

WILHELM SCHLINK

**‘*...IN CUIUS FACIE DEITATIS IMAGO SPLENDET*’
DIE PRÄGUNG DES PHYSIOGNOMISCHEN IN
DER GOTISCHEN SKULPTUR FRANKREICHS**

Wilhelm Schlink

'...IN CUIUS FACIE DEITATIS IMAGO SPLENDET'
DIE PRÄGUNG DES PHYSIOGNOMISCHEN IN
DER GOTISCHEN SKULPTUR FRANKREICHS

Das Phänomen, von dem ich ausgehe und das ich zu verstehen suche, gehört zu denen, die jeder, der gotischen Kathedralen kennt, zwar wahrgenommen hat, über die er sich normalerweise aber keine Rechenschaft ablegt: ich meine das Phänomen, daß die hochgotische Kathedralskulptur Frankreichs mancherorts Figuren ausgebildet hat, die uns in ganz betonter Weise als Individuen, als Träger hoher Charakterisierungskunst gegenüberstehen, und an anderen Orten – durchaus zeitgleich – Figurenketten, bei denen alle charakteristische Eigenart vermieden ist, wo nichtssagende Gleichförmigkeit vorzuherrschen scheint.

Für das erste stehe das Salomoportal am Nordquerhaus der Kathedrale von Chartres, das in den Jahren um 1210/1220 entstanden sein dürfte.¹ Salomo tritt in machtvoll herrscherlicher Gebärde vor die Architektur, – eine der ungewöhnlichsten Figuren der Gotik, da sie nicht im Stillstand der Glieder den vorgegebenen Achsen des Gewändes, d.h. den Säulen und der Turlaibung sich fügt, sondern in einer auf Dauer bedeutungsvollen, torsionsartigen Bewegung sich entfaltet. Das Momenthafte, sich Entwickelnde, Eigenwillige der Haltung teilt sich auch den Gesichtszügen mit: alle Bewegung des Körpers bündelt sich dort im Ausdruck des Weithinblickens, einer wahrhaft königlichen, weisen, wohl auch prophetischen Überschau. Als Konsolfigur ist Salomo 'stultitia', die Torheit, in Gestalt des antiken Dornausziehers, beigegeben: der Tor denkt nur an seine Fußsohle, anstatt seine Sinne – wie Salomo – auf das zu richten, was über ihm ist. Eine nahezu überflüssige Charakterisierungshilfe ist diese Konsolfigur, denn nicht erst aus dem Kontrast zu ihr, sondern aus

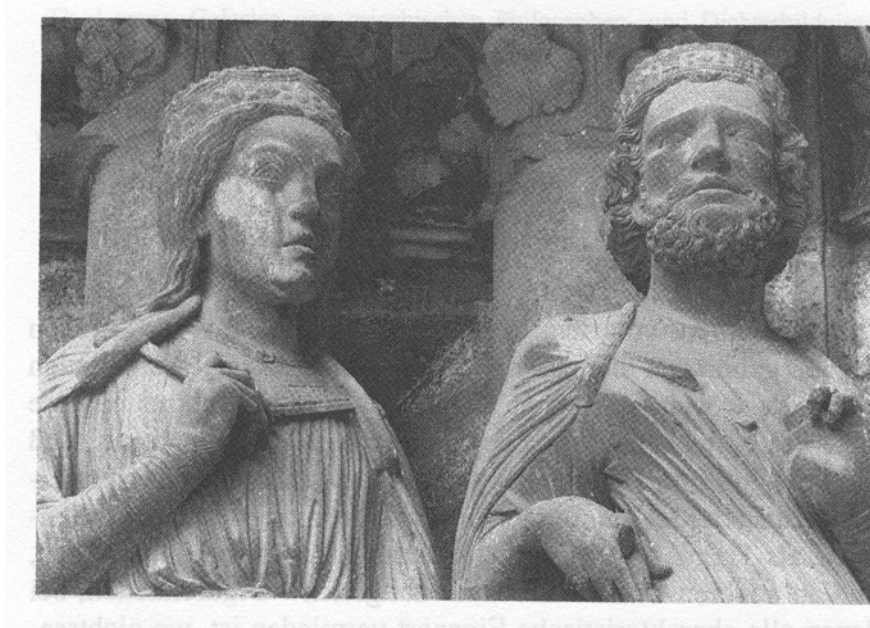


Abb. 1: Salomo und die Königin von Saba, Gewändefiguren vom Nordquerhaus der Kathedrale von Chartres, ca. 1215

sich selbst heraus gibt sich Salomo nach Ausdruck und Gebärde als königliche Weisheit, als ‘Potestas’ im weitesten Sinne zu erkennen.

In der mittleren Gestalt des Portalgewändes sehen wir die Hinzukommende, nach Haltung und Mienenspiel Salomo sich Unterordnende. Sie steht am Kirchenportal nicht allein für die historisch-legendäre Königin von Saba, die Salomo huldigt, sondern im übertragenen Sinn des ‘Hohenliedes’ für die Braut, für ‘ecclesia’, welche die Nähe ihres Bräutigams, Christi, sucht. Da Salomo, der weise König des alten Bundes, seit der Patristik als vorausweisendes Gegenbild, als ‘Typus’ Christi aufgefaßt und abgebildet wurde, muß die allegorische Ausdeutung des königlichen Paares heißen: „Die Kirche sucht die Nähe Christi“.

Was uns an dieser Figurengruppe so außerordentlich dünkt, ist dies, daß Sehen und Wissen – oder wie die mittelalterliche Hermeneutik sich ausgedrückt hätte: der literarische, d.h. der unmit-

nen wir ohne allzugroße Anspannung unserer Vorstellung das allegorische Verhältnis Christi zu seiner Kirche in die vordergründige Präsenz der Begegnung Salomos mit der Königin von Saba zurückübertragen – und umgekehrt die historische Szene in die bedeutungsvollere Sphäre der Vereinigung Christi mit seiner Braut, der Kirche, übersetzen; beides gelingt, ohne daß die Charakterisierung der Figuren nach Haltung, Gebärde und Gesichtsausdruck auch nur im mindesten an Nachdrücklichkeit und Angemessenheit verlieren würde.

Nun ist aber – und damit kommen wir zu dem eingangs erwähnten Problem zurück – die durchdringende Charakterisierungskunst am Chartreser Salomoportal durchaus nicht das Maß aller hochgotischen Portalskulptur. Oft herrscht eine Gleichförmigkeit, um nicht zu sagen Eintönigkeit in Haltung, Kopfform und Gesichtsausdruck, die dem einzelnen Glied der Figurenkette jede Eigenart und jedes charakteristische Erkennungsmerkmal vorenthält.

Die Gewändefiguren vom Honoratusportal am südlichen Querhaus der Kathedrale von Amiens sind dafür ein extremes, ausgesucht derbes, unsere Augen nahezu beleidigendes Beispiel.² Hier zählt nur gleichförmige Reihung, nur die Quersumme der Figuren. So gesehen kommt es nicht von ungefähr, daß bis heute keine der Figuren hat benannt werden können. Es scheint, als habe man schon im 13. Jahrhundert alles verwischen wollen, was den Figuren jenseits der Sammelbezeichnung 'Priester und Diakone mit Engel' zu einer Charakteristik und zu einer Benennung hätte verhelfen können. Am deutlichsten zeigt sich dies an den Köpfen; durchgängig vom Typ des Pyknikers, bleibt kaum Raum für Variation. Der Engel trägt über kurzem, massigem Hals den gleichen aufgedunsenen Querschädel mit breiter Nase, schmalem Mund und breitgeränderten Augen, wie die Priester und Diakone auch.

Wie konnte der Gotik so etwas passieren? Wie konnte es zehn bis fünfzehn Jahre nach den subtil charakterisierten Köpfen des Chartreser Salomoportals dahinkommen, daß in der Bauhütte

von Amiens die Devise ausgegeben wurde, die Ausprägung des Physiognomischen habe sich mit einem Minimum allgemeinsten menschlicher Merkmale zufriedenzugeben und auf jede Nuance individueller Kennzeichnung zu verzichten? Die Kunstgeschichte hat auf diese Frage eine einfache und vordergründig einleuchtende Antwort gegeben: am Chartrester Salomportal stünden Bildwerke einer überragenden Meisterpersönlichkeit, Werke eines unkonventionellen, höchst innovativen und eigenwilligen Schrittmachers der Gotik; dieser habe seine Aufgabe in einer bis zum krassen Naturalismus vordringenden, individuell charakterisierenden Ausdruckskunst gesehen. In Amiens hingegen sei ein erschöpftes Werkstattkollektiv ohne Führung und Initiative ans Werk gegangen, das seine Aufgabe nach dem niedrigstdenkbaren Maßstab, nämlich dem der stereotypen Wiederholung eines einzigen Typus aufgefaßt habe.

Daß man aus dieser so unterschiedlichen, ja für unser Empfinden gegensätzlichen Prägungen des Physiognomischen eine Angelegenheit unterschiedlicher Meisterschaften, ja ein Exempel grundverschiedener Qualitätsebenen machte, ist wissenschaftsgeschichtlich durchaus verständlich. Was die Mittelalterkunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts an der gotischen Skulptur interessierte, waren die vermeintlichen Vorformen der Renaissanceskulptur: – die Anfänge des Portraits und die Anfänge des Naturstudiums. Man war überzeugt, daß in der Mannigfaltigkeit physiognomischer Typen zu Beginn des 13. Jahrhunderts mehr und mehr ein protorenaissancehaftes Bemühen ums Menschenbild und um exakte Naturwiedergabe zum Ausdruck gekommen sei.

So hat Jacob Burckhardt in seinen späten Aufsätzen und Vorträgen über das Portrait die Grabplatte Rudolfs von Schwaben (von 1080 im Dom von Merseburg) als eines der ersten nachantiken Individualbildnisse ausgegeben; es sei unmittelbar nach dem Tod des glücklosen Gegenkönigs, wahrscheinlich unter Verwendung einer Totenmaske, gearbeitet worden.³ Diese Ansicht kann man heute nur noch als Kuriosum anführen; uns gilt nicht einmal mehr das eingefallene, spitznäsige Gesicht des Amiensers

Erzbischofs Evrard-de-Fouilloy (er starb 1222) als Individualportrait.⁴ Wer heute nach den Anfängen des Portraits fragt, wird für Frankreich auf die Zeit Karls V (nach der Mitte des 14. Jahrhunderts) gewiesen, für Deutschland auf die Zeit Peter Parlers und des Prager Domchorbaus um 1380 und für Italien auf die Regierungsjahre Papst Bonifaz' VIII um 1300. Wichtig ist an diesen Beispielen und Daten nicht nur dies, daß die Hochgotik das individuelle Portrait als Aufgabe offensichtlich nicht gekannt hat, sondern gewiß ebenso sehr der Wandel in der Auffassung des Kunsthistorikers, was portraithaft sei. Uns ist es heute unfaßbar geworden, wie man in den formelhaften, im Grunde spätgotischen Zügen Rudolfs von Schwaben eine individuelle Physiognomie hatte vermuten können.

Und doch sind es nur Nuancen der Begrifflichkeit, die sich seit den Tagen Jacob Burckhardts verändert haben. Wir sprechen zwar nicht mehr vom gotischen Portrait; trotzdem ist es nahezu das Gleiche geblieben, was das moderne Betrachterauge an gotischen Portalen mit Vorliebe sucht und schätzt, nämlich der Niederschlag eines zunehmend freieren und genaueren Naturstudiums der Bildhauer in der Gestik und Mimik, in der Körperlichkeit und Beweglichkeit ihrer Figuren. Wilhelm Vöge war es, der die Intensität des Naturstudiums zu einem qualitativen Gradmesser hoch- und spätmittelalterlicher Skulptur erhoben hatte. Von den verhaltenen Anfängen naturnaher Hirtenbukolik am Menschwerdungsportal von Chartres-West (um 1150) führte ihn der Weg über seine Entdeckung, den Meister des Salomoportals an der Nordfassade derselben Kathedrale (um 1220), in einem Zuge zur Parlerskulptur (etwa den Schöpfungsszenen am Nordportal des Freiburger Münsterchores um 1355) und zu Syrlins antikisch-naturalistisch belebten Büsten des Ulmer Chorgestühls (um 1470).⁵ Vöge selbst wußte sehr wohl, daß er mit dem Meister des Chartreser Salomoportals eher einen Außenseiter, einen Unzeitgemäßen, aus dem Gang der Entwicklung herausgehoben und als einen 'Donatello des 13. Jahrhunderts' ungebührlich isoliert hatte. Heute muß man aber oft den Eindruck gewinnen, als werde die Geschichte der gotischen Skulptur nur noch anhand des Un-

zeitgemäßen, des Ausgefallenen geschrieben; Archivoltenfiguren, die der Natur und dem Menschenschicksal so sensibel abgelauscht scheinen, wie der ins Elternhaus zurückkehrende Tobias, die vor ihrer Tat sich reinigende Judith oder der das Fließ ausringende Gideon am Chartreiser Salomportal⁶ genießen seit gut 70 Jahren die höchste Wertschätzung. Von vornherein scheinen uns ihre temperamentvollen Gesichtszüge und ihre ebenso locker-natürlichen wie expressiven Gesten von spontanerer Wirklichkeitserfassung und damit von höherer Qualität als etwa die Reihe alttestamentlicher Figuren, die – in Haltung und Lebensraum beengt – am Chartreiser Marienkrönungsportal stehen.⁷

Wir würden uns schwer tun, sollten wir unsere Wertschätzung von Judith und Tobias abziehen und statt dessen der Prophetenreihe zuwenden. Und doch ist es nichts weniger als dies, wozu ich auffordern möchte: für einmal alles zu vergessen, was von der wachsenden Verlebendigung und Vermenschlichung, von den natürlichen Gesten und dem naturnahen Ausdruck gotischer Skulpturen gesagt wurde. Die Rolle des Naturstudiums, das die Bildhauer der Gotik so vehement betrieben haben sollen, ist in den letzten Jahrzehnten viel zu stark in den Vordergrund gerückt worden. Villard-de-Honnecourts berühmter Löwe von etwa 1230, nach der dabeistehenden Bildlegende 'al vif', d.h. 'gemäß dem Leben' gezeichnet, ist bezeichnenderweise nicht nach dem Naturvorbild conterfeit, sondern über Zirkelschlägen konstruiert worden.⁸ Gewiß gibt es bei Villard Zeichnungen, die auf unvoreingenommener Beobachtung und auf der Bereitschaft zu zeichnerischen Neuschöpfungen beruhen; es muß aber nachdenklich stimmen, daß ausgerechnet das menschliche Gesicht bei vielen seiner Figurenzeichnungen ausgespart blieb; die menschliche Physiognomie scheint für Villard nicht Gegenstand eigener Beobachtung und zeichnerischer Neubearbeit gewesen zu sein.

Ich stelle die Frage nach der physiognomischen Prägung der gotischen Skulptur neu. Ich frage nicht: wann und wo beginnt das neuzeitliche Naturstudium, wo setzt das wirklichkeitsgetreue Portrait, wo die individuelle Charakterisierung der Gesichtszüge ein? Vielmehr frage ich: warum übt die typisierende Reihung,

die nahezu unveränderte Wiederholung ein und desselben physiognomischen Ausdrucks über eine ganze Figurenreihe hinweg, auf die Gotik einen so großen Reiz aus?

Das Verlangen nach einer gleichartig typisierenden Schönheitlichkeit des physiognomischen Ausdrucks äußert sich schon bei den ältesten erhaltenen Figurenreihen im Portalgewände, – denen des Portail Royal an der Westfassade von Chartres aus der Zeit um 1150.⁹ Die alttestamentlichen Figuren des Mittelportals tragen allesamt breite und breitangelegte Gesichter; die großen Augen mit ihren scharf geschnittenen Lidern liegen in weiten, eher flachen Höhlen. Ihr Blicken, das ursprünglich durch aufgemalte Pupillen oder durch eingelegte Glaspasten weitaus deutlicher war, verbindet sich mit der anderen dem Gesicht zugänglichen Form der Äußerung, dem beweglichen Mund; dieser ist zwar keineswegs – wie mitunter gesagt wurde – im Sprechen geöffnet, aber doch wie zum Sprechen geschürzt. Läßt sich über den physiognomischen Ausdruck dieser Figuren mehr sagen? Können wir uns in die Zeit Viollet-le-Ducs zurückversetzen, der sie um 1870 folgendermaßen beschrieben hat: „Das Auge kann leicht ironisch werden, dieser Mund verachtet und spottet. Über dem Ganzen liegt eine Mischung von Bestimmtheit, Größe und Schärfe, in den hochgezogenen Brauen sogar Leichtfertigkeit und Eitelkeit, aber auch Intelligenz und Kaltblütigkeit im Augenblick der Gefahr.“¹⁰ Ich denke, ich spreche für alle, wenn ich feststelle: das sehen wir nicht mehr; Viollet-le-Ducs Beschreibung ist ein typischer Fall von Überinterpretation, von psychologisierendem Werweißen. Wilhelm Vöge hatte dies in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts schon richtiggestellt: „Nichts lag den Chartreser Künstlern ferner, als portraithafte Charakterköpfe nach dem Leben schaffen zu wollen; sie studierten das Gesetzmäßige, das Anatomische organischer Form, sie studierten es allseitig; das Physiognomische interessierte sie nicht.“¹¹

Wirklich, hier am Chartreser Portail Royal geht es um Gesetzmäßiges in typisierend-organischer Ausgestaltung, – mehr um den durchgehaltenen generellen Ausdruck der Figurenreihe

als um die besondere Miene der Einzelfigur. Was wir bei gleichbleibend schönheitlichen Zügen unterscheiden können, sind überindividuelle Bedingtheiten: des Geschlechts, des Lebensalters und des Standes. Die beiden Könige sind nahezu identisch, die Propheten (oder alttestamentl. Führer) zum einen Teil den erstgenannten ähnlich, nur jünger und ohne das schulterlange Haar, zum anderen Teil der Christusfigur des Tympanons angeglichen: alle von ähnlich wachem, 'lebendigem' Ausdruck wie schließlich auch die beiden einander gegenüberstehenden Königinnen, die wieder fast identisch gebildet sind. Was diesen Köpfen angemessen ist, ist also nicht eine das Individuelle aufschließende Physiognomik, sondern die Feststellung einer generellen physiognomischen Typik, die von Figur zu Figur weitergegeben wird; – etwa so wie ein und derselbe Prägestempel einer langen Reihe von Münzen das gleiche Bild verleihen kann.

Diesem über die Figurenreihe wandernden Prägestempel – um im Bilde zu bleiben – begegnen wir in der gotischen Skulptur häufig. Er prägte die überwiegende Zahl der Apostel am Weltgerichtportal der Südquerhausfassade von Chartres.¹² Nur drei der Apostel erfahren eine erkennbare Ausgestaltung ihrer Physiognomie: Petrus, Paulus und Johannes. Die übrigen tragen betontermäßig Einheits-Apostelphysiognomie. Ähnlich, aber noch krasser liegt der Fall am Marienkrönungsportal der Westfassade von Notre-Dame in Paris.¹³ Die Gesichter der Apostel in der Grablegung Mariens sind von frappierender Christusähnlichkeit, so wie umgekehrt Christus nur durch den Kreuznimbus über die Apostel herausgehoben ist. An diesem Portal wird fast durchgängig mit einer gruppenspezifischen Physiognomik gearbeitet: auch die Propheten und die Könige im Türsturz als Beisitzer der Bundeslade sind unübersehbar Mehrfachexemplare.

Vielleicht ist dies Portal der beste Beleg dafür, daß die gruppenspezifische, generelle Physiognomik der Hochgotik mehr oder zumindest ebensoviel galt wie alle individualisierende Charakterisierungskunst. Denn was hier in der Hauptstadt Philippe Augustes zur Methode erhoben wurde, wird niemand der Provinzialität und der mangelnden bildhauerischen Qualität verdächti-

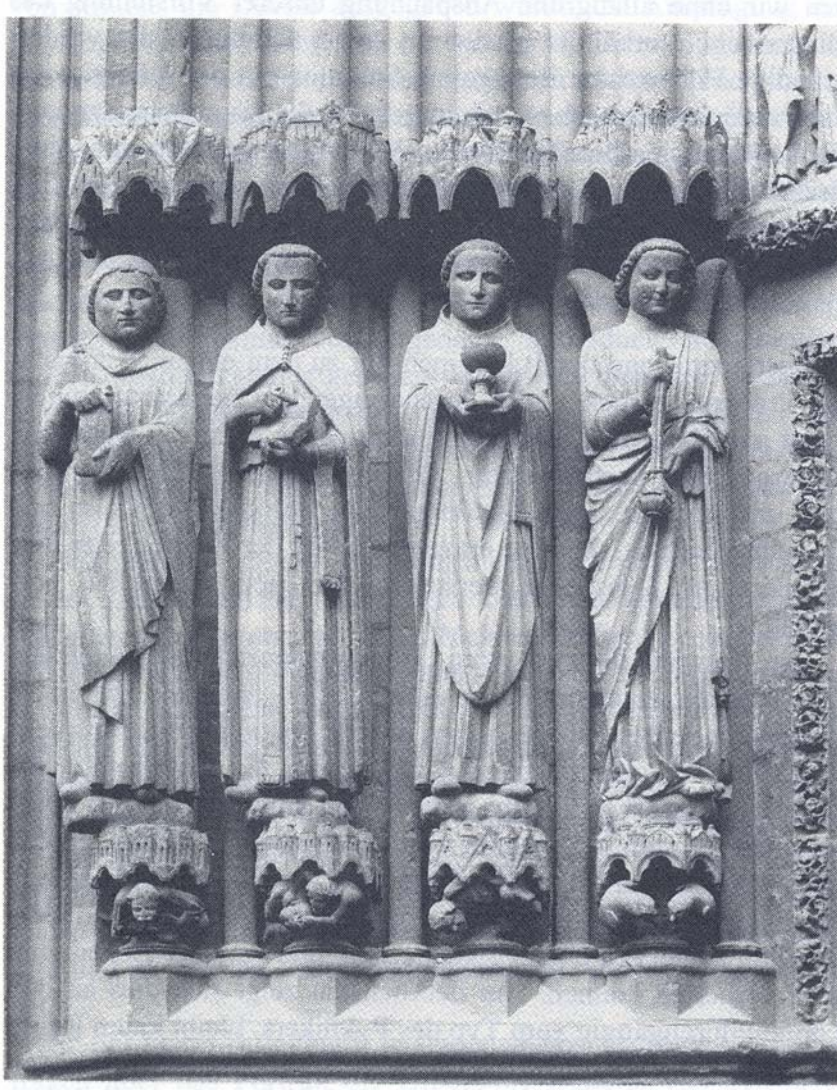


Abb. 2: Gewändefiguren vom südlichen Querhausportal der Kathedrale von Amiens, ca. 1230

telbare, und der allegorische, d.h. der übertragene Bildsinn – nicht unvermittelt nebeneinanderstehen, sondern für uns auch anschaulich ineinander aufgehen. Wie vor einem Vexierbild kön-



Abb. 3: Der ‚Beau Dieu‘ von Amiens,
Trumeaufigur vom Hauptportal,
Westfassade der Kathedrale von Amiens, ca. 1225

gen wollen. Wir treffen an diesem Portal auf eine hohe, wenschon ungemein gezügelte Gestaltungskunst, die ihre grundlegende Prägung aus der Gestalt Christi bezieht. Gewiß gibt es auch hier ein mehr oder weniger breites Spektrum physiognomischer Typen; aber es handelt sich bei diesen oft um bloße Varianten der Christusphysiognomie, die nach dem Grad ihrer Christusähnlichkeit anzeigen, ob die betreffende Figurengruppe in geringerer oder größerer heilsgeschichtlicher Nähe zu Christus steht.

Stellen wir uns vor die durchweg christusähnlichen Apostel des Weltgerichtsportals an der Westfassade von Amiens aus der Zeit um 1230.¹⁴ Daß ihre Gleichförmigkeit des physiognomischen Ausdrucks nicht als Resultat künstlerischen Unvermögens mißverstanden werden darf, sagen uns die von denselben Bildhauern zur gleichen Zeit gearbeiteten Sockelreliefs mit ihren zupackenden Bildschöpfungen von Lastern und prophetischen Visionen; ebenso die an die Apostel anschließenden großen und kleinen Propheten, die in Körperhaltung und Physiognomie untereinander so deutlich als möglich differieren und sich gerade dadurch, auch als Gruppe, von der gleichförmigen Reihe der Apostel abheben.

Die Apostel aus dem Skulpturenbestand der Amienser Westfassade zu isolieren und allein ihren Bildhauern Einfallslosigkeit und künstlerische Erschlaffung vorzuwerfen, geht nicht an. Vielmehr hat man zunächst einmal das anschaulich Nächstliegende zu begreifen, nämlich die Gleichgestaltigkeit der physiognomi-

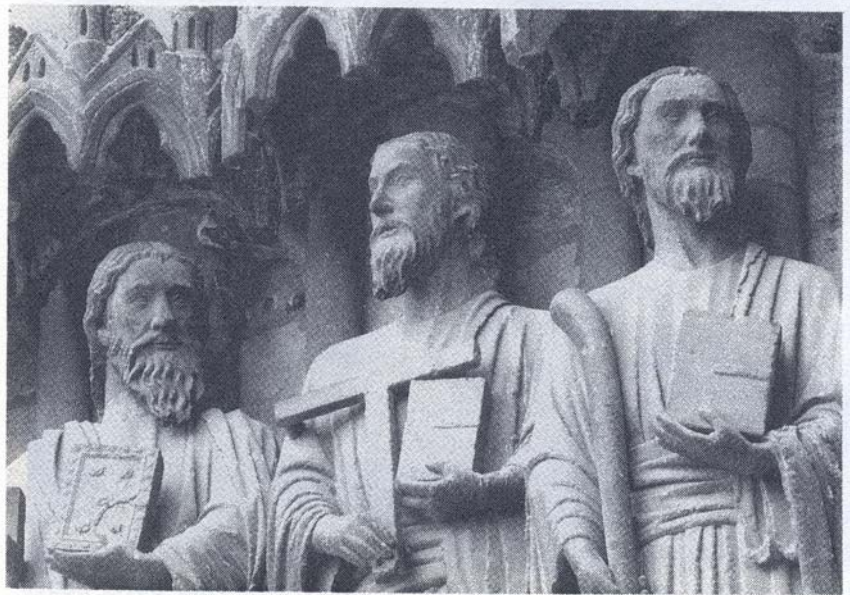


Abb. 4: Apostel, Gewändefiguren vom Hauptportal,
Westfassade der Kathedrale von Amiens, ca. 1225

schen Bildung bei Christus und seinen Aposteln, aus der die der großen und kleinen Propheten ausgeklammert bleibt. Die Gottebenbildlichkeit, die den Amienser Aposteln – ebenso wie den Pariser Aposteln der Erhebung Mariens in den Himmel – physiognomisch aufgeprägt ist, spielt in der paulinischen Theologie eine große Rolle und bildet bei Thomas von Aquin überhaupt das entscheidende Bindeglied zwischen Dogmatik und Sittenlehre. Die Amienser Apostelgruppe um den Christus des Türpfostens, den sog. Beau-Dieu, nimmt Bezug auf Vers 29 aus dem 8. Kapitel des Römerbriefs: „Denn die er zum voraus ersehen hat, die hat er auch vorbestimmt, gleichgestaltet zu sein dem Bilde seines Sohnes, damit er der Erstgeborene sei unter vielen Brüdern“ (quos praescrivit et praedestinavit conformes fieri imaginis filii sui). Paulus knüpft hier an Vers 26 des Schöpfungsberichtes an „Et ait Dominus: faciamus hominem ad imaginem et similitudi-



Abb. 5: Herodes zwischen Salomo und einem der Heiligen drei Könige,
Westfassade der Kathedrale von Amiens, rechtes Portal, ca. 1220

nem nostram“. Christus ist nach Paulus die ‘eikon’, das Bild Gottes; auf dem Angesicht Christi wird für den Glaubenden die urbildliche Herrlichkeit Gottes sichtbar. Die neutestamentliche Theologie – schon die Exegese des Paulus, in weit entschiedenerem Maße aber die der Scholastik – stellt zwar die bereits durch den Schöpfungsakt begründete Gottebenbildlichkeit des Menschen in Rechnung; sie deutet die Gottebenbildlichkeit aber nicht als einen selbstverständlichen anthropologischen Faktor, als ein unveränderliches Wesensmerkmal des Menschen, sondern versteht sie im Sinne einer grundsätzlichen Befähigung, die durch wachsende Erkenntnis und liebende Hingabe an Gott ausgefüllt und gesteigert werden müsse. Auf ihrer höchsten Stufe bedeutet Gottebenbildlichkeit ‘reine Gottschau’, zu der der Gläubige durch die Gnade des Auferstandenen im zukünftigen Leben befähigt wird.¹⁵

Am Mittelportal der Westfassade von Amiens ist Christus – wie an anderen hochgotischen Weltgerichtsportalen auch – mehrfach dargestellt: einmal als der Wiedergekommene, als der gnädige Richter des Jüngsten Gerichts im Tympanon; und ein zweites Mal unten am Türpfosten als Logos über den Verkündern des Evangeliums. Es läßt sich gar nicht mit einem Wort sagen, was in dieser Gruppe des ‘segnenden’ Christus und den mit ihren Passionswerkzeugen ausgerüsteten Jüngern ausgesprochen ist:¹⁶ die Erscheinung des Auferstandenen, seine Rede von den zukünftigen Dingen, sein Missionsbefehl an die Apostel: „gehet hin in alle Welt“, und vieles mehr. Vor allem aber dies, daß die Apostel als die ersten durch den heiligen Geist jenes Bild empfangen haben, das der Erhöhte trägt, und das sie in der Lehre des Evangeliums und in der Standhaftigkeit ihres Martyriums weitertragen.

Im Sinne der scholastischen Imagolehre hat die Gestalt des Beau-Dieu eine zweifache Bedeutung.¹⁷ Sie zeigt zum einen im Bilde des Auferstandenen das Urbild der Gottebenbildlichkeit, deutlicher und gottnäher als jedes andere Bild dies vermöchte. Aber sie zeigt dem Menschen auch, wie er selbst aussehen könnte und sollte, wenn er sich in Glauben, Liebe und Gotteserkenntnis einer vollkommenen Gottebenbildlichkeit näherte. Den Aposteln ist diese Angleichung zuteil geworden; wir sehen sie als gottebenbildliche. Den Propheten hingegen ist es nach den Paulinischen Briefen verwehrt, „den neuen Menschen entsprechend dem Abbild dessen, der ihn erschaffen hat“, anzuziehen, denn „die Decke, die über ihrem Herzen“ und über dem Alten Testament überhaupt liegt, verwehrt ihnen die volle Sicht auf Christus als das erste und genaueste Abbild des Vaters.

Ich will mich nicht in theologischen Begründungen verlieren; ich möchte nur kurz daran erinnern, daß dem Hochmittelalter anderes als schön galt wie uns. Schön – um es ganz verkürzt zu sagen – bedeute dem 12. und 13. Jahrhundert das Ebenmäßige, das Überindividuelle, das Unpräntöse, – kurz das, was dem göttlichen Ordo und der sittlichen Honestas entspricht. Nur das so beschaffene Schöne kann gut sein, so wie umgekehrt nur Gutes

schön sein kann. Solches Denken ist uns fremd geworden. Unser Abwechslung liebendes Auge ergötzt sich an den lebensvoll-derben Szenen der Laster und gleitet mit einem eher gelangweilten Blick über die Tugendallegorien hinweg. Das 13. Jahrhundert jedoch erkannte in Zucht und Ordnung der thronenden Frauengestalten den hohen Rand der Tugenden, in den vielfältigen Faxen der Laster jedoch ein augenfälliges sittliches Defizit und ein deutliches Abweichen von der gottgewollten Bestimmung des Menschen.

Als Alanus ab Insulis, ein Mitglied der sogenannten Schule von Chartres, in seiner um 1200 verfaßten allegorischen Dichtung über die Erschaffung des vollkommenen Menschen durch Natur und Tugenden – dem Anticlaudian – als erste der Tugenden die ‘Eintracht’ auftreten ließ, „erglänzt auf ihrem Angesicht der Göttlichkeit Abbild, welches den Überdruß der menschlichen Mienen verschmähet.“¹⁸ ‘Bescheidenheit’ formt dann den neuen Menschen nach einem Ideal, das – Jacques Le Goff hat dies dargestellt¹⁹ – noch ein halbes Jahrhundert später die Gesten und die Mimik Ludwigs des Heiligen bestimmen sollte:

„Sie (Bescheidenheit) schreibt ihm (dem Menschen) vor die Haltung des Hauptes und richtet sein Antlitz

Ebenmäßig nach vorn, daß er nicht mit erhobener Stirne
Nur zu den Himmlischen blickend uns Sterbliche gar zu verachten
Scheine und es verschmähe, auf unsere Welt hier zu blicken, –

135 Oder zu sehr zur Erde das Antlitz senkend ein feiges
Gottverlaß’nes Gemüt offenbare; er richtet es also
Maßvoll empor. So hebet er weder, noch senkt er sein Antlitz
Über das Maß und zeigt die Beständigkeit seines Geistes.

Sie verhindert die närrischen Gesten, läßt nicht das zu strenge
140 Stolze Einherschreiten zu: daß nicht das Gescherze den Hanswurst

- Darstelle oder zu große Strenge die Unart des Hochmuts.
 Daß er nicht nach Narrenart seine Muskeln entblöße
 Und in schimpflicher Geste schlenkere mit seinen Armen,
 Oder den Stolz beweisend die Ellenbogen einwinkelnd stemme;
 145 So ermahnt sie den Jüngling, daß er nicht tänzle im Gehen
 Auf seinen Zehen so über die Erde, den Grund kaum berührend;
 Vielmehr berühre sein Fuß in gefestigtem Schreiten den Boden.
 Daß er nicht auch sein lockiges Haar in läppischer Pflege
 Angleiche weibischem Luxus, der Männlichkeit Ehre verletzend:
 150 Oder daß er es ungekämmt lasse, in tiefer Verwirrung
 Gänzlich entartet, und so, der Ehre des Jünglings vergessend,
 Er gar den Philosophen vorspiegeln will; zwischen beidem
 Hält er das Maß und trägt, wie es für ihn richtig, die Haare.
 Nicht schmückt er sein Gewand mit dem Glanz übersteigerter Pflege,
 155 Läßt es auch nicht verkommen, hält schlicht es auf mittlerer Straße.
 Nicht schweift das Auge umher nach dem, was es meiden doch sollte,
 Noch verführt ihn das Ohr, selbst verführt durch süße Gesänge,
 Noch erregt die durch Duft betrogene Nase zur Wollust,
 Vielmehr zügelt er Auge und Ohr, hält im Zaum den Geruchssinn.²⁰

Ich denke, es kann gelingen, diese schönheitliche, regelmäßige, zuchtvolle, aber unoriginelle Figur – unter Überwindung unserer modernen Anschauungsformen – als das wahre Maß gotischer Skulptur, ja hochmittelalterlichen Bildens überhaupt, zu würdigen und zu akzeptieren. Ich will nun aber nicht von einem Extrem ins andere fallen. Es täte mir leid, wenn von meinen Aus-

führungen nur dies in Erinnerung bliebe, daß die langweiligsten Figuren der Gotik die schönsten seien. Tatsächlich müssen wir nun, nachdem wir das im Einfachen und Gleichbleibenden wurzelnde Maß gotischer Skulptur kennengelernt haben, unsere Augen wieder öffnen für die Vielfalt von Gesten und Mienen gotischer Bildwerke.

Gotische Bildhauerei verfolgte zwei Richtungen, die von der modernen Stilkritik als einander ausschließende Gegensätze angesehen werden, dem Mittelalter jedoch als künstlerisch gleichberechtigt und inhaltlich von gleicher Notwendigkeit galten:

1. Die auf dem Postulat der 'similitudo' aufbauende, physiognomische Verähnlichung der Figuren zum schönheitlichen Stereotyp – im Gruppenverband der Apostel, der heiligen Bischöfe, der von Engeln geleiteten Teilnehmer der Meßfeier u.s.f. Diese Figuren und Figurenreihen finden sich in der gotischen Portalskulptur Frankreichs meist an zentralen Stellen, in der Regel am Mittelportal.

2. Die den Wunsch nach Erkennbarkeit erfüllende charakteristische Bildung der Einzelfigur. Aus antikem Form-repertoire und aus Naturbeobachtungen entstand der nach Haltung, Gestik und Mimik unverwechselbare individuelle Typus – Salomo am Chartreser Nordquerhaus oder Judith in der Archivolte desselben Portals. Solche Figuren finden sich meist in peripherer Plazierung, d.h. am Seitenportal, am Gewändesockel oder an den blickfernen hohen Teilen des Kirchenbaus.

Methodisch mag es zulässig sein, die Intentionen gotischer Bildhauer nach diesen beiden Richtungen auseinanderzulegen, und doch wirkt die Bestimmung etwas akademisch und anschauungsfremd, da nur die gestalterischen Extreme: das schönheitliche Stereotyp und das charakteristisch-Individuelle angesprochen sind. In Wirklichkeit aber stehen die gotischen Portal- und Fassadenprogramme einer großen Variation gestischer Erscheinungen und physiognomischer Prägungen offen. Diese in vollem Umfang und in allen Spielarten zu erfassen, zu beschreiben und zu deuten, würde nichts anderes bedeuten, als die Geschichte der gesamten gotischen Skulptur unter dem Gesichtspunkt ihrer Mi-

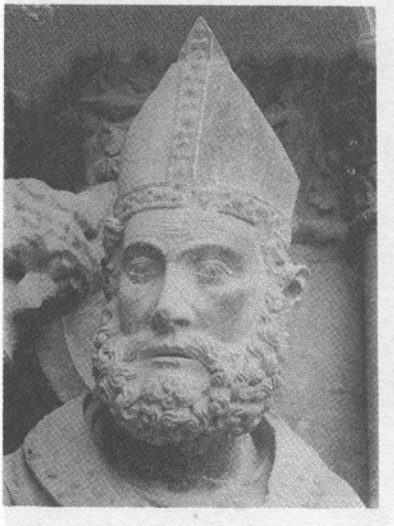


Abb. 6: Bischof Remigius von Reims,
Gewändefigur des Sixtusportals am
Nordquerhaus der Kathedrale von Reims, ca. 1220

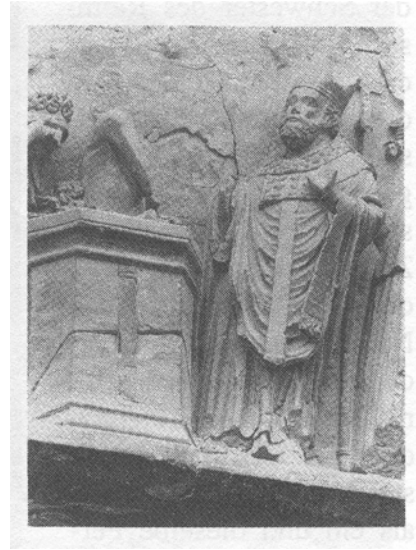


Abb. 7: Remigius tauft Chlodwig,
Türsturz des Sixtusportals am Nordquerhaus
der Kathedrale von Reims, ca. 1220

mik vorzutragen. Dafür ist hier kein Raum; daher will ich in kaum erlaubter Verkürzung nur eben zwei von vielen denkbaren, physiognomisch relevanten Gesichtspunkten hervorheben: Die Erkennbarkeit und Wiedererkennbarkeit einer individuellen Physiognomie, und die geringe gestalterische Variationsmarge zwischen Gut und Böse, Wahr und Falsch.

Es gibt Fälle, wo die Physiognomie einer Figur, die innerhalb eines Portalprogramms mehrfach auftritt, auf Wiedererkennbarkeit hin verdeutlicht und festgelegt wurde. Ich demonstriere dies an zwei Beispielen aus dem Calixtusportal am Nordquerhaus der Kathedrale von Reims.²¹ Nicht nur im Ornat ist der Remigius des Türsturzreliefs (Taufe Chlodwigs) als die gleiche Person wie der Bischof des rechten Gewändes ausgewiesen, sondern auch in den kräftigen Gesichtszügen, dem breiten Bart und der betont aufrechten, geradezu stolzen Hebung des Kopfes. Noch auffälliger ist die gleichbleibende physiognomische Prägung der Eutropia,



Abb. 8: Eutropia, die Schwester des Bischofs Nicasius von Reims,
Gewändefigur des Sixtusportals am Nordquerhaus der Kathedrale von Reims, ca. 1220

der Schwester des Reimser Märtyrerbischofs Nicasius, die dreifach an diesem Portal auftritt. Es sind die leicht schief liegenden, etwas spitzen und verhärmtten Züge, die uns Eutropia in der Gewändefigur neben Nicasius und in den beiden Martyriumsszenen ihres Bruders am Türsturz, dort im Ausdruck höchster Erregung und Klage, als ein und dieselbe Person weisen. Dabei ist festzuhalten, daß die Physiognomie von Remigius und Eutropia nicht durch die ikonographische Konvention festgelegt ist und als solche immer wiederkehrte; am Reimser Calixtusportal wurde vielmehr ad hoc eine eindringliche, nur einer individuellen Figur verfügbare Physiognomie geprägt, die Wiedererkennbarkeit über alle Teile des Portals hinweg garantiert.

Die Erkennbarkeit oder Benennbarkeit gotischer Figuren ist allerdings in den seltensten Fällen von ihrer physiognomischen Prägung abhängig. In der Regel identifizieren wir eine Figur aufgrund ihrer Attribute oder nach Maßgabe ihrer Gruppenzugehörigkeit. Es ist eher ungewöhnlich, wenn die drei Marien am rechten Portal der Amienser Westfassade aufgrund unveränderter Physiognomie und gleichbleibender Kleidung als identische Person sich zu erkennen geben.²² Die beiden Marien am rechten Gewände des Mittelportals der Westfassade von Reims erkennen wir nur aus ihrem Gruppenzusammenhang: der Verkündigung

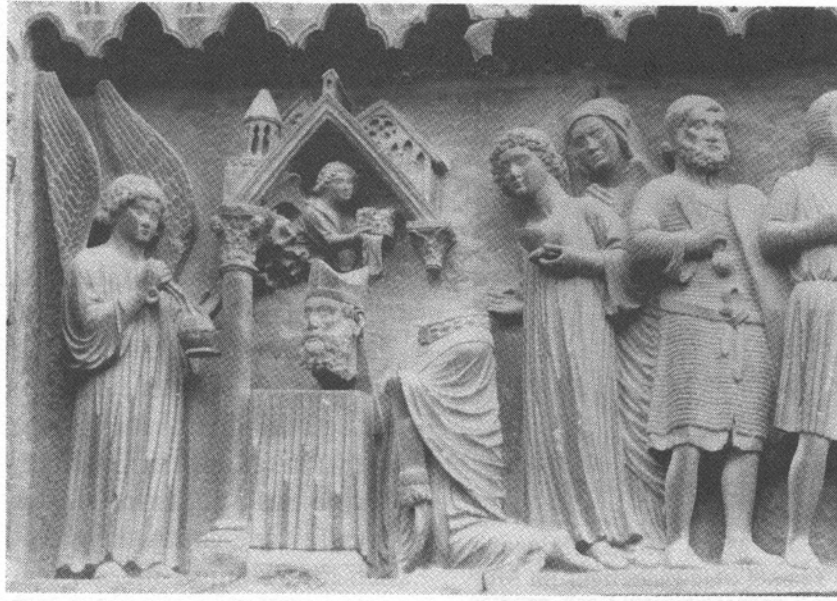


Abb. 9: Eutropia beim Martyrium ihres Bruders Nicasius,
Türsturz des Sixtusportals am Nordquerhaus der Kathedrale von Reims, ca. 1220

links und der Heimsuchung rechts; untereinander sind sie so verschieden, als überhaupt nur denkbar.²³ Daß wir an den Querhausmittelportalen der Kathedrale von Chartres die Apostel und Propheten bis auf die letzte Figur benennen können, verdanken wir den Attributen und – im Fall der Propheten – den Konsolfiguren. Fehlen auch diese Erkennungshilfen, gerät der Kunsthistoriker bekanntlich schnell in die Verlegenheit, die Figuren schlechterdings nicht bezeichnen zu können.

Woran erkennen wir die Königin von Saba?²⁴ Nicht an der Kleidung und nicht an den Gesichtszügen, sondern an der Nähe Salomos und an dem Neger unter ihren Füßen. ‘Schwarz bin ich zwar, doch schön’, heißt es im Hohenlied von der Braut. Und doch scheute sich der Bildhauer, die Sabensis, die Braut Christi, das Bild der Kirche, als Negerin zu gestalten. Schönheit, wie sie der ecclesia zukommt, und Charakteristik, die uns zum Erkennen der Königin von Saba verhelfen könnte, sind dem Mittelalter



Abb. 10: Maria der ‚Darbringung im Tempel‘,
Gewändefigur im Mittelportal,
Westfassade der Kathedrale von Reims, ca. 1230

eben zwei verschiedene, ja oft genug unvereinbare Dinge, die nur im Nebeneinander oder – wie hier – im attributiven Übereinander dargestellt werden können.

Eines der wichtigsten Gestaltungsmittel der Gotik ist – und hiermit komme ich auf den letzten Gesichtspunkt zu sprechen – die zurückhaltende Variation mimischer Merkmale. Im linken Gewände des Marienportals der Westfassade von Amiens stehen fünf Könige, die auf den ersten Blick – bis auf die bartlose, jugendliche Figur – annähernd identisch scheinen²⁵. Die Sockelmedaillons geben uns ihre Namen und ihre Gruppenzugehörigkeit bekannt: links stehen die Königin von Saba und Salomo, rechts die heiligen drei Könige, deren vordere sich Maria und dem Kind am Türpfosten zuwenden. Dazwischen steht Herodes, so als unterhalte er sich mit dem letzten der drei Könige. Man muß schon sehr genau hinschauen, um zu erkennen, daß Herodes mit jedem Zug seiner Physiognomie das schönheitliche Antlitz seiner Nachbarn pervertiert. Die Augenbrauen sind zornig vorgewölbt, die Augen glotzend, die Nasenflügel abstoßend breit und die Lippen übermäßig wulstig; all dies sind formelhafte Abweichungen von der schönheitlichen Norm, wie sie auch in der zeitgenössischen Literatur aufgeboten wurden, um den gottlosen und ungerechten Despoten zu charakterisieren.

Eine so verhaltene Charakterisierungskunst sind unsere Augen nicht gewöhnt. Aufmerksam werden sie erst vor Gesichtern, die so tollderb charakterisiert und so mannigfaltig variiert sind, wie



Abb. 11: Maske von Reims,
Nordostturm des Querhauses der
Kathedrale von Reims, ca. 1240

die sogenannten Masken von Reims²⁶: Köpfe, Büsten und Blattmasken – nicht nur menschlicher, sondern auch animalischer Natur, nebst allerlei Zwitterhaftem –, die eine nahezu unbegrenzte Typenvielfalt entwickeln. Die ganze Gesellschaft, vom Halbsinner über die Bürgersfrau und den Mönch bis hin zum Bischof und König, findet sich hier repräsentiert und darüberhinaus das ganze Spektrum der Gemütsbewegungen: Zorn, Qual, Häme, Belustigung und Spott, aber auch Nachdenklichkeit und Glückseligkeit. Fünfunddreißig Meter hoch über dem Boden dienen sie den Überfangbögen der Hochgadenfenster als Konsolen; auf solche Distanz konnte sie niemand erkennen. Daß die Bildhauer von Reims in diesen dem Blick unzugänglichen Höhen, fernab aller kirchlich autorisierten Bildprogramme, einen künstlerischen Freiraum (modern gesagt) sich geschaffen haben und diesen zu nutzen wußten, ist wohl die plausibelste Erklärung. Ein ikonographisches ‘Programm’ der Masken von Reims aufspüren zu wollen, scheint abwegig. Dennoch ist die ‘varietas’ der Masken nicht unbeabsichtigt; am ‘Rande der Kathedrale’ haben die Bildhauer des 13. Jahrhunderts mit bemerkenswerter Konsequenz das gesamte Spektrum aller erdenklichen physiognomischen Prägungen ausgestaltet: vom Schönheitlichen über’s Interessante bis hin zum Absonderlichen und Häßlichen.

Es hieße freilich die Kathedrale auf den Kopf stellen, wollten wir nur den Masken bildhauerische Qualität und Charakterisierungskunst zubilligen, eine Portalgewändefigur wie die Maria

der ‘Verkündigung’ im Mittelportal der Reimser Westfassade jedoch als eine kunstlose und uninteressante Skulptur mit einem kennerschaftlichen ‘déjà-vu’ (ihr Vorbild steht an der Westfassade der Kathedrale von Amiens) abqualifizieren.²⁷ Es wäre dies ebenso abwegig, wie wenn wir die Drolerien in den Randleisten spätgotischer Buchillumination für wichtiger und künstlerisch bedeutender ansähen, als die heiligen Szenen, die von ihnen eingeschlossen sind.

Die Reimser Verkündigungsmaria ‘stat in dignitate et in modestia’. Damit trägt sie gestische und physiognomische Züge einer sittlichen Schönheit, die wir zu sehen, zu beschreiben und zu würdigen in Bescheidenheit neu lernen müssen.

Anmerkungen

1. Die in diesem Beitrag genannten Skulpturen sind in Abbildungen leicht aufzufinden bei: Willibald Sauerländer und Max Hirmer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970 (hinfert zitiert als ‘Sauerl.’ mit Abbinungsnummer). Das Chartreſer Salomoportal hier, Abb. 92 ff. Zur Komposition und Ikonographie des Salomoportals zuletzt: Martin Büchsel, *Die Skulptur des Querhauses der Kathedrale von Chartres*, Berlin 1995, S. 53 ff.
2. Sauerl. 279. Zum Amiensener Honoratusportal vgl. Dieter Kimpel und Robert Suckale, *Die Skulpturenwerkstatt der Vierge Dorée am Honoratusportal der Kathedrale von Amiens*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36, 1973, S. 217-265
3. Jacob Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898, S. 146
4. Sauerl. 174
5. Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strassburg 1894. Derselbe, *Bildhauer des Mittelalters*, *Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge*, hrsg. von Erwin Panofsky, Berlin 1958. Über Wilhelm Vöge vgl. Kathryn Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge UP 1996.
6. Sauerl. 88 ff.
7. Sauerl. 82 ff.
8. Hans R. Hahnloser, *Vallard de Hannecourt*, 2. Aufl., Graz 1972, Tafel 48. Vgl. auch Alexander Perrig, *Der Löwe des Villard de Hannecourt. Überlegungen zum Thema ‘Kunst und Wissenschaft’*, in *Musagetes*, Festschrift W. Prinz, 1991, S. 105-121.

9. Sauerl. 4 ff.
10. Eugène Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, Paris 1858-1875, vol. IV, p. 436 f. Vgl. dazu: Willibald Sauerländer, Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Ducs 'Dictionnaire du Mobilier Français', in: Arte Medieval I, 1983, S. 221-240
11. Wilhelm Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Strassburg 1994, S. 26
12. Sauerl. 107 ff.
13. Sauerl. 153
14. Sauerl. 160 ff.
15. Zum Problem der 'augenfälligen' Gottebenbildlichkeit des Menschen vgl. Leo Schaffczyk Hrsg., Der Mensch als Bild Gottes. Darmstadt 1969. Sowie den Artikel 'Bild Gottes' in TRE VI, 1980, S. 491-515, und den Artikel 'Gottebenbildlichkeit' in LThK IV, 1995, S. 871 ff. mit der dort angegebenen Literatur.
16. Wilh. Schlink, Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale, Frankfurt a.M. 1991
17. L.-B. Gillou O.P., L'imitaton du Christ et la morale de Saint Thomas, in: Angelicum 36, 1959, S. 263-286
18. Alanus ab Insulis, Der Anticlaudian, (ausgesprochen freie) Übersetzung von Wilhelm Rath, Stuttgart 1966, 2. Buch, Zeile 167 (der entsprechende lateinische Wortlaut: Migne PL 210, col. 502)
19. Jacques Le Goff, Saint Louis, Paris 1996 (insbesondere: S. 499 ff., 595 ff, und 858 ff.) Vgl. auch Jean-Claude Schmitt, La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval, Paris 1990.
20. Wie Anm.18, 7. Buch, Zeilen 131-159 (Migne PL 210, 551 ss)
21. Sauerl. 244 ff. Vorzügliche Abbildungen neuerdings bei: Richard Hamann-Mac Lean und Ise Schüssler, Die Kathedrale von Reims, Teil II: Die Skulpturen, Band 5, Stuttgart 1996, Abb. 155 ff.
22. Sauerl. 167
23. Sauerl. 193
24. Sauerl. 92
25. Sauerl. 166
26. Sauerl. 257. Vgl. auch Hans Weigert, Die Masken der Kathedrale zu Reims, in: Pantheon VII, 1934, S. 246-250, und das reiche Abbildungsmaterial bei Richard Hamann-Mac Lean und Ise Schüssler (wie Anm. 21) II, 8, Stuttgart 1996, Abb. 3446 bis 3743
27. Sauerl. 193, 198 und Hamann-Mac Lean (wie Anm. 21) II, 6, Abb. 646