

## ZU EINEM UNBEKANNTEN FRAGMENT IM MUSEUM IN CHARTRES

(Mit 4 Abbildungen)

Über die Rolle, welche die antike und die antikisierende mittelalterliche Glyptik für den französischen Siegelschnitt des 13. Jh. gespielt hat, beginnen wir erst seit den neueren Forschungen Hans Wentzels klarer zu sehen. Wentzel hat an Hand älterer französischer Publikationen eine eindrucksvolle Reihe vor allem nordfranzösischer Siegel der ersten Dezennien des 13. Jh. zusammengestellt, welche sich in der Profilstellung des als Büste gegebenen Siegelbildes und darüber hinaus in der Formensprache sehr deutlich an den antiken Gemmenschnitt anschließen. Es finden sich unter diesen „Portraits à l'antique“ solche Herrlichkeiten wie das Siegel des Abtes Herbert von St. Geneviève in Paris von 1224, das mit seinem Doppelprofil – ein weiblicher Kopf mit gelöstem, fließendem Haar erscheint vor einem geflügelten Haupte – eine verblüffende Parallele zu jenen antikisierenden Neigungen darstellt, wie sie um 1200 auch in der Monumentalskulptur gerade im Kreise Sens/Paris so augenscheinlich zu Tage treten. (Vgl. hierzu bes. *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.*, XVI, S. 168).

Man hat nach Reflexen jenes neu geweckten Interesses für den antiken Gemmenschnitt auch in einer anderen Sphäre mit Erfolg geforscht. Es ist gelungen, Gemmenimitationen in der monumentalen Skulptur des 13. Jh. nachzuweisen. So hat Wentzel mit Kameen besetzte Dreiecksbroschen bekannt gemacht, wie sie von der Bamberger Ecclesia und von einem Ritter, einer Grabfigur im Merseburger Domkreuzgang, getragen werden. (Festschrift für H. Cornell, S. 92 ff.) Andererseits erinnerte F. Wormald jüngst nochmals an die in Gips ausgeführten Gemmenimitationen, welche die Rahmenleiste des im letzten Drittel des 13. Jh. entstandenen Retabels in Westminster Abbey zieren (*Proceedings of the British Academy*, XXXV, S. 168).

Die Frage liegt nahe, wie es um solche Gemmenimitationen in jenen nordfranzösischen Gebieten stehe, welche im Siegelschnitt sich so überaus eng an das Vorbild von Intaglien und Kameen anschließen? Auch hier hat Wentzel ein sehr wichtiges Belegstück beigebracht. Ein männlicher Kopf in einem der Zwickel an der westlichen Innenwand der Reimser Kathedrale ist zwar in der Zeichnung der Locken, dem Schnitt der Augenlider, der zugespitzten Gesamtsilhouette von durchaus gotischer Preziosität, er schließt sich jedoch im Typus, dem büstenähnlichen Ausschnitt und der strengen Profilansicht, vielleicht sogar in der Form des Stirnreifens, zweifelsohne mittelbar oder unmittelbar an eine Gemmenvorlage an. (Vgl. die Abb. in Festschrift Otto Schmitt, S. 149). Ein zweites, von Wentzel genanntes Beispiel scheint von verführerischem Interesse. In der Folge der Lasterdarstellungen am mittleren Westportal in Notre-Dame in Paris erscheint die Idolatrie als eine gebeugte Figur, die Hände zum Gebet aneinandergelegt vor einem kleinen, aufgehängten Medaillon mit einem Kameenprofil. (Vgl. *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.*, XVI, Taf. 48a). Wer würde in diesem Zusammenhange nicht kombinieren, hier werde die von den mittelalterlichen Quellen – man denke nur an Marbod von Rennes – so vielfältig

belegte, abergläubische Verehrung geschnittener Steine als Abgöttereie angeschwärzt? Jedoch der archäologische Befund steht solchen Kombinationen entgegen. Gerade die entscheidenden Partien der Idolatriedarstellung an Notre-Dame sind, wie von der lokalen Forschung immer wieder und zu Recht betont, 1771 überarbeitet worden. Das Pariser Lasterrelief muß also aus der Reihe der Gemmenimitationen in der Skulptur des 13. Jh. ausgeschieden werden. Die mittelalterliche Idolatriedarstellung an Notre-Dame zeigte wohl sicher analog zu Chartres und Amiens das Götzenbild auf der Säule. Wie weit die Umdeutung auf Amulettzauber durch die Restauration von 1771 etwa mit der seit dem 17. Jh. – Gobineau de Monluisant – recht umfangreichen, hieroglyphischen Literatur über die Reliefs an der Notre-Dame-Fassade zusammenhängen könnte, vermögen wir im Augenblick nicht zu entscheiden.

Die Ausbeute einer Suche nach Gemmenimitationen in der nordfranzösischen Skulptur des 12. und 13. Jh. kann jedoch durch andere Beispiele bereichert werden. So hat Jean Adhémar (*Influences antiques dans l'art du moyen âge français*) zwei für diese Fragen höchst aufschlußreiche Denkmäler genannt. Im nördlichen Querhaus von St. Pierre in Lisieux hat sich die Wandung eines Sarkophages erhalten, welche mit fünf großen, in kreisrunde Medaillons eingeschlossenen Büsten geschmückt ist. In der Mitte erscheint en face ein laureatus, nach den Seiten hin folgen im Profil Köpfe, welche Kronen oder eine Kappe mit Steinbesatz tragen. (Adhémar, Abb. 83). Die Formensprache ist – wie bei dem von Wentzel herangezogenen, jüngeren Kopf in Reims – mittelalterlich. Allerdings scheint sie uns nicht, wie Adhémar annahm, in die Zeit um 1140/50 und schon gar nicht in einen burgundischen Schulzusammenhang zu gehören. Die Silhouetten der Köpfe, die locker bewegten Bärte, die Ornamentik, das alles weist eher auf die Zeit um 1170/80 und möglicherweise auf Abhängigkeit von Mantes und St. Denis. Im übrigen aber und besonders, was den Typus der Büsten angeht, hatte Adhémar vorzüglich gesehen: „L'inspiration antique est évidente“ und er hatte wahrscheinlich zutreffend geschnittene Steine als Vorlage angenommen. Wie eng der Anschluß an die Antike hier tatsächlich ist, lehren die Irrwege der Forschung. Der Engländer Dawson Turner hielt 1820 den Sarkophagrest in Lisieux für eine „production, at least of the carolingian period“, während Louis Serbat noch 1908 der Meinung war, ein Werk des 16. Jh. vor Augen zu haben.

Nicht anders erging es lange Zeit dem zweiten, von Adhémar zitierten Beispiel, welches man wohl als ein Juwel unter den antikisierenden Werken der mittelalterlichen Skulptur überhaupt bezeichnen darf. Wir meinen jene riesige, ringsum mit den Köpfen von Göttern und Sagengestalten des klassischen Altertums geschmückte Brunnenschale, welche bis zur französischen Revolution im Kreuzgang von St. Denis gestanden hat und nach einem langen Exil erst in allerjüngster Zeit wieder in den alten Klosterbezirk zurückgekehrt ist. Dieses Werk mit seinem wunderlichen Programm – man findet z. B. (Adhémar, Taf. XXXII; *Revue arch.* 6/7, 1936, S. 224 ff.) Paris und Helena, Ceres, Bacchus und Pan neben Avaritia und Ebrietas – erschien einem Schriftsteller des 17. Jh. als „un des plus précieux restes que nous ayons de l'antiquité des Romains“! (Vgl. André Du Chesne, *Les antiquitez et recherches des villes*

et chateaux les plus remarquables de France, Paris 1668, Bd. 1. S. 206). Tatsächlich kann jedoch kein Zweifel sein, daß es sich um eine an der Wende vom 12. zum 13. Jh. entstandene Arbeit handelt, wobei das Jahr 1204, das Todesjahr des Abtes Hugues de Milan, als ein gesicherter terminus ante gelten kann. Was nun die Ausgangspunkte für den merkwürdigen Zyklus antikisierender Köpfe anbelangt, so hatte schon Adhémar richtig gefragt: „ne seraient-ce pas, d'ailleurs, de camées qui ont servi de modèle pour le type de certaines têtes, pour leur présentation même, la façon dont elles sont coupées au bas du cou?“ Man sieht, dieses herrliche Werk, auf das wir in anderem Zusammenhange ausführlicher zurückzukommen hoffen, berührt sich aufs engste mit den hier angeschnittenen Fragen. Was seine Ausführung angeht, so wird man es übrigens jenen antikisierenden Skulpturen näherücken dürfen, welche um 1200 an der Westfassade der Kathedrale in Sens und auch an Notre-Dame in Paris (z. B. das Hiobsrelief, abgebildet in Marburger Jb. 15, 1949/50, S. 231) entstehen. Man hat es hier und dort mit dem gleichen Kreise zu tun. Es ist wohl jener, in dem auch das eingangs genannte und ebenfalls so stark antikisierende Siegel des Abtes Herbert von St. Geneviève möglich war.

Ein weiteres, für die Gemmenimitation durch die monumentale Skulptur sehr lehrreiches Stück ist bisher völlig übersehen worden. 1958 fanden wir in einem Abstellraum des Museums in Chartres einen 48 cm hohen Steinpfosten, welcher an zwei Seiten bearbeitet ist (Abb. 2 – 3a). Das Fragment galt als eine Arbeit der Renaissance. Über den Eingang in das Museum war ebenso wenig bekannt wie über die Provenienz. (Zu danken ist Mr. René Gobillot, Direktor des Museums in Chartres, der in liebenswürdigster Weise die eingehende Besichtigung und photographische Aufnahme des Stückes gestattete.) Die beiden bearbeiteten Seiten zeigen als Hauptmotiv jeweils einen großen Kopf. Der Ausschnitt entspricht dem einer Büste. Die Köpfe erscheinen im reinen Profil vor einer rechteckigen Mulde, deren Rand sie mehr oder weniger stark überschneiden. Der Kopf an der schmälere und weniger aufwendig verzierte Seite ist bartlos mit kurzem Lockenhaar (Abb. 2b). Das Gegenstück ist bärtig, mit einer reicher entwickelten, lockeren Haarkappe und im ganzen Typus näher an antike Köpfe sich anschließend (Abb. 2a). Die oberen und, wie an den teilweise erhaltenen, jedoch bis zur Unkennlichkeit abgestoßen Resten noch zu sehen ist, ehemals auch die unteren Enden der bearbeiteten Pfostenseiten zeigen als Besatz vierpaßförmige Scheiben mit übereck gestelltem, quadratischem Mittelstück und stark eingezogenen Halbkreisen. Im Zentrum sitzen kreisrunde Medaillons mit Profilbüsten in sehr flachem Relief. Um sie gruppieren sich Imitationen von Steinen in kastenförmigen Fassungen. Zwischen den beiden Seiten bestehen, wie oben schon angedeutet, gewisse Differenzen. Die Seite mit dem bärtigen Kopf ist im Ganzen reicher behandelt. So erscheinen hier am Rande des mittleren Medaillons, der Steinfassungen und der Scheibe Perldrähte, welche auf der anstoßenden Seite fehlen. An der inneren Kante zieht sich eine Folge von Steinen entlang, welche mindestens heute auf der Seite des Bartlosen nicht zu sehen sind, allem Augenscheine nach aber dort nie vorhanden waren. Beachtenswert auch die Unterschiede zwischen den kleinen

Profilköpfen auf den Medaillons. Über der bartlosen und kurzlockigen Büste erscheint ein Kopf, welcher, nach den dicken Lippen und der knolligen Nase zu urteilen, wohl die Physiognomie eines Mohren wiedergeben soll. Er trägt als Kopfschmuck einen mit kleinen, quadratischen Steinen besetzten Stirnreifen. Über der bärtigen, stärker antikisierenden Büste an der gleichen Stelle dagegen ein Gekrönter mit edlerem, ausgeglichenerem Profil und kurzem Nackenhaar. Man gewinnt im Ganzen also den Eindruck, daß es darauf abgesehen war, eine aufwendiger geschmückte Schauseite gegen eine schlichtere Nebenseite herauszuheben.

Ein solches, allein durch seinen engen Anschluß an die Goldschmiedekunst verblüffendes Stück, stellt eine ganze Reihe von Fragen. Was die Entstehungszeit angeht, so darf wohl vorweggenommen werden, daß eine Ansetzung in nachmittelalterliche Zeit völlig ausgeschlossen scheint. Die der Goldschmiedekunst entlehnten Motive ebenso wie die Formensprache der Büsten – man sehe nur auf die Locken des Bartlosen – das alles weist zunächst ganz allgemein auf die erste Hälfte des 13. Jh. Im einzelnen kommen wir auf die genaue Datierung unten noch zurück und wenden uns zunächst der für die Beurteilung und Einordnung des Stückes primären Frage nach der Provenienz zu. Nach dem oben mitgeteilten Befunde zu urteilen, kann es sich nur um einen aus größerem Zusammenhange herausgebrochenen Eckpfosten handeln. An die beiden unbearbeiteten Seiten müssen sich weiterlaufende Wandungen angeschlossen haben. Daß es sich um das Überbleibsel eines Kirchenportals – man könnte ja zunächst an den Schmuck eines Tüpfostens denken – handeln sollte, erscheint nach allem, was wir von den französischen Monumenten des frühen 13. Jh. wissen, als ausgeschlossen. Mehr Wahrscheinlichkeit wird die Annahme für sich haben, daß es sich um Reste eines Grabmals, etwa den Eckpfosten eines Sarkophages, handle. In der Tat läßt sich diese Annahme sogar belegen und vermögen wir noch heute die genaue Provenienz des Chartreser Fragments nachzuweisen.

Schlägt man Tafel 466 der Guibert'schen Edition der Collection Gaignères auf, so hat man die Abbildung eines aufwendigen Grabmals vor Augen, das bis zur Revolution in der Abteikirche St. Père in Chartres gestanden hat (Abb. 1). An der Außenwand der Kapelle Notre-Dame-des-Sept-Douleurs in St. Père sind noch jetzt unschwer die Umriss des ehemals hier versetzten Sepulkralmonuments zu erkennen. Dieses Grabmal, das von Gaignères zu Unrecht mit dem Erzbischof Robert von Rouen (gest. 1037) in Verbindung gebracht wurde, hat die Forschung seit langem als ein besonders eindrucksvolles Beispiel der mittelalterlichen Abwandlung des Arcosoliums, des „enfeu“ beschäftigt (s. Louise Pillion in G.B.A. 1904/2, S. 187 f.). Der Sarkophag zeigt ähnlich wie jener des Johannes von Salisbury in dem Chartres benachbarten Lèves mit Ranken, bzw. kleinen Bäumen geschmückte Wandungen. Die Eckpfosten aber waren, wie die Zeichnung deutlich erkennen läßt, mit Büsten und Steinbesatz verziert! Ist man erst einmal auf dieses Detail aufmerksam geworden, so wird man rasch erkennen, daß uns in dem Fragment des Chartreser Museums nichts anderes erhalten ist als eben einer der Eckpfosten dieses Sarkophages. Ja, man kann aus der Stellung des an der Vorderseite des Pfostens sitzenden, bärtigen Kopfes so-

gar den Schluß ziehen, daß es sich nur um den linken Eckpfeiler gehandelt haben kann. Hier erkennt man auch noch in einer Kehlung am rechten Rande einige stark abgestoßene Reste des bis an die Kante sich heranrankenden Laubwerks. Die zweite, auf der Zeichnung nicht wiedergegebene Pfostenwandung aber, welche sparsamer geschmückt ist, hat dann am Fußende an der Schmalseite des Sarkophages gesessen. Man kann die Daten der für Gagnères angefertigten Zeichnung noch durch eine aus dem 17. Jh. stammende Beschreibung des Grabmals ergänzen, welche der um die Chartreser Lokalforschung verdiente René Merlet Ende des vorigen Jahrhunderts veröffentlichte. (*Procès-Verbaux de la Soc. archéol. d'Eure-et-Loir*, VIII, 1892, S. 344.) Dom Aubert, so heißt der Verfasser des Manuskripts, gibt unter anderem an, der Sarkophag sei 2 Fuß (etwa 64 cm) hoch gewesen. Das stimmt mit den Abmessungen des ja nur fragmentarisch erhaltenen Pfostens überein. Er sagt: „ce tombeau est d'une pierre blanche“, was mit dem sehr kreidigen Stein des Pfostens ausgezeichnet zusammengeht. Von der Vorderseite schreibt er „en face trois cadres séparés par bandes taillées en pierreries“ und schließlich sagt er noch: les deux bouts (d. h. die Schmalseiten des Sarkophags) sont travaillés de mesme“. Damit erklärt sich nochmals die Bearbeitung des Pfostens an zwei aneinanderstoßenden Seiten (Abb. 3a). Daß Merlet im übrigen nachweisen kann, daß der Bestattete nicht Robert de Rouen sondern der 1033 verstorbene Abt Arnoult von St. Père in Chartres ist, bleibt für uns von sekundärem Interesse. Wichtig ist allein, daß die Provenienz des Fragments aus dem Zusammenhang eines Grabmals nachgewiesen werden konnte. Dieser Nachweis wird es möglich machen, auch manche ungewöhnlichen Motive des Chartreser Pfostens besser zu verstehen.

Was an dem Fragment ja am meisten auffallen muß, ist der enge Kontakt mit der Goldschmiedekunst. Die vierpaßförmigen Scheiben nehmen eine gerade in der Goldschmiedekunst des 13. Jh. weit verbreitete Form auf. Man findet sie bei Phylakterien (vgl. z. B. das Phylakterium des Hl. Hubert oder jenes der Hl. Margarethe im Schatz von Notre-Dame in Namur), auf Buchdeckeln (vgl. etwa den Deckel des Lebuinusevangeliiars im Diözesanmuseum in Utrecht), als Fürspan (häufig wiedergegeben an Statuen des 13. Jh., siehe etwa Straßburger Ecclesia oder Hl. Luxor in Amiens). Aufschlußreich ist vor allem das Beispiel des Utrechter Deckels, weil hier – wie bei dem Chartreser Pfosten – in der Mitte des Vierpasses Profilköpfe, allerdings keine Kameen, sondern Glaspasten erscheinen (Abb. in der *Ztschr. des dtsh. Vereins* 1941, S. 56). Einem ähnlichen Vorbild wird vermutlich der Chartreser Pfosten das Vierpaßmotiv entnommen haben. Jene Profilköpfe in flachem Relief, welche auf den runden Medaillons erscheinen, wird man als freie Nachahmungen von Kameen auffassen dürfen und wir möchten ähnliches auch für die beiden großen Köpfe vor den Rechteckmulden annehmen. Was hier zunächst an vollplastische Büsten als mögliche Vorbilder denken lassen könnte, nämlich das stärkere Relief, die Freude an den prallen Rundungen – man sehe das ausladende Kinn des Bartlosen – eben das ist wohl auf die Rechnung des mittelalterlichen Bildhauers zu setzen. Wir sahen ja in Reims, in

Lisieux und in St. Denis, daß bei engem Anschluß an die antiken oder antikisierenden Typen des Gemmenschnitts die Formensprache doch jedesmal im Sinne des Zeitstils abgewandelt war. Nicht anders dürfte es in Chartres sein. Wir können hier sogar, ausgehend von anderen Werken, mit einiger Wahrscheinlichkeit noch das Atelier nennen, das Vorbilder der Goldschmiedekunst und des Gemmenschnitts in ein anderes Material und in seine eigene Formensprache transponiert hat. Zuvor aber müssen uns auch andere Fragen beschäftigen.

Der Eckpfosten des Chartreser Sarkophages reproduziert als Ganzes eine mit edlen Steinen und Kameen besetzte Metalleiste. Vergleichbares nun begegnet in der Goldschmiedekunst in einem Aufgabenbereich, der jenem des Grabmals nicht ganz fern steht, an den Reliquienschreinen des 12. und 13. Jh. Ein weithin bekanntes Beispiel bietet die vordere Giebelseite des Dreikönigschreins, wo die Rahmenstreifen neben und unter dem thronenden Christus mit Emails, Edelsteinen und Kameen dekoriert sind. In der formalen Anordnung kommen sodann jene Rahmenleisten dem Chartreser Fragment besonders nahe, die Medaillons mit Köpfen aneinanderreihen (vgl. etwa den Annoschrein. Freilich handelt es sich dort bei den Köpfen nicht um Gemmen, sondern um Schmelze.) Als eine Angleichung des steinernen Sarkophages an diese großen, mit Gemmen und Edelsteinen geschmückten Reliquienschreine wird man das Chartreser Grabmal zu verstehen haben und auch die auf den ersten Blick so überraschende Nähe zur Goldschmiedekunst an dem erhaltenen Fragment läßt sich von diesem Zusammenhang her begreifen. Die Angleichung eines Grabmals an den Reliquienschrein ist dabei keineswegs ein ganz singulärer Vorgang. Der 1149 verstorbene Bischof Ulger von Angers wurde in einem Sarkophag beigesetzt, dessen Vorderfront in allen Einzelheiten einem Schreine glich. Der Holzkern des Sarkophags hat sich im Musée d'Art religieux in Angers erhalten (Abb. bei R. Hamann, St. Gilles, S. 303, Abb. 384). In einer alten Beschreibung dieses Bischofsgrabes aber heißt es: „obiit Ulgerius . . . et sepultus est in praeclaro et magnifico sarcophago auro gemmisque ac variis imaginibus encausti ornato“ (vgl. de Farcy, Monographie de la cathédrale d'Angers, les immeubles, 1905, S. 132, Anm. 3). Man sieht, der Chartreser Sarkophag braucht gar nicht in eine unmittelbare Verbindung mit gemmengeschmückten Reliquienschreinen gebracht zu werden. Es gab schon vorher eine Tradition des Grabmals, welche in diese Richtung wies.

Ein letztes Wort noch zur chronologischen und stilkritischen Einordnung des Fragments. Angesichts der lokalen Verhältnisse liegt die Frage nahe, ob das Stück einem jener Ateliers zugeschrieben werden kann, welche am Querhaus der Chartreser Kathedrale wirkten. Auf den ersten Blick möchte man diese Frage verneinen. Jedoch, hier spielen Verschiedenheiten des Materials – für das Grabmal ist ein anderer, wesentlich kreidigerer Stein verwendet als für die Querhausskulpturen – und auch Verschiedenheiten der Aufgabenstellung herein. Man wird solche Differenzen bei stilkritischen Vergleichen in Rechnung stellen müssen. Tatsächlich läßt sich das Fragment nämlich doch mit einem ganz bestimmten Abschnitt der Querhausskulptur an der Kathedrale in Verbindung bringen. Was an den beiden großen, büstenähnlichen Köp-

fen des Pfostens ja besonders auffällt, das sind die festen und prallen, in sich kaum nuancierten Oberflächen. Man sehe auf die vollen Wangen, die vortretenden Augäpfel, das kräftig entwickelte Kinn. Zart und durchseelt wird man diese Köpfe nicht nennen wollen, und das geübte Auge wird die letzte Feinheit der Meißelarbeit vermissen. Mit der in fließenden Linien schwelgenden Formensprache der ältesten Skulpturen am Querhaus der Kathedrale – Marienkrönungsportal – besteht hier ebenso wenig ein Zusammenhang wie z. B. mit der Kunst des „Königskopfmeisters“, welche sich durch eine besondere Aufmerksamkeit auf kostbares und bewegtes Detail auszeichnet. Man muß vielmehr Werke jener starrerren und strengerren Richtung ins Auge fassen, welche vom Weltgerichtsportal an der südlichen Querhausfassade ihren Ausgang nimmt, um Vergleichbares zu unserem Fragment zu finden. Hier ist es das in seiner künstlerischen Qualität so oft arg überschätzte östliche Seitenportal der Nordseite – am Gewände erscheinen dort Verkündigung und Heimsuchung – welches wahrscheinlich von dem gleichen Atelier gearbeitet wurde wie das Fragment aus St. Père. An diesem Marienportale finden sich jene eigentümlich leeren, ausdrucksarmen Köpfe wieder, wie man sie an dem Pfosten zu sehen bekommt. Der heute im Chartreser Museum verwahrte Kopf des Verkündigungensengels von diesem Portal (Abb. 3b) bietet, wenn man ihn mit dem Kopf des Bartlosen an unserem Fragment vergleicht, einen schlagenden Beleg für diese Zusammenhänge. Allenfalls entbehrt die Meißelführung am Grabmal der Schärfe und Präzision, welche beim Kopf des Engels auffallen. Im übrigen stimmen die Behandlung des Haares, der Augen, des Kinns wörtlich überein. Vergleichen läßt sich auch der bärtige Kopf des Fragments mit dem Daniel am gleichen Portale. Die Übereinstimmungen sind hier allerdings nicht ganz so enge, wobei man bedenken muß, daß der Bärtige einer antiken Vorlage – sei es eine Gemme, sei es ein Relief oder eine Büste – besonders stark verpflichtet ist. Andererseits zeigt die Verkündigungsmaria desselben Portales auf dem Einband des Buches einen Besatz mit Vierpässen und Steinen, welcher der Verzierung des Pfostens nahesteht. Man sieht, das Grabmal des Abtes Arnoult in St. Père wurde aller Wahrscheinlichkeit nach von dem gleichen Atelier gearbeitet wie das östliche Seitenportal am Nordquerhaus der Kathedrale. Was die Daten angeht, so wird man heute wohl allgemein annehmen, daß die Seitenportale der nördlichen Querhausfassade an der Kathedrale in Chartres gegen 1220 entstanden sind (vgl. u. a. Grodecki, Art Bull. 1951, S. 164). Für das Grabmal in St. Père würde man dann an das dritte Jahrzehnt des 13. Jh. denken dürfen. Damit würde wieder zusammengehen, was wir über die Baugeschichte von St. Père wissen. Für die Erneuerung des Langhauses werden von der Forschung die ersten Jahrzehnte des 13. Jh. „jusqu'aux environs de 1230“ in Anspruch genommen (vgl. Michon, in: École des Chartes. Positions des Thèses, 1922, S. 95 ff.). Um 1220/25 also ist das Fragment im Museum in Chartres entstanden. Künstlerisch kein Werk ersten Ranges, erweitert es doch auf interessante Weise unsere Kenntnis von den Möglichkeiten der französischen Kathedralskulptur.

Willibald Sauerländer