

Werkprozess – Wahrnehmung – Interpretation

Jens Ruffer

Werkprozess – Wahrnehmung – Interpretation

Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis
und zur Methodik ihrer Erschließung
am Beispiel baugebundener Skulptur

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:
Santiago de Compostela, Jakobuskirche, Puerta de las Platerías, linkes Tympanon
(Foto: BTU Cottbus, Lehrstuhl für Baugeschichte, Roland Wiczorek)

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2014
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Lektorat: Henri Band, Berlin
Reprographie, Satz und Umschlag: Lukas Verlag
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

Printed in Germany
ISBN 978-3-86732-175-4

Inhalt

Vorwort	8
Einleitung	11
Das Problem der ›Kunst‹: Ars – artifex – opus artificiale	39
Zum Begriff der ars im 12. Jahrhundert	44
Eine Annäherung auf Umwegen	44
<i>Der Kunstbegriff zwischen universeller Weite und normativer Enge – Das hermeneutische Problem</i>	
Zum Begriff der ars bei Hugo von St. Viktor	51
<i>Hugos Wissenschaftslehre gemäß dem Didascalicon – Die ars architectonica – Die Klassifizierung der artes: Zeitgenossen und die Tradition der Viktoriner – Die Differenz zwischen ars und Kunst – Opus artificis imitantis naturam – Zum Problem der Kreativität – Die natürliche Begabung (ingenium) und handwerklich-technischer Sachverstand</i>	
Die Einheit von Theorie und Praxis – Der ›Grenzfall‹ Musik	84
Die Hierarchie von Wissensformen – Der ›Grenzfall‹ Architekt	91
<i>Die Unterscheidung zwischen architector und architectus – Architector und architectus: Die Quelle, der Kontext und ihre Rezeption</i>	
Mittelalterliches Handwerk versus neuzeitliche Künste	106
<i>Fünf Thesen zur Differenz von Kunst und mittelalterlicher Gestaltungspraxis</i>	
Zum Begriff artifex – ›Künstler‹ im 12. und 13. Jahrhundert	112
Zum Begriff ›Bildhauer‹ im Mittelalter	117
<i>Das Dilemma begrifflicher Unschärfe: sculptura, sculptor, sculperre – Zum Begriff des Bildhauers in englischen Quellen des 12. und 13. Jahrhunderts</i>	
Selbstdarstellungen von Steinmetzen	127
Künstlerlob und Künstlerstolz	131
Der Künstler als Individuum – künstlerische Individualität	135
<i>Das Gerichtsportal in Autun – Evas verführerischer Blick – Anonymisierung unter dem Druck der Autoritäten? – Methodische Probleme bei der Erfassung künstlerischer Individualität</i>	
Künstlerbiographien zwischen (Re)Konstruktion und Fiktion	152
<i>Die Goldschmiede Godefroy und Reiner von Huy – Der Naumburger Meister – Meister Mateo als Baumeister und Schöpfer des Pórtico de la Gloria – Arnolfo di Cambio – Peter Parler als Bildhauer und Architekt?</i>	

<i>Opus artificiale et fabrica</i> – Der Prozess arbeitsteiligen Gestaltens	181
Bildhauer und Werkstatt I	182
<i>Arbeitsorganisation im Spiegel der Baurechnungen – Die Löhne: Zeitlohn, Werklohn, Stücklohn – Subunternehmer: Die Familie Canon de Corfe</i>	
Bildhauer und Werkstatt II	188
<i>Die Florentiner Opera del Duomo im Trecento: Arbeitsorganisation im kommunalen Kontext der Zunft – Capomaestri und scultori – Vom entlohnten Zeit- und Materialaufwand zur honorierten künstlerischen Qualität</i>	
Das Beispiel der Goldschmiede	199
<i>Das Selbstverständnis der Werkmeister in De diversis artibus und im Werkvertrag zum Gertruden-Schrein von Nivelles – Der Concepteur – Die Konzeption</i>	
Zwischenresümee	220
Zur Wahrnehmung mittelalterlicher Sakralarchitektur und Bauskulptur	225
Wahrnehmung – Sinne, Sinnlichkeit, Sinn	231
Sinnliche Wahrnehmung und Seelenvermögen	231
<i>Die fünf äußeren Sinne – Die inneren Sinne – Die Rolle der Phantasie</i>	
Zeit- und Raumvorstellungen	261
<i>Zeitvorstellungen und Zeiterfahrungen – Antiquus und modernus – Raumvorstellungen und Raumerfahrungen</i>	
Die sozio-kulturelle Geformtheit sinnlicher Wahrnehmung	283
Beschreibungen von Architektur und Bauskulptur	290
Der ›repräsentative‹ Blick – Suger von St.-Denis	297
Der Autor und seine Schriften – Datierung und Inhalt	302
<i>Der Autor und sein Wirken – Sugers Schriften</i>	
Sugers Beschreibungen des Baugeschehens	311
<i>Der Kirchenschmuck ornatus und ornamenta – Die Anonymität der Werkleute – Der Westbau – Der Neubau des Chores – Die conuenientia et choherentia antiqui et noui operis</i>	
Der ›touristische‹ Blick – Die Kirchenbeschreibung im <i>Liber Sancti Jacobi</i>	325
Die Handschrift: Inhalt – Datierung – Autor	330
Die Beschreibung der Architektur	332
Die Beschreibung der Portale	344
<i>Das Nordportal – Das Südportal – Das Westportal</i>	
Der ›liturgische‹ Blick – Gervasius von Canterburys Beschreibung von Christ Church	360
Der Text: Autoren – Datierung – Inhalt	365
Eadmers Beschreibung der angelsächsischen Kirche	369
Das <i>opus Lanfranci</i>	379
Das <i>opus Conradi</i>	385
Der Neubau aus vergleichender Sicht	390

Die Wahrnehmung von Architektur und dreidimensionalen Bildwerken im Vergleich	395
Zwischenresümee	409
Zur Funktion, Konstruktion und Deutung der Bildwerke baugebundener Sakralskulptur	411
Sprache – Schrift – Bild	413
<i>Pictura litteratura laicorum</i> – eine missverständliche Geschichte	414
<i>Illiterati und litterati</i> – Oralität und Literalität	422
Die Rezeption von Gregors Diktum – eine Geschichte von Missverständnissen	437
Schriftdenken und Bildgestaltung I: Rhetorik – Zeichen – Schriftsinn	457
Bildrhetorik – Die Lehre von den <i>genera dicendi</i>	457
Die Welt als Zeichen: Augustinus <i>De doctrina christiana</i>	468
Die Interpretation von Texten – Der vierfache Schriftsinn	476
Schriftdenken und Bildgestaltung II: Das Entwerfen mentaler Bilder	481
Gedächtnis – Erinnern – Vergessen	484
Grundsätze antiker Mnemotechnik	487
Das Entwerfen mentaler Bilder im Kontext der erweiterten Mnemotechnik des Mittelalters	491
Resümee	519
Anhang	
I Theophilus Presbyter: <i>De diversis artibus</i>	533
II Der Vertrag zwischen dem Kapitel von Sankt Gertrud zu Nivelles und den Goldschmieden Jakob von Nivelles und Nikolaus von Douai	544
III Ademar von Chabannes: Auftrag für ein Kruzifixus	548
IV Auszüge aus Gregors Briefen an den Bischof von Marseille	551
Literaturverzeichnis	556
Abbildungsnachweis	625

Vorwort

Die vorliegende Studie wurde unter dem Titel »*Ars sine scientia nihil est* – Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur« im Herbstsemester 2010 als Habilitationsschrift an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern angenommen. Sie entstand im Kontext zweier Forschungsprojekte. Das erste – *Die Ordnung der Portale. Visualisierungsstrategien an Figurenportalen des 12. und 13. Jahrhunderts* – wurde von Prof. Bernd Nicolai (Bern) im Jahre 2002 an der Universität Trier initiiert, das zweite – *Die Kathedrale von Santiago de Compostela. Gestalt und Programm* – ist ein Gemeinschaftsprojekt zwischen dem Lehrstuhl für Architekturgeschichte und Denkmalpflege am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern (Prof. B. Nicolai) und dem Lehrstuhl für Baugeschichte der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus (Prof. Klaus Rheidt). Während im zweiten Projekt ein konkretes Objekt in Bearbeitung ist, galt meine Aufmerksamkeit im ersten eher methodischen Überlegungen und der Frage, inwieweit sich Visualisierungsstrategien, die sich aus zeitgenössischen Quellen erschließen, an den Bildwerken der baugebundenen Skulptur jenseits von Stilkritik, Formenanalyse und Ikonographie aufzeigen lassen. In den Mittelpunkt rückte schnell ein Bündel von Fragen, die im Kern auf allgemeine und grundsätzliche methodische Überlegungen der kunstwissenschaftlichen Analyse zielen, so z. B. Fragen nach den hermeneutischen Prinzipien mittelalterlicher Gestaltungspraxis, nach der Entstehung der zumeist narrativen oder szenischen Darstellungen innerhalb der baugebundenen Skulptur, deren handwerkliche Umsetzung, des Weiteren nach den Funktionen der Bildwerke in Bezug auf ein oft heterogenes Publikum, aber auch nach der Wahrnehmung der Bauskulptur und ihrer ästhetischen Beurteilung.

Diese Reflexionen führten zu drei Studien, die die baugebundene Skulptur zwischen dem ausgehenden 11. Jahrhundert und dem 13. Jahrhundert nördlich der Alpen zum Gegenstand haben, diese jedoch aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu begreifen versuchen. Abgesehen von einigen wenigen benutzten italienischen Quellen wurde Italien bewusst ausgeklammert, weil die dortigen konkreten historischen und sozialen Gegebenheiten, vor allem die der städtischen Zentren, nicht ohne weiteres mit den nordalpinen Verhältnissen vergleichbar sind, trotz eines regen Austauschs auf unterschiedlichen Ebenen. Da der Schwerpunkt der Arbeit auf methodischen Fragen zur Erschließung baugebundener Plastik liegt, treten die Einzelobjekte zwangsläufig in den Hintergrund.

Zu den in dieser Arbeit behandelten Fragen gibt es keine systematisch argumentierenden Quellentexte. Es mussten also Äußerungen aus einer Vielzahl verschiedener Dokumente zusammengetragen werden. Diese zu finden, war oft nicht einfach, manchmal half auch der Zufall. Quellenkritische Hinweise wurden nur bei Haupttexten gegeben. In das Literaturverzeichnis habe ich auch jene Quellentexte aufgenommen, auf die im Text nur verwiesen wird. Die Quellentexte selbst werden, auch wenn sie

über die Sekundärliteratur erschlossen wurden, immer nach den jeweiligen Editionen zitiert, wobei ich bemüht war, der aktuellsten Ausgabe den Vorzug zu geben. Die beigefügten Übersetzungen sind, ohne philologischen Kommentar, als Verstehenshilfen gedacht. Die benutzten Übersetzungen sind, sofern es sich nicht um zweisprachige Ausgaben handelt, im Quellenverzeichnis nach der bibliographischen Angabe der Edition aufgeführt. In den Fällen, wo keine Übersetzungen greifbar waren, habe ich die Texte selbst übertragen. In der Regel wird in den Fußnoten auf die Übersetzungen aus zweisprachigen Ausgaben nicht extra hingewiesen, da sie leicht aufzufinden sind. Seitenzahlen wurden bei Quellentexten und Übersetzungen vor allem dann gegeben, wenn die durchgezählten Abschnitte aus längeren Einheiten bestehen, sodass auch hier ein schnelles Nachschlagen der relevanten Passagen möglich ist.

Das Buch wäre ohne einen signifikanten Druckkostenzuschuss der Gerda-Henkel-Stiftung und das Engagement des Lukas Verlages nicht zustande gekommen. Der Gerda-Henkel-Stiftung und Dr. Frank Böttcher sei dafür herzlich gedankt. Darüber hinaus erhielt ich während der Bearbeitung dieser Studie vielerlei Unterstützung, die im Einzelnen hier zu nennen zu weit führen würde. Herzlich danken möchte ich an dieser Stelle jedoch Prof. Bernd Nicolai, der die Arbeit von Beginn an betreute und mit kritischen Ratschlägen beförderte, sowie den Professoren Norberto Gramaccini (Bern), Peter Cornelius Claussen (Zürich), Michael Stolz (Bern) und Christian Hesse (Bern), die mir als Gutachter wertvolle Hinweise gaben. Danken möchte ich auch Prof. Gerlinde Huber-Rebenich (Bern) und Dr. Matthias Lawo (Berlin), die mir bei den Übersetzungen aus dem Lateinischen halfen, sowie Dr. Henri Band, der den Text durchgesehen hat. Ein herzlicher Dank gilt schließlich meiner Frau Carmen für ihre Geduld und Unterstützung. Ihr sei das Buch gewidmet.

Berlin, im Januar 2014

Jens Rüffer

Die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln;
Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigener Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.
Johann Wolfgang von Goethe, Faust I.

Einleitung

Die Geschichte der Erforschung der mittelalterlichen Skulptur, insbesondere der Bauskulptur, folgte unterschiedlichen Wegen, die sich zum Teil kreuzten, parallel verliefen oder Umwege einschlossen, aber auch auf Abwege führten. Die Forschungsgeschichte vereint auf den ersten Blick sehr unterschiedliche Zugänge, die aber nur aus methodischen Gründen zu scheiden sind. In der historischen Wirklichkeit durchdrangen und überlagerten sie sich oder konnten sich auch einander bedingen. Die Erforschung der mittelalterlichen (Bau-)Skulptur beginnt an dem Punkt, an dem diese erstmals ein ernsthaftes fachwissenschaftliches Interesse beanspruchte. Damit eng verknüpft ist die Institutionalisierung der Kunstgeschichte. In diesem Prozess wurden fachspezifische Ordnungsprinzipien entworfen und methodische Instrumentarien entwickelt.¹

Ein erstes antiquarisches Interesse für die monumentale Bauskulptur setzte in Frankreich bereits um 1700 ein, als gelehrte Benediktiner der Pariser Abtei St.-Germain-des-Prés aus der Kongregation von St.-Maur ihr spirituelles und historische Erbe aufzuarbeiten begannen.² Unter Leitung des großen Gelehrten Mabillon (1632–1707), dem Begründer der historischen Hilfswissenschaften und der Diplomatik, arbeitete auch Montfaucon (1655–1741), der vor allem paläographische Forschungen betrieb. Beide interessierten sich unter bestimmten Aspekten für die Monumente selbst, wenngleich die Beschäftigung mit den materiellen Hinterlassenschaften rückblickend, wie Vanuxem gezeigt hat, auch kuriose Züge trug.³ Mabillon, der in Bezug auf die eigene Ordensgeschichte weit weniger kritisch war, benutzte die Bauskulptur hin und wieder als Argument, um das hohe Alter der benediktinischen Abteien belegen zu können, deren historische Daten er weitgehend den überlieferten Dokumenten entnahm. Allerdings vermied er es, die Skulptur einer bestimmten Abtei mit formal ähnlichen Beispielen zu vergleichen, die eigentlich

1 Vgl. LOCHER 2001, S. 203–291; PRANGE 2004, S. 95–215.

2 Einen allgemeinen Überblick zur Genese der kunsthistorischen mediävistischen Forschung gibt RUDOLPH 2006.

3 VANUXEM 1957.

viel später zu datieren gewesen wären, weil es die Institution früher noch gar nicht gegeben hat. Die Argumentation, gemäß der die an den Portalen dargestellten Königinnen und Könige Zeitgenossen der damals lebenden Herrscherinnen und Herrschern gewesen seien, und die Annahme, dass es sich bei diesen Figuren nur um Repräsentanten der Merowinger handeln könne, war rein tautologisch.⁴ Auch Montfaucon interpretierte die Gewändefiguren an den großen Kathedralen als Vorgänger der französischen Könige, die seiner Ansicht nach Repräsentanten aus dem Geschlecht der Merowinger bzw. Karolinger (5.–9. Jahrhundert) darstellten. Als Ordnungskriterium bemühte er jedoch nicht wie Mabillon das urkundliche Alter der Institution, sondern formale Aspekte, wie die Heiligenscheine und die radial gestalteten Kronen – er sah in beiden ein Relikt antiker Tradition –, sowie den Grad der plastischen Ausarbeitung, d. h. die Körperlichkeit der Figuren.⁵ Obwohl in der Folge einige Gelehrte wie Félibien (1664–1719), Plancher (1666–1750) oder Abbé Lebeuf (1687–1760) Montfaucons diesbezügliche Ansicht revidierten, weil stilistisch ähnliche Figuren aus Abteien stammten, die erst im späten 11. Jahrhundert gegründet wurden, die Darstellung einer historischen Person noch kein Beweis dafür sei, dass die Skulptur zu deren Lebzeiten entstand, und die Figuren wohl eher biblisch zu interpretieren sind⁶, ignorierte Lenoir (1762–1839), der Begründer des *Musée des monuments français* (1796), diesen Wissensstand und kehrte zur These Montfaucons zurück, wenn dies auch nur von kurzer Dauer war.⁷ Der Architekt und Kunsthistoriker Viollet-le-Duc (1814–79) schlug gegen Ende seines Lebens vor, eine Abgusssammlung der wichtigsten Monumente französischer Skulptur vom 12. bis zum 16. Jahrhundert im Palais Trocadéro einzurichten. Die französischen Exponate sollten zusammen mit Repliken antiker sowie Kopien zeitgenössischer Werke anderer Länder ausgestellt werden. Dieser Vorschlag fiel auf fruchtbaren Boden. Dem Initiator blieb es verwehrt, die Umsetzung noch mitzuerleben. 1882, drei Jahre nach Viollet-le-Ducs Tod, konnten die ersten zwei Säle eröffnet werden. Unter den Exponaten befanden sich die Figurenportale von Vézelay, Avallon, Moissac und Autun.⁸ Viollet-le-Ducs Interesse an der Skulptur erwuchs aus seinen großen Restaurierungsprojekten mittelalterlicher Sakralarchitektur, und es war gerade die Beschäftigung mit der Architektur, die im 19. Jahrhundert zu einer allgemeinen als auch nachhaltigen Wiederentdeckung des Mittelalters führte.⁹

Nachdem im Zuge von französischer Revolution, Empire und Restauration erhebliche Zerstörungen an Kirchengebäuden und deren Ausstattung eintraten, begann man in der Zeit um 1800 vor allem die Ingenieursleistung der mittelalterlichen Baumeister schätzen zu lernen. So feierte bereits der junge Goethe (1749–1832) in seinem Aufsatz »Von deutscher Baukunst« (1771/72) den Straßburger Baumeister Erwin von

4 VANUXEM 1957, S. 45f.

5 VANUXEM 1957, S. 49–52.

6 VANUXEM 1957, S. 53–57.

7 VANUXEM 1957, S. 57f.

8 HOFMAN 2010, S. 20–24; MERSMANN 2012, S. 67–201.

9 Vgl. KARGE 2006.

Steinbach († 1318), der im Münster auch begraben liegt.¹⁰ Die neue Wertschätzung der Sakralarchitektur führte nicht nur zu einem besseren Schutz der bestehenden Bau- substanz, sondern auch zu deren Restaurierung. Damit stellten sich den Architekten besondere Aufgaben, die im Falle der Vollendung des Kölner Doms jedoch weit über bauerhaltende Maßnahmen hinaus gingen. Hier wurde eine kongeniale Ergänzung mittelalterlicher Werke verlangt, die sich in großen Teilen jenseits überlieferter Plan- unterlagen bewegte.¹¹ Viollet-le-Duc¹², der Steinmetz, Architekt und Bauinspektor Boeswillwald (1815–96)¹³, der Antiquar und Architekturforscher Boisserée (1783– 1854)¹⁴ oder der preußische Konservator von Quast (1807–77)¹⁵ gehörten zu jener ersten Generation von ›Denkmalpflegern‹, die sammelten, katalogisierten, restaurierten, renovierten, aber auch kreativ ergänzten oder gar versuchten, im Sinne ihres Ideals von mittelalterlichen Architekturen das Fragmentarische im Hinblick auf das Ganze bzw. im Sinne von Stilreinheit zu vollenden. Das Studium der gotischen Architektur wurde vor allen Dingen von jenen Architekten in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts betrieben, die sich selbst der Neogotik verpflichtet fühlten. Das gesteigerte Interesse an formalen Fragen führte zu katalogartigen Beispielsammlungen, die wiederum für die Lehre eingesetzt werden konnten.¹⁶ Das Architekturstudium war jedoch ingenieurwissenschaftlich ausgerichtet und somit, was die Baugeschichte betrifft, von der Geschichte der Skulptur oder der Malerei abgekoppelt.

In der frühen Neuzeit begannen sich Kunst und Religion als eigenständige Sinn- systeme herauszubilden. Die Religion verlor ihren universalen Geltungsanspruch. Der abendländische Diskurs zwischen Kunst und Religion war gerade in diesen Umbruch- phasen besonders problematisch. Denn im ausgehenden 18. Jahrhundert führte die Säkularisierung nicht nur zu einer Sakralisierung der Kunst, sondern auch zu einer Ästhetisierung der Religion.¹⁷ Mit der Institutionalisierung der Kunstgeschichte als eigenständiges universitäres Wissensgebiet fiel die Deutungskompetenz für die sogenannte Kunst des Mittelalters, die vor allem religiös geprägt war, den Kunst- historikern zu. Die Geschichte ihrer wissenschaftlichen Beschreibung und Erforschung beginnt erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Institutionalisierung des kunstgeschichtlichen Diskurses ging einher mit einer Spezialisierung innerhalb des Wissenschaftsbetriebes, die u. a. dazu führte, dass die baugebundene Skulptur sowohl in der fachspezifischen Bearbeitung als auch in ihrer musealen Präsentation ihren

10 GOETHE 1771/72; zu Erwin von Steinbach: BAYER 2011.

11 Weitere Beispiele wären die Vollendung des Prager Veitsdoms, die sich vor allem mit dem Dombau- meister Josef Mocker († 1899) verbindet, die Vollendung der Turmaufbauten des Meißener Doms (1903–08) durch den Architekten und Hochschullehrer Carl Schäfer († 1908) oder die Vollendung des Westturmes des Berner Münsters (1889–93).

12 EUGÈNE EMANUEL VIOLLET-LE-DUC (Ausstellungskatalog 1980); ENAUD 1991; MURPHY 2000.

13 ECHT 1984.

14 KLOTZ 1996; BISKY 2000, S. 261–320.

15 BUCH 1990.

16 SHARPE 1848; UNGEWITTER 1859–1864; STATZ/UNGEWITTER 1856–1861; VIOLLET-LE-DUC 1858–1868.

17 HERMSEN 2003, S. 102ff.; ROHLS 1985.

architektonischen Kontext verlor. Darüber hinaus wurde das Material über Medien aufbereitet, die durch die Dominanz des Visuellen zu eigenständigen Fragestellungen jenseits historischer Kontexte führten. Brush hat diesen Prozess skizzenhaft nachvollzogen und auf das Zusammenspiel unterschiedlicher historischer Entwicklungen hingewiesen.¹⁸ Der Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit mittelalterlicher Bauskulptur fiel in eine Zeit, in der das Mittelalter aus einer romantischen Sicht wiederentdeckt wurde, zugleich aber das Ideal der antiken figürlichen Plastik, gefördert durch die Arbeiten von Winckelmann (1717–68), normativ wirkte.¹⁹ Beurteilt nach diesen Maßstäben, musste die mittelalterliche Skulptur weit hinter ihren antiken ›Vorbildern‹ zurückbleiben. Die ersten großen Arbeiten zur Kunstgeschichte durch Kugler (1808–58)²⁰, Lübke (1826–93)²¹ und Schnaase (1798–1875)²² legten ein Fundament für die Institutionalisierung eines eigenständigen Fachdiskurses.²³ Brush wies in diesem Zusammenhang auf die unterschiedlichen Bewertungs- und Bearbeitungskriterien der Träger dieses Diskurses hin.²⁴ Kugler begriff die Kunstgeschichte als kontinuierliche Geschichte von Werken. In seiner Darstellung der mittelalterlichen Kunst beanspruchte die Architektur den größten Raum. Die Skulptur hingegen, insbesondere die bauegebundene, wurde von der Architektur getrennt und nach Kriterien – wie Größe oder Material – geordnet, die keineswegs mittelalterliche Einteilungsprinzipien widerspiegeln. Schnaase interessierte sich dagegen mehr für die historischen Kontexte, in denen diese Skulptur entstand, und polemisierte gegen eine Beurteilung der mittelalterlichen Skulptur nach antiken Maßstäben. Lübke wiederum legte nun erstmals eine eigenständige Geschichte der Skulptur vor. Vermehrtes, aber auch qualitativ vertieftes Wissen begünstigte die Herauslösung der bauegebundenen Skulptur aus ihrem architektonischen Kontext. Gattungsspezifische Fragen und Probleme ließen sich damit zwar effizienter angehen, sorgten jedoch auch für eine Verselbständigung des Diskurses. Mit der berühmten Studie *Die Anfänge des monumentalen Stils* von Vöge (1894) endet eine erste Etappe. In diesem Buch wurde erstmals die Entstehung der bauegebundenen sakralen Monumentalskulptur im Gebiet der Île-de-France systematisch als eigenständige Fragestellung untersucht. Damit war die Beschäftigung mit der Bauskulptur als besonderes Wissensgebiet innerhalb kunstgeschichtlicher Betrachtungen endgültig etabliert.²⁵

Vöges Interesse galt primär der Entwicklung der monumentalen Bauskulptur, wie sie sich an den reich skulptierten großen Portalanlagen zeigt, die ab der Mitte des 12. Jahrhunderts im Gebiet der französischen Kronlande entstanden. Es stellte sich

18 BRUSH 1995.

19 WINCKELMANN 1756.

20 KUGLER 1842; zur Person: WAETZOLDT 1921/24, Bd. 2, S. 143–172; BETTHAUSEN 1999B.

21 LÜBKE 1863; zur Person: BETTHAUSEN 1999D.

22 SCHNAASE 1843–1864; KARGE 2001; zur Person: WAETZOLDT 1921/24, Bd. 2, S. 70–92; BETTHAUSEN 1999C.

23 Zur Genese der Vorstellungen über mittelalterliche Kunst in der Mitte des 19. Jahrhunderts vgl. KARGE 2006, S. 47–54.

24 Vgl. BRUSH 1995, S. 22–27.

25 SAUERLÄNDER 1970; BEER 1998/99.

aber nicht nur die Frage nach der historischen Entwicklung, nach den gestalterischen Voraussetzungen und Einflüssen, die zu den großfigurigen Gewändeportalen führten, sondern auch die Frage nach der Genese des Bautypus ›Figurenportal‹, bei dem sich Architektur und Skulptur direkt aufeinander beziehen. Insofern ist die Suche nach jenem *locus classicus* von besonderem Interesse, an dem erstmalig die gelungene Synthese von Architektur und monumentaler Bauskulptur nachgewiesen werden konnte. Hamann-Mac Lean ist in seinem Aufsatz *Les origines des portails et façades sculptés gothiques* vor allem strukturellen Fragen der Portalgestaltung nachgegangen.²⁶ Die Tatsache, dass die Westportale der Abteikirche von St.-Denis gegenüber anderen zeitgenössischen Figurenportalen hinreichend datiert werden können und dass mit den Schriften und Inschriften, die der Bauherr, Abt Suger († 1151), hinterließ, eine zusätzliche objektbezogene Interpretationsgrundlage existiert, führt bis in die Gegenwart dazu, die Abteikirche von St.-Denis an den Anfang eines neuen Stilparadigmas zu setzen. Rudolph hat jüngst diese These erneut vertreten.²⁷ Er betont den Gedanken der formalen Synthese von Architektur und Skulptur, aber auch den der Komplexität von Komposition und Ikonographie. Da für Letzteres Sugers Autorität nicht hinreichend ist, versucht Rudolph eine Verbindung zwischen Suger und Hugo von St.-Viktor († 1141) zu etablieren.²⁸ Denn an einigen von Hugos Texten sei nicht nur eine neue Dichte, Tiefe und Komplexität des theologischen Wissens erkennbar, sondern auch das Bemühen, das Wissen zu systematisieren, strukturieren und zu visualisieren. Im Kern geht es um eine konzeptionelle Parallele. Denn der Einfluss Hugos lässt sich nicht in Sugers Werk nachweisen, wohl aber, so Rudolph, in den Figurenportalen selbst. Er argumentiert:

[...], in the same way that Hugh contributed to the content of the west central portal, he also contributed to the form of the new, systematized portal programme of Saint-Denis. And my contention is that the means through which this was effected – whether directly through discussions with Suger or indirectly through the use of his thought –, was by means of the application of the schematic structure of *The Mystic Ark* to the portals of Saint-Denis. [...] At Saint-Denis, in contrast, the multiplication and systematization of imagery operates like an orderly essay directed toward a coherent end. The multiplication provides more information and so a potentially more complex message, while the systematization allows for a more organized and so potentially more articulate statement; together, they offer the possibility of a dramatically more effective visual presentation.²⁹

26 HAMANN-MAC LEAN 1959.

27 RUDOLPH 2010.

28 Während MARKSCHIES 1995, S. 37, und SPEER (zuletzt 2009, S. 208) eine direkte Verbindung zwischen Suger und Hugo von St.-Viktor ablehnen, da sich in Sugers Schriften weder sprachliche noch faktische Hinweise finden, schließt Rudolph vor allem an Thesen von THÉREL 1963, S. 156f., und ZINN 1986, S. 34–37, an, die eine intellektuelle Wirkung nahe legen. Erkennt Thérel im Portalprogramm einen allgemeinen Einfluss von Hugos Denken, so stellt Zinn eine direkte strukturelle Beziehung zwischen Portalprogramm und Hugos Text *De arca mystica* her. Vgl. RUDOLPH 2010, S. 571.

29 RUDOLPH 2010, S. 576 u. 592.

Ob man dieser These folgt oder nicht, Rudolph ist sich bewusst, dass seine Argumentation einen allgemeinen Konsens der Forschung voraussetzt, d. h. die Annahme, dass in den Westportalen der Klosterkirche von St.-Denis *erstmalig* die Idee des gotischen Figurenportals in vorbildlicher Weise umgesetzt worden ist.³⁰

Mit Blick auf die kunsthistorischen Analysemethoden ist die Institutionalisierung der Kunstgeschichte als eigenständiges universitäres Fachgebiet im ausgehenden 19. Jahrhundert von besonderer Relevanz. Denn die akademische Einrichtung des Faches war mit Methodendiskussionen verbunden, die auch für die Untersuchung der baugebundenen Skulptur erhebliche Konsequenzen hatten. Die Spezialisierung von Wissensgebieten zog eine Spezialisierung von Analyseverfahren nach sich, die interdisziplinäres Arbeiten in den Hintergrund treten ließen.³¹ Darüber hinaus entwickelten sich der Stilbegriff und die an ihn anknüpfenden Verfahren – wie Stilkritik und vergleichende Formenanalyse – zu einem eigenständigen und über weite Strecken die kunsthistorische Forschung bestimmenden Paradigma, das heute durchaus kritisch gesehen wird.³² Dabei kann es nicht um ein Entweder-oder gehen, sondern um das richtige methodische Augenmaß. Methoden sind nicht gegeneinander auszuspielen,

30 RUDOLPH 2010, S. 592.

31 LOCHER 2001, S. 203–291; PRANGE 2004, S. 95–215.

32 Zur Stilgeschichte um 1900 vgl. BOERNER 2006B. Formenanalyse und Stilkritik waren sicherlich die bemerkenswertesten Errungenschaften des Faches überhaupt und werden es auch bleiben. Sie werden jedoch an Dominanz verlieren. Zwei Beobachtungen sind in diesem Zusammenhang wichtig. SCHMIDT 1992, S. 314, beklagte, dass »unser Fach von einem immer größeren Prozentsatz zwar sehr kluger, zugleich aber weitgehend ›stilblinder‹ Adepten studiert und betrieben wird«. Dies scheint mir nicht nur ein Ausdruck von methodischer Verunsicherung zu sein. Unsere Wahrnehmung ist nicht nur rein physiologisch zu erklären, denn die aus dem Prozess des Wahrnehmens gewonnenen Urteile sind zugleich stark sozial geprägt. Deshalb hat das ›richtige‹ Sehen mehr mit sozialen Konventionen zu tun als mit den Objekten der Wahrnehmung selbst. Nicht umsonst münden Stilanalysen nicht selten in diametrale, jedoch jeweils gut begründete Ansichten. Eine Analyse, die unreflektiert vom heutigen künstlerischen Standpunkt ausgeht und im Werk das Einmalige, Individuelle und Besondere sucht, muss angesichts der seriellen Fertigung mittelalterlicher baugebundener Skulptur kapitulieren oder zu ahistorischen Bewertungen gelangen. KURMANN 2006, S. 138–140, stellte vor dem Hintergrund der negativen Konnotation des Individuellen im Mittelalter gegenwärtige Wahrnehmungsweisen in Frage, die psychologisierend das Individuelle und emotional Ausdrucksstarke viel höher bewerten als handwerklich solide gemeißelte Typen. SCHURR 2003, S. 9, konstatierte ein Unbehagen über den »Verruf« der Stilanalyse, weil diese zwar oft methodisch kritisiert bzw. abgelehnt werde, ihre Ergebnisse aber, quasi über die Hintertür, dann doch wieder in die Untersuchung einfließen. Abgesehen von Einzelfällen liegt das methodische Problem wohl eher darin, dass es bisher nicht gelungen ist, Stilbegriffe als historische zu etablieren, und dass, wie SUCKALE 1980, S. 184, feststellte, das methodische Instrumentarium von Formenanalyse und Stilkritik viel zu wenig an Objekten erprobt wurde, deren Datierung und Zuschreibung aufgrund anderer Quellen als gesichert gelten kann. Perspektiven einer allgemeinen Stilgeschichte ergeben sich nach SUCKALE 2006, S. 277, dann, »wenn man die Gesamtheit der Normen und Gewohnheiten innerhalb einer bestimmten Zeit und eines örtlich begrenzten geografischen wie sozialen Umfeldes als Stil definiert. Die Stile sind demnach jeweils Ausdruck geschichtlicher Zustände der Kunst und geben durch ihre konkrete Anschaulichkeit Auskunft über den Wandel gesellschaftlich verbindlicher Bildformen und -formeln. Ein Hauptthema wäre also die Geschichte der gesellschaftlichen Normen, Regeln, Ritual- und Zeremonialstrukturen und die Geschichte ihrer Entsprechungen in den Künsten, ihrer Beachtung durch die Künstler und ihre Umsetzung in künstlerische Normen.« Zum Stilbegriff allgemein: GUMBRECHT 1986; MÜLLER 2009; PAPPENBROCK 2009.

sondern es ist kritisch abzuwägen, unter welchen konkreten Rahmenbedingungen welche Methoden, auch in Kombination, zu sinnvollen Aussagen führen. Für die mittelalterliche ›Kunst‹, die sozialgeschichtlich dem Handwerk zuzuordnen ist, scheint mir die Erarbeitung eines strukturellen Stilbegriffs die vielversprechendste Perspektive zu besitzen.

Die Geschichte der Analyse der mittelalterlichen Bauskulptur zeigt darüber hinaus, dass formale Einschätzungen auch durch nationale Ressentiments bestimmt waren. Ein eindrucksvolles Beispiel stellt die Debatte über die Skulptur am Pilgerweg nach Santiago de Compostela dar. Sie lässt sich mit dem 1924 erschienenen gleichnamigen Aufsatz von Porter (1883–1933) »Spain or Toulouse?« zusammenfassen.³³ Porter stellte wie sein Schüler Schapiro (1904–96) die bis dahin gültige Chronologie in Frage. Für beide war die Datierung des Kreuzganges von Santo Domingo de Silos zentral.³⁴ Während für Porter die Chronologie im Vordergrund stand, reichten die Interessen Schapiros weit über die Klärung der Abfolge von Werken hinaus. Im Grundsatz ging es um die Eigenständigkeit der spanischen romanischen Bauskulptur gegenüber der französischen. Insofern musste die Frühdatierung spanischer Werke gegenüber ihren echten oder vermeintlichen französischen Vorbildern gerade bei französischen Kunsthistorikern auf Widerspruch stoßen. Noch Durliat (1917–2006) datierte in seinem Werk zur Bauskulptur entlang des Jakobsweges die relevanten französischen Beispiele früher.³⁵ Dem hat jüngst Bredekamp widersprochen, der in der spanischen romanischen Skulptur vor allem ein Experimentierfeld sieht.³⁶ Eine durchaus vergleichbare Debatte, die noch keineswegs beendet ist, ließe sich anhand der Datierung des *Pórtico de la Gloria* der Kathedrale von Santiago de Compostela aufzeigen.

Die Aspekte des Formalen und Visuellen spielen auch bei Aufbereitung des Materials durch Photographien sowie bei der Präsentation der Skulpturen in Sammlungen und Museen eine große Rolle. Hier wurde und wird eine künstliche Sehweise inszeniert, die lange Zeit aufgrund der dominierenden Schwarz-weiß-Ästhetik der Aufnahmen und des vorherrschenden Paradigmas der Stilanalyse die Farbigkeit der Bauskulptur komplett ausblendete³⁷, aber auch durch die musealen Präsentationsformen einer Entfremdung der Werke von ihrem architektonischen Umfeld Vorschub leistete. Der photographische Blick, die Inszenierung der Figuren in einem völlig anderen Licht oder das museale Arrangement mussten zu Einschätzungen führen, die sowohl stilistisch als auch hinsichtlich der ursprünglichen Wirkung vor Ort weit vom mittelalterlichen Denken entfernt lagen.³⁸ Wenngleich Photographie, Museum oder die

33 PORTER 1924; LYMAN 1969; WILLIAMS 1976; BREDEKAMP 1992; MARTEN 2009.

34 PORTER 1923, Bd. 1, S. 43–58; SCHAPIRO 1939.

35 DURLIAT 1990.

36 BREDEKAMP 1992.

37 KURMANN 2011, S. 33.

38 Durch den Paradigmenwechsel in der kunstgeschichtlichen Forschung hin zu einer Medien- bzw. Bildwissenschaft wird auch der Einfluss der Photographie untersucht, die als Arbeitsmittel kunsthistorischer Analyse eine zentrale Rolle spielte und immer noch spielt. Es geht dabei vor allem um die dem Medium eigenen Visualisierungsstrategien, die bewusste Inszenierung des Objektes als Bild und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Deutung der Werke. Vgl. MATYSSEK 2009.

Abgussammlungen das Studium der baugebundenen Skulptur erheblich erleichterten, indirekt förderten und sie einem breiteren Kreis von Interessierten zugänglich machten, erzeugten sie schleichend die Vorstellung von einem eigenständigen gestalterischen Diskurs, der so in jener Zeit, in der die Objekte entstanden, höchstwahrscheinlich nie geführt wurde. Der relativ einfache Zugang zu den Werken durch neue Medien entfernte zudem den Forscher vom Original, er ließ ihn aber auch – und hier wäre das Museum hinzuzufügen – vom architektonischen Kontext abstrahieren, denn die Ortsbesichtigung trat nun in den Hintergrund. Dieser Trend wurde zusätzlich durch gesellschaftliche Entwicklungen jenseits der institutionellen Kunstgeschichte begünstigt. Die Säkularisierung beraubte die Objekte religiöser Kunst ihres liturgischen Kontextes, sowohl im engeren (Messfeier, Stundengebet) als auch im weiteren Sinn (Andacht, Frömmigkeitspraxis), für den sie primär geschaffen worden waren. Der Kunstmarkt, auf dem die Werke dann gehandelt wurden, konnte die Qualitätskriterien seiner Waren nur aus diesen selbst beziehen. Damit avancierten auch hier stilistische Bewertungen zu einer Art Gütesiegel.³⁹

Während in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Ikonographie und Ikonologie von Aby Warburg angeregt und durch Erwin Panofsky erstmals theoretisch begründet wurden und damit als Methoden Eingang in die kunsthistorische Forschung fanden⁴⁰, war für die sakrale Bauskulptur die christliche Archäologie, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte, von besonderer Bedeutung.⁴¹ Hier führte der Weg zur Sakralskulptur über die intensivere Beschäftigung mit der gotischen Architektur, die im 19. Jahrhundert zum idealtypischen Ausdruck des Christentums stilisiert wurde.⁴² Allerdings hatten Reformation, Säkularisierung und Gegenreformation zu einer Art liturgischen »Enteignung« der Kirchengebäude oder zu anderen liturgischen Nutzungen geführt. Das Wissen um die Bedeutungen des Kirchengebäudes, des Zeichencharakters seiner Bauskulptur und seiner überlieferten Ausstattung, die sich vor allem aus dem unmittelbaren Vollzug der Riten ergaben, gerieten zunehmend in Vergessenheit. So galt als ein Schwerpunkt der christlichen Archäologie die Erforschung der christlichen Ikonographie des Mittelalters.

Mâles (1862–1954) gelehrte Studien zur religiösen Kunst im Frankenreich des 12. und 13. Jahrhunderts sollten hier einen ersten Höhepunkt bilden.⁴³ Mâle, der Bild- und

39 Vgl. BRUSH 1995, S. 28ff.

40 Wegweisend wurden WARBURGS Vortrag *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja in Ferrara*, den er auf dem Internationalen Kunsthistorikertag in Rom 1912 hielt, und PANOFSKYS Aufsatz zu *Ikonologie und Ikonographie*, der in einer ersten Fassung 1939 erschien.

41 Vor allem in Frankreich wurden durch die von der *École des Chartes* initiierte *archéologie médiévale* architektonische Denkmale historisch bearbeitet. Die *École des Chartes*, die 1821 zur Ausbildung von Archivaren und Historikern gegründet wurde, besaß damals noch keinen Lehrstuhl für Kunstgeschichte. Die Methoden der Geschichtswissenschaft führten allerdings dazu, dass man die Elemente eines Kirchengebäudes gleich einer Urkunde zu entziffern versuchte. Vgl. DILLY 1999, S. 139f.

42 So schrieb Mâle: »Ohne Zweifel stellt das 13. Jahrhundert den Moment dar, in dem die christliche Kunst den Gedanken des Mittelalters in der größten Vollkommenheit ausgedrückt hat [...]«. MÂLE 1958, S. 12.

43 MÂLE 1958. Die Monographie erschien zuerst 1898. Zu seiner Person und seinem Wirken: DILLY 1999; VAUCHEZ 2004; RUSSO 2004; RECHT 2004.

Schriftzeugnisse gleichberechtigt behandelte, suchte für die Bilder literarische Vorlagen, und er fand diese für die Zeit der Kathedralen im *Speculum maius* des Dominikaners Vincent von Beauvais († um 1264).⁴⁴ Einen ähnlichen Versuch unternahm wenige Jahre später der Theologe, Archäologe und Kunsthistoriker Sauer (1872–1949), indem er die Symbolik des Kirchengebäudes und die seiner Ausstattung durch analoge kompulatorische bzw. enzyklopädische Werke wie die des Honorius Augustodunensis (1. Hälfte 12. Jahrhundert) und des Guillelmus Durandus, Bischof von Mende († 1296), zu erhellen versuchte.⁴⁵ In der jüngeren Forschung gab es die Bestrebungen, die Deutung der Gewändefiguren in Analogie zum *Ordo prophetarum*, einem liturgischen Spiel, bzw. zur Predigt *Quodvultdeus* vorzunehmen. Während Beaulieu dies für frühgotische Figurenportale im Allgemeinen nachzuweisen versuchte, beschränkte sich Büchseles Deutung auf das Mittelportal des Westbaus von St.-Denis, wobei hier die Interpretation vom ikonographischen Gesamtkontext abhängig ist. Denn die Gewändefiguren wurden bereits 1771 entfernt, und die Zeichnungen von Montfaucon haben nur einen begrenzten Aussagewert. Glass ist derselben Frage mit Blick auf die Prophetenzyklen der Kathedralen von Cremona, Ferrara, Piacenza und Verona nachgegangen, ohne direkte Parallelen zwischen Text und Skulptur feststellen zu können.⁴⁶ Die Suche nach einem Text ist zwar nützlich, doch gewährt ein Text *per se* noch keine Garantie für das ›richtige‹ Verständnis von Bildwerken. Denn diese müssen nicht zwingend textillustrierend sein. Dagegen sprachen sich bereits Schapiro und Camille aus. Während Schapiro vor allem das kreative Moment der Adaption theologischer Gedanken im Prozess der Bildfindung und die Transformation der Themen in eine zeitgenössische Gegenwart betonte, warb Camille für ein anti-ikonographisches Verständnis mittelalterlicher Kunst.⁴⁷ Während eine bildimmanente Analyse, die nach zeitgenössischen Visualisierungsstrategien fragt, auch die hermeneutische Kluft zu mittelalterlichen Sehweisen reflektieren muss, kämpft die textbasierte Bildanalyse mit dem Nachweis, dass dem *concepteur* die jeweiligen Schriften bekannt gewesen sind. Diese Art der Deutung setzt außerdem ein relativ homogenes religiöses Weltbild sowohl bei den Autoren als auch bei den Rezipienten voraus und vermutet hinter allen religiös-bildhaften Darstellungen eine letzte Sinnschicht, die wiederum Teil einer übergeordneten universellen Deutungsperspektive sei. Ein derart übersteigertes Interpretationsmuster geht nicht nur an den mittelalterlichen Verstehenshorizonten vorbei, sondern führt auch zu einer allgemeinen Intellektualisierung des Bilddiskurses, die der mittelalterlichen Frömmigkeit so keineswegs entsprach.⁴⁸ Darüber hinaus verstellt ein derartig universeller

44 VINZENZ VON BEAUVAIS: *Speculum maius*.

45 SAUER 1924. Bei HONORIUS AUGUSTODUNENSIS bezog sich Sauer vor allem auf die exegetischen Traktate *Expositio in Cantica Cantorum* und das *Sigillum Beatae Mariae Virginis* sowie die liturgisch homiletischen Schriften *Gemma animae*, *Sacramentarium* und *Speculum Ecclesiae*, bei GUILLELMUS DURANDUS auf das *Rationale divinatorum officiorum*.

46 BEAULIEU 1984; BÜCHSEL 1997, S. 140–145; GLASS 2001.

47 SCHAPIRO 1947; SCHAPIRO 1967, S. 3–33 u. 123–153; CAMILLE 1993; zur Figur des *concepteurs*: BRENK 1994.

48 Es ist nicht zu bestreiten, dass bestimmte Werke auf hohem intellektuellem Niveau konzipiert wurden. Dies gilt insbesondere für jene Objekte, die typologisch zu interpretieren sind, oder Text-Bild-Syn-

Deutungsanspruch den Blick für funktionale Differenzierungen. Bilder mussten nicht zwingend Repräsentanten bestimmter zu dekodierender Inhalte sein, seien es sakrale oder profane. Manchmal genügte einfach das ästhetische Erlebnis. Lucas, Bischof von Tuy (1239–49), referierte im zweiten Buch von *De altera vita* über die Funktion der Bilder (*De imaginibus*). Er stellte fest, dass gemalte und skulptierte Bildwerke in der Kirche Christi gewissermaßen zur Verteidigung der Gläubigen, zu deren Belehrung, zur Nachahmung und als Schmuck geschaffen wurden, gewisse Bilder jedoch nur als Schmuck dienten.⁴⁹ Es ist zudem zu berücksichtigen, dass in der Interpretation der Werke eine zu enge Bindung literarischer Vorbilder an dreidimensionale Umsetzungen Sinnschichten ausblendet, die sich aus anderen Kontexten ergeben konnten. Gemäß diesem Erklärungsmodell entziehen sich Bildfindungen, die nicht illustrierend, sondern assoziativ auf mündlich tradierten oder schriftlich fixierten Ideen beruhen, ebenfalls einer Erklärung. Die Grenzen einer derartigen ikonographischen Deutung mittelalterlicher religiöser Kunst werden auch dort offenbar, wo die bewusste Wahl der Formen ins Ornamentale bzw. ins Abstrakte übergeht.⁵⁰

Ikonographisch betrachtet, stellt die Sakralarchitektur in gewisser Weise einen Sonderfall dar. Abgesehen von der recht pauschalen Deutung des Kirchengebäudes als ‚Himmlisches Jerusalem‘ entziehen sich die konkreten architektonischen Formen aufgrund ihrer Abstraktheit und ihrer zumindest partiellen funktionalen Bestimmtheit einfachen inhaltlichen Zuweisungen, weshalb, wie noch zu zeigen ist, mittelalterliche Autoren vor allem allgemeine ästhetische Bewertungen wie die Betonung von Größe, von Licht- und Farbeffekten oder die Kostbarkeit von Materialien hervorhoben.⁵¹ Crossley⁵² hat anhand der Arbeiten von Krautheimer (1897–1994)⁵³, Bandmann (1917–75)⁵⁴, Sedlmayr (1896–1984)⁵⁵, Panofsky (1892–1968)⁵⁶ und von Simson (1912–93)⁵⁷ sehr präzise die Grenzen der ikonographischen Deutung von mittel-

thesen, die für gebildete Rezipienten, meist Kleriker, geschaffen wurden. In Zusammenhang mit Suger von St.-Denis und dessen Rolle als Auftraggeber bezeichnete BÜCHSEL 2010B Objekte mit diesem Anspruchsniveau als »Kunst für *litterati*«. Gerade mit Blick auf die figürliche Bauskulptur scheint mir eine differenziertere Haltung geboten, die vor allem die Heterogenität der Rezipienten berücksichtigen muss.

49 *Depinguntur uel sculpuntur imagines in ecclesia Christi quaedam ad fidelium defensionem, doctrinam, imitationem et decorem. Quaedam similiter ad doctrinam, imitationem et decorem, et quaedam ad decorem tantum*, [...]. LUCAS VON TUY: *De altera vita* II.19, S. 169; zur Person: LINEHAN 2001; zur Interpretation: STRATFORD 2003.

50 Obwohl Warburgs Ikonographie von Panofsky in Richtung Ikonologie weiterentwickelt wurde, ließen sich grundlegende, dieser Art Zeichendeutung inhärente Probleme nicht lösen. Zur Kritik der Ikonographie / Ikonologie als allgemeiner Methode vgl. GOMBRICH 1972; PÄCHT 1977 sowie Anhang in: BILDENDE KUNST ALS ZEICHENSYSTEM, S. 487–501.

51 Der von Stephen JAEGER 2010 herausgegebene Aufsatzband MAGNIFICENCE AND THE SUBLIME geht diesen Phänomenen nach.

52 CROSSLEY 1988.

53 KRAUTHEIMER 1942.

54 BANDMANN 1951.

55 SEDLMAYR 1950.

56 PANOFSKY 1957A.

57 SIMSON 1956.