



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

Strassburg, 1894

11. Kapitel: Mönch und Laie

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

11. KAPITEL.

MÖNCH UND LAIE.

Bulteau bemerkt zur Geschichte des Westportals von Chartres: «Ne peut-on pas conjecturer que saint Bernard d'Abbeville ou de Tiron contribua aussi à l'érection de ce porche? Il avait, dans son monastère de Tiron, plus de cinq cents religieux de tout art et de tout métier; les sculpteurs et les imagiers surtout y abondaient¹ . . . Il leur aura (!) fait sculpter les statues et les chapiteaux historiés qui ornent les trois baies. Le travail est si délicat, si fini que l'ardente piété (!) de moines-artistes a pu seule l'exécuter. C'est, sans doute (!), pour faciliter ce travail de sculpture que les moines de Tiron établirent,

in Stein, in Adolf Hildebrand's: Das Problem der Form, Strassburg 1893, S. 107 ff.

¹ Die von Bulteau nicht angegebene Quelle ist die *Historia ecclesiastica* des Ordericus Vitalis, lib. VIII, c. 27; vgl. die Ausgabe von Le Prevost, Bd. III, Paris 1845, S. 448. „Illuc multitudo fidelium utriusque ordinis abunde confluit, et praedictus pater omnes ad conversionem properantes, charitativo amplexu suscepit, et singulis artes, quas noverant, legitimas in monasterio exercere praecepit. Unde libenter convenerunt ad eum fabri, tam lignarii, quam ferrarii, sculptores et aurifabri, pictores et caementarii, vinitores et agricolae, multorumque officiorum artifices peritissimi. Sollicite, quod eis jussio senioris injungebat, operabantur, et communem conferebant ad utilitatem, quae lucrabantur. Sic ergo, ubi paulo ante in horribili saltu latrunculi solebant latitare, et incautos viatores incursu trucidare, adjuvante Deo, in brevi consurrexit monasterium nobile.“ Aus der Schlussbemerkung ergibt sich, wie mir scheint, dass diese Künstler hier zunächst zum Bau des Klosters selbst zusammenkamen, denn das „consurrexit“ ist doch wohl wörtlich zu verstehen. Es handelt sich um Meister, die ihre Kunst bereits mitbrachten („quas noverant“) und wohl als Laienbrüder aufgenommen wurden, worauf doch das „quae lucrabantur“ weist. Dass von dieser Stelle, „ubi paulo ante in horribili saltu latrunculi solebant latitare“, ein so mächtiger künstlerischer Impuls ausgegangen sei, ist eine rein aus der Luft gegriffene Hypothese, und dass hier die Skulptoren und gar Bildhauer besonders zahlreich gewesen seien, das vermag ich aus dem Texte nicht herauszulesen, in dem einfach die verschiedenen Gattungen von Künstlern und Werkleuten nach einander aufgezählt werden.

en 1117, une succursale à Chartres, dans une maison située près du Marché.»¹

Hätte der heilige Bernhard von Ponthieu einen so bedeutsamen Anteil am Schmuck der Chartrener Kathedrale gehabt, so würde das Chartrener Necrologium nicht einfach bemerken:² Obiit Bernardus, abbas de Tyro, qui ejusdem loci ecclesiam a fundamento construxit, et multos ibidem monachos sub sanctitatis et religionis norma congregavit; es würde, wenn auch nur mit einer Zeile, andeuten, dass der Heilige zu den Wohlthätern der Chartrener Kirche gehörte. Wir wissen übrigens, dass derselbe den Grund und Boden, auf dem er sein Kloster baute, zum guten Teil aus der Hand der Chartrener Kanoniker empfing,³ und in der vita des Heiligen wird sogar bemerkt:⁴ Praedicti . . . canonici . . . illi . . . ecclesiastica ornamenta contulerunt; sie stifteten ihm die notwendigen kirchlichen Geräte! Das Verhältnis war hier das umgekehrte, die Mönche von Tiron haben nicht gegeben, sondern empfangen!

Bulteau versucht für seine These die ausserordentliche Feinheit der Technik geltend zu machen.⁵ Was sich jedoch aus der künstlerischen Kritik dieser Skulpturen unmittelbar abnehmen lässt, ist nicht die mönchische Herkunft, sondern die unbedingte Unterordnung der Künstler unter die Architektur. Wenn die Werkmeister, die hier nacheinander die plastischen Arbeiten für das Portal geleitet haben, wenn der Chartrener Hauptmeister und der «Meister der beiden Madonnen» nicht geradezu zu identificieren sind mit den Baumeistern, die zu der-

¹ Monographie de la cathédrale de Chartres, Bd. I, S. 81.

² Eintrag zum 25. April.

³ Vgl. Lucien Merlet, Bibliothèque de l'école des chartes, 1854, S. 518 f.

⁴ Act. SS. Aprilis, Bd. II, S. 241.

⁵ Didron ist gleichfalls der Ansicht, dass die Chartrener Skulpturen von Mönchskünstlern geschaffen seien (vgl. Annales archéologiques, Bd. XI, S. 326, Anm. 3).

selben Zeit an der Kathedrale thätig waren, so standen sie jedenfalls unter ihrer unmittelbaren Leitung.¹ Dass sich die Skulptoren als eine abgeschlossene Kaste von Künstlern aus der Menge der übrigen Werkleute heraus hoben, dafür fehlt, wie wir sahen, jeder Anhalt. Die technische Leitung der Bauten lag hier aber allem Anschein nach in der Hand von Laienbaumeistern, denn wir finden bereits in der ältesten Redaktion des Chartrener Necrologiums mehrere Künstler der Kathedrale bei Namen genannt:² «Obiit Vitalis, artifex hujus sancte ecclesie, qui reliquit canonicis ejusdem ecclesie tres quadrantes vinee, post decessum Ebrardi filii sui»; «Obiit Berengarius, hujus matris ecclesie artifex bonus»; es sind hier ferner mehrere carpentarii und auch ein Goldschmied eingetragen. Die Steinmetzen, die an dem clocher-vieux gearbeitet haben, waren Laien und keine Mönche,³ die Steinmetzzeichen allein genügen, um das sicherzustellen,⁴ und den Harmanus, der sich im Jahre 1164 auf einer Archivolte des obersten Geschosses verewigt hat, kann man ebensowenig als Mönch ansprechen wollen, wie den Rogerus des Portals.

Wem könnte es entgangen sein, dass gerade die Kathedralkirchen, und nicht die Klöster, die hauptsächlichsten Centra dieser grossen plastischen Schule sind!

¹ „Es waren Bauleute, welche den Meissel handhabten und auch hier sich von dem Gesetze des Winkelmasses nicht losreissen konnten“, so äusserte sich Schnaase über die Chartrener Meister, vgl. Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 567, dazu S. 22, 24 und Bd. IV, S. 261. — Dass die Baumeister sehr häufig zu gleicher Zeit Bildhauer waren, ist nicht zweifelhaft; vgl. über Eudes de Montreuil, Éméric-David, Histoire de la sculpture française, S. 107; über Jehan Ravy, ebenda, S. 83; auch das Album des Villard de Honne-court ist ein Zeugnis dafür.

² Einträge zum 15. und 29. Oktober.

³ Dies wird von Bulteau selbst hervorgehoben, a. a. O., Bd. I, S. 86.

⁴ „Les laïques seuls ont pu faire de l'architecture un métier et un gagne-pain“; vgl. Jules Momméja, Du rôle des moines dans l'architecture du moyen-âge. Analyse de la conférence faite par M. Anthyme Saint-Paul, Montauban 1892.

Die Untersuchung der Ursprünge und Wurzeln dieser Kunst wies in erster Linie auf das Atelier von Saint-Trophime in Arles, d. h. auf die erste Bischofskirche des französischen Südens. An den Kathedralen von Chartres, Le Mans, Angers, Paris und Bourges sind uns wichtige Werke der Schule erhalten, eine ganze Reihe von anderen ist offenbar von Chartres aus direkt angeregt oder beeinflusst worden, und in der Languedoc knüpft eine analoge künstlerische Strömung an die Toulousaner Kathedrale und nicht an Saint-Sernin an. Dass zwischen Kathedrale und Klosterkirche ein Gegensatz bestanden habe,¹ ist damit nicht behauptet. Die Meister der Schule gehen zwischen beiden hin und her, sie arbeiten auch für Saint-Denis, für Saint-Germain-des-Prés in Paris, für Saint-Bénigne in Dijon² u. s. w., aber niemand wird uns glauben machen, dass diese künstlerische Bewegung von den Klöstern ausging, denn soweit wir zu erkennen vermögen, war Chartres selbst ihr erstes und wichtigstes Centrum.

An den im engeren Sinne der Chartrener Schule zugehörigen Werken sind, von dem Rogerus abgesehen, keine Künstlersignaturen nachweisbar. Diese Erscheinung ist an sich vieldeutig; Bulteau wird sie aus der mönchischen Demut der Künstler erklären wollen, während wir darin nur einen Beweis für das Aufgehen der Bildhauer in der Bauhütte erblicken. Aber eines jener Werke, die dem weiteren Umkreise der Schule zuzuweisen sind, das Apostelportal des Museums von Toulouse, ist von dem einen der beiden Künstler, wie wir

¹ Vgl. über dieses Thema die trefflichen Ausführungen Anthyme Saint-Paul's: *Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique*, Paris 1881², S. 240 ff., 272 ff., 286 ff.; Momméja, a. a. O., S. 15 ff.; auch de la Prairie, *Observations sur le dictionnaire de l'architecture de M. Viollet-le-Duc*, Extrait du bulletin de la société archéologique de Soissons, 1869.

² Es mag immerhin daran erinnert werden, dass gerade in Saint-Denis die von Moissac kommenden Einflüsse bemerkbar waren.

wissen, bezeichnet; und diese Bezeichnung scheint mir unzweideutig! Gilabert, der Künstler, der, wie es scheint, den Chartrener Stil an die Ufer der Garonne trägt, und der sicherlich ein Vertreter der gleichen künstlerischen Ideen und derselben technischen Richtung ist, bezeichnet sich einfach als «vir non incertus», d. h. er betont nur, dass er ein wohlbekannter Künstler war.¹ Wäre er Mönch,

¹ Die Signaturen der französischen Skulptoren des Mittelalters sind noch nicht gesammelt worden. Die besten Zusammenstellungen finden sich in den „Notes et observations“ J. Du Seigneur's, die der Ausgabe Lacroix' von Éméric-David's Histoire de la sculpture française angehängt sind; vgl. S. 290, 297 f. Diese Bemerkungen sind jedoch keineswegs vollständig; ich füge hinzu, was mir zur Hand ist: Auf einem mit Reliefs geschmückten Marmoraltar in Saint-Sernin in Toulouse, etwa aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts stammend, steht die folgende Inschrift: In nomine [Domini] nostri Jesu hoc altare fecerunt constitui confratres beati martyris Saturnini in quo divinum celebretur officium ad salutem animarum suarum et omnium dei fidelium. Amen. etc. Am Schluss: *Bernardus Gelduinus* me fecit. Die „confratres“ erscheinen hier, wie wir sehen, als Stifter, nicht als Künstler! Bernardus Gelduinus ist neben Gilabert der zweite bis jetzt bekannte Meister der Schule von Toulouse; vgl. dazu Caussé in den Mémoires de la société archéologique du midi de la France, Bd. X, S. 287 ff. — Auf dem Relief des Judas Thaddäus an der Fassade von Saint-Gilles steht die Inschrift: *Brunus* me fecit; auf dem des Bartholomäus rechts daneben liest man noch *e fecit*; dass auch diese Statue dem Brunus gehört, ist kein Zweifel. Doch irrt Revoil, wenn er demselben auch die vier folgenden Figuren zuweist; ich werde an anderer Stelle hierauf zurückkommen. — Auf einem Relief der Kirche von Saint-Pons (Hérault) liest man *Sol. Gillo* me fecit. Das „sol“ gehört als Beischrift zu einer Sonnendarstellung; vgl. Renouvier im Bulletin du comité historique des arts et monuments, Bd. I, 2, Paris 1840—1841, S. 193. — In Chauvigny (Vienne) liest man an einem der figurierten Kapitäle des Chors: *Gofredus* me fecit; vgl. Mérimée, Voyage dans l'ouest de la France, Paris 1836, S. 426. — An einem Kapitäl des Schiffes der Abteikirche von Bernay: me fecit *Izembardus*; vgl. de Caumont, Bulletin monumental, Bd. IV, S. 150. — Auf dem Thürsturz eines jetzt im archäologischen Museum von Nevers bewahrten Tympanons, vom Südportal der Kirche Saint-Sauveur stammend, steht die Inschrift: *Porta poli pateat huc euntibus intus et extra. mavo.*; vgl. Répertoire archéologique du département de la Nièvre, par M. le comte de Soultrait, Paris 1875, Sp. 169. — Auf dem unteren Rande des Tympanons der Kirche von Autry-Issards bei Souvigny (Dép. de l'Allier) steht die Inschrift: *Cuncta deus feci homo factus cuncta refeci. Natalis* me fe...; vgl. Bulletin du comité historique des arts et monuments, Paris 1849, Bd. I, S. 93

oder auch nur Laienbruder gewesen, so hätte er sich sicherlich nicht in dieser Weise bezeichnet. Ja, hätten wir nichts wie das «Gilabertus me fecit» der Thomasstatue, wir würden kaum zögern, Gilabert als Laien anzusprechen, denn andere Inschriften belehren uns, dass die Mönche ihrem Namen ein «frater» oder «monachus» beizufügen pflegten. Der Mönch Martin, der den Marmorschrein für die Gebeine des heiligen Lazarus in der Kathedrale von Autun gefertigt hat,¹ signierte sein Werk nicht

u. Taf. I. — Auf der Archivolte des Hauptportals der Kirche Saint-Savin in Lavedan (Hautes-Pyrénées): *Renold* (Renoldus?) me fecit; vgl. Lance, Dictionnaire des architectes français, Bd. II, S. 242. — Auf einer Säule der Kirche Saint-André-le-Bas in Vienne in der Dauphiné: *Willelmus Martini* me fecit anno millesimo centesimo quinquagesimo secundo ab incarnatione Domini; vgl. Didron, Annales archéologiques, Bd. 19, S. 292 ff. — An der Fassade der Kirche von Saint-Hilaire de Foussaye (Vendée) findet sich unterhalb einer Reliefdarstellung der Kreuzabnahme, die das linke Seitentympanon schmückt, die Inschrift: .. *raudus* (Giraudus?) *Audebertus* de sancto Johanne Angeriaco me fecit, Audebert von Saint-Jean d'Angély; vgl. M. de Longuemar, Notice descriptive sur le portail de Saint-Hilaire de Foussaye, Mémoires de la société des antiquaires de l'ouest, 1853, S. 63 ff. — Aus den Inschriften ergiebt sich, dass die Bildhauer romanischer Zeit sehr häufig Laien gewesen sind. Für den von Du Seigneur genannten Constantinus de Jarnac — ein Mönch hätte das Kloster genannt! —, für Wilhelm, den Sohn des Martinus, für Bernardus Gelduinus, der den confratres als Künstler gegenübergestellt ist, für Audebert von Saint-Jean d'Angely, für Gilabert ist das ausser Zweifel. Ich stehe mit dieser Ansicht nicht allein, ich verweise z. B. auf Anthyme Saint-Paul, Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, Paris 1881², S. 247, Anm. 1. — Eine anonyme Inschrift findet sich an einem Kapitäl der Kirche in Châtillon-sur-Indre: *Petrus janitor, capitellum istud fecit primum*, vgl. Palustre, im Bulletin de la société nationale des antiquaires de France, 1885, S. 121. — Ueber die Inschrift des Tympanons des nördlichen Portals der Kirche von Saint-Martin-d'Ardenes (Indre) kann ich nur nach der Mitteilung Doinet's berichten: „Quatre hexamètres latins invitent chacun de ceux qui entrent dans le temple à donner de justes éloges à cette œuvre d'*Ernaud*, l'auteur inconnu de la sculpture ...“

¹ Mannigfache Reste dieses in verschiedenfarbigem Marmor ausgeführten hochinteressanten Werkes befinden sich im archäologischen Museum von Autun; die Inschrift ist abschriftlich, zum Teil im Original erhalten; vgl. Épigraphie autunoise, par Harold de Fontenay, Mémoires de la société éduenne, Nouv. sér., Bd. VII, S. 207, Nr. III.

minder stolz als Gilabert, aber er nennt seinen geistlichen Stand: *Martinus monachus lapidum mirabili arte | Hoc opus exsculpsit Stephano sub praesule magno*, und auch die Limoger Emaillere dieser Zeit haben das niemals versäumt.¹

Suger, der häufig von den erfahrenen Künstlern spricht, die er von auswärts herbeigerufen hatte, hat uns nicht einen Namen eines kunstreichen Klosterbruders hinterlassen. Von der plastischen Dekoration der Portalgewände und Tympanen spricht er überhaupt nicht; was ihn weit mehr interessiert, ist die Kunst des Glasmalers oder des Goldschmieds, sind Werke, die wir heute eher dem Kunstgewerbe zurechnen. Wie sollte man annehmen, dass die Steinplastik im Schosse des Klosters als selbstständige Kunst gepflegt und hochgehalten sei, während es gerade hier deutlicher denn je hervortritt, dass diese Bildner mit den Steinmetzen auf gleicher Stufe stehen, in deren Masse sie sich verlieren: «*Cementariorum, lathomorum, sculptorum et aliorum operariorum solers succedebat frequentia!*»

Man hat vermutet, Suger selbst möchte als technischer Leiter dem Baue der Abteikirche vorgestanden haben; besonders Anthyme Saint-Paul hat sich in diesem Sinne ausgesprochen.² Ich habe aus Suger's Schriften nicht den Eindruck gewonnen, als sei seine Thätigkeit viel über das hinausgegangen, was im Mittelalter die Sache der *directores* oder *magistri fabricae* war;³ seine

¹ *Frater Willelmus me fecit, Frater Guinamundus me fecit, Frater Reginaldus me fecit, Frater P. de Montval me fecit*; vgl. *Archives de l'art français*, Bd. II, Paris 1853–55, S. 376.

² a. a. O., S. 251 ff.; er bezeichnet übrigens selbst seine Ansicht nur als eine sehr wahrscheinliche Vermutung; vgl. auch S. 299; ferner Momméja, a. a. O., S. 15 ff.; die dort citierte Abhandlung Anthyme Saint-Paul's: *Suger, l'église de Saint-Denis et Saint-Bernard*, Paris 1890, war mir leider nicht zugänglich.

³ Julius von Schlosser führt aus, dass diese bereits für das frühere Mittelalter anzunehmen, dass schon für diese Zeit Bauherr

hauptsächliche Sorge ist die Beschaffung des Materials und der Geldmittel, die Berufung der Künstler, die Erhaltung eines genügenden Bestandes von Arbeitern.

Gewiss besass er auch Verständnis für die technischen Dinge, und er wird in diesen Fragen mitgesprochen haben, aber dass er der maître de l'œuvre war, der magister lapidum, das geht aus seinen Schriften nicht hervor. «En construisant la façade et les tours, de 1137—1140», bemerkt Anthyme Saint-Paul, «Suger intervient dans les détails d'architecture et impose son goût personnel.» Es ist dann die Rede von dem Mosaik, das er über dem einen Portale anbringen lässt. Nun, ich habe schon bemerkt, dass dieser «Eingriff» nicht gerade ein glücklicher genannt werden kann.

Ich will nicht leugnen, dass im übrigen aus seiner Bauchronik an zahlreichen Stellen ein entwickeltes Kunstverständnis hervorleuchtet, ja, dieser Punkt scheint mir noch nicht einmal genügend betont zu sein; Suger besass z. B. einen ausgesprochenen Sinn für die Poesie des Raumes, für die Schönheit weiter und lichter Innenräume. Wie entzückt ist er nicht über die Kapelle des heiligen Romanus: «Qui locus quam secretalis, quam devotus, quam habilis divina celebrantibus, qui ibidem Deo deserviunt, ac si jam in parte dum sacrificant, eorum in coelis sit habitatio, cognorunt.»¹ Er spricht von der «Schönheit der Länge und Weite»,² er lässt im Innern

und Baumeister auseinander zu halten sind. Er verweist z. B. auf die Schilderung des Kirchenbaues im Kloster Remiremont in den Vogesen im 9. Jahrhundert. „Als Vorsteher des Baues (operum praefectus . . .) erscheint der „Prokurator des Klosters“ Theodorich, als der eigentliche Baumeister ein gewisser Geimmo“; vgl. Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen etc., Sitzungsber. der kais. Akad. der Wissenschaften, Phil. hist. Kl., Wien 1891, S. 23 ff.

¹ Vgl. „liber“, c. 26; vgl. dazu „libellus“, c. 4: „pulcherrimum et angelica mansione dignum superius oratorium.“

² „Libellus“, c. 4: „longitudinis et latitudinis pulchritudine.“

der Kirche einen störenden Einbau¹ niederreißen, «ne speciositas ecclesiae magnitudinis talibus fuscaretur repagulis»; und in der Weiheinschrift des Chores heisst es: «claret . . . quod perfundit *lux nova*».² Wo er dagegen eigentliche Werturteile ausspricht, beruft er sich mehrfach auf die Autorität der Künstler: «peritissimi artifices testantur», heisst es da,³ oder an einer anderen Stelle: «quod omnium aurificum iudicio preciosissimam aestimatur»;⁴ man möchte sagen, er fühlt sich als Laie in Kunstfragen. Es handelt sich hier zwar in beiden Fällen um Werke der Goldschmiedekunst, und über sein Verhältnis zur Baukunst ist damit noch nichts ausgesagt. Aber jedenfalls darf man behaupten, dass die Kunst des heiligen Eligius der Klosterzelle doch weit näher stand, als die Steinplastik, von der, wie ich schon sagte, Suger auch in der That nichts aufnennt.

Von den Mönchen von Saint-Denis heisst es an der Stelle, wo von der Inangriffnahme der Bauten gehandelt wird: ad augmentandum et amplificandum nobile manaque divina consecratum monasterium, virorum sapientium consilio, *religiosorum multorum precibus* ne Deo sanctisque Martyribus displiceret, *adjutus*, hoc ipsum incipere aggrediebar;⁵ man sieht es, der Anteil der «profès du chœur» war kein unmittelbarer.

Es ist jedoch kein Zweifel, dass zahlreiche Künstler als Laienbrüder im Kloster eine feste Stätte fanden,⁶

¹ „Impedimentum quoddam, quo medium ecclesiae muro tenebroso secabatur“; vgl. „Liber“, c. 3.

² „Liber“, c. 28.

³ „Liber“, c. 33.

⁴ „Liber“, c. 34.

⁵ Vgl. dazu die Stelle „Liber“, c. 28: „Deo cooperante et nos et nostra prosperante, cum fratribus et conservis nostris tam sanctum, tam gloriosum . . . opus ad bonum perducere finem misericorditer obtinere meruimus.“

⁶ Vgl. auch de Verneilh, in Didron's Annales archéologiques, Bd. XXIII, S. 115.

denn den *fratres conversi* begegnen wir noch häufig unter den Künstlern von Saint-Denis im 13. und 14. Jahrhundert.¹

Berücksichtigen wir, dass, wie ich schon oben ausführte, diese mächtige plastische Schule ihr wichtigstes Centrum an einer Kathedalkirche hatte, dass die Künstler von einer Kirche zur andern übergehen, ihre Kunst berufsmässig und nach festen Principien betreiben, dass es sich da, wo einmal ein Name auftaucht, offenbar um einen Laienkünstler handelt, dass nicht nur der Stil dieser Werke, sondern auch die historischen Quellen (Suger) uns beweisen, dass diese Kunst auf dem Boden des Steinmetzenhandwerks und nicht in der Klosterzelle erwachsen ist, so dürfen wir wohl schliessen, dass hier das Laienelement unbedingt überwog; diese stilgestrengsten Gebilde mittelalterlicher Bildkunst sind das Werk der jugendlichen Laienkunst, die ihre Aufgabe mit der ganzen Konsequenz der Jugend erfasst hat. Sie bedeuten in der That einen Anfang und kein Ende.

Es scheint mir wichtig, in diesem Zusammenhange noch einmal zu betonen, dass das hier Geleistete der Künstler eigenstes Werk war. «C'est à eux et à eux seuls que revient l'honneur d'avoir conduit l'art dans une voie nouvelle.»²

Man hat mit Recht den Einfluss der Geistlichkeit, die Wichtigkeit der Klöster für die mittelalterliche Kunst betont, aber man thut Unrecht, dem Auftraggeber die Stelle einzuräumen, die dem Künstler gebührt.

«Au moyen-âge, aussi bien à l'époque gothique qu'à l'époque romane, so bemerkt Momméja,³ les maçons con-

¹ Extrait des livres de dépense de l'abbaye de Saint-Denis, Félicie d'Ayzae, Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France, Bd. II, S. 520 ff.; vgl. S. 211 ff.

² So de Verneilh über die Künstler des 13. Jahrhunderts, Bulletin monumental, Bd. 35, S. 597.

³ a. a. O.; ich stelle die inbetracht kommenden Stellen zusammen, so dass sie sich ungefähr aneinander schliessen.

struisaient suivant des programmes, qui leur étaient imposés et dont ils ne s'écartaient pas.¹ Or, ce sont ces programmes avant tout qui ont déterminé les progrès de l'art monumental (!).» An einer anderen Stelle ist dieser Gedanke eher noch schärfer gefasst worden, es heisst dort von den Mönchen: «eussent-ils élevé de leurs mains toutes les églises romanes de la France, que cette gloire pâlirait... devant celle d'avoir conçu les programmes féconds qui révolutionnèrent l'architecture, et d'en avoir poursuivi opiniâtrement... la réalisation, au milieu des difficultés sans nombre...» «On peut... affirmer que cet esprit national, cette verve, cette logique, cette sagesse, et ce haut goût auxquels nous devons l'art roman, l'art ogival et celui de la renaissance, dans ce qu'il a de vraiment français, ce sont avant tous autres les moines qui l'ont éveillé, alimenté, développé et lancé dans sa voie providentielle...» «On a tort de considérer les architectes comme les auteurs des styles: il ne les ont pas plus créés que les grammairiens n'ont formé les langues (!).»

Dies alles vorbringen und zu gleicher Zeit konstatieren, dass nur die Laien aus der Baukunst ein Gewerbe, einen Broterwerb haben machen können, heisst nicht erwägen, was es in der Kunst bedeutet, im Besitze der künstlerischen Praxis sein; heisst die Bedeutung unterschätzen, die im Mittelalter die Ausbildung der künstlerischen Technik besitzt; heisst die Bedingungen und

¹ In dem Album des Villard de Honnecourt (publ. von Lassus, Paris 1858, Pl. XXVIII) steht als Erläuterung eines Grundrisses: „Istud presbiterium *invenerunt* Ulardus de Hunecort et Petrus de Corbeia *inter se disputando*.“ Ich verstehe nicht, wie M. für seine Ansichten Viollet-le-Duc als Gewährsmann citieren kann, der ganz und gar entgegengesetzter Ansicht war, man vgl. nur D. A., Bd. VIII, S. 232 f., wo es u. a. heisst: „Cet état social des artistes laïques à la fin du XII^e siècle, connu, nous démontre comment ces corporations devaient nécessairement agir dans une sphère absolument libre; car, à moins de supprimer la corporation, comment lui imposer un goût, des méthodes? Force était d'accepter ce qu'elle voulait faire, de suivre le style, les procédés qu'il lui plaisait d'adopter...“

das Wesen künstlerischen Fortschrittes verkennen, der zu allen Zeiten darin bestanden hat, dass der Künstler selbstständig vordringt und bahnbriecht, ich will sagen, sich die ihm zuströmenden Anregungen und Einflüsse vollkommen übereignet, um sie von sich wieder auszustrahlen.

Besteht der Fortschritt, den die Plastik von Chartres den südfranzösischen Werken gegenüber bezeichnet, wirklich in ihrem Programm, in ihrem ikonographischen Thema? Entfaltet sich nicht in Saint-Gilles dasselbe Programm plastischer Dekoration wie in Chartres, und bedeutet es etwas für die Entwicklung der bildenden Kunst in Frankreich, dass hier an Stelle des Apostelcyklus die Abfolge der Vorfahren Christi getreten ist?

War hier das Originale nicht vielmehr die Eingliederung der Skulptur in einen neuen architektonischen Organismus, die damit im Zusammenhang stehende Umgestaltung des Stiles, das selbstständige Verhältnis dieser Werke zur Natur, ihre technische Ueberlegenheit?

Alles dies aber gehört den Künstlern! Und sie haben auch das Ikonographische nach künstlerischen Gesichtspunkten gemeistert, ich erinnere an die Komposition der seitlichen Tympanen in Chartres. Im Begriff, den ihnen aufgetragenen Cyklus der Genealogie Christi zu schaffen, haben sie sich für die Gestaltung ihrer einzelnen Figuren nicht Rats erholt bei den Geistlichen, sondern ihre Motive aus der Hand der künstlerischen Tradition empfangen. Die Chartreterer Könige stammen von den Arler Aposteln her.

Es ist selbstverständlich, dass diese Portale zugleich auch ein beredtes Zeugnis sind für den werkhätigen Kunstsinn der Bauherren und Stifter. Wann hätten die schönen Künste der Mäcene, der Pflege entraten können?¹

¹ Momméja, a. a. O., S. 13 bemerkt: „les abbés de la période romane arrivèrent à une manière de dilettantisme: ils s'éprirent de l'architecture en tant qu'architecture.“ „Les abbés allèrent si loin dans cette voie, que tout en ne négligeant rien de ce qui avait trait aux besoins de la liturgie, ils devinrent les esclaves de l'art auquel ils s'étaient voués, sacrifiant à la symétrie ou à l'harmonie

Aber üben nicht die Künstler selbst, übt nicht die künstlerische Leistung auch auf die Regelung der künstlerischen Produktion einen entscheidenden Einfluss aus, ist es nicht ebensowohl das Angebot, wie die Nachfrage, was, wenn ich so sagen darf, den künstlerischen Absatz bestimmt?

Ein schöpferisches oder auch nur ein gelungenes Werk, einmal hingestellt vor aller Augen, gewinnt lebendige Wirkungskraft, fortzeugende Gewalt. Die Kunst erweckt den Kunstsinn. Die «Programme» waren im Mittelalter oft genug ausgeführte künstlerische Werke, die zur Nachfolge herausforderten, oder die es lockend schien, zu übertreffen.¹ Chartres selbst ist ein Beispiel; es ist von einem Kranze von Trabanten begleitet; eine Komposition wie die von Le Mans und mehrere andere wären ohne Chartres' Vorgang niemals entstanden. Und es wirkt in die Ferne: Diese glänzende Schöpfung, wie ein Triumphbogen am Eingänge der Entwicklung stehend und gleichsam im ersten begeisterten Anlauf die fernsten Ideale derselben verwirklichend, bestimmt noch die Gestaltung der grossen Kompositionen des 13. Jahrhunderts; ich habe oben ausgeführt, inwiefern das der Fall ist.

les commodités matérielles, lorsque l'accord des unes et des autres était impossible . . .“ Eine treffende Illustration zu diesen Bemerkungen giebt uns z. B. der Bericht über die Bauthätigkeit des Abtes Simon von Saint-Bertin (2te Hälfte des 12. Jahrhunderts), von dessen „cenaculum“ bemerkt wird: „estimatis . . . expensis, plus continens pulcritudinis quam utilitatis.“

¹ Vgl. dazu z. B. Neuwirth, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen, Bd. I, S. 321. In dem bekannten Bericht über den Neubau der Kathedrale von Auxerre heisst es: „Videns itaque episcopus ecclesiam suam Autissiodorensis structuræ antiquæ minusque compositæ, squalore ac senio laborare, aliis circumquaque capita sua extollentibus mira specie venustatis, eam disposuit nova structura et studioso peritorum in arte caementaria artificio decorare, ne cæteris specie studiove penitus impar esset . . .“ Vgl. Anthyme Saint-Paul, a. a. O., S. 323.