

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 43 (1986)

Heft: 1

Artikel: Das mittlere und südliche Westportal der Kathedrale von Meaux :
Repräsentanten der Pariser Plastik aus dem zweiten Viertel des 14.
Jahrhunderts und ihr politischer Hintergrund

Autor: Kurmann, Peter / Kurmann-Schwarz, Brigitte

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168764>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das mittlere und südliche Westportal der Kathedrale von Meaux: Repräsentanten der Pariser Plastik aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts und ihr politischer Hintergrund

von PETER KURMANN und BRIGITTE KURMANN-SCHWARZ

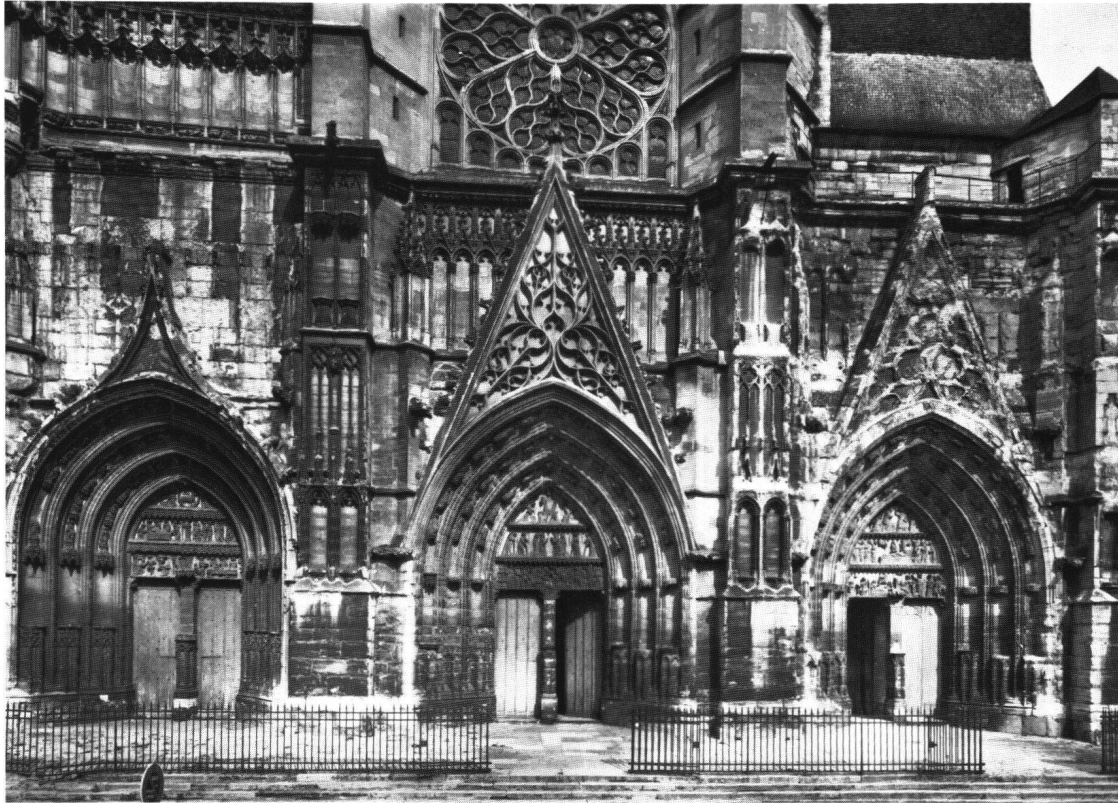


Abb. 1 Westportale, Meaux, Kathedrale.

Figuren- und szenenreiche Portalzyklen hat die französische Kunst des 14. Jahrhunderts im Gegensatz zum Zeitalter der grossen Kathedralen nur wenige zu verzeichnen. Zwar schuf die «Gotik um 1300» mit den Querhausportalen der Kathedrale von Rouen zwei Skulpturenensembles, die zum Schönsten gehören, was die auf Eleganz erpichte, um die Mitte des 13. Jahrhunderts ausgebildete «höfische» Richtung der französischen Kunst zu leisten vermochte¹, und auch die folgenden Jahrzehnte brachten bis zur Jahrhundertmitte ein paar beachtliche Schöpfungen dieser Art hervor, beispielsweise die Südquerhausportale von Saint-Ouen in Rouen² und Saint-Étienne in Auxerre³ oder etwa die beiden Portale am Querschiff von Saint-André in Bordeaux.⁴ Aber in den allermeisten Fällen handelt es sich dabei um Einzelportale. Dies gilt selbst dort, wo wie in Rouen der Skulpturenzyklus über die Grenzen des Ein-

gangs zur Kirche und seiner Rahmung ausufert. Mehrtorige figürliche Portalanlagen vermögen wir auf Antrieb im französischen 14. Jahrhundert nur zwei zu nennen: die Westportale der Kathedrale von Lyon⁵ und diejenigen der Kathedrale von Meaux (Abb. 1).

Die Gründe für diese gemessen am 12. und 13. Jahrhundert geringe Schaffenskraft, die das 14. Jahrhundert im Bereich der Portalplastik an den Tag legte, sind so bekannt, dass wir sie lediglich summarisch aufzählen dürfen: Wirtschaftskrisen, anhaltende Missernten wegen klimatischer Veränderungen, drastischer Bevölkerungsrückgang, Seuchen und Kriegswirren von bis dahin unbekannter Heftigkeit und Dauer.⁶ Es waren dieselben Umstände, die in Frankreich zu einer Verringerung und oft sogar zum völligen Einstellen der Tätigkeit in den Bauhütten führten. Was die Portalskulptur betrifft, so beweist die rapide abnehmen-

de Schaffenskraft in diesem architekturgebundenen Aufgabebereich deutlich die Abhängigkeit der Bildhauerateliers von den Bauhütten, wie sie schon in den vorangegangenen Jahrhunderten zu beobachten ist. Offensichtlich konnten sich die Auftraggeber normalerweise den Luxus nicht leisten, Werke der Bauskulptur gewissermassen auf Vorrat herstellen zu lassen, bevor die entsprechenden Teile der Architektur aufgemauert wurden. Die wenigen bekannten Ausnahmen, unter denen sich vor allem die «antikischen» und «amiensischen» Gewändestatuen der Westportale von Notre-Dame in Reims befinden, bestätigen diese Regel.⁷

Nach ihr gehören die Portalzyklen an den Westfronten von Lyon und Meaux der Zeit an, in der man daran ging, diese beiden Kathedralen mit dem Bau der grossen Fassaden zu vollenden. Erstaunlicherweise hat die bisherige Forschung aber im Falle von Meaux diese Selbstverständlichkeit nicht für alle Teile der betreffenden Skulptur gelten lassen. Dass man an Saint-Jean in Lyon im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts das Erdgeschoss einer grossartigen Westfassade samt der dazugehörigen aufwendigen Skulptur herstellte, ist trotz der ungünstigen Zeitläufe zu erklären. Offenbar liessen sich damals die erforderlichen Mittel für den Sitz des Primas aller gallischen Kirchenprovinzen aufbringen, und man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass hier im frühen 14. Jahrhundert mit dem Bau einer in mehrfacher Hinsicht an der Pariser Kunst inspirierten Kathedraalfassade die 1307–1312 vollzogene Eingliederung der Stadt – sie gehörte bis zu diesem Zeitpunkt nominell zum Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation – in den Herrschaftsbereich des französischen Königs dokumentiert werden sollte.⁸ Die Frage, warum man wenig später in Meaux ebenfalls den Bau einer grossen Westfassade in die Wege leitete und diese samt ihrer Skulptur teilweise realisierte, ist weniger leicht zu beantworten. Bevor wir darauf eingehen, sei kurz die Datierung der fraglichen Teile der Meldenser Kathedrale in Erinnerung gerufen.

Zur Baugeschichte

Wenn man in Meaux mit dem Bau der Westfassade bis zum zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts zugewartet hat, so lag dies an einer besonders verwickelten Baugeschichte dieser gotischen Kathedrale. Mit ihrem Chor war sie bereits um 1175 angefangen worden. Dieser muss um 1220 vollendet gewesen sein.⁹ Es folgten bis in die 1230er Jahre der Bau des Querhauses und der beiden anschliessenden östlichen Langhausjoche.¹⁰ Sowohl durch mangelhafte Fundamentierung als wahrscheinlich auch durch Konstruktionsfehler bedingte Bauschäden an den Ostteilen verhinderten den Weiterbau nach Westen und führten schliesslich zu einer fast vollständigen Erneuerung von Chor und Querhaus, die man in mehreren Etappen während der Zeit von 1253 bis kurz nach 1320 ausführte.¹¹ Erst danach konnte an einen Weiterbau nach Westen gedacht werden. Wie ernst es dem Domkapitel damit war, zeigt die Expertise des Nicolas de Chaumes vom 6.10.1320.¹² Dieser Architekt, der für das

königliche Bauwesen verantwortlich war, beschreibt mit exakten Massangaben das Projekt des Weiterbaus, das in den Grundrissdispositionen genau den später ausgeführten heutigen Westteilen entspricht: An die bereits bestehenden zwei Ostjoche aus dem 13. Jahrhundert sollten 1326 nach Westen lediglich ein weiteres Langhausjoch und davor das Massiv einer Doppelturmfassade angeschlossen werden, wobei letzteres zwei weitere Langhausjoche beinhaltet. Damit erhielt die Kathedrale ein nur aus fünf Traveen bestehendes, im Verhältnis zu den Ostteilen viel zu kurzes Langhaus. Zumindest bezüglich der Längenausdehnung handelte es sich bei diesem Projekt, wie der Experte sinngemäss selber ausführt, um ein ausgesprochenes Sparprogramm. Warum musste er als Chef der königlichen Bauunternehmungen das Projekt überhaupt begutachten? Die Antwort gibt die von König Charles IV le Bel im Januar 1327 ausgestellte Urkunde.¹³ Der Monarch erteilt mit ihr dem Domkapitel die Erlaubnis zum Weiterbau nach Westen unter der Bedingung, dass das von Nicolas de Chaumes begutachtete Projekt ohne Beeinträchtigung öffentlicher oder privater Rechte verwirklicht wird. Offensichtlich befand sich der zum Weiterbau benötigte Grund und Boden nicht im Bereich des Domkapitels, sondern im demjenigen der Stadt. Im Meaux des frühen 14. Jahrhunderts, nachdem die Brie an das Domaine royal angeschlossen war, bedeutete dies, dass das Terrain nominell dem König gehörte.¹⁴ Wahrscheinlich erklärt sich das architektonische Sparprogramm – das allzu kurze Langhaus – auch aus den damaligen Besitzverhältnissen. Vielleicht schreckten die Kanoniker vor den Kaufpreisen der sich in privater Hand befindenden Liegenschaften zurück, die auf der Westseite des Parvis standen, so dass sie sich vermutlich mit dem westlich des Vorgängerbau bis dahin wohl unbebauten Platz begnügten. Aber selbst dieses reduzierte Projekt konnte nicht sofort verwirklicht werden, weil offensichtlich auch dafür die Mittel fehlten. Erst 1335 war es soweit: Am 10.11.1335 bestätigte Philippe VI als Nachfolger des Königs Charles IV dessen Urkunde. Merkwürdigerweise begnügte er sich nicht mit einer blossen Vidimierung, sondern zitierte das Schreiben seines «très chier seigneur et cousin Charles» im Wortlaut.¹⁵ Vielleicht ist es erlaubt, in dieser Umständlichkeit das Zeichen eines Legitimationsbedürfnisses zu sehen. Bekanntlich war mit Charles IV le Bel die Linie der Capetinger ausgestorben, und Philippe VI, der den Nebenzweig der Valois für mehr als zweieinhalb Jahrhunderte auf den französischen Thron brachte, konnte nur mit dem Einverständnis verschiedenster Machtfaktoren regieren.¹⁶

Wahrscheinlich leitete man den Weiterbau der Meldenser Kathedrale 1335 konkret ein, weil 1334 Jean de Meulan zum Bischof von Meaux gewählt wurde. Er trat sein Amt aber erst ein Jahr später an, nämlich am 15.10.1335. Jean de Meulan hatte seine Klerikerlaufbahn als Kanoniker der Kathedrale von Cambrai begonnen. Er muss sich vor 1334 in Meaux oder Paris installiert haben, denn er wird in der Gallia Christiana als archidiaconus Briae in ecclesia Meldensis oder Parisiensis und als thesaurarius der Sainte-Chapelle in Paris erwähnt. Das Amt des thesaurarius der

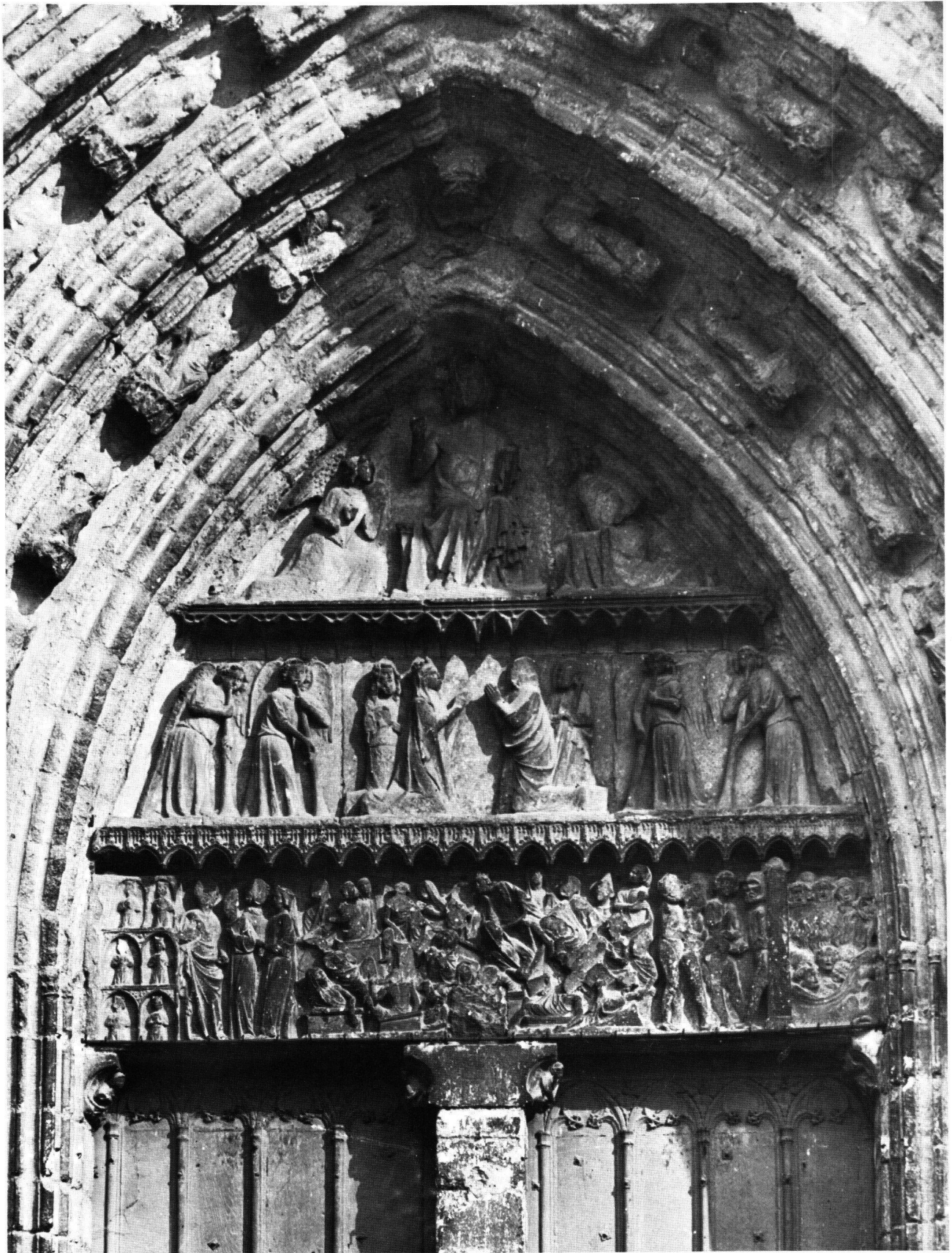


Abb. 2 Weltgericht. Meaux, Kathedrale, mittleres Westportal, Tympanon.

Pariser Palastkapelle fiel ihm offenbar fast gleichzeitig wie die Bischofswürde von Meaux zu. Seine späte Investitur hängt vielleicht mit dieser Doppelwahl zusammen. Ausserdem gehörte er wie auch sein Bruder Amaury, Sieur de Neubourg, zum Umkreis des Hofes, denn 1347 wurde er Mitglied des Parlaments von Paris, und sein Bruder sass gleichzeitig im königlichen Rat.¹⁷ Es dürfte wohl kein Zufall sein, dass Philippe VI mit seiner Urkunde von 10.11.1335 das Terrain für die Westjoche knapp einen Monat nach dem feierlichen Einzug von Jean de Meulan als Bischof von Meaux dem Domkapitel zur Verfügung stellte. Übrigens war schon die Urkunde von 1327 kurz nach der Investitur eines neuen Bischofs ausgestellt worden. Durandus de Sancto Porciano (Saint-Pourçain), ein bedeutender Dominikanertheologe, wurde am 13.3.1326 Bischof von Meaux.¹⁸

Die Bautätigkeit an den Westteilen von Meaux setzte wohl kaum schon im Winter 1335 ein. Eher wartete man den Frühling des nächsten Jahres ab. Die Arbeiten begannen mit dem Bau der südlichen Langhauswand und der Südhälfte der Fassade einschliesslich der drei dazugehörigen Freipfeiler, welche die Obergeschosse des Turmes im Innern abstützen sollten.¹⁹ Die Bauleitung beabsichtigte offenbar, zuerst so bald als möglich den Südturm zu errichten, um anschliessend den auf dem Gelände des geplanten Langhauses noch vorhandenen Glockenturm des Vorgängerbaus abreißen zu können.²⁰ Zugleich mit dem Erdgeschoss des Südturms zog man auch das Mittelportal hoch, das diesen bis zur Vollendung der Fassade vorerst seitlich abstützen sollte. Die Bautätigkeit dauerte bis spätestens 1358 an, kam jedoch gänzlich zum Erliegen, als die Truppen des Dauphin die Stadt während der Wirren der Jacquerie niederbrannten. Meaux, das sich mit den «Jacques» verbündet hatte, wurde schrecklich bestraft: Nicht einmal die Häuser der Kanoniker blieben verschont.²¹ Wahrscheinlich wurde der Bau am Langhaus und an der Fassade schon 1348 unterbrochen. Im Sommer dieses Unglücksjahres suchte der Schwarze Tod Paris und die weitere Umgebung der Stadt heim.²² Der geringe Umfang des im 14. Jahrhundert ausgeführten Bauabschnitts macht die Annahme sehr wahrscheinlich, dass damals die Bautätigkeit entweder ganz erlahmte oder sich ihr Tempo zumindest erheblich verlangsamte. So blieben Langhaus und Fassade des 14. Jahrhunderts für weitere hundert Jahre unvollendet. Zwar legte man um 1400 den Fundamentsockel für die nördliche Seitenschiffmauer der westlichen Langhaustraveen, aber erst kurz nach 1456 wurde der endgültige Ausbau der Kathedrale in Angriff genommen. Das nördliche Westportal stammt zusammen mit allen oberen Fassadenteilen aus der Zeit des späten Flamboyant, so dass bis in die 1460er Jahre die beiden Portale des 14. Jahrhunderts wie Teile einer Ruine in einem Mauerzug standen, der über dem mittleren Tor in mehreren Stufen schräg von Süden nach Norden abgebrochen schien. Um so merkwürdiger muss die noch unverwitterte und wahrscheinlich farbig gefasste Skulptur in diesem Ensemble gewirkt haben.²³

Der Plan der im 14. Jahrhundert begonnenen Fassade orientiert sich am Typus der Westfront von Notre-Dame in

Paris. Was jedoch Dekor und Einzelformen angeht, können nur die Querhausenden der hauptstädtischen Kathedrale wegweisend gewesen sein.²⁴ Gerade dieser Vergleich jedoch unterstreicht die Verschiedenheit der Baustrukturen aus dem 13. im Vergleich zu denjenigen aus dem 14. Jahrhundert. Während die Querhausportale von Notre-Dame aus kulissenhaft dünnen Elementen bestehen, die in mehreren Schichten hintereinander angeordnet sind, liegen in Meaux die Giebel und deren Masswerk als Blendornamente auf der Mauer auf. Diese Umwandlung ehemals autonomer Architekturelemente zum reinen Dekor charakterisiert eine Gruppe von Werken der französischen Baukunst im 14. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang sei auf die bereits erwähnte Westfassade der Kathedrale von Lyon hingewiesen, die in der Zeit errichtet wurde, als man den Plan für die Hauptfront der Bischofskirche von Meaux entwarf.²⁵

Nach diesem kurzen Überblick über die kunstgeschichtlichen und historischen Voraussetzungen des Baus von Langhaus und Westfassade der Meldenser Kathedrale wenden wir uns der Beschreibung der Skulptur an beiden im 14. Jahrhundert ausgeführten Westportalen zu.

Mittleres Westportal: Weltgericht (Ikonographie; Abb. 2)

Vom plastischen Schmuck dieses Portals sind nach den Zerstörungen durch die Hugenotten im Jahre 1562²⁶ und dem durch Umwelteinflüsse bedingten Steinzerfall²⁷ nur noch die Reliefs des Tympanons und ein Teil der sehr stark abgewitterten Archivoltenfiguren einigermaßen erhalten. In traditioneller Weise wählten die Auftraggeber das Weltgericht als Thema der bildnerischen Darstellungen am Haupteingang der Kathedrale.²⁸

Das Tympanon gliedert sich in drei Streifen und ist von ebenfalls drei figurengeschmückten Bogenläufen eingeraht. Zwei Reihen von Baldachinen trennen die einzelnen Register. Dieses architektonische Motiv schafft zugleich Raum für die Figuren und dient denjenigen im Mittelstreifen und in der Spitze des Bogenfelds als Standfläche. In der Mitte des untersten Registers erheben sich die Toten aus ihren Sarkophagen, die in mehreren Zonen übereinander angeordnet sind (Abb. 6). Die Bildhauer zeigen die Auferstehenden in allen Phasen ihres Erwachens, von halb liegender Stellung bis zum endgültigen Verlassen des Grabs. Locker drapierte Bahrtücher, die teilweise über den Kopf gezogen sind, umhüllen die nackten Leiber und Glieder. Die Bewegungen der Figuren teilen sich den Stoffen ihrer Gewandung mit, so dass die einzelnen Gestalten sich in einem wogenden Aufundnieder verweben. Dieser richtungslosen Bewegung der Auferstehenden wird beidseits von stehenden Figuren Einhalt geboten. Am linken Ende des Bildstreifens wenden sich die Seligen dem Paradies zu. Diesen Ort stellte sich der Bildhauer des 14. Jahrhunderts als ein dreigeschossiges Gebäude vor, das sich auf jedem Stockwerk in einem Spitzbogenpaar öffnet. Unter den Arkaden erscheinen einzelne Figuren, die bereits Eingang in den Himmelspalast gefunden

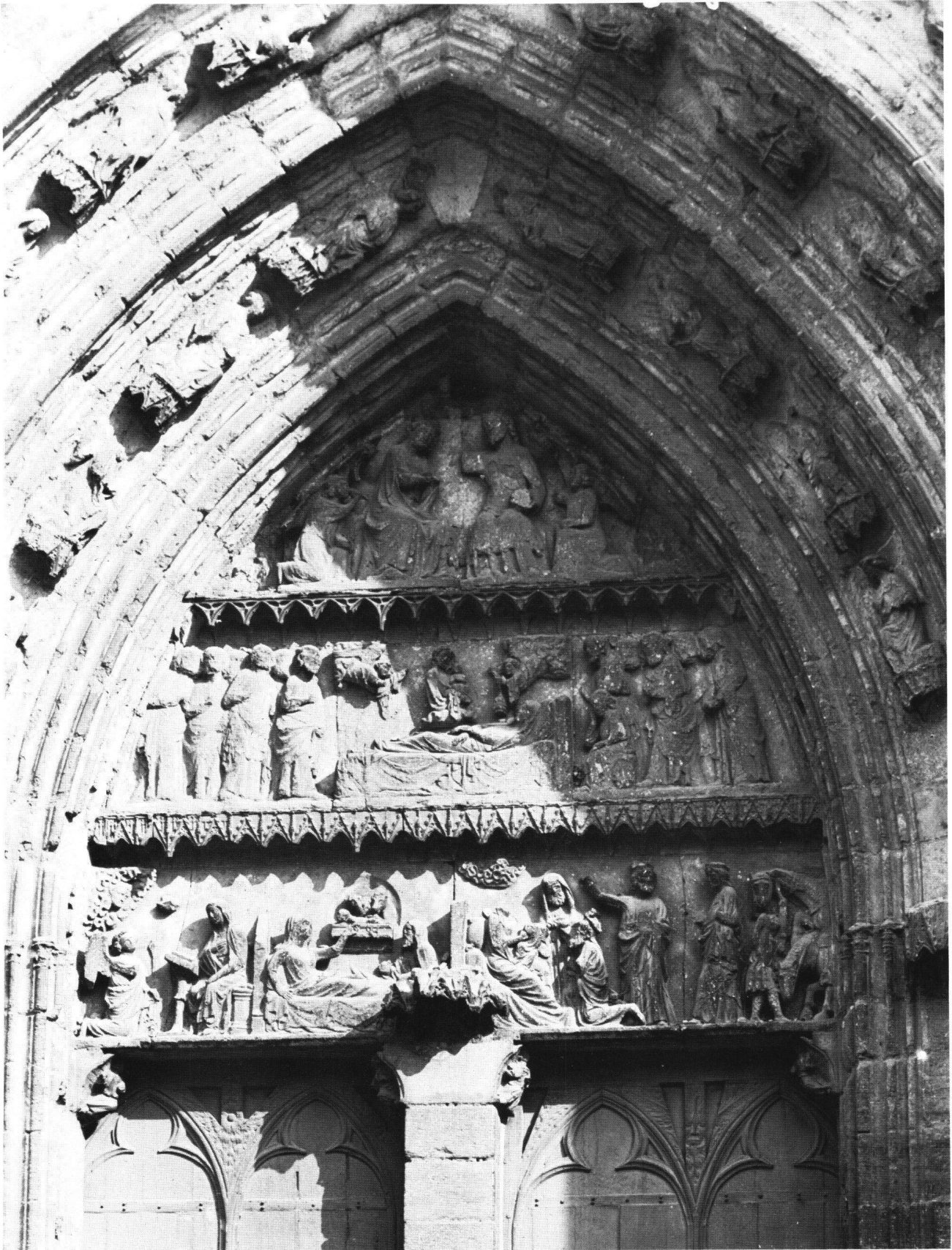


Abb. 3 Marienleben. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Tympanon.

haben. Vor dem Tor dieses Baus haben sich vier Figuren versammelt, unter denen der Betrachter am teilweise zerstörten Schlüssel in der Rechten den Apostelfürsten Petrus erkennt, der die Seligen am Tor zum Paradies empfängt. Er fasst die ihm nächststehende Figur bei der Hand. Rechts davon umarmt ein Engel einen ihm zugewandten König, die einzige vollständig erhaltene Figur der Gruppe. Die Gesichter von Petrus, des ihm nächststehenden Seligen und des Engels dagegen sind gänzlich abgewittert und teilweise weggeschlagen. Den rechten Teil des Streifens nimmt die Hölle ein (Abb. 7). Ein Teufel scheucht zwei nackte Verdammte vor sich her, die ein grimassierender Dämon unter der Höllenspforte empfängt. Auf dem Grunde der Unterwelt reißt Leviathan den Rachen auf und verschlingt eine Gruppe von Verdammten, deren Gesichtszüge von Angst verzerrt sind. Eine weitere Gruppe von Sündern blickt jammernd über den Rand eines bauchigen Kessels, der oberhalb des Höllenschlunds auf einem lodernen Feuer steht. Die Klagen der Gequälten drücken sich in aufgerissenen Mündern und schmerzlich zusammengezogenen Brauen aus.



Abb. 4 Weltenrichter. Meaux, Kathedrale, mittleres Westportal, Tympanon.

Das mittlere Register enthält eine Gruppe von zwei knienden, einander zugewandten Figurenpaaren, die beidseits von je zwei Posaunenengeln flankiert werden (Abb. 5). Während die Posaunenbläser gut erhalten sind, entstellen weitgehende Schäden das rechte Paar der Mittelgruppe. Witterungseinflüsse zerstörten die Gesichtszüge und Arme des bärtigen Mannes rechts aussen. Der Kopf der inneren Figur rechts ist bis auf diejenigen Teile weggebrochen, die auf dem Reliefgrund aufliegen. Durch das Fellkleid gibt sich die Figur links aussen als Johannes Baptist zu erkennen. Vor ihm kniet eine gekrönte Frau, deren Benennung in der bisherigen Forschung schwankt. Einer alten Tradition folgend identifizierte man die Gekrönte mit Königin Jeanne de Bourgogne, der Gemahlin Philipps VI. Dementsprechend wollte man in der beschädigten Figur rechts diesen König selbst erkennen.²⁹ BOINET hat dies angezweifelt und die beiden Mittelfiguren als Maria und Johannes Evangelist, die Fürbitter der Menschheit, interpretiert. Schliesslich bemerkte er den Stab, der dem Knienden rechts aussen an der Schulter lehnt und bezeichnete diesen zu Recht als Jakobus den Älteren.

In der Spitze des Bogenfelds thront Christus als Richter (Abb. 4), der die Wundmale der Kreuzigung vorweist. Die Drapierung des Mantels lässt die rechte Hälfte der Brust mit der Seitenwunde frei. Links und rechts des Richters knien Engel, die wahrscheinlich einst die Marterwerkzeuge trugen. Schwache Reliefs Spuren zwischen Christus und dem rechten Engel erinnern an das hier früher vorhandene Kreuz, zu dem möglicherweise auch der Metallhaken über dem Kopf desselben Engels gehörte. Daran hing wohl eine ebenfalls metallene Dornenkrone. Die Arme der Engel und Teile des linken Armes sowie der Rechten Christi sind heute abgebrochen. Die witterungsbedingte Zerstörung zeichnet zunehmend die Gesichter und die Gewandoberflächen.

Die Ikonographie des Weltgerichts von Meaux geht aus der Tradition des monumentalen gotischen Gerichtsbilds in Frankreich hervor, die sich in dieser Form am mittleren Südquerhausportal in Chartres ausgebildet hat. Dazu gehört die Einteilung des Bogenfelds in Streifen, der wundweisende Weltenrichter, die Engel mit Leidenswerkzeugen, das Blasen der Posaunen, die Fürbitter, die Auferstehung der Toten aus Sarkophagen, das Paradies und die Hölle.³⁰ Wenn wir jedoch das Tympanon von Meaux neben die wichtigsten französischen Vertreter des Weltgerichts an Portalen des 13. Jahrhunderts stellen (Chartres, Reims, Paris, Amiens, Bourges und Rouen)³¹, fallen uns sogleich einige signifikante Abweichungen auf. Im Gegensatz zu allen übrigen uns bekannten gotischen Gerichtstympana in Frankreich wird die Auferstehung der Toten mit Hölle und Paradies in einem Streifen zusammengefasst (Abb. 2). In diesem Register fällt ausserdem die Darstellung des Paradieses in der Form einer mehrstöckigen Loggia auf. Von allen oben aufgezählten französischen Gerichtsportalen weicht schliesslich die Wiedergabe der Fürbitter ab (Abb. 5). Ihnen ist in Meaux mit den Posaunenengeln zusammen ein eigener Bildstreifen vorbehalten, und zudem knien an der



Abb. 5 Fürbitter (Johannes der Täufer, Maria, Johannes Evangelist und Jacobus maior); Meaux, Kathedrale, mittleres Westportal, Tympanon.

Seite des im 13. Jahrhundert üblichen Intercessorenpaares, Maria und Johannes Evangelist³², zwei weitere Heilige, die, wie wir wissen, AMÉDÉE BOINET richtig Johannes Baptist und Jacobus maior benannt hat.³³ Die Trennung von Richter und Fürbitter übt auf den Betrachter eine zweifache Wirkung aus: Einerseits wird mehr Nachdruck auf die Fürbitte gelegt (Herausheben der Gruppe, Darstellung zweier zusätzlicher Fürbitter), andererseits entsteht eine deutliche hieratische Rangordnung zwischen Richter und Fürbitter.

Mit seiner völligen Rangleichheit der Richter-Fürbitter-Gruppe blieb das mittlere Südquerhausportal in Chartres eine Ausnahme.³⁴ Eher hat sich die hieratische Ordnung des Gerichtstympanons am Nordquerhaus der Kathedrale von Reims durchgesetzt, wo die Fürbitter demütig flehend zu Füßen der übergrossen Richterfigur knien, deren Thron ausserdem auf ein Podest gehoben ist.³⁵ Auf andere Weise, aber ebenso deutlich, wird der Rangunterschied von Richter und Fürbitter im Tympanon des mittleren Westportals von Notre-Dame in Paris ausgedrückt.³⁶ Christus thront wie in Reims leicht erhöht und wird von Engeln flankiert, welche die Leidenswerkzeuge wie Insignien vorweisen. Die knienden Fürbitter sind im Gegensatz zu Reims und Chartres an den Rand des Bildfelds geschoben. Allerdings erscheint jetzt Maria erstmals als gekrönte Himmelskönigin. Die Trennung von Richter und Fürbitter fällt im Tympanon des

mittleren Westportals in Bourges am deutlichsten aus, wo Maria und Johannes Evangelist durch je zwei Engel mit Leidenswerkzeugen vom Richter getrennt sind. Diese direkte Zuordnung der Engel zu Christus übernimmt man in Meaux. Die Komposition mit den in unterschiedlicher Höhe angebrachten Richter und Fürbittern bereitet das Westportal von Saint-Urbain in Troyes vor (um 1290). Dieses Tympanon hat jedoch die Gliederung in Streifen zugunsten einer Masswerkunterteilung aufgegeben. Der Weltenrichter nimmt, flankiert von Engeln, den grossen mittleren Vierpass ein, während Maria und Johannes in die beiden kleineren der unteren Zone verwiesen sind.³⁷

Trotz seiner ungewöhnlichen Stellung gehört das Fürbitterpaar in Meaux zum Figurenrepertoire des gotischen Gerichtsbaus. Dagegen verlangen die beiden zusätzlichen Intercessoren – anders sind sie wohl nicht zu benennen – eine Erklärung. Wie wir oben schon angedeutet haben, missverstand die ältere Forschung, die sich mit der Kathedrale von Meaux beschäftigt hatte, Maria und Johannes Evangelist als französisches Königspaar und sah demnach die beiden zusätzlichen Heiligen als deren Schutzpatrone.³⁸ Die ikonographische Tradition des Weltgerichtsbildes lässt jedoch, wie BOINET sehr richtig bemerkte, eine derartige Identifikation nicht zu. Häufig enthalten aber solche Legenden einen Kern an Wahrheit, denn, wie oben dargelegt, stand tatsächlich ein König Frankreichs mit dem Bau der

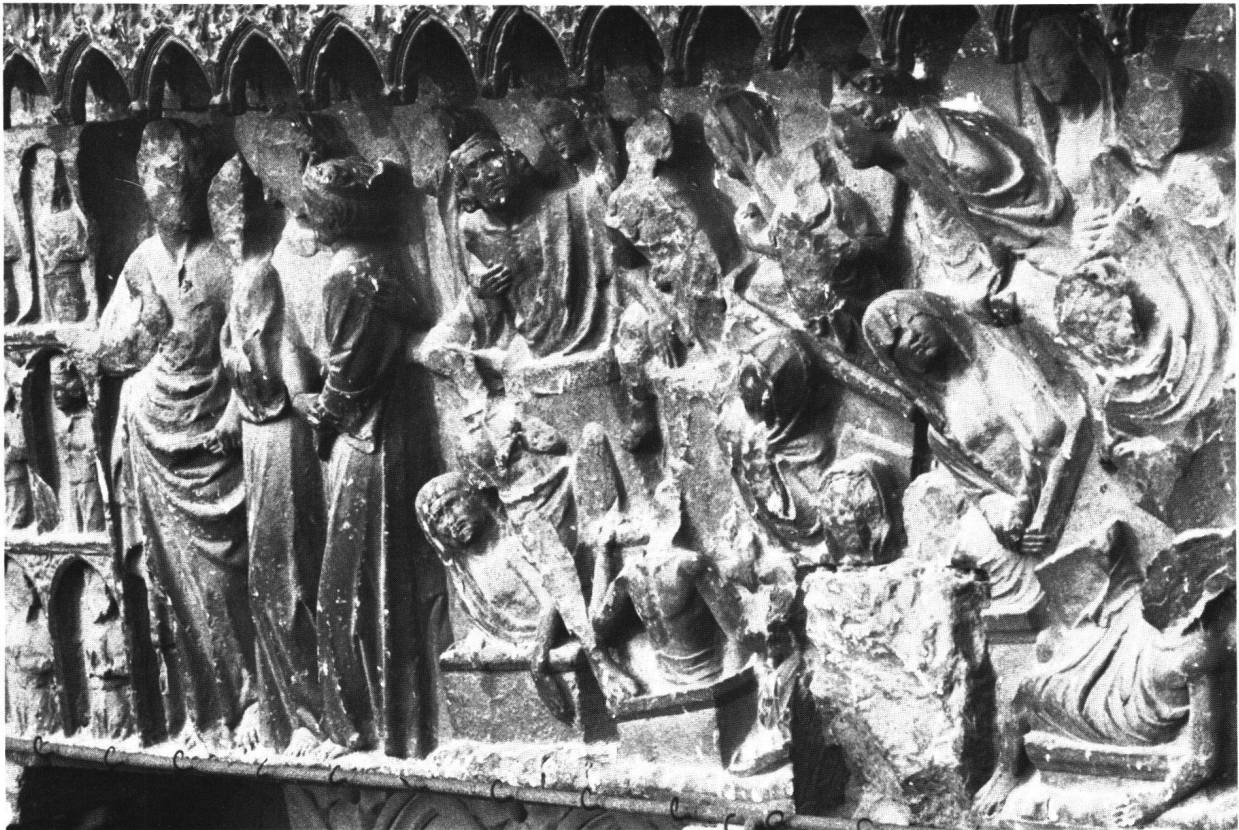


Abb. 6 Paradies und Auferstehende. Meaux, Kathedrale, mittleres Westportal, Tympanon.

Fassade in Verbindung. Philippe VI, der erste König aus dem Hause Valois, gab nicht nur mit seiner erwähnten Urkunde von 1335 die Erlaubnis zum Bau der Fassade, sondern knüpfte die Bedingung daran, dass die Kanoniker jedes Jahr für ihn, seine Gemahlin Jeanne de Bourgogne und seinen Sohn Jean, Herzog der Normandie (später Jean II le Bon, König von Frankreich) eine Jahrzeit feierten. Diese Messe wurde bis zum Ende des Ancien Régime jedes Jahr gelesen.³⁹ Die Fürbitte zugunsten der drei königlichen Personen erschöpfte sich jedoch unseres Erachtens nicht nur in der verlangten Messfeier, sondern sie wurde ausserdem in immerwährender und für alle Gläubigen anschaulicher Form von den Patronen des Königspaares zu Füßen Christi im Weltgericht fortgeführt. Johannes der Täufer bittet an der Seite Mariens für das Heil der Königin Jeanne und zugleich für dasjenige ihres Sohnes Jean. Jacobus, zu dessen Grab der Vater Philipps wallfahrtete⁴⁰ und der bis ins 15. Jahrhundert einer der wichtigsten Schutzheiligen der französischen Monarchen war⁴¹, tritt an der Seite von Johannes Evangelist für die Seele des Königs ein. Die Legende hat also recht, dass der König und die Königin sowie der Dauphin tatsächlich in der Gerichtskomposition anwesend sind, jedoch nicht in ihrer eigenen Gestalt, sondern in derjenigen ihrer bevorzugten Heiligen, deren Fürbitte sie gewiss mehr Wirkung als der eigenen Anwesenheit im Bilde zuschrieben.⁴²

Man könnte gegen unsere Interpretation einwenden, dass die Heiligen, Johannes der Täufer und Jacobus maior, auch für die Vorgänger von Philippe VI und Jeanne de Bourgogne, nämlich auf Charles IV le Bel und Jeanne d'Évreux zutreffen könnten.⁴³ Hatte nicht schon Charles IV den Kanonikern 1327 die Erlaubnis gegeben, ihre Kathedrale nach Westen weiterzubauen? Indessen hat das Problem der Fürbitte vor Gott durch die Heiligen keinen französischen König der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts so sehr bewegt wie den frommen Philippe VI.⁴⁴ Die Frage, ob die Seligen und damit auch die Heiligen sogleich nach ihrem Tode zur Anschauung Gottes kamen, war in den frühen dreissiger Jahren heftig umstritten. Die Auseinandersetzungen um diese rein theologische Frage begannen, als Papst Johannes XXII. in Avignon vier Predigten hielt, in denen er die damals vorherrschende Ansicht, die Seelen könnten bereits vor dem Endgericht der Anschauung Gottes teilhaftig werden, als Irrlehre erklärte (1331/1332).⁴⁵ Die sich daran anschliessende Diskussion wurde stark aufgebauscht, weil sie zu politischen Zielsetzungen missbraucht worden war.⁴⁶ Besonders Philippe VI war jedes Mittel recht, den Papst gefügig zu machen, um ungestört seine politischen Ambitionen zu verfolgen. Er strebte Gebietsvergrösserungen im Südosten Frankreichs an, denen sich jedoch die Kirche widersetzte⁴⁷, und verlangte ausserdem von der Kurie finanzielle Unterstützung für den geplanten Kreuzzug.⁴⁸



Abb. 7 Hölle. Meaux, Kathedrale, mittleres Westportal, Tympanon.

Auf Verlangen des Papstes verfasste der uns bereits als Bischof von Meaux bekannte Durandus de Sancto Porciano einen Traktat über die visio beatifica.⁴⁹ Diese Schrift widersprach deutlich der Ansicht von Johannes XXII. Nachdem der Franziskanergeneral Geraldus Odonis 1333 das Problem mit Studenten der Universität Paris öffentlich diskutiert hatte, griff der König persönlich in den Streit ein. In der Annahme, der Franziskanergeneral vertrete die Ansichten des Papstes, zitierte er ihn vor eine Versammlung von Theologen, die über seine Ausführungen urteilen sollten. Ähnlich wie Durandus lehnte dieses Gremium den von Geraldus vertretenen Standpunkt ab, obschon dieser keineswegs völlig mit der Haltung des Papstes übereinstimmte. Philippe VI liess die Theologen ein zweites Mal in Vincennes zusammenrufen und verlangte von ihnen, die Streitpunkte und ihre Meinung dazu schriftlich niederzulegen und an den Papst zu schicken.⁵⁰ Dieser beharrte jedoch auf seiner Meinung und starb 1334, ohne sie widerrufen zu haben.⁵¹ Erst Benedikt XII. stellte die vom König und weiten Kreisen geforderte Rechtgläubigkeit wieder her, indem er 1336 die Anschauung Gottes durch die Seligen von einem Konsistorium bestätigen und zum Dogma erheben liess.

Das ungewöhnliche Gewicht der Fürbitter im Weltgericht von Meaux kann nur im Zusammenhang mit diesen historischen Ereignissen gesehen werden: Die königlichen Schutz-

patrone bitten im Angesicht Gottes für die Herrscherfamilie, die sich für die Rechtgläubigkeit eingesetzt hat. Sicher hat der König nicht selber das ikonographische Programm, geschweige denn die formale Gestaltung des Weltgerichts von Meaux entworfen. Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass Bischof Jean de Meulan die Ansichten Philipps VI. und die Resultate der theologischen Diskussion um die visio beatifica am Mittelportal seiner Kathedrale ins Bild umsetzen liess. Man darf dabei nicht vergessen, dass dies in einem Landstrich geschah, der erst seit kurzem der französischen Krone gehörte. Seit karolingischer Zeit hatte sich Meaux in der Grafschaft Champagne-Brie befunden; die Stadt war sogar neben Troyes und Provins eine der drei Residenzen der Grafen gewesen. Nachdem Henri le Gros, der letzte Graf der Champagne, 1274 ohne männlichen Erben gestorben war und seine Tochter Jeanne de Navarre 1285 den König Philippe le Bel geheiratet hatte, war die Eingliederung der Grafschaft Champagne-Brie in das Domaine royal faktisch vollzogen. Nominell blieben Champagne und Brie jedoch eine selbständige Einheit, was nach dem Tode von Philippe le Bel (1314) zu ständigen Spannungen zwischen den Erben von Jeanne de Navarre (gestorben 1304) und dem jeweiligen König führte. Als besonderes Problem erwies sich die Grafschaft nach dem Dynastiewechsel. Erst 1335 kam es zu einem Vertrag zwischen dem Hause Évreux-Navarre (d.h. den Erben der Jeanne de Navarre) und Philip-

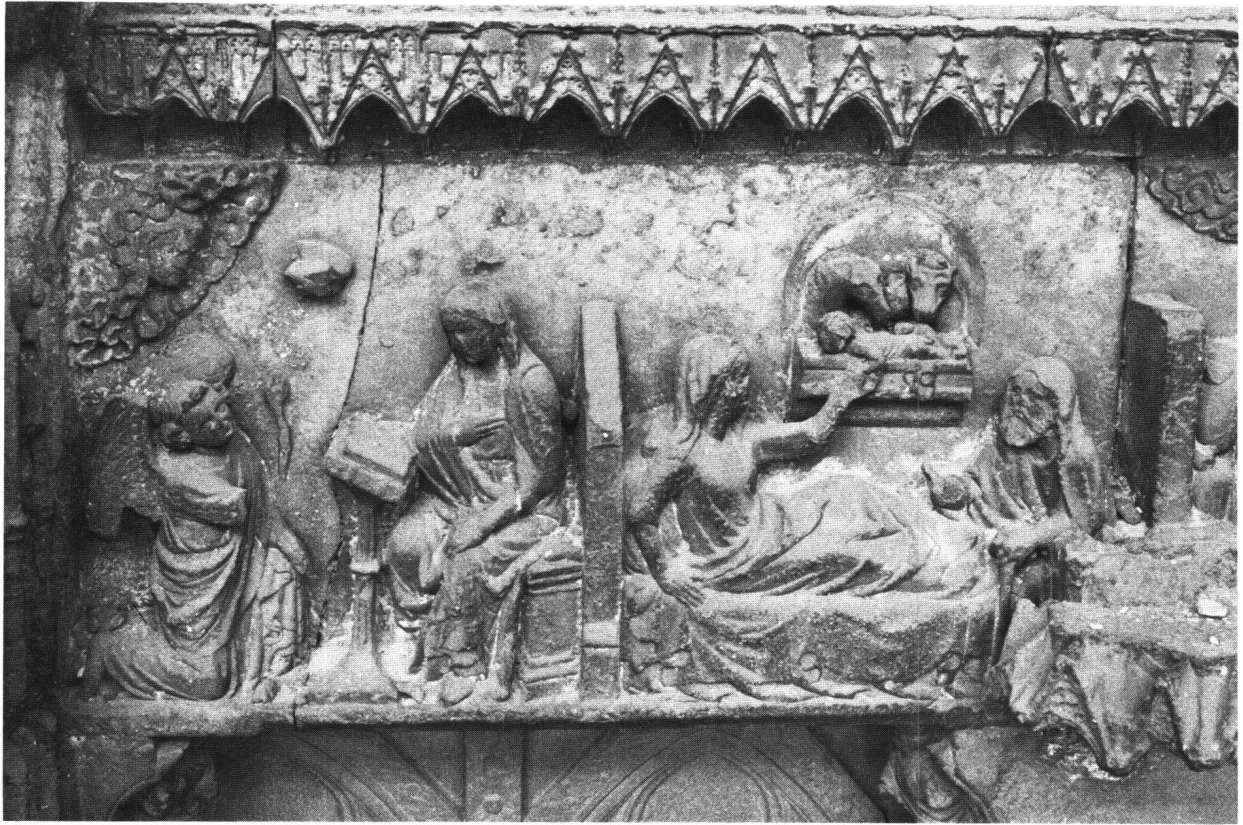


Abb. 8 Verkündigung und Geburt Christi. Meaux, Kathedrale südliches Westportal, Tympanon.

pe VI, in welchem dem König auf immer und ewig sämtliche Rechte über Champagne und Brie abgetreten wurden.⁵² Vor diesem politischen Hintergrund ist es noch verständlicher, dass der Bischof von Meaux als Parteigänger Philipps VI. unmittelbar nach diesem Vertragsabschluss die heiligen Fürbitter des Königshauses an die zentrale Stelle des Weltgerichtstympanons setzen liess.

Durch die Fürbitte zugunsten der drei hochstehenden Personen wurde das Motiv der *Intercessio* der eigentliche Mittel- und Schwerpunkt des Gerichtsbilds von Meaux. Daher mussten die übrigen Bildteile des Weltgerichts, Himmel, Auferstehung und Hölle, in einem einzigen Tympanonstreifen zusammengefasst werden. Die einzelnen Elemente dieses Bildregisters lassen sich mit Ausnahme der Paradiesesvorstellung ohne weiteres in den vierteiligen Gerichtstympana an den französischen Kathedralportalen des 13. Jahrhunderts nachweisen. Am mittleren Westportal von Notre-Dame in Paris wurden die Auferstehenden erstmals als dicht ineinander verwobene Menge von Figuren gebildet, die in ihre Bahrtücher gehüllt den Sarkophagen entsteigen.⁵³ Wie in den Reliefs von Amiens und Troyes werden die Verdammten in Meaux nackt zur Hölle geführt⁵⁴, und wie in Paris und Amiens drücken die Meldenser Bildhauer die Schrecken der Hölle durch den Rachen Leviathans und einen brodelnden Kessel aus, in dem die

Verdammten ihre ewigen Sündenstrafen abbüssen. Auch den Petrus und die Engel, welche die Seligen am Tor zur Himmelsburg empfangen, finden wir in den meisten gotischen Gerichtstympana Frankreichs (Amiens).⁵⁵ Für das dreigeschossige Gebäude hingegen, das in kleine Arkadenkompartimente unterteilt ist, gibt es in den Gerichtsbildern des 13. Jahrhunderts keine Parallele. Mit ihm griffen die in Meaux tätigen Künstler eine Vorstellung des Paradieses aus dem 12. Jahrhundert auf. Einen ähnlichen Bau als Aufenthaltsort der Seligen zeigt das Tympanon am Westportal der Kathedrale von Autun⁵⁶, ein Motiv, das auch ein spanisches Emailkruz des 14. Jahrhunderts auf seiner Rückseite aufweist.⁵⁷ Die dort dargestellte Himmelsburg ist die zeitlich nächste Parallele zu Meaux.

Unsere Analyse ergibt eine enge Verbundenheit des Weltgerichts von Meaux mit der Bildtradition des 13. Jahrhunderts. Einzelne Elemente weisen indessen deutlich retrospektive Tendenzen auf, die an vorgotische Gerichtsdarstellungen anknüpfen. In die traditionellen Bildformen flochten die Bildhauer aber auch Motive ein, welche nicht nur auf die historischen Vorgänge anspielen, die zum Weiterbau der Kathedrale von Meaux im 14. Jahrhundert führten, sondern die auch die religiösen Vorstellungen des herrschenden Monarchen reflektieren.

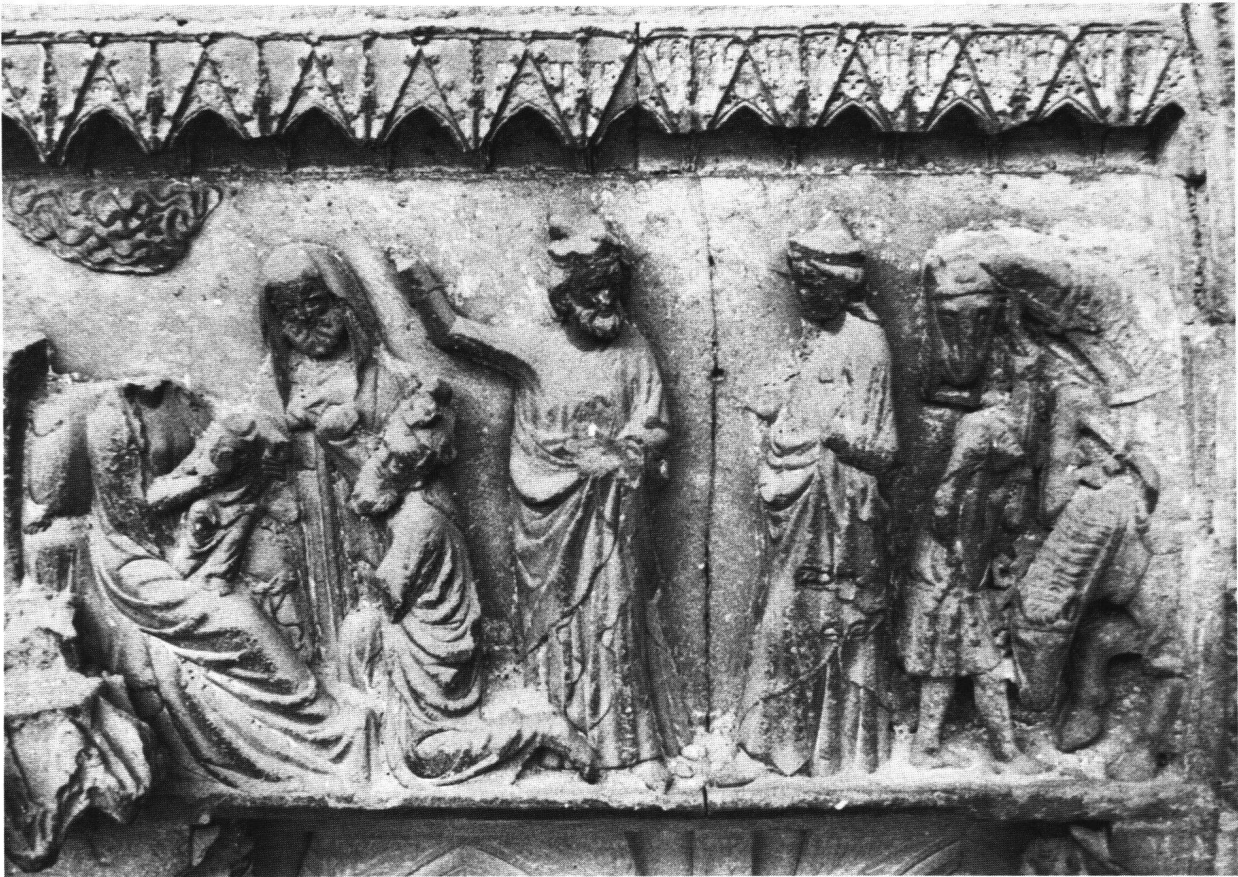


Abb. 9 Anbetung der Könige. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Tympanon.

Rechtes Westportal: Marienleben (Ikonographie; Abb. 3)

Auch die Thematik dieses Portals steht in der Tradition der hochgotischen Portalprogramme an französischen Kathedralen.⁵⁸ Die Gliederung des Tympanons entspricht genau derjenigen am Gerichtsportal. Die obere Baldachinreihe wiederholt ausserdem die Formen des entsprechenden Architekturteils in dem zuerst beschriebenen Bogenfeld.

Die Szenenfolge des unteren Bildregisters setzt links mit der Verkündigung an Maria ein (Abb. 8). Gabriel hat sich der Jungfrau von links genähert und beugt seine Knie zum Gruss (Abb. 10). Der rechte Arm des Erzengels und das Schriftband mit den Grussworten sowie die Flügelspitzen des Engels sind weggebrochen. Maria sitzt hinter einem Bücherpult (Abb. 11), auf dem ein Codex aufgeschlagen liegt. Sie erwidert den Gruss des Engels, indem sie mit ihrer Rechten die Brust berührt und das Haupt dem himmlischen Boten entgegenneigt. Über dem Engel blickt Gottvater aus einer dichten Wolke. Eine unförmige Erhebung auf dem Reliefgrund zwischen Gottvater und dem Haupt Mariens dürfte das Überbleibsel der Geisttaube sein.

Die nachfolgende Geburtsszene ist durch eine niedrige Mauer von der Verkündigung abgetrennt (Abb. 8). Maria richtet sich auf ihrem Lager auf und greift nach dem Händ-

chen des Jesuskindes, das über ihr in der Krippe liegt. Ochs und Esel stecken die Köpfe durch eine rundbogige Öffnung und beschnuppern das Neugeborene. Zu Füßen Mariens sitzt Joseph auf seinen Stock gestützt und weist mit seiner Rechten auf den Jesusknaben. Wiederum grenzt eine Art Mauer das Weihnachtsbild von der Epiphanie ab (Abb. 9). In diesem dritten Bild des Türsturzes sitzt Maria von Kissen gestützt auf ihrem Lager und hält das Kind auf ihrem Schoss. Die Köpfe von Mutter und Kind sowie die Ärmchen des Kindes sind abgeschlagen. Rechts neben Maria steht Joseph (Abb. 12), der, auf seinen Stock gestützt, den Vorgang beobachtet. Zu Füßen Mariens und des Jesuskindes kniet der älteste König. Mit der abgebrochenen Rechten fasste er an die Krone, während er wohl in der ebenfalls zerstörten Linken die Gabe für das Kind hielt. Der lange Bart, der kahle Schädel und die runzlige Stirn charakterisieren den König als Greis.⁵⁹ Der zweite Magier, der das reife Mannesalter repräsentiert, zeigt mit erhobenem Arm (die Hand ist zerstört) auf den Stern (Abb. 12), der in einer Wolke über dem Haupt der Gottesmutter und des Kindes schwebt. Sein gekröntes Haupt wendet dieser mittlere König seinem jüngsten Gefährten zu (Abb. 13). Die Gabe trug er wohl in seiner Linken, mit der er gleichzeitig den Mantel rafft. Hand und Geschenk fehlen heute. Der jü-



Abb. 10 Verkündigungengel. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Tympanon.

ste, bartlose König schreitet auf Mutter und Kind zu. Auch er hat seinen Mantel vor dem Leib gerafft und trug, nach der Bruchstelle auf der Brust zu urteilen, einen hohen Gegenstand zu seiner Linken, die jedoch genau wie die rechte Hand zerstört ist. Hinter dem dritten Herrscher überwacht ein Knappe die zur Hälfte sichtbaren Pferde, die unruhig mit den Hufen scharren.

Der Mittelstreifen ist dem Marientod vorbehalten (Abb. 15). Im Zentrum der Komposition liegt Maria auf ihrem Lager ausgestreckt. Mit geschlossenen Augen und überkreuzten Armen scheint sie zu schlafen. Zwei Engel beugen sich aus einer Wolke über die Tote. Beide schwingen ein Rauchfass, wobei dasjenige des linken Engels zerstört ist. Eingerahmt durch diese Engel erscheint Christus in Halbfigur auf einem Wolkensaum und hält die kindähnliche Seele seiner Mutter in den Armen (Abb. 14). Zu beiden Seiten des Totenlagers nähern sich die Apostel und erweisen der Mutter Christi die letzte Ehre. Leider sind diese Figurengruppen fast völlig verwittert.

In der Spitze des Bogenfeldes thront die gekrönte Maria zur Rechten des Sohnes, der sie segnet (Abb. 16). Je ein räuchernder Engel rahmt die Mittelgruppe kniend ein. Die Ketten ihrer Rauchfässer, ihre Arme und Hände sind abgebrochen. Es fehlen ferner der segnende rechte Arm Christi sowie die Hände Mariens.

Zwar sind die Archivoltfiguren dieses Portals etwas besser erhalten als diejenigen des Jüngsten Gerichts, aber auch hier hat die Zerstörung der Oberfläche schon einen sehr fortgeschrittenen Grad erreicht (Abb. 17, 18 und 19). Die innerste Archivolte wird beidseits von je vier Engeln eingenommen, deren Köpfe meist zerstört sind. Den mittleren Bogenlauf besetzen Heilige, während im äussersten Propheten dargestellt sind. Unter den Heiligen erkennt man Maria Magdalena am Haarkleid und Margarete, die dem Drachen entsteigt.⁶⁰

Nicht nur das Thema der Skulpturen am rechten Seitenportal bedeutet einen Rückgriff auf die Tradition des 13. Jahrhunderts, sondern auch die Wahl der einzelnen Szenen, die das Marienleben illustrieren. Die nähere Betrachtung der jeweiligen Kompositionen zeigt jedoch, dass man trotz der Verbundenheit mit der Skulptur der Hochgotik höchst moderne ikonographische Formeln aufgriff. Am auffälligsten wurde diese Wende zum Neuen in der Szene der Verkündigung vollzogen (Abb. 8). Das 13. Jahrhundert erzählt diese Episode in einer einfachen Komposition von zwei Figuren, die sich grüssend einander gegenüberstehen.⁶¹ In Meaux jedoch kniet Gabriel vor Maria (Abb. 10), die lesend hinter einem Bücherpult sitzt. Diese Fassung der Szene ist italienischen Ursprungs – sie war in der sienesischen Malerei des frühen 14. Jahrhunderts erstmals verbreitet – und wurde in Frankreich während der zwanziger Jahre durch die Buchmaler der Werkstatt von Jean Pucelle eingeführt.⁶² Dieses Atelier arbeitete hauptsächlich für den Hof und dessen Umkreis, d.h. also für dieselbe Auftraggebergruppe, die auch auf den Weiterbau der Kathedrale von Meaux Einfluss nahm. Die Beziehungen zur Pariser Kunst wird sehr wahrscheinlich wiederum Bischof Jean de Meulan vermittelt haben, der vor seinem Meldenser Episkopat in Paris tätig war.

Zwei von Pucelle-Nachfolgern geschaffene Miniaturen stimmen mit Meaux am engsten überein. Die eine zielt das Stundenbuch der Jeanne de Navarre (Paris, Bibliothèque nationale, ms. n.a. lat. 3145, Fol. 39^r), während die andere zum Bilderschmuck des Stundenbuchs der Yolande de Flandre gehört (London, British Library, Ms. Yates Thompson 27, Fol. 13^v).⁶³ Obwohl die Bildhauer eine genau mit diesen Miniaturen übereinstimmende Gruppierung der Figuren vornahmen und sie auch mit dem entsprechenden Mobiliar umgaben, verzichteten sie auf eine Einordnung der Szene in ein räumliches Ambiente oder deuteten dieses lediglich an. Den Kastenraum als wohl fortschrittlichsten formalen Aspekt der Miniaturen aus der Pucelle-Werkstatt liessen die Bildhauer zugunsten der einheitlichen Raumbühne des gesamten Bildstreifens weg, deren Tiefenerstreckung die Baldachinreihe festlegt. Damit unterwarfen sich die Steinbildner der Gestaltung hochgotischer Portalatympana-

na und garantierten im Anschluss an diese Tradition eine fortlaufende Erzählung in drei Bildern.

Die Geburtsszene (Abb. 8) reproduziert eine seit frühchristlicher und frühmittelalterlicher Zeit geläufige Formel, an der man in Frankreich bis zum Ende des 14. Jahrhunderts festhielt. Maria liegt auf dem Wochenbett, am Fussende ihres Lagers sitzt Joseph, und über ihr befindet sich die Krippe mit dem Kind in einer rundbogigen Nische, aus deren Öffnung Ochs und Esel hervorschauen.⁶⁴ Die erwähnten traditionellen Bestandteile werden durch eine wichtige Neuerung des 13. Jahrhunderts bereichert: Maria, statt sich sinnend von ihm abzuwenden, berührt den Neugeborenen mit zärtlichen Gesten.⁶⁵ Die Werkstatt von Jean Pucelle bediente sich ebenfalls dieser Formel des Weihnachtsbilds. Das Brevier der Blanche de France, ein frühes Werk dieses Ateliers (um 1320), enthält auf Fol. 127 eine Geburtsminiatur, die bis in alle Einzelheiten die Szene im Tympanon von Meaux vorbildet (Rom, Biblioteca Vaticana, Ms. Cod. Urb. Lat. 603).⁶⁶ Die eingetiefte Rundbogennische mit Ochs und Esel wurde als einzige Ausnahme möglicherweise von der nördlichen Chorschranke in Notre-Dame zu Paris angelegt.⁶⁷



Abb. 12 Joseph und zwei Magier aus der Anbetung der Könige. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Tympanon.

Für die Anbetung der Könige (Abb. 9) war im wesentlichen der während des 12. Jahrhunderts in Frankreich entstandene Schauspieltypus massgebend: Ein König kniet vor Maria und dem Kind, während der zweite auf den Stern



Abb. 11 Maria der Verkündigung. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Tympanon.



Abb. 13 Zwei Magier aus der Anbetung der Könige. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Tympanon.

deutet und sich zugleich nach seinem dritten Gefährten umwendet.⁶⁸ In der Buchmalerei und in den Werken der Elfenbeinschnitzerei des 14. Jahrhunderts erscheinen meist nur die drei Könige vor Maria und dem Kind. Auch nähern sich diese fast immer der Gottesmutter und dem Jesusknaben von links her. Joseph wird meistens weggelassen, weil er in den Königsspielen fehlte, die der Bildvorstellung zugrunde liegen.⁶⁹ Seine Anwesenheit ist jedoch durch ältere Bildtypen festgelegt, die sich bis in die frühchristliche Sarkophagplastik zurückverfolgen lassen.⁷⁰

Nicht aus dem Königsspiel stammt die Vorstellung, dass die Heiligen Drei Könige mit einem glänzenden Gefolge nach Bethlehem gezogen sind. Davon berichtet vielmehr die religiöse Erbauungsliteratur des 13. und frühen 14. Jahrhunderts.⁷¹ Eine reduzierte Darstellung der Königskarawane in der Form von zwei Pferden und einem Knappen bilden um die Mitte des 13. Jahrhunderts fast gleichzeitig die Bildhauer des Lettners von Chartres und Nicola Pisano an der Kanzel des Baptisteriums von Pisa ab.⁷²

Im Marientod von Meaux wird hingegen eine konservative Bildformel aufgegriffen (Abb. 3). Im Gegensatz zu den Kompositionen der hochgotischen Figurenportale und des



Abb. 14 Christus aus dem Marientod. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Tympanon.

Reliefs auf der Nordseite des Chors von Notre-Dame versammeln sich hier die Apostel nicht um das Sterbelager Mariens, sondern zu ihren Füßen und zu ihrem Haupt. Diese Anordnung der Figuren geht letztlich auf die byzantinische Fassung der Szene zurück, der auch die Engel und der halbfigurige Christus entnommen sind, obschon letzterer nicht hinter dem Lager Mariens steht, sondern aus einer Wolke auftaucht (Abb. 14).⁷³ Die friesartige Anordnung der Figuren finden wir auch in dem ausgezeichneten Relief des Marientodes aus dem frühen 14. Jahrhundert, das in Saint-Gervais zu Paris nachträglich als Altarantependium versetzt wurde.⁷⁴

Für die Darstellung der Marienkrönung greifen die Bildhauer von Meaux den ältesten in Frankreich geläufigen Typus auf, der zum ersten Mal am Marienportal von Senlis (um 1170) erschien.⁷⁵ Darin setzt Christus Maria nicht die Krone auf, sondern er segnet die bereits gekrönte Gottesmutter.

Zusammenfassend halten wir fest, dass die Ikonographie des Marienzyklus von Meaux Züge enthält, die mit solchen des Weltgerichts übereinstimmen. Neben der Verwendung von modernsten Bildformen fällt eine grosse Vorliebe für Darstellungselemente auf, die der vor- und frühgotischen Zeit angehören.

Zur stilgeschichtlichen Stellung

Abschliessend wenden wir uns der formalen Gestaltung der Reliefs zu. Als Terminus post für die Entstehung des Skulpturenschmucks der beiden Portale gilt das Jahr des Baubeginns, 1336. Die Anlehnung der fraglichen Baupartien an die Pariser Architektur verweist auf eine entsprechende Herkunft der Bildhauer oder zumindest ihrer Vorlagen. Ikonographische Übereinstimmungen mit Miniaturen aus der Pucelle-Werkstatt und deren Umkreis deuten ebenfalls auf die Kunst der Hauptstadt als Quelle für die formale Beschaffenheit unserer Portale hin. Die künstlerische Abhängigkeit der Brie champenoise von Paris spiegelt die Verhältnisse in allen anderen Bereichen wider. Infolge der allzu grossen Nähe zur Hauptstadt des Königreichs konnte sich Meaux auch wirtschaftlich nie entfalten, und so blieb es durch das ganze Mittelalter hindurch eine wenig bedeutende Kleinstadt⁷⁶, eine Tatsache, die der erwähnte Verzicht des Hauses Évreux-Navarre auf die Grafschaft Champagne nur noch besiegelte.

Mit unserem Terminus post 1336 stehen wir im Gegensatz zu allen Autoren, die bisher versuchten, die Skulpturen der beiden Portale zeitlich einzuordnen. E. JOUY und AMÉDÉE BOINET vertraten die Meinung, die Skulpturen seien grossenteils an der heutigen Stelle wiederverwendet worden. Während JOUY sich nur vage über die Datierung dieses Ensembles äusserte⁷⁷, meinte BOINET, das Gerichtstympanon und Teile des Marienlebens (Krönung und Apostel des Marientodes) seien im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden. Den Türsturz des Marienportals und die liegende Jungfrau des Marientodes betrachtete er dagegen aus



Abb. 15 Marientod. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Tympanon.

ikonographischen Gründen als Werke des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts.⁷⁸ Ein angeblich schlechter Versatz der Reliefs diente beiden Autoren als Argument für die These der Wiederverwendung. Die Baugeschichte verbietet jedoch die Annahme, man habe im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts für eine Westfassade Skulpturen gehauen, deren Bau damals in entfernter Zukunft lag. Vielmehr stellte sich in dieser Zeit die schwierige Aufgabe, den Chor und anschließend das Querhaus zu erneuern.⁷⁹ FRANÇOIS DESHOULIÈRES übernahm die Wiederverwendungsthese für das Mittelportal, hielt jedoch das Marientympanon für ein einheitliches Werk der Zeit nach 1320.⁸⁰ DOROTHY GILLERMAN folgt der Vorstellung von Deshoulières, die Skulptur des Marienportals sei als Ganzes ein Werk des 14. Jahrhunderts. Sie datiert das Ensemble jedoch in die Regierungszeit von Philippe le Bel (also vor 1314).⁸¹

Die Verbindung, welche man bisher zwischen unseren Portalen und dem 13. Jahrhundert herstellte, war insofern berechtigt, als diese Werke im Bereich des architektonischen Dekors bis auf kleine Abweichungen das dem heiligen Stephanus gewidmete Südquerhausportal der 1280er Jahre kopieren (dreiteiliges Gewände, das fast ohne Unterbrechung in die Archivolten übergeht, zweiteiliger Eingang, dreistreifiges Tympanon).⁸² Die Baldachinreihen vom Tympanon des Südquerhausportals werden im Westen am Bogenfeld des Marienlebens wiederholt. Die obere Reihe der Baldachine am Stephanusportal diente auch den entsprechenden Baldachinen am Gerichtsportal als Vorlage. Für die Chronologie beweisen diese untergeordneten Analogien gar nichts. Vielleicht hat man sich beim Bau der Westportale einiger noch vorhandener Schablonen aus den 1280er Jahren bedient. Zwar steht eine genaue stilgeschicht-

liche Analyse der Skulptur des Stephanusportals immer noch aus – sie stellt im Tympanon bekanntlich eine genaue Kopie des entsprechenden Teils am südlichen Eingang zum Querhaus der Pariser Kathedrale dar –, aber schon eine oberflächliche Betrachtung zeigt deutlich, dass zwischen den Werkgruppen am Querhaus und an der Westfassade von Meaux keine direkten stilistischen Verbindungen bestehen. Zudem sprechen, wie wir gesehen haben, sowohl die Baugeschichte als auch die Ikonographie samt ihrem historischen Hintergrund deutlich gegen eine Datierung der Westportale vor 1336. Versucht man jedoch, die Datierung «kurz nach 1336» mit formalen Vergleichen zu erhärten, so stösst man auf grosse Schwierigkeiten. Wie DOROTHY GILLERMAN zu Recht feststellte, liegt die Entwicklung der Skulptur wäh-

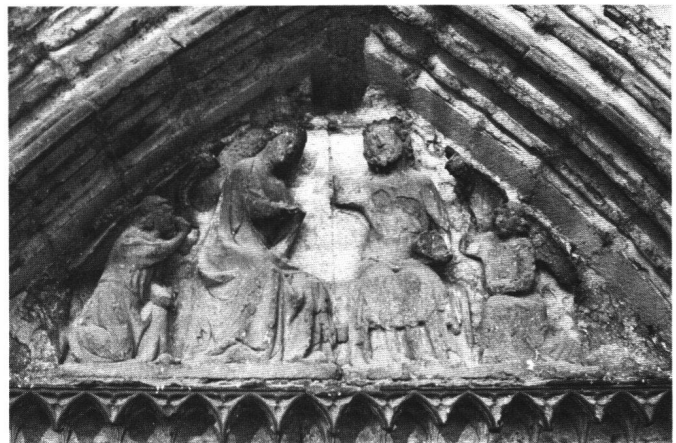


Abb. 16 Marienkrönung. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Tympanon.



Abb. 17 Heilige Agathe. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Archivolte.

rend der Herrschaft von Philippe VI fast gänzlich im dunkeln.⁸³ Bevor wir uns nach vergleichbaren Werken umsehen, soll die formale Gestaltung der Skulpturen von Meaux, soweit es die sehr fortgeschrittene Zerstörung noch zulässt, kurz umrissen werden. Die Proportionen der Figuren sind ausgewogen und lassen auf einen festen Kern schliessen. Die Auffassung des Körpers bleibt aber weitgehend ambivalent. Während die Auferstehenden im Weltgericht (Abb. 6), der Verkündigungengel (Abb. 10), die liegenden Marienfiguren (Abb. 15), oder auch die sitzende Gottesmutter in der Anbetung der Könige (Abb. 9) eine erstaunliche Wiedergabe von organischen Zusammenhängen des Körpers und seines Volumens aufweisen, bildet dieser bei andern, vor allem bei den stehenden Figuren, eine ungegliederte Masse, die höchstens durch ein vorgeschobenes Bein artikuliert

wird: Posaunenengel (Abb. 2), Apostel im Marientod (Abb. 3), mittlerer und jüngster König der Anbetung (Abb. 13).

Die Figuren der ersten Gruppe sind in eng am Körper liegende Gewänder gekleidet, deren Faltenwurf durch Haltung und Form von Leib und Gliedern bestimmt wird. Die Bildhauer verzichteten bei diesen Drapierungen fast gänzlich auf ornamentales Beiwerk. Anders sehen die Figuren der zweiten Gruppe aus. Hier gliedert sich der Gewandstoff in ein strenges Grundgerüst von senkrechten Stäben, das in den röhrenartigen Falten am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Das vertikale Gestänge teilt sich selbst den Mänteln mit, deren Falten quer zu den Röhren des Gewandes als seichte Schüsseln drapiert sind. Die herabhängenden Enden der Überwürfe ordnen sich stets der Hauptrichtung der Komposition unter. Die Strenge der Gewandstruktur muss aber im unversehrten Zustand der Figuren durch den dekorativen Lauf des Saumlineaments weitgehend gemildert gewesen sein. An den beiden stehenden Königen der Anbetung, den Bettüchern von Mariens Lager, am Weltenrichter (Abb. 4) und selbst an den grossenteils zerstörten Aposteln des Marientodes können wir Spuren dieses ehemals stark hervortretenden Ornamentreichtums noch erahnen. Aber selbst wenn dieser in seiner ursprünglichen Frische und Farbigkeit erhalten wäre, könnte er trotzdem den Figuren einen gewissen Anflug von Steifheit und Sprödigkeit nicht nehmen. Er wird nicht zuletzt von den kantigen Graten der Gewandfalten verursacht.

Rundlich frische Formen charakterisieren hingegen die Gesichter der Engel und Frauen. Die schmalen Augen, deren Unterlider einen fast geraden Strich bilden, und die zierlichen Frisuren zeigen indessen wieder eine deutliche Tendenz zu präziöser Künstlichkeit. Die Männerköpfe tragen besonders durch die Zierlichkeit der Locken von Haupt- und Barthaar das ihrige zu diesem Eindruck bei: Christus des Marientodes (Abb. 14), Köpfe der Auferstehenden (Abb. 6) und der mittlere König der Anbetung (Abb. 12).

Auf die Konstruktion des Raumes als einer schmalen Bühne haben wir schon weiter oben hingewiesen. Trotz der geringen Raumentiefe ordnen die Bildhauer ihre Figuren immer in mehreren Schichten an. Wo die Ausdehnung dieses Raumes wie in der Auferstehung der Toten nicht genügte, schichteten sie die Figuren in traditioneller Weise übereinander (Abb. 6). In den einzelnen Bildkompositionen spielt der unbearbeitete Reliefgrund eine wichtige Rolle. Nicht nur bildet er einen deutlichen Kontrast zu den fast vollplastisch gearbeiteten Figuren, sondern er hebt auch die innerhalb der Komposition wichtigsten Protagonisten aus dem Bildgefüge heraus, indem er sie als glatte Fläche einfasst: Maria und Christus im Marientod (Abb. 3), mittlerer König der Anbetung (Abb. 13), Krippe im Weihnachtbild (Abb. 8), Fürbitter im Gericht (Abb. 5).

Soweit wir die Archivoltenfiguren noch zu beurteilen vermögen, weisen sie dieselben Stilmerkmale wie die Reliefs auf (Abb. 17, 18 und 19). Besonders einige der erhal-

tenen Köpfe mit elegant gelocktem Haupt- und Barthaar ordnen sich gut in die Beobachtungen ein, die wir an den Reliefs machten. Die Drapierung der Gewänder und Mäntel wirkt oft freier und schwungvoller als an den Figuren der Tympana.

DOROTHY GILLERMAN hat ohne weitere Begründung eine stilistische Beziehung zwischen den Skulpturen des Marienportals in Meaux und den berühmten Aposteln aus der Kirche des Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins in Paris angenommen.⁸⁴ Da sie jedoch, wie wir bereits erwähnten, die Skulpturen des Marienportals von Meaux für Werke der Zeit vor 1314 gehalten hat, erschienen ihr die Apostel als verfeinerte und raffiniertere Werke in der Nachfolge der Tympanonreliefs von Meaux. Nach unserer Auffassung muss man sich jedoch die zeitliche Reihenfolge umgekehrt denken: Die Reliefs und Archivoltenfiguren von Meaux entstanden später als das Apostelkollegium aus dem Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins. Wie FRANÇOISE BARON nachgewiesen hat, sind die heute im Musée de Cluny aufbewahrten Apostel von zwei Bildhauern, Guillaume de Nourriche und Robert de Lannoy, zwischen 1319 und 1327 ausgeführt worden. Beide stammen aus dem für Mahaut d'Artois arbeitenden Künstlerkreis, deren Mäzenatentum damals führend

war.⁸⁵ An den Aposteln aus der Kirche des Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins fällt wie in Meaux eine strenge, stabartige Gliederung der Gewänder auf, hinter deren Tektonik der Körper fast ganz verschwindet. Gewisse Stoffpartien scheinen am Körper der Apostel zu kleben und sind von dünnen, scharfkantigen Falten durchzogen (Jacobus von Robert de Lannoy, Abb. 20). Die Enden des Manteltuches gliedern sich zu einzelnen Tüten, deren Saum sich in spiraligem Lauf über die vertikalen Röhren hinwegzieht (heiliger Johannes des Robert de Lannoy und der Apostel, der weder dem einen noch dem anderen Bildhauer zugeschrieben werden kann).⁸⁶ Der Faltenwurf der fünf Figuren erweckt beim Betrachter denselben trocken-spröden Eindruck, der auch von den Relieffiguren in Meaux ausgeht. Schliesslich erkennen wir im Christus des Marienbildes von Meaux den Kopftypus derjenigen Figuren wieder, die Robert de Lannoy zugeschrieben werden. Eine hohe Stirn kennzeichnet diese sich zum Kinn hin stark verjüngenden Gesichter. Sie werden von kunstvoll gewelltem Haar und symmetrisch gelockten, kurzen Bärten gerahmt. Das zierlich hergerichtete Haupt- und Barthaar sowie die schmalen Augen geben den Zügen dieselbe präziös-künstliche Prägung wie den Figuren von Meaux.⁸⁷



Abb. 18 Prophet. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Archivolte.

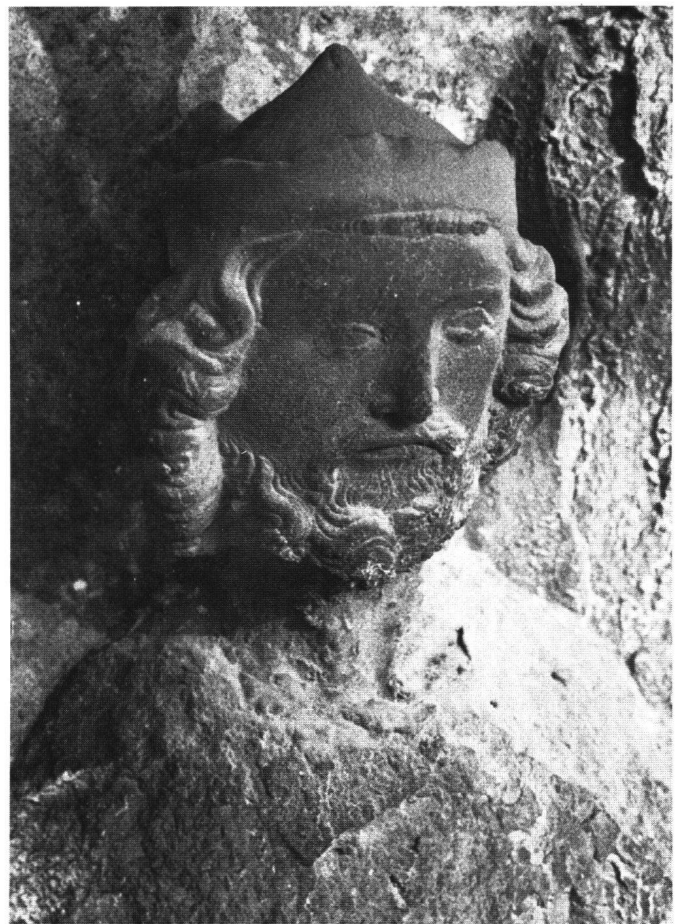


Abb. 19 König. Meaux, Kathedrale, südliches Westportal, Archivolte.



Abb. 20 Heiliger Jacobus, aus der Kirche des Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins, Paris. Musée de Cluny, Paris.

Die stilistische Verwandtschaft unserer Portalskulpturen mit den Aposteln des Pariser Jakobshospitals beweist, wie bereits angedeutet, keineswegs, dass die Reliefs von Meaux vor 1336 entstanden sind. Robert de Lannoy lebte bis 1356⁸⁸, und sicher gab es – heute verlorene – Werke seiner Hand, die nach den Aposteln entstanden sind und ohne weiteres eine Verbindung zwischen diesen und der Portalskulptur von Meaux herstellen konnten.

Einen Hinweis auf die späte Entstehung der Portalplastik von Meaux gewinnen wir überdies durch das einzige erhaltene Skulpturenfragment der Ostschranke von Notre-Dame in Paris, das sich heute im Louvre befindet. Das Relief bildet den Kanoniker Pierre de Fayel ab, der 1344 starb. Sicher entstand die betende Figur noch zu Lebzeiten des Abgebildeten, vielleicht um oder kurz vor 1340.⁸⁹ An dem Relief fallen uns wiederum die trockenen und spröden Formen auf. Seine scharfen Faltengrate an den Ärmeln, mit denen tiefe Stoffmulden voneinander getrennt werden, finden wir etwa an den Posaunenengeln und an den knienden Fürbittern des Gerichtstympanons in Meaux wieder.

Aus unseren Überlegungen zum Stil und zur Ikonographie der beiden Meldenser Portale geht hervor, dass die im Zentrum der Brie champenoise tätigen Bildhauer aus Pariser Werkstätten herangezogen wurden. Wie die Verbindungen mit den Aposteln aus der Kirche des Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins beweisen, müssen diese Künstler während der zwanziger Jahre des 14. Jahrhunderts für Hofkreise gearbeitet haben.⁹⁰ Ob sie dabei einen eigentlichen Hofstil vertraten, lässt sich beim Variantenreichtum des künstlerischen Ausdrucks in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nur schwer sagen. Immerhin zeigt die Portalskulptur von Meaux, dass der Stil der Apostel aus der Kirche des Hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins bis in die vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts weiterlebte und gleichzeitig durch neue Elemente bereichert wurde (Relief von Pierre de Fayel). Obwohl bereits in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre, beispielsweise in der Grabmalplastik⁹¹, partielle Realismen auftauchen, die übrigens auch in Meaux nicht fehlen, setzt sich diese neue zukunftssträchtige Sehweise generell erst nach der Mitte des Jahrhunderts durch.⁹² Die französische Plastik von 1300–1340/50 ist noch sehr stark in der Formtradition verwurzelt, die sich an hauptstädtische Werke des späten 13. Jahrhunderts anlehnt (u.a. Meaux, Südquerhausportal, um 1280–90; Rouen Querhausportale, um 1280–1300). Der Skulpturenschmuck des mittleren und südlichen Westportals der Kathedrale von Meaux steht am Ende dieser Pariser Strömung. Er wird aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1336 und 1345 (spätestens) entstanden sein. Nach dieser Neueinordnung der zwei älteren Meldenser Westportale in die Entwicklung der französischen Plastik des 14. Jahrhunderts wirft die Skulptur des Zentrums der Brie champenoise selbst nach der grossartigen Ausstellung der «Fastes du Gothique» in Paris⁹³ ein neues Licht auf die Bildnerie der Regierungszeit von Philippe VI, von der man sich bisher nur ungenaue Vorstellungen machen konnte. Zwar bleibt das Bild der Skulptur dieser Epoche notwendigerweise lückenhaft, aber wie das Ensemble von Meaux zur Genüge beweist, ist nach dem Erlöschen der Capetinger und mit dem Wechsel zur Dynastie der Valois kein Einschnitt in der künstlerischen Entwicklung zu verzeichnen. Dieser trat vielmehr erst nach der Katastrophe von Crécy und den Verheerungen des Schwarzen Todes ein. Es ist nicht erstaunlich, dass man sich nach diesen Ereignissen von den idealisierenden Tendenzen des 13. Jahrhunderts vorerst abwandte.

ANMERKUNGEN

- ¹ HARTMUT KROHM, *Die Skulpturen der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen*, in: Aachener Kunstblätter 40, 1971, S. 40–153.
- ² ANDRÉ MASSON/JEAN LAFOND, *L'église abbatiale Saint-Ouen de Rouen*, (Petites monographies des grands édifices de la France), Paris 1927.
- ³ CHARLES PORÉE, *La cathédrale d'Auxerre*, (Petites monographies des grands édifices de la France), Paris 1926, S. 74–76. – JEAN VALLÉRY-RADOT, *La cathédrale Saint-Etienne. Les principaux textes de l'histoire de la construction*, in: Congrès archéologique 116, 1958, S. 46–48.
- ⁴ JACQUES GARDELLES, *La cathédrale Saint-André de Bordeaux. Sa Place dans l'évolution de l'architecture et de la sculpture*, Bordeaux 1963, S. 232–275.
- ⁵ LUCIEN BÉGULE, *Monographie de la cathédrale de Lyon, précédée d'une notice historique par M.C. Guigue*, Lyon 1880, S. 70–77 und 157–204.
- ⁶ HENRI PIRENNE, *Histoire économique et sociale du Moyen Âge*, Paris 1963, S. 157–181. – GEORGES DUBY, *Die Zeit der Kathedralen*, Frankfurt 1980, S. 325–328, 399–345.
- ⁷ PETER KURMANN, *Nachwirkungen der Amiensker Skulptur in den Bildhauerwerkstätten der Kathedrale zu Reims*, in: Mittelalterliche Skulptur, Funktion und Gestalt (Hrsg. FRIEDRICH MÖBIUS und ENRST SCHUBERT), Weimar 1986 (im Druck).
- ⁸ Die Erzbischöfe von Lyon bemühten sich auch im 14. Jahrhundert mit verschiedensten Mitteln um neue Geldquellen für den Bau der Metropolitankirche. Vgl. LUCIEN BÉGULE (vgl. Anm. 5), S. 8–9 (der Ertrag vakanter Pfründen soll dem Bau der Kathedrale, insbesondere dem Bau der Türme, zugute kommen), S. 41–46 (Stiftungen und Ablässe zugunsten des Baus im 13.–15. Jahrhundert). Zur Annexion Lyons durch die französischen Könige: JEAN FAVIER, *Philippe le Bel*, Paris 1978, S. 300–301. Eingehender in: JOSEPH R. STRAYER, *The Reign of Philipp the Fair*, Princeton 1980, S. 356–364.
- ⁹ PETER KURMANN, *La cathédrale Saint-Etienne de Meaux, étude architecturale* (Bibliothèque de la Société française d'archéologie 1), Genève, Paris 1971, S. 40–41.
- ¹⁰ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 54–55.
- ¹¹ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 59–98.
- ¹² PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 100–102, Wortlaut des Devis S. 100, Anm. 438.
- ¹³ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 101–102, wortlaut der Urkunde S. 102, Anm. 450.
- ¹⁴ D.-FR. SECOUSSE, *Mémoire sur l'union de la Champagne et de la Brie à la Couronne de la France*, in: Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres 17, 1751, S. 295–315.
- ¹⁵ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 102–103, Wortlaut der Urkunde S.103, Anm. 456.
- ¹⁶ RAYMOND CAZELLES, *La société politique et la crise de la royauté sous Philippe de Valois*, Paris 1958, S. 48–73. – A. COVILLE, *Les premiers Valois et la guerre de Cent ans (1328–1422)*, in: ERNEST LAVISSE, *Histoire de France*, Bd. 4,1, Paris 1902, S. 3–4.
- ¹⁷ *Gallia Christiana*, Bd. 7, Paris 1744, Spalte 135, und Bd. 8, (Suffragane von Paris), Paris 1744, Spalte 1635. – HENRI STEIN, *Le palais de Justice et la Sainte-Chapelle de Paris, Notice historique et archéologique*, Paris 1902, S. 131 (Ein Verwandter des Jean de Meulan, Grégoire de Meulan, war bereits 1286–1297 trésorier der Sainte-Chapelle gewesen). – DOM TOUSSAINTS DU PLESSIS, *Histoire de l'église de Meaux*, Bd. 1, Paris 1731, S. 258. – RAYMOND CAZELLES (vgl. Anm. 16), S. 190, Anm. 8 und S. 255 (zu Jean de Meulan), S. 216, 234 und 255 (Amaury de Meulan).
- ¹⁸ *Gallia Christiana*, Bd. 8, Paris 1744, Sp. 1634–1635. – DOM TOUSSAINTS DU PLESSIS (vgl. Anm. 17), S. 258.
- ¹⁹ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 112–119.
- ²⁰ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 100, 115.
- ²¹ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 114. – DOM TOUSSAINTS DU PLESSIS (vgl. Anm. 17), S. 275.
- ²² Für die Stadt selber fanden wir keine Hinweise auf die Pest im Jahr 1348. Hingegen ist ihr Auftreten in Paris und Saint-Denis während des Monats August 1348 gesichert. Wahrscheinlich war auch schon Reims davon berührt, dort wütete sie aber nachweisbar erst 1349. Paris wurde 1349 und 1350 erneut heimgesucht. Vgl. JEAN-NOËL BIRABAN, *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, Bd. 1, La peste dans l'histoire, Paris, La Haye 1975, S. 74–77 und 377.
- ²³ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 103–104, 115–119, 133–141 (zur Vollendung der Kathedrale).
- ²⁴ DIETER KIMPEL, *Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen*, Bonn 1971, S. 30–92. – PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), Abb. 68.
- ²⁵ LUCIEN BÉGULE (vgl. Anm. 5), T. 1.
- ²⁶ DOM TOUSSAINTS DU PLESSIS (vgl. Anm. 17), S. 357–358.
- ²⁷ Monumentale Skulpturenzyklen des französischen 14. Jahrhunderts haben grossen Seltenheitswert. Allein schon deshalb müsste man sie im Zeichen wachsender Umweltschäden zu erhalten suchen. Wie weit man davon entfernt ist, zeigen die Portale von Meaux überdeutlich. Hier ist die Zerstörung der Substanz heute derart fortgeschritten, dass wohl jede konservatorische Massnahme – woran derzeit niemand denkt – keine Rettung mehr brächte. Man wird sich in naher Zukunft diese wichtigen Werke nur noch in unzureichenden Photographien ansehen können.
- ²⁸ WILLIBALD SAUERLÄNDER/RENATE KROOS, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970, S. 27–29.
- ²⁹ E. JOUY, *L'allongement de la cathédrale de Meaux et la reconstruction de sa façade aux XIVe et XVe siècles*, in: Bulletin de la conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux 2, 1899, S. 64, Anm. 1. – AMÉDÉE BOINET, *Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux*, in: Revue de l'art chrétien 62, 1912, S. 186–187.
- ³⁰ Mit Ausnahme des Fürbitterpaares gehören alle aufgezählten Motive schon dem vorgotischen Gerichts bild an: Vgl. BEAT BRENK, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichts* (Wiener byzantinische Studien 3), Wien 1966. – BEAT BRENK, *Weltgericht*, in: ENGELBERG KIRSCHBAUM (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, 1972, Sp. 514–524.
- ³¹ WILLIBALD SAUERLÄNDER/RENATE KROOS (vgl. Anm. 28), T. 108 (Chartres), 236 (Reims), 147 (Paris). – WOLFGANG MEDDING, *Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister*, Augsburg 1930, Abb. 8–10. – FABIENNE JOUBERT, *Le jubé de Bourges, remarques sur le style*, in: Bulletin monumental 137, 1979, S. 341–369, Abb. 34 und 35. – HARTMUT KROHM (vgl. Anm. 1), Abb. 13.
- ³² Die Fürbitter wurden im 13. Jahrhundert aus dem byzantinischen Jüngsten Gericht übernommen: BEAT BRENK, 1972 (vgl. Anm. 30), Sp. 520. Allerdings umfasst die Gruppe in der byzantinischen Kunst Maria und Johannes Baptist. Die Frage, warum dieser im Westen durch den Evangelisten ersetzt wurde, hat die Forschung bisher nicht befriedigend erklärt. MARIA ANDALORO, *Note sui temi iconografici della Deesis e dell'Haghiosoritissa*, in: Rivista dell'istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte 17, 1970 (1972), S. 109, erklärt die Übernahme des Evangelisten in die Deesis mit der Darstellung der Kreuzigung. Aus dieser Arbeit geht im übrigen hervor, dass Johannes nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien mit Maria zusammen die Deesisgruppe bildet: Fig. 16, Viterbo, Santa Maria Nuova, Triptychon, frühes 13. Jahrhundert; Fig. 17, Trevignano, Santa Maria Assunta, Triptychon, um 1200. Wir danken Prof. Valentino Pace, Rom, für den Hinweis auf diese Arbeit.
- ³³ AMÉDÉE BOINET (vgl. Anm. 29), S. 187.

- ³⁴ WILLIBALD SAUERLÄNDER/RENATE KROOS (vgl. Anm. 28), 114, T. 108.
- ³⁵ WILLIBALD SAUERLÄNDER/RENATE KROOS (vgl. Anm. 28), T. 236. Dass an der Krönungskathedrale Johannes der Täufer als Fürbitter erscheint, hängt nicht nur mit dem byzantinischen Vorbild zusammen, sondern hat vor allem liturgische Gründe. In den ältesten Formeln der *Laudes regiae* wurde für das Heil des Königs als erster Heiliger Johannes der Täufer angerufen, später folgte er oft zusammen mit Stephanus auf Christus, Maria und die Erzengel: ERNST KANTOROWICZ, *Ivories and Litanies*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 15, 1942, S. 60. Nicht zufällig erscheint der königliche Heilige auch an der inneren Westwand der Krönungskathedrale, dort übrigens zusammen mit Stephanus: WILLIBALD SAUERLÄNDER/RENATE KROOS (vgl. Anm. 28), T. 129, S. 160–161.
- ³⁶ WILLIBALD SAUERLÄNDER/RENATE KROOS (vgl. Anm. 28), T. 147.
- ³⁷ Zur Datierung siehe FRANCIS SALET, *Saint-Urbain de Troyes*, in: *Congrès archéologique* 113, 1955, S. 96–122, bes. S. 98 und Abb. S. 116. – Ein dreifiguriges Gerichtsbild mit abgestufter Anordnung von Richter und Fürbittern kommt sehr häufig in der französischen Elfenbeinschnitzerei des 14. Jahrhunderts vor. Vgl. RAYMOND KOEHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Bd. 2, Paris 1924, Nr. 43, T. 17; Nr. 172, T. 43; Nr. 284; Nr. 348bis, T. 80; Nr. 524, T. 93.
- ³⁸ AMÉDÉE BOINET (vgl. Anm. 29), S. 188–189.
- ³⁹ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 103.
- ⁴⁰ JOSEPH PETIT, *Charles de Valois (1270–1325)*, Paris 1900, S. 233. – *Chronique parisienne anonyme de 1316 à 1339*, in: *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France* 11, 1885, S. 59. – HENRI BORDIER, *La confrérie des pèlerins de Saint-Jacques et ses archives*, in: *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France* 1, 1875, S. 189.
- ⁴¹ RENÉ DE LA COSTE-MESSELIÈRE, *Fleurs de lys et coquilles Saint-Jacques. Rois et princes de France et le pèlerinage de Compostelle*, in: *Bulletin de la Société historique et scientifique des Deux-Sèvres* 8, 1975, S. 245–265, trägt Hinweise zusammen, die sich auf die Verehrung des heiligen Jacobus durch die französischen Könige beziehen. Nach seinen Ausführungen war dieser Heilige vor dem heiligen Michael der Patron der französischen Könige. Erst Louis XI zog ihm als erster den heiligen Michael vor. Die Jacobusverehrung der französischen Könige hängt auch mit ihrer *Imitatio Caroli magni* zusammen: ÉMILE MÂLE, *Les saints compagnons du Christ*, Paris 1958, S. 153.
- ⁴² Vergleichbar in dieser Hinsicht auch die berühmten Glasmalereien, die Jacques Cœur in seiner Kapelle der Kathedrale von Bourges anbringen liess: LOUIS GRODECKI, *Le «Maître des vitraux de Jacques Cœur»*, in: *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, S. 105–125, Abb. 66.
- ⁴³ RENÉ DE LA COSTE-MESSELIÈRE (vgl. Anm. 41), S. 256, vermutet, Charles IV le Bel habe 1307 eine Pilgerfahrt nach Compostela gelobt. Ausserdem brachte Jeanne d'Évreux, seine junge Witwe, das Kind, das sie von ihrem verstorbenen Gemahl erwartete, im Pariser Hôpital Saint-Jacques zur Welt. Man fragt sich, warum die Königin zu diesem Zweck ausgerechnet in dieses Hospital ging. HENRI BORDIER (vgl. Anm. 40), S. 395–396, vermutet, dass die Königin ins Hospital der den Valois treu ergebenden Bruderschaft gebracht wurde, damit ihr niemand ein männliches Kind für den Fall unterschieben konnte, wenn sie ein Mädchen gebären würde. Tatsächlich schenkte sie einem Mädchen das Leben, worauf für Philippe de Valois der Weg zum Thron frei war. Philippe VI hatte in dieser Hinsicht also einen guten Grund, sich dem heiligen Jacobus zu Dank verpflichtet zu fühlen.
- ⁴⁴ Der Hinweis auf die Problematik bei BARBARA W. TUCHMANN, *A Distant Mirror. The Calamitous 14th Century*, London 1980 (Reprint), S. 44–46. – Auch HENRY CHARLES LEA, *Geschichte der Inquisition im Mittelalter*, Bd. 3, Bonn 1913, S. 660–666. Die beiden Schilderungen der Vorgänge von 1331/32–36 sind mangelhaft und ungenau. Eine sorgfältige Interpretation der Quellen und eine genaue Darstellung hingegen bei ANNELIESE MEYER, *Die Pariser Disputation des Geraldus Odonis über die Visio Beatifica Dei*, in: *Archivio italiano per la storia della pietà* 4, 1965, S. 215–251.
- ⁴⁵ ANNELIESE MEYER (vgl. Anm. 44), S. 216.
- ⁴⁶ FRIEDRICH BOCK, *Reichsidee und Nationalstaaten*, München 1943, S. 342–343. – HERBERT GRUNDMANN, *Wahlkönigtum, Territorialpolitik und Ostbewegung im 13. und 14. Jahrhundert* (Gebhardt, *Handbuch der deutschen Geschichte*, Bd. 5, 9. Aufl., München 1973), S. 187–188.
- ⁴⁷ FRIEDRICH BOCK (vgl. Anm. 46), S. 342 (Der Papst wandte sich hauptsächlich gegen die Übergriffe von Philippe VI in der Dauphiné).
- ⁴⁸ ANTHONY LUTTRELL, *The Crusade in the Fourteenth Century*, in: *Europe in the Late Middle Ages*, edited by J.R. HALE u.a., London 1965, S. 133–134. – J. DELAVILLE LE ROULX, *La France en Orient au XIVe siècle*, Paris 1886, S. 86–102. – JULES VIARD, *Les projets de croisade de Philippe VI de Valois*, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 97, 1936, S. 305–316.
- ⁴⁹ PAUL FOURNIER, *Durand de Saint-Pourçain*, in: *Histoire littéraire de la France* 37, 1938, S. 1–8.
- ⁵⁰ ANNELIESE MEYER (vgl. Anm. 44), S. 219–223 und 249–250.
- ⁵¹ HERBERT GRUNDMANN (vgl. Anm. 46), S. 188.
- ⁵² D.-FR. SECOUSSE (vgl. Anm. 14), S. 295–315.
- ⁵³ Obwohl der Streifen mit den Auferstehenden im Gerichtstympanon von Notre-Dame im 19. Jahrhundert erneuert wurde, gibt er den originalen Zustand wieder: WILLIBALD SAUERLÄNDER/RENATE KROOS (vgl. Anm. 28), S. 132.
- ⁵⁴ WOLFGANG MEDDING (vgl. Anm. 31), Abb. 9, und FRANCIS SALET (vgl. Anm. 37), Abb. S. 116.
- ⁵⁵ WOLFGANG MEDDING (vgl. Anm. 31), Abb. 8.
- ⁵⁶ BERNHARD RUPPRECHT, *Romanische Skulptur in Frankreich*, München 1975, T. 172.
- ⁵⁷ MARIE-MADELEINE GAUTHIER, *Emaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg 1972, S. 415. Kenntnis der Rückseite durch den Index of Christian Art, Rom, Biblioteca Vaticana.
- ⁵⁸ WILLIBALD SAUERLÄNDER/RENATE KROOS (vgl. Anm. 28), S. 29–33.
- ⁵⁹ HUGO KEHRER, *Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Bd. 2, Leipzig 1909, S. 50–51 (früheste Darstellung der Altersdifferenzen auf Ampullen in Monza und in einem Mosaik in Sant'Apollinare Nuovo).
- ⁶⁰ AMÉDÉE BOINET (vgl. Anm. 29), S. 184–185.
- ⁶¹ Zum Beispiel am linken Portal des Nordquerhauses, linkes Gewände, in Chartres: WILLIBALD SAUERLÄNDER/RENATE KROOS (vgl. Anm. 28), T. 94.
- ⁶² DAVID M. ROBB, *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, in: *The Art Bulletin* 18, 1936, S. 493–494.
- ⁶³ KATHLEEN MORAND, *Jean Pucelle*, Oxford 1962, T. 17c (Stundenbuch von Jeanne II de Navarre).
- ⁶⁴ ELLEN JUDITH BEER, *Die Buchkunst von Sankt Katharinenthal*, in: *Das Graduale von Sankt Katharinenthal*, Kommentar (hrsg. von LUCAS WÜTHRICH), Luzern 1983, S. 109.
- ⁶⁵ GERTRUD SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 83–84.
- ⁶⁶ KATHLEEN MORAND (vgl. Anm. 63), T. 3b.
- ⁶⁷ DOROTHY GILLERMAN, *The Clôture of Notre-Dame and Its Role in the Fourteenth Century Choir Program*, New York/London 1977, Abb. 12.
- ⁶⁸ HUGO KEHRER (vgl. Anm. 59), S. 129–194.
- ⁶⁹ HUGO KEHRER, *Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Bd. 1, Leipzig 1908, S. 63–64.
- ⁷⁰ ANDRÉ GRABAR, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968, Abb. 268 (oben).
- ⁷¹ ISA RAGUSA/ROSALIE B. GREEN, *Meditations in the Life of Christ*, Princeton 1961, S. 45–53, Abb. 38 und 39.
- ⁷² HUGO KEHRER (vgl. Anm. 59), Abb. 56.
- ⁷³ CESARE GNUDI, *I rilievi del coro di Notre-Dame e la Vergine Annunciata del Metropolitan Museum*, in: *Études d'art français*

- offertes à Charles Sterling, Paris 1975, S. 41-46, Abb. 27. – Zum byzantinischen Vorbild: ELLEN JUDITH BEER (vgl. Anm. 64), S. 156-157.
- ⁷⁴ HARTMUT KROHM (vgl. Anm. 1), Abb. 46.
- ⁷⁵ ENGELBERT KIRSCHBAUM (Hrsg.; vgl. Anm. 30), Bd. 2, 1970, Sp. 671-672. – ÉMILE MALE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1898, S. 256-259. – PHILIPPE VERDIER, *Le couronnement de la vierge. Les origines et le développement d'un thème iconographique*, Montréal, Paris 1980, S. 116-119.
- ⁷⁶ MICHEL BUR, *Meaux dans l'histoire de la Champagne*, in: Revue de la Société d'histoire et d'art de la Brie et du Pays de Meaux 28, 1977, S. 103-113, besonders S. 113.
- ⁷⁷ E. JOUY (vgl. Anm. 29), S. 64, Anm. 1.
- ⁷⁸ AMÉDÉE BOINET (vgl. Anm. 29), S. 188-189.
- ⁷⁹ PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 59-62.
- ⁸⁰ FRANÇOIS DESHOULIÈRES, *La cathédrale de Meaux* (Petites monographies des grands édifices de la France), Paris 1925, S. 54-56.
- ⁸¹ DOROTHY GILLERMAN (vgl. Anm. 67), S. 114.
- ⁸² PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), S. 88-89, 92, Abb. 65.
- ⁸³ DOROTHY GILLERMAN (vgl. Anm. 67), S. 142-143.
- ⁸⁴ DOROTHY GILLERMAN (vgl. Anm. 67), S. 115.
- ⁸⁵ FRANÇOISE BARON, *Le décor sculpté et peint de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins*, in: Bulletin monumental 133, 1975, S. 29-72 (zu Mahaut d'Artois: S. 41). – FRANÇOISE BARON, *Sculpture*, in: Les Fastes du Gothique, Le siècle de Charles V (Ausstellungskatalog), Paris 1981, S. 68-69.
- ⁸⁶ FRANÇOISE BARON, 1975 (vgl. Anm. 85), Abb. 6 und 7.
- ⁸⁷ FRANÇOISE BARON, 1975 (vgl. Anm. 85), Abb. 15.
- ⁸⁸ FRANÇOISE BARON, 1975 (vgl. Anm. 85), S. 41.
- ⁸⁹ FRANÇOISE BARON, 1981 (vgl. Anm. 85), S. 95-96 (Nr. 40).
- ⁹⁰ Vgl. oben Anm. 85.
- ⁹¹ GERHARD SCHMIDT, *Drei Pariser Marmorbildhauer des 14. Jahrhunderts*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 14, 1971, S. 161-172.
- ⁹² PETER KURMANN (vgl. Anm. 9), Abb. 65. – HARTMUT KROHM (vgl. Anm. 1), besonders Abb. 49.
- ⁹³ *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* (Ausstellungskatalog), Paris 1981.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Editions de Massy, Seine-et-Oise.
 Abb. 2, 3, 20: Archives photographiques, Caisse nationale des Monuments historiques, Paris.
 Abb. 4-19: Peter Kurmann (Autor).