden Ausstellung – der Schwerpunkt bei den Werken der Bildhauerkunst. Chronologisch umspannte die Ausstellung den ganzen Zeitraum von der Entstehung des neuen Stiles noch vor der Mitte des 12. Jh. bis zur Hochgotik des frühen 14. Jh. Am Beginn – als Nr. 1 und 2 des Kataloges – standen die beiden mit Ranken, Figürchen und Ornamentbändern dekorierten Dienste von den Westportalen in St. Denis aus dem Cluny-Museum, und den Beschluß bildete als Nr. 120 das Fragment des Vorhöllenreliefs vom Pariser Lettner, welches, folgt man dem Vorschlag Marcel Auberts, kurz nach 1300 entstanden sein dürfte. Daß kunstlandschaftlich das Kronland übermächtig hervortrat, war mit der Themenstellung gegeben. Immerhin waren, zumal was das 12. Jh. angeht, Reflexe und Parallelerscheinungen aus Süd- und Ostfrankreich ebenfalls breit und eindrucksvoll dokumentiert. Fülle und Qualität des aus den verschiedenen Zentren Zusammengetragenen übertrafen in hohem Maße die vorausgehende Ausstellung. Sieht man von einigen in ihrer Qualität zweifellos arg überschätzten Holzsulpturen – wie den Trauernenden von Verneuil-sur-Avre (Nr. 40/41) und der im Katalog viel zu früh angesetzten Marienottdgruppe aus Saumur (Nr. 43) – ab, so wird man die getroffene Auswahl nur loben können. Allenfalls der von Kirsch bekanntgemachte und bereits richtig mit Werken in der Art des Basler Baumeisterreliefs zusammengebrachte Petrus aus Epinal nahm sich in einer Ausstellung „Cathédrales“ einigermaßen wunderlich aus. Er ist ja wohl doch nichts anderes als ein überaus provinzielles Zeugnis für den in jenen östlichen Regionen allbeherrschenden oberitalienischen Einfluß.

Der Katalog war ebenfalls dem größeren Rahmen der gegenwärtigen Ausstellung angepaßt worden. So brachte er – im Unterschiede von jenem der „Chefs-d'Oeuvre Romains“ – alle ausgestellten Stücke in freilich nicht sehr scharfen Abbildungen. Was den Text betrifft, so hatte man eine Reihe von Spezialisten aufgefördert, kurze Einleitungen zu schreiben. Die Bearbeitung der Notizen lag, für die Skulpturen in den Händen von Michèle Beaulieu und Françoise Baron. Vielleicht hätte man sich gewünscht, daß bei einem immerhin so gewichtigen und, was die Ausstellung angeht, so bedachtsam vorbereiteten Unternehmen, auch an die Bearbeitung des Kataloges noch mehr Sorgfalt gewandt worden wäre. Nicht nur, daß Druckfehler in solch großer Zahl vermieden werden müßten, daß Flüchtigkeitsfehler schon in den Überschriften – so etwa „De Senlis à Reims. S e c o n d e Moitié du XIIIe siècle“ – stören, auch das Inhaltliche der die Skulpturen behandelnden Notizen hätte man sich zuweilen präziser gewünscht. Gehen wir kurz die einzelnen Sektionen durch.

Was die Anfänge und Frühstufen während des 12. Jhs. angeht, also die von André Lapeyre soeben in einer weit ausgreifenden Studie behandelte Epoche „Des Façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux Portails de Laon“, so waren aus der unmittelbaren Umgebung von Paris und den angrenzenden Gebieten eine Reihe von Hauptstücken zu sehen. Die Ateliers von St. Denis waren nicht nur durch die schon erwähnten Säulenschäfte von den Westportalen, sondern auch durch das Retabel von Carrières-Saint-Denis (Nr. 3) und durch einen hypothetisch mit dem Kreuzgang der Abteikirche (Nr. 4) in Verbindung gebrachten Kopf (Nr. 4) repräsentiert. Leider erwähnte die Katalog-Notiz über Carrières-Saint-Denis nicht die vor kurzem von G. Zarnecki vertretene These, daß die Skulpturen dieses Retabels von Autun abhängig seien. Dieser Auffassung gegenüber sollte mindestens Position bezogen werden, denn wenn man sie akzeptiert, würde durch die Annahme eines burgundischen Einflusses der ganze Komplex St. Denis in ein neues Licht gerückt. Die mit dem Kopf Nr. 4 verbundenen Fragen der Kreuzgangsskulpturen von St. Denis laufen im Grunde auf ein Spiel mit lauter Unbekannten hinaus. Der einzige fixe Punkt ist die Kongruenz zwischen der Montfaucon-Zeichnung und der Statue in New York, die übrigens einen König und nicht, wie der Katalog referiert, eine „femme“ darstellt. Aus dem Kreise St. Denis-Chartres waren dann noch die große, hölzerne Muttergottesfigur von St. Martin-des-Champs (Nr. 6), vor allem aber die beiden großartigen Torsen von Notre-Dame in Paris (Nr. 10 und 11) herangeschafft worden. Der Torso Nr. 10 ist bereits von Voegelé an Hand des Stiches bei Montfaucon mit dem Petrus des Annenportals in Notre-Dame in Paris identifiziert worden. Es handelt sich hier um eine Arbeit allerhöchsten Ranges, in der Zeichnung des Gewandes völlig abweichend von den Statuengruppen in St. Denis und Chartres/West. Ob hier nicht eine entfernte Verwandtschaft mit dem Figurenstil der von Grodecki in den „Essays in Honor of Erwin Panofsky“ behandelten Scheiben mit der Darstellung der Kindheitsgeschichte Christi in St. Denis und Chartres besteht? Der andere Torso, stilistisch sehr eng mit Senlis verwandt, kann schon seiner geringeren Größe nach nicht, wie der Katalog vorschlägt, ebenfalls von den Wandungen des Annenportals stammen. Zudem ist auf der Brust dieser „reine tenant un phylactère“ ein langes Stück eines Bartes zu erkennen. Senlis, hier weiterhin in die späten achtziger Jahre datiert, war mit den beiden schönen Köpfen aus dem Musée du Hautbergier (Nr. 33/34) vertreten und aus dem kleinen Musée Lapidaire der Kollegiatkirche in Mantes hatte man ebenfalls zwei Köpfe beigebracht. Der ältere, hier zu Unrecht an das Ende des 12. Jhs. herabgerückt, dürfte von den Gewänden des linken Seitenportals der Kollegiatkirche stammen, welches Bony aus baugeschichtlichen Gründen um 1175 angesetzt hat. Stilistisch hängt er mit der „Porte des Valois“ von St. Denis zusammen. Um einen Apostel, wie der Katalog mit Fragezeichen vorschlägt, wird es sich wahrscheinlich nicht handeln. Millin spricht bei diesem nördlichen Portal von Königs- und Heiligenfiguren, was doch eher auf einen alttestamentarischen Zyklus schließen läßt. Der jüngere, hochbedeutende und über Sens auf das Chartreser Transept vorausweisende Manter Kopf (Nr. 35) war auf Grund der deutlich sichtbaren Ansatzstellen der Hörner bereits von De Guilhermy und Voegelé als Haupt eines Moses identi-

fiziert worden, was dem Katalog entgangen ist. Daß von diesem Kopfe Verbindungslinien nach Sens führen, und zwar speziell zu dem kleinen Kopf Nr. 39, hat der Katalog, eine Entdeckung Bonys aufgreifend, sehr richtig betont. Mit Sens schließt auf sehr sinnvolle Weise die Reihe der Denkmäler aus der Zeit der Frühgotik und man wird allenfalls bedauern, daß es nicht möglich war, auch das zweite führende Atelier der Jahrhundertwende, jenes von Laon, auftreten zu lassen.

Eine Anzahl von Werken aus entlegeneren Provinzen führte die Ausstrahlungen der neuen Kunst des Kronlandes vor Augen. Aus dem Bourbonnais hatte man eine Anzahl von Fragmenten von dem sog. Grabmal des hl. Majolus in Souvigny (Nr. 12 – 16) ausgestellt. Auf den engen Zusammenhang, der zwischen diesen formal brillanten, wenn auch vielleicht etwas schematischen Arbeiten und La Charité-sur-Loire sowie dem Türsturz des südlichen Westportals in Chartres besteht, hat Pradel in einer ausgezeichneten Untersuchung hingewiesen. Schade, daß man die Gelegenheit nicht wahrnahm, ein noch unpubliziertes Statuenfragment aus La Charité (Abb. 1) den Resten aus Souvigny gegenüberzustellen. Die Übereinstimmungen besonders mit dem Fragment Nr. 14 könnten enger nicht sein. Dagegen müssen die beiden Figuren aus dem Museum in Bourges (Nr. 25/26) als harte und rohe Arbeiten aus diesem Kreise ausgeschlossen werden. Entstammen sie übrigens wirklich, wie zuerst Lefèvre-Pontalis vermutete, einem Kreuzgang oder saßen sie nicht eher – wofür es ja genügend regionale Gegenbeispiele gäbe – unter einem Chorgewölbe? Was die Verbreitung des neuen Stiles nach Osten hin in die Champagne und ins Lothringische angeht, so war unter Nr. 7 das bekannte Friesstück aus Châlons-sur-Marne zu sehen. Der Katalog brachte es, G. L. Micheli folgend, mit dem Soissonnais und Laonnais in Zusammenhang. Wir möchten meinen, daß Diepen richtiger gesehen hat, der auf die engen Übereinstimmungen mit gewissen Werken der Ile-de-France hinwies. Das herrliche kleine Ranken- und Figurenkapitell Nr. 123 aus Reims machte wiederum bewußt, wie sehr uns eine sorgfältige Studie über die zwar nur sehr fragmentarisch erhaltene, aber sehr diverse Reimser Skulptur des 12. Jhs. fehlt. Zu den östlichen Ablegern der frühgotischen Skulptur wird man schließlich auch den Torso einer Davidstatue aus dem Zentralmuseum in Metz (Nr. 51) rechnen, welcher von Kirsch publiziert und richtig als von den Arbeiten des Archivoltensmeisters in Chartres/West abhängig bestimmt wurde. Ob die von Kirsch vorgeschlagene Datierung ins frühe 13. Jh. das Fragment zeitlich nicht doch allzu weit von den übrigen Königsportalen abrückt? – Was man aus dem Norden – Cambrai – und aus dem Centre und Süden zu sehen bekam, entfernte sich dann weiter, ja zum Teil ganz und gar vom Stilkreis der Kathedralskulptur. Die Stücke aus Toulouse (Nr. 29/30/31) sind immerhin Ergebnisse eines eigentümlichen Kompromisses zwischen lokaler Tradition und – im Falle der Verkündigung – bereits sehr fortgeschrittenen, u. E. dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jhs. zuzurechnenden, nördlichen Einflüssen. Schon Rey hatte zu dieser Gruppe durchaus zutreffend geschrieben: „dernière œuvre de l'art sculptural à Toulouse et qui ne serait pas déplacée au portail Nord de Chartres.“ Andere Werke, wie etwa die feinen Köpfchen aus dem Museum des Rochus-Hospitals

in Issoudun (Nr. 22/23) gehörten ganz und gar in den Zusammenhang der von der Ile-de-France unabhängigen romanischen Skulptur. Sie einzuordnen will allerdings schwer gelingen. Ob ein Seitenblick auf die Malereien im Chor von St. Martin in Vic hier weiterführen könnte?

Wenn es nicht möglich gewesen war, das hochwertige Atelier von Laon zur Schau zu stellen, so war durch die herrlichen Reste von der Portalanlage in Braisne (Nr. 45 – 48 und 100), wo ja bekanntlich eine Tochterwerkstatt von Laon gearbeitet hat, denn doch ein gewisser Ausgleich geschaffen. Mit den Fragmenten aus Braisne setzte die stattliche Reihe von Werken des 13. Jhs. ein. Die Schlußweihe der Kirche in Braisne liegt 1216 und der Katalog setzte sehr zutreffend die Fragmente Nr. 45 – 48, welche alle einem abgebrochenen Marienkrönungsportale entstammen, vor dieses Datum. Sie gehen in der Tat aufs engste mit der Portal- und Fassadenskulptur von Laon – besonders den jetzt dort auf der Empore abgestellten Fragmenten von den Reliefs an den Vorhallengiebeln – zusammen. Leider schob der Katalog die Fragmente eines zweiten Portals von Braisne, welches eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes zeigte (Nr. 100) in das dritte Viertel des 13. Jhs. ab. Man braucht jedoch nur den Zug der Verdammten auf diesem Tympanonfragment mit der Darstellung des gleichen Themas im rechten Türsturz in Laon zu vergleichen, um sich ganz im Gegenteil von einer engen stilistischen und zeitlichen Übereinstimmung auch dieser beiden Werke zu überzeugen. Auch der Christus in der Vorhölle auf dem Tympanonfragment aus Braisne ist von Figuren in Laon herzuleiten, man vgl. Engel und Tugenden in den Archivolten des linken Portals. Ein Seitenblick auf das ja zweifelsohne der Frühzeit des 13. Jhs. angehörende Höllenfragment aus Andernach im Rheinischen Landesmuseum zu Bonn hätte darüber hinaus lehren können, daß auch die vom Katalog konstatierten „notes pittoresques et anecdotiques“ nicht etwa als ein Kriterium für eine Ansetzung ins dritte Viertel des Jahrhunderts gelten dürfen. Man wird also auch für die Fragmente vom Braisner Gerichtstympanon an dem Weihedatum 1216 als einem Terminus ante festhalten müssen.

Glückliche Umstände sind es, welche eine museale Zur-Schau-Stellung der nächsten großen Etappe, welche durch die Chartreter Transeptskulpturen vertreten wird, unmöglich machen. Immerhin mit dem vom Katalog zutreffend auf das Grabmal des 1217 verstorbenen Bischofs Regnault de Mouçon bestimmten Kopf aus Lèves (Nr. 54) war ein künstlerisch sehr hoch stehendes Nebenerzeugnis jenes Ateliers herbeigeschafft worden. Die hier gegebene Identifizierung dieses Kopfes, welche der Abbé Métais bereits Anfang dieses Jahrhunderts vorgeschlagen hatte, widerlegt die sicher irri- ge Ansicht Hamann-Mac-Leans – vgl. Kunstchronik 10, 1956, S. 288 –, daß es sich hier um ein Reimsisch beeinflusstes Werk des späten 12. Jhs. und um den Kopf vom Grabmal des Johannes von Salisbury handle. Tatsächlich läßt sich nachweisen, daß um 1215/20 noch mehrere Grabmäler in Lèves durch die damals an den seitlichen Portalen des Chartreter Transepts wirkenden und von Reims noch völlig unbeeinflusstes Ateliers ausgeführt worden sind. Von den östlichen Ablegern der Chartreter Transeptskulptur

waren die bekannten Fragmente aus Besançon (Nr. 60 – 62) und die etwas lieblos bei den Werken der zweiten Jahrhunderthälfte abgestellte „Kleine Ekklesia“ aus Straßburg (Nr. 85) zu sehen.

An Pariser Werken sah man zunächst vor allem die beiden Fragmente vom Weltgerichtsympanon von Notre-Dame in Paris (Nr. 63/64). Außerdem war die 1950 wieder aufgetauchte Trumeau-Figur von St. Germain-l'Auxerrois (Nr. 50) als eine der wenigen erhaltenen Pariser Statuen aus den ersten Dekaden des 13. Jhs. ausgestellt. Der Katalog setzte zwar die Figur richtig in die Frühzeit des 13. Jhs., aber es war ihm entgangen, daß lange vor Auftauchen dieser Statue Voege und auch Medding das ganze Portal von St. Germain-l'Auxerrois mit sehr überzeugenden Gründen in das erste Drittel des 13. Jhs. gesetzt hatten. Die seit De Guilhermy in der Lokalforschung gegebene Datierung des Portals in das dritte Viertel des 13. Jhs. läßt sich nicht halten. Es handelt sich bei dem Westportal von St. Germain-l'Auxerrois um eine einheitliche Anlage der Jahre 1230, die von einem zwar an Notre-Dame geschulten, vielleicht schon mit den Amienser Projekten vertrauten, aber durchaus zweitrangigen Atelier gearbeitet wurde.

Mit den Problemen der Pariser Kunst in der Zeit nach der Vollendung der Notre-Dame-Fassade berühren sich die Fragmente von Lettner in Chartres (Nr. 74 – 83), die man hier – wenigstens in Teilen – erstmals genauer zu sehen bekam. Eine eingehende stilkritische Untersuchung dieser Skulpturen steht noch aus, nicht einmal über die Entstehungsdaten besteht Einigkeit. Der Katalog schlägt an drei verschiedenen Stellen drei verschiedene Daten vor: 1250/60 Aubert im Vorwort, Mitte des Jahrhunderts in den Notizen, gegen 1240 Salet in der Einleitung zum Kapitel „De Senlis à Reims“. Tatsächlich liegen, wie in den Notizen sehr richtig betont wird, sehr große stilistische Differenzen zwischen den einzelnen Fragmenten vor. Das Geburtsrelief z. B. gehört u. E. zu einer ersten, altertümlichen Gruppe, die – wie von Bauch schon 1930 vorgeschlagen – in den Umkreis der Kunst des sog. Königskopfmeisters zu rücken ist und mit Paris noch nichts zu tun hat. Wie eng dagegen die Zusammenhänge mit Paris bei allen übrigen ausgestellten Fragmenten sind, zeigte sich auf eindrucksvolle Weise. So hat der Katalog die Hirtenverkündigung (Abb. 2a) sehr richtig mit den Kalenderfiguren an der Archivolte der Chartreiser Nordvorhalle zusammengebracht, Figuren, die nun ihrerseits wieder ganz und gar von der Pariser Portalskulptur abhängig sind. Vergleicht man dann etwa den Mai (Abb. 2b) vom Pariser Marienkrönungsportal mit dem Relief der Hirtenverkündigung vom Chartreiser Lettner, so wird eine Abhängigkeit bis in die Wiedergabe der einzelnen pflanzlichen Motive hinein deutlich. Das Chartreiser Relief wandelt die zarten Pariser Formen freilich im Sinne des schwereren, blockhafteren Stiles der dreißiger Jahre ab, zeigt auch einen gewissen rustikalen Einschlag. Seine Ausgangspunkte aber sind offensichtlich in der Formensprache jenes älteren Pariser Ateliers zu suchen. Auch anderes noch, etwa die erstaunlichen Flachreliefs auf dem Fragment Nr. 83, entstammt offensichtlich dem gleichen Quellbereich. Einmal mehr wird die überragende Bedeutung des den ganzen bildhauerischen Stil der Hochgotik recht eigentlich begründenden Pariser Marienkrönungsportales deutlich. In den Bruch-

stücken vom Chartreser Lettner aber wird man die weitaus bedeutendsten Werke der Pariser Bildhauerkunst sehen müssen, die uns aus der Phase zwischen den spätesten Teilen der Westfassade von Notre-Dame und den Aposteln der St. Chapelle erhalten geblieben sind.

Amiens mit seinen noch vollständig erhaltenen Portalen ließ sich so wenig ausstellen wie Chartres. Immerhin hatte man aus dem Musée de Picardie einen der jüdischen Könige aus der äußersten Archivolte des Mittelportals der Kathedrale (Nr. 65) beigebracht. Dagegen war die ja besonders weitreichende Ausstrahlung von Amiens an den verschiedensten Stellen zu erkennen. Der Kopf Nr. 56 aus dem Museum zu Bourges, obwohl vom Katalog als dem Stil des frühen 13. Jhs. verpflichtet charakterisiert, bezeugte gerade im Gegenteil eindrucksvoll den um 1240 in Bourges allein bestimmenden Amienser Einfluß. Fast möchte man ihn ein Double etwa des hl. Luxor zu Amiens nennen. Die Propheten Nr. 97/98 aus den Archivolten der seitlichen Westportale von Bourges, seit langem im Louvre befindlich, gehören dem gleichen Einflußkreis an. Sie wurden vom Katalog auch – abweichend von der Datierung im Louvre-Katalog von 1950 und entsprechend der neuen Chronologie Catherine Grodeckis – richtig um 1240/45 angesetzt. Zum näheren Umkreis von Amiens gehört sicherlich auch die Deesisgruppe aus Théroouanne (Nr. 106 – 108), gegen deren späte Datierung – 1276 – 1286 – sich von der Stilkritik her schwere, ja unüberwindliche Bedenken melden müssen. Im weiteren Sinne wird man schließlich auch die beiden aus Charroux herbeigeschafften Archivoltenstatuetten (Nr. 104/105) hierher rechnen wollen. Nachdem das von Crozet genannte Datum 1270 sich auf die Errichtung eines Portikus vor den Portalen bezieht, sieht man sich für die Einordnung und Datierung der Skulpturen doch wieder allein auf die Stilkritik verwiesen. Wir möchten – zumal angesichts der unbestreitbaren Zusammenhänge mit den Archivoltenfiguren des Mittelportales in Amiens – die Reste der Portale von Charroux ungerne lange nach der Jahrhundertmitte ansetzen. Unbestreitbar sind freilich die von Crozet konstatierten engen Beziehungen zwischen den Fragmenten von Charroux und den Portalskulpturen der Kathedrale in Poitiers. Aber schließlich beruht auch die von Lefèvre-Pontalis und Elisa Maillard vorgeschlagene Datierung der Portale von Poitiers an das Ende des 13. Jhs. allein auf stilkritischen Erwägungen. Wahrscheinlich wird sich hier eine ähnliche Revision der allgemein akzeptierten Spätdatierung als notwendig erweisen, wie sie Catherine Grodecki für Bourges eben mit Erfolg vorgeschlagen hat. Man sieht, die Ausbreitung der gotischen Skulptur in die Gebiete südlich der Loire ist noch nicht im Zusammenhang untersucht worden. Was Charroux und Poitiers angeht, so wird eine solche Untersuchung sicher die entscheidende Bedeutung der Amienser Ateliers für diese Expansion nach Süden hin eindrucksvoll hervortreten lassen.

Was schließlich das letzte und in seinen Erscheinungsformen vielfältigste der großen bildhauerischen Zentren des 13. Jhs., Reims nämlich, angeht, so hatte man eine ganze Reihe der von Anne Prache-Paillard katalogisierten Köpfchen, und zwar sowohl vom Sixtusportal wie von späteren Teilen der Kathedrale, u. a. von der inneren Westwand,

ausgestellt (Nr. 66 – 70, 72/73). Die Synagoge vom südlichen Querhaus, eines der Trupfstücke der Ausstellung, verkörperte dann die große, schon von pariserisch-amiensischen Anregungen bewegte Skulptur der späten dreißiger Jahre, denn man wird eher dem von V. Bayer in der Einleitung zum Kapitel „De Reim à Strasbourg“ vorgeschlagenen Datum vor 1241 zustimmen als der Ansetzung der Notizen in die Jahre 1247 – 55. Von den großen Auswirkungen der Reimser Bildhauerkunst hätte man eine Vorstellung natürlich nur geben können, wenn man über das französische Sprachgebiet hinausgegriffen hätte. Erst von Bamberg und mehr noch von Giovanni Pisano her läßt sich die ganze anregende Macht der Reimser Ateliers erfassen. Die Anregungen im Inneren Frankreichs und gar jene, welche die Ausstellung zeigen konnte, nehmen sich dagegen bescheiden aus. Auxerre, wo ein Reimser Atelier am Johannesportal arbeitete, ließ sich wiederum nicht ausstellen. So müßte man nach dem Katalog als erstes der von Reims abhängigen Werke den Holzengel der Sammlung Sachs (Nr. 84) nennen. Aber seit den letzten Entdeckungen des Chanoine Lestocquoy in Saudimont im Pas-de-Calais und seinem Hinweis auf Arras wird man doch mutmaßen müssen, daß diese ganze Gruppe der Holzengel eher nach Nordfrankreich als in die Champagne zu lokalisieren ist. Schwierig einzuordnen bleiben auch die Fragmente vom Bourger Lettner (Nr. 99), dessen auf den Louvre und das Musée du Berry verteilte Fragmente erstmals in großem Umfange zusammen ausgestellt zu haben, eines der Hauptverdienste der Ausstellung war. Man hat sich, was die Chronologie angeht, jetzt gegenüber dem Louvre-Katalog von 1950, der noch von den „vingt dernières années du 13e siècle“ sprach, jetzt sicherlich richtig für eine Ansetzung ins dritte Jahrhundertviertel entschlossen. Ob es allerdings richtig ist, den Lettner so eng mit den „derniers travaux“ an der Fassade und das hieße dem Tympanon des Mittelportals zusammenzubringen, möchten wir bezweifeln. Daß die Figuren des Mitteltympans, soweit sie nicht restauriert sind, einen sehr engen Zusammenhang mit der Reimser Skulptur auf der Stufe des Josephsmeisters erkennen lassen, steht außer Zweifel. Der Lettner aber stammt u. E. nicht nur von einer anderen und zeitlich später auftretenden Werkstatt, seine schweren, vollen Figuren, von unersetzter Proportion und blockhaft verfestigt, bedeuten gegenüber dem Mitteltympanon darüber hinaus eine deutliche Entfernung von der Beschwingtheit, der Grazie der Reimser Formen. Eine stilkritische Untersuchung der freilich besonders schlecht erhaltenen Bourger Skulpturen des 13. Jhs. bleibt trotz der Vorarbeiten Boinets erst noch zu leisten. Zu den ganz offensichtlichen und unbestreitbaren Auswirkungen der Reimser Bildhauerkunst muß hingegen überraschenderweise der wohl erstmals ausgestellte Lettner aus Bourget-du-Lac in Savoyen gerechnet werden (Nr. 101/102). Gewiß ist der Reliefschmuck dieses Lettners mit seiner kargen Vereinfachung aller Formen auf eine schlichte Rechtwinkligkeit hin kein Werk ersten Ranges, aber – sollte sich das baugeschichtliche Datum 1250 – 60 als stichhaltig erweisen – hätten wir hier einen terminus ante für bestimmte fortgeschrittene Teile der Reimser Skulpturen sowohl an der Westfassade wie an der inneren Westwand. Ich muß mich hier auf eine einzige Gegenüberstellung beschränken, um dieses Abhängigkeitsverhältnis ins Licht zu setzen: das Emmausmahl vom Lettner in Bourget-du-Lac (Abb. 3a)

und einen Propheten vom Gewände des rechten Westportals der Reimser Kathedrale (Abb. 3b). Die Übereinstimmungen sind offensichtlich, wobei freilich Bourget-du-Lac, das südlich-provinzielle Werk, in der Behandlung der Oberflächen summarischer, im Ausdruck stumpfer ist, ganz ohne das Reimser Brio. Aber – und das ist historisch nun doch nicht uninteressant – der Lettner von Bourget-du-Lac stellt einen, soweit wir sehen, einmaligen Fall der Rezeption von Reimser Formen in einer der mediterranen Provinzen Frankreichs dar. Das geographisch benachbarte Portal im Kreuzgang der Abtei Abondance mit seinen schlank aufgeschossenen, straffen Gewändestatuen hat nämlich – entgegen der Annahme des Kataloges – nichts mit dem Atelier von Bourget-du-Lac zu tun.

Was schließlich die Spätzeit des 13. und das frühe 14. Jh. angeht, so machten Ausstellung und Katalog einmal mehr klar, wie sehr wir hier einstweilen noch im Dunkel tappen. Nehmen wir nur – als ein Beispielpaar zur Kennzeichnung dieser Forschungslage – zwei stehende Muttergottesfiguren: Nr. 115, die unterlebensgroße Holzmadonna aus Abbeville aus dem Besitz des Louvre, und Nr. 116, eine Steinmadonna aus der Friedhofskapelle von St. Amand-les-Pas im Pas-de-Calais. Beide Stücke werden hier – unter Berufung auf die als Sammelarbeit sehr verdienstlichen Arbeiten von L. Lefrançois-Pillion – von der Amienser „Vierge dorée“ als Prototyp hergeleitet und an die Jahrhundertwende bzw. an den Anfang des 14. Jhs. datiert. Was nun die Madonna aus Abbeville angeht, so ist diese durch eine tänzelnde, kapriziöse Beweglichkeit ausgezeichnete Figur von dem statuarisch festen Aufbau der „Vierge dorée“ soweit entfernt wie nur irgend möglich. Sie zeigt eine sehr eigenwillige, ja wunderliche Handhabung des Standmotivs – eine Art Duplikation des Spielbeins –, das mir sonst nur noch von der Elfenbeinmadonna der früheren Slg. Fitzhenry, Köchlin Nr. 98, und von einer nicht einwandfrei erhaltenen stehenden Muttergottesfigur bekannt ist, die neuerdings durch den Pariser Handel ging. Es handelt sich hier um einen Typus der u. E. seiner ganzen Erscheinung nach nicht von der Bauplastik herzuleiten ist, ja in einem Gegensatz zu ihr steht und mit dessen zeitlicher Ansetzung man nicht weiter als 1280 herabgehen sollte. Etwas anders liegt der Fall der Madonna von St. Amand-les-Pas (Abb. 4). Auch hier ist zwar der Zusammenhang mit der „Vierge dorée“ entschieden in Abrede zu stellen. Das Stück aus St. Amand-les-Pas zeigt eine durchgehende Schwingung des ganzen Leibes, welche bei der „Vierge dorée“ völlig fehlt und für die man mit viel mehr Recht etwa auf die Trumeaumadonna des nördlichen Querhausportales von Notre-Dame in Paris verweisen könnte. In entfernter Beziehung zu diesem anscheinend pariserischen Typus steht die erstmals von G. Weise veröffentlichte, wohl frühere Madonna vom Westportal der Kirche in Marle bei Laon – von Weise zutreffend als Vergleichsstück für die „virgen blanca“ der Kathedrale in Toledo herangezogen –, ein wörtliches Gegenstück zu St. Amand-les-Pas ist eine Elfenbeinmadonna im Louvre (Nr. 96 des Köchlin'schen Kataloges). Wir möchten dafürhalten, daß die Madonna von St. Amand-les-Pas am ehesten ein von der Pariser Kunst abhängiges Werk der Jahre gegen 1280 ist. Dafür würde auch sprechen, daß das Antlitz – im Schnitt der Augen, der Rundung des Kinns, den in kielbogenähnlichem

Schwung sich zum Mittelscheitel hochwellenden Haarlocken – eine unverkennbare Verwandtschaft mit den weiblichen Statuen der Straßburger Westfassade zeigt und d. h. ja zu unbezweifelbar von Paris beeinflussten Werken der gleichen Stilstufe. So erweist sich – mindestens was die beiden besprochenen Stücke angeht – die Auffassung von der Vorbildlichkeit der „Vierge dorée“ als eine der genauen Nachprüfung nicht standhaltende „fable convenue“. Die stilkritische Erforschung der französischen Skulptur des späten 13. und 14. Jhs., das zeigt schon ein solcher Einzelfall, steckt noch in den Anfängen.

Willibald Sauerländer

#### DIE TAGUNG UND BESICHTIGUNGSFAHRTEN DER DENKMALPFLEGER IM JUNI 1962 IN NIEDERSACHSEN UND MITTELDEUTSCHLAND

Die diesjährige Tagung der bundesdeutschen Denkmalpfleger fand vom 24. – 28. Juni in Niedersachsen statt. An ihr nahmen 38 Denkmalpfleger der Bundesrepublik und als Gäste 18 Denkmalpfleger aus der DDR, Dänemark, Italien, Jugoslawien, den Niederlanden, Österreich und der Schweiz teil.

In der turnusmäßigen Mitgliederversammlung – Mitglieder der Vereinigung sind lediglich Ämterchefs, also die Landesdenkmalpfleger der Bundesrepublik – wurde u. a. eine neue Geschäftsordnung beschlossen, die es ermöglicht, auch „Gäste, die in der Denkmalpflege tätig sind oder waren“, zur Teilnahme an den Tagungen aufzufordern. Da die jährlichen Zusammenkünfte hauptsächlich dem Erfahrungsaustausch vor dem Instandgesetzten oder in Instandsetzung begriffenen Denkmal dienen, erscheint es wichtig und wertvoll, den Kreis der Teilnehmer über die in den Denkmalämtern Tätigen hinaus auch auf praktische Denkmalpfleger etwa der Schlösserverwaltungen oder der Städte zu erweitern. – Ein wichtiger Besprechungspunkt der Mitgliederversammlung in Hildesheim war auch die unbedingt notwendige höhere Einstufung der beamteten Restauratoren, die im Benehmen mit dem Museumsbund erreicht werden soll, um hochqualifizierte Künstler und Techniker in den Werkstätten der Ämter halten zu können.

Kultusminister Voigt der Landesregierung von Niedersachsen gab den Denkmalpflegern einen Empfang, zu dem auch S. Exzellenz der Bischof von Hildesheim, der Landessuperintendent sowie die Spitzen der staatlichen und städtischen Behörden erschienen waren. Kultusminister Voigt bekannte sich in seiner Begrüßungsansprache zum Gedanken der Denkmalpflege, die er als geradezu lebenswichtig bezeichnete. Auch sei die Erhaltung der Denkmäler wichtige Voraussetzung für die neue Gemeinschaft Europas, dessen gemeinsame Kultur sie repräsentieren. – Wie es bereits bei den Kunsthistorikertagungen üblich wurde, sprachen auch die Denkmalpfleger die Öffentlichkeit an mit einem Vortrag des niedersächsischen Landeskonservators Professor Dr. Oskar Karpa, der über die „Grenzen und Möglichkeiten der Denkmalpflege“ sprach.

Diese Überschrift könnte auch über den Besichtigungen der Denkmalpfleger gestanden haben, als sie die bei jedem Objekt in anderer Weise zu bewältigenden Probleme