Die frühgotische Holz- und Steinplastik in Köln. Bezüge, Aufgaben, Stil

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Silke Tofahrn
aus Möckmühl



Danksagung

Großer Dank für die Unterstützung und die konstruktive Kritik gilt meinen Doktorvätern Prof. Dr. Jürgen Wiener und Univ.- Prof. Dr. Hans Körner. Für viele wissenschaftliche Hinweise und gemeinsame Gerüstbesteigungen danke ich Clemens Kosch. Für die freundliche Überlassung bisher unveröffentlichter Texte bedanke ich mich bei Dr. Brigitte Kaelble und vor allem bei Clemens Bayer, ohne dessen Erkenntnisse zur Epigraphik des Cäcilien-Tympanons hier ein Kapitel fehlen würde.

Für die Reisebegleitung, das Zeltaufbauen und Chauffeurdienste in In- und Ausland bedanke ich mich bei Eva Gruben, Katja Fauth, Martin Müller und Christopher Simon – dessen Rolle als „wandelndes schlechtes Gewissen" zugleich besonderer Würdigung bedarf. Ein riesengroßes Dankeschön fürs Korrekturlesen, die Verbesserungsvorschläge und die Ermutigungen gehen an Karen Tofahrn, Tanja Dürdoth und Ina Lowis.
Dank von Herzen an Hannsjörg Kuhlmann für seinen unerschütterlichen Gleichmut und Beistand.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern, Karen und Günther Tofahrn, ohne deren ideelle und praktische Unterstützung meine Dissertation nicht möglich gewesen wäre. Ihr Vorbild wird immer Inspiration für mich sein.

Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Silke Tofahrn
Dresden, im Mai 2008

Erstgutachter: Univ.- Prof. Dr. Hans Körner
Zweitgutachter: Prof. Dr. Jürgen Wiener
Tag der Prüfung (Disputation): 30.10.2007

Inhalt

1 Einleitung ……...5

1.1 Vorgehensweise ……13

1.2 Zur Begriffsbestimmung ……..15

Teil I - Der historische Hintergrund

2 Die Situation Kölns im 12 Jahrhundert …….……...…….21

3 Die Wege der Kunstrezeption …….…….27

3.1 Die Pilgerfahrt und die monastischen Verflechtungen …….……29

3.2 Die Rolle geistlicher Fürsten ……...…….32

3.3 Die Musterbücher ……...……..35

3.4 Der Künstler auf Reisen …….…….……38

Teil II - Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen

4 Drei Herleitungen für die rheinische Großplastik zwischen 1150 und 1200 …...……41

4.1 Die Bedeutung der ottonischen und salischen Großplastik ……...…41

4.1.1 Die Fragmente vom Westwerk von St. Pantaleon ……...…….42

4.1.2 Die Grabplatte der Plektrudis in Sankt Maria im Kapitol. Eine Beschreibung ……...…….46

4.1.3 Ein Vergleich der Grabplatten des Bischofs Gottschalk von Diepholz und der Plektrudis ….……50

4.1.4 Ergebnisse der Vergleiche ……...…….55

4.2 Die Bedeutung der Goldschmiedekunst ……..…….58

4.2.1 Der Einfluß der Goldschmiedekunst auf die Großplastik: Möglichkeiten und Grenzen eines kunsthistorischen Konstrukts …..…64

4.2.1.1 Das Verhältnis der Figuren zu Architektur, Rahmen und Reliefraum ……65

4.2.1.2 Figurenbildung und Gewandmotive ……...……..71

4.2.1.3 Zusammenfassung der Vergleiche ……...…….79

4.2.2 Exkurs zur Konstruktion des Byzantinischen in der romanischen Plastik des Rheinlandes ……82

4.2.3 Ergebnis der Vergleiche ……...…87

4.3 Die Bedeutung der frühgotischen Skulptur der Ile-de-France …….90

4.3.1 Exkurs zu Memorialbildern von Kirchenstiftern ……..98

Teil III - Die Werke

5 Die Siegburger Madonna ……...106

5.1 Die Siegburger Madonna Rezeptionsgeschichte ……...107

5.2 Eine Beschreibung ……..115

5.2.1 Motivische Übereinstimmungen von Holz- und Steinplastik: Das Retabel aus Oberpleis und die Madonna aus Schillingskapellen …...119

Die Bauplastik

6 Das Tympanon von St. Cäcilien und die Gustorfer Chorschranken ……..122

6.1 Das Tympanon von St. Cäcilien. Rezeptionsgeschichte ……123

6.2 Das Tympanon von St. Cäcilien. Eine Beschreibung …….131

6.2.1 Plastizität, Raum und Komposition ……135

6.2.2 Gewandbildung und Physiognomie ……140

6.2.3 Die verlorenen Hände der Cäcilie und des Engels …….……145

6.3 Die ursprüngliche Anbringung ……...146

6.4 Der Rekonstruktionsversuch Püttmanns und die These vom Planwechsel …154

6.4.1 Eine Verteidigung der jetzigen Tympanonanlage ……..159

6.5 Die Epigraphik des Tympanons …….162

6.5.1 Zur Philologie ……164

6.5.2 Zur Paleographie ……165

6.6 Ikonographie ……...168

6.6.1 Die früheren Darstellungen der heiligen Cäcilie ……170

6.6.2 Ikonographische Erklärung für Form und Inhalt des Tympanons …..173

6.7 Die Gustorfer Chorschranken. Eine vergleichende Beschreibung ……177

6.7.1 Die Gustorfer Chorschranken und das Tympanon von St. Cäcilien: Eine Händescheidung ……..……..189

7 Das Tympanon von St. Pantaleon ……..193

7.1 Rezeptionsgeschichte ……193

7.2 Eine vergleichende Beschreibung ……..…198

7.2.1 Plastizität und Raum ……...202

7.2.2 Komposition und Erzählung ……...204

7.2.3 Ikonographie und Betrachterbezug ……205

Die Holzplastik

8 Die Madonna aus Zülpich-Hoven, der Berliner Auferstehungsengel und die heilige Frau aus Esztergom ……207

8.1 Rezeptionsgeschichte ……208

8.2 Eine vergleichende Beschreibung ……..215

8.2.1 Körper, Gewand und Plastizität ……..……...…216

8.2.2 Physiognomie ……223

8.3 Die Hovener Madonna und die westdeutsch-skandinavische Gruppe der Sedes Sapientiae ……...225

8.3.1 Zur Ikonographie der Sedes Sapientiae ……..230

8.4 Die Sitzfiguren des heiligen Nikolaus aus Brauweiler und Füssenich ……...232

Die Innenraumskulptur aus Stein

9 Die Grabplatte der Plektrudis ……..…235

9.1 Rezeptionsgeschichte ……236

9.2 Grabplatte der Plektrudis. Ihre Bezüge zu den Kölner Tympana und zu den Gustorfer Chorschranken ……..……..……...…243

9.3 Das Marienretabel aus Brauweiler ……249

9.4 Die Elëusa in St. Maria im Kapitol ……259

Teil IV - Der Vergleich mit Frankreich

10 Die Rezeption frühgotischer Portalplastik in der Kölner Skulptur nach 1150 …..…263

10.1 Die Siegburger Madonna. Ein vermeintlicher Präzedenzfall für den Einfluß von Chartres auf Köln ……...……..……...265

10.2 Die Kölner Tympana. Struktur- und Motivparallelen zum Portail Royal in Chartres ……...274

10.2.1 Die Gustorfer Chorschranken und die Kölner Tympana: Gemeinsames französisches Vorbild oder Stufen einer lokalen Entwicklung? …….291

10.3 Die Kölner Holzskulptur. Die frühgotische Bauplastik Frankreichs als Anstoß zur Überwindung überkommener Formen ……301

10.4 Die Grabplatte der Plektrudis und die späten Retabeln ……..319

10.4.1 Die Grabplatte der Plektrudis. Eine Umsetzung frühgotischer Relief- und Kompositionsstrukturen in der Grabplastik ……319

10.4.2 Die Marienretabeln in Brauweiler und Oberpleis. Die Tympanonmadonna und die Gewändefiguren im Retabel und das Fortleben romanischer Reliefauffassung ……..……. 327

11 Schlußbetrachtung ……...……...333

12 Literaturverzeichnis ……348

Abbildungen

1 Einleitung

Etwa in der Mitte des 12. Jahrhunderts beginnt in der Monumentalplastik im heutigen deutschsprachigen Raum ein neues Kapitel. Nach einer Phase geringer architektonischer und plastischer Aktivität in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts taucht bald nach 1150 auch im Rheinland relativ unvermittelt vermehrt großformatige Bauplastik auf. Diese plötzliche Zunahme an Bauskulptur ist bemerkenswert. Beschränkt sich die erhaltene monumentale ottonische Plastik überwiegend auf Chorschranken, einige wenige Kruzifixe und Grabplatten, so erobert sie nun ein ganz neues Terrain: das Portal. Kircheneingänge wurden zuvor mit vielfigurigen Türen aus Holz und Bronze geschmückt, oder von ornamentierten oder sehr primitiven figurierten Bogenfeldern bekrönt. Bis in die Stauferzeit stellt man zudem eine auffällige qualitative Diskrepanz zwischen kleinplastischen Arbeiten und Werken der Monumentalplastik, insbesondere jener aus Stein, fest.

Nach der Jahrhundertmitte werden in Köln zum ersten Mal figurierte Tympana mit annähernd lebensgroßen Figuren geschaffen, die qualitativ und strukturell deutlich von der ottonischen und salischen Steinplastik differieren. Es entsteht Bauplastik im eigentlichen Sinn. Zuvor erscheinen die meist kleinformatigen romanischen Skulpturen dem kompakten Mauerwerk wie kostbare Spolien eingefügt.[1] Das Maß von Bau und Skulptur fällt noch weit auseinander.[2] Im Kircheninneren tauchen vermehrt großformatige Heiligen- und Madonnenstatuen und Altarretabeln auf. Dabei kann man eine neue Körperauffassung konstatieren, die mit einem neuen Verhältnis zwischen Figur und Reliefgrund einhergeht. Es entsteht eine Vielzahl vollrunder Freifiguren, aber auch Reliefs sind in Teilen vollplastisch ausgearbeitet und deutlich vom Grund geschieden. Der Körper unter dem Gewand wird nicht mehr negiert, die Gewandauffassung ist weniger ornamental oder linear. Zudem ist eine große physiognomische Ausdrucksstärke festzustellen. Auch in der ottonischen Kunst gab es realistische Darstellungen, wie zum Beispiel beim Gero-Kruzifix im Kölner Dom. Hier lag der Akzent in der Expressivität von Gestus und Haltung. Nun aber zeichnen sich die Gesichter und Körper weniger durch Dramatik als vielmehr einen ausdrucksvollen Naturalismus aus. Neu ist auch, wie Figuren interagieren. Lief bei mehrfigurigen Darstellungen die Kommunikation bisher überwiegend durch das explizite Hinweisen mit Armen und Händen ab, so spielen nun Körperhaltung, Blicke und die formelhafteren Gesten eine weitaus größere Rolle.

[1] Sauerländer 1963, 44.
[2] Kalusok 1996, 45f. So zum Beispiel die Tierkreiszeichen am Außenbau der Benediktiner-Abteikirche in Brauweiler.

Besonders deutlich wird diese Entwicklung bei der rheinischen Plastik. Für den Aufschwung, den die Monumentalskulptur seit dem mittleren 12. Jahrhundert nimmt, hält die Forschung verschiedene Erklärungsmodelle bereit:

Ins Interesse der kunsthistorischen Forschung gerät die rheinische Romanik seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, als im Rahmen der Säkularisierung die kirchliche Bauplastik von einigen Kunstliebhabern mit romantischem oder katholischem Hintergrund erstmals bewußt als historische Werke mit einer geschichtlich bedingten Eigenart wahrgenommen wird. Bald darauf erfährt die gesamte mittelalterliche Kunst im Zuge der Romantik eine Neubewertung. Von Anfang an stehen dabei die rheinische Skulptur und Architektur mit ihrem Zentrum Köln im Mittelpunkt des Interesses.[3] Vor der Jahrhundertwende galt es zunächst, den Bestand an romanischer Plastik zu dokumentieren und grob zeitlich einzuordnen, zumal viele Arbeiten durch Abriß und Umbau etlicher Kirchen nach der Säkularisation nicht mehr in situ waren.[4]

Eine zweite Phase der Beschäftigung setzt ein, als zu Anfang des vergangenen Jahrhunderts die Forschung begann, verschiedene Werke zu Stilgruppen zusammenzufassen. Diese wurden nach Bezügen untereinander und zu anderen Gattungen, insbesondere zur Goldschmiedekunst, aber auch der Buch- und Wandmalerei untersucht.[5]

Eine Ausnahmestellung in seiner Zeit – und in gewisser Weise bis heute – nimmt Wilhelm Vöge ein, der sehr früh die Bedeutung der französischen Plastik für die rheinische ins Blickfeld rückt: Der Autor verbindet bereits 1908 in einem kurzen Aufsatz zwei rheinische Holzfiguren, die Zülpich-Hovener Madonna und den Berliner Auferstehungsengel, mit nordfranzösischer Kathedralskulptur und hierbei insbesondere mit Chartres. Als einer der Väter der deutschen Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert hätte Vöge sicherlich die Autorität gehabt, das Augenmerk verstärkt auf diese Einflußnahme zu richten – jedoch, er hat es später nie wieder getan.

In den 20er und 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts stellen dann Kunsthistoriker wie Hermann Beenken Beziehungen der rheinischen Plastik zu der anderer Kunstlandschaften Deutschlands, wie Westfalen oder Sachsen, fest.[6] In jener Zeit manifestiert sich eine grundlegende Spaltung der Forschung bei der Frage nach den Ursprüngen der spätromanischen rheinländischen Skulptur. Die eine Seite betont das Abhängigkeitsverhältnis zur Kleinplastik, also zur zeitgenössischen Goldschmiedekunst und zu Elfenbeinreliefs. So schreibt Beenken im Jahre 1923:

[3] Vgl. Boisserée 1833 und Mering 1842.
[4] Vgl. Clemen 1897.
[5] Vgl. Clemen 1916.
[6] Beenken 1923.

> Die kölnische Steinplastik des 12. Jahrhunderts ist eine Tochter der Elfenbeinplastik. [...] Im 12. Jahrhundert ist der wichtigste geschichtliche Vorgang der, wie sich die in monumentale Formate übertragene Kleinkunst alsbald auch innerlich mehr oder weniger umstellt, wie aus Bildplastik Bauplastik wird, wie der Sinn für das Monumentale als Stil sich allmählich entfaltet und festigt.[7]

Diese Auffassung sollte auch noch ein Großteil der nachfolgenden Generation von Kunsthistorikern vertreten, und sie findet sich vereinzelt noch heute, sobald wieder die Frage aktuell wird, warum es um die Mitte des 12. Jahrhunderts plötzlich zur Entstehung höchst qualitätvoller Bauplastik in den Rheinlanden kommen konnte.

Andere Wissenschaftler stellen den engen kulturellen und künstlerischen Zusammenhang zwischen den Rheinlanden und dem Maasgebiet fest. Insbesondere Fritz Witte spricht 1932 von einer „Maasschule“, der er bedeutende Skulpturen Kölns und seines Umlandes zuordnet.[8] Diese Beziehungen werden inzwischen von keinem Forscher mehr ernsthaft bezweifelt, so daß sich der Begriff des Rhein-Maas-Gebietes als gemeinsamer Kunst- und Kulturraum im Sinne einer einheitlichen „Kunstlandschaft“ für das 12. und 13. Jahrhundert durchgesetzt hat.[9] Diese Zusammenhänge finden sich aber lediglich in der Architektur und in der Gattung (weniger der Form) der Goldschmiedekunst. Bei der figurativen Steinplastik scheint es dagegen kaum Berührungspunkte zu geben.

Ein anderer, nicht regionalistischer Forschungsstrang sucht weniger nach gemeinsamen Motiven, sondern befragt die Kunst nach allgemeineren Charakteristika wie dem Figurenaufbau, der Körperhaftigkeit oder der Reliefbehandlung. Dabei kommt Richard Hamann 1924 zu ganz neuen Ergebnissen. Er streitet die Eigenständigkeit der deutschen Skulptur ab:

> Die deutsche Plastik hat keine Geschichte, ja es besteht nicht einmal in diesem Sinne eine deutsche Plastik.[10]

Für ihn ist die Geschichte der deutschen Plastik eine Geschichte der Importe. An die Stelle einer klaren Entwicklung treten für ihn die Zufälligkeit der Einflüsse und das Widerspiel unterschiedlichster Tendenzen.[11] Dies ist eine Radikalisierung der Position Vöges, die sich gegen die Deutschtümelei der deutschen Mittelalterforschung wendet in einer Zeit, in der die Franzosen immer noch als „Erzfeinde“ gelten.

Hamann schlägt anstelle der heimischen Kleinkunst einen anderen Impuls für das Entstehen der spätromanischen Monumentalskulptur der Rheinlande vor: die frühgotische Portalplastik der Ile-de-France. So vergleicht er unter anderem die um 1150/60 entstandenen Gustorfer

[7] Ebd., 125.
[8] Witte 1932.
[9] Vgl. Kat. Rhein und Maas 1972.
[10] Hamann 1924, 1.

Chorschranken[12] (Abb. 109) mit Figuren aus dem Chartreser Westportal (Abb. 157) und bringt das Kruzifix aus Erp[13] (Abb. 155) mit dem Meister aus Etampes[14] (Abb. 184) in Verbindung.

Er erklärt die scheinbar rückschrittlichen romanischen Formen gegenüber der byzantinisch – und damit seiner Ansicht nach antikisch – geprägten ottonischen Kunst durch den Import französischer Stilelemente:

> So ergibt sich also eine ganz merkwürdige komplizierte Situation: Einmal ist die Verkennung der vorromanischen Freiheit und Reife schuld daran, daß Werke der Frühzeit an die Spätzeit herangerückt werden, andererseits gerade die Erkenntnis dieses Zusammenhangs, daß spätere Werke in die Frühzeit verwiesen werden.[15]

Hamanns entscheidende und heute noch gültige Schlußfolgerung daraus lautet:

> Der Grund dafür ist, daß man verkannt hat, daß zu einer Zeit, wo man eine strenge, blockmäßige romanische Form erwartet, die Freiheit einer entwickelteren Plastik die einer ganz anderen, auf abgewogene Haltung und Bewegung zielende Kunstrichtung sein kann. Dieses selbst ist aber in der deutschen Kunst ein fremdes Element: französische Frühgotik, und steht außerhalb der romanischen Entwicklung in Deutschland, sodaß Werke dieses Stiles in Deutschland scheinbar verfrüht auftreten.[16]

Hamann sitzt hier sicherlich auch einem Stereotyp auf, wenn er die byzantinische Kunst per se als ein Reservat für die Antike ansieht. Auch seiner Vorstellung, daß die ottonische Kunst in der byzantinischen ihren entscheidenden Impulsgeber hat, wird später beispielsweise von Hans Jantzen widersprochen werden. Dieser sieht gerade in der ottonischen Kunst – ein Begriff, den er selbst entscheidend mitgeprägt hat – den Beginn der deutschen Kunst schlechthin.[17]

In den nächsten Jahrzehnten greift die Forschung Hamanns Anregungen nicht auf. Man ist im Gegenteil eher bemüht, die grundsätzliche Andersartigkeit der Kunst aus den „romanischen“ und „germanischen“ Ländern zu betonen. Die Kunstgeschichte steht zunächst nur im Dienst der ideologischen Kämpfe der Nationen.

Die bereits im Ersten Weltkrieg entstandene „Geschichte der deutschen Kunst“ von Georg Dehio[18] geht davon aus, daß nach der Teilung des karolingischen Reiches zu ottonischer Zeit eine kunstproduktive Einheit von Volk und Staat beginnt, und somit erstmals eine im Wesen

---

[11] Ebd., 21.

[12] Fragmente einer Chorschranke oder Emporenbrüstung, möglicherweise aus der zerstörten Kirche St. Maria ad Gradus in Köln oder Prämonstratenser-Abteikirche Knechtsteden, Kalkstein, Höhe zwischen 85 und 87 cm, Rheinisches Landesmuseum Bonn.

[13] Um 1170, Eichenholz, H: 146 cm, B: 165 cm, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln.

[14] Gemeint ist der (oder die) Bildhauer der Skulpturen des Gewändeportals der Kirche Notre-Dame-du-Fort in Etampes, der auch am linken Gewände des nördlichen Seitenportals des Portail Royal in Chartres und an Teilen des Kapitellfrieses tätig war.

[15] Hamann 1924, 20.

[16] Ebd..

[17] Jantzen 1990 (1959).

„deutsche“ Kunst entsteht. Die Trennung von der abendländischen Kunst ist für ihn Ausdruck und notwendige Folge einer nunmehr deutschen Reichskunst.

In einer Zeit, in der Frankreich das Rheinland besetzt hält und versucht, es sich einzuverleiben, strebt die deutsche Kunstgeschichtsschreibung danach, eine Bindung dieser Gebiete an das Deutsche Reich auch kunsthistorisch zu belegen.

So schreibt beispielsweise Rudolf Kautzsch im Jahr 1925:

> Wenn man die Geschichte und Lage der Länder am Rhein bedenkt, [...] so müßte man erwarten, daß die rheinische Kunst als die nächstbenachbarte und besonders oft und willig dem Vorbilde der französischen Kunst gefolgt wäre, ja daß sie eine Art Zwischenglied zwischen der deutschen und französischen Kunst gebildet haben müßte. Sieht man aber näher zu, so entdeckt man, daß dies ganz und gar nicht der Fall ist. Die rheinische Kunst hat sich von der französischen freilich wiederholt führen lassen; aber nicht öfter und nicht unselbständiger als das übrige Deutschland. Und vor allem: sie ist mit der deutschen Kunst tausendfach enger verknüpft als mit der französischen, sie ist deutsche Kunst.[19]

In der Literatur jener Zeit wird die französische und italienische Kunst als klar und rationell angesehen, die deutsche als überwiegend expressiv und emotional.[20] Ein Wortführer dieser expressionistischen Kunstgeschichtsschreibung ist Wilhelm Worringer, dem es bereits in seiner Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ von 1907[21] darum geht, sämtliche Erscheinungsformen der Gotik als Resultat eines einzigen, durchgängigen – und letztendlich germanischen – Gestaltungswillens zu begreifen.[22]

Hans Jantzen tut sich während des Dritten Reichs besonders hervor, wenn es darum geht, die Eigenständigkeit der deutschen Kunst seit der Ottonik zu betonen. Und wenn der Autor 1935 von „der politischen Machtfülle Deutschlands unter den sächsischen Herrschern sowie der Vormachtstellung Deutschlands zu jener Zeit in Europa“ spricht und Formulierungen wie „Verdeutschungsprozeß“ in der Kunst, der ein „in sich geschlossenes (wenn auch nicht einheitliches) Gebilde“ schafft, verwendet, so widerspricht sicherlich nicht der nationalsozialistischen Ideologie.[23]

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg knüpft die Forschung nicht bei Hamann an, wenn auch aus ganz anderen Gründen. Zu vorbelastet sind Fragen nach dem „Wesen“ von Kunst. Stattdessen sucht man nach motivischen Übereinstimmungen der rheinischen Plastik – und findet sie auch, nämlich wieder im Maasland, aber auch in Italien.[24]

---

[18] Dehio 1919.
[19] Kautzsch 1925, 93.
[20] Vgl. Jantzen 1935.
[21] Worringer 1981 (1907).
[22] Ausführlich dargestellt ist dies bei Bushart 1990. Die Autorin beschreibt eingehend die völkischen und chauvinistischen Verquickungen der Kunstgeschichte in der Zeit vor und zwischen den Weltkriegen.
[23] Jantzen / Wölfflin 1935, 96.
[24] Vgl. Kluckholm 1955.

In der Folgezeit nimmt die Forschung über den künstlerischen Austausch zwischen Deutschland und Italien im 12. Jahrhundert breiteren Raum ein.[25] Der Bezug der deutschen zur französischen Plastik wird dagegen von deutschen Autoren nur noch vereinzelt erwähnt.[26] Dabei werden in der Literatur zumeist einzelne Werke herausgegriffen, die scheinbar von grundsätzlich anderem Charakter als die übrige zeitgenössische Skulptur sind.[27] Anders in der angelsächsischen Kunstliteratur. Diese ist offenbar weniger auf Epochen- und Territorialgrenzen fixiert als die deutsche. So behandelt Paul Williamson 1997 in seinem Überblickswerk über die gotische Skulptur auch die kölnischen Werke des 12. Jahrhunderts.[28] Diese sieht er von der französischen Frühgotik beeinflußt und vergleicht ihren übergangshaften Charakter mit den Arbeiten von Antelami in Parma.

Insgesamt aber gilt, daß funktionalistische Diskurse zu Kult und politischer Ikonographie in den letzten 25 Jahren für solche Fragestellungen wenig Interesse aufbringen, obwohl daraus auch für die Kultgeschichte und die politische Geschichte Material abfallen könnte, solange man nur danach fragt, was diese Beziehung für die Lebenswelt bedeuten.

Losgelöst von den in der Forschung geäußerten Ansichten zu möglichen Abhängigkeiten rheinischer Monumentalplastik von fremden Einflüssen, wird die Beeinflussung von Kapitellplastik bewertet. Bereits seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wird immer wieder auf die Ähnlichkeiten bestimmter Kapitellformen und -motive des Rheinlands mit jenen Südfrankreichs und der Ile-de-France hingewiesen.[29]

Für die eingangs umrissenen Neuerungen auf dem Gebiet der Monumentalplastik ab der Mitte des 12. Jahrhunderts, die in der Literatur so ganz verschieden erklärt werden, beharrt ein Großteil der Forscher auf dem engen Zusammenhang zur stilistisch „fortschrittlicheren" Kleinkunst und schreibt damit eine teleologische Autonomie zumindest auf der Ebene der plastischen Medien fort, wie sie im Stilbegriff lange Zeit generell angelegt war. Autonomie heißt immer auch den konkreten historischen Kontext zugunsten von Geschichte als Gestaltungsmacht auszublenden. Andere gestehen ihr – je nach politischem Zeitgeist – Anregungen von außen, wie dem Maasland, Italien und Frankreich zu.

Auffällig ist, daß der künstlerische Aufschwung nicht nur auf das heutige Deutschland beschränkt bleibt, sondern sich auch in benachbarten Kulturräumen wie Italien abspielt. In Oberitalien tauchen Künstlerpersönlichkeiten wie Benedetto Antelami auf, dessen Werke in

[25] Vgl. Rademacher 1970 und Kaelble 1995.
[26] So z.B. Peter Bloch bei der Siegburger Madonna, vgl. Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 376f.
[27] Vgl. Legner 1975 und Messerer 1988.
[28] Williamson 1997 (1995), 68f.
[29] Vgl. Klein 1916 - Bader 1937 - Meyer-Barkhausen 1952 - Broscheit 1990 - Bathe 2003

Parma und Fidenza ohne die Kenntnis südfranzösischer Bauplastik nicht denkbar sind.[30] In Spanien wird die Kathedralskulptur der Ile-de-France nicht nur durch eine neuartige Figurenauffassung, sondern auch durch die frühe Übernahme des gesamten Systems des figurierten Gewändeportals unmittelbar rezipiert. So zum Beispiel an der Kathedrale von Santiago de Compostela, einem der Zielpunkte der europäischen Pilgerwege.[31]

Es gibt also ab der Mitte des 12. Jahrhunderts eindeutig starke künstlerische Impulse der französischen Monumentalplastik der Frühgotik nach Spanien und Italien. Es wäre nur folgerichtig anzunehmen, daß dies auch für den – näher gelegenen – östlichen Nachbarn gilt. Dem nachzugehen ist aber aus den zuvor erwähnten Gründen kaum geschehen.

Beim Vergleich mit der rheinischen Monumentalplastik macht die Konzentration auf die Ile-de-France insofern Sinn, als daß sich dort das Phänomen der Frühgotik nur wenig später als die zentralen romanischen Skulpturenzyklen in Burgund und Südfrankreich entwickelt. Wie im Rheinland ist in und um Paris eine erwähnenswerte monumentale Bauskulptur bis dahin kaum existent. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstehen unter anderem die romanischen Figurenportale von Moissac, Vézelay, Autun, Conques und Aulnay,[32] aber mit dem Portal der Abteikirche von Saint-Denis vor 1140[33] zugleich das erste figurierte Gewändeportal. Die frühe Gotik ist ein paralleles Phänomen zu den reifen Phasen der romanischen Skulptur.[34] Weniger als ein Jahrzehnt nach Saint-Denis werden die Chartreser Westportale geschaffen, die in der französischen Plastik unmittelbar Wirkung zeigen. Es entsteht kaum ein figuriertes Portal, das sich nicht direkt oder indirekt mit dem Chartreser Paradigma auseinandersetzt.[35] Dies beschränkt sich nicht nur auf Nordfrankreich, sondern wirkt auf die romanische Skulptur in Burgund zurück, beispielsweise bereits auf Autun und Avallon.[36]

Die Forschung hat den Einfluß der französischen Frühgotik auf die Skulptur des deutschen Reichs vor dem 13. Jahrhundert hauptsächlich deshalb bestritten, weil sich das gotische Architektursystem erst nach 1200 östlich des Rheins durchsetzt. Die bis heute maßgebliche

[30] Vgl. Woelk 1995 und Kalusok 1996. Martin Gosebruch (Gosebruch 1980) und in Anlehnung auch Joachim Poeschke (Poeschke 1988) haben die Beziehungen älterer italienischer Bildhauer zu Südfrankreich bereits für Wiligemo und Meister Niccolò dargelegt.

[31] Teilweise wird auch ganz konkret frühgotisches Formengut zitiert, wie bereits um 1160 am Portal der Kathedrale von Sangüessa die Gewändefiguren des Westportals von Chartres. Vgl. Claussen 1994, 668.

[32] Moissac, St-Pierre, Südportal – Vézelay, Ste-Madelaine, Hauptportal zwischen Vorkirche und Mittelschiff – Autun, St-Lazare, Westportal – Conques, Ste-Foy, Westportal – Aulnay-de-Saintogne, St-Pierre, Portal der Südfassade des Querhauses.

[33] Überlieferte Weihe der Oratorien im Obergeschoß des Westbaus von Saint-Denis am 9. Juni 1140.

[34] Bernhard 1975, 64.

[35] Vgl. Claussen 1994 und Schenkluhn 1994, die sich ausdrücklich gegen die These von einem Chartreser „Paradigmenwechsel“ aussprechen.

[36] Autun, Figuren vom Grabmal des heiligen Lazarus, Musée Rolin – Avallon, St-Lazare, Gewändefigur.

Lehrmeinung dazu vertreten auch Hans Erich Kubach und Albert Verbeek in ihrer Arbeit über die romanische Baukunst an Rhein und Maas:

> Von dieser (frühgotischen) Entwicklung im Nachbargebiet nimmt die Baukunst an Rhein und Maas bis um 1200 keine Notiz. Das dürfte kaum zuviel gesagt sein, und erst recht gilt dies von der Bauskulptur, die im Westen eine so große Rolle, besonders an den Portalen, zu spielen beginnt.[37]

Dasselbe gilt für eine der bemerkenswertesten Neuerungen im Zusammenhang mit der Bauplastik, nämlich das Entstehen des Gewändeportals mit eingestellten Skulpturen, wie man es in Saint-Denis wohl erstmals voll ausgebildet vorfindet. In der Tat ist gerade in den Rheinlanden die romanische Bautradition bis in das 13. Jahrhundert hinein vorherrschend. Aus diesem Grund kann auch noch kein figuriertes Gewändeportal entstehen, denn das verlangt eine andere Fassadengestaltung als jene der rheinischen Romanik. Entsprechend sind die frühesten Stufenportale mit Gewändefiguren im Deutschen Reich, die diese Innovationen der Ile-de-France rezipieren, zunächst eigenständige Baukörper, die an das romanische Kirchenschiff angesetzt werden – so wie das Berportal an St. Servatius in Maastricht, die Baseler Galluspforte oder das Fürstenportal am Bamberger Dom. Die Bedingungen des Ortes sind hier jedoch anders und mahnen, den architektonischen Anteil bei unserer Fragestellung nicht zu überschätzen. Die frühgotische Portalgestaltung wird in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Rheinland nicht übernommen, da es dort kein gotisches Architektursystem gibt. Dennoch können Architektur und Skulptur durchaus getrennt rezipiert worden sein. Bislang wurde lediglich in Ansätzen versucht, den Einfluß der frühgotischen Monumentalplastik der Ile-de-France und der davon abhängigen Skulpturen in Frankreich auf die bisher als spätromanisch bezeichnete Skulptur des Rheinlandes vor 1200 zu untersuchen. Zu oberflächlich wurde die rheinisch-maasländische Monumentalplastik als verhältnismäßig rückständig angesehen. Man darf aber nicht, wie es immer noch geschieht, den mittelalterlichen Künstlern einen gewissermaßen musealen Blick unterstellen. Nur weil die rheinische Skulptur des 12. Jahrhunderts als romanisch bezeichnet wird, heißt das nicht, daß sie auch die französische Romanik zum Vorbild hat. Das Problem liegt also weniger in der Geschichte als im Fach mit seinem Denken in historischen Epochenkonstruktionen.

Ich gehe davon aus, daß sich die Bildhauer, wenn sie sich an geographisch entfernten Vorbildern orientiert haben, nach dem Modernsten richteten, was es zu jener Zeit gab:

an der Bauplastik in und um Paris und den unmittelbar davon beeinflußten Werken Burgunds. Wir dürfen dabei von einem sehr kurzen Rezeptionszeitraum ausgehen.

[37] Kubach / Verbeek 1989, 274. Differenzierter äußert sich dazu Michael Overdick (Overdick 2005, 179f).

1.1 Vorgehensweise

Dieses Forschungsvorhaben gliedert sich in vier Teile: Auf den einleitenden Überblick über die Forschungsgeschichte zur rheinischen Plastik folgt eine Begriffsbestimmung der *Kölner Plastik*. Dabei sind die zeitliche und geographische Eingrenzung historisch und methodisch zu begründen. Dies setzt, gegen die bis in die jüngere Forschung anhaltende Nationalisierung und Regionalisierung des Mittelalters, Mobilität und Migration sowie Wissen von „Modellen" voraus und ein Zurückweisen aller historischen territorialen und mentalen Grenzen, mit denen sich das Fach zum bereitwilligen Erfüllungsgehilfen von politischem Chauvinismus gemacht hat. Dabei soll auch dargelegt werden, warum bei einer Arbeit, die sich mit rheinischen Werken aus der Zeit vor 1200 befaßt, von *Frühgotik* gesprochen wird und wie diese anhand von Motiven und Strukturen definiert werden kann.

Dann wird der historische Rahmen abgesteckt. Die politische und wirtschaftliche Situation in Köln wird dargestellt, und es soll aufgezeigt werden, welche Personen und Gruppen die Bautätigkeit der Kölner Kirchen und ihre Ausstattung mit Kunstwerken förderten und finanzierten.

Im Anschluß geht es um die mittelalterliche Kunstrezeption. Es wird untersucht, welches die Bedingungen und Möglichkeiten sind, um Wissen über Kunst im 12. Jahrhundert vermitteln zu können. Dabei spielen die Situation Kölns als Zentrum von Handel und Kultur sowie das Pilgerwesen ebenso eine Rolle, wie die monastischen Verflechtungen, die Frage nach wandernden Werkstätten und der Bedeutung von Musterbüchern.

Der zweite Teil dieser Arbeit befaßt sich mit rezeptionsgeschichtlichen Überlegungen. Er gliedert sich gemäß den drei in der Forschung verbreiteten Herleitungen für Entstehung der rheinischen Monumentalskulptur des 12. Jahrhunderts. Es geht darum aufzuzeigen, wie die kunsthistorische Forschung der Frage nach den Stilquellen der rheinischen Skulptur nach der Mitte des 12. Jahrhunderts nachgeht. Es ist zu untersuchen, welche Aspekte bisher aufgegriffen wurden, und inwieweit diese nachvollziehbar sind. Durch konkrete Vergleiche exemplarischer Werke aus den angenommenen vorbildhaften Bereichen werden unterschiedliche Merkmale und Strukturen herausgestellt, sowie Parallelen und Unterschiede aufgezeigt. Zu diesem Zweck wird es notwendig sein, daß bereits in diesen Kapiteln einige ausführliche Beschreibungen rheinischer Plastiken auftauchen, die als methodisches Fundament der Untersuchung eingesetzt, und die im dritten Teil der Arbeit nochmals ausführlicher behandelt werden. Ein Exkurs behandelt zudem den Begriff „Byzanz", der als Worthülse mit flexiblen Bedeutungsinhalten in der kunsthistorischen Literatur zur rheinischen Plastik sein Unwesen treibt.

Im dritten und umfangreichsten Teil der Arbeit werden die Hauptwerke der kölnischen Großplastik in ihren Bezügen zueinander dargestellt, ihre immanenten Charakteristika und Strukturen erarbeitet, sowie Probleme der Datierung, ihrer Funktion und Ikonographie diskutiert. Einzelheiten der Figurenbildung, des Gewand-Körper-Verhältnisses, der Plastizität und der Reliefauffassung werden ebenso beleuchtet wie die Komposition, die Narration, die Umsetzung der Ikonographie und der Betrachterbezug. Die untersuchten Werke werden dabei in Gruppen von Bauplastik, Holzskulptur und steinerner Innenraumplastik zusammengefaßt.
Im Anschluß daran sollen im vierten Teil die in der Literatur genannten französischen Vorbilder der rheinischen Werke dargelegt und durch konkrete Vergleiche überprüft werden. Den Schwerpunkt der Vergleiche bildet das Portail Royal in Chartres – *der* Ort motivischer und das Reliefverständnis betreffender Innovationen in der Bildhauerkunst der Frühgotik. Seine Motive, Strukturen und die Reliefauffassung üben den deutlichsten Einfluß auf Köln aus. Bei der Untersuchung werden darüber hinaus frühgotische Plastiken berücksichtigt, deren mögliche Einwirkungen auf die kölnische Bildnerei bisher unerwähnt blieben. Die Gegenüberstellung der rheinischen Werke mit von Portail Royal beeinflußten Reliefs und vollplastischen Skulpturen soll zudem verdeutlichen, wie und welche Aspekte dieser Kunst in Frankreich selbst rezipiert wurden, und ob sich hier Motive finden, die ebenfalls für Köln vorbildlich wurden.

Bisher haben chauvinistische Scheuklappen, die sich bis heute in einer Überbewertung von Regionalismen fortsetzen, und von den jeweiligen Zeitumständen geprägte tendenziöse Forschung, eine unbefangene Untersuchung über die kunsthistorische Stellung und Bedeutung der Großplastik des Kölner Raumes nach 1150 behindert. Der Ausdruck *Gotik* ist ein Stilbegriff, der an der Architektur geeicht ist. Dies verhinderte bis zum heutigen Tage eine Untersuchung, die einen möglichen Zusammenhang mit der französischen Portalplastik stärker aus der Gattung Skulptur her zu belegen versucht. Daneben besteht das Problem scheinbar feststehender Konstanten in der Kunstgeschichte, die meist ohne Hinterfragen auf das jeweilige Objekt angewandt werden. Beispiele dafür sind die vermeintliche Antikennähe byzantinischer Kunst, oder die angenommene Vorreiterrolle der Goldschmiedekunst gegenüber der Steinplastik. Die in der Literatur häufig beklagte Stagnation bei der Erforschung der rheinischen Plastik beruht, neben den einleitend beschriebenen Faktoren, nicht zuletzt auch auf einer Praxis ungeprüften Übernehmens älterer Forschungsergebnisse.
Ein Ziel dieser Arbeit ist, die Begriffskonstrukte auf ihre Substanz hin zu hinterfragen, die Stile nach Landschaften und Herrschaftsgebieten – wie maasländisch, byzantinisch oder ottonisch – kategorisieren.

Darüber hinaus soll der Zusammenhang zwischen der Skulptur der Ile-de-France als innovatives Zentrum der Monumentalskulptur und Kölns in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhundert untersucht werden, den sogar Richard Hamann nicht geleistet hat, da er zu sehr auf allgemeine Entwicklungen und den Vorrang Südfrankreichs fixiert war.

Methodisch geht diese Arbeit über die bisherigen Untersuchungen zum Thema hinaus. Wenn in der Forschung bislang nach dem Einfluß der frühgotischen Plastik Frankreichs auf die Kölner Skulptur in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gefragt wurde, dann zumeist allein unter dem Gesichtspunkt der Motivwanderung. Auch im folgenden spielt der konkrete Vergleich der Objekte eine große Rolle, allein schon um aufzuzeigen, wie oberflächlich die Forschung bei dieser Fragestellung teilweise gearbeitet hat. Bei den Gegenüberstellungen wird sich erweisen, daß es mehr als Parallelen in den Gewandgestaltungen oder bei den Gesichtern bedarf, um die rheinischen Reliefs und Holzskulpturen als frühgotisch zu deklarieren. Der Detailvergleich bleibt dennoch wichtig, denn hier offenbaren sich manchmal so frappierende Übereinstimmungen, daß man von einer direkten Auseinandersetzung der Bildhauer mit dem konkreten Vorbild ausgehen muß.

Einige Kunsthistoriker wagten immerhin einen Blick auf die Figurenkomposition, die Darstellung der Körperformen und auf die Relation von Körper und Gewand. Eine phänomenologische Untersuchung, die (im Fall der Stiftermemoria) ordenspolitische, motivische, kompositorische, erzählerische sowie die Bildwirklichkeit, die Relief- und Raumauffassung und den Betrachterbezug betreffende Strukturen berücksichtigt, und die verdeutlicht, warum der Beginn der frühgotischen Plastik in Köln bereits mit den hier untersuchten Werken anzusetzen ist, stand bisher aus. Dies ist die Aufgabe der folgenden Arbeit.

1.2 Zur Begriffsbestimmung

Die Auswahl der hier behandelten Kunstwerke mag auf den ersten Blick willkürlich erscheinen. Einher damit gehen kategoriale Probleme des Begriffs *Plastik*. Die Werke der niederrheinischen Bildhauerkunst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts unterscheiden sich in Größe, Material und Funktion. Es gibt Objekte aus Stein und Holz mit unterschiedlich starker malerischer Fassung, solche für den Kircheninnenraum und solche für den Außenbau und das Portal. Ich behandle Reliefs ebenso wie vollrunde Skulpturen, und ziehe Werke der Elfenbein- und der Goldschmiedekunst zum Vergleich heran. Jene haben ebenfalls als Werke der Skulptur zu gelten und nicht als Kleinkunst, Gebrauchskunst, Kunsthandwerk oder ähnliches, wie es letztendlich in der Forschung unter dem Eindruck von Winckelmanns

ausgrenzendem und autonomistischem Skulpturenbegriff lange geschehen ist und bis heute geschieht. Sie werden jedoch nicht – anders als die großformatigen Arbeiten – eingehend bei den Vergleichen mit der französischen Plastik berücksichtigt, zumal sie eher den Traditionen von Aufgaben ihrer eigenen Gattung verpflichtet sind. Darüber hinaus besteht ein zeitlicher Abstand zwischen den wirklich bedeutenden Metallarbeiten und den Kölner Holz- und Steinplastiken um und nach 1150 im Rhein-Maas-Gebiet: Das Taufbecken Rainer von Huys (Abb. 1 und 2) entstand zu Beginn des 12. Jahrhunderts, die Schreine in Deutz (Abb. 15) und Siegburg um und nach 1160, die Schreine des Nikolaus von Verdun erst um die Wende zum 13. Jahrhundert.[38] Der Gattungsterminus *Plastik* ist dementsprechend als der kleinste gemeinsame Nenner anzusehen.

Der Begriff des *Kölnischen* ist ein Ausdruck, der im Grunde an den geschichtlichen Tatsachen vorbeigeht. Historisch gesehen bildete das Erzbistum Köln zusammen mit seinen Suffraganen Lüttich und Utrecht ein ebenfalls kulturell zusammenhängendes Territorium von großem Ausmaß. Dies stellte das Kerngebiet einer Kunstlandschaft dar, die heute vor allem durch die Verbreitung ihrer Bauformen definiert wird.[39] Den östlichen Ausläufer der Erzdiözese Köln bildete Westfalen mit dem Bistum Münster.

Kubach und Verbeek heben zum einen die Berührungspunkte von Köln mit den angrenzenden Territorien hervor, zum anderen überbetonen sie aber auch die Rolle, die die Stadt als kultureller Impulsgeber innegehabt haben soll:

> Als Ganzes bildet sie einen Schwerpunkt des großen Gebietes, das sich vom Westen des alten deutschen Reiches bis zur Loire erstreckt, mit der Normandie im Westen und den oberrheinischen Landen im Süden. Burgund kann als vierter Eckpfeiler angesprochen werden.[40]

Dennoch ist die Verbreitung von Architekturformen nicht deckungsgleich mit historischen oder geographischen Erscheinungen.[41] Obendrein ist die Sprachgrenze nicht mit der westlichen Reichsgrenze kongruent. Durch die Handelswege der Hanse war Köln eng mit Städten entlang des Oberrheins bis nach Italien und über Westfalen und die Ostsee bis nach Skandinavien verbunden. Enge Handelsbeziehungen bestanden zugleich nach England.

Der Ursprung des Ausdrucks *kölnisch* liegt, wie im einleitenden Kapitel angerissen, in der frühen Kunstgeschichtsschreibung begründet. Es ist zudem eine Eigenart auch noch aktueller Forschung, die Bedeutung lokaler Vorbilder überzubewerten. Nur weil die Kölner Kunstgeschichte sie immer wieder selbst zitiert, muß das nicht für die Kunst selbst gelten. Ich

[38] Vgl. Kap. 4.2 Die Bedeutung Goldschmiedekunst.
[39] Vgl. Kubach / Verbeek 1972, 11.
[40] Ebd. Hier entlarvt sich der angebliche Regionalismus als ein kulturimperialistischer Anspruch, denn was sollen die Architektur Burgunds, des Elsaß´ oder sogar die der Normandie substantiell in der Kunst mit Köln gemeinsam haben?

verwende die Begriffe *kölnische* oder *Kölner Plastik* folglich als Hilfskonstrukte, die eine, wenn schon nicht homogene, so doch zumindest eine stilistisch zusammenhängende Gruppe von Kunstwerken bezeichnet, die in und um Köln entstand. Dabei spielen zugleich mögliche Werkstattzusammenhänge eine Rolle, ebenso wie die enge Verflechtung der Ordenskirchen, für welche die Werke geschaffen wurden.

Die Begrenzung auf wenige, im weiteren Sinne Kölner Skulpturen, hat zweierlei Gründe: Zum einen war Köln das wirtschaftliche und geistige Zentrum des Niederrheins, zum anderen mußte diese Untersuchung aus Gründen der Machbarkeit auf wenige exemplarische Werke begrenzt werden, auch wenn vergleichbare Arbeiten entlang des Rheins und der Maas, oder in Westfalen, Niedersachsen und Sachsen zu finden sind, die in Einzelfällen als Vergleichsobjekte berücksichtigt werden.

Die gewählte zeitliche Eingrenzung auf die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts erklärt sich historisch und forschungsgeschichtlich: Die erste Jahrhunderthälfte stellt eine Lücke im plastischen und architektonischen Schaffen dar, die offenbar auch von einer wirtschaftlichen Stagnation begleitet wird. Etwa um 1150 erfolgt ein Neuanfang, der sich in intensiverer Bautätigkeit und der vermehrten Manifestierung monumentaler Steinplastik in und um Köln äußert. Wobei eigentlich keine Datierung der rheinischen Werke als gesichert gelten kann. So klagt Reiner Haussherr im Jahr 1973:

> Zwar ist für viele Monumente Übereinstimmung über Zeit und Ort ihrer Entstehung erreicht, aber es sollte nicht verschwiegen werden, auf wie unsicherem Boden sich die Forschung noch immer bewegt. Nur an wenigen Stellen lassen sich Erzeugnisse einer Werkstatt, einer Schule erkennen. Selbst für die Werke, deren Datierung und Lokalisierung als gesichert gelten, hält die Begründung nur selten der Kritik stand, auch wenn das Ergebnis weiter wahrscheinlich bleibt. Urkundlich eindeutig fixierbare Denkmäler fehlen fast völlig. So kann es nicht verwundern, wenn immer noch beträchtliche zeitliche und örtliche Verschiebungen möglich sind."[42]

1150 ist also ein fiktives Datum, das weder eine konkrete historische Begebenheit noch die Entstehung eines bestimmten Kunstwerks oder Kirchenbaus anzeigt. Es hat sich als Floskel, trotz völlig unterschiedlicher Begründungsansätze, in der Forschung etabliert. Es suggeriert schon als Datum eine Unabhängigkeit gegenüber Entwicklungen und entspringt mehr der Magie der runden Zahl als der historischen Präzision. Wir nehmen es hier zunächst als Hilfskonstukt hin, um den Anfang einer stilistischen Entwicklung zu bezeichnen, die meiner Ansicht nach, bereits von den Einwirkungen der französischen Frühgotik gekennzeichnet ist.

Die Obergrenze 1200 bestimmt in etwa jenen Zeitpunkt, an dem der Einfluß der französischen Gotik auf die deutsche Skulptur, unter anderem in den Werken des Samsonmeisters,

---

[41] Ebd., 12. In der Tat findet sich manche Kirche der „Kölner Romanik" im Bistum Trier. Vgl. Overdick 2005.
[42] Haussherr 1973, 387.

unzweifelhaft zu Tage tritt und von der Forschung allgemein akzeptiert wird.[43] Meines Erachtens ist dieses Phänomen aber nur eine Konsequenz der künstlerischen Entwicklungen des vergangenen halben Jahrhunderts, in dem ein Umbruch im plastischen Schaffen der Künstler stattfindet, und in welchem gerade im Kölner Raum die verschiedensten Einflüsse und Entwicklungen in einer neuartigen Anschauung von Skulptur kulminieren.

Das Thema ist aber nicht der Fortschritt, etwa von der *romanischen Starrheit* hin zur *staufischen Renaissance*,[44] sondern die Veränderung der Qualität. Wenn also Begriffe wie *Stil* und *Epoche* verwandt werden, sind sie als Hilfskonstrukte zu verstehen, die dazu dienen, den Wechsel der Darstellungsformen zu veranschaulichen. Es geht dabei nicht darum, eine – beispielsweise von Suckale[45] kritisierte – nahezu biologisch verstandene Evolution im Sinne einer teleologischen Entfaltung von Grundlagen aufzuzeigen.

Am dringlichsten bedarf aber der Begriff der *Frühgotik* im Bezug auf die Kölner Plastik aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einer Erklärung. Bisher wurde dieser Werkgruppe – in Anlehnung an die rheinische Architektur – gerade einmal zugebilligt, *hoch-* oder *spätromanisch* zu sein. Damit will man sie, auch aufgrund ihrer gesteigerten Plastizität und stärkeren Tektonik, von der ottonischen Kunst absetzen. Während ottonische und salische Werke allein schon durch ihre Benennung als *Reichskunst*[46] angesehen wurden, billigt der Terminus *Romanik* den Arbeiten immerhin eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber nicht-werkimmanenten Faktoren zu. Romanische Skulptur wird nicht mehr zwangsläufig als Ausdruck historischer Situationen oder politischer Ansprüche – und seien es solche, die man im frühen 20. Jahrhundert aufs Mittelalter projizierte – angesehen. Wenn hier nun plötzlich von *frühgotischer Skulptur* die Rede ist, geht es darum, zu zeigen, daß man die Kölner Plastik als solche bezeichnen kann, insofern sie frühgotische Phänomene und Strukturen aufweist.

Setzt man den Beginn der gotischen Bildnerei in Frankreich mit den Westportalen von Saint-Denis und Chartres an, so erweist sich zunächst einmal die zeitliche Nähe zu den rheinischen Arbeiten. Was macht die Skulptur dort zu einer *gotischen*?

Zunächst möchte man natürlich die Architekturverbundenheit hervorheben. Diese Verbindung und das physische Verbunden-Sein mit der Architektur bewirken, daß die Figuren selbst architekturhafte Eigenschaften besitzen. Das gilt sicher mehr für das Portail Royal in Chartres als für das in Saint-Denis. Dort fehlt nicht nur die Kohärenz im Gesamtaufbau, sondern ebenfalls der klare formale und inhaltliche Bezug der Architekturglieder und ihrer Figuren.

---

[43] Vgl. Bader 1928 und Kaelble 1981. Eine architektonische Entsprechung bildet der Limburger Dom, bei dem der Einfluß der französischen Gotik offenbar wird.
[44] Vgl. Feulner / Müller 1953, 67.
[45] Suckale 1989, 326.
[46] Vgl. Jantzen 1990 (1959).

In Chartres jedenfalls weisen die Relieffiguren durch ihre Positionierung, aber auch durch ihre Körperdarstellung und ihre Bezüge zueinander architekturhafte Charakteristika auf. Ganz deutlich wird dies bei den Gewändefiguren, bei denen man allerdings kaum noch von Relief sprechen mag, und bei den Aposteln auf dem Türsturz des zentralen Portals, die durch die Reihung und die Aufgerichtetheit die Stützfunktion ihrer Arkatur paraphrasieren. Offenbar liegt hier dem Ganzen eine einheitliche Struktur zugrunde, die sogar auf die Ikonographie zurückwirkt.

Wenn man – vereinfachend gesagt – Struktur als das Verhältnis der Teile zum Ganzen bezeichnet, bedeutet das für die Portalanlage, daß diese Struktur die Relation der Figur zur Architektur definiert, ebenso wie das der einzelnen Figur zur Figurengruppe, genauso wie den Aufbau einer Figur aus ihren Elementen in Hinblick auf die Gesamtfigur.

Daneben offenbart sich in Chartres ein weiterer Aspekt der gotischen Skulptur. Es ist, wie Peter Kurmann[47] formuliert, die Vergegenwärtigung einer realen Menschlichkeit, die sich im Sichtbarmachen des plastischen Figurenkerns, der detailgetreuen Schilderung von Kostüm, Frisur, individuellen Gesichtern und Mimik zeigt. Für Kurmann steht die gotische Plastik im Spannungsverhältnis zwischen den architektonischen Strukturen und der Darstellung des Menschlichen.

Wilhelm Messerer definiert die mittelalterliche Plastik durch ihre Reliefauffassung.[48] Dabei geht es ihm in erster Linie um die Relation zwischen Figur und Grund, beziehungsweise zwischen Figur und Bildfeldbegrenzung. Er sieht in der ottonischen *Gebärdefigur* – beispielsweise bei den Hildesheimer Bernwardstüren – lediglich Auswölbungen des Grundes, der im stärksten Maße Träger der Figuren ist, die sich aus ihm herausentwickeln.[49] Dagegen sind die romanischen Reliefs in Frankreich – etwa jene der Tympana in Autun, Vézelay oder Moissac – geschichtet aufgebaut. Sie wirken substantieller und fülliger als die ottonischen Reliefs und sind schärfer hinterschnitten. Da sich alle Figuren gegenseitig und zugleich den Rahmen berühren, wirken sie wie Durchbrucharbeiten. Die Figuren bilden eine eigene Schicht vor dem Grund, bleiben jedoch Teil derselben Masse. Dabei steht das Beziehungsgefüge im Vordergrund, aus dem sich der Ausdruck des Reliefs ergibt. Die Bedeutung der Einzelfigur wird zugunsten des dynamischen Gemenges zurückgenommen.[50]

Dahingegen zeichnen sich die Reliefs der frühen Gotik – etwa beim Mittelportal-Tympanon in Chartres (Abb. 175) – durch eine Wesenstrennung von Figur und Grund aus. Die Figuren sind nun organische (nicht anatomisch korrekte) Gebilde mit innerer Einheit.

[47] Kurmann 2001, 7.
[48] Messerer 1958.
[49] Ebd., 19ff.
[50] Ebd., 35ff.

> Die Gebärden sind nicht primär Funktionen überfiguraler Bewegtheit, sondern vom Zentrum der Figur her regiert, sie wirken in jeder so einheitlich zusammen, daß sie nicht bloß die Konzentration eines Gebärdehaften in sich, sondern dessen Gegründetsein in einer Lebensganzheit bezeichnen, die sich durch sie äußert, in einem »Leib«.[51]

Anders als bei den romanischen Reliefs, sind Volumen und Falten nicht primär auf die Gesamtschicht bezogen, sondern in erster Linie auf den Kern der Figur. Und während zum Beispiel in Vézelay das Gewirk von Raum und Figur zusammen als Kontinuum gelten, erhält in Chartres auch der Grund eine eigene Dinglichkeit – beim Tympanon ist es das einer himmlischen Sphäre.[52]

Man kann diese Strukturen an verschiedenen Phänomenen festmachen, die hier zunächst nur angerissen werden sollen: Die Figuren kommen sich nahe, berühren sich aber nicht, so daß viel Reliefgrund zu sehen ist. Sie werfen Schatten und generieren damit Raum, der je nach Figur unterschiedlich tief ist – die romanische Einheit der Masse ist in eine Dialektik von Körper und Raum überführt. Alle Figuren sind scharf umrissen und heben sich vom Hintergrund ab. Anstelle eines ornamentalen Gewoges tritt die Bedeutung der Einzelfigur, wodurch die Grenzen von Figur und Rahmung ihren Sinn erhalten. Nun ist die Gebärde Wirkung einer Ursache und nicht mehr nur deren Ausdruck. Der Rahmen hat jetzt einen anderen Einfluß auf die Komposition und die Einzelfigur, etwa bei den unteren Evangelistensymbolen, die zwar nach außen drängen, aber den Kopf – von der Bildbegrenzung erzwungen – dynamisch nach innen wenden.

Von den in diesem Forschungsvorhaben ausführlicher behandelten Kölner Skulpturen können nur zwei[53] tatsächlich als Bauplastik bezeichnet werden: die Tympana von St. Pantaleon und St. Cäcilien (Abb. 58 und 119). Beide wurden zeitgleich mit ihren Bauten geschaffen und nicht nachträglich angefügt. Die Portale, an denen sich die Bogenfelder befanden, sind schlichte ungestufte Eingänge, die vermutlich ohne weiteren Skulpturenschmuck waren. Die Architektur ist einfach gegliedert und besteht aus den rechtwinkeligen Türpfosten, dem glatten Sturz und einer profilierten Bogenfeldrahmung.

Wenn die frühgotische Skulptur in Chartres die architektonischen Strukturen ihres Ortes widerspiegelt, so müßte dies doch genauso für die rheinische Plastik jener Zeit gelten. Jedoch kann man keine Stukturanalogien von Architektur und Figur ausmachen – abgesehen von der Bedeutung der Halbkreisform auf die Größe, Anordnung und Haltung der Figuren. Da es

[51] Ebd., 71.
[52] Ebd., 71ff.
[53] Mit den Gustorfer Chorschranken sind es drei. Ihre einstige Funktion und der Ort ihrer Anbringung sind aber nicht gesichert.

keine weiteren Skulpturen an den Portalen gab, kann das komplexe Beziehungsgefüge wie an den großen französischen Anlagen nicht entstehen.

Dennoch weisen die Tympana, wie später ausführlich gezeigt werden soll, die von Messerer konstatierten frühgotischen Reliefstrukturen auf, obwohl sie an einem romanischen Bau angebracht waren. Offenbar sind diese unabhängig von der Architektur rezipiert worden. Die gotischen Strukturen sind in Köln – gerade weil die Analogien zur baulichen Umgebung in den Hintergrund treten – gleichermaßen bei nicht-bauplastischen Werken zu beobachten, sei es bei Grabplatten, Retabeln oder Vollfiguren. Diese These wird unterstützt von der Tatsache, daß einzelne Motive sowohl bei der rheinischen als auch der französischen Skulptur jener Zeit parallel erscheinen.

Teil I – Der historische Hintergrund

2 Die Situation Kölns im 12. Jahrhundert

Das vermehrte Auftreten großformatiger Bauplastik im Kölner Raum nach der Mitte des 12. Jahrhunderts geht mit einer Phase wirtschaftlicher Prosperität einher, die auch zahlreiche Neu- und Umbauten sowie Erweiterungen Kölner Kirchen ermöglicht.[54] Werner Meyer-Barkhausen nennt die Zeit zwischen 1150 und 1250 schon im Titel seiner Arbeit das „große Jahrhundert der Kölner Kirchenbaukunst“ und schreibt:

> Während in Nordfrankreich in immer großartigeren Kathedralbauten die Gotik heranreift, erlebt auch die romanische Baukunst eine reiche, ja stürmische Entwicklung. Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts hat sich der Schwerpunkt künstlerischen Schaffens mehr und mehr vom Mittelrhein an den Niederrhein verlagert. Namentlich in Köln nimmt der Kirchenbau in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende einen großen Aufschwung. Fast alle alten Kirchen sind in dieser Zeit erneuert worden – schon rein wirtschaftlich eine erstaunliche Leistung.[55]

Bei genauerer Betrachtung der Baudaten stellt man für das Stadtgebiet Kölns ein Jahrhundert währendes, fast völliges Brachliegen der Bautätigkeiten an Kirchen bis etwa 1130 fest. Nachdem Erzbischof Anno II. von etwa 1059 bis 1067 die Stiftskirche St. Georg errichten

[54] Vogts 1950, 89.
[55] Meyer-Barkhausen 1952, 11.

ließ, wurde in Köln – mit einer Ausnahme[56] – erst mit dem Bau von St. Mauritius (Weihe 1141) ein neuer Kirchenbau vollendet.[57] Fried Mühlberg schreibt dazu:

> Es ist bis heute nicht ausreichend begründet, weshalb alle Monumentalarchitektur in Köln so darniederlag zu einer Zeit, da sich am Oberrhein, besonders allenthalben in Frankreich und England die Kräfte aufs äußerste regten.[58]

Und auch Peter Bloch stellt hinsichtlich der plastischen Werke fest:

> Die uns überkommenen Denkmäler der ottonischen Epoche in Köln hören um 1070 auf und setzen erst im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts wieder ein, und zwar in einem verwandelten Stil.[59]

Die politische Situation in Köln nach der Wende zum 12. Jahrhundert liegt im Spannungsfeld zwischen kommunaler Aufbruchsbewegung, dem Erzbischof und dem Kaiser. Die städtische Entwicklung wird nicht mehr allein von ihren erzbischöflichen Stadtherrn vorangetrieben, die durch ihre Aufgaben im Reich oftmals anderweitig gebunden sind. Vielmehr vollzieht sie sich auf Betreiben der führenden Bürgerschichten – und begünstigt durch die Gottesfriedensbewegung[60] – im Windschatten von Investiturstreit und dem Thronstreit zwischen Kaiser Heinrich IV. und seinem Sohn, dem späteren Heinrich V..[61]

Die stadtherrschaftliche Stellung des Kölner Bischofs besteht schon seit dem 10. Jahrhundert, als Bruno I. (953-965) von seinem Bruder Kaiser Otto dem Großen zum Bischof von Köln bestimmt wird.[62] In salischer Zeit wird die Nachfolge in den großen Bistümern entlang des Rheins stets in Abstimmung mit dem König geregelt. Die Bischöfe sind daher meist ortsfremd und ihre enge Beziehung zum Hof bringt häufige Perioden der Abwesenheit mit sich.

Die örtliche Geistlichkeit ist gleichwohl nicht ohne Einfluß: Erstmals seit Anno (1061) wird der Kölner Erzbischof nicht vom König ernannt, sondern vom Priorenkolleg gewählt.[63] Nach 1100 kommt es in Köln zu einer allmählichen Ausformung einer geistlichen Landesherrschaft des Erzbischofs mit eigenen Dienstleuten, den – zum Teil bewaffneten – Ministerialen.[64]

---

[56] Es ist die nicht erhaltene Kapelle Heilig Kreuz und St. Aposteln an St. Pantaleon, für die das Weihedatum 1094 überliefert ist.

[57] Fried Mühlberg nimmt für St. Ursula einen noch früheren Baubeginn (nach 1106) als für St. Mauritius an. Die Fertigstellung war dagegen wohl fast zeitgleich. Vgl. Mühlberg 1997 (1970), 347.

[58] Mühlberg 1997 (1970), 320.

[59] Bloch 1981, 94.

[60] Vgl. Ennen 1975, 119.

[61] Diederich 1985, 6.

[62] Im Auftrag und Namen des Königs übt er die hohe Gerichtsbarkeit aus und empfängt Zoll- und Bannabgaben. Seit 1027 hat der Bischof zudem das Münzregal inne. Vgl. Jakobs 1971, 59.

[63] Dies besteht aus dem Dompropst und dem Domdekan, den Pröpsten der Kölner Stifte und den Äbten der erzbischöflichen Klöster.

[64] Vgl. Petri / Droege 1983, 173. Die Ursprünge dafür liegen im Domkapitel, das Ländereien zur Eigenversorgung besaß.

Die sich entfaltende Emanzipation der Kölner Bürgerschaft nach 1100 reicht in ihren Konsequenzen nicht an die kommunale Entwicklung in Oberitalien heran.[65] Dennoch zeigen sich bereits 1074 die Unzufriedenheit und das aufkeimende Selbstbewußtsein der reichen Kaufleute: Als Erzbischof Anno altes Handelsrecht verletzt, kommt es zu einem Aufstand gegen ihn. Die Rebellion wird blutig niedergeschlagen.[66] Bei der nächsten Konfrontation mit dem Erzbischof suchen die Kölner dagegen Unterstützung beim Kaiser und machen sich die Spannungen zwischen Bischof und Kaiser zunutze: Beim Thronstreit zwischen Kaiser Heinrich IV. und seinem gleichnamigen Sohn hatte sich Erzbischof Friedrich von Schwarzenberg auf Seiten des neuen Königs gestellt, nachdem Heinrich IV. zur Abdankung gezwungen worden war. Die Kölner unterstützen weiterhin den alten Kaiser und verjagten den Bischof. Für den Schutz, den sie Heinrich IV. boten, handelten sie das Befestigungsrecht für ihre Stadt aus. Im Todesjahr des Kaisers 1106 können so auf dessen Geheiß die Vororte in eine neue, selbständig errichtete Stadtbefestigung mit einbezogen werden.[67]

In den folgenden Jahren tritt die Bürgerschaft als politischer Faktor neben den Erzbischof. Es spricht für ihre wirtschaftliche Macht, daß man sich nach dem Tod des alten Kaisers die Gunst Heinrichs V. gegen Zahlung von 5000 Mark zurückkaufen kann.

1112 gibt sich Köln mit der „coniuratio pro libertate“ eine selbständige Stadtverwaltung und schließt sich damit zu einer einheitlichen Gemeinde zusammen.[68] Das mit der Wehrhoheit erlangte Recht zum Einsatz eigener Truppen, und die damit verbundene Steuerhoheit manifestieren die neugewonnene Souveränität der Bürgerschaft. Sie findet ihren Ausdruck in einem der ältesten deutschen Stadtsiegel, das zwischen 1114 und 1119 entsteht.[69]

Das Verhältnis der Kölner Patrizier zum Erzbischof bleibt ebenso wechselhaft wie dessen Beziehung zum Kaiser. Bald vertreiben sie ihn, bald verbünden sie sich mit ihm gegen das Reichsoberhaupt. Nachdem die Bürger sich 1114 mit Bischof Friedrich und etlichen anderen Fürsten beim niederrheinischen Aufstand gegen Kaiser Heinrich V. zusammenschließen, jagen sie ihn 1119 erneut aus der Stadt. Dasselbe widerfährt 1135 Bischof Bruno II., und auch Arnold I. muß zu Beginn seines Episkopats 1138 dem Widerstand der Bürger trotzen.

Eine besondere kommunalrechtliche Konstruktion in Köln ist das Bestehen einer Gesamtgemeinde und den Sondergemeinden, die sich aus den alten Pfarreien entwickelt haben. Die Sondergemeinden verwalten die Schreinsurkunden – Vorläufer des heutigen Grundbuches, die, ab etwa 1135 überliefert, den regen Immobilienmarkt in Köln bezeugen.

---

[65] Vgl. Ennen 1975, 184f und Hülsen-Esch 1994.
[66] Ennen 1977 (1976), 395.
[67] So konnten die Bezirke, in denen die Stifte St. Andreas, St. Kunibert und St. Ursula liegen eingemeindet werden, ebenso die Vororte mit den Kirchen St. Georg und St. Aposteln.
[68] Zum Problem der Deutung und Bedeutung der Coniuratio vgl. Deeters 1971 und Ennen 1977 (1976), 396ff.
[69] Vgl. Diederich 1969.

Begünstigt durch die damit verbundene Entwicklung des Hypothekenwesens kann sich ein weiterer wirtschaftlicher Aufschwung vollziehen.[70] Die Errichtung eines Rathauses 1150 ist ein Ausdruck dieses Aufstiegs des Bürgertums.[71]

Ein Grund für das Abflauen der kirchlichen Bautätigkeiten um die Jahrhundertwende ist sicher, daß nach den zahlreichen Kirchenneubauten des 10. und 11. Jahrhunderts zunächst kein Bedarf besteht.[72] Daneben sind die Kräfte anderweitig gebunden, unter anderem durch die Befestigung der Stadterweiterung von 1106.

Auch die veränderte Auftraggebersituation spielt eine Rolle. Sie ist untrennbar mit den oben skizzierten politischen und wirtschaftlichen Umständen nach 1100 verbunden.

Im 10. und 11. Jahrhundert sind es die Erzbischöfe, die – von hochadeliger Herkunft – aus eigenem Vermögen zahlreiche Kirchenneubauten in Auftrag geben und finanzieren.[73] Hier tut sich besonders der bereits mehrfach erwähnte Erzbischof Bruno I. hervor. Als Königsbruder hat er die Mittel und den Einfluß die Kunst zu fördern, und andere Herren seines Standes zu Stiftungen zu veranlassen. Bruno ist von dem Gedanken erfüllt, daß zu dem – zunächst einmal geistlichen Akt – einer Kirchengründung, unbedingt auch die Errichtung eines Kirchengebäudes und seine Ausschmückung gehören. Seine wichtigste Gründung und Stiftung ist das Benediktinerkloster St. Pantaleon. Daneben veranlaßt er den Neubau von Kapellen am Dom und Baumaßnahmen an St. Maria im Kapitol, Groß St. Martin und St. Cäcilien. Diese Kirchen werden auch in seinem Testament reich mit liturgischen Ausstattungsstücken bedacht. Seine Amtsnachfolger führen das von Bruno begonnene Werk fort. So stiftet Erzbischof Heribert (999-1021) das später nach ihm benannte Deutzer Kloster.[74] Ein letzter Höhepunkt episkopaler Kunstförderung widerfährt Köln unter Anno II. (1056-1075). Von Hause aus ohne eigenes Vermögen, kann er durch die Mittel, die noch sein Vorgänger Hermann II. zur Verfügung gestellt hat, und durch das Erbe der Ezzonen,[75] großzügige Bau- und Kunstförderung betreiben. Für den Bau von St. Georg verwendet er zum Teil sogar Kirchenmittel.[76]

---

[70] Vgl. Ennen 1971, 25f.

[71] Damals wurde es noch Bürgerhaus (domus civium), oder bezeichnenderweise auch Haus der Reichen (domus divitum) genannt.

[72] Anders ist die Situation in den umliegenden Gebieten, in denen auch in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine Vielzahl neuer Kirchen errichtet wird.

[73] Vgl. Weilandt 1985, 359: „Man muß sich jedoch darüber im klaren sein, daß Stifter und Auftraggeber im Grunde zwei verschiedene Funktionen hatten, die zwei verschiedene Phasen bei der Entstehung eines Kunstwerkes bezeichnen, nämlich Finanzierung und Herstellung."

[74] Kaiser Otto III., dessen Kanzler Heribert vor seiner Amtszeit in Köln gewesen war, beteiligte sich finanziell an dem Bau.

[75] Hermann II., ein Enkel Ottos II. und Kaiserin Theophanus, ist Sohn von Mathilde, die den Pfalzgrafen Ezzo geheiratet hat. Seine Schwester Ida ist Äbtissin von St. Maria im Kapitol, die Schwester Theophanu Äbtissin in Essen und die dritte Schwester Richezza wird mit dem polnischen König verheiratet.

[76] Vgl. Weilandt 1985, Anm. 29.

Mit dem Tod Annos II. bricht diese Förderung, mit Ausnahme einiger kleinerer Stiftungen, schlagartig ab.[77] Dies läßt sich nur zum Teil mit den Wirren des Investiturstreits erklären.

> Die alte Einheit von Gründung, Bau und Ausstattung einer Kirche war nicht mehr die Regel. Meist begnügte sich der Erzbischof damit, für einen – nicht von ihm – geplanten Kirchenbau eine Kollekte in seiner Diözese zu erlauben [...].[78]

Auch in den Friedenszeiten nach dem Investiturstreit waren die Erzbischöfe mehr daran interessiert, ihre Landes- und Stadtherrschaft zu festigen und zu zeigen. So läßt beispielsweise Rainald von Dassel (1159-1167) Burgen bauen und den Bischofspalast erneuern.[79]

Nach der Mitte des 12. Jahrhunderts treten andere Stifter in den Vordergrund. Dabei tun sich insbesondere die Mitglieder des Domkapitels hervor. Als Privatpersonen agierend, finanzieren sie Kunst weniger in Köln selbst, als vielmehr in den umliegenden Gebieten. Ein markantes Beispiel ist der Bau der 1151 geweihten Doppelkapelle in Schwarzrheindorf, die Dompropst Arnold von Wied auf eigenem Grund und Boden errichten läßt. Diese Tatsache ist insofern entscheidend, als daß sich der künstlerische Aufschwung nicht aus der Person des Erzbischofs oder der Institution der Erzdiözese mit Lüttich und Utrecht, die er verkörpert, heraus erklären läßt.

Weiterhin betätigen sich auch Mitglieder anderer Klerikergemeinschaften als Förderer der Kunstproduktion. Dabei geht es überwiegend um die Ausstattung der eigenen Kirche mit liturgischen Geräten, Reliquiaren, Kronleuchtern oder Kandelabern.

Bei Großvorhaben tritt daneben ein neues Phänomen in Erscheinung, nämlich die Finanzierung durch Opfergaben der Gläubigen. Berühmtestes Exempel dafür ist der Schrein der Heiligen Drei Könige.[80] Nach ihrer Translation 1164 von Mailand durch Rainald von Dassel werden die Reliquien zunächst im Dom aufgestellt. Erst unter seinem Nachfolger Philipp von Heinsberg (1167-1191) beginnt Nikolaus von Verdun zusammen mit seiner Werkstatt mit den Arbeiten am Schrein. Neben den Spenden der Pilger beteiligen sich auch das Domkapitel und Einzelpersonen wie im Jahr 1200 der Welfe Otto IV. an den Kosten. Diese Gemeinschaftsfinanzierung wird in Köln wegweisend für andere, finanziell aufwendige Projekte, wie es beispielsweise der Albinusschrein in St. Pantaleon darstellt.[81]

Schließlich werden in Köln sogar einzelne Bürger zu Kunstförderern. Gemäß einer Urkunde von 1144[82] läßt ein Bürger Hermann die Mauritiuskirche auf eigene Kosten als Pfarrkirche

[77] Hermann III. (1089-1099) stiftet beispielsweise den Schrein des hl. Severin.
[78] Weilandt 1985, 363. So z.B. geschehen unter Phillip von Heinsberg, als der Abt von Brauweiler 1187 die Klosterkirche neu erreichten lassen will.
[79] Ebd..
[80] Ebd., 364 .
[81] Ebd., 365.
[82] Vgl. ebd., Anm.55.

errichten. Es ist bezeichnend, daß der erste vollendete Neubau einer Kirche im 12. Jahrhundert in Köln von einem Bürger geplant und finanziert wird.[83]
Offensichtlich spielen die Bischöfe und ihre familiären Verbindungen zu den großen Herrschergeschlechtern in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bei der Finanzierung von Kirchenbauvorhaben eine untergeordnete Rolle. Stattdessen übernehmen unter anderem die durch ihre Handelsbeziehungen international ausgerichteten Patrizier eine bedeutendere Stellung ein. Die Grenzen der Erzdiözese oder des Reiches können somit kaum noch als Grenze für einen gemeinsamen Kultur- und Kunstraum herhalten.[84]

Zeitgleich zu den Neu- und Umbauten Kölner Kirchen entwickeln die Klostergemeinschaften ein verstärktes Interesse an der Selbstdarstellung und an der Inszenierung ihrer Memoria. 1155 beginnt die Abtei Deutz im Auftrag von Erzbischof Arnold II. am linken Rheinufer systematisch nach Gebeinen von Märtyrern zu suchen. Der Kustos und Sakristan des Klosters, Thiodoricus, verzeichnet die Funde über zehn Jahre hinweg. Die Grabungen bescheren Köln hunderte neuer heiliger Leiber.[85] Parallel dazu werden auch die Gebeine etlicher Klostergründer und Kirchenstifter erhoben und in neue Gräber oder neu geschaffene Schreine transloziert. Die Klostergemeinschaften waren bemüht, das Ansehen ihrer Kirchen zu bestärken. Ein Mittel dazu war die besondere Ehrung der jeweiligen Klostergründer mit bildlichen Mitteln. Beispiele dafür sind die Kanonisierung des Gründerbischofs Heribert (†1021) im Jahr 1147 und Fertigung eines Schreines für seine Gebeine in den Jahren zwischen 1160 und 1170 (Abb. 15), die Translation Kuniberts in den nach ihm benannten Stift und Neuanfertigung eines Schreins 1168, oder die Heiligsprechung Erzbischof Annos (†1075) im Jahr 1183 und seine Umbettung in einen kostbaren Schrein in Siegburg.[86] Auch Plektrudis, die Gründerin des Kanonissenstifts von St. Maria im Kapitol erhält in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts eine neue Tumba mit figurierter Grabplatte (Abb. 7), und für das Nordportal von St. Pantaleon wird ein Tympanon[87] (Abb. 119) geschaffen, das neben dem Kirchenpatron auch den Gründer, Erzbischof Bruno I. darstellt.

[83] Genauso bezeichnend ist der nachfolgende Streit mit der Abtei von St. Pantaleon, auf deren Grund die Kirche errichtet wurde. Letztendlich wurden dort, gegen den Willen Hermanns, Benediktinernonnen angesiedelt und die Kirche fortan als Kloster- und Pfarrkirche genutzt.
[84] Ausführlich mit dem Thema Bauherrschaft und Baufinanzierung im Mittelalter befaßt sich Schöller 1990.
[85] Legner 2003, 37 und Anm. 53ff.
[86] Sauer 1993, 187f.
[87] Heute im Museum Schnütgen in Köln.

3 Die Wege der Kunstrezeption

Der Einfluß der französischen Kunst vor 1200 auf die deutsche wird, anders als etwa der der byzantinischen auf ganz Europa, stets sehr zurückhaltend beurteilt. Nur wenige Kunsthistoriker haben sich ausführlicher mit dem Weg der französischen Skulpturenauffassung des 12. Jahrhunderts nach Deutschland befaßt. Die Gründe dafür wurden bereits aufgezeigt. Es fehlen freilich für diesen Zeitraum eindeutige historische Belege für einen künstlerischen Austausch zwischen dem Kölner Raum und der Ile-de-France in Form von schriftlichen Überlieferungen über namentlich bekannte Künstler in Urkunden oder Inschriften. Konzentriert man sich jedoch auf andere Formen historischer Evidenz, sieht das Bild anders aus. So sind die europäischen Verflechtungen verschiedenster Gesellschaftskreise eng, und die Mobilität groß. Beispielsweise haben die beiden bedeutendsten Erzbischöfe Kölns in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Frankreich studiert: Rainald von Dassel (1159-1167) besuchte wahrscheinlich die Universität in Paris, und Philipp von Heinsberg (1169-1191) schloß seine Studien mit dem Magister in Reims ab.[88] „Internationalität" war die Regel, nicht die Ausnahme bei hochgebildeten Klerikern. Bruno von Köln (*um 1031, †1101) gibt hierfür ein markantes Beispiel ab. Geboren in Köln studiert er an der Domschule in Reims, wird Kanoniker zu St. Kunibert in Köln, 1057 Domscholastikus in Reims, 1075 Kanzler der Erzdiözese und tritt nach Streitigkeiten mit seinem Erzbischof und Exil in das Benediktinerkloster Molesme in der Diözese Langres ein. 1084 gründet er bei La Chartreuse in der Nähe von Grenoble das erste Kartäuserkloster als Zelleneremitorium und 1191 einen ersten Ableger in Kalabrien, wo er 1101 stirbt.

Das Denken in nationalstaatlichen Grenzen, von dem eine Vielzahl der kunsthistorischen Literatur geprägt ist, ist dem Menschen des 12. Jahrhunderts fremd.[89] Trotz sprachlicher und kultureller Unterschiede schafft der gemeinsame christliche Glaube zu jener Zeit eine einheitliche Gedankenwelt. Die Kirche und ihre Orden dienen dabei als Klammer, der Handel mit Bedarfsgütern verbindet die europäischen Wirtschaftsräume untereinander.[90]

Die möglichen Wege, über die französisches Formengut ins Rheinland gelangt sein kann, sind vielfältig. Hierbei sind zwei Arten der Rezeption zu unterscheiden: die auf direkter Anschauung basierende, und diejenige, die über Illustrationen oder Werke der Kleinkunst, wie Goldschmiedearbeiten und Elfenbeine vermittelt wurden. Bei der indirekten Vermittlung

[88] Weise 2004, 185.
[89] Zudem verliefen die Grenzen des Deutschen Reichs ganz anders als heute. Einige Teile der Picardie, die eine der Kernregionen der Frühgotik darstellt, gehörten sogar zum Reich.
[90] Ohler 1999 (1986).

bleibt zu bedenken, inwiefern die Bildhauer Zugang zu diesen Vorbildern hatten, und welchen Einfluß sie auf die Motivwahl ausübten.[91]

Relevanter als das Motiv ist jedoch für unsere Fragestellung die Art der Ausführung, die Darstellung von Plastizität, Raum, Komposition und Erzählung. Jene künstlerischen Qualitäten lassen sich aber nur schwer von einem Medium ins andere übertragen. Diese Tatsache wurde von vielen Autoren zu wenig reflektiert, die in der rheinischen Plastik um 1150 oftmals nur eine aufgeblasene Form der vermeintlich qualitätvolleren Metallkunst sehen wollten.

Ein häufiger Grund für Reisen im Mittelalter ist der Handel. Im Zusammenhang mit Patroziniums- oder Kirchweihfesten entstehen Handelsmessen von überregionaler Bedeutung, so zum Beispiel in Saint-Denis.[92] Der Bischofsstadt Chartres bescherten Pilgerreisende seit dem 11. Jahrhundert einen deutlichen wirtschaftlichen Aufschwung. Als eine der großen Tuchstädte Frankreichs stand sie in guten und ständigen Handelsbeziehungen zu Köln. Umgekehrt wurden im 12. und 13. Jahrhundert deutsche Grautuche auf Messen in der Champagne und Paris verkauft.[93]

Auf dem Messegelände von Troyes gab es ein Haus der Deutschen und in Provins nannte sich ein ganzes Viertel *Vicus Alemannorum*.[94] Schon seit ottonischer Zeit ist Köln ein ausgesprochener Fernhandelsplatz. Im letzten Drittel des 10. Jahrhundert kann man einen wirtschaftlichen Aufschwung konstatieren. Dreimal jährlich finden große Handelsmessen im Zusammenhang mit kirchlichen Festen statt.[95]

Ein weiter Personenkreis lernt die europäischen Heiligtümer und ihre Kunstwerke auf Pilgerreisen kennen.[96] Hier ist neben Rom und Jerusalem vor allem Santiago de Compostela zu nennen, das für den Rheinländer entweder über das Maasland, die Champagne und die Ile-de-France, oder über Burgund zu erreichen ist.

Ferner spielte die Verbreitung von Orden eine Rolle. In unserem Zusammenhang sind primär die Benediktiner von Bedeutung, insbesondere in ihrer kluniazensischen Ausprägung. Sie befördern nicht nur das Pilgerwesen durch die Errichtung von Klöstern entlang der Pilgerrouten,[97] sondern pflegen auch besonders enge Kontakte zu ihren Töchterklöstern. Trotz der benediktinischen Regel der „stabilitas loci“ werden Mönche in Neugründungen geschickt

[91] Hier geht es also um die Frage nach der Stellung des Künstlers im Werkprozeß, seinem Selbstverständnis und seinem tatsächlichen Einfluß auf das Endergebnis. Vgl. dazu u. a. Jahn 1965 sowie Claussen 1981 und 1985.
[92] Vgl. Ohler 1999 (1986), 88.
[93] Vgl. Ennen 1979 (1972), 173f.
[94] Pirenne 1974 (1933), 102.
[95] Ebd., 95: Es handelte sich um die Ostermesse, Petri Kettenfeier am 1. August und die Messe am Tag des heiligen Kölner Bischofs Severin Ende Oktober.
[96] Vgl. Kriss-Rettenbeck / Möhler 1984.
[97] Angegliedert an die Klöster waren oftmals Pilgerherbergen und -hospize. Vgl. Denecke 1986, 215.

und Äbte aus anderen Klöstern berufen. „Dieser Austausch bedeutender Persönlichkeiten förderte auch eine gewisse größere Internationalität der Kunstanschauungen.“[98] Eine besondere Rolle bei der Rezeption bestimmter Bildmotive könnte dabei – als leicht transportables Medium – die Buchmalerei gespielt haben, die durch diese Kontakte Verbreitung gefunden hat.

Wichtiger als die indirekte Vermittlung ist jedoch die persönliche Kenntnis der fremden Kunstwerke durch Künstler und Handwerker. Sei es durch direkte Anschauung der wandernden Werkstätten und einzelner Künstler, oder durch Musterbücher.

Im folgenden sollen die Wege und Mittel der überregionalen Kommunikation angerissen werden, um das Vorhandensein eines kulturellen Austauschs zwischen dem Rheinland und seinen westlichen Nachbarn zu verdeutlichen. Hierbei kann kein umfassender Überblick geliefert werden. Jedoch sollen einige exemplarische Befunde den historischen Rahmen für die späteren Vergleiche rheinischer und französischer Plastik abstecken.

3.1 Die Pilgerfahrt und die monastischen Verflechtungen

Das Pilgerwesen, die Reliquienverehrung und die Verbindungen befreundeter Klöster hängen eng zusammen. Im 12. Jahrhundert ist Santiago de Compostela neben Rom und Jerusalem das dritte bedeutende Fernwallfahrtsziel. Auf vier großen Pilgerstraßen in Frankreich, die entlang zahlreicher heiliger Stätten verlaufen, sammeln sich die Gläubigen auf ihrem Weg nach Spanien.[99] Der Jakobus-Kult ist ein europäisches Phänomen. In Deutschland gibt es Berichte von Heiligenwundern, die mit Jakobus zusammenhängen. So ist hier neben Italien, Frankreich, und dabei insbesondere Südfrankreich, ein Zentrum der Jakobus-Verehrung, von dem sich vornehmlich Ritter und der niedere Adel angesprochen fühlten. In der Kölner Krönungschronik von 1147/1148 wird erwähnt, daß rheinische Kreuzritter ihre Hilfe bei der Eroberung Lissabons mit einem Besuch in Santiago verbanden.[100] Daß heilige Stätten entlang der Pilgerroute besucht wurden, belegt das „Liber Sancti Jacobi“, dessen älteste Abschrift aus der Zeit um 1140 stammt.[101] Den letzten Teil dieser Sammelschrift kann man als Pilgerführer bezeichnen. Darin werden sowohl praktische Hinweise gegeben als auch Reliquienstätten auf dem Weg nach und in Santiago beschrieben, die der Reisende besuchen soll. Südwestfrankreich bildet einen Schwerpunkt der Darstellungen, vermutlich weil der Autor

[98] Witte 1932, 40.
[99] Ausgangspunkte in Frankreich waren Arles, Le Puy, Vézelay und Paris.
[100] MG SS rerum Germanicarum in usum scholarum 18/1880, Nachdruck 1978, 84f, zitiert nach Herbers 1985, 17.
[101] Dieses „Codex Calixtus“ genannte Werk, das im Kathedralarchiv von Santiago aufbewahrt wird, enthält neben dem Pilgerführer eine Sammlung liturgischer Texte und Wundertaten des Jakobus, einen

sich dort am besten auskennt. So gibt er beispielsweise eine detaillierte Beschreibung des goldenen Schreins des heiligen Ägidius in Saint-Gilles.[102] An anderer Stelle wird den Deutschen und Burgundern empfohlen, über Conques zu reisen, um das Grab der heiligen Fides zu besuchen.[103] Auch Arles und die Klosterkirche von Vézelay werden erwähnt. Besondere Aufmerksamkeit wird der Kirche des heiligen Jakobus in Santiago de Compostela zuteil. Detailliert beschreibt der Autor die Schiffe, den Wandaufbau, die Fenster und sogar die Portale mit ihren einzelnen Figuren und Reliefszenen.

Obwohl der Pilgerführer wahrscheinlich nur für die des Lesens kundigen Kleriker gedacht war, sind die Berichte vermutlich mündlich von ihnen weitergeleitet worden.[104] Es ist freilich auszuschließen, daß Kölner Künstler mit dem Pilgerführer im Gepäck in Frankreich unterwegs waren.[105] Dennoch bezeugt allein die Existenz der Beschreibungen verschiedenster heiliger Orte und Kunstwerke das Interesse der Zeitgenossen daran. Dieses Augenmerk galt jedoch nur in zweiter Linie der künstlerischen Qualität, als vielmehr der Ikonographie des Dargestellten. Jedoch äußert sich der Autor lobend über die Schönheit oder Weite einiger Kirchenbauten.

Ein anderes Beispiel zeigt, welche weiten Strecken die Pilger auf sich nahmen. Auf ihrem Weg nach Rom oder Santiago kamen zum Grab des heiligen Ägidius in Saint-Gilles du Gard in der Provence nicht nur Pilger aus Frankreich und Deutschland, sondern sogar aus Polen und Dänemark.[106] Deutsche Wallfahrer sind seit dem 11. Jahrhundert bezeugt und spielen im Mirakelbuch von 1100, dessen Nachrichten bis circa 1165 reichen, eine große Rolle. Sie kommen aus allen Gebieten des Deutschen Reiches, auch aus dem Rheinland.[107]

Aber auch abseits der Pilgerrouten nach Santiago und Rom gibt es in Frankreich bedeutende Wallfahrtstätten, zum Beispiel Chartres. Mit seiner berühmten Kathedralschule, unter Abt Ivo (1090-1116) ein geistiges Zentrum Europas, und der Mantelreliquie der heiligen Anna, war schon der romanische Dom von Chartres zur ersten unter den Wallfahrtskirchen Frankreichs geworden. Im Jahr 1100 drängten sich bereits 20 Kirchen um die Kathedrale.[108]

Mit der Translation der Gebeine der Heiligen Drei Könige aus Mailand durch Erzbischof Rainald von Dassel wurde Köln 1164 selbst gezielt zum überregionalen Anziehungspunkt für Pilger gemacht. Doch schon zuvor ist Sancta Colonia ein Magnet für Pilgerreisende. Wie

---

Translationsbericht und einen Bericht vom Spanienfeldzug Karls des Großen. Vgl. Eberlein / Jacobi-Mirwald 1986, 151 und Gerson 1995.

[102] Herbers 1986, 107f.

[103] Ebd., 115.

[104] Ebd., 30.

[105] Zumal die Handschriften während des Mittelalters nur in Spanien aufbewahrt wurden.

[106] Ennen 1977 (1972), 250.

[107] Ebd., 251.

[108] Ebd., 250.

kaum eine andere Stadt verfügt sie über eine große Anzahl von Reliquien, nicht zuletzt durch die heilige Ursula und ihre 11.000 Jungfrauen.

Die Reliquien sind zugleich begehrte Objekte der Verehrung entfernter Klöster, die sich ihren Teil daran sichern wollen. Wie in seiner Vita[109] beschrieben, kommt im Herbst des Jahres 1122 Norbert von Xanten (*um 1080, †1134) nach Köln, weil er aufgrund einer Vision den Leib einer der Jungfrauen für seine Abtei in Prémontré bergen möchte. Abt Rudolf schildert in einem Brief an die Mönche von Sint-Truiden, wie Norbert zudem nach einer weiteren Vision den Leichnam des heiligen Gereon in dessen Kirche auffindet.[110] Norbert personifiziert ein weiteres Bindeglied zwischen den Rheinlanden und Frankreich. Nachdem er in seinem Xantener Heimatstift erfolglos versucht hat asketische Lebensformen in Anlehnung an den Siegburger Reformorden und die Regularkanonikern von Klosterrath bei Maastricht einzuführen, lebt er zunächst als Einsiedler und zieht dann als Wanderprediger umher. Ab 1118 predigt er in Frankreich und gründet 1120 auf Drängen Papst Kalixt II. und unterstützt vom Bischof von Laon in Prémontré sein eigenes Chorherrenstift. Bereits in den 1120er und 30er Jahren werden in den Rheinlanden und Westfalen zahlreiche Prämonstratenserklöster gegründet, so zum Beispiel in Cappenberg, Hamborn, Knechtsteden, Zyfflich, Füssenich oder später auch in Schillingskapellen.

Auf dem Rückweg von einer Wallfahrt nach Saint-Gilles du Gard und Rocamadour (Aquitaine)[111] machen Gerhard, Abt aus Siegburg, und seine Begleiter im Kloster von Grandmont in der Diözese Limoges Station.[112] Dort kommt es zu einer Gebetsverbrüderung mit den Mönchen, woraufhin der Prior als Gegenleistung um Hilfe beim Erlangen eines Leibes einer der Kölner Jungfrauen bittet. Es wird eine Reise noch für dasselbe Jahr vereinbart. Ein Bericht, der unmittelbar nach der Reise verfaßt wurde, beschreibt detailliert die Erlebnisse von zwei Mönchen und zwei Laienbrüdern in Köln, Siegburg und Bonn während der Karwoche 1181.[113] Sie besuchen dort den Erzbischof und verschiedene Klöster und können so die Gebeine von sieben Jungfrauen und etliche weitere Reliquien erlangen. Zurück in Grandmont werden für die Heiligen sieben Reliquienschreine in Limoges gefertigt, die aber in der Französischen Revolution zerstört wurden. Im 13. Jahrhundert nimmt die Ausfuhr Kölner Reliquien nach Frankreich sogar noch zu.[114]

[109] Übersetzt bei Kallfelz 1973, 441-552.
[110] Legner 2003, 35. Dort auch die weitere Literatur.
[111] Vgl. Corsten 1934.
[112] Legner 2003, 41ff.
[113] Ebd., und Corsten 1930.
[114] Vgl. Legner 2003, 373ff.

3.2 Die Rolle geistlicher Fürsten

In der Geschichte gibt es immer wieder herausragende geistliche Persönlichkeiten, die als besondere Förderer der Kunst in Erscheinung treten. Dabei stellen sie oft nicht nur günstige Rahmenbedingungen zur Entstehung für Kunst her, sondern schaffen zugleich – so wird zumindest häufig angenommen – die geistigen Grundlagen für die Ausprägung bestimmter Motive und neuer Formen. Dies wurde beispielsweise in der älteren Literatur Abt Suger für die Abteikirche in Saint-Denis zugeschrieben.[115] Seit Emil Mâles „L´art relegieux du XIIe siècle en France“[116] von 1922 galt Suger als Erfinder der Gotik, und spätestens mit Erwin Panofskys Suger-Biographie,[117] die in ihm den Begründer einer philosophisch-theologischen Ästhetik der Gotik sah, wurde Suger zum „Auftraggeber, Bauleiter, Pogrammkonzeptor, Stifter, Philosoph und Kommentator seiner eigenen Werke“[118] ernannt.

Susanne Wittekind beschreibt in ihrer Habilitationsschrift die Rolle des Abtes Wibald von Stablo (1130-58) als theologischen Programmentwickler der von ihm in Auftrag gegebenen Kunstwerke.[119]

Wie eine solche Persönlichkeit und ihre Reisetätigkeit die Entstehung und Entwicklung von Kunst vorantreibt, bezeugt auch das Beispiel Bischof Bernwards von Hildesheim (993-1022), der sich auf seinen Reisen von Handwerkern und Künstler begleiten läßt. In seiner Vita heißt es:

> [...] er hatte, wenn er an den Hof oder auf längere Reisen ging, stets talentierte und überdurchschnittlich begabte Diener in seiner Begleitung, die alles, was ihnen im Bereich irgendeiner Kunst an Wertvollem auffiel, genau studieren mußten.[120]

Über Bischof Meinwerk von Paderborn (†1036) wird berichtet, daß er den Abt Wino von Helmarshausen nach Jerusalem geschickt habe, um die Grabeskirche auszumessen.

Geistliche und weltliche Herrscher begünstigen den Kulturtransfer aber auch durch ihre eigene Mobilität und durch ihre Geschenke. Dabei sind leicht transportable, zugleich aber wertvolle Objekte aus edlen Metallen oder kostbaren Stoffen als Geschenke begehrt. Franz Niehoff dokumentiert den Niederschlag von englischem Exil, Reisen und Pilgerfahrten

---

[115] Vgl. dazu Wiener 2005.
[116] Mâle 1922.
[117] Panofsky 1946.
[118] Wittekind 2004, 26. Die Autorin beschreibt hier prägnant die Glorifizierung Abt Sugers und seine Demontage seit den 1980er Jahren in der kunstgeschichtlichen Forschung.
[119] Wittekind 2004. Es handelt sich hier u. a. um das Remaklusretabel und seinen Schrein in Stablo aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. An dieser Stelle kann jedoch nicht auf die Frage eingegangen werden, welchen Einfluß Stifter, Auftraggeber und Künstler auf das bildnerische Endergebnis haben – ein Problem, daß sich noch verkompliziert, wenn mehrere „Hände“ am Werk waren. Vgl. dazu Weiland 1985 zur Rolle von Stiftern und Auftraggebern in Köln.
[120] Kallfelz 1973, 283. Ausführlich auf dieses Thema geht das Kapitel „Terrena Vagatio“ im Katalog „Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen“ ein. (Kat. Bernward 1993).

Heinrichs des Löwen in seiner Rolle als Stifter und Auftraggeber von Kunstwerken und Kodizes für den Welfenhof:[121]

> Gerade das Reisen darf als pragmatische Bereicherung insbesondere adeliger Kunsterfahrung gelten. [...] Stiftungen an fremden Stätten, Umsetzung andernorts erfahrener Anregungen in der Heimat sowie Sensibilisierung für Fremdes und Bekanntes benennen drei kleine Bausteine für ein erstes Tableau zur Kunsterfahrung fürstlicher Stifter des Hochmittelalters.[122]

Die bereits im historischen Überblick mehrfach hervorgehobene Relevanz der Kölner Erzbischöfe in ottonischer und salischer Zeit für das künstlerische Schaffen in der Stadt gilt auch, wenn es um das Verschenken liturgischer Kostbarkeiten geht. „Das Geschenkwesen [...] förderte den überregionalen Kunstaustausch und veranlaßte die Bischöfe zu reger Auftragsvergabe.“[123] Dafür lassen sich einige Beispiele aus ottonischer und salischer Zeit anführen: Die Klosterchronik von Montecassino berichtet, daß Kaiser Heinrich II. aufgrund einer Heilung, die er angeblich dem heiligen Benedikt verdanke, dem Kloster einige wertvolle Handschriften und liturgische Geräte zum Geschenk machte. Erzbischof Pilgrim von Köln (1021-1036) nimmt dies offenbar zum Anlaß, dem Kloster kostbare liturgische Gewänder zu schenken.[124]

Die engen, zum Teil familiären Bindungen zwischen den Königshäusern und der hohen Geistlichkeit begünstigte ebenfalls den Austausch von Geschenken und Spenden. So stiftet Erzbischof Hermann II. (1036-1056) dem Essener Damenstift, dem seine Schwester Theophanu als Äbtissin vorsteht, das Herimannkruzifix. Theophanu selbst schenkte ihrer Kirche ein Evangeliar, auf dessen Einband sich eine Elfenbeintafel befindet, daß eine Kopie einer Lütticher Tafel darstellt.[125]

Für eine weitere Verbreitung Kölner Kunst sorgte eine andere Schwester Hermanns II., nämlich Richezza, die mit dem polnischen König verheiratet wurde. Genauso wie ihre Großmutter Theophanu, die Tochter des byzantinischen Kaisers und Ehefrau Ottos II., nahm Richezza wohl eine Vielzahl liturgischer Geräte und Schriften mit in die Fremde.[126]

In der älteren Kunstliteratur wird Rupert von Deutz, neben seiner Position als Abt des Klosters St. Heribert in Deutz, sogar eine schöpferische Tätigkeit nachgesagt. Der Benediktinermönch kam ursprünglich aus dem Laurentiuskloster in Lüttich. Er war vor den Anfeindungen nach Siegburg geflohen, denen er aufgrund seiner mystischen Schriften in Frankreich und Lüttich ausgesetzt war. 1120 ernennt Erzbischof Friedrich ihn zum Abt des

[121] Niehoff 1990.
[122] Ebd., 218.
[123] Weilandt 1985, 361.
[124] Vgl. ebd..
[125] Ebd., 362.
[126] Vgl. ebd..

Klosters in Deutz. Egid Beitz nimmt an, daß Ruperts Hohelied-Kommentar den geistigen Hintergrund für die Entstehung der Siegburger Madonna bildet.[127] In späteren Ausführungen geht Beitz Verehrung für Rupert dabei so weit, daß er ihm den Entwurf sowohl für das Lütticher Taufbecken in St. Bartholomäus (Abb. 1) als auch für die Siegburger Madonna zuschreibt[128] (Abb. 51). Die Eigenständigkeit des Bildhauers wird dabei völlig entwertet. Rudolf Schiefer bemerkt, daß der Freskenzyklus in der Schwarzrheindorfer Doppelkirche auf Ruperts Exegese des Propheten Ezechiel beruhe.[129]

Rupert von Deutz verkörpert eines der vielen Glieder in den wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Rhein- und dem Maasland.[130] Ob der Amtsantritt eines neuen Abts aus einem anderen Kloster immer auch neue künstlerische Impulse nach sich zieht, ist nur schwer nachzuweisen. Zumindest aber bringen die Geistlichen die Kenntnis fremder Kunstwerke und die Kontakte zu Künstlern und Handwerkern in ihre neue Heimat mit.[131]

Die Kölner Erzbischöfe waren an einer engen Bindung der örtlichen Abteien und Stifte an den Erzstift interessiert. Dies vollzieht sich auch auf Kosten der inneren Geschlossenheit der deutschen Klosterwelt: Bei seiner zweiten Romreise um 1070 nimmt Erzbischof Anno zwölf Mönche aus dem Kloster Fruttuaria bei Turin mit, und übergibt ihnen das wenige Jahre zuvor von ihm gegründete Kloster Siegburg. Er hatte Gefallen an der strengeren Lebensweise dieses oberitalienischen Reformordens gefunden, der in seinen Ursprüngen mit Cluny zusammenhängt. Diese „Ordo Siegbergensis“ wurde von Anno fast gleichzeitig – gegen erhebliche Widerstände – nach St. Pantaleon verpflanzt. Wenig später übernehmen unter anderem Klöster in Erfurt und Minden, um die Jahrhundertwende Brauweiler, Groß St. Martin und 1110 auch Deutz die Reformen. Die Stellung des Bischofs wurde so gegenüber dem Königshaus und dem Adel gestärkt, so daß letztendlich die antiepiskopale Haltung von Cluny und Fruttuaria ins Gegenteil verkehrt wurde.[132]

Eine spezielle Einstellung zur bildenden Kunst läßt sich aber bei den Siegburger Reformklöstern nicht erkennen. Bemerkenswert bleibt, daß etliche Hauptwerke der kölnischen Groß- und Bauplastik des 12. Jahrhunderts für die Klosterkirchen des Siegburger Reformordens geschaffen wurden. Stilistische und motivische Gemeinsamkeiten im Kölner Raum lassen dabei Werkstattzusammenhänge vermuten. Bezeichnend ist aber auch, daß diese

[127] Fragment einer Madonna mit zwei Evangelistensymbolen, Köln, Schnütgen-Museum, H: 41 cm, B: 41 cm, Kalkstein (Savonnière aus dem Maasgebiet), Siegburg, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Michael.
[128] Beitz 1921. Vgl. Kap. 5.1 Die Siegburger Madonna. Rezeptionsgeschichte.
[129] Petri / Droege 1983, 185.
[130] Vgl. Kat. Rhein und Maas 1972.
[131] Ein Beispiel hierfür aus späterer Zeit ist der Amtsantritt des Erzbischofs Albrecht II. von Käfernburg (1205-1232) in Magdeburg, der den gotischen Neubau des Doms veranlaßte. Er hatte die Domschule in Paderborn besucht und dann in Paris und Bologna studiert.
[132] Vgl. Petri / Droege 1983, 175ff.

Werke fast ein Jahrhundert nach der Einführung der neuen Ordensregeln entstehen. So kann man aufgrund der Übernahme dieser monastischen Gepflogenheiten keine künstlerische Verbindung nach Oberitalien oder gar Cluny konstruieren.[133] Insgesamt fällt trotz der „Internationalität" der Orden auf, daß die Architektur und Bauskulptur der Klöster nicht im selben Maße international sind. Dies verweist schon darauf, ihre Rolle bei der konkreten Ausformung von Kunstwerken nicht zu hoch zu veranschlagen.

Cluny begegnet uns immer wieder als mögliches Vorbild für die rheinische Plastik des 12. Jahrhunderts in der kunstwissenschaftlichen Literatur. Neben der Tatsache, daß es sich in Köln auch um Benediktinerklöster handelt, wird der – nur sehr fragmentarisch erhaltenen – kluniazensischen Portalplastik und Kapitellskulptur ein enormer Einfluß zugeschrieben, der die zeitliche Lücke von über einem halben Jahrhundert mit Leichtigkeit überbrückt.[134] Gefangen im Epochendenken kann, nach Autoren wie beispielsweise Anton Legner, das Vorbild für die Kölner Skulptur des 12. Jahrhunderts nur die französische Romanik sein. Wie und warum es zu so einer stark verspäteten Rezeption am Rhein gekommen sein soll, bleibt von den Autoren jedoch unreflektiert.

3.3 Die Musterbücher

Viele Werke der mittelalterlichen Kunst orientieren sich an vorhandenen Vorbildern. Da diese Vorbilder, seien sie Skulpturen oder Malereien, meist ortsgebunden waren, war der Künstler auf Gedächtnisstützen angewiesen. Diese konnten in Form von Skizzen bestehen. Die wenigen noch heute erhaltenen Zeichnungen, die man als Muster bezeichnen kann, haben zweierlei Funktionen: Sie dienen als eine Sammlung von Motiven und Formen, aus denen der Künstler später schöpfen konnte und die er in neue Kompositionen einbaut. Ferner sind sie vorbereitende Skizze für ein Werk, das dann in einer bestimmten Gattung ausgeführt wird.[135]

---

[133] Vgl. dagegen Bloch 1981, 94: „Kamen diese Cluniazenser aus Fruttuaria mit leeren Händen? Wie stark war ihr Anteil am Neubeginn >>romanischer<< Kunst in Köln nach 1100? Ist eine cluniazensische oder italienische Komponente in der Kölner Kunst nach 1100 zu beobachten?"

[134] In den Propyläen Kunstgeschichte (Prop. Kg.5, Nr. 324) wird die Siegburger Madonna mit Fragmenten aus Cluny verglichen, nämlich dem Torso eines Bischofs im Frankfurter Liebieghaus und dem Petrus im Museum of Art in Providence (Abb. 172). Anton Legner (Legner 1982, 42) spricht dagegen sehr allgemein vom Vorbild der Portal- und Hochgräberskulptur Clunys.

[135] Vgl. Scheller 1963, 3: „In an age where other reproduction methods were unknown it was the drawing-book which transmitted iconographic and formal elements from place to place, from atelier to atelier and from generation to generation. They served as reservoirs of ideas for all branches of art [...]. Sometimes they helped to introduce and shape new styles imported from abroad. Sometimes they were consulted when out-of-the-way iconographic representations were needed."

Modelle[136] und Muster dienen der Veranschaulichung und der Transportierbarkeit. So können Formen und Motive über eine größere Entfernung und einen längeren Zeitraum tradiert werden. Typische Merkmale sind hierbei die Verkleinerung, Parzellierung und die Übertragung in ein anderes Material.[137]

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, sich die Bedeutung von künstlerischer Tradition und der Rolle des Vorbildes im Mittelalter vor Augen zu führen: Leitlinien künstlerischen Schaffens waren Kontinuität und Legitimation. Die künstlerische Umsetzung eines Themas ist überlieferten Glaubensinhalten und damit den bildnerischen Traditionen verpflichtet, deren Fortführung das Werk legitimiert. Die Orientierung am Vorbild ist kein künstlerisches Unvermögen, sondern ein Mittel der Darstellung des einmal als Wahrheit offenbarten Heilsplans, und stellt letztendlich eine Daseinsberechtigung bildender Kunst dar.

Dennoch scheint gerade die Abweichung vom Vorbild das Merkmal mittelalterlichen Kopierens zu sein. Der Grund ist eine Praxis der selektiven Übernahme eines Vorbildes und die Neukombination formaler Bestandteile.[138]

> Weil sein Denken und Trachten von der Bedeutung künstlerischer Traditionen dominiert wird, geht der mittelalterliche Künstler bei seiner Arbeit gleichsam deduktiv vor. Seine künstlerische Phantasie unterwirft sich in der Regel der Autorität des Überkommenen, geht von Mustern und Vorbildern aus.[139]

Oftmals kann man bei den heute noch erhaltenen Blättern nicht von Teilen eines Musterbuches im Sinne einer Vorlage für den Künstler sprechen. Vielmehr handelt es sich um Skizzenbücher, in denen zum Teil Blätter ganz unterschiedlicher Autoren und Provenienzen zusammengefaßt wurden.

Bereits lange vor dem berühmten Musterbuch von Villard de Honnecourt[140] gibt es diese Skizzenbücher. Gerade aus ottonischer Zeit sind einige außerordentliche Blätter erhalten. Ihre Funktion ist aber oftmals nicht eindeutig. Zum Teil scheinen die Zeichnungen für den persönlichen Gebrauch des Autors bestimmt zu sein.[141] Nur sehr selten können Zeichnungen

---

[136] Johann Myssok (Myssok 1999, 71f) weist darauf hin, daß sich plastische Modelle, etwa aus Ton, aus dem Mittelalter nicht erhalten haben und auch nicht auf bildhaften Wiedergaben von Bildhauerwerkstätten zu finden sind. Andererseits war Pergament ein sehr viel teureres Material. Erlande-Brandenburg argumentiert, daß in der mittelalterlichen Monumentalskulptur plastische Modelle zur Werkvorbereitung bei der Menge der in kurzer Zeit geschaffenen Werke unabdingbar waren, da diese Aufgaben sei nur mittels Arbeitsdelegation zu bewältigen gewesen seien. (Alain Erlande-Brandenburg: Observation sur la technique de la sculpture, in: Artistes, artisans et production artistique au moyen âge [Kongreßakten Rennes 1983], Bd. III: Fabrication de l´oeuvre, Paris 1990, S.265ff, zitiert nach Myssok 1999, 71).

[137] Springer 1985, 301.

[138] Ebd., 307.

[139] Ebd., 305.

[140] Paris, Bibliothèque Nationale ms. fr. 190093. Entstanden um 1230/40.

[141] So z.B. Teile des cod. voss. lat. oct. 15 in der Universitätsbibliothek Leiden. Einige Blätter, u. a. mit Szenen aus dem Neuen Testament, aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts können dem Mönch Adémar de Chabannes aus Limoges zugeordnet werden. Vgl. Scheller 1963, 53ff und Kat. Ornamenta 1985, Bd. 1, 315, B 87.

oder Malereien relativ eindeutig einem Werk der plastischen Kunst zugeordnet werden. Und wenn doch, so bleibt die Frage, welche dieser beiden Arbeiten als Vorbild gedient haben kann, oder ob sie gar auf einem gemeinsamen Vorgänger basieren.

Ein bemerkenswertes Beispiel stellen zehn Blätter aus Lüttich oder Stablo aus der Mitte des 12. Jahrhunderts dar.[142] Darin sind Szenen aus dem Alten und Neuen Testament ohne offensichtliche typologische Folge abgebildet. Motivisch und stilistisch hängen diese Blätter mit der maasländischen Kunst ihrer Zeit zusammen. Hanns Swarzenski vermutet, daß es sich um ein Musterbuch für Goldschmiede handelt.[143] Sie könnten aber auch nach dem Vorbild des Taufbeckens von Reiner von Huy in Lüttich gezeichnet worden sein, wie Karl Usener annimmt.[144] (Abb. 1 und 2) Die Übereinstimmungen in der Szene, in der Johannes die Zöllner tauft, sind in der Tat frappierend (Abb. 3). Die Bekleidung Johannes' in einen Umhang mit geflochtener Borte, seine Armhaltung, ebenso wie das Vorbeugen der Täuflinge und die Gestaltung ihrer Haare mit einem Lockenkranz, sowohl beim Taufbecken als auch in der Illustration, machen eine Kenntnis des Beckens beim Zeichner oder ein gemeinsames Vorbild höchst wahrscheinlich. Große Übereinstimmungen zeigen sich auch bei der Figur eines Wartenden mit bloßer Brust, der nur noch von einem Umhang bekleidet ist und die Hand in einem Redegestus erhoben hat. Dasselbe gilt für einen Baum, der sich hinter Johannes befindet.

Es gibt aber auch Unterschiede: Zunächst einmal ist die ganze Szene seitenverkehrt. Wichtiger aber noch ist, daß die Malerei anekdotischer daherkommt: Johannes beugt sich stärker nach vorne und hält mit der linken Hand seinen Umhang an den Leib gedrückt, um ein Naßwerden zu verhindern. Diese Haltung findet sich annähernd identisch auf einer anderen Szene des Taufbeckens wieder, nämlich bei der Taufe Christi im Jordan. Auch in der Bronzearbeit wird die Armhaltung beibehalten, jedoch faßt der Täufer hier seinen Umhang lediglich vor dem Bauch zusammen. Der Tatsache, daß es sich um ein Fellgewand handelt, wird im Bild durch die Darstellung von Zotteln Rechnung getragen. Obendrein befinden sich bei der Buchmalerei drei statt zwei Zöllner im Wasser, um die Taufe entgegenzunehmen, wobei der hinterste gerade noch sein Gewand ablegt. Darüber hinaus ist die Menge der Wartenden bei der Buchmalerei größer.

Auf demselben Blatt ist im oberen Teil die Szene mit der Predigt von Johannes dem Täufer in der Wüste dargestellt (Abb. 3). Auch beim Taufbecken geht diese Darstellung der Taufe der

[142] Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ms. 78 A 6. Vgl. Katalog Ornamenta 1985, Bd.1, 229ff, B 76 und Scheller 1995, 123-131.
[143] Hanns Swarzenski: Monuments of Romanesque Art, London 1954, 31, zitiert nach Scheller 1963, 71.
[144] Karl Hermann Usener: Reinier von Huy und seine künstlerische Nachfolge, in: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte VII, 1933, 113f.

Zöllner voran. Die überkreuzte Beinhaltung Johannes' und die Tatsache, daß sich beidemal ein Soldat in der Menge der Zuhörer befindet, schließen eine zufällige Übereinstimmung aus.
Die Buchmalereien scheinen eine Übernahme der von Reiner von Huy geschaffenen Motive zu sein, bei der sich der Maler aus verschiedenen Szenen bediente. Die klare Komposition und auf plastische Wirkung bedachten Formen Reiners wurde dabei zugunsten einer mehr narrativen Darstellung verändert. Es ist dagegen unwahrscheinlich anzunehmen, daß die Zeichnungen Vorbild für das Lütticher Taufbecken gewesen sein könnten.
Welche Bedeutung hat die Existenz dieser Art der Rezeption in unserem Zusammenhang? Sie belegt, daß Künstler des 12. Jahrhunderts nicht nur Versatzstücke ihrer Vorbilder zitieren, sondern, daß eine künstlerische mit den Vorbildern Auseinandersetzung stattfindet. Sie kopieren sowohl Einzelmotive als auch ganze Szenen. Bemerkenswert ist aber das Komponieren einer Szene aus verschiedenen vorbildhaften Darstellungen unter anderer Prämisse. Im Fall der Berliner Blätter ist das die Zunahme des Anekdotischen mit sehr bewußt vorgenommenen Veränderungen. Der Kopist mußte dafür die Qualitäten seines Vorbildes durchdringen, so erst war er in der Lage, die Darstellung gemäß seiner Aufgabe abzuändern und etwas Neues daraus zu schaffen, das zugleich seine Deszendenz nicht verleugnen will.
Es ist dies ein Beleg dafür, daß mittelalterliche Künstler im Umgang mit normativen Exempeln mehr leisten, als sich nur aus dem Baukasten der Kunstgeschichte zu bedienen. Mag auch sein vordringliches Ziel gewesen sein, Inhalte zu verbildlichen, wobei er sich bekannter Motive bedient, geschieht dies nicht ohne die Durchdringung der künstlerischen Struktur des Vorbildes. Die Verbindung von Form, Inhalt und Verwendung ermöglicht, aller heilsgeschichtlichen Zweckgebundenheit zum Trotz, künstlerische Innovation.

3.4 Der Künstler auf Reisen

Namentlich heute nicht mehr bekannte Bildhauer und ganze Werkstätten waren im 12. Jahrhundert auch schon vor den wandernden Bauhütten der großen Kathedralen quer durch Europa unterwegs.[145] So wird beispielsweise in der Vita Norberts von Xanten berichtet, daß beim Bau der Abteikirche von Prémontré im Jahr 1122 die Maurer zum „Teil Deutsche, zum Teil Franzosen"[146] waren.

[145] Auch am Dom von Orvieto arbeiteten in den 1290er Jahren neben oberitalienischen Baulauten, die immer schon als „Wanderarbeiter" unterwegs waren, auch Deutsche, Franzosen, Briten und Polen.
[146] Kallfelz 1973, 495.

Andrea von Hülsen-Esch führt eine schriftliche Quelle aus der Mitte des 12. Jahrhunderts an, welche die Arbeit italienischer Bildhauer in Regensburg bezeugt.[147] Es handelt sich um einen Briefwechsel zwischen Paul von Bernried von St. Emmeram in Regensburg und seinem Schüler Gebhard mit dem Propst Martin von St. Ambrogio in Mailand. Dabei fragt Paul nach empfehlenswerten italienischen Bildhauern und beschwert sich in einem späteren Brief über deren unberechtigte Geldforderungen.

Am eindeutigsten läßt sich das Wirken fremder Künstler an bestimmten Architekturmotiven festmachen, die aus Italien stammen. Bekannte Beispiele sind die protiroförmigen Altarumrahmungen in den Querhäusern in Speyer oder im Dom von Lund in Schweden, die von italienischen Meistern gefertigt wurden. Eine Bildhauerwerkstatt, die im Rhein- und Maasland figurierte Kapitelle schuf,[148] trifft man auch bei Kapitellen der Wartburg wieder. Die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen.

Natürlich bedeutet das Auftauchen desselben Motivs an verschiedenen Orten nicht zugleich auch eine wandernde Werkstatt. In seinem Aufsatz „Motivwanderung von Ost nach West“[149] verfolgt Richard Hamann den Weg bestimmter ikonographischer Themen wie zum Beispiel „Alexanders Greifenfahrt“ von Südfrankreich über Italien und die Schweiz nach Süddeutschland bis hin zum Niederrhein. Hamanns Ausgangspunkte in Frankreich sind nicht die Skulpturen der großen Gewändeportale, sondern die Pfosten- und Nischenfiguren der Provence, wie sie in Arles und Saint-Gilles vorkommen. Dabei bescheinigt er selbst den behandelten deutschen Figurenportalen künstlerische Unbedeutsamkeit.[150] Dem Autor geht es hierbei nicht um Stil oder Struktur, sondern überwiegend um das Motiv, das Migration in welcher Form auch immer belegt.

Das bekannteste Beispiel eines im Raum des heutigen Deutschlands arbeitenden Ausländers im 12. Jahrhundert ist der lombardische Meister Niccolò in Königslutter. Martin Gosebruch macht dort stilistische und motivische Phänomene an dieser Künstlerpersönlichkeit fest.[151] In seinem Aufsatz über Niccolò geht es ihm darum, die Auswirkungen von dessen Anwesenheit in der Provence auf die Fassade von Saint-Gilles darzulegen.[152] In der Folge analysiert er Niccolòs Einfluß auf bestimmte tektonische Strukturen im mittleren Tympanon der Westfassade von Saint-Denis, und auf die dortige Kapitellplastik am Außenchor. Meister

[147] Hülsen-Esch 1994, 250, Anm. 55.
[148] Z. B. in St. Servatius in Maastricht.
[149] Hamann 1926/1927.
[150] Ebd., 49. Als Ausgangspunkt für die deutschen Portale bezeichnet Hamann die Galluspforte am Baseler Münster und das davon abhängige, heute zerstörte Portal der Stiftskirche in Petershausen bei Konstanz. Motivübernahmen findet er unter anderem am Portal neben der Pfarrkirche in Remagen und am Westportal der Kirche in Großlinden.
[151] Gosebruch 1980.
[152] Entsprechend geht er von einer Frühdatierung von St. Gilles aus.

Nikolaus wird somit zu einem Wegbereiter des „Königswegs“[153] der französischen Kathedralgotik erklärt. In Königslutter, für das Gosebruch nicht nur eine Bildhauer-, sondern auch eine Architektentätigkeit Nikolaus’ annimmt, versiegen jedoch diese Einflüsse. Erst mit Straßburg und Basel finde man in Deutschland wieder Anschluß an den „Königsweg.“[154]

In Köln ist die Quellenlage für namentlich bekannte Künstler der Romanik sehr dünn. Peter Claussen beschreibt den Forschungsstand:

> Die Situation ist paradox. Auf der einen Seite steht Köln als eines der wichtigsten Zentren der Kunstproduktion in romanischer Zeit, ohne daß wir auch nur ein einziges Kunstwerk sicher mit dem Namen seines Autors verbinden können. Auf der anderen Seite nennen uns die bisher veröffentlichten Schriftquellen eine ganze Reihe von begüterten Künstlern, zumeist Goldschmieden. Sogar ihre Verwandtschaftsbezüge und ihren Immobilienbesitz können wir nachweisen. Nur eben die Frage, welche der erhaltenen Werke mit diesem überlieferten Namen zu verbinden sind, muß offen bleiben.[155]

Laut Claussen sind im Köln des 12. und frühen 13. Jahrhunderts 13 Goldschmiede namentlich erwähnt. Demgegenüber stehen nur wenige Steinmetze.[156] Die einzig erhaltene Signatur aus romanischer Zeit befindet sich an einem Kapitell in der Krypta von St. Georg („Hebrat me fecit“) und stammt wohl aus dem 11. Jahrhundert. Interessant hinsichtlich der gesellschaftlichen Stellung von Bildhauern ist die Erwähnung eines „Winant steinmezelere“ in der Großbürgerliste von 1135 bis 1185. Zwischen den Jahren 1206 und 1211 wird das Haus des „Theodericus Magister artis cementarie“ direkt am Chor von St. Martin genannt. Ferner gibt es weitere Erwähnungen als „carpentarius.“ Im 13. Jahrhundert werden die Nachrichten über Bildhauer, beziehungsweise Baumeister dann etwas zahlreicher und detaillierter.

Der Grund für die verhältnismäßig seltene Erwähnung von Bildhauern gegenüber der von Goldschmieden liegt darin, daß die Nachrichten überwiegend aus Schreinsurkunden stammen.[157] Als einzige Handwerker haben es die Goldschmiede in Köln geschafft, in das von Kaufleuten dominierten Patriziat aufgenommen zu werden, und waren so finanziell in der Lage, Grundstücksgeschäfte zu tätigen.[158] Über die tatsächliche Anzahl der Kölner Bildhauer im 12. Jahrhundert können keine seriösen Aussagen getroffen werden.

---

[153] Als „Königsweg“ bezeichnet Gosebruch die Annahme, daß sich die gotische Plastik aus Burgund (Cluny, Autun, Vézelay usw.) kommend entwickelte, und sich in Zentral-Nordfrankreich über St. Denis, Chartres, Paris, Senlis, Reims, Amiens usw. verbreitete. Dabei wird die Fassade von St. Gilles in Abhängigkeit von Chartreser Portail Royal gesehen (oder zumindest später datiert) und nicht umgekehrt.

[154] Gosebruch 1980, 118.

[155] Claussen 1985, 369. Dort auch die Quellen.

[156] Ebd., 371f.

[157] Diese Vorform des heutigen Grundbuches gibt Auskunft über Verträge, die bei Grund- und Immobliengeschäften abgeschlossen wurden.

[158] Claussen 1985, 369.

Schriftliche Quellen können also nicht für die Annahme herhalten, daß Kölner Bildhauer außerhalb ihrer Region unterwegs waren und so Kenntnis fremder Kunstwerke erlangten.[159] Letztendlich bleiben nun als die einzig überzeugende Quelle die Werke selbst. Sie belegen selbst am besten die Mobilität und Migration der Künstler.

Teil II – Rezeptionsgeschichtliche Überlegungen

4 Drei Herleitungen für die rheinische Großplastik zwischen 1150 und 1200

Die Überlegungen in den folgenden Kapiteln gelten der Frage, aus welchen bildnerischen Quellen die rheinische Skulptur nach der Mitte des 12. Jahrhunderts schöpft. Die Bandbreite der Ansichten ist groß und so klagte bereits Renate Kroos:

> ”Als schlimmstes Hindernis erweist sich jedoch die verworrene Forschungslage bei der Skulptur des 12. Jahrhunderts im Rheinland und speziell in Köln. Die Fülle der Aufsätze zum Thema ist umgekehrt proportional zu der durch sie erreichten Klarheit bei der Beurteilung sowohl der Abfolge der Objekte, wie ihrer Gruppierung; dabei kann man nur bedingt »Fortschritte« der wissenschaftlichen Erfassung im Lauf der letzten 50 Jahre feststellen.”[160]

An dieser Sachlage hat sich seither wenig geändert. Die verschiedenen Herleitungen für die Ausformung der hier zu untersuchenden Werke wurden bereits in der Einleitung gestreift. Die divergierenden Forschungsmeinungen werden im folgenden eingehender diskutiert und mittels vergleichender Beschreibungen auf ihre Plausibilität hin untersucht.

4.1 Die Bedeutung der ottonischen und salischen Großplastik

Betrachtet man die wenigen erhaltenen großformatigen Werke aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, stellt man fest, daß sie sich in der Reliefauffassung, im Grad des Naturalismus und im individuellen Ausdruck der Figuren deutlich von Werken aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts unterscheiden. Im Raum Köln selbst gibt es keine großformatigen Werke aus der ersten Jahrhunderthälfte, wohl aber einige wenige aus dem 10. und 11. Jahrhundert.

[159] Selbst für die Anwesenheit des Magister Niccolòs in Königslutter gibt es keine schriftlichen Beweise. Thomas Weigel (Weigel 1985) hat jedoch überzeugend dargelegt, daß die Darstellung des hasentragenden Jägers des Jagdfrieses an der Außenapsis zusammen mit der Inschrift über dem Fries als Künstlersignatur Niccolòs zu verstehen ist.

[160] Kroos 1970, 58.

Hierbei handelt es sich überwiegend um Kruzifixe, darunter das Kruzifix im Kölner Dom, das Bischof Gero (969-971) stiftete, oder das Kruzifix aus St. Georg aus der Zeit um 1070.[161]
Von den kleinformatigen Arbeiten hat eine größere Anzahl überdauert. Ein herausragendes Beispiel sind die Holztüren von Sankt Maria im Kapitol in Köln, die um 1050-60 entstanden (Abb. 205).[162] Kleinformatig ist freilich nicht die Tür, sondern die Figuren der einzelnen Felder. Sie zeichnet sich durch einen Detailreichtum und eine Erzählfreude aus, wie sie nicht einmal bei den mehrfigurigen Szenen der Gustorfer Chorschranken (Abb. 109) auftaucht.
In Essen-Werden sind Reliefs erhalten, die möglicherweise von der Tumba des heiligen Liudger stammen (Abb. 206).[163] Sie zeigen sitzende Sybillen und Propheten in einer Bogenstellung (um 1058). Die Figuren wirken hier sehr flach gebildet, wobei lediglich zwei Reliefebenen auszumachen sind, die der Figuren und Arkaden, und die des Grundes.
Daneben gibt es auch Werke, die am Außenbau von Kirchen angebracht waren. Bezeichnenderweise waren ihr Ort aber nicht das Portal und erst recht nicht das Tympanon. Zu nennen sind hier für den Kölner Raum insbesondere die sogenannten Muldenreliefs an der nördlichen Querhauswand und an der Westfassade von St. Nikolaus und Medardus in Brauweiler. In ihrer wenig plastischen Ausführung und dem Verhaftet-Sein mit dem Reliefgrund unterscheiden sie sich stark von den späteren Arbeiten.

4.1.1 Die Fragmente vom Westwerk von St. Pantaleon

Die einzigen steinernen Zeugnisse monumentaler Bauplastik in Köln vor dem Tympanon von St. Cäcilien sind Fragmente, die vermutlich vom Westbau von St. Pantaleon stammen (Abb. 5 und 6).[164] In diesem baulichen Zusammenhang werden sie kurz vor das Jahr 1000 datiert.[165] Ihre ursprüngliche Anbringung kann aber nur anhand einer Zeichnung von Joost Vinkboons aus dem Jahr 1664 oder 1665 angenommen werden (Abb. 4).[166] Die 17 Fragmente werden den auf der Zeichnung zu sehenden lebens- und überlebensgroßen Figuren in Muldennischen zugeordnet.[167] Die mittlere Figur ist auf dem Bild nicht mehr vorhanden, da an dieser Stelle des Westbaus ein Fenster eingebrochen wurde. Auch bei den vier noch dargestellten Figuren sind aufgrund der wenig detailreichen Darstellung keine Einzelheiten oder Attribute zu erkennen.

[161] Heute Museum Schnütgen, Köln.
[162] Dazu zuletzt Beuckers 1999.
[163] Katholische Propsteikirche St. Liudger, ehem. Benediktiner-Abteikirche in Essen-Werden.
[164] Vgl. Kosch 1999, 82f und Anm. 12, dort auch die weitere Literatur.
[165] Ein anderer Anhaltspunkt ist die stilistische Nähe zum Gerokruzifix. Vgl. Mühlberg 1989, 144ff, der die Datierungsfrage ausführlich diskutiert.
[166] Wesenberg 1955, 12, Abb.10.
[167] Vgl. u. a. Kat. Rhein und Maas 1972, 198, E 3 - Untermann 1977 - Mühlberg 1989, 141ff - Katalog Bernward 1993, Nr. IV-54, 221-224 - Kosch 1999.

Dargestellt waren möglicherweise ein thronender Christus, flankiert von zwei männlichen Heiligen und darunter zwei kleinere Weihrauch schwenkende Engel.[168] Davon haben Fragmente von Flügeln, zwei Füße auf einer abgeschrägten Platte, Gewandteile und drei mehr oder weniger gut erhaltene männliche Köpfe überdauert. Am aussagekräftigsten sind ein bärtiger, vollplastisch gearbeiteter Kopf und ein togaähnliches Gewandstück, das etwa die unteren zwei Drittel der Beinpartie einer Figur zeigt. Die Tatsache, daß es sich um Muldennischenreliefs handelt, sowie die Vollplastizität der Köpfe und das antikisierende Gewand sind vermutlich auf provinzialrömische Vorbilder zurückzuführen. Formale und bedeutungsmäßige Anklänge an die Antike fanden sich auch im Baukörper selbst, der spätantike Triumpfbogenarchitektur zitierte.[169]

Stellen diese nur noch in Fragmenten überkommenen Werke ein Vorbild für die über 150 Jahre später entstandenen Skulpturen in Köln dar? Ihre schiere, durch den Standort bedingte Größe ist in der Tat erstaunlich und scheinen von selbst auf die „Entstehung des monumentales Stils“[170] um 1150 zu verweisen. Indes sind die Skulpturen aus dieser Zeit wesentlich kleiner. Selbst Skulpturen, die für einen ähnlichen Standort geschaffen wurden, erreichen kaum Lebensgröße. Beispiele dafür sind die als Nikopoia klassifizierte sitzende Madonna, die sich einst an der Außenapsis von Sankt Maria im Kapitol befand, oder der heilige Paulus am Westturm von St. Aposteln.[171] Vergleichbar ist die Zunahme der Plastizität von unten nach oben, bis hin zu den vollrunden Köpfen. Dasselbe Phänomen kann man auch bei den Tympana von St. Cäcilien und St. Pantaleon beobachten. Der Zusammenhang ist aber nur ein funktioneller, nämlich die Anpassung an die starke Untersicht, und ist nicht aus einer Abhängigkeit heraus zu erklären.

Das große Gewandfragment aus St. Pantaleon stellt recht eindeutig eine Toga über einem knöchellangen Untergewand dar. Die Togaschlinge, die, den Oberschenkel unbedeckt lassend, unterhalb des linken Knies nach hinten geführt wird, ist ein Motiv, das so bei keiner der Kölner Skulpturen im 12. Jahrhundert wiederzufinden ist. Hier sind antike Vorbilder noch deutlich spürbar. An die Plastizität der Nischenfiguren von St. Pantaleon reichen die späteren Steinarbeiten zudem nicht heran.

Vergleichen wir den am besten erhaltenen Kopf der ottonischen Fragmente von St. Pantaleon mit dem des Tiburtius vom Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 6 und 64): Bei der

[168] Vielleicht handelt es sich bei den Heiligen um die Darstellung von Albinus, dessen Reliquie dem Kloster von Kaiserin Theophanu geschenkt worden war, und von Pantaleon oder Maurinus, dessen Überreste beim Neubau der Kirche 966 gefunden worden waren.
[169] Vgl. Kosch 1999, 83 und Anm. 13.
[170] Vgl. Vöge 1988 (1894).
[171] Vgl. Stracke 1989, dort auch die Literatur zur Nikopoia. Die Madonna befindet sich heute an der inneren Westwand des rechten Seitenschiffs. Beide Skulpturen werden um oder nach 1200 datiert.

Gegenüberstellung fällt die gröbere Beschaffenheit der älteren Arbeit auf. Die Volumina sind größer, die Haarsträhnen weniger fein und detailliert, sondern aus eingekerbten Furchen gebildet. Das im 12. Jahrhundert so beliebte Motiv der Buckellocken, die sich wie eine Schale auf den Kopf legen, unterscheidet sie ebenso wie die Ausführung des Oberlippenbartes. Ganz ähnlich sind dagegen die gratige Ausformung der Brauen, die wulstartige Darstellung der Lider und die konisch gebohrten Pupillen, die bei Tiburtius mit Glasfluß gefüllt sind. Die plastische Durchformung der Wangen und der Stirn ist bei Tiburtius größer und weniger schematisch und setzt sich entschiedener vom Bart ab. Diese Konfrontation ist freilich nur bedingt legitim, denn die Details der Physiognomie waren – aufgrund der erhöhten Anbringung – für den Betrachter des 12. Jahrhunderts sicher nicht deutlich zu erkennen.
Die vermutete Ikonographie, Christus zwischen den lokalen Patronen und weihrauchschwenkenden Engeln, ist im Hinblick auf die späteren Kölner Tympana im Umkehrschluß zustande gekommen. Weder die Fragmente selbst, noch die Zeichnung Vinkboons aus dem 17. Jahrhundert bieten dafür Anhaltspunkte. Die Darstellung von Kirchenpatronen begegnet uns in Köln am Tympanon von St. Pantaleon (mit dem Titelheiligen Pantaleon und dem Kirchenstifter Erzbischof Bruno I.) und dem Tympanon von St. Cäcilien (mit der heiligen Cäcilia, ihrem Verlobten und dessen Bruder) wieder (Abb. 58 und 119). Dennoch kann die ikonographische Tradition, die Titelheiligen einer Kirche an prominenter Fassadenstelle darzustellen, nur vermutet werden.
Insgesamt gibt es also mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Die Abnahme der Plastizität scheint sogar einen Rückschritt darzustellen. Sie hat aber ihre Ursache in den unterschiedlichen Funktionen als Nischen- beziehungsweise Relieffigur. Bei den Figuren von St. Pantaleon handelt es sich auch mehr um eine Plastizität der Masse, nicht der Körper.
In Köln existiert keine kontinuierliche Reihe der großformatigen Bauplastik. Selbst wenn man annimmt, daß etliches verloren ging, so besteht dennoch diese zeitliche Lücke von fast 100 Jahren – parallel zum fehlenden Baugeschehen – in der im Kölner Raum wenig bis gar nichts an monumentaler Bauplastik oder Innenraumskulptur geschaffen wurde. Es fehlte daher auch an Möglichkeiten, sich bauplastisch zu schulen. Diese Kluft ist bezeichnend. In Köln selbst gab es keine unmittelbaren Vorbilder für die Bildhauer aus der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Um dennoch der Frage nachgehen zu können, inwieweit die regionalen Traditionen bestimmend für die Gestaltung der kölnischen Plastik in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sind, muß man über den Kölner Horizont, der allzuoft nur ein Tellerrand war, blicken. Im folgenden soll eine exemplarische Gegenüberstellung zweier Werke vorgenommen werden. Dabei wird die Grabplatte der Plektrudis in Sankt Maria im Kapitol

untersucht, deren Datierung zwar höchst umstritten, jedoch sicher nach der Jahrhundertmitte anzunehmen ist (Abb. 7 und 9-11).[172] Sie soll mit einem Werk der ersten Jahrhunderthälfte verglichen werden. Bezeichnenderweise existiert im Rheinland kein einziges figuriertes, plastisches Grabmal vor dem der Plektrudis. Ihre Grabplatte ist wohl nicht nur die älteste erhaltene, sondern sehr wahrscheinlich tatsächlich die früheste, die dort entstand.

Aus Mangel an entsprechenden erhaltenen Objekten im Rheinland habe ich mich für den Vergleich mit der Grabplatte Gottschalks von Diepholz von circa 1120 aus Bad Iburg im östlichen Westfalen entschieden (Abb. 8). Was die beiden Kunstwerke zu legitimen Vergleichsobjekten macht, ist neben der Aufgabe die relative örtliche und zeitliche Nähe. Zudem ist die Grabplatte Gottschalks exemplarisch für figurierte Grabplatten aus Westfalen und auch aus Sachsen aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Sie ist von hoher Qualität, annähernd gleicher Größe wie die der Plektrudis und ebenfalls aus Stein. Auch der Gestus ist ähnlich.

Deutlich weiter von der Grabplatte der Plektrudis entfernt sind zum Beispiel die Stuckgrabplatten der Quedlinburger Äbtissinnen Adelheid I. (reg. 1039-1043), Beatrix (reg. 1045(?)-1062) (Abb. 12) und Adelheid II. (reg. 1063-1095/96). Ihre zeitgleiche Entstehung ist wohl im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts anzusetzen.[173] Die vereinfachende Darstellung des Körpers und der Physiognomie, sowie die schematischen geritzten Gewandfalten unterscheiden sich gravierend von der der Kölner Platte. Dagegen ist ihre Plastizität deutlich gesteigert, was nicht zuletzt seine Ursache in der tiefen Mulde hat, in der die Äbtissinnen stehen.

Bei dem Vergleich von Plektrudis und Gottschalk steht die Frage im Vordergrund, ob sich ein essentieller Wandel in der Skulpturenauffassung feststellen läßt, den man nicht alleine auf das biologistsiche Konstrukt einer vermeintlich „natürlichen“ Entwicklung hin zu größerem Realismus, Plastizität usw. zurückführen kann. Dabei sollen fundamentale Unterschiede aufgezeigt werden, die darauf hindeuten, daß Mitte des 12. Jahrhunderts Strukturen festgestellt werden können, deren Aufkommen sich nicht alleine aus dem regional Vorhandenen erklären lassen.

---

[172] Kugler 1854, 257: 1. Hälfte 12. Jh. - Rathgens 1911, 246: Ende 12. Jh. - Dehio 1944 (1912), 278: Ende 12. Jh. - Creutz 1915, 23: ältestes aus der Reihe der Kölner Werke - Clemen 1916, 789: letztes aus der Reihe der Kölner Werke - Klein 1916, 32: Anf. 13. Jh. - Lüthgen 1923, Taf. X: Ende 12. Jh. - Kutter 1924, 68: etwa 1190 - Beenken 1924, 184, Nr. 92: Anf. 13. Jh. (nach Klein 1916) - Panofsky 1924, 119: bald nach 1190 - Pinder 1935, 276: um 1200 - Püttmann 1950, 130: zwischen 1180 und 1190 - Feulner / Müller 1953, 67: um 1180 - Beseler 1960, 120: um 1160-70 - Mühlberg 1962, 52: um 1150-55 - Prop. KG MA1 1990 (1969), 245f, Nr. 319b: drittes Viertel 12. Jh. - Greenhill 1970, No. 47: about 1180-1190 - Bauch 1976, 28: letztes Drittel 12. Jh. - Budde 1979, Nr. 124: um 1170, Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 334, E 99: letztes Drittel 12. Jh. - Bergmann 1988, 77: 3.Viertel des 12. Jhs. - Kaelble 1995, 78f: vor oder zu Beginn der 1160 Jahre - Körner 1997, 55: um 1160 - Bathe 2003, 212: um 1150-1155 oder kurz danach.

4.1.2 Die Grabplatte der Plektrudis in Sankt Maria im Kapitol. Eine Beschreibung

Zunächst soll die Grabplatte der Plektrudis beschrieben werden. Sie steht hier exemplarisch für die eng verwandte Gruppe kölnischer Werke der Steinbildhauerkunst aus der Zeit zwischen 1150 und 1200. Die Rezeption der Grabfigur in der kunsthistorischen Literatur und ihre stilistischen und motivischen Bezüge zu den übrigen kölnischen Stein- und Holzarbeiten werden in einem späteren Kapitel eingehender dargelegt.[174]

Die Grabplatte mit der Standfigur der Plektrudis ist heute liegend an der nördlichen Seitenschiffwand zwischen den mächtigen Pfeilern plaziert.[175] Plektrudis war die Gemahlin des fränkischen Hausmeiers Pippin des Mittleren und gründete angeblich im Jahr 689 den Kanonissenstift von Sankt Maria im Kapitol, wo sie vermutlich 726 begraben wurde.[176] Sie war jedoch – anders als in der Inschrift der Grabplatte bezeichnet – weder eine Heilige noch eine Königin, auch wenn aus dem Geschlecht der Hausmeier die karolingischen Könige hervorgehen sollten.[177] Bereits in der älteren Literatur wurden Beziehungen zu anderen Kölner Skulpturen erkannt, gleichwohl besteht immer noch große Uneinigkeit über die Datierung und die zeitliche Abfolge. Fried Mühlberg sieht „das Plektrudisrelief entwicklungsgeschichtlich am Anfang der romanischen Plastik in Köln“, und datiert es „um 1150 oder wenig später.“[178] Hermann Beenken dagegen setzt die Grabplatte erst „um 1200“ an.[179] Damit ist zumindest die Bandbreite angegeben, die weder nach oben noch nach unten für eine Datierung überschritten werden dürfte.

Die rechteckige Grabplatte besteht aus Kalkstein. Sie hat eine Höhe von 202 cm und eine Breite von 67 cm. Die Platte ist von einem circa 18 cm breiten und fast ebenso hohen Rahmen mit vegetabilem Muster in Form eines Ringpalmettenfrieses umgeben, das von dem antiken Anthemion abzuleiten ist (Abb. 11).[180] Einkerbungen an den Seiten des Kopfes lassen vermuten, daß Plektrudis ehemals eine Metallkrone trug,[181] zumal sie durch die seitliche Inschrift als Königin bezeichnet wird (Abb. 9 und10). Die Frau steht in eine flache Rahmung

---

[173] Heute in der Krypta der ehemaligen Damenstiftskirche St. Servatius in Quedlinburg. Dazu zuletzt Middeldorf-Kosegarten 2002/2003 und Kat. Krone und Schleier 2005, Nr. 10.
[174] Vgl. Kap. 9.1 und 9.2 zur Rezeption und vergleichenden Beschreibung des Plektrudisgrabs.
[175] 2003 wurde sie mit ihrem vegetabilen Rahmen wiedervereinigt und auf einer neuen Tumba liegend aufgesetzt. Zum ursprünglichen Standort und den späteren Versetzungen siehe Dahm 1994.
[176] Vgl. Kap. 4.3.1 Exkurs zu Memorialbildern von Kirchenstiftern.
[177] Wobei „sankt“ im Mittelalter auch „selig“ bedeuten kann.
[178] Mühlberg 1962, 50f.
[179] Beenken 1924, 184.
[180] Kaelble 1995, 78. Die Ringpalmetten bestehen aus langgebogenen Halbpalmetten, die ein in der Füllung aus überlappenden Halbpalmetten gebildetes mehrteiliges Gebinde rahmen. Die Autoren verweist auf ähnliche Formen bei in der Goldschmiedekunst, bei Kapitellen in Sankt Maria im Kapitol und beim sogenannten „Darmstädter Bogen“ im Hessischen Landesmuseum, einer Archivolte aus dem Kreuzgang in Brauweiler.
[181] Budde 1979, 68.

eingepaßt auf einer Art Erdscholle, die nach vorne hin abgerundet ist, und die deutlich über die innere flache Rahmung herausragt.[182]

Ihr Kopf ist von einem schalenartig vertiefen Nimbus hinterfangen. Auf der oberen Seite des Rahmens steht der Name S.PLECTRVDIS, seitlich ihres Kopfes REGINA, und auf dem Schriftband, das sie mit der Linken vor dem Körper hält der Vers vom Psalm 25 DOMINE DILEXI DECOREM DOMVS TVE, eine der klassischen Bibelstellen zur Rechtfertigung von Kirchenbauten und Kirchenausstattungen. Daher kann der Vers als Hinweis auf ihre Stiftung gedeutet werden.[183]

Die Körperhaltung ist leicht kontrapostisch, wobei das Körpergewicht auf ihrem rechten Bein ruht. Dennoch ist die Haltung nicht sehr ausgeprägt, da die Streckung der Figur das Standmotiv überspielt. Plektrudis hat den rechten Arm angewinkelt, und hält die nach außen gekehrte Hand in einem Orantengestus unterhalb der Brust. Diese Hand ist nur wenig aus der Körpermitte nach links verschoben. Dabei ist ihr rechter Arm schlauchartig gebogen, was durch den Versuch entsteht, den Unterarm perspektivisch verkürzt in einem recht flachen Relief darzustellen. Beim linken Arm ist der Ellenbogen ausgestellt und der Unterarm angewinkelt, während die Hand mit dem Rücken nach außen verkrampft das Ende der Schriftrolle vor dem Bauch festhält. Der Eindruck der Anspannung wird durch das deutliche Hervortreten der Sehnen auf dem Handrücken erzeugt.

Die Figur der Plektrudis ist mit ihren 176 cm überlebensgroß und zugleich ausgesprochen schmal. Alle Teile des Körpers sind gestreckt. Sogar das Gesicht ist dieser Längung unterworfen. Jedoch stehen dabei die Proportionen der einzelnen Gliedmaßen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander. So wird ein, wenn schon nicht realistischer, so doch naturnaher Gesamteindruck der Figur erreicht.

Das Obergewand der Plektrudis hat weite Ärmel und lappt am Bauch über den nicht zu sehenden Gürtel. An den Armen wird das enganliegende Untergewand sichtbar. Plektrudis trägt einen Mantelumhang, der rechts und links der Beine etwa bis zur Mitte der Waden herabreicht, um den Hals geschlungen ist, und über die linke Schulter der Plektrudis, den Oberarm zum Teil verdeckend, herabfällt. Der Mantel ist wie ein Schleier über den Kopf gezogen, wobei unter dem Tuch noch der Ansatz einer Kappe sichtbar bleibt. Das Gewand weist ein eigentümliche Stofflichkeit auf: Das Material wird durch enge, parallel verlaufende Schlauchfalten gekennzeichnet. Der gesamte Körper ist von dieser Fältelung überzogen, nicht einmal der Oberkörper oder die Schultern werden dabei ausgespart.

---

[182] Zum Problem der stehenden Liegefigur siehe Körner 1997,106ff.

[183] Vulgata Psalm 25, Vers 8 zu deutsch: „Herr, ich habe den Schmuck (die Zier) deines Hauses geliebt (und den Ort der Wohnung deiner Herrlichkeit.)“

Das linke Bein der Heiligen ist in seiner Form hervorgehoben, indem nämlich die von der rechten Hüfte verlaufenden Schrägfalten an einer Kante enden, die von oben bis etwa zur Mitte des Unterschenkels verläuft, und die den seitlichen Umriß des Beines verdeutlicht. Die meist wie dünne Schläuche aussehenden Falten überspielen die Plastizität sogar an jener eigentlich recht fülligen Stelle, wodurch das Volumen verunklärt wird. Mit dieser Verunklärung geht die Tatsache einher, daß die Körperlichkeit der gesamten Figur zurückgenommen ist, selbst beim eigentlich vollplastischen Kopf. Insbesondere Oberkörper und Arme wirken stark gedrückt. Im Kontrast dazu steht ihr linker Unterarm, der hinterschnitten ist, und an dieser Stelle den Eindruck von Vollplastizität erweckt.

Zugleich mit der reduzierten Körperhaftigkeit ist bei Plektrudis eine Überlängung der Figur zu beobachten. Betrachtet man die Grabfigur in ihrer liegenden Aufstellung relativiert sich der dreidimensionale Eindruck noch weiter. Der äußere, vegetabile Rahmen geht in seiner Höhe über die am höchsten hervortretende Stelle der Plektrudisfigur hinaus, die fast darin zu versinken scheint. Dennoch ist das Maß an Nuancen in der Schichtung trotz der wenigen Zentimeter an Relieftiefe erstaunlich.

Wie steht es nun mit dem Verhältnis der Figur zu ihrem Bildfeld und dem Rahmen? Und welche Folge hat das für die Reliefauffassung? Es existiert keine wirkliche Formentsprechung von Körperhaltung und Rahmung. Der Verwendungszweck als Grababdeckung bedingt das Motiv der frontal aufrecht stehenden Figur mit relativ geschlossener Kontur. Plektrudis ist geradezu in die innere flache Rahmung eingespannt. An mehreren Stellen stößt die Figur an den Rahmen: Am Nimbus, mit dem linken Ellenbogen, mit den unteren seitlichen Ausläufern des Umhangs, und natürlich mit der Erdscholle, auf der sie steht. Genauer betrachtet, gibt es aber auch ein Vorne und Hinten, das man am Rahmen festmachen kann: Die Wulst des Nimbus verschwindet oben unter dem Rahmen, wohingegen der linke Ärmel und ganz deutlich auch das Ende der Schriftrolle den Rand überschneidet.

Allerdings weist die Grabplatte trotz der Unter- und Überschneidung des Rahmens durch die Figur und den Nimbus keine große Relieftiefe auf. Immerhin entwickelt sich aber ein Eindruck von Handlungsräumlichkeit, bei der man drei abgestufte Raumschichten ausmachen kann: Zuvorderst ist die Ebene der stark plastischen Körperpartien der Plektrudis, die zum Teil die innere Rahmung überschneiden: also Erdscholle und Füße, linker Ärmel, Schriftband und der vollplastische Kopf. Die zweite Schicht bildet der flache Rahmen selbst, der wiederum die Wulst des Nimbus überschneidet. Die dritte Schicht wird durch den eigentlichen Reliefgrund dargestellt, welcher abermals durch die Vertiefung des Nimbus nach hinten ausgeweitet wird. Während die oberen Reliefebenen einen greifbaren Charakter haben, also als Objekte (Mensch und Rahmen) gezeigt sind, kann der untersten Ebene keine

materielle Eigenschaft zugewiesen werden. Sie ist als Fläche dargestellt, in die so etwas Immaterielles wie der Nimbus schüsselartig eingetieft ist und ist Trägerin der Inschrift. Die Funktion des Grundes ist ambivalent: Er bildet keinen räumlichen Hintergrund, obwohl er raumhafte Charakteristika aufweist, ist aber zugleich mehr als nur Bildträger.

Betrachtet man die Figur frontal, ist die leichte Verschiebung der Körperachse aus der Mitte der Platte bemerkenswert, die durch die Andeutung eines Kontrapostes und das Ausstellen des linken Arms hervorgerufen wird. Damit geht eine zarte Biegung des Körpers einher. Die Kontur ist relativ geschlossen, wird jedoch durch das Ende des Schriftbandes und den Ärmel ihres linken Armes aufgebrochen, zumal an dieser Stelle eine Lücke zwischen Körper und Arm entsteht. Das Anstoßen der Figur an den Rahmen rechts bewirkt zusammen mit der Beinstellung und dem Gebetsgestus eine große Verlebendigung der Person. Plektrudis scheint sich geradezu an der Umrahmung abzustoßen, um Halt in ihrer Bewegung zu finden. Sie drückt sich mit ihrem linken Ellenbogen vom Rahmen weg, während sie auf der gegenüberliegenden Seite davon zurückweicht. So entsteht eine Spannung in der Körperhaltung, die in der Biegung des gesamten Körpers ihren Ausdruck findet. Dies hat jedoch keine Labilität des Standmotivs zur Folge, denn die Überschneidungen des Rahmens durch das Schriftband, das die Diagonale des Unterarms weiterführt, der symmetrische halblange Mantel, der ebenfalls den Rahmen berührt, und die Überschneidung des Nimbus‘ stabilisieren die Figur im Bildfeld.

Die Maße der Grabplatte, die recht genau drei Mal so lang wie breit ist, lassen vermuten, daß auch die Figur geometrischen Prinzipien unterworfen ist: Bei einer Unterteilung der Platte in drei gleich große Abschnitte verlaufen die gedachten Trennlinien durch die Ellenbogen und kurz oberhalb der Knie. Offenbar findet sich hier eine Erklärung für die Längung der Figur, bei der der Bereich zwischen Ellenbogen und Knien extrem gestreckt ist. Die Verlebendigung der Plektrudisfigur durch ihre aktive und verlebendigte Körperhaltung steht jedoch nicht im Kontrast zu der geometrischen Grunddisposition. Im Gegenteil: Sie wird durch diese wesentlich mitbestimmt.

Das Gesicht der Plektrudis hat eine ovale Form mit spitzem Kinn. Ihre großen Augen besitzen eine gleichmäßige Spindelform. Die Augenbrauen sind durch eine schmale Wulst gekennzeichnet und treffen mit der Nasenwurzel zusammen. Die Mundpartie der Plektrudis weist eine Besonderheit auf: Die Rinne zwischen Nase und Oberlippe, das Philtrum, ist deutlich betont, wobei sie an der Unterlippe ein Pendant in Form zweier zum Kinn verlaufender Hautstränge hat. Über die Lippen selbst kann man nur schwerlich etwas sagen, da sie stark abgerieben sind. Sie wirken ein wenig gespitzt und leicht geöffnet. Da das Gesicht relativ flach ist, treten die Wangenknochen und das lange Kinn merklich hervor. Die Augen

sind durch ihre schiere Größe und die prägnante Umrahmung durch die Brauen und Lider besonders betont. Dagegen kontrastieren der kleine Mund und die schmale Nase mit der Flächigkeit des Gesichts. Die Verzerrung der Proportionen des Körpers und die Asymmetrie der Körperdarstellung spiegelt sich in der Physiognomie wider: Die rechte Augenbraue der Plektrudis ist leicht angehoben und mit ihr das gesamte Auge ein wenig nach oben versetzt. Auf der gleichen Seite sind die Lippen ein wenig länger als links. Auch der Nimbus ist nicht deckungsgleich. Seine Blätter sind unregelmäßig geformt und auf der linken Seite schmaler als auf der rechten. Zudem ließe sich der wulstige Rand des Heiligenscheins hinter dem Hals der Figur nicht zu einem Kreis schließen. Vielmehr deutet er hier eine Schneckenform an.
Das Gesicht wirkt insgesamt zwar offen, doch nicht ausdrucksstark. Zumindest läßt sich trotz der angestrebten Verlebendigung keine spezielle Mimik erkennen. Vielmehr liegt die Qualität in der ruhigen und hoheitsvollen Unbewegtheit. Der Realismus der Physiognomie ist zugunsten dieses Ausdrucks zurückgenommen, dem auch die Körperhaltung, die Gebärde, die Überlängung der Proportionen und die Mimik unterliegen.
Die Verlebendigung durch die Asymmetrien der Gesamtkomposition und der Details verdeutlicht zugleich die Ikonographie: Plektrudis ist durch die Inschrift als Heilige und Königin bezeichnet. Das Spruchband ist gewissermaßen eine Sprechblase, in dem Plektrudis selbst zu Wort kommt: „Herr, ich habe den Schmuck deines Hauses geliebt." Die Figur stellt nicht nur die Tote dar. Es wird vielmehr durch Haltung und Inschrift eine Aktion gezeigt, die dem Betrachter den Inhalt vermittelt und ihm Plektrudis' Rolle als Stifterin der Kirche vergegenwärtigt. Die Grabplatte wurde genutzt, um die Gründerin des Klosters zur Königin und Heiligen aufzuwerten. Sinn der Erhöhung der lange zuvor verstorbenen Stifterin zur Heiligen in Form einer bildlichen Stiftermemoria war die Aufwertung der Bedeutung des Benediktinerklosters Sankt Maria im Kapitol.[184]

4.1.3 Ein Vergleich der Grabplatten des Bischofs Gottschalk von Diepholz und der Plektrudis

Die Grabplatte mit dem Flachrelief des Bischofs Gottschalks von Diepholz entstand wahrscheinlich kurz nach dessen Tod im Jahr 1118 aus Baumberger Sandstein (Abb. 8).[185]

[184] Vgl. Sauer 1993, 190: „Das Grabmonument erfüllte somit dieselben Funktionen wie die Szenen der Heiligenviten auf den Reliquienschreinen, die der Gründung des Klosters und der Bestattung des Heiligen in seiner Gründung gewidmet waren: In beiden Fällen ging es um den Nachweis für die Errichtung durch den Heiligen."
[185] Urkunden belegen das Sterbejahr 1118. Danach entbrannte ein fünfjähriger Streit um die Amtsnachfolge, aus dem Bischof Tiethard 1123 als Sieger hervorging. Böhm (Böhm 1993, 28) nimmt an, daß dieser wahrscheinlich der Stifter des Grabmals war, weswegen er die Platte auf das Jahr 1123 oder 1124 datiert. Vgl. auch zuletzt Kat.

Sie hat ähnliche Ausmaße[186] wie die Kölner Platte, ist allerdings trapezförmig und befindet sich in der ehemaligen Klosterkirche St. Clemens in Bad Iburg.[187] Die auf dem Rahmen umlaufende Inschrift nennt den Namen und den Todesmonat des Dargestellten.[188] Die Oberfläche der Grabplatte ist in gutem Zustand, allerdings ist die Nase der Figur abgeschlagen und der Mund durch eine Kerbe verunstaltet. Die streng frontal gegebene Figur befindet sich unter einer Bogenstellung, deren Zwickel mit vegetabilen Formen gefüllt sind. Der barhäuptige Bischof ist in liturgische Gewänder gekleidet.[189]

Den rechten Arm hält er angewinkelt vor der Brust, die nach außen geöffnete Hand zum Gebetsgestus erhoben. Mit der linken Hand umfaßt der Bischof einen verzierten Kodex, wobei er seinen Arm im selben Winkel vor dem Körper hält. Bei der Kölner Grabfigur ist die Armhaltung unsymmetrisch, kraftvoller und ungleich dynamischer. Plektrudis zeigt nicht nur eine Geste, sondern deutet eine Bewegung an. Zudem ist ihr rechter Arm perspektivisch verkürzt.

Die gerade Beinhaltung bei Gottschalk läßt sich lediglich an der Stellung der Füße ablesen, denn im Beinbereich wird der Körper unter dem Gewand – im Gegensatz zum Kölner Werk – gänzlich negiert. Eine kontrapostische Verschiebung der Körperachse ist hierbei undenkbar. Die strenge Symmetrie in der Körperhaltung ist zunächst der auffälligste Unterschied zur Figur der Plektrudis.

Gottschalk steht auf einem mit kleinen Blendarkaden verzierten Postament. Im Gegensatz dazu ist die Erdscholle der Plektrudis weniger tektonisch, vielmehr wird so etwas wie Landschaft angedeutet. Schon darin wird die neue Lebendigkeit entscheidend vorbereitet. Der Bischof steht mit leicht gespreizten Beinen. Nur die Zehenspitzen setzen auf dem Sockel auf, wobei der hintere Saum des Gewandes nach vorne kommt und sich so der Eindruck eines Schwebens ergibt.[190] Plektrudis ist dagegen ausgesprochen standfest und ihre Füße werden entsprechend des angedeuteten Kontraposts – perspektivisch korrekt – verkürzt von vorne, beziehungsweise in Dreiviertelansicht gezeigt.

Canossa 2006, Bd.II, 476f, Nr. 559. Im Katalogartikel will man sich nicht festlegen, ob die Platte möglicherweise doch schon zu Lebzeiten Gottschalks in Auftrag gegeben wurde.

[186] Breite unten 50 cm, oben 61 cm, Höhe 197 cm. Die Figur selbst ist 174 cm groß.

[187] 1980 wurde die Platte an den südöstlichen Vierungspfeiler versetzt.

[188] NOBILIUM NAT(US) P(RE)SUL IACET HIC TUMULAT(US) ANNIS OCTO SUE PREFUIT ECCLESIAE CUI VITE FINIS FUERAT CUM FINE DECEMBRIS HIC GODESCALCUS ERAT XPC EI FAVEAT. Der adelig geborene Bischof ruht in diesem Grab. Acht Jahre stand er der Kirche vor, der sein Leben Ende Dezember beschloß. Dieser war Gottschalk. Christus sei ihm gnädig. (Übersetzung nach Böhm 1993, 26).

[189] Kasel, Dalmatik, Stola, Albe und Pontifikalschuhe. Die Kasel ist vereinzelt mit kreuzförmigen, aus fünf Kreisen bestehenden Mustern bedeckt, die Dalmatik ist an den Säumen mit Zierborten eingefaßt.

[190] Böhm 1993, Anm. 30: Die Autorin nimmt an, daß der Eindruck des Schwebens durch die in die Fläche projizierte Aufsicht auf die Füße entsteht, wobei man die Absicht gehabt habe, die Füße deutlich zu zeigen, aber noch keiner perspektivischen Verkürzung fähig gewesen wäre.

Die Physiognomie Gottschalks ist gröber, simpler und schematischer als die der Plektrudis. Der massige Kopf zeichnet sich durch eine breite Stirn und ein langes Kinn aus. Die hoch angesetzten Augen sind übergroß, wobei die Pupillen wie Scheiben zwischen die Lider geklemmt sind. Sie werden vom oberen Lid überschnitten, wodurch Gottschalk einen entrückten Gesichtsausdruck bekommt. Die Lider sind als flache, breite Wülste geformt. Die Brauen setzten sich gratig von der niederen Stirn ab und gehen in die Nasenwurzel über. Die ornamental aufgefaßten Ohren sind in die Fläche geklappt.[191] Die kompakten, jedoch fein gesträhnten Haare heben sich scharf von der Stirn ab. Die Haare sind zur Tonsur geschnitten und mit zwei Bändern zusammengefaßt.

Das Gesicht der Plektrudis ist naturalistischer, auch wenn einzelne Elemente – wie die Augen und die Spiegelung des Philtrums unterhalb des Mundes – formelhaft verwendet werden. Man erkennt aber das Interesse des Künstlers an der Naturbeobachtung und die daraus resultierende Detailfreude in der Ausführung. Die neutrale Mimik steht im Dienst eines hoheitsvollen Gesamteindrucks, der gemeinsam mit der Längung, der Körperhaltung und der Geste hervorgerufen wird.

Bei Gottschalk kann man über das Verhältnis der Körperteile zueinander nur bedingt Aussagen treffen, da die liturgische Gewandung alle Details überdeckt. Sein Körper ist ebenfalls gelängt, wobei er aufgrund der fehlenden Taille weniger schlank als Plektrudis erscheint. Die Armlänge steht in einem natürlichen Verhältnis zum Rest des Körpers. Der Kopf auf seinem langen Hals wirkt gegenüber den schmalen Schultern zu groß, gegenüber der Länge des Körpers wirkt er wiederum zu klein. Bei Plektrudis ist diese Relation ausgewogener.

Genau wie der Körper ist auch die Kleidung Gottschalks bis in Details hinein symmetrisch. Die Gewandfalten bilden kaum Volumen aus, alles ist auf Flächigkeit ausgerichtet. Und dennoch: Die Gewänder sind fein geschichtet, so daß trotz minimaler Raumtiefe ein gewisser plastischer Eindruck erweckt wird.

Die Kasel fällt vor dem Leib in einem Bogen nach unten. Die Binnenstruktur wird nur durch schematische aus zwei Wülsten geformte Ritzfalten gebildet, die die Außenform wiederholen. An ihrem Scheitelpunkt befindet sich jeweils ein pfeilförmiger Fortsatz in abwechselnder Wendung. Durch sie soll vermutlich ein Ineinanderlappen der Falten ausgedrückt werden. Anders als die Albe wirkt die Dalmatik panzerhaft. Das Augenmerk ist nicht auf das Sichtbarmachen des Körpers gelegt, sondern auf das symbolhafte Anzeigen von kostbarer Stofflichkeit. Dies geschieht durch die Borten und die eingeritzten Muster, wie die aus

[191] Mund und Nase sind zu beschädigt, um eine exakte Aussage über sie zu machen.

Kreisen gebildeten Kreuzformen und die s-förmigen Ritzungen,[192] die entlang der beiden dicken Falten im Beinbereich der Dalmatik plaziert sind. Zusammen mit dem Palmettenfries an den Seitenflächen ergibt sich ein Eindruck von Kostbarkeit. Am Hals erkennt man das übereinandergeschlagene kragenartige Schultertuch, den Amikt. Hier werden – wie auch bei den Ohren – seitlich liegende Elemente in die Fläche geklappt, so daß sich der Amikt und der Kragen der Kasel merkwürdig aufstellen. Dasselbe Prinzip entdeckt man am unteren Ende der Albe. Hier kommt der hintere Saum zwischen den Füßen hervor und bildet in der Mitte eine gedrückte, omegaförmige Falte aus.

Insgesamt werden die Gewandfalten sehr sparsam verwendet. Sie dienen weder dazu, verschiedene Stofflichkeiten darzustellen, noch – anders als bei Plektrudis – Körpervolumen und Bewegung zu verdeutlichen. Lediglich an Gottschalks rechtem Oberarm wird durch zwei gebogene Ritzungen Plastizität angedeutet. Im Beinbereich lassen zwei nach oben gebogene Wülste den Ansatz der Knie vermuten. Auch bei der Kölner Grabfigur gibt es noch diese mehr symbolisch zu verstehenden Falten, zum Beispiel um ihre linke Kniescheibe herum. Insgesamt ist die Gewandauffassung bei Gottschalk schematisch und ornamental, bei Plektrudis organisch und von großer Variabilität.

Die Iburger Platte zeigt an erster Stelle einen Bischof in seiner liturgischen Funktion. In seiner Pontifikaltracht wird Gottschalk als Inhaber der Amtswürde abgebildet. Und so hat auch die Schilderung des Gewandes zuallererst die Aufgabe, diesen Inhalt zu veranschaulichen. Bei Plektrudis geht es – unter anderem – um die Darstellung von Stoff, daher das Überziehen des gesamten Körpers mit einer feinen Fältelung. Das Gewand hat sich hierbei von der Funktion als reine Körperbekleidung gelöst. Die Bewegtheit und Detailfreude des Gewandes sind für die Darstellung der Plektrudis als Stifterin von Sankt Maria im Kapitol nicht zwingend notwendig. Es hat sich inhaltlich und darstellerisch verselbständigt.

Unterschiede gibt es auch bei der Umrahmung und dem Verhältnis der Figur dazu.

Der Rahmen der Grabplatte Gottschalks springt gegenüber dem Reliefgrund merklich hervor und entspricht somit der Bogenstellung und dem Piedestal dem Typus der romanischen Arkadenfigur, wie sie beispielsweise die Apostelreliefs im Chorumgang von St.-Sernin in Toulouse darstellen.[193] Die Rahmung selbst ist flach und wird in ihrer gesamten Breite von der Inschrift ausgefüllt, wobei sie innen und außen von je einem leicht hervortretenden Profil begrenzt wird.

[192] Diese laufen in kleine Quasten aus.
[193] Entstanden um 1096.

Ein ungewöhnliches Motiv ist die Arkade, bei der sich der Bogen aus dem inneren Rahmenprofil kommend, an dieser Stelle zu einer Art vegetabilem Kämpfer entwickelt.[194] Von unten kommend verbreitert sich das Profil und von oben wachsen daraus zwei wulstige Formen, die den Ansatz der Arkade umschlingen. Der Arkadenbogen wächst gewissermaßen aus einer „Gelenktüte“[195] heraus. Der Zwickel ist mit einer Palmette gefüllt. Diese Verbindung von Architektur und vegetabilen Elementen findet man auch schon früher bei rheinischer Plastik: bei den Reliefs zweier Diakone und mehrerer sitzender Figuren aus der Zeit um 1060 aus Krypta von St. Ludgerus in Essen-Werden.[196] Dort treffen wir eine gewöhnliche Arkade an, deren Zwickel auch mit Blattformen gefüllt sind.

Die Figur des Bischofs ist mit ihrer geschlossenen Kontur genau in die Rahmung eingepaßt. Das Gewand unterhalb des Ellenbogens verläuft exakt parallel dazu. Überschneidungen oder ein Anstoßen an den Rahmen gibt es nicht. Bei Plektrudis wird der innere, flache Rahmen als Raumelement gesehen, zu dem die Figur durch das Anstoßen, die Über- und Unterschneidungen in einer aktiven Beziehung steht. Bei Gottschalk dagegen hat der Rahmen für die Verlebendigung der Figur keinerlei Bedeutung. Im Gegenteil: er bestimmt die Kontur der Figur und zwingt sie in ihre formelhafte Starrheit und Symmetrie.

Einen ganz deutlichen Unterschied finden wir in der Körperhaftigkeit: Auch wenn die Figur der Plektrudis teilweise in die Fläche gedrückt wirkt, so treten die vollplastischen Stellen wie der Kopf und der linke Unterarm um so merklicher hervor. Die Hinterschneidungen und die Verschattungen trennen die Figur vom Grund. Körper und Grund sind von einer unterschiedlichen Substanz.

Bei der Kölner Grabplatte hatten wir drei Raumschichten ausgemacht, die durch Überschneidungen definiert werden. Bei Gottschalk lassen sich lediglich zwei Ebenen unterscheiden: zum einen die Ebene der architektonischen Rahmung und der Figur, zum anderen die des Reliefgrunds. Bezeichnenderweise tritt die Figur nicht über die Rahmung nach vorne heraus.[197] Der Rahmen begrenzt die Person nicht nur im Umriß, sondern auch in der Plastizität. Zusammen bilden sie eine Bildwirklichkeit. Ganz anders als in Köln ist die Definition des eigentlichen Reliefgrundes und das Verhältnis der Figur dazu. Die Figur entwickelt sich nicht aus dem Grund heraus. Vielmehr ist das Flachrelief auf den Grund

[194] Von unten kommend verbreitert sich das Profil und von oben wachsen daraus zwei wulstige Formen, die den Ansatz der Arkade umschlingen. Dasselbe Motiv, nur umgedreht und en miniature, sieht man auch an den Wülsten, die die Stelle der Kniescheiben beschreiben. Auch an der Wiederholung dieses Details an funktionell ganz verschiedenen Stellen wird der ornamentale Charakter der gesamten Darstellung deutlich.

[195] Thümmler 1964, 37. Der Autor weist auf die Wiederholung dieses Motivs bei den Durchbruchplatten eines Kästchens aus Fitzlar (heute Landesmuseum Kassel) hin, und möchte so den Zusammenhang zur Metallkunst verdeutlichen (Abb. 17). Dort sind allerdings Ranken dargestellt.

[196] Vgl. Böhm 1993, Abb. 2.

[197] Die Relieftiefe zwischen Grund und höchster Erhebung beträgt nur vier Zentimeter.

gesetzt. Figur, Grund und Rahmung scheinen von derselben Wesenhaftigkeit zu sein. Die architektonische Rahmung und das Piedestal lassen die Rahmung als Rückwand einer Nische erscheinen, wobei man gleichwohl nicht von einer Verräumlichung sprechen mag. Somit wird auch unter diesem Gesichtspunkt der bildhafte Charakter der Darstellung deutlich, bei dem es eben nicht um Verlebendigung und Autonomisierung der Figur gegenüber dem Inhalt geht.
Bei beiden Grabplatten korrespondieren in gewisser Weise Form und Inhalt, wenn auch auf unterschiedliche Art. Bei Plektrudis verdeutlicht die Bewegung ihre aktive Rolle als Stifterin der Kirche. Bei Gottschalk geht die Darstellung mit seiner Rolle als Inhaber der Bischofswürde konform. Bei ihm bilden Figur, Rahmen und Reliefraum eine einheitliche Substanz, bei Plektrudis sind es deutlich geschiedene Phänomene.

4.1.4 Ergebnisse der Vergleiche

Welche grundsätzlichen strukturellen Veränderungen lassen sich bei der Kölner gegenüber der Iburger Grabplatte erkennen?
Die Figur der Plektrudis scheint dem Paradigma der Verlebendigung unterworfen zu sein. Diese Verlebendigung wird durch mehrere Faktoren ausgelöst: Zunächst ist die Verschiebung aus der Mittelachse zu nennen, die mit dem angedeuteten kontrapostischen Stehen und der unsymmetrischen und kraftvolleren Armhaltung einhergeht. Zugleich versucht der Künstler, mit perspektivischen Verkürzungen einen größeren Realismus zu erreichen.[198] Dasselbe gilt für die glaubhafte Darstellung des Stehens auf der – eine Art von Landschaft alludierenden – Erdscholle. Dabei hat die Stellung der Füße Auswirkungen auf die gesamte Körperhaltung. Ausgewogene Körperproportionen trotz Längung und die differenzierte Plastizität einzelner Körperpartien verdeutlichen das Streben nach größerer Naturnähe. Dies wird auch in der detailreichen Physiognomie anschaulich. In der Bewegung, die weit über die formelhafte Gestik Gottschalks hinausgeht, wird das Bemühen greifbar, der Figur Leben einzuhauchen.
Grundsätzlich anders als bei der Iburger Platte ist in Köln die Relation der Figur zur Kleidung. Der Körper wird nicht darunter verborgen, sondern durch das Gewand betont. Mehr noch – erst durch die explizite Darstellung, beziehungsweise das Weglassen der organisch ausgeformten Gewandfalten erhalten die Körperteile ihre Volumina.[199] Dieselbe Bedeutung haben die Falten für die Darstellung der Bewegung.

[198] Daß ihm dies im Fall des rechten Armes nicht wirklich gelingt, spielt hierbei keine Rolle.
[199] Nur noch an wenigen Stellen (linkes Knie und Brust) haben die Falten symbolischen Charakter, bei Gottschalk betrifft das fast alle Gewandfalten.

Andererseits „überrieselt“[200] das Gewand den Körper auch. So wird die feine, dünne, aber schwere Stofflichkeit angezeigt. Zugleich löst sich das Gewand von seiner Funktion als Hülle einerseits und von der als Darsteller der Plastizität und Bewegung andererseits. Bei Gottschalk geht es um die Darstellung des „Preziösen, besonders Kunstfertigen.“[201] Bei Plektrudis findet bei der Kleidung eine Autonomisierung von Figur und Funktion statt. Der Eigenwert des Gewandes mit seiner großen Anzahl von Falten hat keinerlei Funktion für die Verdeutlichung von Plektrudis Rolle als Stifterin. Bei Gottschalk steht das Gewand dagegen ganz im Dienst der Darstellung seiner Amtswürde. Darüber hinaus verleiht der Detailreichtum bei Plektrudis, zusammen mit der Bewegung, der Darstellungen einen beinahe szenischen und nicht mehr nur bildhaften Charakter.

Neu bei der Grabplatte in Köln ist die Relation der Figur zu ihrem Rahmen[202] und die daraus resultierenden Folgen für den Reliefraum. Die Figur Gottschalks wird von der Rahmung geradezu determiniert. Die der Plektrudis steht – wenn schon nicht ganz autonom – so doch in einer aktiven Beziehung dazu. Sie wird einerseits in der Rahmung eingespannt, stößt sich aber andererseits von ihr ab, wird überschnitten und hinterschneidet sie zugleich selbst. Darüber hinaus gibt der Rahmen Anhaltspunkte für die Definition ihres Ortes. Zwar existiert keine wirkliche Tiefenräumlichkeit, aber die drei Raumebenen verorten die Figur im Relief.

Auch der Reliefgrund selbst ist nicht mehr bloßer Bildträger, sondern Teil dieser Verräumlichung. Bei der Kölner Platte läßt sich der Reliefgrund nicht apodiktisch beschreiben. Die Mehrdeutigkeit in der Raumdarstellung und Positionierung der Figur in den Raumschichten, die wiederum einen unterschiedlichen Realitäts- und Substanzcharakter haben, zeigen, wie weit sich diese Merkmale bei der Kölner gegenüber der Iburger Grabplatte verändert haben.

Kommen wir zur Ausgangsfrage zurück: Kann die ottonische und salische Großplastik als Vorbild für die Großplastik nach 1150 im Rheinland gelten?

Die Fragmente von St. Pantaleon (Abb. 4-6) müßten eigentlich ein überragendes Vorbild für die nachfolgenden Bildhauer abgegeben haben. Sie befanden sich an einer der bedeutendsten Kölner Kirchen, sie waren unübersehbar an prominenter Stelle an der Westfassade plaziert, sie waren überlebensgroß und – soweit die Reste diesen Schluß zulassen – von herausragender Qualität. Angesichts all dieser Vorzüge überrascht es um so mehr, wie wenig die Möglichkeit als Paradigma von Bauplastik genutzt wurde, und wie sehr sich doch die Bauplastik zur Mitte des 12. Jahrhunderts im Kölner Raum davon unterscheidet. Es gibt keine

[200] Bauch 1976, 27.
[201] Thümmler 1964, 29.

großformatigen Muldennischenfiguren im Eingangsbereich der Kirchen. Lediglich am Außenbau von Sankt Maria im Kapitol und St. Aposteln finden sich Sitzfiguren aus der Zeit um 1200 in Nischen wieder. Für die Portale wurden andere Lösungen gefunden, die in der Skulptur des 11. Jahrhunderts im Rheinland nicht vorbereitet wurden, nämlich figurierte Tympana. Selbst beim Tympanon von St. Pantaleon, das zum Kreuzgang hin ausgerichtet war, erinnert trotz der Reihung wenig an die ottonischen Figuren. Zwar handelt es sich um ein Hochrelief, die Plastizität der frühen Arbeiten wird aber nicht erreicht. Die Figuren sind deutlich kleiner und die Gewänder ähneln kaum mehr provinzialrömischen Vorbildern. Offenbar hatten andere Vorlagen einen größeren Einfluß auf die Ausprägung der Kölner Monumentalplastik nach 1150 ausgeübt.

Auch beim Vergleich der beiden Grabplatten, die zeitlich vielleicht nicht einmal 50 Jahre auseinander liegen, zeigen sich gravierende strukturelle Unterschiede: Einige Merkmale bei der Plektrudisgrabplatte kann man vielleicht noch als Weiterentwicklung hin zu größerer Naturnähe begreifen. Dazu zählen die angestrebte Verlebendigung durch das realistische Standmotiv, der Versuch perspektivischer Verkürzung, die ausgewogeneren Körperproportionen, die differenzierte Plastizität und die detailreiche Physiognomie. Andere Eigenschaften gehen jedoch darüber hinaus und sind grundsätzlicher Art: die Betonung des physischen Körpers durch die Kleidung einerseits, bei gleichzeitiger Verselbständigung dieses Gewandes von seiner Funktion als Körperbedeckung und von seiner Funktion als Mittel der Darstellung von Volumen und Bewegung andererseits. Darüber hinaus hat sich die Figur selbst von ihrer Aufgabe, der Abbildung einer verehrten Stifterin in ihrer Grabfigur, emanzipiert. Der szenische Charakter der Einzelfigur entfernt sich von der bildhaften Darstellung Gottschalks. Die Emanzipation betrifft ebenfalls ihr aktives Verhältnis zum Rahmen und den durch ihn gesetzten Ort. Auch die substantielle Trennung von Figur und Grund, ihre Wesensverschiedenheit, ist eine entscheidende Neuerung.

Diese für die Stilbildung eigenen Charakteristika, die, wie sich später noch zeigen wird, auch bei anderen kölnischen Arbeiten nach 1150 anzutreffen sind, können weder aus der Iburger Platte – als Repräsentantin der Grabplastik nach 1100 – noch aus anderen großformatigen kölnischen Werken vor der Jahrhundertmitte heraus erklärt werden.

[202] Gemeint ist die innere Umrandung, nicht der äußere, vegetabile Rahmen.

4.2 Die Bedeutung der Goldschmiedekunst

Nicht wenige Kunsthistoriker sehen in der Monumentalplastik des Niederrheins nach 1150 eine Übersetzung der Kleinkunst aus Elfenbein oder Metall in ein größeres Format. Im Vordergrund stehen dabei weniger eine strukturelle Betrachtung der spezifischen Bedingungen, die das jeweilige Medium stellt, als vielmehr der mikroskopische Blick auf Details wie den Ornamentschmuck oder Einzelheiten der Gewandbildung. Das für jede Skulpturendiskussion zentrale Verhältnis der Figuren zu ihrem Reliefraum, ihrer Rahmung und damit ihrem Ort und die Körperauffassung, der überhaupt erst Begriffe wie Raum, Zeit und Körperhaftigkeit rechtfertigt, werden dagegen nicht diskutiert. Oftmals werden Personen, Institutionen, Gattungen, Medien und Aufgaben heterogenster Art in einen Argumentationszusammenhang gebracht, ohne näher nach der Plausibilität zu fragen.

Tatsache ist, daß in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Lütticher und Kölner Raum eine große Anzahl herausragender Werke der Goldschmiedekunst entstehen, die einen ihrer Höhepunkte in den antikisierenden Apostelfiguren des Nikolaus von Verdun am Dreikönigsschrein im Kölner Dom finden.

Rechtfertigt aber die Tatsache der bloßen Gleichzeitigkeit und der Übereinstimmung einiger motivischer Details schon die These, daß die Goldschmiedekunst tatsächlich das entscheidende Vorbild für die kölnische Bauplastik in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts gewesen sei?

Forschungsgeschichtlich haben wir es mit einem Selbstläufer zu tun: Schon Johannes Klein unterschied in seinem Überblick über die romanische Steinplastik des Niederrheins von 1916 zwischen Werken maasländischen und kölnischen Charakters.[203] Da aber im Maasland noch weniger Bauplastik erhalten sei als in Köln, müßten die Werke von Arbeiten der Goldschmiedekunst, insbesondere von Schreinen abhängen.[204] Auch bei den Kölner Schreinen selbst macht Klein diese Unterscheidung.

Typische Merkmal der Schreine maasländischen Charakters sind, laut Klein, ihre Flächenhaftigkeit anstelle von starker architektonischer Gliederung. Typischerweise sind alle Bildflächen auf eine zentrale Szene hin bezogen, wie z. B. beim Schrein des heiligen Heribert in Deutz die Apostelfiguren der Langseiten auf die Schmalseite mit der Muttergottes (Abb. 14-20). Dasselbe gelte für die symmetrisch aufgebauten Felder des Daches (Abb. 21).[205] Diese Merkmale treffe man auch bei der Anordnung innerhalb von Figurengruppen wieder: Stets sei eine zentrale Person von symmetrisch angeordneten Nebenfiguren umgeben. Des

[203] Klein 1916.

[204] Gäbe es dort mehr großformatige Bauplastik wären die Schreine vermutlich weniger bedacht worden. Figurierte und historisierte Kapitelle, die gerade in Maastricht zahlreich vorhanden sind, zählen bei Klein offenbar nicht zur Steinplastik.

weiteren sei ein ausgewogenes Verhältnis von Figur und Rahmung typisch. Bei den Werken der „kölnischen Schule“ herrsche dagegen das Prinzip der Reihung vor, bei dem die Einzelfiguren aber einer großen Variabilität in der Körperhaltung und Gestik unterworfen seien.[206]

Klein sieht die Gustorfer Chorschranken, das Tympanon von St. Cäcilien und das Retabel in Oberpleis (Abb. 53) von der „Maasschule“ beeinflußt. Bei allen erkenne man die Prinzipien der Flächenhaftigkeit, der Symmetrie und Zentralisierung. Daneben findet Klein Übereinstimmungen in Details von Gewandbildung und Physiognomie.

Auch Egid Beitz stellt 1921 die Verbindung der kölnischen Steinplastik zum Maasland über die Metallkunst her.[207] Das Fragment der „Siegburger Madonna“ (Abb. 51), das aus einem unbekannten plastischen Zusammenhang stammt, wird von ihm in der Nachfolge des Taufbeckens Reiner von Huys (Abb.1) in Lüttich gesehen.[208] Die Verbindung soll über Rupert von Deutz zustande gekommen sein, der aus Lüttich kommend, von Beitz zum geistigen Schöpfer der Siegburger Madonna erklärt wird. Daneben stellt Beitz Bezüge zu den Schreinen Godefroid de Claires in Huy her, die er aber für weniger qualitätvoll als die Arbeit Reiners hält. Der Autor macht die Zusammenhänge an Motiven wie der Krone oder den Ausformung der Blätter am Sockel fest. Daneben vergleicht er die halbfigurigen Evangelistensymbole am Kreuzfuß aus Saint-Omer (Abb. 22),[209] den er Godefroid zuschreibt, mit denen der Siegburger Madonna.

Wie Hermann Beenken in seinem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel „Schreine und Schranken“ von 1926 schreibt, tritt die Kleinkunst im 12. Jahrhundert ihre Vorrangstellung an die monumentale Bauplastik ab.[210] Dieser Übergang ist für den Autor zugleich mit einer Blüte der Schreinplastik an Maas und Rhein verbunden, die große Bedeutung für die nachfolgende Großplastik gewinnen soll. Beenken hat dabei aber weniger die Bauplastik aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Auge, als vielmehr die gotische Skulptur nach 1200. Das hält ihn jedoch nicht davon ab, bei Kölner Arbeiten aus der Zeit nach 1150 motivische Übereinstimmung aufzuzeigen wie

> [...] das Faltenmotiv der schräggestellten mit parallelen Schenkel ineinandergestellten Spitzwinkel, wie es etwa besonders charakteristisch an den Sitzfiguren einiger Kölnischer Tragaltäre, der Gustorfer Chorschrankenreliefs, dem Tympanon aus St. Pantaleon und dem Gerokruzifix des Kölner Domes auftritt.[211]

---

[205] Klein 1916, 54.
[206] Ebd., 57.
[207] Beitz 1921, 58ff.
[208] Vgl. Kap. 5 zur Siegburger Madonna.
[209] Kreuzfuß von St. Bertin, Saint-Omer, Musée de la Ville.
[210] Beenken 1926, 65. Drei Jahre zuvor noch hatte er die kölnische Steinplastik des 12. Jahrhunderts noch als „Tochter der Elfenbeinplastik“ bezeichnet. (Beenken 1923, 125).
[211] Beenken 1926, 74.

Auch Fritz Witte sieht wie Beitz die Siegburger Madonna stark von der Metallkunst beeinflußt. Vor allem die Ausbildung der Volumina und die fehlenden Hinterschneidungen erinnern, seiner Ansicht nach, an Treibarbeiten.[212]

Motivische Übereinstimmungen zwischen Werken der Kleinkunst und dem Marienretabel aus Brauweiler (Abb. 31) erkennt Walter Bader.[213] So weist er beispielsweise auf das Vorkommen eines Muschelbaldachins in Brauweiler hin. Dasselbe Motiv ist auch bei dem Kuppelreliquiar von Hochelten zu finden (Abb. 23).[214]

1962 wendet sich Fried Mühlberg gegen Beenkens Thesen von 1926:

> In der Beurteilung der Verbindung von Plastik zu Goldschmiedekunst werden wir gleichwohl gegenüber einer einseitigen Abhängigkeit skeptisch sein. Die Möglichkeit stilistischer Wechselwirkungen ist von Beenken nicht in Betracht gezogen worden. Man wird auch berücksichtigen müssen, daß bauliche Elemente – Bogenstellungen, Nischen- und Ädikulamotive an Sarkophagen und Tympana z. B. – nicht ausschließlich auf Vermittlung des Kunsthandwerks oder auch der Buchmalerei angewiesen, sondern als Auswirkung und im Rahmen des architektonischen Denkens dieser Epoche bei selbständiger Auseinandersetzung mit plastischen und malerischen Problemen zu begreifen ist.[215]

Reiner Haussherr greift 1973 die Feststellungen Beenkens und Baders erneut auf.[216] Auch er verweist auf das Brauweiler Retabel, das er in der Folge des Heribertschreins in Deutz (Abb. 15) sieht. Zugleich schränkt er seine Feststellungen ein indem er schreibt:

> *Es ist nicht möglich, von solchen immer neuen Anstößen von der Schatzkunst her eine Geschichte der rheinischen und maasländischen Skulptur im 12. Jahrhundert zu rekonstruieren. Täte man es, würde die Situation der Monumentalskulptur in dieser Region verkannt.* Gegenüber dem 11. Jahrhundert, in dem [...] die Holzskulptur vorherrschte und ihre Stilimpulse zu einem guten Teil aus der Kleinkunst bezog, hatte sich die Lage völlig verändert. Bestimmend wurde jetzt die Werkstatttradition der Steinbildhauer. Seit den Jahren um 1100 gab es in Burgund, in Südwestfrankreich, Nordspanien und Oberitalien eine kontinuierliche Überlieferung monumentaler Steinskulptur, deren Werke sich in Schulen ordnen lassen. Im mittleren 12. Jahrhundert setzte dann im nördlichen Frankreich die Tätigkeit jener Bildhauer ein, deren Hauptwerke die frühgotischen Figurenportale sind [...].[217]

Um die wichtigsten erhaltenen Schreine des Rhein- und Maaslands mit den Werken der Bauplastik Kölns für Fragen der Abfolge und der stilistischen Zusammenhänge zu vergleichen, wäre eine arbeitsfähige relative und absolute Chronologie der Werke wünschenswert. Führt man sich die heute inzwischen mehr oder weniger akzeptierten

[212] Witte 1932, 42.
[213] Bader 1937, 206.
[214] Um 1160-70, Victoria and Albert Museum London.
[215] Mühlberg 1962, 45.
[216] Haussherr 1973, 397.
[217] Ebd. (Hervorhebung durch die Autorin).

Entstehungsdaten vor Augen, wird schnell deutlich, daß die für die Vergleiche herangezogenen Schreine des Rheinlandes keineswegs früher, sondern bestenfalls zeitgleich mit den steinplastischen Arbeiten geschaffen wurden. Bedeutende Schreine und andere Reliquiare im Kölner Raum entstehen wahrscheinlich erst ab den 1160er oder 1170er Jahren. Lediglich der Schrein des heiligen Viktors in Xanten (zwischen 1130 und 1150) (Abb. 27-27) und die Seitenflächen des Heribertschreins in Deutz[218] (zwischen 1146 und 1160) (Abb. 15-20) sind zeitlich vor den kölnischen Großplastiken anzusetzen.[219] Dennoch stellt Hermann Beenken 1926 fest:

> Tatsache ist, daß die vor und um 1180 entstandenen Werke der Kölner Großplastik – die Siegburger Kathedramadonna, das Tympanon aus St. Pantaleon, das Kruzifix aus Erp – noch nicht von den Errungenschaften des Heribertschreinstils berührt sind [...].[220]

Die Schreine haben mit ihrer Vielzahl von Figuren, Symbolen und Inschriften die Möglichkeit, sehr vielschichtige ikonographische Themen darzustellen. Meist wird der heilsgeschichtliche Aspekt mit dem Leben des jeweiligen Heiligen verknüpft.

Der älteste erhaltene Reliquienschrein des Rheinlands ist der zwischen 1130 und 1150 entstandene Schrein des heiligen Viktors in Xanten.[221] Mehrfache Beschädigungen, Umarbeitungen und Restaurierungen haben das Reliquiar stark verändert.[222] Vom figürlichen Schmuck sind sieben Apostel und einige Reliefs mit in Vierpässen stehenden klugen und törichten Jungfrauen erhalten. Die Jünger stehen zwischen emaillierten Pilastern mit Basen und Kapitellen auf Sockeln, die an halbierte Schirmkuppeln erinnern (Abb. 25 und 27).[223] Abgekürzte Tituli neben den Nimben bezeichnen ihre Namen. Die Apostel, die mit Tunika und bortenbesetztem Mantelpallium bekleidet sind und ein Buch vor dem Körper halten, zeichnen sich durch eine streng geschlossene Kontur aus. Wie bei fast allen großen Schreinen aus der Zeit vor 1160 sind die Figuren aus getriebenem und vergoldetem Kupfer. Dies bedingt auch die zurückgenommene Plastizität. Lediglich die Köpfe, die weit nach vorne und unten geneigt sind, wurden vollplastisch ausgearbeitet.

---

[218] Vgl. Seidler 1995 und Wittekind 1998, 10

[219] Nur die Gustorfer Chorschranken und das Fragment der Siegburger Madonna werden aus stilistischen Gründen vor oder um 1160 datiert, alle anderen in die darauffolgenden Jahrzehnte.

[220] Beenken 1926, 84.

[221] In der älteren Literatur wird aufgrund einer Quelle aus dem 17. Jahrhundert das Entstehungsdatum 1129 angenommen. Dietrich Kötzsche gelangt durch stilistische Vergleiche (u. a. mit dem Hadelinusschrein und dem Eilbertus-Tragaltar) zu einer Datierung, die den Beginn der Arbeiten um 1130 und die Vollendung um 1150 vermuten lassen. Vgl. Kötzsche 1978, 36ff und175ff.

[222] Vgl. Grote 1998, 80ff, Nr. 4. Dort auch die neuere Literatur.

[223] Das an Schreinen seltene Motiv der stehenden Apostel taucht hier erstmals auf. Man findet es später in den Grubenschmelzplatten des Kölner Eilbertus-Tragaltars wieder. (Um 1150, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum. Abb. bei Durliat 1983, Nr. 620).

Ein Schrein aus dem Maasgebiet, der sich mit seiner Abfolge von Szenen an den Langseiten von den rheinischen Schreinen unterscheidet, wurde für die Aufnahme der Reliquien des heiligen Hadelinus zwischen 1150 und 1180 geschaffen (Abb. 13 und 14).[224] Dieser lebte im 8. Jahrhundert und war der Gründer der Abtei Celles bei Dinant.[225] Der einfache hausartige Gesamtaufbau, die rechteckige Unterteilung der Felder und ihre unarchitektonische Flächigkeit wird auch bei späteren Schreinen des Maaslands wieder aufgenommen werden.[226] Stilistisch und inhaltlich ist er in der Nachfolge des zerstörten Retabels von Stablo zu sehen (Abb. 30). Die Schmalseiten des Reliquiars mit Christusdarstellungen stammen noch von einem älteren Hadelinusschrein aus dem 11. Jahrhundert. Die einzelnen Tafeln der Langseiten wurden offenbar von drei unterschiedlichen Meistern gefertigt. Die Szenen, die man der Hand des Hauptmeisters zuschreibt, sind in der Komposition und im Stil vom Werk des Rainer von Huy geprägt.[227] Dabei erinnern die spannungsvolle Anordnung der Figuren und das Interesse am Narrativen an das Lütticher Taufbecken.

Ein Kreuzreliquiar aus der Lütticher Kirche Saint-Croix wird um das Jahrzehnt zwischen 1160 und 1170 datiert (Abb. 28).[228] Es hat die Form eines Triptychons. Seine komplexe Ikonographie thematisiert das Jüngste Gericht. Auf den Seitenflügeln befinden sich paarweise angeordnet die Halbfiguren der Apostel. Über der Mitteltafel erscheint Christus, seine Wundmale zeigend, als Erlöser und Weltenrichter in einem Tympanon. Auf der Haupttafel befinden sich in einer kleinen Staurothek, von zwei Engeln gehalten, die zu einem Kreuz angeordneten Reliquien vom Kreuz Christi. Eine Inschrift bezeichnet sie als „lignum vite“.[229] Eine kleine Grubenschmelzplatte über der Staurothek stellt die Personifikation der Misericordia, der Barmherzigkeit, dar. Die Engel sind als Wahrheit und Gerechtigkeit, also weitere Tugenden, benannt, neben ihnen befinden sich die Leidenswerkzeuge. Am unteren Rand der Tafel stehen dicht gedrängt in einem halbkreisförmigen Feld die Halbfiguren von fünf Heiligen. Eine umlaufende Inschrift erklärt, worum es sich hier handelt: „Resurrectio Sanctorum“.

Für die Frage nach der Bedeutung der Goldschmiedekunst für die monumentale rheinische Steinplastik kann man beim Lütticher Kreuzreliquiar motivische und ikonographische Parallelen heranziehen. Sie betreffen das Tympanon von St. Cäcilien und werden an späterer

[224] Entgegen älterer Datierungen (um 1130) verweist Susanne Wittekind (Wittekind 2004, 231 und 259) auf die restauratorische Untersuchung der Schreins (im Katalog Visé 1988, 143), der erstmals eine Spätdatierung wahrscheinlich macht.
[225] Seit der Verlegung des Kollegialstiftes nach Visé im 14. Jahrhundert befindet sich der Schrein in der dortigen Kirche Saint-Martin.
[226] Kat. Rhein und Maas 1972, 242, G4.
[227] Prop. Kg.5 1990 (1969), 257, Nr. 345 Es handelt sich um folgende Szenen der Langseiten: Hadelinus empfängt Schüler, Besuch des Hadelinus bei Remaklus, Quellwunder und Heilung einer Stummen.
[228] Kat. Rhein und Maas 1972, 243, G5.

Stelle detailliert aufgezeigt.[230] Beim Tympanon ist die heilige Cäcilia ebenfalls als Halbfigur in einem Bogenfeld dargestellt. Darüber hinaus erlebt auch sie in der Szene ihre Auferstehung und die Aufnahme in den Himmel. Allein auf der Basis dieser Tatsachen freilich schon eine Abhängigkeit zu konstruieren, würde methodisch nicht hinreichen.

Die Reihe der Kölner Schreine beginnt mit demjenigen des 1021 verstorbenen und 1147 kanonisierten Erzbischofs Heribert in Deutz (Abb. 15-20).[231] In seiner heutigen Form entstand er in zwei Phasen.[232] Zunächst wurde zwischen 1146 und 1159/60 der hölzerne Schreinkern, der noch in der Amtszeit Ruperts von Deutz in den 1120er Jahren geschaffen worden war, an den Seiten mit Treibarbeiten belegt.[233] Die emaillierten Dachflächen (Abb. 21) mit der Vita Heriberts wurden dagegen erst nach 1160 hinzugefügt.[234]

Es folgen bis zur Jahrhundertwende unter anderem der Aetheriusschrein aus St. Ursula und der Maurinusschrein aus St. Pantaleon um 1170, die Längsseiten des Dreikönigsschreins aus dem Dom zwischen 1181 und 1191, der wohl in Köln entstandene Schrein des heiligen Anno aus Siegburg um 1183 und schließlich der Albinusschrein um 1186.[235] Lediglich am Heribertschrein und am Dreikönigsschrein haben die Figuren der Seitenflächen überdauert.

Eine andere Goldschmiedearbeit, die zumindest zeitlich vor den Kölnischen Bauplastiken angesetzt wird, ist nur noch durch eine Zeichnung von 1661 überliefert:[236] Es handelt sich um das annähernd drei Meter breite Retabel, das Abt Wibald von Stablo[237] (Stavelot) zusammen mit einem Schrein für die Gebeine des heiligen Remaklus zu Ehren dieses Gründers der Abtei in den Ardennen anfertigen ließ (Abb. 30).[238] Das Retabel von einem unbekannten Meister wird um das Jahr 1150 datiert.[239] Für unsere Fragestellung ist es insofern interessant, als daß hier Goldschmiedekunst nicht durch eine andere Gattung ins Monumentale übersetzt, sondern daß sie wirklich monumental gearbeitet wurde. Es bedurfte offenbar nicht der Steinbildhauerei, um Großformatigkeit zu erreichen. Wenn nun aber schon Werke der Metallkunst von diesen Ausmaßen bestehen, die sich auch in ihrer Funktion verändert haben,

---

[229] Eigentlich „lignum vitae“, Holz des Lebens.
[230] Vgl. Kap. 6.6.2 zur ikonographischen Erklärung für Form und Inhalt des Tympanons.
[231] Vgl. Schnitzler 1959, Nr. 26 - Kat. Ornamenta1985, Bd. 2, 314ff, E 91 (mit ausführlichen Literaturverweisen) - Legner 1991, 44 - Seidler 1995 - Wittekind 1998.
[232] Vgl. Wittekind 1998, 10ff.
[233] Seidler 1995, 78ff.
[234] Wittekind 1998, 13.
[235] Datierungen aus Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 302, E 80.
[236] Heute in Brüssel, Archives Générales du Royaume.
[237] 1130-1158.
[238] Kat. Rhein und Maas 1972, 249, G10. Zuletzt Wittekind 2004 und Kat. Reich 2006, IV 18 - 19
[239] Hartnäckig hält sich in der Literatur die These, daß beides Werke jenes „aurifaber G“ sind, mit dem Abt Wibald korrespondierte, und der identisch mit jenem „Godefridus aurifex“ sein soll, der die beiden Schreine in Huy schuf. Bereits Hermann Beenken (Beenken 1924, 71ff) legte überzeugend dar, wie es zu diesen Zuschreibungen kommen konnte, und verweist sie ins Reich der Legenden. Susanne Wittekind (Kat. Reich 2006, IV 19) hält die Richtigkeit der These jedoch wieder für denkbar.

so ist die Vorstellung um so verlockender, daß Steinbildhauer sich daran orientiert haben könnten. Spekulationen helfen hier aber nicht weiter, denn leider steht das Stabloer Retabel als Vergleichsobjekt nicht mehr zur Verfügung. Ein anderes Retabel mit getrieben Figuren, das möglicherweise auch aus derselben Abtei stammt, und sich heute im Musée de Cluny in Paris befindet, stellt das Pfingstgeschehen dar (Abb. 29).[240] Es vermittelt einen Eindruck von der Qualität der Stabloer Treibkunst. Für Köln sind solche Retabeln nicht überliefert. An Schreinen mangelt es dagegen nicht.

4.2.1 Der Einfluß der Goldschmiedekunst auf die Großplastik: Möglichkeiten und Grenzen eines kunsthistorischen Konstrukts

Grundsätzlich unterscheiden sich die Schreine von den Reliefs der Bauskulptur durch ihre vier Ansichtsseiten. Durch Symmetrien zwischen den verschieden Seiten eines Schreins können inhaltliche, oftmals typologische Bezüge hergestellt werden, die die theologische Aussage bekräftigen. Gemeinsam ist den Schreinen und der Bauskulptur, daß es sich überhaupt um Reliefs handelt, also um Figuren, die mit einem Grund verbunden sind.[241] Davon muß man die vollplastischen Holzfiguren unterscheiden, wie etwa die Zülpich-Hovener Madonna[242] (Abb. 132) oder die Sitzfigur des heiligen Nikolaus‘ aus Brauweiler (Abb. 151).[243] Über ihre ehemalige architektonische Einbindung kann man heute nur spekulieren. Eine Allansichtigkeit durch freies Aufstellen im Kirchenraum ist aber auszuschließen. Dasselbe gilt für vollrunde Figuren, die in einen szenischen Zusammenhang gestellt waren. Ein Beispiel dafür bilden zwei kölnische Figuren aus der Zeit um 1170: es sind der Berliner Grabesengel[244] (Abb. 133) und die heilige Frau aus Esztergom (Abb. 135),[245] die möglicherweise von einer Szene mit den drei Marien am Grabe Christi stammen. Trotz ihrer vollrunden Ausarbeitung ist eine bevorzugte Ansichtsseite offensichtlich.

Bei den Schreinen, aber auch anderen Reliquiaren, Tragaltären und Retabeln bilden die architektonischen Elemente das Grundgerüst des Objekts. Zugleich strukturieren sie die einzelnen Bildfelder und determinieren den Raum der Figuren. Dabei gilt vereinfachend gesagt: je später der Schrein, desto komplizierter wird der Aufbau. Er reicht im 12. Jahrhundert von der einfachen Kastenform mit Satteldach (Hadelinusschrein) über Schreine

[240] H: 85 cm, B: 215 cm.
[241] Es gab aber auch vollplastische Bauskulptur. Es handelt sich um die bereits erwähnte Nikopoia, welche sich ehemals in einer Nische an der Außenapsis von Sankt Maria im Kapitol befand, und die Sitzfigur des Apostels Paulus vom Westturm von St. Aposteln. Beide wohl nach 1200.
[242] Zülpich-Hoven, Kapelle des ehem. Klosters Marienborn.
[243] Brauweiler, ehem. Benediktinerabteikirche St. Nikolaus und St. Medardus, um 1175-80.
[244] Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie, Inv.-Nr. 2969.
[245] Esztergom (Ungarn), Kéreszteny Múzeum, Inv.-Nr. 58.826.

mit zunehmender architektonischer Gliederung wie Gesimse und Arkaden (Schreine der Heiligen Servatius, Heribert, Maurinus und Anno), und dem Sonderfall der Kuppelbasiliken (Kuppelreliquiar aus Hochelten und vom Welfenschatz[246]), bis hin zu Schreinen in Basilikaform (Dreikönigsschrein).

Durch die schiere Anzahl der möglichen Darstellungen, sei es in den getriebenen Figuren, den Platten mit Szenen und Einzelfiguren aus Grubenschmelz, den Ornamentflächen, den Inschriftenbändern oder den architektonischen Details, bieten die Schreine eine ungleich größere Darstellungbreite an Formen und ikonographischen Inhalten als es in der Kölner Bauskulptur im 12. Jahrhundert möglich ist. Komplexe Raumstrukturen, verschiedene Ebenen von Bildwirklichkeiten und die beziehungsreiche Ikonographie machen die Schreine zu heilsgeschichtlichen Gesamtkunstwerken.

4.2.1.1 Das Verhältnis der Figuren zu Architektur, Rahmung und Reliefraum

Will man den Vergleich zwischen Schreinen und monumentaler Bauskulptur über Faltenmotive hinaus systematisieren, stellt sich sofort die Frage nach dem Ort von Skulptur. Ist die Architekturgebundenheit der Schreinskulptur und der rheinischen Bauplastik vergleichbar? In welchem Bezug stehen die Figuren zu ihrer architektonischen Rahmung und was bedeutet das für die Raumauffassung?

Im Gegensatz zum Lütticher Taufbecken ist den metallenen Schreinen, Reliquiaren,[247] Antependien und Retabeln des 12. Jahrhunderts gemeinsam, daß die einzelnen Szenen durch eine wie auch immer geartete Rahmung unterteilt werden. Beim Schrein des Hadelinus sind die Längsseiten in jeweils vier mehrfigurige Szenen unterteilt (Abb. 13-14). Alle Felder werden gemeinsam durch drei rahmende Bänder eingefaßt. Die äußeren zwei Rahmungen bestehen aus ornamentierten Flächen, wobei die innere nach hinten abgeschrägt verläuft. Als dritte Rahmung umschließt ein Schriftband alle Bildtafeln. Die einzelnen Szenen sind durch annähernd vollrunde Säulen voneinander getrennt, die mit ihren Basen und Kapitellen deutlich als Architektur gekennzeichnet sind. Diese Säulen stützen das umlaufende Inschriftenband, das in seiner Flachheit und Funktion als Träger der Schrift allerdings einen ganz und gar unarchitektonischen Charakter besitzt. Zugleich sind die Säulen Teil des Bildes, wenn sie etwa bei der Heilung eines Stummen[248] durch das Gewand des Hadelinus und durch die Hand eines Zuschauers überschnitten werden. Sie stellen jedoch nicht eine tatsächliche Bildarchitektur dar, in der sich das Geschehen abspielt. Durch den ambivalenten Charakter

[246] Um 1170, Kunstgewerbemuseum Berlin.
[247] Sofern es sich nicht um sprechende Reliquiare handelt.

der Rahmenarchitektur, der typisch für die Goldschmiedekunst jener Zeit ist, wird eine Verbindung von Bild- und Betrachterwirklichkeit geschaffen.

Die Apostel des Xantener Viktorschreins sind ganz statuarisch aufgefaßt (Abb. 26-27). Wie Nischenfiguren stehen sie auf Sockeln zwischen den Pilastern, wobei ihre Sockel leicht über die durch einen Perlstab begrenzten Tafeln hinausragen. Die Nimben, werden zum Teil vom oberen Perlstab überschnitten. Sie und die Inschriften sind Teil des Reliefgrundes, aus dem nur die Köpfe deutlich hervortreten. Von einem Bildraum kann dennoch keine Rede sein. Vielmehr sind Figuren und Pilastergliederung dem Grund gleichermaßen vorgelegt und haben denselben schmuckhaften Charakter.

Beim Pfingstretabel (um 1160-70) im Musée Cluny, das wahrscheinlich ebenfalls aus Stablo stammt, sitzen Apostel paarweise auf Bänken (Abb. 29).[249] Die Gruppe wird in ähnlicher Weise wie beim Hadelinusschrein von Ornamentbändern und einem Schriftband gerahmt. Die Apostelpaare sind durch Säulen voneinander getrennt. Dieses Architekturelement spielt hier aber für die Bildwirklichkeit eine größere Rolle. Die frei vor dem Grund stehenden Säulen deuten als mögliche Innenraumdarstellung einen tatsächlichen Ort an, in dem die Figuren sitzen. Zugleich werden die Stützen von den Figuren ignoriert, indem sie sich über die Felder hinweg einander zuwenden und diskutieren. Bei genauerer Betrachtung stellt man jedoch auch hier fest, daß es keinen durch die Rahmung konstruierten Bildraum gibt. Die Bänke, auf denen die Apostel sitzen, stehen nicht auf demselben Boden wie die Säulen. Sie schweben vielmehr etwas darüber. Dies hat zur Folge, daß die Apostel wie auf den Reliefgrund eingeklebt wirken. Laut Peter Bloch sind die Säulen zugleich Bedeutungsträger:

> [Sie] sind als die sieben Säulen des Hauses der Weisheit (Prov. 9,1) zu verstehen, Sinnbilder der sieben Gaben des Heiligen Geistes, die die Apostel empfangen, auf denen das wahre Haus der Weisheit, die Kirche Christi ruht.[250]

Beim Schrein des heiligen Heribert aus Deutz ist die Darstellung der Vita auf die Dachfläche des Schreins verlegt worden (Abb. 21).[251] Emaillierte Tondi, die von getriebenen Ornamenten umrahmt sind, zeigen Szenen aus dem Leben des Heiligen. An den Langseiten sitzen nun Apostel (Abb. 15 und 18-20). Sie werden durch Tituli neben ihren Köpfen auf dem Reliefgrund bezeichnet. Anstelle von Säulen trennen hochrechteckige, farbige Grubenschmelzen mit Propheten die sitzenden Jünger, denen so, anders als beim

---

[248] Linke Seite, zweite Szene nach dem Quellwunder.

[249] Das Retabel mit Holzkern und getriebenem und vergoldetem Kupfer hat eine Breite von 215 cm und eine Höhe von 85 cm. Kat. Rhein und Maas 1972, 251, G12.

[250] Peter Bloch: Ecclesia und Domus Sapientiae. Zur Ikonographie des Pfingstretabels im Cluny-Museum: Judentum im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia, 4) Berlin 1966, 370ff, zitiert nach Kat. Rhein und Maas 1972, 251, G12.

[251] Der Schrein ist einer der wenigen vollständig erhaltenen Schreine aus dem Kölner Raum. Bei älteren Restaurierungen sind allerdings die Anordnung der Apostel verändert und beschädigte Elemente ergänzt worden.

Pfingstretabel, nur eine sehr flache Nische zur Verfügung steht. Die gesteigerte Plastizität der Figuren im Beinbereich bewirkt ein Hervortreten gegenüber der Rahmung. Die Sockelplatten der Sitzhocker ragen deutlich über den Nischenrand heraus. Das weite Vortreten der Figuren gegenüber dem Reliefgrund ermöglicht auch hier ihre Kommunikation, die durch das Wenden der Apostel zueinander und ihre verschiedenen Redegesten veranschaulicht wird. Die Figuren nähern sich der Realität des Betrachters an, indem sie sich fast vom Reliefgrund und der flachen Schreinarchitektur lösen. Mit ihren weit aus der Fläche herausragenden Hockern, und der teilweise durch die Köpfe überschnittenen oberen Nischenkante wird jedoch zugleich suggeriert, daß die Apostel Sitzstatuen sind, die in eine tatsächliche Nische eingestellt wurden.

Die Stirnseite des Schreins stellt die thronende Muttergottes, flankiert von zwei adorierenden Engeln dar (Abb. 16). Die Gruppe wird von einem kleeblattförmigen Bogen gerahmt. Der Reliefgrund ist gegenüber dem Rahmen aus ornamentierten Grubenschmelzplatten nach hinten versetzt. Die Rahmung ist innen, wie auch bei den Aposteln an den Langseiten, mit einem Perlstab verziert. Anders als bei den Jüngern ragt die Unterkante des Throns nicht über die Bodenplatte der Nische heraus. Alle drei Figuren befinden sich in einem einheitlichen Bildraum. Die Engel stehen aber nicht in dem Raum der Nische, sondern auf einer Erdscholle, ähnlich wie Plektrudis auf ihrer Grabplatte. Der Kleeblattbogen betont als Würdemotiv die Figur der Madonna, die, obwohl sitzend, größer als die Engel ist. Rahmung und Bildraum haben keinen wirklichen Bezug zueinander. Die Figuren sind zwar in die Nische eingestellt, die durch die Rahmung geschaffen wird, eine gemeinsame Bildwirklichkeit entsteht dadurch jedoch nicht. Der Rahmen hat ornamenthaften Charakter. Seine Form wird lediglich durch die Anordnung der Personen widergespiegelt. Dabei werden die Figuren keineswegs von der Rahmenform bestimmt. So ist Maria aus der Achse nach rechts gerückt und der eine Engel ist etwas größer als der andere.

Auf der gegenüberliegenden Stirnseite thront Heribert zwischen den Personifikationen der Caritas und Humilitas (Abb. 17). Im Giebel darüber befindet sich, das untere Bildfeld überschneidend, ein Tondo mit dem Brustbild Christi. Die untere rechteckige Rahmung nimmt keinen Bezug auf die Konturen der Personen. Heribert wird dennoch betont. Seine Figur ist in einer Achse mit dem Pantokrator, und seine Mitra wird durch den voluminösen Rahmen des Tondos hinterschnitten. Die Nische für die Figuren ist flach. Für die Frage nach dem Verhältnis von Figur und Rahmung und die damit verbundene Darstellung von Räumlichkeit spielt auf dieser Schreinseite der Perlstab eine interessante Rolle. Er hat nämlich räumlichen *und* ornamentalen Charakter. An den Seiten des Bildfeldes bezeichnet er die Begrenzung des Reliefgrundes. Am unteren Rand wird er von der Bodenplatte des

Thrones überschnitten und die beiden Personifikationen scheinen mit ihrem Stückchen Erdscholle auf ihm zu stehen. Hier ist ein kritischer Punkt, der den Übergang von der Bild- zur Betrachterwirklichkeit anzeigt. Entsprechend müßte der Perlstab am oberen Rahmen von der Rahmung des Tondos überschnitten werden, der gewissermaßen aus dem Giebel in das untere Feld einbricht. Dort aber vollzieht er den Bogen des Tondos nach und wird somit ganz zum reinen Schmuckornament ohne jegliche Bedeutung für die Raumbildung.

Wie ist nun bei der großformatigen Bauplastik das Verhältnis der Figuren zur Binnen- und Rahmenarchitektur gestaltet? Und wie wirkt es sich auf den Reliefraum aus?
Eine Vielzahl der kölnischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts wurde aus ihrem baulichen Zusammenhang gerissen. Eine architektonische Binnenstruktur besteht bei den wenigsten Werken, abgesehen von den Gustorfer Chorschranken und dem Marienretabel in Brauweiler. Der Vergleich mit Arbeiten der Schatzkunst gestaltet sich schwierig, allein schon wegen der völlig unterschiedlichen Aufgabenstellung, Materialien und Größenunterschiede und der reduzierteren Komplexität in der Thematik.
Fangen wir also mit dem Objekt an, bei dem diese Unterschiede noch am geringsten ausfallen: den Gustorfer Chorschranken, die sich heute im Landesmuseum Bonn befinden. Sie werden aus stilistischen Gründen auf die Zeit zwischen 1150 und 1160 datiert (Abb. 109-118).[252] Obwohl die Reliefs heute nicht mehr vollständig erhalten sind, kann man noch drei Szenen ausmachen: den thronenden Christus mit den Aposteln, die Madonna mit Verkündigung an die Hirten und Anbetung der Könige und schließlich die drei Marien am leeren Grab Christi.
Wie beim Pariser Pfingstretabel (Abb. 29) sind die einzelnen Figuren durch eine Arkadenstellung gegliedert. Die Basen der Dreiviertelsäulen stehen auf demselben Bodenstreifen der Nischen, auf dem sich auch die Figuren befinden. Einige Figuren stehen darüber hinaus noch auf einem trapezförmigen Postament (z. B. die mittlere der Frauen am Grab), das ihnen – ähnlich den Aposteln des Viktor- und des Heribertschreins – einen statuarischen Charakter verleiht (Abb. 117). Dennoch sind auch diese Figuren unverkennbar Teil einer Szene, sie kommunizieren ebenfalls über ihre Nischen hinweg miteinander. Dies ist besonders ausgeprägt beim Engel, der mit den Frauen spricht. Hier handelt es sich um eine Szene, die durch die Arkaden in mehrere Bildfelder unterteilt ist (Abb. 109 und 118). Analogien dazu finden wir bei den Schreinen nicht. Mehrfigurige Szenen sind dort stets von einer Rahmung zusammengefaßt, so zum Beispiel an den Stirnseiten des Heribertschreins, oder an den Langseiten des Hadelinusschreins (Abb. 16-17 und 13-14).

Ein Vergleich zwischen dem thronenden Christus (Abb. 113) und den sitzenden Aposteln des Heribertschreins (Abb. 18-20) erhellt, daß der Gustorfer entschieden flacher gestaltet ist. Seine Plastizität ist zurückgenommen, was seine Ursache nicht zuletzt in der Frontalansicht hat. Wie die Madonna der Stirnseite des Schreins des heiligen Heribert (Abb. 16) sitzt der Gustorfer Christus unter einem Kleeblattbogen. Nun aber völlig symmetrisch, wobei der mittlere Bogen die Größe seines Nimbus bestimmt, der genau darin eingepaßt ist. Insofern stehen Rahmung und Figur in einem Abhängigkeitsverhältnis. Auch beim sitzenden Engel (Abb. 118) wiederholt sich in der Kontur die Form seiner Rahmung, wenngleich er aus der Achse verschoben ist.

Obwohl die Figuren bei den Chorschranken unter den Arkaden stehen, ist ihnen eigentlich der Raum dahinter zugewiesen. Man erkennt dies an Stellen, an denen Bildelemente hinter den Säulen weitergeführt werden, wie der leere Sarkophag mit dem Grabtuch. Auch der Engel der Verkündigung an die Hirten kommt hinter einer Arkade hervor. Das Raumverständnis ist jedoch wesentlich weniger komplex als etwa beim Heribertschrein. Von einem ambivalenten Charakter der Rahmung kann hier nur sehr eingeschränkt die Rede sein.

Das Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 58) befand sich ehemals am Nordportal jener Kirche, die heute das Museum Schnütgen beherbergt. Nach einer vorübergehenden Entfernung während des 2. Weltkriegs wurde das Tympanon 1970 ins Kircheninnere verbracht. Das Bogenfeld war Objekt von Spekulationen über Versetzungen, einem möglichen Planwechsel und nachträglichen Veränderungen.[253] Über das ursprüngliche Verhältnis von Figuren zu ihrem Reliefraum kann man daher keine definitiven Aussagen treffen.

Die Figurengruppe zeigt die heilige Cäcilia mit ihrem Verlobten Valerianus links und dessen Bruder Tiburtius rechts und einen sie ehemals bekrönenden Engel. Es ist unklar, ob die Figur der Cäcilia schon immer in den Boden der Nische „eingesunken“ war, wie es die Fotografien aus der Zeit vor der Versetzung 1939 zeigen (Abb. 73). Hier sind die trapezförmig abgeschrägten Sockel, auf denen die Assistenzfiguren stehen, zu einer einheitlichen Bodenfläche vermörtelt worden. Das Tympanon wurde von Profilen gerahmt, die sich in den Türpfeilern fortsetzten. Die glatte und gerade Laibung bildet eine Bogennische, die tiefer als der Türsturz ist und damit auch tiefer als die plastischste Stelle der Figuren. Lediglich der Körper der Cäcilie ragte ein wenig über den unteren Nischenrand heraus.

Vergleicht man das Bogenfeld zum Beispiel mit dem Bildfeld mit der Madonna an der Schmalseite des Heribertschreins (Abb. 16), fällt auf, daß die Personen des Tympanons ungleich mehr Raum zur Verfügung haben. Es kommt zu keinerlei Überschneidungen. Der

[252] Kalkstein, durchschnittliche Höhe 85-87 cm.
[253] Vgl. Kap. 6.3 bis 6.4.1 zur Frage nach ursprünglichem Zustand, Versetzung und Planwechsel.

Türsturz bildete bei der originalen Anbringung am Nordportal zusammen mit der Bogenlaibung eine schmale Raumbühne, auf der die Figuren agierten.[254] Die Rahmung selbst hat keinen ambivalenten Charakter zwischen der Aufgabe als Maßstab des Reliefraums einerseits, und Ornament andererseits, wie dies bei den Schreinen so oft der Fall ist. Indem es aber auch nicht zu Überschneidungen der Rahmung durch die Figuren kommt, wird die Autonomie der Personen gegenüber einem etwaigen ornamenthaften Charakter der Darstellung hervorgehoben. Dabei stehen Architektur und Figur nicht ohne Bezug nebeneinander. Im Gegenteil, Körperhaltung und Verteilung der Figuren im Relieffeld sind auf die Bogenform abgestimmt. Daneben nimmt die Plastizität der Figuren von unten nach oben zu, und die Blicke der Figuren berücksichtigen den untersichtigen Betrachterstandpunkt.[255]

Das vielleicht 10 bis 20 Jahre später zu datierende Marienretabel aus der Abteikirche in Brauweiler (Abb. 31-35), das sich heute auf dem Altar des südlichen Nebenchors befindet, wurde schon von Hermann Beenken und daran anschließend von Walter Bader mit dem Schrein des heiligen Heribert in Verbindung gebracht.[256] Dargestellt ist die thronende Madonna, mit dem linken Arm das Kind haltend,[257] die unter einem Muschelbaldachin sitzt und von zwei Bischöfen und zwei männlichen Personen flankiert wird. Bei den Bischöfen handelt es sich wahrscheinlich um die Kirchenpatrone Nikolaus (mit der typischen Stirnglatze und Mittellocke) und Medardus.[258] Die äußeren Figuren, die Inschriftenbänder halten, stellen möglicherweise Propheten des Alten Testaments dar.[259] Der ornamentierte Rahmen und das kastenartige Gehäuse, in dem sich die Figuren befinden, sind Ergänzungen des 19. Jahrhunderts. Dasselbe gilt für die farbige Fassung.

Die Raumdarstellung und die architektonische Gliederung des Retabels unterscheiden sich deutlich von der der Gustorfer Chorschranken und des Tympanons von St. Cäcilien. Die Personen stehen in und zum Teil vor einem Kasten auf einem Wolkenband, durch das die Heiligen der irdischen Realität entrückt sind. Innerhalb dieses Raums wird die Figur der thronenden Madonna besonders hervorgehoben, da sie von einer Baldachinarchitektur überfangen ist. Architektur als Bestandteil des Bildraums tauchte bisher weder bei der Bauplastik noch bei den Schreinen auf. Vergleicht man damit zum Beispiel die Kreuzigungsdarstellung unter dem Muschelbaldachin vom Kuppelreliquiar aus Hochelten,

[254] Vgl. Püttmann 1955, 58.
[255] Vgl. Kap. 6.2 zur Beschreibung des Tympanons von St. Cäcilien.
[256] Beenken 1926, 84 und Bader 1937, 206 .
[257] In der Literatur wir sie häufig als „Hodegetria“ bezeichnet, obwohl bei diesem byzantinischen Marientypus die Madonna als Halbfigur und auf das Kind weisend dargestellt wird.
[258] Schreiner / Tontsch 1999, 47. Nikolaus trägt als Bischof der Ostkirche das y-förmige Omophorium, Medardus das t-förmige Pallium. Die Bischofsstäbe sind neuzeitliche Repliken.
[259] Bathe 2003, 208. Brigitte Kaelble (Kaelble 1995, 73) bezeichnet die äußeren Figuren als „unbekannte Laien“.

sieht man, daß dort die gesamte Szene darunter zusammengefaßt ist (Abb. 24).[260] Die Architektur ist also Würdemotiv, und als Rahmung zugleich Mittel zur Definition des Reliefraums. Anders in Brauweiler, wo der Baldachin eher ein Teil des Thrones ist, als daß er Architektur darstellt. Er bestimmt aber auch nicht die Tiefe des Bildraums. Zwar treten die vollplastischen Säulen, der Muschelbaldachin und insbesondere das Supedanäum des Thrones gegenüber der Kastenrahmung hervor, jedoch greifen die beiden Bischöfe in ihrer Körperwendung noch weiter in den Betrachterraum hinaus. Ebenso wie die Figuren nur zu einem geringen Teil im Raum des Kastens verbleiben, so quellen auch die baiserartigen Wolken über die Rahmung hinaus.

Überhaupt bestimmt die starke Plastizität der Figuren die Räumlichkeit der Darstellung viel mehr als die architektonische Gliederung. Im Vergleich zum Heribertschrein (Abb. 15-20) lösen sich die Figuren viel stärker vom Grund. In der senkrechten Ansicht erscheinen sie sogar vollplastisch. Tatsächlich ragen die Figuren weit über ihre Standfläche auf dem Wolkenband hervor, die sich schräg in den Raum drehenden Bischöfe sind nur noch der Stabilität halber mit dem Grund verbunden. Ganz anders bei den Schreinen, bei denen Körperteile, die dem Grund nahe sind, als Flachreliefs gearbeitet sind. Und selbst die körperbetonten und auf plastische Rundungen und auf bewegliche Winkelungen ausgelegten Apostelfiguren des Heribertschreins erreichen nicht diese Plastizität, und schon gar das Vollplastische der oberen Extremitäten der Retabelfiguren. Beim Retabel sind alle stehenden Figuren ab der Schulter aufwärts rundplastisch ausgearbeitet (Abb. 32-33). Bei Maria ist es nur der Kopf, sie sitzt aber, im Gegensatz zu den leicht nach vorne gebeugten Stehenden, ganz aufrecht. Der Grad der Körperhaftigkeit und die damit verbundene Raumtiefe bewirkt, daß der Eindruck eines Reliefs fast völlig verschwindet. Bei den Schreinen wird die Tatsache, daß es sich um von Ornamenten eingefaßte Reliefflächen handelt, nie negiert – selbst wenn an einzelnen Stellen, wie etwa bei den Köpfen der Apostel des Heribertschreins, ein Vorne und Hinten verdeutlicht wird.

4.2.1.2 Figurenbildung und Gewandmotive

Sofern in der Literatur Parallelen von Werken der Schatzkunst zur Steinplastik aufgezeigt werden, bestanden diese hauptsächlich in der Körperhaltung und in den Gewandmotiven der Figuren.[261]

[260] Bader (Bader 1937, 206) schreibt beide Werke der sogenannten Werkstatt aus St. Pantaleon zu.

[261] Wenn Hermann Beenken die Faltenmotive einiger Sitzfiguren von Kölner Tragaltären mit jenen der Gustorfer Chorschranken vergleicht, so ignoriert auch er die zeitliche Reihenfolge der Entstehung, soweit heute darüber Übereinstimmung besteht.

Daher sollen nachfolgend die Gustorfer Chorschranken (Abb. 109-118) unter diesen Gesichtspunkten betrachtet und mit annähernd zeitgleichen Werken wie dem Hadelinus- (Abb. 13-14) und dem Viktorschrein (Abb. 25-27) verglichen werden. Die Chorschranken sind, soweit diese eine relative, auf Formkriterien gegründete Chronologie zuläßt, die erste kölnische Arbeit großformatiger Steinskulptur, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts oder bald danach entstanden sein dürfte. Sie sind, wie an späterer Stelle noch detailliert aufgezeigt wird, stilistisch eng mit den anderen Hauptwerken verbunden.

Die Szenen des Hadelinusschreins sind alle mehrfigurig, die Personen dadurch zum Teil hintereinander gestaffelt und verdeckt. Die einzelnen unter Arkaden stehenden Figuren der Chorschranken haben dagegen trotz der szenisch-narrativen Verkettung einen von der Einzelfigur aus entwickelten stärker statuarischen Charakter.

In der Szene des Schreins, bei der Hadelinus in Franchimont eine Quelle entspringen läßt, fängt ein Bauer das Wasser in einer Schüssel auf (Abb. 14). Wie die Hirten der Chorschranken ist er mit einem gegürteten, knielangen Gewand bekleidet. Sie tragen sogar die gleichen, sockenartigen Schuhe, die an den Knöcheln heruntergerutscht sind. Auf dieser realienkundlichen Ebene enden aber auch schon die Gemeinsamkeiten. Materialbedingt sind die Faltengrate bei der Kleidung der Schreinfiguren viel schärfer. Beim rechten Hirten zeigt sich, daß der Bildhauer großen Wert auf die Darstellung der Volumina der einzelnen Körperteile gelegt hat. Das Gewand liegt eng am Oberkörper an und klebt geradezu am linken Bein. Die Gewandfalten sind zwar weich, müssen sich jedoch ihrer Aufgabe der Verdeutlichung der Plastizität des Körpers unterordnen.

Ganz anders verhält es sich bei der Figur des links in der Szene knienden Hadelinus: In einen weiten Mantel gehüllt lassen sich seine Gliedmaßen mehr erahnen, als daß sie sich unter dem Umhang abzeichnen. Es ging dem Goldschmied offenbar nicht darum, den Körper darzustellen, sondern mit der blockhaften Gestalt des Hadelinus ein kompositionelles Gegengewicht zur Gruppe der Bauern zu bilden.

Unterschiedlich sind auch die Physiognomien sowie die Haare und Bärte dargestellt. Bei den Gustorfer Chorschranken sind die Gesichter alle recht ähnlich: Gemeinsam sind ihnen die ovale Kopfform, die kräftige Nase und übergroßen Augen mit ihren scharf eingeschnittenen, wulstigen Lidern. Dazu haben fast alle Figuren gesträhnte Haare mit Buckellocken. Auch die Bärte sind nicht sehr variabel, sondern fallen in geraden Strähnen vom Kinn.

Bei der Szene des Schreins mit dem Quellwunder ist die Variationsbreite der Physiognomien ebenfalls nicht sehr groß. Die Details der Gesichtsbildung unterscheiden sich aber deutlich von jenen der Chorschranken, so sind zum Beispiel die Proportionen naturalistischer. Jedoch wirken die rundlichen Köpfe auf den kurzen Hälsen zu breit für die schmalen Schultern der

Figuren. Individualität erhalten die Personen des Schreins durch die variable Gestaltung der Haar- und Barttracht. Es gibt Männer mit Locken, mit glattem Haar und mit Stirnglatze, mit und ohne Bart.

Wie sieht es mit den Figuren des Viktorschreins in Xanten aus? Hier bietet sich ein Vergleich der Apostel an (Abb. 25 und 27): Bei beiden Arbeiten stehen die Jünger einzeln zwischen Säulen, beziehungsweise Pilastern. Während die Figuren der Schranken ihr Buch mit nur einer Hand halten und die andere im Gebetsgestus erhoben haben, greifen die Schreinfiguren mit beiden Händen zu. Die Apostel der Chorschranken stehen leicht kontrapostisch, die des Schreins sind völlig frontal (Abb. 112 und 115). Die Gustorfer Figuren neigen ihre Köpfe kommunikativ zur Seite, die Xantener (bis auf eine Ausnahme) stark nach vorne. Die Apostel des Schreins haben eine blockhafte Kontur. Auch in Gustorf vollziehen die Figuren keine ausladenden Gesten, jedoch ist der Umriß durch das Standmotiv, die angedeutete Körperdrehung und das leichte Ausstellen der Ellenbogen lockerer.

Bei beiden Arbeiten sind die Jünger in einander stark ähnelnde Gewänder gehüllt. Die Chorschrankenapostel tragen eine Art Tunika, die um den Leib geführt wird und – über die linke Schulter und den linken Unterarm hängend – charakteristische Schüsselfalten ausbildet. Typisch bei der Gewandbildung ist auch die plastische Betonung des Standbeins durch den straffen, nur wenig faltenreichen Stoff. Dasselbe gilt für die ineinandergestellten, spitzwinkeligen Falten des Untergewandes, die sich vom Knöchel des einen Beines zum Unterschenkel des anderen hinziehen.

Die Apostel des Viktorschreins sind in einen Mantelpallium gehüllt, dessen Säume mit breiten Schmuckborten eingefaßt sind, ebenso wie der Halsausschnitt. Die Gewänder sind gleichmäßig gefältelt, es besteht keinerlei Spannung im Stoff, so daß auch nicht bestimmte Körperstellen in ihrer Plastizität betont werden.

Obwohl die physiognomischen Details der Schrankenapostel einander ähneln, entsteht durch die unterschiedlichen Haartrachten und Bartformen ein gewisser Individualismus. Die Ausarbeitung der Xantener Köpfe wirkt demgegenüber primitiv. Ein Gesichtsausdruck ist nicht auszumachen. Alle Apostel haben zudem dieselbe Frisur. Es sind lange, auf den Rücken fallende Haare, die um die Stirn und das Gesicht zu einer Welle nach hinten gedreht sind.

Das Verhältnis der Köpfe zum Körper ist bei den Gustorfer Figuren naturalistischer. Die voluminösen Köpfe der Schreinfiguren wirken dagegen für die Körper zu groß. Dafür haben die Gustorfer Apostel zu große Hände und Füße. Ansonsten sind die Gliedmaßen hier in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander dargestellt. Bei den Figuren des Schreins verunklärt das Gewand alle Glieder.

Entsprechend deutlich fallen die Unterschiede in der Plastizität aus. In Xanten sind die Köpfe vollplastisch gearbeitet und stark nach vorne geneigt – offenbar sind sie auf Untersicht konzipiert. Die Körper werden von unten nach oben etwas plastischer, jedoch bleiben die getriebenen Figuren stark dem Reliefgrund verhaftet. Bei den Gustorfer Chorschranken stehen die Personen vor dem Reliefgrund, auch wenn sie ihm verbunden bleiben. Deutliche Verschattungen bezeichnen die unterschiedlichen Volumina von Körper- und Gewandteilen.

Welche motivischen Übernahmen gibt es also bei den Gustorfer Chorschranken, die von zeitlich vorangehenden Schreinen stammen könnten? Offenbar fast gar keine, lediglich die Kleidung von Hirten und Bauern sind identisch. Die Szenen des Hadelinusschreins sind mehrfigurig, die Personen auf den Chorschranken stehen fast alle für sich alleine. Auch die Gewandbildung hat einen völlig anderen Charakter: In Gustorf steht die Darstellung der Körperlichkeit im Vordergrund, beim Schrein aus Visé verhüllt die Kleidung die Gliedmaßen. Hier sind Figuren blockhafter und ihre Gestalt der Bildkomposition unterworfen. Bei beiden Arbeiten sind die Physiognomien jeweils nicht sehr individuell dargestellt, miteinander haben sie aber nichts zu tun. Beim Schrein ist Variationsbreite der Haartrachten und Bartformen größer. Die Körperproportionen sind bei keinem der Reliefs völlig naturalistisch: Beim Schrein sind die Köpfe zu groß, bei den Chorschranken die Füße und Hände.

Und wie fällt der Vergleich der Apostel von den Gustorfer Chorschranken mit jenen vom Schrein des heiligen Viktors (Abb. 25) aus? Gemeinsam ist ihnen die Vereinzelung innerhalb einer architektonischen Gliederung, ihre „Tätigkeiten“ sind jedoch verschieden. Was die Körperhaltung angeht, herrscht in Xanten Frontalität, bei den Schranken Bewegtheit vor. Wie bei den übrigen Figuren der Chorschranken werden durch die Gewandbildung verschiedene Volumina des Körpers und die Spannung in der Haltung gezeigt. Bei den Figuren des Schreins verhüllt das Gewand die Gliedmaßen und unterstreicht so den blockhaften Charakter. Die Variationsbreite der Darstellung ist bei den Figuren der Chorschranken weniger groß als beim Hadelinusschrein, jedoch größer als bei jenen des Viktorschreins. Daneben unterscheiden sich die Apostel der beiden Werke in ihren Körperproportionen und dem Grad der Plastizität.

Das Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 58) entsteht wohl in den 1160er Jahren, mutmaßlich also wenig später als der Schrein des heiligen Heribert in Deutz (Abb. 15-20). So liegt die Vermutung nahe, daß bei den Reliefs Parallelen in der Figurenbildung und Gewandauffassung bestehen.

Der Vergleich wird aber sofort dadurch eingeschränkt, daß die Darstellung der heiligen Cäcilia als Halbfigur und die ihrer Begleiter in einer halb knienden, halb laufenden Bewegung überaus ungewöhnlich ist. Bei der Treibarbeit sind die Apostel der Langseiten, sowie die

Madonna und Heribert an den Schmalseiten sitzend, deren Assistenzfiguren stehend dargestellt. Lediglich der Christus im Tondo über Heribert ist als Halbfigur gegeben. Auch auf den Dachflächen befinden sich Halbfiguren in Tondi, die um die Szenen aus dem Leben des Heiligen in die Ornamente integriert sind (Abb. 21). Dort sind es Halbfiguren weiblicher Heiliger, die in ihrer Körperhaltung an Cäcilia erinnern, so zum Beispiel die Heilige oben rechts der Szene, in der Heribert über die Alpen zieht und in Köln empfangen wird. Die Frau hält (wie Cäcilia ehemals) mit dem angewinkelten Arm eine Märtyrerpalme und hat den anderen zum Redegestus erhoben. Eine weitere Motivübereinstimmung findet sich bei den geflochtenen Zöpfen der Heiligen auf der linken unteren Seite. Die Figuren der getriebenen Flachreliefs sind jedoch aufgrund ihrer Körperwendung zum Zentrum viel bewegter als die statisch-frontale Cäcilia. Insgesamt sind dies Übereinstimmungen, aber keine Motive, für die sich nur bei Schreinen finden lassen, so daß man auf ihr Vorbild nicht angewiesen war.[262]

Der Christus im Tondo an der Schmalseite des Heribertschreins spannt mit seinem ausgestreckten, segnenden Arm die Tunika um seinen Körper. Dieser Arm ist perspektivisch stark verkürzt (Abb. 17). Weder das Gewandmotiv noch die Verkürzung sind beim Cäcilientympanon zu finden.

Die Assistenzfiguren Cäcilias, Valerianus und Tiburtius, sind mit einem bis zu den Knöcheln reichenden, gegürteten Gewand bekleidet. Darüber tragen sie einen Umhang, der durch eine Fibel am Kragen geschlossen wird. Auch dieses Gewandmotiv ist am Schrein nicht zu finden. Die Gewandbildung bei den seitlichen Figuren des Tympanons hat einen graphischen Charakter. Besonders deutlich wird dies bei Tiburtius, an dessen Beinen sternförmige Faltengrate aufgelegt sind (Abb. 64). Diese Darstellung ist die Kopie eines Faltenmotivs am rechten Bein des Christus der Gustorfer Chorschranken (Abb. 113).[263] An dieser Stelle treten auch die spitzwinkelig ineinandergestellten Falten auf, die so typisch für die Gruppe der Kölner Bildhauerarbeiten nach 1150 ist. Ein ganz ähnliches Motiv findet man auch bei Valerianus‘ rechtem Oberschenkel.

Die Gewandbildung bei den meisten Aposteln des Heribertschreins ist demgegenüber viel lockerer und geschwungener. Die Kleidung schmiegt sich den Körpervolumina nicht eng an, sondern umspielt sie vielmehr. Anstelle kantiger Grate bestimmen weich fallende Falten die Kleidung. Gut kann man das beispielsweise bei Johannes (Abb. 19) dem Evangelisten und Bartholomäus (Abb. 18) sehen. Bei anderen Aposteln wie Simon (Abb. 20) und Jakob ist die Gewandbildung weniger locker. Bei Ersterem bewirkt die Drehbewegung des Oberkörpers ein straffes Spannen des Gewandes mit geradem Faltenwurf. Auch bei den Assistenzfiguren

[262] Vgl. dazu Kap. 6.4.1 zur Verteidigung der jetzigen Tympanonanlage, das Beispiele von Halbfiguren auf Tympana im 12. und frühen 13. Jahrhundert aufzeigt.

des Tympanons sollen die spitzen Falten an den Oberschenkeln die Gewandspannung durch das Hinknien verdeutlichen (Abb. 63 und 64). Jedoch ist hier ein Faltenmotiv auf den Körper aufgelegt worden. Es hat eher symbolischen Charakter, als daß es tatsächlich die Bewegung der Figur ausdrückt.

Die Figuren des Heribertschreins zeigen eine große Variabilität bei den Physiognomien, den Frisuren und Bärten. Beim Tympanon haben die männlichen Figuren glatt gesträhnte Haare mit Buckellocken, Cäcilia geflochtene Zöpfe – beides Motive, die am Schrein nicht zu finden sind. Die Gesichtsbildung bei den Figuren des Steinreliefs ist stilisierter als beim Schrein. Die Gesichter der Apostel sind von großer Naturnähe geprägt. Dennoch sind Qualitätsunterschiede auszumachen, beispielsweise reichen die Figuren der Stirnseiten nicht an die antikische Anmutung der Apostel heran.

Die Körperproportionen sind bei den Figuren des Bogenfelds ausgewogen, bei den Sitzfiguren des Schreins sind die Oberkörper, offenbar in Hinblick auf die Untersicht, gelängt. Demgegenüber wirken die Arme leicht verkümmert.

Abgesehen vom Motiv der Halbfigur, das bei den Schreinen mehrmals auftaucht – dies aber stets in Tondi – verbindet die Figuren des Tympanons von St. Cäcilien wenig mit der Metallkunst. Die Gewandbehandlung ist graphischer, zum Teil sogar symbolischer Natur. Wichtigstes Ziel ist es dabei, die Plastizität der einzelnen Körperpartien zu verdeutlichen. Beim Heribertschrein fällt die Kleidung lockerer, und wenn sie straff gespannt ist, bezeichnet sie die Drehbewegung der Figur. Und schließlich zeigen die Physiognomien und Haartrachten beim Heribertschrein eine größere Variationsbreite als beim Tympanon.

Das Brauweiler Retabel wird auch von Reiner Haussherr unter dem Einfluß des Heribertschreins angesehen.[264] Er geht dabei – wie seine Vorgänger – nicht auf die Probleme ein, die sich aus den unterschiedlichen Aufgaben und Materialien ergeben, sondern auf motivische Details und Einzelheiten der Gewandbildung: Der Autor vergleicht die beiden Marien (Abb. 16 und 31) und stellt Übereinstimmungen bei den Hängefalten zwischen den Unterschenkeln fest.[265] Durch die versetzte Fußhaltung ist das Motiv bei der Maria des Schreins lebendiger, beim Retabel dagegen durch die symmetrische Haltung schematischer. In der instabilen Körperhaltung des Bischofs links der Brauweiler Maria, sieht Haussherr eine vereinfachte Abwandlung des Haltungsmotivs der Engel auf der Stirnseite des Heribertschreins. Wieso nun aber auf einmal, nachdem im Kölner Raum bereits seit Jahrzehnten wieder eine Tradition großformatiger Steinskulptur besteht, auf

[263] Vgl. Kapitel 6.7 zur vergleichenden Beschreibung der Gustorfer Chorschranken.
[264] Haussherr 1973, 397.
[265] Ebd.: „Das Verhältnis der kleinen, gebrochenen Hängefalten zwischen den Beinen Mariens zu den diesen aufliegenden Teilen des Gewandes ist bei beiden Darstellungen sehr ähnlich."

Goldschmiedekunst als Vorbild zurückgegriffen werden soll, erklären weder Beenken noch Haussherr.

Die Ausformung der Gewandfalten im Beinbereich der Marien ist in der Tat vergleichbar. Bei der Madonna des Heribertschreins sind die Unterschenkel straff von Stoff überspannt und treten plastisch hervor. Zwischen den Beinen bilden sich spitzwinkelige Gewandfalten, die den Eindruck schwerer Stofflichkeit evozieren. Neben Marias linkem Schienbein fällt das Gewand gerade nach unten. Das Obergewand endet an den Knöcheln mit einer breiten Schmuckborte, worunter das Untergewand sichtbar wird, das auf den Füßen aufliegt.

Bei der Madonna des Brauweiler Retabels liegt der Stoff nicht ganz so glatt auf den Unterschenkeln auf, wobei sich auch hier hängende Falten dazwischen bilden. Am linken Unterschenkel hängt das Gewand zur Seite, jedoch nicht so ausgeprägt wie bei der Maria des Schreins. Der Saum des Obergewandes ist nicht durch eine Borte abgeschlossen und vollzieht – anders als bei der Treibarbeit – eine in etwa halbkreisförmige wellige Bewegung. Nur ein Zipfel des Untergewandes lappt am rechten Fuß hervor. Sehr ähnlich ist bei beiden Marien, daß sich der Saum des Unter- beziehungsweise Obergewandes zu einer schmalen Wulst nach oben einrollt.

Insgesamt ist der Charakter des Stoffes bei der Brauweiler Madonna viel weicher und lockerer als bei der vermeintlichen Deutzer Vorlage. Auch an Stellen, an denen der Stoff direkt am Körper aufliegt, bilden sich eine Vielzahl von Gewandfalten. Ganz anders ist dies bei den Figuren der Schmalseite des Heribertschreins. Dort wechseln sich gratige und spitzwinkelige Falten mit glatten Flächen an den Extremitäten ab.

Völlig unterschiedlich sind auch die Jesuskinder dargestellt. Der Deutzer Christus, der, locker von der Mutter gehalten, auf ihrem linken Oberschenkel sitzt, wendet sich mit Körper und Gesicht dem Engel links zu (Abb. 34). Sein rechter Arm ist segnend ausgestreckt und der Oberkörper in dieselbe Richtung nach vorne gebeugt. Beim Christus aus Brauweiler ist dieselbe Art des Gewandes festzustellen, es ist ein togähnlicher Umhang. Das Kind wendet sich nun aber freundlich lächelnd zum Betrachter und hat beide Hände segnend erhoben. Anstelle des ausgestreckten rechten Arms liegt dieser nun eng angewinkelt am Körper. Mehr noch: Er ist unter der Bauchschlinge der Toga festgesteckt, offenbar um das Herumzappeln des Brauweiler Christuskindes zu vereiteln.

Und wie sieht es mit dem Standmotiv und der Gewandbildung des Bischofs Nikolaus links der Madonna aus? (Abb. 31) Reiner Haussherr vergleicht ihn mit den Engeln des Heribertschreins:

> In seinen schmalen Proportionen, der leichten Wendung nach rechts, dem Ansetzen zum Schreiten entspricht er den Engeln zu beiden Seiten Mariens am Schrein, wo die Bewegung durch eine geringfügige Knickung der Figurenachse dargestellt ist. Im

> Retabel ist sie in eine große, erst beim zweiten Hinsehen auffallende S-Kurve verwandelt. Auch Details wie die spitzwinkeligen, ausgesetzten Falten stimmen überein.[266]

Tatsächlich steht Nikolaus etwas unsicher auf zwei Wolkenkringeln. Eigentlich berührt nur sein linker Fuß den Untergrund, der rechte schwebt vor den Wolken. Auch die Engel des Schreins stehen auf abgeschrägten Postamenten, die in ihrer Unregelmäßigkeit vielleicht einen landschaftlichen Untergrund andeuten sollen. Ihre Beine sind parallel, aber deutlich in den Knien geknickt. Durch die Tatsache, daß ihr Gewand bis zur Bodenscholle reicht, wirken sie dennoch standfest.

Beim Brauweiler Bischof ist die Parallelität der Beine durch die unterschiedliche Fußhaltung aufgebrochen. Bemerkenswert ist auch, daß er sich viel stärker zum Betrachter dreht als die Engel, deren Köpfe sogar im Profil gezeigt werden. Während Nikolaus nur seinen Kopf zum Jesuskind neigt, beugen die Engel ihren ganzen Oberkörper leicht nach vorne, die Köpfe bleiben dabei in derselben Achse.

Frappierend ähnlich scheint auf den ersten Blick die Armhaltung des Bischofs mit dem des Engels an gleicher Stelle. Nikolaus verfügt jedoch offenbar über einen zweiten Ellenbogen, denn nur so läßt sich der Knick von 90 Grad unterhalb des rechten Handgelenks erklären.

Und wie sieht es mit den von Haussherr festgestellten Übereinstimmungen der spitzwinkeligen Gewandfalten aus? Bei den Engeln finden wir sie in jenem Gewandteil, die von den Ärmeln und dem Rücken nach unten hängen. Hier erkennt man die Falten, die wie der Querschnitt von ineinandergestellten Eistüten aussehen. Im Bereich der Beine fällt der Umhang jedoch weicher. Der Stoff hängt locker zwischen und neben den Schenkeln und stößt sacht auf den Füßen auf.

Bei der Figur des Bischofs Nikolaus finden wir unser charakteristisches Faltenmotiv nur im Bereich seines linken Unterschenkels. Markant sind hier zwei übereinander liegende v-förmige Falten von der glatten Fläche des Schienbeins abgesetzt.

Dasselbe Motiv kann man an gleicher Stelle bei einer Figur des Tympanons von St. Pantaleon wiederfinden (Abb. 119): Es ist die der Maria, die in adorierender Haltung links des Christus steht (Abb. 124). Während bei Nikolaus dieses markante Motiv mit dicken, sich parallel spannenden Faltenwülsten gestaltet ist, sind diese bei der Maria des Tympanons leicht gebogen, feiner und organischer geformt.

Auch bei dem Gewand des Christus tauchen zwischen den Unterschenkeln die beiden spitzwinkelig ineinandergestellten Falten auf (Abb. 121). Hier sind sie in der Ausformung dem Motiv bei Nikolaus am nächsten. Die Figur des Jesus hat eine kontrapostische

[266] Haussherr 1973, 397.

Beinhaltung. Dadurch spannt sich der Stoff zwischen dem geraden und dem leicht ausgestellten Bein. Erst deswegen können die realistisch wirkenden v-förmigen Falten entstehen. Bei der parallelen Beinhaltung des Bischofs dürfte sich der Stoff nicht so zwischen den Beinen spannen. Es handelt sich offensichtlich um eine Motivübernahme, und keinen durch die Körperhaltung motivierten Faltenverlauf.[267]

Daneben fallen weitere Übereinstimmungen mit den Figuren des Tympanons auf: Das leichte Beugen der Knie bei aufrechtem Oberkörper finden wir sowohl bei Maria als auch bei Johannes links von Christus (Abb. 119). Weiterhin sind die Handgelenke Mariens in ihrer fürbittenden Geste unnatürlich stark nach oben geknickt, so daß fast derselbe schlauchartige Eindruck erweckt wird wie bei Nikolaus´ rechtem Arm (Abb. 124-125). Darüber hinaus entdeckt man beim Saum des Gewandes Christi das wulstige Einrollen des Stoffes wieder, das man schon bei der Madonna des Retabels feststellen konnte (Abb. 121 und 123).

Das Tympanon von St. Pantaleon ist meiner Ansicht nach ein viel wahrscheinlicheres Vorbild für das Marienretabel aus Brauweiler. Die von Haussherr festgestellten Bewegungs- und Gewandmotive lassen sich eher davon ableiten als von den Figuren des Heribertschreins. Hier ist nichts, was sich aus dem Pantaleonstympanon heraus nicht besser erklären würde. Daneben lassen offensichtliche Unterschiede wie das Material, das Format und das Verhältnis von Figur und Reliefgrund die These von der Übertragung von Motiven und Gestaltungsweisen der Kleinkunst in die der Bauplastik zunehmend unwahrscheinlich erscheinen.

4.2.1.3 Zusammenfassung der Vergleiche

Wir haben die rheinischen und maasländischen Schreine unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses der Figuren zur Architektur, zur Rahmung und zum Reliefraum untersucht. Bei den Schreinen kann man feststellen, daß sich die Bildfeldrahmungen zum Teil ambivalent zeigen zwischen raumdefinierender Architektur, Reliefraum und Ornament. Sie stellen so einen Vermittler zwischen Bild- und Betrachterwirklichkeit dar. Ein Beispiel dafür sind die Seitenflächen des Hadelinusschreins.

Dagegen gibt es beim Xantener Schrein des heiligen Viktors keinen Bildraum, da die emaillierten Pilaster zu flach sind, um den Eindruck von Räumlichkeit hervorzurufen. Beim Pfingstretabel aus dem Musée Cluny ist der Bildraum unklar, da die Apostelfiguren nicht auf der Bodenfläche sitzen.

[267] Dasselbe Zitieren von Faltenmotiven, bei dem das Vorbild falsch verstanden wurde, finden wir auch im Beinbereich des Tiburtius vom Cäcilientympanon, wo fächerartige Faltenbündel des Christus von den Gustorfer

Anders ist es bei den Aposteln des Kölner Heribertschreins: Durch ihre gesteigerte Plastizität treten sie weit über die Architekturgliederung hervor, wodurch ein realistisches Kommunizieren der Figuren möglich ist. An der Schmalseite mit Madonna und Engeln entsteht trotz der zusammenfassenden Rahmung kein gemeinsamer Bildraum. Der Kleeblattbogen ist lediglich ein Würdemotiv mit Ornamentcharakter. Auf der gegenüberliegenden Seite mit Heribert und dem Christustondo zeigt sich die ambivalente Disposition der Rahmung zwischen Mittel der Raumdarstellung und Ornament.

Schwieriger ist es, das Verhältnis der kölnischen Bauplastik zur architektonischen Rahmung und zum Reliefraum darzustellen. Zum einen ist sie aus ihrem baulichen Zusammenhang gerissen worden, zum anderen haben nur die Gustorfer Chorschranken eine architektonische Binnengliederung. Sie sind vermutlich zeitlich vor den Kölner Schreinen zu datieren.

Die Arkadengliederung spielt hier zwei unterschiedliche Rollen. Zum einen dient sie als Rahmung für die statuarischen Einzelfiguren wie zum Beispiel die Apostel. Zum anderen werden Szenen hinter der Architektur fortgeführt wie etwa bei den Frauen am Grab, wodurch der Eindruck räumlicher Tiefe entsteht. Das Raumverständnis ist also ein komplexeres als beim Schrein des heiligen Heribert. Ein ambivalenter Charakter der Arkaden zwischen Ornament einerseits und räumlichem Architekturelement andererseits entsteht jedoch nicht.

Beim Tympanon von St. Cäcilien besteht das Problem möglicher nachträglicher Veränderungen. Man kann aber feststellen, daß den Figuren, anders als bei den mehrfigurigen Szenen der Schreine, viel Platz zur Verfügung steht und es zu keiner Staffelung der Personen kommt. Ein weiterer Unterschied ist, daß die Figuren den Rahmen nicht überschneiden, die Komposition aber von der Halbkreisform bestimmt wird. Der eigentliche Reliefraum wurde bei der ursprünglichen Anbringung durch die Tiefe des Türsturzes bestimmt, auf dem die Figuren wie auf einer Raumbühne agierten.

Dagegen bewegen sich die Figuren des Brauweiler Marienretabels nur noch zum Teil auf ihrer durch die Standfläche des Wolkenbands bestimmten Raumbühne. Die Binnenarchitektur besteht aus einem Muschelbaldachin, der aber eher Teil des Thrones ist, als daß er baulichen Charakter hat. Hierin unterscheidet er sich von der rahmenden und den Reliefraum bestimmenden Baldachinarchitektur beim Kuppelreliquiar von Hochelten. Die Raumtiefe des Retabels wird von den annähernd vollplastischen Figuren bestimmt. Die Personen selbst haben fast keine Verbindung mehr zum Grund, dagegen sind beim Heribertschrein die hinteren Elemente als Basrelief gearbeitet.

Chorschranken paraphrasiert werden.

Eine weitaus größere Bedeutung als Fragen nach Architekturabhängigkeit und Räumlichkeit wurde in der Literatur den vermeintlichen Übereinstimmungen von Detailmotiven zwischen Metall- und Steinplastik beigemessen.

Vergleicht man die vielfigurigen Szenen des Hadelinusschreins mit den zeitlich nahen Darstellungen der Gustorfer Chorschranken, so erkennt man den entschieden statuarischeren Charakter der Schrankenfiguren. Bei den frontalen Aposteln des Viktorschreins fällt andererseits deren noch steifere Haltung auf. Die Gewandbehandlung zielt in Gustorf darauf ab, die Volumen der einzelnen Körperteile herauszuarbeiten. Beim Hadelinusschrein sind die blockhaften Gewänder dagegen als Kompositionselement der Szene zu verstehen. Daneben zeigen die Figuren des Schreins aus Visé eine erheblich größere Variationsbreite bei den Physiognomien und Haartrachten. Das Gewandmotiv der Xantener Figuren differiert von dem der Gustorfer, die Gestaltung ist insgesamt sehr vereinfacht und flach, während im Gegensatz dazu die plastisch hervortretenden Köpfe stehen.

Das Motiv der Halbfigur beim Tympanon von St. Cäcilien taucht auch auf den Dachflächen des Heribertschreins und beim Christus an einer Schmalseite auf. Dort aber immer in einem Tondo, in dem die Figuren, im Gegensatz zur streng frontalen und statischen Cäcilia, sehr bewegt dargestellt werden. Auch die Gewandbehandlung ist unterschiedlich. Während die Falten bei Assistenzfiguren des Tympanons eher graphischen Charakter haben, werden die Apostel des Schreins in einem locker geschwungenen Gewand dargestellt. Wenn dort Spannung in den Falten gezeigt wird, ist diese aus der Drehbewegung zu erklären, bei Tiburtius und Valerianus wirken die Falten zum Teil wie aufgelegt. Bei der Gegenüberstellung der Physiognomien fällt die größere Naturnähe bei den Aposteln des Schreins auf. Die Gesichter der Steinplastiken wirken dagegen um einiges schematischer.

Das Brauweiler Marienretabel wird in der Literatur als das Paradebeispiel für den Einfluß der Goldschmiedekunst auf die Monumentalplastik dargestellt. Ein Vergleich mit der Madonna vom Schrein des heiligen Heriberts vermag jedoch in den Gewandmotiven mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten zu konstatieren. Während sich bei der Maria des Schreins glatte mit faltigen Partien abwechseln, überrieseln in Brauweiler die Falten den ganzen Körper. Sie steht damit der Grabplatte der Plektrudis ungleich näher. Völlig divergent sind auch Bewegungsmotiv und Ausdruck der Jesusknaben. Und schließlich stammen das Stand- und Gewandmotiv des Bischofs Nikolaus nicht vom Heribertschrein, sondern viel wahrscheinlicher vom Tympanon von St. Pantaleon.

4.2.2 Exkurs zur Konstruktion des Byzantinischen in der romanischen Plastik des Rheinlandes

Der Ausdruck „Byzanz“ schwebt diffus in der Literatur als Einflußfaktor über der Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Mitteleuropa. Dabei werden klassische Tendenzen bei Kunstwerken, ebenso wie bestimmte ikonographische Motive, die aus dem ehemaligen oströmischen Reich kommen, als byzantinisch bezeichnet. Als Vorbilder gelten byzantinische Werke der Schatz- und Textilkunst sowie Elfenbeinreliefs von Kästchen oder Einbänden von Kodizes. Der Zeitraum ist hierbei weit gefaßt. Meist ist mit byzantinischer Kunst in unserem Zusammenhang jene aus der mittelbyzantinischen Periode von 843 bis 1204 gemeint.[268] Tatsächlich gab es in Europa mehrere Wellen verstärkten byzantinischen Einflusses, wie die in der Zeit der Verbindung der Ottonen nach Byzanz über Kaiserin Theophanu oder die Einwirkungen durch die Kreuzfahrer und ihre mitgebrachte Beute im 12. Jahrhundert.[269]

Wenn es um die Vorbildhaftigkeit byzantinischer Arbeiten für mitteleuropäische Kunstwerke geht, ist fast allen Autoren gemeinsam, daß sie mit konkreten Beispielen aus dem Osten geizen, beziehungsweise dann die konkreten Beispiele meist nur wenig Spezifisches erklären. In der Regel trifft selbst die klassische Madonnentypologie nur mit mehr oder weniger großen Einschränkungen zu.

Walter Bader macht zum Beispiel beim Brauweiler Marienretabel (Abb. 31) zwei beeinflussende Faktoren aus:[270] In der Loslösung der Figuren vom Grund und in der diagonalen Herausdrehung in den Raum, erkennt er – ganz in der Welt einer Stilgeschichte mit Eigenleben – einen „latent gotischen Manierismus“. Daneben beobachtet er einen „wachsenden Einstrom byzantinischer Ikonographie und Form“. Die Kleinplastik sei der Steinplastik hinsichtlich dieser Übernahmen in der Entwicklung voraus. Bader nennt als Beispiel das Schwarzrheindorfer Mariensiegel von 1172 „die erste Darstellung der byzantinischen Elëusa im Norden, über deren Körper das Gewand wie ein plissierter Schleier rieselt, zwanzig Jahre vor dem Gewand der Plektrudis.“[271]

Im Katalog zur Ausstellung „Rhein und Maas“ wird beim Kreuzreliquiar aus Sainte-Croix in Lüttich (Abb. 28) auf einen Zusammenhang verwiesen, der auch bei vielen anderen Goldschmiedearbeiten gesehen wird:

---

[268] Die Perioden der früh-, mittel-, und spätbyzantinischer Kunst werden durch die Zäsuren der Bilderstürme (726-843) und der lateinischen Besetzung (und Plünderung) Konstantinopels und der nordwestlichen byzantinischen Gebiete (1204-1261) getrennt.
[269] Vgl. Weitzmann 1982.
[270] Bader 1937, 206.
[271] Ebd..

> In Typus, Form und Komposition zeigt das Reliquiar eine starke Anlehnung an byzantinische Vorbilder, deren unmittelbare Kenntnis damals im Maasgebiet vorausgesetzt werden kann.[272]

Welche Vorbilder dies sind, läßt Dietrich Kötzsche freilich im Dunkeln. Auch im Artikel über das Armreliquiar Karls des Großen[273] schreibt er:

> Gliederung und Komposition und der Typus der repräsentativen Halbfigur gehen *offensichtlich* auf byzantinische Vorbilder zurück, Metallarbeiten oder auch Elfenbeinkästchen, wie sie sich aus dem 12. Jahrhundert erhalten haben.[274]

Rainer Budde meint, das Vorbild für die Gustorfer Chorschranken sei in der zeitgenössischen Malerei zu suchen:

> Man versuchte die Sprache des Bildes in Skulptur zu übertragen, die langgezogene Ösenfalte, die vor allem in der unteren Gewandpartie vorkommt, ist eine Umsetzung mittelbyzantinischer Motive aus der Buchmalerei in die Skulptur.[275]

Dann schränkt er aber ein:

> Es soll keineswegs postuliert werden, daß der Bildhauer sich einer Vorlage aus der Buchmalerei direkt bedient habe, vielmehr müssen die Übereinstimmungen durch den modischen Geschmack der Zeit und das künstlerische Temperament erklärt werden.[276]

Byzanz ist offenbar für vielen Kunsthistoriker ein Alibi für unpräzise Formulierungen, und oftmals nicht mehr als ein vager Pool an Antikenassioziationen, die man dem vermeintlich kontinuierlichen Antikenreservoir von Byzanz unterschiebt.

Beim Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) stellt die Literatur ebenfalls Bezüge zu Byzanz her.[277] Dabei stehen zwei Aspekte im Vordergrund: Zum einen unterstellt man den mittleren drei Figuren aufgrund ihres Naturalismus in der Körperhaftigkeit und Gewandbildung eine Abhängigkeit zu byzantinischer Kleinkunst. Zum anderen wird auf das abgewandelte ikonographische Motiv einer Deësis beim Tympanon verwiesen.[278] Die mittelbyzantinische Deësis zeigt den frontal thronenden Christus mit dem Kodex in der linken Hand, an seiner Seite stehen ihm zugewandt in fürbittender Haltung Johannes der Täufer und Maria. Beim Tympanon von St. Pantaleon wird Christus jedoch stehend gezeigt und die Dreiergruppe um zwei Personen erweitert. Es handelt sich wohl um die Figuren des Kirchenpatrons Pantaleon und des Klostergründers Erzbischof Bruno. Daneben ist wie bei der Deësis an französischen Portalen aus Johannes dem Täufer der Evangelist Johannes geworden. In der Literatur zum

[272] Kat. Rhein und Maas 1972, 243f, G5.
[273] Entstanden in Lüttich um 1166-1170, heute in Paris, Musée de Louvre, Inv. No. Orf. 26
[274] Kat. Rhein und Maas 1972, 244, G6 (Hervorhebung durch die Autorin).
[275] Budde 1979, 66, Nr. 114.
[276] Ebd..
[277] Vgl. Kap. 9.1 zur Rezeptionsgeschichte des Tympanons von St. Pantaleon.
[278] Als erster benennt dies Hermann Schnitzler, vgl. Schnitzler 1956, 21, Nr. 36

Tympanon von St. Pantaleon ist mal von einem byzantinischen Grundton die Rede,[279] mal nimmt man byzantinische Elfenbein- oder Treibarbeiten als Vorbilder an.[280] Etwas anschaulicher wird Anton Legner, der die über Byzanz vermittelte Antikizität der Christusfigur hervorhebt.[281] Auch Ulrike Bergmann verweist auf das klassisch-byzantinische Formengut.[282] Und zum Tympanon von St. Cäcilien schreibt sie:

> Wie so viele andere Kunstwerke der Zeit ist sicher das Cäcilientympanon, was Gesamtkomposition und Anlage der Einzelfiguren angeht, nicht ohne byzantinische Vorlagen denkbar.[283]

Leider versagen uns auch hier die Autoren die Benennung konkreter Vorbilder.

Noch unbefriedigender sind Äußerungen, die weniger mit tatsächlicher Forschung, als mit der Verselbständigung einer kunsthistorischen Interpretation von ihrem Objekt zu tun haben:

Peter Bloch sieht 1961 in seinem Bändchen über Kölner Madonnen hinter der hieratischen Frontalität und ihrem halbfigurigen Typus der Siegburger Madonna (Abb. 51-52) Vorbilder aus Byzanz, die durch Elfenbeinreliefs nach Köln gelangt sein könnten.[284]

Im Katalog Rhein und Maas weist Reiner Haussherr rund zehn Jahre später darauf hin, daß die Madonna dem byzantinischen Typus der Hodegetria entspräche, die gekreuzten Beinen des Kindes aber in Byzanz nicht nachzuweisen seien. Er betont den Gegensatz zwischen dem vollplastischen Kopf der Mutter und dem flachgepreßten Relief ihres Leibes und dem des Kindes, und meint: "*man möchte fast von einer Reliefikone sprechen* [...]."[285]

Im Katalog zur Ausstellung Monumenta Annonis von 1975 stellt Anton Legner die Siegburger Madonna in einen eher abstrakten Zusammenhang zur byzantinischen Kunst, als er schreibt:

> Aus der intuitiven Erfassung des Bildgehalts einer „alten apostolischen Heiligkeit" des byzantinischen Ikons, entsteht zugleich der *Eindruck einer Reliefikone* in der verhaltenen Form der plastischen Erscheinung und der Präziosität des Bildnerischen.[286]

1977 wiederholt Reiner Haussherr im Katalog „Die Staufer" seine Ansichten aus „Rhein und Maas" wenn er darlegt, daß die Flachheit des Reliefs und der Typus der Hodegetria *an eine byzantinische Reliefikone erinnere*, von dem sie sich aber durch die Rundheit des Hauptes und die gekreuzten Beine des Kindes unterscheide.[287]

---

[279] Beenken 1923, 125ff.
[280] Witte 1932, 44.
[281] Legner 1975, 219.
[282] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 304, E 81.
[283] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 355, E 118.
[284] Bloch 1961, 8.
[285] Kat. Rhein und Maas 1972, 300, J31 (Hervorhebung der Autorin). So ähnlich auch bei Haussherr 1973, 400.
[286] Legner 1975, 219 (Hervorhebung der Autorin).
[287] Kat. Staufer 1977, 352 (Hervorhebung der Autorin).

1985 schließlich formuliert Anton Legner dann unverhohlen:

> Die Siegburger Madonna *ist eine Reliefikone*, die von einer Art konkaver Mandorla hinterlegt ist. Es scheint, als bildete diese Rückfläche mit dem palmettenverzierten Sockel einen Thron, auf dessen Sitz, vor der Rücklehne, das *plastische Halbfigurenbild einer Ikone byzantinischen Typs* aufgestellt ist. Sollte sich das *Ikon der Muttergottes* als inthronisiertes Marienbild verstehen?[288]

Sind also die Steinplastiken, die im Kölner Raum nach der Mitte des 12. Jahrhunderts entstehen, also ein Blow-up ins Großformat von byzantinisch beeinflußten Elfenbeinreliefs oder Treibarbeiten? Methodisch sauber wäre es dann, danach zu fragen, ob es eine byzantinische Bildhauerei in Köln gegeben hat, vergleichbar dem Fall der Paderborner Bartholomäuskapelle, die Bischof Meinwerk 1017 durch „operarios graecos" errichten ließ.[289]
Da in der Literatur so leichtfertig mit dem Begriff der byzantinischen Reliefikone umgegangen wird, muß sich eine weitere Erörterung erst einmal um eine präzise Definition bemühen, bevor allzu generalisierende Schlüsse daraus gezogen werden.
Bei Reliefikonen handelt es sich fast immer um Marmorreliefs, die an unterschiedlichsten Orten in oder an byzantinischen Kirchen auftauchen. Sie stellen die Einzelfigur eines oder einer Heiligen dar, die entweder ganz oder als Halbfigur gezeigt wird. Selten gibt es mehrfigurige Darstellungen, und wenn doch, dann in kleinem Format. Stets ist es ein Relief, das mit einer Rahmung versehen ist. In ihrer Heiligkeit und als Mittel und Ort der Proskynese[290] hat sie weder lehrenden noch schmückenden Sinn und wird aus jedem möglichen architektonischen oder zyklischen Zusammenhang herausgehoben.[291]
Ganz offensichtlich stimmt nur ein Merkmal der Siegburger Madonna mit diesen Kriterien überein, nämlich die Tatsache, daß es sich um eine Halbfigur handelt. Sie ist weder ein Relief, sondern ist sogar teilweise vollplastisch, noch besitzt sie eine Rahmung. In ihrer Funktion, sei sie nun die Bekrönung für einen Abtstuhl gewesen[292] oder Teil einer steinernen Tumba für Erzbischof Anno,[293] ist sie auch nicht das Objekt der Anbetung, besitzt keine inhärente Heiligkeit, kurz sie ist definitiv keine Ikone.[294]
Figurative plastische Werke byzantinischer Künstler gibt es im lateinischen Westen des 12. Jahrhunderts nur in den Gebieten Italiens, die enge wirtschaftliche und kulturelle Verflechtungen mit Byzanz haben. Und auch hier sind die Beispiele eher rar. Reliefikonen aus dem 11. und 12. Jahrhundert finden sich in Oberitalien, in S. Marco in Venedig sowie

[288] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 375, F2 (Hervorhebungen der Autorin).
[289] Es handelte sich hier wohl um einen byzantinisch geschulten Meister aus Süditalien.
[290] Heiligenverehrung mittels Kniefall.
[291] Lange 1964, 11.
[292] Vgl. Beitz 1921.
[293] Vgl. Bloch/Mittler/Roggendorf 1967.
[294] Zur Frage nach der einstigen Funktion dieses Fragments vgl. Kap 5.1 zur Rezeptionsgeschichte der Siegburger Madonna.

Ravenna, und im Süden, wie beispielsweise in Trani oder Messina.[295] Das am häufigsten vorkommende Motiv ist das der „Maria Orans“, bei der die frontal stehend gezeigte Muttergottes die Arme seitlich in anbetender Haltung nach oben anwinkelt. Es gibt aber auch halb- und ganzfigurige Hodegetrien und Heiligendarstellungen. Bei den Arbeiten des 12. Jahrhunderts handelt es sich in vielen Fällen nicht einmal mehr um die Schöpfungen byzantinischer Meister, sondern um die Einheimischer, die in deren Nachfolge stehen. Nördlich der Alpen existieren in dieser Zeit keine Reliefikonen.

Wenn man also von einem byzantinischen Einfluß auf die Kunst im Kölner Raum sprechen will, muß man dies auf die Kleinkunst beschränken. Und selbst hier ist es schwer, wirkliche Vorbilder vor der Zeit der Eroberung von Konstantinopel auf dem vierten Kreuzzug von 1204 zu benennen. Die kölnische Bauplastik hat nur insofern mit der byzantinischen zu tun, als daß auch sie einige klassische Tendenzen aufweist. Ob diese antikischen oder naturalistischen Züge aber denselben Ursprung haben, sei zunächst dahingestellt.

Ikonographische Übereinstimmungen, wie etwa das Deësismotiv, lassen nicht auf ein unmittelbares byzantinisches Vorbild schließen. Immerhin gibt es seit merowingischer Zeit den Import byzantinischer Schatzkunst und Textilien. Byzanz ist in der Tat eine Konstante in der Kunst des Früh- und Hochmittelalters im Deutschen Reich. Zur Erklärung warum es um 1150 zur Ausbildung großformatiger Bauplastik in Köln kommt, und zur Erklärung ihrer spezifischen Strukturen und Ausformungen trägt die „Byzanz-These“ jedenfalls nicht bei.

Die erwähnten Autoren tun also recht daran, daß sie uns keine konkreten Beispiele byzantinischer Vorbilder nennen. Nach dem, was wir darüber wissen, müssen wir zugeben: sie sind bislang nicht nachweisbar.

Im Jahr 1923 setzt sich Hermann Beenken kritisch mit dem von Johannes Klein[296] gesehenen Beziehungen zwischen Kleinplastik und Steinbildhauerei, sowie deren byzantinischen Beeinflussung auseinander.[297] Sein Resümee hat nach Lage der Dinge auch heute immer noch Bestand:

> Der Fehler liegt wohl vor allem darin, daß in allzu unvorsichtiger Weise Werke anderer Kunstgattungen, vor allem der Malerei und Goldschmiedekunst herangezogen worden sind, um Orientierungspunkte für die Einordnung steinplastischer Werke zu finden. Ein solches Hinüberziehen kann unter Umständen zwar sehr fruchtbar sein, kann aber da, wo die Beziehungen nicht ganz offensichtlich sind, zu vielen Fehlschlüssen Anlaß geben, solange nicht zunächst innerhalb jeder einzelnen Kunstgattung für sich das Bild der Entwicklung restlos klargestellt ist. Man darf etwa nicht damit beginnen, [...] daß man [...] aufgrund von Detailübereinstimmungen gleich von Kleinplastik [...] ableitet, oder daß man gewisse auffallende formale Einzelmotive, für die sich in byzantinischen Malereien oder Elfenbeinen Parallelen finden, auf

[295] Vgl. Lange 1964 dort verschiedene Beispiele.
[296] Klein 1916.
[297] Beenken 1923, 126.

Rechnung eines starken byzantinischen Einflusses setzt, der gerade in der Zeit hervortreten soll, in der das Werk entstanden ist.[298]

4.2.3 Ergebnisse der Vergleiche

Kommen wir zur Ausgangsfrage zurück, ob die Goldschmiedekunst, und hier insbesondere die der Schreine, das Vorbild für die großformatige Plastik nach 1150 im Rheinland ist.

Seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts taucht in kunstgeschichtlichen Abhandlungen über die rheinische Monumentalskulptur immer wieder die These auf, daß diese auf die eine oder andere Weise von Werken der Kleinkunst und Goldschmiedearbeiten abhängen. Mal vermeint man gemeinsame Gestaltungsprinzipien zu erkennen,[299] mal sieht man motivische Übernahmen,[300] mal erinnert nur die Flachheit von Reliefs an Treibarbeiten.[301]

Andere betonen eher Wechselwirkungen zwischen den Gattungen oder erklären die Ähnlichkeiten zum Produkt eines architektonischen Denkens dieser Epoche.[302]

In der kunsthistorischen Literatur werden Werke der Schatzkunst und der Bauplastik verglichen, ohne auf ihre spezifischen materiellen, medialen und funktionalen Unterschiede und Gemeinsamkeiten einzugehen. Man pickt sich diejenigen Aspekte heraus, die Ähnlichkeiten zwischen den Gattungen aufweisen, wägt sie aber nicht gegenüber den Differenzen ab, weil die Gesamtstruktur immer ausgeblendet wird. Im Kapitel über die Rolle von Musterbüchern war von der Prinzipien mittelalterlichen Zitierens von Kunst die Rede.[303] Üblich waren die selektive Übernahme eines Vorbildes und die Neukombination formaler Bestandteile. Zugleich wurde dargelegt, daß die Verwendung von bildlichen Zitaten unter einer dem neuen Werk gemäßen Prämisse stattfindet, die letztendlich die künstlerische Innovation gegenüber dem Vorbild darstellt.

Drei Werke der monumentalen kölnischen Steinplastik wurden exemplarisch mit zeitgleichen oder wenig älteren Arbeiten der Goldschmiedekunst verglichen. Es handelt sich um die Gustorfer Chorschranken, das Tympanon von St. Cäcilien und das Marienretabel aus Brauweiler. Dabei deckt die Spanne ihrer Entstehung ungefähr die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts ab.

Bei den Vergleichen fallen zunächst einmal grundsätzliche Unterschiede zwischen den Arbeiten der verschiedenen Gattungen auf: Die Schreine haben mehrere Ansichtsseiten, die inhaltlich aufeinander bezogen sind. Die kölnischen Werke der Bauplastik haben, sofern es

[298] Ebd..
[299] Klein 1916.
[300] Beenken 1926.
[301] Witte 1932.
[302] Mühlberg 1962.

sich nicht um Kapitelle handelt, nur eine Ansicht. Bei den Arbeiten aus Metall bilden die architektonischen Elemente sowohl bei der Binnen- als auch bei der Außenstruktur das Grundgerüst. Die Steinarbeiten sind in Architektur eingepaßt, und nur die Gustorfer Chorschranken weisen eine Binnengliederung durch Architekturelemente auf. Daneben unterscheiden sich die Werke bei den Materialien, in der Größe und in ihrer liturgischen Funktion. Gemeinsam ist ihnen, daß es sich um Reliefs handelt, wenn auch von oft sehr unterschiedlicher Plastizität.

Vermeintliche Übereinstimmungen zwischen Stein- und Goldschmiedearbeiten erweisen sich bei genauem Hinsehen als nicht verifizierbar: Man kann ein divergentes Verhältnis von Figur und Rahmung und damit der Raumauffassung konstatieren. Auch das Verständnis von Architektur zwischen Rahmung und Ornament bei den Metallarbeiten unterscheidet sich von jenem der Steinwerke. Bei den Schreinen kann man zum Teil ein sehr komplexes Verständnis des strukturellen Gesamtaufbaus beobachten, das letztendlich zu einer Verunklärung des gesamten Objekts zwischen bild- und raumhafter Darstellung und dem übergeordneten ornamentalen Prinzip führt.

Bei der Bauplastik gibt es ein klares Verhältnis der Figuren zu ihrer architektonischen Rahmung und gegebenenfalls zur architektonischen Binnengliederung. Dadurch läßt sich der Relief- beziehungsweise der Bildraum definieren, und zum Teil wird sogar Räumlichkeit erkennbar.

Bei den Schreinen muß man zwischen ihren vielfigurigen Szenen und den mehr statuarischen Darstellungen unterscheiden. Erstere wie zum Beispiel die Seitenflächen des Hadelinusschreins oder die Dachflächen des Heribertschreins eignen sich weniger zum Vergleich mit den Steinarbeiten.[304] Diese haben Monumentcharakter, bei der eine, wenn auch komplexe ikonographische Aussage auf den Punkt gebracht wird.

Beim Vergleich der Figurenauffassung, Gewandbildung und bestimmter Details wurden mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten ausgemacht. Besonders bestimmte Faltenmotive, die in der Literatur als Beleg für die Abhängigkeit der Monumentalplastik von der Metallkunst angeführt werden, erweisen sich als starkes Argument für die Falsifizierung dieser These. So kann nachgewiesen werden, daß Faltenmotive beim Tympanon von St. Cäcilien und beim Brauweiler Marienretabel mißverstandene Übernahmen von den Gustorfer Chorschranken beziehungsweise vom Tympanon von St. Pantaleon sind. Auch wenn die Schreinplastiken in der Figurenbildung und Gewandauffassung zum Teil naturnaher sind, hat sich die zeitgleiche

[303] Vgl. Kap. 3.3 zur Rolle von Musterbüchern bei der Tradierung von Kunst.
[304] Abgesehen von motivischen oder ikonographischen Vergleichen.

architekturgebundene Steinplastik nicht einmal in dieser Hinsicht daran orientiert, sondern an Werken der eigenen Gattung.

Vermutlich waren die Bildhauer, insbesondere die Steinbildhauer, auf ihr Material spezialisiert, da sie zu den Steinmetzen gezählt wurden. Verschiedene Materialien erfordern auch verschiedene künstlerische Lösungen. Es ist wahrscheinlicher, daß die Steinmetze stärker an die Traditionen ihrer eigenen Zunft gebunden waren. Hermann Beenken verweist auf die unterschiedlichen sozialen Rahmen von Goldschmieden und Bildhauern:

> Der Goldschmied des 12. Jahrhunderts repräsentiert vielleicht denjenigen Künstlertypus des nordischen Mittelalters, der am meisten außerhalb überpersönlicher Verbände steht. Er steht vielfach nicht in der klösterlichen Gemeinschaft, ist auch nicht Mitglied einer Hütte, sondern treibt ein bürgerliches Gewerbe. Er wandert, er wird nach hier und dort berufen.[305]

Neben dem Problem der zeitlichen Abfolge erweist sich also auch, daß ein unmittelbarer Kontakt von Goldschmieden und Bildhauern eher unwahrscheinlich war. Wieso ist nun aber die Goldschmiedekunst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts von so anderer Qualität als die Kölner Bauskulptur? Die Kleinkunst wie Elfenbeine und Goldschmiedearbeiten konnte sich an einer ununterbrochenen Tradition orientieren, antikes Formengut wurde schon in karolingischer und ottonischer Zeit tradiert. In der Bildhauerkunst des Rheinlandes besteht diese Kontinuität nicht. Die wenigen vorhandenen Steinplastiken des 11. Jahrhunderts orientierten sich wohl zum Teil an noch erhaltenen provinzialrömischen Vorbildern. Die ottonische und salische Bauplastik wurde bei dem Wiederaufleben der Steinplastik um die Mitte des 12. Jahrhunderts jedoch nicht rezipiert.

Richard Hamann zieht daraus folgenden Schluß:

> Wesentlich für Deutschland war die nie ganz abreißende antik-byzantinische Tradition, ein Mitgehen zwar mit der mittelalterlichen Entwicklung überhaupt, aber gewissermaßen am Leitseil dieser Tradition. Die Entwicklung äußert sich zunächst als eine diese Tradition zurückdrängende und rückbildende Primitivität und als Hineinschreiten in einen strengen, monumentalen Stil, sodann als Vorwärtsbewegung zu neuer Freiheit und zu einem Wiederfinden der überwundenen Natürlichkeit, wodurch eine starke Annäherung des Frühen und Späten entsteht. In diese eigene Entwicklung bricht nun die eigentlich mittelalterlich plastische, und zwar sowohl romanische wie die gotische als ein fremdes, z. T. nur mit widerstreben aufgenommenes Element hinein, unvermittelt, von außen, abrupt.[306]

Für Hamann und viele andere Autoren kommt dieser Einbruch von außen von der frühgotischen Plastik Frankreichs. Welche Werke und welche Aspekte sie dabei in den Vordergrund stellen soll im nächsten Kapitel dargelegt werden.

[305] Beenken 1926, 68.
[306] Hamann 1924, 21.

4.3 Die Bedeutung der frühgotischen Plastik der Ile-de-France

Der dritte Ansatz, das Aufkommen und die Ausbildung rheinischer Monumentalplastik um 1150 zu erklären, beschäftigt sich mit der Überlegung, welchen Einfluß die frühgotische Skulptur Frankreichs hierbei genommen haben kann. Dabei stoßen wir in der kunsthistorischen Literatur oftmals auf dasselbe Problem wie beim Thema „Byzanz“: Die Autoren scheuen größtenteils konkrete Vergleiche oder verweisen lediglich auf Übereinstimmungen bestimmter Detailmotive. So geht auch Anton Legner hart mit den Autoren ins Gericht, die den Anstoß für die Ausbildung der kölnischen Kunst im 12. Jahrhundert von außen annehmen, und betont stattdessen ihre enge lokale Eingebundenheit:

> Es bleibt nämlich festzuhalten, daß die Einzelwerke dieser Bildkunst [...] nirgendwo nähere Parallelen finden als eben unter ihresgleichen in Köln selbst. Dies belegt jedes Werk bis hin zur Siegburger Madonna. *Sicher gibt es in Chartres Ähnliches oder gar täuschend Ähnliches an Einzelformen.* Aussagefähiger als solche gewiß wichtigen Erkenntnisse bleibt aber die Tatsache ihrer kölnischen bzw. rheinischen Entstehung. Ihr kommt die Priorität vor den in kunstgeschichtlichen Zirkeln beliebten Herleitungsspielen zu. Dies wird deshalb betont, weil mitunter die Nachweisführung von Abhängigkeits-, Herkunfts- und der Beeinflussungskomponenten ein Resultat ergibt, aus dem man alles über das Kunstwerk herum erfährt, nur über dieses selbst nicht.[307]

Dabei stellt sich andersherum die Frage, ob man mehr über die Werke erfährt, wenn man sie als Kölner Produkte heimatstolz regionalisiert.

Im Folgenden soll exemplarisch anhand der Literatur aufgezeigt werden, welche Werke und welche ihrer Eigenschaften die Autoren aufgegriffen haben, die sich mit der „Frankreichthese“ beschäftigen. Dies soll zugleich die Grundlage für die detaillierten Vergleiche im dritten Abschnitt dieser Arbeit bilden, bei dem auch die Kritik Legners berücksichtigt wird.

Wilhelm Vöge befaßt sich 1908 mit zwei rheinischen Holzplastiken, der Zülpich-Hovener Madonna und dem Berliner Grabesengel, für die er erstmals einen gemeinsamen Meister annimmt (Abb. 132-134 und 136-137).[308] Bei dem Engel lobt er die Ausführung des Profils und verweist auf Parallelen zur französischen Kathedralplastik:

> Dieses ist besser beobachtet als die Vorderansicht des Kopfes, wie häufig im Mittelalter, besonders im gotischen. Mit feinem Gefühl für die Linie faßt es die

[307] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 374 (Hervorhebung durch die Autorin).

[308] Madonna aus einer Kapelle eines Gutshofes in Marsdorf bei Frechen (Kapelle seit 1157 im Besitz der Benediktinerinnen von St. Mauritius in Köln , die der „Ordo Siegbergensis“ zugehörten und dem Abt von St. Pantaleon unterstanden) heute in Zülpich-Hoven, Kloster Marienborn, Pappelholz und Rotbuche, Höhe: 67 cm, um 1170/80 (?) und ein Engel aus einer kölnischen Werkstatt, heute in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie, Inv.-Nr. 2969, Pappelholz, Höhe: 62 cm, um 1170/80.

> Silhouette eher und leichter als die Face: wofür eine Fülle überraschender Beispiele an französischen Kathedralen zu finden wäre.[309]

Für beide Figuren stellt er Parallelen zu Figuren des Portail Royal in Chartres fest:

> In der stilvollen Strenge der Falten erinnern diese Arbeiten an die nordfranzösische Plastik aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, an die *Archivolten der Chartreser Westportale* etwa.[310]

Sein Fazit ist dennoch vage:

> Ob unsere Kölner Holzstatuen Absenker der großen französischen Schule oder nur interessante Parallelen sind, bliebe zwar noch zu untersuchen.[311]

Mehrmals hat sich Richard Hamann mit der Frage des französischen Einflusses auf die deutsche Plastik des Mittelalters befaßt.[312] Bereits in der Einleitung war davon die Rede, daß der Autor die Skulptur der Rheinlande im 12. Jahrhundert von französischen Importen geprägt sieht.[313] So erklärt er auch die scheinbar primitiveren Formen der spätromanischen Skulptur gegenüber der ottonischen, die stark byzantinische (und somit antikische) Formen aufweise.[314]

Hamann scheut auch nicht vor konkreten Beispielen zurück: Die Gustorfer Chorschranken sieht er auf dem „Wege zur Gotik liegen“[315] und schreibt:

> Die Gustorfer Reliefs, von denen die Apostel neben Christus auszunehmen sind, [...] gehören zu einem Kreis von rheinischen Werken, in denen der westlich-französische Einfluß die deutsche byzantinische Tradition überwindet, und der Kreis der Chartreser Westfassade die maßgebliche Rolle spielt [...].[316]

Bei der Madonna der Schranken weist Hamann auf die feine Differenzierung eines mehr senkrecht und eines mehr schräg geführten Beins hin (Abb. 110). Er betont die feine Ausführung der Hände und die zarte Modellierung des Gesichts. Der Autor beschreibt die plastischen, dünnen und eng über den Körper geführten Falten und ihr naturalistisches Hängen seitlich der Unterschenkel, und weist auf die besondere Bedeutung der Gewandbehandlung hin:

> [...] in der bewußten Würde statuarischer Haltung, dem Faltenspiel und der selbständigen Bedeutung des Gewandes, das den durchgedrückten Körper nicht wie bei der Essener Madonna umrahmt, sondern überspielt und gliedert, [...] ein Gegenstück zur französischen Frühgotik der Chartreser Westfassade.[317]

---

[309] Vöge 1958 (1908), 51.
[310] Ebd., 53 (Hervorhebung durch die Autorin).
[311] Ebd..
[312] Vgl. u. a. Hamann 1924 und 1926/27.
[313] Vgl. Kap.1 Einleitung.
[314] Hamann 1924, 20.
[315] Ebd., 18.
[316] Ebd. 19f.
[317] Ebd..

Zum Vergleich bildet Hamann den unteren Türsturz des südlichen Seitenportals der Westfassade ab, der Szenen von der Verkündigung an Maria bis zu der an die Hirten zeigt (Abb. 158-159 und 196). Der Autor vergleicht auch die Reliefauffassung, wobei er die freie Bewegung der Figuren vor dem Grund betont. Dieser deute keinen Raum an, sondern sei reine architektonische Hintergrundsfläche.[318] Zusätzlich vergleicht Hamann die Hirten von Gustorf und Chartres (Abb. 111 und 195) und weist auf die Ähnlichkeit der Gewandmotive hin. Die in sich ponderierte statuarische Bewegung der Gustorfer Hirten sieht er als unnaturalistisch an, bei der die plastische Form die Bewegung um ihrer selbst Willen stilisiere. Gerade hierin sieht er die Überwindung der romanischen Gebundenheit und des „vorromanischen Naturalismus".

Paul Kutter verweist bei der Grabplatte der Plektrudis (Abb. 7) auf mögliche Zusammenhänge mit der französischen Gotik. Er stellt fest, daß das Halten eines aufgerollten Spruchbandes bereits in der gleichzeitigen französischen Plastik üblich sei. Die überlängte Gestalt und Haltung der Hände erinnern ihn an Pfeilerfiguren in Frankreich, wo der Bildhauer seine Schulung erhalten habe.[319]

Walter Bader beschreibt 1937 die Entwicklung der rheinischen Plastik, wie sie sich im Marienretabel von Brauweiler (Abb. 31) abzeichnet:

> Daß der Retabel schon wegen der Loslösung der Figur vom Grund – die im Querschnitt oval schmalen Körper sind diagonal in den Raum herausgedreht – spät zu datieren ist und welche Elemente zu diesem latent gotischen Manierismus geführt haben, ist bekannt: eine *nicht bestimmt faßbare Einsickerung der französischen Kathedralplastik*.[320]

Peter Bloch greift 1961 die Überlegungen Wilhelm Vöges auf und beschreibt die grätige und ungewöhnlich feine Gewandorganisation der Zülpich-Hovener Madonna, die von französischen Skulpturen inspiriert sei: „In Chartres muß dieser Meister gelernt haben".[321]

1962 verweist Fried Mühlberg auf die thronende Holzmadonna aus Schillingskapellen[322] (Abb. 56-57) und schreibt:

> Ein französischer (Chartreser?) Prototyp, von dem auch die Oberpleiser Madonna zehrt, scheint vorbildlich gewesen zu sein (z. B. hinsichtlich der Oberarmringe).[323]

[318] Wie zuvor schon beschrieben, wird hier tatsächlich keine Raumtiefe angedeutet, jedoch zeigt das Vorblenden von Arkaden über Szenen hinweg zumindest ein Vorne und Hinten an.
[319] Kutter 1924, 69f.
[320] Bader 1937, 206 (Hervorhebung durch die Autorin).
[321] Bloch 1961, 9.
[322] Thronende Madonna aus dem ehemaligen Prämonstratenser-Nonnenkloster in Schillingskapellen (bei Swisttal), Höhe: 52 cm, Nußbaum, um 1160, heute in Frankfurt, Liebieghaus.
[323] Mühlberg 1962, 54f.

Peter Bloch und Ernst Kubach weisen bei der Gewandbehandlung der Siegburger Madonna (Abb. 51) und ihrer physiognomischen Gestaltung auf Übereinstimmungen zu Figuren des Chartreser Westportals und des Annenportals von Notre-Dame in Paris hin.[324]

Zwei Jahre später behandeln Bloch und seine Mitautoren in einem ausführlichen Aufsatz die Muttergottes aus Siegburg und ordnen sie in die rheinische Plastik ein.[325] Sie weisen auf stilistische Zusammenhänge zwischen der Siegburger Madonna, der Madonna aus Schillingskapellen, der Hovener Madonna und dem Berliner Grabesengel hin und zeigen Parallelen zur Madonna im rechten Seitenportal der Chartreser Westfassade (Abb. 160) auf:

> Hinter all diesen Bildwerken stehen französische Vorbilder aus der Ile de France. Schon W. Vöge wies für die Hovener Madonna und den dazugehörigen Engel auf die Archivoltenfiguren von der Westportale von Chartres hin (um 1145-1155), und in diesem Stilkreis sind sicher auch, ja eher noch, die Voraussetzungen der Siegburger Madonna zu suchen. Die thronende Muttergottes im rechten Tympanon des Chartreser Königsportals zeigt ein ähnlich fülliges, gekröntes Haupt und die gleichen von außen aufgelegten Faltenschnüre.[326]

Darüber hinaus wurden noch weitere Bezugswerke herangezogen:

> Für die Hovener Madonna selbst scheint ein Vergleich mit dem Altaraufsatz von Carrières-Saint-Denis[327] (heute im Louvre) noch überzeugender, dessen Szenen an Relieffragmente, angeblich aus Brauweiler, erinnern, die sich heute im Bonner Landesmuseum und im Schnütgen-Museum befinden.[328]

Die gekreuzten Beine des Christuskindes bei der Siegburger Madonna, die unter anderem auch bei den Gustorfer Chorschranken dem Marienretabel in Brauweiler anzutreffen sind, führen die Autoren jedoch auf eine lokale, byzantinisch geprägte Tradition zurück.[329]

Eleonore Greenhill beschreibt in ihrem Aufsatz über die französische Monumentalskulptur im Katalog zur Ausstellung „The year 1200“ aus dem Jahr 1970 die europaweite Verbreitung des neuen Stils. Dabei erwähnt sie die Grabplatte der Plektrudis und bezeichnet diese als Beispiel für die internationale Qualität dieses Stils zwischen Romanik und Gotik.[330]

Auch Reiner Haussherr verweist auf Einflüsse der französischen Gotik auf die kölnische Plastik nach 1150:

> Erstaunlich viel von dieser neuen Bildhauerkunst des nördlichen Frankreich scheint in Köln arbeitenden Bildhauern bekannt gewesen zu sein. [...] [Hier gilt] es darauf

[324] Bloch / Kubach 1964, 193f.
[325] Bloch / Mittler / Roggendorf 1967.
[326] Ebd., 372f.
[327] Das Relief zeigt die thronende Madonna, eingerahmt von der Verkündigung und der Taufe Christi, Kalkstein, Länge: 184 cm, Höhe 85 cm, Mitte 12. Jahrhundert, Herkunft aus Carrières-Sur-Seine, Yvelines.
[328] Ebd., 373. Gemeint sind hier das Fragment einer Verkündigungsszene und eines Pfingstfestes (oder Verklärung?), beide Kalkstein, Rheinisches Landesmuseum Bonn; sowie ein Fragment mit Marientod im Schnütgen-Museum, dem heute aber eine Provenienz aus St. Pantaleon in Köln zugeschrieben wird. Unterschiedliche Maße und Rahmungen sprechen zudem nicht dafür, daß die Stücke von einem Werk stammen.
[329] Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 372f. Reiner Haussherr dagegen bezeichnet gerade dieses Motiv als unbyzantinisch. Vgl. Kat. Rhein und Maas 1972, 300, J31 und Haussherr 1973, 400.
[330] Greenhill 1970, Nr. 47. Hier besteht allerdings nicht einmal eine klare Vorstellung von Romanik und Gotik.

> hinzuweisen, wie bedeutend für jene Bildhauer und einzelne Werkstätten verschiedene Anregungen durch die französisch-frühgotische Skulptur gewesen sind.[331]

Beim Kopf der Königin am linken Gewände des Mittelportals und Figuren vom Türsturz des rechten Seitenportals (Abb. 158-159) von Chartres stellt er eine ähnliche Frisur und ein ähnliches Verhältnis von Haar und Krone fest wie bei der Siegburger Madonna. Das Gewand und die Zuspitzung des Kopfes hält er aber für „unchartresisch".[332] Daneben erinnern den Autor die bandartig aufgesetzten, oben gerundeten Faltenstege an Figuren aus dem Kapitellfries.[333] Die Archivoltenfiguren des mittleren und rechten Portals in Chartres sind für Haussherr Vorbild für die gesamte Figurenkonzeption des Berliner Grabesengels, ebenso wie für die Zülpich-Hovener Madonna, die davon stärker abhänge als von der Madonna im rechten Tympanon.[334]

Keinen Zweifel hinsichtlich des französischen Einflusses auf die Kölner Großplastik hat Rainer Budde. Er sieht die kölnische Plastik jedoch als Produkt von Stilvermengungen an:

> Mitte des 12 Jahrhunderts wird in den Rheinlanden Köln wieder zum künstlerischen Zentrum. In den Jahrzehnten vorher scheint die Schaffenskraft nach der Blüte des 11. Jahrhunderts für einige Zeit erlahmt gewesen zu sein. Nun greift man begierig die modernen Formen auf, die von Frankreich her über den Rhein gelangen. Vorbildlich für die rheinische Skulptur ist zunächst das Westportal der Kathedrale zu Chartres. Von dieser Stufe ausgehend kann sich ein überaus vielfältiges und reiches Stilgefüge entwickeln. Offensichtlich tritt der Chartreser Stil nicht rein auf, sondern in schon abgewandelter Form, seine Charakteristika – klar geführte Linien, ruhige und strenge Formulierungen – lassen sich aber deutlich erkennen (Tympanon von St. Cäcilien, Köln; Siegburger Madonna, Chorschranken aus Gustorf). In den folgenden Jahren erfährt dieser Stil eine rasche Weiterentwicklung (Tympanon von St. Pantaleon). Zum Teil verharrt man jedoch bei den übernommenen Formen, und dabei kommt es höchstens zu einer Anreicherung des einmal Geschaffenen und als gültig Angesehenen. Zugleich läßt sich das Suchen nach neuen Möglichkeiten, das Bemühen um Neuschöpfung aufzeigen – ein Beispiel hierfür ist das Retabel zu Oberpleis.[335]

Budde erweitert also den Kreis der kölnischen Plastiken, die von Frankreich beeinflußt sein sollen und führt als Beispiel das Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 58) an:

> Die Anlage der Figur der hl. Cäcilie gibt einen Hinweis auf ein weiteres Vorbild; es ist jenes Formengut, welches ab 1150 an den Westportalen der Kathedrale von Chartres gefunden wird und sich über Europa ergießt. Auch das Cäcilien-Tympanon ist von diesem Formenschatz mitgeprägt. Doch kann der französische Einstrom ziemlich rasch von der lokalen Tradition abgebaut, in einen Lokalstil umgeprägt und schließlich aufgezehrt werden, wie die seitlichen Figuren es bereits zeigen. Das freie Schalten mit französischen Anregungen – vergleichbar einer Verwendung fremder Vokabeln unter Benutzung der heimischen Syntax – weisen das Tympanon als Ergebnis jenes

[331] Haussherr 1973, 401f.
[332] Kat. Rhein und Maas 1972, 301, J31.
[333] Haussherr 1973, 400.
[334] Kat. Rhein und Maas 1972, 302, J33.
[335] Budde 1979, 16f.

> Vermischungsprozesses aus, der die Kunst um 1160 in den Rheinlanden kennzeichnet.[336]

Daneben sieht Budde, wie andere Autoren vor ihm, weitere Skulpturen von Chartres beeinflußt wie die Siegburger Madonna,[337] den Berliner Engel,[338] die Madonna aus Schillingskapellen und die Sitzstatue des heiligen Nikolaus (Abb. 152) im Landesmuseum in Bonn.

Bei etlichen kölnischen Werken sieht der Autor aber auch gar keinen französisch-gotischen Einfluß: Die Gustorfer Chorschranken seien von mittelbyzantinischer Buchmalerei inspiriert.[339] Beim Tympanon von St. Pantaleon verweise das Motiv der Deësis auf den byzantinischen Einfluß,[340] jenes sei zugleich das unmittelbare Vorbild für die Grabplatte der Plektrudis.[341] Auch das Kruzifix aus Erp (Abb. 155), das von Richard Hamann mit dem sogenannten Meister aus Etampes in Chartres (Abb. 184) in Verbindung gebracht worden war,[342] sei in der Parzellierung und Verflachung des Gewandes an die Grabplatte der Plektrudis angelehnt, ein französischer Einfluß sei dagegen nicht zu erkennen.[343] Das Brauweiler Marienretabel sieht Budde als Weiterentwicklung der beiden Kölner Tympana an,[344] und im Oberpleiser Retabel erkennt er keinen Werkstattzusammenhang mehr zu den Kölner Arbeiten.[345]

Paul Williamson reiht dagegen die Gustorfer Chorschranken – und mit ihnen die übrigen kölnischen Werke der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts – ganz selbstverständlich in sein Buch über die gotische Skulptur ein (Abb. 109).[346] Sie manifestieren für ihn ein Übergangsstadium:

> Es mag angebracht sein zu fragen, ob die Gustorfer Reliefs (und in der Erweiterung jene in Köln) nicht rein romanisch sind, und sich folglich außerhalb des Rahmens des gegenwärtigen Buches befinden; sie werden ohne Ausnahme als solche von den deutschen Gelehrten behandelt. Trotzdem erscheint ihre Einbeziehung gerechtfertigt, denn sie stellen ein ganz bestimmtes Stadium zwischen Frontalität und Steifheit der rheinischen Romanik, und mehr naturalistischen, französisch beeinflußten Entwicklungen dar, die um die Jahrhundertwende auftreten. Zu einem Zeitpunkt also,

[336] Ebd., 62, Nr. 104/105.
[337] Ebd., 64, Nr. 112: Chartresisch muteten die enge Riefelfalten des rechten Armes mit dem darübergezogenen Obergewand als Gegenbewegung an. Das Gesicht mit schwellender Epidermis sei bis dahin nicht in der deutschen Skulptur existent.
[338] Budde (Budde 1979, 63, Nr. 109) verweist auf die stilistische Verwandtschaft zu Siegburger Madonna, hält den Engel aber für noch näher an Chartres als diese. Das zeige das togaähnliches Gewand, die malerisch geführten Faltenzüge und der wellige Saum des Obergewandes, das sich vom plissierten Untergewand absetze.
[339] Ebd., 66, Nr. 114.
[340] Ebd., 63, Nr. 106.
[341] Ebd., 69, Nr. 125.
[342] Hamann 1924.
[343] Budde 1979, 67, Nr. 120.
[344] Ebd., 69, Nr. 125.
[345] Ebd., Nr. 126.
[346] Williamson 1997 (1995), 67ff.

> für den man Vergleiche zwischen bestimmten Werken rheinischer Plastik und zeitgenössischer Skulptur der Ile-de-France anstellen kann. Sie belegen in der Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Skulptur eine dem Relief von Carrière-Saint-Denis von etwa 1150 (heute im Louvre) entsprechende Position, die den Übergang vom romanischen Stil Burgunds zu dem der Frühgotik des dritten Viertels des zwölften Jahrhunderts, und den Parmeser Skulpturen Benedetto Antelamis darstellt. Es gibt dort eine verstärkte Dreidimensionalität, und das Fallen des wie feucht wirkenden Stoffs enthüllt die Form der Beine unter der Kleidung der Figuren. Und obwohl die Kopftypen nicht individualistisch sind, besteht eine Aufmerksamkeit für die Details der Haare, die es zuvor nicht gab.[347]

Auch jüngste Publikationen greifen die Überlegungen zum französischen Einfluß auf, jedoch immer noch ohne handfeste Belege anzuführen. So schreibt Robert Suckale im Katalog zur Ausstellung „Krone und Schleier" von 2005 zur Zülpich-Hovener Madonna:

> Dass ihr Stil von der Kathedrale von Chartres abzuleiten sei, ist mangels sicherer Daten nicht bewiesen, aber *vorerst nicht in Frage zu stellen*.[348]

Neben der figürlichen Großplastik werden in der kunsthistorischen Literatur auch Formen des Bauschmucks und hierbei insbesondere der Kapitellplastik aus Frankreich zum Vergleich herangezogen. So spricht bereits 1931 Hubert Diepen in seiner Abhandlung über die romanische Bauornamentik von Klosterrath von einer „nordfranzösischen bauplastischen Invasion im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts am Niederrhein und im Maasland".[349]
Besonders anschaulich werden die Bezüge anhand der Kapitellplastik aus dem Kreuzgang, sowie dem Kapitelsaal und der Benediktuskapelle der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler aufgezeigt. Die Kapitellplastik, deren Werkstatt von Walter Bader[350] als „Brauweiler Kreuzgangswerkstatt" bezeichnet wurde, steht in enger Beziehung zu Kölner Kapitellskulptur, wie etwa zu der des ehemaligen Kreuzgangs von St. Pantaleon. Brigitte Kaelble[351] macht die Werkstatt zum Dreh- und Angelpunkt für die Hauptwerke der kölnischen Großplastik aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. So erkennt sie unter anderem Werkstattzusammenhänge zu den beiden Kölner Tympana, zur Grabplatte der

[347] Ebd., 69 (Übersetzung durch die Autorin). „It may be reasonably asked whether the Gustorf reliefs (and by extension those in Cologne) are not purely Romanesque, and therefore outside the scope of the present book; they are without exception treated as such by the German scholars. But they justify inclusion because they represent a very definite stage between frontality and stiffness of Rhenish Romanesque and the more naturalistic and French-influenced developments towards the turn of the century, when direct comparisons may be made between certain Rhenish sculptures and contemporaneous work in the Ile-de-France. In the evolution of German medieval sculpture they occupy a position analogous to the relief of around 1150 from Carrières-Saint-Denis (now in the Louvre), which shows the transition from Burgundian Romanesque style to the early Gothic of the third quarter of the twelfth century, and the Parma sculptures of Benedetto Antelami. There is an increasing three-dimensionality, the damp-fold drapery revealing the shape of the legs underneath the clothes of the figures, and although the head types are not individualistic there is an attention to detail in the hair, not found previously."
[348] Kat. Frauenklöster 2005, 208, Nr. 52 (Hervorhebung durch die Autorin)
[349] Diepen 1931.
[350] Bader 1937.
[351] Kaelble 1995.

Plektrudis und zu den Gustorfer Chorschranken. Sie bezieht sich hierbei auf die freistehenden figurierten Kapitelle der Benediktuskapelle und des Kapitelsaals (Abb. 36-37). Dort befinden sich frontal sogenannte Akanthushocker an den Kelchecken der Kapitelle, die mit angewinkelten Armen und gespreizten Beinen die Blattranken umschlingen – ein markantes Motiv, das auch in Köln in Sankt Maria im Kapitol und St. Gereon zu finden war.[352]

Uwe Bathe schreibt über das freistehende Nordkapitell (Abb. 36) des Kapitelsaals:

> Prägnant, nahezu spektakulär erscheint am Brauweiler Kapitell die plötzlich auftauchende Erkenntnis antiker Kapitellskulptur beziehungsweise deren Rezeption, die durch das lebendige, vegetabile Akanthusblatt und die organische Anordnung der Motive mit deren scheinbar natürlichem Verhältnis zum Kapitellkern zum Ausdruck kommt. *Diese Leistung ist kaum durch eine interne Entwicklung innerhalb der rheinischen oder maasländischen Bildhauerkunst zu erklären*.[353]

Bereits 1916 weisen Johannes Klein[354] und 1937 Walter Bader[355] auf mögliche südfranzösische Vorbilder des Akanthusstils hin. Klein vermutet eine Schulung der Bildhauer in Frankreich oder eine indirekte Vermittlung über Ile-de-France. Auch Werner Meyer-Barkhausen sieht starke Anregungen französischer Kapitellskulptur in Brauweiler, die sich deutlich von der der Kölner Kapitelle unterscheide, welche dem Kerbschnittstil des 11. Jahrhunderts verhaftet sei.[356] Felicia Broscheit befaßt sich in ihrer Dissertation von 1990 mit figürlichen Darstellungen in der romanischen Bauornamentik des Rhein-Maas-Gebietes.[357] Sie zeigt, daß das Motiv des Rankenmannes – als Einzelfigur oder in Friesen – in der Mitte des 12. Jahrhunderts in Nordfrankreich reiche Verwendung findet, so an den Gewändediensten der Westportale von Saint-Denis und Chartres (Abb. 40-41).[358] Frontal an Kapitellecken hockende Rankenfiguren tauchen an einem Langhauskapitell in der Kirche Notre-Dame-du-Fort in Etampes,[359] (Abb. 39) ebenso wie an einem Gewändedienst des

[352] Felicia Broscheit (Broscheit 1990, 155) weist auf – durch Kopien überlieferte – Beispiele des hockenden Rankenmannes bei einem Kapitell vom 1849 erneuerten Westflügel des Kreuzganges von Sankt Maria im Kapitol, das südlichen Kapitell des Portals zum Dekagon von St. Gereon und ein durch eine Lithographie von Sulpiz Boisserée überliefertes Kapitell am ehemaligen Portal des Steinfelderhofes in Köln hin.
[353] Bathe 2003, 154 (Hervorhebung durch die Autorin).
[354] Klein 1916, 22ff. Als Beispiele führt er die großen Abteien entlang der Loire an, wie beispielsweise St. Benoît sur Loire und St. Laumer à Blois.
[355] Bader 1937, 209ff.
[356] Meyer-Barkhausen 1952, 24. Als Beispiele nennt er St. Ursula, den Chor von St. Gereon, Groß St. Martin und den Bonner Kreuzgang.
[357] Broscheit 1990.
[358] Ebd., 200f. Das Motiv ist aber auch in Oberitalien, im Maasgebiet (Maastricht, Liebfrauenkirche, Kapitelle des oberen Chorumgangs) und bis hin nach Lund (Kapitell in der Krypta der Kathedrale) in Schweden verbreitet. Vgl. Diepen 1931, Taf. XXXV, 3, 5 und 6.
[359] Prache 1987, Abb. 113.

mittleren Westportals von Chartres[360] und um 1160 auch in der Kathedrale von Laon[361] (Abb. 38) auf.[362]

Zusammenfassend kann man feststellen, daß Legners Kritik an der Fixierung auf Einzelmotive zum Teil berechtigt scheint.[363] Dabei werden oft „gotische" Charakteristika über den Umweg stilistischer Verwandtschaft zu anderen rheinischen Werken diagnostiziert. Ein weiteres Faktum ist, daß bei der Frage nach den Vorbildern häufig nur allgemein von frühgotischer Kathedralskulptur der Ile-de-France und vom Chartreser Portail Royal die Rede ist. Es gibt zudem sehr differente Ansichten darüber, welche Eigenschaften einer Plastik als gotisch oder romanisch angesehen werden. Mal gilt die Gotik als Überwinderin romanischer Steifheit, mal gelten die strengen, formalisierten Ansichten bestimmter Werke als Zeichen französisch-gotischen Einflusses.[364]

4.3.1 Exkurs zu Memorialbildern von Kirchenstiftern

Neben den stilistischen und motivischen Parallelen bei der frühgotischen Plastik in Frankreich und Deutschland ist auch ein vergleichbarer Umgang mit der Vergangenheit zu beobachten, der seinen Ausdruck in der Skulptur findet. Es geht um ein kulturhistorisches Phänomen, welches sich in einem gemeinsamen „Stil" der Vergangenheitsaufwertung ausdrückt.

Dieses Phänomen hat mit der veränderten Aufgabenstellung für Skulpurenbildnisse und deren zunehmende Bedeutung als Ausdruck von politischem Anspruch der Auftraggeber zu tun: Es handelt sich um die bildhafte Memoria für bereits vor Jahrhunderten verstorbene Stifter zum Zweck der Aufwertung der eigenen monastischen Gemeinschaft und ihrer Kirche.

Christine Sauer beschreibt hierzu die Situation für Köln im Hochmittelalter:

> Die gesteigerte Gründermemoria der Kölner Klöster und Stifte konzentrierte sich [...] auf den im Kloster bestatteten Fundator. Ziel war dabei, die Anfänge möglichst weit zurückzuverlegen, sie mit einem königlichen oder bischöflichen Gründer in Verbindung zu bringen und/oder sie durch einen Heiligen zu sanktionieren.[365]

Vor der Grabfigur aus Sankt Maria im Kapitol existieren im Deutschen Reich nur sehr wenige figürliche Darstellungen von Kirchenstiftern. Ein Beispiel dafür stellt das Dreiergrabmal aus dem Kloster Allerheiligen in Schaffhausen dar (Abb. 42). Es stammt aus dem ersten oder

[360] Sauerländer 1970, Abb. 11.
[361] Diepen 1931, Taf. XCI, 10 und 11 und Jalabert 1965, Pl. 57, B.
[362] Bathe 2003, 156.
[363] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 374.
[364] Hier offenbart sich auch das Problem der Epochengrenzen und der zwanghaften Kategorisierung der Kunstwerke in diese oder jene kunsthistorische Schublade.
[365] Sauer 1993, 189f.

zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts und zeigt den Stifter der Kirche und des Klosters, Graf Eberhard von Nellenburg (gestorben um 1078/80), zwischen seinem Sohn Burkhard und seiner Gattin Ita. Zwischen dem Tod des Stifters und seiner bildlichen Darstellung auf dem Grabmal liegen nur wenige Jahrzehnte.

Auch das bronzene Grabbild des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben in Merseburg, das älteste erhaltene figurierte Grabmal des deutschen Mittelalters, entsteht unmittelbar nach dem Tod Rudolfs im Jahr 1080.

Ebenso verhält es sich mit den drei ältesten Quedlinburger Äbtissinnengrabmälern, die zwar keine Stifter zeigen, aber durch die familiären Verbindungen der Verstorbenen auf die ottonische Gründung verweisen (Abb. 12). Die Grabplatten aus Stuck werden bereits im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts geschaffen,[366] nur kurze Zeit nach dem Tod der jüngsten Äbtissin Adelheid II. im Jahr 1095 oder 1096.

Offenbar erhalten die frühen figurierten Grabmäler ihren bildlichen Schmuck grundsätzlich direkt nach dem Hinscheiden, oder selten später als einige Jahrzehnte nach dem Tod des Dargestellten.

Ganz anders stellt sich die Situation in Sankt Maria im Kapitol dar: Die historische Plektrudis starb bereits vor dem Jahr 717 und erhielt erst im Rahmen der Translozierung ihres Leichnams etwa 450 Jahre danach ihr repräsentatives figurales Grabmal (Abb. 11).[367] Durch die Inschrift, den Nimbus und die wohl einst vorhandene Metallkrone wird Plektrudis in schriftlicher und visueller Weise gleich doppelt durch ihr Grabmal zur Heiligen[368] und Königin erhoben. Hier ist man wie auch bei anderen Kölner Klostergemeinschaften bemüht, das eigene Ansehen zu verbessern und die Bedeutung der Kirche hervorzuheben.[369]

Das älteste Zeugnis für die Verehrung der Plektrudis stellt ein kurzer Lebensbericht aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der „Historiae Francorum Steinveldensis II“ dar.[370] Hierin werden ihre Tugenden gelobt und berichtet, daß sie in dem von ihr erbauten Kloster bestattet worden sei. Tatsächlich war Plektrudis jedoch wohl nur die Stifterin einer Pfarrkirche, neben der erst unter Erzbischof Bruno I. (953-965) ein Nonnenkonvent errichtet wurde.[371] In den schriftlichen Überlieferungen ist nicht von einer Heilsmäßigkeit oder

[366] Middeldorf-Kosegarten 2002/2003, dagegen datiert Petra Marx (im Kat. Krone und Schleier 2005, Nr. 10) auf um 1100.
[367] Dazu zuletzt Wittekind 2006.
[368] Unterstützt wird ihre Heiligkeit auch durch das Einbringen von Reliquien in einer rechteckigen – jedoch verschlossenen – Aussparung in der Mitte ihre Körpers.
[369] Vgl. Kapitel 2 Die Situation Kölns im 12. Jahrhundert.
[370] Vgl. dazu Werner 1980, 426ff.
[371] Hlawitschka 1966.

Wundertaten der vermeintlichen Gründerin die Rede, welche die Grabplatte in ihrer Ausgestaltung und den Inschriften für Plektrudis implizit in Anspruch nimmt.[372]

Es scheint in dieser Zeit sowohl westlich wie östlich des Rheins eine Tendenz zur posthumen Ehrung für Persönlichkeiten zu geben, die für das jeweilige Kloster oder Stift eine besondere Rolle gespielt haben. Diese retrospektive Verehrung in Denkmälern und Grabbildern wird offenbar besonders den Fundatoren zuteil.

In der königlichen Abtei von Saint-Denis wird um die Mitte des 12. Jahrhunderts des vermeintlichen Gründers aus fränkischen Zeit, König Dagobert (629-639), in Form einer lebensgroßen thronenden Statue gedacht. Dagobert läßt sich als erster der französischen Könige in Saint-Denis bestatten. Die heute zerstörte, oder möglicherweise nur fragmentarisch erhaltene,[373] und in einem Stich von Bernard de Montfaucon[374] (Abb. 43) überlieferte Figur befand sich nach einer Quelle aus dem Jahr 1677 im westlichen Kreuzgangflügel der Abtei.[375] 1706 erwähnt der Historiker Félébien die Dagobertstatue unter einem der Glockentürme, also in der Vorhalle. Dort, an erhöhter Stelle, befindet sie sich auch noch, als sie 1729 von Montfaucons Zeichner aufgenommen wird.[376] Sauerländer schreibt sie aufgrund des Stichs dem Meister aus Etampes zu und nimmt eine Entstehung während der Amtszeit von Abt Suger (1122 bis 1151) an.[377] Stephan Albrecht verweist auf stilistische Ähnlichkeiten zur Christusfigur im Tympanon von Moissac und plädiert für eine Frühdatierung in die 1130er Jahre, mindestens jedoch zu Lebzeiten Sugers.[378]

Es ist nicht mehr zu bestimmen, ob diese Figur aus einem Grabmalszusammenhang stammt. Sicher ist, daß der Ort von Dagoberts Grab im12. Jahrhundert bekannt und gekennzeichnet war.[379] Abt Suger nimmt in seiner Amtszeit keine wesentlichen Umbettungen vor, zum Teil werden die Königsgräber jedoch mit neuen Inschriften oder Grabplatten versehen.[380]

Die Person Dagoberts erfährt, ebenso wie die des Kirchenpatrons Dyonisus, bereits im 9. Jahrhundert eine Aufwertung. Albrecht beschreibt in seinem Buch über die *Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter* in den Klöstern von Glastonbury und Saint-Denis detailliert, wie

---

[372] Sauer 1993, 186f.

[373] Georgia Sommers Wright bildet die Büste einer männlichen Figur mit Bart und Krone ab, die sich im Lapidarium von Saint-Denis befand. Sie ist vollplastisch gearbeitet und lebensgroß. Die Übereinstimmungen zum Stich Montfaucons sind so deutlich – insbesondere das auffällige Umschlagen des Mantelkragens auf der rechten Schulter – daß die Autorin vermutet, daß es sich um das Fragment der Dagobertfigur des 12. Jahrhunderts handelt. Sie datiert sie aber auf um 1160. (Sommers Wright 1974, 229f und Abb.5) Dieser Identifizierung widerspricht zuletzt Lombard-Jourdin 1997, 458ff.

[374] Bernard de Montfaucon: Les Monuments de la Monarchie françoise qui comprennent l´histoire de France, avec les figures de chaque règne que l´injure des temps a épargnées, 5 Bde., Paris 1729-1733.

[375] Albrecht 2003, 176.

[376] Kramp 1995, 143f.

[377] Sauerländer 1970, 66, Abb.5.

[378] Albrecht 2003, 178.

[379] Es befand sich hinter dem Matutinalaltar. Vgl. Kramp 1995, 138 und Albrecht 2003, 179.

[380] Kramp 1995, 138.

die Abtei ihren Patron und den vermeintlichen Stifter zum Zweck der Selbstdarstellung und Privilegiensicherung – unter anderem mit Hilfe gefälschter Urkunden und geschönter Lebensbeschreibungen – instrumentalisiert und ihre Bedeutung systematisch steigert.[381] Anstelle der heiligen Genoveva wird Dagobert zum Nutzen der Abtei zum Stifter gemacht. In der Amtszeit Sugers setzt dann eine konsequente liturgische und künstlerische Überhöhung der Vergangenheit ein. So wird die Tatsache, daß Dagobert sich hier bestatten ließ besonders hervorgehoben und ihm eine Vielzahl von Kirchenschätzen und Schenkungen zugeschrieben.[382] Um so schwerer ist zu erklären, warum nicht eher als 1223 mit dem bronzenen Gisant Karls des Kahlen das früheste figürliche Grabmal in Saint-Denis geschaffen wird, obwohl doch gerade Abt Suger daran interessiert war, Saint-Denis als ausschließlichen Ort der königlichen Grablege festzuschreiben. Erst unter Ludwig IX. werden nach 1264 alle Königsgräber neu arrangiert und mit bildlichen Darstellungen versehen.[383] Jedenfalls wurde mit der vollplastischen lebensgroßen Statue des Stifters Dagobert in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein ungemein repräsentatives Denkmal geschaffen.

Vollplastische Bildnisse thronender Figuren waren im Mittelalter bis dato der Muttergottes oder Heiligen vorbehalten. Eine solche Darstellung eines Laien wird erst möglich, weil dieser durch seine Stiftung einen quasi heilsmäßigen Status erreicht hat. Oder umgekehrt: durch die Darstellungsweise wird der Stifter zum Heiligen stilisiert, in einer Zeit als noch keine offizielle Kanonisierung durch den Papst existiert. Entsprechend nachdrücklich wird der Status und Anspruch der jeweiligen Klostergemeinschaft, die ihre Entstehung jenem Heiligen verdankt, legitimiert und sogar gesteigert. Sehr wahrscheinlich ist dies eine Intention, die hinter der Errichtung des Dagobert-Denkmals steht.

Die Skulptur des thronenden Königs ist möglicherweise aber auch als Reaktion auf zwei annähernd lebensgroße, auf einer Bank thronenden Figuren der karolingischen Könige Ludwig IV. Übersee (gest. 954) und seines Sohnes Lothar (gest. 986) in der Nähe ihrer Bodengräber zu Seiten des Hauptaltars in Saint-Rémi in Reims zu verstehen. Illustrationen von 1566[384] und Zeichnungen für Montfaucon (Abb. 45) zeugen noch von ihrer Gestalt, ebenso wie der erhaltene Kopf der Lotharfigur (Abb. 46) und der Kniebereich der Statue

[381] Vgl. Albrecht 2003, 127ff.
[382] Ebd., 130f.
[383] Vgl. Albrecht 2003, 178ff. Für Dagobert errichtet man im südlichen Querhaus ein neues Grabmal. Offenbar entsteht in dieser Zeit auch eine Figurengruppe, die Dagobert und seine beiden Söhne zeigt. (Abb. 44) Nach Angaben Montfaucons befand sie sich im kirchenseitigen Kreuzgangflügel. Denkbar ist, daß sie im Portalgewände plaziert war und somit in örtlicher Nähe zum Grabmal. Auch sie, und mit ihr die Inschrift, die die Figuren benennt, ist nur im Stich überliefert. Die Ähnlichkeiten der hochgotischen Skulptur mit jener aus dem 12. Jahrhundert – unter anderem die beiden Löwen unter den Füßen – führten (zusammen mit den allerdings erst nachmittelalterlichen Quellen) zu Identifikation der älteren Figur als König Dagobert. Vgl. dazu auch Sommers Wright 1974.
[384] Vgl. Kramp 1995, 326.

Ludwigs. Die Fragmente werden ins zweite Drittel des 12. Jahrhunderts datiert und könnten somit auch erst nach der Dagobertstatue entstanden sein.[385] Die Abteikirche Saint-Rémi war Grablege einiger karolingischer Könige und erfuhr unter Abt Odo (1118-1151) und seinen beiden Nachfolgern, wie die Konkurrentin Saint-Denis unter Suger, einen entscheidenden wirtschaftlichen, politischen und künstlerischen Aufschwung.[386] Georgia Sommers Wright hält es kaum für einen Zufall, daß in der gleichen Periode Figuren thronender Könige in Saint-Rémi zu finden sind, in welcher Saint-Denis danach strebt, das alleinige Krönungsrecht zu erlangen.[387] Das Krönungsrecht wurde zuvor von den Bischöfen von Sens und Reims beansprucht.[388] Dabei untermauerte der Besitz der „heiligen Ampulle", die in Saint-Rémi aufbewahrt wurde, den Reimser Anspruch.[389]

Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist das Grabmal Karls des Großen in der Aachener Pfalzkapelle, wie es wahrscheinlich vom 12. bis zum 18. Jahrhundert an der Südostwand neben dem Chor bestand.[390] 1165 hatte Kaiser Friedrich Barbarossa den Leichnam Karls im Rahmen seiner Heiligsprechung erheben lassen. In diesem Zusammenhang schuf man wohl auch ein neues Grabmonument. Quellen aus dem Jahr 1183 sprechen von einem „veneranda effigies", einem verehrten Bildnis, vor dem Wunder geschahen.[391]

Joseph Buchkremer rekonstruiert 1907 aufgrund der Quellen und archäologischer Befunde ein Arkosolgrab, bei dem sich ein thronendes vollplastisches oder reliefiertes Abbild des Kaisers unterhalb des Schildbogens über dem Proserpinasarkophag befindet.[392] (Abb. 49) Richard Hamann-Mac Lean vermutet, daß das Denkmal frühestens nach der Translozierung und spätestens vor 1183 entstand und nach der endgültigen Überführung der Gebeine in den Karlsschrein 1215 als Kenotaph fungierte.[393]

Auch hier haben wir es also mit einer nachträglichen Heiligsprechung eines königlichen Stifters zu tun, die mit der Schaffung eines plastischen Grabbildes einhergeht.

Man mag einwenden, daß diese vollplastischen, thronenden Skulpturen kein Vorbild für die Grabplatte in Köln gewesen sein können. Die Parallelen bei der Intention, die hinter der Errichtung der Denkmäler steckt, sind jedoch nicht zu übersehen.

---

[385] Vgl. Hamann-Mac Lean 1983, 158ff und 249. Weitere Datierungsvorschläge: Prache 1963, 73: kurz nach 1130 - Sauerländer 1970, 136: zwischen 1140 und 1150 - Körner 1997, 150: um 1140/50

[386] Vgl. Hamann-Mac Lean 1983.

[387] Sommers Wright 1974, 230.

[388] Zum Krönungsstreit ausführlich Kramp 1995, 277ff.

[389] Hierbei handelt es sich um das legendäre Salböl, das Bischof Remigius von einem himmlischen Boten erhalten habe, und mit dem er den Frankenherrscher Chlodwig im Zusammenhang mit dessen Taufe salbte, als dieser nach einer siegreichen Schlacht gegen die Allemannen im Jahr 498 zum Christentum übertrat. Vgl. Kramp 1995, 249f und 288.

[390] Vgl. Hamann-Mac Lean 1983, 160f.

[391] Vgl. ebd., sowie Buchkremer 1907.

[392] Buchkremer 1907, Fig.3. Dieser Rekonstruktion widerspricht Beumann 1967, 14ff.

[393] Hamann-Mac Lean 1983, 160.

Eine offensichtlichere Übereinstimmung zum Grabmal der Plektrudis in Sankt Maria im Kapitol stellt die Grabplatte des im Jahr 585 verstorbenen französischen Königs Childebert I. dar (Abb. 47). Laut der „Historia Francorum" Gregors, der seit 573 Bischof von Tours war, stiftete Childebert eine Kirche für den heiligen Vincentius (das spätere Saint-Germain-des-Prés) in Paris und ließ sich darin bestatten.[394] Im Kontext des Neubaus des 1163 geweihten Chores erhielt Childebert ein figürliches, trapezförmiges Grabmonument.[395] Dieses wurde im 17. Jahrhundert möglicherweise zum Teil überarbeitet, und noch während der Französischen Revolution nach Saint-Denis gebracht.[396] Die Figur ist mit Krone und Zepter explizit als König dargestellt. Auf seine Rolle als Stifter verweist das Architekturmodell des Chorneubaus von Saint-Germain-des-Prés, das Childebert mit seiner Rechten stützt. Aufgrund stilistischer Übereinstimmungen mit Figuren des nördlichen Querhauses von Saint-Denis wird die Platte in die Zeit um 1170 datiert.

Bevor die Abtei Saint-Denis unter Abt Suger der Pariser Bischofskirche Saint-Germain-des-Prés den Rang ablaufen sollte, waren die meisten Mitlieder der Königsfamilie hier bestattet worden. Im Fall von Childebert und seiner Familie lag die Motivation für die neue figurierte Gestaltung ihrer Gräber in dem Versuch, die Ansprüche als erste unter den königlichen Grablegen gegenüber Saint-Denis zu wahren.

Der merowingische König Childebert war bereits zuvor mehrfach geehrt worden: Eine Figur aus der Mitte des 12. Jahrhunderts befand sich im Kreuzgang von Saint-Germain-des-Prés am Eingang zum Refektorium. Zudem wurde er möglicherweise gemeinsam mit seiner Ehefrau Ultrogothe im Gewände des Westportals abgebildet.[397] Höchstwahrscheinlich ist Childebert auch zusammen mit dem legendären ersten Bischof von Paris, Germanus, im Tympanon des Annenportals (Abb.161) an der Westfassade von Notre-Dame dargestellt.

Die retrospektive Ehrung durch figurierte Denk- und Grabmäler beschränkt sich im Frankreich des 12. Jahrhunderts nicht allein auf Stifter. Sie hat offensichtlich auch einen Schwerpunkt in der Darstellung königlicher Familienmitglieder. Jedoch erhöhte sich die Chance auf ein posthumes Bildnis durch eine Stiftung für die Verstorbenen erheblich.

Die Stiftermemoria und die gleichzeitige Aufwertung der historischen Person und die damit verbildlichte Legitimation und Bedeutungsanspruch der Abtei durch den expliziten Verweis auf den Jahrhunderte zuvor verstorbenen königlichen Gründer in Saint-Denis und Saint-Germain-des-Prés hat mit dem Grabmal der Plektrudis in Sankt Maria im Kapitol eine

[394] Kramp 1995, 155.
[395] Vermutlich zeitgleich erhält auch sein Sohn Chilperich ein stilistisch ganz ähnliches Grabmal (heute zerstört, aber bei Montfaucon überliefert), ebenso wie seine zweite Ehefrau Fredegunde. Dieses ist ein vergleichsweise weniger qualitätvolles Flächenbild mit in den Stein eingelegten Kupferstegen. Vgl. Bauch 1976, 41f.
[396] Vgl. Kramp 1995, 202ff.
[397] Vgl. Albrecht 2003, 203.

Parallele, die zuvor im Deutschen Reich nicht bestand. Dabei war Plektrudis, im Gegensatz zu Dagobert, wenn schon nicht die Gründerin des Kölner Damenstifts, so zumindest die Stifterin des Vorgängerbaus. Gleichwohl wurde erst durch ihr Grabmal aus dem 12. Jahrhundert der Versuch unternommen, die Stifterin als Heilige und Königin zu etablieren.[398]

Es ist dies offenbar ein gotisches Phänomen französischen Ursprungs, das in den folgenden Jahrzehnten auch im Deutschen Reich vermehrt in Erscheinung tritt:

Ein Beispiel dafür befindet sich in der Stiftskirche von Enger in Westfalen. Hier wurde ein Grabmal errichtet, dessen lebensgroße Grabfigur den Stifter der Kirche, den 807 gestorbenen Sachsenherzog Widukind, zeigen soll (Abb. 48).[399] Mit Krone und Zepter ausgestattet wird auch er im Nachhinein zum König stilisiert. Die Grabplatte aus Stuck ist wohl – entgegen früheren Überlegungen – auf die Mitte oder sogar zum Ende des 12. Jahrhunderts hin zu datieren.[400]

In unmittelbarer Nähe zu Köln werden in der Benediktiner-Abteikirche Brauweiler die Stifter – in einer an Reims erinnernden, wenngleich bescheidener Form – geehrt. Hier kommt es zu einer räumlichen Trennung von Grabmal und Stifterfiguren. In der im Jahr 1024 gegründeten Abtei wird um 1200 den Stiftern, dem Pfalzgrafen Ezzo Ehrenfried und seiner Gemahlin Mathilde, der Tochter Kaisers Otto II., in Form thronender Figuren in den Bogenfeldern über den Türen in den seitlichen Apsiden gedacht (Abb. 50).[401] Ihr gemeinsames Hochgrab, das zur selben Zeit gearbeitet worden war, stand bis zur Umgestaltung des Chores 1667 in der Mitte der Vierung und somit – wie bei Lothar und Ludwig in Saint-Rémi – in unmittelbarer Altarnähe. Mathilde verstarb bereits 1025, ein Jahr nach der Gründung des Klosters.

Auch im 13. Jahrhundert setzt sich die Tradition der nachträglichen Stifterverehrung fort. So zum Beispiel beim „Bamberger Reiter“ aus der Zeit zwischen 1225 und 1237, der sehr wahrscheinlich den 1024 gestorbenen Kaiser Heinrich II. verkörpert. Er hatte im Jahr 1004 den ersten Bau des späteren Doms gestiftet. Und im Westchor des Naumburger Doms werden um 1250 die bereits etwa 200 Jahre toten Stifter des Vorgängerbaus in einer Weise und an einem Ort inszeniert, wie sie zuvor in der Sainte-Chapelle in Paris lediglich der Muttergottes, Jesus und den Aposteln vorbehalten waren. Durch den Neubau des Chores mußten ihre Gräber wie in Saint-Denis und Saint-Germain-des-Prés neu gestaltet werden.

---

[398] Wie bei den beiden Abteikirchen Saint-Denis und Saint-Germain-des-Prés geht im übrigen auch in Sankt Maria im Kapitol in der Mitte des 12. Jahrhunderts die Schaffung von Denkmälern für den Stifter mit Neubaumaßnahmen einher.

[399] Zur Identifizierung des Dargestellten vgl. u. a. Bauch 1976, 19f.

[400] Vgl. u. a. Budde 1979, Nr. 38: 1070/80 - Kramp 1995, 219: nicht vor 1100. Dagegen Bauch 1976, 19: Mitte oder ersten Drittel des 12. Jahrhunderts - Körner 1997, 102: Ende des 12. Jahrhunderts.

[401] Vgl. Schreiner/ Tontsch 1999, 40ff. Die Figur Ezzos ist über der Türe zur Sakristei und die Mathildes über der zum Klausurgebäude angebracht.

Teil III – Die Werke

Die Arbeiten der Kölnischen Skulptur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts sind seit Jahrzehnten Gegenstand intensiver Forschung. Es scheint kaum noch einen Aspekt zu geben, der bisher nicht beleuchtet wurde. Und dennoch ist es für unsere Fragestellung notwendig, die Objekte erneut einer genauen Analyse zu unterziehen. Meist hat man sich den Arbeiten in der Literatur nur mit kurzen Artikeln gewidmet. Diese heben oftmals einzig bestimmte Aspekte hervor, und gehen zudem oft von bereits vorformulierten Ansichten aus. Bevor ich diese Plastiken mit der frühgotischen Skulptur Frankreichs vergleichen kann, soll zunächst der Forschungsstand dargelegt und die rheinischen Werke ausführlich beschrieben und analysiert werden. Denn erst wenn die Abhängigkeiten untereinander, aber auch die Unterschiede aufgezeigt sind, kann man veranschaulichen, welche Strukturen sich aus der lokalen Tradition ergeben und welche sich hieraus nicht erklären lassen.

In den folgenden Überlegungen nimmt das Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 58) eine zentrale Stellung ein. Als frühestes unter den figurierten Tympana im Gebiet des Niederrheins und als Vertreter der großformatigen Bauskulptur eignet es sich im besonderen für einen Vergleich mit der französischen Portalplastik. Das Bogenfeld soll daher als Referenzpunkt für die übrigen kölnischen Werke dienen und entsprechend tiefgehend analysiert werden. Die darauf anschließenden Beschreibungen werden immer wieder auf das Tympanon rekurrieren. Dabei werden – soweit es sinnvoll erscheint – Werke, die in einer besonders engen stilistischen, motivischen oder zeitlichen Beziehung stehen, zu Gruppen zusammengefaßt.

Die Übersicht über die wichtigsten kölnischen Skulpturen und Reliefs aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts beginnt mit der Siegburger Madonna (Abb. 51). Ihre kunsthistorische Rezeption steht exemplarisch für die im Anschluß daran untersuchten Arbeiten. Die Spanne ihrer möglichen Vorbilder reicht dabei, salopp gesagt, von Byzanz bis Chartres. Parallelen bei der Gewandbildung und der Form der Krone verbinden sie mit der Madonna aus Schillingskapellen (Abb. 57) und der Madonna vom Oberpleiser Retabel (Abb. 56).

Im Anschluß nimmt die Analyse des Tympanons von St. Cäcilien breiten Raum ein. Das Bogenfeld wird mit den Gustorfer Chorschranken (Abb. 109) verglichen und dem angenommenen Werkstattzusammenhang nachgegangen. Es folgt eine Schilderung der stilistischen Weiterentwicklung beim zweiten figurierten Tympanon in Köln aus dem 12. Jahrhundert, jenem aus St. Pantaleon (Abb. 119).

Eine weitere Gruppe stellen drei Werke aus Holz dar, die heute demselben Meister zugeschrieben werden: es handelt sich um die Madonna aus Zülpich-Hoven (Abb. 132), den Auferstehungsengel aus Berlin (Abb. 133) und der heilige Frau mit Salbgefäß aus Esztergom

(Abb. 135). Sie werden in Bezug zu westdeutschen und skandinavischen Madonnen, aber auch rheinische Nikolausstatuen des 12. Jahrhunderts gesetzt.

In einem letzten Teil der Werkübersicht werden schließlich jene Arbeiten behandelt, die zeitlich wahrscheinlich kurz vor der Wende ins 13. Jahrhundert einzuordnen sind. Innerhalb dieser heterogenen Gruppe befasse ich mich erneut mit der Grabplatte der heiligen Plektrudis (Abb. 7). Es geht dabei nicht − wie im bei den rezeptionsgeschichtlichen Überlegungen − um eine Abgrenzung von der Plastik aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, sondern um ihre Einordnung in den Kanon der frühgotischen Skulptur Kölns. Weitere untersuchte Werke sind das Hochrelief des Brauweiler Marienretabels (Abb. 31) und die Elëusa (Abb. 156) aus St. Maria im Kapitol.

5 Die Siegburger Madonna

An den Anfang der Analyse der kölnischen Arbeiten stelle ich die Siegburger Madonna, die in der kunsthistorischen Forschung zumeist als früheste Arbeit unter den hier behandelten Kunstwerken gilt (Abb. 51-52).

Obwohl erst im 20. Jahrhundert entdeckt, wurde diesem kleinformatigen – in seiner Bedeutung für die rheinische Plastik überbewerteten – Werk überschwengliche Aufmerksamkeit zuteil. Die Madonna steht wegen ihres fragmentarischen Zustands und der ungewissen ehemaligen Verwendung etwas außerhalb unserer Reihe großformatiger Skulptur des Kölner Raumes aus der Zeit nach 1150. Gleichwohl verbinden sie Motivparallelen mit anderen Werken, wie dem Retabel aus Oberpleis oder der Madonna aus Schillingskapellen. Daher sollen diese beiden Arbeiten ebenfalls bei der Analyse berücksichtigt werden, obwohl sie vom Typus und der Datierung her stärker mit der Gruppe der Holzplastiken verbunden sind, die ich im Kapitel zur Zülpich-Hovener Madonna untersuche.[402]

Der wichtigste Grund, warum die Siegburger Madonna hier behandelt wird, ist die Tatsache, daß, wenn von einem französischen Einfluß auf die rheinische Plastik die Rede ist, diese Arbeit stets als Paradebeispiel angeführt wird. Welche Aspekte dabei benannt werden und ob sie sich verifizieren lassen, soll an späterer Stelle untersucht werden.[403]

[402] Vgl. Kap. 8 Die Madonna aus Zülpich-Hoven, der Berliner Auferstehungsengel und die heilige Frau aus Esztergom.
[403] Vgl. Kap. 10.2.

5.1 Die Siegburger Madonna. Rezeptionsgeschichte

Für die Siegburger Madonna werden seit dem Beginn ihrer Erforschung verschiedenste Stil- und Motivquellen geltend gemacht.[404]

Bereits 1921, als Egid Beitz erstmals über die Auffindung[405] der Siegburger Madonna berichtet, bescheinigt er dem Werk westliche Einflüsse. „Der Meister der Siegburger Kathedra kam nicht von Norden, sondern von Westen.“[406] Gleichzeitig schließt er aus der Verwendung des byzantinischen Madonnentypus der Hodegetria auf ein orientalisches Vorbild. Eine entscheidende Rolle in Beitz' Argumentationskette spielt Rupert von Deutz, der aus Lüttich kommend 1113 Abt in Siegburg wurde. Beitz nimmt an, daß Ruperts Hohelied-Kommentar den geistigen Hintergrund für die Siegburger Madonna und den seiner Ansicht nach dazugehörigen Adlerstein bildet.[407] Der Autor stellt eine Verwandtschaft der Stücke zur Metallkunst fest und schließt daraus, daß der Künstler sich auch im Erzguß betätigte.[408] Beitz sieht Ähnlichkeiten zwischen dem Hauptwerk des Rainer von Huy, dem zwischen 1107 und 1118 entstandenen Taufbecken in der Lütticher Liebfrauenkirche (Abb. 1-2), und den Siegburger Stücken. So verweist er auf die Gemeinsamkeiten bei der Form der Frauenköpfe[409] und deren Betonung durch ihre Neigung. Bei der Madonna sei diese Betonung durch das Zurückweichen der Mandorla geschehen. Auch die realistischen Körperproportionen seien vergleichbar. Beitz deutet an, daß Rupert sowohl der geistige Schöpfer der Siegburger Madonna als auch des Lütticher Taufbeckens sein könnte. Als ein weiteres Indiz für die Herkunft des Bildhauers wertet er die Tatsache, daß die Madonna aus

---

[404] Beitz 1921, 45ff - Lüthgen 1923, 169 - Beenken 1923, 135ff - Beenken 1924, 174ff – Hamann 1924, 18f - Hamann 1927, 114f - Panofsky 1924, 117 - Bader 1928, 173f - Beitz 1930, 86 - Witte 1932, 40ff - Pinder 1935, 278f - Bader 1937, 200 - Püttmann 1950, 171ff - Feulner / Müller 1953, 68 - Schnitzler 1956, Nr. 34 - Beseler 1960, 114ff – Bloch 1961, S.8 - Steingräber 1961, 17 und Taf.70 - Mühlberg 1962, 52 - Kubach / Bloch 1964, 194 - Euw 1965, 13, Nr. 5 - Grosset 1966, 551 - Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 366-382 - Hilger 1967, 322 - Prop.Kg.5 1990 (1969), 108 und Nr. 324 - Rademacher 1972, 16f - Kat. Rhein und Maas 1972, 300, J31 - Haussherr 1973, 99f - Legner 1975, 216ff, 226, Abb. F1 - Kat. Staufer 1977, 351ff, Nr. 469, Abb. 272 - Budde 1979, 64ff, Abb. 112, 113 - Bloch 1981 - Legner 1982, 41ff - Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 375, Abb. F2 - Legner 1991, 207ff - Williamson 1997 (1995), 69 - Zehnder 2003, 50f.

[405] Die Fragmente der Madonna und der sogenannte „Adlerstein“ waren 1919 von Fritz Witte bei Umbauarbeiten in der Benediktiner-Abteikirche St. Michael in Siegburg in einer gotischen Nische vermauert entdeckt worden.

[406] Beitz 1921, 58.

[407] Beitz stellt die These auf, daß die Siegburger Fragmente Teil eines Abtstuhls waren, bei der die Madonna von den vier Evangelistensymbolen umgeben war. Die Person des Abtes sollte demnach das vierte Symbol des geflügelten Menschen (Matthäus) repräsentieren. Der Zusammenhang der beiden Fundstücke wird von nachfolgenden Autoren bezweifelt werden. Auch die Interpretation der Siegburger Madonna als bildliche Umsetzung von Ruperts Hohelied-Kommentar, und die damit verbundenen Frühdatierung um 1120, scheint nicht mehr haltbar.

[408] Beitz 1921, 59f: „Wie der Adler, die Blätter, die in sanfter Rundung von der vorderen Kante des Steins in die Tiefe gleitende Gloriole der Madonna gearbeitet, wie Flächen und schwingende Linien neben- und hintereinander gesetzt sind, so arbeitet auch der Metallplastiker [...].“

[409] Beitz 1921, 60: „Ihr Profil mit den nach Stirn und Kinn zurücktretenden Linien, gibt ihnen einen eigenartig seherischen Zug. Dasselbe spricht aus den mit ähnlichen Mitteln charakterisierten Zügen der Siegburger Madonna.“

Savonnière aus dem Maasland gefertigt wurde.[410] Der Autor verweist neben den Werken des Rainer von Huy auch auf die des Godefroid de Claire de Huy, bei denen er zahlreiche Motive der maasländischen Kunst zu entdecken glaubt, die auch in Siegburg auftauchen.

In einer Publikation von 1930 bekräftigt Egid Beitz seine Thesen und schreibt nun ganz unumwunden, daß entweder Rainer von Huy selbst, oder ein bedeutender Schüler der Schöpfer der Siegburger Madonna gewesen sei.[411] Er datiert sie jetzt aber näher an das Jahr 1150.[412]

Lediglich Fritz Witte schließt sich 1932 Beitz' Meinung an, daß die Siegburger Madonna von der Metallschmiedekunst ihrer Zeit abhänge:

> Metallisch und nicht recht eigentlich steinplastisch ist die Meidung von Unterschneidungen, metallisch ist die Formung der Hände und vor allem des Halses und des Gesichts. Wie die Nasenwurzel gegen das Stirnbein abgesetzt, wie die Augenhöhlen zurückgetrieben erscheinen, das alles sind typische Formen, die in erster Instanz unter dem Treibhammer werden. Dasselbe gilt von dem stilisierten Akanthus- und Eichenlaub des Sockels.[413]

Dagegen verneint der Autor einen auswärtigen Einfluß:

> Wer war der Schöpfer? Gewiß keiner, der eine lange Schulung auswärts mit all ihren Beeinflussungen durchgemacht hat; dazu ist die Formung zu jugendlich frisch und >>unverdorben<<.[414]

Durch fast die gesamte Literatur zur Siegburger Madonna ziehen sich Verweise auf byzantinische Vorbilder. Dabei geht es um die Verwendung des Madonnentypus der Hodegetria, bei dem die halbfigurige Maria auf dem linken Arm das Kind trägt und mit der rechten Hand auf es verweist. Dieser Typus findet besonders in Form von Ikonen und Reliefikonen, aber auch in Miniaturen Verbreitung. Bei der Siegburger Madonna ist er bereits abgewandelt: Maria hält als „neue Eva" einen Apfel, das Kind, das ehemals zur Mutter aufblickte, umfaßt mit der linken Hand eine Schriftrolle und hat die Rechte mit der Handfläche nach außen zum Redegestus erhoben. Vorbilder für diesen abgewandelten Typus werden jedoch in der Literatur ebensowenig erwähnt, wie byzantinische Reliefikonen, bei denen Teile vollplastisch ausgearbeitet sind.

Egid Beitz stellt 1921 fest, daß die Siegburger Madonna dem Typus der Hodegetria nahe kommt, betont aber besonders die Unterschiede zum klassischen Typus, insbesondere das Hinwenden des Jesuskindes zur Mutter, und leitet daraus seine Interpretation der Muttergottes

---

[410] Der Adlerstein besteht dagegen aus Trachyt des Siebengebirges, was Beitz aber ignoriert.
[411] Beitz 1930, 97.
[412] Er verweist auf die Ähnlichkeit des Blattwerkes zu jenem dem Umkreis von Godefroid de Claire zugeschriebenen Candidus-Reliquiar.
[413] Witte 1932, 42.
[414] Ebd..

als Braut des Hohen Liedes ab.[415] Der Autor sieht jedoch keine direkte Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern. Die Annahme, die Siegburger Madonna sei als Braut aus dem Hohen Lied zu verstehen, baut er in seine Argumentation ein und folgert, daß sie die Bekrönung für einen Abtstuhl gewesen sei.

Dagegen wendet Fritz Witte 1932 ein, daß es bei der Siegburger Madonna keine östliche Bindung wie bei früherer romanischer Skulptur mehr gäbe.[416]

Wie im Kapitel über den vermeintlichen Einfluß von Byzanz auf die plastische Kunst nach 1150 bereits dargelegt, durchläuft die Interpretation über den byzantinischen Einfluß auf die Siegburger Madonna einen erstaunlichen Weg.[417] Die Rezeption der Siegburger Madonna in Hinblick auf byzantinische Einflüsse war im Laufe der Zeit einer merkwürdigen Entwicklung unterworfen – sie reicht von der reinen Feststellung, daß es sich um einen leicht abgewandelten Typus einer Hodegetria handele über der Verweis auf die Ähnlichkeiten mit Reliefikonen bis hin zu der Behauptung, sie *wäre* eine plastische Ikone.[418]

Ein wesentlicher Teil der Erforschung der Siegburger Madonna macht ihre Einordnung in den Kanon der Kölner Plastik im weitesten Sinne aus. Auch die Autoren, die ihre Stilquellen außerhalb der heimischen Region vermuten, stellen Bezüge zu verwandten Werken der näheren Umgebung her:

So erkennt bereits Beitz in der ersten Veröffentlichung nach der Auffindung die Abhängigkeit der Madonna des Oberpleiser Retabels (Abb. 51 und 56) von der Siegburger Jungfrau, insbesondere bei der Gesichtsbildung, den Haaren und der Krone.[419]

In einem Aufsatz von 1923 erweitert Hermann Beenken den Stilkreis der Siegburger Madonna und vergleicht sie mit der Madonna der Gustorfer Chorschranken, die er für eine

---

[415] Beitz 1921, 52ff.

[416] Witte 1932, 41.

[417] Vgl. Kap. 4.2.1. Der Einfluß der Goldschmiedekunst auf die Großplastik: Möglichkeiten und Grenzen eines kunsthistorischen Konstrukts.

[418] Peter Bloch (Bloch 1961, 8) weist auf die hieratische Frontalität und den halbfigurigen Typus des Siegburger Fragments hin, die auf Vorbilder aus Byzanz zurückgingen, welche durch Elfenbeinreliefs nach Köln gelangt sein könnten. Reiner Haussherr (Kat. Rhein und Maas 1972, 300, J31) stellt fest, daß die Madonna dem byzantinischen Typus der Hodegetria entspreche, betont aber zugleich, daß die gekreuzten Beine des Kindes in Byzanz jedoch nicht nachzuweisen seien. Zugleich schreibt er, man könne „fast von einer Reliefikone sprechen [...]".So ähnlich äußert er sich auch an anderer Stelle (Haussherr 1973, 400). Anton Legner (Legner 1975, 219) meint, durch die verhaltene Plastizität und die Anmutung eines Ikons entstehe „zugleich der Eindruck einer Reliefikone." 1977 wiederholt Reiner Haussherr (Kat. Staufer 1977, 352) seine älteren Ausführungen und bemerkt, daß die Flachheit des Reliefs und der Typus der Hodegetria an eine byzantinische Reliefikone erinnere. Schließlich behauptet Anton Legner (Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 375, F 2) sogar, daß die Siegburger Madonna eine byzantinische Reliefikone sei.

[419] Beitz 1921, 62: „Der Kopf der Madonna an der Kathedra hat als Vorbild für den Kopf der Muttergottes auf dem Oberpleiser Relief gedient. Die Gesichtsbildung, die gescheitelten Haare, die in Wellen auf den Rücken niederfallen, die Krone mit den beiden Rillen und den vier Zinken, die durch Stege über den Kopf zu einem Kreuz verbunden sind, alles das stimmt so deutlich überein, daß an einer Entlehnung nicht zu zweifeln ist. Natürlich ist unter der Hand des Bildhauers in Oberpleis alles viel gröber geworden."

Vorläuferin hält (Abb. 110).[420] Hierbei hebt er jene die Gewandärmel nach hinten überziehenden Faltenrippen hervor, die eine größere Plastizität der Darstellung bewirken, obwohl das Relief flacher als bei der Madonna aus Gustorf ist. Daneben vermutet er bei der Siegburger Madonna einen engen zeitlichen und stilistischen Zusammenhang mit dem Tympanon von St. Pantaleon in Köln (Abb. 119).

Auch Walter Bader verweist nach Köln, als er 1928 behauptet, daß der Faltenstil des Siegburger Fragments genau dem des Cäcilientympanons in Köln (Abb. 58) entspräche. Im Oberpleiser Retabel sieht er lediglich eine rustikale Nachbildung.[421] Dagegen äußert Egid Beitz 1930 die Ansicht, daß die Siegburger Madonna von keiner anderen Arbeit im Rheinland abhinge.[422]

Walter Bader beschäftigt sich 1937 am Rande seiner Untersuchung der Abtei Brauweiler mit dem bis dato unkommentierten Blattfries am Sockel der Siegburger Madonnenfigur. Er erkennt, daß der „Blattfries aus löffrig gehöhltem Akanthus und gekerbten Eckfalten unter den Blattbuchten“ der Madonna „genau und nur da, auf den Kapitellen der Brauweiler Ostkreuzgangs-Werkstatt wieder vorkommt.“[423]

Hans Püttmann widerspricht in seiner Dissertation über das Cäcilientympanon in Köln von 1950 dieser These und findet keine Parallelen im Akanthusblattstil. Ebensowenig sieht er stilistische Übereinstimmungen mit der Kölner Denkmälergruppe jener Zeit und nimmt an, daß die Siegburger Madonna ein spätsalisches Werk aus dem vierten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts ist.[424]

Peter Bloch greift die Überlegungen Beitz’ auf und weist 1961 auf die Übereinstimmung des Typus des Jesuskindes mit überkreuzten Beinen bei der Siegburger Madonna und dem Oberpleiser Retabel hin. Daneben verweist er auf gattungsübergreifende Stilzusammenhänge und stellt einen Bezug zur Kölner Buchmalerei her.[425]

Noch konkreter als Bloch wird Fried Mühlberg, der den Meister des Oberpleiser Retabels (Abb. 53) sogar für einen Schüler des Schöpfers der Siegburger Madonna hält.[426]

Im Rahmen des Heimatbuches der Stadt Siegburg aus dem Jahr 1967 widmen die Autoren Peter Bloch, Mauritius Mittler und Hermann Roggendorf der Siegburger Madonna einen Aufsatz und gehen dabei auf den Gewandstil ein.[427] Die engste Parallele sehen sie in der

[420] Beenken1923, 136f.
[421] Bader 1923, 73, Anm.5.
[422] Beitz 1930, 96.
[423] Bader 1937, 200
[424] Püttmann 1950, 137.
[425] Bloch 1961, 8. Er betont dabei insbesondere die enge Verwandtschaft zum Evangeliar aus St. Aposteln.
[426] Mühlberg 1962, 54.
[427] Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 371. Wie Püttmann widersprechen sie Baders und Beenkens Behauptung, daß der Gewandstil der Madonna mit jenem der Tympana von St. Cäcilien und St. Pantaleon zusammenhängt.:

thronenden Madonna vom Oberpleiser Retabel.[428] Daneben weisen sie zum ersten Mal auf die Zusammenhänge mit der regionalen Holzplastik hin, namentlich mit der Madonna aus dem ehemaligen Prämonstratenserinnen-Kloster in Schillingskapellen (Abb. 57).[429]

Die Publikationen der folgenden Jahre greifen die von der älteren Literatur bereits festgestellten Bezüge auf, ohne wirklich neue Erkenntnisse beizusteuern. So werden in den Propyläen Kunstgeschichte von 1969 die von Bloch, Mittler und Roggendorf aufgezeigten Übereinstimmungen lediglich wiederholt.[430]

Die mehrfach in der älteren Literatur angerissenen Parallelen von Siegburger und Oberpleiser Madonna werden von Franz Rademacher 1972 einer genaueren Prüfung unterzogen. In einer ausführlichen Beschreibung legt der Autor die motivischen Übereinstimmungen von Gewand, Gesicht und Krone dar.[431]

Dagegen hat Reiner Haussherr im selben Jahr im Katalog „Rhein und Maas" Schwierigkeiten bei der Einordnung in die Kölner Plastik, verweist aber auf die Übereinstimmung des Materials mit jenem des Tympanons von St. Pantaleon.[432]

Anton Legner führt diese Überlegung weiter und richtet sein Augenmerk auf die Auftraggeber der Kunstwerke und die Bedeutung der „Ordo Siegbergensis".[433] Ob hier der auftraggebende Orden den Stil bestimmt, oder ob man nur bei derselben Bildhauerwerkstatt bestellte, läßt Legner allerdings offen.

Bei kaum einer anderen kölnischen Plastik des 12. Jahrhunderts werden in der Literatur so viele Zusammenhänge mit französischen Vorbildern angenommen, wie bei der Siegburger Madonna:

„Der Stil zeichnet sich durch füllige, weichverschmelzende, sehr plastische Formen aus, die sich mit gewissen linearen Elementen, wie dem strähnigen Haar und den schnurartigen Falten verbinden. Das Gefüge dieser Falten ist nicht vom Körper her motiviert, sondern von außen aufgelegt, und zwar in einer lockeren Reihung, die noch nichts, oder nichts mehr mit jenen parzellierenden Strukturen gemein hat, wie sie etwa die Tympana von St. Cäcilien und St. Pantaleon zeigen."

[428] Vergleichbar seien die schnurartig aufgelegen Falten, die breite Bordüre am Hals, der Typus des Kopfes, der Haare und der Krone, ebenso wie die am Oberkörper ellipsenförmig nach oben schwingenden Gewandfalten.

[429] Ebd., 371f. Ihr Kopftypus stimme mit dem der Siegburger Madonna überein, das Gewand und der Pfostenthron ähnelten der Oberpleiser. In den weiteren Kreis dieser Skulpturengruppe stellen die Autoren auch die Holzmadonna, die heute in der ehemaligen Zisterzienserinnen-Kirche in Zülpich-Hoven (Abb. 132) aufbewahrt wird. In der unteren Partie ähnele diese stark der Schillingskapellener Madonna, die sich heute im Liebieghaus in Frankfurt befindet. Die Autoren weisen darauf hin, daß die Madonna erst einige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung in das erst 1197 gegründete und nur wenige Kilometer von Siegburg gelegene Kloster gelangt sein kann.

[430] Prop. Kg.5 1969, Nr. 324.

[431] Rademacher 1972, 17.

[432] Kat. Rhein und Maas 1972, 300f, J31, Anm. Diese Feststellung wiederholt der Autor im Katalog zur großen Stauferausstellung. (Kat. Staufer 1977, 357).

[433] Legner 1975, 216: „Es scheint, als sei es nicht bloß Zufall, daß die Siegburger Madonna und das Tympanon von St. Pantaleon aus dem selben Steinmaterial gefertigt sind, sondern als erkläre sich mitunter aus der gemeinsamen kluniazensischen Lebensordnung Siegburger Observanz, die die Abtei Siegburg und St. Pantaleon in Köln teilten, auch manche Stilgemeinschaft im Erscheinungsbild der Denkmäler."

Als Erster tut dies Hermann Beenken, der die Faltenbildung des Gewandes am Oberarm der Siegburger Madonna (Abb. 51) mit der der Madonna von den Gustorfer Chorschranken (Abb. 110) vergleicht und sie mit gotischen Gewölberippen assoziiert.[434]

Konkreter wird dagegen Richard Hamann in seinem Aufsatz über die Salzwedeler Madonna aus dem Jahr 1927, der verschieden Madonnentypen vergleicht.[435] Der Autor bringt zum ersten Mal die Siegburger Madonna mit der Plastik des Westportals von Chartres (Abb. 158-159) in Verbindung, die für ihn wiederum in der Abhängigkeit von südfranzösischer Bauplastik steht. [436]

In einem ähnlichen, vom Fortschrittsgedanken geprägten Ansatz, beschreiben Adolf Feulner und Theodor Müller 1953 in ihrem Übersichtswerk über die deutsche Plastik die Entwicklung der Kölner Steinskulptur von romanischer Starrheit hin zu einer staufischen Renaissance, die in den Werken des Samsonmeisters gipfele. Ohne konkrete Vorbilder zu nennen, führen sie dies unter anderem auf französische Einflüsse zurück.[437]

---

[434] „[...] während in Siegburg feine Faltenlinien von einem hinter dem Ellenbogen liegenden Punkte den Oberarm und die obere Partie des Unterarmes so überstrahlen, daß das Auge an ihnen entlang um die plastischen Wölbungen herum zugleich in die Tiefe und nach vorn geführt wird. Diese Falten haben bildoptisch dieselbe Funktion wie die Gewölberippen frühgotischer Kirchenräume, die auch, im Anfang noch sich überschneidend und verdeckend von einem Punkte aus einheitlich verzweigend, Vorderes und Hinteres zugleich in linearer Blickrichtung zu erschließen trachten. Durch diese Einheit der Verzweigung wird in der Siegburger Figur die Bewegung des Armes innerlich vorbereitet, an diesen Faltenrippen und im gleichen Sinne umschlagenden Ärmelsaume liest das Auge die Rundung der Form als eine den plastischen Körper gleichmäßig umspannende ab, ergänzt sie sich in bestimmter plastischer Vorstellung, auch wo es sie nicht sieht; umläuft die Form von vorn nach hinten und im selben Sinne an anderer Stelle wieder von hinten nach vorn. An Linien erschließen sich ihm die gewölbten Flächen als aus Konzentrationspunkten strahlende. *In der nordfranzöschen Gewölbearchitektur der Zeit ist es genau dasselbe*.“ Beenken 1923, 136f (Hervorhebung der Autorin).

[435] Hamann 1927, 114: „Es ergibt sich dabei für die (im weitesten Sinne) rheinische Skulptur dasselbe wie für die Architektur, daß mit dem Vordringen der frühen und frühesten Gotik nach dem Norden, über die Maas an den Rhein, auch die süd- und mittelfranzösischen Formen mitgenommen werden, in diesem Falle auch der Typ der Dreikönigsmadonna.“

[436] Ebd., 114f: „[...] der frontal symmetrische Aufbau, die fast unheimliche Strenge im Gesamtumriß und im Kopf (mutet) ganz chartresisch (an) [...]. Chartresisch wirkt auch der Kopf mit den glatt gescheitelten Haaren unter dem Kronreif und der vorgewölbte, in den Winkeln eingezogene Mund. Es ist der Kopf der Frauen in den Reliefs der Heimsuchung und der Verkündigung des Chartreser Westportals, nur etwas massiver und runder, besonders die Augen sind romanisch kugeliger und lebloser. Auch die mit der Außenfläche flach vor der Brust anliegende Hand und die nach außen gekehrte Sohle des hinteren Beines des Kindes verraten primitivere romanische Reliefübung. Die feinen, leicht geschwungenen Parallelfalten am Bein des Kindes, die Parallelfältelung am Ärmel des Untergewandes und vor allem die breiten, geschichteten, bandartigen Falten am Oberarm der Jungfrau sind französische Formgewohnheiten, aber im ausgesprochen südfranzösischen Sinne, so daß der Dreikönigstyp auch mit seiner chartresischen Herkunft gleichzeitig die aus dem Süden Frankreichs bekundet.“

Als Dreikönigstyp bezeichnet Hamann jenen Madonnentypus, wie er am linken Seitenportal der Abteikirche in Saint-Gilles (Abb. 278) erscheint: Die Muttergottes thront frontal, das Kind sitzt jedoch auf dem linken Oberschenkel der Madonna, die Füße in ihrem Schoß, das Haupt annähernd im Profil. Die thronende Muttergottes mit dem schräg auf dem Knie sitzenden Kind und die von links herannahenden Könige werden so szenisch vereinigt. Die Verbindung von Narration und Repräsentation ist laut Hamann charakteristisch für diesen Typus.

[437] Feulner / Müller 1953, 67f: „Lokale Tradition und französische Anregungen, die immer stärker durch die wandernden Bauhütten von Westen her in das Land gebracht wurden, verwuchsen rasch zur staufischen Antikität. Wundervoll ist das Schauspiel des allmählichen Erwachens der Gestalten aus dem Schlaf sakraler Befangenheit, das Abstreifen der symbolischen Leblosigkeit in der zunehmenden Vermenschlichung des

Gut zehn Jahre später greifen Erich Kubach und Peter Bloch die Frankreichthese wieder auf,[438] und 1967 betonen Bloch, Mittler und Roggendorf in ihrem Aufsatz über die Siegburger Madonna ebenfalls den Einfluß der Chartreser Portail Royal. Die Autoren stellen die schon erwähnten Stilgemeinsamkeiten mit der Madonna vom Oberpleiser Retabel, der Madonna aus Schillingskapellen und der Zülpich-Hovener Madonna und dem dazugehörigen Engel des Heiligen Grabes fest.[439] An späterer Stelle datieren die Autoren die Siegburger Skulptur unter Verweis auf die Archivoltenfiguren des Chartreser Westportals (Abb. 228-237) auf 1140 bis 1150, ohne dort jedoch bestimmte Figuren zu benennen.[440]

Im Gegensatz dazu ist Hans Peter Hilger der Ansicht, daß Burgund eine größere Rolle bei der Kunstrezeption im Rheinland gespielt habe als die französischen Kronlande. Im selben Band wie Bloch und seine Mitautoren veröffentlicht er seinen Aufsatz über die Bildnerei in Siegburg.[441] Hierbei erwähnt er Berührungspunkte der Siegburger Steinplastik mit der französischen. Der Autor beschreibt zwei in Siegburg gefundene, figürliche Kapitelle, die seiner Ansicht nach jedoch keine stilistischen Übereinstimmungen mit der Siegburger Madonna aufweisen. Er vermutet einen Zusammenhang zu burgundischer Kapitellplastik[442] und kommt zu dem Ergebnis, daß die Siegburger Bildhauer ihre Schulung an den großen Abteikirchen Burgunds erhalten haben müssen.

Die Ile-de-France oder Burgund, oder, plakativ gesagt, Gotik oder Romanik bleiben auch in den folgenden Jahren als mögliche Vorbilder für die Siegburger Madonna im Gespräch. 1969 wird die Skulptur in den Propyläen Kunstgeschichte erwähnt, wobei ihr ein Einfluß durch die Skulpturen der Ile-de-France bescheinigt wird.[443] Im Katalogteil dagegen schlägt der Autor einen Vergleich mit burgundischer Plastik aus Cluny, dem Torso eines Bischofs im Frankfurter Liebieghaus und des Petrus im Museum of Art in Providence vor (Abb. 172).[444]

Chartres – ja oder nein? Diese Frage soll die jüngere Literatur bis heute beherrschen:

Heiligen. Den Weg zur staufischen Renaissance bezeichnen Bildwerke wie die Bekrönung des Siegburger Abtstuhles im Schnütgen-Museum [...]."

[438] Bloch / Kubach 1964, 193f: „Wo wahrhaft monumentale Bildwerke auftauchen, da stehen sie unter dem Einfluß der romanischen Skulptur Burgunds oder der bereits frühgotischen Skulpturen der Ile-de-France. Das gilt erstmals, um 1150, von der Siegburger Madonna [...]. Das hoheitsvoll gekrönte Haupt ist festgeformt und voller Anmut, die locker und schnurartig aufgelegten Falten kehren ähnlich an der Westfassade von Chartres und Notre-Dame zu Paris wieder."

[439] Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 372f: „Hinter all diesen Bildwerken stehen französische Vorbilder aus Burgund und der Ile-de-France. Schon W. Vöge wies für die Hovener Madonna und den zugehörigen Engel auf Archivoltenfiguren der Westportale von Chartres hin (um 1145-1155), und in diesem Stilkreis sind sicher auch, ja eher noch, die Voraussetzungen der Siegburger Madonna zu suchen. Die thronende Muttergottes im rechten Tympanon des Chartreser Königsportals zeigt ein ähnlich gekröntes Haupt und die gleichen von außen aufgelegten Faltenschnüre."

[440] Ebd., 376.

[441] Hilger 1967.

[442] Hilger 1967, 326. Er vergleicht sie unter anderem mit Kapitellen aus Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire) und Vézelay (Yonne).

[443] Prop. Kg. 5 1990 (1969), 108.

Franz Rademacher stellt die Siegburger Madonna zusammen mit der Muttergottes des Oberpleiser Retabels in den teils divergenten Kreis der westfälischen, niedersächsischen und nordeuropäischen hölzerner Madonnen (Abb. 140-150), die französisch, „namentlich chartresisch“ beeinflußt sein sollen.[445]

Im Beitragsband zur großen Kunstausstellung „Rhein und Maas“ von 1973 in Köln und Brüssel vermutet Reiner Haussherr, daß „Französisches [...] dem Bildhauer, der die Siegburger Madonna schuf, wohl bekannt gewesen (ist).“[446] Der Autor erinnert an die von Walter Bader in dessen Abhandlung über die Benediktinerabtei Brauweiler festgestellten Übereinstimmungen vom Akanthusfries am Sockel der Siegburger Madonna mit Kapitellen des östlichen Kreuzganges, und an den vermuteten Werkstattzusammenhang.[447] Haussherr leitet diese Formen aus der Kapitellornamentik der Ile-de-France vor der Mitte des 12. Jahrhunderts ab.[448] In Anlehnung an Hamann[449] und Bloch[450] verweist er auf die Ähnlichkeit der Haare und des Verhältnisses von Kopf und Krone zu Figuren vom Chartreser Westportal. Unchartresisch sei dagegen die Zuspitzung des Kopfes nach vorne und die Proportionierung des Gesichtes. Vorbild für die bandartig aufgelegten, oben gerundeten Faltenschnüre könnten Teile des als altertümlich bezeichneten Kapitellfrieses gewesen sein.[451]

Sich Haussherr anschließend spricht Anton Legner 1975 der Madonna „chartresisches Gut bildhauerischer Gestaltung“[452] zu, ohne jedoch konkreter zu werden.

In seinem Übersichtswerk über die deutsche romanische Skulptur von 1979 setzt sich Rainer Budde[453] vehement für die Westportale von Chartres als Vorbild für die Kölner Skulptur in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein.[454]

Im Gegensatz dazu wendet Anton Legner sich 1982 ausdrücklich gegen die Methode, geographisch weit entfernte Objekt zu vergleichen, da dies keinerlei historische Aussagekraft

---

[444] Ebd., 247, Nr. 324

[445] Rademacher 1972, 16f. Er nimmt damit Überlegungen auf, die Mühlberg schon zehn Jahre zuvor angestellt hatte, vgl. Mühlberg 1972, 54.

[446] Haussherr 1973, 400.

[447] Bader 1937, 200.

[448] Als Beispiel führt er ein Kapitell aus der nördlichen Chorkapelle von Sens an.

[449] Hamann 1927.

[450] Bloch / Mittler / Roggendorf 1967

[451] Haussherr 1973. Vgl. auch Haussherr in Kat. Staufer 1977, Nr. 469, 351ff, wo der Autor seine Thesen wiederholt.

[452] Legner 1975, 219.

[453] Budde 1979, 64f, Nr. 112, 113.

[454] Ebd., 65: „Chartres ist in der Mitte des 12. Jahrhunderts der Brennpunkt, in dem sich alle Strahlen der Entwicklung des plastischen Empfindens konzentrieren. [...] Beispielhaft stellen die Meister der Chartreser Westportale in kühner Meisterschaft die Möglichkeiten der Skulptur vor. Ohne die Formulierung der Chartreser Skulptur ist die Siegburger Madonna nicht denkbar. Man vergleiche etwa die engen Riefelfalten des rechten Unterarmes mit dem darübergezogenen Obergewand als Gegenbewegung. Die Anlage des Antlitzes mit seiner leicht schwellenden Epidermis bedeutet eine Kühnheit, wie sie bislang in der deutschen Skulptur nicht aufzuzeigen war. [...] Die Chartreser Einflußnahme sollte für die Kölner Skulptur in den nächsten Jahrzehnten nicht ohne Folgen bleiben.“

besitze, und widerspricht der Annahme, die Siegburger Madonna sei von Chartres beeinflußt. Das hält ihn jedoch nicht davon ab, Parallelen zu Burgund zu ziehen, wenn auch wiederum ohne konkrete Beispiele zu nennen.[455]

Im Katalog zur Ausstellung „Ornamenta Ecclesiae“ weist Legner neben der möglichen Beeinflussung durch Chartres und Cluny auch durch Italien und der byzantinischen Typik hin. Er wertet dies aber als Zeichen der Assimilierungskraft Kölns in der Mitte des 12. Jahrhunderts, und nicht als Folge von einbahnigen Abhängigkeiten.[456]

1991 greift Legner schließlich seine Thesen von 1982 und 1985 wieder auf. Dabei bestreitet er vehement eine Abhängigkeit der Siegburger Madonna von der französischen oder byzantinischen Kunst, und wiederholt seine Ansicht von der Assimilierungsfähigkeit Kölner Skulptur.[457]

5.2 Eine Beschreibung

Das Fragment der sogenannten Siegburger Madonna, das heute im Kölner Schnütgen-Museum aufbewahrt wird, besteht aus Kalkstein und hat eine Höhe von nur 41 Zentimeter, ist ebenso breit und bemißt in der Tiefe 12,5 Zentimeter (Abb. 51-52). Dargestellt ist die Halbfigur der Madonna mit Kind, stehend auf einem Sockel mit Akanthusblättern, flankiert von den Evangelistensymbolen von Markus und Lukas (dem Löwen und dem Stier). Das Fragment ist in zwei Teile zerbrochen (Madonna und Löwenkopf), der Kopf der Maria wurde angegipst, das Haupt des Christusknaben ist stark beschädigt und der Kopf des Stieres sowie ein Teil des Körpers des Löwen sind verloren.

Die Madonna ist in besonderer Weise ausgezeichnet: Sie ist von einer nach vorne gebogenen Fläche hinterfangen, die möglicherweise einst die Form einer halben Mandorla hatte. Dagegen spricht aber die Tatsache, daß diese Fläche, kurz bevor sie abbricht, einen Verlauf nach außen nimmt. Möglicherweise setzte an dieser Stelle aber auch ein Nimbus an, der den oberen Abschluß der Rückenfläche verunklärte. Diese Fläche und die Büste der Madonna gehen in einen kubischen Sockel über, der mit löffeligen, akanthusartigen Blättern geschmückt ist und dessen Ränder mit einem Steg bezeichnet werden. Bei den Evangelistensymbolen biegt sich dieser Sockel leicht nach hinten. Zudem ändert sich hier das Blattmotiv. Die Blätter sind anders geformt und einander überschneidend angeordnet.

---

[455] Legner 1982, 43: „Auffallend dagegen ist die Eigenart, die Gewandfalten durch aufgetragene Riemchen anzugeben, so wie es aus burgundischen Bildhauerateliers, in der spezifischen Bildung aber insbesondere von der Portal- und Hochgräberskulptur aus Cluny bekannt ist.“ Welche Gräber in Cluny das sein sollen, verrät Legner uns leider nicht.

[456] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 375, F 2. Vgl. Legner 1991, 211f

[457] Legner 1991, 212.

Die Evangelistensymbole sind ebenfalls als Halbfiguren dargestellt. Wie noch an dem Stier ersichtlich, verschwindet ihr hinterer Körperteil hinter der Rückenfläche der Maria. Der Löwe – und wohl ehemals auch der Stier – blicken nicht zur Madonna, sondern wie diese geradeaus. Ihre angewinkelten Vordergliedmaßen ruhen auf dem Palmettenfries.

Maria hat ihre rechte Hand vor der Brust erhoben und, mit der Handfläche nach außen gedreht platt an den Körper gerückt. Zwischen Daumen und Zeigefinger hält sie eine kleine Kugel. Sie umfängt das Christuskind mit ihrem linken Arm, ohne das sie es wirklich trägt. Jesus sitzt – untypisch für den byzantinischen Hodegetria-Typus – mit gekreuzten Beinen, so daß der linke Fuß von der Seite gezeigt wird, beim rechten Fuß dagegen die Sohle zu sehen ist. Sein Oberkörper ist in Dreiviertelansicht gezeigt. Mit der Hand des angewinkelten linken Arms hält er eine Schriftrolle, die rechte Hand ist zu einem Redegestus erhoben. Die Reste des stark abgeschlagenen Kopfes machen es wahrscheinlich, daß das Kind sich ursprünglich zum Gesicht der Mutter oder zur Kugel in ihrer Hand wandte. Möglicherweise richtete das Kind sein Haupt aber auch geradeaus wie die übrigen Figuren.

Die Maria trägt ihre Haare in der Mitte gescheitelt. Sie verlaufen in feinen Strähnen schräg über die Stirn und über den oberen Teil der Ohren bis zur Schulter, wo sie auf beiden Seiten in einen einmal in sich gedrehten Zopf übergehen, der am Armansatz endet. Die Ohren erscheinen fleischig und in ihrer Form lediglich angedeutet. Die Krone ist aus Stein[458] gebildet und besteht aus zwei Teilen: Der untere Teil hat die Form eines flachen, im Grundriß ovalen Hutes, dessen seitlicher Rand von einem breiten, leicht hervortretenden Streifen betont wird. Darüber sitzt eine kreuzförmige, sich zur Mitte verjüngende Struktur auf, die zu den Seiten hin in drei halben Vierpässen endet. An der hinteren Seite ist der Kreuzarm nicht ausgearbeitet.

Über die Gestaltung des Stieres läßt sich nicht mehr viel sagen. Neben dem recht massigen Rumpf ist nur der Ansatz eines Vorderbeines und der Flügel erhalten. Der Flügel wird von einer flachen Wulst umrandet und besteht aus einer Reihe kurzer Federn, die über den langen Schwungfedern liegen. Die Federn selbst sind ohne Binnenzeichnung als flache Stege geformt.

Von der Figur des Löwen ist etwas mehr erhalten. Zwischen seinen vorderen Pranken hält er ein Buch. Die Behaarung an seinem Bein ist durch einfache Ritzungen bezeichnet. Bei der Mähne sind die Haarsträhnen dagegen in dreieckigen Bündeln zusammengefaßt. Seine Kopfform ist rundlich und nach vorne flach.

[458] Auch die Figur der Cäcilia vom Tympanon aus St. Cäcilien (Abb. 62) und die der Plektrudis (Abb. 9) St. Maria im Kapitol waren ursprünglich mit Kronen ausgezeichnet. Diese waren jedoch aus Metall und sind heute verloren.

Das Haupt Mariens ist im Verhältnis zum Körper überproportioniert. Der Oberkörper mit seinen abfallenden, runden Schultern wirkt dagegen schmächtig. Die Hände wiederum passen in ihrer Größe eher zum Gesicht. Die linke Hand und die Finger der Maria sind stark gebogen. Bei der rechten Hand sind die Finger unnatürlich an den Leib gepreßt. Zeigefinger und Daumen halten die Kugel wie eine Zange fest. Die gesamte Hand ist also in die Fläche projiziert. Dasselbe kann man auch bei der rechten Hand des Kindes beobachten. Die Oberarme der Mutter sind länger als die Unterarme. In der seitlichen Ansicht wird obendrein ihre schlauchartige Biegung deutlich.

Die Proportionen des Jesuskindes sind stimmiger, allerdings entsprechen sie nicht kindlichen Formen. Die Figur erscheint als ein verkleinerter Erwachsener.

Die Kleidung der Dargestellten ist einfach: Maria trägt ein Obergewand, das am Ausschnitt und an den Ärmeln mit breiten Borten geschmückt ist. Unterhalb der Brust ist ein breiter Gürtel sichtbar, und an ihrem rechten Arm kommt ein enges, ringförmig gefälteltes Untergewand zum Vorschein.[459] Auch beim Jesuskind findet man die breiten, schmucklosen Borten. Es trägt jedoch ein togaartiges Gewand, das in einem Schwung über seinen linken Arm fällt.

Das auffälligste Merkmal des Gewandes von Maria sind die wulstigen, nach oben gerundeten Falten an den Armen und vor der Brust. Es handelt sich aber keineswegs nur um bandartig aufgelegte, oben gerundete Faltenstege, wie Reiner Haussherr sie charakterisiert.[460] Vielmehr entstehen sie durch Überlappungen im Gewand, wie man an der Wölbung des Stoffes zwischen den Wülsten sieht. Das wirkt zwar nicht sehr organisch, aber auch nicht ornamental. Diese Falten führen um die Arme herum und bewirken, daß der Betrachter ihre Rundung wahrnimmt. Am Oberkörper sind die wenigen Falten in konzentrischen Halbkreisen über dem Gürtel nach oben gestaucht. Sie bezeichnen aber keine tatsächlich vorhandene Wölbung des Leibes.

Die Physiognomie Mariens hat die Autoren zu den überschwenglichsten Äußerungen veranlaßt, wohl weil sie innerhalb der rheinischen Kunst keine unmittelbare Parallele hat. Ein Grund für die Begeisterung ist sicher auch, daß die Siegburger Madonna mehr einem modernen, oder zumindest an der klassischen Antike geschultem Schönheitsideal entspricht als andere Skulpturen jener Zeit.

Auffällig ist die Betonung der großen Augen und der unverhältnismäßig breiten und langen Nase, der gegenüber der Mund über dem fliehenden Kinn klein und schmal erscheint. Die Form der Lippen, und dabei besonders die der Unterlippe, ist wulstig. Am merkwürdigsten

[459] Nahezu identisch, auch im Faltenwurf, ist das Gewand der Madonna des Oberpleiser Retabels (Abb. 56).
[460] Haussherr 1973, 400.

erscheint die Zuspitzung des Kopfes, wodurch die Augen schräg zur Seite des Kopfes hin verlaufen. Die Brauen beschreiben einen hohen Bogen und sind durch eine einfache Kante von der Stirn abgegrenzt. Sie führen bis an die Nasenwurzel heran, wo sie eine kleine Wulst bilden, die die Stirn über der Nase leicht hervortreten läßt. Ganz ähnlich ist diese Partie auch bei dem Löwen gestaltet, wobei hier die Abrenzung zu der deutlich vorspringenden Stirn noch prägnanter ist. Nase und Augen machen die stilistische Verwandtschaft der beiden aber unverkennbar. Der pupillenlose Augapfel der Muttergottes ist deutlich gewölbt. Die Lider sind nach innen hin durch einen scharfen Grad abgegrenzt, nach außen hin verlaufen sie weicher. Seitlich der Augen treffen die Flächen, die die Partien oberhalb und unterhalb des Auges bezeichnen in einer feinen Rinne zusammen. Der Übergang zur Wange ist dagegen sehr naturalistisch dargestellt.

Das Profil der Maria muß beinahe als ein griechisches bezeichnet werden. Stirn und Nase bilden annähern eine Linie; jedoch verläuft die Stirn ganz gerade, die Nase leicht gebogen. In der Seitenansicht wird auch die unnatürliche, seitliche Plazierung der Augen deutlich.

Das Werk zeichnet sich durch eine ganz unterschiedliche Körperhaftigkeit aus. Sie reicht von vollplastischen Teilen beim Kopf des Löwen, bis hin zu in die Fläche gedrückten Elementen wie etwa der rechte Arm Mariens. Nahezu vollrund ist ihr Kopf dargestellt, auch wenn er hinten mit dem Grund in Berührung steht. Der Oberkörper der Mutter, ihre Arme und Hände sind eine wenig plattgedrückt, ebenso wie die Figur des Kindes.

Die Plastizität der Marienfigur nimmt nach oben hin zu. Dies geschieht in dem Maße, wie die Biegung der Rückenfläche nach oben hin flacher wird. Nimmt man diese Fläche als Reliefgrund an, so wächst die Madonna gewissermaßen aus ihr hervor. Oder andersherum: sie scheint mit ihrem Körper und den Armen im Stein des Sockels und des Grundes zu versinken. Anders dagegen bei der Figur des Kindes: für das Jesuskind ist hier eine untere Raumbegrenzung bezeichnet. Zwar stützen sich seine Füße nicht auf dem Sockel ab, aber die Falten seines Gewandes liegen darauf auf. So gesehen befindet sich das Kind in einer dem Betrachter näheren Realitätsebene, während die Halbfigur der Muttergottes einen stärker bildhaften Charakter aufweist.

Die Ungewißheit über den einstigen bildnerischen und architektonischen Zusammenhang, in dem sich die Siegburger Madonna befand, macht es schwierig, eine Aussage über die Ikonographie zu treffen. Immerhin kann man feststellen, daß Maria ihre Rechte erhebt und eine Kugel präsentiert, die wahrscheinlich einen Apfel sein soll, und der sie als „neue Eva“ charakterisiert. Sie wird somit als Überwinder der Sünde durch ihre Rolle als Muttergottes

gezeigt.[461] Das Christuskind wendet seinen Kopf zur Mutter, es hält eine Schriftrolle in der Hand, während er die nach außen geöffnete Rechte zu einem Redegestus erhoben ist. Rotulus und Gestus zeichnen ihn als Lehrenden und Richter aus. Dazu passen auch die beiden Evangelistensymbole, die Teil einer Darstellung der Maiestas Domini sind, bei dem Christus als endzeitlicher Weltenrichter gezeigt wird. Obwohl nur fragmentarisch erhalten, offenbart die kleine Siegburger Figur komplexe theologische Bezüge, deren tatsächlicher Sinn sich aber ohne das Wissen um den ehemaligen Kontext und die Aufgabe heute nicht mehr vollständig entschlüsseln läßt.

5.2.1 Motivische Übereinstimmungen von Holz- und Steinplastik: Das Retabel aus Oberpleis und die Madonna aus Schillingskapellen

Zwei Werke der rheinischen Bildhauerkunst werden in der Literatur immer wieder als stilistische Verwandte der Siegburger Madonna genannt: Es ist die Madonna vom Retabel in Oberpleis (Abb. 53 und 56) und die Holzmadonna aus Schillingskapellen (Abb. 57).[462]

Der Altaraufsatz in Oberpleis, der sich heute in der katholische Pfarrkirche St. Pankratius, einer ehemaligen Benediktiner-Propsteikirche, befindet, gehört wohl zum ursprünglichen Inventar der Kirche. Die Propstei in Oberpleis war eine Tochtergründung (um 1100) der von Erzbischof Anno gegründeten Abtei in Siegburg.

Das Relief besteht aus drei Blöcken und stellt die thronende Muttergottes dar, rechts flankiert von drei Engeln und links von den Heiligen Drei Königen.[463] Bernd Rieden identifiziert die geflügelten und nimbierten Frauen dagegen in Anlehnung an Schreine des 12. Jahrhunderts als die drei Tugenden Fides, Spes und Caritas.[464] Der einstige architektonische Zusammenhang des Retabels ist nicht mehr nachzuvollziehen, jedoch hatte es sicher einen Rahmen. Die Datierung ist umstritten. Rademacher setzt es in der Nachfolge der Siegburger Madonna zwischen 1150 und 1160 an.[465] Von Rainer Budde wird es auf um 1190 datiert.[466]

---

[461] LCI 1970, Bd. 2, 695ff. Vgl. auch Kap. 8.3.1 Zur Ikonographie der Sedes Sapientiae.

[462] Vgl. u. a. Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 371ff – Rademacher 1972, 9ff – Haussherr 1973, 399 – Kat. Monumenta, F5 und F6, 221ff – Legner 1982, Nr. 213, 169 – Rieden 1995, 28f.

[463] Mittlerer Block Kalkstein, seitliche Blöcke Tuffstein, Größe der einzelnen Blöcke je H: 78 cm, B: 45,5 cm, Dicke der Platten ohne Relief ca. 10 cm, Relieftiefe bis 18 cm, Absplitterungen an der linken Hand des Kindes, Ausbrüche an den Kanten der Platten, kaum Reste älterer Fassung. Engel wohl ehemals Palmwedel oder Zepter haltend, Maria wahrscheinlich ein Zepter.

[464] Rieden 1995, 92ff.

[465] Rademacher 1972, 17. Dort auch die ältere Literatur. Rademacher hält die Siegburger Madonna für wesentlich qualitätvoller. Das Oberpleiser Retabel wird aber meiner Ansicht nach zu Unrecht als provinziell abgetan. Lediglich die großen Hände, die für heutigen Geschmack zu rundlichen und etwas schwammig gearbeiteten Gesichter – und insbesondere das des Kindes – und der blockhafte Umriß der Madonna lassen die Arbeit altertümlich wirken. Die sorgsame Ausarbeitung der beiden rechten Platten und die das hohe Maß an Plastizität rechtfertigen das harte Urteil aber nicht.

[466] Budde 1979, Nr. 126, 69f.

Rademacher vermutet aufgrund der ungewöhnlichen Ikonographie und dem Qualitätsabfall der Könige gegenüber den anderen Platten, daß die Madonna auch links von Engeln flankiert war. Dieser Block soll nach der Überführung der Gebeine der Heiligen Drei Könige nach Köln im Jahr 1164 durch die heutige Darstellung ersetzt worden sein.[467] Rieden sieht das Retabel in der Nachfolge der Stirnseite des Dreikönigsschreins, die zwischen 1198 und 1204 entstand. Er geht von einer Entstehung nach 1198 und vor 1212 aus.[468]

Mehrere Motive bei der Muttergottes erinnern an die Siegburger Madonna: es sind die Form der Krone (die auch bei den Königen wiederkehrt), die aufgelegten Faltenschnüre, die sich halbkreisförmig am Oberkörper und den Ärmeln nach oben biegen, der Gürtel und die breite Halsborte sowie die Haarbehandlung und die Physiognomie. Die Gewandmotive sind bei der Siegburger Madonna weniger deutlich ausgearbeitet und sparsamer verwendet.

Die engen motivischen Parallelen der Arbeiten, aber auch ihre stilistischen Abweichungen, sind ist unverkennbar. Auch in der Tatsache, daß die Muttergottes des Retabels eine ganzfigurig Thronende zeigt, während die Siegburgerin als Halbfigur dargestellt ist, offenbaren sich hier grundsätzliche funktionelle Unterschiede. Die größten Differenzen zwischen Siegburger Madonna und der Madonna des Oberpleiser Retabels liegt in deren gesteigerten Körperhaftigkeit. Das Fragment aus Siegburg entwickelt sich von einem Flachrelief unten zum Kopf hin zu einer vollrunden Figur. Der Eindruck einer annähernden Vollplastizität der Oberpleiserin, die insofern an das Brauweiler Marienretabel erinnert, macht zudem eine so frühe Datierung wie Rademacher sie annimmt, eher unwahrscheinlich.

Auch die gemeinsamen Merkmale zeigen Abweichungen: Die Oberpleiser Madonna folgt dem Typus der Sedes Sapientiae, bei dem das Kind frontal thront.[469] Die Zunahme der Gewandfalten ist ebenso eine Neuerung wie der halbkreisförmige Ansatz an der Halsborte. Die Haare sind in gleicher Weise gescheitelt und gehen in zwei lockere Zöpfe über. Sie verdecken jedoch – anders als bei der Siegburger Madonna – vollständig die Ohren. Das Gesicht ist breiter und flacher, so daß die Augen nicht seitlich verortet werden. Ähnlich ist allerdings die kräftige Nase, die mit dem leicht fliehenden Kinn kontrastiert, der schmale Mund, sowie die gratigen Brauen.

---

[467] Rademacher 1972, 19. Reiner Haussherr (Haussherr 1973, 399) kritisiert Rademachers Rekonstruktion und sieht auch keinen Beleg für die frühe Datierung, zumal auch die Datierung der Siegburger Madonna auf um 1150 alles andere als gesichert sei. Auch Bernd Rieden (Rieden 1995) geht von der ursprünglichen Einheit des Retabels aus.

[468] Rieden 1995, 102ff . Mit der Jahreszahl 1212 bezieht sich der Autor (Anm. 554f) auf eine Siegburger Urkunde aus jenem Jahr, die von Wachsrenten für die Oberpleiser Prioratskirche spricht, und somit auf das Vorhandensein eines Marienaltars verweise.

[469] Die leichte Verschiebung des Kindes aus der Mittelachse wird durch das einstige Halten des Zepters durch die Mutter verursacht.

Die hölzerne Madonna (Abb. 57), die aus dem ehemaligen Prämonstratenser-Nonnenkloster Schillingskapellen bei Swisttal stammt,[470] zeigt beim Typus, in der Plastizität, beim Gewand, in der Kopfform und Physiognomie, sowie beim Ringpfostenthron Übereinstimmungen mit der Madonna vom Oberpleiser Retabel und kann somit auch in die weitere Verwandtschaft der Siegburger Madonna eingeordnet werden.

Wie bei den beiden anderen Marien stößt das Gewand auf den flachen Gürtel auf und bildet die eigentümlichen konzentrischen Halbkreise am Oberkörper. Nun aber vollziehen zudem Falten seitlich der Brust eine Gegenbewegung dazu. Auch die markanten Falten an den Ärmeln und der halbrunde Ansatz an der Halsborte sind wieder zu finden. Neu sind zwei Bänder oberhalb der Ellenbogen, die wie der Gürtel – flach die Faltenbewegung ignorierend – auf dem Gewand aufliegen und die weite, sehr langgezogenen Öffnung der Ärmel. Von den Proportionen her ist die Madonna aus Schillingskapellen schmaler, das Größenverhältnis von Körper und Kopf entspricht eher jenem der Siegburger Madonna. In der unteren Beinpartie folgt das Gewand nicht dem der Oberpleiser Madonna, sondern ist abgetreppt und lehnt sich hierin eng an das der Madonna aus Zülpich-Hoven und des Berliner Auferstehungsengels an.[471]

Die motivischen Parallelen der drei Madonnen könnten sowohl aus gegenseitiger Abhängigkeit heraus erklärt als auch als Ergebnis eines gemeinsamen Vorbildes angesehen werden. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß sich die Bildhauer aus einem Motivkanon bedienen, der bei den Mariendarstellungen ihrer Zeit verbreitet war. Die offenkundigen Unterschiede in der Funktion, der Reliefauffassung, Plastizität und der Körperdarstellung machen es meiner Ansicht nach unwahrscheinlich, daß hier Werkstattzusammenhang besteht. Die Tradierung einzelner Motive sagt nichts über einen Bezug aus, solange – wie im Fall der Siegburger Madonna und den beiden anderen Marien – so deutliche strukturelle und funktionelle Unterschiede bestehen. Die enge Verwandtschaft der Oberpleiser und der Schillingskapellener Madonna ist freilich unübersehbar und auch noch in anderer Hinsicht bemerkenswert: Hier spielt die in der kunsthistorischen Literatur zum Teil verfochtene Abgrenzung von Stein- und Holzbildhauern keinerlei Rolle.

Die Siegburger Madonna erweist sich im mehrerlei Hinsicht als exemplarisch für die kölnische Skulptur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und ihrer kunsthistorischen Rezeption: Sie ist aus ihrem originären Zusammenhang gerissen, ihre Funktion, die ikonographische Deutung und ihre zeitliche Einordnung sind umstritten. Die Madonna gilt als

[470] Nußbaum, Hände der Madonna und Kind verloren, starker Wurmfraß, Fassung abgelaugt, H: 52 cm, B: 20 cm, T: 17,7 cm, um 1160(?), Frankfurt a. M., Liebieghaus, Inv.-Nr. 1057.

[471] Vgl. Kap. 8.2 zur vergleichenden Beschreibung der Holzfiguren um den Berliner Auferstehungsengel.

von Byzanz, ebenso wie von Chartres beeinflußt, dabei verbinden bestimmte Motive sie mit den übrigen rheinischen Plastiken, andere sind dagegen singulär.

6 Das Tympanon von St. Cäcilien und die Gustorfer Chorschranken

Die nachfolgenden Kapitel befassen sich mit dem einzigen nahezu vollständig erhaltenen, figurierten Tympanon Kölns aus dem 12. Jahrhundert. Allein seine Existenz – und auch die des Tympanons von St. Pantaleon – ist schon bemerkenswert, und im Rheinland ohne Vorbild.

Es soll eine umfassende Bestandsaufnahme des Werkes gemacht werden, die möglichst viele, bisher zum Teil unbeachtete Aspekte dieses Portals beleuchtet. Dazu gehört im Anschluß auch eine Untersuchung der Gustorfer Chorschranken, von denen angenommen wird, daß sie das Produkt derselben Werkstatt oder sogar desselben Meisters sind. Will man Rainer Buddes Behauptung folgen, daß das Tympanon von St. Cäcilien das Ergebnis eines Vermischungsprozesses von französischem Formengut mit dem Lokalstil sei, kann die Gegenüberstellung mit den Chorschranken verdeutlichen, welches die Merkmale des Lokalstils sind, und welche Aspekte des Bogenfelds davon nicht herzuleiten sind.

Ausgangspunkt der Untersuchung des Bogenfeldes ist eine detaillierte Beschreibung und die Darstellung von Reliefauffassung und Komposition. Daran anschließend wird sich kritisch mit der Diskussion über die ursprüngliche Anbringung und der Frage nach einer Versetzung des Bogenfelds auseinandergesetzt. Dabei sind sowohl Quellen des 19. Jahrhunderts als auch die Baugeschichte heranzuziehen. Eng damit hängt die Frage nach möglichen nachträglichen Veränderungen des Tympanons zusammen. In der Literatur die These eines Planwechsels aufgekommen, weshalb auch ein Rekonstruktionsvorschlag diskutiert werden wird.

Ein weiterer Punkt der Analyse befaßt sich mit den Inschriften des Tympanons. Hierbei gibt eine philologische und paleographische Untersuchung Hinweise auf die Datierung, aber auch auf die Frage nach späteren Veränderungen. Im Anschluß werden wir uns mit der Ikonographie des Tympanons befassen. Dazu wird eine Untersuchung älterer Darstellungen der heiligen Cäcilia helfen zu klären, in welcher Tradition sich das Tympanon befindet.

Bei dieser Untersuchung soll unter anderem verdeutlicht werden, daß für den Haupteingang von St. Cäcilien in Köln ein großformatiges und höchst qualitätvolles Tympanon geschaffen wurde, welches in seiner heilsgeschichtlichen Aussage, die sich in der Inschrift, der Komposition und vor allem der bildhauerischen Umsetzung manifestiert, nur im Zusammenhang mit seinem Ort und seiner Aufgabe verstanden werden kann.

6.1 Das Tympanon von St. Cäcilien. Rezeptionsgeschichte

Anders als die Siegburger Madonna, die erst 1918 entdeckt wurde, wird das Tympanon von St. Cäcilien in Köln bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts erstmals erwähnt (Abb. 58-65). Bei der Rezeption steht weniger die Frage nach der Herkunft des Stils im Vordergrund, als vielmehr Fragen der Datierung, der Einordnung, der ursprünglichen Anbringung und des Zusammenhangs zur Kleinkunst. Erst später befassen sich die Autoren mit der Ikonographie, dem ursprünglichen Zustand des Werkes und letztendlich doch mit dem Einfluß anderer Kunstregionen.

Die frühen Berichte liefern zunächst grobe Beschreibungen und gehen der Frage nach, aus welcher Zeit das Werk stammen könnte:

Die erste überlieferte Nachricht über das Tympanon von St. Cäcilien in Köln stammt aus dem Jahre 1805, als es in einem Zeitungsartikel des "Beobachter" erwähnt und auf das Jahr 600 datiert wird. Man vermutete, daß es ein Überrest aus dem ältesten Dom Kölns sei, für den der Vorgängerbau St. Cäciliens gehalten wurde. Der Artikel beschreibt wer dargestellt ist, und zitiert auch die umlaufende Inschrift.[472]

Erstmals ausführlich befaßt sich 1837 Matthias Joseph De Noel, der Konservator der von Franz Wallraf hinterlassenen Kunstsammlung, in einer Aufsatzreihe mit der Kölner romanischen Steinskulptur.[473] Dabei weist er die legendäre Zuweisung des Tympanons in frühchristliche Zeit zurück und bringt es mit dem Bau des Cäcilienklosters in Verbindung, den man im 9. Jahrhundert vermutete. Die Inschrift, bei der De Noel auf das Eindringen frühgotischer Majuskeln hinweist, bringt er in Zusammenhang mit Schriftformen zur Zeit Bischof Heriberts (999-1021).

Friedrich von Mering und Ludwig Reischert äußern sich in ihrer mehrbändigen Abhandlung aus dem Jahre 1842 über die Kölner Kirchen auch zum Tympanon von St. Cäcilien:[474]

> Von der ursprünglichen Cäcilienkirche ist nichts mehr übrig als das jüngst bei der Herstellung der heutigen Cäcilienkirche, oberhalb deren Eingang aufgestellte uralte und sehenswerte Basrelief in Stein. Dasselbe befand sich vordem in der alten Vorhalle dieser Kirche als Bogennische, und wurde beim Abbruch dieser Vorhalle, vor einigen Jahren ganz passend über dem Eingange der Kirche angebracht.[475]

Das Tympanon trägt nach den Autoren "das Gepräge uralter Zeit." Der Bau wird in die Zeit Erzbischof Williberts (873 - 890) datiert, der auch der Stifter gewesen sei.

---

[472] Vgl. Püttmann 1950, 20.
[473] Kölnische Zeitung, Januar 1837, Beiblatt "Omnibus zwischen Rhein und Weser", Nr. 2-4, De Noel, Über Vaterländische Alterthümer, zitiert nach Püttmann 1950, 6.
[474] Mering / Reischert 1842, 2.
[475] Die Autoren meinen mit der Vorhalle die sogenannte Maternuskapelle, die 1838 bei der Restaurierung und dem Umbau der Kirche abgerissen worden war.

Bereits in den Jahren 1838 bis 1841 läßt Stadtbaumeister Johann Peter Weyer Zeichnungen vieler Kirchen Kölns, ihrer Ausstattung und anderer historischer Gebäude anfertigen, die er zum Teil 1852 unter dem Titel "Bildliche Darstellungen und geschichtliche Nachrichten über die Kirchen in Cöln" in einem 31-bändigen Sammelwerk veröffentlicht.[476] Eine Zeichnung des Cäcilientympanons (Abb. 69) bleibt allerdings unpubliziert, Weyer schreibt lediglich, daß sich "an der Kirchenthür der Nordseite eine Bildhauerarbeit aus der ältesten christlichen Zeit"[477] befindet. Den Bau selbst datiert er ins 9. Jahrhundert.

Franz Kugler übernimmt im Jahre 1854 die Ansicht, daß das Relief gleichzeitig mit der Kirche entstanden sein muß und schreibt dazu: "Im ziemlich starren romanischen Style, doch schon dessen spätere Entwicklung."[478]

Erst etwa ein Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende beginnen die Autoren, nach stilistischen Zusammenhängen des Tympanons mit anderen Werken zu suchen. Dabei steht die Einordnung in den Kanon der niederrheinischen Werke im Vordergrund:

In der Festschrift "Köln und seine Bauten" von 1888 wird behauptet, daß die Kirche und das reliefgeschmückte Portal mit Ausnahme der Krypta "einer viel späteren Zeit angehört."[479] In Hinblick auf die muschelartigen Nimben wird unter anderem auf das Marienretabel in der Abtei Brauweiler (Abb. 31) verwiesen, welches aber wiederum auf die Zeit Bischof Heriberts datiert wird.

Eine entscheidende Wende in der Forschung bringt ein Jahr später Professor Mohr, als er die Cäcilienkirche und das Tympanon in das Ende des 12. Jahrhundert setzt und vermutet, daß die Grabplatte der heiligen Plektrudis in St. Marien im Kapitol (Abb. 7) vom selben Meister stammen könnte.[480]

1902 wird ein Abguß des Reliefs im Rahmen einer Ausstellung in Düsseldorf gezeigt. Paul Clemen stellt in einem Bericht dazu erstmals Zusammenhänge verschiedener Kölner Monumentalskulpturen fest: Er erwähnt neben dem Cäcilientympanon den Plektrudisgrabstein, das Marienretabel aus Brauweiler und das Oberpleiser Retabel sowie die Gustorfer Chorschranken und spricht von einer ausgedehnten Schule."[481]

In der nachfolgenden Zeit wird in der Literatur immer wieder die Frage nach dem Einfluß anderer Gattungen eine Rolle spielen:

---

[476] Neu herausgegeben durch Werner Schäfke: Siehe Weyer 1994.
[477] Ebd., Bd.1, 15.
[478] Kugler 1854, 257.
[479] Festschrift zur VIII. Wandersammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenier-Vereine, S.53f. Zitiert nach Püttmann 1950, 7.
[480] Mohr 1889, 177.
[481] Clemen 1903, 97.

1910 zeigt Max Creutz die Beziehungen der rheinischen Großplastik zur Kölner Elfenbeinschnitzerei auf.[482] Er behauptet, daß der Engel des Cäcilientympanons mit einem der Londoner Elfenbeinplatten eng verwandt ist, wobei er den Gewandstil des Tympanons für fortgeschrittener hält.[483] Weiterhin schreibt er dem Meister von St. Cäcilien das Tympanon von St. Pantaleon, sowie die Gustorfer Chorschranken zu.

Mit Datierungsproblematik einher geht die Frage nach der ursprünglichen Anbringung des Tympanons an der Kirche:

Georg Dehio gelangt 1912 zu der Ansicht, daß das Tympanon, das sich zu jener Zeit am Nordportal befand, vormals außen an der dem Nordportal vorgebauten Vorhalle, der sogenannten Maternuskapelle, angebracht war. Er hält allerdings aufgrund der schematische Falten an einer Datierung für das späte 12. Jahrhundert fest.[484]

1916 berichten Wilhelm Ewald und Hugo Rathgens erstmals ausführlich von der Baugeschichte St. Cäciliens, wobei sie von einem Neubau "bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts" ausgehen. [485] Sie übernehmen Dehios Ansicht einer ursprünglichen Anbringung an der Vorhalle, geben aber keine Datierung für das Tympanon selbst an.

Paul Clemen bringt 1916 in einem kurzen Exkurs über die Kölner Steinplastik innerhalb seines Buches über die romanische Monumentalmalereien in den Rheinlanden die beiden Kölner Tympana in eine andere zeitliche Reihenfolge:[486] Mit der Datierung des Reliefs der heiligen Cäcilia kurz nach 1150 schließt er sich Ewald und Rathgens an und bescheinigt dem Tympanon aus St. Pantaleon, das er im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts ansiedelt, "einen wesentlich entwickelteren Stil."[487] Der Grabstein der Plektrudis ist für Clemen der Abschluß dieser Kölner Gruppe, da sie "diesen zeichnerischen Stil noch weiter entwickelt."[488] Einen Zusammenhang der Gustorfer Chorschranken mit den genannten Werken sieht er nicht, er hält die Schranken für älter, oder "einer anderen Entwicklung angehörend",[489] wobei er aber Ähnlichkeiten zu Wandmalereien in der Benediktuskapelle des Brauweiler Kreuzganges erkennt.

Bereits früh wir in der Literatur beim Tympanon von St. Cäcilien ein Zusammenhang mit der Kunst des Maaslands gesehen:

---

[482] Creutz 1910, 131ff.
[483] Der Autor bezieht sich vermutlich auf ein Relief mit der Geburt Christi aus Walroßzahn, Inv. No. 144-1866, das sich heute in London im Victoria & Albert Museum befindet und ins dritte Viertel des 12. Jahrhunderts datiert wird.
[484] Dehio 1912, 265.
[485] Ewald /Rathgens 1916, 175.
[486] Clemen 1916, 788f.
[487] Ebd., 789.
[488] Ebd..
[489] Ebd..

Im Jahr 1916 erscheint Johannes Kleins Schrift über die romanische Steinplastik des Niederrheins.[490] In dieser ersten monographischen Abhandlung Kölner Monumentalplastik geht der Autor hauptsächlich stilkritisch vor. Er unterscheidet in Köln zwei lokale Bildhauerwerkstätten, wobei die eine Werke rein kölnischen Charakters hervorgebracht haben soll und die andere Werke maasländischen Charakters. Zu letzterer zählt er das Tympanon aus St. Cäcilien, die Gustorfer Chorschranken und das Oberpleiser Retabel. Das Tympanon von St. Pantaleon, den Grabstein der Plektrudis, das Brauweiler Marienretabel und einige andere Werke ordnet er dagegen der ersten Werkstatt zu. Er erkennt dennoch Gemeinsamkeiten der Figuren der Tympana von St. Pantaleon und St. Cäcilien. Dabei datiert er das Pantaleonstympanon um 1180, das Cäcilientympanon zwischen 1185 und 1190.

Im Jahre 1923 befaßt sich Eugen Lüthgen erstmals ausführlich mit der inhaltlichen Darstellung des Tympanons von St. Cäcilien, wobei er feststellt, daß zum Entstehungszeitpunkt, den er um 1180 ansetzt, bereits eine epische Erzählung des Lebens der heiligen Cäcilia vorhanden gewesen sein muß.[491] Zudem hebt er besonders hervor, daß die Vita zu einer über die Erzählung hinausgehenden Aussage komprimiert worden sei, was wiederum die monumentale, flächenhaft-lineare Komposition bedinge.

Im selben Jahr veröffentlicht Hermann Beenken seinen Aufsatz über die Kölner Plastik des 12. Jahrhunderts.[492] Er geht davon aus, daß die Steinplastik die "Tochter" der Elfenbeinkunst ist. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sind die Gustorfer Chorschranken, die er nach bestehender Tradition auf 1130 datiert, wobei er eine enge Beziehung zu den sogenannten gestichelten Elfenbeinreliefs sieht. Dementsprechend ordnet er das Cäcilientympanon noch in die Zeit vor 1150 ein, was er in seinem Buch über die Romanische Plastik Deutschlands ein Jahr später bekräftigt. [493]

1932 beklagt Fritz Witte die verworrene Forschungslage besonders bei der Datierung des Cäcilientympanons.[494] Allerdings schafft auch er keine Klärung, sondern stellt selbst neue Thesen über Zusammenhänge rheinischer Bildwerke auf: Er sieht in der Siegburger Madonna eine direkte Nachfolgerin des Cäcilienreliefs, das er zusammen mit den Gustorfer Chorschranken in die 1130er Jahre datiert. Dabei meint auch er, Anklänge an die Maasschule[495] und Kölner Elfenbeine zu erkennen.

Walter Bader sieht in seiner Arbeit von 1937 über die Benediktinerabtei Brauweiler Zusammenhänge zur Kölner Bildhauerwerkstatt, besonders zum Cäcilientympanon. Dabei

[490] Klein 1916.
[491] Lüthgen 1923, 173.
[492] Beenken 1923, 125ff.
[493] Beenken 1924, 170.
[494] Witte, 1932, 37ff.
[495] Vgl. Klein 1916.

nimmt er eine enge Zusammenarbeit zwischen Bauhütte und Bildhauerwerkstatt an. Das Tympanon von St. Cäcilien datiert er zusammen mit dem Neubau der Kirche nach 1174, dem Datum der Wiederweihe der Benediktuskapelle am Kreuzgang von Brauweiler.[496]

Hans Püttmann erwähnt einen Vortrag, den J. Boymann, der Leiter des Rheinischen Bildarchivs, im Jahre 1939 gehalten hat. Boymann vermutet, daß das Tympanon keine künstlerische Einheit bildet, sondern aus Teilen zusammengesetzt wurde, die vielleicht ursprünglich von anderen Bildwerken stammten.[497]

Die erste und bisher einzige umfangreiche Untersuchung des Tympanons von St. Cäcilien legt 1950 Hans Püttmann mit seiner Dissertation vor, deren Ergebnisse er fünf Jahre später auszugsweise in einem Aufsatz veröffentlicht.[498] Der Autor stellt fest, daß die Anbringung des Tympanons am Nordportal original sei. Die unregelmäßige Zusammensetzung der Steinblöcke erklärt er durch einen Planwechsel und liefert eine Rekonstruktion des vermeintlich ursprünglichen Planes. Diese Rekonstruktion wird von fast allen nachfolgenden Autoren kritiklos als Tatsache übernommen werden. Püttmann leitet die Halbfigur der heiligen Cäcilia typologisch und ikonographisch her, indem er zum einen eine Vielzahl anderer Tympana mit Halbfiguren aufzählt, und zum anderen die Tradition der Halbfiguren bei Darstellungen der "Erhebung aus dem Grab" und der "elevatio animae" als vorbildhaft für das Tympanon erkennt. Er kommt dadurch zu dem Ergebnis, daß auf dem Relief eine Märtyrerkrönung Cäciliens im Himmel dargestellt war.

Die Literatur vermeint auch motivische Parallelen in Süditalien zu entdecken, wobei ein direkter Einfluß aber nicht angenommen wird. Stattdessen wird über unbekannte byzantinische Vorlagen spekuliert: so wie Christian Beutler, der sich im Jahr 1956 mit dem Cäcilientympanon und der Grabplatte der Plektrudis beschäftigt.[499] Der Autor zeigt dabei neue Zusammenhänge auf, indem er auf die Bronzetüren des Barisanus an den Domen von Trani und Ravello in Apulien verweist. Dort ist im oberen Bereich ein Christus in der Mandorla dargestellt, dem zwei kniende Engel zur Seite gegeben sind. Die gratartigen Gewandfalten der Engel haben nach Meinung des Autors eine große Ähnlichkeit mit den Assistenzfiguren des Tympanons von St. Cäcilien. Da die Tür aber auf 1179 datiert ist, vermutet der Autor ein gemeinsames byzantinisches Vorbild.[500] Für die Halbfigur nennt er ein Tympanon aus der Abtei S. Leno als Vorbild.[501]

---

[496] Bader 1937, 200.
[497] Püttmann 1950, 16, nach privater Mitteilung Boymanns.
[498] Püttmann 1950 und 1955.
[499] Beutler 1956.
[500] In Anbetracht ihrer hohen Anbringung sind die Faltendetails der relativ kleinen Figuren der Bronzetüren ohnehin mit dem bloßen Auge ohnehin nicht zu erkennen.
[501] Beutler 1956, 204.

Neben den Fragen nach den stilistischen Vorbildern spielen die Datierungsproblematik und damit die Frage nach der relativen Chronologie der Kölner Werke in die Literatur hinein:
Mit dem Grabmal der Plektrudis befaßt sich 1962 Fried Mühlberg.[502] In seiner Untersuchung geht der Autor nur kurz auf das Cäcilientympanon ein, das er zusammen mit einer Vielzahl Kölner Werke benennt und unter Berücksichtigung von Baudaten zeitlich einordnet. Die Grabplatte der Plektrudis datiert er zwischen 1150 und 1155, das Tympanon von St. Pantaleon um 1160, das Relief der heiligen Cäcilien um 1170 und das Brauweiler Marienretabel auf 1170 bis 1175. Mit Hinweis auf Beutler schreibt er zum Tympanon von St. Cäcilien und den Türen in Ravello: "Eine gemeinsame Quelle mittelbyzantinischer Kunst ist unverkennbar."[503]
Franz Rademacher untersucht 1970 die Ikonographie der heiligen Cäcilia und versucht so die Darstellung auf dem Kölner Tympanon zu deuten.[504] Zu diesem Zweck führt er vor allem Beispiele aus der italienischen Buchmalerei an und zeigt, daß es bereits vor dem Kölner Tympanon eine Tradition von Darstellungen gibt, bei der Cäcilia und ihr Verlobter von einem Engel gekrönt wird. Dabei kann er aber erst ab dem 13. Jahrhundert Beispiele für die Dreiergruppe mit Cäcilie, Valerianus und Tiburtius anführen.
Im Jahre 1972 zeigt eine Ausstellung in Köln die engen kulturellen Beziehungen von Rhein- und Maasland auf.[505] In dem ein Jahr später erschienenen Kommentarband beschäftigt sich Reiner Haussherr mit den künstlerischen Verbindungen der beiden Regionen, die er in allen Gattungen feststellt.[506] Bei der Monumentalplastik überwiegen für ihn jedoch die Traditionen lokaler Werkstätten über die Beeinflussung von außerhalb. Das Cäcilientympanon erwähnt er nur kurz im Zusammenhang mit der Siegburger Madonna und den Gustorfer Chorschranken, wobei er den von Richard Hamann[507] vermuteten Zusammenhang zu Chartres zurückweist.
1975 erscheint eine Monographie von Franz Rademacher zu den Gustorfer Chorschranken. Hierbei unterstützt er die Behauptung Creutz' von 1910, daß die Schranken und das Cäcilientympanon vom selben Meister stammen, wobei er dies durch etliche stilistische und einige motivische Übereinstimmungen belegt. Weil beim Tympanon aber mehr dekorative Elemente, wie etwa die Muschelnimben hinzukommen, datiert er es etwas später, nämlich kurz nach 1150.[508]

[502] Mühlberg 1962.
[503] Ebd., 60.
[504] Rademacher 1970.
[505] Ausstellung des Museum Schnütgen "Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800 - 1400" in der Kunsthalle Köln 14.5. - 23.7.1972.
[506] Haussherr 1973.
[507] Hamann 1924, 18
[508] Rademacher 1975,247ff.

Im Jahre 1976 beschäftigen sich Hans Kubach und Albert Verbeek erstmals nach 1916 wieder ausführlicher mit der Baugeschichte von St. Cäcilien.[509] Ausdrücklich weisen sie darauf hin, daß der Neubau der Kirche um 1160 zu datieren sei, wobei sie Formen der Fenstergewände und der Gewölbegurte als Belege anführen.

Erst in den 1970er Jahren wird die Frankreichthese wieder aufgegriffen:

Der Katalog von Rainer Budde über die deutsche romanische Plastik widmet auch dem Kölner Tympanon einen Artikel.[510] Der Autor betont den Anklang an die mittelbyzantinische Kunst, ohne jedoch konkrete Beispiele zu nennen. Daneben vermeint er als erster deutscher Autor seit Richard Hamann den Einfluß der französischen Portalplastik beim Tympanon zu erkennen. Er vertritt die Ansicht, daß das Cäcilientympanon zwar vom der Formensprache der Chartreser Westportale geprägt, zugleich aber das Ergebnis einer Vermischung mit dem Lokalstil sei.[511]

Die neuere Literatur setzt sich überwiegend mit der älteren auseinander, wobei einzelne Thesen unterstützt, andere dagegen abgelehnt werden. Ein neuer Aspekt ist die Vermutung, daß provinzialrömische Kunst Vorbild gewesen sein könnte:

1985 ist eine weitere Ausstellung in Köln Anlaß, sich erneut mit der örtlichen romanischen Kunst zu befassen.[512] Der vom damaligen Leiter des Museums Schnütgen, Anton Legner, herausgebrachte Katalog beschäftigt sich unter anderem mit dem Tympanon von St. Cäcilien, wobei erneut die These vorgebracht wird, daß die Figur der Cäcilia ehemals eine Ganzkörperfigur gewesen sein könne, ähnlich der Grabplatte der Plektrudis. Die Komposition sei nicht ohne byzantinische Vorlagen denkbar, die große Plastizität erinnere dagegen an Provinzialrömisches. Die Autorin des Artikels, Ulrike Bergmann, befindet die Motive und Körperauffassung jenen der sogenannten gestichelten Elfenbeingruppe für nahe verwandt.[513]

In der 1984 begonnen Reihe "Stadtspuren" befassen sich Elisabeth Spiegel und Ulrich Krings nochmals mit der Baugeschichte der Cäcilienkirche und ihren Vorgängerbauten.[514] Spiegel stellt in diesem Zusammenhang fest, daß das Nordportal Teil des Neubaus aus dem 12. Jahrhundert ist, und datiert das Tympanon um 1160 - 70.[515]

Wilhelm Messerer versucht 1988 in der Kölner romanischen Kunst Stilgemeinsamkeiten bei allen Gattungen aufzuzeigen. Er meint dabei aber im Gegensatz zu den übrigen Autoren, daß das Tympanon von St. Cäcilien, die Gustorfer Schranken und die Siegburger Madonna nur

[509] Kubach / Verbeek 1976.
[510] Budde 1975, 61f.
[511] Ebd., 62.
[512] "Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik", Ausstellung des Schnütgen - Museums in der Josef - Haubrich Kunsthalle in Köln 1985.
[513] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 355, E 118.
[514] Spiegel 1984 und Krings 1984.
[515] Spiegel 1984, 228.

sehr wenig mit Werken anderer Gattungen aus dem Köln des 12. Jahrhunderts zu tun haben.[516]

In einem Katalog des Schnütgen - Museums von 1991 wendet sich Anton Legner gegen die Auffassung, daß die Figur der Cäcilia ehemals eine Ganzkörperfigur war und schließt sich stattdessen Püttmanns These von der Planänderung an. Er betont, daß ein nachträgliches Aneinanderfügen der Einzelteile nicht möglich sei, da die Inschrift alle Teile zusammenfüge. Der Autor verweist zudem auf Ähnlichkeiten zu provinzialrömischer Kunst.[517]

Die jüngste stilkritische Untersuchung des Tympanons von St. Cäcilien fand im Jahre 1995 durch Brigitte Kaelble statt.[518] Die Autorin vermutet, daß die Kölner Werke, bei denen schon die ältere Literatur Gemeinsamkeiten festgestellt hat, ihren Ausgang in einer sogenannten Brauweiler Kreuzgangswerkstatt genommen haben. Kaelble untersucht die Kapitelle des Kreuzgangs der Benediktinerabtei Brauweiler bei Köln und stellt stilistische Ähnlichkeiten der Figuren des Cäcilientympanons mit den Akanthushockern der Kapitelle in der Benediktuskapelle fest. Sie vermutet, daß das Tympanon nach 1174, also nach dem wahrscheinlichen Abschluß der Arbeiten am Brauweiler Kreuzgang, zu datieren ist. Ebenfalls wird von ihr - neben den bereits bekannten Werken der Kölner Monumentalplastik - der sogenannte Jahreszeitensockel im Museum Schnütgen und das Medardusrelief in Brauweiler mit dieser Werkstatt in Verbindung gebracht.[519] Kaelble erwähnt die schon von Beutler gesehenen stilistischen Ähnlichkeiten zu den Bronzetüren von Ravello und Trani und vermutet, da es einen Austausch von Reliquien zwischen der Abtei Brauweiler und Trani gab, auch eine gegenseitige künstlerische Beeinflussung.

Im gleichen Jahr veröffentlicht Anton von Euw einen Aufsatz, der sich mit dem Zusammenhang von Figuren- und Schriftstil bei Kunstwerken des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet beschäftigt.[520] Ausgehend vom Cäcilientympanon untersucht er die Inschriften und vergleicht sie mit anderen Werken der Zeit. Dabei kann er insbesondere eine enge Beziehung zu Miniaturen aus dem Evangeliar aus St. Pantaleon feststellen. Der Autor zeigt eine ungefähre Entwicklung des Schriftstils auf, die Hinweise auf eine zeitliche Einordnung geben kann.[521]

Die angelsächsische Literatur zählt das Cäcilientympanon zur gotische Kunst: So hat Paul Williamson in der erstmals 1995 erschienen Abhandlung über die gotische Skulptur auch den

[516] Messerer 1988, 81ff.
[517] Legner 1991, 207f.
[518] Kaelble 1995, 39ff.
[519] Vgl. dazu bereits Kaelble 1992.
[520] Euw 1995. Vgl. dazu Schubert 1983, 87ff.
[521] Detaillierter mit der Entwicklung von Inschriften und insbesondere mit deren Reimen befaßt sich Clemens Bayer 1990.

Kölner Werken ein kurzes Kapitel gewidmet.[522] Dennoch vermeint auch er beim Tympanon von St. Cäcilien noch den Einfluß der lokalen Romanik zu sehen, etwa beim Faltenstil und in der strengen Frontalität der Figuren, wie sie bei der sogenannten Gruppe der „gestichelten Elfenbeine“ zu finden sei.[523] Die Anordnung der Figuren und bestimmte Details erinnern den Autor dagegen an die seitlichen Portale des Portail Royal in Chartres:

> Cäcilia hat die langen Zöpfe der Gewändefigur einer Königin des Alten Testaments des Chartreser Hauptmeisters, während der Engel über ihr die Engel vom oberen Türsturz des nördlichen Portals widerspiegelt.[524]

Andererseits sieht er in der Tatsache, daß jede Figur aus einem eigenen Block gearbeitet ist eine Kleinteiligkeit, die das Werk wie eine vergrößerte Elfenbeinplatte wirken ließe. Die Glasfüllung der Pupillen unterstütze diesen Eindruck.[525]
Die neuere Literatur zum Tympanon von St. Cäcilien vermag uns keine neuen Erkenntnisse zu vermitteln und wiederholt lediglich bereits bekanntes.[526]

6.2 Das Tympanon von St. Cäcilien. Eine Beschreibung

Das Tympanon, das heute im Schnütgen - Museum, der ehemaligen Kirche St. Cäcilien in Köln ausgestellt ist, besteht aus Kalkstein und hat eine Höhe von 122 cm und eine Breite von 233 cm (Abb. 58-65).[527] Das Tympanon setzt sich aus acht unterschiedlich großen Steinblöcken zusammen. Das Bogenfeld beschreibt einen leicht überhöhten Halbkreis, in dem sich vier Reliefskulpturen befinden. Drei der vier Personen sind durch Inschriften gekennzeichnet: Links neben der Figur des bartlosen Jünglings steht sein Name senkrecht von oben nach unten in Majuskeln geschrieben: „S.VALERIAN“. Links bzw. rechts der Hauptfigur stehen „SANCTA“ und „CECILIA“, und rechts neben der anderen Assistenzfigur steht schließlich der Name „S.TIBVRTIVS“ (Abb. 97). Die beiden Assistenzfiguren sind Cäcilia, die als Halbfigur dargestellt wird, in einer knienden Bewegung zugewandt. Oberhalb der Hauptfigur befindet sich eine Engel, der von schräg links oben kommend aus stilisierten Wolken heranfliegt. Er unterbricht dabei eine am Bogenrand entlanglaufende Inschrift (Abb.

[522] Williamson 1997 (1995), 67ff. Er zählt dabei das Cäcilientympanon, das Tympanon von St. Pantaleon, die Siegburger Madonna und die Gustorfer Chorschranken zu einer enger zusammengehörenden Werkgruppe. Das Brauweiler Marienretabel und insbesondere die Zülpich-Hovener Madonna mit den dazugehörigen Figuren in Berlin und Esztergom hält er für eine stilistische Weiterentwicklung. Letztere seien ebenfalls von Chartres beeinflußt.
[523] Vgl. Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 431ff, Abb. F 66-F 71.
[524] Williamson 1997 (1995), 68: „St. Cecilia has the long plaits of the head master of Chartre´s jamb figure of an Old Testament queen, while the angel above her echoes the angels on the upper lintel of the north doorway.“
[525] Ebd..
[526] Westermann-Angerhausen 2003, 87 und Kat. Frauenklöster 2005, 197f, Nr. 35.
[527] Rainer Budde (Budde 1979, 61) behauptet, daß sich Reste einer farbigen Fassung erkennen lassen. Ich konnte jedoch nichts mehr entdecken.

95), die folgendes besagt: „VOS QVI SPECTATIS HEC PMIA VIRGINITATIS - EXPECTATE PARI PARITER VIRTVTE BEARI“.[528]

Die rechte Hand der Cäcilia und auch die des Engels sind abgebrochen. Ein großes Stück aus den Steinplatten zwischen Cäcilia und Valerianus fehlt, wodurch bei Letzterem ein Teil des Unterschenkels und des linken Fußes verloren ging.[529] Trotz witterungsbedingter Abnutzung der Oberfläche sind die Skulpturen überwiegend gut erhalten. Es gibt dennoch Beschädigungen an Fingern und Gesichtern. Jeweils in der linken Hand hielten die drei unteren Figuren ehemals etwas fest, wie man insbesondere an der lockeren Faust des Valerianus sehen kann. Bei Cäcilia und Tiburtius kann man aufgrund von Befestigungsspuren das gleiche annehmen. Sehr wahrscheinlich handelte es sich um bleierne Siegespalmen, so wie sie im 19. Jahrhundert zugefügt worden waren.

Bei den drei lediglich durch die Inschriften, aber nicht durch Attribute gekennzeichneten Figuren handelt es sich um frühchristliche Märtyrer: Die heilige Cäcilia war die Braut des Valerianus, der wiederum der Bruder von Tiburtius war. Cäcilia hatte sich durch ihre Keuschheit hervorgetan und die beiden Brüder zum Christentum bekehrt, die noch vor ihr den Märtyrertod erlitten.

Cäcilia ist als Halbfigur von der Hüfte aufwärts in frontaler Ansicht gezeigt. Die beiden Assistenzfiguren stehen auf schmalen, leicht nach vorne abgeschrägten Sockeln, der unterhalb der Cäcilia fehlt. Die Sockel der Assistenzfiguren sind unterschiedlich geformt, und haben abweichende Maße.[530] Der Körper Cäcilias ist zusammen mit der Reliefplatte gegenüber den Assistenzfiguren nach unten versetzt, so daß ihr Kopf niedriger steht als jene ihrer männlichen Begleiter. Ihr Haupt ist, wie auch das der anderen Figuren, von einem Muschelnimbus hinterfangen (Abb. 62-65).[531] Die einzelnen Nimben bilden eine schüsselförmige Vertiefung

[528] Püttmann 1955, 52, Anm. 1: “In der vollständigen Ausschreibung hieße das: Vos qui spectatis haec praemia virginitatis - exspectate pari partiter virtute beari. Zu deutsch: Ihr, die ihr diese Auszeichnung der Jungfräulichkeit seht, erwartet für die gleiche Tugend ebenso belohnt zu werden.” Von Euws Übersetzung weicht davon ein wenig ab: “Ihr, die ihr diesen Preis der Jungfräulichkeit betrachtet, erwartet mit gleicher Tugend auf gleiche Weise glücklich zu werden.” Euw 1994, 152. Die Übersetzung von Clemens Bayer ist die korrekteste: „Ihr, die ihr diesen Lohn der Jungfräulichkeit betrachtet, erwartet, daß ihr bei gleicher Tugend auf die gleiche Weise glücklich gemacht werdet!“ (Vortrag auf der Tagung „*Fragen, Probleme und Forschungsansätze zur rheinischen Skulptur des 12.-13. Jahrhunderts*“, veranstaltet vom Landschaftsverband Rheinland und dem Rheinischen Landesmuseum in Bonn am 15.11.1999).

[529] An dieser Stelle befand sich eine aus dem 19. Jahrhundert stammende Anfügung, die man bei der Abnahme des Tympanons 1939 vom Nordportal entfernte. Grund für die ursprüngliche Beschädigung ist ein Riß, der sich im Türsturz gebildet hatte, und der wohl auch das Tympanon in Mitleidenschaft zog.

[530] Der Sockel des Valerian ist gleichmäßig nach vorne abgeschrägt, er ist auf der linken Seite 9,7 cm, auf der rechten 9,0 cm tief. Beim Sockel von Valerianus sind es links 8,0 cm, rechts sogar nur 6,8 cm Tiefe. Der Sockel der linken Assistenzfigur ist also tiefer. Auch die Form des Sockels bei Tiburtius ist unterscheidet sich von dem des Valerianus: Er beginnt im hinteren Bereich mit einem kurzen waagerechten Stück, und knickt dann erst schräg nach vorne ab.

[531] Im Rheinland wird dieses aus der spätantiken und byzantinischen Tradition kommende Motiv (vgl. z.B. die Elfenbein-Kathedra des Erzbischofs Maximianus in Ravenna, Museo Arcivescovile, Mitte 6. Jahrhundert) bereits lange zuvor tradiert. So finden wie es beispielsweise bei den Evangelistenbildern des Ada-Evangelistars

im Reliefgrund, die mit radial angeordneten, blütenblätterartigen, konkaven Formen gefüllt ist. Den Rand bildet einen schmalen Wulst, der über den Reliefgrund hinausgeht. Der Nimbus der Cäcilia ist wegen seines größeren Radius tiefer als die Nimben der übrigen Figuren. Die Heilige hält den linken Arm angewinkelt flach vor dem Körper, den rechten Arm seitlich des Oberkörpers spitz angewinkelt erhoben. Auf dem Kopf trägt Cäcilia eine einfache Kappe, deren Saum mit einem flachen Band verstärkt ist, das auch über die Mitte des Hauptes nach hinten verläuft. Unter der Kappe kommt in der Mitte gescheiteltes Haar hervor, das in zwei langen, geflochtenen Zöpfen, die als Symbol ihrer Jungfräulichkeit zu verstehen sind, vorne herabfällt und etwa auf Höhe der Ellenbogen endet.[532] Das Gesicht der Heiligen (Abb. 62) ist jugendlich glatt, allerdings wird der Eindruck durch Beschädigungen an Nase und Kinn beeinträchtigt. Die Pupillen ihrer Augen werden durch dunklen, blauschwarzen Glasfluß gebildet, was auch bei allen übrigen Figuren der Fall ist. Sie sind bei Cäcilia und bei Tiburtius etwas beschädigt, nur bei Valerianus und beim rechten Auge des Engels bilden die Pupillen noch eine vollkommene Halbkugel (Abb. 63 und 65).[533] Die Frau ist mit einem Gewand bekleidet, das unterhalb des Bauches überlappt, als würde es locker von einem Gürtel zusammengehalten. An den Unterarmen wird das eng anliegende Untergewand mit einer feinen Fältelung sichtbar. Über dem Kleid trägt Cäcilia einen Umhang, der zwischen Hals und Brustansatz wie ein Schal über den Körper gelegt ist, um dann in lockeren Falten über den linken Arm zu fallen. Der Saum dieses Umhangs verläuft in einer Zickzack-Bewegung vom Hals bis zum Handgelenk.

Die linke Seite des Tympanons nimmt die Figur des Valerianus ein, die in einem etwas kleineren Maßstab als jener der Cäcilia gehalten ist (Abb. 63). Sein Gesicht, wie auch sein Oberkörper, sind in einer Dreiviertelansicht gezeigt, die Beine verlaufen dagegen annähernd parallel zum Reliefgrund. Seine Körperhaltung ist nahezu spiegelbildlich zu der des Tiburtius. Im Gegensatz zur stabilen und wenig bewegten Körperdarstellung der Cäcilia, sind diese beiden Figuren instabiler und dynamischer. Valerianus ist im Hinknien begriffen. Sein rechtes

---

aus der Hofschule Karls des Großen (Ende 8. Jh.) in der Trierer Stadtbibliothek. Auch die getriebenen Evangelistensymbole auf einem Buchdeckel aus der Zeit um 1100 im Trierer Domschatz, der Rogerus von Helmarshausen zugeschrieben wird, sind von Muschelnimben hinterfangen.

[532] Die Darstellung von Zöpfen als Symbol der Jungfernschaft bei weiblichen Heiligen und der Muttergottes tritt im Zuge der zunehmenden Marienverehrung des 12. Jahrhunderts vermehrt auf. So zum Beispiel auch bei dem Sternzeichen der Jungfrau auf einem Relief an der Benediktiner-Abteikirche Brauweiler vom Anfang des 11. Jahrhunderts. Hier wir eine Frau mit langen Zöpfen gezeigt, die eine Lilie in der Hand hält. Spätere Beispiel sind die Mariendarstellungen auf den Chorschranken von St. Michael in Hildesheim und der Marienkirche in Halberstadt.

[533] Vgl. Kugler 1854, 257. Diese unbeschädigten Pupillen sind vermutlich aus neuerer Zeit, da Franz Kugler unter Hinweis auf De Noel schreibt: "Die Augen der Figuren bestanden *ursprünglich* aus blauen Glasstücken." Bei Ewald / Rathgens 1916,181 ließt man dagegen, daß die "Pupillen [...] durch eingesetzte Glasflüsse (*jetzt erneuert*) gebildet" werden. Die Glasfluß - Augen müssen also, zumindest zum Teil, irgendwann zwischen spätestens 1854 und frühestens 1916 erneuert worden sein, denkbar wäre dieser Vorgang bei der erneuten Renovierung der Kirche zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Bein steht deutlich weiter hinten als das andere, es ist stark angewinkelt und setzt nur mit der Fußspitze auf der Sockelfläche auf. Der Oberschenkel des linken Beines ist fast parallel zum Boden. Der vorgestellte linke Fuß berührt mit der ganzen Sohle den Sockel, dennoch scheint das Gewicht des Körpers in schmerzhafter Spannung auf beiden Beinen zugleich zu ruhen. Nicht zuletzt durch die Unmöglichkeit, eine solche Körperhaltung dauerhaft einzunehmen, wird vom Künstler der Eindruck von Bewegung erzeugt. Entsprechend der Schrittbewegung ist auch der Oberkörper leicht nach vorne gebeugt. Es wäre dennoch falsch, hier von einer Verwendung des spätantiken-frühchristlichen „Knielaufschemas“ zu sprechen, wie es vor allem bei der Magierhuldigung üblich war.[534] Die Arme sind annähernd parallel angewinkelt und nach vorne erhoben. Püttmann spricht hier von einer Akklamationsgeste.[535]

Das großflächige Gesicht Valerianus‘ ist bartlos. Sein Haupthaar ist zu Strähnen zusammengefaßt, die radial von einem Wirbel am Oberkopf ausgehen, an deren Ende ein Kranz aus Buckellocken Stirn und Wangen umrahmen. Jede dieser kugeligen Locken ist mit einem kleinen Bohrloch versehen. Bekleidet ist Valerianus mit einem weiten Gewand, das ihm bis zu den Knöcheln reicht, und in ähnlicher Weise wie das der Cäcilia gegürtet ist. An der linken Schulter erkennt man einen Aufsatz mit einem Rautenmuster mit Löchern darin, die wohl wie bei den Schuhen mit Glasfluß gefüllt waren. Auffallend ist die glatte Borte oberhalb des Gewandsaumes, die das Stoffvolumen zusammenbindet. An den Armen erkennt man das eng anliegende Unterkleid, das mit einer Art Manschette am Handgelenk endet. Als oberstes Kleidungsstück trägt Valerianus einen Umhang, der mit einer vierblättrigen, blütenartigen Schließe an der rechten Schulter zusammengehalten wird. Der Mantel hängt in einem Bogen vor dem Oberkörper, ist über der linken Schulter zurückgeworfen, um am Rücken in bewegtem Schwung bis zum Saum des darunterliegenden Gewandes zu fallen. Anders als bei der Halbfigur umspielt das Gewand die Gliedmaßen nicht, sondern klebt geradezu an ihnen, wodurch die Körperhaftigkeit gesteigert wird. Am deutlichsten ist das am linken Bein des Valerianus zu erkennen, zumal dort auch der Fuß vollplastisch vor dem Reliefgrund steht.

Die Figur des Tiburtius nimmt die rechte Seite des Tympanons ein (Abb. 64). Seine Körperhaltung korrespondiert mit der des Valerianus, allerdings sind die Beine tiefer gebeugt und stärker angewinkelt. Auch der Oberkörper beugt sich ein wenig stärker zu Cäcilia hin. Sein Kopf steht weniger im Profil zum Betrachter und ist stärker geneigt als der seines Bruders. Die Armhaltung ist zu der anderen männlichen Figur beinahe spiegelbildlich, lediglich die Handgelenke sind stärker nach oben geknickt. Die Haartracht gleicht der des

[534] Vgl. u. a. Rademacher 1970, 100.
[535] Püttmann 1950, 33.

Valerianus. Sein Bart kennzeichnet ihn als alten Mann. Durch den Schnurrbart, der rechts und links des Philtrums in zwei langen schrägen Strähnen verläuft, machen seine Mundwinkel einen leicht hängenden Eindruck. Auch Kleidung und Schuhe entsprechen dem Pendant. Die Schließe des Umhangs befindet sich nun nicht an der Schulter, sondern vor der Brust, wodurch eine Schmuckborte sichtbar wird. Der linke Unterarm klemmt einen Teil des Umhangs ein, so daß er in ganz ähnlicher Weise wie bei Cäcilia über die Elle fällt. Auch bei diesem Heiligen sind der Kopf, der linke Unterarm und der linke Fuß die körperhaftesten Elemente.

Der Maßstab des Engels, der von links oben kommt, ist kleiner als jener der beiden Assistenzfiguren (Abb. 65). Sein Kopf und sein Körper, der nur bis zur Hüfte dargestellt ist, sind im Profil gezeigt. Wie die beiden männlichen Heiligen hält er die Arme in angewinkelter Haltung vor dem Oberkörper. Das Handgelenk seiner linken Hand ist dabei stark angewinkelt, ähnlich wie bei der Rechten des Tiburtius. Sein rechter Arm ist zu Cäcilia hinabgestreckt. Sein Kopf und seine Haare ähneln jenen des Valerianus. Die großen Flügel des Engels sind flach seitlich des Körpers ausgebreitet, aber nicht entfaltet. Mit ihrem, vom Betrachterstandpunkt aus gesehen, unterem Abschluß vollziehen sie die Form des Muschelnimbus nach, und geben dem Kopf somit eine zweite Umrahmung. Bekleidet ist der Engel mit einem Gewand, über das ein Umhang gelegt ist, der einmal um die Taille gewickelt wurde und sowohl von der rechten Schulter als auch in einem Bogen über den linken Unterarm entgegen der Schwerkraft fällt. Dennoch ist die Figur nicht so aufgebaut, als habe man einfach eine stehende Figur auf den Kopf gedreht. Dies wird z.B. an den Gewandfalten deutlich, die sich, vom Betrachter aus gesehen, auf der Oberseite des rechten Armes gebildet haben, und in Richtung des Ellenbogens verlaufen. Die sieben, in der oberen Reihe angeschnittenen Wolkenkringel, aus denen der Engel hervorkommt, erinnern in ihrer Form sehr an die Buckellocken der Assistenzfiguren und des Engels selbst, hier allerdings in vergrößerter und aufgelockerter Form.

6.2.1 Plastizität, Raum und Komposition

Die Figuren des Tympanons von St. Cäcilien sind überwiegend an den Reliefgrund gebunden, wobei einzelne Elemente auch vollplastisch ausgebildet werden (Abb. 53 und 59-60). So stehen etwa bei Cäcilia Kopf und Hals bis unterhalb des Schulteransatzes vollrund vor dem Muschelnimbus. Merkwürdig flach erscheint dagegen der Oberkörper der jungen Frau, zumal dort nur seitlich einige wenige Gewandfalten angedeutet sind. Der Reliefgrund wölbt sich hinter der Figur der Cäcilia, aber auch hinter den Assistenzfiguren leicht nach vorne, wodurch

die Figuren eine zusätzliche Plastizität und Präsenz erhalten. Damit geht die Tatsache einher, daß der Körper der Halbfigur von unten nach oben gesehen zunehmend weiter über dem Grund hervortritt. Neben dem Kopf ist auch der linke Unterarm Cäcilias besonders plastisch, am deutlichsten wird dies durch die Unterschneidung des Mantels.

Die Köpfe der drei anderen Figuren stehen nicht ganz vollplastisch vor ihrem Nimbus, aber sie berühren den Grund nur an einer Stelle. Bei Valerianus und Tiburtius heben sich der rechte, beziehungsweise der linke Fuß freistehend vom Reliefgrund ab. Auch das jeweils dazugehörige Bein ist gegenüber den anderen Gliedmaßen in der Plastizität gesteigert. Bei Valerianus erreicht dies der Bildhauer, indem er den Stoff des Gewandes ganz glatt um Oberschenkel, Knie und Schienbein spannt, was deutlich mit der engen und verschatteten Fältelung des Gewandes zwischen den Beinen kontrastiert. Plastizität wird auch durch das Abheben des Mantelsaumes vom Grund erreicht.

Ähnliches kann auch bei der Figur des Tiburtius beobachtet. Insgesamt ist sein Körper aber etwas weniger plastisch als der seines Bruders, so erscheinen insbesondere die Gliedmaßen ein wenig gedrückt. Vereinfacht gesagt hätte ihr Querschnitt eine ovale, bei Valerianus eine eher runde Form.

Beim Engel sind neben dem Kopf, der zum Teil abgebrochene rechte Arm, der (vom Betrachter aus gesehene) untere, etwas wulstige Ansatz der Flügel und nicht zuletzt die Wolkenspiralen die plastischsten Elemente. Durch die Dicke der Flügel im unteren Bereich ergibt sich eine Schattenzone, die die Kontur der Flügel verdeutlicht, wodurch sie sich frei über dem Reliefgrund zu befinden scheinen.

Insgesamt kann man aber nicht sagen, daß die Figuren zum Reliefgrund hin zunehmend flacher werden. Vielmehr sind die Körperteile von einer annähernd gleichmäßigen Plastizität. Es kann sogar sein, daß Elemente, die sich eigentlich näher am Reliefgrund befinden, voluminöser sind, als solche, die dem Betrachter näher stehen. Dies ist zum Beispiel bei der linken Hand des Valerianus im Vergleich zu seiner rechten der Fall (Abb. 63).

Die Figuren befinden sich überwiegend vor oder direkt auf dem Reliefgrund, ohne daß sich Teile der Körper wirklich aus diesem herausentwickeln. Püttmann schreibt dazu, daß diese Tatsache durch die abgeschrägten Sockelleisten unterstützt werde, auf denen sich die beiden Assistenzfiguren befinden. Hier werde eine schmale Raumbühne geschaffen, auf der die Figuren agierten (Abb. 58-59). Die Tiefe dieses Raumes werde also einerseits vom Reliefgrund, und andererseits von der Tiefe des Bogenprofils, welche identisch mit der Tiefe der Sockel sei, bestimmt, das bei der originalen Anbringung das Relief umschloß (Abb.

73).[536] Dennoch gibt es Stellen im Relief, die eine perspektivische Verkürzung innerhalb der Figuren und damit auch eine gewisse Räumlichkeit anzeigen (Abb. 63-64): Bei der Figur des Valerianus ist dessen linke Schulter erheblich schmaler als seine rechte. Die gleiche Beobachtung kann man auch bei Tiburtius machen. Weiterhin ist die linke Gesichtshälfte des Valerianus weniger voll, und auch die linke Mundhälfte ist kürzer als die rechte. Püttmann irrt sich gleich zweifach: Zunächst einmal ist die Bogenlaibung des Nordportals erheblich tiefer als die ohnehin unterschiedlich tiefen Sockelstücke, und der Türsturz reicht längst nicht bis an die vordere Kante der Laibung heran. Zudem schafft der Künstler durch die perspektivischen Verkürzungen innerhalb der Figuren eine Raumtiefe, die leicht über die tatsächliche Relieftiefe der Figuren hinausgeht.
Ebensowenig läßt der Bildhauer den erhöhten Anbringungsort des Tympanons außer acht. Einiges spricht dafür, daß die Figuren auf Untersicht hin konzipiert wurden:[537] Ein Hauptargument dafür ist die volle Ausarbeitung des Gesichtes des Engels, bei dem sogar sein linkes Auge mit Glasfluß gefüllt wurde, obwohl man es in der frontalen Ansicht gar nicht erkennt. Weiterhin spricht die zunehmende Plastizität der Cäcilienfigur von unten nach oben für eine Unteransicht, ebenso wie das weite Hervorspringen von Tiburtius' Nase. Er beugt zudem den Kopf nach unten.

Das Tympanon wird von einer stabilen Dreieckskomposition bestimmt (Abb. 58). Dabei gehen die Anstöße für die Kompositionslinien wesentlich von den Extremitäten der Figuren aus. Die Linie des Mantels am Rücken von Valerianus wird, unterstützt durch die aufwärts gerichtete Geste seiner rechten Hand, aufgenommen vom linken Unter- und rechten Oberarm des Engels. Die Abwärtsbewegung auf der rechten Seite wird vom Rücken, dem Kopf und dem Flügel auf der rechten Seite eingeleitet. Auch das abgewinkelte linke Handgelenk und der rechte Unterarm verweisen in diese Richtung. Bei Tiburtius nimmt nicht nur die rechte Außenkontur jene Bewegung auf, sondern vor allem eine Linie, die entlang der rechten Wange des Gesichts, über den Rand des Mantels bis zum linken Fuß Tiburtius' verläuft. Die nach oben abgewinkelten Hände unterstützen dies ebenfalls.
Cäcilia bildet das Zentrum der Komposition. Sie stellt nicht nur durch ihre zentrale Position, sondern auch durch die frontale Ansicht und ihre relative Unbewegtheit den Mittelpunkt der Bewegungsrichtungen der übrigen Figuren, ebenso wie den der Aufmerksamkeit des Betrachters dar. Ihr rechter Unterarm geht in Richtung des Kopfes von Valerianus.

[536] Püttmann 1955, 58.
[537] Das ist eine Tatsache, die man bei der heutigen Aufstellung des Bogenfeldes auf Augenhöhe leicht übersieht.

Valerianus ist ganz auf diese Mittelfigur bezogen. Der leicht geneigte Kopf ist in Dreiviertelansicht gegeben. Die Blickrichtung geht ungefähr zum Haupt Cäcilias. Wichtiger noch als der Blick ist jedoch die Körperhaltung: durch das Hinknien erzeugt der Künstler einen Eindruck von Bewegung hin zur Halbfigur. Die Richtung der angewinkelten Arme und Beine unterstützt dies. Seine Rückenlinie vollzieht eine konkav-konvexe Bewegung und erzeugt so eine Spannung zum Halbrund des Bogenfeldes. Auch der Faltenwurf der Kleidung verstärkt die Dynamik. Besonders an den Beinen sind die Falten in einer Bewegung von links unten nach rechts oben gezeigt. Hierbei werden etwa am rechten Bein des Valerianus die Form und damit auch die kraftvolle Bewegung dadurch betont, daß die Falten nicht nach unten hängen, sondern ganz starr parallel zum Unterschenkel verlaufen. Das gleiche Phänomen kann man auch bei Tiburtius beobachten. Anders ist der Mantel des Valerianus dargestellt: er weht in geschwungener Form nach hinten weg und hebt sich an Saum und Zipfel deutlich vom Reliefgrund ab. Zwar flattert er nicht, doch er verdeutlicht nochmals die Dynamik der ganzen Figur.

Bei dem nahezu spiegelbildlichen Tiburtius verhält es sich ähnlich. Dennoch gibt es hier feine Unterschiede. Es wurde bereits zuvor erwähnt, daß die Beine stärker angewinkelt sind, und damit etwas weniger den Eindruck von Laufen, als vielmehr von Hinknien vermitteln. So weht der Umhang auch nicht nach hinten weg, sondern zieht sich straff zwischen der Armbeuge und dem Fußgelenk hin. Entsprechend seinem Alter also ist auch seine Bewegung etwas gedämpfter als bei Valerianus.

Trotz der zuvor aufgeführten Punkte, die die Bewegtheit der Darstellung verdeutlichen, macht Valerianus keinen instabilen Eindruck. Dies wird durch eine feste Binnenkomposition der Dreiergruppe verhindert. Von links nach rechts könnte man sie folgendermaßen lesen: Eingeleitet wird der Betrachterblick links durch den Fuß des Valerianus. Zusammen mit dem Mantel am Rücken ergibt sich eine Bewegungsrichtung zum Kopf hin. Dort wird durch die Drehung des Hauptes und die Blickrichtung der Figur wieder eine Abwärtsbewegung eingeleitet, die sehr wahrscheinlich von seiner ehemals vorhandenen Märtyrerpalme, und vor allem durch den linken Unterarm der Cäcilia aufgenommen wurde. Aber selbst die heute noch vorhandenen Elemente Kopf und Hand des Valerianus, sowie der Ansatz des Unterarmes Cäcilias zeigen die Verbindungslinie der beiden Figuren deutlich. Die Gestalt der Hauptperson selbst ist wiederum in eine dreieckige Form eingeschrieben: Vom Ellbogen aus folgt der Blick des Betrachters Schulter und Zopf hin zum Kopf, um von dort wieder über die gerundete Schulter auf der anderen Seite hinunterzuwandern. Der formale Zusammenhalt der Halbfigur mit der Figur des Tiburtius ist weniger deutlich: Hier bestimmt der linke Unterarm der Cäcilia die Blickrichtung, die über das abgewinkelte Handgelenk des Tiburtius zu dem, in

Richtung der mittleren Person geneigtem Kopf verläuft. Möglicherweise haben auch in diesem Fall der in der linken Hand gehaltenen Palmwedel der Cäcilia und des Tiburtius dieselbe Richtung nachvollzogen. Wie bei Valerianus schließt der Umhang auf der Rückenseite des Tiburtius die Komposition nach rechts ab.

Es sind also die Hände der vier Personen, die entscheidende Funktion für den Zusammenhalt der Komposition haben. Dabei ist bezeichnend, daß sie nicht direkt auf die übrigen Figuren zeigen oder verweisen, sondern eine mögliche Blickrichtung für den Betrachter angeben, ohne daß dies auf störende Weise gewollt wirkt. Die Assistenzfiguren, und vor allem der Engel, wirken jeweils für sich genommen bewegt und dynamisch. Der Gesamteindruck des Tympanons ist aber ein anderer. Dafür spricht zum einen die strenge Komposition, zum anderen die frontale, würdevolle Darstellung der dominierenden Figur der Cäcilia. Denn obwohl sie als Halbfigur dargestellt ist, vermag sie als Ankerpunkt aller Figuren des Tympanons zu wirken.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Frage nach den Blickrichtungen der dargestellten Personen, die sich erst in der Unteransicht richtig erschließen: Cäcilia blickt nach oben, und zwar, vom Betrachter aus gesehen, leicht nach links oben. Demgegenüber blickt der Engel genau auf das Haupt der Heiligen. Valerianus sieht in Richtung von Cäcilias Kopf, aber leicht nach vorne daran vorbei. Die Blickrichtung entspricht hier seiner Kopfhaltung. Das läßt sich auch bei Tiburtius beobachten: Wie bereits erwähnt wurde, ist sein Kopf ein wenig mehr nach vorne zum Betrachter gedreht als bei seinem Bruder, zudem ist er deutlich geneigter. Als Folge scheint er halb zu Cäcilia, und halb nach unten in Richtung des in die Kirche eintretenden Betrachters zu blicken. Es gibt also nicht nur die kompositorische Verschränkung der Figuren innerhalb des Tympanons, die in den Gesten und Blickrichtungen begründet liegt, sondern auch eine Einbeziehung der Gläubigen in das Dargestellte. Diese Ansprache des Betrachters wird aber nicht nur durch die bildliche Darstellung veranschaulicht, sondern sie steht ja ganz deutlich auch in der umlaufenden Inschrift. Der Gläubige wird aufgefordert, es der Jungfrau Cäcilia gleichzutun, um denselben Lohn zu erhalten.[538]

Auch die Anbringung der Kolumneninschriften der Namen ist für die Komposition von Bedeutung: Die Worte SANCTA und CECILIA stehen auf exakt gleicher Höhe rechts und links des Kopfes der Heiligen. Dabei ist der obere Abschluß des jeweils ersten Buchstabens auf der gleichen Höhe wie der Scheitelpunkt des Kopfes. Der letzte Buchstabe endet jeweils kurz oberhalb der Kinnspitze. Bei den anderen Namenstituli S. VALERIAN und S. TIBVRTIVS ist der Zusammenhang von Positionierung der Inschrift und der Figur nicht ganz

so eindeutig. Die Inschrift ist jeweils hinter dem Rücken der Assistenzfiguren angebracht. Sie beginnt etwa auf Schulterhöhe und endet oberhalb des Fußknöchels. Da der Mantel von Valerianus nach oben hin weiter ausgebreitet ist, setzt auch die Inschrift etwas höher an. Die Anbringung ist aber im großen und ganzen symmetrisch, was dem gesamten Aufbau des Bildfeldes entspricht. Gegenüber der Namensbeischrift der Cäcilia, sind die Inschriften der Assistenzfiguren etwas niedriger angebracht. Betrachtet man die Positionierung der Köpfe, ist hier das Verhältnis also genau umgekehrt. Insgesamt läßt sich beobachten, daß die Inschriften genau dort angebracht sind, wo sich aufgrund der Körperhaltung der Figuren „natürliche" Freiflächen ergeben. Dabei stehen die Inschriften nie außerhalb der breitesten Körperstelle der Heiligen, was die Geschlossenheit ihrer Konturen unterstreicht. Diese senkrechten Anbringung der Inschriften hat aber auch zur Folge, daß die strenge dreieckige Kompositionsform ein wenig aufgebrochen und bei den Assistenzfiguren die Bewegung zur Mitte hin leicht gebremst wird.

6.2.2 Gewandbildung und Physiognomie

Wenden wir uns noch einmal der für die Charakterisierung der Figuren wichtigen Gestaltung der Kleidung zu. Im Vergleich zu den Assistenzfiguren zeichnet sich das Gewand der Cäcilia durch eine sparsamere Verwendung von Falten aus. Im Bereich der Brust und des Bauches umspielen nur einige flache Falten an der, vom Betrachter aus gesehen, linken Seite die Rundungen des Körpers. Wie Schraffuren verlaufen sie bogenförmig von der Brust bis zur Überlappung des Gewandes unten. Auf der rechten Seite verhalten sich die Falten auf die gleiche Weise, wie man unterhalb der Hand sehen kann, werden aber dort vom Unterarm und dem Umhang verdeckt. Unterhalb des überlappenden Teils des Gewandes laufen einige Falten in der Körpermitte v-förmig zusammen und betonen so die Rundung der Oberschenkel. Die Gewandfalten am rechten Arm der Hauptfigur sind relativ eng und nicht sehr tief. Sie hängen in einer leichten Biegung nach unten. Der Umhang auf der linken Schulter der Cäcilia wird ebenso von mehr oder weniger senkrechten Falten bestimmt, lediglich der bewegte Saum betont diese Seite. Insgesamt sind die Falten nicht sehr tief und verlaufen überwiegend senkrecht. Eine Gegenbewegung, und damit eine Betonung des Kopfes bewirkt lediglich der Teil des Umhangs, der waagerecht um den Hals geschlungen wurde. Der Verlauf und die Ausbildung der Gewandfalten korrespondiert mit der Haltung der Figur, sie haben kein ornamentales „Eigenleben." Die Ruhe und Stabilität der Halbfigur spiegelt sich im Gewand wider. Dabei verschwindet der Körper nicht unter den Falten, sondern wird vielmehr in seiner

[538] Welcher Lohn das ist soll im Kap. 6.6 zur Ikonographie genauer untersucht werden.

Plastizität von diesen betont, indem das Gewand glatt aufliegt, wie etwa im Brust- und Schulterbereich.

Bei Valerianus und Tiburtius unterscheidet sich die Gewandbildung gegenüber der Cäcilias in einigen Punkten (Abb. 63-64): Hier ist der ganze Körper zu sehen, entsprechend spielen Kleidung und Faltenverlauf eine andere Rolle. Auch die dynamischere Körperhaltung wirkt sich auf die Gewandbildung aus. Die Falten bei Valerianus' Gewand sind tiefer und wulstiger als jene bei Cäcilia. Vom linken Knie des Valerianus ausgehend verlaufen die Falten - zum rechten Bein zunehmend schräg - nach unten. Auf Höhe der Waden beginnen die Falten freier zu „flattern" und sich aus ihrer parallelen Anordnung zu lösen. Der Saum des Gewandes bildet zwischen den Beinen einen unregelmäßigen Rand, wo eine Art gedrückter Ω-Form auftaucht, wie man sie an gleicher Stelle auch bei Tiburtius entdecken kann. Die Falten am rechten Bein wirken demgegenüber schematischer: von der glatten, vorderen Seite des Oberschenkels verlaufen ineinandergestellt v-förmige, wulstige Falten. Die äußeren Falten verlängern sich im unteren Bereich und verlaufen dann starr parallel zum Unterschenkel. Unberührt von der Fältelung des Kleides legt sich zudem etwas oberhalb des Saumes ein breites Band über das Gewand. Dabei faßt es die Falten zu ordentlichen Bündeln, und stört somit den „natürlichen" Faltenverlauf. Dieses Band ist offenbar der mißverstandene Saum eines Obergewandes, unter dem das Untergewand sichtbar werden soll. Ganz ähnlich taucht dieses Motiv unter anderem auch in der zeitgenössischen Beinschnitzerei auf: so zeigt zum Beispiel ein Walroßzahnrelief mit der Anbetung der Könige dasselbe Motiv.[539] Bei Maria verläuft das Saumband ebenso geschwungen wie der Stoff. Durch die Musterung in Form kleiner Punkte kann aber das Ober- vom Untergewand unterschieden werden. Bei den Tympanonfiguren sind die beiden Gewänder im Beinbereich nicht zu differenzieren, es gibt hier kein Untergewand.

In gleicher Weise wie bei Valerianus kann man die Borte auch bei Tiburtius beobachten. Etwas anders sind die Falten am rechten Ärmel und die des Umhangs vor der Brust gebildet: Sie sind weniger wulstig, sondern bilden eine breite, flache Form aus, die in u-förmigen Schlingen verläuft. Das gleiche Motiv findet sich auch am linken Arm des Engels und des Tiburtius wieder. Die Gestaltung der Falten bei Valerianus ist gegenüber der bei Cäcilia insgesamt erheblich plastischer. Überdeutlich werden die einzelnen Gliedmaßen betont, besonders das rechte Bein erhält eine starke Körperhaftigkeit. Wie bei Cäcilia so unterstützt auch hier die Gewandbildung die Verdeutlichung des Körpers, wobei nun aber auch die

[539] Das Relief gehört zu den "gestichelten Beinschnitzereien" aus Köln aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts und wird heute im Londoner Victoria & Albert Museum aufbewahrt.

Dynamik der Haltung sich im Faltenverlauf widerspiegelt. Es überwiegen Falten, die von links unten nach rechts oben verlaufen, was der Bewegungsrichtung der Figur entspricht.
Die Gewandbildung bei Tiburtius ähnelt der bei Valerianus, ganz identisch ist sie aber nicht. Die auffälligsten Unterschiede gibt es im Bereich der Beine. Die V-Form, wie sie am rechten Bein des Valerianus erkennbar ist, hat sich bei seinem Bruder an beiden Beinen vervielfacht. Von den Kniekehlen ausgehend verlaufen die Falten sternförmig nach vorne und bilden ein schematisches Muster aus, bei dem jedes Faltenbündel aus vier einzelnen, wulstigen Falten besteht, die für sich genommen nichts anderes als die ineinandergestellten V-Formen sind. Die Bereiche zwischen diesen Falten bleiben glatt. Wie bei Valerianus gibt es zwischen den Beinen eine enge Fältelung, die bei Tiburtius jedoch gleichförmiger ist. Die Form dieser Falten wird vom Mantel vor dem rechten Knie aufgenommen, ebenso wie von dem Faltenbündel oberhalb des linken Unterschenkels. Wie bei seinem Bruder steht hier das Gewand starr vom Körper ab, ist aber durch seine enge Fältelung deutlich vom Volumen des linken Beines zu unterscheiden. Der Saum des Gewandes bildet eine Schlingenform aus, wobei sogar in jede „Öse“ kleine Löcher gebohrt wurden, was in ähnlicher Form auch bei den Buckellocken der Haare der Fall war. Die Gewandbildung am Oberkörper entspricht ganz der bei der anderen Assistenzfigur. Auch hier findet man die flachen, breiten Falten, die mit ganz glatten Stellen kontrastieren und somit dort die Körperhaftigkeit betonen. Sehr deutlich wird das an der linken Schulter und dem Unterarm. Insgesamt erscheint die Gewandbildung bei Tiburtius noch schematischer als bei Valerianus, insbesondere das Motiv der Falten an den Beinen fällt hierbei ins Auge. In diesem Bereich wird die Plastizität des Körpers besonders deutlich. Dennoch erscheinen die Falten parzellierter, so als müßte jeder Körperteil seine eigene Sorte von Falten bekommen, damit sie deutlicher unterschieden werden können. In Hinblick auf die stofflichen Qualitäten, hat man bei den Assistenzfiguren den Eindruck, daß es sich um einen ziemlich steifen, dicken Stoff handelt, wohingegen das Gewand der Cäcilia aus einem dünneren Material gefertigt worden zu sein scheint. Sehr deutlich ist dies am gewellten Saum des Mantels zu erkennen, vergleicht man ihn mit dem Saum des Umhangs von Tiburtius.
Die Gewandbildung des Engels (Abb. 63) schließt sich an die der beiden männlichen Märtyrer an, so findet sich am linken Unterarm die bereits erwähnte Schlinge aus flachen Falten. Die Falten des rechten Ärmels zeigen sowohl mit ihrer wulstigen Ausbildung als auch in ihrer zweifachen V-Form mit den dazwischenliegenden glatten Flächen Merkmale, die auch bei den Brüdern auftauchen.
Zusammenfassend kann gesagt werden, daß sich bei Cäcilia die Darstellung der Kleidung nicht unerheblich von der der übrigen Figuren unterscheidet. Obwohl ihr Gewand viel

weniger und bescheidener ausgeprägte Falten aufweist, scheint das gerade ein Qualitätsmerkmal dieser Skulptur zu sein. Die Gewandbildung der übrigen Figuren hat aber auch ihre Vorteile: Die einzelnen Körperformen werden in ihrer Plastizität und Dynamik hervorgehoben, und entsprechen so dem Gesamteindruck, den die Figuren vermitteln. Insofern ist die Gewandbildung bei Cäcilia also doch nicht so verschieden, denn bei ihr unterstützen die Gewandfalten die statischen Haltung der Heiligen.

Nicht nur in der Gewandbildung unterscheiden sich die Figuren des Tympanons, auch die Gesichter aller Figuren zeichnen sich durch Unterschiede aus, die wesentlich für ihre Charakterisierung sind: Alle haben, wenn man sie jeweils frontal betrachtet, ein ovales Gesicht mit einer sehr langen Kinnpartie und einer verhältnismäßig kleinen Nase. Das Gesicht Cäcilias ist im Wangen- und Kinnbereich aber etwas schmaler als das ihres Verlobten (Abb. 62). Doch nicht nur die Gesichtsform ist femininer, auch ihre Augen: Die Form der Augen verleihen Cäcilia eine Ausdruckskraft, die schon allein durch ihre Größe bedingt wird. Gebildet werden die Augen aller Figuren durch zwei schlanke Wülste, die Ober- und Unterlid darstellen, wobei das obere das untere Lid überschneidet. Die Augen sind spindelförmig. Anders als bei den anderen Figuren berühren die Pupillen bei Cäcilia nur das Ober-, nicht aber das Unterlid. Besonders groß ist ihr rechtes Auge, wobei der Betrachter allerdings zunächst das Unterlid gar nicht als solches erkennt, sondern meint, dieses sei eine Augenfalte darunter, da sich der Bogen des Lides von rechts und links nicht trifft.[540] Bei genauem Hinsehen erkennt man aber eine zarte Falte, die tatsächlich den unteren Rand des Tränensackes kennzeichnet. Die Größe der Augen, und die Tatsache, daß die Pupille nur das Oberlid berührt, tragen dazu bei, daß Cäcilia nach oben blickt. In der Untersicht wird das ganz besonders deutlich. Der Blick nach oben wird noch dadurch verstärkt, daß der scharfe Grat des Brauenbogens sofort oberhalb des Wulstes des Oberlides ansetzt.
Bei Valerianus (Abb. 63) ist die Augenpartie ganz anders dargestellt: Zum einen sind die Augen selbst deutlich kleiner, die Pupille berührt sowohl Ober- wie Unterlid. Zum anderen ist der Abstand zwischen Oberlid und den Brauen, die auch hier durch einen scharfen Grat dargestellt sind, viel größer. Auch wölbt sich der Brauenbereich stärker hervor. Im Vergleich zu Cäcilia hängen die äußeren Augenwinkel stärker nach unten. Die Augen wirken konzentriert: An der Nasenwurzel sind die Brauen leicht zusammengezogen, so daß sich an dieser Stelle ein kleiner Absatz zum Nasenrücken bildet. Dagegen sind sie an der äußeren, weit auslaufenden Enden nach oben gezogen. Die Form der Augen ist insgesamt runder,

[540] Vermutlich wurden diese Undeutlichkeiten, die sich ohnehin nur bei einer sehr nahen Betrachtung ergeben, durch die ehemals vorhandene Fassung überspielt.

weniger länglich als bei den anderen Figuren. An einer Stelle scheint das Gesicht nicht ganz ausgeführt worden zu sein: Auf Valerianus' rechter Gesichtshälfte lugt ein Teil seines Ohres unter dem Lockenkranz hervor. Dieses Ohr sieht aus wie eine flache Scheibe mit drei rundlichen Ausbuchtungen zur Wange hin. Offensichtlich ist hier die Höhlung der Ohrmuschel nicht ausgearbeitet worden. Bei Cäcilia sind die Ohren als solche deutlich zu erkennen: Die Muscheln sind nur zart aber recht naturalistisch ausgebildet und verschwinden im oberen Bereich unter den Haaren. Bei den beiden übrigen Figuren sind keine Ohren erkennbar.

Das Gesicht des Tiburtius (Abb. 64) ist das markanteste von allen, zumindest was die Darstellung physiognomischer Einzelheiten angeht: Da ist zum einen der Bart, zum anderen gibt es die deutlichen Falten, die zwischen den Nasenflügeln und Mundwinkeln verlaufen und Tiburtius als eine etwas ältere Person charakterisieren. Der Bereich zwischen Oberlippe und Nase ist leicht nach hinten zurückgesetzt, so daß die Nase besonders deutlich hervorspringt. Die Kopfform ist schmaler und länglicher als bei den anderen Figuren.

Die Physiognomie und die Kopfform des Engels ähneln der des Valerianus, allerdings besitzt er nicht dessen ausdrucksvolle Brauenpartie. Entsprechend seinem kleineren Kopf sind alle Gesichtslinien weniger stark ausgebildet. Hervorgehoben wird er durch ein leichtes Lächeln seines Mundes, das sich in der Bildung kleiner Grübchen und runderer Wangen manifestiert.

Die Gesichter aller Figuren haben also einige gemeinsame stilistische Merkmale: Da sind zunächst einmal die ovale Grundform des Gesichtes, die Ausbildung der Augen, die gratartigen Brauenbögen, die kleine, schmale Nase, das verhältnismäßig lange Kinn, der Glasfluß der Pupillen, und nicht zuletzt die Behandlung des Haares, die bei den Assistenzfiguren die markanten Löckchen zeigt. Trotz dieser Gemeinsamkeiten gelingt es dem Künstler,[541] durch die zuvor beschriebenen physiognomischen Eigenarten, unterschiedliche Ausdrücke in den Figuren darzustellen. Vereinfacht läßt sich der Gesichtsausdruck der Personen folgendermaßen charakterisieren: Cäcilia wirkt ruhig und leicht entrückt, Valerianus ist angespannt und konzentriert, sein Bruder Tiburtius macht einen etwas strengen Eindruck, und der Engel schließlich einen heiteren. Die Unterschiede sind aber sehr subtil, und der vereinheitlichende Charakter der Komposition dominiert über die Verschiedenheiten.

[541] Ob wir es hier mit einem oder mehreren Meistern zu tun haben wird im Kap. 6.7.1 zur Händescheidung besprochen werden.

6.2.3 Die verlorenen Hände der Cäcilia und des Engels

Die Frage, wie die Hände Cäcilias und des Engels aussahen, ist nicht nur in Hinblick auf eine vollständige Beschreibung wichtig, sondern auch für die Interpretation.

Die rechte Hand der heiligen Cäcilia und die des Engels sind heute nicht mehr vorhanden (Abb. 58). Bis zur endgültigen Abnahme des Tympanons vom Nordportal im Jahre 1970 zeigten beide Figuren eine geöffnete Hand (Abb. 73). Dabei hatte Cäcilia die Handfläche nach außen, der Engel nach innen gedreht. Bei der Restaurierung nach der Abnahme sind diese Hände, ebenso wie das linke Knie des Valerianus, als spätere Anfügungen erkannt und entfernt worden. Man kann heute nur spekulieren, daß es Anfügungen des späten 19. Jahrhunderts waren, da die Hände auf früheren Zeichnungen anders dargestellt sind:[542]

Die erste überlieferte Zeichnung des Reliefs stammt von J. Imhoff aus dem Jahre 1819, die als Illustration bei Johann Wilhelm Brewer abgedruckt wurde (Abb. 66).[543] Hier hat Cäcilia Daumen, Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt, also die Hand zu einem Segensgestus erhoben. Als Imhoff diese Zeichnung anfertigte, stand vor dem Nordportal noch die Maternuskapelle (Abb. 88 und 90-91). Die Benennung der heiligen Cäcilia fehlt, da ihr Namenstitulus erst 1950 durch Püttmann bei den Untersuchungen zu seiner Dissertation freigelegt wurde. Die Namen der Assistenzfiguren wurden dagegen in der Zeichnung zwischen ihnen und der Halbfigur plaziert. Merkwürdig ist, daß die Zöpfe der Heiligen in der Zeichnung wie ein schwarzes Band aussehen, das um die Schultern gelegt wurde. Auch die Kappe der Cäcilia wurde zu einem Kopfband umgedeutet. Man kann daher vermuten, daß Imhoff die Cäcilia vielleicht als Christus mißinterpretiert hat, für den die Form der Halbfigur eine lange Tradition hat, was somit den Segensgestus erklären würde.[544] Andererseits zeigt die Zeichnung die umlaufende Inschrift sogar in ihrer ausformulierten lateinischen Form, wobei diese aber zur besseren Sichtbarkeit auf die Umrandung gesetzt wurde, wie Brewer selbst erklärt.[545]

Es gibt noch zwei weitere Zeichnungen aus dem 19. Jahrhundert, die sich allerdings nur ungenau datieren lassen. Eine Abbildung aus dem Skizzenbuch Matthias De Noels gibt das Tympanon sehr viel exakter wieder, als jene von 1819 (Abb. 67).[546] Die Handhaltung des Engels ähnelt hier jener der alten Zeichnung: Sein Zeigefinger ist locker ausgestreckt, während die anderen Finger gebogen sind und den Daumen berühren. Bei Imhoff dagegen

[542] Leider sind heute weder diese entfernten Teile noch Berichte über die Restaurierung im Museum Schnütgen erhalten.
[543] Brewer 1819.
[544] Püttmann 1955, 44, Anm. 22 schreibt, daß schon bei F. F. Wallraf, Sammlung von Beiträgen zur Geschichte der Stadt Köln und ihrer Umgebung, Köln 1818, 185, Anm., Cäcilia irrtümlich als Christusfigur gedeutet wurde.
[545] Brewer 1819, 162.
[546] Das Skizzenbuch entstand vermutlich zwischen den 1820er und 1840er Jahren.

sind die anderen Finger weiter geöffnet und berühren den Daumen nicht. Die rechte Hand der heiligen Cäcilia ist nunmehr nur noch als Stumpf erhalten. Ein dünner, langgezogener Rest auf dem Reliefgrund gibt aber zumindest die ungefähre Größe an. Hierbei läßt sich aber nicht erkennen, ob die Hand geöffnet war oder einen Segensgestus zeigte.

Schließlich gibt es noch eine weitere Abbildung des Reliefs, die sich im Nachlaß des Stadtbaumeisters Johann Peter Weyer befand, und die zwischen den Jahren 1838 und 1841 entstand (Abb. 69). Dieses kleine Aquarell ist nicht sehr deutlich, aber auch hier läßt sich die abgebrochene rechte Hand erkennen, über deren ehemalige Form keine definitive Aussage zu machen ist. Immerhin scheint der Stumpf des Zeigefingers, der als Rest noch auf dem Reliefgrund angedeutet ist, für einen Segensgestus zu sprechen. Andererseits kann aber auch nur jener Teil der Hand mit dem Grund verbunden gewesen sein, während der Rest vollplastisch war.

Betrachtet man heute das Tympanon, so stellt man fest, daß die Rechte des Engels vollplastisch gewesen sein muß, da sich auf dem Reliefgrund, anders als bei Cäcilia, keine Schlagspuren finden. Allerdings kann man auch aus den Resten der Hand Cäcilias keine Rückschlüsse auf deren ehemalige Form ziehen.

Wäre die Hand geöffnet gewesen, so wie es im 19. Jahrhundert rekonstruiert worden ist, so wäre es ein Redegestus.[547] Aber auch ein Segensgestus, wie er auf der Zeichnung von 1819 zu sehen ist, ist nichts anderes als ein christlich umgedeuteter Redegestus.[548] Die heilige Cäcilia empfängt also den Betrachter und spricht ihn an.

6.3 Die ursprüngliche Anbringung

Das Tympanon wurde zwischenzeitlich von 1939 bis 1955 und endgültig im Jahre 1970 vom Nordportal der Cäcilienkirche abgenommen. Ob dies allerdings der ursprüngliche Aufstellungsort gewesen ist, ist nicht gesichert. In der Literatur führten die unregelmäßige Zusammensetzung des Tympanons, und insbesondere die Tatsache, daß die Halbfigur in den Sockel gerutscht ist, immer wieder zu Spekulationen über eine nachträgliche Veränderung durch eine Versetzung des Tympanons.[549] Mit diesem Problem hat sich erstmals ausführlich Hans Püttmann beschäftigt.[550]

---

[547] Vgl. Schmitt 1992, 47ff: Dieser Gestus beruht auf dem antiken "adlocutio", der Ansprache des Kaisers an sein Heer.
[548] LCI 1970, 146.
[549] Vgl. u. a. Klein 1916, 45, Anm. 2: "Der jetzige Standort ist übrigens nicht mehr der ursprüngliche." Und Beenken 1923, 14: "[...] dessen ursprüngliche Stelle leider nicht mehr erhalten ist."
[550] Püttmann 1950, 17ff.

Hier kann die Baugeschichte kann Hinweise auf die Datierung geben, und darauf, ob das Tympanon eventuell versetzt wurde, worüber aufgrund der unregelmäßigen Zusammensetzung der Blöcke immer wieder spekuliert wurde.[551] Über die Baugeschichte der Kirche von St. Cäcilien und ihrer Vorgängerbauten herrscht immer noch große Unsicherheit.[552] In unserem Zusammenhang ist vor allem der Neubau der Kirche im 12. Jahrhundert von Bedeutung, da in diesen Zeitraum auch die Entstehung des Tympanons fällt.
Archäologische Untersuchungen ergaben, daß sich die heutige Kirche am Rande des römischen Thermenbezirks befindet.[553] Der erste nachweisbare Kirchenbau war eine kleine Saalkirche mit eingezogenem Rechteckchor und stammte vermutlich aus dem 7. oder 8. Jahrhundert. Später erfuhr der Bau eine Erweiterung durch zwei rechteckige Annexe im östlichen Teil des Kirchenschiffes, sowie die Zufügung eines Westchores mit Krypta. Möglicherweise ist dieser Bau mit jenem identisch, der in einer Schenkungsurkunde Erzbischof Wichfrieds von 941 als „nimis honorifice restauratum" bezeichnet wird.[554] Sein Nachfolger, Erzbischof Bruno, der im Jahre 956 starb, bedachte die Stiftsgemeinschaft ausdrücklich in seinem Testament mit einem Betrag von 50 Pfund, der für die Vollendung von noch nicht abgeschlossenen Bauarbeiten am Kloster bestimmt war. Auch dieser ottonische Bau war eine Saalkirche. Aus jener Zeit stammt wohl ebenfalls der sogenannte fränkische Bogen, der der einzig erhaltene von ehemals vier vermauerten Bögen einer Mauer ist, die in einem 90-Grad-Winkel an die Nordwand der Kirche anschloß (Abb. 86).[555] Kubach und Verbeek nehmen an, daß die Stiftsgebäude sich ursprünglich auf der Nordseite der Kirche befunden haben, und daß es sich bei der fränkischen Mauer um den Rest eines Kreuzganges aus der Mitte des 10. Jahrhunderts handelt (Abb. 87). Sie verweisen auf die Tatsache, daß sich an dieser Stelle weitere angeschnittene Mauerzüge zu einem Innenhof vervollständigen lassen.[556] Neuere Auswertungen der archäologischen Befunde lassen Elisabeth Spiegel zu einem anderen Ergebnis gelangen:

> "Das Niveau des mittelalterlichen Ziegelplattenbodens an der Westseite der Bogenfolge läßt auf einen Keller schließen, der zu einem westlich an die Arkade anschließenden Gebäude gehörte. Es ist daher unwahrscheinlich, daß die

[551] So schreibt u. a. Klein 1916, 45, Anm. 2 (mit Verweis auf Mering / Reischert 1842): "Der jetzige Standort des Tympanons ist nicht mehr der ursprüngliche."
[552] Zur Baugeschichte vgl. Ewald / Rathgens 1916, Tholen 1943, Kubach / Verbeek 1976, Spiegel 1984 , Krings 1984 und Weyer 1994.
[553] Zu den archäologischen Untersuchungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg durchgeführt wurden, siehe Spiegel 1984.
[554] Zu deutsch: sehr ehrenvoll wiederhergestellt.
[555] Die Bezeichnung „fränkisch" geht auf Ewald und Rathgens zurück, die diese Mauer mit einem vermeintlichen fränkisch - merowingischem Vorgängerbau in Verbindung brachten. Ewald / Rathgens 1916, 183.
[556] Kubach / Verbeek 1976, 527.

> Bogenstellungen den Innenhof eines an der Nordseite gelegenen Kreuzganges begrenzten."[557]

Spiegel muß sich in ihrer Beurteilung der Frage nach einem Kreuzgang im Norden allerdings auf Dokumente und Photographien stützen, die nicht von ihr selbst stammen, sondern die kurz nach dem zweiten Weltkrieg erstellt wurden. Dabei entsprach wohl das Niveau der Ausgrabung nicht heutigem Standard, so daß die Ergebnisse der Autorin nur unter Vorbehalt herangezogen werden können.[558]

Die ottonische Saalkirche des 10. Jahrhunderts wurde später zu einer Pfeilerbasilika mit geraden Seitenschiffabschlüssen umgestaltet, was dem vorherrschenden Bautypus des Rhein-Maas-Gebietes im 11. und 12. Jahrhundert entsprach. Da die zu Beginn des 12. Jahrhunderts entstandene Vita des 1075 gestorbenen Erzbischofs Anno II. St. Cäcilien als "antiquae structurae monasterium" bezeichnet, und Äbtissin Hathewigis noch 1094 über den schlechten Zustand der Kirche klagt, ist mit einem Neubau kaum vor 1100 zu rechnen.[559] Der Neubau aus der Stauferzeit wurde mit dem Westchor begonnen. Dabei wurde nicht die ganze Kirche auf einmal abgerissen, sondern nach und nach durch die neuen Bauteile ersetzt. In der Zeit um 1150 wurden im Osten das Chorjoch, Haupt- und Seitenabsiden in ihrer halbrunden Form errichtet, wobei auch die Nordwand neu ausgeführt wurde.[560] Ausgangspunkt für diese Datierung ist die Wölbung der Seitenschiffe, deren Gurte Kubach und Verbeek um 1160 datieren. Auch die Form der Konsolen und wulstigen Fenstergewände sprechen nach ihrer Ansicht für diese Zeit.[561] Im Anschluß an den Bau des Kirchenschiffes wurde östlich der noch bestehenden Westkrypta eine Vorkrypta gebaut, über der sich eine Empore erhob (Abb. 93). Das Tympanon von St. Cäcilien, das sich bis zu seiner endgültigen Abnahme im Jahre 1970 am Nordportal befand, wird in diesem Zusammenhang auf 1160 datiert.[562] Zusammen mit dem Kirchenneubau des 12. Jahrhunderts, oder möglicherweise auch im Anschluß daran, entstand ein Kreuzgang, der sich im Westen an die Kirche anschloß.

Die dreischiffige Pfeilerbasilika des 12. Jahrhunderts, die in wesentlichen Teilen heute noch erhalten ist, besitzt auf der Süd- und Nordseite je ein Portal (Abb. 94). Alle Schiffe hatten eine halbrunde Ostapsis. Im Westen des vierjochigen Langhauses befand sich über der halbhohen Krypta ein saalartiger Baukörper, der im 19. Jahrhundert abgerissen wurde, und an dessen Stelle man das Langhaus um zwei Joche erweiterte (Abb. 92). Es handelte sich um

---

[557] Spiegel 1984, 227
[558] Einschätzung von Clemens Kosch, nach privater Mitteilung an die Autorin.
[559] Spiegel 1984, 228.
[560] Ebd..
[561] Kubach / Verbeek 1976, 526. Grundlage für diese zeitliche Einordnung sind Vergleiche mit ganz ähnlichen Bauformen in Knechtsteden, in dem Westturm von St. Aposteln und besonders in den Seitenschiffen von St. Pantaleon, die sie nach 1152 ansetzten.
[562] Spiegel 1984, 228.

einen Westchor für die Stiftsdamen. Auf dieser Seite schlossen sich auch die Konventsbauten an (Abb. 90-91). Die heutige Westfassade wurde erst im Jahre 1848 mit dem Abriß der Klostergebäude errichtet.[563] Über die ursprüngliche Gestalt des Westabschlusses besitzt man nur wenige Hinweise. Sicher ist wohl, daß es sich um einen einfachen, rechteckigen Raum in der Verlängerung des Mittelschiffes handelte. Eine Stadtansicht aus dem Jahre 1527 zeigt einen Westchor, der gegenüber dem Langhaus deutlich niedriger ist (Abb. 87). Möglicherweise sah sein Grundriß so aus, wie es ein Plan der Klosteranlage aus dem 18. Jahrhundert zeigt (Abb. 70 und 90). Demnach schloß der Kreuzgang nicht direkt an den Westchor an, der ein wenig in den Hof desselben ragte, vielmehr scheint es eine Verbindungstüre am westlichen Ende des südlichen Seitenschiffes zum Kreuzgang gegeben zu haben. Derselbe Plan zeigt den Verbindungsgang, der zwischen dem Südportal von St. Cäcilien und der benachbarten Pfarrkirche St. Peter bestanden hatte. Es ist dabei schwer zu sagen, ob es zwischen dem 12. Jahrhundert und diesem Plan des 18. Jahrhunderts nicht auch am Westabschluß der Kirche Veränderungen gab, wie es auch an anderen Bauteilen geschehen ist: So wissen wir unter anderem von der Weihe einer Paulinuskapelle im Jahre 1261, die vermutlich identisch ist mit jener Maternuskapelle, die sich vor dem nördlichen Portal befand, und die beim Einzug der Nonnen umgeweiht worden war. Auch die der Einwölbung des Mittelschiffs und der Anbau einer Sakristei anstelle der nördlichen Seitenschiffapsis, sowie der Vermauerung der bis dahin durch Arkaden geöffneten Krypta nach dem Einzug der Augustinernonnen im 15. Jahrhundert ist überliefert. Der obere Teil des Nonnenchores wurde laut einer Stiftung 1519 spätgotisch verändert.[564] Ein Plan der Anlage vom Anfang des 19. Jahrhunderts (Abb. 91) und die Zeichnung des etwas idealisierten Grundrisses aus dem Jahre 1838 (Abb. 92) zeigen einen gegenüber dem Plan aus dem 18. Jahrhundert deutlich verlängerten Westchor. Allerdings haben Ausgrabungen ergeben, daß die ehemalige Westwand der alten Krypta circa zehn Meter über den westlichen Abschluß des Langhauses hinausging, was vermutlich auch bei dem darüberliegenden Stiftschor der Fall war.[565] Die entscheidendsten nachmittelalterlichen Veränderungen erfuhr der Bau jedoch in den Jahren 1838 bis 1849, als nicht nur die Maternuskapelle niedergelegt, sondern insbesondere der westliche Abschluß der Kirche völlig neu gestaltet wurde. Unter Stadtbaumeister Johann Peter Weyer wurden 1843 bis 1847 die Klosterbauten im Westen der Kirche abgerissen, an deren Stelle man ein Bürgerhospital errichtete. Die Entdeckung der alten Westkrypta veranlaßte Weyer und dessen Nachfolger, 1847 bis 1849 die restliche Krypta zu rekonstruieren, das Langhaus um zwei Joche basilikal zu verlängern und dort eine

[563] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 106.
[564] Kubach / Verbeek 1976, 525. Vgl. Krings 1984, 244.

zum Mittelschiff offene Empore einzuziehen. Ein Aquarell zeigt den reromanisierten Westteil während der Bauarbeiten (Abb. 93). Weitere Veränderungen erfuhr die Kirche in der Zeit von 1894 bis 1898 bei einer Restaurierung und durch den Wiederaufbau nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges.

Wenden wir uns dem heutigen Ort des Tympanons zu:

Vor dem Nordportal stand ursprünglich eine Maternuskapelle. Seit Georg Dehio wurde in der Literatur aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder die Meinung vertreten, daß das Tympanon aus dieser 1838 abgebrochenen Kapelle[566] an das Nordportal versetzt worden sei. Dehio schreibt 1912: „Die Entstehungszeit kann nicht durch die Kirche bestimmt werden, da das Tympanon aus der im 19. Jahrhundert abgebrochenen Vorhalle übernommen ist.“ [567] Mit dieser Versetzung wurden auch die auffälligen Ungereimtheiten des Tympanons erklärt. So meint Hermann Beenken:

> Bei der Übertragung an seine jetzige Stelle scheinen Veränderungen stattgefunden zu haben, denn es ist unmöglich, daß die Hauptfigur so wie heute in den Türsturz einschnitt. [...] Eine baugeschichtliche Datierung ist unmöglich, da der ursprüngliche Zusammenhang nicht mehr vorhanden ist.[568]

Wie zuvor bereits erwähnt, schreiben Friedrich von Mering und Ludwig Reischert im Jahre 1842, daß das Tympanon mit der heiligen Cäcilia sich ehemals in der Vorhalle befand, und nach deren Abbruch „ganz passend über dem Eingang der Kirche angebracht“ wurde.[569] Davon setzt sich zwei Jahre zuvor J. Kiefer ab:

> Dem Verfall nahe, so daß es zum Gottesdienst geraume Zeit nicht mehr benutzt werden konnte, wurde das Gebäude in den Jahren 1837 und 1838 wieder hergestellt. Durch den Abbruch einer Vorhalle ist einer über der nördlichen Türe befindliches Relief sichtbar geworden, welches die hl. Cäcilia, überschwebt von einem Engel, und ihr zu Seiten den hl. Valerianus und den hl. Tiburtius darstellt. [570]

Hier ist also noch nicht die Rede von einer Versetzung des Tympanons. Vielmehr legt die Formulierung den Schluß nahe, daß es sich beim Abbruch der Maternuskapelle schon in deren Inneren, über dem Nordportal befunden hat. Ein überzeugendes Indiz für die Richtigkeit dieser Annahme liefert die Zeichnung von Imhoff (Abb. 66) aus dem Jahre 1819. Johann Brewer macht deutlich, daß die Kapelle zu diesem Zeitpunkt noch stand:

> Da die Maternuskapelle den Tag durch größtenteils verschlossen, und nur zum Durchgang geöffnet ist, wenn Gottesdienst in der größeren Kirche gehalten wird,

---

[565] Spiegel 1984, 223.
[566] Datum des Abbruchs der Kapelle nach Ewald / Rathgens 1916, 179.
[567] Dehio 1912, 265.
[568] Beenken 1924, 170.
[569] Mering / Reischert 1842.
[570] Kiefer 1842, 29.

> mithin die Ansicht des Tores und der Figuren von Freunden der Altertümer nicht stündlich genommen werden kann.[571]

Die Zeichnung zeigt das Tympanon mit dem noch heute erhaltenen Bogenprofil des Nordportals: An der flachen Bogenlaibung setzt nach einem schmalen Grat ein Wulst an, worauf eine Kehlung folgt, die sich von der äußersten flachen Bogenrahmung wiederum durch einen schmalen Grat absetzt. Genau dies ist auch auf der Imhoffschen Zeichnung zu sehen, wobei er dort lediglich die äußerste Rahmung wegläßt. Noch genauer zeigt die Zeichnung aus dem Skizzenbuch von Matthias De Noel das Tympanon in der Einfassung der Bogenprofile des Nordportals (Abb. 69).

Die Maternuskapelle war später an den Neubau der Kirche aus dem 12. Jahrhundert angefügt worden. Sie stammte vermutlich aus der Zeit um 1475, als die Augustinernonnen aus dem Kloster Weiher in das Stift übersiedelten. Vermutlich wird aus diesem Anlaß eine neue Maternuskapelle errichtet, oder das Patrozinium der später nicht mehr nachweisbaren Paulinuskapelle (Weihe 1261) in das einer Maternuskapelle umgewandelt.[572] Es ist aber aus stilistischen Gründen undenkbar, daß das Tympanon aus dem 13. oder gar 15. Jahrhundert stammt.

Man kann also mit Sicherheit ausschließen, daß das Tympanon der heiligen Cäcilia je außen am zur Straße gerichteten Portal der Maternuskapelle angebracht war.

Auch das Südportal käme als ursprünglicher Anbringungsort in Frage. Püttmann schreibt, daß in der ältesten Erwähnung des Tympanons aus dem Jahre 1805 von einer Anbringung am Südportal die Rede ist.[573] Er vermutet aber, daß sich der Autor in der Himmelsrichtung geirrt hat. Jedenfalls hat die dem Nordportal genau gegenüberliegende Pforte zwar ein bogenförmiges Tympanon, das aber ist im unteren Bereich mit einem monolithen, giebelförmigen Türsturz gefüllt, und somit für die Aufnahme von Skulpturen ungeeignet. Zudem befand sich an dieser Stelle ein Verbindungsgang zur Kirche St. Peter, der örtlichen Pfarrkirche. Das Südportal war also ein Eingang der Laien.

In diesem Zusammenhang sollte man sich die Frage stellen, wen das Tympanon ansprechen sollte: Richtete sich es an die Kleriker im allgemeinen, oder die Stiftsdamen im besonderen oder an die Laien? Man könnte vermuten, daß bei der Thematisierung der Jungfräulichkeit in erster Linie die adeligen Stiftsdamen von St. Cäcilien oder andere Kanoniker angesprochen wurden. Jedoch richtet sich die Aufforderung nach Wohlverhalten, um den himmlischen Lohn zu empfangen, gleichermaßen an alle Gläubigen. Clemens Kosch vertritt die Ansicht, daß die

[571] Brewer 1819, 80.
[572] Püttmann 1955, 45, Anm. 3.

Aufforderung auf dem Tympanon in einem allgemeineren Sinne auch für die konventfremden Besucher der Kirche gelten kann – zum Beispiel für die Kleriker im Gefolge des Erzbischofs, der traditionell die zweite Weihnachtsmesse in St. Cäcilien abhielt.[574]

Die Baugeschichte von St. Cäcilien zeigt, daß es nicht auszuschließen ist, daß sich in ottonischer Zeit ein Kreuzgang nördlich der Kirche befand.[575] Es wäre also denkbar, daß dieser noch stand, als das Tympanon am Nordportal der neugebauten Kirche angebracht wurde.

Es ist relativ unwahrscheinlich, daß das Tympanon noch im 12. Jahrhundert von einer anderen Stelle der Kirche ans Nordportal versetzt, und in diesem Zusammenhang verändert worden sein sollte, wo doch der neue staufische Kreuzgang im Westen errichtet wurde. Sinnvoll wäre dann eher eine Versetzung vom Nord- an das Westportal, falls so eines überhaupt je bestanden hat. Leider gibt es auch für die Errichtung des westlichen Kreuzganges keine überlieferten Baudaten.

Um die profilierte Rahmung des Bogenfeldes am Nordportal herum verläuft eine Reihe radial angeordneter Backsteine, die offensichtlich nicht zum originalen Mauerverband gehören.[576] Sie sind aber nicht erst in jüngerer Zeit dort hingekommen, sondern stammen noch aus vorindustrieller Zeit, das heißt aus der Zeit circa vor 1850, da sie von Hand, und nicht maschinell gefertigt wurden und zudem luftgetrocknet sind (Abb. 68).[577] Diese Backsteine legen den Schluß nahe, daß die ganze Bogenlaibung herausgenommen wurde, offensichtlich um an das Tympanon heranzukommen.[578] Eine genaue Datierung der Backsteine ist leider nicht möglich. Man kann ihre Entstehung im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts annehmen, da sie in der Zeichnung aus dem Nachlaß Weyers, die zwischen 1838 und 1841 entstand, bereits zu sehen sind (Abb. 69). Immerhin weiß man damit, daß das Tympanon nicht erst zu Beginn des Zweiten Weltkrieges vom Nordportal abgenommen wurde, sondern schon mindestens

---

[573] Püttmann 1950, 20: "Die älteste sichere Erwähnung des Cäcilienreliefs findet sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem Artikel des "Beobachter" vom 19. August 1805 [...]: >Seit 1200 Jahren schon prangte die herrliche Bogennische über dem südlichen Kirchenthore.< "

[574] Kosch 2000, 62.

[575] Eine vergleichbare Situation gab es auch bei St. Pantaleon in Köln, wo das figurierte Tympanon, das vermutlich nur wenig später als das von St. Cäcilien entstand, nicht am Laieneingang, sondern zum ehemaligen Kreuzgang hin am Nordquerhaus angebracht war. Das gleiche gilt für das Tympanon von St. Servatius in Maastricht, das um 1150 geschaffen wurde: Das Bogenfeld mit der Darstellung der Maiestas Domini befindet sich an einem Portal, das sich zum Kreuzgang hin öffnet. Auch hier umläuft das Tympanon eine ausführliche lateinische Inschrift. Wohl erst in den 1220er Jahren entstand an derselben Kirche ein großes, reich figuriertes Gewändeportal, das sogenannte Bergportal, welches für den Einlaß der Laien bestimmt war.

[576] Die gesamte Außenmauer besteht aus Tuffstein.

[577] Diesen Hinweis verdanke ich Clemens Kosch, der 1998 mit Untersuchungen des Außenbaus von St. Cäcilien beschäftigt war.

[578] Hätte man das Tympanon - angenommen es wäre zuvor an einem anderen Standort gewesen - einfügen wollen, hätte die Profilrahmung nicht entfernt werden müssen. Es hätte genügt, das Bogenfeld einfach nur entsprechend zu vertiefen.

einmal davor.[579] Püttmann vermutet, daß das Tympanon beim Abbruch der Maternuskapelle im 19. Jahrhundert zum eigenen Schutz vorübergehend entfernt worden war, und erklärt damit das Vorhandensein der Ziegelsteine.[580]

Trotz dieser offenen baugeschichtlichen Fragen vermute ich, daß das Tympanon von Anfang an für das Nordportal vorgesehen war. Jedenfalls ist die Annahme einer ursprünglichen Anbringung an einem anderen Portal der Kirche eher unwahrscheinlich.

Selbst wenn das Nordportal in staufischer Zeit nicht mehr auf den Kreuzgang führte, so hatte es als Haupteingang der Kirche große liturgische Bedeutung für die Geistlichkeit:[581] St. Cäcilien war eine der Stationen der großen Bittprozession der Kanoniker, die vom Dom über Sankt Maria im Kapitol, St. Cäcilien und St. Gereon zurück zum Dom führte.

Geht man also davon aus, daß das Nordportal schon von Anfang an der Anbringungsort unseres Tympanons war, ist es auch möglich, Rückschlüsse auf die Datierung zu ziehen: Die Entstehung kann sehr wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem Neubau der Kirche nach der Mitte des 12. Jahrhunderts angesetzt werden. Bestätigt wird dies durch Untersuchungen des Kölner Stadtkonservators, bei denen festgestellt wurde, daß die Portalrahmung und insbesondere die seitlichen Türpfeiler Teil dieses staufischen Neubaus der Kirche sind: Deutlich wird das durch die Tatsache, daß der Mauerverbund von Apsis und Nordwand einheitlich ist, und somit aus demselben Bauabschnitt stammt. Am Nordportal wurde nun festgestellt, daß der ursprüngliche Mörtel der in der Mauer liegenden Steine bis an die Portalrahmung heranreicht, und somit zumindest das Portal selbst ein ursprünglicher Teil des Neubaus ist.[582] Bei Restaurierungsarbeiten wurde zudem in der Mauer der Apsis unterhalb der Blendarkaden verschiedene Eichenbalken eines Ringankers gefunden, der in mehreren Teilen waagerecht um das Halbrund herumführt. Untersuchungen des Mörtels belegen dort, daß dieser Balken nicht nachträglich eingebaut worden sein kann. In diesem Zusammenhang führte das Institut für Prähistorik der Universität Köln eine dendrochronologische Untersuchung durch und kam zu dem Ergebnis, daß das Fälljahr des Baumes für den Balken auf das Jahr 1162, mit einem Spielraum von fünf Jahren nach oben und unten, zu datieren ist.[583] Die Untersuchungen führten zu der Schlußfolgerung, daß der Balkenanker – und folglich die Vollendung der Apsis und des dazugehörigen Mauerwerks an der Nordseite – in

[579] Clemens Kosch, nach privater Mitteilung an die Autorin.
[580] Püttmann 1950, 39f.
[581] Für die freundlichen Hinweise danke ich Prof. Klaus Gereon Beuckers.
[582] Püttmann 1950, 17 und 60: Püttmann geht in seiner Dissertation fälschlicherweise noch davon aus, daß das Nordportal in stehengebliebenes ottonischer Mauerwerk eingelassen wurde und erklärt damit die geringere Größe dieses Portals gegenüber dem Südportal.
[583] Kosch / Schmidt / Yalçin 1999.

eine Zeitspanne zwischen circa 1162 und 1182 zu datieren ist. Damit steht zum ersten Mal ein terminus ante quem für das Portal, und somit wohl auch für das Tympanon fest.
Zusammenfassend kann man sagen, daß das Tympanon sehr wahrscheinlich nie versetzt worden ist, sondern sich stets am Nordportal befunden hat. Dabei kann nun auch der Entstehungszeitraum nach oben hin auf das Jahr 1182 begrenzt werden.
Wenn also nicht eine Versetzung verantwortlich für die unregelmäßige Zusammensetzung des Tympanons ist, kann diese möglicherweise auf einen Planwechsel zurückgeführt werden?

6.4 Der Rekonstruktionsversuch Püttmanns und die These vom Planwechsel

Schon den Autoren der älteren Literatur sind die Unregelmäßigkeiten in der Zusammenfügung des Cäcilientympanons aufgefallen. So schreibt Hermann Beenken: „Auf eine Würdigung der Komposition dieses ältesten rheinischen Tympanonreliefs muß wegen der Unsicherheit der Zusammensetzung verzichtet werden.“[584] Hans Püttmann versuchte diese Unstimmigkeiten nicht durch eine Versetzung des Tympanons oder durch eine Zusammenfügung ehemals separater Elemente, sondern durch einen Planwechsel zu erklären.[585] Im folgenden möchte ich mich daher mit der von Püttmann vorgeschlagenen Rekonstruktion auseinandersetzten:
Einige irritierende Phänomene sind augenscheinlich: zunächst fällt die Halbfigur der Cäcilia auf, die tiefer steht als die benachbarten Figuren. Besonders deutlich wird das an der Kopfhöhe. Das ist um so ungewöhnlicher, da sie ja die zentrale Hauptfigur des Tympanons, und zudem in einem größeren Maßstab gehalten ist. Noch eigentümlicher wirkt dies angesichts des Tiburtius und des Valerianus, die der Cäcilia in einer Geste der Verehrung zugewandt sind.
Bevor das Tympanon in das Kircheninnere gebracht wurde, schnitt der Körper Cäcilias unten in den Sockel ein, auf dem auch die Assistenzfiguren stehen (Abb. 73). Dieser Sockel auf dem Cäcilien-Block wurde als spätere Zufügung erkannt und entfernt, da man feststellte, daß die seitlichen Teile des Gewandes, die bisher vom Sockel verdeckt worden waren, plastisch ausgearbeitet sind.[586] Vor der Entfernung dieser seitlichen Sockelstücke blieb die vordere Ansicht frei sichtbar. Originale und angefügte Sockelstücke waren mit Putz verschmiert, um sie zu vereinheitlichen, und um die unterschiedlichen Tiefen zu „vertuschen“.

[584] Beenken 1924, 170.
[585] Püttmann 1950, 51ff. und 1955, 46ff.
[586] Aus welcher Zeit diese Anstückelungen stammten und ob sie aus demselben Material waren, kann nicht mehr bestimmt werden, da selbst aus neuerer Zeit Restaurierungsberichte fehlen.

Püttmann stellt auch die Ungleichmäßigkeit der Zusammenfügung der acht Steinblöcke fest, aus denen das Tympanon besteht (Abb. 58): die Blöcke der Assistenzfiguren sind höher als der der Cäcilia. Der Block mit dem Engel ist schmaler als der mit Cäcilia und ist gegenüber diesem nach rechts versetzt, so daß links ein quadratisches Loch entsteht. Rechts dagegen klinkt der Block in das untere Stück der Steinplatte mit Tiburtius ein.[587] Dieser Steinblock ist nicht symmetrisch, sondern auf der rechten Seite etwas länger. Auch sind die Zwickelstücke rechts und links des Engels unterschiedlich groß. Schließlich fehlen bei den Blöcken rechts bzw. links der Assistenzfiguren die Sockelstücke. Auch sie waren bei der Restaurierung als spätere Ergänzungen entfernt worden.[588]

Fast keine der Kanten schließt also bündig an jene der benachbarten Blöcke an. Erklärt wurde dies durch eine Versetzung des Tympanons. Andere Autoren gingen sogar soweit zu sagen, daß die Figuren gar nicht für ein Tympanon geschaffen worden waren. So liest man im Katalog zur Ausstellung „Ornamenta Ecclesiae“:

> Doch läßt sich angesichts der heute so seltsam abgetrennt wirkenden Cäcilienfigur auch die Möglichkeit nicht ganz von der Hand weisen, daß die Reliefs ursprünglich für einen anderen Zusammenhang gedacht waren, in dem die Heilige in voller Körpergröße erschienen wäre.[589]

Püttmann versucht dagegen diese „formalästhetischen Unstimmigkeiten“[590] folgendermaßen zu erklären: Es habe noch vor der Anbringung des Tympanons ein Planwechsel stattgefunden, bei dem das ursprünglich geplante Bogenfeld verkleinert wurde. Einen Grund für diese Planänderung weiß er nicht anzugeben. In seinem Rekonstruktionsversuch (Abb. 72 und 74) schlägt er vor, den Block mit der heiligen Cäcilia um 8 cm anzuheben, was der rückwärtigen Höhe des abgeschrägten Sockels der Assistenzfiguren entspricht. So würden auch die oberen Kanten der Blöcke bündig abschließen. Weiterhin verschiebt er den Engel nach links, so daß die senkrechte linke Kante dieses Blocks bündig mit der entsprechenden Kante der Platte mit Cäcilia ist. Durch den solchermaßen vergrößerten Radius bilden nun auch die Blöcke der Assistenzfiguren vollständige Rechtecke ohne eine abgerundete Ecke aus. Die vier Zwickelstücke werden entsprechend vergrößert. Als weiteres Argument für seine These führt Püttmann an, daß man die bei der Abnahme das Tympanons auf der Rückseite des Steines mit

---

[587] Die rechte untere Ecke des Steines ist durch einen Riß vom übrigen Steinblock abgebrochen wie man aber an der Nahtstelle erkennt, gehört dieser Teil zum Block des Engels.

[588] Ob die Sockelstücke originale Teile des Tympanons waren, läßt sich heute nicht mehr feststellen, da sie seitdem verschwunden sind.

[589] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 355, E 118. Welcher Zusammenhang das sein könnte, läßt die Autorin des Katalogartikels, Ulrike Bergmann, jedoch offen. Vermutlich denkt sie bei ihren Überlegungen an die stilistisch eng verwandte Ganzkörperfigur von der Tumba der hl. Plektrudis in St. Maria im Kapitol. Wie bereits gezeigt wurde, machen aber eindeutige kompositorische Verknüpfungen der Figuren diese These mehr als unwahrscheinlich. Auch die offene Kontur mit dem erhobenen rechten Arm spricht gegen eine Verwendung als Tumbendeckel.

[590] Püttmann 1955, 48

Tiburtius entdeckte Inschrift eines römischen Grabsteines, genau die ehemals rechteckige Form des Steines ausfüllt (Abb. 96).[591] Er nimmt dabei die früheren Abmessungen des Grabsteins als Grundlage für seine Rekonstruktion. Allerdings scheint es wohl kaum in Frage zu kommen, daß die Maße des Tympanons von der Größe dieses Grabsteins bestimmt wurde, es sei denn, dieser hätte Spoliencharakter. In unserem Fall handelt es sich eher um eine Wiederverwendung vorhandenen Steinmaterials aus praktischen Gründen.[592] Püttmann verweist bei der Zusammensetzung der Blöcke auf das Tympanon von St. Pantaleon, das nur wenig später als das von St. Cäcilien entstanden ist. Auch hier würde die „präexistente Grundform“,[593] also die Form der Reliefblöcke, die spätere Form der Darstellung widerspiegeln. „Bei romanischen Bildwerken ist dieses Hervorheben aus der geometrischen Grundform, wie Gantner gezeigt hat, so unmittelbar, daß dieselbe leicht zu erkennen ist.“[594]
Zunächst scheinen die Argumente Püttmanns einzuleuchten, sie spiegeln aber bei genauerer Betrachtung vermutlich mehr die von stereotypen Epochenbegriffen geprägten Vorstellung des Autors wieder, wie romanische Kunst zu sein hat, anstatt sich am Werk selbst zu orientieren. So schreibt er:

> wir dürfen [...] die Rekonstruktion als eine Gegebenheit hinnehmen, welche die künstlerische Gesamtkonzeption der ausführenden Bildhauerwerkstatt erst in das rechte Licht zu setzten vermag. Wir haben uns dabei kein Phantasiegebilde geschaffen, sondern lediglich jene offensichtlichen Unstimmigkeiten korrigiert, die nicht in der Absicht des Künstlers gelegen haben können und die sicher durch äußere Schwierigkeiten veranlaßt wurden.[595]

Offenbar will Püttmann den Künstler eben doch verbessern, indem er seine Rekonstruktion mehr aus einem historisierenden Blickwinkel, als aus einem werkimmanenten entwickelt. Letzteres soll im folgenden geschehen, um Püttmanns These von einem Planwechsel und der damit zusammenhängenden Verkleinerung des Tympanons noch einmal genauer zu überprüfen:
Besonders das unregelmäßige Blockgefüge hat Püttmann bemängelt. Er weist dabei unter anderem auf das Füllstück auf der linken Seite oberhalb Cäcilias und das kleine hervorstehende Stück an der rechten Kante des Steinblocks mit dem Engel hin (Abb. 58). Tatsache ist aber, daß das nicht-bündige Anstoßen der Blockkanten weniger ein ästhetisches

[591] Ebd., 49, Anm.1: “Die Inschrift lautet: M. FABIO. CERIALIS. LIB. ATTONI IIIIII VIR AVGVSTALI T. P. I. H. F. C., übersetzt: Dem Marcus Fabius Atto, dem Freigelassenen des Cerialis, Mitglied des kaiserlichen Sechs-Männer-Kollegiums, ließ der Erbe gemäß Testamentsbestimmung diesen Stein setzten.”
[592] Das gesamte Tympanon besteht aus einheitlichem Material. Püttmann (Püttmann 1950, 36) vermutet, daß alle Steine von einem abgebrochenen römischen Denkmal stammen, da zudem auch an anderer Stelle Spuren aus römischer Zeit (z.B. weitere eingeritzte Buchstaben auf der Rückseite, Anm. der Autorin) zu finden sind.
[593] Püttmann 1955, 50 zitiert hier Gantner 1942, ohne Seitenangabe.
[594] Ebd., 50.
[595] Ebd., 48.

Problem ist als ein praktisches: die Blöcke sind eben nur so groß, wie sie für die Figur sein müssen. Zudem sind ja nicht einmal die Blöcke des Valerianus und des Tiburtius exakt gleich breit, was Püttmann aber nicht zu stören scheint. So ist auch sein Vergleich mit dem Tympanon von St. Pantaleon nicht schlüssig: Die aufrecht nebeneinander stehenden Figuren mit ihrer geschlossenen Kontur verlangen nach senkrechten Blockkanten, was aber nichts mit dem ästhetischen Anspruch zu tun hat. Wichtiger jedoch ist, daß unser Tympanon früher farbig gefaßt war, wodurch man die Blockkanten ohnehin nicht sehen konnte, und sie somit auch für die Darstellung keinerlei Bedeutung hatten.[596]

Vielleicht kann man die ungleichmäßige Zusammenfügung der Blöcke aber auch so erklären: Tatsache ist, daß das gesamte Tympanon Flickwerk ist. So sind etwa Steine verwendet worden, die bereits zuvor beschädigt waren. Dies ist zum Beispiel beim rechten unteren Segmentstein der Fall, wo die Inschrift durch eine Lücke auf einen bereits zuvor vorhandenen Bruch des Steines Rücksicht nimmt. Man kann also davon ausgehen, daß der Bildhauer mit Materialmangel zu kämpfen hatte, zumal alle Teile aus ein und demselben Kalksteinmaterial geschaffen wurden, das vermutlich von den Resten eines römischen Grabdenkmals stammt.

Ungewöhnlich erscheint Püttmann auch die tiefere Positionierung der Cäcilia gegenüber den Assistenzfiguren, da sie als Titelheilige der Kirche und als Hauptfigur des Tympanons hierarchisch höher stehen müßte. Hierbei argumentiert er auch in Bezug auf die Komposition und schreibt in Hinblick auf seine Rekonstruktion:[597]

> Von den jetzt in einer Ebene stehenden Köpfen der drei Heiligen aufwärts spannt sich ein Dreieck, dessen Spitze in dem jugendlichen Haupt des Engel liegt.

Allerdings sitzt das Haupt Cäcilias, auch wenn die Blöcke oben bündig abschließen, immer noch ein wenig tiefer als das der benachbarten Figuren, nicht zuletzt weil ihr Nimbus größer ist. Angesichts der unterschiedlichen Größenverhältnisse ist die von Püttmann erwünschte Isokephalie ohnehin nicht zwingend, zumal sogar die Figur des Tiburtius etwas tiefer steht als die des Valerianus. Püttmann schreibt weiter:

> Von ihrer linken Hand aus [...] steigt eine Linie über den rechten Unterarm und die rechte Hand hinauf zum Antlitz ihres Bräutigams Valerianus. Auf der anderen Seite entspricht ihr eine ebenso über den linken Unterarm und die geöffnete rechte Hand des Tiburtius zu dessen Antlitz aufsteigende Linie.[598]

Vergleicht man diese Äußerung mit den Feststellungen, die im vorangegangen Unterkapitel zur Komposition gemacht wurden, zeigt sich, daß sich an der Komposition durch das

[596] Eventuell war zudem unter der Fassung noch eine Grundierung aufgetragen worden, wie das auch bei neuesten Untersuchungen an den Gustorfer Chorschranken festgestellt werden konnte. Für diesen Hinweis danke ich Dorothee Kemper vom Rheinischen Landesmuseum Bonn.
[597] Püttmann 1955, 49.
[598] Ebd..

Hochschieben der Cäcilia wenig ändert. Weder bei der Rekonstruktion, noch bei dem heutigen Zustand des Tympanons werden die Linien, die durch die Arme und Beine der Figuren angegeben sind, ganz genauso in einer benachbarten Figur wieder aufgenommen. Gewandfalten und Haltung der Extremitäten lassen sich nur bedingt in ein geometrisches Grundschema pressen. Trotzdem sind die zuvor dargestellten kompositorischen Bezüge unverkennbar.

Auch in Hinblick auf die Interaktion der Personen ist die Rekonstruktion problematisch: Die beiden Assistenzfiguren halten ihren Kopf leicht geneigt, wobei ihre Augen dieser Wendung folgen. Somit blicken sie zwar Cäcilia nicht direkt an, aber ihre Blickrichtung führt zu ihrem Gesicht. Insbesondere bei Valerianus ist das der Fall. Setzt man nun die Titelheilige ein Stück nach oben, geht der Blick von Valerianus ins Leere oder in Richtung ihrer Brust. Im heutigen Zustand ist die Verbindung der drei Heiligen besonders klar, verschiebt man allerdings die Mittelfigur, so geht der Zusammenhalt verloren.

Eine weitere Tatsache spricht gegen den Püttmannschen Rekonstruktionsvorschlag: Die Relieftiefe ist im unteren Bereich der Cäcilia größer als die Sockelstücke der Assistenzfiguren. Dies konnte man bereits gut bei der alten Anbringung am Nordportal erkennen. Photos aus der Zeit vor 1939 zeigen deutlich, daß das Gewand Cäcilias im Hüftbereich über die Flucht der Sockel und des Türsturzes hervortritt (Abb. 73). Es würde also nicht genügen, die Cäcilienfigur bei einer Rekonstruktion nur mit einen 8 cm hohen Sockel zu versehen, sondern dieser Sockel müßte gegenüber denen der Assistenzfiguren hervorspringen. Das würde für ein Tympanon dieser Zeit genauso ungewöhnlich sein, wie die jetzige Anbringung der Halbfigur.

Wie Püttmann selbst feststellt, entspricht die Abarbeitungstechnik der unteren Standfläche der Halbfigur jener aller übrigen (eigentlich verdeckten) seitlichen Anschlußflächen der anderen Blöcke. Es handelt sich um eine schräge Schlagführung mit dem Scharniereisen.[599] Geht man davon aus, daß bei Cäcilia der Sockel abgeschlagen wurde, verwundert es schon, daß die Technik identisch mit denen der Anschlußflächen ist, die nach Püttmann gar nicht nachträglich abgearbeitet wurden. Auch ist die untere Anschlußfläche der Cäcilienfigur nicht abgeschrägt, wie es nach der Entfernung des Sockels sein müßte. Um die heutige gerade Standfläche zu erlangen, hätte von der Figur ein nicht unerhebliches keilförmiges Stück abgeschlagen werden müssen.

Püttmann illustriert seinen Rekonstruktionsvorschlag mit einer Fotomontage (Abb. 73). Die linke Kante des Blocks mit dem Engel schließt dabei bündig mit der Kante des Cäcilien-

[599] Püttmann 1950, 41f. Der Autor hat das Tympanon in zerlegtem Zustand sehen können, wie es bis 1955 in der Krypta von St. Cäcilien aufbewahrt wurde.

Blocks ab. Der Engel ist also erheblich nach links gerutscht, was zum einen die übergreifenden Dreieckskomposition empfindlich stört, zum andern die rechte Hand des Engels ins Leere greifen läßt. Letzteres ist um so merkwürdiger, da Püttmann vermutet, daß hier ehemals eine Märtyrerkrönung dargestellt worden sei. Doch nicht nur die Hand, sondern auch der Blick würde ins Leere gehen. Bei einer Verschiebung des Engels nach links wäre es notwendig, daß er seinen Kopf noch weiter in den Nacken legt, um die Heilige ansehen zu können. Püttmann stellt weiterhin fest, daß die Oberkante des Platte des Engels nicht symmetrisch ist, und folglich heute nicht mehr in der Mitte des Tympanon stehe.

> Durch ein nachträgliches Verschieben nach rechts, aus der Tympanonachse heraus, hätte ein schmaler Zwickel an der Blockoberkante abgearbeitet werden müssen. Die nach rechts zu immer tiefer durchgeschnittenen Wolkenspiralen lassen eine derartige Abarbeitung vermuten.[600]

In der Tat kann man so die Tatsache erklären, daß die senkrechte linke und rechte Kante von unterschiedlicher Länge sind. Dabei muß man aber auch bedenken, daß das Tympanon keinen vollkommenen Halbkreis bildet, sondern in Bezug zu der Länge etwas zu hoch ist, also auch hier nicht geometrisch exakt ist. Womöglich entspricht der Stein eben den Anforderungen, die die Größe der Figur an ihn stellt, das heißt er ist auf jener Seite länger, auf der auch mehr vom Engel zu sehen ist. Vergleicht man dazu die Steinplatte mit der heiligen Cäcilia, sieht man, daß die Halbfigur nicht genau in der Mitte sitzt, sondern etwas rechts davon, denn schließlich braucht der erhobene rechte Arm mehr Platz als der linke, der vor den Bauch gelegt ist.

6.4.1 Eine Verteidigung der jetzigen Tympanonanlage

Das stärkste Argument für eine nachträgliche Veränderung der Anordnung ist ohne Zweifel die Tatsache, daß die seitlichen Gewandteile der Cäcilia, die von den angefügten Blöcken verdeckt wurden, plastisch ausgearbeitet sind. Es wirkt tatsächlich merkwürdig, wie Cäcilia früher zwischen diesen Sockelstücken feststeckte. Das Problem ist aber mit einem gedachten Hochschieben der Cäcilia durch einen Sockel nicht gelöst. Die Unstimmigkeiten in der Relieftiefe und der Verlust des kompositorischen Zusammenhanges der Figuren sprechen meiner Meinung nach dagegen. Betrachtet man zudem andere Tympana mit Halbfiguren des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts im näheren und weiteren geographischen Umfeld, stellt man fest, daß sie so gut wie nie auf einem abgeschrägten Sockel stehen, sondern meistens eine waagerechte, oder annähernd waagerechte Standfläche haben:

[600] Ebd., 48, Anm. 1. Zum vermuteten Vorgang der Abarbeitung vgl. Püttmann 1950, 56ff.

Das Tympanon vom Südportal der ehemaligem Kanonissen-Stiftskirche in Bad Gandersheim (Abb. 75) stammt aus der Zeit um 1150[601] und zeigt Christus zwischen Petrus und Paulus als Halbfiguren. Obwohl das Tympanon in ein spätgotisches Portal nachträglich eingesetzt wurde, und somit Veränderungen nicht auszuschließen sind, stehen die Figuren auf einer einheitlichen waagerechten Fläche.

Am südlichen Portal der evangelischen Pfarrkirche in Soest (Abb. 76) befindet sich ein Relief, das das Martyrium des heiligen Johannes vor dem Kaiser Domitian darstellt und auf etwa 1170 datiert wird. Dabei sind zwei Soldaten und ein Engel als Halb- bzw. Dreiviertelfiguren gezeigt, die auf der Rahmung stehen, gegenüber der der Reliefgrund nur sehr wenig eingetieft ist. Rahmung und Relief bestehen aus einem Stein, wobei hier keinerlei Abschrägung an der Standfläche auftaucht.

Einen ähnlich flachen Reliefcharakter haben zwei Tympana an der Pfarrkirche St. Laurentius in Erwitte, die ebenfalls um 1170 zu datieren sind. Das Nordportal (Abb. 77) zeigt den segnenden Christus mit den Evangelistensymbolen des Matthäus und Johannes, also den Engel und den Adler. Christus und der Engel sind als Halbfiguren dargestellt, die auf dem waagerecht hervorspringenden, sehr flachen Rahmen stehen. Das gleiche gilt für das Relief des Südportals (Abb. 78), wo neben dem Erzengel Michael als Drachentöter laut Inschrift der heilige Laurentius mit Märtyrerpalme als Halbfigur gezeigt wird.

Ein weiteres Beispiel für ein Tympanon, bei dem Rahmung und Relief aus einem Block bestehen, findet sich am Seitenschiff des ehemaligen Wormser Domes (Abb. 79). Das Relief, das aus der Zeit um 1200 stammt, zeigt den heiligen Nikolaus als Lehrer, dessen Figur kurz unterhalb der Brust abgeschnitten ist. Zu seinen Seiten tauchen die Köpfe von Kindern auf. Auch diese Halbfigur steht auf einer waagerechten Fläche, die erst weiter vorne angeschrägt ist.

Christus zwischen den Bischöfen Godehard und Epiphanius ist auf dem Stucktympanon des Portals zum nördlichen Seitenschiff der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche St. Godehard in Hildesheim aus der Zeit um 1200 zu sehen (Abb. 80). Wiederum stehen alle drei Halbfiguren auf einer waagerechten Standfläche.

Um 1210 entstand das Leichhofportal am Mainzer Dom St. Martin und St. Stephan (Abb. 81-82). Es stellt den thronenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer dar, die von den Halbfiguren zweier Bischöfe flankiert werden. Neben dem aus Köln bekannten Motiv der feingefältelten Untergewänder tauchen hier auch die Muschelnimben wieder auf. Ganz deutlich wird in diesem Bogenfeld die Zone der Ganzkörperfiguren von der der Halbfiguren geschieden: Während die biblischen Gestalten der Deësis-Gruppe auf einer stark

[601] Diese und die nachfolgenden Datierungen stammen von Budde 1979.

abgeschrägten Fläche stehen, sind die Sockel der beiden Bischöfe annähernd waagerecht. Der Grund mag inhaltlicher Natur sein, zeigt aber auch, daß es offenbar nicht üblich war, Halbfiguren auf abgeschrägte Standflächen zu stellen. Gleichzeitig wird mit diesem Beispiel deutlich, daß eine einheitliche Standfläche für alle Figuren keine zwingende Notwendigkeit war. So gibt es weitere Tympana aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, bei denen die Figuren auf verschiedenen Sockeln stehen, beispielsweise am Westportal der ehemaligen Stiftskirche St. Peter und St. Alexander in Aschaffenburg aus der Zeit um 1220, bei dem die beiden Assistenzfiguren auf einfachen Konsolen stehen, während Christus auf einer Bank thront (Abb. 83). Auch hier gibt es keine gemeinsame Standfläche mehr.

Am Nordportal des Langhauses der Pfarrkirche in Gelnhausen, ehemals St. Marien, befindet sich ein Tympanon aus der Zeit um 1210 (Abb. 84). Es stellt ganz ähnlich wie das Mainzer Leichhofportal den thronenden Christus zwischen Maria und, in diesem Fall, Johannes dem Evangelisten, sowie zu den Seiten zwei heilige halbfigurige Bischöfen dar. Das Tympanon weist Merkmale auf, die auch schon beim Relief von St. Cäcilien zu finden sind: Es gibt eine untere Bildfeldbegrenzung, auf der sich alle Figuren befinden. In Köln ist das mit dem Türsturz vergleichbar. Daneben stehen Maria und Johannes auf zusätzlichen, leicht abgeschrägten Plinthen, und auch die Füße des Christus ruhen auf der schrägen Sockelbank seines Thrones. Lediglich die seitlichen Halbfiguren der Bischöfe setzen direkt auf der unteren Rahmung an, die wiederum annähernd waagerecht ist. Dies entspricht der Situation der Figuren des Cäcilienreliefs, nachdem die nachträglich angefügten Sockelstücke entfernt wurden.

Man kann also feststellen, daß es in der zweiten Hälfte des 12. und bis in das 13. Jahrhundert hinein zum einen üblich war, Halbfiguren auf waagerechten Standflächen anzubringen, und zum anderen, daß in einem Tympanon nicht alle Figuren zwangsläufig auf einer gleichartigen, gemeinsamen Fläche stehen mußten.

Wenn wir uns die Gustorfer Chorschranken (Abb. 109) ansehen, die in einem engen Werkstattzusammenhang zum Tympanon von St. Cäcilien stehen, so stellen wir fest, daß auch hier die Apostel und die Frauen am Grabe stets auf separaten, nach drei Seiten abgeschrägten Sockeln stehen, die vorne im unteren Bereich senkrecht abschließen (Abb. 117). Die Ähnlichkeit dieser Sockel zu jenen der Assistenzfiguren des Cäcilienreliefs ist unübersehbar, wenn auch die Seiten dort nicht abgeschrägt sind (Abb. 58). Meiner Meinung nach ist eine solche ursprüngliche Sockelform auch für das Tympanon von St. Cäcilien denkbar: Möglicherweise waren die Sockel der beiden Assistenzfiguren zu beiden Seiten, oder nur zur Hauptfigur hin abgeschrägt, so daß es auch hier verschiedene Standebenen gab, oder dies zumindest ursprünglich geplant war.

Ein eindeutiges Ergebnis über den ursprünglichen Zustand des Tympanons, ob es nachträgliche Veränderungen gab, und wenn ja, welche, ob ein Planwechsel stattgefunden hat, oder ob die Unregelmäßigkeiten aufgrund von Beschaffungsproblemen des Materials zu erklären sind, kann nicht erzielt werden. Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung bleibt deshalb das Tympanon wie es sich heute darstellt. Meiner Meinung nach spricht vieles dafür, daß sich das Tympanon in seinem ursprünglich geplanten und ausgeführten Zustand bis heute erhalten hat. Insbesondere die unverkennbaren kompositorischen Bezüge der Figuren zueinander, die bei der Püttmannschen Rekonstruktion zwar nicht verloren gingen, aber viel weniger klar sein würden, sprechen für diese Annahme. Aber auch die Tatsache, daß Halbfiguren traditionell nicht auf abgeschrägten Sockeln plaziert werden, stellt den Rekonstruktionsvorschlag in Frage. Wie sich außerdem gezeigt hat, lassen sich alle der von Püttmann bemängelten Unregelmäßigkeiten auch anders erklären.

6.5 Die Epigraphik des Tympanons

In der Kunst des 12. Jahrhunderts ist eine große Anzahl von Bildwerken zu finden, denen Inschriften beigefügt wurden, am häufigsten auf Goldschmiedearbeiten, etwa bei Schreinen und Tragaltären. Bei Werken der Steinbildhauerei tauchen Inschriften dagegen seltener auf.
Die Inschriften des Cäcilientympanons erklären zunächst, wer dargestellt ist, und liefern dabei mit der umlaufenden Inschrift die Interpretation für das Bildwerk gleich mit. Das gibt es auch bei anderen Werken, so finden wir etwas ganz Ähnliches auf dem bronzenen Taufbecken in der Kirche St.-Barthélemy in Lüttich, das Rainer von Huy wohl um 1115 schuf (Abb. 1-2). An der Wandung werden einzelne Szenen und Figuren durch Inschriften benannt, wobei auch Zitate aus den Evangelien beigefügt sein können. Und am oberen und unteren Rand erklären reimlose Hexameter die Bedeutung des Ganzen.[602] Etwas Ähnliches kann man auf einer Seite mit dem heiligen Pantaleon aus dem Evangeliar aus der Kölner Benediktinerabtei St. Pantaleon beobachten, das vermutlich zeitgleich mit dem Tympanon von St. Cäcilien entstand. [603] Das Bild zeigt den Heiligen mit einer Märtyrerpalme und einer Kappe, die jener der Cäcilia stark ähnelt. Rechts und links des Nimbus steht sein Name, wobei die Figur von einer lateinischen Inschrift umrahmt wird, die etwa folgendes besagt: „ Dieser Streiter Christi ist wie er (Christus) gestorben, um (auch) für sich mit unvergänglichem Recht den Siegerpreis des (Himmel)reiches in Anspruch zu nehmen.“[604]

[602] Euw 1994, 167.
[603] W 312a, fol 10v, Historisches Archiv, Köln.
[604] Übersetzung nach Euw 1994, 171.

Die Inschriften des Kölner Tympanons sind bedeutsam für die Komposition, mehr noch aber für die Interpretation. Für letzteres ist es nötig, die Epigraphien in philologischer Hinsicht etwas genauer zu untersuchen. Auch bei der Klärung der Fragen nach der Datierung und möglichen nachträglichen Veränderungen kann eine paleographische Untersuchung wichtige Hinweise liefern. Zuvor seien drei Dinge klargestellt:

Die Namenstituli der drei Heiligen (Abb. 97) befinden sich auf demselben Steinblock wie die Personen, die sie bezeichnen. Sie können also, müssen aber nicht, zusammen mit den einzelnen Figuren geschaffen worden sein.

Die umlaufende Inschrift (Abb. 58 und 95) dagegen kann erst angebracht worden sein, als die Form und Größe des Tympanons, wie es heute noch besteht, bereits feststand. Dies ergibt sich offensichtlich aus der Halbkreisform, die die obere Begrenzung des Tympanons aufnimmt. Man erkennt es aber auch an Stellen, an denen ein Buchstabe über die Kante eines Steines hinweggeht, wie etwa das C bei HEC. Ein weiteres Indiz für diese Annahme ist die Beschriftung auf dem äußersten rechten Zwickelstück des Tympanons. Hier nimmt die Inschrift bei VIRTVTE Rücksicht auf einen schon vorhandenen Bruch im Stein, indem zwischen VIRTV und TE eine Lücke gelassen wurde, obwohl ansonsten meist nicht einmal zur Worttrennung Abstände zwischen den Buchstaben zu finden sind. Ein ähnliches Phänomen erkennt man auch bei EX PECTATE wo das S mit Rücksicht auf die abgebrochene Ecke des Blockes gar nicht erst eingemeißelt wurde.[605]

In Anbetracht der Tatsache, daß bei der Dicke der verwendeten Steinblöcke erhebliche Unterschiede auftreten,[606] ist es allerdings unwahrscheinlich, daß man das Tympanon noch vor der Anbringung am Portal mit der umlaufenden Inschrift versah, da ein exaktes Aneinanderfügen der Steine nur schwer zu bewerkstelligen gewesen wäre. Darum wäre es auch unmöglich gewesen, jene Buchstaben zu meißeln, die über die Kante der Steine hinweggehen, wie des C bei HEC links und das R bei VIRTVTE rechts. Es ist also wahrscheinlich, daß die umlaufende Inschrift erst nach der Anbringung des Tympanons aufgebracht wurde. Denkbar ist allerdings auch, daß man die kritischen Stellen zunächst freiließ, um die Worte nach der Anbringung des Tympanons zu vervollständigen.

Im folgenden sollen nun die Inschriften unter philologischen und paleographischen Gesichtspunkten untersucht werden, um so weitere Aufschlüsse über den Bildinhalt, eine mögliche Datierung und spätere Veränderungen des Tympanons zu erhalten.[607]

---

[605] Korrekt müßte es *exspectate* heißen.

[606] Während die Blöcke der Figuren eine Dicke des Reliefgrundes zwischen 8 und 10 cm haben, sind die Zwickelstücke, deren Rückseiten zudem nur sehr grob abgepickt wurden, etwa um 2-3 cm dicker.

6.5.1 Zur Philologie

Die umlaufende Inschrift, VOS QUI SPECTATIS HEC PMIA VIRGINITATIS - EXPECTATE PARI PARITER VIRTVTE BEARI, besteht aus zwei Hexametern mit leoninischem Reim. Bei diesem Binnenreim reimen sich Versmitte und Ende, also SPECTATIS mit VIRGINITATIS und PARI mit BEARI.[608] Die Reime sind zudem zweisilbig rein. Zweisilbige reine Reime tauchen vermehrt ab 1100 bei Inschriften auf und werden nach dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts Standard.[609] Die Reimform kann also im vorliegenden Fall keine Hilfe für eine genauere Datierung des Tympanons liefern, sie unterstützt aber die vorherrschende Meinung der Forscher, daß das Tympanon um 1160 zu datieren ist.

Das Wort *Praemia*, das hier zu PMIA abgekürzt wurde, wird in den meisten Fällen mit *Lohn* übersetzt, und hatte nicht nur im 12. Jahrhundert die Bedeutung von *Himmel*. Es fällt auf, daß dieses Wort in seiner Pluralform verwendet wird, was zwei Rückschlüsse zuläßt: Falls es sich um einen poetischen Plural handelt,[610] und *Praemia* somit *Lohn* (nämlich den Himmel) bedeutet, bezieht sich der Spruch wohl nur auf Cäcilia, beziehungsweise auf das, was ihr gerade widerfährt. Sollte *Praemia* aber im Sinne von *Löhne* verwendet worden sein, bezieht sich die Inschrift auch auf die Assistenzfiguren. Die bildliche Darstellung gibt aber über die Belohnung für die beiden männlichen Märtyrer nur wenig Auskunft. Lediglich die Tatsache, daß sie mit Märtyrerpalmen versehen waren, verdeutlicht indirekt, daß auch sie sich jetzt im Himmel befinden. Halten wir also fest: Der verheißene Lohn bezieht sich vermutlich in erster Linie auf Cäcilia. Somit ist die Interpretation, die die Inschrift liefert, sehr eng mit der Darstellung der Cäcilia und des Engels verbunden. Leider ist aber gerade jene Hand des Engels abgebrochen, die uns wahrscheinlich einen wichtigen Hinweis auf das Dargestellte geben könnte.

Nicht nur durch die bildliche Darstellung, bei der die Figur des Tiburtius durch seine Haltung und Blickrichtung eine so wichtige Rolle spielt, sondern auch durch das Wort VOS (*ihr*) wird der Betrachter direkt angesprochen. Verstärkt wird diese Unmittelbarkeit noch durch das imperative EXPECTATE (*erwartet!*). Schrift, Bild und Betrachter bilden also eine Einheit, die erst durch alle drei „Beteiligten“ ihren Sinn erhält. [611] Um den Sinn der Inschrift nochmals

---

[607] Für die Hinweise zur Epigraphik des Tympanons danke ich Clemens Bayer von der Nordrhein-Westfälischen Arbeitsstelle für Inschriften der Akademie der Wissenschaften in Deutschland und Österreich in Bonn.

[608] Püttmann 1955, 52, Anm.1. Zweisilbig reine Reime sind solche, die aus zwei Silben mit je einem Vokal bestehen, die sich identisch im zweiten Wort wiederholen, wie z.B. auch *legas - tegas*.

[609] Bayer 1990.

[610] Wie z.B. *die Wasser* anstelle von *das Wasser.*

[611] Euw 1994,167 spricht in Hinblick auf die Umschrift und der Beischriften des Lütticher Taufbeckens den vierfachen Schriftsinn an: “Zu [...] der romanischen Kunst gehört auch das Beschriften von Einzelfiguren sowie

zu verdeutlichen, verwendet der Autor mit den Ausdrücken PARI PARITER eine Paranomasie, ein Wortspiel, bei dem der Gleichklang der Laute zur Hervorhebung der Bedeutungsverwandtschaft der Worte verwendet wird, hier also etwa in dem Sinne, daß der Gläubige den gleichen Lohn für das gleiche Verhalten erwarten darf.

6.5.2 Zur Paleographie

Die paleographische Untersuchung der Inschriften kann nicht nur Aufschluß über die Qualität der Ausführung, sondern auch über Unterschiede und Besonderheiten geben und schließlich eine mögliche zeitliche Eingrenzung ermöglichen.

Die Buchstaben sind insgesamt sehr sorgfältig ausgearbeitet und anspruchsvoll gestaltet, das heißt sie sind in Größe und Form sehr regelmäßig und exakt gearbeitet worden (Abb. 95 und 97). Der überwiegend vorkommende Schrifttyp ist die romanische Majuskel, der Gesamteindruck wird von Kapitalisformen (das heißt von nicht gerundeten Großbuchstaben) bestimmt. Dennoch gibt es innerhalb der Buchstabenbildung Unterschiede: Allein der Buchstabe A bildet fünf verschiedene Formen aus. Am häufigsten kommt ein spitzes A mit nach links überstehendem Deckbalken vor. Diese Form findet man sowohl in den Namensbeischriften als auch in der umlaufende Inschrift, zum Beispiel in PARI und in VALERIAN. Bei SANTA und VALERIAN taucht ein trapezförmiges A auf. Das A von BEARI ist ebenfalls trapezförmig und als einziges mit einem zu beiden Seiten gehenden Deckbalken ausgestattet. Daneben findet man auch zwei unziale Formen dieses Buchstabens, nämlich ein unziales A mit geradem Mittelbalken in SPECTATIS und ein unziales A mit schrägem Mittelbalken in dem Wort PARITER. Weitere Rundformen der Buchstaben X, T und E tauchen im Wort EXPECTATE auf.

Die Kapitalisformen überwiegen also, wobei vier der Buchstaben, nämlich X, T, E und A als Unziale in Erscheinung treten, dabei weist das unziale A nochmals zwei Varianten auf. Die große Variationsbreite des A ist typisch für die Zeit ungefähr zwischen 1130 und 1180. Die relativ geringe Verwendung unzialer Buchstaben, nimmt man, wie inzwischen allgemein üblich, eine Datierung des Tympanons um 1160 an, ist nicht sehr fortschrittlich für jene Zeit.

Bei der Inschrift treten nur zwei Ligaturen auf, das heißt eine Verbindung von zwei Buchstaben. Ganz klar sieht man dies beim Wort HEC, wo der zweite senkrechte Balken des H wegfällt, und der Querbalken mit dem E verbunden wird. Nicht ganz so deutlich ist die Ligatur bei VALERIAN. Am oberen Ende des rechten Balkens des Buchstabens N befindet

---

des Ganzen. Die Figuren werden nach dem Sensus litteralis benannt, die Verse dagegen erklären den Inhalt nach dem Sensus moralis."

sich ein rundes Häkchen. Dies ist eine Abkürzung für die Endung US, die allgemein üblich war. Eine ähnliche, leicht zu übersehende Ligatur findet sich zum Beispiel auch auf dem Tragaltar von St. Vitus in Mönchengladbach (Abb. 98), der ebenfalls um 1160 in Köln entstanden sein soll:[612] Beim Wort TADDEVS sind V und S in ebenso schwer lesbarer Form verbunden worden.

Eine weitere Form zur Kürzung des Textes ist die Verwendung von Kompendienstrichen, also eines Kürzungsstriches oberhalb eines Buchstabens. Eine solche Kürzung taucht in der umlaufenden Inschrift nur bei PMIA (= PRAEMIA) auf. Weiterhin werden in üblicher Weise die Worte SANCTUS bei den beiden Namen der Assistenzfiguren zu S abgekürzt (Abb. 97).

Für die Mitte des 12. Jahrhunderts sind das sehr wenig Kürzungen des Textes durch Ligaturen oder Kompendienstriche. Gerade für die umlaufenden Inschrift stand dem Schreiber aber viel Platz zur Verfügung. Diese Tatsache wird relevant, ruft man sich den Rekonstruktionsvorschlag Püttmanns mit dem vergrößerten Radius noch einmal ins Gedächtnis.

Eher unüblich für die Zeit um die Mitte des 12. Jahrhunderts ist das fast völlige Fehlen von Worttrennungszeichen. Gewöhnlich wurden die einzelnen Worte im 12. Jahrhundert durch kleine Abstände, meistens aber durch Punkte auf halber Buchstabenhöhe angezeigt. Auf dem Tympanon von St. Cäcilien kann man lediglich nach VOS, HEC, EXPECTATE und PARI diese punktförmigen Trennungszeichen deutlich erkennen (Abb. 95). Ganze Wortfolgen erscheinen in Form der „scriptura continua“, der aneinanderhängenden Schrift, die in der römischen Antike üblich war. Dies ließe einen Zusammenhang mit der Inschrift des römischen Grabsteins auf der Rückseite des Tympanons vermuten (Abb. 96). Tatsächlich gibt es aber keinen direkten Einfluß, vielmehr war im 12. Jahrhundert eine allgemeine Ähnlichkeit der romanischen mit der antiken Schrift vorhanden.

Neben den Trennungspunkten gibt es weitere Zeichen, die für die Interpunktion keine Bedeutung haben, sondern in ornamentaler Absicht verwendet wurden: Vor dem zweiten Vers befindet sich eine kleine rautenförmige Vertiefung, die an den Ecken mit vier kleinen Punkten umgeben ist. Weiterhin erkennt man bei den Namensinschriften jeweils oberhalb und unterhalb des Wortes eine punktförmige Vertiefung.[613]

Zusammenfassend kann man sagen, daß die paleographische Untersuchung des Tympanons von St. Cäcilien eine Datierung recht genau in die Mitte des 12. Jahrhunderts wahrscheinlich macht. Allerdings wäre auch ein Zeitraum zwischen 1130 und 1180 denkbar. Eine spätere Datierung wird aber zunehmend unwahrscheinlich.

[612] Euw 1995, 168.
[613] Oberhalb von S TIBVRTIVS fehlt dieser Punkt.

Ein weiteres Ergebnis kann man aus der Formung der Buchstaben ableiten: Vermutlich sind alle Inschriften des Tympanons zeitgleich entstanden. Die Buchstaben weisen die gleichen Merkmale auf. Die Namenstituli zeigen dieselben paleographischen Charakteristika wie die umlaufende Inschrift, welche ja erst aufgebracht worden sein kann, als die Zusammensetzung des Tympanons in seiner heutigen Form feststand. Es ist zudem sehr wahrscheinlich, daß die Namensbeischriften von Anfang an Teil des Tympanons waren, da sie nötig sind, um die attributlosen Heiligen zu benennen. Nimmt man also an, daß alle Inschriften ein ursprünglicher Teil des Tympanons sind, erweisen sich Überlegungen zu möglichen nachträglichen Veränderungen des Tympanons, und insbesondere die Annahme einer Verkleinerung als Folge einer Versetzung als wenig überzeugend. Einen Planwechsel noch vor der Anbringung des Tympanons, wie ihn Püttmann vermutet, schließt das freilich nicht aus.

Clemens Bayer macht jedoch auf eine Tatsache aufmerksam, die die Annahme einer einheitlichen Schriftgestaltung empfindlich stört: Bayer kam durch eine eingehende Diagnose der Inschrift zum Schluß, daß sich der Schriftstil auf dem rechten unteren Segmentstück mit den Buchstaben -TUTE BEARI von dem der übrigen Inschriftenteile unterscheidet. Insbesondere die Verwendung des trapezförmigen A mit zu beiden Seiten gehendem Deckbalken lassen ihn hier eine zweite Hand annehmen. Grammatikalisch, dichterisch und was die allgemeine Ausformung der Buchstaben angeht, gleicht sie jedoch der übrigen Inschrift. Daraus kann man verschiedene Schlüsse ziehen: Bayer vermutet, daß dieser Teil der Inschrift etwa 20 bis 40 Jahre früher zu datieren sei, also ungefähr in die Zeit zwischen 1110 und 1130. Er nimmt weiterhin an, daß die übrigen Schriftteile dieser Inschrift nachgeahmt wurden, allerdings zu einem späteren Zeitpunkt, so etwa um 1150. Dies könnte folglich auch bedeuten, daß hier ein Stück eines älteren Kunstwerkes wiederverwendet wurde. Das führt uns wieder zu der Annahme, die bereits 1939 von Boymann geäußert wurde, nämlich daß sich das Tympanon aus verschiedenen Werken zusammensetzt, die sich ehemals in einem anderen Zusammenhang befanden. Ein Beleg für die Püttmannsche Rekonstruktion seines „Idealplanes“[614] ist die Feststellung eines älteren Schriftteils jedoch nicht, da ja der Rand dieses Segmentsteins bei einem ehemals größeren Radius flacher gebogen sein müßte. Weiterhin ist aber auch denkbar, daß die restliche Inschrift zur Mitte des 12. Jahrhundert überarbeitet worden ist. Das hieße zugleich, das gesamte Tympanon zurückzudatieren.

Neben der Vermutung, daß die Schrift des rechten unteren Zwickelstücks älter ist, gibt es aber auch noch eine andere Überlegungen, die die feinen Stilunterschiede erklären: Ebenfalls

[614] Püttmann 1950, 53.

möglich ist nämlich, daß hier zwei verschiedene Steinmetze tätig waren, was wiederum für die These einer einheitlichen Schöpfung des Tympanons spricht.[615]

Der paleographische Befund kann also auch keine unwiderlegbaren Beweise für oder gegen die Annahme einer nachträglichen Veränderung des Tympanons liefern. Auch finden sich sowohl Argumente, die für eine frühe Datierung in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts verweisen als auch solche, die für eine Datierung recht genau auf etwa 1150 hindeuten.

Als relativ gesichert kann man aber annehmen, daß die Namensbeischriften und der ganz überwiegende Teil der umlaufenden Inschrift derselben Hand, dem gleichen Stil und der gleichen Zeit angehören. Man kann also aufgrund der epigraphischen Untersuchung vermuten, daß das Tympanon von St. Cäcilien in seiner heutigen Form sehr wahrscheinlich um, oder kurz nach 1150 entstand. Warum allerdings ein Stein einen etwas anderen Schriftstil aufweist, und welche der oben erwähnten Interpretationen sich daraus ergeben, kann bei dem jetzigen Stand der Forschung abschließend noch nicht beantwortet werden.

6.6 Ikonographie

Die folgenden Überlegungen zur Ikonographie haben das Ziel zu zeigen, was im Tympanon ursprünglich einmal dargestellt war, da dies heute unter anderem angesichts der fehlenden rechten Hand der Cäcilia und des Engels nicht mehr eindeutig zu sagen ist. Zu diesem Zweck soll die Vita der heiligen Cäcilia, die Tradition ihrer Darstellung und die Inschriften des Bogenfelds herangezogen werden.

Auf unserem Tympanon sind die drei wichtigsten Personen aus der Vita der heiligen Cäcilia in einer erzählerischen Form dargestellt. Das setzt voraus, daß eine breite, epische Schilderung des Lebens und des Martyriums der Heiligen schon vor der Legenda Aurea des Jacobus de Voragine aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bekannt gewesen sein muß.[616] Im folgenden soll in etwas verkürzter Form die Vita der Heiligen nach Jacobus de Voragine wiedergegeben werden:

> [...] >Caeli lilia< (>Himmelslilie<) legt die Legenda Aurea den Namen der aus dem römischen Adel der Meteller und Cäcilier stammenden und in Rom lebenden Märtyrerin aus, die sich schon als Kind Christus angetraut fühlte. Die Eltern verheiraten sie mit dem heidnischen Jüngling Valerianus; [...] die Musik der Spielleute läßt in ihrem Herzen andere Weisen erschallen, als ob die Instrumente zerbrochen

[615] Ruprecht Schreiber erkennt – anders als Bayer – eine zweite Hand in der Schrift der oberen zwei Zwickelblöcke. Er sieht Unterschiede in der Einschlagtiefe der und im „Stand" der Majuskel, d. h. es gibt in der Inschrift der oberen Segmentsteine zum Teil taumelnde Buchstaben. (Äußerung beim Kolloquium „Köln – das Tympanon von St. Cäcilien im Vergleich zur romanischen Plektrudis-Grabplatte in St. Maria im Kapitol" im Museum Schnütgen am 17.04.1999).

[616] Noch heute sind im Chor der Kirche Freskenreste eines ausführlichen Cäcilienzyklusses aus der Zeit um 1300 erhalten. Vgl. dazu Ewald / Rahtgen 1916, 186ff.

> wären. [...]Sie erklärt Valerianus, daß er sie nicht berühren dürfe, da ein starker Engel sie beschütze. Er will diesen Engel sehen, und sie ob dieser Lüge erschlagen. Sie bewegt ihn, den greisen Papst Urban (222-230) aufzusuchen, der ihn bekehren und taufen soll, dann könne er den Engel sehen. Es erscheint dem Valerianus ein heiliger Greis und hält ihm ein mit Goldbuchstaben geschriebenes Buch vor, hebt den vor Schreck Stürzenden auf, der nun liest, glaubt und, während die Gestalt des Greises verschwindet, von Urban getauft wird. Zu Cäcilia zurückkehrend sieht er den Engel bei ihr, der ihnen Kränze von Lilien und Rosen reicht, die den Raum mit himmlischem Duft erfüllen. Der Bruder des Valerianus, Tiburtius, kommt, wundert sich über den Rosenduft und wird auch bekehrt. Die Brüder unterstützen Gläubige, begraben Märtyrer, bis sie selbst ergriffen werden. Im Gefängnis wird ihnen ein Ritter Maximus als Wächter gegeben. Sie bekehren auch diesen; der Präfekt Almachius läßt Maximus mit Bleiklötzen schlagen und alle drei enthaupten, da ihr ausführlicher Disput ihn nicht überzeugen kann. Cäcilia begräbt alle drei; Almachius forscht nach dem Gut der Hingerichteten, findet Cäcilia, die er bedroht. Cäcilia überzeugt ihre weinenden Diener zum Glauben, Urban tauft sie mit 400 anderen. Nach wütender Auseinandersetzung läßt Almachius Cäcilia in ein kochendes Bad setzen, doch sie fühlt nur Kühle. Nach den drei – erlaubten – Hieben erlahmt dem Henker die Kraft, sie auf Befehl des Almachius zu enthaupten. Die schwer Verwundete lebt noch drei Tage, vermacht ihr Gut den Armen und wird, gekrümmt, wie sie zuletzt lag, in golddurchwirktem Gewand in einem Zypressensarg gelegt [...]. Urban bestattet sie 225 in der Calixtus-Katakombe in Rom neben den Bischöfen, weiht ihr Haus zu einer Kirche. Als Papst Paschalis I. 819 nach ihrem Grabe sucht, erscheint sie ihm; Er findet den Sarg und läßt ihm in die Confessio der von ihm über dem Bau des 5. Jh. neuerichteten Kirche S. Cecilia in Trastevere bringen.[617]

Peter Kirsch erwähnt eine frühere Erzählung der Vita aus dem 9. Jahrhundert, die einige Szenen beschreibt, die für die Interpretation des Tympanons nützlich sind:[618] Danach offenbart Cäcilia ihrem Verlobten Valerianus, daß sie auch in der Ehe ihre Jungfräulichkeit bewahren wolle, da sie einen Engel Gottes zum Geliebten habe. Auch in der Handschrift überrascht Valerianus Cäcilia im Gespräch mit einem Engel, der in den Händen zwei Kränze aus Rosen und Lilien hält, welche er aus dem Paradies Gottes gebracht hat, und die er dann den beiden übergibt. Valerianus bittet darum, daß auch sein Bruder Tiburtius zum wahren Glauben findet, worauf der Engel sagt, daß dem Herrn diese Bitte gefalle, und sie beide mit der Palme der Märtyrer zu ihm kommen werden.

Püttmann vergleicht diese Darstellung der Legende mit dem Tympanon, und zeigt einige Unterschiede auf:[619] Zum einen werden alle drei Hauptpersonen zusammen mit dem Engel gezeigt, obwohl Tiburtius in der Legende erst später auftritt. Zum anderen tragen alle drei bereits die Märtyrerpalme, die der Engel lediglich den Brüdern verheißen hat. Der letzte Unterschied kann von Püttmann nur vermutet werden. Er geht davon aus, daß die abgebrochene Hand des Engels einen Kranz hielt, mit dem lediglich Cäcilia, und nicht auch

[617] Keller 1991, 99f.
[618] Kirsch, 1901, 20ff.: Der Autor bezieht sich auf Cod. Lat. 14418 membr. fol. 9f und 80f, eine Handschrift aus dem Kloster St. Emmeram, die sich heute in der Münchner Staatsbibliothek befindet.

ihr Verlobter bekrönt werden sollte. Auch vom Hinknien der Brüder ist in der Legende nicht die Rede.

Es gibt in der schriftlichen Überlieferung der Cäcilienlegende dennoch einige wichtige Elemente, die auf dem Tympanon wiederzufinden sind: da sind zunächst einmal die drei Heiligen und der Engel, weiterhin gibt es die Märtyrerpalmen, die die drei Relieffiguren in den Händen hielten, und schließlich ist von der Jungfräulichkeit die Rede, die ja auch in der Inschrift vorkommt. Was die Kränze angeht, muß Püttmann bei seiner Annahme auf die Tradition der Cäciliendarstellungen zurückgreifen, da es bei dem Kölner Tympanon selbst keinen Beleg dafür gibt, daß der Engel tatsächlich einen Kranz in seiner rechten Hand hielt.

Die Darstellung und die Inschrift auf dem Tympanon sind auch im Zusammenhang mit liturgischen Texten zu verstehen, die aus dem Uffizium zum Tag der heiligen Cäcilia (22. November) stammen.[620] Dort heißt es im Antiphon: „Caecilia virgo Almachium exsuperabat, Tiburtium et Valerianum ad coronas vocabat." („Die Jungfrau Cäcilia überwand den Almachius, Tiburtius und Valerianus rief sie zu den Kronen.") Das Responsorium lautet: „Caecilia intra cubiculum orantem invenit, et juxta eam stantem angelum Domini, quem videns Valerianus nimio terrore correptus est. – V. Angelus Domini descendit de coelo, et lumen refulsit in habitaculo." („Er [Valerianus] fand Cäcilia betend in ihrem Zimmer, während bei ihr ein Engel des Herrn stand, bei dessen Anblick Valerianus von größter Furcht ergriffen wurde. – Ein Engel des Herrn stieg vom Himmel herab, und ein Licht erstrahlte im Zimmer.")

Erstmals findet man in den literarischen Quellen einen Bezug zur vermuteten Darstellung einer Märtyrerkrönung auf dem Tympanon. Allerdings nicht Cäcilias Krönung, sondern die der Brüder, in dem Sinne, daß Cäcilia diese bekehrte und letztendlich der Auslöser für deren Martyrium war. Ein noch stärkere Verbindung zur Liturgie ist der im Responsorium genannte, vom Himmel herabsteigende Engel.

6.6.1 Die früheren Darstellungen der heiligen Cäcilia

Alle Darstellungen aus der Zeit vor Papst Paschalis zeigen Cäcilia als stehende Figur, entweder einzeln, oder mit anderen Märtyrern aufgereiht: eine der ersten heute noch erhaltenen Darstellungen der Heiligen stammt aus S. Appolinare in Ravenna.[621] Dort wird sie etwa um 570 in einem Mosaik der nördlichen Langhauswand zusammen mit anderen

[619] Püttmann 1950, 80ff.

[620] Vortrag von Clemens Bayer „Zu den Inschriften des Tympanons von St. Cäcilien in Köln" auf der Tagung „Fragen, Probleme und Forschungsansätze zur rheinischen Skulptur des 12.-13. Jahrhunderts", veranstaltet vom Landschaftsverband Rheinland und dem Rheinischen Landesmuseum in Bonn am 15.11.1999.

Märtyrerinnen gezeigt. Sie steht zwischen Palmen und trägt mit ihren von einem Tuch verhüllten Händen eine Krone, und ist durch eine Beischrift gekennzeichnet. Aus dem siebten Jahrhundert stammt ein Fresko aus der Calixtuskatakombe, in der sie in byzantinischem Gewand als Orantin dargestellt ist.[622] Weitere Einzeldarstellungen gibt es unter anderem in der Vorhalle von San Marco in Venedig, wo sie mit Krone und einem kleinen Kreuz zu sehen ist. Am gleichen Ort gibt es zudem eine Darstellung Cäcilias an einer Bronzetüre.[623] Aus dem 9. Jahrhundert stammt ein Mosaik im Atrium von Santa Maria Antiqua in Rom, wo Cäcilia zusammen mit der heiligen Agnes abgebildet wird.[624]

Im selben Jahrhundert, zur Zeit des Pontifikats von Papst Paschalis (815-824), der die Titelkirche Santa Cecilia in Trastevere in Rom errichten ließ, entstand das dortige Apsismosaik (Abb. 99). Zu Seiten Christi stehen die Heiligen Petrus und Paulus. Zu seiner Rechten steht neben Paulus Cäcilia, die eine Krone trägt. Neben ihr befindet sich Papst Paschalis, der durch den rechteckigen Nimbus als noch Lebender dargestellt wird. Auf der anderen Seite Christi steht neben Petrus Valerianus, der den Märtyrerkranz über den in üblicher Weise verhüllten Händen trägt. Durch die die Gruppe flankierenden Palmen und den blumenbewachsenen Boden wird der Schauplatz als das himmlische Paradies gekennzeichnet.[625]

Es fällt auf, daß auf keiner der bisher erwähnten Darstellungen Tiburtius zu sehen ist, der ja auch in der Vita der heiligen Cäcilia eine eher untergeordnete Rolle spielt. Offenbar ist das Tympanon von St. Cäcilien in Köln die erste noch erhaltenen Darstellung der Dreiergruppe mit Cäcilia, Valerianus und Tiburtius.

Erst im späten 13. Jahrhundert sind auf den Siegeln zweier französischer Kardinäle von Santa Cecilia in Rom alle drei Märtyrer zu sehen (Abb. 100).[626] Auf den beiden sehr ähnlichen Siegeln ist Cäcilia frontal als Halbfigur, die beiden anderen als Dreiviertelfiguren wiedergegeben. Ein über Cäcilia schwebender Engel hält mit ausgebreiteten Armen je eine Krone oberhalb der Köpfe des Valerianus und des Tiburtius. In dem einen Siegel halten alle drei Figuren Märtyrerpalmen, bei dem anderen nur Cäcilia, wobei sich ihr die männlichen Märtyrer mit erhobener Hand zuwenden. Hier tauchen Motive auf, wie sie zuvor schon im Kölner Tympanon anzutreffen sind.

---

[621] Vgl. Abb. in Bibliotheca 1963, 1066.
[622] Künste 1926, 147.
[623] Ebd..
[624] Künste 1926, 147.
[625] Rademacher 1970, 93.
[626] Rademacher 1970, 93: Es handelt sich um die Kardinäle Simon de Brion, dessen Siegel für 1270, und Jean de Cholet, dessen Siegel ab 1281 bezeugt ist.

Wie Rademacher hervorhebt, ist jedoch eine noch frühere Darstellung der Dreiergruppe aus Santa Cecilia in Rom selbst überliefert:

> Nach den Liber Pontificalis schenkte Paschalis der von ihm errichteten Cäcilienkirche in Trastevere in Rom neben dem genannten Apsismosaik für den Altar eine Bekleidung aus byzantinischem Purpur mit einem Zierstück aus Goldstoff in der Mitte mit der Darstellung, wie ein Engel die Heiligen Cäcilia, Valerianus und Tiburtius krönt.[627]

Rohault de Fleury zeichnete 1893 eine Rekonstruktion nach der Beschreibung (Abb. 101), wobei er aber Cäcilia bereits mit einer Krone versehen darstellt.[628]

Rademacher vermutet, daß dieses Antependium eine ganz ähnliche Darstellung zeigte, wie sie auf einer Miniatur aus dem frühen 13. Jahrhundert in der sogenannten Barberinischen Riesenbibel (Abb. 102) zu sehen ist, die sich heute im Vatikan befindet.[629] Die Miniatur ist eine der acht Seiten einer späteren Einfügung in diese Bibel aus dem 12. Jahrhundert, bei der sich der Künstler wohl bemühte, den Stil jener Zeit zu kopieren.[630] Hier stehen die drei durch Inschriften gekennzeichneten Figuren nebeneinander, wobei sich Tiburtius zur Rechten Cäcilias dieser mit geneigtem Kopf und einem Segensgestus zuwendet. Valerianus auf der anderen Seite erhebt den rechten Arm in einer Art Sprechgestus, der eine gewisse Ähnlichkeit zur Armhaltung des Tiburtius auf dem Kölner Tympanon hat. Frontal über der Gruppe schwebt die Büste eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln und Armen, der seine Hände über die beiden männlichen Heiligen hält und so die Gruppe zusammenfaßt. Um den Kopf des Valerianus und des Tiburtius verläuft je ein Kranz aus Lilien und Rosen, den der Engel mit seinen Fingerspitzen berührt. Die Kränze verweisen vermutlich auf jene Stelle in der Vita Cäcilias, wo ein Engel dem gerade getauften Valerianus Kränze von Rosen und Lilien reicht, die den Raum mit himmlischem Duft erfüllen, wodurch auch sein Bruder bekehrt wird. Zugleich kann hier aber auch jenes Antiphon aus dem Uffizium zum Tag der heiligen Cäcilia versinnbildlicht sein, bei dem Cäcilia die Brüder „zu den Kronen ruft." Cäcilia, die in der Mitte der Gruppe steht, hält die geöffneten Hände in einem Orantengestus vor der Brust erhoben. Sie trägt auch hier eine Krone. Stilisierte Bäume rechts und links mit Pflänzchen am Boden verorten die Darstellung abermals im himmlischen Paradies.[631]

Rademacher verweist auf den Zusammenhang dieser Darstellung mit dem ursprünglichen byzantinischen Motiv der drei Jünglinge im Feuerofen, über denen ein errettender Engel

---

[627] Ebd., 93 u. Anm. 12: "obtulit in sacro altare vestem de blatim bizantea, habentem in medio tabulam de chrisoclabo cum storia, qualiter angelus beatam Caeciliam seu Valerianum et Tyburtium coronavit." Liber Pontificalis, II, 57, 24f. Ed. *L. Duchesne*, Paris 1955.
[628] Fleury 1893, Taf. LXXV.
[629] Barb. lat 587; fol 4 v.
[630] Rademacher 1970, 93f. u. Anm. 14.
[631] Ebd., 93ff.

erscheint. Ein Beispiel dafür befindet sich auf dem Feld einer Bronzetüre in Monte Sant' Angelo in Apulien (Abb. 103): Hier steht der Engel hinter den drei Jünglingen und legt seine ausgebreiteten Hände auf die Köpfe der äußeren zwei. Die Türe ist laut Inschrift 1076 in Konstantinopel hergestellt worden.[632] Ein anderes Feld zeigt Cäcilia und Valerianus frontal nebeneinander stehend, wobei sie durch eine Inschrift getrennt werden, die auf ihre Krönung Bezug nimmt (Abb. 104). Über ihnen schwebt ein halbfiguriger Engel, der Kränze über ihre Köpfe hält.[633]

Aber auch nördlich der Alpen kommt das Motiv der Krönung von Cäcilia und Valerianus durch einen Engel vor: In einem Detail der Menologdarstellung zum Monat November aus dem Zwiefaltener Martyrologium (Abb. 106) aus dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts stehen die Heiligen mit Orantengeste vor einem Tuch, dahinter der sie bekrönende Engel.[634]

6.6.2 Ikonographische Erklärung für Form und Inhalt des Tympanons

Um die These zu untermauern, daß auch auf dem Kölner Tympanon eine Krönung dargestellt war, sei zunächst auf die Bedeutung des Kranzes hingewiesen:

> Seit Konstantin der Große das Christuszeichen auf sein Labarum und auf die Helme seiner Soldaten setzen ließ, wird auch der Kranz, die corona martyrii et vitae, als Auszeichnung Gottes für siegreiches Martyrium und als Symbol des ewigen Lebens allgemein in die christliche Kunst eingeführt. Die corona ist daher bei der Märtyrerkrönung der altchristlichen Kunst stets der cäsarische Lorbeerkranz mit dem Edelstein. [...] Beachtenswert ist die Tatsache, daß seit Konstantin dem Großen die Krönung des Kaisers durch die Hand Gottes stattfindet und somit der Krönung Christi, die ebenfalls von der Hand Gottes vollzogen wird, vollkommen entspricht.[635]

Man müßte also bei der Krönung der heiligen Cäcilia eine Krönung durch Christus oder die Hand Gottes und nicht durch einen Engel erwarten. Das dem aber nicht so ist, hängt mit der Rolle zusammen, die der Engel in der Vita der Heiligen spielt. Während die Bronzetüre von Monte Sant' Angelo (Abb. 104) noch jene Szene aus der Vita zeigt, stellte das Antependium in Rom (Abb. 101) eine „coronatio" im Himmel nach dem bestandenen Martyrium dar. „Dies ergibt sich schon aus der besonderen Bedeutung als zentraler Altarschmuck über der Ruhestätte der Märtyrer."[636] Ein weiteres Argument dafür ist die Tatsache, daß bei dem Antependium alle drei Heiligen gekrönt werden und nicht nur Cäcilia und Valerianus, wie es in der Vita beschrieben wird, und wie es auch die anderen Darstellungen zeigen.

---

[632] Pace 1994, 435.
[633] Rademacher 1970, 97.
[634] LCI 1973, 462.
[635] Püttmann 1950, 85.
[636] Ebd., 89.

Die bisher aufgezählten Darstellungen machen es wahrscheinlich, daß auch auf dem Kölner Tympanonrelief eine Krönung der heiligen Cäcilia durch den Engel zu sehen war. Dabei kommt die Szene auf dem nicht mehr erhaltenen Antependium von Santa Cecilia in Rom dem Kölner Tympanon noch am nächsten. Hier wie dort sind die drei Heiligen und ein schwebender Engel gezeigt. Beide Male geht es zudem nicht um eine Szene aus dem Leben der Heiligen, sondern um einen höheren Sinn, der sich insbesondere aus dem Zusammenspiel von bildlicher Darstellung und der Inschrift ergibt. Wie bereits im Kapitel zur Philologie dargelegt wurde, kann der Ausdruck *haec Premia* sich nur auf den himmlischen Lohn beziehen, den die Heilige in diesem Moment empfängt, und der auch dem Betrachter bei entsprechendem Verhalten zuteil wird.

Der größte Unterschied zwischen dem Kölner Tympanon (Abb. 58) und dem Römischen Antependium besteht jedoch darin, daß beim Relief vermutlich lediglich Cäcilia gekrönt, und daß sie als Halbfigur dargestellt wird. Für die Art der Darstellung muß es also noch einen andere Herleitung geben, die sich nicht direkt aus der Tradition der Cäciliendarstellungen ergibt.

Zwei Beispiele aus der Goldschmiedekunst zeigen dem Kölner Tympanon verwandte Motive, die die Annahme einer Krönung Cäcilias durch den Engel erhärten: Es handelt sich um die Reliquiare zweier unbekannter Bischöfe, die zusammen mit den Reliquiaren des heiligen Gundulf und des heiligen Candidus ehemals zu Seiten des Servatiusschreines in St. Servatius in Maastricht aufgestellt waren (Abb. 107-108).[637] Für beide ist eine Datierung zusammen mit dem Servatiusschrein in die Zeit um 1160 bis 1170 anzunehmen. Die Stirnseite des Reliquiars mit dem bartlosen Bischof zeigt zwei Engel, die an der Seite stehen und eine Krone halten, worüber die segnenden Hand Gottes erscheint. Darunter befindet sich in einer Bogennische die Halbfigur des Bischofs, der in seiner Linken den Bischofsstab hält und seine Rechte erhoben hat. Der Bischof blickt mit schräg nach vorne gebeugtem Oberkörper und gewandtem Kopf nach oben, wo ihn die beiden Engel mit einer Gebärde ihrer freien Hand freundlich einladen, emporzusteigen. Um den Bogenrand verläuft folgende Inschrift: HEC NOSTRIS MANIBVS DAT VOBIS PREMIA XPS. Die Engel reden also davon, daß sie dem Bischof den Lohn Christi geben.[638] Wie auch bei dem Tympanon von St. Cäcilien ist mit der Formulierung *haec praemia* das Paradies gemeint, das durch die Überreichung der „corona vitae“[639] symbolisiert wird.

[637] Püttmann identifiziert die beiden Bischöfe (fälschlicherweise?) als den heiligen Mogulf und den heiligen Valentin, ohne jedoch eine Erklärung dafür zu liefern.
[638] Auch hier ist der Vers aus Hexametern gebildet und das *haec* zu *hec* zusammengezogen!
[639] Püttmann 1950, 92.

Als Pendant zu diesem Werk ist das Reliquiar des bärtigen Bischofs zu sehen. Der Aufbau gleicht dem des anderen Reliquiars: Auch hier befindet sich der Bischof in einer bogenförmigen Nische und blickt zu zwei Engeln hoch, die sich mit einer Hand an dem Nischenrand abstützen und mit der anderen nach oben verweisen, wo die Hand Christi, die eine Krone hält, erscheint. Dies ergibt sich aus der Inschrift auf dem Bogen: SVRGITE XPS ADEST VOCAT VOS IPSE CORON. In beiden Fällen wird noch ein weiteres Element mit eingebracht, nämlich das der Erhebung aus dem Grabe (*surgite*!). Dies erklärt wiederum die Verwendung der Halbfigur, die insbesondere bei der Erhebung Christi aus dem Grabe ein immer wiederkehrendes Motiv ist. Es handelt sich also um die Auferstehung zum Ewigen Leben, das durch die Überreichung der Krone dargestellt wird, wobei beide Male eine Vermittlung durch die zwei Engel abgebildet ist.

In der Schatzkammer der Lütticher Kirche Sainte-Croix wird eine Goldschmiedearbeit aufbewahrt, die aus derselben Zeit wie die Reliquiare stammt. Es handelt sich um ein Triptychon mit einer Kreuzreliquie auf der Mitteltafel, die von zwei Engeln getragen wird (Abb. 28). Unterhalb der Engel befindet sich wie bei den Maastrichter Reliquiaren ein Rundbogen, unter dem sich fünf halbfigurige Heilige zusammendrängen. Auf den seitlichen Tafeln stehen paarweise zusammengefaßt jeweils sechs weitere Heilige, die ebenfalls als Halbfiguren dargestellt sind. Um das mittlere Bogenfeld verläuft eine kurze Inschrift mit den Worten: RESVRECTIO SANCTORVM. Es handelt sich also um die Auferstehung der Heiligen. Über der Mitteltafel wurde ein tympanonähnlicher Aufsatz angebracht, der die Halbfigur Christi zeigt.

> Dieser Christustypus ist von Darstellungen des zum Jüngsten Gericht wiederkehrenden Herrn bekannt, und hier mit dem Typus der *misericordia domini* vermischt, deren Personifikationen auf der kleinen Grubenschmelzplatte über dem Zusammenschluß der beiden Rundbögen, oberhalb der Kreuzreliquie, den vorweisenden Gestus Christi wiederholt, inschriftlich als MISERICORDIA = Barmherzigkeit, bezeichnet.[640]

Christus ermöglicht die Auferstehung der Heiligen durch seine Barmherzigkeit.

Die zuvor aufgeführte Tradition der erzählerischen Darstellungen mit der heiligen Cäcilien und die drei genannten Beispiele aus der maasländischen Goldschmiedekunst geben sowohl über die Ikonographie des Tympanons als auch über formale Gestaltung Aufschluß: Die Darstellung des Engels, der Cäcilia mit einer Krone oder einem Kranz krönte, erklärt sich aus der Tradition der Darstellung der Heiligen, wobei aber fast immer (mit Ausnahme des Römischen Antependiums und der Darstellung in der Barberinischen Riesenbibel) die Szene der Überreichung von Blumenkränze an Cäcilia und ihren Verlobten noch zu Lebzeiten

[640] Kat. Staufer 1977, Bd. 1, 400, Kat. Nr. 539.

gemeint war. Bei den Maastrichter Reliquiaren hat die Überreichung des Kranzes dagegen die Bedeutung einer „corona vitae“, der Überreichung der Krone des Lebens im Himmel für das Märtyrertum. Wird diese Krone beim Reliquiar des unbekannten bärtigen Bischofs noch durch die Hand Christi selbst überreicht, haben dies beim Reliquiar des bartlosen Bischofs zwei Engel übernommen.
Es ist daher kaum daran zu zweifeln, daß der Engel des Kölner Tympanons tatsächlich früher einen Kranz oder eine Krone in der Hand hielt. Das Lütticher Kreuzreliquiar vermag eine weitere Erklärung für Form und Inhalt des Tympanons von St. Cäcilien zu liefern: Die Halbfiguren der Heiligen, die hier explizit als Auferstehende bezeichnet werden, stehen in der Tradition der Darstellung der „resurrectio“, wie sie bei der „elevatio animae“, also der Himmelfahrt der Seele üblich ist. Ein Beispiel dafür findet sich auf dem Tympanon des Südportals der Kirche St. Ulrich in Regensburg (Abb. 105) aus der Zeit um 1260, das eine Himmelfahrt Christi zeigt.

Fassen wir also nochmals zusammen: Die Darstellung des Engels hat zwei Ursprünge. Sie beruht zum einen auf der frühchristlichen Tradition der himmlischen Märtyrerkrönung und kommt zudem im Uffizium zum Tag der Heiligen vor. Zum anderen erklärt sich die Tatsache, daß ein Engel und nicht die Hand Gottes oder Christi die Heilige krönt, durch die traditionelle Darstellung der Szene aus der Vita, bei welcher Cäcilia und ihrem Verlobten von einem Engel Blumenkränze überreicht werden.
Die Formulierung „haec praemia“ verweist auf den Lohn, also den Himmel, der durch die Krone dargestellt wird, wie das auch bei dem Maastrichter Reliquiar des bartlosen Bischofs der Fall war. Die Halbfigur der Titelheiligen ist ikonographisch bedingt und hat ihren Ausgang in der traditionellen Verwendung bei der „elevatio animae.“ Zusammen mit der Krönung bezeichnet die Darstellung die Aufnahme der Heiligen im Paradies.
Die Annahme, daß auf dem Kölner Tympanon die Aufnahme Cäcilias im Himmel dargestellt ist, wird durch die beiden anderen zuvor gestorbenen Märtyrer unterstützt, die die heilige Cäcilia empfangen. Sie wenden sich ihr zu und sind bereits mit Märtyrerpalmen ausgestattet. Die Theorie einer „elevatio animae“ erklärt vielleicht auch – neben den zuvor genannten kompositorischen Gründen – die tiefere Positionierung Cäcilias gegenüber den Assistenzfiguren: Hier wird optisch ihr Aufsteigen verdeutlicht, sie bricht gerade erst zur himmlischen Sphäre durch. Deshalb steht sie auch nicht auf einem Sockel wie die übrigen Figuren.

Um die inhaltliche Bedeutung des Tympanons in seiner ganzen Tragweite darzustellen, muß die Anbringungssituation über dem Haupteingang der Kirche bedacht werden.[641] Daneben ist die Ansprache des Betrachters durch die Inschrift (*vos / exspectate!*) und damit durch Cäcilia selbst, und das Hinabwenden des Tiburtius wichtig. Die Heilige empfängt die Gläubigen und fordert sie auf, es ihr gleichzutun, um ebenfalls den Lohn des Himmelreiches zu erringen.
Das Portal ist der Zugang zur Kirche, die den einzigen Weg darstellt, zur angestrebten Belohnung im Paradies zu gelangen. Hier verschmilzt die ikonographische Ebene des Bildfeldes und der Inschrift mit der Betrachtersituation, so daß der Gläubige durch das Eintreten in den Kirchenraum auf dem Wege ist, den himmlischen Lohn zu empfangen. Der Eingang wird somit für ihn zur *porta coeli*.

6.7 Die Gustorfer Chorschranken. Eine vergleichende Beschreibung

Seit über einem Jahrhundert befaßt sich die Kunstwissenschaft mit den Gustorfer Chorschranken (Abb. 109-118).[642] Schon früh wurden dabei Gemeinsamkeiten zum Tympanon von St. Cäcilien festgestellt. Bereits 1903 schreibt Paul Clemen:

> Es ist jetzt möglich, hier eine ausgedehnte Schule im 12. Jahrhundert nachzuweisen. Der Grabstein der Plectrudis [...] gehört hierher, das Tympanon von St. Cäcilien [...], vor allem gehören aber zu der Gruppe die merkwürdigen Chorschranken aus der Pfarrkirche zu Gustorf bei Neuss.[643]

Sieben Jahre später gelangt Max Creutz zu der Überzeugung, daß die beiden Werke sogar vom selben Meister stammen müssen.[644] Hermann Beenken schließlich ist 1924 der erste, der die Gustorfer Schranken zeitlich vor dem Kölner Relief ansetzt: „Das Caecilientympanon scheint eine etwas jüngere Arbeit des Meisters der Gustorfer Skulpturen zu sein."[645] Sich von Beenken absetzend rückt 1924 Richard Hamann die Gustorfer Schranken in Richtung Gotik und sieht einen Einfluß des Hauptmeisters des Chartreser Westportals, wobei er die Schranken zusammen mit den Sitzfiguren des Heribertschreins (Abb. 18-20) als Überwinder der rheinischen und byzantinischen Tradition ansieht, da sie nunmehr von Frankreich

[641] Vgl. Püttmann 1955, 61.
[642] Clemen 1903, 97 - Creutz 1910, 138 - Beitz 1921, 45ff - Lüthgen 1923, 169 - Beenken 1923, 135ff - Beenken 1924, 174ff - Hamann 1924, 18f - Hamann 1927, 114f - Panofsky 1924, 117 - Bader 1928, 173f - Beitz 1930, 86 - Witte 1932, 40ff - Pinder 1935, 278f - Bader 1937, 200 - Püttmann 1950, 171ff - Feulner / Müller 1953, 68 - Schnitzler 1956, Nr. 34 - Beseler 1960, 114ff - Bloch 1961, 8 - Steingräber 1961, 17 und Taf.70 - Mühlberg 1962, 52 - Kubach / Bloch 1964, 194 - Euw 1965, 13, Nr. 5 - Grosset 1966, 551 - Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 366ff - Hilger 1967, 322 - Prop.Kg.5 1990 (1969),108 und Nr. 324 - Rademacher 1972, 16f - Kat. Rhein und Maas 1972, 300, J31 - Haussherr 1973, 99f - Legner 1975, 216ff, 226, Abb. F1- Kat. Staufer 1977, 351ff, Nr. 469, Abb. 272 - Budde 1979, 64ff, Abb. 112, 113 - Bloch 1981 - Legner 1982, 41ff - Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 375, F 2 - Legner 1991, 207ff - Williamson 1997 (1995), 69 - Zehnder 2003, 50f.
[643] Clemen 1903, 97.
[644] Creutz 1910, 138.

beeinflußt wären. Er macht diese Annahme jedoch nicht an konkreten Stilmerkmalen fest, sondern unterscheidet nur zwischen "barbarisch-primitiven" und "fortschrittlich-antikischen" Werken.[646]

Nahezu alle späteren Autoren übernehmen die Annahme einer gemeinsamen Werkstatt, dennoch gibt es einige, die andere Meinung sind, so schreibt etwa Rainer Budde 1979:

> Das direkte Vorbild für die Gustorfer Chorschranken ist das Cäcilien-Tympanon in Köln. Ein unmittelbarer Werkstattzusammenhang, wie ihn in der älteren Forschung postulierte, ist nicht festzustellen."[647]

Die Reliefs, die sich heute im Rheinischen Landesmuseum in Bonn befinden, waren bis 1939 in der neugotischen Turmhalle der Kirche von Gustorf eingemauert. In der neueren Literatur gelangte man aber zu der Überzeugung, daß das bedeutende Werk von einer anderen Kirche stammen müsse. Franz Rademacher schlägt in seiner Abhandlung über die Gustorfer Chorschranken die 1817 zerstörte Kölner Kirche St. Maria ad Gradus vor.[648] In der neuesten Literatur wird aber, wie auch schon früher angenommen, von einer ehemaligen Anbringung in der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche von Knechtsteden ausgegangen. Auch über die Datierung herrscht nach wie vor große Unsicherheit,[649] die Verwendung der Reliefs als Chorschranken gilt dagegen als gesichert.

Die Chorschranken bestehen wie das Tympanon von St. Cäcilien aus Kalkstein und haben eine durchschnittliche Höhe zwischen 85 und 87 cm. Es hat sich nur ein Teil der ursprünglichen Reliefs erhalten, was man an den dargestellten Szenen, die durch eine Bogenstellung aus Rund- und Kleeblattbögen gegliedert werden, ablesen kann. Auf der linken Seite sind Szenen aus der Menschwerdung Christi dargestellt: links neben der thronenden Madonna ist die Anbetung der Heiligen Drei Könige, rechts davon die Verkündigung an die Hirten durch einen Engel. Auf der mittleren Schranke waren vermutlich Christus und die 12 Apostel abgebildet. Davon haben sich der thronende Christus mit Sol und Luna in den Zwickeln und drei Apostel erhalten. Auf der rechten Schranke schließlich geht es um das Geschehen am Ostermorgen: Unter drei einzelnen Arkaden nähern sich die Drei Marien dem leeren Grab, an dem unter einem weiteren Kleeblattbogen der Engel sitzt. Vermutlich fehlen also neun der Apostel, und wahrscheinlich gab es auch noch eine Kreuzigungsdarstellung, die

---

[645] Beenken 1924, 170.
[646] Hamann 1924, 18ff.
[647] Budde 1979, 66.
[648] Rademacher 1979, 224ff.
[649] Clemen 1897: 1130, 1903: 2. Hälfte d. 12. Jh., Klein 1916: um 1180, Lüthgen 1923: nach 1180, Beenken 1923: 1130, Panofsky 1924: um 1150, Hamann 1924: Drittes Viertel d. 12. Jh., Witte 1932: um oder wenig später als 1130, Püttmann 1950: um oder bald nach 1150, Mühlberg 1962: um 1160, Rademacher 1975: 2. Viertel d. 12. Jh., Budde 1979: um 1170.

vielleicht als Aufsatz über dem thronenden Christus angebracht war. Denkbar ist aber auch ein auf den Schranken stehendes monumentales Kruzifix.[650]

Versuchen wir zunächst einige Stilübereinstimmungen zwischen den Gustorfer Reliefs und dem Cäcilientympanon (Abb. 58) aufzuzeigen:

Die Tiefe des Reliefs und die Plastizität der Figuren ähnelt jener des Cäcilientympanons, wobei es abgesehen von den Beinen der Heiligen Drei Könige und der Hirten (Abb. 110-111) keine vollplastischen Elemente gibt. Einzelne Figuren sind hierbei weniger körperhaft als andere, so kann man den weniger voluminösen Eindruck, den die Figur des Christus (Abb. 113) macht, gut mit jenem des Tiburtius (Abb. 64) vergleichen.

Die Figuren nutzen die ihnen zur Verfügung stehenden Flächen aus, wobei aber insbesondere bei den einzeln unter den Arkaden Stehenden, wie beim Tympanon von St. Cäcilien, immer noch viel Reliefgrund sichtbar bleibt.

Die Körperhaltung einzelner Figuren spiegelt die Rahmung ihres Bildfeldes wider: So zum Beispiel bei Christus, dessen Nimbus genau in den mittleren Bogen des Kleeblatts eingepaßt ist, und dessen Schultern die seitlichen Bögen paraphrasieren. Beim Engel am Grab (Abb. 118), der unter seiner Arkade nach rechts verschoben ist, wiederholt der Verlauf seines linken Flügels die Form der Bildfeldbegrenzung durch den Säulenschaft und den rechten Teilbogen.

Alle sitzenden Figuren, also Christus, Maria und der Engel, sind in einem größeren Maßstab gezeigt, als die stehenden Figuren (Abb. 109). Das hat zum einen den Zweck, die Fläche zu füllen, zum anderen aber vor allem den, die Bedeutungsunterschiede der einzelnen Personen darzustellen. Auch die Cäcilia des Kölner Tympanons, die als Halbfigur dargestellt ist, kompensiert dies durch ihren größeren Maßstab. Zudem erhält sie durch ihre Frontalität ebenso wie die Maria und der Christus aus Gustorf einen monumentalen Charakter.

Obwohl Personen, die eigentlich zu einer Szene gehören, teilweise durch die Arkadengliederung voneinander getrennt sind, werden die Szenen durch die Blickrichtung und vor allem die Gesten miteinander verbunden: So gehen die Könige auf Maria mit dem Kinde zu (Abb. 110), der Engel (Abb. 111) weist mit überlangem Zeigefinger auf die Madonna, während er zu dem Hirten blickt. Zwei der drei Frauen am Grabe wenden sich zu dem Engel, der zu ihnen mit erhobener Hand spricht (Abb. 118), und schließlich waren die Apostel (Abb. 112 und115) wohl ehemals so angeordnet, daß sie sich mit ihrer leichten Körperdrehung in Richtung Christi wandten. Diese Verknüpfung kann man ebenso beim Cäcilienrelief (Abb. 58) feststellen, auch wenn dort die Erzählung zugunsten des Ausdrucks zurückgenommen ist: Wie bereits gezeigt wurde, verbindet das Kölner Tympanon die Erzählung der Aufnahme und Märtyrerkrönung Cäcilias im Himmel mit einer monumentalen,

[650] Budde 1979, 66.

denkmalhaften Darstellung der Heiligen. Bei den Chorschranken überwiegt naturgemäß die Erzählung gegenüber der Darstellung einzelner Kultbilder, die aber dennoch durch die Madonna und den Christus vorhanden sind. Der Gottessohn ist hierbei in dreifacher Funktion gezeigt (Abb. 113): als Weltenherrscher mit Sol und Luna (Abb. 114), als Priester mit der Stola und als Lehrer mit dem Buch.[651]

Daneben gibt es noch formale Übereinstimmungen: Alle Figuren, mit Ausnahme des erhöht stehenden rechten Hirten, stehen auf einem abgeschrägten Sockel, der in der Form jenem von Valerianus auf dem Cäcilientympanon entspricht. Allerdings bilden die stark beschädigten Sockel keine über die Arkaden hinweggehende Bodenfläche, sondern sie sind auch zu den Säulenbasen hin abgeschrägt, was insbesondere den einzeln stehenden Figuren trotz des Erzählzusammenhangs einen statuarischen Charakter verleiht. Auch beim Tympanon von St. Cäcilien fehlt, zumindest im heutigen Zustand, dieser durchgehende Sockel.

Alle Figuren der Chorschranken halten, manchmal mit beiden Händen, meistens aber nur mit einer, etwas fest, während die andere Hand frei erhoben ist. Geht man davon aus, daß der Engel des Cäcilientympanons eine Krone hielt, während die anderen Personen mit einer Lilie versehen waren, so ergibt sich auch hierin eine Parallele.

Im folgenden soll nun auf Einzelheiten der plastischen Gestaltung der einzelnen Figuren eingegangen werden, wobei der Vergleich mit dem Tympanon gegenüber einer auf Vollständigkeit bedachten Beschreibung im Vordergrund steht:

Die Heiligen Drei Könige (Abb. 110), wie zum Teil auch andere Figuren der Chorschranken, die sich von links der Gottesmutter nähern, weisen einige Parallelen zu den Figuren des Kölner Tympanons auf: Die Figuren sind, wie in Köln, weder überlängt noch gestaucht, die Köpfe erscheinen aber gegenüber den schmalen Schultern ein wenig zu groß.[652] Die Häupter sind sehr plastisch gearbeitet, wenn sie auch nicht vollplastisch, sondern, wie bei den Assistenzfiguren des Cäcilientympanons, mit dem Reliefgrund verbunden sind. Der Teil der Beine, der unter dem Gewand hervorschaut, ist vollplastisch. Weiterhin gibt es eine Übereinstimmung im Aufsetzen der Füße nach schräg außen angeht. Die Armhaltung des rechten Königs erinnert an jene des Tiburtius (Abb. 64), wobei wie bei diesem und dem Engel des Tympanons die einzelnen Fingerglieder angedeutet werden. Die Hand ist allerdings unverhältnismäßig groß, die des Königs ganz rechts dafür zu klein, was bei den Assistenzfiguren des Cäcilientympanons nicht der Fall ist. Der Rest der linken Hand Cäcilias läßt aber vermuten, daß diese auch sehr groß war. Ebenfalls bei dem rechten König ist die Schulter, die dem Reliefgrund am nächsten ist gegenüber der andern verkürzt, was wie bei

[651] Ebd., 65.
[652] Der Kopf des linken Königs ist eine neuzeitliche Ergänzung.

Valerianus und Tiburtius eine gewisse Räumlichkeit andeutet. Die auffälligste Übereinstimmung ist die Verwendung von Buckellocken bei den Haaren, wobei die einzelnen Löckchen bei den Figuren des Cäcilienreliefs noch kugeliger und mit einem kleinen Bohrloch versehen sind (Abb. 63-65). Zudem sind die Haarsträhnen feiner als bei den Gustorfer Königen. Das gleiche gilt auch für den Bart des rechten Königs, der aber ansonsten jenem des Tiburtius ähnelt.

Was die Gesichtsform angeht, so hat der mittlere der Könige, ein weniger stark ausgeprägtes Kinn, als das bei den Kölner Relieffiguren der Fall ist. Die Augen sind gegenüber dem Gesicht zu groß, und erinnern insofern an Cäcilia, sie werden aber ohne Glasfluß in den Pupillen gebildet. Das Ober- und Unterlid wirkt bei den Königen ein wenig wulstiger als bei den Kölner Figuren. Die Nasen sind allerdings viel größer und runder, ihre Flügel sind weicher und ein wenig gebläht. Sie haben nicht den Grat auf dem Nasenrücken, der für Valerianus und ansatzweise auch für die anderen Figuren des Tympanons charakteristisch ist.

Auch bei der Darstellung der Kleidung gibt es Übereinstimmungen: das tunikaähnliche Gewand der Könige hat gewisse Ähnlichkeiten mit jenem der Cäcilia (Abb. 58). Es liegt am Oberkörper faltenfrei an und lappt an der Hüfte über einen nicht sichtbaren Gürtel. Die Gewandfalten, die sich im Bereich des Bauches und an der Seite gebildet haben, sind aber weniger dünn und eingeschnitten, sondern eher sanft gewellt. Am Unterarm bilden die Gewänder die feine ringförmige Fältelung aus, die auch bei den Kölner Figuren zu finden ist, allerdings bei den Gustorfern ohne die abschließende Manschette. Im Beinbereich ist die Gewandbildung aller drei Könige ziemlich gleichförmig: Die einzelnen Beine werden in ihrer Plastizität betont, indem sie nur von relativ wenigen Falten bedeckt werden, wohingegen sich die Gewandfalten zwischen und neben den Beinen zu annähernd senkrechten Bündeln stauchen. Dieses Phänomen kann auch bei den Assistenzfiguren des Cäcilienreliefs beobachtet werden. Der Faltenverlauf ist aber bei den Gustorfer Königen weicher und geschwungener. Die für die Brüder des Tympanons typischen V-Falten tauchen bei den Heiligen Drei Königen nur in sehr abgerundeter Form auf, nämlich auf dem Oberschenkel des jeweiligen rechten Beines. Insgesamt ist aber gerade die Gewandbildung an den Beinen gegenüber jener bei den Assistenzfiguren des Cäcilientympanons recht unterschiedlich, da das die Falten zusammenfassende Saumband fehlt, ebenso wie das fächerartige Bündeln der Falten, wie es am linken Unterschenkel des Tiburtius (Abb. 64) zu finden ist. Daneben gibt es weitere Unterschiede: Die Könige sind viel einfacher gekleidet, da sie weder Untergewand noch einen Mantel tragen. Auch die Schuhe, soweit sie noch erhalten sind, zeigen nicht jenes aufwendige Rautenmuster der Kölner Figuren, sondern waren vermutlich glatt gestaltet. Der

linke Fuß des mittleren Königs läßt aber noch den Ansatz eines Riemens erkennen, der wie bei den Kölnern zum Knöchel hin verläuft.[653]

Die Figur der thronenden Madonna (Abb. 110) läßt sich in ihrer frontalen Ansicht gut mit der Cäcilienfigur vergleichen (Abb. 58) Sie ist mit einem schalenförmig in den Grund gepreßten Nimbus ausgezeichnet, der jedoch nicht die muschelartigen Verzierungen des Kölner Tympanons aufweist. Sie ist mit einem Gewand bekleidet, das bis zu den Knöcheln reicht. Darüber trägt sie eine Paenula, die eine schleierartige Kapuze ausbildet, auf der die Krone sitzt. Abgesehen von den Ärmeln des Untergewandes mit den feinen Falten am Unterarm gibt es also bei der Kleidung keine Übereinstimmungen zur Cäcilia. Die Faltenbildung bei Maria und dem Christuskind ist weicher und breiter, sie ähnelt stark jener der Könige. Der Mantel des Kindes weist vor dem Bauch flache, u-förmige Schlingfalten auf, die in etwas spitzerer Form auch bei Valerianus' Umhang vor dem Bauch zu finden sind. Die Gewandbildung bei Cäcilia ist insgesamt viel feiner und der Stoff erscheint dünner. Besonders deutlich sieht man den Unterschied bei ähnlichen Motiven wie dem Zickzack-Saum von Cäcilias Schleier. Dieses Motiv findet man auch an der Seite der Muttergottes, auf der sie das Kind hält. Hier ist der Saum sanfter gewellt und der Stoff großflächiger.

Das Gesicht der Maria zeigt Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu dem der heiligen Cäcilia (Abb. 62): Dabei darf man aber auch nicht den kleineren Maßstab der Chorschranken außer acht lassen, die sicher manche Vereinfachung bedingt. Die Kopfform ist ebenfalls ein längliches Oval, wobei bei Maria der Bereich an den Wangenknochen breiter wirkt, da sich das Gesicht zu den Schläfen hin stärker verschmälert. Sie ist ein wenig pausbackiger und das Kinn ist deutlich kürzer. Das Gesicht wölbt sich stärker nach vorne, ist also plastischer. Die Münder ähneln sich dagegen sehr: Die Form der Lippen und des Philtrums scheinen trotz der Beschädigungen bei Cäcilia nahezu identisch zu sein. Über die Ausbildung der Nase bei Cäcilia läßt sich nicht mehr viel sagen, außer daß sie im Vergleich zu der der Maria etwas kürzer und insgesamt kleiner ist. Aufgrund der Beschädigungen bei der Cäcilia lassen sich nur schwer eindeutige Aussagen über die Augenpartie machen: Bei beiden Figuren sind die Augen im Verhältnis zum Gesicht sehr groß. Bei Maria hängen die äußeren Augenwinkel weiter herunter als bei Cäcilia. Bei beiden sind die Augen spindelförmig und von flachen Wülsten, die die Lider bezeichnen, begrenzt. Während bei Cäcilia das Unter- vom Oberlid überschnitten wird, ist dies bei der Maria nicht der Fall. Bei beiden Frauen endet das Oberlid oben in einer scharfen Falte, über der nach einem konkaven Bereich die gratartigen Brauenbögen ansetzen. Die Linien, die bei Cäcilia den Rand des Tränensackes bezeichnen,

[653] Dieses Motiv findet man unter anderem auch bei Wandmalereien der Benediktuskapelle der Abtei Brauweiler wieder.

sind bei Maria nicht vorhanden. Die grob eingemeißelten Pupillen bei der Muttergottes sind offensichtlich eine spätere Zutat. Das Gesicht Mariens wirkt insgesamt ausdrucksärmer, was hauptsächlich an den fehlenden Pupillen liegt, aber auch durch die teigige Gesichtsausformung bedingt ist. Trotzdem lassen sich deutliche Übereinstimmungen in einzelnen Elementen wie Mund und Augen nicht verleugnen.

Vergleicht man das Gesicht der Muttergottes (Abb. 110) mit jenem des Valerianus (Abb. 63), fällt insbesondere der deutliche Unterschied bei den Brauen auf, die bei jenem über dem ebenfalls gratartigen Nasenrücken zusammenlaufen und einen ernsten Ausdruck hervorrufen. Das Gesicht Mariens hat dagegen keinen bestimmten Ausdruck. Ganz ähnlich ist jedoch das weite Hochziehen der Brauenbögen und die hängenden Augenwinkel beider Figuren.

Rechts der thronenden Madonna befindet sich die Verkündigung an die Hirten, wobei nur dem einen Hirten die Geburt Christi durch den Engel verkündet wird (Abb. 111). Der zweite Hirte unter der anderen Arkade hat außer seiner Laufrichtung nicht viel mit der Szene links von ihm zu tun. Wichtig ist in unserem Zusammenhang die Verbindung der Figuren durch Blicke. Der linke Hirte beschattet seine Augen und blickt nach oben zum Engel, der wiederum ihn ansieht und auf die Madonna verweist. Bezeichnenderweise sehen auch die Tiere des linken Hirten zum Engel, während die Schafe des rechten grasen. Körper- und Gewandbildung der Hirten ist mit jener der Heiligen Drei Könige nahezu identisch.

Von besonderem Interesse ist in unserem Zusammenhang aber der Engel, der ja wie jener des Kölner Reliefs als Halbfigur von schräg oben angeflogen kommt (Abb. 65). Auch hier hat der Engel einen seiner Flügel ausgebreitet. Abgesehen davon ist die Form der Flügel sehr ähnlich, und der vom Engel aus gesehen obere Rand der Flügel wiederholt die Form des Nimbus. Nimbus und Flügel sind nun aber näher zusammengerückt. Die Federn der Flügel erinnern stark an jene des Kölner Engels, sie bestehen aus kurzen, gerundeten und aus langen, spitz zulaufenden Formen. Allerdings gibt es bei dem Gustorfer Engel nur eine Reihe kurzer Federn am oberen Flügelrand, während es bei dem Kölner zwei sind. Beim Grad der Körperneigung gibt es zwischen den Engeln einen klaren Unterschied: Der Gustorfer kommt annähernd waagerecht geflogen, während der Kölner sehr viel steiler und zudem von der anderen Seite herankommt. Dies ist aber weniger ein stilistisch als ein kompositorisch begründeter Unterschied: Hätte der Engel des Cäcilientympanons die Flügel ausgebreitet und würde er zudem waagerecht fliegen, würde er den strengen dreieckigen Aufbau der Szene empfindlich stören, und zudem das Hauptaugenmerk, das in der jetzigen Form auf Cäcilia liegt, auf sich selbst ziehen. Der Engel der Chorschranken ist in fast frontaler Ansicht gezeigt, der des Tympanons dagegen im Profil, wodurch er erheblich plastischer wird. Die Gewandbildung des Engels von den Schranken mit den flächigen, platten Falten ist mit jener

des Christuskindes vergleichbar (Abb. 110-111). Hier taucht wieder das Motiv der u-förmigen Schlinge auf, welches auch bei dem Kölner Engel am linken Unterarm zu finden ist. Mit diesem gemeinsam hat der Engel aus Gustorf, daß sein Gewand relativ unberührt von der Schwerkraft fällt. Insgesamt kann man also sagen, daß, wie bei dem Vergleich des Gesichtes der Maria mit der Cäcilias, auch bei den Engeln einzelne Detailmotive übereinstimmen, deren spezifische Ausformung aber leicht variiert.

Das zentrale Motiv der mittleren Chorschranke ist die Figur des thronenden Christus, der seine Rechte segnend erhoben hat, und der in der Linken das Buch des Lebens hält (Abb. 113). Der Heiland ist durch eine Kleeblattbogenarkade und seinen Kreuznimbus ausgezeichnet.[654] In den Zwickeln des Bogens befinden sich in je einem Tondo die in typischer Weise als Halbfiguren dargestellten Sol und Luna (Abb. 113-114). Der Thron Christi gleicht jenem der Maria, es ist eine wenig tiefe Bank, mit einem nach vorne abgeschrägtem Fußsockel. Christus unterscheidet sich in seiner Körperhaftigkeit von anderen Figuren der Chorschranken. Insbesondere sein Oberkörper und sein rechter Arm sowie das rechte Bein wirken flacher. Es zeigt sich hier derselbe Unterschied in der Körperauffassung wie zwischen Tiburtius und den anderen Figuren des Kölner Tympanons. Daneben gibt es aber noch eine weitere, frappierende Parallele zu Tiburtius: es sind die Falten, die sich am rechten Unterschenkel Christi zeigen, und die bei Tiburtius an der gleichen Stelle zu finden sind (Abb. 64). Es handelt sich um Falten, die bei Christus durch das Spannen des Gewandes beim Auswärtsstellen des rechten Beines entstehen. Vom Schoß ausgehend verlaufen sie in vier Strängen zu Schienbein und Oberschenkel, wobei sie immer dünner werden. Zwischen den Strängen werden dabei kleinere v-förmige Falten plaziert. Das Motiv der wulstigen Falten an den Beinen des Tiburtius ist hier also fast wörtlich wiederholt. Dabei sind die Gewandfalten bei der Kölner Skulptur schematischer, indem nämlich ein Faltenstrang immer aus jeweils vier Einzelfalten gebildet wird, während es bei dem Christus oben drei und bei den unteren zwei Bündeln je fünf Falten sind. Neben den drei großen Faltensträngen gibt es bei Tiburtius' rechtem Bein noch einen kürzeren am Oberschenkel. Auch beim Gustorfer Christus (Abb. 113) finden wir diese Falten, hier sind es aber solche, die durch das Hängen des Obergewandes entstehen und sich ganz organisch am Oberschenkel stauchen. Die Falten beim Gustorfer Christus verlaufen um Schienbein und Knie herum, während das Faltenmotiv bei Tiburtius appliziert wirkt, und auch nicht um das Bein herumläuft. Bei Christus wird der Faltenverlauf durch die Haltung bedingt, bei Tiburtius haben die V-Falten eher ornamentalen

[654] Die anderen Kleeblattbögen über den Königen und dem Engel am Grabe bezeichneten das Ende der linken, bzw. rechten Chorschranke.

Charakter. Dies erklärt auch die schematische Wiederholung des Motivs am zurückgesetzten Bein von Tiburtius.

Es scheint mir deutlich zu sein, daß es sich bei der Gewandbildung des Tiburtius in diesem Bereich um eine Motivübernahme von dem Christus der Chorschranken handelt. Die Falten bei Tiburtius sind in ihrer Gleichförmigkeit viel schematischer, zudem ist das Verwenden des obersten kurzen Faltenbündels ein recht deutliches Zeichen des Nachahmens eines Motivs, das aber nicht richtig verstanden wurde. Merkwürdig ist auf dem Kölner Tympanon auch, daß dieses auffällige Motiv explizit nur bei Tiburtius auftaucht, und zwar an beiden Beinen, während bei Valerianus (Abb. 63) der Faltenverlauf am linken vorgestellten Bein ganz anders gelöst ist.[655]

Abgesehen von diesem Faltenmotiv unterscheidet sich die Gewandbildung des Christus doch in einigen Punkten von der des Tiburtius, die aber wiederum typisch für die Gewandbildung bei den anderen Figuren der Chorschranken sind: Der Oberkörper Jesu wird der rechten Seite von den flachen, schlingenförmigen Falten bedeckt, die auch schon bei dem Christuskind und dem Engel auftauchten. Das Schema wird ebenfalls bei den drei erhaltenen Aposteln übernommen (Abb. 112 und 115). Dieses Schlingenmotiv findet sich, wie zuvor beschrieben, bei den Assistenzfiguren und dem Engel des Cäcilientympanons wieder. Bei Tiburtius zum Beispiel ist aber die große Mantelschlinge vom linken Arm des Christus zu einem spitzovalen Faltensäckchen reduziert. Ein anderes Motiv ist ebenfalls typisch für die Chorschrankenfiguren: Neben dem linken Bein des Gottessohnes verlaufen einige wulstige Falten, deren Saum locker mäandert, wobei der Unterschenkel nur von wenigen, sehr flachen Falten betont wird (Abb. 113). Dieses Motiv findet man mit Ausnahme des nicht zu benennenden Apostels bei allen anderen Schrankenfiguren. Auch bei den Assistenzfiguren des Kölner Reliefs gibt es jene Betonung der Beine durch seitliche Falten einerseits, und das glatte Spannen des Stoffes über die Schenkel andererseits (Abb. 58). Die Form dieser seitlichen Falten ist aber zumindest bei Tiburtius (Abb. 64) viel flacher. Auch die Falten zwischen den Beinen sind bei den Assistenzfiguren völlig andersartig gestaltet.

Das Buch, das Christus hält, weist vier rundliche Vertiefungen auf, die man auch im Nimbus findet, und die vermuten lassen, daß sich dort ehemals Glasflußsteine befanden, die auch für das Kölner Bogenfeld typisch sind. Die Form seiner Augen und der Nase (Abb. 113) erinnert stark an jene der Maria. Auch die Gesichter der anderen Figuren, insbesondere der bärtigen, weisen deutliche Gemeinsamkeiten auf. Der Bart wird an den Wangen und am Kinn zu breiten Strähnen zusammengefaßt, während er auf der Oberlippe, die Rinne zwischen

[655] Allerdings tauchen die schlauchartigen V-Falten in abgewandelter Form dann doch am zurückgestellten Bein des Valerianus auf: Hier läuft allerdings die Gabelung in der Kniekehle zu einer Falte zusammen.

Oberlippe und Nase freilassend, leicht hängend zu den Mundwinkeln hin verläuft. Die Ausbildung der einzelnen Haare durch wenig tiefe Kerben und der Oberlippenbart sind bei der Figur des Tiburtius auf die gleiche Weise gebildet, allerdings ohne das Zusammenfassen der Haare zu Strähnen. Aber auch die Bärte der anderen Figuren der Chorschranken weisen unterschiedliche Motive auf: mal mit (Apostel Paulus, rechter König und älterer Hirte), mal ohne Strähnen (nicht identifizierbarer Apostel und mittlerer König), mal länger und mal kürzer. Die Grundform mit glattem Haar, das an Kinn und Wangen in Form von Kerben herabhängt, und das auf der Oberlippe in der beschriebenen Weise gebildet wird, ist allen Bärtigen der Chorschranken und auch dem Tiburtius gemeinsam. Der oder die Künstler wollten so eine größere Variabilität bei der physiognomischen Darstellung erreichen. Das gescheitelte glatte Haupthaar des Christus erinnert an jenes der Cäcilia (Abb. 62), und wie bei dieser, so sind auch bei Christus die Ohren zum Teil sichtbar. Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper zu groß, der zum Segensgestus erhobene rechte Arm scheint dagegen ein wenig verkümmert: der Oberarm ist zu kurz, der Unterarm zu lang. Die dünne Hand auf dem dünnen Gelenk ähnelt jener des Engels bei dem Hirten. Diese Charakteristika der Christusfigur haben zwar Parallelen bei einigen Schrankenfiguren, es ist jedoch lediglich der Christus, der auf diese Weise hervorgehoben wird.

Die Figuren des Sol und der Luna, der Personifikationen von Tag und Nacht, sind nur unter einem Gesichtspunkt in unserem Zusammenhang interessant: es sind Halbfiguren. Dabei entspricht insbesondere der Körperausschnitt des Sol (Abb. 114) exakt jenem der Cäcilia, die ebenfalls am Ansatz der Oberschenkel abgeschnitten ist.[656] Während die Halbfigur der heiligen Cäcilia ikonographische und kompositorische Gründe hat, ist sie bei den Personifikationen durch die Tondorahmung verursacht.

Die linke Chorschranke mit der Szene am leeren Grab Christi zeigt neben dem Engel drei relativ gleichförmig gestaltete Frauen (Abb. 116-118). Sie variieren zwar leicht in ihren Körperhaltungen, gleichen sich jedoch in der Kleidung, Kopfbedeckung und Gesichtsbildung. Gerade in der Form ihrer Kleider gibt es zwei auffällige Übereinstimmungen mit dem Gewand der heiliger Cäcilia (Abb. 58): Wie auch schon bei den Königen und den Hirten liegt das Gewand oben flach an und lappt an der Hüfte über einen nicht sichtbaren Gürtel. Die Ärmel sind ausgesprochen weit und hängen bis zu den Knien herab. Bei unserer Kölner Heiligen ist der Ärmel aber nicht ganz so weit ausgeschnitten. Der Kragen ist bei Cäcilia verdeckt, so daß wir nicht sehen können, ob auch sie den für die Gustorfer Figuren so typischen geschlitzten Halsausschnitt hat, aber die übrige Ausbildung des Gewandes am Oberkörper ist annähernd identisch. Der Faltenverlauf der Gewänder der Drei Marien ähnelt

jenem bei den Heiligen Drei Königen (Abb. 110) stark, lediglich mit dem Unterschied, daß bei den Frauen das Gewand bis über die Knöchel reicht. Die Gewandfaltenbildung ist wie bei den meisten übrigen Figuren der Schranken relativ flächig, mit Ausnahme der Kerben an den Achseln und Armbeugen, die sich aber auch an anderen Figuren finden. Neben dem jeweils rechten Bein stauen sich drei röhrenartige Falten, während sich zwischen den ansonsten annähernd glatten Beinen spitz zulaufende Schlingfalten bilden. Besonders das rechte Bein ist so in seiner Plastizität stark betont, es erscheint geradezu säulenartig. Diese Hervorhebung der Körperhaftigkeit finden wir ebenfalls bei den Assistenzfiguren des Cäcilientympanons wieder, wenn dort auch die Bildung der Gewandfalten eine ganz andere ist. Neben der Kleidung und der plastischen Gestaltung gibt es noch ein Motiv, daß wir bei der Cäcilia wiederfinden: Es ist das fast völlige Fehlen der weiblichen Brust, die man bei der Kölner Figur auf deren rechter Seite leicht angedeutet findet bei den Gustorfer Frauen weist lediglich die dem Engel am nächsten Stehende (Abb. 118) eine dezente Wölbung an entsprechender Stelle auf.

Die Kopfbedeckung der Frauen, die aus einem um Kopf und Kinn verlaufenden Schleier besteht, ist auf dem Kölner Tympanon ohne Parallelen. Die Gesichter der drei Frauen sind typisch für die Figuren der Chorschranken, und weisen dieselben Unterschiede zum Gesicht der Cäcilia auf, die auch schon bei der Muttergottes festgestellt werden konnten.

Betrachtet man die ganze linke Chorschranke, fällt wieder der Zusammenhalt der Figuren trotz der Trennung durch die Arkaden auf (Abb. 109). Die beiden rechten Marien wenden sich in Haltung und Blick dem Engel zu, der durch die Geste seiner rechten Hand mit den Frauen verbunden wird. Der solchermaßen zwischen den Figuren hergestellte Zusammenhang ist mit jenem der drei Heiligen auf dem Tympanon von St. Cäcilien vergleichbar: Auch hier sind Blick, Körperhaltung und Gestik aufeinander bezogen, wobei die Körperhaltung der Assistenzfiguren leicht variiert. Auch bei den Marien zeichnet sich die Reihung durch Variabilität aus, die verhindert, daß die Szene zu gleichförmig wird.

Die letzte Figur der linken Chorschranke ist die des Engels am Grabe (Abb. 118). Er sitzt auf dem leeren Sarkophag, über dessen Kante ein gewelltes Tuch fällt, und der über die Arkadenbegrenzung hinaus ins Bildfeld der rechts stehenden Frau hinausreicht. Der Sarg bezeichnet die einzige Stelle, in der eine Räumlichkeit durch Überschneidung eines Bildgegenstandes erreicht wird: Der rechte Flügel des Engels befindet sich hinter oder in der offenen Tumba, während der Engel selbst auf und mit den Beinen davor sitzt. Auch die ganz rechts stehende Frau überschneidet die Tumba im Beinbereich. Von einer Darstellung von Tiefe kann man hier aber ebensowenig sprechen wie beim Tympanon von St. Cäcilien.

[656] Daneben findet sich in dem überlappenden Gewand eine weitere Parallele.

Das Gewand des Engels ist mit jenem des Christus nahezu identisch, und auch das markante Motiv der V-Falten am Unterschenkel taucht wieder auf, nun allerdings mit lediglich zwei Faltensträngen. Während beim Christus die perspektivische Verkürzung des rechten Oberschenkels nicht sehr gelungen ist, sondern das Bein einfach nur flächig zur Seite gestellt wirkt, ist dies beim Engel besser gelöst. Die Gliedmaßen sind von größerer Plastizität. Das hat sicher auch damit zu tun, daß der Engel, im Gegensatz zu der Figur Jesu (Abb. 113), nicht ganz frontal sitzt. Die Flügel sind wie die des Engel der Verkündigung an die Hirten gestaltet (Abb. 111), nun aber in jener Weise angelegt, wie sie es auch auf dem Kölner Cäcilienrelief (Abb. 58) sind. Die übrige Gewandbildung, das Gesicht und das Haar mit den Buckellocken unterscheiden sich im Stil nicht von den anderen Figuren der Chorschranken.

Fassen wir nochmals die wichtigsten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Figuren der beiden Reliefs zusammen: Es fällt die Wiederholung ganz bestimmter Motive im Cäcilienrelief auf, die aber im Detail gesehen doch unterschiedlich zu jenen der Chorschranken gestaltet wurden. Das ist insbesondere bei den Gewändern der Fall, vor allem bei der Bildung der Faltenformen. Diese sind bei dem Tympanon reicher und von größerer Verschiedenheit innerhalb und unterhalb der Relieffiguren. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die markanten Falten am Bein des Christus und des Engels der Chorschranken, die zweifelsohne als Motiv bei der Figur des Tiburtius übernommen wurden. Auch die Gesichter weisen bei der Ausbildung einzelner Elemente Übereinstimmungen auf, wobei es aber auch hier Unterschiede im Detail gibt. Das Gleiche gilt für die Haare und Bärte. Reliefauffassung und Plastizität der Figuren sind bei beiden Werken vergleichbar, letztere wurde in Köln noch gesteigert. Ein Grundmotiv der Chorschranken ist die Variierung und Steigerung ansonsten gleichartiger Elemente. Dies ist zum Beispiel bei den Heiligen Drei Königen und den drei Frauen am Grabe der Fall. Obwohl auf dem Tympanon von St. Cäcilien die Gleichartigkeit in der Kleidung und Körperhaltung von Valerianus und Tiburtius durch das Diktat der Symmetrie verursacht wird, kann man auch hier diese Variabilität innerhalb annähernd Gleichartigem feststellen. Ruft man sich neben diesen Einzelmotiven, die zu Beginn des Vergleichs festgestellten Übereinstimmungen ins Gedächtnis, wie die Tatsache, daß relativ viel Reliefgrund zwischen den Figuren sichtbar bleibt, daß es Parallelen von Körperhaltung und Bildfeldbegrenzung gibt, daß die bedeutenderen Figuren in einem größeren Maßstab gehalten sind, daß es Verbindungen der Figuren durch Körperhaltung, Blicke und Gesten gibt, daß alle auf abgeschrägten Sockelflächen mit gerader Vorderkante stehen und daß viele eine Hand erhoben haben, während die andere etwas festhält, so ist der enge Zusammenhang beider Reliefs unverkennbar.

Ebenso deutlich ist, daß die Chorschranken vorbildhaft für das Tympanon sind: Der oder die Meister des Cäcilientympanons verraten sich insbesondere bei der falsch verstandenen Motivübernahme der Falten am Bein des Tiburtius.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß das Tympanon von St. Cäcilien eine spätere Arbeit der gleichen Werkstatt[657] ist, die auch für die Gustorfer Chorschranken verantwortlich zeichnete. Darauf weisen nicht nur die Motivübernahmen, sondern auch die Steigerung der Plastizität und die Verwendung neuer Motive, wie das Aufflattern des Mantels von Valerianus, hin. Zudem gibt es bei dem Kölner Relief eine deutliche Zunahme an schmückenden Elementen, wie die Muschelnimben, die blütenartigen Fibeln und der Rautenschmuck an Schuhen und Borten der Assistenzfiguren.

6.7.1 Die Gustorfer Chorschranken und das Tympanon von St. Cäcilien. Eine Händescheidung

Die Frage, ob wir es bei den beiden Reliefs mit einem Meister zu tun haben, der sich lediglich weiterentwickelt hat, oder mit mehreren Meistern, ist schwerer zu beantworten als die Frage nach der relativen Chronologie. Zunächst einmal muß geklärt werden, ob die Figuren innerhalb der beiden Werke überhaupt von ein und demselben Meister stammen.

Die Figuren der Chorschranken machen stilistisch einen sehr geschlossenen Eindruck (Abb. 109). Für jedes Motiv lassen sich an einer anderen Figur Parallelen finden. Auch wenn die Hände einzelner Figuren im Verhältnis manchmal zu groß oder zu klein erscheinen, sind sie doch in der Gestaltung ähnlich. Obwohl die Figur des Christus weniger plastisch ist, und auch die Extremitäten proportional nicht ganz richtig sind, so bestehen doch in Gewand, Gesicht und Haaren überaus enge Zusammenhänge zu den übrigen Relieffiguren. Ich kann diese Figur

[657] Der Vorstellung der *Werkstatt* ist für die Bildhauerei des 12. Jahrhunderts in Köln vor allem durch Walter Bader (Bader 1937, 194ff) geprägt, der den Begriff der *Brauweiler Kreuzgangswerkstatt* etablierte. Bereits Paul Clemen (Clemen 1903, 3) hatte bezüglich der Kölner Bauplastiken von einer „ausgedehnten Schule“ gesprochen und Johannes Klein (Klein 1916, 25) vermutete, daß der Bildhauer des Tympanons von St. Pantaleon auch in Brauweiler gearbeitet hatte. Hier spielt sicher noch die Vorstellung einer *Schule von St. Pantaleon* eine Rolle, die Buchmalerei, Goldschmiedekunst und Bildhauerei umfaßt haben soll. Bader wandte sich dagegen von der Annahme ab, daß die bauplastischen Arbeiten – und hierbei bezieht er sich vorwiegend auf Kapitelle – von kunsthandwerklich tätigen Ordensbrüdern geschaffen wurden. Brigitte Kaelble (Kaelble 1995, 39ff) schreibt der Brauweiler Werkstatt später fast alle im 12. Jahrhundert im Kölner Raum entstandenen Bauplastiken zu. Über die Organisation und Größe einer solchen Werkstatt äußert sich die Autorin jedoch nicht. Durch die von ihr vorgenommenen Händescheidungen kommt sie aber auf eine Vielzahl von Mitarbeitern, bei der kleinste Motivabweichungen fast immer als Handschrift eines anderen Meisters identifiziert werden. Uwe Bathe (Bathe 2003, 150f) weist darauf hin, daß wir über die betrieblichen Strukturen der Bildhauerwerkstatt in Brauweiler ebensowenig unterrichtet sind, wie über die der Bautrupps.
Anhand der Händescheidung wird sich zeigen, daß man es in Köln mit sehr viel weniger Bildhauern zu tun hat als Kaelble annimmt. Wenn hier in Anlehnung an die Forschungstradition von *Werkstatt* gesprochen wird, so muß man vielmehr von einem Meister mit vielleicht einem – oder im Fall des Tympanons von St. Pantaleon zwei – Mitarbeiten ausgehen.

daher nicht sicher einem anderen Meister zuschreiben, wobei die Möglichkeit aber nicht völlig von der Hand gewiesen werden kann. Es ist jedoch bei dem Umfang der Figurenanlage nicht auszuschließen, daß mehrere Personen an den Chorschranken tätig waren, die eventuell auf verschiedene Aufgabengebiete wie etwa das Gesicht, die Hände, oder die Gewänder spezialisiert waren.

Brigitte Kaelble unterscheidet dagegen anhand von Kopf- und Gesichtsformen drei Meister: Einen des thronenden Christus (Abb. 113), einen des Johannes (Abb. 115) und einen des ersten der Könige (Abb. 110), denen sie entsprechende Figuren von den Kapitellen der Brauweiler Benediktuskapelle zuordnet. Welche der übrigen Schrankenfiguren sie drei angenommenen Meistern zuschreibt, bleibt allerdings unklar.[658]

Beim Tympanon der heiligen Cäcilia gibt es unter den Figuren größere Unterschiede (Abb. 58). Besonders die Gewandfalten zeichnen sich durch motivische Vielfalt aus. So sind etwa die Falten, die sich zwischen den Beinen der beiden männlichen Heiligen befinden, bei Valerianus weniger schematisch als bei seinem Bruder: Während bei Tiburtius (Abb. 64) die Falten von oben bis unten relativ gerade durchgehen, spalten sie sich bei Valerianus (Abb. 63) oberhalb des Saumbandes auf und bilden scharfkantigere, flächigere Dreiecksformen aus. Entsprechend ist der Gewandsaum hier weniger eng gefältelt, sondern flattert unregelmäßiger zwischen den Beinen. Bei beiden finden wir allerdings die eingedrückte Ω-Form am Saum. Gemeinsam ist ihnen, daß das Gewand durch die starr aufgelegte Borte zusammengefaßt wird. Identisch ist ebenfalls die Übernahme des Gustorfer Motivs der flachen, schlaufenartigen Falten, die sich auf dem Umhang vor dem Bauch und jeweils einem Ärmel des tunikaähnlichen Gewandes abzeichnen. Das Motiv der V-Falten vom Gustorfer Christus und dem Engel wird nur bei Tiburtius recht genau übernommen. In abgewandelter Form taucht es allerdings auch bei seinem Bruder und bei dem Engel des Cäcilientympanons wieder auf. Der rechte Arm des Valerianus wirkt gedrungener als die Arme der übrigen Tympanonfiguren, so ist insbesondere sein Oberarm gegenüber dem Unterarm zu kurz. Der enge Zusammenhang der Gesichter ist bereits bei der Beschreibung ausführlich erläutert worden. Der einzige prinzipielle Unterschied zwischen den Brüdern ist hier der durchgehende Brauenbogen. Es muß sich aber deswegen nicht um einen anderen Meister handeln, denn schließlich wird hier lediglich ein anderer Ausdruck erreicht. Die Einzelformen der Physiognomie sind bei allen Figuren des Bogenfelds von einer großen Ähnlichkeit. Die Behandlung der Kopfhaare unterscheidet sich im Detail auffällig voneinander: Während bei Tiburtius sich die Haare bereits auf dem Oberkopf zu wellenförmigen Strähnen bündeln, teilen sich die etwas unregelmäßiger gelegten Haare bei Tiburtius erst kurz oberhalb der

Buckellocken auf. Diese sind zudem etwas anders geformt: Bei Valerianus sind die Löckchen sorgfältig Haar für Haar eingerollt, bei Tiburtius sind sie kugeliger und weniger exakt ausgearbeitet. Der deutlichste Unterschied der Tiburtiusfigur zu den anderen Personen ist die Tatsache, daß sein Körper weniger plastisch ist, und insbesondere an den Gliedmaßen ein wenig flach wirkt. Er ähnelt also insofern dem Christus der Chorschranken, wobei wir auch hier das Problem haben, daß es eigentlich mehr Übereinstimmungen mit den anderen Figuren gibt als Unterschiede.

Aufgrund der Körperauffassung und der expliziten Übernahme des Faltenmotivs aus Gustorf, das ja gerade bei den übrigen Figuren abgewandelt wurde, vermute ich bei Tiburtius (Abb.64), zumindest was den Körper und die Haare angeht, die Mitwirkung eines anderen Meisters, der in einer deutlichen Abhängigkeit zum Gustorfer Meister steht.

Das Gesicht des Engels (Abb. 65) hat noch am meisten Ähnlichkeiten mit dem des Valerianus (Abb. 63). Die Haare der Buckellocken drehen sich bei beiden alle gegen den Uhrzeigersinn, bei Tiburtius auf seiner linken Kopfseite mit diesem, auf seiner rechten dagegen. Die wulstigen Gewandfalten des Engels, die sich an seinem linken Arm bilden, haben am ehesten noch eine Parallele in den Falten am rechten Unterschenkel des Valerianus. Auch in der plastischen Auffassung gleichen die Figuren einander. Ich vermute daher, daß man zumindest für diese beiden Figuren denselben Meister annehmen kann.

Am schwierigsten ist eine Händescheidung bei der Figur der Cäcilia vorzunehmen (Abb. 58 und 62). Aufgrund ihrer Körperhaltung und ihrer Darstellung als Halbfigur unterscheidet sich ihre Gewandbildung von der der übrigen Figuren: Die Falten sind feiner und weniger wulstig, der Stoff wirkt dünner, wobei der Faltenverlauf nicht den ornamentalen Charakter hat, wie er zum Teil bei den Assistenzfiguren beobachtet werden kann. Dennoch taucht auch hier ansatzweise das Motiv der ineinandergestellten v-förmigen Falten auf, und zwar unterhalb der Überlappung des Gewandes. Am Saum des Ärmels ihres weiten Übergewandes findet sich zudem ein Stück Stoff in Form eines länglichen Dreiecks, das man auch bei Valerianus' rechtem Ärmel und bei Tiburtius' linkem erkennt. Auch die Plastizität des Körpers, die Gesichts- und Haarbildung ist dagegen aufs Engste mit der ihres Verlobten und des Engels verwandt (Abb. 59). Ich vermute daher, daß die Figur demselben Meister wie die des Valerianus und des Engels zuzuordnen ist, und daß der Grund für die Unterschiede im Gewand in einer absichtlich anderen Charakterisierung der weiblichen Heiligen liegt.

Hans Püttmann kommt, ohne auf Details einzugehen, bei der Händescheidung zu einem anderen Ergebnis: Er vermutet, daß der Gustorfer Meister auch die Figuren der Cäcilia und des Tiburtius geschaffen hat, und möglicherweise auch die des Christus vom Tympanon von

[658] Kaelble 1995, 58.

St. Pantaleon. Für die anderen Figuren nimmt er jeweils verschiedene Schüler des Hauptmeisters an.[659]

Kommen wir nun zur ursprünglichen Fragestellung zurück, ob die Gustorfer Chorschranken und das Tympanon von einer Hand sind, oder ob lediglich ein Werkstattzusammenhang besteht. Bei dem zuvor gemachten Vergleich ist eine Vielzahl an Übereinstimmungen festgestellt worden, die sich vor allem in Motivübernahmen zeigen. Andererseits weist das Cäcilientympanon ganz eigenwillige Formen auf, die sich nicht aus den Gustorfer Reliefs erklären lassen, wie etwa das eigenartige Zusammenfassen mit einem Saumband der so steif parallel zu den Unterschenkeln verlaufenden Falten der Assistenzfiguren. Das schließt aber einen gemeinsamen Meister nicht aus.

Betrachtet man die Art und Weise, wie einzelne Formen übernommen wurden, so stellt man jedoch fest, daß sie nicht von der gleichen Hand sein können: Die Gesichter der Figuren des Tympanons verwenden gewissermaßen das gleiche Vokabular wie die der Chorschranken, der Satzbau ist jedoch ein anderer. Obwohl in den Einzelformen der Physiognomie weitgehende Übereinstimmung herrscht, ist das Ergebnis doch ein ganz anderes. Die Gesichter der Figuren der Chorschranken haben alle denselben gleichgültigen Ausdruck. Der Gesichtsausdruck der Tympanonfiguren ist individueller, obwohl auch hier unter den Figuren in der Formung von Nase, Augen und Mund eine große Ähnlichkeit besteht. Noch klarer wird die Annahme zwei verschiedener Meister, wenn man bedenkt, daß zwar die Form von Augen und Mündern, aber nicht die der Nasen und des gesamten Gesichts übernommen wurde. Es ist unwahrscheinlich, daß sich der Stil eines Meisters nur in bestimmten Details weiterentwickelt, in anderen dagegen stagniert. Auch ein anderes Indiz spricht gegen die Annahme desselben Meisters für beide Werke: Es ist ausgerechnet jenes Faltenmotiv, daß die beiden Reliefs so eng aneinander bindet, nämlich das der V-Falten bei der Christusfigur und dem Engel, bzw. bei Tiburtius. Wie schon oben gezeigt wurde, hat der Meister des Tympanons dieses Faltenmotiv kopiert, aber eigentlich nicht richtig verstanden. Das zeigt sich in der Schematisierung der Falten, die auch nicht mehr um das Bein herumgeführt werden. Insbesondere wird es aber auch im oberen, kleinen Strang der vier V-Faltenstränge deutlich, der beim Christus durch die Stauchung des Gewandes durch das Sitzen herrührt, während bei Tiburtius diese Falten ihren Sinn völlig verloren haben.

Der stilistische Vergleich der Gustorfer Chorschranken mit dem Tympanon von St. Cäcilien hat gezeigt, daß die Schrankenreliefs vor dem Tympanon entstanden sind. Weiterhin wurde deutlich, daß es einen unverkennbaren Werkstattzusammenhang gibt, wobei die Annahme eines Meisters für beide Werke zurückzuweisen ist.

[659] Püttmann 1950, 125f.

7 Das Tympanon von St. Pantaleon

7.1 Rezeptionsgeschichte

Viele der Autoren, die sich mit den zuvor behandelten Werken befassen, haben sich gleichfalls dem Tympanon von St. Pantaleon gewidmet (Abb. 119).[660] Um Wiederholungen zu vermeiden, sei auf die Kapitel zur Rezeptionsgeschichte der Siegburger Madonna und des Tympanons von St. Cäcilien verwiesen.[661] Im folgenden wird Literatur, soweit sie schon zuvor ausführlicher erwähnt wurde, verkürzt wiedergegeben.

Frühe schriftlichen Überlieferung zum Tympanon von St. Pantaleon stammen vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Aus ihnen läßt sich recht eindeutig schließen, daß das Tympanon vom Portal des Nordquerhauses von St. Pantaleon stammt, das ursprünglich zum Südflügel des Kreuzgangs führte.[662] Mit dem Abriß des Kreuzgangs 1820 gelangte das Relief in die Sammlung Wallraf und kam über das Kunstgewerbemuseum ins Museum Schnütgen.[663]

Wie beim Tympanon von St. Cäcilien geht es in der älteren Literatur um die grobe zeitliche Einordnung[664] und das Aufzeigen von Stilzusammenhängen innerhalb der Kölner Arbeiten der Steinbildhauerei, aber auch mit Goldschmiedearbeiten und Elfenbeinen.

Max Creutz stellt 1915 bei seinen Studien zur Plastik der romanischen Zeit eine stilistische Verbindung der bekannten Kölner Kunstwerke der Steinplastik her, ohne jedoch die Merkmale dieser Gruppe zu benennen.[665] Daneben konstatiert er einen Verbindung zu rheinischen Schreinen, für die er ebenfalls eine Werkstatt in St. Pantaleon annimmt. In Ermangelung erhaltener Figuren auf den Schreinen vergleicht er die Gravierungen:

> „Die strenge Haltung der Gestalten, der einfache Linienfluß der Falten, die vollendet herausgearbeiteten Gliedmaßen sind Elemente, die sich nun gleichzeitig auch in der monumentalen Steinplastik wiederfinden.[666]

---

[660] Kugler 1854, 257 - Creutz 1915, 21 f u. Abb.1 - Clemen 1916, 788f - Klein 1916, 4ff - Beenken 1923, 134f u. Abb.9 (Taf.53) - Panofsky 1924, 118 u. Taf.53 - Beenken 1924, 178 - Rathgens 1980 (1929), 122f u. Fig. 75 - Witte 1932, 43f - Pinder 1935, 286f u. Abb.108 - Bader 1937, 199f - Püttmann 1950, 107ff - Schnitzler 1956, 21f, Nr. 36 - Mühlberg 1962, 52, 56 und Abb.20 - Haussherr 1973, 400 - Legner 1975, 219ff u. Abb. F4 - Rademacher 1975, 248ff u. Abb.211 - Budde 1979: 62ff, Abb.106, 107 - Legner 1982, 41 und Abb. 177 - Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 198, Abb. 6 und 304, E 81 - Legner 1991, 215f u. Abb.150, 151 – Sauer 1993, 188ff - Kaelble 1995, 46ff u. Abb.40-42 - Williamson 1997 (1995), 68 und Abb.10.

[661] Kap. 5.1 und 6.1.

[662] Zudem stimmen die Abmessungen des Tympanons mit dem Bogenfeld überein.

[663] Püttmann 1950, 107ff führt ausführlich die Quellen des 19. Jahrhunderts auf.

[664] Einen Anhaltspunkt bietet der Anbau der Seitenschiffe nach der Mitte des 12. Jahrhunderts. Vorgeschlagene Datierungen sind: Clemen 1916, 788: drittes Viertel 12. Jahrhundert - Klein 1916, 11: Anfang der 1180er Jahre - Beenken 1923, 134: um 1180 - Panofsky 1924, 118: etwa 1180/85 - Beenken 1924, 178: um 1180 - Rathgens 1980 (1929), 123: um 1170-1180 - Witte 1932, 44: zwischen 1170 und 1180 - Pinder 1935, 286: um 1180 - Bader 1937, 200: um 1170 - Püttmann 1950, 124: zwischen 1160 und 1170 - Schnitzler 1956, 21: um 1170 - Beseler 1960,120: um 1150-1160 - Mühlberg 1962, 52: um 1160 - Legner 1975, 221: um 1160-1170 - Rademacher 1975, 250: um 1160 - Budde 1979, 63: zwischen 1170 und 1175 - Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 304, E 81: drittes Viertel 12. Jahrhundert - Legner 1991, 215: um 1170 - Kaelble 1995,58: nach 1170/74 - Williamson 1997 (1995), 68: ca. 1160-1170.

[665] Creutz 1915.

[666] Ebd., 22.

Überdies verweist der Autor auf das Fragment mit einer Christusfigur im Schnütgen-Museum, das in der Nachfolge des Christus vom Tympanon stehe.

Bereits 1916 beschäftigt sich Paul Clemen erstmals mit der romanischen Wandmalerei in den Rheinlanden und ihren Bezügen zu anderen Gattungen.[667] Er attestiert dabei dem Tympanon von St. Pantaleon gegenüber dem von St. Cäcilien einen „wesentlich entwickelteren Stil“[668] und datiert das Relief aufgrund der baulichen Zusammenhänge ins dritte Viertel des 12. Jahrhunderts.

Gerade beim Tympanon von St. Pantaleon mit seiner abgewandelten Deësis-Darstellung spielt „Byzanz“ in der Literatur eine wichtige Rolle. Hierbei zeigen sich die sehr disparaten Auffassungen von byzantinischer Kunst: Zum einen wird Byzanz mit Erstarrung und Schematisierung gleichgesetzt, zum anderen vermeint man in ihr das Weiterleben antiken und damit naturalistischen Formenguts zu erkennen. Auch wird „Byzanz“ immer wieder für Detailmotive herangezogen, selten aber für das gesamte Objekt. Die Autoren vermeiden dabei zumeist die Benennung konkreter Vorbilder, ebenso wie die Frage, wie man sich den Vorgang dieses Stiltransfers vorstellen könnte.

Johannes Klein nimmt 1916 das Tympanon als Ausgangspunkt für seine Abhandlung zur romanischen Plastik des Niederrheins und ordnet es einer Gruppe von Werken rein kölnischen Charakters zu, die er von einer „Maasschule“ absetzt.[669] Dabei kommt er zu dem Ergebnis, daß sich „der Stil des Pantaleonreliefs vollständig aus der Kleinkunst ableiten läßt [...]“,[670] wobei er alles Starre und Schematische daraus herleitet. Das Vorbild für die bewegteren Teile der Gewänder und einige Gesten findet er dagegen in der byzantinischen Kunst. Dieser byzantinische Einfluß mache sich auch in der romanischen Wandmalerei bemerkbar, die zugleich die Vermittlerin dieser Motive zur Bildhauerei gewesen sei.[671]

Hermann Beenken sieht 1923 die Plastik des Niederrheins in der Nachfolge der Elfenbeinkunst und nennt als Beispiel die sogenannte gestichelte Elfenbeingruppe, die seither als Vorbild für die Steinplastik durch die Literatur geistert.[672] Zugleich hält er gattungsübergreifende Stilvergleiche für problematisch, da die Motive oft auf einen byzantinischen „Grundton“ zurückgehen. Beenken unterscheidet zwischen „bildplastischen“ und „bauplastischen“ Skulpturen, wobei Erstere von der Kleinkunst abgeleitet werden könne, Zweitere von der Architektur, und somit eigentlich nur diese als Bauplastik bezeichnet

[667] Clemen 1916.
[668] Ebd., 789.
[669] Klein 1916, 4ff.
[670] Ebd., 13.
[671] Ebd., 11. Sich Clemen anschließend, verweist Klein auf motivische Übereinstimmungen mit der Deckenmalerei im Kapitelsaal in Brauweiler und datiert das Tympanon in den Anfang der 1180er Jahre.
[672] Beenken 1923, 125ff.

werden dürfte. Entsprechend charakterisiert er die Skulpturen als „malerisch“ oder „tektonisch.“ Der Autor vergleicht das Tympanon von St. Pantaleon mit den Gustorfer Chorschranken und der Siegburger Madonna.[673] Die Chorschranken seien zwar plastischer, beim Tympanon bestehe jedoch ein engeres und spannungsvolleres Verhältnis von Gewand und Körper, was das Werk als das fortschrittlichere ausweise.

In seiner Abhandlung über die frühe mittelalterliche Plastik Deutschlands zeigt Erwin Panofsky[674] Stilunterschiede zwischen den Figuren des Tympanons auf, die er auf die Unterschiedlichkeit der benutzten Vorbilder zurückführt. Die seitlichen Figuren bezeichnet er als schematisch und hält sie somit für „stark byzantinisierend.“[675] Mit der Datierung „etwa 1180/55“[676] schließt er sich Beenken an.

Fritz Witte geht in seinem Katalogtext zur Jahrtausend-Ausstellung in Köln von 1932 von einer linearen Entwicklung der erhaltenen Kölner Reliefs aus.[677] Den Christus des Tympanons erklärt er durch die Bewegung, plastische Durchbildung und Gewandbehandlung zur fortschrittlichsten Figur. Bei der „Gestalt der Madonna [meint man] erneut byzantinische Elfenbein- oder Treibarbeiten als Vorbild annehmen zu müssen.“[678]

1935 Wilhelm Pinder bezeichnet die Kölner Tympana als spätarchaisch und hält sie erstmals französischen Formen gegenüber:

> [...] unsere Bogenfelder, so das von St. Pantaleon in Köln, beherbergen in ganz anderem Maße als Frankreich auch die Vorformen der Statue. Sie erzählen weniger, sie bergen dafür die keimende Monumentalität der Standfigur.[679]

In seiner Dissertation über das Tympanon von St. Cäcilien faßt Hans Püttmann die Quellenlage zum Tympanon von St. Pantaleon zusammen.[680] Er untersucht die Gemeinsamkeiten der beiden Tympana und bestätigt den engen Werkstattzusammenhang, den er anhand von Material,[681] Reliefauffassung, Gewandbehandlung und Detailformen glaubhaft macht. Dabei erkennt er gleichermaßen die Qualitätsunterschiede, aus denen er eine etwas spätere Erschaffung des Pantaleonreliefs folgert. Im Gegensatz zur älteren Literatur datiert Püttmann die Tympana in das Jahrzehnt zwischen 1160 und 1170.[682]

---

[673] Ebd., 131ff.
[674] Panofsky 1924.
[675] Ebd., 18.
[676] Ebd..
[677] Witte 1932, 43ff.
[678] Ebd., 44.
[679] Pinder 1935, 286f
[680] Püttmann 1950, 107ff.
[681] Anhand von Bearbeitungsspuren vermutet Püttmann eine Zweitverwendung römischen Materials, gleichermaßen wie beim Tympanon von St. Cäcilien.
[682] Ebd., 124.

Im Katalog des Schnütgen-Museums von 1956 bezeichnet Hermann Schnitzler die beiden Bogenfelder als byzantinisierend und erkennt bei Relief aus St. Pantaleon die Darstellung einer Deësis.[683]

Fried Mühlberg behandelt 1962 ausführlich das romanische und das hochgotische Grabmal der Plektrudis in St. Maria im Kapitol.[684] Um sich eine Vorstellung vom einstigen Aussehen der Köpfe des Tympanons aus St. Pantaleon machen zu können, verweist er auf den hölzernen Bischofskopf im Schnütgen-Museum.[685] Das Relief datiert er „um 1160.“[686]

Mit der Skulptur des frühen und hohen Mittelalters beschäftigt sich Reiner Haussherr in einem Aufsatz zur Ausstellung „Rhein und Maas“ von 1972.[687] Der Autor weist auf Gemeinsamkeiten bei Arbeiten diese Kulturraums mit seinen Zentren Köln und Lüttich hin.[688] Diese zeigten sich im 12. Jahrhundert insbesondere bei der Goldschmiedekunst. Die Monumentalplastik aus Stein und Holz sei dagegen sehr disparat, da die Werkstatttraditionen bei den Steinbildhauern von größerer Bedeutung seien, als die Bezüge zur Kleinkunst.[689]

Im Katalog zur Ausstellung „Monumenta Annonis“ von 1975 hebt Anton Legner die höchste Kultiviertheit der Steinbearbeitung hervor. Er schreibt der „byzantinisch anmutenden Mittelgestalt Christi [...] eine geradezu antikische Ponderation, Körperlichkeit und Korrespondenz von Körper und Gewand“[690] zu.

Franz Rademacher schreibt 1975 in seiner Monographie über die Gustorfer Schrankenreliefs diese und die beiden Kölner Tympana einer Werkstatt zu, was er durch den Vergleich zahlreiche Einzelformen belegt.[691] Mit seiner zeitlichen Einordnung des Tympanons von St. Pantaleon „um 1160“[692] schließt sich der Frühdatierung des Reliefs in der jüngeren Literatur an.

Im Überblickswerk zur deutschen romanischen Skulptur stellt Rainer Budde beim Tympanon von St. Pantaleon die mittelbyzantinische Beeinflussung in den Vordergrund.[693] Das Motiv der Deësis, die feierliche Haltung der Figuren und die sich spitzwinkelig gabelnden Gewandfalten gehen seiner Meinung nach auf das Vorbild einer byzantinischen Handschrift zurück. Leider nennt auch Budde kein konkretes Vorbild und relativiert seine Beobachtungen, indem er dem Relief einen malerischen Gesamteindruck und den Figuren einen „Anflug von

[683] Schnitzler 1956, 21, Nr. 36.
[684] Mühlberg 1962.
[685] Ebd., 57 und Abb. 21.
[686] Ebd., 52.
[687] Haussherr 1973, 387ff.
[688] Dabei führt er Beispiele aus Architektur, Bauornamentik, Kleinkunst und Buchmalerei an.
[689] Haussherr 1973, 396f.
[690] Legner 1975, 219.
[691] Rademacher 1975, 247ff.
[692] Ebd., 250.
[693] Budde 1979, 62f, Nr. 106, 107.

antikischer Milde“[694] bescheinigt. Zeitlich ordnet er das Bogenfeld aufgrund des Abzeichnens des Körpers und der Gewand zwischen 1170 und 1175 ein.

1982 zitiert sich Anton Legner in seinem Buch über die deutsche Romanik selbst, indem er die Diskrepanz zwischen dem antikisch empfundenen Christus und den Seitenfiguren des Tympanons aufzeigt, die er als konventionell ins Romanische zurückgebunden bezeichnet.[695]

Im Katalogbeitrag zur Ausstellung Ornamenta Ecclesiae von 1985 bemerkt Ulrike Bergmann, daß man über die zeitliche Stellung der beiden Tympana zu keinem eindeutigen Ergebnis kommen könnte.[696] Das Relief von St. Cäcilien sei mehr ein derber Sproß der heimischen provinzialrömischen Skulptur, während das Tympanon von St. Pantaleon demgegenüber die Rolle eines feineren, mit klassisch-byzantinischen Formengut bekannten Bruders einnähme.[697]

1991 Anton Legner greift sein Vermutung vom byzantinischen Einfluß auf das Tympanon von 1975 und 1982 wieder auf.[698] Neu ist nun der Vergleich mit der Siegburger Madonna.[699] Der Autor betont jedoch den individuellen Charakter der Kölner Denkmale, die gegenüber den Gemeinsamkeiten in den Vordergrund treten würden.

Brigitte Kaelble bemerkt, daß das Motiv auf dem Tympanon eine abgewandelte Deësis sei und weist auf Qualitätsunterschiede bei den Figuren hin.[700] Sie setzt das Tympanon überzeugend in Bezug zur sogenannten Brauweiler Kreuzgangswerkstatt, indem sie Übereinstimmungen von einzelnen Ziermotive der Gewänder mit Details der Bauornamentik aus dem ehemaligen Kreuzgang von St. Pantaleon und aus Brauweiler aufzeigt.[701] Kaelble datiert beide Kölner Tympana nach dem vermuteten Abschluß der Werkstattätigkeit in Brauweiler „nach 1170/74“.[702]

1995 erscheint ein Band über die gotische Skulptur der Pelican History of Art von Paul Williamson.[703] Als ein Autor, der nicht in den wissenschaftlich inzestuösen Kreis der Kölner Romanikforschung eingebunden ist, wirft er einen frischen Blick auf die niederrheinischen Werke des 12. Jahrhunderts. Neben der an sich schon bemerkenswerten Tatsache, daß Williamson die kölnischen Arbeiten zur frühen Gotik zählt, nimmt auch er das mögliche

---

[694] Ebd., 63.
[695] Legner 1982, 41. Vgl. Legner 1975, 219.
[696] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 304, E 81.
[697] Ebd..
[698] Legner 1991, 215f. Vgl. Legner 1975 und 1982.
[699] Ebd., 217: Legner vergleicht das Material und die gedreht Hand Mariens beim Tympanon und der Siegburger Madonna. Offenbar hat er hier nicht richtig hingeschaut, denn die Hand- und Armhaltung sind sehr verschieden, lediglich das Wenden der Handflächen nach außen ist vergleichbar. Bei der Maria vom Tympanon stellt die Handhaltung jedoch einen Orantengestus dar, während die Siegburger Madonna einen Apfel präsentiert.
[700] Kaelble 1995, 46.
[701] Ebd., 47f, vgl. dort Abb. 41 und 43.
[702] Ebd., 58. 1174 ist das überlieferte Datum der Wiederweihe der Benediktuskapelle am Kreuzgang der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche in Brauweiler.

Vorbild byzantinisch beeinflußter Handschriften der Mitte des 12. Jahrhunderts für unser Tympanon an.[704] Anders als die übrigen Autoren konkretisiert er diesen Vergleich und weist auf die diaphane Gewandbehandlung beim Christus mit ihrem am Körper klebenden Stoff im Beinbereich hin.[705]

7.2 Eine vergleichende Beschreibung

Im folgenden Kapitel soll neben einer detaillierten Beschreibung auch Vergleiche zum Tympanon von St. Cäcilien und den Gustorfer Chorschranken angestellt werden, um den engen motivischen und stilistischen Zusammenhang dieser Werke, aber auch die merklichen Qualitätsunterschiede zu veranschaulichen.[706]

Das Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) ist neben dem aus St. Cäcilien (Abb. 58) das einzig erhaltene Tympanon in Köln aus dem 12. Jahrhundert. Mit einer Breite[707] von 175 cm und einer Höhe von 109 cm ist es nur unwesentlich kleiner, zudem besteht es aus dem gleichen Material, nämlich Kalkstein. Auch dieses Tympanon setzt sich aus mehreren Blöcken zusammen: Von den ehemals fünf Platten sind heute noch drei erhalten. Unregelmäßige Bearbeitungsspuren auf der Rückseite der Steine legen die Vermutung nahe, daß bei diesem Tympanon Material eines römischen Bauwerkes oder Denkmals wiederverwendet wurde.[708] Da es zu diesem Bogenfeld keinerlei Urkunden gibt, wurde das Werk von der Forschung unterschiedlich datiert, einmal vor und einmal nach dem Cäcilientympanon, wobei sich die Mehrzahl der jüngeren Literatur auf eine Datierung zwischen 1160 und 1170 eingependelt hat.[709] Die Köpfe aller Figuren wurden vermutlich um 1800 während der durch die Französischen Revolution ausgelösten Kriegsereignisse in Deutschland abgeschlagen.[710] Man kann dennoch recht genau bestimmen, wer die fünf stehend dargestellten Personen sind:[711] In der Mitte steht – durch Buch und Kreuznimbus ausgezeichnet – Christus (Abb. 121). Ihm zugewandt zu seiner Rechten befindet sich eine

---

[703] Willamson 1997 (1995).
[704] Ebd., 68. Budde sprach 1979 von einer byzantinischen Handschrift als Vorbild.
[705] Ebd. In Anlehnung an Otto Pächts Charakterisierung von Buchmalereien der makedonischen Renaissance (Pächt 1989 (1984), 137f) verwendet er die Bezeichnung „diaphanous or 'damp-fold' style.“ Pächt beschreibt aber auch, wie diese Malerei von den englischen zeitgenössischen Illustratoren zwar studiert, aber die organische Gewand- und Körperdarstellung von den Künstlern in ornamentale Muster übersetzt wurden.
[706] Schon auf den ersten Blick erinnern der abgeschrägte Sockel mit senkrechter Vorderkante und die Muschelnimben bei Maria und Christus an das Tympanon der heiligen Cäcilia.
[707] Heute fehlen zu beiden Seiten die vermutlich nicht-figurierten Segmentsteine.
[708] Vgl. Püttmann 1950, 117ff.
[709] Mühlberg 1962 (ebenso Rademacher 1975): um 1160, Budde 1979: zwischen 1170 und 1175, Legner 1991: um 1170, Kaelble 1995: nach 1170/74. Die ältere Literatur ging meistens von einer späteren Datierung aus, so z.B. Klein 1916: um 1180, Beenken 1923: zw.1170 u. 1190.
[710] Budde 1979, 62. Auch einige Hände wurden beschädigt. Es sind Reste einer älteren Farbfassung zu erkennen.
[711] Vgl. ebd..

Frau mit Orantengestus, die lediglich durch ihr Gewand als solche erkennbar ist, und die neben Christus als einzige mit einem Muschelnimbus ausgezeichnet wurde (Abb. 124). Es handelt sich vermutlich um Maria. Entsprechend dazu ist die Person zur Linken Christi der Jünger und spätere Evangelist Johannes (Abb. 129-131). Er hält eine Schriftrolle in der linken Hand und wendet den Oberkörper mit einem Redegestus zu Christus. Die drei bilden eine sogenannte Deësis, eine Fürbittgruppe, wie sie in der byzantinischen Ikonographie geläufig ist. Neben Maria steht ein Heiliger, bei dem es sich vielleicht um den Patron der Kirche, den heiligen Pantaleon handelt (Abb. 126-128). Die Figur rechts neben Johannes ist durch ihr Gewand und die Krümme als Bischof gekennzeichnet (Abb. 129). Vermutlich handelt es sich um Erzbischof Bruno (953-965) von Köln, den Gründer der Benediktinerabtei St. Pantaleon, der dort auch bestattet wurde.

Christus, als Hauptperson der Tympanons, bildet zugleich die qualitätvollste Figur. Er steht in leicht kontrapostischer Haltung (Abb. 121). In seiner linken Hand hält Jesus das Evangelienbuch, die Rechte war wahrscheinlich zu einem Segensgestus erhoben, was man anhand der noch erhaltenen zwei Finger und der recht kleinen Abbruchstelle des Handrückens vermuten kann. Sein Haupt war von einem Kreuznimbus mit blütenblätterartigem Muster hinterfangen. Haltung, Gewand und Qualität der Ausführung lassen ihn geradezu antikisch wirken.

Die Segensgeste erinnert an den Gustorfer Christus (Abb. 113). Die Hand, die das Buch hält, wirkt ebenso flach, und hat auch die gleichen Rinnen auf dem Handrücken wie die Hände der Apostel der Gustorfer Chorschranken. Das Buch selbst hat aber, wie auch das des Bischofs, die Form einer Raute, womit die perspektivische Verzerrung gemeint ist, die durch das Liegen in der Armbeuge verursacht wird (Abb. 122). Bei den Gustorfer Aposteln (Abb. 112) ist das nicht der Fall, wobei diese das Buch aber auch mehr vor dem Leib festhalten. Die Form der Füße und Zehen der Apostel entspricht denen der anderen barfüßigen Figuren des Tympanons. In der Körperhaltung kommt die Figur des Apostels Johannes von den Chorschranken jener des Kölner Christus noch am nächsten: Das Gewicht hat Christus auf sein linkes Standbein verlagert, während das Spielbein gerade nach außen gestellt ist. Beim Gustorfer Johannes (Abb. 115) ist aber das Spielbein zusätzlich noch ein wenig geknickt. Das rechte Bein des Christus ist durch das eng anliegende Gewand besonders betont, das an dieser Stelle nur wenige dünne Falten bildet. Der so entstehende säulenartige Charakter des Beines konnte auch bei einigen der Gustorfer Figuren festgestellt werden. Dies hat seine Entsprechung bei den Beinen der Assistenzfiguren des anderen Tympanons.

Die Körperproportionen sind ausgewogen und die Gliedmaßen in einem realistischen Verhältnis zueinander. Die Figur ist weder – wie die Grabfigur der Plektrudis (Abb. 7) in St. Maria im Kapitol – gelängt noch gestaucht.

Auch in der Gewandbildung gibt es Parallelen zu den beiden anderen Reliefs: Christus ist wie die Apostel und der thronende Jesus aus Gustorf mit einem togaähnlichen Gewand bekleidet, das vorne um den Bauch geschlungen ist und von der linken Schulter über den Arm herabfällt, wo es leicht zur Seite weg weht. Auch bei Valerianus (Abb. 63) kann man ein leichtes Wehen seines Mantel beobachten. Christus trägt ein Untergewand, das unterhalb des vom linken Schenkel zum rechten Schienbein verlaufenden Saumes des Obergewandes sichtbar wird und bis über die Knöchel fällt. Der Halsausschnitt des Gewandes wird von einer Borte eingefaßt, die aus Rauten mit kleinen Bohrlöchern besteht, also aus jenem Muster, das bei den Assistenzfiguren des Cäcilientympanons auftaucht. Die Stofflichkeit der Kleidung ist von einer weniger starren, sondern einer dünneren und feineren Qualität als bei den Gustorfer Figuren. Im Gegensatz zum Gewand der Cäcilie, bei der auch eine andere Stofflichkeit des Gewandes festgestellt wurde, sind die Falten aber lockerer und flächiger. Form und Verlauf der Gewandfalten des stehenden Christus haben immer noch Anklänge an jenen der Gustorfer Apostel: Zwischen den Unterschenkeln finden sich wulstige, spitzwinkelig ineinandergestellte Falten, die auch bei allen stehenden Gustorfer Figuren auftauchen. Es sind Anklänge an das Motiv der V-Falten, die man wohl als das Markenzeichen der drei Werke bezeichnen kann. Während aber dieses Faltenmotiv bei den Figuren des Cäcilientympanons und der Chorschranken teilweise einen fast ornamentalen Charakter annimmt, ist es beim Pantaleonstympanon organischer verwendet. Das zeigt sich vor allem in der Ausbildung der Falten: Sie sind weniger wulstig und laufen zu ihren Enden flach in den übrigen Stoff aus. Aus den schlauchartigen Falten, die über das rechte Bein des Gustorfer Johannes (Abb. 115) verlaufen, sind beim Kölner Christus (Abb. 123) drei dünne, aderartige Falten geworden, die lediglich die ausgeprägte Rundung des Beines betonen, nicht aber die Spannung des Stoffes um das Bein herum. Es ist ein fast antikisch anmutendes Ankleben des Stoffes am Körper. Die Plastizität der Gliedmaßen wird durch die Kleidung unterstrichen, ohne daß symbolisch aufgefaßte Linien oder Falten eine Rundung kennzeichnen, die eigentlich nicht plastisch ausgebildet wurde.[712]

Daneben gibt es noch eine weitere Übereinstimmung zum Tympanon von St. Cäcilien: Wie bei jenem findet man am Halsausschnitt eine Schmuckborte mit Rautenmuster und Löchern für Glasflußeinlagen. Diese Borten sind ebenfalls bei den beiden äußeren Figuren Bruno und Pantaleon zu beobachten (Abb. 128).

Die Figur der Maria (Abb. 124) links des Christus ist genauso gekleidet wie die thronende Madonna aus Gustorf (Abb. 110), wobei die Kapuze der Paenula, die sich bei der Madonna unter der Krone befand, nun abgestreift auf den Schultern liegt. Die stehende Maria hat ihre Hände in adorierender Haltung vor dem Körper erhoben, wobei das starke Umknicken der Handgelenke in ähnlicher Weise auch bei Tiburtius (Abb. 64) anzutreffen ist. Das Motiv der ineinandergestellten Falten finden wir auch hier im Bereich der Beine und bei dem Umhang unterhalb ihres rechten Armes. Hier taucht auch wieder ein Motiv auf, daß in vergleichbarer Weise beim rechten Bein des Valerianus (Abb. 63) anzutreffen ist: Bei der Maria verlaufen einige Falten parallel waagerecht zum Unterarm, anstatt senkrecht nach unten zu hängen, wie das bei den übrigen Figuren des Tympanons an vergleichbarer Stelle der Fall ist. Auch bei Valerianus‘ Bein widersetzt sich das Gewand dem natürlichen Fall, und betont vielmehr, durch die zum Unterschenkel parallele Faltenführung, Form und Volumen des Gliedmaßes. Ganz wie bei den Figuren des Tympanons von St. Cäcilien und der Chorschranken, wird auch bei Maria das eng am Arm anliegende Untergewand sichtbar. Während es sich aber bei den Figuren der anderen Werke wie schmale Reifen um den Arm legt, ist es hier auf realistische Weise unregelmäßiger und knittriger.

Der heilige Pantaleon (Abb. 126-128) auf der linken Seite des Tympanons verweist in einigen Punkten auf die motivischen Zusammenhänge der drei Reliefs: Die Borten am Halsausschnitt, Ärmel, Gürtel und Saum zeigen das charakteristische Rautenmuster, zum Teil sogar mit dem Bohrloch in der Mitte. Weiterhin findet man an seiner rechten Armbeuge die kurzen eingekerbten Falten, die für die Figuren der beiden seitlichen Gustorfer Schranken so charakteristisch sind. Das gleiche gilt für die Betonung des Knies durch zwei Kerben im Gewand unterhalb der Kniescheibe. Auch die Tatsache, daß überhaupt das Obergewand mit einer Borte abschließt, erinnert an Valerianus und Tiburtius vom Tympanon von St. Cäcilien. Anders als bei diesen ist es aber gemustert, und macht nun auch den Faltenschwung des Gewandes mit. Zudem wird bei dem heiligen Pantaleon deutlich, daß das Band den Saum des Obergewandes bildet, unter dem das Untergewand hervorragt, und es nicht nur einfach einige Zentimeter über dem Saum des Obergewandes aufgenäht ist. Letzteres ist bei den Assistenzfiguren des anderen Tympanons der Fall, wo dieses Motiv mißverstanden wurde.[713] Daneben gibt es noch eine weitere Übereinstimmung bei den Figuren der Tympana: Die Art, wie der Saum des Gewandes beim heiligen Pantaleon zwischen den Füßen gebildet wird, erinnert an die Falten, die sich zwischen den Beinen des Valerianus befinden Die Falten kommen gratig von oben, schlagen an einer Stelle um, und bilden am Saum eine eingedrückte

[712] Vgl. dagegen die Gewandbildung der Grabplatte des Bischofs von Diepholz in Kap. 4.1.3.

Ω-Form aus. Diese Beobachtung läßt sich auch bei der Figur der Maria und des Johannes machen, dort sind die Falten allerdings ein wenig weicher geschwungen.

Bei der Figur des Jüngers Johannes (Abb. 129-131) rechts von Christus taucht erneut mehrmals das Motiv der ineinandergestellten, spitzwinkeligen Falten auf. Man findet es an den Beinen ebenso wie unterhalb seiner linken Schulter. Die Art, wie der Mantel an dieser Stelle über den Arm verläuft und dabei vor dem Leib eine Schlingenform ausbildet, erinnert unverkennbar an Figuren der Chorschranken (Abb. 109), aber auch an Tiburtius. Als neues Motiv tritt bei dieser Figur eine Vorliebe für annähernd senkrechten Falten auf, die leicht konkav einmulden und durch scharfe Grate voneinander getrennt sind und in ihrer Ebenmäßigkeit an Kanneluren einer Säule erinnern. Dies kann man zum Beispiel oberhalb der Füße und am linken Oberschenkel des Heiligen beobachten. Seine Körperhaltung, die mit der der Maria und der des heiligen Pantaleon vergleichbar ist, stellt weniger ein Kontrapost wie bei Christus dar, sondern zeichnet sich vielmehr durch ein leichtes Einknicken in den Knien aus. Diese Haltung hat bei den Figuren der Chorschranken keine Parallelen, sieht man einmal von den Heiligen Drei Königen ab, wobei bei diesen aber eine Schrittbewegung angedeutet ist.

Die letzte Figur auf der rechten Seite des Tympanons fällt durch ihre Kleidung aus dem Rahmen: Erzbischof Bruno trägt eine Kasel, der das y-förmige Pallium aufgelegt, und unter der die feingefältelte Albe zu sehen ist. (Abb. 119 und 129). Er ist nicht nur durch den gewundenen Stab als Bischof gekennzeichnet, sondern trug zudem – wie die Reste des Kopfes erkennen lassen – die charakteristische spitze Mitra. Auch bei ihm erinnern das Untergewand an den Ärmeln und die Schmuckborten an das Tympanon von St. Cäcilien.

7.2.1 Plastizität und Raum

Die Plastizität der Figuren ist bei den beiden Tympana vergleichbar (Abb. 59 und 120). An den Resten der Köpfe erkennt man, daß sich nur bei der Hauptfigur der Kopf vollkommen freistehend, wobei er bei den Nebenfiguren mit jenem verbunden blieb (Abb. 119). Das gleiche konnte zuvor beim Tympanon von St. Cäcilien festgestellt werden. Während aber beim Cäcilientympanon und auch bei den Gustorfer Chorschranken einzelne Gliedmaßen teilweise vollrund gearbeitet sind, ist das bei dem Tympanon von St. Pantaleon nicht der Fall. Dies liegt aber sicher nicht am Unvermögen des Meisters, sondern in der anderen Aufgabenstellung, der Darstellung von annähernd frontal stehenden Figuren. Diese Tatsache

[713] Vgl. die Miniatur aus dem Evangeliar aus St. Pantaleon (Köln, historisches Archiv, um 1140/50) mit dem hl. Pantaleon: Auch hier kann man ganz deutlich zwischen Ober- und Untergewand unterscheiden.

hat ihre Entsprechung in den Aposteln aus Gustorf. Vergleicht man solche Elemente, die zwar annähernd vollplastisch aber dennoch mit dem Reliefgrund verbunden sind wie etwa die rechte Hand von Valerianus (Abb. 63) und die Hand des Bischofs, die der Stab hält (Abb. 119), so sieht man die Übereinstimmungen: Das Anhaften an den Grund ist keine "folienartige Ausbreitung [der Skulpturen] in der Fläche",[714] sondern vielmehr nur noch eine rein technische Notwendigkeit. Die Körperhaftigkeit von Torso und Gliedmaßen mit den ausgeprägten Rundungen der Beine ist bei allen drei Werken die gleiche, wobei es auch beim Tympanon von Pantaleon eine etwas weniger plastische Figur gibt, nämlich die des Bischofs.
Auch die Raumauffassung gleicht der des Cäcilientympanons: Die Figuren stehen vor dem Reliefgrund, wobei der ihnen zugedachte Raum seine Begrenzung durch den vorderen Abschluß des Sockels, beziehungsweise durch den Reliefgrund findet. Dabei entwickeln sich die Personen nicht aus dem Grund heraus. Dennoch bildet dieser keine reine Hintergrundsfolie, da er von den beiden Muschelnimben eingetieft wird. Der Realitätscharakter des Grundes ist genauso ambivalent und eigenwertig wie beim Tympanon von St. Cäcilien oder bei der Grabplatte der Plektrudis (Abb. 7). Ebenso kann man Ansätze zu einer Umdeutung von *rechts* und *links* in ein *vorne* und *hinten* erkennen. Beim Cäcilientympanon (Abb. 58) wird dies an den Beinen von Valerianus und Tiburtius deutlich, die ja nicht ganz parallel zum Reliefgrund verlaufen, sondern leicht schräg nach vorne zum Betrachter hin. An den Schultern der Assistenzfiguren führt das sogar zu einer perspektivischen Verkürzung der dem Grund näheren Schulter. Das gleiche Phänomen können wir bei den vier seitlichen Figuren des Tympanons von St. Pantaleon, insbesondere bei Maria und dem heiligen Pantaleon beobachten, die sich zur mittleren Figur hinwenden (Abb. 119). Durch das Standmotiv ist die so erzeugte Räumlichkeit aber wesentlich zurückgenommener als beim Tympanon der heiligen Cäcilie.
Die Gegenüberstellung der beiden Tympana und er Gustorfer Chorschranken zeigt, daß sie in einem engen stilistischen und detailmotivischen Zusammenhang stehen. Aus diesen Übereinstimmungen einen Werkstattzusammenhang abzuleiten, halte ich für legitim. Beim Tympanon von St. Pantaleon werden sowohl Motive von den Chorschranken übernommen, die vor allem durch die Darstellung der Standfiguren bedingt sind als auch solche des Tympanons von St. Cäcilien, insbesondere die schmückenden Details wie die Borten oder die Muschelnimben. Auch Gestaltungsprinzipien wie Räumlichkeit, Plastizität und Reliefauffassung sind bei allen drei Werken vergleichbar. Wenn auch eine Vielzahl von Motiven, besonders bei der Darstellung der Gewänder, eine Übernahme von den Chorschranken und dem Cäcilienrelief ist, so gibt es dennoch Unterschiede im Detail, die das

[714] Klein 1916, 46.

Pantaleonstympanon entwickelter erscheinen lassen: Die Proportionen der Figuren sind schlanker, die Köpfe waren, wie man an den Resten sieht, im Verhältnis zum Körper kleiner, die Gewandbehandlung ist weniger ornamental als vielmehr organisch. Das sieht man zum Beispiel an der dezenteren Verwendung der ineinandergestellten Falten, wobei die Falten insgesamt weniger wulstig sondern eher gratig erscheinen. Auch das Fehlen der röhrenförmigen Faltenöffnungen an den Säumen und die Tatsache, daß beim heiligen Pantaleon das Saumband nicht mehr starr über die Falten gelegt ist, bezeugen die Weiterentwicklung des Stils beim Tympanon von St. Pantaleon gegenüber den anderen Werken.

Beim Bogenfeld aus St. Pantaleon sticht darüber hinaus der Abfall der Qualität und von der mittleren zu den seitlichen Figuren hervor. Zu dieser besonderen Qualität der Christusfigur gehören die naturnahe Körperdarstellung mit stimmigen Proportionen und das ponderierte Standmotiv, ebenso wie die Bewegtheit des Faltenspiels, das sich gänzlich aus den Körpervolumina und der kontrapostischen Haltung herleitet.

7.2.2 Komposition und Erzählung

Die fünf Figuren nutzen die ihnen zur Verfügung stehende Fläche voll aus, ohne daß es zu Überschneidungen kommt (Abb. 119). Dabei bleibt insbesondere zwischen Jesus und den benachbarten Personen eine relativ große Freifläche, was insofern wieder an die anderen Werke erinnert. Dieses retardierende Moment in der Steigerung zur Mitte hin hebt Christus noch deutlicher gegenüber den Übrigen hervor. Anders als bei dem Relief von St. Cäcilien (Abb. 58) und den Chorschranken (Abb. 109) zeigen sich die Figuren wenig beeinflußt von ihrer Bildfeldrahmung, sieht man einmal von der Größenstaffelung der Personen ab. Die Bogenform wir freilich durch die Hände aller Figuren paraphrasiert.

Wie bei dem Tympanon von St. Cäcilien und den Chorschranken sind die Figuren gemäß ihrer Bedeutung dargestellt. Das heißt, der Maßstab wird zu den seitlichen Figuren hin zunehmend kleiner. Selbstverständlich hat diese Tatsache ihren Grund auch in der Halbkreisform des Tympanons, die nur so optimal ausgenutzt werden kann, wenn man alle Personen stehend darstellen möchte. Das gleiche gilt für die beiden anderen Werke. Die Bedeutung der Komposition für das Tympanon überwiegt die Rangabstufung durch verschiedene Größenmaßstäbe, was man daran sieht, daß Maria genauso groß dargestellt ist wie Johannes.

Die Komposition ist symmetrisch, wobei sich die Armhaltungen der vier seitlichen Figuren jeweils in etwa entsprechen. Die Assistenzfiguren sind unterschiedlich stark zur Hauptfigur

hingewandt: Maria und Johannes mehr als der heilige Pantaleon und Bischof Bruno. Trotz der streng frontalen Anordnung der Figuren schaffen leichte Körperwendungen und das bewegte Faltenspiel ein lebendiges Bild, das über den statuarischen Charakter der Einzelfiguren dominiert. Die relativ blockhafte Ausführung der beiden äußeren Figuren schließt die Szene zu den Seiten hin ab. Der Bogen des Tympanons wiederholt sich in der Anordnung der Köpfe und findet einen Widerhall in der Reihe der erhobenen Hände.

Was eine Verknüpfung der Figuren durch Blickrichtungen angeht, so könnte man aufgrund der leicht zur Mitte gedrehten Haltung von Johannes und Maria schließen, daß es zumindest bei ihnen auch ein Hinwenden des Kopfes zur Hauptfigur gab. Dem Fürbittgedanken entsprechend ist es aber genauso gut möglich, daß sie sich dem Betrachter zuwandten. Eine Verknüpfung durch Gesten, die ja bei den anderen Werken so deutlich zu sehen war, kann beim Tympanon von St. Pantaleon nur bedingt festgestellt werden, indem sich nämlich Maria und Johannes anbetend oder fürbittend zu Christus wenden.

Alle Figuren zeichnen sich durch eine sehr geschlossene Kontur aus, die lediglich bei dem Bischof durch das Halten des Stabes ein wenig geöffnet ist. Man darf aber dabei nicht übersehen, daß bei dem hier dargestellten Thema, der Fürbittgruppe mit zwei weiteren, für die Kirche St. Pantaleon wichtigen Personen, keine wirkliche Handlung oder Szene dargestellt ist, wie das ja bei den seitlichen Schranken von Gustorf und dem Cäcilientympanon der Fall ist. Vielmehr verdeutlicht hier der statuarische Charakter der Figuren und die Strenge der Komposition ihre Würde und ihre Bedeutung für die Gläubigen.

7.2.3 Ikonographie und Betrachterbezug

Wie erwähnt, stellt das Tympanon von St. Pantaleon eine Deësis dar.[715] Dieses Motiv findet aus Byzanz kommend im 11. Jahrhundert in Italien Verbreitung. Es gibt Darstellungen in Apsiden, auf Tympana und Antependien. Im Deutschen Reich finden sich die frühesten selbständigen Beispiele im Bereich der ottonischen Hofkunst.[716]

Beim Tympanon von St. Pantaleon sind der Dreiergruppe sehr wahrscheinlich der Namenspatron und der Gründer der Abtei zur Seite gestellt. Gegenüber den „klassischen" Aufführungen dieser Fürbittgruppe hat sich jedoch ein weiterer Wandel vollzogen: Die frühen byzantinischen Darstellungen zeigen Christus thronend, neben ihm Johannes den Täufer und nicht den Apostel (beziehungsweise Evangelisten) neben Christus.

[715] Vgl. DTV Lexikon 1996, Bd. 2, 100f.
[716] Z. B. das sog. Gebetsbuch Ottos III vom Ende des 10. Jahrhunderts, Pommersfelden, Gräfl.-Schönbornsche Bibliothek.

Andere Deësis-Szenen stellen die Maiestas in den Mittelpunkt und geben der Darstellung damit eine noch deutlich eschatologischere Ausrichtung. Ein Beispiel dafür stellt das bemalte Holzantependium aus St. Walburga in Soest aus der Zeit um 1180 dar.[717] Zugleich wird in diesem Weltgerichtszusammenhang die Rolle von Maria und Johannes als Fürbitter betont.

Wie schon an anderer Stelle betont, waren im 11. und 12. Jahrhundert die Kölner Klöster parallel zu den zahlreichen Reliquienfunden und -erhebungen bemüht, das Ansehen ihrer Gründer zu steigern.[718] Zum Zwecke der Fundatorenmemoria wurden zahlreiche Schreine gefertigt, oder im Falle von Plektrudis ein figuriertes Grabmal errichtet. Und so erfährt auch der Kirchengründer Erzbischof Bruno im Tympanon von St. Pantaleon eine deutliche Aufwertung. Anders als beim Plektrudisgrabmal geht dieser bildlichen Aufwertung eine in der schriftlichen Überlieferung voraus: Um 1130 wird Bruno (†965) in einem genealogischen Stemma, das um 1150 nochmals aktualisiert wird, als ein Angehöriger eines königlichen Geschlechts ausgewiesen und in einer Miniatur mit einem Nimbus ausgezeichnet.[719] Die um die Jahrhundertmitte verfaßte „Vita Brunonis altera“ berichtet von Wundern am Grab Brunos und stellt ihn als Verteidiger und Fürsprecher seiner Gründung dar.[720] Christine Sauer weist darauf hin, daß Bruno auf dem Tympanon dem gegenüberstehenden Kirchenpatron bei der Fürbitte für das Kloster gleichgestellt sei. Nur der fehlende Nimbus unterscheide ihn von dem Heiligen. Und obwohl Bruno – wie Plektrudis – förmlich nicht zum Heiligen erhoben wird, werden in den folgenden Jahrzehnten die liturgischen Handlungen zu seinen Ehren erweitert.[721]

Es ist nicht vollkommen zu erklären, welche Bedeutung die Ikonographie, auch für den Betrachterbezug, an dem Ort ihrer Anbringung hat. Anders als beim Tympanon von St. Cäcilien wissen wir eindeutig, daß der Erweiterungsbau von St. Pantaleon zeitgleich mit dem Neubau des Kreuzganges anzusetzen ist. Insofern wird klar, daß das Giebelfeld nur für die Kleriker zu sehen war, die die Kirche vom nördlichen Querhaus her betraten. Das hat aber meiner Ansicht nach keinen Einfluß auf die Interpretation.

Beim Cäcilienbogenfeld wird der Gläubige in dreifacher Weise in das Geschehen mit einbezogen: durch die Verwendung erzählerischer Elemente in der Szene, durch die Inschrift und durch das Hinabwenden des Tiburtius.

Die Darstellung der Figuren auf dem Pantaleonstympanon ist demgegenüber hieratisch. Entsprechend dem Deësis-Thema ist die Gestik zurückhaltend. Ob die Assistenzfiguren als

[717] Heute im Westfälischen Landesmuseum Münster. Abb. in Münster 1981, 17 .
[718] Vgl. Sauer 1993, 185ff.
[719] „Liber Sancti Pantaleonis“, ehem. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv, G.V.2, f.150v.
[720] Sauer 1993, 189, Anm. 383.
[721] Ebd., 189. An seinem Todestag werden ab den 1320er Jahren zudem Handlungen begangen, die ansonsten für die Festtage von Heiligen reserviert sind.

Fürsprecher für das Kloster, als Fürsprecher für den Gläubigen oder für beide zu verstehen sind, wird man auch wegen der fehlenden Köpfe dahinstellen müssen. Die enge Einbindung und Ansprache des Betrachters vom Cäcilientympanon finden wir hier jedenfalls nicht.

8 Die Madonna aus Zülpich-Hoven, der Berliner Auferstehungsengel und die heilige Frau aus Esztergom

Die drei im folgenden dargestellten Werke bilden eine Gruppe hölzerner Großplastiken, die bereits in der frühesten kunsthistorischen Literatur einer Schnitzwerkstatt, beziehungsweise demselben Meister zugeordnet werden.[722] Dabei wurde die heilige Frau mit dem Salbgefäß aus Esztergom in Ungarn für die deutsche Kunstgeschichte erst 1975 durch die Ausstellung „Monumenta Annonis“ in Köln wiederentdeckt, und dem Meister der Hovener Madonna und des Berliner Engels zugeschrieben.[723]

Die Madonna aus Zülpich-Hoven (Abb. 132 und 137) befindet sich heute in der Kapelle des ehemaligen Klosters Marienborn. Sie entstammt der Kapelle eines Gutshofes in Marsdorf bei Frechen. Diese war seit 1157 im Besitz der Benediktinerinnen von St. Mauritius in Köln, die der „Ordo Siegbergensis“ zugehörten und dem Abt von St. Pantaleon unterstanden. Der sitzende Engel (Abb. 133-134 und 136) gelangte über Schloß Miltenberg bei Aschaffenburg in die Skulpturensammlung der Berliner Museen.[724] Die Skulptur einer stehenden Frau mit Salbgefäß (Abb. 135 und 138) wurde 1884 von Kardinal János Simor aus der Sammlung Alexander Schnütgens erworben und befindet sich heute in Ungarn im Kéreszteny Múzeum von Esztergom.[725]

---

[722] *Literatur zur Zülpich-Hovener Madonna:* Renard 1900, 93, Taf. VII - Vöge 1958 (1908), 51ff - Hamann 1927, 98f - Eschweiler 1931, 7ff - Feulner / Müller 1953, 37 - Kat. Aachen 1958, Nr. 8 - Wirth 1958, 174f - Bloch 1961, 9, Nr. 5 - Borchgrave 1961, 40f - Mühlberg 1962, 52ff - Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, S.373ff - Kat. Rhein und Maas 1972, 302 - Haussherr 1973, 400f - Legner 1975, 226 - Ponert 1975, 354f - Endemann 1978, 82 - Budde 1979, 63, Nr. 108 - Legner 1982, 60f, 62, Abb.27, Kat. Nr. 262, 263 - Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 375ff, F 3 - Laurentin / Oursel 1989, Nr. 63f - Niehoff 1990, 13 - Williamson 1997 (1995): 70 und Abb.104 - Kunz 2000, 106ff - Katalog Frauenklöster 2005, 209f, Nr. 52. *Literatur zum Berliner Auferstehungsengel:* Vöge 1958 (1908), 51ff - Beenken 1924, 196, Nr. 98 - Demmler 1930, 5 - Wirth 1958, 173ff - Mühlberg 1962, 66 - Metz 1966, Nr. 179 - Bloch, Mitterer, Roggendorf 1967, 371f - Prop. KG MA 1 1990(1969), 248, Abb. XXXV - Kat. Rhein u. Maas 1972, 301 (J32) und Abb. nach 308 - Haussherr 1973, 400f - Legner 1975, 226ff, F8 und Abb. 224 - Ponert 1975, 353ff - Budde 1979, Nr. 109 - Bloch 1980, 36 und 112, Nr. 12 - Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 378, F 3 - Niehoff 1990, 7ff - Williamson 1997 (1995), 70 und Abb.105 - Kunz 2000, 108ff.

[723] Literatur zur heiligen Frau aus Esztergom: Legner 1975, 226ff und Abb. F9 (nennt die ältere ungarische Literatur) - Ponert 1975, 353ff - Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 378, F 3 - Niehoff 1190, 7ff - Williamson 1997 (1995), 70 - Kunz 2000, 111ff.

[724] Staatliche Museen Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Bodemuseum, Inv.-Nr. 2969. Daß es sich tatsächlich um einen Engel handelt, legen große Aussparungen auf dem Rücke unterhalb der Schultern nahe, die zur Verankerung der Flügel dienten.

[725] Inv.-Nr. 58.82.

Man mag nun die Frage aufwerfen, warum an dieser Stelle auch Holzplastiken untersucht werden. Im Rahmen der Analyse der Siegburger Madonna (Abb. 51) hat sich die enge motivische und stilistische Nähe von rheinischer Holz- und Steinplastik herausgestellt.[726] Die typologische und formale Verwandtschaft beispielsweise der Madonna aus Schillingskapellen (Abb. 57) mit der vom Oberpleiser Retabel (Abb. 53 und 56) bezeugt eine intensive Auseinandersetzung mit gemeinsamen Vorbildern und das gemeinschaftliche Interesse der Bildhauer an neuen skulpturalen Strukturen.

Daß dies auch für die im folgenden behandelten Arbeiten gilt, soll anschließend aufgezeigt werden. Dabei wird deutlich, von welch außerordentlichem Niveau und Innovation die drei Holzplastiken sind, und inwiefern sie sich von den übrigen rheinischen Skulpturen ihrer Zeit absetzen.

Die Zülpich-Hovener Madonna steht in der Tradition der Sedes Sapientiae, einem Madonnentypus, der im 12. Jahrhundert in ganz West- und Nordeuropa verbreitet war. Die Untersuchung wird allerdings zeigen, daß die Hovenerin – und das gilt auch für den Berliner Engel – in der Qualität ihrer Darstellung über die meisten Werke diese Gruppe hinausgeht. Beim späteren Vergleich mit den französischen Plastiken soll sich dann erweisen, ob Parallelen mit der dortigen Holzplastik vorliegen, oder ob sie nicht doch eher auf einer Entwicklungsstufe mit der Chartreser Westportalplastik zu sehen ist.

8.1 Rezeptionsgeschichte

Bei keiner andern Gruppe kölnischer Plastik des 12. Jahrhunderts wird in der Literatur so beständig auf die Möglichkeit gotischer Vorbilder aus Frankreich hingewiesen. Während beim Tympanon von St. Pantaleon und der Siegburger Madonna gebetsmühlenartig das Stichwort „Byzanz“ wiederholt wird, so steht bei den drei Holzplastiken „Chartres“ im Mittelpunkt der Rezeption.

Im Jahr 1900 wird die Zülpich-Hovener Madonna von Edmund Renard noch als frühromanisches Werk aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts bezeichnet, die mit ihrem „archaischen Gesichtsschnitt“ insgesamt stark an die goldene Madonna aus Essen erinnere.[727]

Ganz anders fällt die Bewertung bei Wilhelm Vöge aus. Er beschreibt 1908 die Figur des sitzenden Engels, die sich seinerzeit im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befand.[728] Er lobt die Schwung des Profils, für den eine Fülle überraschender Beispiele an französische

[726] Vgl. Kap. 5.2.1 zum Oberpleiser Marienretabel und der Madonna aus Schillingskapellen.
[727] Renard 1900, 93.
[728] Vöge 1958 (1908).

Kathedralen zu finden sei.[729] Der Autor nimmt an, daß die Figur aus einer Szene vom Heiligen Grab stammt, bei der der Engel die drei Frauen am Grabe Christi empfängt, und rekonstruiert eine ursprüngliche Seitenansicht. Bei der Frage nach der Herkunft der Skulptur verweist er auf die Zülpich-Hovener Madonna, die er aufgrund von Übereinstimmungen bei Physiognomie, Faltenmotive und Gesten demselben Meister zuschreibt. Vöge benennt als Erster ein mögliches Vorbild für die Figuren: Die strengen Falten erinnern Vöge an nordfranzösische Skulptur des 12. Jahrhunderts, wie beispielsweise die Chartreser Archivoltenfiguren.[730]

Auch Hermann Beenken sieht 1924 im Berliner Engel eine Annäherung an die zeitgleiche nordfranzösische Monumentalplastik.[731] Er hebt hervor, daß der plastische Kern der Figur nicht mehr in Teile zergliedert sei. Diese Strukturierung geschehe vielmehr durch die Oberflächengestaltung. Dabei würden Binnenfalten den Randlinien gleichgeordnet, und nicht nur in diese verspannt. Die deutliche Unterscheidung von fein gefälteltem Unter- und gröberem Obergewand hätte in der deutschen Plastik keine Vorbilder, während sie in der Chartreser Westportalplastik gang und gäbe sei.

Richard Hamann, der auch in anderen Texten die herausragende Bedeutung der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts für die angrenzenden Kunsträume hervorhebt, behandelt 1927 das Hovener Werk im Rahmen eines Aufsatzes über die Salzwedeler Madonna.[732] Der Autor sieht das Hovener Gnadenbild in direkter Folge der Madonna am Chartreser Westportal (Abb. 160) und der am Annenportal von Notre-Dame (Abb. 161) in Paris:

> Sie sitzt auf gleichem Ringpfostenstuhl [...]; Die Brustfalten steigen nach oben, auf dem linken Schenkel fallen die Falten steil herab, gehen nicht in die runde Schoßfalte über, sondern diese runden Falten umgeben den rechten Schenkel, der von einer breiten Schoßfalte und einer breiteren Randfalte eingefaßt wird. Überhaupt entspricht diese Madonna in vielem der Chartreser und Pariser, sowie die Madonnen in Bourges und Loches. Sie hat das Kopftuch, das breit auf die Schultern fällt, über dem Untergewand ein Gewand mit langen, eng anliegenden Ärmeln, und sieht man das Untergewand dort an, wo es unter dem Obergewand hervorkommt, so erblickt man dort ganz rein das chartresische Motiv der steilen Rand- und Schoßfalten und der Hängefalten am Schenkel, an den Beinen des Kindes auch etwas von der feinen Parallelfältelung. Das Kind ist genau wie in Chartres und Paris gekleidet; die Madonna hält in der einen Hand ein Scepter, auch das Kind hält ein solches, nur die feine Kontrapostik der Handhaltung ist nicht verstanden.[733]

Zugleich bezeichnet Hamann die Hovener Plastik als spannungsvoller und stärker zergliedert, das Gesicht als romanisch flach und kugelig gebildet. Er sieht darin und in den andern

[729] Ebd., 51.
[730] Ebd., 53.
[731] Beenken 1924, 196, Nr. 98.
[732] Hamann 1927, 98f.
[733] Ebd..

Unterschieden zum Vorbild ein Zeichen des Provinzialismus, der auch in Frankreich selbst zu finden sei, und durch ein Zusammentreffen der neuen Kunst mit romanischen Traditionen entstünde.

Dagegen betont Jakob Eschweiler 1931 die vermeintliche regionale Determiniertheit der Holzfigur. Er beschreibt den Zustand, ihre Veränderungen im 19. Jahrhundert und die neu vorgenommenen Restaurierungen und Ergänzungen.[734] Eine Ableitung von der Hovener Madonna sieht der Autor in der thronenden Maria aus Schillingskapellen (Abb. 57).[735] Für den kölnischen Ursprung spricht seiner Meinung nach die Ähnlichkeiten mit der Madonna des Brauweiler Marienretabels (Abb. 31 und 34), Figuren des Heribertschreins in Deutz (Abb. 15-20) und mit dem Erpener Kruzifix (Abb. 155) aus dem Diözesanmuseum in Köln. Die Kleeblattbögen der Bemalung des Thrones vergleicht er mit jenen der Gustorfer Chorschranken (Abb. 109). Die feine Fältelung der stofflich leichteren Gewandstücke leitet Eschweiler aus der nordfranzösischen Kathedralskulptur her. Ein Parallele dazu bemerkt er in der Portalplastik des Trierer Domes, die um 1170 zu datierten sei.[736] Dasselbe gelte für die Hovener Madonna.

Auch andere Autoren versuchen, die Verwandtschaft der Madonna auf weitere Arbeiten aus dem Deutschen Reich auszuweiten. So macht 1958 Karl-August Wirth auf ein Türsturzfragment mit einem Engel von der Heilliggrabkapelle in Huysburg im Harz aufmerksam.[737] Der Autor stellt – wenig überzeugend – Gemeinsamkeiten bei der Physiognomie mit dem Berliner Grabesengel fest. Die Qualitätsunterschiede widersprächen jedoch der Annahme einer gemeinsamen ausführenden Hand. Vielmehr habe sich der Huysburger Meister die Holzplastik zu Vorbild genommen. Ferner vergleicht Wirth erstmals ausführlich die Hovener und die Berliner Figur. Dabei zeigt er die veränderte Körper- und Gewandauffassung der Skulpturen auf, die sich trotz – oder gerade wegen – der so ähnlichen Motive feststellen lasse.[738] Gemäß Wirth entstand die Hovener Madonna etwas später und zeigt die Entwicklung einer Stilstufe, die im Brauweiler Retabel (Abb. 31) und der Elëusa von St. Maria im Kapitol (Abb. 156) gipfele.

Immer wieder wird also in der kunsthistorischen Literatur die Verwandtschaft mit der lokalen Plastik hervorgehoben, die sich überwiegend in gemeinsamen Motiven ausdrücke. Bei der Frage nach dem Ursprung des Stils steht dagegen weiter Chartres im Vordergrund:

---

[734] Eschweiler 1931.
[735] Heute im Liebieghaus in Frankfurt.
[736] Eschweiler bezieht sich offenbar auf das Tympanon im Dominneren, welches das rechte Seitenschiff mit der Vorhalle der gotischen Liebfrauenkirche verbindet. Auf dem Relief ist ein thronender Christus dargestellt, der von Maria und Petrus flankiert wird. Vgl. dazu Roning 1980, 242f und Abb.71-73.
[737] Wirth 1958.
[738] Ebd., 174f.

So ordnet Peter Bloch 1961 die Hovener Muttergottes zeitlich in die Nähe der Siegburger Madonna (Abb. 51).[739] Er verweist dabei auf den Segensgestus des Kinds, welches obendrein trotz der strengen Frontalität aus der Mittelachse auf das linke Knie der Mutter gerückt sei. Auch Bloch nimmt die Chartres-These auf: Die gratige und feine Gewandorganisation sei von französischen Skulpturen inspiriert. Der Autor geht sogar so weit, zu behaupten, daß der Meister in Chartres gelernt haben müsse.

Die französische Portalplastik wird auch als Vorbild für andere rheinische Marienfiguren in Betracht gezogen: Fried Mühlberg weist 1962 auf Übereinstimmungen im Faltenverlauf am Oberkörper der Madonna aus Schillingskapellen (Abb. 57) und jener vom Retabel aus Oberpleis (Abb. 56) hin und nimmt einen französischen, möglicherweise chartresischen Prototypen als Vorbild an.

Im Beinbereich der Madonna aus Schillingskapellen sei der Faltenverlauf dagegen der Hovener Muttergottes entlehnt. Allen dreien gemeinsam sei der Ringpfostenthron und ihre Einordnung in den Typus der Sedes Sapientiae, der bis nach Skandinavien verbreitet war. Datiert wird die Skulptur auf die Zeit um 1175 bis 1180.[740] Auf eine Stilstufe mit der Hovener Madonna und dem Berliner Engel stellt Mühlberg das Fragment einer Verkündigung aus Brauweiler,[741] dessen Meister – ebenso wie jener der Holzfiguren – auf den Schultern des Meisters der Gustorfer Chorschranken (Abb. 109) stehe.[742]

In einem Aufsatz über die Siegburger Madonna von 1967 bringen Peter Bloch und seine Mitautoren erneut die bekannten Motivähnlichkeiten zu andern kölnischen Arbeiten zur Sprache, ebenso wie die vermuteten Abhängigkeit von Skulpturen aus Burgund und der Ile-de-France.[743]

Im Katalog der Ausstellung „Rhein und Maas“ von 1972 wird von Reiner Haussherr die gut erhaltene farbige Fassung des Berliner Engels hervorgehoben.[744] Das weiße Gewand mit goldenen Bordüren unterstütze die Darstellung des Engels, der den drei Frauen die Auferstehung verkündige. Dabei sei eine Ansicht im Profil anzunehmen. Wie schon Vöge verweist der Autor im Katalogartikel auf die Chartreser Archivoltenfiguren (Abb. 228-237) und schreibt:

---

[739] Bloch 1961, 9, Nr. 5.
[740] Ebd., 52.
[741] Rheinisches Landesmuseum Bonn.
[742] Ebd., 66. Zugleich wendet er sich gegen Wirths These, daß das Türsturzfragment aus Huysburg nach dem Vorbild des Berliner Grabesengels geschaffen worden sei. Vielmehr beruhten beide Arbeiten auf den Gustorfer Chorschranken. Vgl. dort Anm. 174.
[743] Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 372 .
[744] Kat. Rhein und Maas 1972, 301, J32.

> Während die Siegburger Madonna nur einige Einzelmotive von dort übernahm und sie in einen anderen Stil einschmolz, ist hier die ganze Figurenkonzeption der Skulpturen der Ile-de-France übernommen worden.[745]

Weiterhin stellt er fest, daß die Zülpich-Hovener Madonna dem Meister des Berliner Engels zuzuordnen ist und den byzantinischen Typus der Nikopoia darstelle, wobei hier das Kind etwas aus der Mittelachse gerückt sei.[746]

Im Aufsatzband zu dieser Ausstellung greift Haussherr den angenommen Zusammenhang mit dem Portail Royal auf und benennt weitere mögliche Vorbilder:

> Vöge ließ seinerzeit offen, ob der Stil des Kölner Holzbildhauers von Französischem inspiriert sei oder ob es sich nur um > interessante Parallelen < handele. Gerade angesichts der Vielfalt der Stilmöglichkeiten der Kölner Skulptur in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die immer deutlicher geworden ist, wird man seinem Hinweis auf die Archivolten der Chartreser Westportale größeres Gewicht beimessen wollen. Zwar ist keine der dortigen Sitzfiguren direkt kopiert worden, doch finden die plastische Durchbildung der Figur und der Gewandstil, auch einzelne Faltenmotive unter ihnen ihre nächsten Parallelen. Das gilt allerdings nicht für die Formen des Gesichts; die eigentümlich kecke Locke, die sich über der Stirnmitte des Engels ringelt, wäre in der Welt von Chartres nicht möglich. Eine ähnliche Bildung des Antlitzes, unter anderem von Auge, Mund und Nase, aber auch eine verwandte Gestaltung der Wangen mit den hochsitzenden Jochbeinen, läßt sich an einer Madonna aus Holz in Jouy-en-Josas beobachten, die stilistisch in den Kreis des Westportals von Senlis gehört. In Senlis selbst haben die Engelsköpfe Frisuren, die mit der des Berliner Engels verglichen werden können. Damit wäre für den Berliner Engel und die Hovener Madonna eine etwas spätere Datierung nötig, als sie im Katalog vorgeschlagen wurde: um 1170-80.[747]

Anton Legner macht im Katalog zur Ausstellung „Monumenta Annonis“ von 1975 auf eine bis dato von der deutschen Kunstgeschichtsschreibung ignorierte Figur aus Köln aufmerksam: Eine heilige Frau mit Salbgefäß (Abb. 135), die möglicherweise von demselben Ostergrab stammt wie der Berliner Engel, und sich in Esztergom in befindet.[748] Legner charakterisiert sie als chartresisch und hebt hervor, daß sie nicht säulenverbunden, sondern vollplastisch gestaltet sei. Der Autor bezeichnet die Faltenbildung über dem linken Fuß der drei Holzfiguren als Leitmotiv der Gruppe, welches sich in frühen französischen Plastik oftmals wiederfinde, wie zum Beispiel bei der Madonna aus Saint-Martin-des-Champs in Saint-Denis (Abb. 262) [749]

In der Folgezeit versucht die Kunstwissenschaft, vermehrt konkrete Motivparallelen zwischen den Arbeiten um den Berliner Auferstehungsengel und den Skulpturen der französischen

[745] Ebd..
[746] Ebd., 302, J33.
[747] Haussherr 1973, 400f.
[748] Legner 1975, 226ff und F9. Der Autor stellt dahin, ob die Skulptur auch von einer zweiten, etwas jüngeren Gruppe stammen könnte.
[749] Ebd., 226.

Gotik zu benennen. So verweist Dietmar Ponert in seiner Besprechung der Monumenta Annonis-Ausstellung auf zwei Vergleichsobjekte für die Holzskulpturen: die Archivoltenfragmente von Notre-Dame in Paris im Louvre (Abb. 251-254) und das Kopffragment einer Frau aus Cambrai im Musée des Beaux-Arts in Lille[750] aus der Zeit um 1160. Zu letzterem schreibt er:

> [...] die Breitflächigkeit des Gesichts mit den hohen Jochbeinen und dem kantigen Kinn, die Augen mit ihren herabgezogenen Liedern und den breiten Hautfalten darunter, vor allem die scharfgeschnittene Mundpartie mit den schmalen >gekerbten< Lippen, selbst Äußerlichkeiten wie die Strähnung der Haare zeigen engste Verwandtschaft zu den vergleichbaren Köpfen des Berliner Engels, der Esztergomerin wie der Hovener Madonna.[751]

Dabei gibt Ponert zu bedenken, wie sehr die hohe Verlustrate der gotischen Skulptur heute den Blick einschränke.

Dagegen wird von Klaus Endemann ein typologischer Ansatz gewählt: 1978 untersucht er das Marienbild aus dem Kloster Oelinghausen bei Arnsberg (Abb. 140) und weist auf die stilistischen Zusammenhänge mit den Skulpturen um die Zülpich-Hovener Madonna, sowie mit der Madonna aus Schillingskapellen hin. Diese gehören zum gleichen Typ von Wallfahrtsbildern vom Rhein, aus Westfalen und Niedersachsen, der von Frankreich über Westdeutschland bis hin nach Nordschweden verbreitet war.[752]

Die nachfolgenden Untersuchungen der Zülpich-Hovener Madonna durch deutsche Kunsthistoriker bringen keinen wirklich größeren Erkenntnisgewinn: Mal wird der Einfluß von Chartres betont (jedoch nicht tiefergehend analysiert), mal wird er völlig negiert. Rainer Budde etwa schreibt 1979 in seinem Katalog über die deutsche romanische Skulptur, daß die Hovener Madonna zum Kreis der Kunstwerken gehört, die von der Plastik der Westportale in Chartres beeinflußt sind.[753] Beim Berliner Engel stellt Budde eine enge stilistische Verwandtschaft zur Siegburger Madonna (Abb. 51) über das gemeinsame Vorbild Chartres fest, wobei der Engel den französischen Werken noch näher stehe.[754]

Im Katalogtext zur Skulpturensammlung der Berliner Museen betont Peter Bloch erneut die Nähe des sitzenden Engels zu den Figuren in Hoven und Esztergom. Die Kleidung identifiziert der Autor als Diakonsgewand. Die Dreiergruppe bilde das Hauptwerk der

[750] Vgl. Kat. Lille 1978, Nr. 36 .
[751] Ponert 1975, 355.
[752] Endemann 1978, 79. Vgl. dazu auch Endemann 1975, Teil III. Der Autor verweist auf die Tatsache, daß die Hovener Madonna, der Berliner Engel und die heilige Frau aus Esztergom aus Lindenholz gefertigt sind (bei der Madonna sind Thron und Kind aus Rotbuche), auch wenn in der Literatur oftmals abweichende Angaben darüber gemacht werden (Anm.16).
[753] Budde 1979, 63, Nr. 108.
[754] Ebd., Nr. 109.

romanischen Holzskulptur Kölns. Im Gegensatz zu seinen früheren Äußerungen[755] ist der Zusammenhang mit Chartres hier nicht ganz so zwingend formuliert:

> Strenge Stilisierung der Faltenstrukturen verbindet sich mit einer sensiblen Verlebendigung des Menschenbildes zu einer Stilstufe, die in den Westportalen der Kathedrale von Chartres (um 1150) ihre Parallele hat.[756]

Andererseits wendet sich Franz Niehoff 1985 im Katalogartikel zur Ausstellung „Ornamenta Ecclesiae" entschieden gegen den von den anderen Autoren vermuteten französischen Einfluß auf die Hovener Madonna.[757] Er spricht vom „Mythos der stilistischen Strahlkraft der Chartreser Westfassade"[758] und kritisiert, daß zu sehr dem Paradigma des Stiles gehuldigt werde. Der Autor betont stattdessen die Verbundenheit der Figur mit der lokalen Bildnerei.
Derselbe Autor befaßt sich 1990 in einem Aufsatz mit dem Kölner Ostergrab, aus dem die Figuren des Engels und der heiligen Frau in Esztergom stammen.[759] Nach einer Beschreibung geht Niehoff ausführlich auf die liturgischen Osterfeiern auch im Zusammenhang mit der Siegburger Reform ein. Er kommt zu dem Schluß, daß eine Aufstellung der Figuren auf dem Altar in einer Heilig-Grab-Kapelle anzunehmen ist. Den Ort dieses Grabes vermutet Niehoff in einer bedeutenden Kirche des Siegburger Reformordens im Rheinland.
Paul Williamson, der als erster die rheinische Plastik nach 1150 als *gotisch* bezeichnet, betont 1997 die seiner Ansicht nach keineswegs zufälligen Ähnlichkeiten zwischen Holz- und Steinplastik am Niederrhein und in der Maasregion.[760] Der Autor macht für die Stein- und Holzbildhauer ein gemeinsames Interesse an skulpturalen Prototypen und dieselbe Herangehensweise an die Form geltend. Besonders deutlich werde dies an einer Reihe von Madonnenfiguren in der Kölner Region, wie jene aus Zülpich-Hoven, aus Aachen und Bonn (Abb. 149-150), sowie der Madonnen der Gustorfer Chorschranken (Abb. 110) und des Brauweiler Retabels (Abb. 31). Die Holzskulpturen stünden einerseits in der Tradition einzelner Kultfiguren wie den Madonnen aus Essen und Paderborn, anderseits seien sie von den neuen Stimuli, die von Chartres ausgehen, beeinflußt. Für überzeugend hält Williamson den bereits von anderen Autoren vorgebrachte Vergleich des Berliner Engels mit einigen Sitzfiguren an Archivolten (Abb. 228-237) und Türpfosten des Portail Royal in Chartres (Abb. 216-227).

[755] Vgl. Bloch 1961.
[756] Bloch 1980, 36, Nr. 12.
[757] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 375f, F 3.
[758] Ebd., 375.
[759] Niehoff 1990, 7ff.
[760] Williamson 1997 (1995), 70.

Im Jahr 2000 veröffentlicht Tobias Kunz einen Aufsatz über eine Holzmadonna im belgischen Gorsem (Abb. 144),[761] die aufs engste mit der Werkstatt des Berliner Auferstehungsengels verbunden sei.[762] Die stark überfaßte Skulptur zeige überraschende Gemeinsamkeiten bei der Gestaltung der Physiognomie und der Gewandstruktur. Kunz spannt dabei einen Bogen von den rheinischen und maasländischen Holzmadonnen bis hin zu der Gruppe südschwedischer Madonnen (Abb. 145-148), die einer ausgewanderten rheinischen Werkstatt entstammten.
Zuletzt wurde die Hovener Madonna von Robert Suckale im Katalog der Essener Ausstellung „Krone und Schleier" besprochen.[763] Der Autor weist nochmals auf die Ikonographie der Sedes Sapientiae hin und äußert zum Stil lapidar:

> Dass der Stil von der Westportalskulptur der Kathedrale von Chartres abzuleiten sei, ist mangels sicherer Daten nicht bewiesen, aber vorerst nicht in Frage zu stellen.[764]

8.2 Eine vergleichende Beschreibung

Die drei im folgenden untersuchten Holzskulpturen[765] sind ebensowenig exakt zu datieren, wie die rheinische Steinplastik. Meist werden sie zwischen 1160 und 1180 eingeordnet. Der auf einer Bank sitzende Engel (Abb. 133-134) und die stehende Frau (Abb. 135) stammen wahrscheinlich von einem heiligen Grab, das in die liturgischen Osterfeiern einbezogen wurde.[766] Man kann aber nicht mit Sicherheit annehmen, daß der Berliner Engel von derselben Ostergrabgruppe stammt wie die Frau mit dem Salbgefäß, auch wenn davon zumeist ausgegangen wird. Der Maßstab der Frau ist etwas größer als der des Engels. Jedoch ist der Gesamteindruck durch die fehlenden – und wahrscheinlich einst recht großen – Flügel beeinträchtigt.

---

[761] Parochialkirche O.-L.-Vrouw-Ten-Hempel-Opneming in Gorsem, nordwestlich von Sint-Truiden.
[762] Kunz 2000.
[763] Kat. Frauenklöster 2005, 207ff, Nr. 52.
[764] Ebd., 208.
[765] Zülpich-*Hovener Madonna:* Kapelle des Klosters Marienborn in Zülpich-Hoven bei Euskirchen, Pappelholz (Maria) und Rotbuche (Kind und Thronpfosten) / Höhe 67 cm, Breite 30 cm, Tiefe 31 cm / Reste alter Fassung / Hände Mariens und Unterschenkel des Kindes erneuert, Zepter und Kreuz nicht original, Abarbeitung an beiden Köpfen für Metallkronen. *Auferstehungsengel:* Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Bodemuseum, Inv.-Nr. 2969 / Pappelholz / Höhe: 62 cm / Fassung größtenteils original / rechte Hand, Flügel und linker Daumen verloren, hielt links ehemals vermutlich einen Palmwedel, Beschädigungen an Sockelplatte und Fuß, Aushöhlung der gesamten Figur mit Brett am Rücken verschlossen. *Frau mit Salbgefäß:* Ungarn, Esztergom, Kéreszteny Múzeum, Inv.-Nr. 58.82 / Pappelholz / Höhe 92 cm / Brandspuren vom Brand im Jahr 1905, Abtragung am Nasenrücken. Zur Provenienz des Berliner Engels, der Fassung und dem Erhaltungszustand von Engel und heiliger Frau siehe Niehoff 1990, 7-13.
[766] Hierbei wird jener im Markusevangelium (16, 1-10) beschriebene Moment gezeigt, bei dem die drei Marien das Grab Jesu besuchen. Sie werden von einem Jüngling in langem Gewand empfangen, der ihnen von der Auferstehung Christi berichtet. Solche Motive findet man unter anderem bei Holztüren aus St. Maria im Kapitol und den Gustorfer Chorschranken. Einen Eindruck von der einstigen Darstellung gibt vielleicht die Szene von den Hildesheimer Bronzetüren, bei denen der Engel nicht steht oder auf dem Sarkophag sitzt, sondern auf einem von vier Säulen getragenen Bank Platz genommen hat.

Die Statue der stehenden Frau aus Esztergom wird durch ihr zylindrisches Gefäß als eine der drei Marien am Grab Christi gekennzeichnet. Dieses Motiv war uns zuvor schon bei der mittleren der drei Frauen am Grabe von den Gustorfer Chorschranken begegnet (Abb. 116-117).

Allen drei Skulpturen ist die allseitige Ausarbeitung gemein. Insofern unterscheiden sie sich wesentlich von den bisher behandelten Reliefs. Offensichtlich waren sie aber nicht zur freien Aufstellung im Raum gedacht, sondern sind auf eine bevorzuge Ansichtsseite hin konzipiert. Daß diese gar nicht so leicht zu bestimmen ist, bezeugt die Qualität der Arbeiten. Für eine Ansichtsseite spricht auch, daß bei der heiligen Frau (Abb. 135) und dem Engel (Abb. 134) die rückwärtigen Teile weniger detailliert ausgearbeitet sind. Bei letzterem ist zudem das Gewand auf seiner linken Körperseite einfacher gestaltet als der rechten. So fallen hier die Falten des Ärmels teigiger und werden an der Sitzfläche abgeschnitten. Auf der rechten Seite des Engels nehmen sie dagegen Bezug auf die Sitzfläche der Bank, da sie sich dort stauen. Gleichwohl muß man wohl eine frontale oder halbschräge Ansicht von – vom Betrachter aus gesehen – rechts annehmen, da nur so die gesamte kommunikative Haltung der Figur deutlich wird. Dafür spricht auch, daß die Sitzfläche der Pfostenbank auf dieser Seite leicht schräg nach hinten geht.

Bei der Frau aus Esztergom fällt es noch schwerer, eine eindeutige Ansichtsseite zu bestimmen. Ob frontal oder leicht schräg zeigt sie verschiedene Grade von gramvollem Gebeugt-Sein. Für die auf einer Ringpfostenthron sitzende Madonnenfigur (Abb. 132) kann man – der Tradition entsprechend – sehr wahrscheinlich eine frontale Ansicht auf oder hinter einem Altar annehmen.

8.2.1 Körper, Gewand und Plastizität

Die Muttergottes aus Zülpich-Hoven sitzt ganz aufrecht auf ihrem Thron, nur den Kopf ganz leicht nach vorne geschoben. Sie hat den rechten Arm parallel zum Körper angewinkelt. Das leichte Anheben des Unterarms läßt vermuten, daß sie etwas in der heute erneuerten Hand hielt: ob ein Zepter,[767] einen Apfel – wie die Essener und die Siegburger Madonnen – oder etwas anderes, können wir nicht wissen. Ihr linker Arm, der das Kind nur sachte stützt, ruht locker auf dem Oberschenkel. Ihre Beine hält sie annähernd parallel, nur das rechte Knie ist leicht nach außen gestellt. Der Knabe, mit den Körperproportionen eines kleinen Erwachsenen, sitzt nicht frontal und mittig auf dem Schoß der Mutter, sondern etwas schräg und leicht in Richtung ihres linken Beins verschoben und entspricht so nicht ganz dem

Nikopoia-Typus.[768] Das Kind hat die Rechte segnend erhoben und blickt wie die Mutter gerade nach vorne.

Die Körper- und insbesondere die Armhaltung des Berliner Auferstehungsengels gleicht fast völlig der des Jesuskindes, die Stellung seiner Beine ähnelt jener der Mutter. Er sitzt auf einer von vier Säulen getragenen Bank, den Kopf nach vorne gereckt und hat den rechten Arm in einer sprechenden Geste erhoben, jedoch nicht völlig ausgestreckt. Sein linker Arm liegt auf dem Oberschenkel, die Hand zu einer lockeren Faust geformt, mit der er wahrscheinlich einen Palmwedel oder Ähnliches festhielt.

Bei der heiligen Frau mit dem Salbgefäß (Abb. 135) ist das Stehen fein ausbalanciert und sie ist in ihrer Bewegung sehr zurückgenommen. In der Seitenansicht erkennt man, daß die Knie nicht ganz durchgedrückt sind. Von einer „knickbeinigen" Haltung, wie der der Maria und des Johannes vom Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) kann aber keine Rede sein. Vielmehr korrespondiert das Standmotiv mit der leichten Vorwärtsbeugung des Oberkörpers und dem geneigten Kopf. So ergibt sich in der frontalen und seitlichen Ansicht ein zaghaft angedeuteter S-Schwung. Die Weichheit des Gesamteindrucks wird noch von der geschlossenen Kontur mit den eng am Körper anliegenden Armen verstärkt. Obwohl vom Gewand überspielt, kann man hier doch erkennen, daß die Arme eher gebogen als angewinkelt sind. Es entsteht gleichwohl nicht der Eindruck von „Schlaucharmen" wie bei der Siegburger Madonna (Abb. 51-52). Die Esztergomerin steht auf einer abgeschrägten Plinthe, und hat ihr Haupt und auch den gesamten Oberkörper leicht nach rechts vorne geneigt, als würde sie nach unten blicken.[769] Das mit einem Deckel verschlossene Salbgefäß hält sie sorgsam mit beiden Händen vor ihrer Leibmitte umfaßt.

Die Körperauffassung der drei Holzskulpturen wirkt auf den ersten Blick ausgesprochen naturalistisch, zumindest wenn man sie mit den meisten der bisher besprochenen Steinarbeiten vergleicht. Die Proportionen sind bei genauem Hinsehen dann doch nicht sehr verschieden von denen der Relieffiguren: So stehen die Extremitäten zueinander und zum Torso in einem realistischen Verhältnis. Beim Engel jedoch erscheint der Kopf gegenüber den abfallenden Schultern und dem gesamten Körper zu groß. Dasselbe gilt für den Kopf des Jesuskindes und der heiligen Frau. Bei allen drei Figuren ist der Oberkörper zierlich, wobei die Stehende aus Esztergom einen besonders fragilen Eindruck macht.

---

[767] Das heutige Zepter ist eine neuzeitliche Anfügung.

[768] Die Bezeichnung „Nikopoia" für eine frontal thronende Madonna mit mittig sitzendem Kind wird ohnehin in der kunsthistorischen Literatur in Bezug auf mitteleuropäische Madonnen nicht korrekt angewandt. Eigentlich bezeichnet „Nikopoia" eine stehende Madonna, die Thronende wird „Hypserlotera" genannt.

[769] Diese Haltung erinnert stärker an ein um 1330/40 entstandenes heiliges Grab aus der Liebfrauenkirche in Oberwesel, (Abb. 139) auf welches Franz Niehoff (Niehoff 1990, 15) aufmerksam macht. Hier liegt der Leichnam Christi aufgebahrt und wird von den stehenden, auf ihn niederblickenden Frauen umrahmt.

Was die Figuren aus der zeitgenössischen Steinplastik heraushebt, ist die Gestaltung der Gewänder. Sie zeichnen sich durch erzählerische Detailfreude und den gleichberechtigten Dialog zwischen Körper und Kleidung aus.

Suckale merkt an, daß die Maria (Abb. 132) über ihrem Untergewand ein Seidengewand mit den lang geschlitzten Ärmeln und breiten goldenen Säumen bekleidet sei und damit – zusammen mit der einstmals vorhandenen Krone – ausdrücklich als Königin dargestellt werde.[770] Das Haupt bedeckt ein eng gefältelter Schleier, das Maphorion, das am Hals anliegend fächerförmig über die Schultern und Rücken fällt, und unter dem an der Stirn ein wenig ihres leicht welligen Haares hervorlugt. Der Engel (Abb. 133) trägt eine Tunika über der Albe. Über der linken Schulter liegt ein Mantelpallium, das in den Gürtel gesteckt ist.

Die heilige Frau aus Esztergom (Abb. 135) hat über einem Gewand, unterhalb dessen Saumes ein plissiertes Untergewand zu sehen ist, eine Paenula an, die auf der Rückseite bis zu den Füßen reicht, sowie eine das Gesicht umrahmende schleierartige Kapuze.

Die Gewandmotive weisen einige Besonderheiten auf. Daneben kann man freilich auch Details entdecken, welche die Verbundenheit mit der rheinischen Steinskulptur belegen: Bei der Hovener und der Berliner Figur umspielen die schweren Gewandfalten sanft die Rundungen der Arme und des Oberkörpers. Am Bauch stauchen sich die Falten über dem Gürtel nach oben auf. Dies vollzieht sich indes nicht in schematischen konzentrischen Halbkreisen wie bei der Madonna aus Siegburg oder jener vom Oberpleiser Retabel (Abb. 53 und 56). Keine Spur auch von den schlauchartigen Faltenwülsten.

Charakteristisch für die Obergewänder sind flache, breite Borten an den Säumen, die bei den beiden Sitzfiguren auch am Kragen auftauchen.[771] Die Krägen des Engels und des Christuskindes sind rund und mit einem senkrechten Einschnitt versehen. Das Gewand der Madonna hat einen V-Ausschnitt, unter dem ein eng anliegendes y-förmig geripptes Unterkleid zum Vorschein kommt.

Die Kleidung des Engels (Abb. 133-134) wird ganz wesentlich vom Mantelpallium bestimmt, das in seiner Detailfreude den erzählerischen Charakter der gesamten Figur unterstreicht. Der Umhang liegt auf seiner linken Schulter, bedeckt den Arm und ist in den Gürtel gesteckt. Dieses ausgesprochen narrative Detail taucht meines Wissens bei keiner rheinischen Plastik im 12. Jahrhundert auf, obwohl das Gewandmotiv ansonsten typisch, und gleichermaßen beim

[770] Katalog Frauenklöster, 210, Nr. 52. Dieses „Bliaut“ (oder „Bliaud“) genannte Obergewand wurde an der Seite geschnürt und über dem tunikaartigen Untergewand, der „Chainse“, getragen.

[771] Die Reste der Fassung lassen zudem eine Ornamentierung erkennen. Die Borten bei der Madonna waren einst mit plastischen, ovalen Einlegearbeiten (vermutlich Glasfluß oder Halbedelsteine) geschmückt.

Christuskind der Hovener Madonna zu finden ist.[772] Der Mantel verläuft dann über den Rücken und bildet unterhalb des rechten Arms eine große Schlaufe aus, deren Ende wiederum im Gürtel festgesteckt wurde. Ganz anders als bei den Gewändern der Assistenzfiguren beim Cäcilientympanon (Abb. 58) hat hier jedes Gewandstück seine eigene Stofflichkeit mit eigenem Härtegrad und einen entsprechend eigenständigen Faltenverlauf, der vollkommen vom darunterliegenden Körper motiviert ist.

Bei der heiligen Frau aus Esztergom (Abb. 135) bildet die Paenula an der Seite gerade, schräg nach hinten verlaufende Falten aus. Vor der Körpermitte sind an der Spitze gerundete V-Falten ineinander gestellt, die in variabler und lockerer Schichtung nach unten hängen. Die Art der Faltenbehandlung ist frei von jedem Schematismus oder Formelhaftigkeit und geht hierin deutlich über die qualitativ schwächeren Figuren[773] der Kölner Tympana und der Gustorfer Chorschranken hinaus.

Während die Paenula bei den Madonnen der Chorschranken (Abb. 110) und des Tympanons von St. Pantaleon (Abb. 119) mit einer Kapuze versehen ist, ist der Schleier der heiligen Frau offenbar ein separates Kleidungsstück (Abb. 138). Mit feinen und lockeren Falten umrahmt er in überaus naturalistischer Weise das Haupt und den Hals: Am Ober- und Hinterkopf liegt das Tuch wegen der Neigung des Kopfes glatt auf, während es vor der Brust in engen Falten verläuft und dabei die auf die Form des Gesichts widerspiegelt und auf die Bewegung des Kopfes reagiert.

Neben der Körperhaltung und – wie wir später noch sehen werden – der Physiognomie, waren es bestimmte Gewandmotive, die schon Vöge zur Annahme eines gemeinsamen Meisters der Holzskulpturen veranlaßten.[774] Die auffallendste Übereinstimmung findet man im Bereich der Unterschenkel. Hier werden die Faltenmotive annähernd wörtlich wiederholt. Bei der Zülpicher Madonna (Abb. 132) hängen – vom Betrachter aus gesehen – links neben dem Oberschenkel zwei Faltenbahnen senkrecht nach unten, die am Saum kleine Öffnungen ausbilden. Beim Berliner Engel und der Stehenden ist dies noch ausgeprägter. Der Saum verläuft bei allen Dreien dann in drei großen Wellen zum linken Schienbein, wo sich eine gedrückte Ω-förmige Falte formt, um von dort wieder schräg nach unten in zwei weiteren Wellen zur anderen Seite zu fließen. Auch das Unterkleid der drei Skulpturen ist im Fußbereich annähernd identisch gestaltet: Zwischen den Füßen bauschen sich drei plissierte Röhrenfalten. Über dem linken Fuß staut sich das Gewand zu v-förmig ineinander gestellten Falten, um seitlich davon wieder in gerade Bahnen überzugehen. Etwas zur Seite gerutscht ist

[772] Die Drapierung des Umhangs erinnert die der Toga des Christus auf dem Tympanons vom Neutor des ehemaligen Augustinereremiten-Klosters in Trier, das um 1147 entstand.
[773] Davon ausnehmen kann man die Figuren der Cäcilia und des Christus von Pantaleonstympanon.
[774] Vöge 1958 (1908). Vöge war allerdings die Skulptur der heiligen Frau aus Esztergom noch unbekannt.

dieses Motiv bei der Muttergottes. Beim Engel und der heiligen Frau gehen die Übereinstimmung sogar so weit, daß sich am Schienbein zwei der V-Falten treffen, die unterste jedoch offen bleibt, da dort der Saum endet.
Bei allen Gemeinsamkeiten gibt es aber auch Differenzen: So erscheint die Stofflichkeit des Gewandes der Madonnen (Abb. 132) gegenüber der des Engels (Abb. 133-134) feiner und leichter. Damit einher geht bei der Engelsfigur ein größeres Interesse an der Darstellung von Plastizität durch die Faltengebung. Im Gegensatz zum Engel werden bei Maria die Faltenschwünge nicht ganz um ihr rechtes Schienbein herumgeführt. Obendrein bilden die senkrechten Falten am linken Unterschenkel des Engels Kanneluren aus, nicht aber bei der Muttergottes. Dieses Kanneluren-Motiv war uns zuvor schon beim Johannes vom Pantaleonstympanon (Abb. 119 und 131) begegnet und auch bei der Madonna aus Schillingskapellen (Abb. 57) taucht es auf.[775] Bei dieser zeigt der gesamte Beinbereich engste Bezüge zum Berliner Engel, der Stoff ist jedoch viel teigiger gestaltet.[776]

Der deutlichste Unterschied zwischen den drei rheinischen Holzstatuen und den Werken der Steinbildhauerei ist nicht nur bei den Gewandmotiven zu erkennen, sondern vor allem bei der Darstellung des Körpers und seinem Verhältnis zur Kleidung.
Anders als bei Reliefs müssen bei der Freiplastik keine Volumina in die Fläche projiziert werden. Zwar handelt es sich bei den zuvor untersuchten Arbeiten partiell um recht hohe Reliefs – gleichwohl tragen sie der Perspektive Rechnung, indem beispielsweise die Körper leicht flachgedrückt oder erhobenen Arme perspektivisch verkürzt werden. Bei den hölzernen Freifiguren ist die Plastizität dagegen aus jeder Ansicht realistisch dargestellt.
Sieht man einmal von der Grabplatte der Plektrudis (Abb. 7) ab, so ist ein wesentliches Mittel zur Körperdarstellung die Art, wie das Gewand darübergeführt wird: Volumina und Bewegung werden bei den kölnischen Steinplastiken stets durch den Kontrast von glatten Flächen zu solchen mit Gewandfalten verbildlicht. Teilweise entsteht so ein recht additiver Eindruck, wie beispielsweise bei den beiden Brüdern vom Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 58). Dies kommt dort allerdings dem Ziel, den Ausdruck einer kraftvollen Dynamik zu erreichen, sehr entgegen.

[775] Auch am Untergewand über den Füßen einer thronenden Lindenholz-Madonna im Rheinischen Landesmuseum in Bonn (Inv.-Nr. 383) (Abb. 150) und an der gleichen Stelle bei der Holzfigur des heiligen Nikolaus in der Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei von Brauweiler (Abb. 151) finden wir das Kanneluren-Motiv.
[776] Wie die Hovener Madonna besitzen auch die aus Schillingskapellen und jene vom Oberpleiser Retabel weite Ärmelöffnung. Mit letzterer verbindet sie die Gewandmotive am Oberkörper, die Kopfform und die Physiognomie.

Vergleicht man die Frau mit dem Salbgefäß aus Esztergom (Abb. 135) mit der mittleren der Marien der Gustorfer Chorschranken (Abb. 116-118) werden die Unterschiede in der Gewandbehandlung und die daraus resultierende Körperdarstellung offensichtlich: Bei der Relieffigur wird klar zwischen Stand- und Spielbein unterschieden. Das rechte Bein tritt säulenartig in Erscheinung, das linke verschwindet unter den schrägen Falten, die zugleich die Körperdrehung zum Engel hin kennzeichnen. Nur die Rundung des rechten Knies wird durch wenige eher symbolisch zu wertende Linien betont.[777]

Etwas näher steht der Holzskulptur die Figur der Maria vom Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119): Wir finden hier nicht nur die Paenula wieder, sondern auch das leichte Einknicken in den Knien. Während dieses Motiv bei der heiligen Frau vom Grab ihren Sinn und ihre Ursache im Nach-vorne-Beugen des Oberkörpers hat, geht es bei der Marienfigur um das explizite Bezeichnen der Knie. Darum kann es dem Meister der Holzfigur nicht gehen, denn solche Säulen-Beine würde den geschlossenen Gesamteindruck der Statue mit ihrer verhaltenen Bewegung konterkarieren. Während das Gewand der Plektrudis beginnt, ein Eigenleben zu führen, und das der Chorschrankenfiguren ganz der Schilderung von Körpervolumen und Standmotiven unterworfen ist, erreicht das der Holzfigur erstmals ein Ausgleich dieser Extreme.

Auch das vollkommene Zusammenspiel von Gewand und Körper bei der Frau mit dem Salbgefäß kann man in der Gegenüberstellung mit der Marienfigur vom Tympanon von St. Pantaleon verdeutlichen: Die flachen, hängenden und leicht spitzen U-Falten der Paenula vor der Brust sind bei beiden Figuren nahezu identisch gestaltet.[778] Insbesondere das Umschlagen des Saumes auf beiden Seiten, bei dem sich zwei dreieckige Stoffstücke zu den Handgelenken hin bilden, offenbart eine frappierende Ähnlichkeit. Hier zeigt sich die stilistische Nähe der Holz- und Steinarbeiten. Ganz anders ist jedoch die Gewand- und Körperdarstellung an den Armen: Bei der Relieffigur bilden sich waagerecht unterhalb des rechten Unterarms einige Falten aus, die dann nach vorne hin, zusammen mit dem Mantelsaum, senkrecht abfallen. Über den Arm selbst ist der Stoff glatt gespannt. So wird die Plastizität ebenso wie das Anheben der Unterarme verbildlicht, ohne daß der Faltenverlauf Rücksicht auf die Schwerkraft nimmt.

Bei der heiligen Frau spannen sich dagegen schräge Falten von den Unterarmen zum Rücken. Diese rühren vom Anheben der Arme und dem gleichzeitigen Vorbeugen des Körpers her. Zugleich wirkt das in der Seitenansicht als ob nur das eng am Rücken anliegende und die Figur fest umschließende Obergewand die Figur davon bewahrt, nach vorne zu fallen. Auch

[777] Auch die Armhaltung ist bei der Gustorfer Frau wesentlich kraftvoller: Sie hält das Salbgefäß höher und nicht vor der Körpermitte, sondern oberhalb des rechten Beins fest, das so optisch verlängert wird.

hierin zeigt sich die Ponderation von Stehen und Bewegen. So bleibt die Körperhaltung trotz der minimalen Bewegung spannungsvoll. Dabei wird die Plastizität der Arme nicht durch das Gegenüberstellen glatter und gefältelter Stoffflächen erreicht, sondern durch den eng um den Arm gebogenen, lamellenartigen Faltenwurf.

An dieser Stelle läßt sich auch ein weiterer Unterschied von Voll- und Reliefplastik erkennen: Bei der Maria der Chorschranken ist der Arm nicht nur perspektivisch verkürzt, sondern auch platt an den Körper gedrückt. Die Arme der heiligen Frau werden dagegen in ihrer Plastizität und Größe in einem realistischen Verhältnis dargestellt.

Die konsequente Entwicklung der Körperhaltung bei der Frau aus Esztergom ist nicht zuletzt in der Stellung der Füße begründet. Die übergroßen Füße stehen auf einer Plinthe, die nach vorne hin zunehmend steiler abfällt. Man kann hier jedoch nicht wie Niehoff von einem Zustand zwischen Stehen und Schweben[779] im Sinne der Chartreser Gewändefiguren (Abb. 187) sprechen, deren aufrechte Körperhaltung ja von der Fußstellung vollkommen unbeeinflußt bleibt. Die Frau mit dem Salbgefäß muß im Unterschied dazu das Gesäß leicht nach hinten schieben und zum Ausgleich den Oberkörper vorbeugen, um nicht von ihrem Sockel zu rutschen. Hier zeigt sich eine bisher in der rheinischen Plastik noch nie dagewesene Beobachtung des menschlichen Körpers und der Logik von Körperhaltungen.

Auch die Figuren der Kölner Tympana und der Gustorfer Chorschranken stehen auf einer Schräge. Der Grund hierfür liegt bei den Türbogenfeldern in der erhöhten Anbringung. Nur so können die Körper vom Betrachter vollständig gesehen werden. Möglicherweise gilt dies auch für die Chorschranken, über deren einstige Positionierung und Aufgabe aber keine Gewißheit besteht. Die Fußhaltung hat bei den Reliefs jedenfalls keinen Einfluß auf den Oberkörper. Dieser bleibt eng mit dem Grund verhaftet, auch wenn bei den Figuren der Tympana eine Zunahme der Plastizität von unten nach oben zu beobachten ist. Die Freiplastik ist der Relieffigur, was die dreidimensionale Gestaltungsmöglichkeit angeht, naturgemäß überlegen.

Alle drei Holzskulpturen zeichnen sich durch eine ungemein große Lebensnähe aus. Obwohl die Konturen fest sind, bewirken die Haltung und die Gesten der Figuren einen sprechenden Charakter. Insbesondere beim Engel (Abb. 133) verursacht die Armhaltung eine kommunikative Offenheit, die innerhalb der einstigen vielfigurigen Gruppe am Grab sicherlich eine deutliche kompositionelle Spannung zur Folge hatte. Die heilige Frau ist dagegen ganz in ihre Trauer versunken, alles an ihrer Haltung – und sogar ihrer Kleidung – drückt Schwere und Kummer aus. Beim Engel bewirkt der nicht ganz ausgestreckte rechte

[778] Bei der Madonna der Chorschranken ist die Gewanddarstellung der Paenula viel plastischer.
[779] Niehoff 1990, 12.

Arm und der entspannt auf dem Oberschenkel aufliegende linke, zusammen mit der frontalen Körperhaltung, ein In-sich-Ruhen, das jegliche Aufgeregtheit vermeidet.
Von inhärenter kommunikativer Offenheit bei gleichzeitiger majestätischer Zurückhaltung zeugt auch die kleine Figur des Christusknaben der Hovener Muttergottes (Abb. 132), dessen Haltung mit der des Engel identisch ist. Sein aufrechtes Blicken und der Segensgestus kontrastieren mit dem verhaltenen Gestus der Mutter und ihrem strengeren Gesichtsausdruck. Dazu paßt ihr behutsames Anheben des einen Arms und das sanfte Stützen des Kindes mit dem anderen Arm.

8.2.2 Physiognomie

Beim Gegenüberstellung der Gesichter und Köpfe ist zu berücksichtigen, daß die erhaltene Farbfassung des Engels (Abb. 136) mit den gemalten Brauen und Pupillen wesentlich zu seinem Ausdruck beiträgt. Andersherum wird dem Blick der Madonna (Abb. 137) eine gewisse Leere unterstellt, die sicher auch auf die fehlenden Pupillen zurückzuführen ist. Das Gesicht der Esztergomerin (Abb. 138), und hier insbesondere die Nase, wurde bei einem Brand beschädigt.
Die Gesichtsform aller drei Holzfiguren ist oval, wobei das Kinn der Frauen länger ist und spitzer zuläuft. Das Gesicht des Jesusknaben zeichnet sich gemäß kindlichem Schema durch ein kürzeres Kinn und unverhältnismäßig große Augen aus. Der Engel stellt mit den volleren Wangen einen jugendlichen Typus dar, während die Madonna mit den spitzeren und härteren Zügen eher älter wirkt.
Die charakteristischen kugeligen und leicht hervortretenden Augen finden sich bei den Sitzfiguren. Dabei werden die Augen durch ein breites Oberlid betont, das sich insbesondere bei der Maria durch einen tiefen Einschnitt darstellt. Durch die Größe des Oberlids entsteht bei ihr der Eindruck von halb geschlossenen und verklärt wirkenden Augen, obwohl diese eigentlich weit geöffnet sind. Am unteren Lidrand werden die Augen durch eine zweite Falte betont. Bei allen drei Figuren verläuft als Gegenbewegung zu den nur durch einen sanften Grad angedeuteten, erhobenen Augenbrauen vom inneren Augenwinkel eine zarte Kerbe zu den Seiten. Zwischen dieser Linie und dem Unterlid werden die Tränensäcke mit einer schwachen Wölbung angedeutet. Anders als beim Valerianus vom Cäcilientympanon (Abb. 63) treffen die Brauenlinien nicht an der Nasenwurzel zusammen, sondern gehen in den sanften Schwung der Nase über. Diese ist schmal und spitz, und beim Engel im Verhältnis zum Gesicht noch etwas länger. Soweit erhalten trifft das auch auf die Nase der heiligen Frau

zu. Auch die schmallippigen und kleinen Münder, die ausgeprägten Grübchen und die Form des Philtrums ähneln sich bei allen vier Gesichtern stark.
Unterhalb der Mundwinkel weisen die Gesichter der Madonna und ihres Kindes eine Eigentümlichkeit auf: Hier wölbt sich die Haut nach vorne, als würde die Madonna einen Schmollmund machen. Zugleich erscheinen die Gesichtszüge Marias mit den ausgeprägten Falten zwischen Nasenflügel und Mundwinkel eine wenig erschlafft. Dadurch entsteht zusammen mit den halb geschlossenen Lidern ein etwas resignierter oder zumindest entrückter Ausdruck. Ganz anders erscheint da die Mimik des ausgesprochen jugendlich wirkenden Engels. Dazu paßt auch, daß seine linke Gesichtshälfte fülliger ist als die rechte: Die leichte Asymmetrie verstärkt noch den naturnahen Charakter der Physiognomie.
Bei der Frau mit dem Salbgefäß zeigen insbesondere der noch erhaltene Mund und die Form der Nase ähnliche Merkmale wie die der beiden anderen Arbeiten. Und obwohl die Brauenpartie beschädigt ist, kann man doch erkennen, daß die Brauen nicht erhoben, sondern zusammengezogen sind. Die Augen selbst sind wie bei der Madonna und dem Engel gebildet. Das Oberlid ist aber nicht nach oben gebogen, sondern fast gerade. So ist der Blick entsprechend der Kopfneigung gesenkt. Es entsteht eine wirkliche Mimik, die zusammen mit der Körpersprache einen Ausdruck tiefer Betrübnis erzeugt.
Die Verwandtschaft der drei Figuren wird darüber hinaus in ihren Profilen deutlich: Die Nase ist leicht geschwungen und geht in einem Zug in die sanft gewölbte Stirn über. Das kräftige Kinn bildet eine Linie mit der Mundpartie, wobei die Oberlippe leicht hervorsteht.
Beim Engel treffen wir ein Detail an, mit dem sich die anderen rheinischen Bildhauer bisher schwertaten: Naturalistisch geformte und an der richtigen Stelle angebrachte Ohrmuscheln. Zum ersten Mal werden diese nicht ganz oder teilweise von der Frisur bedeckt, wie es sonst zumeist der Fall war.
Die Ausarbeitung der Haare erinnert an die der Figuren vom Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 62-64). Bei den Frauen ist das Haar, das durch einzelne dünne Wülste gebildet wird, streng gescheitelt. Es fällt bei der Salbenträgerin jedoch weiter in die Stirn und bedeckt vorhangartig ihre Schläfen.
Die Haare des Engels (Abb. 136) sind kunstvoll frisiert: Wie bei den Assistenzfiguren des Cäcilientympanons teilen sich die Haare in breite Strähnen, die in kleine Locken auslaufen. Im Gegensatz zu den Buckellocken der Brüder sind die Löckchen des Engels nicht ganz so kugelig geformt und haben keine Bohrlöcher. Die Haarsträhnen überdecken sich abwechselnd und bilden keinen helmartigen Topfschnitt mit Lockenkranz. Die Haartracht ist offensichtlich idealisiert, aber im Vergleich zu denen der Steinplastiken deutlich mimetischer und dem Ausdruck der Figur entsprechend lebhaft.

8.3 Die Hovener Madonna und die westdeutsch-skandinavische Gruppe der Sedes Sapientiae

Klaus Endemann verwies darauf, daß die Zülpich-Hovener Muttergottes zu einem Typus marianischer Wallfahrtsbilder gehört, der von Frankreich bis nach Nordschweden verbreitet war.[780] Tatsächlich kommen Kultbilder mit der Madonna als Sedes Sapientiae auch in Spanien und sogar Finnland vor.[781] Innerhalb dieser Gruppe gibt es eine Reihe rheinischer Madonnen, die darüber hinaus enge typologische und motivische Parallelen mit Madonnen in Westfalen, Niedersachsen und Belgien aufweisen.

In Skandinavien sind die rheinischen Madonnen dagegen ebenfalls zu finden. Ob sie exportiert, oder – wie Tobias Kunz für die Insel Gotland[782] annimmt – von ausgewanderten Werkstätten geschaffen wurden, muß bislang offen bleiben. Die französischen hölzernen Marien unterscheiden sich, insbesondere was die Gewandmotive angeht, von den rheinischen Madonnen jedoch gravierend.[783]

Wie bei fast allen im Rahmen dieser Arbeit behandelten Werken, bestehen auch für die Holzmadonnen im rheinisch-westfälischen Raum keine gesicherten Datierungen. Gerade das Festhalten an einem Typus und das Zitieren formelhafter Motive erschweren die zeitliche Einordnung. Die stilistischen und strukturellen Differenzen zu den berühmten ottonischen Madonnen – wie der Goldenen Essener Madonna oder der Imad-Madonna in Paderborn (Abb. 245) – und die Verwandtschaft zu den Steinarbeiten wie der Madonna des Oberpleiser Retabels (Abb. 53), macht eine Entstehung in der zweite Hälfte oder dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts plausibel. Der Typus wird aber auch noch im 13. Jahrhundert fast unverändert tradiert, wie zum Beispiel bei der Madonna aus Helmern (Abb. 152) im Paderborner Diözesanmuseum.[784]

Beim Vergleich mit dieser Gruppe wird offenbar, daß die Hovenerin – und mit ihr der Berliner Grabesengel – im Aufbau der Körperhaftigkeit, in der Darstellung der Stofflichkeit und im Verhältnis beider Aspekte zueinander auch von anderen Vorbildern geprägt sein müssen. Paul Williamson bemerkt, daß der Meister der Zülpich-Hovener Madonna in der

[780] Endemann 1978, 79. Dort in Anm.6 auch die ältere Literatur zu diesem Thema.
[781] Im frühen und hohen Mittelalter wird die Madonna in mittel- und westeuropäischen Raum stets sitzend dargestellt. Die früheste stehende Muttergottes mit Kind ist meines Wissens nach die Elëusa in St. Maria im Kapitol in Köln (Abb. 156) vom Ende des 12. Jahrhunderts.
[782] Kunz 2000, 114f. Aron Andersson (Andersson 1966, 8) weist darauf hin, daß der größte Ort auf Gotland, Visby, einen aus der Schwesterstadt Lübeck ausgewanderten deutschen Bevölkerungsanteil besaß. Er geht jedoch, im Gegensatz zu Kunz, von lokalen Werkstätten aus.
[783] Vgl. Forsyth 1972. Vgl. zu den französischen Bezügen der Madonnen-Kultfiguren Kap. 10.3.
[784] Paderborn, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. G2.2, aus der Pfarrei St. Apollonia in Helmern, Höhe: 71 cm, um 1230. Die Figur wird in der älteren Literatur als Madonna aus Fölsen bezeichnet, da Helmern zur Pfarre Fölsen im Kreis Warburg gehört.

Tradition der einzelnen Kultbilder steht und zugleich von den neuen Anregungen aus Chartres beeinflußt wird.[785]

Betrachten wir also zunächst, welche der rheinisch-westfälischen Madonnen Berührungspunkte mit der Hovenerin aufweisen, und welche Differenzen dabei zu Tage treten:

Mehrfach wird in der Literatur in diesem Kontext auf die frontal auf einem Ringpfostenthron sitzende Muttergottes aus Schillingskapellen (Abb. 57) bei Swisttal im Frankfurter Liebieghaus verwiesen.[786] Bei ihr findet sich das markante Motiv des am linken Knie nach oben gerutschten Gewandes mit dem abgetreppten Saum wieder. Dasselbe gilt für die langen Ärmelöffnungen und die nach oben gebogenen Gewandfalten oberhalb des Gürtels. Dieses Thema ist allerdings bei der Frankfurterin schematisiert: Den aufgebogenen Falten stehen an der seitlichen Brust u-förmig nach unten hängende zur Seite, ohne daß hier eine tatsächliche Plastizität sichtbar wird. Das Motiv der Kragenborte mit halbrundem Ansatz und die Manschetten an den Oberarmen finden sich bei der Hovenerin nicht, und statt eines Maphorions, das die Haare bedeckt, weist die Madonna aus Schillingskapellen Zöpfe auf, die ihr über den Rücken fallen.

Die Proportionen differieren ebenfalls: Bei der Frankfurter Maria erscheint der Kopf auf dem breiten Hals gegenüber dem Körper unverhältnismäßig groß. Die Kontur ist blockhaft, da die Figur eng zwischen die Thronlehnen gepreßt wird und an Ober- und Unterkörper dieselbe Breite aufweist. Die Hovenerin – und auch der Berliner Auferstehungsengel – gehen im Gegensatz dazu an der Hüfte in die Breite. Die Physiognomie der Madonna aus Schillingskapellen ähnelt der der Muttergottes in Hoven (Abb. 137) wenig. Zu Recht wurde diese mit der Maria vom Oberpleiser Retabel (Abb. 65) in Verbindung gebracht:[787] Hier gleichen sich der Schnitt der Augen, doch Nase, Mund und Wangen sind um einiges fülliger dargestellt.

Motivisch eng mit der Madonna aus Schillingskapellen verwandt sind drei Marien aus Westfalen und Niedersachsen: Die Madonna in Oelinghausen (Abb. 140),[788] die aus Nikolausberg bei Göttingen in Hannover[789] (Abb. 141) und jene aus Helmern in Paderborn (Abb. 142).[790] In der Physiognomie und Körperauffassung kommt die Madonna aus Oelinghausen (Abb. 140) jener aus Schillingskapellen (Abb. 51) besonders nahe. Bei allen dreien wiederholt sich die Faltenbildung am Oberkörper und das markante Motiv von Kragen

[785] Williamson 1997 (1995), 70.
[786] Vgl. Kap. 5.2.1 zum Retabel in Oberpleis und der Madonna aus Schillingskapellen.
[787] Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 371f.
[788] Ehemalige Prämonstratenserinnen-Klosterkirche St. Peter, Lindenholz, Höhe: 57 cm.
[789] Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Inv.-Nr. WMXXXIII,1, Höhe: 82 cm.
[790] Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum.

und Oberarm-Manschetten. Der Gewandsaum bleibt dagegen gerade und verdeckt das Untergewand völlig. Das Hochrutschen des Kleides am linken Knie findet sich indes bei zwei weiteren Gnadenbilder des 12. Jahrhunderts, jenem der Muttergottes aus Werl[791] (Abb. 142a) und aus Pingsdorf [792] (Abb. 143) in Köln wieder. Bei letzterer erinnert der Faltenverlauf am Untergewand an die Maria aus dem Liebieghaus und unterscheidet sich somit von der Hovener Madonna.

Typologisch von den übrigen Madonnen abweichend, sitzt der Knabe der Pingsdorfer Maria schräg auf den linken Oberschenkel der Mutter. Auch wenn die Jesusknaben der meisten rheinisch-westfälischen Madonnen vom Typus der Sedes Sapientiae heute verloren sind, so kann man anhand der nicht ausgearbeiteten Stellen am Schoß erkennen, daß die Kinder meist völlig oder annähernd mittig saßen. Außer dem Christuskind der Zülpich-Hovener Madonna (Abb. 132) hat sich auch noch das der Muttergottes aus Helmern erhalten. Dieses sitzt gänzlich frontal und in der Körperachse der Mutter.[793] Völlig neu unter den Madonnen ist bei der Pingsdorferin der Umhang, der vor der Brust (ehemals vielleicht mit einer Fibel) geschlossen wird.

Dasselbe Motiv finden wir bei einer belgischen Madonna, auf die zuletzt Tobias Kunz aufmerksam machte.[794] Es handelt sich um die in neuerer Zeit stark überfaßte Madonna in der Kirche von Gorsem (Abb. 144), heute ein Stadtteil von Sint-Truiden. Die höchst qualitätvolle Figur, die wenig zufrieden mit dem hochgotischen Zappelphilipp auf ihrem Schoß wirkt, wird von Kunz derselben Werkstatt zugeschrieben wie die Gruppe um den Berliner Auferstehungsengel.[795] Hierfür sprechen insbesondere die Details der (durch die Bemalung verfremdeten) Physiognomie, die Kopfform und die Feinheit der Gewandbildung, die in ihrem Faltenreichtum noch über jene der Hovener Madonna (Abb. 132) hinausgeht. Einzelne Motive des Untergewandes, beispielsweise die drei plissierten Röhrenfalten zwischen den Füßen, sind bei den Madonnen nahezu identisch. Der Mantel erinnert an jenen der Madonna aus Pingsdorf (Abb. 143). Anders als bei der Hovenerin ist das Haar der Gorsemer Figur nicht von einem Maphorion bedeckt. Stattdessen fallen zwei dicke, geflochtene Zöpfe schräg über die vorderen Schultern und seitlich um die Oberarme nach hinten. Auch die westfälischen

[791] Franziskaner-Klosterkirche Mariä Heimsuchung, letztes Drittel 12. Jahrhundert(?), Maria: Schwarzerle, Plinthe und Kind: Eiche, Höhe: 68 cm. Die Köpfe von Mutter und Kind sind im 14. Jahrhundert überstuckiert worden. Zu Zustand und späteren Veränderungen vgl. Endemann 1975.

[792] Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, Nußbaum, Höhe: 78 cm. Kopf von Mutter und Kind aus dem 15. Jahrhundert. Vgl. Bloch 1961, 11, Nr. 9.

[793] Klaus Endemann (Endemann 1975, 74) weist darauf hin, daß bei der großen skandinavisch-westdeutschen Madonnengruppe das Kind separat, und somit offenbar abnehmbar gearbeitet ist. Wahrscheinlich gab es bestimmte liturgische Anlässe, zu denen das Kind abgenommen wurde.

[794] Kunz 2000.

[795] Borchgrave d´Altena (Borchgrave 1961, 72 und Fig. 59) bezeichnet die Gorsemer Muttergottes als archaisch und stellt sie auf eine Stufe mit der Jungfrau aus Viklau in Schweden.

Madonnen besitzen Zöpfe, die jedoch unscheinbar über den Rücken fallen. Wie bei der heiligen Cäcilia (Abb. 58) vom Kölner Tympanon handelt es sich um einen expliziten Verweis auf ihre Jungfräulichkeit.[796] Kunz vermutet, daß die übergroßen Hände der Madonna aus Gorsem erneuert sind, zumal die Rechte Mariens einen merkwürdigen Segensgestus zeige.[797] Tatsächlich hält sie dort aber eine Kugel oder einen Apfel, vergleichbar der Siegburger und Pingsdorfer Madonnen.

Aufs engste mit der rheinischen Holzplastik ist jene aus dem südlichen Schweden verknüpft. Das gilt sowohl für Madonnen und eine Reihe heiliger Bischöfe als auch für Gotländische Kruzifixe des 12. Jahrhunderts.[798] Die skandinavische Madonnengruppe ist mit der rheinisch-westfälischen, zu der auch jene aus Gorsem zu zählen ist, weniger durch die Körperauffassung und Gewandbildung als vielmehr durch typologische und motivische Parallelen verknüpft:

Durch eine ganz ähnliche Haartracht wie bei der Muttergottes aus Gorsem zeichnet sich eine Madonna im Stockholm aus, die aus Viklau (Abb. 145) auf Gotland stammt.[799] Ihre eigentümliche Gewandbehandlung mit scharfen, tropfenförmigen Falten ähnelt freilich jener der rheinländischen Gruppe in keiner Weise. Dagegen tritt hier der v-förmige Halsausschnitt mit Kragenborte und dem y-förmig plissierten Untergewand der Hovener Madonna wieder in Erscheinung. Weitere Vertreterinnen unseres Madonnentypus in Schweden sind beispielsweise die Muttergottes in der Kirche von Heda (Abb. 147), die Madonna aus Hemmesjö[800] (Abb. 146) oder jene im Museum von Skellefteå.[801] (Abb. 148) Sie entsprechen alle dem Typus der Sedes Sapientiae. Markante Gewanddetails wie die runde Kragenborte mit scheibenförmigem Ansatz und die Oberarm-Manschetten, sowie die frontale Haltung auf dem Ringpfostenthron oder die Haargestaltung verdeutlichen ihre typologische und motivische Verbundenheit mit den rheinischen Madonnen.

Mit den schematischen, halbkreisförmig vor dem Bauch nach oben gebogenen Wulstfalten, der Gewandgestaltung im Beinbereich, den geraden Schultern und der eckigen Kontur zeigt zum Beispiel die Madonna aus Skellefteå (Abb. 148) eine außerordentliche Ähnlichkeit mit der Madonna des Oberpleiser Retabels (Abb. 53 und 56). Die Madonna aus Heda (Abb. 147) in Östergötland weist einen eigentümlichen Orantengestus auf, der auch beim Wallfahrtsbild

[796] Kunz 2000, 117.
[797] Ebd., 102.
[798] Vgl. dazu Andersson 1966. Der Autor weist auf die engen Handelsbeziehungen und die Missionarstätigkeit nordwestdeutscher Diözesen im skandinavischen Raum hin. Auch der 1145 geweihte Dom von Lund entstand nach seiner Auffassung mit Hilfe rheinischer Bauleute.
[799] Statens Historik Museum, Inv.-Nr. 18951, Maria: Espenholz, Thron: Eiche, Höhe 68 cm. Literatur zur Madonna aus Viklau bei Kunz 2000, 114, Anm. 64.
[800] Heute in Smålands Museum von Växjö.
[801] Vgl. Kunz 2000, 114ff und Abb. 25-29.

in Werl (Abb. 142a) zu finden ist. Eine weitere Übereinstimmung sind die gekreuzten Beine des mittig in der Achse sitzenden Kindes. Diese gekreuzten Beine sind im rheinisch-westfälischen Raum beim Jesusknaben der Siegburger Madonna (Abb. 51). der Madonna der Gustorfer Chorschranken (Abb. 110), sowie den Madonnen aus Oelinghausen (Abb. 140) und Helmern (Abb. 142) zu finden.

Der Vergleich der westdeutschen und skandinavischen Holzmadonnen im 12. Jahrhundert verdeutlicht, daß die Hovener Madonna (Abb. 132) zwar demselben Typus angehört, sich aber in der Ausführung und der Qualität der Motive davon abhebt:

Bei der Hovenerin ist die gesamte Figur frei von jeglicher Formelhaftigkeit, auch wenn einzelne Motive formelhaft verwendet werden. Dies zeigt zum Beispiel die Ähnlichkeit der Falten des Untergewandes bei der Madonna und dem Berliner Auferstehungsengel. Die zuvor behandelten Madonnenfiguren folgen einem Grundschema, das bei den einzelnen Figuren immer wieder in leicht abgewandelter Form zitiert wird. Keine andere Muttergottes erreicht jedoch den Detailreichtum der Hovenerin, oder ihre vollkommene Synthese von Figur und Gewand. Der größte Unterschied besteht jedoch in der Statuarik: Den ausgewogenen und annähernd naturalistischen Proportionen der Zülpich-Hovener Madonna stehen Marienfiguren mit beinahe als expressiv zu bezeichnenden Verzerrungen gegenüber. So ist zum Beispiel der Oberkörper der Madonna aus Nikolausberg (Abb. 141) übermäßig in die Länge gezogen. Bei der Muttergottes aus dem südschwedischen Hemmesjö (Abb. 146) ist der Körper stark vereinfacht und extrem schmal. Bei keiner der anderen Madonnen wird der Körperaufbau so logisch realisiert wie bei der Hovenerin. Er ist nicht aus additiven, beinahe stereometrischen Formen zusammengesetzt, wie es bei den skandinavischen Madonnen oder der Maria vom Oberpleiser Retabel der Fall ist. Wie Beenken[802] ganz richtig bemerkte, erfolgt die Strukturierung des Körpers bei unseren drei kölnischen Holzplastiken durch die Gewandgestaltung, bei der es keine unterschiedliche Wertigkeit von Binnen- und Randfalten mehr gibt. Zugleich beruhen die Gewandformen ausschließlich auf den darunterliegenden Volumina. So zeigt zum Beispiel das Motiv der gleichmäßig halbkreisförmig nach oben gebogenen Falten über dem Gürtel bei den meisten Madonnen weder die unterschiedlich starke Stauchung des Gewandes durch das Sitzen, noch die Rundung des Bauches selbst an. Sie werden lediglich dadurch symbolisiert. Bei der Hovener Madonna ist dieser Bereich differenziert und ausnehmend organisch gestaltet: Zum Gürtel und zur Seite hin nähern sich die Falten an, vor der Brust werden sie dagegen nicht weitergeführt.

Es gibt also eigentlich nur wenige Merkmale, die die Madonna aus Zülpich-Hoven mit den anderen Marien ihres Typus verbinden: Die Funktion als freistehendes Kultbild mit der

Darstellung als Thron der Weisheit und zugleich als Königin (trotz verlorener Krone), der Ringpfostenthron und einzelne Gewandmotive, die freilich keine Formenzitate sind. Das Verhältnis von Gewand und Körper und ihre naturnahe Darstellung, der souveräne Umgang mit traditionellen Motivformeln, der lebendige Ausdruck und die Verbindung von Kommunikation und Repräsentation heben die Zülpich-Hovener Madonna – und mit ihr den Auferstehungsengel und die heilige Frau – weit über die westdeutsch-skandinavische Sedes Sapientiae-Gruppe hinaus.

8.3.1 Zur Ikonographie der Sedes Sapientiae

Der Begriff „Sedes Sapientiae" – Thronsitz der Weisheit – bezieht sich zum einen auf die theologische Bedeutung der Darstellung und zum anderen auf einen durch die Kunstgeschichte definierten Madonnentypus.

Das Möbel des Thrones, das per se den Sitzenden herrschaftlich erhöht, ist zunächst als Anspielung auf den Thron Salomons zu verstehen, wie er im Alten Testament beschrieben wird.[803] Salomon gilt nicht nur als Sinnbild königlicher Macht und menschlicher Weisheit, sondern wird zugleich als Präfiguration Christi, der die göttliche Weisheit verkörpert, verstanden. Wenn also Christus der wahre Salomon ist, so ist Maria die Mutter des wahren Salomon, in deren Schoß Christus in der Zeit seinen Wohnsitz genommen hat. In einem Marienhymnus des 10. Jahrhunderts in einer Reichenauer Handschrift wird Maria mit dem Haus verglichen, das sich die Weisheit baute.[804] Das bedeutet also, daß der Gottessohn, die Weisheit seines Vaters, den Wohnsitz im Schoß Mariens aufschlug und Mensch wurde. Dadurch wird Maria zur Gottesgebärerin. Die Darstellung der Sedes Sapientiae ist Ausdruck dieses, bereits im Konzil von Ephesus im Jahr 341 formulierten Dogmas.[805]

In der kunstgeschichtlichen Literatur wird die Bezeichnung Sedes Sapientiae überwiegend auf jene Madonnenbilder und -statuen angewandt, bei der Mutter und Kind streng frontal angeordnet sind und der Knabe in der Mittelachse sitzt. Der formale Bezug von Mutter als Sedes und des Kindes als Thronendem wird hier besonders augenfällig. Jedoch gibt es auch

---

[802] Beenken 1924, 196, Nr. 98.
[803] 1 Könige 10, 18-20 und 2 Chronik 9, 17-19.
[804] Schmedding 1974, 87. Vgl. Sprüche 9, 1: „Die Weisheit hat ihr Haus gebaut und ihr sieben Säulen behauen." In späteren Darstellungen ist die Madonna von den sieben personifizierten Tugenden der Weisheit umgeben, die sie verkörpert. Ein frühes Beispiel findet sich auf dem Fresko in der Bischofskapelle im Mariendom zu Gurk. Am rechten Seitenportal des Portail Royal von Chartres ist die Sedes Sapientiae im Tympanon in den Archivolten von den sieben Freien Künsten und den ihnen zugeordneten Philosophen umgeben. Die Szenen im Türsturz verweisen auf die Menschwerdung Christi und die Rolle Mariens als Gottesgebärerin.
[805] Ebd., 86ff.

weniger hieratische Darstellungen bei denen der Jesusknabe seitlich verschoben ist, oder eher liegt als thront, und die dennoch inschriftlich als Sedes Sapientiae bezeichnet werden.[806]

Wichtig neben der Auslegung der Madonnenfigur als Thron der Weisheit sind auch die Attribute und Gesten, die weitere Bedeutungsaspekte hinzufügen. Dabei ist bei den Holzmadonnen problematisch, daß häufig die Jesusknaben verloren sind, und Hände, wenn sie sich erhalten haben, zum Teil erneuert wurden.

Bei den rheinischen und westfälischen Madonnen hält Maria oftmals einen Apfel in ihrer rechten Hand, der sie als „neue Eva" charakterisiert.[807] Der Apfel wird so zum Symbol der überwundenen Sünde und der Erlösung durch ihre Rolle als Mutter des Gottessohns. Mit der Vorstellung Mariens als Mittel, dessen Gott sich zur Durchführung seines Heilsplans bedient, entwickelt sich zugleich der Gedanke der Vermittlerrolle von Maria. Dank ihrer Mittlerschaft kann sie für die Menschen bei ihrem Sohn Fürbitte einlegen.[808] Bereits die älteste erhaltene Madonnenfigur, die Goldene Madonna in Essen, hält einen Apfel. Weitere Beispiele sind die Marienfiguren aus Siegburg (Abb. 51), Werl (Abb. 142a), Gorsem (Abb. 144) und Pingsdorf (Abb. 143).

Besonders sinnfällig ist die Vorstellung von Maria als Mittlerin, wenn dem Kind ein Buch oder eine Rolle beigegeben ist, die es als Lehrer, Herrscher und Richter kennzeichnen. Dieses Attribut – das stets mit der linken Hand gehalten wird – findet sich bei recht vielen Darstellungen: Die Jesusknaben der Madonnen aus Siegburg, Gustorf, Oberpleis, Bonn[809] und Aachen[810] halten eine Schriftrolle, jene aus Essen, Werl, Helmern, Heda und Hemmesjö, ein Buch. Die rechte Hand des Kindes zeigt zumeist einen Segensgestus, so bei den Knaben der Madonnen aus Gustorf, Hoven, Brauweiler, Werl, Helmern, Hemmesjö und der Nikopoia aus St. Maria im Kapitol.

Wenn das Kind einen Apfel hält, ist dies eher als Herrschaftssymbol im Sinne eines Reichsapfels oder eine Sphaera zu verstehen.[811] Apfelhaltende Jesusknaben finden wir jedoch lediglich bei den stilistisch eng verwandten Madonnen in den Museen von Bonn und Aachen (Abb. 149-150).

---

[806] Schmedding (Schmedding 1974, 87f) nennt einige Beispiele. Die Autorin verweist unter anderem auf ein Passionale aus Zwiefalten aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. Bib. Fol. 56), mit der Inschrift „in gremio martis residet sapientiae patris". Ausdrücklich als Sedes Sapientiae ist eine Madonna von Tino di Camaino im Bargello in Florenz bezeichnet, bei der das Kind seitlich sitzt, in der Bewegung begriffen ist und nicht repräsentiert.

[807] Wobei der Apfel stets wie eine Kugel aussieht.

[808] Schmedding 1974, 81.

[809] Bonn, Rheinisches Landesmuseum, thronende Madonna, Lindenholz, Höhe 80 cm, um 1170, Kopf der Mutter 15. Jahrhundert.

[810] Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, thronende Madonna, Lindenholz, Höhe 50 cm, um 1170, Kopf der Mutter überschnitzt, rechte Hand der Mutter ergänzt.

[811] Sachs 1973, 247.

Eine andere, meiner Ansicht nach für die Madonnenfiguren des 12. Jahrhunderts weniger überzeugende Deutung, sieht im Apfel das Liebessymbol des Hohen Liedes, wobei Maria als Sponsa Christi verstanden wird.[812]

Offenbar war es auch üblich, den (gekrönten) Marien Zepter zum Zeichen ihrer königlichen Würde in die rechte Hand zu geben.[813] Nur sehr wenige originale Zepter haben sich erhalten. Jedoch kann man bei einigen Marien – zum Beispiel bei den Madonnen der Brauweiler und Oberpleiser Retabel – an der geöffneten Faust erkennen, daß sie einst ein stabartiges Objekt festhielten. Das Zepter der Zülpich-Hovener Madonna ist eine neuzeitliche Zugabe. Es ist unbekannt, ob dies dem Originalzustand entspricht.

8.4 Die Sitzfiguren des heiligen Nikolaus aus Brauweiler und Füssenich

Neben den Madonnen haben im Kölner Raum noch zwei weitere bedeutende thronende Holzfiguren überdauert: Es handelt sich zum einen um die Kultstatue des heiligen Bischofs Nikolaus von Myra in Brauweiler (Abb. 151).[814] Auch hier fehlen uns greifbare Datierungen. In der kunsthistorischen Literatur wir die Sitzfigur stilistisch zumeist mit dem Marienretabel in Verbindung gebracht und wie dieses ans Ende des 12. Jahrhunderts plaziert. Mit der einzigen anderen erhaltenen Nikolausstatue des Rheinlands, jener aus dem ehemaligen Prämonstratenserinnen-Stift St. Nikolaus in Füssenich bei Zülpich (Abb. 152), verbindet sie wenig:[815]

Zunächst einmal ist der Brauweiler Nikolaus auffällig groß. Mit seinen 130 cm[816] ist er größer als alle bisher behandelten Figuren, die – mit Ausnahme von Plektrudis – bestenfalls ¾ der normalen Körpergröße erreichen. In ihm vermischen sich westliche und byzantinische Motive: Die Stirnglatze, der Typus des hageren und alten Mannes und das Fehlen der Mitra folgt dem östlichem Schema des heiligen Wundertäters von Myra. Durch sein Ornat ist er jedoch als lateinischer Bischof gekennzeichnet, ebenso wie durch das Pendum anstelle eines Kodex‘ in der linken Hand, wie es bei byzantinischen Darstellungen geläufig ist. Der

[812] Bereits Rupert von Deutz hatte im 12. Jahrhundert das Hohe Lied marianisch gedeutet. Auf dieser Grundlage interpretierte Egid Beitz (Beitz 1921, 45ff) die Siegburger Madonna.

[813] Das Lilienzepter verweist zudem auf ihre Jungfräulichkeit.

[814] Ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Nikolaus und St. Medardus, Lindenholz, Höhe 130 cm, Stirnlocke abgetragen, rechte Hand und Bischofsstab bei Restaurierung 1949 erneuert, Thronbank und Podest barock. Vgl. Witte 1932, II, Taf. 52 - Bader 1937, 62ff - Mühlberg 1962, 52 - Budde 1979, Nr. 119 - Schmitt 1990 - Kaelble 1995, 80 - Schreiner/Tontsch 1999, 39f - Bathe 2003, 209f.

[815] Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 39.78, Höhe 40 cm, Weichholz/Laubholz, um 1170/80, größtenteils originale Fassung, Verlust der Hände und Füße, Mitra und Albe beschädigt. Die Identifizierung der Figur läßt sich aus der Tatsache herleiten, daß das Stift bei der Verlegung nach Füssenich 1147 das Nikolaus-Patrozinium einer dort bestehenden bischöflichen Kapelle übernahm. Vgl. Wolters 1950, 51ff - Legner 1975, 216ff - Goldkuhle 1977, Nr. 10 - Budde 1979, Nr. 116 - Kat. Frauenklöster 2005, Nr. 51.

[816] Könnte er aufstehen wäre er mit circa 180 cm für damalige Verhältnisse überlebensgroß.

Schifferbart stellt eine Eigentümlichkeit dar, für die mir nur ein älteres Vergleichswerk bekannt ist: Die Stuckfigur des heiligen Metronus im Ostergrab von St. Cyriakus in Gernrode. Man kann annehmen, daß Nikolaus ursprünglich auf einem Pfostenthron und nicht auf einer Bank saß.[817]

Die Statuette des Füssenicher Nikolaus (Abb. 152) entspricht mit dem Vollbart und der Bischofsmütze vollkommen der westlichen Tradition. Äquivalent zu den Madonnen hat auch er skandinavische Verwandte, wie die thronenden Bischöfe in Hemmesjö (Abb. 154) und Nüsby (Abb. 153).[818] Letzterer zeigt beim Gewand (zum Beispiel die Epauletten), dem Faltenwurf, in der Physiognomie und beim Bart bis ins Detail gehende Übereinstimmungen, so daß hier ein Zusammenhang bestehen muß. Allerdings sind die Körperproportionen verschieden: Der Füssenicher Nikolaus hat einen gegenüber den Beinen stark gelängten Oberkörper und einen überdimensionalen Kopf. Möglicherweise ist er für einen erhöhten Anbringungsort auf Untersicht gearbeitet worden. Auch das Haupt beim Bischof aus Hemmesjö ist gegenüber dem Körper zu groß. Wahrscheinlich handelt es sich bei den schwedischen Holzskulpturen ebenfalls um Abbilder des Nikolaus‘ von Myra, der im 12. Jahrhundert in Süden Schwedens besonders populär war. Aron Andersson datiert sie um 1200 oder in die ersten beiden Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts. Der Autor sieht in der organischen Modellierung der Körper und in ihren lebensnahen Gesichtern bereits eine gotische Bestimmtheit.[819]

Zuletzt befaßte sich ein Katalogartikel zur Ausstellung „Krone und Schleier“ mit der Bonner Nikolausstatue. Hierbei wird auf die Verwandtschaft in Stil und künstlerischer Qualität zu den Madonnen aus Hoven und Schillingskapellen (Abb. 132 und 57) hingewiesen. Die Figur wird auf um 1170/80 datiert, also deutlich früher als Andersson die schwedischen Cousins einordnet.

Bereits Budde brachte der Füssenicher Nikolaus (Abb. 152) mit der Zülpich-Hovener Muttergottes in Verbindung.[820] Und tatsächlich gibt es beim Gewand Parallelen wie zum Beispiel die Plissierung der Albe. Budde verweist auf die quergezogenen Stoffbahnen der Kasel und den Duktus der Faltenlinien, der mit dem der Hovenerin (Abb. 132) vergleichbar sei. Der Autor schreibt weiter:

> Somit erweist sich die Füssenicher Statue als vom Chartreser Formengut abhängig; doch beginnen sich allmählich die Formulierungen zu verschleißen, sie sind nicht mehr direkt einsichtig.[821]

[817] Kat. Frauenklöster 2005, 207, Nr. 51.
[818] Vgl. Andersson 1966, 51.
[819] Ebd., 49ff.
[820] Budde 1979, 66, Nr. 116.
[821] Ebd..

Aber ist der Zusammenhang wirklich so eng wie Budde annimmt? Das glatte Spannen der Dalmatik über den Schienbeinen, die jedoch seitlich davon gerade herabhängt, erinnert mehr an Figuren der Gustorfer Chorschranken (Abb. 109) oder des Tympanons von St. Pantaleon (Abb. 119). Beim Bonner Nikolaus gibt es keine Spur des organischen Herumführens der Falten um das Bein wie bei der Muttergottes aus Hoven. Andererseits stauen sich die Falten der Kasel ganz anschaulich im Schoß des Bischofs und stellen somit eine Entsprechung zur Gewandbehandlung am Oberkörper der Maria dar. Vergleichbar sind auch die tiefen Verschattungen im Bereich der Ärmel.

Doch wie verschieden ist die Körperauffassung. Nicht nur die unstimmigen Proportionen auch die räumliche Darstellung unterscheiden sich merklich: Die Oberschenkel des Nikolaus sind stark verkürzt, wodurch die ganze Figur einen reliefhaften Charakter bekommt, der bei einer vollrunden Plastik wenig Sinn macht. Aber auch die Arme sind verkümmert und die Ellenbogen befinden sich nur wenig unterhalb der Schultern. Bei der Hovener Madonna und dem Auferstehungsengel sind die Proportionen dagegen realistisch. Die gesamte Figur des Nikolaus' wirkt substanzlos und es gibt kein gegenseitiges Bedingen von Körpervolumina und Gewanddarstellung. Man muß Budde wohl in seiner Schlußfolgerung beipflichten, wenn er hier von Formenverschleiß spricht.[822]

Die Brauweiler Nikolausstatue (Abb. 151) unterscheidet sich von der Füssenicher Figur nicht nur in der Größe, sondern auch bei den Proportionen. Die naturnahe Relationen der Körperteile zueinander – mit Ausnahme des etwas zu großen Kopfes – und das Gewand-Körper-Verhältnis stehen in ihrer Qualität den Hovener und Berliner Sitzfiguren (Abb. 132-134) kaum nach: Die Kasel des Nikolaus fällt locker vor dem Oberkörper herab und bildet eine spannungsvolle, konvexe Fläche bis hin zu den Beinen. Dabei schlägt ihr Saum mehrfach in Wellen um. Die Fältelung der Albe zeichnet sich durch die Dalmatik ab, wodurch diese viel weniger panzerhaft wirkt als bei dem Füssenicher Bischof. Die plastischen Röhrenfalten des Untergewandes erinnern an jene der Hovener Muttergottes und des Berliner Engels, erreichen aber nicht deren Feinheit und Variabilität. Über den Knöcheln erkennt man das bereits mehrfach beobachtete Motiv der kannelurenartigen Gewandfalten. Die verschiedenen Kleidungsstücke unterscheiden sich indes nicht in ihrer Stofflichkeit. Dadurch und durch die Symmetrie des Ornats wirkt die Figur weniger belebt als die beiden anderen Sitzfiguren.

Die Gestaltung der Haare erinnert wieder stärker an die der Figuren des Tympanons von St. Cäcilien (Abb. 58): Die Haarsträhnen laufen in kugeligen Buckellocken aus. Neu ist jedoch,

[822] Deswegen erscheint mir eine späte Datierung in den Anfang des 13. Jahrhunderts, wie sie Andersson für die Bischöfe aus Nüsby und Hemmesjö annimmt, gerechtfertigt. Dafür spricht auch die feine Gestaltung des Gesichts, das noch die originale Fassung zeigt: Der wellige Bart und die Form der Augen, bei dem der untere Rand gerade und der obere gebogen ist, weist eher in Richtung Hoch- als Frühgotik.

daß sich das Haar dabei leicht wellt. Im Gegensatz zum Auferstehungsengel verlaufen die Strähnen parallel und sind nicht so kunstvoll übereinander gekämmt. Wie bei Tiburtius (Abb. 64) vom Tympanon ist der Bart des Nikolaus' durch feine Rillen gekennzeichnet.

Das längliche, hohlwangige Gesicht zeigt bei der Gestaltung von Augen, Nase und Mund keine großen Unterschiede zu den übrigen kölnischen Skulpturen seiner Zeit. Die Feinheit der Physiognomien der Holzplastiken aus Esztergom, Berlin und Hoven (Abb. 136-138) erreicht der Brauweiler Nikolaus gleichwohl nicht: Weder besitzt er Grübchen, noch ein ausgeprägtes Philtrum zwischen Nase und Oberlippe oder die zarte Rinne des Tränensacks. Die Physiognomie, aber auch die Oberfläche der Kleidung, sind insgesamt flächiger und weniger lebensnah gestaltet.

Dennoch ist die Brauweiler Kultstatue in ihrer naturnahen Plastizität und Dimension als eine der qualitätvolleren Holzarbeiten ihrer Zeit im Rheinlands zu bewerten. Einen direkten Zusammenhang zur Gruppe um den Berliner Grabesengel besteht meiner Ansicht nach jedoch nicht. Auch vom Chartreser Formengut ist – abgesehen vom Grad des Realismus – wenig übriggeblieben. Die Figur muß sicher ins späte 12. Jahrhundert datiert werden. Der Frage, ob der Nikolaus vom selben Meister stammt wie das Marienretabel in Brauweiler – wie Budde vermutet[823] – soll im Kapitel über die Innenraumskulptur aus Stein nachgegangen werden.[824]

9 Die Grabplatte der Plektrudis

Das Grabmal der Plektrudis in St. Maria im Kapitol in Köln (Abb. 7 und 9-11) wurde bereits im rezeptionsgeschichtlichen Teil dieser Arbeit beschrieben. Dabei ging es um die Frage, ob sich ihre Darstellung aus der regionalen Plastik der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts herleiten läßt, wozu ein Vergleich mit der Grabplatte des Bischofs Gottschalk von Diepholz (Abb. 8) angestellt wurde. Der Forschungsstand blieb an jener Stelle zunächst außen vor. Dieser soll dennoch nicht unterschlagen werden, da bei der Aufarbeitung der Literatur deutlich wird, wie sehr die Einschätzungen bezüglich der Qualität und der Entstehungszeit differieren.

Im Anschluß daran soll das Augenmerk auf den Zusammenhang mit den Tympana von St. Cäcilien und St. Pantaleon sowie den Gustorfer Chorschranken liegen. Stellt die flache Grabplatte eine Ausnahme innerhalb der Skulptur Kölns dar, oder ist sie doch in deren

[823] Budde 1979, 67, Nr. 119.
[824] Vgl. Kap. 9.3 zum Marienretabel in Brauweiler.

stilistischer Nähe anzusiedeln? Und welche Stelle innerhalb einer relativen Chronologie ist ihr zuzuweisen?

Nachfolgend wird nochmals das Brauweiler Marienretabel betrachtet und auf seine Zusammenhänge mit den späten Kölner Arbeiten hin untersucht, wozu ebenfalls die Elëusa aus St. Maria im Kapitol zählt.

9.1 Rezeptionsgeschichte

Das älteste Zeugnisse von der Existenz der romanischen Grabplatte der Plektrudis[825] sind Bildquellen, die aus dem 18. Jahrhunderts stammen und die Platte mit ihrem Rahmen an der Außenmauer der Ostapsis vermauert zeigen.[826] Frühe mittelalterliche Quellen sind nicht eindeutig der romanischen Grablege zuzuordnen.[827]

Wie auch bei den anderen kölnischen Skulpturen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist die ältere Literatur zur Grabplatte der Plektrudis oftmals wertender Natur.[828]

Die Skulpturen werden hinsichtlich ihrer Entwicklungsstufe hin zum Naturalismus beurteilt. Daneben spielt die Einordnung der Plastik in lokale Werkgruppen und Abhängigkeiten eine vornehmliche Rolle.

Franz Kugler schreibt im Jahr 1854, die Figur zeichne sich durch einfachen, schematischen romanischen Stil aus, wobei sich die Gewandfalten schon mit einem gewissen Formgefühl um den Körper legten. Aufgrund der Rahmung datierte er die Platte in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts.[829]

1903 weist Paul Clemen die Grabplatte einer „ausgedehnten Schule im 12. Jahrhundert“[830] zu, zu der er das Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 58), das Brauweiler und Oberpleiser Retabel (Abb. 31 und 53) und die Gustorfer Chorschranken (Abb. 109) zählt. Georg Dehio setzt die

[825] Neben der romanischen Platte existiert noch eine gotische Grabplatte vom Ende des 13. Jahrhunderts, die heute aufrecht in der Verlängerung der dort vermauerten südlichen Mittelschiffarkaden angebracht ist. Literatur dazu u. a. Witte 1932, 90f, Mühlberg 1962, 29ff , Bergmann 1988 und Dahm 1994.
[826] Vgl. Dahm 1994, S. 214, Abb. 3 zeigt ein Aquarell von H. J. Prins aus dem Kölner Stadtmuseum.
[827] Vgl. Bergmann 1988 mit Dahm 1994.
[828] Vgl. Kugler 1854, 257 - Clemen 1903, 3 - Rathgens 1911, S.246 - Dehio (1912) 1944, 278 - Creutz 1915, 23 - Clemen 1916, 789 - Klein 1916, 26-34 - Lüthgen 1923, 51 und 169, Taf. X - Kutter 1924, 62ff - Beenken 1924, 184, Nr. 92 - Panofsky 1924, 119, Taf. 54 - Witte 1932, 44 - Pinder 1935, 276f - Püttmann 1950, 129ff - Feulner / Müller 1953, 67 - Beutler 1956, 203ff u. Abb. 203 - Beseler 1960, 114ff und Abb. 90 - Steingräber 1961, 17 - Mühlberg 1962, 21ff - Prop. KG MA1 1990 (1969), 245f, Nr. 319b - Mosel 1970, 111 - Greenhill 1970, No. 47 - Haussherr 1973, 402 - Bauch 1976, 25ff, Abb. 23 - Budde 1979, Nr. 124 - Legner 1982, 41 und 171, Bildnotiz 224 - Legner 1985 (Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2), Abb. 5 (De Noel), 334, E 99 - Bergmann 1988, 77ff - Dahm 1994, 211ff - Sauer 1993, 185ff - Kaelble 1995, 78f - Stracke 1996, 85 - Körner 1997, 55 und 57, Abb.45 - Bathe 2003, 213f, Abb.152.
[829] Kugler 1854, 257.
[830] Clemen 1903, 3.

Platte etwa im Ende des 12. Jahrhundert an, und verweist auf die Verwandtschaft zum Tympanon von St. Cäcilien.[831]

Neben der Einreihung der Grabplatte in den Kanon der Kölnischen Plastik wird in der Literatur bereits früh der Bezug zur byzantinischen Kunst hergestellt, wobei Byzanz mit Schematisierung und nicht etwa Antikennähe gleichgesetzt wird: So findet Hugo Rathgens, daß die „feierliche byzantinische Starrheit gut zur Bestimmung als Grabfigur“[832] paßt und datiert den Tumbendeckel ins Ende des 12. Jahrhunderts.

Max Creutz sieht in der Grabplatte eines der ältesten Kölner Werken und vermeint einen Bezug zur zeitgenössischen Elfenbeinplastik zu erkennen.[833] Er hält die Madonna des Brauweiler Marienretabels für nahestehend.

Andere Autoren ziehen Parallelen zur Goldschmiedekunst der Schreine:

Erstmals liefert Johannes Klein 1916 eine ausführliche Beschreibung der Plektrudisfigur.[834] Er ordnet sie der von Clemens behaupteten „Maasschule“ zu, zu der er weitere Kölner Werke zählt.[835] Der Autor stellt eine Nähe zum Tympanon von St. Pantaleon fest, wobei er die charakteristischen Merkmale wie Muschelnimbus und ineinandergestellte V-Falten hervorhebt. Im Überziehen des gesamten Körpers mit Falten sieht er einen stilistischen Fortschritt, obwohl er die Längung der Figur für ungeschickt hält. Klein widerspricht Creutz’ These vom Zusammenhang mit der Elfenbeinplastik, und vergleicht die Figur stattdessen mit der stehenden Christusfigur vom Dreikönigsschrein im Kölner Dom, die dieselben „überschlanken Proportionen mit langen Beinen, kleinem Kopf und kurzen Oberarmen“[836] habe. Auch die Faltenbildung hält er für vergleichbar, wobei das markante Motiv der Hängefalten vor der Brust auch bei anderen Figuren des Schreins auftauche. Klein gelangt zu zwei Ergebnissen: Die Verselbständigung des Gewandes sei auf den Einfluß der Goldschmiedekunst des Nikolaus von Verdun zurückzuführen, die Gesichtsbildung und Kopfform erklärten sich jedoch aus der Übernahme eines byzantinischen Madonnentypus. Zur Datierung zieht er den Rahmen der Platte heran (Abb. 11):[837] Er vergleicht das vegetabile Ornament mit jenem der Kämpferplatten der äußeren Bogenstellung vom unteren Chorscheitelfenster in St. Maria im Kapitol. Aufgrund der Übereinstimmungen geht er von

[831] Dehio 1944 (1912), 278.
[832] Rathgens 1911, 246. Dort auch die ältere Literatur.
[833] Creutz 1915, 23. Als Beispiele führt er die Madonna der Kreuzigungsgruppe vom Kuppelreliquiar aus Hochelten (heute London, Victoria and Albert Museum) (Abb. 23-24) und das Relief der sog. „gestichelten Elfenbeingruppe“ mit den Frauen am Grabe (heute Museum Schnütgen) an. Abb. bei Schnitzler 1959, Taf. 66 u. 81.
[834] Klein 1916, 26-34.
[835] Siehe Kap. 6.1 zur Rezeptionsgeschichte des Tympanons von St. Cäcilien.
[836] Klein 1916, 29 und Abb. X. Diese Figuren stammen - laut Klein - nicht mehr von Nikolaus von Verdun selbst, sondern von „ungeschickteren“ Kölner Schülern.
[837] Ebd., 34.

einer zeitgleichen Ausführung aus. Klein nimmt an, daß der Neubau der Ostapsis nicht vor 1200 fertiggestellt gewesen sein kann und datiert die Tumba folglich in den Anfang des 13. Jahrhunderts.

Wie Klein stellt Paul Clemen die Plektrudisfigur im selben Jahr ebenfalls ans Ende der Reihe der Kölner Skulpturen des 12. Jahrhunderts, und verweist auf mögliche Ähnlichkeiten zu Frauengestalten bei den Wandmalereien des Kapitelsaals in Brauweiler.[838]

Demgegenüber zeigt Paul Kutter 1924 neue Zusammenhänge auf:[839] Er sieht in der Verwendung der Muschelform beim Nimbus eine Reminiszenz an römische Grabbilder. Er betont die auffällige Streckung der Figur mit verhältnismäßig kleinem Kopf, der in seiner haselnußartigen Form und den übergroßen konvexen Pupillen, das „Idealbild einer vornehmen frommen Frau vom Ende des 12. Jahrhunderts“[840] darstellt. Kutter verweist zugleich als Erster auf mögliche Zusammenhänge mit der französischen Gotik und stellt fest, daß das Halten eines aufgerollten Spruchbandes bereits in der gleichzeitigen französischen Plastik üblich ist. Kutter nimmt an, daß die Grabplatte aus der Zeit um 1190 stammt und ordnet sie zeitlich zwischen das Tympanon von St. Pantaleon und dem von St. Cäcilien ein.

Hermann Beenken ergeht sich 1924 in schwammigen Vergleichen und kritisiert, daß sich die kleinplastische Entwicklung in Köln nicht auf die Plektrudis auswirkt. Zugleich hält er das Überwehen des Körpers durch das Gewand für typisch kölnisch.[841] Er bemerkt, daß der Kopf mit dem der Madonna des zeitgleichen Brauweiler Altaraufsatzes verwandt sei.

Erwin Panofsky sieht im gleichen Jahr in der Plektrudisfigur den Abschluß einer Entwicklung, die schon bei der Siegburger Madonna (Abb. 51) und den Nebenfiguren des Tympanons von St. Pantaleon (Abb. 119) einsetzt, und die sich durch gerade Faltenwinkel, anstelle des Kurvig-Verschlungenen auszeichne.[842] Vorbilder erkennt er in der byzantinischen Kleinkunst, wobei er aber auch auf motivische Zusammenhänge mit der maasländischen Steinplastik, wie das Relief mit der sogenannten Madonna des Dom Rupert, hinweist.[843]

Fritz Witte[844] verweist 1932 auf Werkstattzusammenhänge des Grabmals zu den beiden Kölner Tympana[845] und hebt zugleich die bewegtere Umrißlinie und die verstärkte plastische Wirkung hin.

Als an der Schwelle zum Frühklassischen stehend bezeichnet 1935 Wilhelm Pinder die Figur der Plektrudis und grenzt sie vom feineren und malerischeren Stil der Ottonik ab. Zugleich

[838] Clemen 1916, 789.
[839] Kutter 1924, 68ff.
[840] Ebd., 69.
[841] Beenken 1924, 184.
[842] Panofsky 1924, 119 .
[843] Lüttich, Musée Curtius.
[844] Witte 1932, 44.
[845] Als Beispiel führt der Autor die Furchung der Handoberfläche zwischen den Sehnen an.

erkennt er aber auch die Scheidung von Gewand und Körper, die ebenso beim Kruzifix aus Erp (Abb. 155) zu finden sei.[846]

In seiner Dissertation zum Tympanon von St. Cäcilien beschreibt Hans Püttmann 1950 die enge stilistische Verwandtschaft der Grabfigur mit den mittleren drei Figuren vom Tympanon von St. Pantaleon hinsichtlich der Gewandbildung. Den Rahmen schreibt er einem anderen Meister zu, den er der sogenannten Brauweiler Kreuzgangswerkstatt zuordnet und datiert die Platte zwischen 1180 und 1190.[847]

Adolf Feulner und Theodor Müller arbeiten 1953 über die Steinplastik der Kölner Werkstätten nach der Mitte des 12. Jahrhunderts:[848] Die von wandernden französischen Werkstätten angeregte Entwicklung zur „staufischen Antikität“[849] würde durch Werke wie die Siegburger Madonna bezeichnet, und auch beim Grabmal der Königin Plektrudis sei die Gestalt verstärkt durch die Gegenläufigkeit von Falten und Spruchband schon leise bewegt. Sie datieren die Grabplatte um das Jahr 1180.

Christian Beutler verweist 1956 auf eine frappierende motivische Übereinstimmung mit einer Miniatur eines Stifterbildes in einem Graduale aus dem Nonnenkloster aus St. Peter in Salzburg, das offenbar ein – heute verlorenes – Grabmal zum Vorbild hat. Der Autor vermutet aber eher einen Einfluß der Kölner Werkstätten darauf als umgekehrt, da auch Faltenmotive vom Cäcilientympanon (Abb. 58) wiederzufinden sind.[850]

Nur kurz erwähnt Erich Steingräber 1961 die als „märchenhaft zarte Nonne dargestellte Königin Plektrudis“[851] und setzt sie in Bezug zur vom Typus her aus Chartres stammenden Madonna aus Zülpich-Hoven (Abb. 132) und der Elëusa (Abb. 156) in St. Maria im Kapitol.

Ein Jahr danach widmet Fried Mühlberg der Grablege Plektrudis' einen Aufsatz.[852] In seiner ausführlichen Beschreibung erkennt Mühlberg viele, bisher unbeachtete Details. Er kommt zu dem Ergebnis, daß der Meister einer Kölner Werkstatt entstammt, „die bei aller Kenntnis der byzantinischen Plastik in der rheinisch-kölnischen Überlieferung wurzelt.“[853] Der Autor greift hierbei die bereits 1915 von Max Creutz aufgestellte These eines in St. Pantaleon angesiedelten Bildhauerateliers wieder auf. Dafür sprächen auch Beziehungen zu Werken der

[846] Pinder 1935, 277.
[847] Püttmann 1950, 129ff.
[848] Feulner / Müller 1953, 67f. Vgl. ebenso Kap. 5.1 zur Rezeptionsgeschichte der Siegburger Madonna.
[849] Ebd., 68.
[850] Beutler 1956, 204.
[851] Steingräber 1961, 17.
[852] Mühlberg 1962.
[853] Ebd., 45. Byzantinisch sind nach Mühlberg sowohl die Art und der Faltenwurf des Gewandes als auch das Motiv des Muschelnimbus.

Goldschmiedekunst, als deren Entstehungsort ebenfalls die Abtei angenommen wird.[854] Mühlberg merkt zugleich an, daß die Verbindung von Plastik und Goldschmiedekunst nicht nur einseitig gesehen werden darf, sondern daß vielmehr von einer Wechselwirkung zwischen den Gattungen auszugehen ist. Diese Wechselwirkungen unterstellt er auch zwischen Bildhauerei und Miniaturmalerei: Hartwig Beseler zitierend,[855] unternimmt er den wenig überzeugenden Versuch, die Gruppe der Kölner Steinplastik aus dem 12. Jahrhundert mit dem Perikopenbuch der Pariser Nationalbibliothek[856] in Verbindung zu bringen.

Anders als fast alle übrigen Autoren stellt Mühlberg die Plektrudisplatte entwicklungsgeschichtlich an den Anfang der Reihe der romanischen Plastik in Köln. Er orientiert sich bei seiner Datierung wie Johannes Klein[857] am Ornament des Kämpfers des unteren Scheitelfensters im Ostchor von St. Maria im Kapitol, das er mit dem Rahmen der Tumbenplatte in Verbindung bringt. Mühlberg geht jedoch von einer Umgestaltung des Chores um die Jahrhundertmitte aus[858] und datiert die Grabplatte entsprechend „in die Jahre um 1150 oder wenig später."[859] Der Autor vermeint diese frühe Datierung auch stilistische belegen zu können: Die Überlängung der Figur, die Flachheit des Reliefs, die geringen Unterschneidungen, die graphisch-ornamentale Gewanddarstellung und die schwankende Ponderierung zeugen nach Mühlbergs Ansicht davon, daß die Darstellung des Typus der keuschen, vornehmen Dame Vorrang vor einer individuellen Schilderung der Person hat.[860]

In den Propyläen Kunstgeschichte von 1969 ist – wie auch schon bei der Literatur zur Siegburger Madonna – von unmittelbaren Vorbildern die Rede, wie sie durch byzantinische Reliefikonen des 11. und 12. Jahrhunderts überliefert seien.[861] Dafür sprächen der antikisierende Kontrapost, das unter dem Schleier in die Stirn gezogene Kopftuch, der Gesichtstypus und der feingliedrige Faltenstil. Ebenso byzantinisch beeinflußt seien daneben die beiden Tympana im Schnütgen-Museum und das Mariensiegel von Schwarzrheindorf aus dem Jahr 1172. Der Autor datiert das Werk in ins dritte Viertel des 12. Jahrhunderts.

Im Aufsatzband von 1973 zur Ausstellung „Rhein und Maas" weist Reiner Haussherr für die Gruppe der Kölner Skulpturen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts darauf hin,

> wie bedeutend für jene Bildhauer und einzelne Werkstätten verschiedene Anregungen durch französische-frühgotische Skulptur gewesen sind.[862]

[854] Als gemeinsames Motiv nennt Mühlberg die ineinandergestellten, oft schräg gespannten Faltenwinkel wie sie etwa bei Figuren des Tragaltars aus St. Vitus in Mönchengladbach und des Siegburger Gregoriusaltars zu entdecken seien. Abb. bei Schnitzler 1959, Abb.138 und 152.
[855] Beseler 1960.
[856] Cod. Lat. 17325 (Abb. in Schnitzler 1959, Abb.76-79).
[857] Klein 1916.
[858] Mühlberg 1962, 47ff.
[859] Ebd., 50.
[860] Ebd., 51.
[861] Prop. Kg.5 1990 (1969), 245f, Nr. 319b.
[862] Haussherr 1973, 402.

Von einer spezifischen Kölner Skulptur könne nur eingeschränkt die Rede sein, zumal sich nur Reste der in Köln gearbeiteten Objekte erhalten haben.

In seinem Buch über das mittelalterliche Grabbild läßt Kurt Bauch an der Figur der Plektrudis kaum ein gutes Haar:[863]

> Sie steht auf Erdschollen, Stand- und Spielbein sind angedeutet, doch verliert sich das in den überlängten Proportionen. Auch die Haltung der Arme bleibt ohne organischen Zusammenhang der Glieder. Ein hoher Anspruch als bewegtes Standbild wird eingeebnet auf ein unbeholfenes Relief. Die Stellung ist wie hängend, die Hand verdreht, die Körperlichkeit ohne Gehalt.[864]

Immerhin lobt er die von vielfältigem Leben erfüllte Oberfläche. Bauch erweist sich als Vertreter der These, wonach die Monumentalplastik in Köln nichts anderes als die zu groß geratene Umsetzungen kleinplastischer Vorbilder ist:

> In den reichen antikischen Formen zeigt sich die Nähe der hochentwickelten Kunst der rheinisch-maasländischen Goldschmiede, die an ihren Schreinen die großartigsten Bildwerke in kleinstem Format geschaffen haben. Der Kölner Bildhauer ist offenbar davon angeregt worden, ohne doch die Übertragung in das große Format, in die Sphäre des monumentalen Standbildes zu meistern.[865]

Daher sei das Werk auch nur schwer einzuordnen. Der Kopf erinnere an den Cäcilias (Abb. 62), das Gewand an jenes des bekleideten Kruzifixus aus Erp (Abb. 155) im Diözesanmuseum in Köln. Kurt Bauch nimmt dabei die Entstehung nicht vor dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts an.

Rainer Budde datiert die Grabplatte aufgrund der geringen Relieftiefe und der Einbindung in einen Kastenrahmen „nicht lange nach 1170“[866] und sieht sie in der Tradition der Kölner Skulptur verwurzelt, die vom Cäcilientympanon begründet worden sei. Der Autor erkennt jedoch im Tympanon von St. Pantaleon das unmittelbare Vorbild, wobei er den Formenapparat nun für feiner und delikater hält.

Im Katalog „Ornamenta Ecclesiae“ von 1985 wird dagegen der enge Bezug zum Brauweiler Marienretabel (Abb. 31) aber auch zur byzantinischen Kunst hervorgehoben:

> Wie auch bei anderen Werken dieser Epoche ist auch beim Grabstein der Plektrudis der allgemeine Vorbildcharakter der byzantinischen Kunst, hier festzumachen an Körperhaltung, Faltenstil und auch an der Art der Kopfbedeckung (enganliegendes Kopftuch unter Schleier) zu betonen.[867]

Die zweite, hochgotische Grabplatte der Plektrudis in St. Maria im Kapitol wird 1988 von Ulrike Bergmann behandelt. In diesem Zusammenhang diskutiert sie auch den ursprünglichen

[863] Bauch 1976, 25ff.
[864] Ebd., 27.
[865] Ebd., 27f.
[866] Budde 1979, 68, Nr. 124.

Aufstellungsort des romanischen Grabes und seine späteren Translozierungen.[868] Dabei orientiert sie sich stark an den von Mühlberg publizierten Quellen.[869] Daneben beschreibt sie erstmals eine rechteckige Aussparung im Bereich des Schriftbandes: ein Reliquiendispositorium.[870]

1993 befaßt sich Christine Sauer im Rahmen ihres Buches über Stifter und Klostergründer im Bild mit der Ikonographie der Grabplatte.[871] Sie verweist auf die gesteigerte Gründermemoria, die im Köln des 11. und 12. Jahrhunderts zu beobachten ist. Zahlreiche Stifter werden in dieser Zeit kanonisiert, ihre Gebeine in neu geschaffene Schreine transloziert oder, im Fall von Plektrudis, figürliche Grabmäler errichtet. Plektrudis stellt insofern eine Ausnahme dar, als sie auf der Grabplatte zwar als *sancta* und *regina* bezeichnet wird, tatsächlich aber weder eine Königin war, noch je heilig gesprochen wurde. Das Grab wird somit im 12. Jahrhundert zum Mittel und Zeichen der Selbstrepräsentation des ältesten und bedeutendsten der Kölner Damenstifte.

Mit der romanischen Grablege der Plektrudis beschäftigt sich 1994 Friedrich Dahm.[872] Dabei geht es nicht um stilistische Einflüsse, sondern um die Geschichte ihrer Versetzungen und die Frage nach der ursprünglichen Gestalt des Grabes. Der Autor kommt zu dem Ergebnis, daß die romanische Grablege wohl nie – wie von Mühlberg und Bergmann angenommen – unter der Vierung plaziert war, sondern daß es sich ursprünglich um ein Wandnischengrab handelte.[873] Dieser Typus taucht seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts vermehrt in Frankreich auf, und findet auch im Rheinland Verbreitung. Darüber hinaus weist Dahm die von Mühlberg[874] aufgebrachte Vermutung zurück, daß die romanische Platte später mit der gotischen zu einem „Doppeldecker-Grabmal“ verarbeitet worden war.

In ihrem Aufsatz über die sogenannte Brauweiler Kreuzgangswerkstatt untersucht Brigitte Kaelble 1995 verschieden kölnische Werke und setzt sie untereinander und mit den Kapitellen von Kirche und Kreuzgang der ehemaligen Benediktinerabtei in Brauweiler in Bezug.[875]

---

[867] Kat. Ornamenta1985, Bd. 2, 334, E 99.
[868] Bergmann 1988.
[869] Mühlberg 1962.
[870] Dasselbe Phänomen kann man auch bei der gotischen Platte beobachten.
[871] Sauer 1993, 185ff.
[872] Dahm 1994.
[873] Ebd., 214 ff: Der Autor stellt fest, daß nur die linke Langseite des Rahmens auch an der Seite und Unterseite ornamentiert ist und folglich nie als Rahmung für eine freistehende Tumba gedient haben kann. Allerdings erklärt Dahm nicht, warum die l-förmigen Eckstücke des Rahmens zur langen Seite hin nicht mit Blattornamenten geschmückt sind. Das scheint der These vom Wandnischengrab zu widersprechen. (Vgl. Auch Kosch 2000, 69, der von einer hängenden Anbringung ausgeht.) Zudem ergibt sich bei der heutigen Anordnung der Rahmensteine beim Aufeinandertreffen der beiden mittleren Blöcke auf dieser Seite eine Zäsur im Ornamentverlauf. Diese Beobachtungen lassen zumindest Zweifel an der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Rahmen und Platte aufkommen. Denkbar sind aber auch nachträgliche Veränderungen.
[874] Mühlberg 1962, 89ff.
[875] Kaelble 1995.

Kaelble verweist auf den engen stilistischen Zusammenhang der Plektrudisplatte mit dem Brauweiler Marienretabel (Abb. 31) und dem Kopf eines Bärtigen im Schnütgen-Museum.[876] Sie betont jedoch die zurückgenommene Plastizität und datiert die Grabplatte – ausgehend vom Ornament des Rahmens – „vor oder zu Beginn der 60er Jahre des 12. Jahrhunderts."[877]

1997 greift Hans Körner – offenbar in Unkenntnis des Aufsatzes von Dahm – Mühlbergs These vom „Doppeldecker-Grab" wieder auf und datiert das romanische Plektrudisrelief in die Zeit um 1160.[878]

Clemens Kosch kommt bei seinen Überlegungen zu Liturgie und Architektur der Kölner Kirchen zu einem anderen Ergebnis als Mühlberg und Dahm. Kosch geht weder von einer freistehende Tumba noch einem Wandnischengrab aus, sondern nimmt anhand der Rahmung eine ehemalige Wandbindung an der Grabplatte an, vergleichbar dem Emundusgrab im alten Dom zu Köln.[879]

Im Rahmen seines Buches über den Kapitelsaal in der Abtei Brauweiler gelangt Uwe Bathe wieder zu einer frühen Datierung Grabmals. Er erkennt Parallelen bei der Kämpfer- und Kapitellornamentik des unteren Chorscheitelfensters von St. Maria im Kapitol – das seit Klein[880] mit dem Rahmen der Grabplatte in Verbindung gebracht wird – zu den Palmettenfriesen der Blendbögen des Kapitelsaals von Brauweiler.[881] Bathe datiert den Saal in die späten 1140er bis frühen 1150er[882] Jahre und ist der Ansicht, daß die Grabplatte zeitgleich oder im Anschluß daran entstanden sein muß.

9.2 Die Grabplatte der Plektrudis. Ihre Bezüge zu den Kölner Tympana zu und den Gustorfer Chorschranken

Plektrudis (Abb. 7 und 9-11) weist einige Motive auf, die sie mit den zuvor untersuchten Werken in Zusammenhang bringt. Übereinstimmungen gibt es insbesondere zum den Gustorfer Chorschranken (Abb. 109) und Tympana von St. Cäcilien (Abb. 58) und St. Pantaleon (Abb. 119): Zunächst ist da der konkav in den Reliefgrund vertiefte Muschelnimbus zu nennen, dessen Rand durch einen Wulst gekennzeichnet wird. Im Gegensatz zu den Nimben der Figuren der beiden Tympana sind die einzelnen

[876] Sog. Kopf aus der Schildergasse, Schnütgen-Museum, Inv. Nr. K 103.
[877] Ebd., 79.
[878] Körner 1997, 55 und 57, Abb. 45.
[879] Kosch 2000, 68f.
[880] Klein 1916, 34.
[881] Bathe 2003, 212f.
[882] Ebd., 152.

blütenblätterartigen Elemente des Nimbus schmaler, wodurch sich ihre Anzahl entsprechend erhöht.

Die leicht kontrapostische Körperhaltung der Plektrudis ist nicht so ausgeprägt wie beim Christus des Tympanons von St. Pantaleon. Allerdings steht Plektrudis auch nicht so knickbeinig wie die anderen Figuren desselben Tympanons. Gemeint ist damit das leichte In-die-Knie-gehen der Figuren, wie man es bei der Maria und dem Johannes des Tympanons beobachten kann.

Ihre Armhaltung kommt der des Christus vom Tympanon von St. Pantaleon am nächsten: Der Versuch einer perspektivischen Verkürzung des rechten Armes resultiert in dessen schlauchartigem Abbiegen. Dieses Phänomen kann in ähnlicher Weise beim rechten Arm der Maria und bei dem Rest des rechten Arms von Christus vom Tympanon von St. Pantaleon beobachtet werden. Allerdings ist bei diesen Figuren der Oberarm im Verhältnis länger, der Ellenbogen etwas weiter ausgestellt und die Hand wird höher gehalten. Dadurch bekommt der Unterarm mehr Platz und die perspektivische Verkürzung ist logischer als beim rechten Arm der Plektrudis. Die Haltung ihres linken Armes erinnert an jene der heiligen Cäcilie: Mit ausgestelltem Ellenbogen und angewinkeltem Unterarm hält sie die Schriftrolle fest. Bei Cäcilia wirkt diese Armhaltung aber ganz entspannt und natürlich. Bei ihr ist, wie bei den Figuren des anderen Tympanons, der Oberarm länger und der gesamte Oberkörper viel breiter. Zudem ist ihr linker Unterarm annähernd waagerecht, obwohl auch er vor dem Bauch gehalten wird. Bei der Grabfigur muß der Unterarm trotz derselben Positionierung steiler sein, da ihr Oberkörper gelängt ist. Obwohl also bei Plektrudis ein annähernd gleiches Motiv bei der Armhaltung dargestellt wird, wirkt dieses bei ihr insgesamt unnatürlicher, was aber nicht zuletzt seine Ursache in der geringeren Plastizität der Figur hat.

Das Gesicht der Plektrudis (Abb. 9) verdeutlicht den Zusammenhang zum Tympanon von St. Cäcilien: Die Form ist mit dem der Cäcilie (Abb. 62) nahezu identisch, lediglich das Kinn ist ein wenig spitzer. Die Augen der Plektrudis sind größer, wobei auch sie eine gleichmäßige Spindelform haben, bei der das Unter- vom Oberlid außen überschnitten wird. Über dem Oberlid gibt es aber noch einen weiteren Wulst, und die Linie des Tränensackes, die bei Cäcilie nur zart angedeutet wird und sich zu den Wangen hin verläuft, ist bei Plektrudis als kräftige Rinne gezeigt, die die Form des Unterlids in geringem Abstand wiederholt. Die Augenbrauen, die bei den Figuren des Tympanon von St. Cäcilien wie Grate gebildet sind, sind hier zusätzlich durch eine schmale Wulst gekennzeichnet. Dabei treffen sie wie bei Valerianus mit der Nasenwurzel zusammen. Die an der Spitze beschädigte Nase scheint gegenüber dem gesamten Gesicht noch kleiner und schmaler als die Nasen der Figuren des Cäcilientympanons zu sein, wobei ihr gratiger Rücken wiederum auf diese verweist. Die

Lippen kommen im Vergleich zu denen Cäcilias ein wenig spitzer nach vorne, wobei sie nicht ganz aufeinander liegen. Die merkwürdige Spiegelung des Philtrums unterhalb der Lippen taucht bei keiner der übrigen Kölner Steinfiguren auf.

Das Gewand der Heiligen (Abb. 7 und 9) entspricht mit seinen weiten Ärmeln und dem Überlappen über den Gürtel genau jenem der Cäcilie (Abb. 58). Das an den Armen enganliegende Untergewand wird auf die gleiche Weise auch bei der Kleidung der drei Frauen am Grabe von den Gustorfer Chorschranken dargestellt (Abb. 116-118). Die Schultern der Plektrudis sind wie bei Cäcilie von einem Umhang bedeckt. Anders als bei dieser ist der Umhang wie ein Schleier über das Haupt gezogen, wobei eine Kappe sichtbar bleibt wie auch Cäcilie sie trägt. Vergleichbar ist ebenfalls die dünne und stark gefältelte Stofflichkeit der Gewandmaterialien. Daneben gibt es noch weitere Details in der Gewandbildung, die an die anderen Werke erinnern: Bei der Öffnung der Ärmel des Obergewandes ist der Stoff umgeschlagen und bildet eine längliche Dreiecksform aus, die als typisches Motiv auch schon bei einigen Personen auf den Gustorfer Chorschranken und allen Figuren des Tympanons von St. Cäcilien auftaucht. Auch die Art, wie das Untergewand an den Ärmel gefältelt ist (Abb. 9), ist mit jener der Figuren des Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 124-125) identisch; beide Male sind die Falten fein und knittrig, und nicht ringförmig wie bei den anderen Reliefs.

Der Verlauf der Falten an den Beinen entspricht jenem einiger Figuren der Gustorfer Schranken (Abb. 109) und dem Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119): Von einem Punkt an der rechten Hüfte verlaufen die Falten in langen, parallelen Bahnen zur Ferse des etwas angewinkelten linken Beins. Das entspricht in etwa dem Faltenverlauf des stehenden Kölner Christus von Pantaleonstympanon, wobei Stand- und Spielbein vertauscht sind. Die ohnehin langen Beine der Plektrudis stehen allerdings enger beieinander, wodurch der Verlauf der Falten steiler wird. Sucht man nach dem als typisch kölnisch angesehen Faltenmotiv wird man am rechten Schienbein der Plektrudis fündig: Hier tauchen wieder die spitzwinkelig ineinandergestellten Tütenfalten auf. Diese sind aber auch am übrigen Gewand anzutreffen, so etwa recht deutlich am linken Oberschenkel und in einer abgerundeten und lockereren Form auch am linken Schienbein, zwischen den Oberschenkeln und am Oberkörper auf beiden Seiten der Brust.

Ein weiteres Motiv verbindet die Grabfigur eng mit den Gustorfer Figuren: Es sind die beiden schlauchartigen Falten zu Seiten des rechten Beines und die zwei dünnen, gebogenen Falten unterhalb der linken Kniescheibe. Letztere erschienen mehrfach bei den Figuren des Tympanons von St. Pantaleon. Die Falten seitlich des Beines sind dagegen beim Christus und bei Maria des Kölner Tympanons lediglich durch eine schmale Wulst vertreten. Auch die eingeschnittenen Falten, die bei den Gustorfer und Kölner Relieffiguren in den Armbeugen

anzutreffen sind, gibt es bei der Plektrudis, hier allerdings entsprechend dem Faltenstil in Form gebogener Wülste.

Bei all den Ähnlichkeiten der verwendeten Motive der Gewandbildung gibt es aber auch deutliche Unterschiede zu den zuvor besprochenen Werken: Das ist zunächst einmal die schiere Anzahl der Gewandfalten, die nun auch den gesamten Körper wie ein feines Netz bedecken. Weder Oberkörper noch Schultern werden ausgespart, wie sonst bei allen anderen Figuren. So sind auch die Falten, die auf beiden Seiten der Brust v-förmig herabhängen und dabei in der Mitte mehrere annähernd senkrechte Falten bilden, ein bisher unbekanntes Motiv. Verursacht wird diese Darstellung vielleicht durch den Versuch, hier frauliche Formen anzuzeigen, wobei Plektrudis aber ebenso flachbrüstig ist wie die anderen weiblichen Figuren.

Die Plastizität bietet weitere Anhaltspunkte für einen Vergleich: Die Form und der Umriß des linken Beins ist durch den Faltenverlauf hervorgehoben. Während aber bei den Gustorfer Figuren – und in abgemilderter Form auch bei denen des Pantaleonstympanons – eines der Beine geradezu säulenartig wirkt, überspielen dünnen Falten die Plastizität der Plektrudisfigur selbst an dieser eigentlich recht körperhaften Stelle. Während bei den Figuren der anderen Reliefs reich gefältelte Partien mit solchen abwechseln, die ganz glatt sind, und somit die Plastizität bestimmter Stellen betonen, wird diese bei Plektrudis verunklärt.

Die Zurücknahme der Plastizität zeigt sich auch beim Kopf (Abb. 9-10), der zwar vollplastisch gearbeitet, doch von der Seite gesehen viel ovaler als der Cäcilias (Abb. 60) ist. Tatsächlich ist das gesamte Relief flacher als das Tympanon von St. Cäcilien. Und während der Oberkörper der Cäcilienfigur nach oben hin zunehmend an Plastizität gewinnt – so steht zum Beispiel ihr Kopf vor dem Reliefgrund, der der Plektrudis benötigt die Höhlung des Nimbus für den Hinterkopf – ist das bei der Figur der Grabplatte kaum der Fall. Allerdings kann ebenfalls beim Tympanon von St. Pantaleon im Vergleich zum Cäcilienrelief eine Rücknahme der Plastizität beobachtet werden, wo es bei den Körpern, abgesehen vom verlorenen Kopf des Christus, keine vollplastischen Elemente mehr gibt. Zugleich mit der geringeren Körperhaftigkeit ist bei Plektrudis eine Überlängung der Figur zu beobachten.

Von einer Entsprechung von Körperhaltung und Rahmung, die beim Tympanon von St. Cäcilien und den Gustorfer Reliefs anzutreffen war, kann man bei der Plektrudis nur bedingt sprechen. Man bemerkt jedoch, daß weniger freier Reliefgrund stehen bleibt als bei den anderen Reliefs, und daß Plektrudis in die flache Rahmung eingespannt ist. In subtiler und vielschichtiger Weise stellen sich hier das Verhältnis von Figur, Rahmung und Reliefgrund dar.

Auch bei den Gustorfer Chorschranken wird die Rahmung genutzt, um Räumlichkeit zu verdeutlichen: So steht etwa ein Horn des Ochsen beim jüngeren Hirten vor der Säule, während der Engel im selben Feld hinter der Arkade vorkommt. Auch der leere Sarkophag mit dem Engel wird von einer Säule überschnitten (Abb. 109). Bezeichnenderweise entsteht bei der Grabplatte trotz der Unter- und Überschneidung kein wirklicher Raum, noch weniger als bei den Gustorfer Reliefs.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß motivische Übereinstimmungen den Zusammenhang der Grabplatte der Plektrudis mit den drei zuvor untersuchten kölnischen Steinreliefs verdeutlichen. Dazu zählen insbesondere der Nimbus, die Kleidung, bestimmte Faltenmotive, wie die ineinandergestellten spitzwinkeligen Falten und die Gestik. Dabei gibt es aber keinerlei Übernahmen, die nicht zumindest etwas abgewandelt werden. So ist der Nimbus kleinteiliger oder die Physiognomie mit neuen Details versehen. Die auffälligsten Unterschiede sind aber die Längung der Figur, die Rücknahme der Plastizität und das Überziehen des gesamten Körpers mit schmalen Gewandfalten. Dieses, aber auch die unterschiedliche Gestaltung einzelner Gesichtsdetails macht klar, daß hier ein Meister auftaucht, der bei keinem der anderen drei Reliefs der Werkstatt mitgearbeitet hat. Es ist schwieriger, die Grabplatte der Plektrudis in unsere Reihe der Kölner Werkstatt einzuordnen als die übrigen Reliefs. Unübersehbar sind jedenfalls die motivischen Parallelen zu den anderen Werken – insbesondere zum Tympanon von St. Pantaleon.

Sie wirkt auf den ersten Blick archaischer als die Figuren der anderen Reliefs. Die Figuren der Chorschranken und Tympana erscheinen naturalistischer, gerade weil sie gedrungener und in einzelnen Partien voluminöser sind. Bei Plektrudis scheinen die unnatürliche Haltung der Arme und Hände ebenfalls auf eine frühere Entstehung hinzudeuten. Betrachtet man die ineinandergestellten, spitzwinkeligen Falten, so erkennt man, daß diese an Stellen, wo sie zum Teil auch bei den anderen stehenden Figuren auftauchen, also am linken Unter- und am rechten Oberschenkel, in der traditionellen, v-förmigen Weise verwendet werden. Dagegen wird diese Faltenform an Stellen, die bei den anderen Figuren nahezu faltenfrei sind, nicht unerheblich abgewandelt: An der Brust und am linken Schienbein haben die Falten eine lockere U-Form, die weniger die Spannung des Gewandes anzeigt, als vielmehr die Rundungen dieser Körperpartien, auch wenn diese, wie im Fall der Brüste, gar nicht vorhanden sind. Andere Elemente wirken gegenüber dem Tympanon von St. Cäcilien vereinfacht: So zum Beispiel die Gestaltung der Augenpartie, bei der die Linie des Tränensacks zu einer Rinne umgebildet wurde, die die Form des Unterlides wiederholt (Abb. 9).

An welcher Stelle der relativen Chronologie soll man nun die Plektrudisfigur plazieren?

Die baugeschichtlichen Bezüge, die sich durch den Ornamentrahmen ergeben, beruhen letztendlich auch auf stilistischen Vergleichen der Blattformen. Die Argumentation steht und fällt dabei mit der immer noch stark umstrittenen Datierung der Kapitelle des Kapitelsaals der Abtei Brauweiler. Zudem ist meiner Ansicht nach nicht zweifelsfrei geklärt, ob Rahmung und Platte im ihrer heutigen Form auch ursprünglich zusammengehören.[883]

Bei der Durchsicht der Literatur wir überraschender Weise klar, daß zum Teil dieselben Beobachtungen mal für eine Spätdatierung ins letzte Drittel des 12. Jahrhunderts, und mal für eine Frühdatierung zwischen 1150 und 1170 herhalten müssen. Dabei kommen immer wieder die Überlängung der Figur mit dem relativ kleinen Kopf und die Flachheit des Reliefs zur Sprache. Für eine Einordnung kurz nach der Jahrhundertmitte sprächen laut Mühlberg die graphisch-ornamentale Gewanddarstellung, die schwankende Ponderierung und die geringen Unterschneidungen.[884] Feulner und Müller sehen in der Gewandbildung jedoch Übernahmen vom Tympanon von St. Pantaleon, und die Haltung bezeichnen sie als leicht bewegt.[885]

Das Überziehen des gesamten Körpers mit feinen Falten findet sich genauso bei der Madonna des Brauweiler Marienretabels. Aufgrund der annähernden Vollplastizität der Figuren wird dies in der kunstgeschichtlichen Literatur ins späte 12. Jahrhundert datiert.[886] Auch die Tuniken der Engel vom Oberpleiser Retabel (Abb. 55) zeichnen sich durch eine lockere Faltenstruktur aus, die sich an keiner Stelle straff über die Extremitäten spannt, wie dies noch bei den Chorschranken oder den beiden Tympana der Fall ist.

Bei der Beschreibung der Plektrudisfigur hat sich gezeigt, daß die Gewandbildung keineswegs graphisch oder gar ornamental ist. Im Gegensatz zu der zum Teil stark stilisierten Faltengebung bei den Gustorfer Chorschranken oder bei den Assistenzfiguren des Tympanons von St. Cäcilien hat sich das Gewand der Plektrudis verlebendigt. Vor allem aber wurde es von der Aufgabe erlöst, einzelne Körpervolumina herauszustreichen, wodurch eine Vereinheitlichung der gesamten Figur erreicht wurde.

Weist womöglich die Überlängung der Figur auf ein frühes Entstehungsdatum hin? Geht man von einer Entwicklung hin zu einer immer naturnäheren Körperdarstellung aus, dann ja. Allerdings zeichnet sich die rheinische Skulptur aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht gerade durch gestreckte Körperproportionen aus. Die Längung scheint eher auf der Funktion als repräsentatives Grabmal, und möglicherweise sogar auf geometrischen Prinzipien zu beruhen als auf dem Unvermögen des Bildhauers.[887] Bereits 1924 hat Paul Kutter auf eine andere mögliche Ursache für die Streckung hingewiesen: die Abhängigkeit

[883] Vgl. Anm. 873.
[884] Mühlberg 1962, 57ff.
[885] Feulner / Müller 1953, 67f.
[886] Vgl. Kap. 9.3 Das Brauweiler Marienretabel.

von französischen Pfeilerfiguren.[888] Für eine Datierung hilft das aber auch nicht, denn vor 1141 (Fertigstellung der Westportale von Saint-Denis) wird man die Grabplatte ohnehin kaum einordnen wollen. Diesem Aspekt soll jedoch an späterer Stelle nachgegangen werden.[889]
Ist dann also die Flachheit des Reliefs ein Argument für die Frühdatierung? Tatsächlich ist auch die Iburger Grabplatte des Bischofs Gottschalk (um 1120) ein Flachrelief, bei dem lediglich der Kopf ein wenig plastischer gestaltet ist. Dagegen sind die Stuckplatten in Schaffhausen und Quedlinburg (erstes Viertel des 12. Jahrhunderts), bei denen die Figuren eingetieft in einem Kastenraum liegen, deutlich voluminöser. Die Plastizität ist also kein verwertbares Kennzeichen für eine exakte zeitliche Bestimmung. Was Plektrudis jedoch essentiell von den älteren Grabplatten unterscheidet – und zugleich in die Tradition der Kölner Steinreliefs nach 1150 stellt – ist die Vollplastizität des Kopfes und der frei hinterschnittene linke Unterarm.
Aufgrund der souveränen Darstellung des Zusammenspiels von Körper und Gewand, der motivischen Nähe zur Muttergottes vom Retabel in Brauweiler und der teilweisen Vollplastizität ist es wahrscheinlich, daß die Grabplatte aus St. Maria im Kapitol zumindest etwas später als die Gustorfer Chorschranken und die Kölner Tympana entstand.

9.3 Das Marienretabel in Brauweiler

Verschiedene motivische und die Reliefauffassung betreffende Aspekte des Brauweiler Altaraufsatzes (Abb. 31-35) wurden bereits im zweiten Teil dieser Arbeit behandelt. Dabei ging es um einen möglichen Einfluß der Goldschmiedekunst auf die Großplastik.[890] Beim Vergleich mit dem Deutzer Heribertschrein (Abb.15-20) zeigte sich, daß sich die Darstellung der Räumlichkeit und die Plastizität der Figuren von jener des Schreins grundlegend unterscheiden. Auch vermeintliche Motivübernahmen erwiesen sich als ein nachträgliches Konstrukt. Vielmehr stellte sich bei den Untersuchungen die Nähe des Brauweiler Retabels zu Formulierungen des Tympanons von St. Pantaleon (Abb. 119) heraus.
Im folgenden soll auf Gesichtspunkte eingegangen werden, die zur Einordnung des Retabels in die Gruppe der kölnischen Großplastiken beitragen und zeigen, in welche Richtung sich die diese zum Ausklang des 12. Jahrhunderts hin entwickelt.[891]

---

[887] Vgl. Kap. 4.1.2 zur Beschreibung der Grabplatte.
[888] Kutter 1924, 68ff.
[889] Vgl. Kap. 10.4.1 zu Parallelen bei der Grabplatte mit französischen Portalfiguren.
[890] Vgl. Kap. 4.2.1.
[891] Literatur zum Marienretabel; Aus´m Weerth 1859, Taf. LI, Abb.5 - Klein 1916, 38 - Beenken 1923, 137ff - Beenken 1924, 186 - Beenken 1926, 8ff - Bader 1937, 206 - Püttmann 1950, 126 - Mühlberg 1962, 52 - Haussherr 1973, 397 - Kubach / Verbeek 1976, 148 - Budde 1979, Nr. 125 - Schmitt 1990, 78ff - Kaelble 1995, 71ff - Schreiner / Tontsch 1999, 45f - Bathe 2003, 208f.

Anders als bei der Grabplatte der Plektrudis wurde das Brauweiler Relief von der kunsthistorischen Literatur nie für ein Frühwerk gehalten welches bereits in der Mitte des 12. Jahrhunderts geschaffen worden sein könnte. Bader[892] und Beenken[893] nehmen aufgrund der großen Plastizität der Figuren und dem Weihedatum 1200 der drei Kryptenaltäre eine Entstehung um 1190 oder 1200 an. Von einer früheren Einordnung nach 1160, die sich an der Datierung des Heribertschreins orientiert, gehen Mühlberg,[894] Haussherr,[895] sowie Kubach und Verbeek[896] aus. Budde sieht das Relief in der Nachfolge des Tympanons von St. Pantaleon und der Grabplatte der Plektrudis und datiert es um 1175-80.[897] Schmitt stellt den Zusammenhang mit der Altarweihe in der Krypta in Frage, da die Mensa des Hauptaltars zu schmal für das Retabel sei.[898] Kaelble,[899] und sich daran anschließend auch Bathe,[900] weisen bei den Kapitellen des Baldachins auf Ähnlichkeiten mit Kapitellen in Brauweiler und aus dem Kreuzgang von St. Maria im Kapitol hin und nehmen an, daß das Retabel um 1170 entstanden ist.

Eine Beschreibung des Retabels wird durch die entstellenden Übermalungen und Ergänzungen des 19. Jahrhunderts erschwert. Die Überarbeitung des Reliefs erfolgte 1866-74 unter Heinrich Wiethase als das Altarrelief aus der Krypta in den Seitenchor versetzt wurde. Aus´m Weerth[901] zeigt einen Stich mit dem Zustand vor der Restaurierung: Die Figuren stehen vor einem Reliefgrund, der neben der äußersten Person rechts unregelmäßig abgebrochen ist. Dieser fehlt die rechte Hand. Die Füße aller Figuren – bis auf die des Nikolaus‘ – sind stark beschädigt, beziehungsweise abgeschlagen. Bei Maria ist noch der Ansatz des Supedanäums zu erkennen. Das Wolkenband ist auf der linken Seite bis zur Figur des Nikolaus erhalten, auf der rechten Seite sind nur zwei der Wolkenkringel unmittelbar neben dem Thron original. Auch die Gesichter wurden teilweise ergänzt. Brigitte Kaelble beschreibt weitere Veränderungen:[902] Sie nimmt an, daß sämtliche Nasen, bis die auf des Kindes, erneuert wurden. Bei dem linken Propheten sind die hintere Schädelkalotte, die linke Hand und ein Teil des Spruchbandes angefügt. Beim Christuskind fehlen Zeige- und Mittelfinger der zum Segensgestus erhobenen Rechten. Bei Medardus und dem rechten Propheten sind jeweils die rechten Hände ergänzt. Kaelble bemerkt darüber hinaus, daß der

[892] Bader 1937, 206.
[893] Beenken 1923, 138. Ebenso Beenken 1924, 186 und 1926, 84.
[894] Mühlberg 1962, 53.
[895] Haussherr 1973, 397.
[896] Kubach / Verbeek 1976, 148.
[897] Budde 1979, Nr. 125.
[898] Schmitt 1990, 81. Er datiert es dennoch auf um 1190.
[899] Kaelble 1995, 79.
[900] Bathe 2003, 209
[901] Aus´m Weerth 1859, Taf. LI, Abb. 5 (In der Literatur wir das Erscheinungsjahr dieses Bandes mit Stichen mittelalterlicher Kunstwerke zumeist fälschlich mit 1866 angegeben.)

Schaft der rechten Säule des Baldachins, der kleine Turm darüber und beide Basen erneuert wurden.

Das Marienretabel (Abb. 31) wird von der frontal thronenden Madonna beherrscht, die durch den Baldachin hervorgehoben und von den Nebenfiguren abgegrenzt wird. Die seitlichen Figuren stehen in verschieden starkem Bezug zu Maria: Die engste Hinwendung zeigt der heilige Nikolaus zu ihrer Rechten, dessen Körperdrehung am deutlichsten zur Mitte geht. Seine leicht geknickten Beine sind annähernd von der Seite gezeigt und deuten eine Schrittstellung an. Auch Medardus wendet sich zur Muttergottes, der Oberkörper ist aber weniger stark gedreht. Die Bewegungen der beiden äußeren Figuren sind verhaltener, ihre Beine werden frontal von vorne gezeigt. Der linke Prophet dreht seine rechte Schulter etwas weiter in den Raum als sein Pendant auf der gegenüberliegenden Seite, und entspricht damit dem dynamischeren Nikolaus neben ihm.

Hermann Beenken hat die Bezüge der Figuren treffend charakterisiert: Er verweist zunächst auf die Übereinstimmungen des Madonnentypus beim Brauweiler Retabel (Abb. 53) und der Gustorfer Chorschranken (Abb. 110).[903] Und obwohl er manche Motive für archaischer hält, ist er der Ansicht, daß dem Brauweiler Meister die geschärfte Plastizität des Tympanons von St. Pantaleon bereits bekannt gewesen sein muß. Für wichtiger als die Fortentwicklung von Gewandmotiven hält er die Anordnung der Figuren zueinander: Während bei den Gustorfer Reliefs und beim Oberpleiser Retabel sich die Nebenfiguren in dynamischen Gruppen hin zur Hauptfigur bewegten, sei diese Bewegung bei den einzelnen Assistenzfiguren des Marienretabels rhythmisch differenziert. Er vergleicht die Darstellung sogar mit einer Sacra Conversazione, bei der jede Person ihren eigenen Bewegungs- und Lebendigkeitsgehalt besitze. Die Gebärde der Einzelfigur, und nicht die Bewegungsdynamik einer Gruppe, bestimme ihre unterschiedliche Bezogenheit zur Madonna.

Trotz der Differenzierung in Gestus und Haltung sind die vier Assistenzfiguren auf Symmetrie hin angelegt: Nicht nur ihre gleichmäßige Verteilung auf dem Relief, auch die Kopfdrehung und -neigung der Paare ist identisch. Zur Symmetrie trägt ebenfalls bei, daß die Schriftrollen beider Propheten nach innen verlaufen. Eine weitere Betonung der Mitte erfährt das Retabel durch die Spitze der beiden Bögen des Muschelbaldachins. Dabei ist bemerkenswert, daß der Kopf Mariens demgegenüber – vom Betrachter aus gesehen – leicht nach links verschoben ist, so daß eine gedachte Mittellinie durch ihr rechtes Auge ginge. Die Verlebendigung, die durch die Variationen in den Gesten und Bewegungsmotiven der

[902] Kaelble 1995, Anm. 153.
[903] Beenken 1923, 137ff.

seitlichen Figuren erreicht wird, verstärkt sich also durch das Aufbrechen der strikten Symmetrie bei der Marienfigur.

Schon 1923 hat Hermann Beenken[904] festgestellt, daß die Madonna des Brauweiler Altaraufsatzes (Abb. 31 und 34) und die der Gustorfer Chorschranken (Abb. 110) motivisch aufs engste verwandt sind.[905] Die Körperhaltung der Mutter, die seitliche Position des Kindes sowie die Kleidung (Paenula mit Kapuze, beziehungsweise Toga) stimmen überein. Die Unterschiede stecken indes im Detail: Der rechte Arm Mariens ist in Brauweiler stärker ausgestellt und das Handgelenk nicht abgeknickt. Beide Madonnen müssen mit dieser Hand einen Gegenstand gehalten haben, vielleicht ein Zepter. In Gustorf ist die Stellung der Beine lockerer und nicht völlig symmetrisch, auch die Füße berühren sich nicht. Die Brauweiler Madonna hebt ihr Kind mit dem linken Arm an, während es in Gustorf auf dem Oberschenkel sitzt und von der Mutter nur leicht gestützt wird. Das Kind vom Retabel ist um einiges größer als das der Chorschranken. Beide Knaben segnen mit der Rechten, in Brauweiler wirkt es jedoch, als sei der Unterarm mit der Togaschlinge wie ein Holzscheit an den Bauch gebunden.[906] Im Unterschied zum Gustorfer Jesus segnet das Brauweiler Kind mit nach innen gebogenem Daumen auf byzantinische Weise. Mit der linken Hand hält das Gustorfer Christusknabe eine Schriftrolle fest, wobei der Handrücken nach außen gedreht ist. Möglicherweise umfing auch die Hand des Brauweiler Jesus hier einst einen Rotulus. Seine nach außen gedrehte Handfläche kann aber auch darauf hindeuten, daß er vielleicht eher ein Zepter hielt. Die linke Hand des Jesuskindes aus Brauweiler scheint, ebenso wie sein rechter Arm, ohne anatomische Verbindung mit dem Torso zu sein. Es entsteht der Eindruck, als sei die Hand lediglich in die Armbeuge der Mutter gesteckt. Hier soll offenbar ein ebenso starkes Abknicken des Handgelenks dargestellt werden wie beim rechten Arm von Nikolaus – in beiden Fällen mit eher schmerzhaft anzuschauendem Ergebnis.

Die Gewanddarstellung in Brauweiler unterscheidet sich merklich von der in Gustorf. Paul Williamson hatte bezüglich des Gewandstils der Gustorfer Madonna zu Recht von „damp-fold“[907] gesprochen. Tatsächlich klebt die Paenula mit ihren tiefen Schüsselfalten vor der Brust regelrecht am Körper der Maria. Ganz klar werden die Rundungen und Volumina von Schultern, Oberarmen und Unterschenkeln durch glatte, faltenfreie Flächen gekennzeichnet.

---

[904] Ebd., 139.

[905] Den beträchtlichen Größenunterschied berücksichtigt er dabei jedoch nicht.

[906] Dies ist vielleicht eine ungeschickte Nachahmung des antiken Gewandmotivs, bei dem der rechte Arm von der Toga ganz umhüllt wird, so daß dieser wie in einer Schlinge liegt. Ein Beispiel dafür stellt das byzantinisches Elfenbeinrelief (10. Jh.) mit der Hodegetria dar, das in den goldenen Buchdeckel (um 1020) des karolingischen Evangeliars im Aachener Domschatz eingefügt wurde. Vgl. Schnitzler 1957, 29, Nr. 33 und Taf. 96.

[907] Williamson 1997 (1995), 69.

Bei der Muttergottes vom Retabel liegt das Gewand viel leichter über dem Körper. Wie bei den Holzskulpturen des Meisters der Hovener Madonna ist die Faltengebung von jeglicher Formelhaftigkeit befreit. Bereits bei der Plektrudisfigur (Abb. 7) konnte man die Substanztrennung von Gewand und Körper erkennen: Die Gewanddarstellung dient dort nicht mehr der ausdrücklichen Veranschaulichung von Plastizität. Während bei der Grabfigur die Falten jedoch am gesamten Körper sehr gleichmäßig in Form schmaler Wülste gebildet werden, sind sie bei der Brauweiler Muttergottes viel differenzierter und von großer Variabilität. Die Körperlichkeit wird dabei keineswegs verunklärt: An sehr plastischen Stellen, wie den Unterschenkeln liegt das Gewand eng an und die Fältelung ist wenig erhaben. Der Faltenverlauf nimmt an jeder Stelle – zum Beispiel dort, wo die Paenula auf den Oberschenkeln aufliegt – Rücksicht auf die Anatomie und die Schwerkraft. Ganz anders wurde das noch bei den beiden Kölner Tympana gehandhabt (Abb. 58 und 119). Zwar erinnern auch bei der Brauweiler Madonna (Abb. 31) die spitzwinkelig ineinandergestellten Falten am linken Bein von Mutter und Kind an den Kölner Formenkanon, die Weiterentwicklung bei der Darstellung ist jedoch offensichtlich. Noch ist hier nicht das freie Spiel überbordender Stoffmassen erreicht, wie sie zum Beispiel die sogenannte Aachener Madonna aus dem Schnütgen-Museum[908] zeigt, die auf die Zeit um 1220-30 datiert wird. Bei dieser bauscht sich der Saum des Untergewands auf der Sockelplatte, der des Umhangs an den ehemals vorhanden Armlehnen, und der rechte, leicht ausgestellte Arm ist unter dem Mantel nur als konvexe Form zu erkennen. Der Stoff bildet eigene Volumina und Formen aus, die sich frei, aber nicht autark von der Körperform entfalten können. Eine solche Verunklärung des Körpers wäre bei des Plastik des 12. Jahrhunderts im Rheinland noch nicht denkbar. Die Tendenz dazu ist bei der Madonna des Brauweiler Retabels jedoch evident.

Im Kapitel über die vermeintliche Abhängigkeit der rheinischen Großplastik von der Goldschmiedekunst wurde für die Assistenzfiguren des Altaraufsatzes bereits die Nähe in der Gewandbildung und bei bestimmten Bewegungsmotiven zu Figuren des Tympanons von St. Pantaleon konstatiert.[909]

Im Vergleich zur Madonna des Retabels liegt die Kleidung der Bischöfe und der Laien viel starrer um den Körper (Abb. 31-33). Bei der Marienfigur schmiegt sich dagegen der Stoff fließend um den Leib. Mit Ausnahme des Nikolaus wird bei den seitlichen Figuren kein besonderes Augenmerk auf die Verdeutlichung der Beinvolumina oder des Standmotivs gelegt. Ausladende Gesten werden ebenso vermieden wie eine differenzierte Stofflichkeit bei den Gewändern, die eine vielfältige Binnenstruktur erzeugen würde. So sind beispielsweise

[908] Inv. -Nr. A 15.
[909] Vgl. Kap. 4.2.

die Alben, beziehungsweise die Tuniken, nicht feiner gefältelt als die darüberliegenden Stoffschichten.

Die Figuren wirken so ausgesprochen blockhaft, wodurch – zusammen mit der augenscheinlichen Vollplastizität – der Eindruck von Statuen entsteht.

Zwei Aspekte lassen die Figuren des Retabels altertümlich wirken: Die relativ großen Köpfe und die zum Teil merkwürdig abgeknickten oder verkürzten Arme. So haben die beiden äußeren Figuren jeweils einen längeren linken und einen kurzen rechten Arm.

Auch der heilige Pantaleon (Abb. 119 und 126) ganz links auf dem Kölner Tympanon weist einen verkürzten rechten Arm auf. Darüber hinaus gleicht seine gesamte Haltung sowie der Mantel, der an der rechten Schulter mit einer Fibel geschlossen wird, der Darstellung des Propheten rechts auf dem Retabel (Abb. 31). Bei beiden wird der Umhang vom linken Arm angehoben, und bildet vor dem Leib eine geschwungenen v-förmige Stoffbahn aus, die auf der Seite umschlägt. Auch im Bereich des Halses formt sich beidemal durch das Umschlagen des Mantels eine Art Kragen. Der einzige motivische Unterschied ist der, daß beim Brauweiler Propheten der Saum des Obergewandes tiefer sitzt. Zudem wandte Pantaleon sehr wahrscheinlich seinen nicht mehr vorhandenen Kopf nicht nach links, sondern nach rechts zu Christus oder geradeaus.

Bei Bischof Nikolaus und dem Christuskind konnten wir schon zuvor das unnatürliche Abknicken oberhalb des Handgelenks beobachten. Die anatomischen Inkorrektheiten fallen auch deswegen so auf, weil sie nicht bei allen Figuren und bei diesen in verschiedenen Formen auftauchen. Besonders deutlich wird der Unterschied beim Grad der Naturnähe, wenn man die thronende Maria mit den Stehenden vergleicht. Hier kann kaum derselbe Meister am Werk gewesen sein.

Bei den seitlichen Figuren hat das Vorbild des Tympanons von St. Pantaleon (Abb. 119) offenbar einen starken Einfluß auf die Gestaltung ausgeübt. Wieder zeigt sich, daß Motivübernahmen von bestimmten verehrten Werken – wie schon beim Cäcilientympanon und den Gustorfer Chorschranken – vermeintliche „Fehler“ bei der Darstellung erklären können. Dabei hat das Zitat Vorrang vor der anatomischen Korrektheit, zu welcher der Bildhauer, wie man bei den anderen Figuren sieht, durchaus in der Lage war.

Auf die große Plastizität und der statuenhafte Charakter der Figuren wurde bereits hingewiesen. Zwei Schritte zur Seite machen jedoch klar, daß sie fast ebenso reliefgebunden sind wie die des Tympanons von St. Pantaleon (Abb. 32-33). Anders als jene lehnen sich die stehenden Brauweiler Figuren aber nach vorne und zur Seite, wodurch sie nicht nur die Köpfe, sondern auch die Schultern vom Grund lösen.

Mit der Körperdrehung zur Mitte hin wird zudem das parallele Stehen zum Reliefgrund überwunden. Dadurch wird zum einen die tatsächliche Tiefe der Relieffiguren größer, zum anderen reichen sie weiter in den Betrachterraum hinein. Besonders anschaulich wird diese Verzahnung von Relief- und Betrachterraum bei der anbetend nach vorne stoßenden rechten Hand des Medardus. Laut Kaelble[910] ist diese zwar erneuert, doch vergleicht man sie und den Armansatz mit der rechten Hand des Johannes vom Pantaleonstympanon, wird offenbar, um wieviel dreidimensionaler das Brauweiler Hochrelief gearbeitet ist.

Wichtiger als die tatsächliche Gebundenheit der Brauweiler Relieffiguren an den Grund ist das Faktum, daß sie den Eindruck von Freiplastiken hervorrufen (Abb. 31). Zudem erweitern sie durch ihre Drehung den Reliefraum nach vorne und dominieren damit über die Architekturelemente, die bei der älteren Skulptur – wie etwa die Arkade bei der Grabplatte des Bischofs Gottschalk (Abb. 8) – die Figur im Raum verortet.

Bei den beiden Kölner Tympana und der Grabplatte von Plektrudis ist das Verhältnis von Figuren und Reliefgrund ein anderes als beim Marienretabel: Bei ihnen sind Figur und Grund durch die eingetieften Muschelnimben, die ja als Teil der Person anzusehen sind, verbunden. Selbst beim Retabel aus Oberpleis sind die Engel mit scheibenartigen Nimben ausgezeichnet, die auf dem Grund kleben (Abb. 55). Eine Eintiefung der Heiligenscheine ist bei der gesteigerten Plastizität der Figuren und den entsprechend großen Abständen der Köpfe vom Grund nicht nötig.

Bei Plektrudis (Abb. 7) kann man zudem das aktive Verhältnis von Figur und innerem Rahmen beobachten, bei dem es zu Über- und Hinterschneidungen mit der Rahmung kommt. Obendrein erweitert sich der Charakter des Reliefgrundes bei der Grabplatte und dem Cäcilientympanon, indem er zum Träger von Inschriften wird. Dennoch kann man bei den Tympana und dem Plektrudisgrabmal nicht von einer Wesenseinheit von Figur und Grund sprechen: Zu deutlich sind die einzelnen Personen mit ihren strengen Konturen und fehlenden Überschneidungen voneinander abgegrenzt. Ihre vollplastischen Elemente und die hinterschnittenen und zum Teil stark verschatteten Körperteile betonen die eine klare Substanztrennung der Figuren von ihrem Reliefgrund.

Beim Marienretabel sind Figur und Grund im Vergleich dazu noch offenkundiger voneinander geschieden. Sicher wird dieser Eindruck durch den Kastenrahmen des 19. Jahrhunderts verstärkt. Es ist allerdings wahrscheinlich, daß auch ursprünglich eine Rahmung die Szene umschloß. Jedenfalls trägt der Grund keinerlei plastisch geformten Nimben oder

[910] Kaelble 1995, Anm. 153.

Inschriften.[911] Die Nimben waren einst vielleicht aufgemalt, bei der Madonna wäre das allerdings auf der Wölbung des Baldachins schwer vorstellbar (Abb. 34). So kann man beim Brauweiler Altaraufsatz innerhalb der kölnischen Plastik wohl erstmals von einer Raumbühne sprechen, bei der die Figur vor den Grund gestellt wird. Auch wenn dieser rein technisch noch mit den Figuren verbunden bleibt, wird der Reliefgrund so zum reinen Hintergrund.
Einen wesentlichen Beitrag dafür leistet die Architektur des Baldachins, der Teil der Bildwirklichkeit ist (Abb. 31). Er zeichnet einen realen Architekturraum aus, in dem die Muttergottes sitzt. Dennoch dominieren die Figuren über diesen Architekturraum, indem sie plastisch weiter nach vorne ragen und indem sie größer als jener sind. Der Baldachin bleibt also letztendlich ein Würdemotiv, das zusammen mit den seitlichen Figuren in einer himmlischen Sphäre steht – hier symbolisiert durch die Wolkenkringel. Diese erinnern inhaltlich und formal an die Wolkenformation beim Tympanon von St. Cäcilien, aus welcher der Engel hervorbricht (Abb. 65).
Die Architekturauffassung unterscheidet sich auch von jener der Gustorfer Chorschranken (Abb. 109). Die Arkaden dort rahmen und rhythmisieren die Szenen der Reliefs und überschneiden diese partiell. Die Arkatur ist der Reliefebene jedoch vorgestellt und gehört vom Realitätscharakter her eher der Betrachter- als der Bildwelt an. Der Baldachin in Brauweiler ist dahingegen ganz klar Teil der Szene.

Walter Bader und später auch Brigitte Kaelble betonen die stilistische Nähe des Marienretabels zur Grabplatte der Plektrudis (Abb. 7) aus St. Maria im Kapitol.[912] Und tatsächlich gibt es bei den Frauenfiguren – neben der Faltenfülle der Gewänder – motivische Übereinstimmungen: Beide Häupter (Abb. 34 und 10) sind von einem Schleier bedeckt, die in ganz ähnlicher Weise glatt am Oberkopf aufliegen und seitlich in Wellen zum Hals verlaufen. Bei Plektrudis handelt es sich indes einen Mantelschleier, der über einer Kappe liegt, um den Hals geschlungen wird und über die Schultern fällt. Den Kopf der Madonna bedeckt dagegen die Kapuze ihrer Paenula.
Auch bei der Physiognomie gibt es Parallelen zu entdecken: Wie Plektrudis (Abb. 9) weisen alle Figuren des Retabels übergroße Augen auf, die unten durch die kräftige Linie der Tränensäcke umrahmt werden (Abb. 35). Völlig identisch ist die Form der Brauen: Sie werden durch zwei Wülste gekennzeichnet, die an den schmalen Nasenrücken zusammentreffen.

[911] Diese befanden sich sicherlich auf den Schriftbändern der Propheten. Die heutigen stammen freilich von der Überarbeitung durch Wiethase.
[912] Bader 1937, 206f und Kaelble 1995, 71.

Andere markante Details der Physiognomie der Grabfigur wie das starke Kinn und die beiden Hautfalten unterhalb der Lippen tauchen in Brauweiler freilich nicht auf. Die Gesichtsform der Brauweiler Madonna ist weniger spitz, die Nasenpartie länger, das Kinn dafür kürzer. Die Münder aller Figuren vom Retabel sind weniger breit, die Lippen aber voller.

Insgesamt wirken die Gesichter der Bischöfe und Propheten (Abb. 35) reichlich schematisch.[913] Lediglich bei Nikolaus charakterisieren Falten auf Wangen und Stirn den Asketen aus Myra. Auch dies stellt eine Neuheit dar. Bisher wurden alte Männer lediglich durch das Vorhandensein eines Bartes als solche gekennzeichnet, und so von den jüngeren, bartlosen unterschieden.[914]

Details der Haare erinnern an weitere kölnische Arbeiten: Der Lockenkranz der Bischöfe und des Jesusknaben (Abb. 34-35) tauchen schon bei den Gustorfer Chorschranken (Abb. 109), dem Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 63-65), dem Berliner Auferstehungsengel (Abb. 136) und der Brauweiler Nikolaus-Kultstatue (Abb. 151) auf. Die Frisur des rechten Laien, bei dem die Haare das Gesicht wie eine locker gedrehte Kordel umrahmen, findet sich auch bei den Engeln und Königen des Oberpleiser Marienretabels (Abb. 53 und 55). In Brauweiler pflegt man allerdings den Kurzhaarschnitt.

Insgesamt unterscheidet sich jedoch die Art, wie Locken und Strähnen in Brauweiler gebildet werden im Detail von der der anderen Werke. Wörtliche Motivübernahmen existieren nicht. Auch der vermeintlich so enge stilistische Zusammenhang der Marienfigur mit Plektrudis erweist sich eher als ein motivischer als ein struktureller. Der Meister des Retabels zehrt zwar, was das Verhältnis von Gewand und Körper angeht sowie bezüglich der Relief- und Raumauffassung von den Formulierungen der Grabplatte, geht aber in fast allen Aspekten darüber hinaus.

In welchem Verhältnis steht das Retabel jedoch zur benachbarten Nikolausstatue (Abb. 151)? Rainer Budde schließ nicht aus, daß die Holzskulptur vom Meister des Retabels gearbeitet wurde.[915] Und Uwe Bathe äußert die Ansicht, daß der Sitztypus und die Gewanddrapierung mit der Muttergottes vergleichbar sei. Übereinstimmungen gäbe es beispielsweise bei der Art, wie sich die Körperformen bei der gespreizten Beinstellung unter dem Gewand abzeichneten, auch wenn diese Partie teilweise durch die Kasel verdeckt werde.[916]

Neben dem Material besteht der Hauptunterschied zunächst einmal in der Vollplastizität der Nikolausfigur. Und wie bei der Hovener Madonna (Abb. 132) und dem Berliner Engel (Abb.

[913] Die Ursache dafür liegt möglicherweise in der Restaurierung des 19. Jahrhunderts bei der laut Kaelble unter anderem die Nasen ergänzt wurden.
[914] So zum Beispiel bei Valerianus und Tiburtius vom Cäcilientympanon.
[915] Budde 1979, 67, Nr. 119.

134) wird die Kontur in der Seitenansicht durch die weit nach vorne gereckten Arme aufgebrochen. Anders als beim rechten Arm des Medardus vom Retabel (Abb. 31), gibt es bei dem thronenden Bischof hier keine perspektivische Verkürzung. Damit zusammen hängen auch die tiefen Einblicke in die Ärmelöffnungen, ebenso wie die Tatsache, daß das Gewand nun Volumina ausbildet, auch wenn sich unmittelbar darunter gar keine Körperteile befinden. Das ist neu und bei den Figuren des Retabels nur andeutungsweise zu beobachten.

Das Gesicht der hölzernen Skulptur ist großflächig. Von der Vereinfachung und Gleichförmigkeit bei den Physiognomie der stehenden Figuren des Retabels (Abb. 35) kann freilich keine Rede sein. Auch die Ausformung der Haarlocken und Bärte unterscheidet sich. Den durch Wülste gebildeten Augenbrauen bei den Retabelfiguren stehen bei Nikolaus die vom Cäcilientympanon (Abb. 63 und 64) bekannten gratigen Brauenlinien gegenüber.

Die von Bathe konstatierten Parallelen bei der Faltengebung im Beinbereich der Nikolausfigur (beziehungsweise der Maria) sind schwer nachzuvollziehen. Die Stellung der Unterschenkel ist bei beiden ähnlich: bei Maria v-förmig, bei Nikolaus jedoch nicht ganz. Bei letzterem liegen die Gewänder zudem viel lockerer auf, während das Kleid der Muttergottes körperbetonter ist. Schwere gerade und diagonal verlaufende Falten bestimmen das gesamte Gewand der Holzfigur. Hier ist nichts von der Manieriertheit und Diversität wie wir sie bei der Paenula der Muttergottes antreffen. Und die von Bathe betonte Tatsache, daß die Körperformen sich unter dem Gewand abzeichnen ist nun wirklich nichts Neues mehr. Die Vermutung Buddes, daß Retabel und Holzfigur von einem gemeinsamen Schöpfer stammen ist angesichts der Unterschiede bei Gewandbildung und Physiognomie nicht haltbar.

Sicherlich handelt es sich bei beiden Arbeiten um Spätwerke innerhalb der kölnischen Plastik des 12. Jahrhunderts. Beide Werke weisen Phänomene auf, die sie in diese Tradition stellen: Die Madonna des Retabels erinnert mit der Bedeckung des ganzen Körpers mit feinen Falten an Plektrudis. Bestimmte Gewandmotive, Gesten und Körperhaltungen, sowie die mehr oder weniger gelungenen perspektivischen Verkürzungen der Skulptur des Marienretabels gehen auf das Vorbild des Tympanons von St. Pantaleon zurück. Die gesteigerte Plastizität und ihre freie Bewegung in den Raum stellt dagegen ein Novum dar. Selbst die voluminösen Figuren des Oberpleiser Marienretabels bewahren durch die blockhafte Darstellung und das enge Zusammenstehen der Könige und der Engel ihren Reliefcharakter.

Die Bischöfe und Propheten des Retabels wecken ganz andere Assoziationen: Mit ihren leicht aufgebrochenen Konturen, der Loslösung von Haupt und Schultern vom Grund, der Körperdrehung in den Raum bei gleichzeitiger Neigung und Wendung der Köpfe, den kürzeren und fast geraden Säumen, und dem damit verbundenen Verdeutlichen der

[916] Bathe 2003, 209.

Standmotive sowie den stilisierten Gesichtern, erinnern sie an französische Gewändefiguren aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts.

9.4 Die Elëusa in St. Maria im Kapitol

Als letztes unter den späten Kölner Steinarbeiten des 12. Jahrhunderts soll ein Blick auf die stehende Muttergottes in St. Maria im Kapitol geworfen werden (Abb. 156).[917] Die 90 cm hohe Kalksteinfigur ist nicht die erste deutsche Freiplastik, wie Klein[918] und später Panofsky[919] annehmen, sondern wurde im 19. Jahrhundert aus einer Reliefplatte herausgearbeitet und mit Gips zur Rundplastik ergänzt. Der Madonnentypus, bei dem sich die Wangen von Mutter und Kind berühren, wird in der westlichen Kunst als Elëusa (Barmherzige) oder Glykophilusa (Süßküssende) bezeichnet.[920] Für Panofsky

> repräsentiert [sie] den Stil des Plektrudisgrabsteins in einer Phase, die fast schon als latente Frühgotik bezeichnet werden könnte.[921]

In der Entscheidung für eine Standfigur erkennt der Autor eine Entwicklung, die sich von den älteren hieratischen Kultbildern entfernt.

Erst 1958 macht Christian Beutler auf die bei einer Restaurierung festgestellte nachträgliche Umarbeitung zur Vollplastik aufmerksam und ordnet die Marienfigur wieder in den Kanon der Kölner Plastiken aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein.[922] Der Autor weist zudem darauf hin, daß – im Gegensatz zu den Tympanonreliefs und der Grabplatte der Plektrudis – weder der Kopf der Mutter noch der des Kindes je vollrund ausgeführt waren. Beim ursprünglichen Aussehen vermutet Beutler eine Einzelfigur, wie es den byzantinischen Darstellungen entspräche.[923] Der Autor verweist darauf, daß die Elëusa mit dem Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) nicht nur durch den gemeinsamen byzantinischen Ursprung der Ikonographie verbunden ist, sondern auch dieselbe Größe wie die Christusfigur des Bogenfelds hat.

---

[917] *Literatur zur Elëusa:* Klein 1916, 39ff - Beenken 1924, 182 - Panofsky 1924, 120 - Beutler 1958, 61ff - Bloch 1961, Nr. 7 - Mühlberg 1962, 53 - Rademacher 1975, 183 - Budde 1979, 70, Nr. 128 - Kat. Ornamenta, Bd. 2, 1985, 335, E 100.

[918] Klein 1916, 40.

[919] Panofsky 1924, 120. Aufgrund der angenommen Vollplastizität datiert er die Figur auf spätestens 1200.

[920] Der Typus ist byzantinischen Ursprungs und paßt insofern zu den anderen Steinarbeiten aus St. Pantaleon, deren Ikonographie östliche Anregungen aufnehmen. Dazu gehören neben dem Tympanon mit der Deësis auch drei Relieffragmente, die sich heute im Schnütgen-Museum und im Rheinischen Landesmuseum befinden. Wie Brigitte Kaelble (Kaelble 2006) zuletzt darlegte, sind die kleinformatigen Reliefs mit Darstellungen von Pfingsten und Marientod in Köln, sowie einer Verkündigung und einer Verklärung mit Erweckung des Lazarus in Bonn Teil eines byzantinischen Festbildzyklus. Dabei handele es sich um ein Dodekaorton, das die 12 Hauptfeste des Kirchenjahres zeige.

[921] Panofsky 1924, 120.

[922] Beutler 1958, 61ff

[923] Ebd., 63.

Auch Rainer Budde geht von einem byzantinischen Einfluß aus. Zugleich vermutet er, daß die Maria ursprünglich eine Krone trug, womit der östliche Typus mit dem westlichen der „Regina Coeli“ vermengt werde.[924] In der Anlage der Figur und der Faltenzüge sieht Budde eine direkte stilistische Abhängigkeit zum Marienretabel in Brauweiler (Abb. 31), das seiner Ansicht nach vom selben Meister stammt.
Ulrike Bergmann weist im Katalog „Ornamenta Ecclesiae“[925] darauf hin, daß das Motiv der Elëusa bereits auf dem Schwarzrheindorfer Mariensiegel von 1171 auftaucht, dort throne die Madonna allerdings. Die Autorin ordnet die Marienfigur zwischen dem Tympanon von St. Pantaleon und dem Oberpleiser Retabel (Abb. 53) ein, was eine Entstehung im späten 12. Jahrhundert nahelege.
Die stehende Madonna aus St. Maria im Kapitol wird in der kunsthistorischen Literatur sehr unterschiedlich datiert. Geht man in der älteren Forschung aufgrund der vermeintlichen Vollplastizität noch von einer Entstehung in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts aus, tendiert die jüngere Literatur zu einer Datierung ins letzte Viertel des 12. Jahrhunderts.
Über den einstigen Standort und die Funktion des Reliefs kann man keine Aussagen treffen. Auch ob Beutler mit seiner Annahme einer nicht-szenischen Darstellung recht hat, muß dahingestellt bleiben. Die Figur ist heute auf ihrem erneuerten Sockel am nördlichen Pfeiler des östlichen Binnenchors aufgestellt.[926]

Die mit einer Kapuzen-Paenula bekleidete Maria (Abb. 156) trägt ihren – offenbar federleichten – Sohn auf dem linken Arm. Den Kopf geneigt, berührt ihre Wange sein Haar, mit der rechten Hand greift sie an seinen Ärmel. Ihr Standmotiv ist ein angedeuteter Kontrapost, wodurch gemeinsam mit der Neigung des Kopfes ein sachter S-Schwung entsteht. Dieser ist allerdings, anders als bei Plektrudis (Abb. 7), durch die senkrechten Faltenbahnen im seitlichen Beinbereich verunklärt. Die Körperhaltung der Mutter ist durch das Tragen des Kindes bestimmt: Ihr Körpergewicht ruht auf ihrem fast mittig in der Körperachse stehenden linken Bein. Ihr rechtes Bein ist weniger belastet und der Unterschenkel leicht ausgestellt. Maria hat ihre linke Hüfte nach außen geknickt, wodurch sich der Oberkörper ganz logisch in die entgegengesetzte Richtung neigt. Nicht ganz so realistisch ist das Halten des Kindes umgesetzt, denn das zarte Berühren des Sohnes mit den

[924] Budde 1979, 70, Nr. 128. Woran er diese Annahme festmacht, verrät der Autor jedoch nicht. Jedenfalls wäre eine Metallkrone bei einer Relieffigur, deren Haupt nicht vollplastisch ist recht ungewöhnlich. Bei der Madonna der Gustorfer Chorschranken etwa sind Figur und Krone aus einem Stein gearbeitet.
[925] Kat. Ornamenta 1985, Bd. 2, 335, E 100.
[926] Nach Abnahme der Übermalung des 19. Jahrhunderts weist sie Reste einer älteren Fassung auf. Die Figur ist etwa in Hüfthöhe durchgebrochen, und am rechten Knie der Mutter ist eine Einflickung zu erkennen.

Fingerspitzen der Mutter entspricht nicht seinem Körpergewicht – der Jesusknabe erscheint so beinahe schwerelos.

Der Gottessohn ist hier nicht als Kleinkind dargestellt, sondern wirkt durch seine schiere Körpergröße eher wie ein Fünfjähriger. Auch das Kind der Brauweiler Madonna (Abb. 31) ist verhältnismäßig groß, seine dünnen Gliedmaßen und schlanken Proportionen lassen es jedoch nicht wie einen wirklichen Knaben wirken, sondern wie einen geschrumpften Erwachsenen. Dasselbe gilt für den Sohn der Zülpich-Hovener Madonna (Abb. 132), der jedoch in der Relation zu Mutter etwas kleiner ist. Das Alter beider Knaben ließe sich schwerlich bestimmen, was auch auf die noch erhaltenen Jesuskinder der zuvor besprochenen rheinisch-westfälischen und skandinavischen Madonnen zutrifft (Abb. 140, 142, 143, 146, 147, 149 und 150). Beim Oberpleiser Retabel (Abb. 53 und 56) weist der Knabe dagegen kindlichere Proportionen auf: Das propere Kerlchen mit dem dicken Kopf erscheint nicht wie ein kleiner Erwachsener. Dagegen sind aber die Großen auf dem Relief dem Kindchenschema kaum entwachsen. Es ist also hier der Figurenstil des Meisters, der den – im positiven Sinne – infantilen Charakter des Knaben bedingt, und nicht der Wille, ein typisches Kleinkind darzustellen.

Auch die Körperhaltung des Kindes der Elëusa (Abb. 156) ist ausgesprochen lebensnah dargestellt. Der Junge wird von der Seite mit gekreuzten Beinen gezeigt. Wie seine Mutter hält er den Kopf geneigt, die ihr Haupt fast ein wenig gewaltsam gegen das seinige drückt. Mit der rechten Hand greift der Knabe ins Gewand der Mutter, um sich festzuhalten.

Die Dualität von Körper und Gewand ist bei der Elëusa deutlich weniger ausgeprägt als bei der Madonna des Oberpleiser Retabels. Die sparsame und flächige Faltengestaltung erinnert mehr an das Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) als das Brauweiler Retabel (Abb. 31) oder die Plektrudis (Abb. 7). Das Gewandmotiv des glatten rechten Oberschenkels der Marienfigur, bei dem das Knie durch eine halbrunde Falte unter der Kniescheibe bezeichnet wird, scheint geradezu ein Zitat derselben Stelle bei Christus vom Pantaleonstympanon (Abb. 119) zu sein. Die Teigigkeit des Faltenwurfs unterscheidet die Elëusa jedoch von den anderen Werken.

Das Verhältnis von Gewand und Körper ist jenem bei der Marienfigur von Brauweiler vergleichbar (Abb. 31). Der Bildhauer legt keinen gesteigerten Wert auf die Herausarbeitung einzelner Volumina, wodurch es nicht zu den Schematismen im Faltenwurf kommt wie man sie zum Teil bei den Figuren der Tympana finden kann. Während aber die Gewandfalten bei der thronenden Muttergottes in Form und Verlauf sehr differenziert sind, erscheinen sie bei der Elëusa eher gleichartig. Im Beinbereich erinnert das Gewandmotiv an jenes der Plektrudis, was nicht zuletzt mit dem ähnlichen (jedoch seitenverkehrten) Standmotiv zu tun

hat. So findet man bei beiden einen breiten glatten Saum, sowie den Kontrast von u-förmigen Falten beim Standbein und Diagonalfalten beim Spielbein. Alle zwei Figuren werden hier von den senkrechten Falten des Mantels, beziehungsweise der Paenula umrahmt. Der Gewandcharakter unterscheidet sich aber insofern, als daß das Hauptaugenmerk bei Plektrudis auf dem dünnen Stoff mit seiner feinen Fältelung liegt, der schleierartig am Körper klebt, während der Stoff bei der Elëusa schwer und körperverhüllend ist.

Der heutige vollplastische Zustand der Madonna erschwert eine Beurteilung der einstigen Reliefauffassung. Jedenfalls unterscheidet sich die Figur insofern von den anderen kölnischen Reliefs, als daß der Kopf Mariens niemals vollplastisch war. Die Figur ist jedoch bei den Füßen des Kindes und der rechten Hand der Mutter gänzlich vollrund ausgeführt, und die Verschattungen lassen hier den Eindruck großer Körperhaftigkeit entstehen.

Der weiche Charakter der Gewanddarstellung setzt sich auch in den Gesichtern, den Händen und Füßen fort. Die sind von praller Fleischlichkeit und die Hände erinnern in keiner Weise mehr an die mageren und flachen Hände der Plektrudis oder des Christus vom Bogenfeld aus St. Pantaleon. Am auffälligsten ist indes der Unterschied der Gesichter zu jenen der bisher untersuchten Figuren. Vorausgesetzt, daß sie im 19. Jahrhundert nicht überarbeitet wurden, zeigen das Antlitz der Elëusa und ihres Kindes einen Grad an Lebensnähe und Menschlichkeit, gegen den selbst die Physiognomie des Berliner Auferstehungsengels (Abb. 136) stilisiert erscheint. Hierbei sind vor allem die Augen bemerkenswert, deren Ober- und Unterlider klar zu erkennen sind und sich dennoch nicht durch scharfe Kerben – wie etwa bei Plektrudis – von der Gesichtsfläche absetzen. Überhaupt gehen in den beiden Gesichtern alle Formen übergangslos ineinander über. Im Vergleich dazu erscheinen bei Tiburtius und Valerianus vom Cäcilientympanon (Abb. 63-64) die Flächen von Stirn, Oberlid, Wangen und Kinn additiv aneinandergefügt.

Neben den realistischen Gesichtern und Extremitäten wird die Figur auch durch die Binnenkomposition belebt, die sich aus der Zickzack-Haltung des Kindes ergibt. Die so erzeugte Bewegung gipfelt im Zusammentreffen der beiden Köpfe und findet hier ihren Ruhepunkt. Die Häupter scheinen fast zu verschmelzen – ein Eindruck, der durch die leichte Deformation von linker Wange und Stirn Mariens hervorgerufen wird, die hier breiter als auf der anderen Seite sind.

Die Elëusa aus St. Maria im Kapitol ist die älteste stehende Madonnenfigur, die sich im Rheinland erhalten hat. Die Vermenschlichung, die bei den Sedes Sapientiae-Figuren zwar thematisiert, jedoch nicht in dieser unmittelbar eingängigen Weise umgesetzt wird, erreicht bei der Elëusa im Vergleich zu den übrigen Madonnen einen Höhepunkt. Auch andere Aspekte lassen die Figur entwickelter erscheinen: Da ist zunächst die logische Körperhaltung

der Mutter, die durch das Tragen den Kindes entsteht. Dem entspricht die Art wie sich der Knabe an den Körper der Mutter schmiegt und sich dabei am Gewand festhält. Neu ist auch das Phänomen, daß das Kind ein wirkliches Alter erkennen läßt und kein geschrumpfter Erwachsener ist. Der Realismus der Hände, Füße und der Gesichter geht über alle bisher besprochenen Werke hinaus. So muß die vermeintlich rückschrittliche Grundgebundenheit des Kopfes Mariens als souveräner Umgang mit den Möglichkeiten des Reliefs, sowie mit der einstigen Funktion und Anbringung gesehen werden, und nicht als Zeichen einer frühen Entstehung.

All diese Aspekte deuten darauf hin, daß die Elëusa ans Ende einer Entwicklung der kölnischen Plastik des 12. Jahrhunderts zu setzten ist. Zugleich wird deutlich, daß die Figur nur noch in einzelnen Gesichtspunkten – wie dem Standmotiv oder Teilen der Gewandgestaltung – aus der lokalen Tradition zehrt.

Teil IV - Der Vergleich mit Frankreich

10 Die Rezeption frühgotischer Portalplastik in der Kölner Skulptur nach 1150

Im letzten Teil dieser Arbeit soll untersucht werden, welche Werke der französischen Frühgotik auf die rheinische Plastik Einfluß genommen haben, und auf welche Weise dies geschehen ist. Die Literatur weist dabei immer wieder auf die Bauskulptur der Gewändeportale hin.

Aber ist es gerechtfertigt, Portalplastik als Vergleichsobjekt nicht nur für Tympana, sondern auch für hölzerne Kultbilder, Retabeln und Grabmäler, also für Werke mit ganz anderen Aufgaben, heranzuziehen? Tatsächlich ist das frühgotische Portal in Frankreich *der* Ort motivischer und struktureller Innovation in der Bildhauerkunst. Und diese Phänomene lassen sich unabhängig vom Medium vergleichen. Bezeichnenderweise werden auch in Frankreich selbst bei Kunstwerken anderer Gattungen und Materialien die Erfindungen der Portalplastik rezipiert. Auch die zum Teil ausgesprochen qualitätvollen rheinischen Skulpturen wie die Zülpich-Hovener Madonna können nur von mindestens so guten Vorbildern angeregt worden sein – und eine vergleichbare Qualität findet sich zuerst bei den Reliefs der frühgotischen Gewändeportale.

Der Blick auf die Entwicklung der französischen Skulptur zu Beginn der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zeigt, daß diese sich mit einem konkreten Vorbild auseinandersetzt. Dieses Vorbild ist fast immer das Portail Royal in Chartres. Auch bei der Erforschung der kölnischen

Plastik wird stets auf den Chartreser Einfluß hingewiesen. Die Westportale von Saint-Denis, der Abtei, an der Abt Suger vermeintlich die Gotik erfand, finden dagegen kaum Erwähnung. Peter Claussen kritisiert dieses Chartreser Paradigma und will der Portalplastik von Saint-Denis wieder die erste Stelle in der Entwicklung der französischen Kathedralskulptur zuweisen.[927] Immerhin wird an der Abteikirche zwischen 1137 und 1140 erstmals ein figuriertes Gewändeportal vollständig ausgebildet und ist insofern sicher das Vorbild für Chartres. Bezeichnenderweise wird östlich des Rheins das Element der Gewändefigur zunächst aber gar nicht aufgenommen. Zudem rezipieren die nachfolgenden frühgotischen Portale in Frankreich bis zum Anfang der 1170er Jahre die Skulptur aus Chartres – sei es bei der Ikonographie, dem Figurenstil, den Bilderfindungen oder bei den Reliefstrukturen – und vermengen sie mal mehr, mal weniger mit lokalen Stil- und Bildtraditionen. Die romanische Reliefauffassung der Tympana in Saint-Denis, die vorgotische Portalarchitektur dort und der fehlende strukturelle Zusammenhang zwischen der Plastik und ihrem Ort hat dagegen kaum Nachahmer gefunden.

Bei den nachfolgenden Untersuchungen soll Saint-Denis trotzdem nicht ignoriert werden, denn einige rheinische Kunstwerke – wie die Siegburger Madonna – orientieren sich in ihrer Gewandauffassung an Arbeiten, die offensichtlich von den Gewändefiguren der Abteikirche abhängen.

Im Zentrum der folgenden Vergleiche steht jedoch auch bei dieser Arbeit das Chartreser Königsportal und die davon abhängigen Werke. Deren Weise, ihr Vorbild zu rezipieren, entspricht jener der kölnischen Plastik. Für viele Motive, die in Chartres erfunden und in Köln rezipiert wurden, existieren ähnliche Beispiele an den anderen frühgotischen Portalen Frankreichs. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, auch dafür jede Detailparellele zu beschreiben. Anders als in der kunsthistorischen Literatur bisher soll hier über die Frage nach Motivübernahmen hinausgegangen werden. Die Plastizität und die Reliefauffassung werden genauso verglichen wie die Komposition, der Bezug zum Ort, die Erzählung und die Umsetzung der Ikonographie. Denn nur so lassen sich die inhärenten Strukturen beschreiben, die rheinischen Plastik in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zu einer frühgotischen machen.

[927] Claussen 1994, der hierin ganz in der Tradition von Sauerländer steht. Vgl. dagegen Wiener 2005, der aufzeigt, wie in der Kunstgeschichtsschreibung die Architektur von Saint-Denis zum Ort der Erfindung der Gotik stilisiert wird, damit man sie als eine spezifisch königliche Kunst deklarieren kann.

10.1 Die Siegburger Madonna. Ein vermeintlicher Präzedenzfall für den Einfluß von Chartres auf Köln

Die Marienfigur aus der Abteikirche in Siegburg (Abb. 51-52) ist ein Lieblingsobjekt der früheren Kunstforschung, wenn es um einen möglichen Einfluß der französischen Frühgotik auf die rheinische Plastik vor 1200 geht.

Ob Vorbilder für die Siegburger Muttergottes und ihrer stilverwandten Madonnen in der französischen Kathedralskulptur zu suchen sind, soll im folgenden Kapitel anhand des Umgangs der Forschung mit dieser Frage, nachgegangen werden. Dazu werden die von der kunsthistorischen Literatur angenommen französischen Vorlagen nochmals genauer untersucht, um zu prüfen, ob sich die Parallelen verifizieren lassen, und ob man noch weitere Übereinstimmungen oder doch eher Unterschiede findet. Schließlich soll ein Blick auf andere, bisher noch nicht genannte Werke weitere mögliche Vorbilder benennen.

Der fragmentarische Erhaltungszustand und die Ungewißheit über ihre ehemalige Funktion beschränken den Vergleich mit den französischen Arbeiten notgedrungen auf Detailmotive. Reliefstrukturen lassen sich hier ebensowenig vergleichen wie Kompositionsprinzipien.

Obwohl das Fragment der Siegburger Madonna häufig mit französischer Kathedralskulptur in Verbindung gebracht wird, beschränkten sich die Vergleiche in der Forschung auf einige wenige Werke und Merkmale: Es ist ganz allgemein das Chartreser Portail Royal, die Madonna des Tympanons vom rechten Seitenportal und die weiblichen Figuren vom unteren Türsturz desselben Eingangs. Daneben wird auf Figuren der Archivolten und des Kapitellfrieses verwiesen. Schließlich erwähnt die Literatur auch das Annenportal von Notre-Dame in Paris und Skulpturen aus Cluny.

Als gotisches Element wird die Vermenschlichung gegenüber älteren Arbeiten angesehen.[928] Dieser Eindruck steht anderen Äußerungen entgegen, die die Symbolhaftigkeit und ikonenhafte Anmutung der Madonna hervorheben. Richard Hamann fühlt sich durch die Symmetrie und strenge Frontalität an Chartres erinnert.[929] Wobei diese Kennzeichen freilich auch bei anderen und älteren Arbeiten beobachtet werden können. In der kühnen Anlage und der „schwellenden Epidermis“[930] sieht Rainer Budde kein Krankheitsbild, sondern ein Novum in der deutschen Skulptur. Daneben verweist er auf die Gewandbildung: Die engen, ringförmigen Falten am Ärmel des Untergewands, die im Kontrast zum locker fallenden Obergewand stehen, sind in der Tat ein aus der französischen Gotik nicht wegzudenkendes Motiv.

[928] Feulner / Müller 1953, 68.
[929] Hamann 1927, 114.
[930] Budde 1979, 65.

Etwas konkreter fallen die Vergleiche mit den Figuren der Reliefs mit der Verkündigung und Heimsuchung am rechten unteren Türsturz in Chartres aus. Es wird auf den strengen Gesamtumriß und den des Kopfes verwiesen. Ähnlichkeiten gebe es beim gescheitelten Haar unter der Krone und bei der Gestaltung des Mundes.[931]

Andere Autoren heben bei der Siegburger Madonna die bandartig aufgelegten, nach oben gerundeten Faltenstege des Obergewands hervor. Mal erinnert sie dies an das Pariser Annenportal,[932] mal an Figuren des Chartreser Kapitellfrieses,[933] und dann wieder an die Madonna des rechten Tympanons.[934]

Kurz zusammengefaßt werden in der Literatur fünf Charakteristika der Siegburger Madonna als Folge des chartresischen Einflusses angesehen: Vermenschlichung, Symmetrie, Kopfgestaltung, Physiognomie und Faltenmotive.

Beim Vergleich der Siegburger Madonna mit den weiblichen Figuren des unteren Türsturzes vom rechten Seitenportal der Westfassade in Chartres besteht zunächst das Problem der völligen Verschiedenheit der Motive. Daneben erschwert der Fragmentcharakter des rheinischen Werks die Suche nach Parallelen. Es ist daher notwendig, nach Übereinstimmungen von Detailmotiven Ausschau zu halten, und damit genau das zu tun, was von Legner kritisiert wurde.

Auf dem unteren Türsturz des rechten Portals (Abb. 196) sind die Verkündigung an Maria, daneben die Heimsuchung, in der Mitte die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten dargestellt.

Bei den beiden linken Szenen kann von Frontalität und Symmetrie keine Rede sein. Die Paare, das heißt der Verkündigungsengel und Maria, beziehungsweise Elisabeth und Maria (Abb. 158-159) wenden sich einander leicht schräg stehend zu, so daß ihre Körper und Köpfe im Dreiviertelprofil zu sehen sind. Der Gesamtumriß der Figuren ist auch nicht wirklich streng. Zwar sind ihre Bewegungen verhalten, die Umrisse sind aber keineswegs geschlossen. Richard Hamann bezieht sich mit seinen Äußerungen[935] wohl eher auf die Gewändefiguren (Abb. 186-187): Ihre Hauptmerkmale sind der streng geschlossene Umriß, die Konzentration auf die Mittelachse und die Frontalität. Ungewöhnlich bei der Siegburger Madonna ist das völlige Einfügen des Kindes in den Umriß der Madonna. Madonnendarstellungen sind jedoch fast immer frontal und symmetrisch – eine Verbindung zu den Chartreser Gewändefiguren besteht allein deshalb noch nicht.

[931] Hamann 1927, 114.
[932] Bloch / Kubach 1964, 193.
[933] Haussherr 1977, 351.
[934] Bloch / Mittler /Roggendorf 1967, 372f.

Wie sieht es nun mit der Kopfbildung und der Physiognomie aus? Elisabeth und Maria (Abb. 158-159) haben – wie die Siegburger Madonna – mit schmalen Strähnen dargestellte, in der Mitte gescheitelte Haare. Die der Chartreser Maria sind jedoch gewellt und bei beiden Frauen bedecken die Haare die Ohren. Das Motiv der gedrehten Zöpfe an den Schulter findet man bei den Frauen des Türsturzes nicht. Hamann vergleicht auch die Physiognomie und erkennt Übereinstimmungen in der Mundpartie. Tatsächlich haben die Figuren beider Arbeiten leicht wulstige und an den Winkeln eingezogene Lippen. Dies sind aber keine so prägnanten Merkmale, als daß sie eine Abhängigkeit bezeugen könnten. Die ungewöhnlichsten Motive der Siegburger Madonna, die Zuspitzung des Gesichts nach vorne, das Mißverhältnis der Größe der pupillenlosen Augen und Nase zur Größe von Mund und Kinn finden sich bei den Figuren des rechten unteren Türsturzes in Chartres nicht. Dasselbe kann man für die Gestaltung der Krone Mariens sagen. Immerhin ist das Größenverhältnis von Kopf und Körper ähnlich, auch in Chartres sind die Häupter in der Relation zu groß.[936] Auch die Suche nach vergleichbaren Faltenmotiven bleibt vergebens. Weder die wulstigen Oberarmfalten, noch die in konzentrischen Halbkreisen nach oben gebogenen Falten vor der Brust der Siegburger Madonna finden sich bei den Chartreser Frauen an dieser Stelle wieder. Die gesamte Gewandbehandlung der Portalplastik ist viel detaillierter, differenzierter und weit weg vom Schematismus des Siegburger Fragments.

Völlig unterschiedlich ist auch die Reliefauffassung: Bei der Madonna mit Kind reicht die Spanne von vollplastischen Elementen bis hin zum Flachrelief. Unklar ist auch die Deutung des mandorlaartigen Reliefgrundes und des Sockels mit Blattschmuck. Die Halbfigur der Maria entwickelt sich aus dem Grund und dem Sockel heraus, während die Füße des Jesusknaben darauf aufsetzen. Solche Unklarheiten gibt es beim Türsturz in Chartres nicht: Die Personen sind annähernd vollplastisch gearbeitet und stehen fest auf ihrer leicht nach vorne abgeschrägten Bodenplatte. Der Reliefgrund bildet keinen Teil der Szene und die Figuren wachsen auch nicht aus ihm hervor.

Möglicherweise weist die thronende Madonna des Tympanons (Abb. 160, 239-241) vom rechten Seitenportal in Chartres mehr Gemeinsamkeiten mit dem Siegburger Werk auf. Peter Bloch hatte auf die Ähnlichkeit des gekrönten Hauptes und der aufgelegten Faltenschnüre verwiesen.[937]

Das Bogenfeld in Chartres ist in einem schlechten Erhaltungszustand. Die Oberfläche der Figuren ist stark beschädigt und etliche Teile fehlen. Jedoch kann man durch den Vergleich

---

[935] Hamann 1927, 114f. Der Autor spricht lediglich von „chartresisch".

[936] Hier muß man aber auch die Verfälschung durch die Fotografie berücksichtigen. Die relativ zarten Türsturzfiguren sind auf Untersicht hin gearbeitet, so daß in der tatsächlichen Betrachtersituation die Proportionen stimmig erscheinen.

mit dem stilistisch und motivisch aufs Engste verwandte Tympanon des Pariser Annenportals (Abb. 161) die fehlenden Elemente rekonstruieren: Ursprünglich wurde die thronende Madonna durch einen Baldachin überfangen und die Engel schwenkten Weihrauchgefäße. Sehr wahrscheinlich umfaßte Maria – wie in Paris – mit ihrer Linken ein Zepter.[938] Das Christuskind hatte die rechte Hand segnend erhoben, während es mit der anderen ein Buch festhielt.

Motivisch haben die Chartreser und die Siegburger Madonna nicht viel miteinander zu tun. Anstelle eines halbfigurigen Hodegetria-Typus finden wir in Chartres den der Nikopoia, bei der das Kind frontal in der Mitte des Schoßes der Mutter sitzt. Auch das Halten von Zepter und Kodex anstelle von Kugel (oder Apfel) und Schriftrolle, sowie die Assistenzfiguren unterscheiden die Werke. In Chartres ist die Madonna im Zusammenhang mit den *artes liberales* in den Archivolten als Sitz der Weisheit inszeniert. Völlig verschieden sind auch die Reliefauffassung und die Körperhaftigkeit.

Und wie ähnlich sind sich die gekrönten Häupter? Die markantesten Eigenschaften der Siegburger Madonna – Zuspitzung des Gesichts, übergroße Augen und Nase – finden sich bei der Chartreser Madonna, soweit dies noch erkennbar ist, nicht wieder. Zudem trägt jene ein Maphorion unter der Krone. Bei der Krone selbst kann man mit einiger Mühe Parallelen finden: Die kreuzförmige Struktur auf dem Kronreif der Siegburger Madonna, die an den Seiten in halben Vierpässen endet, läßt sich als Vereinfachung der Krone der Chartreser Madonna ansehen. Die Ornamente und der Detailreichtum wurden jedoch nicht übernommen.

Bei den aufgelegten Faltenschnüren, die in der Literatur zur Siegburger Madonna so oft erwähnt werden, handelt es sich bei genauer Beobachtung um Überlappungen des Stoffes. In Chartres ist dies auch der Fall, aber mit viel lebensnäherem Ergebnis, denn die Gewandgestaltung ist feiner und unregelmäßiger. Der Vergleich mit der besser erhaltenen Muttergottes aus Paris[939] führt ebenfalls nicht zu anderen Erkenntnissen. Damit und mit der Chartreser Madonna hat das Fragment der Siegburger Madonna nichts zu tun, was spezifisch genug wäre für die Annahme einer unmittelbaren Abhängigkeit.

Auch auf einen möglichen Zusammenhang der Siegburger Madonna mit den Archivolten des Chartreser Westportals (Abb. 228-237) wurde verwiesen, ohne einzelne Figuren als Beispiel anzuführen.[940] Welche Gemeinsamkeiten außer der Größe kann man entdecken?

Am linken Portal der Chartreser Westfassade sind in zwei Bogenläufen Tierkreiszeichen und Monatsarbeiten dargestellt (Abb. 181). Die markanten Eigenschaften von Gewand und

---

[937] Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 373.
[938] Im 19. Jh. erneuert.
[939] Vgl. Bloch / Kubach 1964, 194.
[940] Bloch / Mittler / Roggendorf 1967, 376.

Physiognomie und die gedrückte Körperhaftigkeit der Siegburger Madonna lassen sich hier nicht ausmachen, auch nicht bei den beiden weiblichen Figuren.[941] Die Archivolten des Mittelportals (Abb. 175, 228-231) zeigen Engel und die 24 Ältesten der Apokalypse. Die untersten Engel der inneren Archivolte (Abb. 162) sind als Halbfiguren gearbeitet. Ihre Kleidung, die Ausführung des Kopfes und die Plastizität unterscheiden sich jedoch deutlich von jener des Siegburger Fragments. Beim Vergleich der Archivolten vom Marienportal (Abb. 232-237) drängen sich auch keine wirklichen Parallelen auf. Hier sind die Sieben Freien Künste im Wechsel mit antiken Gelehrten sowie – am inneren Bogenlauf – Engel dargestellt.[942]

Reiner Haussherr hatte hinsichtlich der bandartig aufgelegten Faltenschnüre der Siegburger Madonna auf das Chartreser Kapitellfries (Abb. 157) verwiesen.[943]

Am Portail Royal sind über den Schaftringen der Gewändesäulen die historisierten Kapitelle zu einem Fries zusammengefügt, das über die gesamte Portalanlage hinwegführt. Zur Deckplatte hin sind die Kapitelle von einer baldachinartigen Architektur überfangen. Vom Mittelportal ausgehend entwickelt sich nach links ein Marien- und nach rechts ein Christuszyklus. Im Gegensatz zu den statischen Figuren der Gewände und Tympana besitzt der Fries einen erzählfreudigen und bewegten Charakter. Die Figurenbildung ist unbestimmter, die Personen stehen wackeliger auf ihren zum Teil leicht gebeugten Beinen. Die Plastizität ist zurückgenommen und die Figuren befinden sich nicht eindeutig vor dem Reliefgrund, wie dies zum Beispiel bei den Türstürzen des rechten Portals (Abb. 196) der Fall ist.

Die Kapitellzone wird in der Literatur zwei verschiedenen Meistern und ihren Assistenten zugeschrieben[944]: Die linke Seite überwiegend dem sogenannten Meister aus Etampes, die rechte Seite dem Meister aus Saint-Denis. Zugleich zeichnen sie wohl auch für die kleinen Figuren der Türpfosten und die Figuren auf den Strebepfeilern zwischen den Portalen sowie einige Gewändefiguren der Seitenportale verantwortlich. Bei einzelnen Friesfiguren tauchen an den Oberarmen die aufgelegten Faltenwülste auf, wie wir sie von der Siegburger Madonna, der Madonna des Oberpleiser Retabels und der Muttergottes aus Schillingskapellen kennen. Der schlechte Erhaltungszustand macht einen genauen Vergleich aber schwierig.

Andere Skulpturen des Portail Royal zeigen die bekannten Merkmale viel offensichtlicher als die bisher als Vorbilder vorgeschlagenen Figuren:

[941] Es handelt sich um das Zeichen der Jungfrau (äußere Archivolte links, sechste Figur von unten) und um das der Waage (äußere Archivolte rechts, zweite Figur von unten).
[942] Links befinden sich noch die Tierkreiszeichen der Zwillinge und der Fische.
[943] Kat. Staufer 1977, 352.
[944] Beispielweise von Whitney Stoddard (Stoddard 1987 (1952)).

Eine große Ähnlichkeit in der Ausformung der Gewandfalten am Oberarm findet sich bei einer weiblichen Figur unterhalb der mittleren Säulenfigur des linken Gewändes vom linken Portal (Abb. 163). Whitney Stoddard schreibt sie einem Assistenten des Meisters aus Saint-Denis zu.[945] Vergleichbar ist ebenfalls die unorganische Biegung der Arme.

Noch größer sind die motivischen Übereinstimmungen mit einer Gewändefigur des sogenannten Saint-Denis-Meisters. Es handelt sich um die innerste Figur des rechten Gewändes vom rechten Seitenportal (Abb. 164-166 und 192). Am Oberarm finden wir dieselben aufgebogenen Faltenwülste wie bei den drei rheinischen Madonnen. Am Bauch staucht sich das Gewand über einem bandartigen Gürtel in Halbkreisen nach oben und endet am Hals in einer breiten Borte. Es gibt aber auch Unterschiede: Bei der Gewändefigur ist von hinten ein Teil des Gewandes wie eine Toga über die Schulter gelegt. Das Faltenmotiv ändert sich dadurch aber nicht. Die Wülste sind weniger gleichmäßig als in Köln und schließen sich besonders an den Ärmeln zu v-förmig ineinanderlaufenden Bündeln zusammen. Bei den Madonnen ist dieses Motiv stilisierter.

Die Muttergottes aus Schillingskapellen (Abb. 57) kommt dieser Chartreser Figur besonders nahe. Bei der Siegburger Madonna (Abb. 51-52) sind die Faltenmotive noch weiter vereinfacht, vergleichbar ist aber die Verbiegung der Arme.

Offenbar weisen die markanten Gewandmotive weniger auf den Chartreser Hauptmeister und seine Assistenten hin, als vielmehr nach Saint-Denis. Die Bezeichnung des Bildhauers der drei Gewändefiguren auf der rechten Seite des rechten Portals als „Meister aus Saint-Denis“ geht auf Alan Priest zurück.[946] Anhand der Stiche von Montfaucon lassen sich einige Übereinstimmungen zwischen diesen Gewändefiguren (Abb. 192) und jenen vom rechten Seitenportal in Saint-Denis ausmachen: Die Figuren verjüngen sich nach unten hin leicht. Die Gewänder verdeutlichen die darunterliegende Anatomie teilweise symbolhaft, wie etwa durch Wirbel am Knie. Die Köpfe sind länglich und haben hohe Wangenknochen, die Augen quellen ein wenig hervor und die Bärte laufen spitz zu.[947]

Eine Zeichnung[948] für Montfaucons Stichwerk zeigt zwei Gewändefiguren vom rechten Portal in Saint-Denis (Abb. 167), die weitere Übereinstimmungen mit den Chartreser Arbeiten aufweisen: Dazu gehören die schlauchartige Biegung der Arme und die gefältelten, ornamentierten Mantelsäume, die in dieser Form in Chartres nur die beiden inneren Figuren

[945] Stoddard 1987 (1952), 143.

[946] Alan Priest: The Masters of the West Facade of Chartres, in: Art Studies I, 1923, S.28-44. Wobei die äußere Gewändefigur wohl kaum derselben Hand zuzuschreiben ist. Ihr Meister steht vielmehr der innersten Säulenfigur vom linken Gewände des Himmelfahrtsportals nahe. Motivisch sind diese beiden Figuren den Königinnen vom Mittelportal entlehnt, die wenig organische Körperauffassung wird dagegen von den unmittelbar benachbarten Figuren beeinflußt.

[947] Vgl. Stoddard 1987 (1952), 123.

[948] Zeichnungen von Antoine Benoist, heute in Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. français 15634.

des rechten Gewändes vom rechten Portal aufweisen. Auf der Zeichnung erkennt man bei der rechten Figur die breite, schmucklose Halsbordüre, die auch schon in Chartres und bei den rheinischen Madonnen zu finden war. Zwei gebogene Linien auf der linken Seite des Oberkörpers deuten möglicherweise halbkreisförmig nach oben verlaufende Falten an. Bei der linken Figur sind am rechten Oberarm nach oben gebogene, aufgelegte Faltenschnüre zu sehen.

Die Übereinstimmungen bei der Siegburger Madonna zu Arbeiten des sogenannten Meisters aus Saint-Denis legen es nahe, einmal zum Westportal von Saint-Denis selbst zu schauen. Leider ist ein Vergleich nach den entstellenden Restaurierungen des 19. Jahrhunderts nur bedingt seriös.[949] Am unverfälschtesten erhalten haben sich einige wenige Köpfe von Gewändefiguren (Abb. 174, 201-204).[950] Davon kann man nur einen einer weiblichen Figur zuordnend: der Königin mit den mit Bändern umwickelten Zöpfen (Abb. 174) vom rechten Gewände des Mittelportals (Abb. 168 oben).[951] Der überlebensgroße gekrönte Kopf hat insgesamt wenig Gemeinsamkeiten mit dem Haupt der Siegburger Madonna. Eine Gemeinsamkeit sind die in der Relation zu großen Augen und die in der Mitte gescheitelten Haare.[952] Ansonsten sind die Gesichtsproportionen des Pariser Kopfs stimmiger, und die Physiognomie sowie die Kopfform – mit Ausnahme der Partie von Augen und Brauen – insgesamt naturnaher. Das kann nicht weiter überraschen, da am Mittelportal offenbar ein anderer Meister tätig war als am rechten Eingang.[953] Von dort haben sich aber keine Köpfe von Gewändefiguren erhalten.[954]

Es existiert noch eine weitere Figur, die zum Umkreis der Meister aus Saint-Denis gezählt werden kann: Es ist das Fragment einer Gewändefigur vom Annenportal in Paris, das sich heute zusammen mit anderen Bruchstücken im Musée de Cluny befindet und anhand der Stiche Montfaucons (Abb. 169) zugeordnet werden kann.[955] Dabei handelt es sich um die

[949] Eine ausführliche Analyse der vorgenommenen Überarbeitungen und Ergänzungen liefert Pamela Blum (Blum 1992) auf. Dabei wird deutlich, daß insbesondere die in unserem Zusammenhang wichtigen Details von Physiognomien und Gewändern ergänzt oder überarbeitet wurden.

[950] Drei im Musée national du Moyen Age (früher Musée de Cluny) in Paris, und drei männliche Köpfe in den USA, davon zwei in der Walters Art Gallery, Baltimore und einer im Fogg Art Museum in Cambridge. In der Literatur ist meist nur von den drei Köpfen in den USA und einem weiblichen Kopf in Paris (früher Collection Jean Osouf) die Rede. Die Häupter eines Königs und eines Mannes mit Kappe in Paris fallen insbesondere bei den älteren amerikanischen und britischen Autoren unter den Tisch. Vgl. dagegen zuletzt Kat. Face 2006.

[951] Auf dem Stich Montfaucons ist es die zweite Figur in der unteren Reihe.

[952] Seitenscheitel gab es im Mittelalter ohnehin nicht.

[953] Crosby 1987.

[954] Vgl. Stottert 1987 (1952), 115. Der Autor bezeichnet die Gewändefiguren dieses „Meisters aus Saint-Denis" anhand des Stichs mit ihren Schlaucharmen und der zum Teil ungeschickten Gewandbehandlung als romanisch-linkisch.

[955] Das Portail Sainte-Anne ist das rechte Seitenportal der Westfassade der Kathedrale Notre-Dame in Paris, das um 1210 zum Teil möglicherweise aus Resten mehrerer Portale des Vorgängerbaus in die hochgotische Architektur eingefügt wurde. Über die Datierung bestehen verschiedene Meinungen. Alain Erlande-Brandenburg (Erlande-Brandenburg 1982) setzt das Bogenfeld und die Archivoltenfiguren zwischen Saint-Denis (1140) und

zweite Figur von links oben auf dem Blatt, die einen nicht genauer zu bestimmenden König mit einem Buch zeigt (Abb. 170-171). Von ihr haben sich zum großen Teil der Oberkörper bis zum Knie, sowie die Füße auf einer Konsole mitsamt der Konsolfigur erhalten.

Im Bereich der Brust und des linken Arms erscheint wieder unser bekanntes Faltenmotiv, nun aber in noch differenzierterer Form als bei der Chartreser Gewändefigur. Falten unterschiedlicher Stärke biegen sich um Oberarm und Bauch. Anders als in Chartres verlaufen die Falten am Oberarm nicht in einem Schwung zum Unterarm hin, sondern enden wegen des unterschiedlichen Gewandmotivs spitz an der Seite. Deutlich wird zwischen glatten und von Falten bedeckten Flächen unterschieden, wobei die Falten keinen symbolhaften Charakter besitzen. Völlig neu ist auch das Motiv einer Gewandschlaufe, die vom Rücken kommend auf der linken Schulter liegt. Obendrein ist die schlauchartige Biegung der Arme bei den Chartreser Figuren des Meisters aus Saint-Denis einer natürlichen Gelenkbeugung gewichen.

Anton Legner hat auf mögliche Einflüsse von Skulpturen der einstigen Abteikirche Saint-Pierre-et-Saint-Paul in Cluny hingewiesen.[956] Zuvor wurden in der Literatur schon zwei kluniazensische Fragmente von der Westfassade aus der Zeit um 1110-1115 ins Spiel gebracht:[957] der Torso eines Bischofs im Frankfurter Liebieghaus und die Figur eines Petrus (Abb. 172) im Museum of Art in Providence, Rhode Island.[958]

Bei dem Petrus finden wir einen prononcierten Faltenverlauf am Obergewand, der sich auf dem Bauch sogar in konzentrischen Halbkreisen nach oben hin aufwölbt. Die Falten wirken jedoch wie der Schuppenpanzer eines Krustentiers. Sie haben nicht – wie bei der Siegburger Madonna – die Aufgabe, Rundungen zu veranschaulichen, die eigentlich nicht vorhanden sind.

Etwas näher an der Madonna steht der Torso des Bischofs. Hier biegen sich die Kanten der Faltenlagen zu schmalen Wülsten auf. An den oberen Extremitäten laufen sie allerdings nicht strahlenförmig an der Arminnenseite zusammen, sondern bleiben parallel. Vergleichbar ist daneben das am Arm anliegenden gefältelte Untergewand. Der Bischof drückt die rechte Hand eng an den Körper, der Arm ist indes nicht schlauchartig gebogen. Dasselbe gilt auch für den rechten Arm des Petrus.

Chartres an, das er zwischen 1145 und 1155 datiert. Die Fragmente der Gewändefiguren rückt er zeitlich in die Nähe der Gewändefiguren des Meisters aus Saint-Denis in Chartres. Sauerländer (Sauerländer 1970, Nr. 40, 87ff) datiert das Portal kurz nach 1160, dem wahrscheinlichen Baubeginn am Ostteil der Kathedrale, und sieht es stilistisch sowohl in der Nachfolge von Chartres als auch von Saint-Denis.

[956] Legner 1982, 43.

[957] Prop. KG 5 1990 (1969), Nr. 324.

[958] Um 1110-15.

Uns steht noch ein weiteres Fragment aus Cluny zum Vergleich zur Verfügung. Es ist der Kopf eines Engels vom Westportal (Abb. 173).[959] Er könnte jedoch von jenem der Siegburger Madonna und denen der beiden anderen rheinischen Madonnen nicht weiter entfernt sein: Das Haupt zeichnet sich durch eine niedrige und fliehende Stirn aus, die über der Nase durch eine Einkerbung geteilt wird. Darunter schließen die wulstigen Brauen und die übergroßen Augen mit gebohrten Pupillen an. Flächige und straffe Wangen kennzeichnen das Gesicht ebenso wie der ausgeprägte Mund und das kräftige Kinn.

Das Fragment der Siegburger Madonna wird meiner Ansicht nach zu Unrecht als Paradebeispiel für den französischen Einfluß auf die Skulptur des Rheinlandes nach 1150 angesehen. Dennoch bilden die markanten Faltenmotive am Oberkörper einen deutlichen Hinweis auf die Richtigkeit der Annahme, daß ihre Vorbilder in Frankreich zu suchen sind: Ihre typischen Motive wie die aufgebogenen Falten, der flache, breite Gürtel und die Halsborte sowie der weniger naturnahe als symbolische Charakter des Faltenwurfs, stellen sie möglicherweise in die Nachfolge von Figuren des sogenannten Meisters aus Saint-Denis in Chartres. Zugleich ähneln sich die gebogenen Arme und die hängenden, schmalen Schultern.
Das an den Ärmeln eng in Wülsten anliegende Untergewand taucht dagegen bei vielen Chartreser Figuren auf, so zum Beispiel am Türsturz des rechten Portals (Abb. 196) oder auch bei Gewändefiguren des Mittelportals (Abb. 186-188). Ob die Siegburger Madonna tatsächlich in einer stilistischen Abhängigkeit mit den Werken des sogenannten Meisters aus Saint-Denis und seinem Umkreis stehen, oder ob hier lediglich das markante Gewandmotiv eines gemeinsamen Vorbildes rezipiert wird, läßt sich nicht endgültig klären. Die unterschiedlichen Motive und Verwendungszwecke erschweren die Gegenüberstellung, so daß man sich an Detailmotiven festhalten muß und lediglich ihre Parallelen feststellen kann.
Eine Entsprechung in der Gestaltung von Kopf, Krone und Physiognomie aufzuzeigen ist ungleich schwieriger. Das zugespitzte Gesicht mit den an den Seiten positionierten Augen, die dreieckige Gesichtsform und die dominante Nase finde ich in Chartres nicht.
Die Reliefauffassung der Siegburger Madonna ist ambivalent, sie steht zwischen Relief und Vollplastik. Der Realitätscharakter der Mutter, deren Körper aus dem Sockel *wächst*, und des Kindes, das mit einem Fuß auf dem Sockel *steht*, unterscheiden sich. Solche Zweideutigkeiten innerhalb einer Figur gibt es am Portail Royal nicht.
Die Vergleiche mit der Madonna und den weiblichen Figuren des unteren Türsturzes (Abb. 158-159) vom rechten Seitenportal und mit den Archivoltenfiguren erweisen sich als wenig aufschlußreich. Dasselbe gilt für den Kapitellfries, dessen Figuren zwar klein sind und große

[959] Cluny, Musée Orchier, um 1110-15.

Köpfe haben, die insgesamt bewegter sind, und instabile Standmotive aufweisen. Das alles macht sie jedoch nicht zu einem Vorbild für die Siegburger Madonna.

Wie sieht es mit der vermeintlichen „Vermenschlichung“[960] der Madonna aus? Die Geste, mit der die Mutter das Kind umfängt und mit der dieses sich an sie schmiegt, wirkt in der Tat zutiefst menschlich. In Chartres überwiegt demgegenüber der hoheitsvolle und repräsentative Charakter der Darstellung einer Sedes Sapientiae, der durch die Symmetrie und den Baldachin unterstrichen wird. In dieser Hinsicht kommt die Madonna vom Retabel aus Oberpleis (Abb. 153) der Chartreser näher, wobei die runden Köpfe und die freundlichen Gesichtsausdrücke dem Werk einen ländlicheren Ausdruck verleihen.

Die ungeklärte ursprüngliche Verwendung des Siegburger Fragments, seiner Aufstellung und seines ehemaligen architektonischen Zusammenhangs machen es heute unmöglich, die einstigen kompositionellen und inhaltlichen Strukturen zu erkennen, wodurch ein Vergleich mit anderen Arbeiten insgesamt nur eingeschränkt aussagekräftig ist.

10.2 Die Kölner Tympana. Motiv- und Strukturparallelen zum Portail Royal in Chartres

Während bei der Siegburger Madonna (Abb. 51) und auch bei den Gustorfer Chorschranken[961] (Abb. 109) schon in der älteren Literatur auf einen möglichen französischen Stileinfluß aufmerksam gemacht wird, üben die Kunsthistoriker ausgerechnet beim ersten figurierten Tympanon des Rheinlandes diesbezüglich starke Zurückhaltung. So spricht Rainer Budde beim Tympanon von St. Cäcilien von einer Abwandlung des Chartreser Stils mit seinen klar geführten Linien und den ruhigen, strengen Formulierungen und sieht das Relief von diesem Formenschatz mitgeprägt.[962] Paul Williamson weist auf Ähnlichkeiten bei der Anordnung der Figuren in Köln und Chartres hin und macht auf die Zöpfe Cäcilias aufmerksam, die denen der alttestamentarischen Königinnen des linken Gewändes vom Mittelportal (Abb. 187) glichen. Zudem sei der Engel vom Cäcilientympanon ein Widerhall der Engel vom linken oberen Türsturz am Portail Royal (Abb. 181-183).[963] Für das Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) will nicht einmal Williamson französische Vorbilder annehmen. Er betont stattdessen den Einfluß byzantinischer Kleinkunst und illuminierter Handschriften.[964]

[960] Feulner / Müller 1953, 68.
[961] Vgl. Kap. 4.3 zur Rezeption des Einflusses der frühgotischen Skulptur der Ile-de-France auf das Rheinland.
[962] Budde 1979, 16 und 62.
[963] Williamson 1997 (1995), 67f.
[964] Ebd., 68.

Ein Grund, warum in Frankreich die üppig figurierten Portale entstehen, liegt in der Zunahme der Wandgliederung im Inneren. Im Kirchenraum geht der Platz für umfangreiche Bildzyklen durch die architektonische Rhythmisierung der Wände immer weiter zurück. Für diese Aufgaben müssen neue Orte gefunden werden: Für die Malerei sind es die Glasfenster, die die Stelle der aufgelösten Wände einnehmen, für die Skulptur die Portale.[965]

Bei der Kirche St. Cäcilien, einer – auch für die Mitte des 12. Jahrhunderts – schlichten Pfeilerbasilika ohne Wandvorlagen (Abb. 89) entscheidet man sich beim Neubau für die Anbringung eines Tympanons mit der heiligen Cäcilia. Und das, obwohl das Innere reichlich Platz für die Darstellung der Kirchenpatronin bietet. Noch heute haben sich im Chor Reste eines Freskenzyklus aus der Zeit um 1300 mit Szenen aus der Vita der Heiligen und dem Leben Christi erhalten. Obwohl man über die ursprüngliche Gestaltung der in der Mitte des 19. Jahrhunderts erneuerten Westfassade keine Aussagen treffen kann, war das Tympanon am Nordportal offenbar der einzige figurierte Bauschmuck am Äußeren der Kirche. So stellt allein die Tatsache, daß man sich entschloß, an diesem Ort ein figuriertes Bogenfeld anzubringen, ein starkes Argument für französische Anregungen dar.

Im folgenden soll der Vergleich mit frühgotischen Portalen jene Phänomene verdeutlichen, die das Innovative der Tympana von St. Cäcilien und St. Pantaleon im Rheinland ausmachen, und die gerade nicht aus der kölnischen Tradition heraus zu erklären sind.[966]

Welche strukturellen – und nicht nur motivischen – Gemeinsamkeiten kann man zwischen den Kölner Tympana und der frühgotischen Portalplastik Frankreichs aufzeigen?

Zum Vergleich ziehe ich das Portail Royal von Chartres heran, das erste Portal, das in seiner Reliefauffassung und seinen Kompositionsprinzipien als wahrhaft gotisch zu bezeichnen ist. Es erscheint insofern für einen Vergleich, der nach den Strukturen und der Wesenhaftigkeit der Reliefs fragt, am besten geeignet.

Betrachtet man das Tympanon mit der heiligen Cäcilie (Abb. 58) und jenes vom Mittelportal in Chartres (Abb. 175-178), stechen indes zunächst die Unterschiede ins Auge: Ikonographisch haben die beiden Werke so gut wie keine Übereinstimmungen. In Chartres steht ein christologisches Programm im Mittelpunkt, bei St. Cäcilien handelt es sich um ein Heiligentympanon. Der Vielzahl der Figuren und Szenen mit ihren komplexen inhaltlichen und formalen Bezügen und Querverweisen am Portail Royal steht die Beschränkung auf ein einfaches figuriertes Türbogenfelder in Köln gegenüber. Auch beim Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) beschränkt sich die figürliche Gestaltung an seinem ehemaligen Ort im

[965] Gleichzeitig verlieren die Türflügel mit szenischen Darstellungen als wichtiger Ort für Reliefs am Außenbau ihre Bedeutung.

[966] Eine Tradition, die, wie im Kap. 4.1 zur Bedeutung der ottonischen und salischen Großplastik beschrieben, fast keinen Nachhall in der Skulptur nach 1150 findet.

Kreuzgang auf das Bogenfeld selbst. Die Kompilation aus Fürbittgruppe mit dem Titelheiligen und dem Stifter der Kirche an so prominenter Stelle hat in Chartres keine Parallele.

Untersuchen wir daher zunächst die Reliefauffassung der Bogenfelder des Mittelportals in Chartres und bei St. Cäcilien: Die scharfe Konturierung der Figuren, die fehlenden Überschneidungen und das relativ großflächige Sichtbarbleiben des Grundes sind Merkmale beider Tympana. Beim Chartreser Tympanon wird, wie bei dem in Köln, klar zwischen Reliefgrund und Figur geschieden. Bei beiden Reliefs zeichnen sich die Figuren durch hohe Plastizität und deutliche Hinterschneidungen aus. Hier wie dort sind einzelne Gliedmaßen vollplastisch ausgearbeitet. In Chartres ist die Christusfigur (Abb. 176 und 178) dabei insgesamt noch voluminöser als die Apostelwesen. Sein Kopf und der rechte Arm sind vollplastisch und gänzlich vom Grund abgelöst. Dabei hängt die Plastizität der Figuren am Chartreser und am Kölner Tympanon mit ihrer Größe zusammen. Die deutlichen Abgrenzungen aller Figuren und die Verschattungen bewirken fast den Eindruck eines freien Stehens vor der hinteren Bildfeldbegrenzung. Keinesfalls hat man den Eindruck, daß sich die Figuren aus der Hintergrundfläche herausentwickeln. Eine Blockgrenze nach vorne ist nicht zu erkennen, die Figuren gehen unterschiedlich weit in den Raum hinaus. Es sind also die Figuren, die den Reliefraum kreieren. Zugleich stehen sich so Körper und Raum gegenüber. Diese Beobachtungen treffen alle ganz genauso auf Cäcilia und ihre Begleiter zu!

Auch beim Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119-120) haben die Figuren klare Konturen und überschneiden sich nicht, und zwischen den Stehenden bleibt viel Reliefgrund sichtbar. Ebenso ist eine Zunahme der Plastizität zur Hauptfigur hin zu beobachten, deren Haupt als einziges vollplastisch war. Die parallel stehenden Figuren bilden freilich durch ihre Körperhaltung nur wenige vom Grund gelöste Elemente aus, wie den rechten Unterarm von Pantaleon (Abb. 129) und die Finger der linken Hand Mariens (Abb. 124). Entsprechend weniger Verschattungen sind zu sehen. Der Raum wird hier ebenso allein durch die Tiefe der Figuren kreiert, die jedoch nach vorne hin nicht über die Begrenzung des Sockels hinausgehen. Da sie weniger voluminös als bei den beiden anderen Tympana sind, erscheinen sie stärker an den Grund gebunden. Dieser Eindruck wird jedoch durch die perspektivischen Verkürzungen bei den erhobenen Armen relativiert.

In dem Chartreser Tympanon (Abb. 177) findet eine klare Wesenstrennung von Figur und Grund statt. Wie in Köln entwickeln sich die Personen nicht aus dem Hintergrund heraus oder entstehen (wie bei den romanischen Tympana Burgunds) aus einer Reliefschichtung, bei der Figur und Grund derselben Dinglichkeit angehören. Vergleichbar ist beim Cäcilientympanon und dem Chartreser Bogenfeld ebenfalls das Verständnis des Reliefgrundes: Er ist kein planer

Hintergrund oder die glatte hintere Begrenzung einer Raumbühne. In Chartres zeigt das die Maiestas-Ikonographie und das umlaufende Wolkenband an, daß sich die Figuren in einer himmlischen Sphäre befinden. Dasselbe gilt für Köln, wo die Seelenerhebung mit der Märtyrerkrönung vereint dargestellt wird. Es gibt aber noch weitere Gemeinsamkeiten: Beim Tympanon von St. Cäcilien sind die Nimben schüsselartig in den Grund eingetieft. Ähnlich verhält es sich mit der Mandorla in Chartres (Abb. 178). Auch sie schmiegt sich konkav in den Grund und wölbt sich zum Rand hin über ihn hinausgehend nach vorne. Der Nimbus, beziehungsweise die Mandorla vermitteln so zwischen Figur und Grund.

Beidemal liegt die Wesenhaftigkeit des Grundes ganz in sich selbst, und läßt sich am ehesten noch ex negativo beschreiben: Er ist keine Hintergrundfläche im Sinne einer *Rückwand*, aber bildet dennoch keine einheitliche Masse mit den Figuren aus, obwohl sie zumindest formal verbunden bleiben. Er stellt aber freilich keinen substanzlosen „Himmel" dar, denn die Figuren lassen sich in ihrer Körperhaftigkeit und ihren Bewegungen erst in der Abgrenzung vom Reliefgrund erfahren. Zudem bildet der Grund mit den konkaven Einwölbungen von Nimben und Mandorla selbst eine gewisse Plastizität aus. In Köln ist der Grund darüber hinaus Träger von Inschriften. In Chartres liegen ihm waagerechte Wolkenbänder auf, auf denen die Evangelistensymbole stehen. Man kann ihm also selbst körperhafte Eigenschaften zuschreiben.

Beim Pantaleonstympanon zeigt sich ein etwas anderes Verhältnis der Figuren zum Reliefgrund (Abb. 119): Die Figuren stehen auf ihrem abgeschrägten Sockel vor dem Grund, in den ihre Nimben schüsselartig eingetieft sind. Es gibt hier keinen Hinweis auf eine himmlische Sphäre in Form von Wolken oder Ähnlichem. Wie bei den Figuren des unteren Türsturzes vom rechten Seitenportal in Chartres (Abb. 158-159 und 196) ist der Grund beinahe als Rückwand zu verstehen. Da die Figuren in Köln jedoch so wenig bewegt sind, und auch die seitlichen fast völlig frontal stehen, will hier keine rechte Tiefe aufkommen. Die Figuren erscheinen gleichwohl nicht als Vorwölbungen des Grundes, wie Messerer es für die ottonische Reliefplastik formuliert.[967] Dagegen sprechen eben doch die wenigen Hinterschneidungen und Verschattungen.

Auch bei der Komposition gibt es Parallelen zwischen dem Tympanon von St. Cäcilien und dem mittleren in Chartres: Wie in der Beschreibung ausführlich dargelegt wurde, wird der Aufbau des Tympanons von St. Cäcilien (Abb. 58) von mehreren Faktoren bestimmt: Als erstes fällt die symmetrische Anlage auf, die im Kontrast zur Bewegung und Dynamik der Assistenzfiguren steht. Daneben ist die Vereinzelung der klar konturierten Figuren und der reichhaltige Platz zwischen ihnen, bei gleichzeitigem Zusammenschluß der Personen durch

die Binnenkomposition, bemerkenswert. Cäcilie wird in frontaler Haltung vollkommen statisch gezeigt, die drei Assistenzfiguren sind dagegen in einer seitlichen Ansicht und in der Bewegung geschildert. In ihrer Bewegung sind die beiden Brüder und der Engel gänzlich auf die Hauptfigur ausgerichtet. Die Spannung, die durch diese figurale Isoliertheit bei gleichzeitiger handelnder Bezogenheit der Figuren untereinander hergestellt wird, kann man genauso im Verhältnis der Relieffiguren zum Rahmen beobachten, denn einerseits wird die starre, übergreifende Dreieckskomposition durch den Halbkreis bestimmt, andererseits fördert die Rahmenform zugleich die dynamische Körperhaltung von Valerianus und Tiburtius (Abb. 63-64) und ihre Ausrichtung zum Zentrum hin.

Sind diese Kompositionsmerkmale auch beim mittleren Tympanon in Chartres (Abb. 177) vorhanden?[968]

Die scharfe Konturierung, die fehlenden Überschneidungen[969] und die damit verbundene Vereinzelung und Bedeutungssteigerung jeder Figur wurden bereits im Abschnitt zur Reliefauffassung angesprochen. Das Tympanon in Chartres ist, wie das in Köln, zunächst einmal auf Klarheit und Symmetrie hin angelegt. Gemeinsam ist den Reliefs der symmetrische Aufbau. Die Bereiche der einzelnen Figuren sind beim Chartreser Tympanon klar voneinander geschieden: Die vier Wesen durch Wolkenbänder und Christus durch die Mandorla, deren Begrenzung er jedoch mit dem Kopf und dem rechten Arm durchbricht. Diese Einteilung in Bildfelder gibt es in Köln so nicht. Dennoch unterscheidet sich der Ort Cäcilias von dem der beiden Brüder. Diese stehen auf abgeschrägten Sockeln, die Halbfigur der Cäcilia beginnt dagegen direkt auf dem Türsturz.

Ähnlich ist überdies der Bezug der Nebenfiguren zur Hauptfigur. Sowohl in Köln als auch in Chartres wenden sich die Begleiter der zentralen Figur durch Blicke, Gesten und die Körperhaltung zu. Die beiden Assistenzfiguren der heiligen Cäcilia nähern sich ihr in einer Mischung aus Laufen und Hinknien, eine Haltung, die sich ähnlich ebenfalls bei dem Engel am Mittelportal-Tympanon in Chartres wiederfindet. Die Gesichter sind Cäcilia zugewandt,

---

[967] Messerer 1958, 19ff.

[968] Das traditionelle Maiestas-Thema im Tympanon kann man formal und inhaltlich nicht von den umgebenden Figuren trennen. Anders als beispielsweise in Moissac sind die 24 Ältesten in Chartres in die Archivolten gewandert, und die Apostel werden durch ihre Plazierung auf dem Türsturz von der Szene mit den vier apokalyptischen Wesen geschieden. Die Bildfelder bleiben dennoch aufeinander bezogen. So korrespondieren die Apostel (Abb. 180) in ihrem schlanken Aufgerichtet-Sein mit den Säulchen, die sie in Gruppen zusammenfassen. Wie die Gewändefiguren zeigen sie eine Analogie von Körper und Stütze. Sie stabilisieren dadurch optisch die darüberliegende Szene. Dasselbe gilt für die kleinen Säulen selbst: Sie befinden sich genau dort, wo die untere Spitze der Mandorla, und jeweils zwei Beine von Stier und Löwe auf dem Wolkenband aufsetzen.

[969] Lediglich die Spitzen der hinteren Flügel von Engel und Adler werden durch den Kreuznimbus verdeckt.

die Augen blicken in Richtung ihres Gesichtes.[970] Dies wird durch den Glasfluß, mit dem die Pupillen gestaltet sind besonders deutlich. Mit ihren Armen, die sie in einer Art Akklamationsgeste erhoben haben, verweisen die Brüder auf die Cäcilia.

In Chartres ist das Zusammenspiel zwischen der Hauptfigur und den vier apokalyptischen Wesen spannungsvoller gestaltet: Die Körper von Löwe und Stier wenden sich von Christus ab. Die starke Drehung der Köpfe aber bindet an die Zentralfigur. Die Kopfwendung wird auch durch den Rahmen bestimmt, der in seiner begrenzenden Funktion die Bewegung von Löwe und Stier zu Christus hin umleitet.

Bei beiden Tympana schließt eine durchdachte Komposition die Figurengruppe zusammen. Beim Relief mit der heiligen Cäcilia (Abb. 58) sind die Personen, neben der übergreifenden Dreieckskomposition, ebenfalls in eine zickzackförmige Binnenstruktur einbezogen, die sich aus der Haltung der Gliedmaßen, der Position der Hände, den Blickrichtungen und dem Verlauf der Gewandfalten ergibt. Wie der Blick des Betrachters vom rechten Fuß des Tiburtius, über die Arme Cäcilias, bis hin zu linken Fuß des Valerianus geleitet wird, wurde in der Analyse des Tympanons erschöpfend ausgeführt.[971]

Bei dem Chartreser Tympanon gibt es gleichfalls eine solche Binnenstruktur. Wie die gesamte Portalanlage ist auch das mittlere Bogenfeld einem „Gesetz“[972] unterworfen. Dieses Gesetz, oder diese Struktur beinhaltet den Ausgleich von Spannungen, welche durch widerstrebende Kräfte entstehen. Die Figur des thronenden Christus ist dabei der ruhende Pol, der alle umgebenden Figuren in seinem „Bann“[973] hält. Die auswärts strebenden Bewegungen werden durch ihn ins Zentrum zurück gezwungen, so wie es ganz anschaulich bei den sich umwendenden Evangelistensymbolen der Fall ist.

Gleichermaßen übt Cäcilia diese Anziehung auf ihre Begleiter aus, auch wenn diese nicht von ihr wegstreben. Die Spannung ist folglich weniger groß. Zumindest bewirkt aber die Haltung von Tiburtius und Valerianus in ihrer Mischung aus Laufen und Hinknien eine Verzögerung der Bewegung zur Mitte. So kann hier genauso Spannung entstehen, die zugleich der Ausgewogenheit der Komposition nicht entgegenläuft. Wesentlicher Bestandteil dieser Spannung ist die Lücke zwischen den Figuren, die die eigenständige Kraft und Bedeutung jeder Person – inhaltlich wie kompositorisch – erst ermöglicht.

Betrachten wir genauer die Binnenkomposition der Chartreser Maiestas Domini, die wie in Köln durch Formanalogien, sowie Bewegungs- und Blickrichtungen entsteht: Die Form der

[970] Die rechte Figur (Tiburtius) wendet den Kopf weiter nach unten, wohin er auch blickt. Solchermaßen (und durch die Anrede in der Inschrift) wird der Betrachter auf eine bisher nicht dagewesene Weise mit dem Kunstwerk in Beziehung gesetzt.
[971] Vgl. Kap. 6.2.1 zur Komposition des Tympanons von St. Cäcilien.
[972] Vöge 1988 (1894).
[973] Sauerländer 1962, 72.

Mandorla nimmt mit ihren Bögen die Form der Archivolten auf. Sie selbst wird durch eine Linie paraphrasiert, die die inneren Flügel der vier Wesen, die Hinterbeine von Stier und Löwe, das linke Schienbein und der linke Oberarm des Engels, sowie das rechte Bein und der Rumpf des Adlers vorgeben. Im oberen Bereich führt diese gedachte Linie, unterstützt von den seitlichen gebogenen Kreuzarmen des Nimbus, genau zum Kopf der Christusfigur hin. Dort enden zwei leicht s-förmige Linien, die den Betrachterblick zum Haupt lenken. Diese verlaufen von den auf dem Wolkenband aufsetzenden Vorderbeinen der unteren beiden apokalyptischen Wesen, über den unteren Teil ihrer Christus zugewandten Flügel, dann weiter über Rumpf und den hinteren Flügeln der oberen Wesen hin zum Nimbus und Kopf von Jesus.

Wie ist nun das Verhältnis der widerstrebenden Kräfte umgesetzt? Die unteren Wesen, die nicht nur besonders groß, sondern auch plastisch sind, drängen machtvoll nach außen. Um so schmerzhafter erscheint dabei das fast gewaltsame Umwenden des Kopfes. Dies geschieht an der breitesten Stelle des Tympanons. Bezeichnenderweise berühren ihre Flügel die Rahmung nicht, wodurch sich ihr inwendiger Drang verstärkt. Die äußeren Flügel von Stier und Löwe setzen sich zudem an der äußeren Kontur mit der leicht konkaven Form von der konvexen Form des Rahmens ab, wodurch zusätzliche Spannung entsteht. Auch in Köln kann man bei der Kontur des Mantels am Rücken des Valerianus diese Gegenbewegung zur Halbkreisform des Rahmenbogens beobachten. Anders verhält es sich in Chartres bei den oberen Apostelwesen: Sie spannen mit ihren Schwingen den begrenzten Raum auf, stemmen sich vom Rand ab und erzeugen so einen Gegendruck zu dem nach innen pressenden Rahmen.[974] Es läßt sich also eine Steigerung der Bewegung bei der Nähe zum Zentrum, zum Kopf Christi, feststellen. Zugleich erkennt man das Ausbalancieren der Kräfte im Zusammenspiel von Reliefffläche, Figur und Rahmenform.

Die Komposition und die Bezüge der Figuren untereinander und zum Betrachter werden beim Chartreser Türbogenfeld – wie bei St. Cäcilien – wesentlich von den Blickrichtungen getragen. Ganz offensichtlich schaut der Markuslöwe zum Haupt Christi. Zugleich ist er durch seine Kopfwendung mit dem gegenüberliegenden Adler verbunden. Dasselbe gilt für Stier und Engel. Das Überkreuzen der Blicke setzt Christus wiederum ins Zentrum der Aufmerksamkeit. So wie beim Tympanon von St. Cäcilien, wo Tiburtius sich dem eintretenden Gläubigen zuwendet und ihn anblickt, wird in Chartres auf dieselbe Weise der Betrachterbezug ganz persönlich gestaltet: Naturgemäß kann der Lukasstier Christus nur mit einem Auge ansehen, das andere wendet sich dem unten stehenden Betrachter zu. Weniger deutlich kann man das für den Engel behaupten, zumal sein Kopf stark verwittert ist. Man

kann nur annehmen, daß er Christus anblickt, seine Kopfwendung bezieht freilich genauso den Betrachter mit ein. Beide Varianten sind denkbar und richtig. Christus (Abb. 177) selbst richtet seinen Blick nach oben, wobei ihm die halb geschlossenen Lider einen verklären Ausdruck verleihen. Auch Cäcilias Pupillen (Abb. 62) sind in Richtung des Engels über ihr gedreht. Die weit aufgerissenen Augen vermitteln gleichwohl einen völlig anderen, diesseitigeren Eindruck als in Chartres, wo der Christus eher nach innen als nach außen zu blicken scheint.

Das Kompositionsschema beim Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) weist nur wenige der oben beschriebenen Strukturen auf. Die Anordnung ist, wie bei den übrigen Tympana, symmetrisch. Der durch die Symmetrie erreichte hieratische Charakter wird beim Bogenfeld aus St. Pantaleon jedoch nicht in ein Spannungsverhältnis zu bewegten Figuren gesetzt.

Die Komposition ist gleichwohl vom Verhältnis der Haupt- zu den Nebenfiguren determiniert. Die vier seitlichen Figuren sind auf die Person Jesu durch Gesten und leichte Körperwendungen bezogen. Diese Bezogenheit ist jedoch viel verhaltener als bei Tympanon von St. Cäcilien oder den Chartreser Tympana. Darüber hinaus spielt die Rahmung für den Aufbau des Reliefs eine ebenso wichtige Rolle wie bei den anderen Tympana: Die Größe der Figuren wird durch die Bogenform bestimmt, und zugleich paraphrasieren die Köpfe und Hände die Halbkreisform. Aber hierbei hat die Biegung des Rahmens keine Kraftwirkung auf die Bewegung der Figuren und spielt keine Rolle für die – ohnehin kaum vorhandene – Dynamik in der Komposition.

Ein wesentlicher Unterschied ist die Halbfigurigkeit der Cäcilie (Abb. 58) gegenüber dem ganzfigurigen, thronenden Christus. Ist das ein Argument gegen einen französischen Einfluß? Tatsächlich wird in Chartres keine der großformatigen Figuren einfach halbiert. Wo es ikonographisch und aus Platzgründen notwendig ist, nämlich bei der inneren Archivolte des Mittelportals, gibt es allerdings vier halb,- beziehungsweise dreiviertelfigurige Engel (Abb. 162), damit die 12-Zahl trotz Platzmangels erreicht werden kann. Auch in Köln bedingen die formale und ikonographische Notwendigkeit, daß Cäcilia als Halbfigur dargestellt wird.[975] Es ist bezeichnend, daß die Kölner Heilige bei Beschreibungen aus dem frühen 19. Jahrhundert als Christus fehlgedeutet wurde: Die Haltung der Hauptfiguren beider Tympana ist gut vergleichbar. Die Gestalten sind streng frontal und ihr Blick ist nach oben gewandt. Christus (Abb. 175-177) hat seinen rechten Arm stark angewinkelt und zu einem Segensgestus erhoben. Dagegen ist seine linke Schulter leicht gesenkt und mit der Hand hält er den Kodex,

[974] Noch deutlicher kann man dieses Motiv am rechten Seitenportal-Tympanon erkennen.

[975] Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß die Figuren des Cäcilientympanons nicht auf einer einheitlichen Standfläche stehen. Ob dies die Folge einer Planänderung oder der Gepflogenheit ist, Halbfiguren nicht auf abgeschrägte Sockel zu stellen, wurde im Kapitel 8.4 ausführlich nachgegangen.

den er auf dem Oberschenkel aufstützt. Cäcilia hat ihre Rechte genauso zum Redens- oder Segensgestus erhoben, aber der Unterarm ist weniger stark angewinkelt. In beiden Fällen wird der Betrachter also inhaltlich und formal – durch den Segen, beziehungsweise die Ansprache – mit einbezogen. Den linken Arm hat die Heilige vor dem Bauch angewinkelt, das Handgelenk locker abgeknickt. Sie hielt dort, wie ihre Begleiter, eine bleierne Märtyrerpalme in der Hand. Beide Personen erreichen einen Ausdruck strenger Monumentalität und Würde.

Sehr ähnlich ist die Darstellung der Körper beider Hauptfiguren. Sie haben nichts von der ätherischen Schmalschultrigkeit der Chartreser Gewändefiguren. Der Leib wird lebensnah, im Wortsinn menschlich und mit realistischen Proportionen gezeigt. Die Figurenbildung und das Verhältnis der Gliedmaßen zueinander ist bei beiden Bogenfeldern ähnlich, wobei die Cäcilia dem Christus deutlich näher steht als ihre Assistenzfiguren. Die Relation von Gewand und Körper ist bei beiden Hauptfiguren ähnlich: Der Körper wird locker umhüllt, ohne daß einzelne Gliedmaßen dabei explizit herausgestellt werden müssen. Dabei folgt der Faltenverlauf der Haltung und bildet keine ornamentalen Strukturen aus, wie man sie bei den Figuren des Meisters aus Etampes (Abb. 184) am linken Gewände des Himmelfahrtsportals findet. Lediglich der rechte Ärmel des Christus (Abb. 176), der sich zu einer halbrunden, voluminösen Form bauscht, erscheint eher wie ein Symbol für Bewegtheit als ein von der Schwerkraft beeinflußtes Gewandteil. Dieselbe Gewandschlinge – in reduzierter Form – findet sich ebenfalls am rechten Arm des Tiburtius (Abb. 64). Der Faltenreichtum ist bei den Chartreser Figuren größer als bei Cäcilia, deren Oberkörper nur wenige Falten und Ritzungen aufweist (Abb. 58-60). Die enge Fältelung, die sich insbesondere bei ihrem Umhang zeigt, ist jedoch ebenso fein und nuanciert gebildet wie am Chartreser Tympanon. Auch die Ärmel der Untergewänder der Kölner Figuren (Abb. 58 und 63-64) stimmen mit dem der Jesusfigur überein: Sie liegen eng und ringförmig um den Arm und werden von einer flachen Manschette abgeschlossen. In Chartres ist diese ornamentiert – in Köln erfüllte wahrscheinlich eine Bemalung denselben Zweck.

Die Plastizität der Figuren des Cäcilientympanons (Abb. 59-65) und des Maiestas-Reliefs (Abb. 178) ist gleichermaßen analog: Die Köpfe beider Hauptfiguren sind vollplastisch. Dasselbe gilt für einzelne, vom Reliefgrund abgewandte Gliedmaßen. In Köln und Chartres ist die Körperhaftigkeit der Hauptpersonen gegenüber den anderen Figuren gesteigert. Zugleich ist die Körperhaftigkeit aller Figuren des Bogenfeldes vom Hauptportal deutlich größer als jene der Seitenportale, so daß die Gesamtstruktur der Portalanlage auch in Hinblick auf die Plastizität ein Crescendo zur Mitte hin erfährt (Abb. 157). Bei den Skulpturen des Tympanons von St. Cäcilien und denen des Chartreser Mittelportals unterstreichen die Gewänder die Plastizität – so spannt es sich zum Beispiel bei Valerianus und Christus glatt

über den Oberschenkel. Die seitliche Ansicht beider Tympana (Abb. 59 und 178) macht allerdings bewußt, daß hier keine vollplastischen Freifiguren vor einen Hintergrund gestellt wurden. Der Oberschenkel des Christus ist perspektivisch stark verkürzt und alle Volumina sind in die Fläche gedrückt. Beim Cäcilientympanon zeigen sich diese perspektivischen Verkürzungen weniger an den Gliedmaßen, die alle parallel zum Grund verlaufen, sondern eher in Details wie den schmaleren Gesichtshälften der Assistenzfiguren (Abb. 63-65) auf der dem Grund zugewandten Seite.

Das ikonographische Thema des Kölner Bogenfeldes, das die Titelheilige der Kirche als Vorbild für die Gläubigen thematisiert, läßt sich offenbar nicht aus Chartres herleiten. Das Chartreser Mittelportal-Tympanon zeigt den in der Mandorla thronenden Christus von den vier Evangelistensymbolen umgeben. Das Tympanon ist formal und inhaltlich mit den Figuren des gesamten Hauptportals und der Seitenportale verbunden. Dabei ergeben sich Bezüge waagerecht und senkrecht, mal sind sie theologischer, mal semantischer oder assoziativer Natur. Die Ikonographie des Portail Royal ist hinreichend erforscht und muß hier nicht weiter ausgeführt werden.[976] Es handelt sich um ein christologisches Programm, in dem die Zeit als Lebenszeit, aber auch als Zeit der Heilsgeschichte eine zentrale Rolle spielt. Eine der Hauptaussagen dabei ist, wie der Mensch sein Leben gottgerecht zwischen der ersten und zweiten Parusie, also zwischen Menschwerdung und Wiederkunft Christi, gestalten soll. Dies ist in den Monatsarbeiten dargestellt.

Dieses komplexe Beziehungsgeflecht kann in Köln wegen der Beschränkung auf das Bogenfeld nicht bestehen. Hier muß die Inschrift (Abb. 95) die umgebenden Bildfelder ersetzen. Wie die Inschrift und die Haltung verdeutlichen, wendet sich Cäcilia an die Gläubigen und empfiehlt sich ihnen als Vorbild, dem sie nacheifern sollen. Trotz des fehlenden Bezuges zu rahmenden Figuren ist die Ikonographie ausgesprochen komplex und auf die heilsgeschichtliche Aussage hin angelegt. Der Betrachter wird durch den Aufbau des Tympanons, die Gesten der Figuren, den Ort der Anbringung und durch die Inschrift direkt angesprochen. Es geht hier gleichfalls um das richtige Leben, für das die himmlische Belohnung verheißen wird. Was das richtige Leben ist, kann man in Köln nur erkennen, wenn man mit der Vita der Heiligen vertraut ist. Dennoch hilft hier die Inschrift weiter, die zumindest von der Jungfräulichkeit spricht. In Chartres wird dies durch die komplexen ikonographischen Verschränkungen geleistet. Bei beiden Türbogenfeldern werden erzählerische und hieratische Darstellungsformen miteinander verknüpft.

[976] Vgl. u. a.: Vöge 1994 (1908) - Mâle 1947 (1922) - Priest 1923 - Aubert 1929 - Aubert 1949 - Kidson 1958 - Heimann 1968 - Branner 1969 - Sauerländer 1970 - Meulen 1977 - Meulen 1981 - Mâle 1983 - Meulen / Hohmeyer 1984 - Hoffmann 1985 - Stoddard 1987 (1952) - Lévis-Godechot 1988 - Schenkluhn 1994 - Claussen 1994 - Williamson 1997 (1995) - Halfen 2001 - Kurmann-Schwarz 2001.

Beim Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) wird der Betrachter nur indirekt in Bezug zu Szenen auf dem Tympanon gesetzt. Durch die Schilderung der Maria als Orantin innerhalb der Deësis-Gruppe wird auf ihre Rolle als Fürsprecherin hingewiesen. Dieser hieratischen Darstellung sind der Stifter und der Titelheilige beigestellt, ohne daß dadurch ein erzählerisches Moment hinzutritt.

Eine typische Eigenheit des Portail Royal (Abb. 157) ist die Kompilation verschiedener biblischer oder apokrypher Textstellen innerhalb des gesamten Portals. Dabei kann eine Szene auch attributiv mit einer anderen verbunden werden. Ein Beispiel dafür gibt das linke Seitenportal (Abb. 181-183): Hier wird im Tympanon die Himmelfahrt Christi gezeigt, bei welcher der Auferstandene auf einem Wolkenband von Engeln emporgetragen wird.[977] Das Geschehen wird auf dem Türsturz von sitzenden Aposteln beobachtet, obwohl ein stehendes Motiv hier eher angebracht wäre. Ungewöhnlich ist die Beifügung von vier Engeln, die nach oben weisen aber nach unten zu den Jüngern sprechen.[978] Sie zeigen offenbar auf den Schlußstein der inneren Archivolte, wo sich die Taube des Heiligen Geistes befindet. Die Taube gehört traditionell aber nicht zur Himmelfahrt, sondern zu Pfingsten, bei dem die Apostel im übrigen sitzen. Die Vierzahl der Engel verweist auf die vier Himmelsrichtungen, in die die Apostel ausgesandt werden. Das Himmelfahrtsthema wird also um das zehn Tage spätere Pfingstgeschehen attributiert.[979] Beim Kölner Tympanon (Abb. 58) wird die Seelenerhebung der heiligen Cäcilie, die mit den beiden halb knienden Assistenzfiguren und ihrer eigenen Halbfigurigkeit an typische Darstellungen der Himmelfahrt erinnert, mit einer Märtyrerkrönung im Himmel verbunden. Zugleich klingt durch das Nebeneinander der drei Figuren die Bekehrungsszene der Brüder durch Cäcilia, wie sie in der Vita beschrieben wird, an. So wird in dem Bogenfeld, trotz fehlender Querverweise zu umgebenden Szenen, ein Höchstmaß an inhaltlicher Komplexität erreicht. Mehrere Bedeutungsebenen greifen ineinander. Ihre bildnerische Umsetzung in dieser Weise ist ohne fundiertes theologisches Verständnis und die Kenntnis von Motivtraditionen nicht zu bewältigen. Attributives Zusammenfügen von Bildtraditionen bei gleichzeitiger direkter Ansprache des Gläubigen durch die Inschrift,[980] die Gesten und Haltungen, sowie durch die realistische Leiblichkeit der

[977] Die Interpretation dieser Szene durch van der Meulen (Meulen 1981) als Erschaffung der Welt ist dagegen eher unwahrscheinlich.

[978] Dasselbe Motiv gibt es auch schon am Nordportal der Kathedrale Saint-Etienne in Cahors (Lot), wo sich die Engel in einem ähnlich halsbrecherischen Manöver herabstürzen, allerdings oberhalb der Mandorla mit dem stehenden Christus.

[979] Diese Beobachtungen wurden bereits von Prof. Jürgen Wiener in seiner Vorlesung zur Gotischen Skulptur im Wintersemester 2005/2006 an der Universität Düsseldorf formuliert. Vgl. auch Messerer 1992.

[980] Wobei die Inschrift in Köln zumindest einen kleinen Teil davon leistet, was in Chartres durch die übergreifende heilsgeschichtliche Aussage des gesamten Portals verbildlicht wird.

Figuren sind Phänomene, die sowohl das Tympanon von St. Cäcilien als auch das Portail Royal charakterisieren.

Lassen sich die oben beschriebenen Parallelen zwischen den beiden Kölner Tympana und jenen in Chartres in derselben Weise bei Motivdetails entdecken? Gibt es jenes Chartreser „Formengut“[981] von dem Budde spricht? Das Problem bei dieser Fragestellung ist, und das gilt gleichermaßen für das vorangegangene Kapitel über die Siegburger Madonna, daß einzelne Gewandmotive oder Frisuren nicht unbedingt eine Erfindung der Chartreser Meister sein müssen, sondern zum Teil einem hergebrachten Formelkanon folgen. Wenn wir Parallelen finden, können sie dennoch als Stütze für unsere Argumentation dienen, weil diese Motive im Rheinland zuvor in dieser Form eben gerade noch nicht erschienen waren.
Suchen wir zunächst, wie Williamson[982] anregt, nach Übereinstimmungen des Engels vom Tympanons von St. Cäcilien (Abb. 58 und 65) mit den Engeln vom oberen Türsturz des Himmelfahrtsportals (Abb. 181-183) in Chartres: Beim Vergleich fallen zunächst die Korrespondenzen bei der Halbfigurigkeit und der Körperhaltung auf. Die himmlischen Wesen beider Reliefs kommen schräg aus Wolken hervorgeflogen – in Chartres symbolisiert durch Wellenbänder, in Köln (wie später auch beim Brauweiler Retabel) durch lockenartige Kringel. Körper und Köpfe sind im Profil gezeigt, wobei die Chartreser Engel die Gesichter etwas weiter nach außen drehen. Trotz vergleichbarer Flugbahn und Körperhaltung ist alles an den Chartreser Engeln spannungsvoller und dynamischer dargestellt. Die Leiber der Engel vom Türsturz biegen ihre Körper stärker durch und legen die Köpfe in den Nacken (Abb. 182-183). Eine weitere Parallele ist die Haltung der Extremitäten: Die Engel haben ihre Arme erhoben und angewinkelt, und sowohl in Köln als auch am Portail Royal sind ungeachtet der Seitenansicht immer beide Flügel zu sehen.
Auf dem Bogenfeld von St. Cäcilien sind die Flügel jedoch parallel zum Reliefgrund ausgebreitet und wirken, als seien sie nur an der linken Schulter des Engels befestigt. Die Form und die Haltung der Flügelschwingen erinnern an die des Auferstehungsengels von den Gustorfer Chorschranken (Abb. 118). In Chartres weisen die dem Betrachter zugewandten Flügel nach oben, und die dem Reliefgrund näheren nach unten – bei den Armen ist es genau anders herum. Durch Flügel, Arme und Blicke verweisen die Figuren sowohl nach oben als nach unten. Zugleich sind die einzelnen Engel mit den geknickten Gliedmaßen (zu denen in diesem Fall die Schwingen dazugehören) und dem gebogenen Rücken in sich selbst dynamisch.

[981] Budde 1979, 62.
[982] Williamson 1997 (1995), 68.

Die Himmelsboten beider Reliefs stehen in engem erzählerischen und kompositorischen Bezug zu den umgebenden Figuren: In Chartres weisen die beiden inneren Engel nach oben (zur Himmelfahrt und zur Taube des Heiligen Geistes), wenden aber ihre Köpfe und Blicke nach unten zu den Aposteln. Der Kölner Engel ist ganz auf Cäcilia konzentriert. Er blickt zu ihr hinunter und setzte ihr einst sehr wahrscheinlich eine Krone aufs Haupt.

Die Plastizität der Figuren in Köln und Chartres ist ebenfalls ähnlich: Der vordere Arm und der Kopf sind vollplastisch und völlig vom Grund gelöst. Die Körperhaftigkeit wird zudem durch Hinterschneidungen und Verschattungen der hinteren Arme und Flügel gesteigert.

Bei beiden Reliefs hat die Haltung der Engel einen entscheidenden Einfluß auf die Gesamtkomposition: In Köln vervollständigt der Engel zusammen mit den Brüdern das Dreieck, das die Hauptfigur umspannt (Abb. 58). Dabei nimmt sein oberer Flügel die Bewegungsrichtung, die von Tiburtius ausgeht auf, während seine Unterarme diejenige, die von Valerianus kommt, fortführen. In Chartres ist es komplizierter: Die Körperhaltung der fliegenden Engel spiegelt jene der Engel vom Tympanon darüber wider, und paraphrasiert zugleich den Verlauf des Wolkenbandes, auf dem Christus steht. Die Funktion der Engel vom oberen Türsturz als inhaltliche Mittler zwischen den Szenen wird also obendrein in ihrer Haltung ausgedrückt. Sie sind zwischen dem Wolkenband und der unteren Begrenzung verspannt. Die äußeren Engel (Abb. 181) stützen sich sogar mit einer Hand nach unten ab und verleihen so den Figuren des Tympanons gewissermaßen zusätzlichen Auftrieb.

Die Gewandmotive in Köln unterscheiden sich von jenen in Chartres: Beim Engel des Cäcilientympanons wird die Schwerkraft ignoriert. So hängt die Gewandschlinge an seinem linken Unterarm nach oben anstatt nach unten, dasselbe gilt für den Rest der Toga – und das liegt sicher nicht an seiner Fluggeschwindigkeit. Es wirkt beinahe so, als sei eine stehende Figur auf den Kopf gedreht worden. Die Gewänder der Engel in Chartres liegen dagegen enger um die schmalen Körper, und bei den beiden inneren Engeln hängen die (zum Teil abgebrochenen) Zipfel der Gewänder über den Unterarm verlaufend nach unten. Doch auch die Gewanddarstellung der Türsturzfiguren ist nicht frei von Formelhaftigkeit: Bei den äußeren Engeln erscheint das Motiv der sich bauchig nach oben blähenden Ω-förmigen Stoffbahn, ein traditioneller Topos für Bewegung.[983]

In Chartres fällt die Mimik (Abb. 182) der Engel auf: Mit ihren weit geöffneten Mündern rufen sie den Aposteln zu und machen sie auf das Pfingstgeschehen aufmerksam. Auch der Kölner Engel hat einen „sprechenden“ Gesichtsausdruck (Abb. 65): Seiner Aufgabe, der

[983] Das Motiv ist in abgewandelter Form zum Beispiel auch bei den Engeln in den Zwickeln oberhalb des Südportals und im Tympanon von Notre-Dame-du-Fort in Etampes zu finden.

ruhigen Haltung und dem erhabenen Geschehen angemessen lächelt er – kleine Grübchen ausbildend – sanftmütig zu Cäcilia hinab.

Die Haltung des Kölner Engels, die Plastizität des Körpers, seine formale und inhaltliche Bezogenheit auf die benachbarten Figuren, seine Bedeutung für die Ikonographie und Komposition der Szene sind Eigenschaften, die ein Echo der Chartreser Engel sein können. Die Dramatik und Bewegtheit der Figuren vom Türsturz hat in Köln jedoch keine Entsprechung und wäre zudem völlig fehl am Platze. Es zeugt von der Qualität der Kölner Arbeit, daß diese Merkmale nicht übernommen wurden.[984]

Bei dem Engel vom Tympanon erscheinen also durchaus strukturelle Parallelen zu Figuren des Portail Royal. Daneben finden sich am gesamten Portal Gewand- und Faltenmotive, die genauso für die Figuren der Bogenfelder in Köln charakteristisch sind:

Wie Tiburtius und Valerianus vom Cäcilientympanon (Abb. 63-64) sind nicht wenige männliche Gewändefiguren mit einer Tunika bekleidet, bei der das Gewand über den Gürtel lappt. Darüber liegt ein rechteckiger Mantelumhang, der stets an der rechten Schulter mit einer Fibel zusammengehalten wird, und der den weltlichen Stand der Person anzeigt. In der römischen Antike als Paludamentum bezeichnet, war dies der Mantel des Feldherrn. In Anlehnung an die byzantinische Tradition ließe sich das Gewandstück auch als Chlamys beschreiben, das in der Nachantike von oströmischen Kaisern getragen wurde.[985] Die Mäntel finden sich bei beiden Königen am rechten Gewände des Hauptportals (Abb. 188), ebenso wie bei den Statuen des linken Gewändes (Abb. 189-190) und der mittleren Figur des rechten Gewändes (Abb. 192) vom Marienportal. Auch die beiden erhaltenen Statuen des rechten Gewändes vom linken Seitenportal (Abb. 185), wovon die eine mit gekreuzten Beinen steht und die andere heute kopflos ist, weisen das Gewandmotiv auf.

Die linke Figur des Tympanons von St. Pantaleon (Abb. 119 und 127), die den Titelheiligen zeigt, trägt ebenfalls einen Umhang mit Fibel. Die Borte, mit der die Tunika unten gesäumt ist (Abb. 128), und unter jener eine Art Albe hervorlugt – ein Motiv, das in schematisierter Form ebenso die Brüder (Abb. 63-64) des Cäcilientympanons aufweisen – tauchen bei den Tuniken der Chartreser Gewändefiguren gleichwohl nicht auf.

Bei den Umhängen wird man eines weiteren Motivdetails gewahr, das bei Valerianus (Abb. 63) und Pantaleon (Abb. 127) sehr ähnlich gestaltet ist: Der Stoff des Mantels schlägt am Hals zweifach um, und bildet so eine Art Kragen. Die Kölner Darstellung scheint hierbei fast ein wörtliches Zitat des Motivs der mittleren Figur vom linken Gewände des rechten Portals (Abb. 189) zu sein.

---

[984] Die Figur wäre sonst unter der Kategorie „zitiert, aber leider nicht verstanden“ einzuordnen.
[985] DTV Lexikon 1996, Bd.4, 772ff.

Darüber hinaus gibt es weitere übereinstimmende Gewandmotive: Bei den Assistenzfiguren des Tympanons von St. Cäcilien (Abb. 58) und beim heiligen Pantaleon (Abb. 119) bildet der Umhang vor dem Oberkörper einen Bogen und wird dann über den linken Unterarm geführt. Vergleichbares zeigen die zweite Figur von innen am rechten (Abb. 188) und der Prophet mit der Kappe vom linken Gewände des Mittelportals (Abb. 186) ebenso wie der König am rechten Gewände des Marienportals (Abb.192) in Chartres. Auch einige der Figuren der oberen Portalzone sind nach diesem Schema gekleidet: So beispielsweise der stehende Älteste mit Geige (Abb. 179) von der mittleren Archivolte ganz unten rechts, oder die dritte Figur von links auf dem oberen Türsturz des rechten Seitenportals (Abb. 196).

Bei den Chartreser Gewändefiguren wird der Mantel jedoch in feinen Falten sehr eng um den linken Arm geführt, wobei sich von der Schulter zur Armbeuge hin zum Teil spitzwinkelig ineinandergestellte V-Falten bilden, wie wir sie aus Köln kennen: Bei der zweiten Statue von innen am linken Gewände des Hauptportals, einem Propheten mit melonenhaft gerippter Kappe (Abb. 187), grenzen sich hier wie bei Cäcilia (Abb. 58) glatte von fein plissierten Stoffbereichen ab. Bei der heiligen Cäcilia ist die Fältelung im Vergleich nicht ganz so reichhaltig und ebenmäßig. Man kann es aber auch positiv ausdrücken: Die Fältelung ist bei gleicher Armhaltung weniger stereotyp und ornamental als in Chartres. Die lockere Zickzack-Bewegung, mit welcher der Saum des Umhangs der Kölner Heiligen von der linken Schulter fällt, könnte gleichfalls eine Übernahme eines Chartreser Gewandmotivs sein – bei den Säulenfiguren sind so sehr viele schräg fallende Mantelsäume gebildet. Recht Ähnliches findet sich beim Pantaleonstympanon: Die Toga des Christus (Abb. 119) weht auf der rechten Seite leicht weg und bildet dort eine gestufte Fältelung aus. Noch enger an das Chartreser Gewandmotiv lehnen sich die Umhänge von Maria und Johannes an (Abb. 131). Deren senkrechte Kanneluren-Falten von Paenula und Toga, die auch einen gezackten Saum bilden, nehmen die Vertikalität der Säulenfiguren des Mittelportals und des linken Gewändes des Marienportals eher auf, als es die bewegte Gewandbildung der kontrapostischen Jesusfigur zulassen würde. Diesen Kontrapost, der ein wesentliches Qualitätsmerkmal der Hauptfigur des Pantaleonstympanons ist, wird man in Chartres in dieser Form vergebens suchen. Die Säulenfiguren stehen frontal gerade und halten ihre Beine parallel.[986] Zwar ist die Rundung des rechten Beins bei vielen Statuen der Gewände durch den Faltenverlauf hervorgehoben, jedoch nicht in demselben Maß wie bei der Christusfigur in Köln, wo die schräg verlaufenden Falten die leichte Körperbewegung anzeigen. Die kleinen Figuren des oberen Türsturzes vom rechten Seitenportal (Abb. 196) zeigen zwar gleichermaßen zum Teil eine Schrittstellung, durch ihre Seitwärtsdrehung wird aber ein möglicher Kontrapost verunklärt. Bei keiner Figur

findet sich das explizite seitliche Auswärtsstellen des einen Beines wie bei Christus. Dasselbe gilt für die ganzfigurigen Stehenden in den Archivolten. Die Menge der Gewandfältelung und die Mehrlagigkeit der Stoffe etwa bei den unteren Apoklyptischen Greisen (Abb. 179) verunklärt zudem das Standmotiv und die Körpervolumina.

Die Gewandgestaltung der innersten Gewändefigur von der rechten Seite des Marienportals (Abb. 192), zu welcher auch die Siegburger Madonna Übereinstimmungen aufweist, zeichnet sich am rechten Schienbein beim Obergewand (Abb. 191) durch ineinandergestellte V-Falten aus. Dabei wird die Kniescheibe durch runde Faltenwülste explizit markiert. Diese Falten sind zudem für einige der Kölner Steinarbeiten charakteristisch: Beim Tympanon von St. Pantaleon finden wir sie zum Beispiel im Beinbereich der Deësis-Gruppe, wobei die Falten dort viel weniger wulstig und schematisch sind (Abb. 119 und 131).

Noch ein weiteres Chartreser Gewandteil hat in Köln seine Entsprechung: Es sind die eng anliegenden Ärmel der Untergewänder, die um den Arm ringförmige Falten bilden und in einer manschettenartigen Borte enden (Abb. 63-64 und 125).[987] Dies findet man nicht nur wie oben schon angedeutet beim Christus (Abb. 177) des Tympanons, sondern zum Beispiel auch bei der äußersten Figur vom rechten Gewände des Mittelportals (Abb. 188). Eng anliegende Untergewandsärmel haben fast alle Chartreser Figuren. Die Fältelung ist jedoch differenziert, mal ringförmig oder gesmokt,[988] mit oder ohne Borte. In Köln hält man sich bei der Kleidung mit ornamentierten Schmuckborten zurück. Oft wird indes ein Rautenmuster mit Lochbohrung verwandt, beispielsweise bei den Schuhen und an der Schulterpasse bei Valerianus (Abb. 63). Auch die Schuhe seines älteren Bruders (Abb. 64) sind mit diesem Muster verziert, ebenso wie der Gewandsaum des heiligen Pantaleon (Abb. 128). In Chartres finden wir es in identischer Weise – neben vielen noch reichhaltigeren Mustern – etwa beim Umhang der weiblichen Figur am rechten Gewände des rechten Seitenportals (Abb. 193).

Die Zöpfe dieser Figur (Abb. 192) erinnern im übrigen stärker an jene der heiligen Cäcilia als an die der Königinnen vom Mittelportal (Abb. 186-187), die Williamson zum Vergleich herangezogen hat.[989] Im Gegensatz zu diesen sind die Zöpfe nicht völlig regelmäßig geflochten, und vor allem verlaufen sie nicht senkrecht, sondern folgen der Körperform und liegen auf den Schultern und Armen auf. Das wirkt hier ebenso narrativ wie in Köln, wobei

---

[986] Ausnahme ist die Figur mit überkreuzten Beinen an der rechten Laibung der Himmelfahrstüre.

[987] Bei der Maria vom Pantaleonstympanon ist die Borte mit einem Kordelmotiv zwischen zwei Wülsten ornamentiert.

[988] Am Mittelportal findet sich eine Darstellung dieser aufwendigen Nähtechnik beispielsweise an den Ärmeln der dritten Figur (einer Königin) von innen am linken Gewände, (Abb. 186) und der innersten Figur des rechten Gewändes, ebenso wie am Bauch der sogenannten „Königin vom Saba“ (Abb. 188) auf derselben Seite.

[989] Williamson 1997 (1995), 68

bei den Königinnen vom Mittelportal eben genauso die Frisuren der strengen Vertikalität des Figurenaufbaus unterworfen sind.

Für die Buckellocken-Frisuren der Assistenzfiguren vom Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 63-65) kann man ebenfalls in Chartres Entsprechendes finden, jedoch nur bei den kleinformatigeren Figuren wie etwa bei einzelnen Aposteln des Türsturzes vom Mittelportal (Abb. 180) und bei einer Reihe von Engeln der inneren Archivolte (Abb. 178). Auch am rechten Portal taucht die Lockenpracht auf, so zum Beispiel bei den Schülern der Personifikation der Grammatik in den Archivolten (Abb. 194).[990] Allerdings gehören Frisuren, bei denen die Haare zu Strähnen zusammengefaßt sind und die sich an den Spitzen zu kugeligen Löckchen kringeln zum allgemeinen Frisurenrepertoire des 12. Jahrhunderts. Es ist kaum anzunehmen, daß dieses Motiv in Köln von Chartres übernommen wurde, zumal die Detailformen unterschiedlich ausfallen.

Die Physiognomien der Figuren vom Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 61-65) unterscheiden sich von denen der Chartreser Gewändefiguren, wobei die Detailformen dort – je nach „Meister" – disparat ausfallen können. Die auffälligste Diskrepanz zwischen Köln und Chartres besteht nicht in der Kopf- oder Gesichtsform, sondern in der Gestaltung der Augen. Ganz typisch für die Gesichter der Gewändefiguren des Mittelportals (Abb. 197-199) und die vom linken Gewände des rechten Portals sind die Augäpfel, die deutlich und beweglich in ihren Höhlen liegen, über welche sich anatomisch richtig geformte Lider spannen. Die Größe der Augen ist außerdem proportional stimmig zum Gesicht. Hier wird ein ganz anderes Maß an Realismus erreicht, als etwa bei den hervorquellenden, übergroßen Augen der Gewändefiguren aus Saint-Denis (Abb. 174 und 201-204). Bei den Gewändefiguren der Abteikirche scheinen Augapfel und Haut einer anatomischen Einheit anzugehören, die nur durch Linien auf der Oberfläche voneinander geschieden werden. Diesem vergleichbar sind die asiatisch anmutenden Augen der innersten Figur des rechten Gewändes vom Marienportal (Abb. 165), welche man dem sogenannten „Meister aus Saint-Denis" zuschreibt. Sie sind übermäßig groß und in ihrer Form stilisiert: Über einem fast geraden Unterlid wölbt sich ein stark gebogenes Oberlid, wobei die Lider am inneren und äußeren Augenwinkel spitz ineinanderlaufen.

Bei den Kölner Figuren (Abb. 62-65) stimmen die Proportionen der Nasen und Münder zum Rest des Gesichts, nur die Augen erscheinen zu groß. Entsprechend der Größe der Augen vermindert sich der Abstand zu den Brauen. Dasselbe können wir in Saint-Denis beobachten (Abb. 174 und 201-204), genauso wie Gestaltung der Lider aus flachen Wülsten. Bei Cäcilia sind die Augen ebenfalls relativ groß, die Physiognomie wirkt aber insgesamt naturnaher als

die Gesichter ihrer Assistenzfiguren. Die Formen sind weicher und die Wangen von der leicht konkaven Zone unterhalb der Augen durch eine zarte Linie geschieden. Solche Feinheiten findet man in Saint-Denis nicht. Der größte Unterschied zu den erhaltenen Köpfen vom Gewände der Abteikirche und jenen, die von ihnen abhängen, ist zugleich die wichtigste Übereinstimmung der Kölner Tympanonfiguren zu den Figuren aus Chartres: nämlich das lebendige Blicken, das Vorhandensein einer Mimik und unterschiedlicher Gesichtsausdrücke. Bei den Saint-Deniser Figuren sind zwar wie in Köln die Pupillen gebohrt, und ehemals wohl auch mit Glasfluß gefüllt, aber starr geradeaus gerichtet. Die Gesichtsausdrücke sind zudem alle streng und unbewegt, so daß die Figuren allesamt ausdruckslos wirken. In Köln lächeln Cäcilia und Valerianus leicht, der Engel sogar ganz deutlich (Abb. 62-63 und 65). Die Mimik ist dabei wie bei den Skulpturen des „Hauptmeisters“ in Chartres nur zurückhaltend angedeutet. Dort umspielt mal ein zartes, fast spöttisches Lächeln die Lippen, wie bei der „Königin von Saba“ am rechten Gewände des Hauteingangs (Abb. 200), oder eine Figur macht einen überraschten Eindruck, wie der Prophet mit der Kappe (Abb. 197) an der gegenüberliegenden Laibung, der die Brauen hochzieht und die Augen weit öffnet. Die Figur daneben (Abb. 198) runzelt ernst die Stirn, schließt die Augen halb und zieht die Mundwinkel herab. Lebendigkeit des Ausdrucks, realistisches Blicken und das Vorhandensein von Mimik sind parallele Phänomene, die beim Tympanon von St. Cäcilien in Köln und bei Figuren des Portail Royal erscheinen.

10.2.1 Die Gustorfer Chorschranken und die Kölner Tympana: Gemeinsames französisches Vorbild oder Stufen einer lokalen Entwicklung?

An dieser Stelle müssen wir nochmals auf die Frage zurückkommen, was die beiden Kölner Tympana mit den Gustorfer Chorschranken gemeinsam haben. Sind die bei den Beschreibungen[991] festgestellten Übereinstimmungen tatsächlich Folge einer stilistischen Abhängigkeit, oder liegen sie in einem gemeinsamen Einfluß frühgotischer Phänomene und Strukturen begründet?

Trotz der völlig differenten Aufgabe wurden in der kunsthistorischen Literatur seit Richard Hamann[992] mehrfach Vergleiche zwischen den Chorschranken (Abb. 109) und dem Portail Royal angestellt.[993] Hamann weist auf die Verselbständigung der Gewänder gegenüber den Körpern, deren naturalistische Darstellung und die lebensnahe Körperhaltungen der Figuren.

---

[990] Äußere Archivolte, rechte Seite, zweiter Segmentstein von unten.
[991] Vgl. Kap. 6.7 zum Vergleich zwischen den Chorschranken und dem Tympanon von St. Cäcilien und Kap. 7.2 zum Tympanon von St. Pantaleon.
[992] Hamann 1924, 18ff.

Die Reliefauffassung bei den Schranken versteht der Autor als freies Stehen der Figuren vor dem Grund, der rein architektonische Hintergrundsfläche ohne raumhaltigen Wert und damit äquivalent zum unteren rechten Türsturz in Chartres (Abb. 196) sei.

Für Budde[994] ist das Strenge und Beruhigte der Linienführung ein Indiz für die Chartreser Einwirkung, während sich für Williamson[995] in den Chorschranken ein Übergangsstadium zwischen romanischer Steifheit und französisch beeinflußtem Naturalismus manifestiert.

Beim Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 58-59) wurde eine vergleichbare Körperauffassung und Reliefbehandlung wie bei den Chorschranken festgestellt (Abb. 110). Auch das großflächige Sichtbarbleiben des Grundes und das Paraphrasieren von Rahmenformen in den Körperhaltungen der Figuren taucht bei beiden Werken auf. Dasselbe gilt für die Verknüpfung der Personen mit Blicken und Gesten, die in Gustorf auch über die Arkatur hinwegführt. Bei beiden Arbeiten werden zudem szenische und kultbildhafte Darstellungen kombiniert.[996] Darüber hinaus verbinden Detailmotive der Gewänder, Frisuren und Physiognomien die Reliefs. Eine unmittelbare Abhängigkeit des Bogenfelds von den Chorschranken offenbart sich in dem mißverstandenen Zitat bei der Faltengebung am rechten Bein des Tiburtius (Abb. 64), das von der thronenden Christusfigur (Abb. 113) übernommen wurde. Dennoch ist beim Tympanon von St. Cäcilien insgesamt eine Zunahme an Plastizität, Schmuckelementen, physiognomischem Ausdruck und Betrachterbezug gegenüber den Schranken auszumachen.

Das Bogenfeld aus St. Pantaleon (Abb. 119) verbindet mit den Chorschranken vor allem das Motiv der frontal Stehenden, wobei der Kontrapost des Christus und die naturnahe Darstellung der Kleidung weit über die Möglichkeiten der Schrankenfiguren hinausgehen. Bei beiden Reliefs bleibt viel vom Reliefgrund sichtbar und an keiner Stelle kommt es zu Überschneidungen der Figuren. Daneben gibt es übereinstimmende Motive wie die Kapuzen-Paenula der Marienfiguren (Abb. 110 und 119), oder das säulenartige Hervorheben des Standbeins (Abb. 115-118). Weiter entwickelt sind beim Tympanon aber die naturalistischeren Proportionen und die perspektivischen Verkürzungen bei den erhobenen Armen.

Zwei Aspekte der Gustorfer Chorschranken werden von Hamann und seinen Nachfolgern als Ergebnis des Chartreser Einflusses angesehen: die Körper- und Gewanddarstellung sowie die Reliefauffassung.

---

[993] Vgl. Kap. 4.3 zur Rezeption des Einflusses der frühgotischen Skulptur der Ile-de-France auf das Rheinland.
[994] Budde 1979, 16f.
[995] Williamson 1997 (1995), 67ff.
[996] Wenn in Gustorf nämlich einer Sedes Sapientiae die Szenen von Anbetung der Könige und Verkündung an die Hirten beigestellt werden.

Doch ist letztere wirklich mit Chartres zu vergleichen? Bei Hamanns Vergleichsbeispiel, dem unteren Türsturz des Marienportals (Abb. 196), gibt es keine Unterteilung durch eine Arkatur, die in Gustorf die Reliefauffassung ja wesentlich mitbestimmt. Der Autor hat aber Recht, wenn er sagt, daß die Figuren beider Reliefs frei vor dem Grund zu stehen scheinen (Abb. 195), der als reine Hintergrundsfläche aufgefaßt ist. In Chartres ist der Eindruck jedoch offensichtlicher, da sich die Figuren stärker aus der Fläche drehen. Sie sind dadurch tatsächlich plastischer und obendrein ist das Loslösen vom Grund klarer auszumachen. In Gustorf überwiegt das parallele Stehen zum Reliefgrund, und starke Hinterscheidungen fehlen.

Die regelmäßige, durch die Arkaden bedingte Reihung der Schrankenfiguren erinnert an den oberen Türsturz des rechten Seitenportals in Chartres, der auch von Arkadenbögen – jedoch ohne Säulen – überfangen wird (Abb. 196). Hier stehen alle Personen mittig unter dem ihnen zugeordneten Bogen. Jedoch befinden sich die Figuren gemäß der szenischen Darstellung alle auf einer durchgehenden Bodenfläche und sind nicht – wie zum Teil in Gustorf – statuenhaft auf trapezförmige Postamente gestellt.

Die Bogenstellung der Chorschranken ist mehr als nur ein aufgelegtes Gliederungselement. Sie werden durch das Horn des Ochsen und den Sarkophag über- beziehungsweise hinterschnitten. Diese Einbeziehung realer Architektur in den Bildraum findet sich in selber Weise beim Apostelrelief des Mittelportals von Chartres (Abb. 180). Dort legt sich das Schriftband der ganz rechts stehenden Figur vor die Säule, wodurch diese Teil der Bildwirklichkeit wird. Zugleich kommunizieren einzelne Figuren, wie der dritte und vierte Apostel von rechts, miteinander, als wären die Säulenschäfte durchsichtig. Dasselbe Phänomen taucht in Gustorf bei den drei Marien und dem Auferstehungsengel (Abb. 118) auf. Die gliedernde Säulenarchitektur wird somit auf ihre Funktion als Stütze und als Mittel zur Bildrhythmisierung zurückverwiesen.

Die Bedeutung des Reliefgrundes für die Komposition ist bei den Schranken und beim Apostelrelief des Mittelportals in Chartres verschieden: Die drangvolle Enge bei den Jüngern läßt den Hintergrund fast verschwinden. Wie die Säulchen, so sind auch die Figuren ganz in die übergeordnete Architektur eingebunden: Die Nimben füllen genau den Raum unterhalb der Arkadenbögen – übrigens wie beim Christus der Chorschranken (Abb. 113). Die Apostel sind Teil der architektonischen Struktur. Ihr Sinn, und der ihres engen Zusammensitzens an dieser Stelle, ist es, den „Druck“ des Tympanons aufzunehmen und dieses gemeinsam mit den Säulen optisch zu stützen (Abb. 175).

Bei den Gustorfer Chorschranken gibt es eine solche Analogie von Architektur und Figur immerhin an einer Stelle, nämlich beim Auferstehungsengel, dessen Kontur seine Bildfeldrahmung – zwar nach rechts verschoben – paraphrasiert.

Richard Hamann verweist auf die Übereinstimmungen des Trachtenmotivs bei der Szene mit der Verkündigung an die Hirten auf den Chorschranken und am Türsturz des rechten Portals in Chartres.[997] Daß die Hirten in Chartres (Abb. 195) und Gustorf (Abb. 109 und 111) mit einem knielangen Rock bekleidet sind, zeugt meiner Ansicht nach nicht von einer Abhängigkeit. Es handelt sich hier vielmehr um einen Topos für die bäuerliche Bevölkerung, die man beispielsweise genauso beim Hadelinusschrein (Abb. 14) antreffen kann. Zudem sind die Gustorfer Schafe viel realistischer und variabler dargestellt als die Chartreser, die wie aufgereihte Croissants auf Beinen aussehen. Die von dem Autor bezüglich der Gustorfer Hirten getroffene Feststellung einer unnatürlichen Bewegung „um ihrer selbst Willen“[998] ist eigentlich unzutreffend. Dies ist eher ein Phänomen ottonischer Reliefs, wie man es an den Holztüren von St. Maria im Kapitol (Abb. 205) vorfindet. In Chartres jedenfalls gibt es keine unmotivierte Bewegtheit, und auch die Gustorfer Hirten (samt Ochsen, der sich umwendet) reagieren mit ihrer Körperhaltung und Gestik auf den fliegenden Engel (Abb. 111). Dessen Körperhaltung erinnert im übrigen stark an die der Engel vom oberen Türsturz des linken Chartreser Portals (Abb. 181-183): Wie diese verweist er mit einer Hand nach oben, während er nach unten spricht. Der in den Nacken gelegte Kopf und das Ausbreiten der Flügel in zwei Richtungen sind ebenfalls kongruente Motive.

Die Bildwirklichkeit der Gustorfer Schranken (Abb. 109) gleicht jener des Apostelreliefs des Mittelportals (Abb. 175 und 180): Einerseits werden die Arkaden von den Figuren durch die szenische Zusammenbindung ignoriert, andererseits sind sie Teil des Bildraumes, indem sie ein „davor“ und „dahinter“ veranschaulichen. Diese ambivalente Funktion als Rahmen- und Bildarchitektur stellt an sich jedoch keine Neuerung dar, auch wenn bei romanischen Reliefs die Möglichkeiten der Architektur als Mittel der Raumschichtung selten genutzt werden. Ein Beispiel dafür sind die etwa 100 Jahre älteren Reliefs mit sitzenden Sibyllen und Propheten aus der Kirche St. Liudger in Werden (Abb. 206).[999]

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Chrorschrankenreliefs und jenen aus Chartres ist das Fehlen einer einheitlichen Blockgrenze nach vorne, wie man sie noch ganz klar bei den Werdener Reliefs oder dem Taufbecken im westfälischen Freckenhorst (Abb. 207-208) von 1129 beobachten kann. Die damit gewonnene Freiheit in der Bewegung und Loslösung von der Masse des Reliefgrundes äußert sich jedoch nicht in dramatischem Aufruhr wie bei den

[997] Hamann 1926, 19.
[998] Ebd..

burgundischen Tympana des frühen 12. Jahrhunderts, sondern bleibt in der klaren Abgrenzung der Figuren voneinander der Gesamtstruktur angemessen. Der Vergleich mit den älteren rheinisch-westfälischen Arbeiten macht zudem deutlich, wie sehr sich das Verhältnis von Figur und Grund verändert hat. In Werden und in Freckenhorst wirken die Figuren wie aus der Masse des Steins gestanzt, erst in Gustorf findet tatsächlich eine Wesenstrennung statt. Es wird insgesamt deutlich, wie groß die Unterschiede der Chorschranken zu älteren rheinischen und westfälischen Arbeiten sind, und wie nahe sie stattdessen den in Chartres formulierten Prinzipien stehen. Auch die Demonstration der Körperformen unter dem – und durch das – Gewand sind die Folge französischer Anregungen.

Es gibt in Gustorf aber gleichermaßen Motive, die in Chartres keine Parallele haben: Obwohl die Gewand- und Faltenformen bei den Schrankenfiguren ein Abbild des darunterliegenden Körpers sind, erscheinen sie im Vergleich zu den qualitätvolleren Chartreser Figuren formelhaft, betrachtet man beispielsweise das wiederkehrende Motiv der säulenartigen Standbeine oder der ineinandergestellten V-Falten. Die Figuren der Chartreser Türstürze sind in Haltung, Mimik und Gestik merklich variabler. Darüber hinaus störten die Postamente der drei Marien am Grab den szenischen Zusammenhang. Man könnte hierin aber genauso ein gotisches Element sehen, weil so die Figuren – wie die Gewändestatuen – eine architektonische Struktur erhalten.

Der Zusammenhang des Cäcilientympanons mit den Chartreser Reliefs ist um einiges offensichtlicher als jener der Gustorfer Chorschranken mit diesen. Nicht nur Motivdetails, Körperdarstellung, Verlebendigung, Raumauffassung und Reliefstrukturen, sondern auch Kompositionsprinzipien und das Phänomen der attributiven Zusammenfügung verschiedener Szenen sind Eigenschaften, die das Kölner Tympanon mit Chartres gemein hat. Es gibt gleichwohl Merkmale in Köln, die so nicht in Chartres erscheinen:

Die Stilisierungen bei den Gewandfalten der Brüder auf dem Tympanon finden sich in dieser Form nicht am Portail Royal, obwohl dort auch ornamental aufgefaßte Gewänder auftauchen – wie bei den Figuren des Meisters aus Etampes. Während aber bei den beiden äußeren Gewändestatuen von der linken Laibung des Himmelfahrtsportals (Abb. 184) versucht wird, Plastizität mittels gebogener und spiralförmiger Falten anzuzeigen, ist für die Kölner Assistenzfiguren (Abb. 58) typisch, die Volumenhaftigkeit der Gliedmaßen durch straff gespannte Stoffe zu verdeutlichen. Die stilisierten Gewandfalten befinden sich daneben und symbolisieren nicht Körperrundungen, sondern Bewegtheit. Das sternförmige Faltenmotiv am rechten Bein Tiburtius‘ (Abb. 64) ist jedenfalls eine Übernahme aus Gustorf, genauso wie die

[999] Um 1058.

Art und Weise, Plastizität herauszustreichen. Hierin steht das Tympanon von St. Cäcilien in der Nachfolge der Gustorfer Chorschranken und nicht in der von Chartres.
Beim Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119) sind vor allem zwei Aspekte aufgefallen, die nicht von einer Chartreser Abhängigkeit herrühren können: zum einen das kontrapostische Stehen des Christus mit dem seitwärts gestellten Bein, und zum anderen die deutlichen perspektivischen Verkürzungen bei den erhobenen Armen (Abb. 122, 124 und 129). Letzteres hängt in Köln mit dem zum Grund parallelen Stehen der Figuren und der Flachheit des Reliefs zusammen. Daneben finden sich in Chartres keine mit Blütenblättern verzierten Nimben, mit denen beim Tympanon von St. Cäcilien alle Figuren ausgezeichnet sind.

Läßt sich für diejenigen Phänomene der Kölner Reliefs, die nicht vom Portail Royal abhängen, dennoch Vergleichbares in Frankreich finden? Richard Hamann weist, seine früheren Äußerungen[1000] modifizierend, bei der Untersuchung über die Salzwedeler Madonna[1001] auf motivische Ähnlichkeiten der Gustorfer Chorschranken[1002] (Abb. 109-118) zu zwei Reliefs hin, die in direkter Nachfolge des unteren Türsturzes des rechten Seitenportals des Portail Royal in Chartres (Abb. 158-159 und 195-196) stehen: Es handelt sich um den Türsturz vom rechten Seitenschiffportal an der Hauptfassade, und um den eines nach innen versetzten Bogenfelds an der nördlichen Seitenschiffwand der Prioratskirche von La-Charité-sur-Loire (Abb. 209). Das Relief von der Fassade (Abb. 209 oben) ist beinahe ein wörtliches Zitat des unteren Türsturzes in Chartres. Auch die Darstellung der Plastizität und Räumlichkeit entspricht dem Chartreser Vorbild. Hamann zeigt motivische Parallelen auf:

> Das Gesicht der Gustorfer Madonna ist im breiten Oval mit den relativ breiten Nasenflügeln, dem fein herausgeholten Mund fast identisch mit dem der Maria der Heimsuchung in La Charité; auf die Hände ist in La Charité und in Gustorf viel Wert gelegt, sie sind in Gustorf fein und in ihren Bewegungen runder und gelöster als z. B. in Paris.[1003]

Daneben gibt es noch weitere Übereinstimmungen: Die Figuren der Gustorfer Chorschranken ähneln jenen in La-Charité-sur-Loire, deren weich fließenden Gewänder, die sich durch locker die Glieder umspielende Faltenläufe auszeichnen, stärker als dem Vorbild in Chartres. Dort sind die strengeren Gewandformulierungen und die Feinheit der Physiognomien deutlicher vom strengeren Stil des Chartreser Hauptmeisters bestimmt. Auch das Motiv der Kapuzen-Paenula, die von der Gustorfer Muttergottes ebenso getragen wird, wie von der Elisabeth

[1000] Hamann 1924.
[1001] Hamann 1927, 115ff.
[1002] Hamann 1927, 101.
[1003] Ebd., 115. Mit „Paris“ meint Hamann wohl dieselbe Szene am oberen Türsturz des Portail Sainte-Anne von Notre-Dame.

(Abb. 209 oben) und von der Maria bei der Darbringung Jesu im Tempel (Abb. 209 unten) in La-Charité, sucht man am Chartreser Türsturz (Abb. 196) vergebens.

Hamann vergleicht ebenfalls die Anordnung der Könige, die sich in Gustorf (Abb. 109-110) und am Portal der Prioratskirche (Abb. 209 unten) hintereinander der Muttergottes von links nähern.[1004] Dabei sind die Beine leicht gebeugt, das vordere mehr als das hintere.[1005]

Obwohl die rheinischen Könige mehr gehen als stehen, sie ihre Gaben nicht mit ausgestreckten Armen darbieten und keine Mantelumhänge tragen, sind sie dennoch in höchstem Maße mit denen aus Burgund verwandt: Nicht nur der Grad der Plastizität und das Verhältnis zum Reliefgrund, sondern vor allem die Gewandbildung sind kongruent. Vergleicht man beispielsweise die jeweils vordersten Könige (Abb. 110 und 209 unten), zeigen sich frappierende Übereinstimmungen im Beinbereich. Das nach vorne gestellte Bein wird von weichen u-förmig ineinandergestellten Faltenformen bedeckt, während beim hinteren Bein Ober- und Unterschenkel jeweils mit einem eigenen Muster differenziert sind. Das ganz ähnliche Gewand des Josefs vom anderen Türsturz (Abb. 209 oben) steht der Gustorfer Darstellung (Abb. 110) sogar noch näher. Der Faltenschwung des Mantels entlang des hinteren Beins des Königs in La-Charité wird in Gustorf als Teil der Tunika selbst dargestellt. Vergleichbar ist ebenfalls das enge Anliegen des Stoffs um das zurückgestellte Bein. Diese Betonung – die in Gustorf auch bei den drei Marien (Abb. 116-118), und in Köln beim Christus des Pantaleonstympanons (Abb. 119 und 121) auftaucht – findet sich in La-Charité überdies beim Engel des Türsturzes, der den Hirten die Geburt Jesu verkündet (Abb. 109 oben).

Bei den burgundischen Reliefs weisen viele der Figuren beim Gewand zwischen den Beinen eine tütenförmige, am Saum offenen Röhrenfalte auf. Und auch in Gustorf taucht dieses Motiv an der gleichen Stelle beim jüngsten der Könige auf.

Die Tatsache, daß die Beinstellung der Gustorfer Könige so sehr jener der Könige in La-Charité-sur-Loire gleicht – obwohl ihre Oberkörper nicht nach vorne gebeugt sind und ihre Haltung eher statuarischer als bewegter Natur ist – zeugt meiner Ansicht nach um so deutlicher von der Abhängigkeit der rheinischen Arbeit von der französischen. Wieder zeigt sich hier die selektive Übernahme von Detailmotiven. Dabei korrespondieren die Verlangsamung der Bewegung und die Rücknahme narrativer Charakteristika mit der gesteigerten Hieratisierung bei den Gustorfer Chorschranken, die nicht zuletzt durch die Arkatur bestimmt wird.

[1004] Anders als bei den Reliefs in Gustorf und Oberpleis, bei der die Maria trotz des szenischen Zusammenhangs streng frontal sitzt, sind Mutter und Kind in La-Charité schräg von der Seite gezeigt. Interessanter Weise sitzt die Madonna dabei nicht auf einer Bank, sondern auf einem Ringpfostenthron. Dieser erinnert – wie bei der Madonna des Oberpleiser Retabels – an den hölzerner Kultstatuen.

Rund 80 Kilometer südlich von La-Charité-sur-Loire befinden sich in der Vorhalle der Pfarrkirche von Saint-Menoux die Reste eines größeren plastischen Ensembles. Zu ihr gehören ein Fries mit sitzenden Aposteln und ein Akanthusfries (Abb. 210-211), der eine gröbere Variante des Türsturzes am Nordportal der Kathedrale in Bourges[1006] (Abb. 270) darstellt. Daneben hat sich ein Giebelfeld mit dem von Evangelistensymbolen umgebenen Christus erhalten, der sich motivisch eng an jenen aus Chartres anlehnt (Abb. 212). Dessen plastische und kompositorische Qualität wird hier jedoch bei weitem nicht erreicht. Bei zwei der sitzenden Apostel (Abb. 211), dem Matthäusengel (Abb. 213) und am linken Oberarm des Heilands findet sich ein Faltenmotiv, das Hamann folgendermaßen beschreibt:

> Diese (Apostel) haben an den Schenkeln ein mir sonst in Frankreich nicht bekanntes Faltensystem: die Falten sind in geometrischer Linienführung wie Schlingen um die Schenkel herumgespannt, und lassen zwischen sich fest umrandete sphärische Dreiecke. Die auf den Schenkeln sich stauenden und spannenden Falten sind also in ein ganz festes, zeichnerisches und primitives System umgesetzt.[1007]

Dieses eigentümliche Motiv taucht überraschender Weise bei mehreren Figuren der Gustorfer Chorschranken auf: Es sind jene v-förmig ineinandergestellten Falten am rechten Bein des Christus (Abb. 113) und des Grabesengels (Abb. 118), die fast eine Kopie desselben Motivs beim linken Apostel in Saint-Menoux (Abb. 211) sind. Aber auch bei den Jüngern in Gustorf, etwa am rechten Oberschenkel des Paulus (Abb. 112), finden sich die sphärischen Dreiecke, die eine glatte Fläche umspannen. Der einzige Unterschied der Falten in Gustorf zu jenen in Saint-Menoux ist, daß sie eher wulstig als plattgedrückt sind.

Wir erinnern uns, daß die dreistrahlige Faltenform am Unterschenkel des Gustorfer Christus in mißverstandener Weise bei der Figur des Tiburtius (Abb. 58 und 64) vom Tympanon von St. Cäcilien kopiert worden war. Leicht abgewandelt findet sich dieses Motiv ebenfalls am rechten Ärmel des Engels (Abb. 58) auf dem Tympanon. Erstmals haben wir hiermit ein konkretes Indiz für Motivübernahmen von zwei bestimmten französischen Werken bei den Gustorf Chorschranken, und in deren Folge dem Tympanon von St. Cäcilien. Doch kannte der Gustorfer Meister Saint-Menoux und La-Charité-sur-Loire oder handelt es sich lediglich um eine Parallele bei der Art der Rezeption einer unbekannten Vorlage?

Die Arkatur ist in Gustorf (Abb. 109) schlichter gestaltet als in Saint-Menoux (Abb. 210-211): Anstelle korinthisierender Kapitelle sehen wir bei den Chorschranken Blockkapitelle. Die Bögen sind dort anstelle einer profilierten Kehle nur schräg abgefast, lediglich oberhalb der Christusfigur wurde der Bogen mit einer zusätzlichen Linie hervorgehoben. Die Basen,

---

[1005] Hamann 1927, 115.

[1006] Die Ranken in Bourges sind wohl wiederum von dem Akanthusfries in Saint-Gilles-du-Gard inspiriert, der den Architrav oberhalb der Pilaster schmückt.

[1007] Hamann 1927, 116.

deren Plinthen die schrägen Standflächen der Figuren unterbrechen, ähneln sich, auch wenn die Gustorfer Eckspore besitzen, und jene aus Saint-Menoux eine zusätzliche Wulst aufweisen. In Gustorf fehlen Architekturelemente oberhalb der Arkaden. Die Figuren haben bei den Chorschranken viel mehr Raum, sind im Verhältnis zur Architektur kleiner, und ihre Anatomie erscheint naturalistischer im Vergleich zu den zum Teil merkwürdig verdrehten französischen Aposteln. Auch die Verwendung der spezifischen Faltenform wirkt in Gustorf längst nicht so ornamental wie in Saint-Menoux. Vor allem aufgrund der letzten Beobachtung vermute ich daher, daß der Gustorfer Meister und jener aus Saint-Menoux auf ein gemeinsames Vorbild rekurrieren, zumal auch bei den burgundischen Fragmenten nicht jede Figur unser markantes Gewandmotiv zeigt. Das Gewand der Christusfigur (Abb. 212) in der Vorhalle der französischen Pfarrkirche ist ohne die Kenntnis des Chartreser Christus (Abb. 175-177) nicht denkbar, zugleich weist der erhaltene Akanthusfries via Bourges (Abb. 270) nach Saint-Gilles-du-Gard in der Provence. Wie in Bourges selbst vermengen sich in Saint-Menoux die „Chartres-Mode“ mit lokalen Traditionen. Woher das graphische Faltenmotiv am Rhein und in Burgund stammt, läßt sich bei derzeitigem Kenntnisstand nicht sagen. Hamann verweist in diesem Zusammenhang auf die gravierten Goldschmiedearbeiten des Rogerus von Helmarshausen.[1008] Und tatsächlich tauchen die ineinandergestellten V-Falten und sphärischen Dreiecke zum Beispiel bei Figuren des Tragaltars aus der Benediktinerabtei in Abdinghofen in Paderborn auf (Abb. 214), der zu Beginn des 12. Jahrhunderts wahrscheinlich in Helmarshausen entstand.[1009] Genauso in ihrer Körperhaftigkeit gut findet man sie aber auch bei Glasmalereien aus Saint-Denis (Abb. 215) aus der Zeit vor 1144. In beiden Fällen handelt es sich um die Darstellung plastischer Gewandfalten, die in Linien übersetzt wurden. Die Anwendung dieser graphischen Formeln in der Skulptur – über den Umweg der zweidimensionaler Kunst – erklärt den Widerspruch mit der „fortschrittlichen“ Figurenauffassung der Reliefs in Gustorf und der Kölner Tympana. Es ist dem Gustorfer Meister dabei zugute zu halten, daß er trotz der ornamentalen Charakteristik des Faltenmotivs dieses in organische und logische Bewegtheit überführt, er also die dreieckigen Formen durch die Spannung des Stoffes bei Christus und dem Engel aufgrund der gespreizten Beinstellung erklärt.

Die Gustorfer Chorschranken (Abb. 109) stehen dem Vorbild Chartres näher als die Apostel in Saint-Menoux (Abb. 211). Wie in La-Charité-sur-Loire (Abb. 209) werden in Gustorf die Plastizität der Figuren und ihr Verhältnis zum Raum und zum Grund übernommen. Die

[1008] Ebd. vgl. auch zuletzt: Peter 2006.

[1009] Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Inv. Nr. PR 50, um 1120-30. Zuletzt dazu: Kat. Canossa 2006, Bd. II, 421, Nr.508. Dort wird der Tragaltar nicht mehr in einem so engen Zusammenhang zu der Gruppe

lockerere Gewandbehandlung und vor allem die motivischen Ähnlichkeiten bei den Königen – die es in Chartres nicht gibt – machen glaubhaft deutlich, daß der Gustorfer Meister nicht nur das Portail Royal selbst, sondern auch die Portale in La-Charité kannte und rezipierte.
Auch Motive der drei Kölner Reliefs, die wir zuvor noch nicht dem Chartreser Vorbild zuordnen konnten, wie das ornamentale Faltenmotiv und das explizite Herausstellen einzelner Gliedmaßen, haben also eine Parallele in Werken, die aufs Engste von der Chartreser Schule abhängen. Es handelt sich also nicht um eine Aufzehrung Chartreser Formenguts durch die lokale Tradition, wie Budde[1010] behauptet. Vielmehr verdeutlicht sich bei den Chorschranken und in Saint-Menoux neben dem Chartreser Einfluß die Umdeutung einer gemeinsamen graphischen Vorlage in plastische Formen. Ein anderer Aspekt ist die gleiche Vorgehensweise bei der Rezeption von Chartres am Rhein und in Frankreich selbst – wie bei La-Charité-sur-Loire, dessen Kenntnis zugleich für die Gustorfer Chorschranken vorausgesetzt werden kann.

Stellen also die Gustorfer Chorschranken und die beiden Kölner Tympana Beispiele einer lokalen Entwicklungsreihe dar, oder sind ihre Übereinstimmungen die Folge des gemeinsamen französischen Vorbilds?
Wie die Vergleiche zeigen, handelt es sich hier nicht um ein „Entweder-Oder", als vielmehr um ein „Sowohl-Als-auch": Die Nähe der Gustorfer Chorschranken zu den frühgotischen Reliefs in Frankreich offenbart sich in Details ebenso wie in der Gesamtstruktur. Aber erst eine Gegenüberstellung mit der älteren Plastik des Rheinlands und Westfalens macht den Quantensprung deutlich, der sich hier vollzogen hat. Gleichwohl ist nicht jedes Motiv als Übernahme aus Chartres zu begreifen. Mit der Darstellung der Anbetung der Könige, in der Gewandbehandlung und bei einzelnen Gewandmotiven stehen die Gustorfer Chorschranken den Figuren der Türsturzreliefs in La-Charité-sur-Loire näher, die aber wiederum aufs Engste von Chartres abhängen. Ich behaupte daher, daß dem Gustorfer Meister sowohl das Portail Royal als auch die burgundischen Nachkommenschaft bekannt waren.
Was unsere bisher als typisch kölnisch bezeichneten Faltenformen angeht, so zeigen sie mit Saint-Menoux eine so frappierende Übereinstimmung, daß man wohl von einem gemeinsamen Vorbild ausgehen kann. Dabei ist bezeichnend, daß die burgundischen Fragmente genauso von Chartres beeinflußt sind wie die Gustorfer Chorschranken.
Die Kopie des Gustorfer Faltenmotivs beim Tiburtius vom Cäcilientympanon macht nicht nur die relative Chronologie der beiden Werke, sondern auch die unmittelbare Abhängigkeit deutlich. In den seitlichen Assistenzfiguren lebt die Gustorfer Tradition in der Übernahme

---

der Helmarshausener Goldschmiedearbeiten und Buchmalereien um den Paderborner Domtragaltar gesehen wie noch zu Zeiten Hamanns.

bestimmter Detailmotive in Gewand und Physiognomie fort. So ist zum Beispiel das explizite Sichtbarmachen der Körperformen unter der Kleidung mittels eng anliegender Gewandpartien offensichtlich ein Erbe aus Gustorf, das nicht aus Chartres, wohl aber aus von Chartres abhängigen Werken, erklärt werden kann. Zugleich offenbart die Gegenüberstellung des Kölner Tympanons mit dem Bogenfeld am Mittelportal in Chartres engste Übereinstimmungen der Prinzipien von Reliefauffassung und Komposition. Auch die Körperauffassung und motivische Übereinstimmungen verbinden das Tympanon noch enger mit dem Chartreser Mittelportal-Tympanon als mit Gustorf. Das Tympanon von St. Cäcilien erweist sich in hohem Maß von den frühgotischen Strukturen in Chartres durchdrungen, und ist somit ebenso ohne die Kenntnis des Portail Royal nicht denkbar. Obwohl die graphischen Faltenmotive eine Übernahme aus Gustorf sind, zeugt ansonsten alles am Tympanon von einer viel größeren Nähe zum Portail Royal als das lokale Vorbild.
Diese Gustorfer Überlieferung klingt in abgewandelter Form gleichfalls bei den Figuren des Tympanons von St. Pantaleon nach, auch wenn hier die Gemeinsamkeiten durch die größere Naturnähe in der Gewanddarstellung und den Proportionen verschleiert sind. Die kontrapostische Körperhaltung des Christus kann weder vom Portail Royal noch von den Gustorfer Chorschranken abgeleitet werden. Die Vorbilder dafür sind wohl doch in byzantinisch beeinflußten ottonischen Elfenbeinreliefs und Miniaturen, oder in damals noch erhaltenen provinzialrömischen Werken zu suchen. Die Verlebendigung und die neuartige Reliefauffassung sind dennoch eine Folge frühgotischer Impulse. Hierin zehrt auch das Bogenfeld aus St. Pantaleon von den Chartreser Innovationen.

10.3 Die Kölner Holzskulptur. Die frühgotische Bauplastik Frankreichs als Anstoß zur Überwindung überkommener Formen

Vöge[1011] prägte das Bild der Holzfiguren des Auferstehungsengels in Berlin und der Madonna aus Zülpich-Hoven (Abb. 132-134) als Beispiele für den direkten Einfluß frühgotischer Portalskulptur auf die rheinische Plastik. Es wird auch bei diesen und den von ihnen abhängigen Arbeiten pauschal auf „Chartres“ verwiesen, wobei einige Autoren, dort und bei anderen Skulpturen detailliertere Vergleiche anstellen.[1012] Der Überblick über den Forschungsstand hat deutlich gemacht, wie widersprüchlich die deutsche Kunstgeschichte bei der Beurteilung der rheinischen Plastik nach 1150 vorgeht: Einerseits herrscht Einigkeit über

[1010] Budde 1979, Nr.104, 62.
[1011] Vöge 1958 (1908), 51ff.
[1012] Vgl. Kap 4.3 zum Einfluß der frühgotischen Plastik der Ile-de-France, und Kap. 8.1 zur Rezeptionsgeschichte der Holzskulpturen um die Zülpich-Hovener Madonna.

den frühgotischen Charakter der Holzarbeiten, die dennoch stets in die Kategorie „Romanik“ fallen, anderseits will man diesen für die eng verwandten Steinarbeiten nicht sehen. Bezeichnenderweise scheut kaum ein Autor den Vergleich vollplastischer Holzfiguren aus dem Kircheninnenraum mit reliefierter Bauskulptur, ausgerechnet die Kölner Tympana bleiben bei diesen Überlegungen jedoch außen vor.

Gehen wir nun aber zunächst den in der Literatur vorgeschlagenen möglichen Vorbildern für die rheinische Holzplastik in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Frankreich nach. Die folgenden Vergleiche zwischen den französischen Skulpturen und der Hovener Madonna, beziehungsweise dem Berliner Engel, stehen exemplarisch für den Kreis der rheinisch-westfälischen und skandinavischen Holzwerke. Ihre Abhängigkeiten und motivischen Gemeinsamkeiten zeigen, daß auch sie eine Vielzahl ihrer Merkmale der französischen Frühgotik verdanken.[1013]

In der kunsthistorischen Forschung werden am häufigsten die Sitzfiguren des Portail Royal in Chartres – mal allgemein, mal mit konkreteren Vergleichen – angeführt. Neben der thronenden Muttergottes am rechten Portal (und der davon abhängigen des Pariser Annenportals) sollen die Archivoltenfiguren des mittleren und rechten Portals sowie die Figuren der Türpfosten die Kölner Skulpturen inspiriert haben.[1014] Zumeist spricht die kunsthistorische Literatur indes von einem allgemein *chartresischen Charakter*, *Chartreser Prototypen*, oder *einer zu Chartres parallelen Stilbildung* bei den Holzfiguren.[1015] Die genauere Untersuchung zeigt, warum man sich mit konkreten Vergleichen einzelner Figuren zurückhält. Denn es ist in der Tat so, wie Reiner Haussherr bezüglich der Archivoltenfiguren schreibt: Es gibt im Rheinland keine direkte Kopie einer Chartreser Figur, wohl aber Übereinstimmungen bei der plastischen Durchbildung der Figuren, dem Gewandstil und einzelnen Faltenmotiven.[1016]

Nehmen wir zum Beispiel die von Williamson[1017] vorgeschlagenen sitzenden Figuren der Türpfosten und – der Vollständigkeit halber – die der Pilaster (Abb. 216-227) zwischen dem Haupt- und den Nebenportalen: Bei 12 der 36 Figuren der Türlaibungen (Abb. 216-217, 220-221 und 224-225) handelt es sich um Engel. Die zehn Figuren mit Schriftbändern sind wohl als Propheten zu verstehen, die übrigen, die zum Teil Bücher halten, sind nicht eindeutig zu benennen. Bei den 12 Dargestellten der Stirnseiten zwischen den Gewänden von Mittel- und

[1013] Vgl. Kap. 8.3 zur den hölzernen Sedes Sapientiae-Skulpturen und Kap. 8.4 zu den rheinischen Nikolausfiguren.
[1014] Vgl. Vöge 1958 (1908), 51ff - Beenken 1924, 196, Nr. 98 - Kat. Rhein und Maas 1972, 301f, J32, J33 - 1973, 400f - Williamson 1997 (1995), 70.
[1015] Vgl. Bloch 1961, 9 - Legner 1975, 226ff und F9 - Budde 1979, 63, Nr.108 - Kat. Frauenklöster 2005, 207ff, Nr.52.
[1016] Haussherr 1973, 400f.
[1017] Williamson 1997 (1995), 70.

Seitenportalen (Abb. 218 und 222) handelt es sich wahrscheinlich ebenfalls um alttestamentarische und teilweise um allegorische Figuren.[1018] In ihrer typologischen Wertigkeit, ihrer Plazierung in der unteren Portalzone, in ihrer partiell recht disparaten bildhauerischen Qualität und dem Grad der Ausführung sind sie den Figuren darüber nachrangig. Stoddard ordnet sie stilistisch in das Umfeld der sogenannten Meister aus Saint-Denis beziehungsweise aus Etampes ein.[1019] Alle unterscheiden sich von den kölnischen Holzplastiken neben ihrer Größe zunächst einmal durch ihre Reliefhaftigkeit, die beispielsweise die perspektivische Verkürzung der Oberschenkel bedingt. Die Figuren sind von Säulen gerahmt und waren bei den Türpfosten zudem jeweils von einer kleinen Baldachinarchitektur überfangen, die heute – gemeinsam mit den meisten Köpfen – größtenteils abgeschlagen ist.

Die Gegenüberstellung der Chartreser Figürchen mit der Hovener Madonna (Abb. 132) und dem Berliner Engel (Abb. 133-134) tut den Kölner Werken Unrecht. Zum Teil sind die Körper der Portalskulpturen gedrungener, der Gewandverlauf ornamental und nicht vom Körper her motiviert, das Lineament schematisch und die Proportionen kopflastig. Letzteres Merkmal ist zum Beispiel ganz markant bei den Engeln vom rechten Türpfosten des Marienportals ausgeprägt (Abb. 225-226). Auch bei den Gewandmotiven gibt es keine direkte Parallele. Immerhin weisen viele der Figuren das auch für Köln typische feiner plissierte Untergewand auf, bei dem das Obergewand schräg über die Schienbeine verläuft. Ein Beispiel dafür ist die dritte Figur von oben am rechten Türpfosten des rechten Portals, die ein Musikinstrument hält (Abb. 227). Auch das Motiv der Röhrenfalten, die sich am Saum Ω-förmig öffnen ist bei etlichen der gestalten zu finden (Abb. 223) Es handelt sich aber um ein Motiv, daß bei vielen Figuren – etwa in der Archivolten – des Portail Royal vorkommt und nicht nur in der unteren Portalzone.

Es erscheint also wenig glaubwürdig, daß der Künstler der Kölner Holzskulpturen ausgerechnet diese wenig prominent angebrachten Reliefskulpturen in Chartres vor Augen hatte, als er die Zülpich-Hovener Madonna und den Berliner Auferstehungsengel schuf. Die Annahme, daß hier ihr Vorbild zu suchen sei, zeugt wohl von einer gewissen Geringschätzung unserer Holzarbeiten, als wäre der Bildhauer nicht in der Lage gewesen, die wirklich qualitätvollen Werke des Portals zu erkennen und ihnen nachzueifern.

Dagegen gehören viele der Archivoltenfiguren des Königsportals (Abb. 228-237) in Chartres zum Besten, was dort geschaffen wurde. Auf ihre mögliche Vorbildfunktion wurde häufig

[1018] Ausführlich dazu Halfen 2003, 32ff und 61ff.
[1019] Stoddard 1987 (1952), 133ff und Abb. 16-31.

hingewiesen, jedoch blieb auch hierbei einen detaillierter Vergleich aus.[1020] Die Monatsarbeiten und Tierkreiszeichen vom linken Portal (Abb. 181) eignen sich kaum für eine Gegenüberstellung. Lediglich das leider stark verwitterte Zeichen der Jungfrau korrespondiert vom Motiv her mit den Kölner Sitzfiguren.

Die Archivolten des Mittelportals zeigen im inneren Lauf 12 Engel, in den äußeren beiden Bogenläufen stehen und thronen die 24 Ältesten der Apokalypse (Abb. 228-231). Die Figuren werden wie die seitlichen Tympana dem sogenannten Engel-Meister[1021] und einem Assistenten zugeschrieben.[1022]

Was die Kölner Holzfiguren (Abb. 132-134) mit den Archivoltenfiguren verbindet, sind hauptsächlich einzelne Faltenmotive: Die Engel der inneren Archivolte (Abb. 231) sind wie der Berliner Auferstehungsengel zumeist mit einer Art Toga bekleidet. Die halb- beziehungsweise dreiviertelfigurigen Darstellungen der Chartreser Engel (Abb. 162 und 228-231) erzeugen indes naturgemäß andere Faltenmotive als die sitzenden Figuren aus Köln. Ihre runden und relativ großen Köpfe ähneln dem des Berliner Engels. Der dritte Engel von unten am linken Bogenlauf (Abb. 229) weist zwar eine vergleichbare Frisur mit gewellten Strähnen auf, jedoch sind diese Strähnen nicht so kunstvoll übereinander gekämmt wie beim Grabesengel (Abb. 136). Der dritte Engel von unten auf der rechten Seite (Abb. 231) zeigt das aus Köln bekannte Motiv der am Oberkörper nach oben gebogenen konzentrischen Gewandfalten. Die Ältesten an den äußeren Läufen (Abb. 228-231) sind fast alle über ihrer Toga mit einem Mantel bekleidet, der die Formen von Oberkörper und Armen verschleiert. Es gibt allerdings auch Analogien zu Köln: Die größten Ähnlichkeiten liegen hier gleichfalls bei einzelnen Faltenmotiven. Es sind jene fein plissierten Röhrenfalten der Albe bei der Hovener Muttergottes und dem Berliner Engel, die im Kontrast zu den lockeren Falten des Obergewandes stehen (Abb. 132-134). Die Röhrenfalten sind bei den Holzfiguren gleichwohl viel weniger prominent dargestellt als bei den Archivoltenfiguren. Das Obergewand legt sich bei dem Auferstehungsengel und der Hovener Madonna in geschwungenen Bahnen um das rechte Schienbein, wobei dazwischen glatte Bereiche sichtbar bleiben. Der linke Unterschenkel wird dagegen von senkrechten – beim Engel zusätzlich kannelierten – Falten bedeckt. Diese Eigentümlichkeit, die ja auch schon bei Figuren des Pantaleonstympanons (Abb. 119) auftaucht, findet sich in Chartres zum Beispiel bei dem untersten der sitzenden

[1020] Vöge 1958 (1908), 51ff - Kat. Rhein und Maas 1972, 301f (Archivolten des mittleren und rechten Portals) - Haussherr 1973, 400f (nicht die Gesichter) - Williamson 1997 (1995), 70.

[1021] Erstmals wurde dieser Bildhauer von Alan Priest (Priest 1923) als „Angel-Master“ bezeichnet, dem er sämtliche Engel des Portals zuordnet.

[1022] Minott Kerr (in: Stoddard 1952 (1987), 153f) ordnet diesem „Assistenten“ alle Apokalyptischen Greise des Mittelportals oberhalb der jeweils zweiten Figur von unten zu. Sie zeichneten sich unter anderem durch eine weniger logische Gewanddarstellung aus.

Greise an der äußeren Archivolte rechts am Mittelportal (Abb. 231). Sein Sitznachbar links besitzt den schräg verlaufenden gewellten Saum des Obergewandes, der auch für die Holzfiguren so typisch ist. Die Kölner Kultbilder zeigen freilich weniger von ihrem Untergewand, und auch das breite Saumband taucht in Chartres an dieser Stelle nicht auf.

Die Masse der Gewänder ist bei den Archivoltenfiguren im Vergleich zu den Kölner Arbeiten deutlich größer, der Stoff erscheint schwerer und dicker, und die Falten sind insgesamt voluminöser. Tatsächlich wird der Körper an vielen Stellen von der Kleidung überspielt. Stoddard beobachtet, daß die Gewandfalten eher ein eigenständiges Oberflächenmuster bilden, als daß sie das Ergebnis des Zusammenspiels von Körper, Material und Schwerkraft sind.[1023] Diese Feststellung mag auf die thronenden Greise zutreffen, die vier stehenden (Abb. 228 und 231) am Anfang der Bogenläufe zeigen jedoch ein ebenso ausgewogenes Verhältnis von lebendiger Gewanddarstellung und Körperlichkeit wie die Kölner Figuren. Und das ist – neben den Motivanalogien in der Gewandbildung – wohl die entscheidende Parallele, für die es weder im Rheinland noch bei französischen Holzstatuen Vorbilder gibt.

Die Engel und Ältesten des Mittelportals sind durch ihre Körperwendungen, Gestik, Blicke, und zum Teil auch durch ihre „sprechende“ Mimik mit geöffneten Mündern ganz auf die Christusfigur in der Mandorla bezogen. Diese kommunikative Offenheit findet beim Berliner Engel in der „verkündenden Gesamtgebärde“[1024] und dem freundlichen Ausdruck ihre Entsprechung – hier zwar wesentlich zurückhaltender, jedoch nicht weniger intensiv.

Die Archivolten des rechten Portals (Abb. 232-237) zeigen, neben Engeln und zwei Tierkreiszeichen in der inneren Archivolte, die weiblichen Personifikationen der Artes Liberales im Wechsel mit ihren Repräsentanten, die durch antike Autoren verkörpert werden. Die Gegenüberstellung dieser Figuren mit den Kölner Holzarbeiten erweist sich als einigermaßen schwierig, denn sie sind mit den verschiedensten Attributen versehen und in diversen Handlungen begriffen.

Gegenüber den Archivoltenfiguren des Mittelportals sind jene des Marienportals noch skulpturaler aufgefaßt, indem ihnen ein tatsächlicher Raum zugeordnet wird, in welchem sie sich aufhalten. Deutlich wird dies beispielsweise an den Halterungen der Schreibwerkzeuge der Gelehrten (Abb. 237), die sich an den „Rückwand“ des Bogenlaufs befinden. Die Figuren erhalten somit noch stärker den Charakter von Freifiguren.

Bei den weiblichen Figuren gibt es keine, die in Haltung oder Kleidung völlig mit der Hovener Muttergottes übereinstimmt. Jedoch kann man auch hier die für die Figuren der Mittelportal-Archivolten festgestellten Parallelen bei den Gewanddetails beobachten.

[1023] Stoddard 1987 (1952), 151.
[1024] Niehoff 1990, 7.

Mehrmals kommt die bekannte stoffliche und das Lineament betreffende Differenzierung von Ober- und Untergewand vor. Auch die Art, wie bei den Figuren des Kölner Meisters die Unterschenkel vom Gewand bedeckt werden, ist verblüffend ähnlich bei den Personifikationen der Geometrie (Abb. 234) und Astronomie (Abb. 235) zu finden. Bei ihnen umlaufen gerundete Linien eines der Schienbeine, während sich seitlich und zwischen den Beinen senkrechte Röhrenfalten mit der typischen Saumöffnung unten befinden. Das Motiv bleibt hier freilich – anders als bei den Holzfiguren – auf das Untergewand beschränkt. Auch der wellig verlaufende Saum des Obergewandes kommt bei den Archivoltenfiguren vor, etwa bei der Arithmetik (Abb. 232) und bei Cicero (Abb. 233).[1025]

Eine weitere Übereinstimmung ist die schleierartige Kopfbedeckung der Frauen. Sie sind jedoch als Teil des Umhangs über das Haupt gezogen und somit kein eigenständiges Kleidungsstück wie das Maphorion der Hovenerin.

Ein markantes und seltenes[1026] Motiv taucht jedoch in völlig identischer Weise bei der Hovenerin und in Chartres auf: Es ist die v-förmige glatte Kragenborte, unter der am Hals das y-förmig plissierte Untergewand zu sehen ist. Wir treffen es bei der Personifikation der Grammatik (Abb. 194 und 237) an. Dieselbe eigentümliche Darstellung des Untergewandes an dieser Stelle findet man auch bei der sogenannten Königin von Saba (Abb. 188) im rechten Gewände des Mittelportals ebenso wie bei der Königin ihr gegenüber (Abb. 186).

Wir stellen fest, daß tatsächlich keine der Archivoltenfiguren den beiden Kölner Sitzfiguren vollkommen gleicht – weder von der Körperhaltung und Gestik, noch von den Motiven der Kleidung her. Wohl aber gibt es so viele einzelne Übereinstimmungen zu verschiedenen Figuren, daß man eine Kenntnis des Holzbildhauers von ihnen kaum leugnen kann. Insbesondere die frappierenden Parallelen bei der Faltengebung im Beinbereich, und das Kragenmotiv der Maria sind anderweitig nicht zu erklären. Die Kölner Arbeiten erscheinen als Synthese der frühgotischen Vorbilder, was – wenn wir uns an den Vergleich des Lütticher Taufbeckens (Abb. 1-2) mit den maasländischen Illuminationen (Abb. 3)[1027] erinnern – gänzlich der Art und Weise mittelalterlichen Zitierens entspricht.

[1025] Mit ihren schlankeren Proportionen weisen die Kölner Skulpturen größere Ähnlichkeit mit den Archivoltenfiguren oberhalb der jeweils zweiten Figur auf. Im Unterschied zu den gedrungenen Gestalten der Musik, Grammatik und Dialektik sind deren Köpfe nicht nur kleiner und länglicher, sondern auch die gesamte Figur ist schlanker. Insbesondere die Engel erinnern mehr an die des Türsturzes vom linken Portal als an die properen vom Bogenlauf des Hauptportals. Der Unterschied zeigt sich auch in der Gewandbehandlung, die bei den unteren Personifikationen und ihren antiken Repräsentanten mehrlagig und wesentlich fülliger, aber auch teigiger ist.

[1026] Mir ist es nur noch bei der Madonna aus Viklau (Abb. 145) in Stockholm bekannt.

[1027] Vgl. Kap. 3.3 zu den Zeichnungen aus den Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett ms. 78 A 6.

Die Körperdarstellung und das Verhältnis zum Gewand bei den beiden Kölner Holzskulpturen lassen sich indes noch besser bei einer der prominentesten Figuren des Portail Royal vergleichen: Der Madonna vom Tympanon der rechten Seitenportals (Abb. 160 und 239-241). Richard Hamann sieht die Hovener Madonna in direkter Nachfolge dieser Marienfigur und der vom Annenportal in Paris (Abb. 161). Er weist auf Übereinstimmungen beim Schleier, den eng anliegenden Ärmeln des Untergewands, den Faltenmotiven im Beinbereich, dem Halten des Zepters und der Kleidung des Jesusknaben hin.[1028] In diesem Zusammenhang erwähnt er auch die Madonna vom Nordportal der Kathedrale in Bourges (Abb. 243 und 270) und die stilistisch davon abhängige in der Vorhalle der Kirche Saint-Ours in Loches (Abb. 244), etwa 100 km westlich.[1029]

Die Sedes Sapientiae in Chartres, die von zwei ehemals weihrauchschwenkenden Engeln flankiert wird, ist relativ stark beschädigt. Dank der recht genauen Übernahme am Portail Sainte-Anne von Notre-Dame in Paris kann man den ursprünglichen Zustand rekonstruieren: Die auf einer Thronbank sitzende Muttergottes war von einem Säulenbaldachin überfangen. In der linken Hand hielt sie mit abgeknicktem Gelenk in der nach oben gedrehten Handfläche ein Zepter. Das Kind hatte die Rechte segnend erhoben und stützte mit der Linken eine Sphaera auf dem Oberschenkel ab. In Paris ist daraus indes ein Kodex geworden. Im Louvre wird eine von der Literatur vernachlässigte steinerne Madonna aufbewahrt, die der Chartreser Muttergottes noch näher steht, die sogenannte Madonna aus Crespières (Abb. 242).[1030] Auch hier umfaßt der Knabe eine Kugel, der Körperbau der Madonna ist aber schmaler. Die Figur ist besser erhalten als jene aus Chartres, zugleich sind ihr die übermäßigen Restaurierungen des Annenportals erspart geblieben. Die seitlichen Abarbeitungen zeigen, daß die thronende Madonna Teil eines Reliefs war, sehr wahrscheinlich eines Tympanons.

Die Gegenüberstellung der Chartreser (Abb. 240-241) mit der Zülpich-Hovener Madonna (Abb. 232) offenbart, daß deren Kind leicht aus der Achse nach links verschoben ist, während das der französischen Muttergottes vollkommen mittig sitzt. Die hölzerne Maria hat auf einem Ringpfostenthron Platz genommen, die steinerne in Chartres – wie der Berliner Auferstehungsengel – auf einer Thronbank. Beide Marien hielten wohl ein Zepter, jedoch in der anderen Hand und auf unterschiedliche Weise: Gesetzt den Fall, daß die erneuerte Hand

[1028] Hamann 1927, 89f. Vgl. Kap. 8.1 zur Rezeption der Gruppe um die Hovener Madonna.

[1029] Zu den stark fragmentierten Portalfiguren in Loches (Indre-et-Loire) vgl. Schreiner 1963, 31ff und Sauerländer 1970, 85f, die sie zwischen 1160 und 1168 (dem Todesjahr des Priors, unter dem die Vorhalle entstand) datieren. Es handelt sich um die Reste eines figurierten Gewändeportals, das zu einem unbekannten Zeitpunkt oberhalb und seitlich des Portals an der Ostwand der Vorhalle vermauert wurde. Hier haben sich sechs unterschiedlich große Gewändefiguren und Teile eines Tympanons erhalten. Dies zeigte – wie in Bourges – die Magier, die sich von links der Muttergottes nähern, während rechts davon Josef sitzt. Daneben erkennt man noch die Darstellung vom Traum der Heiligen Drei Könige.

dem ursprünglichen Zustand entspricht, umfaßte die Hovenerin das Zepter auf eine natürliche, die Chartreserin auf eher hoheitsvolle Art – wenn man davon ausgeht, daß die Handhaltung der Chartreser jener der Pariser Muttergottes entsprach. Während die hölzerne Maria ihr Kind nur sacht an der linken Seite berührt, hält die Muttergottes des Bogenfelds den Knaben sicher am Rumpf mit der rechten Hand fest. Allerdings sind ja die Hände der Zülpich-Hovener Madonna erneuert, so daß man sich über die einstige Haltung nicht sicher sein kann.

In Chartres und Paris und bei der Louvre-Madonna ist die Komposition insgesamt stärker auf Symmetrie hin angelegt: Das gilt sowohl für die Kleidung der Maria im Beinbereich als auch für die Gesten von Mutter und Kind, die sich in ihren gegenläufigen Bewegungen ausgleichen. Hamann spricht hier von einer „feinen Kontrapostik“[1031] in der Handhaltung, die bei der Hovener Madonna nicht verstanden worden sei. Die Bewegung der Gesten von Mutter und Kind in Chartres, beziehungsweise Paris tragen tatsächlich zur Zentrierung und Verfestigung der Figurenkomposition bei. Dies wurde in Hoven aber durchaus verstanden und ebenfalls umgesetzt, freilich auf andere Weise als in Chartres: Bei der hölzernen Madonna bewirkt die Asymmetrie durch die leichte Verschiebung des Kindes zur linken Seite und das leichte Schrägstellen des rechten Beins der Maria, bei gleichzeitigem Anheben der jeweils rechten Hände, denselben Ausgleich wie bei den französischen Figuren. Das Motiv mag variieren, die Kompositionsstruktur ist dieselbe.

Bei beiden Madonnen wird das Haupt von einem Maphorion bedeckt, und sicherlich trug auch die Hovener Madonna (Abb. 137) einst eine Krone. Der Schleier liegt bei den Madonnen eng am Körper an, und bedeckt in feiner Fältelung und mit welligem Saum die Schultern. Der Teil des Tuchs, der das Gesicht rahmt, zeichnet sich bei der Madonna des Chartreser Tympanons durch einen kaskadenartig herabfallenden Saum aus. Bei der Hovener Marienfigur schmiegt er sich dagegen glatt um Antlitz und Hals. Trotzdem überrascht die große Ähnlichkeit in der Darstellung des Schleiers, zumal wenn man bedenkt, daß keine einzige[1032] der vergleichbaren rheinisch-westfälischen und skandinavischen Madonnen des 12. Jahrhunderts das Maphorion trägt!

Die königliche Kleidung mit den langen, von Borten geschmückten Ärmelöffnungen findet man ebenfalls bei beiden Marien. Dasselbe gilt für die Art des Ober- und Untergewandes, wenn auch die Fältelung bei der Holzfigur deutlich reduziert ist. Das eigentümliche Kragenmotiv der Hovener Madonna findet man bei der Marienfigur des Tympanons nicht,

---

[1030] Paris, Musée du Louvre, RF 1677, Ile-de-France, 2. Hälfte 12. Jh., laut Vorbesitzer aus Crespières (Yvelines).

[1031] Hamann 1927, 98.

[1032] Wie man an einem auf den Schultern aufliegenden Tuch sehen kann, war wahrscheinlich auch das Haupt einer Nikopoia im Hildesheimer Domschatz (frühes 11. Jh.?) mit dem Schleier bedeckt. Von ihr ist jedoch nur noch der fragmentierte und kopflose Holzkern erhalten.

zumal der Nimbus des Kindes diese Stelle fast gänzlich verdeckt. Offenbar ist der Halsausschnitt rund und ornamentiert und nicht glatt und v-förmig. Aber auch hier liegt ein eng plissiertes Untergewand am Hals an.

Das für die Figuren des Kölner Holzbildhauers (Abb. 132-134) so typische Motiv des schrägen Obergewandsaums findet sich zwar bei dem Chartreser Kind, nicht jedoch bei der Mutter (Abb. 240). Der mehrfach umgeschlagene Stoff bildet dort an den Knöcheln ein völlig symmetrisches Lineament aus. Die Röhrenfalten mit Ω-förmiger Öffnung am Saum sind in Köln nicht nur in der Form, sondern auch in ihrer Plazierung und Anzahl kopiert worden. Ganz ähnlich ist auch wie sich der Saum des Untergewands bei der Steinfigur glatt über den rechten Fuß (bei der Hovenerin ist es der linke) legt, und seitlich davon ineinandergestellte spitzwinkelige Falten ausbildet.

Verblüffend nahe stehen sich die Chartreser und Kölner Figuren, wenn man die Formen des Obergewandstoffs um die Unterschenkel betrachtet. Insbesondere jenes das rechte Bein etwas straffer umspannende Gewand des Berliner Engels (Abb. 133) mit den sich leicht konkav ans Bein schmiegenden senkrechten Falten daneben, die sich wiederum am Saum Ω-förmig öffnen, findet im Gewand der Madonna eine vollkommene Entsprechung.

Der Jesusknabe in Chartres weist ebenfalls Parallelen zu den Kölner Figuren auf. Zunächst fallen allerdings die Unterschiede ins Auge: Das etwas kleinere und schmalere Kind der Zülpich-Hovener Muttergottes ist – wie das aller vergleichbaren rheinisch-westfälischen Kultbilder – nicht nimbiert. Die Haltung beider Knaben ist jedoch nahezu identisch, genauso wie die Art der Bekleidung. Der Christus des Tympanons sitzt dabei etwas breitbeiniger als der aus Hoven, und der segnend erhobene Arm ist eher zur Seite als nach vorne gedreht. Die von Hamann festgestellte Übereinstimmung des Gewands stimmt nicht ganz: Das Kragenmotiv ist unterschiedlich, und auch die in Chartres auf der rechten Seite senkrecht über der Brust verlaufende Borte findet sich bei dem hölzernen Knaben nicht. Gemeinsam ist den Gewändern der schräg verlaufende Saum, der in einem Bogen um das linke Knie geführt wird. Beim Hovener Kind bezeugen die Schrägfalten im Kniebereich, daß die Falten des Obergewands wie in Chartres diagonal verliefen. Wahrscheinlich kommen die angestückten Unterschenkel in Zülpich-Hoven also dem originalen Zustand recht nahe. Das Untergewand am linken Schienbein des Chartreser Jesus läßt trotz Beschädigung noch die ineinandergestellten V-Falten erkennen, wie sie an derselben Stelle beim Hovener Kind zu finden sind.

Am linken Knie tauchen bei dem Christuskind der Pariser Muttergottes vom Annenportal (Abb. 161) kannelurartige Falten auf, die wir hier auch schon beim Auferstehungsengel (Abb. 133) entdecken konnten. Die Tracht der Berliner Figur, deren Körperhaltung der des

Jesuskindes in Hoven gleicht, weist ein Motiv auf, das dem des Kindes vom Tympanon nahezu identisch ist: Das Mantelpallium ist in den Gürtel gesteckt und bildet auf dem Schoß eine halbe ovale Form aus. Während beim Kind des Bogenfelds der Stoff jedoch einmal umschlägt, ist er beim Engel einfach nur in den Gürtel gesteckt.[1033]

Sowohl der Berliner Auferstehungsengel als auch die Hovener Maria und ihr Kind zehren in ihrer Gewandgestaltung also in höchstem Maß vom Vorbild des frühgotischen Tympanons am Portail Royal. Der deutlichste Unterschied dabei, der asymmetrische Gewandverlauf an den Unterschenkeln, ist dahingegen bei vielen der kleineren Figuren in der oberen Portalzone sowie der Türpfosten zu finden.

Die von Hamann[1034] ins Spiel gebrachte Madonna vom Tympanon des Nordportals der Kathedrale Saint-Etienne in Bourges (Abb. 243) hat weniger stilistisch als motivisch mit der Chartreser Muttergottes gemein. Die frühgotischen Portale auf der Nord- und Südseite der heutigen Kirche wurden um 1225 an ihren jetzigen Ort versetzt.[1035] Das Tympanon der Nordseite (Abb. 270), dessen Figuren man alle Köpfe abgeschlagen hat, ist offensichtlich eine Kombination von Motiven des rechten Portals in Chartres: Es zeigt im Zentrum die unter einem Baldachin thronende Madonna. Neben ihr befinden sich in zwei Registern und von Wolkenbändern eingefaßt mehrere Szenen:[1036] Oben Engel, unten Verkündigung und Heimsuchung sowie die anbetenden Könige. Letzteres ist allerdings ein Motiv, das am Portail Royal nicht auftaucht, wohl aber bei davon abhängigen Reliefs wie am Türsturz des äußeren nördlichen Portal in La-Charité-sur-Loire (Abb. 209).

An die Chartreser Madonna selbst erinnert in Bourges – neben dem Baldachin – lediglich die mittige Positionierung[1037] des Kindes. Anders als die Chartreser (Abb. 240) und die Hovener Madonna (Abb. 132) wird das Haupt der Maria in Bourges von der Kapuze ihrer Paenula

[1033] Am nächsten kommt die Art, wie beim Auferstehungsengel der Umhang in den Gürtel gesteckt ist, dasselbe Motiv bei der Christusfigur von einem fragmentierten Tympanon im Musée des Beaux-Arts in Châteauroux vom abgebrochenen Nordportal der Abtei Notre-Dame in Déols (Indre), das etwa 70 km südwestlich von Bourges (Cher) liegt. Vgl. Sauerländer 1970, 83f, Abb.18., der es kurz vor 1160 datiert.

[1034] Hamann 1927.

[1035] Archäologische Untersuchungen in den 1950er Jahren ergaben, daß die Portale auf den Fundamenten des 13. Jahrhunderts stehen, und somit der hochgotische Bau nicht an die Portale angefügt wurde, sondern umgekehrt. Dafür sprechen auch die hochgotischen Tellerbasen. Unregelmäßigkeiten im Blockgefüge und bei der Anordnung der Figuren werden von Robert Branner (Branner 1957) durch die Versetzung erklärt. Zugleich stellt er die These auf, daß die zwei Portale eine Kompilation von ehemals drei (möglicherweise von der alten Westfassade) darstellen. Spätere Untersuchungen (New-Smith 1975) weisen diese Annahme jedoch zurück. Sauerländer (Sauerländer 1970, 83) mutmaßt, daß die ältere Portalanlage vielleicht niemals zur Aufstellung kam bevor man gegen Ende des 12. Jahrhunderts mit dem Neubau der Kathedrale begann.

[1036] Die kleinformatige Szene mit der Verkündigung an die Hirten oben rechts ist offensichtlich eine spätere Einfügung. Die fehlende Figur neben der Verkündigung an Maria stellte möglicherweise Josef dar. (Sauerländer 1970, 83).

[1037] Das ist insofern bemerkenswert, als daß seitlich die Heiligen Drei Könige herannahen. In La-Charité-sur-Loire und auch am linken Tympanon von Saint-Gilles-du-Gard hat das zur Folge, daß das Kind seitlich auf dem Schenkel der Mutter sitzt und sich den Königen zuwendet – so wie es auch bei den Gustorfer Chorschranken der Fall ist.

bedeckt. Mit den diagonal verlaufenden Falten im Beinbereich erinnert sie stärker an die Holzmadonna als an die des Tympanons. Allerdings kann man hier kaum von einer stofflichen Trennung von Ober- und Untergewand sprechen. In einem stehen sich Bourger und Hovener Madonna freilich sehr nahe: Beide Mütter stützen ihr Kind mit der linken Hand an dessen Oberschenkel und haben zugleich die rechte Hand erhoben. Man darf vermuten, daß alle zwei damit einen Zepter hielten.

Die stark beschädigte Muttergottes aus Loches (Abb. 244) ist insofern für uns interessant, als daß sie wie die Zülpich-Hovener Madonna auf einem Ringpfostenthron sitzt. Wie bei der Marienfigur des Oberpleiser Retabels (Abb. 53) wird also ein Motiv, das für hölzerne Marienkultbilder charakteristisch ist, ins Steinrelief der Bauplastik übersetzt. Darüber hinaus erinnert das Motiv des schräg verlaufenden Saums vom Obergewand an die Gewandgestaltung rheinischer Madonnen, wie der aus Hoven (Abb. 132), Schillingskapellen (Abb. 57) oder Pingsdorf (Abb. 143). Die Körperhaltung von Mutter und Kind in Loches orientiert sich wiederum an der Chartreser Madonna.

Wie eng die Zülpich-Hovener Maria und ihr Kind mit den Chartreser Tympanonfiguren zusammenhängen, wird indes erst richtig deutlich, wenn man ihnen ältere und zeitgenössische vollplastische Madonnenbilder aus Deutschland und Frankreich gegenüberstellt[1038]: Die etwa 100 Jahre ältere Imad-Madonna aus Paderborn[1039] (Abb. 245) oder die ottonische Madonna aus dem Frankfurter Liebieghaus[1040] (Abb. 246) weisen eine blockhaftere und additivere Körperform auf als die Hovenerin und der Auferstehungsengel. Hermann Beenken bezeichnet dies als eine Zergliederung des plastischen Kerns der Figur in Teile, bei dem die Binnenfalten nur in die Randfalten verspannt würden.[1041] Zudem findet sich bei den ottonischen Madonnen kaum eine Spur von der Differenziertheit der Gewandbildung[1042] oder vom Zusammenspiel von Stofflichkeit, Körperformen und Bewegung. Stark stilisiert sind zum Beispiel ihre von glattem Stoff überzogenen Unterschenkel, deren Konturen erst durch das senkrechte seitliche Lineament entstehen. Trotz des unterschiedlichen Erhaltungszustandes kann man außerdem sehen, daß die Madonnen des 11. Jahrhunderts nicht die sublime Physiognomie der Kölner Holzwerke erreichen. Die ikonographische und typologische Verwandtschaft sei nicht angezweifelt, wenn auch bei der Hovener Skulpturengruppe mit den Kronen (bei Maria

[1038] Vgl. zuletzt Beer 2006, 415ff.
[1039] Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 3. Viertel 12. Jahrhundert. Vgl. Kat. Canossa 2006, Nr. 428.
[1040] Frankfurt, Liebieghaus, Inv.-Nr.889, Mitte 11. Jahrhundert, vermutlich aus der Diözese Trier. Vgl. Kat. Rhein und Maas 1972, 187, Nr. C 15 und Kat. Canossa 2006, Nr. 463.
[1041] Beenken 1924, 196.
[1042] Die Madonna aus dem Liebieghaus war nie, die Paderborner erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts mit (dem später wieder entferntem) Goldblech verkleidet worden. Hierin liegt also nicht der Grund für die schlichte Oberflächengestaltung.

verloren) und dem Zepter anstelle des Kodex‘ ein die Königlichkeit betonender Akzent gesetzt wurde.

Wie bereits Richard Hamann ausführt, ist die plastische Darstellung der frontal thronenden Muttergottes mit mittig sitzendem Kind, das segnet und ein Buch hält, keine Erfindung aus Chartres.[1043] Für die spezifische Gewandgestaltung und insbesondere die Körperauffassung existiert jedoch kein unmittelbares Vorbild in der französischen Skulptur. Diese Merkmale sind auch keine Übernahme von hölzernen Darstellungen der Sedes Sapientiae in Frankreich, die von gänzlich anderen Motiven und regionalen Stilen als die Chartreser Muttergottes geprägt sind. Vornehmlich erhalten hat sich die große Gruppe der Auvergnatischen Holzmadonnen, die mit ihren typischen stilisierten Kapuzen-Paenulen wenig mit der Figur des Tympanons gemein haben. Ihnen fehlen nicht nur Krone und Schleier, auch der kompakte blockhafte Körperbau und die geschlossene Kontur, bei der die Mutter das Kind stets mit beiden Händen hält, unterscheiden sie von der Portalmadonna. Daneben schließt sie ihre Entstehung in der zweiten Jahrhunderthälfte als Vorbild für Chartres aus. Irene Forsyth führt in ihrer Abhandlung über Maria als Thron der Weisheit etliche Madonnen dieses Typus‘ auf, der in Zentralfrankreich weit verbreitet war.[1044] Ein charakteristisches Exempel dafür ist die sogenannte Morgan Madonna in New York (Abb. 248).[1045] Dagegen hat die zum Ausgang des 12. Jahrhunderts entstandene Muttergottes im Louvre,[1046] die womöglich aus Forez stammt (Abb. 249), wie die rheinisch-westfälischen Madonnen offensichtlich schon von der Entwicklung in der Kathedralskulptur profitiert.

Ältere Holzmadonnen sind in Frankreich zwar literarisch überliefert, erhalten hat sich aber lediglich eine Madonna aus Autun vom zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts im Metropolitan Museum (Abb. 247), die eng mit dem Tympanon des Giselbertus in Autun zusammenhängt.[1047] Nicht nur die parallelen Ritzlinien am Oberkörper und den Ärmeln, auch die Rücknahme der Plastizität, bei der das Kind so eng an den Körper der Mutter gedrückt ist, daß sie beinahe verschmelzen, erinnern an die Figuren des Autuner Vorhallentympanons. Zwischen diesen Beispielen und der Chartreser Madonna (Abb. 240) liegen Welten. Der Vergleich macht deutlich, wie innovativ die Muttergottes in Chartres tatsächlich ist. Das gilt nicht nur für die Plazierung und die Aufgabe an ihrem Ort, die komplexe Ikonographie im

[1043] Hamann 1927, 89ff und Taf. XXXIV. Als Beispiele nennt er u. a. eine Madonna auf einem Altarvorsatz in der Kathedrale von Marseille (um 1122), eine von weihrauchschwenkenden Engeln flankierte Muttergottes am Westportal-Tympanon von Corneilla-de-Conflent im Département Pyrénées-Orirntales (1. Viertel 12. Jh.?) und eine Madonna in einem Arkadenzwickel im Kreuzgang der Kirche St.-Aubin in Angers (1. Viertes 12. Jh.).
[1044] Forsyth 1972.
[1045] Auvergne, heute New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc. 16.32.194, Walnußholz, H: 78,7 cm. Vgl. Forsyth 1972, 156f, No. 1.
[1046] Paris, Musée du Louvre, Holz, H: 84 cm, RF 987. Vgl. Forsyth 1972, 172f, No. 34 und Gaborit 1994, 23.

Zusammenspiel mit den umliegenden Szenen und dem gesamten Portal, sondern auch für die Gewand- und Körperdarstellung.

Im Gegensatz dazu stehen sich die beiden thronenden rheinischen Holzfiguren (samt ihrer Nachfolger) und die französischen Portalmadonnen in Chartres, Paris, Bourges und Loches sehr viel näher – nicht nur bei den Gewandmotiven und der Faltenorganisation, sondern auch bei der Körperauffassung, dem Verhältnis von Körper und Gewand und der Komposition:

Als wahrscheinlich zumindest von drei Seiten einsehbare Vollplastiken weisen die Zülpicher und Berliner Holzarbeiten keine perspektivischen Verkürzungen auf. Der seitliche Blick auf die Chartreser Tympanonmadonna macht bewußt, daß hier – insbesondere bei den Oberschenkeln – mit optischer Verkürzung gearbeitet wurde. Anders als beim Christus vom Mittelportal (Abb. 175-177) oder der Madonna in Loches (Abb. 244) ist die Sitzfläche auch nicht schräg nach vorne gekippt. Jedoch wirkt die Muttergottes in Chartres mit ihrem vollplastischen Haupt in der frontalen Ansicht ebenso vollrund wie die rheinischen Freifiguren.

Die Körperproportionen der Madonna des Bogenfelds (Abb. 240) sind – anders als bei vielen Skulpturen der Türpfosten – in einem stimmigen Verhältnis. Hierin gleicht ihr die Hovener Muttergottes (Abb. 132), trotz ihres deutlich kleineren Maßstabs. Der Kopf der Chartreserin ist jedoch ein wenig zu groß – so wie auch beim Berliner Auferstehungsengel. Dessenungeachtet erwecken sowohl die Reliefmadonna als auch die Kölner Holzfiguren den Eindruck anatomischer Korrektheit. Haltung und Gesten erscheinen natürlich, und es gibt keinerlei Überlängungen oder seltsame Biegungen in den Armen wie bei vielen anderen Figuren in ihrem stilistischen Umfeld.

Auch die Relation der Kleidung zum Korpus wird von diesem Naturalismus bestimmt: Während die ottonischen Madonnen gewissermaßen nur Oberfläche sind, erklärt sich die Darstellung der Hovener und Chartreser Marien vollkommen aus dem Körper, um den das Gewand gelegt ist. Trotz der festen Stofflichkeit und der mehrlagigen Bekleidung ist der Figurenkern in der Oberfläche und in den Volumina äußerst präsent. Der Gewandaufbau und die Faltengestaltung machen den Körper als solchen erst sichtbar, jedoch nicht auf Kosten der Eigenwertigkeit des Gewandes: Das natürliche Fallen des Mantels nach den Gesetzen der Schwerkraft über die Rundungen von Figur und Thron, und seine fast haptischen Qualitäten bei der Schilderung verschiedenartiger Stofflichkeit stehen gleichberechtigt neben der Aufgabe der Körperdarstellung.

[1047] New York, Metropolitan Museum of Art, Acc. 47.101.15, Birkenholz, H: 101,5 cm. Vgl. Forsyth 1972, 188f, No. 87.

Gleichwohl darf man nicht übersehen, daß die Gewandgestaltung der Figuren trotz ihrer Naturnähe zugleich stilisiert ist. Dies gilt insbesondere für den nahezu kongruenten Faltenverlauf bei der Chartreser Muttergottes. Die Symmetrie ist jedoch für die Figur an diesem Ort kompositorisch und inhaltlich notwendig. Die nähere Betrachtung zeigt zudem belebende Abweichungen, so zum Beispiel beim unregelmäßigen Verlauf des Saums vom Untergewand oder dem Fallen der langen Bliaut-Ärmelöffnungen entlang der Außenseite des rechten beziehungsweise an der Innenseite des linken Unterschenkels.
Die Gegenüberstellung der Hovener Madonna mit dem Auferstehungsengel (Abb. 133) belegt, daß auch ihr Schöpfer mit Formeln arbeitet, die unabhängig von der Figur Verwendung finden. Doch hier gibt es ebenso – gerade in dem vermeintlich identischen Bereich an den Unterschenkeln – subtile Abweichungen im Faltenverlauf und in der Beinstellung, die spezifisch für die jeweilige Gestalt sind.[1048] Wir hatten schon zuvor beobachtet, daß die seitliche Verschiebung des Kindes bei der Hovener Skulpturengruppe mit dem schrägen Saumverlauf bei der Mutter zusammenhängt, was wiederum optisch von den beiden erhobenen rechten Armen ausgeglichen wird. So erweist sich die nur scheinbar formelhaft verwandte Asymmetrie bei der Hovener Madonna, wie die Symmetrie bei der Marienfigur aus Chartres, als Mittel der kompositorischen und damit inhaltlichen Konzentration auf den Gottessohn.

Neben dem Chartreser Portal sind in der kunsthistorischen Literatur noch andere Skulpturen Frankreichs als Vorbild für die Skulpturengruppe um den Berliner Engel ins Spiel gebracht worden. So vermeinen Peter Bloch und seine Mitautoren ohne weitere Erläuterungen eine Abhängigkeit der Hovener Madonna vom einem heute im Louvre befindlichen Relief aus der Kirche in Carrières-sur-Seine[1049] (Abb. 250) nördlich von Paris ausmachen zu können. Das Fragment, das unten und an der Seite von Ranken, oben von einer Baldachinarchitektur gerahmt wird, zeigt in der Mitte die Muttergottes zwischen der Verkündigung und Taufe Christi. Hier sitzt der Knabe wie bei der Chartreser Madonna mittig, das Halten des Kindes mit beiden Händen erinnert aber mehr an die französischen Holzmadonnen (Abb. 247-249). Mit der Hovenerin gemeinsam hat die Reliefmadonna das Maphorion und den Ringpfostenthron. Völlig verschieden ist freilich die lineare und zum Teil ornamental aufgefaßte Gewandgestaltung. Das markante fächerartige Ausstellen der Säume – auch bei der Verkündigungsmaria – gleicht mehr den vorgotischen Werken Burgunds. Abgesehen von

[1048] Vgl. Kap. 8.2.1 zur vergleichenden Beschreibung der Holzfiguren.
[1049] Ehemals als Relief aus Carrières-Saint-Denis bezeichnet, heute Paris, Musée du Louvre, RF 1312, entstanden Mitte des 12. Jahrhunderts. Das oben und unten beschnitte Relief besteht aus drei wahrscheinlich ursprünglich so

Motivparallelen bei der Sitzgelegenheit und dem Schleier, eignet sich das Relief aus Carrières-sur-Seine wenig als Vorbild für unsere kölnische Muttergottes.

Das Augenmerk auf mögliche französische Vorbilder für die Physiognomien der Figurengruppe um die Hovener Maria legt Dietmar Ponert:[1050] Der Autor verweist auf zwei Archivoltenfragmente aus dem Lapidarium von Notre-Dame de Paris im Louvre (Abb. 251-254), die um 1160 datiert werden.[1051] Die Scheitelsteine zeigen die Büste des apokalyptischen Christus und das Agnus Dei jeweils zwischen zwei Engeln, die aus Wolken hervorbrechen. Was Ponert hier an den Berliner Auferstehungsengel (Abb. 136) denken läßt, ist wohl die Locke auf der Stirn, die man so ähnlich auch beim rechten Engel des Schlußsteins mit Christus (Abb. 253) entdecken kann. Die großen kugeligen Augen mit breitem Oberlid, die spitze gerade Nase und vor allem der eingekerbte schmale Mund sind bei den Figuren der Archivolten im Louvre nicht anzutreffen. Viel naheliegender ist dagegen der Vergleich mit den Köpfen der Figuren des Tympanons von St. Cäcilien. Insbesondere in der frontalen Ansicht zeigt das Gesicht des Kölner Engels (Abb. 65) die Gemeinsamkeiten mit den Gesichtern der Engel auf den Schlußsteinen. Diese zeichnen sich – ebenso wie der Engel des Bogenfelds – durch eine kindlich-runde Gesichtsform, eine kurze Nase und volle, fast wulstige Lippen aus. Wir finden hier ein deutliches Vorbild für die Frisuren der Kölner Skulpturen: Der rechte Engel auf dem Archivoltenstein mit dem Lamm Gottes (Abb. 254) hat denselben Topfschnitt mit einem Kranz aus Buckellocken, die aus feinen Haarsträhnen hervorgehen, wie der Engel und die beiden Brüder vom Tympanon (Abb. 63-65).

Reiner Haussherr geht – auch zeitlich – noch einen Schritt weiter, indem er das mittlere Westportal der Kathedrale von Senlis[1052] (Abb. 255-260) und die von der dortigen Tympanonmadonna (Abb. 256 und 258) abhängige Muttergottes aus Jouy-en-Josas[1053] (Abb. 261) zum Vergleich für die Gruppe der Kölner Holzfiguren heranzieht.[1054] Während er für die plastische Durchbildung und den Gewandstil noch die Chartreser Archivolten als Vorbild annimmt, ist für ihn das Gesicht und die Frisur der Berliner Figur (Abb. 136) mit Senlis und der Holzmadonna vergleichbar.

> Die eigentümlich kecke Locke, die sich über der Stirnmitte des Engel ringelt, wäre in der Welt von Chartres nicht möglich. Eine ähnliche Bildung des Antlitzes, unter

---

nicht zusammengefügten Fragmenten. H: 85 cm, B: 184 cm. Vgl. Sauerländer 1970, Nr. 20 und Gaborit 1994, 27.

[1050] Ponert 1975, 354f in seiner Besprechung der Monumenta Annonis-Ausstellung.

[1051] Vgl. Sauerländer 1970, 89 der davon ausgeht, daß die Scheitelsteine offenbar nie versetzt wurden. Sie stehen, wie die älteren Teile des Annenportals, offenbar im Zusammenhang mit dem Neubau der Kathedrale unter Bischof Maurice de Sully (1160-1196).

[1052] Um 1170.

[1053] Jouy-en-Josas (Yvelines), Pfarrkirche Saint-Martin, Holzmadonna genannt „La Diège“, Höhe: 120cm. Vgl. Forsyth 1972, Nr. 183. Der Ort liegt in der Nähe von Versailles, etwa 20 km südöstlich von Paris.

[1054] Haussherr 1971, 400f.

> anderem von Augen, Mund und Nase, aber auch eine verwandte Gestaltung der Wangen mit den hochsitzenden Jochbeinen, läßt sich an einer Madonna aus Holz in Jouy-en-Josas beobachten [...]. In Senlis selbst haben die Engelsköpfe Frisuren, die mit der des Berliner Engels verglichen werden können.[1055]

Die Haare der Engel auf dem rechten Türsturzrelief (Abb. 259-260), das die leibliche Erhebung Mariens zeigt, bestehen tatsächlich auch aus leicht gewellten Strähnen – zum Teil auch mit Buckellocken – die wesentlich freier und unschematischer die Häupter umspielen als es je bei einer Figur in Chartres der Fall war. Dagegen wirken die ordentlichen, an der Seite kreuzweise übereinandergelegten Haarbahnen des Berliner Engels (Abb. 136) beinahe stilisiert. Dennoch: vergleicht man beispielsweise den Engel im Okulus (Abb. 257) links neben Maria mit der rheinischen Holzplastik, wird deutlich, daß bei beiden die Haare im Nacken modisch lang und vom Hinterkopf nach vorne gekämmt sind. Dabei werden sie vor den Ohren etwas länger, zur Schläfe hin sind sie dagegen kürzer. Der Fall der Haare nimmt also Rücksicht auf die natürliche Kopfform und Frisur wird nun nicht mehr wie ein Helm übergestülpt.

Auch wenn Haussherr nicht auf die Physiognomien eingeht, gibt es auch hier einige Übereinstimmungen: Zunächst fällt aber auf, daß die Reliefengel eine breitere Stirn und ein spitzeres, dreieckiges Kinn haben als die ovalgesichtige Berliner Skulptur. Auch die Form der Augen unterscheidet sich – sie ist in Senlis weniger kugelig und das Oberlid wird mit einer zweifachen Linie gebildet. Die fein gekerbten Münder, die gegenüber den Wangen und dem Kinn ein wenig eingezogen sind, und die ausgeprägten Nasolabialfalten sind freilich sehr gut mit denen der drei Kölner Holzfiguren (Abb. 135-137) vergleichbar. Darüber hinaus erreichen der Grad der Individualisierung, die unterschiedliche Mimik und der Ausdruck wahrer Emotion bei den Holzplastiken – insbesondere bei der heiligen Frau aus Esztergom – ein Niveau, das sich durchaus mit dem der Figuren in Senlis messen kann.

Bei allen Ähnlichkeiten kann man aber nicht umhin, den Entwicklungssprung bei der Gewandbehandlung und in der Bewegtheit der Senliser Figuren gegenüber Chartres zu thematisieren. Die Gewandverläufe sind von einer inhärenten Lebendigkeit und Dynamik, für die es bei den Kölner Holzfiguren keine Parallele gibt.

Wie sieht es nun mit der Holzmadonna aus Jouy-en-Josas (Abb. 261) aus? Sie gehört zu einer Gruppe von Madonnen, die unter anderem von Irene Forsyth in die Nachfolge der Maria im Tympanon von Senlis (Abb. 256) gestellt wird.[1056] Sehr ähnlich sind die kräftige Statur, die große Krone, der lange Schleier, der über das Haupt gezogen schwungvoll Arme und

[1055] Ebd., 401.

Oberkörper bedeckt, das Festhalten einer Mantelschlaufe mit der linken Hand und die Form der Gewandfältelung. Aber auch ihre Physiognomie ist aus Senlis abzuleiten, ebenso die ihres Kindes, das – wie die Engel des Portals – von beginnenden Geheimratsecken bedroht wird. Gleichwohl ist das Motiv des stehenden Jesusknaben, der von zwei kleinen Engeln gehalten wird, völlig neu.

Beide Marien zeichnen sich durch ein großflächiges Gesicht mit eher dreieckigem als rundem Kinn, hochsitzenden Wangenknochen, weit auseinanderstehenden Augen, einer schmale Nase und scharfe Nasolabialfalten aus. Soweit trifft diese Beschreibung auch auf das Gesicht der Zülpich-Hovener Madonna zu (Abb. 137). Das ausgeprägte Kinngrübchen der Holzmadonna aus Jouy-en-Josas (Abb. 261) ist in Köln gleichwohl nicht anzutreffen. Umgekehrt weisen die französischen Marien nicht den Schmollmund mit der eigenartigen Vorwölbung unterhalb der Mundwinkel auf, der für die Hovenerin und ihr Kind charakteristisch ist.

Bezüglich der Physiognomie, und beim Berliner Engel auch bezüglich der Haargestaltung, lassen sich bei den Kölner Holzfiguren mehr Parallelen zu Senlis als zu Chartres finden, wobei einige Stileigenheiten des Kölner Bildhauers davon unberührt bleiben. Die Dynamik der Gewänder und Körper in Senlis hat bei den Holzplastiken gleichwohl keine Parallele. Die Motive ihrer Kleidung und das Verhältnis von Körper und Gewand hat offensichtlich viel mehr mit den Figuren in Chartres zu tun.

Die Muttergottes in Zülpich-Hoven und der Berliner Engel verdeutlichen beispielhaft für die Holzplastik in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wie und welcher Teil der französischen Innovationen östlich des Rheins umgesetzt werden. Zugleich entlarvt die Auswahl der Vergleichsbeispiele in der Forschung die Geringschätzung, die ihnen dabei partiell widerfährt. So zeigte der Vergleich mit den in mancherlei Hinsicht nicht sehr qualitätvollen Figuren der Türpfosten und Pilaster am Portail Royal (Abb. 216-227), daß diese nicht das Vorbild für die Kölner Skulpturen sind. Schon näher stehen sie dagegen an den Figuren der Archivolten der mittleren und rechten Türöffnung (Abb. 228-237). Hier finden sich eine Vielzahl von Übereinstimmung in der Gewandgestaltung bis hin zu vollkommen identischen Detailmotiven. Während aber die sitzenden Figuren in den Bogenläufen fast unter der Masse ihrer mehrlagigen Gewandstoffe verschwinden, bleibt der Figurenkern der Kölner Skulpturen auch in der Gewandstruktur sichtbar. Hierin gleichen sie den stehenden Königen der Mittelportal-Archivolten (Abb. 228 und 231). Deren schlankere und weniger kopflastigen Proportionen sind gut mit denen der Holzarbeiten vergleichbar.

[1056] Irene Forsyth (Forsyth 1972, Fig. 184 und 185) zählt dazu eine Madonna in Limay (Yvelines), bei der das Kind ebenfalls von zwei Engeln getragen wird, und die Madonna aus Saint-Germain-des-Champs in Saint-Denis

Der Zusammenhang der Muttergottes vom linken Seitenportal des Portail Royal (Abb. 240) mit der Zülpich-Hovener Madonna und dem Berliner Auferstehungsengel ist evident: Die Übereinstimmungen fangen bei den Gewandtypen von Bliaut, beziehungsweise Pallium an, und gehen bei den Marien bis hin zu Details wie dem Maphorion, dem Kragen oder dem fein gefältelten Untergewand mit denen am Saum Ω-förmig geöffneten Röhrenfalten. Die minutiöse Schilderung von Detailformen der Physiognomie, der Körper und der differenzierten Stofflichkeit geben den Skulpturen eine im Rheinland bisher nicht dagewesene Lebensnähe. Eine gewisse Formelhaftigkeit in der Gestaltung der Kleidung wird durch erzählerische Abweichungen belebt. Daneben sprechen die anatomische Korrektheit und das perfekte Zusammenspiel von Körpervolumen und Gewandformen für eine Verwandtschaft der Figuren. Die Chartreser Muttergottes ist ganz von der Spiegelgleichheit ihrer Darstellung bestimmt, die Hovener lebt dagegen von der Asymmetrie. Beide Varianten führen aber zu einem kompositorischen Ausgleich, der den Gottessohn in den Mittelpunkt rückt. Trotz der Unterschiede bei den Aufgaben, dem Material, der Reliefhaftigkeit und der Größe, macht die Konfrontation mit vermeintlich näheren Verwandten wie den ottonischen Holzmadonnen deutlich, daß die Hovener Madonna und der Berliner Engel in unmittelbarer Abhängigkeit von Chartres stehen.

Dagegen trägt die Gegenüberstellung der rheinischen Kultbilder mit dem Relief aus Carrières-sur-Seine (Abb. 250) und den Archivoltenfragmenten aus Notre-Dame (Abb. 251-254) wenig zur Erhellung der Beziehungen bei. Die Engel auf den Pariser Schlußsteinen erweisen sich aber als nächste Verwandte des Engels vom Tympanon von St. Cäcilien.

Die Übereinstimmungen zu Gesichtern und Frisuren vom Portal der Kathedrale von Senlis (Abb. 255) legen die Vermutung nahe, daß die Kölner Holzarbeiten auch hiervon beeinflußt wurden. Es ist allerdings nur schwer vorstellbar, wenn auch nicht auszuschließen, daß der neue Figuren- und Gewandstil aus Senlis dabei gar nicht rezipiert wurden. Auch hier überwiegen möglicherweise die traditionellen, durch die Ikonographie und die Aufgabe vorgegebenen Formen. Reiner Haussherr, der aufgrund seiner Beobachtungen in Senlis die Figuren des Kölner Holzbildhauers um 1170-1180 datiert, folgert:

> Der Stil der Skulptur der Ile-de-France aus der Jahrhundertmitte [...] ist hier für die ganze Figurenkonzeption Vorbild geworden, auch wenn Vorlagen aus verschiedenen Stilstufen benutzt sein mögen.

Daß sich diese Vorlagen durchaus genauer benennen lassen, haben die obigen Vergleiche gezeigt. Dabei wurde offenbar, daß die Zülpich-Hovener Madonna und der Berliner

(Abb. 262).

Auferstehungsengel wie keine andere rheinische Skulptur ihrer Zeit Motive und Strukturen der französischen Frühgotik rezipieren und verarbeiten.

10.4 Die Grabplatte der Plektrudis und die späten Retabeln

Die beiden Retabeln in Oberpleis und Brauweiler und das Tumbenrelief aus St. Maria im Kapitol unterscheiden sich in ihren Funktionen grundlegend. Für die Madonna des Brauweiler Altaraufsatzes und die Figur der Plektrudis hat man jedoch motivische Übereinstimmungen festgestellt.[1057] Die beiden Marienretabeln stehen sich nicht nur durch die steinerne Umsetzung des Themas der Sedes Sapientiae nahe, sondern vor allem durch ihre gesteigerte Plastizität. Alle drei Werke zeigen, wohin die Entwicklung der Kölnischen Plastik im fortschreitenden 12. Jahrhundert geht, und wie die Anregungen der frühgotischer Plastik, die in der Nachfolge des Chartreser Portail Royal steht, verarbeitet werden.

10.4.1 Die Grabplatte der Plektrudis. Eine Umsetzung frühgotischer Relief- und Kompositionsstrukturen in der Grabplastik

Bei der Untersuchung der Gruppe der rheinischen Holzplastiken um die Hovener Madonna erwies sich, daß diese – trotz des unterschiedlichen Materials und der verschiedenartigen Aufgaben – der frühgotischen Portalskulptur Frankreichs in motivischer, struktureller und stilistischer Hinsicht oftmals mehr verdanken als den Vorläufern aus der eigenen Gattung.

Gilt dies auch für die kölnische Sepulkralskulptur? Die grundsätzlichen Differenzen zwischen der Grabplatte der Plektrudis (Abb. 7) und jener des Bischofs Gottschalk (Abb. 8) aus Iburg beim Gewand-Körper-Verhältnis und vor allem der Reliefauffassung wurden bereits aufgezeigt.[1058] Die Diskrepanz ist um so gravierender, bedenkt man die geographische und zeitliche Nähe der beiden figurierten Tumbendeckel. Noch größer sind die Unterschiede zu anderen deutschen Grabmälern des 12. Jahrhunderts:

Nicht nur ihre primitivere Gewand- und Körperdarstellung grenzen beispielsweise die Gräber der Quedlinburger Äbtissinnen (Abb. 12) und der Nellenburger in Schaffhausen (Abb. 42) von Plektrudis ab, sondern vor allem ihr Eingefügt-Sein in einen Kastenraum. Dasselbe trifft auf die Grabplatte einer Stifterfigur aus dem lothringischen Hessen bei Saarburg zu.[1059] Besonders bei den beiden letzten wirken die Gisants wie ausgestanzt.

[1057] Vgl. Kap. 9.3 zum Brauweiler Marienretabel.
[1058] Vgl. Kap. 4.1.2 bis 4.1.4 zum Vergleich der beiden Grabplatten.
[1059] Vgl. Bauch 1976, 24 und Abb.19-20, der die Platte um die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert.

Auch das älteste erhaltene plastische Grabbild, das des Rudolfs von Schwaben im Merseburger Dom, (Abb. 264) zeichnet sich durch eine von der Plektrudisplatte differierende Reliefauffassung aus: Der Körper ist ausgesprochen flach, lediglich der Kopf ragt weiter aus dem Relief hervor. Die Platte ist eher malerisch als skulptural aufgefaßt: Die Figur schwimmt gewissermaßen auf dem Grund, an keiner Stelle berührt sie den Rahmen oder reagiert in irgendeiner Weise auf ihn.

Den unmittelbaren Einfluß der französischen Portalplastik auf die Sepulkralkunst zeigt das Doppelgrabs von Otger (oder Ogier) dem Dänen und seinem Knappen Benedikt (Abb. 263) in der Klosterkirche Saint-Faron in Meaux, das durch Stiche Mabillons aus dem Jahr 1703 überliefert ist.[1060] Die Tumba mit den beiden aufliegenden Gisants, die um 1160 geschaffen wurde, ist von einem figurierten und gestuften Gewändeportal überfangen. Ob sich der Figurenstil und die Reliefauffassung auch bei den beiden Figuren widerspiegelten, ist angesichts der barocken Interpretation bei den Stichen nicht zu beurteilen.[1061] Glaubt man der Grafik bei Mabillon, lagen die beiden ausgesprochen plastischen Skulpturen – im Gegensatz zur stärker reliefgebundenen Plektrudisfigur – frei ohne Rahmung auf ihrer Tumba.

Auch das Grabmal der heiligen Farahild (Abb. 265) in der Kirche Sainte-Pharaïlde in Bruay-sur-l`Escaut bei Valanciennes an der Schelde, das wie Köln zu Niederlothringen gehörte, zeigt sich von der frühgotischen Portalplastik beeinflußt:[1062] Das feingefältelte symmetrische Kleid der Heiligen, und das der kleineren weiblichen Figuren zu ihrer Seite,[1063] mit dem doppelten Hüftgürtel und den langen Ärmelöffnungen lassen an die Bliaut-Gewänder der Königinnen in Chartres (Abb. 178) und an den anderen frühgotischen Portalen denken. Dafür spricht auch die Überlängung des Unterkörpers. Der Aufbau des Grabmals mit den beiden untergeordneten seitlichen Frauen und der kastenartigen Eintiefungen für die Figuren erinnern dagegen an das Grabmal der Nellenburger in Schaffhausen (Abb. 42). Durch die ländliche Qualität der Ausführung mit den ungeschickt verkürzten Schlaucharmen und der altertümlichen Betonung der Beine durch ritzartige V-Falten erscheint das Ensemble zudem älter als es wohl ist. Kurt Bauch datiert es aufgrund der gesteigerten Plastizität ins Ende des 12. Jahrhunderts.[1064]

[1060] Zwei Stiche in den „Annales Ordinis S. Benedicti“ von 1703. Otger war der Palatin Karls des Großen. Vgl. zum Grabmal: Bauch 1976, 48f und Abb.63-67, Sauerländer 1970, Nr.29 und Abb.16 und Körner 1997, 65 und Abb.51.

[1061] Der erhaltene überlebensgroße Kopf Otgers in Musée Municipal von Meaux ist jedenfalls eng mit dem Kopf des heiligen Lupus, der Trumeaufigur des Portals von Saint Loup-de-Naud verwandt, das wiederum unter anderem vom Portail Royal in Chartres abhängig ist. Vgl. Salet 1933 - Maines 1979 - Schelstraete 1990.

[1062] Länge 170 cm, Breite 78 cm. Vgl. Bauch 1976, 37f und Abb. 42.

[1063] Bauch (Bauch 1976, 37) vermutet, daß es sich um personifizierte Tugenden handelt.

[1064] Ebd. 38.

Mit diesen beiden Beispielen für den Einfluß der Portalskulptur auf die Grabplastik hat die Grabplatte der Plektrudis wenig gemein. Weder erinnern der architektonischer Aufbau, der enge Bezug der Figur zum eigenen Reliefraum als Ort ihres Handelns, noch ihre Kleidung an die frühgotische Gewändeskulpturen.

Und dennoch gibt es Kunsthistoriker, die auch in der Figur der Plektrudis diesen Einfluß der französischen Frühgotik erkennen: So weist schon Paul Kutter 1924 auf die Überlängung der Figur hin, die ihn an Pfeilerfiguren in Frankreich erinnere, wo auch das Halten eines aufgerollten Spruchbandes verbreitet sei.[1065] Der Autor nimmt an, daß der Kölner Meister dort gelernt habe. Dagegen sehen Anton Feulner und Theodor Müller die Entwicklung zur „staufischen Antikität" bei Plektrudis von wandernden französischen Werkstätten angeregt.[1066] Den Umweg über die Zülpich-Hovener Madonna, die von Chartres beeinflußt sei, nimmt Erich Steingräber, und bezeichnet Plektrudis als davon stilistisch abhängig.[1067] Etwas allgemeiner charakterisiert Elenore Greenhill die Plektrudisfigur als Beispiel für die internationale Qualität des von der französischen Monumentalskulptur ausgehenden Stils zwischen Romanik und Gotik.[1068]

Geht Kutter mit seinem Verweis auf die Gewändefiguren zu weit? Offenbar nicht, denn ein Beispiel aus Le Mans zeigt, daß die Übersetzung von nahezu vollplastischen Gewändefiguren in ein flaches Relief auch an den frühgotischen Portalen selbst stattfand: Am Südportal der Kathedrale (Abb. 266), das wahrscheinlich vor 1158[1069] geschaffen wurde, sind die Türpfosten mit den flachen, in Nischen stehenden Relieffiguren von Paulus und Petrus (Abb. 267-268) geschmückt. Sie leiten von den Rundsäulen der Gewände zu den Pilastern der Türpfosten über. Von der Größe her und in ihrer Gewand- und Körperdarstellung orientieren sich die beiden Relieffiguren an den Säulenskulpturen. Ihre Plastizität ist dabei noch geringer als jene der vergleichbaren Kölner Arbeiten wie die Plektrudisfigur oder die seitlichen Personen von Pantaleonstympanon (Abb. 119). Während man aber bei der Grabplatte nicht auf die frontale und vor allem vollplastische Ansicht des Kopfes (Abb. 9 und 10) verzichten mag, sind die Häupter in Le Mans in einem flachen Dreiviertelprofil dargestellt (Abb. 269).

Paul Kutter ist der Einzige, der die These vom französischen Einfluß auf die Plektrudisfigur konkretisiert, indem er auf das Spruchband verweist. Rotuli werden in der Tat von vielen Figuren der frühgotischen Portale gehalten, davon tragen aber die wenigsten das Band quer vor dem Unterkörper. Beim Portail Royal in Chartres beispielsweise halten es einige Gewändefiguren halb aufgerollt vor der Brust (Abb. 186, 188 und 189). Dabei paraphrasiert

[1065] Kutter 1924, 69.
[1066] Feulner / Müller 1953, 67f.
[1067] Steingräber 1961, 17.
[1068] Greenhill 1970, Nr.47.

der Rotulus zum Teil Gewand- und Körperformen – wie etwa bei der innersten Säulenfigur vom linken Gewände des Mittelportals (Abb. 186). Der Plektrudisplatte etwas ähnlicher war dagegen die Art, wie das Spruchband getragen wird, bei einzelnen Gewändefiguren aus Saint-Denis: Auf dem Stich vom linken Portal bei Montfaucon (Abb. 168 rechts) halten die kopflose Figur vom linken Gewände und der mittlere König der rechten Schräge den Rotulus wie Plektrudis mit der linken Hand vor den Beinen. Der Prophet vom rechten Gewände umfaßt seine Schriftrolle ebenso kraftvoll wie die Kölner Figur (Abb. 9) – auch bei ihm treten die Handknochen deutlich hervor.

Häufiger erscheint das Motiv am Pariser Annenportal, insbesondere bei den Archivoltenfiguren. Diese zeichnen sich freilich durch völlig andere Gewanddarstellungen und Proportionen aus. Die fragmentarisch erhaltenen Gewändestatuen[1070] (Abb. 171) stehen der Kölner Skulptur dagegen etwas näher. Vergleichbar ist zum Beispiel der König oben rechts auf der Grafik von Montfaucon (Abb. 169), dessen Schriftband senkrecht vor der Leibesmitte hängt. Die Armhaltung ähnelt jener der Kölner Heiligen, sie ist lediglich dichter am Körper. Zudem zeigt die rechte Hand keinen Orantengestus, sondern ist mit der Fläche nach innen gekehrt.

Gibt es außer den Spruchbändern noch andere Motive an frühgotischen Portalen, die konkretere Übereinstimmungen mit der Grabfigur aufweisen?

Am Königsportal in Chartres sind es ausgerechnet die weniger qualitätvollen Gewändefiguren, deren Meister dieselben Schwierigkeiten bei der Umsetzung ihrer Vorbilder hatten wie der Bildhauer der Plektrudisplatte. So zeigen die beiden Figuren des sogenannten Meisters aus Etampes am linken Portal (Abb. 184) die gleichen schlauchartig gebogenen rechten Arme mit dem unnatürlich stark geknickten Handgelenk wie die Figur der Tumbenfigur (Abb. 9). Noch ähnlicher – da sie hier weniger als durch die ornamental aufgefaßten Gewänder des Etampes-Meisters verunklärt wird – ist die Haltung des rechten Arms der innersten Figur der rechten Laibung des Marienportals (Abb. 192).

Auch für die eigentümliche Gewandgestaltung der Plektrudis (Abb. 7) lassen sich französische Parallelen aufzeigen: Große Übereinstimmungen bei Gewand- und Faltenmotiven findet man am Nordportal in Bourges[1071] (Abb. 270-272), das zwar in Teilen motivisch von Chartres beeinflußt wurde, dessen disparate Figurenstile jedoch eine ganz eigene Kategorie darstellen.[1072] Die weibliche Figur vom linken Gewände (Abb. 271) erinnert mit den streng senkrecht und parallel verlaufenden Gewandfalten an den Beinen, den beiden

---

[1069] Datum der Weihe des Neubaus des Langhauses. Vgl. Sauerländer 1970, 70.
[1070] Paris, Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny.
[1071] Um 1160.
[1072] Vgl. Branner 1957 - Ribault 1996 - Brugger / Christe 2000.

Gürtelenden und den langen Bliaut-Ärmeln an ihre Chartreser Ahnen. Anders als diese trägt sie jedoch nicht das kunstvoll vor dem Leib geraffte enganliegende Kleid, sondern ist wie Plektrudis (Abb. 7) in eine Art Tunika gehüllt, die in der Taille über den Gürtel lappt. Der Mantelumhang, der zum Beispiel bei der sogenannten Königin von Saba in Chartres (Abb. 188) nur über Schultern und Arme gezogen wurde, ist bei der Frau aus Bourges (Abb. 271) am Hals geschlossen. Die dreieckigen Stoffstücke, die sich so an der seitlichen Brust bilden, weisen ein Lineament aus ineinandergestellten weichen V-Falten auf, das an jenes der Plektrudis an dieser Stelle denken läßt (Abb. 9). Die Bourger Säulenfigur unterscheidet sich noch in einem weiteren Punkt von den Skulpturen aus Chartres: Die Plissierung des Kleides setzt sich nicht im Saum fort. Anstelle feiner röhrenförmiger Öffnungen schließt das Gewand mit einem glatten schmalen Saumband ab, das sich in zwei Wellen über die Fußrücken legt – genauso wie bei der Plektrudisfigur.

Vollends erstaunt die Gegenüberstellung, wenn man die Kopfbedeckungen beider Frauen vergleicht: Gilt der Schleier der Grabfigur in der Literatur zumeist als typisch byzantinisch, erweist sich nun, daß er in beinahe identischer Form seitenverkehrt auch in Bourges erscheint: Das Haupt bedeckend fällt er dort zu den Schultern herab, schlägt auf der rechten Seite in einer dreieckigen Form um, verdeckt den Halsansatz vorne in waagerechter Fältelung, um auf der linken Seite über die Schulter zu gleiten.[1073] Soweit trifft die Beschreibung exakt auch auf den Schleier der Plektrudis zu. Lediglich die Verlängerung zu einem Mantel, der über den Rücken fällt, unterscheidet diese Gewandmotive.

An der Kirche Notre-Dame in Vermenton, das zwischen Auxerre und Vézelay liegt, haben sich die Reste eines Gewändeportals mit drei der ehemals sechs Säulenfiguren erhalten.[1074] An der rechten Laibung befindet sich die Muttergottes mit dem Kind (Abb. 277), der einst die Heiligen Drei Könige gegenüberstanden. Während bei den beiden erhaltenen Königen noch die Gewandmotive aus Chartres und die verspielteren der Säulenfiguren vom Südportal in Bourges (Abb. 273 und 275)[1075] nachklingen, stellt die Madonna eine stilistische Eigentümlichkeit dar: Die sehr feine Fältelung, die den gesamten Körper netzartig bedeckt, und bei der die Linien durch schmale Wülste gebildet werden, ähnelt jener der Grabfigur aus St. Maria im Kapitol (Abb. 7 und 9-11). Die Beinstellung ist ebenso wie das Gewand nicht symmetrisch und auch die spitzwinkelig ineinanderlaufenden V-Falten an den Schienbeinen

[1073] Die Art des Kopftuchs wird als „guimple“ (Schreiner 1963, 208) bezeichnet. Es findet sich auch bei der äußersten Figur am linken Gewändes des Chartreser Mittelportals (Abb. 187) – hier jedoch weniger eng am Kopf anliegend und ohne das dreieckige Umschlagen des Tuchs.

[1074] Vgl. Sauerländer 1970, 84f, der es gegen 1170 datiert.

[1075] So zeigt zum Beispiel die innerste Figur vom linken Gewände in Bourges dasselbe togaartige Gewand wie der rechte König in Vermenton (Abb. 276).

erinnern an das Kölner Relief, wo dieses Motiv freilich weit weniger schematisch verwandt wird als in Vermenton.[1076]

Offensichtlich lassen sich für viele der Charakteristika des Plektrudisreliefs, die man in der Forschung mal als Folge eines byzantinischen Einflusses, mal als Zeichen mangelnder Qualität ansieht, Parallelen zu Skulpturen frühgotischer Portale aufzeigen: von der Überlängung der Figur über die Umsetzung von Hoch- ins Flachrelief, von Gewandmotiven bis hin zu einzelnen Faltenstrukturen. Damit soll nicht gesagt werden, daß genau die oben angeführten Beispiele in Bourges und Vermenton ein unmittelbares Vorbild für die Grabfigur darstellen, wohl aber, daß die Art und Weise wie die Vorbilder rezipiert werden, bei den frühgotischen Skulpturen in Frankreich dieselbe ist wie in Köln. Zudem relativiert ein Blick auf die „zweite Garde“ unter den Portalfiguren den qualitativen Abfall der Kölner Plastik gegenüber dem französischen Ideal, wie es mit Chartres verkörpert wird.

Bei aller Nähe zu den Gewändefiguren soll jedoch nicht außer Acht gelassen werden, daß die Grabplatte in St. Maria im Kapitol – wie die Kölner Tympana – in erster Linie ein Relief ist. Wie bei diesen ist die Figur der Plektrudis in ihrer Körperhaftigkeit und ihrem Reliefverständnis erst im Bezug zu ihrem Ort – in diesem Fall der Platte und dem Rahmen – zu verstehen.

Beim Vergleich der Grabplatte der Plektrudis (Abb. 7) mit der des Bischofs Gottschalk (Abb. 8) wurde ausführlich auf ihre Eigenheiten bei der Relief- und Raumauffassung sowie bei der Komposition eingegangen.[1077] Rufen wir uns die frühgotischen Strukturen bei der Reliefdarstellung und der Komposition, wie wir sie anhand des Vergleichs der Tympana vom Mittelportal in Chartres (Abb. 177) und dem Tympanon von St. Cäcilien (Abb. 58) aufgezeigt haben, in Erinnerung.[1078]

Nicht alle Merkmale, die dort herausgearbeitet wurden, treffen auf das Plektrudisrelief zu. So erreicht die Grabplastik nicht die Körperhaftigkeit der Tympanonfiguren, und sie erweckt nicht den Anschein von Vollplastizität. Vergleicht man aber die Profilansicht Plektrudis‘ mit der Cäcilias (Abb. 10 und 60) wird deutlich, daß der Unterschied in der Plastizität nicht gravierend ist: Bei beiden Figuren nimmt die Körperhaftigkeit zum Kopf hin zu – bei Cäcilia bis hin zum tatsächlich vollrunden Haupt. Dieses ist bei Plektrudis dagegen leicht abgeflacht und steht weniger weit vor dem Nimbus. Wie bei den Tympana in Köln und Chartres gibt es

[1076] Die Darstellung der rechten Kniescheibe und der Brust bei der Madonna durch eine glatte, kugelige Form erinnert wiederum an die Figur vom rechten Gewände des Nordportals in Bourges. Die Schmuckborten und das scharnierartige Knie sind vergleichbar mit der Stilstufe des Meisters aus Etampes.

[1077] Vgl. Kap. 4.1.2 und 4.1.3 zur Beschreibung der Grabplatten.

[1078] Vgl. Kap. 10.2. zu den Motiv- und Strukturparallelen beim Tympanon von St. Cäcilien und beim Portail Royal.

keine einheitliche Blockgrenze nach vorne. Die Körperteile ragen unterschiedlich weit nach vorne, wodurch die Bildtiefe auch bei Plektrudis durch die Figur selbst determiniert wird.
Der Grund für den Anschein eines flacheren Reliefs bei der Tumbenfigur liegt weniger an der tatsächlichen Plastizität, als vielmehr an dem geschlossen Umriß. So existieren bei der Grabplastik kaum Möglichkeiten, Gliedmaßen frei vor dem Grund stehen zu lassen. Nur zwei Körperteile sind hinterschnitten, nämlich der Kopf und der linke Unterarm. An diesen Stellen tragen Verschattungen zum plastischen Eindruck bei. Daß es überhaupt vollplastische Elemente und Verschattungen durch die Figur gibt, und nicht wie in Schaffhausen durch eine tiefe Kastenrahmung, ist ein wichtiges Indiz für den frühgotischen Einfluß, denn diese Merkmale erscheinen so in der deutschen Sepulkralplastik zuvor nicht.
Bei der Gegenüberstellung mit der Grabplatte Gottschalks von Diepholz (Abb. 8) wird man bemerken, daß die Kontur von Plektrudis (Abb. 7) dagegen doch leicht aufgebrochen wirkt, und sie in einem völlig anderen und aktiven Verhältnis zu ihrer inneren Rahmung dargestellt wird. Dies kann geschehen, da die Grabfigur als lebendig Handelnde mit Orantengestus und in kontrapostischer Haltung auf einer Art Erdscholle steht. Mit dem ausgestellten linken Ellenbogen drückt sich die heilige Frau an der Kante des inneren Rahmens ab. Die leichte Schräglage, in die sie dadurch gerät, wird durch das Schriftband aufgefangen, das mit dem linken Unterarm eine Diagonale bildend an der gegenüberliegenden Seite Figur und Rahmung verbindet. Die Person und die Bildfeldbegrenzung stehen so in einem dynamischen Verhältnis, bei dem die bewegte Heilige in die statische Rahmung eingespannt wird.
Dieselben kompositorischen Kräfte konnten wir auch am Himmelfahrtstympanon in Chartres (Abb. 181 und 238) beobachten. Dort spreizen die Engel mit ihren Flügeln den Raum gegen den Druck der Archivolten auf. Auch am Bogenfeld des Mittelportals (Abb. 177) entsteht diese Spannung, indem die unteren Apostelwesen nach außen drängen, und zugleich von der Rahmung zu einer Kopfwendung nach innen gezwungen werden. Körperhaltung und Ikonographie – in diesem Fall die Maiestas – bedingen sich dabei gegenseitig, sind von derselben Struktur durchdrungen. Dies gilt genauso für Plektrudis, deren Gestus und Haltung zusammen mit der Inschrift ihre aktive Stifterrolle verdeutlichen. Bei der Grabfigur sind diese Kompositionsstrukturen viel verhaltener als in Chartres angewandt, ihre Existenz ist aber gerade im Hinblick auf die ältere Sepulkralplastik nicht zu leugnen.
Auch die Relation der Figur zum Reliefgrund folgt gotischen Prinzipien.[1079] Die Dargestellte ist nicht eine weitere Schicht des Grundes – wie es zum Beispiel die „ausgestanzten“ Figuren des Freckenhorster Taufbeckens (Abb. 207-208) darstellen – der hier eine ganz andere Dinglichkeit hat. Diese ist – wie in Chartres – nicht apodiktisch zu bestimmen. Die

Wesenhaftigkeit des Grundes bei der Grabplatte ähnelt der des Cäcilientympanons (Abb. 58): Der Grund ist keine Rückwand – sonst wäre nicht der zwischen Figur und Grund vermittelnde Nimbus eingetieft und er wäre nicht Träger von Inschriften. Zugleich ist der Reliefgrund kein reiner Bildträger, aus dem sich die Masse der Skulptur hervorwölbt. Denn dafür sind Figur und Grund zu offensichtlich – auch durch die Über- und Hinterschneidungen mit dem Rahmen – voneinander geschieden.

Bei der Beschreibung der Grabplatte hatte sich herausgestellt, daß die Plektrudisfigur dem Paradigma der Verlebendigung unterworfen ist. Diese Verlebendigung zeigt sich nicht nur im aktiven Bezug der Figur zur Rahmung, sondern auch in dem Versuch, durch perspektivische Verkürzungen, die detailreiche Physiognomie, die bewegte Körperhaltung mit dem realistischen Standmotiv und durch die divergente Plastizität eine größere Naturnähe zu erreichen. Die Verlebendigung hat auch das Gewand ergriffen: Durch das Überziehen des gesamten Körpers mit einer differenzierenden Fältelung werden die Körperformen und die Volumina betont und zugleich überspielt. Das Kleid beginnt ein von den Körperformen und der Bewegung unabhängiges Eigenleben zu führen – es hat sich gewissermaßen selbst verlebendigt und von seiner Aufgabe autonomisiert. Anders gesagt: Die Struktur überwiegt die Funktion.

Dieses Phänomen ist gleichermaßen bei den Gewändefiguren in Chartres – und hierbei insbesondere bei den Königinnen vom Mittelportal (Abb. 186-188) – vorhanden. Dort bestimmt die architektonische (säulenhafte) Gesamtstruktur nicht nur die Körperproportionen und den geschlossenen Figurenumriß, sondern auch die Art und den Aufbau des Gewands bis hin zum Faltenverlauf. Ein anderes Beispiel stellt das Portal der Kathedrale von Senlis (Abb. 255-260) dar. Während in Chartres alles dem Prinzip der Architektur unterworfen ist, unterliegt es in Senlis dem der Ranke. Die organischen Formen der Wurzel Jesse haben hier alle Ebenen erfaßt: Die Bildfeldrahmungen von Archivoltenfiguren und Tympanon, die bewegten Figuren selbst und die schwungvollen Gewänder, die sich locker und frei über dem Körper bewegen. Natürlich ist der Grad der Verlebendigung in Köln nicht mit jenem in Senlis zu vergleichen, aber man wird nicht umhin kommen, bei den inhärenten Strukturen der frühgotischen Plastik Frankreichs und jener im Rheinland deutliche Parallelen zu erkennen.

[1079] Vgl. Messerer 1959.

10.4.2 Die Marienretabeln in Brauweiler und Oberpleis. Die Tympanonmadonna und die Gewändefiguren im Retabel und das Fortleben romanischer Reliefauffassung

Je weiter das 12. Jahrhundert fortschreitet, desto seltener wird in der kunstgeschichtlichen Forschung ein Bezug der rheinischen Werke zur französischen Frühgotik hergestellt. Walter Bader erkennt beim Brauweiler Altarrelief den „latent gotischen Manierismus, [der] durch eine nicht faßbare Einsickerung der französischen Kathedralplastik“[1080] verursacht werde. Ganz so unfaßbar – wie Richard Hamann ansatzweise aufzeigt[1081] – ist der Einfluß jedoch nicht.

Er zeigt sich bereits in der Wahl des Marientypus‘: Bei der Madonna des Oberpleiser Retabels (Abb. 53 und 56) spricht Hamann vom „Dreikönigstyp“[1082], bei dem die Sedes Sapientiae mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige verbunden wird. Diese szenische Verknüpfung ist typisch für burgundische Reliefs, die in der Nachfolge des Marienportals in Chartres stehen – beispielsweise beim Türsturz des Portals im inneren Seitenschiff in La-Charité-sur-Loire (Abb. 209) oder bei den Relieffragmenten an der Westfassade von Saint-Laurent in Montmorillon im Poitou.[1083] Dort sitzen die Marien wie in Oberpleis auf einem Ringpfostenthron. Die zart gebaute Maria in La-Charité trägt wie die des Retabels keinen Mantel. Anders als in Oberpleis und in Gustorf (Abb.109-110) steht der Thron schräg, und Mutter und Kind wenden sich den herannahenden Königen zu. Insofern ähnelt die frontale Muttergottes vom Oberpleiser Retabel, deren Kind nur minimal aus der Mittelachse verschoben ist, stärker den Tympanonmadonnen von Bourges (Abb. 243 und 270) und Loches (Abb. 244). Diese nehmen auch keinerlei gestischen Bezug zu den seitlichen Königen oder den Figuren zu ihrer Linken[1084] auf.

Für die Armhaltung und das Kleid der Muttergottes aus Oberpleis bestehen engste Bezüge zu einigen westfälischen und skandinavischen Madonnen (Abb. 140-142 und 145-148).[1085] Und auf ihre physiognomische Verwandtschaft zur Siegburger Madonna (Abb. 51-52) und jener aus Schillingskapellen (Abb. 57), und die Übernahme des Motivs der halbkreisförmig nach oben gebogenen Wulstfalten am Oberkörper aus Saint-Denis (Abb. 168) und Chartres (Abb. 165) wurde hingewiesen.[1086] Darüber hinaus treffen wir bei der Marienfigur aus Oberpleis

---

[1080] Bader 1937, 206.
[1081] Hamann 1927, 97f und 117.
[1082] Ebd., 101.
[1083] Vgl. Sauerländer1970, 72.
[1084] In Loches sind dort die Fragmente mit dem Traum der Heiligen Drei Könige und vermutlich einer Figur des Josephs vermauert. Beim Nordportal-Tympanon in Bourges sind auf der rechten Seite im unteren Register Verkündigung und Heimsuchung dargestellt, sowie ehemals wohl auch ein Joseph, der wie in Loches rechts neben dem Tabernakel saß.
[1085] Vgl. Kap. 8.3 zur Hovener Madonna und der westdeutsch-skandinavischen Gruppe der Sedes Sapientiae.
[1086] Vgl. Kap. 5.2.1 zu motivischen Übereinstimmungen bei Holz- und Steinplastik und Kap. 10.1 zum Zusammenhang zwischen dem Portail Royal und der Siegburger Madonna.

(Abb. 56) wieder die typischen langen Ärmelöffnungen mit breiten Borten des königlichen Bliaut-Kleides an.

Eine offensichtliche Übernahme des Brauweiler Retabels (Abb. 31) von den frühgotischen Marientympana in Frankreich ist das Tabernakel, in dem die Muttergottes thront. Mit der angedeuteten Architektur oberhalb der Kapitelle erinnert der Brauweiler Baldachin an den in Paris (Abb. 161) – der vermutlich nach dem Vorbild des zerstörten in Chartres gebildet wurde – ebenso wie an jenen in Bourges (Abb. 243 und 270) und an die Architektureinrahmungen der vielen späteren Madonnendarstellungen in den Bogenfeldern gotischer Portale. Beispiele dafür finden sich unter anderem am nördlich Westportal der Abteikirche in Saint-Gilles-du-Gard (Abb. 278), am Portal der Kirchenruine Notre-Dame-du-Pré in Donzy[1087] (Abb. 279), an der Porte Romane der Kathedrale von Reims oder am nördlichen Westportal der Kathedrale von Laon. Sehr ähnlich ist der Baldachin einer Madonna auf einem Relieffragment aus der Abtei Fontfroide (Abb. 280) gestaltet, das heute im Musée Archéologique in Montpellier verwahrt wird.[1088] Wie in Brauweiler (Abb. 34) sind die Säulen hier lediglich von einem zweigeschossigen Türmchen mit rundbogigen Öffnungen bekrönt. Der Muschelbaldachin ist in Frankreich nicht zu finden, wohl aber die Thronbank, auf der die Madonna sitzt.

Die Sitzposition von Mutter und Kind unterscheiden sich bei den beiden rheinischen Retabeln: In Brauweiler sitzt der Knabe wie bei dem Siegburger Marienfragment (Abb. 51) seitlich und wendet lediglich den Oberkörper zum Betrachter. Hierin unterscheidet er sich auch merklich von den Knaben der französischen Tympana, die dem Typus der Chartreser Madonna folgen. Die Madonna hielt vermutlich wie ihre französischen Pendants und die Oberpleiserin einst ein Zepter. Ihre eng anliegende Kapuzen-Paenula weicht von der Bekleidung der Madonnen in Chartres (Abb. 240) und Paris (Abb. 161) ab, ähnelt jedoch jener der Marien in Bourges (Abb. 243) und Loches (Abb. 244). Die keilförmige Beinstellung ist in der französischen Frühgotik selten anzutreffen, lediglich die Maria vom Relief aus Carrières-sur-Seine (Abb. 250) im Louvre und die Muttergottes in Donzy (Abb. 279) zeigen ein ähnliches Motiv. Die Beinstellung bei diesen Madonnen bewirkt auch, daß sich die Form der Unterschenkel stärker durch das Gewand abzeichnet, wenn auch nicht in dem Maße, wie es bei der Muttergottes vom Brauweiler Retabel der Fall ist.

Ein Gewandmotiv der Marienfigur des Altarreliefs in Brauweiler (Abb. 53 und 56) ist geradezu ein Zitat vom Portail Sainte-Anne in Paris (Abb. 161). Es geht um die Art und Weise, wie die Bliaut-Ärmel über die Knie der Maria fallen: Die Brauweilerin hat den linken

[1087] Vgl. Oursel 1993, 181 und Abb.172. Die Kirchenruine von Donzy liegt etwa 130 km südöstlich von Orléans an der Loire. Im Tympanon sind neben der thronenden Muttergottes ein Engel und ein Prophet mit Schriftrolle dargestellt.

[1088] Vgl. Hamann 1927, Taf. XXXVI, b und Durliat 1983, Abb. 306. Höhe: 105cm.

Arm, mit dem sie das Kind trägt, leicht erhoben. Dort fällt das Gewand in einer Schlaufe außen am Bein entlang, legt sich bogenförmig über das Knie und fällt dann an der Innenseite des Unterschenkels entlang. Beim rechten Arm liegt der Stoff dagegen auf dem Knie auf und hängt an der Außenseite des Beins herab. Die Pariser Muttergottes hat dieses Motiv wahrscheinlich von Chartres übernommen, gleichwohl zeigt sich die markante Schlinge am linken Ärmel nur hier.

Neu gegenüber den anderen rheinischen und westfälischen Madonnen sind die Weichheit und die Menge des Gewandstoffs bei der Brauweiler Madonna. Hier setzt sich die bereits bei Plektrudis angelegte Tendenz zur Verselbständigung fort. Hamann bewertet das negativ, indem er von „unmotivierten Faltenzipfel[n]“[1089] spricht. Das schwere, zum Teil am Körper klebende, zum Teil auch locker über ihn hinwegfließende Kleid hat in Frankreich größere Gemeinsamkeiten mit den burgundischen Madonnen als mit der des Portail Royal in Chartres. Bei der Muttergottes vom Nordportal von Bourges (Abb. 243) zum Beispiel haben die Falten zwar einen eher graphischen Charakter, das enge Anschmiegen des weichen Stoffs der Kapuzen-Paenula ist jedoch vergleichbar.

Die größte Differenz zu den früheren rheinischen Reliefs liegt in der Plastizität der beiden Retabeln. Diese wird durch drei Faktoren verdeutlicht: Die tatsächliche Tiefe der Figuren, das Lösen von Kopf *und* Schultern vom Grund ohne konkav vertiefte Nimben sowie das Herausdrehen der seitlichen Figuren in den Raum durch die Schrägstellung der Körper – beim linken Propheten in Brauweiler sogar durch eine leichte Torsion.

Beim Marienretabel der Abteikirche entsteht so – zusammen mit denen durch die Arme aufgebrochenen Konturen bei gleichzeitiger Blockhaftigkeit des Körperkerns – ein Eindruck von vollplastischen Freifiguren. Dazu trägt auch die völlige wesenhafte Trennung von Figuren und Reliefgrund bei: Dieser ist nun erstmals im Rheinland als Rückwand ohne jeglichen raumhaltigen Wert zu verstehen.

Ein wenig anders ist die Situation in Oberpleis: Durch das enge blockhafte Zusammenstehen der Figuren bleibt – ganz anders als in Brauweiler – fast kein Reliefgrund sichtbar. Zudem sind die Engel durch ihre scheibenartigen Nimben, der vordere Engel auch durch einen flach auf dem Grund aufliegenden Flügel, mit diesem verbunden.

Hamann vergleicht das hohe Relief und die parallelen Standfiguren mit dem Abendmahlstympanon aus Saint-Bénigne (Abb. 281) in Dijon.[1090] Hier handelt es sich aber nicht um ein Hochrelief wie in Oberpleis, vielmehr sinken die Figuren in den konkaven und mit wolkenartigen Mustern gefüllten Grund regelrecht ein. Auch die Faltengebung der

[1089] Hamann 1927, 116.
[1090] Hamann 1927, 97. Heute aufbewahrt im Musée Archéologique in Dijon.

stelzenhaften Schienbeine der Apostel, die durch senkrechte Tütenfalten seitlich zwischen den Beinen betont werden, haben die Oberpleiser Engel hinter sich gelassen. Hamann[1091] sieht die nächste Parallele zur Gewandgestaltung in jener der heute kopflosen Chorpfeilerfiguren aus der Kollegiatskirche Saint-Martin in Angers, für die eine Datierung zwischen 1175 und 1190 angenommen wird.[1092] Es handelt sich um vier männliche Figuren, davon zwei in liturgischem Gewand, sowie um eine thronende Madonna. Sie wurden möglicherweise für ein geplantes, aber nie zur Aufstellung gekommenes Portal geschaffen.[1093]

Bei dem Apostel, der den Kodex auf seiner rechten Körperseite hält (Abb. 282), erinnert der weiche Gewandverlauf mit den wulstigen Falten, die sich über die Oberarme legen, tatsächlich an die Oberpleiser Engel. Das glatte Spannen des Stoffs über dem rechten Bein und die Betonung der Kniescheibe durch eine halbrunde Falte darunter hat aber eine noch größere motivische Nähe zu der Christusfigur vom Tympanon von St. Pantaleon (Abb. 119).

Auch wenn die lockere Faltengebung der Engel vom Oberpleiser Marienretabel (Abb. 55) „moderner" erscheint als die manchmal starre Gewandgestaltung der Bischöfe und Propheten des Retabels aus Brauweiler (Abb. 31-33), lassen sich nur bei letzteren mehrere Parallelen zu frühgotischen Gewändefiguren aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts aufzeigen: Dazu gehören das Loslösen von Kopf und Schulter vom Grund, die optische Trennung vom architektonischen Hintergrund, das leichte Aufbrechen der Kontur, die unterschiedlichen Standmotive und Gesten, die verschiedenen Körperdrehungen in den Raum und die unterschiedlichen Neigung und Wendung der Köpfe.

Die Säulenfiguren aus Chartres (Abb. 186-190) mit ihrer Architekturgebundenheit, der strengen Frontalität und ihrem Standmotiv zwischen Schweben und Stehen können nicht der Anstoß für die spezifischen Ausprägungen der seitlichen Figuren in Brauweiler gewesen sein. Deren unterschiedlichen Gebärden und die auf die Muttergottes bezogenen Reaktionen assoziierte Beenken mit den Prinzipien der „Sacra Conversazione".[1094] Schon am Westportal der Kathedrale von Angers[1095] (Abb. 283) weichen einzelne Säulenfiguren vom starren Geradeaussehen zugunsten kommunikativerer Kopfwendungen ab – geht man davon aus, daß die laut Sauerländer teilweise erneuerten Häupter dem ursprünglichen Zustand nahe

[1091] Ebd., 98.
[1092] Vgl. Schreiner 1963, 7ff - Sauerländer 1970, 97 - Ritchie 1972, No. 117. Die Figuren befinden sich seit 1926 in der Yale University Art Gallery in New Heaven, Inv.-Nr. 1926.15-19.
[1093] Schreiner 1963, 7ff. Dafür könnte auch die Tatsache sprechen, daß die Muttergottes (und vor allem die halb stehende Haltung ihres Kindes) der Madonna vom ehemaligen Trumeau des Westportals in Noyon nahe kommt. Dem widerspricht Sauerländer (Sauerländer 1970, 97), der davon ausgeht, daß die Figuren von Anfang an für den Chor geplant waren.
[1094] Beenken 1923, 137ff.
[1095] Um 1155-60.

kommen.[1096] So dreht Moses (Abb. 285) außen an der rechten Wandung den Kopf in Richtung Türe. Auf der gegenüberliegenden Schräge wendet sich die männliche Figur ganz innen zur Königin daneben (Abb. 284). Beim Brauweiler Relief beziehen sich die Bischöfe und Propheten freilich nicht aufeinander, sondern allein auf das Christuskind. In allen anderen figuralen Aspekten, mit Ausnahme des etwas breiteren Körperbaus, folgen die Skulpturen in Angers jedoch dem Chartreser Vorbild.

Große Nähe zu den Brauweiler Standfiguren zeigen indes die Gewändestatuen des nördlichen Querhausportals der Abteikirche von Saint-Denis. An der vermutlich um 1170-75 geschaffenen Porte de Valois (Abb. 286-288) findet man die gleichen, wie abgeschnitten wirkenden Gewandsäume und die, gegenüber früheren Werken, verfestigte und etwas schematische Gewandschilderung. Wie in Brauweiler lassen die knöchellangen Säume die unterschiedlichen Fußstellungen auf dem unebenen Grund – hier Konsolfiguren, dort Wolkenkringel – sichtbar werden. Dabei bedingen die verschiedenen Standmotive in beiden Fällen zugleich die unterschiedlichen Körperhaltungen der Figuren. Anders als an den älteren frühgotischen Portalanlagen in Chartres, Le Mans, Saint-Loup-de-Naud, Etampes, Provins oder Bourges sind die Körperhaltungen der Gewändefiguren der Porte de Valois nun nicht mehr völlig senkrecht. Außerdem wenden und neigen auch sie ihre recht einförmigen – im 19. Jahrhundert überarbeiteten und teilweise ergänzten – Häupter in unterschiedlichem Maße.

Der Anschein vollplastischer Freifiguren erklärt sich in Brauweiler auch durch ihre Dominanz gegenüber der Bildarchitektur. Der Baldachin der Muttergottes ist wie die den Tympana des Annenportals in Paris und des Nordportals in Bourges Teil der Bildwirklichkeit, der nicht als Rahmenarchitektur – wie bei den Gustorfer Chorschranken – verstanden werden kann. Zudem schafft nicht die Architektur den Raum, vielmehr wird dieser durch die unterschiedlich weit nach vorne ragenden Figuren kreiert. Von strukturellen und motivischen Analogien von Figur und Architektur wie am Portail Royal, kann man kaum mehr sprechen. Auch an der Porte de Valois haben sich die Gewändefiguren durch ihre breitere Statur, ihre Körperhaltung und ihre kommunikative Offenheit – anders als in Chartres – vom Wesen der Säule befreit.

Diese Feststellung trifft sicher auch schon auf die Gewändefiguren in Senlis (Abb. 255) zu, deren Beurteilung jedoch durch die Ergänzung der Hände und Köpfe und zum Teil der Konsolen erschwert wird. Ihre bewegten Gewänder, die die Skulpturen sich selbst straff um den Leib ziehen, haben in Brauweiler keine Parallele. Jedoch zeichnen sich die Figuren der Laibung ebenfalls durch unterschiedliche Standmotive und Körperwendungen aus. Von dieser Invention haben die Meister der Porte de Valois sicher profitiert. In ihrer Blockhaftigkeit und

[1096] Sauerländer 1970, 82.

der Schematisierung der Physiognomie stehen die Figuren von Medardus, Nikolaus und den beiden Propheten des Marienretabels den Gewändefiguren an Saint-Denis zweifellos näher.

Bei der Gegenüberstellung der Grabplatte der Plektrudis (Abb. 7 und 9-11) mit frühgotischer Portalplastik stellte sich zunächst die Frage, ob es überhaupt legitim ist, Werke mit so unterschiedlichen Aufgaben zu vergleichen. Das darf bejaht werden, denn zum einen orientiert sich auch die französisches Sepulkralskulptur an Motiven der Gewändeportale, zum anderen können etliche Charakteristika der Plektrudisfigur nicht aus ihren heimischen oder französischen Vorgängern in der Grabplastik heraus erklärt werden. Darüber hinaus ist mit Le Mans (Abb. 266) auch in Frankreich selbst zu beobachten, wie das Hochrelief der Gewändefiguren in ein Flachrelief übersetzt wird. Die Kleinteiligkeit der Gewandgestaltung von Plektrudis hat eine Parallele in der Muttergottes am rechten Gewände von Vermenton (Abb. 277), während das Motiv des Schleiers und der v-förmigen Brustfalten große Übereinstimmungen mit der weiblichen Figur von der linken Laibung des Bourger Nordportals (Abb. 271) aufweist. Noch wichtiger sind jedoch die Einsichten bezüglich der Reliefauffassung: Auch die Kölner Grabplatte folgt den in Chartres formulierten Prinzipien. Eine Neuerung in der rheinischen Plastik stellen der Grad der Verlebendigung in der Komposition der Figur selbst und die Verselbständigung des Gewandes dar – beide Phänomene unterliegen derselben Struktur. Diese Strukturhaftigkeit existiert auch am Portail Royal und in Senlis, auch wenn dort ihre bildliche Umsetzung eine ganz andere als in Köln ist.

Das Marienretabel in Oberpleis (Abb. 53-56) kann sich bei aller Plastizität nicht aus seiner Blockgebundenheit lösen. In Größe, Kontur und der einheitlichen Grenze nach vorne bleiben insbesondere die seitlichen Figuren Vorwölbungen des Grundes. So folgt das Relief letztendlich romanischen Prinzipien und ist insofern doch mit dem Abendmahlstympanon (Abb. 281) in Dijon verwandt, wenn auch auf eine andere Weise als Hamann annimmt.[1097] Bezüge zur französischen Plastik bestehen freilich auch in Oberpleis: Insbesondere der Marientypus und einzelne Gewandmotive der Madonna und der Engel zeigen, daß auch die Retabelfiguren frühgotische Impulse empfangen haben. Die Vorbilder sind dabei weniger am Königsportal in Chartres zu suchen, als bei davon abhängigen Reliefs in Burgund.

Die größte Nähe unter den drei hier behandelten Beispielen der kölnischen Skulptur zur französischen Portalplastik weist das Brauweiler Marienretabel (Abb. 31) auf. Dies verdankt es zum einen ganz offensichtlichen Motivübernahmen wie dem Baldachin der Maria, zum anderen der Gestaltung der Nebenfiguren, die eine optische Trennung vom Grund vollziehen.

Wie bei keinem rheinischen Relief zuvor, offenbaren sich hier die strukturellen und motivischen Ähnlichkeiten zu Gewändestatuen. Die Vorbilder sind nun weniger am Portail Royal als bei frühgotischen Portalen der „zweiten Generation“ zu suchen, die mit dem Portal der Kathedrale in Senlis einsetzt, vor allem an der Porte de Valois (Abb. 286) in Saint-Denis.

11 Schlußbetrachtung

Der Ausgangspunkt meiner Analyse war die Erkenntnis, daß nach einer Phase geringer architektonischer und plastischer Aktivität in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts um 1160 im Rheinland relativ unvermittelt figurierte Bauplastik auftaucht. Neu ist insbesondere die Portalgestaltung mit großformatigen figurierten Tympana. Im Inneren der Kirchen finden sich stilistisch eng verwandte Retabeln und vollplastische Freifiguren, die in Qualität, Aufgabe und Struktur deutlich von ottonischer und salischer Plastik differieren. Dieses Phänomen hängt damit zusammen, daß nur wenige Jahre früher in der Ile-de-France mit den Westeingängen der Kathedrale von Chartres die frühgotische Portalskulptur aufkommt. Die Chartreser Westportalplastik – und nicht etwa jene aus Saint-Denis – stellt eine paradigmatische Wende in der Skulpturenauffassung dar und hat nachweislich unmittelbare Auswirkungen auf die Bildhauerkunst nicht nur in Frankreich selbst, sondern auch in Oberitalien und Spanien. Wie jedoch steht es mit ihrem Einfluß auf die Skulptur östlich des Rheins?

Bei der Beantwortung dieser Frage in der Literatur offenbart sich ein Problem der deutschen Forschungsgeschichte, das bis heute den Blick auf die Tatsachen vernebelt: Mit dem aufkeimenden Interesse für das Mittelalter und die völkischen Ursprünge in der Romantik war man bemüht, die deutsche von der französischen Kunst deutlich abzugrenzen. Diese Einstellung setzte sich in der Zeit des Kaiserreiches bis nach dem Ersten Weltkrieg fort. Um die kunsthistorischen Tatsachen dennoch glaubhaft zu erklären, versuchte man sie mit den Einflüssen anderer Gattungen zu begründen. Erst die expressionistische Kunstgeschichtsschreibung fragte nach der Eigenart bestimmter Werke, und vereinzelt befaßten sich die Autoren mit den Motivwanderungen im europäischen Mittelalter. Nach der Zeit des Nationalsozialismus waren Fragen über das „Wesen“ von Kunst jedoch verpönt. In und nach den 1960er-Jahren standen in der Kunstgeschichte das Thema der Kulturlandschaften, insbesondere „Rhein-Maas“ im Vordergrund. Wenn Frankreich als

[1097] Hamann 1927, 97.

Vorbild benannt wurde, dann war es die fast ein halbes Jahrhundert ältere kluniazensische Bauplastik.

Ein methodisches und forschungsgeschichtliches Problem besteht auch darin, daß die nur wenigen Forscher sich mit immer wieder denselben Thesen in verschiedenen Publikationen selbst zitieren, ohne wirklich die Arbeit des Beobachtens und Vergleichens des anschaulich Gegebenen zu unternehmen. In der kunsthistorischen Literatur wurden für den Neubeginn in der plastischen Kunst im Kölner Raum seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verschiedene Begründungen gefunden, die von den jeweiligen politischen Umständen beeinflußt sind. Es erweist sich, daß die Kunstgeschichtsschreibung in ihren Rekonstruktionsleistungen immer auch von den Diskursen der jeweiligen Zeitgeschichte bestimmt ist. Zugleich sind die verschiedenen Erklärungsansätze Reaktionen auf bisher geltende Lehrmeinungen. Dabei lassen sich drei mehr oder weniger einheitliche Erklärungsansätze ausmachen:

Ein Forschungsstrang geht von einer Weiterentwicklung der ottonischen Großplastik aus. Dabei hängt man jedoch nicht nur der Idee einer „Reichskunst“ nach, sondern blendet vor allem den prinzipiellen strukturellen Wandel aus, den die rheinische Plastik im 12. Jahrhundert vollzieht. Eine zweite Meinung sieht in der Kölner Monumentalskulptur nach 1150 eine Umsetzung der maasländischen und niederrheinischen Goldschmiedekunst ins Großformat. Auch bei diesem Forschungsansatz werden regionalistische Tendenzen vorgeschoben, um so eine Gegenüberstellung der großplastischen Skulptur mit den Werken der eigenen Gattung zu vermeiden. Ein dritter Ansatz fragt schließlich nach den Einflüssen der französischen Frühgotik. Hier steht jedoch die Suche nach Detailmotiven im Vordergrund, trotzdem fallen die Vergleiche überwiegend schwammig aus. Oft pickt man einzelne Aspekte einer Figur heraus und läßt andere unter den Tisch fallen.

Diese Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Phänomene nicht nur zu vergleichen, sondern darüber hinaus die spezifischen Körper- und Gewanddarstellungen sowie Relief- und Kompositionstrukturen aufzuzeigen, welche die frühgotische Plastik Frankreichs und Kölns kennzeichnen.

Die Kenntnis der politischen und wirtschaftlichen Umstände im spätsalischen und frühstaufischen Köln kann zur Erklärung für das Aufblühen der Bildhauerkunst im Rheinland beitragen: In der Diözese Köln bildete sich innerhalb möglicher Auftraggeber ein Kräftefeld zwischen den Machtansprüchen von Kaiser und Erzbischof und den Freiheitsbestrebungen des städtischen Patriziats heraus. Die ausgetragenen Konflikte wirkten sich auf die Bautätigkeiten und somit auch auf die bildnerische Ausstattung von Kirchen und Klöstern

aus. Bis etwa 1140 lag der Kirchenbau brach. Das Ende des Investiturstreits, die Emanzipation des Bürgertums, der wirtschaftliche Aufschwung und ein verstärktes Interesse der Stifte und Konvente an der Selbstdarstellung beförderten den Bau von Kirchen und deren Ausstattung mit Bildwerken.
Daneben hatte eine veränderte Auftraggebersituation Einfluß auf die Entstehung von Kunst: Waren es im 10. und 11. Jahrhundert die aus königlichem oder hochadeligem Geschlecht stammenden Erzbischöfe, die aus eigenen Mitteln den Kirchenbau vorantrieben, so versiegte diese Förderung in der Zeit des Investiturstreits. Am Ende des 11. Jahrhunderts waren die Bischöfe mehr an der Darstellung ihrer weltlichen Macht interessiert, so daß sich ihre Bautätigkeit auf die Befestigung von Burgen und der Erneuerung des Kölner Palatins konzentrierte. Erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts tauchten neue Finanziers für kirchliche Ausstattungen und Bauten auf. Es sind Mitglieder der Klerikergemeinschaften, die sich für den Kirchenbau engagierten. Wie das Beispiel der Mauritiuskiche zeigt, konnten sogar reiche Bürger ganze Kirchen privat finanzieren. Später wurden künstlerische Großprojekte wie der Dreikönigsschrein durch Kollekten bestritten. Die Patronageformen wurden mithin zunehmend kollektiver. Damit wurde die Möglichkeit der Kenntnis von Kunstwerken zugleich größer als auch diffuser – um so mehr war der Künstler gefordert. Mit der Abkehr von der Vorstellung einer Personalunion von Auftraggeber und Entwerfer, rückt der Bildhauer mit seiner künstlerischen und intellektuellen Auseinandersetzung mit dem plastischen Vorbild ins Zentrum dieser Diskussion.

Will man den überregionalen Kulturaustausch im 12. Jahrhundert untersuchen, stellt sich die Frage nach möglichen Wegen der Rezeption. Dabei muß man zwischen direkter und indirekter Vermittlung unterscheiden. Zunächst einmal ist im Hochmittelalter eine große Mobilität in fast allen gesellschaftlichen Schichten zu konstatieren, die über Reichs- und Sprachgrenzen hinweggeht. Dies galt insbesondere für Händler und den Klerus. Köln war Mitglied der Hanse und hatte als Fernhandelsplatz weitreichende Geschäftskontakte. Messen in der Champagne und in Flandern öffneten den Weg nach Westen.
Rheinländer waren als Pilger in Frankreich auf dem Weg nach Chartres, Saint-Gilles und Santiago de Compostela anzutreffen. Das „Liber Santi Jacobi“ bezeugt den obligatorischen Besuch heiliger Stätten und die Wertschätzung der Architektur, der Heiligtümer und der Kunstwerke. 1164 vermehrte die Translation der Heiligen drei Könige das Interesse ausländischer Wallfahrer an „Sancta Colonia“. Aber auch zuvor zog die Stadt mit ihren 11.000 heiligen Jungfrauen weltliche Pilger und Kleriker an.

In Köln haben geistliche Persönlichkeiten bei der Kunstförderung immer eine große Rolle gespielt. Zwar gab es kein Äquivalent zur Bernwardinischen Kunst in Hildesheim, jedoch traten gerade die Erzbischöfe als Mäzene in Erscheinung. Ihre familiären Verbindungen beförderten das Geschenkewesen. Dagegen können die vielzitierten Ordensregeln der „Ordo Siegbergensis“, die Bischof Anno aus Fruttuaria einführt, nicht für eine künstlerische Verbindung nach Oberitalien oder gar Cluny herhalten.
Musterbücher ermöglichen eine Untersuchung, auf welche Art Kunst im Mittelalter rezipiert wird. Aus vorgotischer Zeit sind Skizzenbücher überliefert, die als Gedächtnisstützen und Motivsammlungen dienen. Die Leitlinien religiös motivierten künstlerischen Schaffens sind Kontinuität und Legitimation, die Mittel selektives Kopieren und Zusammensetzen. Das Beispiel der Berliner Blätter im Vergleich mit dem Taufbecken aus Lüttich belegt jedoch die Auseinandersetzung und Durchdringung der künstlerischen Struktur des mittelalterlichen Meisters mit dem Vorbild.
Die unmittelbarste Art des Kulturtransfers sind die Wanderungen der Künstler selbst. Für das Deutsche Reich sind Quellen überliefert, die die Anwesenheit ausländischer Bildhauer belegen. In Köln gibt es einige namentlich bekannte Goldschmiede und Bildhauer aus dem 12. Jahrhundert, denen jedoch kein bestimmtes Werk zuzuordnen ist. Unzweifelhaft stattgefundene Reisen sind schriftlich nicht überliefert. Es sind die Bildwerke selbst, die die wichtigste und aussagekräftigste Quelle für diese Untersuchung darstellen.

Das Kapitel über die Anstöße zur Entstehung rheinischen Großplastik in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verdeutlichte die Vielfalt der kunsthistorischen Meinungen zu diesem Thema. Zugleich wird klar, daß sich die Autoren oftmals mehr mit der vorhandenen Literatur auseinandersetzen, als mit dem Objekt selbst, oder sogar ungeprüft Schlagwörter übernehmen. Als Rechtfertigung für die fehlenden phänomenologischen Untersuchungen wird die relativ geringe Anzahl der erhaltenen Werke angesehen. Es wäre indes aber nötig, zu erörtern, ob es wirklich so viel mehr an großformatiger Bauplastik im Kölner Raum gegeben haben kann, denn viele der großen romanischen Kirchen haben ja bis zu ihrer „Wiederentdeckung“ im 19. Jahrhundert gut erhalten überlebt. Sicherlich sind viele Arbeiten aus dem Kircheninneren, insbesondere Holzskulpturen, verloren gegangen. Das führt natürlich dazu, daß in gewisser Weise Äpfel mit Birnen verglichen werden, auch insofern, als daß Arbeiten sehr unterschiedlichen Formats einander gegenübergestellt werden. Die Fotografie macht es möglich, Dimensionen zu nivellieren und Werke nebeneinander zu präsentieren, die in der Realität niemals dieselbe Wirkung erreichen. Es ist daher notwendig,

sich diese Tatsache immer wieder bewußt zu machen und sich auch den einstigen Betrachterstandpunkt ins Gedächtnis zu rufen.

Kommen wir auf die Ergebnisse der Vergleiche der Plastik nach 1150 mit den ottonischen Vorläufern sowie der Goldschmiedekunst zurück: Tatsache ist, daß in Köln bereits vor dem 12. Jahrhundert großformatige mittelalterliche Bauplastik existierte. Und zwar – wenn man davon ausgeht, daß die Fragmente von St. Pantaleon tatsächlich ottonisch (und nicht etwa römisch) sind und von der Westfassade stammen – genau ein einziges Mal. Die Überreste stehen als singuläres Phänomen da, das in der kölnischen Kunst keine Nachfolge fand. Erst über 150 Jahre später entstanden die beiden Kölner Tympana, die weder den Anbringungsort, noch Merkmale wie die Vollplastizität, die Überlebensgröße oder die antiken Gewandmotive aufnehmen.

Zeitlich etwas näher (um 1060) sind die kleinformatigen Muldenreliefs aus Brauweiler, das Grab des heiligen Liudger aus Essen-Werden und die Holztür aus Sankt Maria im Kapitol. Dennoch unterscheiden auch sie sich in der Figuren- und Reliefauffassung stark von den späteren Arbeiten.

Die detaillierte, exemplarische Gegenüberstellung der Grabplatten der heiligen Plektrudis und des Bischofs Gottschalk von Diepholz verdeutlichte eine Fortentwicklung der rheinischen Plastik nach der Jahrhundertmitte, die man nur zum Teil aus dem Vorhandenen herleiten kann. Die Charakteristika der Verlebendigung und Autonomisierung von Figur und Gewand von ihren Aufgaben sowie die substantielle Trennung von Figur und Grund sind nicht allein als Weiterentwicklung hin zu größerer Naturnähe zu begreifen, und lassen sich nicht aus der älteren Grabplatte herleiten.

Im Zusammenhang mit der Grabplatte der Plektrudis offenbarte sich auch eine parallele kulturgeschichtlichen Entwicklung in Frankreich und Deutschland: Die Schaffung von Memorialbildern bereits lange verstorbener Stifter und deren Erhöhung in einen Heiligenstatus – unter anderem durch das Bild – diente der Legitimation der Ordensgemeinschaften und war Ausdruck von Machtansprüchen gegenüber konkurrierenden Monasterien.

Die zeitliche Lücke in den Entstehungsdaten der rheinischen Monumentalskulptur spiegelt sich gleichfalls in der historischen Entwicklung der Region wider. Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung nach dem Investiturstreit und der damit verbundenen regen Bautätigkeit im Kölner Raum kam es auch zu einem Neuanfang im plastischen Schaffen.

Ist also die Monumentalskulptur nach 1150 doch eine Umsetzung der maasländischen und niederrheinischen Goldschmiedekunst? Selbst wenn man die Chronologie ausklammert, zeigen die Vergleiche mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten, und vermeintliche Parallelen

erweisen sich bei genauerer Betrachtung als Konstrukte. Bei den Schreinen besteht zudem das Problem der zeitgleichen Entstehung mit den großformatigen Werken der Stein- und Holzplastik. Daneben offenbart sich auch, daß sie zum Teil aus demselben Grund geschaffen werden: Sie dienen der Aufbewahrung von Reliquien und entstammen einer Zeit, in der Kölner Klöster bemüht sind, ihre Gründer besonders zu ehren, um die eigene Stellung und Legitimation hervorzuheben. Dazu wurden die Gebeine der – zum Teil erst kurz zuvor kanonisierten Fundatoren – transloziert. Heribert, Anno und andere erhielten Schreine, Plektrudis in Sankt Maria im Kapitol ein neues, figuriertes Grabmal. Erzbischof Bruno von St. Pantaleon wurde im Tympanon gleichberechtigt neben den Titelheiligen gestellt. Schreine und Bauskulptur in Köln nach 1150 sind überwiegend aus denselben ordenspolitischen Bedürfnissen entstanden.

Reliquienschreine sind allansichtig, bestehen aus unterschiedlichen Materialien und können durch die Vielzahl ihrer Darstellungen eine komplexe Ikonographie transportieren. Sie gehen auf eine ununterbrochene Tradition von Reliquiaren zurück. Die maas- und rheinländischen Schreine des 12. Jahrhunderts greifen mit ihrer Arkadengliederung Formen antiker Sarkophage auf, übersetzten also Stein in Metall. Auch die frühesten mit Figuren geschmückten Portale in Südfrankreich tradieren diese Tradition, zum Beispiel der Türsturz mit einer Maiestas zwischen Aposteln am Westportal der Kirche Saint-Genis-des-Fontaines (um 1020). Es bedarf also plausibler Gründe, um zu erklären, warum der Bildhauer den Umweg über die Schatzkunst genommen haben soll, wenn das unmittelbare Vorbild in der eigenen Gattung vorlag. Hier behilft man sich in der Forschung mit der These vom byzantinischen Einfluß, der via Kleinplastik und Malerei antikische Motive und naturalistische Züge in der Bildhauerei hervorgerufen haben soll. Dabei stellen sich die vagen Antikenassoziationen oftmals als Rechtfertigung für unpräzise Formulierungen heraus. Das Fehlen konkreter Vorlagen in der Steinplastik nördlich der Alpen, insbesondere der vielbeschworenen Reliefikonen, entlarven die Byzanz-These letztendlich als Gedankenkonstrukt, das die Marginalität der rheinischen Großplastik gegenüber der Kleinkunst impliziert und den Blick auf die naheliegenden Vorbilder aus Frankreich verschleiert.

Dennoch wurde auch diesem Aspekt in der kunsthistorischen Forschung Beachtung geschenkt: Wenn es in der Literatur um den französischen Einfluß auf die rheinische Plastik des 12. Jahrhunderts geht, reicht die Spanne der Meinungen von allgemeinen westlichen Einwirkungen bis hin zu ganz konkreten Parallelen bestimmter Motivdetails bei einzelnen Plastiken. Dabei findet die Forschung bei allen rheinischen Werken Merkmale, die auf die frühgotische Portalskulptur – und hier wird Chartres am häufigsten erwähnt – zurückgeführt

werden können. Bezeichnenderweise dienen jedoch dieselben Phänomene bei den unterschiedlichen Autoren sowohl als Argument für eine Gebundenheit an die Lokaltradition, als auch für die Beeinflussung durch die französische Frühgotik.

Im Katalogteil dieser Arbeit wurden die wichtigsten großformatigen kölnischen Kunstwerke der Bildhauerei aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts untersucht. Dabei machte die Siegburger Madonna den Anfang, die in der Kunstgeschichte hier als Exempel für den byzantinischen Einfluß und dort für den aus Chartres herhalten muß. Über die Aufgabe des Fragments – Bekrönung für einen Abtstuhl oder Teil einer Tumba – und sein ursprüngliches Aussehen wird ebenso spekuliert wie über die Datierung. Übereinstimmungen in der Physiognomie, der Krone und der Gewandmotive bringen die Madonna mit der Muttergottes vom Oberpleiser Retabel in Verbindung. Jene wiederum ist motivisch eng mit der hölzernen Madonna aus Schillingskapellen verwandt. Diese Verbindungen zeigen zweierlei: In der Kölner Plastik aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts können dieselben Motive von Holz- in Steinplastik und umgekehrt übersetzt werden, und wir sehen außerdem – wenn man von einer Frühdatierung des Siegburger Fragments ausgeht – wie hartnäckig sich ein ganz spezifischer Motivkanon bei den Madonnenfiguren hält.

Den zentralen Teil der Untersuchung der frühgotischen Plastik Kölns nehmen die beiden Tympana ein. Das unmittelbare Umfeld, in dem das Tympanon von St. Cäcilien entstehen konnte, war ein Kanonissenstift, dessen Gründung ins 9. Jahrhundert zurückreicht. Die Nachrichten über das Stift im Mittelalter sind sehr spärlich überliefert, lediglich aus dem 10. Jahrhundert sind einige Schenkungen beurkundet. Gerade aus dem 12. Jahrhundert fehlen Nachrichten, die über den Zustand des Stiftes und den Umbau der Kirche Auskunft geben könnten.
Die Frage nach einer nachträglichen Veränderung des Tympanons eindeutig zu beantworten ist nicht möglich. Die Untersuchung der Inschriften lieferte keinen Beleg für oder gegen eine spätere Veränderung. Auch technisch weist nichts darauf hin. Es gibt unterschiedliche Gründe, warum das Tympanon verändert worden sein könnte, so zum Beispiel eine Versetzung. Für diese These liefert aber die Baugeschichte keine konkreten Anhaltspunkte. Auch die Möglichkeit, daß sich das Relief ehemals außen am Eingang zur Maternuskapelle befunden hat, hat sich als ein in der Literatur langlebiger Irrtum herausgestellt. Es ist ebenfalls die Frage aufgekommen, ob in ottonischer Zeit ein Kreuzgang auf der Nordseite der Kirche gestanden hat, dessen Rest der sogenannte fränkische Bogen ist. Dabei kamen die Autoren zu unterschiedlichen Ergebnissen. Letztendlich spielt die Frage, ob sich die Inschrift nur an die

Kanonissen – was der Fall gewesen wäre, wenn das Nordportal zum Kreuzgang hinführte – oder auch an Laien wendet, keine große Rolle für die Interpretation des Werkes.
Die Theorie eines Planwechsels, die in der Literatur so viele Anhänger gewonnen hat, beruht auf der Annahme, daß das Tympanon zunächst größer geplant worden war, und dann aus einem ungeklärten Grund in ein kleineres Bogenfeld eingepaßt wurde, als die Einzelteile des Reliefs bereits fertiggestellt waren. Die besten Argumente gegen die vorgeschlagene Rekonstruktion liefert meiner Meinung nach das Tympanon selbst: In der Püttmannschen Fassung verliert das Relief seine besten Qualitäten, nämlich den klaren Bezug der Figuren zueinander, und die eindeutige bildliche Umsetzung des Inhalts. Nur im heutigen Zustand ist der Zusammenhalt der Figuren durch Gesten und vor allem Blicke wirklich logisch.
Ein Blick auf andere Tympana aus dem 12. und vom Anfang des 13. Jahrhunderts zeigt, daß Halbfiguren wohl grundsätzlich nicht auf abgeschrägte Sockel gestellt wurden. Auch die Tatsache, daß unterschiedliche Standflächen bei Tympana durchaus üblich waren und damit in unserem Zusammenhang vielleicht ganz einfach die „elevatio animae" verdeutlicht wird, die die Brüder ja gewissermaßen schon hinter sich haben, macht einen Planwechsel, wie ihn Püttmann vorschlägt, zumindest fragwürdig.
Das Tympanon zeigte ehemals die Märtyrerkrönung der heiligen Cäcilia im Himmel durch einen Engel, entweder mit einer Krone oder einem Kranz. Ursprung dieser Darstellung ist zum einen die frühchristliche Tradition der Krönung von Märtyrern nach bestandenem Martyrium, die Überreichung der „corona vitae". Zum anderen ist aber auch jene Tradition der Cäciliendarstellungen, bei der eine Szene aus ihrer Vita, nämlich die Überreichung von Rosenkränzen an sie und ihren Verlobten, Anstoß für das Kölner Tympanon. Dabei wird auf dem Cäcilienrelief die Märtyrerkrönung mit einer Erhebung der Seele, der „elevatio animae" kombiniert, was man aus der Verwendung einer Halbfigur ableiten kann. Auch beim Uffizium zum Tag der heiligen Cäcilia ist von Kronen und einem vom Himmel herabsteigenden Engel die Rede. Die umlaufende Inschrift erklärt zusätzlich das Dargestellte, indem vom Lohn für die Jungfräulichkeit, also dem Paradies gesprochen wird. Die theologische Aussage wird erst im Zusammenspiel von Inschrift, bildlicher Darstellung und Anbringungsort deutlich: Die heilige Cäcilia fordert den auch durch das Hinabwenden des Tiburtius mit einbezogen Betrachter auf, es ihr gleichzutun. Der Gläubige soll also ebenfalls den himmlischen Lohn empfangen, was nur durch die Kirche, und damit durch Gott möglich ist, dessen Haus er gerade betritt.
Die Gustorfer Chorschranken sind zeitlich vor dem Cäcilientympanon anzusetzen. Dabei gibt es sehr enge stilistische und motivische Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken. Die Händescheidung ergab, daß – eventuell mit Ausnahme des thronenden Christus – sehr

wahrscheinlich nur ein Meister an den Chorschranken tätig war. Dieser Meister ist jedoch nicht mit jenem des Tympanons von St. Cäcilien identisch. Beim Tympanon von St. Cäcilien lassen sich zwei Bildhauer unterscheiden, wobei sich der des Tiburtius‘ ausgesprochen stark am Gustorfer Meister orientiert hat. Das Bogenfeld stellt eine Weiterentwicklung des Stils aus Gustorf dar, die sich in einer Zunahme an Plastizität, Variabilität und schmückenden Elementen zeigt. Sehr wahrscheinlich entstammen aber beide Arbeiten derselben Werkstatt.

Stilmerkmale, die auch schon bei den Gustorfer Chorschranken und dem Cäcilienrelief vorhanden sind, findet man ebenfalls beim Tympanon von St. Pantaleon. Zu den Chorschranken gibt es aufgrund der Standfiguren zahlreiche motivische Übereinstimmungen. Das Bemühen um perspektivische Verkürzungen in den Figuren ist beim Tympanon aus St. Pantaleon verstärkt zu bemerken. Die Figuren des Pantaleonstympanons sind schlanker und die Gewandbehandlung ist weniger schematisch, so daß man annehmen muß, daß es jünger als jenes von St. Cäcilien ist. Insbesondere die Christusfigur mit dem antikischen Gewand, dem kontrapostischen Stehen, der naturnahen Körperdarstellung und dem bewegten Faltenspiel sticht in der Qualität gegenüber den übrigen Figuren beider Tympana hervor. Die Frage, ob die Werke vom selben Meister stammen, muß verneint werden, zumal am Tympanon von St. Pantaleon offensichtlich mehrere Künstler von unterschiedlicher Fertigkeit gearbeitet haben. Ikonographisch wird die abgewandelte Schilderung einer byzantinischen Deësis mit der Darstellung des Kirchenpatrons und des Kirchengründers Bruno verbunden. Auch in diesem Werk zeigt sich also die gesteigerte Bedeutung der Stiftermemoria im 12. Jahrhundert, wie sie auch in der Grabplatte der Plektrudis Ausdruck gefunden hat.

Bei den Holzskulpturen der Zülpich-Hovener Madonna, dem Berliner Engel von einem heiligen Grab und der heiligen Frau aus Esztergom kann erstmals ein gemeinsamer mittelalterlicher Meister identifiziert werden. Alle drei Figuren zeichnen sich durch eine im Rheinland bis dato nicht erreichte Qualität in der Skulpturenauffassung aus. Dazu gehören das logische Zusammenspiel von Körper, Gewand und Bewegung, die Differenziertheit der Einzelformen, die kommunikative Offenheit durch Gestik und Blick und die subtile physiognomische Ausdrucksstärke. Letztere ist insbesondere bei der heiligen Frau gemeinsam mit der zurückhaltenden Bewegung zum Eindruck tiefster Betrübnis gesteigert. Die Hovener Madonna gehört zum europaweit verbreiteten Typus der Sedes Sapientiae. Sie hat enge Verwandte in der Holzplastik Westfalens und des Rheinlands, und insbesondere in Skandinavien, wo wahrscheinlich rheinische Bildhauer am Werk waren. Dasselbe gilt für die in diesem Zusammenhang untersuchte Nikolausfigur aus Füssenich. Die Madonnengruppe ist vor allem durch gemeinsame Gewand- und Frisurenmotive und den Ringpfostenthron

verbunden, wobei die Madonna aus dem belgischen Gorsem möglicherweise sogar ein Spät- oder Schulwerk des Bildhauers der Zülpicher Muttergottes ist. Die Madonna aus Zülpich-Hoven sticht – trotz der Gemeinsamkeiten – durch ihr Maphorion, die deutlich weniger formelhaften Gewandmotive, die naturnahen Proportionen und die realistische Körperdarstellung gleichwohl gegenüber den übrigen westdeutschen und skandinavischen Marien hervor.

Im Rahmen des Kapitels über die Innenraumarbeiten aus Stein wurde das Brauweiler Marienretabel untersucht. Dabei zeigten sich enge motivische Übereinstimmungen bei der Muttergottes zur Madonna der Gustorfer Chorschranken, aber auch zur Plektrudisfigur. Die seitlichen Figuren orientieren sich stark an denen des Tympanons von St. Pantaleon und rezipieren dabei sogar „Fehler“ wie die verkürzten Arme.
Während beim Bogenfeld aus St. Pantaleon alle Figuren parallel zum Reliefgrund stehen, lösen sich die Bischöfe und Propheten beim Retabel auch mit der Schulter vom Grund und drehen sich aus der Bildfläche hinaus. Zusammen mit den unterschiedlichen Standmotiven und Körperwendungen, die mit der Reduzierung des Grundes zur reinen Hintergrundfläche einhergehen, entsteht so erstmals in der rheinischen Plastik der Eindruck von vollplastischen Freifiguren. Dazu trägt auch die Tatsache bei, daß der Raum durch die Figuren kreiert wird, während die Architektur – im Gegensatz zu ihrer rahmenden und rhythmisierenden Funktion bei den Chorschranken – nun zur wirklichen Bildarchitektur geworden ist.

Die stehende Muttergottes aus St. Maria im Kapitol ist zwar nicht die erste vollplastische Freifigur des Mittelalters im Rheinland, sie zeigt aber, wohin sich die Plastik Kölns im ausgehenden 12. Jahrhundert entwickelte. Mit ihrer Kapuzen-Paenula erinnert die Elëusa an die Madonnen aus Brauweiler und Gustorf. Das Standmotiv mit dem leichten S-Schwung, in dem das der Plektrudis anklingt, ist völlig durch das Tragen des Kindes an der Seite motiviert. Erstmals ist der Knabe kein geschrumpfter Erwachsener, sondern ein wirkliches Kind mit erkennbarem Alter. Die Darstellung erreicht eine bisher in Köln nicht dagewesene Lebensnähe: Die fleischigen Hände und Füße und die beinahe verschmelzenden Gesichter sind ebenso realistisch dargestellt wie das Greifen des Kindes ins Kleid der Mutter. Weichheit und Zartheit bestimmen sowohl die Komposition als auch die Details.

Im letzten Teil dieses Forschungsvorhabens ging es um die konkrete Gegenüberstellung der kölnischen Reliefs mit den in der Forschung angeführten französischen Vorbildern, um sie auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen. Darüber konnten weitere Beispiele aufgezeigt werden, die den Kreis der beeinflussenden Werke erweitern. Der Sinn dieser Konfrontation lag darin,

darzulegen, daß nicht nur Motive der französischen Portalplastik, als *dem* Ort der frühgotischen Innovation, übernommen wurden, sondern auch Relief-, Raum- und Kompositionsmerkmale. Somit konnte belegt werden, daß die Kölner Plastik aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts inhärente frühgotische Strukturen aufweist.

Die Vergleichsreihe beginnt mit der Figur der Siegburger Madonna – nicht weil sie sehr eng mit Frankreich verknüpft ist, sondern weil dies von der Forschung unterstellt wird. Problematisch erwies sich die Konfrontation vor allem durch den fragmentarischen Zustand und die damit verbundene Beschränkung auf die Gegenüberstellung von Detailmotiven. Die engsten Parallelen zwischen der Siegburger Madonna und den Skulpturen in Frankreich fanden sich noch bei der Gewandgestaltung von Figuren, die in der Nachfolge der Gewändeskulpturen des Westportals der Abteikirche Saint-Denis – am rechten Eingang in Chartres und ehemals am Annenportal in Paris – stehen. Die angeblichen Vorbilder am Tympanon und Türsturz des Marienportals sowie im Kapitellfries vom Chartreser Portail Royal ließen sich ebensowenig verifizieren wie jene aus Cluny. Das galt sowohl für Gewandmotive als auch die Physiognomie. Darüber hinaus ist die ambivalente Reliefauffassung zwischen dem Hervorwachsen der Maria aus dem Sockel bei gleichzeitigem Stehen des Kindes darauf in Chartres nicht anzutreffen.

Obwohl sie von der Literatur seltener in diesem Zusammenhang erwähnt werden, ist eine Gegenüberstellung der Tympana von St. Cäcilien und St. Pantaleon als früheste unter den figurierten Bogenfeldern Kölns mit dem Portail Royal naheliegend, gerade weil sie trotz fehlender architektonischer Notwendigkeit entstanden sind.
Der Vergleich des Tympanons von St. Cäcilien mit dem Mittelportal-Tympanon in Chartres erwies sich – ungeachtet der ikonographischen Differenzen und der Beschränkung auf wenige Figuren in Köln – als überaus aufschlußreich für das Verständnis frühgotischer Phänomene und Strukturen der rheinischen Reliefs. Dazu gehören die differenzierte Körperlichkeit der Figuren ohne einheitliche Blockgrenze nach vorne und ihre teilweise vollplastische Ausarbeitung mit den so entstehenden Verschattungen, die den Eindruck eines freien Stehens vor dem Grund erwecken. Dabei unterscheidet sich die Tiefe der Figuren mit ihrer Größe und Bedeutung. Der Raum wird dabei alleine durch sie geschaffen. Es bleibt relativ viel Reliefgrund sichtbar, die Dargestellten überschneiden sich nicht und sind scharf konturiert, wodurch die Einzelfigur in ihrer Bedeutung gesteigert wird.
Ein wesentliches Merkmal frühgotischer Skulptur ist die Reliefauffassung. In Köln wie in Chartres finden eine substantielle Trennung von Figur und Grund statt, bei welcher der Grund jedoch ambivalent – nicht Rückwand, aber auch nicht von derselben Dinglichkeit wie die

Figuren – ist. Die Kompositionsprinzipien des Chartreser Bogenfelds wurden in gleicher Weise beim Kölner Tympanon angewandt: Die hieratische Symmetrie des Gesamtaufbaus und die Statik der frontalen Hauptperson stehen im Kontrast zur Bewegung und Dynamik der seitlichen Figuren. Die Leerstellen im Relief und die Vereinzelung der Dargestellten erzeugen Spannung zwischen den Assistenzfiguren und der zentralen Figur, die durch die Dynamik – die auch durch die Bildfeldbegrenzung erzeugt wird, und auf die die Figuren in ihrer Haltung reagieren – noch gesteigert wird. Dabei sind alle Figuren des Bildfeldes aufs Engste durch Bewegungslinien, Gesten und überkreuzende Blicke miteinander verknüpft. Letztere schließen sogar den Betrachter mit ein. Die Strukturen von Relief und Komposition werden untrennbar mit der ikonographischen Aussage verknüpft. Der ikonographischen Komplexität des Portail Royal, bei der in einem Bildfeld teilweise mehrere Textstellen kompiliert werden, findet beim Cäcilientympanon in der Darstellung einer Kombination aus Seelenerhebung, Märtyrerkrönung und einer Szene der Vita zusammen mit der Inschrift ein gleichwertiges Pendant. Letztendlich geht es beiden Portalen um das gottgerechte Leben.

Viele, aber nicht alle der oben aufgeführten Merkmale lassen sich genauso beim Tympanon von St. Pantaleon beobachten. Zwar ist das Reliefverständnis dasselbe, die Plastizität, die kompositionelle Spannung und die enge Bezogenheit der Neben- auf die Hauptfigur sind jedoch zurückgenommen.

Das vielzitierte Chartreser Formengut ist ebenfalls in Köln anzutreffen. Bei einer ganzen Reihe von Motiven, die so zuvor im Rheinland noch nicht auftauchen, gibt es Parallelen. Nicht von ungefähr wurde die Cäcilienfigur im 19. Jahrhundert als Christus fehlgedeutet. Die Kölner Heilige zeichnet sich nicht nur durch eine ähnliche Gestik wie der Chartreser Gottessohn aus, auch ihre Plastizität, das Verhältnis von Körper und Gewand, bis hin zu den verklärten nach oben gerichteten Blicken gleichen einander. Etliche Gewandmotive vom Cäcilientympanon wie die Chlamys der Brüder, einzelne Faltendetails, Frisuren oder Ornamenten, wie das Rautenmuster mit Lochbohrung, sind von verschiedenen Figuren des Königsportals entlehnt.

Ein wesentlicher gemeinsamer Aspekt zeigt sich in den Physiognomien: Zwar gibt es bei den Kölnern keine anatomische Trennung von Augapfel und Lid, die Belebung der Figuren findet hier jedoch wie in bei den Chartreser Figuren erstmals durch wirkliches Blicken statt.

Die Gemeinsamkeiten der Kölner Tympana mit den Gustorfer Chorschranken ließen die Frage aufkommen, wie ihr Verhältnis untereinander und zu den französischen Vorbildern zu bewerten ist. Bei der Analyse der Schranken stellte sich heraus, daß sie in motivischer

Hinsicht stärker von burgundischen Reliefs wie jene in La-Charité-sur-Loire abhängen, die wiederum in höchstem Maße vom Portail Royal beeinflußt sind, als von Chartres selbst.
Scheinbar typische kölnische Faltenmotive wie die V-Falten bei den Gustorfer Aposteln und dem Christus, die auch bei den Brüdern vom Cäcilientympanon kopiert wurden, haben in den Relieffragmenten aus Saint-Menoux eine frappierende Parallele. Es handelt sich aber wohl nicht um eine Übernahme, sondern in beiden Fällen um die Übersetzung der Darstellung von Gewandfalten in der zweidimensionalen Kunst zurück ins Medium der Plastik. So erklärt sich das merkwürdige Nebeneinander von moderner Figurenauffassung und gotischem Reliefverständnis und dem teilweise graphischen Faltenlineament in der Kölner Plastik nach 1150.

Obwohl die vollplastischen Holzskulpturen der Gruppe um die Zülpich-Hovener Madonna einen völlig anderen Ort und andere Aufgaben haben, wurden sie in der kunstgeschichtlichen Forschung häufiger mit frühgotischer Portalplastik in Verbindung gebracht als die Kölner Tympana. Das hat offensichtlich mit ihrer Qualität zu tun, die zugleich dann wieder kleingeredet wird, wenn man die Skulpturen mit den weniger qualitätvollen Figuren der Türpfosten vom Portail Royal vergleicht. Dort finden sich zwar zum Teil ähnliche Gewandmotive – wie schräg abgetreppte Obergewandsäume über fein plissierten Untergewändern mit Röhrenfalten – diese sind jedoch überall am Portal anzutreffen, insbesondere bei den Archivoltenfiguren. Jene zeigen zudem ein ähnliches Verhältnis von Körper und Gewand, wenn auch die Proportionen gedrungener sind. Darüber hinaus existieren Motivdetails, die so ähnlich sind, daß sie offenbar eine direkte Kopie darstellen – wie das Kragenmotiv der Zülpicher Muttergottes, das bei den Figuren der Grammatik am rechten Portal und der Königin von Saba im Gewände erscheint.
Obwohl die Hovener Muttergottes weder die Symmetrie noch die Gesten der thronenden Madonna vom rechten Tympanon in Chartres übernimmt, ist sie deutlich mehr von ihr beeinflußt als von den einheimischen ottonischen oder den französischen Holzmadonnen des 12. Jahrhunderts. Sie rezipiert nicht nur das Bliaut-Kleid und das Maphorion, sondern vor allem die logische Gewandgestaltung, die vollkommen vom Körper und der Schwerkraft motiviert wird. Während die ottonischen Madonnen mit ihren additiven Körperformen ganz und gar Oberfläche sind, erklärt sich in Chartres und bei dem Berliner Engel sowie der Hovenerin die Gewandgestaltung erstmals logisch aus dem Figurenkern und der Bewegung. Die genaue Schilderung von Detailformen und der ausdrucksstarken Physiognomie, die differenzierte Stofflichkeit, die korrekte Anatomie und die stimmigen Proportionen bezeugen

eine bisher im Rheinland nicht anzutreffende Lebensnähe, die ohne das Chartreser Vorbild nicht denkbar ist.
Andere in der Forschung erwähnte Vergleichsbeispiele erwiesen sich als nicht ganz so aufschlußreich: Die Madonna vom Relief aus Carrières-sur-Seine sitzt zwar auf einem Ringpfostenthron und bedeckt ihr Haupt mit einem Schleier, die Gewandgestaltung ist jedoch völlig different. Die Engel auf den Archivoltenfragmenten von Notre-Dame im Louvre stellen weniger eine Parallele zum Berliner Grabesengel dar, als zum Engel des Cäcilientympanons. Der weist nicht nur dieselbe Physiognomie, sondern auch eine identische Haartracht auf.
Der Vergleich mit den Engeln vom Türsturz der Kathedrale von Senlis scheint auf den ersten Blick zu weit zu führen, zumal die Gewandbehandlung dort wesentlich freier ist als bei den Kölner Holzfiguren. Doch ähneln durchaus bestimmte Eigenheiten der Physiognomie und der Haare jenen des Berliner Auferstehungsengels.
Gerade weil sich der Meister der Kölner Holzfiguren offenbar bei verschiedenen Werken der französischen Portalplastik bediente, bezeugen die Holzarbeiten nicht nur ihre Abhängigkeit davon, sondern vor allem eines: daß sie wahrhaft frühgotische Skulpturen sind.

Bei der Frage nach einem Einfluß französischer Portalplastik auf die Grabplatte der Plektrudis wurde klar, daß es nicht nur gerechtfertigt ist, dieses Relief von frühgotischer Portal- und nicht etwa Sepulkralplastik herzuleiten, sondern auch, daß ihre spezifischen Charakteristika anders gar nicht zu erklären sind. Das gilt insbesondere für die Reliefauffassung und die Verlebendigung in der Figurenkomposition sowie für die Verselbständigung des Gewandes von seiner eigentlichen Aufgabe als Körperbedeckung. Die Strukturhaftigkeit von Figur und Gewand ist mit der in Chartres und Senlis vergleichbar – auch wenn die plastische Umsetzung völlig different ist. Es existieren freilich auch weniger abstrakte Parallelen zur französischen Portalplastik, wie die Beispiele der Gewandmotive der weiblichen Figur im linken Gewände des Bourger Nordportals oder der stehenden Muttergottes aus Vermenton zeigen.
Das Oberpleiser Retabel erwies sich dagegen trotz aller Plastizität letztendlich als ein romanisches Relief, auch wenn der Marientypus und einzelne Gewandmotive der Engel nach Frankreich, vielleicht zu den Chorpfeilerfiguren von Saint-Martin in Angers, verweisen.
Am weitesten von den kölnischen Reliefs aus dem Kircheninneren hat sich das Brauweiler Marienretabel den Vorbildern der frühgotischen Portale der zweiten Phase, die mit und nach Senlis entstanden, angenähert. Neben der Übernahme des Baldachinmotivs bei der Madonna sind es vor allem die seitlichen Figuren, die mit ihrer Loslösung vom Grund, den unterschiedlichen Standmotiven, Drehungen, Gesten und Reaktionen, aber auch der

Versteifung der Leiber und dem Schematismus der Gesichter ein Äquivalent zu den Gewändefiguren der Porte de Valois darstellen.

Diese Untersuchung erbrachte den Nachweis, daß, entgegen der bisher herrschenden Lehrmeinung, die meisten Phänomene rheinischer Holz- und Steinskulptur aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ohne die Übernahme von Motiven und Strukturen der französischen Portalplastik nicht zu verstehen sind. Dies betrifft insbesondere die spezifische Körper,- Raum-, und Reliefauffassung sowie die Erzählformen. So ist es anhand der Ergebnisse gerechtfertigt, den Beginn der frühgotischen Plastik Kölns von der Jahrhundertwende drei bis vier Jahrzehnte nach vorne zu verlegen und die bislang als romanisch bezeichneten Werke auch in der deutschen Forschung in den Kreis der gotischen Plastik aufzunehmen.
Dieses Forschungsvorhaben konnte nur einen Ausschnitt des plastischen Schaffens nach der Mitte des 12. Jahrhunderts im Rheinland und seiner europäischen Verflechtungen beleuchten. Es mag als Anregung zur weiteren Auseinandersetzung mit Fragen der kunsthistorischen Rezeption, den Wegen des Kunsttransfers, dem Verhältnis der Gattungen und den Problemen von Stil und Struktur in der Skulptur dienen.

12 Literaturverzeichnis

(Die Zahlen in Klammern bezeichnen das Jahr der Ersterscheinung)

Albrecht 2003	Stephan Albrecht: *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis,* München 2003
Albrecht / von Brondsdorf 1994	Uwe Albrecht, Jan von Brondsdorf: *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext,* Berlin 1994
Andersson 1966	Aron Andersson: *Medieval Wooden Sculpture in Sweden. Vol. II: Romanesque and Gothic Sculpture,* Stockholm 1966
Appel 1933	Heinrich Appel: *Romanische Kunst im Schnütgen-Museum,* Köln 1933
Aubert 1929	Marcel Aubert: *Die gotische Plastik Frankreichs 1140-1225,* Leipzig 1929
Aubert 1949	Marcel Aubert: *La cathédrale de Chartres,* Paris 1949
Aus´m Weerth 1859	Ernst Aus´m Weerth: *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden,* I. Abteilung: Bildnerei, I.-III. Bd., Leipzig 1859
Bader 1928	Walter Bader: *Der Bildhauer des Laacher Samson. Untersuchung zur niederrheinischen Bauplastik um 1200-1225,* in: Bonner Jahrbücher 133, 1928, S.169-212 (Auszug aus der Dissertation, Bonn 1927)
Bader 1937	Walter Bader: *Die Benediktinerabtei Brauweiler bei Köln,* Berlin 1937
Bader 1978	Walter Bader: *Der Dom zu Xanten,* erster Teil, Kevelaer 1978 [=Xantener Domblätter Nr.8]
Bathe 2003	Uwe Bathe: *Der romanische Kapitelsaal in Brauweiler. Eine kritische Bestandsaufnahme seiner Architektur, Bauskulptur und Malerei,* Köln 2003 [=Mediaevalis. Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Bd.3 (Hg. von Klaus-Gereon Beuckers und Stefanie Lieb)]
Bauch 1973	Kurt Bauch: *Die Kunst des 12. Jahrhunderts an Rhein und Maas,* in: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Bd.2, Köln 1973, S.151-166
Bauch 1976	Kurt Bauch: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa,* Berlin und New York 1976
Bayer 1990	Clemens M. M. Bayer: *Zur Entwicklung des Reims in lateinischen metrischen Inschriften vom Ende des 8. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts,* in: Arbor amoena comis. 25 Jahre mittellateinisches Seminar in Bonn 1965-1990 (Hg. von Ewald Könsgen), Stuttgart 1990, S.113-132

Beck 1994 — Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hrsg.): *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert,* 2 Bde., Frankfurt am Main 1994

Beenken 1923 — Hermann Beenken: *Die Kölner Plastik des XII. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung in den sächsischen Harzgebieten,* in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, S.125-152

Beenken 1924 — Hermann Beenken: *Romanische Skulptur in Deutschland. 11. und 12. Jahrhundert*, Leipzig 1924 [= Handbücher für die deutsche Kunstgeschichte I]

Beenken 1926 — Hermann Beenken: *Schreine und Schranken,* in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1926, S.65-107

Beer 2006 — Manuela Beer: *Monumentalskulptur in salischer Zeit – Form, Inhalt und Funktion,* in: Canossa 1077 Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik, Bd. I, Essays (Hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff), S.407-418

Beitz 1921 — Egid Beitz: *Rupertus von Deutz und die Skulpturen einer Siegburger Kathedra,* in: Zeitschrift für christliche Kunst XXXIV, 1921, S.45-64

Beitz 1930 — Egid Beitz: *Rupertus von Deutz,* Köln 1930

Bergmann 1988 — Ulrike Bergmann: *Die gotische Grablege der Plektrudis in St. Maria im Kapitol. Mit einem Beitrag zum technischen Befund von Gerhard Schneider*, in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins romanischer Kirchen 3, 1988, S.77-88

Bergmann 1989 — Ulrike Bergmann (bearb.): *Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400),* Köln 1989

Beseler 1960 — Hartwig Beseler: *Zu den Monumentalmalereien im Kapitelsaal von Brauweiler,* in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege XXIII, (Hg. von Rudolf Wesenberg), Kaevelar 1960, S.98-124

Beuckers 1999 — Klaus-Gereon Beuckers: *Rex iubet – Christ imperat. Studien zu den Holztüren von St. Maria im Kapitol und zu den Herodesdarstellungen vor dem Investiturstreit*, Köln 1999 [=Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins; 42]

Beumann 1967 — Helmut Beumann: *Grab und Thron Karls des Großen zu Aachen,* in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben, 5 Bde. (Hg. von Wolfgang Braunfels; Bd. IV: Das Nachleben (Hg. von Percy Ernst Schramm), Düsseldorf 1967, S.9-38

Beutler 1956 — Christian Beutler: *Zum Cäcilientympanon und Plektrudisgrabstein in Köln,* in: Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für O.H. Förster, Neuss 1956, S.203-205

Beutler 1958	Christian Beutler: *Die Madonna von St. Maria im Kapitol,* in: Kunstchronik 11, Heft 3, 1958, S.61-63
Beutler 1982	Christian Beutler: *Statua,* München 1982
Bibliotheca 1963	E. Josi , M. Celletti (Hrsg.): *Bibliotheca Sanctorum, Bd. 3,* Rom 1963
Binding 1993	Günther Binding: *Der Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993
Bloch 1961	Peter Bloch: *Kölner Madonnen. Die Muttergottes in der Kölner Bildnerei des Mittelalters,* Mönchengladbach 1961
Bloch 1980	Peter Bloch: *Die Meisterwerke aus der Skulpturengalerie Berlin. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Stuttgart / Zürich 1980 [=Belser Kunstbibliothek]
Bloch 1981	Peter Bloch: *Franz Rademacher: die Gustorfer Chorschranken – Das Hauptwerk der rheinischen Romanik. Buchbesprechung,* in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 24, 1981
Bloch / Kubach 1964	Peter Bloch, Erich Kubach: *Früh- und Hochromanik*, Baden-Baden 1964 [= Kunst der Welt 39]
Bloch / Mittler / Roggendorf 1967	Peter Bloch, Mauritius Mittler, Hermann Josef Roggendorf: *Die Siegburger Madonna und die zugehörigen Steinfragmente. Geschichte, Stil und Datierung,* in: Heimatbuch der Stadt Siegburg II, 1967, S.366-382
Blum 1986	Pamela Z. Blum: *The lateral Portals of the West Façade of the Abbey Church of Saint-Denis. Archeological and Iconographic Considerations,* in: Abbot Suger and Saint-Denis. A symposium (Hg. von Paula Lieber Gerson), New York 1986
Blum 1992	Pamela Z. Blum: *Early Gothic Saint-Denis. Restaurations and Survivals,* Los Angeles / Oxford 1992
Boeckler 1953	Albert Boeckler: *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani,* Berlin 1953
Boisserée 1833	Sulpiz Boisserée: *Die Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein,* München 1833
Borchgrave 1961	Joseph de Borchgrave d´Altena: *Madonnes en Majesté,* in: Revue belge d´archéologie et d´histoire de l´art 30, Bruxelles 1961
Bottineau 1987	Yves Bottioneau: *Der Weg der Jakobspilger. Geschichte, Kunst und Kultur der Wallfahrt nach Santiago de Compostela*, Bergisch Gladbach 1987
Branner 1957	Robert Branner: *Les portails latéraux de la cathédrale de Bourges,* in: Bulletin Monumental 115, 1957, S.263-270

Branner 1969 — Robert Branner: *Chartres Cathedral,* New York 1969

Brenk 1976 — Beat Brenk: *Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12. Jahrhunderts,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXVIII, 1976, S.46-63

Brewer 1819 — Johann Wilhelm Brewer: *Augustin Aldenbrücks Geschichte des Ursprungs und der Religion der alten Ubier,* Cöln 1819

Broscheit 1990 — Felicia Broscheit: *Figürliche Darstellungen in der romanischen Bauornamentik des Rhein-Maas-Gebietes,* Köln 1990 [=Veröffentlichungen der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln; 37]

Brugger / Christe 2000 — Laurence Brugger, Yves Christe: *Bourges. La Cathédrale,* Saint-Léger-Vauban 2000

Buchkremer 1907 — Joseph Buchkremer: *Das Grab Karls des Großen,* in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 29, 1907, S.68-210

Budde 1979 — Rainer Budde: *Die deutsche romanische Skulptur,* München 1979

Bulteau 1887 — Abbé Bulteau: *Monographie de la cathédrale de Chartres,* Paris 1887-1901

Bushart 1990 — Magdalena Bushart*: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst,* München 1990

Claussen 1981 — Peter Cornelius Claussen: *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie,* in: Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter (Hg. von Carl Clausberg, Dieter Kimpel, Hans-Joachim Kunst und Robert Suckale), Gießen 1981, S.7-34 [=Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften; Bd.11]

Claussen 1985 — Peter Cornelius Claussen: *Kölner Künstler romanischer Zeit nach den Schriftquellen,* in: Ornamenta Ecclesiae, Bd. 2, Köln 1985, S.369-373

Claussen 1994 — Peter Cornelius Claussen: *Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals,* in: Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert (Hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop), Frankfurt am Main 1994, Bd.I, S.665-687

Clemen 1897 — Paul Clemen (bearb.): *Kunstdenkmäler des Landkreises Köln*, Düsseldorf 1897 [=Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz; 4,1 (Hg. von Paul Clemen)]

Clemen 1903 — Paul Clemen: *Rheinische und Westfälische Kunst auf der Kunstausstellung zu Düsseldorf 1902,* in: Zeitschrift für bildende Kunst, NF 3, 1903, S. 95-134

Clemen 1916 — Paul Clemen: *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden,* Düsseldorf 1916

Corsten 1930 — Karl Corsten: *Eine Reise französischer Mönche nach Köln, Bonn und Siegburg im Jahre 1181,* in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 116, 1930, S.29-60

Corsten 1934 — Karl Corsten: *Rheinische Pilger in Rocamadour,* in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 125, 1934, S.1-11

Creutz 1910 — Max Creutz: *Eine Kölner Schnitzschule des XI. und XII. Jahrhunderts,* in: Zeitschrift für christliche Kunst XXIII, Heft 5, 1910, S.131-138

Creutz 1915 — Max Creutz: *Studien zur Kölner Plastik der romanischen Zeit,* in: Zeitschrift für Christliche Kunst 18, 2/3, 1915, S.21-26

Crosby 1987 — Sumner McNight Crosby: *The royal abbey of Saint-Denis from it´s beginnings to the death of Suger, 475-1151,* New Haven / London 1987 [= Yale publications in the history of art; 37]

Dahm 1994 — Friedrich Dahm: *Die romanische Grablege der Plectrudis in der Kölner Kirche St. Maria im Kapitol,* in: Aachener Kunstblätter 60, 1994, S.211-222

Deeters 1971 — Joachim Deeters: *Die Kölner Coniuratio von 1112,* in: Köln, das Reich und Europa. Abhandlungen über weiträumige Verflechtungen der Stadt Köln in Politik, Recht und Wirtschaft im Mittelalter (Hg. von Hugo Stehkämper), Köln 1971, S.125-172 [=Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln, 60. Heft]

Dehio 1919 — Georg Dehio: *Geschichte der deutschen Kunst, Bd.1,* Berlin / Leipzig 1919

Dehio 1944 (1912) — Georg Dehio: *Handbuch der Kunstdenkmäler, Bd.5, Nordwestdeutschland,* Berlin 1944 (1912)

Demmler 1930 — Theodor Demmler: *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton: Großplastik. Die Bildwerke des Deutschen Museums,* Berlin und Leipzig 1930

Denecke 1986 — Dietrich Deneke: *Straßen und Wege im Mittelalter als Lebensraum und Vermittler zwischen entfernten Orten,* in: Mensch und Umwelt im Mittelalter (Hg. von Bernd Herrmann), Stuttgart 1986, S.207-223

Diederich 1969 — Toni Diederich: *Das älteste Kölner Stadtsiegel,* in: Aus kölnischer und rheinischer Geschichte (Festschrift Arnold Güttsches), Köln 1969, S.51-80 [=Veröffentlichungen des Kölner Geschichtsvereins 29]

Diederich 1984 — Toni Diederich: *Stift - Kloster - Pfarrei. Zur Bedeutung der kirchlichen Gemeinschaften im Heiligen Köln,* in: Stadtspuren. Denkmäler in Köln, Bd.1: Die romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Hg. von Hiltrud Kier und Ulrich Krings), Köln 1984, S.17-78

Diederich 1985	Toni Diederich: *Köln im Hochmittelalter,* in: Ornamenta Ecclesiae, Bd. 2, Köln 1985, S.5-17
Diepen 1931	Hubert Diepen: *Die romanische Bauornamentik in Klosterrath und die nord-französische bauplastische Invasion am Maas und Niederrhein im letzten Drittel des XIIten Jahrhunderts,* Haag 1931
DTV Lexikon 1996	Harald Olbrich u.a. (Hrsg.): *Lexikon der Kunst. Neubearbeitung,* München 1996
Durliat 1983	Marcel Durliat: *Romanische Kunst,* Freiburg i.B., 1983
Eberlein / Jacobi-Mirwald 1996	Johann Konrad Eberlein, Christine Jakobi-Mirwald: *Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde,* Berlin 1996
Endemann 1975	Klaus Endemann: *Das Marienbild in Werl,* in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 53, 1975, S.53-80
Endemann 1978	Klaus Endemann: *Material und Gestalt. Beobachtungen an zwei mittelalterlichen Skulpturen Westfalens*, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 56, Heft 1, 1978, S.73-87
Ennen 1971	Edith Ennen: *Europäische Züge der mittelalterlichen Kölner Stadtgeschichte,* in: Köln, das Reich und Europa. Abhandlungen über weiträumige Verflechtungen der Stadt Köln in Politik, Recht und Wirtschaft im Mittelalter (Hg. von Hugo Stehkämper), Köln 1971, S.1-47 [=Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln, 60. Heft]
Ennen 1975	Edith Ennen: *Kölner Wirtschft im Früh- und Hochmittelalter,* in: Zwei Jahrtausende Kölner Wirtschaft Bd.1, Köln 1975, S.87-193
Ennen 1977 (1972)	Edith Ennen: *Stadt und Wallfahrt in Frankreich, Belgien den Niederlanden und Deutschland,* in: dies.: Gesammelte Abhandlungen zum europäischen Städtewesen und zur rheinischen Geschichte (Hg. von Georg Droege u.a.), Bonn 1977, S.239-258 [Ersterscheinung in: Festschrift Matthias Zender, Studien zur Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte (Hg. von Edith Ennen und G. Wiegelmann), Bd.2, Bonn 1972, S.1057-1075]
Ennen 1977 (1976)	Edith Ennen: *Erzbischof und Stadtgemeinde in Köln bis zur Schlacht von Worringen (1288),* in: dies.: Gesammelte Abhandlungen zum europäischen Städtewesen und zur rheinischen Geschichte (Hg. von Georg Droege u.a.), Bonn 1977, S. 388-404 [Ersterscheinung in: Bischofs- und Kathedralstädte des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Hg. von Franz Petri), Köln und Wien 1976, S.27-46]
Ennen 1979 (1972)	Edith Ennen: *Die europäische Stadt des Mittelalters,* Göttingen 1979 (1972)
Erlande-Brandenburg 1977	Alain Erlande-Brandenburg: *La place des découvertes dans l´histoire de la sculpture,* in: Notre-Dame de Paris. Les rois retrouvés (Hg. von Joël Cuénot), Paris 1977, S. 24-29

Erlande-Brandenburg 1982	Alain Erlande-Brandenburg: *Les Sculptures de Notre-Dame au Musée de Cluny,* Paris 1982
Erlande-Brandenburg 2001	Alain Erlande-Brandenburg: *Le portail du couronnement de la vierge à Senlis,* in: L´art gothique dans l´Oise et ses environs, Beauvais 2001, S.177-183
Eschweiler 1931	Jakob Eschweiler: *Die romanische Madonna im Kloster Hoven,* in: Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und im Bistum Aachen (Hg. vom Verein für christliche Kunst im Erzbistum Köln und im Bistum Aachen), Augsburg / Köln 1931, S.7-9
Euw 1965	Anton von Euw: *Aus den Nachkriegserwerbungen des Schnütgen–Museums,* in: Miscellanea pro arte. Festschrift für Herrmann Schnitzler (Hg. von Peter Bloch und Joseph Hoster), Düsseldorf 1965, S.11–34
Euw 1973	Anton von Euw: *Elfenbeinarbeiten des 9. bis 12. Jahrhunderts,* in: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Bd.2, Köln 1973, S.377-385
Euw 1990 (1984)	Anton von Euw: *Schnütgen-Museum Köln,* Köln 1990 (1984)
Euw 1995	Anton von Euw: *Figurenstil und Schriftstil in der Steinskulptur, Goldschmiedekunst und Buchmalerei des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet,* in: Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 94: Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung (Hg. von Helga Giersiepen und Raymund Kottje), o.O. 1995, S.151-173
Ewald / Rathgens 1916	Wilhelm Ewald, Hugo Rathgens (bearb.): *Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd.I, St. Alban, St. Andreas, Antoniterkiche, St. Aposteln, St. Cäcilia, St. Columba, St. Cunibert, Elendskirche, St. Georg*, Düsseldorf 1916 [=Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz; 6,4 (Hg. von Paul Clemen)]
Feulner / Müller 1953	Adolf Feulner, Theodor Müller: *Die Geschichte der deutschen Plastik,* München 1953
Fleury 1893	Ch. Rohault de Fleury: *Les Saints de la Messe et leurs Monuments, Bd.1,* Paris 1893
Forsyth 1972	Irene H. Forsyth: *The Throne of Wisdom: Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France,* Princeton N.Y. 1972
Fuhrmann 1983 (1978)	Horst Fuhrmann: *Deutsche Geschichte im hohen Mittelalter von der Mitte des 11. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts,* Göttingen 1983 (1978)
Gaborit 1994	Jean-René Gaborit (Hrsg.): *Le Louvre. La sculpture européenne,* Paris 1994

Gantner 1942 — Joseph Gantner: *Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 12. Jahrhunderts,* Wien 1942

Gerson 1986 — Paula Lieber Gerson (Hrsg.): *Abbot Suger and Saint-Denis. A symposium,* New York 1986

Gerson 1995 — Paula Lieber Gerson, Jeannie Krochalis, Annie Shaver-Crandell, A. Stones: *The Pilgrim´s Guide to Santiago de Copostela,* 2 Bde., London 1995

Giersiepen 1995 — Helga Giersiepen: *Das Zusammenwirken von Text und Bild am Beispiel rhein-maasländischer Reliquienschreine des 12. und 13. Jahrhunderts,* in: Abhandlungen der Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Bd. 94: Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung (Hg. von Helga Giersiepen und Raymund Kottje), o.O. 1995, S.125-150

Goldkuhle 1977 — Fritz Goldkuhle: *Kunst und Kunsthandwerk. Mittelalter und Neuzeit.* Aus Rheinischer Kunst und Kultur. Auswahlkatalog des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Köln 1977 [= Kunst und Altertum am Rhein, Bd. 69]

Gosebruch 1980 — Martin Gosebruch: *Die Kunst des Nikolaus. Von Königslutter aus in den Blick genommen, auf ihre provencalischen Wurzeln hin untersucht und im Verhältnis zur Kathedralgotik erläutert,* in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 19 (Hg. von Hans Werner Grohn) 1980, S.63-124

Greenhill 1970 — Eleanore S. Greenhill: *French monumental sculpture,* in: The year 1200, 2 Bde, Kat. der Ausstellung im Metropolitain Museum of Art, Bd.1: A background survey, New York 1970, S.33-65

Grimme 1982 — Ernst Günther Grimme: *Die Schenkung Peter und Irene Ludwig für das Suermondt-Ludwig-Museum.* Aachener Kunstblätter Bd. 51, 1982 [=Kataloge des Suermondt-Ludwig-Museums Aachen III]

Grimme 1985 — Ernst Günther Grimme: *Bronzebildwerke des Mittelalters,* Darmstadt 1985

Grosset 1966 — Charles Grosset: *La Vierge et la tétramorphe. Étude d´iconographie médiévale,* in: Mélanges offerts à René Crozet, Portiers 1966, S.549-555

Grote 1998 — Udo Grote: *Der Schatz von St. Victor: mittelalterliche Kostbarkeiten aus dem Xantener Dom,* Regensburg 1998

Halfen 2001 — Roland Halfen: *Chartres. Schöpfungsbau und Ideenwelt. Bd. I: Das Königsportal,* Stuttgart / Berlin 2001

Hamann 1924 — Richard Hamann: *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands,* in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften 1, 1924, S.1-31

Hamann 1926/27 Richard Hamann: *Motivwanderung von West nach Osten,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch III/IV, 1926/27, S.49-73

Hamann 1927 Richard Hamann: *Die Salzwedeler Madonna,* in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften 3, 1927, S.77-144

Hamann 1987 Richard Hamann: *Kunst und Askese: Bild und Bedeutung in der romanischen Plastik in Frankreich,* Worms 1987

Hamann-Mac Lean 1978 Richard Hamann-Mac Lean: *Das Freigrab,* in: Zeitschrift des Vereins für Kunstwissenschaft XXXII, Heft 1/4, 1978, S.95-136

Hamann-Mac Lean 1983 Richard Hamann-Mac Lean: *Die Reimser Denkmale des französischen Königstums im 12. Jahrhundert. Saint-Remi als Grabkirche im frühen und hohen Mittelalter,* in: Beiträge zur Bildung der französischen Nation im Früh- und Hochmittelalter (Hg. von H. Beumann), Sigmaringen 1983, S.93-261 [=Nationes, Bd.4]

Hartog 1998 Elisabeth den Hartog: *Bertold Köster, Das frühgotische Bergportal an St. Servatius in Maastricht* (Rezension), in: Journal für Kunstgeschichte 2, 1998, S.331-335

Haussherr 1973 Reiner Haussherr: *Die Skulptur der frühen und hohen Mittelalters an Rhein und Maas,* in: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Bd.2, Köln 1973, S.387-406

Hawel 1993 Peter Hawel: *Das Mönchtum im Abendland. Geschichte, Kultur, Lebensform,* Freiburg i. B. 1993

Heimann 1968 Adelheit Heimann*: The Capital Frieze and Pilasters of the Portail-Royal at Chartres,* in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 31, 1968, S.73-102

Herbers 1986 Klaus Herbers: *Der Jakobsweg. Mit einem mittelalterlichen Pilgerführer unterwegs nach Santiago de Compostela,* Tübingen 1986

Hermann 1986 Bernd Hermann (Hrsg.): *Mensch und Umwelt im Mittelalter*, Stuttgart 1986

Hilger 1967 Hans Peter Hilger: *Bildnerei in Siegburg,* in: Heimatbuch der Stadt Siegburg II, 1967, S.321-326

Hlawitschka 1966 Eduard Hlawitschka: *Zu den klösterlichen Anfängen in St. Maria im Kapitol,* in: Rheinische Vierteljahresblätter 31, 1966/1967, S.1-16

Hoffmann 1981 Konrad Hoffmann*: Stilwandel der Skulptur und Geschichte des Körpers. Überlegungen zum Forschungsstand,* in: Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter (Hg. von Carl Klausberg, Dieter Kimpel, Hans-Joachim Kunst und Robert Suckale), Gießen 1981, S.141-144 [=Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften; Bd.11]

Hoffmann 1985 — Konrad Hoffmann: *Zur Entstehung des Königsportals in Saint-Denis,* in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48, 1985, S.29-38

Holbert 1995 — Kelley Holbert: *The Reliquary Shrine of St. Hadelinus. A Twelfth Century House of the Mossan Region,* Dissertation, Yale 1995

Horste 1987 — Kathryn Horste*: „A Child is Born": The Iconographie of the Portail Ste.-Anne at Paris,* in: The Art Bulletin 69(1), 1987, S.187-210

Hülsen-Esch 1994 — Andrea von Hülsen-Esch: *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert*, Berlin 1994 [=ARTEfact; Bd.8]

Jahn 1965 — Johannes Jahn: *Die Stellung des Künstlers im Mittelalter,* in: Festschrift für Dr. h. c. Eduard Trautschold zum siebzigsten Geburtstag 13. Januar 1963 (Hg. von Heinz Ladendorf) Hamburg 1965, S.38-54

Jakobs 1971 — Hermann Jakobs: *Verfassungstopographische Studien zur Kölner Stadtgeschichte des 10. bis 12. Jahrhunderts,* in: Köln, das Reich und Europa. Abhandlungen über weiträumige Verflechtungen der Stadt Köln in Politik, Recht und Wirtschaft im Mittelalter (Hg. von Hugo Stehkämper), Köln 1971, S.49-123 [=Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln, 60. Heft]

Jalabert 1965 — Denise Jalabert: *La flore sculptée des monuments du moyen age en France. Recherches sur les origines de l´art français,* Paris 1965

Jantzen 1935 — Hans Jantzen: *Geist und Schicksal der deutschen Kunst,* Köln 1935

Jantzen 1987 (1957) — Hans Jantzen: *Die Kunst der Gotik,* Berlin 1987

Jantzen 1990 (1959) — Hans Jantzen: *Ottonische Kunst,* Berlin 1990

Jantzen / Wöllflin 1935 — Hans Jantzen: *Ottonische Kunst,* in: Festschrift für Heinrich Wölfflin zum siebzigsten Geburtstage, Dresden 1935, S. 96-110

Kaelble 1981 — Brigitte Kaelble: *Untersuchungen zur großfigurigen Plastik des Samsonmeisters,* Düsseldorf 1981

Kaelble 1992 — Brigitte Kaelble: *Zur Herkunft des Jahreszeitensockels im Kölner Schnütgen-Museum,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch LII, 1992, S.307-322

Kaelble 1995 — Brigitte Kaelble: *Die Brauweiler Kreuzgangswerkstatt,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch LVI, 1995, S.13-99

Kaelble 2006 — Brigitte Kaelble: *Drei Fragmente eines Festbildzyklus aus St. Pantaleon in Köln*, in: Colonia Romanica 21, 1996, S.189-204

Kallfelz 1973	Hatto Kallfellz (Übers.): *Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe des 10.-12. Jahrhunderts*, Darmstadt 1973 [=Ausgewählte Quellen zur Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe, 22 (Hg. von Rudolf Buchner)]
Kalusok 1996	Michaela Kalusok: *Tabernakel und Statue. Die Figurennische in der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance*, Münster 1996 [=Beiträge zur Kunst und Geschichte des Mittelalters; Bd.3]
Karlinger 1924	Hans Karlinger: *Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050-1260,* Augsburg 1924
Kat. Aachen 1958	*Unsre Liebe Frau,* Katalog der Ausstellung im Krönungssaal des Rathauses zu Aachen 7. Juni - 14. Sept. 1958, (bearb. Von Ernst Günther Grimme u.a.), Aachen 1958
Kat. Bernward 1993	*Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen,* Katalog der Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, 2 Bde. (Hg. von Michael Brandt und Arne Eggebrechts), Hildesheim / Mainz 1993
Kat. Canossa 2006	*Canossa 1077 Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik,* Bd. II, Katalog (Hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff)
Kat. Face 2006	*Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture,* Katalog der Ausstellung im Metropolitain Museum of Art, New York (Hg. vom Metropolitain Museum of Art, ed. Charles T. Little), New Heaven / London 2006
Kat. Frauenklöster 2005	*Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern,* Katalog der Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und dem Ruhrlandmuseum Essen (Hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und dem Ruhrlandmuseum Essen), München / Bonn / Essen 2005
Kat. Heinrich der Löwe 1995	*Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235,* Katalog der Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 2 Bde. (Hg. von Jochen Luckhard und Franz Niehoff), München 1995
Kat. Lille 1978	*Sculptures romanes et gothiques du nord de la France.* Musée des Beaux-Arts Lille 1978-1979, Lille 1978
Kat. Monumenta 1975	*Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter,* Katalog der Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln in der Cäcilienkirche (Hg. von Anton Legner), Köln 1975
Kat. Ornamenta 1985	*Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln,* Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, 3 Bde. (Hg. von Anton Legner), Köln 1985

Kat. Reich 2006 — *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962-1806. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters,* Katalog zur 29. Ausstellung des Europarates in Magdeburg und Berlin und Landesausstellung Sachsen-Anhalt (Hg. von Matthias Puhle und Claus-Peter Hasse), Dresden 2006

Kat. Rhein und Maas 1972 — *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400,* Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur in der Kunsthalle Köln und in den Königlichen Museen für Kunst und Geschichte in Brüssel, Bd.1 (Hg. von Reiner Haussherr), Köln 1972

Kat. Schatzbaukasten 1997 — *Kölner Schatzbaukasten. Die Große Kölner Beinschnitzwerkstatt des12. Jahrhunderts,* Katalog der Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und im Schnütgen-Museum Köln (bearb. von Markus Miller), Mainz 1997

Kat. Staufer 1977 — *Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur,* Katalog der Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, 4 Bde. (Hg. von Reiner Haussherr), Stuttgart 1977

Katzenellenbogen 1959 — Adolf Katzenellenbogen*: The sculptural programs of Chartres Cathedral,* Baltimore 1959

Kautzsch 1925 — Rudolf Kautzsch u.a.: *Frankreich und der Rhein. Beiträge zur Geschichte und geistigen Kultur des Rheinlandes,* Frankfurt a.M. 1925

Keller 1984 (1951) — Hubert Keller: *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in ottonischer Zeit,* in: Blick vom Monte Calvo, Frankfurt a. M. 1984, S.19-47 [Ersterscheinung in: Festschrift für Hans Jantzen (Hg. von Kurt Bauch), Berlin 1951, S.71-91]

Keller 1991 — Hiltgart L. Keller: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst,* Stuttgart 1991

Kerber 1966 — Bernhard Kerber: *Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur im zwölften Jahrhundert,* Recklinghausen 1966

Kerber 1969 — Bernhard Kerber: *Vier Skulpturen der Sammlung Ludwig. Zur Entstehung der Säulenfigur,* in: Aachener Kunstblätter Bd. 39, 1969, S.77-91

Kidson 1958 — Peter Kidson: *Sculpture at Chartres,* London 1958

Kiefer 1842 — F.J. Kiefer: *Neueste vollständige Beschreibung der Stadt Köln,* Köln 1842

Kienast 1974 — Walther Kienast: *Deutschland und Frankreich in der Kaiserzeit (900-1270). Weltkaiser und Einzelkönige, Teil 1*, Stuttgart 1974 [=Monographien zur Geschichte des Mittelalters, Bd. 9, I]

Kirsch 1901	Peter Anton Kirsch: *Die heilige Cäcilia. Jungfrau und Martyrin,* Regensburg 1901
Klein 1916	Johannes Klein: *Die romanische Steinplastik des Niederrheins,* in: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 184, Strassburg 1916, S.1-109
Kluckholm 1955	Erwin Kluckholm: *Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland,* in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften 16, 1955, S. 1-120
Körner 1997	Hans Körner: *Grabmonumente des Mittelalters,* Darmstadt 1997
Kosch 1999	Clemens Kosch: *Vorromanische Westwerke und ihre Veränderungen in der Stauferzeit. Das Beispiel St. Pantaleon,* in: Colonia Romanica 14, 1999, S.79-102
Kosch 2000	Clemens Kosch: *Kölns romanische Kirchen. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter*, Regensburg 2000 [= Große Kunstführer, Bd. 207]
Kosch / Schmidt / Yalçin 1999	Clemens Kosch, Burghart Schmidt, Ünsal Yalçin: *Köln, St. Cäcilien. Baugeschichtliche Einzelbeobachtungen an der ehemaligen Damenstiftskirche,* in: Denkmalpflege im Rheinland 1999/4, S.156-192
Kötzsche 1978	Dietrich Kötzsche: *Der Schrein des heiligen Viktor im Dom zu Xanten,* Inaugural-Dissertation (ungedruckt), Bonn 1978
Kramp 1995	Mario Kramp: *Kirche Kunst und Königsbild. Zum Zusammenhang von Politik und Kirchenbau im capetingischen Frankreich des 12. Jahrhunderts am Beispiel der drei Abteien Saint-Denis, Saint-Germain-des-Prés und Saint-Remi / Reims,* Weimar 1995
Krings 1984	Ulrich Krings: *St. Cäcilien, das frühstaufische Bauwerk aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Seine Gestalt und die Geschichte seiner späteren Veränderungen,* in: Stadtspuren. Denkmäler in Köln, Bd.1: Die romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg (Hg. von Hiltrud Kier und Ulrich Krings), Köln 1984, S.235-255
Kriss-Rettenbeck 1984	Lenz Kriss-Rettenbeck (Hrsg.): *Wallfahrt kennt keine Grenzen*, München 1984
Kroos 1970	Renate Kroos: *Zur Ikonographie des Jahreszeitensockels im Schnütgen-Museum,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXII, 1970, S.49-66
Kubach / Verbeek 1972	Hans Erich Kubach, Albert Verbeek: *Romanische Kirchen an Rhein und Maas*, Neuss 1972 [=Jahrbuch Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1970/1971]
Kubach / Verbeek 1976	Hans Erich Kubach, Albert Verbeek: *Romanische Baukunst an Rhein und Maas, Bd.1,* Berlin 1976

Kubach / Verbeek 1989	Hans Erich Kubach, Albert Verbeek: *Romanische Baukunst an Rhein und Maas, Bd.4: Architekturgeschichte und Kunstlandschaften,* Berlin 1989
Kugler 1854	Franz Kugler: *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd.2,* Stuttgart 1854
Kunz 2000	Tobias Kunz: *Die Madonna in Gorsem (Provinz Limburg) und die Werkstatt des Berliner Engels von einem Heiligen Grab. Bemerkungen zur romanischen Holzplastik im Rhein-Maas-Gebiet,* in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F.42, 2000(2003), S.99-120
Kurmann 2001	Peter Kurmann: Die Skulptur der gotischen Kathedralen in Frankreich 1130-1270, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 12, 2001, S.5-20
Kurmann-Schwarz 2001	Brigitte Kurmann-Schwarz, Peter Kurmann*: Chartres – die Kathedrale*, Regensburg 2001 [= Monumente der Gotik, Bd.3]
Kutter 1924	Paul Kutter: *Die ältesten figuralen Grabmäler in den Rheinlanden,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924, S.62-89
Lange 1964	Reinhold Lange: *Die byzantinische Reliefikone,* Recklinghausen 1964
Laurentin / Oursel 1989	René Laurentin, Raymond Oursel: *Romanische Madonnen,* Würzburg 1989
LCI 1970	Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie, 4 Bde.,* Rom / Freiburg / Basel / Wien 1970
LCI 1973	Wolfgang Braunfels (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen,* Rom / Freiburg / Basel / Wien 1973
Legner 1975	Anton Legner: *Romanische Skulptur in Köln und Siegburg,* in: Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter, Köln 1975, S.216-228
Legner 1982	Anton Legner: *Deutsche Kunst der Romanik,* München 1982 [2. u. 3. Aufl. 1996 u. 1999 erschienen unter dem Titel: *Romanische Kunst in Deutschland*]
Legner 1985	Anton Legner: *Ateliers in Köln und am Niederrhein,* in: Ornamenta Ecclesiae, Bd.2, Köln 1985, S.374
Legner 1989	Anton Legner: *Von dem Glanz und von der Präsenz des Heiligtums – Bilder und Texte,* in: Reliquien. Verehrung und Verklärung. Skizzen und Noten zur Thematik und Katalog zur Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgen-Museum (Hg. von Anton Legner), Köln 1998
Legner 1991	Anton Legner: *Rheinische Kunst und das Kölner Schnütgen-Museum,* Köln 1991

Legner 1995	Anton Legner: *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung,* Darmstadt 1995
Legner 2003	Anton Legner: *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliqiuenkultur,* Köln 2003
Lehmann-Brockhaus 1938	Otto Lehmann-Brockhaus: *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Text und Register,* Berlin 1938
Lévis-Godechot 1988	Nicole Lévis-Godechot: *Chartres im Lichte seiner Skulpturen und Fenster,* Würzburg 1988
Lieb 2001	Stefanie Lieb (Hrsg.): *Form und Stil.* Festschrift für Günther Binding, Darmstadt 2001
Lombard-Jourdan 1997	Anne Lombard-Jourdan: *L´invention du »roi fondateur« à Paris au XIIe siècle. De l´obligation morale au thème sculpturale,* in: Bibliothèque de l´École des Chartes 155, 1997, S.485-542
LTHK 1964	Josef Höfner, Karl Rahner (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche,* Freiburg 1964
Lüthgen 1923	Eugen Lüthgen: *Romanische Plastik in Deutschland,* Bonn und Leipzig 1923
Maines 1979	Clark Maines: *The western portal of Saint-Loup-de-Naud,* New York / London 1979
Mâle 1947 (1922)	Emile Mâle: *L´art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l´iconographie du Moyen Âge,* Paris 1947 (1922)
Mâle 1983 (1948)	Emile Mâle: *Chartres,* Tübingen 1983 (Paris 1948)
Mende 198	Ursula Mende: *Die Bronzetüren des Mittelalters. 800-1200,* München 1983
Mering / Reischert 1842	Friedrich Everhard Freiherr von Mering, Ludwig Reischert: *Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln in ihrer Reihenfolge, nebst Geschichte des Ursprungs, des Fortgangs und des Verfalls der Kirchen und Klöster der Stadt Köln, mit besonderer Bezugnahme auf die Kirchen und Klöster der Erzdiözese, 2 Bde.,* Köln 1842 (Bd 2: 1844)
Messerer 1959	Wilhelm Messerer: *Das Relief im Mittelalter,* Berlin 1959
Messerer 1964	Wilhelm Messerer: *Romanische Plastik in Frankreich,* Köln 1964
Messerer 1988	Wilhelm Messerer: *Kölner romanische Kunst inter genera,* in: Baukunst des Mittelalters in Europa. Festschrift für Hans Erich Kubach (Hg. von Franz J. Mucha), Stuttgart 1988, S.81-96

Messerer 1992	Wilhelm Messerer: *Vom Anschaulichen ausgehen. Schriften zu Grundfragen der Kunstgeschichte* (Hg von Stephan Koja), Wien u.a. 1992
Metz 1966	P. Metz: *Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen. Stiftung PreußischerKulturbesitz. Berlin-Dahlem,* München 1966
Meulen 1977	Jan van der Meulen: *Chartres. Die Weltschöpfung in historischer Sicht,* in: Francia 5, 1977, S.81-124
Meulen 1981	Jan van der Meulen: *The West Portals of Chartres Cathedral,* Bd.1: The Iconology of the Creation, Washington 1981
Meulen / Hohmeyer 1984	Jan van der Meulen, Jürgen Hohmeyer: *Chartres. Biographie der Kathedrale,* Köln 1984
Meyer-Barkhausen 1952	Werner Meyer-Barkhausen: *Das große Jahrhundert kölnischer Kirchenbaukunst. 1150-1250,* Köln 1952
Middeldorf Kosegarten 2002/2003	Antje Middeldorf Kosegarten: *Die häßlichen Äbtissinnen. Versuch über die frühen Grabmäler in Quedlinburg,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch LVI/LVII, 2002/2003, S.9-47
Möbius / Olbrich 1989	Helga Möbius, Harald Olbrich: *Zur Problematik der Begriffe „früh" und „spät" im kunsthistorischen Prozeß,* in: Stil und Epoche. Periodisierungsfragen (Hg. von Friedrich Möbius und Helga Scurie), Dresden 1989, S.251-266
Möbius / Schubert 1987	Friedrich Möbius, Ernst Schubert: *Skulptur des Mittelalters, Funktion und Gestalt,* Weimar 1987
Mohr 1889	Prof. Mohr: *Die Kirchen von Köln, ihre Geschichte und Kunstdenkmäler,* Berlin 1889
Montfaucon 1729	Bernard de Montfaucon: *Les Monuments de la Monarchie françoise qui comprennent l´histoire de France, avec les figures de chaque règne que l´injure des temps a epargnées,* 5 Bde., Paris 1729-1733
Mosel 1970	Manfred Wolf Mosel: *Die Anfänge des plastischen Figurengrabmals in Deutschland. Untersuchung zu den Problemen der Entstehung und Deutung im 12. Jahrhundert*, Inaugural-Dissertation (ungedruckt), Universität Würzburg 1970
Mühlberg 1962	Fried Mühlberg: *Grab und Grabdenkmal der Plektrudis in St. Marien im Kapitol zu Köln,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIV, 1963, S.21-96
Mühlberg 1989	Fried Mühlberg: *Köln: St. Pantaleon und sein Ort in der karolingischen und ottonischen Baukunst*, Köln 1989 [=Stadtspuren, Bd.17]

Mühlberg 1997 (1970) — Fried Mühlberg: *St. Ursula in der kölnischen Kirchenbaukunst der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts,* in: 85 Jahre Denkmalschutz und Denkmalpflege 1912-1997, Köln 1997, S.320-352 [=Stadtspuren, Bd.9.I], [Ersterscheinung in: Festschrift für Gerd von der Osten, Köln 1970, S.39-76]

Münster 1981 — Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hrsg.): *Museum. Westfälisches Landsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster,* Braunschweig 1981

Mussat 1981 — André Mussat: *La cathédrale du Mans,* Paris 1981

Myssok 1999 — Johannes Myssok: *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, Münster 1999 [=Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Bd.8 (Hg. von Joachim Poeschke)]

Neumüllers-Klauser 1995 — Renate Neumüllers-Klauser: *Fragen der epigraphischen Schriftentwicklung in Westfalen (1000-1300),* in: Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 94: Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung (Hg. von Helga Giersiepen und Raymund Kottje) , o.O. 1995, S.47-84

Niehoff 1995 — Franz Niehoff: *Heinrich der Löwe – Herrschaft und Repräsentation. Vom individuellen Kunstkreis zum interdisziplinären Braunschweiger Hof der Welfen,* in: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235, Bd. 2, Essays, München 1995, S.213-236

Niehoff 1990 — Franz Niehoff: *Das Kölner Ostergrab. Studien zum Heiligen Grab im hohen Mittelalter*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch LI, 1990, S.7-68

Ohler 1999 (1986) — Norbert Ohler: *Reisen im Mittelalter,* München 1999 (1986)

Oursel 1993 — Raymond Oursel: *Romanisches Frankreich. 12. Jahrhundert,* Würzburg 1993

Overdick 2005 — Michael Overdick: *Das Architektursystem der rheinischen Spätromanik,* Worms 2005

Pace 1994 — Valentino Pace: *Kunstdenkmäler in Italien: Apulien, Basilicata, Kalabrien,* Darmstadt 1994

Pächt 1989 (1984) — Otto Pächt: *Die Buchmalerei des Mittelalters,* München 1989 (1984)

Panofsky 1924 — Erwin Panofsky: *Deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts,* München 1924

Panofsky 1993 — Erwin Panofsky: *Grabplastik,* Köln 1993

Peter 2006	Michael Peter: *Der Paderborner Dom-Tragaltar und die Anfänge der romanischen Goldschmiedekunst in Helmarshausen,* in: Canossa 1077 Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik, Bd. I, Essays (Hg. von Christoph Stiegemann und Matthias Wemhoff), S.483-495
Petri / Droege 1983	Franz Petri, Georg Droege (Hrsg.): *Rheinische Geschichte. Hohes Mittelalter,* Bd.1: Altertum und Mittelalter, 3. Teilband: Hohes Mittelalter, Düsseldorf 1983
Pinder 1935	Wilhelm Pinder: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der frühstaufischen Klassik,* Leipzig 1935
Pirenne 1974 (1933)	Henri Pirenne: *Sozial- und Witschaftsgeschichte Europas,* München 1974
Pochat 1986	Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert,* Köln 1986
Poeschke 1998	Joachim Poeschke: *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd.I: Romanik,* München 1998
Ponert 1975	Dietmar Jürgen Ponert: *Schnütgen-Museum Ausstellung: Monumenta Annonis. Weltbild und Kunst im Hohen Mittelalter* (Rezension), in: Pantheon 33, 1975, S.353-355
Porter 1923	Arthur Kingsley Porter: *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads,* 3 Bde., Boston 1923
Prache 1963	Anne Prache: *Les monuments funéraies des Caroligiens élevés à Saint-Remi de Reims au XIIe siècle,* in: Révue de l´art 3, 1963, S.68-76
Prache 1987	Anne Prache: *Romanik der Ile-de-France,* Würzburg 1987
Preising 2002	Dagmar Preising, Michael Rief, Ulrike Villwock (bearb.): *Bildwerke des Köln-Lütticher-Raumes 1180-1430. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Skulpturensammlung Bd. 1,* Seperatum aus: Aachener Kunstblätter Bd. 62, 1989-2002
Priest 1923	Alan Priest: *The Masters of the West Façade of Chartres,* in: Art Studies 1, 1923, S.28-44
Prop. Kg.5 1990 (1969)	Hermann Fillitz (Hrsg.): *Propyläen Kunstgeschichte, Das Mittelalter I,* Berlin 1990 (1969)
Püttmann 1950	Hans Püttmann: *Das Tympanonrelief von St. Cäcilien zu Köln.* Inaugural-Dissertation (ungedruckt), Universität Mainz 1950
Püttmann 1955	Hans Püttmann: *Das Tympanonrelief von St. Cäcilien in Köln: Form, Inhalt und Bedeutung,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XVII, 1955, S.43-61

Rademacher 1970 Franz Rademacher: *Zur Cäcilienikonographie und zum Tympanon der Kölner Cäcilienkirche,* in: Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Beiheft 16 (Hg. von Günther Borchers und Albert Verbeek), Düsseldorf 1970, S.91-102

Rademacher 1972 Franz Rademacher: *Die Regina Angelorum in der Kunst des frühen Mittelalters,* Düsseldorf 1972

Rademacher 1975 Franz Rademacher: *Die Gustorfer Chorschranken,* Bonn 1975

Rathgens 1911 Hugo Rathgens (bearb.): *Die der Stadt Köln, Bd. II/1, St. Gereon, St. Johann Baptist, Die Marienkirchen, Groß St. Martin*, Düsseldorf 1911 [=Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz; 7,1 (Hg. von Paul Clemen)]

Rathgens 1980 (1929) Hugo Rathgens (bearb.): *Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. II/2, Minoritenkirche, St. Pantaleon, St. Peter, St. Severin,* Düsseldorf 1929, Nachdruck 1980 [=Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz; 7,2 (Hg. von Paul Clemen)]

Reinle 1988 Adolf Reinle: *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter,* Darmstadt 1988

Reißmann 1937 Kurt Reißmann: *Romanische Portalarchitektur in Deutschland.* Dissertation Universität München, Würzburg 1937

Renard 1900 Edmund Renard (bearb.): *Die Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen*, Düsseldorf 1900 [= Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 4,4 (Hg. von Paul Clemen)]

Ribault 1996 Jean-Yves Ribault: *Die Kathedrale Saint-Etienne in Bourges,* Rennes 1996

Rieden 1995 Bernd Rieden*: Das Pleiser Marienretabel. Forschungsbeitrag zur romanischen Steinskulptur der kölnisch-niederrheinischen Provenienz.* Diss. Univ. Bonn, Siegburg 1995 [=Siegburger Studien XXIV]

Ritchie 1972 Andrew Carndruff Ritchie (Hrsg.): *Selected paintings and sculpture from the Yale University Art Gallery,* New Heaven / London 1972

Roning 1980 Franz J. Roning (Red.): *Der Trierer Dom*, Neuss 1980 [= Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalschutz]

Rupprecht 1975 Bernhard Rupprecht: *Romanische Skulptur in Frankreich,* München 1975

Sachs 1973 Hannelore Sachs u. A.: *Christliche Ikonographie in Stichworten,* München 1973

Salet 1933 Francis Salet: *Saint-Loup-de-Naud,* in: Bulletin Monumental 92, 1933, S.9-169

Sauer 1993 Christine Sauer: *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350*, Göttingen 1993 [=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 109]

Sauerländer 1958 Willibald Sauerländer: *Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XX, 1958, S. 115-162

Sauerländer 1963 Willibald Sauerländer: *Die Skulptur des Mittelalters*, Frankfurt a.M. / Berlin 1963 [= Ullstein Kunstgeschichte 11]

Sauerländer 1970 Willibald Sauerländer: *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270,* München 1970

Sauerländer 1977 Willibald Sauerländer: *Die bildende Kunst der Stauferzeit,* in: Die Zeit der Staufer. Geschichte - Kunst - Kultur (Hg. von Reiner Haussherr), Stuttgart, Bd. III, S.205-238

Scheller 1963 Robert Walter Scheller: *A Survey of Mideaval Model Books*, Haarlem 1963

Scheller 1995 Robert Walter Scheller: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artisistic Transmission in the Middle-Ages (ca. 900 - ca. 1470),* Amsterdam 1995

Schelstraete 1990 Jean Schelstraete: *Saint-Loup-de-Naud. Meditation sur son portail,* Revue des Monuments et Sites de Seine-et-Marne (Hg. von Les Amis des Sites et des Monuments de la Seine-et-Marne), Thorigny-sur-Marne 1990

Schenkluhn 1994 Wolfgang Schenkluhn: *Die Westportale von Chartres und Saint-Denis,* in: Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert (Hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop), Frankfurt am Main 1994, Bd.I, S.387-395

Schmedding 1974 Brigitta Schmedding: *Romanische Madonnen der Schweiz. Holzskulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts,* Freiburg in der Schweiz 1974 [=SCRINIVM FRIBVRGENSE, Veröffentlichungen des Mediävistischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz]

Schmitt 1990 Andreas Schmitt: *Die romanische Nikolaus-Kultstatue der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler,* in: Pulheimer Beiträge zur Geschichte und Heimatkunde 14, (Hg. vom Verein für Geschichte und Heimatkunde Pulheim) 1990, S.61-93

Schmitt 1992 Jean-Claude Schmitt: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter,* dt. Ausgabe Stuttgart 1992

Schnitzler 1956 Herrmann Schnitzler: *Alte Kunst im Schnütgen-Museum,* Köln 1956

Schnitzler 1957 Herrmann Schnitzler: *Rheinische Schatzkammer,* Düsseldorf 1957

Schnitzler 1959 — Herrmann Schnitzler: *Rheinische Schatzkammer. Die Romanik,* Düsseldorf 1959

Schoeller 1989 — Wolfgang Schoeller: *Die rechtliche Organisation des Kirchenbaus im Mittelalter vornehmlich des Kathedralbaus,* Köln u.a. 1989

Schöne 1961 — Wolfgang Schöne: *Das Königsportal von Chartres,* Stuttgart 1961

Schrade 1957 — Hubert Schrade: *Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik,* in: Westfalen 35 / 1957, S.33-64

Schreiner 1963 — Ludwig Schreiner: *Die frühgotische Plastik Südwestfrankreichs. Studien zum Style Plantagenet zwischen 1170 und 1240 mit besonderer Berücksichtigung der Schlußsteinzyklen,* Köln / Graz 1963

Schreiner / Tontsch 1999 — Peter Schreiner, Monika Tonsch: *Die Abteikirche St. Nikolaus und St. Medardus in Brauweiler. Baugeschichte – Ausstattung – Lapidarium der Kirche*, Pulheim 1999 [= Pulheimer Beiträge zur Geschichte und Heimatkunde, 20. Sonderveröffentlichung (Hg. vom Verein für Geschichte und Heimatkunde e.V., Pulheim)]

Schubert 1983 — Ernst Schubert: *Epigraphik und Kunstgeschichte - Die Grabplatte König Rudolfs von Schwaben im Merseburger Dom,* in: Epgraphik 1982. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik. Klagenfurt 30. September - 3. Oktober 1982, Referate, Wien 1983, S.87-100 [=Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 69]

Seidler 1995 — Martin Seidler: *Studien zum Reliquienschrein des Heiligen Heribert in Deutz (Stadt Köln). Rekonstruktion seiner Entstehung* (Diss. Univ. Bonn 1992), Bonn 1995

Seidler 1997 — Martin Seidler: *Der Schatz von St. Heribert in Köln-Deutz,* Neuss 1997

Sommers Wright 1974 — Georgia Sommers Wright: *A Royal Tomb Programm in the Reign of St. Louis,* in: The Art Bulletin 61, 1974, S.224-243

Spiegel 1984 — Elisabeth Maria Spiegel: *St. Cäcilien. Die Ausgrabungen. Ein Beitrag zur Baugeschichte,* in: Stadtspuren. Denkmäler in Köln. Die romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg (Hg. von Hiltrud Kier und Ulrich Krings), Köln 1984, S.209-234

Springer 1985 — Peter Springer: *Modelle und Muster, Vorlage und Kopie, Serien,* in: Ornamenta Ecclesiae, Bd. 1, Köln 1985, S.301-314

Staebel 2003 — Jochen Staebel: *Notre-Dame von Étampes. Die Stiftskirche des 11.-13. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung ihrer frühgotischen Bauskulptur,* Worms 2003

Steinberg 1931 — Siegfried. H. Steinberg, Christine Steinberg-von Pape: *Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten und Herrn,* Leipzig / Berlin 1931

Steingräber 1961 — Erich Steingräber: *Deutsche Plastik der Frühzeit,* Königstein im Taunus 1961

Stoddard 1987 (1952) — Whitney S. Stoddard: *Sculptors of the West Portals of the Chartres Cathedral. Their Origins in Romanesque and their Role in Chartrain Sculpture,* New York und London 1987 (Harvard 1952)

Stracke 1988 — Wolfgang Stracke*: Die Thronende Madonna von St. Maria im Kapitol,* in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins romanischer Kirchen 3, 1988, S.69-76

Stracke 1989 — Wolfgang Stracke: Untersuchungen zur frühen Ausstattung von St. Maria im Kapitol in Köln, Dissertation Univ. Bonn 1989

Stracke 1996 — Wolfgang Stracke: *St. Maria im Kapitol,* in: Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins romanischer Kirchen 11, 1996, S.79-103 [=Kölner Kirchen und ihre Ausstattung, Bd.2]

Suckale 1989 — Robert Suckale: *Die Unbrauchbarkeit gängiger Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. Und 13. Jahrhunderts,* in: Stil und Epoche. Periodisierungsfragen (Hg. von Friedrich Möbius und Helga Scurie), Dresden 1989, S.231-250

Tholen 1943 — P.A. Tholen: *Neue baugeschichtliche Ergebnisse in den frühen Kirchen Kölns,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XII / XIII, 1943, S.20-25

Thümmler 1964 — Hans Thümmler: *Die Grabplatte des Osnarbrücker Bischoffs Gottschalk von Diepholz in der Klosterkirche zu Iburg,* in: Zeitschrift des Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, 1964, S.25-42

Untermann 1977 — Matthias Untermann: *Die ottonischen Skulpturenfragmente von St. Pantaleon,* in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 48, 1977, S.279-290

Verbeek 1953 — Albert Verbeek: *Schwarzrheindorf. Die Doppelkirche und ihre Wandgemälde,* Düsseldorf 1953

Verbeek 1965 — Albert Verbeek: *Das Annograb in Siegburg,* in: Miscellanea pro arte. Festschrift für Herrmann Schnitzler (Hg. von Peter Bloch und Joseph Hoster), Düsseldorf 1965, S.1919-131

Vermand 1994 — Dominique Vermand: *Cathédrale Notre-Dame de Se*nlis, Senlis 1994 [=Patrimoine Senlisien; 3]

Vöge 1958 (1908) — Wilhelm Vöge: *Ein Kölner Holzbildhauer aus romanischer Zeit, in: ders., Gesammelte Studien,* Berlin 1958, S.51-53 [Ersterscheinung in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1, 1908, S.1113f]

Vöge 1958 — Wilhelm Vöge: *Die Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Schriften von Wilhelm Vöge,* Berlin 1958

Vöge 1988 (1894) Wilhelm Vöge: *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter,* München 1988 (Strassburg 1894)

Vogts 1950 Hans Vogts: *Köln im Spiegel seiner Kunst*, Köln 1950 [= Kölner Geschichte in Einzeldarstellungen Bd.1 (Hg. von Hermann Kownatzki)]

Weigel 1985 Thomas Weigel: *Das Rätsel des Königslutterer Jagdfrieses. Zur Rolle von Tieren in der Bilderwelt des Mittelalters,* in: Der Braunschweiger Burglöwe, Göttingen 1985, S.155-187 [=Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte bei der Braunschweiger Wissenschaftlichen Gesellschaft; 2]

Weilandt 1985 Gerhard Weilandt: *Kölner Auftraggeber,* in: Ornamenta Ecclesiae, Bd.2, Köln 1985, S.359-368

Weisbach 1941 Werner Weisbach: *Der Skulpturenschmuck der Baseler Galluspforte im Rahmen romanischer Portalprogramme,* in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK) 3, 1941, S.110-130

Weise 2004 Friedhelm Weise: *Der Hof der Kölner Erzbischöfe in der Zeit Kaiser Friedrich Barbarossas*, Düsseldorf 2004 [= Studia humanorum Bd.38, Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance]

Weitzmann 1982 Kurt Weitzmann: *Art in the medieval west and ist contacts with Byzantinum,* London 1982

Werner 1980 Matthias Werner: *Der Lütticher Raum in frühkarolingischer Zeit. Untersuchungen zur Geschichte einer karolingischen Stammlandschaft*, Göttingen 1980 [=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 62]

Wesenberg 1955 Rudolf Wesenberg: *Die Fragmente monumentaler Skulpturen von St. Pantaleon in Köln,* in: Zeitschrift für Kunstwissenschaften 9, 1955, S.1-28

Westermann-Angerhausen 2003 Hiltrud Westermann-Angerhausen und Dagmar Täube (Hrsg.): *Das Mittelalter in 111 Meisterwerken aus dem Museum Schnütgen,* Köln 2003

Weyer 1994 Johann Peter Weyer: *Kölner Alterthümer,* 2 Bde. (Bd.1 1993) (Hg. von Werner Schäfke), Köln 1994

Wiener 2005 Jürgen Wiener: *Architektur als inszenierte Geschichte: Saint-Denis im Lichte der Kunstwissenschaft,* in: Inszenierung und Ritual in Mittelalter und Renaissance (Hg. von Adrea von Hülsen-Esch), Düsseldorf 2005 [=Studia humanorum Bd. 40, Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance]

Williamson 1997 (1995) Paul Williamson: *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Heaven / London 1997 (1995) [=Pelican History of Art]

Wirth 1958 — Karl-August Wirth*: Ein Skulpturenfragment in der ehemaligen Klosterkirche Huysburg,* in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 21, 1958, S.174-175

Witte 1932 — Fritz Witte: *Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein. Die Denkmäler der Plastik und des Kunstgewerbes auf der Jahrtausend-Ausstellung in Köln,* Leipzig und Berlin 1932

Wittekind 1998 — Susanne Wittekind: *Heiligenviten und Reliquienschmuck im 12. Jahrhundert. Eine Studie zu Deutzer Heribertschrein,* in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch LIX, 1998, S.7-28

Wittekind 2003 — Susanne Wittekind: *Altar-Reliquiar-Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Köln / Weimar / Wien 2003 [=Pictura et Poesis; 17. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst]

Wittekind 2006 — Susanne Wittekind: *Heiligen- und Reliquienverehrung in Staufischer Zeit,* in: *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962-1806. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters,* Katalog zur 29. Ausstellung des Europarates in Magdeburg und Berlin und Landesausstellung Sachsen-Anhalt, Essays (Hg. von Matthias Puhle und Claus-Peter Hasse), Dresden 2006, S.211-221

Woelk 1995 — Moritz Woelk: *Benedetto Antelami. Die Werke in Parma und Fidenza*, Münster 1995 [= Beiträge zur Kunst und Geschichte des Mittelalters; Bd.2]

Wolters 1950 — Wolters, Alfred, *Die Madonna von Schillingskapellen,* in: Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift für Otto Schmitt (Hg. von Hans Wentzel), Stuttgart 1950, S.51-66

Zehnder 2003 — Frank Günter Zehnder (Hrsg.): *Das Rheinische Landesmuseum Bonn. Die neun Themen. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn,* Köln 2003

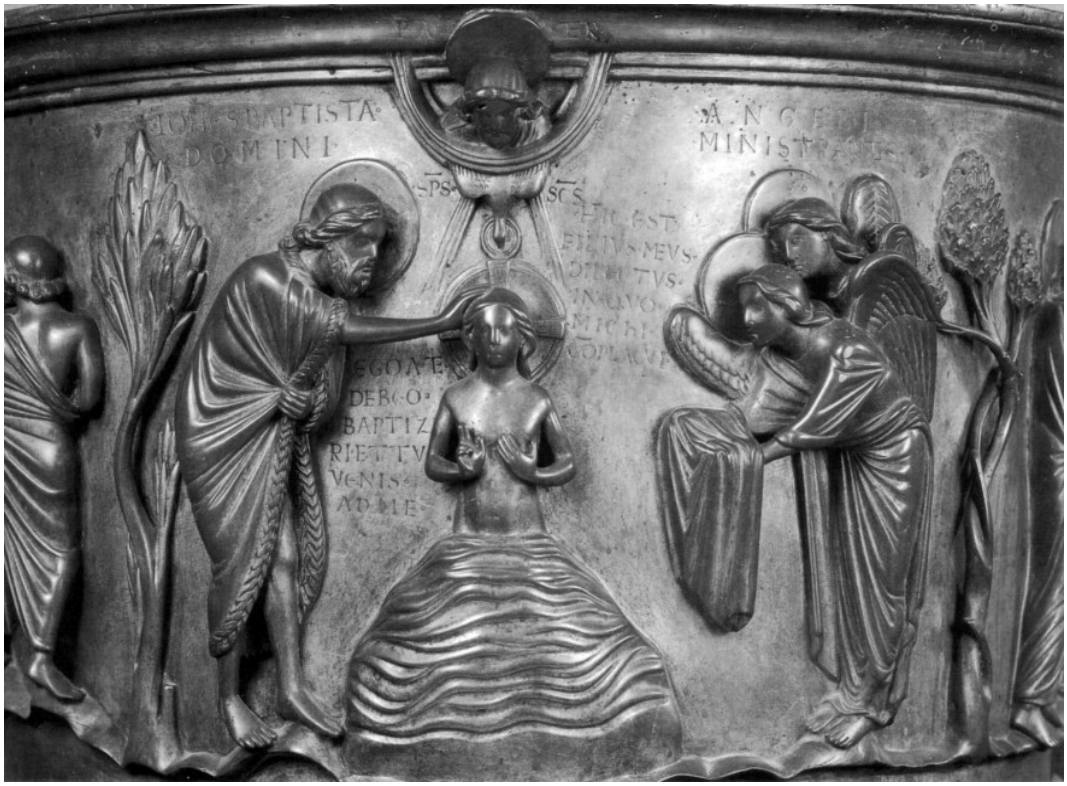
Abbildungen

Abbildungsnachweis
Die Abbildungsnachweise befinden sich in Klammern bei den Bildunterschriften. Abbildungen ohne Nachweis stammen aus dem Archiv der Autorin.

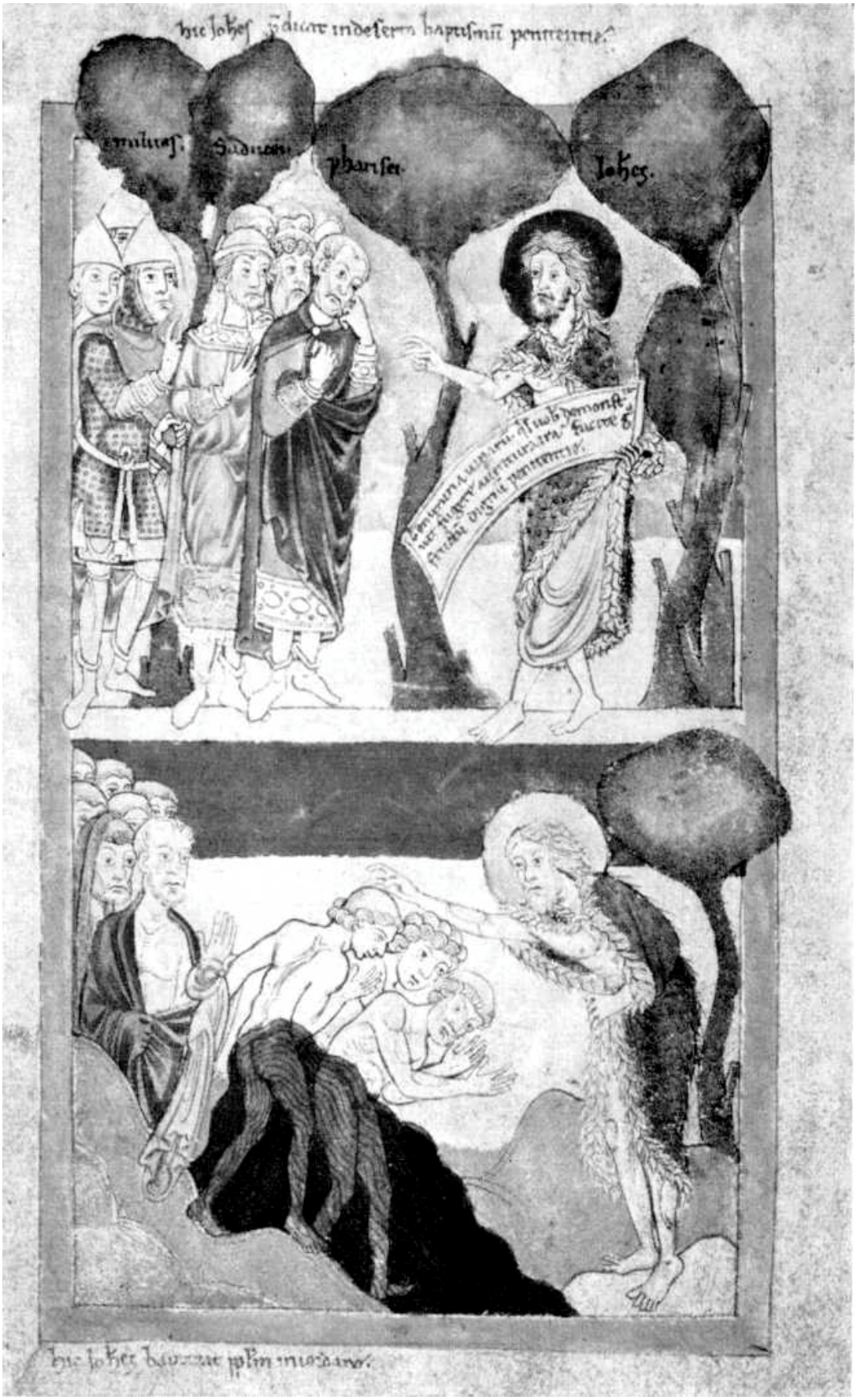
Erklärung der Abkürzungen:
MP Mittelportal
LP linkes Portal
RP rechtes Portal
LG linkes Gewände
RG rechtes Gewände



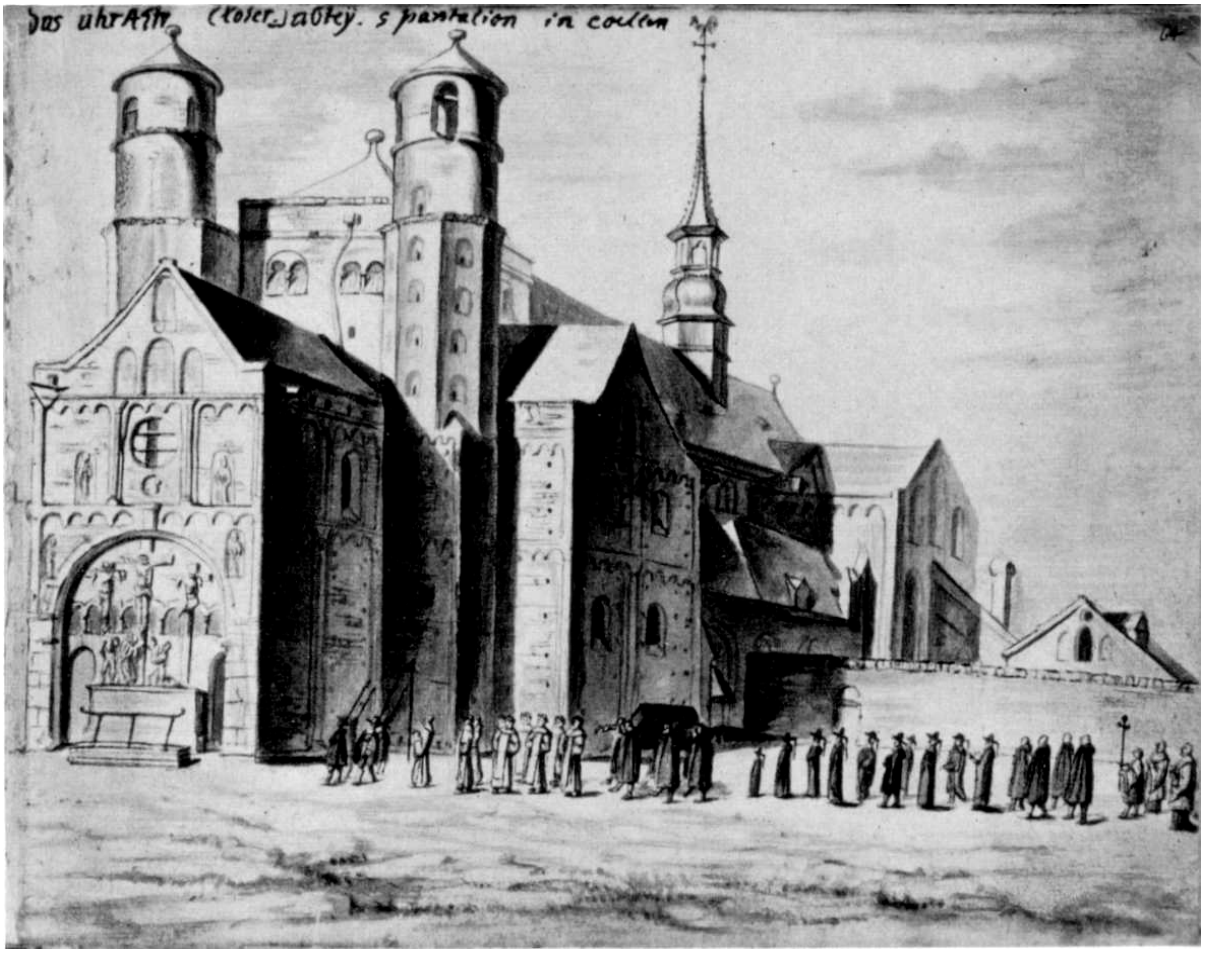
1. Lüttich, Saint-Barthélemy, Taufbecken des Reiner von Huy, Detail mit Taufe der Zöllner (Scheller 1963)



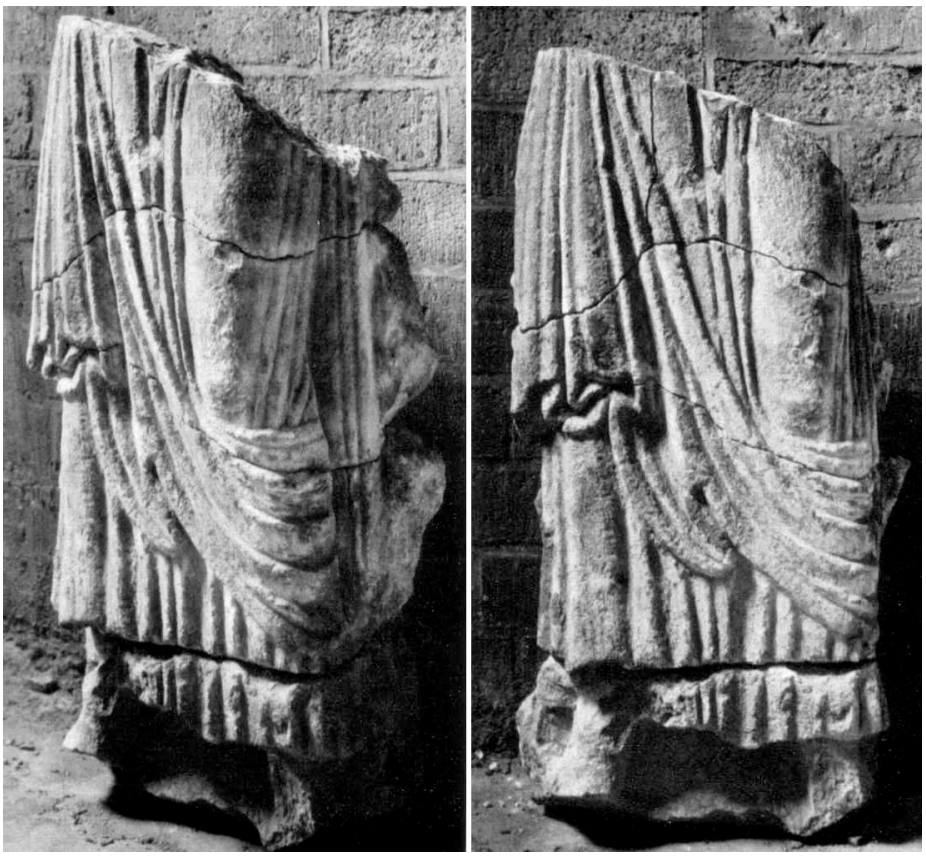
2. Taufbecken des Reiner von Huy, Detail mit Taufe Christi



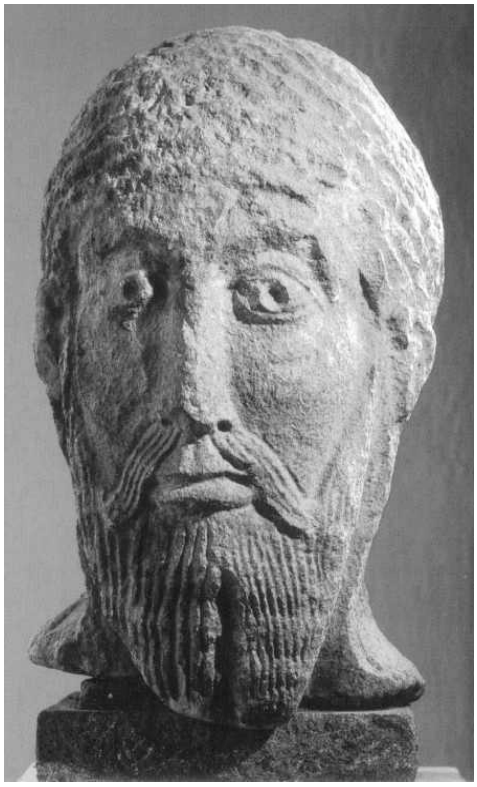
3. Blatt mit Predigt des Johannes und Taufe der Zöllner, Berlin, ehem. staatl. Museen, Kupferstichkabinett, ms. 78 A 6 (Scheller 1963)



4. Köln, St. Pantaleon, Zeichnung von J. Vinkboons, 1664 oder 1665 (Wesenberg 1955)



5. Zwei Ansichten eines Fragments vom Westwerk von St. Pantaleon, Köln, St. Pantaleon (Wesenberg 1955)







6. Fragmente aus St. Pantaleon (Wesenberg 1955)



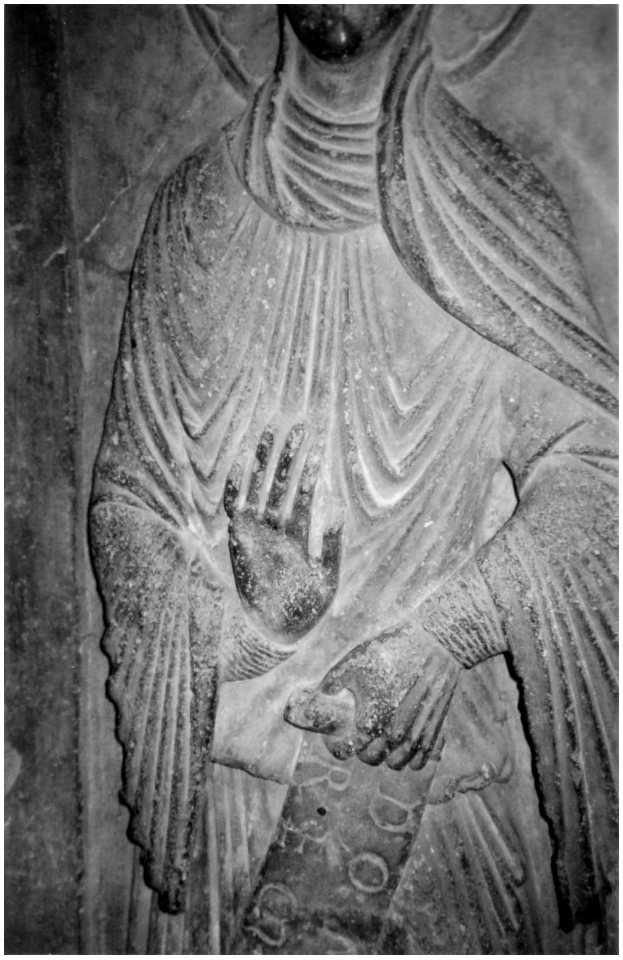




7. Grabplatte der Plektrudis, Köln, St. Maria im Kapitol (Budde 1979)



8. Grabplatte des Bischofs Gottschalk von Diepholz, Iburg, ehem. Klosterkirche St. Clemens (Budde 1979)









9. Grabplatte der Plektrudis, Detailansichten



10. Grabplatte der Plektrudis, linkes Profil



11. Grabplatte der Plektrudis, Gesamtansicht mit vegetabilem Rahmen (Körner 1997)



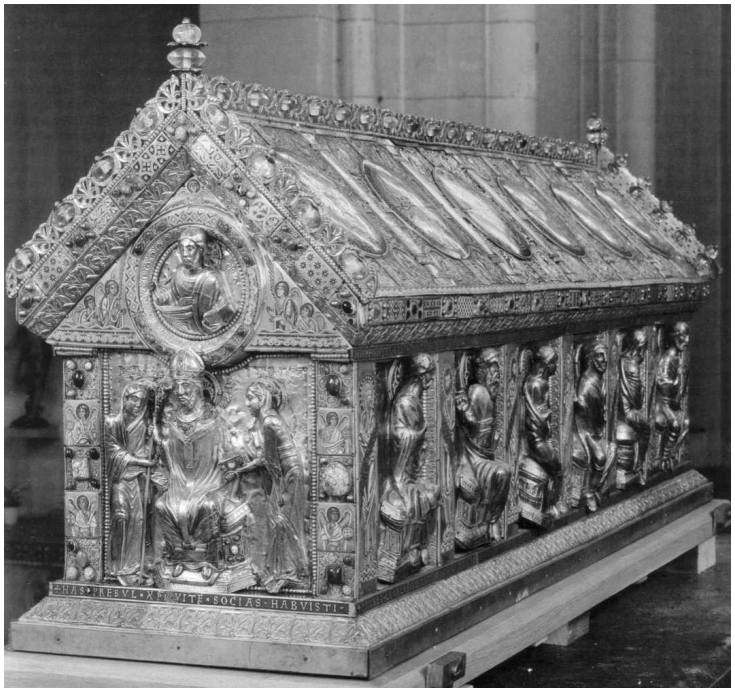
12. Grabplatte der Äbtissin Beatrix, Quedlinburg, ehem. Damenstiftskirche St. Servatius (Budde 1979)



13. Schrein des heiligen Hadelinus, Visé, Saint-Martin (Kat. Rhein und Maas 1972)



14. Schrein des heiligen Hadelinus, Detail von der Langseite, Quellwunder (Prop. KG 5 1990 (1969))



15. Schrein des heiligen Heribert, Köln-Deutz, St. Heribert (Kat. Ornamenta 1985)



16. Schrein des heiligen Heribert, Schmalseite mit Madonna und Engeln (Schnitzler 1959)



17. Schrein des heiligen Heribert, Schmalseite mit heiligem Heribert und Allegorien (Schnitzler 1959)





18. Schrein des heiligen Heribert, Apostel Bartholomäus (Schnitzler 1959)

19. Schrein des heiligen Heribert, Apostel Johannes Evangelist (Schnitzler 1959)



20. Schrein des heiligen Heribert, Apostel Simon (Schnitzler 1959)



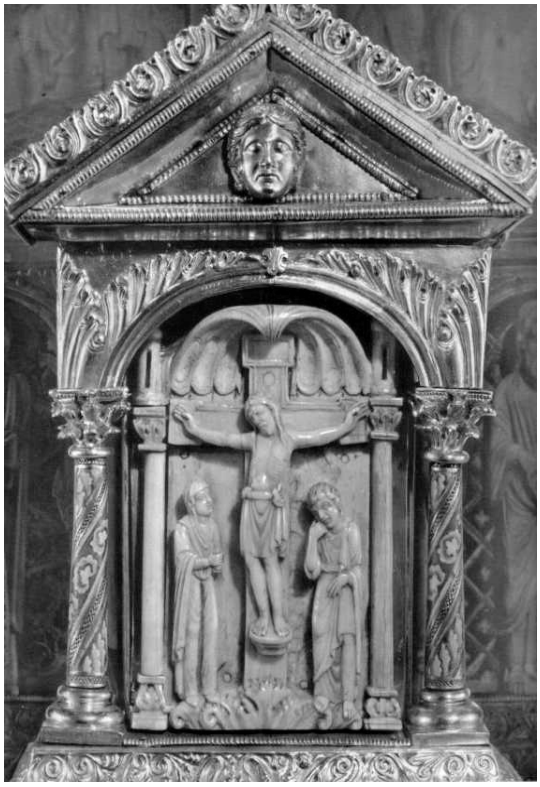
21. Schrein des heiligen Heribert, Detail der Dachfläche (Kat. Ornamenta 1985)



22. Kreuzfuß von Saint-Bertin, Saint-Omer, Musée de la Ville (Durliat 1983)



23. Kuppelreliquiar aus Hochelten, London, Victoria and Albert Museum (Schnitzler 1959)



24. Kuppelreliquiar aus Hochelten, Detail mit Kreuzigung (Schnitzler 1959)



25. Schrein des heiligen Viktor, Apostel Matthäus, Xanten, St. Viktor (Bader 1978)



26. Schrein des heiligen Viktor, Xanten, St. Viktor (Grote 1998)



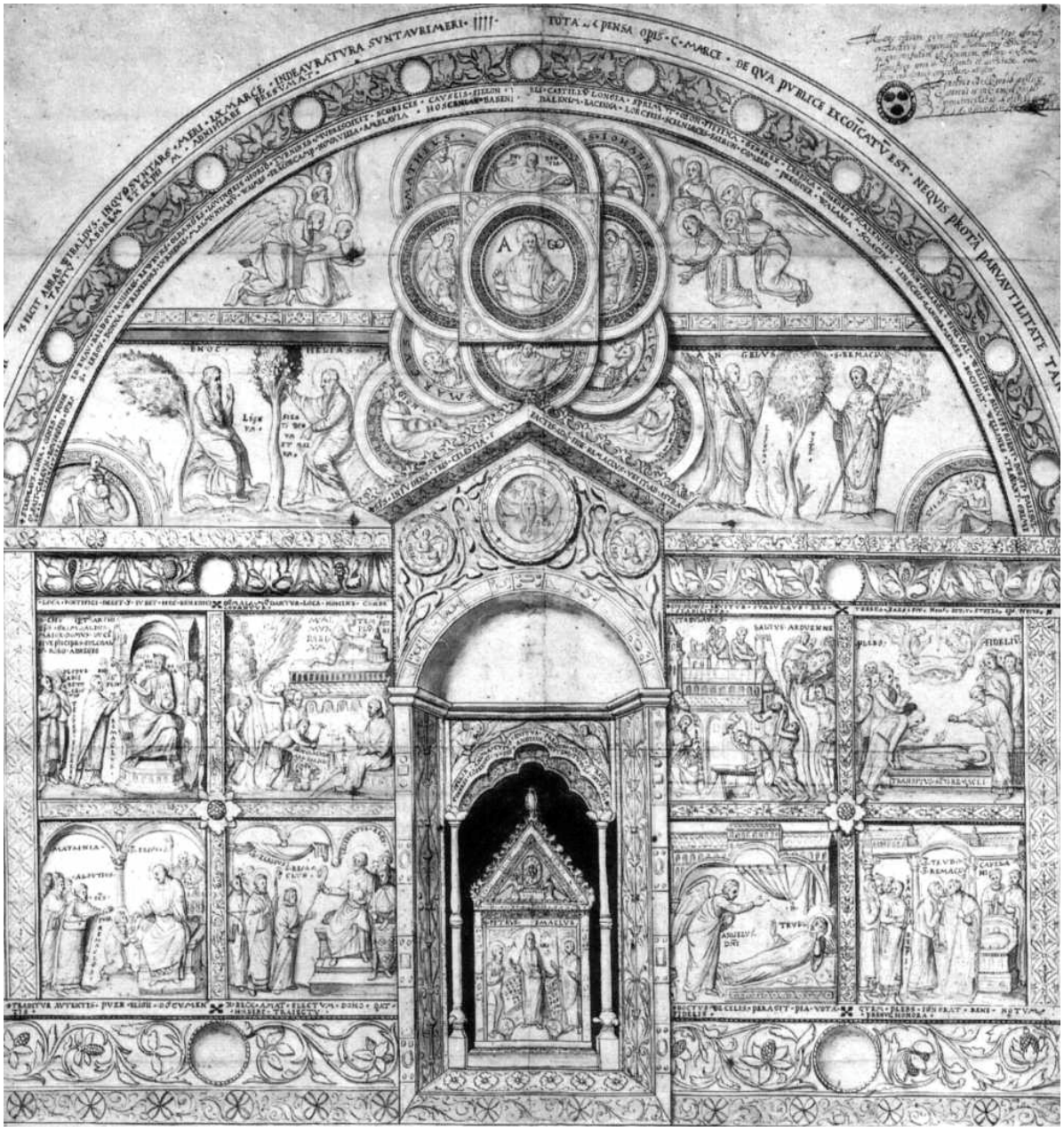
27. Schrein des heiligen Viktor, Langseite, Detail von drei Aposteln (Bader 1978)



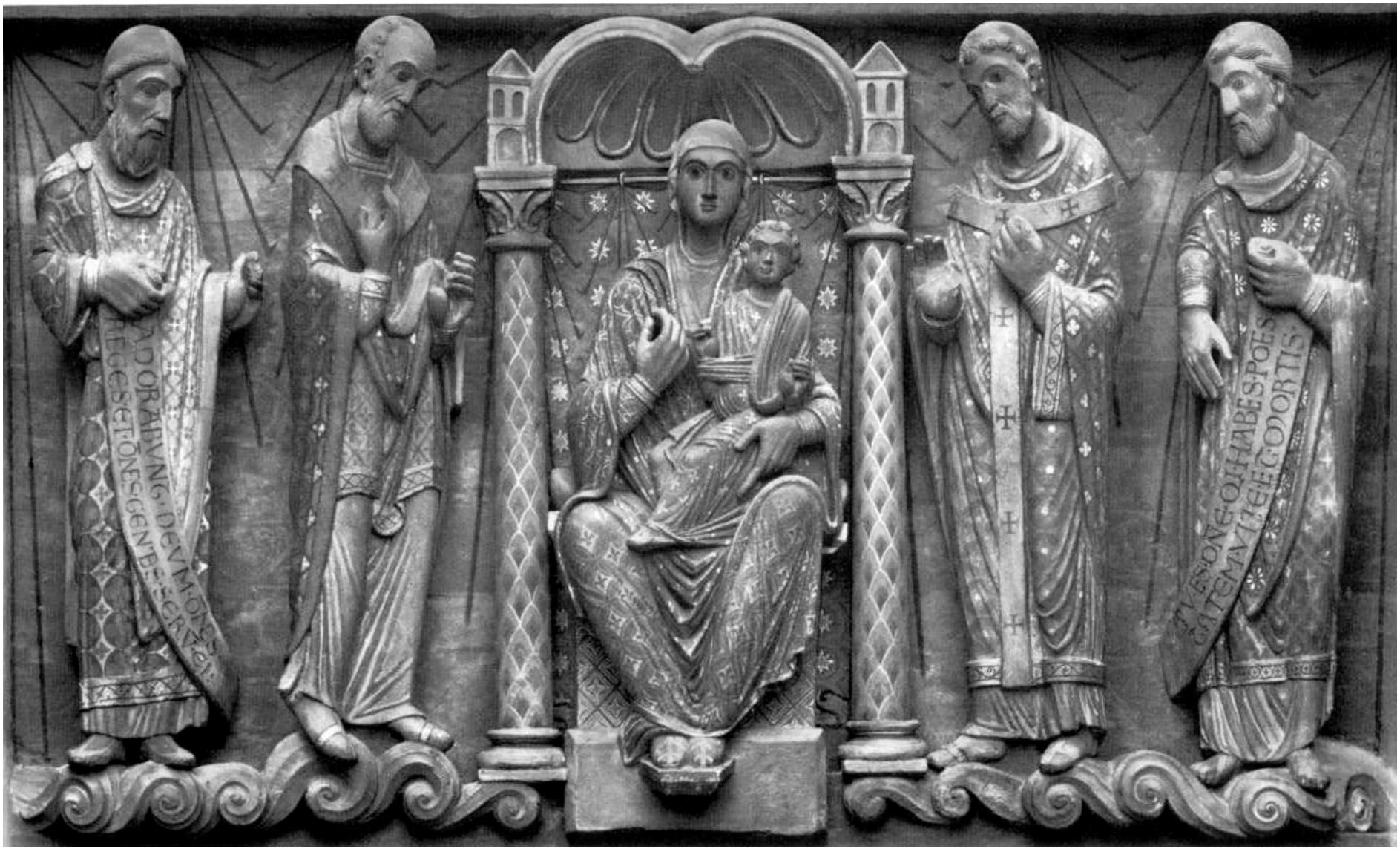
28. Kreuzreliquiar aus Saint-Croix, Lüttich, Saint-Croix (Kat. Ornamenta 1985)



29. Pfingstretabel, Paris, Musée National du Moyen Age (Kat. Rhein und Maas 1972)



30. Remaklusretabel in Stablo, Nachzeichnung von 1666, Staatsarchiv Lüttich (Wittekind 2004)



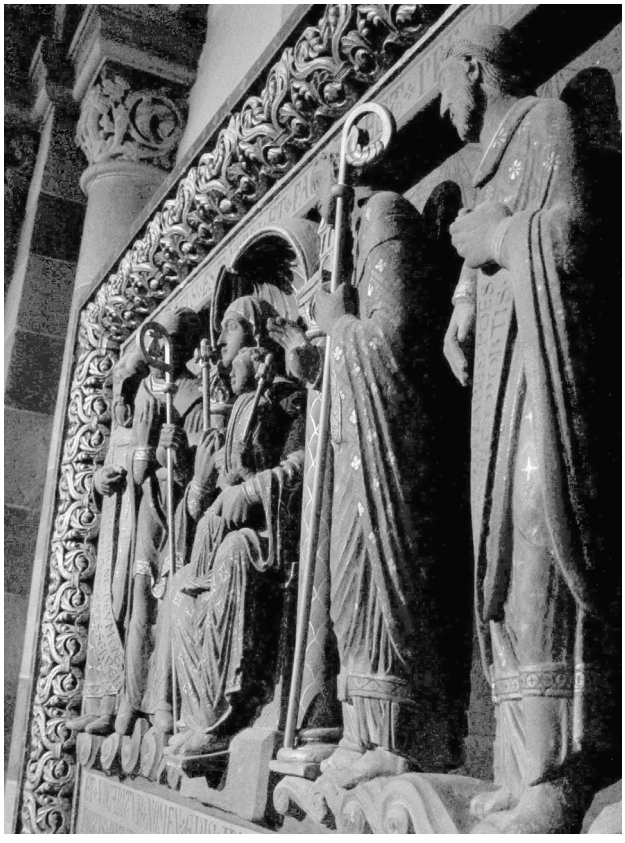
31. Marienretabel, Brauweiler, ehem. Benediktiner-Abteikirche St. Nikolaus und St. Medardus (Budde 1979)

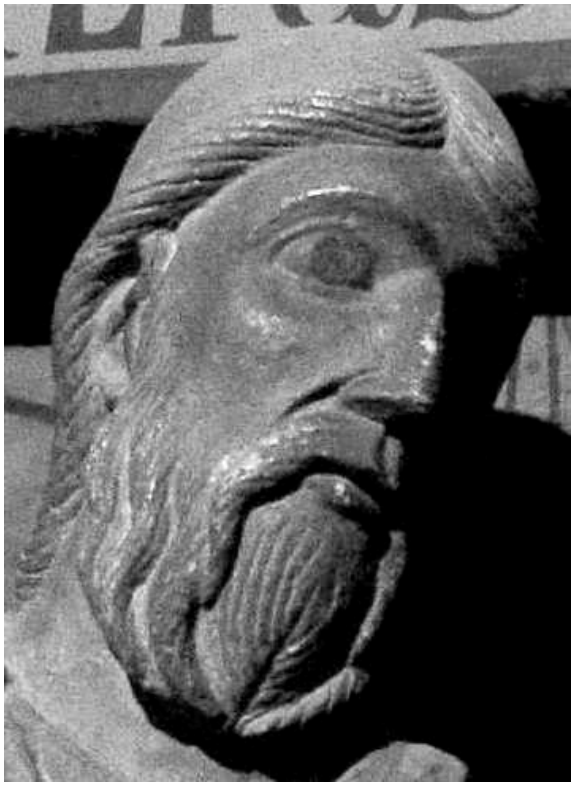


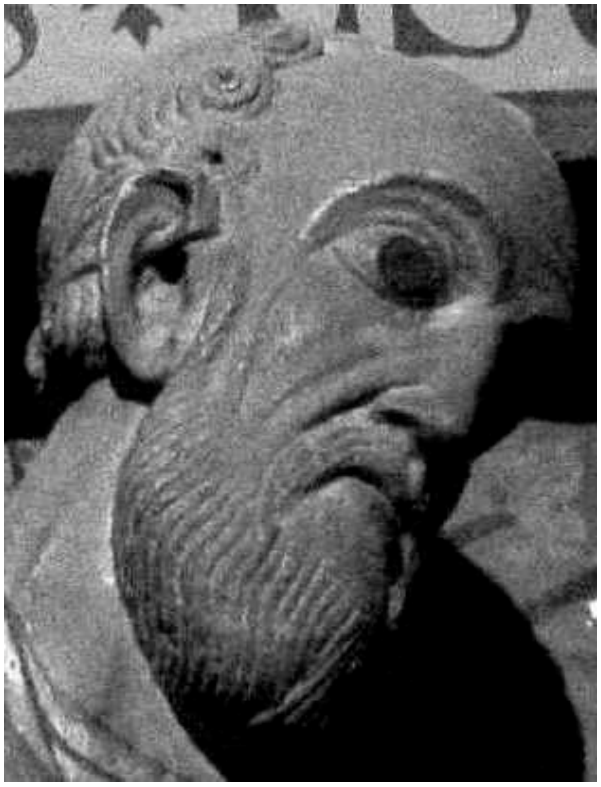
32. und 33. Brauweiler Marienretabel, Schrägansichten

34. Brauweiler Marienretabel, Detail der Madonna und des Baldachins



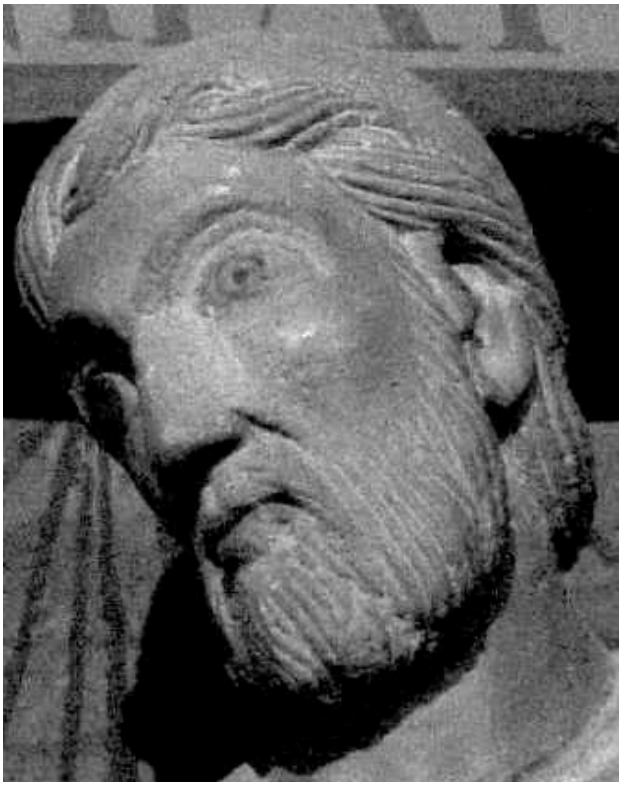






35. Brauweiler Marienretabel, Detailansichten, Kopf von linkem Prophet, Nikolaus, Medardus und rechtem Prophet (von li. o. nach re. u.)







36. Ehem. Benediktiner-Abteikirche Brauweiler, Kapitellsaal, nördl. Freisäulenkapitell (Bathe 2003)

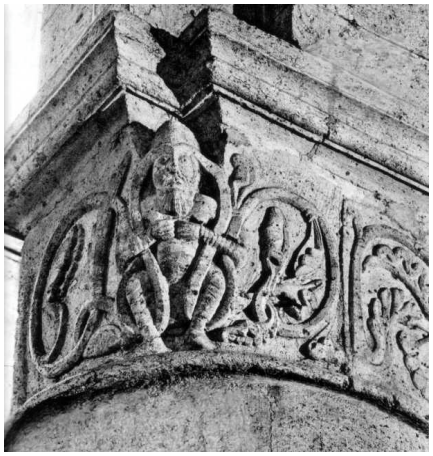




37. Ehem. Benediktiner-Abteikirche Brauweiler, Benediktuskapelle, nördl. und südl. Freisäulenkapitell (Bathe 2003)

38. Laon, Kathedrale, Kapitell (Bathe 2003)





39. Etampes, Notre-Dame-du-Fort, Kapitell aus dem Langhaus (Prache 1987)





41. Chartres, MP, RG, äußerstes Zwischensäulchen im Gewände (Halfen 2001)

40. Ehem Abteikirche Saint-Denis, Zwischensäulchen vom Gewände des Westportals, Paris, Musée de Musée National du Moyen Age (Stoddard 1987 (1952))



42. Schaffhausen, ehem. Benediktinerkloster Allerheiligen, Grabmal für Eberhard, Burkhard und Ida von Nellenburg



43. Saint-Denis, ehem. Benediktiner-Abteikirche, König Dagobert, Stich Montfaucon (Sauerländer 1970)



44. Saint-Denis, ehem. Benediktiner-Abteikirche, König Dagobert mit seinen Söhnen, Stich Montfaucon (Sauerländer 1970)



45. Reims, Abteikirche Saint-Rémi, König Lothar, Stich Montfaucon (Sauerländer 1970)



46. Reims, Abteikirche Saint-Rémi, König Lothar, Kopffragment (Sauerländer 1970)



47. Saint-Denis, ehem. Benediktiner-Abteikirche, Grabplatte des Königs Childebert I. aus Saint-Germain-des-Prés (Sauerländer 1970)



48. Enger, Stiftskirche, Grabplatte des Widukind (Budde 1979)



49. Aachen, Pfalzkapelle, Grabmal Karls des Großen im 12. Jhd., Rekonstruktion (Buchkremer 1907)



50. Ehem. Benediktiner-Abteikirche Brauweiler, Bogenfeld mit Pfalzgräfin Mathilde (Schreiner / Trontsch 1999)



51. Siegburger Madonna, Köln, Museum Schnütgen (Budde 1979)



52. Siegburger Madonna, Profilansicht (Budde 1979)



53. Marienretabel, Oberpleis, ehem. Benediktiner-Probsteikirche St. Pankratius (Budde 1979)



54. Marienretabel, Oberpleis, Profilansicht der Madonna

55. Marienretabel, Oberpleis, rechter Block mit Engeln (Budde 1979)





56. Marienretabel, Oberpleis, Madonna und linker Engel mit Farbfassung des 19. Jahrhunderts (Kat. Monumenta 1975)

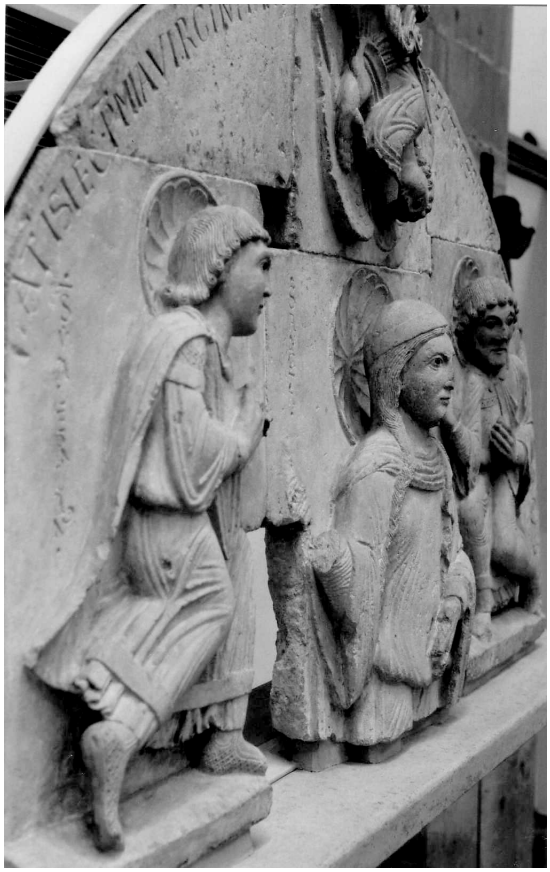




57. Madonna aus Schillingkapellen, Frankfurt a. M., Liebieghaus Detail des Kopfes (Laurentin 1989) und Gesamtansicht (Budde 1979)



58. Tympanon von St. Cäcilien, Köln, Museum Schnütgen (Kat. Frauenklöster 2005)



59. Tympanon von St. Cäcilien, Ansicht von links



60. Tympanon von St. Cäcilien, Block Cäcilias von der rechten Seite (Püttmann 1955)

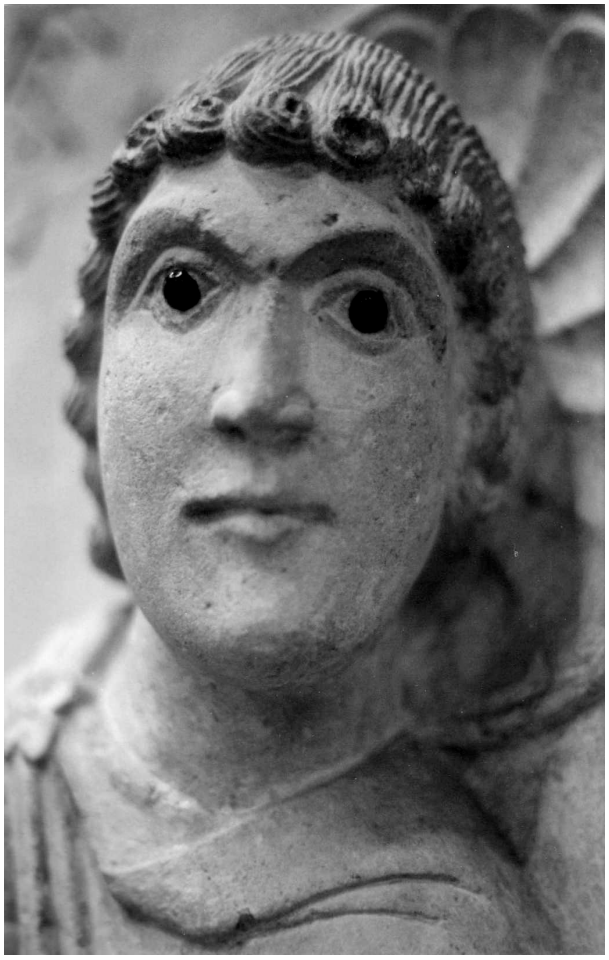


61. Tympanon von St. Cäcilien, Gesichter Cäcilias und Tiburtius‘ von der linken Seite



62. Tympanon von St. Cäcilien, Gesicht Cäcilias





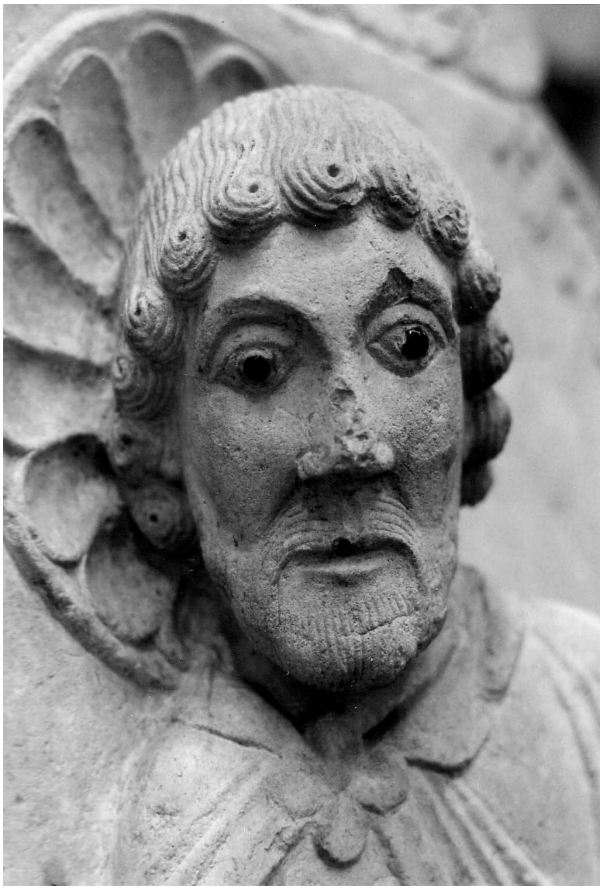






63. Tympanon von St. Cäcilien,
Detailansichten von Valerianus











64. Tympanon von St. Cäcilien, Detailansichten von Tiburtius (Abb. oben links Rademacher 1975)





64.





65. Tympanon von St. Cäcilien, Detailansichten des Engels

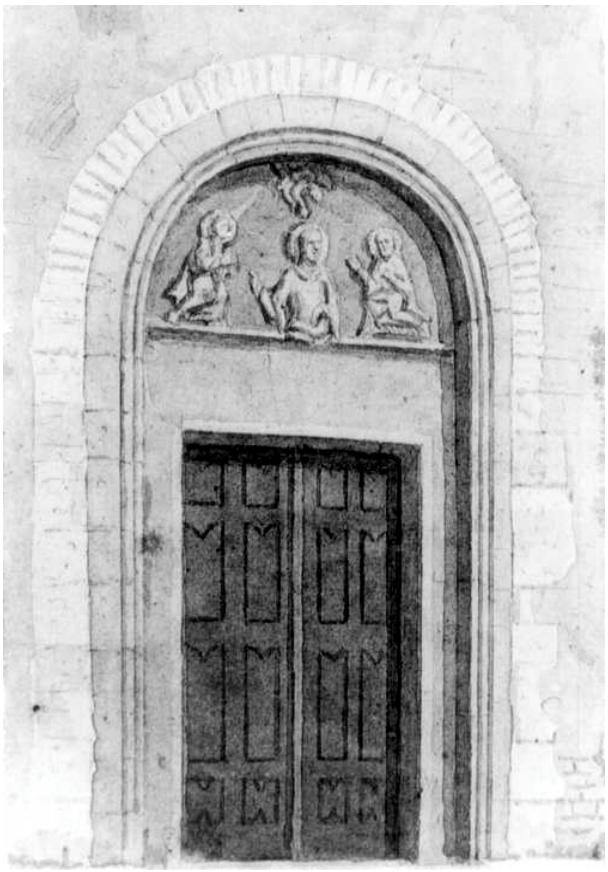


66. Köln, Tympanon von St. Cäcilien, Zeichnung von J.J. Imhoff, 1819 (Püttmann 1955)

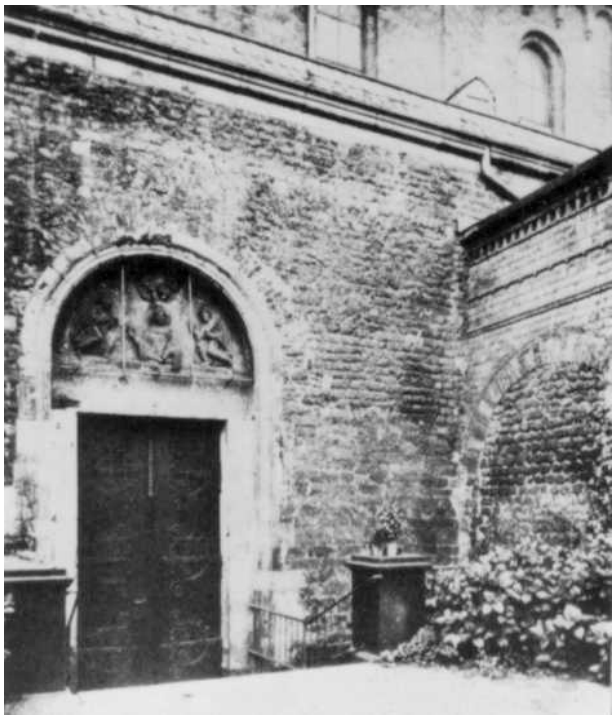


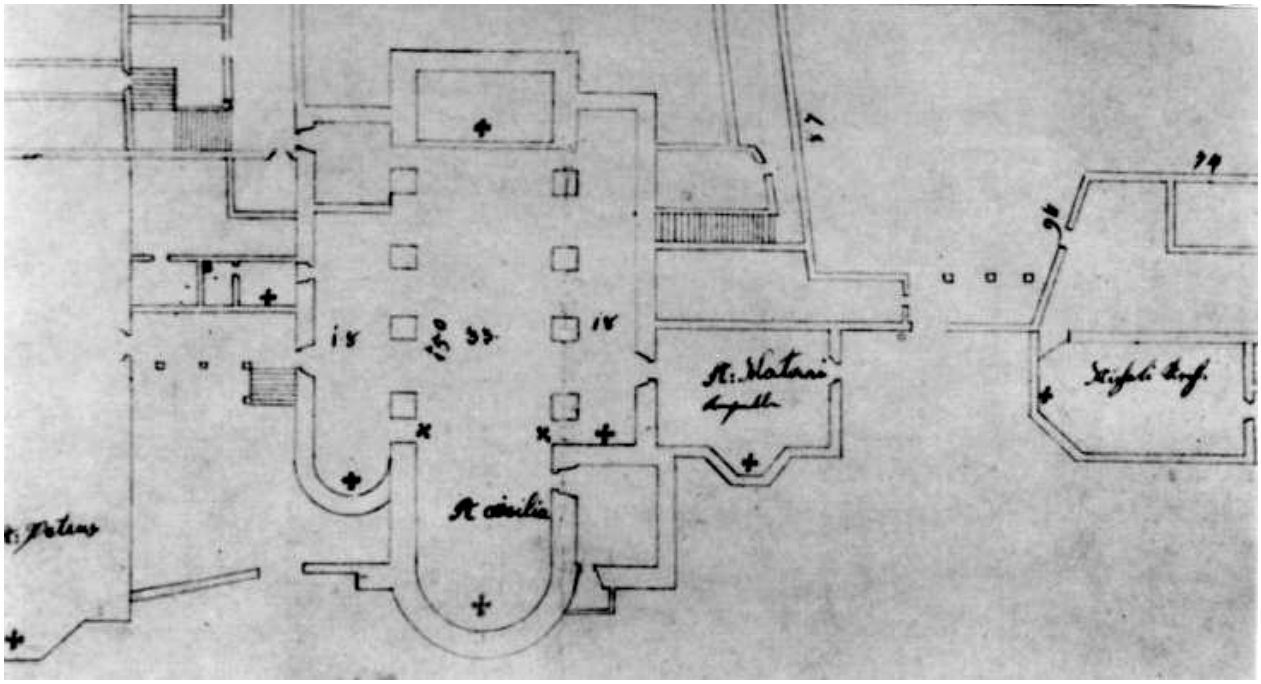
67. Köln, Tympanon von St. Cäcilien, Zeichnung im Skizzenbuch von Matthias Joseph de Noel, entstanden zwischen den 1820er und 1840er Jahren, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung (Kat. Ornamenta 1985)

69. Köln, St. Cäcilien, Zeichnung des Nordportals mit Tympanon, zwischen 1838 und 1841, aus dem Nachlaß von Matthias Joseph De Noel (Weyer 1994)



68. Köln, St. Cäcilien, Teilansicht der Nordseite mit Portal und sog. fränkischer Bogen, Fotografie vor 1916 (Ewald / Rathgens 1916)



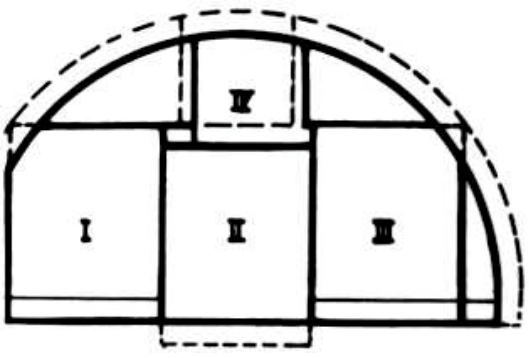


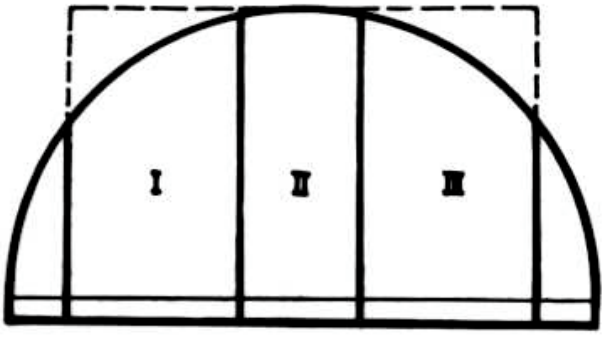
70. Köln, St. Cäcilien, Ausschnitt aus dem Grundriß der Kirche und Klosterbauten, 18. Jahrhundert, HAStk Plan Nr. 1/146 (Weyer 1994)

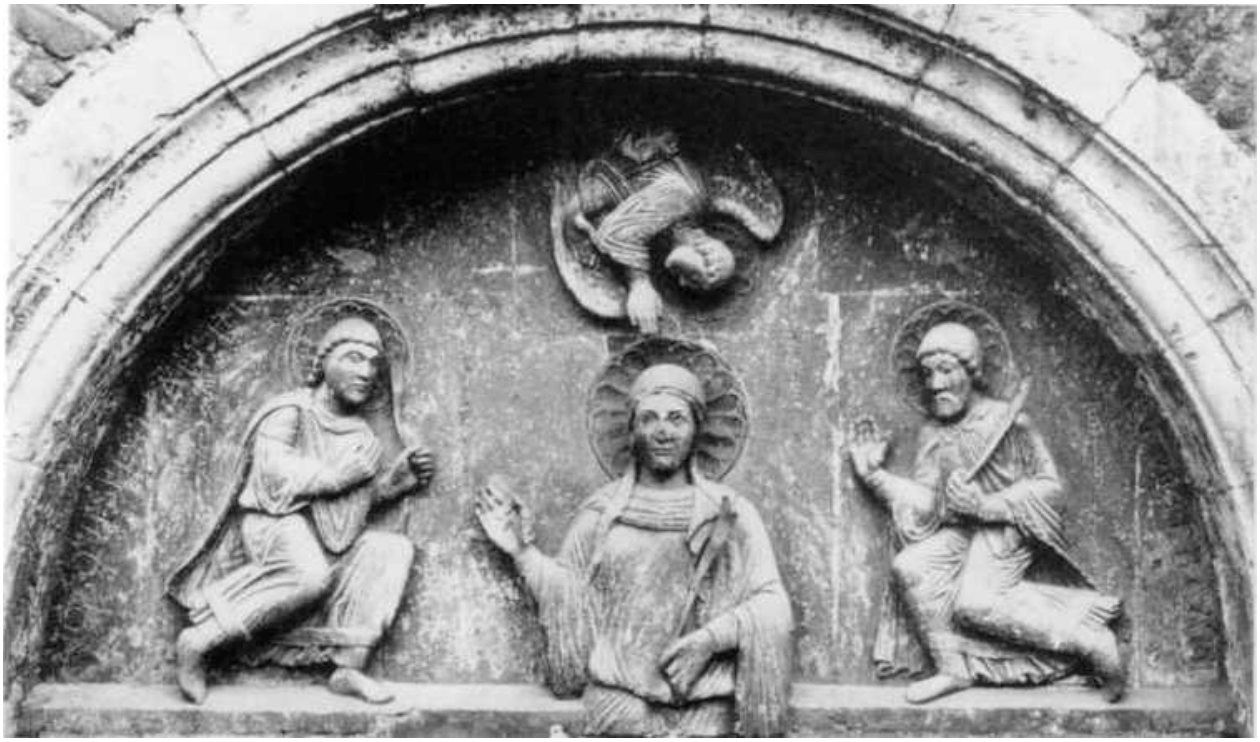


71. Köln, St. Cäcilien, Ansicht von Südost, Fotografie vor 1916 (Ewald / Rathgens 1916)

72. Tympana von St. Cäcilien und St. Pantaleon, Schematische Darstellung der Blockstruktur nach Püttmann (Püttmann 1955)







73. Tympanon von St. Cäcilien, Zustand vor 1939 (Rademacher 1975)



74. Tympanon von St. Cäcilien, Fotomontage des rekonstruierten ursprünglichen Plans nach Püttmann (Püttmann 1955)



75. Bad Gandersheim, ev. Münsterkirche, Tympanon vom Südportal, Christus zwischen Petrus und Paulus (Budde 1979)



76. Soest, St. Petri, Tympanon vom Südportal, Martyrium des hl. Johannes vor Kaiser Domitian (Budde 1979)



77. Erwitte, St. Laurentius, Tympanon vom Nordportal, Maiestas Domini (Budde 1979)



78. Erwitte, St. Laurentius, Tympanon vom Südportal, Der hl. Michael als Drachentöter mit dem Kirchenpatron Laurentius als Märtyrer (Budde 1979)



79. Worms, Dom, Tympanon vom südlichen Seitenschiffportal, Der hl. Nikolaus als Lehrer (Budde 1979)



80. Hildesheim, St. Godehard, Tympanon vom nördlichen Seitenschiffportal, Christus zwischen den Bischöfen Godehard und Epiphanius (Budde 1979)



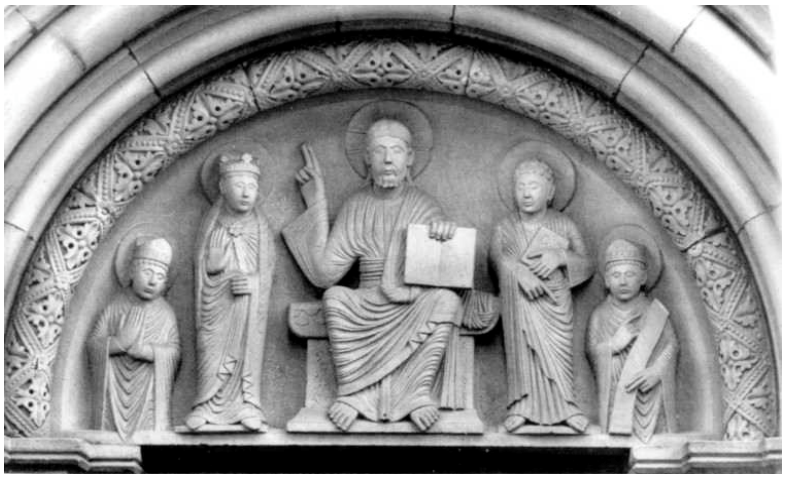
81. Mainz, Dom St. Martin und St. Stephan, Tympanon des Leichhofportals, Christus zwischen Maria und Johannes d. T. und zwei heiligen Bischöfen (Budde 1979)



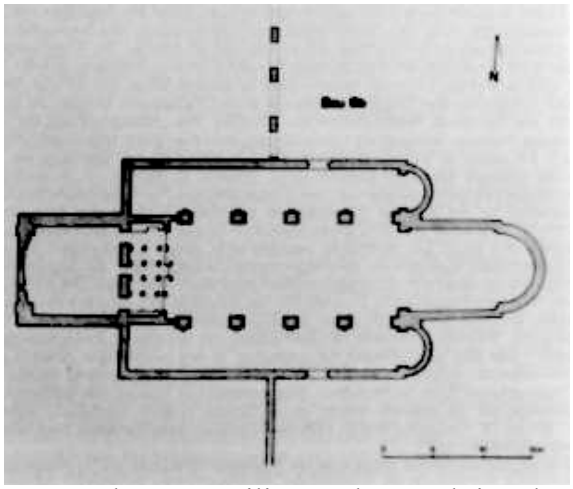
82. Mainz, Dom St. Martin und St. Stephan, Tympanon des Leichhofportals, Detail mit Maria und Bischof (Budde 1979)



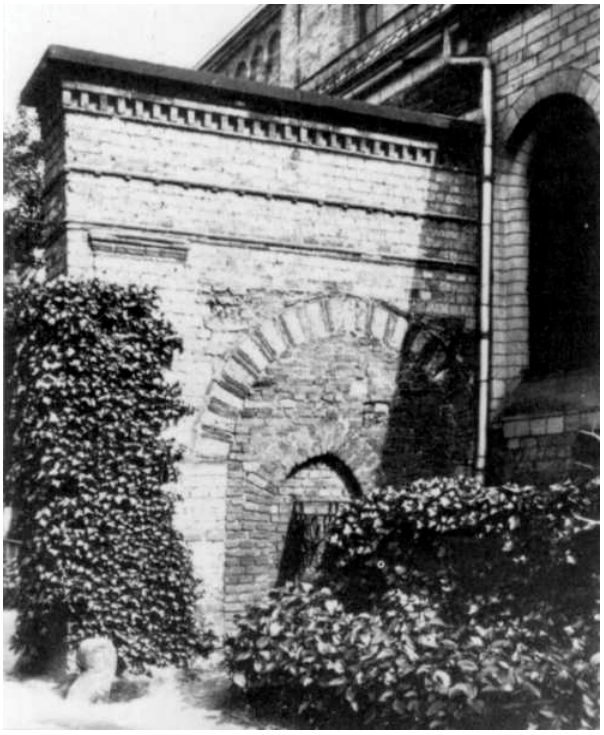
83. Aschaffenburg, St. Peter und St. Alexander, Tympanon vom Westportal, thronender Christus zwischen dem hl. Petrus und Papst Alexander (Budde 1979)



84. Gelnhausen, ev. Pfarrkirche, ehem. St. Marien, Tympanon vom Nordportal des Langhauses, thronender Christus flankiert von Maria und Johannes zwischen zwei Bischöfen (Budde 1979)



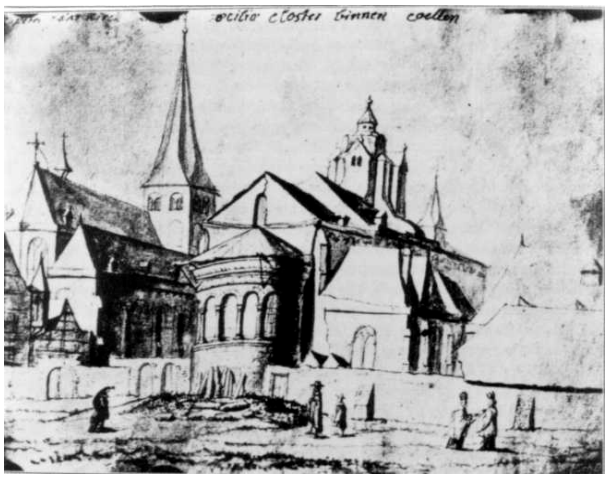
85. Köln, St. Cäcilien, Rekonstruktion des Grundrisses der romanischen Kirche nach Spiegel 1984 (Spiegel 1984)



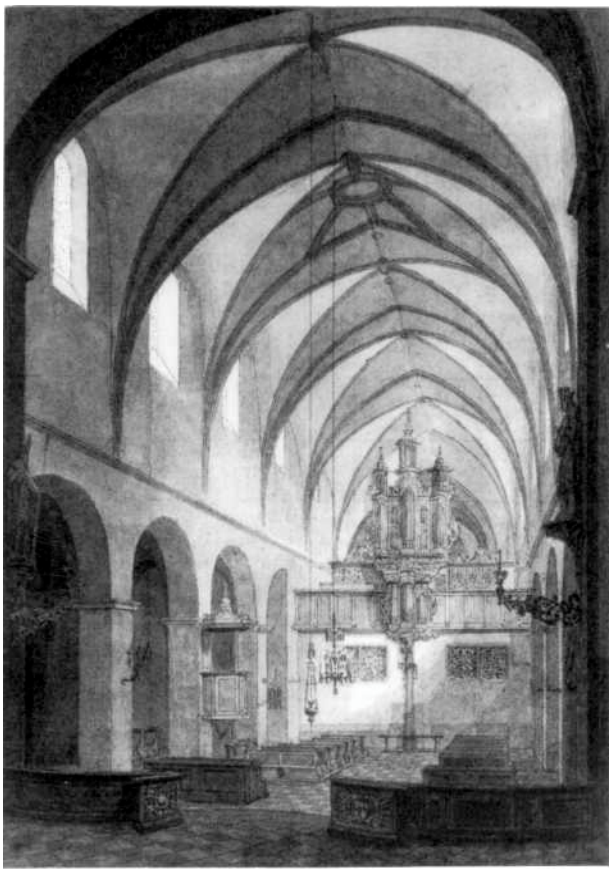
86. Köln, St. Cäcilien, der sog. fränkische Bogen von Westen, Fotografie von 1916 (Ewald / Rathgens 1916)

87. Köln, St. Cäcilien und St. Peter von Westen, Ausschnitt aus der Stadtansicht des Franz von Hogenberg, 1572 (Weyer 1994)

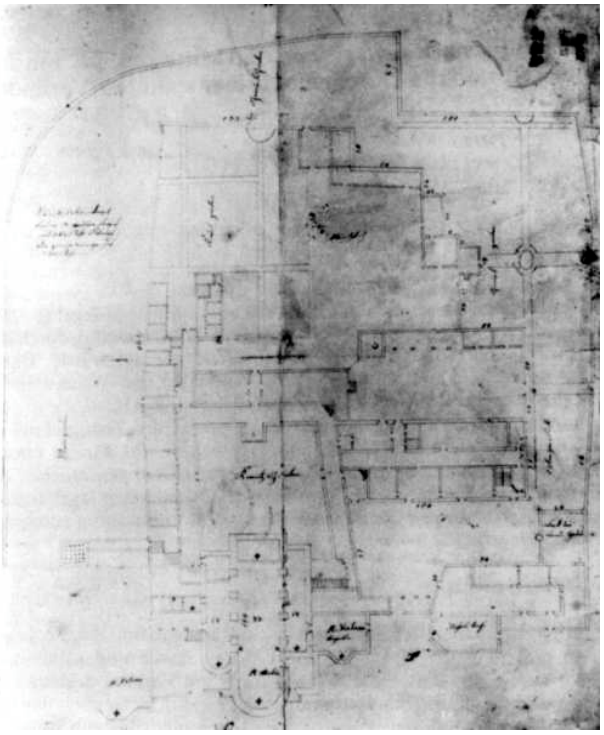




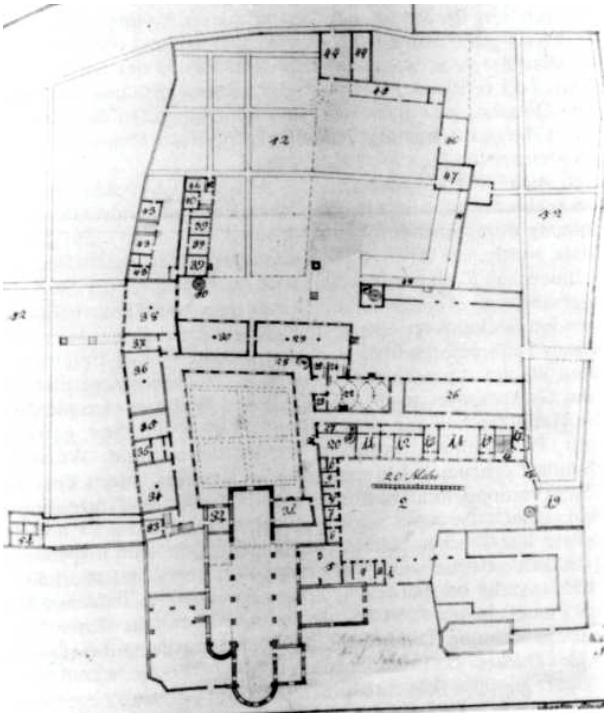
88. Köln, St. Cäcilien mit Sakristei und St. Peter von Nordosten, 1664, Tuschezeichnung von J. Vinkbons, KSM, Graph. Smlg., Inv.-Nr. HM 1908/69 (Kat. Rhein und Maas 1972)



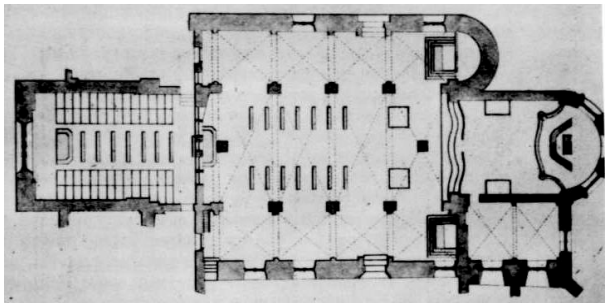
89. Köln, St. Cäcilien, Innenansicht gen Westen: Hinter dem Lettner die eingezogene Stirnwand des Westchores, Zustand vor dem Neubau des Westabschlusses 1848/49, Aquarell (Spiegel 1984)



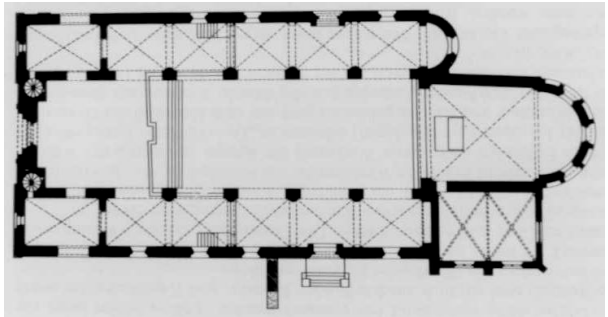
90. Köln, St. Cäcilien, Grundriß der Kirche und Klosterbauten, 18. Jh., HAStK Plan Nr. 1/146 (Krings 1984)



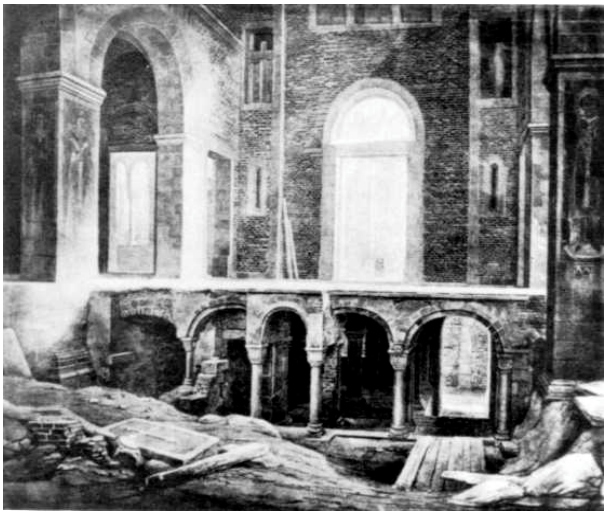
91. Köln, St. Cäcilien, Grundriß der Kirche und Klosterbauten, Anf. 19. Jh., Zeichnung von Martin Rinkert, HAStK Plan Nr. 150 (Krings 1984)



92. Köln, St. Cäcilien, leicht idealisierter Grundriß der Kirche mit noch erhaltenem mittelalterlichen Westchor, 1838, Zeichnung von Thomas Cranz, Smlg. J.P. Weyer (Krings 1984)



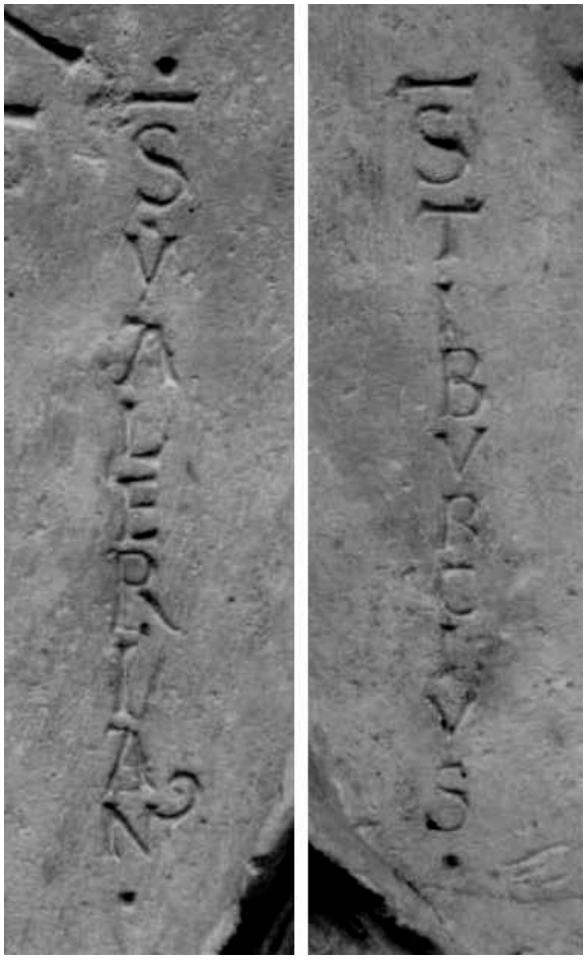
94. Köln, St. Cäcilien, Grundriß, Zustand nach 1977 (Krings 1984)

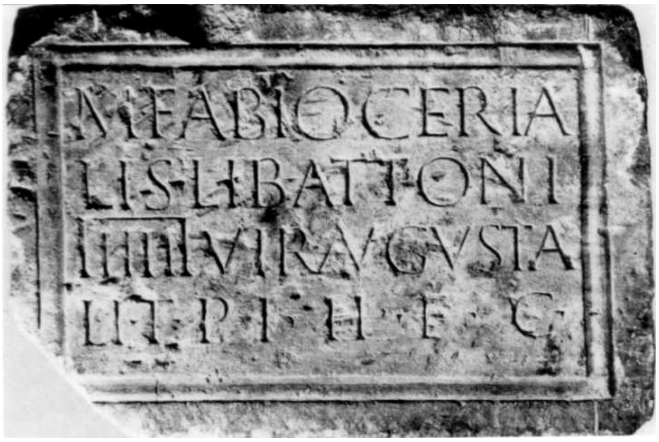


93. Köln, St. Cäcilien, basilikale Erweiterung der Westempore während des Umbaus 1848/49, Aquarell von Adolf Wegelin (Ewald / Rathgens 1916)



95. Tympanon von St. Cäcilien, umlaufende Inschrift von links unten nach rechts unten





96. Tympanon von St. Cäcilien, Rückseite des Blockes von Tiburtius mit römischer Grabinschrift (Püttmann 1955)

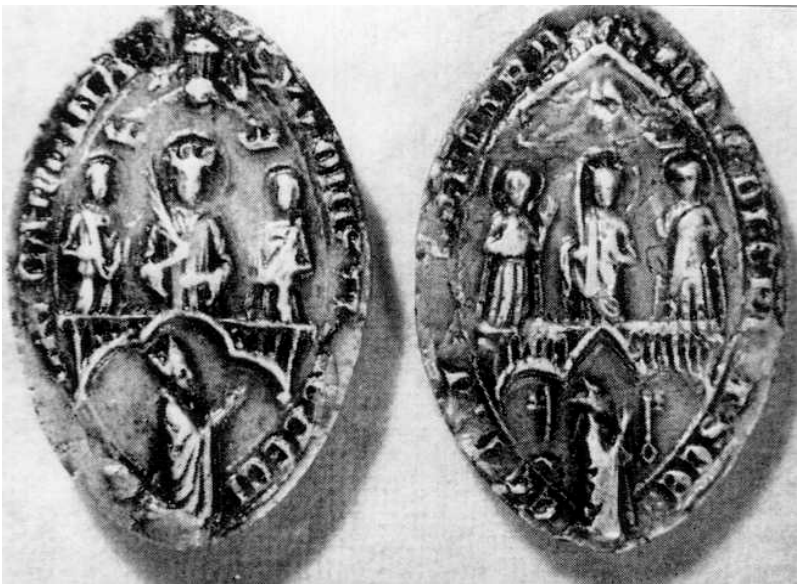
97. Tympanon von St. Cäcilien, Tituli von Valerianus und Tiburtius



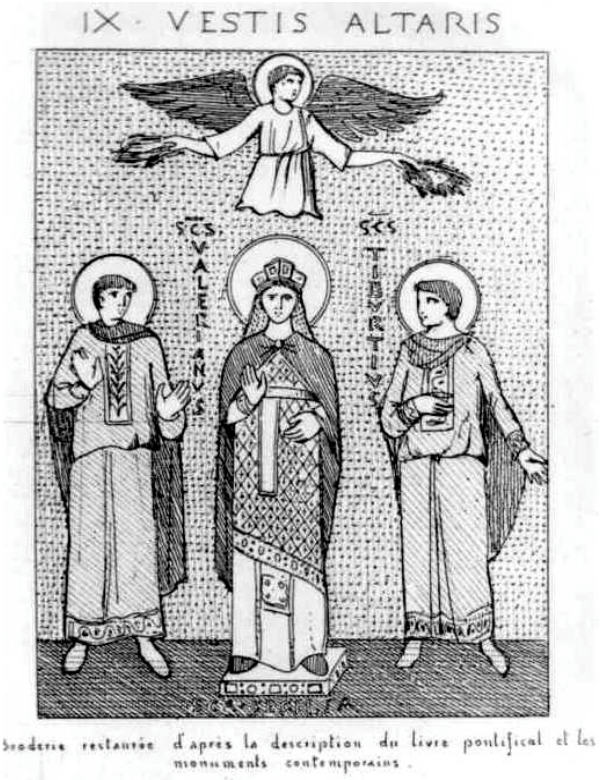
98. Mönchengladbach, St. Vitus, Tragaltar (Euw 1995)



99. Rom, Santa Cecilia in Trastevere, Apsismosaik



100. Siegel der französischen Kardinäle von Santa Cecilia in Trastevere in Rom: Simon de Brion, vor 1270, und Jean de Cochlet, vor 1281, Paris, Archives de France, D 6514 (Rademacher 1970)



101. Rekonstruktionszeichnung des Antependiums aus Santa Cecilia in Trastevere aus dem 9. Jahrhundert nach der Beschreibung aus dem "liber pontificalis", Krönung von Valerianus und Tiburtius mit einem Kranz durch einen Engel, in der Mitte Cäcila mit Krone (Fleury 1893)



102. Miniatur aus der Barberinischen "Riesenbibel" mit den Heiligen Tiburtius, Cäcila und Valerianus, Rom, Vatikanische Bibliothek, Barb. lat. 587; fol. 4v (Rademacher 1970)



103. Monte Sant´ Angelo (Apulien), Michaelsheiligtum, Feld der Bronzetüre mit drei Jünglingen im Feuerofen, 1076 (Rademacher 1970)



104. Monte Sant' Angelo (Apulien), Michaelsheiligtum, Zeichnung eines Feldes der Bronzetüre, Krönung von Cäcila und Valerianus mit einem Kranz durch einen Engel (Fleury 1893)



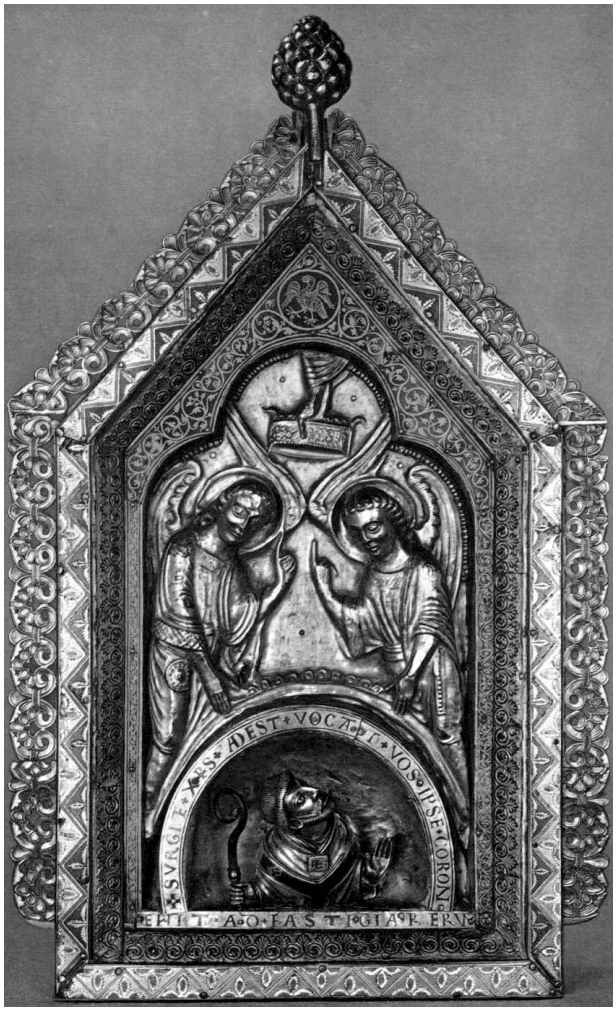
105. Regensburg, St. Ulrich, Tympanon des Südportals mit Himmelfahrt Christi

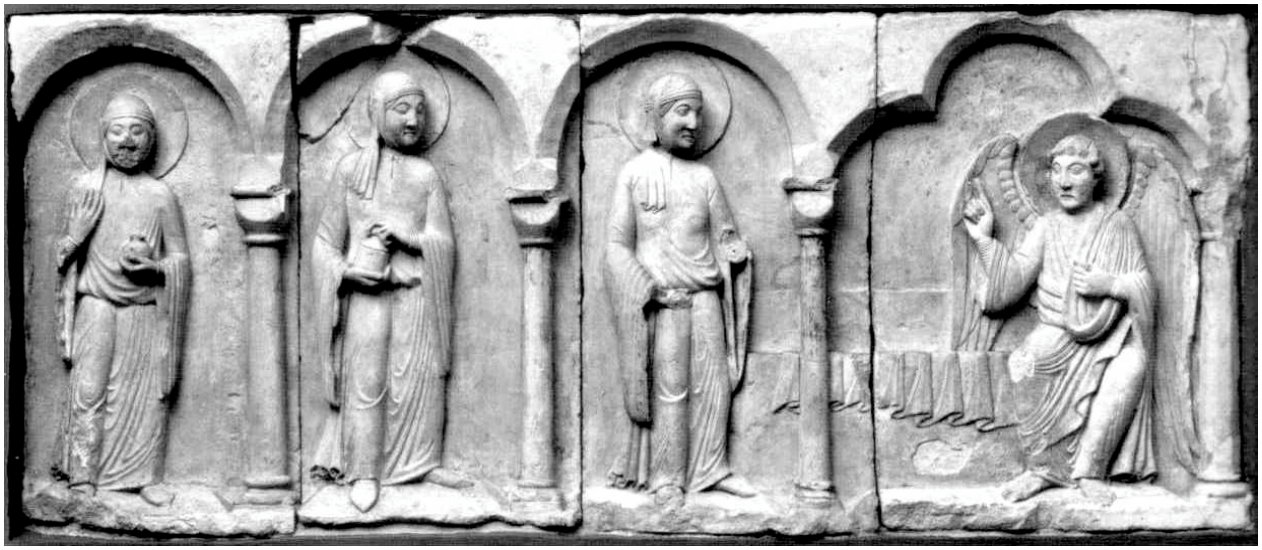


106. Miniatur aus dem Zwiefaltener Martyrologium, Menologdarstellung zum Monat November, mittleres Medaillon links, Cäcila und Tiburtius werden von Engel gekrönt, 1.Drittel 12. Jahrhundert, Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. Hist. 2 415, fol. 77 (LCI 1973)

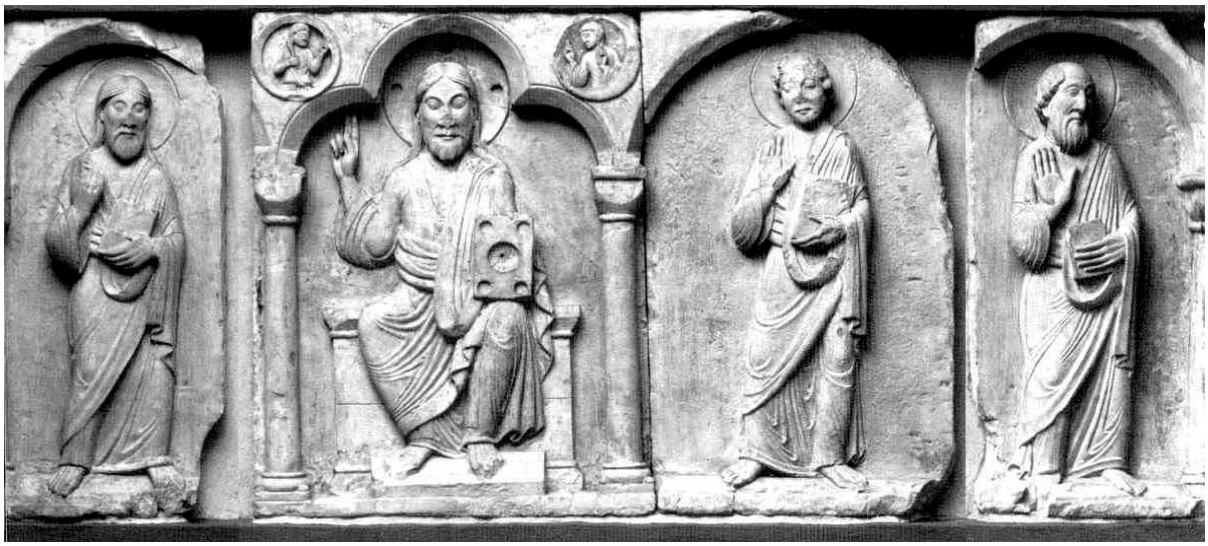
107. und 108. Reliquiare eines auferstehenden bartlosen und eines bärtigen Bischofs aus St. Servatius in Maastricht, Brüssel, Musées d´Art et d´Histoire (Kat. Rhein und Maas 1972)











109. Gustorfer Chorschranken, Bonn, Rheinisches Landesmuseum (Budde 1979)









110. Gustorfer Chorschranken, Detailansichten, Anbetung der Heiligen Drei Könige und Muttergottes (Rademacher 1975)





111. Gustorfer Chorschranken, Detailansichten, Verkündigung an die Hirten (Rademacher 1975)





112. Gustorfer Chorschranken, Detailansichten, Unbekannter Apostel und Apostel Paulus (Rademacher 1975)



113. Gustorfer Chorschranken, Detailansicht des thronenden Christus (Rademacher 1975)

115. Gustorfer Chorschranken, Detailansicht mit Apostel Johannes (Rademacher 1975)

114. Gustorfer Chorschranken, Details mit Sol und Luna (Rademacher 1975)



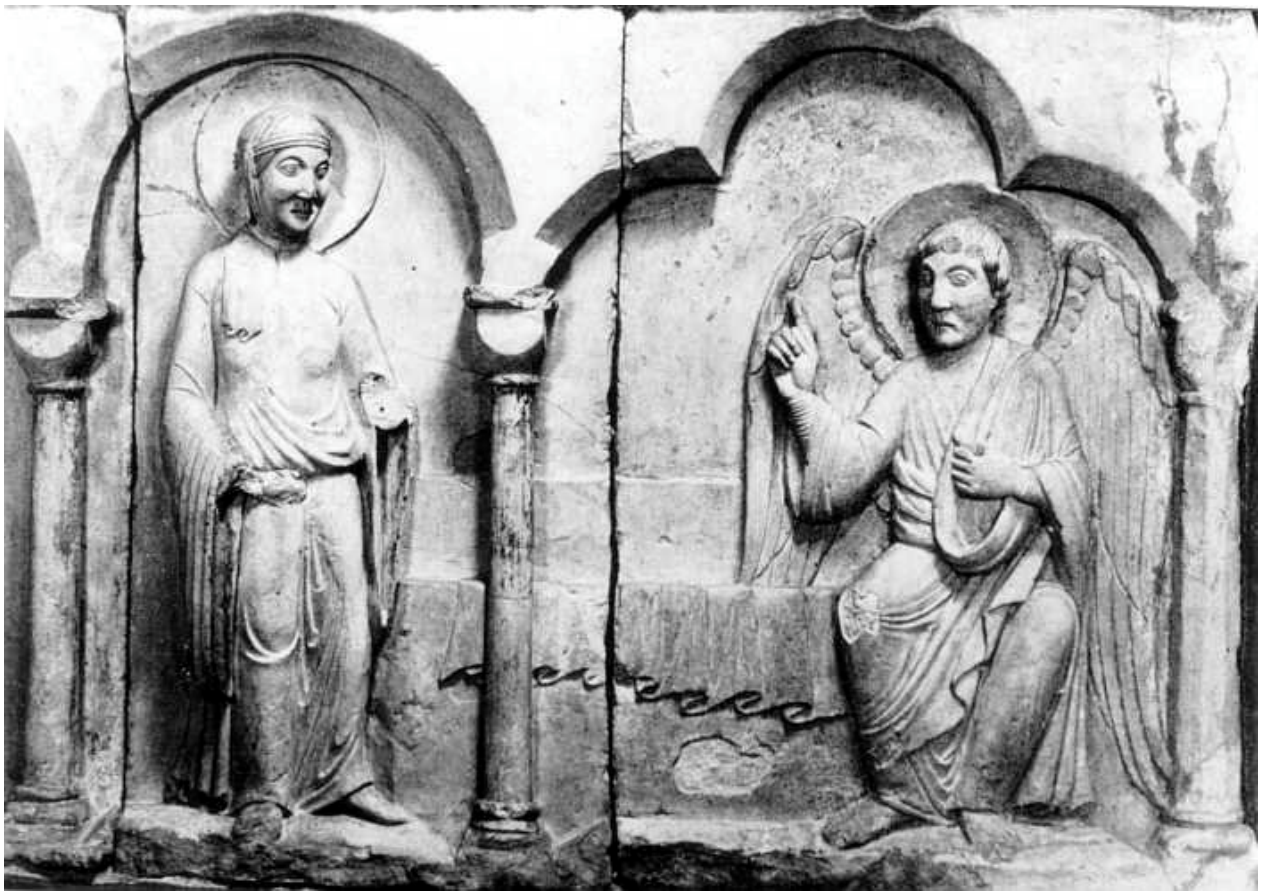




116. -117. Gustorfer Chorschranken, Detailansichten, linke und mittlere der Marien am Ostergrab (Rademacher 1975)







118. Gustorfer Chorschranken, Detailansicht, rechte der Marien und Auferstehungsengel am Ostergrab (Rademacher 1975)



119. Tympanon von St. Pantaleon, Köln, Museum Schnütgen (Budde 1979)



120. Tympanon von St. Pantaleon, Ansicht von schräg rechts



121. Tympanon von St. Pantaleon, Christus (Kat. Monumenta 1975)





122.-123. Tympanon von St. Pantaleon, Detailansichten von Christus



124. Tympanon von St. Pantaleon, Maria (Budde 1979)



125. Tympanon von St. Pantaleon, Maria, Detail der rechten Hand (Kat. Monumenta 1975)



126. Tympanon von St. Pantaleon, heiliger Pantaleon (Kat. Monumenta 1975)



127.

128.



127. - 128. Tympanon von St. Pantaleon, Detailansichten des heiligen Pantaleon



129. Tympanon von St. Pantaleon, Johannes und Erzbischof Bruno, Ansicht von schräg links

130. - 131.
Tympanon von St. Pantaleon, Detailansichten von Johannes

130.



131.









132. Zülpich-Hoven, Kirche des ehem. Klosters Marienborn, thronende Madonna (Kat. Ornamenta 1985 / Laurentin 1989)



133.
Sitzender Engel von einem heiligen Grab, Berlin, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Bodemuseum, (Legner 1982)

134. Sitzender Engel von einem heiligen Grab, vier Ansichten (Niehoff 1990)





135. Heilige Frau mit Salbgefäß, Esztergom (Ungarn), Kéreszteny Múzeum (Niehoff 1990)



Folgende Seite:

136. Sitzender Engel von einem heiligen Grab, Detailansichten des Kopfes (Budde 1979, Niehoff 1990)

137. Madonna aus Zülpich-Hoven, Detailansichten des Kopfes (Kat. Ornamenta, Bd. 2 1985 / Laurentin 1989)

138. Heilige Frau mit Salbgefäß, Detailansichten des Kopfes (Niehoff 1990)





136.



137.

138.





139. Heiliges Grab, Holzfigurengruppe mit Christus, Engel, drei heiligen Frauen und Helferin, Oberwesel, Liebfrauenkirche (Niehoff 1990)



140. Madonna, Oelinghausen, Franziskaner-Klosterkirche Mariä Heimsuchung



141. Madonna aus Nikolausberg, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Budde 1979)



142. Madonna aus St. Appolonia in Helmern, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Budde 1979)



142a. Madonna, Werl, Franziskanerkirche Maria Heimsuchung



143. Madonna aus Pingsdorf, Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Postkarte Diözesanmus.)



144. Madonna, Gorsem, Parochialkirche (Kunz 2000)



145. Madonna aus Viklau, Stockholm, Statens Historik Museum (Laurentin 1989)



146. Madonna aus Hemmesjö, Växjö, Smålands Museum (Laurentin 1989)



147. Madonna, Heda, Pfarrkirche (Andersson 1966)



148. Madonna, Skellefteå, Skellefteå Museum, (Andersson 1966)

149. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Madonna (Budde 1979)





150. Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Madonna (Budde 1979)

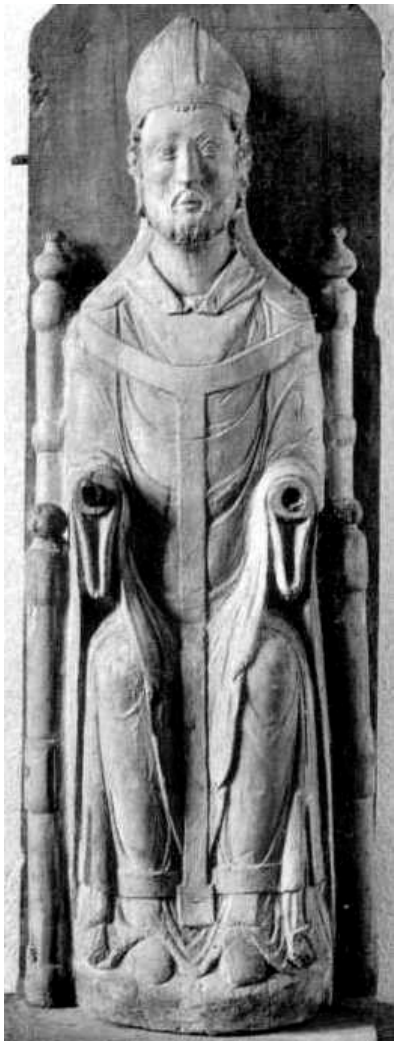
151. Ehem. Benediktiner-Abteikirche Brauweiler, Sitzstaue des heiligen Nikolaus (Abb. rechts: Budde 1979)







152. Bonn, Rheinisches Landesmuseum, heiliger Nikolaus aus Füssenich (Kat. Frauenklöster 2005)



153. Näsby, Småland, heiliger Bischof (Andersson 1966)



154. Hemmesjö, Småland, heiliger Bischof (Andersson 1966)



155. Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Kruzifix aus Erp (Budde 1979)



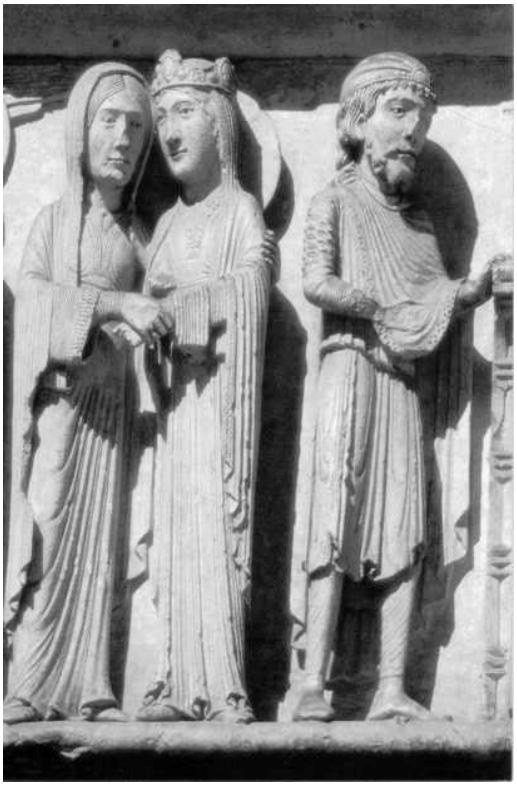
156. Köln, St. Maria im Kapitol, stehende Madonna, sog. Elëusa oder Josef-Hermann-Madonna (Budde 1979)



157.Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, Gesamtansicht (Halfen 2001)



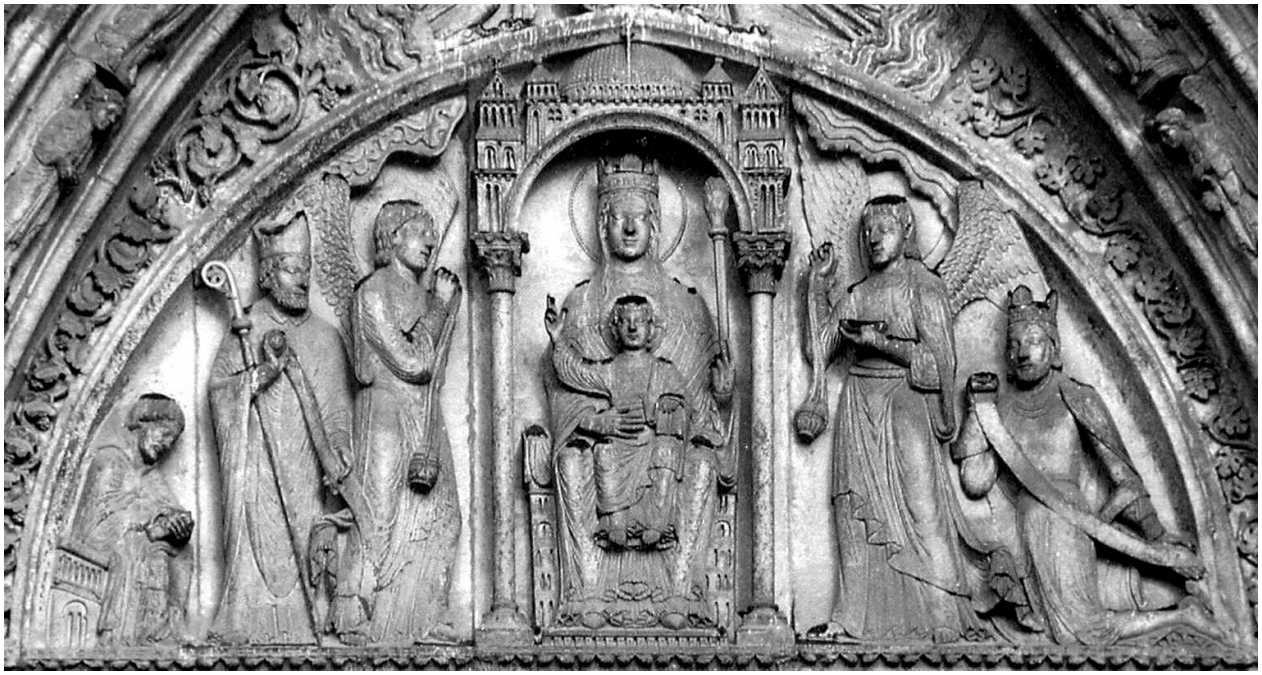
158. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, unterer Türsturz, Verkündigung (Postkarte, Ed. Houvet)



159. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, unterer Türsturz, Heimsuchung (Postkarte, Ed. Houvet)



160. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Tympanon, thronende Madonna (Mâle 1983)





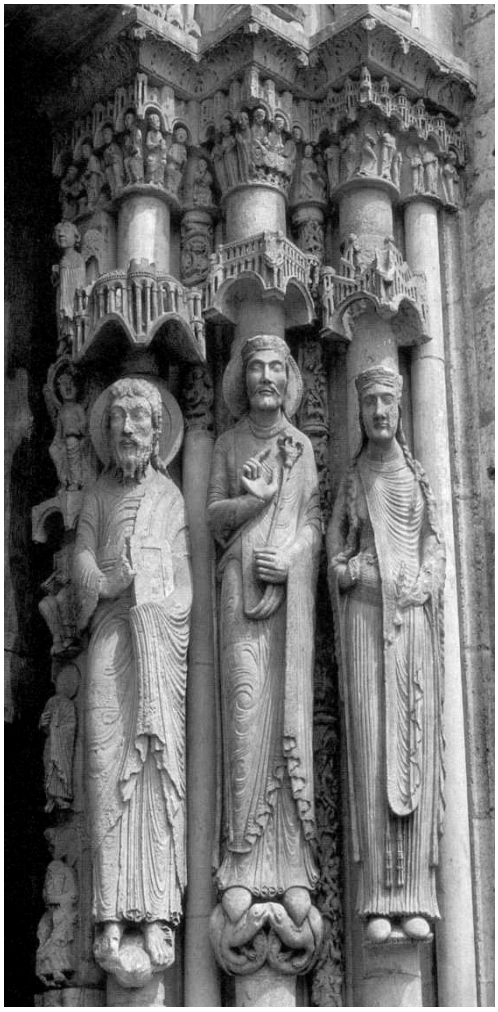
161. Paris, Kathedrale Notre-Dame, rechtes Westportal, sog. Portail Sainte-Anne, Tympanon gesamt (Sauerländer 1970) und Ausschnitt mit thronender Madonna (Stoddard 1987 (1952))



162. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, rechte innere Archivolte, Engel (Levis-Godechot 1988)



163. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, LP, LG, weibliche Figur unterhalb der mittleren Gewändefigur (Halfen 2001)



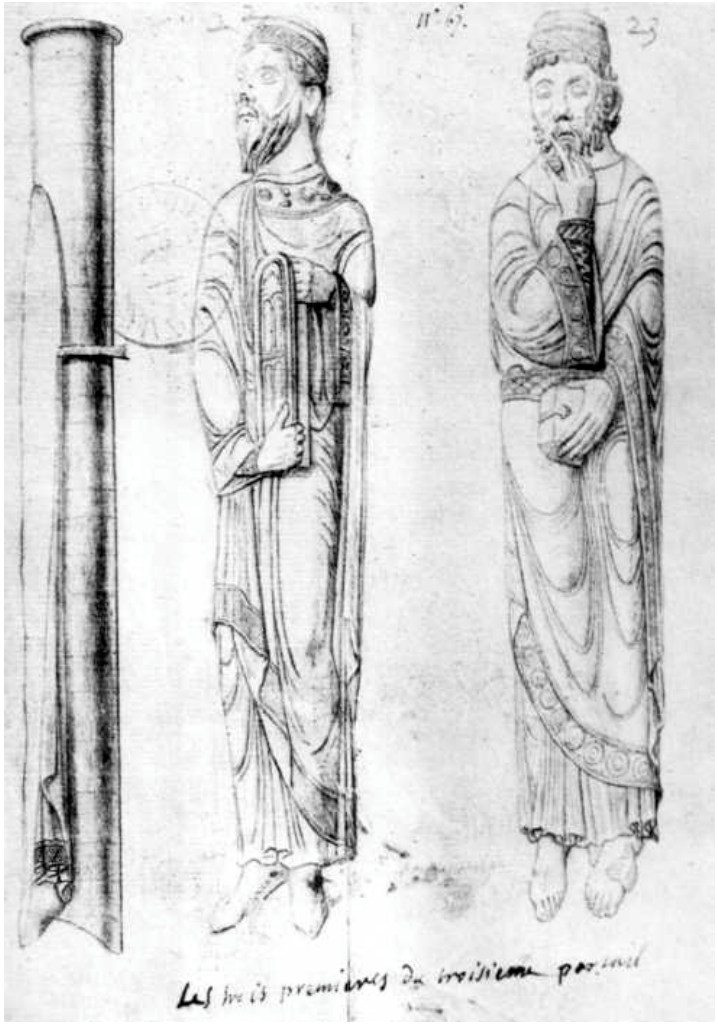
164. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, RG, Gewändefiguren (Halfen 2001)



165. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, RG, Oberkörper der inneren Gewändefigur (Mâle 1983)



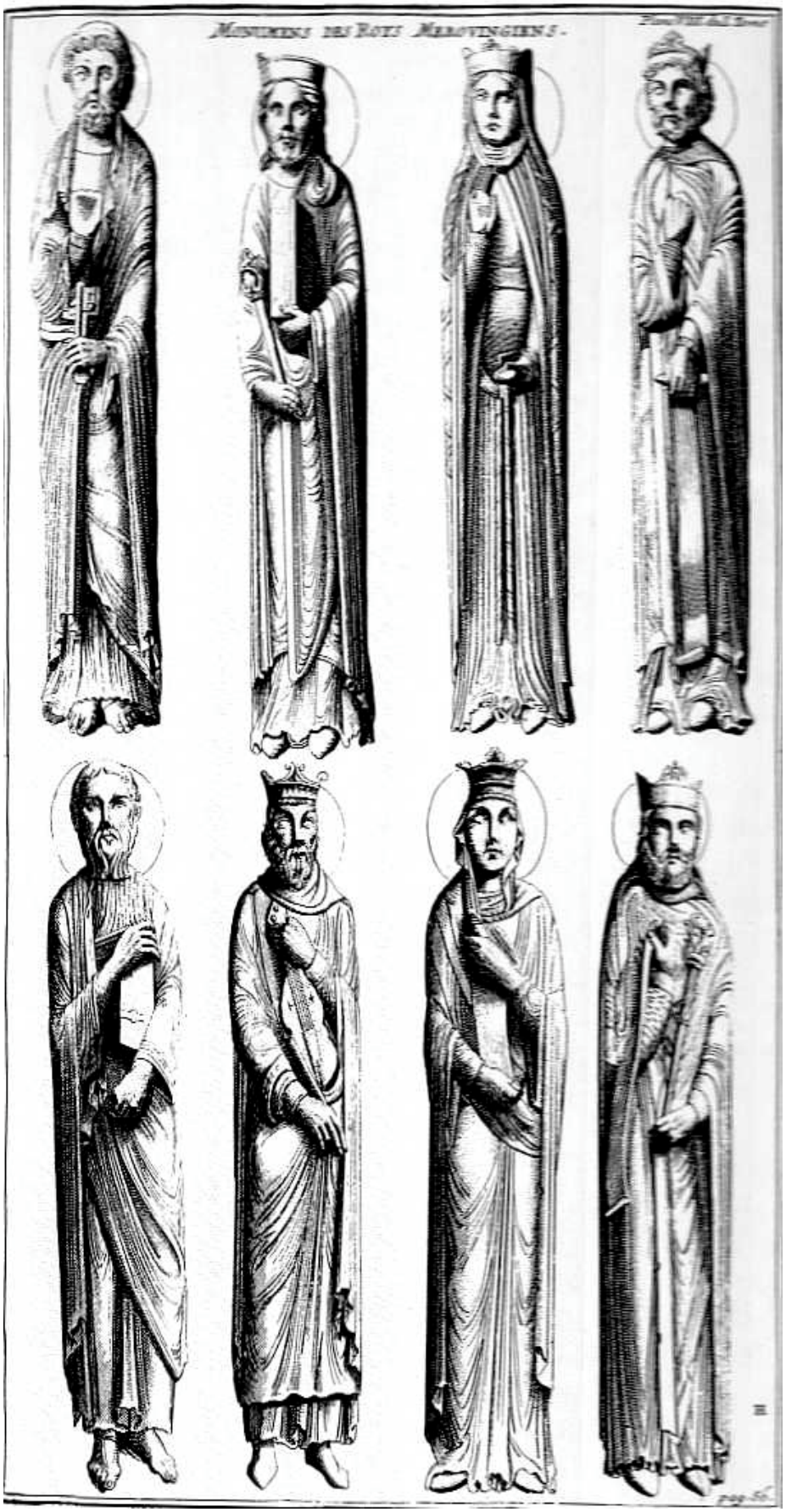
166. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, RG, Gewanddetail der inneren Gewändefigur



167. Saint-Denis, ehem. Benediktiner-Abteikirche, Westportal, RP, LG, zwei Gewändefiguren, Zeichnung von Antoine Benoist, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. français15634 für Montfaucon (Stoddard 1987 (1952))



168. Saint-Denis, ehem. Benediktiner-Abteikirche, Westportal, MP (oben) und LP (rechts) Gewändefiguren, Stiche aus Montfaucon I, Taf.17 und 16 (Sauerländer 1970)



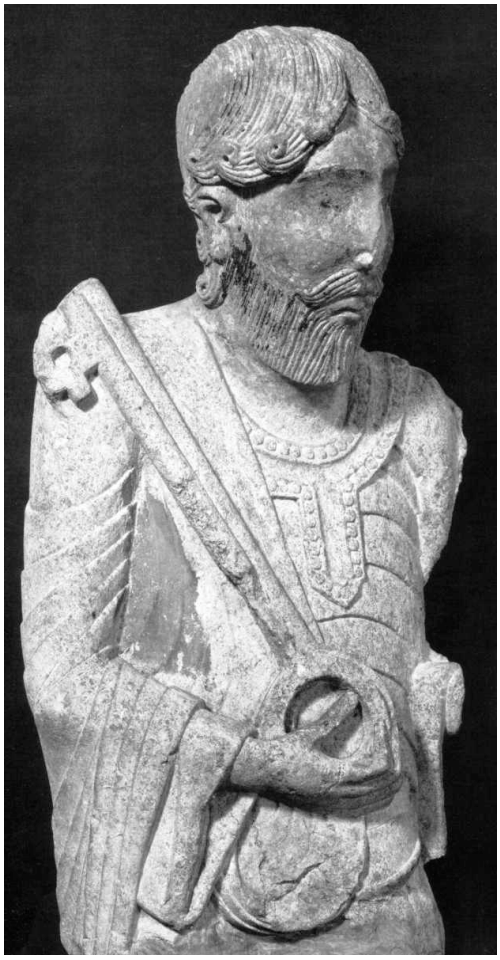
169. Paris, Kathedrale Notre-Dame, rechtes Westportal, sog. Portail Sainte-Anne, Gewändefiguren, Stich aus Montfaucon I, Taf.8 (Erlande-Brandenburg 1977)



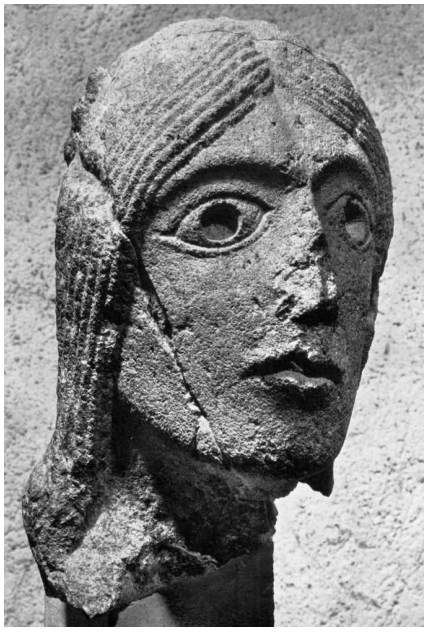
170. Paris, Musée National du Moyen Age, Gewändefigur eines Königs vom LG des Annenportals der Kathedrale Notre-Dame in Paris, Detail



171. Paris, Musée National du Moyen Age, Gewändefigur eines Königs vom LG des Annenportals der Kathedrale Notre-Dame in Paris (Erlande-Brandenburg 1982)



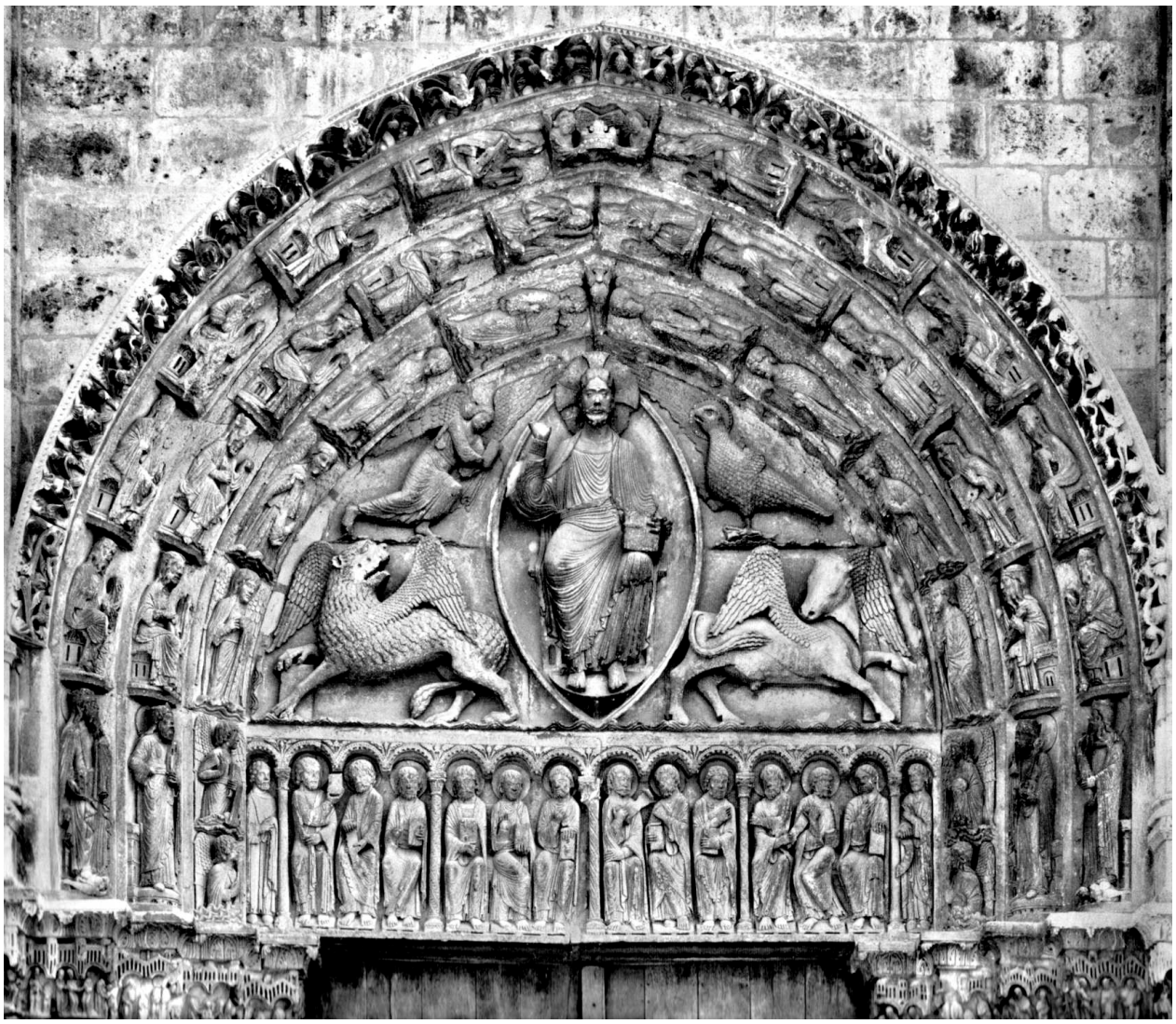
172. Cluny, ehem. Benediktiner-Abteikirche, Petrus, Rhode-Island, Providence Museum of Art (Rupprecht 1984)



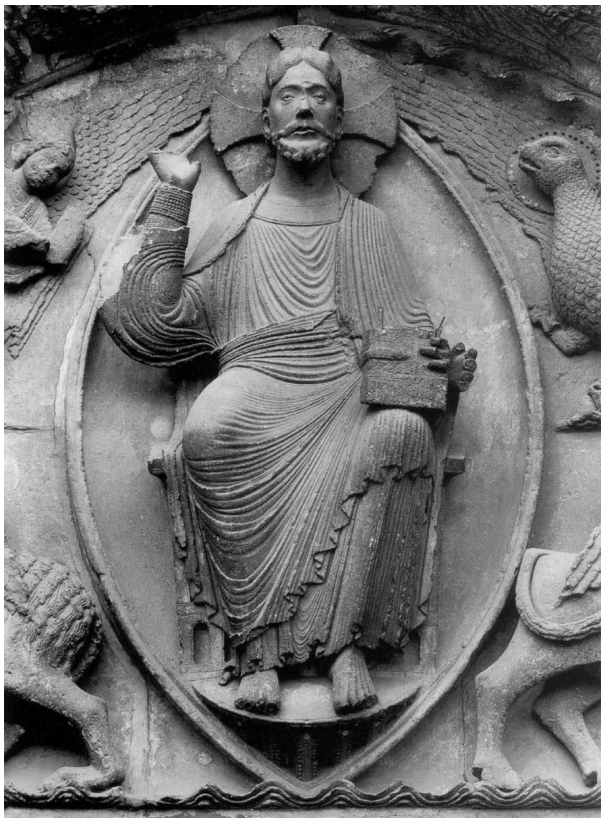
173. Cluny, ehem. Benediktiner-Abteikirche, Kopffragment vom Westportal, Cluny, Musée Ochier (Rupprecht 1975)



174. Saint-Denis, ehem. Benediktiner-Abteikirche, Westportal, Kopf einer weibl. Gewändefigur, MP, RG, Paris, Musée National du Moyen Age (Stoddard 1987 (1952))



175. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, obere Zone (Sauerländer 1970)

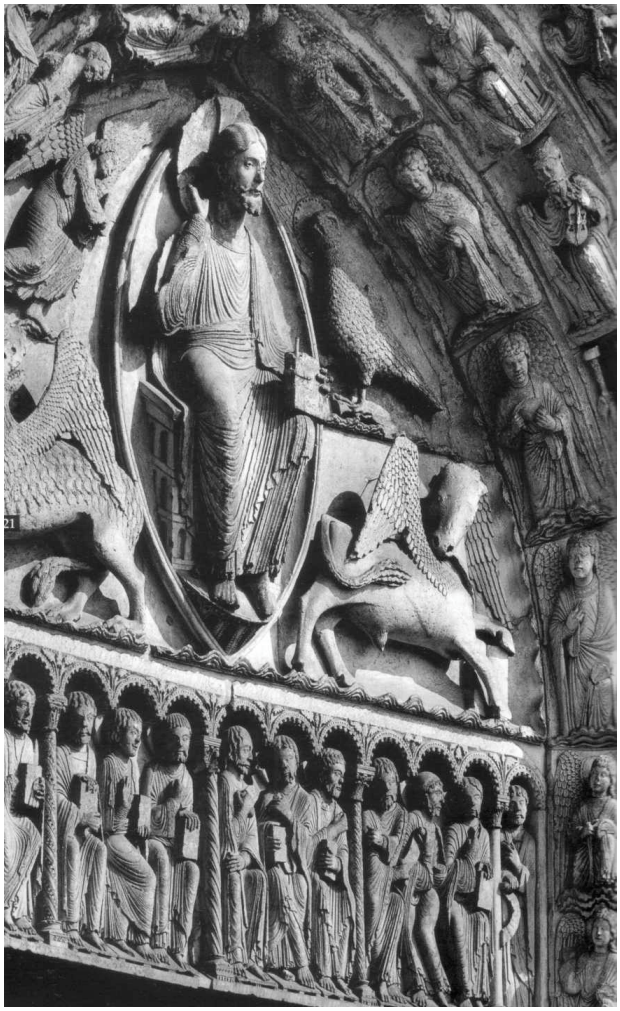


176. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Details des Tympanons (Halfen 2001 / Mâle 1983)





177. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Tympanon (Sauerländer 1970)



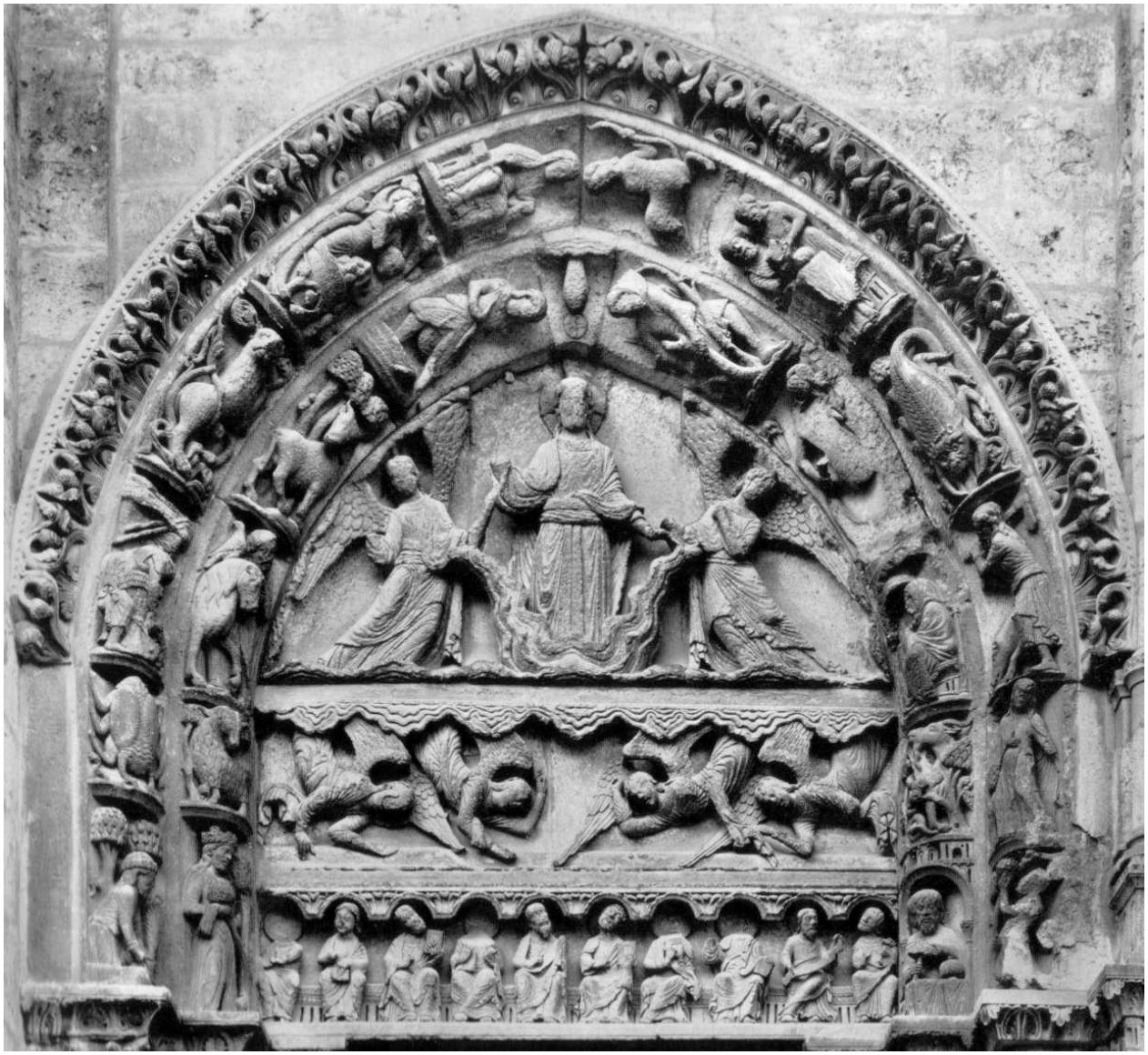
178. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Schrägansicht von Tympanon und Türsturz (Kurmann-Schwarz 2001)



179. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, äußere Archivolten links und rechts, unterste Figuren, Apokalyptische Greise (Sauerländer 1970)



180. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Apostel vom Türsturz, rechte Seite (Stoddard 1987 (1952))

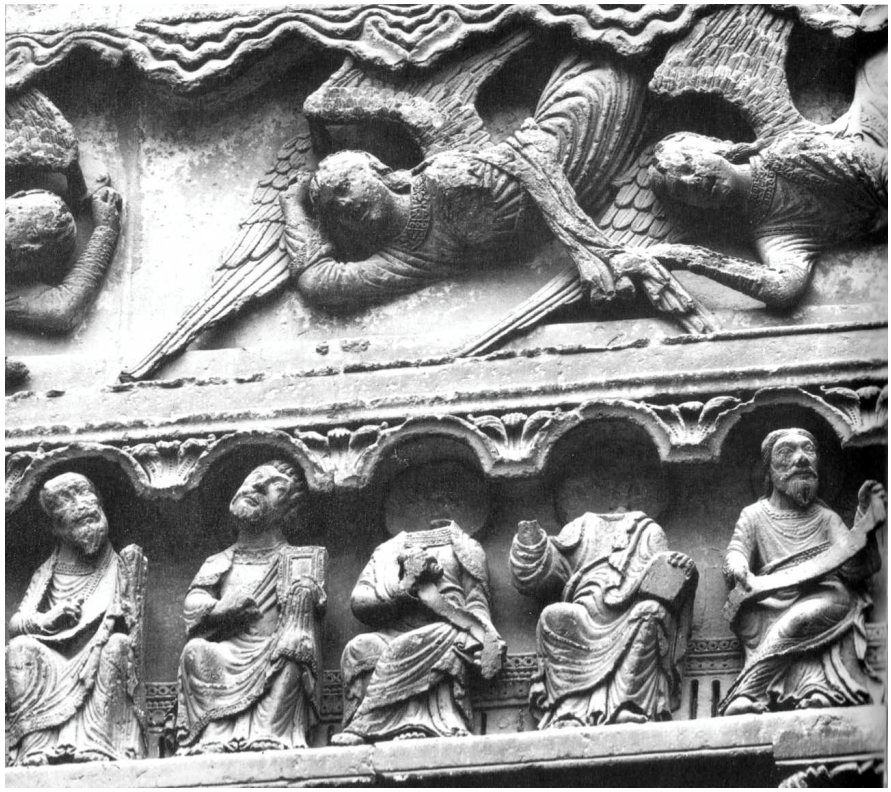


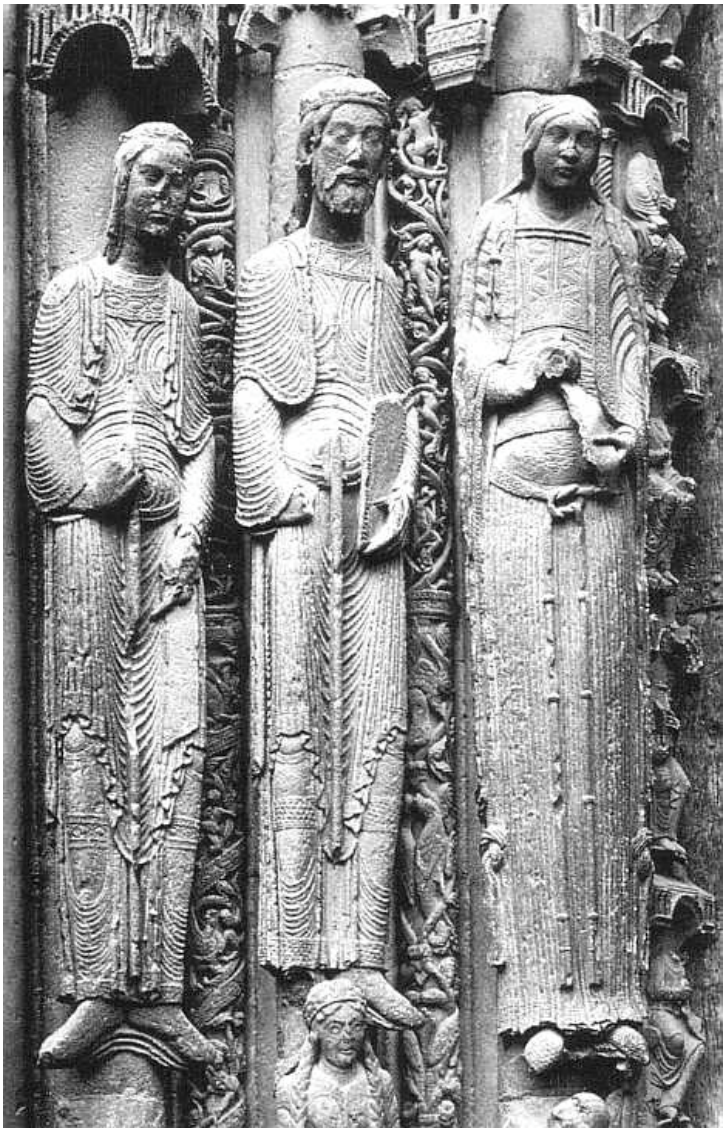
181. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, LP, obere Zone (Sauerländer 1970)



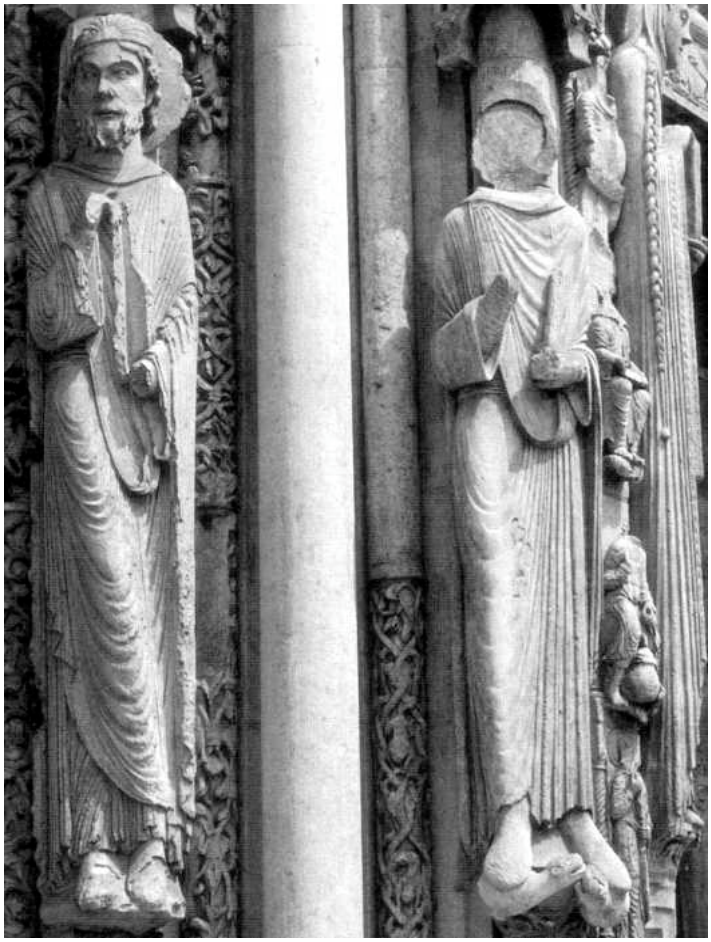
182. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, LP, oberer Türsturz, zweiter Engel von links (Levis-Godechot 1988)

183. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, LP, oberer und unterer Türsturz, rechte Seite (Mâle 1983)





184. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, LP, LG, Gewändefiguren (Mâle 1983)



185. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, LP, RG, Gewändefiguren (Halfen 2001)

186. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, LG, die drei inneren Gewändefiguren (Sauerländer 1970)



187. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, LG, äußerste Gewändefigur (Halfen 2001)



188. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, RG, Gewändefiguren (Sauerländer 1970)





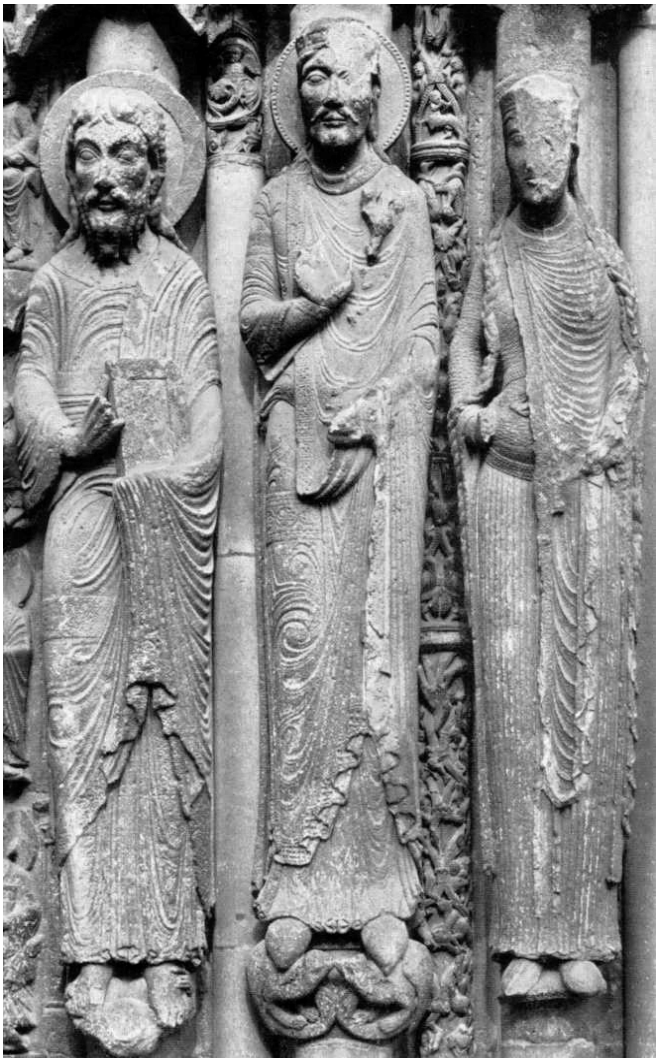
189. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, LG, die zwei äußeren Gewändefiguren (Sauerländer 1970)



190. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, LG, innerste Gewändefigur ohne spätere Ergänzungen (Halfen 2001)



191. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, RG, innerste Gewändefigur, Gewanddetail am rechten Bein



192. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, RG, Gewändefiguren (Sauerländer 1970)



193. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, RG, äußerste Gewändefigur, Gewanddetail



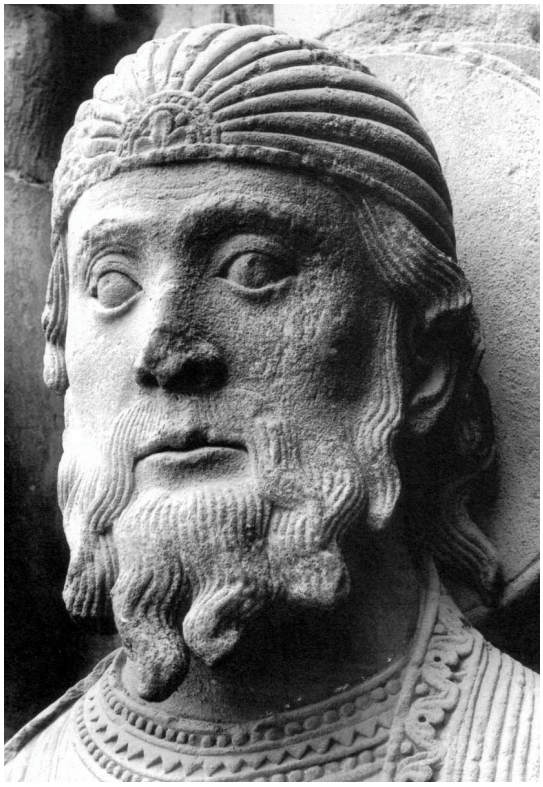
194. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Archivolten rechts, äußerer Lauf, zweite Figur von unten, Personifikation der Grammatik (Postkarte, Ed. Houvets)



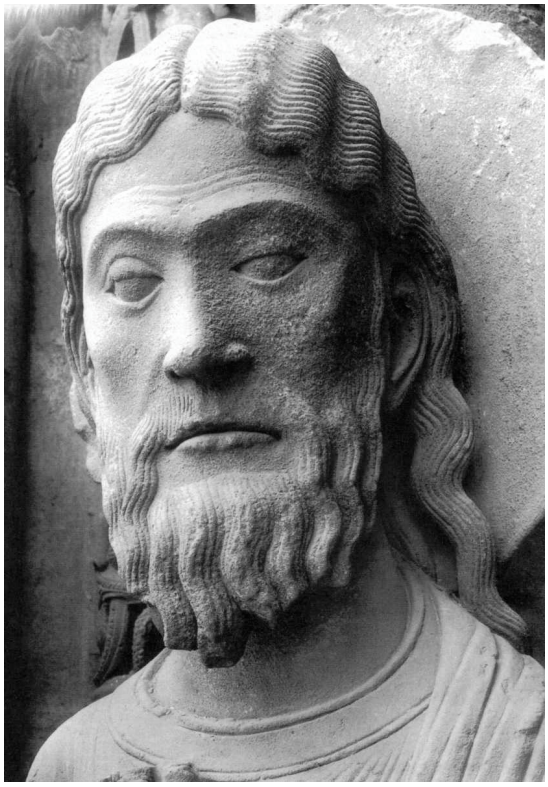
195. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, unterer Türsturz, Detail mit Verkündigung an die Hirten (Postkarte, Ed. Houvets)



196. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, oberer und unterer Türsturz (Halfen 2001)



197. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, LG, zweite Gewändefigur von innen, Gesicht (Halfen 2001)



198. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, LG, innerste Gewändefigur, Gesicht (Halfen 2001)



199. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, RG, zweite Gewändefigur von innen, Gesicht (Halfen 2001)



200. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, RG, dritte Gewändefigur von innen, Gesicht und Brust (Halfen 2001)





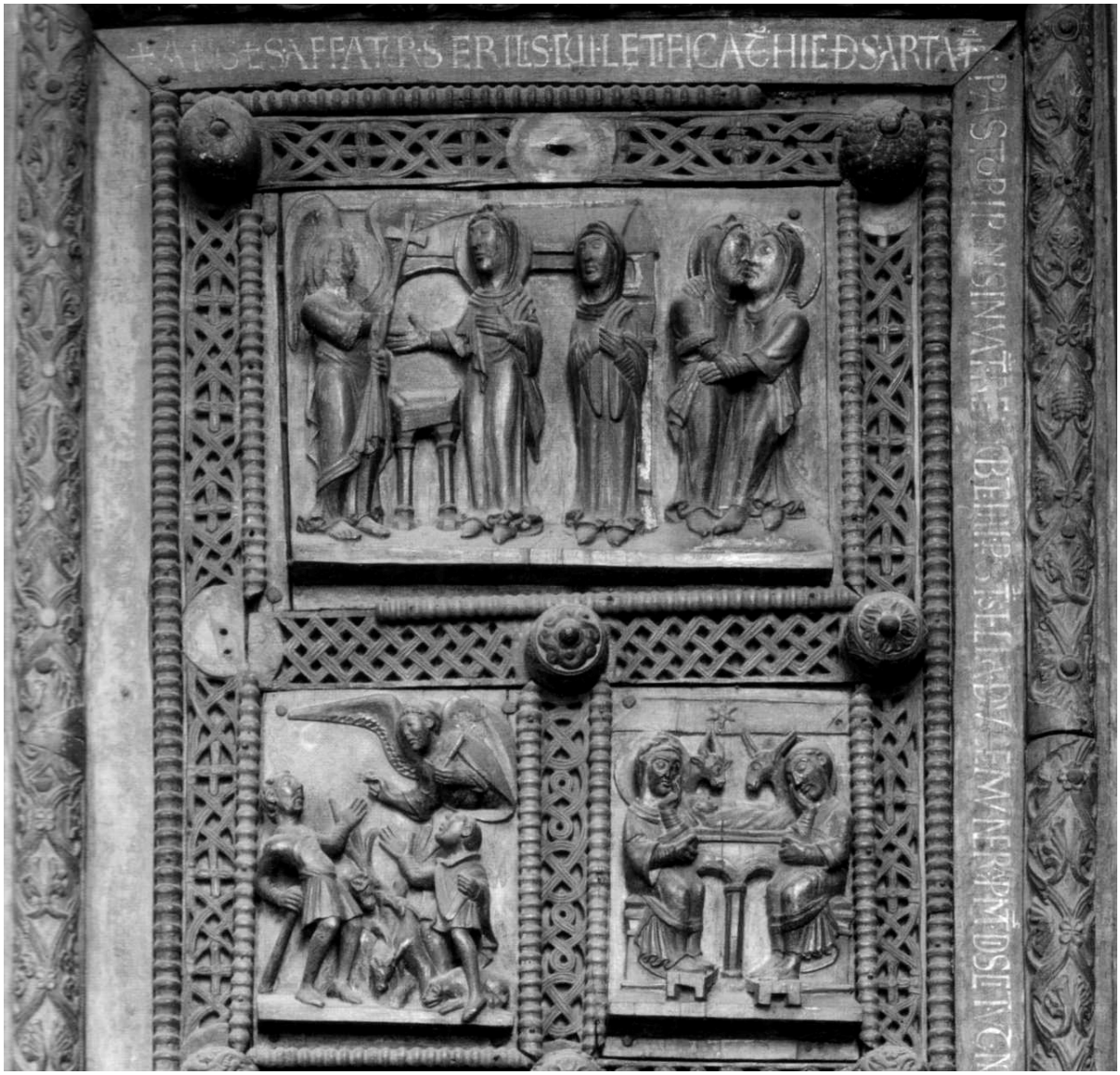
201.-202. Saint-Denis, Portail Royal, Köpfe zweier Gewändefiguren vom Westportal, Baltimore, USA, The Walters Art Museum (Crosby 1987)



203. Saint-Denis, Portail Royal, Kopf einer Gewändefigur vom Westportal, Cambridge, USA, Fogg Museum of Art (Crosby 1987)



204. Saint-Denis, Portail Royal, Kopf einer Gewändefigur von rechten Westportal, Paris, Musée National du Moyen Age



205. Köln, St. Maria im Kapitol, Holztüre, linker Flügel, Verkündigung und Heimsuchung, Verkündigung an die Hirten, Geburt Christi (Budde 1979)



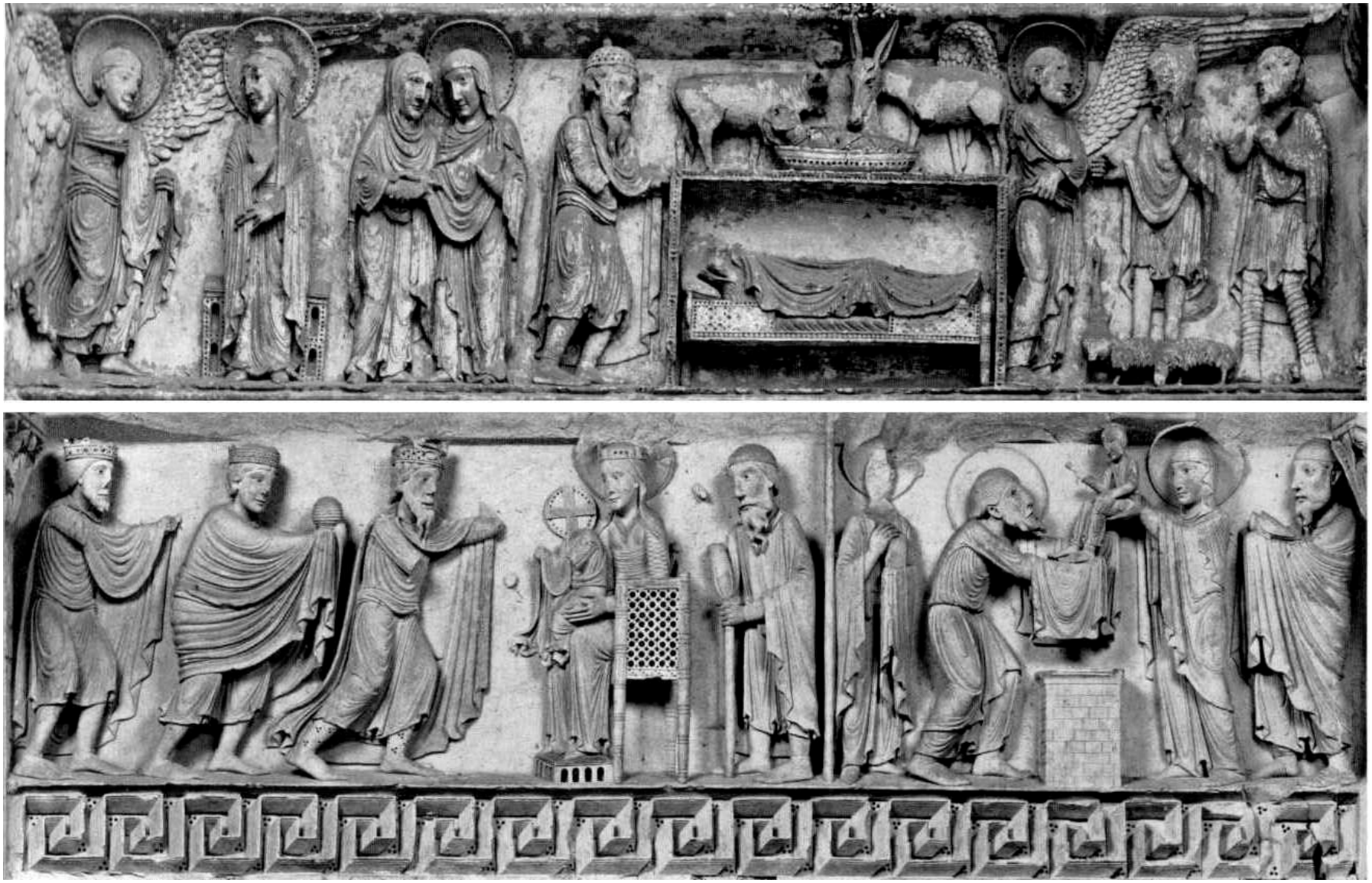
206. Essen-Werden, St. Liudger, Sarkophag des hl. Liudger, Detail mit zwei Propheten (Budde 1997)

207. Freckenhorst, St. Bonifacius, Taufbecken (Budde 1979)





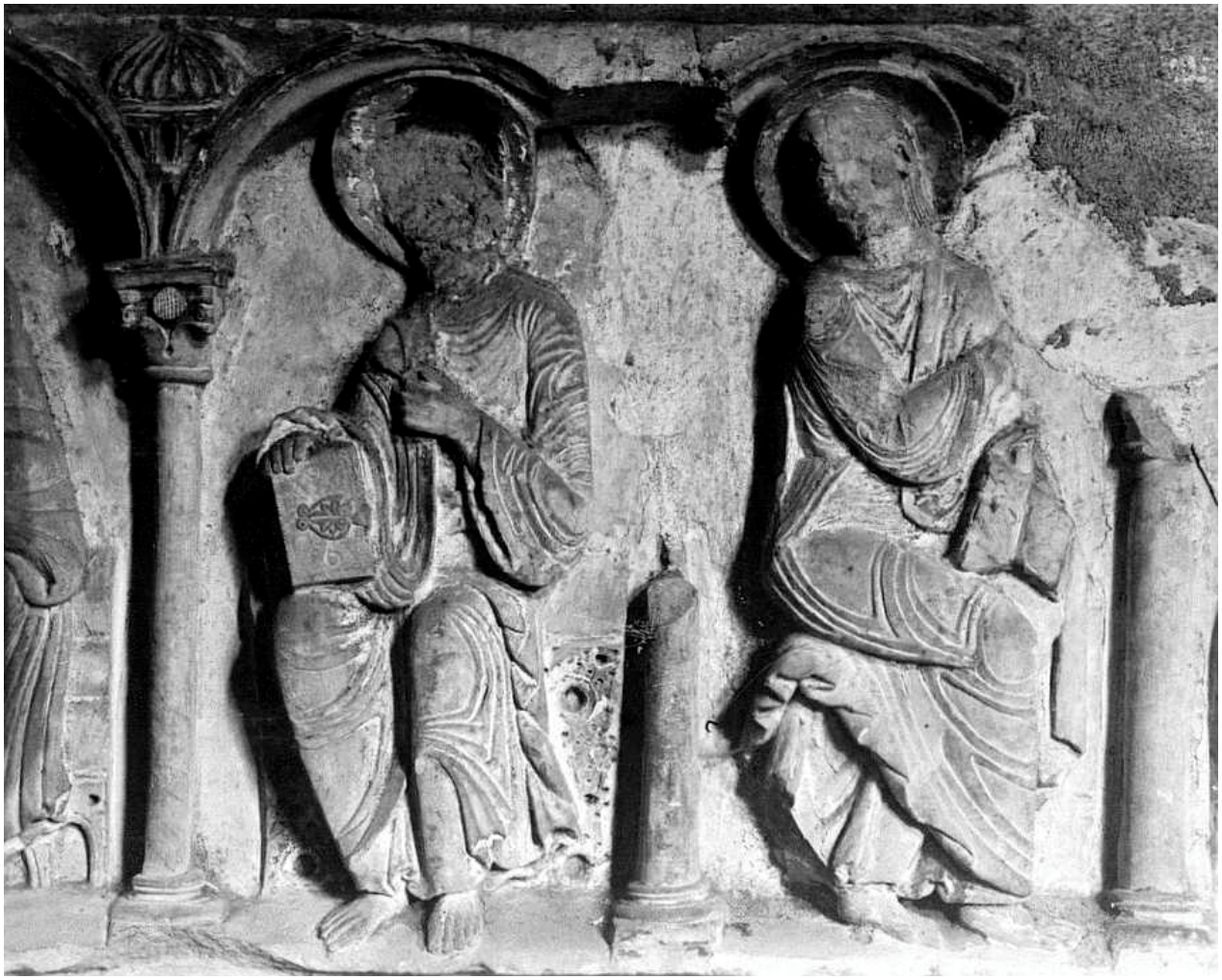
208. Freckenhorst, Taufbecken, Detail mit Kreuzigung (Budde 1979)



209. La-Charité-sur-Loire, Prioratskirche, Türsturz des äußeren (oben) und inneren (unten) Portals des nördlichen Seitenschiffs (Sauerländer 1970)



210. Saint-Menoux, Pfarrkirche, Vorhalle, Ornament und Apostelrelief (Foto Marburg 1928)



211. Saint-Menoux, Pfarrkirche, Vorhalle, Apostelrelief, Detail mit 5. und 6. Apostel von links (Hamann 1927)





212. - 213. Saint-Menoux, Pfarrkirche, Vorhalle, Giebelfragment mit Maiestas Domini und Detailansicht des Mathäusengels (Foto Marburg 1928)



214. Tragaltar aus der Benediktinerabtei Abdinghof von Rogerus von Helmarshausen, Detail mit Martyrium des heiligen Blasius, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Postkarte, A. Hoffmann)



215. Glasfenster aus der ehem. Benediktiner-Abteikirche Saint-Denis, Detail mit der Himmelfahrt des heiligen Benedikt, Paris, Musée National du Moyen Age



216.-217. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, LP, Türpfosten links und rechts (Stoddard 1987(1952))

218. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, Pilaster zwischen LP und MP (Stoddard 1987(1952))



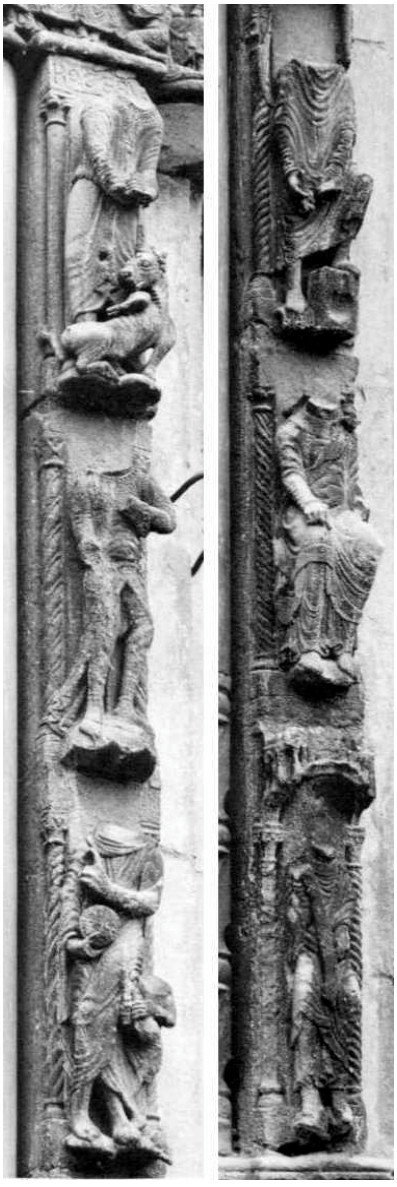
219. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, LP, Türpfosten links, oberste Figur, Mann mit Schreibpult (Halfen 2001)





220.-221. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Türpfosten links und rechts (Stoddard 1987(1952))

222. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, Pilaster zwischen MP und RP (Stoddard 1987(1952))





223. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Türpfosten links, oberste Figur, Prophet (Stoddard 1987 (1952))

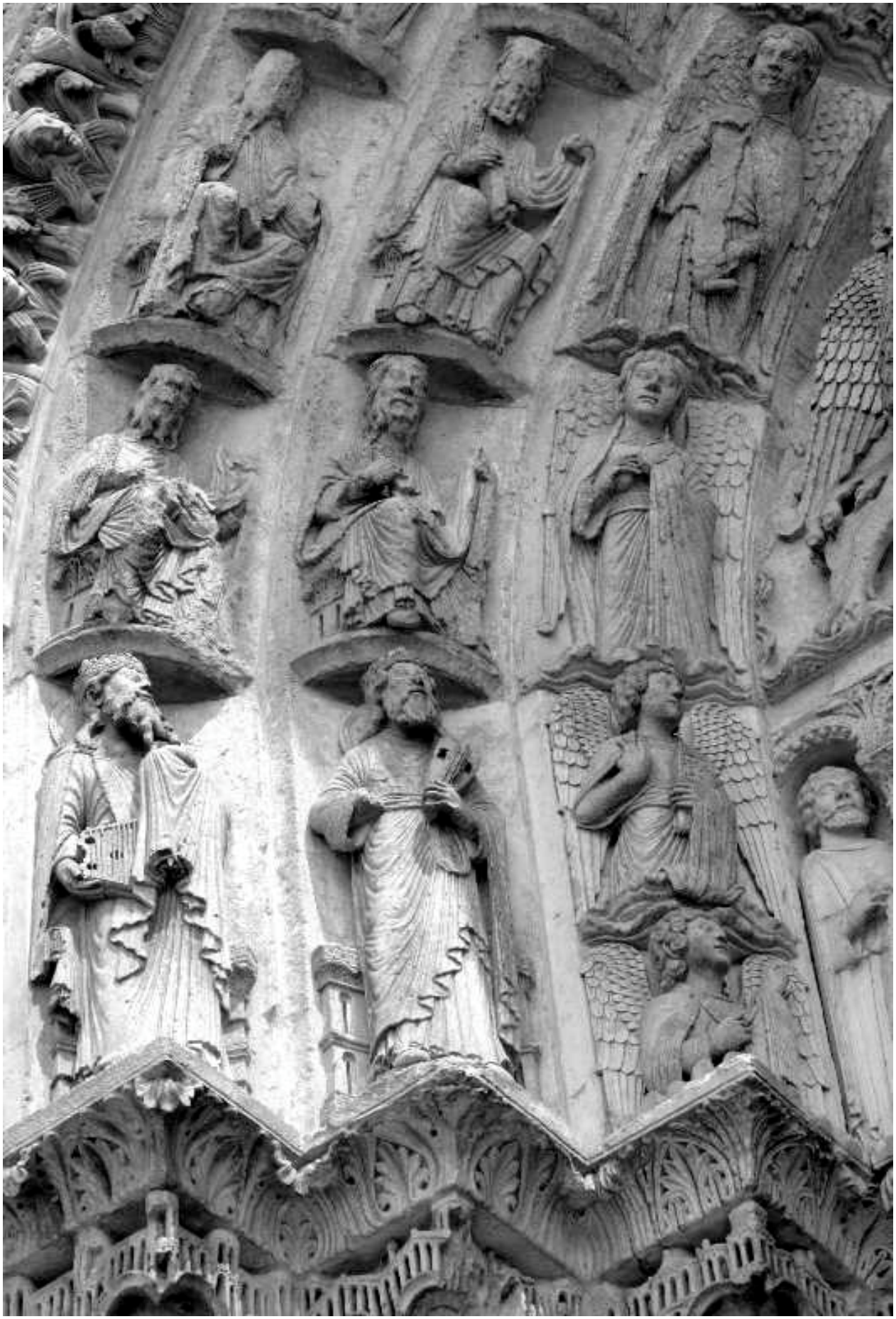


224.-225. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Türpfosten links und rechts (Stoddard 1987(1952))

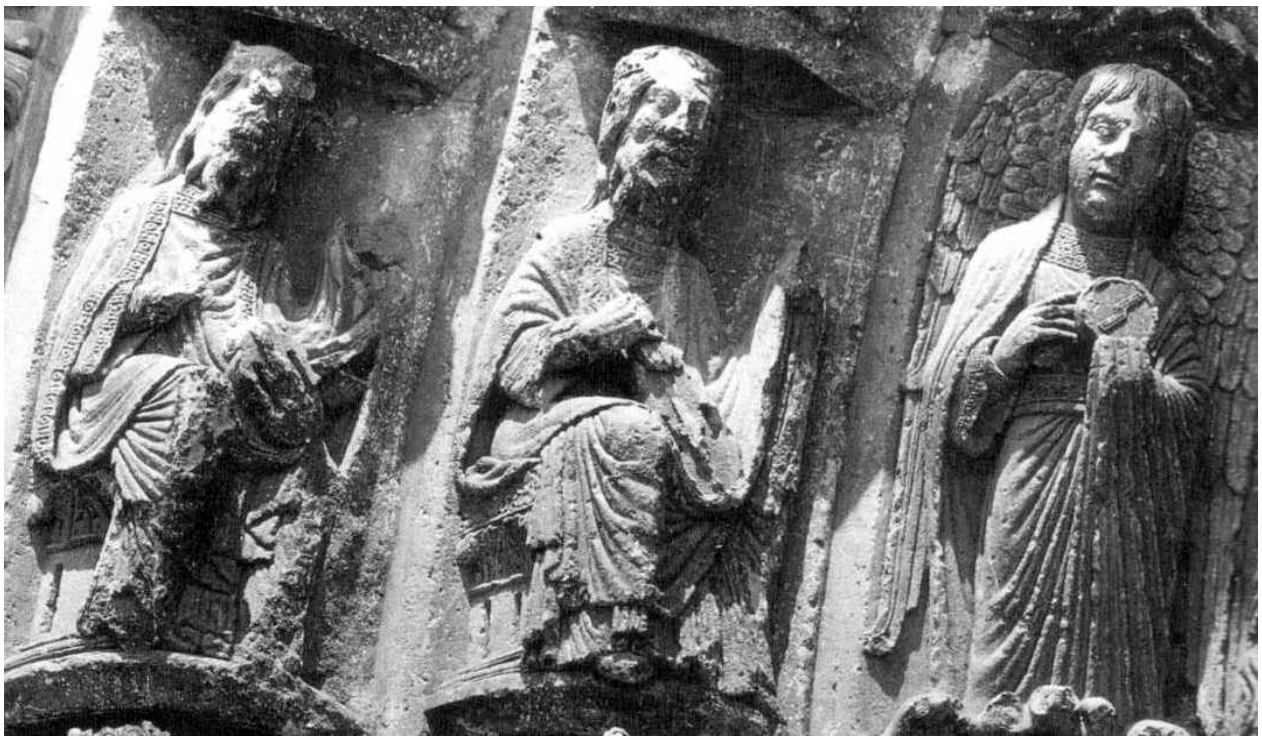




226.-227. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Türpfosten links, 2. (Engel) und 3. Figur (Mann mit Musikinstrument) von oben (Halfen 2001)



228. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Archivolten links, untere Figuren, Apokalyptische Greise und Engel



229. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Archivolten links, die zweiten (beim Engel dritten) Figuren von unten (Mâle 1983)



230. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Archivolten rechts, obere Figuren (Stoddard 1987 (1952))



231. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, MP, Archivolten rechts, untere Figuren (Prometheus Bildarchiv)



233. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Archivolten links, Rethorik und Cicero, Engel (Halfen 2001)



232. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Archivolten links, Arithmetik und Boetius, Engel (Halfen 2001)



235. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Archivolten rechts, Engel, Astronomie und Ptolemäus (Halfen 2001)



234. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Archivolten rechts, Engel, Geometrie und Euklid (Halfen 2001)



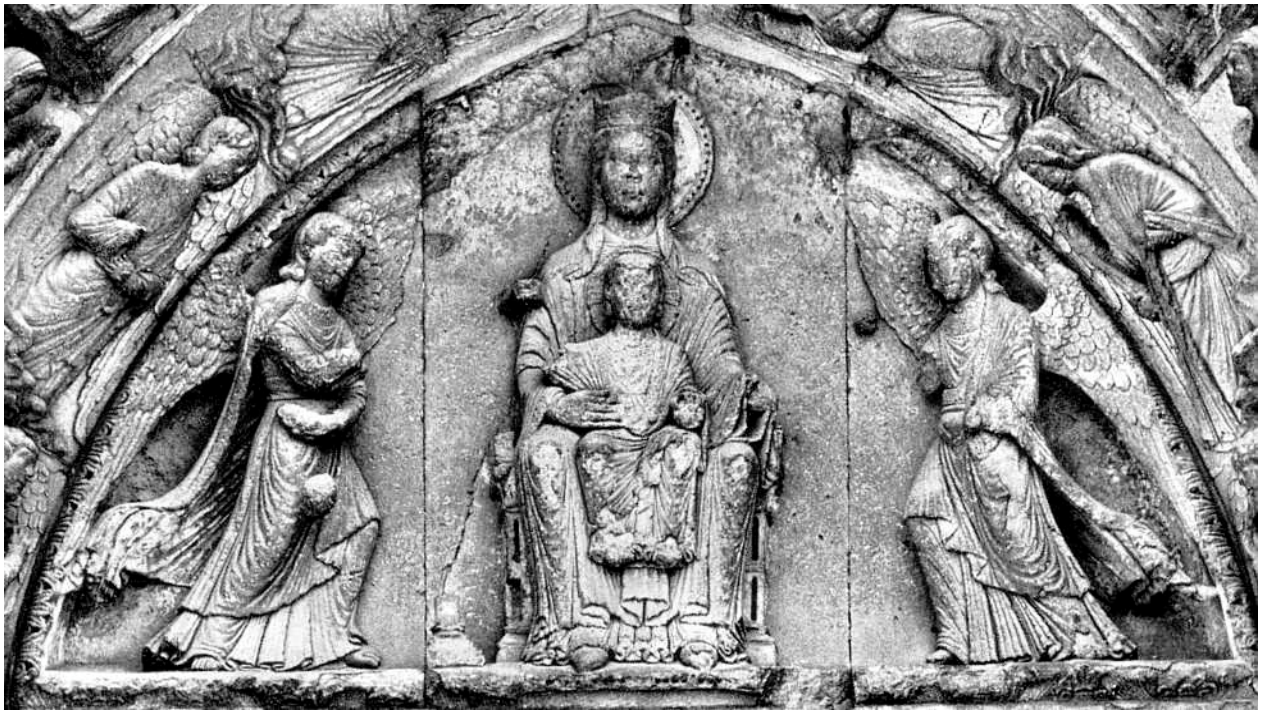
236. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, äußere Archivolte links, Dialektik (Prometheus Bildarchiv)

237. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Archivolten rechts, Musik und Pythagoras, Grammatik und Donatus oder Priscian (Prometheus Bildarchiv)





238. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, LP, Tympanon (Sauerländer 1970)



239. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Tympanon (Sauerländer 1970)





240.-241. Chartres, Kathedrale Notre-Dame, Portail Royal, RP, Tympanon, Detailansicht mit Madonna von schräg links (Levis-Godechot 1988) und frontal (Halfen 2001)



242. Madonna, angeblich aus Crespières, Paris, Musée du Louvre (Foto Marburg 1940-44)



243. Bourges, Kathedrale Saint-Etienne, Nordportal, Detail des Tympanons, Madonna (Foto Marburg 1927)



244. Loches, Kollegiatskirche Saint-Ours (ehem. Notre-Dame du Chateau), Vorhalle, Detail des Relieffragments über dem Portal, Madonna (Foto Marburg 1928)

245. Imad-Madonna, Paderborn, Erzbischöfliches Diözesanmuseum (Durliat 1983)



246. Madonna, Frankfurt a.M., Liebieghaus (Kat. Rhein und Maas 1972)





247. Madonna aus Autun, New York, Metropolitan Museum of Art (Forsyth 1972)



248. Morgan Madonna, New York, Metropolitan Museum of Art (Forsyth 1972)



249. Madonna aus Zentralfrankreich, evt. Forez, Paris, Musée du Louvre (Gaborit 1994)



250. Relief aus Carrières-sur-Seine, Paris, Musée du Louvre (Gaborit 1994)





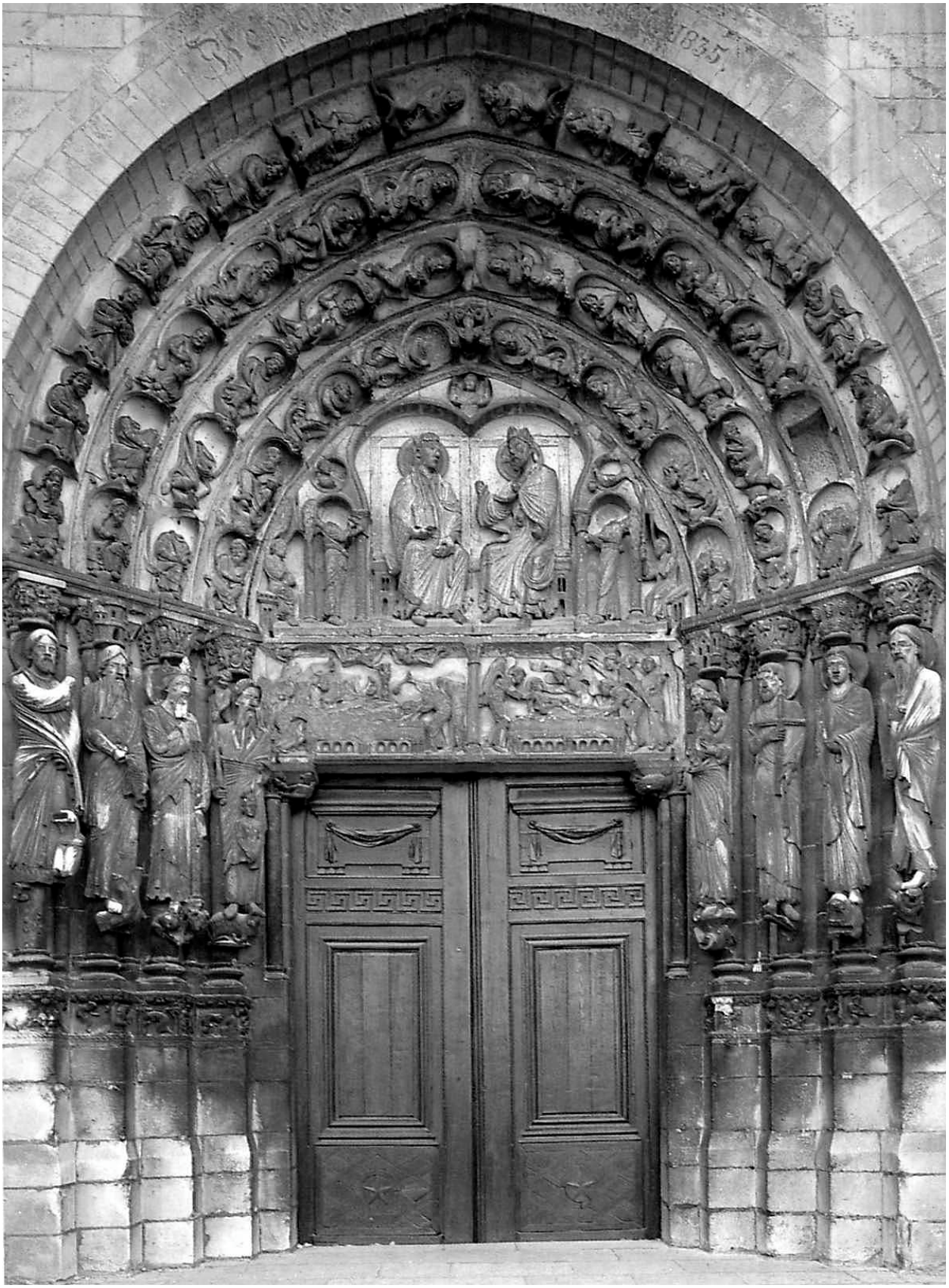
251.-252. Archivoltenfragmente von Notre-Dame de Paris, Apokalyptischer Christus und Agnus Dei zwischen Engeln, Paris, Musée du Louvre (Sauerländer 1970)



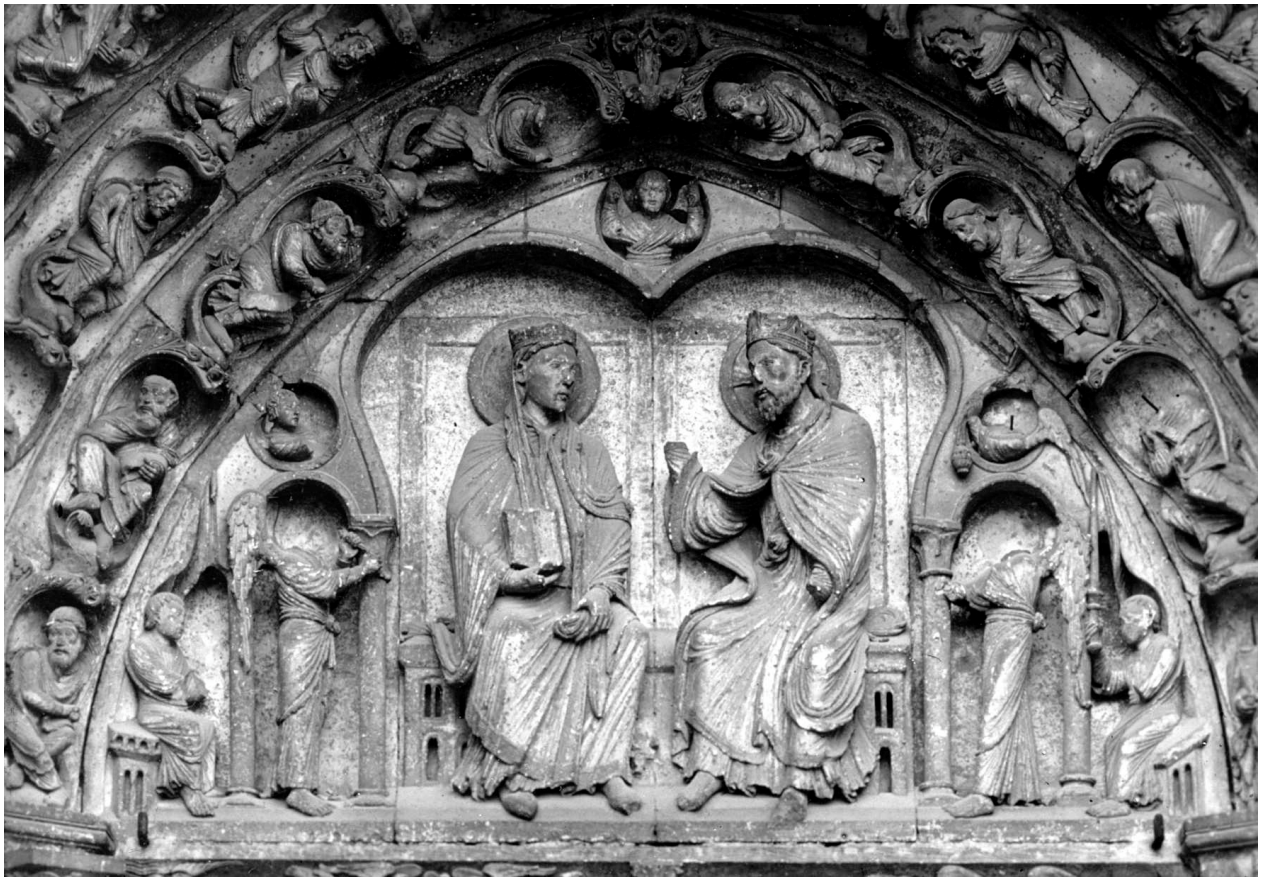
253. Detailansicht von 251, Gesicht des rechten Engels von unten gesehen



254. Detailansicht von 252, der rechte Engel



255. Senlis, Kathedrale Note-Dame, mittleres Westportal (Sauerländer 1970)



256. Senlis, Kathedrale Note-Dame, mittleres Westportal, Tympanon (Pometheus Bildarchiv)





257.-258. Senlis, Kathedrale Note-Dame, mittleres Westportal, Detailansichten des Tympanons, Engel in Okulus, Maria und Christus (Darolles 1994)





259.-260. Senlis, Kathedrale Note-Dame, mittleres Westportal, Türsturz rechte Seite, Leibliche Erhebung Mariens (Sauerländer 1970) und Detailansicht (Postkarte, B. Mandin) von schräg links



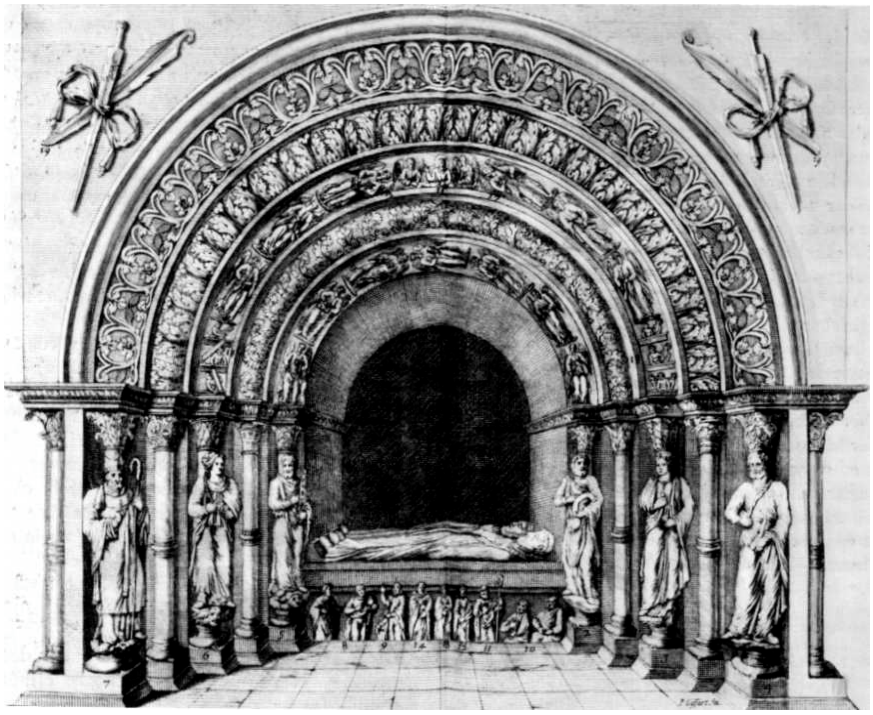
261. Jouy-en-Josas, Pfarrkirche Saint-Martin, Madonna, gen. La Diège (Forsyth 1972)



262. Ehem. Benediktiner-Abteikirche Saint-Denis, Madonna aus Saint-Martin-des-Champs (Sauerländer 1970)



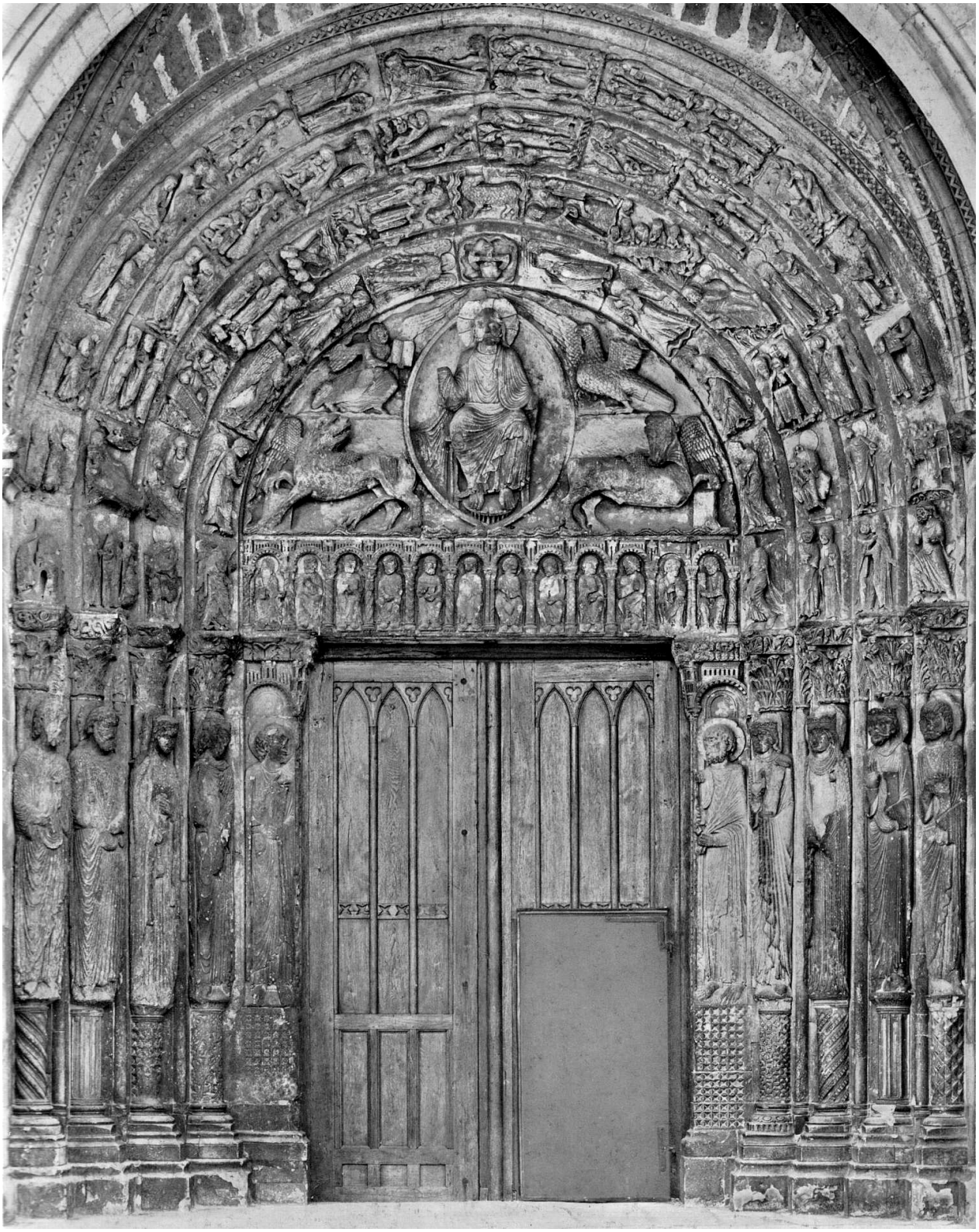
264. Merseburg, Dom, Grabmal des Rudolf von Schwaben (Budde 1979)



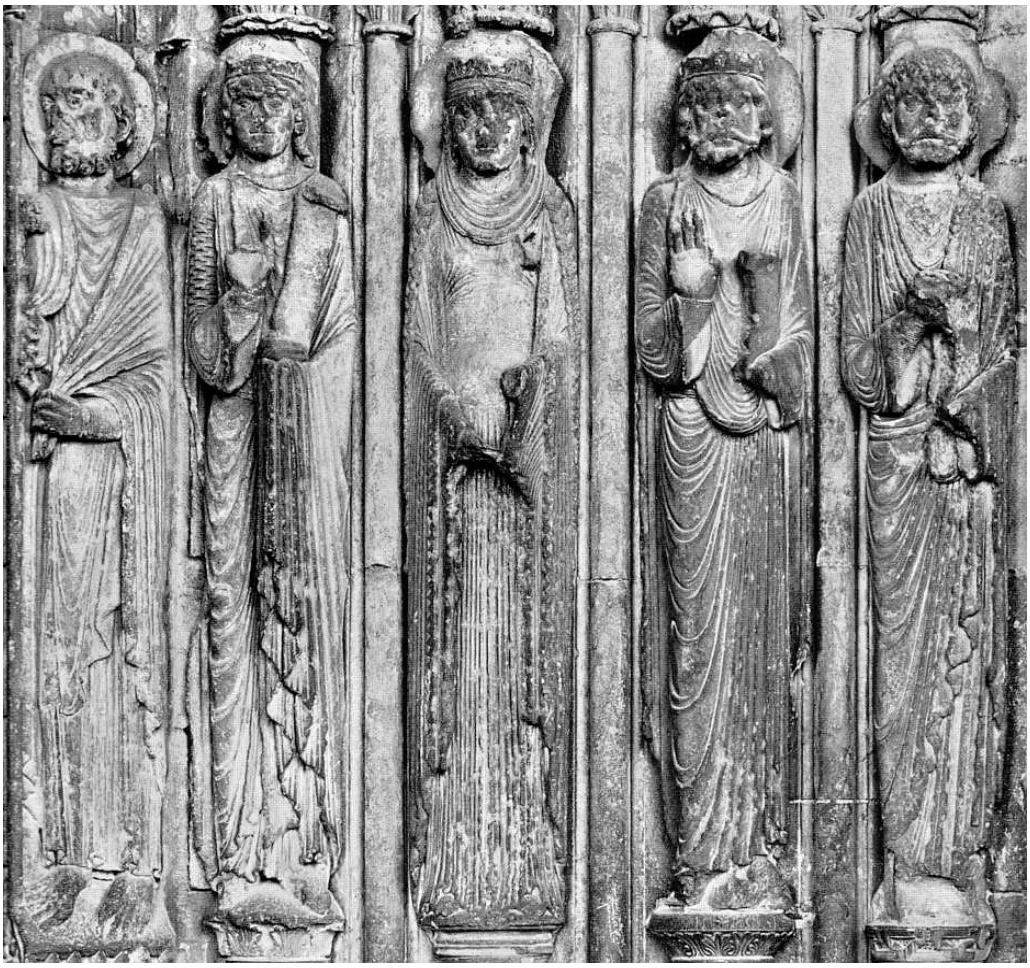
263. Ehem. Meaux, Benediktiner-Abteikirche Saint-Faron, Grabmal Otgers des Dänen, Nachstich Mabillon II (Sauerländer 1970)



265. Bruay-sur-l`Escaut, Kirche Sainte-Pharaïlde, Grab der heiligen Farahild (Foto Marburg 1912)



266. Le Mans, Kathedrale Saint-Julien, Südportal (Sauerländer 1970)

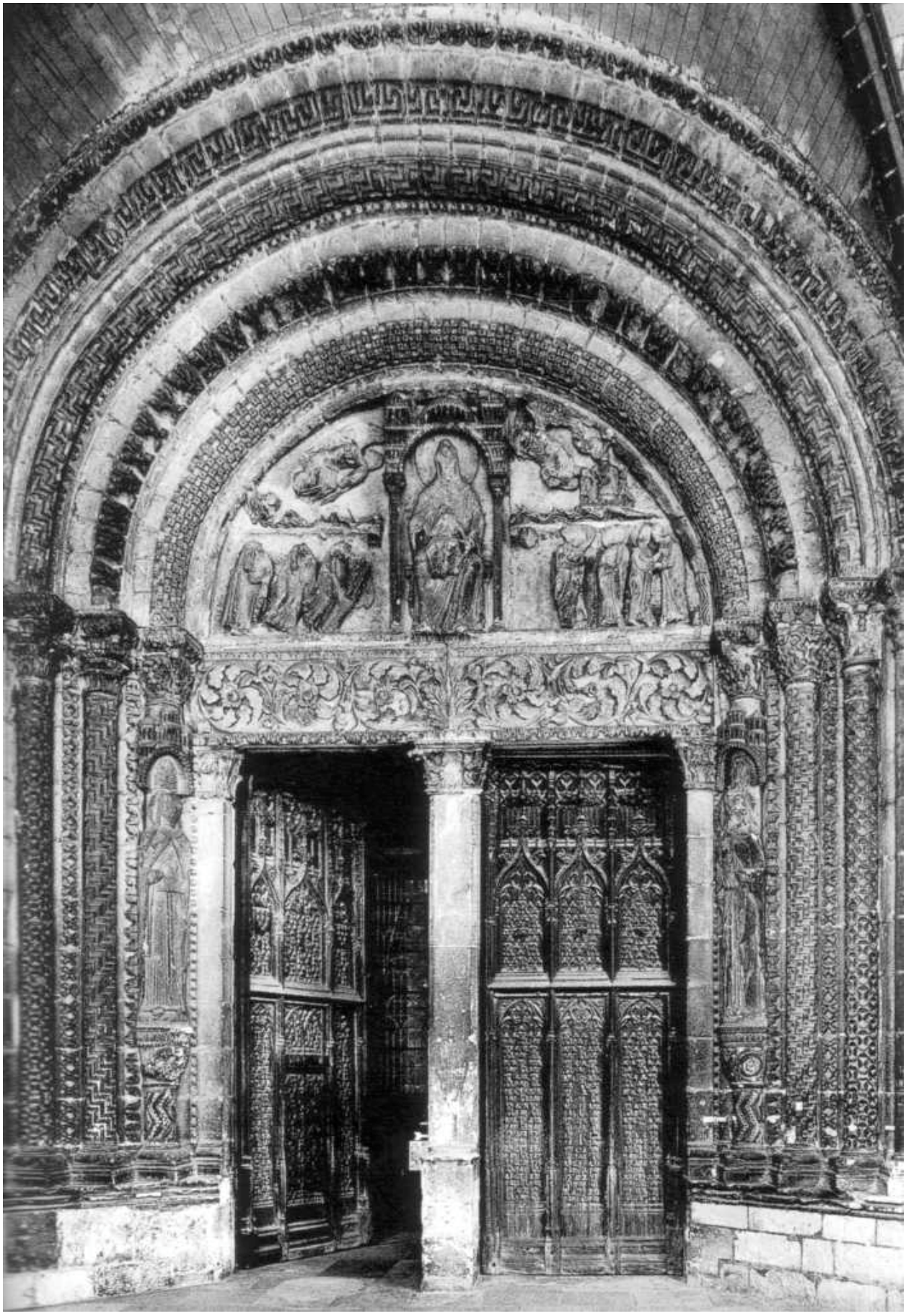




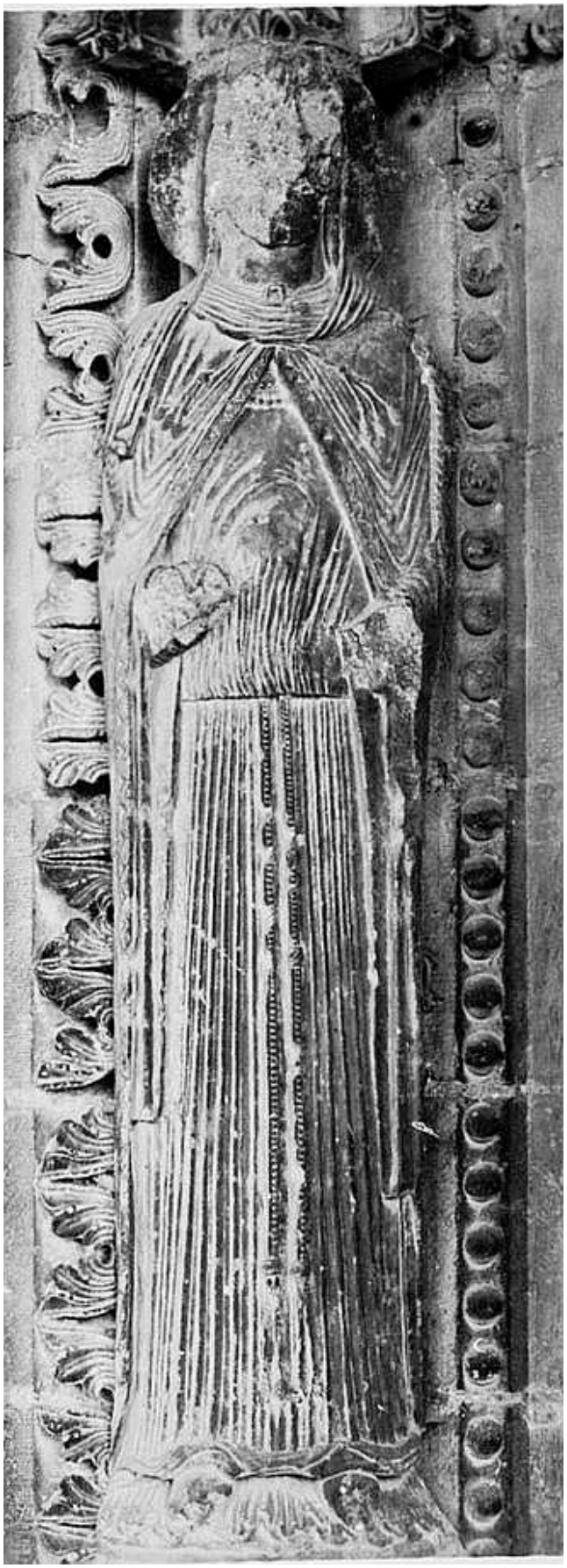
267. Le Mans, Kathedrale Saint-Julien, Südportal, RG, Türpfosten und Gewändefiguren (Sauerländer 1970)

268.-269. Le Mans, Kathedrale Saint-Julien, Südportal, LG, innere zwei Gewändefiguren und Türpfosten (Mussat 1981) und Kopf der Türpfostenfigur Paulus (Foto Marburg 1929)





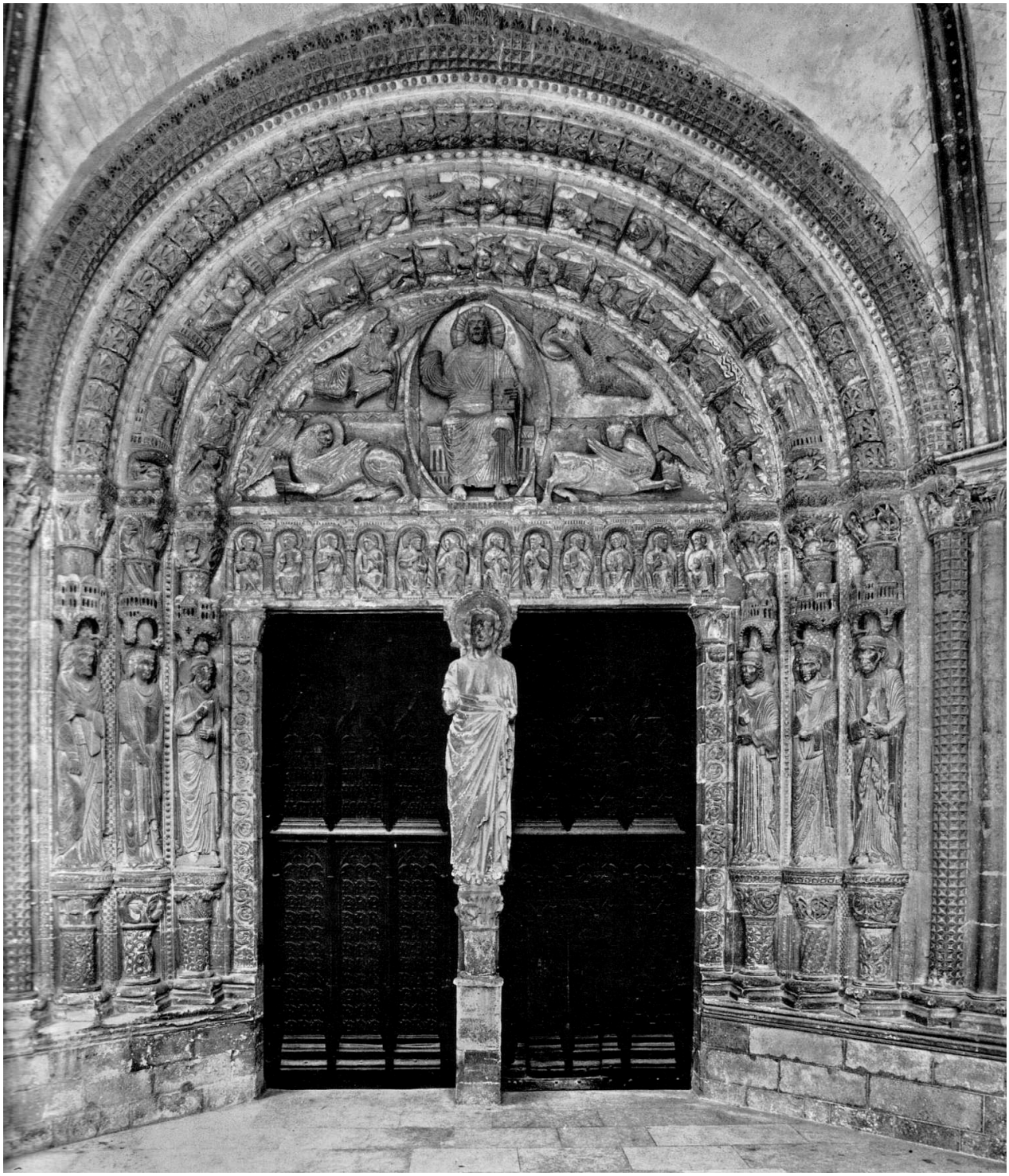
270. Bourges, Kathedrale Saint-Etienne, Nordportal (Sauerländer 1970)



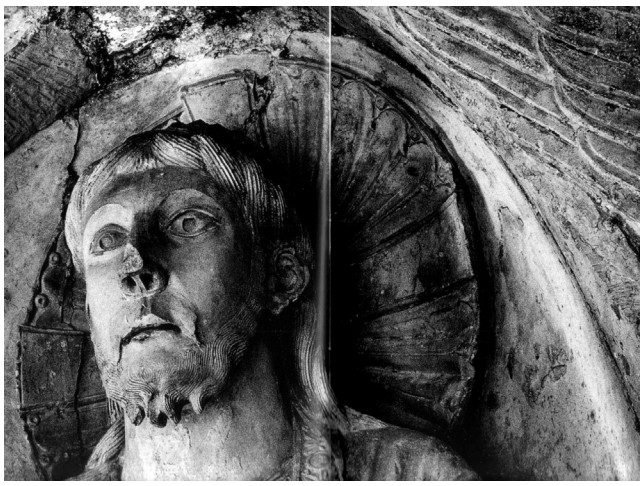
271. Bourges, Kathedrale Saint-Etienne, Nordportal, LG, weibliche Gewändefigur (Foto Marburg 1928)



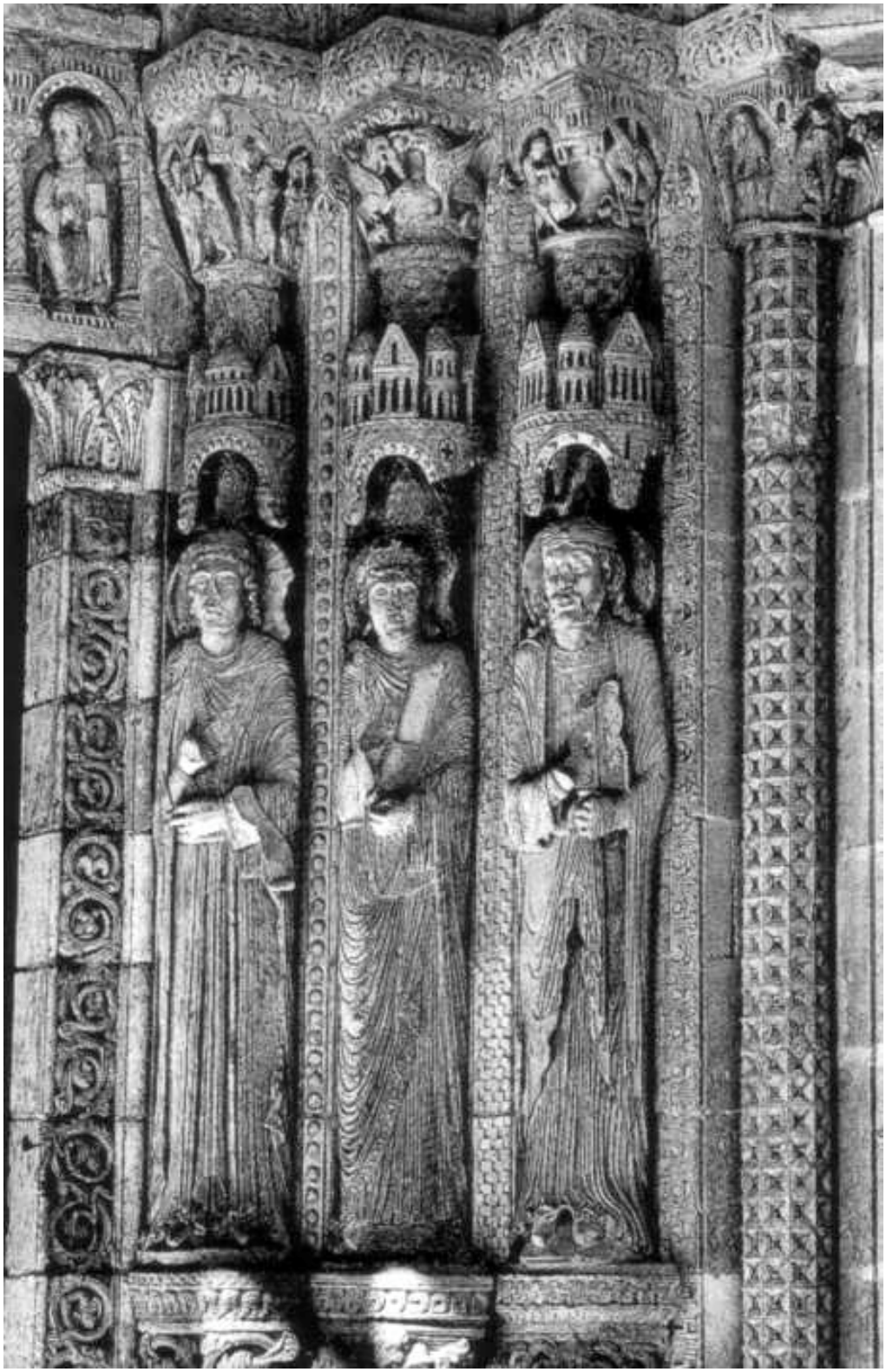
272. Bourges, Kathedrale Saint-Etienne, Nordportal, RG, weibliche Gewändefigur



273. Bourges, Kathedrale Saint-Etienne, Südportal (Sauerländer 1970)



274. Bourges, Kathedrale Saint-Etienne, Südportal, Tympanon, Detailansicht des Kopfes Christi (Brugger / Christe 2000)



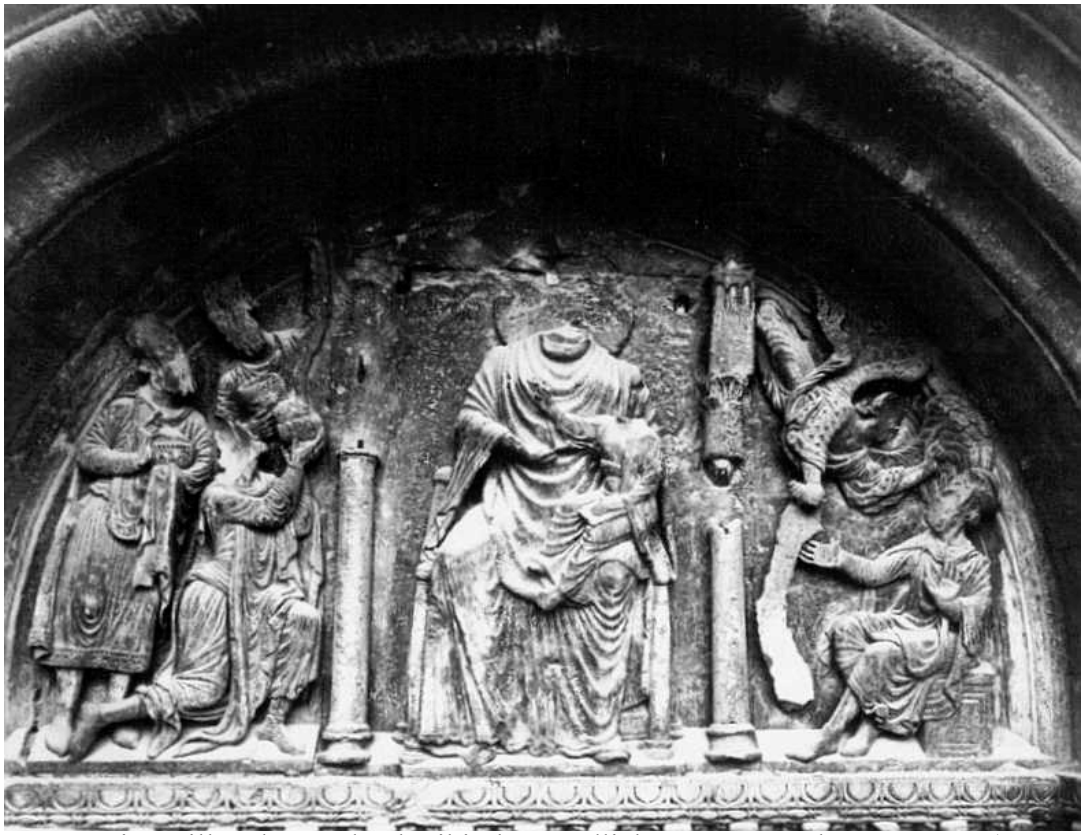
275. Bourges, Kathedrale Saint-Etienne, Südportal, RG, Gewändefiguren mit Kapitellen (Brugger / Christe 2000)



276. Vermenton, Kirche Notre-Dame, Westportal, LG, Zwei der Heiligen Drei Könige (Foto Marburg 1928)



277. Vermenton, Kirche Notre-Dame, Westportal, RG, Madonna (Foto Marburg 1928)



278. Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, nördliches Westportal, Tympanon (Foto Marburg 1926)



279. Donzy, Notre-Dame du Pré, Westportal, Tympanon, Detail mit thronender Madonna (Foto Marburg 1928)



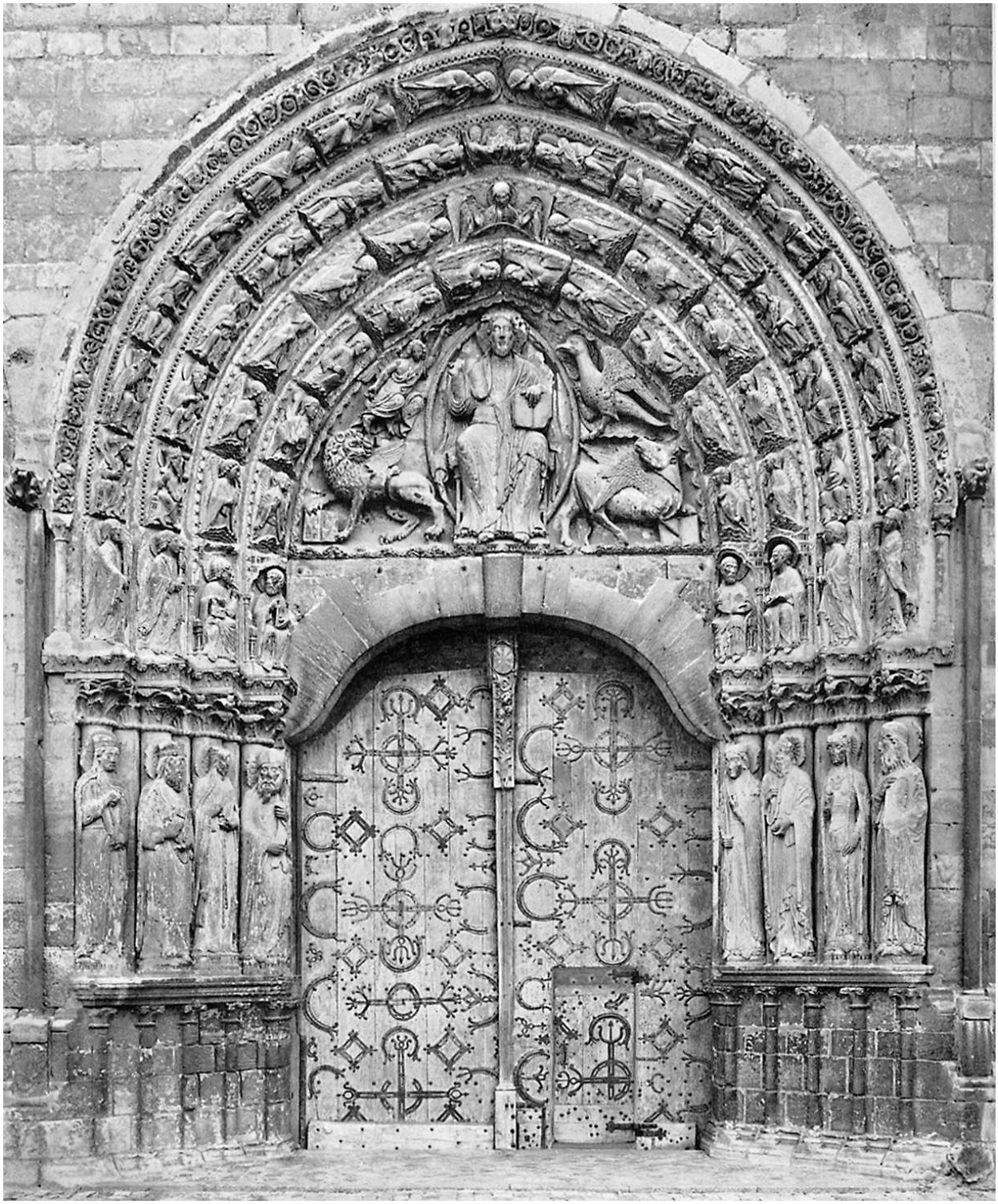
280. Montpellier, Musée Archéologique, Relieffragment mit thronender Madonna aus der Abtei Fontroide (Durliat 1983)



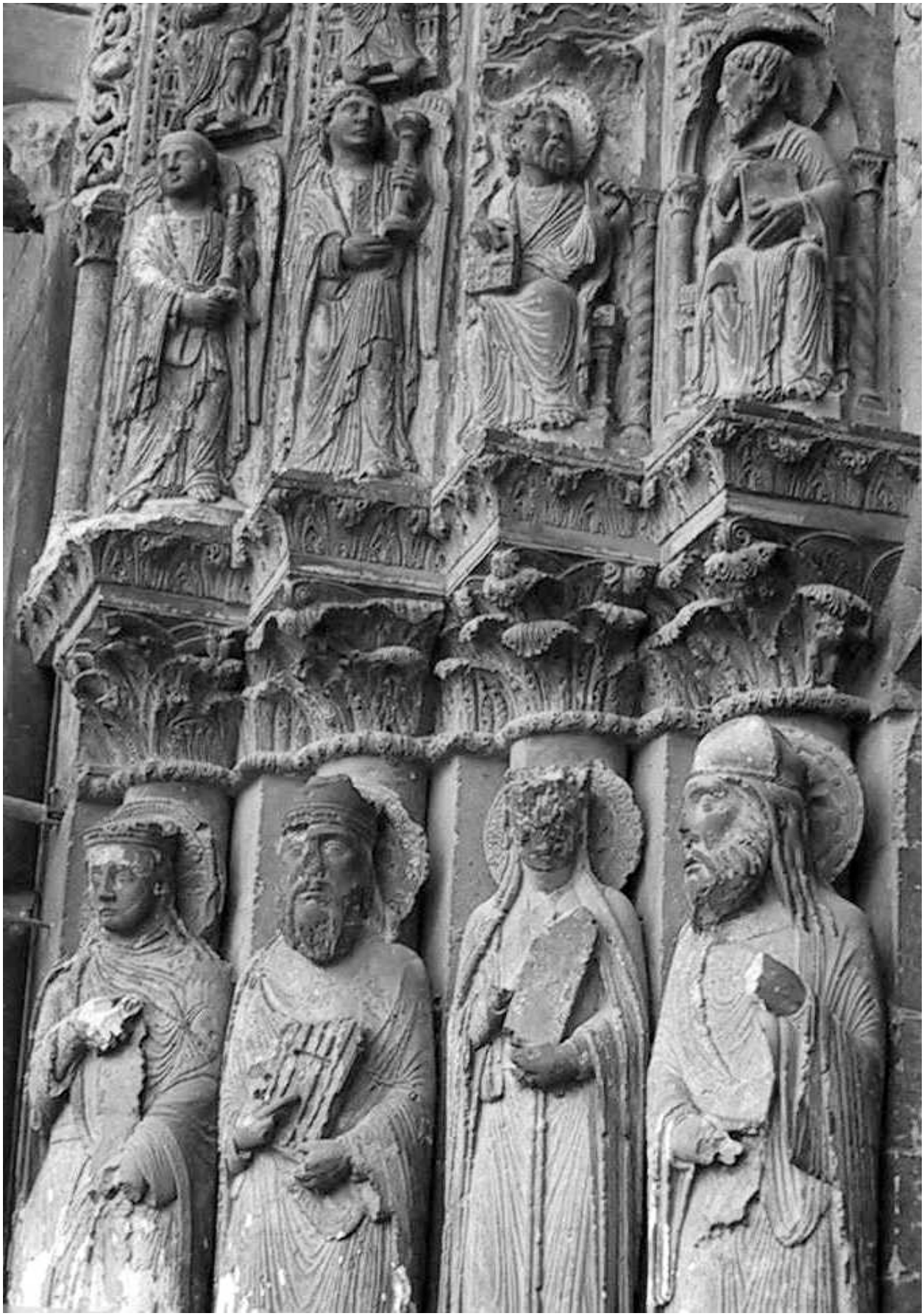
281. Dijon, Musée Archéologique, Tympanon aus Saint-Bénigne in Dijon, Abendmahl (Sauerländer 1970)



282. Angers, Saint-Martin, Chorpfeilerfigur eines Apostels links des Mittelfensters, Abguß (Foto Marburg 1929)



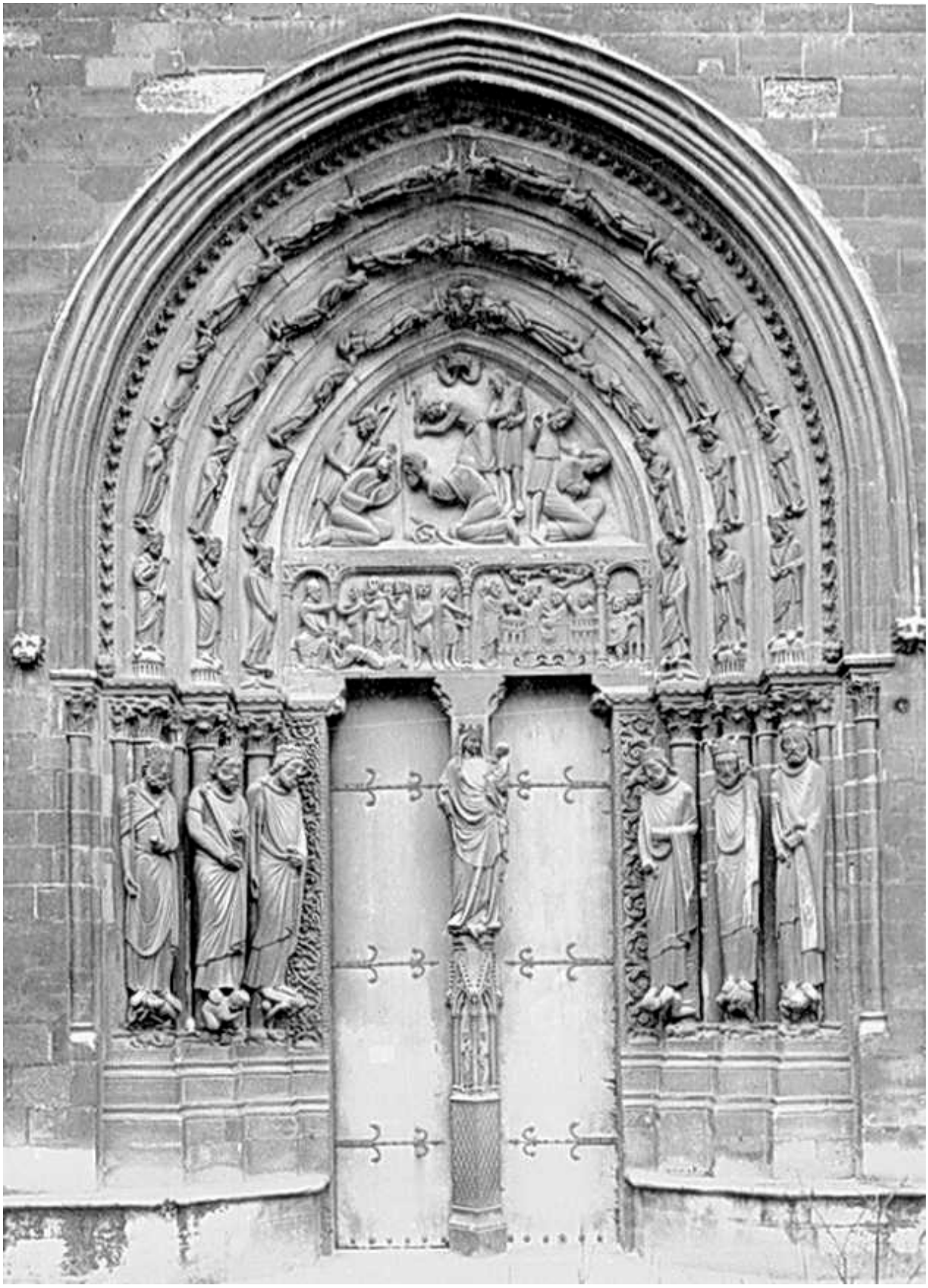
283. Angers, Kathedrale Saint-Maurice, Westportal (Halfen 2001)



284. Angers, Kathedrale Saint-Maurice, Westportal, LG, Detail der Gewändefiguren und der Archivolten (Pometheus Bildarchiv)



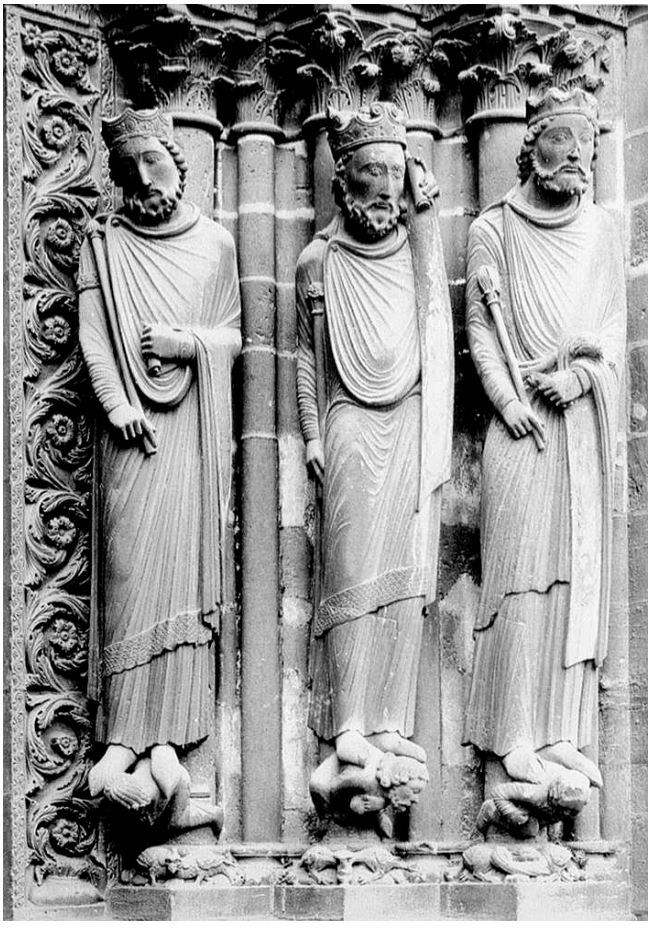
285. Angers, Kathedrale Saint-Maurice, Westportal, RG, Gewändefiguren (Sauerländer 1970)



286. Saint-Denis, ehem. Benediktiner-Abteikirche, nördliches Querhausportal, sog. Porte de Valois (Foto Marburg 1927)



287. Saint-Denis, ehem. Benediktiner-Abteikirche, nördliches Querhausportal, sog. Porte de Valois, LG, Gewändefiguren (Foto Marburg 1933)



288. Saint-Denis, ehem. Benediktiner-Abteikirche, nördliches Querhausportal, sog. Porte de Valois, RG, Gewändefiguren (Foto Marburg 1933)

Lebenslauf

Silke Anja Tofahrn, geboren am 23.04.1971 in Möckmühl

05/1991	Abitur am Ganztagsgymnasium Osterburken.
10/1992 – 05/1999	Studium der Kunstgeschichte, Medienwissenschaft und Politikwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Abschluß: Magistra Artium.
10/1995 – 03/1996	Studium an der Vrije Universiteit und Université Libre in Brüssel, Belgien.
07/1996 – 05/1999	Studentische Hilfskraft am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.
02 – 08/1997	Studentische Mitarbeiterin in der Galerie G. Paffrath, Düsseldorf.
09/1999 – 06/2005	Mitarbeiterin in der Fotoagentur zefa visual media, Düsseldorf.
04/2000 – 09/2002	Graduiertenstipendium des Landes NRW.
10/2007	Promotion an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
05/2007 – 12/2007	Wissenschaftliche Volontärin bei der Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlung Dresden.
Seit 01 /2008	Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlung Dresden.