



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

Strassburg, 1894

2. Kapitel: Ikonographische Rätsel und der Anteil der Künstler am Inhalte
der Kompositionen

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

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

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

2. KAPITEL.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wir sehen, wie sehr sich bei aesthetischer Betrachtung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Suchen wir zunächst nach dem Familiennamen der ganzen Gruppe.

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

Lebeuf² hatte zunächst die verwandten Pariser Por-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Man möchte wünschen, eine inschriftliche Bestätigung zu erhalten.

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

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

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

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

³ Vgl. oben Abbildung 4.

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

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

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

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

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

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

¹ Die einzige dreiportalige Anlage dieser Art, von der wir

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

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

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

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

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

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

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

¹ Vgl. dazu Anhang IIb.

² Vgl. das Genauere, Anhang IIb.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Er hat oben das Lamm angebracht.

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

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

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

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

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

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