

Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen

von Hartmut Krohm

1. Die Architektur der Querhausfassaden und ihre stilgeschichtliche Einordnung

Zu den einfallsreichsten Schöpfungen der Baukunst des ausgehenden 13. Jh. zählen die Transeptfronten der Kathedrale von Rouen (Abb. 1, 4)¹. Genauer gesagt, handelt es sich um neugestaltete Fassadenmitten zwischen den Querhaustürmen aus dem dritten Jahrzehnt des 13. Jh. Nicht nur im Bereich der beiden Portale, sondern auch über die gesamte Fassade und die korrespondierende Stirnwand im Querhausinneren ausgebreitet begegnen wir einer skulpturalen Ausstattung, wie sie in einer ähnlich vielfältigen Verteilung sonst nur noch an der Westfront der Kathedrale von Reims anzutreffen ist. An dem seit 1281 entstandenen nördlichen Portal, dem Portail des Libraires, und dem vielleicht ein Jahrzehnt jüngeren südlichen, dem Portail de la Calende, waren zwei voneinander unabhängige Werkstätten tätig, die man als durchaus repräsentativ für die Tendenzen in der französischen Bildhauer Kunst um die Wende zum 14. Jh. betrachten darf. Das eine dieser Ateliers fußt in den Traditionen der Kathedralskulptur der voraufgehenden Jahrzehnte, das andere steht am Anfang einer neuen Entwicklung, wirkt wegweisend auf das 14. Jh. hin. Beide sind weder in Rouen noch in der Normandie beheimatet, sondern wurden von auswärts herangezogen, wie es scheint, aus Reims und dem Pariser Raum.

Man wird den Querhausfassaden in Rouen nicht gerecht, wenn man sie nicht in erster Linie als architektonische Leistung würdigt. Die Skulptur besitzt eine hauptsächlich schmückende Funktion. Eine ausführliche Bauanalyse soll an anderer Stelle erscheinen, so daß hier nur eine Einführung möglich ist². Der Baumeister der Fassaden, vielleicht jener Jean Davy, dessen Anwesenheit bei der Übergabe der Schlüssel zum Brunnenhaus der Fontaine Notre-Dame an das Kathedralkapitel im Jahre 1278 überliefert wird³, hat auch ab 1302 die Chapelle de la Vierge in der Chorachse erneuert⁴. Diese Kapelle, dreijochig mit 5/8-Schluß, folgt dem Typus der Pariser Ste.-Chapelle (ca. 1243–1248) und anderer verwandter Bauten, deren wesentlichstes Kenn-

zeichen die fast vollständige Verglasung der Wandflächen ist. Die Formensprache an Querhausfronten und Marienkapelle gestattet Rückschlüsse auf die Herkunft des Architekten. Sein Werk verrät Einflüsse der Pariser Baukunst aus den Jahren unmittelbar vor 1250. Außerdem lassen sich Verbindungen zur Kathedrale von Beauvais nachweisen, deren Chor-Obergaden in jenen Teilen, die den Einsturz der Gewölbe im Jahre 1282 überdauert haben, kurz nach der Jahrhundertmitte im Entstehen war⁵. Die Marienkapelle an der Abteikirche von St.-Germer-de-Fly (errichtet zwischen ca. 1259 und 1266), von den oberen Chorpartien der benachbarten Kathedrale von Beauvais abhängig, könnte dem Rouennenser Architekten sogar als eigenhändige Schöpfung zugewiesen werden⁶. Die Übereinstimmung der Rosenzeichnung an der westlichen Kapellenwand in St.-Germer und an der Nordfassade in Rouen war bereits L. Schürenberg aufgefallen⁷. Auch hat sie darauf aufmerksam gemacht, daß es sich bei der Marienkapelle von Rouen um eine verkleinerte, in der Raumwirkung zugleich steilere »Kopie der Sainte-Chapelle in Saint-Germer« handelt⁸. Der Rouennenser Meister besaß eine ziemlich detaillierte Kenntnis der Transeptfronten von Notre-Dame in Paris, deren nördliche von Jean de Chelles in den vierziger Jahren erbaut⁹, deren südliche 1257 von diesem begonnen, aber im wesentlichen von Pierre de Montreuil ausgeführt wurde¹⁰. Diese Fassaden, Hauptwerke der Pariser Architektur um die Mitte des 13. Jh., waren Vorbild für Rouen, erscheinen dort jedoch selbständiger und mit einem weitgehenderen Verständnis für die Einzelformen und ihre logische Bedeutung in der Aufrisskomposition nachgestaltet, als dies bei den zahlreichen anderen Nachfolgebeispielen mit Ausnahme der Straßburger Westfront der Fall ist. Auf Notre-Dame basiert allein schon das Gesamtschema: Portal und Fassadenrose sind als große Schmuckformen einem vereinheitlichten Aufriss von flächenhaftem Charakter eingebunden.

Die Pariser Baukunst, in der kurz nach 1230 ein Wandel der hochgotischen Formensprache vom Monumentalen zum Dekorativen stattgefunden hat, bildet also den Ausgangspunkt für den in

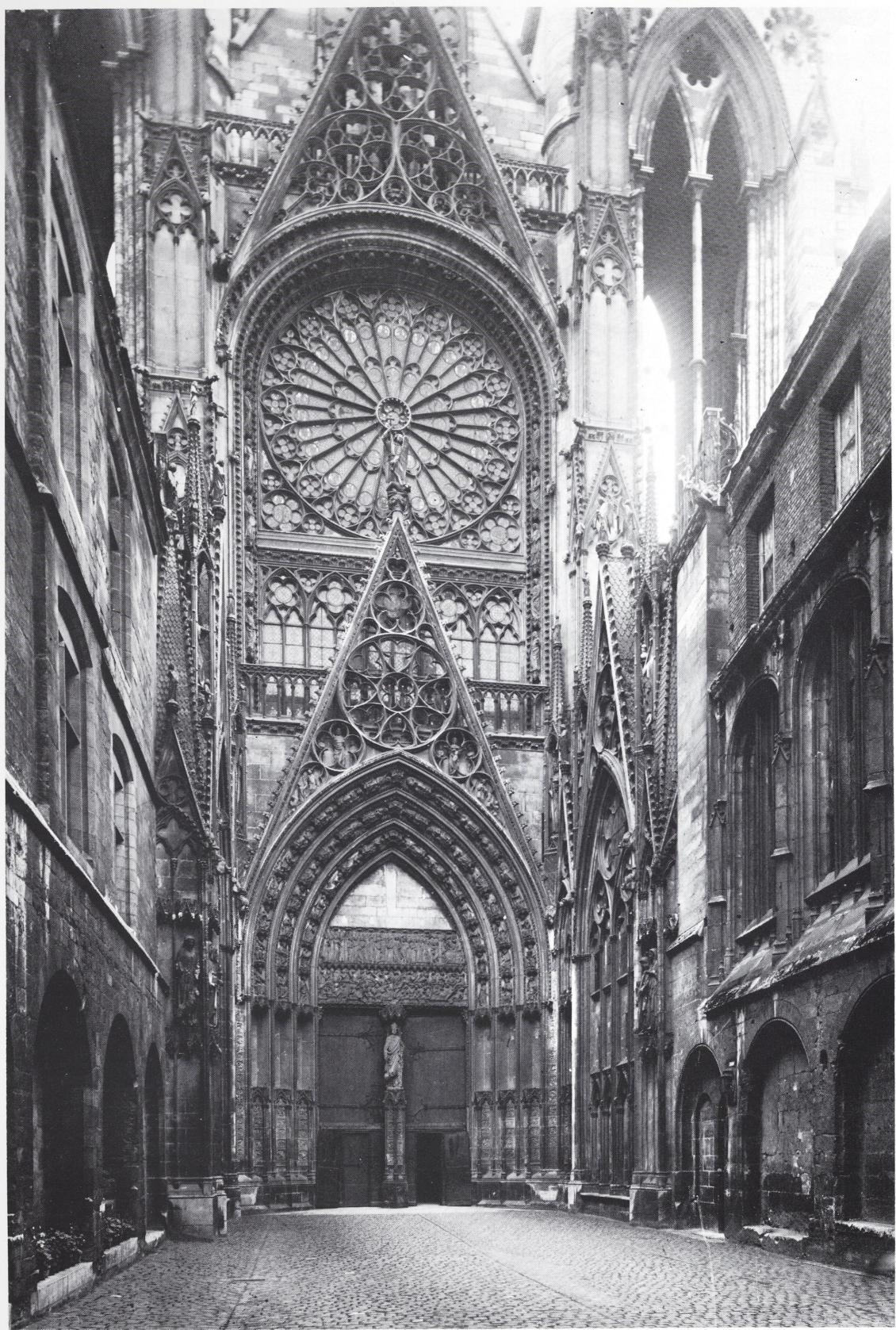


Abb. 1
Rouen, Kathedrale, nördl. Querhausfassade mit Portail des Libraires

Rouen tätigen Künstler. Der stilistische Umbruch fällt bezeichnenderweise in eine Epoche, in der sich alles politische Leben in Frankreich auf die Hauptstadt konzentriert, er vollzog sich zum Teil sogar an Bauten, die mit Aufträgen König Ludwigs IX., des Heiligen, in Verbindung zu bringen sind. Die von R. Branner eingeführte Bezeichnung »Court Style« für die frühe Phase des sogen. »Style rayonnant« trifft die architekturgeschichtliche Situation um die Mitte des 13. Jh. recht gut. Es herrscht eine Vorliebe für subtil strukturierte Flächen, auch im Aufriß von Fassaden, und für raffiniert feinteiliges Gliederwerk. Die geschlossene Wand ist, wo immer nur möglich, in Fenstern und blinden Ziergliederungen aufgelöst. Innerhalb einer kurzen Zeitspanne erfährt das Maßwerk eine Erweiterung zu immer reicherem und dichteren Mustern. Gerade der Meister von Rouen steht auf einer Stufe, auf der Fensterformen und Maßwerk zum wichtigsten Ausdrucksmittel für die Aufrüsstaltung geworden sind. Er läßt sich mit jenem anonymen Zeitgenossen vergleichen, der zur Westfassade von Straßburg den Musterriß B geliefert hat, der nach 1276 durch Erwin von Steinbach zwar abgewandelt, aber doch sinngemäß zur Ausführung gelangt ist¹¹.

Ein kurzer Blick auf die Baugeschichte der Kathedrale von Rouen lehrt uns, daß die hauptstädtischen Stilformen hier schon einige Jahrzehnte vor dem Baubeginn am Portail des Libraires anzutreffen sind. Die nach einem Brand im Jahre 1200 wiedererrichtete Kathedrale gehört zu den Hauptwerken der in vielen Zügen eigenständigen normannischen Hochgotik¹². Demzufolge unterscheidet sie sich in ihrer Bauauffassung grundsätzlich von den in etwa gleichzeitigen großen Kathedralen des französischen Kronlandes, von Chartres, Reims und Amiens. Für den Neubau wurden zahlreiche Eigenheiten des voraufgehenden romanischen Kirchengebäudes übernommen, so z. B. das Schema des Chores mit drei Kapellen, die, voneinander geschieden, am Chorumgang angehängt sind. Die Kathedrale gipfelt in einem ambitionierten Vierungsturm, wie er für die Romanik in der Normandie charakteristisch ist, der indessen den einzelnen Baukörpern und ihrem Mauerwerk eine besondere Belastungsprobe auferlegt. Durch ihn ist das viaduktartige Aufrüsstystem des Mittelschiffs mit Scheinemporen und Wandnischen zwischen Arkaden- und Fenstergeschoß bedingt. Die weiträumigen Dimensionen mildern jedoch die kraftvolle Ausformung des Baukörpers; verschiedentlich treten äußerst elegante Formen auf, steile Lanzetten mit überspitzter Bogenführung oder stabartig gelängte Säulchen und Dienste. Die auseinandergezogene

Anlage, in der einzelne Teile wie das Querhaus oder die Ostkapellen ausladen, sich vom Hauptbestand absetzen – dies ganz im Widerspruch zur französischen Architektur dieser Epoche und ihrem Streben nach vereinheitlichter Baugestalt –, begünstigte indessen, was wir nach der vorläufigen Fertigstellung der Kathedrale zu Beginn der dreißiger Jahre¹³ erleben: sukzessive Veränderungen im Sinne einer Modernisierung bis in das ausgehende Mittelalter hinein. Als eine derartige Umgestaltung, die zugleich Kritik am vorliegenden Baubestand bedeutet, haben wir auch die Arbeiten an den Querhausfronten gegen Ende des 13. Jh. zu verstehen.

Pariser Formengut begegnet uns in Rouen zum erstenmal mit einem Architekten – vielleicht der in einem Dokument von 1251 erwähnte Gautier de Saint-Hilaire¹⁴ –, der den schon vorher begonnenen Umbau der Westfassade, deren Dreiportalanlage des späten 12. Jh. beibehalten wurde, zu Ende führte, dabei das Obergeschoß der turmlosen Front durch vier rechteckige Tourellen gliederte und die Seiteneingänge mit skulptierten Tympana versah. Aus dieser Zeit – etwa um die Mitte des 13. Jh. – stammt das heutige Mittelgeschoß des Vierungsturmes, das damals wohl auch seine 1514 niedergebrannte hölzerne Helmbekrönung erhielt¹⁵, und der Neubau des Kreuzganges. Dieses Projekt wurde freilich nur in seinem teilweise zweiachsigem Westflügel, der dem Untergeschoß des Gebäudes der Fabrica inkorporiert ist, verwirklicht¹⁶. Einem jüngeren Architekten sind die Kapellen am Langhaus zu verdanken, deren übergiebelte Fensterreihe mit prachtvoller Maßwerkzeichnung auf den Chor-Obergaden der Kathedrale von Amiens (seit etwa 1258 von Regnault de Cormont vollendet) verweisen; sie lassen sich in die Jahre zwischen ca. 1265 und 1275 datieren¹⁷.

Diese Bauphasen an der Kathedrale brachten aber eher epigonenhafte Leistungen minderen Ranges hervor. Erst mit dem Meister der Querhausfronten erlangt die Baukunst in Rouen eine Bedeutung, die sie über das zeitgenössische Niveau weit heraushebt. Wie bereits gesagt, sind Portal und Rose in einen zusammenhängenden Plan eingebettet. Der hohe, in Maßwerkfiguren aufgelöste Wimperg des Portals durchwächst optisch, da in einer etwas vorverlegten Ebene, das verglaste Triforium, das als Trennzone fungiert, und ragt mit seiner Spitze in das Radfenster hinein. Beide Hauptelemente der Fassadenkomposition, Portal und Rose, werden durch ein räumlich artikuliertes Rahmensystem noch enger miteinander verbunden: sie sind seitlich von Strebepfeilern eingefäßt, die aus der Frontfläche

vortreten und gleichzeitig den Blick auf die Untergeschosse der Turmachsen abschirmen. Durch diese Begrenzung und die Tatsache, daß Triforium und Rose von einer zunächst gerade aufsteigenden, dann rundbogig abschließenden Archivolte umschrieben sind, entsteht der Eindruck, als würde das Rosen aus dem Portalgeschoß hervor. Wahrscheinlich waren die Fassadenfenster, deren Platz die heutigen Rosen einnehmen, wie sämtliche Obergadenfenster mit Ausnahme jener des Chores in rundbogige Nischen versenkt. Es ist nicht auszuschließen, daß die Bogenrahmung der Rose auf die ursprüngliche Anlage zurückgeht. Die Idee, die Archivolte mit Skulpturen auszustatten, mag auf einer Anregung durch die Fassaden der Kathedrale von Reims basieren¹⁸.

Im Maßwerk ist die im äußeren Aufbau und seinem Rahmensystem zugrundegelegte Konzeption zeichnerisch nachvollzogen. Der gesamte Aufriß ist von Blendfenster- und Maßwerkstrukturen erfaßt. Unter fast völligem Verzicht auf glatte Mauerflächen folgen verglaste, durchbrochene und mit geometrischen Formen verbundene Felder aufeinander, verdichten sich zu einer kohärenten Gitterstruktur. Die Aufrissgliederung könnte allein schon auf dem Reißbrett, also losgelöst vom Mauerwerk, in ihrem logischen Bezugssystem verständlich sein. In der Applikation der Zeichnung auf die Wandfläche eröffnet sich indessen die Möglichkeit, die Fassade auch als eine kunstvoll gestaffelte Abfolge von Flächen, die aufeinander abgestimmt sind, zu erleben (ohne daß sich dabei ein räumliches Empfinden einstellt). Die Tiefenschichtigkeit, die im Gesamtaufbau durch vor- und zurückversetzte Teile wie Rahmenpfeiler oder Rosen-Triforien-Nische erzielt wird, wiederholt sich im kleinen in der virtuosen Bündelung differenzierter, hinterschnittener Dienste und in der plastischen Nuancierung der von zeichnerischen Formen umgrenzten Wandkompartimente. Diese sind je nach Gestalt der einzelnen Blenden und ihrem Stellenwert im Aufriß glatt belassen oder unterschiedlich eingebuchtet. Dabei begegnet man Nischenfenstern, in denen Statuen stehen, anderen, die hingegen nicht zur Aufnahme von Skulptur bestimmt sind. Das Motiv der leeren Nische, das sich in der spätgotischen Architektur großer Beliebtheit erfreute, erscheint hier zum erstenmal. Die Materialisierung der Zeichnung, die Ausformung der Wand im Zusammenhang mit den Blenden, dient dazu, den Aufriß zu rhythmisieren. Aus diesen Beobachtungen, die sich ins Detail weiterführen ließen, folgt eine gedankliche und technische Überlegenheit der Querhausfronten auch gegenüber der Straßburger Westfassade. Deren Bedeu-

tung liegt in der Darbietung schauwandartiger Effekte mit Hilfe von Fenstergittern, die frei gearbeitet vor dem Mauerwerk aufgezogen sind. Sieht man einmal von den verglasten Partien ab, so hat sich der Architekt in Rouen auf nur wenige in A-jour-Technik ausgeführte, allerdings sehr aufwendige Musterungen, vor allem als Füllung der Hauptwimperge, beschränkt. Die Ausbildung eines lebhaften Fassadenreliefs hat ihn zumindest in dem gleichen Maße in Anspruch genommen. Seine Fassaden sind kontrastreich instrumentiert und gehen darin über die Pariser Vorbilder hinaus, deren zart abgestufte Wandgliederung, verglichen mit Rouen, eher im Sinne eines Flachreliefs behandelt erscheint. Es wären neben Gemeinsamkeiten im Aufbau (auch des Portals) und in einer Anzahl von Einzelmotiven zwischen Straßburg und Rouen, die an dieser Stelle nicht erörtert werden sollen, gewichtige Unterschiede zu nennen, die eine jeweils verschiedenartige Grundeinstellung bezeugen. Darunter fällt an den Querhausfassaden eine ganz andere, aus Portalgeschoß und Triforium abgeleitete Proportionierung der Gliederungsabschnitte. Schon im Straßburger Riß B dominieren steile, überlängte Fensterbahnen.

Die zeichnerischen Formen der Gotik, Dienste, Spitzbogen, Wimperg- und Maßwerk, besitzen innerhalb einer geordneten Fläche einen spezifischen Ausdruckswert. Sie sind richtungsbestimmt oder haben je nach Wahl der Maßwerkform eine zentrierende Wirkung. Der Rouennener Meister, dem ein entwickelter Vorrat an Maßwerkformen zur Verfügung stand, wußte die kompositionellen Möglichkeiten wie kein anderer der gleichen Stilstufe zu nutzen. Dies gilt im folgenden deutlich zu machen.

In Paris werden durch eine gestaffelte Wimpergkette mit betonter Mitte vertikalgerichtete Kräfte im Portalgeschoß freigesetzt, dann aber – besonders im Falle der Nordfassade – durch die allseitig expansive Rosenform, deren spitzbogige, damit zielstrebige Strahlen vom Zentrum aus das Rund durchmessen, wieder aufgehoben. Das Kräftespiel verteilt sich hier auf einer sehr breiten Fassadenfläche, wird zudem nicht wie in Rouen durch eine Blendfensterfolge auf den Rahmenstreben (in Paris knapp vorspringende Absätze an den Ecken) aufwärtsgeleitet. Bei der Gestaltung der Eingangszone an Notre-Dame Nord ließ sich Jean de Chelles sicherlich von der Westvorhalle an St.-Nicaise in Reims mit ihrer Giebelfolge anregen¹⁹. Er verkürzte jedoch dieses Wimperg-Bogen-Schema und verlegte es unmittelbar vor die Fassadenebene. Bogen und Wimperg

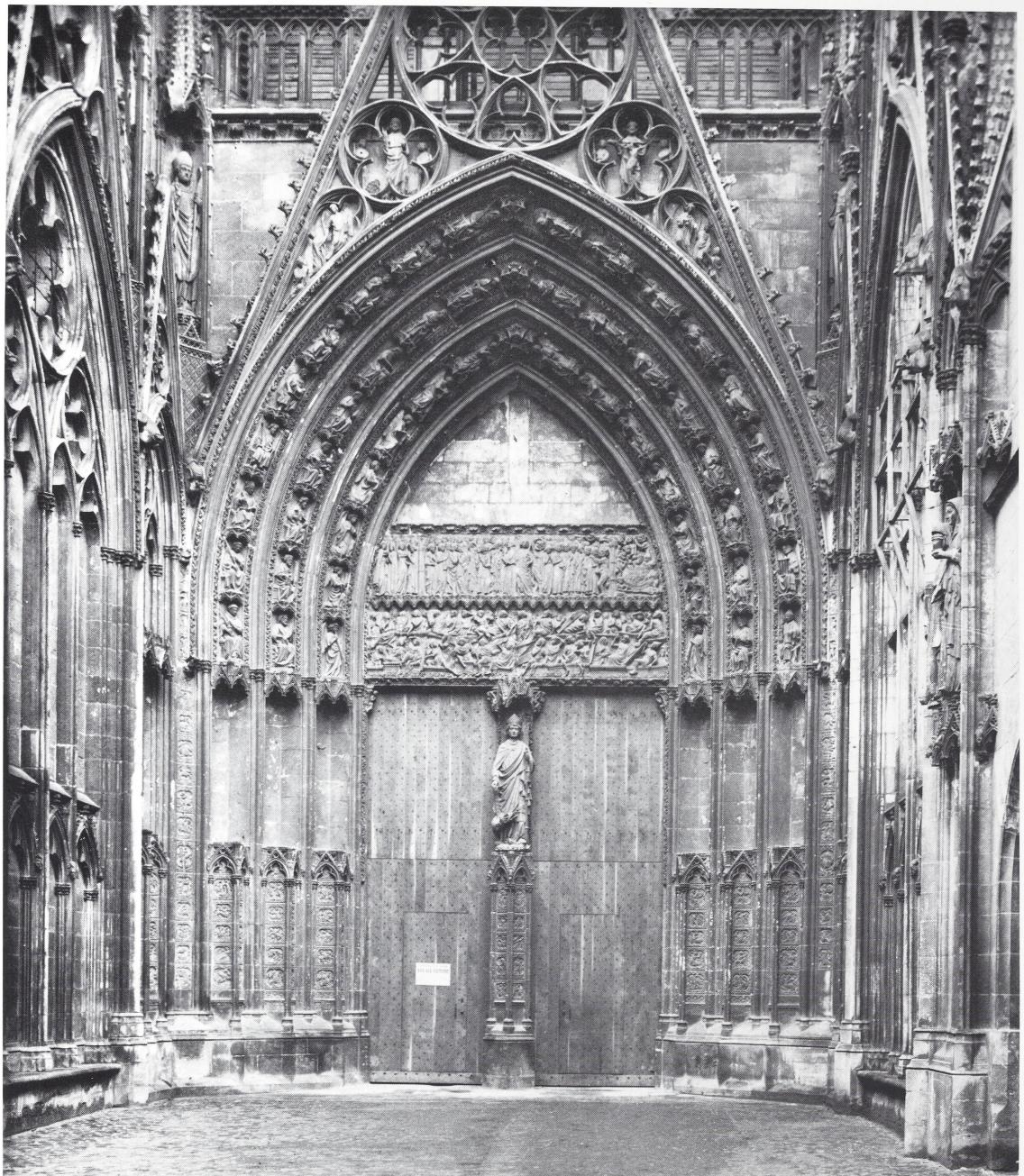


Abb. 2
Rouen, Kathedrale, Eingangsbereich des Portail des Libraires

bezeichnen das Portal, ein spitzer Giebel überhöht je eine Gruppe von drei Nischen, in denen sich das Portalgewände auf die benachbarte Fassade ausdehnt, und Blendfenster mit Wimpergen schließen den Eingangsbereich ab. Im Prinzip ist diese An-

ordnung in Rouen übernommen. Das Portal besetzt jedoch die gesamte, gegenüber Paris verschmälerte Frontbreite zwischen den Rahmenstreben. Die übrigen Teile der Eingangszone wurden am Portail des Libraires so an die Seite ver-



Abb. 3
Rouen, Kathedrale, Portail des Libraires, östl. Strebepfeiler

legt, daß sie für die Hauptansicht von untergeordneter Bedeutung sind, am Portail de la Calende in eine Folge von zweibahnigen Blendfenstern umgestaltet, die das Untergeschoß der Strebepfeiler auf allen drei Seiten verkleiden.

Der Hof vor dem Nordquerhaus, die Cour des Libraires, verengt das Blickfeld auf die Fassade in besonders günstiger Weise. Im rechten Winkel zweigt beidseitig des Portals in diesen Hof eine Dreiergruppe von Blenden ab, nächst dem Eingang ein zweibahniges Nischenfenster, in dem sich das Gewände fortsetzt, dann ein mehrfach unterteiltes Gruppenfenster, als Echo auf die Portalöffnung gemeint, zuletzt ein Abschlußpfeiler, der auch auf der Front-, d. h. parallel zur Fassade stehenden Seite von einem wiederum zweibahnigen Blendfenster besetzt wird, das hier aber nicht vollständig ausgeführt ist, sondern mit dem gesamten Eckabschluß in die benachbarten Hofwände einzudringen scheint. Die Fenster dieses mit Helm versehenen Pfeilers sind zur Aufnahme von Statuen genischt. Offensichtlich wird auf Gewände und Nischenfenster daneben Bezug genommen, obwohl die Figuren hier auf Baldachinen anstelle von Sockelpfeilern stehen. Hinter den Blendfenstern in der Fortsetzung des Portals wachsen relativ unverbunden und unabhängig die Strebepfeiler auf. Diese risalitartige Lösung ist ungewöhnlich und findet ihre Erklärung in der künstlerischen Gestaltung einer vorgegebenen topographischen Situation. Das flügelartige Mauerwerk findet rückwärtigen Halt in zwei Restteilen eines niedrigen, nach 1281 in der Mitte durchschnittenen Vorbaus der Transeptfront. Unantastbar blieben die Seitenabschnitte mit den Türmen, die sich über der durchfensterten Stirnwand der Seitenschiffe erheben. Dies gilt ebenfalls für die Südfassade.

Im Vergleich zu Paris ist durch die Vereinzelung des Portals bei gleichzeitig verschmälerter Fassade ein weitaus energetischerer Vertikalakzent gesetzt. Ein Ausgleich war nicht mehr allein durch die ähnlich gezeichnete Rose (das Muster allerdings dichter und filigraner, gleichzeitig zarter als an Notre-Dame) zu erreichen. Das Emporschießen des Portalwimpergs wird zusätzlich von dem Archivoltenbogen über der Rose abgefangen. Die konzentrierteste Energie entwickelt sich ausschließlich in der Fassadenmitte und wird in ihr auch gebändigt. Die Gliederung der Strebepfeiler und der die Rosenische überhöhende Wimberg können das in der Portalzone initiierte Aufwärtsstreben freier aufnehmen und ausleiten. So steigen die Blenden an den Rahmenstreben des Portail des Libraires ge-

mächtlich, ohne allzu große Differenzen im Maßwerk und in klar voneinander geschiedenen Einheiten auf (Abb. 3). Eine weitere Verfestigung oder eine besonders kräftige Formengebung war auch nicht vonnöten, weil der Blick auf die Turmachsen teilweise durch die Hofwandungen verdeckt wird. Die Strebepfeiler sind dadurch in ihrer abgrenzenden Funktion entlastet. Im Maßwerk beobachtet man das gleiche Bemühen, zu einer ausgesprochen ruhigen Ausleitung zu gelangen. Bezeichnend ist, daß sich das zentrale Rundmotiv der Rose in den kreisgerahmten Vielpässen des Fenster- und Wimbergmaßwerks wiederholt. Die seit Paris Süd so beliebten Dreipässe in sphärischer Rahmung treten nur beiläufig als Zwickelfiguren, Eckfüllsel auf. An der Nordfassade von Notre-Dame in Paris herrschen ebenfalls, wie überhaupt im Maßwerk der Jahrzehnte vor der Jahrhundertmitte, Kreismotive vor. Der Vergleich mit dem ganz anders strukturierten Portail de la Calende lehrt, daß der Architekt über die Formen einer bereits zurückliegenden Epoche zu verfügen wußte. Er hatte miterlebt, in welch unterschiedlicher Weise sich Maßwerk motive zusammenstellen ließen, und wählte diejenigen Möglichkeiten innerhalb des vorhandenen Formenrepertoires aus, die ihm für seine beabsichtigte kompositionelle Wirkung am geeignetsten erschienen. An der Rouennener Nordfassade bekundet sich eine Haltung, die man sicherlich als bewußt retrospektiv nennen darf – übrigens nicht nur hier, sondern auch in der Pariser Baukunst des frühen, ja fortgeschrittenen 14. Jh. (Chorkapellen an Notre-Dame in Paris, Prioratskirche von Poissy u. a.).

Die südliche Querhausfront geht im Aufbau mit der nördlichen überein, in den Einzelheiten bietet sich ein vollkommen verändertes Bild (Abb. 4). Wiederum zeigt es sich, daß die topographische Lage einen Einfluß auf die Fassadengestaltung hatte. Die Front des Südquerhauses öffnet sich in ihrer gesamten Breite, also einschließlich der Turmseiten, dem Blick des Betrachters. Wegen des vorbeiführenden Straßenzuges, der Rue du Change, die sich der Rue des Bonnetiers fortsetzt, galt es, die Fassade so dicht wie möglich vor dem älteren Bestand aufzurichten. Sie hat sich gleichzeitig zu behaupten. Dieser Anforderung kommt die kräftigere und ausdrucksstarkere Gliederung zugute, die auch die Rahmenstreben erfaßt, denen hier viel mehr als an der Nordfassade die Aufgabe obliegt, den neuen Fassadenteil nach außen hin abzuheben. Daher sind sie vor allem im Untergeschoß in mächtigem Mauerwerk ausgeführt. Diagonale – nur oben fassadenparallele – Eckverstrebungen begleiten die Ge-

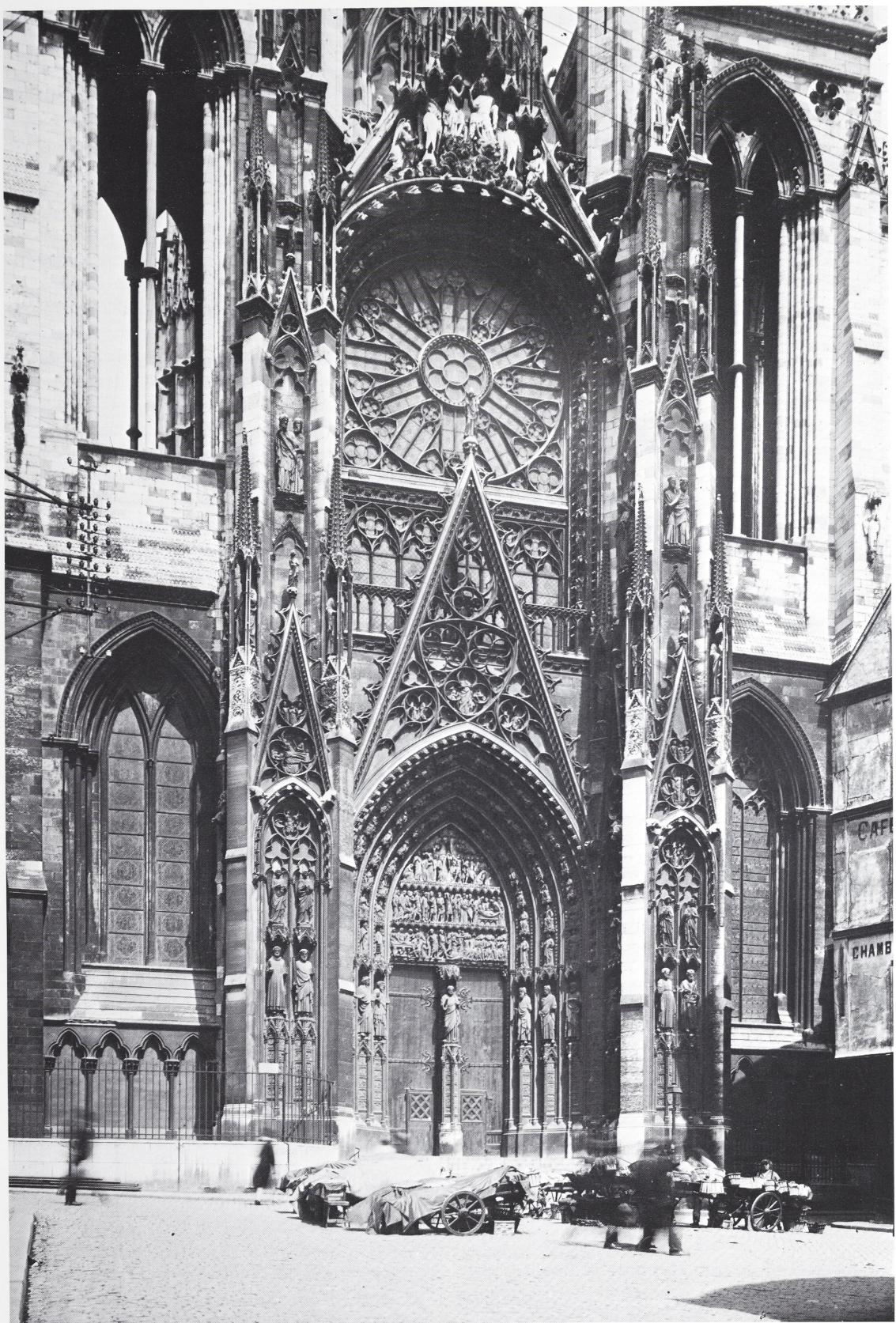


Abb. 4
Rouen, Kathedrale, südl. Querhausfassade mit Portail de la Calende

schosse, schließen über jedem in Tabernakeln ab und dienen einer zusätzlichen Verstärkung.

Es bedürfte einer ausführlichen Erläuterung, wollten wir aufzeigen, in welchem Maße sich der Architekt des späten 13. Jh. an die Geschoßeinteilung der voraufgehenden Fassadenmitten gehalten hat. Am Portail de la Calende bedingt eine solche Rücksichtnahme, daß der Radius der Rose kleiner als auf der Nordseite ausgefallen ist. Um aber ein ähnliches Aufrisschema zu erlangen, mußte man das Mauerwerk über dem Portal und den Wimperg erhöhen. Dieser hat dadurch an Stoßkraft gewonnen. Auch die Giebelungen der Untergeschoßblenden an den Strebepfeilern ragen steiler empor und bilden recht wirksame Begleitstimmen zu der Aufwärtsbewegung, die sich in der Fassadenmitte vollzieht. Das Portal steht erhöht über Stufen. Die korrespondierenden Blendfenster setzen daher auf einer niedrigen Sockelmauer auf dem Straßenniveau auf. Außerdem sind sie durch eine gestelzte Kopfzone gelängt, beiden Bahnen wurden unterhalb des Abschlußbogens noch zusätzlich Kleeblattbogen mit einem ungerahmten Dreipaß darüber eingezogen. Von diesen schmal auffahrenden Fenstern geht ein tief von unten herkommender Vertikalschub aus, der die Wimperge über dem gestelzten Bogen fort- und emporzudrücken scheint. Dieser Schub teilt sich dem gesamten Strebepfeiler mit. Die sich nach oben verjüngenden Geschosse gehen zügig auseinander hervor. Sie überschneiden sich, sind auch gedehnter als an der Nordfassade. Auf den Fronten und den Turmseiten der Rahmenstreben finden sich in beiden Obergeschossen lange einbahnige Fenster, die jedoch durch Zwischenbögen mit Wimperg bzw. Blattleiste und spitzkantig vorkragendem Sockel unterteilt sind. Wie am Portail des Libraires antwortet der Bogen der Rosenische dem aufschließenden Wimperg des Portals. Auf Grund der intensiveren Vertikalisierung erscheint die Beschwerung des Rosenbogens an der Südfassade durch eine mächtige Figurengruppe vor dem Abschlußgiebel besonders sinnvoll.

Wie dargelegt wurde, wirkt das Maßwerk am Portail des Libraires neutralisierend auf den Vertikaldrang der Wimperge ein. Am Portail de la Calende bremst es deren Stoßkraft sogar in einer aktiven Gegenbewegung ab. Besonders dem Zwickelstrahl, der hier erweitert und untergliedert auftritt, wurde eine wichtige Bedeutung für die Komposition zuteil²⁰. Im Portalwimperg treffen die drei Zwickelstrahlen, die in ihrer mehrfach unterteilten Gestalt von den Strahlen in einem Rosenentwurf

in der Art des Portail des Libraires herzuleiten sind, ein Beitrag des Rouenner Fassadenmeisters zur Formengeschichte des Maßwerks, auf ein sphärisches Dreieck, das neben kleineren Füllfiguren drei Vierpaßkreise umspannt. Es entsteht der Eindruck, als handle es sich bei diesem Dreieck um eine unter dem Aufprall der Strahlen zusammengedrückte Form. Diese lenken den Blick auf das Zentrum des Wimpergfeldes (konsequenterweise sind auch die im Hauptmotiv eingeschlossenen Vierpässe in ihrer Drehung auf einen Mittelpunkt hin ausgerichtet). Trotz dieser Konzentration läßt sich eine akzentuierte Bewegung nach unten entdecken, die der etwas größere Zwickelstrahl aus der Wimpergspitze vollführt. Dadurch erscheint auch das Dreieck, das mit einer Spitze auf dem Scheitel des Portalbogens balanciert steht, abwärtsgerichtet. Eine weitaus betontere Gegenbewegung beobachtet man in den steilen Giebeln der seitlichen Untergeschoßblenden. Ein einfacherer, lang ausgezogener Zwickelstrahl stößt aus der Spitze herab und reißt das Emporschnellen der Wimpergform wieder zurück. Das bipolare Kräftespiel in der Fassadengliederung, die kontrastreiche Auseinandersetzung der schließlich zu einem Ausgleich gelangenden linearen Bewegungsimpulse, wiederholt sich sinngemäß in dem mit Absicht sperrig wirkenden Füllwerk der Rose, für das es im übrigen Vergleichsbeispiele in der zeitgenössischen Architektur gibt. Um ein ungewöhnlich großes Mittelmotiv, einen kreisgerahmten Achtpaß, angeordnet, alternieren zentrifugale und zentripetale, d. h. zur Peripherie und zur Mitte gerichtete Strahlen, Fensterbahnen mit parallelen, nicht – wie am Portal des Libraires – auseinanderstrebenden Schenkeln²¹.

Genau genommen, darf man bei beiden Projekten des ausgehenden 13. Jh. nicht ohne weiteres von Fassaden, desgleichen nicht ohne Einschränkung von Fassadenmitten sprechen. Vielmehr liegt hier eine voraufgehenden Fassadenvorstellungen entlehnte, in sich begründete Architekturform vor: in Wirklichkeit ein Portal mit großartigem Rahmen- und Überbau vor einer schon vorhandenen Front. Geschickt sind die heterogenen Teile aus verschiedenen Bauepochen miteinander verbunden. Die jüngeren bedienen sich der älteren gleich einer Folie, an der sie haften, von der sie sich aber auch abheben. Am Nordquerhaus treten sie mit der vorgezogenen Portalzone aus der Fassadenebene nach vorne heraus. Bezeichnenderweise scheinen die Rahmenstreben oben an die runden, nicht umgewandelten Treppentourellen der Transepttürme aus dem frühen 13. Jh. nur angelehnt. Am südlichen Querhaus hält sich der neue Bestand fast in

der Fassadenflucht, ein bewußtes Sich-Abheben ist dennoch an den Strebepfeilern in der Seitenansicht von außen festzustellen. Auch an den äußeren Nebenseiten werden die Blenden von diagonalen Eckvorlagen eingefäßt. Diese dringen, sich dabei klar abzeichnend, in die Mauern der Turmabschnitte ein. Man hat den Eindruck, jedenfalls aus dieser Sicht, als stünden die Strebepfeiler im Grunde isoliert vor der älteren Fassadenwand, wären dabei so dicht an sie herangerückt, daß sie, um Halt zu finden, in sie hineinwachsen.

Der Portaltypus, wie er uns in Rouen begegnet, leitet sich von den Pariser Querhausfronten her, ja wurde dort entwickelt (Abb. 2). An das Portal war hier wie dort die Anforderung gestellt, sich den Gesetzmäßigkeiten einer ausschließlich auf Flächenhaftigkeit bezogenen Gliederung anzupassen. Seine Gestalt ist vollständig durchtektonisiert. Die Leibung des Eingangs wird bis zum Scheitel der Bogenläufe durch gebündelte Dienste, die nur am Archivoltenansatz von eingeschobenen Kapitellen unterbrochen sind (diese fehlen allerdings an Paris Süd), in drei schmale Vertikalabschnitte zerlegt. Über einer niedrigen, schrägegezogenen Sockelung wachsen drei hohe, in zwei Ansichtsflächen aufgespaltene Pfeiler mit spitzer Vorderkante auf, Träger der Statuen, die in tiefen, in Rouen dreiseitigen Nischen stehen bzw. einmal standen. Die Figuren erhalten von der Architektur einen festumrisstenen Ort zugewiesen. Beide Seiten der Sockelpfeiler sind von Lanzettblenden gerahmt, die in Wimpergen und dazwischengesetzten Ziertürmchen abschließen. Baldachine bekrönen die Nischen, unterteilen die Archivolten und wirken wie in die durchlaufenden Vertikalbahnen eingehängt. An beiden Portalen in Rouen erhielten die leicht einschwingenden Pfeilerflächen eine ungewöhnlich reiche Schmückung durch fünf übereinandergeordnete, vierpaßgerahmte Reliefs, die dem Betrachter eine Fülle von dekorativen, jedoch immer figürlichen Sujets oder zusammenhängende szenische Darstellungen bieten.

In der Frontalansicht wird der Blick durch den Stufenrhythmus der Gewändepfeiler auf die Eingangsöffnung hingeführt. Der untere Teil der Portalleibung scheint sich in gleichmäßigen Schichten nach innen abzutreppen. Neben der Frontal- ist jedoch auch eine Diagonalansichtigkeit einberechnet. Im Schrägblick auf das Gewände erfährt man das Wechselsehverhältnis von vorspringendem Pfeiler und zurückfluchtender Nische. Die Statuen werden von den Pfeilern aus ihren Nischen geradezu herausgetragen. Nicht allein durch das Aufstehen der

Figuren auf den Sockeln, sondern auch durch deren Vorderkanten, die ihre Achsen markieren, sind sie fest mit den Pfeilern verbunden. Die Nische bildet einen bergenden Mantel, ist zugleich als eine Art von Nischenfenster aufgefaßt. An Paris Nord, wo sie nämlich in einem Kleeblattbogen, der freilich unter dem Baldachin verborgen liegt, abschließt, wird das ganz offenkundig.

Den Rahmenpfosten der Bahnen, jeweils ein kräftiger Stab, von zwei dünneren begleitet und aus einem kantigen Eckstück herausgearbeitet, kommt eine klar trennende Funktion innerhalb der Staffierung der Gewändeabschnitte zu. Am Portail des Libraires sind die Mitteldienste unterhalb der Archivolte abwechselnd rund oder gespitzt. Hingegen weisen sie am Portail de la Calende, das auch im Aufriß der Fassade eine präzisere Linienführung kennt, überall eine gratige Spitzung auf. Schaut man frontal auf den Eingang, so tritt diese Spitzung als scharfe Begrenzung zwischen den einzelnen Kompartimenten in Erscheinung. Die ebenfalls profilierten Vorderkanten der Sockelpfeiler sind natürlich gegenüber den Rahmendiensten der Gesamtbahnen versetzt, so daß sich beim Nachvollzug der Abfolge im Gewände kompliziert verspannte Sehbeziehungen ergeben.

Die bisherige Forschung hat die Frage, von welchen konkreten Voraussetzungen her Jean de Chelles zu seiner Portallösung gelangt ist, beiseitegelassen. Die Sockelzone erinnert in einer eigenständlichen Weise an romanische und selbst frühgotische Kircheneingänge. Das Stufenportal in der romanischen Architektur ist ebenfalls durch eine schichtenweise Abtragung der Wand entstanden. Noch an frühgotischen Portalen bleibt die Eintreppung vor allem im Soubassement, aber auch im Gewände sichtbar, wo Säulen, denen Statuen anhaften, an die Stelle der Mauerrücksprünge treten. Die weitere Entwicklung geht dahin, den in den Runddiensten noch latent enthaltenen Stufenaufbau zu überwinden, das Gewände abzuschragen, die Statuen von ihren Rücklagern zu lösen und frei vor dem Mauerwerk aufzustellen. Endziel sind die hochgotischen Eingangsbuchten, an denen sich die schrägen Seitenwandungen je nach Umfang des vorgesehenen Statuenprogramms beliebig weit strecken lassen. Abgetreppte niedrige Sockelzonen sind allerdings noch im frühen 13. Jh., so an den Querhausportalen von Chartres, zu beobachten.

Auch die Tatsache, daß die Statuen des Gewändes einer Nische einverlebt sind, ist für die Gotik un-

gewöhnlich. Die Nischenfigur ist eine Erscheinung der romanischen Kunst. Dennoch wäre die Annahme falsch, der Pariser Architekt hätte durch Rückgriffe auf traditionelle, sogar weit zurückliegende Lösungen zu diesem Portaltypus gefunden. Hinsichtlich der Nischenfiguren sind Reminissenzen an die Romantik ohnehin rein äußerlicher Natur, wird doch die Entwicklung zur vollrund gearbeiteten Statue vorausgesetzt²². Diese wurde hier gleichsam nachträglich in die Nische eingebettet, ohne daß jedoch damit, wenigstens zunächst, eine Einbuße an körperlich-plastischer Intensität verbunden war. Noch am Portail de la Calende besitzen die Gewändestatuen eine expansive Allseitigkeit, auch wenn sie schon auf eine bestimmte Hauptansichtsseite festgelegt sind. Am südlichen Querhausportal der Kathedrale von Meaux, gewiß älteren Datums als Rouen Nord, läßt sich der nicht ganz unlogische Trend in eine andere Richtung verfolgen, nämlich zur reliefhafteren Angleichung der Bildwerke an die hier runden Nischenbuchtungen. Die Statuen sind zumeist flächig in die Breite gezogen und verschließen dabei die Nische.

Für die Profiltechnik am Nordportal von Notre-Dame scheinen kleinere Kircheneingänge dieser Zeit im Pariser Raum eine Rolle gespielt zu haben, z. B. das Portal von St.-Pierre-aux-Boeufs, das im 19. Jh. an die Westfront von St.-Séverin übertragen worden ist²³. Dem Gewände liegt ein Stufenaufbau zugrunde. Die Kanten der Rücksprünge sind in Säulchen verwandelt, die sich in den Archivolten in einer Gruppe von jeweils drei Rundstäben, einem kräftigeren und zwei dünneren, fortsetzen. Auf Archivoltendienste dieser Art gehen die Rahmenstränge zurück, die Jean de Chelles zwischen seine figuralen Bogenläufe eingezogen hat. Er schuf dadurch betonte Absätze. Bis dahin stießen die Archivolten des hochgotischen Portals unmittelbar aufeinander. Nur nach innen, auf das Bogenfeld zu, findet sich gewöhnlich ein einfacher wulstiger Stab angearbeitet. Dieser Dienst konnte gelegentlich wie am mittleren Westportal der Kathedrale von Bourges zu einer gewölbten Blattleiste umgeformt oder wie am Portail Royal der Kathedrale von Bordeaux und an den bereits nach der Jahrhundertmitte ausgeführten Archivolten der Reimser Westportale durch Blattkehlen ersetzt sein. Eine Bereicherung gegenüber Paris läßt sich in Rouen beobachten. Die Bogenläufe sind nicht nur von Diensten eingefaßt, sondern werden auch von zwei mit Laubwerk besetzten Kehlen gesäumt (wie übrigens schon an der kleinen Porte Rouge am Nordchor von Notre-Dame in Paris aus den frühen 1260er Jahren).

Ein Versuch, die Sockelpfeiler aus der Tradition abgetreppter Soubassemens heraus zu erklären, würde kaum zufriedenstellen. Offensichtlich sind sie besonders hoch aufgeführt, um sich dem Blick des Betrachters aufzudrängen, ihn das Wechselspiel von frontaler und diagonaler Wirkung erfahren zu lassen. Für die auch in Rouen so entschieden einberechnete Diagonalsicht, in der sich die Pfeilerstaffel beim Durchschreiten der Portalbucht weitet und verengt, gibt es nichts Entsprechendes an voraufgehenden Kircheneingängen. Es ist denkbar, daß sich diese optische Wirkweise aus anderen architektonischen Zusammenhängen herleitet. Tatsächlich werden bei einem Blick an einer Folge kantiger Pfeiler entlang, seit dem Neubau der Kathedrale von Chartres (nach 1194) in der ersten Hälfte des 13. Jh. häufig als Stützen im Innenraum verwendet, ähnliche Eindrücke wie im Sockelbereich der Portale in Paris oder Rouen vermittelt. Die vertikalen Pfeilerabschnitte, in dieser Blickrichtung von zwei Diensten begrenzt, erscheinen trotz ihrer Ausrundung flächig. In der perspektivischen Verkürzung dehnt und schließt sich die Flächenfolge. Je nach Wahl des Standorts und dem Grad der gegenseitigen Überlagerung der Pfeiler ändert sich das Bild. Beim Voranschreiten lassen sich sogar die rückwärtigen Seiten erschließen. Den gleichen Effekt suchte man in der Zeit um 1240 auch an den inneren Fensterwänden von Saalbauten zu erzielen. Beispielsweise an dem zerstörten Refektorium von St.-Germain-des-Prés in Paris nahmen die Fenster wie bei gleichzeitigen Kirchenbauten die ganze Wandbreite zwischen den außen vorgelegten Strebepfeilern ein²⁴. Im Inneren waren die Leibungen benachbarter Fenster hinter den Strebepfeilern zusammengeführt; die Vorderkanten der spitz zulaufenden Wandstücke wurden durch Rundpfosten betont. Auch hier ergaben sich ähnliche Längsblicke wie an den Pfeilerreihen. Die dynamisch-bewegliche Staffelung erfuhr durch das schräg einfallende Licht mit seinen wechselnden Intensitätsgraden eine zusätzliche Belebung²⁵.

Der Reichtum der zeichnerischen Formen an den Fronten in Rouen erfährt eine Steigerung durch bildhauerische Elemente. Durch sie erhält das abstrakte Bauornament einen lebendigen Beiklang. Die Reichweite des Skulpturalen erstreckt sich von den Statuen der Gewändenischen, Blendfenster und Tabernakel, den Reliefs verschiedener Abstufung im Tympanon, in den Vierpässen, Zwickelblasen und anderen Figuren des Maßwerks und in den Bahnen der Sockelpfeiler bis hin zu dem am stärksten ornamentalisierten Dekor an den architektonischen Gliedern, den Krabbenbesätzen der Giebelschrä-

gen, den Blattkehlen der Bogenrahmungen und den zahllosen Konsolfigürchen. Die architekturbundenen Ziermotive sind zwar von ihrer Funktion her formal geprägt, doch bei aller Systematisierung haben sie eine blühende, lebensnahe Frische bewahrt; in den vegetabilen Formen bekundet sich eine einfühlsame Naturbeobachtung. Selbst noch in den oberen, dem Auge am weitesten entrückten Partien sind die skulpturalen Formen minuziös ausgearbeitet, ähnlich wie auch innerhalb des Architektonischen eine gleichbleibend feinteilige Profilierung auf der gesamten Fassadenfläche durchgeführt ist. Die figürliche Skulptur, welche die Fassadengliederung über den unmittelbaren Portalbereich hinaus begleitet, bleibt stets der baulichen Struktur eingebunden. Das gilt für die Figuren der Gewändenischen in dem gleichen Maße wie für die der Tabernakelgehäuse und Blendfenster. Insbesondere die Statuen sind in ihrem Aufbau und in der Anlage ihres Faltenwerks von den jeweiligen architektonischen Gegebenheiten beeinflußt. Wesentlich freier können sich die Reliefs, vor allem des Soubassements, entfalten, denen durch feste Rahmen ein in sich geschlossenes Bildfeld zur Verfügung steht.

2. Die Chronologie der Querhausfassaden, die überlieferten Daten

Die Forschung konnte sich bisher auf zwei feste Daten zur Bautätigkeit an der Kathedrale von Rouen um die Wende vom 13. zum 14. Jh. berufen. In einem Tauschvertrag vom Gründonnerstag des Jahres 1281 tritt Erzbischof Guillaume de Flavacourt (1278–1306) dem Kapitel, vertreten durch den Dekan Philippe d'Ambleville, einen Streifen Land ab, der in etwa der heutigen Cour des Libraires zwischen dem erzbischöflichen Palast im Osten und den kapitularen Gebäuden im Westen entspricht²⁶. Der Erzbischof unterstützt damit den Wunsch der Kanoniker, am Nordquerhaus ein Portal zu schaffen (»ad faciendam et construendam portam seu introitum in nostram predictam ecclesiam ex parte septentrionale, quod eidem ecclesie erat et est satis necessarium ac etiam oportunum«). Als Gegenleistung verzichtet das Kapitel auf zwei Häuser, die anscheinend in der Rue St.-Romain, in die die Cour des Libraires einmündet, an den erzbischöflichen Palast angrenzten. Aus dem Urkundentext geht hervor, daß ein Eingang auf der Nordseite der Kathedrale als unbedingt notwendig erachtet wurde. In der Tat gab es hier nur eine nicht für jedermann zugängliche kleine Pforte, die vom Langhaus in den Kreuzgang führte. Aus welchen

anderen Motiven außerdem die Portalfront errichtet sein könnte, läßt sich nur vermuten. Der großartige Eindruck, den die Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris auf die Zeitgenossen hinterließen, mag zur Nachahmung angeregt haben. Auch an anderen Orten, in Meaux, Tours, Sées, Clermont-Ferrand, Limoges und Bordeaux sind in dieser und der folgenden Zeit Transeptfronten entstanden, für die letztlich Paris vorbildlich gewesen ist.

Das zweite Datum wird in einer Urkunde überliefert, die den Umbau der Chapelle de la Vierge am Chor betrifft, die angeblich für die Menschenmenge, die sich hier täglich einfand, zu klein geworden war. 1302 überläßt Guillaume de Flavacourt dem Kapitel ein weiteres Terrain aus erzbischöflichem Besitz für die Erweiterung dieser Kapelle²⁷. Die Kanoniker verpflichten sich, das steinerne Tor zu dem an dieser Stelle gelegenen Hof des erzbischöflichen Palastes, das während der Arbeiten abgerissen werden mußte, in unmittelbarer Nähe wiederaufzurichten. Der Neubau der Marienkapelle war nach etwa vier Jahren ziemlich weit gediehen; denn 1306 fand Guillaume de Flavacourt auf der linken Seite ihres Eingangsjoches seine Grablege²⁸.

Zum Portail de la Calende besitzen wir kein gesichertes Datum. Ebensowenig wissen wir, eine wie lang bemessene Bauzeit die Fassaden in etwa beansprucht haben. Eine genauere Untersuchung der Architektur führt jedoch zu konkreteren Vorstellungen. Die Fassaden sind – auch hinsichtlich ihrer skulpturalen Ausstattung – in sich sehr einheitlich gestaltet. Von der Forschung wurde diese Tatsache zumeist übersehen. Bauleute und Bildhauer waren gezwungen, Hand in Hand zu arbeiten. Eine solch enge Zusammenarbeit war aber nur bei einem zügigen Bauverlauf möglich. Nirgendwo sind indessen Zäsuren zu entdecken, die auf eine Unterbrechung der jeweiligen Campagne hindeuten könnten. Man geht gewiß nicht fehl, wenn man für jede der beiden Fronten eine ungefähr acht- bis zehnjährige Entstehungszeit annimmt. Da das Portail de la Calende – was sich hier nicht näher ausführen läßt – bis ins Detail hinein das Portail des Libraires voraussetzt, die Marienkapelle, selbst in ihrem Kapitelldekor, noch jünger ist, darf man wohl folgende Daten vorschlagen: die Jahre 1281 bis ca. 1290 für die Errichtung der Nordfassade, das letzte Jahrzehnt des 13. Jh. bis etwa zum Beginn der Arbeiten an der Chapelle de la Vierge für die der Südfassade. Das rechte Seitenportal an der Westfassade der Stiftskirche von Mantes aus dem Jahre 1300, das noch gesondert behandelt wird, ist ent-

gegen anderen Ansichten als eine reduzierte, dabei in einigen Zügen veränderte und sogar fortschrittlichere Wiederholung des Portail de la Calende aufzufassen. Das bedeutet, daß mit Mantes uns doch ein terminus ante quem gegeben ist. Zumindest hatte sich in Rouen die Südfassade um 1300 dem Stadium ihrer Vollendung genähert. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits einige der Bildhauer nach Mantes abgewandert.

Seit M. Aubert (1927), der seine Meinung allerdings nur mit flüchtigen Hinweisen belegt hat, wird allgemein akzeptiert, daß die Architektur des Portail des Libraires der des Portail de la Calende stilistisch, damit auch zeitlich voraufgeht²⁹. M. Aubert widersprach der zuvor von L. Lefrançois-Pillion (1907, 1913, 1927) vertretenen Ansicht, die sich jedoch ausschließlich auf den bildhauerischen Fassadenschmuck bezieht. Nach dieser Forscherin, der wir vor allem die ikonographische Deutung der Vierpaßreliefs an den Sockelpfeilern verdanken, sind beide Querhausfronten fast zur gleichen Zeit entstanden. Sie dividierte die Ausführung nach Maßstäben, die heute als rein subjektiv empfunden werden, in einzelne Etappen auseinander, wobei die Bildhauer – durchaus nicht immer dieselben – einmal am Nord-, ein anderes Mal am Südportal und umgekehrt tätig waren. Die Arbeiten setzen nach ihr vielleicht schon vor 1281 am Soubassement des Portail de la Calende ein; sie finden hier auch in den Obergeschossen gegen 1320 ihren Abschluß³⁰. L. Lefrançois-Pillion hatte im Grunde die baulichen Gegebenheiten zu wenig berücksichtigt, die Fassade als Gesamtgestalt mißverstanden und bietet von daher ein verzerrtes Bild von den realen Bauvorgängen. A. Loisel (1927), der ihre These in etwa übernahm und auch auf die Architektur ausdehnte, glaubte, »que le portail des Libraires est postérieur de quelques années à celui de la Calende«, fährt allerdings mit einer wesentlich früheren Datierung fort: »et que nous touchons ici à la fin du 13e siècle³¹.

Der Transeptskulptur, genauer genommen, den Tympana und Statuen im Portalgeschoß, ist ein kurzer Abschnitt in der Dissertation von J. Heinrich (1933) über die nordfranzösischen Madonnen der Zeit von 1250 bis 1350 gewidmet³². Zwar wird aus den Äußerungen von M. Aubert die Konsequenz gezogen, der bildhauerische Bestand des Nordportals dem des Südportals zeitlich vorangestellt, doch sind die trennenden Merkmale nur vage charakterisiert, so daß der Eindruck bleibt, es handele sich in Rouen trotz aller Unterschiede um einen einlinigen Stilprozeß. Das Portail des

Libraires, so heißt es bei ihr, sei gegen 1304 vollendet worden, da ein heute im Louvre befindlicher Engel, der zusammen mit anderen aus der angeblich in diesem Jahr begonnenen Prioratskirche St.-Louis in Poissy stammen soll, stilistisch mit den Statuen an den Außenpfosten der Seitenflügel des Nordportals übereingeht. So richtig dieser Vergleich auch ist (es wird auf ihn zurückzukommen sein), so wertlos erweist er sich bei näherem Hinsehen für die Datierung. Auch ist der Zeitpunkt des Baubeginns der Kirche – Weihe 1330 – nicht gesichert; 1304 wurden die ersten Nonnen in das von König Philipp dem Schönen gegründete Kloster geholt³³.

Von L. Schürenberg (1934) stammt eine ausgezeichnete Analyse der Architektur in Rouen³⁴. Die übereinstimmenden Momente an beiden Fassaden sah sie in einem einheitlichen Plan begründet, »der gegen 1280 konzipiert sein dürfte«. Das Portail de la Calende gelangte ihrer Ansicht nach, die sich mit der von M. Aubert deckt, aber erst zu Beginn des 14. Jh. zur Ausführung, jedoch »nicht über das dritte Jahrzehnt« hinaus. Die steilere Vertikalisierung des Aufrisses und die reicherer, zum Teil fortschrittlicheren Motive in der Maßwerkzeichnung erklären sich aus dem zeitlichen Abstand zum Portail des Libraires, wobei die Südfassade von einem neu hinzugekommenen Architekten geschaffen wurde. Die Beziehungen zum rechten Westportal in Mantes sind so gedeutet, »daß der durch Rouen beeinflußte Meister von Mantes seinerseits auf Rouen Süd einwirkte (oder dieses selbst nach Mantes ausführte)«. Vergeßlich erwartet man von L. Schürenberg, die ja einen Gesamtüberblick über den »Style rayonnant« zu geben versuchte, ein klarendes Wort zur Stellung von Rouen innerhalb der Architektur um 1300 und seinen vielfältigen Einflüssen auf französische und normannische Bauten des 14. Jh. Unverständlich bleibt auch, daß sie an den Querfassaden und der Marienkapelle Besonderheiten zu erkennen glaubte, die durch landschaftliche Baugewohnheiten bedingt sein sollen. In der »Häufung der gliedernden Motive« (gemeint sind die Dienstbündel im Inneren der Chapelle de la Vierge) erblickte sie ein Nachleben von Gestaltungsweisen der normannischen Hochgotik. Die Fassaden werden als eine »überaus geistreiche Kombination englischer und französischer Elemente« verstanden. Zu diesem Zeitpunkt spielten aber die einstmals so intensiven anglo-normannischen Kunstbeziehungen keine wesentliche Rolle mehr. Seit etwa der Mitte des 13. Jh. findet man in England die gleiche rezeptive Haltung wie in der Normandie gegenüber der Baukunst des französischen

Kronlandes und dessen Zentrum Paris. Die Annahme von Nachwirkungen der normannischen Gotik wird durch Vergleiche mit bestimmten Bauteilen aus dieser Epoche an den Kathedralen von Bayeux, Sées und Coutances und an der Abteikirche Ste.-Trinité in Fécamp entkräftet, in deren Falle man mit mehr Berechtigung von einer regionalen, von älteren Traditionen beeinflußten Variante des »Style rayonnant« sprechen darf.

L. Jouen (1932) und G. Lanfry (1960), zwei verdienstvolle lokale Forscher, setzten die Querhausfassaden vor der Bautätigkeit an der Marienkapelle an. L. Jouen bezog sich auf die Gründungsurkunde eines Kaplanskollegiums an der Kathedrale aus dem Jahre 1305, in der ein Portal am Südquerhaus genannt ist³⁵. Wir werden sehen, daß damit nicht unbedingt das heutige Portail de la Calende gemeint sein muß. Nach G. Lanfry, der sich nicht ganz dem Standpunkt von L. Lefrancois-Pillion verschlossen hat, könnten beide Fassaden zur gleichen Zeit entstanden sein³⁶. Der Baubeginn fand aber am Portail des Libraires statt, während mit dem Portail de la Calende und seiner Fassade jener von A. Deville (1848)³⁷ entdeckte Jean Davy seinen künstlerischen Höhepunkt erlebte. E. Zimmermann-Deissler (1958) untersuchte die von ihr sicherlich etwas überbewerteten Auswirkungen von Rouen/Mantes auf das Petersportal an der Westfassade des Kölner Domes (vergleichbar unter anderem die Rosette im Wimberg über dem Eingang in Köln mit dem Radfenster der Rouennesischen Südfront). Sie folgte dabei weitgehend der Linie von L. Schürenberg³⁸.

Der Tauschvertrag von 1281 ist nicht die einzige zeitgenössische Quelle zur Baugeschichte des Portail des Libraires. Zwei Dokumente, davon eines in vollem Wortlaut seit längerem publiziert, liefern Angaben, die in diesem Zusammenhang bisher unbeachtet geblieben sind. Nach einem Bericht des Liber eburneus in der Bibliothèque Municipale in Rouen wurde der in Kerkerhaft gehaltene Chorgeistliche Robinet Roussel am 1. Februar 1300 durch den Official Pierre de St.-Denis der Gerichtsbarkeit des Kapitels unterstellt³⁹. Zu den Straftaten, die dieser Robinet Roussel verübt hatte, gehörte der Einbruch in eine Bude »prope novum portalle Beate Marie«. Es ist zwar nicht ausdrücklich vom Nordportal gesprochen, doch kommt kaum ein anderer Eingang in Frage. Bezuglich der Bude (soppa) kann es sich nur um einen Verkaufsstand in der Cour des Libraires handeln. Diese Nachricht von 1300 gibt also zweierlei Auskünfte: 1. daß das Portail des Libraires zu diesem Zeitpunkt – wenn

nicht schon einige Jahre vorher – vollendet war, 2. daß sich bereits damals ein oder mehrere Läden in dem Hof zwischen dem Portal und der Rue St.-Romain befanden. Das heißt, daß die Kanoniker sich von Anfang an die Cour des Libraires ökonomisch nutzbar zu machen wußten. Noch heute sieht man an den Seitenwänden von den Außenpfosten der Portalflügel bis zum spätgotischen Torbau an der Straße große Nischenbogen, sechs im Osten und fünf im Westen, vor denen bis ca. 1840 niedrige Buden standen⁴⁰.

Trotz mancher, im 19. Jh. restaurierter Stellen erkennt man deutlich, daß der Außenpfosten des westlichen Risalits bündig in das Mauerwerk der benachbarten Hofwand übergeht. Hinter dieser liegt, parallel zum Kapitelsaal, ein längsrechteckiger Raum, der als Speicher diente⁴¹, ferner ein Wohnhaus mit einer Front zur Rue St.-Romain, das in der Urkunde von 1281 erwähnt ist⁴². Haus und Speicher wurden von Guillaume Pontifz, der zu den großen Kathedralbaumeistern des 15. Jh. zählt, durch die Bibliothek des Kapitels aufgestockt⁴³. Wahrscheinlich hatte man die westliche Hofmauer zusammen mit dem Portail des Libraires oder unmittelbar im Anschluß daran errichtet und – wie einige spitzbogige Fenster vermuten lassen – als Straßenfront des Wohnhauses und einer angrenzenden Backstube, der »domus furni capituli«⁴⁴, fortgeführt. Durch sie ergab sich eine nordöstliche Verklammerung des aus mehreren Baulichkeiten bestehenden kanonialen Bezirks. Die Nischen auf der Ostseite des Hofes scheinen nachträglich dem Untergeschoß eines Gebäudes eingefügt, das damals den Kern des erst im 15. und zu Beginn des 16. Jh. im großen Stil erweiterten erzbischöflichen Palastes bildete. Nach Ausweis des von der einstigen Grand'salle übriggebliebenen Gruppenfensters in der Rue St.-Romain muß gegen Ende des 13. Jh., vielleicht sogar vor 1281, ein Palastneubau durch den Architekten der Transeptfassaden stattgefunden haben⁴⁵. Die Straßenflucht wurde womöglich in derselben Zeit durch einen Eingang zur Cour des Libraires geschlossen, den man sich freilich nicht allzu aufwendig, im Gegensatz zu dem heutigen Bau des Guillaume Pontifz aus den Jahren 1481/82, vorzustellen hat⁴⁶. Somit steht die Querhausfassade im Zentrum einer großzügigen, ja in ihrer Art einmaligen Neugestaltung und Zusammenfassung der verschiedenartigen Gebäudekomplexe auf der Nordseite der Kathedrale.

Aus dem Geständnis des Robinet Roussel geht hervor, daß in der besagten Bude neben anderen Dingen „usque ad viginti bursas“ erbeutet wurden.

Danach scheint hier bereits um 1300 ein Beutelmacher ansässig gewesen zu sein. Von dieser Zunft leitet sich die bis um die Mitte des 15. Jh. gebräuchliche Bezeichnung »portail aux boursiers« her. Sicher bezeugt sind die Beutelmacher erst in einer testamentarischen Verfügung von 1353, in der das Haus des verstorbenen Kantors Etienne de Marc, das sich in der Nähe des Portals befindet, vor dem die »bursarii consueverunt habitare«, dem Kapitel übereignet wird⁴⁷. Kurz darauf, in einem Kapitelbeschuß des Jahres 1360, wird dieses Haus »ante poricum bursariorum nostre ecclesie« lokalisiert⁴⁸. Damit ist zum erstenmal ein fester Name für das Portal überliefert. Seit 1383 besitzen wir Mietverzeichnisse zu den Buden im Hof. Zum Teil lassen sich in den Kapitelregesten und an anderen Stellen die Berufe der in den Listen genannten Personen ermitteln. Dabei stellt sich heraus, daß die Beutelmacher im Laufe der ersten Hälfte des 15. Jh. durch Angehörige von Berufen, die mit der Herstellung und dem Verkauf von Büchern zu tun haben, verdrängt werden. Es erfolgt dann auch in den 50er Jahren des 15. Jh. eine Umbenennung des Portals. In den Rechnungen der Fabrica des Jahrgangs 1457/58 laufen noch beide Namen nebeneinander her: »portail aux bourssiés« und »portail aux libratiens«⁴⁹. 1479/80 taucht erstmals die heutige Form »portail des libraires« auf⁵⁰.

In dem Bericht von 1300 ist der topographische Ort des neuerbauten Portals nicht näher bezeichnet. Aufschlußreicher jedoch ein anderes Dokument. In der schon erwähnten Urkunde aus dem Jahre 1305, in der Erzbischof Guillaume de Flavacourt ein Kaplanskollegium, das spätere Collège du St.-Esprit, einsetzt, werden die Titulare der sechs gestifteten Präbenden verpflichtet, ein gemeinsames Haus in der Rue St.-Romain »ante portam septentrionalem prefate ecclesie« oder – wie es in dem zugehörigen Pachtvertrag – »ante porticum novum eiusdem ecclesie a parte septentrionali« zu bewohnen⁵¹.

Wenn es sich als notwendig erwies, bei der Entstehungsgeschichte des Portail des Libraires die nähere Umgebung der Fassade, den erzbischöflichen Palast und den Kapitelbereich, in Betracht zu ziehen, so muß auch kurz auf den niedrigen Vorbau eingegangen werden, der, vor dem Querhaus gelegen, der Eingangszone des Portals gewichen ist. Von ihm blieben lediglich hinter dem westlichen Portalflügel ein kleiner Raum, der sich in einer Pforte zum zweischiffigen Teil des Kreuzgangs öffnet⁵², hinter dem östlichen eine dreiseitige Apsis erhalten. Die Kapelle der Dienste, die das Gewände des

Portals verkleiden und das Apsisfenster rahmen, gehen mit den Formen der Hauptbauperiode der Kathedrale überein. Massives Mauerwerk scheint den Annex vom Querhaus isoliert zu haben, so daß vielleicht nur vom Kreuzgang aus ein Zugang bestand. Dom F. Pommeraye, der im Jahre 1686 eine erste Monographie zur Kathedrale verfaßt hat, erblickte in diesem Bauteil einen aufgegebenen Kapitelsaal⁵³. Seine Deutung mag durchaus richtig sein. Denn im Jahre 1278 sehen wir die Kanoniker im Revestiarium, einem Anbau auf der Südseite des Chores, tagen⁵⁴. Die Bauarbeiten an Kreuzgang und Langhauskapellen könnten sie von ihrem eigentlichen Versammlungsort vertrieben haben. Wir erleben ferner, daß ihnen im frühen 14. Jh. ein Kapitelsaal fehlt und sie sich zu diesem Zweck den einachsigen Kreuzgangtrakt herrichten lassen. Vielleicht ist es erlaubt, den Kapitelsaal vor der Transeptfront als eine nach außen verlegte Fondsempore zu interpretieren. Fondsemporen sind brückenartige, oft nach Osten absidial schließende Einbauten in Querhausarmen normannischer Kirchen der Romanik, die wohl eine Stützfunktion in Hinblick auf den Vierungsturm innehatten⁵⁵. Diese Querhausbrücken verschwinden zwar generell mit dem Beginn Gotik (mit einer Ausnahme an der Stiftskirche von Eu), doch erfahren sie anscheinend eine späte Nachfolge in Anbauten am Südquerhaus der Abteikirche von Fécamp und der Kathedrale von Coutances, die einerseits der Front von außen angegliedert sind, andererseits durch Bogenöffnungen mit dem Innenraum kommunizieren. Der Kapitelsaal in Rouen, der ja wie die Fondsemporen eine Ostapsis besitzt, läßt sich hier möglicherweise typologisch anschließen.

Zum Portail de la Calende, das seit der ersten Hälfte des 15. Jh. nach dem kleinen trapezförmigen Platz davor benannt ist (z. B. 1426/27: »pro porta versus Kalendam«)⁵⁶, gibt es weit weniger Anhaltspunkte als beim Nordportal, die für die Datierung von Nutzen sein könnten. L. Jouen glaubte mit der Urkunde, in der Guillaume de Flavacourt das Collège du St.-Esprit begründet, einen Beleg für die Existenz des Portals erbringen zu können. Das Kaplanskollegium erhielt damals die Chapelle St.-Etienne am Südquerhaus zugesprochen, die auch der Kathedralpfarrei St.-Etienne-la-Grande-Eglise zur Verfügung stand⁵⁷. Die Kapelle ist laut Stiftungsurkunde (1305) und Bestätigung durch das Kapitel (1306) »iuxta portam eiusdem ecclesie a parte veteris turris« und »iuxta portam ecclesie memorata, que respicit versus veterim turrim« gelegen. Mit dem »alten Turm« ist der Ort nahe des Seineufers bezeichnet, über dem sich bis zur Ein-

nahme der Stadt durch König Philippe-Auguste im Jahre 1204 der normanische Herzogspalast erhob; die Erinnerung daran lebt noch heute in der *»place de la Haute«* und *»de la Basse Vieille-Tour«* fort. Es läßt sich eine Stelle im *Liber eburneus* zitieren, die dasselbe Portal schon für das Jahr 1300 bezeugt. In diesem Jahr verzichtet Pierre de Gamaches, Kaplan »in eadem ecclesia in altari beati Stephani prope portale veteris turris«, auf Titel und Pfründe⁵⁸. Die Frage ist, ob es sich bei dem erwähnten Portal um das Portail de la Calende oder um einen bereits vorher an diesem Ort nachweisbaren Eingang handelt. Im Necrologium der Kathedrale aus den sechziger Jahren des 13. Jh. findet sich das Gedächtnis des Kanonikers Etienne de Boulon verzeichnet, »qui reddit nobis 40 solidos in domo Nicholai talleatoris ante portam australem ecclesie«⁵⁹. Nach einem jüngeren Necrologium aus dem Jahre 1329 befindet sich das Haus des Etienne de Boulon »ante portale ecclesie (diesmal das heutige Portal) versus mercatum«⁶⁰. Mit dem Marktplatz kann nur die Place de la Calende gemeint sein. Übrigens verteidigt das Kapitel am 2. Juli 1504 seine Ansprüche auf den Besitz dieses Platzes mit dem Hinweisauf ein Gebäude, wo h das in den Necrologien erwähnte, das man – zu welchem Zeitpunkt ist nicht ersichtlich – hatte abreißen lassen, um die Aussicht auf das Portal zu verbessern (*»quoddam edificium pectantem capitulum, quod dirutum fuerat pro ostensione portalicu«*)⁶¹. Das Portail de la Calende mag die in der Urkunde von 1305 überlieferte, topographisch umschreibende Bezeichnung von seinem Vorgänger übernommen haben; noch 1431/32 heißt es: »pro alio portallo graduum versus veterem turrim«⁶².

Von einem neuerbauten Portal sprechen erstmals die Dokumente, die der 1340 erfolgten Stiftung einer Kapelle im westlichen Seitenschiff des Südquerhauses zugrundeliegen; sie besitzen von ihrem späten Datum her keinerlei Wert für eine genauere Bestimmung der Entstehungszeit. Geoffroi de Briançon richtete in diesem Jahre als Testamentsvollstrecker seines Bruders Régnaut, wie er Kanoniker an der Kathedrale, zwei Kaplaneien *»en l'iglize de Rouen joust le neuf portail«*, *»in loco... iuxta novissimum portale«* ein⁶³. Der lateinische Text gibt uns dennoch eine wichtige Auskunft, denn er besagt doch, und zwar im Einklang mit den stilkritischen Ergebnissen, daß das Portail de la Calende das jüngere der beiden Querhausportale ist.

Ermangelt es uns auch an Daten zum Südportal, sind wir also allein darauf angewiesen, seine Ent-

stehungszeit durch Vergleiche mit dem Portail des Libraires und der Marienkapelle und unter Berücksichtigung von Mantes annähernd zu fixieren, so haben wir doch den einzigartigen Vorteil, etwas über die Umstände zu wissen, die zum Bau des Portail de la Calende geführt haben. Es ist ungewöhnlich zu erfahren, daß dieses Projekt durch irgendwelche Schenkungen eines Jean Gorren aus Harfleur, dem derzeit bedeutendsten Hafen- und Umschlagplatz an der Seinemündung, ermöglicht wurde. A. Deville hatte als erster dessen Namen in den Rechnungen der *Fabrica* entdeckt und auf Grund der ziemlich präzisen Hinweise mit dem Portal in Verbindung gebracht, dieses allerdings fälschlicherweise als Werk des Guillaume Pontifz in die zweite Hälfte des 15. Jh. datiert⁶⁴. Ch. de Beaurepaire (1903/05) konnte einige Nachrichten zu dieser Person zusammentragen, nur in wenigen Punkten lassen sich Ergänzungen machen. Den *Comptes de la fabrique* zufolge wurden regelmäßig Seelenmessen für Jean Gorren gelesen: (1426/27) »pro alio portallo versus veterem turrim pro obitu Johannis Gorren de Hariflotto«⁶⁵, (1463/64) »pour le portail vers midy pour l'obbit dudit Joh. Gorrein, en son vivant bourgeois de Harfleur, qui feist faire le portail vers midy«⁶⁶, um nur einige wenige Stellen anzuführen⁶⁷. Im 14. und 15. Jh. verteilen sich die Meßgelder wie folgt: die Kapläne erhalten vierteljährlich 10 sous, der Kanoniker, der am linken Lettneraltar, am *»altare sancti Petri subtus pulpitum«* wöchentlich zweimal, im weiteren Verlauf des 15. Jh. nur noch einmal die Messe feiert, im Vierteljahr 50 sous, endlich die Kanoniker insgesamt acht livres pro Jahr, eine Summe die erstmals im Necrologium von 1329 festgesetzt ist. Der gegen 1240 entstandene Lettner wurde 1773 abgerissen⁶⁸. Sämtliche Unterlagen, die über die dort befindlichen Altäre Auskunft geben könnten, scheinen verloren. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die *Fabrica* wegen der Portalstiftung verpflichtet war, die Messen für Jean Gorren aus eigenen Mitteln zu bestreiten. Zumindest mußte sie für den Betrag aufkommen, der dem Kapitel alljährlich zustand. Im Necrologium von 1329 heißt es dazu erläuternd, daß die Magistri fabrice die acht livres »debent solvere . . . infirmi tunc et minuti recipient ut presentes, quia quidem peccunie summa debet retineri de provenientibus de Romara de parte dictam fabricam contingente«⁶⁹. Diese Summe stammt also aus dem Erlös, den der Anteil der *Fabrica* an der Forêt von Roumare einbrachte, gewiß eine bescheidene Einnahmequelle, da es in diesem Wald, seit normannischer Zeit eine herrschaftliche Domäne, nur begrenzte Nutzungsrechte, vor allem für die Anrainer, gab⁷⁰.

Viele Fragen bleiben offen: ob nämlich die Portalstiftung zu Lebzeiten oder nach dem Tod des Jean Gorren erfolgt ist, sich diese nur auf die Architektur oder auf die Skulptur oder beide bezog. Wertvolle Aufschlüsse, vielleicht auch für die Entstehung des Portail de la Calende, könnten sich aus einer Klausel im Testament des Jean Gorren ergeben haben, deren Titel in einem Inventar des 14. Jh. überliefert ist (»Hec continentur in archivo dextre partis capituli: . . . Clausula testamenti J. Gorren«)⁷¹. Jean Gorren muß vor der Abfassung des Necrologiums von 1329 gestorben sein, was nicht bedeutet, daß sein Todesjahr womöglich sehr viel weiter zurückliegt. Im Cartularium der Prioratskirche von Graville findet sich das überhaupt einzige Datum zu dieser Person, vorausgesetzt, daß es sich dabei tatsächlich um den Stifter des Portail de la Calende handelt. 1294 tritt anläßlich einer Kapellenstiftung für St.-Nicolas in Leure, einem Ort in der Nachbarschaft von Harfleur, ein »clericus« namens Jean Gorren als Zeuge auf⁷². Es ist anzunehmen, daß Jean Gorren ziemlich begütert war. Auf Grund irgendwelcher Wohltaten wurde er auch in die Necrologien der Abtei von Jumièges⁷³ und des Priorats von Longueville bei Dieppe⁷⁴ (beide Necrologien aus dem späten 14. bzw. dem 15. Jh.) aufgenommen, im letzteren sogar mit dem Zusatz »de Hareflogo«.

Daß eine einzelne Person als Stifter eines Portals auftritt, ist unserem Wissen nach ein für die mittelalterliche Kunstgeschichte bis dahin unbekanntes Ereignis. Es mag Vergleichbares schon vorher gegeben haben, etwa daß ein Bischof oder ein Abt, aber doch eher in der Rolle eines Initiatoren und Auftraggebers, ein Kirchenportal errichten ließen und dabei auch für die notwendigen Geldmittel Sorge trugen⁷⁵. Bezeichnend für die Situation um 1300 ist jedoch, daß eine Privatperson mit ihrer Stiftung derart in den Vordergrund rücken konnte. Bewußt wird die Erinnerung an den Stiftungsakt durch das Standbild des Jean Gorren aufrechterhalten, das rechts vom Triforium an der Innenfassade einen Platz gefunden hat, ja gelegentlich wird das Portal sogar nach diesem Mann »portail Gorren« genannt⁷⁶. Im Bereich des Kirchengebäudes ist eine Sphäre entstanden, die dem Individuum in begrenztem Umfang die Möglichkeit zur Selbstdarstellung gewährt. Schon in den im Laufe des 13. Jh. dem Langhaus nachträglich angefügten Kapellen in Paris, Rouen, Laon und anderswo durften sich Einzelpersonen, gleich ob Geistliche oder Bürger, mit der Schenkung von Pfründen für Gedächtnismesseneinenamentliche Präsenzsichern. In Rouen z. B. wurden einige der Kapellen errich-

tet, noch bevor sich für sie Stifter finden ließen. Dem Kapitel war der in dieser Zeit erwachende Wunsch nach Selbstdarstellung willkommen, um den Besitz an Pfründen zu vermehren oder sich, wie im Falle des Portail de la Calende, ein allzu aufwendiges Bauprojekt finanzieren zu lassen, das vielleicht wegen eines gerade realisierten (Portail des Libraires) und eines geplanten Vorhabens (Marienkapelle) die eigenen Möglichkeiten überschritten hatte.

3. Die Restaurierungen an den Querhausfassaden

Der Verlust an Skulptur, vor allem im Gewände des Portail des Libraires, ist nicht wie sooft an französischen Kirchenbauten den Zerstörungen der Revolutionszeit anzulasten. Die feingliedrigen Architekturformen, aus dem recht weichen Kalkstein des Seinetals gemeißelt⁷⁷, waren von Natur aus wenig widerstandsfähig. Ihre Zerbrechlichkeit gefährdete den von ihnen umschlossenen oder mit ihnen im Verband stehenden bildhauerischen Schmuck. Bereits 1463 entfernte Guillaume Pontif alle »ymages . . . des deulx costés du portail aux libratiers qui estoient en danger dechoir«⁷⁸. Sein Vorgänger, Geoffroi Richier, hatte erste Konsolidierungsmaßnahmen am Nordportal einleiten müssen, die sich in den Fabrica-Rechnungen des Jahrgangs 1457/58 verfolgen lassen⁷⁹. Unter diesem Architekten scheint auch der Wimberg über der Rose in Flamboyant-Formen erneuert worden zu sein. Dieser spätgotische Giebel ist in Ansichten der Fassade aus der ersten Hälfte des 19. Jh. überliefert⁸⁰; der heutige stellt ein Pasticcio von der Hand der Restauratoren dar⁸¹. Guillaume Pontif selbst brachte in den Jahren 1463-1466 und 1480 neue Maßwerkbrüstungen über den Risaliten des Portail des Libraires an⁸². Am Portail de la Calende ist nur eine größere Reparatur vor dem 19. Jh. zu vermelden. Die Regesten des Kapitels von 1526 berichten, daß man den Beschluß gefaßt hatte, eine der beiden mit spitzen Helmen versehenen Tourellen, welche als Abschlüsse der hier am Ende des 13. Jh. veränderten Treppentürmchen an den Querhaustürmen die Fassade bekronen, »sine augmentacione, addicione vel diminucione« der vorhandenen Gestalt auszubessern⁸³. Die Wiederherstellung erfolgte 1527 unter der Leitung des Baumeisters Simon de Vitecq⁸⁴. Auf Grund der durchgreifenden Restaurierungen des 19. Jh. sind kaum noch Spuren von diesen Arbeiten festzustellen. Aus dieser Campagne stammen die von Frauen personifizierten Theologischen und Kardinal-Tugenden im Musée dép. des Antiquités in Rouen, noch

von A.P.M. Gilbert an Ort und Stelle gesehen – wahrscheinlich auf den Wimpergen über den mit Blenden verkleideten Tourellenseiten⁸⁵.

Die Restaurationsaktivität des 19. Jh. (Portail des Libraires: 1850–1857, Portail de la Calende: 1861–1868) betraf in erster Linie die Erneuerung der architektonischen Teile und des zugehörigen Baudekors⁸⁶. An figürliche Skulptur wurde alles, was noch irgendwie intakt war, am ursprünglichen Ort belassen und, wenn nötig, ergänzt, stark korrosierte oder gar zerbrochene Bildwerke wechselte man dagegen aus.

Manches Bruchstück – darunter einige Architekturfragmente – gelangte ins Musée dép. des Antiquités. Auch in der Cour d'Albane an der Kathedrale werden, leider der Witterung ausgesetzt, noch etliche Figurenreste aufbewahrt, und zwar ausschließlich Torsen von Aposteln und Engeln, die vom Gewände und von den unteren Blendfenstern der Strebepfeiler des Portail de la Calende stammen. Im Museum befinden sich zahlreiche Gipsabgüsse aus dem 19. Jh. (hier und an verschiedenen anderen Orten übrigens auch von den Reliefs der Gewändepfeiler des Portail des Libraires), die für uns einen umso höheren Wert erlangen, je weiter der zeit- und naturbedingte Verfall an den Fassaden voranschreitet, die manchmal sogar nicht mehr erhaltene Originale reproduzieren.

Die Restaurierungscampagne wurde von den Diözesanarchitekten Jacques-Eugène Barthélemy (1799–1882)⁸⁷ und Louis-François Desmarest (geb. 1814)⁸⁸ geleitet. Diese bewiesen eine archäologische Gewissenhaftigkeit, die auch die Bewunderung Viollet-le-Duc's fand⁸⁹. Wie bei den mit Restaurierungsarbeiten beschäftigten Architekten ihrer Generation kam es ihnen darauf an, die mittelalterliche Erscheinung bis ins Detail getreu zu rekonstruieren. Mit der gleichen Sorgfalt verfuhrten die Bildhauer, die mit der Wiederherstellung der skulpturalen Ausstattung beschäftigt waren. Nach erhaltenen, jedoch schadhaften Stücken schufen sie exakte Kopien, ergänzten lediglich frei, auch an den wiederverwendeten Originalen, verlorene Partien wie Köpfe, Hände oder Attribute. Jean-Edmont Bonet⁹⁰ erneuerte den Baudekor, während A. Jean für die figürlichen Bildhauerarbeiten zuständig war. Allerdings zeigen die durch Jean ergänzten Köpfe einen leblosen klassizistischen Schnitt. Ein hl. Nicasius, von ihm für die Langhauspfeiler von St.-Ouen in Rouen geschaffen, besitzt ähnlich hartgemeißelte, ausdrucksleere Augenpartien wie z. B. die heiligen Jungfrauen an den Hofpfosten des Portail des Libraires⁹¹.

Diese dem originalen Bestand streng verpflichtete Restaurationsgotik besitzt in Rouen ihre eigene Vorgeschichte. Zwischen 1847 und 1851, also unmittelbar vor den Arbeiten an der Kathedrale, hatte H.C. M. Grégoire unter Mitarbeit von Desmarest den Fassadentorso des frühen 16. Jh. an der ehemaligen Abteikirche St.-Ouen in den Formen des 14. Jh. ausgebaut, vom Vorhandenen lediglich die spätgotische Rose mitverwendet⁹². Die epochemachende Bedeutung dieses Werkes wird leicht übersehen, da es ziemlich verspätet zur Ausführung gelangte und eine eigentümliche Zwitterstellung zwischen kompletierender Restaurierung und neugotischer Neuschöpfung einnimmt. Grégoire, zuvor mit Wiederherstellungen am Palais de Justice in Rouen betraut, hatte schon 1838 Alternativentwürfe eingereicht, deren Formengebung sowohl vom Chor von St.-Ouen aus dem 14. Jh. als auch von den Querhausfassaden beeinflußt ist⁹³.

Diese Pläne sind das Ergebnis eines – bis zu diesem Zeitpunkt durchaus nicht selbstverständlichen – Studiums von Motiven und Techniken einer bestimmten Stilperiode. Sie bekunden eine Einstellung, die erst mit den Restaurierungen von Lassus und Viollet-le-Duc während des darauf folgenden Jahrzehnts in Paris allgemein verbindlich geworden ist. Auch die ausgeführte Fassade verrät eine bis ins einzelne gehende Kenntnis der Transseptfronten. Jedes Motiv ist archäologisch begründet und adäquat wiedergegeben. Daher fällt es nicht schwer, einzusehen, daß an St.-Ouen ungemein viel Vorarbeit für das technische Gelingen der Wiederherstellungen an der Kathedrale geleistet worden ist. Es verwundert auch nicht, daß die Restaurierungsarbeiten zunächst Grégoire angetragen wurden⁹⁴. Dieser lehnte jedoch ab, empfahl seinerseits seinen Mitarbeiter Desmarest, ferner Barthélemy, der sich durch den Bau der Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-Bonsecours bei Rouen als einer der hervorragenden Neugotiker Frankreichs ausgewiesen hatte⁹⁵. An den Querhausfassaden machte man sich auch an St.-Ouen gewonnene materielle Erfahrungen zunutze, verwendete z. B. die angeblich witterungsbeständige »pierre de Vergelé«, die allerdings – man vergleiche die von Grund auf erneuerten Strebepfeiler des Portail des Libraires – den Profilen einen allzu präzisen Schliff verleiht, zugleich durch ihren spröden Farbton distanziert⁹⁶.

Eine ähnlich vorbereitende Rolle spielte die Westfront von St.-Ouen auch für die Instandsetzung des Bildhauerischen am Querhaus. Mit dem Baubeginn der Fassade fanden sich noch keinerlei konkrete

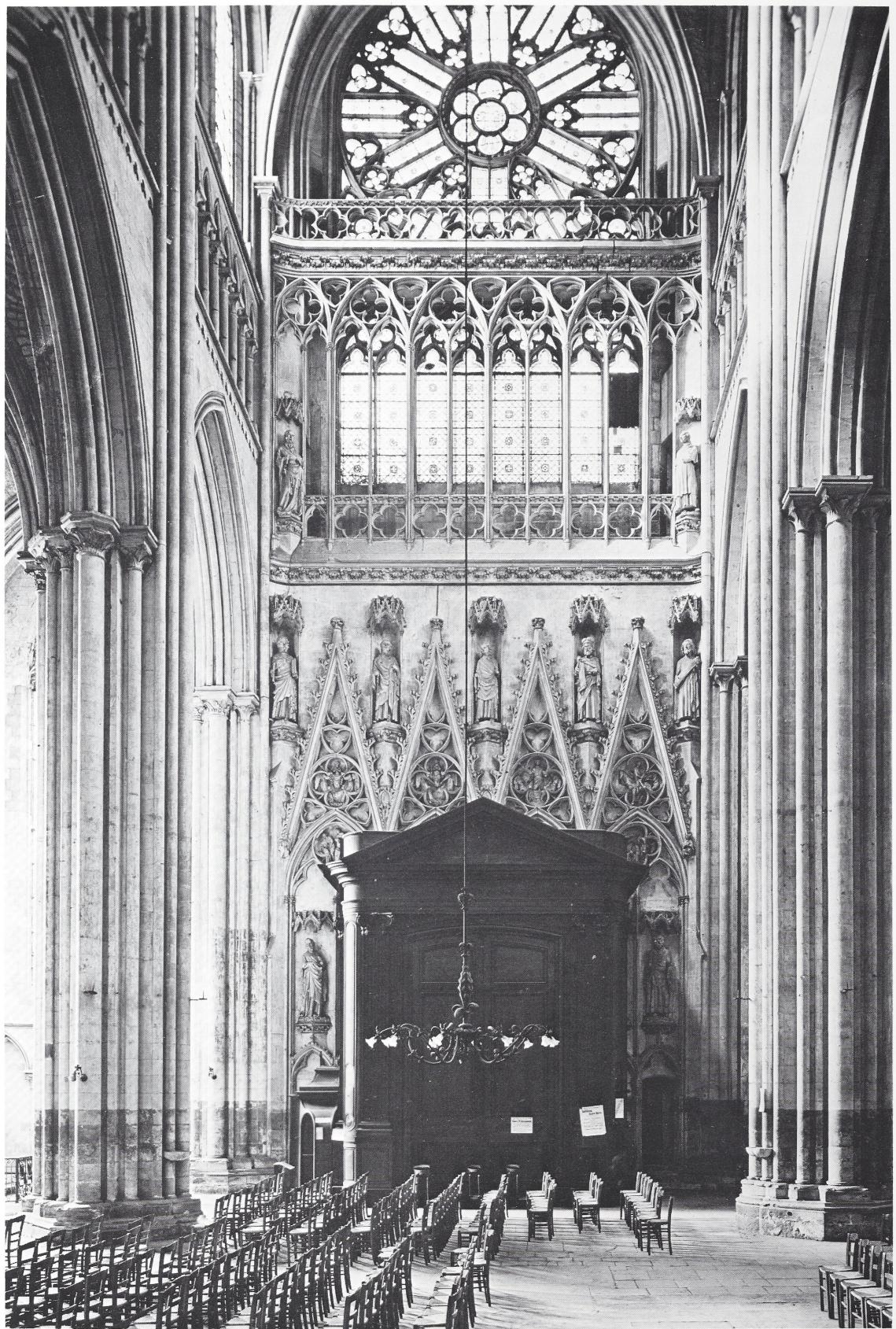


Abb. 5

Rouen, Kathedrale, Portail de la Calende, Innenfassade

Vorstellungen zu ihrer skulpturalen Ausstattung entwickelt. In einem fortgeschrittenen Stadium der Ausführung erhielten lokale Archäologen den Auftrag, ein Programm zu entwickeln, zunächst A. Deville für die Statuen der Galerie über der Rose⁹⁷. Sein Vorschlag, Wohltäter der Abtei von Philippe le Long bis Louis-Philippe aufzustellen, stieß bei der Commission des Arts et des Edifices religieux auf wenig Gegenliebe. Diese empfahl hingegen, »que le meilleur parti à prendre pour ces statues serait de copier des saints de Normandie, qu'on trouverait facilement, peut-être à Rouen même; et en général, à propos de la statuaire du quatorzième siècle, moins on inventerait, mieux on ferait«⁹⁸. Damit war eine bestimmte Richtung gewiesen. Für die Statuen über der Rose, mit deren Anfertigung Nicolas-Victor Vilain (1818–1899) beauftragt wurde, der auch in Paris neugotische Skulptur hinterlassen hat⁹⁹, benutzte man Gipsabgüsse von einigen Tabernakelfiguren am Langhaus der Kathedrale. Zu den drei Portalen an der Front und den beiden Scheinportalen an den Nebenseiten hatte A. Pottier ein Programm ausgearbeitet¹⁰⁰. Für den Statuenzyklus waren Erzbischöfe von Rouen, Kirchenpatrone, berühmte Zeitgenossen des hl. Audouenus, des Titelheiligen, Stifter, Wohltäter und hervorragende Äbte aus der Geschichte des Klosters vorgesehen. Im Tympanon des Mittelpfostens sollte die Legende des hl. Audouenus ausführlich geschildert werden. Prosper Mérimée lehnte dieses Programm in einem Bericht an die Kommission vom 8. März 1850 ab¹⁰¹. Erinnerte daran, daß man 1844 bei der Ergänzung der Statuen von Notre-Dame in Paris (Westfassade) vor einem ähnlichen Problem gestanden hatte: »Après un examen approfondi, on résolut de reproduire le motif le plus fréquent dans les grandes églises du 13e siècle, de placer des deux côtés de ce portail les statues des apôtres, et d'imiter les figures existantes dans une autre cathédrale«. Grégoire wurde nahegelegt, sich wie bei den Statuen über der Rose an Werke zu halten, »dont la date et le style correspondent à ceux de St.-Ouen«.

Durch eine »restitution par analogie«¹⁰² ging man dem Problem aus dem Wege, für die zahlreichen Lokalheiligen stilgerechte Typen erfinden zu müssen. Ein großer Teil der Bildwerke ist nach Gipsabgüssen von der Kathedrale gearbeitet, wobei man vor allem – auch hinsichtlich des Archivoltenschmucks – auf die Querhausportale zurückgegriffen hat¹⁰³. Andere Statuen besitzen ihre Vorbilder an der Kathedrale von Reims, unter anderem der Beau-Dieu am Türpfiler des Mittelpfostens, der dann noch einmal am Trumeau des Portail de la

Calende – wohl nach demselben Abguß – wiederholt wurde. Wahrscheinlich stellt ein Teil der Gipse im Museum jene Modelle dar, die man für St.-Ouen hatte anfertigen lassen¹⁰⁴. Mag die künstlerische Bedeutung der Skulptur an St.-Ouen noch so gering sein, man wird auch in diesem Falle ihren reproduktiven Wert hoch einzuschätzen wissen. Die Portalaustrattung stammt gleichfalls von Vilain. Seine Signatur findet sich an den Sockeln der Gewändestatuen. Ihm zur Seite standen die später an der Kathedrale tätigen Bildhauer Jean und Bonet¹⁰⁵. Bezeichnenderweise wurden sie im März 1851 von Barthélémy und Desmarest für die Restaurierung vorgeschlagen, da sie an St.-Ouen »dans un style en tout semblable à celui de notre portail des libraires« gearbeitet hätten¹⁰⁶. Joseph-Silvestre Brun (geb. 1792), der unter François Debret die umstrittenen Ergänzungen an den Westportalen von St.-Denis vorgenommen hatte, bewarb sich ebenfalls¹⁰⁷. Seine Ablehnung versteht sich aus einem Generationswechsel, aus einer neuen, wissenschaftlich fundierten Restaurationstheorie heraus, die in Rouen an St.-Ouen und dann in der Restaurierung der Querhausfassaden der Kathedrale zum Durchbruch gelangte.

Der zweite Weltkrieg hat den Transeptfronten erneuten Schaden zugefügt (unter anderem ist das Maßwerk der Rose über dem Portail des Libraires zerbrochen), so daß eine abermalige Instandsetzung dringend notwendig geworden ist.

4. Der skulpturale Bestand des Portails des Libraires

Das Portail des Libraires hat, wie gesagt, einen erheblichen Teil seines statuarischen Schmucks eingebüßt. An der Außenfassade gibt es nur noch wenige originale Statuen: fünf an den Außenpfosten der Hoffrisalite, zwei in den Tabernakeln zwischen den Wimpergen der Flügel, schließlich zwei weitere in den Blendnischen des ersten Geschoßes des östlichen Strebepfeilers auf der Seite, die dem Triforium zugekehrt ist. In den eingemuldeten Fensterbahnen der Hofposten stehen auf Baldachinkonsolen links drei, rechts zwei heilige Jungfrauen. Beide Pfosten, die ja in das rückwärtig hinterlegte Mauerwerk einzudringen scheinen, besitzen unterschiedlich breite Fronten. Nur die linke gewährt einer Heiligen gestalt Platz, einer hl. Maria Aegyptiaca, deren langwallendes Haar den Oberkörper verhüllt; ein Löwe sitzt ihr zu Füßen. Die beiden anderen Figuren des östlichen Pfostens sind links eine inhaltlich nicht bestimmbar Heilige,



Abb. 6
Heilige Jungfrauen, Portail des Libraires, östl. Hoffost

die von den Restauratoren zu einer hl. Apollina ergänzt wurde, und rechts eine hl. Genovefa (Abb. 6). Der sogen. hl. Apollina fehlte nach Ausweis eines Abgusses im Musée dép. des Antiquités, der übrigens den verlorenen originalen Kopf überliefert¹⁰⁸, bereits vor der Restaurierung im 19. Jh. jedes kennzeichnende Attribut (Abb. 7). Die beige-fügte Zange, die einen Zahn eingeklemmt hält, ist heute abgebrochen. Die hl. Genovefa trug eine Kerze in der Rechten, eine inzwischen ebenfalls verschwundene, jedoch richtige Ergänzung. Ein Engelchen, das auf der rechten Schulter der Heiligen hockt, zündet die Kerze an, ein Teufelchen auf der linken versucht sie wieder auszulöschen. Diese Figürchen sind auf der Grundlage originaler Reste erneuert. Auf der gegenüberliegenden Seite finden sich links die hl. Margarete über einem stark ausgebesserten Drachen, rechts die hl. Barbara dargestellt (Abb. 8). Auch bei der hl. Barbara kennen wir nicht die ursprüngliche Benennung der Figur. Ihre vorgestreckte Linke ist restauriert und war



Abb. 7
Heilige Jungfrau (Abguß), Portail des Libraires, östl. Hoffost

wohl schon im frühen 19. Jh. nicht mehr vorhanden. Daher scheint der darin als Attribut gehaltene Turm der Heiligen willkürlich beigegeben zu sein¹⁰⁹. Die offenen Tabernakel zwischen den Wimpergen der Hofflanken bergen auf der Ostseite drei Bischöfe, auf der Westseite die hl. Drei Könige. Aus jeder Folge blieb je eine originale Figur erhalten. Für die übrigen Statuen, deren Gewandstil nicht mit den mittelalterlichen Bildwerken der Fassade in Einklang zu bringen ist, werden keine Fragmente als Vorlagen existiert haben. Der einzige originale König befindet sich – wie auf der Gegenseite der einzige originale Bischof – in dem ersten Tabernakel, von der Cour des Libraires aus gesehen. In dem Voranschlag für die Restaurierungskosten vom 27. November 1847, den die Architekten Dubois und Pinchon, die Vorgänger von Barthélemy und Desmarest, eingereicht hatten, ist er als „Chlodwig“ aufgeführt¹¹⁰. Das in Teilen alte Salbölgefäß in seiner Rechten deutet jedoch auf einen der hl. Drei Könige hin. In der Bischofsstatue möchte man am ehesten einen Lokalheiligen vermuten.

Die beiden Figuren des ersten Strebepfeilergeschosses sind inhaltlich einander zugeordnet (Abb. 3). Dargestellt ist in ihnen das Urteil Salomos¹¹¹.

Abb. 8
Heilige Jungfrauen, Portail des Libraires, westl. Hofpfosten



Abb. 9
Urteil Salomo (Abguß), Portail des Libraires, östl. Strebepfeiler

König Salomo wendet sich einem Mohren in Kriegerrüstung zu, der mit der linken Hand einen Säugling gefaßt hat. Das gezückte Schwert in der Rechten, harrt er dem Befehl des richtenden Königs entgegen. Durch ihre exponierte Aufstellung sind die stellenweise ausgeflickten Statuen ganz besonders von Verwitterungsschäden betroffen. Deshalb ist zu bedauern, daß ein von ihnen vor der Restaurierung abgenommener Gipsabguß, den L. Lefrançois-Pillion abgebildet hat (Abb. 9)¹¹², nicht mehr auffindbar ist. Auch am westlichen Strebepfeiler könnten Figuren gestanden haben, möglicherweise die beiden Frauen, die sich um das Kind

in der Hand des Büttels streiten. Eventuelle rückwärtige Befestigungsspuren dieser Statuen lassen sich natürlich nicht feststellen, da dieser Strebe pfeiler wie auch der östliche im 19. Jh. neu aufgeführt wurde. Die Frontseiten der Streben dienten sicherlich nicht der Aufnahme von Statuen. Die Bahnen der etwas breiteren Fenster sind weniger tief eingenischt; trotzdem finden sich auch hier spitz vorspringende Sockel.

Den Türpfeiler besetzt heute eine Statue des hl. Bischofs Romanus, eine Arbeit von Louis-Pierre-Victor Fulconis¹¹³. Allein schon die Konsolfigürchen des Türsturzes, links und rechts des Türpfeilers zwei Engel mit Weihrauchfässern, zwei weitere über den Türpfosten mit adorierend erhobenen Händen, geben Auskunft über den Inhalt des Standbildes, das diese Stelle im Mittelalter eingenommen hat. Ihr Handeln, ihre Gesten lassen sich nur mit einer Darstellung Christi in Verbindung sehen. Ein Kapitelbeschuß aus dem 15. Jh. hilft uns weiter. Im Dezember des Jahres 1468 beabsichtigte man, eine »laterna (was dies bedeutet, bleibt unklar) ante ymaginem beate Marie de portalicio bursariorum« zu erneuern¹¹⁴. Bei dem erwähnten Marienbild handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Statue am Trumeau. Das würde heißen, daß die Engel auf den Christusknaben, den die Gottesmutter auf dem Arm trägt, bezogen sind.

Thema des Bogenfeldes sind die Ereignisse des Jüngsten Tages. Die Kombination von Weltgericht im Tympanon und Trumeau-Madonna ist indessen ungewöhnlich. Von den Weltgerichtsprogrammen an Kirchenportalen des 13. Jh. her würde man den Salvator vor dem Türpfeiler, umgeben vom Apostelkollegium im Gewände, erwarten. Der Apostelzyklus erscheint nicht nur in den Archivolten des Portail des Libraires, sondern auch in den Gewändenischen des Portail de la Calende. Ein abermaliges Vorkommen dürfte auszuschließen sein. So eröffnet sich ein weiter Spielraum für Hypothesen, was die verlorenen Gewändestatuen des Nordportals anbetrifft. Die Vermutung liegt nahe, daß – zumindest teilweise – ein auf die Madonnenfigur hin orientiertes Programm dargeboten gewesen ist. Geht man von älteren marianischen Portalzyklen aus, lägen historische Gruppen, z. B. die Verkündigung oder die Heimsuchung, ebenso im Bereich des Möglichen wie die präfigurativen Gestalten des Salomo und der Königin von Saba oder die symbolischen der Ecclesia und Synagoge. Jedoch ist es bei der eigenartigen Verknüpfung

von Inhalten, die nach den bisherigen Vorstellungen nicht ohne weiteres zusammengehören, berechtigt, nach einem moderneren Programm Ausschau zu halten. Ein solches Programm, das historische und allegorische Momente miteinander verknüpft, bietet das nördliche Querhausportal an Notre-Dame in Paris. Am Nordportal von Notre-Dame in Paris hat allein die Trumeau-Madonna die Revolution überdauert. Nach dem Abbé J. Lebeuf befanden sich im Gewände rechts die hl. Drei Könige, links die in Frauengestalt wiedergegebenen Theologischen Tugenden. Daran schlossen sich auf der linken Nischenwand zu Seiten des Portals Tugenden und Laster an, d. h. wohl weitere Frauen, die allem Anschein nach die personifizierten Laster, die sich unter ihren Füßen krümmten, mit Lanzen durchbohrten¹¹⁵. Derart finden wir jedenfalls dieses Thema am linken Westportal des Straßburger Münsters dargestellt, und man nimmt nicht zu Unrecht an, daß es in dieser Formulierung auf Paris Nord zurückgeht¹¹⁶. Im linken Gewände des Portail des Libraires entdeckt man gleich über den Diagonalpfeilern Falze, die entweder der Einfügung von sehr hohen Standplatten oder besonders ausgebildeten Sockelmotiven dienten. Für sie fände sich eine plausible Erklärung, wenn in den Nischen beispielsweise Tugenden über Lastern gestanden hätten. Doch auch durch andere Überlegungen kann man versuchen, einen Teil des einstigen Bestandes an Statuen zu rekonstruieren. Unter den Sockelreliefs des Türpfeilers fallen einige Darstellungen auf, die im Bereich des Statuarischen wiederkehren, so das Urteil Salomons, die hl. Genovefa, die hl. Margarete, vielleicht eine weitere Heilige, die sich nicht identifizieren ließ, die aber für die ursprüngliche Bedeutung einer der beiden nicht sicher benennbaren Statuen an den Hofpfosten von Bedeutung sein könnte. Des Weiteren begegnet man dort einigen der Freien Künste, in Frauengestalt versinnbildlicht, der Grammatica und der Geometria aus dem Trivium, der Musica und Astronomia aus dem Quadrivium. Sollte es gar Personifikationen der Artes liberales im Gewände des Portail des Libraires gegeben haben? Auszuschließen wäre diese Möglichkeit jedenfalls nicht – ungeachtet der eigenartig »bunten« Färbung, die das Portalprogramm dadurch erhielt. In der Vorhalle des Freiburger Münsters ist ja innerhalb der Statuenfolge aus dem späten 13. Jh., der gewiß französische Quellen zugrundeliegen, ohne daß dabei an Rouen gedacht sein soll, der vollständige Zyklus der Sieben Freien Künste aufgeführt¹¹⁷.

Hinsichtlich der Statuen des linken Nischenfensters neben dem Gewände könnte das von einem Vier-

paß gerahmte Relief im Wimperg einen Hinweis geben. Dargestellt ist die Kreuzigung des hl. Petrus¹¹⁸. Vielleicht beherbergten die Nischen einst die Statuen des Apostelfürsten und eines weiteren Apostels oder Märtyrers. Es wäre durchaus möglich, daß die beiden Seelen, die im Fünfpaß des Fenstermaßwerks von zwei Engeln emporgetragen werden, von einem dritten die himmlische Krone empfangen, sich auf diese Figuren beziehen. Sollte diese Vermutung richtig sein, sind für die beiden Nischen auf der gegenüberliegenden Seite, auf der sich ein ähnliches Seelengeleit erhalten hat, ebenfalls Heilige und für den – im 19. Jh. erneuerten Wimperg – eine entsprechende Martyriumsszene anzunehmen. Auf den Baldachinen der Nischenfenster waren kleinere Figuren, sicherlich Engel, placiert¹¹⁹. Reste der Verdübelung sind an der Rückwand noch zu erkennen. Mit dieser Anordnung, die auch in den Untergeschoßblenden der Strebepfeiler des Portail de la Calende wiederkehrt, wird eine Verbindung zu den benachbarten unteren Archivoltenabschnitten geschaffen. Sie dient der Zusammenziehung von Gewände und seitlich daran anschließenden Blendfenstern. Am Portail de la Calende befinden sich die Engel über Aposteln und heiligen Diakonen. Die Kronen, die sie in den Händen halten, sind der Lohn für das erlittene Martyrium. Vermutlich liegt hier nicht nur eine formale, sondern auch inhaltliche Analogie zum Portail des Libraires vor. Es sei vermerkt, und damit berühren wir bereits einen Punkt der an späterer Stelle noch folgenden Untersuchungen, daß auch über den turmartig aufwachsenden Baldachinen der Chorpfeiler-Statuen des Kölner Domes Engelstatuetten stehen. Abschließend sei betont, daß alle Bemühungen, den Statuenbestand des Portail des Libraires zu rekonstruieren, auf rein theoretischen Überlegungen basieren.

Gerade weil am Außenbau eine so geringe Anzahl von Statuen überliefert ist, sind die Bildwerke an der Innenfassade des Nordquerhauses für uns umso wertvoller. Eines der Hauptprobleme für jeden gotischen Baumeister bestand darin, die Stirnwände der Schiffe, im Untergeschoß weitgehend geschlossene, höchstens in Blendgliederungen auflösbare Mauerflächen, mit dem Aufriß der Seiten in Einklang zu bringen. Es gibt Versuche, zu einer Angleichung an die seitlichen Schiffswände zu gelangen, die jedoch kaum vollends befriedigen. Als Alternative bot sich an, die Innenfassade als prachtvoll gestaltete Schauwand hervorzuheben und dadurch von vorneherein aller Bezüge zum übrigen Aufrissystem zu entheben, so auch in Rouen, wo – in Anlehnung an Paris Süd¹²⁰ – der Wandcharakter

der Fassadenfläche unterhalb des doppelschalig gegebenen Triforiums durch eine Folge von Blendfenstern mit Wimpergen verhext wird (Abb. 5)¹²¹. Die mittleren der vier Fenster umschließen die Türöffnungen. Die Doppelbahnen der seitlichen buchten leicht ein und beherbergen Statuen auf baldachinartigen Konsolen. Zwischen den Wimpergen erscheinen dreiseitige, von Pfosten gerahmte und Baldachinen bekrönte Nischen; sie sind als in die Wand eingelassene Tabernakel zu verstehen. Im Gegensatz zur nördlichen Innenfassade weisen die Vierpässe in den Fenstern und Wimpergen der südlichen Reliefszenen auf. Auf die Unterschiede in der Proportionierung und im Maßwerkentwurf einzugehen, ist hier nicht möglich. Das Aufrisschema wirkt an beiden Fronten sorgsam ausgewogen. Es bleibt eine klare Geschoßeinteilung gewahrt. Diese wird nicht wie an der etwa gleichzeitigen südlichen Innenfassade der Kathedrale von Meaux¹²² von illusionistisch auseinander hervorstrebenden Ordnungen überspielt.

Die Skulpturen im Inneren des Querhauses fanden relativ selten einen aufmerksamen Betrachter. Schuld daran trugen nicht zuletzt die 1766 vor den Türen errichteten riesigen Windfänge, die, wie schon A. P. M. Gilbert im frühen 19. Jh. beklagt, die Wirkung der Fassaden erheblich beeinträchtigt, ja am Portail de la Calende sogar einige der Maßwerkreliefs verdeckt hatten¹²³. Erst bei den Wiederherstellungen nach dem Krieg ließ man sie fortschaffen¹²⁴. Auch wurden von den Calvinisten, als sie am 3. Mai des Jahres 1562 die Kathedrale überfielen¹²⁵, die Köpfe, Arme und darin gehaltenen Attribute der Statuen (mit Ausnahme von zwei am Portail de la Calende) abgeschlagen, so daß eine ikonographische Bestimmung der Torsen erschwert, wenn nicht gar in einzelnen Fällen unmöglich ist. Selbst das Kapitel war sich im 18. Jh. unschlüssig darüber, was es mit den inhaltlich nichtsagenden Fragmenten anfangen sollte. 1769 wurde beschlossen, die Figuren zwischen den Wimpergen mit neuen Köpfen zu versehen, hingegen die der Fenster zu Seiten der Eingänge zu entfernen¹²⁶. Außerstande, den Figuren ihre ursprüngliche Bedeutung zurückzugeben, machte man sie zu Heiligenfiguren im allgemeinen Sinne zurecht. Es kam darauf an, das Notwendigste zu flicken, um den Eindruck des Verstümmelten zu verwischen. In Ausdruck und Wendungen ist den roh gearbeiteten Köpfen zuweilen ein aufdringlich wirkendes Pathos beigemessen.

Die Deutung der vier Statuen im Wimpergbereich der Nordwand dürfte nicht schwerfallen, nimmt

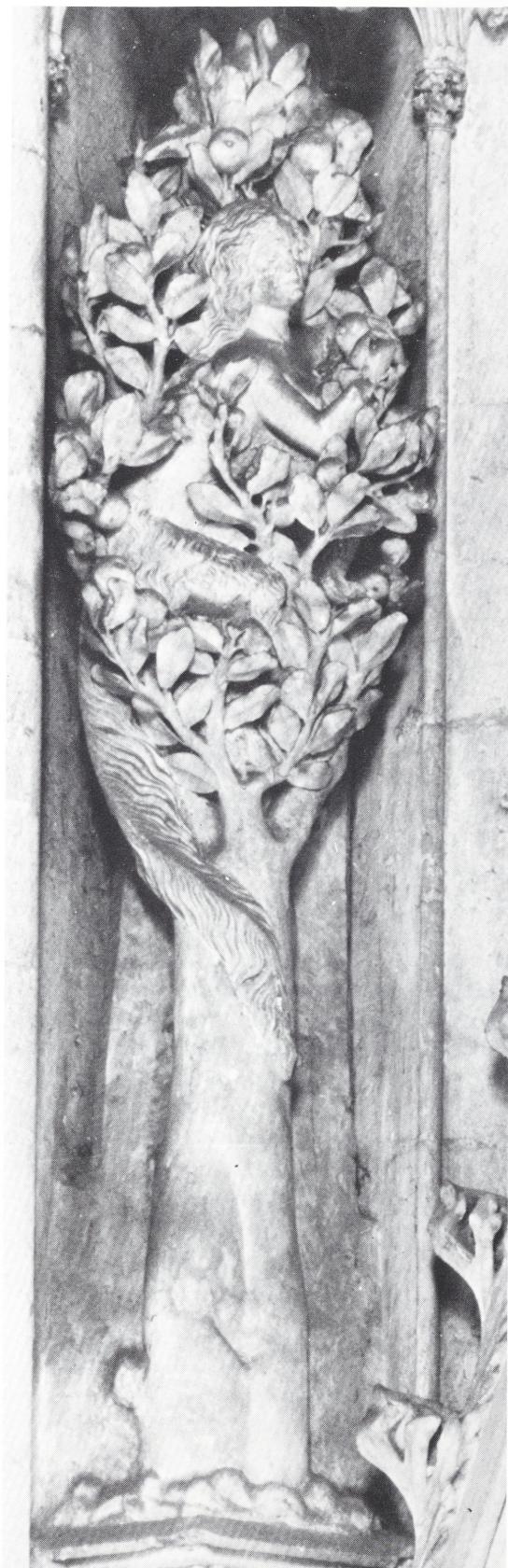


Abb. 11
Gottvater aus der Vertreibung aus dem Paradies?
Portail des Libraires, Innenfassade

man die fünfte Nische – außen links – für die Interpretation als Ausgangspunkt. In sie ist, in diesem monumentalen Format ungewöhnlich genug, der Baum der Erkenntnis eingestellt (Abb. 10). Im Geäst hat sich der Verführer eingenistet, dessen nackter Oberkörper mit dem anmutigen Frauenkopf in Kontrast zu dem im Laubwerk

Abb. 10
Paradiesesbaum, Portail des Libraires, Innenfassade

sichtbaren behaarten Oberschenkel und dem buschigen Schwanz steht, der sich unten um den Stamm herumlegt. Mit der Linken wird der Apfel gereicht, während die heute abgebrochene Rechte einladend diese Geste unterstrich, die sich auf das folgende Statuenpaar, die Stammeltern in härenen Röcken, bezieht. Nächst Paradiesesbaum und Schlange steht Eva, eindeutig an den Brüsten, die sich unter dem Fellkleid abzeichnen, zu erkennen. Das Geschlecht dieser Figur war denn auch für den Restaurator des 18. Jh. klar, der ihr einen Frauenkopf aufgesetzt hat. F. de Guilhermy, der sich als erster mit der inhaltlichen Bestimmung der Statuen an der nördlichen Innenfassade beschäftigte, vermeinte hier den hl. Johannes d. T. in zweifacher Darstellung vorzufinden, und zwar »à deux âges différents«. Eva gilt für ihn als »jeune

homme imberbe«¹²⁷. Eine ähnliche Interpretation vertrat L. Lefrancois-Pillion. In den fellbekleideten Gestalten sah sie einmal den Vorläufer Christi taufend, ein anderesmal, wie er den Juden und Pharisäern (darunter verstand sie wohl die beiden Figuren ganz rechts) predigt¹²⁸. Von ihrem Standpunkt aus zu Recht, empfand sie – wie später L. Jouen¹²⁹ – den Paradiesesbaum als Fremdkörper. Die Reihe wird von zwei langgewandeten Statuen abgeschlossen, die sich wohl kaum anders als der Engel, der in der Rechten ein Flammenschwert gehalten haben könnte, und Gottvater (Abb.11) interpretieren lassen. In den fünf Nischen der Wimpergzone dürfte also ein szenischer Vorgang, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, dargestellt sein. Das hieße aber, daß wie z. B. beim Urteil Salomos Motive der Sockelreliefs vom



Abb. 12
Elisabeth und Zacharias,
Portail des Libraires,
Innenfassade

Außenportal in einer monumentalen Gruppe abermals aufgegriffen sind, wohl in der Absicht, einem bereits in größerem Zusammenhang behandelten Gedanken noch gesondert nachzugehen. Der Sprung von einer Realitätsebene in die andere erscheint nicht zufällig. Man kann schon jetzt erahnen, daß der gesamten Fassade einschließlich ihrer Rückseite ein ausgeklügelter ikonographischer Plan zugrundegelegt ist.

Die beiden Blendfenster des Untergeschosses werden jeweils von einer männlichen und einer weiblichen Statue besetzt. Die Anordnung ist symmetrisch: die männlichen Figuren befinden sich unmittelbar neben den Eingängen, die Frauen tragen ein Kind auf dem Arm. F. de Guilhermy wußte die linke Frauengestalt nach dem Kind, das, mit einem härenen Röckchen bekleidet, ein Lamm in den Händen hält und sich dadurch als der hl. Johannes d.T. im Knabenalter ausweist, richtig als Elisabeth zu identifizieren (Abb. 12)¹³⁰. Neben ihr steht ihr Gemahl Zacharias. Das Pectorale, die mit Steinen bestückte rechteckige Platte auf der Brust, kennzeichnet seine priesterliche Funktion. Nach F. de Guilhermy handelt es sich bei der anderen Gruppe, deren Sinn weit schwieriger zu erraten ist, um eine Madonna mit Kind und den hl. Joseph¹³¹. Eine solche Zusammenstellung gewährt dem Bräutigam Mariens einen Rang, der ihm nach der theologischen Auffassung des Mittelalters kaum zugestanden hätte. Der hl. Joseph ist als Einzelbildwerk nur innerhalb einer szenischen Gruppe wie der Darbringung im Tempel an der Reimser Westfassade möglich. L. Lefrançois-Pillion vermutete in den beiden Figuren eine Heimsuchung; dieser Deutungsversuch scheidet aber völlig aus¹³². So bleibt als einziger Vorschlag anzubieten, die Statuen als Joachim und Anna, letztere mit dem Marienkind, zu benennen¹³³. Falls die Gottesmutter dargestellt war, so war sie es isoliert. Und in der Tat erschien sie am Portail des Libraires allein, nämlich am Türpfeiler des Außenportals – genau in der Mitte zwischen den Figurenpaaren an der Innenwand. Aus dieser Art der Aufstellung lassen sich ikonographische Zusammenhänge ableiten, die uns an anderer Stelle beschäftigen sollen.

Das Tympanon ist dem Jüngsten Gericht in seiner traditionellen hochgotischen Darstellungsweise gewidmet (Abb. 13). Zwei Streifen des Bogenfeldes haben sich erhalten: der untere mit der Auferstehung der Toten, der obere mit der Scheidung von Seligen und Verdammten. Dieser könnte in der Werkstatt angefertigt worden sein, noch bevor die Portalarchitektur bis zu dieser Höhe gediehen war.

Der Baldachinfries, der zwar für den unteren Streifen als Abschluß dient, jedoch mit dem oberen im Verband steht, ist an den Seiten beschnitten: links um eineinhalb, rechts um eine Bogenlänge¹³⁴. Man ist versucht, die ursprüngliche Ausdehnung auf zwei Bogenlängen zu ergänzen. Beim Versetzen mußte man wohl den zu lang geratenen Reliefblock an den Enden verkürzen. Auf der linken Seite wurden anderthalb Bogenlänge stehengelassen, um den darüber befindlichen Paradiesengel so weit wie möglich zu erhalten (Abb. 14). Nur die Flügel und ein schmaler Streifen seines Mantels sind fortgenommen. Unten links erkennt man einen Gewandrest, der von einer völlig abgearbeiteten Figur stammt. Rechts fehlt die Rückenpartie jenes Teufels, der mit einer Forke einen Kleriker in den Feuerpfuhl der Hölle hinabstößt. Der durch die Abarbeitung entstandene Spalt wurde hier mit einer gipsartigen Masse gefüllt. Der Türsturz setzt sich aus zwei Platten von gleicher Länge zusammen. Im Gegensatz zum oberen Streifen ist die Blattkehle nicht an die Profile der inneren Archivolte, sondern an den Türsturz selbst angearbeitet und verrät in der sehr viel feineren Laubbildung die Hand eines der leitenden Bildhauer, nicht aber die einer Nebenkraft, die sich hauptsächlich um den Baudekor zu kümmern hatte. Durch jede Platte verläuft von oben nach unten ein Riß. Wahrscheinlich waren sie bei der Versetzung durchgebrochen. In der hellen Füllmasse, welche die entstandenen Ritzen verschließt, sind skulpturale Details wie Falten nachmodelliert.

L. Lefrançois-Pillion läßt offen, ob das Spitzfeld des Tympanons je ausgeführt worden ist¹³⁵. Doch gibt es sichere Anzeichen dafür, daß isolierte Figuren, der Weltgerichtsikonographie nach eine Deesis, hier eingestellt waren. Diese Vermutung äußerte übrigens auch L. Schürenberg, die auf eine vergleichbare Anordnung (allerdings von einzelnen Figuren im Verband mit ihren rückwärtigen Platten) am Westportal in St.-Sulpice-de-Favières hinwies, das vielleicht um die Mitte der ersten Hälfte des 14. Jh. zu datieren ist und typologisch auf Rouen zurückgeht¹³⁶. Durch die Vereinzelung der Figuren wird der hieratische Aufbau der Deesis-Gruppe besonders betont. Aus dem gleichen Grund unterteilte man das Spitzfeld der Weltgerichtstympana von Amiens (1220er Jahre) und Bourges (um 1240/45) mit Hilfe von Zierarkaturen. Ein formaler wie inhaltlicher Zusammenhang bestand sicherlich zwischen der Deesis und den Gruppen in den beiden unteren Fünfpfälzreisen des Wimpergs über dem Portal, links der Salvator, rechts eine Variante des Gnadenstuhls, Gottvater, der den Gekreuzigten

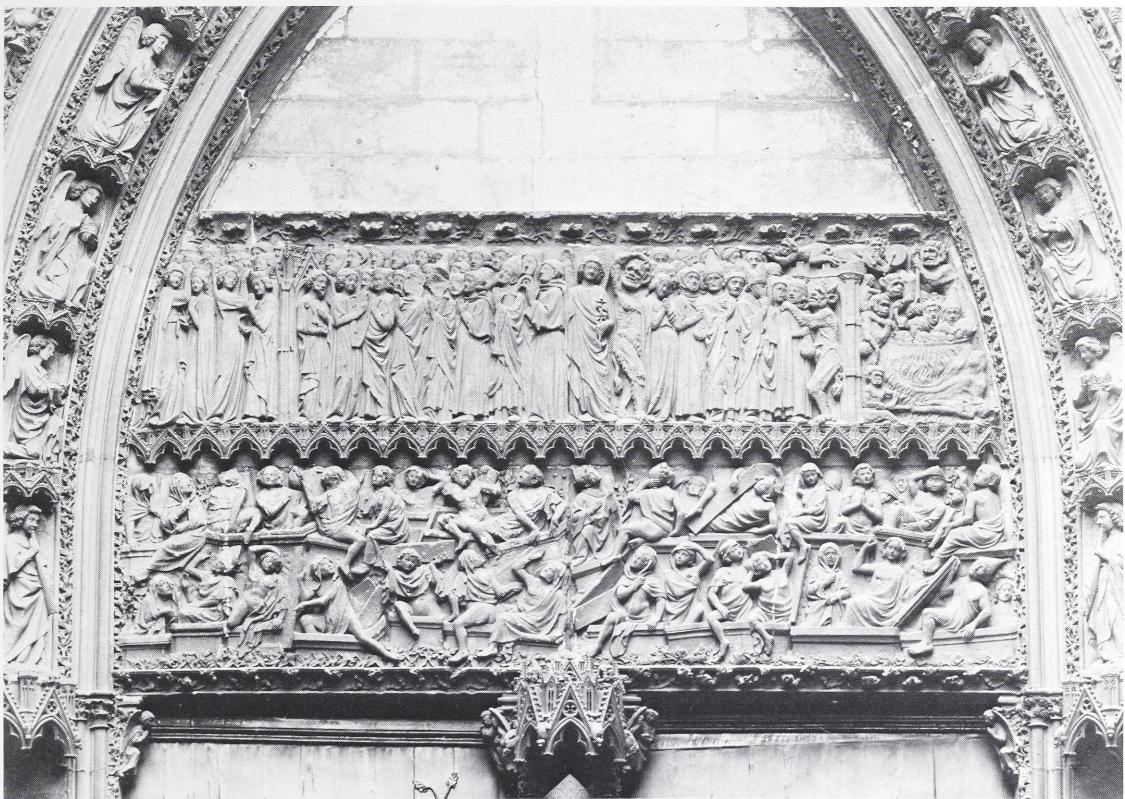


Abb. 13
Jüngstes Gericht, Portail des Libraires, Tympanon

vorweist (Abb. 18). Auch diese Gestalten, von kerzentragenden Engeln flankiert, stehen ganz frei vor der Rückwand, dem Mauerwerk hinter dem Wimberg, das mit seinem Kranzgesims durch die Paßmedaillons hindurch sichtbar wird.

Der Streifen mit den Seligen und Verdammten ist nach oben von einem Balken begrenzt, dessen breite Kehle mit Aststückchen und Blättern ausgesetzt ist. Wäre für die Tympanonspitze ein eigener Reliefblock vorgesehen gewesen, hätte man ihn wohl zusammen mit dem Trenglied ausgeführt. So aber dient dieser Balken als eingeschobene Plattform, auf der die Figuren der Deesis-Gruppe standen, der Weltenrichter, Maria und Johannes als Intercessoren sowie die Engel mit den Leidenswerkzeugen. Sie waren an der Rückwand befestigt, worauf kleine Dübellocher in der unteren Steinlage hindeuten. In der Leibung des Spitzengeldes entdeckt man auf halber Höhe Ausschabungen. Vielleicht berührten die Engel an dieser Stelle mit ihren Flügeln die Rahmung des Bogenfeldes. Über den Verbleib der Bildwerke läßt sich nichts Näheres sagen. Möglicherweise sind sie schon im 15. Jh. von Guillaume Pontifz herabgeholt worden.

Das Weltgericht des Portail des Libraires bietet in seinem Aufbau keine unbedingt neuen Züge¹³⁷. Der Unterschied zu voraufgehenden Beispielen liegt vielmehr in der Art, in der das traditionelle Thema gestaltet wurde. Es erscheint kaum möglich, ein unmittelbares Vorbild an einem anderen Kirchenportal zu finden. Eher lassen sich einzelne Motive nennen, die von anderswo entlehnt worden sind, keinesfalls immer nur aus Weltgerichtsdarstellungen. Die Auferstehung, ein wogendes Auf und Ab von quirligen Gestalten, teils nackt, teils in die Leichentücher gehüllt oder spielerisch von ihnen umfahren, von Sarkophagen und Tumbendeckeln, beansprucht das gesamte Feld, das mit dem Türsturz zur Verfügung steht (Abb. 16–17). Der Streifen darüber ist durch die auseinanderstrebenenden Züge der Auserwählten und der Verdammten in zwei Hälften geteilt. Ein Engel und ein Teufel stehen trennend dazwischen, jedoch ein wenig nach rechts von der Mitte abgerückt. Das hat zur Folge, daß die Seligen, etwas lockerer und durchweg im Profil gegeben, in feierlicher Prozession dem Himmelstor entgegenschreiten, während die in Dreiviertelansicht dargestellten Sünder, darunter Vertreter weltlicher und geistlicher Stände, vor



Abb. 14
Krönung der Seligen im Himmel, Portail des Libraires, Tympanon

dem Tor der Avarus, von Teufeln zu einer Traube zusammengescharrt, in die Hölle getrieben werden. Aus Gründen der Symmetrie entspricht der Paradiesespforte (Abb. 14) ein besonderer Torbogen, der dem Höllenschlund vorgesetzt ist (Abb. 15). Dieses Motiv ist in Rouen, so scheint es, neu eingeführt. An der Kathedrale von Amiens z. B. öffnet sich der Rachen des Leviathan selbst gleich einem Tor, um die Verworfenen zu verschlucken. Die beiden schräg in die Bildfläche ragenden Torbauten sind von unterschiedlichem Charakter. Während die Himmelspforte in den eleganten Formen der Sakralarchitektur ausgeführt ist (spitzbogig, Wimperg mit Dreipaß, Wandarkatur, Vierpaßbrüstung, schlanke Eckstreben mit Wasserschlägen), gehört das Höllentor der Wehrbaukunst an (rundbogig, Zinnen, an den Ecken unter der Zinnenkrone Tierkopfkonsolen, die seitlichen Streben durch kräftige Gesimsbänder verklammert).

Wie auch sonst an der Fassade, bemühen sich die Bildhauer um ein ausbalanciertes Verhältnis von Skulptur und sie umgreifender Architektur. Beide Reliefstreifen sind dicht mit Figuren gefüllt. Allein dadurch kommt eine Geschlossenheit im szenischen Aufbau zustande. Trotzdem besitzt jedes einzelne Figürchen nicht nur im Ikonographischen, sondern auch in Ausdruck, Posen und Gebärden einen höchst individuellen Charakter. Nur ist die Vielfalt an Bewegungsvorgängen so aufeinander abgestimmt, daß ein konsonanter Gesamteindruck entsteht. Leerstellen sind bewußt vermieden. Motive, wie die Wägung der Seelen durch den Erzengel Michael oder die Engel, die mit Posauenschall die Toten aus ihren Gräbern rufen, bleiben ausgeklammert, könnten doch durch derart ins Auge fallende Einsprengsel zusätzliche Zäsuren geschaffen werden, die den gleichmäßigen Rhythmus der Bildaufteilung stören.



Abb. 15
Höllentor, Portail des Libraires, Tympanon

Für den von Auferstehenden allein gefüllten Türsturz gibt es ebenso wie für die dichte Aneinanderreihung von Seligen und Verdammten Vorbilder¹³⁸. Doch handelt es sich in Rouen keineswegs um eine bloße Adaption vorgefundener ikonographischer Formeln. Die Besonderheit, und darauf wird noch zurückzukommen sein, liegt in der räumlichen Erfassung des Geschehens. An verschiedenen Motiven erfahren wir, daß die bildlichen Vorlagen ungefähr aus dem Jahrzehnt vor und nach der Mitte des 13. Jh. stammen. Bei einem Vergleich des Einzuges der Auserwählten in den Himmel mit der Darstellung gleichen Inhalts, die als Fries in die linken Archivolten des Südquerhausportals der Abteikirche von St.-Denis eingefügt ist, fallen motivische Übereinstimmungen auf (ähnlich dort der Mönch, der Bischof und eine Person davor, wahrscheinlich ein König)¹³⁹. Für die Vereinigung des Leviathan, des weit aufgerissenen Tierrachens,

mit dem Flammenkessel dürfte sich im Tympanon des Mittelpaltes der Kathedralfassade von Bourges ein frühes Beispiel finden¹⁴⁰. Im Ikonographischen besonders eng verwandt ist eine Höllenszene in den Archivolten des nördlichen Westportals der Kathedrale von Reims, wobei auf die sich dicht an dicht im Kessel schmiegenden typisierten Köpfe und den kopfüber hinabstürzenden nackten Mönch hinzuweisen wäre¹⁴¹. Eine weitere ikonographische Eigentümlichkeit sei vermerkt. Ein Teufel über dem Höllentor bläst auf einem Horn, das er in der einen Hand hält, während er mit der anderen auf ein Cymbalum schlägt. Allein schon in seinen überkreuzten Armen kommt das Verquere, Dissonante dieser lärmenden Musik zum Ausdruck, in die das Heulen der Verdammten im Feuerpfuhl miteinstimmt. Das infernalische Wehgeschrei und seine musikalische Übersteigerung kontrastieren mit dem stillen Jubel der Seligen, der sich in ihrem Lä-

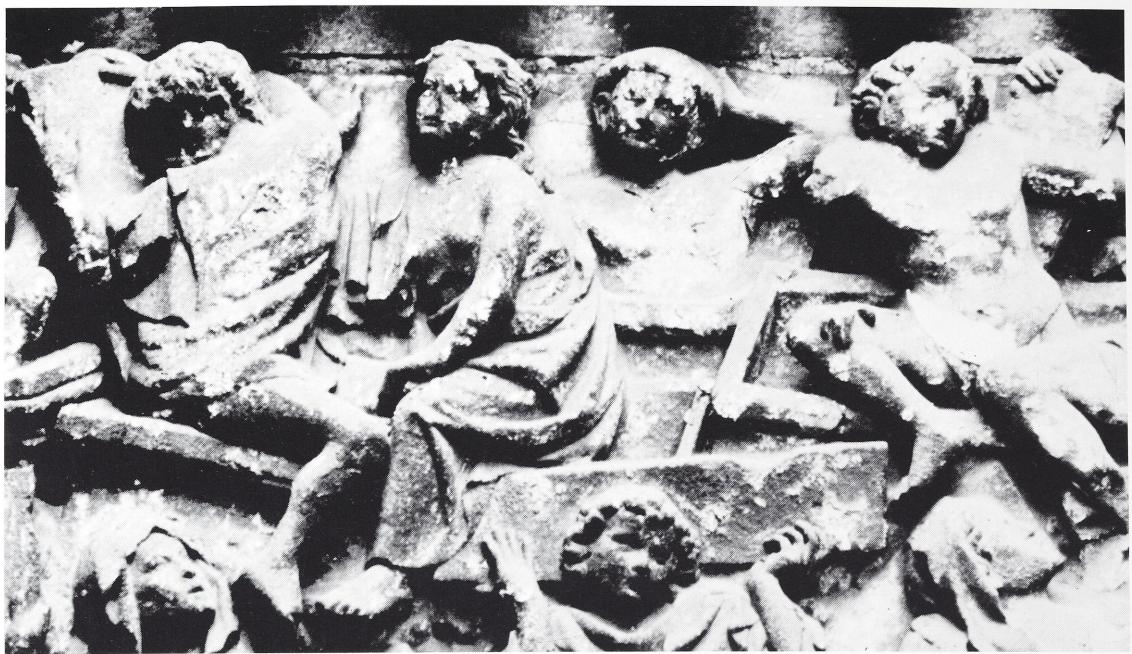


Abb. 16
Auferstehung der Toten, Portail des Libraires, Tympanon

Abb. 17
Auferstehung der Toten, Portail des Libraires, Tympanon





Abb. 18
Gnadenstuhl, Seelengeleit, Portal des Libraires, Wimperg über dem Portal

cheln äußert, und dem Harfenspiel des Engels, der am Eingang des Paradieses steht. Das Motiv dieses Musikantenteufels begegnet uns auch in der Überfahrt über den Styx am Grabmahl des hl. Dagobert in St.-Denis (gegen 1260)¹⁴².

Drei figurale Archivolten umkränzen das Bogenfeld. Zwischen Blattleisten nehmen die einzelnen Gestalten (von innen nach außen auf jeder Seite sieben, acht und neun) teils aktiv, teils repräsentativ an den Ereignissen des Jüngsten Tages teil. Der innere Bogenlauf enthält Engelfiguren. Die stehenden Engel, unten je einer (Abb. 30, 31), sind dem Türsturz

auch inhaltlich zugeordnet. Sie geben im Posaunenschall das Zeichen zur Auferstehung. Das Thema der Posaunenengel vervielfältigt sich auf der gesamten Fassade in den Aufsatzfiguren der Wimperge bis hoch hinauf zu den Helmspitzen der Strebe pfeiler. Das Herbeiholen der Auferstehenden aus allen Himmelsrichtungen gewinnt auf diese Weise eine besondere Anschaulichkeit¹⁴³. Die übrigen – knienden – Engel der Archivolte halten Kronen in den Händen. In ihnen erfahren die Engel, die im Tympanon die Auserwählten mit Kronen empfangen, eine Übertragung ins Allgemeinere. Noch ein weiteresmal ist das Motiv der krönenden Engel

in den Halbfiguren des Rosenbogens aufgenommen. Die thronenden Apostel des mittleren Archivoltenzuges sind als Besitzer der Gerichtsszene gedacht. An den frühgotischen Portalen, die nicht die apokalyptische Vision des Menschensohnes zwischen den vier Wesen (Chartres West u. a.), sondern den historischen Bericht nach dem Matthäus-Evangelium zur Darstellung bringen, finden sich die assistierenden Apostel um den Weltenrichter gruppiert, also mit ins Tympanon aufgenommen (St.-Denis West, ein letztesmal in Laon), um dann im 13. Jh. in das Gewände zu wandern, als Zeugen der Wahrheit, die der Salvator am Türpfeiler verkündet (Paris, Amiens u. a.)¹⁴⁴. Der Apostelzyklus in den Archivolten des Portail des Libraires wurde durch Jünger erweitert, um die überzähligen der insgesamt 16 Abschnitte aufzufüllen. Nur neun der Apostel sind durch Attribute genauer charakterisiert¹⁴⁵. Die übrigen lassen sich, da nur mit Büchern ausgestattet, nicht namentlich bestimmen; in ihnen wird ein Übergang zu den Jüngern geschaffen. Alle nicht benennbaren Figuren befinden sich in den oberen Archivoltenpartien. Auf die Apostel folgen im äußeren Bogenlauf, wodurch eine himmlische Rangordnung angedeutet ist, die Märtyrer, unter ihnen die drei heiligen Diakone Stephanus, Laurentius und Vincentius¹⁴⁶. Die Figuren des mittleren und äußeren Bogenlaufs sitzen auf profilierten, an den Wangen z. T. mit eingeschnittenen Lanzetten verzierten Bänken, nur der untere Apostel links auf einem Wolkenthron über einem mit Ziegelimitation verkleideten Unterbau¹⁴⁷. Es ist denkbar, daß diese Wolkenbank ursprünglich für die gesamte Apostelarchivolte vorgesehen war. Die drei unteren Figuren der linken Bogenläufe dürften die künstlerisch eindrucksvollsten des gesamten Archivoltenschmucks sein. Besonders qualitätvoll sind hier auch die Blattleisten gearbeitet. Mit diesen Abschnitten hat wahrscheinlich der für die skulpturale Ausgestaltung der Fassade hauptverantwortliche Bildhauer die Ausführung der Archivolten eingeleitet.

Einige Maßwerk motive des Portalgeschosses und seiner Flügel sind mit Reliefs bzw. reliefhaft aufgefaßten Einzelfiguren ausgestattet. Die Reliefkomposition richtet sich nach der jeweiligen Rahmenform, beide interpretieren sich wechselseitig. Im Portalwimperg sind, wie bereits erwähnt, die beiden unteren Fünfpässe links mit dem Salvator, rechts mit Gottvater, der den gekreuzigten Heiland am Astkreuz präsentiert (Abb. 18)¹⁴⁸, besetzt. Die Fünfpässe erscheinen gelagert, sie ruhen auf zwei Dreiviertelkreisen. Die Basis der architektonischen Zierform entspricht der Stand-

fläche, über der sich die Figuren erheben. Auch der sich oben in der Achse öffnende Paß ist kompositionell ausgenutzt, denn er betont das Haupt der göttlichen Gestalten. Die Unterkörper der flankierenden Engel werden von Paßnasen überschnitten, während Oberkörper und Köpfe von Pässen umkreist und dadurch hervorgehoben sind. Der selben Kongruenz von figuraler Gruppe und Rahmung begegnen wir an den Fünfpäßmedaillons der Nischenfenster zu Seiten des Eingangs, in denen ein Seelengeleit dargestellt ist; die beiden in Tüchern geborgenen Seelenkinder befinden sich genau im Zentrum der Maßwerkform. Ein entsprechender Gleichklang läßt sich auch im Wimperg der linken Nischenblende beobachten. Das Kreuz der dort gezeigten Petrusmarter ist den Achsen eines Vierpasses eingefügt.

Die nach oben zielende Bewegung der Zwickelstrahlen in den großen Wimpergen des Portals und der beiden mittleren Blendfenster des Hofs wird in einer Variante des Seelengeleits nachvollzogen. Die Szene erfährt eine besondere Ausführlichkeit über dem Eingang. Ein Engel zieht einen König – fast schwebend ihre spannungsvoll geformten Leiber über dem gekrümmten Bogen – mit sich hinauf. Den Restwickel besetzt eine Bischofsfigur, halb kniend, halb gelagert. In ihrer kurvigen Streckung verfließt sie mit dem Bewegungszug der beiden oberen Gestalten, ohne an deren Himmelfahrt selbst teilzunehmen. Der linke Bischof liest von einer Schriftrolle ab, der rechte reicht dem König ein Buch. In beiden Fällen tritt er als Gläubensvermittler für den Verstorbenen auf. Es fällt auf, daß die Rahmenform hier auch eine inhaltlich deutende Funktion übernimmt. Sie verknüpft mit den beiden Gottesgestalten in den Fünfpässen darüber, weist dem Seelengeleit gleichsam Weg und Ziel. In einem Fall ist die Gruppe des Zwickelstrahls auch seiner Richtung entgegengesetzt angeordnet (im westlichen Hofwimperg rechts): es handelt sich um einen Engel, der einen Teufel in den spitzen Winkel des Strahles wie in einen Spalt hinabfahren läßt¹⁴⁹. Die kleinen Zwickelblasen der Wimperge über den Nischenfenstern zeigen anmutig geschwungene Engel auf Blattkonsolen, links mit Musikinstrumenten, Cithara und Zupfgeige, rechts mit Weihrauchfässern. Keines dieser Sujets ist alt. Jedoch verbürgt ein Abguß im Museum die Authentizität zumindest eines dieser Fürgürchen. In den Wimpergspitzen über den mittleren Hofblenden gibt es noch einige weitere Motive zu nennen: in sphärisch gerahmten Dreipässen mit durchbrochener Rückwand links ein Löwe, rechts ein Stier, sicherlich als Evangelistsymbole zu

deuten, im niedrigen Spitzendreieck hockende Männergestalten, möglicherweise die zu den Tieren gehörigen Evangelisten selbst, links mit einem Buch, rechts mit einem Spruchband (bis auf einen der Hockenden allesamt erneuert)¹⁵⁰.

Das wiederholt vorkommende Psychopompen-Thema, das in der Funeralikonographie beheimatet ist, paraphrasiert den Einzug der Seligen in das Paradies¹⁵¹. Die Seelenbergung, vom Motiv her mit dem Abraham-Schoß verwandt, erscheint schon gelegentlich vorher im Zusammenhang mit dem Weltgericht, z. B. an Amiens West (zweite innere Archivolte des Mittelpotals). In den linken unteren Archivoltenabschnitten des mittleren Südportals von Chartres, die das Geschehen im Tympanon ergänzen, tauchen Seelengeleit und Abrahams Schoß nebeneinander auf, desgleichen im linken Tympanon der Reimser Nordquerhausportale szenisch gestaltet (Engel bringen den Patriarchen die Seelen auf Tüchern).

Mit den maßwerkgerahmten Reliefs und Figuren eröffnete sich eine weitere Möglichkeit, die Fassadenarchitektur durch bildhauerische Mittel zu beleben. Die Quellen für diese Art von Dekoration mögen letzten Endes im Glasfenster zu suchen sein. Als man Maßwerkgliederungen auch auf Wände übertrug und, wie allgemein üblich, farbig behandelte, war es nicht mehr als konsequent, die Binnenflächen der Pässe gelegentlich mit gemalten Motiven auszustalten. Man könnte in diesem Zusammenhang an die kostbare Füllung der Vierpaßmedaillons in der Wandarkatur der Ste.-Chapelle in Paris (Oberkapelle) erinnern, die vor Glas- bzw. mit Glasschmelz überzogenen Gipsgründen Heiligenmartyrien zeigen¹⁵². Aber nicht nur derartige in Malerei ausgeführte Zyklen kommen als Anregung für Rouen in Frage. Auch die Ausstaffierung von Maßwerkformen mit Reliefs hat eine über die Mitte des 13. Jh. zurückreichende Tradition. Allerdings bleibt diese Dekorationsweise vor Rouen – wie es scheint – auf Tympana beschränkt. Die wohl frühesten Beispiele für Bogenfelder, auf denen Reliefs in Blendmuster eingebettet waren, lassen sich an den Westeingängen der abgerissenen Abteikirche St.-Nicaise in Reims nachweisen¹⁵³. Sie fanden Nachfolge an St.-Urbain in Troyes¹⁵⁴, an der Abteikirche von St.-Evroult¹⁵⁵, am mittleren Westportal der Kathedrale von Sens, das nach dem Einsturz des Südturmes im Jahre 1268 ein neues Tympanon erhielt¹⁵⁶. Auch die Engel im Bogenfeld des Innenportals am Südquerhaus der Kathedrale von Amiens sind zu erwähnen¹⁵⁷. Übrigens gab es, und dies ist im Hinblick auf Rouen nicht uninte-

ressant zu wissen, vor den geschlossenen Zwickeln der ansonsten durchbrochenen Straßburger Portalwimperge Engelfiguren, die allerdings keine eigene Rahmung besaßen¹⁵⁸.

In den Vertikalabschnitten der bildhauerisch geschmückten Archivolte, die Rose und Triforium umschließt und sich im Typus vielleicht aus Reims herleiten lässt, begegnen uns die 10 Klugen und Törichten Jungfrauen in gemischter Reihenfolge. Ob ihre heutige Anordnung auf die Restauratoren zurückgeht, war nicht zu ermitteln. Vier der Figuren, die durch ihre aufrechtgehaltenen oder gesenkten Lämpchen unterschieden sind, stammen aus dem 19. Jh.¹⁵⁹. Nur zu einer dieser Erneuerungen ist das recht gut erhaltene Original im Musée dép. des Antiquités überliefert (Abb. 19)¹⁶⁰. Es fragt sich auf Grund der fremdartig dichten Färbung der Gewänder, ob für zwei der modernen Statuetten überhaupt noch Vorbilder vorhanden waren. Die Gippe von drei an Ort und Stelle befindlichen Jungfrauen geben einen weitaus besseren Erhaltungszustand wieder. Der Zyklus erscheint in Kopien an den Fassadentürmen von St.-Ouen (auf den Wimpergspitzen über den oberen Fenstern).

Bereits im romanischen Südwestfrankreich gehörten die Klugen und Törichten Jungfrauen zum festen Bestand von Archivoltenprogrammen¹⁶¹. Die Gotik versetzte sie an die Türpfosten (St.-Denis, Sens, Paris West, Amiens, Auxerre) oder in die Bogenläufe (Laon, Reims Nord, Paris St.-Germain l'Auxerrois, Bordeaux) von Weltgerichtsportalen¹⁶². Aber auch in der Archivoltenrahmung von Marientympana hat das Jungfrauen-Gleichnis zuweilen seinen Platz (Chartres Nord, Longpont, Paris Nord)¹⁶³. In Rouen ist es einmal zum Jüngsten Gericht im Tympanon, zum anderen zur Gottesmutter am Türpfeiler in Beziehung gesetzt. Als Statuetten kommt den Klugen und Törichten Jungfrauen des Portail des Libraires naturgemäß ein höherer Wirklichkeitsgrad als den bis dahin kleinformatigen Ausführungen zu. Bezeichnenderweise ist dieses Thema zur gleichen Zeit in Form von Statuen am rechten Westportal des Straßburger Münsters dargeboten, im Gegensatz zu Rouen jedoch als szenischer Vorgang im Sinne eines Mysterienspiels¹⁶⁴. Verglichen mit den gleichförmig gebildeten Figuren des Portail des Libraires, denen eine unverbindliche Gefälligkeit anhaftet, sind die Jungfrauen in Straßburg als Individuen erfaßt und dementsprechend in Ausdruck und Gebahren differenziert.

Im Bogengrund folgen 30 nahezu gleichartige, wie nach Modellen gearbeitete Engelhalbfiguren aufein-



Abb. 19
*Kluge Jungfrau vom Portail des Libraires, Rouen,
 Musée dép. des Antiquités*

ander. In ihrer radialen Anordnung sind sie zur Mitte des Radfensters hin orientiert. Von ferne gesehen, wirken sie ornamental. Die Kehlform der Archivolte bleibt in der kurvigen Einbettung ihrer Oberkörper gewahrt, wird darüberhinaus noch von den hohl gemuldeten Flügelpaaren unterstrichen.

Die Angleichung an den architektonischen Träger ist eine ähnliche wie bei den langfingrigen Blättern, die sich in die Auskehlung des Bogens über der Archivolte, auf dem der Rosenwimperg aufsitzt, napfartig einschmiegen. Die Engel verraten nicht allein darin eine formale Nähe zum Baudekor. Die geschweiften Bügel der Schwingen leiten hin zu den knopfartig betonten Köpfen. Es entsteht ein in sich geschwungenes, in Hebungen und Senkungen vor- und zurückgleitendes Gebilde, das in manchem an Krabben erinnern mag, wie sie sich allenthalben im vegetabilen Schmuck des Portail des Libraires finden.

Normalerweise sind die Figuren in den Archivolten gotischer Portale tangential aneinandergereiht. Die radiale Anordnung, durch die der Bogenlauf eher als umschließende denn als umlaufende Rahmenform erscheint, bleibt Ausnahmefall. Es gibt eigentlich nur ein einziges weiteres, für Rouen zugleich vorbildliches Beispiel anzuführen: an Notre-Dame in Paris die beiden inneren Archivolten, die das Weltgerichtstympanon der Westfassade rahmen¹⁶⁵. Diese sind mit halbfigurigen Engeln gefüllt, die in quickebendiger, neugieriger Unruhe das sich unmittelbar vor ihren Augen abspielende Geschehen im Tympanon verfolgen. In den krönchenhaltenden Engelfiguren des Portail des Libraires hat das Dekorative in der Erscheinung die Oberhand genommen. Inhaltlich lassen sie sich nur auf allgemeine Weise mit dem Weltgericht in Verbindung sehen. Auf halbfigurige Engel, die mehr oder weniger als Statisten beim Jüngsten Gericht mitwirken, in das Tympanon jedoch hineingenommen sind, treffen wir an zwei – Paris zeitlich benachbarten – Beispielen, am Mittelportal der Chartreser Nordvorhalle¹⁶⁶ und am mittleren Westportal von Amiens¹⁶⁷. Über der Scheidung der Guten von den Bösen tauchen dort Engel aus einem Wolkenband hervor, das zugleich den Bildstreifen nach oben hin abschließt, begleiten inzisierend oder bekronend die Seligen in den Himmel und treiben – in Amiens – die Verdammten mit Flammenschwertern in die Hölle.

Sämtliche Aufsatzfiguren der Wimperge über der Eingangszone wurden, soweit noch vorhanden, im 19. Jh. ausgetauscht. Die modernen Statuetten, von denen ein paar mittlerweile herabgestürzt sind, dürften nach freien Entwürfen von A. Jean entstanden sein, ohne daß dieser sich an vorgefundene Reste gehalten hat. Zu diesem Schluß gelangt man von fünf Fragmenten im Museum her, auf jeden Fall als Engel zu identifizieren, die sich aus stilistischen Gründen mit dem Portail des Libraires

verbinden lassen¹⁶⁸. Ein heiliger Bischof auf der Spitze des Rosengiebels und ein Posaunenengel auf dem westlichen Strebepfeilerabschluß gehören noch zum alten Bestand. Die Bischofsfigur, die zweifellos einen lokalen Heiligen darstellt, scheint von jeher den Wimberg gekrönt zu haben, müßte sich dann aber über dessen zweimalige Wiederherstellung – im Jahre 1458 (?) und im 19. Jh. – hinweggerettet haben¹⁶⁹. Von dem erheblich ausgebesserten, inzwischen wieder stark beschädigten Original existiert ein Abguß aus der Zeit vor der Restaurierung, nach dem der – schon ursprünglich kupferne (?) – Stab nicht von der linken, sondern von der rechten Hand gehalten wurde, während sich dereinst in der Linken ein Buch befand¹⁷⁰. Zwei Kopien von dieser Figur, beide für St.-Ouen angefertigt, wären zu nennen, und zwar einmal als Dachgiebel-Aufsatz der Westfassade und zum anderen als Altarbild des hl. Eligius in einer der nördlichen Chorkapellen. Von beiden Posaunenengeln über den Strebepfeilern befinden sich im Museum Abgüsse¹⁷¹. Das Original zu der Figur auf dem östlichen Strebepfeiler, das von L. Lefrançois-Pillion abgebildet wurde, nach ihr aber von einem der seitlichen Westportale stammen soll¹⁷², scheint verschollen. Statuetten, wie sie in Rouen als Aufsätze von Architekturelementen fungieren, gab es bereits an den Fassaden der voraufgehenden Jahrzehnte, wenngleich auch nicht in dieser Häufung.

Der hl. Michael über dem Drachen auf der Spitze des Portalwimpelns (heute dort in einer Kopie, das beschädigte Original im Jardin de Ste.-Marie neben dem Musée dép. des Antiquités) stammt als spätgotisches Bildwerk aus der Restaurierungscampagne des Geoffroi Richier. Der Bildhauer Jean Audis, der fast 40 Jahre zuvor schon als Lehrling an der Westfassade der Kathedrale mitgearbeitet hatte¹⁷³, wurde am 20. September 1458 mit 10 livres für die Anfertigung dieser Gruppe entlohnt¹⁷⁴.

5. Der Reliefschmuck der Gewändepfeiler des Portail des Libraires

Allein am Portail des Libraires überziehen 154 in Vierpässen gebettete szenische oder einzelfigürliche Motive Trumeau und Gewändepfeiler und die beiden vertikal bis zu den Bogenanfängen hochgeführten Bahnen, die zwischen Portal und seitlichen Nischenfenstern trennend eingezogen sind (Abb. 20). Hinzukommen 24 mit Reliefs gefüllte Bogenfelder als Abschluß der Pfeilerseiten, ferner

an den beiden inneren Pfeilern des Gewändes, an dem äußeren der Nischenblenden ein Basisstreifen mit je drei Vierpässen nebeneinander, von Köpfen, aber auch von anderen Sujets besetzt. Ein ähnlich angelegter Fries aus kleinen aufeinanderfolgenden Vierpässen, in Holz geschnitten, überspannte die beiden Eingänge in den hohen Türflügeln (Abb. 21). Auch er zeigte dekorative Köpfe, zum Teil mit modischem Kopfputz. Dieser Fries verbrannte im letzten Krieg und ist nur noch in einem Gipsabguß des Musée dép. des Antiquités zu studieren¹⁷⁵.

Die Sockelreliefs des Nordportals weckten seit langem auf Grund ihrer ungewöhnlichen Motive die Neugierde des Betrachters, wird in ihnen doch größtenteils eine imaginäre Kreatur ins Leben gerufen, monströse Mischwesen, halb menschlicher, halb animalischer Natur. Eine Anzahl dieser Reliefs wurde im 19. Jh. in Gips abgeformt. Jules Adeline, ein Rouennesischer Zeichner und Literat aus der zweiten Hälfte des 19. Jh., gab eine Fülle von Motiven in Form von Strichzeichnungen in seinen 1879 erschienenen »Sculptures grotesques et symboliques« wieder¹⁷⁶. Eine Art Bestandsaufnahme des Sockelschmucks enthält die Beschreibung der Kathedrale von Rouen des Baron F. de Guilhermy, die Bestandteil seiner handschriftlichen Denkmälertopographie in der Bibliothèque Nationale zu Paris ist¹⁷⁷. L. Lefrançois-Pillion verband das Deskriptive mit einer möglichst präzisen inhaltlichen Deutung und versuchte – wenigstens im Ansatz – die Bildquellen aufzuzeigen¹⁷⁸. In einer spezielleren Untersuchung verfolgte R. C. Flavigny einzelne Motive bis in die antike bzw. altorientalische Kunst zurück¹⁷⁹.

Die diagonalen Sockelpfeiler setzen sich aus würfelförmig geschnittenen Blöcken zusammen, aus deren ansichtigen Seiten die Reliefs herausgearbeitet sind. Am rechten Gewände (Höhe der einzelnen Abschnitte, von unten nach oben: 33,5 – 33 – 24,5 – 26 – 27 cm) fallen die drei oberen Felder, die übrigens auch die feineren Relieferfindungen enthalten, kleiner aus. Vielleicht hatte man die rechten Pfeiler zuerst ausgeführt, was auch von der Abfolge der Genesisszenen in den oberen Vierpässen her einleuchtend wäre, die hier gleich neben dem Türpfosten beginnen. Am linken Gewände (34 – 29,5 – 28 – 29,5 – 34 cm) suchte man eine in den Maßen ausgeglichene Anordnung, setzte drei sich fast entsprechende Relieffelder in die Mitte zwischen zwei in der Höhe identische größere Vierpässe oben und unten. Eine wiederum ganz andere Maßeinteilung findet sich am Türpfeiler (29,2 – 37,8 – 29 – 26,5 – 42 cm).

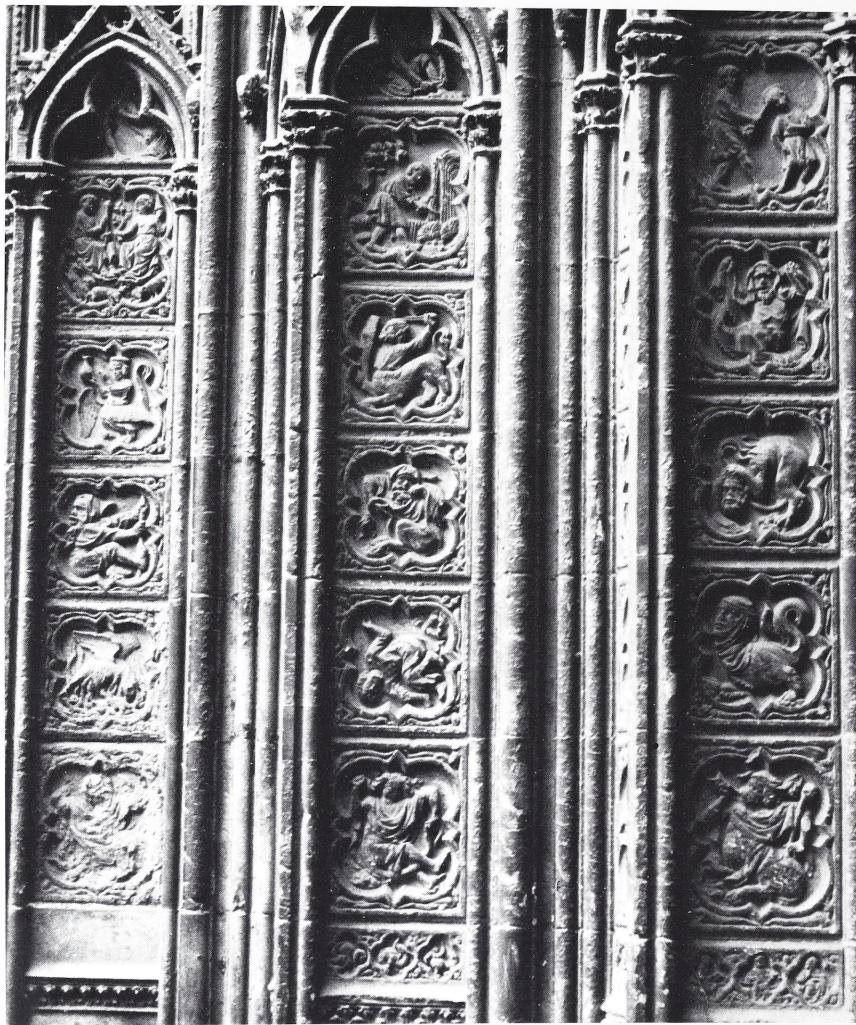


Abb. 20
Geschichte Kains u. Abels, Drolerien, Portail des Libraires, Gewändesockel

Das figurale Motiv ist, wie gesagt, von einem Vierpaß bildmäßig umschlossen, der auf zwei Kreissegmenten ruht. Zwischen die Pässe sind nach außen gerichtete nasenartige Ecken gesetzt. Je nachdem man diese Figuration deutet, handelt es sich um einen Vierpaß mit eckigen Aussprüngen oder um einen Rhombus, an dessen Seiten Halbkreise angelegt sind. Das Paßmedaillon wird recht-

eckig gerahmt, in den Zwickeln zwischen Vierpaß und Rahmenleiste erscheinen miniaturhafte Füllmotive, Tiere, Mischwesen oder gar menschliche Gestalten. G. Marçais leitete diese Vierpaßform, wie sie in Rouen und anderswo, vor allem im 14. Jh. vorkommt, aus der islamischen Ornamentik her¹⁸⁰. Ihr Ursprung reicht jedoch bis in die byzantinische Dekorationskunst zurück, ja bis hin

Abb. 21
Hölzerner Fries mit Kopfmotiven, Portail des Libraires (verbrannt)



zu Schrankenplatten aus vorjustinianischer und justinianischer Zeit, die das Grundschema, Rhomben mit angelegten Kreissegmenten, ohne figurale Füllung zeigen. Der Vierpaß als Rahmung von Szenen dürfte aus der mittelbyzantinischen Schmelzkunst – vgl. eine emaillierte Platte in Tiflis aus dem 10. Jh.¹⁸¹ – und Buchmalerei – Beispiele seit dem 11. Jh.¹⁸² – von der abendländischen Gotik auf einer bestimmten Stufe, auf der das Motiv den eigenen Bildungen, dem Maßwerk, als gestaltmäßig verwandt angesehen wurde, rezipiert worden sein. Dieser byzantinische Vierpaß ist aufgerichtet, die Pässe liegen nicht in den Diagonal-, sondern in den Horizontal- und Vertikalachsen. Und in dieser Form taucht er auch zunächst in Frankreich auf. Durch ihn erhielten im fortgeschrittenen 13. Jh. die Reliefdarstellungen im Sockelbereich, für die es bereits Beispiele an frühgotischen Portalen gibt, eine dem gotischen Empfinden adäquate Rahmenform.

Zum erstenmal sind an der Westfassade von Amiens (vor 1227) die glatten Sockelwandungen der Portalleibung mit Vierpaßreliefs, in zwei Reihen übereinander, geschmückt; diese beziehen sich inhaltlich auf die in der Achse darüber befindliche Statuen¹⁸³. Der einfache, aus vier Halbkreisen entstandene Vierpaß ist hier aus dem Maßwerk entlehnt. Man begegnet ihm gelegentlich auch noch in späterer Zeit, z. B. an einem Retabel im Museum von Jumièges (gegen 1250) und an der Sockelbank einer Piscine in der südlichen Querhauskapelle der Kathedrale von Sens (um 1265/70). An der Westfassade der Kathedrale von Noyon (um 1230/35) erscheinen die Amienser Vierpässe an den Seiteneingängen, eingelassen in ein mit Blütenmustern verziertes Sockelband. Am Mittelportal treffen wir auf das gleiche Motiv, diesmal allerdings mit den eingesprengten Nasen (wobei der Vierpaß aufgerichtet bleibt)¹⁸⁴. Diese Dekorationsform tritt jedoch nicht nur als Einfassung von Reliefs auf. Um 1230 finden sich an den Türmen der Westfassade von Notre-Dame in Paris Fensteröffnungen in Gestalt von Vierpässen mit – zum Teil sogar verdoppelten – Aussprüngen¹⁸⁵; in ihrer Nachfolge stehen die Ziermedaillons am Dachgiebel der Nordquerhausfassade (gegen 1250)¹⁸⁶. Deutlich erkennen wir, daß dieses Motiv als Variante zu gängigen Maßwerkfiguren aufgefaßt ist.

Sämtliche Möglichkeiten, das Rahmensystem zu variieren, sind innerhalb der Apostelreliefs an den Wänden der Unterkapelle der Ste.-Chapelle (ca. 1243–1248) ausprobiert¹⁸⁷. Die Anregung durch östliche Zierformen erscheint hier in besonderer Weise evident. Der Vierpaß mit einfachen wie mit

doppelten Nasen kommt vor, daneben der Rhombus mit den angelegten Bogenabschnitten. Sicherlich wäre in unserem Zusammenhang wichtig zu wissen, wie einstmals die nur in vagen Beschreibungen überlieferte Sockeldekoration am Eingang zur Oberkapelle ausgesehen hat¹⁸⁸.

Beim aufgerichteten Vierpaß schwebt die szenische Darstellung frei im Mittelfeld und bedarf einer eigens eingezogenen Basis. Sobald sie aus dem Zentrum heraustrückt oder sogar das obere und untere Kreissegment mit in Anspruch nimmt, muß sie in ihrer kompositionellen Anlage den Rand berücksichtigen. Es kommt dabei ein Spannungsverhältnis von Relief und Rahmung zustande, wie es mehr oder weniger bereits in Amiens zu beobachten ist. Die sich daraus ergebenden illusionistischen Effekte wurden in den Vierpaßreliefs genutzt, die den Bahnen der Blendfenster eingefügt sind, die an Notre-Dame Süd (um 1260) die Portalzone zu beiden Seiten beschließen. Ihre Deutung ist umstritten; man neigt dazu, in den Szenen Begebenheiten aus dem Alltag der Pariser Studenten zu erkennen¹⁸⁹. Innerhalb wie außerhalb des Vierpasses sitzen und stehen die Figürchen auf dem Rahmen oder stemmen sich von ihm ab. Durch die bogenförmige Staffelung der Gruppen – unter Verwendung von Rückenfiguren als Repoussoirs – wird eine räumliche Dimension angedeutet. Besonders in den Zwickelfeldern, die auf die eingesetzten Motive eine gestaltprägende Wirkung ausüben, ist eine Vielfalt von spielerisch-kapriziösen Einfällen dargeboten. In den animalischen Bildungen, darunter Drachen, wird das Dreiecksfeld nachinterpretiert. Eine besondere Aktivierung erfahren die Zwickel durch Tierkämpfer-Gruppen, wobei diemenschlichenGestaltengegen den äußeren Rand zurückweichen oder von ihm sich abstoßen. Bei einer Jagdszene, auf zwei untere Zwickel verteilt, dient der Paßbogen als überleitende Linie. Die Freude an derartigen Effekten führte dazu, daß auf den aufgerichteten Vierpaß sogar noch einmal im frühen 14. Jh., am südlichen Querhausportal der Kathedrale von Bordeaux, zurückgegriffen wurde¹⁹⁰. In Amiens und Noyon sind die Soubassements klar und übersichtlich gegliedert; in der tektonischen Gesinnung ist ihnen Rouen trotz der unterschiedlichen Dekorationsweise verwandt.

Am Mittelportal der Kathedrale von Auxerre, besonders im Sockelschmuck des rechten Gewändes, das kurz nach der Mitte des 13. Jh. zu datieren ist, sehen wir einen völlig anderen Wege eingeschlagen¹⁹¹. Die Sockelwand ist als Randzone des Portals behandelt, in der sich eine besondere Kunstfertigkeit

Geltung verschaffen konnte. Wie schon bei einigen frühgotischen Kircheneingängen – als hervorragendes Beispiel wäre das linke Seitenportal der Kathedrale von Sens (um 1200) zu nennen¹⁹² – entfaltet sich im Sockelrelief die ganze Raffinesse kleinkunsthaften Reichtums, wobei die Grenzen zu anderen Kunstgattungen verfließen. Vom Flachrelief in seiner elfenbeinartigen Feinheit ist es nur ein Schritt hin bis zur Malerei, Email- oder Goldschmiedekunst. Der Bildhauer, der, wie W. Sauerländer¹⁹³ angedeutet hat, aus Reims stammt, und nach dem rechten Portal in Auxerre, dem Johannisportal, nur den rechten Gewändesockel des Mitteleingangs auszuführen vermochte, verzichtete auf monumentale Wirkungen zugunsten einer mikroskopischen Feingliederung. Auch hier erscheint der Vierpaß, und zwar in der für Rouen charakteristischen gelagerten Form. Die einzelnen Motive fügen sich zu einer dichten, textil anmutenden Struktur zusammen. Sockelwandungen reizten ja oft zu textiler Behandlung, denkt man etwa an die in Stein übertragenen drapierten Tücher an den Reimser Westportalen oder an die tapisseriehaft gemusterten Soubassements der Porte Rouge am Nordchor von Notre-Dame in Paris¹⁹⁴. Inwieweit auch in Auxerre byzantinische Vorlagen benutzt worden sind (die mit Rosetten geschmückten Bordüren verweisen beispielsweise auf mittelbyzantinische Elfenbeinkästen), inwieweit solche Einflüsse auch den malerischen Illusionismus der so ganz unskulptural aufgefaßten Reliefszenen bedingt haben, mag uns an dieser Stelle nicht weiter beschäftigen. Ein jüngerer Bildhauer, der im letzten Drittel des 13. Jh. an der Sockelpartie des linken Gewändes von Auxerre tätig war, versuchte etwas von der kostbaren Pracht der gegenüberliegenden Seite beizubehalten¹⁹⁵. Doch herrscht im ganzen eine nüchternere, damit der rationalen hochgotischen Formensprache wiederum angenäherte Auffassung vor. Weniger pittoresk ist auch die Bildung des Dekors, rein gotischen Charakters das Bordürenornament (Rautenmuster, in denen Lilien mit kastilianischen Burgen alternieren), klar und bestimmt der Vierpaß gezeichnet (gelagert, z. T. mit spitz gebrochenen Pässen).

Nicht von ungefähr wählte man für die im Erzählerischen breit angelegten Szenen in der Sockelzone von Auxerre den auf zwei Kreissegmenten ruhenden Vierpaß, welcher der Darstellung ein größeres Bildfeld, wobei sein unterer Rand als Basis dient, zur Verfügung stellt. Diese Vierpaßform erscheint nach der Jahrhundertmitte auch in der Glasmalerei, z. B. in den unteren Zwickelsechspässen der Pariser Nordrose¹⁹⁶, und – nicht sehr viel später – in der

Buchillustration, z. B. im Necrologium von St.-Germain-des-Prés¹⁹⁷.

Am Nordquerhausportal von Notre-Dame in Paris sind die Gewändepfeiler schmucklos gehalten, doch geben sich bereits am Südportal, wo die einzelnen Felder Würfelaugen mit – heute meist abgekratzen – Fleurs de lys zeigen, erste Ansätze zu einer dekorativen Gestaltung zu erkennen. Eine mit Rouen vergleichbare, freilich nicht so konsequent durchgeführte Ausschmückung bietet das rechte Westportal in Straßburg. Zwischen Pfeiler und Statue sind dort Würfelblöcke mit Vierpässen auf den beiden ansichtigen Seiten eingeschoben, darin der Monats- und Tierkreiszyklus¹⁹⁸. Das in Rouen entwickelte Dekorationsschema wurde an verschiedenen Eingängen des 14. Jh. nachgeahmt. Als großartigstes Nachfolgebeispiel sind die Westportale der Kathedrale von Lyon (um 1320?) zu nennen¹⁹⁹. Am Türpfeiler des anscheinend noch jüngeren Hauptportals von St.-Sulpice-de-Favières schildert eine Folge von vier Reliefs Begebenheiten aus der Vita des Titelheiligen der Kirche²⁰⁰. Mit Vierpässen ausgestattet sind schließlich auch Trumeau und die diagonalen Gewändepfeiler des gegen 1340 errichteten Kapelleneingangs im Papstpalast von Avignon²⁰¹ und – um in Rouen selbst zu bleiben – des aus dem schon späten 14. Jh. stammenden Portal des Marmousets in der Vorhalle des Südquerhauses von St.-Ouen²⁰².

Die Vielzahl der Paßfelder, die es am Portail des Libraires zu füllen galt, erschwere natürlich die Suche nach einem ausgedehnten inhaltlichen Stoff, der sich in das Portalprogramm eingliedern ließ. Gegenüber dem Portail de la Calende mit seinen endlos erscheinenden historischen Zyklen, die in ihrer gleichmäßigen Vortragsweise bei Wiederholung und Abwandlung von Kompositionsmustern ermüdend wirken, behalf man sich am Nordportal damit, neben rein programmbezogenen Darstellungen vor allem solche zu bringen, denen ein hauptsächlich dekorativer Charakter zueigen ist. Das Portail des Libraires bringt – abgesehen von dem auf zwei Vierpässen des Türpfeilers verteilten Urteil Salomos – nur einen einzigen fortlaufenden Bericht, und zwar den der Genesis, deren Episoden jeweils im oberen Abschnitt der Gewändepfeiler erscheinen. Die Erzählung beginnt am rechten Türpfosten mit den Schöpfungsakten: Gottvater – sitzend – hält eine Kosmos-Scheibe, auf der das von ihm ins Dasein Gerufene sichtbar wird (Abb. 22), bei der Erschaffung des Menschen ist die Trinität zugegen (Abb. 23)²⁰³. Der Zyklus schließt auf dieser Seite in der Entdeckung des Sündenfalls

durch Gott ab. Am Nischenfenster links wird mit der Vertreibung aus dem Paradies fortgefahrene, um nach der zum Teil genrehaften Schilderung des irdischen Lebens der Stammeltern und ihre Söhne Kain und Abel (Abb. 24) mit dem Brudermord wieder am Türpfosten zu enden.

Unterbrochen von Motiven verschiedenen Inhalts, breitet sich in den übrigen Vierpässen eine Fabelwelt von Monstren aus. Man darf hier zu Recht von einer großartigen Reprise der romanischen Tierornamentik sprechen, die zwar auch am gotischen Bau tradiert und weiterentwickelt wurde, jedoch ein eher peripheres Dasein, unter anderem in Ge-



Abb. 22
Erschaffung von Sonne u. Mond (Abguss),
Portail des Libraires, Gewändesockel

stalt von Wasserspielen, fristete²⁰⁴. Am hochgotischen Portal der ersten Hälfte des 13. Jh. war man darauf aus, die theologischen Gedanken des Programms klar und einprägsam, weitgehend frei von ablenkendem Beiwerk, vorzuführen. Von daher erklärt sich der Verzicht auf Drolerien und monströse Fabelwesen, die man höchstens an weniger auffallenden Stellen, etwa an Statuenkonsolen, billigte. Selbst im Kapitelldekor, in romanischer



Abb. 23
Erschaffung des Menschen (Abguss),
Portail des Libraires, Gewändesockel

Abb. 24
Abel als Hirte (Abguss), Portail des Libraires,
Gewändesockel



Zeit eine Domäne für derartige Sujets, sind Drachen, Sirenen und ähnliche Bildungen relativ selten anzutreffen, wobei anzumerken bleibt, daß das figürliche Kapitell im Verlauf der Gotik sowieso mehr in den Hintergrund gerückt war²⁰⁵. In dem Augenblick aber, in dem in der architektonischen Erscheinung des Portals das Dekorative die Oberhand gewann, wurde es auch wieder zum Sammelpunkt bildhauerischer Schmuckelemente aller Art.



Abb. 25
Fiedelnde Sau (Abguß), Portail des Libraires,
Gewändesockel

Das im 12. Jh. unter dem Einfluß orientalischer, hauptsächlich sassanidischer Motive ausgebildete Formenrepertoire dürfte vor allem in der profanen Kunst, zu denken wäre etwa an Wand- und Deckenmalereien, fortgelebt haben, obgleich davon kaum etwas überliefert ist²⁰⁶. Das droleriehafte Genre, wie es uns am Portail des Libraires entgegentritt, mag aber ebenso gut durch andere Träger von Dekorationsformen vermittelt sein, z. B. durch Chorgestühle (wie dem der Kathedrale von Poitiers aus der zweiten Hälfte des 13. Jh.²⁰⁷) mit ihren grotesk ausgebildeten Misericordien. Nach den verbrannten Zierfriesen über den Türen schienen die Bildhauer des Portail des Libraires mit der Technik der Holzschnitzerei vertraut und könnten folglich auch an Chorgestühlen gearbeitet haben. Die Marginalien der gotischen Buchmalerei scheiden wohl als mögliche Bildquelle aus, da die Drolerie in ihr erst mit dem ausgehenden 13. Jh. zu prachtvoller Entfaltung gelangt²⁰⁸.

Nicht nur in den Drachen, Sirenen und Harpyen, sondern auch in den Kämpfen mit Bestien, den musizierenden Tieren wie der fiedelnden Sau (Abb. 25) und dem schellenläutenden Bock ist auf den schier unerschöpflichen Formenvorrat, den die Romanik als Erbe hinterlassen hat, zurückgegriffen. Ein beträchtlicher Teil der Reliefmotive scheint einem Musterbuch entnommen, in dem ein Bildmaterial von heterogener Qualität zusammengetragen war. Aus der qualitativen Verschiedenartigkeit der Vorlagen erklärt sich, daß uns neben einer in Aufbau und Figurenbildung so hervorragenden Szene, die vermutlich als Herakles' Kampf mit dem nemeischen Löwen zu deuten ist (Abb. 26), ein etwas drollig wirkender Zweikampf mit einem Bären begegnet, der in seiner Darstellungsweise eher der romanischen Überlieferung verbunden ist. Auch unter den Mischwesen fallen Gestalten von nahezu heraldischer Formengebung auf. Besonders plump in den Körpern, schwerfällig in den Bewegungsmotiven gab man sie in den unteren Vierpaßzonen wieder. Die meisten Monstren sind durch Kombination menschlicher und animalischer Elemente bei einer bis zur Torsierung reichenden Bewegtheit gewonnen. Dieser Durchkreuzungsprozeß vollzieht sich in einem analogen Verhältnis zur Natur, die menschlichen Züge verwachsen mit den tierischen zu einer in sich logisch beschlossenen Existenz. J. Baltrusaitis vermutete, daß in den Musterbüchern wohl des öfteren Anleitungen zur Komposition von Mischwesen enthalten waren. Als Beleg führte er das Musterbuch der Abtei von Reun (Steiermark) aus der Zeit um 1200 an, in dem die Metamorphosen eines Krebskörpers aufgezeichnet sind²⁰⁹.

Abb. 26
Kampf mit einem Löwen (Abguß), Portail des Libraires,
Gewändesockel



Wie J. Baltrusaitis für den Bereich der Buchmalerei dargelegt hat, erfuhr das Tierbild, in karolingischer und ottonischer Zeit noch von antiken Überlieferungen geprägt, unter östlichem Einfluß im 12. Jh. eine Umsetzung ins Ornamentale²¹⁰. In einer stereometrisierten, aus dem Lineament der Umrißzeichnung entwickelten Formel sind die jeweiligen Wesensmerkmale knapp zusammengefaßt. Auch am Portal des Libraires artikuliert sich mit den aus der Romanik bezogenen Themen ein ornamentalisierender Gestaltungswille, der auf kontrastreich, dennoch flüssig konturierte Bildungen hinzielt. Die manchmal eigentlich verschränkten und verzerrten Posen, die sich auswölbenden Leiber, die spiralförmig gewundenen Reptilschwänze und anderes mehr verweisen auf die Herkunft der Motive. Die Figuration, die der Komposition zugrundeliegt, ist jedoch von einer verlebendigten Darstellung umschlossen. Dabei verliert sich der formalistische, auf Zeichenhaftigkeit bedachte Charakter, der dem romanischen Tierornament zueigen ist. In welchem Maße die Gotik hier die vorgefundenen Formen verwandelt hat, kann man sehr deutlich an zwei Drachen beobachten, die sich ineinander verbissen haben. Der erbitterte, von dumpfer Lebendigkeit erfüllte Kampf läßt kaum mehr ahnen, daß hinter dieser Szene das romanische Motiv der Tiere mit den überkreuzten Hälsen steht.

Vor einem Grund, der als tiefenloses Kontinuum gegeben ist, vermeint man die rückwärtige Ausdehnung der Körper nachvollziehen zu können. In ihrer leiblichen Gegenwart sind die Kompositgestalten den Sinnen greifbar nahegebracht. Zudem äußert sich in der Wiedergabe des Animalischen ein ausgeprägtes Nachempfinden der Natur. Die prallen Drachenleiber sind in sachten Hebungen und Senkungen weich durchmodelliert; die Haut, die sich im Rhythmus der Bewegung straft oder in Fältchen legt, scheint zu atmen. Überall, ob in der Zeichnung von Mähnen, Haarzotteln und Gefieder oder in der Beigabe modischer Accessoires, erleben wir eine Freude am dinglichen Detail, wie sie sich ähnlich auch in den genrehaft gestalteten Reliefs des Genesiszyklus bekundet, z. B. in der Geburt Abels oder der in einer pastoralen Stimmung dargebotenen Szene, in der Abel über seiner Herde wacht, während seine Frau am Spinnrocken sitzt (Abb. 24).

Oftmals sind die Drachen mit Flügeln ausgestattet, ohne daß ihre schweren Leiber es ihnen je erlauben würden, sich in die Lüfte zu erheben. Die gegensätzlichen Komponenten, die so harmonisch aufeinander abgestimmt sind, daß man die imaginären

Kreaturen als real hinnimmt, lassen in manchen Fällen eine Fortbewegung unmöglich erscheinen. Zuweilen glaubt man in den verdrehten Bewegungen das verzweifelte Bemühen zu verspüren, sich aus dem Banne der eigenen Komplexität zu lösen. Auch der Vierpaßrahmen setzt eine Grenze, die den zusammengekauerten und gekrümmten Gestalten ein Aufrichten verbietet. Die Monstren scheinen darin eingesperrt, ähnlich wie das Menschliche in den Tierkörpern. Bezeichnenderweise ist der Kniestrauß ein häufig anzutreffendes Bewegungsmotiv. Ein Bärtiger mit Kapuze, der sich mit einem Fuß gegen einen aufrecht gehaltenen Stab stemmt (Abb. 27), macht die Begrenzung des Bildfeldes ebenso deutlich wie die bogenschießenden Kentauren, deren Ziel irgendwo außerhalb liegt. Das Gegeneinander von Relief und Rahmenform, wie wir es in den Schülerreliefs an Paris Süd in besonders geistreicher Weise erleben konnten, gelangt in Rouen ebenfalls als künstlerisches Gestaltungsmittel zur Anwendung. Es vermag sogar zur Verdeutlichung des Inhalts beitragen. Wir beobachten auch ein Miteinander; denn in den vielfachen Achsenbrechungen und Ausbuckelungen der Leiber schwingt kontrapunktisch der Kontur des Vierpasses mit. Die Rahmenkehle wird als Standfläche benutzt, zusätzlich eingeschobene Erdschollensockel dringen manchmal in die Kehlung ein.

L. Lefrançois-Pillion wies darauf hin, daß sich die Tiermotiv nur in seltenen Fällen literarisch fixieren lassen²¹¹. Hinter den zusammenhanglos eingesprengten Christussymbolen, dem von Flammen verzehrten Phönix und dem Löwen über seinen

Abb. 27
Bärtiger mit Stab (Abguß), Portail des Libraires,
Gewändesockel



Jungen, werden gewiß Illustrationen zum Physiologus sichtbar. Ansonsten sind direkte Bildvorlagen weder in illuminierten Bestiarien noch in Enzyklopädien zu nennen. Für die mehrfach dargestellten Kynocephalen (Hundsköpfige) und Scriten (Schnauzköpfige) lassen sich zwar in topographischen Beschreibungen entsprechende Textstellen anführen, doch erscheinen sie hier nicht als in bestimmter Absicht placierte Zitate, sondern als Kompositbildungen im allgemeineren Sinne dargeboten, auch gestaltmäßig den übrigen Mischwesen entsprechend. Die am Rande der Welt lebenden Völkerschaften mit ihren Abnormitäten, Pygmäen, Panoti oder Gymnosophisten, Hauptthemen mittelalterlicher Kosmosgraphien, fehlen ganz²¹². Die Monstren weisen weder eine krankhafte Mißgestalt noch Verformungen an den Gliedmaßen auf.

Innerhalb der Darstellungen im Sockelbereich sind einige zu nennen, in denen sich in eine Welt des eitlen Tands und des hoffärtigen menschlichen Tuns widerspiegelt (wie sie mehr oder weniger latent auch in den Mischwesen ihren Ausdruck findet). Diesem Themenkreis gehören die Gaukler an, die Drachen und Affen vorführen, ebenso der Narr mit Brotlaib und Keule (Abb. 28), die Indische Tänzerin, die Beine von Reifen umbändert²¹³, der kopfüber vom Himmel herabstürzende Phaeton, ein auch wegen seiner turbulenten Bewegung aufge-

griffenes Motiv, der Mönch, der an einem Schreibtisch sitzend, den Inhalt einer Phiole prüft, vielleicht eine Anspielung auf die Alchimie²¹⁴. Von diesen Sujets geht eine durchaus gewollte, der Gesamtdekoration entsprechende Grundstimmung aus, ohne daß sie jedoch unbedingt um ihrer selbst willen dargestellt wären. Es handelt sich wohl um Bildvorlagen aus Musterbüchern, die sich als Füllwerk einstreuen ließen. Ähnlich verhält es sich mit den erwähnten Christussymbolen und einigen allegorischen Motiven, die man unter Umständen als Tugenden und Laster deuten könnte (eine Frauengestalt, die unter ihrem Mantel ein nacktes Kind birgt, als Caritas²¹⁵, eine Frau, die auf einem Löwen reitet, als Fortitudo, einen Holzfäller, der vor einem Reptil zurückweicht, das einem Astloch hervorschlüpft, als Verbalhornung der Ignavia).

6. Das ikonographische Programm des Portail des Libraires

Die Forschungen von A. Katzenellenbogen zu Chartres und Amiens haben wesentlich zum Verständnis der in höchstem Maße planvoll erdachten Portalprogramme der ersten Hälfte des 13. Jh. beigetragen und aufgewiesen, wie sich in der Verteilung der Skulptur auf das architektonische Gerüst Achsenbezüge, Zuordnungen und Leserichtungen ergeben. Das Portal bietet also ein Ordnungsgefüge, das dem Betrachter die Erschließung der theologischen Gedankenzyge ermöglicht. Auch mit dem Grad der bildhauerischen Intensität ist eine konkrete Aussage getroffen, das Inhaltliche besitzt in vollrund gearbeiteten Statuen eine stärkere Gegenwartsnähe als im Relief. Die im Laufe der zwanziger Jahre des 13. Jh. entstandenen Westportale der Kathedralen von Amiens stellen den gelungensten Versuch dar, ein vielschichtig durchkonstruiertes Sinngebäude in Konsonanz mit der baulichen Gliederung deutlich werden zu lassen, wobei die Themen der einzelnen Eingänge in einer übergreifenden Weise auch miteinander verbunden sind²¹⁶.

Das ikonographische Schema von Rouen Nord mit seinen zahlreichen inneren Verknüpfungen ist ohne Amiens nicht denkbar (Schema I, II). Durch die Ausdehnung des skulpturalen Schmucks auf die gesamte Fassade ergaben sich weitere Möglichkeiten, kunstvolle Programmbezüge zu entwickeln, die hier auf Grund der geschlosseneren architektonischen Gestalt besser als an der in den voraufgehenden Jahrzehnten errichteten Westfront der Kathedrale von Reims genutzt werden konnten.

Abb. 28
Narr, Portail des Libraires, Gewändesockel



Selbst zu den Bildwerken an der Innenfassade bestehen inhaltliche Querverbindungen. Durch das Versetzen von Skulpturen an Partien, die räumlich vom Portal entfernt sind, ließen sich Nebengedanken zum Hauptthema nachtragen die im allgemeineren Sinne erläutern oder ergänzen. Sowohl im Relief (Tympanon, Maßwerkfüllung, Sockeldecoration) als auch im Staturischen (Nischen- und Tabernakelstatuen, Statuetten in der Rosenarchivolte, Figuren in den Bogenläufen des Portals, Wimpergaufsätze) wurden die unterschiedlichsten Realitätsebenen geschaffen. Mit der Reduzierung des körperlichen Volumens in den Statuen, der räumlichen Komponente im Relief vermindert sich der Stellenwert innerhalb des Gesamtprogramms. Die Aufsatzfiguren und die meisten der Reliefs an den Gewändepfeilern stehen zwischen inhaltlich bestimmter und dekorativer Skulptur. Die Wimpergengel, die Jungfrauen und Engelhalbfiguren der Rosenarchivolten lassen außerdem erkennen, daß auf den äußeren Bezugsebenen das individuelle zugunsten einer Typisierung aufgegeben wird. Die Gargouilles an den Bogen- und Giebelansätzen schließlich sind als Bauzier rein illustrierendes Beiwerk ohne Bedeutung für das ikonographische Programm.

Wir erlebten bereits an den Posaunenengeln der Archivolten, denen sich die Aufsatzfiguren der Wimperge und Strebepfeilerhelme anschließen, wie Themen des Portals an entlegener Stelle in verallgemeinerter Form wiederkehren. Mit einem abermaligen Aufgreifen eines Motivs kann aber auch bezeckt sein, dieses in einer anderen inhaltlichen Verbindung zu zeigen, unter einem neuen Aspekt zu betrachten. Besonders auffällig ist dabei der Sprung von einem Darstellungsbereich in den anderen, von den Szenen mit Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies und Urteil Salomos im Soubassement zu den entsprechenden szenischen Statuengruppen an der Innenfassade und am östlichen Strebepfeiler.

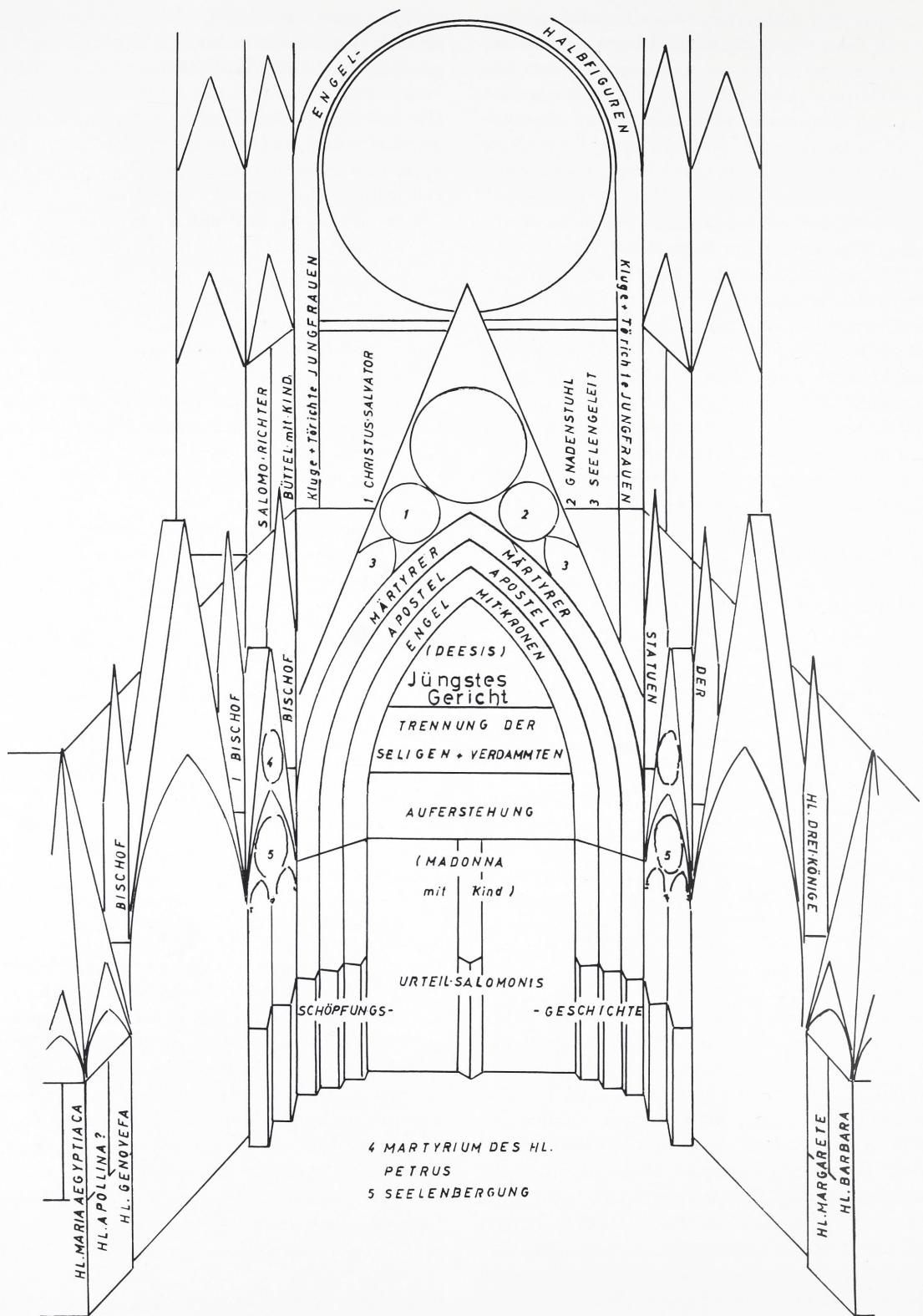
In einer, wie gesagt, ungewohnten Zusammenstellung begegnen wir mit der Gottesmutter am Türpfeiler und dem Jüngsten Gericht im Tympanon den zentralen Themen des ikonographischen Programms, und es ist zu vermuten, daß sie sich auf eine neue Art gegenseitig interpretieren. Das Jüngste Gericht erscheint meist am Haupteingang von Westfassaden. Häufig gibt es dort auch – vor allem an Kathedralen, die wie in Rouen der Gottesmutter geweiht sind – ein Marienportal. Es fragt sich, warum zwei an Westfronten übliche Hauptthemen ausgerechnet in Rouen an einem Querhaus-

portal aufgenommen sind. Wenden wir uns, um dies besser verstehen zu können, den Westeingängen der Kathedrale selbst zu.

Die drei Portale der Westfassade, wohl kurz vor dem Kathedralbrand von 1200 entstanden, wurden in die neue Frontgestaltung des 13. Jh. übernommen. Sie überdauerten auch die späteren, zwischen 1370 bis gegen 1426 erfolgten Veränderungen an den Obergeschossen. Das Hauptportal wurde jedoch im frühen 16. Jh. abgebrochen und in spätgotischen Formen von Rouland Le Roux wiedererrichtet (Grundsteinlegung am 25. Juni 1509)²¹⁷. Der mittelalterliche Name dieses Eingangs lautet Portail St.-Romain. In Erinnerung an diese Bezeichnung schuf der Bildhauer Pierre Desolbeaux 1511/12 für den Türpfeiler eine Statue des hl. Romanus²¹⁸. Man darf annehmen, daß eine solche Figur dort auch vor 1509 gestanden hat.

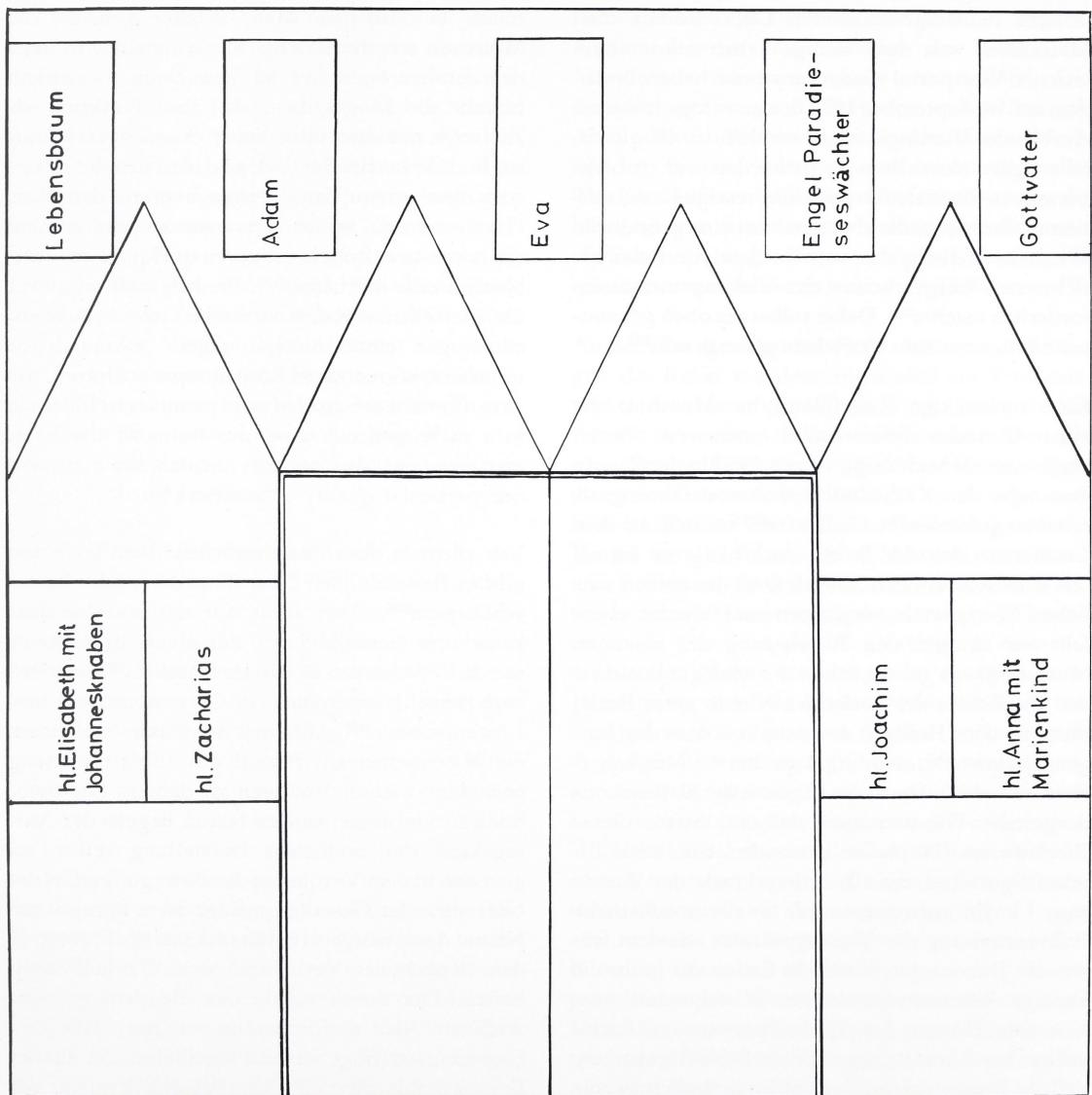
Nur die Gewände der beiden schmalen Seitenportale gehören noch dem ausgehenden 12. Jh. an. L. Lefrançois-Pillion, die ihnen eine hauptsächlich ikonographische Studie widmete, hatte richtig erkannt, daß die Bogenfelder um 1250 erneuert worden sind²¹⁹. Am linken Seiteneingang sehen wir Szenen aus der Vita der beiden hll. Johannes, des Täufers und des Evangelisten, am rechten aus der des hl. Stephanus im Tympanon geschildert. Darstellungen ähnlichen Inhalts finden sich auch innerhalb der frühgotischen Sockelreliefs dieser Portale. Die prunkvolle Behandlung der Sockel, Kapitelle, Blattkehlen zwischen den Gewändediensten, endlich der rankenverzierte Türpfosten paßt in das Bild, das die französische Portal Skulptur kurz vor und um 1200 bietet. Verschiedentlich wurde auf eine ähnliche ornamentale Einstellung an den Portalen aus dieser Zeit an den Westfassaden von Mantes und Sens hingewiesen²²⁰. Dem aus Frankreich herübergewanderten Rouennesaer Atelier begegnen wir in der Normandie gleich an mehreren Orten, so an den Kathedralen von Coutances und Sées, an St.-Taurin in Evreux und wahrscheinlich auch an der Abteikirche von St.-Wandrille²²¹. Auf die besonders engen Zusammenhänge von Rouen mit dem fast ganz zerstörten, nur in seiner Bausubstanz erhaltenen mittleren Westportal der Kathedrale von Lisieux hat G. Huard aufmerksam gemacht²²².

Einige unbekannt oder unbeachtet gebliebene, in einem Falle auch falsch lokalisierte Skulpturen frühgotischen Stilgepräges, die sich fast sämtlich im Musée dép. des Antiquités befinden, scheinen von dem Hauptportal aus der Zeit um 1200 zu stammen.



Schema I
Portal des Libraires, Ikonographie der Außenfassade

Schema II
Portail des Libraires, Ikonographie der Innenfassade



Es handelt sich, da von einer Kehlung hinterfangen, um die Fragmente von drei Archivoltenfiguren, einem inzensierenden Engel und zwei auf Thronen über Wolken Sitzenden mit Musikinstrumenten, zweifellos Ältesten der Apokalypse²²³, die sich von den feinzügigen, quellenden Falten her, die ineinanderhängen und -schwingen, mit den disputierenden Engeln in einer Arkosolnische des Nordtransepts der Kathedrale von Lisieux vergleichen lassen (Übereinstimmungen bis in die Gestalt der Sitzbänke hinein)²²⁴. Diese Bruchstücke dürften zuletzt im Obergeschoß des Vierungsturmes vermauert gewesen sein. Am 4. Oktober 1514, in einer Zeit also, in der am Haupteingang gearbeitet wurde, brannte der hölzerne Helm des Vierungsturmes (Mitte 13. Jh.) ab. Rouland Le Roux, der sich alsbald dem Bau einer neuen Spitze zuwandte, erhöhte den Vierungsturm und verstrebte die Ecken des unteren Fenstergeschosses²²⁵. Dabei könnte man Materialien von dem wenige Jahre zuvor abgerissenen Westportal wiederverwendet haben. Nachdem am 14. September 1822 der gewaltige hölzerne Aufbau des Vierungsturmes aus dem 16. Jh. gleichfalls Opfer eines Brandes geworden war, projektierte Jean-Baptiste Alavoine die heutige Konstruktion in Gußeisen, die aber zunächst eine gründliche Wiederherstellung des von Rouland Le Roux errichteten Obergeschosses des Vierungsturmes erforderlich machte²²⁶. Dabei sollen die oben genannten Sitzfiguren zum Vorschein gelangt sein²²⁷.

Eine rechteckige Reliefplatte im Museum, die einen sitzenden Bischof und einen vom Teufel begleiteten Mönch zeigt, wurde 1953 in der Rue du Bac nahe der Kathedrale bei Ausschachtungsarbeiten gefunden²²⁸. G. Lanfry²²⁹ ordnete sie dem Lettner aus dem 13. Jh. zu, doch hängt sie formal wie stilistisch mit den Sockelreliefs der beiden seitlichen Westportale zusammen und könnte ebenfalls zur skulpturalen Ausstattung des einstigen Mitteleingangs gehört haben. Es wäre gut denkbar, daß die Reliefs des Soubassements in einer Beziehung zu dem Heiligen standen, von dem der Eingang seinen Namen erhalten hatte. Möglicherweise war also in ihnen die Legende des hl. Romanus dargestellt. Wir vermuten, daß eine Statue dieses Bischofs am Türpfiler gestanden hat. Eine Bischofsfigur aber, die alle Stilmerkmale der Wende zum 13. Jh. aufweist, wurde in die nordöstliche Eckverstrebung des Vierungsturmes aus dem frühen 16. Jh. versetzt; vielleicht finden wir in ihr die einstige Trumeau-Statue des Mittelpalts vor. Von den Ältesten der Apokalypse aus den Archivolten her könnte man zu dem Schluß gelangen, daß das Bogenfeld des Hauptportals ähnlich wie die

silerverwandten Tympana an der Kathedrale von Coutances und an St.-Taurin in Evreux Christus, inmitten der vier Wesen thronend, gezeigt hat. Es hätte demnach bereits an der Westfassade von Rouen eine Darstellung der Erscheinung Christi am Jüngsten Tage gegeben, allerdings in ihrer auf die Frühgotik beschränkten apokalyptischen Fassung. Am Nordquerhaus brachte man indessen das Weltgericht in seiner zeitgemäßen historischen Erzählform, setzte es in Beziehung zur Gottesmutter, der Patronin der Kirche, für die sich an der Westfassade kein eigenes Standbild nachweisen läßt, und verlieh dem Portail des Libraires durch diese ikonographischen Themen eine besonders hervorragende Stellung.

Im weiteren Verlauf der ikonographischen Untersuchung wollen wir uns zunächst mit den Sockelreliefs beschäftigen. Man ist eher geneigt, die Monstren wie die anderen Motive mehr von ihrer dekorativen Seite her zu betrachten. Trotzdem besteht die Möglichkeit, daß ihre Funktion als Zierwerk mit einer inhaltlichen Aussage verknüpft ist. F. d'Ayzac brachte Belege dafür, daß die »monstres représentent, dans le langage comme dans l'art, l'homme en qui les instincts mauvais prédominent sur sa raison et dont la vie est en quelque sorte semblable à celle des bêtes«²³⁰. Freilich muß man, was die darstellende Kunst anbetrifft, mit A. Katzenellenbogen einschränkend sagen: »Animals or monsters, above all in Romanesque sculpture, are very often the creation of pure phantasy or illustrate in a mere general sense the realm of the baser instincts, and also perhaps incidentally represent one particular quality or another«²³¹.

Vor allem in der mittelalterlichen Buchillustration gibt es Beispiele, daß Tiere Tugenden oder Laster verkörpern²³². Aber nicht nur das einzelne Tier kann zum Sinnbild einer negativen Eigenschaft werden, etwa in den Bestiaires moralisés²³³, sondern auch seine Körperteile wie Greifenschnabel und Löwenpranken²³⁴. Abermals ist jedoch abzulehnen, die Mischwesen am Portail des Libraires streng nach literarischen Vorlagen zu deuten. Die Symbolik ist viel allgemeinerer Natur, liegt in der Aussagekraft der bildlichen Darstellung selbst begründet, in dem Verqueren der Bewegungen, in der Unfreiheit der Gestalten infolge ihrer kompositen Natur. Auch einige Attribute rücken die Figuren in den Bereich des Verkehrten und Weltlich-Sündhaften. Der durch Keule und Brotlaib gekennzeichnete Narr wurde bereits erwähnt (Abb. 28). Ein Kentaur trägt einen Flügelhelm, der in der Ikonographie des 13. Jh. verschiedentlich zur

Kennzeichnung heidnischer Krieger diente²³⁵. Auch die kokett herausgeputzten Sirenen, Harpyen, weiblichen Kentauren und Drachen stellen eine sinnenfrohe Weltlichkeit zur Schau. Der menschlichen Eitelkeit frönt ein halbnackter Jüngling, der sich vor einem Handspiegel die Locken zurechtlupft. Dieses Motiv erhält eine Wendung ins Verkehrte durch einen Alten, der den über den Kopf gezogenen Mantel lüftet und sich ebenfalls in eitler Selbstgefälligkeit in einem Spiegel betrachtet. Einige der Gestalten spielen auf Instrumenten. Aber auch diese Musik ist Ausdruck irdischer Sinnenlust; bereits im Tympanon wurden himmlisches und höllisches Musizieren voneinander unterschieden²³⁶. Ähnlich wie der Teufel aus der Höllenszene schlägt der schon genannte Kentaur mit dem Flügelhelm auf das Cymbalum und bläst dazu auf einem Horn. Durch die halb animalische Natur vieler Gestalten werden menschliche Verhaltensweisen in einen niederen Existenzbereich hinabgezogen, abgewertet; sie wirken in der Übertragung auf die Kompositwesen zuweilen sogar grotesk und lächerlich, wie z. B. an einem Schweinsköpfchen in Denkerpose, in der das alte Motiv der Melancholia aufgegriffen ist. Die Sockelmotive an Portalen enthalten des öfteren eine negative Aussage. An den Westfassaden von Paris, Amiens und Reims steht die Trumeau-Madonna über einer Reliefdarstellung des Sündenfalls. Zu Füßen der Apostel im Gewände des Amienser Mittelpalts krümmen sich unter den Baldachinkonsolen die Despoten, unter denen sie das Martyrium erlitten haben. Auch die Tugenden, die in den Soubassements von Sens, Paris und Amiens über Lastern thronen, seien in diesen Zusammenhang erwähnt²³⁷.

Die Welt des Absurden und Triebhaften in den Sockelreliefs könnte als der Verfall der Menschheit unter dem Joch der Erbsünde im Anschluß an die geschilderten Folgen des Sündenfalls in den oberen Reliefs des linken Gewändes (die irdische Mühsale nach der Verbannung aus dem Paradies, der Brudermord) verstanden werden. Es gibt bildliche und literarische Beispiele, in denen Genesis und Monstrenwelt in einer Zusammenstellung erscheinen. Das Areobindus-Diptychon im Louvre zeigt auf der im 9. Jh. gearbeiteten Rückseite eine Hierarchie der Schöpfung, die sich in drei Zonen aufbaut und von dem ersten Menschenpaar im Paradies über die Tierwelt bis zu den Chimären und Monstren hinabreicht²³⁸. Der Genesis-Bericht im Roman de Fauvel des Gervais de Bus, einem Hauptwerk der Malcontentendichtung, dessen beide Teile 1310 und 1314 entstanden sind, klingt wie eine Erklärung dessen, was mit den Reliefdarstellungen des Portals des

Libraires inhaltlich gemeint sein könnte²³⁹. Der Roman, von dem sich eine Urfassung mit Ergänzungen in der Bibliothèque Nationale in Paris befindet, richtet sich gegen das kirchliche Regiment und die Lasterhaftigkeit der Welt. Die Schöpfungsgeschichte erzählt, wie Gott den Menschen nach seinem Ebenbilde schuf, doch: »Mes or est dou tout restourné/ Ce que Diex avoit aourné/ Car hommes sont devenuz bestes/ Devers terre portent les testes . . .«²⁴⁰. Erläuternd ist eine Miniatur diesem Text beigelegt. In dem zweiteiligen Feld bildet links Gott Eva aus der Seite Adams; dieser Szene ist rechts ein Kentaurenpaar gegenübergestellt. Die Perversion der sündhaften Welt ist auch das weitere Thema des Romans. Fauvel ein falber Hengst, in dem sich Boshaftigkeit und Laster verkörpern, ergreift die Herrschaft über die Menschheit. Einige eingestreute Illustrationen zeigen das närrische, lärmende Gefolge Fauvels, Menschen in Tiertravestien, die mit den Monstren des Portail des Libraires so wesensverwandt erscheinen²⁴¹. Die Gottesmutter ist am Außenportal unmittelbar mit der sündhaften Welt konfrontiert. Die Bitte an Maria aus dem Roman de Fauvel, von der Macht des im Tier personifizierten Bösen zu befreien, vermag die hier gegebene Situation treffend zu kennzeichnen: »Celi domina, . . . , tuum roga filium, redemptorem omnium, utsuaclemencianobistollat Falvium...«²⁴².

An den Westfassaden von Paris, Amiens und Reims gibt das Relief mit dem Sündenfall am Trumeausockel des Marienportals (in Paris der linke, in Amiens der rechte, in Reims der mittlere Westeingang) den präfigurativen Hinweis auf die neue Eva, die in der Gottesmutter darüber Gestalt angenommen hat²⁴³. In Paris und Amiens findet im ersten Viertel des 13. Jh. eine Gleichsetzung von Maria und Ecclesia statt, wie sie im Keime bereits in der patristischen Literatur angelegt war, jedoch erst durch die Theologie des 12. Jh. im Zuge einer zunehmenden Marienverehrung eine ausführlichere Betrachtung fand²⁴⁴. In der Marienkrönung im Tympanon von Paris und Amiens vollzieht sich die mystische Vereinigung Christi mit seiner Braut, der Ecclesia, gleichbedeutend mit dem Triumph der Kirche am Jüngsten Tage, dessen Geschehnisse am Mittelpalat dargestellt sind. In Reims hat der ecclesiologische Aspekt an Eindringlichkeit verloren, der abstrakte Gedankengang dürfte sogar eine bewußte Abschwächung erfahren haben. Die Krönung Mariä ist in den Wimperg des Hauptportals entrückt. Der transzendentale Bezug Eva-Maria-Ecclesia scheint in Rouen ganz zu fehlen (es sei denn im Gewände hätten einstmals unter anderem auch Ecclesia und Synagoge gestanden). In den

Klugen und Törichten Jungfrauen der Rosenarchi-
volte wird er höchstens angedeutet. Eva und Maria
sind am Portail des Libraires in ihrem historischen
Verhältnis zueinander dargestellt. Auch hier – einmal
in den Sockelszenen, wenngleich nicht am Tür-
pfeiler, ein weiteresmal an der Innenfassade – sind
Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies der
Gottesmutter zugeordnet, die dabei ausgesproche-
ne Prophetie auf sie bezogen. In den Advent-
Gruppen der inneren Querhauswand, in Elisabeth
und Zacharias, Anna und Joachim, kündigt sich
das unmittelbare Nahen des Erlösers an, das sich
dann in der Gottesgebärerin vollzieht. Diese tritt
als Erretterin der Menschheit auf, die durch die
Sünde Evas verlorenging. Von dieser Seite her
wollten wir sie auch im Zusammenhang mit den
Sockelreliefs sehen. Das Mütterliche – und zugleich
Menschliche – ist im Wesen Mariä in den Vorder-
grund der Betrachtung gerückt.

Von daher finden wir eine Überleitung zum Welt-
gericht des Tympanons, kniete die Gottesmutter
doch dort fürbittend zu Füßen ihres richtenden
Sohnes. Jetzt verstehen wir auch, weshalb nicht
der Sündenfall, sondern das Urteil Salomos, eine
alttestamentliche Präfiguration der Intercessio Mariä
beim Jüngsten Gericht am Türpfeiler erscheint;
denn dieser Gedanke, der die Mitwirkung der
Gottesmutter an der Erlösung zum Inhalt hat, eine
Mitwirkung freilich nur als Fürsprecherin, war für
die Zeit um 1300 von wesentlicher Bedeutung²⁴⁵.
Durch ihn begründet sich die bis ins Mystische
reichende Marienverehrung. Es gilt zu beachten,
daß zwei Themenkreise, die im Soubassement
behandelt sind und denen im Grunde die gleiche
Aussage zu der heilsgeschichtlichen Rolle Mariä
zukommt, zur Verdeutlichung dieses Sinnzusam-
menhangs noch einmal im statuarischen Bereich
wiederholt werden.

Durch die Einfügung marianischer Züge erfährt
das Weltgericht eine Umdeutung. Am Mittelpfortal
von Amiens West besitzt die Scheidung der Seligen
von den Verdammten den Charakter der Unab-
änderlichkeit. Die Aufnahme in das himmlische
Paradies, die Verstoßung in die Hölle erfolgen je
nach der Haltung des einzelnen gegenüber dem
»Sum veritas« in der Gestalt Christi am Türpfeiler.
Das Moment der Gnade und des Verzeihens wird
in den Fürbittern der Deesis-Gruppe nur beiläufig
gestreift. In Rouen ist auch in der christologischen
Darstellungsweise eine Akzentverschiebung fest-
zustellen. In den Gruppen der unteren Fünfpässe
des Wimpergs werden zwei Wesensmerkmale des
Wirkens Christi in dieser Welt aufgezeigt, das Ver-

künden der Wahrheit in dem Salvator, die Er-
lösungsstat hingegen in der verkürzten Darstellung
des Gnadenstuhls. Das Befolgen der göttlichen
Botschaft ist, wie auch in den lehrenden Bischöfen
der Seelenführungen in den Zwickelstrahlen zum
Ausdruck kommt, unerlässlich für das persönliche
Heil, doch wird der Kraft der Gnade, die von dem
Kreuzesopfer ausgeht, eine entscheidende Rolle
eingeräumt.

Das Thema der Brautschaft Mariä ist in den Klugen
Jungfrauen des Rosengeschosses berührt, obwohl
das Hochzeitsfest selbst, zu dem sie geladen sind,
etwa in einer Marienkrönung oder im Salomoni-
schen Thron verbildlicht, fehlt. Die Jungfrauen
repräsentieren zugleich die Menschheit, über die zu
Gericht gesessen wird²⁴⁶. Daher erscheinen sie in
der Regel auch an Weltgerichtsportalen. Durch sie
also werden die beiden Hauptthemen des ikono-
graphischen Programms miteinander verknüpft.
Darüberhinaus erhalten die Klugen Jungfrauen in
den heiligen Märtyrerinnen an den Hofpfosten
ebenfalls in der Fünfzahl, eine ganz konkrete
Bedeutung. Als allegorische Figuren, sozusagen
abstrakte Leitbilder, sind sie ihnen gegenüber in
ihrer körperlichen Präsenz zurückgestuft.

7. Der bildhauerische Stil des Portail des Libraires

Am Portail des Libraires ist der Nachhall jener
»preziösen« Richtung zu verspüren, die in den
dreißiger Jahren in Paris ihren Ausgang nahm²⁴⁷.
Kennzeichnend für diesen Stil ist, daß bei einer
freien, zu allseitiger Bewegung fähigen Körper-
bildung und einer Bevorzugung des Kontrapostes
die gespreizte Attitüde, die gezierte Pose gesucht
wird. Oftmals werden gerade durch sie die großen
melodischen, man könnte fast sagen, ornamenta-
haften Faltenschwünge in die – verglichen mit der
voraufgehenden Skulptur – geglättete Gewandung
hineingetragen, die in ihrer stofflichen Qualität
fühlbar gemacht ist. Die Gesichter von kantig-
spitzem Zuschnitt sind von ondulierten oder volu-
tenartig gelegten Haarsträhnen und quirlig aufge-
drehten Löckchen umrahmt. Die Mimik, auf das
verschmitzte Lächeln des Mundes und die schmale
Schlitzung der Augen mit ihren geschweiften
Lidern hin stilisiert, offenbart eine zuweilen affek-
tiert zur Schau getragene innere Beglücktheit, ge-
paart mit einer dem Weltlichen verhafteten Sinnen-
lust.

In Rouen tritt uns das, was hier ganz allgemein und im einzelnen gewiß modifizierbar zur Stilsituation vor und nach 1250 gesagt wurde, in einer eigen-tümlich gedämpften, beinahe esoterischen Vor-tragsweise entgegen. Betrachtet man insbesondere die Statuen oder die Relieffiguren im oberen Tympanonstreifen, so fällt auf, daß eine ungemein agile, in sich differenzierte Körperlichkeit auf einen ruhigen Gleichtakt von Bewegungen zurückge-nommen ist, die Gestalten allein durch Faltenmuster eine stärkere, wenngleich auch immer noch verhal-tene Belebung erfahren. Ein Darbieten von zierlichen, nicht allzu aufdringlichen Formen und schönfälteligen Draperien war allein schon vom Charakter der Fassade her geboten. Gerade das harmonische Verhältnis von dekorativer Archi-tектur und Skulptur empfanden wir an anderer Stelle als besonders erwähnenswert.

Zunächst soll versucht werden, die Stilmerkmale jenes Bildhauers herauszuarbeiten, welcher der Werkstatt des Portail des Libraires vorgestanden hat und von dessen Hand die Jungfrauen an den Hofpfosten (mit Ausnahme der sogen. hl. Barbara), ein Teil der Statuen an der Innenwand, der Streifen mit den Seligen und Verdammten und das rechte Auferstehungsfeld des Tympanons zu stammen scheinen. Am Beispiel der sogen. hl. Apollina, einer gefäßhaft schlanken, in fast geradem Zug über der Bodenplatte aufwachsenden Figur, die in dem Engel der Vertreibung aus dem Paradies an der Innenfassade spiegelbildlich und etwas kurviger wiederholt ist, mag das Vorausgeschickte vertieft werden (Abb. 6, 7). Der am Portail des Libraires durchweg übliche, aber kaum allzu auffällig akzen-tuierte Kontrapost teilt sich verhalten dem ganzen Körper, seinen Gebärden und Wendungen mit und versetzt ihn in eine sachte Schwingung. Die Statue entfaltet sich in einem behutsam ausbalancierten Vor und Zurück. In einer leichten Gleitbewegung, die von dem kurvig seitab gesetzten Spielbein wieder zurückgenommen wird, scheint der Körper aus der Nische herauszutreten. Die schmale Brust über dem hochsitzenden Gürtel weicht ein wenig nach hinten zurück. Von dem sich unter dem Kleid auswölbenden Bauch lösen sich lange Faltenzüge. Durch die plastische Ausformung der Bauchpartie wird selbst an gerade herabfallenden Gewändern wie denen von Adam und Eva oder Gottvater an der Innenwand eine lebhafte Drapierung erzeugt (Abb. 11). Wir begegnen hier also einer sehr freien und lockeren Beweglichkeit, die im übrigen mit der ausgerundeten, nie schroffen Artikulierung der Körperpartien übereingeht und sich manchmal fast unmerklich kundtut, so daß beispielsweise das

durch die Ponderierung bedingte Einknicken an der Hüfte der hl. Apollina von uns kaum wahr-genommen wird. Was an Möglichkeiten aktiver Entfaltung diesen Statuen mitgegeben ist, wird meist nur angedeutet. In welcher Reichweite man am Portail des Libraires befähigt war, körperliche Bewegung darzubieten, läßt sich am anschaulichsten im Tympanon erfahren (Abb. 13). In den Prozessionszügen macht sich die Agilität, die den Gestalten innenwohnt, nur im Detail bemerkbar. In der Auferstehungsszene – wie ja auch in der Mehrzahl der Sockelreliefs – steigt sie sich bisweilen zu hektischer Turbulenz.

Die Faltengebung hat in Rouen nicht nur die Aufgabe, den Bewegungsrhythmus des Körpers zu verdeutlichen, sondern gleichzeitig auch zu mildern. Sie verleiht den Figuren eine weiche, flüssige Gespanntheit, wie man sie besonders eindringlich an der hl. Margarete zu beobachten vermag, an der das kurvige, von einem segelartigen Mantelstreifen nachgezogene Spielbein mit einer großzügig geführten Steifalte harmonisch zusammenschwingt (Abb. 8). Durch diese beiden sehr häufig am Portail des Libraires anzutreffenden Motive verlieren die Statuen an Standfestigkeit, auf den gleitenden Faltengehängen der Unterpartien erscheinen sie in eine beinahe schwelende Stellung versetzt.

Wir wollen nochmals zur hl. Apollina zurück-kehren, um an ihr zu zeigen, wie die kontraposti-schen Standmotive von flexiblem Faltenwerk um-spielt und dadurch in ihrer Erscheinung abge-schwächt werden (Abb. 6, 7). Man denke etwa da-ran, um hier den fast zerebralen Gleichklang von Körper und Gewandung zu verstehen, welch ein Ruck durch den direkteren Vortrag des Kontra-postes in eine Statue wie die des Josephs der Dar-bringungsszene an der Reims-Westfassade (um 1240) hineingetragen wurde. An der hl. Apollina ist die Stelle, an der sich das rechte Knie, das des Spielbeins, in der hohen, glockenförmigen Unter-partie des Rockes abzeichnet, von gebündelten Mantelsäumen teilweise zugehängt. In die Schluchtung, die sich entlang des Standbeines bildet, fahren Säume verschleiernd von der Seite her ein. Die Tendenz, die Figuren noch mehr als bis dahin üblich mit Draperien zu verhängen, um dadurch eine Vielzahl an dekorativen Bildungen zu gewin-nen, führt auch zu neuartigen Gewandmotiven. In der hl. Genovefa, rechts neben der hl. Apollina, und in der hl. Elisabeth im Querhausinneren (Abb. 12), an denen der Mantel, von der rechten Schulter zur linken Hüfte herübergezogen, vor-hangartig den gesamten Oberkörper bis zu den

Knien bedeckt, kündigt sich der breitflächige Madonnentypus des 14. Jh. an²⁴⁸. Die hl. Elisabeth ist, da als Wandstatue gegeben, selbst schon etwas mehr ins Breite angelegt als die Nischenfigur der hl. Genovefa.

Die Falten der Gewänder scheinen leicht dahinzuströmen und sich als optische Linien zu verselbstständigen. Dennoch sind sie beim Hauptmeister im höchsten Maße skulptural durchgearbeitet und mit dem Tuch verwachsen. Die einzelnen Züge werden beinahe zäh aus ihm herausmodelliert. Das Faltenwerk verrät eine sehr bestimmte Führung, was auch auf die lebhaften und doch wohlig und breit ausfahrenden Saumwellen zutrifft, die als Möglichkeit ornamentaler Gestaltung bereits auf das 14. Jh. hinweisen. Das durch Körperhaltung und Gebärden ausgelöste Kräftespiel auf dem Gewand verflüchtigt sich nicht im freien Fall des Faltenmotivs, sondern durchdringt und strafft dieses in seinem ganzen Verlauf. Es bedarf eines konkreteren Anstoßes, so durch die Ponderation bei einer Statue oder die Bewegungen, die eine Relieffigur innerhalb einer Aktion vollführt, um zu kräftigeren Bildungen zu gelangen. Je stärker aber eine Falte hervortritt, umso schärfer ist sie zu einer oder zu beiden Seiten von einer Knifflinie begrenzt, die dadurch zu standekommt, daß sich die benachbarten, zurückliegenden Gewandpartien hochwölben. Flachbahngige oder grabenartige Einsenkungen sind auch bei Durchschluchturen im eigenhändigen Anteil des Hauptmeisters unbekannt.

Die weitere Betrachtung sei dem Anteil dieses Künstlers im Tympanon gewidmet (Abb. 14,15,17). An den puppenhaft kleinen Köpfen der Figuren dort verbirgt sich der individuelle Gesichtsausdruck zunächst hinter blühend vollen Formen, um sich erst bei genauem Hinsehen in seiner Differenziertheit darzutun. Doch selbst der Schmerz, die Klage, die Verzweiflung der Verdammten, das jäh Erschrecken bei einigen der Auferstehenden wirken ebenso mild und verhalten wie auf der anderen Seite die stille Beglücktheit der Auserwählten. Die Empfindungen werden von dem Liebreiz der Gesichter überspielt. Es entsteht der Eindruck, als lägen die beiden extremen Stimmungspole dicht beieinander. Über dem gedrängten Zug der Verdammten breitet sich eine ernste Melancholie aus. Die Niedergeschlagenheit, die sich in dem qualvollen Hochziehen der Augenbrauen, dem frontal Herauswenden der Gesichter, dem trostlosen Händeringen der so weltlich herausgeputzten Dame und dem verzweifelten Verdecken des Antlitzes durch den Bischof äußert, verhallt in einer lautlosen Klage. Selbst dem Bösen und Abscheu-

lichen haftet etwas von der wohligen Plastizität der übrigen Gestaltgebung an. Putzige Züge in den durchfurchten Gesichtern mit oft platten Schnauzen, die weiche Fleischlichkeit, das zottige Fell verwischen das Apotropäische, das von den Teufeln ausgehen soll. Trotzdem gelangt die Qual der Sünder im Höllenpfuhl keinesfalls vermindert zum Ausdruck, sind es doch gerade an den Teufeln die tierhaft-affenartigen Momente, ihre animalisch-triebhafte Unrast und Emsigkeit, die der Höllenszene einen dumpfen Grundton verleihen.

Mit der Darstellung des Weltgerichts war ein künstlerisches Problem verbunden, das die in beiden Reliefstreifen verschiedenenartige perspektivische Ansichtigkeit betraf. Während nämlich die Seligen und Verdammten in friesartigem Nebeneinander fast die Höhe des Bildfeldes ausmessen, bietet sich die Auferstehung in einer Aufsicht dar. Um den sich in der Komposition bemerkbar machenden Unterschied zwischen beiden Streifen auszugleichen, versuchte man in Amiens und an Reims Nord, die verschachtelte Gräberszene in zwei separate Zonen übereinander aufzulösen, jede mit eigenem Sockelstreifen, setzte man am Portail Royal in Bordeaux, in Rampillon und an St.-Urbain in Troyes sämtliche Tumben in einem schmalen Türsturzfeld nebeneinander. Eine vergleichbare Zweiteilung ist auch am Portail des Libraires vorhanden. Sie tritt jedoch als Staffelung in Erscheinung, und zwar bei einer eigentlich bogenförmig geführten Perspektive; denn in den Lücken zwischen den oberen Auferstehenden erscheinen auf gleicher Kopfhöhe weitere Personen (im linken Teil verschließen aufgerichtete Deckplatten und Pflanzen den Hintergrund). Die Fürchen der unteren Zone überbrücken den Abstand zu den hinter ihnen aufragenden Tumben, sie benötigen ihn, um nach vorne und hinten ausgreifen zu können. Bezeichnenderweise hält sich rechts eine Frau an der ausprofilierten Kante eines der rückwärtigen Sarkophage fest. Eine andere Gestalt – in der linken Hälfte des Türsturzes – drückt einen Sargdeckel hinterrücks fort, dessen eine Ecke von dem Bein einer im oberen Bereich sitzenden Frau verdeckt wird. Somit ist die Zweizonigkeit als eine räumlich erfahrbare Distanz sichtbar gemacht. Das Hintereinander erscheint im Türsturz nur in den Ebenen stärker auseinandergezogen als im oberen Streifen, in dem hinter den vorderen Figuren ebenfalls weitere mit ihren Köpfen sichtbar werden. Man kann sogar sagen, daß in der figuralen Verdichtung der oberen Zone des Auferstehungsreliefs eine kunstvolle Überleitung zum Streifen mit den Seligen und Verdammten gesucht ist.

Die rechte Hälfte des Türsturzes ist charakteristisch für den flüssigen Reliefstil, der dem Hauptmeister zueigen ist, und sich auch in den Sockelreliefs manifestiert, wenngleich dort nur ein geringer Teil von seiner Hand geschaffen sein dürfte. Die räumliche Körperlichkeit der Auferstehenden wirkt umso dichter und zugleich unfaßbarer, da sicher bestimmbar kubische Formen fehlen. Die Leiber sind kräftig, jedoch weich ausmodelliert. Eine schwelende Plastizität kennzeichnet auch die Leinentücher, welche die nackten Körper umspielen. Anstelle fester seitlicher Begrenzungen finden sich ausgerundete Übergänge. Die Figuren scheinen sich in einer gleichmäßigen Intensität nach allen Seiten hin zu entfalten. Eine Vielfalt von Bewegungsenergien entströmen den sich in vielfachen Achsen brechenden Körpern, ohne daß jedoch dabei Kontraste ausgelöst würden. Die Armbewegungen können frei nach vorne und hinten auswachsen und besitzen deshalb nur eine geringe Flächenwirkung, es sei denn, sie sind absichtlich in die Breite gedehnt, so z. B. an den krönenden Engeln des oberen Streifens, in dem man mehr auf Profilansicht bedacht ist. In Verkürzung gegebene Oberarme und -schenkel gehen nahtlos in das schwelende Körpervolumen über, ohne daß ein ungelener Eindruck entsteht. Auch in der Dрапierung der Leinentücher sind kaum ausgesprochen flächenwirksame Motive enthalten. Die Falten umfahren in der Regel kurvig die ausgerundeten Körper, lösen und heben sich übergangslos aus dem fülligen Stoff, verfließen sachte in Gabelungen. Das Agieren mit der Draperie ist in einer ähnlich lebhaften Weise auch in den Sockelreliefs zu beobachten. Die Tücher dienen vor allem dazu, die Momentaneität des Bewegungsaugenblicks, das plötzliche Erwachen unter dem Schall der Posaune und die Vorbereitung auf das Erscheinen vor Gericht in den verschiedenen Phasen, zu charakterisieren. Einmal gleiten die Leinentücher wie zufällig um die Leiber, werden beim Auffahren aus den Gräbern mithochgenommen, zum anderen kleiden sich die Figuren bereits mit ihnen ein. Der höchste Grad an Verhüllung wird auf linken Platten—oben rechts—in einem Auferstehenden erreicht, der sich gleich einem Pleurant aus der Grabskulptur des späten 14. Jh. das Tuch kapuzenartig über den Kopf zieht und schamvoll das Gesicht darunter verbirgt.

Die rundlich-kompakten Gestalten, der rechten Reliefplatte, deren Gesten und Posierungen alle Möglichkeiten der räumlichen Entfaltung durchmessen, lassen sich nicht auf bestimmte Bewegungstypen fixieren. Rechts von Mittelachse zwischen

einem Bischof und einem König wendet eine Person, die durch die Tonsur als Mönch kenntlich gemacht ist, dem Betrachter den Rücken zu. Die Rückenfigur spielt in der Reliefkunst des 13. Jh. eine wichtige Rolle, einmal als Kontrastmotiv, als Repoussoir, um die Reliefstiefe zu veranschaulichen, zum anderen als Verknüpfung innerhalb eines sukzessiven Bewegungsrhythmus von Figurenketten. Das früheste bekannte Beispiel dürfte sich in den Tuchhändlerszenen am Sockel der Christus-Statue von Reims Nord finden²⁴⁹. Hier in Rouen ist diese Bildung ein Bewegungsmotiv unter anderen, wenngleich in seinen Achsenbrechungen ein sehr reiches, also kein isoliertes Einzelmotiv im oben genannten Sinne. Das Sich-Umwenden hat transitorischen Charakter. Die Figur hält mitten in einem Bewegungsablauf inne, um im nächsten Augenblick in eine von vielen anderen Bewegungsmöglichkeiten überzugehen.

Mit der linken Türsturzplatte wollen wir beginnen, einige jener Künstler näher zu bestimmen, die unter dem Einfluß des Hauptmeisters am Portal des Libraires gearbeitet haben. Der Bildhauer, der für die linke Auferstehungsszene verantwortlich ist und sich auch in den Archivolten feststellen läßt, unterscheidet sich durch seine kantige, teilweise sogar brüchige Faltengebung (Abb. 16). Er zieht die härter modellierten Figürchen in die Breite und läßt ihre Bewegungen mehr in der Fläche verschrankt erscheinen. Auch bietet er fixierte Gestaltmotive. Andere Bildhauer des Portail des Libraires hängen einer Verflüssigung der Faltenlinien an. Ihr Anteil läßt sich am ehesten in den Archivolten ermessen, in denen sich aber auch der Hauptmeister, z. B. in dem von satter Stofflichkeit umfangenen hl. Petrus Martyr (Abb. 29), zu erkennen gibt. Dem sicherlich von ihm geschaffenen linken Posaunenengel, an dessen Spielbein sich die vortretenden Fältelungen sofort wieder im Tuch verspannen (Abb. 30), wird man als Vertreter einer anderen Richtung den rechten, schmalgliedrig gebaut, das Gewand von elegant geschnittenen Falten und Säumen durchzogen (Abb. 31), gegenüberstellen. Lang ausholende Schwünge, die den Hang zur Verselbständigung haben, kennzeichnen auch das Original der klugen Jungfrau im Musée dép. des Antiquités (Abb. 19). Anzuschließen wären einige der knienden Archivoltenengel von einer federnd leichten Draperie (Abb. 32). Wir könnten unsere Beobachtungen in diesem Sinne noch weiter ausdehnen, indem wir innerhalb der Genesisszenen des Soubassements die sicherlich vom Hauptmeister stammende Gottesgestalt aus der Er schaffung von Sonne und Mond (Abb. 22) mit der



Abb. 29
Hl. Petrus Martyr, *Portail des Libraires, Archivolten*

einer Nebenkraft zuzurechnenden aus der Er- schaffung des Menschen vergleichen (Abb. 23). Eine stärkere Faltenisolierung verrät auch das Ge- wand der überschlank proportionierten Heiligen am westlichen Hofpfeiler, die als hl. Barbara durch das im 19. Jh. ergänzte Attribut ausgedeutet ist (Abb. 8). Die kräftig modellierten Kurven auf der Brustpartie der hl. Genovefa (Abb. 6) sind hier in dünnlinige Schraffuren umgesetzt; weiterhin auf- fallend die gekräuselten, zerfahrenen Säume.

Die Herleitung des bildhauerischen Stils, der am Portail des Libraires in Erscheinung tritt, bietet etliche Schwierigkeiten. Die »lose« Anknüpfung an Bourges, die J. Heinrich im Weltgerichts- tympanon zu erkennen glaubte, bleibt auf eine Verwandschaft im Motivischen beschränkt²⁵⁰. Auch der flüchtige Hinweis von H. Bunjes auf Bezie- hungen zum Südquerhausportal an Notre-Dame in Paris führt uns nicht weiter²⁵¹. Die Szenen aus der Legende des hl. Stephanus im Pariser Tympanon, die allein für einen Vergleich in Frage kommen, kennzeichnet eine sachliche Bestimmtheit im Ikonographischen und eine unvermittelte Deutlich- keit in der Handlung, wie sie der Skulptur des Portail des Libraires fremd ist²⁵². Hier fehlen beispiels- weise Figuren, die wie in der Steinigung des Heili- gen in heftiger Bewegung erstarrt scheinen. In

Rouen sind die Gestalten eher in einem transitori- schen Bewegungsvorgang dargeboten, dabei wird stets eine ausgewogene Posierung gewählt, die – besonders deutlich an den Auferstehenden – die voraufgehende und nächstfolgende Stellung er- ahnen lässt. In der kühlen Klarheit, in der sich das Gewandliche darbietet, setzt sich Paris von dem warmen Schmelz der Tuchbehandlung in Rouen ab.

Selbst die reich ondulierte Saumführung an den Sitzfiguren im unteren Streifen des Stephanus- Tympanons, die eine gewisse motivische Nähe zu Entsprechendem in Rouen hat, unterscheidet sich durch eine beinahe metallene Geschliffenheit. An einigen in Rouen ruhig niederkniedenden, in Paris bezeichnenderweise stürmisch auffahrenden Archi- voltenengeln fallen übereinstimmende Faltenbil-

Abb. 30
Posamenengel, *Portail des Libraires, Archivolten*





Abb. 31
Posaunenengel, Portail des Libraires, Archivolten

dungen auf, denen man aber nicht allzuviel Bedeutung beimesse sollte. Ebenso vordergründig ist eine Verwandtschaft, die man von den zierlichen, von gedrehten Lökchen gerahmten Engelgesichtern her zu sehen vermag. Eher wären die Unterschiede herauszuarbeiten, das Kecke im Antlitz der Pariser, das Verträumte in dem der Rouennenser Engel. Die Werkstatt des Stephanus-Tympanon, deren Auswirkungen an der Reimser Westfassade (unter anderem in den Nischen der Innenfront, oberhalb der vierten Zone von unten) zu verspüren sind und die auch einen gewissen Einfluß auf die Langhausskulptur in Rouen (Tympanon des Portail St.-Siméon, Tabernakelstatuen über den Strebe pfeilern, davon einige Torsen im Depot der Kathedrale) hatte, kommt für unsere Herleitungsversuche nicht in Frage. Nichtsdestoweniger folgen einige Bildwerke in Rouen einem Figurentypus, der in der Pariser Bildhauerkunst der sechziger

Jahre ausgebildet worden ist. Wir meinen damit kontrapostische Statuen, wie sie unter anderem an den vor 1263 entstandenen Königsgräbern in St.-Denis – insbesondere wäre auf die Coutances d'Arles hinzuweisen – vorkommen²⁵³. Hier erscheint ein neuer Typus, der einen ähnlichen, in den vierziger Jahren entwickelten, der sich jedoch durch eine bis aufs äußerste gespannte Ponderierung auszeichnet, ablöst. Bei ruhigem Stehen wird das Spielbein von dem Manteltuch, das diagonal zur gegenüberliegenden Hüfte gezogen ist, verhüllt und von den melodiösen Faltenkurven darauf

Abb. 32
Engel aus den Archivolten des Portail des Libraires (Abguß), Rouen, Musée dép. des Antiquités



locker umfahren. Die noblen, etwas ausdrucksarmen Idealgestalten, wie sie die Königsfiguren in St.-Denis repräsentieren, kehren in einigen der Jungfrauen in der Rosenarchivolte wieder, freilich in einer reduzierteren Form. Auch der Zacharias an der Innenwand lehnt sich an den soeben besprochenen figuralen Typus an (Abb. 12). Doch fällt an ihm die dichtere Rhythmisierung an der Spielbeinseite auf, vergleicht man mit den klar sich abhebenden Einzelzügen in St.-Denis.

Wenn also die hauptstädtische Skulptur für die Herkunft der Rouenneser Werkstatt ausscheidet, so bleibt uns die gewiß nicht einfache Aufgabe, an anderen Orten nach Vergleichbarem Ausschau zu halten. Wichtig erscheint uns, daß die Westfassade der Kathedrale von Reims, die mit ihrem Vollendungsdatum bis dicht an den Baubeginn der Nordquerhausfront in Rouen heranreicht, eine ähnliche Streuung des Bildhauerischen über den gesamten Aufrißplan hinweg kennt. Es wurde weiterhin auf die skulptierte Rosenarchivolte als spezifisch reimsisches Motiv aufmerksam gemacht. An der Westfront von Reims finden sich Bildwerke aus verschiedenen Planstufen, deren Verlauf in der Forschung heftig umstritten ist, vereinigt. Mit dem von W. Vöge so bezeichneten Josephmeister, der hier die in der Pariser Bildhauerkunst der dreißiger Jahre entwickelte Formensprache eingeführt und, was den Kontrapost anbetrifft, in zukunftsträchtiger Weise bereichert hat, spüren wir eine ordnende Hand, die eine Reihe älterer Skulpturen wiederverwendete und in einer in sich abgestimmten Komposition zusammenführte²⁵⁴. Man darf sogar behaupten, daß in Reims das kompositionelle Moment – festzustellen an den szenischen Gruppen im Gewände – zum erstenmal innerhalb der gotischen Entwicklung in das künstlerische Bewußtsein trat. In der Nachfolge des Josephsmeisters war man anlässlich der restlichen Ausgestaltung der Portale und der übrigen Fassadenteile trotz der schier unermeßlichen bildnerischen Fülle darauf bedacht, einen möglichst harmonischen Gesamteindruck zu erzielen. Obwohl die Reimser Westfassade geradezu als Spiegelbild der bildhauerischen Strömungen in weiten Bereichen der zweiten Hälfte des 13. Jh. gelten darf, assimilierte sie die noch so verschiedenen Stilrichtungen, so daß ihnen ein Hang zu dekorativen Bildungen gemeinsam ist. Es scheint so, als seien die in Reims gemachten Erfahrungen in die Rouenneser Skulptur miteingebbracht.

Das Labyrinth, das sich im Paviment des Reimser Mittelschiffs eingelassen fand und uns in einer Zeichnung, ferner in der ungefähren Wiedergabe

seiner Inschrift überliefert ist, enthielt die Namen der Baumeister, die Zeit ihrer Tätigkeit und die von ihnen ausgeführten Partien der nach einem Brand von 1210 wiedererrichteten Kathedrale. Es herrscht allerdings wenig Einhelligkeit über die Interpretation der Inschrift²⁵⁵. Soviel dürfte jedoch feststehen, daß Bernard de Soissons, für dessen Wirken an der Kathedrale gewöhnlich die Jahre zwischen etwa 1255 bis 1290 in Anspruch genommen werden, die Westfassade zu Ende geführt hat. Mit der Ausstattung des Rosengeschoßes, in der wir jene Werkstatt vor uns zu haben glauben, die auch für die bildhauerische Schmückung der Nordfassade in Rouen in Frage kommt, möchten wir soweit wie möglich bis um die Mitte der zweiten Hälfte des 13. Jh. hinaufrücken. Dies erscheint durchaus gerechtfertigt; denn wir erwähnten ja bereits, daß sich an der Innenfassade, d. h. in ihren oberen Teilen, Einflüsse jenes Pariser Ateliers, welches das Stephanus-Tympanon an der Südquerhausfassade von Notre-Dame geschaffen hat, bemerkbar machen. Aus dem Formenvorrat dieser Stilstufe, die man vor und um 1270 datieren könnte, mag der Rouenneser Künstler einige Bildvorlagen bezogen haben. So gleicht eine Gestalt mit flacher Kappe und Schulterumhang auffällig dem Avarus vor der Höllenpforte im Tympanon des Portail des Libraires (Abb. 15)²⁵⁶.

Die mit dem Portail des Libraires verwandten Skulpturen verteilen sich auf das Rosengeschoß. In den Tabernakeln, die zwischen den Portalwimpern emporwachsen, sind die Erscheinungen Christi nach seiner Auferstehung, in der Rosenarchivolte die Geschichte Davids und Salomos und in den beiden Gruppen vor der Abschlußwand über dem Radfenster Szenen aus dem Kampf Davids mit dem Riesen Goliath dargestellt. Das meiste davon wurde im ersten Weltkrieg zerstört, so daß wir zur Beurteilung größtenteils auf ältere Abbildungen angewiesen sind. Der Ursprung dieser Werkstatt läßt sich kaum erkennen. Umso deutlicher aber tritt uns diese wenig erregende, auf hoheitsvolle und zugleich gemächerliche Formen hinzielende Richtung in Rouen entgegen. Der Szene aus der Rosenarchivolte, in der Urias die für ihn schicksalhafte Botschaft von David empfängt (Abb. 33), läßt sich am Portail des Libraires nichts unmittelbar Entsprechendes danebensetzen (es sei denn, man vergleiche von der Gesichtsbildung her). Doch in dem fast zeremoniellen Nebeneinander der überzogenen schlanken Gestalten begegnen wir der gleichen figuralen Haltung, wie wir sie im Einzug in das Paradies des Portail des Libraires vorfinden (Abb. 14). Die Krönung Davids durch Samuel²⁵⁷ erinnert in Rouen

unmittelbar, einschließlich der Gewandmotive – man vergleiche beispielsweise die sich vom Knie lösenden Gabelfalten –, an den Engel der einer in den Himmel Aufgenommenen die Krone aufsetzt. Auffallende Übereinstimmungen bestehen auch zwischen dem Urteil Salomos, ebenfalls in der Reimser Rosenarchivolte, und der Darstellung gleichen Inhalts in Rouen. Der Krieger, wie am Portail des Libraires mit negroiden Zügen, trägt in Reims allerdings keine Rüstung. Der Rouennenser Gestalt kommt dagegen der pfahlartig-schlank aufwachsende Goliath über der Reimser Rose sehr nahe, dessen Rüstung in beiden Fällen auf die römische Lorica zurückgeht und sich bereits an einer



Abb. 33
David u. Urias, Reims, Kathedrale,
Rosenarchivolte der Westfassade

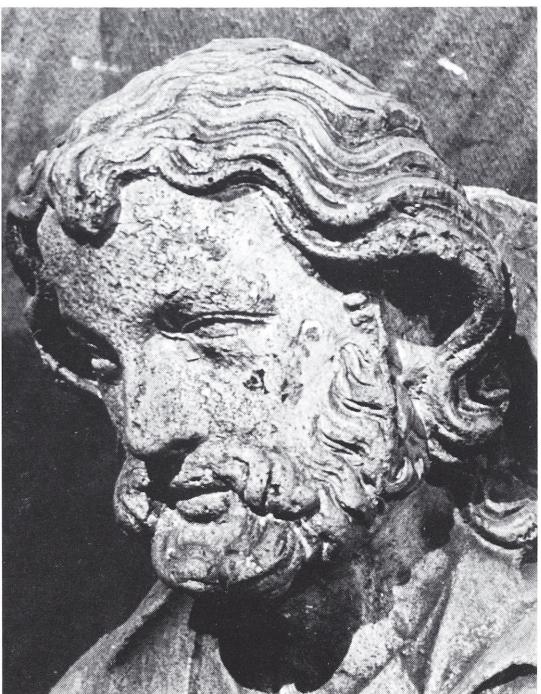
Figur der um 1240 zu datierenden Teile der Innenfassade findet²⁵⁸. Ähnlich sind auch die stofflich fülligen Gewänder, aus denen sich großzügige Faltenmotive, oft von steiler Führung, heraus entwickeln. Unter anderem lässt sich das Antlitz



Abb. 34
Kopf Christi, Reims, Kathedrale,
Tabernakel der Westfassade



Abb. 35
Kopf des hl. Philippus, (Abguß), Portail des
Libraires, Archivolten



Christi, der in einem der Tabernakel dem Thomas erscheint (Abb. 34), mit dem eines Apostels, vielleicht des Philippus, aus den Archivolten des Portail des Libraires (Abb. 35) zusammensehen. In den breitflächigen, ebenmäßigen Gesichtern, umschlossen von weich quellenden Haaren, liegt eine träumerische Versonnenheit.

Zwei Statuen an der Innenfassade fallen in Rouen aus dem stilistischen Gesamtbild heraus: Joachim und Anna im rechten Blendfenster (Abb. 36). Die Gewandbehandlung verrät eine besonders lineare

Abb. 36
Joachim?, Portail des Libraires, Innenfassade

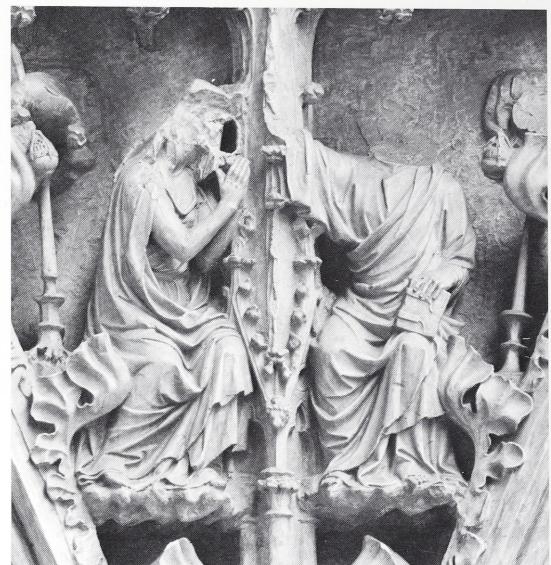


Abb. 37
Marienkrönung an einer Piscine, Troyes, St.-Urbain

Vielstimmigkeit, wobei die Falten in losen Zügen um den Körper geführt sind. Pendelnd schleifen die Längsfalten der wenig stabil angelegten Annenfigur über den Boden. Es scheint so, als ließe sich hier eine nur auf diese beiden Werke beschränkte Tätigkeit eines Bildhauers nachweisen, dessen Faltenstil, der das Gewand in fließend dahingleitende Linien zerlegt, in der figuralen Dekoration einer Piscine im Chor von St.-Urbain in Troyes Vergleichbares hat (Abb. 37). Wahrscheinlich bietet sich damit auch die Möglichkeit zur Herleitung dieses Künstlers. Zwischen den Wimpergen der Piscinenarkatur ist in Troyes eine Marienkrönung dargestellt, die im Typus der des mittleren Reimser Portalwimperges folgt. Sie wird flankiert von zwei Stiftern, links von Papst Urban IV., der den Bau der Kirche veranlaßte, rechts von dem Kardinal Aucher, beide mit Kirchenmodellen in den Händen. Ob dieses bildhauerische Werk mit der Vollendung des Chores im Jahre 1266 bereits vorhanden war oder etwas jünger ist, mag dahingestellt sein²⁵⁹.

Eine der fünf Engelstatuetten im Louvre, deren Herkunft aus der Prioratskirche von Poissy angenommen, aber nicht gesichert ist, wurde von H. Heinrich mit den Statuen an den Hofpfosten des Portail des Libraires zusammengesehen (Abb. 38)²⁶⁰. Nicht nur von der dichten Modellierung des Gewandes her bieten sich Analogien. Auch die Art, in der die Mantelschlinge den linken Arm umfährt, ebenso die breit geführten Säume an dem Bausch,

der aus der linken Hand herausfällt, erinnern an ähnliche Motive an der hl. Apollina (Abb. 6, 7). Es dürfte sich dabei um das einzige Werk handeln, das sich dem Hauptmeister des Portail des Libraires nach seiner Tätigkeit in Reims und Rouen mit einiger Wahrscheinlichkeit zuschreiben ließe²⁶¹.

In der Nachfolge des Portail des Libraires scheint eines der großartigsten Ensemble der rheinischen Gotik zu stehen, die Pfeilerstatuen und das Gestühl

Abb. 38
Engel aus Poissy, Paris, Musée du Louvre



Abb. 39
Hl. Johannes d. Ev., Köln, Dom, Chorpfeiler

des 1322 geweihten Kölner Domchores²⁶². Gerade in Köln bietet sich ein unglaublicher Reichtum an dekorativen Formen. Eigenartigerweise ist das Chorgestühl, an dem die Wangen und die Felder unter den Sitzen mit Vierpässen, darin eingelassenen grotesken und szenischen Motiven geschmückt sind, bisher kaum mit Rouen in Verbindung gebracht worden²⁶³. Die Drolerien und Mischwesen lassen sich nur in seltenen Fällen unmittelbar mit den Sujets am Portail des Libraires vergleichen, doch kommt ihnen ein durchaus ähnlicher Grad an

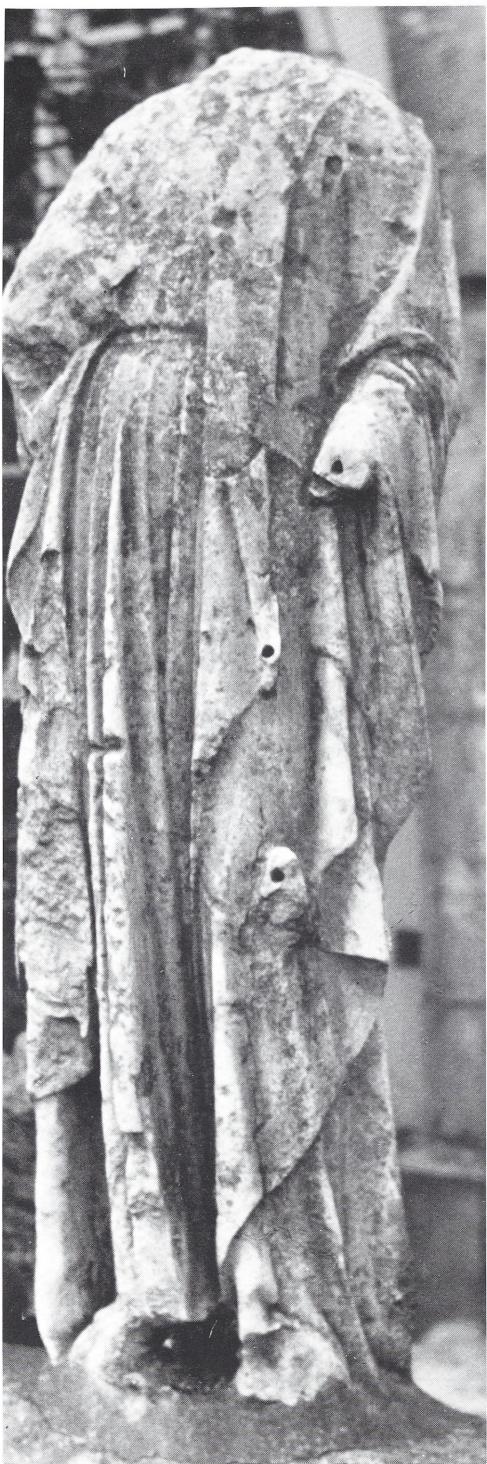


Abb. 40
Torso eines Engels vom Portail des Libraires,
Rouen, Musée dép. des Antiquités

Vergegenwärtigung zu. Auch sind sie in einer entsprechenden Weise der Paßrahmung eingefügt. Das Dekorationsschema der Wangen, an denen sich

zwei große gelagerte Vierpässe nebeneinander über einem Fries kleinerer aufrecht gestellter Vierpässe befinden, erinnert an die Basisgliederung einiger Gewändepfeiler in Rouen. Man muß sich fragen, ob es überhaupt möglich ist, diese Fülle an phantasiereichen, kapriziösen Bildungen aus der deutschen Kunst herzuleiten oder ob man hier nicht eher ein Ausstrahlen der zu dieser Zeit hochentwickelten französischen Dekorationskunst anzunehmen hat²⁶⁴. Die zuerst von R. Hamann²⁶⁵ versuchte, dann von B. Tieschowitz²⁶⁶ weitergeführte, aber auch modifizierte Herleitung von der im Grunde doch gediegeneren Marburger Skulptur vermag kaum zu überzeugen.

Abb. 41
Musizierender Engel, Köln, Dom, Chorpfeiler





Abb. 42
Posaumenengel (Abguß), Portail des Libraires,
östl. Strebepfeiler

Die Kontroverse um die Datierung wurde durch den Befund einer unlängst durchgeführten dendrochronologischen Analyse bereinigt, nach der das Chorgestühl im Jahre 1311 fertiggestellt worden war²⁶⁷. Der Statuenzyklus, der sich aus Christus und Maria an den Pfeilern seitlich der Chorachse, im übrigen aus den zwölf Aposteln zusammensetzt, scheint damit ebenfalls ein annäherndes Entstehungsdatum erhalten zu haben. Die stilistischen Zusammenhänge zwischen Chorgestühl und Pfeilerfiguren scheinen von der bisherigen Forschung weitgehend negiert worden zu sein. Am Gestühl brachte der Wechsel in eine andere bildhauerische Gattung und das kleinere Format naturgemäß eine



Abb. 43
Vertreibung aus dem Paradies (Abguß),
Portail des Libraires, Gewändesockel

Reduzierung der Proportionen mit sich, ebenso erfuhr der Stilcharakter durch Nebenkräfte, die an solch riesigem Auftrag in großer Zahl anzunehmen sind, gewisse Veränderungen, doch begegnet man

Abb. 44
Misericordie, Köln, Dom, Chorgestühl





Abb. 45
Abrahams Schoß, Köln, Dom, Chorgestühl

nicht nur Figuren, die den Statuen entsprechend aufgebaut sind, sondern auch einer vergleichbaren Freude an virtuos dargebotener Fältelung. Die gestelzt schlanken Pfeilerfiguren erscheinen auf vertikalen Faltenbündeln von kurviger Schwingung balanciert. Nur ein zuweilen herausgestoßenes Knie dient als verfestigendes Element. Das Gewand ist als kunstvoll drapiertes Arrangement aufgefaßt.

Hin- und herpendelnde Säume bereichern die lineare Struktur und beruhigen zugleich. H. Beenken²⁶⁸ und O. Karpa²⁶⁹ suchten die Quellen für den figuralen Stil dieses Zyklus am Freiburger Münster. Als Vergleichsbeispiele wurden – indessen wenig überzeugend – die Madonna am Innenportal der Westvorhalle und die beidensie begleitenden Engel herangezogen²⁷⁰. Die Übereinstimmungen sind zumeist motivischer Art. Die Unterschiede zwischen den Kölner und den kraftvolleren Freiburger Figuren lassen sich auch nicht durch eine lokale Anverwandlung der Formen erklären, wie dies O. Karpa tut. Der leichtflüssige, so perfekt vorgetragene Faltenstil, der den Statuen etwas Überzüchtes verleiht, mutet ganz französisch an²⁷¹. W. Medding, der von den Archivolten und Wimperggruppen der Reims-Westfassade hergeleitet hat, bestätigte damit zumindest den ausgesprochen dekorativen Charakter der reimsischen Skulptur²⁷². Sucht man innerhalb der französischen Skulptur der Zeit um 1300 nach Vergleichsmöglichkeiten, so ergibt sich zwangsläufig die Frage nach den Zusammenhängen mit Rouen Nord.

Die schönlinigen Faltenzüge des Hauptmeisters am Portal des Libraires, so sahen wir, bleiben der Stofflichkeit des Gewandes verbunden, verselbständigen sich nicht, wie dies in Köln der Fall ist. In einer ähnlichen Weise wie im Domchor von Köln verfahren jedoch die nebengeordneten Bildhauer in Rouen. In der Tat ergeben sich von ihnen her Anknüpfungspunkte zu den Kölner Bildwerken²⁷³. Vergleichen wir den hl. Johannes d. Ev. aus dem Chorpfeilerzyklus (Abb. 39) mit einer der Aufsatzfiguren von den Wimpergen des Portail des Libraires (Abb. 40), den Engel mit der Zupfgeige

Abb. 46
Tod Mariä, Paris, St.-Gervais

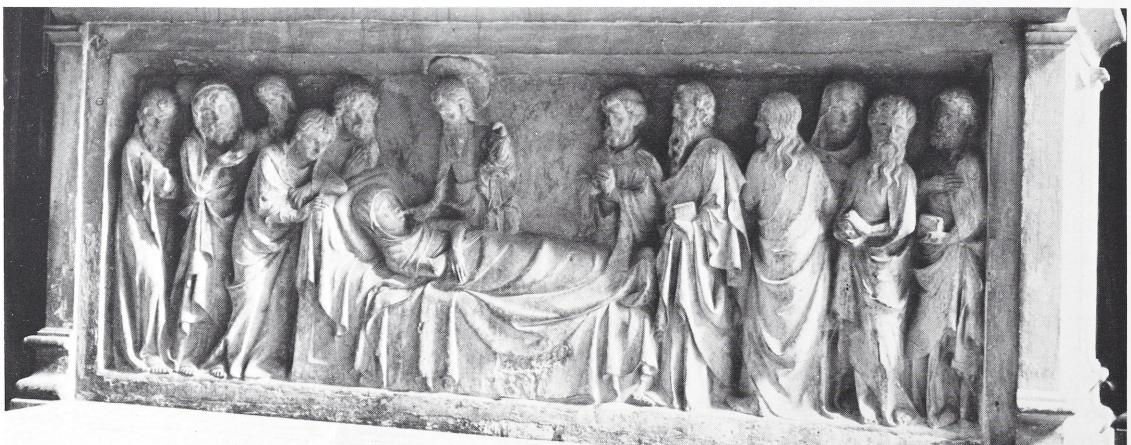


Abb. 47
Hl. Petrus, Köln, Dom, Chorpfeiler



über dem Baldachin des hl. Philippus (Abb. 41) mit dem Posaunenengel, der in Rouen den linken Strebepfeilerhelm bekrönt hat (Abb. 42), so fällt uns nicht nur die Übereinstimmung in dem hier wie dort charakteristischen Typus auf, bei dem das vorgesetzte Spielbein bis unterhalb des Knies von einem spitz zulaufenden, schmalen Tuchsegel verhangen ist, sondern auch die Art, wie Faltenmotive erzeugt werden. Bei leicht zurückgeneigtem Oberkörper lösen sich unterhalb der hohen Gürtelung lange Faltenstrahlen, durch deren Schwung, wie schon in Rouen bemerkt, die Figuren an optischer Standfestigkeit verlieren. In Köln sind allerdings sämtliche Bildungen in ihrer Kurvierung übersteigert. Das Motiv des bogenförmig herausgedrehten, von einem Faltenzug begleiteten Spielbeins, das wir im Zusammenhang mit der hl. Margarete am westlichen Hofpfosten des Portail des Libraires (Abb. 8) erwähnten, findet sich ganz extrem im Soubassement an dem Engel der Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 43) wiedergegeben. Nicht minder akzentuiert erscheint dieses auch in Köln an den Chorpfeilerstatuen und am Chorgestühl. Für einen Vergleich als besonders günstig erweist sich ein tanzendes Mädchen von einer der Misericordien (Abb. 44). Von seinem herausgedrückten



Abb. 48
Apostel oder Jünger, Portail des Libraires, Archivolten

Knie spaltet sich übrigens eine Faltengabel ab, wie sie sich im Tympanon des Portail des Libraires insbesondere an dem äußersten Paradiesesengel links beobachten ließ (Abb. 14). Bezüglich der Gesichtsbildung bieten sich weitere Analogien zu Rouen. Man betrachte z. B. den Kopf des Patriarchen aus der Darstellung des Abraham-Schoßes im Chorgestühl (Abb. 45) mit dem des hl. Philippus aus den Archivolten des Portail des Libraires (Abb. 35), über den wir ja bis nach Reims zurückzugelangen vermochten²⁷⁴.

Vielleicht fand ein Abzweig des Rouenneser Ateliers über Paris den Weg nach Köln. Die Pfeilerstatue der hl. Maria folgt einem hauptstädtischen Typus, wie er sich in einem Relief, der Himmelfahrt Mariä, am Außenchor von Notre-Dame darbietet (Abb. 94). Eine Reliefplatte mit der Darstellung des Marientodes in St.-Gervais in Paris, die als Antependium wiederverwendet wurde, verbindet von den schwerelosen und lockeren Faltengehängen, auch von den vollen Kopftypen her sowohl mit der leichtfältigen Richtung in Rouen als auch mit Köln (Abb. 46)²⁷⁵. Der Apostel ganz links ist durch die Gabelalte am vorgesetzten Spielbein und den seitlich hinterfangenden Steilzug auffallend mit dem hl. Petrus in Köln verwandt (Abb. 47). Für die auch in Köln charakteristischen grabenartigen Ausschürfungen zwischen zwei Falten, die insbesondere an dem Apostel rechts neben der Bettstatt zu entdecken sind, gibt es in Rouen, z. B. an den Archivoltenfiguren, Vergleichsmomente (Abb. 48)²⁷⁶.

8. Der skulpturale Bestand des Portail de la Calende

Die südliche Querhausfassade ist noch wesentlich reicher als die nördliche mit Skulpturen ausgestattet; auch haben sich an ihr weitaus mehr Bildwerke erhalten. Die Nischenfenster, in denen die Gewändegliederung fortgesetzt wird, sind um die Strebepfeiler herumgeführt, mit ihnen der Reliefschmuck der Diagonalpfeiler, die Statuenreihe, Engelfiguren über den Baldachinen der Nischen und weitere Reliefs im Maßwerk der Fenster und ihrer Wimperge. Statuen in Tabernakeln folgen den Strebepfeilergeschossen bis zu den Abschlußhelmen hinauf. Auf Grund der freien Ansichtigkeit der Fassadenvorlagen finden sich im zweiten Geschoß auf allen drei Seiten Figuren in die Blendfenster eingestellt.

In den Kapitelregesten des 16. Jh. sind Zerstörungen am Portail de la Calende durch die Calvinisten erwähnt. 1564 führte das Kapitel einen Prozeß gegen gewisse »effractores ymaginis existentis in portalicio Calende«; ein anderesmal heißt es, da es sich vielleicht um mehrere Bildwerke gehandelt hat: »effractores ymaginum portalicu Calende«²⁷⁷. Allerdings wird aus den Textstellen nicht ersichtlich, worauf diese Beschädigungen konkret zu beziehen sind. Auf jeden Fall haben die Calvinisten im Jahre 1562 bei ihrem Überfall auf die Kathedrale auch an der südlichen Innenfassade Verwüstungen hinterlassen. Nur zwei Figuren blieben unversehrt, zwei Propheten zwischen den Wimpergen ganz

rechts. Photographien, die vor der Restaurierung – also vor 1861 – aufgenommen wurden, zeigen, daß sämtliche Statuen des Gewändes und des rechten benachbarten Nischenfensters keine Köpfe mehr besaßen²⁷⁸. Eine Trumeaufigur fehlte. Die Nischenstatuen an den Strebepfeilerfronten des Portalgeschosses befanden sich in einem besseren Erhaltungszustand, nur der hl. Andreas auf der rechten Seite (rechte Nische) war ohne Kopf. An den westlichen Strebepfeiler schob sich ein Haus heran; daher waren wohl die beiden, heute in Diakonen ergänzten Statuen an der Außenseite dieser Vorlage verschwunden. Ein Großteil der Zerstörungen geht – besonders in den oberen Partien – zu Lasten des verwendeten Kalksteins, der die Eigenschaft hat, leicht zu bersten. Viele Figuren weisen Sprünge auf, die oft quer durch den Körper verlaufen.

Vom Apostelzyklus im Gewände her müßte eine Christus-Statue den Platz am Türpfeiler eingenommen haben. Auch das ganz auf Christus bezogene Tympanon, das die Leidengeschichte enthält, scheint diese Vermutung zu bestätigen. Die heutige Figur wurde von A. Jean dem Beau-Dieu an Reims Nord nachgebildet, von dem wir eine weitere Kopie an der Westfassade von St.-Ouen nennen konnten. Aus einer – allerdings irrgen – Auffassung heraus, daß der Name der Place de la Calende sich von der legendären Kalanderlerche herleite, setzte man diesen Vogel zu Füßen des Heilands²⁷⁹.

Insgesamt 18 Statuen mußten in den Nischen des Gewändes und der unteren Strebepfeilerblenden untergebracht werden. Aus diesem Grunde erweiterte man den Apostelzyklus in den Statuen des hl. Barnabas, Jünger des hl. Paulus, und der Erzdiakone Stephanus und Vincentius. Von den Diakonengestalten aus dem 19. Jh. auf der Außenseite des westlichen Strebepfeilers, von denen keine originalen Reste bekannt sind, dürfte einer als hl. Laurentius, der ursprünglichen Anordnung entsprechend, richtig ergänzt sein. Die Apostel des Gewändes sind durch Attribute gekennzeichnet, wobei die des Petrus und Johannes (linkes Gewände, erste und zweite Figur vom Türpfeiler aus) (Abb. 49) sowie des Bartholomäus (Nischenfenster neben dem rechten Gewände, linke Figur) freie Ergänzungen der Restauratoren darstellen. Der heutigen Benennung dieser Statuen kommt jedoch vom Gesamtzyklus her einige Wahrscheinlichkeit zu. Drei der Apostel sind mit dem Schwert, Attribut von Paulus, Matthäus und Matthias, ausgestattet. Von ihnen stehen zwei im rechten Gewände benachbart nebeneinander, haben allerdings während



Abb. 49
Apostel, Portail de la Calende, linkes Gewände

der Restaurierung ihre Plätze vertauscht. Falls es, wie anzunehmen ist, eine Rangordnung innerhalb des Zyklus gegeben hat, ließe sich die jetzige zweite Nischenfigur als Paulus bezeichnen.

Drei Apostelfiguren im rechten Gewände und im benachbarten Nischenfenster sind ebenso wie der hl. Stephanus auf der Frontseite des westlichen Strebepfeilers (linke Nische) nach den originalen Torsen erneuert (diese heute in der Cour d'Albane, jedoch ohne die vor der Restaurierung noch vorhandenen Oberkörper²⁵⁸). Die erwähnten Photographien des 19. Jh. belegen, daß der hl. Stephanus damals noch seinen Kopf besaß. Nach diesem dürfte der Kopf an der Kopie gearbeitet sein, der allerdings abgebrochen ist und im Depot der Kathedrale aufbewahrt wird. Die Statue des hl. Barnabas (Front des östlichen Strebepfeilers, linke Nische) scheint seit dem letzten Krieg verschwunden; ihr teilweise ergänzter Kopf ließ sich unter den Bruchstücken im Kathedraldepot wiederfinden²⁸¹. Ansonsten existieren an den Figuren der Portalzone

nur noch die Köpfe des hl. Judas Thaddäus und des hl. Vincentius, beide auf der Außenseite des östlichen Strebepfeilers (Abb. 56).

Auf den Baldachinen über den Aposteln und Diakonen der Strebepfeiler sehen wir stehende Engel, die Kronen in den Händen tragen. Vermutlich wurde diese Übereinanderordnung von Figuren von den – freilich heute ihres skulpturalen Schmucks beraubten – Nischenfenstern des Portail des Libraires übernommen. Wie dort ist in den Statuetten über den Baldachinen ein Anschluß an die benachbarten Archivoltenabschnitte gesucht. Doch erscheint, falls die Rekonstruktion für das Nordportal zutreffend ist, der Übergang am Portail de la Calende glücklicher, da hier die drei unteren Figuren der Bogenläufe aufrecht stehend wiedergegeben sind, zudem die jeweils außen befindlichen Engel mit Weihrauchfässern auch vom Thematischen her überleiten. Drei originale Engelstatuetten haben sich am Portal erhalten, zwei im Fenster seitlich des rechten Gewändes, die dritte an der Außenseite des



Abb. 50
Propheten,
Portail de la Calende,
westl. Strebepfeiler

östlichen Strebepfeilers (links). Nach vier von fünf Fragmenten in der Cour d'Albane wurden Kopien angefertigt²⁸². In den übrigen Fällen handelt es sich um Erneuerungen, entweder um Nachbildungen, zu denen die originalen Belegstücke verloren sind, oder um Neuschöpfungen.

Ein Teil der Standbilder in den oberen Geschossen der Fassade hat bei den Wiederherstellungsarbeiten im 19. Jh. den Aufstellungsort gewechselt. Einige Statuen sind modern, jedoch nach Originalen ko-

pierter. Bei anderen muß die Frage offenbleiben, ob es sich um freie Ergänzungen unter der Verwendung von Gewandmotiven originaler Figuren handelt. In den Tabernakeln und eingenischten Blendfenstern der Fassadenvorlagen begegnet man vor allem Prophetengestalten. Unter ihnen sind besonders die doppelfigurigen Gruppen auffallend.

In den Tabernakeln an den Strebepfeilerhelmen stehen die beiden aus einem Block gemeißelten Propheten im rechten Winkel zueinander (davon

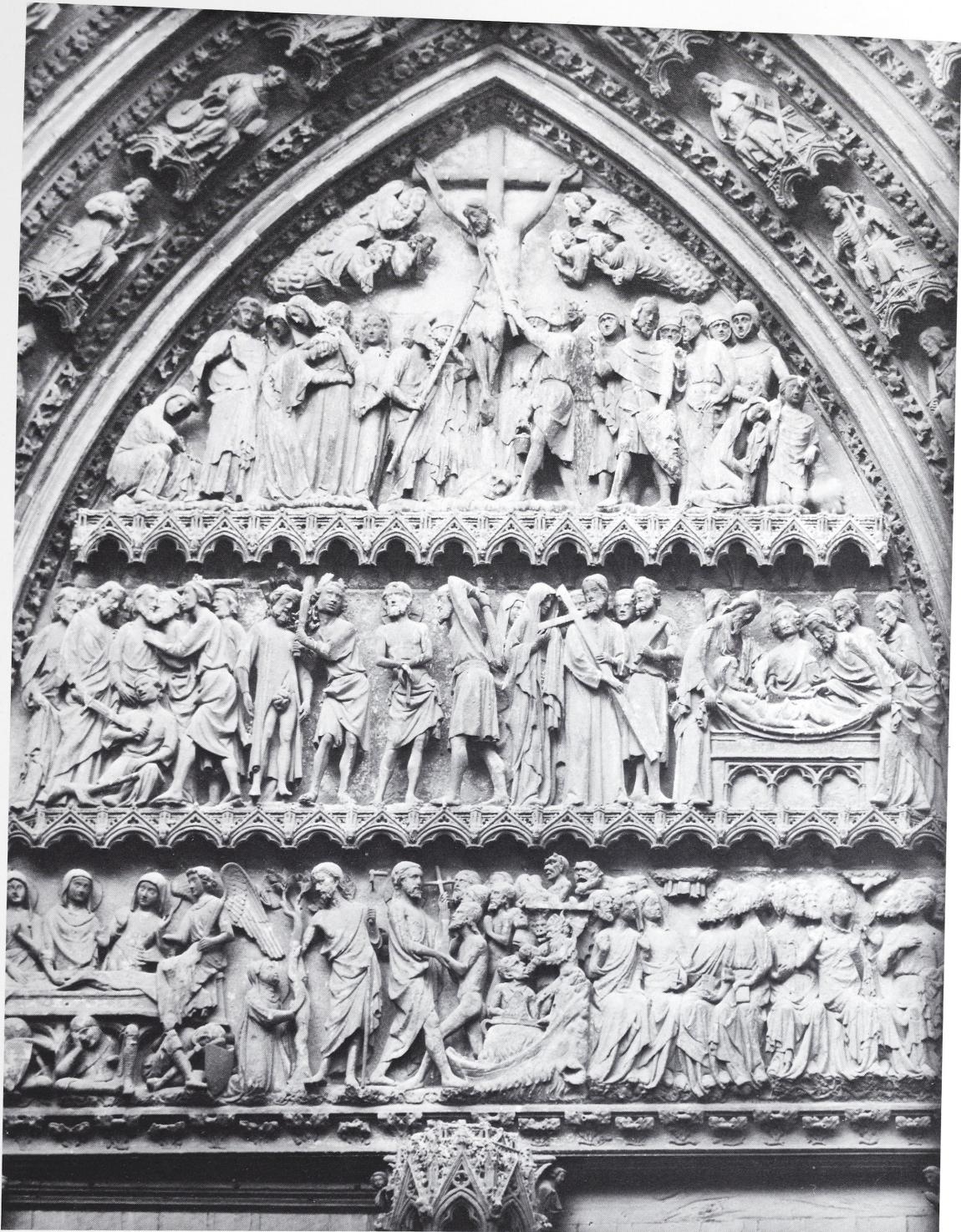


Abb. 51
Szenen aus der Leidensgeschichte Christi, Portail de la Calende, Tympanon

nur eine Gruppe original). Drei weitere Doppelgestalten sind den Blenden des zweiten Geschosses eingefügt. Davon gelangten zwei Gruppen in das Musée dép. des Antiquités und sind zur Zeit im

Vestibül der Präfektur bzw. der Archives départementales ausgestellt²⁸³. Die dritte befindet sich noch an der Innenseite des westlichen Strebepeilers (Abb. 50).

Insgesamt sind vier originale Einzelpropheten an der Fassade erhalten geblieben. Zumindest fünf der erneuerten Statuen wurden nach den weitgehend intakten Originale des Museums (drei augenblicklich in der Präfektur und im Vestibül der Archives départementales) genauestens kopiert²⁸⁴. Im Museum befindet sich ferner eine Prophetenbüste, den Mantel über den Kopf gezogen, die zwar stilistisch mit der Skulptur des Portail de la Calende übereingeht, sich aber nicht lokalisieren lässt²⁸⁵. Ein weiteres Kopffragment, das von L. Lefrançois-Pillion publiziert wurde, scheint verschwunden²⁸⁶. In den Tabernakeln über dem zweiten Strebepfeilergeschoß stehen Könige und Bitten

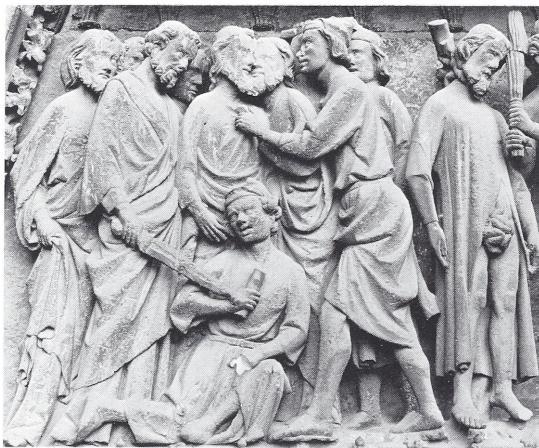


Abb. 52
Gefangennahme Christi, Portail de la Calende, Tympanon

Abb. 53
Kreuztragung Christi, Portail de la Calende, Tympanon

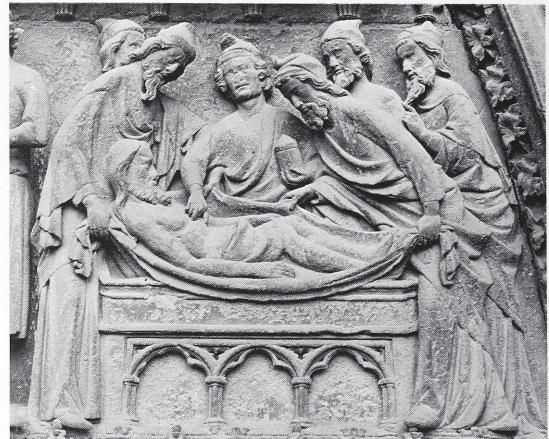
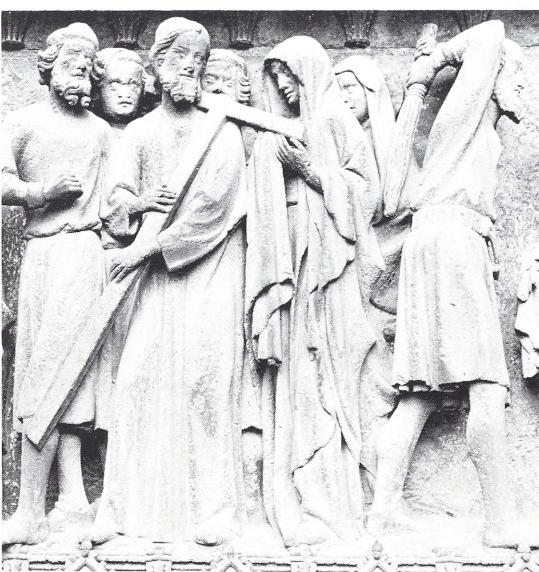


Abb. 54
Grablegung Christi, Portail de la Calende, Tympanon

schöfe (jeweils drei alterniernd). Nur für einen der Könige lässt sich das Original im Jardin de Ste.-Marie nennen, nach dem er erneuert wurde. Das Museum bewahrt auch noch die Büste eines weiteren Königs auf²⁸⁷.

Ein besonderes Interesse beansprucht eine Christophorusgestalt mit dem Christuskind auf der Schulter an der Innenseite des zweiten Strebepfeilergeschoßes, ein ohne Zusammenhang hier erscheinendes Bildwerk, das auf einem durch Wellenlinien als Wasser gekennzeichneten Sockel steht. Die Figur stammt freilich aus dem 19. Jh., doch lässt einmal die Ausgefallenheit des Themas, zum anderen der Stil der Gewandzeichnung die Möglichkeit einer mittelalterlichen Vorlage zu. In diesem Falle hätte man es am Portail de la Calende mit der ersten bekannten statuarischen Fassung dieses Themas zu tun, für die es weitere Beispiele aus dem 14. Jh., unter anderem im Statuenzyklus an den Chorpfeilern des Wiener Stephansdoms²⁸⁸, und dann erst recht aus dem 15. Jh. gibt, in dem es Mode wird, kolossale Christophorusbilder im Kircheninneren aufzustellen.

Im Tympanon ist die Leidensgeschichte Christi geschildert (Abb. 51–57). Sie beginnt im zweiten Streifen des Bogenfeldes links mit der Gefangenahme. Zwischen die beiden rechten Szenen dieses Feldes, Kreuztragung und Grablegung, gehört die vielfigurige Kreuzigungsgruppe eingeschoben, die durch die Versetzung in die Tympanonspitze besonders herausgehoben ist. Der Türsturz setzt mit den Frauen am leeren Grab ein und beschließt in der Herabkunft des Hl. Geistes. In den Archivolten sind die Märtyrer dem Tympanon benachbart, wir



Abb. 55
Trauernde
unter dem Kreuz,
Portail de la Calende,
Tympanon



Abb. 56
Soldaten u. Trauernde
unter dem Kreuz,
Portail de la Calende,
Tympanon

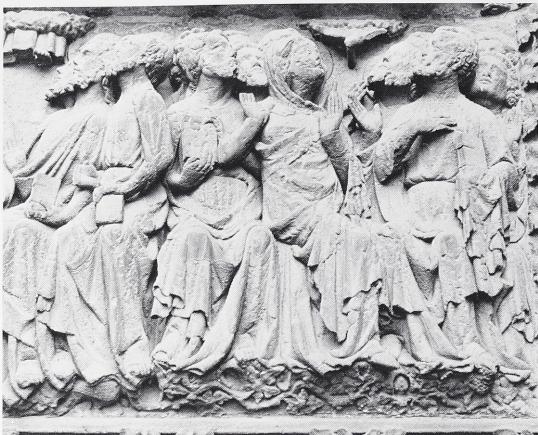


Abb. 57
Herabkunft des Heiligen Geistes, Portail de la Calende, Tympanon

dürfen vermuten, als Vertreter der Kirche, die Christus in seinem Leiden nachfolgen. Die beiden äußeren Bogenläufe werden von Propheten und kronenhaltenden Engeln eingenommen. Einige Figuren der Archivolten sind erneuert worden.

Der Gedanke der Nachfolge Christi wird auch in einem Teil der Reliefs im Blendmaßwerk der

Fenster und Wimperge des Untergeschosses der Außen- und Innenfassade weitergeführt. Doch lassen sich hier neben den Martyrien von Heiligen auch Szenen aus der Nikolauslegende, der Kindheit Jesu (Anbetung der Könige, der zwölfjährige Jesus im Tempel) ferner Einzelinhalte, wie die Marienkrönung, der Erzengel Michael als Seelenwäger, die Inthronisation eines Bischofs erkennen. Letztere stammen entweder von einem ursprünglich geplanten Zyklus oder dienen als Füllwerk, was wahrscheinlicher ist. In der Zuordnung von Martyrium und Seelengeleit (in den Dreipässen der oberen Zwickelstrahlen der Wimperge) erfolgte eine Anknüpfung an eine ähnliche thematische Zusammenstellung von Maßwerkreliefs in den seitlichen Nischenfenstern des Portail des Libraires. – Auf die Sockeldekoration kommen wir an anderer Stelle zu sprechen.

In Anlehnung an den Wimperg über dem Mittelpunkt der Reimser Westfassade wurde eine große szenische Gruppe mit der Marienkrönung in den Giebel über der Rose versetzt (Abb. 58)²⁸⁹. Von der architektonischen Anlage her gelang es in besonderer Weise zu verdeutlichen, daß sich das Geschehen im Himmel abspielt. Die Rosenarchivolte ist in ihrem aufsteigenden Teil mit stehenden

Abb. 58
Marienkrönung, Portail de la Calende, Wimperg über der Rose

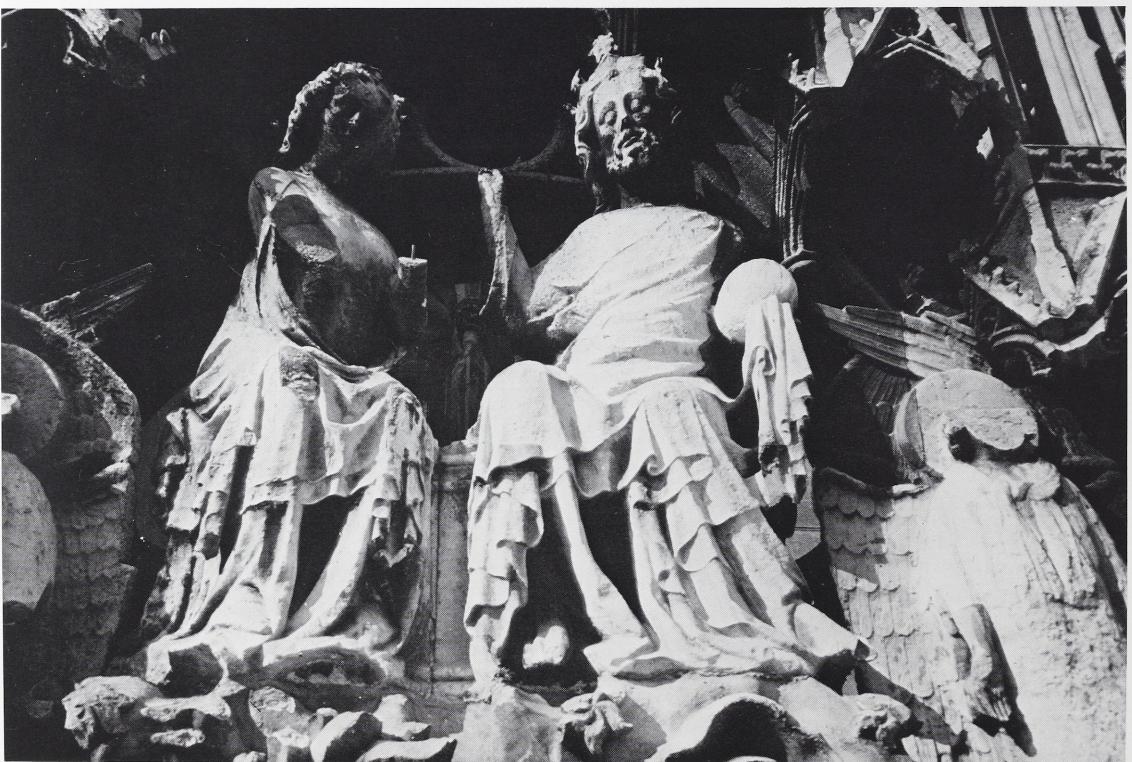




Abb. 59
Madonna (mit falsch ergänztem Kopf),
Portail de la Calende, Innenfassade



Abb. 60
Stifter?, Portail de la Calende, Innenfassade

Engeln, die Kronen und Spruchbänder in den Händen halten, im Rundbogen mit Propheten gefüllt. Auch hier sind sehr viele Erneuerungen festzustellen.

Die südliche Innenfassade lehnt sich im großen und ganzen an das Dekorationsschema der gegenüberliegenden Querhauswand an, ist aber um maßwerkgerahmte Reliefs mit Heiligszenen, der

Taufe Christi im Jordan und Seelengeleiten in den Untergeschoßblenden und zwei weitere Statuen seitlich des Triforiums bereichert. Ein inhaltliches Bezugssystem scheint, soweit man dies beurteilen kann, zu fehlen. In den Blendfenstern des Untergeschosses erkennt man rechts neben dem Eingang den hl. Johannes d. T. an seinem härenen Rock. Ansonsten sind Statuengruppen gegeben, vergleichbar den Doppelpropheten an der Außenfassade, doch stärker im Volumen ausmodelliert (Abb. 74, 80). Sie setzen sich einmal aus zwei (Außenbahn der linken Blende), in den beiden anderen Fällen aus drei hintereinandergeschobenen Gestalten zusammen. Wohl während der Ausbesserungen im 18. Jh. wurden die seitlich herausstehenden hinteren Figuren weitgehend abgearbeitet. Die Verstümmelungen machen die Deutung dieser Gruppen, die zu den ungewöhnlichen Schöpfungen der südlichen Transeptfront gehören, so gut wie unmöglich. Im rechten Fenster scheinen allerdings Apostel zu stehen; an einem der beschädigten Füße werden die Ansätze von Zehen sichtbar. Im 13. Jh. ist uns sonst nur ein einziges Beispiel einer Statuengruppe bekannt: die hl. Drei Könige im Musée de Cluny aus einem Strebepfeilertabernakel am Nordchor von Notre-Dame in Paris²⁹⁰. Allerdings könnte es auch, falls man einer Zeichnung Glauben schenken darf, im Gewände des Portals der zerstörten Abteikirche von St.-Evroult (wahrscheinlich zweite Hälfte des 13. Jh.) derartig gruppierte Figuren gegeben haben²⁹¹.

Abermals wird auf den Prophetenzzyklus zurückgegriffen, und zwar in den Statuen der tabernakelartigen Nischen zwischen den Wimpergen, die wir vom Portail des Libraires her bereits kennen. Rechts sind zwei dieser Figuren unversehrt mit Köpfen erhalten. Die Mittelnische birgt eine stark beschädigte Gestalt von ausgewogener Statur und sorgfältig gezeichneten Faltenkurven auf dem Mantel, der flächig vor dem Körper hängt. Dichte Knopfreihen an der Unterseite der Ärmel setzen einen modischen Akzent, der dieses Bildwerk von den übrigen abhebt. Möglicherweise handelt es sich um König David, von dessen Attributen, vielleicht Zepter und Spruchband, Ansätze und Stegreste vorhanden sind.

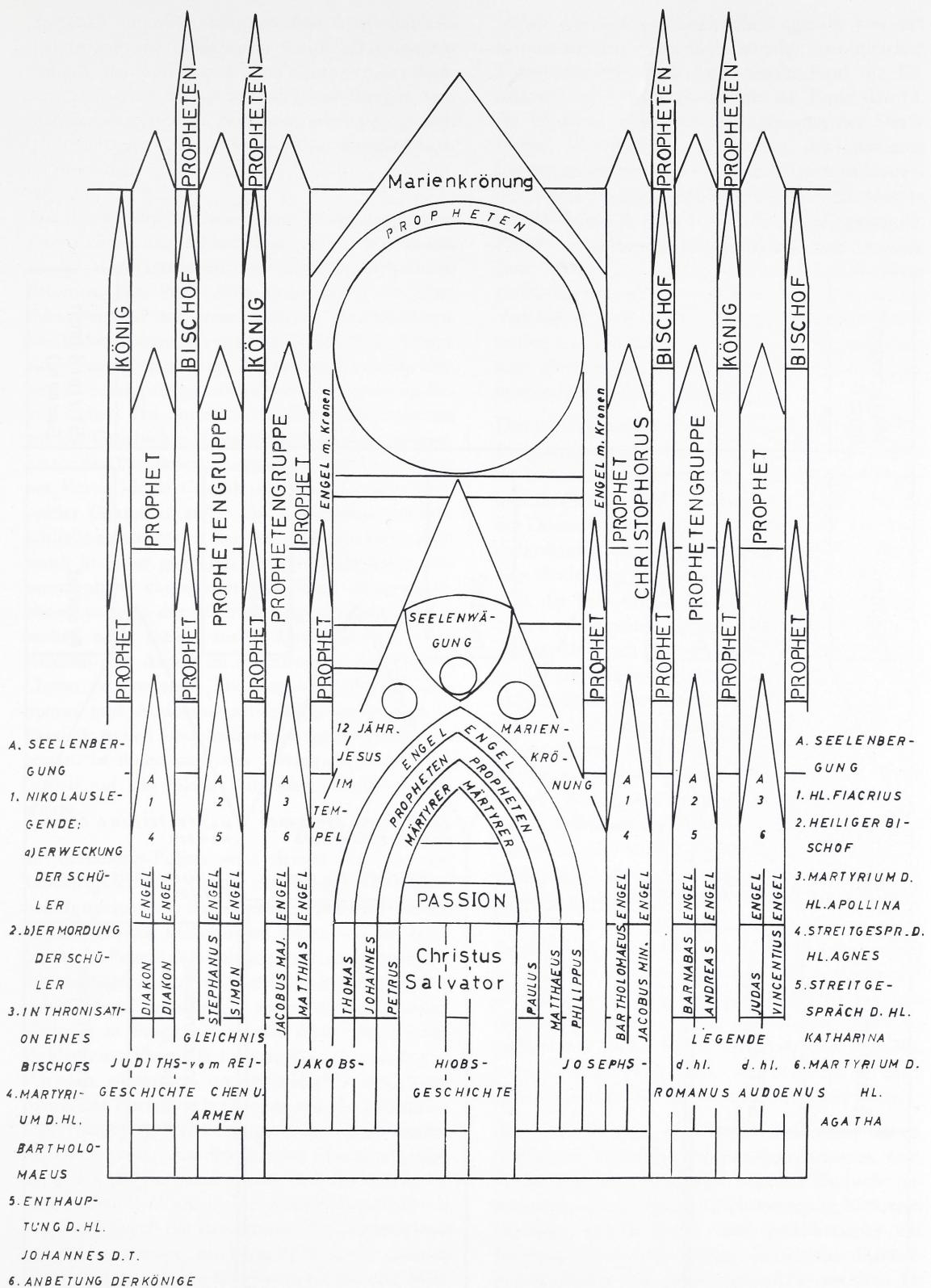
Nach den Resten von einem Christusknaben identifizierte M. Allinne die Statue links neben dem Triforium als Gottesmutter (Abb. 59)²⁹². Im 18. Jh. hatte man sie durch Ergänzung eines bärtigen Kopfes in eine Männergestalt verwandelt. In dem Pendant rechts, einer Figur in zeitgenössischer Tracht, die sich aus einem doppelten Rock mit

Knopfleisten an den Unterseiten der Ärmel zusammensetzt, möchten wir den Stifter des Portals, Jean Gorren, sehen (Abb. 60). Die verlorenen Hände schienen anbetend gefaltet. Falls unsere Deutung richtig ist, dürfte es sich um eine fröhe, wenn nicht die früheste statuarische Darstellung eines Stifters im Bereich eines Portals handeln. Erst im frühen 14. Jh. sind vergleichbare Stifterbilder zu nennen: vor den Eingangspfeilern der Chorkapellen von Notre-Dame in Paris²⁹³ und außen an den Langhauskapellen der Kathedrale von Amiens²⁹⁴.

9. Das ikonographische Programm des Portail de la Calende

An der Nordquerhausfassade ist die zahlen- und gattungsmäßige Vielfalt von Bildwerken in einem geschlossenen Programmzusammenhang mit kompliziert verspannten Bezügen untergebracht. Angesichts der quantitativ noch gesteigerten Skulpturenfülle beobachtet man jedoch am Portail de la Calende eine Abkehr von den systemvoll entwickelten Programmen des 13. Jh. (Schema III, IV). Nur im engeren Portalbereich läßt sich ein ikonographisches Schema im herkömmlichen Sinne herauslesen. Im übrigen wurde durch allgemeinverbindliche oder beliebig dehbare Figuren- und Reliefzyklen erweitert. Bezeichnend ist, daß die Darstellung von Propheten, die vom Typus her, da individuell nicht näher charakterisiert, besonders geeignet sind, als unauffällige Staffage zu fungieren, an verschiedenen Stellen (Strebepfeiler, Innenwand, Archivolten von Portal und Rose) wiederkehrt. Man sieht also, daß durch die Architektur ein Ordnungsgerüst erstellt worden war, das sich nicht ohne weiteres mehr mit einem Programm im herkömmlichen Sinne besetzen ließ. Das Portail de la Calende steht damit bereits an der Schwelle zum Spätmittelalterlichen.

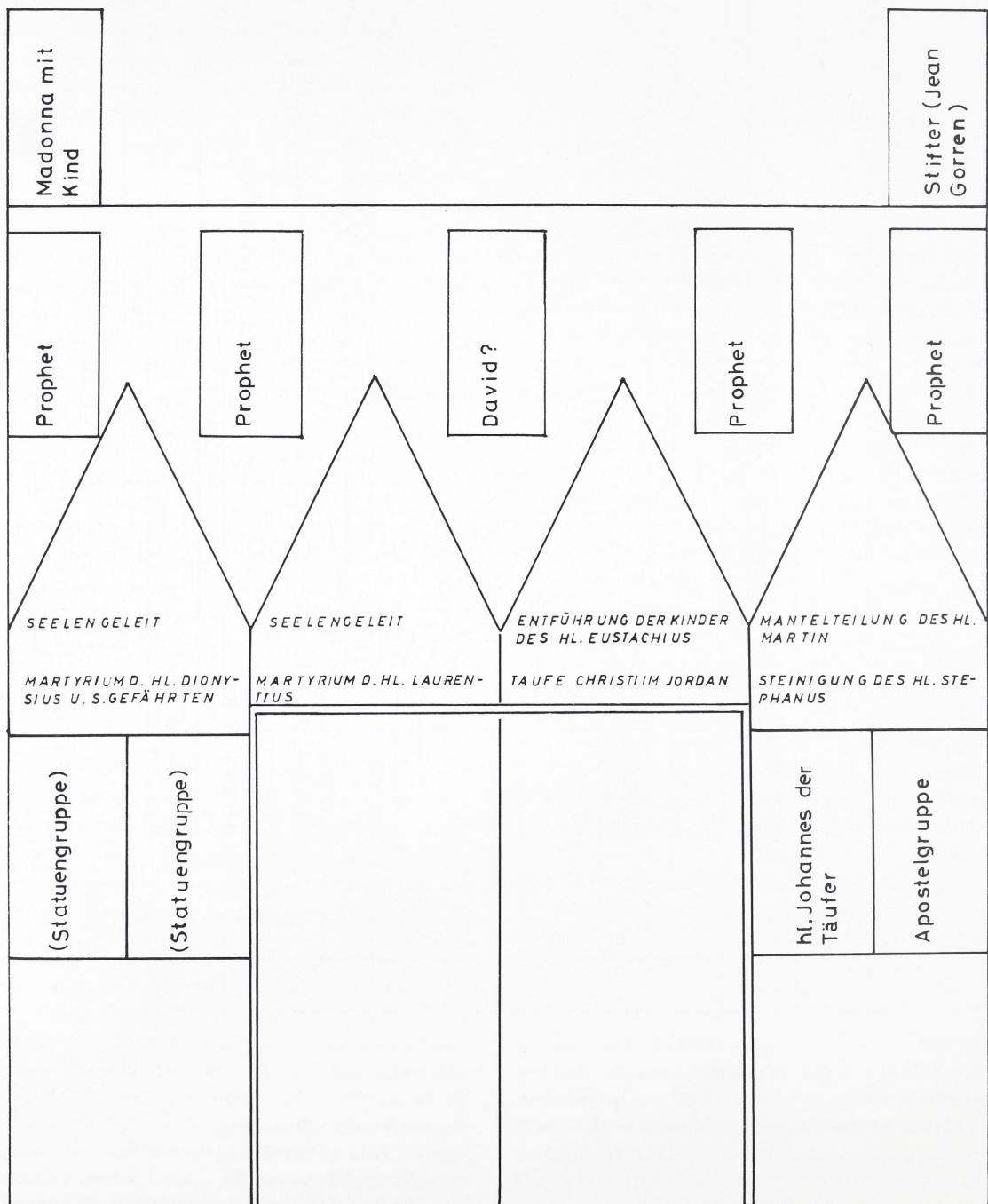
Am Portal selbst entfaltet sich ein auf Christus hin angelegtes Programm. Durch die Leidensgeschichte im Tympanon erfährt der von der traditionellen Weltgerichtsikonographie her bekannte Gewändezzyklus eine entscheidende Umdeutung. Nunmehr ist Christus am Türpfiler nicht in erster Linie als Künster der Wahrheit, sondern als der Erlöser gesehen, der in seinem Opfertod ein Beispiel setzt, dem die Apostel im Gewände, ausgestattet mit den Werkzeugen ihrer Martyrien, als erste Blutzeugen nachfolgen. Auch die über den Statuen befindlichen Engel bestätigen diese Interpretation der Apostel. In Amiens noch als die Künster der evangelischen



Schema III
Portail de la Calende, Ikonographie der Außenfassade

Schema IV

Portail de la Calende Ikonographie Innenfassade



Botschaft aufgefaßt, erhalten diese in Rouen von den Engeln die himmlische Krone als Lohn für Folterqualen und Tod. In den Märtyrern der inneren Archivolte, ferner in den Darstellungen von Heiligenmartyrien im Maßwerk vervielfältigt sich das Thema nicht nur im Inhaltlichen, sondern auch im Formalen.

Die Szenen des Soubassements treten auf Grund ihrer Ausführung in Flachrelief zurück. Wie bereits an der Nordfassade (mit der Genesis, dem Urteil Salomos, den Personifikationen der Artes liberales) werden auf einer niederen Realitätsebene Sujets dargeboten, die gegenüber dem Hauptthema eine Vorzeitlichkeit zum Inhalt haben oder zu diesem in einem präfigurativen oder allegorischen Bezug stehen. Die alttestamentlichen Begebenheiten aus der Geschichte Hiobs (unterhalb der Christus-Statue am Türpfiler), Josephs und Judiths kommt am Portail de la Calende ein zeitlich voraufweisender Charakter zu²⁹⁵. Die Geschichte Josephs schließt sich zugleich der des Abraham an und ist somit in einen größeren heilsgeschichtlichen Zusammenhang eingebettet; sie klingt dementsprechend auch in der Überführung des toten Patriarchen nach Kanaa aus²⁹⁶. Das Gleichnis vom Reichen und Armen ist als Allegorie der Passion Christi zu verstehen. Die Legenden der hll. Romanus und Audioenus schließlich lassen sich in Parallel zu den Leidensdarstellungen von Heiligen setzen. In ihnen wird das Thema der Nachfolge Christi auf die lokale Kirchengeschichte ausgeweitet.

L. Lefrançois-Pillion wies darauf hin, daß die Leidensgeschichte Christi auf zahlreichen Elfenbeindiptychen seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. in einer ähnlich vielszenigen Breite wie im Tympanon des Portail de la Calende wiedergegeben ist²⁹⁷. Als etwaige ikonographische Vorlagen kommen jedoch eher Darstellungen innerhalb der Lettnereskulptur in Frage, die ja mit ihren historischen Zyklen eine Thematik besitzt, die sich von der an Portalen wesentlich unterscheidet²⁹⁸. Das Tympanon des Portail de la Calende wie die Elfenbeindiptychen dieser Zeit bezeugen indessen die besondere Verehrung, die dem Leiden Christi am Ausgang des 13. Jh. zuteil wurde und die weiter zurückreichende Wurzeln hat. Gefördert wurde sie vor allem durch die Erwerbung der Dornenkrone aus Konstantinopel im Jahre 1239 durch Ludwig den Heiligen und ihre Erhebung zur Kronreliquie. Sicherlich unter dem Eindruck dieses Ereignisses hatte man zum erstenmal an Reims West um 1250 ein ganzes Portal der Passionsgeschichte gewidmet,

wobei das Thema durch die Legende von der Kreuzauffindung erweitert wurde. Aus gleichen Frömmigkeitsvorstellungen heraus fand die Erzählung der Leidensgeschichte am Ende des 13. Jh. Eingang in die Portalprogramme der Straßburger Westfassade (Tympanon des mittleren Eingangs) und des Portail de la Calende in Rouen. Am Südwestportal der Stiftskirche von Mantes um 1300, bereits von Rouen abhängig, wurde die Passion mit Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu verbunden. Mit dieser Kombination historischer Zyklen, die zur gleichen Zeit etwa auch am Vorhallenportal des Freiburger Münsters anzutreffen ist, wird eine für das 14. Jh. charakteristische Portalthematik von einfacherem und kontemplativerem Gehalt eingeleitet.

Das im Gesamtbau der Ste.-Chapelle verwirklichte Programm enthält Gedanken, die auf das Portail de la Calende voraufweisen. Die Pariser Palastkapelle (Weihe 1248) diente ja der Aufbewahrung der Dornenkrone. Bereits hier widerfuhr dem Apostelkollegium an den Wandpfeilern der Oberkapelle eine Änderung seines Sinngehalts. Einstmals war auch der Salvator als Statue unter einem Weltgericht im Tympanon des Eingangs zur Oberkapelle dargestellt, doch bestand zwischen ihm und den in den Innenraum versetzten Apostelfiguren kein unmittelbarer Zusammenhang. Diese sind vielmehr um den leidenden Heiland gruppiert, der in der Dornenkrone symbolisch gegenwärtig ist. Die Dediakationskreuze, die sie auf Scheiben in ihren Händen halten, sind zugleich Attribute des Martyriums, in dem sie das Beispiel Christi nachvollzogen haben. In das Gefolge Christi reihen sich auch die Heiligen ein, deren Martyrien als Malereien in den Vierpässen der Wandarkatur erscheinen. Über die formalen Vergleichspunkte hinaus haben diese Vierpaßszenen eine ähnliche inhaltliche Bedeutung wie die Reliefs in den Maßwerkblenden des Portail de la Calende. Einige der präfigurativen Themen der Sockeldekoration, die Geschichten Josephs, Judiths und Hiobs, finden sich in der Ste.-Chapelle in den Glasfensterschmuck – also ebenfalls auf einer zurückgestuften Realitätsebene – aufgenommen.

An dieser Fassade, die eine bis dahin fast unvergleichliche Vielzahl an Bildwerken darbietet, wurde zu denkbar einfachsten Themen Zuflucht genommen, die an einem Kircheneingang kleineren Umfangs gewiß besser und geschlossener zur Geltung gekommen wären. Zahlreiche Darstellungen lassen sich überhaupt nicht mit dem im Portalbereich erkennbaren Programm in Einklang bringen. Das gilt auch für den hl. Christophorus. Die Legende nahm in der Version, in welcher der



Heilige das Kind durch den Fluß trägt, erst im 13. Jh. Gestalt an²⁹⁹. Das Auftreten des hl. Christophorus an dieser Fassade belegt, daß mit der Auflösung der traditionellen Programmsysteme volkstümlichere Inhalte zur Darstellung gelangten. Die Diakone, die den Apostelzyklus im Gewände ergänzen und den Chor der Märtyrer in der inneren Archivolte anführen, sollen vielleicht daran erinnern, daß die benachbarte Südquerhauskapelle den heiligen Diakonen Stephanus, Laurentius und Vincentius geweiht gewesen ist.

10. Der bildhauerische Stil des Portail de la Calende

Am Portail de la Calende bekundet sich ein völlig anderes Verhältnis der Skulptur zu der sie tragenen Architektur. An der Südfassade wirken die pfahlartig geraden Statuen eigentlich stumm in die Nischen und Blendfenster gestellt. Selbst architektonisch gebaut, verwachsen sie mit der sie umschließenden Gliederungsform. Fast scheint es so, als setze sich in den starren Röhrenfalten das Liniengerippe der Dienstprofile zwischen den Nischen fort. Bezeichnend ist auch, daß die Szenen in den Maßwerkreliefs rücksichtslos von der Paßrahmung überschnitten sind.

Im Gewände heben sich Petrus, Johannes und Thomas auf der linken Seite als besonders qualitätvoll heraus und dürften neben einer Reihe von Figuren an der Innenfassade wohl als Werke des Hauptmeisters anzusehen sein, der auch hier einen prägenden Einfluß auf ein größeres Atelier hatte (Abb. 49). Die Statuen des Gewändes unterscheiden sich in ihrem ausgerundeteren Körpervolumen von anderen, die – wie einige der Propheten (Abb. 61) – vor der gewölbten Wand stehen und von daher flacher und breiter gebildet sind. Die formale Angleichung der Figuren an die Beschaffenheit des Standortes ist am Portail de la Calende noch auffälliger als an der Nordfassade. Stangenartige, da völlig gerade verlaufende Röhrenfalten bilden ein festes Gerüst für die Apostelstatuen. Die Kehlen dazwischen sind tief, teilweise rechteckig eingeschnitten. Das zuweilen doppelt den Körper umschließende Obergewand überschneidet in dissonanter Weise die Faltenstäbe, die sich in dem darübergezogenen Tuch überhaupt nicht oder nur kaum spürbar abzeichnen. Und falls doch, ergeben sich

Abb. 61
Prophet vom Portail de la Calende, Rouen,
Musée dép. des Antiquités

– wie unter der rechten Hüfte des Petrus – korrespondierende, sperrig ineinandergesteckte Röhren, wobei unter allen Umständen eine flüssige Linienführung vermieden wird. Das Mantel- oder Umhangtuch überspannt oft weit auseinandergestellte Steif falten, ohne in die grabenartigen Schluchten dazwischen einzusinken. Diese sind bis unter das überschneidende Obergewand ausgearbeitet, das dadurch von einer pergamenthaften Dünne erscheint. Der Eindruck entsteht, als sei die Figur schalenartig von dem Tuch umschlossen, wobei dieser Effekt vielfach noch durch eine glatte Stoffbehandlung verstärkt wird. Der Hang zu steifen Gewandbildungen gibt sich auch in breit haft festen Stoffgehängen zu erkennen, die an einigen Figuren seitlich am Arm herabfallen.

Die den stäbigen Unterbau verschalende Hülle des Obergewandes verleiht den Gestalten etwas Tönern-Leichtes. Sie wirken geradezu wie Hohlgefäß. Wir begegnen auch Einzelbildungen, die diesem Wesenszug entsprechen. Zu nennen wären die großen zylindrischen Hohlformen, die an einem ausgeprägter in Erscheinung tretenden Spielbein entstehen, etwa an dem hl. Thomas, aber auch an einer Statuengruppe der Innenfassade (Abb. 74). Dabei ist anzumerken, daß der Kontrapost sich nur partiell dem Gewand mitteilt, er beherrscht keinesfalls den Aufbau des gesamten Bildwerkes. Der großrohrigen Form, die das Spielbein umschließt, korrespondieren gewöhnlich mehrere dünne Vertikalfalten auf der Standbeinseite. Die Proportionen werden auf Grund dieser ungleichmäßigen Seitenbehandlung verschoben. So ergibt sich (aber nicht nur hier), daß auch die Füße wie unregelmäßig, ja wie zufällig gesetzt erscheinen, als agierten die Figuren in einem szenischen Zusammenhang. Trotz dieser Ungleichheiten, welche die an sich etwas trockene Gestaltgebung beleben, sind die Statuen durch das starre Gewandgefüge in ihrem Aufbau gefestigt.

Die Röhrenfalten sind manchmal unmittelbar über den Füßen abgeschnitten; durch Aufstauchen auf den Füßen (etwa am hl. Andreas) wird die kartonhafte Qualität des Gewandtuches sichtbar gemacht. Von einer ähnlichen Wirkung sind an einigen Propheten die in der Hand tütenartig zusammengekommenen Enden von Spruchbändern (Abb. 64). Eine Gruppe von Figuren, zu denen die Gottesmutter an der Innenfassade zählt, zeigen ein mehr in Faltenschwünge gegliedertes Untergewand (Abb. 59). Die Züge gleiten fast gerade herab, um erst kurz über dem Boden umzubiegen, und besitzen damit gleichfalls etwas von der Festigkeit, welche

die lotrechten Röhrenfalten anderer Statuen auszeichnet. Wir sehen, daß auf große, flüssige Querfaltenmotive, wie sie auf der voraufgehenden Stufe zu prachtvoller Gliederung gebräuchlich waren, verzichtet wird. Am Portail de la Calende vollzieht sich eine radikale Abkehr von den schönfälteligen Draperien, wie sie uns noch am Portail des Libraires begegnen. In überaus klar gezeichneten, subtil herausgearbeiteten Linien, die sich bündeln oder kontrastreich überschneiden, kündigt sich eine neue Weise von Gewandbehandlung und eine sensible Feinstimmigkeit des Linearen an.

Abb. 62

Torso eines Engels vom Portail de la Calende, Rouen, Cour d'Albane



An einem Engeltorso in der Cour d'Albane (früher auf dem linken Baldachin der unteren Frontblende des östlichen Strebepfeilers) läßt sich die Umbildung jenes Kontrapostes beobachten, wie er für die Statuen der voraufgehenden Stilphase, an denen das Obergewand mit großen Faltenkurven schräg über das Spielbein zur Hüfte der anderen Seite geführt ist, charakteristisch war (Abb. 62). Von dem Schwung, der an früheren Beispielen vereinheitlichend die ganze Gestalt erfaßte, ist fast nichts mehr zu spüren. Die ehemals diagonalen Faltenlinien erscheinen hier als spitze Winkelfalten zwischen Knie und Hüfte hinaufgerückt. Das Spielbein mit seinem nach vorne gedrückten Knie wird von einem lang aus der Hüfte heruntergeführten Zug begleitet, der aber nicht das Spielbein schmiegsam umfaßt, sondern sich eher sperrig von diesem abhebt. Durch einen zweiten, jedoch steilen Strahl aus der Hüfte heraus entsteht eine Gabelung an der rechten Seite der Figur und, was die gesamte Unterpartie anbetrifft, eine Fächerung von kontrastreichen, voneinander abgesetzten Faltenzügen.

Selbst den Gewändestatuen kommt ein gewisser reliefhafter Charakter zu. Nur scheinbar besitzen sie eine allseitige Ausdehnung. In Wirklichkeit sind sie von der Vorderfläche aus in die Tiefe gearbeitet. Die Seiten des Steinblocks sind als Begrenzungen erhalten geblieben, in die sich die Gestalten wie in einen rechteckigen Rahmen einspannen lassen. Das gilt auch für die Gewändepostel, die sich bei größerem Volumen in eine Haupt- und eine Seitenansicht aufspalten. Die reliefhafte Bearbeitung erklärt auch, daß z. B. an den Aposteln die Arme gerade vom Körper weggestreckt werden, wodurch die Geste an Unmittelbarkeit gewinnt. An anderen Statuen ist eine gespreizt wirkende Dehnung der Armbewegungen in die Fläche zu beobachten. Teilweise sind die Attribute, vom Charakter eines ajourierten Maßwerkmotivs, den Figuren vordergründig vorgestellt und durch breite Stege mit dem Körper verbunden: z. B. das Richtscheit des Thomas, das Diagonalkreuz des Andreas, auch einige brettartige Spruchbänder der Propheten.

Charakteristisch für Rouen Süd, das damit einen Anstoß für das 14. Jh. gibt, sind die reichen Muster an eng geführten, feinzügigen Saumwellen, die an seitwärts gerafften Mänteln, vor allem an der Innenwand-Madonna (Abb. 59) aber auch an dem Engel in der Cour d'Albane (Abb. 62), an den Gestalten der Marienkrönung im Rosenwimpel (Abb. 58) und anderswo entstehen. Sowohl die Starre im Gewandlichen als auch die Betonung graphischer Elemente im Faltenwerk sind wich-

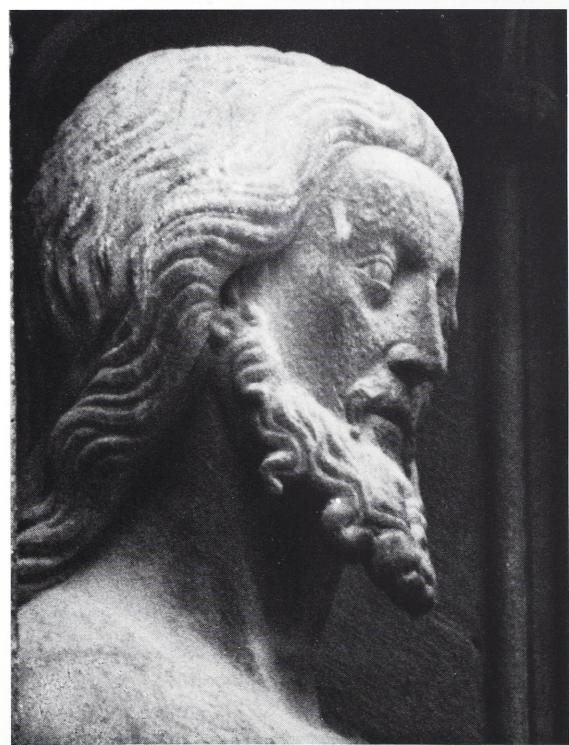
tige Kriterien für die bildhauerische Auffassung des frühen 14. Jh. In den gerade gebauten Propheten, auf deren flach verhangener Ansichtsseite die Falten in der Art von Schraffuren aufgetragen sind (Abb. 61), werden ebenso wie in der breitansichtigen Madonnenfigur mit den ondulierenden Säumen neue Statuentypen am Portail de la Calende geprägt, die in der folgenden Zeit eine große Verbreitung erfahren.

Die nüchterne Strenge des Gewandlichen teilt sich auch den flächigen Gesichtern mit, in denen das lieblich-betörende Lächeln, noch ein hervorstechendes Merkmal am Portail des Libraires, einem ausdruckslosen asketischen Ernst gewichen ist, der durch die vielfach an der Nasenwurzel winklig emporgezogenen Augenbrauen einen melancholischen Unterton erhält (Abb. 63, 64). Die hagere Schärfe in der Gesichtszeichnung geht mit der auf ein präzises Lineament gebrachten Haarrahmung überein. An einigen Statuen fallen die Korkenzieherlöckchen des Bartes auf, der auf Grund ihrer dichten Setzung scheibenartig vom Kinn absteht.

Im Tympanon erleben wir drei verschiedene Hände am Werk, den Hauptmeister, der für den mittleren Streifen verantwortlich ist, und zwei weitere, die nichtsdestoweniger unter seinem Einfluß stehen

Abb. 63

Kopf des bl. Judas Thaddäus, Portail de la Calende, östl. Strebepfeiler



(Abb. 51). In der Kreuzigung des Spitzfeldes ist die figürliche Versteifung, das Schalenartige im Gewandlichen noch gesteigert (Abb. 55, 56). Die Frauen unter dem Kreuz schieben sich zu einer festgefügten Wand zusammen. Diesem Künstler lassen sich vor allem auch die Szene mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel und die Marienkrönung in den Vierpässen der Zwickelstrahlen des Portalwimpelns zuweisen (Abb. 65). Die Reliefs im Türsturz (Abb. 57) zeigen eine zähflüssige, etwas undeutliche Faltengebung, die wir ebenfalls an den Propheten des westlichen Strebepeilers (Abb. 50) entdecken können. Besonders kraus wirken die dicht ineinander verwachsenen Sitzgruppen der Himmelfahrt und der Herabkunft des hl. Geistes. Im Mittelstreifen erfahren wir, daß der für die Ausstattung des Portail de la Calende hauptverantwortliche Künstler ein Meister der Reliefdarstellung ist, so daß sich schließlich auch der reliefhafte Charakter der Statuen aus einer ganz bestimmten Schweise erklärt (Abb. 52–54). Die szenischen Gruppierungen sind trotz ihrer Dichte ungemein durchsichtig. Die Faltenführung ist ganz auf die Handlung bezogen. Heftige Gebärden von eindringlicher Direktheit herrschen vor. Die Bewegung – man beachte unter anderem den in merkwürdiger Kippung dargestellten Petrus aus der Gefangennahme – scheint in dem Augenblick der dramatischen Zusitzung fest-

Abb. 64
Prophet, Portail de la Calende, Innenfassade

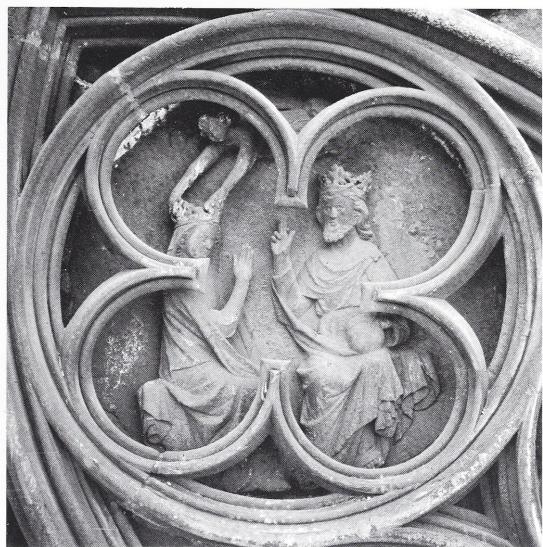


Abb. 65
Marienkrönung, Portail de la Calende,
Wimperg über dem Portal

gehalten. Wie an der Einzelfigur erleben wir auch in der Komposition von Szenen kontrastreiche Überschneidungen. Auf die besonders schmalgefügten Gestalten (z. B. die Gottesmutter in der Kreuztragung) wird noch zurückzukommen sein. Richten wir den Blick über Rouen hinaus, so fällt uns auf, wieviel vom Stephanus-Tympanon an der Südquerhausfront von Notre-Dame in Paris trotz völliger Stilverschiedenheit in die Schilderung der Gefangennahme und der Grablegung Christi eingegangen ist³⁰⁰. Der dahingleitend zusammenbrechende Malchus dürfte beispielsweise von dem hl. Stephanus aus der Steinigung abgesehen sein. Wie aber sollte der Rouennese Künstler mit dem Pariser Tympanon vertraut gewesen sein, wenn nicht durch eine Tätigkeit in der Hauptstadt selbst?

Auch aus dem Fehlen gefälliger Ausdrucksmittel in der bildhauerischen Sprache des Portail de la Calende heraus erklärt sich, daß die dekorativen Elemente aus dem Sockelbereich des Gewändes (mit Ausnahme der Bogenfelder an den Pfeilern) verbannt wurden. Monstren und ähnliche Motive dienen jedoch zur Schmückung der Tabernakelsockel über dem Portalgeschoß und finden sich hier von aufrechtgestellten Vierpässen eingefäßt. Der zu einem Doppelreif ausprofilierte Vierpaßrahmen an den Gewändepfeilern begrenzt die fest vor den Grund gesetzten Szenen, deren sublim Ausarbeitung an Elfenbeinschnitzereien erinnert (Abb. 66–68)³⁰¹. Die steifen Figürchen tragen durchweg straff herabfallende Gewänder, die durch

Längsitzungen unterteilt sind. Einfache, stets wiederkehrende Bewegungstypen, Stehende, Schreiende, Gebeugte usw., oft sukzessiv auseinander hervorgehend, steuern ähnlich wie die gleichmäßigen Aneinanderreihungen in Figurengruppen und Reiterzügen zu einer gewissen Monotonie im Gesamtbild bei. Dennoch lässt sich in der Einzelaktion eine den Tympanonszenen vergleichbare dramatische Direktheit beobachten. Den Gesten

der Arme, die sich stiftartig aus dem geschlossenen Körperkontur lösen, manchmal sogar wie aus ihm herausgestoßen erscheinen, kommt eine besondere Lebhaftigkeit zu. Verschiedene Szenen sind höchst kontrastreich aufgebaut, kleine Kinder oder folienhaft ausgeschnittene Tiere werden schlank aufgerichteten Figuren gegenübergesetzt. Häufig finden sich auch Bauwerke versatzstückartig eingesetzt, zum Teil in diagonaler Ansicht: Tore, Burgen,

Abb. 66
Szenen aus der Josephsgeschichte, Portail de la Calende, Gewändesockel

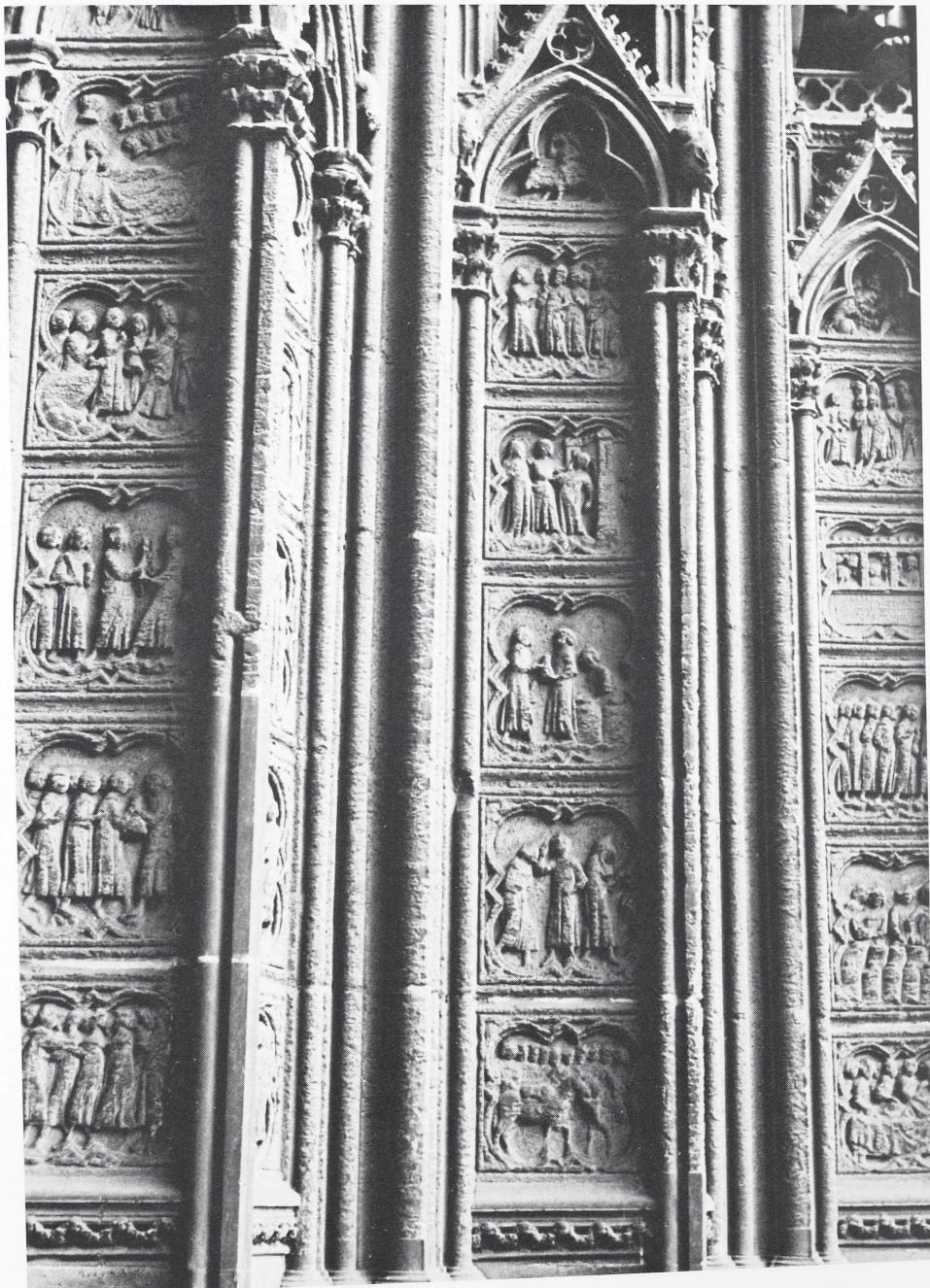




Abb. 67
Szene aus der Josephsgeschichte, Portail de la Calende,
Gewändesockel

Gehäuse mit Zinnenbekrönung, vorne aufgeschnittene Innenräume, in ihrem architektonischen Charakter von einer eigentlich nüchternen, fast trecentesken Gefügtheit³⁰². Sie machen in der Überschneidung mit den Figuren fein differenzierte Reliefebenen sichtbar.

Die Stilentwicklung, die zu den Skulpturen des Portail de la Calende führt und von einer Formenversteifung bei einer spröden, bis ins Splittrige gehenden Faltengebung gekennzeichnet ist, nimmt ihren Ausgang in vier Retabeln aus den Chorkapellen der Abteikirche von St.-Denis. Drei von ihnen wurden inzwischen wieder an ihrem ursprünglichen Ort aufgestellt³⁰³, das vierte befindet

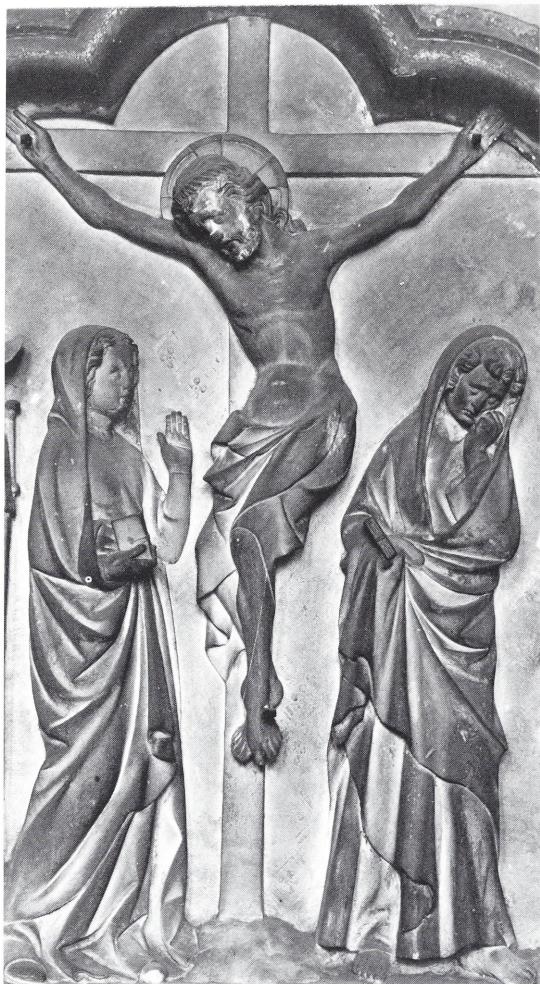
Abb. 68
Szene aus der Josephsgeschichte, Portail de la Calende,
Gewändesockel



sich im Musée de Cluny³⁰⁴. H. Bunjes hatte bereits drei dieser Altaraufsätze als stilistisch zusammengehörig gesehen, sie aber fälschlicherweise zu den frühen Königsgräbern der Abteikirche in Beziehung gesetzt³⁰⁵. Sie scheinen jedoch letzten Endes einer noch kaum erforschten Werkstatt verpflichtet, der die Torsen der Gewändestatuen des südlichen Querhausportals von Notre-Dame, die mit dem Stil des dortigen Tympanons nichts gemeinsam haben, ferner der in Fragmenten überkommene Lettner der Kathedrale von Bourges und das Retabel der Marienkapelle von St.-Germer zuzuschreiben sind³⁰⁶. In diesem Oeuvre bietet sich uns eine volle, quellende Faltenbildung; schlauchartig nebeneinanderhängende Züge finden sich neben gestauchten Gewandpartien. Dieser breit und schwer modellierte Figurenstil erscheint wie eine Reaktion auf den eleganten Ton in der gleichzeitigen Skulptur, d. h. wohl vor allem der sechziger und frühen siebziger Jahre³⁰⁷. Ein aus dieser Richtung hervorgegangenes Retabel mit der Kreuzigung Christi in der Chapelle St.-Eugène in St.-Denis lässt eine konkrete Berührung des Hauptmeisters am Portail de la Calende mit diesem älteren Atelier erahnen³⁰⁸.

Abb. 69
Heimsuchung, Paris, Musée de Cluny,
Retabel aus St.-Germer





Vergleicht man die Elisabeth aus der Heimsuchungsgruppe in St.-Germer (Abb. 69) mit der Maria aus der Kreuzigung im Eustachius-Retabel (Abb. 70), so fällt die typenmäßige Übereinstimmung auf, wobei allerdings zu sagen ist, daß der in St.-Denis (und, wie wir meinen, später in Rouen) tätige Künstler die Figur hagerer und im Faltenwerk feinstimmiger gibt. Auch andere Typen sind übernommen, lassen sich sogar noch bis nach Rouen verfolgen. Dem kreuztragenden Christus in Bourges, in etwa auch dem Verkündigungssengel in St.-Germer, Gestalten in Dreiviertelansicht mit leicht herausgedrücktem Knie des vorderen, dem Betrachter zugewandten Beines, schließen sich Figuren in der Predigt des Peregrinus-Retabels, in einer Szene gleichen Inhalts und im Sturz der Idole des sogen. Benedictus-Retabels im Musée de Cluny (Abb. 71), jedoch ebenso der Christus aus der Kreuztragung des Portail de la Calende (Abb. 53) an. Die ganz eng zusammengefaßten, von schmalen Längsfaltenzügen gegliederten Profilfiguren wie der taufende Bischof des Eustachius-Retabels (Abb. 72) und der linke der trauernden Mönche des sogen. Benedictus-Retabels führen unmittelbar zu der Maria aus der Kreuztragung (Abb. 53) oder zu der linken Gestalt aus der Grablegung (Abb. 54) in Rouen hin. Vergleichen läßt sich auch im sogen. Benedictus-Retabel der hl. Johannes der Taufszene (Abb. 71) mit dem Häscher, der in der Gefangen-

Abb. 70
Kreuzigung, St.-Denis, Eustachius-Retabel

Abb. 71
Szene aus der Legende des hl. Benedikt?, Taufe Christi, Paris, Musée de Cluny, sogen. Benedictus-Retabel



nahme des Portail de la Calende Christus ergreift (Abb. 52). An den im Unterteil quer nach oben geschürzten Röcken bilden sich hier zwei mächtig heraushängende Stoffkeile mit beinahe diametral entgegengesetzter Kipprichtung. Dieses kontrastvolle Gewandmotiv, das auch am hl. Johannes d. Ev. unter dem Kreuz des Eustachius-Retabels (Abb. 70) angelegt ist und uns stets von neuem in Rouen begegnet, trägt wesentlich zur Dramatisierung von Figur und Szene bei. Von den Altären der Chorkapellen an St.-Denis, die sämtlich einer Werkstatt zu entstammen scheinen, dürften das Eustachius- und das sogen. Benedictus-Retabel mit ihren verstrebteren und transparenteren Formen die jüngsten sein. Von Rouen aus gesehen, würde man die vier Altaraufsätze in die achtziger Jahre des 13. Jh. datieren. Tatsächlich waren zu dieser Zeit Arbeiten, zu denen auch Bildhauer hinzugezogen wurden, im Chor von St.-Denis im Gange; aus dem Jahre 1285 besitzen wir eine Nachricht vom Bau des heute zerstörten Lettners³⁰⁹.

Abb. 72
Taufe des hl. Eustachius, St.-Denis,
Eustachius-Retabel

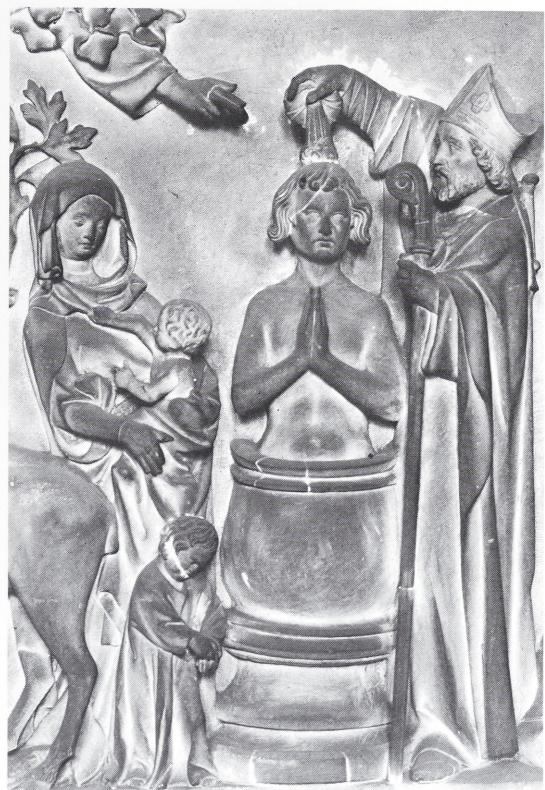
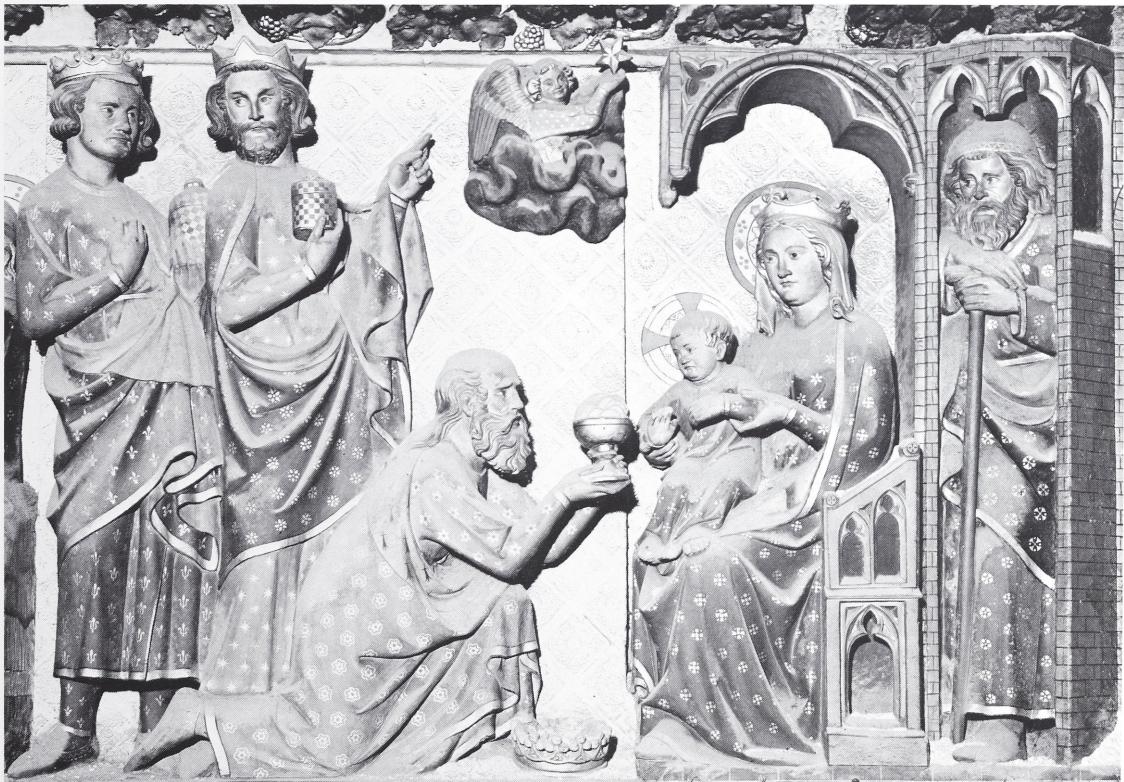


Abb. 73
Anbetung der Könige, Paris, Notre-Dame, nördl. Chorschranke



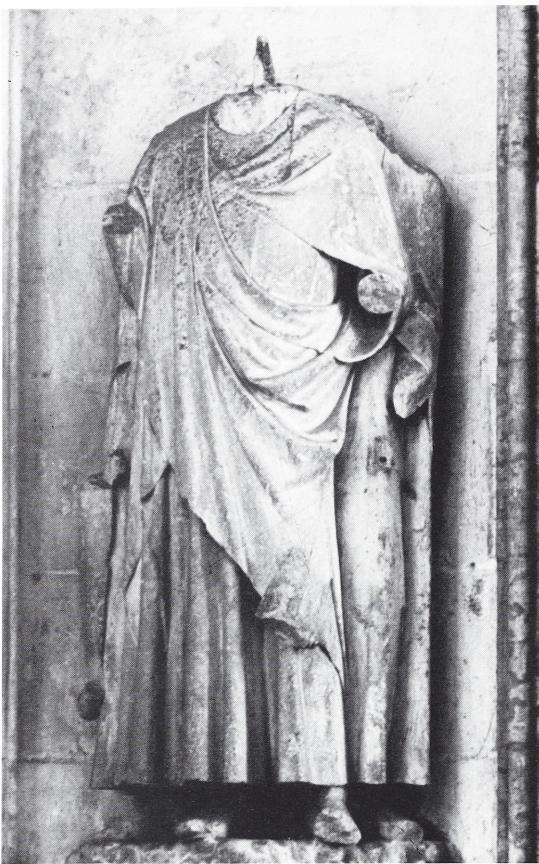


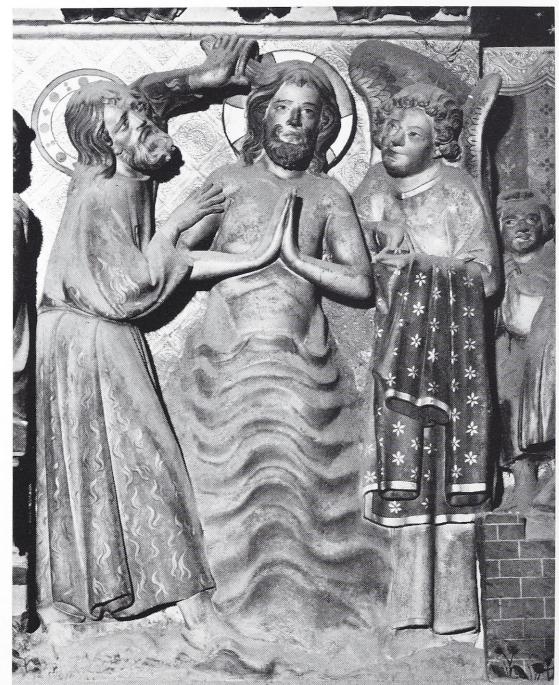
Abb. 74
Torso einer Figurengruppe, Portail de la Calende,
Innenfassade

Die nördliche Chorschanke von Notre-Dame in Paris könnte als Verbindungsglied zwischen St.-Denis und Rouen Süd gesehen werden. An ihr sind in einem breiten, durchlaufenden Bildfries über einer Sockelwand mit Blendarkaturen die Jugendgeschichte Christi, die mit der Heimsuchung beginnt, die Taufe im Jordan, die Hochzeit zu Kanaa, der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Fußwaschung und die Ölbergsszene geschildert. M. Aubert datierte die Nordchorschanke zusammen mit dem Lettner, der im 18. Jh. abgerissen wurde und von dem nur noch ein wenig ergiebiges Fragment von der Höllenfahrt Christi im Louvre erhalten ist, in die Jahre zwischen 1300 und 1318³¹⁰. Diese Datierung an den Anfang des 14. Jh. lässt sich freilich nicht überzeugend begründen, zumal eine stilkritische Herleitung bisher noch nicht gelückt ist³¹¹. Wir könnten durchaus in die letzten beiden Jahrzehnte des 13. Jh. zurückgehen.

Die Figuren wirken breiter und kompakter als in den Reliefszenen in St.-Denis und Rouen, aber das

mag sich von dem ganz andere Formate verlangenden Bildträger her erklären. In jedem Falle ähnlich ist die präzise Silhouettierung der Gestalten (man vergleiche insbesondere den reitenden Bischof des sogen. Benedictus-Retabels mit dem Christus auf der Eselin im Einzug in Jerusalem), ähnlich hier auch die unvermittelte, in Paris manchmal (Bethlehemitischer Kindermord) drastisch-derbe Erzählweise. Auf die Statuenbildung am Portail de la Calende weist vor allem der linke der beiden stehenden Könige aus der Anbetung des Kindes (Abb. 73) voraus, dem sich die vordere Figur aus der Gruppe links an der Innenfassade (Abb. 74) gegenüberstellen lässt. Neben motivischen Übereinstimmungen springt der steife und hohlformige Charakter, von dem wir oben sprachen, ins Auge. Die von Rouen her bekannte fast zylindrische Stulpform am Spielbein fällt als einzelnes Motiv auf. Der von glattem Gewand kompakt umschlossene, kniende König der Anbetungsszene – weitere Figuren dieser Art wären anzuführen – zeigt in der Gestaltgebung eine Nähe zu einer der beiden Frauen, die innerhalb der Gruppe rechts vom Kreuz des Rouennenser Tympanons kniend hockt (Abb. 56). Obwohl nicht eigenhändig, geht die Szene des Spitzengelches sicherlich auf einen Entwurf des Hauptmeisters zurück. Die unten frontale, in ihren Gebärden jedoch nach rechts herausgewendete Maria der Darbringung im Tempel (Abb. 83)

Abb. 75
Taufe Christi, Paris, Notre-Dame, nördl. Chorschanke



wiederholt sich als Typus in dem Petrus der Gefangennahme (Abb. 52). Hier wie dort soll der schrägegezogene Mantel mit den beiden gegeneinander versetzten Schüsselfalten das Abkippen des Körpers zur Seite unterstreichen. Um noch ein Beispiel anzuführen, erinnert der taufende Johannes, dessen Rock sich an den Beinen zu einer planen Folie auseinanderbreitet (Abb. 75), an eine der Trauernden aus der linken Kreuzigungsgruppe (Abb. 55). Man könnte auch auf eine vergleichbare Gesichtsbildung hinweisen, wobei die grafisch stilisierten Haare, vor allem aber die zu einer Fläche in sich zusammengefaßten, abstehenden Bärte und die verschiedentlich unter langen Wellen hervorlugenden Zwigellöckchen an den Ohren, die auch im mittleren Tympanonstreifen des Hauptmeisters vorkommen (überdies ein für das frühe 14. Jh. sehr charakteristisches Motiv), unsere Aufmerksamkeit beanspruchen.

An der südlichen Chorschanke von Notre-Dame sind die Reliefs in gehäuseartigen Kompartimenten unter einem Arkadenfries untergebracht, der augenscheinlich von der architektonischen Formensprache der gegen 1300 in Bau befindlichen Chorkapellen beeinflußt ist³¹². M. Aubert glaubte die beiden ersten Darstellungen, das *Noli me tangere* und die Erscheinung Christi vor den drei Frauen, dem Bildhauer der nördlichen Schrankenreliefs zuschreiben zu können. Da sich uns – auch in Hinblick auf Rouen – zu wenig unmittelbar Vergleichbares bietet, wollen wir die Frage offenlassen.

Die bildnerische Ausstattung des Portail de la Calende zeitigte eine weitgestreute Nachfolge. An erster Stelle ist in Mantes das rechte Seitenportal der Westfassade der Stiftskirche zu nennen, das bereits in unseren Überlegungen zur Datierung von Rouen Süd eine Rolle gespielt hat (Abb. 76). Dieser Eingang, von einem hohen Wimberg und zwei helm- und tabernakelbekrönten Streben festumschlossen, hebt sich als besonders kostbar durchgestalteter Bauteil bewußt von der strengeren Architektur des späten 12. Jh. ab, ja sprengt sogar die Einheit der Fassade. Nicht nur in diesem Stehen vor einem älteren Bestand, sondern auch in den baulichen Einzelformen lassen sich engste Beziehungen zu Rouen erkennen. Das Maßwerk des Wimberg entspricht fast wörtlich dem des Hauptgiebelfeldes des Portail de la Calende (Abb. 4). Es sind jedoch auch Motive der Architektur des Nordquerhauses übernommen. Die merkwürdig unregelmäßig gebrochene Sockelwand basiert zwar auf einer vergleichbaren Mauerführung am Portail de la Calende, geht indessen an Kompliziertheit

darüber hinaus. Trotz gewisser fortschrittlicher Züge wird man das Portal am ehesten als eine in allem reduzierte Nachschöpfung nach Rouen zu verstehen haben, wobei nicht auszuschließen ist, daß der dort tätige Baumeister selbst den Entwurf geliefert hat³¹³. Neben einer optischen Komplizierung der Nischengliederung auf begrenztem Raum erscheint uns die Verbreiterung der Pfeiler in der Portalleibung (auf jeder Seite nur zwei) wichtig festzuhalten, weil sie Konsequenzen für den Aufbau der Statuen hat. Diese geben sich hier – wie im vorangegangenen 14. Jh. auch in St. Sulpice-de-Favières und im benachbarten Vernon – mehr als Mauervorsprünge denn als Diagonalpfeiler.

Wie erwähnt, besitzen wir für Mantes ein gesichertes Baudatum. In einer Stadtchronik des frühen 18. Jh. findet sich die einer älteren, gewiß mittelalterlichen Quelle entnommene Nachricht: »En l'an 1300, les maire et échevins firent faire le portail de Notre-Dame de la petite porte et sur lequel il y a une image de la Vierge, et étaient pour lors au nombre de douze, au dépens des deniers de la fabrique de Notre-Dame. Ils firent apposer à leurs dépens, douze images, au bas desquelles ils firent mettre leurs noms et leurs surnoms«³¹⁴. Danach liegt also die Entstehung des Portals im Umkreis des Jahres 1300³¹⁵. Die Kosten für den Bau wurden von der Fabrica getragen. Die Statuen indessen – und darin sieht man einen unmittelbaren Bezug zu der Schenkung des Jean Gorren für das Portail de la Calende – stifteten die Schöffen der Stadt, die ihre Namen in die Standplatten einmeißeln ließen. Die Gewändefiguren wurden 1793 aus ihren Nischen geworfen, später in Stücke zerschlagen und als Material für eine Fundamentierung verwendet³¹⁶. 1851 fand man diese Bruchstücke wieder und ließ sie – allerdings nicht immer richtig – zusammensetzen. Die so gewonnenen Torsen werden heute zusammen mit Einzelfragmenten auf der Südempore der Stiftskirche aufbewahrt³¹⁷. Es handelt sich dabei in der Mehrzahl um Figuren, die barfüßig dargestellt sind, und sich daher als Apostel identifizieren lassen³¹⁸. Ferner finden wir dort den Statuentorso einer Madonna³¹⁹ und den eines hl. Johannes d. T.³²⁰. Zwei Figuren (Könige?) in langen Kleidern und Mänteln, die über den Schulterdecken liegen und von Riemen vor der Brust gehalten werden, könnten demselben Ensemble angehören, obwohl die Tatsache, daß ihre Körper nicht in mehrere Teile zerbrochen sind, stutzig macht³²¹.

Ein Stich von Ransonnette, der die Westansicht der Kirche zeigt und das Kapitel zu Mantes bei A. L.

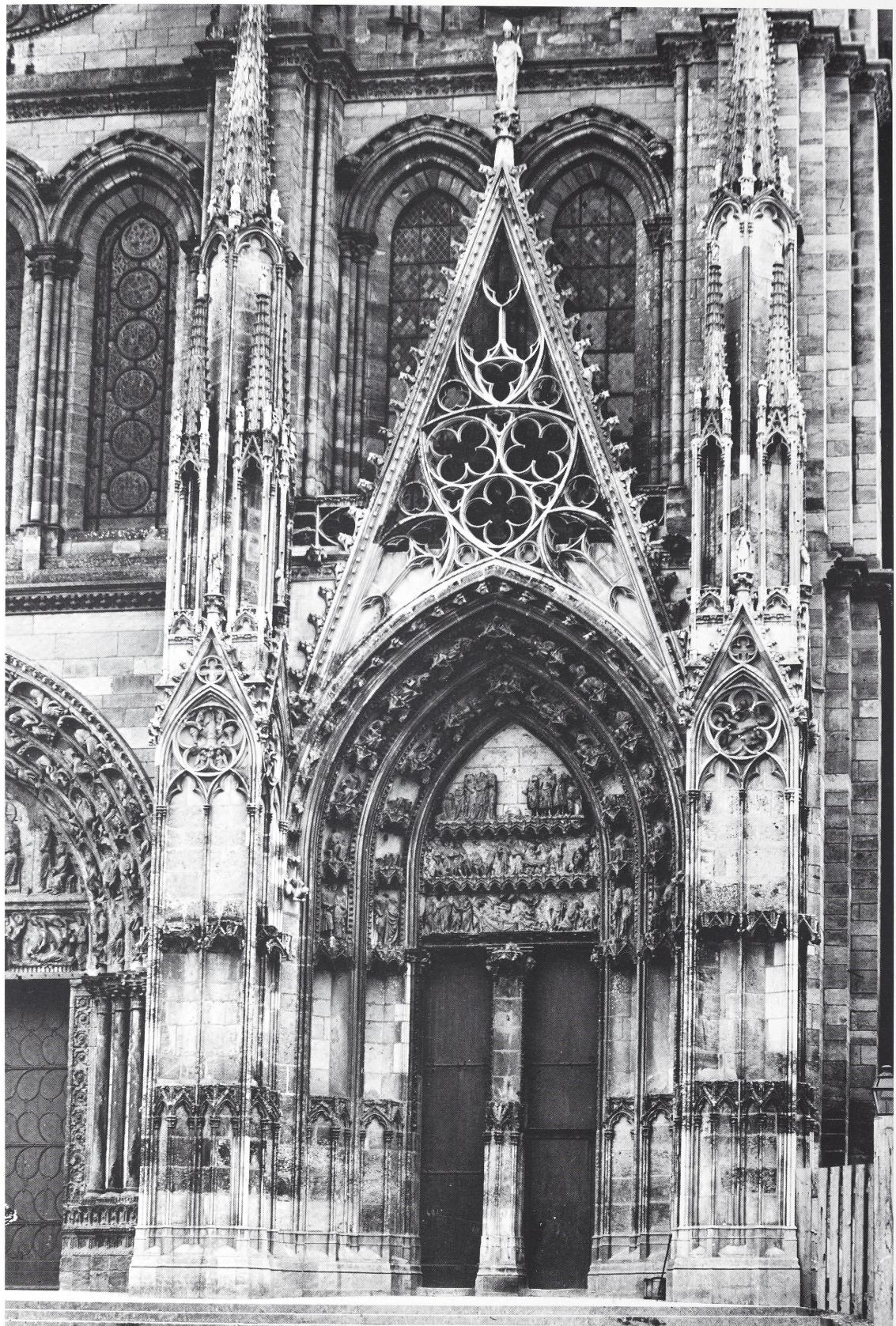


Abb. 76
Mantes, Stiftskirche, rechtes Westportal



Abb. 77
Madonna vom Türpfiler, Mantes

Millin (1791) illustriert, belegt das Madonnenbild am Türpfiler³²². Es hatte im Verlauf des Hundertjährigen Krieges zeitweilig auf einem Altar gestanden, wurde aber 1435 nach Schleifung der Befesti-

gungsanlagen, in die das Gotteshaus miteinbezogen war, wieder an seinen angestammten Platz zurückgeschafft³²³. Im Verband mit einigen Statuen sind Plinthen mit Resten von Namen (mit Sicherheit der Stifter) überkommen³²⁴. F. de Guilhermy vermeldet, daß auf der einen Sockelseite der Name des betreffenden Heiligen, auf der anderen der des Stifters zu sehen war. Auf einer Platte glaubt er »Saint Pierre – Pelerin Farère« gelesen zu haben³²⁵. Diese Auskunft läßt sich nicht nachprüfen, da der erwähnte Sockel nicht mehr existiert. Wahrscheinlich handelt es sich um die in einer leeren Statuenische verbliebene Plinthe, von der A. Durand berichtet, daß auf ihr »Jehan Pelerin« eingraviert gewesen sei³²⁶.

Anhand von zwei Torsen, der Madonna und einem Apostel, lassen sich auch im Bildhauerischen stilistische Abhängigkeiten von Rouen sehr gut verdeutlichen. Dabei fällt auf, daß die Standbilder in Mantes nicht nur mehr in die Breite gedehnt sind, sondern darüberhinaus einen blockhafteren Charakter besitzen, was sich nicht allein von dem hier verwendeten festen, nicht leicht zu bearbeitenden Stein her erklärt. Vielmehr suchte einer der beiden vom Portail de la Calende stammenden Künstler eine bewußt unauffällige, geschlossene Statur, um auf flächiger Grundlage die präzisen Faltenlinien noch besser zur Wirkung kommen zu lassen. Die Trumeau-Madonna (Abb. 77) läßt sich zwar auch –

Abb. 78
Anbetung der Könige (Abguß), Portail de la Calende,
Maßwerkrelief



insbesondere im Typus – mit der Gottesmutter an der Innenfassade von Rouen Süd (Abb. 59) verglichen, im Stil schließt sie sich unmittelbarer an die im Faltenwerk ziselerter behandelte Marienfigur aus der Anbetung der hl. Drei Könige, einem der maßwerkgerahmten Reliefs am westlichen Strebepfeiler (Portalseite) (Abb. 78), an. Der

Abb. 79

Apostel aus dem Gewände, Mantes



Abb. 79

Torso einer Figurengruppe, Portail de la Calende, Innenfassade

Apostel (Abb. 79) geht auf eine Statue an der Innenwand des Portail de la Calende (Abb. 80) zurück, deren flaches Gewand ebenfalls in sehr dünnen Linien durchzeichnet ist.

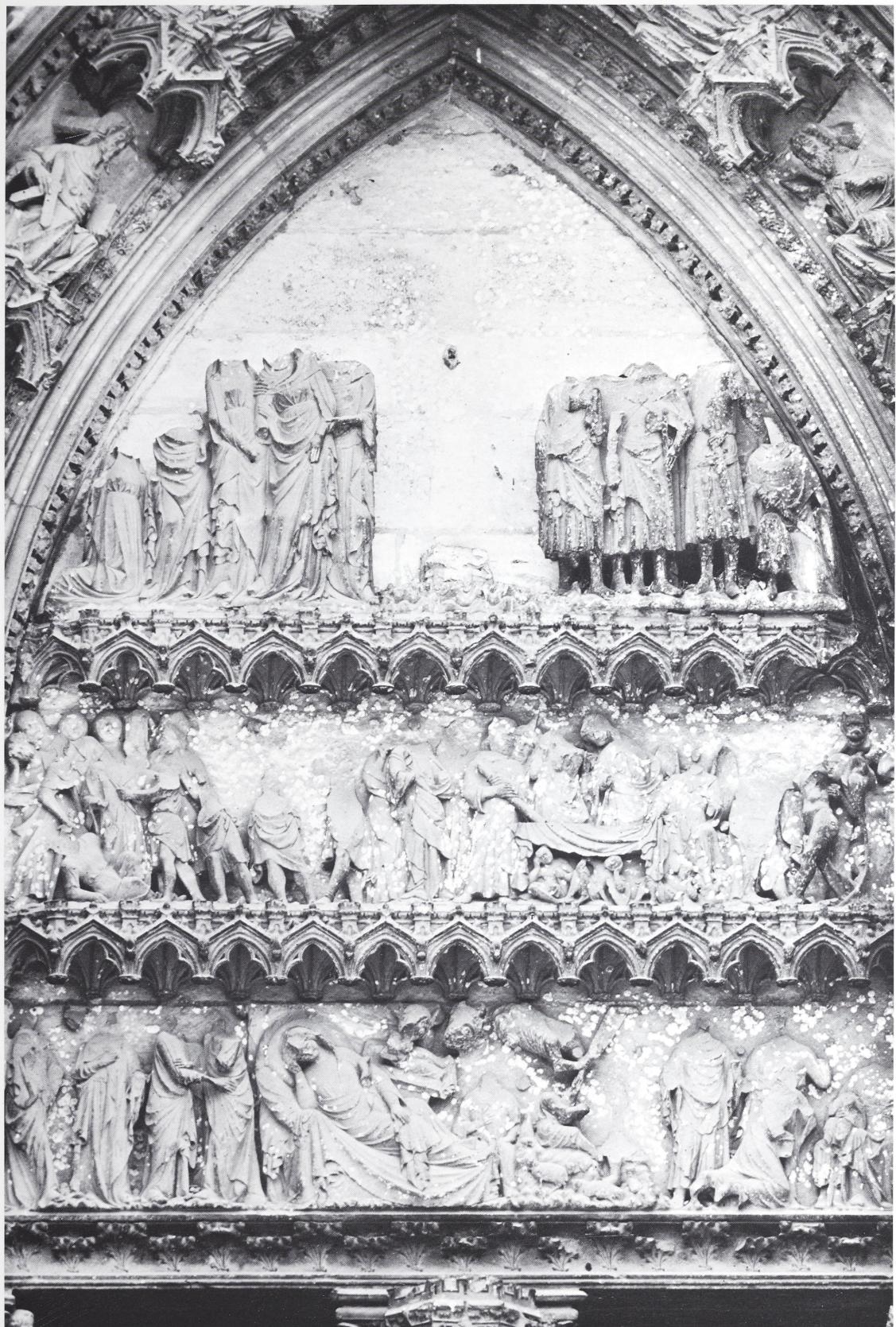


Abb. 81
Szenen aus der Kindheits- u. Leidensgeschichte Christi, Mantes, Tympanon

Dem Künstler dieser Statuen darf man den Hauptanteil im Tympanon zurechnen, die Kreuzigung in der Spitze und die Szenen der Kindheitsgeschichte Jesu im Türsturz (Abb. 81)³²⁷. Die Trauernden unter dem Kreuz fügen sich ähnlich wie am Portail de la Calende zu einer dichten Gruppe zusammen (Abb. 55). Die schlanken Einzelfiguren lassen sich jedoch ohne weiteres herauslösen. Die Gruppe entbehrt des Verschränkten, vor allem auch des Wandhaften, das ihr in Rouen auf Grund der versteiften Gewänder zukommt. Wir sehen innerhalb dieser Darstellung in Mantes den eigentümlich gespreizten kontrapostischen Typus wiederholt, den



Abb. 82
Heimsuchung, Mantes, Tympanon

in Rouen eine Engelstatuette in der Cour d'Albane vertritt (Abb. 62). Die hl. Elisabeth der Visitatio (Abb. 82) greift typologisch auf den ein wenig schräg geneigten Petrus der Gefangennahme (Abb. 52) zurück, den wir von der Maria aus der Darbringung an der Pariser Nordchorschanke (Abb. 83) herleiten konnten. Auch an dieser Figur erleben wir die Umsetzung der Falten in scharfgezogene Linien. Diesem Bildhauer begegnet man in Rouen am ehesten in einigen Maßwerkreliefs der Innenfassade, deren zerfaserte Faltensprache sich etwa in dem Martyrium des hl. Dionysius (Abb. 84) zu

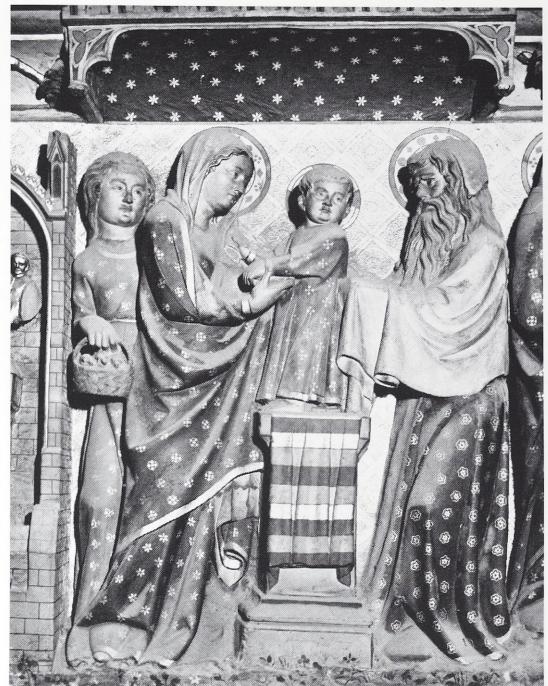


Abb. 83
Darbringung im Tempel, Paris, Notre-Dame, nördl. Chorschranke

Abb. 84
Martyrium des hl. Dionysius u. seiner Gefährten, Portail de la Calende, Innenfassade





Abb. 85
Martyrium des bl. Dionysius, Mantes, Archivolten

erkennen gibt, das Vergleiche mit einer inhaltlich entsprechenden Szene in einem der unteren Archivoltenabschnitte in Mantes (Abb. 85) zuläßt.

Einer weiteren Künstlerpersönlichkeit ist der Streifen des Tympanons mit Szenen aus der Passion Christi zu verdanken. Sein Stil erscheint desweiteren in einigen der maßwerkgerahmten Reliefs an den beiden seitlichen Vorlagen. Gekennzeichnet durch eine jäh Dramatik in der Figurenkomposition, kraftvolle Typen und expansive Gebärden, lässt er sich nur in der extremen Steifheit des Gewandlichen mit Rouen in Verbindung bringen. Im Ikonographischen geht er zumeist eigene Wege. Von ihm stammt jedoch eine Doppelgruppe von Aposteln in den rechten Bogenläufen (Abb. 86). Nicht nur das – allerdings auf die Statuette übertragene – doppelfigurige Motiv, sondern auch die bretthaften Stoffgehänge als Detail verweisen auf das Portail de la Calende.

Mit dem Figurenzyklus am Südturm der Kathedrale von Soissons treffen wir auf einen Ausläufer des

Rouenneser Ateliers in der Champagne (Abb. 87). Dieser Turm, der einzig ausgeführte an der Westfassade, soll nach F. Blanchard in der Amtszeit Bischofs Gérard de Courtonne (1313–1331) erbaut worden sein³²⁸. Diese Datierung erscheint uns jedoch etwas zu spät. In der Nischengliederung und den Figurenfenstern zwischen den Eckstrebwerken werden zunächst architektonische Stilbeziehungen zu Rouen sichtbar³²⁹. Von den ursprünglich 24 Statuen waren vor dem Ersten Weltkrieg noch 23 vorhanden. Bei der Zerstörung der Kathedrale hat sich ihre Zahl auf ein Minimum reduziert, drei erhaltene Statuen und ein Torso, ferner zwei stark beschädigte Engelstatuetten stehen heute an dem wiedererrichteten Turm. Zur Beurteilung der Stilfrage sind wir gezwungen, auf ältere Photographien zurückzugreifen³³⁰. Der Zyklus umfasste eine Christus-Statue, Apostel, Heilige und Propheten³³¹. Eine Königsgestalt über einem Löwen wurde von H. Reinhardt als Karl der Große gedeutet³³². Es han-

Abb. 86
Figurengruppe mit dem hl. Petrus, Mantes, Archivolten



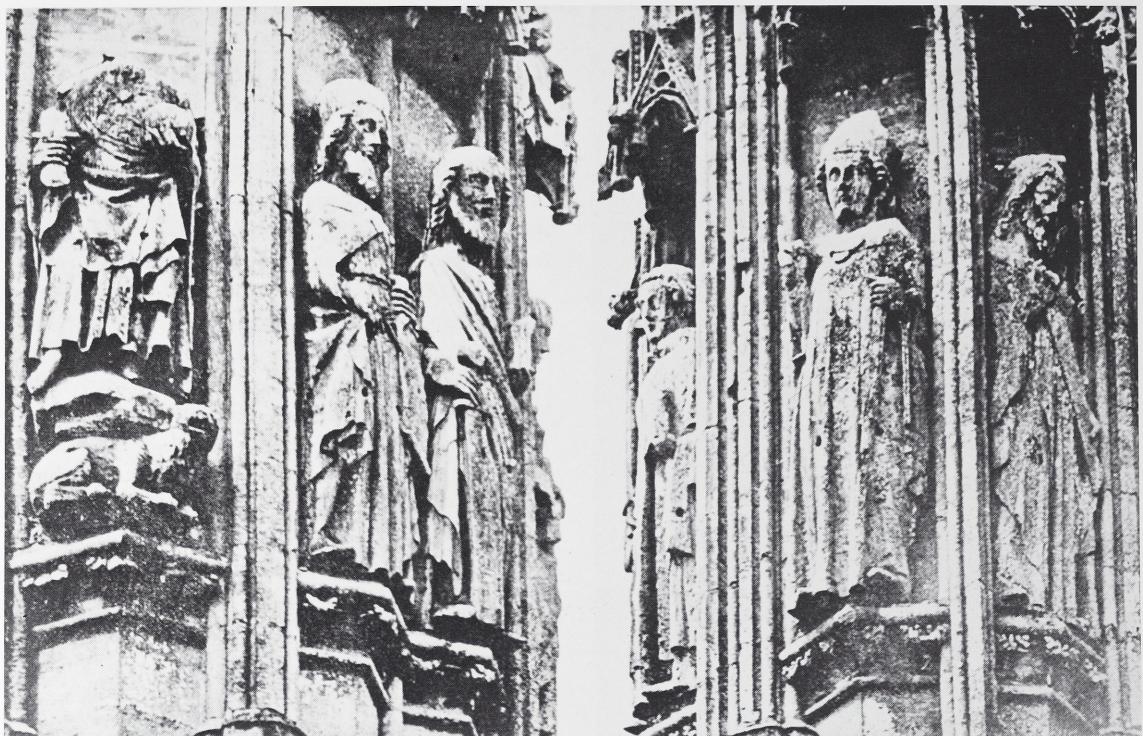


Abb. 87

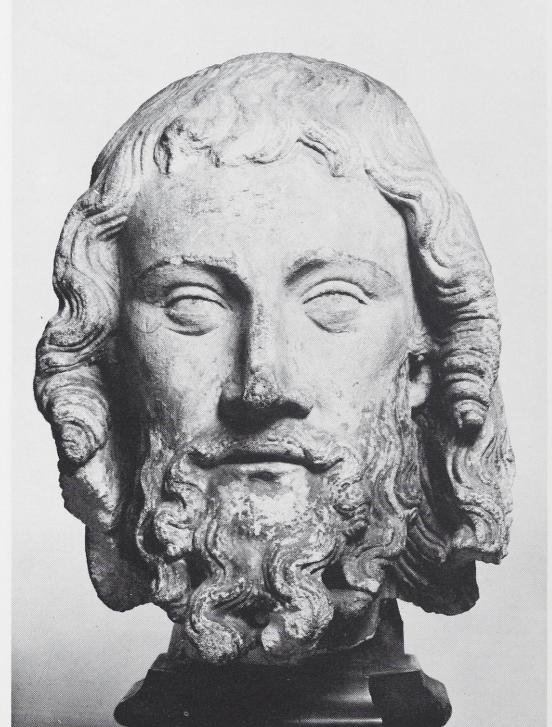
Propheten u. Heilige, Soissons, Kathedrale, Südturm

delt sich aber doch wohl eher um König David, in dem der Prophetenzyklus erweitert ist. Die Deutung von H. Reinhardt überzeugt in Anbetracht dieses in seiner Ikonographie – auch wegen des Aufstellungsortes – recht einfachen Programms kaum, obwohl sein Argument, daß es im Mittelalter keine Darstellung des biblischen Königs mit dem Reichsapfel gegeben hätte, nicht ohne weiteres widerlegbar erscheint. Der starre Aufbau der Figuren, das verfestigende Gerüst vertikaler Röhren, die vor dem Körper gehaltenen Attribute und deren Verstrebung mit Hilfe von Stegen sind stilistisch mit Rouen verbindende Kennzeichen. Die Petrusstatue läßt sich auch in Einzelheiten mit der entsprechenden im Gewände des Portail de la Calende vergleichen. Von manchen anderen übereinstimmenden Details sei das tütenförmige Eindrehen des Spruchbandes in der Hand eines Propheten genannt.

Im Besitz des Fogg Art Museum in Cambridge/Mass. befindet sich ein Kopf des frühen 14. Jh., der von der Kathedrale von Soissons stammen soll (Abb. 88)³³³. Diese Herkunft erscheint durchaus möglich. Es ist anzunehmen, daß dieses Haupt zu

Abb. 88

Kopf Christi (?) aus Soissons, Cambridge/Mass.,
Fogg Art Museum



einer der Turmfiguren, wenn nicht gar zu der Christus-Statue, gehört hat. In dem etwas sentimental Ausdruck des Gesichtes verrät sich eine gewisse Nähe zu Rouen. Doch geht die psychologische Verfeinerung über das hinaus, was wir in Rouen an – allerdings nach den Verlusten bescheidenen – Vergleichsmöglichkeiten zur Hand haben (Abb. 63, 64). Die relativ weiche Haarbehandlung unterscheidet sich noch grundsätzlich von der kalligraphisch ornamentalisierenden Weise, in der in den zwanziger Jahren des 14. Jh. die Haartracht an den Aposteln aus St.-Jacques-l'Hôpital in Paris³³⁴ oder an der Sitzfigur eines hl. Jacobus Maior im Museum von Beauvais³³⁵ gegeben ist.

Auch im Umkreis von Rouen begegnen wir einer Reihe von Werken in der Nachfolge des Südquerhaus-Ateliers, damit Künstlern, die den Stil der Kathedralskulptur auf lokaler Ebene verbreiten und in eine provinzielle Formensprache übersetzen. Eine dieser Werkstätten ist in St.-Wandrille anzutreffen. Das heute zerstörte, nie ganz vollendete Langhaus der dortigen Abteikirche wurde zu einem Teil in der ersten Hälfte des 14. Jh. zusammen mit dem benachbarten, völlig intakt gebliebenen Süd-

flügel des Kreuzgangs neuerrichtet. Der Überlieferung nach fanden diese Arbeiten unter dem Abt Guillaume le Douillé (1304–1341) statt³³⁶. Ab 1331 wurde an dem Vierungsturm gebaut, ein Zeichen, daß man die Langhausjoche nahe der Vierung bereits zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt hatte. Ein mit Skulpturen ausgestatteter Eingang in der Südostecke des Kreuzganges, der in das nördliche Seitenschiff führt, müßte ziemlich an den Beginn der Baucampagne zu rücken sein, da er sich eben in der Umfassungsmauer dieser Langhausjoche befindet. Vom südlichen Kreuzgangflügel stammen die beiden westlichen der insgesamt sieben Joche aus der zweiten Jahrhunderthälfte, wahrscheinlich aus der Amtszeit des Abtes Geoffroy de Hotot³³⁷.

Das kleine Portal mit je einer Gewändenische über niedrigem Diagonalsockel folgt dem Typus der Porte Rouge an Notre-Dame in Paris³³⁸. Im architektonischen Detail steht es wie sämtliche Einzelformen dieser Bauperiode in St.-Wandrille unter dem Einfluß der Querhausfassaden von Rouen. Nach dem Vorbild der Porte Rouge zeigt das Bogenfeld eine stark beschädigte Marienkrönung, hier allerdings zwischen zwei nicht benennbaren Äbten (Abb. 89). Vom Skulpturenschmuck haben

Abb. 89
Marienkrönung, St.-Wandrille, Tympanon des Kreuzgangportals

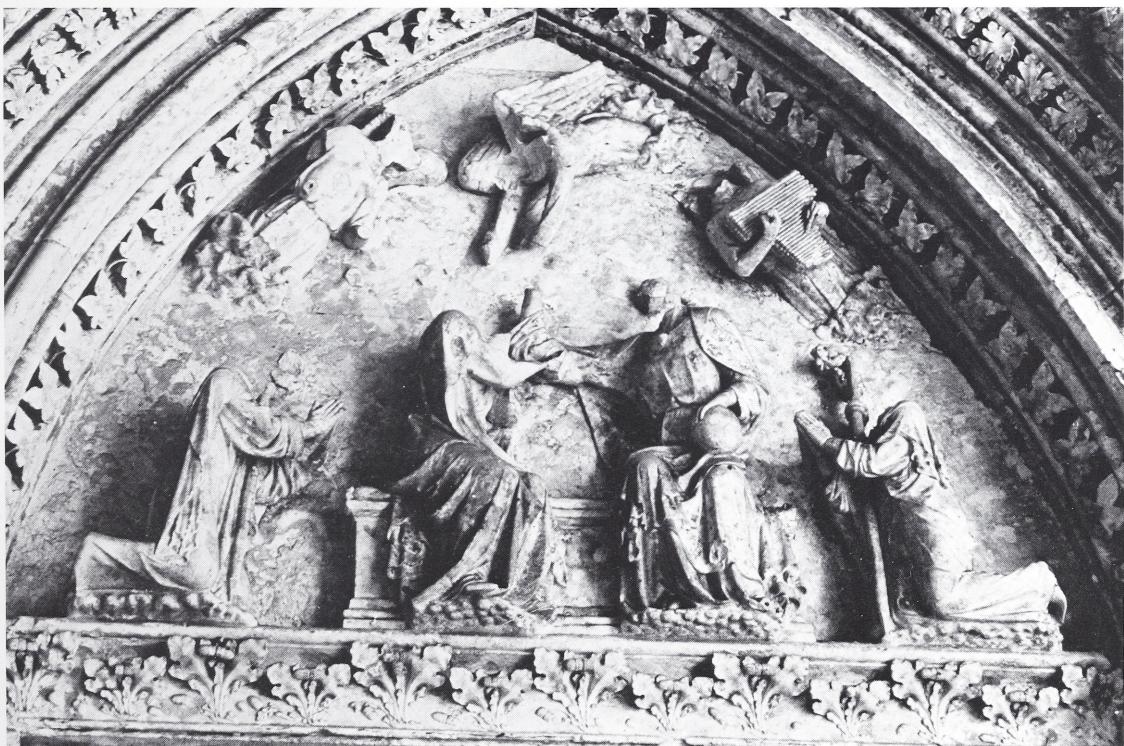




Abb. 90
*Fragment einer Geburt Christi, Rouen,
 Musée dép. des Antiquités*

sich ansonsten nur noch sechs Bischöfe und Äbte in der Archivolte erhalten. Eine Madonnenstatue in einer tabernakelartig gestalteten Nische in der Nähe des Portals scheint nach den Untersuchungen von Y. Néel-Soudais an diese Stelle nachträglich versetzt³³⁹. Sie dürfte der Zeit um 1270/80 angehören und mit dem Tympanonrelief des Kreuzgangportals von Le Bec-Hellouin stilistisch verwandt sein³⁴⁰.

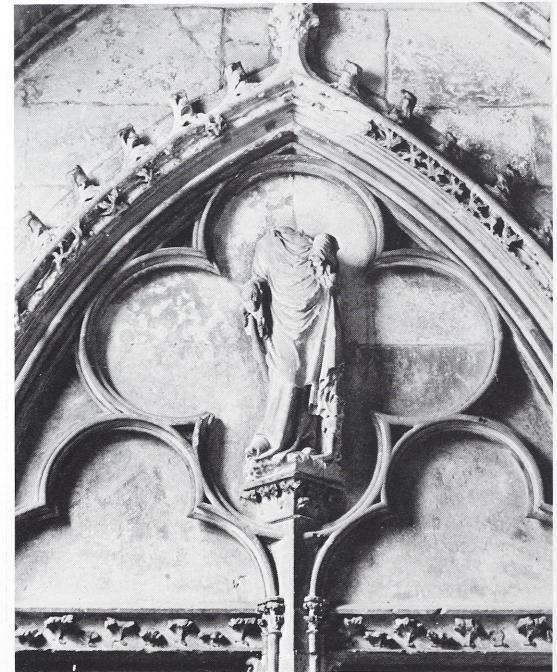
Die Krönung auf einer massig-schweren Thronbank, Christus segnend, die Weltkugel auf dem linken Knie, ein Engel, der aus einer Wolke herunterkommt, um der Gottesmutter die Krone auf das Haupt zu setzen, ist mit der ähnlich konzipierten Szene im Maßwerk des Wimperges über dem Portail de la Calende zusammenzusehen (Abb. 65). Die Falten auf der geschlossenen Gewandung der schlanken Figuren scheinen teilweise wie zäh aus dem Tuch herausgeknnetet oder wieder darin vertrieben. Ihnen fehlt auf jeden Fall das Steife, das die Gewandbehandlung des führenden Bildhauers von Rouen Süd auszeichnet. Der Künstler in St.-Wandrille lässt sich dort am ehesten an den weicheren Stil des Türsturzes, vor allem an die Sitzgruppen anschließen (Abb. 57).

Möglicherweise gehörte das Fragment einer liegenden Maria aus einer Geburtsszene, das in das Musée dép. des Antiquités gelangt ist, zu einem skulpturalen Ausstattungsstück der Abteikirche von St.-Wandrille, vielleicht zu einem Lettner oder einer Chorschanke (Abb. 90). Nach E. H. Langlois,

der es 1827 in einem Stich veröffentlichte, befand es sich einst mit anderen, vielleicht stilistisch zugehörigen Reliefresten in der St.-Wandrille benachbarten Kapelle von Caillouville³⁴¹. In diesem Kirchlein wurde bis zu seinem Abbruch ein Sammelsurium verschiedenster Bildwerke aufbewahrt³⁴². Vielleicht stammt das Fragment von der Hand des Künstlers der Marienkrönung; man vergleiche vor allem mit den sitzenden Marien in der Himmelfahrt und der Herabkunft des Heiligen Geistes am Portail de la Calende (Abb. 57).

Dem Bildhauer des Kreuzgangtympanons von St.-Wandrille lassen sich in Rouen selbst zwei Werke zuschreiben. Es wurde bereits erwähnt, daß die einschiffigen Joche des östlichen Kreuzgangflügels der Kathedrale von der doppelschiffigen Halle durch eine nachträglich im 14. Jh. eingezogene Wand abgetrennt wurden, um in ihnen einen Kapitelsaal einzurichten. Der doppeltürige Eingang, der in diesen Kapitelsaal führt, wird von einer Arkadenrahmung eingefasst. In dem großen Vierpaß der Maßwerkblende des Tympanons steht auf dem diagonalen Türpfiler, der bis in das Bogenfeld hinaufreicht, das Fragment einer Madonnenfigur (Abb. 91)³⁴³. Sie läßt sich nicht nur von der teigig gekneteten Gewandung her mit St.-Wandrille in Verbindung bringen, auch die überaus krausen Saumwellen an den dichtgefältelten Stoffgehängen

Abb. 91
*Madonna vom Eingang des Kapitelsaals,
 Rouen, Kathedrale*



sind ähnlich gebildet. Als weitere Arbeit dieses Künstlers ließe sich das beschädigte Tympanon mit einer Weltgerichtsdarstellung nennen, das von der zerstörten Eglise des Augustins (nach 1309 erbaut) in das Musée dép. des Antiquités gelangt ist³⁴⁴.

Die Herkunft eines Fragments von einem Retabel (oder einer Tumbenverkleidung), das sich im Art Institute in Chicago befindet und in einer Arkatur die Gefangennahme Christi und den Selbstmord des Judas zeigt, ist unbekannt, dennoch könnte es aus der Normandie, vielleicht sogar aus der Umgebung von Rouen stammen (Abb. 92)³⁴⁵. Dieses Stück besitzt für uns einen besonderen Wert, da es sich einem bestimmten Bildhauer des Portail de la Calende mit ziemlicher Sicherheit zuschreiben lässt. Die Gefangennahme ist nach der entsprechenden Szene aus dem Tympanon in Rouen dargestellt; die Hauptakteure treten fast in den gleichen Gestaltmotiven auf (Abb. 52). Die hagere und staksige Figurenbildung weist jedoch auf die Kreuzigung des Portail de la Calende hin, von der sich vor allem die rechte Gruppe für einen Vergleich eignet (Abb. 56). Auch der im Vordergrund zusammenbrechende Malchus, das linke Knie im Fallen hochgedrückt, das rechte Bein nachschleifend, wirkt verfestigter und im Motivischen prägnanter, gleitet bei weitem nicht so labil in sich zusammen wie in Rouen.

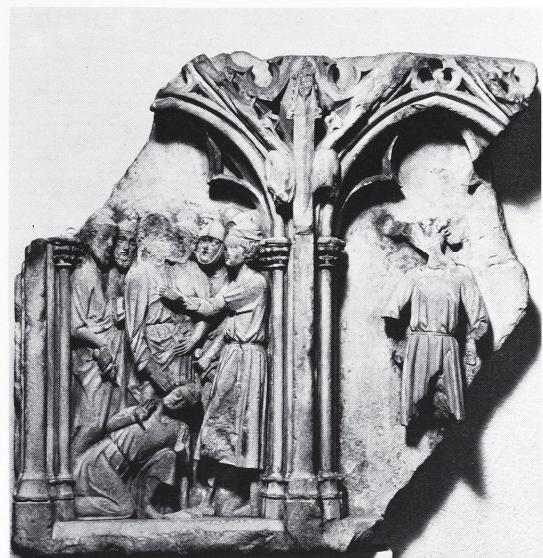


Abb. 92

Gefangennahme Christi u. Selbstmord des Judas,
Chicago, The Art Institute

Vergleichbare, fast spindeldürre Figürchen erscheinen auf einer beidseitig skulptierten Schranke aus St.-Georges-de-Boscherville im Musée dép. des Antiquités, die sich aus zwei Teilen zusammensetzt (Abb. 93)³⁴⁶. Es könnte sich um ein Retabel ge-

Abb. 93
Teil eines Retabels (?), Rouen, Musée dép. des Antiquités



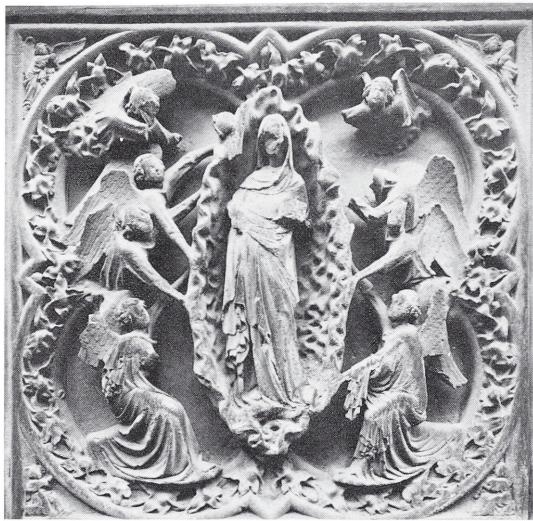


Abb. 94
Aufnahme Mariä in den Himmel, Paris,
Notre-Dame, Außenchor

handelt haben, das von beiden Seiten zu betrachten war. Trotz starker Beschädigungen und Verwitterungen lassen sich noch einige der Szenen aus der Passion Christi und dem Marienleben unter einem Wimberg-Arkadenfries erkennen. Auch vermag man ihre Reihenfolge zu rekonstruieren und sich von daher eine ungefähre Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen des Werkes zu machen. Ein vielleicht erhöhtes Mittelstück ist anzunehmen, das auf der Vorderseite Christus am Kreuz, auf der Rückseite eine Marienkrönung gezeigt haben könnte. Die Darstellung begann rechts vom hypothetischen Mittelrelief auf der rückwärtigen Seite mit einer nicht mehr identifizierbaren Begebenheit aus der Leidensgeschichte, um sich dann auf der Vorderseite fortzusetzen und auf der Rückseite wieder zu enden³⁴⁷. Die dichten Sitzgruppen der Himmelfahrt und des Pfingstfestes erinnern an die entsprechenden Szenen im unteren Tympanonstreifen des Portail de la Calende (Abb. 57). Die Aufnahme Mariä in den Himmel besitzt eine über das Motivische hinausgehende verwandtschaftliche Nähe zu dem Vierpaßrelief gleichen Themas am Außenchor von Notre-Dame in Paris (Abb. 94)³⁴⁸. Abermals werden Beziehungen zwischen Rouen und Paris sichtbar. Die im Typus hier wie dort ähnliche Madonnengestalt, die sich in Paris überdies mit einer Figur wie dem schon mehrfach erwähnten Engel in der Cour d'Albane (Abb. 62) vergleichen lässt, wird in einer länglichen Wolkenmandorla von übereinander gesetzten, auseinander hervorgehenden Engeln getragen. Für den Hang

zum Fragilen, Feingliedrigen sind an beiden Werken die freigearbeiteten stiftartigen Ärmchen der Engel bezeichnend, die ja übrigens auch an einigen Reliefs im Maßwerk des Portail de la Calende vorkommen (Abb. 65).

Sämtliche Beispiele, die an regionaler Skulptur aufgeführt wurden, bleiben hinter dem zierlichen Reliefstil zurück, der uns am Grabmahl des Abtes Thomas de St.-Benoît (1297–1307) in der Ste-Trinité in Fécamp entgegentritt. Das Tumbengrab steht unter einem Nischenbogen rechts neben dem Eingang zur Chapelle St.-Jean, der westlichen der beiden Nordkapellen des Chorumganges³⁴⁹. Die Grabfigur soll uns hier nicht näher beschäftigen. Für die stilistische Herleitung wesentlicher erscheinen uns die von Arkaden umschlossenen Reliefs auf den Vorder- und Nebenseiten der Tumba, in denen die Legende von der Gründung der Abtei dargestellt ist (Abb. 95)³⁵⁰. In den erzählfreudig dargebotenen Szenen agieren behende Figürchen, sehr tief aus dem weichen Kalkstein herausgeschnitten, dennoch in ihrer scharfen Konturierung

Abb. 95
Ankunft der Nonnen, Fécamp, Ste.-Trinité,
Grabmal des Abtes Thomas de St.-Benoît

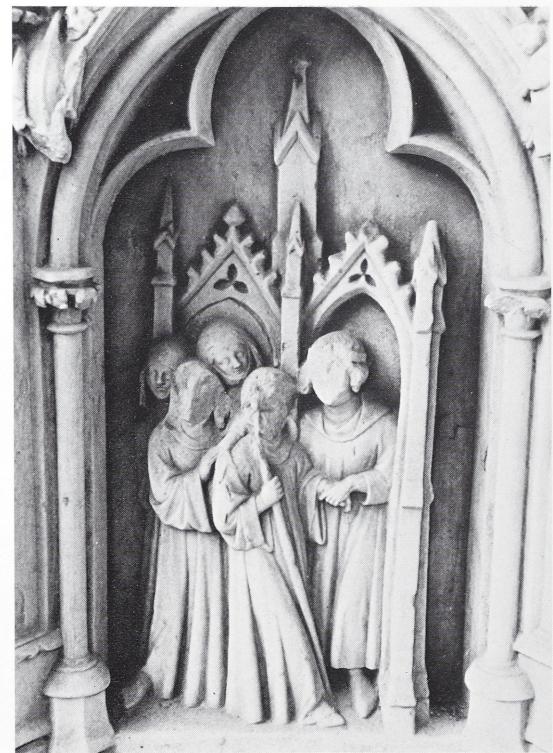




Abb. 96
Salvator, *Portail de la Calende, St.-Sauveur*

von silhouettenhafter Wirkung. Die Vertikalfalten auf den straffen, unten oft fächerartig auseinander-spreizenden Gewändern sind zu gerundeten Stäben ausmodelliert. All dies erinnert uns ebenso wie der Gleichtakt in der kompositionellen Gruppierung und die schräg eingestellten Architekturen, die den Blick von der Seite her auffangen und von einem Bildfeld zum anderen weiterleiten sollen, an die Sockelreliefs des *Portail de la Calende* (Abb. 67, 68).

Noch einem letzten Beispiel aus dem engeren normannischen Bereich wollen wir unsere Aufmerksamkeit widmen, einer lebensgroßen Christus-Statue, die an dem im 19. Jh. völlig erneuerten Vorhallenportal der Westfront von St.-Sauveur in Petit-Andeli steht (Abb. 96)³⁵¹. Reste von Polychromie haben sich erhalten. Die stilistischen Zusammenhänge mit Rouen Süd sind offensichtlich. Es erscheint nicht undenkbar, daß die ehemalige Trumeaufigur des *Portail de la Calende* als Vorbild gedient hat. Eine ausgesprochene Kargheit kennzeichnet dieses Bildwerk mit seinen flächigen, teilweise sogar kantig gearbeiteten Gewandpartien und den dünnlinig aufgetragenen Faltenzügen. Gegenüber der Kathedralskulptur ist eine weitere Versteifung des Körpераufbaus zu bemerken. Auch das recht ausdrucksleere Antlitz verweist in den Einzelzügen, der spitzen Nase, dem abstehenden Bart und den kräftigen Haarvoluten, auf die Gesichtsbildungen am Rouennener Südportal. In dieser Statue ist jene formalistische Richtung, die, ausgehend von den Gruppen unter dem Kreuz am *Portail de la Calende* und in dem Relief in Chicago eingeschlagen wurde, auf einer qualitativ darunterliegenden, eben provinziellen Qualitätsebene fortgeführt.

Offenbar besaß die Werkstatt des *Portail de la Calende* eine große Ausstrahlungskraft. Das Fortwirken der Kunst der Querhausfassaden von Rouen beschränkt sich aber nicht allein auf die Skulptur. Eine noch erheblichere Einflußnahme auf das folgende Jahrhundert kommt der Architektur zu. Unter ihrem Einfluß wandelt sich die Pariser Baukunst um die Jahrhundertwende. Einige Portale in der Rouennener Tradition wurden bereits genannt. Im normannischen Bereich wird eine Nachfolge begründet, die weit über den Beginn des *Style flamboyant* hinausführt. Die Querhausfassaden an der Kathedrale gaben bis in das späte 14. Jh. das Vorbild für Kirchenfronten in der Normandie, an St.-Ouen in Rouen, St.-Jacques in Dieppe, St.-Pierre in Caen und an der Stiftskirche von Vernon, ab.

Abgekürzt zitierte Quellen zur Entstehungsgeschichte der Querhausportale:

Paris, Bibliothèque Nationale

Ms. lat. nouv. acq. 1363. Copie du cartulaire de la cathédrale de Rouen, faite par le docteur de Bouis, d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Rouen.

Rouen, Archives départementales de la Seine-Maritime

G. 857. Cartulaire de l'archevêché de Rouen.
G. 2087. Cartulaire du chapitre métropolitain de Rouen.
G. 2088. Registrum litterarum tangentium redditus et hereditagia pertinentia fabrice ecclesie Rothomagensis.

Rouen, Bibliothèque Municipale

Ms. 1193. Cartulaire de l'église cathédrale de Rouen.
Ms. 1201. Chronicon triplex et unum a Christo nato, ad annum eiusdem MCCCLXXX, publ. in Chéruel. A.: Normanniae nova chronica ab anno Christi CCCCLXXIII ad annum MCCCLXXVIII et tribus chronicis mss. sancti laudi, sanctae Catharinae et maioris ecclesiae Rotomagensium collecta, nunc primum edidit e mss. codice Bibliothecae publicae Rotomagensis. Caen 1850.
Ms. 1405. Liber eburneus.

Abgekürzt zitierte Literatur:

Adhémar, Jean: Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration. London 1939.

Allinne, Maurice: Catalogue descriptif et raisonné des sculptures de la cathédrale de Rouen conservées au Musée départemental d'Antiquités de la Seine-Inférieure. Bulletin de la Société libre d'Emulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure, Sonderdr. Rouen 1920.

Aubert, Marcel: Notre-Dame de Paris. Sa place dans l'histoire de l'architecture du 12e au 14e siècle. Paris 1920.

Aubert, Marcel: Les dates de la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. Mélanges Bertaux. Recueil de travaux dédié à la mémoire d'Emile Bertaux. Paris 1924 20–26.

Aubert, Marcel: Rouen. La cathédrale. Congrès archéologique de France, Rouen 1926 89 1927 11–71.

Aubert, Marcel: Notre-Dame de Paris. Architecture et sculpture. Paris 1928.

Ausst. Kat. Paris 1962. Cathédrales.

Ausst. Kat. Paris, Musée du Louvre 1968. L'Europe gothique 12e, 14e siècles.

Ausst. Kat. Rouen, Musée des Beaux-Arts 1963. 9e Centenaire de la cathédrale de Rouen.

Ayzac, Félicie d': De la zoologie composite (c'est-à-dire imaginaire et complexe) dans les œuvres de l'art chrétien, avant le 14e siècle. Revue de l'art chrétien 29 1886 13–36.

Baltrusaitis, Jurgis: Réveils et prodiges. Le gothique fantastique. Paris 1960.

Beaurepaire, Charles Robillard de: Notice sur la Cour d'Albane. Rouen pittoresque, hg. Ch. de Beaurepaire, G. Dubosc, J. Félix. Rouen 1886 33–48.

Beaurepaire, Charles Robillard de: Notes sur les architectes de Rouen. Les Amis des Monuments rouennais, Bulletin 1901 75–96.

Beaurepaire, Charles Robillard de: Le portail de la Calende (Cathédrale de Rouen). Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure 13 1903–1905 375–382.

Beaurepaire, Charles Robillard de: Les boutiques du Portail des Libraires. Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure 13 1903–1905 391–408, in: Derniers mélanges historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et plus spécialement la ville de Rouen. Rouen 1909 161–177.

Beaurepaire, Charles Robillard de: Notes sur les architectes de Rouen. Jean Richier, les Pontifs, Jacques Le Roux, Guillaume Duval, Pierre Le Signerre et autres (seconde moitié du 15e siècle). Les Amis des Monuments rouennais, Bulletin 1903 47–77.

Beaurepaire, Charles Robillard de: Les architectes de Rouen dans la première moitié du 16e siècle. Les Amis des Monuments rouennais, Bulletin 1904 119–153.

Blanchard, Fernand: La statuaire de la tour sud de la cathédrale de Soissons. Congrès archéologique de France, Reims 1911 78 2 1912 317–323.

Branner, Robert: Saint Louis and the Court Style in Gothic Architecture. London 1965 = Studies in Architecture 7, hg. A. Blunt u. R. Wittkower.

Branner, Robert: The Painted Medallions in the Sainte-Chapelle in Paris. Transactions of the American Philosophical Society, held at Philadelphia for promoting Useful Knowledge N.S. 58, 2 1968.

Bridaham, Lester Burbank: Gargoyles, Chimeres, and the Grotesque in French Gothic Sculpture, with an Introduction by Ralph Adam Cram. New York 1930.

Bunjes, Hermann: Die steinernen Altaraufsätze der hohen Gotik und der Stand der gotischen Plastik in der Ile de France um 1300. Diss. Marburg 1935, Teildr. Marburg 1937.

Cochet, Jean-Benoit: Répertoire archéologique du département de la Seine-Inférieure. Paris 1871.

Dahnk, Emilie: L'hérésie de Fauvel. Diss. Leipzig 1935.

Deville, Achille: Revue des architectes de la cathédrale de Rouen jusqu'à la fin du 16e siècle. Rouen 1848.

Duplessis, Toussaint dom: Description géographique et historique de la Haute Normandie, divisée en deux parties. La première comprend le País de Caux; et la seconde le Vexin. On y a joint un Dictionnaire Géographique complet, et les Cartes Géographiques de ces deux Provinces. 1-2 Paris 1740.

Durand, Alphonse u. E. Grave: La chronique de Mantes ou Histoire de Mantes depuis le 9e siècle jusqu'à la Révolution. Mantes 1883.

Durand, Georges: Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens. 1-3 Paris, Amiens 1901-1903.

Enlart, Camille: Rouen. 5. Aufl. Paris 1928 (1. Aufl. 1904) = Villes d'art célèbres.

Ernst, Richard u. Ernst Garger: Die früh- und hochgotische Plastik des Stefansdoms. München 1927.

Farin, François: Histoire de la Ville de Rouen, contenant son Antiquité, sa Fondation, ses différents Accroissemens, l'Histoire Abégée de ses Ducs, ses Compagnies, ses Juridictions, ses différents Corps, et son Ordre Politique et Civil, ses Privileges et ses Droits, ses Edifices Publics, et un Abégé des évenemens les plus remarquables depuis sa Fondation jusqu'à présent. Avec les Sépultures et les Epitaphes de Remarque, les Armoiries, Alliances, et Généalogies des plus anciennes Familles de la Province. 1. Aufl. Rouen 1668 (2. Aufl. 1668, 3. erw. Aufl. 1731).

Formigé, Jules: L'abbaye royale de St.-Denis. Recherches nouvelles. Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche scientifique. Paris 1960.

Gilbert, Antoine-Pierre-Marie: Description historique de l'église métropolitaine de Notre-Dame de Rouen. Rouen 1816 (2. Aufl. 1837).

Guilbermy, François de: Description des Localités de France. Paris, Bibliothèque Nationale Ms. fr. nouv. acq. 6103 (10, Macôn-Moissac).

Guilbermy, François de: Description des Localités de France. Paris, Bibliothèque Nationale Ms. fr. nouv. acq. 6107 (14, Renneville-St.-Brieuc).

Heinrich, Johanna: Die Entwicklung der Madonnenstatue in der Skulptur Nordfrankreichs von 1250 bis 1350. Diss. Frankfurt/M. 1933, Leipzig 1933.

Hitchcock, Henry Russell: Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries. Harmondsworth 1958 = The Pelican History of Art 15, hg. N. Pevsner.

Jouen, Léon: Jeanne d'Arc et l'archevêché de Rouen. Bulletin religieux de l'archidiocèse de Rouen 1905 25. 3., 8. 4, 15. 4., zit. nach Sonderdr.

Jouen, Léon: Comptes, devis et inventaires du manoir archiépiscopal de Rouen, publiés avec une introduction historique par Mgr. Fuzet, Archevêque de Rouen. Paris, Rouen 1908.

Jouen, Léon: La cathédrale de Rouen. Rouen s. d. (1932).

Kat. Paris, Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Harcourt, Edmond u. François de Montremy: Catalogue général. 1. La pierre, le marbre et l'albâtre. Paris 1922.

Kat. Paris, Musée du Louvre. Aubert, Marcel u. Michèle Beaulieu: Description raisonnée des sculptures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. 1. Moyen âge. Paris 1950.

Kat. Rouen, Musée départemental des Antiquités. Cochet, Jean-Benoit: Catalogue du Musée des Antiquités. Rouen 1868.

Katzenellenbogen, Adolf: The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ-Mary-Ecclesia. Baltimore 1959.

Katzenellenbogen, Adolf: Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century. New York 1964.

Katzenellenbogen, Adolf: Tympanum and Archivolts on the Portal of St. Honoré at Amiens. De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, hg. M. Meiss. 1 New York 1961 280-290.

Katzenellenbogen, Adolf: Varianten in der Darstellung des Apostelkollegiums um 1200. Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, 1. Epochen europäischer Kunst. Berlin 1967 163-169.

Lami, Stanislas: Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au 19e siècle. 1-4 Paris 1914-1921.

Lanfry, Georges: La cathédrale après la conquête de la Normandie jusqu'à l'occupation anglaise. Rouen 1960 = Les Cahiers de Notre-Dame de Rouen.

Langlois, Eustache-Hyacinthe: Essai historique et descriptif sur l'abbaye de Fontenelle ou de Saint-Wandrille et sur plusieurs autres monumens des environs. Paris 1827.

Lapeyre, André: Des façades occidentales de St.-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Etude sur la sculpture monumentale dans l'Île de France et les régions voisines au 12e siècle. Paris 1960.

Lebeuf, Jean: Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris. Neuausg. 1-7 Paris 1883-1893 (Erstausg. 1754-1758).

(*Lefrançois*-) *Pillion*, Louise: Un tympan de porte à la cathédrale de Rouen. La mort de saint Jean l'Evangéliste. Revue de l'art chrétien 47 1904 181-189.

(*Lefrançois*-) *Pillion*, Louise: Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen. Etude historique et iconographique sur un ensemble de bas-reliefs de la fin du 13e siècle. Paris 1907.

Lefrançois-Pillion, Louise: Nouvelles études sur les portails du transept à la cathédrale de Rouen. Revue de l'art chrétien 63 1913 283-299, 363-375.

Lefrançois-Pillion, Louise: La sculpture monumentale de la cathédrale de Rouen. Congrès archéologique de France, Rouen 1926 89 1927 72-101.

Lehmann, Walter: Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Eine ikonographische Studie mit einem Anhang über die Darstellungen der anderen Parabeln Christi. Diss. Freiburg/Br. 1913, Berlin 1916.

Le Hule, Dom Guillaume: Le Thrésor ou abrégé de l'histoire de la noble et royalle abbaye de Fescamp contenant l'histoire du Precieux Sang avec plusieurs merveilles arrivées tant en sa fondation qu'en diverses dédicaces de l'Eglise, un estat des sainctes reliques et autres pièces notables conservées dans le thresor et un catalogue de tous les abbés qui ont gouverné ce celebre monastere (1684). Edit. Fécamp 1893.

Léon, Paul: La vie des monuments français. Destruction, restauration. Paris 1951.

Loisel, Armand: La cathédrale de Rouen. Etude sur les vitraux par Jean Lafond. Paris 1927 = Petites monographies des grands édifices de la France.

Loth, Julien: La cathédrale de Rouen, son histoire, sa description depuis les origines jusqu'à nos jours. Rouen 1879.

Masson, André: L'abbaye de St.-Ouen. Paris 1930.

Millin, Louis-Aubin: Antiquités Nationales ou Recueil de Monumens pour servir à l'Histoire générale et particulière de l'Empire François, tels que Tombeaux, Inscriptions, Statues, Vitraux, Fresques, tirés des Abbayes, Monastères, Châteaux et autres lieux devenues Domaines Nationaux. 1-5 Paris 1790-an VII.

Mülbe, Wolf Heinrich von der: Die Darstellung des jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Leipzig 1911 = Kunsthistorische Studien 6.

Pillion, Louise s. (*Lefrançois*-) *Pillion*, Louise.

Pobé, Marcel u. Jean Roubier: Das gotische Frankreich. Wien, München 1960.

Pommeraye, Dom François: Histoire de l'église cathédrale de Rouen, métropolitaine et primatiale de Normandie, divisée en cinq livres. Rouen 1686.

Régnier, Louis: L'église Notre-Dame d'Ecous, autrefois collégiale. Paris, Rouen 1913.

Reiners, Heribert: Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Straßburg 1909 = Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 113.

Sauerländer, Willibald: Die Skulptur des Mittelalters. Frankfurt/M., Berlin 1963 = Ullstein Kunstgeschichte, hg. H. G. Sperlich.

Schmitt, Otto: Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters. 1-2 Frankfurt/M. 1924.

Schmitt, Otto: Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters. 1-2 Frankfurt/M. 1926.

Schürenberg, Lisa: Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380. Berlin 1934.

Tieschowitz, Bernhard von: Das Chorgestühl des Kölner Domes. Berlin 1930.

Vallery-Radot, Jean: L'église de la Trinité de Fécamp. Paris 1928 = Petites monographies des grands édifices de la France.

Viarre, Simone: La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des 12e et 13e siècles. Poitiers 1966 = Publications du Centre d'Etudes supérieures de Civilisation Médiévale.

Vitry, Paul: La cathédrale de Reims. 1-2 Paris 1919.

Vitry, Paul: Die gotische Plastik Frankreichs 1226-1270. Florenz, München 1929.

Wortmann, Reinhard: Der Westbau des Straßburger Münsters von 1275 bis 1318. Diss. Freiburg/Br. 1957.

Zimmermann-Deissler, Eva: Das Erdgeschoß des Südturmes vom Kölner Dom. Kölner Domblatt 14-15 1958 61-96.

ANMERKUNGEN:

¹ Diese Untersuchung ist Teil einer Dissertation, die sich mit der Architektur und Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen befaßt. Die Anregung zu diesem Thema verdankt der Verf. Herrn Prof. Dr. W. Sauerländer. Zu besonderem Dank verpflichtet ist er Herrn Prof. Dr. H. Ladendorf, dessen Rat und Hilfe den Werdegang dieser Arbeit wesentlich gefördert haben. Die Forschungen wurden in Rouen selbst in überaus freundlicher und zuvorkommender Weise unterstützt. Vor allem der verstorbene Forscher und Restaurator der Kathedrale, Monsieur Georges Lanfry, und die Konservatorin der Musées départementaux de la Seine-Maritime, Mademoiselle Elisabeth Chirol, ließen dem Verf. jede nur denkbare Hilfe zuteil werden. Ein Stipendium der französischen Regierung und des Deutschen Akademischen Austauschdienstes ermöglichte einen längeren Frankreichaufenthalt.

² Die Architekturuntersuchungen werden nebst einem Anhang, der umfangreiches Quellenmaterial bietet, gesondert herausgegeben. Zu verweisen ist auch auf einen Katalog der Querhausskulptur im Musée départemental des Antiquités in Rouen und im Depot der Kathedrale sowie auf ein in französischer Sprache abgefaßtes Résumé der wichtigsten Ergebnisse; diese Arbeiten sollen demnächst in Rouen erscheinen.

³ Die Nachricht enthalten in 1. Rouen, Biblio. Municip. Ms. 1201 f. 153, publ. in A. Chéruel 1850 28–29, 29 Anm. 4, 2. Rouen, Biblio. Municip. Ms. 1405 169, publ. in Recueil des historiens des Gaules et de la France, 23 Paris 1894 372, 3. Rouen, Arch. dép. G. 2088 f. 169. Darin heißt es: »... iverunt ad fontem predictum et aperuerunt hostia dicti fontis et visitaverunt caldarium ejusdem, presentibus cum prefatis canoniciis magistro Johanne Davy (Davi), magistro operis ecclesie tunc temporis et maxime dicti fontis, ...«. Zu Jean Davy vgl. A. Deville 1848 17–19, Ch. de Beaurepaire 1901 81–82. A. Deville möchte auch die skulpturale Ausstattung diesem Architekten zuweisen.

⁴ Zur Marienkapelle, auf die hier nicht im einzelnen eingegangen werden kann, vgl. vor allem L. Schürenberg 1934 232–233, G. Lanfry 1960 65–72 (mit Grundriß und Photomaterial). Die Strebepfeiler gekrönt von Tabernakeln mit Statuen des 19. Jh. (Restaurierung: 1857–1860; vgl. Paris, Arch. Nat. F 19 7854). Zwei originale Tabernakelfiguren, ein König und ein Bischof, außen vor dem Musée dép. des Antiquités, können wegen ihres äußerst schlechten Erhaltungszustandes keine Berücksichtigung finden.

⁵ Branner, Robert: Le maître de la cathédrale de Beauvais, Art de France 2.1962 77–92, R. Branner 1965 95–96.

⁶ Régnier, Louis: St.-Germer, Congr. archéol. de France, Beauvais 1905 72.1906 85–87, Besnard, A.: L'église de St.-Germer de Fly et sa Sainte-Chapelle, Paris 1913 92–107. Zu den stilistischen Beziehungen zur Kathedrale von Beauvais einerseits und zur Prioratskirche von Chambly andererseits vgl. R. Branner 1965 93–97.

⁷ L. Schürenberg 1934 230.

⁸ L. Schürenberg 1934 232.

⁹ Vgl. zuletzt R. Branner 1965 76–80, Abb. 92, 94.

¹⁰ Vgl. zuletzt R. Branner 1965 101–103, Abb. 112.

¹¹ Dazu ausführlich R. Wortmann 1957 88–93. In seiner Analyse des Verhältnisses von Riß B zu den ausgeführten Teilen kommt er zu dem Schluß, dem man nicht vorbehaltlos zuzustimmen vermag, daß der Meister dieses Risses selbst den Baubeginn der Fassade etwa ab 1276 eingeleitet hat (94–96).

¹² Eine größere monographische Untersuchung, die vor allem die strittigen Probleme, die mit den verschiedenen Phasen des Neubaus zusammenhängen, einer Lösung näher bringt, steht noch aus. Den inzwischen veralteten Forschungsstand referiert L. Jouen, 1932 12–27, in seiner Besprechung der Bauteile des 12. und 13. Jh. Offensichtlich sind in den Westjochen des Langhauses, d. h. nur im Arkaden-

geschoß, Formen anzutreffen, die der normannisch-gotischen Phase vorausgehen. Diese ist aber kaum vor dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jh. anzusetzen. Die alttümlicheren Partien zeugen sicherlich von einer Bautätigkeit gleich nach dem Kathedralbrand, nicht aber, wie G. Lanfry dies sehen möchte, noch des späten 12. Jh.; vgl. Lanfry, Georges: La cathédrale dans la cité romaine et la Normandie ducale, Rouen 1956 67–72 = Les Cahiers de Notre-Dame de Rouen. Die Theorie eines Chorneubaus des 12. Jh. (vgl. M. Aubert 1927 13–14) wird von G. Lanfry mit Recht zurückgewiesen. Der normannisch-gotische Stil, für den allgemein der Chor der Abteikirche St.-Etienne in Caen als Ausgangspunkt gilt, tritt an der Kathedrale von Rouen in einer monumentaleren, auch weniger schmuckfreudigen Ausprägung als in der Basse-Normandie auf. Klarheit über den Bauverlauf wird man wohl erst nach Aufarbeitung der von Rouen abhängigen Denkmäler, vor allem in der Haute-Normandie, erlangen.

¹³ Die Einwölbung (zumindest des Langhauses) fand durch den Baumeister Durandus statt, der den Schlußstein der letzten Travee des Mittelschiffs vor der Vierung mit seinem Namen signiert hat (»Durandus me fecit«). Vgl. A. Deville 1848 13–15, Ch. de Beaurepaire 1901 79, ferner Mély, F. de: Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'œuvre, Rev. archéol. 5. S. 11.1920 319–320, Harvey, John: English Mediaeval Architects, A Bibliographical Dictionary down to 1550, London 1954 89. Laut L. Jouen, 1932 26, wurde 1228 im Südquerhaus ein Altar aufgestellt.

¹⁴ A. Deville 1848 15–17, Ch. de Beaurepaire 1901 81. G. Lanfry, 1960 31, schreibt ihm den Bau der Langhauskapellen zu.

¹⁵ Man vergleiche die Blendfenster an den Ecken des Vierungsturms mit den Chorfenstern der Ste.-Chapelle in Paris. Zu den Veränderungen im 16. Jh. – d. h. nach 1514 – vgl. Ch. de Beaurepaire 1904 121–122. Nach dem überaus schlanken hölzernen Helm wurde der Vierungsturm »tour gracieuse« bzw. »gros tour« genannt.

¹⁶ Vgl. vor allem G. Lanfry 1960 23–31 (datiert den Kreuzgang zusammen mit den Langhauskapellen kurz vor Errichtung der Nordquerhausfassade). Zur Topographie vgl. Ch. de Beaurepaire 1886.

¹⁷ Die Bauzeit präzisiert von L. Jouen 1932 27–30; damit sind die vorangehenden Versuche, die Kapellen zu einem späteren Zeitpunkt anzusetzen, überholt (A. Loisel 1927 77–78, M. Aubert 1927 17, L. Schürenberg 1934 230). Die aus archivalischen Nachrichten gewonnenen Angaben von L. Jouen werden in unsere Architekturstudie ergänzt. Mit Amiens (Chor-Obergaden) verbinden neben Maßwerkformen die wandverhafteten Wimpel, deren Schrägen als dünne Leisten dem Mauerwerk über den Fenstern aufgelegt sind und deren Spitze sich mit der Vierpaßbrüstung am Dachansatz verschränkt.

¹⁸ Rosen unter einem – freilich spitzen – Bogen an verschiedenen Bauten des 13. und 14. Jh.: St.-Nicaise in Reims, Kathedrale und St. Jean-des-Vignes in Soissons (jeweils Westtassen), Kathedrale St.-Nazaire in Carcassonne (Querhausfassaden); sämtliche Beispiele jedoch ohne figuralen Archivoltenenschmuck. Für die Rosenarchivolten der Kathedrale von Reims könnten die skulptierten Bogenläufe an den Fenstern neben der Westrose der Kathedrale von Laon (vor 1205) in gewisser Weise anregend gewesen sein; vgl. Martinet, Suzanne: La Création et l'École de Laon, Rev. belge d'archéol. et d'hist. de l'art 25.1956 161–175.

¹⁹ Vgl. R. Branner 1965 30–31, Abb. 22 (Ansicht der Westfassade von De Son, 1625). Zu dieser Kirche unter anderem auch Deneux, Henri: L'ancienne église St.-Nicaise de Reims, Bull. mon. 85.1926 117–142 (Westfassade: Abb. 20).

²⁰ Zum Zwickelstrahl vgl. E. Zimmermann-Deissler 1958 84, 90.

²¹ Zu Strahlen mit parallelen Schenkeln, die sich zuweilen zu einer kreuzförmigen Figur ergänzen und sich durchschneiden, vgl. R. Wortmann 1957 74 (mit Beispielen). Ein alternierender Rhythmus

- von Strahlen, der mit Rouen zu vergleichen ist, in der Rosette des Fassadenfensters am Südquerhaus der Kathedrale von Laon (wohl noch 13. Jh.). Die Rose an Rouen Süd analysiert. E. Zimmermann-Deissler 1958 84–85, 85 Anm. 58.
- ²² In der Zeit vor und um 1250 gibt es mehrere Beispiele für Nischenfiguren: man denke etwa an die skulpturale Ausstattung der inneren Westwand der Kathedrale von Reims oder an die thronenden Könige unter Bogen an der Nordvorhalle in Chartres. In Bogenischen stehen auch die Gewändeapostel des Westportals von Rampillon; vgl. Carlier, Achille: *L'église de Rampillon*, Paris 1930 Taf. 9.
- ²³ Vgl. R. Branner 1965 131, Abb. 143 (Hinweise auf ähnlich gestaltete Portale, mit Abb.).
- ²⁴ Der Innenaufriß abgebildet in R. Branner 1965 Abb. 78. Ähnlich die Fensterwand des Refektoriums der Abtei von Mont St.-Michel; vgl. Christ, Yvan: *Mont St.-Michel*, Paris 1962 51–52 = *Arc-en-ciel* 3.
- ²⁵ Die Diagonalpfeiler an den westlichen Vorhallenportalen der Kathedrale von León – bei einer Gesamtanlage nach dem Vorbild der Chartreser Querhausvorhallen – wohl erst in der Nachfolge von Paris Nord. Vgl. Deknatel, Frederick B.: *The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon*, The Art Bull. 17.1935 322–387, Abb.
- ²⁶ Die Urkunde in zwei verschiedenen zeitgenössischen Versionen überliefert, einmal vom Kapitel, zum anderen vom Erzbischof ausgestellt: 1. Rouen, Biblio. Municip. Ms. 1193 Nr. 347f. 94–94vo (alte Folierung 178vo–179), publ. in L. Pillion 1907 239–240, Abschrift des 19. Jh. in Paris, Biblio. Nat. Ms. lat. nouv. acq. 1363f. 94–94vo, 2. Rouen, Arch. dép. G. 857, publ. in L. Jouen 1908 620–621.
- ²⁷ Die originale Urkunde vom Freitag vor dem Fest des hl. Martin (= 11. November) des Jahres 1302 in Rouen, Arch. dép. G. 857 (mit Siegel des Kapitels), publ. in L. Jouen 1908 621. Das Dokument war bereits Dom F. Pommeraye, 1686 22, bekannt.
- ²⁸ Ehemdem rechts vom Eingang das Grabmal seines Vorgängers Eudes Rigaud (gest. 1275), aus der alten Marienkapelle übertragen. Beide Tabernakelgräber nur in Zeichnungen aus der Sig. Roger de Gaignières überliefert (Kopien der in Oxford befindlichen Zeichnungen in Paris, Biblio. Nat. Est. Pe 1c f. 5, 6, abgebildet in Touflet, J.: *Le millénaire de la Normandie, Souvenirs, études*, Rouen 1913 174, 175 Abb. 25, 26).
- ²⁹ M. Aubert 1927 38, 55.
- ³⁰ L. Lefrançois-Pillion, 1913 375, gibt folgende Übersicht über den Verlauf der Arbeiten: 1. Gewändesockel (Portail de la Calende), 2. Gewändestatuen, Tympanon, Archivolten (Portail de la Calende), 3. übrige Statuen, Reliefs im Maßwerk (Portail de la Calende), Statuen an den Hofposten (Portail des Libraires), 4. Gewändesockel, Tympanon (Portail des Libraires), 5. Wimpel über der Rose (Portail de la Calende). Das Ende der bildhauerischen Tätigkeit nach ihr um 1320 (1913 295), um 1310 oder 1320 (1927 86).
- ³¹ A. Loisel 1927 96.
- ³² J. Heinrich 1933 27–32.
- ³³ Vgl. Anm. 259.
- ³⁴ L. Schürenberg 1934 230–232.
- ³⁵ L. Jouen 1932 32.
- ³⁶ G. Lanfry 1960 48, 51–52.
- ³⁷ Vgl. Anm. 3.
- ³⁸ E. Zimmermann-Deissler 1958 63–64 (Datierung von Rouen).
- ³⁹ Rouen, Biblio. Municip. Ms. 1405 173–174, publ. in Recueil des historiens des Gaules et de la France, 23 Paris 1894 374.
- ⁴⁰ Eine topographische Studie zur Cour des Libraires von Ch. de Beaurepaire, *Les boutiques du Portail des Libraires*, 1903/05. Zum Abruch der Buden vgl. Paris, Arch. Nat. F 19 7853, Bericht vom 27. 11. 1847.
- ⁴¹ Rouen, Arch. dép., Délibérations capit. G. 2116f. 63vo (16. 10. 1365): »... Item fuit ordinatum quod supra dictum celarium fiet grenarium.« Diese Nachricht ist mit aller Wahrscheinlichkeit auf das Gebäude westlich der Cour des Libraires zu beziehen, da sich unter ihm große Kellergewölbe befinden; vgl. Ch. de Beaurepaire 1886 35–36.
- ⁴² Rouen, Biblio. Municip. Ms. 1193 Nr. 347f. 94: »... se proportionat dicta portio seu pars (das von Guillaume de Flavacourt abgetretene Terrain) in latum a muro manerii nostri usque ad domum communem predicti capitulo et domum dilecti in Christo filii Egidii de Augo, tunc succendoris Rothomagensis.«
- ⁴³ Zur Baugeschichte der Bibliothek steht ausreichendes Quellenmaterial zur Verfügung, teilweise veröffentlicht von Laborde, Léon de: *Etude sur la bibliothèque de la cathédrale de Rouen, le portail des libraires, les commencements de l'imprimerie à Rouen, Textes et notes revus par M. le Chanoine Poreé et M. l'Abbé F. Blanquart*, Bull. du Bibliophile et du Bibliothécaire 1919 173–205, 257–277, 340–365. Vgl. auch L. Jouen 1932 46, 63–64, allgemeiner Langlois, Pierre: *Recherches sur les bibliothèques des archevêques et du chapitre de Rouen, Précis de l'Acad. des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen 1852/53*. – Eine erste Bibliothek (*studium*) aus den Jahren 1427/28 erhab sich über dem westlichen Hofflügel des Portals.
- ⁴⁴ Beide Häuser zusammen mit der Bibliothek und den Gebäuden des Kapitels im letzten Krieg ausgebrannt; die Fassaden blieben jedoch stehen. Zwei spitzbogige Fenster in der Straßenfront des Kanonikerhauses neben dem Hofeingang. Die Backstube zeigt noch eine große Spitzbogenöffnung, deren oberer Teil nachträglich aufgefüllt worden ist (zwei spätere Fenster reichen bis hierhin herab). Daneben rechts ein schmaler Türspalt, dessen Bogenabschluß sich auf der Höhe der beiden Fenster des Hauses am Hofeingang befindet. Die Backstube war rückwärtig in Fachwerk ausgeführt.
- ⁴⁵ J. B. Cochet, 1871 448, datierte als erster das Fenster in das ausgehende 13. Jh. Vgl. auch Coutan, Ferdinand: *Le palais de l'archevêché de Rouen, Les Amis des Mon. rouennais*, Bull. 1904 73–79. Ausführlich zu dem Umbau des Palastes L. Jouen 1908 XXI–XXVIII. Zur Restaurierung des Fensters vgl. Paris-Normandie 1958, 10.4.
- ⁴⁶ Dieser Hofeingang besaß einen Aufbau, die darin befindliche Kammer wurde vom Kapitel vermietet; vgl. z. B. Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2492 (1457/58): »pour une chambre sus la porte audit portail« (zum letztenmal erwähnt im Rechnungsjahr 1479/80, G. 2510). Vgl. Ch. de Beaurepaire, *Les boutiques du Portail des Libraires*, 1903/05 393–394.
- ⁴⁷ Rouen, Arch. dép. G. 2088 f. 1–4.
- ⁴⁸ Rouen, Arch. dép., Délibérations capit. G. 2116f. 37vo (März 1360). Vgl. auch G. 2115f. 31 (18.9.1370): »ante portale bursariorum.«
- ⁴⁹ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2492 (1457/58).
- ⁵⁰ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2510 (1479/80): »clerez voyez au portail des libraires.«
- ⁵¹ Die originale Stiftungsurkunde, ausgestellt am 8. Dezember, dem Fest der Unbefleckten Empfängnis, des Jahres 1305 im erzbischöflichen Schloß zu Gaillon, und die zugehörige Bestätigung durch das Kapitel vom Freitag nach der Epiphanieoktaev 1306 scheinen nicht mehr erhalten, sind aber in späteren Abschriften übermittelt: 1. Rouen, Arch. dép. G. 4839, Vidimus des Offizials von Rouen, datiert am Montag nach Petri Kettenfeier (= 1. August) 1361 (enthalt Stiftungsurkunde und Bestätigung), 2. Rouen, Biblio. Municip. Ms. 1193 Nr. 351f. 183–192 (Abschrift des Vidimus von 1361), Abschrift des 19. Jh. in Paris, Biblio. Nat. Ms. lat. nouv. acq. 1363f. 98–104(bis)vo, 3. Rouen, Arch. dép. G. 4839, Bulle von Papst Sixtus VI. aus dem Jahre 1478 (beglaubigte Stiftung und Bestätigung), 4. Rouen, Arch. dép. G. 4839, Vidimus des Offizials von Rouen aus dem Jahre 1502 (Beglaubigung der päpstlichen Bulle von 1478), 5. Rouen, Arch. dép. G. 2087f. 57vo–70 (Abschrift von Stiftungsurkunde und Bestätigung aus dem 17. Jh.).

⁵² Vgl. G. *Lanfry* 1960 27 (Teilansicht des Portals).

⁵³ Dom F. *Pommeraye* 1686 39. Die Auffassung, es handele sich um die ehemalige Kapelle des erzbischöflichen Palastes, vertreten von J. *Loth* 1879 38. Zur Lokalisierung der Palastkapelle auf der Nordseite des Chores der Kathedrale jedoch L. *Jouen* 1905. L. *Jouen*, 1932 30, gibt für den Vorbau des Querhauses die Bezeichnung »Chapelle Ste.-Marie« ohne erläuternden Hinweis.

⁵⁴ Anläßlich der erwähnten Schlüsselübergabe zum Brunnenhaus der Fontaine Notre-Dame (vgl. Anm. 3) heißt es: »... venit frater Henricus, custos beate Marie Magdalene Rothomagensis tunc temporis, in capitulo nostro, videlicet in vestiario, ...«.

⁵⁵ Zur Typologie der Fondsempore in der romanischen Baukunst vgl. *Liess*, Reinhard: Der frühromanische Kirchenbau des 11. Jahrhunderts in der Normandie, Analysen und Monographien der Hauptbauten, München 1967 311 Anm. 308.

⁵⁶ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2487 (2488).

⁵⁷ Vgl. Anm. 35.

⁵⁸ Rouen, Biblio. Municip. Ms. 1405 174 (28.7.1300), publ. in Recueil des historiens des Gaules et de la France, 23 Paris 1894 374–375.

⁵⁹ Rouen, Arch. dép. G. 2084 35 (10. Januar): »Obiit magister Stephanus de Bolon, levita et canonicus, qui redit nobis 40 solidos in domo Nicholai Talleatoris ante portam australem ecclesie.«

⁶⁰ Rouen, Biblio. Municip. Ms. 1194f. 5vo (10. Januar): »Obiit Stephanus de Boulon pro quo habemus 40 solidos in tenemento, quod fuit Johannis de Archis ante portale ecclesie versus mercatum juxta domum domini Petri de Salicibus.«

⁶¹ Rouen, Arch. dép., Délibérations capit. G. 2147f. 91vo (2.7.1504): »Ea die ad expositionem Michaelis Flandrin nomine domini Perchart pro licentia situandi unam crucem ex devotione ipsius Perchart ad locum ante portalicium de la Kalende: ubi antiquitus situatum fuerat quoddam edificium pectantem capitulum, quod dirutum fuerat pro ostensione portalicii, et est locus immunitatis ex antiquo. Domini accordaverunt eam crucem situari ad honorem et decus ecclesie apud dictum locum videlicet circa medium de la Kalende et in conservationem juris hujus ecclesie.« Seit 1504 läßt sich eine bis ins 18. Jh. andauernde Auseinandersetzung zwischen dem Kapitel und den städtischen Vertretern des Königs um den Besitz der Place de la Calende verfolgen. Mit der Aufrichtung des Kreuzes bekräftigten die Kanoniker ihren Anspruch auf den Platz. Das Kreuz, eingezeichnet in dem Stadtplan von Jacques Gomboust (1655), wurde 1674 erneuert; vgl. Dom F. *Pommeraye* 1686 41–42. Eine Dokumentation zu dem Rechtsstreit, anscheinend von dem Kanoniker *Leclercq* 1767 zusammengestellt, in Rouen, Arch. dép. G. 4397.

⁶² Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2490 (1431/32). Vgl. *Beaurepaire*, Charles de: Notes sur le parvis de la cathédrale de Rouen, Précis analytique des travaux de l'Acad. des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen 1876/77 (Sonderdr. 14–15).

⁶³ Die Urkunden zu dieser Kapelle in Rouen, Arch. dép. G. 3524. Die Kapelle im 14. Jh. »Chapelle des Brienchons« genannt (Rouen, Arch. dép. G. 2101f. 23 vo–24), im Kapellenregister von 1429 als »la Trinité« aufgeführt (Rouen, Arch. dép. G. 2102 45–50); vgl. *Jouen*, Léon: Les chapelles du transept sud, Bull. relig. de l'archidiocèse de Rouen 10.1911 (19) 505–508, L. *Jouen* 1932 381.

⁶⁴ A. *Deville* 1848 35.

⁶⁵ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2487 (2488) (1426/27).

⁶⁶ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2499 (1463/64).

⁶⁷ Weitere Nachrichten in Ch. de *Beaurepaire*, Le portail de la Calende, 1903/05 381.

⁶⁸ Vom Lettner des 13. Jh. gibt es unzureichende Beschreibungen, so von Dom F. *Pommeraye* 1686 24–25, F. *Farin* 2. Aufl. 1710 6 (3. erw. Aufl. 1731 3), Dom T. *Duplessis* 2 1740 23–33. 1884 wurden Bruchstücke vom Lettner gefunden (Zeichnungen aus der elem. Slg.

Baudry, Rouen, Biblio. Municip., Est.-T.-Rouen Cath.). Ein Fragment mit Kapitell noch im Kathedral-Depot, der Lettner danach vermutlich gegen 1240 entstanden. Die Comptes de la fabrique (z. B. Rouen, Arch. dép. G. 2509) berichten von Passionsszenen am Lettner (wahrscheinlich als Reliefs). Eine Rekonstruktion des Werkes erscheint kaum möglich (ein diesbezüglicher Versuch abgebildet in Paris-Normandie 1965, 18. 8.). Die Gitter einer der beiden Türen des Lettners im Musée dép. des Antiquités; vgl. Ausst. Kat. Rouen 1963 40 Nr. 41, Abb., Ausst. Kat. Cleveland 1967, *Wixom*, William D.: Treasures from Medieval France, Cleveland 1967 248–249 Nr. VI–17, 376, Abb.

⁶⁹ Rouen, Biblio. Municip. Ms. 1194f. 18vo (20. Februar): »Eodem die obiit Johannes Gorran de Harileuctu pro quo habemus 8 lb. presentibus tamen, quas debent solvere magistri fabrice infirmi tunc et minuti recipient ut presentes, quia quidem peccunie summa debet retineri de provenientibus de Romara de parte dictam fabricam contingente.« Ch. de *Beaurepaire*, Le portail de la Calende, 1903/05 379, verweist auf die unvollständige Wiedergabe in Recueil des historiens des Gaules et de la France, 23 Paris 1894 360.

⁷⁰ Vgl. *Prevost*, Michel: Etude sur la Forêt de Roumare, Bull. de la Soc. libre d'Emulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure (Exercice 1903) 1904.

⁷¹ Rouen, Arch. dép. G. 2116f. 97 (enthält ein Inventar des Kapitellarchivs von 1377); vgl. Ch. de *Beaurepaire*, Le portail de la Calende, 1903/05 378.

⁷² Cartulaire du prieuré Ste.-Honorine de Graville, Rouen, Arch. dép. H. 23f. 11vo. Jean Gorren ist auch in der Bestätigung dieser Stiftung durch Erzbischof Guillaume de Flavacourt vom 4. Oktober 1300 genannt (f. 12vo). Vgl. Ch. de *Beaurepaire*, Le portail de la Calende, 1903/05 380.

⁷³ Necrologium der Abtei von Jumièges, Rouen, Biblio. Municip. Ms. U 50f. 231vo, publ. in Recueil des historiens des Gaules et de la France, 23 Paris 1894 422h.

⁷⁴ Cartularium des Priorats von Longueville, Biblio. de la Ville de Dieppe Ms. 46, publ. in Recueil des historiens des Gaules et de la France, 23 Paris 1894 437e; vgl. Ch. de *Beaurepaire*, Le portail de la Calende, 1903/05 379.

⁷⁵ An verschiedenen französischen Portalen seit der frühen Gotik geistliche und weltliche Personen dargestellt, deren Deutung allerdings in keinem der Fälle völlig gesichert ist. Sie mögen mit der Baugeschichte der Kirche verbunden sein oder sich durch Schenkungen ausgezeichnet haben, die jedoch nicht unbedingt das Portal, an dem sie erscheinen, betreffen müssen. Um die wichtigsten Beispiele zu nennen: angeblich König Ludwig VII. und Bischof Maurice de Sully zu Seiten der thronenden Muttergottes im Tympanon des Annenportals, des rechten Pariser Westportals (um 1160; unter ihnen der Neubau von Notre-Dame in die Wege geleitet), umstritten die Szene unter dem Trumeau-Christus am mittleren Chartreser Südportal (es wird angenommen, es handele sich um Pierre de Dreux und Alix de Bretagne, die anlässlich ihrer Hochzeit im Jahre 1212 Brot an die Armen verteilen), der König und die Königin – kniend – im Bogenfeld der Porte Rouge an Notre-Dame in Paris vermutlich Ludwig der Heilige und seine Gemahlin Marguerite de Provence. Die Statuen am Nordquerhausportal der Stiftskirche von St.-Thibault-en-Auxois, in denen man Herzog Robert II. de Bourgogne, seinen Sohn Hugues V., seine Gemahlin Agnès und deren im Testament Roberts designierten Ratgeber, Bischof Hugues d'Arcy, zu erkennen glaubt, nach P. *Quarré* doch eher Salomo und die Königin von Saba, Aaron und David, zumal Hugues V. erst 1315 gestorben ist, das Portal aber aus der Zeit um 1240 stammt; vgl. *Quarré*, Pierre: Le portail de St.-Thibault et la sculpture bourguignonne du 13e siècle, Bull. mon. 123.1965 181–192.

⁷⁶ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2510 (1479/80): »Audit (Jehan) Legois, plommeur, pour sa paine d'avoir couvert de plome neuf le benesquier estant à la croisee de l'église en costé du portail Gorren près la chapelle des Innocens ... 20 s. – ... ausdis Delahaye et Dorsié pour avoir employé platre sur les terrasses du portail

Gorren et sur l'autre terrasse devers le portail des libraires et sur les allées de la gresle tour près les cloches ... 25 s.« Vgl. Ch. de Beaurepaire, Le portail de la Calende, 1903/05 378.

⁷⁷ Nach Auskunft der Restauratoren Barthélemy und Desmarest war die Nordquerhausfassade in der »pierre de Vernon« ausgeführt, einem Kalkstein aus den königlichen Steinbrüchen im Seinetal; vgl. Paris, Arch. Nat. F 19 7854, vor allem Brief vom 5. 6. 1850.

⁷⁸ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2499 (Woche ab 12. 12. 1463): »Audit Ponthis, machon, pour avoir ouvré par 6 jours en la semaine qui fu entière commençante le 12e jour dudit mois de decembre tant à machonner et assoir pierre audit ouvrage du pié de la tour st. Romain en costé devers Erbene que descendre ymages et pierres des deulx costés du portail aux libratiens qui estoient en danger dechoir au pris de 5 s. pour jour vallent et payé 30 s.«

⁷⁹ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2492 (1457/58). Die Rechnungsbücher der voraufgehenden Jahre verloren, in den Kapitelregesten keine ergänzenden Nachrichten. In der Woche ab 5. März 1458 sind Geoffroy Richier und Pierre Panthon damit beschäftigt, »à lever pierres ouvrées, assoier et machonner à la fourme dudit portail«. Für das genannte Maßwerk (»fourme«) käme in erster Linie das der beiden Wimperge (über Portal und Rosenbogen) in Frage. In der Woche nach dem 4. September 1458 ist eindeutig von einem Wimperg die Rede: »... à lever pierres et machonner audit pignon. Ab 18. September wird der östliche Strebepfeiler in seinen Oberpartien (»au près dudit pignon de hault de costé de lostel monseigneur de Rouen«) repariert. Zu Geoffroy Richier (Kathedralbaumeister von 1451 bis zu seinem Tod im Jahre 1462) vgl. Ch. de Beaurepaire 1903 47–49, L. Jouen 1932 51.

⁸⁰ Vgl. Lithographie von Godefroy Engelmann nach Alexandre-Evariste Fragonard (1823), Radierung von John Coney (1829).

⁸¹ Vom Wimperg des 13. Jh. waren noch Ansätze vorhanden. Vgl. Paris, Arch. Nat. F 19 7854, Rapport général sur la situation de la cathédrale de Rouen au 16 octobre 1849 par MM. Barthélemy et Desmarest, architectes, 21: »Au-dessus de la rose se trouve un grand pignon à jour qui a été changé au 15e siècle, ainsi qu'on peut le voir par les traces de l'ancien pignon qui subsistent encore dans la partie inférieure.«

⁸² Diese Arbeiten gingen in ihrer ersten Phase dem Ausbau der Kapitellbibliothek über der westlichen Hofwand (1478–1479) und der Errichtung eines neuen Eingangs an der Rue St.-Romain (1481–1482) voraus, durch die das Bild der Cour des Libraires beträchtlich verändert wurde. Unterlagen zur Erneuerung der Brüstungen (die heutigen aus dem 19. Jh. nach dem Vorbild der spätgotischen) in Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2499 (1463/64), G. 2500 bis (1464/65), G. 2501 (1465/66) u. G. 2510 (1479/80). Zu Guillaume Pontifiz vgl. Ch. de Beaurepaire 1903 47–77, L. Jouen 1932 56–73.

⁸³ Rouen, Arch. dép., Délibérations capit. G. 2152f. 255 (23. 6. 1526), 262vo (25. 7. 1526), 272vo (11. 9. 1526). Vgl. Ch. de Beaurepaire 1904 131–132, L. Jouen 1932 85.

⁸⁴ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2530 (1526/27). Entgegen dem Vorschlag des Kapitels, Steinmaterial aus den Brüchen von St.-Leu-d'Esserent zu verwenden, wählte man die »pierre de Vernon«.

⁸⁵ A. P. M. Gilbert 2. Auff. 1837 37. Sieben weibliche Figuren überliefert, eine davon im Depot des Museums, zwei heute ohne Attribute. Die Attribute der übrigen Statuetten: Kreuz, Kelch mit Hostie, Schwert, Turm, in den eine Garbe gelegt wird, Turm mit Glocke. Stilistisch zugehörig eine Madonna, das Kind mit einer Weintraube (größer als die Tugenden). J. B. Cochet nennt auch einen »saint Romain en costume d'évêque accompagné d'une gargouille«, der aus diesem Ensemble stammen soll. Vgl. Kat. Rouen 1868 18 Nr. 60, 20 Nr. 75. Ein Hinweis auf die Tugenden in M. Allinne 1920 29.

⁸⁶ Die Unterlagen zur Restaurierung in Paris, Arch. Nat. F 19 7853–7855. Aufrißzeichnungen zum Portail des Libraires von Jacques-Eugène

Barthélémy u. Jean-Louis Desmarest (1850) in Kopien von Dunesme in Paris, Arch. des Mon. hist. (Photo Mon. hist. Nr. 204002/3). Ein Vorbericht zu einer Gesamtreparaturierung der Kathedrale wurde am 20. 4. 1846 von einer Kommission eingereicht, zu der A. Deville, Inspecteur des Monuments historiques und Konservator des Musée d'Antiquités, H. C. M. Grégoire, Architecte du département, J. E. Barthélémy, der spätere Restaurator der Querhausfassaden, und der damalige Kathedralarchitekt Pinchon gehörten. Unter den »réparations urgentes que l'on ne peut différer sans compromettre la sûreté publique et la solidité du monument« erscheint das Portail des Libraires an erster Stelle.

⁸⁷ Thieme-Becker, Allgem. Lex. der bild. Künstler 1 1908 170, L. Jouen 1932 135. Vgl. auch Anm. 95.

⁸⁸ L. Jouen 1932 135. Zu ihm und Barthélémy einige Nachrichten in der Personalakte in Paris, Arch. Nat. F 19 7229.

⁸⁹ Viollet-le-Duc, Eugène: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du 11e au 16e siècle, 2 Paris 1867 365 Anm. 1, 7 Paris 1864 435 Anm. 1.

⁹⁰ Erwähnung von Bonet, »qui fut un des premiers sculpteurs-décorateurs établis à Rouen«, in s. a.: Dictionnaire biographique de la Seine-Inférieure, 2. Aufl. Paris s. d. 107 (in einem Artikel über seinen Neffen Félix Bonet).

⁹¹ Der hl. Nicasius gehört zu einer Serie von Gipsfiguren, darunter Arbeiten von Louis-Pierre-Victor Fulconis und F. Devaux, die auf den Konsolen der Pfeiler des spätgotischen Langhauses Aufstellung finden sollten (stehen heute in den Seitenschiffen).

⁹² Das Material zur Baugeschichte der Westfassade von St.-Ouen in Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1401. Eine kurzgefaßte Übersicht in A. Masson 1930 41, mit Bibliogr. Innerhalb der zeitgenössischen Literatur vgl. unter anderem Deville, Achille: Rapport concernant l'achèvement de l'église St.-Ouen, Comm. des Antiquités de la Seine-Inférieure, Procès-verbaux 1.1841 295–302. Eine Sammlung von Stellungnahmen zu diesem Projekt mit eigener Beurteilung in F. de Guillermy, Paris, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6107 Nr. 259. – Vgl. auch H. R. Hitchcock 1958 108.

⁹³ Pläne in Paris, Arch. des Mon. hist.

⁹⁴ Paris, Arch. Nat. F 19 7853: Grégoire war am 12. 3. 1849 beauftragt worden, jene Partien der Kathedrale zu restaurieren, die mit der Cour des Libraires eine Einheit bilden. 1848 hatte man in nicht ganz faire Weise die beiden Kathedralarchitekten Dubois und Pinchon von ihrer Aufgabe entbunden. Ihnen verdanken wir detaillierte Kostenvoranschläge zur Restaurierung der Kathedrale und damit auch der Querhausfassaden.

⁹⁵ Zu dieser Kirche eine Monographie von Loth, Julien: Notre-Dame de Bonsecours, Rouen 1891. Vgl. auch H. R. Hitchcock 1958 108. Die Portalskulptur stammt von Jean Duseigneur. Didron, Ann. archéol. 1.1844 58, 238, 268, feierte beide, Barthélémy und Duseigneur, als Schriftsteller einer französischen Neugotik: »Nous sommes à l'aurore d'une véritable renaissance gothique; ... et, après l'architecte, est venue la statuaire.« Zu Barthélémy als neugotischen Architekten vgl. Tongard, abbé: M. Barthélémy et l'art ogival, Bull. de la Comm. des Antiquités de la Seine-Inférieure 6.1882/84 122–123.

⁹⁶ Paris, Arch. Nat. F 19 7854, vor allem Brief vom 5. 6. 1850.

⁹⁷ Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1401 Dossier 2, Brief von Grégoire vom 15. 2. 1850.

⁹⁸ Bericht von Grégoire in dem Brief vom 15. 2. 1850.

⁹⁹ Zu diesem Künstler vgl. S. Lami 4 1921 363–367. – Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1401 Dossier 2: am 25. 7. 1848 dem Präfekten von Grégoire zur Anfertigung der 11 Statuen über der Rose vorgeschlagen: »... M. Victor Villain, statuaire à Paris, ancien pensionnaire de l'école des beaux-arts à Rome, qui a vu les modèles qui sont à re-

produire et qui m'a paru présenter toutes les garanties que peut réclamer l'administration pour un semblable travail.«

¹⁰⁰ Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1401 Dossier 2, *Pottier*, André: Programme pour le statuaire chargé de la décoration de la façade de S. Ouen de Rouen.

¹⁰¹ Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1401 Dossier 2, Rapport à la Commission par M. Mérimée sur l'église St.-Ouen de Rouen (Seine-Inférieure), séance du 8 mars 1850.

¹⁰² Vgl. P. *Leon* 1951 387–390.

¹⁰³ Nur in zwei Fällen wurden Statuen von den Querhausportalen im Sinne des – freilich stark modifizierten – Programms von A. *Pottier* umgedeutet. An dem Scheinportal des linken Turmes (ein geschlossener Eingang an der Nebenseite) erkennen wir in der hl. Clothilde und der Kaiserin Mathilde zwei der heiligen Jungfrauen von den Hofposten des Portail des Libraires wieder.

¹⁰⁴ Die Abgüsse von Reimser Statuen noch lange im Musée dép. des Antiquités; vgl. Rouen, Arch. dép., Album de la Commission des Antiquités 2 33–44 (Photos von S. Breton).

¹⁰⁵ Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1401 Dossier 2: Aufträge an Jean und Bonet am 12. 7. 1848 erteilt.

¹⁰⁶ Paris, Arch. Nat. F 19 7854, Brief vom 4. 3. 1851.

¹⁰⁷ Von seiner Bewerbung in demselben Brief vom 4. 3. 1851 die Rede. Brun hatte an verschiedenen Restaurierungsprojekten der vierziger Jahre in Rouen mitgearbeitet; vgl. Paris, Arch. Nat. F 19 7853, Briefe vom 6. 7. 1844, 24. 11. u. 1. 12. 1847. Zu diesem Bildhauer vgl. S. *Lami* 1 1914 207–210.

¹⁰⁸ H. 165 cm. Vgl. Ausst. Kat. Rouen 1963 23 Nr. 16 (als Törichte Jungfrau, Rosenarchivolte, bezeichnet). Als hl. Apollina in *Nicolle*, C.: Ste.-Apollinie, vierge d'Alexandrie et martyre, La médecine et l'art en Normandie, 1 Rouen 1903 27–34.

¹⁰⁹ Als hl. Barbara ikonographisch behandelt von *Lapparent*, Comte de: Note au sujet des statues de la Cour des Libraires à la cathédrale de Rouen, Bull. de la Soc. nat. des Antiquaires de France 1930 142, Dans la Cour des Libraires, La statue de sainte Barbe, Journ. de Rouen 1930, 27. 8.

¹¹⁰ Paris, Arch. Nat. F 19 7853, 27. 11. 1847, *Dubois* u. *Pinchon*, Consolidation, réparation et restauration des faces latérales et du porche de la cour des Libraires, 16: »Une statue de Clovis à remettre en état, estimée 150,00 frs.« Vielleicht gab es noch eine weitere – fragmentarische? – Königsfigur: »Une grande statue de St.-Louis à reproduire comme les autres, vaut 400,00 frs.«

¹¹¹ F. de *Guilhermy*, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6107f. 133, zieht noch eine andere Deutung in Erwägung: »Est-ce Hérode commandant le massacre des innocents, ou une manière abrégée de rappeler le Jugement de Salomon?« Eine ikonographische Studie zum Salomonischen Urteil von *Schaefer*, Claude: Le relief du Jugement de Salomon à la façade de la cathédrale d'Auxerre, Gaz. des Beaux-Arts 86 6.20.1944 183–194. C. *Enlart*, 1928 40, vermutet in Rouen eine inhaltliche Beziehung zum Offizialat, dem erzbischöflichen Gerichtshof, der aber erst seit dem frühen 16. Jh., nach der Erweiterung des erzbischöflichen Palastes, in dem Gebäude, das im Osten an die Cour des Libraires angrenzt, residierte; vgl. *Beaurepaire*, Charles de: Recherches sur les anciennes prisons de Rouen, Précis analytique des travaux de l'Acad. des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen 1860/61 273–340, L. *Jouen* 1905 15–16, 1908 LXVI–LXVII. Der naheliegende Gedanke, auch vom Weltgericht im Tympanon her, das Portail des Libraires könnte bei zeremoniellen Akten der Rechtsprechung eine Rolle gespielt haben, lässt sich durch das Quellenmaterial keinesfalls bestätigen. Das Kapitelgericht tagte unter dem Eingang zur Cour d'Albane, Auspeitschungen fanden ebenfalls hier, an den beiden Querhausportalen und in der Nähe der Westfassade (à la barrière du cimetière vers la croix du Petit Morant) statt; vgl. Rouen, Arch. dép. G. 3386, Kopie eines Urteilsspruchs von 1493.

¹¹² L. *Lefrançois-Pillion* 1913 372 Abb. 23.

¹¹³ Am Sockel signiert. Die Statue erst nach der Restaurierung hier aufgestellt. Zu Fulconis vgl. S. *Lami* 2 1916 431–432.

¹¹⁴ Rouen, Arch. dép., Délibérations capit. G. 2138f. 22 vo (Dezember 1468): »Pro laterna de novo edificanda ante ymaginem beate Marie de portalicio bursariorum fuerunt commissi Surreau et Auber.«

¹¹⁵ J. *Lebert* 1 Neuausg. 1883 8–9: »Le portail de la croisée de cette Eglise qui regarde le Septentrion et est du côté du Cloître, a encore pour pièce du trumeau une image de la Sainte-Vierge. A sa gauche sont les trois Vertus Théologales personnifiés, et à sa droite les trois Mages ... En plusieurs niches au-dehors, en tirant vers la porte rouge, avoient été posées diverses statues représentans les Vertus et les Vices, qui n'y sont plus.«

¹¹⁶ Vgl. H. *Bunjes* 1937 37–38, Abb. in O. *Schmitt* 1 1924 Taf. 83–90.

¹¹⁷ O. *Schmitt* 1 1926 Taf. 117–118, 127.

¹¹⁸ Abb. eines Gipsabgusses davon in L. *Lefrançois-Pillion* 1913 371 Abb. 22.

¹¹⁹ Bereits von E. *Zimmermann-Deissler*, 1958 74–75, vermutet.

¹²⁰ R. *Branner* 1964 Abb. 113.

¹²¹ Abb. des Untergeschosses der nördlichen Innenwand in G. *Lanfry* 1960 46–47.

¹²² Aufrisszeichnung in *Gailbaud*, Jules: L'architecture du 5e au 17e siècle et les arts qui en dépendent, la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc., publiés d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers, Atlas Paris 1858.

¹²³ A. P. M. *Gilbert* 1816 52–53. Vgl. auch L. *Lefrançois-Pillion* 1913 298, 298 Anm. 1. Nachrichten zur Aufstellung der Windfänge in Rouen, Arch. dép., Délibérations capit. G. 9855 (2. 1., 15. 2., 10. 10. 1766).

¹²⁴ Die nach der Entfernung der Windfänge wieder zum Vorschein bzw. besser zur Geltung gekommenen Reliefs im Maßwerk der südlichen Innenfassade besprochen von *Lefrançois-Pillion*, Louise: Quelques bas-reliefs récemment mis à jour à la cathédrale de Rouen, Bull. mon. 112.1954 191–194. Abb. auch in G. *Lanfry* 1960 64.

¹²⁵ Zu dem Überfall vgl. F. *Farin* 1659 190–191, Dom F. *Pommeray* 1686 106–107.

¹²⁶ Rouen, Arch. dép., Délibérations capit. G. 9856 (19. 6., 26. 6., 16. 8., 22. 8., 13. 9. 1769). Zu den Ausbesserungsarbeiten selbst vgl. Rouen, Arch. dép. G. 2804: »Mémoire des jours d'ouvrier que Pelfresne a fait faire et des matériaux qu'il a fournis pour réparer les pilliers, bases de colonnes, & dans la cathédrale, savoir: ... 1. 9. 1770: Deux toises de pierre pour faire les têtes des images 7 l. 4 s.« Vgl. M. *Allinne* 1920 26–27, 26 Anm. 2–3. – Zuvor, zwischen 1766 und 1769, war die Kathedrale im Inneren durch italienische Arbeiter weiß getüncht worden (Rouen, Arch. dép., Délibérations capit. G. 9855/56). Bei dieser Gelegenheit wurde wahrscheinlich auch die farbige Fassung der Innenwand-Skulptur und die Polychromie der Architekturelemente entfernt. Lediglich die Blattkehle unter dem Triforium des Portail des Libraires hat ihren roten Grund bewahrt.

¹²⁷ F. de *Guilhermy*, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6107f. 144 vo.

¹²⁸ L. *Lefrançois-Pillion* 1913 374, 1927 85.

¹²⁹ L. *Jouen* 1932 32: »... cette curieuse sculpture appartient-elle bien à cette place et à cette date?« Vgl. auch G. *Lanfry* 1960 48.

¹³⁰ F. de *Guilhermy*, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6107f. 144vo.

¹³¹ F. de *Guilhermy*, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6107f. 144vo.

¹³² L. *Lefrançois-Pillion* 1927 84.

¹³³ Die hl. Anna mit dem Marienkind bereits in Chartres am Trumeau des Mittelpaltes der Nordvorhalle (erstes Jahrzehnt des 13. Jh.; das Bildwerk hängt mit der Schenkung einer Annenreliquie an die Kathedrale zusammen). Weitere Beispiele aus dem frühen 14. Jh.: in Ecouis (vor 1315; vgl. L. *Régnier* 1913 138–139, Taf. 13,1) und unter den Chorpfeilerfiguren des Wiener Stephansdomes (vgl. R. *Ernst* u. E. *Garger* 1927 Taf. 14–15).

¹³⁴ Giebelbekrönte Bogenreihen über Tympanonstreifen seit den 1230er Jahren: Stephanus- und Marienportal an der Westfassade der Kathedrale von Bourges, Portail St.-Nicaise am Nordwestturm der Kathedrale von Laon, seitlich der Westfassade (vgl. Lambert, Elie: *Les portails sculptés de la cathédrale de Laon*, *Gaz. des Beaux-Arts* 79 6.17.1937 97–98, Abb., dort zu früh – ca. 1225 – datiert). Der Baldachinfries mit schräggeführten Seitenabschnitten wie in Rouen zum erstenmal über dem Türsturz des Pariser Südquerhausportals (um 1260).

¹³⁵ L. *Lefrançois-Pillion* 1913 364 Anm. 1.

¹³⁶ L. *Schürenberg* 1934 190, Taf. 87 rechts (Gesamtansicht); das Tympanon abgebildet in W. H. *von der Mülbe* 1911 Taf. 15 unten.

¹³⁷ Zur Weltgerichts-Ikonographie französischer Kirchenportale eine sehr allgemein gehaltene Übersicht von W. H. *von der Mülbe* 1911 (zu Rouen: 56–57).

¹³⁸ Dicht gedrängte Züge von Seligen und Verdammten z. B. an Paris West (zweites bis drittes Jahrzehnt des 13. Jh.) und an Chartes Süd (vor 1224?). Streifen ausschließlich mit Auferstehenden an Reims Nord (gegen 1230), am Portail Royal in Bordeaux (1240/50) und an Poitiers West (drittes Viertel des 13. Jh.).

¹³⁹ Vgl. Aubert, Marcel: *Le portail du croisillon sud de l'église abbatiale de St.-Denis*, *Mélanges d'archéol. et d'hist. Charles Picard*, Paris 1949 12–23, J. *Formigé* 1960 113–114. M. Aubert setzt ein zu spätes Datum für die Portalskulptur an: gegen 1260/65. Wahrscheinlich ist der Eingang zusammen mit der Querhausfassade um 1240 errichtet worden.

¹⁴⁰ P. *Vitry* 1929 Taf. 85. Vgl. auch die Höllenfahrt Christi im Tympanon des rechten Westeingangs der ehem. Abteikirche St.-Yved in Braine aus dem frühen 13. Jh. (heute im Museum von Soissons; der Höllenrachen abgebildet in Congr. archéol. de France 78.1.1912, zwischen S. 362 u. 363, P. *Vitry* 1929 Taf. 5).

¹⁴¹ Angeschnitten am Rand zu erkennen auf P. *Vitry* 1 1919 Taf. 48. – Das Motiv des Verdammten, der von einem Teufel huckepack, aber mit dem Kopf nach unten, getragen wird, in etwa ähnlich in Bourges. Anstelle der zuweilen auftretenden Teufel, die mit einem Blasebalg das Feuer anzachen (Amiens, Bourges), in Rouen ein Teufelchen, das einen Sünder, auf einen Spieß gesteckt, brät.

¹⁴² M. *Pobé* u. J. *Roubier* 1960 Taf. 34. Ein Archivoltenengel mit den gleichen Musikinstrumenten in Bayonne an der Porte du cloître der Kathedrale (Photo Bildarch. Marburg Nr. 165702).

¹⁴³ Zum Thema des Posaunenengels vgl. Leclercq, H.: *Jugement dernier, Dict. d'archéol. chrét. et de liturg.*, 8,1 Paris 1928 285–286, Bautz, Joseph: *Weltgericht und Weltende*, im Anschluß an die Scholastik und die neuere Theologie dargestellt, Mainz 1886 152–153.

¹⁴⁴ Zum Apostelzyklus und seiner inhaltlichen Funktion an früh- und hochgotischen Portalen vgl. A. *Katzenellenbogen* 1959 78–80, 84, 86, 88, 1967 163–169. A. Katzenellenbogen untersucht, wie mit einer veränderten Darstellungsweise und Zuordnung ein Wandel in der Auffassung des Jüngsten Gerichtes einhergeht. Im Gewände von Chartres Süd und Amiens West (erste Jahrzehnte des 13. Jh.) sind die Apostel durch Attribute näher bezeichnet, die zugleich auf ihre Martyrien hinweisen. Die Apostel treten also nicht nur als Confessores, sondern auch als Blutzeugen auf. Doch selbst in dieser Rolle sind sie noch in erster Linie Bekänner der Lehre Christi, die sie mit

ihrem Martyrium besiegen. Der Gedanke, daß sie dem Beispiel, das Christus durch seinen Opfertod gegeben hat, nachfolgen, ist nur implizit enthalten. So wird auch das Sterben des Heilands, mit dem er die Menschheit erlöst, durch die Engel nur angedeutet, die sich mit den Werkzeugen der Passion über dem Judex in der Tympanonspitze befinden. Wie dennoch das Moment der Gnade, die Errettung der Menschen, wobei auch den zur Deesis gehörenden Fürbittern Maria und Johannes d. Ev. eine besondere Rolle zukommt, am mittleren Südportal der Kathedrale von Chartres an Bedeutung gewinnt, führt A. *Katzenellenbogen*, 1959 82–87, überzeugend aus. Wir werden sehen, daß allerdings erst mit der Umformung der Weltgerichtsprogrammatik am Portal des Libraires, soweit man urteilen darf, den sich bereits in Chartres in den Vordergrund drängenden Gedanken eine klarere Anschaulichkeit verliehen wird. Im Apostelzyklus des Portail de la Calende schließlich ist allein das Thema der Nachfolge Christi im Opfertod dargeboten.

¹⁴⁵ Hinzukommt ein zehnter benennbarer Apostel mit einem Kreuz (wohl der hl. Philippus), der in die äußere Archivolte (rechts, sechster Abschnitt von unten) hinübergewandert ist; sein originale Kopf nur in einem Gipsabguß erhalten (Abb. 35). Die Gestalt in der mittleren Archivolte links neben dem Bogen Scheitel trotz des Spruchbändes ein Apostel oder Jünger, nicht, wie L. *Lefrançois-Pillion*, 1913 369 Anm. 1, annimmt, ein Prophet.

¹⁴⁶ Die Apostel des mittleren Bogenlaufes sicherlich in der Tradition der Beisitzer des Weltgerichtes, gleichzeitig sind sie aber auch – ausgewiesen durch die Attribute ihres Leidens – Anführer der Märtyrer (zumal sich der Zyklus an einer Stelle mit dem der äußeren Archivolte durchkreuzt). In einem größeren programmativen Zusammenhang wird bereits an den Südeingängen der Kathedrale von Chartres das Weltgerichtsportal in der Mitte von Portalen flankiert, die den Bekennern und Märtyrern gewidmet sind; vgl. A. *Katzenellenbogen* 1959 79–90. – Eine tabellarische Übersicht zu den Wiederherstellungen an den Archivoltenfiguren, auch des Portail de la Calende, wird zusammen mit einer detaillierten Ausbreitung der Unterlagen zur Restaurierung der angekündigten Architekturstudie beigefügt sein.

¹⁴⁷ Offensichtlich als gekappter Helm über dem Baldachin zu verstehen.

¹⁴⁸ Zur Ikonographie des Gnadenstuhls vgl. Neumann, Gretl: *Die Ikonographie des Gnadenstuhls*, Masch. Diss. Berlin 1953, Braunfels, Wolfgang: *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954 = Lukas-Bücherei zur christl. Ikonogr. 6. Nach E. Mâle eine Bilderfindung des Abtes Suger von St.-Denis (Fenstermedaillon in St.-Denis); vgl. Mâle, Emile: *L'art religieux du 12e siècle en France, Etude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, 6. verb. Aufl. Paris 1953 182–183. Seine These in etwa unterstützt von Réau, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*, 2,1 Paris 1956 25–26. Eine bildhauerische Darstellung des Gnadenstuhls aus der ersten Hälfte des 14. Jh. von der Porte de Romont in Freiburg/Schweiz; vgl. Ausst. Kat. Paris 1968 69 Nr. 116, Taf. 55.

¹⁴⁹ Wie sämtliche Seelengeleite der Hoffenster erneuert; dazu ein fast bis zur Unkenntlichkeit verwittertes Belegstück im Innenhof des Musée dép. des Antiquités.

¹⁵⁰ Der vor der Restaurierung ausgeführte, am 25. 2. 1850 datierte Seitenaufriß des Portals (Photo Mon. hist. Nr. 204002) zeigt in der Spitze des Fensterwimpelns am westlichen Hofflügel den Stier und darüber eine hockende Gestalt und dürfte damit wohl den ursprünglichen Bestand an Motiven wiedergeben.

¹⁵¹ Unter anderem zum Thema der Psychopompen und Psychophoren Maury, A.: *Des divinités et des génies psychopompes dans l'antiquité et au moyen âge*, Rev. archéol. 1.1845 501–524, 581–601, 657–677, Weicker, Georg: *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*, Leipzig 1902, Rechbeis, A.: *Engel, Tod und Seelenreise*, Rom 1958 = Temi e Testi 4. Eine Zusammenstellung von Beispielen in der Grabmalsikonographie in Pillion, Louise: *Le portail roman de la cathédrale de Reims*, *Gaz. des Beaux-Arts* 46 3.32.1904 184 Anm. 1.

¹⁵² R. Branner 1968, ferner Grodecki, Louis: *Sainte-Chapelle*, dt. Ausg. Paris s. d. 82–83.

- ¹⁵³ Dazu Rekonstruktionsversuche und Zeichnungen nach einer Vergrößerung der De Son'schen Fassadenansicht (vgl. Ann.19) in *Givelot, Ch.: L'église et l'abbaye de St.-Nicaise de Reims, Notice historique et archéologique, depuis leurs origines jusqu'à leur destruction, Reims 1897 20–33*. In den Tympana Heiligenlegenden, im Vierpaß des Mittelpfortals möglicherweise eine Deesis.
- ¹⁵⁴ W. H. von der Müllbe 1911 Taf. 11 oben, *Deschamps, Paul, Marc Thibout u. François Souhal: Palais de Chaillot, Monuments français, Paris 1965 79* (Weltgericht).
- ¹⁵⁵ Eine Zeichnung des Westportals der zerstörten Abteikirche von 1725 unter anderem in *Thiburon, Jacques: Description de l'abbaye, St.-Evroult et l'abbaye d'Ouche, Art de Basse-Normandie 41.1966 38*. Dargestellt war das Jüngste Gericht.
- ¹⁵⁶ Abb. in Congr. archéol. de France 74.1908, zwischen S. 216 u. 217, M. Pobé u. J. Roubier 1960 Taf. 161. Mit der Legende des hl. Stephanus, des Titelheiligen der Kathedrale.
- ¹⁵⁷ Noch in der Tradition von St.-Nicaise in Reims die Figuren und szenischen Gruppen unter Blendbogen in den Tympana der Westportale der ehem. Abteikirche St.-Martin in Laon (Ende des 13. Jh.; Abb. in Congr. archéol. de France 78.1.1912, zwischen S. 230 u. 231, 232 u. 233). Am Abschlußgiebel der Fassade in einem großen Vierpaß die Mantelteilung des hl. Martin.
- ¹⁵⁸ Vgl. die Ansichten in *Haug, Hans, Robert Will u. Théodore Rieger: La cathédrale de Strasbourg, Straßburg 1957* Abb. 5, 7.
- ¹⁵⁹ Erneuert links: die zweite (dazu der Abguß des verlorenen Originals im Museum; vgl. Kat. Rouen 1868 53 Nr. 67) und dritte Figur von oben sowie die unterste, rechts: ebenfalls die unterste.
- ¹⁶⁰ H. 117 cm. Kat. Rouen 1868 49 Nr. 50.
- ¹⁶¹ Zur Ikonographie der Klugen und Törichten Jungfrauen in der Portalskulptur vgl. W. Lehmann 1916.
- ¹⁶² Im Hinblick auf Rouen von Interesse die Darstellungen im Wimberg des mittleren Westportals der Kathedrale von Bourges (um 1240): acht Kluge und Törichte Jungfrauen um eine Maßwerkrosette gruppiert, darüber und seitlich der thronende Christus, Maria und Johannes d. Ev., also die Figuren der Deesis. Abb. in *Gauthier-Grodecki, Catherine: St.-Etienne de Bourges, Paris 1959* Abb. 48 = Les grandes cathédrales.
- ¹⁶³ Vgl. A. *Katzenellenbogen* 1959 67 (insbesondere zu dem auch für Rouen wichtigen Gedanken der Nachahmung Mariä durch die Klugen und Törichten Jungfrauen).
- ¹⁶⁴ O. Schmitt 2 1924 Taf. 131–151.
- ¹⁶⁵ M. Aubert 1928 Taf. 41–44, M. Pobé u. J. Roubier 1960 Taf. 39.
- ¹⁶⁶ Aubert, Marcel: Die gotische Plastik Frankreichs 1140–1225, Florenz München 1929 Taf. 74.
- ¹⁶⁷ P. Vitry 1929 Taf. 30.
- ¹⁶⁸ Im Innenhof des Museums: 1. H. 81,5 cm. Figur mit hochgegürter Tunika und offenem Mantel. Dübellocher weisen am ehesten auf eine angestückte Tube hin (Abb. 40). 2. H. 80 cm. In der rechten Hüfte stark eingeknickt. Mantelteil von der rechten Schulter quer über den Unterkörper zur linken Hüfte gezogen. Angestücktes Attribut fehlt. 3. H. 83 cm. Schlanke Figur. Mantel steil über das rechte Spielbein zur linken Hüfte hochgeführt. Vom angestückten Attribut die Befestigungslöcher zu erkennen. 4. H. 85 cm. In langem geürteten Rock. Vielleicht der einzige originale Engel mit einem Spruchband (Rest davon in der linken Hand). 5. H. 90,5 cm. Besteht aus zwei Teilen. Mit dem Rest einer Posaune. – Sämtlich ohne Köpfe. – Ein Posaunenengel im Hof des Musée dép. des Antiquités schließlich scheint zum Portail de la Calende zu gehören (Kopie des 19. Jh. in der Cour des Maçons auf der Südseite der Kathedrale).
- ¹⁶⁹ Tatsächlich eine Statue im Zusammenhang mit dem Wimberg über der Rose genannt in Paris, Arch. Nat. F 19 7853, 16. 11. 1847, *Dubois u. Pinchon, Consolidation, réparation et restauration des faces latérales des portails des libraires et de la Calende au nord et au sud de l'église*, 34: »Une grande statue à faire à neuf, estimée à 400,00 frs.«
- ¹⁷⁰ H. 168 cm. Im Vestibül des Museums.
- ¹⁷¹ Beide 94,5 cm hoch. Ausgestellt in der Galerie Cochet.
- ¹⁷² L. Pillion 1904 182.
- ¹⁷³ *Beaurepaire, Charles de: Contrats d'allouement d'apprentis et d'ouvriers maçons et autres documents concernant le métier de maçonnerie, Bull. de la Comm. des Antiquités de la Seine-Inférieure 13.1903/05 208–220*, auch in *Derniers mélanges hist. et archéol. concernant le dép. de la Seine-Inférieure et plus spécialement la ville de Rouen, Rouen 1909 77*.
- ¹⁷⁴ Rouen, Arch. dép., Comptes de la fabrique G. 2492 (1457/58): »De Jehan Audis, ymager en pierre, pour velle pierre à lui vendue en temps de messire Raoul de Carville receu 40 s. – (20. 9. 1458) A Jehan Audis, ymager en pierre, pour avoir fait ung grant ymage de s. Michiel de la pierre de l'œuvre à mestre au dessus de l'0 de bas du portail aux libraires, par contrault fait avecques lui pour sa paine au congé de monseigneur maistre Philibert Fournier, païé le 20e jour du mois de septembre 10 l.« Vgl. Allinne, Maurice: Notes archéologiques, Saint Michel terrassant le démon, œuvre du sculpteur rouennais Jehan Audis (15e siècle), Deux bas-reliefs d'origine italienne provenant de l'archevêché de Rouen et conservés au Musée des Antiquités de la Seine-Inférieure, Rouen 1935 3–6, hg. Soc. libre d'Emulation du Commerce et de l'Industrie de la Seine-Inférieure.
- ¹⁷⁵ Ausst. Kat. Rouen 1963 23 Nr. 15. Eine Nachbildung in Holz am nördlichen Seiteneingang von St.-Séverin in Paris. Das Tympanon des Portals von Maillet aus dem Jahre 1852, der Fries wahrscheinlich aus der gleichen Zeit; vgl. Inventaires des richesses d'art de la France, Paris, Monuments religieux, 1. Ser. 1 Paris 1876 172. Vierpässe mit Kopfmotiven, die dem Zierstreifen des Portail des Libraires entlehnt sind, auch an der Kanzel (1860) in St.-Ouen in Rouen, ebenfalls dort an einer Orgel in einer der nördlichen Chorkapellen (1858 repariert).
- ¹⁷⁶ Adeline, Jules: Les sculptures grotesques et symboliques (Rouen et environs), Rouen 1878.
- ¹⁷⁷ F. de Guilhermy, Paris, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6107f. 128 vo –132.
- ¹⁷⁸ L. Pillion 1907 151–158.
- ¹⁷⁹ Flarigny, Robert C.: A propos du portail des Libraires à la cathédrale de Rouen, Notes sur les grotesques, Les Amis des Mon. rouennais, Bull. 1935/38 89–104.
- ¹⁸⁰ Marçais, Georges: Le carré polylobé, Histoire d'une forme décorative de l'art gothique, Etudes d'art publiées par le Musée des Beaux-Arts d'Alger 1.1945 67–78.
- ¹⁸¹ Tiflis, Staatl. Kunstmuseum der Grusinischen SSR, Emailplatte mit Kreuzigung (zwischen 912 u. 957); abgebildet in *Amiranachvili, Chalva: Les émaux de Géorgie*, Paris 1962 Taf. 36 = Merveilles de l'art en Orient.
- ¹⁸² Vgl. z. B. Parma, Biblio. Palatina Ms. pal. 5f. 137 (Ende des 11. Jh.), abgebildet in *Lazarev, Victor: Storia della pittura bizantina*, Turin 1967 Abb. 244 = Biblioteca di storia dell'arte 7.
- ¹⁸³ Vgl. *Katzenellenbogen, Adolf: The Prophets on the Westfaçade of the Cathedral of Amiens*, Gaz. des Beaux-Arts 94 6.40.1952 241–260.
- ¹⁸⁴ Die Portalskulptur bis auf vier Konsolfiguren restlos zerstört (eine davon dem Naumburger Meister zugeschrieben; vgl. *Hamann-MacLean, Richard: Der Naumburger Meister in Noyon*, Zeitschr. des dt. Ver. für Kunsthiss. 2.1935 424–429, *Seymour Jr., Charles: 13-Century*

Sculpture at Noyon and the Development of the Gothic Caryatid, *Gaz. des Beaux-Arts* 86 6.20.1944 163–182). Im Tympanon des Mittelpfostens früher ein Weltgericht; vgl. *Vitet, L.*: Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon, Paris 1845 155 = Coll. de doc. inédits sur l'hist. de France, 3. Ser. (Archéol.). Von den Umrissen der abgearbeiteten Reliefs her noch zu erahnen: Genesisszenen in den Sockelvierpassen des mittleren Portals, ein Marienzyklus am rechten Eingang, offensichtlich in der ikonographischen Tradition von Paris West (linkes Portal) und Amiens West (rechtes Portal).

¹⁸⁵ Unterhalb der Arkadengalerie an den äußeren Neben- bzw. an den Ostseiten der Türme.

¹⁸⁶ Derartige – jedoch nicht durchbrochene, sondern in die Wandfläche eingeschnittene – Vierpässe auch am Westgiebel der Ste.-Chapelle in Paris. Eine Vierpaßfolge anstelle eines Triforiums an den Mittelschiffswänden von St.-Martin-aux-Bois (vgl. *R. Branner* 1965 73–74, Abb. 89).

¹⁸⁷ Nach *R. Branner* 1968 9: »... all of them have been completely remade«, jedoch auf der Grundlage originaler Reste. Photos von den Apostelreliefs: Editions photogr. A. Allemand, Paris, Ser. nr. 06.

¹⁸⁸ Anscheinend Ähnlichkeiten zur Vierpaßdekoration am südlichen Querhausportal von Notre-Dame in Paris. Vgl. *Guilhermy, François de*: Description de la Sainte-Chapelle, 2. Aufl. Paris 1874 (1. Aufl. 1867) 27: »Les bas-reliefs du stylobate, au nombre de vingt, étaient encadrés de quatre-feuilles, accompagnés de petites figures d'hommes et d'animaux, comme ceux de la porte du croisillon méridional à Notre-Dame de Paris. Les auteurs, qui ont écrit anciennement sur le portail de la Sainte-Chapelle, nous apprennent qu'on y voyait des Prophètes, entre autres Jonas.«

¹⁸⁹ *M. Aubert* 1928 Taf. 53. Vgl. *Verneuilh, Félix de*: Les bas-reliefs de l'Université à Notre-Dame de Paris, Ann. archéol. 26.1869 96–106, *Fischel, Adele*: Die Seitenreliefs am Südportal der Notre-Dame-Kirche in Paris, Ein Versuch zu ihrer Deutung und Datierung, Jahrb. für Kunsthiss. 1930 189–200, H. *Bunjes* 1937 68–72, *Kraus, Henry*: The Living Theatre of Medieval Art, London 1967 3–21.

¹⁹⁰ *Gardelle, Jacques*: La cathédrale St.-André de Bordeaux, sa place dans l'évolution de l'architecture et de la sculpture, Bordeaux 1963 236–243, Abb.

¹⁹¹ Die Westportale von Auxerre sind in Bearbeitung von Ursula Kriedte (Freiburg/Br.). Vgl. bisher *Pillion, Louise*: Sculptures de la cathédrale d'Auxerre, Rev. de l'art chrét. 48.1905 278–280, *Enlart, Camille*: La sculpture des portails de la cathédrale d'Auxerre du 13e à la fin du 14e siècle, Congr. archéol. de France, Avallon 1907 74.1908 599–626, *Aubert, Marcel*: Les sculptures de la cathédrale d'Auxerre, Congr. archéol. de France, Auxerre 1958 116.1959 51–55; wichtig auch *J. Adhémar* 1939 283–286. In den Reliefs wird die Parabel vom Verlorenen Sohn erzählt, daneben verschiedene Einzelsujets.

¹⁹² Vgl. zuletzt *Sauerländer, Willibald*: Von Sens bis Straßburg, Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhaus-skulpturen, Berlin 1966.

¹⁹³ *Sauerländer, Willibald*: Bespr. *H. Reinhardt*, La cathédrale de Reims, Paris 1963, Kunsthchronik 17.1964 290. Die in diesem Zusammenhang angedeutete Abhängigkeit des Emmaus-Christus in einem der Tabernakel der Reims-Westfassade von einem der Atlanten dort, welche die Paradiesesströme symbolisieren (P. *Vitry* 1 1919 Taf. 83 rechts), scheint jedoch weniger eng zu sein. Der Hinweis von *W. Sauerländer* auf die Beziehungen Reims-Auxerre aufgenommen in *Keller, Harald*: Zur inneren Eingangswand der Kathedrale von Reims, Gedenkschr. Ernst Gall, hg. M. Kühn u. L. Grodecki, München 1965 252, 254 Anm. 52 (nach *W. Sauerländer* Auxerre kaum später als 1250/60).

¹⁹⁴ *M. Aubert* 1928 Taf. 52,2 u. 3. Vgl. *J. Adhémar* 1939 289, *Bayet, Jean*: Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris, Rev. archéol. 2.1954 21–68.

¹⁹⁵ Thema der Sockelreliefs des rechten Gewändes die Josephsgeschichte. Die Grenze zwischen dem Anteil des älteren und jüngeren Meisters

am rechten Türpfosten, an dem sich die Klugen und Törichten Jungfrauen dargestellt finden. Die beiden unteren Figürchen gehören noch der früheren Stufe an. In einem Vierpaß des linken Türpfostens ein schlafender Eros. *J. Adhémar*, 1939 285, vermutet, daß 1274 beim Abbruch der gallo-römischen Stadtmauer in Kathedralnähe antike Skulptur zum Vorschein gekommen sein könnte, die auf die Motive der Bildhauer-Werkstatt eingewirkt hätte.

¹⁹⁶ *Aubert, Marcel, Louis Grodecki u. Jean Lafond*: Les vitraux de Notre-Dame et de la Ste.-Chapelle de Paris, Paris 1959 Taf. 6 (Q1), 6bis (R1) = Corpus vitrearum medii aevi, France 1, Dép. de la Seine 1. – Ebenfalls Beispiele im Pavimentschmuck von zwei Chorkapellen an St.-Denis (in der Chapelle Ste.-Osmane, Weihe 1243, und in der Chapelle St.-Hilaire, Weihe 1247); vgl. dazu die Zeichnungen von *Percier*, wiedergegeben in *J. Formigé* 1960 Abb. 102, 120.

¹⁹⁷ Paris, Biblio. Nat. Ms. lat. 12834. Im Martyrologium wird jeder Monat von Miniaturen, die Tierkreiszeichen und Monatsdarstellungen zeigen, eingeleitet. Dabei verschiedene Rahmenformen: der aufrechtstehende Vierpaß (f. 39, 40), der diagonale mit Nasen (f. 36 bis, 69 vo, 74 vo u. a.), außerdem eine Variante, bei der die Nasen durch kleine Zwischenbogen ersetzt sind (f. 54 vo).

¹⁹⁸ *O. Schmitt* 2 1924 Taf. 152–155.

¹⁹⁹ Zur Sockeldekoration in Lyon demnächst eine Dissertation von Anne *Shaver* (New York, Columbia University). Vgl. *Bégule, Lucien*: Monographie de la cathédrale de Lyon, précédée d'une notice historique par M.-C. Guigue, Text- u. Taf.bd. Lyon 1880 (ausführlich zu den Reliefs im Soubassement), La cathédrale de Lyon, Paris s. d. = Petites monogr. des grands édifices de la France. Zur Architektur vor allem *L. Schürenberg* 1934 170–171, *Aubert, Marcel*: La cathédrale de Lyon, Congr. archéol. de France, Lyon, Mâcon 1935 98.1936 79–85. Die Fassade wird gewöhnlich in die Amtszeit des Erzbischofs *Pierre de Savoie* (1308–1332) datiert.

²⁰⁰ *Bouillet, Auguste*: Description de l'église de St.-Sulpice de Favières, Paris 1891 6–10, *L. Schürenberg* 1934 190–191, *Sjöberg, Yves*: St.-Sulpice de Favières, Congr. archéol. de France, Ile de France 103.1944 246–264. Das Portal mit seinem zweiteiligen Gewände und den breiten Statuenpfählen erinnert, worauf schon *L. Schürenberg* hingewiesen hat, an Mantes. Die von *L. Schürenberg* und *Y. Sjöberg* vorgeschlagene Datierung kurz nach 1300 erscheint indessen zu früh. Die betont kalligraphische Faltenzeichnung verweist in die Nähe des Theophilus-Reliefs am Außenchor von Notre-Dame in Paris, das gegen 1320 entstanden ist (M. *Aubert* 1928 Taf. 58). Am Türpfiler der Torso einer Statue des Titelheiligen mit Resten einer Stifterinschrift, die ergänzt lautet: »Adam Haste jadis mestre de ceans a donné cette image« (nach *J. Lebeuf* 4 Neuausg. 1883 172).

²⁰¹ *Pradel, Pierre*: Avignon, le Palais des Papes, Notice historique et descriptive, Paris s. d. 29–30 = Monogr. des Châteaux de France, *Colombe, Gabriel*: Le Palais des Papes d'Avignon, Paris 1927 60–70 = Petites monogr. des grands édifices de la France. Der Bau des Traktes, in dem sich die Kapelle befindet, seit 1334 stark vorangetrieben, bereits 1358 eine Wiederherstellung des Portals. Erhalten an Skulptur: Torso einer Nischenstatue, Fragment eines Jüngsten Gerichts im Tympanon, einige Archivoltenfiguren. Die Sockelreliefs der Gewändepfeiler zeigen unter anderem Monstren, Masken, einen Affen mit Spiegel, eine Fledermaus. Zur Freilegung des eingemauerten Portals vgl. *P. Léon* 1951 278, 279 Abb. 117.

²⁰² *A. Masson* 1930 20–21, Taf. 31–42. Nach ihm unter *Jean de Bayeux*, der auch Stadt- und Kathedralarchitekt gewesen ist, gegen 1400 entstanden. Die Vorhalle vielleicht von einem ähnlichen, aber nicht ausgeführten Projekt des letzten Viertels des 14. Jh. an der Westfront der Kathedrale angeregt.

²⁰³ *F. de Guilhermy*, Paris, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6107f. 130, berichtet von heute nicht mehr erkennbaren Beischriften zu den ersten beiden Schöpfungsszenen (zu 1: »Dieu ... tient de la main gauche un disque sur lequel on lit le mot >terra< – zu 2: »Ici, on y voit les ondes, le ciel, séparés l'un des autres, et le mot >mare<; en dehors du disque, la mer. – am Rand – Sur le disque de la mer, deux inscriptions, ou une seule?« Ein näheres Eingehen auf die Gene-

sisikonographie in Rouen, wo der Schöpfer thronend, also nicht wie etwa in den Sockelreliefs des linken Westportals der Kathedrale von Auxerre (vielleicht noch aus dem 13. Jh.) stehend und damit aktiv handelnd dargestellt ist, würde eine umfassende Erörterung der Bildquellen notwendig machen. Zur Erschaffung des Menschen durch die Dreifaltigkeit vgl. *Heimann, Adelheid: Trinitas Creator Mundi, Journ. of the Warburg Inst.* 2.1938 45–52 (zu Rouen: 47). Die Zusammenstellung von Weltgericht im Tympanon und Schöpfungsbericht in der Sockelzone zum erstenmal und vor Rouen nicht wiederholt am mittleren Westportal der Kathedrale von Noyon (vgl. Anm. 184).

²⁰⁴ Reiches Abbildungsmaterial in L. B. *Bridabam* 1930. Zur gotischen Gargouille vor allem J. *Baltrusaitis* 1960 162–170.

²⁰⁵ Kapitelle des 13. Jh. mit Mischwesen und Tieren im Langhaus der Kathedrale von Reims (P. Vitry 2 1919 Taf. 116, 118) und aus der ehem. Abtei von Maubuisson im Louvre (Kat. Paris, Musée du Louvre 1950 101 Nr. 139/40, Ausst. Kat. Paris 1962 139 Nr. 139/40, Abb. S. 138).

²⁰⁶ Stellvertretend für viele verlorene Dekorationen wohl die Deckenbemalung in der Salle aux écus des Schlosses von Ravel bei Clermont-Ferrand (zwischen 1299 u. 1302); vgl. *Deschamps*, Paul u. Marc *Thibout: La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, de Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180–1380), Paris 1963 211–218, Taf. 138–139 (ebenfalls Taf. 146: Gewölbe malerei aus einem Saal im Nordturm der ehem. Evêché de Beauvais mit musizierenden Sirenen, nach 1306).

²⁰⁷ *Maillard, Elisa: Les sculptures de la cathédrale St.-Pierre de Poitiers*, Poitiers 1921 129–155, Taf. 23–37, 39–44 u. Textabb.

²⁰⁸ Zu den Marginalien in der gotischen Buchmalerei vgl. J. *Baltrusaitis* 1960 195–234, *Randall, Lilian M. C.: Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, Los Angeles 1966 = California Studies in the Hist. of Art 4, hg. W. Horn.

²⁰⁹ J. *Baltrusaitis* 1960 106–107.

²¹⁰ J. *Baltrusaitis* 1960 130.

²¹¹ Mit der Darstellung von Tieren und Monstren – insbesondere in der romanischen Kunst – beschäftigt sich eine weitverzweigte Literatur, die sich stets von neuem die Frage nach der symbolischen Bedeutung und Herkunft der Motive stellt. Die wichtigsten Arbeiten, die auch weitere Literaturangaben enthalten, von *Bernheimer, Richard: Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931, *Bergenthal, Marie-Theres: Elemente der Drolerie und ihre Beziehungen zur Literatur*, Diss. Bonn 1934, Berlin 1936, *Blankenburg, Werner von: Heilige und dämonische Tiere, Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter*, Leipzig 1943, *Debidour, Victor-Henry: Le Bestiaire sculpté du moyen âge en France*, Paris 1961 = *Grandes études d'art et d'archéol.* 2, *Schade, Herbert: Dämonen und Monstren, Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Regensburg 1962 = Welt des Glaubens in der Kunst 2. Bei J. *Baltrusaitis*, 1960, spielt die formengeschichtliche Betrachtung eine besondere Rolle. L. *Pillion*, 1907, vor allem 154–158, folgt teilweise E. *Mâle*, nach dem der literarisch-symbolische Charakter meist nicht mehr faßbar ist, da formale, auf dekorative Gestaltung gebundene hinzielende Intentionen den Künstler bewegt haben, traditionelle Motive um- und neuzugestalten (zu Rouen: »Si jamais œuvres furent exemptes de pensée, ce sont bien celles-là.»); vgl. *Mâle, Emile: L'art religieux du 13e siècle en France, Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, 9. Aufl. Paris 1958 (1. Aufl. 1902) 58–60.

²¹² Dazu unter anderem *Berger de Xivrey, J.: Traditions tématologiques ou récits de l'antiquité et du moyen âge en Occident sur quelques points de la fable, du merveilleux et de l'histoire naturelle*, Paris 1836, *Denis, F.: Le monde enchanté, Cosmographie et histoire naturelle fantastiques du moyen âge*, Paris 1843, *Wittkower, Rudolf: Marvels in the East, A Study in the History of Monsters*, Journ. of the Warburg and Courtauld Inst. 5.1942 159–197, *Katzenellenbogen, Adolf: The Central Tympanum at Vézelay, its Encyclopedic Meaning and its Relation to the First Crusade*, The Art Bull. 26.1944 141–151.

Eine Übersicht über die mittelalterlichen Autoren einschließlich der Texteditionen in S. *Viarre* 1966 33–36.

²¹³ Vgl. J. *Adhémar* 1939 288 (ebenfalls dort zum Löwenkampf des Herakles und zur mittelalterlichen Bildschöpfung der »sirène coquette«).

²¹⁴ Eine eigene Deutung dieser und einer thematisch verwandten Darstellung am Portal des Libraires von *Nicolle, C.: Les urologues normands, La médecine et l'art en Normandie*, 1 Rouen 1903 1–7.

²¹⁵ Nach L. *Pillion*, 1907 196–197, eine Darstellung des Tages und der Nacht.

²¹⁶ Neben den Arbeiten von A. *Katzenellenbogen* vgl. W. *Sauerländer* 1963 102–106.

²¹⁷ Zu den Bauvorgängen des 16. Jh. an der Westfassade vgl. *Beaurepaire, Charles de: Grand portal de la cathédrale*, Bull. de la Comm. des Antiquités de la Seine-Inférieure 10.1894/96 138–150. Ch. *de Beaurepaire* 1904 119–120. Ferner M. *Aubert* 1927 49–50, L. *Lefrançois-Pillion* 1927 90–91, L. *Jouen* 1932 77–82, *Lanfry, Georges: La façade occidentale de la cathédrale de Rouen* 1956 22–35 = *Les Cahiers de Notre-Dame de Rouen*.

²¹⁸ Vgl. *Allinne, Maurice: Le pilier de la porte centrale de la façade occidentale de la cathédrale de Rouen, Sa suppression en 1787*, Les Amis des Mon. rouennais, Bull. 1905 109–122.

²¹⁹ L. *Pillion* 1904, L. *Lefrançois-Pillion* 1927 74–77.

²²⁰ Beziehungen zu Mantes zum erstenmal vermutet von *Enlart, Camille: Influence extérieure de l'art normand au moyen âge*, Bull. de la Soc. normande de géogr. 33.1911 242–268, Il portale della cattedrale San Lorenzo di Genova, Atti di 10 congresso internazionale di storia dell'arte in Roma, Rom 1922 135–138. W. *Vöge* sieht einen Zusammenhang mit dem Südportal an Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne, nach ihm ein ostfranzösischer Zweig der von Chartres West begründeten Schule; vgl. *Vöge, Wilhelm: Bespr. R. de Lasteyrie, Etude sur la sculpture au moyen âge*, Fondation Eugène Piot, Mon. et mém. 8.1902, Rep. für Kunstwiss. 26.1903 519. L. *Lefrançois-Pillion*, 1927 73, glaubt die Reliefs des Soubassements auf einer Stufe zwischen Sens und Senlis und Notre-Dame in Paris, datiert gegen 1200. L. *Lapeyre*, 1960 242–244, vergleicht mit St.-Lazare in Avallon und verweist auf den burgundischen Charakter der Ornamentierung. Eine etwas abwegige Meinung vertritt *Jouen, Léon: Souvenirs normands en Italie, Les Amis des Mon. rouennais*, Bull. 12.1909 33–40 (aus Sizilien zurückgekehrte Künstler seien hier am Werk gewesen).

²²¹ Die einzelnen Portale in der Literatur kaum eingehender behandelt. Im Tympanon des Südportals der ehem. Abteikirche St.-Taurin in Evreux eine Majestas Domini (wie am Südeingang der Kathedrale von Coutances), im Türsturz Szenen aus der Legende des hl. Taurinus; vgl. A. *Lapeyre* 1960 254–256. Am rechten Westportal der Kathedrale von Sées ein offenes Bogenfeld mit einem Kleeblattbogen, in den Zwickeln Engel. Zu einer als Prophet oder Heiliger gedeuteten Figur (stark zerstört) im Kreuzgang von St.-Wandrille vgl. *Vanuxem, Jacques: A propos de la sculpture monumentale dans le nord de la France au 12e siècle*, Gedenkschr. Ernst Gall, hg. M. Kühn u. L. Grodecki, München 1965 87–94, Abb. S. 48–49.

²²² Die stilistischen Zusammenhänge Lisieux–Rouen erstmals gesehen von *Huard, Georges: La cathédrale de Lisieux aux 11e et 12e siècles, Etudes lexiennes* 2.1919 (Sonderdr.: 17–20). Vgl. ferner *Sauerländer, Willibald: Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes*, Wallraf-Richartz-Jahrb. 20.1958 158 Anm. 110. Lisieux ebenfalls behandelt von A. *Lapeyre* 1960 253–254.

²²³ 1. H. 99 cm, Archivoltenbreite (Diagonalschnitt) 61 cm. Oberkörper und Füße abgebrochen. Rest eines Musikinstrumentes? 2. H. 96 cm, Archivoltenbreite 53 cm. Oberkörper abgebrochen. Stark beschädigte Harfe, von der Rechten gehalten; in der Linken Rest eines Szepters mit Nodus. Vgl. Kat. Rouen 1868 59 Nr. 107, Ausst. Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, *Hoffmann, Konrad: The Year 1200, A Centennial Exhibition at The Metropolitan*

- Museum of Art, New York 1970 14 Nr. 17 (Abb. von 2) = The Cloisters Studies in Medieval Art 1 (die Datierung 1200–1215 auf jeden Fall zu spät).
- ²²⁴ Vgl. *Serbat*, Louis: Lisieux, 1926 85–86, Abb. = Petites monographies des grands édifices de la France.
- ²²⁵ Vgl. Ch. de *Beaurepaire* 1904 121–122 (die Errichtung eines neuen Helmes wurde jedoch 1520 zunächst aufgeschoben).
- ²²⁶ Dazu ausführlich J. *Loth* 1879 423–448.
- ²²⁷ Vgl. Kat. Rouen 1868 59 Nr. 107 (mit zutreffendem Stilhinweis). L. *Pillion* 1904 182: »En effet, deux beaux fragments de statues assises, trouvées dans les substructions du clocher, et déposés au musée archéologique de Rouen, semblent bien avoir appartenu à l'un ou l'autre des tympans primitifs de la façade principale.« Später (L. *Lefrançois-Pillion* 1927 90) vermutet sie wohl richtig eine Herkunft vom mittleren Westportal: »Cependant, le style de deux beaux fragments de voussure retrouvés dans le blocage des murs de la tour centrale et conservés au musée d'antiquités, s'ils proviennent, comme il est probable, des démolitions du portail central, révélerait la date de 1210–1220 environ.« Ein Relief aus Rouen mit einer beschädigten thronenden Madonna im Louvre stilistisch sicherlich verwandt, allerdings kaum wahrscheinlich, daß es – wie L. *Lefrançois-Pillion* annimmt – von einem der Tympans der Rouenner Westfassade stammt (fraglich, ob die Seitenportale ursprünglich skulptierte Bogenfelder besaßen); vgl. Kat. Paris, Musée du Louvre 1950 110 Nr. 158, Abb.
- ²²⁸ H. 52 cm, Br. 53 cm. Vgl. Ausst. Kat. Rouen 1963 19 Nr. 8 (wird an das Ende des 13. Jh. datiert und soll vielleicht eine Szene aus der Legende des Diakons Theophilus darstellen).
- ²²⁹ *Lanfry*, Georges: Découverte d'un bas-relief du moyen âge dans les fondations d'un immeuble de l'ancienne rue du Bac, à Rouen, Rev. des Soc. savantes de Haute Normandie 2.1956 84–86.
- ²³⁰ F. *d'Ayza* 1886 30.
- ²³¹ A. *Katzenellenbogen* 1964 60.
- ²³² A. *Katzenellenbogen* 1964 60–62.
- ²³³ Vgl. dazu J. *Baltrusaitis* 1960 126–140. Eine Übersicht über den Forschungsstand in S. *Viarre* 1966 33 Anm. 1–3.
- ²³⁴ F. *d'Ayza* 1886 33–34.
- ²³⁵ Vgl. L. *Pillion* 1907 193. Den Flügelhelm tragen ein Krieger im Tympanon des Südquerhausportals von Notre-Dame in Paris (um 1260), die Philister im Psautier de St.-Louis (1253 begonnen); Paris, Biblio. Nat. Ms. lat. 10525). Auch an einer Kopfkonsolle des südwestlichen Querhausturmes der Kathedrale von Reims; vgl. *Hamann-Mac Lean*, Richard: Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, W. Vöge zum 80. Geburtstag, Marburger Jahrb. für Kunstwiss. 15.1949/50 186 Abb. 50. Ein Konsolstein unbekannter Provenienz mit Flügelhelmkopf kürzlich im Pariser Kunsthandel.
- ²³⁶ Vgl. *Hammerstein*, Reinhold: Die Musik der Engel, Untersuchungen zur Musikgeschichte des Mittelalters, Bern, München 1962 100–106.
- ²³⁷ Vgl. A. *Katzenellenbogen* 1964 75–84, 1967 166.
- ²³⁸ *Schade*, Herbert: Die Tiere in der mittelalterlichen Kunst, Untersuchungen zur Symbolik von zwei Elfenbeinreliefs, Studium Generale 20.1967 222–232 (eine Verbildung der Herrschaft des Menschen über die Tiere und Mischwesen).
- ²³⁹ Zum Roman de Fauvel vgl. vor allem E. *Dahnk* 1935, *Becker*, Philipp August: Fauvel und Fauvelliana, Leipzig 1936.
- ²⁴⁰ Paris, Biblio. Nat. Ms. fr. 146f. 3vo; vgl. F. *d'Ayza* 1886 31–32. Die Handschrift reproduziert in *Aubry*, Pierre: Le Roman de Fauvel, Reproduction photographique du Ms. fr. de la Biblio. Nat. avec un index des interpolations lyriques, Paris 1907.
- ²⁴¹ Paris, Biblio. Nat. Ms. fr. 146f. 34, 36 vo.
- ²⁴² Vgl. E. *Dahnk* 1935 208.
- ²⁴³ Vgl. *Guldan*, Ernst: Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv, Graz, Köln 1966 124–128.
- ²⁴⁴ Vgl. A. *Katzenellenbogen* 1959 59–65. Zum theologischen Hintergrund *Coathalem*, H.: Le parallélisme entre la Sainte Vierge et l'Eglise dans la tradition lantine jusqu'à la fin du 12e siècle, Rom 1954 = *Analecta Gregoriana* 74, Cura Pontificiae Universitatis edita, Series Fac. Theolog., Sect. B Nr. 27.
- ²⁴⁵ Das Urteil Salomos besaß in seiner Darstellung in Chartres (Tympanon des rechten Nordquerhausportals) ebenfalls eine ecclesiologische Bedeutung; vgl. A. *Katzenellenbogen* 1959 69–70.
- ²⁴⁶ Vgl. *Thomas*, Lucien-Paul: Le »Sponsus« (Mystère des Vierges sages et des Vierges folles), suivi de trois poèmes limousins et farcis du même manuscrit, Etude critique, textes, musique, notes et glossaire, Paris 1951 33 = Univ. libre de Bruxelles, Travaux de la Fac. de Philosophie et Lettres.
- ²⁴⁷ Der Terminus »gotische Preziosität« geprägt von W. Sauerländer 1963 103–110.
- ²⁴⁸ Über die Madonnenstatuen des 14. Jh. vor allem *Lefrançois-Pillion*, Louise: Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française au 14e siècle, Gaz. des Beaux-Arts 77 6. 14.1935 129–149, 204–227, La Vierge Marie dans la sculpture française, Art Sacré 1938 309–314, *Forsyth*, William H.: The Virgin and Child in French Fourteenth Century Sculpture, A Method of Classification, The Art Bull. 39.1957 171–182. Weniger ergiebig J. *Heinrich* 1933.
- ²⁴⁹ Vgl. *Koch*, Margarete: Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis Giotto, Recklinghausen 1965 = Münstersche Stud. zur Kunstgesch. 2, hg. W. Hager u. G. Fiensch (die französische Reliefskulptur des 13. Jh. nur gestreift). Rückenfiguren in den Vierpaßreliefs am Pariser Südquerhaus (um 1260), in den Tympana des mittleren West- und südlichen Querhaussportals der Kathedrale von Bayeux (um 1270?), am linken Türpfosten des mittleren Westportals der Kathedrale von Auxerre (1270/80?), am rechten Gewändesockel (in einer Arkatur) des rechten Westportals der Kathedrale von Sens (1270/80?), im Tympanon des mittleren Westportals des Straßburger Münsters (nach 1276), in einer Archivole des Vorhallenportals des Freiburger Münsters (um 1280), schließlich in dem Marienbild-Relief in St.-Gervais in Paris (gegen 1300).
- ²⁵⁰ J. *Heinrich* 1933 28–29.
- ²⁵¹ H. *Bunjes* 1937 47.
- ²⁵² Der Pariser Querhausskulptur widmet sich eine in Arbeit befindliche Dissertation von Dieter *Kimpel* (Bonn). Eine vorläufige Übersicht über die verschiedenen Stilrichtungen an den beiden Portalen bieten *Weinberger*, Martin: Die Madonna vom Nordportal von Notre-Dame, Zeitschr. für bild. Kunst 64.1930/31 1–6, H. *Bunjes* 1937 43–49. Vgl. auch *Kimpel*, Dieter: Le sort des statues de Notre-Dame de Paris, Documents sur la période révolutionnaire, Rev. de l'art 4.1969 44–47. Abb. des Tympanons am Südquerhausportal in M. *Aubert* 1928 Taf. 51, P. *Vitry* 1929 Taf. 64.
- ²⁵³ P. *Vitry* 1929 Taf. 90.
- ²⁵⁴ *Vöge*, Wilhelm: Über die Bamberger Domskulpturen, Rep. für Kunsthiss. 24.1901 255–289, in Bildhauer des Mittelalters, Gesammelte Stud. von W. Vöge, Berlin 1958 141–170. Vgl. auch *Medding*, Wolfgang: Der Josephsmeister von Reims, Jahrb. der Preußischen Kunstsägen. 50.1929 299–318. Nach P. *Vitry*, 1929 78–83, der »Meister der Engel«.
- ²⁵⁵ Vgl. zuletzt *Salet*, Francis: Le premier colloque international de la Société française d'archéologie (Reims 1er 2 juin 1965), Chronologie de la cathédrale, Bull. mon. 125.1967 347–394; unterzieht den Fragenkomplex zu Labyrinth und Inschrift einer kritischen Überprüfung

und läßt Bernard de Soissons als den einzigen überlieferten Bildhauer gelten, von dessen Anteil man sich genauere Vorstellungen machen kann (383–384). Er bezweifelt jedoch, daß dieser Architekt noch für die achtziger Jahre belegt ist.

²⁵⁶ Links neben dem Bogenscheitel des Mittelpfortals (Photo Bildarch. Marburg Nr. 184290).

²⁵⁷ P. *Vitry* 1 1919 Taf. 92.

²⁵⁸ Zum Urteil Salomons in der Rosenarchivolte P. *Vitry* 1 1919 Taf. 94, zu David und Goliath über der Rose P. *Vitry* 1 1919 Taf. 7. – Zur Lorica vgl. J. *Adhémar* 1939 290. Einen entsprechenden Panzer tragen ein Scherze im Pariser Stephanus-Tympanon, mehrere Figuren in den Stephanus-Szenen an den inneren Türtürzen des linken und rechten Reimser Westportals, ebenfalls der Büttel aus dem Urteil Salomos in Auxerre und ein Krieger, der von einem Löwen angefallen wird, als Wasserspeier vom Chor von St.-Urbain in Troyes (vgl. L. B. *Bridabam* 1930 Taf. 49).

²⁵⁹ *Didron*: Une piscine du moyen âge, Ann. archéol. 7.1847 36–40 (Ende des 13. Jh. oder erste Jahre des 14. Jh., erstmals Deutung der Stifter), *Salet*, Francis: St.-Urbain de Troyes, Congr. archéol. de France, Troyes 1955 113.1957 105 (datiert die Piscine exakt in das Jahr 1266). Typenmäßiges Vorbild für die hl. Anna des Portails des Libraires vielleicht eine Elisabeth an der Reimser Innenfassade (rechts vom Hauptportalbogen, P. *Vitry* 1 1919 Taf. 105,2). An St.-Urbain in Troyes hat wahrscheinlich noch ein weiteres reimesches Atelier gearbeitet (Wasserspeier des Chores; vgl. *Johnton*, O. d': Gargouilles, Ouvrage couronné par l'Acad. de Ste.-Savine, Troyes 1910 61–63, Abb., L. B. *Bridabam* 1930 Taf. 49–50).

²⁶⁰ J. *Heinrich* 1933 30. Entgegen ihrer Auffassung stammen vier der fünf Engel von einer anderen Hand, obwohl sie allesamt zu demselben Ensemble gehört haben mögen. In ihrer Gewandung einfacher und straffer besitzen sie trotz gefälliger Faltenführung jene klare Härte, welche eine bestimmte Richtung in der Pariser Bildhauerkunst zu Beginn des 14. Jh. auszeichnet (vor allem die Statuen in Ecous und Mainneville, für den *grand chambellan* König Philipp des Schönen, Enguerrand de Marigny, geschaffen; vgl. L. *Régnier* 1913). Zu den Engeln, die vor ihrer Erwerbung für den Louvre in der Pfarrkirche Notre-Dame von Poissy standen, vgl. Kat. Paris, Musée du Louvre 1950 93 Nr. 114–117bis, Abb. Falls ihr tatsächlicher Aufstellungsort die Dominikanerinnenkirche St.-Louis in Poissy gewesen ist, dürften sie kaum vor 1304 entstanden sein. In diesem Jahr kamen die ersten Nonnen in das von Philipp dem Schönen 1298 gegründete Kloster; vor 1304 hatte man wohl zunächst Unterkunftsgebäude erstellt. Zu St.-Louis in Poissy (Weihedatum 1331, Fensterstiftungen bereits aus den Jahren 1324/25, heute restlos abgetragen) vgl. *Noël*, Octave: Histoire de la ville de Poissy depuis ses origines jusqu'à nos jours, Poissy 1869, *Borries*, Edmond: Histoire de la ville de Poissy, Paris 1901, zuletzt R. *Brammer* 1965 135–137.

²⁶¹ Es sollte freilich erwogen werden, ob nicht auch die Grabfigur der hl. Ozanne in der Krypta der Abtei von Jouarre mit diesem Bildhauer in Verbindung zu bringen ist, denn sie ließe sich in Rouen vor allem mit der gekrönten weiblichen Person und den Engeln im Paradies des oberen Tympanonstreifens vergleichen. Reimsche Züge – man muß ergänzen, der spätesten Stufe – hat ganz richtig angemerkt *Christ*, Yvan: L'abbaye de Jouarre et ses cryptes mérovingiennes, Paris 1961 18, 20, Abb. = Coll. Psyché 5. Die üppigere Formgebung unterscheidet dieses Bildwerk wesentlich von den Königsgräbern in St.-Denis, zu denen man auf den ersten Blick eine Verwandtschaft annehmen würde.

²⁶² Abb. der Chorpfeilerfiguren in *Hertel*, Bernhard: Die Bildwerke des Kölner Domes, 1 Berlin 1923 Taf. 4–24, des Chorgestühls in B. von *Tieschowitz* 1930. Zur Programmatik der Chor-Ausstattung vgl. *Hoster*, Joseph: Zur Symbolik des Kölner Domchores, Kölner Domblatt 4–5.1950 65–79.

²⁶³ Vgl. J. *Baltrusaitis* 1960 162. H. *Reiners*, 1909 81 Anm. 2, macht auf vergleichbare Füllmotive in Rouen und Lyon aufmerksam.

²⁶⁴ Auf Frankreich verweist, ohne jedoch exakte Vorstufen (höchstens Elfenbeine) nennen zu können, *Reiners*, Heribert: Das Chorgestühl des Domes zu Köln, Zeitschr. für christl. Kunst 21.1908 Sp. 269–282, 309–316, H. *Reiners* 1909 81. H. *Reiners*, der die Vierpaßreliefs am Südquerhaus von Notre-Dame in Paris als entfernt vergleichbar ansieht, meint: »Eine bestimmte Schule ... läßt sich nicht mehr nachweisen, denn damals war der französische Einfluß im westlichen Deutschland schon zu allgemein und typisch.« Für die drolerischen Sujets sind nach O. *Karpa* nicht unbedingt französische Quellen anzunehmen, da auch die deutsche Skulptur einen entsprechenden Bildvorrat ausgebildet hätte (so in Straßburg, Turmfriese der Westfassade etc.); vgl. *Karpa*, Oskar: Zur Chronologie der Kölnerischen Plastik im 14. Jh., Wallraf-Richartz-Jahrb. 2–3.1933/34 81.

²⁶⁵ R. *Hamann* u. K. *Wilhelm-Kästner* 2 1929 243–247.

²⁶⁶ B. von *Tieschowitz* 1930 29–48; für die von ihm angenommenen drei Marburger Ateliers wie bei R. Hamann der Ausgangspunkt die Grabdenkmäler der Landgrafen und der Lettner der Elisabethkirche, daneben einheimische, an den Chorpfeilerfiguren geschulte Künstler.

²⁶⁷ *Hollstein*, Ernst: Jahrringchronologien aus dem Chorgestühl im Kölner Dom, Kölner Domblatt 26–27.1967 57–64 (mit einer Übersicht zu den verschiedenen Datierungsversuchen von A. *Wolf*).

²⁶⁸ *Beenken*, Hermann: Bildhauer des 14. Jh. am Rhein und in Schwaben, Leipzig 1927 73–102. Die Madonna am Freiburger Innenportal zum ersten Mal mit Köln in Zusammenhang gebracht von *Debio*, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 5. Nordwestdeutschland, 1. Aufl. Berlin 1912 255.

²⁶⁹ *Karpa*, Oskar: Oberrheinische Einflüsse auf niederrheinische Plastik, Oberrheinische Kunst 4.1929/30 23–24, Der Apostelzyklus im Domchor von Xanten, Zur Frage der Herkunft der Kölner Domchorapostel, Freiburg/Br. 1930 12–14 = Veröffentlichungen des Xantener Dombauverein. Die hochgotische Plastik des Kölner Domes, Der Dom zu Köln, Festschr. zur Feier der 50. Wiederkehr des Tages seiner Vollendung am 15. Okt. 1880, hg. E. *Kuphal*, Köln 1930 74–84 = Veröffentlichungen des Kölnerischen Geschichtsvereins (möchte sogar um 1300 oder 1310, auf jeden Fall vor der Chorweihe im Jahre 1322 datieren). Xanten von Köln zwar unabhängig, doch hier seiner Meinung nach erstmals ein Eindringen oberrheinischen bzw. südwestdeutschen Formengutes in die Skulptur am Niederrhein festzustellen.

²⁷⁰ O. *Schmitt* 2 1926 Taf. 185, 188.

²⁷¹ Die Ansicht, daß »die Domapostel in ihrem innersten Wesen deutsch sind und nicht mehr von dem französischen Formengehalt in sich tragen« (O. *Karpa*), beherrscht die Literatur und schien sich durch das angebliche Fehlen französischer Vorbilder zu bestätigen. Die hin und wieder geäußerte Annahme, daß die im deutschen Kunstbereich besonders häufigen Zyklen im Innenraum von Kirchen in Frankreich Ausnahme ist, ist unzutreffend. Figuren an Architekturgliedern des Kircheninneren besitzen in Frankreich eine bis in die Romanik zurückreichende Tradition; vgl. *Hélot*, Pierre: Statues sous les retombées des doubleaux et d'ogives, Bull. mon. 120.1962 121–167. Das Thema der Pfeilerstatuen neuformuliert in der Ste-Chapelle in Paris; in deren Nachfolge Köln, aber auch zahlreiche Figurenzyklen in Frankreich (in St.-Nazaire in Carcassonne, um 1280, aus St.-Pierre in Jumièges, heute in der Pfarrkirche von Duclair, aus der Chapelle de Rieux in Toulouse, beide aus den dreißiger Jahren des 14. Jh.). Ein bedeutendes Ensemble von Pfeilerfiguren (Könige) aus dem frühen 14. Jh. einst in der Grand'salle des Königspalastes auf der Ile-de-la-Cité in Paris (nur in wenigen Torsen überkommen).

²⁷² *Medding*, Wolfgang: Die Hochchorstatuen des Kölner Domes und ihr künstlerischer Ursprung, Wallraf-Richartz-Jahrb. 9.1936 108–147. Verzichtet keineswegs auf die Zwischenschaltung der Freiburger Madonna und rekonstruiert den Werdegang des Kölner Meisters wie folgt: Ausgangspunkt die Archivolten der Reimser Westportale, die Marienkrönung im Wimberg über dem Mittelportal und die thronende Madonna im Musée archéologique von Reims (siebziger und achtziger Jahre) – Madonnenbild am Freiburger Innenportal (nach 1290; die Leuchterengel erst um 1300 nach dem Fortgang des Künstlers entstanden) – Chorpfeilerstatuen in Köln.

²⁷³ Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Anordnung von Engeln (in Köln mit Musikinstrumenten) auf den Baldachinen der Statuen möglicherweise auf Rouen zurückgeht, ja schon – was in diesem Zusammenhang wichtig wäre – in den Nischenfenstern neben dem Eingang der Nordfassade vorzufinden ist.

²⁷⁴ Es sei erwähnt, daß vielleicht in eben dieser Zeit, in der man den Chor mit Skulpturen ausstattete, am Kölner Nordquerhaus ein Portal begonnen worden ist (beim Ausbau des Domes im 19. Jh. abgerissen), das ein mit Rouen vergleichbares gestuftes Gewände besaß; vgl. Rosenau, Helen: Zur Baugeschichte des Kölner Domes, Der Dom zu Köln, Festschr. zur Feier der 50. Wiederkehr des Tages seiner Vollendung am 15. Okt. 1880, hg. E. Kuphal, Köln 1930 54–55, Abb. 4 = Veröffentlichungen des Kölnischen Geschichtsvereins.

²⁷⁵ Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris, Monuments religieux, 1. Ser. 3 Paris 1901 143, Boinet, Amadée: Les églises parisiennes, 1. Moyen âge et Renaissance, 1 Paris 1958 364, 380, Sculptures gothiques d'églises parisiennes, Jardin des arts 67.1960 30.

²⁷⁶ Sowohl mit Rouen Nord als auch mit dem Marienpodest in St.-Gervais ließen sich die beschädigten Reliefs an der Grabtumba des Abtes Guillaume de Putot (1285–1297) im Chor der Abteikirche Ste-Trinité in Fécamp in Verbindung bringen. Das Denkmal 1684 identifizierte von Dom G. *Le Hule* Edit. 1893 280. Zur Ikonographie der Szenen vgl. J. *Vallery-Radot* 1928 20 (Sündenfall?), Vertreibung aus dem Paradies, Adam und Eva erhalten von Gott ihre Kleider, die irdische Arbeit Adams und Evas, Hiob auf dem Misthaufen, Verkündigung an Maria, Geburt Christi, die Frauen am Grabe, Himmelfahrt Christi, Auferstehung der Toten).

²⁷⁷ Rouen, Arch. dép., Délibérations capit. G. 2116f. 165 vo (26. 5. 1564): »Domini Le Brun et Ballue deputati fuerunt pro adeundo penes procuratorem regium et eum deprecando ut videat informationem factam contra effractores cuiusdem ymaginis existentis in portalicio Calende.« Vgl. auch G. 2116f. 166 (27. 5. 1564).

²⁷⁸ Eine Aufnahme (Gesamtansicht) in Paris, Arch. des Mon. hist. (PhotoMon. hist. 193898); zwei weitere (Gesamtansicht und rechtes Gewände) in Paris, Biblio. Nat. Est. Ve 1516.

²⁷⁹ Vgl. Mitteilung von G. *Pailhès*, Paris-Normandie 1951, 31.5. Höchstwahrscheinlich röhrt die Platzbezeichnung von einer Kalander, einem Gerät zum Lüстrieren von Stoffen, her (dazu ausführlicher in der angekündigten Architekturstudie).

²⁸⁰ Übersicht über die Statuen der Gewände- und unteren Strebepfeilerischen. Links (vom Portal aus): 1. Petrus (Original; Schlüssel und Buch wohl richtig ergänzt), 2. Johannes (Original; Buch, das andere ebenfalls ergänzte Attribut – Kelch mit Drachen? – schon seit langerem verloren, die Benennung als Johannes nicht gesichert), 3. Thomas (Original; das heute weitgehend zerstörte Winkelmaß anscheinend richtig auf der Grundlage originaler Reste ergänzt), 4. Matthias, Matthäus oder Paulus (Original; Schwert, teilweise erneuert, und ergänztes Buch), 5. Jacobus Maior (Original; Pilgerstab, Oberteil mit Muschel ergänzt), 6. Simon? (Original; Säge auf alten Stegen ergänzt, vor der Restaurierung kein Attribut mehr vorhanden, das Buch richtig erneuert), 7. Stephanus (Kopie nach dem Original in der Cour d'Albane; Stein und Buch), 8–9. Diakone (neu, wahrscheinlich keine originalen Vorlagen). Rechts (vom Portal aus): 1. Paulus, Matthias oder Matthäus (Kopie nach dem Original in der Cour d'Albane; Schwert, am Original belegt), 2. Paulus, Matthias oder Matthäus (Original, hat bei der Restaurierung mit 1 den Platz vertauscht; Schwert und Buch, teilweise ergänzt), 3. Philippus (Kopie nach dem Original in der Cour d'Albane; Kreuz wohl richtig nach Resten am Original ergänzt), 4. Bartholomäus (Kopie nach dem Original in der Cour d'Albane; von dem Messer vor der Restaurierung noch der Griff vorhanden, das Buch authentisch ergänzt), 5. Jacobus Minor (Original; Keule im oberen Teil erneuert), 6. Barnabas (Originalstatue bis zum letzten Krieg in der Nische erhalten; Scheiterhaufen und teilweise ergänztes Buch), 7. Andreas (Original; Diagonalkreuz teilweise ergänzt), 8. Judas Thaddäus (Original; Stein, beschädigt, und Buch), 9. Vincentius (Original; fünf Schwerter und Buch). – Vgl. auch L. *Lefrançois-Pillion* 1913.

²⁸¹ Die Statue abgebildet in Lafond, Jean: Die Kathedrale von Rouen, Berlin 1939 Taf. 14 = Die Sammlung Parthenon. Maße des erhaltenen Kopfes: H. 35,8 cm, Br. 27 cm. Geringe Spuren einer farbigen Fassung.

²⁸² Originale Figuren noch am rechten Strebepfeiler: zwei auf der Portalseite, eine auf der Seite zur Rue des Bonnetiers hin. Nach den Fragmenten in der Cour d'Albane kopiert: linker Strebepfeiler, Außenseite links (Original früher auf der Frontseite dieses Strebepfeilers links) und rechts, rechter Strebepfeiler, Frontseite links (Original früher rechts) und Außenseite rechts. Auf heute verlorene Originale gehen zurück: rechter Strebepfeiler, Portalseite links und Frontseite rechts (Original früher links).

²⁸³ 1. H. 215 cm, Br. 58 cm; vgl. Ausst. Kat. Paris 1968 53 Nr. 85. 2. H. 300 cm, Br. 78 cm. Beide Gruppen standen an den Frontseiten der Strebepfeiler. Vertauschung des ursprünglichen Standortes bei der Aufstellung der Kopien.

²⁸⁴ Zu folgenden erneuerten Statuen die Originale vorhanden: Tabernakel der Frontseite des linken Strebepfeilers, über dem Untergeschoß (links: Original in der Präfektur, früher an der Frontseite des rechten Strebepfeilers rechts – rechts: Original im Museum, früher an der Frontseite des rechten Strebepfeilers links), des rechten Strebepfeilers, ebenfalls über dem Untergeschoß (links: Original im Museum, früher an der Frontseite des linken Strebepfeilers links – rechts: Präfektur, früher an einer nicht bestimmbarer Stelle), Blendfenster des linken Strebepfeilers, Außenseite, zweites Geschoß. Eine Originalefigur (im Museum) nicht nachgebildet.

²⁸⁵ Vgl. Ausst. Kat. Rouen 1963 19 Nr. 9.

²⁸⁶ L. *Lefrançois-Pillion* 1913 291 Abb. 6.

²⁸⁷ H. 80 cm, Br. 34 cm. Vielleicht von dem rechten König des östlichen Strebepfeilers.

²⁸⁸ R. *Ernst* und E. *Garger* 1927 Taf. 21–24. Die Frage nach möglichen Stilbeziehungen zum Portail de la Calende muß auf Grund der Komplexität des Problems hier unerörtert bleiben (es ist sogar an eine Beeinflussung des Wiener Statuenzyklus durch griechische Formen gedacht worden). Die letzte, mehr ikonographische, jedoch auch quellenkritische und den Forschungsstand darlegende Arbeit von Bachleitner, Rudolf: Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores im Stephansdom zu Wien, Beitrag zu einer ikonographisch-ikonologischen Untersuchung, Masch. Diss. Wien 1958.

²⁸⁹ Reliefs bereits an den Wimpergen der Westportale der Kathedrale von Laon (vor 1205). Von Reims anscheinend abhängig, befand sich ehemals eine großfigurige Marienkrönung vor dem Wimperg des Südquerhausportals der Kathedrale von Châlons-sur-Marne. Eine Marienkrönung auch im Wimperg über dem Eingang zur Freiburger Westvorhalle, der Thron Salomos in dem des mittleren Straßburger Westportals.

²⁹⁰ Kat. Paris, Musée de Cluny 1922 46 Nr. 188, Taf. 9, H. *Bunjes* 1937 47.

²⁹¹ Vgl. Anm. 155.

²⁹² M. *Allinne* 1920 26–27.

²⁹³ Vgl. M. *Aubert* 1920 143–145, 147 (mit Hinweisen zu den Zeichnungen von den zerstörten Bildwerken aus der Slg. Roger de Gaignières).

²⁹⁴ Vgl. G. *Durand* 1 1901/03 470, 477–478.

²⁹⁵ Vorveröffentlichungen zu den Sockelreliefs des Portail de la Calende von L. *Pillion* in Gaz. des Beaux-Arts 45 3.30.1903 441–454, 46 3.31.1904 149–157, Rev. de l'art ancien et moderne 17.1905 81–100, Rev. de l'art chrét. 57.1907 415–417 (ein weiterer Artikel in Le Mois historique, 1905, ließ sich nicht nachprüfen). Die Jakobs-, Josephs- und Hiobsgeschichte bereits im einzelnen gedeutet von F. *de Guillemy*, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6107f. 151vo–156vo, die Parabel von dem Armen und dem Reichen von *Joly*, A.: Un passage de saint Bernard, à propos d'un portail de la cathédrale de Rouen,

Bull. de la Soc. des Antiquaires de Normandie 11.1881/82 562–579. Zur Ikonographie der einzelnen Themen vgl. die entsprechenden Einführungskapitel von L. *Pillion*, ferner zur Hiobsgeschichte A. *Katzenellenbogen* 1959 68, 1961 285, zur Juditgeschichte A. *Katzenellenbogen* 1961 285, zum Gleichen von dem Armen und dem Reichen W. *Lehmann* 1916 96–100.

²⁹⁶ In einer Darstellung der Josephsgeschichte, der Hängung des Bäckers, sah man, wie der Rouenner Chronist F. N. *Tailleped* berichtet, einen Kornhändler, der nach falschem Maß gewogen hatte und dafür bestraft worden war. Aus dem Erlös seiner Güter habe man den Bau des Portal de la Calende finanziert; vgl. *Tailleped*, F. *Noël*: *Recueil des Antiquitez et Singularitez de la Ville de Rouen*, avec un progrès des choses memorables y advenues depuis sa fondation jusques à présent, Rouen 1587 77–78. Dom F. *Pommerey*, 1686 41, bezweifelte bereits die Glaubwürdigkeit dieser Überlieferung, in der vielleicht ein verschüttetes Wissen von der Portalstiftung des Jean Gorren fortlebt, und vermutete in den Reliefs »quelque histoire de l'ancien Testament comme celle de Joseph & de ses Frères ou quelqu'autre semblable qui aura pu donner fondement à cette imagination du peuple.«

²⁹⁷ L. *Lefrançois-Pillion*, 1913 286, bemerkt aber zugleich: »Il est juste cependant, d'ajouter qu'aucun des morceaux de cet ordre... n'offre exactement le même choix de sujets groupés dans la même suite. Si un ivoire a servi de modèle aux sculpteurs de Rouen, ou bien nous ne le possérons plus, ou la copie a été assez libre.« Es ist indessen bezeichnend, daß man in Rouen – wenngleich in einer formal und ikonographisch eigenständigen Weise – ein Thema aufgriff, das in seiner Verbreitung durch die Elfenbeinskulptur der zweiten Hälfte des 13. Jh. sowohl den Frömmigkeitsvorstellungen dieser Zeit entgegenkam als auch diese mitbestimmte. L. *Pillion*, 1913 288, weist mit Recht auf die Neuartigkeit der szenisch erweiterten Kreuzigung in der französischen Kunst hin. Es mögen hier byzantinische Bildvorlagen in eine gotische Formensprache übersetzt worden sein, der vor allem an einer anekdotischen Schilderung der Geschehnisse gelegen war. Zur vielfigurigen Kreuzigung seit dem 14. Jh. und ihre Quellen vgl. *Rothe*, Elisabeth: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, Berlin 1958. Auch die klagenden Engel zu Seiten des Gekreuzigten sind byzantinischen Ursprungs, finden sich schon auf einem Tetravichon des 12. Jh. im Sinai-Kloster (Hinweis in *Wessel*, Klaus: Die Kreuzigung, Recklinghausen 1966 54, abgebildet in *Sotiriou*, G. u. M.: *Icones du Mont Sinai*, 1 Athen 1956 Taf. 77).

²⁹⁸ Passionsszenen im 13. Jh. an den Lettnern von Le Bourget (Ausst. Kat. Paris 1962 111, 113 Nr. 101–102, Abb. S. 110) und Bourges (vgl. Anm. 306), ebenfalls am Lettner von Notre-Dame in Paris (vgl. Anm. 310).

²⁹⁹ Vgl. *Rosenfeld*, Hans Friedrich: Der hl. Christophorus, seine Verehrung und seine Legende, Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters, Leipzig 1937 = Acta Academias Abonensis, Humaniora 10, *Loescke*, Walter: *Sanctus Christophorus Canineus*, Festschr. Edwin Redslob, Berlin 1954 33–82, *Michaelis*, Heinz: *Sanctus Christophorus Cynocephalus*, Forschungen und Fortschritte 31.1957 311–317, *Aurenhammer*, Hans: Lexikon der christlichen Ikonographie, 1 Wien 1959/67 435–453.

³⁰⁰ Vgl. Anm. 252. Die Gestalt des zusammenbrechenden Malchus über den Stephanus der Steinigung in Paris bis zu einem Relief der Chartreux Nordvorhalle (Tod von Hophni und Pinehas) zurückzuverfolgen.

³⁰¹ Trotz einer seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. zu beobachtenden Annäherung der Gattungen lassen sich kaum unmittelbare Berührungs punkte zwischen Stein- und Elfenbeinrelief nachweisen. Auf die Problematik der Wechselbeziehungen, auch im Hinblick auf Rouen, geht ein *Grödecki*, Louis: *Ivoires français*, Paris 1947 70–74 = Arts, styles et techniques, hg. N. Dufourcq.

³⁰² Der zivilbauartige Charakter, der übrigens mit dem figuralen Stil der Sockelreliefs harmoniert, wirkt hier um so befremdlicher, als gerade in der Glasmalerei des späten 13. und der ersten zwei bis drei Jahrzehnte des 14. Jh. phantasievolle Bildarchitekturen entwickelt werden, die auf dem kapriziösen Formenschatz der zeitgenössischen Sakralbaukunst basieren.

³⁰³ 1. Retabel in der Chapelle St.-Hilaire (erste Chorkapelle von Süden). In der Mitte Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, auf den Seitenflächen ein Rautenmuster mit Lilien. Vgl. J. *Formigé* 1960 143, Abb. 118. 2. Peregrinus-Retabel in der Chapelle St.-Périgrin (dritte Chorkapelle von Norden). L. 186 cm, H. 60,5 cm, mit Beschädigungen. Dargestellt: Predigt des hl. Peregrinus (links), Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (Mitte), die Enthauptung des Heiligen (rechts). Vgl. J. *Formigé* 1960 136, Abb. 108. 3. Eustachius-Retabel in der Chapelle St.-Maurice (zweite Chorkapelle von Norden, ursprünglicher Aufstellungsort nicht zu ermitteln, eine Chapelle St.-Eustache bis 1675 in der NO-Ecke des Nordquerhauses). L. 217 cm, H. 77 cm, mit Ergänzungen. Dargestellt: der heimnisvolle Hirsch, Taufe des hl. Eustachius und seiner Familie (links), Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (Mitte), Löwe und Wolf entführen die Söhne des hl. Eustachius, der Heilige, seine Frau und seine beiden Söhne in einem ehrernen, von Flammen umlohten Ochsen fliehen den Kaiser um Gnade an (rechts). Vgl. J. *Formigé* 1960 135–136, Abb. 106. Die Altaraufsätze 2 u. 3 früher im Musée de Cluny.

³⁰⁴ Sogen. Benedictus-Retabel. L. 213 cm, H. 59 cm, mit Ergänzungen. Dargestellt (nach H. *Bunjes* 1937 115–116): der hl. Benedikt reitet auf ein Säulenmonument zu, von dem die Idole stürzen, Gespräch mit einem Mönch (links), Tauf Christi (Mitte), Sterbeszene eines Mönches (rechts).

³⁰⁵ H. *Bunjes* 1937 113–118; möchte in dem Peregrinus-Retabel, von ihm Firminus-Retabel bezeichnet, das jüngste Werk der Gruppe sehen. Die Retabel als allgemeinere stilistische Voraussetzung für das Marburger Grabmal des Landgrafen Heinrich II. angesehen von R. *Hamann* u. K. *Wilhelm-Kästner* 2 1929 137–139, Abb. 187–189 (Details des Eustachius-Retabels).

³⁰⁶ Zu den Torsen vom Südquerhausportal von Notre-Dame in Paris vgl. Kat. Paris, Musée de Cluny 1922 48–49 Nr. 195–206, Taf. 11, H. *Bunjes* 1937 46–48. Zum Lettner der Kathedrale von Bourges (mit Passionsszenen, heute im Musée du Louvre) vgl. Kat. Paris, Musée du Louvre 1950 115–118 Nr. 167–170, Abb., Ausst. Kat. Paris 1962 105–111 Nr. 99, Abb. Von der Forschung wurde eine Nähe zu dem stilistisch doch sehr verschiedenen und auch älteren Weltgerichtsympanon des mittleren Westportals der Kathedrale von Bourges angenommen. Zu dem heute im Musée de Cluny befindlichen Retabel aus St.-Germer-de-Fly vgl. Kat. Paris, Musée de Cluny 1922 49–50 Nr. 207, Taf. 13, H. *Bunjes* 1937 112–113. Dargestellt (im Mittelteil, von links nach rechts): der hl. Audoinus, der hl. Geremarius hilft einen Kranken, Verkündigung, Petrus, Ecclesia, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Synagoge, Paulus, der hl. Geremarius gibt einem Pilger Almosen und bittet Chlodwig II., Güter und Würden dessen Sohn Amalbert zu übertragen (der Inhalt der Darstellungen außen links und rechts ist nicht gesichert). Insgesamt drei Köpfe erhalten.

³⁰⁷ H. *Bunjes*, 1937 112–113, bewertet das Retabel von St.-Germer in etwa richtig als Werk einer Stilphase, »die im siebenten und achten Jahrzehnt der klassischen Zeit folgt«, unzutreffend jedoch die stilkritische Einordnung (sieht in der Vereinzelung der Figuren vor dem Reliefgrund eine Verwandtschaft zu den wesentlich jüngeren Vierpäfsszenen am Außenchor von Notre Dame in Paris), der Hinweis auf »archaisierende Provinzialismen« und die Annahme: »Parallelen oder Werke eines gleichen Ateliers müßten in der umliegenden regionalen Plastik aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. zu suchen sein.«

³⁰⁸ In der zweiten Apsiskapelle von Süden. L. 181 cm, H. 65,5 cm. Dargestellt: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (dieser durch den erneuerten Kopf zu einer weiblichen Figur umgedeutet) (Mitte), Ecclesia (außen links), Synagoge (außen rechts). Zwischen den Reliefdarstellungen gemusterte Felder, mit Glasflüssen auf Silber gefüllt (ähnlich dekoriert der Reliefgrund am Lettner von Bourges). Vgl. J. *Formigé* 1960 141–142, Abb. 116. – Vom der Tätigkeit desselben Ateliers in St.-Denis zeugt vielleicht auch der Gisant, der vom Dagobertgrabmal stammt, anscheinend aber – da stilistisch ohne Beziehungen zu der übrigen Skulptur an diesem Monument und zu den älteren Königsgräbern der Abteikirche – nachträglich hinzugefügt wurde; vgl. *Sauerländer*, Willibald: Das Stiftergrabmal des Grafen Eberhard in der Klosterkirche zu Murbach, Festschr. für Werner Gross, hg. K. *Badt* u. M. *Gosebruch*, München 1968 74, Abb. 35.

- ³⁰⁹ 1285 erhielt der Architekt Eudes de Montreuil eine Bezahlung »pro pulpite«; vgl. Grodecki, Louis: Pierre, Eudes et Raoul Montreuil à l'abbatiale de St.-Denis, Bull. mon. 122.1964 273. Zum Lettner, unter dessen seitlichen Blendarkaden Szenen aus der Vita des hl. Dionysius und seiner Gefährten Eleutherius und Rusticus dargestellt waren, vgl. J. Formigé 1960 110, 112–113 (Abb. 88: Zeichnung des Lettners von Etienne Martellange).
- ³¹⁰ M. Aubert 1928 Taf. 59. Zu Chorschranken (und Lettner) vgl. M. Aubert 1924, H. Bunjes 1937 98–106, Aubert, Marcel: La clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, La Rev. française 124.1960 (Beih. Dez.) (hier ebenfalls reichliches Abbildungsmaterial). Zu dem Fragment vom Lettner vgl. Kat. Paris, Musée du Louvre 1950 124–125 Nr. 177, Abb., Ausst. Kat. Paris 1962 127 Nr. 120, Abb. S. 119.
- ³¹¹ Zwar beachtenswert, jedoch sehr allgemeinverbindlich gehalten die Hinweise von H. Bunjes, 1937 101, 102, 106, auf die Retabel in St.-Denis. M. Aubert macht keine näheren Angaben zur Herkunft des Stils.
- ³¹² M. Aubert 1924 22.
- ³¹³ Vermutet von L. Lefrançois-Pillion 1913 282: »... jamais il n'a paru plus légitime d'attribuer à un même architecte deux œuvres, d'ailleurs aussi voisines dans l'espace.«
- ³¹⁴ Die Nachricht, enthalten in der aus verschiedenen Quellen 1718/19 von Jean-Louis Aubé zusammengestellten Stadtgeschichte, publ. in A. Durand u. E. Grave 1883 190 § 63. L. A. Millin, 2 1791 Kap. 19 15–16, war bereits diese Überlieferung bekannt, er bezog sie jedoch auf das um 1180 entstandene Mittelportal. Vgl. auch L. Lefrançois-Pillion 1913 283 Anm. 2. – Eine andere Chronik, von Chrétien 1730 verfaßt, gibt die Nachricht von 1300 in freier Version wieder; in den Statuen werden Standbilder der Schöffen »sous les attributs des saints dont ils portaient le nom« geschehen (zitiert in Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1313, Mantes, Egl. Notre-Dame, Dossier 2, Bericht des Restaurators des Portals, Alphonse Durand, vom 10. 2. 1876).
- ³¹⁵ L. Schürenberg, 1934 191, nimmt eine übertrieben lange Bauzeit an: »Die Ausführung mag sich bis gegen 1320 hingezogen haben.«
- ³¹⁶ Zu den Zerstörungen der Revolutionszeit berichtet Durand nach Aussagen von Augenzeugen. Die Ikonoklasten hatten an langen Ruten Hammer befestigt und damit auf die höher befindlichen Bildwerke eingeschlagen. Die oberen Archivoltenfiguren scheinen jedoch nicht erreicht worden zu sein, da sich einige von ihnen mitsamt ihren Köpfen unbeschädigt erhalten haben. Vgl. Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1313, Mantes, Egl. Notre-Dame, Dossier 2, Bericht vom 10. 2. 1876.
- ³¹⁷ Die Fragmente wurden von Durand aufgefunden: »En commençant en 1851 la construction d'une Maison d'arrêt à Mantes sur l'emplacement de l'ancien couvent des Ursulines j'avais fait ouvrir une large tranchée pour reconnaître ceux des anciens murs de fondation construits à diverses époques, qui pourraient utilisés. Quelle ne fut pas ma surprise en reconnaissant que l'un des murs de refend dont la construction remontait seulement au commencement de ce siècle était composé presque entièrement de débris de figures mutilées. Je fis sortir de terre après avoir fait démolir avec précaution la totalité du mur, quarante-neuf fragments que je reconnus pour être ceux des anciennes statues des Echevins du petit portail de Notre-Dame réduits par un entrepreneur aussi ignorant qu'avide en moellons de dimension moyenne et employés dans la muraille avec un mortier de chaux ...« (Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1313, Mantes, Egl. Notre-Dame, Dossier 2, Bericht vom 10. 2. 1876). Vgl. ferner F. de Guilhermy, Paris, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6103f. 145vo (F. de Guilhermy hatte zusammen mit Didron, Robert Lassus und Félix de Verneilh ein Gutachten zu den anstehenden Restaurierungsarbeiten verfaßt). Auf die Statuenfragmente ebenfalls hingewiesen von Dupont, Jacques: Sculptures déposées dans les tribunes de l'église Notre-Dame de Mantes, Bull. de la Soc. nat. des Antiquaires de France 1939/40 172 (Sitzungsber. vom 17. 5. 1939).
- ³¹⁸ 1. H. 168 cm (einschließlich Sockelplatte). Fraglich, ob die Zusammensetzung aus drei Teilen zu einer Figur richtig ist. Ohne Kopf und Hals. Reste von Haaren im Nacken. Unterarme abgebrochen, ebenso die Füße (vom linken Fuß jedoch die kleine Zehe erhalten). Reste einer Sockelinschrift: ROGE...ER. 2. H. 160 cm. Besteht aus drei Teilen. Kopf, Hals, beide Unterarme mit Ellenbogen, Füße abgebrochen (vom rechten Fuß noch kleine Zehe zu sehen). Inschrift: .GVE...TEMPLE. 3. H. 154 cm. Aus drei nicht zusammengehörigen Teilen bestehend. Kopf (im Nacken Reste von Haaren), Hals, Arme bis auf Reste, Füße (außer drei Zehen des linken) abgebrochen. Ohne Sockelplatte. 4. H. 152 cm. Aus vier Teilen richtig zusammengesetzt. Kopf, Hals, Schultern, Unterarmpartien, Füße (am rechten Fuß Zehenansatz zu erkennen) abgebrochen. Rechter Teil der Sockelplatte fehlt. Inschrift: JEHA(N). 5. H. 174 cm. Besteht aus vier Teilen, die beiden unteren und oberen scheinen jeweils einander zu entsprechen. Kopf (Reste von Haaren im Nacken), Hals, Unterarme Füße fehlen. Inschrift: SIMO...(V)TEMPLE.
- ³¹⁹ H. 148 cm. Aus vier Teilen ergänzt. Rechter Oberarm mit Ellenbogenpartie separat erhalten. Oberkörper von Mutter und Kind fehlt.
- ³²⁰ H. 126 cm. Aus vier Teilen zusammengesetzt. Kopf, Hals, rechter Arm, linker Unterarm abgebrochen. Untere Beinpartie fehlt. Das Gewand besteht aus Rock und Mantel, dieser vor der Brust geknotet.
- ³²¹ 1. H. 141 cm. Kopf, Hals, linke Schulter, rechter Unterarm, linke Hand abgebrochen. Ohne Füße und Sockelplatte. 2. H. 142 cm. Kopf, Hals, rechter Unterarm, linke Hand abgebrochen. Ebenfalls ohne Füße und Sockelplatte. – Auf der Empore ferner ein bäriger Kopf (Gesicht stark zerstört; Zugehörigkeit zu einer der Gewändefiguren keinesfalls sicher!), H. 32 cm, Br. 21 cm, erwähnt in A. Durand u. E. Grave 1883 256. Dort unter anderem auch der beschädigte Konsolengel vom linken Türpfosten (am Portal in einer Kopie).
- ³²² Dazu A. L. Millin 2 1791 Kap. 19 15: »La vierge qui est entre les ogives de la troisième porte est terminée, et le petit Jésus tient un globe surmonté d'une croix en pointe de fuseau. La couronne de la vierge est ornée de fleurons nets et bien faits.«
- ³²³ A. Durand u. E. Grave 1883 277–278.
- ³²⁴ A. Durand u. E. Grave 1883 256 (mit der möglicherweise richtigen Ergänzung von fehlenden Buchstaben): ROGe guerniER, IEHAN . . . , SIMOn dVTE. PLE, huGVE duTEMPLE. L. Lefrançois-Pillion, 1913 283 Anm. 2, gibt die Namensreste unvollständig und ungenau wieder.
- ³²⁵ F. de Guilhermy, Paris, Biblio. Nat. Ms. fr. nouv. acq. 6103f. 145vo –146. Der Name des Bürgermeisters soll auf der Sockelplatte einer Christus-Statue gestanden haben; diese Angabe ist jedoch in Zweifel zu ziehen.
- ³²⁶ A. Durand u. E. Grave 1883 256.
- ³²⁷ Im Mittelstreifen des Tympanons: Gefangennahme, Geißelung, Kreuztragung, die Frauen am Grabe, Höllenfahrt Christi. Das Astkreuz in der Tympanonspitze, ausdrücklich von A. L. Millin, 2 1791 Kap. 19 16, erwähnt, fehlt heute. Die innere Archivolte birgt Apostel, die äußere Märtyrer, darunter – rechts unter dem Scheitel – zwei Ritterheilige (die harte Ausarbeitung läßt das Metallene der minutiös wiedergegebenen Rüstungen besonders zur Wirkung gelangen). In den Pässen der Blenden an den Rahmenvorlagen ähnlich wie in Rouen Reliebfelder. An den Frontseiten sind die Martyrien des hl. Petrus (links) und des hl. Andreas (rechts) getreu nach den originalen Vorlagen erneuert, wie ein vor der Restaurierung aufgenommenes Photo von dem Portal belegt (Paris, Arch. des Mon. hist. Nr. 1313, Mantes, Egl. Notre-Dame, Dossier 2, dem Bericht vom 10. 2. 1876 beigelegt). Zwei äußerst beschädigte Szenen an den Nebenseiten der rechten Vorlage sind in ihrem Zustand belassen. Die beiden seitlichen Reliefs der linken Vorlage zeigen die Steinigung des hl. Stephanus und das Martyrium des hl. Laurentius. – Der Engel der Verkündigung übrigens vorbildlich für den aus einer statuarischen Gruppe gleichen Inhalts an dem Strebepfeiler zwischen der dritten und vierten Langhauskapelle (von Westen) an der Kathedrale von Amiens (erste Jahre des 14. Jh.); vgl. G. Durand 1 1901/03 474 Abb. 138.
- ³²⁸ F. Blanchard 1912 322.

³²⁹ Ein Fenster mit Nischen und spitz vorspringenden Stabuensockeln (wie an den Obergeschossen der Strebepfeiler in Rouen) ähnlich diagonal zwischen zwei Vorlagen gesetzt an der Westfassade von St.-Jacques in Dieppe, die zwar erst im fortgeschrittenen 14. Jh. (wahrscheinlich nach dem Einsturz des Vierungsturmes im Jahre 1339) entstanden ist, sich jedoch der Transeptfronten der Kathedrale von Rouen als Vorbild bedient.

³³⁰ F. Blanchard 1912, zwischen S. 320 u. 321, 322 u. 323.

³³¹ Nach F. Blanchard 1912 318–322: Johannes d. Ev., nicht deutbarer halbfiguriger Torso, Christus, Petrus, Andreas, Apostel (Jacobus Maior?), Apostel (NW-Ecke), Batholomäus, Apostel, Paulus, Moses?, Salomo oder David, Stephanus (NO-Ecke), Prophet, Bischof (St. Martin?), Diakon (St. Protatius?), Thomas oder Philippus, Prophet (SO-Ecke), Apostel (Philippus), Laurentius, zwei Propheten, Apostel, leere Nische (SW-Ecke). Davon heute noch erhalten: Andreas, Apostel (Jacobus Maior?) (NW-Ecke), Prophetentorso, Laurentius (SW-Ecke); vgl. auch Doyen, Henri: Guide du visiteur de la cathédrale de Soissons, 5. verb. Aufl. Soissons 1965 18. Daneben zwei von F. Blanchard nicht erwähnte, stark beschädigte Engel auf den Wimpergspitzen der Diagonalfenster.

³³² Reinhardt, Hans: La cathédrale de Reims, Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux, Paris 1963 158 (bezwifelt auch die Deutung der benachbarten Figur als Moses).

³³³ H. 30,5 cm. Kalkstein. Vermächtnis Grenville L. Winthorp. Inv. Nr. 1943.1031.

³³⁴ Kat. Paris, Musée de Cluny 1922 56 Nr. 252–256, Taf. 16, Ausst. Kat. Paris 1968 82–83 Nr. 137, mit Bibliographie. Dazu ferner H. Bunjes 1937 93–98.

³³⁵ Abb. des Oberkörpers der Figur in Vitry, Paul u. Gaston Brière: Documents de sculpture française du moyen âge, Paris 1904 Taf. 91, 6.

³³⁶ E. H. Langlois 1827 92, 98–101, J. B. Cochet 1871 501, M. Aubert 1927 563–565, Simon, G. A.: L'abbaye de St.-Wandrille, Paris 1933 10, 22–23 = Les Visites d'art, Memoranda.

³³⁷ 1367 zum Abt gewählt. Jüngere Bauformen, wie sich an dem architektonischen Restbestand zu erkennen gibt, auch in den beiden Westjochen des nördlichen Seitenschiffs.

³³⁸ Vgl. E. H. Langlois 1827 100–101 Anm. 1, M. Aubert 1927 564. Abb. der Porte Rouge in M. Aubert 1928 54, 55 oben.

³³⁹ Néel-Soudain, Yvonne: Les deux Vierges de St.-Wandrille, L'abbaye St.-Wandrille de Fontenelle 15.1965 29–33.

³⁴⁰ Abb. in Boüard, Michel de u. Jean Merlet: L'abbaye du Bec-Hellouin, Paris 1964 32–33. Das Kreuzgangportal stammt wahrscheinlich aus einer Baukampagne unmittelbar nach dem Brand von 1263 und dem Einsturz des Vierungsturmes im Jahre 1274.

³⁴¹ E. H. Langlois 1827 125–126, 131–132, Taf. 11; zitiert Dom T. Duplessis, 1 1740 82, der die damals noch ziemlich vollständig erhaltene Geburtszene erwähnt: »... une image de la crèche, où la Sainte-Vierge étend un bras hors du lit et tient l'Enfant-Jésus sous l'haleine du bœuf ou de l'âne pour le rechauffer.« Zwei andere Bruchstücke, die E. H. Langlois abbildet und die unter Umständen von demselben Ensemble stammen, scheinen verschollen.

³⁴² Dom T. Duplessis, 1 1740 82, berichtet, daß »une corniche de pierre qui régnait en dedans tout le long de l'édifice, à la hauteur de dix pieds ou environ, portait quantité de groupes qui représentaient toute l'histoire de Jésus-Christe. Handelte es sich dabei um die Fragmente eines ehemaligen Lettners? In der Kapelle eine Vielzahl weiterer Bildwerke, so daß es im Volksmund hieß, »que tous les saints du paradis s'y trouvaient«.

³⁴³ Gesamtansicht des Eingangs in G. Lanfry 1960 28. Auf der Spitze des Korbogens, der das Tympanon überfängt, noch eine fast intakt erhaltene Christusfigur, eine weitere Statuette ohne Kopf (ein Engel?) auf dem linken Rahmenpfosten.

³⁴⁴ Die Kirche nach 1309 erbaut. In diesem Jahr erhielten die Augustiner-Eremiten ein Haus in der Rue Malpalu (der Patentbrief Philipps des Schönen dazu veröffentlicht in F. Farin 3. erw. Aufl. 1746 81–84). Der Bau bis auf ein Stück aufgehendes Mauerwerk mit zwei Fenstern im letzten Krieg zerstört. Beschreibungen und Photographien des Portals ließen sich nicht finden. Zur Eglise des Augustins vgl. auch C. Enlart 1928 68–70, Abb.

³⁴⁵ H. 45,7 cm, Br. 48,3 cm. Kalkstein. Geschenk René Gimpel. Inv. Nr. 24.1051.

³⁴⁶ Kat. Rouen, Musée des Antiquités, Cochet, Jean-Benoit: Catalogue du Musée d'Antiquités de Rouen, Rouen 1875 40 Nr. 138 (erw. 1870). Ungefährre Maße: H. 67 cm, L. 110 cm (Teil A) u. 106 cm (Teil B). Die beiden Blöcke heute falsch zusammengefügt.

³⁴⁷ Teil A: zwei nicht erkennbare Szenen, Fußwaschung, Christus am Ölberg (Rückseite), Gefangennahme, Christus vor dem Hohen Priester, Christus vor Pilatus, nicht erkennbare Szene (Vorderseite) – (Mittelstück mit Kreuzigung, verloren) – Teil B: Grablegung?, Auferstehung, die Frauen am Grabe, Noli me tangere (Vorderseite), Himmelfahrt, Herabkunft des Heiligen Geistes, Sterbebett Mariä, Aufnahme Mariä in den Himmel (Rückseite) – (Mittelstück mit Marienkronung, verloren). A. Darcet berichtet über den Zustand und die damals anscheinend recht gut erhaltene originale Bemalung kurz nach Auffinden der Reliefplatten im Fußboden des Chores der Abteikirche (nach ihm handelt es sich um Teile von einem Lettner); vgl. Darcet, Alfred: Un problème iconographique, Ann. archéol. 26.1869 69–73. Auf der Rückseite von A glaubt er noch den Einzug in Jerusalem und eine ikonographisch ungewöhnlich gestaltete Einsetzung des Altarssakramentes zu erkennen: Christus mit dem Kelch vor einem Altar oder einem Tabernakel.

³⁴⁸ Gehört zu einer Folge von vierpaßgerahmten Darstellungen an den Chapelles St.-Ferréol, St.-Michel und St.-Martin, die um 1320 errichtet worden sind (M. Aubert 1928 Taf. 57–58). Zur Datierung der Kapellen vgl. M. Aubert 1920 143–148, 155–157. Die Mehrzahl der Reliefs scheint vor dem Bau der Kapellen entstanden zu sein und ist möglicherweise hierin nachträglich versetzt worden. Das Relief mit Darstellungen aus der Theophilus-Legende wirkt am fortschrittlichsten. Bereits J. Heinrich, 1933 63 Anm. 73, sah Übereinstimmungen mit Rouen. Die Maria der Assumptio verrät eine verwandschaftliche Nähe zu einer der Figuren aus der Kreuzigung im Tympanon von Mantes. Zu den Chorreliefs vgl. auch H. Bunjes 1937 72–76.

³⁴⁹ Identifiziert von Dom G. Le Hule Edit. 1893 280. Höhe der Tumba (mit Deckel) 94 cm, Länge 248 cm (mit Deckel 263 cm), Tiefe des Deckels 82 cm.

³⁵⁰ Insgesamt elf sichtbare Szenen, davon sieben auf der Vorderseite (die der Nebenseiten mit starken Beschädigungen). Zum Inhalt der Reliefs vgl. J. Vallery-Radot 1928 91–92, Daoust, J.: Fécamp, L'abbatiale de la Ste.-Trinité, Fécamp 1956 26.

³⁵¹ Bis zur Restaurierung des Portals im Jahre 1869 im Kircheninneren. Die Figur könnte früher aber durchaus als Trumeaustatue fungiert haben. Spärliche Hinweise in Coutil, L.: L'église St.-Sauveur, au Petit-Andely, La Normandie monumentale et pittoresque, Eure 1 Le Havre 1896 164.

Nicht mehr berücksichtigt werden konnte – da nach Abschluß des Aufsatzes erschienen – Sauerländer, Willibald u. Max Hirmer: Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270, München 1970. Das Buch behandelt eine große Anzahl der angeführten Denkmäler und bietet hervorragendes Abbildungsmaterial.

Abbildungsnachweis: Bildarchiv Photo Marburg (4–6, 8, 13, 18, 37, 38, 49, 51, 62, 69, 70, 72, 73, 75, 81, 83, 86), Ellebé Rouen (19, 50, 52–58, 65), Monuments historiques Paris (1, 2, 21, 33, 76), Rheinisches Bildarchiv Köln (39, 41, 44, 45, 47). Je ein Photo stellt freundlicherweise The Fogg Art Museum in Cambridge/Mass. (88) und The Art Institute in Chicago (92) zur Verfügung. 9 reproduziert aus Revue de l'art chrétien 63 1913, 34 aus P. Vitry 1919, 87 aus Congrès archéologique de France 78 1912. Die übrigen Aufnahmen vom Verfasser.