



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

Strassburg, 1894

2. Kapitel: Die Einflüsse der Provence auf die nordfranzösische Plastik und die Ausbildung eines originalen Stiles im Norden

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

knapp und aphoristisch gebildeten Sockel; ja es hängt vereinzelt das lange Gewand der Frauen noch über denselben hinaus! Und begreifen wir nicht erst jetzt eine Ausnahme, welche die bei der Gruppierung der Statuen massgebenden Gesichtspunkte zu durchbrechen scheint? Ich meine die überlange Frauenfigur rechts vom Hauptportale, die zwar geschickt genug in die Reihe hineingestellt ist, um nicht über die Köpfe der übrigen Figuren hinauszulugen, deren Füße aber doch noch tiefer hinunterreichen als die ihres äusseren Nebenmannes. Der Meister gruppierte also die ihm sozusagen gegebenen Grössen mit feiner künstlerischer Ueberlegung; er gelangt vermöge eines richtigen künstlerischen Instinctes oder durch praktisches Experiment zu jener glücklichen perspectivischen Abstufung der Komposition, deren eigentümlichem aesthetischen Eindrücke sich kein empfindsames Auge entziehen wird.

2. KAPITEL.

DIE EINFLÜSSE DER PROVENCE AUF DIE NORDFRANZÖSISCHE PLASTIK UND DIE AUSBILDUNG EINES ORIGINALEN STILES IM NORDEN.

Das Problem, das uns hier in erster Linie beschäftigt, ist der eigentümliche Stil der Statuen;¹ seine seltsame Gebundenheit ist von jeher aufgefallen und die Quelle aller Irrtümer, die sich an diese Figuren geheftet haben. Der Stilcharakter erweckte hier die Vorstellung eines besonders hohen Alters, man taufte die Figuren auf die Namen des ältesten, des merovingischen Königsgeschlechtes. Beim Blättern in Montfaucon's Monumens de la monarchie française wurde mir erst klar, wie diese

¹ Wir haben im folgenden in erster Linie die Statuen des Hauptmeisters im Auge.

Meinung entstehen konnte. Der Grund liegt in dem freien und malerischen Stile der authentischen Portraits der Karolinger. Neben den Portraitdarstellungen in den Handschriften Karls des Kahlen oder Lothars mit der Breite und Weichheit ihrer Modellierung mussten sich diese Säulenstatuen allerdings wie die Vertreter einer älteren Generation ausnehmen.¹

In ihrer ganzen Länge mit dem Säulenschaft² verwachsen, schweben diese Figuren, auf gebrechlichen Konsolen fussend, zwischen Erde und Himmel. Selbst säulenhaft, die Schultern schmal, brustlos die Frauen wie die Männer, die Gliedmassen unter dem Faltenwerk der Gewänder verborgen, nur mit den Unterarmen agierend, den Kopf hoch, das Kinn angezogen, so erscheinen sie wie Wesen einer anderen Welt, einer offenbar unvollkommneren, wenn auch nicht gesetzlosen. Was diesen Eindruck noch steigert: sie sind ohne lebendige Beziehung zum Beschauer und zu einander. Keine Hand streckt sich vor, kein Gesicht wendet sich zur Seite, kein Attribut verrät ein persönliches Erlebnis; ein Scepter, einen

¹ Merkwürdig, dass die alte These noch heute ihre Beweiskraft nicht verloren hat; Hermann Weiss versucht noch in der zweiten Auflage seiner Kostümkunde, diese Figuren für die Schilderung merowingischer Tracht heranzuziehen; auch herrscht noch hier und da die Tendenz, diese Figuren zurückzudatieren. Buhot de Kersers möchte die verwandten Statuen von Bourges in das 9. oder 10. Jahrhundert hinaufrücken!

² Man vgl. zum folgenden die gute Charakteristik Lübke's in dessen „Plastik“, Bd. I³, S. 426. Ich habe allerdings nicht den Eindruck von „kommandierten Dienern“, die Figuren sind feierlich und majestätisch, wie das auch von Viollet-le-Duc, von Rigolot (*Histoire des arts du dessin*, Paris 1863, Bd. II, S. 74 ff.) und anderen ist betont worden; auch kann man nicht von einer gesenkten Kopfhaltung sprechen, das Kinn ist angezogen. Man hat geradezu eine eigene Terminologie erfunden, um diesem Stile gerecht zu werden. Pottier sprach von *colonnes habillées*, Langlois von *draperies en bottes d'asperges*, Viollet-le-Duc nannte sie „*emmaillottées dans leurs vêtements comme des momies dans leurs bandelettes*“ (*D. A.*, Bd. VIII, S. 118), an anderer Stelle spricht er von den „*plis en tuyaux d'orgues*“, etc.

Rollenstreifen oder ein Buch in der Hand, scheinen sie mehr zu vegetieren als zu leben.¹

Die Statuen sind dabei architektonisch völlig funktionslos,² sie sind keineswegs in den Dienst der Architektur getreten, sie scheinen nur in ihren Schutz geflüchtet zu sein, « man sieht, sagt Lübke, wie die Plastik sich hier der Architektur aufgedrängt hat ». Diese Architektur selbst ist nur ein der Mauer vorgelegtes Scheingerüst, man könnte die Säulen ruhig fortnehmen ohne die oberen Teile zu gefährden.³

Ich lasse es dahingestellt sein, inwiefern diese eigentümliche Verbindung beider Künste theoretisch zu rechtfertigen ist; sicherlich ist der merkwürdige Stil dieser Plastik nur aus der engen Gemeinschaft derselben mit der Architektur heraus zu begreifen, und sicherlich ist das Ganze eine Schöpfung von einheitlicher aesthetischer Wirkung. Der Stil ist nicht berechtigungslos in dem Zusammenhange dieser Komposition; trotz der Abnormität und Starrheit gewinnen die Figuren an der Stelle, wo wir sie finden, das Ueberzeugende des Lebens. Und mit welcher fast drohenden Wucht tritt nicht dieser Stil hervor; er ist wie nach einem festen Gesetze gestaltet.

Dass es sich hier um eine That bewusster künstlerischer Konsequenz handelt, ist besonders von einigen

¹ Lebeuf bemerkt einmal: „ces figures... n'étoient dans l'idée des sculpteurs que des symboles“ (vgl. Histoire de l'académie royale des inscriptions, Bd. XXIII, Paris 1756), ein Wort, das durch den Stilcharakter angeregt wurde.

² Man hat diesen und ähnlichen Figuren gegenüber sehr mit Unrecht von Kariatiden gesprochen; vgl. u. a. E. Hucher, Études sur l'histoire et les monuments du département de la Sarthe, Le Mans und Paris 1856, S. 41 ff., „absolument comme les cariatides grecques“; dagegen u. a. Charles-Herbert Moore, a. a. O., S. 254.

³ Die Last der Archivolten wird unmittelbar von der Mauer aufgenommen; vgl. die technische Analyse des mittelalterlichen Säulenportals bei Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 406.

deutschen Forschern bereits empfunden worden,¹ aber man hat es nicht bewiesen. Wie vermöchte man auch in das Geheimnis dieser Schöpfung einzudringen, so lange man ihre Quellen nicht kennt. Das Schöpferische einer längst verblichenen Leistung scharf zu erfassen, und strahlend wie am ersten Tage wieder aufleuchten zu lassen, das ist auf dem Wege aesthetischer und technischer Analyse allein nicht möglich. Auch genügt es dazu nicht, das Werk mit anderen Schöpfungen der Zeit zu vergleichen, man muss vielmehr diejenigen Kunstwerke nachweisen können, auf die es unmittelbar zurückgeht. Erst wenn wir die Quellen auffinden, vermögen wir zu sagen, wie die Chartrener Meister denn eigentlich verfahren sind, vermögen wir in ihren Werken originale Leistung und traditionelles Erbe zu scheiden; die erstere wird klar zu Tage treten, die Tradition zu ihrem Rechte kommen. Denn vorausgesetzt selbst, dass den Chartrener Künstlern ein gleicher ikonographischer Cyklus, dass ihnen eine ältere Darstellung der Genealogie Christi nicht vorlag, wer möchte annehmen, dass sie ihre Gestalten gleichsam mit Leib und Seele erschaffen hätten? «il faut toujours dans les arts trouver un point de départ»,² ein originaler Stil «saugt sich nicht aus den Fingern».

Es ist bisher von niemandem der Versuch gemacht worden, den Chartrener Stil auf seine Quellen zurück zu verfolgen; doch fehlt es in der Litteratur nicht ganz an Hinweisen und Vermutungen; genauer hat sich jedoch nur Louis Gonse hierüber ausgesprochen:³

«L'effort que marque le portail de Chartres . . . met en évidence, par sa supériorité, un groupe d'œuvres, . . . une école . . . dont les origines profondes se rattachent

¹ Robert Vischer, Lübke, auch Moore; ich gebe weiter unten die Citate.

² Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 182.

³ A. a. O., S. 414; vgl. auch Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², Düsseldorf 1872, S. 567.

vraisemblablement à la célèbre école romane de l'Aquitaine (Toulouse, Moissac) avec un fort appoint bourguignon, ou mieux clunisien (Vézelay, Charlieu, Avallon), et qui paraît avoir évolué autour de Paris, en passant d'abord par les admirables portes latérales de Bourges, qui semblent le trait d'union entre les types méridionaux et l'école chartraine». GONSE HÄLT, wie wir sehen, die Schule der Languedoc mit ihren Centren in Toulouse und Moissac für das eigentliche Quellgebiet dieser künstlerischen Strömung, er deutet annähernd die Richtung derselben an und vermutet, von Burgund her möchten ihr weitere Zuflüsse zugekommen sein. Nun, ich will dem feinen Kenner der Gothik nicht widersprechen; denn nichts ist einfach. Beziehungen irgend welcher Art zu diesen beiden Schulen sind keineswegs ausgeschlossen, und was insbesondere Toulouse angeht, so glaube ich sie noch genauer beleuchten zu können; aber jedenfalls ist hier diejenige Schule nicht genannt worden, die an erster Stelle hätte stehen sollen: die Schule der Provence. Ich werde nachweisen, dass die Chartrener Kunst ihrem Hauptbestande nach unzweifelhaft von dieser Seite herkommt, dass es in erster Linie das reichgeschmückte Westportal der Kirche Saint-Trophime in Arles ist, mit dem unsere Chartrener Komposition die mannigfachsten Fäden verbinden. Man hat diese Beziehungen nur darum bisher nicht erkannt, weil stilistisch zwischen beiden Werken ein so merkwürdiger Abstand ist. Durfte man hier überhaupt nach unmittelbaren stilistischen und technischen Verwandtschaften suchen? ist es nicht von vornherein anzunehmen, dass gerade die Art und Weise der technischen und stilistischen Durchführung unseren Künstlern selbst gehört? Ueberall und immer trennt eine Kluft das Schöpferische von dem, was vorher war. Wird sich der Abgrund nicht schliessen, wenn man nachweist, unter welchen Bedingungen und aus welcher Kraft das Neue sich aus dem Alten gestaltet?

Gehen wir sofort zu dem Vergleiche selbst über, und betrachten wir die beiden Kompositionen von Chartres und von Arles zunächst einmal im grossen und ganzen.¹ Das Tympanon des Portals von Saint-Trophime² zeigt wie das Chartreer Mitteltympanon einen thronenden Christus, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Das Tympanon ist umrahmt von einer doppelten Reihe halbfiguriger Engel; auf dem Thürsturz erscheinen sitzend die zwölf Apostel. Das Bogenfeld mit dem Christus ist von dem Thürsturz durch ein mit Akanthusblättern geschmücktes Gesimse geschieden, dieses greift links und rechts auf die Gewände über, die mit lebensgrossen Figuren, Aposteln und Heiligen in Hochreliefs, geschmückt worden sind; die Figuren werden durch ornamentierte Pilaster von einander geschieden. Ueber denselben ziehen sich zwei Reliefstreifen hin, der obere in gleicher Breite wie der Thürsturz gehalten, mit dem er auch inhaltlich zusammengedacht ist, der untere schmaler, geschmückt mit biblischen Szenen.

Und nun zu Chartres. Auch hier ist der von den Evangelistensymbolen umgebene Christus von halbfigurigen Engeln begleitet, auf dem Thürsturz erscheinen die Apostel. Die Gewände sind auch hier mit lebensgrossen Figuren geschmückt, nur sind diese in eigentümlicher Weise umgebildet: an die Stelle jener roheren, an die Technik antiker Stelen sich anlehnenen Hochreliefs ist

¹ Ich hebe hier nur das hervor, was für den Vergleich mit Chartres in Betracht kommt.

² Département des Bouches-du-Rhône; vgl. Henry Revoil, *Architecture romane du midi de la France*, Bd. II, Paris 1873, S. 33 ff. u. Taf. XLI—LVI; *Iconographie du portail de Saint-Trophime*, par M. Honoré Clair, *Congrès archéologiques de France*, XLIII^e session; *Séances générales, tenues à Arles en 1876*, Paris 1877, S. 607 ff.; von der älteren Litteratur wäre zu nennen: Prosper Mérimée, *Notes d'un voyage dans le midi de la France*, Paris 1835, S. 288 ff. und Jean-Julien Estrangin, *Études archéologiques, historiques et statistiques sur Arles*, Aix 1838, S. 202 ff.; vgl. noch eine Notiz von Charles Linas in der *Revue des Sociétés savantes*, 1857, Bd. I, S. 194.

die mittelalterliche Säulenstatue getreten, von weit größerer Sorgfalt der Arbeit. Merkwürdig nun, dass auch das Figur von Figur scheidende ornamentierte Glied in Chartres sich wiederfindet, es machte seinerseits eine ähnliche Wandlung durch, wie die Figuren selbst: für den ornamentierten Pilaster ist eine mit Ranken-Ornament übersponnene Säule eingetreten. Ja selbst der mit Darstellungen aus dem Evangelium geschmückte Fries fehlt in Chartres nicht! auch hier ziehen sich dieselben über den grossen Figuren hin; sie haben, wenn ich so sagen darf, das Schicksal der letzteren geteilt. Wurden diese zu Säulenstatuen umgebildet, so wurde der biblische Szenestreif auf die Kapitäle eben dieser Säulen transponiert, an die Stelle des fortlaufenden Reliefs trat eine ununterbrochene Reihe historierter Kapitäle.

Wir entdecken über denselben noch einen guten Bekannten; die gesimsartig fortlaufende Deckplatte dieser Kapitäle nämlich zeigt dasselbe Akanthusblattmotiv wie das über der Reliefreihe von Arles sich hinziehende Gesimse.

Ich will hier gleich auf eine zweite Prachtfaçade der Provence hinweisen, das Arles nahestehende Portal von Saint-Gilles.¹ Hier haben wir sogar eine dreiteilige Anlage, wie die von Chartres. Auf den drei Tympanen erscheint wie in Chartres die Geschichte Christi, das Bild des Thronenden füllt wiederum das mittlere, ja auf dem einem Seitentympanon ist auch in Saint-Gilles eine thronende Madonna mit dem Kinde angebracht worden! auf dem anderen ist statt der Himmelfahrt eine Kreuzigung

¹ Vgl. Revoil, a. a. O., S. 47 ff. Abbild. und Details der Fassade, Taf. LIX ff. Abbild. auch in den Archives de la commission des monuments historiques, planches, Bd. II, sowie bei Baldus, Les monuments principaux de la France, Paris 1875. Von sonstiger Literatur nenne ich: Mérimée, a. a. O., S. 336 ff.; Quicherat, Mélanges d'archéologie et d'histoire (herausgeg. von Robert de Lasteyrie), Bd. II, Paris 1886, S. 177, 179, sowie die Neuausgabe von Vic et Vaissete, Histoire générale de Languedoc, Bd. IV, S. 514 ff.

gewählt. An den Gewänden wiederum eine fortlaufende Reihe lebensgrosser Statuen, und wiederum ein Fries mit biblischen Szenen über ihren Köpfen sich hinziehend. Wir finden in Saint-Gilles sogar ganz wie in Chartres den durchlaufenden Sockel mit Kanelluren belebt.

Nichts ist an sich wahrscheinlicher, als dass das reiche ikonographische Programm den Chartreter Künstlern durch eine andere Schule ist vermittelt worden; dafür spricht eben diese eigentümlich gewaltsame Verbindung der plastischen Dekoration mit dem architektonischen Gerüst. Eine Schule, in der das dem Chartreter Portale zu Grunde liegende Schema des Aufbaues heimisch war, hat offenbar ursprünglich an eine derartig principielle Ausschmückung des Portales mit figuraler Plastik nicht gedacht. Die ganze Wandfläche ist hier durch ein konstruktives Scheingerüst maskiert worden, Säule drängt sich an Säule, zwischen die grösseren sind noch kleinere Zwischensäulen eingeschaltet, den Säulen entsprechen die über einander vorgekragten Laibungen der Archivolten. Der Typus des mittelalterlichen Säulenportals¹ ist hier bei der Enge des Raumes zu einer klassischen Schärfe der Aussprache gelangt; die Seitenportale drängen sich an das Hauptportal, es bleibt zwischen beiden nur Raum für einen schmalen Pilaster, der seinerseits wieder von Säulen eingeengt wurde. Mit einem Worte ein fortgesetztes Vor- und Zurückspringen der Mauer, ein gedrängtes Nebeneinander konstruktiver Glieder! eine Façade wie diese, war von Haus aus für eine Ausschmückung mit Figuren und Szenen nicht berechnet.

Nun finden wir, wie wir sehen, an den Ufern des

¹ Vgl. über den Typus Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VII, S. 406 f.; Rudolf Adami, *Architektonik des muhamedanischen und romanischen Stils*, Hannover 1887, S. 318, wo sehr glücklich ausgeführt ist, dass das mittelalterliche Portal eine künstliche Erweiterung der im allgemeinen weder besonders breit noch hoch angelegten Thüren bedeute, indem es zugleich den Zweck des Portales, dem Eintritte der Gläubigen zu dienen, ästhetisch veranschauliche.

Rhône eine plastische Schule, die, nach den beiden wichtigsten auf uns gekommenen Denkmälern zu schliessen, ein umfängliches System plastischer Dekoration entwickelt hatte, dessen auffallende Verwandtschaft mit dem Chartrener Werke in fast allem Wesentlichen zu Tage liegt. Und hier in der Provence erscheint dieser plastische Schmuck in der That wie zu Hause, ein Widerspruch, eine Reibung zwischen dem Architektonischen und der Dekoration besteht hier nicht. Denn sieht man von nebensächlichen figürlichen Motiven ab, die sich hier an Kapitälern und Basen der Säulen finden, so entfaltet sich hier die figurale Skulptur auf völlig neutralen, konstruktiv (für das Auge) funktionslosen Flächen. Solcher Art sind ja doch die Giebelfelder, die breiten friesartigen Streifen, die in den architektonischen Rahmen eingelassenen Hochreliefs der Gewände; man beachte, wie in Saint-Gilles an den Archivolten alle figürliche Dekoration vermieden ist, wie der am Arler Portal hier auftretende Kranz von Engeln doch durchaus als Füllwerk und nicht als Rahmen charakterisiert ist. Man möchte sagen, dieser ganze reiche Aufbau ist nur um des plastischen Schmuckes willen geschaffen worden.

Es scheint denn doch angesichts dieser Thatsachen die Vermutung sehr berechtigt, die hauptsächlichsten Wurzeln der Chartrener Kunst möchten eben hier, möchten in der Provence liegen. Man weise doch in der Languedoc oder in der Bourgogne Kompositionen von so völliger Uebereinstimmung des plastischen Programmes nach, Kompositionen, die zu gleicher Zeit die fortlaufende Reihe von lebensgrossen Figuren an den Gewänden,¹ den biblischen Szenenfries, wie die charakteristischen Motive der Tympanen bieten: den von den Symbolen umgebenen Christus mit der Reihe der Apostel und die thronende Madonna.

¹ Die charakteristischen Fassaden der Bourgogne zeigen solche entweder überhaupt nicht (Autun, Charlieu) oder in ganz anderer Art der Anordnung (Vézelay).

Das alles ist, wie gesagt, noch kein Beweis. Bestehen wirklich zwischen der Schule von Chartres und den Fassaden der Provence Zusammenhänge, so werden sich dieselben im einzelnen bestätigen müssen; wir werden dann geradezu imstande sein, die Chartrener Königsfiguren auf die Arler Apostel zurückzuführen. Nun ist allerdings auf den ersten Blick der Abstand zwischen unseren Säulenstatuen und den Arler Reliefs ein grosser; hier, scheint es doch, fehlt jede Brücke; hat man sie nicht als die Vertreter zweier ganz verschiedener Strömungen, gleichsam als die Pole bezeichnet, zwischen denen die Plastik des 12. Jahrhunderts sich bewegt. Hören wir Henry Revoil, er sagt von den Statuen der beiden provençalischen Fassaden: ¹ «Il n'est pas étonnant de trouver dans la statuaire de ces deux édifices l'influence de la statuaire romaine placée sous les yeux de ceux qui exécutèrent cette partie de leur décoration. Mais lorsqu'on se reporte par la pensée devant la cathédrale de Chartres, dont la grande façade retrace la même ordonnance architecturale (?!), on s'explique difficilement tout d'abord, comment les statues de cette cathédrale, exécutées à la même époque que celles de St-Gilles et de St-Trophime, ont un aspect si différent.» Revoil ruft nun, um diese Verschiedenheit des Stiles zu erklären, den deus ex machina herbei: Byzanz. «C'est qu'elles ont été conçues sous une influence tout autre. A Chartres, en effet, on croirait voir des figures exécutées par des sculpteurs étrusques ou grecs, tant les plis de ces statues allongées sont fins, et portent l'empreinte de ce type élégant. Ce serait la matière à toute une dissertation archéologique; contentons-nous d'indiquer l'influence byzantine apportée par les croisés, partis bien plus nombreux des provinces du nord et ramenant avec eux des artistes orientaux

¹ L'architecture romane du midi de la France, Bd. II, S. 64.

dont les études s'étaient faites devant la statuaire grecque.»

Revoil übersieht ganz und gar die Originalität der Chartrener Komposition! Er bezeichnet sie als ein Werk von gleichem architektonischen Aufbau wie jene Fassaden der Provence; aber wo wären im 12. Jahrhundert zwei Portale nachweisbar, die im Architektonischen entschiedener auseinandergingen? Der Arler Portikus kommt vom römischen Tempel her, das werde ich weiter unten erläutern. Die Säulen stehen hier noch frei vor der Mauer und gestatten also eine ungezwungenere plastische Dekoration der Wandfläche; das Chartrener Säulenportal ist eine Komposition ganz anderer Gattung und Herkunft. Die originale Leistung dieser Künstler besteht nun eben darin, dass sie es unternehmen, unter diesen so gänzlich veränderten Bedingungen doch das gleiche Programm des plastischen Schmuckes durchzuführen. Indem sie dieses auf ihre Fassade zu übertragen suchen, sehen sie sich zu einer Umbildung aller Elemente desselben genötigt. Die lebensgrossen Figuren der Gewände mussten mit den Säulen eine irgendwie organische Verbindung eingehen, die Friese mussten, wollte man sie nicht fortlassen, auf den Kapitälern untergebracht werden; die Archivolten bevölkerten sich dann wie von selbst mit Figuren und Szenen. Mit einem Worte, die unmittelbare und prinzipielle Verbindung der figuralen Dekoration mit den struktiven Gliedern war hier von vornherein gegeben, und damit tritt dieses Werk, wie wir sehen, in den denkbar schärfsten Gegensatz zu jenen des Südens. Dass die Chartrener Meister dies gewagt und konsequent durchgeführt haben, wäre an sich allein ein untrügliches Zeugnis für ihre französische Herkunft. Wie hätte nun eine so vollständige Veränderung des Principes der Dekoration ohne tiefgehenden Einfluss bleiben können auf den Stil der Figuren. Der Wandel des letzteren vollzieht sich eben im unmittelbarsten Zusammenhange mit der Umbildung

des dekorativen Schemas. Mit wahrhaft erstaunlicher Konsequenz gestalten die Chartrener Künstler, wie wir sehen werden, ihr Geschöpf heraus aus seinen technischen und tektonischen Bedingungen; der Chartrener Stil ist nicht minder französisch als die Chartrener Komposition! Mit byzantinischen oder griechischen Werken ist hier gar keine direkte Verbindung,¹ diese Schule erhebt sich, wenn ich so sagen darf, bereits auf den Schultern einer heimischen Vorgängerin, und ihre Quellen fließen auf heimischem Boden. Was zwischen ihren Werken und denen der Provence trennend dazwischen liegt, ist die Behendigkeit und Feinheit der französischen Hand, die Eigenart französischen Geistes, der Ernst des ersten Studiums der Natur. Es ist der Anhauch des französischen Genius, der aus den Arler Reliefs die Chartrener Könige formte! Eilen wir nunmehr zum Vergleiche des einzelnen.²

¹ Die geradezu groteske Vermutung Revoils, wonach die Chartrener Statuen das Werk orientalischer, durch das Studium griechischer Werke geschulter Meister seien, findet sich ähnlich bei Émeric-David, *Histoire de la sculpture française*, S. 47. „La vérité, et nous pourrions dire le grand style des têtes, la richesse et l'élégance des costumes, les broderies dont ils sont ornés, les petits plis gaufrés des tuniques, le bon système suivi dans le jet des draperies, doivent au moins faire soupçonner qu'un mérite si singulier n'appartient pas à des ciseaux latins... Si ce n'est pas là de la sculpture grecque, il faut admettre qu'il s'était formé en France des écoles gallo-grecques, soit dans le dixième siècle, soit dans le onzième...“

² Was hier die Vorstellung eines unmittelbaren byzantinischen Einflusses erweckte und wacherhielt, war ausser der feinen ciselierenden Art der Arbeit („un travail tout oriental“, wie Buhot de Kersers bemerkte) die Strenge und Gebundenheit des Stils selbst. Auch Viollet-le-Duc sieht in der tektonischen Strenge desselben von aussen kommenden Schematismus, Fernwirkung byzantinischer Typik. „Certainement les sculpteurs, qui nous ont laissé un si grand nombre de statues du milieu du XII^e siècle, obéissaient aux préceptes d'un art hiératique, dont l'Orient était le père, lorsqu'ils taillaient ces figures roides et longues qui semblent être emmaillottées“, vgl. *D. M.*, Bd. IV, S. 428; vgl. S. 424, wo es mit direktem Bezug auf unsere Statuen heisst: „C'est une singulière époque que celle comprise entre les années 1100 et 1170. Par les productions d'art, les objets usuels, l'architecture et les habitudes, ce siècle ne ressemble

Die Statuen der mit Chartres eng verwandten Portale in Le Mans, Paris, Étampes etc. sind im folgenden mit herangezogen; wir gewinnen auf diese Weise einen gewissen Ueberblick über die Gruppe. In Chartres liegen die Beziehungen zu den südlichen Werken noch am deutlichsten zu Tage, und das erklärt sich: Chartres ist von allen erhaltenen Werken der Schule das älteste!

1. Ich beginne mit der berühmtesten unter den Chartrener Statuen, sie ist¹ durch die vortreffliche Zeichnung Viollet-le-Duc's (Abb. 1^a) und durch seine geistvolle, wenn auch kühne Analyse ihres Kopftypus populär geworden; sie steht gleich links neben der Oeffnung des Hauptportals (vgl. die Abb. 1); ich stelle zwei der Statuen vom südlichen Portale der Kathedrale von le Mans gleich daneben (vgl. Abb. 3 und 4), die offenbar denselben Typus wiedergeben. Die enge Verwandtschaft dieser beiden Portale tritt damit gleich ins Licht. Nun, dieselbe Statue, die offenbar in der nördlichen Schule zu den beliebten Motiven gehört, steht in einer älteren Form auch am Portale von Saint-Trophime in Arles!² (vgl. Abb. 2). Jeder Zweifel ist hier ausgeschlossen, man vergleiche Haltung und Kostümliches zu-

ni à celui qui le précède, ni à celui qui le suit. Et il n'est guère d'explication à ce phénomène que l'influence prononcée de l'Orient sur l'Occident pendant la période brillante des croisades. L'invasion de l'Occident en Orient — invasion qui atteint les proportions d'une vaste émigration — était la grosse affaire de cette singulière époque." Vgl. noch D. A., Bd. VIII, S. 128. Byzantinischen Einfluss nahm auch de Caumont für unsere Schule an, vgl. dessen Cours im Bulletin monumental, Bd. II, S. 99 ff.; vgl. über die Statuen des Portals von Angers eine Notiz im Bd. XVII, S. 68, Anm. 1, ferner für die schulverwandten Statuen der Kathedrale von Bourges, Buhot de Kersers: Histoire et statistique monumentale du département du Cher, Bourges 1883, Bd. II, wo es u. a. von den betreffenden Statuen heisst (vgl. S. 138): elles appartiennent à l'hiératisme byzantin pur, etc.; für Le Mans, Hucher.

¹ D. A., Bd. VIII, S. 119, Abb. 7.

² Es ist der Apostel rechts neben dem Paulus, die Beischrift ist nicht mehr lesbar; Revoil und andere vermuteten: Andreas.



ABB. 1.

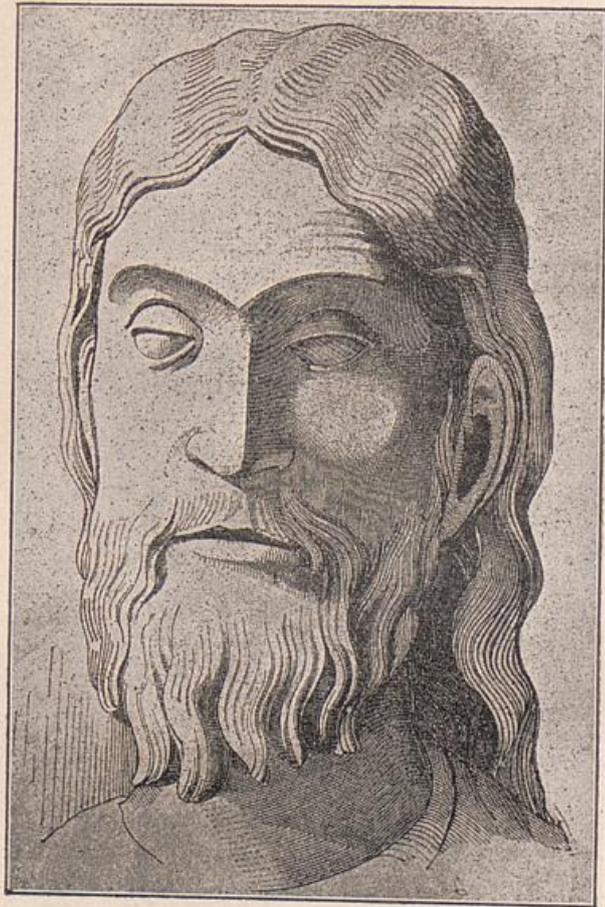


ABB. 1^a.

nächst mit der einen Königsfigur von Le Mans (Abb. 3), die Haltung ist hier noch vollständig dieselbe, die linke Hand hält das Buch, die rechte ist in derselben Weise erhoben. Das Kostüm ist sozusagen neu interpretiert worden, an die Stelle der über den rechten Arm hinaufgestreiften Paenula in Arles ist der auf der rechten Schulter geknüpfte Mantel getreten, indem hier einfach eine Spange oder Verschnürung angebracht wurde. Die unteren Partien des Kostümes wurden vereinfacht, die zahlreichen, die Figur quer überschneidenden Säume erscheinen vermieden, der Rock des Übergewandes fällt schlank bis unten hinunter; einzelne Details der Gewandung finden sich in den zwei anderen Exemplaren genauer wieder, ich verweise vor allem auf die Bildung des Aermels bei der zweiten Figur von Le Mans, auf die orgelpfeifenartigen Falten des Rockes in Chartres etc. Die Umformung, die hier die Statue im Motive erfahren



ABB. 2.

Die Umformung, die hier die Statue im Motive erfahren



ABB. 3.



ABB. 4.

hat, gewährt zu gleicher Zeit einen interessanten Einblick in das Leben der Typen innerhalb der Schule.

Trotz der Varianten in Gebärde und Faltenmotiven steht die Chartrener Statue der Arler Figur am nächsten, ja, sie liefert uns erst den unwiderleglichen Beweis, dass wir uns hier nicht täuschen, dass die Verwandtschaft hier kein Spiel des Zufalls ist; denn die Chartrener Statue zeigt noch genau denselben höchst individuellen Kopftypus wie die von Arles (vgl. Abb. 1^a u. 2), während sich derselbe in Le Mans bereits verwischt hat. Wir finden hier wie dort dasselbe eigentümliche Gerüst des Kopfes, dieselbe breite Faltenstirn, dieselbe auffallende Betonung der Backenknochen, den gleichen charakteristischen Linienzug der Brauen, die von der Nasenwurzel, nach den Schläfen zu ansteigen und dem Kopfe etwas Maskenhaftes geben. Vergleichen wir auch die lange, spitze Bildung der Nase, den breiten Mund, wie den Schnitt des Bartes: der Schnurrbart fließt vom Munde senkrecht zum Kinn hinunter. Die Haare sind zwar in Chartres gescheitelt, setzen sich aber auch in Arles in ähnlich welligem Linienzuge vom Gesichte ab. So erweist sich denn dieser Kopf, welcher von Viollet-le-Duc mit so viel Lebhaftigkeit und so viel Geist als ein Portraitkopf von wahrhaft französischem Charakter gepriesen worden ist, vielmehr als ein Gebilde der Tradition, das zwar unter der Hand des Chartrener Meisters zu neuem Leben erweckt wird, dessen formale Grundlagen aber in allem Wesentlichen unangetastet bleiben. Ich setze die Analyse Viollet-le-Duc's hierher: «(Ce type) a un caractère vraiment français ou gaulois ou celtique si l'on veut. Ce front plat; ces arcades sourcilières relevées, ces yeux à fleur de tête; ces longues joues; ce nez largement accusé à la base et un peu tombant, droit sur son profil; cette bouche large, ferme, éloignée du nez; ce bas du visage carré, ces oreilles plates et développées, ces longs cheveux ondes, n'ont rien du Germain, rien du Romain,

rien du Franc. C'est là, ce nous semble, un vrai type du vieux Gaulois. La face est grande relativement au crâne, l'œil peut facilement devenir moqueur, cette bouche dédaigne et raille. Il y a dans cet ensemble un mélange de fermeté, de grandeur et de finesse, voire d'un peu de légèreté et de vanité dans ces sourcils relevés, mais aussi l'intelligence et le sang-froid au moment du péril. Les masques des autres statues de ce portail ont tous un caractère individuel; l'artiste ou les artistes qui les ont sculptés ont copié autour d'eux et ne se sont pas astreints à reproduire un type uniforme». Aber unsere weitere Erörterung wird mehr und mehr zeigen, dass ihnen ein solcher uniformer Typus überhaupt nicht vorlag; die Varietät der Kopftypen, wodurch sich diese Kunst des 12. Jahrhunderts so auffallend von der des 13. unterscheidet,¹ die sich einen uniformen Typus schafft, beruht wenigstens zum guten Teile gerade darauf, dass die ältere Tradition hier noch stärker durchwirkt, noch weniger abgeschliffen ist! Was einem Kopfe wie dem eben besprochenen das Lebendige giebt, das ist in erster Linie der originale Hauch einer sicheren, fast genial zu nennenden Meisselführung, sowie ein offenes Auge für organische Formenbildung im allgemeinen. Gewiss, diese Künstler von Chartres haben in's Leben hineingesehen, sie besitzen ein originales Verständnis seiner Formen, aber das beweisen, wie wir sehen werden, ihre Gestalten ebenso sehr wie ihre Gesichter; nichts lag ihnen ferner, als portraithafte Charakterköpfe nach dem Leben schaffen zu wollen; sie studieren das Gesetzmässige, das Anatomische organischer Form, sie studieren es allseitig; das Physiognomische interessiert sie nicht. Viollet-le-Duc, der diese Statuen für hermenhaft

¹ Dies ist von Viollet-le-Duc an mehreren Stellen bemerkt worden.

erstarrte Gebilde der Tradition, aber mit portraithaften Köpfen erklärt, ist über die Leistung der Chartrener Künstler vollkommen im Irrtum, ihr Verhältnis zur Natur ist hier falsch beleuchtet und ihr stilschöpferisches Vermögen gänzlich übersehen worden.

Fast dieses eine Beispiel könnte genügend erscheinen um die Zusammenhänge zwischen unseren beiden plastischen Gruppen gegen weitere Zweifel zu sichern; ich bemerke noch dazu, dass gleich links von der Figur in Chartres eine zweite steht, die sich wie die genannten Figuren von Le Mans als eine Wiederholung desselben Typus darstellt; die rechte Hand lag in gleicher Weise vor der Brust, der Kopftypus ist wie in Le Mans ein jugendlicherer; gehen wir zu einer zweiten Gruppe über.

2. Die betreffende Chartrener Statue steht rechts vom Hauptportale, es ist der König mit dem Buche. (Abb. 5); damit zusammengehörig ist die Darstellung des Apostels Philippus am Portale von Arles (Abb. 6).¹ Hier ist die Uebereinstimmung im Gewandlichen wie in der Haltung eine eher noch grössere. Beide Figuren tragen ein langes engärmeliges Untergewand, darüber ein mit etwas weiteren Ärmeln versehenes Oberkleid, das, an der einen Seite aufgegriffen, in treppenförmigem Faltenzuge zum linken Knie hinaufgeht. Darüber hat nun der Apostel Philippus wieder die glockenförmige Paenula, die ganz in derselben Weise angeordnet ist, wie bei dem «Andreas». Wiederum ist in Chartres daraus ein Schultermantel geworden, ohne dass die Lage des Gewandstückes verändert wäre; durch Hinzufügung einer Krone sowie strumpfartig anliegender Schuhe wird die Figur zu einem Könige umgewandelt. In Chartres wie in Arles hält die Figur ein Buch und zwar in genau derselben Weise, die rechte

¹ Die Figur steht rechts vom Eingang; auf dem Buche die Beschrift: SCS PHILIPVS.



ABB. 5.

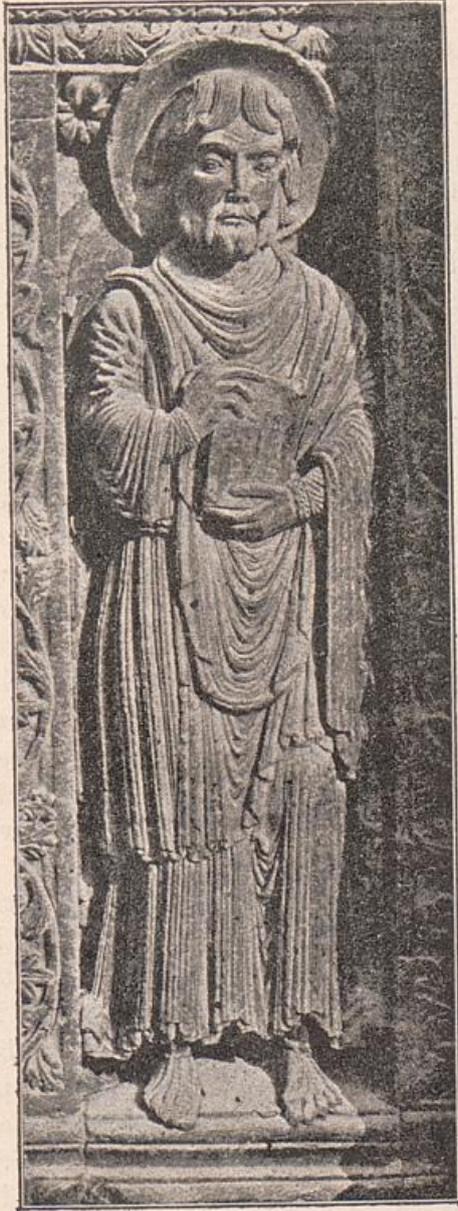


Abb. 6.

Hand fast an die obere Kante, die linke unten an den Schnitt. Ein scharfes Auge wird hier auch die Beziehung zwischen den Köpfen nicht verkennen können. Man prüfe eingehend die Form von Mund und Nase, die Bildung der Wangen, die geschwungenen Brauen; der Bart ist hier wie dort in wenige Strähne gegliedert. Kurz, die Wurzelverwandtschaft der beiden Figuren ist trotz der stilistischen Differenz unleugbar. Ich füge noch hinzu, dass im östlichen Gange des Arler Kreuzganges eine Figur gleichen Motives steht, wie dass sich rechts vom Chartrener linken Portale eine weitere Variante unseres Königs findet.

3. In Betracht kommt ferner die kronenlose Figur links neben dem rechten Seitenportale in Chartres und der Apostel Bartholomäus in Arles.¹ Der letztere zeigt die gleiche Gewandung wie der Philippus, nur dass noch über der Kasula ein von der linken Schulter (schärpenartig) über die Brust herabfallendes Gewandende (das nach vorn herübergeschlagene Ende der Kasel?) liegt. Dieses die Figur überschneidende Motiv ist in Chartres fortgelassen, überhaupt erscheint dieselbe hier vereinfacht. Die Kasel, auch hier als Schultermantel interpretiert, ist beibehalten, dagegen fiel der untere Saum des weitärmeligen Uebergewandes aus; aber merkwürdig, ein Rest, einem verkümmerten Organe vergleichbar, blieb erhalten: wir finden nämlich zwischen den Knien der Figur einen kleinen, im Zickzack aufsteigenden Faltenzug, an sich völlig unverständlich, aber durch die Arler Figur sofort erklärt: es ist ein gleichsam bewusstlos beibehaltenes Ueberbleibsel des zum linken Knie hinauflaufenden Gewandsaumes (Uebergewand). Die Haltung der Hände zu einander ist in Chartres fast unmerklich verändert, der rechte Arm ist etwas schärfer gebogen, zwischen beide

¹ Die Figur steht links vom Portale; auf dem Buche bezeichnet als SCS BARTOLOMEVS.



ABB. 7.

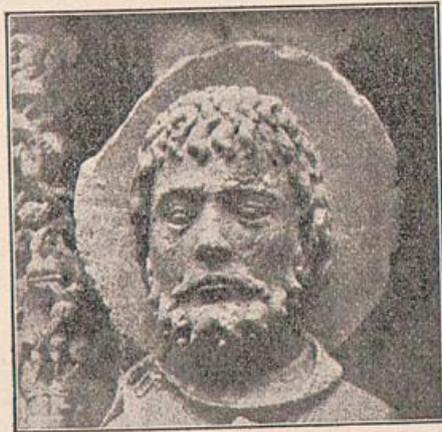


ABB. 8.

Hände ist ein sich windender Rollenstreifen eingeschaltet, wie bei der zuerst genannten Figur tritt die Rolle an die Stelle des Buches. Die Haare fallen in Arles in gleichsam züngelnden Locken in die Stirn vor (vgl. Abb. 7), eine zweite Reihe von Löckchen legt sich darüber, genau das gleiche Motiv zeigt Chartres (Abb. 8). Hinzu kommen unverkennbare Verwandtschaften in den Gesichtern, die dicht nebeneinander einsetzenden Augenbrauen, der flache Linienzug derselben, die lockige Gestaltung des Bartes. Ein Doppelgänger steht wieder am Portale von Le Mans,¹ die Figur hält hier statt der Rolle ein Buch; mit dieser wieder aufs engste zusammengehörig: eine zweite Statue in Chartres, es ist die männliche Figur gleich rechts neben der Oeffnung des Hauptportales.

4. Am Arler Portale steht rechts von dem Bartholomäus eine als Jacobus bezeichnete Figur von fast völliger Identität der Haltung und des Gewandmotives; das monotone Nebeneinander dieser beiden so zu sagen taktmässig wie zwei Mäher sich bewegenden Gestalten fällt unangenehm auf. Nun — am Chartrener Portale liegt das Gleiche vor, wenn auch der Künstler hier geschickter variiert hat; wir haben hier allem Anschein nach den merkwürdigen Fall, wo selbst die Zusammenstellung der Figuren in Chartres noch dieselbe ist. Diese Figur zur Rechten zeigt nicht jene flämmchenhaft züngelnde Bildung des Haares, die Locken rollen sich hier in Chartres wie in Arles schneckenartig auf, die Brauen verlaufen in stärkerem Bogen; der Mantel fällt hier in Chartres tiefer hinunter, der Zusammenhang mit der Arler Figur blickt darin noch deutlicher durch; sie hat in Chartres eine Krone erhalten. Ich gebe zu, dass man bei zwei Figurenpaaren wie diesen genötigt ist, gleichsam durch den Schleier zu sehen; wären sie die einzigen Zeugen für die Zusammenhänge unserer zwei Schulen, so wären wir in

¹ Die letzte Figur der rechten Seite.

der That übel beraten; aber sie sind nur das Glied einer Kette. Dass hier und da in den Motiven Veränderungen vorkommen, hat nichts Auffallendes,¹ auch sehen wir ja wie innerhalb der nördlichen Schule dieses Variieren fortgeht: wir finden z. B. in Le Mans links neben der Paulusfigur eine Statue, die ganz sicher genau dieselbe Figur ist, wie der zuletzt genannte König in Chartres, aber die Figur ist hier noch mehr vereinfacht, der Faltenwurf des Gewandes ist hier auf wenige grosse Linien zurückgeführt; wir werden weiter unten noch genauer durchführen, wie sich diese Veränderungen zum Teil aus der tektonischen Bedingtheit der Figuren erklären.

5. Unter den Arler Apostelgestalten fällt die des Petrus (Abb. 9)² durch die eigentümlichen Motive der Gewandung auf, sie ist nicht nach dem starren Schema der übrigen gebildet; das ältere Vorbild dieser Figur ist, wie sich zeigen wird, noch in Arles selbst erhalten. Auch sie ist nun unter den Statuen der Schule von Chartres nachweisbar, nicht in Chartres selbst, aber an der dem Chartreer Portale so nahe verwandten Porte Sainte-Anne von Notre-Dame in Paris; es ist die Petrusstatue dieses Portales, die hier in Betracht kommt. Bekanntlich sind die Statuen, die die Gewände schmückten, im Originale nicht erhalten, doch besitzen wir sie in einer Abbildung Montfaucon's;³ ein jetzt im Musée de l'hôtel de Cluny bewahrter Rest einer männlichen Gewandfigur, der offenbar mit der Petrusstatue zusammengehört, liefert uns den Beweis, dass der Stich Montfaucon's genau ist (vgl. die Abb. 10

¹ Ich habe das ausführlich und an der Hand eines zusammenhängenden Materials an anderer Stelle erläutert; vgl. „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends“, Trier 1891.

² Die Statue steht links, unmittelbar neben der Oeffnung des Portals, auf dem Bueche die Inschrift: *Criminibus demptis reserat Petrus astra redemptis.*

³ *Monumens de la monarchie française*, Bd. I, Taf. VIII.



ABB. 9.



ABB. 10.

und 10^a). Diese Petrusstatue, die auch in Paris links neben der Thüre stand, ist nun offenbar dieselbe Figur wie die in Arles, wenn sie gleich in Paris im Gegensinne erscheint;¹ eine derartige Umzeichnung der Typen ist in mittelalterlichen Ateliers sehr häufig vorgekommen. Die Haltung der Arme wurde unter dem Einfluss der Architektur verändert,² aber man achte auf so schlagend verwandte Details, wie die Faltengebung auf dem einen Schenkel; und ist es nicht geradezu amüsant, zu sehen, wie sich genau dieselben Faltenmotive z. B. am Halse wiederfinden, der gleiche Kranz spiralartiger Locken Stirn und Schläfen umzieht! Man komme hier nicht mit dem Einwande, dass es sich in einem Falle wie diesem nur um ikonographische Verwandtschaft



Abb. 10^a.

¹ Ich habe des bequemeren Vergleichens wegen die Pariser Figur im Gegensinne abgebildet; die Besprechung trägt dem Rechnung.

² Vgl. darüber weiter unten.

handeln möchte; man stelle andere Petrusfiguren daneben, z. B. die dem Gilabertus zugehörige des Museums von Toulouse,¹ die bartlose (!) vom Südportal der Kirche Saint-Sernin in Toulouse, um sich zu überzeugen, wie wenig im Mittelalter selbst für die Figur des Apostelfürsten von einer starren Typik die Rede sein kann. Ja, gerade eine ikonographische mit Arles aufs engste verwandte Figur, der Petrus aus dem Kreuzgange in Moissac (Abb. 11), setzt, sollte ich meinen, deutlich genug ins Licht, dass es sich in unserem Falle um etwas ganz anderes als ikonographische Ana-



ABB. 11.

logieen handelt. Bei den übrigen Figuren, von denen bisher die Rede war, kann ja ein solcher Verdacht überhaupt gar nicht entstehen; haben wir es doch in Arles mit einem Apostelcyklus, in Chartres mit Königen, Vorfahren Christi, also zwei ikonographisch ganz verschiedenen Dingen zu thun.² Es ist klar, es liegen hier keine ikonographischen Parallelen, sondern historische Zusammenhänge vor!

6. Es bleibt unter den männlichen Figuren des Chartrener Hauptmeisters kaum eine, die wir nicht, mehr oder

¹ Auf diese Apostelstatuen komme ich weiter unten zurück; der Petrus gehört jedenfalls dem Gilabert zu, obwohl diese Statue nicht signiert ist.

² Man hat sehr häufig die „Starre“ des Chartrener Stiles dadurch erklären wollen, dass man annahm, es handele sich hier um die

minder verwandt, unter den wenigen Arler Aposteln wiederfänden.¹ Nun sagten wir schon, es finden sich links und rechts an den äusseren Wandungen der Nebenportale Figuren von wenigstens zum Teil sehr andersartigem Charakter. Am meisten ins Auge fallen zunächst die männlichen Figuren links (Abb. 12); sie weichen nicht nur technisch und stilistisch sondern auch in der Tracht, in der ikonographischen Charakteristik ab. Und wenn auch diese Unterschiede ihre Erklärung finden in der Verschiedenheit der Meister, man ist doch zunächst geneigt, hier zu gleicher Zeit eine Verschiedenheit der Muster zu vermuten. Wir fragen, kommt vielleicht diese Nebenströmung, die offenbar von einer gewissen Bedeutung war, denn wir finden sie in Étampes in einer ganzen Reihe von Statuen vertreten — kommt vielleicht dieses zweite Chartreter Atelier von einer anderen Seite her? Unsere provençalische These findet nun hier aufs neue eine Bestätigung! auch diese zweite Gruppe von Statuen geht auf Vorbilder der Provence zurück und zwar auf eine Gruppe von Werken, die aufs engste zusammenhängt mit der Plastik des Arler Portikus. Doch ehe wir an den Vergleich gehen, einige Vorbemerkungen! Ein Blick auf die starre Stilistik unserer Figuren mit ihrem ans Ornamentale streifenden Falten-

Herrschaft ikonographischer, durch die Tradition geheiligter Typen; vgl. Charles Magnin in der *Revue des deux mondes*, 1832, Aufsatz über die Statue der „Nantéchild“; Corblet in den *Mémoires de l'académie du département de la Somme*, 1863. Die blosse Thatsache, dass der Cyklus Chartreter Könige und Vorfahren aus einem ikonographischen Cyklus ganz anderer Art auf dem Wege der Umbildung(!) entsteht, würde allein genügen, um diese Ansicht als haltlos nachzuweisen. Die freie Art, wie man innerhalb der Schule die Typen variiert und wandelt, spricht nicht minder gegen sie. Es liegt derselben eine vollständig falsche Vorstellung von der Fortpflanzung der Formen im Abendlande zu Grunde. Innerhalb der Chartreter Schule ist nicht einmal für eine Figur wie Petrus ein festes Schema ausgebildet; vgl. dazu meine Abhandlung über „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends“, Trier 1891.

¹ Ich bemerke nur anmerkwungsweise, dass die Königsfigur mit Rolle, rechts vom Chartreter Hauptportale, im Motive übereinstimmt mit dem Paulus der Arler Fassade.

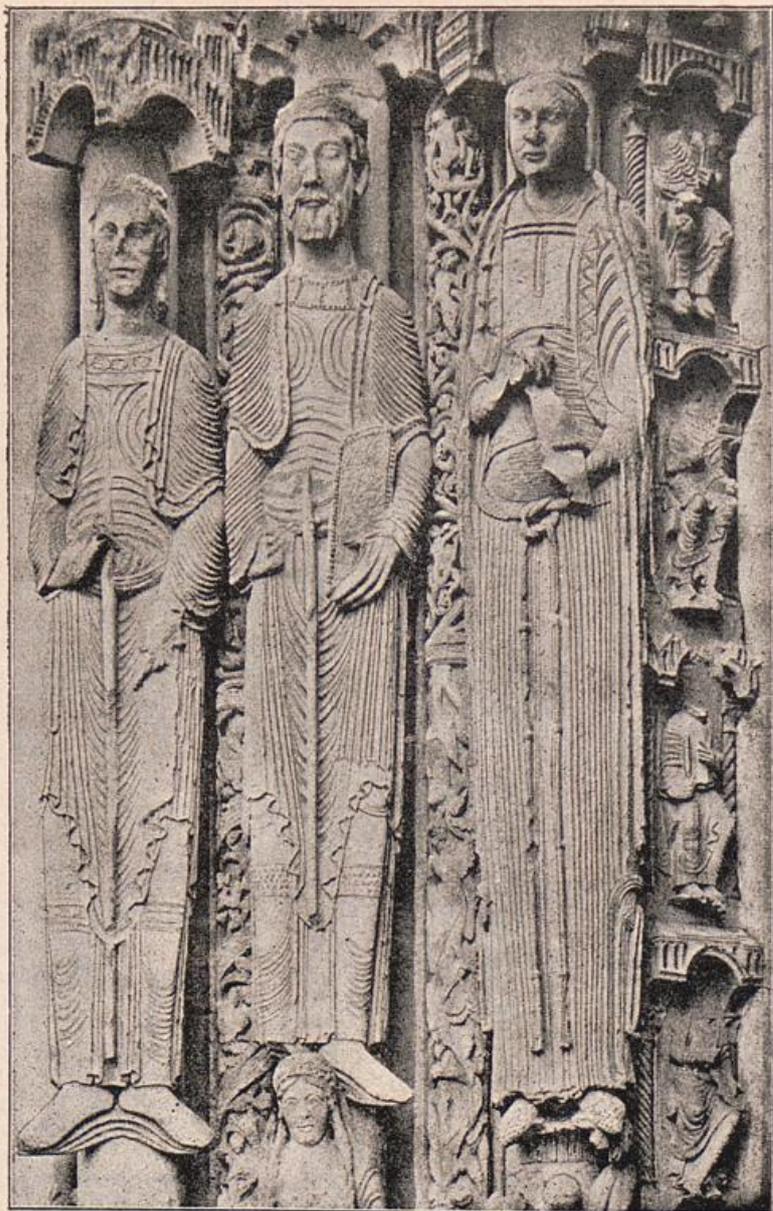


ABB. 12.



ABB. 13.

schematismus genügt ja schon, um zu sehen, dass wir hier keinen primitiven, sondern einen abgeleiteten Stil vor uns haben. Gebilde, wie diese, kaskadenhaft und künstlich, sprudeln nicht unmittelbar aus dem Boden, es ist die manieristische Umformung und Ausdeutung ursprünglich einfacherer, natürlicherer Gestalt. Das ist uns ein Fingerzeig für die Kritik des Kostümlichen. Wir finden hier über einem langen Untergewande ein kürzeres Ueberkleid von eigentümlich schürzenhaft symmetrischem Fall. Der Mantel liegt hier, ähnlich wie der der Frauen, gleichmäßig auf beiden Schultern, aber während er doch hinten offenbar lang herabfallend gedacht ist, reicht er vorn nur bis zu den Ellenbogen, die Arme vermögen ihn gar nicht einmal zu fassen! wie kann er überhaupt ohne Verschnürung vorne¹ in dieser Weise getragen sein? Es fehlt hier überdies in Chartres wie in Étampes regelmässig der enge Aermel des Untergewandes; sollte der weite Aermel überhaupt ursprünglich zum «Ueberkleide» gehört haben. Wie ist die wulstige Häufung querlaufender Falten in der Taillengegend zu erklären? ja erscheint nicht der schurzfellartig symmetrische Schnitt desselben von vorn herein verdächtig? Dürfen wir solche Figuren so ohne weiteres zur Kostümgeschichte des 12. Jahrhunderts verwerten, nachdem wir an den Statuen des Chartrener Hauptmeisters bereits erkannten, dass diese Künstler auch im Kostümlichen zunächst und in erster Linie die Tradition im Auge hatten, deren Motive sie zwar im Anschluss an das Zeitkostüm umformten und neu interpretierten, die sie aber in ihren allgemeinen Linien festgehalten haben. Wird das nicht in eher noch stärkerem Masse von diesen manieristischen Statuen des zweiten Meisters gelten? das ganze erscheint doch hier a priori als eine Schematisierung oder — Modernisierung älterer gewand-

¹ Diese fehlt aber.

licher Typen. Die Figuren von Étampes¹ die denen von Chartres so eng verwandt sind (vgl. Abb. 48 f.), geben uns vollends den Beweis, dass dem so ist. Hier zieht sich nämlich mehrfach der obere Saum des «Ueberkleides» noch schräg über die Brust herüber, auch ist der Fall nicht immer ein gleichmässig symmetrischer,² das «Gewand» fällt hier mehrfach an der einen Seite tiefer hinter, um dann an der anderen höher aufgegriffen zu werden, ja bei einer anderen Figur ist es noch vollkommen deutlich, dass der über den Rücken fallende Mantel mit der Schürze vorn aus einem Stücke ist.³ Kein Zweifel also, dass die Gebilde der Tradition, die hier zu Grunde liegen, Gewandfiguren waren, mit antikisch umgeschlagenem Mantel.

Diese von uns erschlossene Vorform ist nun unter den Skulpturen der Provence noch erhalten; wir finden sie unter den lebensgrossen Apostelstatuen am Westportale der Kirche Saint-Barnard in Romans im Département de la Drôme.⁴ Studieren wir die beiden Figuren der

¹ Es handelt sich hier um die Statuen des Südportals der Kirche Notre-Dame d'Étampes, vgl. darüber unten.

² Vgl. z. B. die Statue links neben der Oeffnung und den Petrus, der in einer Kapelle des Chors steht.

³ Es ist die Figur, die oben links von der Portalarkade ist angebracht worden.

⁴ Eine Abbildung des Portales gaben Nodier, Taylor et de Cailleux in den *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Dauphiné*; auch Giraud in seinem *Essai historique sur l'abbaye de St.-Barnard et sur la ville de Romans*, Lyon 1856, Bd. I. Die Deutung der vier Statuen auf die vier Evangelisten, die Epailly gab (*Notice sur l'église St.-Barnard de Romans*, Valence 1839), ist irrig, was bereits von A. Nugues ist bemerkt worden (vgl. *Notes, concernant l'église Saint-Barnard à Romans*, im *Bulletin de la société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme*, Bd. VIII, Valence 1874). Die eine Figur links hielt eine Rolle, auf der noch zu lesen ist: SCS | · ETRVS | · LS, also S. Petrus; er hielt in der linken Hand die Schlüssel; die dieser entsprechende Figur der rechten Seite darf man wohl bestimmt als Paulus bezeichnen. Sie hielt, scheint es, eine ziemlich lange Rolle, wodurch Paulus in der Arler Schule in der That regelmässig bezeichnet wird; die Figur links daneben ist der Evangelist Johannes wie die Inschrift auf seinem Buche

linken Seite (Abb. 13); wir haben hier antikische Gewandstatuen, die für unsere mittelalterlichen Geschöpfe eine geradezu vollständige Erklärung bieten. Wir finden hier das Ende des Mantels latzartig wie bei unseren Statuen von Chartres und Étampes auf der Schulter liegen (vgl. die Statue rechts), vorn fällt er schürzenhaft, wie unser «Uebergewand» bis auf die Kniee, eine wulstartige Faltenmasse zieht sich quer über den Leib. Die Faltenmotive des langen Rockes, die Haltung und Stellung der Figuren, mit den nach aussen gebogenen Knieen den näher zusammengerückten Knöcheln, den symmetrisch auseinandergehenden Füßen, das alles erscheint auffallend verwandt; man vergleiche auch die eine der Statuen der rechten Seite (die rechts) mit entsprechenden Figuren in Étampes, z. B. dem in einer Kapelle des Chores befindlichen Petrus oder der Figur links neben der Oeffnung des Südportales, die Uebereinstimmung in den Faltenmotiven ist hier eine ganz auffallende.

Viollet-le-Duc, der unsere Statuen für zeitgemässe Kostümfiguren hält, benutzt die beiden Chartrener Exemplare ohne weitere Kritik für die Rekonstruktion des mittelalterlichen männlichen Ueberkleides,¹ er nimmt eine Form des *bliaut* an, die ausser der enganschliessenden Taille zwei Schösse von schürzenartiger Form hatte, die vorn und hinten an dieselbe angenäht waren. Gewiss wollte unser Bildhauer einen *bliaut* darstellen, aber von einem unmittelbaren formalen Anschluss an die Tracht der Zeit

ergiebt. Die vierte, ihm gegenüberstehende, deute ich auf Jakobus, der Vergleich mit der Jakobusfigur des Arler Kreuzganges macht das wahrscheinlich. Ein Thürpfeiler war schon ursprünglich nicht vorhanden, wie die Fügung des Thürsturzes das ergiebt; das Tympanon und die Archivolten, die glatt geblieben sind, waren jedenfalls mit Malerei geschmückt. Das Portal bildete ursprünglich den östlichen Abschluss einer Vorhalle; links und rechts schliesst sich an dasselbe eine Blendarkade an; das ganze ist in ein dreigliedriges System zusammengezogen.

¹ Vgl. D. M., Bd. III, S. 38 ff. und Fig. 1. B.

kann ja hier keine Rede sein, denn wir haben festgestellt, dass diese Gestalten so zu sagen abstammen von antik drapierten Gewandfiguren. Die auf Grund unserer Figuren erschlossene Form des *bliant* ist daher zu streichen, so lange man keine stichhaltigeren Belege dafür bringt.¹ Viollet-le-Duc hat unserem mittelalterlichen Meister einen Realismus zugemutet, den er nicht besass.

8. Die Portalskulpturen von Saint-Barnard gehören zur Schule von Arles; sie sind, obwohl in der Dauphiné entstanden, zur provençalischen Plastik zu rechnen, denn es ist kein Zweifel, wo hier der eigentliche Sitz der Bewegung war. Die grössere Gruppe, mit der sie zunächst zusammengehören, sind die Skulpturen der ältesten Teile des Arler Kreuzganges,² die Statuen der nördlichen Gallerie. Der verbindenden Fäden sind hier zahlreiche; ich mache auf einiges Charakteristische aufmerksam, wie die Bildung der Sandalen, das zwischen den Füssen

¹ Auf französischen Königssiegeln, wo übrigens auch der Mantel immer auf der Schulter geknüpft ist, ist eine Form wie diese nicht nachweisbar; vgl. Demay, *Le costume au moyen-âge d'après les sceaux*, Paris 1880, S. 79 ff. Demay bemerkt zwar von der Dalmatika (Uebergewand), die auf den Siegeln Ludwigs VII. und seiner beiden Nachfolger erscheint: „Sa jupe est fendue sur les côtés“, aber es handelt sich hier höchstens um eine Schlitzung unten am Saume, die vorgenommen ist, damit das Gewand den Schritt nicht hemme. Schriftstellen, wie die von Léon Gautier, *La chevalerie*, Paris 1884, S. 41⁰, Anm., unter Nr. 8 aufgezählten, kann man für Viollet-le-Duc's Rekonstruktion nicht ins Treffen führen wollen. Ich finde in der Kunst zahlreiche Darstellungen, wo der Schoss des kurzen, bis zum Knie reichenden Rockes vorn (nicht an den Seiten) einen Schlitz hat; man vgl. die Kapitäle des Kreuzganges von Saint-Pierre de Moissac, die älteren Kapitäle des Museums von Toulouse; ein Beispiel auch an der Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers, an einem Kapital der archäologischen Museums von Marseille (Nr. 104) etc. Auch bei langen Röcken findet sich Schlitzung vorn.

Zu den Mänteln vergleiche man noch Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig 1889, Bd. I, S. 307. „Die Mäntel werden im 12. Jahrhundert allgemein auf der rechten Schulter mit einer Spange zusammengehalten; im folgenden Jahrhundert ist es dagegen Sitte, auf der Brust ihn zu schliessen.“

² Ich komme weiter unten auf diese Skulpturen zurück, sie sind für uns wichtig als Vorläufer der Arler Fassadenskulpturen.

schleppend niederhängende Gewand. Die Motive der Gewandung und Haltung wiederholen sich, ja wir entdecken die beiden Figurenpaare unseres Portales geradezu an den Pfeilern des Kreuzganges wieder¹. So sehen wir uns wieder auf Arles zurückgewiesen. Die Frage ist, ob zu den Skulpturen des Arler Kreuzgangs noch weitere Beziehungen bemerkbar sind.

An der rechten Seite des Chartreter Portales² stehen zwei weitere männliche Figuren, die, wie gesagt, dem Chartreter Hauptmeister ebensowenig gehören, wie die beiden eben besprochenen links; sie sind zwar allem Anschein nach nicht von derselben Hand wie diese letzteren, obwohl es nicht ganz an gemeinsamen Merkmalen fehlt. Sollte auch diese zweite Gruppe auf das Atelier des Arler Kreuzgangs zurückgehen?

Für die kronenlose Figur mit dem Buche in der Hand, die rechts neben der Oeffnung steht, — es ist, wie wir sehen werden, wahrscheinlich ein heiliger Joseph — finden wir im Arler Kreuzgang gleich mehrere Analogieen. Das frappanteste Seitenstück ist die Thomasfigur, die in der Haltung der Arme, im Faltenwerk, in der Bildung des rechten Aermels nahe verwandt ist. Ein anderer unbezeichneter Apostel, der am nordöstlichen Pfeiler steht (Abb. 14), gehört aufs engste mit dieser Gruppe zusammen, er hat wie die Chartreter Figur ein Buch in der Hand. Die Art, wie er es hält, ist die gleiche wie in Chartres. Am Südportale der Kathedrale von Bourges, dessen enge Verwandtschaft mit der Chartreter Gruppe seit langem bekannt ist, finden wir unsere Statue

¹ Zusammenzustellen ist die Arler Petrusfigur mit dem Paulus von Romans; zu vgl. die Motive auf dem rechten Schenkel, das Faltenmotiv oben am Halse; ferner der am selben Pfeiler stehende Arler Johannes mit dem Johannes in Romans. Die zweite Gruppe des Portals links ist zu vergleichen mit der Gruppe des Thomas und des Jakobus im Kreuzgang. Die freie Art, wie man innerhalb der Schule mit den Motiven wirtschaftet, liegt zu gleicher Zeit deutlich zu Tage.

² Ich meine rechts vom rechten Seitenportal.



ABB. 14.



ABB. 15.

wieder (Abb. 15); sie hat hier die mit Rippen versehene melonenförmige Kappe erhalten, das Buch ist zu einer aufgeschlagenen Tafel umgestaltet, man hat hier, wie es scheint, aus der Figur einen Moses gemacht; wer nur die beiden Abbildungen mit einander vergleicht, wird die auffällige Verwandtschaft zugestehen. Wie sind sich selbst die Kopftypen hier noch so nahe, man achte auf die breite Stirnbildung auf die Manier, die Haarsträhne in kleine Löckchen aufzurollen.¹

Die zweite Chartreter Figur rechts von dem «Joseph» ist ein König mit Scepter und Krone, die rechte Hand liegt, dem Beschauer zugekehrt, auf der Brust. Ist es ein Zufall, wenn wir wiederum engverwandten Figuren mehrfach im Kreuzgange von Arles begegnen? jedenfalls ist es ein glücklicher Zufall, denn er reicht uns gleichsam das letzte Glied der Kette! Die Figur, die ich zunächst mit diesem König in Zusammenhang bringen möchte, ist die bekannteste unter den Statuen des Kreuzgangs, sie ist die einzige, die bis jetzt für das Museum des Trocadéro ist abgegossen worden, die Statue des heil. Trophimus, die an der Ecke des nordwestlichen Pfeilers gegenüber dem Eingange steht. Man sehe auf Gewand, auf Hände und Füße und versäume auch nicht, die Gesichter zu vergleichen, wie einen Blick zu werfen auf die mit antikisierenden Ranken geschmückten Pilaster, welche die Figur umrahmen; es entsprechen ihnen in Chartres die die Figuren flankierenden Ziersäulen. Eine andere Figur des Kreuzganges, die ich bedauere, nicht abbilden zu können, bietet dasselbe Motiv, in der Linken hält sie wie die in Chartres ein kurzes Scepter; sie schmückt den ersten Pfeiler links von dem Trophimus; ihre Deutung ist bislang nicht geglückt.

¹ Man vergleiche damit ferner die Mosesfigur des Westportals der Kathedrale von Angers, die nicht nur von demselben Typus ist, sondern sogar noch an derselben Stelle steht, wie die in Bourges es ist die letzte Figur an der rechten Seite.

Viollet-le-Duc hat von dem Arler Portikus gesagt: «La porte de Saint-Trophime d'Arles, malgré ses mérites au point de vue de la composition, des proportions et de la belle entente des détails, est évidemment un monument tout voisin de la décadence», (elle) «n'est qu'une œuvre provenant de sources diverses, qu'une habile imitation.» «De ces mélanges il ne pouvait sortir un art nouveau, et en effet, il ne sortit rien; dès le commencement du 13^e siècle, l'architecture provençale était tombée dans une complète décadence»¹. Und doch — es entsprang hier etwas! die entscheidende Entwicklung der Plastik im Herzen Frankreichs, die in gerader Linie zu der Kunst des 13. Jahrhunderts hinüberführt, knüpft an diese Skulpturen der Provence an; an diesen Werken des Südens, die, ohne eigene Zeugung, in der Provence selbst ohne Nachfolge bleiben, entzündet sich der jugendliche Genius der Ile-de-France. Wie wir sahen, redet das Detail hier nicht minder eindringlich als das allgemeine Thema der Kompositionen, die Statuen von Arles und Romans sind sozusagen die Vorfahren derer von Chartres; und zwar nicht nur derer des Chartreer Hauptmeisters, auch die Nebenströmungen haben in der Provence ihre entsprechende Vorform, ihre eigentümliche Quelle. Jedenfalls war Chartres selbst der Vorort des provençalischen Einflusses; denn nicht nur dass wir denselben hier noch am deutlichsten vor Augen haben: Chartres ist auch, wie wir sehen werden, das hauptsächlichste Centrum der nördlichen Schule; von hier aus verzweigt sie sich nach allen Seiten. Ich glaube also nicht, dass der Einfluss der Provence auf die Chartreer Ateliers durch Zwischenstufen, wie etwa Bourges vermittelt sei, wengleich das im Einklang wäre mit der geographischen Lage. Das

¹ Die drei Stellen finden sich in D. A., Bd. VII, S. 419; auch die Plastik der Arler Schule ist im Beginn des 13. Jahrhunderts in völligem Verfall; vgl. dazu den Abschnitt über „Die chronologischen Schwierigkeiten.“

Phänomen, um das es sich hier handelt, ist überhaupt nicht dem allmählichen Sichausbreiten einer Flut vergleichbar, es ist das Ueberspringen eines Funkens; der Funke springt unmittelbar nach Chartres über.

Damit ist jedoch nicht gesagt, dass gerade diejenigen Werke, an denen wir allerdings heute die Zusammenhänge zwischen den zwei Schulen zu erläutern genötigt sind, wie die Portale von Arles und Romans und einzelne Figuren des Arler Kreuzgangs, auch zu gleicher Zeit die direkten Vermittler dieser Einflüsse gewesen seien. Vergessen wir nicht, wie wenig wir wissen über die Art und Weise, wie sich innerhalb mittelalterlicher Ateliers und zwischen denselben die Tradition der Formen und Motive vollzog. Neben Kopieen und Skizzen nach ausgeführten Werken spielen hier doch die Musterblätter, die Sammlungen von Vorbildern unzweifelhaft ihre Rolle, derartige Zwischenträger möchten hier zwischen den beiden Schulen vermittelt haben; es handelt sich nicht notwendiger Weise um eine Filiation fertiger Monumente, und nicht geradezu um directe Zusammenhänge zwischen denen, die uns erhalten blieben, sondern um lebendige Beziehungen der hinter ihnen stehenden Ateliers und Meister.

Allem Anschein nach sind jedoch damals keine provençalischen Künstler nach dem Norden berufen worden, denn die Skulpturen von Chartres sind nicht das Werk provençalischer Hände. Was die Chartreurer Bauhütte im Süden suchte, war Anregung, nicht Aushilfe. In dem Wunsche, an einer Fassade des Nordens eine plastische Dekoration grossen Stiles zu entfalten, sah sie sich um nach einem Programme figuraler Dekoration, nach Vorbildern und Formen, nach den notwendigen Grundlagen eines monumentalen Stiles, nach Motiven und Typen.

Inwieweit hier die Beziehungen der beiden Kirchenfürsten mit im Spiele gewesen sind, ist nicht mehr zu sagen; aber es ist wohl kaum ein Zweifel, dass das

Hauptportal der Chartrener Kathedrale in direktem Auftrage des Chartrener Bischofs errichtet worden ist. Möglich, dass er es war, der den Arler Erzbischof oder die Kanoniker von Saint-Trophime um Uebermittlung von Vorbildern und Skizzen ersuchte und Leute hinschickte, diese in Empfang zu nehmen; möglich auch, dass die Chartrener Kanoniker oder diejenigen unter ihnen, die gerade die Leitung und Aufsicht über die Bauhütte hatten,¹ diese Vermittlerrolle gespielt haben.

Die Formenwelt des Südens erfährt im Gebiete der Seine eine tiefgreifende, eine völlige Veränderung. Der Zauberer, der dieses Wunder wirkt, ist der französische Genius. Er erweckt diese Formen zu neuem Leben, er vollzieht folgerichtig und sicher ihre Eingliederung in den mittelalterlichen Baukörper. Erläutern wir diesen Stilwandel an den Statuen des Chartrener Hauptmeisters!² was wäre anziehender als dieses Schauspiel.

¹ Dieses Amt wurde von den Kanonikern kollegialisch verwaltet; in einer Arler Urkunde vom Jahre 1177 erscheinen unter den Zeugen: Petrus Ferreoli et Jordanus qui tunc temporis habebant in curam (!) domum sancti Trophimi. Der kürzere Ausdruck dafür ist in den Arler Quellen „operarius“, was nicht etwa bedeutet, dass der betreffende Kanoniker Steinmetz oder Werkmeister gewesen sei; dies ist auch die Ansicht des Herrn abbé Albanès in Marseille. Wenn dieser Titel sich auch in Grabinschriften findet, so ist daraus, glaube ich, nur der Schluss zu ziehen, dass der Betreffende dieses Amt gerade bei seinem Tode innehatte. Oft citiert ist die Grabinschrift des Poncius Rebolli vom 26. Dezember 1183, die sich im Arler Kreuzgang befindet (sie ging auch in das Dictionnaire des architectes français von Lance über, Bd. II, S. 238); wir finden ihn als Poncius operarius in einer Arler Urkunde vom 1. Juni desselben Jahres wieder, während er in Urkunden von 1154—1181 ohne diesen Titel erscheint! er hatte also sein Amt erst im Jahre 1182 oder 1183 angetreten; vgl. über die geistliche Leitung und Beaufsichtigung der Bauhöfen auch V. Mortet, Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris, Paris 1888, S. 58, Anm. 2.

² Und denen seines Ateliers.

Man möchte die Eigenart der stilistischen Metamorphose mit einem Bilde bezeichnen und sagen, der Chartrener Künstler habe die Figuren der südlichen Schule mit Hilfe eines Hohlspiegels umgezeichnet; so gesetzmässig scheint sich ihre Umbildung in's Lange und Schlanke zu vollziehen. Gewandung und Faltengebung nehmen an diesem Prozesse teil, man ist an organisches Wachstum erinnert. Ich zähle bei dem Jacobus in Arles¹ und dem Könige mit Buch in Chartres auf dem rechten Schenkel etwa neun Faltenzüge; sie verteilen sich in Chartres auf eine längere Fläche, der Mantel hat sich gleichsam elastisch ausgedehnt. Trotz der Steigerung der Verhältnisse also keine Multiplication der Details; im Gegenteil, das komplizierte dreiteilige Kostüm wird meist auf eine einfachere Formel: lange Tunika und Mantel gebracht; den Körper überschneidende Partien, wie die schärpenartig fallenden Mantelenden, sind einfach unterdrückt; jene neckischen, wie vom Winde geworfenen Falten an den Säumen, die links und rechts an die Gewandmasse als Schnörkel sich ansetzend, der Figur eine gewisse malerische Breite geben, bleiben fort; so gewinnt man weit durchgehendere Faltenzüge, schroffer aufsteigende Säume, eine knappe und scharfe Silhouette, es bildet sich ein den Körpverhältnissen völlig konformer Gewandstil.

Die Chartrener Gestalten sind schmaler in den Schultern und eigentümlich scharfkantig, die Biegungen in den Gelenken sind schroffer, die Bewegungen mit schärferen Accenten versehen und gleichsam rythmisch geregelt; die Gewandung folgt weit unbedingter der Bewegung der Gliedmassen, das Gerüst, der Mechanismus des Körpers kommt unter derselben mehr zur Geltung; der Leib ist von der Gewandung eng umfangen, während die Figuren in Arles wie mit Teppichen verhängt sind. Die Stoffe scheinen von feinerer Textur, sie verloren das

¹ Rechts vom Portale.

Träge und Lastende. Das Wesentliche dieser Körperbildung, ihre etwas eckige Jugend, reflectiert sich in den Motiven der Gewandung, man vergleiche das einfach als Ausschnitt gebildete Kopfloch an den Kaseln in Arles mit dem kragenartigen Umschlag der Mäntel in Chartres.

Und diese Künstler besaßen ein persönliches Verhältnis zur Natur! sie führen den Gebilden der Tradition neues Blut zu.

Wo leuchtete das wohl heller auf als in den Köpfen! Die schematisch abgetheilten Haarsträhne sind zu welligen fließenden Lockenmassen geworden, Haar und Bart verloren das Klebende, Perrückenhafte, die Gesichter scheinen gleichsam die Maske abzulegen. Wir haben bereits ausgeführt,¹ es ist nicht das Porträthafte, das Physiognomische,² was hier neu ist, sondern die lebensvolle typische Schönheit;³ das Verständnis für das Gesetzmässige lebendiger Form; das jugendliche Lebensgefühl der Meister, das gewissermassen auf der Schneide ihres Meissels ist. Wie hat sich nicht der Ausdruck dieser Köpfe unter ihren Händen verändert! An die Stelle des Greisenhaftmürrischen, des Tiefsinnig-zerstreuten, des Gewaltsam-gesammelten, tritt das Kraftvoll-gespannte männlicher Energie, das Untadelhafte männlicher Schönheit, das Lachende der Jugend.

Die Körper bezeugen uns ein Gleiches!⁴ Trotz der tektonischen Gebundenheit der Formen ist keine Gestalt

¹ Vgl. oben unter Nr. 1.

² Abweichend von Viollet-le-Duc, der hier gallische Kopftypen zu sehen glaubte, äusserte sich Lübke: „Hier zum ersten Male begrüsst uns in der mittelalterlichen Kunst, die bis dahin die antike Kopfbildung, freilich bis zu äusserster Stumpfheit herabgesunken, festgehalten hatte, wie ein erstes Lächeln des Frühlings das germanische (!) Volksgesicht mit seinen treuherzig schlichten Zügen“.

³ Ist es wunderbar, wenn diese typische Schönheit französische Züge trägt?

⁴ Vgl. die trefflichen Bemerkungen Moore's, *Development and character of gothic architecture*, London 1890, S. 252 ff.

auffällig verkrüppelt oder zu kurz gekommen, kein Glied in der Art verzeichnet, wie wir das hier und da in Arles bemerken!¹ Die Modellierung von Brust und Leib ist flach, aber nicht brettartig, nicht unverstanden. Diese Teile sind gewissermassen nur in flacherem Reliefe gegeben! Die Hände und Füsse sind von weicher lebensvoller Rundung; man halte doch die leblosen und platten Formen der Arler Façade daneben, um diesen Fortschritt zu begreifen.

Alles vereinigt sich hier, diese Schöpfung mit dem Reize des Jugendlichen und Originalen zu umkleiden! Sprach nicht junger Wagemut aus der künstlerischen Komposition? und wie jugendfrisch ist nicht die Technik. Da sind die Gewänder mit feingemusterten Bordüren gesäumt, die Haare der Frauen kunstvoll wie von weiblicher Hand geflochten, der Schmuck, die Verschnürungen wetteifern in liebevoller Durchbildung mit den Erzeugnissen des Kunstgewerbes selbst.²

Ja, wie jugendlich ist nicht der Ernst stilschöpferischer Arbeit, das gleichsam methodische Herausmeisseln der Form aus technischen und tektonischen Bedingungen, die Ableitung des einzelnen aus dem Zusammenhange der Komposition! Denn das, was diese Künstler zunächst im Auge hatten und mit der Konsequenz des Anfängers durchführten, war der einheitliche dekorative Gesamt-

¹ Vgl. vor allem den Christus des Tympanons, im Kreuzgang z. B. die Figur des Petrus (rechter Arm) etc.

² Man hat häufig genug eben diese feine ciselierende Art der Arbeit als Beweis für die orientalische Provenienz dieser Kunst angerufen; man möchte vermuten, dass sie mit der hohen Entwicklung des heimischen Goldschmiedegewerbes zusammenhänge. Seit dem 11. Jahrhundert bewohnten die Goldschmiede in Chartres ein eigenes Quartier; vgl. E. de Lépinis, Histoire de Chartres, Bd. I. Chartres 1854, S. 65 u. 400; Cartulaire de l'abbaye de Saint-Père de Chartres, publié par M. Guérard, Paris 1840. Vorrede S. LXII. Die sorgfältige Wiedergabe der Schmuckgegenstände, die wir an den Chartrener Statuen bewundern, beweist überdies, dass man hier auf Autopsie fusste. Vgl. jedoch die Ausführungen weiter unten im III. Theile.

eindruck; dies ist die Voraussetzung, unter der die Plastik hier zugelassen wird. Wie wir sahen, trat an den nordfranzösischen Werken die figürliche Dekoration in principieller Verbindung mit den struktiven Gliedern. Ein erstes und wichtigstes Gebot musste sich da den Künstlern unabweislich aufdrängen, wollten sie die Wirkung nicht gefährden: Wie auch die Figuren im einzelnen gestaltet sein mochten, der dem Ganzen zu Grunde liegende architektonische Organismus durfte offenbar durch sie nicht verdunkelt werden, es mussten unter dem Mantel der figuralen Dekoration die Glieder des architektonischen Körpers sichtbar und gegenwärtig bleiben. Das haben die Künstler begriffen. Sie verfahren daher deduktiv, sie entwerfen zunächst auf dem Papier eine architektonische Rohform des Ganzen, nach dieser bestimmen sie die Grösse aller plastischen Teile.

Wir wüssten darüber nichts auszusagen, wenn wir nicht imstande wären, diese Rohform zu rekonstruieren. Wir erhalten sie, indem wir die ursprüngliche Gestaltung sämtlicher Blöcke bestimmen, aus denen die Figuren und die Szenen genommen sind. Es ergibt sich dabei folgendes: Allen Figuren der Gewände ist ein Block von genau derselben Form und Grösse zu Grunde gelegt, es ist ein Pfeiler von quadratischem Grundriss, von etwa 2 m. Höhe bei einer Länge der Quadratseite von etwa 35 cm. Dieser Pfeiler ist immer übereck gegen die Mauer gestellt, seine Aussenflächen vergleichen sich also mit den rechtwinklig vor einander vortretenden Sockeln darunter, wie den entsprechend vorspringenden Deckplatten der Kapitäle darüber. Die zwischen Figur und Kapital an den Seitenportalen eingeschalteten Baldachine sind genau entsprechend den Figurenblöcken in Form eines übereck gestellten Kubus gestaltet. Dasselbe Princip durchdringt jedes Glied der Komposition: sämtliche Figuren und Szenen der Laibungen sind aus einem rechtwinklig zugehauenen Keilsteine genommen, nirgends ist etwa zu

Gunsten einer besonderen Gestaltung des figuralen Motives eine abweichende Blockform an der betreffenden Stelle eingesetzt worden. — Versucht man, aus diesen Blöcken sich das Portal aufs Neue zusammenzusetzen, indem man sich dabei die Blöcke der Figuren und Baldachine nach oben und unten verlängert denkt, so gewinnt man nicht nur ein architektonisch völlig ebenmässiges Gebilde, sondern geradezu die einfachste, d. h. die ideale Grundform dieses Portaltypus überhaupt. So bestand denn das Werk des Bildhauers einfach darin, in diese stereometrischen Körper seine Gebilde hineinzuschaffen. Wie er aber auch verfahren mochte, die Einheit des Ganzen war von vornherein gewährleistet. Es ist für diese nordfranzösischen Meister charakteristisch, dass dieser ausserordentliche tektonische Zwang, dem sie sich unterwerfen, nicht in erster Linie als Zwang empfunden ist, vielmehr der Ausgangspunkt wird für ihr stilschöpferisches Gestalten; er wirkt hier nicht hemmend, sondern im Gegenteil erziehend, anregend, man macht hier aus der Not eine Tugend! indem man es unternimmt, gewissermassen aus den Steinen Menschen zu erwecken, schafft man die Grundlagen eines originalen Stiles.

Gewiss ist nichts interessanter, als zu diesen Künstlern in die Werkstatt zu treten, das Herauswachsen ihrer Gestalten aus der tektonischen Rohform zu belauschen.

Da Figur und Säulenschaft regelmässig mit einander zusammenhängen, so blieb für die erstere nur der vordere Teil des zugewiesenen Blockes verfügbar. Der Künstler nutzt nun die Masse desselben in vollkommener Weise aus. So schmal derselbe war, er gestattete, die Unterarme vom Körper abzulösen, die Attribute frei heraus treten zu lassen, den Kopf in voller Rundplastik zu bilden. Dagegen bewahrte der Körper eine flache Bildung, die Schultern, obwohl von dem Säulenschaft losgearbeitet, behielten etwas Koulissenhaftes; ein freieres Vortreten der Füße war nicht denkbar, sie sind nach unten gestreckt,

die Figuren schweben. Das Eckige, Scharfkantige der Gestalt, von dem oben die Rede war, ihre steile, schroff abfallende Silhouette, einerlei wie man sich stellen möge, weist überall zurück auf die stereometrische Keimform; die eigentümliche Strenge und Rythmik der Bewegung entsteht unter dem unmittelbarsten Einfluss eben dieser tektonischen Voraussetzungen. Man war genötigt, die Figuren gewissermassen auf die vordere Kante des Blockes einzurichten, so stehen sie hoch aufgerichtet und feierlich nebeneinander.¹ Sie konnten in der Ellenbogenhöhe nicht breiter gebildet werden als in den Schultern, die Ellenbogen liegen also fest am Körper an. Die Unterarme werden gleichsam nach vorn herausgedrängt. Gewisse Griffe stellten sich hier fast von selber ein. Gab man zum Beispiel der Figur ein Attribut etwa ein Buch in die Hände, so fasst sie es mit Vorliebe oben und unten, die Arme durften sich vor dem Leibe nicht kreuzen. Dieses Motiv ist in der Chartrener Schule sehr häufig, während es in Arles nur vereinzelt nachzuweisen ist. Fast niemals finden wir, was doch am nächsten läge, ein Buch offen aufgeschlagen dem Beschauer entgegengehalten. Meist ist es senkrecht auf einer schmalen Kante stehend, in schräger Richtung vorgeschoben worden, Arm und Attribut suchen gewissermassen Fühlung zu behalten mit der ursprünglichen Aussenfläche des Steines (vgl. Abb. 16). Sehr oft hängt der ein Scepter oder eine Rolle haltende Arm lang herunter, um erst im Handgelenk sich scharf nach vorn herüber zu biegen. Besonders merkwürdig, dass die Bücher häufig ganz wenig, im spitzen Winkel geöffnet sind. Die eine Schnittseite schiebt sich dann senkrecht vor die Mitte der Figur, sie vergleicht sich mit der Kante des Blockes. Es handelt sich hier nicht um eine in stilistischen Seltsamkeiten sich

¹ Eine Ausnahme macht die Figur rechts vom linken Seitenportal, die mit dem rechten Bein über das linke tritt.



ABB. 16.

Masstabe vorkommen; er verweist z. B. auf die Apostel auf dem Thürsturz des Südportals der Kathedrale von Le Mans, die

gefällende Laune, sondern um die folgerichtige Thätigkeit künstlerischer Logik.¹ Die überhöhte Länge der Gestalten findet unzweifelhaft ihren Grund in den veränderten Massverhältnissen der Architektur; die Figuren sind mit dieser selbst «emporgeschnitten»; nichts ist so augenscheinlich, wie dieser unmittelbare Einfluss der Architektur auf die Proportionen.² Nun, wir haben

¹ Man stelle z. B. neben die Statuen der Gewände die Figur eines centralen Thürpfeilers, z. B. den ein mächtiges Evangelienbuch haltenden heiligen Stephanus vom Mittelportale der Kathedrale von Sens; hier ist das Buch voll und breit dem Beschauer entgegengehalten. Der Thürpfeiler, zu dem Zwecke erfunden, um dem Thürsturz einen Stützpunkt zu bieten, kann selbstverständlich nicht überdeck gestellt werden; er würde so ja auch keine geeignete Fläche für die Thüren gewähren und sich mit den seitlichen Pfeilern nicht vergleichen. Die Figuren, die an ihm auftreten, und die besonders in der älteren Zeit unmittelbar aus dem Pfeilerblock selbst genommen sind, können sich daher weit breiter entfalten, als die aus einem vorn spitz zulaufenden Block genommenen Figuren der Gewände; eine auffallende Illustration zu dem Gesagten sind z. B. die Statuen des Portals von Villeneuve - l'archevêque im département de l'Yonne.

² Vgl. dazu Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 576. Die gleiche Auffassung auch bei Lübke in dessen „Plastik“. Lübke macht wiederholt darauf aufmerksam, dass an anderen architektonischen Teilen derselben Compositionen Figuren von ganz anderem

bereits gesehen, wie diese Verschiebung der Körperverhältnisse zu einer geradezu gesetzmässigen Umgestaltung der Details führt.¹

kurz, schwer und gedrunken seien. Das Gleiche bemerkt er von den Figuren der biblischen Szenenfriese an unserem Chartrener Westportale; er folgert daraus, „dass der gesamten Skulptur dieser Zeit keine festen Gesetze für die Körperbildung, kaum eine Ahnung der wirklichen Verhältnisse vorschwebte.“ Das trifft aber doch für die grossen Meister dieser Schule nicht mehr zu; der Chartrener Hauptmeister z. B. besass gewiss „feste Gesetze für die Körperbildung“, denn er hat z. B. in den Aposteln auf dem Thürsturz, wie in dem Christus des Tympanons Gestalten von durchaus gleichem Charakter hingestellt wie die Statuen der Gewände; wenn wirklich die winzig kleinen Figürchen der biblischen Szenenfriese von plumpen Verhältnissen wären, so besagt das wenig, denn sie sind von anderer Hand. — Die Ansicht Schnaases und Lübkes findet sich bereits in der älteren französischen Litteratur; ich verweise u. a. auf Romelot, *Description historique et monumentale de l'église patriarcale de Bourges*, Bourges 1824, S. 65; auf A. Aufauvre et Charles Fichot, *Les monuments de Seine-et-Marne*, Paris 1858 (Text zu Saint-Loup-de-Naud); auf Batissier, *Histoire de l'art monumental*, Paris 1860², S. 504; vgl. auch Charles Herbert Moore, *Development and character of gothic architecture*, London 1890, S. 253 („Their . . . exaggerated elongation (is) largely of definite architectural purpose.“)

Das Hagere und scheinbar Asketische der Figuren hat ausserordentlich häufig zu irrigen Deutungen Anlass gegeben. Chérizé (*Congrès archéol. de France* 1869, S. 28) sagt von den Statuen der Vorhalle von Saint-Ours in Loches: „qui, dans la pensée des artistes, accusaient la prééminence des saints personnages par le fait même du développement excessif de leur taille“; ähnlich noch Bulteau (*Monographie*, Bd. II, S. 68): „on a voulu nous montrer des corps spiritualisés, glorifiés dans le ciel“, etc. Vgl. de Launay's Bemerkung in Léon Hublin's: *La cathédrale du Mans*, Le Mans 1888, S. 15.

¹ Eine richtige Auffassung der Chartrener Kunst findet sich bereits bei Pottier in seinem Text zu Willemin's *Monumens français inédits* („le premier jet d'une école vraiment nationale“); vgl. auch Rigollot's *Essai historique sur les arts du dessin en Picardie*, Amiens 1840. Rigollot bringt die Blüte der Plastik sehr richtig in Zusammenhang mit dem Aufschwung der heimischen Architektur: „Nous croyons que ce fut pour les artistes l'occasion d'exécuter des œuvres entièrement originales, et que l'invention qu'ils furent à même de développer dans les constructions de l'architecture qui prit alors un caractère spécial, se montra aussi dans les sculptures que les tailleurs d'images y ajoutèrent“, diese Worte sind direkt auf die Statuen der Chartrener Schule gemünzt.

Besonders sind es jedoch die deutschen Forscher, die in der

Dass wir uns die Rolle der hier zusammenwirkenden Faktoren noch einmal klar vergegenwärtigen! Indem die plastische Dekoration an den Portalen Nordfrankreichs in Verbindung tritt mit den Gliedern des architektonischen Aufbaues, wird sie tektonischen Forderungen weit strenger und unerbittlicher unterworfen. Aber daraus allein würde sich der stilistische Umschwung noch nicht erklären; die nordfranzösische Plastik unterscheidet sich darin von der der Arler Fassade nur dem Grade nach, nicht principiell, sie geriet also damit allein noch nicht unter ein neues Gesetz der Bildung.

Das Entscheidende ist erst die ganz neue und originale Art, wie die Chartrener Künstler den tektonischen Zwang zur Grundlage ihres Schaffens machen. Erst dadurch entsteht der Stil. Fügen wir gleich hinzu, der Stil ist niemals eine Folgeerscheinung äusserer Einflüsse, sondern das Geschöpf des künstlerischen Geistes. Einerlei welches seine Quellen sind, unter welchen Einwirkungen und Anstössen er zustande kommt, er entspringt sozusagen in voller Rüstung dem Haupte des Künstlers. Auch die Plastik des Arler Portikus ist Mauerplastik. Zwar konnte der Arler Meister in der Dekoration der Gewände weit ungezwungener verfahren, er macht von dieser Freiheit Gebrauch, indem er z. B. einmal statt einer Apostelfigur ein Szenenbild ein-

Beurteilung der Chartrener Kunst im allgemeinen das Richtige getroffen haben; vgl. Lübke's Geschichte der Plastik, Bd. I³, S. 425 ff.: „Die architektonische Richtung — heisst es hier unter anderem von der Schule von Chartres — ist hier von so überwiegender Energie, dass auch die Plastik mehr als anderswo sich dem herrschenden Gesetze der Architektur fügen muss“; vgl. ferner die treffliche Erörterung Schnaase's, Geschichte der bild. Künste, Bd. V², S. 566 f., und den schon citierten Aufsatz Robert Vischer's: „Zur Kritik mittelalterlicher Kunst“, abgedruckt in dessen Kunsthistorischen Studien 1886; vgl. ferner Charles Herbert Moore, a. a. O., S. 253 f.: „Within the limits fixed by his conditions the artist has managed abundantly to show his skill as a life-like and graceful designer.“ „The restraint of the figure is apparently self-imposed in obedience to the demands of its architectural position“, vgl. S. 255.

setzt¹: die Darstellung der Steinigung des Stephanus; aber er hatte doch im grossen und ganzen mit gegebenen Flächen zu rechnen. Auch belehrt uns schon der Arler Kreuzgang, dass die Verwendung der plastischen Dekoration als Füllwerk zwar für die grossen Fassaden der Provence gilt, aber doch nicht ein allgemeines Charakteristikum der provençalischen Plastik überhaupt ist.² Ein tektonischer Zwang war also auch hier vorhanden, aber er wirkt in erster Linie negativ, beschränkend, statt erzieherisch und ausbildend. Nichts vermöchte das mehr ins Licht zu setzen als ein Studium der Christusfigur des Arler Tympanons.

Dieser Christus (Abb. 17) ist aus einem langen und schmalen Blocke genommen. Der Künstler hat den Massstab seiner Figur in anbetracht des gegebenen Blockumfanges offenbar zu gross gewählt; sie überschneidet oben und unten den Rand des Tympanons, während sie sich nach der Breite nicht genügend zu entfalten vermag. Der Meister greift daher zu perspectivischen Ausflüchten, er giebt die Arme in Verkürzung. Aber er hatte im Verhältnis zur Tiefe des Blockes das Relief der Figur zu stark genommen. So erscheint denn der linke Arm verzeichnet, während der rechte unnatürlich steil erhoben ist.

In Chartres (Abb. 18) waren die Raumbedingungen eher ungünstiger, wenn auch unvergleichlich viel vorteil-

¹ Man vergleiche auch die Apostel des Portals von Saint-Gilles, ihre freiere Haltung, die malerischen Motive der Gewandbehandlung.

² Hier sind die Pfeiler, also doch strukturelle Glieder, mit Reliefs und Statuen geschmückt. Allerdings sind sie breit und wandartig; die an den Ecken angebrachten Figuren, wie z. B. der Trophimus, sind links und rechts von einem Pilaster flankiert, sodass sie wieder mehr als Füllwerk erscheinen, aber ein Kapitäl ist hinter ihren Köpfen angebracht; sie stehen gewissermassen vor einer eingelassenen Säule. Das Gleiche gilt von den Figuren, die an den Breitseiten der Pfeiler stehen; sie stehen vor einem Pilaster, dessen Kapitäl das um den Pfeiler sich herumziehende Gesimse trägt, wenn sie gleich mehr den Eindruck machen, als ständen sie frei vor der Mauer.

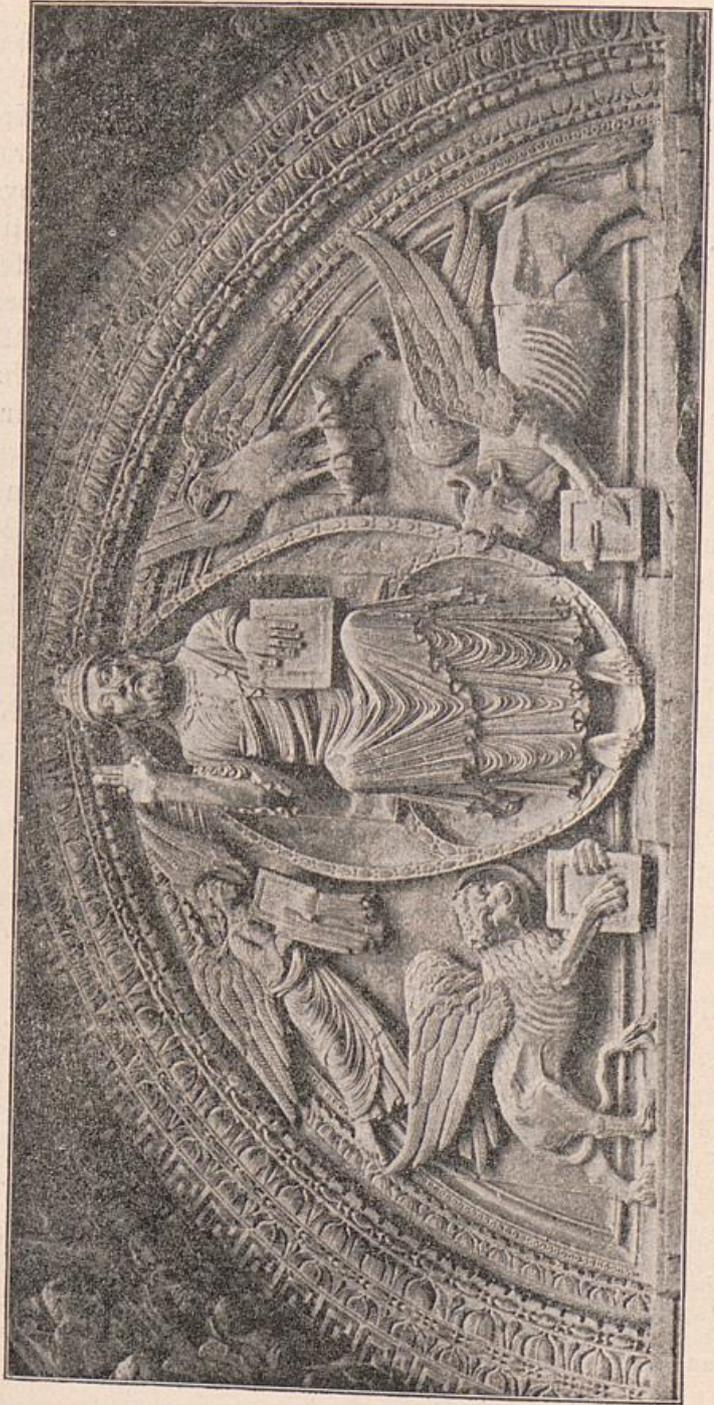


ABB. 17.



ABB. 18.

hafter, als etwa für die Statuen der Gewände, denn hier lag ja der einzige Fall vor, wo auch in Chartres die Plastik auf einer füllenden Fläche erschien. Das Tympanon war hier aber weit schmaler, als das von Arles, es hing das mit dem gedrängten Aufbau der Komposition zusammen. Trotzdem hat es der Chartreter Meister verstanden, sich diesem Rahmen so vollkommen einzuschmiegen, dass seine Darstellung sich frei und harmonisch zu entfalten scheint. Er bildet die Mandorla steiler, fast lanzettförmig, die Gestalt des Thronenden giebt er in etwas kleineren Verhältnissen, sie wird den gegebenen Raumbedingungen völlig konform gestaltet; sie reicht nicht einmal bis an den Rand des Tympanons heran. Damit nun keine Lücke entsteht, fügt er unten ein Fussbrett hinzu, während oben der Nimbus die Figur bis an den Scheitelpunkt des Tympanons verlängert. Ueberdies änderte der Künstler das Gefüge der Blöcke. Er nahm den mittelsten, aus dem die Hauptfigur zu bilden war, verhältnismässig breiter, derselbe umfasst ausser der Figur noch die Mandorla! Jene kann sich nach links und rechts bequemer ausdehnen. An die Stelle der unnatürlichen und gezwungenen Haltung tritt eine edle Freiheit, eine durch ein feines Mass geregelte Natürlichkeit. Und auch der Tiefe des Blockes ist in glücklichster Weise Rechnung getragen. Denn während in Arles eine in fast völliger Plastik gebildete Figur auf einem Sitze angebracht ist, der gewissermassen nur im Durchschnitt, nur planimetrisch zur Erscheinung kommt, ist es in Chartres gelungen, auch den Sitz plastisch vortreten zu lassen, indem man ihm mitsamt dem Fussbrett eine perspektivische Senkung gab; die Figur trat damit in allen ihren Teilen plastischer vor: die malerische Verkürzung der Schenkel wurde hier durch die plastische Formung derselben ersetzt; zu gleicher Zeit war der hier angewandte Kunstgriff durch den Zusammenhang der Komposition gerechtfertigt! Wir haben eingangs ausgeführt, wie der Künstler durch die perspektivische Gruppierung der Statuen

an den Gewänden eine künstliche Hebung des Augenpunktes erreicht. Erst indem er das gleiche auch am Tympanon durchführt, indem er uns den thronenden Christus sozusagen in Obersicht giebt,¹ wird die Illusion eine vollkommene! Sollte diese einheitliche, wie es scheint, so fein berechnete Wirkung vom Künstler nicht vorausgesehen sein, bei dem wir auf so viel künstlerische Weisheit im einzelnen stossen? Wie fein ist hier nicht das Gefühl für die Reinheit des architektonischen Umrisses entwickelt, man sehe, wie sich die Gestalten, die Flügel demselben einfügen,² wie sehr erscheint hier das Ganze als das Mass für Anordnung und Grösse der Teile! Der Geist, der den Künstler bei der Schöpfung seiner Statuen leitete, spricht auch aus dieser Reliefgruppe! Die Anordnung der beiden unteren Tiere mit den Köpfen nach aussen ist dem Künstler, scheint es, durch die Enge des Raumes an die Hand gegeben; indem sich der Kopf auf den Erlöser zurückwendet, gliedern sie sich ungezwungen in die Fläche ein. Durch dieses Motiv kommt in die Gestalten etwas Stolzes, die Flügel sind gravitatisch nach beiden Seiten ausgebreitet, die Vorderfüsse greifen lebendiger aus.

Andererseits tritt nun auch hier die Verwandtschaft der beiden Schulen sofort ins Licht, wenn wir eine gleichartige Darstellung einer anderen Schule daneben legen³

¹ Das Tympanon ist ebenfalls vom Chartrener Hauptmeister, vgl. 2. Teil, 1. Kapitel.

² Dieses Gefühl fehlt dem Meister des Arler Portikus; die Köpfe der Figuren überschneiden hier die architektonischen Gesimse, einzelne Details greifen auf die Sockel über; vgl. das Relief mit der Steinigung des Stephanus. Die Flügel und die Füsse der Symbole überschreiten die ornamentale Einfassung des Tympanons.

³ Das Relief befindet sich jetzt im Chorumgange der Kirche Saint-Sernin in Toulouse, es ist vermutlich die Mittelgruppe eines Portaltympanons; über die ursprüngliche Komposition giebt vielleicht das eine der beiden neuerdings in der Kathedrale von Valence (Drôme) aufgefundenen Tympanen Aufschluss; ich mache darauf aufmerksam, dass bei diesen Werken die Anordnung der Gruppe eine ganz andere ist, dieselbe nimmt hier nicht die ganze Fläche des



ABB. 19.

(vgl. Abb. 19); eines Kommentars bedarf es hier weiter nicht, das Toulousaner Werk erscheint neben den beiden anderen wie ein Fremdling. Der Chartrener Christus ist unter den zahlreichen verwandten Exemplaren unserer Schule derjenige, der dem Arler am nächsten steht; ich verweise u. a. auf die orgelpfeifenartigen Falten des Rockes, die in Chartres noch ähnlich festgehalten sind, auf das breite, gürtelhafte Faltenmotiv unterhalb der Brust. Ich bemerke in den Köpfen eine ganz merkwürdige Uebereinstimmung, die wiederum ein Zeichen ist für das Durchwirken einzelner physiognomischer Züge: die linke Braue zieht sich nämlich höher hinauf als die rechte, sie ist scharf gebrochen, indes die rechte im flachen Bogen verläuft! Auch sonst ist ja die Verwandtschaft der Kopftypen noch in den allgemeinen Zügen bemerkbar, man vergleiche den Schnitt der Augen, die Modellierung der Wangen, den Bart und werfe zwischendurch einen Blick auf das Relief aus Toulouse!

Das Resultat, das wir gewinnen, ist ein doppeltes. Einerseits stiessen wir auf umfassende Verwandtschaften zwischen den beiden grossen Schulen, die bald noch deutlich greifbar, bald mehr verwischt und wie im Verschwinden waren, alles in allem aber unwiderleglich und gegen jeden Zweifel sicher. Andererseits offenbarte sich uns die Originalität der Chartrener Kunst; in ihrer ganzen eigentümlichen Schönheit steht sie vor uns; an dem Vergleiche mit den Kunstwerken der Provence ermessen wir das Ungewöhnliche der Leistung. Und hinter den Statuen und Steinen erschienen uns die Meister, die lebendigen Menschen; wir beobachten sie beim Werke, wir sehen auf den Grund ihrer Künstlerseele. Ihre Instincte und Absichten, ihre Aesthetik und Ideale, die Folgerichtigkeit

Tympanons ein; wir finden das Gleiche in Moissac wie auch in Cadenac (Abguss jetzt im Trocadéro), woraus sich ergibt, dass diese eigentümliche Art der Anordnung für die Schule der Languedoc charakteristisch ist.

und Klarheit ihres Stilgefühls, ihre Jugend und ihre Feinheit, ihr Ernst und ihr Eifer, ihr Mut, der Heißhunger des Neuen, die glückliche Verwertung des Alten, das alles liegt zu Tage. Festlich, wie im Schmucke frischer Blumen erscheint sie uns, die alte porta regia von Chartres.

Unsere beiden Erkenntnisse stützen und verketteten sich gegenseitig. Wir begreifen das Schöpferische der Chartrener Kunst erst im Angesichte ihrer Quellen; und jetzt erst, wo wir wissen, dass Technik und Stil den Meistern von Chartres zu eigen gehört, verstehen wir, warum sie eine so merkwürdige Kluft von den Werken scheidet, von denen sie doch herkommen, schwinden uns die letzten Zweifel über die Zusammenhänge unserer beiden Gruppen.¹

3. KAPITEL.

GILBERT UND DAS GEHEIMNIS SEINER KUNST.

Es gilt nunmehr, die etwaigen Beziehungen der Chartrener Ateliers zu den plastischen Schulen der Languedoc und der Bourgogne zu untersuchen, die man, wie ich schon sagte, bisher als den Ausgangspunkt der Chartrener Kunst bezeichnet hat. Zwar ist diese These von niemandem genauer durchgeführt worden, aber es ist nicht anzunehmen, dass man hier Zusammenhänge vermutet hätte, wenn nicht vieles dafür spräche. Wenn auch bewiesen ist, dass der Hauptanstoß von einer anderen Seite kam, es möchten auch von den anderen beiden mächtigen plastischen Centren Einflüsse herübergedrungen sein.

¹ Revoil hat bemerkt, dass die zwei im Kreuzgange von Montmajour stehenden Statuen mit den Chartrener Figuren verwandt seien. Ich gestehe, dass ich hier keine Beziehungen zu entdecken vermag.