

Das skulptierte Bild und sein Betrachter. Bemerkungen zur französischen Portalskulptur der Hochgotik

I. Kommunikationsfähige Medien

Wenn es darum geht, nach der Kommunikationsfähigkeit von Bildern des 13. Jahrhunderts zu fragen, hat sich die moderne Kunstwissenschaft bisher vor allem auf das italienische Tafelbild konzentriert. Die Fähigkeit der Bilder, in ein Zwiegespräch mit dem Betrachter einzutreten, schreibt die Forschung daher fast ausschließlich dieser Kunstgattung zu. Wie aber steht es mit den zur gleichen Zeit entstandenen monumentalen Skulpturen an den Portalen der großen Kathedralen Frankreichs? Waren die Schöpfer dieser Werke nicht willens oder fähig, Strategien einzusetzen, um den Blick der Gläubigen, die sich zur Kirche begaben, auf die skulptierten Bilder zu lenken? In seiner einflussreichen Studie zum Bild und seinem Publikum im Mittelalter hat Hans Belting eine tiefe Kluft zwischen der Entwicklung der nordalpinen gotischen Bildkunst und den Tafelbildern südlich der Alpen postuliert.¹ Die umfangreichen Skulpturen- und Glasmalereizyklen bildeten in seinen Augen eine Art Negativfolie, vor der sich die Sprachfähigkeit des italienischen Tafelbildes entfaltete. Die Ensembles von Glasmalereien und Skulpturen stünden unter dem Diktat der Ordnung, die Form und Inhalt beherrschten.² Hans Belting hat damit letztlich die Sicht auf diese Kunstwerke perpetuiert, die Émile Mâle am Ende des 19. Jahrhunderts festgelegt hat.³ Dieser behauptete, dass die Bilder der hochgotischen Großkirchen in erster Linie der Belehrung der Gläubigen dienten und für sie eine streng geordnete Auffassung der Welt formulierten, in die sich jedes Individuum, wie auch Belting meint, einzufügen hatte⁴. Dass die beeindruckenden Bildwerke an den Portalen und im Inneren der Kirchen bei den Betrachtern keine Emotionen auslösten, die zu einem tief empfundenen Austausch mit den Bildern führte, leuchtet nicht recht ein und entspricht auch nicht den Aussagen zeitgenössischer Autoren.⁵ Es scheint, dass sich Émile Mâle durch die klare architektonische Struktur der Portale und Fassaden täuschen ließ, in welche die Bilder eingefügt sind. Er leitete fälschlich vom abstrakten Lineament der Architekturformen Programmlogiken ab, die es im Mittelalter so nicht gab.⁶

1 Belting, *Das Bild und sein Publikum*, 36–41.

2 Belting, *Das Bild und sein Publikum*, 37; dem widersprechen Büchsel, *Die Skulptur des Querhauses*, 9–10, und Kurmann-Schwarz, *Ordnungsplan*, 247–257.

3 Mâle, *L'art religieux*, 1–21. Zur Stellung von Émile Mâle in der Historiografie: Boerner, *Sculptural Programs*, 558–561; Joubert, *La sculpture gothique*, 68–72.

4 Belting, *Das Bild und sein Publikum*, 37.

5 So verweist Christian Freigang (*Freigang, Capella sacrosancta*, bes. 325) zu Recht auf Guillaume d'Auvergne, nach dem Heiligkeit durch *visibilia* erkannt wird und dieser Prozess Emotionen auslöst.

6 Zum Verständnis, was unter einem mittelalterlichen Programm zu verstehen ist: Pastoureau, *Programme*, 17–25.

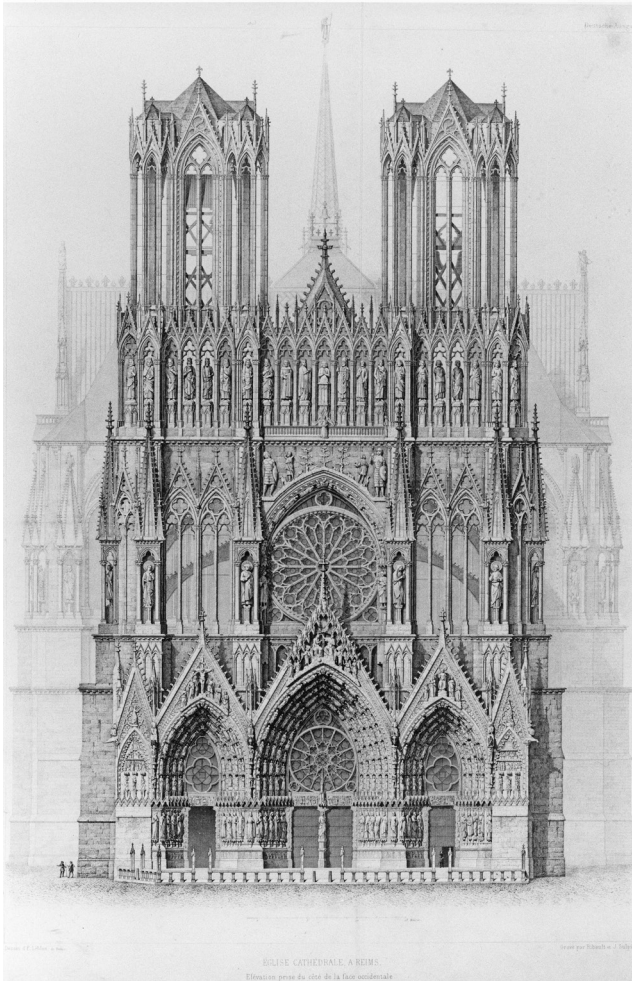


Abb. 1 Westfassade, Reims, Kathedrale, gestochen von Ribault und J. Sulpis nach einer Zeichnung von E. Leblanc, Reims, 1851

II. Probleme der Wahrnehmung der Monumentalskulptur

Es mag zutreffen, dass die Entfernung der Bilder vom Betrachterstandpunkt häufig das Erkennen der Inhalte erschwerte.⁷ Es lässt sich jedoch heute nur schwer sagen, wie die Bildwerke an den Portalen und selbst die Glasmalereien im Inneren der Kirchen zur Zeit der Gotik tatsächlich auf die Betrachter wirkten. Durch den Verlust der Bemalung verloren die Skulpturen ihre ursprüngliche Oberfläche,⁸ und die Glasmalereien büßten durch die Verwitterung ihre intensive Leuchtkraft größtenteils ein. Moderne Restaurierungen können die ursprüngliche Farbigkeit der Gläser nicht mehr vollständig herstellen,⁹ und von der Polychromie der Skulpturen lassen sich durch restauratorische und naturwissenschaftliche

7 Joubert, *La sculpture gothique*, 76–78.

8 Schlicht und Mounier, *Sculpture médiévale*, 29–61; außerdem Kurmann-Schwarz, *La Vierge de la chapelle Notre-Dame*, 312–331.

9 Dies gilt vor allem für stark verbräunte Gläser: Müller, *Mittelalterliche Glasmalereien*.

Methoden häufig nur Vorstellungen von unterschiedlicher Genauigkeit vermitteln.¹⁰ Dies deutet darauf hin, dass die monumentalen Bildgattungen der gotischen Kathedralen im Gegensatz zu den im Inneren der Gotteshäuser oder über Jahrhunderte in Museen verwahrten Tafelbildern viel von ihrem ursprünglichen Aussehen und ihrer Intensität verloren haben.

Ein Problem der Interpretation bilden auch die Freilegungen der großen architektonischen Monumente des Mittelalters im 19. Jahrhundert.¹¹ Die Plätze vor den Bauten waren in vormoderner Zeit kleiner, da die großen Kirchen im allgemeinen dicht umbaut waren.¹² In diesem Umfeld tauchten die von Skulpturen geschmückten Portale der Kirchenfassaden ganz plötzlich vor den Augen der Betrachter auf, wenn diese aus engen Gassen auf die im Vergleich zur Monumentalität der Bauten eher kleinen Vorplätze traten [Abb. 1]. Schon allein diese abrupte Konfrontation mit der großen Bilderfülle muss bei den Ankömmlingen starke Emotionen ausgelöst haben, ohne dass sie sich schon in die Betrachtung von Details versenkten.

Obwohl die Situation der meisten monumentalen Skulpturen an den Portalen der hochgotischen Kirchen im urbanen Geflecht seit dem Mittelalter tiefgreifend verändert wurde und die Bildwerke ihre ursprüngliche Oberfläche weitgehend einbüßten, möchten wir im Folgenden darlegen, dass auch die französischen Bildhauer so wie ihre zeitgenössischen italienischen Malerkollegen des 13. Jahrhunderts gestalterische Strategien einsetzten, die der Kommunikation mit den Betrachtern dienen.¹³ Die bisherige Forschung zur französischen gotischen Skulptur hat dies insofern erkannt, als die Autoren immer wieder die übersichtliche Komposition der Reliefs und die wohlgedachte Anordnung der übrigen Skulpturen im Gegensatz zu den romanischen Portalen hervorhoben¹⁴. Mit wenigen Ausnahmen jedoch untersuchten die Forscher die Figuren und Reliefs meist auf stilistische Charakteristika und formalen Wandel hin. Dagegen schenkte man den gestalterischen Elementen, die darauf abzielten, die Hinwendung der Figuren zum Betrachter auszudrücken, nur wenig Beachtung. Im Folgenden möchten wir ausgehend von den Gewändefiguren an den Westportalen der Kathedrale von Reims zeigen, dass es den Bildhauern Frankreichs und ihren klerikalen Auftraggebern ein großes Anliegen war, ihre Werke so zu gestalten, dass die Figuren sich den Betrachtern zuwenden und deren Blicke auf sich ziehen.¹⁵

III. Blickaustausch und Blickleitung: die Gewändefiguren der Reimser Westportale

In Reims wurde vor den Portalen der Kathedrale ein Teil des Platzes mit Schranken (*les lices du parvis*) abgegrenzt.¹⁶ Diese hatten juristische Bedeutung und schufen zugleich eine Übergangszone zwischen dem öffentlichen Platz und den Eingängen zur Kirche. Als Bar-

10 Siehe die Beispiele in: Verret und Steyaert, *La couleur et la pierre* und Schlicht, Mounier, Mulliez, Mora und Pacanowski, *Les couleurs des albâtres anglais*.

11 Die ursprünglichen Platzverhältnisse rund um die Bauwerke sind nur ungenügend untersucht. Der Aufsatz von Hollengreen, *From medieval sacred place*, versucht diese Lücke am Beispiel der Kathedrale von Chartres zu füllen, aber vermag nicht ganz zu überzeugen. Wir danken Elizabeth C. Pastan für den Hinweis auf diese Arbeit. Siehe auch Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*.

12 Um sich ein genaueres Bild der Kathedralen im monumentalen Kontext zu machen, sind Rekonstruktionszeichnungen hilfreich: Demouy, *Notre-Dame de Reims, Plan I* (Zeichnung von Jean-Claude Colvin); Goldman, *La cathédrale en son quartier*, bes. die Zeichnungen von Jean Chen auf den Seiten 154 und 155.

13 Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 194–205; Kurmann, *Ego sum ostium*.

14 Boerner, *Bildwirkungen*, 569; Joubert, *La sculpture gothique*, 77–79, 89.

15 Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 202–205; Kurmann-Schwarz, *L'archivolte*.

16 Demouy, *Notre-Dame de Reims*, 44; Rigaud, *Le parvis de la cathédrale*.



Abb. 2 Maria und Elisabeth der Heimsuchung, Reims, Kathedrale, mittleres Westportal, rechtes Gewände, um 1240

riere bremsten die Schranken die Bewegung derjenigen, die sich zu den Portalen der Kathedrale begaben, was ihnen ermöglichte, den Skulpturenschmuck eingehender zu betrachten. Der Vorplatz, die Portalbuchten mit plastischen Bildwerken und die Eingänge, die in Reims ebenfalls reichen figürlichen Dekor tragen, sind Orte des Durchgangs, des Kommens und Gehens, zwischen weltlichem und sakralem Bereich. Obwohl Betrachter an dieser Stelle meist in Bewegung sind, bleiben die Blicke selbst eiliger Passanten noch heute unausweichlich an den monumentalen Gewändefiguren hängen.¹⁷ Diese wenden sich den Ankömmlingen schon von weitem sichtbar zu oder scheinen, wie noch gezeigt werden wird, auf sie zuzuschreiten. Ging die Wirkung der Gewändefiguren noch zu Beginn des 13. Jahrhunderts, so beispielsweise am Gerichtsportal des südlichen Querhauses der Kathedrale von Chartres, von ihrer strengen Reihung aus,¹⁸ lösten sich die Statuen gegen 1250 immer mehr von der Form der tragenden Säulen und Pfeiler. Diese Entwicklung zeigen besonders deutlich die *Vierge dorée* am südlichen

Querhausportal der Kathedrale von Amiens (um 1240),¹⁹ die Apostel der Sainte-Chapelle in Paris (1240er Jahre)²⁰ und die Trumeau-Madonna am nördlichen Querhausportal der Kathedrale Notre-Dame, ebenfalls in Paris (um 1250).²¹

An den Reimser Westportalen sind Skulpturen von mehreren Planungsetappen der gotischen Fassade versammelt:²² Propheten und Patriarchen am rechten Gewände des südlichen Westportals, die von der Fassade des Vorgängerbaus übernommen wurden.²³ Diese gaben die Maße derjenigen Statuen vor, die zur Planungs- und Bauzeit der gotischen Fassade entstanden. Maria und Elisabeth der Heimsuchungsgruppe am rechten Gewände des Mittelportals,²⁴ die zusammen mit zwei weiteren Statuen (dem Engel links des heiligen Dionysius am linken Gewände des nordwestlichen Portals und dem Propheten mit

17 Zu den Betrachtern in Bewegung: Ganz und Neuner, *Mobile Eyes*; siehe dazu auch Jung, *Eloquent Bodies*. Die Autorin berücksichtigt jedoch die Arbeiten von Schlicht, *Un chantier majeur* und Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture* nicht.

18 Kurmann-Schwarz und Kurmann, *Chartres*, 221–223.

19 Murray, *Notre-Dame of Amiens*, 156–158.

20 Le Pogam, *Die Sainte-Chapelle in Paris*, 1486–1494.

21 Albrecht, Breitling und Drewello, *Die Querhausportale*, 186–195.

22 Kurmann, *La façade*, 163–185, 245–257.

23 Ebd., 46–59, 164.

24 Ebd., 165–174 (Maria und Elisabeth der Heimsuchung).

dem sogenannten Odysseuskopf am linken Gewände des Mittelportals) zur Zeit der ersten Planungsphase für eine neue Westfassade entstanden, zeigen aufgrund ihrer Haltung und ihrer Standmotive bereits eine große Freiheit gegenüber den tragenden Säulen [Abb. 2]. Das Ausschwingen des Körpers von Maria und die lebhafteste Gestik von Elisabeth überspielen die trennende Säule zwischen den Statuen und binden beide Bildwerke in einen szenischen Verband ein. Diese erzählerische Inszenierung von Figurenpaaren schufen erstmals die Bildhauer am linken Nordportal der Kathedrale von Chartres. Nur wenig später wurden sie am Marienportal in Amiens aufgegriffen.²⁵ Im Gegensatz zu Chartres schauen sich die beiden Frauen in Reims nicht an, denn Maria richtet ihren Blick an Elisabeth vorbei zum Vorplatz vor den Portalen, von wo die Kirchgänger auf die Eingänge der Kathedrale zu schreiten.

Die Beweglichkeit der Körper von Maria und Elisabeth wurde von den Figuren der sogenannten Amiensischen Gruppe der Reimser Gewändefiguren nicht aufgenommen.²⁶ Die betont vertikalen Gewanddraperien der Verkündigungsmaria sowie der Gottesmutter und Simeons der Darstellung im Tempel an den Gewänden des Mittelportals passen sich an die Form der tragenden Säulen an [Abb. 3]. Sie erinnern daher noch an die strenger gereihten Figuren an den Gewänden der Westportale von Amiens oder dem bereits erwähnten Weltgerichtsportal an der südlichen Querhausfassade in Chartres.²⁷ Die Statuen der Amiensischen Gruppe in Reims sind jedoch nicht starr, sondern treten mit Hilfe von Blicken und Gesten untereinander in einen lebhaften Austausch. Die leicht geneigten Häupter einiger Figuren deuten zudem an, dass sie auch den Blick der Betrachter suchen. Die einst bemalten Augen der Skulpturen richteten sich, obwohl dies nur noch vermutet werden kann, vor allem auf die benachbarten Statuen.

Die jüngsten wohl kurz nach der Jahrhundertmitte entstandenen Gewändefiguren der Westportale der Kathedrale von Reims knüpften einerseits an die lebendige Körperhal-



Abb. 3 Darstellung im Tempel, Reims, Kathedrale, mittleres Westportal, linkes Gewände, von li. nach re. Joseph, Maria, Simeon und Hannah (?), um 1240 und nach 1250

²⁵ Kurmann-Schwarz und Kurmann, Chartres, 261; Murray, Notre-Dame of Amiens, 106–117.

²⁶ Kurmann, La façade, 174–179 (die Verkündigungsmaria und ein König (David?) am rechten Gewände des Mittelportals, Maria und Simeon der Heimsuchung am linken Gewände des Mittelportals sowie der heiligen Dionysius am linken Gewände des nordwestlichen Portals der Westfassade).

²⁷ Zu Amiens siehe Murray, Notre-Dame of Amiens, 128–135; zu den gleichförmig gereihten Gewändefiguren an den Querhausportalen in Chartres: Büchsel, Die Skulptur des Querhauses, 67–74.



Abb. 4 Sockelfigürchen mit Geldsack um den Hals, Reims, Kathedrale, linkes Westportal, rechtes Gewände, zweite Figur von innen, nach 1250

tung von Maria und Elisabeth der Heimsuchungsgruppe an und folgten dezidiert der Entwicklung der oben genannten Skulpturen in Paris und Amiens der Zeit um 1240–1250. Wie diese lösen sich die jüngeren Reimser Statuen durch Bewegung und Körperhaltung von der straffen Tektonik ihrer Trägerarchitektur. Die mit Stoffen verhängte Sockelzone sowie der Kapitellfries und die Baldachinreihe der Reimser Portale fassen die bewegten Figuren als horizontale Rahmen zu einer Einheit zusammen. Deren architektonische Struktur umfasst Strebepfeiler und Gewände und bildet so eine Bühne für die Figuren. Dieses Rahmenwerk ermöglicht geschickt, formale und stilistische Unterschiede der Gewändefiguren zu überspielen. So fallen vor allem die unterschiedlichen Höhen und Größen der Konsolen kaum ins Auge, auf denen die großen Figuren stehen. Deren Standflächen sind wie Baldachine gebildet, unter denen kleine Figürchen kauern.

Die Mehrheit dieser Sockelfigürchen lässt sich nicht benennen.²⁸ Von einem Engel und einem Propheten abgesehen, sind sie negativ konnotiert, so vor allem der Teufel und die Chimären. Die Forschung hat sie bisher nur wenig beachtet, obwohl sie aufgrund ihres Standortes den Blicken der Betrachter am nächsten sind und sich ihnen teilweise direkt zuwenden. Es gibt nicht nur aufgrund der Größenverhältnisse, sondern auch durch den Einsatz der Gestaltungsmittel deutliche Unterschiede zwischen den monumentalen Heiligen und ihren Sockelfiguren. Die Heiligen zeichnen sich durch ideale Schönheit der Gesichter und der Gewanddraperien sowie durch zurückhaltende Gestik aus. Die Gesichter der Sockelfigürchen dagegen sind zum Teil bis zur Karikatur individualisiert, und ihre Ex-

28 Kurmann, *La façade*, 257–259; Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 191–193.

tremitäten fallen durch ausfahrende Bewegungen auf.²⁹ Nach den Vorstellungen der Zeit drücken Haltung und Aussehen die innere Verfasstheit von Personen aus.³⁰ Die vom Ideal abweichenden Züge und die unbeherrschten Bewegungen bestätigen ihren negativen Charakter [Abb. 4]. Nimmt man die Gesamtheit der Portale in den Blick, stellt man fest, dass die Figürchen zu Füßen der Heiligen auf derselben Höhe angebracht sind, auf der am Sockel der Trumeau-Madonna am Mittelportal die Geschichte des Sündenfalls erzählt wird. Die unter den Sockeln kauern den Gestalten vertreten daher die von Sünden beladene Menschheit, wie etwa der Geldsack bezeugt, den die Sockelfigur unter dem zweiten Heiligen von Innen am rechten Gewände des nordwestlichen Portals um den Hals trägt. Diese negativen Gestalten lassen die Heiligen, die auf die Gläubigen niederblicken, umso stärker als leuchtende Beispiele hervortreten.

Neben den schon erwähnten als Szenen zusammengefassten Figurengruppen an den Gewänden des Mittelportals stellen die meisten Statuen einzelne Heilige oder biblische Gestalten dar. Sie lassen sich nicht mehr sicher benennen, da Inschriften oder eindeutige Attribute fehlen.³¹ Ähnlich den szenisch gruppierten Statuen wirken die Heiligen jedoch keinesfalls isoliert, sondern stehen im Austausch mit den Figuren neben ihnen, mit ihrem Gegenüber am anderen Gewände oder mit potentiellen Betrachtern. So nehmen etwa die Königin von Saba und König Salomo an den Stirnseiten der mittleren Strebpfeiler über die Portalbucht hinweg durch Körperhaltung und Blicke miteinander Kontakt auf [Abb. 5]. Sie scheinen sich zudem von ihrer glatten Rückwand wegzubewegen, indem sie die Füße über ihre jeweilige Konsole hinausschieben. Sie wirken fast so, als wollten sie denjenigen entgegentreten, die sich auf die Kathedrale zu bewegen. Die Körperhaltung des Paares und die daraus entstehenden ausdrucksvollen Gewanddraperien verstärken die Bewegung zueinander und auf den Betrachter hin. Die symmetrischen Gesten – die Königin von Saba greift mit ihrer Rechten, Salomon mit seiner Linken in den Mantel – lenken die Blicke der Betrachter auf den mittleren Eingang und auf die dort am Trumeau stehende Gottesmutter,

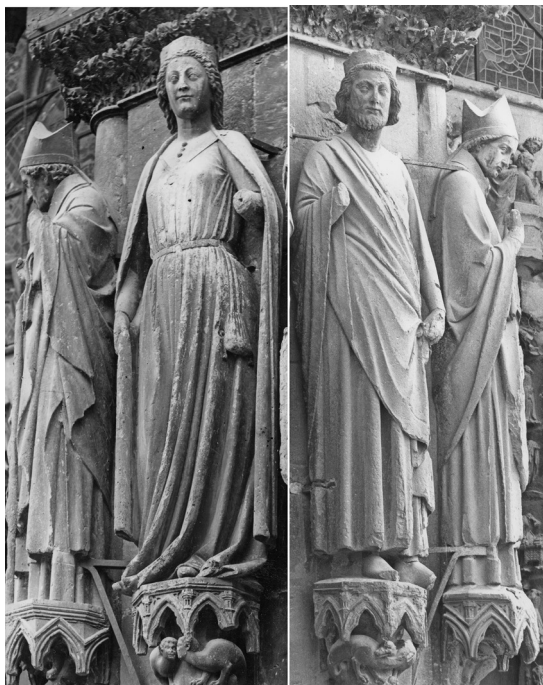


Abb. 5 Königin von Saba (li.) und König Salomo (re.), Reims, Kathedrale, mittlere Strebpfeiler der Westportale, um 1240

29 Zur Bedeutung der Gesten: Schmitt, *La raison des gestes*; der Bezug zwischen Gesten als Gestaltungsmittel von Portalskulpturen und ihre Deutung in mittelalterlichen Texten wurde zuerst von Schlicht, *Un chantier majeur*, 251–258, herausgestellt. Siehe dazu ebenfalls Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 191–193.

30 Voraussetzung war die Überzeugung, dass Körper und Seele eine Einheit bildeten: Boerner, *Par caritas*, 240–249; das psychosomatische Menschenbild hat sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts durchgesetzt, siehe dazu: Perkinson, *The Likeness of the King*, 25–84.

31 Kurmann und Kurmann-Schwarz, *La sculpture*, 176–186.



Abb. 6 Dionysius begleitet von zwei Engeln, Reims, Kathedrale, linkes Westportal, linkes Gewände, um 1240 und nach 1250

die Patronin der Kathedrale. Auch der heilige Joseph am linken Gewände leitet wie das Königspaar die Blicke der Betrachter ins Innere der Portalbucht. Sein Standmotiv deutet an, dass er sich zum Platz vor der Kathedrale wendet. Zugleich dreht er aber den Oberkörper und das Haupt ins Innere der Portalbucht. Der Heilige nimmt damit nicht nur Kontakt zur Figurengruppe auf, welche am linken Gewände des Mittelportals die Darbringung im Tempel in einer Art *tableau vivant* darstellt [Abb. 3], sondern die spiralförmige Bewegung seines Körpers fängt auch den Blick des Betrachters ein und lenkt ihn auf die Hauptfiguren der Szene und weiter zum Eingang. Dieses Beispiel zeigt, dass die Skulpturen nicht einmal ihre Augen direkt auf den Betrachter richten müssen, um Kontakt mit diesem aufzunehmen und seine Blicke in bestimmte Richtungen zu leiten.³²

Tatsächlich ist es schwierig zu beurteilen, wie genau der Blick der Reimser Gewändefiguren ausgerichtet war, denn von der Bemalung der Augen sind kaum noch Spuren sichtbar. Die Neigung der Häupter und die Haltung der Körper jedoch deuten vielfach darauf hin, dass sie direkt mit den Betrachtern Kontakt aufnahmen. Dies bestätigt zum Beispiel die Figurengruppe mit dem heiligen Dionysius am linken Gewände des nordwestlichen Portals [Abb. 6]. Dieser wird von zwei Engeln präsentiert, deren Gestik und Körperhaltung die Aufmerksamkeit vorbeigehender Passanten auf ihn lenken. Der Heilige neigt sein Haupt deutlich nach vorne und kann unter den stark gesenkten Lidern den Blick nur nach unten richten, wo die Betrachter stehen. Der leicht geöffnete Mund deutet zudem an, dass er

32 Dies ist übrigens auch in der frühen Tafelmalerei eher selten der Fall. Siehe die Illustrationen bei Belting, *Das Bild und sein Publikum*.

diese nicht nur anblickt, sondern sie auch anspricht. Der berühmte lachende Engel rechts von Dionysius blickt aufgrund der Neigung seines Hauptes an dem Heiligen vorbei ebenfalls nach schräg unten in den Raum der Betrachter.

Ähnlich wie der lachende Engel neigt die sogenannte heilige Helena am geraden Abschnitt des linken Gewändes ihr Haupt den Kirchgängern entgegen. Dies lässt sich auch an sämtlichen Figuren der gegenüberliegenden Wand der Portalbucht beobachten [Abb. 7]. Die Zuwendung zu den sich nähernden Gläubigen beschränkt sich nicht nur auf die Kopfhaltung, sondern zeigt sich auch an den bereits erwähnten über den Rand der Konsolen geschobenen Füßen. Dieses Motiv ruft den Eindruck hervor, als ob die Heiligenstatuen ähnlich dem Königspar an den Stirnseiten der mittleren Strebepfeiler in den Raum eintreten, der den Betrachtern vorbehalten ist [Abb. 5]. Die heitere Mimik der Heiligen, ihre einem Gegenüber zugewandte Haltung, die ausdrucksvollen Gewanddraperien und die zurückhaltenden Gesten drücken menschliche Anteilnahme aus, welche bis heute stark auf den Betrachter wirkt.

Damit überspielen die Bildhauer die erdrückende, monumentale Größe der Figuren und präsentieren sie als mächtige Mittler am Thron Gottes, die in empathischer Weise offene Augen und Ohren für die Anliegen derjenigen haben, die sich den Heiligen im Inneren der Kathedrale angemessen nähern.³³



Abb. 7 Heilige (heiliger Diakon, zwei unbekannte Heilige, Johannes Evangelist), Reims, Kathedrale linkes Westportal, rechtes Gewände, nach 1250

IV. Entwicklung zur Verlebendigung der Skulpturen seit dem Ende des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts

Wie bereits angedeutet wurde, vollzieht sich die Verlebendigung der Figuren und ihre Emanzipation von der Säule gegen Ende des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts. Die Gewändefiguren an den Westportalen der Kathedrale von Amiens, die ab den 1220er Jahren entstanden, sind dagegen, wie schon festgestellt wurde, zurückhaltender und wie die sogenannte Amiensische Gruppe der Statuen an den Reimser Westportalen noch immer stark der vertikalen Säulenform verbunden. Die größere Bewegtheit der Säulenfiguren

³³ Die Maße der Portale von Reims übertreffen alle anderen gleichartigen Anlagen der Gotik. Während die Gewändefiguren im Allgemeinen lebensgroß oder etwas größer sind, messen diejenigen von Reims fast das Doppelte (um drei Meter).



Abb. 8 „Melancholischer“ Apostel aus der Sainte-Chapelle, Paris, Musée de Cluny, Cl. 18665, 1244–1248

stellen [Abb. 8]. Besonders auffällig zeigen dies der sogenannte „melancholische“ Apostel und der heilige Johannes Evangelist im Cluny-Museum.³⁶ Beide neigen ihr Haupt den Betrachtern zu, und Johannes scheint zudem auf sie zuzuschreiten. Der Blickkontakt der Figuren an den Diensten im Innenraum der Palastkapelle mit dem elitären, höfischen Publikum überrascht wenig, waren doch alle Bilder auf die Reliquien, den hier anwesenden

zeichnet sich jedoch schon in Amiens ab, was sich besonders in den szenischen Figurengruppen des Marienportals zeigt. Auch die Apostel an den Gewänden des mittleren Eingangs wenden sich trotz ihrer Ausrichtung an der Vertikalen der sie tragenden Säulen einander zu und tauschen sich mit gemessenen Gesten und Blicken untereinander aus. Auch wenn sich die Blickkontakte weitgehend auf die Ebene der Skulpturen beschränken und kaum mehr festgestellt werden kann, ob diese auch die Betrachter einschlossen, dringen sie mit ihren Füßen wie in Reims in deren Raum ein. Wenn zudem die nächtliche Projektion der rekonstruierten Farbigkeit auf die Figuren der Amienser Portale nicht täuscht, senkten einige der Apostel und Propheten des mittleren Eingangs ihre Augen.³⁴ Diesen Eindruck vermittelt vor allem der heilige Paulus am linken Gewände des Mittelportals. Sicher zeigt das Beispiel von Amiens, dass die ursprüngliche Bemalung den strengen skulpturalen Formen der Gewandfiguren Ausdruck und Lebendigkeit verlieh. Es besteht daher kein Zweifel, dass sie trotz des Abstands vom Standpunkt der Betrachter fähig waren, eine starke Wirkung auf diejenigen auszuüben, welche die Portalbucht durchschritten und ihre Blicke auf sie richteten.³⁵

Die tatsächliche Hinwendung monumentaler Skulpturen zum Betrachter lässt sich schon etwas früher als an den Reimser Portalen an mehreren Apostelstatuen der Pariser Sainte-Chapelle mit Sicherheit fest-

34 Richard und Quesne, *Polychromie*, 255–258. Die Autoren betonen, dass man die Farbprojektion nicht für das Original nehmen kann, da die bei der Restaurierung frei gelegten Spuren der Polychromie zu gering seien. Die Lichtprojektion sei daher mehr eine theatralische Interpretation als eine archäologische Rekonstruktion. Zu Reims: Decrock, *De la couleur*, 245–247.

35 Boerner, *Das gotische Figurenportal*, 122–131, postuliert am Beispiel der Westportale der Kathedrale von Amiens einen intensiven Austausch zwischen Skulptur und Betrachter. Der Autor belegt diesen aber mehr durch den Inhalt der Bildwerke als durch ihre Formgebung.

36 Paris, Musée national du Moyen Âge, Cl. 18666 (heiliger Johannes); Cl. 18665 (Apôtre mélancolique).

König, seinen Hofstaat und das von ihm eingesetzte Kapitel ausgerichtet.³⁷ Auch wenn man im Falle der Sainte-Chapelle nicht mit einer großen Öffentlichkeit rechnen kann,³⁸ überzeugten die Apostelstatuen so sehr, dass die nach der Jahrhundertmitte in Reims tätigen Bildhauer die Gestaltungsweise dieses himmlischen Hofstaats sogleich aufgriffen. Auch wenn die Farbigkeit der Reimser Statuen wohl weniger intensiv als diejenige der Apostel in der Sainte-Chapelle war, dürfte die Polychromie die Wirkung auf die Betrachter gesteigert haben.

V. Dem Betrachter zugewandte und von ihm distanzierte Statuen

Abschließend ist zu fragen, ob die deutliche Hinwendung der Apostel zum Betrachter in der Sainte-Chapelle und der Statuen an den Westportalen der Kathedrale von Reims in der Folge allgemein ein Anliegen der Bildhauer blieb, welche die monumentalen Figurenprogramme des späteren 13. und frühen 14. Jahrhundert schufen. Einzig Markus Schlicht hat sich in seiner Studie über die Portalskulptur an den Querhausfassaden der Kathedrale von Rouen (um 1300) mit dieser Frage beschäftigt. Er verneint sie bezüglich der Gewändefiguren am Südquerhausportal.³⁹ Haltung und Gestik dieser Statuen folgen zwar denselben Regeln, die auch an den Reimser Portalen beobachtet werden können, die Blicke der Heiligen sind jedoch nicht auf die Betrachter gerichtet. Ganz verweigern sie sich diesen jedoch nicht, denn mit ihren Füßen durchbrechen sie wie in Reims die Grenze zwischen Figuren- und Betrachtterraum.⁴⁰ Es kann zudem in allen bisher erwähnten Fällen nicht ausgeschlossen werden, dass sich die Gläubigen, auch wenn die Figuren wie in Rouen in ihren Nischen eingeschlossen waren, von einzelnen Heiligenstatuen angezogen fühlten, die sie besonders verehrten. Es sei auf das Beispiel der Madonna am rechten Westportal der Kathedrale von Amiens verwiesen, die zumindest in der frühen Neuzeit nachts beleuchtet wurde.⁴¹ Veranlasst von dieser eindrücklichen Inszenierung versammelten sich die Gläubigen um die Muttergottes am Trumeau und verehrten sie.

Eine eingehendere Analyse der Skulpturen an den gotischen Portalen würde zeigen, dass auch in den Tympanonreliefs und unter den Archivoltfiguren einzelne Gestalten hervortreten, die sich den Betrachtern zuwenden und auf sie blicken.⁴² Dies zeigt, dass man nicht behaupten kann, dass der Austausch zwischen Bildern und Betrachtern seit der Mitte des 13. Jahrhunderts auf ein einziges Medium, das Tafelbild, beschränkt war. Die Heiligenfiguren an den Portalen von Reims, die sich wie lebendig den Gläubigen zuwenden, konnten daher, wie Belting es für das Tafelbild formulierte, durchaus zu Partnern gläubiger Individuen geworden sein.⁴³ Ihre Lebendigkeit und Zugewandtheit widerspricht der Annahme, dass sie allein didaktische und eine Ordnung erzeugende Funktion hatten, in welche der Betrachter hineingezwungen wurde.⁴⁴ Was Belting für das Tafelbild postuliert,

37 Freigang, *Capella sacrosancta*, 323–352.

38 Die Frage des Zugangs zur Sainte-Chapelle ist umstritten. Es gibt Ablässe, sodass man von einem gewissen Publikumsverkehr ausgehen muss, der wohl auch Besuchergruppen außerhalb der höfischen Gesellschaft umfasste. Siehe dazu Cohen, *An indulgence*.

39 Schlicht, *Un chantier majeur*, 274–275.

40 Schlicht, *Un chantier majeur*, Fig. 236, 237, 239.

41 Murray, *Pourquoi la polychromie?*, 106–111.

42 Kurmann-Schwarz, *L'archivolte*, 373–389.

43 Belting, *Das Bild und sein Publikum*, 14.

44 Ebd., 41.

nämlich, dass es fähig ist, mit einem Betrachter zu kommunizieren, weist Bruno Boerner zu Recht auch für die Figuren der gotischen Portalprogramme nach. Öffentlich an den Gewänden der Portale inszeniert, wandten sich die Statuen an die Vorbeigehenden und an alle, die sich ins Innere der Kirche begaben. Durch ihren Blick und/oder durch ihre Haltung treten die Figuren mit den Gläubigen in einen Dialog ein.⁴⁵ Dieser Austausch vollzog sich durch die Präsenz der Heiligen an den Portalen in größter Öffentlichkeit und wiederholte sich bei jedem Kirchgang. Damit prägten sich die Bilder jedem Einzelnen tief ein.⁴⁶ Könnte man die Heiligen genau identifizieren, würde man wohl auch in Reims feststellen, dass an den Gewänden der Portale diejenigen präsent waren, die im Inneren der Kathedrale verehrt wurden.⁴⁷ Betraten die Gläubigen anschließend das Gotteshaus, begleiteten sie die verinnerlichten Bilder der Heiligen auf dem Weg zu den ihnen geweihten Altären und verstärkten damit deren Präsenz am heiligen Ort.

45 Boerner, *Bildwirkungen*, 136–138.

46 Ebd., 55–58.

47 Demouy, *Vocables, reliques et processions*, 109–116; dies lässt sich etwa im Falle der Gewandfiguren an den seitlichen Portalen der Südfassade der Kathedrale von Chartres nachweisen: Kurmann-Schwarz und Kurmann, *Chartres*, 108–112, 202–203.

Literaturverzeichnis

- Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello (Hg.), *Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulptur, Farbigkeit*, Petersberg 2021.
- Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- Bruno Boerner, *Par caritas – par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Freiburg 1998.
- Bruno Boerner, *Sculptural Programs*, in: Conrad Rudolph (Hg.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Malden/Oxford 2006, 558–561.
- Bruno Boerner, *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.
- Bruno Boerner, *Das gotische Figurenportal und sein Betrachter*, in: Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello (Hg.), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg 2019, 122–131.
- Martin Büchsel, *Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres*, Berlin 1995.
- Meredith Cohen, *An indulgence for the visitor*, in: *Speculum* 83/4, 2008, 840–883.
- Bruno Decrock, *De la couleur au Moyen Âge, et de l'importance des ornements*, in: Patrick Demouy und Claude Sauvageot (Hg.), *Reims. La cathédrale, Saint-Léger-Vauban 2000*, 245–247.
- Patrick Demouy, *Notre-Dame de Reims. Sanctuaire de la monarchie sacrée*, Paris 1995.
- Patrick Demouy, *Vocables, reliques et processions. Sources d'une étude iconographique de la cathédrale de Reims au XIIIe siècle*, in: Bruno Decrock und Patrick Demouy (Hg.), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims. Actes du colloque international des 1er et 2 octobre 2004*, Langres 2008, 109–116.
- Christian Freigang, *Capella sacrosancta. Die Pariser Sainte-Chapelle als sakraler Raum und gebautes Reliquiar*, in: Manfred Luchterhand und Hedwig Röckelein (Hg.), *Palatium Sacrum – Sakralität am Hof des Mittelalters. Orte, Dinge, Rituale*, Regensburg 2021, 323–352.
- David Ganz und Stefan Neuner (Hg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München 2013.
- Philippe Goldman, *La cathédrale en son quartier*, in: Armand Maillard (Hg.), *Bourges. La Grâce d'une cathédrale*, Straßburg 2017, 149–163.
- Laura H. Hollengreen, *From medieval sacred place to modern secular space. Changing perspectives on the cathedral and town of Chartres*, in: Dana Arnold und Andrew Ballantyne (Hg.), *Architecture as Experience. Radical change in spatial practice*, New York 2004, 81–108.
- Fabienne Joubert, *La sculpture gothique en France. XIIe–XIIIe siècles*, Paris 2008, 68–72.
- Jacqueline Jung, *Eloquent Bodies. Movement, Expression and the Human Figure in Gothic Sculpture*, New Haven/London 2020.
- Peter Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims*, Paris/Lausanne 1987.
- Peter Kurmann, *Ego sum ostium. Per me si quis introerit, salvabitur (Joh 10, 9). Bildstrategien an Portalen und Fassaden einander konkurrierender Kathedralen. Der Fall der Kathedrale von Reims*, in: Stephan Albrecht, Stefan Breitling und Rainer Drewello (Hg.), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg 2019, 34–45.
- Peter Kurmann und Brigitte Kurmann-Schwarz, *La sculpture: le triomphe de l'Église de Reims. Les portails occidentaux*, in: Thierry Jordan (Hg.), *Reims. La Grâce d'une cathédrale*, Straßburg 2011, 176–178.
- Brigitte Kurmann-Schwarz und Peter Kurmann, *Chartres. Die Kathedrale*, Regensburg 2001.
- Brigitte Kurmann-Schwarz, *L'archivolte du portail de la Passion. Un récit sculpté dans la pierre*, in: Patrick Demouy (Hg.), *La cathédrale de Reims. Actes du colloque international du 8e centenaire de la cathédrale de Reims 2011*, Paris 2017, 373–389.
- Brigitte Kurmann-Schwarz, *La Vierge de la chapelle Notre-Dame de la cathédrale de Sens. Une reine des anges donnée par le chanoine Manuel de Jaune en 1334*, in: Jean-Luc Dauphin (Hg.), *La métropolitaine sénonaise: la*

- première cathédrale gothique dans son contexte (1164–2014), en l'honneur du 850e anniversaire de la consécration de la cathédrale Saint-Étienne de Sens, Société archéologique de Sens, Paris 2017, 312–331.
- Brigitte Kurmann-Schwarz, Ordnungsplan als Form und Inhalt gotischer Glasmalerei? Zur Wahrnehmung der gläsernen Bilder in den Großkirchen Frankreichs, in: Kornelia Imesch, Karin Daguët, Jessica Dieffenbacher und Deborah Strebel (Hg.), *Transdisziplinarität in Kunst, Design, Architektur und Kunstgeschichte*, Oberhausen 2017, 247–257.
- Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1925, 1–21.
- Wolfgang Müller, *Verbräunte mittelalterliche Glasmalereien. Verfahren zur Aufhellung*, Leipzig 2002.
- Stephen Murray, Pourquoi la polychromie? Réflexions sur le rôle de la sculpture polychromée de la cathédrale d'Amiens, in: Denis Verret und Delphine Steyaert (Hg.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000*, Paris 2002, 106–111.
- Stephen Murray, *Notre-Dame of Amiens. Life of the Gothic Cathedral*, New York 2021.
- Michel Pastoureau, Programme. Histoire d'un mot, histoire d'un concept, in: Jean-Marie Guillouët und Claudia Rabel (Hg.), *Le Programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval?*, Paris 2011, 17–25.
- Stephen Perkinson, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago/London 2009.
- Pierre-Yves Le Pogam, Die Sainte-Chapelle in Paris, in: Guido Siebert (Hg.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Bd. 2, Petersberg 2011, 1486–1494.
- Hélène Richard und Jean-Michel Quesne, Polychromies des portails d'Amiens: couleurs de lumières, in: Denis Verret und Delphine Steyaert (Hg.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000*, Paris 2002, 255–258.
- Olivier Rigaud, Le parvis de la cathédrale, in: Marc Bouxin (Hg.), *Mythes et réalités de la cathédrale de Reims de 1825–1975*, Paris 2001.
- Markus Schlicht, *Un chantier majeur de la fin du Moyen Âge. La cathédrale de Rouen vers 1300. Portail des Libraires, portail de la Calende, chapelle de la Vierge*, Caen 2005.
- Markus Schlicht und Aurélie Mounier, Pourquoi la sculpture médiévale était-elle peinte? Portail Royal, porte des Flèches et albâtres anglais de la cathédrale Saint-André, in: *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde* 25/2019, 29–61.
- Markus Schlicht, Aurélie Mounier, Maud Mulliez, Pascal Mora und Romain Pacanowski, Les couleurs des albâtres anglais. Polychromie, production et perception médiévales, Pessac 2021.
- Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990.
- Denis Verret und Delphine Steyaert (Hg.), *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques. Actes du Colloque Amiens 12–14 octobre 2000*, Paris 2002.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 3, 5 © Peter Kurmann; Abb. 2, 4, 6, 7 © Brigitte Kurmann-Schwarz; Abb. 8 © GrandPalaisRmn (musée de Cluny – musée national du Moyen Âge) / Jean-Gilles Berizzi