

Kunsthistorische Arbeitsblätter

Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt

G 50834

20,- DM

10,23 EUR

16,80 CHF

12/01

www.kabonline.de



**Französische
Kathedralskulptur**

**Wandmalerei des
19. Jahrhunderts**

**Weimar –
Witwensitz der
Künste**

**Renaissance-
Architektur in
Spanien**

**Historische
Bauforschung**



Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis

**Mit Stichwortverzeichnis
1999 bis 2001**

Peter Kurmann

Die Skulptur der gotischen Kathedralen Frankreichs 1130–1270

Die Herausbildung der gotischen Architektur legt im nördlichen Frankreich seit der Mitte des 12. Jahrhunderts eine bestimmte entwicklungsgeschichtliche Logik an den Tag. Der Architekt jedes neuen Bauvorhabens kannte die wichtigen zeitlich vorausgehenden Werke und suchte aus deren Beschaffenheit Konsequenzen in formaler und struktureller Hinsicht zu ziehen. Diese Kontinuität der Entwicklung scheint den Begriff ›Gotik‹ trotz seiner etymologischen Sinnlosigkeit insofern zu rechtfertigen, als er einen in sich geschlossenen, vom Architekturschaffen der anderen Regionen Europas deutlich unterscheidbaren historischen Prozess kennzeichnet. Die Bildhauerei jedoch, die mit dem ›neuen Bauen‹ der Gotik zusammenhing, lässt eine solche Stimmigkeit bis ca. 1230 vermissen, so dass die Frage mit Recht gestellt werden kann, seit wann es denn eigentlich eine ›gotische Skulptur‹ gibt.

Eine Kunstgeschichte, die aus didaktischen Gründen auf klare Epochen-einteilungen erpicht ist, umgeht das Problem der Eingrenzung der Skulptur der Gotik, indem sie sich an den von der Architekturentwicklung vorgegebenen Raster hält. Man kann indessen mit Sicherheit sagen, dass in den 1130er Jahren an den Westportalen der Abteikirche von St.-Denis ein neues System der Beziehung zwischen Architektur und Skulptur gefunden wurde, das bis weit in das folgende Jahrhundert verbindlich blieb.

Saint-Denis

Die Figuren und Reliefs wurden in Saint-Denis erstmals so angeordnet, dass sie mit den Architekturformen der Portale – Säulen, Bögen, Türstürze und Lisenen – eine viel engere Verbindung eingehen, als dies bisher der Fall war. In erster Linie stellen aber die monumentalen Statuen an den Gewänden eine Neuheit dar. Mit Recht nennt man sie ›Säulenfiguren‹, denn sie stehen tatsächlich vor Säulenschäften, mit denen zusammen sie aus einem einzigen Steinblock gehauen wurden. Damit kommt eine formale und materielle Angleichung der Bildwerke an die Architektur zustande, die es vorher in diesem Maße nie gegeben hat. Auf den ersten Blick wirken denn auch die Säulenfiguren mit ihrer zylindrischen Grundform und ihrer extremen Überlängung starr und in hohem Maße abstrakt. Auch die Archivol-

Zum Autor

Geb. 1940 in Luzern, 1960–1967 Studium der Kunstgeschichte, Allgemeinen Geschichte und Historischen Hilfswissenschaften in Zürich, Paris und Basel, Promotion Basel 1967, Wissenschaftlicher Assistent in Basel 1968–74, Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung 1974–79, in Berlin Hochschulassistent von 1979–81, Habilitation 1980, Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters in Regensburg und in Berlin 1981–87, Professor für Architekturgeschichte in Genf 1987–91, seit 1991 Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters in Freiburg (Schweiz). Veröffentlichungen zur mittelalterlichen Architektur und Monumentalskulptur in Frankreich und Mitteleuropa, zur Geschichte der Denkmalpflege.



tenfiguren folgen in Anordnung und Komposition exakt der Krümmung jedes einzelnen Bogenlaufs. Die Reliefs der Tympana sind durch deutliche Trennungslinien übersichtlich in horizontale Streifen, die so genannten Register, eingeteilt. Das alles deutet darauf hin, dass die in Saint-Denis tätigen ›Bildregisseure‹ bestrebt waren, die zur Wahl stehenden Themen der christlichen Heilsbotschaft an den Portalen gut lesbar, klar und übersichtlich zu gestalten. Die Bildkunst konzentriert sich auf die Portale: Nirgendwo sind Reliefstreifen zwischen oder über die Portale versetzt worden, wie man dies häufig an Fassaden der Romanik sehen kann (der Figureschmuck an den oberen Teilen der Fassade von Saint-Denis ist eine freie Erfindung des 19. Jahrhunderts). Leider ist die Skulptur dieser ersten ›gotischen‹ Fassade durch Purifizierungen des späten 18. Jahrhunderts und durch den Vandalismus der französischen Revolution arg dezimiert worden, und die ›Restaurierungen‹ des 19. Jahrhunderts haben den Gesamteindruck eher noch verschlimmert. Immerhin sind die 1771 zerstörten Gewändestatuen durch Zeichnungen und Stiche gut überliefert, und von den Archivolten gelangten ein paar originale Köpfe in verschiedene Sammlungen.

Chartres

Glücklicherweise blieben aber die Westportale der Kathedrale von Chartres – alle drei zusammen werden häufig im Singular als ›Königsportal‹ bezeichnet – erhalten. Gemäß der gängigen Meinung ist dieses Ensemble ca. 1145–1155 entstanden, was insofern richtig ist, als man es unmöglich vor die durch die Schriften Sugers gut datierten Westportale von Saint-Denis setzen kann. Die Bildhauer von Chartres haben die Anregungen von Saint-Denis nicht nur aufgenommen, sondern selbstständig weiterentwickelt. Das zeigt ein Vergleich der Köpfe besonders gut. Die einfach umrissenen Köpfe von Saint-Denis mit ihren kugelig hervorstehenden Augen und ornamental behandelten Kopf- und Barthaaren bleiben im Stereotypen verhaftet (*Abb. 1*). Vergleicht man mit ihnen die Köpfe der Chartreser Figu-

Abb. 1 (links)
Kopf aus den Archivolten des mittleren Westportals der ehemaligen Abteikirche von Saint Denis, Paris, Musée du Louvre.
Bild: Peter Kurmann.

Abb. 2 (rechts)
Chartres, Kathedrale, mittleres Westportal, linkes Gewände, alttestamentarische Figur.
Bild: Peter Kurmann.



ren, offenbart sich ein grundlegender Unterschied (*Abb. 2*). Die Gesichtstextur der letzteren ist äußerst differenziert geworden, einzelne Teile heben sich durch sanfte Übergänge von den anderen ab. Die Mimik lässt verschiedene Charaktere erkennen. Während etwa eine der Königinnen versonnen lächelt, gibt sich eine andere verschmitzt, ja geradezu kokett. Die Augen waren nicht leer wie heute, sondern mit kräftig aufgemalter Iris und Pupillen versehen, so daß sich keiner dem Blick dieser Figuren entziehen konnte. Überhaupt müssen die Figuren so wie das ganze Portal farbig gefasst gewesen sein. An den Chartreser Westportalen haben sich nur noch mikroskopisch kleine Farbspuren erhalten, aber an anderen kürzlich gereinigten Portalen der Gotik, etwa in Lausanne, in Amiens (*Abb. 3*) oder im spanischen Toro, erhält man einen, wenn auch zumeist nur noch blassen Eindruck vom Reichtum und von der Ausdruckskraft der ursprünglichen Polychromie. Wir tun also gut daran, uns immer daran zu erinnern, dass den steinsichtigen Werken der gotischen Bildhauerei, so wie wir sie heute sehen, gleichsam die Epidermis fehlt. Das reduziert ihre einstmalige starke Lebendigkeit in einem erheblichen Maße.

Die zylinderhaften Körper der Chartreser Figuren wirken auf den ersten Blick starr und die schier endlose Fältelung ihrer Gewänder ornamental. Dennoch sind auch sie und nicht nur die Gesichter von Leben erfüllt. Einzelne Stoffbahnen heben sich plastisch vom Figurenkern ab, und die Gliedmaßen runden sich deutlich unter dem Gewand hervor. Mit ihrer detailgenauen Schilderung des Kostüms, des Schmucks und der Frisuren reflektieren die Figuren des Königsportals getreu die damalige reale Welt. Einerseits gleichen sich also die unnatürlich gelängten Körper mit ihren nach unten geklappten Füßen den abstrakten Formen der Architektur an, andererseits sind sie voller zupackend wiedergegebener Details, und mit ihrem Mienenspiel sprechen sie den Betrachter direkt an. Beides, sowohl die enge Anbindung an das übermächtige architektonische System als auch die Vergegenwärtigung einer realen Menschlichkeit, dürfen wir als spezifisch ›gotisch‹ bezeichnen. Dieses Spannungsverhältnis und der damit verbundene Versuch eines ständigen Ausgleichs zwischen diesen beiden Polen erweist sich als Konstante dessen, was wir ›Kunst der Gotik‹ nennen.

Zwischen Romanik und Gotik

Saint-Denis und Chartres figurieren also mit Fug und Recht als ›Beginn der Gotik‹ nicht nur in der Geschichte der Architektur, sondern auch in derjenigen der Skulptur. Dennoch wäre es falsch, einen allzu deutlichen Trennungsstrich zu allem Vorherigen zu ziehen, ganz abgesehen davon, dass die großen Skulpturenensembles der voll ausgebildeten französischen Romanik – etwa die Portale von Moissac, Beaulieu-sur-Dordogne, Souillac, Conques, Vézelay, Autun, Saint-Gilles – von der Forschung für nur wenig älter, gleichzeitig und teilweise sogar für jünger gehalten werden als die beiden ersten bildhauerischen Zyklen der ›Gotik‹. In der Tat ist das Formenmaterial, das die Bildhauer der beiden Ensembles in Saint-Denis und Chartres verwendet haben, also etwa die Kopfformen, die feine Fältelung der Gewänder, eine gewisse ornamentale Stilisierung, nicht grundsätzlich verschieden von allem, was die Romanik des 12. Jahrhunderts charakterisiert. Das Neue ist die klare, architektonisch motivierte Komposition und der



Abb. 3
Amiens, Kathedrale, mittleres Westportal, Tympanon, Weltenrichter nach der jüngsten Reinigung.
Bild: Peter Kurmann.

entschiedene Versuch, die Bildaussage zu vermenschlichen. In letzterer Hinsicht wird Saint-Denis aber, soweit dies der heutige Erhaltungszustand beurteilen lässt, von Chartres bei weitem übertroffen.

In der Ile-de-France und den umliegenden Landschaften muss die neue Skulptur von Saint-Denis und das Königsportal von Chartres im Kreise der hohen kirchlichen Auftraggeber und der von ihnen angestellten Kunsthandwerker sofort als etwas Besonderes erkannt worden sein. An vielen Orten, nicht nur an den Bischofsitzen von Angers und Le Mans, wollte man nun etwas Ähnliches haben, so etwa im bedeutenden cluniazensischen Priorat von La Charité-sur-Loire, in der altehrwürdigen und reichen Benediktinerabtei von Saint-Bénigne zu Dijon, an der Stiftskirche von Etampes, im kleinen Priorat von Saint-Loup-de-Naud, am Stift Notre-Dame-en-Vaux in Châlons in der Champagne. Diese Werke entstanden alle im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts. Die Vermenschlichung, welche die Bildwerke am Chartreser Königsportal auszeichnet, findet sich aber an kaum einem dieser ›Nachfolgewerke‹. Meistens fallen diese Werke in eine größere Abstraktion zurück, bleiben im Ornamentalen verhaftet und vereinseitigen den Gesichtsausdruck wieder zu einem einheitlichen Typus. Mit dieser Bemerkung seien jedoch die zum Teil hervorragend gearbeiteten Zyklen nicht abgewertet. Offensichtlich standen die Bildhauer in eigenen – romanischen – Traditionen, und weder sie noch die Auftraggeber hatten den Wunsch, Saint-Denis oder Chartres Zug um Zug zu imitieren. (Ein besonderer Fall ist das Portal von Etampes, wo offensichtlich Bildhauer arbeiteten, die vorher in Chartres selber tätig gewesen waren.) Wichtig war, dass die neue architektonisierte Gesamtform der als vorbildhaft angesehenen Portale in Saint-Denis und Chartres übernommen wurde, denn damit war ein Standard erreicht, der offensichtlich als modern galt und welcher der eigenen Bedeutung, die man sich zumaß, angemessen erschien. So ist es denn auch nicht erstaunlich, dass erstrangige kirchliche Institutionen, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts noch nicht daran dachten, ihre Kirche zu erneuern, sich dennoch den Luxus leisteten, Portale in der neuen Art zu errichten. Das betrifft zum einen den erzbischöflichen Sitz von Bourges, für dessen Kathedrale um 1160 zwei Portale geschaffen wurden, die nur in motivischer, keineswegs aber in stilistischer Hinsicht mit Saint-Denis oder Chartres Gemeinsamkeiten aufweisen. Wo diese beiden Portale am Vorgängerbau der heutigen Kathedrale angebracht waren, wissen wir nicht. Interessanterweise hat man sie im frühen 13. Jahrhundert wiederverwendet, indem man sie den Längsseiten der neuen gotischen Kathedralen integrierte.

›Historismus‹ im Mittelalter

Auch das so genannte Annenportal an der Westfassade von Notre-Dame in Paris (*Abb. 4*) ist nicht für die gotische Kathedrale gearbeitet worden, sondern war wahrscheinlich dafür bestimmt, eines der Heiligtümer der Kirchenfamilie aufzuwerten, die den Platz des jetzigen Bauwerks einnahmen. Auch hier wurde das wohl um 1150 entstandene ›frühgotische‹ Portal in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts beim Bau der neuen Westfassade wiederverwendet und als südliches Seitenportal aufgestellt. Da es aber zum neuen Konzept nicht passte, weil es zu klein war, wurde es durch zusätzliche Teile ergänzt, was man insbesondere anhand der Bogenzwicke



Abb. 4
Paris, Notre-Dame, rechtes
Westportal (sogenanntes
Annenportal), Tympanon.
Bild: Archiv.

mit weihrauchfassschwingenden Engeln erkennen kann. Diese umrahmen das alte Tympanon, das nicht nur schmaler als die neue Portalöffnung ist, sondern auch einen weniger spitzen Bogen aufweist. Die Archivoltenläufe mussten ebenfalls erweitert werden. Schließlich kam noch ein neuer Türsturz hinzu. Die Bildhauer, welche ca. 1210–1220 die neuen Teile schufen, versuchten, sich dem inzwischen völlig veralteten Stil der wiederverwendeten Teile anzupassen. Dieses frühe Beispiel eines bildhauerischen Historismus im Mittelalter zeigt, wie wichtig es den Auftraggebern war, diese alten Werkstücke in den Neubau der Fassade zu integrieren. Was war der Beweggrund dafür? Wohl kaum Sparsamkeit, denn es wäre vom Herstellungsprozess her betrachtet leichter und insgesamt wohl auch billiger gewesen, ein völlig neues Portal zu schaffen. So gibt es nur eine Erklärung: Die alten Portalreste wurden als ›Reliquien‹ der Vorgängerbauten geschätzt, auch wenn sie im Grunde genommen nicht sehr alt waren. Gerade das aber machte sie wiederverwendungsfähig, denn der formale Kontrast zur völlig neu geschaffenen Skulptur der anderen Portale war nicht schockierend. Dennoch sieht jeder sofort, dass diese Teile älter als alles Übrige sind. Ihnen wurde eine wichtige ›historische‹ Funktion zugewiesen, denn sie sollten an das ehrwürdige Alter des Pariser Bischofssitzes erinnern, dessen Geschichte der Legenda nach bis in die Zeit der Apostel zurückreichte. Ein solches ›Recycling‹ älterer Skulpturenteile findet sich im 13. Jahrhundert an der Kathedrale von Reims wieder. Zum einen wurden dort die figürlichen Teile eines aus dem Vorgängerbau stammenden, um 1170 geschaffenen Nischengrabes als Schmuck des rechten Seitenportals an der nördlichen Querhausfassade angebracht, und zwar wohl deswegen, weil der hier an die Kathedrale anstoßende Kreuzgangsflügel die Errichtung eines großen Portals nicht erlaubte. Sinnreich empfing fortan die ursprünglich an der Grablege angebrachte Madonna die aus dem Kreuzgang in die Kathedrale Notre-Dame eintretenden Kanoniker. Zum anderen wurden anlässlich des ab ca. 1255 erfolgten Neubaus der Reimser Kathedraalfassade sechs in der Zeit

kurz nach 1200 geschaffene Prophetenfiguren am rechten Gewände des Südportals wiederaufgestellt, und zwar gegenüber der Statuen von Lokalheiligen der Reimser Diözese. Darüber finden sich in den Archivolten lauter apokalyptische Szenen. Stimmt die Annahme, diese Propheten seien ursprünglich zum Schmuck der Fassade des Vorgängerbaus bestimmt gewesen, so gewinnen auch sie durch ihre Wiederaufstellung im neuen Zusammenhang eine ›historische‹ Dimension. Zwar passen sie ikonographisch eigentlich nicht zum Kontext des neuen Portals, das die Apokalypse im ekklesiologischen Sinne (d. h. als Kampf der Kirche im Millenium) interpretiert, aber als Teil des Vorgängerbaus symbolisieren sie die verehrungswürdige Tradition der Reimser Kirche, die ihre Anfänge ebenfalls in die Zeit der Apostel zurückverlegte.

Der Einfluss der Kleinplastik

Mit diesen Erwägungen haben wir zeitlich weit vorausgegriffen. Die spannungsgeladene Wiedergabe der Heilsbotschaft, wie sie am Königsportal von Chartres zu sehen war, ließ sich nicht steigern. Wie oben angedeutet wurde, war es gerade die außerordentliche Qualität dieses Kunstwerks, die eine echte Neuerung innerhalb des von ihm vertretenen Formensystems verhinderte. Es bedurfte anderer Impulse, um die Innovationskraft der Verfertiger von monumentaler Großplastik wieder in Bewegung zu bringen. Diese gingen ausgerechnet von der Kleinplastik aus, die in den nordöstlich dem Kerngebiet der Gotik benachbarten Gegenden an der Maas, an der Mosel und am Rhein, in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts eine außerordentliche Blüte erlebte. Hier erreichten Bronzegießer, Goldschmiede und Elfenbeinschnitzer in Kenntnis älterer Kunstwerke, die auf der Tradition der Antike beruhten, ein Körperverständnis, das die Figur aus ihrer festen Geschlossenheit befreite. Das führte zur Darstellung von

*Abb. 5
Senlis, Kathedrale, mittleres
Westportal, rechter Teil des
Türsturzes, leibliche Erhebung
Mariens.
Bild: Peter Kurmann.*



Bewegungsmomenten heftig agierender Figuren. Das vermutlich älteste Beispiel der monumentalen Steinplastik Frankreichs, das Anregungen dieser Art übernahm, ist das um 1170 geschaffene Westportal der Kathedrale von Senlis. Der Bischofssitz dieser Stadt war seit langem besonders eng mit dem französischen König verbunden. Das dürfte erklären, weshalb hier ein neuartiges Werk von ganz außerordentlicher Qualität geschaffen wurde, und dies sowohl in ikonographischer als auch in stilistischer Hinsicht. Im Tympanon ist hier zum ersten Mal über dem Tod und der leiblichen Erhebung Mariens die Marienkrönung in einer Bildform dargestellt, die lange Zeit gültig bleiben sollte. Christus und Maria erscheinen hier als gleichberechtigte Partner, denn sie thronen nebeneinander, und Maria trägt wie Christus bereits die Krone (insofern ist die Bezeichnung ›Marienkrönung‹ falsch; man müsste eigentlich vom ›Triumph Mariens‹ sprechen). Die feierliche Haltung der Hauptfiguren kontrastiert mit der heftigen Dramatik, die sich in den darunter dargestellten Szenen abspielt. In der gut erhaltenen rechten Hälfte des Türsturzes wird die von zwei Engeln gestützte Maria von einer aufgeregten Engelsschar umringt, deren Flügelrauschen man zu hören glaubt (Abb. 5). Eine solch überzeugende Darstellung sich bewegender Gestalten rief bald nach einer differenzierteren Wiedergabe von Körper und Gewand. Um dies zu erreichen, besannen sich die Bildhauer direkt auf die Kunst der Antike. Wahrscheinlich gingen hier wieder die Goldschmiede voran, denn der bedeutendste Vertreter der Schatzkunst um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert und wohl der größte Künstler dieser Zeit überhaupt, Nikolaus von Verdun, hat in kleinem Maßstab äußerst monumental wirkende Figuren geschaffen, die in der Freiheit der Haltung und einer durch die äußerst subtil gestaltete Gewandmodellierung gesteigerten Körperlichkeit unmittelbar an antike Skulpturen der römischen Kaiserzeit erinnern. Diese Lektion muss auf die Steinbildhauer der französischen Kathedralbauhütten einen nachhaltigen Eindruck gemacht und sicher auch deren Arbeitgeber aus den Kreisen hoher kirchlicher Würdenträger fasziniert haben. Anders wäre nicht zu verstehen, dass in der Zeit zwischen ca. 1180 und 1230 auf zahlreichen Werkplätzen des nördlichen Frankreich, beispielsweise in Sens, in Laon, in Chartres und in Reims eine stark an der Antike orientierte Bildhauerkunst großen Erfolg hatte. Da viele der dieser antikisierenden Richtung angehörenden Figuren Gewänder tragen, die weiche Dellen von einer gewisse Tiefe bilden, spricht die deutsche Forschung des Öfteren von ›Muldenfaltenstil‹. Die mit einer derart unschönen Wortkreation gekennzeichneten Werke – etwa die Figuren des mittleren Portals am Nordquerhaus in Chartres oder diejenigen der beiden großen nördlichen Querhausportale an der Reimser Kathedrale – bilden jedoch innerhalb der generell mit feiner Plissierung arbeitenden antikischen Manier lediglich eine Variante. Andere Werkgruppen zeigen Draperien, die zwar ebenso kleinteilig, aber härter und strähniger wirken, beispielsweise viele Figuren am Chartreser Südquerarm. Die Exponenten dieses verhärteten antikisierenden Stils finden sich am Marienkrönungsportal, d. h. am nördlichen Eingang der Westfassade von Notre-Dame in Paris (Abb. 7) und ebendort auch an einigen Teilen des Mittelportals, welches das Jüngste Gericht schildert, insbesondere in den Archivolten. Diese Pariser Werke sind zwischen 1210 und 1220 entstanden.



Abb. 6
Chartres, Kathedrale, mittleres
Nordportal, rechter
Archivolten teil, Prophet.
Bild: Peter Kurmann.

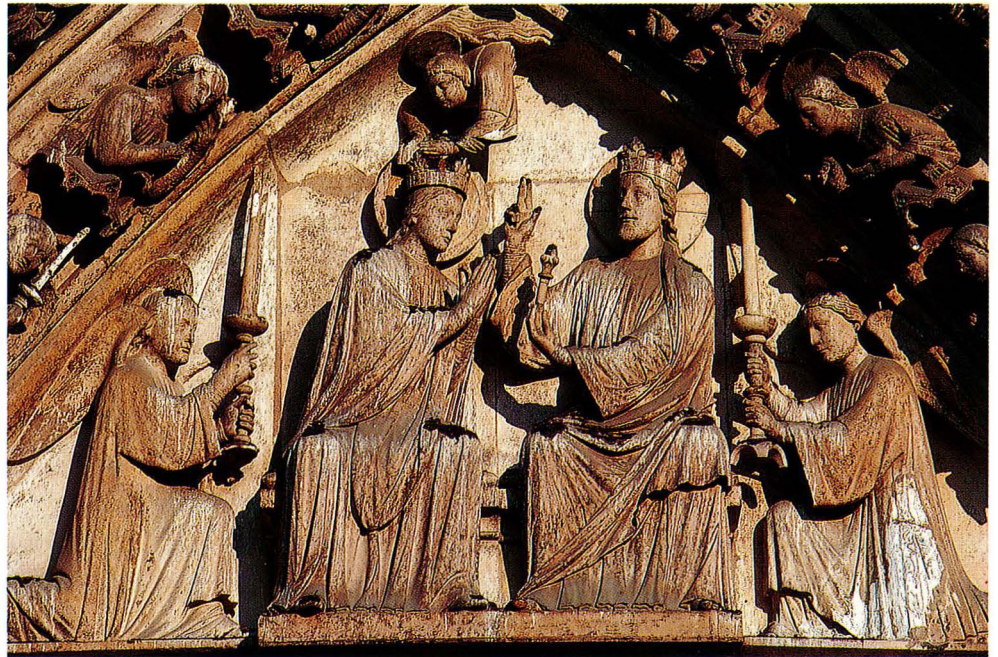
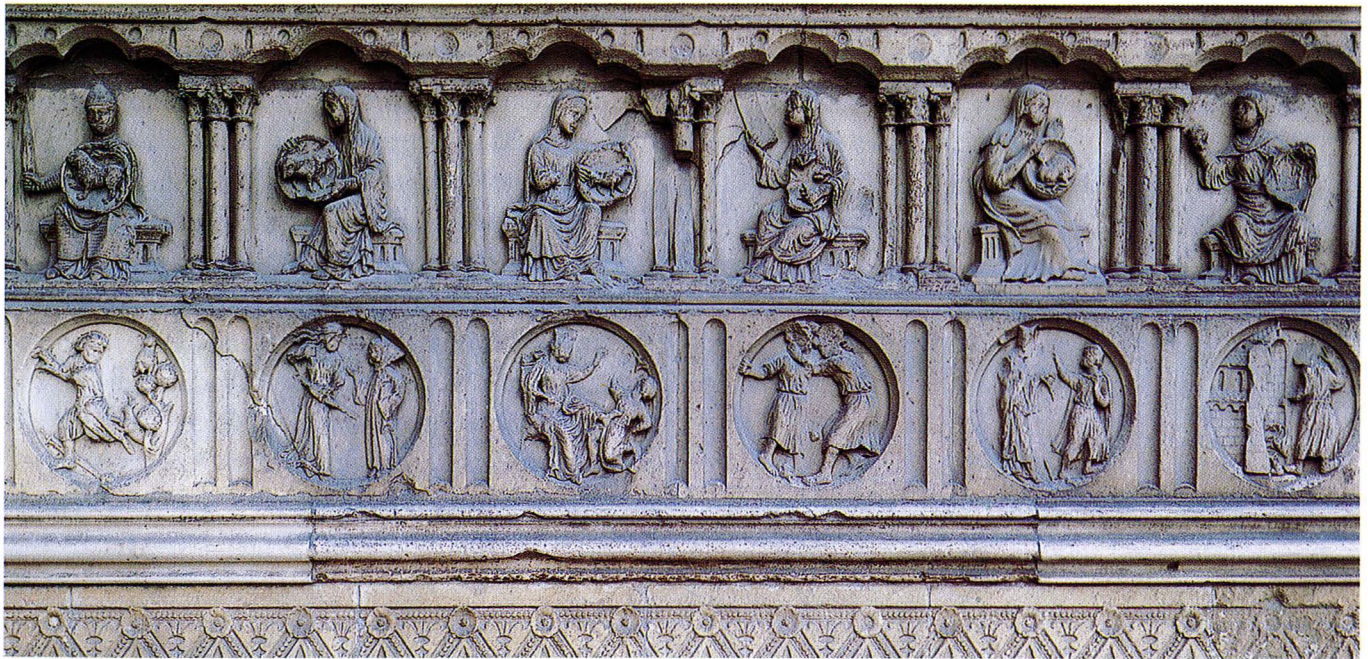


Abb. 7
Paris, Notre Dame, linkes
Westportal, oberster Teil des
Tympanons, Marienkrönung.
Bild: Peter Kurmann.

Nachleben der Antike

Warum besann man sich um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert auf die Antike zurück? Schlüssig kann man die Frage nicht beantworten. Sicher war aber in einer Epoche, in welcher der französische König Philipp II. um 1190 erstmals den Beinamen ›Augustus‹ erhielt, die Antike als historische Größe gegenwärtig. Es ist kein Zufall, dass während des 13. Jahrhunderts im Boden der großen Kathedralen Labyrinth als monumentale Einlegearbeiten angebracht wurden, von denen dasjenige in Chartres noch erhalten ist. Aufgrund überlieferter Inschriften und Zeichnungen wissen wir, dass diese Labyrinth nichts anderes als riesige Gedenkplatten für die Architekten sind, welche die betreffende Kirche gebaut haben. Man betrachtete die Leiter der Bauhütten als Nachfolger von Daidalos, dem Schöpfer des Labyrinths für den Minotaurus auf Kreta, der als der größte Architekt der Antike galt. Darüber hinaus sollte nicht vergessen werden, dass sich in den Kathedralen Nordfrankreichs zahlreiche kostbare Heiligenschreine und Reliquiare befanden, deren figürliche Teile in der Art der Kunst des Nikolaus von Verdun dem antikisierenden Stil verpflichtet waren. Die Vermutung, dass von diesen für das Prestige der jeweiligen Kirche ungemein wichtigen Kunstwerken, die in der Liturgie der Kleriker und für die Andachtsübungen der Laien eine große Rolle spielten, entscheidende Anregungen für die Gestaltung der Großplastik ausgingen, ist gewiss nicht abwegig.

Die spröde, gewissermaßen etwas unterkühlte Variante der antikisierenden Richtung, die von den genannten Teilen der Skulptur an den Portalen der Pariser Westfassade in hervorragender Weise vertreten wird, ist die formale Entsprechung eines neuen Inhalts der Bildaussage. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht das Mittelportal mit dem Jüngsten Gericht an der Westfassade von Notre-Dame. Unter Verwendung einer Vielzahl von heterogenen Bildvorlagen der Romanik und der Frühgotik des 12. Jahrhunderts entwarf der ›Bildredakteur‹, wohl ein Kanoniker des Domkapitels, eine neue Ikonographie des Weltgerichts. Wie Bruno Boerner überzeugend dargelegt hat, entspricht diese genau den neuesten Lehr-



meinungen der Theologen, die damals an der Pariser Schule tätig waren. Fundamental ist der Zyklus der Tugenden und Laster am Portalsockel (Abb. 8). Zu Ende des 12. Jahrhunderts hatte die Lehre über die Tugenden den Status einer bloßen Morallehre abgelegt und war integraler Bestandteil der Gnadentheologie geworden. Die Bilder der Tugenden und Laster repräsentieren die Wirksamkeit der göttlichen Gnade in der Seele jedes getauften Christen. Nur dank ihrer kann sich der Gläubige für das Gute entscheiden und damit den Eintritt ins Himmlische Jerusalem sichern. Entscheidend für die Bildaussage ist der Umstand, dass die Personifikationen der Tugenden ruhig über den Darstellungen der Laster thronen und letztere nicht aktiv bekämpfen, wie dies in der Romanik der Fall war. Sieger über die Sünde sind nach dieser Auffassung eben nicht die Tugenden, sondern der Aspis und Basilisk zertretende Christus am Trumeau, umgeben von den Aposteln in den Portalgewänden. Die Darstellungsweise entspricht genau dem theologischen Gehalt dieser Darstellung des Jüngsten Gerichts, die das Gewicht nicht auf narrative Inhalte, etwa die Schrecknisse der Hölle oder die Freuden des Paradieses, legt, sondern auf eine didaktisch ausgewogene Repräsentation des Erlösungswerks. Es ist kein Wunder, dass dieses hervorragende Werk – obwohl es, wie wir noch sehen werden, stilistisch nicht ganz einheitlich ist, in ganz Frankreich Schule machte, denn als Prototyp des »gotischen Weltgerichts« entsprach es voll und ganz der neuen Pastoraltheologie, anhand derer der Klerus im 13. Jahrhundert die Glaubensinhalte dem Volk näher bringen wollte. Der gütige, die heiligmachende Gnade vermittelnde Christus steht im Zentrum, nicht mehr der strafende Rächergott. Mit dem Pariser Jüngsten Gericht hatte die Vermenschlichung der Heilsbotschaft, die seit Beginn Anliegen der Gotik war, einen weiteren, entscheidenden Schritt getan.

Abb. 8
Paris, Notre-Dame, mittleres Westportal, rechtes Gewände, Sockelreliefs mit Tugenden und Lastern.
Bild: Archiv.

Skulptur und Architektur

Sämtliche Varianten der antikisierenden Richtungen – und das gilt selbst für die hieratische Formulierung des Pariser Weltgerichts – stimmen mit der in den 1190er Jahren geschaffenen neuen Architektur der so genannten

Hochgotik nicht überein. Während diese die kleinteiligen und zartgliedrigen Kompositionen des 12. Jahrhunderts zugunsten kraftvoller Monumentalität, gigantischer Dimensionen und lapidarer Einfachheit aufgab, bleibt die feinlinige Skulptur an den Portalen der frühesten hochgotischen Bauwerke älteren Traditionen verhaftet. Offenbar waren die Bildhauer nicht fähig oder nicht willens, der neuen Architekturauffassung etwas Entsprechendes entgegenzuhalten. So wirken etwa in Chartres die überlangen Gewändefiguren an den beiden Querhausfassaden im Verhältnis zur wuchtigen Architektur des Außenbaus zerbrechlich und wenig körperhaft, ein Eindruck, den das labile Stehen auf bewegten Konsolfigürchen noch verstärkt. Erst im Laufe der 1220er Jahre gelangten die in der Bauhütte der Kathedrale von Amiens tätigen Bildhauer zu einer neuen, der monumentalen Architektur adäquaten Auffassung der Figuren. Dies geschah aber nicht auf den ersten Anhub, denn das zuerst ausgeführte Portal der pikardischen Kathedrale, das Marienkrönungsportal an der Westfassade, ist noch teilweise dem ›Muldenfaltenstil‹ verpflichtet. Auch eine der Gewändefiguren am Heiligenportal, die überschlank mit feinem Seidenstoff verhüllte Statue der hl. Ulphia, wirkt altertümlich. Offenbar handelt es sich um eine ›Probefigur‹, was darauf hindeutet, dass man in Amiens anfänglich experimentierte. Doch dann wendet sich das Blatt. Das Gros der Figuren und Reliefs am Weltgerichts- und am Heiligenportal weist Gewänder auf, die sich großflächig ausbreiten und in teils harten, teils aber auch abgerundeten Faltenknicken brechen. Die Köpfe sind von einfachem, regelmäßigem Zuschnitt, und die Gesichter wirkten ausdrucksleer, bevor die jüngst erfolgte Reinigung bedeutende Reste der ursprünglichen Polychromie freilegte. Jetzt, mit aufgemalten Pupillen und farbig nachgezogenen Augenbrauen, scheinen die Gestalten plötzlich zu blicken (*Abb. 3*). Dennoch bleiben die meisten Amiensener Figuren in einer schablonenhaften Starrheit verhaftet. Offenbar konzentrierten sich die Bildhauer derart auf die Aufgabe, die antikische Manier durch vereinfachte Gewandformationen zu ersetzen, dass sie darüber die Wiedergabe des Mienenspiels vernachlässigten. Wohl zu Recht hat Willibald Sauerländer die großflächige Behauung der Amiensener Figuren als Folge einer von der Bauhütte bewusst eingeleiteten Rationalisierungsmaßnahme gedeutet, eine Hypothese, die Dieter Kimpel anhand der Architektur dieser Kathedrale bestätigte, indem er nachwies, dass in Amiens zum ersten Mal der Steinschnitt der Quader egalisiert wurde, weil das Baumaterial auf Vorrat seriell gefertigt wurde. Das bedeutete eine beträchtliche Zeitersparnis. Dementsprechend hatten wohl auch die Bildhauer schnell zu arbeiten, und in der Tat war die Herstellung der starren Faltenröhren an den Amiensener Gewandfiguren weniger aufwändig als das sorgfältige Herausmeißeln der feinplissierten Stoffe, durch welche die Körper der ›antikischen‹ Figuren der Zeit um 1200 durchscheinen.

Kathedrale von Reims

Gegenüber dem neuen lapidaren Figurenstil, den die Bauhütte von Amiens erstmals entwickelt hatte, verhielt man sich andernorts anfangs sehr reserviert. Dennoch sprengte seine überzeugende Geradlinigkeit – und das ist durchaus im doppelten Wortsinn zu verstehen – die trotz aller Varianten in sich geschlossene Welt der antikisierenden Richtung. Das lässt sich beson-

ders gut an der Kathedrale in Reims beobachten, die als Sitz eines der mächtigsten Erzbischöfe Frankreichs von einem besonders hohen Niveau des künstlerischen Anspruchs zeugt. Mehr noch: Da sich die Reimser Kirche als zweites Rom in dem Sinne verstand, als hier die Taufe König Chlodwigs durch Bischof Remigius die Christianisierung Frankreichs besiegelte – ein Umstand, aus dem sich seit karolingischer Zeit das Recht ableitete, die französischen Könige zu krönen – erhielt die Kathedralskulptur die Aufgabe, diese außerordentliche historische Rolle des erzbischöflichen Sitzes zu illustrieren. Als einzige französische Kathedrale verbildlicht sie deshalb mit ihrer Skulptur das Himmlische Jerusalem. Rund um den Bau steht in luftiger Höhe ein eindrucksvoller Reigen von Engeln, nur am Querhaus unterbrochen durch eine Reihe von Königsfiguren. Die in Tabernakeln stehenden Engel bilden allegorisch die Wächter ab, die auf den Ring-



Abb. 9
 Reims, Kathedrale, mittleres
 Westportal, rechtes Gewände,
 Visitatio.
 Bild: Peter Kurmann.



Abb. 10
Reims, Kathedrale, nördliche
Querhausfassade, Tabernakel
im Rosengeschoss, alttestamen-
tarische Königsfigur (soge-
nannter Philipp-Auguste).
Bild: Peter Kurmann.

mauern und neben den Toren die in der Apokalypse geschilderte Himmelsstadt bewachen (Isaias 62, 2 und Ap. 21, 12).

Die ganze Ikonographie der in allen Teilen mit Figuren überzogenen Kathedrale von Reims partizipiert an dieser Grundidee. Aber auch in formaler Hinsicht ist die Reimser Skulptur von überdurchschnittlicher Qualität, vielleicht auch gerade deshalb, weil sie stilistisch alles andere als einheitlich ist. Den Ausgang bildeten die altertümlichen Prophetenfiguren aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts, auf die oben hingewiesen wurde. Sie gehen auf Vorbilder am nördlichen Chartreiser Querhausportal zurück, deuten deren ätherische Schlankheit aber in eine robuste Körperlichkeit um. Die figurenreichen Zyklen am Äußeren der Chorkapellen und an den nördlichen Querhausportalen vertreten einen ganz besonders klassisch anmutenden antikisierenden Stil, der eine große Verwandtschaft mit den Werken des Nikolaus von Verdun und seiner Werkstatt aufweist. Mit der Zeit beginnen aber die Reimser Bildhauer die feine Fältelung der Gewandstoffe zu »zerknittern«. Unter anderem zeigt die Heimsuchungsgruppe an der Westfassade, der wohl berühmteste Fall einer mittelalterlichen Antikenrezeption, diese spezifische Umformung des »Mul-

denfaltenstils«, was das Gesicht der Maria als Kontrast noch ebenmäßiger und ruhiger erscheinen lässt (Abb. 9). Diese Verlebendigung, um nicht zu sagen Dramatisierung der antikischen Manier haben einige Reimser Bildhauer selbstständig entwickelt. Wie unabhängig und schöpferisch sich manche Reimser Bildhauer auch sonst gebärdeten, erweist sich anhand der so genannten Masken, die an unsichtbarer Stelle im Inneren der Türme des Querhauses und an den hoch gelegenen Partien des Chors angebracht wurden. Es handelt sich dabei teils um physiognomische Charakterstudien, teils um Karikaturen. Was diese Phänomene innerhalb des figürlichen Gesamtprogramms zu bedeuten haben, ist unklar. Vielleicht kann man sie schlicht als Manifestationen von »Künstlerlaunen« bezeichnen, mit denen die Bildhauer ihre Virtuosität unter Beweis stellten. In Anbetracht der künstlerischen Freiheit, die in gewissen Bereichen den Reimser Bildhauern gewährt wurde, ist es erstaunlich, dass die etwas rigide Art der Amiensker Skulptur sich an den oberen Teilen des Querhauses ebenfalls durchzusetzen beginnt, wo sie allerdings häufig mit der überkommenen antikischen Tradition vermischt wird. Das führt manchmal zu eigenartigen Brechungen, insbesondere an den großen Königsfiguren des Querhauses. Aber auch das psychologisierende Pathos der Masken findet Eingang in die offizielle Kunst der großen Figuren. Dies gilt besonders für die berühmte Statue eines Königs, in welchem die Lokalhistoriker des 19. Jahrhunderts

Philipp II. erkennen wollten (*Abb. 10*). Sein Kopf diente bekanntlich als Vorbild für den ›Bamberger Reiter‹. Als es in den 1240er Jahren darum ging, eine Reihe großer Gewändestatuen für die geplante, aber noch nicht begonnene Westfassade zu schaffen, orientierten sich einige Bildhauer ganz besonders stark an Amiens. Aber selbst Figuren, die wie etwa die beiden Reimser Marien der Verkündigung und der Darbringung die ikonographisch entsprechenden Werke in Amiens in einigen Belangen genau kopieren, sind feiner gearbeitet und wirken um einiges lebendiger. Offenbar waren die Reimser stets in der Lage, alte Schläuche mit neuem Wein zu füllen.

Die Pariser Schule

Die Zukunft der gotischen Skulptur Frankreichs nach der Zeit um 1230 wurde aber weder in Amiens noch in Reims vorbereitet, sondern in Paris. Hier entwickelten hervorragende Bildhauer eine neue formale Spielart, deren Aufkommen eine wahre künstlerische Revolution bedeutete. Einerseits behielten sie die von den Amienser Bildhauern entwickelte großzügige Gewanddrapierung bei – was wohl auch mit einem Seitenblick auf die sich damals wandelnde Kleidermode geschah – andererseits brachten sie das Kunststück fertig, unter den eher schweren Gewandstoffen den Körper in seiner ganzen Beweglichkeit zu schildern. Damit geht einher ein temperamentvolles Gebärdenspiel, dem eine ausdrucksstarke Mimik entspricht. Von solchen Figuren fühlt sich der Betrachter direkt angesprochen. Dies dürfte ganz im Sinne der geistlichen Auftraggeber gewesen sein, denn damit war eine weitere Stufe der Verlebendigung der Heilsbotschaft erreicht. Jetzt führen die heiligen Gestalten an den Gewänden der Portale einzelne Szenen eines grandiosen geistlichen Schauspiels auf, setzen nicht selten ein gewinnendes Lächeln auf oder wenden sich selbst dann einander zu, wenn dies die Ikonographie gar nicht erfordert. Das kokette Gebaren der Frauen, die ephebenhafte Anmut der Jünglinge, das gezierte Auftreten der Männer spiegeln Eigenschaften und Verhaltensweisen wieder, die in den höheren Schichten der Gesellschaft als vorbildlich galten. Man sollte dabei nicht vergessen, dass die große Mehrheit der Kanoniker in den Domkapiteln dem Adel angehörte. Diese von Paris ausgehende ›höfische‹ Richtung der gotischen Skulptur blieb im Kern trotz aller Variationen, die vor allem in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen Verlust des Körperverständnisses zugunsten reiner Schönlinigkeit mit sich brachten, sehr lange die ganz Frankreich – in gewisser Weise sogar ganz Europa – bestimmende Stilsprache. Merkwürdigerweise hat die Kunstgeschichte für diese Richtung bis heute keinen passenden Namen gefunden. Der amerikanische Kunsthistoriker Robert Branner sprach manchmal vom ›large-fold style‹, Damit umschrieb er aber bloß ein Teilphänomen, und das reicht nicht aus, um einem komplexen Sachverhalt zu einem Namen zu verhelfen. Die Franzosen machen es sich einfach, wenn sie vom ›style proprement gothique‹ sprechen, so als ob die Figurenwelt der antikisierenden Manier nicht zu den gotischen Kathedralen gehörte. In der periodisierungssüchtigen deutschen Kunstgeschichte spricht man meistens schlicht von ›Hochgotik‹ (die aber in der Architekturgeschichte bereits in den 1190er Jahren beginnt). Die ersten Manifeste dieses neuen Stils finden sich wie gesagt in Paris, und zwar am Weltgerichtportal von Notre-Dame in den Figuren des Welten-



*Abb. 11
Paris, Notre-Dame, mittleres
Westportal, oberster Teil des
Tympanons, Weltenrichter
umgeben von Engeln mit
Passionswerkzeugen.
Bild: Peter Kurmann.*

richters zuoberst im Tympanon und in dem ihn zu seiner Rechten begleitenden Engel mit der Lanze (*Abb. 11*). Es sind dies ganz offensichtlich die jüngsten Teile des dreiteiligen Portalzyklus an der Westfassade. Das Tympanon mit dem Weltgericht ist zu allerletzt montiert worden, da man die große Öffnung der Portalbucht möglichst lange zum Herbeischaffen von Baumaterial ins Innere der Kirche benutzen wollte. Vielleicht sind beim Einbau des Tympanons Teile zerbrochen, so dass sie neu gefertigt werden mussten, vielleicht wollten die Verantwortlichen aber auch nur die ikonographisch wichtigste Figur des Weltenrichters der neuesten Kunstrichtung anpassen. Dem Lanzenengel mit den wunderbar undulierenden Säumen seines Gewandes käme dann die Funktion eines zusätzlichen ›attention-catchers‹ zu.

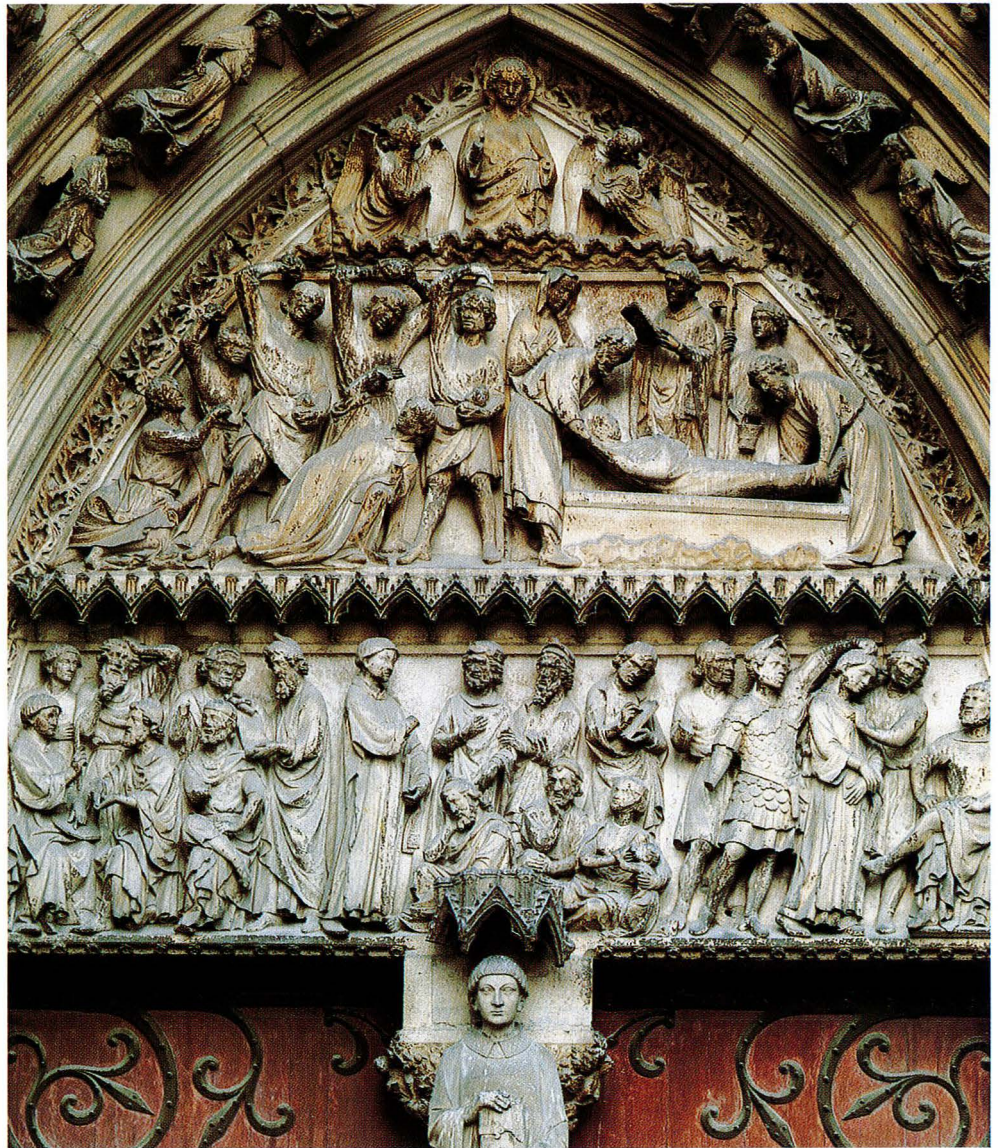
Genauere Daten für den Weltenrichter und seinen Begleiter gibt es nicht. Dafür ist die Entstehung einer anderen Figur, die diese neue Art der Skulpturenbildung vertritt, zeitlich auf die Jahre zwischen 1239 und 1244 einzugrenzen. Die Statue König Childeberts, die den Trumeau des Eingangs zum ehemaligen, in dieser kurzen Zeitspanne errichteten Refektorium der Abtei Saint-Germain-des-Prés schmückte, tritt tänzerisch und mit ausgebogener rechter Hüfte auf. Damit ist dieser König einer der ersten Vertreter des ›gotischen Schwungs‹. Offenbar hat diese äußerst lebendig wirkende Darstellung der beweglichen menschlichen Gestalt die Zeitgenossen derart beeindruckt, dass gerade im Entstehen begriffene Figurenzyklen sofort im Sinne dieser ›ars nova‹ abgeändert wurden. Das kann man am südlichen Querhausportal der Kathedrale von Amiens beobachten, das in den 1230er Jahren in Arbeit war. Während die riesigen Gewändefiguren auf eine besonders unbeholfene Weise die stereotype Ausbildung der Skulptur an der Westfassade wiederholen, sind die einstmals mit Goldfarbe überzogene Madonna am Trumeau – deshalb ›Vierge dorée‹ genannt – und die Reliefs am Tympanon mit der Legende des Amiensers Bischofs Honoratus vom neuen Pariser Stil der Hochgotik geprägt. Da das Honoratusportal aufgrund baugeschichtlicher Indizien in die 1230er Jahre datiert werden muss, liefert es den Beweis dafür, dass die jüngste Spielart der hauptstädtischen Plastik sofort in anderen Zentren aufgenommen wurde. Am Amiensers Querhausportal hat die Kenntnis davon dazu geführt, dass das künstlerische Konzept mitten in der Ausführung völlig geändert wurde. Auch in Zentralfrankreich folgte man dieser neuesten Art der Figurendarstellung sofort. Erst vor kurzem konnte anhand einer wieder entdeckten Quelle nachgewiesen werden, dass der Lettner der Kathedrale von Bourges bereits im Jahre 1237 fertig war und liturgisch genutzt wurde. Somit sind seine leider nur fragmentarisch erhaltenen Reliefs, die man früher stets um die Mitte des 13. Jahrhunderts datiert hatte, bereits spätestens gegen 1235 entstanden. Ihre großzügig gestalteten Gewänder betonen viel eher das Spiel des Körpers mit seinen Gliedmaßen, als dass sie ihn verhüllten. Dass die Künstler dieses Ensembles auch in der Lage waren, innerhalb des Passionszyklus Adam und Eva in der Vorhölle als naturgetreue Akte wiederzugeben, versteht sich fast von selbst.

Höhepunkte der gotischen Skulptur

Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts herrscht die neue Pariser Plastik überall in ganz Frankreich, sei es in Reims, in Poitiers oder selbst im entfernten Bordeaux, das damals noch den Engländern gehörte. Die Faszination, welche die in Paris gefundene dreidimensionale Wiedergabe der menschlichen Gestalt ausübte, machte vor keinen Grenzen Halt. Auch der figürliche Schmuck der königlichen Abteikirche von Westminster entstand nach ihrem Vorbild, und selbst die ausdrucksgeladenen Stifterfiguren, mit denen im Westchor des Naumburger Domes längst verstorbene Wohltäter gleichsam zu einem neuen Leben erweckt wurden, sind ohne die Errungenschaften der Pariser Skulptur der 1230er und 1240er Jahre nicht denkbar.

Der von den Pariser Künstlern gefundene Ausgleich zwischen eleganter Stilisierung und realitätsnaher Wiedergabe der Körperlichkeit, verbunden mit einem lebhaften Mienenspiel, ließ sich nicht mehr überbieten. Das

Abb. 12
Paris, Notre-Dame, südliches
Querhausportal, Tympanon,
Martyrium des hl. Stephanus.
Bild: Archiv.



- Auswahlbibliographie:
Willibald Sauerländer,
Gotische Skulptur in Frank-
reich 1140–1270, München
1970 (Neuaufgabe erscheint
demnächst)
**Dieter Kimpel/Robert
Suckale**, Die Skulpturen-
werkstatt der Vierge Dorée am
Honoratusportal der Kathed-
rale von Amiens, in: Zeit-
schrift für Kunstgeschichte 36,
1973, S. 217–265.
Fabienne Joubert, Le jubé de
Bourges, (Les dossiers du
Musée du Louvre) Paris 1994.
Paul Williamson, Gothic
Sculpture 1140–1300, New
Haven/London 1995.
Bruno Boerner, Par caritas
par meritum. Studien zur
Theologie des gotischen Welt-
gerichtsportals in Frankreich –
am Beispiel des mittleren
Westeingangs von Notre-
Dame in Paris (Scrinium
Friburgense 7),
Freiburg/Schweiz 1998.

führte aber nicht zu einer Stagnation oder gar Abnahme der künstlerischen Erfindungskraft. Ganz im Gegenteil erreichte die Pariser Bildhauerkunst mit dem 1260 geschaffenen Tympanon am südlichen Querhausportal von Notre-Dame wieder einen neuen Höhepunkt (Abb. 12). Es schildert den Disput und das Martyrium des hl. Stephanus. Gegenüber den Schöpfungen der Zeit vor der Jahrhundertmitte ist hier der Vortrag noch flüssiger, noch eleganter geworden, ohne dass die Figuren auch nur im Geringsten an körperlicher Substanz verloren hätten. Etwas derart Vollkommenes muss nachfolgende Künstler nicht nur außerordentlich beeindruckt, sondern manchmal geradezu gelähmt haben. Oder gibt es eine andere Erklärung dafür, dass die Bildhauer, die kurz nach 1280 am südlichen Kreuzarm der Kathedrale von Meaux ein neues Portal schufen, das Tympanon des Pariser Stephanusportals Zug um Zug exakt kopierten?