

REZENSIONEN

HANS REINHARDT, *La Cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*. Presses Universitaires des France. 1963. 249 S., 48 Tfln., 12 Textabb., 1 Faltplan.

1861 erschien die „Histoire et Description de Notre-Dame de Reims“ des Abbé Cerf, ein zweibändiges, alle damals erreichbare Information über den stolzen Bau zusammentragendes Werk, vom Autor im Vorwort ausdrücklich als ein „livre depuis longtemps désiré“ eingeführt. In den hundert Jahren, welche seit der Publikation von Cerfs Monographie verflossen sind, wurden die Fragen der Reimser Baugeschichte, der Planveränderungen und Meisteranteile, die Probleme der Reimser Bildhauerkunst, ihrer Chronologie, ihrer stilgeschichtlichen Stellung in einer kaum mehr übersehbaren Fülle weit verstreuter Einzelbeiträge mit oft äußerst widersprüchlichen Resultaten diskutiert. Die Katastrophe von 1914 hat dann bestimmte Erkenntnismöglichkeiten, zumal, was die Geschichte der Reimser Skulptur angeht, für immer verschüttet. Die Wiederherstellung und die Ausgrabungen in den zwanziger und dreißiger Jahren unter der Leitung Henri Deneux' haben freilich auch neue Tatsachen ans Licht gezogen, allerdings damit auch zuvor nicht gestellte und womöglich noch schwierigere Probleme aufgeworfen. So braucht es nicht zu verwundern, daß seit dem Abbé Cerf sich niemand mehr an eine zusammenfassende Behandlung dieser ganzen, ebenso komplexen wie schwer zu handhabenden Stoffmasse wagen mochte, obwohl in der Forschung Einigkeit darüber bestand, eine moderne Monographie über die Kathedrale von Reims sei nun abermals – mit den Worten ihres ersten Historiographen zu reden – „un livre depuis longtemps désiré“ geworden.

Der Abbé Cerf war ein Reimser Chorherr gewesen. Hans Reinhardts im vergangenen Jahr vorgelegte Reims-Monographie wird von jenem Enthusiasmus beflügelt, wie ihn die königlichste unter den französischen Kathedralen Frankreichs anscheinend gerade unter ihren nicht lokalen Bewunderern zu entzünden vermag und wie er etwa auch in jeder Zeile anklingt, die Wilhelm Vöge zu dem Thema Reims niedergeschrieben hat. Der Verfasser ist mit Passion bei seinem Stoff. Immer wieder läßt er seine Bewunderung für das Singuläre, Unverwechselbare, ja, wie er meint, Unübertroffene seines großen Gegenstandes zu Wort kommen. „La cathédrale de Reims est le Parthenon de la France . . . jamais ailleurs l'harmonie et la puissance de ce prestigieux édifice champenois n'ont été égalées“ heißt es schon im Vorwort und in der „Conclusion“ liest man über die Skulptur: „C'est bien sur le chantier de Reims que c'est crée le style qui a gagné toute l'Europe, imposant partout la grâce champenoise.“ So ist es ein hochgestimmtes Buch, welches hier für die Reimser Kathedrale in all ihren Erscheinungsformen – von den Gründungs- und frühmittelalterlichen Vorgängerbauten, über die Architektur und die Skulptur bis zur Glasmalerei der hochgotischen Anlage – rühmendes Zeugnis ablegen will. Noch aus der Widmung spricht diese schöne Wärme für das erwählte Thema, gilt sie doch Henri Deneux, dem verehrungswürdigen Wiederhersteller und Betreuer des Baues in den Jahren 1915 bis 1939.

Der Umfang dieser im Stofflichen so extensiven Monographie ist dabei überraschend knapp gehalten. Es sind nur 212 Seiten Text, von welchen nicht weniger als 53 den Vorgängerbauten und der Vorgeschichte der jetzigen gotischen Kathedrale gewidmet sind. Dann folgen nacheinander kurze Kapitel über die Quellen für den Neubau des 13. Jh., über das Labyrinth, über Villard de Honnecourt, über chronologische Anhaltspunkte, welche sich aus datierten und an Reims anknüpfenden Monumenten ergeben, schließlich 34 Seiten über die Architektur, 47 Seiten über die Bildwerke und 12 Seiten über die Glasgemälde des jetzigen Baues. Der Text schließt dann mit einer Zusammenfassung der gewonnenen Resultate und einem Epilog, in welchem ein Ausblick auf die weiteren Geschehnisse der Kathedrale bis in unsere Tage gegeben wird. Auch der kritische Apparat ist äußerst eingeschränkt. Er zitiert die wichtigste, aber doch nur die nächstliegende, jeweils unmittelbar mit Reims befaßte Literatur. Besonders zu loben ist, daß für die ebenfalls mit Sparsamkeit aufgetobten Reproduktionen meist alte Vorlagen benutzt worden sind, wobei man die schöne Aufnahme des Chores, 1851 vor den Sanierungen und Ergänzungen Viollet-le-Ducs entstanden, hervorheben möchte. All diese Vorzüge – das starke Attachement an den einen Gegenstand wie die sehr knappe, vielleicht allzu knappe Form der Darbietung – sind nun freilich zugleich auch Schwächen des Buches. Der Eifer, mit welchem Reims stets an die erste Stelle gerückt wird, hat den kritischen Blick für die Vielschichtigkeit des historischen und künstlerischen Geschehens an mehr als einer Stelle getrübt und fordert damit Widerspruch heraus, wo dieser leicht durch eine bedachtsamere Setzung der Akzente hätte vermieden werden können. Aus der außerordentlichen knappen Form der Darlegungen erwachsen größere Schwierigkeiten. Reinhardt wünschte, daß sein Buch sozusagen in voller Rüstung vor den Leser träte: er hat in allen Fragen entschieden, zuweilen zu entschieden Position bezogen, aber er hat dabei der Diskussion der möglichen Gegenargumente, der Alternativlösungen zu wenig Raum gegeben. Die an Reims geknüpften baugeschichtlichen und kunstgeschichtlichen Fragen sind von verwirrender Vielfalt und entnütigender Kompliziertheit und gerade darin mag eine Herausforderung gelegen haben, die Antworten sozusagen zu forcieren. Der an Reinhardt anknüpfenden Diskussion aber erwächst nun die Aufgabe und die Pflicht, die Schwierigkeit der Probleme, das Dunkel, welches noch immer über vielen Fragen liegt, wieder in Erinnerung zu rufen.

Gerade die ersten, den Vorgängerbauten der gegenwärtigen Kathedrale gewidmeten Kapitel des Buches machen diesen Umstand besonders empfindlich bewußt. Es muß als ein Verdienst Reinhardts hervorgehoben werden, daß er erstmals die gesamte Frühgeschichte der Kathedrale von Reims bis zum Brande im Jahre 1210 im Lichte der Deneux'schen Ausgrabungsergebnisse darzustellen versucht hat. In aufeinanderfolgenden Kapiteln werden die erste Anlage aus dem 5. Jahrhundert zusammen mit dem von Deneux ergrabenen Baptisterium, dann der von Ebbo begonnene, durch Hincmar 862 geweihte, teilweise ergrabene karolingische Bau, weiter die nur aus den Quellen zu erschließende Erneuerung der Westseite unter Adalbero (969 – 989) und schließlich die nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene Doppelturmfassade und Choranlage des Erzbischofs Samson (1140 – 1160) behandelt. Da die Grabungsergebnisse

Deneux' bisher nicht in extenso und systematisch publiziert sind und auch Reinhardt nur die seit 1944 bekannten, äußerst knappen Mitteilungen des Ausgräbers architekturgeschichtlich interpretiert, ist hier eine Stellungnahme vorerst noch außerordentlich erschwert. Was den karolingischen Bau angeht, so haben die Ausgrabungen Deneux' die auf dem Studium der Quellen beruhende Ansicht Georges Durands bestätigt: die Westteile der unter Ebbo begonnenen Kathedrale stellen anscheinend eine Parallele zu Centula dar. Das wenigstens scheint einigermaßen sicher oder doch als Hypothese vertretbar zu sein. Ob der von Deneux als die Sohlbank des frühgotischen Samschores angesprochene Mauerzug hingegen wie Reinhardt – ausgehend von einer leichten Achsenverschiebung gegenüber den Fundamenten des ebenfalls ergrabenen, frühgotischen Umgangschores – meint, zur karolingischen Apsis gehörte, bleibt wohl offen. Hier müßte der genaue Grabungsbefund vorliegen, um eine Entscheidung zu ermöglichen. Ein Querschiff ist für den karolingischen Bau durch die Ausgrabungen Deneux' nachgewiesen. Die Wendung „subtus capellam sancti Michaelis“, die sich in einem nach Demaison allerdings erst im 12. Jh. niedergelegten Reimser Ordo findet, ist auf dieses schon zum karolingischen Baubestand gehörige Querhaus zu beziehen und erlaubt – wie Reinhardt wohl richtig sagt – den Schluß auf Querhausermporen. Querhausermporen sind ja gelegentlich auch schon für Centula vermutet worden und so scheinen sich die schon angesichts des Westbaues vermuteten Zusammenhänge noch einmal zu bestätigen. Soll man noch weitergehen? Reinhardt sieht noch die gegenwärtige Gliederung der Querfassaden und vor allem die drei in der Tat auffallenden Rundbogenarkadenstellungen der Triforienzone als eine Abspiegelung dieser untergegangenen karolingischen Emporenanlage. Die Triforiengliederung der Reimser Querhausstirnen gehört aber wohl eher in den rein formalen Zusammenhang der durch die frühgotische Architektur vielfältig variierten Laufgangsysteme. Besonders naheliegend erscheint ein Blick nach den ebenfalls tonnenüberwölbten Arkadenstellungen an genau gleicher Stelle unter der Rose im Nordquerhaus der Kathedrale von Laon, die möglicherweise eine der direkten Quellen für die Reimser Lösung darstellen. Der Versuch, diese gotische Triforiengliederung im Lichte eines Vergleiches mit den Querhausermporen von St. Michael in Hildesheim als eine Art Wiederaufnahme der karolingischen Emporenanlage des Vorgängerbaues anzusehen, mag im ersten Augenblick bestechend erscheinen, ist aber doch zu wenig unterbaut. Was schließlich die von Reinhardt erwogene Abhängigkeit der Hildesheimer Emporen von dem Ebbo-Bau in Reims angeht, so muß zu bedenken gegeben werden: die historischen Beziehungen zwischen Reims und Hildesheim – Ebbo ist ja in seinen letzten Lebensjahren Bischof von Hildesheim gewesen – sind gewiß unbestreitbar. Jedoch haben sich am Hildesheimer Dom, in dem Reinhardt das „missing link“ für die Tradierung des Querhausermporenmotivs vom karolingischen Bau in Reims auf den ottonischen Bau von St. Michael in Hildesheim sehen möchte, auch durch die Untersuchungen in der Nachkriegszeit keine Anhaltspunkte für das Bestehen einer Querhausermporenanlage ergeben. So wird man die vorgeschlagene Ableitung der Querhausermporen des Bernwardinischen Baues vorerst doch nur als eine rein hypothetische gelten lassen wollen.

Bedeutsamstes Ergebnis der Deneux'schen Grabungstätigkeit war bekanntlich die Freilegung der Fundamente eines frühgotischen Umgangschores mit Kapellenkranz. Reinhardt hat jetzt richtig darauf hingewiesen, daß der Grundrißtypus in einigen wesentlichen Zügen jenem entspricht, den Enlart für Théroüanne ergraben hatte und wie er später in Dommartin und Heisterbach aufgegriffen wurde. Die Vermutungen über den Aufriß laufen, wie Reinhardt selbst einräumt, einstweilen auf Alternativhypothesen hinaus, zwischen denen eine eindeutige Entscheidung noch nicht möglich scheint. Dringend erwünscht wäre eine vollständige, katalogmäßige Veröffentlichung der offenbar in größerer Zahl ergrabenen Basis-, Kapitell- und Gesimsfragmente dieses frühgotischen Chores, um dadurch eine breitere Ausgangsbasis für die Beurteilung der ungeklärten Fragen zu gewinnen. Für die Doppelturmfassade Samsons, deren Existenz schon vor den Grabungen Deneux' aus den Quellen bekannt war, verweist Reinhardt auf das Vorbild von St. Denis. In diesem Zusammenhang mag erwähnt sein, daß auch die gleichzeitig entstandene Kapitellskulptur des Kapitelsaales von St. Remi in Reims in allerengstem Zusammenhange mit den Kapitellen und Türpfostenreliefs der Westportale von St. Denis steht. Reims scheint also um die Mitte des 12. Jh. nicht nur was die Architektur der Kathedraalfassade angeht, sich an das Beispiel der Sugerschen Unternehmungen gehalten zu haben.

Doch wenden wir uns jenen Abschnitten zu, welche sich mit dem Bau und den Bildwerken des 13. Jh. beschäftigen, dem Kernstück des Buches also und beginnen dabei mit der Erörterung jener auf verschiedene „Livres“ - Documentation - Architecture - Sculpture - verteilten Darlegungen, welche sich mit den ältesten Partien des Baues befassen, die bis zur Beziehung des Chores 1241 vollendet waren. Hier liegt, wie allbekannt, eine besonders schwierige Situation vor. Einer geringen Zahl urkundlicher Nachrichten steht ein Spuren von tiefgreifenden Planveränderungen aufweisender Bau gegenüber. Die Tatsache, daß wir aus den nur unvollständig überlieferten Inschriften des Labyrinths Baumeisternamen mit sehr cursorischen Verweisen auf das jeweilige Oeuvre und in drei von vier Fällen mit Angabe der Dauer der Amtszeit kennen, daß in dem nicht datierten Hüttenbuch des Villard de Honnecourt sich auf jene ältesten Teile der Reimser Kathedrale bezogene, aber mit dem gegenwärtigen Baubefund nicht übereinstimmende Zeichnungen finden, daß schließlich am Bamberger Dom sich datierte, jene früheste Reimser Schicht voraussetzende Bildwerke erhalten haben, kompliziert den Sachverhalt mehr, als daß sie ihn klären würde. In einer derart delikaten Lage wird man es allein schon als einen glücklichen Umstand bezeichnen, daß es dem Verfasser vergönnt war, eine bisher übersehene Urkunde aufzutun, nach welcher der Erzbischof Guillaume de Joinville bereits im Jahre 1221 - also nicht mehr als elf Jahre nach dem Brande von 1210 - die Scheitelkapelle des Chorumganges für den gottesdienstlichen Gebrauch durch das Kapitel freigab. Damit wird der neuerdings auch von anderer Seite (R. Branner, *Speculum* XXXVI, 1961, S. 32 und *Zeitschr. f. Kunstgesch.* 24, 1961, S. 230) befürworteten Datierung des Choruntergeschosses in die allererste Bauzeit - etwa bis 1220 - ein fester äußerer Anhaltspunkt zugeführt.

Erster und damit entwerfender Baumeister der Kathedrale ist für Reinhardt Jean d'Orbais. Obwohl die Diskussion um die Reihenfolge der im Labyrinth genannten Architekten – eine Diskussion, deren Unermüdlichkeit den Nichtbeteiligten zuweilen an ein Ringelreigenspiel erinnern kann – auch in allerjüngster Zeit noch lebhaft war und obwohl noch immer Gegenmeinungen bestehen, hat die Erstplacierung Jean d'Orbais' heute wohl die meisten Anhänger für sich. Einmal scheint es, daß der umstrittene terminus „coiffe“ sich mindestens mit gleicher Berechtigung auf den ganzen Chor wie nur auf die Chorgewölbe beziehen läßt. Sodann hat R. Branner nachgewiesen, daß die Zirkelkonstruktion, welche auf der Cellier'schen Zeichnung der Figur des Jean d'Orbais beigegeben ist, sich anscheinend auf den Reimser Chorgrundriß und seine besondere Form der Jochkontraktion beziehen läßt. (Art. Bull. XLIII, 1961, S. 131 ff.) Schließlich fällt auch der schon früh von de Mellet gegebene Hinweis auf die Abteikirche von Orbais als Argument für die Erstplacierung Jean d'Orbais' ins Gewicht. Reinhardt hat diesen Hinweis energisch aufgegriffen und durch Vergleiche architektonischer Einzelheiten zu stützen gesucht. Sie treffen zu, müßten freilich noch präzisiert werden und vor allem bedürfte die anscheinend noch recht dunkle Chronologie von Orbais der Klärung. So stellt sich etwa die Frage, ob das berühmte Reimser Maßwerkfenster tatsächlich, wie der Verfasser will, v o r h e r schon im Langhaus von Orbais ausgebildet war?

Nun besagt die Erstplacierung des Jean d'Orbais architekturgeschichtlich zunächst nicht mehr, als daß man einen in dem Kreis von St. Remi in Reims und Orbais aufgewachsenen, freilich auch mit nicht lokalen, modernen Lösungen vertrauten Architekten hinter dem Anfangsentwurf vermutet. Festere Konturen nimmt diese Baumeistergestalt erst an, wenn darüber entschieden wird, welche Partien des gewaltigen Gebäudes unter seiner Leitung entstanden sein sollen. Hier hat der Verfasser mit jenem Eifer, der ihn stets beflügelt, wenn es darum geht tatsächliche oder vermeintliche Reimser Präzedenzen aufzuweisen, Jean d'Orbais, dem ersten, beginnenden Meister ein wahrhaft gigantisches Oeuvre zugeschlagen. Dieses Oeuvre umfaßt nicht nur den gesamten Chor mit Ausnahme der oberen Gewölbeteile und des Strebewerks und die gesamten Transeptfassaden, sondern – eine Hypothese Hans Kunzes aufgreifend und erweiternd – auch noch das Projekt einer höchst modernen Westfassade, an Chartres Nord anknüpfend, Gedanken des Robert de Luzarches für die Amienser Portalgestaltung vorwegnehmend. „C'est bien à Reims que, pour la première fois, paraît-il, une théorie de statues devait se prolonger sur les contreforts, reliant ainsi les trois portails en une admirable unité.“ „Amiens“ – so heißt es kurz zuvor – „dont la façade, commencée en 1220, semble avoir suivi de près le modèle du projet de Reims.“ Hier hat nun der Wunsch gerade den beginnenden Meister mehr als eigentlich nötig zu heroisieren – an der künstlerisch überragenden Bedeutung des Jean d'Orbais kann ja schon angesichts seines wunderbar flüssigen Chorgrundrisses oder des Reimser Fensters ohnedies gar nicht gezweifelt werden –, hat die Intention, Reims nicht nur künstlerischen, sondern auch chronologischen Primat zu sichern, die Perspektiven wunderbarlich verrückt. So ist es gekommen, daß gerade die Resultate, welche die Monographie über den Bauvorgang an Chor und Querhaus und vor allem über die hypothetische erste Portalanlage mitteilt, mehr als



Abb. 1 a Cicero-Büste. Rom, Museo Vaticano



Abb. 1 b Prophet. Reims, Kathedrale, südl. Querschiff.
Nach Gipsabguß. (Mit freundlicher Genehmigung von
Prof. R. Hamann-MacLean)



Abb. 2 a Bildniskopf. Rom, Museo Nazionale



Abb. 2 b Archivoltenfigur. Reims, Kathedrale, Südrose.
Nach Gipsabguß. (Mit freundlicher Genehmigung von
Prof. R. Hamann-MacLean)



Abb. 3 b Kopf der Elisabeth. Bamberg, Dom



Abb. 3 a Maske. Reims, Kathedrale, Chor. (Mit freundlicher Genehmigung von Prof. R. Hamann-MacLean)



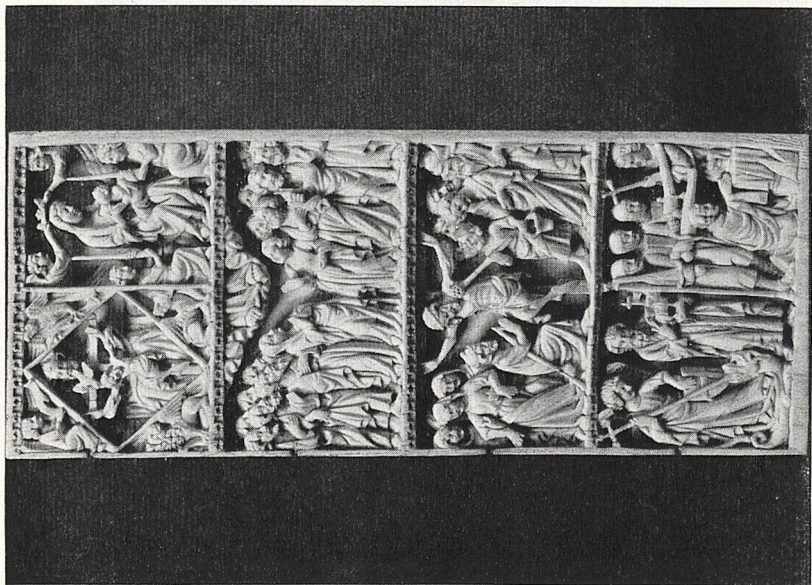


Abb. 6 a Flügel eines Diptychons. Luzern, Sammlung
Kofler-Truniger

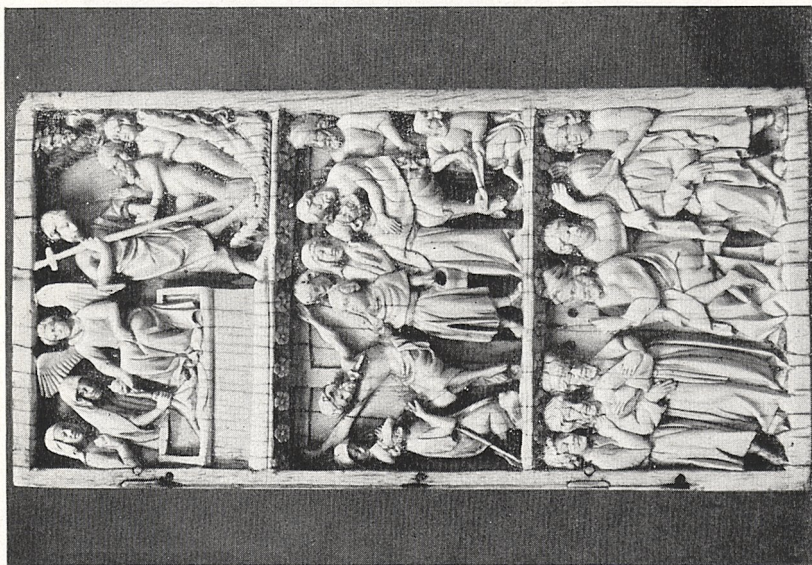


Abb. 6 b Flügel eines Diptychons. Luzern, Sammlung
Kofler-Truniger



Abb 7 a Elfenbeintafel mit Himmelfahrt Christi. Luzern, Sammlung Kofler-Truniger

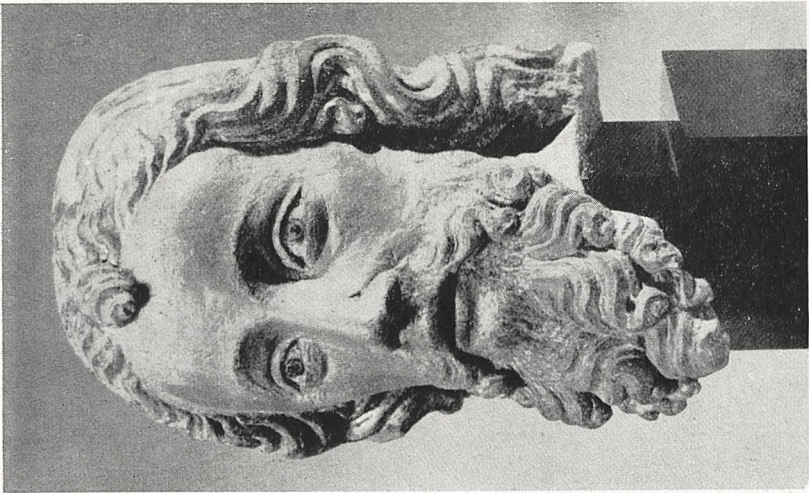


Abb. 7 b Apostelkopf. Luzern, Sammlung Kofler-Truniger



Abb. 8 Gustave Moreau, Tod des Dichters. Paris, Musée Gustave-Moreau

irgendein anderer Abschnitt des Buches mancherlei kritische Bedenken auf den Plan rufen.

Die Aufmerksamkeit des Verfassers hat unser Wissen um das viel umstrittene Reimser Labyrinth in einem Punkt gefestigt. Er konnte die Ansicht Demaisons, daß die fünfte zentrale Figur den Erzbischof Aubry de Humbert (1207 – 1218) darstelle, durch den Hinweis auf eine legendäre lokale Überlieferung stützen, wonach dieser in Pavia verstorbene Kirchenfürst nach Reims überführt und „au milieu du dédale“ bestattet worden sei. Die Versuchung freilich, für die baugeschichtlichen Fragen die Lösung vom Labyrinth aus sozusagen zu errechnen – eine Versuchung, welche in der Forschung über die Baugeschichte der Kathedrale von Reims vielerlei Leerlauf verursacht hat –, vermochte auch der Verfasser nicht völlig zu widerstehen. Das Labyrinth – und die Hypothese des Verfassers über das Datum seiner Entstehung erweist es erneut – kann aber den Schlüssel zur Klärung der Reimser Baugeschichte nicht liefern, und so bleibt auch des Verfassers Annahme, daß Jean d'Orbais in den Jahren zwischen 1210 und 1228 die gesamten Ostteile mit Ausnahme des Gewölbeschlusses und des Strebeapparates hochgeführt habe, dem Baubefund als der einzigen kritischen Kontrollinstanz unterworfen, wie denn überhaupt zu sagen ist, daß nur eine minutiöse Detailkritik aller Teile des Baues und aller noch erhaltenen Skulpturen uns in den strittigen Fragen weiterbringen wird. Hier aber erhebt sich gegen die globale Zuschreibung des Chores und der Transeptfassaden an den Baumeister I die gewichtige Stimme Henri Deneux'. Deneux hat in seinen mit beispielhafter Sorgfalt niedergelegten Notizen über die baulichen Veränderungen an der Kathedrale von Reims (Bull. mon. CVI, 1948, S. 121 ff. bsdrs. S. 123 – 5) ja gerade gezeigt, daß zwischen dem Untergeschoß und den oberen Stockwerken der Ostteile der Kathedrale durchgehend Veränderungen eintreten, die ihn zu dem Schluß führen: „on sent que l'édifice a changé de main directrice“. Am deutlichsten erkennbar sind diese Veränderungen an den Transeptfassaden, wo die Strebepfeiler im Obergeschoß nicht nur mehr als gewöhnlich verschmälert, sondern auch aus der Achse gerückt werden. Deneux hat einen Grundriß des Obergeschosses der Querhaustürme nach ihrer jetzigen Erscheinung neben einen rekonstruierten Grundriß gestellt, welcher für die gleiche Geschoßlage die konsequente Fortführung der Strebepfeilerbildung des Untergeschosses zeigt. (Deneux, op. cit. Fig. 4 und Fig. 5). Die Veränderungen – abzielend auf Erweiterung der Öffnungen, Abwandlung der Grundrißgestalt des Turminnen vom Rechteck zum Quadrat – sind einschneidend. Deneux sagt ganz richtig: „La superposition des plan au-dessus et au-dessous de ce niveau montre bien une modification importante apportée aux projets primitifs.“ Reinhardt hat diese Feststellung Deneux' einfach bei Seite gelassen, hat sich gar nicht zu ihr erklärt, sondern begnügt sich mit der lapidaren Behauptung: „les façades du transept . . . sont évidemment une conception homogène, due au premier maître, et il semble qu'elles ont été montées d'un seul jet.“ Damit war nun freilich auch der Weg zu einer charakterisierenden Unterscheidung Jean d'Orbais und des Baumeisters II – des Jean le Loup –, in dessen Hände die Bauleitung nach 1220, beim Übergang von den Untergeschossen zu den Obergeschossen des Chores, an der von Deneux beobachteten Nahtstelle,

übergegangen sein muß, von vorneherein verbaut. Reinhardt hat beider Oeuvre – um dem Jean d'Orbais, dem ersten Meister, größere, alles überschattende Statur verleihen zu können – in eins verschmolzen, hat die Grenzen verwischt. Erst an den Obergeschossen erscheinen unter den Laibungsbögen der Fenster jene Kopfkonsolen, welche als die Reimser „Masken“ Berühmtheit erlangten. Reinhardt verweist auf die Seitenschiffenster des Langhauses der Kathedrale in Chartres als das mutmaßliche Vorbild. Er deutet als andere Möglichkeit Soissons an. Aber die großen Kopfkonsolen an Obergadenfenstern kommen von Laon, sowie auch die Blendarkaturen unter den Fenstergeschossen der Querhaustürme mit Köpfen in den Arkadenzwickeln in Laon wörtlich vorbereitet waren. In Laon finden sich die Vorstufen für das Motiv des Atlanten unter dem Traufgesims der Hochschiffwand und auch für den Gedanken, die Öffnungen des Rosengeschosses mit Archivoltenfiguren zu umkränzen (vgl. hierzu schon Vöge, *Sitzungsber. kunstgesch. Ges. Berlin III*, 1904, S. 13). Laon hat also eine besondere inspirierende Wirkung gerade auf die Gestaltung der Obergeschosse des Reimser Ostbaues ausgeübt. Ob hieraus Rückschlüsse auf die Eigenart des Baumeisters II, des Jean le Loup, zu ziehen wären?

Es hat seine Schwierigkeiten, über den anderen Hauptteil des Oeuvres, welches Reinhardt für Jean d'Orbais postuliert, zu diskutieren, da hier ja schon der Gegenstand der Diskussion nur als Hypothese gegeben ist und sich gegen eine Hypothese zwingende Gegenargumente nun einmal nicht mit der gleichen Beweisgültigkeit vorbringen lassen wie gegen Feststellungen an einem bestehenden Gebäude. Man wird es als ein bleibendes Verdienst Hans Kunzes ansehen müssen, daß er zuerst mit allem Nachdruck darauf aufmerksam gemacht hat, zwei von den gegenwärtig an der nördlichen Querhausfassade in Reims aufgestellten drei Portalen – das Heiligenportal und das Gerichtsportal – seien dort offensichtlich erst nachträglich versetzt worden und müßten ursprünglich für ein aufgegebenes erstes Projekt Reims/West bestimmt gewesen sein. Ob der nächste Schritt Kunzes, diese Westfassade I nun zu rekonstruieren, sich noch innerhalb der Grenzen empirischer Erkenntnismöglichkeiten bewegte oder auf einem allzu großen Vertrauen in die Nachrechenbarkeit gotischen Bauverfahrens beruhte, darüber werden die Meinungen schon eher auseinandergehen. Die eng an die archäologische Empirie gebundene französische Wissenschaft hat sich von den Rekonstruktionsversuchen für Reims I ferngehalten und auch Vöge, sicherlich der beste nicht-lokale Reimskenner vor 1914, scheint derartigen Rekonstruktionsbemühungen eher skeptisch gegenüber gestanden zu haben. (Vgl. *Zeitschr. f. b. Kunst*, NF. 25, 1914, S. 193 ff. Anm. 75.) Reinhardt hat nach manchen anderen die Kunze'sche Hypothese aufgegriffen und sogar, was das Figurenprogramm angeht, noch wesentlich ausgedehnt. Die Ausgangslage ist zunächst die, daß Fundamente, welche für die Rekonstruktion dieser hypothetischen Fassade I Anhaltspunkte bieten könnten, nie gefunden wurden und daß nicht einmal über die Stelle, an welcher sie errichtet werden sollte, eine Einhelligkeit der Meinungen erzielt werden konnte. Blickt man auf Reinhardts Rekonstruktion der Gesamtfassade, so erkennt man mit einiger Verwunderung, daß die von Deneux konstatierten „modifications“ ab Geschoß I der Querhausfassaden – also Verschmälerung und Ver-

rückung der Strebepfeiler – getreu in die rekonstruierte Westfassade I übernommen wurden (hierzu schon R. Branner, *Zeitschr. f. Kunstgesch.* 24, 1961, S. 220 ff. Anm. 27). Die einzigen festen Gegebenheiten in all diesen Vermutungen um die Westfassade I bilden die beiden, offensichtlich verworfenen und dann an der Nordfassade aufgestellten Portale und jener Zyklus von sechs höchst altertümlichen Prophetenfiguren, welcher sehr viel später am südlichsten Gewände der jetzigen Westfassade als eine Folge von Lückenbüßern zur Aufstellung gekommen ist. Reinhardt rechnet dem gleichen Komplex freilich auch noch die Figuren der antikisierenden Gruppe – also *Visitatio*, den sog. Mann mit dem Odysseuskopf und den Engel zur Linken des Hl. Nicasius – zu, worauf zurückzukommen ist. Von diesen Gegebenheiten ausgehend ist nun immer wieder versucht worden, das Arrangement der ersten Portalanlage zu rekonstruieren, wobei bezeichnenderweise für jeden der erhaltenen Portalzyklen – den Zyklus des Gerichtsportales, den Zyklus des Heiligenportals und auch den fragmentarisch erhaltenen Prophetenzyklus – irgendwann einmal die zentrale Stelle beansprucht wurde und sogar der erstaunliche Vorschlag, die Prophetenfiguren an die Gewändearchitektur des Heiligenportales zu versetzen, im Eifer des Rekonstruierens unterbreitet werden konnte. Man wird allen diesen Versuchen entgegenhalten müssen, daß die aus dieser Fassade I erhaltenen Fragmente für eine Rekonstruktion schlechterdings nicht ausreichen. Man kann vor allem die Frage stellen, ob es angeht, das Gerichtsportal, dieses stilistisch höchst uneinheitliche und in seinem Programm, vor allem seinem Gewändezyklus – mit nur sechs Apostelfiguren – anscheinend gar nicht zur Vollendung gelangte Portalwerk, das schließlich an der Nordfassade eine durch den beengten Platz zwischen den Strebepfeilern bedingte, formal höchst unbefriedigende Notaufstellung mit geraden Wandungen fand, unkritisch der Rekonstruktion einer ersten Westfassade zugrunde zu legen? Reinhardt ist hier Kunze gefolgt, hat die Seitenportale der Fassade I so rekonstruiert. Alles was wir von der Entfaltung, ja man mag sagen, der Ästhetik des gotischen Portals seit St. Denis/West wissen, spricht dagegen. An der königlichsten aller Kathedralen wäre einer der feinfühligsten Baumeister der Gotik, ein auf Wohllaut der Form Bedachter, auf eine völlig anachronistische, an Moissac oder Beaulieu erinnernde Lösung verfallen? So hoch man das forschlerliche Engagement, welches in solche Rekonstruktionsversuche investiert wurde, auch veranschlagen mag, die Gedanken der ersten Reimser Architekten zur Fassaden- und Portalbildung noch zu erhaschen, scheint uns durch eine verschüttete Überlieferung für immer verwehrt.

Die Schwierigkeiten werden noch einmal deutlicher, wenn wir uns jetzt dem Versuche Reinhardts zuwenden, die Figurenanordnung jener hypothetischen ersten Reimser Portalanlage zu bestimmen und damit auch schon auf die Reimser Bildwerke zu sprechen kommen. Ob Reinhardts These, daß die Zeichnungen Villard de Honnecourts nach Reimser Bauformen bereits um 1220 entstanden seien, weil auf der Darstellung des Inneren einer Chorkapelle die Gewölbekappen offen gelassen sind und daher hier ein unfertiger Zustand festgehalten sei, sich halten wird, bleibt abzuwarten. (Diese Beobachtung wurde übrigens schon von Willis 1859 gemacht, was Reinhardt entgangen zu sein scheint. Vgl. dagegen R. Branner, *Gaz. B. A.*, Mars 1963, S. 129 ff. Anm. 27.) Die

weitere Folgerung Reinhardts jedenfalls, daß die Madonnenbüste über dem von Villard gezeichneten Reimser Fenster möglicherweise ein Werk des Reimser Visitationeisters und vielleicht sogar eine verlorene erste Trumeaumadonna wiedergebe, womit ein Anhaltspunkt gegeben wäre, auch die Heimsuchung um 1220 zu datieren und dem hypothetischen ersten Portalprogramm zuzuschlagen, ist schlechterdings unwahrscheinlich. Das Motiv der Madonnenbüste mit einem sich umwendenden, segnenden Kind weist, wie schon Hahnloser zutreffend vermutet hat, auf einen szenischen Zusammenhang und es kommt unter den zahlreich erhaltenen Trumeaumadonnen nicht einmal vor. Der feine, zart zerfließende Gewandstil steht zur matronenhaften Körperfülle der Visitatio eher in einem Gegensatz, von Details wie der völlig verschiedenartigen Brauenbildung ganz zu schweigen. Dabei hätte Reinhardt dieser Abschweifung zur Einfädung seiner Hauptthese – Zugehörigkeit der Visitatio zur Fassade I – gar nicht bedurft, denn wie schon Vöge gesehen hat und wie Reinhardt selbst zutreffend wiederholt: daß der Stil der Visitatio bereits in der frühesten Zeit in Reims sich vorbereitete, beweisen die fest im Mauerverband der Chorkapellen sitzenden Engelsfiguren. Etwas Anderes ist es, ob man daraus jene Schlüsse auf das Programm I und die absolute zeitliche Stellung der antikisierenden Figurengruppe ziehen soll wie Reinhardt. Außer den vier antikisierenden Figuren rechnet ja auch er, wie die gesamte übrige Forschung, das Heiligenportal, das Gerichtsportal und den frühen Prophetenzyklus zu Programm I. Abweichend von der gesamten bisherigen Forschung aber möchte Reinhardt den Prophetenzyklus nicht als ein Überbleibsel einer Gewändefigurenfolge ansehen, sondern – von Amiens her rückschließend – an den Stirnen der Strebepfeiler aufstellen. Hier scheint nun abermals der Wunsch, Reims an vorderste Stelle zu rücken, die Möglichkeit zu kritischer Differenzierung verbaut zu haben. Der innerhalb der Portalprogramme völlig neue und singuläre Zyklus an den Strebepfeilern von Amiens stellt die zwölf kleinen Propheten dar. Seine Bedeutung für das im Gerichtsgedanken gipfelnde Amiensere Programm hat Adolf Katzenellenbogen in einer vorzüglichen Untersuchung aufgewiesen. In Reims würde nur eine einzige von den erhaltenen sechs Statuen überhaupt in das Amiensere Programm aufgenommen werden können – Jesaias. Es handelt sich hier um jenen eben nicht nur auf Propheten beschränkten typologischen Figurenzyklus, wie er seit Senlis an Marienkrönungsportalen begegnet. Die Forschung hat denn auch seit Mâle stets angenommen, daß der Reimser Zyklus für die Wandungen eines ersten, nie vollendeten Marienportales bestimmt war und noch aus den Wendungen und Gesten der erhaltenen Figuren läßt sich eine solche Aufstellung erschließen. Reinhardts Versuch also, den großen Gedanken der Prophetenreihe an den Strebepfeilerstirnen von Robert de Luzarches auf Jean d'Orbais zurückzuprojizieren, ist unhaltbar. Damit aber stürzt auch ein zweiter Eckpfeiler seiner Programmrekonstruktion. Versetzt man die Christophorenfiguren an die Wandungen des Marienportals zurück, so bleibt dort kein Raum mehr für die antikisierenden Statuen und diese entschwinden aus dem Programmzyklus I. Tatsächlich spricht ja dafür auch, was wir von der historischen Entwicklung der Programme wissen. Der Christophorenzyklus und der Statuenzyklus mit der Jugendgeschichte Christi traten ja nicht nebeneinander auf, son-

dem stellen einander historisch ablösende Programmvarianten des Marienkrönungsportales dar. Der neue Typus trat zum ersten Male in Amiens auf und von Amiens her ist er nach Reims gewandert und hat dort den teilweise bereits ausgeführten älteren Zyklus verdrängt. Die Visitatio, der sog. Mann mit dem Odysseuskopf, in welchem Reinhardt einen ersten Joseph vermutet, und der als Gabriel geschaffene Engel zur Linken des Hl. Nicasius, wurzeln zwar ihrem künstlerischen Stile nach in der älteren Reimser Entwicklung, sind aber ausgeführt erst für das von Amiens her inspirierte Programm von Reims II. Alles spielt hier zusammen: mit dem Programmwechsel im Amiensischen Sinne erscheinen unter den Füßen der Reimsischen Statuen Amienser Tragebaldachine – die These, daß sie erst nachträglich gearbeitet seien, die Reinhardt vorbringt, wird durch die stilgleichen Marmousets widerlegt – und es steht dem oder den Reimser Meistern mindestens ein reinblütiger Amienser zur Seite, der Bildhauer der Annunziata und der Darstellung im Tempel, welche für denselben, modernen Gewändezyklus des Marienportals sicher gleichzeitig gearbeitet wurden. Damit dürfte sich auch vom Programm her gezeigt haben, daß das Unterfangen, dem ersten Reimser Architekten eine zukunftsweisende Fassadenanlage auf Grund einer bloßen Rekonstruktion zuzuschreiben, kaum als geglückt gelten kann.

Wir müssen uns im Folgenden auf eine knappe Erörterung der auf die Skulpturen bezogenen Teile beschränken. Der vielschichtige Gegenstand bringt es ja mit sich, daß in dem vorliegenden Buche eine kaum übersehbare Zahl verschiedenartiger, stets höchst komplizierter Probleme angeschnitten wird und eine auch nur einigermaßen erschöpfende Besprechung würde zwangsläufig nicht mehr vertretbaren Umfang annehmen. Zur Reihe der ältesten Prophetenserie war Neues nicht zu sagen. Der Ausgangspunkt Chartres Nord ist seit langem erkannt. Zum Heiligenportal: hier ist dankenswert, daß Reinhardt klarstellt, die Figur am Trumeau sei nicht als Sixtus, sondern als der Papst Calixtus anzusprechen. Man wird das Portal in Zukunft also umtaufen müssen auf Calixtusportal. Auch dürfte es zutreffen, daß die von Mâle als Hiob angesprochene Gewändefigur Chlodwig darstellt. Der lokale Reimsische Charakter des Heiligenportals tritt damit deutlicher hervor. D. Schmidts Beobachtung, daß mehrere der in den Archivolten dargestellten Päpste das Reimser Rationale tragen, geht in die gleiche Richtung. Gerichtportal: es erweckt Bedenken, wenn Reinhardt den zweiten Tympanonstreifen von unten für nachträglich eingefügt erklärt. Die Tatsache, daß das Wolkenband unter diesem Streifen etwas dünner ausfiel als die Wolkenbänder unter Christus und den Auferstehenden, reicht als Argument nicht aus. Grundsätzliche stilistische Unterschiede zwischen den Figuren dieses Streifens und der unteren Zone, vor allem aber den Archivoltenfiguren – wobei ein Blick auf die Archivoltenfiguren des Heiligenportales weiterhin erhellend ist – bestehen nicht. Das Ikonographische ist durch Lefrançois-Pillion ausreichend klargestellt. Es handelt sich um eine Erweiterung des Themenkreises von Seligen und Verdammten. Man wird also nicht gerade diesen Streifen aus dem im übrigen gewiß nicht völlig einheitlichen Portale herauslösen können. Ebenso ist kaum einzusehen, warum die Diakone in den Archivolten ursprünglich „de toute évidence“ für das Heiligenportal vorgesehen sein sollten. Man vergleiche dagegen das Programm der

Archivolten des Pariser Gerichtsportals, wo die Diakone ebenfalls erscheinen. Zum Stil der Nordportale: Reinhardt ist dem zutreffenden Hinweis Mâles auf Chartres als den Hauptausgangspunkt der Stilbildung gefolgt. Wünschenswert wäre freilich, daß diese Hinweise präzisiert würden. Ansätze zu solcher Präzisierung finden sich in der Arbeit von Theresa Frisch über die Chorstatuen. (Art. Bull. XLII, 1960, S. 1 ff.) Die Vorbilder in Chartres finden sich fast durchweg an der Nordvorhalle. Die Hohepriestergruppe dort und der selten abgebildete König am Ostende der Vorhalle (vgl. Kidson, Sculpture at Chartres, Abb. 73) bilden die Grundlage für den Stil gerade des von Reinhardt ausgeschiedenen Streifens des Gerichtsportals, des Beau-Dieu und dann der sich hier anschließenden Königsfiguren, z. B. des St. Louis. Im Tympanon des Sixtusportales gehen z. B. die Eltern des hl. Remigius wörtlich auf Figuren der Chartreter Hohepriestergruppe zurück, die Frau Hiobs aus der Botenszene wandelt die Statue der Modestia ab. Dann wieder gehört von den Apostelstatuen, über deren Zusammenhang mit den älteren Propheten Reinhardt Nützliches zu sagen hat, der Bartholomäus offensichtlich in die Nachfolge einer wenig beachteten antikisierenden Gruppe an der Nordvorhalle in Chartres, man vgl. etwa den Winter, Houvet, Nord, II, 90. Das sind nur Andeutungen. Eine gründliche stilkritische Untersuchung der Reimser Nordportale besitzen wir noch nicht. Wichtig sind diese Beziehungen zu Chartres wegen der Folgerungen. Vor 1220, wie Reinhardt meint, können die Nordportale wegen der Chartreter Chronologie kaum entstanden sein. Die Errichtung der Nordvorhalle in Chartres fällt sicher erst in das Ende des 2. Jahrzehntes. Damit wird aber auch fraglich, ob die beiden Nordportale – der Fall des Prophetenzyklus liegt anders – überhaupt noch unter dem ersten Reimser Architekten entstanden oder nicht doch schon, wie neuerdings vermutet, erst unter Jean le Loup. Eine genauere Klärung der Beziehungen zu Chartres aber würde auch erst den Weg frei machen für eine seit langem erwünschte gründliche Erörterung der Beziehungen zur Maaskunst. Der ganz allgemeine Hinweis auf Nikolaus von Verdun reicht angesichts der in verschiedensten Nuancierungen hervortretenden, ähnlichen Strömungen in der nordwesteuropäischen Kunst um 1200 hier gewiß nicht aus. Reinhardt möchte z. B. Reims gerade durch diese enge Verbindung mit Nikolaus von Verdun zu Chartres in Gegensatz bringen. Nun gibt es aber in der ganzen uns bekannten französischen Skulptur kein zweites Werk, welches den Wandungsfiguren des Dreikönigsschreines so nahe stünde wie die Archivoltenfiguren des mittleren Westportales von Laon, welche ihrerseits die Grundlage für die Stilbildung des ersten Chartreter Transseptateliers bildeten! Reinhardt verweist für die Köpfe des Petrus/Paulusmeisters auf den Dreikönigsschrein. Uns scheint, daß Panofskys Hinweis auf eine Büste des Antoninus Pius die Sache besser trifft. Auf summarische Weise lassen sich diese Fragen heute nicht mehr beantworten. Der Zusammenhang mit der auswärtigen Hüttenplastik, mit der Goldschmiedekunst des Maasgebietes und der schon beim Petrus/Paulusmeister einsetzende direkte Rückgriff auf die antike Großplastik, greifen bei der ältesten Reimser Skulptur ständig ineinander und es kann nur durch sorgfältigste Einzelanalyse das Ineinanderspiel dieser verschiedenen Anregungen geklärt werden.

Die Figuren an den Chorumgangskapellen spielen bei Reinhardt vor allem für die Entscheidung über die Chronologie eine wichtige Rolle. Er folgt, was das Ikonographische angeht, Bréhier, welcher hier nach östlichem Vorbild eine Darstellung der himmlischen Liturgie sah. Gegen diese Deutung sind neuerdings von Frisch (Art. Bull. XLIII, 1961, S. 6) wie von Branner (Zeitschr. f. Kunstgesch. 24, 1961, S. 239, Anmkg. 20) vorsichtige Bedenken geäußert worden. Das letzte Wort scheint hier nicht gesprochen. Die Attribute der Figuren weisen jedenfalls nicht eindeutig auf die Liturgie. Die Chorstatuen sitzen, wie Deneux gezeigt hat, im Mauerverband. Waren die Chorkapellen samt und sonders 1221 errichtet, dann müssen auch die Engelsfiguren und der Christus damals schon versetzt gewesen sein. Einige Figuren hängen mit den Gewändestatuen des Gerichtsportales zusammen, besonders dem Bartholomäus und dem Johannes. Hier liegt das stärkste Argument für eine Datierung auch der Nord-Portale vor 1220. Andere der Chorfiguren aber weisen, wie Reinhardt nach Vöge und auch Frisch richtig beobachtet hat, unmittelbar auf die Heimsuchungsgruppe voraus. Zwar steht der Engel IX – nach Frischs Zählung – wie schon von Frisch richtig gesagt, dem Petrus/Paulusmeister nahe und nicht dem Heimsuchungsmeister, wie Reinhardt will. Aber die Engel VII und VIII sind, wie Frisch gezeigt hat, direkte Vorstufen für die Visitatiogruppe, wahrscheinlich sogar Werke der gleichen Hand. Ob dieser ganze Zyklus der Chorkapellenfiguren, wie das von Reinhardt entdeckte Datum nahelegt, um 1220 fertig war? Man wird es nicht ausschließen können, obwohl allgemeine chronologische Überlegungen – Chartres – eher eine Ansetzung kurz nach 20 nahelegen würden. Zur Stilbildung der Chorkapellenengel trägt Reinhardt wenig bei. Auch Frischs Abhandlung kann hier das letzte Wort noch nicht sein. In den zukunftsweisenden unter den Engelsfiguren erscheinen Züge, die über die Nordportale hinausgehen. Die gotische Bildung des Antlitzes mit der glatten Gesichtsoberfläche, den hoch ansteigenden Brauenbögen, wie sie Engel VII und VIII zeigen, sieht wie ein Widerspruch moderner, pariserischer Formgedanken aus, verbindet sich aufs merkwürdigste der antikischen Haarperücke, so wie der Reichtum der Reimser Bildhauerkunst eben immer auf der Verschmelzung verschiedenartigster Eindrücke zu beruhen scheint.

Wir haben oben schon dargelegt, daß ungeachtet der unbestreitbaren Beziehungen zu den Chorkapellenengeln die antikisierenden Figuren an der Westfassade nicht vor der unter Amiensener Einfluß zustande gekommenen Programmänderung entstanden sein können. Auch formal zeigt eine der Figuren, der Odysseusköpfige, eine Verbindung der heimischen antikisierenden Formensprache – die man übrigens mit mehr Recht als das Vokabular des Josephsmeister den „*style proprement rémois*“ nennen könnte – mit Amiensischer Drapierung. Vor 1225, ja wahrscheinlich vor 1225/30 kann dieser Programmumschwung unter Zuwanderung von Amiensener Bildhauern kaum erfolgt sein. Eine Datierung der Bildwerke um 1220 ist wegen der Amiensener Chronologie ausgeschlossen. Reinhardts Vorschlag, die Heimsuchung auf den Eindruck griechischer Originale zurückzuführen, bleibt, so schön der Gedanke auch ist, doch wohl abwegig. Vor allem aber muß der Versuch, das Oeuvre des Heimsuchungsmeisters um die vier Statuen der Paradiesesflüsse, die sich am Absatz der Archivoltzone der Reimser West-

portale zwischen den Torbuchten finden, Bedenken erwecken. Reinhardt möchte in ihnen die Vorbilder für die Bamberger Stammelternfiguren sehen und sie deswegen in den Zusammenhang des antikisierenden Ateliers rücken. Die Darstellung der Bamberger Stammeltern als Aktfiguren erklärt sich aber zwanglos aus ikonographischen Gründen. Es bedarf dazu keines speziellen formalen Vorbildes. Die herrlichen Reimser Paradiesesflüsse hingegen gehören ihrer ganzen Erscheinung nach – in der Gewandbildung wie in den Formen des Antlitzes – in die Zeit des Bernard de Soissons. Das eigentümlich müde ephebenhafte Haupt der Paradiesesflußfigur Vitry I, 83 rechts scheint auf die Hand jenes bedeutenden Bildhauers zu weisen, der den wunderbaren Emmauschristus des Rosengeschosses schuf und dessen Kunst an der Kathedrale von Auxerre in dem Salomorelief und dem Johannesportal der Westfassade im dritten Viertel des Jahrhunderts nachgewirkt hat.

Rückt man die Visitatiogruppe zeitlich wieder mit dem Auftreten der Amiensischen Programmgedanken zusammen, so kommt man in einen Zeitraum, in welchem offenbar auch am Querhaus antikisierende und amiensische Tendenzen bei der Besetzung der Tabernakel und Archivolten des Obergeschosses nebeneinander auftraten. Es ist dieser Skulpturenbestand, der – weit mehr als die Heimsuchung – den in Reims weilenden Bamberger gefesselt hat. Hält man an dem Bamberger Datum von 1237 als dem terminus ante für den dortigen Skulpturenschmuck fest und nimmt man an, daß in Reims zwischen 1233 und 1236 die Arbeit wegen der Zwistigkeiten zwischen Bürgerschaft und Erzbischof und der Flucht des Kapitels geruht hat, dann muß dieser gesamte Zyklus 1233 vollendet gewesen sein. Reinhardt hat sich dafür entschieden – bei Bamberg läßt er die Möglichkeit etwas späterer Datierung allerdings offen – und man wird diesen Sachverhalt akzeptieren müssen. Reinhardt hat zu den Skulpturen in den Obergeschossen des Transepts manche weiterführenden Beobachtungen beigetragen. Ob seine Behauptung, die Königsfolge stelle die französischen Herrscher dar, die im wesentlichen auf die Tatsache einer Bügelkrone bei einer Figur – dem sogenannten Karl dem Großen – sich stützt, Mâles Argumentation wirklich widerlegt hat, bleibe allerdings dahingestellt. Der Karl auf dem Glasfenster im Inneren zeigt nach dem heutigen Bestand keine Bügelkrone und daß der König über dem Löwen David darstellt, scheint immer noch wahrscheinlicher als eine Identifizierung mit Pippin dem Kleinen. Andererseits haben ja Kitzinger und Katzenellenbogen gezeigt, daß auch hinter den Darstellungen alttestamentarischer Königsfolgen Anspielungen auf das französische Herrscherhaus sich verbergen. Die Hauptlinien sind im übrigen hier richtig gesehen. Der Meister des Philippe Auguste als die wohl führende Gestalt dieses Transeptateliers ist erkannt, vielleicht in seiner ganzen überragenden Bedeutung noch nicht genug herausgehoben. Die Beziehungen zu Amiens kommen zu Worte bei den Königsstatuen. Sie müßten allerdings breiter noch gefaßt werden. Die Genesisarchivolte in Reims etwa ist ohne den Voraufgang der Archivolten des Amiensier Weltgerichtsportals – und damit der spätesten Dinge in Amiens – nicht zu verstehen. Interessant ist, daß Reinhardt erstmals beobachtet hat, daß der Kopf der Bamberger Elisabeth auf den vom Philippe Auguste vertretenen Typus des tief durchfurchten Antlitzes zurückgeht. Wichtiger noch wären in

diesem Zusammenhang eine Reihe von dem gleichen Reimser Meister geschaffener Masken. Das Phänomen müßte vor allem in einem weiteren Zusammenhang gesehen werden. Jene höchst expressiven Köpfe, wie sie gerade der Meister des Philippe Auguste gibt, sind nicht, wie Reinhardt meint, Naturstudien. Es scheinen ihnen vielmehr Eindrücke römischer Büstenkunst zugrundezuliegen. Porträts, die Alterszüge in realistischer Weise widerspiegeln, wurden mittelalterlich-unnaturalistisch zu pathetischen Ausdrucksformeln umgedeutet von jenem ungewöhnlichen Bildhauer, der als einziger auch seiner Herrscherstatue den antiken Imperatorengestus – die ausgestreckte Rechte – lieh (vgl. Abb. 1 – 2). Der Bamberger hat an solche Verwandlungen, Umdeutungen antiker Porträtköpfe angeknüpft, hat sie im Haupt seiner Elisabeth auf Altersspuren hin zurückinterpretiert, freilich Altersspuren, die ins Sibyllinische hinaufgesteigert sind (Abb. 3 a/b). Reinhardts Hinweis auf das Haupt des Philippe Auguste ist also ein anregender Beitrag zu dem noch nicht ausgeschöpften Thema Reims und Bamberg.

Die Probleme um den Vögeschen Josephsmeister – kunstgeschichtliche Einordnung und Datierung – beschäftigen die Forschung seit langem, ohne daß einstweilen eine befriedigende Lösung gefunden wäre. Reinhardt tritt für eine zeitliche Ansetzung unmittelbar nach der Rückkehr des Kapitels im Jahre 1236 ein und sieht wie einst Vöge oder wie die französische Forschung, die allerdings meist ohne nähere Begründung vom „atelier proprement rémois“ spricht, den Josephsmeister als einen aus lokalen Voraussetzungen – Skulpturen der Quergeschosse an Querhaus und Chor – hervorgegangenen Künstler. Man muß einräumen, daß die von Reinhardt gegebenen Vergleiche – das Haupt eines Engels von den Strebepfeilertabernakeln des Chores und das Haupt des Philippe Auguste – sicherlich einen Teil der Lösung geben. Trotzdem bleibt der ganze Tenor der Figuren des Josephsmeisters allem in Reims Vorführenden gegenüber so völlig neu, daß sich die Frage nach von auswärts kommenden Anregungen eben doch nicht ganz unterdrücken läßt. Paris, vor allem der Bildhauer des Weltenrichters von Notre-Dame, kann bei der Diskussion um den Josephsmeister nicht außer acht gelassen werden. Vorsicht geboten aber scheint vor allem gegenüber einer allzu genrehaften, alltagsbezogenen Deutung dieser Figuren, wie Reinhardt sie, wenn auch nicht ohne Zögern, gibt. Von der Form her steht das Komplizierte, das Hochstilisierte dieser so durchaus künstlichen und kunstvollen Figurenbildung solcher Deutung entgegen und, was das Inhaltliche angeht, so hat D. Schmidt (Mü. Jahrbuch XI, 1960, S. 52, Anm. 106) Gedanken Louis Grodeckis mitgeteilt, durch welche die dem Genrehaften nahekommende Identifizierung der weiblichen Figur als „souvante de Marie“, wie Mäle sie einst vorgeschlagen hatte, überholt scheint.

Was jene letzten, vielleicht dunkelsten Kapitel der Reimser Bildhauerkunst angeht: späteste Statuen, Archivoltzone, Obergeschosse der Westfassade und westliche Innenwand, so sind hervorzuheben Reinhardts verdienstliche und auch erfolgreiche Bemühungen über Altarweihen und Reliquienverzeichnisse der Identifizierung der Heiligenfiguren am linken Portale näherzukommen. Im übrigen bestehen hier auch weiter bedeutende und schmerzliche Lücken unseres Wissens. Eine knapp gefaßte Monographie konnte gerade diesen ebenso umfänglichen wie formal und inhaltlich reichen Stoff nicht

völlig aufarbeiten. Manche der Reinhardt'schen Datierungen erwecken Bedenken. Die Beziehungen zwischen den Reimser Archivolten und dem Straßburger Lettner sind unbestreitbar, wie Reinhardt in einer früheren Arbeit gezeigt hat. Aber darf wirklich das Datum 1252 mit Sicherheit für das Vorhandensein des Straßburger Lettners in Anspruch genommen und daraus dann eine Datierung der Reimser Archivolten um 1245 gefolgert werden? Und stehen jene beiden Statuen der Ste. Chapelle zu Paris, welche Reinhardt von der Reimser Innenwand ableiten will – damit für diese Innenwand eine Datierung in die vierziger Jahre erschließend – nicht doch eher in der Nachfolge des Weltenrichters von Notre-Dame in Paris? Spricht hier nicht aus Reinhardts Ansicht nochmals der Wunsch, die champagneske Kathedrale auch vor Paris an die vorderste Stelle zu rücken? Jedenfalls wird man zögern, aus solchen nicht unbedingt zwingenden Vergleichen feste Rückschlüsse auf kontroverse Daten zu ziehen. Es bleibt eine der dringendsten Aufgaben in der Erforschung der französischen Kunstgeschichte des Mittelalters gerade diese wenig bekannten, seit 1914 ja teilweise zerstörten Skulpturenzyklen in den Portalarchivolten, an den Obergeschossen und der Innenwand der Reimser Fassade auf Grund aller noch erreichbaren Dokumente bis ins Einzelne durchzugehen. Für die Ikonographie werden die Ansätze Mâles und Paillards weiterzuführen sein, aus der stilistischen Analyse werden sich wichtige Erkenntnisse für die Skulptur der 2. Hälfte des 13. Jh. über die Grenzen Frankreichs hinaus ergeben.

Es war ein großes und mutiges Unterfangen, 100 Jahre nach Erscheinen der Monographie des Abbé Cerf die Reimser Kathedrale als ein Ganzes wieder zum Gegenstand einer umfassenden Darstellung zu machen. Die Fragen, welche die Wissenschaft heute an ein so komplexes Gebilde wie die Kathedrale von Reims zu richten hat, reichen in eine Fülle verschiedenartigster Gebiete, die völlig zu überblicken einem einzelnen Bearbeiter kaum mehr möglich ist. Die sachlichen Vorarbeiten für eine abschließende Monographie liegen erst zu geringen Teilen vor, etwa in den mustergültigen, aber eben doch nur einen eng begrenzten Fragenkreis streifenden Notizen Henri Deneux' zu den baulichen Veränderungen an der gotischen Kathedrale. Eine abschließende Monographie der Kathedrale von Reims, die das Archivalische wie das Baugeschichtliche, das Ikonographische wie das Stilkritische erschöpfend berücksichtigen müßte, dürfte im Augenblick wohl überhaupt noch verfrüht sein. Reinhardt hat sich gegen einen solchen Anspruch ausdrücklich selbst verwahrt und man wird ihm dankbar sein, daß er in dieser knappen Form das Fazit einer langen und passionierten Beschäftigung mit der Kathedrale von Reims uns zugänglich gemacht hat. Die Wissenschaft aber wird sich, was die Reimser Fragen angeht, wohl noch eine ganze Weile lang jener Situation gegenüber sehen, die einst Anthyme St. Paul treffend beschrieben hat: „Notre-Dame de Reims est un de ces vastes sujets dont les limites se dilatent à mesure qu'on les explore.“

Willibald Sauerländer