



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter**

**Vöge, Wilhelm**

**Strassburg, 1894**

6. Kapitel: Arles und kein Ende! Die Kunst der Arler Fassade, ihre heimischen Wurzeln und ihre antiken Quellen

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

## 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.<sup>1</sup>

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.

---

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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 konzipierte 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 Geisselung<sup>1</sup> und die Kreuzigung,<sup>2</sup> im nördlichen Christus und Thomas, und eine zweite Scene, die noch nicht erklärt ist;<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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,<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> Vgl. z. B. den rechten Arm des Petrus.

digkeit in den Allüren,<sup>1</sup> 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;<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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

---

<sup>1</sup> Der vorgebeugt dasitzende Abraham, den Worten des Engels lauschend.

<sup>2</sup> Das ist bereits weiter oben bemerkt worden.

<sup>3</sup> 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.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

---

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.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Ein zweites Beispiel im Arler Museum.

<sup>3</sup> 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.<sup>1</sup>

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.

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> „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,<sup>1</sup> 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!

<sup>1</sup> 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 Dictionnaire<sup>1</sup> 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,

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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

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

<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

## 7. KAPITEL.

### DIE CHRONOLOGISCHEN SCHWIERIGKEITEN.

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

---

chitecture civile et religieuse du I<sup>er</sup> au VI<sup>e</sup> 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.“

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

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