



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

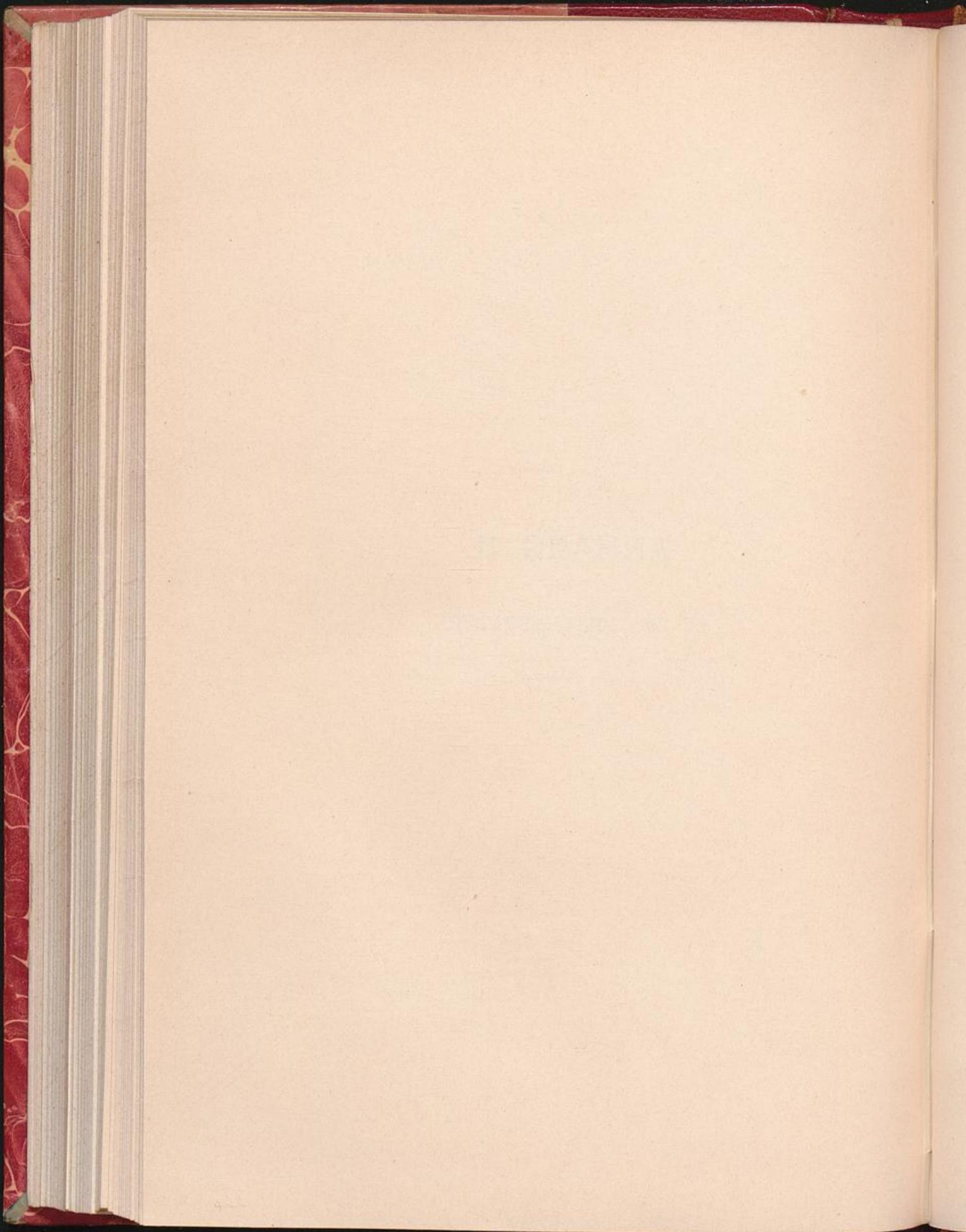
Strassburg, 1894

Anhang II.: Zu den Frauenstatuen

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

ANHANG II.

ZU DEN FRAUENSTATUEN.



a) *Zur Kritik des weiblichen Kostüms.*

Für ihre Frauenstatuen fanden die Meister der nördlichen Schule, soweit wir sehen, in den südlichen Werken keine Vorbilder; in der That überraschen jene durch den offenbaren Realismus ihrer Kostüme, den man mit Unrecht hat verdächtigen wollen.¹ Es ist schon an sich wenig wahrscheinlich, dass Miniaturen oder Siegeldarstellungen in der Wiedergabe des Details genauer sein sollten, als diese Werke grossen Stils;² auch spricht das Detail hier für sich selbst. Die Art, wie die Knoten geschlungen, wie die Haare geflochten oder von Bändern durchzogen sind, lässt keinen Zweifel, dass die Künstler hier unmittelbar das Leben studiert haben.³

Die Tracht ist in hohem Grade merkwürdig und hat bekanntlich in der modernen französischen Kunst eine gewisse Rolle gespielt. Wir finden lange, enganschliessende Gewänder, dazu schleppende Hängeärmel, deren

¹ „Les sculpteurs paraissent avoir embelli la réalité dans le sens qui convenait le mieux à leur art“, so Quicherat, *Histoire du costume en France*, Paris 1875, S. 161; merkwürdig, dass gerade er aus den plastischen Kunstwerken mehr herauszulesen gesucht hat, als andere. Auf Seite 146 nimmt er ganz offenbare manieristische Schnörkel der künstlerischen Technik für portraithafte Kostümtreue: *Le bliant . . . ne plissait pas dans sa longueur, mais avec des fers on lui faisait produire des plis concentriques aux genoux, aux coudes, aux épaules, sur la poitrine et autour des hanches; vgl. auch S. 164.*

² „Les images fournies par les sceaux ne peuvent nous donner que des idées d'ensemble.“ Demay, *Le costume au moyen-âge d'après les sceaux*, Paris 1880.

³ Vgl. die instruktiven Illustrationen Viollet-le-Duc's, *D. M.*, Bd. III, S. 108, 188.

Enden bisweilen hochgeknotet sind.¹ Am Halse und über den Händen wird ein feingefaltetes Unterkleid sichtbar, das den Hals eng umschliesst und enge, bis an die Handwurzeln reichende Ärmel zeigt.² Ein kostbarer Gürtel schlingt sich zweimal um den Leib, vorn geknotet und in langen Enden niederhängend. Ueber dem Gewande liegt der Mantel, der zumeist gleichmässig auf beiden Schultern ruht und vor der Brust mit einer Spange oder durch Verschnürung zusammengehalten wird. Die langen Haare sind gescheitelt und, oft bis zu den Knien reichend, geflochten oder eingebunden, wie zur Schau über beide Schultern gelegt. Den Scheitel schmückt eine Krone, unter der bisweilen noch ein Kopfschleier, vereinzelt ein in der Art des Gebendes um den Kopf geschlungenes Tuch erscheint.³ Dieses Kostüm hat in den Statuen unserer Schule seine glänzendste Darstellung gefunden, aber es ist auch sonst vielfach nachweisbar⁴ und sogar in der gleichzeitigen Litteratur beschrieben worden. Denn es ist offenbar diese eigenartige Tracht, von der der Dichter des Partenopeus redet:⁵ «Il pert

¹ Dies findet sich öfter, vgl. u. a. das Fresko in Saint-Rémy la Varenne, Bulletin historique et monumental de l'Anjou, 2^e série, Bd. III; auch den Abguss des Trocadéromuseums Nr. 73; Viollet-le-Duc, D. M., Bd. III, S. 48, 80, 82; für die Siegel, Demay, a. a. O., S. 93, Abb. 32.

² Viollet-le-Duc fasst es als Hemd auf, vgl. D. M., Bd. III, S. 175 u. Abb. 1; vgl. dazu Alwin Schultz, Höfisches Leben z. Z. der Minnesinger, 1889², Bd. I, S. 238 und Léon Gautier, La chevalerie, Paris 1884, S. 401, Anm. 1 Nr. 8.

³ Statue der linken Seite des Chartrener Hauptportales; Alwin Schultz sieht hier einen Kopfschleier, es scheint mir jedoch die lose umgeschlungene „Guimple“; vgl. dazu Schultz' Bemerkungen, a. a. O., S. 238.

⁴ Es war schon die Rede davon, dass die Statuen von Montmorillon, die ein eng verwandtes Kostüm zeigen, der Chartrener Schule darum nicht zugewiesen werden können.

⁵ Ich citiere nach Pfeiffer, Ueber die Handschriften des afzr. Romans Partonopeus de Blois, Stengel, Ausgaben u. Abhandlungen XXV, Marburg 1885, S. 89.

Die Stelle ist citiert von Alwin Schultz, a. a. O., S. 255, Anm. 3,

bien à lor vestéure | Que eles n'ont mais d'amer cure: |
N'usent mais blancs cainses ridés, | Ne las de
soie à lor costés, | Ne ces longes mances ridées
| N'ierent mais a tornois portées; | Ces beaus bliaus,
ces dras de soie, | Ces grans treces, jetent en
voie. . . .»

Eine völlig glückliche Analyse dieses Kostüms ist noch nicht gegeben worden.

Einige besonders sorgfältig ausgeführte Exemplare dieser Statuen zeigen eine feine querlaufende Fältelung, die, unter der Brust beginnend, den Leib überzieht. Man kam auf die Idee, diese in der Faltencharakteristik so eigentümlich aus dem Ganzen herausfallende untere Hälfte der Taille als einen Teil für sich aufzufassen, der aus einem besonderen Stücke crêpeartigen, elastischen Seidenstoffes gefertigt sei. Diese Ansicht ist besonders von Viollet-le-Duc vertreten und durch wie immer geschickte Zeichnungen illustriert worden;¹ Léon Gautier hat ihr eine noch schroffere Form gegeben.² Für diese Rekonstruktion kann aber weder eine der Statuen des Chartrerer Westportals, auf die sich Viollet-le-Duc direkt

durch den ich auf dieselbe aufmerksam wurde; van Look (Der Partenopier Konrads von Würzburg und der Partenopeus de Blois, Strassburger Diss. 1881) sucht zu beweisen, dass das Gedicht etwas vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden ist.

Viollet-le-Duc nimmt an, dass die eigentümliche Haartracht bis gegen 1170 gedauert habe. Gautier führt als Zeugen dagegen die *chansons de geste* an. Nach den Siegeln zu schliessen währte sie bis zum Jahre 1240, ja bei Königinnen findet sie sich hier noch i. J. 1294, vgl. Demay, a. a. O., S. 100.

¹ D. M., Bd. III, S. 44 und Abb. 2: „A sa partie inférieure (seil.: du corsage) était cousue une étoffe crêpelée, souple, qui prenait le ventre, le haut des hanches et était lacée par derrière.“

² „Pour plus de clarté, nous croyons qu'il faut faire de cette sorte de large ceinture un élément spécial du bliant composé, et c'est ce qui nous décide à affirmer que, dans ce bliant, on doit réellement distinguer trois éléments: a. le corsage, b. la jupe, c. la pièce du milieu.“ a. a. O. Nr. 5; vgl. die unter Nr. 6 gegebenen Erörterungen Gautier's über die Hypothese Quicherat's.

beruft,¹ noch irgend eine von den zahlreichen übrigen Portalen herangezogen werden; eine Art Schürzung, vermittelt dieses breiten Gürtelstückes, ist bei keiner einzigen Figur nachweisbar. Diejenige Figur, die Viollet-le-Duc auf den ersten Blick Recht zu geben scheint, ist die Frauenstatue des linken Chartréer Seitenportals (vgl. oben Abb. 12, S. 38). Man entdeckt hier jedoch bei genauem Studium, dass sie sich in nichts von ihren Schwestern unterscheidet. Das feine horizontale Gefältel der Taille bricht hier unmittelbar unter dem breiten Bordürenschnitte ab, der den tief hinunterreichenden Halsausschnitt umsäumt. Es war nicht möglich, die Fältelung links und rechts der Bordüre noch höher hinaufzuführen oder sie sich allmählicher verlaufen zu lassen, denn der Mantel legt sich links und rechts über die Taille und reicht dicht an den Saum der Bordüre heran; dass die Fältelung hier etwas schroff abzubrechen scheint, erklärt sich also aus den technischen Schwierigkeiten. Bei allen übrigen Statuen ist das allmähliche Sichverlaufen der Faltenzüge ganz deutlich dargestellt worden: wir haben ausnahmslos eine bis zu den Hüften hinunterreichende Taille aus einem Stück. Viollet-le-Duc's Rekonstruktion ist also beiseite zu lassen, und man wird kaum noch genötigt sein, mit Léon Gautier eine Scheidung in *bliant simple* und *bliant composé* vorzunehmen, zu der Gautier erst durch Viollet-le-Duc's Zeichnung veranlasst zu sein scheint. Ein Unterschied scheint mir hier nur insofern vorhanden zu sein, als der Rock an die Taille entweder angenäht oder mit derselben aus einem Stücke war. Das erstere ist die Regel bei den Statuen der Chartréer Schule.² Die Naht wird meist mit einer Bordüre ver-

¹ „Les statues du portail Royal de la cathédrale de Chartres présentent . . . plusieurs corsages tels que ceux figurés en A.“

² Doch finden sich auch an unseren Portalen Beispiele, wo Rock und Taille offenbar aus einem Stücke sind, wie sich das auf Miniaturen und Siegeln und zahlreichen anderen plastischen Werken der

deckt, die hinten herum läuft.¹ Die Formen und Konturen des Leibes treten hier kokett heraus, das Gewand ist genau auf den Körper zugeschnitten. Dass die langen Hängeärmel, wie Schultz bemerkt, nicht eigentlich zum Oberkleide, sondern zum Hemde gehört hätten, geht aus den Bildwerken nicht hervor; unsere Skulptoren haben Aermel und Taille als unmittelbar miteinander verbunden dargestellt.²

Das Gewand wurde an den Körper festgeschnürt; das bestätigen auch die Texte. Viollet-le-Duc hat angenommen, dass die Verschnürung sich auf dem Rücken befand; das ist gewiss häufig vorgekommen, doch will ich nicht unterlassen, zu erwähnen, dass die Verschnürung an einer Frauenstatue des Portals von Saint-Maurice in Angers an der Seite erscheint. Dass sich das nicht öfter findet, liegt einfach daran, dass die Figuren gemeinhin vom Mantel umhüllt und mit angepressten Armen gebildet sind.³ Für Schnürung an den Seiten bieten auch die Miniaturen Belege,⁴ auch scheinen mir darauf die

Zeit findet; ich nenne die Frau der linken Seite des Portales von Le Mans, die zwei Frauenstatuen des Portales von Angers, ferner die Statuen am Nordportal der Kathedrale von Bourges.

¹ Dies ist an der einen Statue links vom Chartrener Hauptportale deutlich zu sehen.

² Vgl. die mantellose Figur links vom Chartrener Hauptportal, die Frau rechts vom rechten Seitenportal. Doch will ich nicht versäumen hinzuzusetzen, dass bei einer der Frauenstatuen in Montmorillon das Gewand einfach mit Aermellöchern, ohne Aermel, gebildet ist; die engen Aermel, die wir hier finden, gehören nicht zum Uebergewand, denn sie zeigen ein buntes Muster. Da das Kostüm hier im übrigen mit dem der Chartrener Figuren genau übereinkommt, so darf man vermuten, die grossen Aermel seien zum Anknöpfen gewesen, wenn das gleich an den Chartrener Figuren nicht sichtbar ist.

³ An der Frauenstatue ganz rechts am Chartrener Portale, wo der Mantel ausnahmsweise auf der rechten Schulter geknüpft ist, sodass die rechte Seite der Taille frei zu Tage liegt, ist eine Verschnürung nicht angegeben; in Angers befindet sie sich links.

⁴ Vgl. Schultz, a. a. O., Abb. 79; Weiss, Kostümkunde, 1883², S. 362.

Texte zu weisen;¹ vermutlich war, wie schon Gautier bemerkt, die Verschnürung entweder auf den Seiten oder auf dem Rücken angebracht. Aus den Texten erfahren wir auch, dass seidene Stoffe mit Vorliebe zu dem «bliaut» sind verwendet worden;² die Statue der Königin von Notre-Dame de Corbeil illustriert uns das in vollkommener Weise. Viollet-le-Duc hat sehr richtig hervorgehoben, dass der Künstler hier ein elastisches Seidengewebe habe darstellen wollen; es handelt sich hier in der That nicht um eine mechanische Fältelung, sondern um die faltige Textur eines Stoffes, der sich in sich zusammenzieht. Die feinen Fältchen reichen hier bis oben an den Hals hinauf, während sich der Stoff auf der Büste, wo er sich leise spannt, glatter angelegt hat. Viollet-le-Duc, wie Rigollot, haben auf Reste derartigen Stoffes hingewiesen, wie sie sich vereinzelt in mittelalterlichen Manuskripten erhalten haben:³ «De ces étoffes délicates, crêpelées, se rapprochant même parfois du crêpe de Chine, il nous reste quelques échantillons servant de gardes, dans le manuscrit de Théodulfe.» «Les belles sculptures du 12^e siècle représentent . . . avec une pureté d'imitation remarquable . . . des étoffes qui ont beaucoup de rapports avec ces mousselines et crêpes de soie. Mais entre les feuillets de ce même manuscrit carlovingien, on remarque encore d'autres échantillons . . . qui présentent des mélanges de soie et de poil de chèvre ou de chameau, et un morceau d'une étoffe de coton légère. Ces tissus mélange soie et poil de chèvre, semblables à ceux que l'on fabrique encore de nos jours dans l'Inde et en Syrie, ont particulièrement cette appa-

¹ Man vgl. die citierte Stelle aus dem Partenopeus. Für den männlichen bliaut haben Viollet-le-Duc und Gautier auf Huon de Bordeaux verwiesen (v. 3623): Et a flex d'or sont lacié li coste.

² Vgl. Gautier a. a. O.

³ D. M., Bd. III, S. 366 f. Dieselbe Ansicht schon bei Rigollot, Essai historique sur les arts du dessin en Picardie, Amiens 1840, S. 68 ff.

rence crépelée que les statuaires du 12^e siècle ont si fidèlement rendue.» Ich verweise noch auf ein Stück syrischen Crêpes aus der Sammlung van Drival, von dem Gay¹ eine Abbildung gegeben hat. Merken wir an, dass an den übrigen Statuen der Schule, soweit sie erhalten sind, diese Textur des Stoffes doch weit weniger deutlich charakterisiert ist.

Der Anteil des Orients an dieser Tracht wird sich auf die — wahrscheinlich — orientalische Provenienz der Stoffe beschränken. Viollet-le-Duc hat eine Zeitlang die Idee gehabt, dass hier auch in Form und Schnitt der Gewandung byzantinische Einflüsse zu Tage lägen:² «Il est aisé de reconnaître, dans la forme et la façon de ces vêtements d'hommes et de femmes, une influence byzantine. Ces petits plis, ces ceintures basses, ces corps d'étoffes élastiques, ces galons, ces longues manches, se retrouvent dans les monuments byzantins des XI^e et XII^e siècle . . .», heisst es im 3. Bande des dictionnaire du mobilier français, ja, etwas weiter unten werden unsere Statuen als «la dernière et la plus complète expression de la mode byzantine» bezeichnet. Aber Viollet-le-Duc hat diese Ansicht selbst bald wieder aufgegeben, denn im 4. Bande sagt er: «Cependant nous ne trouvons guère dans les vêtements de la cour de Byzance, de ces biaux de femmes avec des manches d'une longueur exagérée si fort à la mode à dater de 1130 jusqu'au règne de Philippe-Auguste . . .» Bereits im Jahre 1840 hat Rigollot dieses Problem ebenso ausführlich wie sachgemäss erörtert; er kam zu dem Schlusse, dass das Prunkkostüm byzantinischer Herrscherbilder und die Tracht unserer «Merovinger» zwei durchaus verschiedene Dinge seien.

¹ Glossaire archéologique du moyen-âge et de la renaissance, Paris 1887, Bd. I, S. 493 f. („Crêpe“); vgl. auch S. 262, 295.

² Vgl. für das Folgende D. M., B. III, S. 45 f., 48, 106, 185, Bd. IV, S. 70, 239.

Königin von Saba!

b) Die Königin mit dem Gänsefuss.

«De combien de critiques les statues du portail de Saint-Germain-des-Prés, celles du portail de l'église de Paris, n'ont-elles pas exercé vainement la sagacité! Dom Mabillon, Dom Ruinart, Dom Bernard de Montfaucon, M. abbé des Thuilleries, Dom Bouillard. Nous ne citons que les plus célèbres.» So Lebeuf im vorigen Jahrhundert.¹

Ich möchte hier mit ein paar Worten auf ein Thema zurückkommen, das damals geradezu eine Litteratur hervorgerufen hat: Die Deutung der Königin mit dem Gänsefuss, die an einzelnen unserer Portale vorkommt.

Lebeuf hat dieselbe bereit's vollkommen richtig als Königin von Saba gedeutet, aber seinen Ausführungen, so einleuchtend sie sind, fehlt der Schlussstein, er erbringt den Nachweis nicht, dass dieser Zug sich in der schriftlichen Ueberlieferung über dieselbe findet.

Die französischen Archäologen haben sich zwar im allgemeinen wohl an Lebeuf's Ansicht angeschlossen,² doch es blieben immer gewisse Zweifel; de Guilhermy hat sogar einmal bemerkt, diese Gestalt scheine überhaupt nur durch ein Missverständnis der Zeichner des 18. Jahrhunderts entstanden und an den Portalen garnicht vorhanden gewesen zu sein! ein Original ist uns bekanntlich nicht erhalten.

Dem gegenüber scheint es an der Zeit, davon Kenntnis zu nehmen, dass diese Frage durch die litterarische Forschung längst zu Gunsten Lebeuf's entschieden ist.

Wie bereits in den Altdeutschen Wäldern der Brüder Grimm zu lesen steht,³ kommt die Königin von Saba mit einem Gänsefuss in dem hochdeutschen Gedichte von der

¹ Coniectures sur la reine Pédauque etc. Histoire de l'académie des inscriptions, Bd. 23, S. 227 ff.

² Vgl. z. B. Bulletin monumental, Bd. 18, S. 359.

³ War mir in Paris nicht zugänglich, vgl. Wilhelm Wackernagel, Die altdeutschen Handschriften der Basler Universitätsbibliothek, Basel 1836, S. 54 f.

→ Märchen. Gebr. & Grünh.!

Sibyllen Weissagung vor; sie erscheint hier in der Rolle der Sibylle, als Prophetin des heiligen Kreuzes. Neuerdings ist dieser Zug von Wilhelm Meyer auch in einem Texte des 12. Jahrhunderts nachgewiesen worden¹ und zwar in einem Abschnitt über das heilige Kreuz, der wahrscheinlich zwischen 1154 und 1159 von einem Windberger Schreiber in eine Abschrift von Honorius von Autun's Schrift *de imagine mundi* eingeschoben wurde. «Derselbe Text findet sich nebst Bemerkungen *de inferno, de angelis* am Schlusse einer Predigtsammlung in der Münchener lat. Hs. 23387^a (Z) aus dem Ende des XII. Jahrhunderts.» Karl Simrock hat im Hinblick auf die litterarischen Quellen bereits früher vermutet, dass an unseren Portalen die Königin von Saba gemeint war; fügen wir hinzu, dass diese Vermutung gegen jeden Zweifel sicher ist, seitdem wir für diesen Zug gleichzeitige litterarische Quellen nachzuweisen vermögen.

Das Motiv der Tierfüssigkeit ist keine mittelalterliche Erfindung, sondern geht auf die ältere orientalische Tradition über die Königin von Saba zurück, doch ist in dieser nicht von Gänse-, sondern von Eselsfüssen die Rede. Hertz bemerkt dazu, die Lesart *anserinos*, statt *asininos* gehe wohl auf einen deutschen Schreiber zurück, «dem aus seiner heimischen Sage die Gänse- und Entenfüsse der Elben, die Schwanfüsse der Wasser- und Wolkenfrauen in den Sinn kamen.»² Die Hertz übrigens bekannte Thatsache, dass die Königin von Saba in dieser Missgestalt an einer Reihe französischer Portale des 12. Jahrhunderts vorkommt, lässt diese Annahme doch zweifelhaft erscheinen.

¹ Wilhelm Meyer, Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus, Abh. der kgl. bayr. Akad. d. Wiss., philos.-phil. Kl., Bd. XVI, II, S. 103 ff.; vgl. dazu Hertz, Das Rätsel der Königin von Saba in Steinmeyer's Zeitschrift f. d. Altertum, 1883, S. 19 ff. Dr Paul Weber machte mich auf diesen Artikel aufmerksam.

² a. a. O., S. 23 f.

Es ist die Frage, ob wir auf Grund dieser That-
sachen in der Deutung der übrigen Figuren weiter-
gelangen, in deren Gesellschaft die Königin von Saba
hier erscheint. Lassen sich für die betreffenden plasti-
schen Kompositionen bestimmte Texte heranziehen?

Die einzige Komposition von etwas grösserer Aus-
dehnung, die hierher gehört, ist das Westportal von
Saint-Bénigne in Dijon.¹ Wir haben hier an den Ge-
wänden ausser der Königin von Saba drei Königsfiguren,
ferner Moses und Aaron, Petrus und Paulus. Ein Bi-
schof stand an dem Thürpfeiler, Ecclesia und Synagoge
auf dem Tympanon.

Die übrigen Portale² sind, wie gesagt, kleineren
Umfangs. In Nevers stehen neben der Königin zwei
Könige und eine kronenlose Figur; Ecclesia und Syna-
goge in kleinerem Massstabe an den Archivoltten. In
Nesle waren Petrus, ein Bischof und, wie in Dijon, drei
Könige dargestellt worden. Ueber Saint-Pourçain fehlen,
soweit ich sehe, genauere Angaben.

Ich will hier jedoch gleich noch ein späteres Werk
anreihen, in dem uns ein verwandter Cyklus von grösserer
Ausdehnung erhalten ist. Wir finden in der Kathedrale
von Auxerre, an den reizenden Blendarkaden des Um-
gangs, eine grosse Reihe von Konsolen und über diesen
jedesmal einen in voller Plastik gearbeiteten Kopf heraus-
schauend. Offenbar lebt in dieser Reihe von Köpfen³
ein älterer ikonographischer Cyklus nach, wenn auch
zum Teil in ornamentaler Verbildung und von phantasti-
schen Elementen überwachsen. Das Durchwirken der
älteren Vorbilder geht so weit, dass sogar hier und da
über den Köpfen ein Baldachin erscheint, wie bei den
grossen Statuen der Portalgewände. Wir finden hier

¹ Vgl. über dasselbe oben S. 95 ff.

² Vgl. Anhang I.

³ Zu einem Teile abgebildet bei King, The study-book of me-
diaeval architecture, London 1868, Bd. I, Taf. 33 ff.

Portal von
Dijon

neben einem Petrus- und einem Moseskopf (mit Beischrift) eine Anzahl von Königen und Königinnen; von diesen ist eine als Sibilla bezeichnet worden. Ferner Bärtige, Propheten und Apostel.

Nun haben wir in der That eine Gruppe von Texten, in denen annähernd dieselben Figuren auftreten, ich meine den im Mittelalter dem Augustin zugeschriebenen «sermo de symbolo»¹ und die an denselben anknüpfende mittelalterliche Dramendichtung. Der sermo bildete eine der Weihnachtslesungen der mittelalterlichen Kirche. Marius Sepet hat in einer lehrreichen Abhandlung² in diesem sermo eine der Wurzeln des geistlichen Schauspiels nachgewiesen und über die zahlreichen Versionen dieses Textes eine Uebersicht gegeben.

Dass die hier auftretende Prophetenreihe für die mittelalterliche Plastik, insonderheit die Portaldekoration thatsächlich verwertet worden ist, ist nach den Forschungen Julien Durand's kein Zweifel mehr.³ Durand's Untersuchungen beziehen sich allerdings in erster Linie auf Italien. Doch ist für Frankreich die Fassade von Notre-Dame de Poitiers ein Beispiel⁴; auch ist es wahrscheinlich, dass die grossen Portalkompositionen späterer Zeit — ich will hier nur die nördliche Vorhalle der Kathedrale von Chartres nennen — mit diesen «Prophetenspielen» zusammenhängen. Auf Einzelnes kann ich hier nicht eingehen.

Es ist möglich, dass auch die uns hier interessie-

¹ Contra judaeos, paganos et arianos sermo de symbolo. Migne Patrologia, Bd. 42, Sp. 1117 ff. Der inbetracht kommende Abschnitt beginnt cap. XI (Sp. 1123).

² Les prophètes du Christ. Étude sur les origines du théâtre au moyen-âge, p. Marius Sepet, Paris 1878.

³ Monuments figurés du moyen-âge exécutés d'après des textes liturgiques. Bulletin monumental, Bd. 54, 1888, S. 521 ff.

⁴ Vgl. die Notizen über die Inschriften dieser Fassade bei de Longuemar, Épigrafiographie du Haut-Poitou in den Mémoires de la société des antiquaires de l'ouest, Bd. 28.

renden Portale auf diese liturgischen Texte zurückgehen.

In der bis jetzt bekannten ältesten Version unseres Dramas¹ finden wir — versäumen wir nicht hinzuzusetzen, neben zahlreichen anderen Figuren — Moses, David, Nabuchodonosor und die Sibylle. In der erweiterten Fassung, in der uns dasselbe in Rouen begegnet, taucht auch Aaron auf, in einer anderen, den entsprechenden Partien des drame d'Adam, findet sich auch Salomo, die Sibylle tritt hier nicht in Person auf, doch findet sich ihre Weissagung. Aus den verschiedenen übrigen Versionen geht hervor, dass die genannten Figuren jedenfalls zu denen gehören, die hier am regelmässigsten vorkamen.

Es ergeben ferner die Bühnenweisungen, die uns vereinzelt erhalten sind, dass die Sibylle als gekrönte Frau auftrat: *coronata et muliebri habitu ornata*.²

Für die Einfügung von Ecclesia und Synagoge war in diesen Spielen gewiss ein Anhalt geboten. Allerdings tritt in den Texten die allegorische Figur der Ecclesia als solche erst in einem Schauspiel auf, das wir nur in einer Kopie vom Jahre 1488 besitzen. Das Original wäre zwar älter.³ Aber diese Texte als Ganzes betrachtet sind sozusagen ein Kampf zwischen Ecclesia und Synagoge. Die einzelnen Propheten treten auf, um gegen die Juden zu zeugen, die als Partei vertreten sind. Die Uebereinstimmung, die zwischen unserem sermo und den mittelalterlichen Rechtsanschauungen hervortritt (Zeugensbeweis), mag nicht wenig zur Popularität des ersteren beigetragen haben.

Nicht zu vergessen, dass in dem sermo die Rede ist

¹ Vgl. Sapet, a. a. O., S. 15 ff., für das folgende ebenda, S. 28 ff., 81 ff., 148 ff., 155 Anm. 1 etc.

² Vgl. Du Cange, Glossarium unter: Festum asinorum.

³ Sapet, a. a. O., S. 172 f.

von der Geburt und Wiederkunft Christi; diese bildet den Inhalt der Prophezeihungen. Die erste und zweite Ankunft ist aber in Dijon auf dem Tympanon dargestellt worden.

Trotz alledem scheint es mir voreilig, zu meinen, hier sei alles klar. Möglich, dass die ikonographische Spezialforschung uns hier weiter führt.

Ich will nur hervorheben, dass für die Zusammenstellung von Moses, David und Salomo an einem Portale noch zahlreiche andere Anlässe massgebend gewesen sein können. In einer Urkunde vom Jahre 1321, in der der Abt Johann von Saint-Ouen in Rouen die Mittel anweist für den Wiederaufbau seiner Kirche, steht Folgendes:¹ «Urbem beatam Iherusalem . . . sacrosancta militans Ecclesia, mater nostra . . . per manufactam et materialem basilicam representat. In cujus figura Moysi preceptum est a Domino ut tabernaculum sibi faceret et ornaret; et David regum piissimus, volens edificare templum Domini . . . expensas pro templi illius opere legitur collegisse. Salomon quoque, filius ejus, paternum desiderium in hac parte . . . perfecit.» Peter und Paul, die am Dijoner Portale stehen, haben in den Prophetenspielen keine Stätte, wir müssten sie auf allerlei Schleichwegen hineinziehen,² während sie, wie wir längst wissen, an den Portalen der Erklärung gar nicht bedürfen. Der Bischof, der in Dijon am Thürpfeiler stand, ist doch wohl kaum jemand anderes als Saint-Bénigne, und die Königin von Saba würde neben Salomo nichts Auffallendes haben.

Ich verweise ferner auf das Buch XX von Augustin's De civitate dei: De judicio novissimo, deque testimoniis cum Novi, tum Veteris Instrumenti, quibus denuntiatur

¹ Quicherat, Mélanges d'archéologie et d'histoire, Bd. II, Paris 1886, S. 217.

² Vgl. z. B. Adam, mystère du XII^e siècle, texte critique accompagné d'une traduction par Léon Palustre, Paris 1877, S. 156.

futurum. Hier steht in c. 3: Quid in libro Ecclesiaste Salomon . . . disputavit; c. 5 wird die «regina Austri» genannt; c. 18 wird das Zeugnis des Petrus, c. 19 das des Paulus aufgeführt; c. 24 ist David gewidmet; c. 28 handelt von Moses.

Ob hier also ein Einfluss der geistlichen Schauspiele anzunehmen ist, bleibt unentschieden, auch dann noch, wenn wir erfahren, dass die Aufführung derselben gelegentlich geradezu am Eingange der Kirche, vor den Portalen, stattgefunden hat.¹

¹ Le drame chrétien au moyen-âge, par Marius Sepet, Paris 1877, S. 121.