



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

Strassburg, 1894

1. Kapitel: Das Zusammenarbeiten der Chartrener Meister, der "Meister der beiden Madonnen" und die Porte Sainte-Anne in Paris

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

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 Chartreter 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 Chartreter Tympanons, die, wie ich schon sagte, von einem Schüler des Chartreter 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 Chartrener 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!

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



ABB. 42.

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, Gaben spendend, 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 ernsten 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 ergibt 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. Siehten 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.