



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

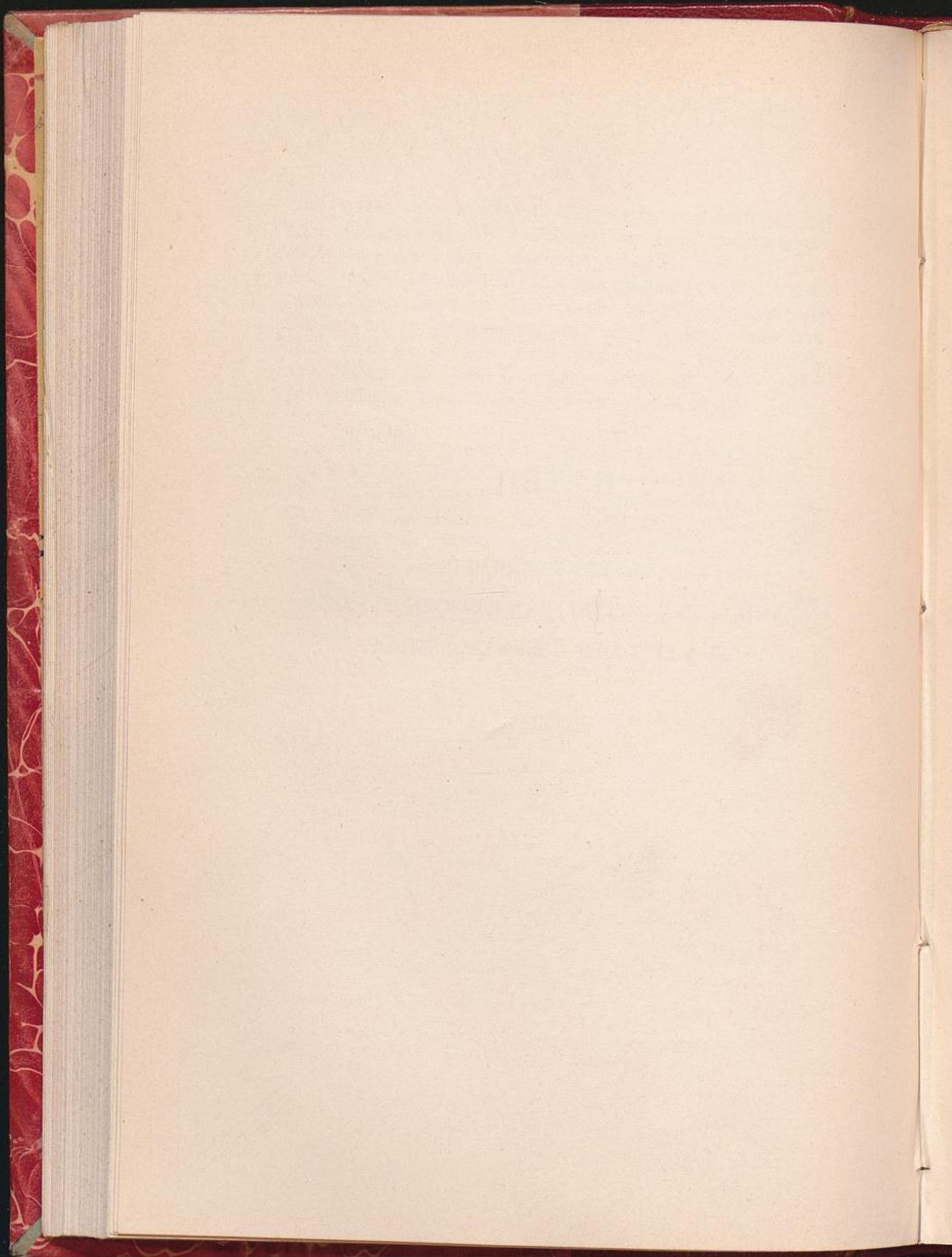
Strassburg, 1894

II. Teil: Chartres und die nord- und mittelfranzösische Plastik zur Zeit des
Uebergangsstiles

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

II. TEIL.

CHARTRES UND DIE
NORD- UND MITTELFRAZÖSISCHE PLASTIK
ZUR ZEIT DES ÜBERGANGSSTILES.



1. KAPITEL.

DAS ZUSAMMENARBEITEN DER CHARTRERER MEISTER, DER
«MEISTER DER BEIDEN MADONNEN», UND DIE PORTE
SAINTE-ANNE IN PARIS.

Wir gewannen schon während unserer Untersuchung über die Quellen der Chartrener Kunst in grossen Zügen ein Bild von dem Zusammenspiel der Kräfte, die am Westportale thätig waren; es gilt hier nur das angefangene Gemälde zu vollenden.

Was sich bei einem kritischen Vergleiche dieser Skulpturen dem Auge zunächst aufdrängt, ist der einheitlich in sich geschlossene Stilcharakter des Chartrener Hauptmeisters, dem ausser den Statuen des Mittelportals und der zunächst liegenden Wandungen der Seitenportale, wie gesagt, auch Tympanon und Thürsturz¹ des ersteren gehören. Wie ein mächtiger Keil schiebt sich diese dominierende Mittelgruppe zwischen die Werke der beiden anderen Ateliers, die gleichsam zur Seite abgedrängt werden. Formgebung wie Meisselführung lassen an der Einheitlichkeit der Hand keinen Zweifel, wir fanden den tektonischen Stil hier in seiner klassischen Ausprägung; in der Gruppierung der Statuen waren feste Prinzipien nachweisbar, die sich bei keinem anderen Meister der Schule wiederfinden, und der Künstler hat es sogar verstanden, diesen entsprechend auch die Darstellung

¹ In diesen Figuren kleineren Massstabes entfaltet er weit weniger Geschick. Die Figuren sind z. T. sehr unglücklich bewegt und mangelhaft gezeichnet; man kann sie jedoch dem Hauptmeister nicht absprechen. Merkwürdig, dass er trotz der Enge des Raumes ausser den zwölf Aposteln noch zwei stehende Prophetenfiguren angebracht hat; diese befinden sich im Abguss im Trocadéro.

seines Tympanons zu gestalten; demselben Meister gehört die am clocher-vieux angebrachte Engelsfigur.

Bei den beiden Nebenmeistern¹ ist die Architektonisierung des Stils eine nicht ganz so strenge. Es sind hier z. B. die Figuren gelegentlich weniger scharf auf die Säulen eingerichtet worden, auch sind sie wohl in der Haltung der Schultern unsymmetrisch. Die Köpfe lösen sich hier und da von den Säulenschäften ab, die Ellenbogen liegen nicht so flach und fest am Körper, die Röcke der Frauen sind nicht ganz so säulenhaft kanelliert, die langen Zöpfe fallen mehr in natürlichen Linien, nicht lothrecht von den Schultern herab, und das Bewegungsleben zeigt nicht diese gesetzmässige, sozusagen metrische Gebundenheit.² Von einer perspektivischen Anordnung der Figuren war hier keine Rede, und ikonographisch bemerkt man ein gewisses Schwanken. Neben nimbierten Figuren finden sich hier nimbenlose, auch begegnet gerade hier die einzige Figur mit nackten Füßen.³ Die Sockel sind bald halbkreisförmig, bald geschweift, bald zoomorph gebildet, während beim Hauptmeister nur die erstere Form erscheint; die Sockelsäulen⁴ sind nicht, wie bei diesem, mit ornamentalen Mustern übersponnen, sondern durch menschliche und tierische Darstellungen maskiert worden. Zwischen den beiden seitlichen Gruppen fehlt es, wie schon gesagt, nicht an gemeinsamen Merkmalen,⁵ aber dieselben ein und demselben Meister zuzuweisen, ist völlig ausgeschlossen;⁶ sie

¹ Die drei Statuen links vom linken Seitenportale, und die drei rechts vom rechten.

² Vgl. oben Abb. 12 und 24.

³ Letzteres möchte allerdings einen ganz bestimmten Sinn haben.

⁴ Sie sind nur an der linken Seite erhalten.

⁵ Man vgl. die eigentümliche Art der Biegung des Armes im Handgelenk, ferner die Neigung, den Bauch stärker hervortreten zu lassen.

⁶ Ueberdies finden wir die beiden Hände, sehr deutlich von einander unterscheidbar, an anderen Teilen des Portales wieder.

gehören zwei verschiedenen Künstlern, ihre feineren stilistischen Eigentümlichkeiten sind gelegentlich des Vergleichs mit den Skulpturen der Languedoc und der Bourgogne schon hervorgehoben worden; diese zwei Meister sind, wie wir mit guten Gründen vermuten durften, sogar von zwei ganz verschiedenen Seiten, sei es gekommen, sei es beeinflusst worden.

Einem vierten Künstler gehören die Darstellungen der Archivolten, sowie die seitlichen Bogenfelder, deren untere Partien von Schülerhänden gearbeitet worden sind;¹ der Meister der Archivolten ist von grossem Interesse, er wird uns genauer zu beschäftigen haben.

Ich möchte gleich hier betonen, dass diese auf oft wiederholtem Studium aller Teile des Werkes beruhende Verteilung auf verschiedene Hände der inneren Wahrscheinlichkeit nicht ermangelt. Es kann nicht Wunder nehmen, wenn der klassische Vertreter der Schule, der Chartreter Hauptmeister, gewissermassen den Vortritt hat vor den übrigen, wenn ihm die wichtigsten und zunächst ins Auge fallenden Teile des Werkes zugefallen sind, während man die weniger fest geschulten Künstler mit der Ausführung der seitlichen Teile betraute; es ist ferner an sich sehr wahrscheinlich, dass z. B. an nebensächlichen Teilen der Seitentympanen geringere Kräfte Verwendung fanden. Und worauf es beruhen möchte, dass die oberen Teile aller drei Portale von ein und demselben Künstler sind geschaffen worden, das haben wir in dem Kapitel über die Daten schon angedeutet.

Dass dem Meister der Archivolten unter den Chartreter Künstlern die Palme gebührt, hat bereits Éméric-David empfunden.² Wir finden hier eine Breite und Frei-

¹ Den Künstler, der die Apostelreihe auf dem Thürsturz links gemeisselt hat, mit einem der Meister der grossen Statuen zu identifizieren, halte ich nicht recht für möglich; infrage käme hier der Meister der drei Statuen rechts.

² „deux petites figures de vieillards jouant au violon sont éton-

heit des Stils, die wir bei den grossen Statuen des Hauptmeisters vergebens suchen, und mit einem Stilgefühl von nicht minderer Klarheit verbindet sich hier eine überlegene Beobachtung der Natur. Man studiere rechts die emsig über ihr Pult gebeugten Philosophen, oder die allerliebste Komposition der Zwillinge, die aufschauend dastehenden Greise des Mittelportals, oder links die naive Einfachheit der Monatsbilder: es offenbart sich hier ebenso viel Kunst des Meissels und Sicherheit des Stils, wie glückliche Beobachtung und kompositionelles Geschick.

Die oberen Partien der seitlichen Tympanen, der von Engeln begleitete Christus links mit der Gruppe der vier Engel darunter, wie die thronende Madonna gegenüber, gehören ebenfalls dem gleichen Meissel; wir haben hier, wie wir im einzelnen noch genauer erkennen werden, eine Gruppe von nicht minder einheitlichem Charakter vor uns, als die des Hauptmeisters.

Nun, dieser Künstler der Chartreer Archivolten hat auch in Paris gearbeitet; die berühmte Madonnengruppe von der Porte Sainte-Anne der Kathedrale Notre-Dame¹ ist das Werk seiner Hände (Abb. 38). Und eben dieses Meisterwerk, mit der entsprechenden Chartreer Darstell-

nantes pour le naturel et l'expression," *Histoire de la sculpture française*, S. 47.

¹ Vgl. Chapuy et Jolimont, *Vues pittoresques de la cathédrale de Paris*, Paris 1823 (Cathédrales franç., Bd. II), Taf. 9, 10; ferner *Choix de monuments érigés en France dans les XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Études de l'architecture dite gothique. Notre-Dame de Paris*, recueil contenant 80 planches et une notice archéologique par Celtibère. Paris 1841—43, Taf. 3, 17 u. 18. Albert Lenoir's Publikation über Notre-Dame ist bekanntlich nicht vollendet; die fertig gewordenen Tafeln sind dem 2. Bande seiner *Statistique monumentale de Paris* angeheftet. Pl. VII zeigt die Porte Sainte-Anne. Gute Details bei Adams, *Recueil*, Heft 6, Taf. 48, Heft 7, Taf. 56.

Zur Kritik des Portales vgl. Lebeuf (*Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Bd. I, Paris 1883) und Montfaucon (*Monuments de la monarchie française*, Bd. I, 55 f.); ferner A. P. M. Gilbert, *Description historique de la basilique métrop. de Paris*, Paris, 1821, S. 76 ff.; de Guilhermy et Viollet-le-Duc, *Description de Notre-Dame cathédrale de Paris*, Paris 1856, S. 63; ferner des letzteren

ung aufs engste verwandt, kann uns die Zusammengehörigkeit dieser ganzen Gruppe von Werken am besten erläutern.

Schliessen wir unsere Untersuchung an die gerade in Photographieen erreichbaren Werke des Meisters an. Diese gleichsam durch den Zufall dargebotenen Vergleichsobjekte sind gewiss um so unverdächtigere Zeugen. Stellen wir z. B. neben die Pariser Madonna einen der apokalyptischen Greise des Chartrener Hauptportals (Abb. 39).

Die auffälligsten Analogieen treten hier zu Tage, obwohl hier ja doch zwei Vorwürfe von verschiedener Art und anderem Massstabe vorliegen. Ich studiere zunächst die Faltengebung. Der Stoff erscheint fein geriefelt, als sei er von zartester Textur und ziehe sich von selbst zusammen. Die feingefaltete Masse wird zu dichten Büscheln geordnet, mehrere Schichten liegen übereinander, und während in der unteren die orgelpfeifenhaften Motive auftreten,¹ erscheinen die oberen flacher, breiter und fast wie festgeplättet. Wie charakteristisch das alles ist, beweist erst ein Blick auf die oder jene Figur eines anderen Meisters, z. B. die Figuren des Thürsturzes (Abb. 40) des rechten Chartrener Tympanons, die, wie ich schon sagte, von einem Schüler des Chartrener Hauptmeisters sind.

Und wir finden bei der Madonna denselben merkwürdigen Typus des Kopfes, wie bei dem König: Einen Schädel mit breiter, vortretender Stirn und starkem Hinterkopf, die Augen und Brauen chinesenhaft nach den Schläfen zu ansteigend, die Nase von auseinandergehender Form; ja, die Krone sitzt bei beiden Figuren in derselben Weise, hinten höher als vorne, auch bei dem Könige ist das deutlich zu sehen, obwohl hier der Kopf

Description archéologique des monuments de Paris, Paris 1856², S. 68 ff. und Collection Guilhermy, Paris, Bibl. nat. Nouv. acq. franc. 6118, Bl. 131^b ff. Inventaire des richesses d'art de la France, Paris, Monuments religieux I, S. 301 ff.

¹ Vgl. die Säume bei beiden Figuren unten.



Abb. 38.



ABB. 39.

gehoben ist. Das Haar des Königs ist vorn kurz geschoren und in die Stirn gekämmt, vier eigentümliche, zopfartig gebildete Strähne kommen unter der Krone hervor; man ist an das in der ikonographischen Forschung bisweilen spukende Stirnbüschel erinnert. Dasselbe Motiv von derselben charakteristischen Form zeigt in Paris das Christuskind. Das eine überhängende Mantelende fällt der Madonna links auf den Sitz des Thrones, ein gleiches findet sich auch bei dem Könige!

Auch ist für diese Werke die ganz ungewöhnliche Feinheit in der Wiedergabe alles Schmuckes bezeichnend, die Bordüren sind von feinsten Mustern, die Goldsachen aufs sauberste eiseliert; auch die Nischen werden von ornamentierten Säumen umzogen, was beispielsweise die Statuen des Hauptmeisters nicht zeigen. Die beiden Kronen stimmen bis ins Detail miteinander überein, man vergleiche wieder, wie ganz anders sich die Krone auf der Scene der Visitatio ausnimmt. (Abb. 40).

Hier die Identität der beiden Meister zu leugnen, wäre nicht vereinbar mit dem Begriffe einer gesunden Kritik.

Unserm Künstler gehören, wie gesagt, auch die oberen Teile der seitlichen Tympanen in Chartres. Hier liefert nun zunächst für das rechte die völlige Uebereinstimmung der beiden Madonnen den Beweis. Das Chartrener Exemplar ist leider schlecht erhalten, doch gestattet hier der im Chartrener Museum befindliche Abguss eine Prüfung aus nächster Nähe. Ich war ganz überrascht, hier die charakteristischen Gesichtszüge der Pariser Madonna wiederzufinden, die ich am Originale in grösserer Entfernung nicht so deutlich zu entdecken vermocht hatte. Und es stimmen selbst scheinbar beiläufige, genrehafte Züge: die Madonna trägt, hier wie dort, am Mittelfinger der rechten Hand einen Ring, ihr seidenweiches, leicht welliges Haar ist vorn unter den den Hals umschliessenden Saum des Gewandes geschoben, wie um ihn vor Kälte zu schützen;

es ist eins jener glücklichen Motive, an denen dieser Künstler so reich ist. Charakter und Anordnung der Falten entsprechen sich. Die Figur trug auch in Chartres in der Linken das Scepter,¹ das Kind hält die Rechte segnend erhoben, die Linke stützt sich in Chartres auf eine Weltkugel, während in Paris ein kleines Buch an die Stelle trat. Das Haar des Kindes hat in Chartres die nämliche, etwas perrückenhafte Bildung wie in Paris.

Die Komposition des Ganzen konnte sich in Chartres nicht so reich entfalten, der Kopf der Madonna reicht hier mit der Krone fast bis an den Scheitelpunkt des Bogens heran, während in Paris noch Platz war für die reizende



ABB. 40.

¹ Das in Paris scheint erneuert zu sein, de Guilhermy bemerkte i. J. 1856: „elle avait peut-être une fleur dans la gauche, qui est vide aujourd'hui.“

Kuppelarchitektur des Baldachins. In Chartres war die Gruppe offenbar nur durch eine einfache Arkade in Form eines Kleeblattbogens gekrönt, der links und rechts auf einer Säule ruhte.¹ Zu den Seiten der Madonna stehen hier wie da zwei Engel, sie schwingen das Rauchfass; die Stellung ist die gleiche, in Chartres schreiten sie freier aus, und die Flügel regen sich, in Paris stehen sie eingeeengt zwischen einem knieenden König rechts und dem Pariser Bischof mit einem Geistlichen links. Die Komposition in Chartres dürfen wir als ein Bild aus Christi Kindheit fassen, der Darstellung seiner Himmelfahrt auf dem linken Tympanon gegenübergestellt. Ein Blätterkranz umsäumt die Darstellung, die Engel treten herzu, dem Kinde zu huldigen. Es ist eine Scene aus dem Evangelium, auf einer grünen Wiese spielend; die evangelische Erzählung von Christi Jugend setzt sich auf den beiden Friesen des Tympanons fort. In Paris ist die Darstellung zu einem Devotionsbilde grösseren Stiles umgestaltet; Notre-Dame ist hier das Thema; von Wolken umgeben, von den Engeln beräuchert, erscheint sie dem Könige von Frankreich und seinem Bischof. Die biblischen Scenen darunter sind hier im Vergleiche zur Hauptdarstellung in kleinerem Massstabe gehalten, auch sind sie durch Architekturen abgetrennt, indes in Chartres nur leichte Blätterarkaden die Scenen von einander scheiden.

Ich habe aus dem überreichen Kranze von Darstellungen, welche die Archivolten des Chartreer Portales schmücken, den König mit der Harfe herausgegriffen. Von den für unseren Künstler so charakteristischen Darstellungen der Künste am rechten Portale kann ich leider keine Abbildungen vorlegen; doch ein paar Figuren des

¹ Dass diese frei vortretenden Säulen aus einem Blocke mit der Madonna waren, ist an sich nicht ausgeschlossen, doch spricht in diesem Falle die ausserordentliche Sorgfalt dagegen, mit der in Chartres die seitlichen Teile des Thrones behandelt sind.

linken Portales will ich hersetzen,¹ das April- (Abb. 42)
und das Julibild des Monatscyklus. Wer erkennt z. B. unter



ABB. 41.

dem aus Stroh geflochtenen Hute auf dem letzteren (Abb. 41)
nicht den wohlbekannten Typus unseres «Meisters der beiden

¹ Ich mache ferner auf die vollkommen gleichmässige Behand-

Madonnen»? Die oberen Teile des linken Tympanons sind wie die des rechten leider schlecht erhalten, der Kopf des Christus ist völlig verwaschen; mustern wir jedoch beispielsweise die Gruppe der vier Engel unterhalb desselben (Abb. 43), so finden wir auch hier die schräge Lage der Augen, den nach rückwärts ansteigenden Schädel, die in die Stirn gekämmten Haare, wie bei dem Christuskind des Pariser Tympanons, ja die Bordüren der Gewänder zeigen genau dieselben Motive, die wir an Thron und Gewand der Pariser Madonna finden¹ (vgl. Abb. 38).

Die enge Verwandtschaft zwischen den beiden Madonnen ist bereits von Paul Durand² sehr richtig hervorgehoben worden. Weniger glücklich scheint mir das, was derselbe über die Reliefstreifen sagt, die sich an beiden Portalen unter der Giebelgruppe herziehen. Er bemerkt zwar mit Recht, dass hier in Chartres offenbar eine andere Hand vorliege: ces deux zones de bas-reliefs. . . sont d'un travail de sculpture très-différent et très-inférieur aux différentes parties de ce portail. Aber ganz irrig sind doch die Folgerungen, die er daraus zieht: Elles ont dû avoir été refaites après coup, et copiées d'après un modèle ancien auquel on se conforma, car elles sont complètement pareilles aux scènes que l'on voit dans le tympan de la porte Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris.³

lung der kleinen Sockel unterhalb der Figuren an sämtlichen Archivolten aufmerksam. Die Transposition zweier Darstellungen des linken Portales auf das rechte, von der eingangs gesprochen ist, erscheint uns erst jetzt völlig verständlich, nachdem wir wissen, dass ein und dieselbe Hand an beiden Portalen gearbeitet hat.

¹ Man vergleiche für die Bordüren auch den kleinen König mit der Geige an der rechten Seite des Hauptportales.

² Monographie de Notre-Dame de Chartres, Explication des planches, S. 52 ff., vgl. auch Viollet-le-Duc, D. A., Bd. IX, S. 365.

³ In der Beschreibung der Kathedrale, die der Ausgabe von Vincent Sablon's Chartreter Kirchengeschichte vom Jahre 1865 beigegeben ist, findet sich über die Skulpturen dieses Tympanons folgende merkwürdige Stelle: „Ces statues du XIV^e siècle étaient fort

Dass hier keine Kopieen einer späteren Zeit vorliegen, bedarf für mich des Beweises nicht; stilistisch sind diese Bildwerke aufs engste verwandt mit den Statuen des Chartrener Hauptmeisters, es ist nicht dieser selbst, aber sein Atelier, dem sie unzweifelhaft gehören; stelle man nur einmal die kleine Madonna aus der Verkündigungsscene oder den Joseph der Geburt neben die eine oder andere Statue des Hauptportales!



ABB. 42.

Und in der Auffassung der biblischen Erzählung entwickelt dieser Künstler zweiten Ranges eine geradezu entzückende Originalität. Die Scene der Darstellung

mutilées; elles ont été remplacées il y a cinq ans par d'autres images faites sur le même modèle par le sculpteur Pascal. (Histoire de l'auguste et vénérable église de Chartres, Chartres 1865, S. 14.)

im Tempel ist durch die Vorführung der Sippe des Kindes erweitert worden, von beiden Seiten kommen sie, Gabenspendend, herangezogen;¹ in der Darstellung der Geburt führt der Engel die Hirten zum Kinde hin. Auch ist die Komposition dieser Friese von grossem Geschick: die Darstellung im Tempel füllt allein den oberen Streifen, das Kind steht in der Mitte auf dem Altare; auf der unteren Zone sind wiederum Kind und Mutter in den Mittelpunkt geschoben, die streng symmetrische Komposition der Giebelgruppe ist schon in diesen Reliefstreifen vorbereitet.

Eine genauere Kritik ergibt hier eher das Gegenteil: allem Anschein nach sind nämlich diese unteren Teile älter als die Madonna und die das Ganze umgebenden Archivolten. Denn an den oberen Reliefstreifen ist links und rechts eine Figur angestückt worden, und diese zwei Figuren gehören ganz ohne Zweifel dem «Meister der beiden Madonnen», — Faltengebung, Kopftypus, Bildung der Augen — niemand wird hier die gleiche Hand verkennen können.² Daraus folgt doch, dass eben der Künstler der Archivolten an diese Reliefs die letzte Hand

¹ Durand bemerkt, dass sie Kerzen und Taubenpaare tragen; ich glaubte auch Buch und Rolle zu erkennen.

² Nach Durand's Ansicht wäre die letzte Figur rechts auf der Darstellung im Tempel wegen des grösseren Reichtums ihres Kostüms als König aufzufassen. Er fährt fort: „Ayant eu occasion de monter sur les échafaudages pendant les travaux de restauration de ces sculptures, j'ai pu voir que ce roi tient dans sa main droite une pièce de monnaie. Est-ce un donateur que nous voyons ici? Quel est-il? Je suis porté à croire que c'est le roi Louis VII qui s'est fait représenter ici, comme nous le voyons aussi à la cathédrale de Paris, sur le tympan de la porte Sainte-Anne.“ Es mag gern sein, dass diese Figur ein Ding wie ein Geldstück in der Hand hält, aber ist es ein König? Der Kopf fehlte schon z. Z. Durand's, ich fand an dem Kostüm keine Spur einer Bordüre, und die Form desselben hat nichts Auffallendes. Durand lässt sich hier durch den abweichenden Stil irre machen, diese Figur gehört, wie wir feststellten, dem Meister der Archivolten. Dass es sich hier um eine Darstellung eines französischen Königs — einerlei welches — handelt, das braucht nicht weiter widerlegt zu werden. Derselbe hätte

gelegt hat, die entweder unfertig zurückgelassen waren, oder doch, so wie sie vorlagen, nicht in den Rahmen des Portales passten. Was Durand hier zu der Ansicht einer späteren (wenig geschickten) Uebearbeitung veranlasst haben mag, ist auf Rechnung von Unregelmässigkeiten zu setzen, die allem Anschein nach bei der Versetzung dieses Portales an seinen jetzigen Platz stattgehabt haben.¹ Beide Reliefblöcke sind etwas zu weit nach rechts geraten, denn während an der linken Seite die plastische Darstellung nicht bis an die Laibung heranreicht, also die Fläche nicht ausgefüllt ist, wird rechts die letzte Figur halbwegs von der Archivolte überschritten. Man hat das bei der Versetzung der Blöcke einmal gemachte Versehen in roher Weise wieder auszugleichen gesucht. Aber wie will man beweisen, dass die Darstellungen selbst damals überarbeitet wurden!

Durand stützt seine Hypothese mit einem Hinweis auf die Porte Sainte-Anne; nach dieser sollen diese biblischen Darstellungen kopiert sein. Das ist die Ansicht eines archäologischen Dilettanten. Diese biblischen Szenestreifen der beiden Portale haben nachweisbar miteinander gar nichts zu thun; selbst eine so einfache Scene wie die der Visitatio, für die sich verschiedene Typen kaum werden nachweisen lassen, zeigt in Chartres andere Nüancen, die Geburtsdarstellungen gehören geradezu zwei verschiedenen ikonographischen Typen zu, der Joseph sitzt in der Pariser Scene wie auf byzantinischen Darstellungen grämlich neben dem Bette, und nicht einmal die Auswahl der Scenen ist die gleiche.

Für uns ist hier eine andere Frage von Interesse. Sind die übrigen plastischen Teile des Pariser Portales,

sich gewiss nicht in dem biblischen Szenenbilde im Anschluss an die Sippe Christi darstellen lassen, sondern auf dem Giebel zu Füßen des Madonnenbildes wie in Paris und zwar mit einem Schriftstreifen in der Hand, der seinen Namen verkündigte.

¹ Diese fand nach dem Brande von 1194 statt.

soweit sie dem 12. Jahrhundert zugehören, also der unterhalb des Bogenfeldes sich hinziehende Reliefstreifen und der grösste Teil der Darstellungen an den Archivolten von der Hand

des «Meisters der beiden Madonnen», und gehörten diesem auch die acht lebensgrossen Statuen zu, welche ehemals die Gewände schmückten? Ich gestehe, dass ich mich hier ablehnend verhalte. Ich finde weder auf dem biblischen Szenestreifen noch an den Archivolten das charakteristische Kopfideal desselben¹ und beobachte auch in der Faltengebung fremdartige Züge (vgl. Abb. 44).² Wären die Darstellungen an den Ar-



Abb. 43.

chivolten von demselben Künstler, dem die Chartreurer zugehören, so müssten sich hier doch irgendwie intimere Verwandtschaften nachweisen lassen. Die Sta-

¹ Der im Trocadéro befindliche Abguss eines Engels, von der innersten Archivolte des Pariser Portales stammend, Saal A, Nr. 48, ist dort irrig als Chartreurer Werk verzeichnet worden.

² Verwandtschaften, die sich hier trotzdem zeigen — man vergleiche z. B. den Joseph der Geburtsdarstellung mit dem schreibenden



ABB. 44.



ABB. 45.

tuen der Gewände sind uns nur in den Stichen Montfaucon's erhalten; wir haben oben den auf uns gekommenen Torso der Petrusfigur¹ mit dem zugehörigen Stiche zusammengestellt und daraus den Schluss gezogen, dass Montfaucon's Abbildungen getreu sind; sie können in Ermangelung der Originale ohne weiteres als Vergleichsmaterial herangezogen werden. Danach waren diese Statuen mit den Figuren der Archivolten und des biblischen Szenenstreifens aufs engste verwandt (Abb. 44 u. 45),² mit dem «Meister der beiden Madonnen» hatten sie nichts zu thun. Jedenfalls kam auch dieser zweite Meister aus den grossen Ateliers von Saint-Denis und Chartres her, er ist wie jener durch die strenge Schule des Chartrerer Hauptmeisters gegangen.³ An den Thürpfosten des

Mönche des Giebelfeldes — führe ich auf die Gemeinschaft des Ateliers zurück.

Selbstverständlich ist es im Mittelalter noch sehr viel häufiger als in späteren Zeiten vorgekommen, dass ein Künstler mehrere Manieren hat; aber auf dem Wege der Stilvergleichung und ohne urkundliche Belege ist das nicht nachzuweisen.

¹ Dieser Torso ist zusammen mit anderen Statuenresten im Jahre 1839 aufgefunden worden, vgl. Rapport sur les statues du moyen-âge découvertes à Paris, rue de la santé, en décembre 1833, in den Mémoires de la société nationale des antiquaires de France, Bd. XV, S. 364 ff. In dem „rapport“ ist von unserem Torso bemerkt: Cette statue, dont l'exécution appartient au XII^e siècle, nous a paru être l'une de celles qui décoraient les faces latérales du troisième portail de la façade principale de Notre-Dame. La conformité de style qui existe entre cette statue et celles de ce portail décrites par l'abbé Lebeuf . . . est venue fortifier nos conjectures.“ Hätte man den ersten Band Montfaucon's aufgeschlagen, so wäre die Konjektur zur Gewissheit geworden, an der Identität mit der Petrusfigur ist kein Zweifel. Die jetzt am Portale aufgestellten modernen Nachschöpfungen sind im Stile entwickelter als die zerstörten Originale waren.

² Meine zwei Abbildungen setzen das bereits in's Licht; vgl. ferner die Faltengebung bei der Königsfigur, die Montfaucon auf der oberen Reihe seiner Tafel rechts abbildet (Bd. I, Taf. VIII), mit der des Engels im Trocadéro (die Faltenmotive über den Füssen) u. s. w.

³ Ich bin der Ansicht, dass er, wie der „Meister der beiden Madonnen“, gewisse Eigenheiten seines Stiles, wie das starke Herausmodellieren der Beine, auch manches Eigentümliche seiner Kopf-

Chartrener Mittelportales finden wir übrigens mehrere Engelfiguren von eigentümlich bewegter Faltengebung,¹ die in den Motiven den Engeln des Pariser Portales auffallend verwandt sind. Derjenige unter den späteren Meistern der Schule, der unsern Pariser Künstlern am nächsten kommt, ist der «Meister von Corbeil».²

Bescheiden wir uns festzustellen, dass der Meister, dessen ungewöhnliche Kunst in Chartres die Archivolten der drei Portales mit Szenen und Figuren schmückte, auch das Giebelfeld der Porte Sainte-Anne geschaffen hat; er legte an das Chartrener Portal die letzte Hand, er hat nicht nur die oberen Teile der seitlichen Tympanen gemeißelt, sondern auch die von anderer Hand stammenden unteren versatzfertig gemacht.³

Bekanntlich ist die dreiteilige Portalanlage der jetzigen Pariser Fassade ein Werk der Frühzeit des 13. Jahrhunderts; nur rechts die Porte Sainte-Anne gehört zum grössten Teile dem 12ten an, sie ist in den architek-

typen dem Einfluss der Languedoc verdanken möchte. Der Künstler, der hier zum Vergleiche zunächst inbetracht kommt, ist der mutmasslich aus Moissac stammende Meister, der die Statuen des rechten Portales in Saint-Denis gemeißelt hat; der Pariser Meister ist im Stil weit entwickelter als dieser und, wie gesagt, ohne Zweifel durch die Schule des Chartrener Hauptmeisters gegangen. Dass in diesen Pariser Skulpturen gewisse Beziehungen zu denen von Saint-Denis hervortreten, kann nicht weiter auffallen, Louis Gonse bezeichnete den Bau Maurice de Sully's nach der architektonischen Seite als „la fille directe de l'église de Saint-Denis“.

¹ Sie befinden sich an der rechten Seite.

² Zu vergleichen z. B. die Königsfigur mit Scepter und Rolle (Montfaucon unten rechts) mit dem Könige von Corbeil; auch die Kopftypen der beiden Meister berühren sich, vgl. z. B. den Kopf des Engels aus der Verkündigungsscene mit dem der Corbeiler Königin.

³ Didron berichtete im 3. Bande seiner Annales (S. 296) über einen Fund polychromer romanischer Reliefs in Carrière-Saint-Denis; er bemerkte dazu: „Ces sculptures sont fort analogues à celles de la porte Sainte-Anne.“ Ob hier wirklich engverwandte Skulpturen vorlagen, ist damit noch nicht gesagt, man darf derartige Aeusserungen in der älteren Litteratur so wörtlich nicht nehmen; über den Verbleib derselben ist mir nichts bekannt.

tonischen Rahmen des 13ten eingegliedert und durch Zusätze aus dieser Zeit ergänzt. Das Marienportal an der linken Seite, aus den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts stammend und so recht das klassische Werk dieser glücklichen Jugend, tritt der ernstesten Schöpfung der älteren Schule bedeutsam gegenüber. That man so Unrecht, die letztere auf den Namen der heiligen Anna zu taufen? sicher konnte man das künstlerische Verhältnis der beiden Portale zu einander nicht glücklicher bezeichnen. Das Mittelportal mit dem jüngsten Gericht ist in späterer Zeit stark restauriert worden, es lässt — noch in der modernen Wiederherstellung — sehr deutlich zweierlei Stilart erkennen.

Ist das Problem, das uns in dieser Fassade hingestellt ist, und das schon Lebeuf beschäftigt hat, bereits gelöst? Man nimmt jetzt fast allgemein an, dass die Skulpturen der Porte Sainte-Anne mit dem Bau Maurice de Sully's ursprünglich nichts zu thun hatten, dass sie von der älteren Kirche herkommen und bei dem Bau der neuen Fassade wieder verwertet sein möchten. Dies ist die Ansicht Viollet-le-Duc's,¹ dem sich Mortet² in seiner scharf-

¹ Am ausführlichsten vertreten ist diese Ansicht in der „Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris, par de Guilhermy et Viollet-le-Duc, Paris 1836, S. 63 ff. De Guilhermy hat sich gleich darauf zur gegenteiligen Ansicht bekannt, vgl. dessen Description archéologique des monuments de Paris, Paris 1856², S. 68 ff., während Viollet-le-Duc an derselben festhielt, vgl. u. a. D. A., Bd. IX, S. 365, Anm. 1.

² Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris du VI^e au XII^e siècle, Paris 1888, S. 31. Es lässt sich für diese Ansicht vor allem das anführen, dass nach den Ausführungen Mortet's auf S. 22 ff. die alte Kirche bis an das Ende des 12. Jahrhunderts stehen blieb, um bis zur Vollendung des Neubaus dem Kultus zu dienen. An sich ist es ja im Mittelalter ungemein häufig vorgekommen, dass ältere plastische Teile in die späteren Bauten mit übergingen. Viollet-le-Duc spricht von dieser Erscheinung an zahlreichen Stellen seines Dictionnaire's; man vgl. auch die interessanten Ausführungen Quicherat's, L'Œuvre de la cathédrale de Troyes, in den Mélanges d'archéologie et d'histoire, ed. Robert de Lasteyrie, Bd. II, S. 204.

sinnigen Untersuchung über die Vorgeschichte des Pariser Baues angeschlossen hat. Mortet bringt das Portal mit den umfänglichen Erneuerungsbauten unter Maurice de Sully's Vorgängern in Verbindung! Diese haben jedoch, wie er selbst zum ersten male genauer nachweist,¹ bereits im ersten Viertel (!) des 12. Jahrhunderts stattgefunden. Gehörte die Porte Ste-Anne in diese Bauperiode, so wäre sie älteren Datums als die Werke gleichen Charakters in Chartres und Saint-Denis.

Dies halte ich für irrig. Chartres, nicht Paris ist der Ausgangspunkt dieser Kunst, der Meister der Madonnen ist also von Chartres nach Paris berufen worden, nicht umgekehrt; denn in Chartres liegen die Wurzeln seines Stiles! Der letztere baut sich auf dem jener Chartreer Meister auf, die nachweislich bereits vor ihm dort gearbeitet haben, er verbindet den Stil des Hauptmeisters mit jenem Naturalismus, wie er sich z. B. in der Frauenstatue des linken Chartreer Portals darstellt. Er empfing ferner in Chartres gewisse Einflüsse von seiten der Schule von Toulouse².

Dass dabei die Pietät der Künstler gegen die Werke ihrer Vorgänger eine gewisse Rolle gespielt hat, will ich gerne zugeben, jedenfalls ist das nicht, wie es nach Viollet-le-Duc scheinen könnte, der einzige Grund; übrigens stimmt diese Ansicht auch sehr wenig zu derjenigen, die Viollet-le-Duc sich im übrigen von der „*école laïque*“ gebildet hat, vgl. z. B. D. A., Bd. VIII, S. 234. In der Frage, ob ältere Bauteile, z. B. ganze Portale beibehalten werden sollten oder nicht, war doch in erster Linie der Wille des Bauherrn entscheidend. Haben nicht dieselben Künstler, die die Porte Sainte-Anne beibehielten, ein anderes Tympanon mit einem Christus beiseite geworfen? vgl. darüber unten. vgl. übrigens auch die Stelle Suger's, wo er von dem Neubaue des Schiffes redet: „*reservata tamen quantacumque portione de parietibus antiquis, quibus summus pontifex Dominus Jesus Christus testimonio antiquorum scriptorum manum apposuerat, ut et antiquae consecrationis reverentia, et moderno operi juxta tenorem ceptum congrua cohaerentia servaretur.*“

¹ Vgl. S. 24 f. Die beiden einzigen Aktenstücke, die uns davon Kenntnis geben, sind eine Urkunde von 1110, in der bereits von der „*ecclesia nova*“ die Rede ist, und eine andere von 1123, in der es sich um die Eindeckung des Neubaues handelt.

² Vgl. oben, I. Teil, 4. Kapitel.

Wie sollte er also älter sein als diese Chartreer Künstler und in Paris sein Meisterwerk hingestellt haben, ehe jene noch an's Werk gingen.¹ Die Vollendung des Chartreer Portales fällt nun allem Anschein nach, wie wir ausführten, erst in die im Jahre 1145 beginnende Bauperiode.² Ist das Pariser Werk später als das von Chartres, so würde es frühestens um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Damit rückt es nun dem Neubau der Pariser Kathedrale doch auffallend nahe, denn dieser ist von Maurice de Sully gleich zu Beginn seines Episcopates im Jahre 1160 in Angriff genommen.³

Sicher lag ja zu Beginn der sechziger Jahre für den Pariser Neubau auch ein Fassadenplan vor. Was hindert uns anzunehmen, dass man sich gleich damals an die Herstellung des für die Fassade bestimmten plastischen Schmuckes gemacht habe? Alle plastischen Teile wurden «avant la pose» gearbeitet, sie mussten fertig sein in dem Augenblick, wo man an den Aufbau ging; auch mochte der figürliche Schmuck des Portales dem Gründer besonders am Herzen liegen, hier dachte er unter Engeln und Propheten sich selbst zu verewigen, es war gewissermassen die monumentale Urkunde seiner Gründung.⁴

¹ Ich möchte übrigens auch auf die Behandlung der Archivolten in Paris hinweisen. man hat hier nicht mehr wie in Chartres den Eindruck der rechtwinklig übereinander vorgekragten Steinkränze; zwischen den einzelnen Archivolten ist hier ein kräftiger Rundstab eingeschaltet, die Figuren erscheinen zwischen diesem Rahmen mehr als Füllwerk, statt wie in Chartres und Saint-Denis durch ihre fortlaufende Reihung selbst das architektonische Gerüst darzustellen.

² Dass während der Arbeit am Portale eine Stockung eintrat, scheint mir auch das Material zu ergeben; es scheint, der Stein, den der Meister der beiden Madonnen verwendete, war von anderer, von schlechterer Qualität, woraus sich die meist schlechte Erhaltung der ihm zugehörigen Teile erklärt; die unteren Teile der Archivolten sind besser erhalten.

³ So Mortet a. a. O.

⁴ „La façade . . . aurait été commencée en même temps qu'on édifiait l'abside. La construction de l'église de Saint-Denis s'était effectuée de la même manière“. . . so de Guilhermy a. a. O.

Und wir haben nun in der That einen Beweis, dass man bereits im 12. Jahrhundert an den Skulpturen der Fassade gearbeitet hat. Es sind gelegentlich der Wiederherstellung der Kathedrale durch Viollet-le-Duc Reste eines älteren Tympanons zu Tage gekommen, deren tadellose Erhaltung zu der Annahme führte, es müsse dieses Werk gleich oder bald nach seiner Vollendung beiseite geworfen sein.¹ Der Stil wies auf das 12. Jahrhundert. Ich betone, es handelt sich nicht um schadhaft gewordene und darum ausgeschiedene Teile des jüngsten Gerichtes, so wie es jetzt am Pariser Hauptportale vorliegt,² sondern um Teile eines älteren Planes, die offenbar gar nicht zur Verwendung gekommen sind, denn es war hier ein Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, dargestellt. Ist auch die Porte Sainte-Anne ein Teil dieses früheren Fassadenentwurfes? Jedenfalls nehmen sich der thronende Christus und die thronende Madonna wie Teile ein und derselben Komposition aus.

¹ Vgl. D. A., Bd. III, S. 243 f., VII, 421, VIII, 257. „En reprenant les soubassements des chapelles situées au nord de la nef de cette église, chapelles dont la construction ne saurait être postérieure à 1235 ou 1240, nous avons retrouvé des fragments d'un Christ colossal provenant évidemment d'un grand tympan, avec les traces des quatre animaux et d'un livre. Cette sculpture appartient aux dernières années du XII^e siècle et, comme exécution, est d'une grande beauté“ und weiter: „cette sculpture est empreinte du style archaïque du XII^e siècle; d'ailleurs la pierre en est toute fraîche, sans aucune altération produite par le temps. Ce bas-relief avait été supprimé peu après avoir été achevé pour être remplacé par le sujet actuel, dû à des artistes de la nouvelle école.“ Das infragekommende Objekt ist, soviel ich weiss, nicht erhalten.

² Viollet-le-Duc bringt seinen Fund, glaube ich, mit Unrecht in Verbindung mit der Thatsache, dass das Tympanon mit dem jüngsten Gericht in einzelnen Teilen einen späteren Stil zeigt. Er meint, es werde sich hier eben ursprünglich der Christus mit den Symbolen befunden haben, der später ausgeschieden sei, um anderen Figuren Platz zu machen.

Nach meiner Ansicht lag hier von vornherein die noch jetzt vorhandene Komposition des jüngsten Gerichtes vor, in der nur einzelne schadhaft gewordene Figuren später ergänzt sind.

Denn diese beiden Motive finden wir in den Werken unserer älteren Schule regelmässig nebeneinander.¹

Die Porte Sainte-Anne ist überdies unter allen erhaltenen Portalen derselben das einzige, wo in der Darstellung selbst in eklatanter Weise der Stifter gedacht ist.² Ich kann mich eben darum der Vermutung nicht recht erwehren, dass es sich hier um den Portalschmuck eines neuen Baues handeln möchte, dass also Maurice de Sully und Ludwig VII. hier dargestellt worden sind. Trägt nicht der Geistliche links die Gründerthat oder die Schenkungen in das Cartular ein? Wahrscheinlich, dass in dieser Scene ein geradezu bei Kirchengründungen vorkommender Brauch zur Darstellung gelangt ist. Bei dem Bau von Notre-Dame de Grâce auf L'Île-Barbe im Jahre 1070 sass, wie wir hören, ein Geistlicher am Eingange, der die Geschenke in ein Register eintrug. Wozu eine bildliche Darstellung einer derartigen

¹ Wir erfahren übrigens noch von anderen plastischen Resten des 12. Jahrhunderts, die, wie es scheint, mit den damaligen Arbeiten für die Fassade im Zusammenhang stehen. Bis zum Jahre 1748 stand auf dem freien Platze vor der Kirche („parvis“) eine Statue, die nach der Beschreibung Lebeuf's ein Christus war (vgl. *Histoire de l'académie des inscript. et belles-lettres*, Bd. 21, S. 182 ff.) Aus seinen Erörterungen ergiebt sich, dass es sich um eine Trumeaufigur in der Art der des Saint-Marcel oder des zu Lebeuf's Zeit noch vorhandenen Christus des Hauptportales handelte; dass es eine Figur des 12. Jahrhunderts war, geht aus Lebeuf's und Piganiol's Bemerkungen deutlich genug hervor. Nichts liegt näher, als anzunehmen, dass diese Figur, die mutmasslich nicht ganz fertig gestellt war, ursprünglich für die Fassade der Kathedrale bestimmt war. Dass sie nicht zu einer der kleineren umliegenden Kirchen gehörte, dafür scheinen mir die Dimensionen zu sprechen, die Figur war 12 Fuss hoch. Zu den Füßen der Statue befand sich eine männliche Figur in bischöflichem Ornate; sollte das wirklich, wie Lebeuf annimmt, eine Person des alten Testaments oder nicht eher die Darstellung eines Pariser Bischofs gewesen sein? an dieser Stelle unten am Thürpfeiler, haben sich Stifter und Gründer mit Vorliebe verewigt. (vgl. Chartres, südliche Vorhalle, Amiens, Westfassade.)

² Auf dem nicht erhaltenen Portale von Château-Chalon, vgl. den Anhang I. waren zu Füßen des Christus ein Mann und eine Frau dargestellt.

Scene, wenn es sich in Paris nur um die Errichtung eines einzelnen Portales gehandelt hätte!

Die Kritik des Werkes führt uns noch weiter. Es stellt sich nämlich heraus, dass das Bogenfeld mit der Madonna und der unmittelbar darunter befindliche Reliefstreifen des 12. Jahrhunderts in der Grösse gar nicht zusammenpassen: der Fries ist zu lang; zwar ist links von einer Hand des 13. Jahrhunderts ein kleines Stück angefügt worden, immerhin bleibt der Streifen beträchtlich länger als die Basis des Bogenfeldes; ohne die — dem 13. Jahrhundert zugehörigen — seitlichen Verstärkungen kann letzteres niemals darüber angebracht gewesen sein, selbst dann nicht, wenn man annimmt, es habe sich hier, wie in Chartres, ursprünglich noch ein zweiter Fries dazwischen befunden. Da man nicht wohl annehmen kann, das Tympanon sei bereits an der Fassade der alten Kirche in einen spitzbogigen Rahmen eingelassen gewesen, so scheint mir hier überhaupt nur eine Interpretation möglich: diese romanischen Teile waren überhaupt noch niemals aufgestellt gewesen.¹

Nun ist es im Mittelalter durchaus nicht ohne Analogie, dass sich zumal bei einem Zusammenarbeiten verschiedener Hände während der Arbeit Unstimmigkeiten zwischen den einzelnen Teilen einer Komposition ergaben, die dann erst bei dem Zusammenfügen der Stücke zu einem Ganzen wieder ausgeglichen wurden. Unser «Meister der beiden Madonnen» hatte in Chartres z. B. derartige Erfahrungen gemacht. In der Scene der Himmelfahrt war einer geringeren Kraft die Darstellung der Apostel anvertraut worden. Nicht nur, dass dieser Künst-

¹ De Guilhermy bemerkte: „Que cette porte ait été réellement construite dans l'axe de la nef centrale, ou qu'on se soit contenté d'en préparer les éléments pour une édification future, nous n'avons aucun moyen de le deviner“; mir scheint, die Kritik des Werkes selbst giebt eben hierüber Aufschluss.

ler sich ikonographische Sonderbarkeiten erlaubt,¹ er hat auch offenbar den Massstab zu gross gewählt, sei es, dass er sich durch ein bestimmtes Vorbild, sei es dass er sich durch die Grösse des gerade vorhandenen Blockes leiten liess. Seine Apostelreihe fiel zu lang aus und wurde dann einfach zurechtgestutzt, so dass nur 10 Apostel übrig blieben. Aehnlich war es, wie mir scheint, in Paris zugegangen. Der Künstler, der den Fries zu arbeiten hatte, liess sich gehen, er benutzte den vorhandenen Block in seiner ganzen Länge und dehnte seine Darstellung weiter aus, als sie verwertbar war. Da nun in der Folge diese Skulpturen in der ursprünglich geplanten Weise überhaupt nicht zur Aufstellung kamen, blieb sein Werk unangetastet.

Dass die Porte Sainte-Anne etwa in dem ersten Jahrzehnt des Episcopates Maurice de Sully's stilistisch nicht mehr entstanden sein könnte, das muss man denn doch an der Hand der datierten Werke erst beweisen. Ist nicht — aller Wahrscheinlichkeit nach — zu Anfang der sechziger Jahre, d. h. also gleichzeitig mit dem Beginn des Neubaus von Notre-Dame, in Paris selbst ein Werk gleichen Geistes und Stiles entstanden? bringt man doch das Westportal von Saint-Germain-des-Prés — denn von diesem ist die Rede — mit Recht in Zusammenhang mit der Weihe vom Jahre 1163. Sicherlich können die ornamentalen Skulpturen, die wir in den älteren Teilen der Pariser Kathedrale finden, nicht als Beweis dafür angeführt werden, dass die von Maurice de Sully berufenen Skulptoren bereits durchweg einer jüngeren Richtung, einer neuen Schule zugehörten, denn von den Kapitälern der eingelassenen Säulen des Chorumganges z. B. hat Viollet-le-Duc mit Recht gesagt «ils sont encore pénétrés du style roman de 1140»!²

¹ Er stellt die Apostel sitzend dar; vgl. über die Deutung der Scene Kapitel 2.

² Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 227; vgl. S. 220. Zum Beispiel zeigen

Ich erhebe keineswegs den Anspruch, in dieser chronologischen Frage das letzte Wort gesprochen zu haben, aber es scheint mir die Annahme nicht unbegründet, dass die Porte Sainte-Anne bereits dem Neubau zugehört,¹ und dass unser «Meister der beiden Madonnen» erst in den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts in Paris gearbeitet hat. Möglich, dass im Anfang des 13ten sein Werk nur darum in die neue Fassade mit aufgenommen wurde, weil es das Andenken des grossen Bischofs verewigte, der annähernd ein halbes Jahrhundert früher den Grundstein des gothischen Baues gelegt hatte.

Die Namen der beiden grossen Chartreter Künstler, des Hauptmeisters und des «Meisters der beiden Madonnen», sind uns nicht überliefert; weder Chartreter noch

die Kapitäle der eingelassenen Säulen des Chorumgangs von Notre-Dame z. T. eine grosse Analogie mit denen des Chors von Saint-Germain-des-Prés; ja wir begegnen noch in der Kirche Saint-Julien-le-Pauvre vereinzelt denselben Motiven; inbetracht kommt das Säulenkapitäl an der Südseite des Chores; ich mache auch auf die Kanelluren der Basenplatten aufmerksam, die man hier z. B. im linken Seitenschiff beobachtet. Aus alle dem geht doch hervor, wie lange in Paris die alte Skulptorenschule noch nachlebte. — Ich will hier noch auf die am Zwischenpfeiler unserer Porte Sainte-Anne aufgestellte Statue des Saint-Marcel hinweisen, deren Original jetzt im Garten des musée de l'hôtel de Cluny aufgestellt ist; an Ort und Stelle befindet sich eine Nachbildung. Diese Statue ist in der Gebundenheit des Stiles, wie der ausserordentlichen Feinheit der Mache noch völlig im Charakter der Werke unserer Schule. Guilhermy setzt sie trotzdem in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts, und meint: „l'artiste qui l'a faite lui a donné un caractère plus ancien.“ Nun, wenn wirklich diese Statue noch im Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden wäre, dann hätte es doch nichts Auffallendes, wenn hier drei oder vier Jahrzehnte früher ein Tympanon geschaffen wurde, wie das des „Meisters der beiden Madonnen“.

¹ Dass stilistische Differenzen, wie wir sie an vielen mittelalterlichen Fassaden beobachten, nicht nur darauf zurückzuführen sind, dass man Teile eines älteren Baues in den Neubau aufnahm, sondern auch darauf beruhen können, dass während des Neubaues verschiedene Pläne und Meister einander abgelöst haben, ist ja an sich keine Frage. Wer wollte z. B. behaupten, dass die Statuen des rechten Portals der Reimser Fassade von einem älteren Baue herstammten?

Pariser Quellen geben uns darüber Kunde.¹ Dagegen erfahren wir den Namen eines der Skulptoren zweiten Ranges, die am Portale mitgearbeitet haben: Rogerus.² Dieser Name findet sich nämlich in Kapitalbuchstaben auf dem einen der mit Figürchen geschmückten Zwischenpfeiler eingemeißelt und zwar über dem Kopfe der obersten Statuette rechts; sie stellt einen Mann vor, der ein Rind schlachtet. Ob es sich hier um eine Künstlerinschrift, eine Signatur, oder um eine erklärende Beischrift des kleinen Genrebildes handelt, ist zwar nicht ganz sicher zu stellen; ich sehe hier eine ausführlichere Form des Steinmetzzeichens, wie wir eine solche z. B. auch an den oberen Teilen des « clocher-vieux » finden³ und wie Revoil deren mehrere an den Bauten Südfrankreichs nachgewiesen hat. Es ist nur die Frage, worauf wir sie hier zu beziehen haben.⁴ Man möchte zunächst vermuten, dieser Rogerus habe sämtliche Teile gleicher Gattung, also sämtliche Statuetten gearbeitet, welche die Thürpfosten und die beiden vorspringenden Pfeiler schmücken; wissen wir doch, dass z. B. die Ausmeißelung der Archivolten in der That in ein und derselben Hand lag. Diese Vermutung ist irrig; wir beobachten an diesen Darstellungen der Pfosten und

¹ Im Necrologium der Chartrener Kathedrale ist zum 15. Dezember eingetragen: „Obiit Teudo, qui aureum scrinium composuit, in quo est tunica beate Marie et frontem hujus ecclesie fecit, et ipsam ecclesiam cooperuit et fiscum de Clausovillari fratribus dedit.“ Dass hier ein Künstler und kein Stifter gemeint ist, scheint der Ausdruck „composuit“ anzudeuten, vgl. den Eintrag zum 4. Juni, wo es heisst: „Johannes carpentarius . . . signum . . . composuit.“ Dieser Teudo kam aber mit dem Westportal nicht in Verbindung gebracht werden; er lebte, wie es scheint, im 10. Jahrhundert; vgl. über ihn eine Notiz in der Hs. Nr. 1131 der Chartrener Stadtbibliothek; ferner Lépinos et Merlet, a. a. O., Bd. I, S. CXXXVIII.

² Bulteau, Monographie, Bd. II, S. 71.

³ Bulteau, a. a. O., S. 94.

⁴ Ganz ausgeschlossen ist es, hier den Architekten des Portals oder den Chartrener Hauptmeister zu sehen.

Pilaster nicht nur ein Durcheinander verschiedener Muster, sondern auch ganz deutlich mehrere Hände; ja, wir erkennen hier sogar mit Sicherheit die Hand der beiden Künstler wieder, die neben dem Hauptmeister an den grossen Statuen der Gewände gearbeitet haben, und zwar befinden sich die ihnen zugehörigen Statuetten gerade an derjenigen Seite der Komposition, wo auch ihre grossen Statuen Platz gefunden haben! ¹ ausserdem sind aber noch mehrere andere Hände unterscheidbar, ² Rogerus ist also nur einer von vielen; allem Anschein nach gehören ihm die meisten, wo nicht alle Darstellungen des rechten Pfeilers zu, an dem sich oben die Signatur befindet. ³ Der Gewinn für die «Künstlergeschichte» ist somit ein winziger; wichtiger erscheint mir der allgemeinere Schluss, den wir hier ziehen können: die Rollenverteilung innerhalb des grossen Ateliers war keine systematische. Die Meister der hervorragenden plastischen Teile, wie z. B. der Statuen, haben sich an den zahlreichen kleineren Details der Komposition mitbeteiligt. Der Betrieb war

¹ Der Hand des Meisters vom linken Portal gehört zu: Die unterste Figur des linken Zwischenpfeilers (zwischen Hauptportal und linkem Seitenportal); wir finden hier dieselbe feine gratige Manier der Faltengebung, den latzartig auf der Schulter liegenden Mantel, dieselbe Aermelbildung. Die Figur ist ein neuer Beweis dafür, dass wir das Kostüm dieser merkwürdigen Statuen richtig interpretiert haben, denn hier liegt noch ganz deutlich der antike Mantel vor! Ferner die Figur des Moses an dem Pfosten gleich rechts neben den grossen Statuen unseres Meisters, sowie die zweite Figur von oben an demselben Pfosten. — Dem Meister des rechten Seitenportals gehört eine der Figuren des linken Pfostens dieses Portals (dritte Figur von unten); man vergleiche die Haltung der Hand, das Motiv des Aermels, die Faltengebung; ein Zweifel ist hier gar nicht möglich; mutmasslich auch der Engel, unmittelbar links neben dem Kopf der barfüssigen Statue des Meisters.

² Auffällt die bärtige Figur mit der Geige, die ganz oben an dem linken Zwischenpfeiler ist angebracht worden; derselben Hand gehört mutmasslich der Jeremias. Jedenfalls hat dieser Künstler an den Kapitälern mitgearbeitet; eine Scheidung der Hände ist mir bei diesen nicht gelungen, die Figuren sind zu winzig.

³ Ich möchte ihm die vier obersten Figuren dieses Pilasters geben.

nicht fabrikmässig, es arbeitete also nicht der eine etwa alle ornamentierten Säulen, ein anderer alle Kapitäle, ein dritter alle Deckplatten, ein vierter die Baldachine, ein fünfter etwa die Dekoration der Pfeiler und Pfosten. War es auch nicht ausgeschlossen, dass ein solcher Fall eintrat, so war das doch nicht das Prinzip der Produktion. Diese Erkenntnis schärft uns erst das Auge, da, wo es sich um die Kritik rein ornamentaler Teile handelt, wie etwa der mit Akanthusblattwerk geschmückten Deckplatten der Kapitäle. So einheitlich sich dieses durchlaufende Gesimse zunächst auch darstellt, so mannigfach und verschiedenartig ist die Interpretation des Blattwerks im einzelnen; wir finden am linken Seitenportale z. B. eine ganz andere Stilisierung¹ wie am Hauptportale und am Hauptportale selbst wieder mehrere Nüancen.² Auch hier sind zahlreiche Hände am Werke, und es darf vermutet werden, dass auch an diesen Teilen die grossen Meister mitgearbeitet haben. Die Baldachine, die beispielsweise der Meister des linken Portales über seinen Statuen angebracht hat, sind deutlich zu unterscheiden von denen des Hauptmeisters, ja sie gehören ganz sichtlich im Stile mit eben den Statuen zusammen, über denen sie sich befinden! und ein Gleiches gilt, wie wir schon ausführten, von den Sockelsäulen. Der Meister dieser Statuen hat also bei derartigen nebensächlichen Teilen selbst mit Hand angelegt. Ich wüsste für dieses Zusammenspiel der Kräfte kein anmutigeres Zeugnis zu nennen als die mit Rankenwerk und Figuren umkleideten Ziersäulen, welche die grossen Statuen von einander abscheiden, ihre strenge Schönheit wie in einen kostbaren Rahmen fassend. Welch eine überraschende Fülle an Motiven! Wie hätte ein einziger das schaffen kön-

¹ Das Blattwerk hat hier etwas Krautiges, Feingezacktes.

² Es war gelegentlich der Toulousaner Einfüsse davon schon die Rede.

nen! ¹ Es sind nicht nur die verschiedenen Säulen verschieden ornamentiert worden, sondern an ein und demselben Schaft ändert sich das Motiv von Block zu Block. ²

So finden wir neben der Strenge, ja Schroffheit der grossen Gesichtspunkte und Gesetze, von denen dieses ganze künstlerische Schaffen bestimmt wird, Vielseitigkeit der einzelnen Kräfte, Selbstständigkeit im Zusammenarbeiten. Sichernten jene der Komposition die einheitliche Wirkung, die Ruhe, den Stil, so brachte die Art und Weise der Arbeit Mannigfaltigkeit und anregenden Wechsel in das einzelne. Und darauf beruht der Zauber dieser mittelalterlichen Werke.

2. KAPITEL.

IKONOGRAPHISCHE RÄTSEL UND DER ANTEIL DER KÜNSTLER AM INHALTE DER KOMPOSITIONEN.

Es entschleiern sich uns, wie wir sehen, nach und nach die Geheimnisse der Chartrener Komposition. Die Klarheit, mit der wir jetzt in die Entstehungsgeschichte

¹ Man kann sich schon bei dem Studium der im Trocadéro befindlichen Kollektion von Abgüssen überzeugen, dass hier verschiedene Hände gearbeitet haben; zu vergleichen die erste Säule links (die vom rechten Seitenportale stammt!) mit den übrigen.

² Die Säulchen bestehen meist aus 2 oder 3 Blöcken; ein monolithes Exemplar habe ich nicht mit Sicherheit feststellen können. Die Naivität geht so weit, dass man die einzelnen Stücke oben und unten mit einer kleinen Platte oder Basis versieht. Wie völlig sich diese Meister am Gängelbände des Materials leiten lassen, ist hier einmal wieder deutlich. Ich beobachtete, dass sogar an ein und demselben Stücke ein bereits begonnenes Motiv zu Gunsten eines anderen fallen gelassen wird; auch hier ist zwischen denselben ein trennender Ring eingeschoben. Andererseits findet sich ausnahmsweise auch das Hinüberspinnen des Motivs von einem Blocke zum anderen.

des Werkes hineinblicken, ermöglicht uns erst eine sichere Kritik des Ikonographischen. Obwohl man sich mit diesem Portale bisher fast nur unter ikonographischen Gesichtspunkten befasst hat — wie Unrecht that man doch daran! — sind die beiden Rätsel desselben ungelöst geblieben, ich meine das linke Tympanon und die Statuen. Die verschiedenen Ansichten stehen sich unvermittelt gegenüber, und man hat nicht vermocht, die eine oder andere mit ausreichenden Gründen zu stützen.

Wären für das Tympanon links nicht noch in neuester Zeit sehr verschiedene und z. T. abenteuerliche Deutungen vorgeschlagen, man würde kaum vermuten, hier ein Rätsel vor sich zu haben. So einfach ist alles, vorausgesetzt, dass man nicht die Thorheit begeht, die Darstellung aus dem Zusammenhange des Ganzen zu reißen oder vor stilistischen Unterschieden absichtlich die Augen zu schliessen. Dass es sich hier um eine Himmelfahrt Christi handelt, ist ausser Zweifel.¹

Womit man dieses Tympanon zunächst zu vergleichen hat? Nicht mit diesem oder jenem biblischen Texte, sondern mit dem entsprechenden Tympanon der rechten Seite! Denn wo träte die Kunst, mit der das Ganze komponiert ist, so bewusst hervor wie in diesen beiden Bogenfeldern! Beide sind dreigeschossig; wir sahen, welche Erwägungen hierzu führten.²

Die Verteilung der Darstellung auf das Giebelfeld und die zwei Reliefstreifen darunter war auf der rechten Seite nicht weiter schwierig, denn hier handelte es sich um eine Gruppe von Szenen, die mit Leichtigkeit in verschiedenen Fächern Platz fanden. Links sollte eine zusammenhängende Darstellung in denselben Fächern Unter-

¹ An dieser Deutung hat die Monographie Bulteau's den zahlreichen abweichenden Ansichten gegenüber mit Recht festgehalten; a. a. O., Bd. II, S. 47 ff.

² Vgl. oben den Abschnitt über: „Die Komposition der Chartrerer Königspforte.“

kommen finden, die Scene musste also im Anschluss an diese Raumbedingungen umgestaltet werden. Der Künstler schob zwischen den Christus und die Reihe der Apostel einen Streifen mit vier Engeln ein, die, aus Wolken herabkommend, den letzteren sich zuwenden.

Dieses Motiv der vier Engel ist auf Himmelfahrtsdarstellungen dieser Zeit nachweisbar, wir finden es genau entsprechend auf dem Tympanon von Cahors, nur sind die Engel hier als oberer Abschluss der Scene gedacht.¹ Wen dürfte es noch verwundern, wenn sie in Chartres auf gesondertem Reliefstreifen und an anderer Stelle erscheinen!²

Wir kommen nun zu der Hauptszene. Das Merkwürdige ist, dass hier der Christus nicht wie auf allen Himmel-

¹ Auch in der unserer Schule zugehörigen Darstellung an der Kirche Notre-Dame in Étampes erscheinen ausser den beiden in ganzer Figur gegebenen Engeln links und rechts der Figur Christi, unmittelbar über den Köpfen der Apostel halbfigurige Engel, es sind hier nur zwei; vgl. übrigens zur Ikonographie dieser Scene die Erörterungen bei Vöge: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Trier 1891, S. 230 ff.

² Irrtümlich ist die Ansicht Hénault's (*Étude sur des sculptures du portail royal de la cathédrale de Chartres*, Chartres 1875, 8^o), wonach diese Darstellung der vier Engel in Verbindung zu bringen wäre mit biblischen Texten, wie Matth. XXIV, 30 f., Marc. XIII, 26 f.; den Gegenbeweis liefert die einfache Thatsache, dass sich dieses Motiv der vier Engel auf anderen Himmelfahrtsdarstellungen, wie gesagt, genau entsprechend findet, und dass die betreffenden Texte im Mittelalter nachweislich ganz anders illustriert worden sind; vgl. darüber Vöge, a. a. O., S. 240. Auch Bulteau's Erörterungen über diese Gruppe (vgl. S. 49) kann ich nicht beipflichten; die zwei in der biblischen Erzählung der Himmelfahrt (*Acta apost. c. I*) genannten Engel sind in unserer Darstellung nicht auf diesem Streifen zu suchen, sondern ganz sicher mit den zwei Engeln in ganzer Figur zu identifizieren, die auf dem Giebfelde darüber links und rechts von dem Christus erscheinen. Der Künstler hat vielmehr ein Motiv, das sonst der oberen Hälfte der Komposition zugehört, die in Wolken erscheinenden halbfigurigen Engel, hier aus kompositionellen Gründen in die Mitte der Darstellung geschoben und sie in direktere Beziehung zu den Aposteln darunter gesetzt, während er zu gleicher Zeit das auf dem biblischen Texte beruhende Motiv der beiden zu den Aposteln redenden, stehend gedachten Engel beibehielt.

fahrtsdarstellungen in ganzer Figur erscheint,¹ sondern hinter den Wolken hervortauchend und sozusagen als Kniestück gegeben ist. Wie wir wissen, sind die beiden Bogenfelder der seitlichen Tympanen ein Werk unseres «Meisters der beiden Madonnen». Wie fein war doch sein Sinn für Symmetrie, sein kompositionelles Empfinden! das centrale Motiv erscheint auf beiden Tympanen von einem Engelpaare umgeben und die beiden mittleren Figuren sind von gleichem Massstabe! Rechts war eine sitzende Madonnenfigur anzubringen, links auf dem gleichen Raume ein aufrechtstehender Christus; hätte man diesen nun in ganzer Figur gebildet, so wäre er im Massstabe weit kleiner geraten als die Madonna; so stellt man ihn nur bis zu den Knien dar und zeigt ihn halbverdeckt von den Wolken. Paul Durand, der im Raten ikonographischer Rätsel weniger glücklich war, als im Restaurieren von Kirchen, hat gemeint, dieser Christus stehe im Wasser,² es ergiesse sich aus von den Engeln gehaltenen Amphoren; von diesen ist aber keine Spur; diese eigentümlich ausgeschwungene Haltung der Engel, das Spiel ihrer Hände — wer hätte das nicht hundert mal auf Darstellungen der Himmelfahrt bemerkt?³

Wir sehen, wie sehr sich bei aesthetischer Betrachtung

¹ Dass er nicht in Mandorla erscheint, kann nicht auffallen, denn das ist in älteren Darstellungen der abendländischen Kunst sogar die Regel, und der hier vorliegende Typus schliesst sich an diese und nicht an die byzantinischen Darstellungen an, wie mit Unrecht von Bulteau behauptet wird; vgl. Vöge, a. a. O. Ein Christus in der Mandorla wäre hier schon aus künstlerischen Gründen nicht am Platze gewesen, denn dieses Motiv lag schon am Hauptportale vor, auch wäre die Symmetrie dadurch gestört worden; vgl. darüber die Erörterungen im Text. Dass diese künstlerischen Erwägungen bei Gestaltung dieser Scene massgebend waren, ist gar keine Frage.

² Vgl. Monographie de Notre-Dame de Chartres, explication des planches, Paris 1881, S. 45.

³ Vöge, a. a. O.; ferner das Tympanon von Étampes; das von Saint-Sernin de Toulouse, u. s. w.

tungsweise die ikonographischen Probleme vereinfachen und auflösen! Das, was uns hier noch stutzig machen könnte, ist die Reihe der Apostel; sie stehen nicht, sondern sitzen, es ist hier ein Motiv eingedrungen, das ursprünglich in eine Darstellung des Thronenden gehört! Dazu lassen sich jedoch in der französischen Plastik zahlreiche Analogieen nachweisen,¹ auch kann es ja in unserem Falle doch nicht zweifelhaft sein, welche von beiden Szenen gemeint ist, denn die Darstellung des thronenden Christus schmückt das Hauptportal.² Und haben wir nicht bereits erkannt, dass gerade an dieser Stelle auch stilistisch ein Riss durch unsere Darstellung geht? Der Thürsturz mit den Aposteln stammt von einer Schülerhand, die es noch nicht einmal verstanden hat,

¹ Am merkwürdigsten ist hier das grosse Tympanon von Charlieu (Saône-et-Loire); hier ist eine geradezu völlige Verquickung beider Szenen eingetreten: oben Christus in von Engeln gehaltener Mandorla (byzantinischer Himmelfahrtstypus), aber dazu die vier Evangelistensymbole (Typus des Thronenden), unten die für die Himmelfahrtsdarstellungen charakteristische Gruppe der Madonna, der beiden Engel und der Apostel, aber alle Figuren sitzend, wie die Apostel auf der Darstellung des thronenden Christus; eine Himmelfahrt mit Evangelistensymbolen auch auf einem Glasfenster der Kathedrale von Lyon; vgl. Bégule et Guigne, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, 1880, und über eine Darstellung in Saint-Aventin Taylor, *Voyages pittoresques, Languedoc*, Bd. II, 1. Teil., Taf. 217^{bis}.

² Die Ansicht Hénault's (a. a. O.), wonach hier die zweite Ankunft Christi dargestellt sei, ist zwar liebenswürdig vorgetragen, aber nicht bewiesen; vgl. meine Bemerkungen oben. In dem gedanklichen Zusammenhang der Komposition einen Beweis dafür zu sehen, ist nicht möglich. Wohl ist häufig in der Litteratur der ersten Ankunft die zweite gegenübergestellt worden, aber wie sehr hier im Zusammenhange des Ganzen gerade eine Himmelfahrt am Platze ist, haben wir bereits erwähnt. Der Erscheinung auf der Erde ist die Rückkehr zum Vater gegenübergestellt, zwischen beiden Darstellungen die Gestalt des Thronenden, den Gedanken an die himmlische Herrlichkeit und die Wiederkunft zu gleicher Zeit erweckend. Erst durch Hénault's Annahme kommt Unklarheit in das Ganze, die dominierende Stellung der mittleren Darstellung tritt dann weniger deutlich hervor. Du Sommerard hat sich übrigens für Hénault's Deutung ausgesprochen; vgl. *Revue des sociétés savantes*, 6^e série, Bd. VI, S. 442 ff.

den gegebenen Massverhältnissen Rechnung zu tragen! eine ikonographische Sonderbarkeit an dieser Stelle ist also nichts weniger als auffallend.¹

Hinzukommt, dass die Darstellung der Himmelfahrt nicht nur zu den geläufigsten Motiven der französischen Portalplastik überhaupt gehört, sondern auch mehrfach an anderen Werken unserer Schule nachweisbar ist. Eine Darstellung wie die am Südportal von Notre-Dame d'Étampes würde allein genügen zu erweisen, dass an unserem Chartrener Portale nichts anderes als eine Himmelfahrt ist dargestellt worden.²

Und nun zu dem Hauptprobleme: wer sind die Könige und Königinnen, wer die kronenlosen Figuren der Gewände?

Die Fülle der Hypothesen in diesem Falle ohne Not zu vermehren, hiesse gegen den litterarischen Anstand verstossen und statt eines Brotes einen Stein bieten. Ist eine Lösung hier überhaupt möglich? ist es nicht eine Gleichung mit lauter Unbekannten?

In Chartres ist keine einzige Figur durch Beischrift gesichert,³ und die ikonographische Charakteristik ist doch nur eine allgemeine, ja, eine noch tastende. Es

¹ Von der Zehnzahl der Apostel war schon die Rede; das Gleiche findet sich auf dem romanischen Tympanon der Kirche von Meillet bei Souvigny; vgl. Bulletin du comité des arts et monuments, Bd. I, S. 45.

² Ebenfalls eine Darstellung der Himmelfahrt zeigte das Portal der Abteikirche in Nesle; vgl. darüber den Anhang I. Der Name „Galiney“, der vielfach den Vorhallen der Kirchen gegeben wurde, wird geradezu auf das „Viri galilaei“ des evangelischen Textes zurückgeführt; vgl. Recueil de mémoires et documents sur le Forez, publ. par la société de la Diana, Bd. IV, 1877, und Cochet im Magasin pittoresque 1871, S. 157. Die Prozession des Himmelfahrtstages machte in den Vorhallen Halt.

³ Auch eine Tradition über die Statuen existiert nicht; Vincent Sablon in seiner Chartrener Kirchengeschichte vom Jahre 1671 spricht nur von „Königen, Engeln und Heiligen“; auch das spricht dafür, dass hier von historischen Personen des Mittelalters nicht die Rede sein kann.

sind neugeschaffene Typen, um die es sich handelt, in Köpfen und Attributen zum Teil noch Nachklänge der alten. Wo soll hier die ikonographische Kritik einsetzen? Bulteau stellt hier¹ — vermutungsweise — eine vollständige Namenliste auf. Aber hat es einen Sinn, eine Statue auf Karl den Grossen, wenn auch nur vermutungsweise, zu taufen, weil die Haltung einen grossen Mann verrate?! und wie kann man zum Beispiel die Figur rechts neben dem Madonnenportal einen Petrus heissen, auf den weder der Typus des Kopfes noch irgend ein anderes Kriterium weist?

Suchen wir zunächst nach dem Familiennamen der ganzen Gruppe.

Es ist einer der ehrwürdigen Väter der französischen Archäologie, Lebeuf, der uns hier den rechten Weg gewiesen hat. Ohne sich viel auf gelehrtes Detail einzulassen, schloss er aus allgemeineren Gründen, aus dem Zusammenhange der ganzen Kompositionen, dass es sich hier um Figuren der Bibel, und nicht um historische Personen des Mittelalters handeln werde.

Lebeuf² hatte zunächst die verwandten Pariser Por-

¹ Die ikonographischen Beschreibungen der Bulteau'schen Monographie sind gewiss im allgemeinen nicht wertlos; warum er jedoch Werke, wie das Portal des benachbarten Le Mans, oder wie das von Angers bei der Interpretation der Statuen nicht zum Vergleiche heranzieht und einfach darauflos interpretiert, ist mir nicht recht klar geworden. In derartigen „Vermutungen“ hat sich doch gerade ein Quellenwerk die grösste Zurückhaltung aufzuerlegen.

² Man thut sehr unrecht, wie das wohl in Deutschland geschehen ist, von der „älteren französischen Archäologie“ so in Bausch und Bogen zu reden; Lebeuf und Dom Plancher haben die Hypothesen ihrer Vorgänger mit einem überlegenen Lächeln kritisiert; in ihren Erörterungen ist viel gesundes Urtheil, sie sind noch heute lesenswert; vgl. abbé Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Bd. I, Paris 1883 und desselben: *Coniectures sur la reine Pédaque* u. s. w.; *Histoire de l'académie des inscriptions*, Bd. XXIII, S. 227 ff., und die schon citierten Erörterungen Dom Plancher's in der *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Bd. I, Dijon 1739, S. 499 ff. Die Ansicht Lebeuf's ist heute

tale im Auge. Für Chartres wird man einwenden, dass die Gruppe nicht einheitlich sei. Durand wie Bulteau haben richtig beobachtet, dass einige der Statuen hier ohne Nimben geblieben sind, und beide schliessen, dass in ihnen also Stifterportraits und keine biblische Personen zu sehen seien. Aber beide übersahen, dass in dieser Statuenreihe ausser den ikonographischen auch sehr auffallende stilistische und kompositionelle Unterschiede bemerkbar sind; dass sich die nimbenlosen Figuren nur bei den beiden Nebenmeistern finden, die im Stil weniger Konsequenz, in der Anordnung andere Prinzipien, ja auch sonst allerlei ikonographische Absonderlichkeiten zeigen, z. B. jene langen, bis auf die Füsse hinunterreichenden Scepter links; sie sehen nicht, dass es sich hier nicht um ikonographisch bedeutsame Unterschiede, sondern um die abweichenden Gewöhnungen und Traditionen verschiedener Ateliers handelt, die an dieser Fassade nebeneinander gearbeitet haben. Das lässt sich nachweisen, denn es sind uns in Étampes und Saint-Denis Werke erhalten, wo diese Ateliers, sei es allein gearbeitet, sei es die leitende Rolle gespielt haben, und hier finden wir ausschliesslich Statuen ohne Nimben!

Lassen wir jedoch die seitlichen Figuren zunächst unberücksichtigt, fassen wir nur die Mittelgruppe in's Auge. Ist es nicht wahrscheinlich, dass der in jeder Beziehung so folgerichtig zu Werke gehende Chartreter Hauptmeister auch ikonographisch sein Thema klar und konsequent durchgeführt haben?

Wie kann es sich hier auch um französische Könige handeln! Die Figuren sind ja doch nur zum Teil mit Kronen geschmückt, und halten nur vereinzelt ein Scepter; einige

von den meisten Forschern wohl acceptiert worden, doch ist die Frage für Chartres niemals ernsthaft untersucht, das doch als grösste erhaltene Schöpfung dieser Art im Mittelpunkt stehen sollte.

sind barhäuptig, und zweimal findet sich statt der Krone eine runde mit Rippen versehene Kappe.¹ Welche Personen der Künstler mit derartigen Kappen zu bezeichnen gedachte, darüber klären uns, glaube ich, die biblischen Szenen des rechten Tympanons auf, die, wie wir wissen, von einem Schüler oder Ateliergenossen des Hauptmeisters herrühren; wir finden hier diesen melonenförmigen Hut mehrfach in der Darstellung der Sippschaft Christi, die den oberen Reliefstreifen schmückt; auch der Joseph trägt ihn in der Scene der Geburt. Wir vermuten, auch die grossen Statuen möchten die heilige Sippe, sie möchten die Genealogie Christi darstellen.

Und was wäre hier wohl mehr an seinem Platze als dieses?

Von den beiden biblischen Texten,² die einer solchen Darstellung als Unterlage dienen konnten, möchte man dem Matthäustexte den Vorzug gegeben haben. Denn der «*liber generationis*» bildet nicht nur das erste Kapitel der biblischen Erzählung, er spielt auch in der Liturgie der mittelalterlichen Kirche eine Rolle, und, wie Corblet nachweist, ist auch für die Darstellung des sogenannten Arbor Jesse Matthäus und nicht Lukas zu Grunde gelegt.³

Der Künstler konnte die Reihe der Vorfahren nicht vollständig geben, er musste auswählen. Aber wie auch immer seine Wahl ausfallen mochte, die hervorragendsten Vertreter des jüdischen Königshauses, die hier genannt waren, David und Salomo, mussten am Hauptportale, zu Füssen des thronenden Christus ihren Platz finden. Es ist ferner wahrscheinlich, dass an dem linken Portale die Vorväter, an dem rechten die späteren Nach-

¹ Vgl. über diese Form: Viollet-le-Duc, D. M., Bd. III, S. 122 f. und Abb. 2 u. 3; auch D. A., Bd. VIII, S. 126. Dieselbe ist ausserordentlich häufig in der Plastik des 12. Jahrhunderts.

² Matth. c. I, 1 und Luc. c. III, 23 ff.

³ Corblet, *Étude iconographique sur l'arbre de Jessé*, Paris 1860, S. 6 f.

kommen derselben aufgestellt wurden, mündete doch so die Darstellung unmittelbar in die Erzählung von der Jugend Christi aus. Damit gewinnen wir ein Urtheil über die Abfolge der Figuren des Hauptportales, sie möchten von links nach rechts auf einander folgen, von rechts nach links, falls wir den Stammbaum nach aufwärts zurückgehen.

Nun ist es doch im höchsten Grade merkwürdig, dass sich am Hauptportale eine Folge von Statuen findet, die sich Figur für Figur mit dem Abschnitt des Matthäus deckt, der hier inbetracht kommen würde.

Bezeichnen wir die Königsfigur ganz rechts mit Salomo und gehen nun von rechts nach links und zu gleicher Zeit den Stammbaum hinauf, so können wir geradezu Figur für Figur benennen. Die Frau links von dem Salomo ist die Bethsabe, dann folgt David: David autem rex ille genuit Salomonem ex ea quae fuerat uxor Uriae. Links von David würde Jesse folgen; wir finden in der That einen kronenlosen Bärtigen, der überdies, äusserst passend, unmittelbar neben die Oeffnung der Thür gesetzt ist. Die Figur links von Jesse — wir gehen damit zur linken Portalseite über — wäre mit Obedus zu bezeichnen: Obedus autem genuit Jessen. Nun folgt wieder ein Mann und eine Frau; das stimmt auch zum Texte: Boozus autem genuit Obedum ex Rutha, also Boozus und Rutha. Die folgende Figur ist nicht erhalten, es folgt eine Frau; dass hier zwischen den zwei Frauen ein Mann ausgefallen ist, halte ich des Beweises nicht für bedürftig. Also wiederum ein Paar; wir lesen im Texte: Salmo genuit Boozum ex Rachaba, also Salmo und Rachaba. Diese Uebereinstimmung ist denn doch auffallend. Männer und Frauen, Könige und Vorfahren sich in Bild und Text in gleicher Reihenfolge ablösend. Wenn überhaupt der Matthäustext hier herangezogen ist, so kann es nur diese Stelle sein; denn ausser den drei genannten Frauen wird in dem ganzen Abschnitt nur noch die

Thamar genannt, während bei Lukas überhaupt keine Frau erwähnt wird.¹

Man möchte wünschen, eine inschriftliche Bestätigung zu erhalten.

Diese suchen wir nun in Chartres vergebens, aber wir finden eine solche am Südportale der Kathedrale von Le Mans, dessen Meister direkt von dem Atelier des Chartreter Hauptmeisters herkommt.

Hier wurden im Jahre 1856, auf dem Schriftstreifen einer der Statuen die Spuren einer alten, später übermalten Inschrift aufgefunden,² man las: SALOM; ich selbst erkannte noch S und L. Die Statue ist die eines jugendlichen und bartlosen Königs und steht gleich rechts neben dem Thürpfosten. Die linke unter dem Mantel verborgene Hand hält, wie der von uns als Salomo bezeichnete König in Chartres, einen kurzen Rollenstreifen, der, gleichsam in der Hand stehend, bis zur Schulter hinaufreicht.³ Und nun ist wichtig, dass von Salomo angefangen in Le Mans dieselbe Abfolge vorliegt wie in Chartres, nur hier von links nach rechts statt umgekehrt und natürlich nicht so weit zurückgehend. Auf den Salomo folgt eine Frau, die Bethsabe, dann König David, dann eine Figur, die auch im Typus aufs genaueste übereinstimmt mit dem « Jesse ».

¹ Corblet bemerkt, dass erst die Künstler der Renaissance aus purer Künstlerlaune in dem Arbor Jesse auch einige Königinnen angebracht hätten, dafür bot doch der Matthäustext einen Anhalt. Das Mittelalter kannte übrigens bereits weit ausführlichere Stammbäume; vgl. z. B. die *Genealogia ab adam usque ad Christum per ordines linearum*, Hs. der Pariser Nationalbibliothek, Ms. lat. 8878, Bl. 5^b ff. Hier sind auch zahlreiche Königinnen genannt.

² *Première lecture du nom de Salomon inscrit sur le phylactère de l'une des statues cariatides du portail roman de la cathédrale du Mans. Lettre à M. de Caumont, Le Mans, 25 oct. 1841.* Abdr. auch bei E. Hucher, *Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe. Le Mans, Paris 1856, S. 41 ff.*

³ Vgl. oben Abbildung 4.

Die Deutung der Statuen des Chartrener Hauptportales scheint mir danach kaum noch zweifelhaft, denn für die linke Portalseite, wo die Analogieen zu Le Mans fehlen, tritt der evangelische Text beweisend ein. Eins fällt uns auf: die klarere Scheidung der ikonographischen Typen an dem jüngeren Portale von Le Mans; hier ist der Salomo bartlos gestaltet, während für David an dem bärtigen Typus festgehalten ist. Das Portal von Angers, wie es scheint, seinerseits später als Le Mans, geht in der ikonographischen Charakteristik noch über dieses hinaus. David ist hier als Psalmist mit der Harfe bezeichnet, und ein Psalmvers ist in den Nimbus eingemeißelt.¹

An den an das Chartrener Hauptportal anstossenden Gewänden, deren Statuen noch dem Hauptmeister zugehören, sind links nur zwei Figuren erhalten, beide sind männlich, die eine trägt die mit Rippen versehene Kappe, die andere war, nach Gaignière's Zeichnung zu schliessen, kronenlos; gegenüber an der rechten Seite sind ausser einer barhäuptigen Figur zwei gekrönte angebracht worden. Frauen waren hier also, so weit wir sehen, nicht weiter dargestellt, in der That ist, wie wir schon sagten, von Matthäus nur noch eine genannt worden. Der Hauptmeister führte sein Thema allem Anschein nach an den Seitenportalen in bewusstem Anschluss an den zu Grunde gelegten Text weiter fort, links handelte es sich um die in den ersten Versen des Matthäus genannten Altvordern, rechts um die Fortsetzung der jüdischen Königsreihe wie um diesen oder jenen der unmittelbaren Vorgänger des Nährvaters.

Dürfen wir nun erwarten, dass die beiden seitlichen Meister das Programm des Hauptmeisters gewandt auf-

¹ An der Porte Sainte-Anne in Paris ist einer der Könige mit einer Geige bezeichnet; schon Lebeuf hat ihn als David angesprochen.

genommen und in seinem Sinne fortgesetzt haben? Wissen wir nicht bereits, dass sie gewissermassen selbstständig neben ihm her arbeiten? haben sie sich nicht gegen seine kompositionellen Ideen ablehnend verhalten, ihre Säulen mit aufdringlichen Motiven nach ihrem Geschmacke bekleidet, ihren Sockeln andere Formen, ihren Gestalten andere Motive gegeben? Und ist nicht die Darstellung der Himmelfahrt auf dem linken Tympanon ein beredtes Zeugnis, dass, wie gesagt, diese stilistisch weniger folgerichtig zu Werke gehenden Meister der Nebateliers auch ikonographisch mehr Launen als Nachdenken, mehr Eigenwilligkeit als Sinn für das Ganze besaßen? haben sie nicht einen Thürsturz gearbeitet, der in den Massen zu gross geraten war und ikonographisch aus der Rolle fiel?

Der Künstler links hat an den auf ihn entfallenden Teil der Gewände zwei Könige und eine gekrönte Frau gestellt. Vermeinte er damit das Thema des Hauptmeisters fortzuspinnen? dann wäre hier auf die Stammväter des Geschlechts zu deuten und in der Frau die einzige bei Matthäus noch genannte, die Thamar, zu sehen. Oder hat er den Anschluss an das gegebene Thema nur allgemeiner verstanden und ohne genauere Rücksicht auf den Text ein paar königliche Vorfahren geschaffen? Jedenfalls hat auch der Meister rechts ein königliches Paar hingestellt, obwohl in den Texten keine Frau weiter genannt ist. Dagegen scheint mir nun die dritte Figur hier durchaus an ihrer Stelle: der etwas morose Ausdruck, der Kopftypus mit dem mittelmässig langen Bart, die Barfüssigkeit, durch die sich die Figur vor allen übrigen auszeichnet, alles das weist auf den Nährvater Joseph, das letzte Glied der Kette, den wir von vornherein gerade an diesem Portale vermutet haben.¹

¹ Die einzige dreiportalige Anlage dieser Art, von der wir

Man möchte fragen : Ist der Chartreter Hauptmeister nicht jünger als die übrigen, und erklären sich die Inkongruenzen des Werkes nicht eben daraus, dass hier verschiedene Meister und Ateliers einander abgelöst haben? Dann wären die Unstimmigkeiten des Thürsturzes links zum Beispiel nicht weiter auffällig, wir würden annehmen, dass dieses von den älteren Meistern zurückgelassene Stück für die Stelle, an die es später versetzt wurde, zunächst nicht bestimmt war, sondern vielleicht für das Hauptportal. Das Unzusammenhängende der Statuenreihe würde sich ähnlich erklären. Das jüngere Atelier, das des Hauptmeisters, hätte eben die bereits fertiggestellten Stücke der älteren Meister an den Seitenportalen verwendet und den ganzen mittleren Teil für sich in Anspruch genommen. Wir sagten schon, dass sich die Skulpturen des Hauptmeisters wie ein Keil zwischen die Werke der Nebenmeister hineinschieben.

Diese Hypothese, so einleuchtend sie auch zunächst erscheinen mag, scheidet aber an dem Umstande, dass die betreffenden seitlichen Statuen (ja auch nach anderen Gesichtspunkten aufgestellt sind, als die des Hauptmeisters, sie müssen also von den Meistern selbst mit versetzt sein, die sie geschaffen haben. Auch würden, wenn zu der Zeit, wo diese unteren Teile des Portales errichtet wurden, der Hauptmeister sozusagen der einzige am Platze gewesen wäre, nebensächliche Teile, wie zum Beispiel die Sockelsäulen gleichmässiger ausgefallen sein. Es

ausser Chartres noch Kunde haben, ist das Westportal der Abteikirche von Saint-Denis. Frauenfiguren finden sich hier nur am Mittelportale. In der einen Figur des linken Portals, die von Montfaucon als Frau bezeichnet wird, vermag ich eine solche nicht zu sehen. Nur an den beiden Seitenportalen finden sich hier einige barfüssige Gestalten, was damit übereinkommt, dass die Abfolge mit den Patriarchen anhebt, um mit dem Nährvater Joseph und seinen nächsten Vorläufern zu schliessen. Wie sollten an diesem Portale die französischen Könige gemeint sein, wo ein Teil der Statuen mit blossen Füssen und die meisten ohne königliche Abzeichen dargestellt sind!

ist also unzweifelhaft, dass die verschiedenen Ateliers hier zur selben Zeit bei der Arbeit waren, und dass sich die Unstimmigkeiten aus ihrem verhältnismässig selbstständigen Nebeneinander ergeben.

Dass wir nun imstande wären, auf Grund der Interpretation der Chartrener Statuen jede einzelne Figur der zahlreichen übrigen Portale zu deuten, kann nicht behauptet werden. Die Figurentypen haben innerhalb der Schule in erster Linie nur als künstlerische Motive Geltung, sie werden wiederholt, mehr oder minder abgewandelt, — aber sie wechseln die Namen. Auch lässt sich die mittelalterliche Kunst gern von äusseren Anlässen und Gelegenheiten leiten, sie ist daher, wenn auch überall wurzelnd in Tradition und künstlerischer Uebung, doch in jedem einzelnen Falle eigenartig; sie ist casuistisch, wie das mittelalterliche Leben selbst; man muss sich hier in die Bedingungen jeder einzelnen Schöpfung versenken. Bei Werken kleineren Umfanges, wo man höchstens 6—8 Statuen unterbringen konnte, war eine einigermaßen ausreichende Darstellung des *liber generationis* überhaupt nicht möglich, man verlor den biblischen Text hier z. T. aus dem Auge, man behielt nur die hauptsächlichsten Vertreter der jüdischen Könige wie David und Salomo bei. Daneben erscheinen öfters, als ein Rest des alten Apostelcyklus, die Apostelfürsten Petrus und Paulus,¹ meist links und rechts neben der Oeffnung des Portales stehend; die Heiligen der betreffenden Kirche stellen sich ein; auch scheint es, dass man sich z. T. an anderen Texten inspirierte. Am Portal von Saint-Bénigne in Dijon finden wir ausser mehreren

¹ So an der Porte Sainte-Anne in Paris, am Südportale der Kathedrale von Le Mans, wo sie in Relief gebildet und am Thürpfeiler selbst angebracht sind, so ferner in Saint-Loup-de-Naud, in Dijon, in Château-Chalon. In Étampes ist nur die Petrusstatue erhalten; ebenfalls nur ein Petrus war am Portal der Abteikirche von Nesle dargestellt worden.

Königen und einer weiblichen Gestalt, die sicher als Königin von Saba zu deuten ist,¹ auch Moses und Aaron. Von einer Genealogie Christi kann man hier füglich nicht mehr reden. Man hat hier möglicher Weise jenen Prophetencyklus im Sinne gehabt und auszugsweise dargestellt, der in dem unter Augustin's Namen gehenden «Sermo de symbolo» erscheint. Es ist nach Sepet's Untersuchungen nicht mehr zweifelhaft, dass dieser sermo im Mittelalter ausserordentlich populär war, ja den Ausgangspunkt einer überreichen dramatischen Produktion gebildet hat.² Was sich aber überall erweist: dass es sich hier eben im allgemeinen um Figuren der Bibel handelt, nicht um «Merovinger»,³ nicht um königliche Stifter und Gründer.

¹ Vgl. dazu Anhang IIb.

² Vgl. das Genauere, Anhang IIb.

³ Dasjenige Portal, für das man an der Deutung auf „Merovinger“ am zähesten festgehalten hat, ist das der Kirche Saint-Germain-des-Prés in Paris. Es geht das zurück auf Dom Ruinart (Sancti Georgii Florentii Gregorii Turonensis opera omnia, Lutetiae Paris, 1699), der auf den Rollenstreifen der beiden äussersten Figuren rechts und links die Spuren, wie er behauptet, alter Inschriften fand; er las links CLODOMRIUS, rechts CHLO VS (Chlotarius). Auch Lebeuf hat daher angenommen, dass diese zwei bezeichneten Figuren in der That Merovinger vorstellten, und noch neuerdings hat Lenoir (Statistique monumentale de Paris, Texte, S. 89 ff.) gemeint, dass es sich hier ausschliesslich um Merovinger handeln müsse; bekanntlich ist hier eine Anzahl merovingischer Könige bestattet worden. Ich will hier den Bericht Dom Ruinart's hersetzen, aus dem mir hervorzugehen scheint, dass diese These durchaus nicht bewiesen ist. Er sagt von den Statuen (a. a. O., col. 1371): „Illis praeter episcopum, Chlodoveum regem cum Chlotilde et quatuor filiis, ac Ultrogotta Childeberti fundatoris uxore exhiberi vel ex ipso conspectu diu suspicati (!) fuimus, quod ex diligentiori observatione nobis omnino compertum est. Etenim rotulos, quos eorum nonnulli prae manibus habent, diligentius rimati, deprehendimus in duobus ex illis quasdam litterarum reliquias, quarum unae Chlodomerem, alterae Chlotarium esse demonstrarunt. Quas quidem litteras, etsi forte primariis substitutae videantur (!), antiquissimas tamen esse ipsa characterum forma et viridis color fere penitus detritus probant“ etc. Was sich hieraus doch deutlich genug ergibt, ist, dass diese Inschriften, so wie sie vorlagen, später waren als

Am Südportal der Kathedrale von Bourges stehen neben vier Königsfiguren zwei andere, welche die gerippte Kappe tragen; der eine von ihnen wäre, falls er wirklich eine Tafel und nicht ein aufgeschlagenes Buch trägt, auf Moses zu deuten. Nun blicke man auf die Darstellungen an den Archivolten darüber! Da erscheinen gleich unten rechts und links zwei Figuren in grösserem Massstabe, als die übrigen, es ist Joseph und Maria. Der erstere trägt dieselbe Kappe wie der Moses, dazu den Krückstock, die Maria erscheint als Königin, sie hat eine Blume in der Hand; sie ist ohne das Kind dargestellt, als Glied der genealogischen Reihe. Wer könnte hier noch zweifeln, dass die Könige der Gewände die Vorfahren Christi, die jüdischen Könige sind!

Nicht minder lehrreich ist das Portal von Saint-Loup-de-Naud: Ausser Petrus und Paulus und einem zweiten Figurenpaare, in dem allem Anschein nach David und Bethsabe zu sehen sind, ist hier noch ein drittes angebracht worden, die zwei Figuren stehen sich, wie die übrigen Paare, symmetrisch gegenüber. Die eine ist durch die runde Kappe allgemeiner als Vorfahr charakterisiert worden, die andere ist ein Joseph, im Typus mit der betreffenden Statue von Chartres verwandt und noch genauer charakterisiert als diese: sie hat den Krückstab. Diese Statue ist mir ein neuer Beweis, dass in der Chartreter Figur in der That der Nährvater zu sehen ist; wir haben schon an den Figuren von David und Salomo gezeigt, dass die in Chartres so auffallend allgemeine Charakteristik der ikonographischen Typen in den späteren Werken der Schule an Schärfe gewinnt. In Saint-Loup-de-Naud erscheint die thronende Madonna mitten auf dem Thürsturz und zwar wieder ohne das Kind, wie-

die Statuen. Nun, damit verlieren wir überhaupt den Grund und Boden unter den Füßen, da wir nicht mehr aus eigener Anschauung urteilen können.

der als Glied der Kette; unmittelbar darüber als Abschluss des Ganzen der thronende Christus. Es ist ein ganz und gar in sich geschlossenes Ganzes.

Fragt man nach dem Grunde, weshalb in Chartres und Saint-Denis die Abfolge der Könige und Vorfahren an die Stelle der Apostel getreten ist, die wir in der Provence und Languedoc fanden, so darf man auf die bedeutsame Stellung hinweisen, die der *liber generationis* in der gleichzeitigen französischen Liturgie einnahm. Dieser Text wurde, wie z. B. auch die Chartrener Handschriften des hohen Mittelalters beweisen, in der Weihnachtsnacht in feierlicher Weise verlesen oder gesungen.¹ Wir finden denselben denn auch häufig genug mit Noten versehen oder durch prächtige Schrift besonders hervorgehoben in den Evangelistaren oder auf den letzten Blättern der Missalien.² Der *liber generationis* kam auch am Tage der *Nativitas sanctae Mariae* wie am Feste der heiligen Anna zur Verlesung,³ auf keinen Abschnitt der Evangelien fiel so viel Licht, denn er stand zu gleicher Zeit am Eingang der biblischen Erzählung.⁴

¹ Vgl. Bibliothek in Chartres, Hs. Nr. 578, saec. XI, Hs. Nr. 49, saec. XII, Hs. Nr. 8, saec. XII; Chartrener Missale der Bibliothèque nationale in Paris, Ms. lat. 17310, Bl. 13^b ff.; Chartres, Bibliothek, Hs. Nr. 521, Bl. XXVII, saec. XIII. Die Homilie des Beda zum *Liber generationis* findet sich in der Hs. der Chartrener Bibliothek Nr. 138, saec. XII; sämtliche Hss. sind von Chartrener Provenienz; von Hss. anderer Herkunft vgl. Paris Ms. lat. 823; Missale saec. XI, Bl. 23^a ff.; Ms. lat. 819, Missale saec. XI, Bl. 136^a ff.

Das „*Directorium ecclesiae Carnotensis*“ a. d. 13. Jh. (Hs. der Bibliothek in Chartres, Nr. 1058) berichtet von der Liturgie der Weihnachtsnacht: *Confinito nono responsorio pergit processio in pulpitu[m] cum cruce et texto et thuribulo et candelabro, et legitur evangelium Liber generationis.*

² Vgl. Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 17307, saec. XII ex. Bl. 271^a ff., ferner den prachtvollen Kodex der Sainte-Chapelle, Ms. lat. 17326, Bl. 16^a ff.; vgl. ferner die Missalien Ms. lat. 18005 saec. XI, Bl. 10^b; Ms. lat. 822, saec. XII, Bl. 127^b u. s. w.

³ Vgl. die citierten Codices der Bibliothek von Chartres; für die heilige Anna, Chartres, Hs. Nr. 520, saec. XIII; Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 17310, Bl. 10^a.

⁴ In der That ist dieser Text denn auch nicht selten in Hand-

Es ist wichtig zu erwähnen, dass auch jener dem Augustin zugeschriebene *Sermo de symbolo*, der für einzelne dieser Kompositionen, wie es scheint, massgebend war, in zahlreichen Diöcesen eine der Weihnachtslesungen bildete!

Es ist wahrscheinlich, dass «Chartres» auch ikonographisch das erste Portal seiner Gattung, dass es das erste «Königsportal» ist. Nirgends ist der Anschluss an den biblischen Text so deutlich wie beim Chartreter Hauptmeister. Doch es ist möglich, dass dieses Thema in der Innendekoration, in der Wandmalerei bereits heimisch war, ehe es an den Portalen Verwendung fand. Das Gleiche gilt ja von fast allen Vorwürfen mittelalterlicher Portalplastik, ich erinnere an den thronenden Christus, an das jüngste Gericht. Wenigstens besitzen wir in den Fresken der Martinskirche in Laval,¹ die, wie man annimmt, etwa gleichzeitig mit dem Chartreter Por-

schriften mit Bildern geschmückt worden, besonders häufig in griechischen Texten; vgl. Paris Ms. grec. Nr. 64, saec. X, Bl. 10^b und 11^a; vgl. auch Bl. 102^b, das Manuscript gehört zu der Klasse derer, die nur zu Beginn der vier Evangelientexte Illustrationen erhalten haben; vgl. ebenda Ms. grec. Nr. 74, saec. XI, Bl. 1^b, 2^a u. b. dazu Bl. 112^b; vgl. ferner den schon citierten Prachtkodex der Sainte-Chapelle, Ms. lat. 17326.

¹ Die Malereien sind restauriert worden, nur 5 der Arkaden waren erhalten; es scheint, es waren hier nur Könige, keine Königinnen dargestellt; sie tragen Scepter, einer mit einem Buche ist als Salomo bezeichnet worden; vgl. Gélis-Didot et Laffillée: *La peinture décorative en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1891. Die Verfasser bemerken noch: „Les peintures qui . . . offrent le plus d'analogie avec celles de Laval, se voient dans la crypte qui s'étend sous le bas-côté sud de la cathédrale de Chartres. Elles se réduisent à quelques taches suffisant pourtant à montrer que, dans les deux cas, la disposition des arcades est la même et que les détails des colonnes sont empruntés aux ornements qui couvrent certaines colonnettes de pierre dont le rôle était purement décoratif.“ Ich mache noch darauf aufmerksam, dass der ornamentale Fries, der sich hier unter den Figuren hinzieht, ein Motiv zeigt, das sich an jenen reichverzierten Säulen wiederfindet, die an unseren Fassaden den Figuren als Basis dienen; über die Wandbilder vgl. noch: *Commission historique et archéologique du département de la Mayenne*, Laval 1880, S. 55.

tale sind, ein Zeugnis dafür, dass die Darstellung der jüdischen Könige in dieser Zeit in der Wandmalerei vorkam. Wir finden sie hier, je zwei und zwei einander zugewandt, unter zwei langen Arkadenreihen an den Wänden des Schiffes. Ueber den Arkaden reiche Zwergarchitekturen, unser Gewährsmann bemerkt geradezu: Ces ajustements rappelaient par leurs lignes les dais de pierre sculptés qui recouvraient à la même époque les statues placées extérieurement. Nun, ich habe ja auf die Einflüsse der Wandmalerei schon im ersten Teile hingewiesen.¹

Was uns interessieren würde: zu wissen, welchen Anteil die Künstler an den ikonographischen Kompositionen hatten. Gewiss gingen sie ja in der Regel nicht selbstständig zu Werke, die neuen Stoffe und Stoffgruppen, die Bilderkreise sind meist nicht vom Künstler selbst erdacht worden, der Geistliche hat hier dem technisch gebildeten Laien die Hand geführt. Anderer-

¹ In Mayenne fand bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zu Fronleichnam eine pomphafte Prozession statt. An der Spitze des Zuges Adam und Eva, dann die Patriarchen. „Après eux venoient les rois descendus de Jessé, comme David, Salomon etc., habillés magnifiquement, la couronne sur la tête et le sceptre à la main. Ils étoient suivis de leur père Jessé, qui avait une grande chevelure blanche, une robe fourrée et s'appuyoit sur un baton“; vgl. Dom Piolin, Recherches sur les mystères . . . dans le Maine, Angers 1858, S. 45. Es sind das wahrscheinlich Ueberreste älterer mittelalterlicher Schaustellungen, die vermuten lassen, dass die jüdischen Könige auch auf der mittelalterlichen Misterienbühne Frankreichs heimisch waren, wie wir sie in dem englischen ludus Coventriae in der That noch nachzuweisen vermögen; vgl. die vortreffliche Abhandlung Marius Sepet's, Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre au moyen-âge, Paris 1878, S. 168, dem ich diese Angaben entnehme. In dem ludus Coventriae treten die Könige und die Propheten zusammen auf. Der Stoffkreis der mittelalterlichen Monumentalkunst berührt sich ja auch sonst mit dem des geistlichen Schauspiels. Dass in unserem Falle das mittelalterliche Schauspiel der bildenden Kunst den ersten Anstoss gegeben habe, kann keineswegs behauptet werden; begnügen wir uns zu konstatieren, dass die Portale mit den Königen Judas nicht ausser Zusammenhang sind mit der mittelalterlichen Kultur.

seits wäre aber nichts irriger als die Vorstellung, dass nun jede einzelne Komposition unmittelbar auf eine literarische Quelle zurückgehe, so dass wir berechtigt wären, sie willkürlich zu isolieren und mit litterarischen Erzeugnissen direkt in Verbindung zu bringen. Wo die Kunstproduktion in Massen auftritt, also in jeder Art Blütezeit, ist die künstlerische Ueberlieferung eine selbstständige Macht geworden, sie ist wie ein Baum, der sich verzweigt, und vielfältige Früchte bringt, die einzelne Schöpfung entwächst nicht mehr unmittelbar dem Boden der litterarischen Kultur; kleine Werke entstehen nach dem Bilde der grossen, komposite aus den einfachen und umgekehrt. Man sieht, worauf es nunmehr ankommt: die Zusammenhänge innerhalb der künstlerischen Ueberlieferung zu erkennen, d. h. da wir die Vorbilder und Studien nicht besitzen, die ausgeführten Werke, soweit sie verwandt sind, mit einander zu vergleichen. Die Stellung des Künstlers ist in diesem Falle doch eine sehr viel unabhängigere, er ist der Träger der künstlerischen Tradition, er bringt Umriss und Inhalt der Kompositionen nicht selten mit, sie vielfach selbstständig umgestaltend und weiterbildend. Der Auftraggeber normiert vielleicht nur den Umfang des Werkes und vereinbart dieses oder jenes Detail.

Man hat versucht, für die Interpretation des Südportales der Kathedrale von Le Mans die Sermonen des Bischofs Hildebert heranzuziehen, ja, er selbst soll diese Komposition geschaffen haben, und man zieht daraus den Schluss, das Werk müsse zur Zeit seines Episcopates¹ entstanden sein. «*Sous le porche de notre cathédrale, tous les sujets se suivent, se coordonnent. C'est un poème*

¹ Hildebert sass von 1097—1125; diese von Persigan vorgebrachte Ansicht (*Recherches sur la cathédrale du Mans, Le Mans 1872, S. 190 ff.*) ist schon von Lefèvre-Pontalis zurückgewiesen worden; vgl. dessen *Étude historique et archéologique sur la nef et la cathédrale du Mans, Mamers 1889.*

gracieux, pour en tracer le plan, il fallait le génie d'Hildebert.» Die Haltlosigkeit dieser These liegt doch auf der Hand. Nicht Hildebert, die Künstler haben diese Komposition geschaffen, sie herausgestaltend aus der Motiven- und Bilderfülle der Chartrener Schule.

Es handelte sich hier um ein Werk kleineren Umfanges, es sollte an der Südfassade der Kirche ein einzelnes Portal errichtet werden. Der Meister, der jedenfalls aus Chartres berufen wurde, um dieses Werk auszuführen, setzt auf das Tympanon das Motiv des Chartrener Hauptportales, den thronenden Christus mit den Evangelistensymbolen und Aposteln. Aber der ganze Reichtum des Chartrener Werkes liegt ihm im Sinne, auch die Jugendgeschichte Jesu, seine Erscheinung auf der Erde möchte er schildern, der in Chartres, wie wir wissen, ein ganzes Portal gewidmet war. Aber wo sie unterbringen? Durfte er in diesem Falle wagen, die Kapitäle mit historischen Szenen zu schmücken? Die Köpfe der grossen Statuen reichten hier bei der geringeren Höhe des Ganzen unmittelbar an jene heran, und über ihnen erhoben sich die figurierten Archivolten. Der Künstler beweist einen entwickelten Sinn für Gesamtwirkung, indem er hier Kapitäle und Deckplatten rein ornamental gestaltet; so erschien das Ganze künstlerisch gegliedert, nicht in barbarischer Weise mit Figuren übersät. Er entfaltet daher die biblischen Szenen auf den Portalarchivolten; er opfert das Motiv der vierundzwanzig apokalyptischen Greise, behält nur den Kranz der Engel bei, und bringt auf drei weiteren Archivolten die biblische Erzählung. Wir haben hier die Szenen der Jugendgeschichte im Vordergrund, jene Darstellungen, die wir in Chartres auf dem rechten Tympanon fanden. Da ist gleich rechts unten die Verkündigung an Maria und ihr Besuch bei Elisabeth, darüber die Darstellung im Tempel; die Geburt, die Hirten auf dem Felde, die heiligen drei Könige, der Kindermord, das ist alles ausführlich erzählt wor-

den.¹ Die thronende Madonna konnte man weder hier noch an den Gewänden unterbringen, es war ein durchaus centrales Motiv, man stellt daher die Statue der Maria mit dem Kinde auf den die Thür teilenden Mittelpfeiler.

Von den Statuen der rechten Seite war schon die Rede, hier sind, scheint es, wie an der entsprechenden Seite des Chartrener Hauptportales Jesse und seine Nachfolger dargestellt worden. Die Statuen gegenüber hat de Launay, wie ich glaube, mit Recht auf die Patriarchen gedeutet. Die Familie Abrahams wäre hier derjenigen Davids gegenübergestellt, de Launay verweist geradezu auf die Ueberschrift der Genealogie Christi bei Matthäus: Liber generationis Jesu Christi, filii Davidis, filii Abrahami. Auch an den Gewänden läge also ein Auszug vor aus dem grossen der Schule bereits vertrauten Thema. Und werden wir genötigt sein, hier für die Figuren des Petrus und Paulus, welche die Thürpfosten schmücken, auf schriftliche Quellen zurückzugreifen? Haben wir nicht gesehen, dass die nordfranzösischen Königsportale von den Apostelportalen des Südens herkommen? Wie könnte es uns wunder nehmen, dass unter dieser Gruppe von Königsfiguren die Apostelfürsten hier und da wiederauftauchen, haben wir doch z. B. für den Petrus der Porte Sainte-Anne in Paris die unmittelbare Verwandtschaft des Typus mit dem Arler Exemplar noch erweisen können! Mit einem Worte, für eine Komposition wie die von Le Mans bietet nicht die Litteratur, bieten nicht Predigten oder Sequenzen oder das geistliche Schauspiel, sondern die künstlerische Ueberlieferung in sich selbst die letzte Erklärung.

Das Portal der Kirche von Saint-Loup-de-Naud, von dem ich schon sprach, erläutert uns in ähnlich anschaulicher Weise, wie das der Kathedrale von Le Mans, das

¹ Er hat oben das Lamm angebracht.

unmittelbare Herauswachsen dieser kleineren Werke aus dem Boden lebendiger künstlerischer Arbeit. Es war hier die Westfassade einer kleinen Dorfkirche mit einem einzelnen Portale zu schmücken. Die Grenzen waren noch enger gezogen als in Le Mans: nur drei Archivolten umziehen das Tympanon, und wieder reichen die Figuren mit den Köpfen bis an die Kapitäle heran. Diese sind auch hier wieder rein ornamental gehalten! Die Konsolen, auf denen die Statuen fussen, liegen unvermittelt auf der Säulenbasis; die schmucken Säulchen unterhalb derselben, die reichen Baldachine über ihren Häuptern mussten bei Seite bleiben. Zudem war das Thema, das hier zur Darstellung gelangen sollte, ausgedehnter als das von Le Mans: denn an dem Hauptportal der Kirche des heiligen Lupus von Sens sollte auch die Legende des Heiligen zu Worte kommen. Die Statue desselben fand ihren Platz an dem Thürpfeiler, die Erzählung seiner Wunderthaten erfüllte die Archivolten.¹ Hierfür war offenbar der Wille des Bestellers massgebend. Interessant, wie daneben nun das Programm der Schule zur Entfaltung gelangt! Das Tympanon zeigt wieder den thronenden Christus, ein Kranz von Engeln belebt wie in Le Mans die innerste Laibung. Auf dem Thürsturz sind wieder die Apostel angebracht, aber es sind nur acht, in der Mitte ist Platz gelassen für eine thronende Madonna. Auf dem untersten Streifen der Archivolten finden wir links Verkündigung und Visitatio, rechts die heiligen drei Könige vor Herodes. Diese gleichsam in das Ganze eingesprengten Stücke entstammen, wie wir sehen, wieder dem Stoffkreise jenes rechten Chartrener Tympanons, das auch in Le Mans mit der centralen Darstellung des thronenden Christus in dem Rahmen des einen Portales zusammengefasst war. Sicherlich sind ja

¹ Vgl. darüber Eugène Grézy: *Iconographie de Saint-Loup empruntée principalement aux monuments de l'art local*, im *Bulletin de la société archéologique de Seine-et-Marne*, Bd. IV.

die Darstellungen aus der vita des heiligen Lupus, die wir hier finden, der legendarischen Erzählung derselben entnommen, und jedenfalls war der Künstler hier bis ins einzelne hinein auf geistlichen Beirat angewiesen; aber eben so sicher scheint mir, dass er die wesentlichen Elemente dieser Komposition fertig mitgebracht hat, dass er es war, der sie hier in neuer und glücklicher Weise gruppierte, sich den gegebenen Bedingungen mit Verständnis einmiegend und den lokalen Bedürfnissen geschickt Rechnung tragend.

Kompositionen ganz anderen Inhalts, wie das Portal von Notre-Dame in Étampes, wie das zu Grunde gegangene der Abteikirche von Nesle, erweisen sich darum nicht minder deutlich als ein Auszug aus dem Bilderkreise der grossen Schule. Die Darstellung der Himmelfahrt Christi, die wir auf dem linken Chartrener Tympanon fanden, ist in diesen Werken verbunden worden mit der Scene der vierundzwanzig Greise der Apokalypse, die in Chartres das Hauptportal umgiebt.¹ Das Westportal der Kathedrale von Saint-Maurice in Angers ist wenigstens in den oberen Teilen durchaus eine Wiederholung des Chartrener Mittelportales.² Die Schule und ihre Meister sind es, die diese Kompositionen geschaffen haben!

¹ Dass die 24 Greise die Archivolten schmückten, schliesse ich für Nesle aus der alten Beschreibung Desguerrois', wo die Rede ist von „les bienheureux vieillards tenans leurs fioles“; vgl. Anhang I.

² Es ist jedenfalls von vornherein nur ein einzelnes Portal beabsichtigt worden; Saint-Maurice d'Angers ist einschiffig! Die Komposition konnte sich hier naturgemäss breiter entfalten, als die des Chartrener Hauptportals; so wird z. B. eine zweite Archivolte mit Engeln hinzugefügt. Der (nicht erhaltene) Thürsturz zeigte, wie ich glaube, acht Apostel, während vier derselben, je zwei rechts und links, auf die unterste Reihe der Archivolten seitlich hinausgerückt sind; Guilhermy wollte diese als die vier Evangelisten deuten, dem ich nicht beistimme. Dass auf dem Thürsturz in der Mitte, wie in Saint-Loup-de-Naud, die thronende Madonna dargestellt war, glaube

3. KAPITEL.

ATELIERWERKE DES CHARTRENER HAUPTMEISTERS IN LE MANS, SAINT-DENIS, PARIS, PROVINS UND SAINT-LOUP-DE-NAUD.

Suchen wir nunmehr einen Ueberblick über die zahlreichen anderen Werke der Schule zu gewinnen, soweit sie uns erhalten sind.

Es fehlt nicht ganz an Litteratur über diese Gruppe, aber über eine Aufzählung sehr summarischer Art ist man dabei nicht hinausgekommen.¹ Für uns gilt es, soweit zugänglich, die verbindenden Fäden zwischen Werk

ich nicht. Hätte die Absicht vorgelegen, hier, wie in Le Mans oder Dijon, die Darstellung der ersten Erscheinung Christi mit der seiner Wiederkunft zu verbinden, so hätte man jedenfalls die Archivolten benutzt, um weitere auf die Maria bezügliche Scenen unterzubringen, statt sich hier in Tautologieen zu ergehen. Hat man doch z. B. links und rechts der Apostel noch weitere Engelfiguren hinzugefügt. Auf dem ursprünglich vorhandenen Zwischenpfeiler der Thür stand wahrscheinlich die Statue des Titelheiligen.

¹ Vgl. u. A. de Fréminville in den Mémoires de la société des antiquaires de France, Bd. IV, S. 192 ff. Fr. stellt mit den Skulpturen von Chartres die von Saint-Germain-des-Prés in Paris, die von Saint-Ayoul in Provins, die von Corbeil und Le Mans zusammen. Einige Notizen dieser Art gab auch Paul Durand, Monographie de Notre-Dame-de-Chartres, Explication des planches, Paris 1881, S. 44. Chartres wird hier mit Saint-Gilles (!), Le Mans, Bourges, Angers, Saint-Denis und Notre-Dame in Paris zusammengebracht; vgl. dann die Ausführungen Lübke's, die wohl das Beste sind, was seither über diese Schule gesagt wurde („Plastik“, Bd. I³, S. 425 ff.), und Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 566 ff., wo sich die im Munde eines Deutschen jedenfalls merkwürdige Stelle findet: „Die Beispiele dieses Stils sind nicht so zahlreich, wie man glauben sollte.“ (!) Hier sind auch Skulpturen in Rampillon unter den Werken unserer Schule genannt; ich bemerke dazu, dass in Rampillon solche nicht vorhanden sind. Schnaase nennt ferner Bertaucourt-les-Dames; ich notierte mir vor etwa 1¹/₂ Jahren in mein Notizbuch, dass diese Skulpturen „mit Chartres direkt nichts zu thun haben“; ich habe dieselben seitdem nicht wieder überprüft. Neuerdings gab Paul Clemen unter dem Titel: „Studien zur Geschichte der französischen Plastik, II.“ allerlei Notizen über die Königsportale (Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. V, 1892).

und Werk, zwischen Meister und Meister wieder aufzudecken, der einzelnen Schöpfung ihre Stelle im Zusammenhange des Ganzen anzuweisen, die Eigenart des einzelnen Meisters scharf zu erfassen, mit einem Worte, an die Stelle historischen Gerümpels Geschichte zu setzen.

Wir kommen da zunächst zu einer Reihe von Werken, die sich wie ebenso viele Trabanten um das Œuvre des Chartrener Hauptmeisters gruppieren. Es sind die Skulpturen an der Südfassade der Kathedrale von Le Mans, die Statuen des Kreuzgangs der Abtei von Saint-Denis, die Portalskulpturen von Saint-Germain-des-Prés in Paris, die Portale von Provins und Saint-Loup-de-Naud.¹

Die enge Verwandtschaft des reich dekorierten Südportals der Kathedrale von Le Mans² mit den Chartrener

¹ Von den Statuen in Châteaudun (Eure-et-Loir) ist im folgenden Kapitel die Rede; das Département Eure-et-Loir besitzt ausserdem, scheint es, keine Skulpturen dieser Zeit, die mit dem Chartrener Westportal in Zusammenhang ständen. Es fehlt übrigens bis jetzt eine genügende Statistik; das Werk von M. de Boisville: *Statistique archéologique d'Eure-et-Loir*, Bd. I, Chartres 1864, reicht nur bis zur gallo-römischen Periode; es ist meines Wissens nicht fortgesetzt. In den *Procès-verbaux de la société archéologique d'Eure-et-Loir*, Jahrgang 1886, S. 81, wurde ein summarisches Verzeichnis des Mobiliars der Kirchen publiziert. Eine Holzstatue des heiligen Maurus vom Jahre 1157, die hier genannt ist, erregt Interesse wegen des Datums; sie befindet sich in der Kirche von Saint-Maur. Man irrt jedoch, wenn man meint, dass wir damit einen Anhaltspunkt gewinnen für die Datierung des Chartrener Portals; es handelt sich hier, wie ich aus eigener Anschauung mitteilen kann, um ein Erzeugnis dörflicher Lokalkunst, zu den Chartrener Skulpturen ist hier keine Beziehung. In Chartres selbst möchte ich die Portalanlage von Saint-André erwähnen, die in bescheidenen Verhältnissen die Disposition des Chartrener Westportals wiederholt. Wir haben hier die vorspringenden Zwischenpfeiler, die Akanthuskapitäl (bis auf eins), die mit Akanthusblättern belebten Deckplatten, wie die gleiche Höhe der Kapitäl an Mittel- und Seitenarkade.

Ich verweise ferner auf die Notizen Mérimée's (*Notes d'un voyage dans l'ouest de la France*, Paris 1836, S. 17) über einige Säulen, die sich in der Kirche Saint-Père am Eingange der Sakristei befinden (von mir nicht bemerkt), „geschmückt mit phantastischem, sehr eleganten Blattwerk und vollkommen mit mehreren der Säulen des Westportals der Kathedrale verwandt.“

² Genaue Beschreibung im hs. Nachlass de Guilhermy's, Paris,

Skulpturen ist immer betont worden. Der Künstler, dem dieses Werk zum grössten Teile zugehört, ist ein Schüler des Chartreter Hauptmeisters. Es handelt sich hier nicht um eine Schöpfung derselben Hand; der künstlerische Abstand der beiden Werke wird uns gleich klar werden, auch hat der Meister von Le Mans seine kleinen Eigentümlichkeiten.¹

Unser Südportal gilt mit Recht als die jüngere Schöpfung; klassischer Zeuge: de Fréminville, der das Chartreter Portal für merovingisch hielt, das von Le Mans dagegen ins zwölfte Jahrhundert setzte. Den Grund fand er in der Differenz des Stils. Die Statuen von Le Mans seien bereits proportionierlicher, weniger überhöht und platt, in den Draperien sei mehr Weichheit und natürlicher Fluss: «On n'y reconnaît plus du tout le ciseau des sculpteurs du 6^e siècle, dont celles de Chartres montrent si bien l'empreinte.» Auch Lübke fand hier bei aller Strenge die Figuren «von einem Hauche seelenhafter Anmut» umspielt, und er rechnete das Werk «dem Ausgange der romanischen Epoche» zu.²

Bibliothèque nationale; N. acq. franç. 6103, Bl. 69^b; vgl. ferner A. Launay, Recherches archéologiques sur les œuvres des statuaires du moyen-âge, dans la ville du Mans, contenant la description des portiques de la cathédrale et de la Couture, Le Mans 1852, S. 10 ff.; ich nehme noch die mustergiltige Abhandlung von E. Lefèvre-Pontalis, Étude historique et archéologique sur la nef de la cathédrale du Mans, Mamers 1889; vgl. über das Portal S. 19, 37 ff., und von der älteren Litteratur Prosper Mérimée's „Notes d'un voyage dans l'ouest de la France“, Paris 1836, S. 47. Abbildungen auf 4 Tafeln bei Lacroix et Seré, Le moyen-âge et la renaissance, Bd. V, Paris 1851, in dem Abschnitt „Sculpture“; einiges auch bei E. Hucher, Études sur l'histoire et les monuments de la Sarthe, Le Mans 1856.

¹ Es fällt z. B. das eigentümlich starke Hervorquellen des Augapfels auf, das sich beim Chartreter Meister nicht findet.

² Vor dem Portal befindet sich eine von Kreuzgewölbe überdeckte Vorhalle, die, wie Lefèvre-Pontalis annimmt, der gleichen Zeit zugehört wie das Portal (a. a. O. S. 38). Das ist sehr wahrscheinlich, z. B. zeigt die in einer Ecke angebrachte Konsole einen Kopf von unzweifelhafter Verwandtschaft mit den Figuren des Portals; die Sockel, auf denen die zwei an die Eckpfeiler gelehnten Säulen

Bedeutet nun diese Skulpturen in der That einen so grossen stilistischen Fortschritt? Bleibt nicht Chartres das Meisterwerk? Jedenfalls können wir den Stil dieser Werke leicht und sicher vergleichen, denn wir haben hier meist Figuren von fast vollkommener Identität des Typus.

Greifen wir z. B. die Figur links neben dem Paulus heraus; sie gehört zusammen mit der jugendlichen Königsgestalt, die an der linken Seite des Chartreer Madonnenportals steht. Das Gesicht ist in Le Mans zwar arg verstümmelt, doch erkennt man deutlich die charakteristischen Schnecken an den Locken. Ich vermag hier durchaus keinen stilistischen Fortschritt wahrzunehmen, die Statue von Le Mans ist bei weitem nicht so kunstvoll, wie die von Chartres; man möchte sagen, in Le Mans ist schlechter bezahlt worden. Der schlanke, kräftige Hals der Chartreer Figur, auf dem das jugendliche Antlitz gleichsam thront, ist in Le Mans zusammengesunken, der Kopf sitzt auf den Schultern. Ist darin ein genauerer Anschluss an die Natur zu sehen oder zwang nicht vielmehr die architektonische Umrahmung dazu, die freie Schönheit des Motivs zu opfern?

In der That, wenn im allgemeinen die Statuen von Le Mans in den Proportionen weniger übertrieben erscheinen als die von Chartres,¹ so hat das ausschliess-

ruhen, zeigen die gleichen Profile; die Basenprofile sind etwas abweichend gebildet. Beschreibung der Halle bei Persigan, *Recherches sur la cathédrale du Mans*, Le Mans 1872, S. 190 ff. Persigan bemerkt: „En dehors, et du côté droit, on aperçoit dans le mur une tête de lion que nous considérons comme un débris provenant d'anciennes constructions;“ es war übrigens ein vollständiger Löwe, die Beine fehlen jetzt, auf der gegenüberliegenden linken Wand war ein ähnliches Relief eingelassen, es ist nur die Platte noch an der Stelle zu sehen; vielleicht waren dies ältere Darstellungen von Evangelistensymbolen. Die Vorhalle ist in unserem Jahrhundert restauriert worden, man hat sie mit einem Zinnenkranze versehen, was dem ursprünglichen Zustande nicht entspricht.

¹ Man vergleiche die Figuren der rechten Portalseite mit denen

lich seinen Grund in den niedrigeren Verhältnissen des architektonischen Aufbaues.

Die männlichen Figuren der rechten Seite sind alle drei am Chartrener Hauptportale nachweisbar. Nicht eine ragt künstlerisch über das in Chartres Geleistete hinaus, die Gewandung ist zwar vereinfacht, die Hände sind grösser und in richtigerem Verhältnisse zum Ganzen, aber auch gröber. Das Motiv der steilrecht erhobenen Hand (vgl. Abb. 1—4) ist in Le Mans entschieden weniger gut wiedergegeben als in Chartres, die schwierige rückwärtige Biegung im Handgelenk ist in Le Mans nicht gelungen, sie wird zu einer unnatürlichen, seitlichen (vgl. besonders Abb. 3); die Frauenfigur ist eher platter als diejenige in Chartres, von Modellierung der Büste ist in Le Mans gar keine Rede.¹

Der Fortschritt dieses Portals liegt nicht im Stilistischen, sondern in der besseren und völligeren Einordnung der Statuen in den architektonischen Rahmen. Eben daher kommt es, dass die nicht weniger strenge Architektonisierung des Stils in Le Mans nicht so sehr hervortritt. In Chartres stehen die Figuren geradezu vor der Architektur wie eine im Vordergrund aufgestellte Coullisse. Die scharfen Konturen derselben treten daher aufdringlicher hervor, durch den im Schatten dahinter liegenden architektonischen Grund noch gehoben. In Le Mans sind die Statuen wie in Nischen eingebettet; sie sind nicht auf vorgekragte Konsolen, sondern auf eingeschaltete Kapitäle gestellt, nicht an der Säule schwebend

derselben Seite des Chartrener Hauptportales; die von Le Mans zeigen im Durchschnitt $7\frac{1}{2}$ Kopflängen, die von Chartres zweimal 8, einmal 10; ich messe hier allerdings nach den Photographieen; aber die Fehler dürften sich aufheben.

¹ Zum Vergleich kommen die beiden Frauen der linken Chartrener Portalseite in Betracht, die Figur von Le Mans hat mit der einen das Gewand, mit der anderen Mantel und Geberde gemeinsam. Man beachte die Modellierung der Brust in Chartres bei der mantellosen Figur, auch bei der Frau der rechten Portalseite.

befestigt, sondern auf derselben errichtet worden, obwohl sie zu gleicher Zeit die Säule, an der sie mit dem Rücken lehnen, nach oben hin fortführen. Die kühne perspektivische Abstufung der Figuren nach der Tiefe zu, die in Chartres den Blick bannt und anzieht, fand in Le Mans bei der innigeren Verbindung von Plastik und Baukörper keine Stätte mehr.

In Chartres haben wir, wie ich schon oben sagte, den Eindruck, als ob sich zum ersten male dieses System figuraler Dekoration an einer Fassade dieser Gattung entfalte; daher das Provisorische der Verbindung von Architektur und Plastik, diese überraschende Kühnheit der Gruppierung, die genial-dilettantisch dekorative Probleme anrührt, welche weit über die künstlerische Sphäre des Mittelalters hinausgehen.

Ich beobachtete an den acht Statuen von Le Mans stilistische Differenzen; sie fallen nicht gleich ins Auge, aber sie sind doch deutlich wahrnehmbar. Die ersten drei Figuren links nämlich stehen vorgeneigten Kopfes da, während die übrigen das Kinn anziehen, wie die Statuen des Chartreter Hauptmeisters.¹ Stellt man sich seitlich, so bemerkt man, dass sich der Kopf bei jenen völlig vom Säulenschafte ablöst, während er bei den anderen mit demselben verwachsen ist. Auch die Faltenbehandlung ist anders, es fehlt bei den zwei männlichen Figuren links gänzlich an glatten Partien, man vergleiche Schultern, Unterarme und Schenkel; das Knie des einen etwas vortretenden Beines ist nicht durch das Gewand hindurchmodelliert. Endlich fällt an den Köpfen allerlei auf, die Haare liegen dicht und schwer, sie rollen sich nicht zu

¹ Auch Persigan (a. a. O. S. 194) beobachtet hier Differenzen: „La dernière statue du côté gauche de notre porche, a une chevelure, qui ne ressemble point à celles des autres personnages.“ Ich teile nicht seine Ansicht, wenn er bemerkt: „N'aurait-on point songé, dans une mauvaise réparation, à enter sur cette ancienne statue les traits d'un haut et plus moderne personnage?“

Locken auf, die Stirn tritt breit und platt vor, während sie sonst rundlich gewölbt ist. Die Hände sind fein, die der übrigen Statuen gross und ungeschlacht.

Die Frauenfigur links gehört mit der des linken Portals in Chartres zusammen; sie ist, wie diese, in der Haltung weniger steif und symmetrisch, weniger genau auf die Säule eingerichtet, und eben auf sie scheint mir Lübke's Wort von der «seelenhaften Anmut» gemünzt zu sein. Auf den Kunstkreis dieses Chartreter Nebenmeisters weisen denn nun zum Teil auch die eben ange deuteten stilistischen Eigentümlichkeiten dieser linken Gruppe, z. B. die Vorneigung der Köpfe, der Charakter des Haares.

Immerhin ist es eine interessante Thatsache, dass an diesem Portale, wenn auch weit weniger deutlich unterscheidbar, zwei künstlerische Strömungen nebeneinander erscheinen, die wir schon in Chartres beobachteten. Die Unterschiede haben sich inzwischen fast verwischt, von der ornamentalen Gewandbehandlung des Chartreter Nebenmeisters ist in Le Mans keine Spur mehr; aber sie bestehen noch! Werden wir nun die Statuenreihe von Le Mans ein und demselben Meister geben und die stilistischen Schwankungen auf Rechnung der verschiedenen Muster setzen oder zwei verschiedene Hände annehmen? Ich gestehe, dass ich das letztere vorziehe.

Die Skulpturen unseres Südportals weisen weder mit den älteren Bildwerken der Westfassade,¹ noch auch mit dem etwa gleichzeitigen Figureschmuck im Chore von Notre-Dame-de-la-Couture in Le Mans irgendwelche Verwandtschaft auf. Das Atelier, welches dieses Seitenportal

¹ Die Skulpturen der Fassade setzt Lefèvre-Pontalis in die Zeit Hildebert's. Wir erfahren übrigens, dass der ältere Bau an den oberen Teilen mit Statuen geschmückt war, vgl. Lefèvre-Pontalis a. a. O. S. 15 und Anm. 3.

errichtete, ist eben ein Ableger des grossen Chartrener Stammes.¹

Lefèvre-Pontalis bringt es mit Recht mit der Bauperiode unter dem Bischof Guillaume de Passavant (seit 1142) in Verbindung, die Weihe vom Jahre 1158 möchte zugleich das Datum der Vollendung unseres Portals sein.²

«Dans la plus vieille partie du cloître de l'Abbaye de S. Denis, qui fut fondée long tems avant Dagobert, comme l'ont prouvé Dom Mabillon et Dom Felibien, il y a deux statuës de nos Rois avec le nimbe, sculptées sur deux des colonnes qui soutiennent le cloître. Le premier des Rois a un grand manteau, le second une chlamyde à l'ordinaire, et porte une couronne qui n'est qu'un cercle assez étroit, et pourroit peut-être passer pour un diadème. Il tient un grand rouleau déployé; on croit que cela marque qu'il a donné quelque privilege ou quelque terre à la Maison et qu'il en tient le titre. Le Roi de dessous, qui tient un livre, n'a point de nymbe.» Mit diesen Worten beschreibt Montfaucon drei Königsstatuen des 12. Jahrhunderts, deren Abbildung er auf

¹ In den ersten zwei Traveen des Hauptschiffes der Kathedrale sind unterhalb der Gewölberippen kleine kauernde Figuren oder Gruppen von Figuren angebracht; eine hält ein Buch, eine andere geigt, eine dritte schlägt mit einer Axt auf eine vor ihr liegende andere los, hinter der rechten Schulter gucken noch zwei Köpfe hervor etc. Diese Skulpturen wie die reich skulptierten Kapitäle des Schiffes sind etwa aus gleicher Zeit mit unserem Portale. — Ein zweites an der Südseite sich öffnendes Portal, unterhalb des das Südtransept flankierenden Turmes, das ebenfalls in diese Zeit gehört, ist ohne reicheren Schmuck geblieben, die Sockel sind links und rechts mit Löwenpaaren geschmückt, über dem Portale ist ein kleines Relief eingelassen, es zeigt eine gewandete Figur auf Löwen. — Einzelne Skulpturenreste des 12. Jahrhunderts, die von der Kathedrale stammen, befinden sich im archaeologischen Museum der Stadt, vgl. E. Hucher. Catalogue du musée archéologique du Mans. Le Mans, Paris 1839; vgl. u. a. Nr. 282, 289, 290.

² Lefèvre-Pontalis a. a. O. S. 37 f.

Tafel X seines ersten Bandes der «Monumens de la monarchie françoise» vereinigt hat. Wir wissen ihm Dank, dass er diese Figuren hat zeichnen lassen, denn sie liefern uns den Beweis, dass entweder der Chartrener Hauptmeister selbst oder einer seiner direkten Schüler in Saint-Denis gearbeitet hat. Es ist kein Zweifel, dass diese Statuen mit den Meistern der Westfassade von Saint-Denis nichts zu thun haben, dagegen in Stil, wie Motiven der Hauptgruppe der Chartrener Statuen eng verwandt sind. Der von Montfaucon oben rechts abgebildete König ist identisch mit der eine Rolle haltenden härtigen Figur, die links vom Chartrener Madonnenportale steht, sie ist in Saint-Denis mit der runden Kappe geschmückt worden. Die Figur der unteren Reihe ist genau die des Königs mit Buch an der rechten Seite des Chartrener Hauptportals. Man möchte nach Montfaucon's Bemerkung zunächst zweifeln, ob diese von gleicher Provenienz ist, wie die beiden anderen, denn er sagt von ihr nur: «Le Roi de dessous, qui tient un livre, n'a point de nimbe.» Doch ergibt sich aus dem Zusammenhange, dass es sich hier nur um eine Ungenauigkeit des Ausdrucks handelt.¹ Der Umstand, dass diese Figur mit den zwei anderen stilistisch eng zusammengehört, von demselben Zeichner gezeichnet worden ist,² aus Chartres selbst nicht stammen kann³ und mit keinem der anderen von Montfaucon abgebildeten Cyklen etwas zu thun hat,

¹ Montfaucon sagt: Dans la plus vieille partie du cloître de l'Abbaye de S. Denis il y a deux statues de nos Rois avec le nimbe; weiter unten fährt er fort: Le Roi de dessous n'a point de nimbe. Er vergisst bei dieser dritten Figur hinzuzusetzen: „die sich ebendort befindet“ und giebt statt dessen die Stelle an, wo die Figur auf seiner Tafel steht.

² Das ergeben die noch erhaltenen Originalzeichnungen, vgl. Paris, Bibl. nat. Ms. franç. 15634.

³ Die Abbildungen, die Montfaucon nach den Statuen vom Westportal in Chartres bringt, sind miserabel; er hatte dort offenbar keinen tüchtigen Zeichner zu seiner Verfügung.

stellt die Zusammengehörigkeit dieser drei Figuren vollkommen sicher.¹

In der Beschreibung, die uns Doublet von dem Kreuzgang hinterlassen hat,² sind dieselben nicht genannt; wie aus Montfaucon's Bemerkungen hervorgeht, waren sie nicht an den Eckpfeilern, sondern an den die Arkaden tragenden Säulen angebracht. Es ist nicht ohne Analogie, dass einzelne Säulen der Kreuzgänge in dieser Weise ausgezeichnet werden — ich erinnere z. B. an den Kreuzgang der Kathedrale von Aix — und wir brauchen also noch nicht anzunehmen, dass hier etwa wie in Arles eine umfängliche, plastische Dekoration des ganzen Kreuzganges ursprünglich vorgelegen habe oder geplant gewesen sei. Möglich, dass diese älteren Teile eben um der Statuen willen bei dem Neubau des Kreuzganges im 13. Jahrhundert³ erhalten geblieben sind.

In den Schriften Suger's ist von Arbeiten im Kreuzgange der Abtei nirgends die Rede, aber dass deshalb

¹ Die dritte, die in Chartres nicht entsprechend nachweisbar, aber gleichen Stiles ist, wie die übrigen beiden, fällt durch die Eigenart ihres Kostümes auf. Der Mantel liegt hier nach Frauenart auf beiden Schultern, ein langer Gürtel schlingt sich zweimal wie bei den Frauenfiguren um das Gewand (vgl. über das weibliche Kostüm den Anhang II^a), doch ist das Gewand über demselben hochgezogen, so dass der Knoten verdeckt wird. Zu vergleichen ist damit eine Statue der Fassade von Saint-Denis, von Montfaucon abgebildet auf Tafel XVI, Mitte der oberen Reihe, wo offenbar dieselbe Gürtelung vorliegt, die langen Enden werden hier durch die Rolle verdeckt; diese Figur trägt dazu den Schultermantel. Ich fand ähnliches auch in südfranzösischer Plastik, z. B. bei einer der Statuen im Kreuzgang von Montmajour bei Arles.

² Histoire de l'abbaye de Saint-Denys en France, p. F. Jacques Doublet, Paris 1627, S. 325; er sagt u. a.: „Et ce qui est digne d'estre admiré, c'est que de toutes ces colonnes et de tous ces pilliers qui sont en grand nombre, tous les chapiteaux sont de diverses façons, diversement taillez, et diversement élevez en bossé.“

³ Vgl. über diesen Félicie d'Ayzac. Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France, Paris, 1860. Bd. I, S. 54; ff. In der Sammlung des Louvre befindet sich ein Doppelkapital und die zugehörige Basis, die aus dem älteren Teile des Kreuzgangs herkommen und dem 12. Jahrhundert zugehören.

unsere Figuren zur Zeit Suger's nicht mehr entstanden sein könnten und also später wären als 1152, ist damit noch nicht gesagt; hat er doch den «*liber de rebus in administratione sua gestis*» vermutlich bereits vor dem Jahre 1147 abgeschlossen; die Arbeiten am Kreuzgange könnten sehr wohl in seine letzten Jahre fallen, vorausgesetzt, dass man überhaupt den Beweis *ex silentio* in diesem Falle gelten lassen will.¹

Es ist sehr misslich, dass die beiden Pariser Werke der Schule so äusserst mangelhaft erhalten sind. Wir sind für das Westportal von Saint-Germain-des-Prés² noch weit übler daran, als für die Porte Sainte-Anne. Denn es ist hier nicht nur die Dekoration der Gewände zerstört, es sind auch die oberen Teile der Komposition in nachmittelalterlicher Zeit so gut wie völlig verändert worden.³ Die Abbildung, die uns Montfaucon von den

¹ Die Statuen, die sich im Kreuzgang der abbaye de Saint-Père in Chartres befanden (vgl. *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Père de Chartres*, Bd. I, Paris 1840. Vorrede, S. CCXLVII), sind allem Anschein nach weit späteren Datums.

² Vgl. Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Bd. I, S. 268 f.; von den übrigen inbetracht kommenden älteren Werken nenne ich das Wichtigere weiter unten; vgl. ferner de Guilhaemy, *Description archéologique des monuments de Paris*, Paris 1856², S. 132 f.; *Inventaire des richesses d'art de la France*, Paris, Monuments religieux, Bd. I; Albert Lenoir, *Statistique monumentale de Paris*, Atlas Bd. I, Paris 1867, Taf. XIX, XX, vgl. die explication des planches S. 90 ff.

³ Die Archivolten zeigen statt des hier sonst üblichen Bilderschmuckes nur rohe Profile, Lenoir a. a. O. nimmt, glaube ich, mit Unrecht an, dass sie schon ursprünglich ohne reichere Dekoration gewesen seien; man könnte dafür auf die Fassade von Saint-Gilles hinweisen, aber innerhalb der nordfranzösischen Schule ist das bei Portalen von so reichem Schmuck der Gewände ohne Analogie. — Das Tympanon ist, wie es scheint, zu gleicher Zeit „restauriert“ worden wie die Archivolten. Die Darstellung des Abendmahles, die sich jetzt auf dem Thürsturz befindet, ist zwar ein mittelalterliches Originalwerk, doch hat bereits Lebeuf vermutet, es möchte ursprüng-

acht grossen Statuen hinterlassen hat, ist überdies bei weitem nicht so getreu, wie die Stiche nach den Figuren der Kathedrale, auch besitzen wir keine originalen Reste der Statuen.

Albert Lenoir hat in seiner Monumentalstatistik von Paris die Zeichnung publiciert, die Montfaucon für seinen Stich hat anfertigen lassen. War damit etwas gewonnen? ich glaube kaum. Hätte sich Lenoir die Mühe genommen, den Stich und die Zeichnung Montfaucon's mit der Abbildung des Portals zu vergleichen, die Dom Ruinart im Jahre 1699 seiner Ausgabe Gregor's von Tours beigegeben hatte,¹ so hätte er bemerken müssen, dass der Zeichner Montfaucon's zu dem Originalwerke überhaupt kein direktes Verhältnis hat, sondern sich darauf beschränkt, den Stich Dom Ruinart's zu reproducieren!²

lich mit dem Portale nichts zu thun gehabt haben, sicher ist das zwar nicht. Die Christusfigur, die jetzt oberhalb des Abendmahls auf dem eigentlichen Giebelfelde erscheint, ist kein Werk einer mittelalterlichen Hand. Ich will nicht versäumen anzumerken, dass eine Komposition wie die hier jetzt vorliegende: ein thronender Christus in halber Figur und unmittelbar darunter das Abendmahl, in mittelalterlicher Plastik wohl vorkommt, und dass es daher nicht ganz ausgeschlossen ist, man habe sich gelegentlich der Restauration an das, was vorher hier vorlag, angelehnt. Ich verweise auf Revoil, *L'architecture romane dans le midi de la France*, Bd. III, Taf. XXII. — Die Vorhalle, die jetzt dem Portale vorliegt, stammt aus dem 17. Jahrhundert, Lenoir nimmt an, dass sich ursprünglich hier über dem Portal ein Schutzdach („auvent“) befunden habe. Dass das Portal, wie Lebeuf will, ursprünglich einen Trumeau hatte, scheint mir nicht bewiesen. Lebeuf vermutet, dieser Thürpfeiler sei später im Innern der Kirche aufgestellt worden und identisch mit der sogenannten Isisstatue, man vgl. jedoch damit „*La statue d'Isis à Saint-Germain-des Prés*“ in der *Collection des anciens descriptions de Paris*, Bd. X.

¹ *Sancti Georgii Florentii Gregorii episcopi Turonensis opera omnia*, Lutetiae Parisiorum 1699 die Abb. zu col. 1373; denselben Stich gab Mabillon vier Jahre später dem ersten Bande seiner *Annales ordinis S. Benedicti* bei, Paris 1703, zu S. 170 und 171.

² Also der Stich Dom Ruinart's steht dem Original verhältnismässig näher, als die Zeichnung Montfaucon's; man vgl. z. B. die rechte Hand der Königin links. Hier ist aus dem Daumen, der bei Ruinart offenbar richtig gezeichnet ist, bei Montfaucon ein Zeigefinger geworden, so dass die Idee entsteht, die Figur zeige, was nicht nur

Dagegen ist gerade diejenige Abbildung, wie es scheint, ganz in Vergessenheit geraten, die in der Monographie Bouillart's über die Abtei von Saint-Germain-des-Prés publiziert worden ist,¹ einem Werke, das man doch in diesem Falle an erster Stelle zu konsultieren hat. Obwohl der hier gegebene Stich (Abb. 46) in einigen Punkten ungenauer ist als der Montfaucon's, so giebt er doch eine bessere Vorstellung von Prés steht dem Chartreter Hauptmeister näher, als dem Pariser Künstler.



Abb. 46.

Und darauf kommt es an: zu wissen, ob dieses Portal Chartres näherstand oder der Porte Sainte-Anne der Pariser Kathedrale. Und hier kann nun meines Erachtens kein Zweifel sein: der Meister des Portals von Saint-Germain-des-

Die Darstellung des Abendmahls, die noch jetzt den Thürsturz schmückt, giebt gerade keine besonders hohe Vorstellung von den künstlerischen Qualitäten des Werkes,

an sich unwahrscheinlich ist, sondern auch aus Ruinart's Text widerlegt werden kann. er sagt (col. 1372) von der Figur: „Quid vero in manu dextra gesserit, nobis non licuit divinare“, die Frau hielt also ein Symbol, sie zeigte nicht!

¹ Histoire de l'abbaye royale de Saint-Germain des Prez par Dom Jacques Bouillart, Paris 1724. Das Werk erschien 5 Jahre früher als der erste Band von Montfaucon's „Monumens“. Die Abbil-

Wir verfolgen den Stil des Chartrener Mittelportals über Paris hinaus bis ins Département Seine-et-Marne: Die dreiportalige Fassade von Saint-Ayoul in Provins¹ ist nichts anderes, als ein Schulwerk unseres Hauptmeisters. Es handelt sich hier um eine Leistung zweiten Ranges. Von der liebevollen Durchführung des Chartrener Werkes ist hier nichts zu spüren. Wie roh und schematisch ist nicht die Bildung des Gefieders an den Flügeln der Evangelistensymbole,² und welcher Unterschied des technischen Vermögens zwischen diesem Christus und dem von Chartres! Letzterer löst sich in fast völliger Rundung von dem Fond, der Kopf tritt frei und kühn hervor, die flach gestaltete Aureole ist von feinen Profilen umzogen, so dass der Körper vor dem Grunde frei zu schweben scheint; in Provins erscheint die Figur mehr flach hingebreitet, statt in den Raum heraustretend; der schwere Rand der Mandorla erdrückt sie, und der Kopf ist in den konkav gestalteten Nimbus eingeschachtelt. Das Thema ist das des Chartrener Hauptportals, acht Statuen im Charakter derer des Chartrener Hauptmeisters stehen an den Gewänden.³ Die Scene ist jedoch

¹ Eine Abbildung bei A. Aufauvre et Charles Fichot, *Les monuments de Seine-et-Marne*, Paris 1858, vgl. ferner die Notizen de Guilhermy's, Paris, *Bibl. nat. N. acq. franç.* 6106, Bl. 256^b; vgl. auch Alexandre Lenoir, *Musée des monuments français*, Bd. I, Paris 1800, S. 156 Anm.

² Der centrale Thürpfeiler, der Thürsturz, die untere Hälfte des Bogenfeldes sind in diesem Jahrhundert entfernt worden, vgl. Aufauvre et Fichot a. a. O. Wären auf dem Thürsturz biblische Scenen dargestellt gewesen, so hätte sich die Darstellung vermutlich links und rechts an den Laibungen fortgesetzt, wir können also wohl Apostel annehmen.

³ Köpfe und Gliedmassen zerschlagen; zahlreiche an denselben bemerkbare Löcher, zumal an den Armstumpfen deuten nicht etwa darauf, dass die Figuren ursprünglich gestückt waren; sie sind in derselben Weise wie die von Chartres aus einem Block genommen. Ich bemerkte leise Differenzen des Stiles, die Figuren links sind etwas platter, in den Falten weniger geschickt; auch sassen hier die Köpfe mit dem Säulenschaft zusammen, was rechts nicht überall der Fall war. Ich gebe hier kurze Beschreibung des Vor-

in Provins erweitert; auf der äussersten Archivolte sind Paradies- und Höllenscenen angebracht, unterhalb derselben erkennt man die Gestalten von Ecclesia und Synagoge.¹

Die jetzt schmucklosen beiden seitlichen Tympanen waren ursprünglich wohl mit Malerei bedeckt; Statuen sind an den Gewänden der Seitenportale nicht angebracht, und die Archivolten ohne figürlichen Schmuck geblieben.² Die Strebepfeiler, die jetzt Mittel- und Seitenportale trennen, sind erst nachträglich hinzugefügt,³ aber eine einheitliche Komposition im Sinne derer von Chartres lag hier von vornherein nicht vor, die seitlichen Oeffnungen sind niedriger als die centrale.⁴

handenen: 1. (von l. nach r.) männliche Figur, mutmasslich König, die l. Hand hielt Scepter, die Füsse nackt, Nimbus; am Sockel eine kauernde Figur. 2. gekrönte weibliche Figur ohne Nimbus. 3. männliche Figur, Nimbus, nackte Füsse; am Sockel kauernde Figur. 4. gekrönte bärtige Figur, kein Nimbus. 5. nimbierte männliche Figur; die r. Hand hielt eine Rolle; steht auf Drachen oder Vogel. 6. männliche Figur ohne Nimbus, Rolle in der l. Hd.; dieselbe Figur steht auch am Chartrener Hauptportal an der rechten Seite. 7. weibl. Figur, derselbe Typus wie die Königin von Notre-Dame de Corbeil; die Aermel zeigten dieselbe eigentümliche Fältelung. 8. männliche Figur.

¹ Stark verstümmelt, doch noch erkennbar; die Figur rechts, die Kirche, hatte kasulaartigen Mantel und Kopftuch, in der R. grosses offenes Buch, in der L. Fahne; die Synagoge stand geneigten Hauptes, die r. Hand hielt lange Rolle, die linke Fahne(?). Guilhermy bemerkt, dass die Verdammten hier zur rechten Hand Christi erscheinen, die Seligen zur linken. — An den Kapitälern der Thürpfosten fallen die paarweis einander gegenüber gestellten antiken Greifen von trefflicher Haltung auf.

² Die Kapitäle zeigen tierische und menschliche Figuren; ausser den Greifen finden sich (rechts) Adler von der antiken Bildung, wie sie die Monumente der Provence zeigen.

³ Sie überschneiden den Rand der Archivolten. Auf der schmalen zwischen den Portalen vortretenden Zwischenwand befand sich ursprünglich ein Pilaster mit Akanthusblattkapitäl gleich denen des Hauptportales.

⁴ Es sind noch weitere plastische Reste dieser Zeit in Provins nachweisbar. An der nördlichen Seitenfassade von Saint-Quiriace be-

Nicht weit von Provins, ebenfalls im Département Seine-et-Marne, liegt der kleine Ort Saint-Loup-de-Naud. Man ist überrascht, hier an der Westfassade der Kirche ein so reizendes Werk der Plastik zu finden,¹ wie das von uns schon genannte Statuenportal. Man begreift es, wenn dasselbe in der Litteratur eine begeisterte Schätzung erfahren hat,² es ist von rührender Sorgfalt³ der Arbeit, und besonders in den ornamentalen Teilen von ungewöhnlichem Geschmack; auch blieb seine naive Schönheit fast unangetastet. Ich möchte trotzdem den Meister, der es geschaffen hat, nicht, wie das geschehen ist, zu den grossen Plastikern des Mittelalters rechnen oder ihm auch nur eine besonders grosse Wirkungssphäre innerhalb der Schule zuweisen. Wir haben hier eher einen Künstler von lokaler Bedeutung, es ist einer jener Redlichen, welche die Kunst der grossen Centren in kleine Kreise tragen. Trotz der Feinheit seiner Hand und seiner bedeutenden Begabung für die Ornamentik, reicht er an Talent nicht entfernt an die grossen Meister der Schule,

findet sich ein romanisches Säulenportal mit Akanthuskapitälern, umrahmt von derselben Blattbordüre, die in Saint-Ayoul die Deckplatten der Kapitälern schmückt. Das entsprechende Portal der Südfassade gehört im wesentlichen dem XIII. Jahrh. zu, doch hat man damals ältere Reste wieder mit verwendet, die zwei Kapitälern der Thürpfosten zeigen von Tieren belebte Ranken des XII. Jahrh. von feinsten Arbeit, die die Archivolten umziehende Bordüre, ebenfalls dem XII. Jahrh. zugehörig, ist roher. In das schmucklose Tympanon der Westmauer, die im XV. Jahrh. errichtet ist, hat man einen thronenden Christus in Mandorla, etwa aus dem beginnenden XIII. Jahrh., eingesetzt; die Figur ist leider arg verstossen; doch der Kopf ist alt.

¹ Eine Abbildung bereits bei Taylor, *Voyages pittoresques en France, Champagne, Atlas, Bd. II, Taf. 290*; vgl. Aufauvre et Fichot a. a. O. S. 139 ff., ferner den Artikel F. Bourquelot's: *Notice historique et archéologique sur le prieuré de Saint-Loup-de-Naud, Bibl. de l'école des Chartes, Bd. II, 244 ff.*

² „Nous doutons qu'il existe en France quelque chose de plus complet et de plus remarquable et de mieux conservé“, so Aufauvre.

³ Bei der Frau der linken Portalseite sind z. B. an der die Rolle haltenden rechten Hand die hinter dem Rollenstreifen versteckt liegenden Finger doch sorgfältig ausgearbeitet.

wie den «Meister der beiden Madonnen», den «Meister von Corbeil» oder selbst den Chartrener Hauptmeister heran. Eine derartig ungeschickte Gestalt wie die des Paulus, mit der völlig missglückten Bildung der Arme, ist bei den letzteren nirgends nachzuweisen. Seine Köpfe haben etwas Derbes, Gesund - kräftiges, aber sie sind ohne Seele (Abb. 47). Die Augen quellen stark hervor, die Brauen sind hochgezogen, die Stirnen platt und breit, der Ausdruck ist der



ABB. 47.

Meisters von Corbeil (vgl. 6. Kap.)?¹ Dieses Werk ist also nicht, wie man gemeint hat, früher als das Chartrener Westportal und es ist nicht das erste seiner Gattung. Die Komposition allein würde genügen, das zu erweisen. Sie ist, wie wir gesehen haben, ein Auszug aus dem grossen Programme der Chartrener Schule. Dieses war vorhanden, es schwebt dem Meister vor, als er ans Werk geht. Wie sollte es für diese engen Raumbedingungen erfunden sein, unter denen es sich nicht zu entfallen vermag?!

¹ Die „Tiere“ der Evangelisten sind zwar von feinsten Ausführung, aber Zeichnung und Anordnung bleiben weit hinter Chartres zurück; die Bewegung ist ungeschickt, das glückliche Motiv der ausgebreiteten Flügel garnicht versucht. — Das Tympanon illustriert in auffallender Weise den unmittelbaren Einfluss der architektonischen Masse auf die Proportionen der Figuren. Die grössere Breite des Bogenfeldes kommt hier sofort in der breiten Bildung der Christusfigur zur Erscheinung: die Kniee weichen nach den Seiten auseinander, und an das Gewand setzen sich malerische Motive an.

der Beschränktheit. Wo ist hier jener Hauch jugendlichen Lebens, der den Köpfen in Chartres den täuschenden Schimmer des Porträthften verleiht, wo die seelenvolle Feinheit des

wie hier der Chartreer Stil entstanden sein, wo er so mangelhaft ist verstanden worden, und wo die Beziehungen zu den Quellen dieser Kunst sich längst verwischt haben! Auch ist hier die Pflanzenornamentik bereits von einem Saft, von einer Lebensfülle, die selbst die Akanthuskapitälé ergreift und deutlich absticht von der spröden, trockenen Behandlung des antiken Blattwerks am Chartreer Westportale.¹

Es ist lehrreich, auch einen Blick auf die Architektur zu werfen; dieser Bau steht auch architektonisch betrachtet ausserhalb der eigentlichen Entwicklungssphäre. Die Kirche ist im Osten begonnen worden, das spitzbogig geschlossene Westportal und die bereits mit einem gotischen Rippengewölbe überdeckte Vorhalle wurden an letzter Stelle ausgeführt. Wie seltsam hier auf engem Raume die Elemente verschiedener Stilarten durcheinander spielen, illustriert uns am besten die Ansicht Aufauvre's, wonach zwischen dem Bau der Absis und dem des Portals ein Zeitraum von etwa 200 Jahren läge. Aufauvre setzt die erstere um das Jahr 1000 an, das Portal in das Ende des 12. Jahrhunderts. Anthyme Saint-Paul, dem wir eine äusserst geistvolle Analyse dieses Baues verdanken,² belehrt uns eines anderen: Das Ganze ist ein

¹ Auch die Ornamentik der Säulenschäfte in Chartres, die sich meist in spezifisch mittelalterlichen Rankenmotiven ergeht, — eine Akanthusranke findet sich hier nur einmal, — erscheint neben den Ranken von Saint-Loup-de-Naud lebloser, unentwickelter. Dagegen finde ich die auffallendsten Analogieen zwischen den Kapitälén von Saint-Loup-de-Naud und einigen aus Notre-Dame in Châlons-s.-M. stammenden Kapitälén, deren Abgüsse sich im Trocadéromuseum befinden (Nr. 807—809); wir haben hier dieselben Rankenmotive, denselben Grad organischer Belebung, die gleichen Früchte, Masken und Tiere, auch in der Katalform finden sich enge Bezüge. Es würde sich vielleicht verlohnen, diese Beziehungen zu verfolgen; gelegentlich meines Aufenthalts in Châlons waren mir dieselben noch nicht aufgefallen. Die Kirche Notre-Dame hatte ein unserer Schule zugehöriges Statuenportal, über dessen erhaltene Reste ich im Anhang referiere.

² A travers les monuments historiques, I. Teil, Paris 1877, S. 12 f.

Werk aus der Zeit, wo der gothische Stil beginnt, die Schwingen zu regen. Aber der Meister, der hier arbeitet, steht ausserhalb der architektonischen Bewegung, er nimmt von den rapiden Fortschritten der Konstruktion zwar mit Eifer, aber auf seine Weise Kenntnis und ergeht sich daher in allen möglichen Experimenten. So finden wir nebeneinander Kuppel, Kreuzgewölbe und Tonnen: «Bientôt, toujours perplexe et toujours disposé à profiter de tout ce qui lui semble un progrès, il voit quelque part la nervure franchement employée, ou bien entend parler des essais tentés à Poissy et à Saint-Denis; le voilà disposant les quatre travées qui lui restent à bâtir de manière à avoir deux compartiments carrés pour la grande nef et bandant sur ces carrés des nervures rudimentaires, sans renoncer ni au plein cintre, seul employé dans le corps de l'édifice, ni aux remplissages à bain de mortier. Enfin il apprend que l'ogive est employée ailleurs; sans trop de scrupule, il l'accepte pour son porche et pour la porte principale de l'église.»

Man sollte meinen, unser Portal werde mit dem von Saint-Ayoul in Provins eng verwandt sein, dieselbe Hand habe diese zwei nahe beieinander liegenden Werke geschaffen. Das ist nicht der Fall. Das Portal von Saint-Loup-de-Naud ist ein Schulwerk des Chartrener Hauptmeisters, wie das von Provins, direkte Beziehungen zwischen den beiden letzteren liegen nicht vor. Die Verwandtschaft zum Hauptmeister tritt in der Fältelung der langen Röcke, wie der Mäntel ganz auffallend hervor. Daneben hat der Künstler jedoch noch andere Einwirkungen erfahren, des sind vor allem seine Kopftypen Zeuge; wir haben bereits oben ausgeführt, von welcher Seite her dieser Typus in die Chartrener Schule eingedrungen sein möchte.¹

¹ Man hat noch neuerdings in Deutschland die merkwürdigen

4. KAPITEL.

DER MEISTER DES LINKEN CHARTRERER PORTALES, DIE SKULPTUREN VON NOTRE-DAME D'ÉTAMPES UND DIE FASSADENDEKORATION DER EHEMALIGEN ABTEIKIRCHE DER MAGDALENA IN CHATEAUDUN.

Wir sehen, wie der Stamm sich mannigfach verzweigt. Der unmittelbare Einfluss des grossen Chartreter Ateliers reicht von Le Mans bis nach Provins, er ist nachweisbar in Saint-Denis, wie in der Pariser Metropole. Auch die Chartreter Nebenmeister haben nun an anderen Orten Spuren ihrer Wirksamkeit, oder doch ihres Einflusses hinterlassen. Mit dem merkwürdigen Künstler, der die drei oben abgebildeten Statuen des linken Chartreter Portales (Abb. 12) wie einzelne kleinere Teile der Komposition gemeisselt hat, sind die Skulpturen des Südportales von Notre-Dame d'Étampes¹ und einige weitere Statuen in Verbindung zu bringen, die im Innern derselben Kirche in einer Kapelle des Chores ein Unterkommen gefunden haben.

Es ist merkwürdig, dass man das Portal von Étampes fast nie mit Chartres zusammengenannt hat,² denn keines verdient so sehr den Namen eines Chartreter Schulwerkes

Statuen des Oktogons in Montmorillon (Vienne) mit der Chartreter Gruppe in Zusammenhang gebracht. Es verleitet dazu der Umstand, dass bei den Frauenfiguren hier dieselbe eigentümliche Tracht auftaucht wie in Chartres. Ich habe die Originale bislang nicht nachprüfen können, aber nach den Abbildungen zu schliessen, die Millin in seinen *Monuments antiques inédits*, Bd. II, Paris 1806, Taf. XV ff. gegeben hat, haben die Statuen mit Chartres nichts zu thun. Diejenigen Skulpturen, mit denen sie stilistisch am nächsten verwandt sind, scheinen mir die von Notre-Dame la grande in Poitiers zu sein; nichts ist in der That einleuchtender als ein Zusammenhang dieser zwei Ateliers, denn Montmorillon liegt in Poitiers' nächster Nähe. Es würde wichtig sein, dies genauer festzustellen.

¹ Département Seine-et-Oise, nicht weit von der Grenze des département Eure-et-Loir.

² Doch vgl. de Beuzelin, *Notes sur la statistique monumentale*

wie gerade dieses.¹ Wir finden hier nämlich — was sich bei keinem anderen Werke wiederholt — auch die auffallendste Verwandtschaft in der ganzen Anlage. Ein vorspringender Pilaster von gleichem Grundriss wie der in Chartres umrahmt das Portal an den beiden Seiten,² die Kapitäle reihen sich wie in Chartres zu einem fortlaufenden biblischen Szenenfries aneinander,³ der sich auch über den Pilaster hinzieht; die Szenen befinden sich wieder unter mit Zwergarchitekturen besetzten Arkadenreihen; die Deckplatten darüber sind mit demselben Akanthusblattwerk geschmückt, über den Statuen finden wir die aus kubischen Blöcken geschnittenen Baldachine, unter ihnen den mit Kanelluren versehenen Sockel wieder. In Höhe des Tympanons an der Ecke des vor die Flucht der Mauer vorspringenden Portikus ist, ebenfalls unter Baldachin, eine Statue angebracht worden;⁴ wir erinnern uns an den Engel des clocher-vieux in Chartres.

Wie merkwürdig, dass gerade der Meister von Étampes eine Himmelfahrt gewählt hat, sie umgebend mit der Darstellung der apokalyptischen Greise.⁵ Hatte doch sein

du département de Seine-et-Oise, in de Caumont's Bulletin monumental, Bd. I, S. 227.

¹ Vgl. die Beschreibung Guilhermy's in dessen handschriftlichem Nachlass, Paris, Bibliothèque nationale, N. acq. franç. 6100 Bl. 89^a ff. Léon Marquis, Les rues d'Étampes et ses monuments, Étampes 1881, Anthyme Saint-Paul, Notre-Dame d'Étampes, in der Gazette archéologique 1884, S. 211 ff.

² Der rechts wird jetzt von der Mauer des Querschiffs z. T. verdeckt.

³ Es folgen sich von links nach rechts (a. der linken Seite): Kindermord, 2 Figuren, die ich nicht zu deuten vermochte (heranziehende Könige?), Anbetung der Könige, Geburt mit Badung des Kindes, Verkündigung an Maria, Visitatio, der Engel und Joseph, Versuchung Christi in zwei Szenen; dann (rechte Seite): Vertreibung a. d. Paradiese, Sündenfall, Verfluchung des Feigenbaums (oder Christus und Zachäus?), die Frauen am Grabe, Abendmahl, Einzug in Jerusalem und der Rest einer weiteren Scene.

⁴ Es ist eine männliche Figur mit Scepter, sie besteht aus 2 Blöcken, ist also an Ort und Stelle gearbeitet.

⁵ Es sind nur 22, sie sind auf die beiden inneren Archivolten verteilt; auf der äussersten finden sich Prophetenfiguren.

Meister gerade an dem Himmelfahrtsportale in Chartres gearbeitet! wie klar liegt es hier zu Tage, dass die Künstler «Anteil an den ikonographischen Kompositionen» hatten; sie waren voller Bilder, sie brachten die Kompositionen mit. Und wir finden nun an der einen Seite des Portales drei Statuen, die Figur für Figur den dreien des Chartreter Künstlers entsprechen (Abb. 48 vgl. Abb. 12);¹ wir haben hier bei den männlichen Figuren dieselbe eigentümliche Gewandung, dieselbe geschweifte Form der Sockel, das lange, bis zu den Füßen hinunterreichende Scepter, die gewaltsam nach auswärts gedrehten Füsse.² Auch die Frau, die rechts daneben erscheint, ist in Étampes dieselbe Figur,³ doch überträgt dieser Meister den ornamentalen Faltenschematismus seiner männlichen Statuen auf die weiblichen, er tätowiert sie mit kreisrunden Faltenzügen auf Brust, Bauch und Schenkeln. Wen könnte es verwundern, dass dieser Manierismus hier einseitiger hervortritt als in Chartres; war sich doch dieser Künstler hier völlig selbst überlassen, während der Meister von Chartres die Werke des Chartreter Hauptmeisters unmittelbar vor Augen hatte, nach deren Bilde er denn seine Frauenfigur auch erschaffen hat.

In der That, das Étamper Werk ist vollkommen einheitlichen Stiles, an den Figuren der Kapitäle, des Tympanons, der Archivolten entdecken wir dieselbe Hand. Den drei Statuen der rechten Seite stehen links drei gleichen Charakters gegenüber,⁴ und wir dürfen sicherlich

¹ Sie stehen in Étampes in derselben Reihenfolge an der rechten Portalseite statt wie in Chartres an der linken.

² In Étampes halten beide Figuren eine Rolle in der Linken, in Chartres ist einmal ein Buch dafür eingetreten.

³ Wir bemerken dieselbe Haltung von Armen und Händen; im Kostüm enge Verwandtschaft.

⁴ Wieder zwei männliche und eine weibliche, die Anordnung entspricht symmetrisch der der anderen Seite. Von den Köpfen ist nichts erhalten; man erkennt jedoch, dass sie von der Säule abgelöst und vorgestreckt waren wie bei dem Chartreter Meister. — In den Zwickeln über den Portalarchivolten sind in Flachrelief zwei grosse



ABB. 48.

den Schluss machen, Figuren gleicher Art, wenn nicht gar dieselben, hatte auch der Chartreter Künstler für seine zweite Portalseite entworfen oder schon in Angriff genommen, als ihm der Chartreter Hauptmeister den Weg vertrat.

Es scheint, in Étampes war ursprünglich eine plastische Dekoration grösseren Umfanges geplant, denn wir finden zwei weitere Statuen derselben Art im Innern der Kirche links und rechts von einem Altare des Chores aufgestellt (Abb. 49).

Man hat sie Peter und Paul getauft; aber die eine Figur ist ganz sicher ein Christus,¹ es sind also schon ikonographisch keine Gegenstücke, und jedenfalls waren sie ursprünglich nicht, wie man gemeint hat, dazu geschaffen, als Pendants in einem Winkel des Innern untergebracht zu werden.² De Guilhermy hat vermutet, es möchten Reste eines zerstörten Portales sein; mir scheint es wahrscheinlicher, dass diese Statuen niemals an den Ort ihrer Bestimmung gelangt sind. Wenn wir auch nicht wohl annehmen können, man habe hier wie in Chartres ursprünglich ein dreiteiliges Westportal errichten wollen,³

Engelfiguren angebracht, die, mit ausgebreiteten Flügeln und Schalen in den Händen, der mittleren Scene sich zuwenden. Das Motiv kommt jedenfalls von der Antike her.

¹ Die alten Köpfe der beiden Figuren fehlen, aber der Nimbus der Figur rechts zeigt ein in Relief gearbeitetes Kreuz, die linke Hand hält den Kreuzstab, dessen Ende unten den Kopf eines Tieres berührt, die rechte Hand ist erhoben.

² Es sind beides Säulenstatuen. Die Petrusfigur liegt nicht mit dem Rückgrat am Schaft fest, sondern mit der rechten Körperseite. Sie war offenbar ursprünglich bestimmt, von dieser Seite gesehen zu werden, an der linken Seite ist sie auch unbearbeitet geblieben. Sie sollte wohl die linke Seite eines Portales schmücken; hier ist ja auch sehr häufig der Platz des Petrus, ich erinnere an Arles, Saint-Gilles, die Porte Sainte-Anne. Möglich, dass der Christus an einem centralen Thürpfeiler stehen sollte; die Figur ist an beiden Seiten gleichmässig bearbeitet, auch ist sie vor allen übrigen in Étampes erhaltenen Statuen dadurch ausgezeichnet, dass sie statt des Baldachins von quadratischem Grundriss einen solchen von runder Form zeigt.

³ Dagegen spricht u. a. die Abfolge der biblischen Szenen auf den Kapitälern des Südportales, sie geben eine einigermassen voll-

so möchte man doch noch ein zweites Portal an der Nordseite beabsichtigt haben.¹

Die Étamper Skulpturen sind Werke zweiten Ranges wie die in Provins.² Wie hell leuchtet nicht neben diesen Frauengestalten die originale Schönheit jener weiblichen Statue in Chartres hervor (Abb. 12), wie wunderbar fein ist sie gearbeitet, mit welch' vollkommenem Verständnis das Detail der Gewandung wiedergegeben! Man spürt es, wie auch diese Nebenrichtung doch in Chartres ihr eigentliches Centrum hatte! —

Es ist bemerkenswert, dass jene abgestufte Anordnung der Figuren, die wir beim Hauptmeister in Chartres fanden, in Étampes ebenso wenig vorliegt, wie bei den ent-

ständige Uebersicht über das Leben Christi, es ist also nicht gut möglich, dass sie nur der dritte Teil einer ursprünglich weit grösser gedachten Reihe sind.

¹ Dazu bietet, wie wir sehen werden, Bourges eine Analogie.

² Die Durchführung ist weit weniger liebevoll, es tritt das besonders im Kostümlichen zu Tage. Die die Figuren von einander scheidenden Zwischensäulen, in Chartres der Tummelplatz der Ornamentik, sind in Étampes glatt geblieben; die

Sockelsäulchen mussten schon des Werkes fortbleiben.



ABB. 49.

sprechenden Figuren in Chartres; wir finden hier an der linken Seite dieselbe kuriose Art der Aufstellung wie dort: die mittelste Figur ist am höchsten angebracht, aber die rechts davon gleich neben der Oeffnung stehende, ist weit grösser und überragt daher jene. Dies ist ein neuer Beweis, dass auch für diese Dinge in den einzelnen Ateliers verschiedene Gewöhnungen vorlagen, und dass die eigentümliche Art der Aufstellung in Chartres von dem Meister selbst herrührt, der die Figuren geschaffen hat; Haupt- und Nebenmeister waren hier gleichzeitig am Werke.

Von Étampes aus fällt nun unerwartet Licht auf den zweiten grossen statuarischen Cyklus dieser Zeit, der auf dem Boden des jetzigen Départements Eure-et-Loir ist geschaffen worden, ich meine die Königsfiguren der Nordfassade der alten Abteikirche der Magdalena in Châteaudun.¹ Die höchst merkwürdigen Originale sind nicht auf uns gekommen; aber die Archäologen des vorigen Jahrhunderts hatten sie noch vor Augen. Montfaucon bemühte sich, eine Abbildung für seine *Monumens de la monarchie française* zu erlangen. Im Jahre 1733 unternahm Lancelot in Begleitung eines Zeichners eine Reise nach Châteaudun, speziell zu dem Zwecke, diese Skulpturen zu untersuchen. Ihm verdanken wir die im 9. Bande der *Histoire de l'académie royale des inscriptions et belles-lettres*²

¹ Die Kirche hat niemals eine eigentliche Westfassade besessen.

² Paris 1736, S. 181 ff. und Tafel V und VI. Die bei Beaunier und Rathier, *Recueil des costumes français*, Bd. I, Paris 1810, Taf. 60 gegebenen Abbildungen sind unbrauchbar. Die Kirche ist in neuerer Zeit häufig Gegenstand des Studiums gewesen; vgl. die Artikel Coudray's im *Bulletin de la société dunoise*, Bd. II, S. 119 ff., 134 ff., 166 ff. u. ebenda, Bd. V, S. 453 ff.; ausserdem über „Façade et bas-côté nord. clocher“, Ch. Cuissard, ebendort, Bd. V, S. 125 f. In dem gleichen Bande, S. 229 ff., gab auch Eugène Lefèvre-Pontalis eine wie immer lichtvoll geschriebene Baubeschreibung: *Étude archéologique sur l'église de la Madeleine de Châteaudun*. Poulain de Bossay's „*Topographie archéologique du pays Dunois*“, Châteaudun 1876, ist von mir nicht benutzt worden.

veröffentlichte «Description des figures qui sont sur la façade de l'Église de l'Abbaye Royale de la Magdaleine de Chasteaudun», wie die beiden Stiche Simonneau's, die, wenn auch nicht besonders sorgfältig ausgeführt, uns doch Aufschluss geben sowohl über die Anordnung wie den Stil und Charakter der Figuren. Man fragt, warum ich das alles so breit erzähle: Damit wir uns dieser wackeren Vorgänger erinnern und hingehn, desgleichen zu thun.

Es handelte sich hier nicht, wie gemeinhin in der Chartrener Schule, um die plastische Dekoration eines Portales; der statuarische Schmuck dehnte sich hier vielmehr über die ganze Fassade aus. Zwei Figuren waren links und rechts neben den Archivolten des Hauptportals angebracht,¹ vier in Höhe der oberen Fensterreihe zu den Seiten eines Rundfensters; fünf andere verteilten sich auf ebenso viele Strebepfeiler, sie waren mit jenen vier ungefähr in gleicher Höhe aufgestellt. Noch höher, unsymmetrisch an einer Seite angeordnet, eine historische Scene in grossen Figuren. Von den drei Portalen hatte dagegen nur das mittlere figürlichen Schmuck erhalten. Darstellungen der Seligen und Verdammten schmückten hier die Archivolten, ein Rankenornament umrahmte dieselben; links und rechts der Oeffnung zwei Säulen. Die beiden spitzbogig geschlossenen Seitenportale sind nur mit Säulen geschmückt.² Im architektonischen Aufbau, in der Verteilung der Dekoration finden wir hier mit Chartres, wie wir sehen, keine Berührung.

Zunächst hatte ich den Eindruck, als sei hier eine ganz andere Schule am Werke. Denn die Figuren zeigen zum Teil auch ikonographische Besonderheiten, die in der Chartrener Schule sonst nicht vorkommen; mehrere

¹ Dieses ist noch erhalten.

² Diese sind kleineren Durchmessers als die am Hauptportale, sie zeigten, nach der Abbildung zu schliessen, wenigstens an der rechten Seite eine ornamentale Musterung der Schäfte wie die Zwischensäulen in Chartres.

haben ein Schwert, dasselbe, sei es gezückt in der Rechten, sei es in der Scheide auf der Lende tragend, eine der Figuren hält eine Streitaxt, einzelne sind mit Sporen versehen, und über dem Haupte der Figur links neben dem Mittelportale hatte man ein Jagd- oder Schlachthorn angebracht.¹

Trotzdem liegen nun hier enge Beziehungen vor und zwar zum Atelier von Étampes. Dieses hat ohne Zweifel einen Teil dieser Figuren gearbeitet.

Die Statuen, die hier zunächst inbetracht kommen, sind diejenigen, welche an den Strebepfeilern standen. Wir haben hier eine männliche und zwei Frauenfiguren, die bis ins einzelne mit den Statuen des Südportals von Notre-Dame d'Étampes übereinkommen (Abb. 50).² Die männliche Statue (links a. d. Abb.), die Lancelot irrtümlich als Frau ansprach,³ ist geradezu dieselbe Figur, wie die, welche in Étampes rechts neben der Thür steht (vgl. Abb. 48); sie ist in Châteaudun sogar auf einen in gleicher Weise geschweiften Sockel gestellt, sie hält das lange Stabscepter in der Rechten, die Rolle in der Linken! Gewandmotive und Zeichnung der Falten entsprechen sich. Die Frau rechts daneben ist zusammenzustellen mit der an derselben Seite des Étamper Portales. Die Falten-

¹ Offenbar gab dieses den Anlass zu der Annahme, dass hier Karl der Grosse und seine Paladine, so wie einzelne seiner Nachfolger dargestellt sein möchten. Bereits Lancelot verhält sich hier skeptisch: „il n'y a aucune inscription, pas une seule lettre qui puisse déterminer, il n'y a de même dans les archives et dans le cartulaire de l'abbaye aucun titre sur lequel on puisse asseoir un jugement.“ Ueber die Genauigkeit der Abbildungen in den ikonographischen Details kann im allgemeinen kein Zweifel sein; vgl. z. B. S. 190 die Bemerkungen Lancelot's über den Mann mit der Streitaxt.

² Bei Lancelot als Fig. 7, 8 und 9 abgebildet.

³ Ihm selbst fiel auf, dass die Figur keine Hängeärmel und keine langen Haare hat; er bemerkt: „elle a une ceinture, dont les bouts pendent jusqu'aux genoux.“ Wie die Abbildung und der Vergleich mit der Étamper Figur ergibt, hat Lancelot hier den Rest des langen Stabscepters für Gürtelenden genommen.

züge auf den Schenkeln sind wie von derselben Hand gemeißelt. Wir erkennen auf der Zeichnung sogar die unterhalb der Kniee das Gewand überquerenden Bordüren, ein Motiv, das für das Étamper Atelier besonders charakteristisch ist. Auch diese Figur steht auf geschweiftem Sockel! Endlich die zweite Frauengestalt findet ihr Gegenstück an der linken Seite des Portales von Étampes;

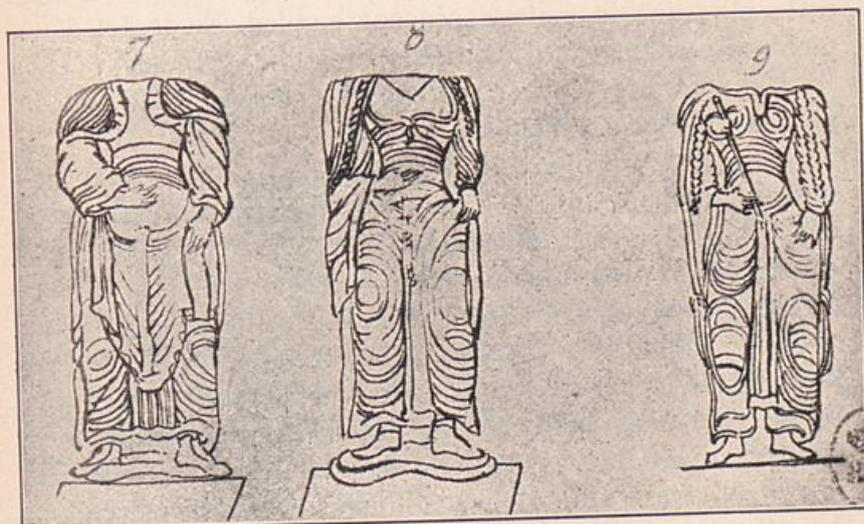


Abb. 50.

auch hier entdecken wir auf dem Stiche die Bordüren unterhalb der Kniee!

Wir können jedoch dem Atelier von Étampes keinesfalls diese ganze Gruppe von Statuen vindicieren; soweit die Stiche ein Urteil erlauben, gehörte demselben ausser den drei genannten Figuren noch die Frauenfigur zu, die rechts daneben auf dem vierten Strebepfeiler stand, wahrscheinlich auch die ganz oben rechts angebrachte historische Scene.¹ Hier sah man links eine sitzende, ihr

¹ Die sitzende Figur links hat, wie die Figuren in Étampes, den latzartig auf die Schultern sich legenden Mantel, wie den schürzenhaften Fall des Uebergewandes, zu vgl. auch die Faltenmotive auf dem Leibe.

gegenüber eine stehende Figur, beide offenbar mit einander im Gespräche dargestellt. Lancelot bemerkt, dass die Darstellung schon damals unvollständig war, er hatte eine ältere Zeichnung derselben vor Augen, die dieselbe noch genauer wiedergab: En 1654 on voyoit une autre figure étendue le long de la plinthe, dont la main portait sur le pied de la figure assise. Cette figure est tombée, et il n'en reste plus que la main posée sur ce pied. Er deutet dann nicht ungeschickt auf Christus und die Sünderin, eine Darstellung, die an der Kirche der heiligen Magdalena gewiss an ihrem Platze ist.

An den übrigen Statuen beobachtet man zwar besonders in den Faltenmotiven hier und da Analogieen zu jener mit Étampes verwandten Gruppe.¹ Aber es scheint, sie waren in der Faltengebung weniger fein, als diese;² die für Étampes charakteristischen Kostümmotive finden sich hier nicht, und ikonographisch treten hier die Eigentümlichkeiten hervor, von denen schon die Rede war. Es ist zu beklagen, dass sich das Verhältnis dieser zwei Gruppen nicht mehr genauer beleuchten lässt. Finden wir hier doch diese stilistisch so interessante Nebenströmung der Chartrener Schule allem Anschein nach in Gemeinschaft mit einem Atelier, mit dem sie allerlei stilistische Eigentümlichkeiten teilte! Die Geschichte dieses merkwürdigen Manierismus würde sich uns hier vielleicht aufhellen, hätten wir die Originale noch vor Augen.

Ich erwähne noch, dass man vor kurzem auch an der Südseite der Kirche ein mit Skulpturen geschmücktes Portal entdeckt hat,³ die Archivolten sind mit menschlichen

¹ Vgl. besonders Fig. 6, den Mann mit der Axt.

² Dass hier die ungleichmässige Art der Zeichnung der Grund sei, kann man nicht wohl annehmen, denn die Figuren sind alle von derselben Hand gezeichnet. Die Statuen Nr. 2—6, scheint es, gehörten stilistisch eng zusammen.

³ Ich habe es gelegentlich meines Dortseins nicht gesehen. Coudray's Vergleich der beiden Werke ist etwas unbestimmt und

und phantastischen Tier-Figuren geschmückt; es scheint älter als der plastische Schmuck der Nordseite.

Ueber das Datum unserer Statuen wissen wir nichts Bestimmtes zu sagen. Lefèvre-Pontalis setzt die zugehörigen architektonischen Teile in die Mitte des 12. Jahrhunderts.¹

5. KAPITEL.

DIE PORTALANLAGE SUGER'S UND DAS SITZBILD DES DAGOBERT.

Wir kommen zu dem zweiten Chartrener Nebenmeister, der die Statuen rechts am Madonnenportale geschaffen hat (Abb. 24); wir wissen bereits, dass ihm auch einzelne der Figürchen an den Thürpfosten gehören. Weitere Werke seiner Hand oder Werkstatt sind, soviel ich sehe, nicht erhalten, aber nach den Abbildungen zu schliessen, hat entweder er selbst oder ein Meister seines Ateliers

weitschweifig, er bemerkt u. a.: „sous certains rapports la sculpture de notre porte (des Südportals) paraît plus naïve et d'une main moins exercée.“

¹ A. a. O. S. 303 f., S. 299 f. sucht er das Datum genauer zu umgrenzen: „On ignore la date où l'église de Notre-Dame (dieser ursprüngliche Titel) fut détruite pour faciliter la construction de l'église actuelle de la Madeleine, mais il est probable que sa démolition coïncida avec l'époque où Thibault IV, comte de Blois, substitua des chanoines réguliers aux clercs séculiers qui desservaient l'abbaye de la Madeleine. Ce changement s'accomplit en 1130 et il fut approuvé l'année suivante par le pape Innocent II (Gall. christ. VIII. Instr. col. 326). Or, comme une charte octroyée dix-huit ans plus tard, en 1148, par le comte Thibault, aux moines de l'abbaye, pour leur confirmer la possession de leurs biens, fait mention de l'église de la Madeleine, il est permis de supposer que le monument fut élevé pendant le second quart du XIIe siècle.“ Ich gestehe, dass ich diesen Schluss nicht für sehr bindend halte; denn dass i. J. 1148 die Kirche der Magdalena erwähnt wird, beweist doch für die Baugeschichte nichts, diesen Titel hatte die Kirche bereits z. Z. des heiligen Ivo von Chartres. Begnügen wir uns also mit dem allgemeinen Ergebnis der architektonischen Kritik.

einen Teil der Statuen für die Fassade Suger's gearbeitet. Unser Weg führt uns also nach Saint-Denis zurück.

In Saint-Denis liegt wie in Chartres eine dreiteilige statuengeschmückte Portalanlage vor,¹ es ist das zweite Beispiel dieser Art, das uns im Umkreise der Schule erhalten blieb.² Nichts ist so geeignet, das Wertverhältnis

¹ Die älteste Beschreibung gab J. Jacques Doublet, *Histoire de l'abbaye de S. Denys*, Paris 1625; hier werden u. a. auch die Masse der Thüren gegeben, was insofern wichtig ist, als dieselben später offenbar vergrößert worden sind; vgl. ferner Dom Michel Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, Paris 1706, S. 528 ff. Die ausführlichste neuere Beschreibung findet sich in der *Collection Guilhermy* der Bibliothèque nationale, Bd. 28 und 29: „Notes historiques et descriptives sur l'abbaye et basilique de Saint-Denis.“ Guilhermy giebt genaue Auskunft über die in unserem Jahrhundert vorgenommenen Restaurationen der Skulpturen. In der *Monographie de l'église royale de Saint-Denis par le baron de Guilhermy, dessins par Ch. Fichot*, Paris 1848, die den Grabmälern gewidmet ist, wurde nur eine summarische Beschreibung des Baues vorangestellt. Ich verweise noch auf die Artikel Viollet-le-Duc's in der *Revue archéologique*, année 1861, wie auf den Aufsatz F. de Verneilh's: *Le premier des monuments gothiques*, *Annales archéologiques*, Bd. XXIII, S. 5 ff., 115 ff.; vgl. ferner Saint-Denis, sa basilique et son monastère par Mme. Félicie d'Ayzac, *Saint-Denis* 1867, S. 42 ff. und A. Joanne, *Environs de Paris illustrés*, Paris 1878, S. 214. — Abb. finden sich u. a. bei Alexandre Lenoir, *Monuments des arts libéraux . . . de la France*, Paris 1840², Taf. XX, bei Chapuy et Ramée, *Le moyen-âge monumental*, III, Taf. 235 etc. — Unschätzbare Quellenwerke zur Geschichte des Baues sind die Schriften des Abtes Suger (1122—1152), der die völlige Erneuerung desselben in Angriff nahm. Inbetracht kommen der „*libellus alter de consecratione ecclesiae sancti Dionysii*“ und der „*liber de rebus in administratione sua gestis*“, vgl. *Œuvres complètes de Suger*, publ. par A. Lecoy de la Marche, Paris 1867.

² Die dreifache Portalanlage ist das Werk Suger's; die ältere Fassade hatte nur ein Portal, vor welchem eine Vorhalle lag; vgl. „*liber*“ c. 24: „*in amplificatione corporis ecclesiae et introitus et valvarum triplicatione, turrium altarum et honestarum erectione, instanter desudavimus*“; vgl. dazu c. 26, wo von der gelegentlich der Weihe von 1140 veranstalteten Procession gesagt wird: „*per singularem atrii portam de antiquo in novum opus transpositam tertio ingrediebatur*.“ Die Portale waren im wesentlichen im Jahre 1140 vollendet, vgl. c. 26. Beachtenswert, dass Suger von der Steinplastik der Gewände, Tympanen etc. nichts erwähnt, während er dagegen wohl über den Bilderschmuck der bronzenen Thürflügel spricht und sehr ausführlich über die Prunkgeräte.

der beiden Werke ins Licht zu setzen, als ein Vergleich der Kompositionen. Finden wir in Chartres eine geniale kompositionelle Schöpfung, in der alles auf einander bezogen und gegen einander abgewogen ist, so ist in Saint-Denis von einer «Komposition» im engeren Sinne des Wortes überhaupt nicht die Rede; die drei Portale sind nicht wie in Chartres in ein System zusammengefasst, sondern nur symmetrisch zu einander gruppiert worden. Sie werden durch zwei mächtige, nackt und schmucklos vortretende Strebepfeiler von einander abgesondert; nicht einmal ein fortlaufendes Gesimse ist über die kahle Mauermaße der letzteren hinüber geführt, die Portale mit einander verbindend, denn Mittel- und Seitenöffnungen sind hier wie in Provins ungleich hoch genommen. Wie weit ging nicht in Chartres selbst in der Gestaltung der Tympanen die kompositionelle Berechnung! in Saint-Denis waren sie noch nicht einmal in gleicher Technik gehalten, denn man hatte auf dem Tympanon links auf besonderen Wunsch des Bauherrn an Stelle der plastischen Darstellung ein Mosaik angebracht.¹ Der unmittelbare Eingriff des Auftraggebers wurde hier wie so häufig verhängnisvoll für die künstlerische Wirkung. Ich leugne nicht, dass in Chartres die Einheitlichkeit der Komposition dadurch begünstigt wurde, dass hier die Portalanlage zwischen den beiden mächtigen Türmen beschlossen lag, ohne auf diese selbst hinüberzugreifen. Die Seitenportale unterhalb der Türme anzu-

¹ „Quod et novum contra usum hic fieri et in arcu portae im-primi elaboravimus“; unter dem „novus usus“ ist die Verwendung der Plastik an dieser Stelle zu verstehen; Suger kam die Anregung dazu jedenfalls von Italien; er dachte z. B. auch daran, aus Italien marmorne Säulen kommen zu lassen. „Romae enim in palatio Diocletiani et aliis terminis (!) saepe mirabiles conspexeramus,“ so „libellus“ c. 2.

Man findet noch gelegentlich in der neueren Litteratur den Irrtum wiederholt, wonach dieses Mosaik von dem karolingischen Bau herstamme und von Suger beibehalten sei; was beibehalten wurde, waren, wie schon de Verneilh richtigstellte, die Thürflügel.

bringen, darauf konnte man hier gar nicht kommen, denn letztere waren als hors-d'œuvre der älteren Kirche vorgeschoben, für die das Portal noch berechnet war; überhaupt handelte es sich hier mehr um ein Werk der Innendekoration, das Portal bildete den östlichen Abschluss einer Vorhalle. In Saint-Denis, wo die Seitenportale auf die Türme entfielen, welche hier den Seitenschiffen des Gebäudes entsprachen, mussten notwendiger Weise zwischen Haupt- und Nebenportal die mächtigen Strebepfeiler Platz finden, welche die Türme flankierten. Immerhin waren auch in Chartres zwischen Portal und Portal vorspringende Mauermassen notwendig, wenn auch nicht von gleicher Mächtigkeit. Aber der Chartreer Meister zieht dieselben in die plastische Komposition hinein, er führt diese ohne Unterbrechung über sie hinüber, während man in Saint-Denis vor ihnen stehen blieb. Er erreicht das, indem er den Oeffnungen der Nebenportale dieselbe Höhe giebt wie der mittleren.

Nicht Saint-Denis, sondern Chartres ist die geniale kompositionelle Leistung. Hier ist bereits durchgeführt, was das 13. Jahrhundert erst in Reims wieder versucht hat,¹ ja es ist hier mit einer Weisheit komponiert worden, die im Mittelalter kaum jemals wieder erreicht wurde.

Ein Vergleich der plastischen Teile im einzelnen fällt für Saint-Denis nicht minder ungünstig aus.

Die grossen Statuen² (Abb. 25, 27 u. 28) zeigen weniger

¹ Wir finden in Reims wie in Chartres die Statuenreihe über die Zwischenpfeiler ohne Unterbrechung hinübergeführt, ferner gleiche Höhe der drei Portalöffnungen; dieselbe Disposition der Statuen auch in Amiens, wo die Tympanen der Seitenportale jedoch tiefer hinunterreichen als das des Hauptportals. Die Pariser Fassade steht noch auf der Stufe von Saint-Denis, die Portale sind durch die Strebepfeiler isoliert.

² Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, Bd. I, Taf. XVI—XVIII, dazu *Dessins et gravures pour les monumens de la mon. franç. Ms. franç. 15634* der bibliothèque nationale.

Geschlossenheit und Konsequenz des Stiles; die noch an Ort und Stelle erhaltenen Skulpturen der Tympanen, der Archivolten und Thürpfosten sind durchweg in schwächerem Relief gehalten, es fehlt hier jene energische Tendenz zur Rundplastik, die in Chartres alle Gebilde beherrscht (!) und selbst in den kleinen Figuren der Archivolten und Zwischenpfeiler hervortritt. Wie ist doch auch hierin Chartres der Vorläufer des 13. Jahrhunderts! Welch ein künstlerischer Abstand ferner zwischen den beiden Christusfiguren, wie roh und maniriert erscheint die eine neben der vollendeten Technik, der stilgestrengen Hoheit der anderen; wie leblos und schematisch sind nicht in Saint-Denis die apokalyptischen Könige, wie ausdrucksvoll daneben die gleichen Darstellungen des «Meisters der beiden Madonnen», wie unbedeutend in Saint-Denis diese puppenhaften Darstellungen der Monatsbilder und Tierkreiszeichen!¹

Die Technik der erhaltenen Teile ist eine ungleiche. Die Darstellungen an den Thürpfeilern, an den Archivolten des Hauptportales, die rein ornamentalen Partien wie z. B. die Kapitäle sind immerhin das Werk einer fein eiselierenden, wenn auch nicht besonders schneidigen Hand; die Darstellungen auf den Tympanen, soweit sie alt sind,² die Figuren an den Archivolten der Nebenportale dagegen³ sind unerfreulich und z. T. geradezu stümperhaft.⁴ Ueber die technische Ausführung der

¹ Beschreibung derselben im *Magasin pittoresque*, Bd. VI, S. 394, Abb. bei Alexandre Lenoir a. a. O., sowie bei Chapuy et Moret, *Le moyen-âge pittoresque* IV, Taf. 119.

² Das Tympanon links ist völlig modern, das hier angebrachte Mosaik war bis zum Jahre 1771 an Ort und Stelle. Das Tympanon der rechten Seite ist stark restauriert.

³ Modern ist von den Archivolten der Nebenportale links die innere, rechts die äussere.

⁴ Vgl. z. B. die Gewandfiguren der linken Seite; bereits de Verneilh a. a. O. bezeichnete die an Ort und Stelle erhaltenen figuralen Skulpturen als „d'une exécution relativement mauvaise“.

Statuen gewinnen wir damit zwar noch kein Urteil; alle figürlichen Teile, die sich hier heute noch an Ort und Stelle befinden, sind «après la pose», an der Mauer selbst aus den bereits versetzten Werkstücken herausgearbeitet,¹ während die Statuen wie die Kapitäle darüber jedenfalls im Atelier fertiggestellt worden sind; auch ist es möglich, dass diese zwei Gruppen von verschiedenen Händen stammen. Denn während die grossen Statuen der drei Portale sich allem Anschein nach auch auf drei verschiedene Künstler verteilten, sind die Darstellungen an den Archivolten der beiden Nebenportale² offenbar von einer Hand, während eine zweite Tympanon und Archivolten des Mittelportales arbeitete; Beziehungen zwischen diesen oberen Teilen und den zugehörigen Statuengruppen darunter lassen sich nicht mit Sicherheit erkennen.

Die grossen Statuen sind mitsamt dem centralen Thürpfeiler des Hauptportales, an dem die Figur des heiligen Dionysius stand, schon im Anfang des 18. Jahrhunderts durch Robert de Cotte beseitigt worden; die Revolution, die mit den Bildwerken ebenso sinnlos verfuhr, wie mit den Menschen, hat sämtliche Köpfe der Figuren kleineren Massstabes heruntergeschlagen.³ Doch hat Louis Courajod eine Anzahl von Königsköpfen, die jetzt im Louvre aufbewahrt werden,⁴ mit den apokalyp-

¹ Man vergl. die Thürpfosten, die Archivolten, wo die Figuren von den Fugen überall überschritten werden; diese Skulpturen sind demnach später als die Statuen, und man braucht die Vollendung dieser Teile nicht mit der Weihe von 1140 in Verbindung zu bringen, sie können sehr wohl erst in den folgenden Jahren ausgemeisselt sein vgl. jedoch S. 227; de Guilhermy bemerkte, dass einige Archivolten der Seitenportale in ihrer tektonischen Rohform belassen waren und erst in neuerer Zeit ausgemeisselt worden sind.

² Soweit sie alt sind.

³ Die einzigen, die erhalten blieben, befinden sich an einigen Kapitälern des Haupt- und des linken Seitenportales.

⁴ Courajod selbst hat sie zusammen mit zahlreichen anderen wertvollen Resten mittelalterlicher Plastik in den Louvre gerettet.

tischen Greisen unseres Hauptportales in Verbindung gebracht.¹ Der verehrte Meister möge verzeihen, wenn ich hier widerspreche.

Nach meiner Ansicht haben diese vortrefflich gearbeiteten Köpfe mit diesem Portale nichts zu thun, sie passen weder technisch noch stilistisch hierher. Courajod selbst bezeichnet sie sehr richtig als «specimens de l'art de la fin du douzième siècle ou, tout au plus, des premières années du treizième.» Nun, — dann können sie zu dem Westportale von Saint-Denis nicht gehört haben, denn die Darstellungen an den Archivolten des Hauptportales, wengleich après la pose gearbeitet, sind unzweifelhaft gleichen Datums mit dem jüngsten Gerichte des Tympanons, und letzteres befand sich zu Anfang der vierziger Jahre des 12. Jahrhunderts bereits an Ort und Stelle; das geht doch aus der Inschrift hervor, die auf dem Thürsturz angebracht war:² *Suscipe vota tui, iudex districte, Suger, Inter oves propias fac me clementer haberi.* Hier wird doch auf die Darstellung des jüngsten Gerichtes offenbar angespielt. Dass die fünf Köpfe des Louvre nicht die Reste unserer apokalyptischen Greise sind, das kann jedoch, scheint mir, noch weit direkter bewiesen werden, denn es haben sich an den Figuren der Archivolten, die in unserem Jahrhundert restauriert wurden, zahlreiche Reste der Bärte erhalten, mit denen sie ausgestattet waren; ich bemerke nicht weniger als 12 solcher Reste, und zwar finden wir hier immer

¹ In seinem für die Geschichte der französischen Skulptur so wichtigen Werke über „Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français“, Bd. III, S. 400 ff.; vgl. die Abb. a. S. 402 und 403. — Willemin hat in seinen „Monuments français inédits“, Bd. I, eine der Figuren abgebildet.

² Es ist ausdrücklich von Suger bemerkt, dass sich die Inschrift auf dem Thürsturz befand „in superliminari“. Félicie d'Ayzac glaubte unter den Auferstehenden des Bogenfeldes den Abt Suger zu erkennen, doch ist das nur eine Vermutung; nach den alten Beschreibungen befand sich sein Portrait jedoch auf den Thürflügeln.

dieselben charakteristischen Formen, nämlich lange, spitzzulaufende Strähne, zu zweien oder dreien nebeneinander geordnet, auch wohl über einander gebogen oder korkzieherartig aufgerollt. Davon ist an den fünf Köpfen des Louvre nichts zu bemerken, wo die Barthaare als zusammenhängende, leicht wellige Masse charakterisiert sind. Courajod hat scharfsinnig nachgewiesen, dass unsere Köpfe sich ursprünglich in Saint-Denis befunden haben müssen, wohin sie gelegentlich der Auflösung des musée des monuments français zurückgeliefert worden sind. Ist das der Fall, so stammen sie eben nicht vom Westportale, sondern von der porte des Valois, die in der That in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gehört und an den Archivolten mit Königsfiguren geschmückt ist.¹ Und hierauf scheinen mir doch auch die schriftlichen Quellen ganz unzweideutig zu weisen.

Lenoir bemerkt im ersten Bande seines «Musée des monumens français»² mit Bezug auf Saint-Denis: «Je viens de recueillir les six figures plus fortes que le naturel, qui décoraient le portique septentrional de ce temple (die porte des Valois!), qui sont: Hugues-Capet, Robert-le-Pieux, Henri I^{er}, Louis-le-Gros, Philippe et Louis-le-Jeune.» Nach einer kurzen Abschweifung über den Stil dieser Statuen, fährt Lenoir fort: «Suger qui a fait construire cette partie (!) de l'église de Saint-Denis, avait fait représenter dans l'archivolte du portail trente-deux rois, dont je n'ai pu retrouver parmi les démolitions que quelques têtes;» wir sehen, Lenoir spricht hier nur von der porte des Valois, die Köpfe der Archivolten, vonden er redet, stammten von dieser und nicht vom Westportal.³ Vergleicht man nun die Köpfe der ja noch

¹ Sämtliche jetzt vorhandenen Köpfe sind modern, ebenfalls die des Tympanons.

² Paris 1800, S. 168.

³ In dem Verzeichnis der i. J. 1816 nach Saint-Denis zurückgelieferten Kunstwerke heisst es unter Nr. 525 (citiert von Courajod,

auf uns gekommenen sechs grossen Statuen dieses Portales mit den kleinen Königsköpfen im Louvre, so wird man zugestehen müssen, dass dieselben hier auch stilistisch durchaus an ihrem Platze sind.¹ Lenoir setzt, wie wir sehen, die porte des Valois in die Zeit Suger's; dieser Irrtum hat sich noch bis in die neuere Litteratur hinein fortgepflanzt;² es ist allerdings damals am Querhause gearbeitet worden,³ aber die porte des Valois gehört nichtsdestoweniger erst in die späteren Jahrzehnte des Jahrhunderts.

vgl. den Abdruck, Bd. I, S. 186): „Six statues colossales en pierre, et plusieurs têtes d'autres statues, provenant du portail de Saint-Denis.“ Dass hier wieder nur von der porte des Valois die Rede ist, ist ja keine Frage, von den grossen Statuen des Westportales hat sich keine in Lenoir's Museum befunden. Dass Lenoir auch einige Köpfe des Westportales möchte erhalten haben, ist ja möglich; die von Courajod S. 401, Anm. 1 citierte Notiz könnte darauf deuten.

Wie de Guilhermy in seinem handschriftlichen Nachlass bemerkt, wurden bei dem Bau eines Hauses am Marché-aux-guèdres drei Köpfe aufgefunden, die mutmasslich zu den Figuren der Archivolten des Westportales gehört haben; zwei schienen de Guilhermy die der Henker des rechten Seitenportales zu sein; ich weiss nichts über den Verbleib dieser Fragmente anzugeben. Ich bemerke nur, dass sich im Louvre noch ein zweiter, älterer Cyklus von Köpfen befindet, die ebenfalls von Saint-Denis in den Louvre gekommen sind, vgl. Courajod a. a. O., S. 400 und die Abb. S. 401. Ob dieser Cyklus mit dem Westportale Suger's zusammenhängt, das will ich einstweilen nicht entscheiden. — Im Louvre befinden sich ferner zwei Fragmente ornamentierter Säulenschäfte, die vielleicht mit dem Westportale zusammenhängen, vgl. darüber Courajod, a. a. O. S. 391. Ueber die Provenienz der zwei trefflich erhaltenen Exemplare ähnlicher Art, die jetzt im Lichthof des musée de l'hôtel de Cluny stehen, kann ich keine Auskunft erteilen.

¹ Man vergleiche die Krone des von Courajod auf S. 403 abgebildeten Kopfes mit den Kronen der von Baudot publicierten zwei grossen Statuen der porte des Valois (*La sculpture française*, 12^e siècle, pl. XV), ferner die Bildung von Mund und Bart!

² De Verneilh a. a. O. „La porte du transept nord, qui date aussi de Suger, mais qui est postérieure à 1144“ u. s. w.; vgl. auch Joanne, *Environs de Paris illustrés*, Paris 1878; de Guilhermy hat dieselbe in seinen handschriftlichen Notizen einfach als sace. XII bezeichnet.

³ Cap. 28 des „liber“ heisst es: „et cruces collaterales ecclesiae ad formam prioris et posterioris operis conjugendi attolli et accumulari decertavimus.“ Cap. 29: „Sed quia jam incoeptum est in alarum extensione. . .“

Man hat die zwei Westportale von Chartres und Saint-Denis sehr oft in einem Atem genannt, denn es sind beides «Königsportale». Vergleicht man die sonstige plastische Dekoration der zwei Werke, so möchte man fast zweifeln, ob hier überhaupt Beziehungen vorliegen. Das mittlere Tympanon ist, wie gesagt, in Saint-Denis nicht mit einer Darstellung des «Thronenden», sondern mit einem jüngsten Gerichte geschmückt, auf den seitlichen waren Szenen aus der Legende des heiligen Dionysius dargestellt.¹ Von einem biblischen Szenenfriese an den Kapitälern ist in Saint-Denis keine Rede; die Verwandtschaft in den Cyklen der Monatsbilder, des Tierkreises, der apokalyptischen Greise ist nur eine allgemeinere, und die Dekoration der Thürpfosten ganz anderen Charakters. Es sind die uns leider nicht erhaltenen grossen Statuen, in denen die Beziehungen zu «Chartres» zu Tage treten.

Wir sagten schon, der Meister, der die Statuen des Mittelportales in Saint-Denis geschaffen hat, hängt allem Anschein nach mit dem Chartreer Künstler zusammen, dem die drei Statuen rechts (Abb. 24) am Madonnenportale in Chartres gehören. Ich setze hier eine der Figuren des Portales von Saint-Denis nach der für Montfaucon angefertigten Zeichnung her (Abb. 50), man möge sie mit der in Chartres gleich rechts von der Oeffnung stehenden Figur, die wir auf Joseph gedeutet haben, vergleichen. Ich mache darauf aufmerksam, dass auch am Hauptportale von Saint-Denis die Figuren z. T. auf tierisch oder menschlich gebildeten Sockeln standen, was sich bei dem Chartreer Meister wieder fin-

¹ Was auf dem Mosaik links dargestellt war, wissen wir nicht man möchte vermuten, dass man sich bei den Restaurationen an das Vorhandene angeschlossen hat. Die vita Christi fand hier auf den Thürflügeln Platz; vgl. c. 27 des „liber“: „Valvas siquidem principales. . . , in quibus passio Salvatoris et resurrectio vel ascensio continetur. . . . ereximus.“

det, während es bei dem Hauptmeister dort nicht vorkommt.

Ich habe oben an einigen Abbildungen erläutert, dass die Künstler, die hier die Statuen der Seitenportale gearbeitet haben, aus der Languedoc herüber gekommen sein möchten. Besonders der Künstler rechts ist ein Meister von ausgesprochener Eigenart des Stiles; dass hier eine andere Hand gearbeitet hat, als am Hauptportale, ist über jeden Zweifel. Ich beobachte jedoch auch an den Statuen des linken Portales allerlei Eigentümliches, das tänzerhafte Uebertreten der Füße findet sich hier bei allen Figuren, während es sich am Hauptportale doch nur einmal nachweisen lässt und zwar bei einer Statue, die auch sonst denen des linken Portals nahesteht; die Figuren sind hier alle mit Rollen statt mit Büchern ausgestattet, die zoomorph gebildeten Sockel fehlen u. s. w. Und dass sich hier die Statuenreihe auf drei verschiedene Meister verteilt habe, von denen ein jeder eins der drei Portale übernahm, das würde seine Analogie eben in Chartres finden, nur dass dort die dominierende Persönlichkeit des Hauptmeisters die beiden anderen Künstler auf die äussersten Teile der Gewände be-



ABB. 50.

schränkte, was wir um so eher verstehen, als es sich hier um die eng ineinandergreifenden Teile einer in sich geschlossenen Komposition handelte. Ich bin der Ansicht, dass die zwischen Chartres und Saint-Denis bemerkbaren Verwandtschaften auf einem Einflusse der Schule von Chartres beruhen; denn was tritt deutlicher zu Tage, als die unbedingte Ueberlegenheit des Chartrener Ateliers. Ueberdies bewiesen ja die Statuen im Kreuzgang, dass auch das Atelier des Chartrener Hauptmeisters in Saint-Denis gearbeitet hat. Und dass hier die Künstler in der That von auswärts zusammengeströmt sind, das hat uns ja Suger ausdrücklich berichtet.

Wir dürfen von Saint-Denis nicht scheiden, ohne eines anderen grossartigen Werkes statuarischer Plastik zu gedenken, das, wie es scheint, ebenfalls zur Zeit Suger's in Saint-Denis geschaffen ist, ich meine das Sitzbild des Königs Dagobert. Schon im 17. Jahrhundert ein Torso und vermutlich seit langem von dem ursprünglichen Platz seiner Aufstellung entfernt, ist es doch der Bewunderung der Künstler, der Aufmerksamkeit der Archäologen nicht entgangen. Doublet, Félibien, Montfaucon haben uns Notizen über dasselbe hinterlassen, dem letzteren verdanken wir eine Abbildung. Es war schon zur Zeit Doublet's in dem Untergeschoss des nördlichen Turmes neben dem linken Seitenportale in die Mauer eingelassen: «Proche de cette porte sous la voulte du clocher, au dedans de l'Eglise se void l'effigie, après le naturel du très-Chrestien Roy Dagobert, fondateur de l'Eglise de S. Denys, fort antique¹ piece rare et fort estimée par les experts sculpteurs.» Der Abschnitt, den Montfaucon diesem Werke gewidmet hat,² ist

¹ F. Jacques Doublet a. a. O., vgl. Félibien a. a. O., S. 534.

² Monumens de la monarchie française, Bd. I, S. 162, Abb. Taf.

interessant genug, um ihn herzusetzen. «Les monuments de Dagobert, bemerkt er, se trouvent en assez grand nombre. Le plus sûr et le plus original est la statue qu'on voit au bas de l'Eglise de S. Denis, près de la porte en entrant à gauche, où l'on l'a appliquée contre le mur, mais fort élevée; apparemment pour la garantir des accidens qui l'avoient déjà fort endommagée Mon dessinateur M. Antoine Benoît,¹ qui a un goût excellent pour ces sortes de choses, après l'avoir dessiné, me dit sans que je lui demandasse, que cette statue est d'un goût et d'un tems tout différent de celui des statues du grand portail: et je suis persuadé que c'est celle qu'on fit faire ou après la mort de Dagobert, grand bienfacteur de l'Abbayie, ou peut-être même de son vivant. Le grand soin qu'on a pris depuis long-tems de la conserver, me le confirme. Il est assis et revêtu de son manteau Roial ou de la grande chlamyde attachée à l'épaule droite à la Romaine. On voit qu'il étendoit ses deux bras, et il tenoit apparemment son sceptre de l'un et quelqu'autre chose de l'autre. Sa couronne est d'une forme particulière Dagobert tient ses deux pieds sur deux lions.» Gewiss hat Benoît sich nicht getäuscht, mit den Meistern des Westportales hat dieses Werk nichts zu schaffen. Die Faltengebung ist bei diesen durchweg weit fließender, weicher. Unser Sitzbild machte einen strengeren, archaischeren Eindruck, als diese, Doublet nannte es «fort antique», «après le naturel», und auch Montfaucon ist geneigt, es in die Zeit des Dagobert selbst zu setzen. Die offenbar sorgfältige Zeichnung gestattet uns hier ein eigenes Urteil. Die Faltenzüge waren gehäuft und gratig, der Saum des Mantels von eigentümlich harter Zeichnung, kreisrunde

XII, Fig. 5. Wie Félicie d'Ayzac bemerkt, hatte das linke Seitenportal eben von der Statue den Namen „Porte de Dagobert“ erhalten.

¹ Die für den Stich angefertigte Zeichnung Benoît's ist nicht auf uns gekommen.

Linien zeigten sich auf der Brust, den Leib überquerten Bogenlinien.

Steht nun dieses Werk, wenn auch ohne Verbindung mit den Skulpturen der Fassade, innerhalb der grossen Schule völlig isoliert und ohne Analogie da? können wir es mit keinem der grossen Meister in Zusammenhang bringen, mit keiner der verschiedenen Ateliers, die in der Chartreter Schule neben einander bestanden? Die Werke, mit denen es, wie mir scheint, zusammengehörte, sind die Statuen des Meisters vom linken Chartreter Seitenportale,¹ es war vielleicht die grossartigste Schöpfung dieser künstlerischen Strömung, die eine Zeitlang neben dem grossen Hauptstrome herging.

Wo unser Sitzbild ursprünglich angebracht war, darüber wissen wir nichts. Man möchte vermuten, dass es zum plastischen Schmucke des Kreuzgangs gehört hat, an dem ja, wie wir bereits bemerkten, im 12. Jahrhundert gearbeitet worden ist. Wir wissen aus den Beschreibungen, dass sich hier in späterer Zeit gegenüber der Treppe, die nach dem Südtransept der Kirche führte, eine Kolossalstatue des Dagobert befunden hat, er war auf Thron sitzend zwischen seinen beiden Söhnen dargestellt. Diese Bildwerke sind nun zwar nicht mit unserer Figur zu identifizieren, sie gehörten jedenfalls dem 13. oder 14. Jahrhundert zu, wo man den Kreuzgang zum grössten Teil erneuert hat. Aber es wäre ja möglich, dass sich hier schon im 12. Jahrhundert eine Statue der Art befunden hat, welche gelegentlich des Neubaus des Kreuzganges beseitigt und durch ein neues Bildwerk ersetzt wurde.

¹ Ich verweise noch besonders auf die eigentümliche Gestaltung des Mantelsaumes, den man mit dem der Statue links auf Abb. 12 vergleichen möge.

6. KAPITEL.

DER «MEISTER VON CORBEIL».

Viollet-le-Duc hat in seiner immer geistreichen Weise die Köpfe der zwei uns erhaltenen wundervollen Statuen vom Hauptportale der Kirche Notre-Dame in Corbeil mit den Typen unseres Chartrener Hauptmeisters verglichen.¹ Er wählte ausser einem weiblichen Kopfe jenen charakteristischen Barhäuptigen, gleich links neben der Oeffnung des Mittelportals, von dem wir im ersten Teile ausführlich gesprochen haben. Wenn wir gleich nicht die Folgerungen alle unterschreiben werden, die Viollet-le-Duc an diesen Vergleich geknüpft hat, wie glücklich bleibt sein Griff, wie lehrreich das Nebeneinander dieser Köpfe! Denn was hier von Viollet-le-Duc zwar nicht mit dürren Worten ausgesprochen, aber durch geschickt ausgewählte Zeichnungen² ins Licht gesetzt ist, das ist die Verschiedenheit dieser beiden künstlerischen Individualitäten.³

Der «Meister von Corbeil» ist feiner, vornehmer. Von grösserer Zartheit des Meissels, weiss er selbst einen Körper strengster tektonischer Bildung (Abb. 16) wie mit einer weichen, samtene Haut zu umkleiden; die Köpfe sind in der Feinheit ihrer Formen, in ihrer stillen Hoheit der unmittelbare Ausdruck seines künstlerischen Wesens.

Gewiss ist dieser Meister später als der Chartrener Hauptmeister; seine Figuren sind neben denen des Chartrener Portals wie die aufgeblühte Blume neben der

¹ D. A., Bd. VIII, S. 119 ff. u. Abb. 7–9.

² Man möchte sagen, Viollet-le-Duc habe hier die merovingische Hypothese in einer verfeinerten Form festgehalten. Der Typus der Königsfigur von Corbeil erscheint ihm als fränkisch, merovingisch, während er in dem Chartrener Kopf den alten Gallier sieht.

³ Der weibliche Chartrener Kopf ist übrigens auf seiner Zeichnung etwas karikiert worden.



ABB. 51.

«Hauptmeisters», aber er empfing auch von den übr-

Knospe. Wir finden hier dieselbe souveräne Beherrschung des Stiles, dieselbe bewusste Meisterschaft in der Wiedergabe des einzelnen, in der Interpretation traditioneller Motive, die den «Meister der beiden Madonnen» charakterisiert. Beide Künstler stehen auf einer höheren Stufe als die Meister der grossen Statuen in Chartres.

Bei dem Corbeiler König ist der schräg herabfallende Saum des langen Mantels von der das Scepter haltenden rechten Hand wie zufällig zur Seite geschoben; die unter dem Mantel liegenden faltigen Teile des Gewandes kommen zum Vorschein, zu gleicher Zeit entsteht in dem Saum eine Falte, so dass die lange, den Körper überschneidende Linie unterbrochen wird. Und man sehe, wie geschmackvoll bei der Königin (Abb. 51) der Kopfschleier über Haar und Mantel gelegt ist! derartig feine Züge wird man beim Chartrener Hauptmeister nicht aufzuzeigen vermögen.

Die vollendete Kunst dieses Meisters wächst, wie gesagt, heraus aus dem Boden der älteren Chartrener Ateliers. Er erhielt die strenge stilistische Schulung im Atelier unseres

gen Chartrener Künstlern. Besonders zu dem Meister links sind allerlei Beziehungen erweislich, man vergleiche doch die Faltenzüge auf dem Mantel des Königs mit denen, die sich bei der Frauenfigur dieses Chartrener Künstlers finden; sein männliches Kopfideal ist ihm, scheint es, ebenfalls von dieser Seite gekommen; dass er diesem merkwürdigen Chartrener Meister mancherlei verdankt, darf man schon darum vermuten, weil die Corbeiler Königin sicher dieselbe Figur ist, wie die schon öfters genannte Frauenfigur dieses Nebenmeisters.¹ In der ungemein feinen Wiedergabe des Schmuckes wetteifert er mit dem «Meister der beiden Madonnen».

Ich habe schon bemerkt, dass der Künstler der Statuen der Porte Sainte-Anne mit dem «Meister von Corbeil» Berührungspunkte zeigt; auch mit dem zweiten Pariser Meister, dem des Portals von Saint-Germain-des-Prés, fehlen nicht die verbindenden Fäden.² Ein sicheres Urteil ist hier natürlich nicht mehr möglich.

Die Corbeiler Marienkirche ist mitsamt dem reichen Portale zerstört worden;³ dass zwei der grossen Figuren

¹ Das Motiv der Hände im Gegensinne wie so häufig. Ich mache auf eine merkwürdige Beziehung zwischen den zwei Köpfen aufmerksam: bei beiden steigt die rechte Braue sehr viel steiler an als die linke, die Haare legen sich in gleicher Weise um Stirne und Schläfen. Auch zwischen dem männlichen Kopf daneben (der der dritten Figur ist ein weiblicher Kopf des 13. Jahrhunderts) und dem Corbeiler Königskopf (vgl. Abb. 14 und Abb. 16) sind, wie gesagt, auffallende Beziehungen, man achte auf die Art, wie die Haare sich um die Stirn legen, auf die Betonung der Backenknochen. Von den Typen des Chartrener Hauptmeisters ist oben ja ausführlich gesprochen; die des Meisters von Corbeil entstammen ebenfalls, wie es scheint, der Tradition und nicht dem Leben. Er hat die Gebilde der ersteren nur feiner durchgeformt und ihnen seine zarte Seele geliehen.

² Die Corbeiler Figuren finden sich beide unter denen des Portals von Saint-Germain-des-Prés wieder (die Königin links, der König rechts) neben andern Figuren, welche Typen des Chartrener Hauptmeisters wiederholen, wie der König mit Rolle an der rechten Portalseite.

³ Vgl. T. Pinard, Monographie de l'église Notre-Dame de Corbeil. Détruite 1820—23, Revue archéologique 1845, Bd. I, S. 165 ff. und 643 ff. Ausser den Statuen sind noch verschiedene architek-

uns erhalten blieben, verdanken wir Legendre,¹ der dieselben zur Zeit, als die Kirche noch stand, in Lenoir's «Musée des monuments français» gebracht hat; sie befinden sich jetzt in Saint-Denis; man hat sie im Innern, links und rechts der porte des Valois, aufgestellt.²

tonische Teile erhalten geblieben. Eine der Traveen des Schiffes ist in Montgermont bei Ponthierry wieder aufgebaut (Seine-et-Marne). Es bestand die Absicht, diese Reste ins musée de l'hôtel de Cluny zu bringen. Dieses besitzt meines Wissens nur einige Kapitäle der Kirche, die ins 13. Jahrhundert gehören, vgl. Du Sommerard's Katalog (Paris 1883) Nr. 102—106, Abb. in der Revue des arts décoratifs, Bd. VII, S. 100. Ueber die an einem Landhause bei Épinay-sur-Orge angebrachten Stücke vgl. Joanne, Environs de Paris illustrés, Paris 1878, S. 560.

¹ Ich finde diese Notiz in de Guilhermy's handschriftlichem Nachlass. (Paris, Bibl. nat. N. acq. franç. 6121, Bl. 164^b f.) Von Alexandre Lenoir als „Clovis“ und „Clotilde“ bezeichnet, sind sie seitdem populär geblieben und von den Forschern mit Recht gepriesen. Beaunier und Rathier (Recueil des costumes français, Paris 1810) stellten sie als die künstlerisch interessantesten Statuen Frankreichs an die Spitze ihres Tafelwerkes.

Auf die zahlreichen Reproduktionen, wie die mannigfache Anregung, die sie der modernen Kunst gegeben haben, kann ich hier nicht eingehen; für erstere verweise ich auf Hennin, Les monuments de l'histoire de France, Paris 1856 ff., Bd. II, S. 6. Gute Details der Bordüren u. s. w. gab Willemin, Monuments français inédits, Bd. I, Abgüsse stehen im Trocadéro. Photographische Nachbildungen publicierte Fichot, Tombeaux et figures historiques de Saint-Denis, Bd. I, Paris 1867, Taf. 1 u. 2. Ueber die Deutung existierte in Corbeil keinerlei lokale Ueberlieferung. Bei Jean de la Barre, Les antiquités de la ville, comté et châtellenie de Corbeil, Paris 1647, heisst es einfach: „le portail est orné de grandes statuës de pierre de lierre, qui représentent les figures de quelques Rois, Reines et personnes vénérables, sans aucunes inscriptions.“ vgl. Lebeuf, Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris, Paris 1883, Bd. IV, S. 290.

² Am Gewande der Frauenfigur entdeckte ich Spuren roter Farbe. Beide Statuen sind übrigens an vielen Stellen restauriert worden. Bei dem König die Nase, ein Teil des Scepters, bei der Königin ein Stück der Nase, die Hände mit der Rolle; dass die Figur schon ursprünglich eine solche in ähnlicher Weise gehalten hat, ist nicht zweifelhaft, das lange Ende derselben läuft an der linken Seite des Körpers hinunter. Restauriert sind ferner die Fussspitzen, mehrere Teile der Gewandung; die kleine Locke, in die der Rollenstreifen sich unten aufrollt; auch dieses Motiv war, scheint es, schon ursprünglich vorhanden. Ich gebe diese Notizen auf Grund einer Untersuchung aus nächster Nähe.

Wir besitzen ausserdem eine Beschreibung des Portals aus der Zeit kurz vor dem Abbruch der Kirche,¹ auch hat man damals Zeichnungen angefertigt, die zu einem Teile von Pinard publiciert sind.² Das Portal zierte die Westfassade; an den Gewänden standen die lebensgrossen Figuren, auf dem Tympanon war ein jüngstes Gericht dargestellt worden, Paradies und Hölle war auf den Archivolten geschildert;³ das Ganze umrahmte die Darstellung der vierundzwanzig apokalyptischen Greise. Die Darstellung des jüngsten Gerichtes war ikonographisch interessant: der Typus des «Thronenden» schimmerte hier noch durch; es war nicht, wie in Saint-Denis⁴ oder später an den Fassaden des 13. Jahrhunderts, ein Christus mit halbentblösstem Oberkörper und ausgebreiteten Armen, sondern der bekleidete Christus von Chartres mit dem Buch und dem Gestus der Rede dargestellt; doch zu den Seiten standen bereits, wie später am Pariser Westportale, die Engel mit den Marterwerkzeugen, andere mit Posaunen zu den Füßen, und hinter dem Christus erschien das Kreuz.

Auch diese ikonographischen Dinge weisen doch das Werk in eine verhältnismässig späte Zeit. Dazu kommt die ausgesprochen spitzbogige Form der Portalarchivolten.⁵

¹ Mitgeteilt von Pinard a. a. O. S. 167.

² Pinard bemerkt: „Ce monument a heureusement été dessiné dans ses plus minutieux détails par MM. Jorand et Depaulis.“ — Wo befinden sich die Originale?

³ Man hat hier, glaube ich, mit Unrecht einen doppelten Fries unterhalb des Bogenfeldes angenommen. Die Darstellungen der Seligen und Verdammten befanden sich, nach der Beschreibung zu schliessen, nicht auf einem Reliefstreifen unterhalb des Thronenden, sondern wie in Provins oder Châteaudun an den Archivolten. Auf dem Thürsturz waren stehend die 12 Apostel dargestellt.

⁴ Pinard bemerkt sehr mit Unrecht, dass die Darstellung nach der in Saint-Denis kopiert zu sein scheine. In Saint-Denis haben wir nicht nur einen ganz andern Christustypus, sondern auch eine ganz andere Anordnung von Aposteln und Engeln.

⁵ Auch im Innern der Kirche war ausschliesslich der Spitzbogen verwendet; die von Pinard auf S. 172 abgebildete Basis zeigt

Endlich scheint mir hier auch ein technisches Moment noch mitzusprechen. Wie nämlich die Abbildungen ergeben, war das Giebelfeld hier nicht mehr wie in Chartres aus reliefierten Platten zusammengesetzt, es erscheint vielmehr hinter den Figuren der nackte Mauerverband; diese waren also gewissermassen schon in völliger Rundplastik gebildet. Das ist die Technik, die Viollet-le-Duc für das Mittelportal der Fassade von Notre-Dame in Paris erwiesen hat, die Technik, die sich z. B. auch an den Portalen von Amiens findet.

Man möchte fragen, ob nicht das Tympanon vielleicht später ist als die Statuen. Aber nach den Abbildungen zu schliessen, zeigten die Figuren desselben die gleiche Strenge des Stiles wie jene. Das Ganze war aus einem Gusse; es war ein Werk aus der Zeit der Reife der Chartreurer Schule.

7. KAPITEL.

DIE SKULPTUREN DER SEITLICHEN PORTIKEN DER KATHEDRALE VON BOURGES, IHRE STELLUNG INNERHALB DER GROSSEN SCHULE UND DIE DEUTUNG DER ZWEI «KÖNIGINNEN».

Das eigentümliche Problem, das sich der Forschung in den beiden «romanischen» Portalen der Kathedrale von Bourges¹ darstellt, harret noch der Lösung. Es befinden

eine sehr flache Bildung des Wulstes. Die Archivolten des Portales waren hier nicht in die Mauertiefe eingebettet, sie sprangen vor die Flucht der Mauer vor, über denselben lag ein Giebeldach, das links und rechts auf mächtigen Konsolen ruhte.

¹ Die gross angelegte Monographie der Kirche von Cahier und Martin ist bekanntlich auf die Glasgemälde beschränkt geblieben. Aelteste monographische Beschreibung bei M. J. L. Romelot, Descrip-

sich hier die beiden unserer Schule zugehörigen Statuenportale an der Nord- und Südseite eines im übrigen bereits völlig «gothischen» Kirchenkörpers. Die Thüröffnung ist durch einen «gothischen» Zwischenpfeiler gegliedert, das Ganze wird von einer graziösen Vorhalle¹ umschlossen, die gleichzeitig ist mit den übrigen architektonischen Teilen. Dass der plastische Schmuck von einem älteren Baue herkommen muss oder doch wenigstens nicht von

tion historique et monumentale de l'église... de Bourges, Bourges, 1824, 8^o; über die Portiken vgl. S. 57 ff. Die Monographie: La cathédrale de Bourges, Description historique et archéologique par A. de Girardot et H. Durand, Moulins, 1849, ist ein Auszug aus der Monographie générale de la cathédrale de Bourges derselben Verfasser; letztere war mir nicht zugänglich; vgl. neuerdings die wertvolle Histoire et statistique monumentale du département du Cher p. Buhot de Kersers, Bd. II, Bourges, 1883; ferner Collection Guilhaemy, Paris, Bibl. nat. Nouv. fonds franc. 6097, Bl. 63a ff. Von kürzeren Notizen über die Kathedrale nenne ich den Brief Vitet's, der im I. Bde. des Bulletin de la société d'antiquités, d'histoire et de statistique du département du Cher abgedruckt ist; die Bemerkungen Mérimée's in den Notes d'un voyage en Auvergne, Paris, 1838, 8^o, S. 1 ff., die Viollet-le-Duc's in Bd. VIII des D. A., S. 206.

Unsere Seitenportale sind in den älteren Publikationswerken mit Vorliebe abgebildet, vgl. De Laborde, Les monumens de la France, Paris, 1816—1836, 2^o, Bd. II, Text S. 26; Chapuy, Le moyen-âge pittoresque, Taf. 124; Gailhabaud, Monuments anciens et modernes, Paris, 1850, Bd. II; Details bei Baudot, La sculpture française, Taf. XXXIII, (XI. u. XII. Jh.). Das Répertoire archéologique et historique du diocèse de Bourges, Bourges, 1872—75, 8^o, war mir nicht zugänglich.

¹ „des porches, où la légèreté et l'élégance de l'art ogival sont unies à l'emploi d'arcs plein-cintre, et dont les voûtes légères furent rapprochées jusque sous le pied du contre-fort qu'elles réduisirent de saillie. Elles eurent ainsi à supporter une partie de son poids et ont rempli sans faiblir cette fonction, qui affirme leur contemporanéité avec la construction primitive.“ so Buhot de Kersers; gute Beschreibung des Architektonischen bei Prosper Mérimée. Ueber die Restauration der südlichen Vorhalle vgl. Rapport de Didron sur les travaux exécutés à la cathédrale de Bourges avant 1848, Mémoires de la société des antiquaires du Centre, 1888/1889, S. 189; an die Statuen hat man damals nicht gerührt. Die nördliche Halle wurde von dem Brande von 1559 mitbetroffen, der (ältere) über derselben befindliche Saal wurde damals ein Raub der Flammen, vgl. ebenda, S. 216.

vornherein für den jetzigen bestimmt war, liegt auf der Hand.¹

Girardot und Durand sind der Ansicht, dass diese Skulpturen ursprünglich die Westfassade der älteren Kirche schmückten; in ihnen Reste älterer Transeptportale zu sehen, sei aus ikonographischen Gründen nicht möglich, denn die hier gewählten Vorwürfe, der thronende Christus wie die thronende Madonna, seien für die Westfassade typisch.

Schon die Kathedrale von Le Mans würde doch beweisen, dass dieser Schluss nicht bindend ist. Ueber die ältere Westfassade wissen wir nichts, mutmasslich war hier ein derartig ausgedehnter plastischer Schmuck gar nicht angebracht. Buhot de Kersers² hat versucht, den älteren Bau mit Hülfe einer Siegeldarstellung im Umriss zu rekonstruieren; er vermutet, dass hier wie in Nevers eine westliche Apsis vorhanden war. In diesem Falle wäre hier doch für eine reichere Entfaltung der Plastik kaum Platz gewesen.

Ein genaueres Studium der Portale selbst spricht ganz gewiss nicht dafür, dass sie ursprünglich bestimmt gewesen sind, um nebeneinander zu prangen.

Beide Portale sind von grossen Dimensionen und beide waren offenbar ursprünglich schon durch einen Zwischenpfeiler gegliedert. Als westliche Eingänge der älteren Seitenschiffe, links und rechts einer westlichen Apsis gedacht, erscheinen sie mir zu breit. Nehmen wir an, dass hier keine Apsis, sondern eine Vorhalle vorhanden war, so ist nicht viel gewonnen. Denn wir müssen uns doch dann die Portalanlage entsprechend der Dreischiffigkeit des Gebäudes notwendiger Weise dreiteilig denken, wir erhielten also eine Anlage des 12. Jahrhunderts

¹ Anderer Ansicht ist, soviel ich sehe, nur Mérimée, wo es u. a. heisst: „Il y a plus d'un exemple, on le sait, de mélange de styles, semblable à celui-ci, dans les églises bâties à l'époque de transition du bysantin au gothique.“

² Abb. des Siegels a. a. O. Taf. II, Fig. 1.

mit drei Doppelportalen und das ist ohne jede Analogie. Die Reihe der Deckplatten über den Kapitälern hat hier nicht etwa wie in Chartres eine bei beiden Portalen gleichmässige Musterung erhalten; an den Gewänden des einen stehen sechs, an denen des anderen nur zwei Figuren, die einen sind männlich, die anderen zwei Frauenstatuen. Denken wir uns die zwei Portale beide an ein und derselben Fassade, so fallen sie ganz auseinander; weder ein durchgehendes Gesimse noch eine fortlaufende Statuenreihe und statt des ungezwungenen Wechsels von männlichen und weiblichen Figuren eine künstliche Abtrennung der einen von den anderen.

Ich habe durchaus den Eindruck, als seien diese beiden Werke von vornherein geschaffen worden, um ihr Antlitz nach verschiedenen Seiten zu kehren. Möglich, dass es sich nicht um Transeptportale, sondern einfach um seitliche Eingänge zum Langhause handelte. Le Mans und Étampes würden dazu Analogieen bieten.¹ Wir gewinnen hier überdies eine Vor- und Keimform zu jenen glänzendsten seitlichen Portalen des 13. Jahrhunderts, denen der Kathedrale von Chartres, wo ja ebenfalls die südliche Halle dem Erlöser, die nördliche der Maria gewidmet ist.²

¹ Buhot de Kersers, der wie Girardot und Durand der Ansicht ist, dass es sich um Reste einer älteren Fassadendekoration handle, fertigt unsere Ansicht mit folgenden Worten ab: „Quelques bons esprits ont supposé que ces portes avaient existé à la même place dans l'église primitive, mais cette hypothèse, qui suppose non seulement la même largeur mais le même niveau, est démentie par les fouilles de M. Roger.“ Als ob es die Meinung wäre, dass diese Seitenportale sich noch an genau demselben Flecke befänden (!), an dem sie sich vorher möchten befunden haben! Selbstverständlich sind sie mit dem alten Baue abgerissen, um dann an einer passenden Stelle der neuen Seitenfassaden angebracht zu werden. — Dass die Portale von einer anderen Kirche nach der Kathedrale übertragen sein sollten, halte ich für gänzlich ausgeschlossen, die Bauhütten verschiedener Kirchen waren im Mittelalter streng von einander getrennt.

² Die südliche Hälfte der Kirche war für die Männer, die nördliche für die Frauen bestimmt, vgl. Bulteau, Monographie de la cath. de Chartres, Bd. I, S. 74.

Was an diesen beiden Portalen auffällt, ist die neue Art der Verbindung von Ornamentalem und Figürlichem. An die Säulenstatuen reihen sich hier ornamentale Säulen, figurierte Archivolten wechseln hier mit ornamentierten, und auf dem Thürsturz des nördlichen Portales entfaltet sich an Stelle der biblischen Szenenbilder eine herrliche Akanthusranke. In manchen Punkten abweichend ist auch die Gliederung der Gewände. Die Säulen ragen hier nämlich höher hinauf, sie greifen sozusagen auf die Archivolten über. Die über den Kapitälern liegenden Deckplatten schneiden mit dem unteren Rande des eigentlichen Giebelfeldes ab, so dass der Thürsturz wie ein Vorhang zwischen den Säulen zu schweben, nicht aber auf ihnen zu ruhen erscheint. Die durch diesen Kunstgriff erreichte grössere Höhenentwicklung der Gewände gestattete es, an diesen den ganzen Reichtum der Chartreer Dekoration zu entfalten. Die Kapitäle sassen hier nicht wie in Le Mans unmittelbar über den Köpfen der grossen Figuren,¹ man hatte also Platz für kunstvoll gearbeitete Baldachine;² auch die mit Ornament überzogenen Sockelsäulen fehlen nicht. Die Statuen sind auf ihnen wie in Le Mans «errichtet» worden, sie schweben nicht, wie in Chartres. Ja, man hat die Säulchen sogar mit einem vollständigen Kapitäl versehen, dessen mächtige Deckplatte den Figuren als Plinthe dient. Diese konnte um so breiter gestaltet werden, als man hier auf die ornamentierten Zwischensäulen verzichtete, und sich begnügte, einfach die zwischen den Figuren vorspringenden Kanten der Mauer mit einem ornamentalen Muster zu versehen.

¹ Sehr beachtenswert, dass hier nun auch wieder wie in Chartres gebildete Kapitäle auftreten! man sieht, dass ganz bestimmte dekorative Regeln innerhalb der Schule beobachtet werden: man hält die Kapitäle rein ornamental da, wo sie unmittelbar über den Köpfen der Statuen erscheinen.

² Diese sind hier kreisförmig, nicht, wie in Chartres, in Form von übereckgestellten Würfeln gestaltet.

Diese Details mögen an sich nicht besonders interessant erscheinen, sie sind aber wichtig, insofern sie Licht verbreiten über die Einflüsse, die hier gewirkt haben; sie weisen auf Ostfrankreich, auf die Bourgogne!

Hier finden wir für das höhere Hinaufführen der Säulen zahlreiche Beispiele;¹ in Dijon, in Avallon, in Vermenton sind die kleinen Sockelsäulchen, auf denen die Statuen stehen, wie in Bourges mit vollständigen Kapitälern ausgestattet, an die Stelle der Zwischensäulen ist auch hier ein an der vorspringenden Mauerkante entlang laufendes Ornament getreten; für das Alternieren von Säulenstatuen und rein ornamental gestalteten Schäften ist Avallon ein geradezu klassisches Beispiel, und wem wären in der Bourgogne nicht jene prachtvollen, von üppigster Ornamentik überwucherten Laibungen der Portale aufgefallen, die geradezu das charakteristische Motiv dieser plastischen Schule sind.²

Auf Einflüsse von dieser Seite her deuten noch sonst allerlei Anzeichen. Unter den historierten Kapitälern des Nordportales von Bourges bemerkt man linker Hand ein Exemplar, wo die Figürchen in kreisrunde Rahmen eingeschrieben sind, wie das in der burgundischen Plastik so häufig vorkommt.³ Unter den männlichen Figuren des Südportales ist die eine Figur wahrscheinlich als Moses zu deuten, und dieser taucht mehrfach gerade an der ost-

¹ Ich nenne Charlieu, Joney, Vermenton, Avallon (rechtes Portal); auch in Dijon reichte der Thürsturz tiefer herunter als die Kapitälern, die unteren Teile waren hier schon zur Zeit Dom Plancher's, dem wir die Abbildung des Portales verdanken, nicht mehr intakt.

² Selbst am Portal von Dijon war trotz der grossen Ausdehnung des ikonographischen Programmes die äusserste Archivolte mit einer Akanthusranke geschmückt!

³ Ich verweise ferner auf ein jetzt im Museum von Lyon befindliches Fragment, es ist ein Keilstein einer Portalarchivolte des 12. Jahrhunderts, geschmückt mit einer bewegt dastehenden männlichen Figur; fälschlich als „Tänzerin“ bezeichnet. Er stammt aus Bourges, die Figur erinnert im Stil an burgundische Skulpturen, es finden sich sogar die spiralförmigen Falten.

französischen Gruppe von «Königsportalen» auf, die sich mutmasslich um das Westportal von Saint-Bénigne in Dijon gruppierten. Die beiden «Königinnen» des Südportals sind, wie wir sehen werden, als Ecclesia und Synagoge zu deuten, auch diese finden sich gerade an jenen östlichen Werken wieder.¹

Wahrscheinlich, dass auch direkt von den Chartrener Ateliers her Einflüsse nach Bourges gekommen sind. Wenigstens beobachtet man allerlei Beziehungen zum Portale von Le Mans. Die beiden Christusgestalten zeigen z. B. in Gewandmotiven, in der Faltengebung enge Verwandtschaft, die Anordnung der Apostel auf dem Thürsturz unter kleinen, mit Architekturen besetzten Arkaden ist geradezu identisch; aber Arkaden sehr ähnlicher Art finden sich andererseits auch in Dijon, und zum Portale von Saint-Bénigne treten auch in der Gestaltung der Evangelistensymbole überraschende Beziehungen hervor. Bei dem Löwen und dem Rinde sind hier nämlich die Flügel nicht wie in Le Mans und Chartres auf dem Rücken der Tiere angebracht, sie bilden vielmehr den unmittelbaren Fortsetzer der Vorderbeine, wodurch der Charakter der Tiere wesentlich verändert wird; dasselbe liegt auch in Bourges vor! Die Skulpturen von Bourges sind also allem Anschein nach als Ableger des östlichen, des burgundischen Zweiges unserer grossen Schule aufzufassen;² da die Werke dieser Gruppe ohne Ausnahme

¹ Vgl. darüber den Anhang I.

² Daneben kommen Einflüsse lokaler Art, wie die der an Ort und Stelle befindlichen antiken Monumente in Betracht. Man hat längst auf den antikischen Blätterfries des Nordportals hingewiesen, der jedenfalls direkt auf gallorömische Muster der Art zurückgeht, wie solche in der That noch heute im musée lapidaire von Bourges bewahrt werden; vgl. über die Nachahmung der Antike in dieser Gegend auch den Rapport sur le classement des monuments historiques du Cher, Mémoires de la société des antiquaires du Centre. Bd. V, S. 17 und Buhot de Kersey's Notes sur les sculptures romaines récemment découvertes à Bourges, ebenda, Bd. IX, S. 73.

zerstört sind, lassen sich die Zusammenhänge nicht bis ins einzelne hinein verfolgen.¹

Wir sehen, Bourges spielt in der Geschichte der grossen Schule keine entscheidende Rolle. Man hat vermutet, wie oben gesagt ist, dass es die vom Süden kommenden Einflüsse dem Norden vermittelt habe. Aber dafür lässt sich in der That nichts anderes geltend machen als seine geographische Lage im Herzen Frankreichs. Eine Zwischenstufe zwischen der Kunst von Arles und Chartres kann man hier nicht statuieren wollen, und von Verwandtschaft mit den Skulpturen der Languedoc ist gar keine Rede.

Der Umstand, dass sich hier gerade mit einem Werke wie dem Portale von Le Mans Verwandtschaften zeigen, macht es denn auch wenig wahrscheinlich, dass die Bourger Skulpturen in die Frühzeit unserer Schule gehören. Die reiche Frauentracht, die wir am Chartrener Portale finden, ist hier bereits im Verschwinden, wir finden hier weder die enge Schnürung, noch den reichen zweimal umgelegten Gürtel, noch die bis auf die Kniee herabreichenden Flechten, und die langen Hängeärmel sind nur bei der einen der beiden Frauen nachweisbar. Durch die Grabungen Roger's ist festgestellt worden, dass hier noch bis in die späteren Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts

¹ Es ist besonders bedauerlich, dass sich von den zahlreichen plastischen Werken dieser Zeit, die sich in dem benachbarten Nevers befanden, nur kümmerliche Reste erhalten haben. Die Kirche Saint-Pierre besass ein Statuenportal, das geradezu unserer Gruppe zugehörte. Die noch an Ort und Stelle erhaltenen Fragmente des Portales von Saint-Genest in Nevers zeigen zu Bourges auffallende Beziehungen. Wir finden hier genau dieselbe ornamentierte Archivolte wie am Bourger Südportal, die Deckplatten waren mit von oben nach unten fallenden Blättern geschmückt, was wir am Nordportale von Bourges wiederfinden, und zwei der vier Kapitäle zeigen dasselbe Akanthusrankenmotiv wie ein Kapital der linken Seite ebendasselbst; vgl. die Rekonstruktion dieses Portales bei Viollet-le-Duc, D. A. Bd. VII, S. 396. Im musée lapidaire zu Nevers befinden sich mehrere ornamentale Skulpturfragmente von gleichen Mustern wie die Säulenschäfte und Archivolten unserer Portale.

an dem älteren Bau muss gearbeitet sein,¹ obwohl man bereits gegen Ende desselben mit dem Neubau begonnen hat;² und dass die beiden Portale in die Zeit kurz vor Beginn des Neubaus fallen möchten, dafür scheinen doch einzelne ornamentale Details zu sprechen. Wir finden an der linken Seite des Südportals ein Kapitäl mit breiten lappigen Blättern,³ das denen in Chor und Krypta des jetzigen Baues sehr verwandt ist; dasselbe kann nicht gelegentlich der Wiederaufrichtung des Portales an seiner jetzigen Stelle eingefügt sein,⁴ denn es ist aus einem Blocke mit dem Schaft darunter, und dieser ist gleichzeitig mit den übrigen Teilen des Portales.

Was man stilkritisch bisher über diese Werke vorgebracht hat, scheint mir nicht haltbar. Auber und Thevenot bemerkten, die Apostel auf dem Thürsturz des südlichen Portales möchten nicht aus gleicher Zeit mit den Statuen der Gewände sein. Das ist völlig unbegründet.⁵ Uebersehen hat man dagegen die zahlreichen, wenn auch feinen stilistischen Differenzen zwischen den drei Statuen der linken und denen der rechten Seite;⁶ und

¹ „à une époque avancée du siècle précédant de fort peu la reconstruction qui créa l'église actuelle.“ Buhot de Kersers a. a. O. S. 97 ff.

² „Les piliers à dossier, les bases à scotie resserrée mais encore presque droite, quelques perles aux arcs-doubleaux, quelques arabesques dans les chapiteaux, des animaux sur des chapiteaux secondaires nous autorisent à placer cette construction à la fin du XII^e siècle.“ so Buhot de Kersers über die Unter-Kirche, a. a. O. S. 126. Vgl auch die Bemerkungen desselben in der Revue archéologique, 1889, I, S. 262.

³ Das erste Kapitäl links.

⁴ Später zugefügt ist jedenfalls der Schaft der dritten Sockelsäule rechts, der mit Weinblattranken übersponnen ist; dieser ist in der That auch nicht aus demselben Block mit dem Kapitäl darüber, was, soviel ich sehen konnte, bei allen übrigen der Fall ist.

⁵ Auch Buhot de Kersers vermutete, dass die Skulpturen aus verschiedenen Perioden stammen möchten, jedoch ohne sich genauer auszulassen.

⁶ Ich setze meine Beobachtungen ausführlich her, da die Unterschiede bei diesen scheinbar so gleichmässig gestalteten Gebilden nicht gleich ins Auge fallen. An der rechten Seite ist die Iris des Auges

das scheint mir doch bemerkenswert, denn wir beobachten diese Erscheinung nicht zum ersten male, wir fanden ein Gleiches bereits in Le Mans, wie in Saint-Ayoul in Provins. Ich möchte annehmen, dass auch in Bourges zwei verschiedene Meister sich in die grossen Statuen geteilt haben; eine genauere Scheidung verschiedener Hände vorzunehmen, halte ich jedoch nicht für thunlich, die verschiedenen Künstler, wenn hier wirklich mehrere nebeneinander am Werke waren, arbeiteten jedenfalls in engster Verbindung miteinander, das Ganze ist das Werk ein und desselben Ateliers, und auch das Madonnenportal der Nordseite entstammt demselben, es ist mit dem Südportal auf's engste verwandt.

Die Darstellung des Südportales ist inhaltlich interessant, denn die thronende Madonna, obwohl denselben feierlichen Typus des Kultbildes zeigend wie die gleichen Darstellungen in Paris und Chartres, ist hier noch nicht herausgelöst aus dem biblischen Szenenbilde, sie bildet die Hauptgruppe einer Anbetung der Könige.¹ Dass wir

bei allen drei Figuren ausgebohrt, jedenfalls waren hier bunte Steine eingesetzt; an der linken Seite ist das nicht der Fall. Rechts rollen sich die Haare stets in runde Löckchen auf, links finden wir durchweg nur lange schlichte Strähne. Rechts sind die weiten Ueberärmel durchweg mit Bordüren besetzt, was links nie der Fall ist; auch in den Faltenmotiven sind deutliche Unterschiede vorhanden, man beachte vor allem die auf der Schulter liegende Partie des Mantels. Die Figuren links sehen völlig starr nach vorn, die Augen liegen in derselben Höhe, rechts zeigen alle drei Figuren eine leise Bewegung des Kopfes: die beiden Figuren nächst der Thür wenden den Kopf nach aussen, ihn zu gleicher Zeit etwas hebend, der „Moses“ blickt nach innen. Die einzige Krone, die sich rechts findet (bei der Figur in der Mitte), ist weit reicher als die drei Kronen links. Da es sich hier überdies um zwei räumlich von einander getrennte Gruppen handelt, kann man nicht behaupten wollen, dass das „Zufall“ sei. Auch genügt es nicht, in diesem Falle, wie man das mit Vorliebe thut, verschiedene Muster anzunehmen.

¹ Die drei Könige, die kleiner gebildet sind, als die Madonna, kommen von links; auf der Seite gegenüber ist Verkündigung und Visitatio dargestellt, die beiden Szenen, die in den Kompositionen unserer Schule immer wiederkehren. Zwischen der Madonna und der Verkündigung befand sich ursprünglich noch eine einzelne Figur,

hier ein Werk verhältnismässig frühen Datums vor uns haben, darf man hieraus nicht schliessen, denn genau die gleiche Darstellung finden wir selbst noch im 13. Jahrhundert wieder.¹ Aber gewiss liegt das Tympanon mit der thronenden Madonna in Bourges in einer älteren Form vor als in Chartres und Paris: es handelte sich hier eben ursprünglich um nichts anderes als ein Epiphaniabild. Die Scene ist auf den Tympanen mittelalterlicher Portale ausserordentlich häufig, und zwar zeigte sie zunächst die Madonna mit dem Kinde garnicht in dieser feierlichen Form der Vorderansicht, sondern verflochten in die Handlung, den von links oder rechts herbeieilenden Magiern sich zuwendend.² In Chartres, wo bereits die Könige fortgeblieben und nur die Gruppe der Mutter mit dem Kinde, begleitet von zwei Engeln, beibehalten war, hatte die Scene, wie wir sahen, noch den Charakter einer historischen Darstellung, es war mehr ein Bild aus Christi Kindheit, denn eine Glorifikation der Madonna. Erst in Paris verwandelt sich dieselbe in ein Devotionsbild; der Madonnenkultus löst das Evangelium ab.

Auf dem dem 13. Jahrhundert zugehörigen Thürpfeiler unseres Südportales stand eine Madonnenstatue,³ die, wie der Pfeiler selbst, jedenfalls späteren Datums war als die übrigen plastischen Teile. Es wird aber schon ursprünglich eine solche vorhanden oder beabsichtigt gewesen sein. Links und rechts an den Gewänden,

nur der Nimbus blieb erhalten. Es war jedenfalls ein Joseph, was durch die Komposition von Germigny bestätigt wird; von dieser wird gleich die Rede sein. Die Engel fehlen auch in Bourges nicht, sie sind schwebend, oberhalb der seitlichen Gruppen angeordnet.

¹ Das gleiche liegt übrigens auch in Dijon vor.

² Ich verweise z. B. auf das Tympanon in La Charité-sur-Loire.

³ Daher der Name des Portikus: „de Notre-Dame de grâce.“ Am Trümeau des südlichen Portales („portique de l'archevêché“) steht jetzt eine Christusstatue des 13. Jahrhunderts; man hat vermutet, dieser Christus möchte derselbe sein, der ursprünglich am Thürpfeiler des Mittelportals der Westfassade stand, vgl. Jourdain im Bulletin monumental, Bd. 13, S. 86.

unmittelbar neben der Oeffnung, steht eine gekrönte Figur, deren schlechte Erhaltung und sehr vage ikonographische Charakteristik eine Deutung fast unmöglich machen. Stellen wir zunächst fest, dass es sich nicht, wie man annimmt, um eine männliche und eine weibliche sondern um zwei Frauenstatuen handelt. Denn auch die Figur rechts ist eine solche. Der Mantel ist nicht auf der Schulter, sondern vor der Brust geknüpft, die Taille ist von einem Gürtel mit langen Enden umschlungen, die mit Bändern umwundenen Haarsträhne reichen bis zu den Ellenbogen hinunter. Das Gewand ist langwallend. Kein einziges dieser Kriterien findet sich bei den sechs männlichen Figuren des Südportales, und diese sind es doch, die hier zunächst zu vergleichen sind.

Es ist interessant festzustellen, dass diese in sich so geschlossene Komposition in der Umgegend von Bourges Schule gemacht hat. An dem romanischen Westportale der Kirche von Vraux (Veraux)¹ sind, als einziger statuarischer Schmuck, zwei weibliche gekrönte Figuren angebracht, kleineren Massstabes, aber im Stile derer unserer Schule. In Germigny² finden wir im Grunde eines mit einer Kuppel und zwei Tonnen überdeckten Narthex eine reizende Portalkomposition aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts, die durchaus eine Wiederholung unseres Südportales ist. Auf dem Tympanon die Madonna mit den

¹ Im Département du Cher; eine Beschreibung in *L'ancien Bourbonnais* par Achille Allier, Bd. II, Moulins, 1838, S. 239 f. Das Portal ist ohne Tympanon, die Archivolten sind mit ornamentalen Motiven geschmückt, die Kapitäle zoomorph; ich entdeckte keine Spur einer Inschrift.

² Allier, a. a. O. S. 210 und Taf. 63; eine Abbildung auch in *Morellet's Le Nivernois, Album historique et pittoresque*, Bd. I, vgl. S. 193 f. Rechts von der Madonna sitzt Joseph. Die Archivolten sind mit Engeln geschmückt, ich las auf einer der Rollen, die sie halten: Potestates. Die Thürpfosten sind wie am Südportal von Bourges mit Rankenornament überzogen. — Mit diesen Statuen verwandt ist eine Holzmadonna des 12. Jahrhunderts, die sich jetzt im musée lapidaire zu Nevers befindet, vgl. über sie *Congrès archéologiques*, Paris, 1852, S. 281 ff.

anbetenden Magiern, der Baldachin zeigt sogar noch die gleiche Grundform. Neben der Oeffnung stand wie in Vraux links und rechts eine weibliche Figur. Diese beiden Werke führen uns in der Deutung dieser Statuen jedoch nicht weiter; in Germigny sind die grossen Figuren nicht erhalten, und in Vraux wieder zu allgemein charakterisiert: beide halten hier Schriftstreifen, die eine, wie mir schien, überdies ein Scepter.

Die Lösung bringt hier ein zweites Portal des 13. Jahrhunderts, das der Abteikirche von Abondance im Département Haute-Savoie.¹ Es ist, wie das von Germigny, eines jener interessanten Spätlinge, die den Faden älterer Entwicklungen noch fortspinnen, nachdem diese in den grossen Centren längst durch jüngere abgelöst sind.² Obwohl dem Ausgange des 13. Jahrhunderts zugehörig, bietet es eine Komposition des 12. Auf dem Giebelfelde wieder die Madonna mit dem Kinde, wie über den Portalen unserer Schule; links und rechts tritt ein Engel herzu wie in Chartres und Paris, und an den Gewänden gleich neben der Oeffnung stehen zwei «Königinnen» wie am Südportale der Kathedrale von Bourges. Und hier sind diese genauer charakterisiert worden! Die eine links steht in gebrochener Haltung da und wendet den Kopf ab; der linken Hand entgleiten die Gesetzestafeln, die rechte hielt eine gebrochene Fahne. Die Figur gegenüber steht gerade aufgerichtet, sie hielt die Kreuzfahne und vermutlich einen Kelch: es sind Ecclesia und Synagoge. Gewiss sind diese auch in Bourges gemeint; die Unbestimmtheit ikonographischer Charakteristik ist kein Gegenbeweis, denn es fand sich dieselbe Erscheinung ja auch in dem Cyklus von Christi Vorfahren.

Ich fand in einer illustrierten Psalterhandschrift des

¹ Mir nur aus der in der Bibliothek des Trocadéromuseums befindlichen Photographie bekannt.

² In der Pariser Umgegend haben wir ein derartiges Werk z. B. in Donnemarie-en-Montois (Seine-et-Marne).

13. Jahrhunderts¹ zu Psalm 9 die folgende Glosse eingetragen: «Duo sunt adventus Christi, primus in humilitate in incarnatione qui occultus fuit synagoge id est indeis cecis et infidelibus qui credere noluerunt, et profuit sancte ecclesie fidelibus christianis. De isto loquitur in hoc psalmo. Secundus adventus erit in maiestate in die iudicii omnibus manifestus». Eine Illustration daneben zeigt die Scene unseres Portales: Die Madonna mit dem Kinde unter architektonischem Baldachin, links und rechts Ecclesia und Synagoge. Dass unsere Portalkomposition geradezu eine Illustration zu diesen Textworten sei, ist damit nicht gesagt, aber unzweifelhaft ist in denselben der ihr zu Grunde liegende Gedanke ausgesprochen, denn sonst wäre dieser Text nicht durch die gleiche Darstellung illustriert worden.

Im städtischen Museum in Bourges werden zwei Statuen des 12. Jahrhunderts aufbewahrt, die denen unserer Portale verwandt sind. Sie stellen einen Bischof und eine gekrönte Frau dar, die letztere ist hier wohl als Maria zu deuten, sie hat die reiche Kleidung der Frauenfiguren unserer Schule, doch der Mantel geht über den Kopf, in der Hand hält sie ein kurzes Blumenscepter. Beide Figuren sind jedenfalls gleicher Provenienz, sie stammen von einer der Kirchen der Umgegend. Es handelt sich hier um Werke geringeren Wertes und kleineren Massstabes,² die aber bis auf kleine Beschädigungen

¹ Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 11560. Dr. Paul Weber machte mich auf die Hs. aufmerksam. In illustrierten Psalterhandschriften ist, wie mir Dr. Adolf Goldschmidt-Berlin freundlich mitteilt, dieser Psalm oft durch eine Darstellung des secundus adventus, der zweiten Ankunft Christi illustriert worden.

² Die Höhe der Figuren beträgt nur 1,16 m. Der Block, aus dem sie genommen sind, ist ein Pfeiler von quadratischem Grundriss, in den die Figuren jedoch nicht übereck wie unsere Statuen der Portalgewände sondern parallel zu einer der Seiten hineingestellt sind; das kommt denn auch in der Form der Figuren wie der Haltung der Arme zum Ausdruck. Es handelt sich hier vielleicht um Trümeaufiguren, auch könnten sie, wie sich das in Loches findet, links und rechts eines Portales in die Mauer eingelassen gewesen sein.

an den Händen trefflich erhalten und von Interesse sind, weil sie auf's neue beweisen, dass die Skulpturen der Kathedrale inmitten einer lokalen Schule stehen.¹

8. KAPITEL.

DAS WESTPORTAL VON NOTRE-DAME DU CHATEAU IN LOCHES.

Das plastische Atelier der Bourger Kathedrale hat uns jedoch noch ein zweites Werk grösseren Stiles hinterlassen, die Skulpturen des Westportales von Notre-Dame du château in Loches.² Hier ist die reiche figürliche Dekoration mit einem Portalschema verbunden wor-

¹ In dem musée lapidaire, das in einem Schuppen des bischöflichen Gartens untergebracht ist (vgl. Mémoires de la société des antiquaires du Centre, Bd. IV, Bourges, 1873, S. 1 ff.), befinden sich zwei ornamentierte Säulenschäfte, die wohl von der Kathedrale direkt herkommen, sie stimmen in den Massen (0,95 m.) und Motiven zu unseren Portalen. — Bourges besitzt noch mehrere gleichzeitige plastische Reste; bekannt ist das erhalten gebliebene Portal der Kirche Saint-Ursin, in der rue du Vieux-Poirier, nicht weit von der Avenue de Séraucourt gelegen, der Bildhauer Giraldus hat es signiert. Dies Werk hat mit dem Atelier der Kathedrale zwar direkt nichts zu thun, es finden sich jedoch Berührungspunkte. Der hier gewählten Kapitälform nämlich begegnen wir am Nordportal der Kathedrale wieder (linke Seite), und auf einen gewissen Zusammenhang deutet ja doch schon die Thatsache, dass auch Giraldus seinen Thürsturz mit einer Blätterranke geschmückt hat, was doch gewiss ungewöhnlich ist. — Im musée lapidaire befindet sich noch ein Tympanon des 12. Jahrhunderts mit Darstellungen der Marienlegende (Tod, Grablegung, Himmelfahrt, die erste Darstellung fast völlig zerstört); dasselbe zeigt im Stil Verwandtschaft mit den Tympanen der Kathedrale; ferner ein bärtiger Königskopf von grosser Feinheit der Arbeit, ebenfalls dem 12. Jahrhundert zugehörig.

² Die ältere Beschreibung der Kirche vom abbé Bardet (*L'église collégiale de Notre-Dame du château de Loches, maintenant église paroissiale de Saint-Ours*, Tours, 1862) ist seit de Chérzé's „Rapport sur la visite faite à l'église Saint-Ours, autrefois Notre-Dame“ (Congrès archéologiques de France, 36^e session en 1869, Paris 1870) entbehrlieh geworden.

den, das von einer ganz anderen Seite kam, und für die Entfaltung statuarischen Schmuckes nicht geschaffen war; wir haben hier ein merkwürdiges Grenzwerk vor uns; verschiedene Schulen haben ein Anrecht daran.

Das Portal liegt im Grunde eines Narthex, der überdeckt wird von einem mächtigen Kuppelgewölbe im Stile Plantagenet;¹ jenes zeigt den bekannten Typus der Portale des Angoumois, der Saintonge und des Poitou.² Rundbogig geschlossen, ohne Tympanon und Thürsturz öffnet es sich unter reich geschmückten Archivolten;³ auch hat es die für diesen Typus charakteristischen niedrigen Proportionen. Man sieht, figurale Darstellungen grösseren Massstabes konnten hier nur über oder neben dem Portale, an der Wandfläche zwischen Archivolten und Gewölbe Platz finden. Und hier sind sie denn auch angebracht. Symmetrisch gegen einander abgewogen, in drei Etagen sich über einander aufbauend, verteilen sie sich etwas unruhig zu den Seiten und oberhalb des mächtigen Portalbogens. Sie zeigen eine auffallende Verwandtschaft des Stiles und der Technik mit den Skulpturen der Kathedrale von Bourges, so dass ich nicht anstehe, sie demselben Atelier zuzuweisen.⁴ Wer einen Blick auf die französische Karte wirft, wird das Zusam-

¹ Dies ist bereits von d'Espinay bemerkt worden, vgl. Congrès archéologiques a. a. O. S. 63.

² vgl. über denselben u. a. Viollet-le-Duc, D. A. Bd. VII, S. 400 ff. (Artikel „Porte“.)

³ Die innerste der drei Archivolten ist mit einem ornamentalen Muster in Malerei geschmückt; es scheint, dass die malerische Dekoration hier eine ältere plastische ersetzt hat, von der noch einzelne Spuren nachweisbar sind; die beiden folgenden Archivolten haben eine reiche plastische Dekoration erhalten; neben Tier- und Fabelwesen, welche vorherrschen, finden sich hier auch Ranken und Blättermotive, auf einen Keilstein entfällt jedesmal eine Darstellung.

⁴ Man vergleiche den Petrus in Loches mit der Figur links neben der Thür am Südportale von Bourges, die eigentümlich harte und feine Art der Faltenzeichnung, wie sie sich in Loches z. B. an der Bettdecke, unter der die Könige liegen, zeigt — dieses Stück ist das am besten erhaltene — mit den Falten an dem langen Gewande des Christus. Ich mache darauf aufmerksam, dass in Bourges am Nordportal auch das Motiv des vierblättrigen Kleeblattes (zwischen

menströmen so verschiedener Einflüsse an dieser Stelle begreifen; Loches liegt zwischen Bourges, Poitiers und Angers mitten inne.

Ueber dem Portalbogen thront hier wieder die Madonna mit dem Kinde,¹ links daneben erscheinen die heiligen drei Könige, rechts Joseph; weiterhin die drei Könige und der Engel. So zu sagen ein Stockwerk tiefer hat man vier einzelne Figuren angebracht, je ein Paar rechts und links,² darunter, in Höhe der Kapitäle, zwei grössere Figuren, die links einen Bischof darstellend, gegenüber ein Petrus.³ Alle plastischen Teile haben ausserordentlich gelitten, kein Kopf ist erhalten. Der Eindruck des Ganzen ist denn jetzt auch unbefriedigend genug. Man darf jedoch nicht vergessen, dass ursprünglich Malerei die plastischen Teile bedeckte und durch Angabe eines architektonischen Hintergrundes ergänzte,⁴ so dass die Figuren weniger unvermittelt nebeneinander standen.

Jedenfalls ist Portal- und Wanddekoration zu gleicher Zeit geschaffen worden; denn die kleinen Figürchen, die den äussersten Ring der Archivolten zieren, sind im Stile der grossen.

den Säulen) vorkommt. Man vergleiche ferner die Kapitäle der linken Portalseite in Loches, sowie die des Pfeilers links daneben, mit den Kapitälern der beiden Thürpfosten des Südportales, es liegt hier ein völlig identisches Muster vor.

¹ Die Deutung dieser oberen Teile ist nicht zweifelhaft, obwohl die Skulpturen sehr schlecht erhalten sind; ich komme hier mit Chertzé ganz überein, dessen Bemerkungen mir nicht zur Hand waren, als ich das Original prüfte.

² Eine Deutung ist hier nicht möglich; ich meinte in der Figur neben der Archivolte (links und rechts) eine Frau zu erkennen. Lügen hier zwei biblische Scenen vor, so möchte man Verkündigung und Visitatio vermuten, die fast immer mit der thronenden Madonna zusammen erscheinen.

³ Ueber den Figuren befanden sich Baldachine, wohl von gleicher Art, wie der — noch erhaltene — über dem Joseph.

⁴ Man erkennt noch jetzt die malerische Darstellung einer Stadtarchitektur links neben den anbetenden Königen; zahlreiche Spuren der Polychromie haben sich erhalten, was seinen Grund in der geschützten Lage des Portales findet.

9. KAPITEL.

DAS ATELIER VON ANGERS.

Das Portal der Kathedrale Saint-Maurice in Angers¹ hat viel von seinem ursprünglichen Reize verloren. Die elegante Vorhalle aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts, die es umgab,² ist bis auf zwei schlanke Säulen und einige Spuren an den Mauern verschwunden; der Thürsturz ist durch einen schwerfälligen Tudorbogen ersetzt, ein grosser Teil des Tympanons von einer Hand

¹ Eine Monographie über die Kathedrale liegt bislang nicht vor; wichtige Vorarbeiten lieferte De Farcy: *Constructions de la cathédrale d'Angers*; Congrès archéologiques de France; Séances générales, tenues à Angers en 1871, Paris 1872, S. 250 ff.; vgl. denselben „Restes des plus anciennes constructions de la cathédrale d'Angers“ in den *Mémoires de la société nat. d'agriculture, etc. d'Angers*. Nouv. période, XXIII, 323; Répertoire archéol. de l'Anjou, 1869, 242 ff. Ferner *Notices archéologiques*, p. G. D'Espinay, I. série: *Monuments d'Angers*, Angers 1875, S. 69 ff.

Eingehendere Beschreibung des Portals im Nachlass de Guilhermy's, Paris, Bibl. nat., Nouv. acq. franç. 6094, Bl. 339^a ff. Notizen über die Portale im Anjou bei de Caumont, *Bulletin monumental*, Bd. VII, 489 ff.

Abbild. im 2. Bande von: *Le Maine et l'Anjou historiques, archéologiques et pittoresques*, par le baron de Wismes, Nantes-Paris 1864; auch bei Chapuy et Ramée, *Le moyen-âge monumental*, Bd. III, Taf. 269.

² Dass noch in der neueren Litteratur angenommen werden konnte, diese Vorhalle stamme aus dem Jahre 1336, ist nicht recht begreiflich; denn die an Ort und Stelle noch erhaltenen Reste gehören dem 13. Jahrhundert an; vgl. De Farcy, *Clochers, horloge et porche de la cathédrale d'Angers*, Angers 1872, 8^o, S. 46 ff. De Farcy macht wahrscheinlich, dass bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine Vorhalle vorhanden war: „La corniche et les encorbellements destinés à supporter les colonnes du premier étage des tours à droite et à gauche de la grande fenêtre, semblent indiquer que l'architecte avait eu le projet de placer au-dessous une toiture en appentis. A mon avis, ce portail primitif dut être simplement recouvert d'une charpente et je verrais volontiers dans les deux rangs de tuffeaux placés après coup à quelques assises au-dessous de la corniche mentionnée plus haut une confirmation de mon hypothèse. En effet, ces charpentes adossées au mur de la façade, y étaient plus ou moins incrustées et on en aura fait disparaître au XIII^e“

des 17. Jahrhunderts stillos erneuert worden,¹ und ein geschmackloser farbiger Anstrich, der vermutlich aus der gleichen Zeit stammt,² überzieht wie mit einer dicken Epidermis die feinen Gebilde des mittelalterlichen Meissels.

Und doch, wie viel Anziehendes bietet uns dieses Werk noch im einzelnen! «Je ne me lassais pas surtout

siècle la trace en remplaçant par des tuffeaux les pierres détériorées“ Die aus drei Traveen bestehende Vorhalle der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist in der Zeichnung Gaignière's erhalten. Wir besitzen übrigens aus den Jahren 1284 und 1287 schriftliche Zeugnisse für ihr Vorhandensein.

Ueber die Zerstörung derselben im Anfang dieses Jahrhunderts vgl. „Note sur l'ancien narthex de la cathédrale“ im Répertoire archéologique de l'Anjou, 1865, S. 210.

¹ Einer modernen Restauration entstammen die Köpfe mehrerer der grossen Statuen; de Guilhermy bemerkt mit Recht: „Les têtes ... viennent d'être refaites d'une manière tout-à-fait inintelligente. Celle du roi David surtout est d'un volume exagéré“; de Guilhermy giebt genauere Details. Bei den vier sitzenden Apostelfiguren halte ich mit de Guilhermy die Köpfe der Figuren links für alt, die rechts für modern.

Er erwähnt von dem Christus, dass die Hände zum grossen Teile restauriert seien, aber der alte Kopf fehlte schon im 17. Jahrhundert; dass der jetzige Kopf modern ist, ist nicht zweifelhaft; zu vergleichen die schematische Behandlung der Haare, die schlechte Modellierung der Ohren. Der „Löwe“ hört völlig, nicht nur der Kopf, dem 17. Jahrhundert zu.

² In dem damals abgegebenen Gutachten über das Portal erklären die Bildhauer, dass die Malerei „ne despendre de leur art“. Bis zu welchem Grade sich der moderne Anstrich an die ältere Polychromierung anschliesst, ist nicht zu sagen; ebensowenig ob für die zu gleicher Zeit hinzugefügten hebräischen Inschriften, die sich auf den Schriftstreifen der Engel befinden, ein Anhalt geboten war. Vgl. darüber „Portail de l'église cathédrale d'Angers, Inscriptions hébraïques“, trad. p. M. l'abbé Delacroix, Mém. de la société d'agriculture etc. d'Angers; nouv. sér., Bd. V, S. 129. Delacroix konstatiert, dass es sich handle um „des qualités données au Sauveur dans l'Écriture et exprimées dans les litanies. Parmi ces épithètes, il y en a qui lui sont attribuées à la lettre dans Isaïe, cap. 9, 6: *Et vocabitur nomen ejus Admirabilis, Consiliarius, Deus, Fortis, Pater futuri saeculi, Princeps pacis.*“ — Ein Inschriftenfragment des 12. Jahrhunderts, das Barbier de Montault an dem Portale kopiert hat, habe ich am Originale nicht aufzufinden vermocht; vgl. *Épigraphie du département de Maine-et-Loire*, Nr. 20. In den Nimbus des Königs David ist der Anfang des 50. Psalms eingemeisselt worden: MI SE RE R.... NDVM. (Barbier de Montault, a. a. O., Nr. 23.)

de considérer les draperies gracieusement ajustées, couvertes de longs plis serrés et arrondis, chargées de piergeries, de broderies de toute espèce», schrieb 1836 Prosper Mérimée vor diesem Werke in sein Notizbuch.¹

Ueber die Restauration des 17. Jahrhunderts sind uns die Aktenstücke erhalten;² es mag gestattet sein, ihnen einen Blick zu gönnen. Der Anlass war der Brand vom Mai 1617, durch den auch das Portal sehr stark beschädigt war. Wir besitzen über den Zustand desselben aus diesem Jahre mehrere Gutachten; besonders eingehend äussert sich das zweite, das sich übrigens auch dadurch auszeichnet, dass es die Ansätze bedeutend herabmindert:³ «au devant sous la voute des d. clochers y avoit une Trinité élevée avecq les évangelistes et apostres (Der Christus mit den Evangelistensymbolen unseres Tympanons), où il manque trois figures d'apostres, un lion, un ange, la teste et une main de la figure de la d. Trinité.» Der «Löwe» und der «Engel», die beiden Evangelistensymbole, sind noch heute so erhalten, wie sie damals hergestellt worden sind.

Die acht grossen Statuen der Gewände ruhen hier auf breiten, kunstvoll gearbeiteten Plinthen, sie versuchen denn auch vereinzelt, fester Fuss zu fassen; zwar haben die meisten noch den Charakter der Hängefigur, doch bei den zwei Statuen links neben der Thüre ist ganz deutlich Stand- und Spielbein unterschieden; auch beginnt man,

¹ Notes d'un voyage dans l'ouest de la France, Paris 1836, S. 323. — Viollet-le-Duc (D. A., Bd. VIII, S. 276) bemerkte hier auf den Gewändern der Statuen „des gaufrures de pâte de chaux“.

² Vgl. Godard-Faultrier, Répertoire archéologique du département de Maine-et-Loire, Année 1865, S. 123 ff.

³ Aus dem in dem ersten Gutachten sich findenden Ausdruck: „le superficie des deux grandes portes“ schloss Godard-Faultrier auf das Vorhandensein eines centralen Thürpfeilers. Auf der Zeichnung Gaignière's wird derselbe von dem mittelsten Pfeiler der Vorhalle verdeckt; de Farcy bemerkt, dass der trumeau i. J. 1747 zerstört sei. In einem dem zweiten angehängten dritten Gutachten ist auch von dem Thürsturz die Rede.

wenngleich schüchtern, Zusammenhang in die Gruppe zu bringen; einzelne Figuren wenden sich zur Seite, den übrigen zu. Die Frauengestalt rechts hebt mit der linken Hand graziös ihr Obergewand empor, zugleich die eine Flechte mit ergreifend, ein reiches Faltenmotiv ergibt sich, und das Untergewand wird sichtbar.

Dieses Eindringen rein genrehafter Züge ist bemerkenswert, das künstlerische Motiv löst das ikonographische ab, die Figur erscheint nicht mehr ausschliesslich als Träger von Symbol oder Schriftrolle.¹

Man kann dieses Portal jedoch nicht eigentlich als ein «Uebergangswerk» bezeichnen, denn die stilistischen Grundlagen der alten Schule sind hier noch nicht verlassen; aber jedenfalls gehört es, wie die angeführten Züge deutlich zeigen, in die Spätzeit derselben.

Was dazu beiträgt, dem Schmuck der Gewände hier den Charakter des streng Architektonisierten zu nehmen, ist vor allem die Gliederung des Sockels; er springt nicht in rechtwinkligen Absätzen vor und zurück, sondern ist einfach als zusammenhängende Mauermaße charakterisiert; die kleinen Säulchen, durch die er gegliedert ist, tragen ein durchlaufendes Gesimse, auf dem die Basen der Statuen neben einander aufgestellt sind;² der Ein-

¹ Etwas Aehnliches ist auch am Portale von Bourges zu bemerken, wo eine Figur links den Mantel mit der Linken über den rechten Arm herüberziehen sucht, rechts eine nach dem Saume des Mantels zu tasten scheint. Doch war es mir hier besonders bei der ersteren zweifelhaft, ob dafür nicht in dem älteren Vorbilde ein Anhalt geboten war; zu vergleichen wäre eine der Figuren des rechten Nebenportals von Saint-Denis. In Angers kann davon nicht die Rede sein.

² Dass diese unteren Teile später verändert seien, etwa damals, als man die Vorhalle anlegte, das will mir nicht recht einleuchten. Die Plinthen der Statuen scheinen mir für diesen Sockel berechnet zu sein. Die Kapitäle der Säulchen unten stellen sich als eine vereinfachte Form der grossen Kapitäle dar, und die Basen scheinen mir verwandt mit denen der kleinen Säulen, welche das die Archivoltten umrahmende Ornament tragen. Ich habe von den Basen keine Profilzeichnung genommen und bin genötigt, nach Mieuxement's Photographie zu urteilen.

druck der fortlaufenden Figurenreihe überwiegt den der vertikalen Gliederung, obwohl hier die Figuren in derselben Weise den architektonischen Linien sich einfügen, wie in Chartres.

Vermögen wir auch diesem Werke seine Stelle innerhalb der Schule anzuweisen? Woher kam dieser Mei-



ABB. 52.

ster, dessen Atelier uns, wie wir sehen werden, in Angers selbst noch eine zweite Schöpfung hinterlassen hat?

Hier ist nun gar kein Zweifel möglich: er kommt vom «Meister der beiden Madonnen» her. Die apokalyptischen Greise der Archivolten (Abb. 52) sind eng verwandt mit denen des Chartrener Hauptportals, desgleichen die wie dort eine Rolle, ein Buch, oder einen Diskus¹ haltenden Engelfigürchen. Oben über dem Haupte des

¹ Vgl. darüber Bulteau, Monographie de la cathédrale de Chartres, Bd. II, S. 60.

Thronenden sind in Angers zwei Engel angebracht, die eine Krone zwischen sich halten. Dieselbe Gruppe, — und zwar ganz entsprechend, — haben wir auch in Chartres. Wir nehmen unzweifelhafte Verwandtschaften in den Typen wahr,¹ eine ganze Fülle von Berührungspunkten in den ornamentalen Motiven² und denselben Geschmack der Faltengebung.³ Ja, man vergleiche die Art, wie hier das Akanthuskapitäl, wie hier die Deckplatten behandelt sind, mit dem, was wir an dem Baldachin der Pariser Madonna finden!

Der Künstler von Angers ist seinem Meister in der Feinheit der Mache ebenbürtig; dieselbe tritt hier neben der schlecht verhehlten Rohheit der zahlreichen ergänzten Teile in um so helleres Licht. Interessant ist ein Studium der vier Leuchter haltenden Engel, die links und rechts

¹ Man vgl. vor allem die Engelsköpfe der Archivolten mit den ins Gesicht gekämmten Haaren und dem nach hinten ansteigenden Kopf, ferner die apokalyptischen Könige.

² Ich verweise nur auf Einiges. Die Bordüre des Mantels der ersten Figur links findet sich genau entsprechend an der Basenplatte der Säulen, die den Baldachin der Pariser Madonna tragen; dasselbe Motiv kommt auch an der zweiten Figur rechts der Thür vor. Die reiche und sehr charakteristische Bordüre, die das Gewand der Pariser Madonna am Halse umsäumt, findet sich in Angers am Mantel der Figur gleich rechts neben der Thür u. s. w.

³ Auch für den Meister von Angers ist es charakteristisch, dass er mehrere Faltenschichten übereinander legt; vgl. die grossen Figuren der rechten Seite; und zwar finden wir hier genau dieselbe Manier, die Falten der oberen Schicht sind breiter und platter. An der linken Seite ist der Faltengeschmack etwas freier geworden; der Christus steht diesen Figuren der linken Seite näher. Es liegt hier jedoch, wie ich glaube, ein und derselbe Meister vor, der sich eben allmählich entwickelt. An den Archivolten finden wir den gleichen Faltengeschmack und den gleichen Fortschritt wieder, die zwei Engel mit den Leuchtern der rechten Seite sind genau im Stile der grossen Figuren darunter, die entsprechenden Figuren der linken Seite sind wie die grossen Statuen unter ihnen etwas freier, ohne dass aber die alten Motive sich verwischt hätten. Der äussere der stehenden Engel rechts ist zu vergleichen mit dem wehräuchernden Engel derselben Seite auf dem Tympanon der Porte Sainte-Anne. Das flatternde Ende des Mantels ist hier wie dort genau entsprechend!

der Apostel unten an den Archivolten stehen. Die Köpfe der beiden äusseren sind modern, die der innern alt. Wie schematisch ist die Behandlung des Haares bei den ersteren, wie liebevoll an den Köpfen des alten Meisters! links hat er das die Haare zusammenhaltende Band sogar zweimal um den Kopf geschlungen!

Es ist der Aufmerksamkeit der Archäologen bisher entgangen, dass, wie gesagt, Angers selbst noch ein zweites umfängliches Werk der Plastik birgt, welches mit den Skulpturen unseres Portales zusammenhängt. Es ist allerdings in trostlosem Zustande und nur schlecht sichtbar. Es ist der Cyklus von Statuen, der sich in dem aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammenden Chor der ehemaligen Kirche des heiligen Martin befindet.¹

Derselbe besteht aus zwei Jochen und einem fünfseitig geschlossenen Chorhaupt. Auch architektonisch steht er der Kathedrale sehr nahe, die Gewölbe stehen in der Mitte zwischen denen des Langhauses von Saint-Maurice und denen in Querschiff und Chor. Sie haben mit den ersteren die charakteristische Form der Rippen gemein, mit den letzteren dagegen die achteilige Gliederung. Der Obergaden ist, wie in der Kathedrale, von paarweis gruppierten Fenstern durchbrochen, die Deckplatten der Fensterkapitäl setzen sich wie dort auf der Wandfläche als Gesims fort.²

Unterhalb der Gewölbe ist nun hier eine Reihe grosser Statuen angebracht, die offenbar zu gleicher Zeit wie

¹ Die Kirche dient jetzt als Tabakslager; die „karolingischen“ Reste derselben sind in der archäologischen Litteratur vielfach besprochen worden. Eine Abbildung der Kirche im *Répertoire archéologique de l'Anjou* 1862, Taf. IV. Die Litteratur über die Teile des 12. Jahrhunderts ist nicht eben gross; vgl. de Caumont, im *Bull. monum.* V, 353; ferner Prosper Mérimée, a. a. O.; D'Espinay, a. a. O., S. 142 f. und derselbe in *Congrès archéologiques de France*, Année 1871, S. 10 ff.

² Bereits Prosper Mérimée schloss aus der rein vegetalen Komposition der fein gearbeiteten Kapitäl, dass der Bau dem Ende des 12. Jahrhunderts zugehören möge; ebenso datiert D'Espinay.

der Bau geschaffen sind. Vier derselben befinden sich zwischen den fünf Fenstern des Chorhauptes, zwei weitere zwischen den Fensterpaaren des anstossenden Joches.

Die letzteren sind, soviel ich sehe, Bischöfe; es sind, soweit ich erkennen konnte, Figuren von vollkommener Analogie des Stiles mit denen unseres Westportales; wir haben hier dasselbe feine, sich fächerförmig über die Füsse ausbreitende Gefältel, auch stehen sie auf Fussgestellen der gleichen Art; über den Köpfen befanden sich mächtige Baldachine. Von den Figuren des Chores fehlt eine, eine zweite ist eine thronende Madonna mit dem Kinde, die zwei anderen waren, scheint es, stehende Figuren in antikischer Gewandung.¹

Was diesen schlecht erhaltenen Resten für uns Bedeutung giebt: sie beweisen, dass das Atelier, aus dem die Skulpturen des Westportales hervorgingen, in Angers eine reichere Thätigkeit entfaltet hat.²

¹ Für das Ikonographische wären hier wohl die sonst vorhandenen an gleicher Stelle — unter dem Gewölbe — angebrachten Cyklen zum Vergleich heranzuziehen. Im Chor von Cruzilles (vgl. über die Kirche, Gallais in den Mémoires de la société archéologique de Touraine, Bd. 5, S. 91 f., wie die Abbild. in J. J. Bourassé's „La Touraine“, Tours 1866) finden wir an derselben Stelle zwischen den Fenstern des Chores, unterhalb der Wölbung, Petrus, Maria, Johannes, den Evangelisten, und Paulus. Die Maria ist hier als Königin charakterisiert, an der Deutung ist kein Zweifel; ich habe die Originale selbst verglichen; in Vendôme (Église de la Trinité), wo sich an den Vierungspfeilern grosse Figuren befinden, haben wir Maria und den Engel der Verkündigung, Petrus und einen Bischof; in Cormery möchte man zunächst auf die vier Evangelisten deuten; die Figuren sind hier wie in Angers im Chor angebracht. Doch glaubte ich, bei einer der Figuren den Schlüssel des Petrus zu entdecken; in diesem Falle wären also auch hier Apostel zu sehen. In Le Mans (Notre-Dame de la Couture) finden wir unterhalb der Rippen des Chores, ausser David und einer Königin, Peter und Paul, Johannes, den Evangelisten, und einen vierten Apostel. Wir sehen, die Apostel und die Maria treten hier vorzugsweise auf. In Angers lag wohl ein ähnlicher Cyklus vor wie in Cruzilles; oder sollte hier eine Anbetung der Könige in grossen Figuren dargestellt gewesen sein?

² Säulenstatuen sind ausser denen von Saint-Maurice im Anjou nicht nachweisbar; vgl. de Caumont's Notizen über die Portale im

Wir gewannen zum ersten male ein schärferes Bild der grossen Schule; innerhalb derselben unterscheiden wir deutlich verschiedene stilistische Strömungen.

Am Chartrener Westportale finden wir sie scharf abgegrenzt, unausgeglichen, nebeneinander. Neben dem Chartrener Hauptmeister steht der Meister der drei Figuren des linken Portales; feinerer Art, aber mit Sicherheit wahrnehmbar sind die Nüancen des Stils bei den entsprechenden Figuren der rechten Seite.

Noch am Portale von Le Maus spüren wir leise Differenzen, in denen der Gegensatz der Chartrener Meister wie verhallend nachklingt.

Sowohl mit dem Chartrener Hauptmeister, wie mit dem des linken Seitenportales vermögen wir je eine Gruppe von anderen Werken in Verbindung zu bringen und so gewissermassen ihre Einflusssphären abzugrenzen.

Die Richtung des seltsamen Meisters des linken Portales war mit augenfälliger Deutlichkeit in Châteaudun und Étampes, weniger sicher in Saint-Denis erweislich; weit bedeutsamer war die Rolle des Chartrener Hauptmeisters. Den Meister der drei Figuren rechts oder seine Richtung fanden wir am Hauptportale Suger's wieder.

Wir erkannten in Chartres den eigentlichen Sitz der Schule. Dass die Bedeutung von Saint-Denis innerhalb derselben weniger klar ersichtlich ist, mag zwar zum Teile an der mangelhaften Erhaltung der Monumente

Anjou, Bulletin monumental, VII, 489 ff. Die dort genannten Skulpturen von Candés a. d. Loire und Crouzilles haben stilistisch mit denen von St-Maurice nichts zu thun. Ich finde bei E. Morel, Promenades artistiques et archéologiques dans Angers et ses environs, 1872, ein Portal von Le Marillais abgebildet, das mit, wie es scheint, schlecht erhaltenen Statuen geschmückt ist. Bodin (Recherches historiques sur la ville de Saumur et ses monuments, Bd. I, Saumur 1845, S. 245) bemerkt von der Kirche St-Pierre de Saumur: „Son ancien portail était dans le genre de celui de la cathédrale d'Angers; un grand nombre de figures de saints, placées dans des niches, ornaient le contour du cintre de la porte“; hier lag also ein Portal mit historierten Laibungen — ohne Statuen — vor.

liegen. Immerhin spielen die hauptsächlich in Saint-Denis nachweisbaren Einflüsse der Languedoc in der Geschichte der Schule ihre Rolle, und die Wichtigkeit der Skulpturen von Saint-Denis als Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung wird unten noch genauer ins Licht treten.

Der Stil der grossen Meister der Schule, des «Meisters der beiden Madonnen», des «Meisters von Corbeil», entwickelt sich folgerichtig aus den in den älteren Ateliers vorhandenen Keimen. Sie gehen durch die Schule des Chartreter Hauptmeisters, nehmen jedoch auch von anderer Seite.

Besonders der «Meister der beiden Madonnen» war, wie es scheint, ein Künstler von weitreichenderem Einfluss; das «Atelier von Angers» weist auf seine Kunst zurück.

Bereits im ersten Teile gewannen wir einen Ueberblick über die Beziehungen der grossen nördlichen Schule zu den übrigen plastischen Schulen auf französischem Boden; wir suchten zu scheiden, wo sie genommen, wo gegeben haben möchte. Das letztere gilt es hier, noch einmal zu betonen. Die Kunst des Gilabert in Toulouse erschien uns als ein Absenker vom Chartreter Stamme, obwohl wir nicht ganz sicher waren, ob sie nicht — ohne Einwirkung von aussen — aus den Wurzeln der älteren Toulousaner Schule erwuchs. Das den Chartreter Skulpturen so nahestehende Werk der Bourgogne, das Westportal von Saint-Bénigne in Dijon, entstand allem Anscheine nach gleichfalls unter nordfranzösischen Einflüssen. Die Verwandtschaften erschienen uns hier zu auffallend, als dass wir glauben könnten, direkte Beziehungen möchten überhaupt nicht vorliegen. Nichts berechtigt uns, anzunehmen, dass die vom Süden kommenden Einflüsse Chartres durch die Bourgogne vermittelt seien, wir schliessen daher — auch hier — vielmehr auf Einwirkungen Nordfrankreichs.

Andererseits sind die Skulpturen der Portiken von

Bourges ein Zeugnis für den weitreichenden Einfluss der burgundischen Schule, mit dem sich die nordfranzösischen Einflüsse hier zu kreuzen scheinen. Bourges — und das war wichtig, festzustellen, — spielt in der Geschichte der französischen Plastik nicht die entscheidende Vermittlerrolle, die man ihm hat vindizieren wollen. Der Weg von den Ufern der Rhône und Garonne ins Gebiet der Eure und Seine führte nicht über Bourges und die Kathedrale des heiligen Stephan.

10. KAPITEL.

TECHNIK UND STIL IN IHREN ZUSAMMENHÄNGEN.

Die Chartreter Meister haben jedes einzelne Stück im Atelier, in der «Hütte» gearbeitet, es wurde völlig ausgemeißelt an Ort und Stelle versetzt. Wie sollte auch diese reiche Verkleidung der Gewände, an denen sich Figuren und kunstvoll gearbeitete Säulenschäfte übereinanderschieben, an der Mauer selbst geschaffen sein. Nirgends wird eine Figur von einer Fuge überschritten, der einzelnen Darstellung entspricht jedesmal ein besonderer Block, und die Thatsache, dass an den ornamentierten Säulenschäften mit einem neuen Blocke auch regelmässig ein neues Muster einsetzt, dass an den Deckplatten der Kapitäle der Charakter des Blattwerks sich mehrfach beim Uebergange von einem Stein auf den andern ändert, giebt uns vollends den Beweis, dass das Ganze wie ein Mosaik aus einzelnen fertigen Stücken zusammengesetzt worden ist. Gewiss ist es sehr auffallend, dass eine plastische Dekoration von so ausgesprochen tektonischem Charakter im Atelier, «avant la pose», und nicht unmittelbar an Ort und Stelle gefertigt wurde. Man fragt unwillkürlich, wie hat sich ein Stil wie dieser im

Atelier entwickeln können? Sollte wirklich das Arbeiten «avant la pose» dem Mittelalter von vornherein geläufig gewesen sein?

Von Lucien Lefort ist das noch vor kurzem behauptet worden:¹ «Contrairement à ce qui se passe de nos jours où la pierre n'est que dégrossie avant la pose, les artisans du XI^e au XVI^e siècle continuant les traditions romaines amenaient leurs morceaux complètement et préalablement achevés sur la place définitive qu'ils devaient occuper.»

Nun, mir ist nicht bekannt, dass das Arbeiten «avant la pose» der antike Brauch gewesen ist.² Die für uns zunächst inbetracht kommenden antiken Denkmäler auf gallischem Boden beweisen uns das Gegenteil;³ und was die mittelalterliche Plastik betrifft, so ist jedenfalls ein grosser, wenn nicht der grösste Teil der älteren Skulpturen auf dem Gerüste, am Baue selbst geschaffen, ganz wie das heute geschieht.

Das ist der Forschung auch nicht entgangen. De Caumont⁴ bemerkte bereits im Jahre 1830, dass man

¹ La sculpture et le travail de la pierre dans les monuments du XI^e au XVI^e siècle, Bulletin monumental, Bd. 56, S. 236 ff.

² Vgl. u. a. Alexandre Conze, Ueber das Relief der Griechen, SB. der königl. preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1882. Maxime Collignon, Histoire de la sculpture grecque, Paris 1892, Bd. I, S. 246; ich setze die Bemerkungen Viollet-le-Duc's her, in dessen D. A., Bd. V, S. 271: „Les Grecs et les Romains posaient les pierres de taille épannelées seulement et le ravalement se faisait après la pose. On voit encore quelques monuments grecs et beaucoup de constructions romaines qui sont restées épannelées. Le temple de Ségeste en Sicile n'est qu'épannelé. La porte Majeure à Rome, quelques parties du Colysée, l'amphithéâtre de Pola etc., n'ont jamais été complètement ravalés.“

³ Vgl. darüber Auguste Caristie, Arc de triomphe d'Orange, Paris 1856; auch Hübner, Die Bildwerke des Grabmals der Julier zu Saint-Remy, im Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Bd. III, S. 11.

⁴ Bulletin monumental, Bd. II, S. 99; vgl. ferner Woillez, Mémoires de la société des antiquaires de Picardie, Bd. VI, S. 249 und Le Nail im Bulletin monumental, Bd. 40, S. 633 ff. Die innerste Por-

sehr häufig die plastischen Teile nachträglich müsse gearbeitet haben, es fehle z. B. im 11. Jahrhundert nicht an Portalen, wo die Archivolten nur zur Hälfte fertig seien, an zahlreichen anderen zeige das Ornament einen fortgeschritteneren Charakter, müsse also später hinzugekommen sein. Er beeifert sich anzumerken, dass allerdings oft genug die einzelnen Keilsteine der Archivolten fertig skulptiert versetzt seien, «*mais quelquefois elles ne l'étaient qu'après leur assemblage: la nature des ciselures influait sans doute sur le choix du procédé que l'on suivait à cet égard.*» De Caumont deutet hier an, worauf es bei dem Studium dieser Fragen ankommt, nämlich die Zusammenhänge dieser technischen Gepflogenheiten mit den künstlerischen Formen und Motiven ins Licht zu setzen. Nur scheint mir, es war hier eher die Art und Weise der Herstellung von Einfluss auf die Entwicklung der Formen als umgekehrt.

Hören wir Viollet-le-Duc: «*Beaucoup de sculptures de l'époque romane étaient faites sur le tas¹ . . . ; ce qui est indiqué par des joints passant tout à travers les ornements et parfois même les figures.*» In der That ist das Hinüberlaufen der Fugen das sicherste Zeugnis für die Arbeit «*après la pose*». Denn das vielfache Vorkommen einzelner nur erst roh behauener ornamentaler oder figürlicher Teile, auf das auch De Caumont in diesem Zusammenhange verwiesen hat, ist an sich noch kein Beweis

talarchivolte der Abteikirche von Fontgombaud, von der hier die Rede ist, zeigt plastischen Schmuck auf der Laibung: «*il a fallu sculpter sur le tas, la sculpture ne permettant pas de poser les claveaux sur les cintres.*» Vgl. noch de Rochebrune in den *Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest*, Bd. 25, S. 63. Es ist merkwürdig, wie wenig und beiläufig man sich in der bisherigen Forschung mit diesen technischen Dingen abgegeben hat; ich verweise noch auf die Bemerkung Julius von Schlosser's, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, SB. der kais. Akad. der Wiss., Wien 1891, S. 35, Anm. 1

¹ D. A., Bd. VIII, S. 246; vgl. auch Louis Gonse, *L'art gothique*, S. 418, Anm. 1.

dafür, dass die feinere plastische Ausarbeitung erst an Ort und Stelle stattfand; wenigstens bedarf es hier jedesmal noch einer Prüfung im einzelnen.¹ Denn es ist ja sehr wohl möglich, dass derartige halbwegs ausgeführte Stücke eben nur in dem Augenblicke nicht fertig waren, wo sie versetzt werden sollten; sie wurden im Gedränge so mit vermauert, wie sie gerade vorlagen,² und wäre das nicht zu viel Scharfsinn, so möchte man sagen, gerade der Umstand, dass sie dann in der That nicht weiter ausgeführt sind, weise eher darauf, dass hier nicht «après la pose» gearbeitet zu werden pflegte.³

Das von Viollet-le-Duc angeführte Merkmal bezeugt uns nun, dass die Arbeit auf dem Gerüste in der älteren Zeit ausserordentlich verbreitet war; Belege bieten sowohl die Portale Burgunds⁴ und des Südens,⁵ wie die Werke des centralen und nördlichen Frankreichs,⁶ und auch die

¹ Ein klassisches und untrügliches Beispiel dieser Art ist die Kirche von Candes in der Touraine; der reiche plastische Schmuck derselben ist mitten in der Ausführung stecken geblieben. Da finden wir zahlreiche, noch unbehauene Blöcke aussen wie innen, halbwegs fertiggestellte Archivolten; ornamentale und figürliche Plastik studieren wir hier auf allen Stufen der Ausführung (man vgl. z. B. die Eckblätter an den Basen der Vorhalle); wir sehen hier dem mittelalterlichen Werkmeister über die Schulter. Hier ist also kein Zweifel, dass die plastische Dekoration erst an Ort und Stelle hinzukam, auch wird das durch den zum Teil späten Stil der Figuren erwiesen.

² „Posés tels quels par urgence“; Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 245; vgl. dazu Bd. III, S. 269 f.

³ Ich spreche hier von Kapitälern, bei denen die feinere Ausführung schon begonnen ist, ohne vollendet zu sein; ich bemerkte derartige Exemplare z. B. im Innern der Kirche von Vermenton; es ist in solchen Fällen gewiss einfacher anzunehmen, man sei hier mit der Arbeit „avant la pose“ im entscheidenden Moment nicht fertig gewesen, als in der „après la pose“ mitten halten geblieben.

⁴ Ich verweise auf die Tympanen von Vézelay und Autun, die Archivolten und Pilaster von Charlieu, ferner auf die innerste Archivolte des Mittelportals von Avallon.

⁵ Vgl. u. a. die Statuen im Kreuzgang von Montmajour, die Skulpturen im Innern der Kirche von Saint-Paul-Trois-Châteaux, das Portal von Moissac, auch Cadenac, die Skulpturen von Souillac u. s. f.

⁶ Ich nenne nur das Nordportal von Saint-Étienne in Beauvais,

Portale des Westens mit ihren reich geschmückten Archivolten scheinen mir keineswegs immer «avant la pose».¹

Dass diese Manier der Ausführung in älterer Zeit die vorherrschende war, das begreift sich auch aus allgemeineren Gründen: die polychrome Plastik des Mittelalters kommt von der monumentalen Malerei her, sie ist sozusagen nur eine andere Form derselben.² Was Wunder, wenn sie vielfach auch in derselben Weise gearbeitet ist wie diese, d. h. erst in Angriff genommen wurde, wenn der Baukörper schon dastand, ganz wie man ein Gemälde oder eine gemalte Ranke auf die fertige Mauer setzt.

Es fand hier also, wie Viollet-le-Duc auch hervorhebt, im Laufe des 12. Jahrhunderts ein Wechsel statt, oder es wurde doch das Arbeiten im Atelier erst damals die Regel. Dieser Umschwung war zwar nicht ein derartig schroffer, wie es nach Viollet-le-Duc's Bemerkungen

das Radfenster darüber, das Portal von Berthaucourt (Somme), das Tympanon der Kirche von Roye (ebenda), die Skulpturen des Portals von Saint-Ursin in Bourges u. s. w.

¹ Bei diesen Archivolten des Westens verteilen sich allerdings sehr oft die ornamentalen oder figürlichen Motive in der Weise auf die einzelnen Blöcke, dass jedesmal ein Glied der Kette oder eine Figur auf einen Block entfällt. Aber es ist das allein noch kein sicheres Kriterium für die Arbeit „avant la pose“. Man wird zu erwägen haben, dass Block von Block im Mittelalter oft durch eine recht starke Mörtelschicht geschieden war. Das hat den Künstler häufig davon abgehalten, seine Figuren oder Ornamente über mehrere Blöcke hinübergreifen zu lassen. Auch war es für den Bildhauer sehr bequem, den Anhalt, der ihm in den gleichmässig aufeinander folgenden Fugen der Keilsteine geboten war, zu benutzen, er versah einen nach dem andern mit derselben Blume oder Figur, dann ergab sich ganz von selbst eine Abfolge gleich grosser Glieder. Wir finden sehr häufig über oder unter Archivolten der geschilderten Art solche, wo Figuren oder Ornamente quer über die Fugen hinübergreifen, die also sicher „après la pose“ gearbeitet sind; vgl. hierfür z. B. das Portal des Südtransepts der Kirche von Aulnay (Charente-inférieure), die romanischen Arkaden im Hof und im Innern der Präfektur in Angers, die Reliefs der Fassade von Gensac u. s. f.

² Dies auch die Ansicht Anthyme Saint-Paul's, *Histoire monumentale de la France*, S. 107; vgl. dazu Viollet-le-Duc's Bemerkungen über die Skulpturen von Vézelay, *D. A.*, Bd. VIII, S. 107 ff.

scheinen möchte;¹ es ist in späterer Zeit noch viel «après la pose» gearbeitet worden und durchaus irrig, zu sagen, es habe niemals ein gothischer Bildhauer das Gerüst betreten.² Auch trat der «Umschwung» nicht erst in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts ein, die «neue» Methode der Arbeit ist, wie gesagt, in den Ateliers von Chartres bereits durchaus die Regel, ja, sie ist hier schon von Einfluss auf die Gestaltung der Formen.

Denn was ist diese verschiedenartige Musterung einzelner Säulentrommeln anders, als eine Vorerscheinung jener hochinteressanten Auflösung der fortlaufenden, antiken Rankenfrieze in einzelne Zweige und Bäumchen, wie sie uns im Anfange des 13. Jahrhunderts am Madonnenportale von Notre-Dame in Paris vor Augen steht, das eine wie das andere die Konsequenz der Herstellung «avant la pose», die zu einer Isolierung der einzelnen Glieder und Teile naturgemäss hindrängt!³

Innerhalb der grossen Chartreter Schule sehen wir die beiden Manieren nebeneinander hergehen; es ist bemerkenswert, dass in Chartres selbst ausschliesslich im Atelier gearbeitet wird, während bei Werken zweiten Ranges, z. B. in Étampes, einzelne Teile, wie die Archi-

¹ D. A., Bd. VIII, S. 246. „Mais l'école laïque repoussa cette méthode jusqu'au XVI^e siècle, c'est-à-dire tant que les corporations conservèrent leur organisation intacte. Chaque ouvrier finissait l'objet qui lui était confié. Jamais un tailleur de pierre ou un tailleur d'images ne montait sur le tas. Il travaillait sur le chantier, terminait la pièce, qui était enlevée par le bardeur et posée par le maçon, qui seul se tenait sur les échafauds.“

² Vgl. z. B. die Mitteltympanen an den Westfassaden der Kathedralen von Sens, Auxerre, Poitiers, die jetzt abgearbeiteten Portale der Seitenfassaden der Kathedrale von Tours, die Gruppe des heiligen Martin an der Westfassade von Saint-Martin in Laon; vgl. ferner die Notizen Félicie d'Ayzac's (Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France, Bd. II, Paris 1861, S. 217 f.) über die gegen Ende des 13. Jahrhunderts gemeisselten Statuen an den oberen Teilen der Seitenfassaden der Abteikirche von Saint-Denis u. s. w.; die Beispiele liessen sich vermehren.

³ Vgl. dazu Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 221, Anm. 1.

volten, an der Mauer gemeißelt sind. Dies war, wie ich oben sagte, auch am Westportale von Saint-Denis der Fall; ein weiteres Beispiel sind die Archivolten des Südportals der Kathedrale von Bourges.

Der Widerspruch, den wir in Chartres zwischen Stilcharakter und der Art und Weise der Herstellung bemerken, löst sich auf, wo wir wissen, dass das Arbeiten im Atelier, dass das Inkrustieren der Bauwerke mit fertig ausgearbeiteter Plastik keineswegs ausschliesslich und von vornherein für die mittelalterliche Produktion charakteristisch war. Die Plastik von Chartres, die mittelalterliche Plastik überhaupt ist Mauersculptur, das ist nicht nur ihre Bestimmung, sondern ihr innerstes Wesen. Woher käme ihr das spalterhaft Flache, dieses Sicheinschmiegen in die architektonischen Linien und Grundformen, wenn sie frei und unbehindert in der Bildhauerwerkstatt erwachsen wäre!

Andererseits wäre es ein Irrtum, zu meinen, dass nun in diesem stärkeren Aufkommen der Atelierarbeit im 12. Jahrhundert ein schärferes Hervortreten der Skulptur als Gattung zu sehen sei? Es zeugt vielmehr nur für die Gleichstellung der Skulptoren mit der grossen Masse der gewöhnlichen Steinmetzen. Denn es wurde ja jeder einzelne Stein fertig zugerichtet an Ort und Stelle versetzt, d. h. in der Hütte, in der «loge aux maçons»¹ «avant la pose» gearbeitet. Das einzelne plastische Zierstück war ein Werkstück wie jedes andere, die Arbeit des Skulptors und des Steinmetzen ging ineinander über: «Oft ist die ornamentale Skulptur — bemerkt Viollet-le-Duc — und wir werden hinzusetzen dürfen, auch die figurale! — so eng mit den architektonischen Formen ver-

¹ Der Ausdruck findet sich in den Bauregistern der Kathedrale von Troyes; vgl. Quicherat, Notice sur des registres de l'œuvre de la cathédrale de Troyes, abgedruckt in dessen Mélanges d'archéologie et d'histoire, hrsg. von Robert de Lasteyrie, Paris 1886, Bd. II, S. 209.

bunden, dass man nicht sagen kann, wo die Arbeit des Steinmetzen aufhört, wo die des Bildhauers anhebt.»¹ Die Bildhauer hoben sich denn auch als Klasse nicht aus der Reihe der Steinmetzen heraus, in den Texten werden sie wie diese einfach als «operarii» bezeichnet,² ja, sie sind sicher vielfach zu einfachen Steinmetzarbeiten mitverwendet worden;³ wir erfahren aus den Bauakten, dass das noch in weit späterer Zeit der Fall war.⁴ Die strenge Scheidung der einzelnen Arbeiterklassen, wie Viollet-le-Duc sie annimmt,⁵ scheint mir nach alledem nicht recht haltbar.

¹ D. A., Bd. VIII, S. 226.

² „Cementariorum, lathomorum, sculptorum et aliorum operariorum solers succedebat frequentia“, Suger, *Libellus* alter de consecratione eccl. S. Dionysii, c. II. In der entsprechenden Stelle der *vita* des Suger (lib. II, vgl. die Ausgabe Lecoy de la Marche's, Paris 1867, S. 391) sind die Bildhauer ganz vergessen worden: „varios de cunctis regni partibus asciverat artifices, lathomos, lignarios, pictores, fabros ferrarios vel fusores, aurifices quoque ac gemmarios, singulos in arte sua peritissimos...“ Ich finde in einer Rechnung der Kathedrale von Cambrai vom Jahre 1378—1379 die Stelle: „Magistro Sagaloni misso Attrebatii ad habendum sculptores et operarios“; aber es ist immer misslich, derartige Wendungen zu pressen; wenigstens werden etwa zu gleicher Zeit in einer Cambraier Rechnung zwei Goldschmiedemeister, die offenbar Künstler waren, als operarii bezeichnet. Im Jahre 1401 wird der Bildhauer Jean Tuscap einfach als lathomus bezeichnet.

³ Es fehlte z. B. in Chartres doch offenbar an plastischen Aufgaben, um eine so grosse Zahl von Händen, wie wir am Westportale nebeneinander finden, dauernd zu beschäftigen.

⁴ Im Jahre 1384 arbeitete an dem Lettner der Kathedrale von Troyes vorübergehend ein gewisser Conrad von Strassburg, seines Zeichens Bildhauer „confondu sur les états avec les simples maçons et ne gagnant pas plus qu'eux. S'il exécuta quelque partie de sculpture, ce ne fut que de la sculpture d'ornement“, so Quicherat, a. a. O.; vgl. auch Stephan Beissel, *Die Bauführung des Mittelalters, Studie über die Kirche des heil. Victor zu Xanten, Freiburg i. Br.* 1889, Bd. III, S. 47: „Die Steinbilder der Victorikirche zeigen, wie die Teilung der Arbeit... und die Entwicklung der verschiedenen Handwerkszweige sich allmählich vollzog. Die ersten Baumeister, welche wir zu Xanten kennen lernen, waren Steinmetzen und Bildhauer zugleich. Der letzte, Johannes Langenberg, war nur mehr Steinmetz und liess von einer Reihe auswärtiger Bildhauer die Statuen, Sockel und Baldachine ausführen.“

⁵ Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 245. Viollet-le-Duc führt als Grund an, dass man an profilierten Stücken anderen Steinmetzzeichen be-

Werfen wir einen Blick auf die bildlichen Darstellungen, welche Steinmetzen und Bildhauer bei der Arbeit zeigen, so beobachten wir, dass die Bildhauer auch durchaus so zu Werke gingen wie der einfache Steinmetz.

Der feinsinnige Kommentar Didron's zu der bekannten Darstellung zweier Skulptoren auf einem Glasgemälde der Kathedrale von Chartres mag das in's Licht setzen.¹ «Aujourd'hui, pour faire une statue, on pose son bloc de pierre ou de marbre comme on placerait un homme vivant; alors, au 13^e siècle, on procède plus simplement, et le statuaire couche son bloc absolument comme les tailleurs de pierre. L'artiste procède comme l'ouvrier: qu'il fasse une figure ou une moulure, qu'il modèle ou qu'il équarisse sa pierre, il ne fait aucune différence; dans les deux cas il dispose son bloc absolument de même. Les statuaires ne sont donc pas autre chose que des ouvriers et des tailleurs de pierre; leurs costume, leurs outils, leurs procédés, leur condition sont les mêmes.»

Viollet-le-Duc hat die Vorzüge der Arbeit «avant la pose» beredt geschildert.² «Cette méthode avait l'avantage de donner à la sculpture une variété dans le faire attrayante; de permettre de l'achever avec plus de soin, puisque l'artisan tournait son bloc de pierre à son gré; d'éviter l'aspect monotone et ennuyeux à l'excès, de ces décorations découpées comme par une machine, sur nos façades modernes. Chaque artisan était intéressé ainsi à ce que son morceau se distinguât entre tous les autres par une exécution plus parfaite... Soumis à la structure, jamais un joint ou un lit ne vient couper gauche-

gegne, als an den Mauern, dass reicher skulptierte Teile solche überhaupt nicht böten und auch einen feineren Meißel zeigten; zu vergleichen noch ebenda, S. 243 unten.

¹ Vgl. Annales archéologiques, Bd. II, S. 245.

² D. A., Bd. VIII, S. 227; vgl. auch die glücklichen Bemerkungen Lucien Lefort's, a. a. O.

ment un ornement . . . Rien n'est plus satisfaisant pour l'esprit et pour l'œil que cette concordance parfaite, absolue, entre l'appareil et la sculpture; rien ne donne mieux l'idée d'une œuvre bien mûrie et raisonnée, d'un art sûr de ses méthodes et de ses moyens d'exécution.»

Wir haben schon oben auf Grund anderer Beobachtungen ausgeführt,¹ wie es gerade diese Verbindung von Mannigfaltigkeit im einzelnen mit Gesetzmässigkeit und Ruhe im Grossen und Ganzen ist, die diese mittelalterlichen Schöpfungen so anziehend macht; die Stilgedanken des Mittelalters kommen unmittelbar und in klassischer Strenge in ihnen zur Aussprache, aber es spiegelt sich in ihnen zugleich das mittelalterliche Leben! Das Neben- und Durcheinander der zusammenarbeitenden Kräfte, die Art und Weise, wie man zu Werke ging — das alles hat sich hier getreulich abgedrückt und niedergeschlagen.

Die Ausführung in der Hütte begünstigte sehr diese unendliche Feinheit in der Wiedergabe des einzelnen, die für die Werke der Chartrener Schule so charakteristisch ist. Die Möglichkeit unbehinderter Bearbeitung des Blockes gestattete, die Figuren tief zu unterschneiden,² sie vom Grunde abzulösen. Es ist rührend zu sehen, wie diese Meister jeden Vorteil benutzt haben, der sich ihnen bot. Die Flügel der Engel und Evangelistensymbole sind mit grosser Kunst frei herausgearbeitet, die Köpfe treten plastisch hervor; zwischen den Figuren stehen frei ausgeschnittene Säulchen.³ Wie bewusst geht der Schöpfer jener herrlichen Akanthusranke am Nordportale der Kathedrale von Bourges darauf aus, das antike Vorbild durch seine Technik zu übertrumpfen,⁴

¹ Vgl. den Abschnitt über das Zusammenarbeiten der Chartrener Meister, II. Teil, 1. Kapitel.

² Vgl. z. B. den Thürsturz des linken Chartrener Portals.

³ Thürsturz des Chartrener Hauptportals.

⁴ Ich verweise auch auf das Tympanon des Südportals; das

Blumen und Blätter heben sich vom Grunde, als wendeten sie sich dem Lichte zu. Einzelne Figuren in Chartres sind wahrhaft erstaunlich, z. B. der apokalyptische König rechts am Chartrener Hauptportale, dem die langen Strähne des Bartes lose über die Harfe gleiten.

Es ist wichtig anzumerken, wie die Richtung auf das Künstliche, die im späten Mittelalter zu voller Blüte kommt, sich hier schon ankündigt;¹ sie steckt der mittelalterlichen Plastik im Blute! Sie hängt nicht nur zusammen mit dem Arbeiten «avant la pose», sondern auch mit der tektonischen Gebundenheit des plastischen Schaffens. Es galt häufig, besonders bei ornamentalen Gebilden, die architektonische Rohform in ihren äusseren Umrissen festzuhalten. Die Tätigkeit des Skulptors geht von aussen nach innen, sein Bestreben ist, die Grundform in immer neuer, in immer feinerer, in immer virtuoserer Weise auszufüllen.² Es erklärt sich diese Richtung auf das Künstliche auch aus der durchaus handwerksmässigen Schätzung, der das künstlerische Gebilde im Mittelalter unterstand.

Dass die Chartrener Meister ein plastisches Modell in unserem Sinne nicht gekannt haben, würde uns allein

Symbol des Matthäus ist unten weit stärker unterarbeitet als oben, wo es gegen den Rand des Tympanons anlag; die Künstler nutzen die ihnen durch die Arbeit „avant la pose“ gebotenen Vorteile aus. Man studiere unter diesem Gesichtspunkte auch den reizenden romanischen Altar mit thronender Madonna in Carrières Saint-Denis.

¹ Ein Studium der Kapitäle im Innern der Kathedrale von Senlis ist besonders interessant. Neben Kapitälern, wo das Rankenwerk flach anliegt, finden sich solche, wo es stark unterarbeitet wird. Auch in Saint-Martin-des-Champs in Paris tritt die Tendenz hervor, die Ranke von dem Grunde loszulösen; man vergleiche ferner die Kapitäle von Saint-Martin-des-Jumeaux im Museum von Amiens u. s. f.

² Einige der Abbildungen, die Viollet-le-Duc seinem Artikel „Crochets“ beigegeben hat (vgl. D. A., Bd. IV, S. 415 ff. u. Abbild. 16, 18, 19), veranschaulichen, was ich sagen will; vgl. über das kunstvolle Unterarbeiten späterer mittelalterlicher Skulptur: D. A., Bd. III, S. 254 f.; Bd. IV, S. 501 f.

die Eigenart ihres Stiles beweisen. Dieselbe besteht gerade darin, dass der für die Ausführung bestimmte Block unmittelbar massgebend wird für die Formgebung. Es könnte diesen Skulpturen «der Charakter der Steintechnik nicht so dominierend aufgeprägt sein», wären sie die Uebersetzung eines zunächst in Thon oder Wachs gestalteten Modelles.¹

Viollet-le-Duc² hat bereits aus anderen Gründen geschlossen, dass von plastischen Modellen im Mittelalter nicht die Rede sein kann: «On voit dans beaucoup de statues du XIII^e siècle, à côté d'une partie de figure traitée avec amour, un morceau très-négligé; cela n'arrive point quand les artistes exécutent sur des modèles.»

Er bemerkt, dass man denn auch niemals genau dasselbe Motiv wiederholt finde: «Dans des ornements courants mêmes, comme des feuilles ou crochets de bandeaux et corniches, chaque ornement est traité suivant la largeur de la pierre, et sur vingt feuilles semblables comme type, il n'en est pas deux qui soient identiques.»³

¹ Es ist gewiss lehrreich, sich in diesem Zusammenhange zu vergegenwärtigen, was Conze über das Relief der Griechen gesagt hat. Ich erinnere daran, dass nach Conze (und Schöne) der griechische Reliefstil auf ähnlichem technischen Wege entstanden ist, wie der Stil von Chartres. Die Steinplatte, führt Conze aus, ist das Gegebene; indem man von aussen nach innen arbeitet, entsteht ohne Weiteres ein wesentliches Moment des Stils: alle Teile der Darstellung halten die gleiche Höhengrenze inne. Uns interessiert hier Conze's Folgerung: „Dem Relief in Stein könnte der Charakter der Steintechnik nicht so dominierend aufgeprägt sein, wenn das Modell in weichen Massen, mag man es sich nun gleich gross oder schüchtern nur in kleinem Massstabe der Ausführung in Stein vorangehend denken, stehender Gebrauch in den griechischen Werkstätten gewesen wäre.“

² Vgl. zum Folgenden D. A., Bd VIII, S. 246, 269 f.

³ Joseph Neuwirth hat in seinem lehrreichen Werke: „Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues“, Prag 1890, S. 440 f., nachgewiesen, dass die einzelnen Werkstücke nach Formen ausgeführt wurden, deren Herstellung dem Dombaumeister oblag. Er bemerkt jedoch, dass „sich diese Formen nur auf das Wesentliche des betreffenden Baugliedes bezogen haben können“, indem die feinere Ausführung dem einzelnen Steinmetzen überlassen blieb oder nach Zeichnung des Meisters erfolgte.

aber
ab spätem
13. u. 14. Jh.

Viollet-le-Duc deutet hier an, was wir soeben aussprachen: die mittelalterlichen Meister lassen sich unmittelbar von Form und Grösse des Steines selbst leiten. Wir wissen, wie sehr dieses Princip die ganze Chartrener Kunst durchzieht!

Die Vorbereitungen für die Statuen und Reliefs waren zeichnerischer Natur,¹ die eigentlich plastische Form stellte sich hier von selbst ein, sie war sozusagen mit dem Blocke gegeben. Man hatte also «Kartons» oder auf Tafeln in der Grösse des Originals hergestellte Vorzeichnungen,² keine Modelle. Diese Vorzeichnungen müssen mit grosser Sorgfalt hergestellt worden sein, ja hier lag ohne Zweifel der Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit. Wie wäre ohne eingehende vorbereitende Studien die Entstehung des Chartrener Stiles denkbar oder ein Umschwung wie der, den wir in den Figuren des Gilbert sich vollziehen sahen. Diese Künstler improvisierten nicht in den Stein.

Viollet-le-Duc vermutet, dass man die Figuren zunächst in ihren allgemeinen Umrissen in einer Vorder- und Seitenansicht entworfen habe; mit Hülfe dieses doppelten Entwurfes habe man sich dann an die Bearbeitung des Steines gemacht «en cherchant les détails sur la nature même». Das ist gern möglich; möglich auch, dass man ausser einer Gesamtansicht derselben verschiedene Teilansichten herstellte, die den einzelnen Flächen des Blockes entsprachen, in den die Figur hineinzuschaffen war.³

¹ „Peut-être faisaient-ils des maquettes à une petite échelle“, Viollet-le-Duc, a. a. O.

² „dans les représentations de ces sortes de travaux, qu'on retrouve sur des vitraux, dans les vignettes de manuscrits et des bas-reliefs, on ne voit jamais de modèles figurés, mais des panneaux.“ Ich weiss nicht anzugeben, wo Viollet-le-Duc solche „panneaux“ auf derartigen Darstellungen gesehen haben könnte. Ueber die in Limoges gefundenen Zeichnungen auf Fliesen, vgl. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 118.

³ Ich verweise auch auf den lehrreichen Abschnitt: Bildhauerei

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 Chartreter 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 Kapitäl 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 Izemardus*; 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. Épigraphe 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 manumque 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 Kathedralkirche 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 Bauhätigkeit 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.