



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

Strassburg, 1894

3. Kapitel: Gilabert und das Geheimnis seiner Kunst

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

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: brillenhaft 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.

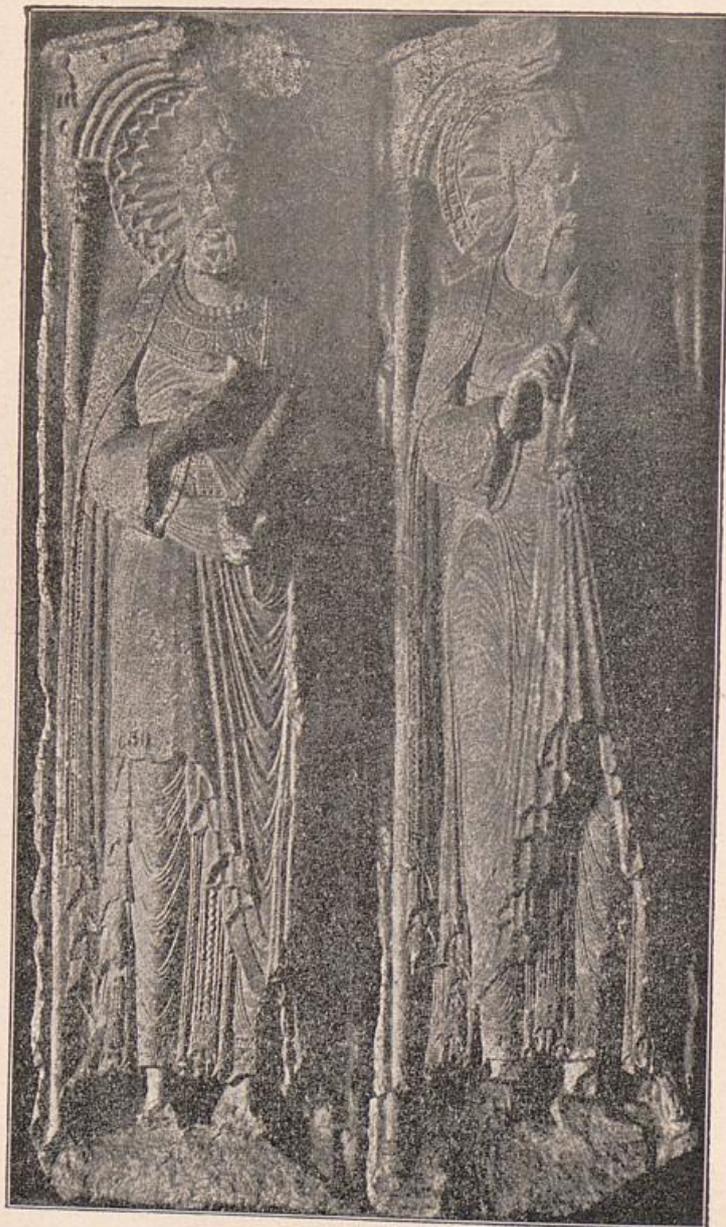


ABB. 23.

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 Chartreter 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 Chartreter Hauptmeister erscheint er als ein Künstler zweiten Ranges.¹ Wie möchte man also behaupten, dass Gilabert es war, der den Chartreter 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