

ursprünglichen Formen. Mindestens ebenso stark versucht diese Ausstellung auf die vernünftigen Möglichkeiten der lebendigen Weiterentwicklung dieser Architektur hinzuweisen, für sie zu werben und auf die Möglichkeiten aufmerksam zu machen, die die Ausnutzung dieses billigen, Energie sparenden Materials gerade in der Dritten Welt bietet. Es mutet grotesk an, wenn in Afrika — gefördert durch pseudofortschrittliche Ideen — mehr und mehr Bauten aus Zement errichtet werden, aus einem Baustoff, der nicht nur mit hohem Energie-Aufwand hergestellt werden, sondern der auch oft genug importiert werden muß und der heiße und stickige Bauten hervorbringt im Gegensatz zur luftdurchlässigen und kühlen Struktur der Erdbauten. Die Einfachheit der Lehmbauweisen eröffnet zumindest die Möglichkeit, den „kleinen Mann“ in der Dritten Welt wieder wie früher am Bau-prozeß zu beteiligen und so die Entfremdung aufzuheben, die für das Verhältnis des heutigen Menschen zu seiner Behausung kennzeichnend ist. Hier ist Umdenken nötig. Dafür setzte sich diese Ausstellung in vorbildlicher Weise ein. Man wünscht, daß sie zum Nach- und Weiterdenken anregt.

Wer die Ausstellung nicht sehen konnte, dem sei der prachtvolle Katalog empfohlen. Fast macht er den Besuch unnötig. Vom Prestel Verlag in vorbildlicher Weise ausgestattet (Lehmarchitektur. Die Zukunft einer vergessenen Bautradition, hg. v. Jean Dethier. 216 Seiten mit 331 Abb., davon 65 in Farbe. München 1982. DM 38,—), wird seine Lektüre zu einem ästhetischen wie intellektuellen Vergnügen. Er übertrifft den ersten französischen Katalog in jeder Hinsicht.

Eike Haberland

RADIANCE AND REFLECTION. MEDIEVAL ART FROM THE RAYMOND PITCAIRN COLLECTION. Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, New York, 25. Februar bis 25. September 1982.

Wer um 1960 einen Taxifahrer in den Vororten von Philadelphia bat, nach Bryn Athyn gefahren zu werden, erhielt die teils amüsierte, teil bewundernde Antwort: „O, you will come to the Middle-Ages!“ Tatsächlich tauchte bald hinter einem bewaldeten Hügel der Vierungsturm einer Kathedrale im „Decorated Style“ auf, und der Sammler Raymond Pitcairn empfing seine Besucher in einem Sitting-Room von ungewöhnlichen Ausmaßen, dessen Fenster mit originalgroßen Kopien der Scheiben im Querhaus der Kathedrale von Chartres verglast waren und dessen hölzerne Decke eine Bemalung mit Motiven aus dem „Book of Lindisfarne“ zeigte. In kleineren Öffnungen leuchteten mittelalterliche Originalscheiben auf, und ringsum standen an den Wänden Steinskulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts, darunter eine erlesene Königin in der Art von Chartres/West, welche in der Familie den Namen „the slim princess“ führte, und jenes damals noch als „Maria Lactans“ geltende Relief aus Metz, von dem der Hausherr erzählte, Adolph Goldschmidt habe bei seinem Anblick lakonisch geäußert: „I don't like to see this here“. Eine Stereo-An-

lage konnte dieses erstaunliche Ensemble mit den Klängen Wagner'scher Musik — Vorspiel zum zweiten Akt von Tristan — überfluten, wodurch vor allem in der Abenddämmerung eine verzückte Stimmung aufkam, die sich von den scheinbar gleichgerichteten Versuchen unseres Historismus im vorigen Jahrhundert durch ihre Unbefangenheit und Arglosigkeit freundlich unterschied. „Mittelalter in Amerika“ — das ist ein wohl noch unbehandeltes, in vielen Facetten schillerndes Thema. Aus Henry Adams „From Saint-Michel to Chartres“ weiß der europäische Leser, wie unmittelbar, aber auch wie subtil da aktuelle Anliegen mit Träumen von Rolandslied und Kreuzzügen, Klöstern und Kathedralen verwoben werden konnten. Der von Raymond Pitcairn zwischen 1912 und 1939 in Bryn Athyn errichtete Komplex aus neugotischer Kathedrale und als „Palas“ ausgebildetem Wohnsitz, von dessen romanischem Söller man auf die Wolkenkratzer von Philadelphia hinabblickte — er selbst kommentierte: „a little castle for the collection“ — war eines der verwunderlichsten und sicherlich surrealsten Ergebnisse dieses amerikanischen Traumes vom europäischen — und das heißt hier französischen — Mittelalter.

In der Einleitung zum Katalog der hier angezeigten Ausstellung hat Jane Hayward erzählt, wie Pitcairn zum Sammeln mittelalterlicher Glasmalereien und Skulpturen kam. Auf die Reisen nach Europa vom frühesten Kindesalter an folgte die Anregung durch die Schriften Arthur Kingsley-Porter's, der ja überhaupt eine Schlüsselfigur dieser amerikanischen Begeisterung für Romanisches gewesen ist. 1911 erschien Porter's „Medieval Architecture“. 1912 begann der Bau der „General Church of the New Jerusalem“ in Bryn Athyn. Von 1916 an sammelte Pitcairn. Bei einem Londoner Händler erwarb er damals zwei Grisaillescheiben — anscheinend weniger als Antiquitäten denn als Muster für die noch ausstehende Verglasung „seiner“ neuen Kathedrale. Eine der beiden Scheiben ist jetzt ausgestellt: ein Fragment aus dem Chapter House in Salisbury (Nr. 90) mit den charakteristischen eingerollten Blättern, wie man sie auch auf englischen Kapitellen seit dem zweiten Viertel des 13. Jhs. findet. In den nächsten 15 Jahren folgt dann eine intensive Erwerbungsstätigkeit, die allerdings fast ganz auf französische Glasmalerei und Steinskulptur des 12. und 13. Jhs. konzentriert bleibt. 1921 ein Triumph: Pitcairn ersteigerte gegen Duveen aus der New Yorker Sammlung Lawrence nicht weniger als 23 Scheiben. Seit 1919 ließ er nach romanischen und gotischen Skulpturen fahnden. Schon 1920 vermittelt ihm Daguerre ein Kapitell mit Ranken und kleinen nackten Figürchen, das zu den späten, allenfalls vom Ende des 12. Jhs. datierenden Stücken aus dem „novum claustrum“, dem oberen Kreuzgang von Saint-Guilhem-le-Désert gehörte (Nr. 14). 1921 verkaufte ihm der Bildhauer George Grey Barnard, welcher in New York die ersten „Cloisters“ errichtet hatte (vgl. J. L. Schrader, George Grey Barnard: *The Cloisters and The Abbaye*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* XXXVII (1979), 2—52), drei Kapitelle aus Saint-Michel-de-Cuxa (Nr. 5 B, 6 a und b). Man weiß, daß es sich dabei um einen Sammelnamen für die zahlreichen, aus dem Pyrenäenvorland verkauften Stücke handelt. Hier stimmen nicht einmal die Größen miteinander überein. Auch im Stil bestehen Differenzen, wobei schon der Katalog richtig vermerkt, daß 6 B sogar gewisse Übereinstimmun-

gen mit dem weiter abgelegenen Saint-Pons-de-Thomières erkennen läßt. Das Problem kompliziert sich, weil solche Stücke möglicherweise an einem Ort in verschiedenen Größen für den Versand gefertigt wurden. Die vom Katalog erwogene Benutzung von „model books“ wäre bei diesem Material kaum praktikabel.

Pitcairn wählte seine Scheiben und Skulpturen selbst aus, obwohl er nach 1922 nie mehr in Frankreich war. Er kaufte vornehmlich von in Paris ansässigen Händlern, die auch auf dem New Yorker Markt anboten. Von den 99 hier ausgestellten Stücken kamen nach Auskunft des Kataloges allein zwanzig von dem für solche Transaktionen berühmten Demotte, darunter der Löwenanteil der großen Bildwerke in Stein. In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg häuften sich die Angebote und erstreckten sich nun auch auf nordfranzösische und burgundische Skulpturen, wie der Katalog deutlich zeigt — 1923: Reims (Nr. 39), 1924: Metz (Nr. 23), 1923: Provins (Nr. 31), Autun (Nr. 21), 1923: Cluny (Nr. 20) und viele unbekanntere, aber eindeutig auf diese Regionen weisende Provenienzen (Nr. 33, 34, 35, 40, 94). 1922 schrieb der Händler Josef Brummer vielsagend an Pitcairn: „Romanesque and Gothic objects are ‚à la mode‘ all over Europa“. Der kaufkräftige amerikanische Traum vom Mittelalter, von romanischen Kreuzgängen und gotischen Glasfenstern hatte rasch einen florierenden Markt entstehen lassen, den der Handel über den lange wenig kontrollierten Ausverkauf aufgelassener französischer Denkmäler und *dépôts lapidaires*, ersichtlich aber auch unter Ausnutzung der Kriegszerstörungen im Norden des Landes belieferte. So wurde vieles zwischen 1920 und 1930 mobil (vgl. hierzu jetzt auch Walter Cahns sehr informative „Introduction“ zu Cahn/Seidel, *Romanesque Sculpture in American Collections*. Vol. I. New England Museums. New York 1979). Man hält den Atem an, wenn man in der Einleitung des Katalogs daran erinnert wird, daß Pitcairn zwischen 1923 und 1925 drauf und dran war, über einen Agenten die damals noch in privater Hand befindliche Eva von Autun zu erwerben. Um ein Haar hätte sich diese vielleicht schönste, sicher aber sinnlichste Skulptur aus dem romanischen Burgund im fernen Bryn Athyn der „slim princess“ aus Provins und dem fastenden Nikolaus aus Metz zugesellt. Verwirrende, für den Europäer aber auch schmerzliche Spiele und Auswüchse der „cultural migration“.

Raymond Pitcairn, der 1966 verstarb, hatte in weiser Voraussicht verfügt, daß sein Haus und seine Sammlung später zum Museum werden sollten. Das inzwischen eröffnete „Glencairn Museum“ — so der von der Bezeichnung des Wohnsitzes übernommene Name — dürfte bald zu einer Wallfahrtsstätte mittelalterlicher und pseudomittelalterlicher Kunst in Amerika werden, so etwas wie ein romanisch/gotisches Gegenstück zu der Beschwörung Venedigs und der italienischen Renaissance im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston. Und man kann — aller denkbaren Unzulänglichkeiten ungeachtet — nur hoffen, daß man in Bryn Athyn wie in Fenway Court das vom ursprünglichen Besitzer festgelegte Arrangement unverändert beläßt. Wie atmosphärelös sich die Bestände auch der apartesten Privatsammlung präsentieren können, wenn sie einmal ihres spezifischen Ambientes beraubt sind, lehrt schließlich eindrucksvoll genug der „Lehmann Wing“ des Me-

tropolitan Museums. Philippe de Montebello teilt in seinem Vorwort zum Katalog mit, daß Pitcairn im Laufe der Zeit 330 Skulpturen und mehr als 260 Scheiben erworben habe. Aus diesen Beständen wurden von Jane Hayward für die New Yorker Ausstellung 122 Stücke ausgewählt. Man hat sie in Fort Tryon Park im sogenannten Cuxa-Kreuzgang und einigen anliegenden Räumen in wahlverwandter Umgebung untergebracht. Vieles wird so überhaupt zum ersten Male genauerem Studium zugänglich. Die internationale Arbeitsgruppe des „Corpus Vitrearum Medii Aevi“ hat diese Ausstellung sogar zum Anlaß genommen, eine Tagung in New York abzuhalten. Der gut ausgestattete Katalog — gleichen Formats und gleicher Aufmachung wie jener der Ausstellung „The Royal Abbey of Saint-Denis in the time of Abbot Suger“ von 1981 — wurde ersichtlich von langer Hand vorbereitet. Er bietet zu allen Stücken einläßliche, vielleicht manchmal in ihrer Detailliertheit zu einläßliche Texte und zeugt von einem ungebrochenen mediaevistischen Eifer auch jüngerer amerikanischer Kollegen, einer Freude am schieren Suchen, Finden und Kennen, die man von hier aus, wo jedes solche Mühen alsbald der Sinnfrage überantwortet wird, beneidet.

Mehr als die Hälfte der Leihgaben sind Glasfenster. Sie stammen fast ausschließlich aus Frankreich; darunter sind Stücke von großem kunsthistorischen Interesse. Wir erwähnen hier nur einige wichtige figürliche Scheiben, da uns eigene Kompetenz des Urteils auf diesem vor allem in den Fragen der Erhaltung dornigen Feld abgeht. Nr. 27 und 28. Zwei Medaillons, die nachweislich zur Suger'schen Chorverglasung in Saint-Denis gehörten. Grodecki hatte 1976 Nr. 27 dem Kreuzzugsfenster, Nr. 28 dem Karlsfenster zugewiesen. Da die dargestellten Szenen — Nr. 27 ein berittener Heerzug, Nr. 28 drei Gruppen von jeweils drei Königen — sich nur vermutungsweise bestimmen lassen, bleibt auch die Zuordnung zu einzelnen Fenstern hypothetisch. Stilistisch ist vor allem Nr. 27 sehr ausgeprägt: scharfe Gewandzeichnung, häufig mit sog. Winkelfalten, wie man sie aus dem etwas älteren — ? — Fenster mit der Kindheitsgeschichte Christi kennt, hier aber verhärtet wiederfindet. Sie begegnet etwas später auch in der Pariser Skulptur (Annenportal von Notre-Dame). Nr. 25. Quadratische Scheibe mit einer sonderbaren Flucht nach Ägypten. Sie war schon 1981 als Teil des Fensters mit der Kindheitsgeschichte Christi wiederum aus der Suger'schen Chorverglasung von Saint-Denis ausgestellt. Alte Wiedergaben fehlen. Grodecki hat im Gespräch die Authentizität entschieden in Zweifel gezogen. Der Katalog räumt ein: „that only the skirts and the feet of the Virgin and Child, the body of the donkey, the background between his legs and the mounds of earth beneath his feet; as well as the right foot of Joseph, and the cloud above his head, are original“ (85). 1981 hatte man den Erhaltungszustand noch wesentlich optimistischer beurteilt. Die Katalogbearbeiter bleiben aber guten Mutes, daß wenigstens diese Partikel aus der berühmten Abtei kommen könnten. Nr. 35/37. Zwei Fragmente — Apostel aus einem Marienbild, einzelner stehender Apostel — aus der seit Grodeckis Entdeckung bekannten, weit verstreuten Serie, die im 19. Jh. in Troyes war. Man hat sich jetzt allgemein für die frühe Datierung 1170/80 entschieden, was sicher richtig ist. Provenienz aus der Kathedrale in

Troyes wird damit aus chronologischen Gründen unwahrscheinlich. Besonders brillant Nr. 35 mit subtil gearbeitetem, im Muster an Braunfirnisplatten erinnernden, blauem Rankenhintergrund.

Angesichts der Odyssee durch Depots, Sammlungen und Handel, welche isolierte Scheiben meist schon seit dem 19. Jh. hinter sich haben, ist es ein verständliches Anliegen — gelegentlich aber auch eine detektivische Obsession — für die Forschung, ihren ursprünglichen Standort wieder aufzufinden. Saint-Denis und Troyes sind Beispiele für erfolgreiches Suchen. Saint-Yved in Braine ist ein weiterer Zielort, der am Ende des Pedigrees mancher Scheiben aus Bryn Athyn vermutet wird. Die gesamte Verglasung der Prämonstratenserkirche wurde schon 1815 abgenommen — um 250 Scheiben — und später teilweise in der Kathedrale von Soissons wiederverwendet. Nr. 46—49 der New Yorker Ausstellung werden im Katalog mit Braine in Zusammenhang gebracht. Für den thronenden König Nr. 46 leuchtet das ein. Er gehört zu einer Folge von Scheiben, von denen vier in Soissons erhalten sind. Ein Zyklus mit Vorfahren Christi, der offenbar in den Obergaden in Braine gehörte. Man muß eine im Druck befindliche Studie von Madeline Caviness abwarten, um alle einzelnen Argumente, auch die chronologischen, prüfen zu können. Sicherlich gehört dieses Stück ganz ans Ende des 12. Jhs. Nr. 47 A/B. Medaillons mit Frühling und Grammatik. Eine Verbindung mit Braine wird auch in diesem Falle über angeblich dem gleichen Zyklus entstammende Scheiben hergestellt, die nach Soissons gekommen sind. Der Katalog nimmt für diese Zyklen nach Vorschlag von Madeline Caviness Herkunft aus der Nordrose in Braine an. Diese müßte dann ein Programm aus Zodiakus, Kalender, Jahreszeiten und Artes enthalten haben. Der Typus von Frühling, Sommer oder April mit Vogelneß ist weiter verbreitet als der Katalog vermutet (vgl. Kroos, Wallraf-Richartz-Jb. XXXII, 1970, S. 55), Ableitung von Pavimenten nicht zwingend. Nun hat es trotzdem mit der Herkunft aus Braine seine Schwierigkeiten. Karl-August Wirth macht mich darauf aufmerksam, daß sich in deutschem Privatbesitz eine Scheibe mit Darstellung der „Pisces“ befindet (Abb. 2), die offensichtlich der gleichen Folge entstammt wie die Medaillons in Bryn Athyn. Da nun in Soissons die „Pisces“ aus Braine erhalten sind — wenn auch stark restauriert — (vgl. Ellen Beer, *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Bd. 1, Vergleichsabbildung 15), muß für unsere Rundscheiben eine andere Provenienz, wahrscheinlich ebenfalls aus einer Rose, angenommen werden. Ähnlich steht die Sache mit der Grammatik. Unter den nicht weniger stark erneuerten Scheiben mit Darstellung der Freien Künste aus Braine in Soissons, die übrigens alle eine hier fehlende Beischrift zeigen, findet sich nämlich schon eine Darstellung der gleichen Ars. Nr. 48, Medaillon mit Verkündigung. Hier bleibt die Verbindung mit Braine vage, da sie sich nur auf stilistischen Vergleich, zudem mit Skulpturen, stützt. Der Katalog selbst räumt ein, daß solche „cross-media-references“ wenig verläßlich sind. Richtig bleibt, daß es sich hier um eine dem Stil von Laon nahestehende Scheibe der Zeit um 1200 handelt. Nr. 49 A/D. Vier Achtpaßscheiben mit Auferstehenden. Für diese sehr restaurierten Stücke wurde schon von Grodecki eine Herkunft aus der Westrose von Braine erwogen. Beweis ist nicht zu führen. Stili-

stisch scheinen sie anders und fortschrittlicher als 46, 47 und 48. So bleibt ihre Provenienz erst recht hypothetisch.

Die seit langem bekannteste Scheibe der Sammlung ist Nr. 52, Fragment eines Königs aus einer Wurzel Jesse im Chorobergaden der Kathedrale in Soissons. Das Fenster gilt als Stiftung Philippe Augustes. Entgegen der späteren Datierung Grodeckis — 1225 — nimmt der Katalog überzeugend an, daß es installiert war, als das Kapitell 1212 den neuen Chor bezog. Tatsächlich weist ja auch stilistisch manches in das späte 12. Jh. zurück. Berlin besaß bis 1945 die Maria aus dieser nach Format und anspruchsvoller Erscheinung königlichen Arbor Jesse, 1905 aus dem Pariser Handel erworben. Ist hier die Provenienz aus Soissons gesichert, so sind die beiden schönen Scheiben mit Szenen aus der Nikolauslegende (51 A/B) wieder nur aus stilkritischen Gründen dorthin verwiesen. Doch wir müssen an dieser Stelle die detaillierte Besprechung der Glasfenster abbrechen. Allein aus dem 13. Jh. waren zahlreiche weitere interessante Scheiben — Nr. 56/57 Kathedrale in Rouen, Nr. 64 Kathedrale in Angers, Nr. 68 Kathedrale in Lyon, Nr. 86 Sainte-Radegonde in Poitiers u. a. — zu sehen. Aus der ersten Hälfte des 14. Jhs. die in Technik und Zeichnung vorzüglichen normannischen Scheiben (Nr. 91 A/B) vermutungsweise nach Jumièges lokalisiert. Die Katalogeinträge, die zuweilen unter einer Hypertrophie der Genauigkeit leiden, machen deutlich, welche Fortschritte seit dem Ende des zweiten Weltkrieges in der Kenntnis der französischen Glasmalerei des Mittelalters gemacht worden sind — das meiste davon wurde durch die zu früh abgebrochene Lebensarbeit Louis Grodeckis bewirkt oder angeregt. Noch den Bearbeitern dieses Kataloges stand er mit Mitteilungen und Ratschlägen zur Seite. Man kann nur hoffen, daß die durch ihn in Gang gebrachten Forschungen weitergehen. Wie Vieles auch jetzt noch zu tun bleibt, lehrt gerade diese Ausstellung wieder.

Vorzüglich war die Auswahl der Steinskulpturen aus dem 12. Jh., darunter sehr bekannte, im Original aber bisher kaum zugängliche Stücke. An erster Stelle Nr. 31 (Abb. 1) — die schon erwähnte „slim princess“, eine Säulenfigur vom Südportal in Saint-Thibaut in Provins. Eine Lithographie von 1822 zeigt sie in einer romantischen Aufstellung zwischen Bäumen und Wasser noch in einem Garten in Provins. Schon der Marquise de Maillé war bekannt, daß die Figur nach Bryn Athyn verkauft worden war. Pikiert notiert sie 1939 in ihrer großen Provins-Monographie, daß der neue Besitzer ihr keine Photographie für die Veröffentlichung zur Verfügung gestellt habe. Der Zustand scheint noch fast der gleiche wie auf der Ansicht von 1822 zu sein: vorzügliche Erhaltung, nur an einzelnen Stellen bestoßen. Lediglich das Gesicht wurde wohl in jüngerer Zeit in den unteren Partien überarbeitet, vielleicht beim Besitzerwechsel um 1920. Pressouyre notierte 1970 Nähe zu der berühmten Statue der Königin von Saba aus Corbeil im Louvre. Ähnlichkeiten bestehen jedoch nur im Allgemeinen. Schon die andersartige Kleidung macht einen genauen Vergleich schwierig. Die Königin aus Corbeil ist in ein feines, an einzelnen Stellen raschelndes Seidengewand gehüllt. Die „slim princess“ trägt zwischen fußlangem Untergewand und Mantel ein Kleid aus festerem Stoff, das sich dem Körper glatt anschmiegt oder kräftigere Falten wirft. Richtig dürfte jedoch sein, daß es

sich in beiden Fällen um Figuren handelt, die sicher erst nach Chartres/West entstanden sind. Gegen die hohe Kultur dieser Statue aus der Stadt der Grafen von Champagne hebt sich die zweite berühmte Steinskulptur aus dem 12. Jh. — Nr. 23, die Relieffigur mit dem fastenden Nikolaus aus Metz — deutlich als derber und primitiver ab. Die aparte, lange nicht richtig erkannte Szene wird in den Gesten und der drögen Mimik recht drastisch vor Augen geführt. Was den Stil angeht, bestätigt sich Müller-Dietrichs Hinweis auf die Skulpturen am Ostchor des Domes in Verdun. Die Figur aus Metz fällt aber gegen die Reliefs in Verdun entschieden ab. Sie ist deutlich später und sicher nicht von gleicher Hand ausgeführt.

Zu den zahlreichen Kapitellen und Fragmenten mit unsicherer Provenienz kann man sich heute nur noch mit großer Vorsicht äußern. Die Spezialforschung hat hier in den letzten zwei Jahrzehnten besonders für den Südwesten Frankreichs eine so sehr verfeinerte Kenntnis erarbeitet, daß das Urteil von außen her — auf der Ebene der „Grande histoire de l'art“, um eine ebenso spitze wie treffende Wendung Léon Pressouyre's aufzugreifen — meist ins Leere geht. Mit allgemeinen Stilkriterien ist die Sache jedenfalls nicht mehr abzumachen. Das kuriose Kapitell mit dem Andreasmartyrium Nr. 1 — die oberen Balkenenden des X-förmigen Kreuzes folgen in ihrer Richtung den Volutenbändern des Baugliedes — könnte aus Marcihac stammen, wie der Katalog vorschlägt. Zweifel an der Authentizität des Stückes aber könnte wohl nur ein sicherer Nachweis beheben. Nr. 2 Kapitell mit dem Opfer Kain und Abels. Vermutet wird eine Herkunft aus der Gegend von Agen. Gerade über die romanische Skulptur dieses Gebietes haben wir in den letzten Jahren vieles gelernt. Ob aber das Stück aus Bryn Athyn, an dem die rundlichen Köpfe der Figuren mit den groß hervortretenden Augäpfeln auffallen, nicht auch von der Südseite der Pyrenäen stammen könnte? Nr. 8 — drei apokalyptische Älteste. Ich glaube, daß der Katalog richtig vermutet, daß diese Statuetten ehemals an einer Portalarchivolte versetzt waren, so wie man das heute noch an den leider sehr restaurierten Portalen in Oloron-Sainte-Marie und Morlaas sehen kann. Allerdings wird man eine direkte Abkunft aus Morlaas ausschließen müssen; der dort im Museum erhaltene originale Älteste ist in jeder Hinsicht — Krone, Musikinstrument, Fußbekleidung — nicht vergleichbar und dürfte auch ebenso wie die Figuren in Oloron jünger sein. So bleibt vorerst offen, zu welchem aquitanischen oder auch westfranzösischen Portal die drei Ältesten in Bryn Athyn gehörten. Nr. 11. Vor wenigen Jahren noch hätte die Auskunft für diese beiden etwa 1 Meter hohen Marmorreliefs mit einer Versuchung Christi ähnlich lauten müssen. Erst 1977 machte Marcel Durliat eine Zeichnung von Alexandre du Mège bekannt, durch die klargestellt wird, daß die Reliefs den Kreuzgang der Kollegiatkirche in Saint-Gaudens schmückten. Durliats Publikation erlaubte dann Walter Cahn, die Figuren in Bryn Athyn als die von Du Mège im ersten Drittel des 19. Jhs. noch in Saint-Gaudens gezeichneten wiederzuerkennen. Sie waren erst 1923 in den Handel gekommen, 1924 schon verkaufte sie Demotte an Pitcairn. Das Beispiel zeigt, wieviel Nachsuche und Finderglück notwendig sind, um das vielfach nicht unabsichtlich verunklärte Pedigree solcher isolierten Stücke zu rekonstruieren.

Manchmal freilich sind die Spuren offensichtlich. Der kleine Königskopf Nr. 21 stammt erkennbar von Saint-Lazare in Autun; kleinere und größere Fragmente aus Saint-Lazare finden sich ja auch in den Cloisters und im Fogg Museum in Cambridge. Mindestens die Stücke im Fogg kamen über die Sammlung des Abbé Terret in die Staaten. Oder: Nr. 39, ein Kapitell mit Blättern und Ranken, das aus dem Klosterkomplex von Saint-Remi in Reims kommt, wo ähnliche Blattkapitelle erhalten sind. Wahrscheinlich kam das Exemplar in Bryn Athyn nach dem Ersten Weltkrieg in den Handel. Unklar bleibt die Provenienz von Nr. 35. Es ist ein etwa 1,10 Meter hoher kantonierte Pfeiler mit Figuren an allen vier Diensten, vermutlich der Eckpfeiler eines Kreuzgangs. Noch 1960 galt diese Stütze als Teil des Kreuzgangs von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne. Inzwischen ist durch die dortigen Entdeckungen und die beispielhafte Sicherung der Statuen und Fragmente von Châlons, die Léon Pressouyre zu verdanken ist, klar, daß der Pfeiler in Bryn Athyn nicht in diesen Zusammenhang gehört. Er ist sogar völlig verschieden und wahrscheinlich um wenig älter, nicht lange nach 1160 entstanden. Aus welchem der zahlreichen nordfranzösischen Kreuzgänge mit figurlichen Programmen, die wir inzwischen kennen oder noch nicht kennen, er kommt, wird sich hoffentlich eines Tages herausfinden lassen. Die Fortschritte, welche die französische Forschung in der Reidentifizierung, zuweilen auch der Recollage solcher isolierter Fragmente von Skulpturen des 12. Jhs. in neuerer Zeit gemacht hat, sind erstaunlich und haben die Denkmälerkarte nicht nur bereichert, sondern auch verändert. An die Stelle weiträumiger Stilkritik ist eine um das einzelne „objet trouvé“ bemühte Spurensicherung getreten.

Obwohl er doch eine gotische Kathedrale errichtete, immer wieder gotische Glasfenster kaufte — gotische Skulpturen hat Pitcairn nur in Ausnahmefällen erworben. Neigung mag dafür den Ausschlag gegeben haben. Aber auch der Markt konnte diese oft in großem Maßstab gehaltenen Bildwerke nicht so leicht herbeschaffen wie romanische Kapitelle und Bruchstücke aus Kirchenfenstern. Immerhin entdeckte man auf der Ausstellung ein bisher so gut wie unbekanntes Glanzstück hochgotischer Bildschnitzerei: Nr. 94, eine stehende Muttergottes, Eiche, 73,7 cm groß (Abb. 2/3). Sie gehört zu den sehr selten erhaltenen französischen Marienfiguren in Holz, die einst in großer Zahl als selbständige Gattung zwischen den monumentalen Steinfiguren und den kleineren, privateren Marienbildern in Elfenbein gestanden haben müssen. So wenig ist von ihnen erhalten, daß man nicht einmal eine Typologie aufstellen kann. Die Madonnen von Grandrif (Puy-de-Dome) und Abbeville z. B. sind jeweils verschieden, außerdem älter, gehören noch ins dritte Viertel des 13. Jhs. Aber wann ist die Marienfigur in Bryn Athyn entstanden? Der Katalog meint: im zweiten Viertel des 14. Jhs. Dagegen läßt sich einwenden, daß alle auch nur entfernt vergleichbaren Marienfiguren in Stein — Thieffrain (Aube), Mussy-sur-Seine (Aube), Vix (Cote-d'Or) und vor allem die Madonna am inneren Türpfeiler des Münsters in Freiburg — noch der letzten Zeit des 12. Jhs. angehören. Die kräftigen Formen in Körperbildung und Faltenwurf sprechen dafür, daß die Figur in Bryn Athyn nicht später als 1290 entstand — wahrscheinlich

irgendwo in Ostfrankreich. Mehr läßt sich nicht sagen. Das Bildwerk wurde 1928 von Demotte gekauft. Über den Vorbesitzer teilt der Katalog nichts mit.

An Skulpturen, für die das 13. Jh. in Anspruch genommen wird, sei noch Nr. 76: eine nahezu 1,60 m große Apostelstatue in Kalkstein genannt, die pompöseste — und, wie man hört, auch fast die teuerste — Erwerbung, die Pitcairn je getätigt hat. (Abb. 4). Die Figur gibt sich als tadellos erhalten. Soweit man mit bloßem Auge erkennen kann, zeigt sie keinerlei Anstückungen. Charles Little bestätigte im Gespräch diesen Eindruck. Schon die Benennung macht Schwierigkeiten. Der Katalog sagt Paulus, was wegen des üppigen Haupthaares unzutreffend ist. Paulus wird im 13. Jh. in Frankreich immer kahlschädlig dargestellt. (Die Bildunterschrift bei Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich, München 1970, Abb. 282, nennt irrtümlich den Petrus von Neuweiler Paulus, so daß das einzige vom Katalog angeführte Gegenbeispiel nicht sticht.) Man könnte also nur an einen der anderen mit Schwert dargestellten Apostel denken. Nur selten wird bei Apostelstatuen das Schwert neben der Figur auf die Standfläche aufgesetzt; immerhin ließe sich dafür trotz mancher Abweichungen der spätere Statuenzyklus im Chor von Saint-Nazaire in Carcassonne anführen.

Ganz ungewöhnlich aber ist, daß eine repräsentative Apostelfigur mit gerade aufgerichtetem Haupt auf der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch kleinen Formats hält. Und die Wiedergabe dieses Libellus ist erst recht kurios: so sind die eingeritzten Schnittflächen an der Buchkante unter den ebenfalls eingeritzten Schließen durchgezogen. Je länger man sich mit der Figur beschäftigt, umso widersprüchlicher wird sie, umso massiver wirken Aufbau und Ausführung. Das Haupt mit all seinen gotischen Locken, Brauen, Augen trumpft mit stilistischen Merkmalen auf, wie man sie an manchen späten Gewandfiguren der Reimser Kathedrale findet (Vitry I, LIII). Aber es spiegelt diese Merkmale in tödlicher Korrektheit wieder. Man hat für die New Yorker Ausstellung aus den Beständen in Bryn Athyn mit glücklicher Hand ausgewählt. Bis zum Beweis des Gegenteils jedoch bleibt der Verdacht, daß dieser gotische Superman ein beredetes Beispiel dafür sein könnte, daß Merkur bei dem Mittelaltersversand über den Ozean Altes und Neues listig zu mischen verstand.

Willibald Sauerländer

T A G U N G E N

DIE „1. FRANKFURTER FOTOGESPRÄCHE“

am 22./23. Mai 1982

Die Organisation der Tagung lag bei Mitgliedern des Historischen Museums Frankfurt und der Redaktion der noch jungen Zeitschrift „Fotogeschichte“; materielle Unterstützung kam vom Historischen Museum, vom Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt, von der „Degussa“ und von der „Sparcasse von 1822“. Wie hier von allerlei Seiten „zusammengekratzt“ werden mußte, macht