

SAUERLÄNDER · VON SENS BIS STRASSBURG



WILLIBALD SAUERLÄNDER

VON SENS BIS STRASSBURG

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTLICHEN STELLUNG
DER STRASSBURGER QUERHAUSSKULPTUREN

1966

WALTER DE GRUYTER & CO. / BERLIN

VORMALS G.J.GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J.GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J.TRÜBNER - VEIT & COMP.

Mit 232 Abbildungen auf 75 Tafeln

Archiv-Nr. 3559661

© 1966 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung – J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung – Georg Reimer – Karl J. Trübner – Veit & Comp., 1 Berlin 30, Genthiner Str. 13. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch, oder Teile daraus, auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

(Printed in Germany)

Satz und Druck: Otto von Holtz, Berlin 30

CATHERINE UND LOUIS GRODECKI
DEN PARISER UND STRASSBURGER FREUNDEN

VORWORT

Die Vorarbeiten zu dieser mit einiger Verspätung vorgelegten Studie liegen um mehrere Jahre zurück. Eine kürzere Fassung des Textes wurde 1960/61 in Marburg geschrieben. Während dieser ersten Niederschrift standen mir die Bestände des Bildarchivs Photo Marburg mit ihrer noch immer einzigartigen Dokumentation zur französischen Kunst des Mittelalters zur Verfügung. Dem Direktor des kunstgeschichtlichen Instituts in Marburg, Herrn Prof. K. H. Usener habe ich nicht nur für die Eröffnung dieser Arbeitsmöglichkeiten, sondern auch für mancherlei wissenschaftliche Beratung zu danken. Herrn Prof. Hamann-MacLean, Marburg, habe ich für ein fruchtbares Gespräch über die Grabmäler in Lèves zu danken, welches zu einer kritischen Modifizierung meiner eigenen Ansichten und Ergebnisse führte.

Bei der Durchführung meiner Studien in Frankreich fand ich freundlichste Unterstützung durch Mr. Schimpf und seinen Mitarbeiter Mr. Jost vom Service d'Architecture de l'Oeuvre Notre-Dame in Strasbourg, durch Mr. Hans Haug vom Musée des Beaux Arts ebenda und vor allem durch seinen jetzigen Nachfolger Mr. Victor Beyer, der meine Arbeit an Ort und Stelle stets in jeder Weise erleichtert hat. In Sens verpflichteten mich Mr. Parruzot, Chargé des Musées und der Abbé Leviste, Trésorier der Kathedrale. In Beaune halfen mir Mlle. M. Masson von der Bibliothèque municipale und Mr. L. Perriaux, der Leiter des Musée du Beffroi. Mr. Pierre Quarré, Konservator des Museums in Dijon, ließ mir Auskünfte zukommen. Herr Prof. H. Reinhardt, Basel hat mich aus seiner umfassenden Kenntnis vor allem der Straßburger und ober-rheinischen Verhältnisse wiederholt beraten. Prof. R. Branner, Columbia University, New York hat Auskünfte über baugeschichtliche Fragen erteilt, Miss Rosalie Greene und Miss Isa Ragusa vom Index of Christian Art haben mir, ebenso wie mein Freiburger Kollege Dr. A. Weis, ihren Rat in ikonographischen Fragen zukommen lassen. Prof. K. Bauch, Freiburg und Prof. E. Panofsky, Princeton haben die erste Fassung der Arbeit im Manuskript gelesen und mich durch zahlreiche Hinweise und Verbesserungsvorschläge verpflichtet. Der

Deutschen Forschungsgemeinschaft habe ich für die Gewährung von Reisezuschüssen und eines halbjährigen Forschungsstipendiums zu danken.

Die Widmung an Catherine und Louis Grodecki soll einer Dankesschuld allgemeinerer Art Ausdruck verleihen. Ihre wissenschaftliche Hilfe und Kritik wie ihre freundschaftliche Anteilnahme haben meine Studien auf dem Gebiete der französischen Kunstgeschichte des Mittelalters während des letzten Jahrzehnts stets begleitet und entscheidend beeinflußt.

Schließlich danke ich dem Verlage Walter de Gruyter & Co. und namentlich Herrn Dr. Wenzel, der immer bemüht war, Wünschen und Vorschlägen des Autors bereitwillig entgegenzukommen.

Freiburg, den 7. VIII. 1965.

Willibald Sauerländer

INHALT

Vorwort	VII
Einleitung	I
I Die Frage nach der Herkunft des Straßburger Bildhauerateliers in der bisherigen Forschung	7
II Sens und Straßburg. Vermutungen über das ursprüngliche Fassa- denprogramm von St. Etienne in Sens	19
III Sens und Chartres. Die Herkunft des Meisters der Königsköpfe .	34
IV Die Querhausportale von Chartres und der Stilwandel in der fran- zösischen Hüttenplastik zu Beginn des 13. Jh.	51
V Die Nachfolgewerke in Burgund	102
1. Die Skulpturen der Kathedrale St.-Cyr in Nevers	102
2. Die Figurengalerie in Mailly-le-Château	113
3. Nachträge zu Dijon und verwandte Reste in Beaune	116
4. Ein Magdalenenrelief u. andere Skulpturen in Semur-en-Auxois	120
VI Straßburg um 1220	128
Abkürzungen	142
Literaturverzeichnis	143
Ortsregister	149
Nachtrag	152

VON SENS BIS STRASSBURG

EIN BEITRAG ZUR KUNSTGESCHICHTLICHEN STELLUNG
DER STRASSBURGER QUERHAUSSKULPTUREN

EINLEITUNG

»Der gotische Geschmack«, so sagte Wilhelm Vöge einmal, »bewegt sich in Gegensätzen«¹. Vöges Dictum weist auf Phänomene, welche neuerdings als die »Antinomien der Kathedrale« benannt und geschildert worden sind². Für das Studium der gotischen Skulptur, für die Erforschung ihrer Geschichte kommt der Beachtung solcher kontradiktorischer Züge erhellende Bedeutung zu.

Eine voraufgehende Arbeit suchte zu zeigen, wie in den Pariser Bildhauerateliers des beginnenden 13. Jh. ein Formenideal von neuer Klarheit und Reinheit sich Geltung verschaffte³. Die Erscheinung der Figur wird dabei auf das feierlich Getragene hin gestimmt. Das Aufrechte und Geradlinige werden an der Haltung des Körpers, am Fall des Gewandes betont und bis zum Eindruck des Starren gesteigert. Von »cubisme gothique« hat ein französischer Gelehrter treffend gesprochen⁴. Hinzu tritt bei der Prägung des Antlitzes der Charakter des Ebenmäßigen und Makellosen, welches nicht frei ist von einem Anflug von Nüchternheit.

Das Hauptwerk jener strengen Richtung sind die ab 1220 unter Heranziehung von Pariser Bildhauern ausgeführten Westportale der Kathedrale von

1 W. Vöge, Zur gotischen Gewandung und Bewegung. Das Museum (Spemann) VIII. 1903. Jetzt in: Bildhauer des Mittelalters, Berlin 1958, S. 124. Arbeiten Vöges werden hier stets unter Beifügung des ursprünglichen Erscheinungsortes und Publikationsdatums nach dem Sammelband von 1958 zitiert. Unser Zitat zieht einen etwas ausführlicheren Satz zusammen. Er liest sich: »Man sieht, für den gotischen Geschmack ein Schlagwort zu finden, ist nicht einfach, er bewegt sich in Gegensätzen!«

2 H. Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, vor allem S. 161 ff.

3 W. Sauerländer, Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XVII (1959) S. 1–56. Zu ähnlichen Fragen und zwar mit speziellem Hinweis auf die Westportale von Notre-Dame in Paris nimmt auch O. Homburger in einer seiner letzten Arbeiten Stellung. Vgl. Zur Stilbestimmung der figürlichen Kunst Deutschlands und des westlichen Europa im Zeitraum zwischen 1190 und 1250. In: Formositas Romanica, Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst, Joseph Gantner zugeeignet, Frauenfeld (1958), S. 31 ff.

4 L. Grodecki, Sculpture gothique, Art de France I, Paris 1961, S. 271.

Amiens⁵. Chöre und Girlanden von Figuren sind hier an den Wandungen von Portalen und Strebepfeilern, an den Krümmungen der Bogenläufe zu einem planvoll durchdachten Bildersystem geordnet. Eine »close interrelation of form and meaning« konstatiert an solchen Portalen die ikonographische Forschung⁶. Vielschichtige inhaltliche Beziehungen stufen und gliedern den Zyklus, führen zu komplizierten, numerischen Entsprechungen. So ist der Bilderkreis der monumentalen Skulptur, sind seine Figuren nach Prinzipien organisiert, welche sich kaum wesentlich unterscheiden von den abstrakten Schemata der mittelalterlichen Schulbücher⁷.

Die formalen Mittel der Bildhauerkunst, welche zu diesem Eindruck einer vollkommenen Geschlossenheit der Portalkomposition führen, sind die Egalisierung langer Figurenreihen, ihre Isokephalie, sind die Wiederholungen in den Gesten, den Formationen des hartbrüchigen, die Leiber verdeckenden Gewandzeugs⁸. Man hat sehr richtig beobachtet, »daß diese Bildwerke das Gesetz der gotischen Architektur in sich tragen« und auch auf jene eigentümlich widerspruchsvolle Situation hingewiesen, in welcher die monumentale Skulptur auf die Ausbildung der vollen, körperhaften Erscheinung der »Rundfigur« hindrängt, sich aber gleichzeitig dem übergreifenden Gerüst der architektonischen Portalgliederung mit Unbedingtheit unterwirft. »Das künstlerische Problem für diese Bildhauer unter der Herrschaft des Architekten«, so ist gesagt worden, »lag in dem Ausgleich der Spannung zwischen vorgegebener Form und sinnerfüllter Figurenbildung«⁹. In der Bildhauerschule von Amiens,

5 Der Zusammenhang zwischen den Bildhauerateliers von Paris und Amiens wurde zuerst erkannt von Felix de Verneilh, *La cathédrale de Cologne*, *Annal. Archéol.* VII, 1847, S. 232. Außerdem u. a. P. Clemen, *Studien zur Geschichte der französischen Plastik. Teil I. Der Skulpturenschmuck der Kathedrale von Amiens und die Bildhauerschule der Ile-de-France*. Z. f. chr. K. V, 1892, bsdrs. S. 324. W. Vöge, *Vom gotischen Schwung und den plastischen Schulen des 13. Jh.* R. f. Kw. XXVII, 1904. In: *Bildhauer des Mittelalters*, S. 102. W. Medding, *Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister*, Augsburg (1930), bes. S. 69ff. Hier die These allerdings in Meisterwanderung entartet.

6 A. Katzenellenbogen, *The prophets of the west facade of the Cathedral at Amiens*, G. B. A., 6^e pér., XL, (1952) S. 246.

7 Über Schemata vgl. in Erwartung einer angekündigten, zusammenfassenden Untersuchung H. Bober, *An illustrated medieval school-book of Bede's »De Natura Rerum«*, *The Journal of the Walters Art Gallery* 1956/1957, S. 65 ff.

8 Vgl. zur Charakterisierung der Amiens' Bildhauerschule Vöge, *Vom gotischen Schwung*, *Bildhauer* S. 102. Ders. *Die Kathedrale von Amiens*, Beilage zur *Allgemeinen Zeitung*, München 1902, S. 201 ff., und vor allem Ders. Niklas Hagnower, Freiburg 1930, S. 54. Vöges Beobachtungen gelten vor allem der Posierung und Gewandbehandlung.

9 H. Jantzen, *Die Kunst der Gotik*, Hamburg (1957).

wie in den ihr unmittelbar vorausgehenden Pariser Werken ist diese Problematik im Sinne der Subordination aller individuellen Formen unter den Gesamtzusammenhang und aller spezifisch bildhauerischen Anliegen unter die Postulate des architektonischen Systems gelöst worden.

Jene Denkmälergruppe, welche in der gegenwärtigen Arbeit hauptsächlich vorgeführt werden soll, nimmt angesichts der gleichen Problematik eine gerade entgegengesetzte Position ein. In ihr dominiert der Wille des Bildhauers, jede einzelne Szene, ja jede einzelne Figur als eine »res se ipsa singularis« zu behandeln und der gotischen Kathedralarchitektur ein äußerstes Maß an Freiheit der bildnerischen Entfaltung abzutrotzen. Solche Intentionen führen zur Auflösung der strengen Portalgliederung und treiben zu kühnen, ungewöhnlichen Formen der Statuenaufstellung an Fensterpfosten und Freipfeilern. Ihnen entspricht die lebhafteste, bewegungsreiche Posierung der Figur, welche sich mit einem geschärften Interesse an ihrer individuellen, körperlichen Erscheinung verbindet, wie denn nicht zufällig gerade diese Schulrichtung die wohl singuläre Erscheinung nahezu lebensgroßer, mittelalterlicher Aktstatuen hervorbracht hat. Nach der Seite des Ausdrucks gehört hierher die Fähigkeit durch bewegte Formen seelische Vorgänge zur Darstellung zu bringen und das Charakteristische an Stelle des Typischen vor Augen zu führen.

Faßbar wird diese Strömung zuerst in jenem Bildhaueratelier, welches gegen Ende des 12. Jh. an der Westfassade der Kathedrale von Sens zu arbeiten beginnt. Von Sens aus erreicht sie vermutlich im zweiten Jahrzehnt des 13. Jh. Chartres. Die wichtigsten Teile ihres Chartreser Oeuvres hat Wilhelm Vöge schon vor einem halben Jahrhundert entdeckt, in ihrer Einzigartigkeit erkannt, jedoch in historisch nicht völlig überzeugende Perspektiven gerückt¹⁰. Etwa um 1225 scheint sie dann aus der Sphäre der großen nordfranzösischen Kathedralen zu verschwinden. Ihr Entfaltungsbereich werden nunmehr die intimen gotischen Kirchen am Ostrand des Berry und in Burgund und mit einer einzigen hochbedeutenden Werkgruppe reicht sie bis in die Franche-Comté und ins Elsaß herüber. Um 1240/50 schließlich verlieren sich ihre Spuren. Die Hochgotik des Kronlandes, die herrschende Kunst des Jahrhunderts, tritt an ihre Stelle.

Von der ganzen Bewegung läßt sich sagen, was Jantzen über ihre Chartreser Etappe geschrieben hat. Sie bleibt »unzeitgemäß«, »nur in den Falten der

¹⁰ Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, Z. f. b. K., N. F. 25, 1914, S. 193 ff.
Jetzt auch Bildhauer, S. 63 ff.

Kathedrale keimen solche Möglichkeiten auf¹¹. Verglichen mit der sozusagen offizielleren Kunst von Amiens, welche so völlig der Hierarchie des hochgotischen Systems sich unterstellt hat, ist ihre Eigenwilligkeit zugleich altertümlicher und naturnäher. Ihr Formenrepertoire leitet sich her aus der freieren, bewegteren Kunst des 12. Jh. und wird variiert im Sinne zunehmender Annäherung an die Natur. Daher scheinen ihre Werke – ähnlich wie etwa jene des Nikolaus von Verdun oder wie die großartigen Illustrationen des Weingartner Berthold-Missales – in einem eigentümlichen Zwielficht zwischen Spätromanik und Protorenaissance zu stehen¹². Und ebensowenig wie jene ungewöhnlichen Ansätze in der Goldschmiedekunst oder in der Malerei eine eigentliche Nachfolge fanden, hat jene von Sens ausgehende Bildhauerschule sich auf die Dauer gegen die allgemeine Verbreitung der hochgotischen Konventionen zu behaupten vermocht.

Spezieller Anlaß dieser Untersuchung war die noch immer nicht befriedigend beantwortete Frage nach der kunstgeschichtlichen Stellung der Skulpturen am südlichen Querhaus des Münsters in Straßburg. Versuche, ihre stark ausgeprägte künstlerische Eigenart durch das Mitsprechen lokaler Komponenten zu erklären oder sie auf kunstlandschaftliche Gegensätze zwischen Burgund und der Ile-de-France zurückzuführen, haben keine gültigen Resultate gezeitigt. So ergab sich die Aufgabe, einer von der Forschung an einzelnen Punkten bereits erfaßten Nebenströmung der gotischen Skulptur Burgunds und der Ile-de-France bis auf die Wurzeln nachzugehen und sie in ihrem ganzen Umfange zu erschließen. An der augenscheinlichen und oft beobachteten Tatsache, daß der Straßburger Figurenzyklus wie ein Gegenbild zu manchen der strengen Figurensysteme an den kronländischen Kathedralen wirken kann, änderte sich nichts. Aber es erwies sich, daß dieser Gegensatz weniger aus kunstlandschaftlichen oder stammesmäßigen Voraussetzungen sich erklärt, als in der von Vöge mit der eingangs zitierten Äußerung paraphrasierten Polarität der kronländischen Skulptur selbst beschlossen liegt.

¹¹ Jantzen, a.a.O. S. 119.

¹² Beide Termini »Spätromanik« wie »Protorenaissance« bleiben unbefriedigend. Wir verwenden den Terminus »Spätromanik«, da er, anders als der an einen eng umgrenzten historischen Bereich geknüpfte Begriff »nordfranzösische Frühgotik«, auf den Zusammenhang der hier behandelten Denkmäler der Kathedralskulptur mit einer europäischen Stilage um 1200 weist. Die gleiche Problematik berührt Homburger, a.a.O., S. 31 u. S. 42. Zur Fraglichkeit des »Protorenaissance-Begriffes« vgl. die grundlegenden Ausführungen bei E. Panofsky, *Renaissance and Renascences*, Stockholm (1960) S. 42ff., und auch W. Paatz, *Renaissance und Renovatio*, Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Berlin 1950, S. 16ff.

Die Bildwerke am Querhaus der Kathedrale zu Chartres dabei nochmals im Ganzen einer stilkritischen, vor allem die verschiedenen Ateliers und führenden Meister unterscheidenden Analyse zu unterziehen, erschien zur Absicherung der vorgetragenen These, vor allem aber zur genauen Eingrenzung der von Sens her kommenden und später nach Burgund und Straßburg weiterwirkenden Arbeiten ratsam. Auch legte der augenblickliche Stand der Forschung, die Divergenz zwischen dem Fazit der jüngsten, 1943 erschienenen stilkritischen Untersuchung Schlags und den zuerst 1951 publizierten, bauarchäologischen Ergebnissen Grodeckis einen solchen Versuch ohnedies nahe¹³.

- 13 G. Schlag, Die Skulpturen des Querhauses der Kathedrale von Chartres. W-R-Jb. 12/13 (1943), S. 115. Zu diesem letzten und eigentlich einzigen umfassenden Versuch einer stilkritischen Behandlung der Chartreser Querhausportale wird man folgende seither erschienene, jeweils durch einzelne Hinweise nützliche Arbeiten hinzufügen: S. Abdul-Hak, La sculpture des porches du transept de la cathédrale de Chartres, Paris 1942. Aubert, La sculpture française au moyen-âge, Paris 1946. M. Aubert, La cathédrale de Chartres, Paris/Grenoble, s. d. E. Mâle, Notre-Dame de Chartres, Paris 1948. W. Sauerländer, Beiträge zur Geschichte der »frühgotischen« Skulptur, Z. f. Kg. 20, 1956, S. 1ff. L. Grodecki, La sculpture française autour de 1200, Bull. Mon. 115 (1957), S. 119ff. P. Kidson, Sculpture at Chartres, London 1958. K. M. Swoboda, Zur Frage nach dem Anteil des führenden Meisters am Gesamtkunstwerk der Kathedrale von Chartres. Festschrift Hans R. Hahnloser, Basel und Stuttgart 1961, S. 37ff. L. Grodecki, Chartres, Paris 1963. W. Sauerländer, Tombeaux Chartrains du premier quart du 13^e siècle, Information d'Histoire de l'Art 9 (1964), S. 47ff. Die bedeutendste Veröffentlichung über die Querhausportale von Chartres seit den grundlegenden Studien Vöges ist die ikonographische Arbeit von A. Katzenellenbogen, The sculptural programs of Chartres Cathedral, Baltimore (1959). —

Zur Baugeschichte der Querhausfassaden ist grundlegend: L. Grodecki, The Transept Portals of Chartres Cathedral: The Date of their construction according to Archaeological Data, A. B. XXXIII (1951), S. 155ff. Grodeckis Resultate bleiben, was das Querhaus angeht, unberührt von P. Frankl. The chronology of Chartres Cathedral. A. B. XXXIX (1957), S. 33ff. Siehe contra: L. Grodecki, Chronologie de la cathédrale de Chartres. Bull. Mon. 116 (1958), S. 91ff. S. auch H. Kunze, Die Baugeschichte der Kathedrale von Chartres nebst Rekonstruktion ihres Urentwurfs. Kunstchronik 11, 1958, S. 293f. Ders. Der Westchor des Doms zu Worms. Z. f. Kw. XIV, 1960, S. 81ff. besonders aber Anm. 21/22 und Abb. 13. Man wird erst nach Erscheinen des hier Anm. 4 angekündigten Buches »Das Fassaden- und Turmproblem der Gotik im Rahmen des Gesamtentwurfs« kritisch zu Kunzes Ansichten Stellung nehmen können. Zu der Ansicht, Teile der Südquerhausportale seien für eine geplante und vor der Ausführung aufgegebene Westfassade gefertigt worden, vermag ich mich angesichts der Kunze'schen Rekonstruktionszeichnung einstweilen nicht zu bekehren. Die wesentliche Voraussetzung aller Kunze'schen Rekonstruktionen, nämlich, daß eine Fassade des frühen 13. Jh. stets exact die Geschoßeinteilung des hinter ihr liegenden Baues spiegle, ja, weitgehend seine Einzelformen wiederhole, wird durch den Befund an noch erhaltenen Bauten eher widerlegt als bestätigt. Sie kommt