



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

Strassburg, 1894

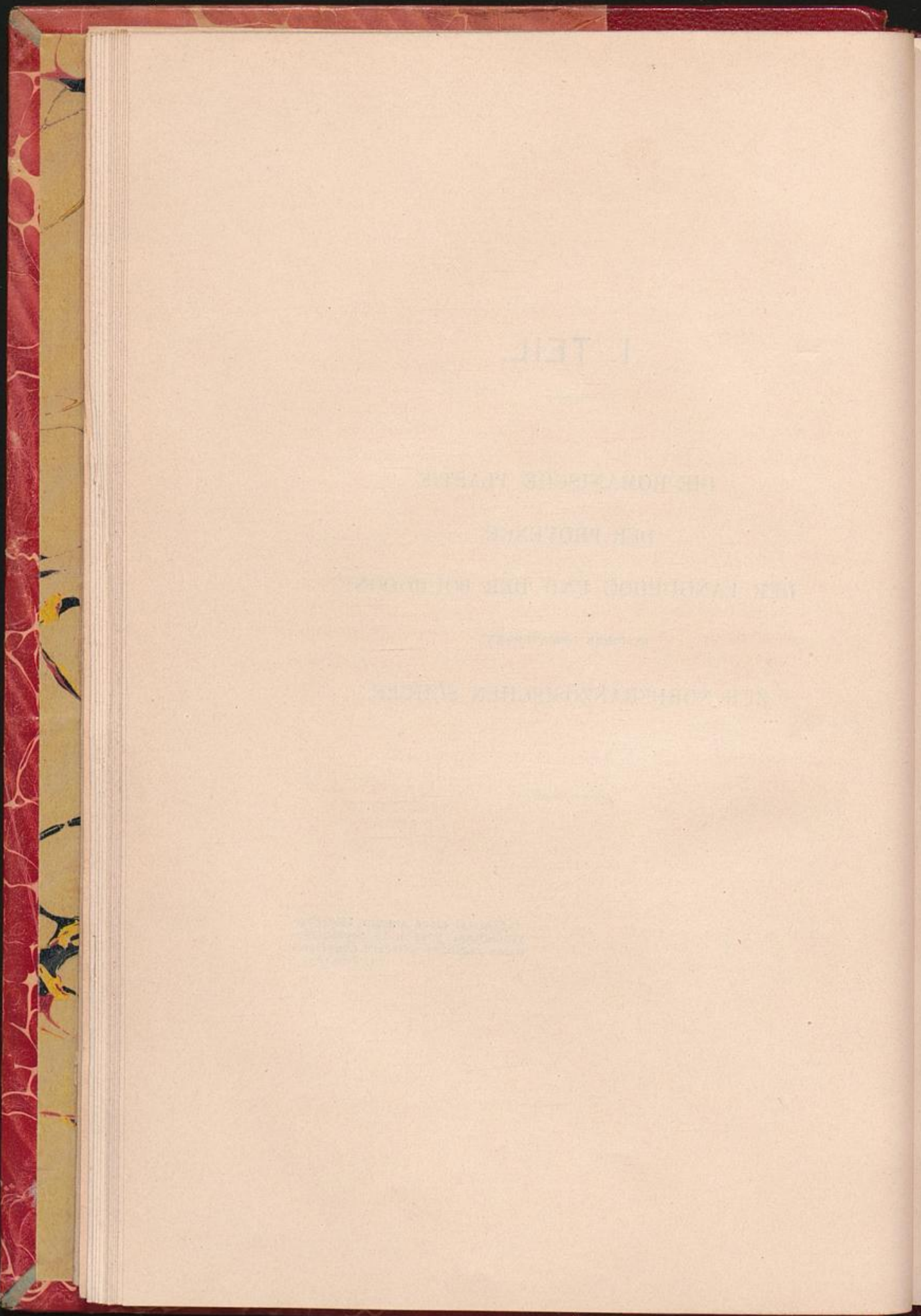
I. Teil: Die romanische Plastik der Provence, der Languedoc und der Bourgogne in ihren Beziehungen zur nordfranzösischen Schule

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47424](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47424)

I. TEIL.

DIE ROMANISCHE PLASTIK
DER PROVENCE,
DER LANGUEDOC UND DER BOURGOGNE
IN IHREN BEZIEHUNGEN
ZUR NORDFRANZÖSISCHEN SCHULE.

„Constat circa annum 1150 Pro-
vincialium poesim in septentrio-
nales regiones gliscere coepisse.“
A. Jeanroy.



I. TEIL

THEORIE DER RECHENKUNDE

VON DR. phil. JOHANN

WILHELM BACHMANN

LEHRER AN DER UNIVERSITÄT

ZU PADERBORN

VERLAG VON DR. phil. JOHANN

1. KAPITEL.

DIE KOMPOSITION DER CHARTRENER KÖNIGSPFORTE.

Das Westportal der Kathedrale von Chartres¹ mit seiner dreifachen Oeffnung, dem verschwenderischen Reichtum an Reliefs und Statuen überrascht durch die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Komposition.

Das gilt schon ikonographisch. Wir finden auf dem rechten Bogenfelde das Christuskind auf dem Schoße der Mutter nebst Szenen der Jugendgeschichte, gegenüber die Auffahrt Christi zum Himmel,² in der Mitte die Herr-

¹ Département Eure-et-Loir, vgl. die Tafel; von der Litteratur notiere ich nur das Wesentliche.

Zu Grunde zu legen ist die noch im Erscheinen begriffene zweite Ausgabe der Monographie de la cathédrale de Chartres, par l'abbé Bulteau (Chartres 1887 ff.), deren zweiter Band die ausführliche Beschreibung des Aeusseren enthält; die erste Ausgabe: Description de la cathédrale de Chartres, Chartres et Paris 1850, 8^o; von älteren Beschreibungen wäre noch die von Gilbert zu nennen: Description historique de l'église cathédrale de Notre-Dame de Ch., Chartres, 1824, 8^o. Die Chartrener Bibliothek besitzt eine ältere handschriftliche Beschreibung der Portiken vom Abbé Brillon, Hs. Nr. 1099 (H. l. 15), vgl. Nr. 1131. Die von Didron, Lassus und Amaury Duval zur Zeit des Julikönigtums (de Salvandy) mit Begeisterung begonnene Publikation (vgl. Didron, Annales archéologiques, Bd. 27, S. 18 ff.) ist immerhin zu einem guten Ende geführt. Paul Durand versah die vorhandenen Tafeln mit einem Texte: Monographie de Notre-Dame de Chartres, Explication des planches par M. Paul Durand, Paris 1881. Die zahlreichen älteren Abbildungen, nach den Skulpturen des Westportals, kann ich hier nicht auführen; ich verweise auf Hennin, Les monuments de l'histoire de France, Paris 1856 ff., Bd. III, S. 99 f., vgl. II, S. 206; ich erwähne noch Chapuy et Jolimont, Vues pittoresques de la cathédrale de Chartres, Paris 1828, Cathédrales françaises, Bd. I, und Jules Gailhabaud, L'architecture du V^e au XVII^e siècle, Bd. I, Paris 1858. Von neueren Publikationen: Adams, a. a. O., 1. Heft, Taf. 4; 3. Heft, Taf. 17, 133, 137; Baldus, Les monuments principaux de la France, Paris 1875; Baudot, a. a. O., Taf. XXI; vgl. ferner die Abgüsse im Trocadero, Nr. 27—51.

² Dass diese Scene als eine Himmelfahrt Christi zu deuten ist, wird unten nachgewiesen werden.

lichkeit des Thronenden: Beginn, Abschluss und Krönung des Lebenswerkes — konnte man dieses Erlöserdasein glücklicher zusammenfassen? Und scheint nicht hier am Eingange der Kirche die Erinnerung an das Leiden Christi mit feinem Takte vermieden?¹ erst im Allerheiligsten trat dem Gläubigen die schmerzliche Gestalt des Crucifixus entgegen.

An den vorspringenden Gewänden der Portale eine ununterbrochene Reihe von — ursprünglich vierundzwanzig² — lebensgrossen Statuen der Vorfahren Christi,³ Männer und Frauen meist in königlicher Gewandung. Die siegreiche Laufbahn des Helden wird durch die Erzählung von seiner königlichen Herkunft erläutert und begründet; es ist echt mittelalterliche Heldenhistorie.

Die Statuen lehnen an ebenso vielen Säulen; über denselben, zu friesartig fortlaufendem Streifen sich aneinanderreihend, die Kapitäle, an denen sich noch einmal, in kleinerem Masstabe, ein evangelischer Cyklus entfaltet. Die übereinander vorspringenden Archivolten der drei Portale umziehen die drei Tympanen wie mit dichten Kränzen von Szenen und Figuren.

Auch hier vermessen wir nicht die bedachtsam ordnende Hand. Den thronenden Christus mit den Aposteln umgibt die Gruppe der apokalyptischen Greise und ein Kranz von Engeln; um die Seitentympanen sind Darstellungen menschlicher Thätigkeiten angeordnet, links

¹ Der Kruzifixus findet sich auch in dem ausführlichen Cyklus nicht, der die Kapitäle schmückt; vgl. Bulteau, a. a. O., Bd. II, S. 36 ff.

² Nur 19 z. T. verstümmelte Figuren blieben erhalten; die für Gaignières angefertigte Zeichnung des Portals (vgl. Henri Bouchon, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières*, Paris 1891, Bd. II, S. 198 f. auch S. 395; diese Zeichnungen sind der *Grande topographie de la France* des Cabinet des estampes in Paris, Département Eure-et-Loir, einverleibt) zeigt es bereits in demselben Zustande, doch ist hier die jetzt kopflose Statue rechts neben dem linken Seitenportal mit einem kronenlosen, bärtigen Kopfe versehen, was dem ursprünglichen Zustande entsprechen möchte.

³ Vgl. über die Deutung der Statuen den Abschnitt: „Ikono-graphische Rätsel“, II. Teil, 2. Kapitel.

die Beschäftigungen des Landmannes im Wechsel der Monate verbunden mit den Tierkreiszeichen, rechts die sieben freien Künste mit ihren Vertretern. Dieser Parallelismus ist nicht unbeabsichtigt. Denn dass der Künstler diese zwei Kreise von Szenen, links die Monatsbilder, rechts die Künste, unter einen gemeinsamen Gedanken zusammenfasste, dafür, scheint mir, hat er selbst in naiver Weise Zeugnis abgelegt: Zwei der Darstellungen der linken Seite nämlich¹, die dort nicht mehr Platz fanden, sind an der rechten mit untergebracht; dies ist nicht etwa durch eine ausführende Hand versehen worden, sondern schon dem Plane eigen.

Also ein einheitlich durchdachtes ikonographisches Ganzes, in der Durchführung Spuren eines jugendlichen Tastens, das noch nicht aller Schwierigkeiten Herr wird.

Analysieren wir die künstlerische Seite der Komposition, und es wird uns derselbe Geist entgegentreten.

Es lag hier eine eigentümliche Schwierigkeit vor: Ein dominierendes Mittelportal und zwei schmalere Seitenportale sollten auf verhältnismässig engem Raume²

¹ Es sind zwei Tierkreiszeichen. Das in den Monatsbeschäftigungen und Künsten angeschlagene Thema erscheint in den 12 kleinen Statuetten, welche die die Portale trennenden Pilaster schmücken, wieder aufgenommen; wir finden hier unter anderen einen Schlachter, einen Waffenschmied, einen Kaufmann(?); aber es fehlt diesen Darstellungen die cyklische Geschlossenheit, daneben stehen Figuren von Propheten oder Aposteln. Bulteau, a. a. O., Bd. II, S. 70 vermutete, dass es sich hier um die Darstellung von Donatoren handele, „soit dans la personne de leur saint patron, soit dans l'exercice de leur art“; dies scheint mir jedoch fraglich; es liegt hier vielleicht eine rein dekorative Verwendung von allerhand Motiven vor, die gerade zur Hand waren. Dasselbe gilt von den verwandten Darstellungen an den Thürpfosten, wo wir Propheten und Engelfiguren, einen Musiciierenden, einen Mann mit Szepter etc. durcheinander finden.

² Die Breite der Portalanlage, die sich ursprünglich um die Tiefe der Türme weiter rückwärts befand und erst nach dem Brande von 1194 an ihren jetzigen Platz versetzt wurde, war durch die Breite der älteren Kirche bestimmt. Das Mittelportal entsprach dem Hauptschiffe, die Seitenportale den Nebenschiffen; bei dem Neubau des 13. Jahrhunderts erhielt das Hauptschiff die Breite von Haupt- und Nebenschiffen der alten Kirche, so dass sich nunmehr die drei Portale in das Mittelschiff öffneten.

zu einer gedrängten Komposition von einheitlicher Wirkung verbunden werden. Es kam darauf an, einerseits die drei Glieder durch stark accentuierte durchlaufende Horizontallinien zusammenzuhalten, andererseits schien es nötig, das Mittelportal durch grössere Dimensionen der Oeffnung und entsprechend grössere Verhältnisse des Aufbaues auszuzeichnen. Der Künstler, scheint es, war sich nicht recht bewusst, dass diese beiden in der Sache liegenden Forderungen mit einander in gewissem Widerstreite stehen; er versucht es, beiden gerecht zu werden.

Er legt das Mittelportal zwar weit breiter an, entschliesst sich aber, alle drei Thüröffnungen gleich hoch zu nehmen. Dadurch gewinnt er gleiche Höhe aller Säulenkapitäle und über denselben ein fortlaufendes Gesimse; sämtliche Säulen stehen überdies auf gleich hohen Sockeln. Zwischen und über diesen durch das Ganze hindurchlaufenden Horizontalen nun eine an Haupt- und Neben-Portal verschiedene Gliederung des vertikalen Aufbaues. Man vergleiche die Tympanen! das mittlere wird, obwohl höher, nur in zwei Teile zerlegt, über den Seitenportalen ist zwischen dem Thürsturz und dem eigentlichen Giebelfelde noch ein zweiter Reliefstreifen eingeschoben, jenes fällt also dementsprechend kleiner aus, und die hier angebrachten Figuren treten neben dem thronenden Christus des Mittelportales zurück. Interessant ist nun insbesondere ein Studium der grossen Statuen an den Gewänden. Der Künstler schiebt an den Seitenportalen zwischen Statue und Kapital ein Zwischenglied ein: die mit architektonischen Zwergmotiven dekorierten Baldachine. Es wird der lange Säulenschaft hier künstlich maskiert; wie an den Tympanen soll auch an den Wandungen durch die absichtlich kleinlicheren Proportionen der nebensächliche Charakter der seitlichen Teile betont werden. Dabei ist nun allerdings die oben ange deutete Schwierigkeit nicht beseitigt worden; das Ueble ist, dass die an Haupt- und Nebenportalen doch so ganz

verschieden hoch angebrachten Statuen in ununterbrochener Reihung nebeneinander stehen; gerade an einer dem Auge sich aufdrängenden Stelle an den zwischen den Portalen vorspringenden Pilastern, treten infolgedessen Figuren von wesentlich verschiedener Schulterhöhe unvermittelt nebeneinander.¹ Offenbar hat der Künstler mit der Enge des zur Verfügung stehenden Raumes nicht genügend gerechnet; aber ist nicht auch hier durch die naive Art der Durchführung die künstlerische Idee eher verraten als verhüllt worden? Jedenfalls haben wir hier — ikonographisch wie künstlerisch angesehen — ein auf Gesamtwirkung berechnetes Ganzes.

Eine Komposition wie diese ist gewiss aus einem Kopfe hervorgegangen; das wird uns allerdings nicht hindern, mehrere «Hände» zu scheiden²; die Statuen ganz rechts und ganz links, an den äusseren Wandungen der Seitenportale, sind zum Beispiel von anderer Hand als die zusammenhängende Mittelgruppe. Dadurch erklären sich sofort eine Reihe von Inkongruenzen in Stil und Anordnung. Die letztere ist es, die uns an dieser Stelle interessiert. Wir beobachten am Hauptportale eine Abstufung der Statuen; sie verjüngen sich nach der Tiefe zu; das ist zumal an der linken Seite so deutlich, dass gar kein Zweifel ist, der Künstler arbeitet bewusst auf einen dekorativen Effekt hin. Hätte er die Eintiefung des Portales durch einen perspektivischen Kunstgriff kompensieren wollen, so musste die Anordnung der Figuren die umgekehrte sein, er hätte die längste Figur an dem vom Auge entferntesten Platze aufstellen müssen. Setzte er die kleinste an diesen Punkt, so bezweckte er vielmehr, die Vertiefung des Portals durch den Schein noch zu unterstützen. Hinzu kommt noch ein zweites: die in der Portaltiefe befindlichen Figuren stehen am

¹ Es ist das jetzt weniger auffallend, da rechts eine der betreffenden Statuen fehlt, links eine derselben verstümmelt ist.

² Vgl. das Genauere im II. Teil, 1. Kapitel.

höchsten; auch das ist nicht willkürlich; den Beweis giebt uns der Sockel gleich links neben der Oeffnung des Portales: derselbe ist um etwa zwei Hände breit angestückt, es lag also nachweislich die bestimmte Absicht vor, die Figur in dieser Höhe aufzustellen. Was hier vorliegt, ist offenbar eine künstliche Hebung des Augenpunktes. Erst wenn man sich dessen bewusst geworden ist, versteht man den eigentümlichen aesthetischen Eindruck, den das Portal macht. Es umschwebt diese Figuren wie ein Zauber, sie ziehen das Auge unwillkürlich in das Innere hinein; der Blick hebt sich, wie von selber emporgetragen, und fällt, an den Statuen hinaufgleitend, auf den thronenden Christus, auf die im Halbdunkel dahinter liegenden Gewölbe des Schiffes.¹ Dass an den Seitenportalen die Komposition nicht gelungen ist, liegt eben ganz sichtlich daran, dass hier der Künstler des Mittelportals mit einem anderen zusammenarbeitete. An den zwei äussersten Portalwangen nämlich (ganz rechts und ganz links), die wir aus stilistischen Gründen anderen Kräften zuweisen müssen, ist auch von einer Verjüngung der Figuren nach der Tiefe zu keine Spur. Hier hat man ganz einfach die Figuren symmetrisch zu einander angeordnet, d. h. man betont mehr oder minder deutlich die mittelste derselben, sie wird etwas höher angebracht (man vergl. die Fussspitzen!), sie ist durch eine besonders reiche Gestaltung des Sockels aus-

¹ In Chartres fehlt der centrale Thürpfeiler, es war hier niemals ein solcher vorhanden; der Eindruck bei geöffnetem Portale ist darum ein besonders grosser. Ich vermag die Begeisterung Viollet-le-Duc's für das Motiv des Trumeau's nicht zu teilen; einigermaßen befriedigend ist die Wirkung nur, wenn die Thürflügel geschlossen sind; sind sie geöffnet, und das sind sie doch bei allen festlichen Gelegenheiten, so erscheint der freie Durchblick durch den Pfeiler versperrt; man empfindet, dass dieses Motiv nur aus technischen Rücksichten erfunden ist; andererseits erscheint der Pfeiler zu schmal und schwächlich, um Tympanon und Thürsturz wirklich zu tragen. Dass sich das Mittelalter aus Not zu diesem Motive entschlossen hat, beweisen die zahlreichen Ausflüchte, die man in romanischer Zeit versucht hat.

gezeichnet; auch ist sie entweder die grösste (rechts), oder hat doch wenigstens die grösste Kopfhöhe (l. Seite). Dagegen beobachten wir an den Statuen der inneren, an das Hauptportal angrenzenden Gewände der Seitenthüren, die mit denen des Hauptportals auch stilistisch zusammengehören, nun in der That auch im Ganzen dasselbe Princip der Gruppierung wie dort:¹ die äusserste Statue ist wieder die grösste, durch eine auffallende und grössere Bildung von Sockel (und Baldachin?) besonders hervorgehoben, die Figur unmittelbar neben der Oeffnung der Thür steht auch hier am höchsten.

Man fragt wohl mit Recht: darf man dem mittelalterlichen Künstler so viel Feinheit dekorativer Berechnung auch wirklich zutrauen, und ist der thatsächlich vorhandene aesthetische Reiz dieser Komposition auch voll und ganz vom Künstler vorausgesehn worden? Man wird kaum irren, wenn man annimmt, dass die verschiedene Länge dieser Statuen ihren ersten Anlass hatte in der einfachen Thatsache, dass die dem Bildhauer zugewiesenen Blöcke² eben mehr oder minder ungleich lang waren.³ Es scheint, es ist diesen alten Meistern gar nicht in den Sinn gekommen, zu Gunsten etwa einer vollständigen Gleichmässigkeit ihrer Statuenfamilie einzelne besonders schöne Blöcke um eine Kopflänge kürzen zu wollen. Legen nicht die Statuen selbst dafür Zeugnis ab? Ueberall reicht der Nimbus der Köpfe bis an den oberen Rand des Blockes heran, während sich andererseits die Füsse bis an das untere Ende desselben auszustrecken bemüht sind, es bleibt kaum Platz für einen

¹ Die Erhaltung der betreffenden Gruppen gestattet nur ein ungefähres Urtheil.

² Bei den Statuen des Hauptmeisters entspricht die Länge des Blockes stets der der Figur, bei zweien der übrigen Statuen ist auch noch der Baldachin über derselben mit aus demselben Blocke genommen worden.

³ Die weiter unten folgende Analyse des Stils wird eine solche Auffassung vollauf rechtfertigen.

knapp und aphoristisch gebildeten Sockel; ja es hängt vereinzelt das lange Gewand der Frauen noch über denselben hinaus! Und begreifen wir nicht erst jetzt eine Ausnahme, welche die bei der Gruppierung der Statuen massgebenden Gesichtspunkte zu durchbrechen scheint? Ich meine die überlange Frauenfigur rechts vom Hauptportale, die zwar geschickt genug in die Reihe hineingestellt ist, um nicht über die Köpfe der übrigen Figuren hinauszulugen, deren Füße aber doch noch tiefer hinunterreichen als die ihres äusseren Nebenmannes. Der Meister gruppierte also die ihm sozusagen gegebenen Grössen mit feiner künstlerischer Ueberlegung; er gelangt vermöge eines richtigen künstlerischen Instinctes oder durch praktisches Experiment zu jener glücklichen perspectivischen Abstufung der Komposition, deren eigentümlichem aesthetischen Eindrücke sich kein empfindsames Auge entziehen wird.

2. KAPITEL.

DIE EINFLÜSSE DER PROVENCE AUF DIE NORDFRANZÖSISCHE PLASTIK UND DIE AUSBILDUNG EINES ORIGINALEN STILES IM NORDEN.

Das Problem, das uns hier in erster Linie beschäftigt, ist der eigentümliche Stil der Statuen;¹ seine seltsame Gebundenheit ist von jeher aufgefallen und die Quelle aller Irrtümer, die sich an diese Figuren geheftet haben. Der Stilcharakter erweckte hier die Vorstellung eines besonders hohen Alters, man taufte die Figuren auf die Namen des ältesten, des merovingischen Königsgeschlechtes. Beim Blättern in Montfaucon's Monumens de la monarchie françoise wurde mir erst klar, wie diese

¹ Wir haben im folgenden in erster Linie die Statuen des Hauptmeisters im Auge.

Meinung entstehen konnte. Der Grund liegt in dem freien und malerischen Stile der authentischen Portraits der Karolinger. Neben den Portraitdarstellungen in den Handschriften Karls des Kahlen oder Lothars mit der Breite und Weichheit ihrer Modellierung mussten sich diese Säulenstatuen allerdings wie die Vertreter einer älteren Generation ausnehmen.¹

In ihrer ganzen Länge mit dem Säulenschaft² verwachsen, schweben diese Figuren, auf gebrechlichen Konsolen fussend, zwischen Erde und Himmel. Selbst säulenhaft, die Schultern schmal, brustlos die Frauen wie die Männer, die Gliedmassen unter dem Faltenwerk der Gewänder verborgen, nur mit den Unterarmen agierend, den Kopf hoch, das Kinn angezogen, so erscheinen sie wie Wesen einer anderen Welt, einer offenbar unvollkommneren, wenn auch nicht gesetzlosen. Was diesen Eindruck noch steigert: sie sind ohne lebendige Beziehung zum Beschauer und zu einander. Keine Hand streckt sich vor, kein Gesicht wendet sich zur Seite, kein Attribut verrät ein persönliches Erlebnis; ein Scepter, einen

¹ Merkwürdig, dass die alte These noch heute ihre Beweiskraft nicht verloren hat; Hermann Weiss versucht noch in der zweiten Auflage seiner Kostümkunde, diese Figuren für die Schilderung merowingischer Tracht heranzuziehen; auch herrscht noch hier und da die Tendenz, diese Figuren zurückzudatieren. Buhot de Kersers möchte die verwandten Statuen von Bourges in das 9. oder 10. Jahrhundert hinaufrücken!

² Man vgl. zum folgenden die gute Charakteristik Lübke's in dessen „Plastik“, Bd. I³, S. 426. Ich habe allerdings nicht den Eindruck von „kommandierten Dienern“, die Figuren sind feierlich und majestätisch, wie das auch von Viollet-le-Duc, von Rigolot (*Histoire des arts du dessin*, Paris 1863, Bd. II, S. 74 ff.) und anderen ist betont worden; auch kann man nicht von einer gesenkten Kopfhaltung sprechen, das Kinn ist angezogen. Man hat geradezu eine eigene Terminologie erfunden, um diesem Stile gerecht zu werden. Pottier sprach von *colonnes habillées*, Langlois von *draperies en bottes d'asperges*, Viollet-le-Duc nannte sie „*emmaillottées dans leurs vêtements comme des momies dans leurs bandelettes*“ (D. A., Bd. VIII, S. 118), an anderer Stelle spricht er von den „*plis en tuyaux d'orgues*“, etc.

Rollenstreifen oder ein Buch in der Hand, scheinen sie mehr zu vegetieren als zu leben.¹

Die Statuen sind dabei architektonisch völlig funktionslos,² sie sind keineswegs in den Dienst der Architektur getreten, sie scheinen nur in ihren Schutz geflüchtet zu sein, « man sieht, sagt Lübke, wie die Plastik sich hier der Architektur aufgedrängt hat ». Diese Architektur selbst ist nur ein der Mauer vorgelegtes Scheingerüst, man könnte die Säulen ruhig fortnehmen ohne die oberen Teile zu gefährden.³

Ich lasse es dahingestellt sein, inwiefern diese eigentümliche Verbindung beider Künste theoretisch zu rechtfertigen ist; sicherlich ist der merkwürdige Stil dieser Plastik nur aus der engen Gemeinschaft derselben mit der Architektur heraus zu begreifen, und sicherlich ist das Ganze eine Schöpfung von einheitlicher aesthetischer Wirkung. Der Stil ist nicht berechtigungslos in dem Zusammenhange dieser Komposition; trotz der Abnormität und Starrheit gewinnen die Figuren an der Stelle, wo wir sie finden, das Ueberzeugende des Lebens. Und mit welcher fast drohenden Wucht tritt nicht dieser Stil hervor; er ist wie nach einem festen Gesetze gestaltet.

Dass es sich hier um eine That bewusster künstlerischer Konsequenz handelt, ist besonders von einigen

¹ Lebeuf bemerkt einmal: „ces figures... n'étoient dans l'idée des sculpteurs que des symboles“ (vgl. Histoire de l'académie royale des inscriptions, Bd. XXIII, Paris 1756), ein Wort, das durch den Stilcharakter angeregt wurde.

² Man hat diesen und ähnlichen Figuren gegenüber sehr mit Unrecht von Kariatiden gesprochen; vgl. u. a. E. Hucher, Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe, Le Mans und Paris 1856, S. 41 ff., „absolument comme les cariatides grecques“; dagegen u. a. Charles-Herbert Moore, a. a. O., S. 254.

³ Die Last der Archivolten wird unmittelbar von der Mauer aufgenommen; vgl. die technische Analyse des mittelalterlichen Säulenportals bei Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 406.

deutschen Forschern bereits empfunden worden,¹ aber man hat es nicht bewiesen. Wie vermöchte man auch in das Geheimnis dieser Schöpfung einzudringen, so lange man ihre Quellen nicht kennt. Das Schöpferische einer längst verblichenen Leistung scharf zu erfassen, und strahlend wie am ersten Tage wieder aufleuchten zu lassen, das ist auf dem Wege aesthetischer und technischer Analyse allein nicht möglich. Auch genügt es dazu nicht, das Werk mit anderen Schöpfungen der Zeit zu vergleichen, man muss vielmehr diejenigen Kunstwerke nachweisen können, auf die es unmittelbar zurückgeht. Erst wenn wir die Quellen auffinden, vermögen wir zu sagen, wie die Chartrener Meister denn eigentlich verfahren sind, vermögen wir in ihren Werken originale Leistung und traditionelles Erbe zu scheiden; die erstere wird klar zu Tage treten, die Tradition zu ihrem Rechte kommen. Denn vorausgesetzt selbst, dass den Chartrener Künstlern ein gleicher ikonographischer Cyklus, dass ihnen eine ältere Darstellung der Genealogie Christi nicht vorlag, wer möchte annehmen, dass sie ihre Gestalten gleichsam mit Leib und Seele erschaffen hätten? «il faut toujours dans les arts trouver un point de départ»,² ein originaler Stil «saugt sich nicht aus den Fingern».

Es ist bisher von niemandem der Versuch gemacht worden, den Chartrener Stil auf seine Quellen zurück zu verfolgen; doch fehlt es in der Litteratur nicht ganz an Hinweisen und Vermutungen; genauer hat sich jedoch nur Louis Gonse hierüber ausgesprochen:³

«L'effort que marque le portail de Chartres . . . met en évidence, par sa supériorité, un groupe d'œuvres, . . . une école . . . dont les origines profondes se rattachent

¹ Robert Vischer, Lübke, auch Moore; ich gebe weiter unten die Citate.

² Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 182.

³ A. a. O., S. 414; vgl. auch Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², Düsseldorf 1872, S. 567.

vraisemblablement à la célèbre école romane de l'Aquitaine (Toulouse, Moissac) avec un fort appoint bourguignon, ou mieux clunisien (Vézelay, Charlieu, Avallon), et qui paraît avoir évolué autour de Paris, en passant d'abord par les admirables portes latérales de Bourges, qui semblent le trait d'union entre les types méridionaux et l'école chartraine». GONSE hält, wie wir sehen, die Schule der Languedoc mit ihren Centren in Toulouse und Moissac für das eigentliche Quellgebiet dieser künstlerischen Strömung, er deutet annähernd die Richtung derselben an und vermutet, von Burgund her möchten ihr weitere Zuflüsse zugekommen sein. Nun, ich will dem feinen Kenner der Gothik nicht widersprechen; denn nichts ist einfach. Beziehungen irgend welcher Art zu diesen beiden Schulen sind keineswegs ausgeschlossen, und was insbesondere Toulouse angeht, so glaube ich sie noch genauer beleuchten zu können; aber jedenfalls ist hier diejenige Schule nicht genannt worden, die an erster Stelle hätte stehen sollen: die Schule der Provence. Ich werde nachweisen, dass die Chartrener Kunst ihrem Hauptbestande nach unzweifelhaft von dieser Seite herkommt, dass es in erster Linie das reichgeschmückte Westportal der Kirche Saint-Trophime in Arles ist, mit dem unsere Chartrener Komposition die mannigfachsten Fäden verbinden. Man hat diese Beziehungen nur darum bisher nicht erkannt, weil stilistisch zwischen beiden Werken ein so merkwürdiger Abstand ist. Durfte man hier überhaupt nach unmittelbaren stilistischen und technischen Verwandtschaften suchen? ist es nicht von vornherein anzunehmen, dass gerade die Art und Weise der technischen und stilistischen Durchführung unseren Künstlern selbst gehört? Ueberall und immer trennt eine Kluft das Schöpferische von dem, was vorher war. Wird sich der Abgrund nicht schliessen, wenn man nachweist, unter welchen Bedingungen und aus welcher Kraft das Neue sich aus dem Alten gestaltet?

Gehen wir sofort zu dem Vergleiche selbst über, und betrachten wir die beiden Kompositionen von Chartres und von Arles zunächst einmal im grossen und ganzen.¹ Das Tympanon des Portals von Saint-Trophime² zeigt wie das Chartreer Mitteltympanon einen thronenden Christus, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Das Tympanon ist umrahmt von einer doppelten Reihe halbfiguriger Engel; auf dem Thürsturz erscheinen sitzend die zwölf Apostel. Das Bogenfeld mit dem Christus ist von dem Thürsturz durch ein mit Akanthusblättern geschmücktes Gesimse geschieden, dieses greift links und rechts auf die Gewände über, die mit lebensgrossen Figuren, Aposteln und Heiligen in Hochreliefs, geschmückt worden sind; die Figuren werden durch ornamentierte Pilaster von einander geschieden. Ueber denselben ziehen sich zwei Reliefstreifen hin, der obere in gleicher Breite wie der Thürsturz gehalten, mit dem er auch inhaltlich zusammengedacht ist, der untere schmaler, geschmückt mit biblischen Szenen.

Und nun zu Chartres. Auch hier ist der von den Evangelistensymbolen umgebene Christus von halbfigurigen Engeln begleitet, auf dem Thürsturz erscheinen die Apostel. Die Gewände sind auch hier mit lebensgrossen Figuren geschmückt, nur sind diese in eigentümlicher Weise umgebildet: an die Stelle jener roheren, an die Technik antiker Stelen sich anlehnenen Hochreliefs ist

¹ Ich hebe hier nur das hervor, was für den Vergleich mit Chartres in Betracht kommt.

² Département des Bouches-du-Rhône; vgl. Henry Revoil, *Architecture romane du midi de la France*, Bd. II, Paris 1873, S. 33 ff. u. Taf. XLI—LVI; *Iconographie du portail de Saint-Trophime*, par M. Honoré Clair, *Congrès archéologiques de France*, XLIII^e session; *Séances générales, tenues à Arles en 1876*, Paris 1877, S. 607 ff.; von der älteren Litteratur wäre zu nennen: Prosper Mérimée, *Notes d'un voyage dans le midi de la France*, Paris 1835, S. 288 ff. und Jean-Julien Estrangin, *Études archéologiques, historiques et statistiques sur Arles*, Aix 1838, S. 202 ff.; vgl. noch eine Notiz von Charles Linas in der *Revue des Sociétés savantes*, 1857, Bd. I, S. 194.

die mittelalterliche Säulenstatue getreten, von weit größerer Sorgfalt der Arbeit. Merkwürdig nun, dass auch das Figur von Figur scheidende ornamentierte Glied in Chartres sich wiederfindet, es machte seinerseits eine ähnliche Wandlung durch, wie die Figuren selbst: für den ornamentierten Pilaster ist eine mit Ranken-Ornament übersponnene Säule eingetreten. Ja selbst der mit Darstellungen aus dem Evangelium geschmückte Fries fehlt in Chartres nicht! auch hier ziehen sich dieselben über den grossen Figuren hin; sie haben, wenn ich so sagen darf, das Schicksal der letzteren geteilt. Wurden diese zu Säulenstatuen umgebildet, so wurde der biblische Szenestreif auf die Kapitäle eben dieser Säulen transponiert, an die Stelle des fortlaufenden Reliefs trat eine ununterbrochene Reihe historierter Kapitäle.

Wir entdecken über denselben noch einen guten Bekannten; die gesimsartig fortlaufende Deckplatte dieser Kapitäle nämlich zeigt dasselbe Akanthusblattmotiv wie das über der Reliefreihe von Arles sich hinziehende Gesimse.

Ich will hier gleich auf eine zweite Prachtfaçade der Provence hinweisen, das Arles nahestehende Portal von Saint-Gilles.¹ Hier haben wir sogar eine dreiteilige Anlage, wie die von Chartres. Auf den drei Tympanen erscheint wie in Chartres die Geschichte Christi, das Bild des Thronenden füllt wiederum das mittlere, ja auf dem einem Seitentympanon ist auch in Saint-Gilles eine thronende Madonna mit dem Kinde angebracht worden! auf dem anderen ist statt der Himmelfahrt eine Kreuzigung

¹ Vgl. Revoil, a. a. O., S. 47 ff. Abbild. und Details der Fassade, Taf. LIX ff. Abbild. auch in den Archives de la commission des monuments historiques, planches, Bd. II, sowie bei Baldus, Les monuments principaux de la France, Paris 1875. Von sonstiger Literatur nenne ich: Mérimée, a. a. O., S. 336 ff.; Quicherat, Mélanges d'archéologie et d'histoire (herausgeg. von Robert de Lasteyrie), Bd. II, Paris 1886, S. 177, 179, sowie die Neuausgabe von Vic et Vaissete, Histoire générale de Languedoc, Bd. IV, S. 514 ff.

gewählt. An den Gewänden wiederum eine fortlaufende Reihe lebensgrosser Statuen, und wiederum ein Fries mit biblischen Szenen über ihren Köpfen sich hinziehend. Wir finden in Saint-Gilles sogar ganz wie in Chartres den durchlaufenden Sockel mit Kanelluren belebt.

Nichts ist an sich wahrscheinlicher, als dass das reiche ikonographische Programm den Chartrener Künstlern durch eine andere Schule ist vermittelt worden; dafür spricht eben diese eigentümlich gewaltsame Verbindung der plastischen Dekoration mit dem architektonischen Gerüst. Eine Schule, in der das dem Chartrener Portale zu Grunde liegende Schema des Aufbaues heimisch war, hat offenbar ursprünglich an eine derartig principielle Ausschmückung des Portales mit figuraler Plastik nicht gedacht. Die ganze Wandfläche ist hier durch ein konstruktives Scheingerüst maskiert worden, Säule drängt sich an Säule, zwischen die grösseren sind noch kleinere Zwischensäulen eingeschaltet, den Säulen entsprechen die über einander vorgekragten Laibungen der Archivolten. Der Typus des mittelalterlichen Säulenportals¹ ist hier bei der Enge des Raumes zu einer klassischen Schärfe der Aussprache gelangt; die Seitenportale drängen sich an das Hauptportal, es bleibt zwischen beiden nur Raum für einen schmalen Pilaster, der seinerseits wieder von Säulen eingeengt wurde. Mit einem Worte ein fortgesetztes Vor- und Zurückspringen der Mauer, ein gedrängtes Nebeneinander konstruktiver Glieder! eine Façade wie diese, war von Haus aus für eine Ausschmückung mit Figuren und Szenen nicht berechnet.

Nun finden wir, wie wir sehen, an den Ufern des

¹ Vgl. über den Typus Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 406 f.; Rudolf Adami, *Architektonik des muhamedanischen und romanischen Stils*, Hannover 1887, S. 318, wo sehr glücklich ausgeführt ist, dass das mittelalterliche Portal eine künstliche Erweiterung der im allgemeinen weder besonders breit noch hoch angelegten Thüren bedeute, indem es zugleich den Zweck des Portales, dem Eintritte der Gläubigen zu dienen, ästhetisch veranschauliche.

Rhône eine plastische Schule, die, nach den beiden wichtigsten auf uns gekommenen Denkmälern zu schliessen, ein umfängliches System plastischer Dekoration entwickelt hatte, dessen auffallende Verwandtschaft mit dem Chartrener Werke in fast allem Wesentlichen zu Tage liegt. Und hier in der Provence erscheint dieser plastische Schmuck in der That wie zu Hause, ein Widerspruch, eine Reibung zwischen dem Architektonischen und der Dekoration besteht hier nicht. Denn sieht man von nebensächlichen figürlichen Motiven ab, die sich hier an Kapitälern und Basen der Säulen finden, so entfaltet sich hier die figurale Skulptur auf völlig neutralen, konstruktiv (für das Auge) funktionslosen Flächen. Solcher Art sind ja doch die Giebelfelder, die breiten friesartigen Streifen, die in den architektonischen Rahmen eingelassenen Hochreliefs der Gewände; man beachte, wie in Saint-Gilles an den Archivolten alle figürliche Dekoration vermieden ist, wie der am Arler Portal hier auftretende Kranz von Engeln doch durchaus als Füllwerk und nicht als Rahmen charakterisiert ist. Man möchte sagen, dieser ganze reiche Aufbau ist nur um des plastischen Schmuckes willen geschaffen worden.

Es scheint denn doch angesichts dieser Thatsachen die Vermutung sehr berechtigt, die hauptsächlichsten Wurzeln der Chartrener Kunst möchten eben hier, möchten in der Provence liegen. Man weise doch in der Languedoc oder in der Bourgogne Kompositionen von so völliger Uebereinstimmung des plastischen Programmes nach, Kompositionen, die zu gleicher Zeit die fortlaufende Reihe von lebensgrossen Figuren an den Gewänden,¹ den biblischen Szenenfries, wie die charakteristischen Motive der Tympanen bieten: den von den Symbolen umgebenen Christus mit der Reihe der Apostel und die thronende Madonna.

¹ Die charakteristischen Fassaden der Bourgogne zeigen solche entweder überhaupt nicht (Autun, Charlieu) oder in ganz anderer Art der Anordnung (Vézelay).

Das alles ist, wie gesagt, noch kein Beweis. Bestehen wirklich zwischen der Schule von Chartres und den Fassaden der Provence Zusammenhänge, so werden sich dieselben im einzelnen bestätigen müssen; wir werden dann geradezu imstande sein, die Chartrener Königsfiguren auf die Arler Apostel zurückzuführen. Nun ist allerdings auf den ersten Blick der Abstand zwischen unseren Säulenstatuen und den Arler Reliefs ein grosser; hier, scheint es doch, fehlt jede Brücke; hat man sie nicht als die Vertreter zweier ganz verschiedener Strömungen, gleichsam als die Pole bezeichnet, zwischen denen die Plastik des 12. Jahrhunderts sich bewegt. Hören wir Henry Revoil, er sagt von den Statuen der beiden provençalischen Fassaden: ¹ «Il n'est pas étonnant de trouver dans la statuaire de ces deux édifices l'influence de la statuaire romaine placée sous les yeux de ceux qui exécutèrent cette partie de leur décoration. Mais lorsqu'on se reporte par la pensée devant la cathédrale de Chartres, dont la grande façade retrace la même ordonnance architecturale (?!), on s'explique difficilement tout d'abord, comment les statues de cette cathédrale, exécutées à la même époque que celles de St-Gilles et de St-Trophime, ont un aspect si différent.» Revoil ruft nun, um diese Verschiedenheit des Stiles zu erklären, den deus ex machina herbei: Byzanz. «C'est qu'elles ont été conçues sous une influence tout autre. A Chartres, en effet, on croirait voir des figures exécutées par des sculpteurs étrusques ou grecs, tant les plis de ces statues allongées sont fins, et portent l'empreinte de ce type élégant. Ce serait la matière à toute une dissertation archéologique; contentons-nous d'indiquer l'influence byzantine apportée par les croisés, partis bien plus nombreux des provinces du nord et ramenant avec eux des artistes orientaux

¹ L'architecture romane du midi de la France, Bd. II, S. 64.

dont les études s'étaient faites devant la statuaire grecque.»

Revoil übersieht ganz und gar die Originalität der Chartrener Komposition! Er bezeichnet sie als ein Werk von gleichem architektonischen Aufbau wie jene Fassaden der Provence; aber wo wären im 12. Jahrhundert zwei Portale nachweisbar, die im Architektonischen entschiedener auseinandergingen? Der Arler Portikus kommt vom römischen Tempel her, das werde ich weiter unten erläutern. Die Säulen stehen hier noch frei vor der Mauer und gestatten also eine ungezwungenere plastische Dekoration der Wandfläche; das Chartrener Säulenportal ist eine Komposition ganz anderer Gattung und Herkunft. Die originale Leistung dieser Künstler besteht nun eben darin, dass sie es unternehmen, unter diesen so gänzlich veränderten Bedingungen doch das gleiche Programm des plastischen Schmuckes durchzuführen. Indem sie dieses auf ihre Fassade zu übertragen suchen, sehen sie sich zu einer Umbildung aller Elemente desselben genötigt. Die lebensgrossen Figuren der Gewände mussten mit den Säulen eine irgendwie organische Verbindung eingehen, die Friese mussten, wollte man sie nicht fortlassen, auf den Kapitälern untergebracht werden; die Archivolten bevölkerten sich dann wie von selbst mit Figuren und Szenen. Mit einem Worte, die unmittelbare und prinzipielle Verbindung der figuralen Dekoration mit den struktiven Gliedern war hier von vornherein gegeben, und damit tritt dieses Werk, wie wir sehen, in den denkbar schärfsten Gegensatz zu jenen des Südens. Dass die Chartrener Meister dies gewagt und konsequent durchgeführt haben, wäre an sich allein ein untrügliches Zeugnis für ihre französische Herkunft. Wie hätte nun eine so vollständige Veränderung des Principes der Dekoration ohne tiefgehenden Einfluss bleiben können auf den Stil der Figuren. Der Wandel des letzteren vollzieht sich eben im unmittelbarsten Zusammenhange mit der Umbildung

des dekorativen Schemas. Mit wahrhaft erstaunlicher Konsequenz gestalten die Chartrener Künstler, wie wir sehen werden, ihr Geschöpf heraus aus seinen technischen und tektonischen Bedingungen; der Chartrener Stil ist nicht minder französisch als die Chartrener Komposition! Mit byzantinischen oder griechischen Werken ist hier gar keine direkte Verbindung,¹ diese Schule erhebt sich, wenn ich so sagen darf, bereits auf den Schultern einer heimischen Vorgängerin, und ihre Quellen fließen auf heimischem Boden. Was zwischen ihren Werken und denen der Provence trennend dazwischen liegt, ist die Behendigkeit und Feinheit der französischen Hand, die Eigenart französischen Geistes, der Ernst des ersten Studiums der Natur. Es ist der Anhauch des französischen Genius, der aus den Arler Reliefs die Chartrener Könige formte! Eilen wir nunmehr zum Vergleiche des einzelnen.²

¹ Die geradezu groteske Vermutung Revoils, wonach die Chartrener Statuen das Werk orientalischer, durch das Studium griechischer Werke geschulter Meister seien, findet sich ähnlich bei Émeric-David, *Histoire de la sculpture française*, S. 47. „La vérité, et nous pourrions dire le grand style des têtes, la richesse et l'élégance des costumes, les broderies dont ils sont ornés, les petits plis gaufrés des tuniques, le bon système suivi dans le jet des draperies, doivent au moins faire soupçonner qu'un mérite si singulier n'appartient pas à des ciseaux latins... Si ce n'est pas là de la sculpture grecque, il faut admettre qu'il s'était formé en France des écoles gallo-grecques, soit dans le dixième siècle, soit dans le onzième...“

² Was hier die Vorstellung eines unmittelbaren byzantinischen Einflusses erweckte und wacherhielt, war ausser der feinen ciselierenden Art der Arbeit („un travail tout oriental“, wie Buhot de Kersers bemerkte) die Strenge und Gebundenheit des Stils selbst. Auch Viollet-le-Duc sieht in der tektonischen Strenge desselben von aussen kommenden Schematismus, Fernwirkung byzantinischer Typik. „Certainement les sculpteurs, qui nous ont laissé un si grand nombre de statues du milieu du XII^e siècle, obéissaient aux préceptes d'un art hiératique, dont l'Orient était le père, lorsqu'ils taillaient ces figures roides et longues qui semblent être emmaillottées“, vgl. *D. M.*, Bd. IV, S. 428; vgl. S. 424, wo es mit direktem Bezug auf unsere Statuen heisst: „C'est une singulière époque que celle comprise entre les années 1100 et 1170. Par les productions d'art, les objets usuels, l'architecture et les habitudes, ce siècle ne ressemble

Die Statuen der mit Chartres eng verwandten Portale in Le Mans, Paris, Étampes etc. sind im folgenden mit herangezogen; wir gewinnen auf diese Weise einen gewissen Ueberblick über die Gruppe. In Chartres liegen die Beziehungen zu den südlichen Werken noch am deutlichsten zu Tage, und das erklärt sich: Chartres ist von allen erhaltenen Werken der Schule das älteste!

1. Ich beginne mit der berühmtesten unter den Chartrener Statuen, sie ist¹ durch die vortreffliche Zeichnung Viollet-le-Duc's (Abb. 1^a) und durch seine geistvolle, wenn auch kühne Analyse ihres Kopftypus populär geworden; sie steht gleich links neben der Oeffnung des Hauptportals (vgl. die Abb. 1); ich stelle zwei der Statuen vom südlichen Portale der Kathedrale von le Mans gleich daneben (vgl. Abb. 3 und 4), die offenbar denselben Typus wiedergeben. Die enge Verwandtschaft dieser beiden Portale tritt damit gleich ins Licht. Nun, dieselbe Statue, die offenbar in der nördlichen Schule zu den beliebten Motiven gehört, steht in einer älteren Form auch am Portale von Saint-Trophime in Arles!² (vgl. Abb. 2). Jeder Zweifel ist hier ausgeschlossen, man vergleiche Haltung und Kostümliches zu-

ni à celui qui le précède, ni à celui qui le suit. Et il n'est guère d'explication à ce phénomène que l'influence prononcée de l'Orient sur l'Occident pendant la période brillante des croisades. L'invasion de l'Occident en Orient — invasion qui atteint les proportions d'une vaste émigration — était la grosse affaire de cette singulière époque." Vgl. noch D. A., Bd. VIII, S. 128. Byzantinischen Einfluss nahm auch de Caumont für unsere Schule an, vgl. dessen Cours im Bulletin monumental, Bd. II, S. 99 ff.; vgl. über die Statuen des Portals von Angers eine Notiz im Bd. XVII, S. 68, Anm. 1, ferner für die schulverwandten Statuen der Kathedrale von Bourges, Buhot de Kersers: Histoire et statistique monumentale du département du Cher, Bourges 1883, Bd. II, wo es u. a. von den betreffenden Statuen heisst (vgl. S. 138): elles appartiennent à l'hiératisme byzantin pur, etc.; für Le Mans, Hucher.

¹ D. A., Bd. VIII, S. 119, Abb. 7.

² Es ist der Apostel rechts neben dem Paulus, die Beischrift ist nicht mehr lesbar; Revoil und andere vermuteten: Andreas.



ABB. 1.



ABB. 1^a.

nächst mit der einen Königsfigur von Le Mans (Abb. 3), die Haltung ist hier noch vollständig dieselbe, die linke Hand hält das Buch, die rechte ist in derselben Weise erhoben. Das Kostüm ist sozusagen neu interpretiert worden, an die Stelle der über den rechten Arm hinaufgestreiften Paenula in Arles ist der auf der rechten Schulter geknüpfte Mantel getreten, indem hier einfach eine Spange oder Verschnürung angebracht wurde. Die unteren Partien des Kostümes wurden vereinfacht, die zahlreichen, die Figur quer überschneidenden Säume erscheinen vermieden, der Rock des Übergewandes fällt schlank bis unten hinunter; einzelne Details der Gewandung finden sich in den zwei anderen Exemplaren genauer wieder, ich verweise vor allem auf die Bildung des Aermels bei der zweiten Figur von Le Mans, auf die orgelpfeifenartigen Falten des Rockes in Chartres etc. Die Umformung, die hier die Statue im Motive erfahren



ABB. 2.

Die Umformung, die hier die Statue im Motive erfahren



ABB. 3.



ABB. 4.

hat, gewährt zu gleicher Zeit einen interessanten Einblick in das Leben der Typen innerhalb der Schule.

Trotz der Varianten in Gebärde und Faltenmotiven steht die Chartrener Statue der Arler Figur am nächsten, ja, sie liefert uns erst den unwiderleglichen Beweis, dass wir uns hier nicht täuschen, dass die Verwandtschaft hier kein Spiel des Zufalls ist; denn die Chartrener Statue zeigt noch genau denselben höchst individuellen Kopftypus wie die von Arles (vgl. Abb. 1^a u. 2), während sich derselbe in Le Mans bereits verwischt hat. Wir finden hier wie dort dasselbe eigentümliche Gerüst des Kopfes, dieselbe breite Faltenstirn, dieselbe auffallende Betonung der Backenknochen, den gleichen charakteristischen Linienzug der Brauen, die von der Nasenwurzel, nach den Schläfen zu ansteigen und dem Kopfe etwas Maskenhaftes geben. Vergleichen wir auch die lange, spitze Bildung der Nase, den breiten Mund, wie den Schnitt des Bartes: der Schnurrbart fließt vom Munde senkrecht zum Kinn hinunter. Die Haare sind zwar in Chartres gescheitelt, setzen sich aber auch in Arles in ähnlich welligem Linienzuge vom Gesichte ab. So erweist sich denn dieser Kopf, welcher von Viollet-le-Duc mit so viel Lebhaftigkeit und so viel Geist als ein Portraitkopf von wahrhaft französischem Charakter gepriesen worden ist, vielmehr als ein Gebilde der Tradition, das zwar unter der Hand des Chartrener Meisters zu neuem Leben erweckt wird, dessen formale Grundlagen aber in allem Wesentlichen unangetastet bleiben. Ich setze die Analyse Viollet-le-Duc's hierher: «(Ce type) a un caractère vraiment français ou gaulois ou celtique si l'on veut. Ce front plat; ces arcades sourcilières relevées, ces yeux à fleur de tête; ces longues joues; ce nez largement accusé à la base et un peu tombant, droit sur son profil; cette bouche large, ferme, éloignée du nez; ce bas du visage carré, ces oreilles plates et développées, ces longs cheveux ondulés, n'ont rien du Germain, rien du Romain,

rien du Franc. C'est là, ce nous semble, un vrai type du vieux Gaulois. La face est grande relativement au crâne, l'œil peut facilement devenir moqueur, cette bouche dédaigne et raille. Il y a dans cet ensemble un mélange de fermeté, de grandeur et de finesse, voire d'un peu de légèreté et de vanité dans ces sourcils relevés, mais aussi l'intelligence et le sang-froid au moment du péril. Les masques des autres statues de ce portail ont tous un caractère individuel; l'artiste ou les artistes qui les ont sculptés ont copié autour d'eux et ne se sont pas astreints à reproduire un type uniforme». Aber unsere weitere Erörterung wird mehr und mehr zeigen, dass ihnen ein solcher uniformer Typus überhaupt nicht vorlag; die Varietät der Kopftypen, wodurch sich diese Kunst des 12. Jahrhunderts so auffallend von der des 13. unterscheidet,¹ die sich einen uniformen Typus schafft, beruht wenigstens zum guten Teile gerade darauf, dass die ältere Tradition hier noch stärker durchwirkt, noch weniger abgeschliffen ist! Was einem Kopfe wie dem eben besprochenen das Lebendige giebt, das ist in erster Linie der originale Hauch einer sicheren, fast genial zu nennenden Meisselführung, sowie ein offenes Auge für organische Formenbildung im allgemeinen. Gewiss, diese Künstler von Chartres haben in's Leben hineingesehen, sie besitzen ein originales Verständnis seiner Formen, aber das beweisen, wie wir sehen werden, ihre Gestalten ebenso sehr wie ihre Gesichter; nichts lag ihnen ferner, als portraithafte Charakterköpfe nach dem Leben schaffen zu wollen; sie studieren das Gesetzmässige, das Anatomische organischer Form, sie studieren es allseitig; das Physiognomische interessiert sie nicht. Viollet-le-Duc, der diese Statuen für hermenhaft

¹ Dies ist von Viollet-le-Duc an mehreren Stellen bemerkt worden.

erstarrte Gebilde der Tradition, aber mit portraithaften Köpfen erklärt, ist über die Leistung der Chartrener Künstler vollkommen im Irrtum, ihr Verhältnis zur Natur ist hier falsch beleuchtet und ihr stilschöpferisches Vermögen gänzlich übersehen worden.

Fast dieses eine Beispiel könnte genügend erscheinen um die Zusammenhänge zwischen unseren beiden plastischen Gruppen gegen weitere Zweifel zu sichern; ich bemerke noch dazu, dass gleich links von der Figur in Chartres eine zweite steht, die sich wie die genannten Figuren von Le Mans als eine Wiederholung desselben Typus darstellt; die rechte Hand lag in gleicher Weise vor der Brust, der Kopftypus ist wie in Le Mans ein jugendlicherer; gehen wir zu einer zweiten Gruppe über.

2. Die betreffende Chartrener Statue steht rechts vom Hauptportale, es ist der König mit dem Buche. (Abb. 5); damit zusammengehörig ist die Darstellung des Apostels Philippus am Portale von Arles (Abb. 6).¹ Hier ist die Uebereinstimmung im Gewandlichen wie in der Haltung eine eher noch grössere. Beide Figuren tragen ein langes engärmeliges Untergewand, darüber ein mit etwas weiteren Ärmeln versehenes Oberkleid, das, an der einen Seite aufgegriffen, in treppenförmigem Faltenzuge zum linken Knie hinaufgeht. Darüber hat nun der Apostel Philippus wieder die glockenförmige Paenula, die ganz in derselben Weise angeordnet ist, wie bei dem «Andreas». Wiederum ist in Chartres daraus ein Schultermantel geworden, ohne dass die Lage des Gewandstückes verändert wäre; durch Hinzufügung einer Krone sowie strumpfartig anliegender Schuhe wird die Figur zu einem Könige umgewandelt. In Chartres wie in Arles hält die Figur ein Buch und zwar in genau derselben Weise, die rechte

¹ Die Figur steht rechts vom Eingang; auf dem Buche die Beischrift: SCS PHILIPVS.



ABB. 5.



Abb. 6.

Hand fast an die obere Kante, die linke unten an den Schnitt. Ein scharfes Auge wird hier auch die Beziehung zwischen den Köpfen nicht verkennen können. Man prüfe eingehend die Form von Mund und Nase, die Bildung der Wangen, die geschwungenen Brauen; der Bart ist hier wie dort in wenige Strähne gegliedert. Kurz, die Wurzelverwandtschaft der beiden Figuren ist trotz der stilistischen Differenz unleugbar. Ich füge noch hinzu, dass im östlichen Gange des Arler Kreuzganges eine Figur gleichen Motives steht, wie dass sich rechts vom Chartrener linken Portale eine weitere Variante unseres Königs findet.

3. In Betracht kommt ferner die kronenlose Figur links neben dem rechten Seitenportale in Chartres und der Apostel Bartholomäus in Arles.¹ Der letztere zeigt die gleiche Gewandung wie der Philippus, nur dass noch über der Kasula ein von der linken Schulter (schärpenartig) über die Brust herabfallendes Gewandende (das nach vorn herübergeschlagene Ende der Kasel?) liegt. Dieses die Figur überschneidende Motiv ist in Chartres fortgelassen, überhaupt erscheint dieselbe hier vereinfacht. Die Kasel, auch hier als Schultermantel interpretiert, ist beibehalten, dagegen fiel der untere Saum des weitärmeligen Uebergewandes aus; aber merkwürdig, ein Rest, einem verkümmerten Organe vergleichbar, blieb erhalten: wir finden nämlich zwischen den Knien der Figur einen kleinen, im Zickzack aufsteigenden Faltenzug, an sich völlig unverständlich, aber durch die Arler Figur sofort erklärt: es ist ein gleichsam bewusstlos beibehaltenes Ueberbleibsel des zum linken Knie hinauflaufenden Gewandsaumes (Uebergewand). Die Haltung der Hände zu einander ist in Chartres fast unmerklich verändert, der rechte Arm ist etwas schärfer gebogen, zwischen beide

¹ Die Figur steht links vom Portale; auf dem Buche bezeichnet als SCS BARTOLOMEVS.



ABB. 7.

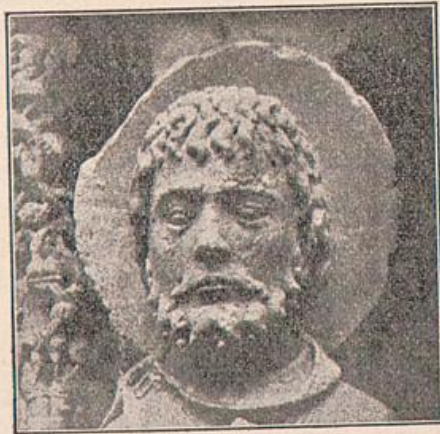


ABB. 8.

Hände ist ein sich windender Rollenstreifen eingeschaltet, wie bei der zuerst genannten Figur tritt die Rolle an die Stelle des Buches. Die Haare fallen in Arles in gleichsam züngelnden Locken in die Stirn vor (vgl. Abb. 7), eine zweite Reihe von Löckchen legt sich darüber, genau das gleiche Motiv zeigt Chartres (Abb. 8). Hinzu kommen unverkennbare Verwandtschaften in den Gesichtern, die dicht nebeneinander einsetzenden Augenbrauen, der flache Linienzug derselben, die lockige Gestaltung des Bartes. Ein Doppelgänger steht wieder am Portale von Le Mans,¹ die Figur hält hier statt der Rolle ein Buch; mit dieser wieder aufs engste zusammengehörig: eine zweite Statue in Chartres, es ist die männliche Figur gleich rechts neben der Oeffnung des Hauptportales.

4. Am Arler Portale steht rechts von dem Bartholomäus eine als Jacobus bezeichnete Figur von fast völliger Identität der Haltung und des Gewandmotives; das monotone Nebeneinander dieser beiden so zu sagen taktmässig wie zwei Mäher sich bewegenden Gestalten fällt unangenehm auf. Nun — am Chartrener Portale liegt das Gleiche vor, wenn auch der Künstler hier geschickter variiert hat; wir haben hier allem Anschein nach den merkwürdigen Fall, wo selbst die Zusammenstellung der Figuren in Chartres noch dieselbe ist. Diese Figur zur Rechten zeigt nicht jene flämmchenhaft züngelnde Bildung des Haares, die Locken rollen sich hier in Chartres wie in Arles schneckenartig auf, die Brauen verlaufen in stärkerem Bogen; der Mantel fällt hier in Chartres tiefer hinunter, der Zusammenhang mit der Arler Figur blickt darin noch deutlicher durch; sie hat in Chartres eine Krone erhalten. Ich gebe zu, dass man bei zwei Figuren-paren wie diesen genötigt ist, gleichsam durch den Schleier zu sehen; wären sie die einzigen Zeugen für die Zusammenhänge unserer zwei Schulen, so wären wir in

¹ Die letzte Figur der rechten Seite.

der That übel beraten; aber sie sind nur das Glied einer Kette. Dass hier und da in den Motiven Veränderungen vorkommen, hat nichts Auffallendes,¹ auch sehen wir ja wie innerhalb der nördlichen Schule dieses Variieren fortgeht: wir finden z. B. in Le Mans links neben der Paulusfigur eine Statue, die ganz sicher genau dieselbe Figur ist, wie der zuletzt genannte König in Chartres, aber die Figur ist hier noch mehr vereinfacht, der Faltenwurf des Gewandes ist hier auf wenige grosse Linien zurückgeführt; wir werden weiter unten noch genauer durchführen, wie sich diese Veränderungen zum Teil aus der tektonischen Bedingtheit der Figuren erklären.

5. Unter den Arler Apostelgestalten fällt die des Petrus (Abb. 9)² durch die eigentümlichen Motive der Gewandung auf, sie ist nicht nach dem starren Schema der übrigen gebildet; das ältere Vorbild dieser Figur ist, wie sich zeigen wird, noch in Arles selbst erhalten. Auch sie ist nun unter den Statuen der Schule von Chartres nachweisbar, nicht in Chartres selbst, aber an der dem Chartreer Portale so nahe verwandten Porte Sainte-Anne von Notre-Dame in Paris; es ist die Petrusstatue dieses Portales, die hier in Betracht kommt. Bekanntlich sind die Statuen, die die Gewände schmückten, im Originale nicht erhalten, doch besitzen wir sie in einer Abbildung Montfaucon's;³ ein jetzt im Musée de l'hôtel de Cluny bewahrter Rest einer männlichen Gewandfigur, der offenbar mit der Petrusstatue zusammengehört, liefert uns den Beweis, dass der Stich Montfaucon's genau ist (vgl. die Abb. 10

¹ Ich habe das ausführlich und an der Hand eines zusammenhängenden Materials an anderer Stelle erläutert; vgl. „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends“, Trier 1891.

² Die Statue steht links, unmittelbar neben der Oeffnung des Portals, auf dem Bueche die Inschrift: *Criminibus demptis reserat Petrus astra redemptis*.

³ *Monumens de la monarchie française*, Bd. I, Taf. VIII.



ABB. 9.



ABB. 10.

und 10^a). Diese Petrusstatue, die auch in Paris links neben der Thüre stand, ist nun offenbar dieselbe Figur wie die in Arles, wenn sie gleich in Paris im Gegensinne erscheint;¹ eine derartige Umzeichnung der Typen ist in mittelalterlichen Ateliers sehr häufig vorgekommen. Die Haltung der Arme wurde unter dem Einfluss der Architektur verändert,² aber man achte auf so schlagend verwandte Details, wie die Faltengebung auf dem einen Schenkel; und ist es nicht geradezu amüsant, zu sehen, wie sich genau dieselben Faltenmotive z. B. am Halse wiederfinden, der gleiche Kranz spiralartiger Locken Stirn und Schläfen umzieht! Man komme hier nicht mit dem Einwande, dass es sich in einem Falle wie diesem nur um ikonographische Verwandtschaft



Abb. 10^a.

¹ Ich habe des bequemeren Vergleichens wegen die Pariser Figur im Gegensinne abgebildet; die Besprechung trägt dem Rechnung.

² Vgl. darüber weiter unten.

handeln möchte; man stelle andere Petrusfiguren daneben, z. B. die dem Gilabertus zugehörige des Museums von Toulouse,¹ die bartlose (!) vom Südportal der Kirche Saint-Sernin in Toulouse, um sich zu überzeugen, wie wenig im Mittelalter selbst für die Figur des Apostelfürsten von einer starren Typik die Rede sein kann. Ja, gerade eine ikonographische mit Arles aufs engste verwandte Figur, der Petrus aus dem Kreuzgange in Moissac (Abb. 11), setzt, sollte ich meinen, deutlich genug ins Licht, dass es sich in unserem Falle um etwas ganz anderes als ikonographische Ana-



ABB. 11.

logieen handelt. Bei den übrigen Figuren, von denen bisher die Rede war, kann ja ein solcher Verdacht überhaupt gar nicht entstehen; haben wir es doch in Arles mit einem Apostelcyklus, in Chartres mit Königen, Vorfahren Christi, also zwei ikonographisch ganz verschiedenen Dingen zu thun.² Es ist klar, es liegen hier keine ikonographischen Parallelen, sondern historische Zusammenhänge vor!

6. Es bleibt unter den männlichen Figuren des Chartreter Hauptmeisters kaum eine, die wir nicht, mehr oder

¹ Auf diese Apostelstatuen komme ich weiter unten zurück; der Petrus gehört jedenfalls dem Gilabert zu, obwohl diese Statue nicht signiert ist.

² Man hat sehr häufig die „Starre“ des Chartreter Stiles dadurch erklären wollen, dass man annahm, es handele sich hier um die

minder verwandt, unter den wenigen Arler Aposteln wiederfänden.¹ Nun sagten wir schon, es finden sich links und rechts an den äusseren Wandungen der Nebenportale Figuren von wenigstens zum Teil sehr andersartigem Charakter. Am meisten ins Auge fallen zunächst die männlichen Figuren links (Abb. 12); sie weichen nicht nur technisch und stilistisch sondern auch in der Tracht, in der ikonographischen Charakteristik ab. Und wenn auch diese Unterschiede ihre Erklärung finden in der Verschiedenheit der Meister, man ist doch zunächst geneigt, hier zu gleicher Zeit eine Verschiedenheit der Muster zu vermuten. Wir fragen, kommt vielleicht diese Nebenströmung, die offenbar von einer gewissen Bedeutung war, denn wir finden sie in Étampes in einer ganzen Reihe von Statuen vertreten — kommt vielleicht dieses zweite Chartreer Atelier von einer anderen Seite her? Unsere provençalische These findet nun hier aufs neue eine Bestätigung! auch diese zweite Gruppe von Statuen geht auf Vorbilder der Provence zurück und zwar auf eine Gruppe von Werken, die aufs engste zusammenhängt mit der Plastik des Arler Portikus. Doch ehe wir an den Vergleich gehen, einige Vorbemerkungen! Ein Blick auf die starre Stilistik unserer Figuren mit ihrem ans Ornamentale streifenden Falten-

Herrschaft ikonographischer, durch die Tradition geheiligter Typen; vgl. Charles Magnin in der *Revue des deux mondes*, 1832, Aufsatz über die Statue der „Nantéchild“; Corblet in den *Mémoires de l'académie du département de la Somme*, 1863. Die blosse Thatsache, dass der Cyklus Chartreer Könige und Vorfahren aus einem ikonographischen Cyklus ganz anderer Art auf dem Wege der Umbildung(!) entsteht, würde allein genügen, um diese Ansicht als haltlos nachzuweisen. Die freie Art, wie man innerhalb der Schule die Typen variiert und wandelt, spricht nicht minder gegen sie. Es liegt derselben eine vollständig falsche Vorstellung von der Fortpflanzung der Formen im Abendlande zu Grunde. Innerhalb der Chartreer Schule ist nicht einmal für eine Figur wie Petrus ein festes Schema ausgebildet; vgl. dazu meine Abhandlung über „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends“, Trier 1891.

¹ Ich bemerke nur anmerkwungsweise, dass die Königsfigur mit Rolle, rechts vom Chartreer Hauptportale, im Motive übereinstimmt mit dem Paulus der Arler Fassade.



ABB. 12.



ABB. 13.

schematismus genügt ja schon, um zu sehen, dass wir hier keinen primitiven, sondern einen abgeleiteten Stil vor uns haben. Gebilde, wie diese, kaskadenhaft und künstlich, sprudeln nicht unmittelbar aus dem Boden, es ist die manieristische Umformung und Ausdeutung ursprünglich einfacherer, natürlicherer Gestalt. Das ist uns ein Fingerzeig für die Kritik des Kostümlichen. Wir finden hier über einem langen Untergewande ein kürzeres Ueberkleid von eigentümlich schürzenhaft symmetrischem Fall. Der Mantel liegt hier, ähnlich wie der der Frauen, gleichmäßig auf beiden Schultern, aber während er doch hinten offenbar lang herabfallend gedacht ist, reicht er vorn nur bis zu den Ellenbogen, die Arme vermögen ihn gar nicht einmal zu fassen! wie kann er überhaupt ohne Verschnürung vorne¹ in dieser Weise getragen sein? Es fehlt hier überdies in Chartres wie in Étampes regelmässig der enge Aermel des Untergewandes; sollte der weite Aermel überhaupt ursprünglich zum «Ueberkleide» gehört haben. Wie ist die wulstige Häufung querlaufender Falten in der Taillengegend zu erklären? ja erscheint nicht der schurzfellartig symmetrische Schnitt desselben von vorn herein verdächtig? Dürfen wir solche Figuren so ohne weiteres zur Kostümgeschichte des 12. Jahrhunderts verwerten, nachdem wir an den Statuen des Chartrener Hauptmeisters bereits erkannten, dass diese Künstler auch im Kostümlichen zunächst und in erster Linie die Tradition im Auge hatten, deren Motive sie zwar im Anschluss an das Zeitkostüm umformten und neu interpretierten, die sie aber in ihren allgemeinen Linien festgehalten haben. Wird das nicht in eher noch stärkerem Masse von diesen manieristischen Statuen des zweiten Meisters gelten? das ganze erscheint doch hier a priori als eine Schematisierung oder — Modernisierung älterer gewand-

¹ Diese fehlt aber.

licher Typen. Die Figuren von Étampes¹ die denen von Chartres so eng verwandt sind (vgl. Abb. 48 f.), geben uns vollends den Beweis, dass dem so ist. Hier zieht sich nämlich mehrfach der obere Saum des «Ueberkleides» noch schräg über die Brust herüber, auch ist der Fall nicht immer ein gleichmässig symmetrischer,² das «Gewand» fällt hier mehrfach an der einen Seite tiefer hinter, um dann an der anderen höher aufgegriffen zu werden, ja bei einer anderen Figur ist es noch vollkommen deutlich, dass der über den Rücken fallende Mantel mit der Schürze vorn aus einem Stücke ist.³ Kein Zweifel also, dass die Gebilde der Tradition, die hier zu Grunde liegen, Gewandfiguren waren, mit antikisch umgeschlagenem Mantel.

Diese von uns erschlossene Vorform ist nun unter den Skulpturen der Provence noch erhalten; wir finden sie unter den lebensgrossen Apostelstatuen am Westportale der Kirche Saint-Barnard in Romans im Département de la Drôme.⁴ Studieren wir die beiden Figuren der

¹ Es handelt sich hier um die Statuen des Südportals der Kirche Notre-Dame d'Étampes, vgl. darüber unten.

² Vgl. z. B. die Statue links neben der Oeffnung und den Petrus, der in einer Kapelle des Chors steht.

³ Es ist die Figur, die oben links von der Portalarkade ist angebracht worden.

⁴ Eine Abbildung des Portales gaben Nodier, Taylor et de Cailleux in den *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Dauphiné*; auch Giraud in seinem *Essai historique sur l'abbaye de St.-Barnard et sur la ville de Romans*, Lyon 1856, Bd. I. Die Deutung der vier Statuen auf die vier Evangelisten, die Epailly gab (*Notice sur l'église St.-Barnard de Romans*, Valence 1839), ist irrig, was bereits von A. Nugues ist bemerkt worden (vgl. *Notes, concernant l'église Saint-Barnard à Romans*, im *Bulletin de la société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme*, Bd. VIII, Valence 1874). Die eine Figur links hielt eine Rolle, auf der noch zu lesen ist: SCS | · ETRVS | · LS, also S. Petrus; er hielt in der linken Hand die Schlüssel; die dieser entsprechende Figur der rechten Seite darf man wohl bestimmt als Paulus bezeichnen. Sie hielt, scheint es, eine ziemlich lange Rolle, wodurch Paulus in der Arler Schule in der That regelmässig bezeichnet wird; die Figur links daneben ist der Evangelist Johannes wie die Inschrift auf seinem Buche

linken Seite (Abb. 13); wir haben hier antikische Gewandstatuen, die für unsere mittelalterlichen Geschöpfe eine geradezu vollständige Erklärung bieten. Wir finden hier das Ende des Mantels latzartig wie bei unseren Statuen von Chartres und Étampes auf der Schulter liegen (vgl. die Statue rechts), vorn fällt er schürzenhaft, wie unser «Uebergewand» bis auf die Kniee, eine wulstartige Faltenmasse zieht sich quer über den Leib. Die Faltenmotive des langen Rockes, die Haltung und Stellung der Figuren, mit den nach aussen gebogenen Knieen den näher zusammengerückten Knöcheln, den symmetrisch auseinandergehenden Füßen, das alles erscheint auffallend verwandt; man vergleiche auch die eine der Statuen der rechten Seite (die rechts) mit entsprechenden Figuren in Étampes, z. B. dem in einer Kapelle des Chores befindlichen Petrus oder der Figur links neben der Oeffnung des Südportales, die Uebereinstimmung in den Faltenmotiven ist hier eine ganz auffallende.

Viollet-le-Duc, der unsere Statuen für zeitgemässe Kostümfiguren hält, benutzt die beiden Chartrener Exemplare ohne weitere Kritik für die Rekonstruktion des mittelalterlichen männlichen Ueberkleides,¹ er nimmt eine Form des *bliaut* an, die ausser der enganschliessenden Taille zwei Schösse von schürzenartiger Form hatte, die vorn und hinten an dieselbe angenäht waren. Gewiss wollte unser Bildhauer einen *bliaut* darstellen, aber von einem unmittelbaren formalen Anschluss an die Tracht der Zeit

ergiebt. Die vierte, ihm gegenüberstehende, deute ich auf Jakobus, der Vergleich mit der Jakobusfigur des Arler Kreuzganges macht das wahrscheinlich. Ein Thürpfeiler war schon ursprünglich nicht vorhanden, wie die Fügung des Thürsturzes das ergiebt; das Tympanon und die Archivolten, die glatt geblieben sind, waren jedenfalls mit Malerei geschmückt. Das Portal bildete ursprünglich den östlichen Abschluss einer Vorhalle; links und rechts schliesst sich an dasselbe eine Blendarkade an; das ganze ist in ein dreigliedriges System zusammengezogen.

¹ Vgl. D. M., Bd. III, S. 38 ff. und Fig. 1. B.

kann ja hier keine Rede sein, denn wir haben festgestellt, dass diese Gestalten so zu sagen abstammen von antik drapierten Gewandfiguren. Die auf Grund unserer Figuren erschlossene Form des *bliant* ist daher zu streichen, so lange man keine stichhaltigeren Belege dafür bringt.¹ Viollet-le-Duc hat unserem mittelalterlichen Meister einen Realismus zugemutet, den er nicht besass.

8. Die Portalskulpturen von Saint-Barnard gehören zur Schule von Arles; sie sind, obwohl in der Dauphiné entstanden, zur provençalischen Plastik zu rechnen, denn es ist kein Zweifel, wo hier der eigentliche Sitz der Bewegung war. Die grössere Gruppe, mit der sie zunächst zusammengehören, sind die Skulpturen der ältesten Teile des Arler Kreuzganges,² die Statuen der nördlichen Gallerie. Der verbindenden Fäden sind hier zahlreiche; ich mache auf einiges Charakteristische aufmerksam, wie die Bildung der Sandalen, das zwischen den Füssen

¹ Auf französischen Königssiegeln, wo übrigens auch der Mantel immer auf der Schulter geknüpft ist, ist eine Form wie diese nicht nachweisbar; vgl. Demay, *Le costume au moyen-âge d'après les sceaux*, Paris 1880, S. 79 ff. Demay bemerkt zwar von der Dalmatika (Uebergewand), die auf den Siegeln Ludwigs VII. und seiner beiden Nachfolger erscheint: „*Sa jupe est fendue sur les côtés*“, aber es handelt sich hier höchstens um eine Schlitzung unten am Saume, die vorgenommen ist, damit das Gewand den Schritt nicht hemme. Schriftstellen, wie die von Léon Gautier, *La chevalerie*, Paris 1884, S. 41⁰, Anm., unter Nr. 8 aufgezählten, kann man für Viollet-le-Duc's Rekonstruktion nicht ins Treffen führen wollen. Ich finde in der Kunst zahlreiche Darstellungen, wo der Schoss des kurzen, bis zum Knie reichenden Rockes vorn (nicht an den Seiten) einen Schlitz hat; man vgl. die Kapitäle des Kreuzganges von Saint-Pierre de Moissac, die älteren Kapitäle des Museums von Toulouse; ein Beispiel auch an der Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers, an einem Kapital der archäologischen Museums von Marseille (Nr. 104) etc. Auch bei langen Röcken findet sich Schlitzung vorn.

Zu den Mänteln vergleiche man noch Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig 1889, Bd. I, S. 307. „Die Mäntel werden im 12. Jahrhundert allgemein auf der rechten Schulter mit einer Spange zusammengehalten; im folgenden Jahrhundert ist es dagegen Sitte, auf der Brust ihn zu schliessen.“

² Ich komme weiter unten auf diese Skulpturen zurück, sie sind für uns wichtig als Vorläufer der Arler Fassadenskulpturen.

schleppend niederhängende Gewand. Die Motive der Gewandung und Haltung wiederholen sich, ja wir entdecken die beiden Figurenpaare unseres Portales geradezu an den Pfeilern des Kreuzganges wieder¹. So sehen wir uns wieder auf Arles zurückgewiesen. Die Frage ist, ob zu den Skulpturen des Arler Kreuzgangs noch weitere Beziehungen bemerkbar sind.

An der rechten Seite des Chartrener Portales² stehen zwei weitere männliche Figuren, die, wie gesagt, dem Chartrener Hauptmeister ebensowenig gehören, wie die beiden eben besprochenen links; sie sind zwar allem Anschein nach nicht von derselben Hand wie diese letzteren, obwohl es nicht ganz an gemeinsamen Merkmalen fehlt. Sollte auch diese zweite Gruppe auf das Atelier des Arler Kreuzgangs zurückgehen?

Für die kronenlose Figur mit dem Buche in der Hand, die rechts neben der Oeffnung steht, — es ist, wie wir sehen werden, wahrscheinlich ein heiliger Joseph — finden wir im Arler Kreuzgang gleich mehrere Analogieen. Das frappanteste Seitenstück ist die Thomasfigur, die in der Haltung der Arme, im Faltenwerk, in der Bildung des rechten Aermels nahe verwandt ist. Ein anderer unbezeichneter Apostel, der am nordöstlichen Pfeiler steht (Abb. 14), gehört aufs engste mit dieser Gruppe zusammen, er hat wie die Chartrener Figur ein Buch in der Hand. Die Art, wie er es hält, ist die gleiche wie in Chartres. Am Südportale der Kathedrale von Bourges, dessen enge Verwandtschaft mit der Chartrener Gruppe seit langem bekannt ist, finden wir unsere Statue

¹ Zusammenzustellen ist die Arler Petrusfigur mit dem Paulus von Romans; zu vgl. die Motive auf dem rechten Schenkel, das Faltenmotiv oben am Halse; ferner der am selben Pfeiler stehende Arler Johannes mit dem Johannes in Romans. Die zweite Gruppe des Portals links ist zu vergleichen mit der Gruppe des Thomas und des Jakobus im Kreuzgang. Die freie Art, wie man innerhalb der Schule mit den Motiven wirtschaftet, liegt zu gleicher Zeit deutlich zu Tage.

² Ich meine rechts vom rechten Seitenportal.



ABB. 14.



ABB. 15.

wieder (Abb. 15); sie hat hier die mit Rippen versehene melonenförmige Kappe erhalten, das Buch ist zu einer aufgeschlagenen Tafel umgestaltet, man hat hier, wie es scheint, aus der Figur einen Moses gemacht; wer nur die beiden Abbildungen mit einander vergleicht, wird die auffällige Verwandtschaft zugestehen. Wie sind sich selbst die Kopftypen hier noch so nahe, man achte auf die breite Stirnbildung auf die Manier, die Haarsträhne in kleine Löckchen aufzurollen.¹

Die zweite Chartreter Figur rechts von dem «Joseph» ist ein König mit Scepter und Krone, die rechte Hand liegt, dem Beschauer zugekehrt, auf der Brust. Ist es ein Zufall, wenn wir wiederum engverwandten Figuren mehrfach im Kreuzgange von Arles begegnen? jedenfalls ist es ein glücklicher Zufall, denn er reicht uns gleichsam das letzte Glied der Kette! Die Figur, die ich zunächst mit diesem König in Zusammenhang bringen möchte, ist die bekannteste unter den Statuen des Kreuzgangs, sie ist die einzige, die bis jetzt für das Museum des Trocadéro ist abgegossen worden, die Statue des heil. Trophimus, die an der Ecke des nordwestlichen Pfeilers gegenüber dem Eingange steht. Man sehe auf Gewand, auf Hände und Füße und versäume auch nicht, die Gesichter zu vergleichen, wie einen Blick zu werfen auf die mit antikisierenden Ranken geschmückten Pilaster, welche die Figur umrahmen; es entsprechen ihnen in Chartres die die Figuren flankierenden Ziersäulen. Eine andere Figur des Kreuzganges, die ich bedauere, nicht abbilden zu können, bietet dasselbe Motiv, in der Linken hält sie wie die in Chartres ein kurzes Scepter; sie schmückt den ersten Pfeiler links von dem Trophimus; ihre Deutung ist bislang nicht geglückt.

¹ Man vergleiche damit ferner die Mosesfigur des Westportals der Kathedrale von Angers, die nicht nur von demselben Typus ist, sondern sogar noch an derselben Stelle steht, wie die in Bourges es ist die letzte Figur an der rechten Seite.

Viollet-le-Duc hat von dem Arler Portikus gesagt: «La porte de Saint-Trophime d'Arles, malgré ses mérites au point de vue de la composition, des proportions et de la belle entente des détails, est évidemment un monument tout voisin de la décadence», (elle) «n'est qu'une œuvre provenant de sources diverses, qu'une habile imitation.» «De ces mélanges il ne pouvait sortir un art nouveau, et en effet, il ne sortit rien; dès le commencement du 13^e siècle, l'architecture provençale était tombée dans une complète décadence»¹. Und doch — es entsprang hier etwas! die entscheidende Entwicklung der Plastik im Herzen Frankreichs, die in gerader Linie zu der Kunst des 13. Jahrhunderts hinüberführt, knüpft an diese Skulpturen der Provence an; an diesen Werken des Südens, die, ohne eigene Zeugung, in der Provence selbst ohne Nachfolge bleiben, entzündet sich der jugendliche Genius der Ile-de-France. Wie wir sahen, redet das Detail hier nicht minder eindringlich als das allgemeine Thema der Kompositionen, die Statuen von Arles und Romans sind sozusagen die Vorfahren derer von Chartres; und zwar nicht nur derer des Chartreer Hauptmeisters, auch die Nebenströmungen haben in der Provence ihre entsprechende Vorform, ihre eigentümliche Quelle. Jedenfalls war Chartres selbst der Vorort des provençalischen Einflusses; denn nicht nur dass wir denselben hier noch am deutlichsten vor Augen haben: Chartres ist auch, wie wir sehen werden, das hauptsächlichste Centrum der nördlichen Schule; von hier aus verzweigt sie sich nach allen Seiten. Ich glaube also nicht, dass der Einfluss der Provence auf die Chartreer Ateliers durch Zwischenstufen, wie etwa Bourges vermittelt sei, wengleich das im Einklang wäre mit der geographischen Lage. Das

¹ Die drei Stellen finden sich in D. A., Bd. VII, S. 419; auch die Plastik der Arler Schule ist im Beginn des 13. Jahrhunderts in völligem Verfall; vgl. dazu den Abschnitt über „Die chronologischen Schwierigkeiten.“

Phänomen, um das es sich hier handelt, ist überhaupt nicht dem allmählichen Sichausbreiten einer Flut vergleichbar, es ist das Ueberspringen eines Funkens; der Funke springt unmittelbar nach Chartres über.

Damit ist jedoch nicht gesagt, dass gerade diejenigen Werke, an denen wir allerdings heute die Zusammenhänge zwischen den zwei Schulen zu erläutern genötigt sind, wie die Portale von Arles und Romans und einzelne Figuren des Arler Kreuzgangs, auch zu gleicher Zeit die direkten Vermittler dieser Einflüsse gewesen seien. Vergessen wir nicht, wie wenig wir wissen über die Art und Weise, wie sich innerhalb mittelalterlicher Ateliers und zwischen denselben die Tradition der Formen und Motive vollzog. Neben Kopieen und Skizzen nach ausgeführten Werken spielen hier doch die Musterblätter, die Sammlungen von Vorbildern unzweifelhaft ihre Rolle, derartige Zwischenträger möchten hier zwischen den beiden Schulen vermittelt haben; es handelt sich nicht notwendiger Weise um eine Filiation fertiger Monumente, und nicht geradezu um directe Zusammenhänge zwischen denen, die uns erhalten blieben, sondern um lebendige Beziehungen der hinter ihnen stehenden Ateliers und Meister.

Allem Anschein nach sind jedoch damals keine provençalischen Künstler nach dem Norden berufen worden, denn die Skulpturen von Chartres sind nicht das Werk provençalischer Hände. Was die Chartreurer Bauhütte im Süden suchte, war Anregung, nicht Aushilfe. In dem Wunsche, an einer Fassade des Nordens eine plastische Dekoration grossen Stiles zu entfalten, sah sie sich um nach einem Programme figuraler Dekoration, nach Vorbildern und Formen, nach den notwendigen Grundlagen eines monumentalen Stiles, nach Motiven und Typen.

Inwieweit hier die Beziehungen der beiden Kirchenfürsten mit im Spiele gewesen sind, ist nicht mehr zu sagen; aber es ist wohl kaum ein Zweifel, dass das

Hauptportal der Chartrener Kathedrale in direktem Auftrage des Chartrener Bischofs errichtet worden ist. Möglich, dass er es war, der den Arler Erzbischof oder die Kanoniker von Saint-Trophime um Uebermittlung von Vorbildern und Skizzen ersuchte und Leute hinschickte, diese in Empfang zu nehmen; möglich auch, dass die Chartrener Kanoniker oder diejenigen unter ihnen, die gerade die Leitung und Aufsicht über die Bauhütte hatten,¹ diese Vermittlerrolle gespielt haben.

Die Formenwelt des Südens erfährt im Gebiete der Seine eine tiefgreifende, eine völlige Veränderung. Der Zauberer, der dieses Wunder wirkt, ist der französische Genius. Er erweckt diese Formen zu neuem Leben, er vollzieht folgerichtig und sicher ihre Eingliederung in den mittelalterlichen Baukörper. Erläutern wir diesen Stilwandel an den Statuen des Chartrener Hauptmeisters!² was wäre anziehender als dieses Schauspiel.

¹ Dieses Amt wurde von den Kanonikern kollegialisch verwaltet; in einer Arler Urkunde vom Jahre 1177 erscheinen unter den Zeugen: Petrus Ferreoli et Jordanus qui tunc temporis habebant in curam (!) domum sancti Trophimi. Der kürzere Ausdruck dafür ist in den Arler Quellen „operarius“, was nicht etwa bedeutet, dass der betreffende Kanoniker Steinmetz oder Werkmeister gewesen sei; dies ist auch die Ansicht des Herrn abbé Albanès in Marseille. Wenn dieser Titel sich auch in Grabinschriften findet, so ist daraus, glaube ich, nur der Schluss zu ziehen, dass der Betreffende dieses Amt gerade bei seinem Tode innehatte. Oft citiert ist die Grabinschrift des Poncius Rebolli vom 26. Dezember 1183, die sich im Arler Kreuzgang befindet (sie ging auch in das Dictionnaire des architectes français von Lance über, Bd. II, S. 238); wir finden ihn als Poncius operarius in einer Arler Urkunde vom 1. Juni desselben Jahres wieder, während er in Urkunden von 1154—1181 ohne diesen Titel erscheint! er hatte also sein Amt erst im Jahre 1182 oder 1183 angetreten; vgl. über die geistliche Leitung und Beaufsichtigung der Bauhöfen auch V. Mortet, Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris, Paris 1888, S. 58, Anm. 2.

² Und denen seines Ateliers.

Man möchte die Eigenart der stilistischen Metamorphose mit einem Bilde bezeichnen und sagen, der Chartrener Künstler habe die Figuren der südlichen Schule mit Hilfe eines Hohlspiegels umgezeichnet; so gesetzmässig scheint sich ihre Umbildung in's Lange und Schlanke zu vollziehen. Gewandung und Faltengebung nehmen an diesem Prozesse teil, man ist an organisches Wachstum erinnert. Ich zähle bei dem Jacobus in Arles¹ und dem Könige mit Buch in Chartres auf dem rechten Schenkel etwa neun Faltenzüge; sie verteilen sich in Chartres auf eine längere Fläche, der Mantel hat sich gleichsam elastisch ausgedehnt. Trotz der Steigerung der Verhältnisse also keine Multiplication der Details; im Gegenteil, das komplizierte dreiteilige Kostüm wird meist auf eine einfachere Formel: lange Tunika und Mantel gebracht; den Körper überschneidende Partien, wie die schärpenartig fallenden Mantelenden, sind einfach unterdrückt; jene neckischen, wie vom Winde geworfenen Falten an den Säumen, die links und rechts an die Gewandmasse als Schnörkel sich ansetzend, der Figur eine gewisse malerische Breite geben, bleiben fort; so gewinnt man weit durchgehendere Faltenzüge, schroffer aufsteigende Säume, eine knappe und scharfe Silhouette, es bildet sich ein den Körpverhältnissen völlig konformer Gewandstil.

Die Chartrener Gestalten sind schmaler in den Schultern und eigentümlich scharfkantig, die Biegungen in den Gelenken sind schroffer, die Bewegungen mit schärferen Accenten versehen und gleichsam rythmisch geregelt; die Gewandung folgt weit unbedingter der Bewegung der Gliedmassen, das Gerüst, der Mechanismus des Körpers kommt unter derselben mehr zur Geltung; der Leib ist von der Gewandung eng umfangen, während die Figuren in Arles wie mit Teppichen verhängt sind. Die Stoffe scheinen von feinerer Textur, sie verloren das

¹ Rechts vom Portale.

Träge und Lastende. Das Wesentliche dieser Körperbildung, ihre etwas eckige Jugend, reflectiert sich in den Motiven der Gewandung, man vergleiche das einfach als Ausschnitt gebildete Kopfloch an den Kaseln in Arles mit dem kragenartigen Umschlag der Mäntel in Chartres.

Und diese Künstler besaßen ein persönliches Verhältnis zur Natur! sie führen den Gebilden der Tradition neues Blut zu.

Wo leuchtete das wohl heller auf als in den Köpfen! Die schematisch abgetheilten Haarsträhne sind zu welligen fließenden Lockenmassen geworden, Haar und Bart verloren das Klebende, Perrückenhafte, die Gesichter scheinen gleichsam die Maske abzulegen. Wir haben bereits ausgeführt,¹ es ist nicht das Porträthafte, das Physiognomische,² was hier neu ist, sondern die lebensvolle typische Schönheit;³ das Verständnis für das Gesetzmässige lebendiger Form; das jugendliche Lebensgefühl der Meister, das gewissermassen auf der Schneide ihres Meissels ist. Wie hat sich nicht der Ausdruck dieser Köpfe unter ihren Händen verändert! An die Stelle des Greisenhaft-mürrischen, des Tiefsinnig-zerstreuten, des Gewaltsam-gesammelten, tritt das Kraftvoll-gespannte männlicher Energie, das Untadelhafte männlicher Schönheit, das Lachende der Jugend.

Die Körper bezeugen uns ein Gleiches!⁴ Trotz der tektonischen Gebundenheit der Formen ist keine Gestalt

¹ Vgl. oben unter Nr. 1.

² Abweichend von Viollet-le-Duc, der hier gallische Kopftypen zu sehen glaubte, äusserte sich Lübke: „Hier zum ersten Male begrüsst uns in der mittelalterlichen Kunst, die bis dahin die antike Kopfbildung, freilich bis zu äusserster Stumpfheit herabgesunken, festgehalten hatte, wie ein erstes Lächeln des Frühlings das germanische (!) Volksgesicht mit seinen treuherzig schlichten Zügen“.

³ Ist es wunderbar, wenn diese typische Schönheit französische Züge trägt?

⁴ Vgl. die trefflichen Bemerkungen Moore's, *Development and character of gothic architecture*, London 1890, S. 252 ff.

auffällig verkrüppelt oder zu kurz gekommen, kein Glied in der Art verzeichnet, wie wir das hier und da in Arles bemerken!¹ Die Modellierung von Brust und Leib ist flach, aber nicht brettartig, nicht unverstanden. Diese Teile sind gewissermassen nur in flacherem Reliefe gegeben! Die Hände und Füsse sind von weicher lebensvoller Rundung; man halte doch die leblosen und platten Formen der Arler Façade daneben, um diesen Fortschritt zu begreifen.

Alles vereinigt sich hier, diese Schöpfung mit dem Reize des Jugendlichen und Originalen zu umkleiden! Sprach nicht junger Wagemut aus der künstlerischen Komposition? und wie jugendfrisch ist nicht die Technik. Da sind die Gewänder mit feingemusterten Bordüren gesäumt, die Haare der Frauen kunstvoll wie von weiblicher Hand geflochten, der Schmuck, die Verschnürungen wetteifern in liebevoller Durchbildung mit den Erzeugnissen des Kunstgewerbes selbst.²

Ja, wie jugendlich ist nicht der Ernst stilschöpferischer Arbeit, das gleichsam methodische Herausmeisseln der Form aus technischen und tektonischen Bedingungen, die Ableitung des einzelnen aus dem Zusammenhange der Komposition! Denn das, was diese Künstler zunächst im Auge hatten und mit der Konsequenz des Anfängers durchführten, war der einheitliche dekorative Gesamt-

¹ Vgl. vor allem den Christus des Tympanons, im Kreuzgang z. B. die Figur des Petrus (rechter Arm) etc.

² Man hat häufig genug eben diese feine ciselierende Art der Arbeit als Beweis für die orientalische Provenienz dieser Kunst angerufen; man möchte vermuten, dass sie mit der hohen Entwicklung des heimischen Goldschmiedegewerbes zusammenhänge. Seit dem 11. Jahrhundert bewohnten die Goldschmiede in Chartres ein eigenes Quartier; vgl. E. de Lépinis, Histoire de Chartres, Bd. I. Chartres 1854, S. 65 u. 400; Cartulaire de l'abbaye de Saint-Père de Chartres, publié par M. Guérard, Paris 1840. Vorrede S. LXII. Die sorgfältige Wiedergabe der Schmuckgegenstände, die wir an den Chartrener Statuen bewundern, beweist überdies, dass man hier auf Autopsie fusste. Vgl. jedoch die Ausführungen weiter unten im III. Theile.

eindruck; dies ist die Voraussetzung, unter der die Plastik hier zugelassen wird. Wie wir sahen, trat an den nordfranzösischen Werken die figürliche Dekoration in principieller Verbindung mit den struktiven Gliedern. Ein erstes und wichtigstes Gebot musste sich da den Künstlern unabweislich aufdrängen, wollten sie die Wirkung nicht gefährden: Wie auch die Figuren im einzelnen gestaltet sein mochten, der dem Ganzen zu Grunde liegende architektonische Organismus durfte offenbar durch sie nicht verdunkelt werden, es mussten unter dem Mantel der figuralen Dekoration die Glieder des architektonischen Körpers sichtbar und gegenwärtig bleiben. Das haben die Künstler begriffen. Sie verfahren daher deduktiv, sie entwerfen zunächst auf dem Papier eine architektonische Rohform des Ganzen, nach dieser bestimmen sie die Grösse aller plastischen Teile.

Wir wüssten darüber nichts auszusagen, wenn wir nicht imstande wären, diese Rohform zu rekonstruieren. Wir erhalten sie, indem wir die ursprüngliche Gestaltung sämtlicher Blöcke bestimmen, aus denen die Figuren und die Szenen genommen sind. Es ergibt sich dabei folgendes: Allen Figuren der Gewände ist ein Block von genau derselben Form und Grösse zu Grunde gelegt, es ist ein Pfeiler von quadratischem Grundriss, von etwa 2 m. Höhe bei einer Länge der Quadratseite von etwa 35 cm. Dieser Pfeiler ist immer übereck gegen die Mauer gestellt, seine Aussenflächen vergleichen sich also mit den rechtwinklig vor einander vortretenden Sockeln darunter, wie den entsprechend vorspringenden Deckplatten der Kapitäle darüber. Die zwischen Figur und Kapital an den Seitenportalen eingeschalteten Baldachine sind genau entsprechend den Figurenblöcken in Form eines übereck gestellten Kubus gestaltet. Dasselbe Princip durchdringt jedes Glied der Komposition: sämtliche Figuren und Szenen der Laibungen sind aus einem rechtwinklig zugehauenen Keilsteine genommen, nirgends ist etwa zu

Gunsten einer besonderen Gestaltung des figuralen Motives eine abweichende Blockform an der betreffenden Stelle eingesetzt worden. — Versucht man, aus diesen Blöcken sich das Portal aufs Neue zusammenzusetzen, indem man sich dabei die Blöcke der Figuren und Baldachine nach oben und unten verlängert denkt, so gewinnt man nicht nur ein architektonisch völlig ebenmässiges Gebilde, sondern geradezu die einfachste, d. h. die ideale Grundform dieses Portaltypus überhaupt. So bestand denn das Werk des Bildhauers einfach darin, in diese stereometrischen Körper seine Gebilde hineinzuschaffen. Wie er aber auch verfahren mochte, die Einheit des Ganzen war von vornherein gewährleistet. Es ist für diese nordfranzösischen Meister charakteristisch, dass dieser ausserordentliche tektonische Zwang, dem sie sich unterwerfen, nicht in erster Linie als Zwang empfunden ist, vielmehr der Ausgangspunkt wird für ihr stilschöpferisches Gestalten; er wirkt hier nicht hemmend, sondern im Gegenteil erziehend, anregend, man macht hier aus der Not eine Tugend! indem man es unternimmt, gewissermassen aus den Steinen Menschen zu erwecken, schafft man die Grundlagen eines originalen Stiles.

Gewiss ist nichts interessanter, als zu diesen Künstlern in die Werkstatt zu treten, das Herauswachsen ihrer Gestalten aus der tektonischen Rohform zu belauschen.

Da Figur und Säulenschaft regelmässig mit einander zusammenhängen, so blieb für die erstere nur der vordere Teil des zugewiesenen Blockes verfügbar. Der Künstler nutzt nun die Masse desselben in vollkommener Weise aus. So schmal derselbe war, er gestattete, die Unterarme vom Körper abzulösen, die Attribute frei heraus treten zu lassen, den Kopf in voller Rundplastik zu bilden. Dagegen bewahrte der Körper eine flache Bildung, die Schultern, obwohl von dem Säulenschaft losgearbeitet, behielten etwas Koulissenhaftes; ein freieres Vortreten der Füße war nicht denkbar, sie sind nach unten gestreckt,

die Figuren schweben. Das Eckige, Scharfkantige der Gestalt, von dem oben die Rede war, ihre steile, schroff abfallende Silhouette, einerlei wie man sich stellen möge, weist überall zurück auf die stereometrische Keimform; die eigentümliche Strenge und Rythmik der Bewegung entsteht unter dem unmittelbarsten Einfluss eben dieser tektonischen Voraussetzungen. Man war genötigt, die Figuren gewissermassen auf die vordere Kante des Blockes einzurichten, so stehen sie hoch aufgerichtet und feierlich nebeneinander.¹ Sie konnten in der Ellenbogenhöhe nicht breiter gebildet werden als in den Schultern, die Ellenbogen liegen also fest am Körper an. Die Unterarme werden gleichsam nach vorn herausgedrängt. Gewisse Griffe stellten sich hier fast von selber ein. Gab man zum Beispiel der Figur ein Attribut etwa ein Buch in die Hände, so fasst sie es mit Vorliebe oben und unten, die Arme durften sich vor dem Leibe nicht kreuzen. Dieses Motiv ist in der Chartrener Schule sehr häufig, während es in Arles nur vereinzelt nachzuweisen ist. Fast niemals finden wir, was doch am nächsten läge, ein Buch offen aufgeschlagen dem Beschauer entgegengehalten. Meist ist es senkrecht auf einer schmalen Kante stehend, in schräger Richtung vorgeschoben worden, Arm und Attribut suchen gewissermassen Fühlung zu behalten mit der ursprünglichen Aussenfläche des Steines (vgl. Abb. 16). Sehr oft hängt der ein Scepter oder eine Rolle haltende Arm lang herunter, um erst im Handgelenk sich scharf nach vorn herüber zu biegen. Besonders merkwürdig, dass die Bücher häufig ganz wenig, im spitzen Winkel geöffnet sind. Die eine Schnittseite schiebt sich dann senkrecht vor die Mitte der Figur, sie vergleicht sich mit der Kante des Blockes. Es handelt sich hier nicht um eine in stilistischen Seltsamkeiten sich

¹ Eine Ausnahme macht die Figur rechts vom linken Seitenportal, die mit dem rechten Bein über das linke tritt.



ABB. 16.

Masstabe vorkommen; er verweist z. B. auf die Apostel auf dem Thürsturz des Südportals der Kathedrale von Le Mans, die

gefällende Laune, sondern um die folgerichtige Thätigkeit künstlerischer Logik.¹ Die überhöhte Länge der Gestalten findet unzweifelhaft ihren Grund in den veränderten Massverhältnissen der Architektur; die Figuren sind mit dieser selbst «emporgeschnitten»; nichts ist so augenscheinlich, wie dieser unmittelbare Einfluss der Architektur auf die Proportionen.² Nun, wir haben

¹ Man stelle z. B. neben die Statuen der Gewände die Figur eines centralen Thürpfeilers, z. B. den ein mächtiges Evangelienbuch haltenden heiligen Stephanus vom Mittelportale der Kathedrale von Sens; hier ist das Buch voll und breit dem Beschauer entgegengehalten. Der Thürpfeiler, zu dem Zwecke erfunden, um dem Thürsturz einen Stützpunkt zu bieten, kann selbstverständlich nicht überdeck gestellt werden; er würde so ja auch keine geeignete Fläche für die Thüren gewähren und sich mit den seitlichen Pfeilern nicht vergleichen. Die Figuren, die an ihm auftreten, und die besonders in der älteren Zeit unmittelbar aus dem Pfeilerblock selbst genommen sind, können sich daher weit breiter entfalten, als die aus einem vorn spitz zulaufenden Block genommenen Figuren der Gewände; eine auffallende Illustration zu dem Gesagten sind z. B. die Statuen des Portals von Villeneuve - l'archevêque im département de l'Yonne.

² Vgl. dazu Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 576. Die gleiche Auffassung auch bei Lübke in dessen „Plastik“. Lübke macht wiederholt darauf aufmerksam, dass an anderen architektonischen Teilen derselben Compositionen Figuren von ganz anderem

bereits gesehen, wie diese Verschiebung der Körperverhältnisse zu einer geradezu gesetzmässigen Umgestaltung der Details führt.¹

kurz, schwer und gedrunken seien. Das Gleiche bemerkt er von den Figuren der biblischen Szenenfriese an unserem Chartrener Westportale; er folgert daraus, „dass der gesamten Skulptur dieser Zeit keine festen Gesetze für die Körperbildung, kaum eine Ahnung der wirklichen Verhältnisse vorschwebte.“ Das trifft aber doch für die grossen Meister dieser Schule nicht mehr zu; der Chartrener Hauptmeister z. B. besass gewiss „feste Gesetze für die Körperbildung“, denn er hat z. B. in den Aposteln auf dem Thürsturz, wie in dem Christus des Tympanons Gestalten von durchaus gleichem Charakter hingestellt wie die Statuen der Gewände; wenn wirklich die winzig kleinen Figürchen der biblischen Szenenfriese von plumpen Verhältnissen wären, so besagt das wenig, denn sie sind von anderer Hand. — Die Ansicht Schnaases und Lübkes findet sich bereits in der älteren französischen Litteratur; ich verweise u. a. auf Romelot, *Description historique et monumentale de l'église patriarcale de Bourges*, Bourges 1824, S. 65; auf A. Aufauvre et Charles Fichot, *Les monuments de Seine-et-Marne*, Paris 1858 (Text zu Saint-Loup-de-Naud); auf Batissier, *Histoire de l'art monumental*, Paris 1860², S. 504; vgl. auch Charles Herbert Moore, *Development and character of gothic architecture*, London 1890, S. 253 („Their . . . exaggerated elongation (is) largely of definite architectural purpose.“)

Das Hagere und scheinbar Asketische der Figuren hat ausserordentlich häufig zu irrigen Deutungen Anlass gegeben. Chérzé (*Congrès archéol. de France* 1869, S. 28) sagt von den Statuen der Vorhalle von Saint-Ours in Loches: „qui, dans la pensée des artistes, accusaient la prééminence des saints personnages par le fait même du développement excessif de leur taille“; ähnlich noch Bulteau (*Monographie*, Bd. II, S. 68): „on a voulu nous montrer des corps spiritualisés, glorifiés dans le ciel“, etc. Vgl. de Launay's Bemerkung in Léon Hublin's: *La cathédrale du Mans*, Le Mans 1888, S. 15.

¹ Eine richtige Auffassung der Chartrener Kunst findet sich bereits bei Pottier in seinem Text zu Willemin's *Monumens français inédits* („le premier jet d'une école vraiment nationale“); vgl. auch Rigollot's *Essai historique sur les arts du dessin en Picardie*, Amiens 1840. Rigollot bringt die Blüte der Plastik sehr richtig in Zusammenhang mit dem Aufschwung der heimischen Architektur: „Nous croyons que ce fut pour les artistes l'occasion d'exécuter des œuvres entièrement originales, et que l'invention qu'ils furent à même de développer dans les constructions de l'architecture qui prit alors un caractère spécial, se montra aussi dans les sculptures que les tailleurs d'images y ajoutèrent“, diese Worte sind direkt auf die Statuen der Chartrener Schule gemünzt.

Besonders sind es jedoch die deutschen Forscher, die in der

Dass wir uns die Rolle der hier zusammenwirkenden Faktoren noch einmal klar vergegenwärtigen! Indem die plastische Dekoration an den Portalen Nordfrankreichs in Verbindung tritt mit den Gliedern des architektonischen Aufbaues, wird sie tektonischen Forderungen weit strenger und unerbittlicher unterworfen. Aber daraus allein würde sich der stilistische Umschwung noch nicht erklären; die nordfranzösische Plastik unterscheidet sich darin von der der Arler Fassade nur dem Grade nach, nicht principiell, sie geriet also damit allein noch nicht unter ein neues Gesetz der Bildung.

Das Entscheidende ist erst die ganz neue und originale Art, wie die Chartrener Künstler den tektonischen Zwang zur Grundlage ihres Schaffens machen. Erst dadurch entsteht der Stil. Fügen wir gleich hinzu, der Stil ist niemals eine Folgeerscheinung äusserer Einflüsse, sondern das Geschöpf des künstlerischen Geistes. Einerlei welches seine Quellen sind, unter welchen Einwirkungen und Anstössen er zustande kommt, er entspringt sozusagen in voller Rüstung dem Haupte des Künstlers. Auch die Plastik des Arler Portikus ist Mauerplastik. Zwar konnte der Arler Meister in der Dekoration der Gewände weit ungezwungener verfahren, er macht von dieser Freiheit Gebrauch, indem er z. B. einmal statt einer Apostelfigur ein Szenenbild ein-

Beurteilung der Chartrener Kunst im allgemeinen das Richtige getroffen haben; vgl. Lübke's Geschichte der Plastik, Bd. I³, S. 425 ff.: „Die architektonische Richtung — heisst es hier unter anderem von der Schule von Chartres — ist hier von so überwiegender Energie, dass auch die Plastik mehr als anderswo sich dem herrschenden Gesetze der Architektur fügen muss“; vgl. ferner die treffliche Erörterung Schnaase's, Geschichte der bild. Künste, Bd. V², S. 566 f., und den schon citierten Aufsatz Robert Vischer's: „Zur Kritik mittelalterlicher Kunst“, abgedruckt in dessen Kunsthistorischen Studien 1886; vgl. ferner Charles Herbert Moore, a. a. O., S. 253 f.: „Within the limits fixed by his conditions the artist has managed abundantly to show his skill as a life-like and graceful designer.“ „The restraint of the figure is apparently self-imposed in obedience to the demands of its architectural position“, vgl. S. 255.

setzt¹: die Darstellung der Steinigung des Stephanus; aber er hatte doch im grossen und ganzen mit gegebenen Flächen zu rechnen. Auch belehrt uns schon der Arler Kreuzgang, dass die Verwendung der plastischen Dekoration als Füllwerk zwar für die grossen Fassaden der Provence gilt, aber doch nicht ein allgemeines Charakteristikum der provençalischen Plastik überhaupt ist.² Ein tektonischer Zwang war also auch hier vorhanden, aber er wirkt in erster Linie negativ, beschränkend, statt erzieherisch und ausbildend. Nichts vermöchte das mehr ins Licht zu setzen als ein Studium der Christusfigur des Arler Tympanons.

Dieser Christus (Abb. 17) ist aus einem langen und schmalen Blocke genommen. Der Künstler hat den Massstab seiner Figur in anbetracht des gegebenen Blockumfanges offenbar zu gross gewählt; sie überschneidet oben und unten den Rand des Tympanons, während sie sich nach der Breite nicht genügend zu entfalten vermag. Der Meister greift daher zu perspectivischen Ausflüchten, er giebt die Arme in Verkürzung. Aber er hatte im Verhältnis zur Tiefe des Blockes das Relief der Figur zu stark genommen. So erscheint denn der linke Arm verzeichnet, während der rechte unnatürlich steil erhoben ist.

In Chartres (Abb. 18) waren die Raumbedingungen eher ungünstiger, wenn auch unvergleichlich viel vorteil-

¹ Man vergleiche auch die Apostel des Portals von Saint-Gilles, ihre freiere Haltung, die malerischen Motive der Gewandbehandlung.

² Hier sind die Pfeiler, also doch strukturelle Glieder, mit Reliefs und Statuen geschmückt. Allerdings sind sie breit und wandartig; die an den Ecken angebrachten Figuren, wie z. B. der Trophimus, sind links und rechts von einem Pilaster flankiert, sodass sie wieder mehr als Füllwerk erscheinen, aber ein Kapitäl ist hinter ihren Köpfen angebracht; sie stehen gewissermassen vor einer eingelassenen Säule. Das Gleiche gilt von den Figuren, die an den Breitseiten der Pfeiler stehen; sie stehen vor einem Pilaster, dessen Kapitäl das um den Pfeiler sich herumziehende Gesimse trägt, wenn sie gleich mehr den Eindruck machen, als ständen sie frei vor der Mauer.



ABB. 17.



ABB. 18.

hafter, als etwa für die Statuen der Gewände, denn hier lag ja der einzige Fall vor, wo auch in Chartres die Plastik auf einer füllenden Fläche erschien. Das Tympanon war hier aber weit schmaler, als das von Arles, es hing das mit dem gedrängten Aufbau der Komposition zusammen. Trotzdem hat es der Chartreer Meister verstanden, sich diesem Rahmen so vollkommen einzuschmiegen, dass seine Darstellung sich frei und harmonisch zu entfalten scheint. Er bildet die Mandorla steiler, fast lanzettförmig, die Gestalt des Thronenden giebt er in etwas kleineren Verhältnissen, sie wird den gegebenen Raumbedingungen völlig konform gestaltet; sie reicht nicht einmal bis an den Rand des Tympanons heran. Damit nun keine Lücke entsteht, fügt er unten ein Fussbrett hinzu, während oben der Nimbus die Figur bis an den Scheitelpunkt des Tympanons verlängert. Ueberdies änderte der Künstler das Gefüge der Blöcke. Er nahm den mittelsten, aus dem die Hauptfigur zu bilden war, verhältnismässig breiter, derselbe umfasst ausser der Figur noch die Mandorla! Jene kann sich nach links und rechts bequemer ausdehnen. An die Stelle der unnatürlichen und gezwungenen Haltung tritt eine edle Freiheit, eine durch ein feines Mass geregelte Natürlichkeit. Und auch der Tiefe des Blockes ist in glücklichster Weise Rechnung getragen. Denn während in Arles eine in fast völliger Plastik gebildete Figur auf einem Sitze angebracht ist, der gewissermassen nur im Durchschnitt, nur planimetrisch zur Erscheinung kommt, ist es in Chartres gelungen, auch den Sitz plastisch vortreten zu lassen, indem man ihm mitsamt dem Fussbrett eine perspektivische Senkung gab; die Figur trat damit in allen ihren Teilen plastischer vor: die malerische Verkürzung der Schenkel wurde hier durch die plastische Formung derselben ersetzt; zu gleicher Zeit war der hier angewandte Kunstgriff durch den Zusammenhang der Komposition gerechtfertigt! Wir haben eingangs ausgeführt, wie der Künstler durch die perspektivische Gruppierung der Statuen

an den Gewänden eine künstliche Hebung des Augenpunktes erreicht. Erst indem er das gleiche auch am Tympanon durchführt, indem er uns den thronenden Christus sozusagen in Obersicht giebt,¹ wird die Illusion eine vollkommene! Sollte diese einheitliche, wie es scheint, so fein berechnete Wirkung vom Künstler nicht vorausgesehen sein, bei dem wir auf so viel künstlerische Weisheit im einzelnen stossen? Wie fein ist hier nicht das Gefühl für die Reinheit des architektonischen Umrisses entwickelt, man sehe, wie sich die Gestalten, die Flügel demselben einfügen,² wie sehr erscheint hier das Ganze als das Mass für Anordnung und Grösse der Teile! Der Geist, der den Künstler bei der Schöpfung seiner Statuen leitete, spricht auch aus dieser Reliefgruppe! Die Anordnung der beiden unteren Tiere mit den Köpfen nach aussen ist dem Künstler, scheint es, durch die Enge des Raumes an die Hand gegeben; indem sich der Kopf auf den Erlöser zurückwendet, gliedern sie sich ungezwungen in die Fläche ein. Durch dieses Motiv kommt in die Gestalten etwas Stolzes, die Flügel sind gravitatisch nach beiden Seiten ausgebreitet, die Vorderfüsse greifen lebendiger aus.

Andererseits tritt nun auch hier die Verwandtschaft der beiden Schulen sofort ins Licht, wenn wir eine gleichartige Darstellung einer anderen Schule daneben legen³

¹ Das Tympanon ist ebenfalls vom Chartrener Hauptmeister, vgl. 2. Teil, 1. Kapitel.

² Dieses Gefühl fehlt dem Meister des Arler Portikus; die Köpfe der Figuren überschneiden hier die architektonischen Gesimse, einzelne Details greifen auf die Sockel über; vgl. das Relief mit der Steinigung des Stephanus. Die Flügel und die Füsse der Symbole überschreiten die ornamentale Einfassung des Tympanons.

³ Das Relief befindet sich jetzt im Chorumgange der Kirche Saint-Sernin in Toulouse, es ist vermutlich die Mittelgruppe eines Portaltympanons; über die ursprüngliche Komposition giebt vielleicht das eine der beiden neuerdings in der Kathedrale von Valence (Drôme) aufgefundenen Tympanen Aufschluss; ich mache darauf aufmerksam, dass bei diesen Werken die Anordnung der Gruppe eine ganz andere ist, dieselbe nimmt hier nicht die ganze Fläche des



ABB. 19.

(vgl. Abb. 19); eines Kommentars bedarf es hier weiter nicht, das Toulousaner Werk erscheint neben den beiden anderen wie ein Fremdling. Der Chartrener Christus ist unter den zahlreichen verwandten Exemplaren unserer Schule derjenige, der dem Arler am nächsten steht; ich verweise u. a. auf die orgelpfeifenartigen Falten des Rockes, die in Chartres noch ähnlich festgehalten sind, auf das breite, gürtelhafte Faltenmotiv unterhalb der Brust. Ich bemerke in den Köpfen eine ganz merkwürdige Uebereinstimmung, die wiederum ein Zeichen ist für das Durchwirken einzelner physiognomischer Züge: die linke Braue zieht sich nämlich höher hinauf als die rechte, sie ist scharf gebrochen, indes die rechte im flachen Bogen verläuft! Auch sonst ist ja die Verwandtschaft der Kopftypen noch in den allgemeinen Zügen bemerkbar, man vergleiche den Schnitt der Augen, die Modellierung der Wangen, den Bart und werfe zwischendurch einen Blick auf das Relief aus Toulouse!

Das Resultat, das wir gewinnen, ist ein doppeltes. Einerseits stiessen wir auf umfassende Verwandtschaften zwischen den beiden grossen Schulen, die bald noch deutlich greifbar, bald mehr verwischt und wie im Verschwinden waren, alles in allem aber unwiderleglich und gegen jeden Zweifel sicher. Andererseits offenbarte sich uns die Originalität der Chartrener Kunst; in ihrer ganzen eigentümlichen Schönheit steht sie vor uns; an dem Vergleiche mit den Kunstwerken der Provence ermessen wir das Ungewöhnliche der Leistung. Und hinter den Statuen und Steinen erschienen uns die Meister, die lebendigen Menschen; wir beobachten sie beim Werke, wir sehen auf den Grund ihrer Künstlerseele. Ihre Instincte und Absichten, ihre Aesthetik und Ideale, die Folgerichtigkeit

Tympanons ein; wir finden das Gleiche in Moissac wie auch in Cadenac (Abguss jetzt im Trocadéro), woraus sich ergibt, dass diese eigentümliche Art der Anordnung für die Schule der Languedoc charakteristisch ist.

und Klarheit ihres Stilgefühls, ihre Jugend und ihre Feinheit, ihr Ernst und ihr Eifer, ihr Mut, der Heißhunger des Neuen, die glückliche Verwertung des Alten, das alles liegt zu Tage. Festlich, wie im Schmucke frischer Blumen erscheint sie uns, die alte porta regia von Chartres.

Unsere beiden Erkenntnisse stützen und verketteten sich gegenseitig. Wir begreifen das Schöpferische der Chartrener Kunst erst im Angesichte ihrer Quellen; und jetzt erst, wo wir wissen, dass Technik und Stil den Meistern von Chartres zu eigen gehört, verstehen wir, warum sie eine so merkwürdige Kluft von den Werken scheidet, von denen sie doch herkommen, schwinden uns die letzten Zweifel über die Zusammenhänge unserer beiden Gruppen.¹

3. KAPITEL.

GILBERT UND DAS GEHEIMNIS SEINER KUNST.

Es gilt nunmehr, die etwaigen Beziehungen der Chartrener Ateliers zu den plastischen Schulen der Languedoc und der Bourgogne zu untersuchen, die man, wie ich schon sagte, bisher als den Ausgangspunkt der Chartrener Kunst bezeichnet hat. Zwar ist diese These von niemandem genauer durchgeführt worden, aber es ist nicht anzunehmen, dass man hier Zusammenhänge vermutet hätte, wenn nicht vieles dafür spräche. Wenn auch bewiesen ist, dass der Hauptanstoß von einer anderen Seite kam, es möchten auch von den anderen beiden mächtigen plastischen Centren Einflüsse herübergedrungen sein.

¹ Revoil hat bemerkt, dass die zwei im Kreuzgange von Montmajour stehenden Statuen mit den Chartrener Figuren verwandt seien. Ich gestehe, dass ich hier keine Beziehungen zu entdecken vermag.

Wir finden in der Languedoc¹ bereits um die Wende des 11. Jahrhunderts und in den ersten Jahren des 12. ein ausserordentlich fruchtbares Atelier zu gleicher Zeit in Toulouse und Moissac am Werke, das die figurale Plastik in grossem Massstabe übt, nach festen technischen Principien, mit vollkommener Einheitlichkeit des Stiles.²

Wir haben hier und da schon ein Werk dieser Schule mit zum Vergleiche herangezogen (vgl. Abb. 11 und 19), ein flüchtiger Blick genügt, um zu sehen, dass dieses ältere Atelier mit der Kunst des Hauptmeisters von Chartres nichts zu schaffen hat. Es ist eine völlig

¹ Die Geschichte der Toulousaner Skulptorenschule wäre eine äusserst dankbare Aufgabe; die Werke derselben sind zahlreich und sehr merkwürdig; die Frage nach den Quellen dieser Kunst gehört zu den interessantesten Problemen der älteren abendländischen Kunstgeschichte. An Vorarbeiten fehlt es nicht; ausser den betreffenden Abschnitten in Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, Sculpture, S. 110 f., 117 f., 124 ff., 132, 179 ff. etc., kommt in Betracht: *Histoire de l'art méridional au moyen-âge et à l'époque de la renaissance*, 1^e partie: De la formation des écoles de sculpture, par M. Bernard Benezet, Toulouse 1885. In dem Buche finden sich zwar bedenkliche Irrtümer; die aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammende Apostelserie aus der Daurade, jetzt im Museum von Toulouse, hält B. für älter als die Portalskulpturen von Moissac! Für die Skulpturen von Moissac vgl. die Monographie de l'église et du cloître de Saint-Pierre de Moissac, par l'abbé J. M. Bouchard, Moissac 1875, u. s. w.

² Wir haben hier den seltenen Fall, wo wir einmal imstande sind, eine grosse Gruppe von plastischen Werken mit einem festen Datum in Verbindung zu bringen, dem Jahre 1100; im Kreuzgang von Moissac findet sich eine gleichzeitige Inschrift, die besagt, dass der Kreuzgang in diesem Jahre erbaut sei; der gesamte plastische Schmuck an Reliefs und Kapitälern gehört dieser Zeit an. Nach der Beschreibung Catel's zu schliessen, gehörten die Basreliefs, die sich im ehemaligen Kreuzgange der Kathedrale von Toulouse befanden, derselben Schule zu. Vgl. die Bemerkungen über den Kreuzgang im Catalogue des musées archéologiques de la ville de Toulouse, Toulouse 1872. Aufs engste mit jenen Skulpturen von Moissac verwandt sind die Marmorreliefs, die jetzt im Chorumgang von Saint-Sernin in Toulouse angebracht sind; von dem Christus (vgl. meine Abbild. 19) war schon die Rede. Ferner gehört dieser Schule eine Serie von Kapitälern zu, die aus dem Kreuzgange der „Daurade“ in das Museum von Toulouse gelangte; vgl. über diese: Émile Male, *Les chapiteaux romans du musée de Toulouse*, etc., *Revue archéologique* 1892 (ich citiere nach dem Sep.-Abdr.), S. 20 ff. Das von

andere Kunswelt, in die wir hier blicken. Flachheit des Reliefs,¹ die Gewandung glatt, wie am Körper klebend, von Zeit zu Zeit ein Faltenzug linienhaft in die Fläche eingetragen, die Säume schlank fortlaufend; dazu ein ornamentales Gesichtsschema, das überall wiederkehrt: brillenhafte umrahmte Augen, eine lange starre Nase mit verkrüppelten Flügeln, meist winzige Ohren, die Wangen aufgeschwollen, die Haare schematisch und verzopft — das ist der Stil, wie er hier in uniformer Weise gehandhabt wird. Neben einer Kunst wie dieser treten die Zusammenhänge zwischen den Werken von Chartres und Arles selbst im Stilistischen zu Tage,² die Uebereinstimmung zwischen einer ganzen Zahl individueller Porträtköpfe in Arles und Chartres erscheint in schärferem Lichte neben diesem fremdartigen und unbeweglichen Typus.

Dieses ältere Toulousaner Atelier wird durch ein jüngeres abgelöst; das Relief wurde stärker, die Faltenbehandlung plastischer, die Formen verraten das Studium der Natur, ein Drang nach Bewegung erfasst Gestalt und Gewandung. Es ergeben jedoch Faltenmotive wie die Typen der Köpfe, dass diese Kunst hervorsticht aus dem

Male unter Nr. III beschriebene Exemplar ist aus der Serie auszuscheiden, Nr. VI und VII sind zwei Fragmente ein und desselben Kapitäl, was Male nicht sicherstellt; beide Darstellungen des einen finden ihre Fortsetzung auf dem anderen. Male hat sehr richtig bemerkt, dass diese Serie von Kapitäl älter ist als eine zweite, die ebenfalls aus dem Kreuzgang der Daurade stammt; er stellt mit jener die Kapitäl von Saint-Sernin zusammen, vgl. S. 9 f. Die Arbeit Male's ist gewiss verdienstlich, aber es ist doch merkwürdig, warum er sich auf das Studium der Kapitäl beschränkt, warum er nicht wenigstens zwischendurch einen Blick wirft auf die zahlreichen figuralen Skulpturen grossen Massstabes, die die Schule von Toulouse uns hinterlassen hat, da er sich doch offenbar ein Urteil über Wesen und Entwicklung dieser Schule bilden wollte. Er hätte hier die Abfolge der verschiedenen Ateliers und Stile mit weit grösserer Sicherheit zu verfolgen vermocht; meine wenigen Bemerkungen werden das ins Licht setzen.

¹ Der Christus ist ausnahmsweise stark herausmodelliert.

² Z. B. in der feinen Fältelung der Gewandmasse wie der Säume, die ja auch in Arles schon vorliegt.

Boden der älteren heimischen Schule. Die Werke dieses jüngeren Ateliers stehen den Skulpturen unseres Hauptmeisters nicht minder fremdartig gegenüber wie jene älteren, ja gerade das Charakteristische derselben, ihre Tendenz zu dramatischer Bewegtheit, die oft genug ans Karikierte streift, findet in Chartres kein Analogon.¹

Nun tritt plötzlich ein Umschwung des Stiles ein, wir sind imstande, denselben an einer zusammengehörigen Reihe von Statuen gleichsam schrittweise zu verfolgen, wir kennen sogar den Namen des Künstlers, mit dem diese Entwicklung verknüpft ist, und was für uns wichtiger ist, der letztere nähert sich im Stile auffallend den Meistern von Chartres, er scheint nach denselben Gesetzen zu verfahren wie diese, er gelangt zu ähnlichen Resultaten. Auf diesen Punkt gilt es also alles Licht zu sammeln.

Die Statuenreihe, die hier inbetracht kommt, befindet sich jetzt im Museum von Toulouse, es ist eine Darstellung der zwölf Apostel; acht derselben sind paarweise zusammengruppiert, die vier übrigen als Einzelfiguren gebildet;² sie stammen von der Kathedrale Saint-Étienne. Sie schmückten bis zum Anfang dieses Jahrhunderts das Portal des Kapitelsaales, das diesen mit dem Kreuzgange verband; zwei der Statuen, der Thomas und Andreas sind signiert; die Künstlerinschriften sind leider abhanden gekommen, jedoch abschriftlich erhalten.

¹ Hierher gehören die interessanten, aus Saint-Sernin stammenden Marmorreliefs des Museums von Toulouse, Nr. 701—703; vgl. die Abbild. bei Viollet-le-Duc, a. a. O., S. 125. Eng mit diesen Reliefs zusammengehörig sind die Skulpturen des Südportals von Saint-Sernin, noch an Ort und Stelle; ferner gehören hierher das Portal von Moissac und die Werke, die sich um dasselbe gruppieren. Die irrige Ansicht, wonach das Portal gleichzeitig mit den Skulpturen des Kreuzganges sei, geht, wie es scheint, auf die Chronik des Aimery de Peyrac zurück; vgl. Bibliothèque de l'école des chartes, 3^e sér., Bd. I, S. 120; u. s. w.

² Katalog des Museums, Nr. 650. Höhe der Figuren 1,165 m.; vgl. über dieselben Jules de Lahondès, L'église Saint-Étienne, cathédrale de Toulouse, Toulouse 1890, S. 33 f.

Auf dem Sockel des Thomas stand « Gilabertus me fecit », auf dem des Andreas die etwas ausführlichere Formel: « Vir non incertus me celavit Gilabertus ». Seltsamer Weise hat man diesen hochinteressanten Cyklus bisher eines genaueren Studiums nicht für würdig erachtet,¹ obwohl sich doch hier von selbst die Frage aufdrängen musste, ob Gilabert auch die nicht signierten Apostel zuzuweisen seien, und obwohl diese Figuren vielleicht den wichtigsten stilistischen Entwicklungsprozess vergegenwärtigen, den die mittelalterliche Plastik in Toulouse überhaupt gesehen hat.

Die Stilkritik ergibt mit Sicherheit, dass dem Gilabert nur die eine Hälfte² der Apostel gehört; die ersten sechs stehen noch vollkommen auf dem Boden der älteren Schule; erst die zweite Gruppe zeigt den stilistischen Umschwung, der, von Figur zu Figur fortschreitend, in den zwei letzten, dem Thomas und dem Andreas, vollzogen erscheint. Der trennenden Merkmale sind zahlreiche. Der ältere Meister (vgl. Abb. 20 u. 21) stellt seine Figuren auf Tiere oder Blattornament, während Gilabert den Sockel durchweg architektonisch gestaltet hat (vgl. Abb. 22 und 23),³ der Anonymus gibt den

¹ Vgl. übrigens die Bemerkungen Benezets, a. a. O., S. 19 ff. Benezet bringt mit Unrecht die Apostel der Daurade mit Gilabert und seinem Atelier in Zusammenhang; die zwei signierten Statuen befanden sich einander gegenüber; aus der Thatsache, dass Gilabert somit das Portal gewissermassen auf beiden Seiten signierte, zu schliessen, dass er zugleich der Architekt gewesen, wie Benezet will, geht doch nicht an; die beiden Inschriften beziehen sich ausdrücklich nur auf die Statue, unter der sie angebracht sind.

² Da die Figuren zumeist mit Namen nicht zu bezeichnen sind, so bin ich genötigt, meine Angaben im Anschluss an die jetzige Aufstellung im Museum zu machen. Ich bezeichne die Statuen von links nach rechts mit 1—12. 1, 2, 5 und 6, 9 und 10 gehören einem älteren Meister zu, die übrigen dem Gilabert. Das zweite, von mir nicht abgebildete Apostelpaar des Gilabert, wie der Andreas, sind bei Baudot abgebildet, *La sculpture française, XII^e siècle*, Pl. XI. Ueber die Inschrift vgl. noch *Mémoires de la Société archéologique du midi*, Bd. II, Taf. II.

³ Abbild. 22 ist nach dem Abguss im Trocadéro.

Füssen immer Sandalen, die bei Gilabert ebenso regelmässig fehlen. Die Technik des älteren Künstlers ist roh, die Faltengebung derb, die Gliedmassen sind unproportionierlich und von mangelhaftester Formung, die Gebärden und Stellungen sind lebhaft, aber stillos und unnatürlich, die Gewänder unruhig bewegt, es ist, als fahre der Wind dar- ein.

Unter Gilabert's Meissel (Abb. 22 und 23) scheint sich alles zu verwandeln. Die Textur des Stoffes hat sich gleichsam verfeinert, ein sauberes Gefältel, eine rüschenhafte Zackung der Säume tritt ein. Die Figuren werden schlanker, die Ellenbogen sind nicht mehr abgesperrt, sondern liegen glatt am Körper, die Beine strecken sich, zu gleicher Zeit wird die Bildung der Körperformen richtiger, die Verhältnisse der Teile zu einander normal; die Figuren sind weniger lebhaft bewegt, aber sie agieren freier und natürlicher; die beiden letzten (Abb. 23) stehen ruhig und feierlich. Die Faltenzüge schmiegen sich inniger den Formen des Kör-



ABB. 20.



ABB. 21.



ABB. 22.

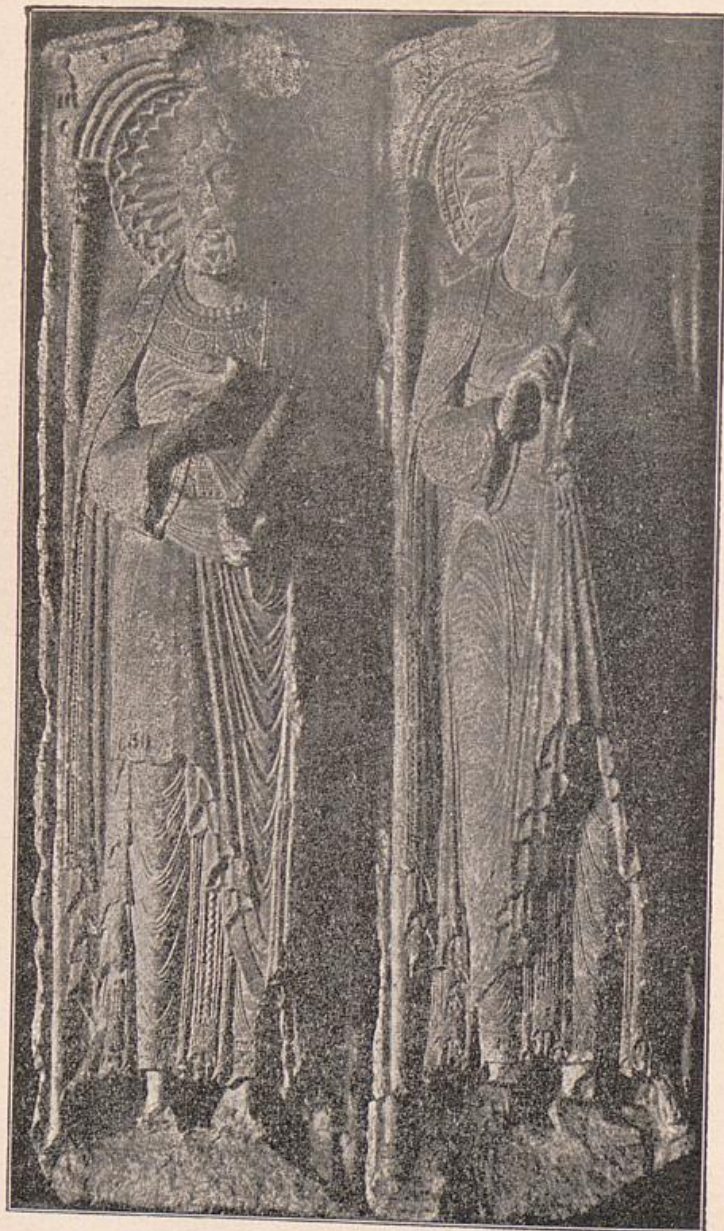


ABB. 23.

pers an, die Glieder erscheinen nicht mehr unausgesetzt von ihnen überschritten, und gewissermassen getigert, die aufgeregten Motive verlieren sich, es ist, wie wenn eine Flut sich beruhigt und abfließt.¹

Klar zu Tage liegt, dass Gilabert den älteren Stil der heimischen Schule zum Ausgangspunkte nimmt. Seine zwei ersten Apostelpaare (vgl. das erste Abb. 22) zeigen das noch deutlich genug, ja selbst bei den beiden letzten Figuren, dem Thomas und dem Andreas, blickt in den Typen der Köpfe wie in gewissen Eigenheiten der Faltenbehandlung die Tradition der Schule durch.² Und doch stehen diese beiden Gestalten den Geschöpfen des älteren Meisters fast fremdartig gegenüber, das Charakteristische der alten Schule scheint hier überwunden, der neue Stil bedeutet einen Sieg über den alten. Ist es ein Zufall, wenn Gilabert gerade diese zwei Apostel signierte? Wie viel Stolz spricht nicht aus seinen Worten! scheint ihm das Selbstgefühl nicht bei der Arbeit gewachsen zu sein? Vir non incertus, setzt er unter die letzte Statue: «Ich, der berühmte, Gilabert!»

Die Frage ist, ob dieser neue Stil als eine natürliche Blüte des alten Stammes aufzufassen ist, als die Entfaltung dessen, was schon vorhanden war oder als eine künstliche Veredelung.

An sich wäre es ja denkbar, dass Gilabert's Stil selbstständig auf dem Boden der Toulousaner Schule erwachsen sei, dann wäre die stilistische Entwicklung, die wir hier vor Augen sehen, eben nur ein weiterer Beweis dafür, dass wir in der Interpretation des Chartrener Stiles nicht irren; denn wie wir gleich erläutern werden, vollzieht sich die Ausbildung des neuen Stiles hier aus

¹ Sehr charakteristisch für die Figuren des Gilabert ist ferner die Zackung des rückwärtigen Gewandsaumes.

² Zu achten auf die Behandlung der Haare, auf die halbkreisförmigen Faltenzüge auf der Brust, auf die Manier, die Faltenzüge durch Doppelstriche zu bezeichnen.

denselben Gesetzen und Gesichtspunkten heraus, wie der Stil unseres Chartrener Hauptmeisters. Es erscheint mir aber wahrscheinlicher, dass hier ein fremder Luftzug hereinkommt, dass Gilabert der Träger eines von aussen kommenden Einflusses ist,¹ und dass dieser Einfluss nirgends anders herkommt als eben von Chartres.

Die mächtige nordfranzösische Schule, die sich rasch nach allen Seiten verbreitete, von Bischofskirche zu Bischofskirche drang, fasst Fuss auch an den Ufern der Garonne, und es ist auch hier die Kathedrale, an welche die Bewegung anknüpft! Dass Gilabert sich zunächst noch enger an die herkömmlichen Motive der Toulousaner Schule hält, aus der er allmählich herauszuwachsen scheint, hat durchaus nichts Wunderbares; denn es galt hier ja, ein bereits begonnenes Werk zu vollenden. Er ist hier ganz sichtlich als zweite Kraft herangezogen worden, er musste nicht nur in Rücksicht auf die Einheitlichkeit des Ganzen darauf sehen, sich an das bereits Vorhandene im Stile ungefähr anzuschliessen, sondern es waren jedenfalls von dem älteren Künstler die Zeichnungen für die noch unausgeführten Teile bereits fertiggestellt.

Ausgehend von den Vorbildern einer anderen Schule und unter etwas anderen Voraussetzungen entfaltet nun Gilabertus die gleiche Methode des Konzipierens wie der Hauptmeister von Chartres, wenn auch nicht mit derselben Konsequenz.

Der ältere Toulousaner Künstler (vgl. Abb. 20 u. 21), dem die ersten sechs Apostel gehören, konzipiert seine Gebilde nicht im richtigen Verhältnis zu Form und Umfang des gegebenen Blockes.²

¹ Die ausführliche und stolze Art, mit der er signiert hat, würde dazu sehr gut passen; ich erinnere z. B. an die Signaturen des Finsonius.

² Es waren hier die Figurenpaare jedesmal aus einem Pfeiler von rechteckigem Grundrisse zu nehmen, wie aus den Abbildungen ohne weiteres ersichtlich ist; die einzeln dargestellten Apostel dagegen wie in Chartres aus einem solchen von quadratischem Querschnitt, in den die Figur auch hier übereck hineingestellt wurde; doch handelte es sich hier nicht um Säulenstatuen, sondern um Hochreliefs.

Sie sind erstens viel zu bewegt inanbetracht ihrer engen tektonischen Bedingtheit und infolgedessen sehr ungeschickt bewegt, sie sind zweitens zu gross im Verhältnis zu der Masse, aus der sie zu nehmen waren.

Da, wo z. B. zwei Figuren nebeneinander erscheinen, sind sie sich mit dem Ellenbogen im Wege. Die Arme vermochte der Künstler nicht plastisch vom Körper loszulösen, der Körper selbst trat zu stark hervor, sie erscheinen platt zusammengedrückt und reliefhaft; zum Teil ist überdies die Tiefe des Blockes nicht einmal ausgenutzt, weil der Meister seine Motive nicht im Anschluss an die Blockform zu gestalten weiss. Zwar steht er auch im Studium der Natur hinter Gilabert zurück, aber der Hauptgrund, weshalb seine Figuren so verunglückt erscheinen, ist doch der, dass er es nicht versteht, und gar nicht darauf ausgeht, sein Gebilde sowohl in den allgemeinen Verhältnissen, wie in der Formung des einzelnen der tektonischen Grundform einzupassen, es so zu gestalten, dass es sich innerhalb ihrer Umrisse glücklich entfaltet.

Dies ist von vornherein Gilabert's Bemühen. Gleich sein erstes Apostelpaar weiss er so hinzustellen, dass die Figuren sich nicht im Wege sind, und schon hier ist der Versuch gemacht, die Arme runder herauszumodellieren. Attribute und Hände beginnen sich vom Körper abzulösen; nicht dass diese Teile hier angestückt wären, die tektonische Grundform ist nicht verlassen, sondern nur glücklicher verwertet worden. Die Säule, welche die Figuren von einander trennt, und die der ältere Künstler einfach schräg in den Fonds verlaufen liess, um sie naiver Weise unten wieder vortreten zu lassen, versucht Gilabert frei plastisch zu gestalten. Seine erste Gruppe bezeichnet deutlich den Ansatz dazu, bei der zweiten ist es bereits durchgeführt worden. Besonders auffallend, wie nun bei dem Apostel Andreas (Abb. 23), wo die gleiche Blockform vorlag wie in Chartres, auch ein Char-

trerer Motiv auftritt, die Figur fasst das Buch mit beiden Händen, oben und unten, die r. Hand öffnet es ein wenig, scheinbar unbewusst; von den tektonischen Ursachen dieser und ähnlicher «Griffe» war schon die Rede. Man vergleiche diese Figur mit der entsprechenden des älteren Meisters (Abb. 20); Welch ein Unterschied! man sieht, wie die Figur gleichsam vermöge eines ihr inwohnenden gesetzmässigen Triebes in die tektonische Form hineinwächst; es erinnert das an gewisse Gewächse, die in Flaschen grossgezogen werden und die die Form des Gefässes anzunehmen bestrebt sind, in dem sie beschlossen sind.

Auch der ältere Toulousaner Künstler untersteht einem tektonischen Zwange, auch sein Gebilde ist «in dem Blocke enthalten», aber er macht, wie der Meister des Arler Tympanons, wie wir sagten, «aus der Not keine Tugend»; der Zwang ist ihm nicht zum Gesetze geworden, nicht zur Norm des Gestaltens.

Gilabert bringt zu gleicher Zeit den Geschmack der feinen Fältelung mit, die sich in den älteren Ateliers von Toulouse, soviel ich sehe, nicht nachweisen lässt, in den Bordüren, die er breiter und reicher gestaltet, tauchen sogar Motive auf, die sich in Chartres wiederfinden.

So nahe aber Gilabert besonders in seinem Andreas den Chartreterer Künstlern auch kommt, neben den grossen Meistern dieser Schule wie dem «Meister der beiden Madonnen», dem Meister von Corbeil (Abb. 16), ja selbst neben dem Chartreterer Hauptmeister erscheint er als ein Künstler zweiten Ranges.¹ Wie möchte man also behaupten, dass Gilabert es war, der den Chartreterer Künstlern ihr Geheimnis, ihren Stil gegeben habe, also

¹ Ich mache z. B. auf die primitive Manier aufmerksam, wie er den unteren Gewandsaum gestaltet hat, indem er das Gewand an den beiden Seiten gleichsam gipfelig auszieht und es vorne verkürzt und gewissermassen in flachen Bogen ausschneidet, um den hinteren Kontur des Saumes zeigen zu können.

gerade das, was an ihnen selbsterworben, durch eigene Arbeit erkämpft, was ihres Geistes feinste Blüte und das Werk ihrer Hände war? und wie könnte man auf Erfunden wie diesen die These gründen, die hauptsächlichsten Quellen der Schule von Chartres seien in der Languedoc zu suchen, hier, wo die unzweifelhaft wurzel-echten Gebilde mit der wichtigsten Gruppe der Chartre-er Skulpturen nichts zu thun haben, und wo der «Char-terer» Stil wie ein Pfropfreis erscheint an dem alten unverwüstlichen Stamme! ¹

¹ Man komme hier nicht mit dem Einwand, dass die Auffas- sung, Gilabert stehe bereits unter Chartre-er Einfluss, mit den Daten in Konflikt gerate. Das Datum unserer Apostelreliefs scheint auf den ersten Blick mit dem des Kreuzgangs von Saint-Étienne insofern verknüpft, als die auf uns gekommenen Kapitäle des letzteren jeden- falls nicht früher sind als die grossen Figuren, denn sie sind im Stile etwas freier als diese, was allerdings z. T. mit dem kleineren Massstabe zusammenhängen mag. Male (a. a. O., S. 2) nimmt nun an, dass der Kreuzgang in den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden sei; er, wie de Lahondès in seiner vortrefflichen Mono- graphie, *L'église Saint-Étienne, cathédrale de Toulouse, Toulouse 1890*, vgl. S. 30 ff., citieren die Grabinschrift eines gewissen Ber- nardus sacrista canonicus sancti Stephani, angeblich vom Jahre 1117, die aus dem Kreuzgang herstamme. Diese Inschrift ist jedoch irrtümlich gelesen; das Versehen geht auf den Katalog des Toulou- saner Museums zurück, wo die Inschrift jetzt bewahrt wird (vgl. Nr. 672 des Katalogs). Es steht gar nicht 1117, sondern ganz deut- lich 1167, wenn auch in sehr eigenartiger Schreibweise! und dies ist die älteste aus dem Kreuzgang stammende Inschrift, die auf uns gekommen ist; die nächstälteste ist erst aus dem Jahre 1180. Nun befanden sich zwar an zweien der Pfeiler des Kreuzganges einige altertümliche Reliefs. Aber selbst wenn diese, wie ich oben selbst vermutet habe, etwa im Charakter deren von Moissac waren, was bewiese denn das für das Alter der auf uns gekommenen vier (!) Kapitäle und der Apostelreliefs, die das Portal des Kapitelsaales schmückten. Warum sollen hier nicht, wie z. B. im Kreuzgang der Daurade, oder in dem von Arles mehrere Generationen von Künst- lern hintereinander gearbeitet haben? jene Kapitäle sind ja ganz sicher nicht aus den ersten Jahren des Jahrhunderts, denn von denen in Moissac oder den verwandten aus dem Kreuzgange der Daurade, die aus dieser Zeit stammen, trennt sie ein Abgrund, was Male übrigens selbst deutlich genug hervorhebt.

Die genannten vier Kapitäle, die von hervorragender Feinheit

4. Kapitel.

SAINT-DENIS, DER VORORT DER VON TOULOUSE UND MOISSAC KOMMENDEN EINFLÜSSE.

Wenn wir nun auch die Skulpturen von Chartres keineswegs von denen von Toulouse herleiten können, so liegen hier doch allem Anschein nach Beziehungen vor; Toulousaner Künstler, und unter ihnen Gilabert, haben, scheint es, in den nordfranzösischen Ateliers gearbeitet. Sie möchten zunächst um ihrer Geschicklichkeit und des Rufes ihrer Schule willen nach dem Norden gerufen sein, und wenn sie auch sicher in Chartres selbst keine leitende Rolle spielten, doch ebensowohl Einflüsse geübt wie empfangen haben. In der That lassen sich nun die Spuren ihrer Wirksamkeit noch in Chartres verfolgen, wenn auch, wie unsere Erörterung schon zeigte, nicht beim Chartrerer Hauptmeister.

Es finden sich nämlich bei dem Künstler,¹ der die drei letzten Statuen rechts² gemeißelt hat (Abb. 24), mannigfache technische Eigenheiten, die auf eine Toulousaner Hand weisen. Ich erwähne hier vor allem die halbkreisförmigen Faltenzüge auf der Brust, die für die Toulousaner Apostelreliefs so charakterisch sind, die

der Arbeit sind, gehören, was bisher nicht bemerkt wurde, dem Atelier des Gilabertus zu, wenn sie nicht geradezu von ihm selbst sind. Gilabert, oder sein Atelier, hat also nach Vollendung des Portals am Kreuzgange weitergearbeitet; vgl. die Abbildungen der Kapitäle bei Male, auch Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 126, und weiter unten meine Abbildung 26. Die gelegentlich der Niederlegung des Kreuzganges im Jahre 1812 genommene Zeichnung nach demselben, publiziert in: *Toulouse monumental et pittoresque de Cléobule Paule et Cayla*, ist mir bisher nicht zu Gesichte gekommen; wie de Lahondès bemerkt, war unser Apostelportal im Toulousaner Museum ursprünglich am Eingange eines Saales wiederaufgebaut.

¹ Vgl. weiter unten den Abschnitt über die Chartrerer Meister.

² Rechts vom rechten Seitenportale.



ABB. 24.

Bezeichnung der Falten mit Doppellinien,¹ die feine Auszackung der Säume. Der Saum des weiten Aermels ist bei dem Könige zurückgeschlagen, so dass ein treppenartiges Faltenmotiv entsteht, wie es sich bei den Toulousaner Aposteln häufig genug an gleicher Stelle findet.

Auch auf die stärkere Herausmodellierung der Kniee darf hingewiesen werden, denn diese findet sich nicht nur bei den grossen Figuren des Gilabert (vgl. Abb. 22), sondern in noch auffallenderer Weise bei den ihm oder seiner Schule zugehörigen Kapitälern des Toulousaner Kreuzgangs.²

Wir finden an den mit Akanthusblättern geschmückten Gesimsen des Chartrener Portales³ einzelne Parteen,⁴ die sich in der stilistischen Interpretation des antiken Blattwerks der für die Toulousaner Schule charakteristischen Manier nähern.⁵ Im Chartrener Museum befindet sich ferner das Fragment eines grossen romanischen Tympanons,⁶ welches wie das des Chartrener Hauptportales einen thronenden Christus zeigte. Hier ist der Nimbus in Form einer zackigen Strahlenglorie gestaltet und das ist diejenige Form, die im Atelier des Gilabert geradezu typisch ist.⁷

¹ Vgl. besonders den Mantel des Königs.

² Vgl. Abb. 26.

³ Die gesimsartig durchlaufenden Deckplatten der Kapitälern.

⁴ Dieses Gesimse ist, obwohl gleichmässig ornamentiert, von verschiedenen Händen gearbeitet; vgl. weiter unten II. Teil, 1. Kapitel.

⁵ Die betreffenden Parteen befinden sich an der linken Seite des Chartrener Hauptportals.

⁶ Als Depositum der Société archéologique d'Eure-et-Loire; bezeichnet als Fragment einer Christusstatue, es ist jedoch sicher der Rest eines Tympanons; der Christus war nackt, nur mit dem Mantel bekleidet, also die Mittelfigur eines jüngsten Gerichts, wie wir eine solche in Saint-Denis haben.

⁷ Die Apostel und die Kapitälern des Kreuzgangs zeigen sie; von den Werken, die zur Chartrener Schule gehören, zeigt solche Nimben das Portal von Saint-Maurice in Angers, auch das Südportal in Bourges.

Derartige Punkte sind jedoch noch nicht bedeutsam für die Entwicklung der Chartreter Schule; sollte Toulouse derselben kein wichtigeres Erbe hinterlassen haben? Was mir beim Studium der Chartreter Skulpturengruppe auffiel, ist, dass sich die «porträthafter» Köpfe des Chartreter Hauptmeisters innerhalb der Schule so rasch verlieren, obwohl der Stil seiner Figuren doch im allgemeinen die Basis bleibt. Ein Typus tritt in der Folge an die Stelle. Derjenige Meister, bei dem das zuerst und gleich sehr auffallend hervortritt, ist der «Meister der beiden Madonnen». Besonders charakteristisch für diesen Typus sind die mächtigen, nach aussen ansteigenden Augenbrauen, die glotzenden Augen, das ins Gesicht gekämmte Haar, die vorgebauten Stirnen.¹ Vergleicht man die unten gegebenen Abbildungen nach den Werken dieses Meisters mit den Köpfen unserer Toulousaner Apostel, so wird man, glaube ich, kaum noch zweifeln können, woher den Chartreter Künstlern dieser Typus gekommen ist; vgl. Abb. 21, rechter Kopf mit den Abb. im II. Teile, 1. Kap.

Dem Atelier jenes Meisters, der die drei eben genannten Statuen des Chartreter Portales geschaffen hat, oder ihm selbst gehörten, wie es scheint, die acht Figuren zu, die ehemals das Mittelportal der Abteikirche von Saint-Denis schmückten.² Sollten vielleicht hier, wo dieser Meister oder ein Künstler seines Ateliers die erste Rolle spielte, die von der Languedoc herkommenden Einflüsse stärker hervortreten als in Chartres?

Die Statuen des linken Seitenportales von Saint-Denis (Abb. 25.)³ sind weniger streng tektonisch ge-

¹ Vgl. dazu auch die Köpfe der Statuen am Westportale von Saint-Loup-de-Naud.

² Zur Kritik dieses Portals vgl. II. Teil, 5. Kap.; die Statuen sind nur in den Zeichnungen und Stichen Montfaucon's auf uns gekommen.

³ Montfaucon, Monumens de la monarchie française, Taf. XVI.



ABB. 25.

staltet als beispielsweise die des Chartreurer Hauptmeisters; fast bei allen Figuren treten die Beine tänzerhaft das eine über das andere,¹ die Schenkel sind runder herausmodelliert, die Kniee in koketter Weise betont, auch die



Abb. 26.

doppellinigen Faltenzüge tauchen hier auf, kurz, es nähern sich diese Figuren auffallend denen des Gilabert und seines Ateliers. Ein Vergleich mit dem zweiten Apostelpaare desselben² vermöchte das am besten ins Licht zu setzen, aber selbst die Figuren kleineren Massstabes an den

¹ Beim Chartreurer Meister nur einmal vorkommend.

² La sculpture française; ich kann dasselbe leider hier nicht vorlegen.



Abb. 27.

der mit grossen Kreisen benährte Streifen z. B. ist sehr häufig an den Skulpturen des Portales von Moissac! auch

Kapitälen des Toulousaner Kreuzganges lassen es erkennen (Abb. 26). Die Verwandtschaft tritt sogar in den Bordüren hervor; neben einem Kleeblattmotiv, das an jenen Kapitälen sehr häufig ist, finden sich in Saint-Denis jene breiten mit grossen Edelsteinen besetzten Streifen wieder, die an Gilaerts Aposteln bemerkbar sind. (Abb. 28 und 29).

Das rechte Portal von Saint-Denis bereitet uns noch eine weitere Ueerraschung: in den Köpfen tritt hier nämlich eine ganz auffallende Verwandtschaft mit denen hervor, die sich am Portale der Kirche von Moissac finden (Abb. 29). Stirn und Backenknochen sind breit und kantig, während das Gesicht nach unten spitz zuläuft, Augen und Nase zeigen den gleichen Schnitt, die Locken sind ornamental geringelt, der Bart setzt sich schematisch und hart vom Gesicht ab (Abb. 27, 28). Und wiederum finden sich Uebereinstimmungen in den Bordüren,

in den Gewandmotiven treten die Beziehungen hervor; wir beobachten auch hier die doppelartigen Falten¹, das Gewand ist häufig straff um den Oberschenkel gespannt, so dass lange Faltenzüge entstehen, die sich bis unter das Knie hinabziehen, man hat den Eindruck, als sei ihm eine Schlinge umgeworfen. Das alles weist auf die gleiche Quelle.

Es ist bekannt, dass Abt Suger, auf den die Fassade von Saint-Denis zurückgeht, Werkleute und Künstler von allen Seiten des Reiches herbei rief;² woher sie kamen, darüber fehlt es in seinen Schriften fast gänzlich an Hinweisen, nur beiläufig ist einmal von lothringischen Goldschmieden die Rede.³ Nun, unsere stilistische Analyse

¹ Vgl. dazu z. B. den Christus in Moissac.

² Im Kapitel 24 des „*liber de rebus in administratione sua gestis*“, wo von der Ausmalung der Kirche die Rede ist, heisst es: „*ascitis melioribus, quos invenire potui de diversis partibus pictoribus*“; ähnlich gelegentlich der Beschreibung der bronzenen Thüren im Kapitel 27: „*accitis fusoribus et electis sculptoribus*.“ Zu den Glasmalereien sind, scheint es, auch auswärtige (deutsche?) Meister berufen worden: „*Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem . . . magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus*.“ Vgl. cap. 34. Da, wo von den Steinmetzen und Bildhauern die Rede ist, heisst es einfach: „*Cementariorum, lathomorum, sculptorum et aliorum operariorum solers succedebat frequentia*“, vgl. „*libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*“, cap. 2, „*Oeuvres complètes de Suger, publ. par A. Lecoy de la Marche, Paris 1867*. In der nach dem Tode Suger's verfassten vita desselben (Lecoy de la Marche, a. a. O., S. 391) wird summarisch bemerkt: „*Qui inter alia quae nobiliter gessit et strenue, varios de cunctis regni partibus asciverat artifices, lathomos, lignarios, pictores, fabros ferrarios vel fusores, aurifices quoque ac gemmarios, singulos in arte sua peritissimos. . .*“

³ In dem Abschnitt über das goldene Kruzifix (cap. 32 des *liber*) wird gesagt: „*artifices peritiores de diversis partibus convocavimus*“, weiter unten: „*Pedem vero quatuor evangelistis computum et columnam cui sancta insidet imago, subtilissimo opere smaltitam, et Salvatoris historiam cum antiquae legis allegoriarum testimoniis designatis, et capitello superiore mortem domini cum suis imaginibus ammirante, per plures aurifabros Lotharingos, quandoque quinque, quandoque septem, vix duobus annis perfectam habere potuimus*.“ Für die Dachkonstruktion ging er Pariser Konstrukteure um Rat an; vgl. cap. 3 des *libellus*.



ABB. 28.

der Statuen lässt keinen Zweifel, dass unter den Sculptoren Meister aus Toulouse und Moissac waren: Saint-Denis ist das Centrum der von der Languedoc herüber kommenden Einflüsse.

Der, wie wir vermuten dürfen, aus Moissac stammende Meister, welcher die Statuen des rechten Seitenportales



Abb. 29.

von Saint-Denis geschaffen hat, kommt offenbar im Stile über das hinaus, was die Schule, aus der er kam, auf heimischen Boden geleistet hatte. Das Uebertriebene der Formen und Proportionen, das Gewaltsame des Gestus erscheint hier vermieden, die Gewandung wurde einfacher, naturgemässer. Es traten, wie es scheint, die Künstler der Languedoc auf dem Boden des französischen Königlandes und der Beauce in eine neue Phase der Entwicklung; sie wurden hier vor neue Aufgaben ge-

stellt,¹ sie gerieten unter den erzieherischen Einfluss der Kunst von Chartres.

Das Portal von Saint-Denis und seine Meister treten zwar in der nordfranzösischen Schule neben der überragenden Grösse von Chartres in den Hintergrund, und einen Einfluss dieser Skulpturen auf die übrigen Werke der Gruppe vermögen wir nur vereinzelt nachzuweisen. Aber die Thatsache, dass eins jener wichtigen Werke des Uebergangs, die von der gebundenen Kunst des 12. Jahrhunderts zum freieren Stile des 13ten hinüberführen, dass das Westportal der Kathedrale von Senlis mit Saint-Denis Beziehungen hat,² weist diesen Skulpturen doch eine bedeutsame Stellung innerhalb der Entwicklung an.

5. Kapitel.

DIE BEZIEHUNGEN ZUR BURGUNDISCHEN SCHULE.

Einem so breiten und mächtigen künstlerischen Strome wie dem von Chartres sind natürlich von mannigfachen Seiten Nebenflüsse und kleinere Rinnsale zugeströmt; ich sprach schon von dem Einfluss, den die heimische Goldschmiedetechnik geübt haben möchte. Interessante Beobachtungen machte Fernand de Mély über das mit der Darstellung einer Löwenjagd geschmückte, künstlerisch sehr hervorragende Kapitäl, das am Eingange zur Tauf-

¹ In der Schule der Languedoc fehlt die Säulenstatue fast völlig und da, wo man, wie in Valcabrère (Haute-Garonne) einmal etwas ähnliches versucht hat, ist dieser Versuch nur sehr mangelhaft ausgefallen. Die Skulpturen von Valcabrère bilden mit denen des Kreuzgangs von Saint-Bertrand de Comminges eine eng zusammengehörige Gruppe; es ist jedenfalls derselbe Meister, der hier wie da gearbeitet hat.

² Dies wird von mir weiter unten noch ausgeführt werden, vgl. III. Teil.

kapelle unterhalb des clocher-neuf ist angebracht worden.¹ De Mély vermutet, diese Scene möchte direkt auf eine persische Darstellung der Art zurückgehen, der Künstler werde es von einem orientalischen Elfenbeinkasten kopiert haben. Das Vorbild selbst wird zwar nicht nachgewiesen, doch scheint mir die Annahme gut begründet.

Die ornamentalen Muster, welche die Säulenschäfte unterhalb der grossen Figuren überziehen, nahm man zum grossen Teil aus der Wandmalerei herüber,² es sind meist Motive, die dort seit Jahrhunderten heimisch waren; wir finden übrigens Säulenschäfte gleicher Art auch in anderen plastischen Schulen, ich fand eng verwandte Stücke in Le Puy,³ wie im Kreuzgange der Kathedrale von Aix, welcher der Arler Schule angehört. Für die Cyklen der Monatsbilder und der Künste fanden die Chartrener Meister in der Arler Kunst, soviel ich sehe, keine Anregung; auf welche Quellen die Chartrener Exemplare⁴ zurückgehen, das wäre nur an der Hand umfäng-

¹ Notice sur un chapiteau de la cathédrale de Chartres, communication faite au congrès des sociétés savantes. Paris, Leroux 1892. Extr. du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques; das Kapitäl befindet sich links, gegenüber rechts ist ein zweites angebracht, mit einer noch unerklärten Darstellung: ein Centaur spannt den Bogen gegen eine Frau; es ist jedenfalls von derselben Hand. Die Vortrefflichkeit der Arbeit und die Feinheit der Naturbeobachtung fällt auf, man vergleiche vor allem das Reh auf dem Kapitäl links! Mély übersieht ein drittes Kapitäl, das dem seinen ebenfalls eng verwandt ist; es hat sogar dasselbe Thema, einen Kampf mit einem Löwen. Es ist in der nordöstlichen Ecke der Taufkapelle angebracht; jedenfalls wiederum dieselbe Hand.

² Wie schon bemerkt, ist besonders von deutschen Forschern verschiedentlich die Ansicht ausgesprochen worden, die mit Zwergarchitekturen gekrönten Baldachine über den Statuen der mittelalterlichen Portale möchten aus der Buchmalerei herkommen; diese Ansicht ist sicher falsch; sie kommen eben, wie so vieles andere, aus der Monumentalmalerei herüber.

³ Südlicher Portikus der Kathedrale; vgl. ferner die Säulenfragmente im musée lapidaire.

⁴ Ein zweiter Cyklus von Monatsbildern, in winzigem Massstabe, ist an einer der Ziersäulen unseres Westportals angebracht wor-

licher ikonographischer Vergleiche zu ermitteln, denn bekanntlich sind besonders die Monatszyklen ausserordentlich häufig dargestellt worden. Was die Darstellung der Künste angeht,¹ so ist es gewiss sehr interessant zu erfahren, dass in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, d. h. also gleichzeitig mit dem Westportale, in Chartres selbst ein Handbuch der sieben freien Künste geschrieben worden ist.² Der Verfasser ist der magister Theodoricus, der um die Mitte des Jahrhunderts in Chartres gestorben ist. Man hat bislang einen Vergleich zwischen diesem Texte und unseren plastischen Darstellungen nicht angestellt. Ein solcher möchte sich lohnen; was z. B. in der Vorrede³ von der grammatica gesagt wird: «prima omnium . . . procedit in medium, matrona vultuque, habituque severo. Pueros convocat. . . quidquid dicitur, auctoritati eius committitur» liest sich wie der zugehörige Text zu der Darstellung derselben am Portale.

Suchen wir nunmehr festzustellen, ob die plastische Schule der Bourgogne, wie man gemeint hat, auf Chartres von Einfluss war. Gehen wir wieder von einem Vergleiche mit dem Chartreter Hauptmeister aus. Ich meine, wir machen hier die gleiche Beobachtung wie in der Languedoc: zwischen den originalen, «wurzelechten» Werken der

den; vgl. Bulteau, *Étude iconographique sur les calendriers figurés de la cathédrale de Chartres*, *Mémoire de la société archéologique d'Eure-et-Loire*, Bd. VII, S. 197 ff.; vgl. Lecocq in den *Procès-verbaux derselben Gesellschaft*, Bd. VI, S. 116.

¹ Vgl. über die Künste Émile Male, *Les arts libéraux dans la statuaire du moyen-âge*, *Revue archéologique* 1891, S. 334, wie die Ausführungen Julius von Schlosser's in den Beiträgen zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen Wiener SB, 1891, S. 128 f.

² Darauf wurde bisher nicht hingewiesen; vgl. die treffliche Arbeit des abbé Clerval, *L'enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris dans la 1^e moitié du XII^e siècle*, Paris 1889, 8^o. Das Heptateuchon gehört dem zweiten Viertel des Jahrhunderts an.

³ Clerval teilte dieselbe leider nur im Auszuge mit; ich habe die Handschrift nicht eingesehen.

Bourgogne, wie z. B. den Skulpturen vom Vézelay¹ und Autun² und den Schöpfungen dieses Chartreter Künstlers ist nicht die Spur einer Verwandtschaft. Das Tympanon von Vézelay ist überdies ikonographisch geradezu ein Kuriosum, und der Stil ist fremd und eigenartig (Abb. 30). Mit der übertriebenen Länge der Gestalten geht in dieser älteren Schule der Bourgogne eine auffallende Hagerkeit der Gliedmassen und eine grosse Lebendigkeit des Gestus Hand in Hand, diese Figuren sind anderen Temperaments. Die Faltengebung ist zwar fein, aber anderer Art als bei dem Chartreter Meister, in welligen Linien hin- und herflutend,³ aufschäumend, strudelnd, dann wieder glatt sich verlaufend. Weder Charliou noch Joncy, weder Cluny noch Macon bieten, sei es ikonographische, sei es technische Analogieen⁴, und das Ornamentale, von gleich ausgeprägter Energie des Charakters wie das Figürliche, zeigt fremde Motive und Masse.

Derjenige Chartreter Künstler nun, der wohl Anlass gab, in Chartres burgundische Einflüsse anzunehmen, ist der Meister der drei letzten Statuen links, von deren Herkunft und eigentümlichem Kostüm bereits die Rede war (vgl. oben Abb. 12). Hier finden sich in der That zu den Skulpturen von Vézelay technische Beziehungen;⁵

¹ Vgl. Viollet-le-Duc, Monographie de l'église abbatiale de Vézelay, Paris 1873 fol.; Abguss des Tympanons im Trocadéro.

² Harold de Fontenay, Autun et ses monuments, Autun 1889, S. 410 ff. Abguss des Tympanons vom Hauptportale der Kathedrale im Trocadéro. Autun war ein Hauptherd der älteren plastischen Schule; in dem musée lapidaire finden sich noch viele interessante Fragmente; es würde sich verlohnen, dieselben im Zusammenhange zu publizieren.

³ Vgl. die linke Seite des Tympanons von Vézelay.

⁴ Die Statuen des Portals von Avallon, vgl. die alte Abbild. bei Plancher, a. a. O. zu S. 515, sind uns nicht erhalten; ein Statuenportal im Sinne derer unserer Schule befindet sich noch in Vermenton; die Statuen haben sehr gelitten.

⁵ Am nächsten kommen unseren Statuen die Apostelfiguren auf der rechten Seite des Tympanons von Vézelay.



ABB. 30.

es ist diese eigentümlich gratige Manier der Faltenbehandlung, die hier in Frage kommt. Auch erinnern die ringförmigen Faltenzüge auf der Brust an die spiralenhaften in Vézelay, die sich hier jedoch auf den Schenkeln befinden. Zu den aufrecht stehenden Figuren, die in Vézelay an den Gewänden angebracht sind, fehlt jedoch jede Beziehung und müssten wir nicht gerade hier eine Verwandtschaft erwarten? Selbst die Technik erscheint hier wesentlich anders. Ich kann mich der Vermutung, dass diese Chartrener Statuen von einer burgundischen Hand geschaffen sein möchten, zwar nicht ganz erwehren, aber eben so gut möglich ist es, dass sich dieser Manierismus im Gebiete der Seine selbstständig¹ entwickelt hat.

In der Bourgogne tauchen nun wie in der Languedoc im Verlaufe des 12. Jahrhunderts plastische Werke auf, die zu denen des Chartrener Hauptmeisters auffallende Analogien bieten. Das Westportal von Saint-Bénigne in Dijon,² obwohl in den grossartigen Verhältnissen und der Mächtigkeit der Formen ein natürliches Gewächs der reichen burgundischen Erde, darf seinem figürlichen Schmucke nach geradezu zur Chartrener Gruppe gerechnet werden. Es ist ein Statuenportal wie dieses, auf dem Tympanon erscheint der thronende Christus, ja die Typen der Statuen lassen sich unschwer unter den Figuren der Chartrener Schule nachweisen. Für uns ist hier wieder

¹ Es fehlen in Vézelay ganz die für unseren Meister so charakteristischen Bordüren, auch die Falten unter den Knien sucht man vergebens, u. s. w. Ueber die Frage, woher die Manier des Chartrener Meisters gekommen sein möchte, vgl. noch unten II. Teil, 4. Kapitel.

² Vgl. die vortreffliche alte Beschreibung bei Dom Plancher, *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Bd. I, Dijon 1739, S. 499 ff. Plancher setzt es jedoch mit Unrecht in die Zeit des Abtes Wilhelm, zu Anfang des 11. Jahrhunderts, eine Ansicht, die noch neuerdings einen Vertreter gefunden hat: J. P.: *Monographie de la crypte et rotonde de Saint-Bénigne et de l'ancienne basilique des bénédictins à Dijon*, Dijon 1891. Chapuy und Jolimont, Bougaud und andere stimmten bereits für das 12. Jahrhundert.

rum die Frage, ob nicht in ihnen eher Abkömmlinge als Ahnen von Chartres zu sehen sind.

Leider ist von diesem Werke sozusagen nur das Gerüst erhalten geblieben,¹ und der Stich Plancher's giebt von dem Stile des Figürlichen keine genaue Vorstellung.² Aber wir besitzen ein paar Fragmente, die jetzt im musée lapidaire in Dijon bewahrt werden, und eben diese gestatten uns, andere plastische Reste mit dem Portale in Verbindung zu bringen. Erhalten ist uns u. a. der Kopf einer der grossen Statuen,³ die links von der Oeffnung stand.

In demselben Saale des Museums hängt ein ebenfalls aus Saint-Bénigne stammendes Tympanonrelief mit einer Darstellung des Abendmahls.⁴ Hier finden wir Typen

¹ Alt sind nur die unteren Teile der Gewände; die vorzügliche Fügung des Mauerverbandes fällt hier besonders auf. Auch darin ist dieses Werk ein würdiger Nachfolger der älteren heimischen Schule; die übermächtige Bildung des Mittelportals, neben dem die Seitenportale sehr zurücktreten, ist für eine ganze Reihe von burgundischen Portalen charakteristisch; ich erinnere an Vézelay, Autun, auch Charlieu.

Die Gewände waren mit acht lebensgrossen Statuen geschmückt; sie sind in der Revolution zerstört. Das ebenfalls zerstörte Tympanon ist durch ein Basrelief Bouchardon's, die Steinigung des Stephanus, ersetzt worden.

² Eine zweite Abbildung in den: *Miscellanea eruditae antiquitatis ... ex museo Johannis du Tilliot (1725)*, habe ich nicht zu Gesicht bekommen; die Statue der Königin von Saba mit dem Gänsefuss hat schon Gaignières zeichnen lassen; vgl. Bouchot, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières*, Bd. II, Paris 1891, S. 330; vgl. noch Hubert Stier, *Aus meinem Skizzenbuch, architektonische Reisestudien aus Frankreich*, Taf. 14.

³ Nr. 1135; das Fragment ist i. J. 1879 erworben worden. Die Figur trug melonenförmige Kappe und geistliche Gewänder, es war allem Anschein nach ein Aaron, dem Moses symmetrisch gegenübergestellt; ein zweites Fragment (Nr. 1136) scheint von gleicher Provenienz (der Petrus?).

⁴ Auch dieses ist bereits bei Plancher abgebildet, vgl. Taf. zu S. 520; es schmückte nach Plancher's Angabe den Eingang eines ehemaligen Refektoriums. Wir finden hier dieselbe eckige Schädelbildung, denselben Schnitt von Brauen und Augen, dieselbe breite Form des Mundes wie an den ebengenannten Köpfen.

von so auffallender Verwandtschaft mit jenem Kopfe, dass ich nicht zweifle, dass hier zwei Werke ein und desselben Ateliers vorliegen. Das Tympanon ist mit einer Inschrift versehen, und diese nennt uns den Namen des Abtes, unter dem es entstanden ist: *Cum rudis ante forem, dedit hunc michi Petrus honorem, mutans horrorem forma meliore priorem.*

Das führt uns weiter, denn aus der Zeit dieses selben Abtes Petrus besitzen wir noch ein zweites Tympanon, das jetzt ebenfalls im musée lapidaire bewahrt wird.¹ Paläographie wie Inhalt der Inschrift lassen keinen Zweifel über die Gleichzeitigkeit:² *Reddidit amissum michi Petri cura decorem, et dedit antiqua formam multo meliorem.* In der Interpretation dieser beiden Inschriften hat die lokale Forschung einen höchst übel angebrachten Scharfsinn entfaltet; man nimmt allgemein an, sie hätten mit den Skulpturen, unter denen wir sie finden, ursprünglich garnichts zu thun und bezögen sich entweder auf eine Restauration der zugehörigen Bauteile oder doch nur auf die Bemalung und Wiederherstellung der Skulpturen. Nichts ist jedoch so sicher, als dass diese Inschriften sich eben auf den Bauteil beziehen, auf dem sie stehen, d. h. also auf die Portale, zu denen diese Tympanen gehörten, und dass sie nicht von der Wiederherstellung oder Bemalung dieser Tympanen, sondern von ihrem Ursprunge, von ihrer ersten Aufstellung reden.³ Hätte der Abt Petrus die-

¹ Es zeigt einen thronenden Christus, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Es wurde vom Architekten Petit gelegentlich einer Restauration aufgefunden; vgl. seinen Bericht in den *Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'or*, Année 1834, S. 224—227. Dann ist es öfters ausführlicher besprochen worden, unter anderen von Boudot in demselben Bande der „*Mémoires*“, S. 234—239; nach Boudot's Angabe hätte es das Portal der Unterkirche geschmückt, die im 13. Jahrhundert unterdrückt wurde. Eine zweite Beschreibung mit besserer Abbildung und genauerer Wiedergabe der Inschrift gab Peignot in den „*Mémoires*“ vom Jahre 1838—1841, S. 155 ff.

² Darüber sind denn auch alle einig.

selben nur restaurieren lassen, so müssten wir doch Spuren einer Uebersetzung bemerken, und bezöge sich die Inschrift nur auf eine neue Bemalung, so wäre nicht ausdrücklich in beiden Inschriften von «forma» die Rede.¹

Diese Werke sind also zur Zeit des Abtes Petrus entstanden, und sie sind etwa gleichzeitig mit dem Westportale der Kirche.² Hier stehen wir nun vor einer äußerst merkwürdigen Thatsache. Denn während das Westportal und die Scene des Abendmahls den Stil der Chartreurer Schule zeigen, ist das andere Tympanon mit der Darstellung des thronenden Christus noch halbwegs ein Abkömmling der älteren burgundischen Manier, in der unruhigen Faltengebung, in der Bildung der Körper verrät sich die Herkunft von den Werken in Vézelay und Autun. Es fand also zur Zeit des Abtes Petrus, ähnlich wie wir das in der Languedoc beobachteten, ein Wechsel des Stiles statt, zwei verschiedene stilistische Strömungen bestanden hier in einem gegebenen Augenblick nebeneinander. Kann man zweifeln, welche von beiden die autochthone

¹ Der Irrtum, der sich schon bei Plancher findet, ist dadurch entstanden, dass die beiden Widmungsinschriften, die auf dem unteren Rande der Tympanen angebracht sind, sehr eng zusammengedrückt werden mussten, während für die erklärenden Beischriften, die auf dem Kreisbogen stehen, weit mehr Raum war, so dass sie bequem auseinandergezogen werden konnten; es schienen hier paläographische Differenzen vorzuliegen, und man schloss daher, die Widmungsinschriften möchten später sein.

² Noch ein viertes, mit einer Darstellung des Martyriums des Saint-Bénigne geschmücktes Tympanon gehört eng mit dieser Gruppe zusammen. Plancher bildet es ebenfalls ab; es war schon damals in der westlichen Vorhalle von Saint-Bénigne an der linken Seite in die Mauer eingelassen, wo wir es noch jetzt, völlig zerstört, antreffen; die Inschrift ist zum Teil erhalten; es zeigt genau die gleiche Manier der Wolkenangabe wie das Tympanon mit dem Abendmahl. Bereits Plancher fiel die enge Verwandtschaft mit dem Westportale (!) der Kirche auf (a. a. O., S. 519): „il suffit de la regarder et de la comparer avec ce fronton pour être persuadé qu'elle est du même temps, et encore selon toutes les apparences du même ouvrier“; Plancher betont ebenfalls die enge Verwandtschaft mit dem Abendmahl.

ist, und darf man nicht vermuten, die neue Richtung möchte sich auch hier unter Einwirkungen von aussen, unter dem Einfluss der Schule von Chartres entwickelt haben? Wie seltsam kontrastiert sie doch in der Feierlichkeit und Starre ihres Stiles, in dem ruhigen Fluss ihrer Faltengebung mit jenen älteren Werken! Gewiss ist das Verhältnis nicht das umgekehrte, gewiss kam der Chartreter Stil nicht in voller Rüstung von den Bergen der Côte-d'or in's Gebiet der Seine!¹

Es wäre wünschenswert, wenn uns hier die Daten zu Hülfe kämen. Man ist übereingekommen, in dem auf den beiden Tympanen genannten Abte Petrus den dritten dieses Namens zu sehen,² da nur von diesem in der Chronik von Saint-Bénigne gesagt wird, dass er sich um den Schmuck der Kirche verdient gemacht habe. Wäre diese Ansicht richtig, so fielen diese ganze Gruppe von plastischen Werken erst in das Ende des 12. Jahrhunderts, wäre also weit später als die Chartreter Fassade. Nun ist allerdings bisher übersehen worden, dass zur Zeit des zweiten Abtes dieses Namens, der von 1130—1145 sass, eine umfassende Restauration der Kirche stattgehabt hat, denn wir wissen von einer Weihe vom Jahre 1147 durch den Papst Eugenius, welche die seit dem Brande von 1137 im Gange befindlichen Erneuerungsbau-

¹ Ich betonte schon, dass die Verwandtschaft mit Chartres besonders in den grossen Statuen eine enge ist; bereits Plancher hat dieses Portal mit Werken unserer Chartreter Schule, z. B. dem Portal von Saint-Germain-des-Prés in Paris zusammengestellt. Die Typen der Figuren gehören der Chartreter Schule an; der König mit Rolle, links neben der Oeffnung, ist derselbe wie der an der rechten Seite des Chartreter Hauptportals, der gegenüber mit Scepter steht in Chartres an der linken Seite des linken Nebenportals; der dritte König links ist nur eine Spielart dieses selben Typus, der Paulus steht genau entsprechend am Portal von Saint-Loup-de-Naud, der Moses findet sich verwandt in Angers und Bourges, die Königin von Saba an der Porte Sainte-Anne in Paris.

² 1188—1204.

ten abschloss.¹ Warum sollten diese zahlreichen Portalanlagen also nicht in diese Zeit fallen? Möglich, dass das Westportal von Saint-Bénigne, das ja vom Abte Petrus nicht signiert ist, bei seinem Tode im Jahre 1145 noch nicht aufgestellt war, vielmehr erst unmittelbar vor der Weihe von 1147 vollendet wurde. Auch in diesem Falle wäre das Werk aller Wahrscheinlichkeit nach späteren Datums als Chartres, das, wie wir weiter unten sehen werden, bereits um die Mitte der dreissiger Jahre begonnen sein möchte.²

¹ Der Papst kam von Cluny, wo er am 26. März eine Urkunde ausstellte, nach Dijon, „ubi rex Ludovicus eum convenit III kal. Aprilis. Quadragesimae dominica quarta; eodemque praesente pontifex postera die S. Benigni ecclesiam consecravit, a Paschali II. ante annos quadraginta dedicatam, quae anno MCXXXVII in generali urbis incendio deformata fuerat. Biennio ante Eugenii adventum Petro II. S. Benigni abbati, qui homo justus et pius habitus est, successerat Philippus, qui annis triginta locum rexit.“ Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti*, Bd. VI, S. 414.

² Eine ganze Gruppe von Werken, die für die Kritik des Portals von Dijon von ausserordentlicher Wichtigkeit gewesen wären, wie das Portal von Saint-Pierre de Nevers, wie das der Abtei von Nesle-la-Reposte im Département de la Marne, wie das von Saint-Pourçain im Département Allier u. s. w., ist zu Grunde gegangen; vgl. die Notizen über diese Werke im Anhang I. Was wir über das Portal von Dijon zu sagen vermögen, wird daher niemals über Vermutungen hinauskommen. Dass es später ist als Chartres, darauf scheint mir übrigens auch der Stil zu weisen, soweit wir nach den erhaltenen Resten darüber urteilen können; die Anordnung der Figuren an den Gewänden hat hier nicht mehr das eigentümlich Provisorische, was in Chartres so auffällt, vielmehr steht die Komposition in diesem Bezuge auf der Stufe, die wir in Le Mans finden; vgl. den Vergleich von Chartres und Le Mans II. Teil, 3. Kapitel. Ich erwähne hier noch, dass das im Département de la Côte-d'or gelegene Portal von Til Châtel sicherlich später ist als Dijon; vgl. die Abbild. im *Bulletin monumental*, Bd. 10.

6. KAPITEL.

ARLES UND KEIN ENDE! DIE KUNST DER ARLER
FASSADE, IHRE HEIMISCHEN WURZELN UND IHRE
ANTIKEN QUELLEN.

Die Frage nach den Beziehungen zwischen den nordfranzösischen Skulpturen und denen der Languedoc und der Bourgogne ist, wie wir sehen, eine schwierige; die Fäden gehen hier hin und her, und die mangelhafte Erhaltung der Monumente mindert die Sicherheit unserer Schlüsse. Aber eins trat denn doch mit genügender Schärfe hervor: der entscheidende Anstoss kam der Chartrener Kunst weder von der einen, noch von der anderen Seite. Der Nachweis, dass er ihr von der Provence kam, erhält durch dieses negative Ergebnis erst sein volles Relief; welche andere unter den älteren plastischen Schulen könnte hier in der That noch Ansprüche erheben! Und was Arles und Chartres angeht, so ist kein Zweifel möglich, wer hier der gebende und wer der empfangende Teil war.¹

Die provençalische Kunst erschien in Chartres in verjüngter Gestalt; wir haben den Umschwung des Stils geradezu vor Augen; wir vermögen die Kräfte und Gesetze zu erkennen, die dabei im Spiele waren. Ja, die Chartrener Komposition als solche verriet uns schon, dass hier eine abgeleitete Kunst und keine autochthone vor uns steht.

¹ Selbstverständlich habe ich die Frage, ob nicht die zwischen Arles und Chartres hervortretenden Zusammenhänge darauf beruhen könnten, dass Chartres Arles beeinflusst habe, eingehend erwogen. Das vorliegende Kapitel wird, hoffe ich, darthun, dass diese Auffassung nicht haltbar ist. Ganz abgesehen davon, dass wir uns damit in ein ganzes Netz von Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen verwickeln, bliebe es bei dieser Auffassung völlig dunkel, woher die Chartrener Kunst gekommen sei! Sollte sich jemand zu derselben bekennen, so wird er nicht umhin können, die Quellen der Chartrener Kunst anderweitig nachzuweisen.

Muss es nicht lockend erscheinen, nunmehr zu den Quellen zu steigen? Woher kommt die Kunst der Arler Fassade? das wäre hier die Frage, denn diese war es ja, wo die Beziehungen zum Norden am offenbarsten hervortraten.

Nun, die Plastik des Arler Portikus steht innerhalb der provençalischen Schule nicht unerklärt, nicht ohne Vorläufer da; sie erscheint vielmehr als die natürliche Blüte einer älteren lokalen Entwicklung; wie sehr gewönne unsere Erörterung nicht an Hintergrund und Tiefe, wenn es gelänge, das im einzelnen nachzuweisen!

Dem älteren Atelier, das dem der Fassade vorausging, gehört die Konzeption und Inangriffnahme des Arler Kreuzgangs; denn es ist irrig, wie so oft behauptet wird, dass der ältere Teil desselben, die nördliche Gallerie, aus gleicher Zeit stamme wie die Fassade. Die Apostelfiguren, die im Kreuzgang stehen, sind wie die Ahnenbilder derer des Portikus. In den Motiven zum Teil noch grossartig und ungezwungen, die Stellung fester und freier, die Köpfe noch beseelt von antiker Grösse, erscheinen sie uns als die Ueberlebenden einer älteren Generation.¹ Merkwürdig, dass man diese zwei Figurenreihen noch nie miteinander verglich; welche Tiefblicke lassen sie uns in den Gang der Entwicklung thun!

Stellen wir z. B. die zwei Petrusfiguren (Abb. 31 u. Abb. 9) nebeneinander. Es ist, hier wie dort, genau dieselbe Gestalt, die Bildung von Kopf und Haaren, die Identität der Gewandmotive, der Haltung beweist es. Wie hat sich aber der Stil an der Fassade so gewandelt! Statt

¹ Ich möchte auch auf einzelne kostümliche Differenzen aufmerksam machen: die Figur des Bischofs Trophimus erscheint im Kreuzgang noch barhäuptig, an der Fassade dagegen mit Mitra; die Krieger in der Scene der Auferstehung (westlicher Pfeiler des nördlichen Ganges) haben mit Platten benähte Panzer, die nur bis zum Ohre hinaufzureichen scheinen, darüber tragen sie Blechhaube; die an der Fassade dagegen mit Ringen benähte oder aus Ringen geflochtene Panzer mit über den Kopf gehender Kapuze.

des üppigen, natürlich fallenden Haares, künstlich gelegte Lockenreihen, spiralenhaft, ornamental; die prachtvolle, noch antike Bildung von Stirn und Augen ins Blöde und Vergräme vermittelmässigt; die Faltengebung zwar säuberlicher, aber auch schematischer. Man stelle zu diesem Paare, als dritte Figur, die Petrusstatue der Porte Sainte-Anne in Paris, von deren enger Verwandtschaft mit dem Petrus der Arler Fassade oben die Rede war (Abb. 10): ein noch feinerer Meissel hat hier die Figur überarbeitet, der Einfluss der Architektur sie erfasst und umgestaltet; sie schwebt, sie bewegt sich nach einem neuen Gesetze; es ist wie gebundene Rede, doch man spürt hinter der Strenge des Rhythmus das lebendige Verständnis der Natur. Eine Genealogie wie diese ist im hohen Grade merkwürdig; die Entstehung des mittelalterlichen Stiles ist sozusagen in diesen drei Figuren.



Abb. 31.

Die beiden Johannesfiguren (Abb. 32 u. 33) des Arler Kreuzgangs und der Fassade ergeben das gleiche; wie-



ABB. 32.



ABB. 33.

derum beruht die eine auf der anderen, wiederum trennt sie stilistisch eine Kluft. Auch der Paulus der Fassade geht auf den Typus zurück, der im Kreuzgange steht, und das Relief mit der Darstellung der Steinigung des Stephanus findet sein Vorbild in einem Reliefe des nordöstlichen Eckpfeilers ebendort.

Der reiche plastische Schmuck des Arler Kreuzgangs, das Planmässige seiner Anlage giebt uns einen hohen Begriff von diesem älteren Atelier, wie von dem Meister, der ein Werk wie dieses koncipierte und in Angriff nahm. Wie gesagt, ist nur eine Gallerie unter seiner Leitung ausgeführt worden, aber die zweitälteste, die östliche, die daran stösst, hält sich noch sichtlich an die älteren Pläne; und da die Statuen hier zum Teile noch erhalten sind, so gewinnen wir ein ziemlich deutliches Bild von dem ursprünglichen Plane des Ganzen. Danach waren an den vier mächtigen Eckpfeilern grosse Figuren von Aposteln und Heiligen angeordnet, an den Zwischenpfeilern dagegen Figurengruppen von je dreien, eine monumentale Darstellung des Lebens Christi in grösserem Massstabe; wir finden im östlichen Teile die Geisselung¹ und die Kreuzigung,² im nördlichen Christus und Thomas, und eine zweite Scene, die noch nicht erklärt ist;³

¹ Der Christus fehlt; wie Estrangin im Jahre 1838 bemerkte, war er damals im Arler Museum; ich habe ihn dort nicht aufgefunden. Die zwei Figuren, links und rechts, sind beides geisselnde Kriegsknechte, irrtümlich hat man hier von einem Judas geredet.

² Der Gekreuzigte fehlt; es ist unzweifelhaft, dass diese Scene hier dargestellt war. Die zwei Figuren, links und rechts, sind Maria (mit Krone) und der klagende Johannes, und nicht Salomo und die Königin von Saba! Wie konnte man auf eine solche Deutung überhaupt kommen! Ueber dem Krucifixus ist noch das Lamm mit der Fahne erhalten.

³ Merkwürdiger Weise ist diese in den Beschreibungen des Kreuzgangs häufig übergangen worden, auch bei Revoil. Die beiden Figuren, links und rechts, scheinen zwei Jünger in Reisekleidung darzustellen, und man denkt zunächst unwillkürlich an die Emmauscene, die sehr gut passen würde zu der Thomasdarstellung, links daneben. Der Künstler hätte also die Hauptabschnitte des Lebens

grosse Reliefs mit biblischen Szenen, die die Eckpfeiler schmücken, ergänzen den Cyklus. In dem nördlichen Teile sind, wie an der Fassade, die beiden Patrone der Kirche, St. Stephanus und St. Trophimus, an ins Auge fallender Stelle einander gegenübergestellt, überhaupt tritt hier bereits die Tendenz zu symmetrischer Gruppierung des Ganzen zu Tage, die für die Fassade so charakteristisch ist; auch Petrus und Paulus stehen einander gegenüber.

Der Vergleich im einzelnen zeigt uns, dass die Entwicklung innerhalb der Arler Schule eine rückläufige ist; die älteren Figuren sind unzweifelhaft hervorragender. Zwar besitzt der Künstler des Arler Kreuzgangs keine originale Naturauffassung, wir entdecken in der Zeichnung bedeutende Schwächen,¹ seine Kunst ist Dekadenzkunst wie die der Fassade, aber wie hoch steht er doch über dem Meister der letzteren! Man versäume nicht, die mit Szenen geschmückten Kapitäle zu studieren, die Schönheit der Typen, die bisweilen erstaunliche Leben-

Christi auf die einzelnen Gallerieen verteilt, die Passion wäre auf die östliche Seite, die Zeit zwischen Auferstehung und Himmelfahrt auf den nördlichen Teil entfallen; an den zwei anderen Gallerieen hätte er dann vermutlich die Jugendgeschichte und die Wunderthaten darstellen wollen. Dazu stimmt allerdings auffallend die Anordnung der biblischen Reliefs, die die Eckpfeiler der Gallerien schmücken. Die nördliche Gallerie ist in der That von Auferstehung und Himmelfahrt eingerahmt, und am Südende der östlichen finden wir das Abendmahl, also den Anfang der Leidenszeit, während sich auf der dem südlichen Gange zugekehrten Seite die Taufe findet. Trotz alledem erscheint die Deutung unserer Darstellung als Emmausscene problematisch, denn die Figur, die zwischen den zwei „Jüngern“ erscheint, hat keinen Nimbus; sie trägt einen schmalen Reif im Haare und einen Stab, womit auf altchristlichen Sarkophagen heidnische Götter und Obrigkeiten charakterisiert zu werden pflegen; dazu merkwürdiger Weise, wie die beiden „Jünger“, eine Reisetasche! Immerhin glaube ich, dass die allgemeinen Grundzüge des ikonographischen Programms nicht zu verkennen sind, selbst wenn es sich hier etwa um eine Scene aus der Apostellegende handeln sollte.

¹ Vgl. z. B. den rechten Arm des Petrus.

digkeit in den Allüren,¹ den feinen Ausdruck der Masken, die geistreiche Verbindung von Blattwerk und Figürlichem. Und wie viel Verständnis der antiken Muster zeigt sich hier und da noch in der Ornamentik!

Dieser Künstler war offenbar ein Meister von weitreichendem Rufe; die Apostelstatuen vom Portale der Kirche des heiligen Bernhard in Romans zeigen unbestreitbare Beziehungen zu denen unseres Kreuzgangs;² die jüngere Kunst von Saint-Gilles kommt aus dem Atelier unseres Meisters her; im Museum von Toulouse entdeckte ich eine Serie von Kapitälern, die in letzter Linie auf seine Kunst zurückgeht.³

Ist es zweifelhaft, dass auch die Plastik des Arler Portikus auf dem mütterlichen Boden dieses älteren heimischen Ateliers erwächst? Was beweist es, wenn wir nicht imstande sind, jede einzelne ihrer Figuren innerhalb des letzteren nachzuweisen? Sind nicht beide Apostelreihen unvollständig? und darf man behaupten, dieser ältere Meister habe niemals etwas anderes geschaffen, als eben diese Reihe von Statuen der nördlichen Gallerie, die uns erhalten blieb? Ein Atelier von nachweislich so ausgedehntem Einfluss, wie das seine, habe an Ort und Stelle keine weiteren Traditionen hinterlassen, wie eben die ausgeführten Originale selbst? Wir dürfen, wie ich schon oben andeutete, niemals vergessen, dass die uns erhaltenen Denkmäler ausserordentlich lückenhaft sind, und selbst, wenn sie vollständig wären, nur die kleinere Hälfte dessen darstellen würden, was vorhanden war. Denn was

¹ Der vorgebeugt dasitzende Abraham, den Worten des Engels lauschend.

² Das ist bereits weiter oben bemerkt worden.

³ Katalog Nr. 840: Chapiteaux en marbre blanc, provenant du cloître de l'abbaye Saint-Pons-de-Tomières. Wir finden hier das Kostümschema, die Köpfe unseres Künstlers; die Faltengebung ist zwar von einer fremden Hand umgebildet. Ich verweise insbesondere auf den Kopf des Bartholomäus an dem Kapital mit der Darstellung der zwölf Apostel, auf den des Jakobus und Thomas.

wir nicht besitzen, das ist die ganze Summe von Mitteln, deren eine von der Tradition lebende Kunst bedarf, um sich fortzupflanzen. Ich möchte hier einem Widerspruche mit einem Beispiele begegnen: in der östlichen Gallerie des Kreuzgangs steht, arg verstümmelt, der Torso einer Apostel- oder Heiligenfigur, die offenbar ursprünglich für einen Pfeiler des Kreuzgangs bestimmt war; sie gelangte nicht zur Aufstellung, ein Zufall hat sie uns erhalten. Sie zeigt durchaus dasselbe Motiv, wie die Statue des Philippus an der Fassade und ist uns ein Beleg dafür, dass die hier vorhandenen Zusammenhänge ursprünglich umfassender waren, als sie sich nach Ausweis der auf uns gekommenen ausgeführten Werke darstellen.

So erweist es sich denn mehr und mehr, dass diese plastische Kunst, die dann hinüberdringt in das Land der Gothik, an den Ufern des Rhône thatsächlich ihre Wurzeln hatte.

Und was ist natürlicher, als anzunehmen, die figurale Skulptur sei zuerst im Süden zu mächtigerem Leben erwacht, hier, wo die zahlreicher als sonst vorhandenen Denkmäler antiker Plastik, die Reliefs der Triumphbogen und Altäre, die antiken und altchristlichen Sarkophage, die Statuen und Stelen zu plastischer Thätigkeit geradezu herausforderten.¹

¹ Ueber „das Nachleben der Antike im Mittelalter“ vgl. die reizende Abhandlung Anton Springer's, *Bilder a. d. neueren Kunstgeschichte*, Bd. I, Bonn 1886, S. 3 ff.; J. Rudolf Rahn, *Das Erbe der Antike*, Basel 1872.

Die Frage nach dem Einfluss der antiken Denkmäler auf die mittelalterliche Plastik steht in Frankreich seit langem auf der Tagesordnung. In erster Linie kommt hier inbetracht die an glücklichen Bemerkungen reiche Abhandlung von Eugène Müntz, *La tradition antique chez les artistes du moyen-âge*, *Journal des savants*, 1887-1888; vgl. 1888, 172 ff.; vgl. Louis Courajod's Bemerkungen im *Bulletin des musées*, Bd. II, S. 415, 419. Einzelne interessante Beobachtungen u. a. bei Anatole de Montaiglon in der *Revue des sociétés savantes*, 1877, I, S. 120 ff., Adolphe Lance über Skulpturen der Kirche von Montcaret (Dordogne), ebenda, 5. serie, VIII, S. 153 f. Von den antiken Skulpturen Arles' ist viel verloren gegangen; vgl.

Es erscheint fruchtbar, das Thema nach dieser Seite weiterzuspinnen und auszuführen, wie mannigfache Fäden von dieser romanischen Plastik der Provence sich hinüberziehen zur gallo-römischen Antike, zur altchristlichen Kunst auf gallischem Boden. Knüpfen wir diese Bemerkungen wieder an die Arler Fassade an! Gewiss ist zunächst, dass unsere mittelalterlichen Meister ikonographische Anregungen empfangen durch die altchristlichen Sarkophage.¹ Die Reihe thronender Apostel auf dem Thürsturz des Arler Portales ist oft genug als Beleg dafür angeführt worden. Die häufig wiederholte Scene des Daniel zwischen den Löwen, die wir gleichfalls am Arler Portikus finden,² jene ausführliche Schilderung des Hirtenlebens, die hier die Scene der Verkündigung auf dem Felde charakterisiert, die die Scenen gliedernden Arkaden, auf kleinen geriefelten Säulen ruhend, das alles fließt aus derselben Quelle.³

Réveille de Beauregard, Promenades dans la ville d'Arles, Aix 1889, S. 68. Das Einlassen heidnischer oder altchristlicher Reliefs über oder an den Portalen der Kirchen ist in älterer Zeit, scheint es, vielfach vorgekommen; vgl. u. a. Mémoires de la société archéologique de Touraine, Bd. VIII, S. 123. Die Art und Weise, wie noch im späteren Mittelalter, innerhalb einzelner Schulen, die Reliefs links und rechts des Portales ohne organische Verbindung mit dem Aufbau des letzteren angebracht werden, geht darauf zurück, Viollet-le-Duc, D. A., VII, 403; vgl. ferner Mérimée, Notes d'un voyage dans le midi de la France, Paris 1835, S. 265 f.

Ein hübsches Beispiel innerhalb der Chartrener Schule sind die in den Zwickeln über dem Portale von Notre-Dame d'Étampes (vgl. II. Teil, 4. Kapitel) auftretenden Engelfiguren grossen Massstabes, ein Motiv, das jedenfalls von den antiken Triumphbogen gekommen ist, vgl. z. B. den Triumphbogen von Besançon, Dunod, Histoire des Sequanois, Dijon 1735, S. 119.

¹ Auf das Nachleben von Motiven der Sarkophagplastik in der mittelalterlichen Skulptur wies bereits Edmond Le Blant hin: Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens, Mélanges d'archéologie et d'histoire, Bd. III, S. 439 ff.; ich verweise auch auf De Verneilh's Ausführungen in De Caumont's Bulletin monumental, Bd. 35, S. 486 ff.

² Ein zweites Beispiel im Arler Museum.

³ Ein technischer Einfluss der altchristlichen Sarkophage kommt

Ein noch am Ort befindlicher antiker Sarkophag ist nachweislich geradezu von unsern Meistern benutzt worden.

Es befindet sich an der linken Seite des Arler Portikus am Sockel eine nackte männliche Figur von grossen Dimensionen (Abb. 34). Clair und andere haben bereits bemerkt, dass diese Darstellung von der Antike herkommen müsse. Nun, sie stammt, wie mir scheint, von dem Sarkophag mit der kalydonischen Eberjagd, der jetzt im Arler archäologischen Museum steht; es ist der nackte Jüngling der einen Schmalseite, der hier in Betracht kommt (Abb. 35). Das Arler Atelier besass nach dieser Figur vermutlich eine Zeichnung, die den Pferdekopf mit umfasste, der rechts daneben erscheint.

Der mittelalterliche Künstler interpretierte dann die Figur in jener freien Weise, in der beispielsweise noch die Meister der Renaissance mit den antiken Motiven verfahren sind.¹

Wie nahe der ältere Meister des Kreuzgangs der Antike steht, beweist doch ein Kopf wie der des Petrus. Die Apostel der Fassade beruhten, wie wir sahen, bereits

jedoch weniger inbetracht, dieselben sind wenigstens der Regel nach weit roher als etwa die Reliefs unserer Fassade; man vergleiche z. B. mit der Apostelreihe des Arler Thürsturzes den mit der gleichen Darstellung geschmückten Sarkophag, der in Kapelle 3 des Museums steht. Natürlich giebt es Ausnahmen, ich verweise für Arles auf das im linken Seitenschiffe von St.-Throphime befindliche Exemplar; Werke wie dieses können sehr wohl auf den Stil unserer mittelalterlichen Skulptoren gewirkt haben, zu vergleichen eine sitzende Frauenfigur dieses Sarkophages (obere Reihe) mit dem ersten Apostel links auf dem Thürsturz der Fassade.

¹ Die Figur war, scheint es, wenig von der linken Seite gezeichnet, der mittelalterliche Künstler gab ihr in die im übrigen unverändert gelassene linke Hand die Tatze eines Löwen, in die rechte legte er einen Hirtenstab, der Pferdekopf und die leicht um die Schulter geschlungene Chlamys verband sich unter seiner Hand zu einem Tierfelle. Eine weitere Deutung zu geben (Revoil dachte an Kain), scheint mir nicht berechtigt, es handelt sich ganz offenbar um ein rein dekoratives Sockelmotiv.



ABB. 34.



ABB. 35.

auf der mittelalterlichen Tradition; was jedoch auffiel bei dem Vergleiche der beiden Statuenreihen war die technische Differenz. Zwar ist dieselbe nicht durchweg so gross, als sie nach den hier beigebrachten Abbildungen erscheinen möchte, in der betr. Gallerie des Kreuzganges beobachten wir bereits Ansätze und Uebergänge zur Kunst der Fassade. Trotzdem könnte man zweifeln, ob wir es hier, so zu sagen, mit einer natürlich vor sich gehenden Veränderung des Stiles zu thun haben, bedingt ganz einfach durch die Verschiedenheit der Meister, die Wandlung ihres Geschmackes und ihres Könnens, oder aber ob hier noch von anderer Seite kommende Einflüsse mit im Spiele waren. Nun hat man zwar immer behauptet, dass die Figuren der Fassade der Hauptsache nach auf die gallorömische Plastik zurückzuführen seien, aber man beeifert sich, zu gleicher Zeit von einem gewissen byzantinischen Firniss zu sprechen, der hier nicht weniger deutlich bemerkbar sei.¹ Zu dieser Annahme führte offenbar die gleichmässig schematische Art der Behandlung, die bei aller Rohheit hervortretende Routine und Gewissenhaftigkeit. Ich möchte dem gegenüber doch nicht versäumen, auf eine Gattung gallorömischer Denkmäler hinzuweisen, die in einzelnen Exemplaren auffallende Analogieen bieten zu unseren Aposteln. Das sind die Reliefs der Grabstelen.

Es giebt, wie gesagt, Exemplare, die in Faltengebung, in Behandlung der Formen und selbst im Technischen den Figuren des Arler Portikus ausserordentlich nahe stehen; ich sah ein gutes Beispiel im Kreuzgange der Kathedrale von Béziers, das ich leider nur in einer Skizze vorlegen kann (Abb. 36). Ich mache auf die

¹ „Comme statuaire, elle est gallo-romaine avec une influence byzantine prononcée.“ Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 419; ähnlich Lübke und Macgibbon. Schnaase bemerkte: „die menschlichen Gestalten kontrastieren im strengen Stil der Köpfe und der Gewandung mit der Heiterkeit der (antikischen) architektonischen Teile.“

Haltung und Modellierung der rechten Hand aufmerksam, die ähnlich an der Arler Fassade mehrfach wiederkehrt (Abb. 37), auf die Rohheit der Mache, auf die rundbogig geschlossene Nische, vor der auch die Apostel in Arles noch gedacht sind; auch die Rosetten in den Zwickeln, die hier auftreten,¹ sind an den Stelen häufig. Was an diesem Relief besonders auffällt, sind die enorm gebildeten Ohren; nun, sie erscheinen auch an den Figuren des Arler Meisters zum Teil wie unförmig gebildete Henkel (vgl. vor allem den Jacobus den Aelteren). Nach alledem möchte ich es doch als möglich bezeichnen, dass der Künstler der Arler Fassade sich an derartigen Werken inspiriert habe. Jedenfalls kommen Statuen wie die des Bartholomäus und des Jacobus des Jüngeren von der antiken Plastik her. Die ganze Haltung, wie das schärpenartig zur linken Schulter sich hinaufziehende Gewandstück bezeugt das; es sind Motive antiker Rhetorenstatuen. Im Arler Museum sind zwei Torsen derartiger Figuren noch erhalten, auch sonst begegnen wir ihnen oft genug in den archäologischen Museen Südfrankreichs.

Bei den zwei Statuen der Arler Fassade ist die schräg zur Schulter hinaufsteigende, so charakteristische Gewandpartie in ganz sinnloser Weise beibehalten worden, da der Künstler diesen wie den meisten übrigen Figuren statt der Toga eine Pänula gegeben hatte. Einer der Apostel der Fassade von Saint-Gilles beweist uns übrigens, dass derartige antike Rhetorenstatuen in der That von unseren mittelalterlichen Skulptoren direkt sind studiert und verwertet worden. Die beiden genannten Figuren der Arler Fassade gehen wohl nicht unmittelbar, sondern vermittelt durch derartige Zwischenstufen, auf die gleichen antiken Quellen zurück!

¹ Vgl. u. a. Abguss im Museum von Saint-Germain-en-Laye, Nr. 26245, Saal Nr. XXII. etc. Sie finden sich jedoch auch sonst, vgl. die Marmorreliefs des Chorumganges von Saint-Sernin in Toulouse.

Und nun noch ein Wort über Ornamentik und Komposition.

Viollet-le-Duc hat im 7ten Bande seines Dictionnaire¹ über die Fassade von St.-Trophime gesagt: « Comme structure, comme profils et ornementation, cette porte est



ABB. 36.

toute romano-grecque syriaque.» Ich habe an diesem Portikus kein Ornament zu entdecken vermocht, das nicht geschöpft wäre aus dem Motivenschatze der heimischen, der gallorömischen Ueberlieferung. Die breiten,

¹ Vgl. D. A., Bd. VII, S. 419, doch vgl. z. B. Bd. VIII, S. 178 f., wo diese Ansicht modificiert ist.

die Pilaster schmückenden Akanthusranken, die Blätterbordüren, die gereihten, von Ranken verbundenen Löwenköpfe, Mäander, Zahnschnitt und Perlstab, die dekorative Verwendung von Widder, Steinbock und Adler, die Konsolen und Kapitäle, das alles ist Erbgut der antiken Monumente auf gallischem Boden und die Art und Weise der Ausführung, in der diese Formen hier auftreten, hat nichts, was berechtigte, hier syrische Einflüsse anzunehmen.¹

Besser begründet erscheint diese These in Bezug auf die Komposition. Konstatieren wir zunächst im allgemeinen ihren antikisierenden Charakter.

Das ganze, indes die seitlichen Teile zusammenschumpften; über demselben erhebt sich der mächtige, den Eingang krönende Bogen, der in den Giebel tief einschneidet. In der That ist nun der vom Giebel gekrönte Portikus mit centraler Arkade geradezu typisch für die Fassaden der syrischen Bauwerke.² Jedoch ist damit noch nicht bewiesen, dass die Arler Komposition auch von dort ent-



ABB. 37.

ist in der That noch eine Art antiker Tempelportikus, die den Giebel tragenden sechs (!) Säulen stehen, wie wir schon sagten, noch auf hohem Unterbau vor der Mauer; das mittlere Interkolumnium ist jedoch ausserordentlich erweitert worden

¹ Vgl. dazu auch Anthyme Saint-Paul, *Annuaire archéologique*, Bd. I, S. 62.

² Vgl. die Bemerkungen in: le comte Melchior de Vogüé, *L'ar-*

lehnt sein müsse. Warum nicht annehmen, dass wir es hier mit einer originalen Komposition des mittelalterlichen Werkmeisters zu thun haben, der den Portikus des römischen Tempels, wie er ihn in Nîmes und an anderen Stellen der Provence studieren konnte, hier verschmolzen habe mit dem mittelalterlichen Motive des von Rundbögen überspannten Portales. Es wäre sogar möglich, dass ihm die antiken Bauwerke Galliens ein direktes Vorbild geboten hätten. Die Schmalseiten des antiken Triumphbogens von Orange zeigen uns in der That eine Giebelarchitektur mit in den Giebel einschneidenden Bogen.¹ Diese oder eine ähnliche Komposition kann sehr wohl unserem Künstler die erste Idee seines Werkes vermittelt haben, das er dann in bewusstem Anschluss an den römischen Tempelportikus durchführte.²

7. KAPITEL.

DIE CHRONOLOGISCHEN SCHWIERIGKEITEN.

Wir haben bei unseren Erörterungen über die Zusammenhänge zwischen Arles und Chartres einstweilen

chitecture civile et religieuse du I^{er} au VI^e siècle dans la Syrie centrale, Paris 1866—77, zu Taf. 28 (Portikus in Damaskus): „L'intérêt principal de ce monument réside dans la disposition particulière de l'arc qui occupe le tympan du fronton. Cette forme, imaginée pour élargir l'entre-colonnement central et suppléer à la rareté et aux dangers d'une longue architrave de pierre, était devenue en Syrie le type de toutes les façades. Les monnaies des empereurs romains frappées dans les villes de Palestine, de Phénicie, de Syrie, et qui représentent les temples des divinités locales, fournissent de très nombreux exemples de cette combinaison architecturale, mais les monuments eux-mêmes ont généralement disparu.“

¹ Vgl. Auguste Caristie, Arc de triomphe d'Orange, Paris, 1856, Pl. XXV.

² Ueber die Ansicht, wonach die Fassade von Arles eine Kopie der grösseren Komposition von Saint-Gilles wäre, vgl. weiter unten.

abgesehen von den Daten; wir haben versucht, unmittelbar den Kunstwerken selbst ihre Geschichte abzufragen, ohne zu berücksichtigen, ob die gewonnenen Resultate auch im Einklang stehen mit der sonstigen Ueberlieferung. Noch eine Vorbemerkung, ehe wir daran gehen, diese zu prüfen. Ist in der That die südliche Schule der gebende Teil, die Schule von Chartres der empfangende, so ist jedenfalls die letztere jünger als jene. Das Arler Atelier stand in Blüte, als sein befruchtender Einfluss nach dem Norden drang. Werden wir auch den weiteren Schluss machen: das Portal von Chartres ist dann notwendiger Weise jünger als der Arler Portikus? Ich gestehe, dass es allerdings sehr wertvoll wäre, wenn sich das mit festen Daten belegen liesse. Wäre das aber auch nicht der Fall, ja erwiese selbst jemand das Gegenteil, so wäre damit unsere These noch nicht widerlegt. Wir haben ausgeführt, dass die Plastik des Arler Portales auf der des älteren heimischen Ateliers beruht. Nun, zwischen diesem älteren Atelier und den nordfranzösischen Skulpturen fehlte es nicht an verbindenden Fäden. Es könnten also die Verwandtschaften, die wir zwischen den zwei Fassaden nachweisen konnten, auch darin ihren Grund haben, dass beide aus derselben Quelle schöpften: eben aus dem Motivenschatze der älteren Arler Schule. Und wenn wir die auffallendsten Berührungspunkte zwischen den zwei Schulen gerade an den beiden Fassaden erläutern mussten, so könnte das auch an den Zufälligkeiten der Erhaltung liegen.

Leider vermögen wir nun auf Grund litterarischer Ueberlieferung oder mit Hülfe archäologischer Indicien zu einer sicheren Chronologie unserer zwei Werke nicht zu gelangen. Das Necrologium der Chartrener Kathedrale,¹ so reich an gleichgültigen Stifternamen, hat uns die un-

¹ Publiciert von E. de Lépinos et Lucien Merlet, Cartulaire de Notre-Dame de Chartres, Chartres 1865, Bd. III.

serer Skulptoren nicht hinterlassen; ja, wir finden hier überhaupt keine Notiz, die sich mit Sicherheit auf das jetzige Westportal beziehen liesse,¹ und aus den zahlreichen Einträgen von Schenkungen zum Besten der beiden westlichen Türme sind feste Daten kaum zu gewinnen. Zwar ist in der ältesten Redaktion, welche die Herausgeber, leider ohne ihre Gründe anzugeben, in das Jahr 1120 setzen,² nur von dem südlichen Turme, dem

¹ Direkt vom Portalschmucke ist nur in einem Eintrage zum 12. Januar die Rede, wo es von einem gewissen Richerius hujus sancte ecclesie sacerdos et archidiaconus Dunensis heisst: Decoravit etiam introitum hujus ecclesie imagine beate Marie auro decenter ornata; diese Stelle, die in der ältesten Redaktion des Necrologiums steht, ist jedenfalls auf einen älteren Bau zu beziehen. Öfters ist dagegen die Rede von den Vorhallen der Kirche. Sicher datierbar ist von diesen Einträgen nur der eine, der zum 25. Dezember eingetragen ist: Obiit Johannes medicus qui . . . istius aeclesie dextri lateris vestibulum fecit . . . Johannes war Arzt Heinrich's I., der Bau dieses seitlichen Portikus muss also etwa in die Mitte des 11. Jahrhunderts fallen. Hätte damals nur dieser eine existiert, wäre nicht auch ein westlicher Portikus vorhanden gewesen, so hätte man kaum besonders hinzugesetzt: „dextri lateris“. Daher kann der Eintrag zum 27. September: Obiit Andreas, sacerdos et canonicus Sancte-Marie, qui ad edificium vestibuli hujus aeclesie reliquit agripennum vinearum et dimidium, sehr wohl einer früheren Periode angehören; nichts kann aber berechtigen, diesen Andreas sacerdos et canonicus, wie Bulteau das will, mit dem Andreas archidiaconus zu identifizieren, der im Jahre 1105 eine Urkunde Jvo's mitunterzeichnete. Ein dritter Eintrag (z. 13. April), wie die beiden anderen in der ältesten Redaktion stehend, lautet: Obiit Ragemboldus, subdiaconus et canonicus Sancte-Marie, qui dedit magnam partem sue possessionis ad edificationem vestibuli frontis hujus ecclesie . . . In einer Urkunde Jvo's vom Jahre 1099 finde ich in der That einen „Ragibaldus canonicus“ (vgl. Gallia christiana, Bd. VIII, Instr. S. 306), und es scheint wenigstens nicht ausgeschlossen, diesen Eintrag auf die Vorhalle des 12. Jahrhunderts zu beziehen. Das Westportal befand sich, wie ich schon sagte, ursprünglich nicht an dem Platze, wo wir es heute finden, in einer Flucht mit den Frontseiten der beiden Türme, sondern um die Tiefe der letzteren weiter rückwärts im Grunde einer Vorhalle, die die beiden als hors d'œuvre der älteren Kirche vorgeschobenen Türme miteinander verband, vgl. Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 278 und Rossard de Mianville et Chasles, Cathédrale de Chartres, Recherches sur l'époque à laquelle l'édifice actuel a été construit, Abdr. in Duplessis' Ausgabe des livre des miracles de Notre-Dame de Chartres.

² Vgl. a. a. O., Bd. III, S. 1, Anm. 2; ich habe bisher die beiden

clocher-vieux, die Rede; erst in der zweiten, die nach der Annahme der Herausgeber vom Jahre 1180 wäre, taucht dann neben den Formeln «ad opus turris», «ad edificationem turris», «ad restaurationem turris» auch die andere «ad opus turrium» auf; aber das Jahr, in dem die erste Schenkung «ad opus turrium» gemacht worden ist,¹ mit anderen Worten, das Datum der

Handschriften, in denen dieselbe vorliegt, nicht selbst einsehen können, die eine beruht in der Bibliothek von Saint-Étienne, die andere in der von Chartres. Ich kann gewisse Zweifel nicht unterdrücken, ob wirklich alles, was in dieser ältesten Redaktion steht, vor dem Jahre 1120 eingetragen sei, und sehe daher einstweilen davon ab, daraus weitere chronologische Schlüsse zu ziehen. Die folgenden beiden Einträge erschienen mir z. B. Verdacht zu erwecken. Zum 4. Juni ist eingetragen: Et Gauterius, archidiaconus, qui dedit huic ecclesie aureum calicem trium marcarum, breviarium optimum, capam de purpura, duos lumbos de aurifrisio, duas areas in claustro quibus domos canonicas amplificavit, villam etiam que dicitur Busseillum XX agripennorum in via Perticensi, ad opus turris XX libras, unicuique concanonicorum suorum V solidos; zum 25. Juni: Et Anserius, archidiaconus et sacerdos Beate-Marie, qui dedit huic ecclesie domos quas emerat in via que dicitur Vassalaris, et canones cum quibusdam decretis, et tres anulos aureos ad reparationem crucifixi, et duos optimos libros, antiphonarium scilicet et gradale, ad cotidianum servitium altaris Crucifixi, et XX solidos ad edificationem turris: et multa alia bona fecit. Nun finden wir zwei Archidiakone dieses Namens mehrfach in den Urkunden aus den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts und dass sie mit diesen zu identifizieren sind, ergibt sich doch schon daraus, dass sie ad opus turris gestiftet haben. Wir finden sie z. B. in der Urk. vom 3. Februar 1114 (Cart., Bd. I, S. 118): Signum Anserii, archidiaconi, Signum Galterii, archidiaconi; ebenso in Chartreter Urkunde von ca 1119, vgl. Gallia christiana. Bd. VIII, Instrum. Sp. 319. Nun erscheinen aber zwei Archidiakone desselben Namens auch noch im Jahre 1128 in Urkunde des Chartreter Grafen Tetbaldus (vgl. Cart. a. a. O., S. 133) und zwar, wie in der Urkunde von 1114, nebeneinander: Gualterius, archidiaconus; Anserius archidiaconus. Müssen wir diese nicht mit jenen von 1114 identifizieren, die überdies in der Zwischenzeit verschiedentlich vereinzelt nachweisbar sind? und wie kann die erste Redaktion des Necrologiums aus dem Jahre 1120 stammen, wenn wirklich diese zwei Archidiakone dort gemeint und bereits als verstorben eingetragen sind!

¹ Hierauf käme es an, nicht etwa darauf, wann die letzte Schenkung „ad opus turris“ eingetragen ist, denn es ist sehr wohl möglich, dass die Schenkungen für den älteren Turm noch fortgingen, als der clocher-neuf schon begonnen war. Ich glaube das sogar

Gründung des clocher-neuf erfahren wir nicht. Und doch wäre dies für uns von besonderer Wichtigkeit, denn damit würden wir zugleich ein Urteil über die Entstehungszeit unseres Portales gewinnen. Jeder, der die unteren Teile der beiden Türme ohne Voreingenommenheit mit dem letzteren vergleicht, wird der Ansicht sein, dass das Portal dem clocher-vieux entschieden näher steht, als dem clocher-neuf.

An der Südseite des ersteren befindet sich ein jetzt vermauertes kleineres Portal, das genau die gleiche Behandlung des Sockels zeigt, wie das Chartrerer Hauptportal;¹ an der Südwestecke des Turmes ist die Figur

genauer erläutern zu können. Unter den Schenkgebern „ad opus turris“ befindet sich ein gewisser „Hugo, ejusdem pie matris Domini levita et precentor“ (zum 14. Juli); nach der Annahme der Herausgeber wäre sein Tod zwischen 1120 und 1180 eingetragen worden. In der That finden wir Urkunden dieser Zeit, die von einem Hugo precentor mitunterzeichnet sind, z. B. eine, deren Datum zwischen 1149 und 1155 schwankt (Cart. I, Nr. LVI, S. 154 f), eine zweite vom Jahre 1159 (ibid., S. 168). Ist dieser mit dem des Necrologiums zu identificieren, so kann er seine Schenkung doch erst nach dem Jahre 1159 gemacht haben, denn es handelt sich ganz sicher in diesem Falle um ein Legat bei seinem Tode: „C solidos ad opus turris et centum ad opus surgentium ad matutinas, dereliquit“. Dürfen wir daraus nun den Schluss machen: also war damals der clocher-neuf noch garnicht begonnen? Sicher nicht; dieser ist i. J. 1145, wenn nicht eher in Angriff genommen. Es trat aber nachher der Fall ein, dass die Arbeiten am clocher-neuf einstweilen liegen blieben, während man am clocher-vieux inzwischen allein weiterarbeitete; so hat eine Stiftung ad opus turris in dieser Zeit nichts Auffallendes. Die Formel „ad opus turris“ taucht sogar in den Schenkungen, die zwischen 1180 und 1250 eingetragen sind, wieder auf, während sich die „ad opus (edificationem) turrium“ daneben findet; hier könnte aber das „ad opus turris“ sehr wohl auf den clocher-neuf bezogen werden, da man annehmen muss, dass der clocher-vieux damals vollendet war.

¹ Die am Eingang stehenden eingelassenen Säulen sind aus einzelnen Trommeln gebildet, die mit dem Mauerverbände zusammenhängen. Die Arbeit des kanellierten Sockels kommt der des Portales an Feinheit gleich.

Vgl. die Abb bei Bulteau a. a. O., Bd. II, S. 94, vgl. die Notice historique et archéologique sur les horloges de l'église Notre-Dame de Chartres, Mémoires de la société archéologique d'Eure-et-Loir, Bd. IV, S. 292. Die Flügel, die natürlich mit der Figur nicht aus

eines Engels angebracht, deren Sockel und Baldachin doch, wie es scheint, zum ursprünglichen Mauerverbände des Turmes gehören, und diese Statue ist sicher von der Hand des Chartrener Hauptmeisters; auch stimmen die Kapitäle, die wir in dem unteren Saale des Turmes finden, in ihrem Charakter zum Portale (vgl. die Deckplatten), es sind fast durchweg Akanthusblattkapitäle; in der «Chapelle des Fonts» unterhalb des clocher-neuf ist davon keine Spur mehr.¹ Allem Anschein nach ist also das Westportal etwa gleichzeitig mit den unteren Teilen des südlichen Turmes.

Nun wissen wir zwar, dass der Bau desselben im allgemeinen sehr langsam vorwärts kam, in den vierziger Jahren war die Bauthätigkeit überhaupt ins Stocken gekommen, und noch zwanzig Jahre später ist der clocher-vieux noch nicht völlig bis zum Helme gediehen.² Aber dürfen wir annehmen, dass er im Jahre 1145, wo die Arbeiten an der Fassade unter der begeisterten Teilnahme der Bevölkerung wieder in Fluss kamen,³ überhaupt noch

einem Stücke genommen wurden, sind ursprünglich, die Sonnenuhr, die sie jetzt hält, ist später zugefügt, ob sie eine solche schon ursprünglich hielt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Die Sitte, einzelne Statuen an den vorspringenden Ecken der Gebäude anzubringen, ist auch sonst innerhalb der Schule nachweisbar, ein Beispiel liefert das Südportal von Notre-Dame d'Étampes. Die Konsole, auf der der Engel steht, ist nicht, wie man angiebt, auf der einen Seite ornamentiert und auf der anderen absichtlich leer gelassen, das Ornament ist an der einen Seite verwittert. Abbildungen der verwandten Engelfiguren in Laon und Amiens gab u. a. Hubert Stier, Aus meinem Skizzenbuch, Architektonische Reisestudien aus Frankreich, Taf. 22, Fig. 3, Taf. 31, Fig. 1.

¹ Die historierten Kapitäle, die sich hier finden, scheinen mir entwickelter als die Skulpturen der Fassade; es war von ihnen schon die Rede.

² Vgl. Bulteau a. a. O., Bd. I, S. 94.

³ Die rührende Geschichte von der Anteilnahme der Bevölkerung, die Baumaterialien und Lebensmittel herbeischaffen half, ist gut verbürgt; vgl. Rossard de Mianville et Chasles a. a. O., S. 303, auch Bulteau a. a. O., Bd. I, S. 87 ff. Ueber ein ähnliches Ereignis in Saint-Denis, vgl. Suger's libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii, ed. Lecoy de la Marche, S. 219 f.

nicht über die Fundamente hinausgekommen war? Stand nicht seine Erbauung damals bereits seit etwa einem halben Jahrhundert auf der Tagesordnung?¹ und ist nicht in den Quellen, die uns das Ereignis vom Jahre 1145 überliefert haben, bereits von beiden Türmen die Rede?² Die Arbeiten wurden damals nicht begonnen, sondern fortgesetzt, wir müssen also mindestens das untere Stockwerk des clocher-vieux in die Zeit vor 1145 setzen.³ Daraus folgt nach meiner Meinung, dass auch das Chartrener Westportal nicht, wie das gemeinhin geschieht, mit jener Bauperiode in Verbindung gebracht werden kann, die erst mit dem Jahre 1145 anhub; es ist früher. Wir sagten, dass der Meister, der die Statuen am Mittelportale von Saint-Denis geschaffen hat, allem Anschein nach aus Chartres berufen wurde; er muss in den letzten Jahren des vierten Jahrzehntes berufen sein, denn im Jahre 1140 war das Portal von Saint-Denis jedenfalls im wesent-

¹ Wie Bulteau sehr richtig bemerkt (a. a. O., Bd. I, S. 84), ist für die Frage, in welche Zeit der Entwurf des clocher-vieux zurückgeht, der Eintrag zum 26. August besonders wichtig: „Obiit Adelardus, decanus, hujus ecclesie amator precipuus, qui hoc capitulum construxit, et ad edificationem turris plurimum profuit...“ Wie dieser Ausdruck anzudeuten scheint, war es Adelard, der diese Angelegenheit hauptsächlich betrieben hat. Nun ist mir allerdings eine von Adelardus decanus unterzeichnete Urkunde bisher nicht zu Gesicht gekommen, jedoch erscheint ein Adelardus subdecanus in den Chartrener Urkunden aus den siebziger und achtziger Jahren des 11. Jahrhunderts; vgl. Gallia christiana, a. a. O., S. 303, 304, und im Jahre 1092 wird Ernaldus (Arnaldus) Dekan des Kapitels. Bulteau giebt denn auch an, dass Adelardus im Jahre 1192 gestorben sei. Danach ginge doch die Idee zum clocher-vieux in das Ende des 11. Jahrhunderts zurück.

² Vgl. Roberti abbatis de Monte appendix ad Sigebertum: „Hoc eodem anno (1145), coeperunt homines prius apud Carnotum carros lapidibus onustos et lignis, annona et rebus aliis, suis humeris trahere ad opus ecclesie, cujus turres tunc fiebant“. *Recueil des historiens des Gaules*, Bd. XIII, 290. In dem Briefe des Bischofs Hugo von Rouen, auf den Robert sich beruft, heisst es nur: „ad opus ecclesie construendae“, *ibid.*, Bd. XIV, S. 319.

³ Louis Gonse setzt die beiden Kapellen unterhalb der beiden Türme um 1140 an, vgl. *l'Art gothique*, S. 82.

lichen vollendet;¹ ich bin daher der Ansicht, dass um diese Zeit die Arbeiten für das Chartrener Portal bereits in vollem Gange waren.

Man ist versucht, zu vermuten, das Portal möchte wie die Türme nicht in einem Zuge vollendet, es möchte auch hier während der Arbeit eine Unterbrechung eingetreten sein. Dieser Vermutung kommt jedenfalls die Thatsache sehr entgegen, dass, wie die kritische Scheidung der Hände, die hier gearbeitet haben,² aufs sicherste ergibt, das ganze Werk durch ein und denselben Künstler sozusagen redigiert wurde. Von diesem Künstler sind, wie wir sehen werden, sämtliche Darstellungen der Archivolten an allen drei (!) Portalen sowie die oberen Teile der seitlichen Tympanen gearbeitet worden; an den unteren hat er Korrekturen vorgenommen. Es ist also gar kein Zweifel, dass diesem Meister, der überdies reifer und entwickelter ist als die übrigen, die Vollendung des Portales ist aufgetragen worden.

Und da liegt es in der That sehr nahe zu vermuten, diese möchte erst nach dem Jahre 1145 erfolgt sein, wo die unterbrochene Bauthätigkeit mit Energie wieder aufgenommen wurde.³ Ich werde weiter unten ausführen, dass sich für diese Ansicht noch andere Gründe ins Treffen führen lassen.⁴

¹ Vgl. Suger's Liber de rebus in administratione sua gestis, ed. Lecoy de la Marche, c. XXVI.

Die Datierung in Viollet-le-Duc's D. A. schwankt zwischen 1135, 1140, 1150; vgl. Bd. III, 243, VIII, 118, 210.

Bulbeau, der sich in der ersten Auflage seiner „Monographie“ für 1170 ausgesprochen hatte, rückt dasselbe in der zweiten in die Zeit des Bischofs Jvo, der 1115 verstarb. Jvo wird hier zum Helden einer umfänglichen Bauthätigkeit. Eine völlige Erneuerung der Glasmalereien, die Inangriffnahme der beiden Westtürme, das Westportal werden in seine Sedenzzeit gesetzt.

² Vgl. unten II. Teil, 1. Kapitel.

³ „Si, en 1144, on commençait ou l'on continuait avec une nouvelle activité la construction des clochers, il s'ensuit que le portail était terminé ou sur le point de l'être.“ So Éméric-David, Histoire de la sculpture française, S. 46.

⁴ Vgl. II. Teil, 1. Kap., d. Ausführungen üb. d. Porte Sainte-Anne.

Es fragt sich nun, inwiefern sich dieses Ergebnis mit dem vereinigen lässt, was wir über das Datum der Skulpturen von Arles wissen.

Die Hypothesen, die man über das Alter des Arler Portikus aufgestellt hat, knüpfen mit Vorliebe an die Figur des heiligen Trophimus an, die an ins Auge fallender Stelle des Portales ist angebracht worden.¹ Sie steht linker Hand, gegenüber befindet sich das Relief mit der Steinigung des Stephanus. Man hat nun häufig die Sache so dargestellt, als habe die Kirche bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts ausschliesslich den Namen des heiligen Stephanus geführt; im Jahre 1152, wo die Gebeine des heiligen Trophimus in feierlicher Weise in die Kirche übertragen wurden, erhalte sie dann den Titel: Saint-Trophime.² Man folgert daraus, dass das mit der Figur des Trophimus geschmückte Portal erst nach diesem Jahre der Kirche könne hinzugefügt sein,³ dass es eben

¹ Ueber das Kostümliche, vgl. Charles de Linas, *Revue des sociétés savantes*, 1857, I, S. 194.

² Diese so oft wiederholte Ansicht geht auf die älteren Arler Historiker zurück, vgl. *Pontificium Arelatense*, Auctore Petro Saxio, Aquis Sextiis, 1629, S. 230; vgl. Henry Revoil, *L'architecture romane du midi de la France*, Bd. II, S. 33 ff. Éméric-David, Mérimée und andere sind derselben Ansicht; Viollet-le-Duc setzt Bd. VII, 419 seines *Dictionnaire de l'architecture* das Portal zusammen mit dem von Saint-Gilles an das Ende des 12. Jahrhunderts, während er zu gleicher Zeit die beiden romanischen Gallerieen des Kreuzgangs in den Anfang desselben rückt; diese Datierung ist ohne Zweifel nach dem Gedächtnis gemacht, sie beruht in keinem Falle auf einem kurz vorhergegangenen Studium an Ort und Stelle; die zweitälteste (romanische) Gallerie des Kreuzgangs ist keineswegs gleichzeitig mit der nördlichen, was bereits Mérimée nachdrücklich betont hat, und auch nicht aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts, ihre Statuen sind sogar erst aus dem Anfang des 13ten! vgl. darüber weiter unten.

³ Sicher ist, dass das Portal später ist, als die Fassadenmauer: „une espèce de placage contre un mur formé de petites pierres noyées dans le ciment et surhaussé dans une restauration“, so Mérimée (*Notes d'un voyage dans le midi de la France*, 1835, S. 288). Der Abstand der die Seitenschiffe erhellenden Fenster bestimmte die Breite der Portalanlage! vgl. auch die Bemerkungen Revoil's, *L'archit. romane du midi de la France*, II, S. 43. Eine mindestens ori-

zur Erinnerung an den feierlichen Akt der Uebertragung selbst werde errichtet sein. So plausibel nun diese Hypothese an sich auch erscheinen mag, der Grund, den man anführt, ist ganz und gar nicht stichhaltig. Die Arler Urkunden beweisen uns, dass die Arler Bischofskirche, die allerdings ursprünglich St.-Étienne hiess, seit der Zeit des Erzbischofs Pontius, d. h. seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts den Doppelnamen «Sancti Stephani et sancti Trophimi» geführt hat; diese Bezeichnung blieb bis ins 12. Jahrhundert hinein die herrschende, daneben taucht bereits in der ersten Hälfte desselben, vereinzelt schon im 11ten die Bezeichnung «St.-Trophime» auf.¹ Von einer officiellen Aenderung des Namens im Jahre 1152 in der oben angedeuteten Form ist also gar keine Rede. Wäre aus der Thatsache, dass die Bilder der beiden Patrone an der Fassade einander gegenüberstehen,² überhaupt ein chronologischer Schluss zu machen, so wäre es doch wohl dieser, dass sie in der Zeit entstanden sein müsse, wo die Kirche eben jenen Doppelnamen geführt hat. Da sich diese Bezeichnung jedoch noch in den späteren Jahrzehnten des 12. Jahr-

ginelle Lösung hat Macgibbon versucht (The architecture of Provence and the Riviera, Edinburgh, Douglas, 1888), er behauptet, das Portal sei älter als die Kirche, der Rest eines älteren Baues, wie beispielsweise die seitlichen Portale von Bourges. „This porch strikes one at a glance as being of a totally different style from the body of the church. The latter belongs, as already mentioned, to the reformed Cistercian style of the twelfth century, while the former is in the older and more florid Provençal style of Romanesque, although probably earlier in the same century.“ (S. 188.) Diese Ansicht ist nicht mehr als ein Einfall.

¹ Die Arler Urkunden sind nur sehr teilweise publiciert; ich benutzte die beiden für die ältere Zeit wichtigsten Cartularien (L'Authentique und Livre noir), beide beruhend im Archiv des Departements Bouches-du-Rhône, in Marseille. Herr Abbé J. H. Albanès unterstützte mich während meiner Studien in Marseille in liebenswürdigster Weise.

² Ich erinnere daran, dass sie bereits in der ältesten Gallerie des Kreuzgangs einander gegenüberstehen, auch hier sichtlich an ins Auge fallender Stelle.

hunderts findet, so wäre damit nichts gewonnen. Das Jahr 1152 bezeichnet ebensowenig einen terminus ante, wie einen terminus post.

Eine zweite Hypothese, wonach das Arler Portal erst in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts (!) fiel, wird besonders von der Arler Lokalarchäologie¹ mit Zähigkeit festgehalten.

Von den ins Feld geführten Gründen² kommt nur

¹ Vgl. besonders J. Julien Estrangin, *Études archéologiques, historiques et statistiques sur Arles*, Aix 1838, S. 202; ferner Honoré Clair, *Iconographie du portail de Saint-Trophime*, Congrès archéol. de France, XLIII^e session; Séances générales, tenues à Arles en 1876, Paris 1877, S. 607 ff. Clair verbindet — nicht gerade glücklich — mit seiner Hypothese eine zweite, die übrigens bereits früher einmal von Chapuy und Du Mége ausgesprochen war; er meint, die beiden Darstellungen des Saint-Trophime und Saint-Étienne seien jünger als die Apostel (also 14. Jahrhundert?!) und erst später hinzugefügt. Abgesehen von stilistischen und technischen Kriterien, die er dafür geltend macht, glaubt er die Spuren dieser teilweisen Restauration noch deutlich zu erkennen: „la preuve en est matérielle. Pour les appliquer au mur et les substituer à celles qu'il y avait antérieurement, il a fallu rompre la frise d'encadrement, les nouvelles venues étant d'une dimension un peu plus forte que les anciennes; la brisure est tout-à-fait évidente.“ Diese Ansicht ist unbedingt zurückzuweisen; von vorgenommenen Veränderungen ist gar keine Spur, und die zwei betreffenden Reliefs sind gleichzeitig mit den übrigen.

² Clair findet wunderlicher Weise in den Inschriften, die auf den Rollen und Büchern der Apostel stehen, den „esprit empreint des subtilités du XIII^e siècle“. Die einzige Inschrift nun von etwas kompliziertem Gedankengang ist die auf der Rolle des Paulus; sie lautet: *Lex Moisi celat que Pauli sermo revelat, Nam data grana Sinai per eum sunt facta farina*. Ich will für Herrn Clair einige der Tituli hierhersetzen, die Suger auf den Glasgemälden seiner Abteikirche anbringen liess, und über die er uns in seinem in den vierziger Jahren des 12. Jahrhunderts verfassten „*liber de rebus in administratione sua gestis*“ selbst berichtet hat. „*Tollis agendo molam de furfure, Paule, farina m, Mosaicae legis intima nota facis. Fit de tot granis verus sine furfure panis*“, etc. Auf demselben Fenster „*ubi aufertur velamen de facie Moysi*“ stand folgendes: „*Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat, Denudant legem qui spoliunt Moysen*“. Herr Clair dürfte sich danach überzeugt haben, dass diese Art Geist der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sehr geläufig war; die von mir in gesperrtem Druck gegebenen Worte beweisen, wie weit hier selbst die Verwandtschaft in der

der eine inbetracht, dass nämlich die Figur des heiligen Trophimus eine Form der Mitra zeige, die nach Ausweis der Arler Siegeldarstellungen erst um das Jahr 1225 bei den Arler Bischöfen ist eingeführt worden.

Nun ist zwar von Arler Bischofssiegeln gerade des 12. Jahrhunderts, soweit ich sehe, wenig erhalten; aber die aus dem Anfange des 13. zeigen in der That noch die ältere Form.¹ Die Siegeldarstellungen der übrigen Bischöfe der Gegend ergeben annähernd das Gleiche. Die an der Arler Fassade bereits vorliegende Form tritt auf den Siegeln erst im 13. Jahrhundert, vereinzelt zu Ende des 12ten auf. Die Frage ist nur, ob damit mehr bewiesen ist als eben dieses. Und das möchte ich bestreiten. In Marseille finden wir noch im Jahre 1213 auf dem Siegel des Bischofs Rainier die ältere gehörnte Form der Mitra («mitre cornue»), während der berühmte Marmoraltar der Kathedralkirche, den man wohl als das älteste bedeutende Werk provençalischer Plastik bezeichnet hat und den noch niemand in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts hat setzen wollen, bereits die jüngere Form hat.

Damit wäre in diesem Falle nicht nur der sekundäre Charakter der Siegeldarstellung als historischer Quelle erwiesen, sondern zugleich dargethan, dass die in Arles

Form geht. Was aber weder im 12. noch im 13. Jahrhundert nachweisbar ist, das ist der überraschende Tiefsinn, den Clair selbst bei Gelegenheit der Beischrift: *Ses Bartolomeus* entfaltet hat. Dieser Name steht auf den beiden Seiten eines aufgeschlagenen Buches, auf der einen: *Bar lo us*, auf der anderen *das Ses* und die zwei anderen Silben *to me*. Clair kommt auf die Idee, die Figur sei doppelt bezeichnet worden, einmal als Bartolomäus und zweitens als Tomas! Und wie gelehrt er dann diesen Erfund interpretiert: „*Je m'explique: En langue hébraïque le mot Thomas signifie jumeau, le sculpteur a pu vouloir équivoquer sur ce mot et animer un même corps d'une existence jumelle.*“ Der Tiefsinn des 12. und 13. Jahrhunderts war weit weniger tief, als Clair sich denselben vorstellt.

¹ Vgl. Louis Blancard, *Iconographie des sceaux et bulles des archives départementales des Bouches-du-Rhône*, Marseille-Paris 1860, fol. Text, S. 122 ff., und *Planches*, Pl. 63 ff.

vorliegende Form der Mitra bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der Provence vorkam.¹ Und dass unser Portal nicht ins 13. Jahrhundert gehört, das beweist ein Blick auf die übrigen Arler Denkmäler. Das Arler Atelier hat uns nämlich aus dieser Zeit ein Denkmal hinterlassen: das sind die Statuen der östlichen Gallerie des Krenzgangs;² sie gehören unzweifelhaft in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts. Nun — sie zeigen eine so erschreckende Rohheit, eine so vollständige Verwarlosung des Stiles wie der Technik, dass es ganz und gar unmöglich ist, das Westportal in die gleiche Zeit oder gar noch später zu setzen.

So oft man die Fassaden von Arles und St.-Gilles miteinander verglichen hat, ist man der Meinung gewesen, die Arler Komposition müsse nach jener kopiert sein. Diese Ansicht halte ich für irrig und die daraus gezogenen Konsequenzen nicht weiter für der Widerlegung wert. Die Arler Komposition geht, wie das schon erläutert ist, unmittelbar und ohne Zwischenstufen auf ihr antikes Vorbild, den heidnischen Tempelportikus zurück. Wir haben hier noch den Giebel, die frei vor der

¹ Uebrigens kommt die jüngere Form auch auf Siegeln bereits im Jahre 1144 vor; vgl. G. Demay, *Le costume au moyen-âge d'après les sceaux*, Paris 1880, S. 295 ff., vgl. S. 270, Fig. 332. Demay nimmt nach Massgabe der Siegel an, dass die Aenderung der Form gegen 1150 statthatte; nach Bock, *Geschichte der liturg. Gewänder*, Bonn 1866, Bd. II, S. 157, wäre die Neuerung schon Ende des 11. Jahrhunderts aufgekommen.

² Es sind hier an den Pfeilern fünf Statuen erhalten; von denen der Zwischenpfeiler war schon die Rede, an dem südöstlichen Eckpfeiler steht, mit Beischrift versehen: Gamaliel. Ueber die Zeit, der diese Figuren zuzuweisen sind, kann gar kein Zweifel sein; seltsam genug, dass das Richtige hier bisher nicht erkannt wurde. Es ergibt sich bei genauerem Studium dieser Gallerie, dass die Säulen und Kapitäle mitsamt den Deckplatten fast alle noch im 12. Jahrhundert sind gemeißelt worden, sie sind später als das Portal; doch kam man nicht zur Aufstellung; diese erfolgte erst im 13. Jahrhundert; einzelne Stücke, die noch fehlten, sind damals neu gearbeitet, unter anderem auch eins der Kapitäle, eine Scene aus dem Ritterleben darstellend.

Mauer stehenden Säulen, den hohen Unterbau. In Saint-Gilles hat sich das bereits alles verwischt! Und gestattet die Thatsache, dass die Fassade von Saint-Gilles als Komposition weniger einheitlich, weniger geglückt erscheint, so ohne weiteres einen Schluss auf die Zeit ihrer Entstehung, ist sie darum primitiver, älteren Datums? Die Aufgabe war in Saint-Gilles eine weit schwierigere, es galt hier drei Portale in ein System zusammenzufassen, und gerade das ist es, was nicht gelungen ist. Die seitlichen Portale erscheinen als Annex statt als Glied des Ganzen; in Arles, wo nur ein Portal dekoriert werden sollte, war die Einheitlichkeit der Komposition überhaupt nicht gefährdet,¹ und Arles macht auch darum einen in sich geschlosseneren, gereiften Eindruck, weil hier ganz offenbar nur ein Meister (mit Gehülften) gearbeitet hat,² während in St.-Gilles zahlreiche Hände, ja Künstler sehr verschiedener Provenienz am Werke waren. Einzelne Figuren und Reliefs zeigen hier z. B. den Einfluss der Schule der Languedoc (Moissac); der Hauptmeister, der vermutlich die vier Statuen links und rechts des Portales arbeitete, kam von dem Meister des Arler Kreuzgangs (Nordgalerie) her, die Paulusfigur allein genügt, um das sicherzustellen. Er ist jünger als dieser; weiter lässt sich hier auf Grund einer Vergleichung der Monumente überhaupt nichts herausbringen; ob er gleichzeitig, ob er früher oder später ist, als der Meister des Arler Portales, darüber können

¹ Die bewusst durchgeführte Symmetrie dieser Komposition ist im hohen Grade merkwürdig; sie erstreckt sich auf die grossen Figuren, die Darstellungen des Frieses mit den biblischen Szenen, auf Kapitäle und Sockel, auf die Gestaltung der Säulenschäfte.

² Vgl. oben die Bemerkung über die Darstellungen der zwei Patrone; Differenzen liegen übrigens vor zwischen den vier Löwen; die zwei unmittelbar neben dem Portale sind von anderer Hand als die beiden anderen; es ist ein anderer Kopftypus, eine andere Behandlung des Details, eine weit weniger geschickte Mache; sie scheinen mir später erneuert zu sein.

wir nichts Bestimmtes aussagen. Sicher ist, dass in Saint-Gilles in den Stil ein neues, ein jugendliches Leben kommt.

Nun wissen wir, dass der Neubau der Kirche im Jahre 1116 begonnen ist. Ist man genötigt, aus diesem Grunde das Portal in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen? Dass man, wie oft bei den Kathedralen des 13., von Osten nach Westen gebaut, also das Portal zuletzt in Angriff genommen habe, wird hier durch die Thatsachen widerlegt, denn das Portal ist der einzige Teil der Oberkirche, der fertig wurde.¹ Es scheint mir also nicht ausgeschlossen, dass diese Komposition, so wie sie jetzt vorliegt, um das Jahr 1150 bereits dastand. Und wenn sie wirklich aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wäre, was bewiese das für «Arles»?

Wir sehen, dass alles, was bisher über das Datum unserer Arler Fassade ist vorgebracht worden, über Hypothesen zweifelhaften Wertes nicht hinauskommt. Sollte es dem gegenüber zu anmasslich erscheinen, wenn wir die unbestreitbaren Zusammenhänge mit Chartres unserer Datierung zu Grunde legen und die Entstehungszeit des Chartreter Westportals als einen terminus ante erklären? Ich habe bereits erörtert, dass das Schicksal meiner These zwar nicht an diesem Punkte hängt, aber so lange ich keinen Grund sehe, die Fassade von Saint-Trophime als die jüngere zu erklären, stehe ich nicht an, die einfachere Lösung der komplizierteren vorzuziehen. Danach würde also der Arler Portikus etwa zu Beginn des zweiten Drittels des 12. Jahrhunderts entstanden sein.²

¹ Vgl. dazu Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. IV², S. 491; für die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts sprach sich im Anschluss an Mérimée Quicherat aus.

² Man wird nicht ermangeln zu bemerken, dass der paläographische Charakter der Inschriften dagegenspreche; charakteristisch ist die Verwendung der Unziale für D, E, H, M, N, T. Ich möchte

Wir bemerkten schon, der zeitliche Abstand zwischen Fassade und nördlicher Gallerie des Kreuzgangs ist kein grosser; der Stil der Fassade kündigt sich hier bereits an, man vergleiche zum Beispiel den Apostel mit Buch am nordöstlichen Pfeiler mit dem thronenden Christus des Tympanons; der Christus in der Thomasscene (Kreuzgang) zeigt bereits am Gewandsaum jene kleinen Faltenmotive, die an der Fassade so häufig wiederkehren; ein bis zwei Jahrzehnte mögen zwischen den beiden Werken verstrichen sein; der Kreuzgang fiel also in den Anfang des 12. Jahrhunderts.¹ Mit dieser Ansicht dürften wir kaum auf Widerspruch stossen, Estrangin und Clair haben diese Gallerie sogar ins 9. Jahrhundert setzen wollen(!), und Viollet-le-Duc sprach sich geradezu in unserm Sinne aus.²

Bekanntlich ist von den Inschriften, die hier angebracht sind, nur eine unmittelbar beweisend für das Alter der Skulpturen, diejenige nämlich, die unterhalb der Statue des heiligen Trophimus geradezu in den Pfeiler selbst ist eingegraben worden. Diese ist vom Jahre 1188; an dem Pfeiler links daneben entdeckte ich

hier nur auf eine Inschrift vom Jahre 1115 hinweisen, jetzt befindlich im musée d'archéologie de Marseille (Nr. 163 des Katalogs von C. J. Penon); hier finden sich diese unzialen Formen bereits sämtlich (auch U), wenn auch neben der Kapitalis. Das Vorherrschen der Unziale ist überhaupt an sich noch kein sicherer Anhaltspunkt für das Datum; man vergleiche z. B. nur die Grabinschrift des Erzbischofs Raimund († 1160) mit der des Durantus sacerdos vom Jahre 1212, die sich in der östlichen Gallerie des Arler Kreuzgangs befindet.

¹ Revoil wie Viollet-le-Duc führen aus, dass die oberen Teile dieser Gallerie offenbar nicht nach dem ursprünglichen Plane vollendet worden sind; beide nehmen an, dass dieselben erst im 13. Jahrhundert sind ausgeführt worden. Die von Viollet-le-Duc versuchte Rekonstruktion des ursprünglichen Planes (vgl. D. A., Bd. III, S. 417 ff.) ist zu vergleichen mit den Vermutungen Revoil's (vgl. Revoil, a. a. O., Bd. II, S. 44 und Taf. XXXV und XLII). Der Kreuzgang von Montmajour giebt hier noch die ursprüngliche Disposition.

² Allgemeiner Revoil a. a. O.; er weist die beiden älteren Gallerien dem 12. Jahrhundert zu.

die Spuren einer zweiten (II idus septembris obiit . . .), alle übrigen sind auf Tafeln in die Mauer eingelassen, und wenn sie wirklich etwas beweisen für das Alter der letzteren, so ist damit noch nichts ausgesagt über das der zugehörigen Arkadenreihe! Doch ist es immerhin der Mühe wert zu konstatieren, dass sich in dem nördlichen Teile auch die ältesten Inschriften finden, sie sind aus den Jahren 1155 (von Estrangin übersehen), 1183, 1203; im östlichen Teile finden wir die Daten 1181, 1212, 1239.

Die Inschrift von 1155 nun, für mehr als einen terminus ante zu nehmen, sie etwa als das Datum der Errichtung dieses nördlichen Ganges zu bezeichnen, ist aus dem einfachen Grunde nicht zulässig, weil die Inschriften überhaupt sehr spärlich auftreten; wenn nachweislich ein Vierteljahrhundert verstreicht, ehe man eine zweite anbringt, warum sollte dann nicht diese Gallerie schon 25 Jahre und länger gestanden haben, ehe man die erste einliess?