



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

Strassburg, 1894

III. Teil: Die Zusammenhänge mit der weiteren Entwicklung und die Bedeutung des Tektonischen in der französischen Plastik des Mittelalters

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

III. TEIL.

DIE ZUSAMMENHÄNGE
MIT DER WEITEREN ENTWICKLUNG
UND DIE BEDEUTUNG DES TEKTONISCHEN
IN DER
FRANZÖSISCHEN PLASTIK
DES MITTELALTERS.



Niemand hat die innige Verbindung, ja Vermischung, die Architektur und Plastik im Mittelalter mit einander eingegangen sind, mit klareren Worten hervorgehoben als Viollet-le-Duc, er stellt es als Charakteristicum mittelalterlicher Plastik im Gegensatz zu der antiken und modernen an den Anfang seiner Erörterung:¹ «dans l'art du moyen-âge, la sculpture ne se sépare pas de l'architecture», und er nimmt diesen Gedanken später eingehender wieder auf:² «Dans les monuments de l'antiquité grecque qui conservent les traces de la statuaire qui les décorait, celle-ci ne se lie pas absolument avec l'architecture. L'architecture l'encadre, lui laisse certaines places, mais ne se mêle point avec elle.» «L'alliance entre ces deux arts est bien plus intime pendant le moyen-âge.»

Sollte man es glauben, dass derselbe Forscher den tiefgehenden, den entscheidenden Einfluss der mittelalterlichen Architektur auf die Stilentwicklung der mittelalterlichen Statuarik übersehen, oder doch mit Still-schweigen übergangen hat und da, wo er sie z. B. mit der antiken Plastik vergleicht,³ von den völlig anderen Lebensbedingungen mittelalterlicher Skulptur, von ihrer Verwachsenheit mit der Mauer, nichts erwähnt? dass er es unternimmt, das eigentümliche Wesen des plastischen Stiles auf die Einflüsse der mittelalterlichen Tracht, statt auf die der Baukunst zurückzuführen? dass er in der Interpretation des Chartrener Stiles zaudern, ja irren konnte, während man gerade hier das Herauswachsen

¹ D. A., Bd. VIII, S. 98.

² D. A., Bd. VIII, S. 174.

³ Vgl. z. B. D. A., Bd. VIII, S. 128 ff., 150 ff.

der Plastik aus dem Architektonischen so klar vor Augen sieht, wo das Figürliche noch gleichsam die harte architektonische Schale an sich trägt?

Am Schluss seiner Erörterung über die statuarische Plastik scheint er sich gleichsam auf die zu Beginn derselben ausgesprochene These zu besinnen: «Il est temps de montrer comme la statuaire sait se réunir à sa sœur, l'architecture, dans les édifices du moyen-âge. C'est au XIII^e siècle que cette réunion est la plus intime, et ce n'est pas un des moindres mérites de l'art de cette époque.»¹

Diese beiden Sätze sind äusserst charakteristisch, alle weiteren Ausführungen liegen gewissermassen in ihnen beschlossen.

Wo von der Verbindung der Architektur und Plastik die Rede ist, da betont Viollet-le-Duc regelmässig die daraus resultierende vollkommene Harmonie des Ganzen: ce n'est pas un des moindres mérites de l'art de cette époque, er betont dagegen nicht oder nicht genügend die einseitige Wirkung, die diese Verbindung auf die Plastik hatte.² Und noch charakteristischer ist das zweite: c'est au 13^e siècle que cette réunion est la plus intime,³ mit einem kühnen Sprunge setzt er sich über die grandiose Schule des 12. Jahrhunderts hinweg, obwohl hier die Verbindung beider Gattungen sicher eine weit innigere war als später im 13ten.⁴

¹ D. A., Bd. VIII, S. 174.

² Vgl. u. a. D. A., Bd. V, S. 151; Bd. VII, S. 432; Bd. VIII, S. 162 ff., 226 f., 240 ff. Viollet-le-Duc ist selbstverständlich nicht entgangen, dass in der späteren Zeit die figurale Plastik mehr und mehr von der Architektur zurückgedrängt wird, vgl. z. B. a. a. O. Bd. VII, S. 431, 434; Bd. VIII, S. 176. Was er gar nicht studiert, ist der Einfluss, den die Architektur auf die Ausbildung und Weiterentwicklung des Stiles hatte.

³ Vgl. dazu Bd. VII, S. 424, wo dieser Gedanke an dem Marienportal der Westfassade von Notre-Dame erläutert wird, welches Viollet-le-Duc auch an der Stelle des VIII. Bandes vorgeschwebt zu haben scheint.

⁴ Ich betone, dass hier ausdrücklich von der Statuarik die Rede ist; wie viel inniger die Verbindung derselben mit dem Archi-

Viollet-le-Duc war sich sehr wohl bewusst, dass die berechtigtste Anklage, die man jemals gegen die mittelalterliche Architektur erhoben hat, ohne Zweifel diese ist, dass sie die selbstständige Entfaltung der bildenden Künste verhindert habe und ihrem Wesen nach verhindern müsse.¹ Er hat, wie es scheint, instinctiv alles gethan, um diese Anklage zu entkräften.

Die Verbindung der Künste im Mittelalter ist, wie gesagt, nach ihm die denkbar glücklichste, glücklicher selbst als in der Antike;² sie war niemals inniger als im 13. Jahrhundert. Wie könnte man meinen, dass sie die freie Entfaltung der Plastik behindert habe, die sich gerade damals zu voller Blüte entfaltet.³ Denn das 13. Jahrhundert ist die Geburtsstunde eines selbstständigen mittelalterlichen Stiles.

Damit rühren wir an den entscheidenden Punkt: die

tektonischen am Westportale von Chartres ist, liegt nach der Analyse desselben, die wir oben gegeben haben, auf der Hand. Vergleicht man in Chartres selbst z. B. das Westportal mit dem Hauptportal der nördlichen Vorhalle des 13. Jahrhunderts, so wird man nicht umhin können zuzugestehen, dass die ältere Schöpfung, trotz der Starre der Figuren, im Ganzen einen harmonischeren Eindruck macht als die jüngere, wo die Figuren sich hin und her bewegen.

¹ „Cette architecture égoïste et jalouse n'ayant pour but qu'elle-même et régnant dans le désert.“ E. Renan, *L'art du moyen-âge et les causes de sa décadence*, *Revue des deux mondes*, 1862, Juli, S. 226. Vgl. auch Karl Böhme, *Der Einfluss der Architektur auf Malerei und Plastik*, Dresden 1882.

² Vgl. *D. A.*, Bd. VII, S. 426, 430. „En appréciant les choses d'art avec les yeux d'un critique impartial, et en ne tenant pas compte des admirations toutes faites ou imposées par un esprit exclusif, il faudra bien reconnaître que dans la plupart des conceptions de l'école laïque du commencement du XIII^e siècle, la statuaire est repartie d'après des données plus vraies qu'elle ne l'a été dans les monuments de l'antiquité.“ Dies wird dann weiter ausgeführt.

³ „La statuaire, quoique (!) soumise aux formes architectoniques, prend ses aises, se développe largement.“ Viollet-le-Duc verweist hier wieder auf das Marienportal von Notre-Dame in Paris: „En comparant cette œuvre avec les meilleures productions de l'antiquité, chacun peut constater qu'ici la statuaire est conçue d'après des données singulièrement favorables à son complet épanouissement.“

originale plastische Stilentwicklung des Mittelalters beginnt nach Viollet-le-Duc mit dem freien Stile des 13. Jahrhunderts, er leugnet die Originalität des mittelalterlichen Hieratismus! ¹

Nicht als ob er die Bedeutung der älteren gebundenen Kunst als Ausgangspunkt, als Vorstufe von vornherein und völlig übersehen hätte; ² was er bestreitet, ist, wie gesagt, ihre Originalität. Er scheint es instinctiv zu vermeiden, diejenigen Werke an den Beginn der selbstständigen mittelalterlichen Entwicklung zu stellen, die von dem übermächtigen Einfluss der Baukunst auf die Plastik allerdings unwiderleglich Zeugnis abgelegt hätten.

Und einmal angelangt bei dem freieren Stile, scheint er die ältere Tradition ganz zu vergessen. Die neue Schule entwickelt sich im schroffsten Gegensatz gegen alles Vorhandene und gleichsam aus eigener Kraft, es ist eine «radikale Revolution», die sich vollzieht, «l'architecture et la sculpture abandonnèrent complètement les errements de l'école byzantine», «l'artiste repousse l'hiératisme, qui s'attache toujours à une société gouvernée par un despotisme quelconque...» «Au commencement du XIII^e siècle, les moines ne sont plus maîtres ès-arts; ils sont débordés par une société d'artistes laïques que peut-être ils ont élevés, mais qui ont laissé de côté leurs méthodes surannées.» ³

¹ Ueber seine Theorie betreffend den Einfluss des Zeitkostüms und der Mode auf die Kunst der Chartrener Schule vgl. weiter unten.

² Vgl. u. a. D. A., Bd. VIII, S. 127.

³ Es fehlt nicht ganz an Stellen, die beweisen, wie feinsinnig Viollet-le-Duc das Nachleben der älteren Tradition in einzelnen Fällen zu erläutern gewusst hat, vgl. z. B. die Bemerkungen über den Rankenfries der Kathedrale von Sens, Bd. VIII, S. 224: „On sent encore comme un dernier reflet de l'influence orientale. Les détails, malgré l'entente parfaite de la composition, sont trop multipliés...“ Vgl. auch die Bemerkungen über die Plastik der burgundischen Schule S. 260, von der es heisst: „elle conserve sa liberté d'allure pendant le XIII^e siècle...“

Es entsteht die Vorstellung, als gehe hier ein völliger Riss durch die Entwicklung.¹

Ich frage, was ist a priori unwahrscheinlicher als dieses, nachdem es feststeht, dass die ältere plastische Schule, die hier voraufgegangen war, weder byzantinisch, noch traditionell oder mönchisch gewesen ist, dass sie vielmehr die erste originale Leistung des französischen Genius bedeutet; dass die Eingliederung der statuatischen Plastik in den mittelalterlichen Baukörper, d. h. die Schaffung eines selbstständigen, der Architektur völlig konformen Stiles, bereits in jener älteren Schule vollzogen war? Wie sollte sich die nachfolgende Generation gegen sie wie gegen einen Erbfeind erhoben haben, die ihr doch gerade die Bahn gebrochen hatte? wie die einmal gewonnenen Grundlagen und festen Principien eines eigentümlichen monumentalen Stiles ohne Not verlassen, als verjährte Methoden und Irrtümer beiseite geworfen haben?

In der That, wie zahlreich sind die Fäden, die jene ältere grosse Schule mit der späteren gothischen Plastik verbinden! Hat es unsere Erörterung doch auf Schritt und Tritt gezeigt. Die Grundsätze der Anordnung, sowohl was die Schmückung des einzelnen Portales, wie die Zusammenziehung mehrerer zu einem Systeme betrifft, blieben in der Folge die gleichen, die Statuen an den Gewänden, die Baldachine, die Schmückung der Tympanen und Archivolten, die Dekoration der Thür-Pfosten

¹ Für die mittelalterliche Architektur ist diese Ansicht, als handele es sich in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts um einen Bruch mit der Tradition, bereits von kompetenterer Seite zurückgewiesen worden, vgl. Anthyme Saint-Paul, Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique, Paris 1881², S. 209 ff. Hier sind die betreffenden Stellen aus Viollet-le-Duc's Schriften zusammengestellt. Viollet-le-Duc's Theorie hat, das scheint mir dort nicht genügend betont zu sein, insofern einen richtigen Kern, als ein künstlerischer Fortschritt niemals ohne das Gefühl des Gegensatzes, der Ueberlegenheit gegenüber dem bisher Geleisteten zustandekommt.

und -Pfeiler,¹ das war alles schon in der älteren Schule gegeben. Die Art der Arbeitsführung, die für das 13.-15. Jahrhundert charakteristisch bleibt: die Arbeit *avant la pose*, ist bereits die herrschende in den Ateliers von Chartres. Und wie energisch kündigte sich hier die plastische Tendenz an! Setzte doch diese Schule die Statue an die Stelle des Reliefs! Wie lange hat man an der Säulenstatue in der Folge festgehalten.² Selbst in den

¹ Die bahnbrechende Leistung der älteren Schule inbezug auf die Verteilung und Eingliederung des plastischen Schmuckes tritt in dem Artikel „porte“ gar nicht hervor. Von den grossen Statuen der Gewände ist hier zuerst a. S. 407 die Rede, aber der Leser gewinnt hier die Vorstellung, als wären diese gegen Ende des 12. Jahrhunderts aufgekomen, d. h. mit Viollet-le-Duc's „*école laïque*“. Und wenn S. 431 bemerkt wird: „On a pu remarquer dans les exemples de portes de la fin du XII^e siècle et du commencement du XIII^e précédemment donnés, que les statues qui garnissent les ébrasements sont le plus souvent accolées à des colonnes portant un chapiteau surmonté d'un daïs“, so wird der Leser dadurch in seiner irrigen Vorstellung nur bestärkt. Das Seltsamste ist aber, dass Viollet-le-Duc, statt den Uebergang vom „romanischen“ zum „gothischen“ Portale an zwei Hauptwerken, also etwa dem Portale von Chartres einerseits, dem Marienportale von Notre-Dame in Paris andererseits zu charakterisieren, vielmehr zwei Portale wählt, die ohne jede figurale Dekoration geblieben sind! Der Uebergang zu dem Meisterwerk des beginnenden 13. Jahrhunderts wird dann auf folgende Weise gewonnen: „Il nous reste à étudier les portes d'églises dues incontestablement à l'art français du commencement du XIII^e siècle, en dehors de toute influence étrangère. Déjà celles que nous avons données dans cet article, provenant des églises de Nesles, de Montréal, de Saint-Père, sont franchement gothiques, bien qu'elles se rattachent par quelques points aux traditions romanes, ou qu'elles présentent des singularités. Maintenant nous entrons dans le domaine royal, nous ouvrons le XIII^e siècle, et la marche de l'architecture est suivie sans déviations...“, vgl. S. 408 ff.

² Wenn, was nach Viollet-le-Duc's Annahme um die Mitte des 13. Jahrhunderts eintrat, dann die Statue von der Säule losgelöst wurde, und als selbstständige Figur in einer Nische der Mauer Platz fand, so war das nichts anderes als die definitive Durchführung von Principien, die sich bereits in der älteren Schule angekündigt hatten, nämlich einerseits die Figur völliger der Architektur einzugliedern als das in Chartres geschehen war und ihr andererseits einen monumentaleren Sockel zu geben; vgl. oben die Notizen über Le Mans und Angers.

Darstellungen der Tympanen, in den kleinen Szenen der Thürpfosten tritt jene Tendenz zu Tage; ich erinnere nur an den Chartrener Christus. Und sie führt zu denselben technischen Konsequenzen, wie im 13. Jahrhundert, ich erinnere an das, was wir über das Tympanon von Corbeil gesagt haben.

Auch kann, wie schon gesagt, ein Gegensatz von Mönch und Laie, von Kloster- und Weltkunst, vorausgesetzt dass ein solcher überhaupt jemals in dieser Schärfe bestanden habe,¹ jedenfalls hier gar nicht mit infrage kommen, denn, wenn nicht alles täuscht, waren die Laien bereits die Träger der künstlerischen Entwicklung in der älteren Schule. Was aber das Wesentliche ist, die Principien der Stilbildung haben sich im späteren Mittelalter mit nichten geändert. Indem Viollet-le-Duc die Originalität des strengen Stiles übersieht, ja, indem er eine Kluft reißt zwischen der Plastik der älteren Schule und der späteren «gothischen», gelingt ihm auch eine glückliche Analyse der letzteren nicht, denn es entgeht ihm ein sehr wesentliches Charakteristicum derselben: ihre tiefe und innige Wesensverwandtschaft mit dem gebundenen Stile des 12. Jahrhunderts!

Ich werde weiter unten die Bedeutung des Tektonischen für die spätere mittelalterliche Skulptur beleuchten.

Im Einklange mit seiner Theorie über das revolutionäre Emporkommen der jüngeren Schule, der «*école laïque*», hat Viollet-le-Duc von einem völligen ikonographischen Umschwunge gesprochen, der um die Wende der 12. Jahrhunderts die Plastik ergriffen habe.² «*A dater des dernières années du XII^e siècle, l'école laïque, non seulement a rompu avec les traditions byzantines conservées dans les monastères, mais elle manifeste une tendance nouvelle dans le choix des sujets et la manière*

¹ Vgl. Anthyme Saint-Paul, a. a. O., S. 246 ff., 298 f., 304 f.

² Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 135 ff.

de les exprimer. Au lieu de s'en tenir presque exclusivement aux reproductions des sujets légendaires dans la statuaire, comme cela se faisait dans les églises conventuelles, elle ouvre l'Ancien et le Nouveau Testament . . .» Etwas weiter unten ist das noch genauer ausgeführt : «Les sujets empruntés aux légendes disparaissent presque entièrement. La sculpture va chercher ses inspirations dans l'Ancien et le Nouveau Testament, puis elle adopte tout un système iconographique sans précédents. Elle devient une encyclopédie représentée. Si les scènes principales indiquées dans le Nouveau Testament prennent la place importante, si le Christ assiste au jugement, si le royaume du ciel est figuré, si l'histoire de la sainte Vierge se développe largement, si la hiérarchie céleste entoure le Sauveur ressuscité, à côté de ces scènes purement religieuses apparaissent l'histoire de la Création, le combat des Vertus et des Vices, des figures symboliques, la Synagogue, l'Eglise, personnifiées, les Vierges sages et folles, la Terre, la Mer, les productions terrestres, les Arts libéraux. Puis les prophètes qui annoncent la venue du Messie, les ancêtres du Christ, le cycle davidique commençant à Jessé.» Viollet-le-Duc hatte hier, wie er selbst andeutet, vor allem die Cluniazenserkirchen des 11. und 12. Jahrhunderts im Sinne. Aber selbst zugegeben, dass an diesen eine so ausgesprochene Vorliebe für das Legendarische, für seltsame und dunkle Darstellungen,¹ für grobe Fabeln zu Tage träte, konnten diese Kirchen hier überhaupt zum Vergleiche inbetracht kommen, ist hier nicht wieder jene grossartige ältere Schule, die der «école laïque» unmittelbar und auf demselben Grund und Boden vorangegangen war, nämlich die Schule von Chartres vollkommen mit Stillschweigen übergangen, als sei sie niemals vorhanden gewesen? Bildeten nicht in dieser die Darstellungen aus dem neuen

¹ „Les sujets les plus étranges“.

Testament das fast ausschliessliche Thema aller Kompositionen? Und gehen wir weiter zurück, steigen wir bis zu den Quellen. Wo wäre in der Provence, an ihren Fassaden, in ihren Kreuzgängen jene Vorliebe für die Legende, für das Seltsame und Fabelhafte? Erwies sich nicht die Dekoration des Arler Kreuzganges als eine monumentale Darstellung des Lebens Christi? Und man weise an einer Fassade des 13. Jahrhunderts eine Darstellung desselben von so klassischer Klarheit der Komposition nach, wie es am Westportale der Kathedrale von Chartres vorliegt. Dass wir diese Vorläufer der «gothischen» Plastik wieder in ihre Rechte einsetzen, «un art . . . est toujours le résultat d'un travail plus ou moins long, et possède une généalogie. C'est cette généalogie qu'il convient d'abord de rechercher.»

Wir haben an den Portalen unserer Schule eine Reihe von Szenen aus der Jugendgeschichte Christi bemerkt, die immer wiederkehren: die Verkündigung, die Begegnung von Maria und Elisabeth, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der Könige. Diese selben Szenen spielen noch an den Fassaden des 13. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle, sie wechselten nur den Platz, sie stehen hier in Lebensgrösse an den Gewänden und gewissermassen im Vordergrund.¹

Viollet-le-Duc spricht von einem ikonographischen System «ohne Vorläufer». Er nennt u. a. die klugen und törichten Jungfrauen; aber sie stehen bereits am Portale Suger's links und rechts neben der Oeffnung des Hauptportales. Er nennt die sieben freien Künste, aber sie sind auch am Chartrener Westportale dargestellt worden. Er nennt Ecclesia und Synagoge. Aber nicht nur, dass wir diese mehrfach in kleinerem Massstabe auf den Tympanen und an den Archivolten der älteren

¹ Ich erinnere an Chartres, nördliche Vorhalle, an die Fassaden von Amiens und Reims, an Villeneuve-l'archevêque u. s. w.

Schule finden, sie erscheinen an einer bestimmten Gruppe von Portalen bereits wie später in Lebensgrösse an den Gewänden, denn wir haben nachgewiesen, dass in den zwei «Königinnen» des Bourger Nordportales nichts anderes zu sehen ist als eben diese zwei Figuren. Und wenn wirklich die Darstellung des Arbor Jesse, so wie sie später an den Archivolten der Portale auftritt, erst eine Erfindung der späteren Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts wäre, fehlt es in der Schule von Chartres an einer Darstellung der Genealogie Christi, hat diese nicht gerade hier ihre glänzendste Verkörperung gefunden? Ja, das charakteristische Motiv des Stammbaums Jesse, so wie er uns später an den Archivolten der Portale begegnet: die Eingliederung der Figuren in rankenartige, übereinander gebogene Zweige, liegt schon in Saint-Denis vor, die äusserste Reihe der 24 apokalyptischen Könige des Hauptportales ist in dieser Weise angeordnet,¹ und das Hervorragen des «Reises», das Herausblühen der Blume aus dem Leibe des Jesse findet sich bereits an der Fassade von Notre-Dame in Poitiers.²

Dass an den Fassaden des 13. Jahrhunderts die Scene des jüngsten Gerichtes die an den älteren Portalen so häufige Darstellung des Thronenden verdrängt hat,

¹ Vgl. über diese These ferner Anthyme Saint-Paul, a. a. O., S. 302 ff. Die Darstellung der Tugenden und Laster, die von Viollet-le-Duc genannt wird, ist keineswegs erst im 13. Jahrhundert an den Portalen aufgekommen, ich erinnere z. B. an das im Innern der Präfektur in Angers aufgedeckte Portal mit figurierten Archivolten. Dass es eine Neuerung der „école laïque“ sei, die Tugenden als gekrönte Frauen darzustellen, kann man doch nicht wohl behaupten, so erscheinen sie, um nur ein Beispiel zu nennen, bereits in ottonischen Miniaturen. Viollet-le-Duc bemerkt ferner: „Plus de ces scènes repoussantes, si fréquentes dans les églises abbatiales du commencement du XII^e siècle. Le statuaire du XIII^e ainsi que l'artiste grec, a sa pudeur . . .“ Aber ich habe derartige Scenen auch in der Schule von Chartres nicht bemerkt; und ich wiederhole es, diese ist es, die zum Vergleiche inbetracht kommt.

² Vgl. Lecointre-Dupont in den Mémoires de la société des antiquaires de l'ouest, 1839.

ist eine unleugbare Thatsache, aber jene war an dieser Stelle an sich keine Neuerung, sie schmückt z. B. das Hauptportal Suger's; im Chartreer Museum ist uns das Fragment eines ähnlichen Tympanons erhalten geblieben, während die Darstellung, die am Westportale von Notre-Dame in Corbeil vorlag, geradezu die Zwischenstufe bezeichnet zwischen dem Thronenden des Chartreer Westportales und dem jüngsten Gericht in der Form, wie es uns an der Fassade von Notre-Dame in Paris entgegentritt.

Die Schmückung des centralen Thürpfeilers mit einer aufrecht dastehenden, lebensgrossen Figur Christi, für die grossen Kathedraalfassaden so charakteristisch, ist nicht erst eine Neuerung des 13. Jahrhunderts. Wenn das so scheint, so liegt das nur an der mangelhaften Erhaltung des Materials. Die Thürpfeiler der älteren Zeit sind nur ausnahmsweise auf uns gekommen. Aber es waren doch solche ursprünglich vorhanden; die Figur Christi, die jetzt im Innern der Kirche Notre-Dame-d'Étampes steht, müssen wir als den Rest eines solchen bezeichnen, an den Gewänden kann diese Figur nicht gestanden haben, und dass es eine Säulenstatue ist, steht unserer Annahme nicht im Wege.¹

Und ein Gleiches dürfen wir auch für das Madonnenbild vermuten. Wie können wir annehmen, dass die Madonnenstatuen, die an den Thürpfeilern von Le Mans und Bourges gestanden haben, später gelegentlich hinzugefügt seien, oder dass hier ursprünglich keine Madonnenstatuen vorhanden waren, während sie doch durch den Zusammenhang der ganzen Kompositionen gerechtfertigt, um nicht zu sagen, gefordert erscheinen?²

¹ Vgl. auch die Notizen über den Christus, der auf dem „parvis“ von Notre-Dame in Paris stand, oben, II. Teil, 1. Kap.

² Ich erinnere an den im ältesten Teile des Chartreer Necrologiums zum 12. Januar gemachten Eintrag, den Tod des Richerius, archidiaconus Dunensis, betreffend: Decoravit etiam introitum hujus ecclesie imagine beate Marie auro decenter ornata. Man könnte hier allerdings an ein Sitzbild denken.

Es fehlt zwischen den Werken der älteren und der jüngeren Schule bekanntlich nicht an vermittelnden Zwischenstufen. Dass wir bisher nicht imstande waren, und wohl nie imstande sein werden, genauer anzugeben, in welcher Weise hier die Entwicklung thatsächlich verlaufen ist, ich meine, wie die Fäden von einem Monumente zum anderen hinüberführen, kann bei der mangelhaften Erhaltung der in betracht kommenden Denkmäler wahrlich nicht Wunder nehmen. Gerade, was für uns besonders wichtig wäre: die Statuen fehlen uns. Die Statuenreihe der Kathedrale von Sens ist bis auf ein paar Köpfe, die sich jetzt im Museum befinden und sehr wahrscheinlich von der Kathedrale herkommen, zugrunde gegangen,¹ die von Notre-Dame de Mantes bis auf dürftige Reste vernichtet,² auch die der Kathedrale von Laon sind nicht erhalten. Und fehlen nicht selbst die der Pariser Westfassade? Dass hier eine Lücke ist, darf also nicht überraschen.

Sens
Auf uns gekommen sind die Statuen des Westportals der Kathedrale von Sens, die allerdings stark restauriert worden sind. Und hier finden wir in den Motiven, wenn auch vereinzelt, sehr auffallende Uebereinstimmungen mit den Figuren der älteren Schule. Die beigegebenen Abbildungen (Abb. 53 u. 54) mögen das erläutern.

Die eine Figur (54) stammt von dem rechten Seiten-

¹ Sie sind auf dem Platze des marché couvert gefunden worden. Es ist ein bärtiger Königskopf, an dem man noch den Rest des Puntello bemerkt, die Technik war fein; ferner ein zweiter bartloser Kopf. Ein kleinerer bärtiger Kopf schien mir in Technik und Stil verwandt mit den figurierten Kapitälern des Chors der Kathedrale.

² Die Fragmente derselben sind mit einigen anderen Resten auf der nördlichen Empore zu einem kleinen musée lapidaire vereinigt, dessen Besichtigung mir der Architekt der Kirche, Herr Abel Paris, freundlichst gestattete. Von den Torsen gehört nichts dem 12. Jahrhundert zu. Unter den älteren Köpfen ist einer jedenfalls auf Moses zu deuten.



ABB. 53.



ABB. 54.

portale der Kirche von Saint-Denis,¹ die andere ist der Johannes der Täufer des Portals von Senlis, der gleich linker Hand steht. Der Kopf der Figur ist modern, aber der des Christus auf dem Tympanon, der uns erhalten ist, zeigt, dass hier auch in den Typen offenbar Beziehungen vorhanden waren. Und dass das alles nicht das Spiel des Zufalls ist, dafür haben wir noch andere Beweise: das Portal von Senlis teilt nämlich mit dem von Saint-Denis eine sehr merkwürdige Eigentümlichkeit: es stehen hier wie dort, unmittelbar neben der Oeffnung, an den Thürpfeilern zwei eingelassene Säulchen kleineren Massstabes, die den Sturz zu tragen scheinen! Dieses Motiv ist nichts weniger als gewöhnlich. Und hat man nicht längst auf die Verwandtschaft der Chorbildung der beiden Kirchen hingewiesen, rechnet man nicht die Kathedrale von Senlis unter diejenigen Bauten, die sich mehr oder minder nahe um die Kirche Suger's gruppieren?

Es ist uns dieser Erfund ein Fingerzeig, wie bedeutend doch neben dem grossen Chartreer Centrum auch das Atelier von Saint-Denis für die weitere plastische Entwicklung war. Wir haben für den Einfluss von Saint-Denis noch ein zweites Zeugnis in dem rechten Seitentympanon der Kathedrale von Laon, das in Technik und Stil noch so seltsam archaisch gemahnt.² Die Darstellung des jüngsten Gerichtes, die wir hier finden, zeigt ganz genau den Typus, den wir am Hauptportale von Saint-Denis haben, mit einigen durch die grössere Enge des Raumes bedingten Varianten. Und diese Fassade ist auch sonst ikonographisch interessant, denn wir finden hier an der linken Seite noch ein Madonnenportal im Charakter derer unserer Chartreer Schule; ich habe

¹ Die Abbildung nach Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, Bd. I.

² Es erinnert in der starren Faltenbehandlung sehr stark an die Skulpturen des Bourger Südportales, vgl. den Christus.

schon gelegentlich der Besprechung des Nordportals der Kathedrale von Bourges bemerkt, dass diese Komposition noch oft in späterer Zeit wiederholt ist.

In Laon erscheint die thronende Madonna noch geradezu als Hauptgruppe einer Anbetung der Könige, und auf dem Thürsturz darunter sind, wie an den Portalen der älteren Schule, weitere Szenen aus der Jugendgeschichte Christi dargestellt worden. Auf dem Mitteltympanon finden wir hier die bekannte Scene der Krönung der Mariä, die, soweit ich sehe, erst mit der jüngeren Schule aufkommt und für dieselbe ähnlich charakteristisch ist, wie der thronende Christus für die ältere. Die Scene der Krönung hat die beiden Darstellungen der älteren Schule hier gleichsam zur Seite gedrängt, aber diese sind noch vorhanden, und dieser Umstand wirft wieder ein eigentümliches Licht auf das Zustandekommen der — «Programme».

Es ist, wie wir sehen, kein Zweifel, dass nicht erst mit jenem Künstlergeschlechte aus den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts, sondern mit jener gewaltigen Schule aus der Zeit des Uebergangsstiles die zielbewusste Entwicklung der französischen Plastik des Mittelalters begonnen hat; diese Schule bildet nicht nur das Fundament, sondern das erste Stockwerk des grossartigen, alle anderen weit überragenden Baues der mittelalterlichen Statuarik Frankreichs; sie ist ernster, strenger als die Plastik des 13. Jahrhunderts, aber nicht minder kraftvoll, nicht minder selbstbewusst und kaum minder original als jene. Indem sie die wichtigsten künstlerischen Kräfte des gallischen Bodens an sich zieht, die reichen Programme, die Formen und Gestalten der südlichen Provinzen mit der architektonischen Tendenz, dem dekorativen Vermögen, der selbstständigen Naturanschauung der nördlichen verbindet und durchdringt, erhebt sie sich über alle älteren romanischen Schulen Frankreichs und damit des mittelalterlichen Europa's überhaupt.

Ist nicht selbst die technische Ausführung, diese eingehende und liebevolle Behandlung aller Details, die Viollet-le-Duc und andere als byzantinisch oder orientalisches angesprochen haben, in der Bulbeau den frommen Fleiss der Mönchskünstler sah, nur ein Beweis mehr, dass wir uns hier in der ersten Epoche einer grossartigen Entwicklung befinden? Ist nicht diese feine Manier die notwendige Vorerscheinung der breiteren, freieren, massigeren Behandlungsweise des 13. Jahrhunderts? Wie konnte man diese Künstler um ihrer Feinheit willen als Nachkömmlinge bezeichnen, während das Studium anderer künstlerischer Entwicklungen, wie das der einzelnen Meister uns lehrt, dass gerade die Werke der Frühzeit, die Jugendwerke sich durch die Gewissenhaftigkeit und Feinheit ihrer Ausführung vor allen späteren auszuzeichnen pflegen! ¹

Viollet-le-Duc selbst kommt uns in unserer Auffassung der Chartrener Kunst zu Hilfe. Er hat den ornamentalen Schöpfungen der älteren Schule einige Worte gewidmet, die ich nicht zögere, ausführlicher hierherzusetzen. Sie sind nicht nur ein glänzendes Zeugnis für die feinsinnige Art seiner Analyse, sondern sie ergänzen und bestätigen das, was wir oben über den Stil der Statuen sagten. ²

«L'art roman de l'Île-de-France et des provinces limitrophes, au commencement du XII^e siècle, est relativement barbare, ce n'est pas contestable; mais en peu d'années, dans ces provinces, les choses changent d'aspect. Tandis que la sculpture des provinces méridionales et du centre ne progresse plus et tend au contraire à s'affaïsser vers la seconde moitié du

¹ Ich erinnere an Rembrandt, an die niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts u. s. w.

² Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 209 ff. Vgl. die von Anthyme Saint-Paul citierte Stelle über die Ornamentik der burgundischen Schule, Bd. V, S. 485.

XII^e siècle, indécise entre le respect pour les traditions diverses et l'observation de la nature; dans le domaine royal, il se forme une grande école qui ne rappelle plus la sculpture gallo-romaine, qui refond, pour ainsi dire, l'art byzantin et se l'approprie, qui ne néglige pas absolument ces traces éparses de l'art que nous appelons nord-européen, mais qui sait tirer, de tous ces éléments étrangers, des traditions locales, l'unité dans la composition, dans le style et l'exécution, fait que nous cherchions vainement ailleurs sur le sol gaulois. Cette école préludait ainsi à l'enfantement de cet art laïque de la fin du 12^e siècle...» «Voici des chapiteaux jumelés du tour du chœur de Saint-Martin-des-Champs, à Paris, dont la sculpture atteint à la hauteur d'un art complet ... Le sentiment de la composition est grand, clair, contenu.¹ Dans des fragments déposés dans les magasins de l'église impériale de Saint-Denis, à Chartres, à l'église de Saint-Loup (Marne), dans quelques édifices du Beauvoisis, on retrouve ces mêmes qualités. Il n'est pas besoin de faire ressortir les différences qui distinguent cet art des arts romans du Midi et du Centre; ces derniers, quelle que soit la beauté de certains exemples, restent à l'état de tentatives, ne parviennent pas à se développer complètement. L'unité manque dans l'école toulousaine, dans celle de l'Auvergne et du Quercy. Elle se retrouve davantage dans l'école poitevine; mais quelle lourdeur, quelle monotonie et quelle confusion, en comparaison de ces compositions déjà claires et bien écrites du roman de l'Île-de-France vers 1135!»

¹ Ich erinnere an die Stelle des VII. Bandes, S. 224: „L'esprit contenu et ennemi de toute exagération des artistes de l'Île-de-France.“

«Veut-on un exemple? examinons ces fûts de colonnettes qui, au portail occidental de Notre-Dame de Chartres, séparent les statues. Ces fûts sont couverts de sculptures dans toute leur longueur, et datent de 1135 environ. Si la composition de ces entrelacs est charmante, bien entendue, sans confusion, à l'échelle de tout ce qui se trouve à l'entour, l'exécution en est parfaite. Les petits personnages qui grimpent dans les rinceaux sont dans le mouvement, largement traités, s'arrangent avec l'ornementation de manière à ne pas détruire l'unité de l'effet général.» Und etwas weiter unten heisst es: «ce qui, à cette époque déjà, distingue l'école du domaine royal de toutes les autres écoles romanes de la France, c'est l'entente parfaite de l'échelle dans l'ornementation. De Toulouse à la Provence, du Lyonnais au Poitou, sur la Loire et en Normandie, à Vézelay même, l'ornementation, souvent très remarquable, est bien rarement à l'échelle du monument. Rarement encore y a-t-il concordance d'échelle entre les ornements d'un même édifice . . .» «Ces défauts considérables sont évités dans le roman développé du domaine royal, et c'est ce qui en fait déjà un art supérieur, car il ne suffit pas qu'un ornement soit beau, il faut qu'il participe de l'ensemble et ne paraisse pas être un fragment posé au hasard sur un édifice.»¹ Mit welcher Schärfe ist hier das entwickelte Stilgefühl der älteren Schule, ihr feiner Sinn für die harmonische Wirkung des Ganzen, ihr Takt im einzelnen betont, wie klar ihre Ueberlegenheit über die anderen romanischen Schulen, ihre bahnbrechende Bedeutung erkannt worden: Cette

¹ Weiter unten (S. 226) heisst es von der Plastik der „école laïque“ selbst: „Désormais elle ne se répand plus au hasard et suivant la fantaisie de l'artiste sur les monuments . . . Elle remplit un rôle défini aussi bien pour la statuaire que pour l'ornement.“

école préluait à l'enfantement de cet art laïque de la fin du 12^e siècle.

Wir kommen zu dem Hauptpunkte. Die Methode des Koncipierens, die der Chartrener Schule eigentümlich ist, dieses Arbeiten von aussen nach innen, dieses Hineinschaffen der Gestalt in fest gegebene Formen, ist auch der späteren Plastik des Mittelalters noch geläufig; ja, das Wesen des «freien» mittelalterlichen Stils bleibt unerklärt, wenn wir jenen tektonischen Bedingungen nicht Rechnung tragen.

Der «hieratische», der strenge Stil der grossen älteren Schule ist eine originale Schöpfung des mittelalterlichen Kunstgeistes; es ist ein vergebliches Bemühen, die unfreie Geburt der mittelalterlichen Bildkunst leugnen zu wollen, denn sie hat die Spuren derselben niemals völlig abzustreifen vermocht!¹

Nichts vermag uns die tektonische Bedingtheit der späteren mittelalterlichen Skulptur vollkommener zu erläutern als das französische Madonnenbild.²

Prüfen wir sie sorgfältig und von allen Seiten, diese Gestalten (Abb. 55), die ausgeschwungene Haltung des Körpers, der dem Kinde gleichsam seitlich auszuweichen scheint, die zurückgezogenen Füsse, die überhängenden Kniee, den vortretenden Leib, die flache Brust, die fast krampfhaft zurückgeworfenen Schultern, die seltsam schroffe Biegung im Handgelenk, das Schleifende der Falten, der Füsse.

Gewiss ist hier nicht mehr die Starre der Chartrener Säulenstatue; die Absicht, Leben und Bewegung vorzu-

¹ Vgl. zu dem folgenden Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. IV², S. 251 f., S. 257 f. Schnaase bleibt im Allgemeinen stecken, er gelangt nicht zu einer Analyse im einzelnen.

² Ich verweise auf die Abgüsse im Museum des Trocadéro Nr. 289, 298, 302, 303, ferner auf die Gruppe, die im musée de l'hôtel de Cluny steht; ein hübsches Beispiel ferner im mittelalterlichen Saale des Louvre u. s. w.

Mad. d.
Coll. Fieschel

täuschen, tritt vielmehr fast gewaltsam hervor; aber haben wir ein freies plastisches Gebilde vor uns? oder ist nicht diese Figur noch ganz in derselben Weise erschaffen worden, wie die Statuen von Chartres, und ist nicht auch diese Madonna noch «Mauerplastik»?

Wir sind in der That auch hier unschwer imstande, das Gebilde mit geraden Linien zu umfahren, es mit ebenen Flächen abzugrenzen; es ist wie von unsichtbaren Fäden umspinnen; der der Figur zu Grunde gelegte Block ist zwar in die Gestalt umgesetzt, aber er existiert «im Stillen fort», wir vermögen ihn ohne weiteres zu rekonstruieren.

Fast ohne Ausnahme ist bei diesen Madonnen ein pfeilerartiger Block von rechteckigem Grundrisse gewählt, und die Gestalt wird immer in derselben Weise in denselben hineingestellt, sie wendet sich der einen Breitseite zu.

Die Figur ist also nach Massgabe des Blockes gestaltet, nicht umgekehrt die Form des letzteren mit Rücksicht auf den künstlerischen Vorwurf bestimmt worden, dessen freie plastische Gestaltung offenbar einen Block unregelmässiger Formung erfordert hätte.

Und aus dem tektonischen Zwang erklärt sich erst die Eigenart des «Stiles»!

Die Gestalt der Mutter muss sich thatsächlich biegen, um Platz für die Figur des Kindes zu schaffen. Die Gliedmassen halten sich in den gegebenen Grenzen. Die Füße können sich nicht vorwagen, die Kniee schieben sich in dieselbe Ebene mit den Fussspitzen, auch der Leib schiebt sich senkrecht darüber, während die Schultern mit der hinteren Fläche des Blockes Fühlung zu gewinnen suchen; so bleibt denn vorn Raum für das Kind und die Arme. Diese liegen mit den Ellenbogen fest am Körper an, und wie charakteristisch ist nicht die immer wiederkehrende Haltung der rechten Hand mit dem Blumensepter: es ist, als werde sie im Raume plötzlich aufgehalten, als stosse sie an eine Wand.

ver-
Block



Und studieren wir noch einmal die Silhouette der Vorderansicht. Obwohl die Figur in Bewegung ist, obwohl sie mit Absicht unsymmetrisch komponiert wurde, — denn man hat das Kind auf die eine Seite geschoben —, wie senkrecht und säulenhaft baut sich das Ganze auf, man kann links und rechts das Lineal anlegen. Das eine Bein tritt nach der Seite; aber Arm und Schulter schieben sich senkrecht darüber, die eigenmächtige Bewegung des Fusses wieder ausgleichend.

Es ist wahr, dass bei Werken ersten Ranges das «Gezwungene» weniger fühlbar ist. Wir haben dann den Eindruck von Wesen, die sich nach den Regeln eines gewissen Ceremoniells bald gemessener, bald gezielter, aber mit Freiheit bewegen.

Ich denke u. a. an die feierliche Madonnenfigur des

*Lotter. Mad. diehem.
Sam. J. Timbal*

ABB. 55.

*Museo de
Cluny
Paris*

Musée des monuments français,¹ an die graziöse der Südfassade von Amiens, oder die knospenhafte der Nordfassade von Notre-Dame in Paris.

Doch solche Gestalten unterscheiden sich von ihren geringeren Schwestern nicht sowohl der Art als dem Grade nach. Das Problem war hier das Gleiche, es ist hier jedoch mit einer Meisterschaft gelöst worden, dass wir beim Anschauen des Kunstwerkes der Art und Weise seiner Entstehung nicht gewahr werden. Es ist hier in zwangloser Weise die zu Grunde liegende Blockform «gänzlich aufgegangen in eine reine Bilderscheinung».²

Als ein weiteres Beispiel tektonisch bedingter Bewegtheit nenne ich noch die Leuchter haltenden Engel, die links und rechts vom Portale der Kirche des heiligen Martin in Laon sind angebracht worden;³ sie sind aus Blöcken gleicher Formung gearbeitet wie jene Madonnen.

Auch diese Figuren bewegen sich «gezwungen»; sie haben keine freie Herrschaft über ihre Glieder; diese agieren nicht unabhängig von einander. Indem das linke Bein sich durchbiegt, scheint auch das rechte nachzugeben, die linke Schulter unwillkürlich nach der anderen Seite zu fahren. Das Vorhalten des Leuchters bedingt zugleich ein Zurücknehmen des Kopfes, das Senken der einen Schulter. Es ist eine Spannung von Kräften in diesen Körpern, ein Hin und Her, keine Aktion; sie scheinen in Bewegung gesetzt, aber zu gleicher Zeit im Raume festgehalten. Das Ganze bewahrt seine aufrechte Starre.

Die meisten jener Marienbilder, besonders diejenigen grösseren Massstabes, schmückten ursprünglich den Mittelpfeiler eines Portals, waren also für eine architektonische

¹ Jetzt im musée de l'hôtel de Cluny. Im Lichthof unterhalb der Gallerie oben an der Wand angebracht; diese Figur gehört in die nächste Nähe des Pariser Marienportals!

² Adolf Hildebrand, Das Problem der Form, Strassb. 1893, S. 125.

³ 14. Jahrhundert, Abgüsse jetzt im Trocadéro, Nr. 266—267.

Umrahmung berechnet. Aber auch in den Fällen, wo es sich um eine selbstständige plastische Gruppe handelte, um ein Kultbild, ist man in derselben Weise verfahren.¹

Dass man in der Portalplastik im engeren Sinne des Wortes, bei den Figuren der Gewände und der Archivolten, die Methoden der älteren Schule verlassen hätte, ist danach wenig wahrscheinlich.

Viollet-le-Duc selbst hat in seinem Artikel «arc» für die Darstellungen der Archivolten denn auch mit unzweideutigen Worten zugestanden:² «que quelle que soit la richesse de la décoration, les moulures, ornements ou figures se renferment dans un épannelage rectangulaire. Jusqu'au XV^e siècle, les architectes conservent scrupuleusement ce principe. Ainsi, vers la fin du XII^e siècle et pendant les XIII^e et XIV^e siècles, les archivoltes dans les grands portails des cathédrales du nord sont presque toujours chargées de figures sculptées chacune dans un claveau; ces figures sont comprises dans l'épannelage des voussoirs... De même, si l'archivolte se compose de moulures avec ou sans ornements, la forme première du claveau se retrouve.»

Konnte man die tektonische Gebundenheit dieser Darstellungen schärfer betonen? spricht nicht Viollet-le-Duc hier von den gleichen Principien, die wir am Chartrener Westportale konstatiert haben, und ist es nicht merkwürdig, dass die ältere Schule hier wieder nicht genannt wird? Man sieht, wie Viollet-le-Duc es instinctiv vermeidet, die verbindenden Fäden aufzuzeigen, die auf diese Kunst zurückweisen.

¹ „Wenn einmal die Pietät eines Privatmannes ein vereinzelt Heiligenbild stiftete, gab man ihm wenigstens ein architektonisches Gehäuse. Selbst auf Gemälden umfasste ein solches die einzelnen Gestalten oder Gruppen.“ Schnaase, a. a. O., S. 258.

² Vgl. D. A., Bd. I, S. 52 f.; vgl. Bd. VII, S. 434. Vereinzelt Ausnahmen sind mir hier übrigens vorgekommen, zu vergleichen das rechte Seitenportal der südlichen Chartrener Vorhalle.

zu 415 gehört
Vorgesehenes
Werkstück

vgl. in
Loffere
die Archivolte
von

Ich habe schon gesagt, wie lange man noch in der Folge an der «Säulenstatue» festgehalten hat; die Säule tritt der Figur gegenüber mehr zurück, sie wird zum Stativ, aber sie ist noch vorhanden. Man ist bestrebt, die Figurenreihe mehr auseinander zu ziehen, um Blöcke von grösserem Umfange nehmen zu können. Der wichtigste Schritt war, dass statt der in einzelnen Absätzen vor- und zurückspringenden Mauer eine glatte, nach der Tiefe zu schräg zurückweichende Wandfläche eintrat; dies ist schon in Senlis der Fall, wo an den Sockeln die rechtwinkeligen Vorsprünge noch beibehalten sind. Aber die Abstände der Statuen von einander wurden nach wie vor durch die Abstände der Archivolten bestimmt, in Senlis stehen die Figuren noch ebenso eng gereiht, wie am Chartreer Westportale. Und hier, wie an den grossen Fassaden des 13. Jahrhunderts steht die Statue noch wie in Chartres auf einer vorgekragten Konsole; das in der älteren Schule selbst hervortretende Bestreben, der einzelnen Figur einen monumentaleren Sockel zu geben, ist keineswegs zum Grundsatz in der jüngeren erhoben.

Studieren wir die grossen Statuen in Senlis oder die dem 13. Jahrhundert zugehörigen an den beiden seitlichen Portiken der Kathedrale von Chartres oder die an der Fassade von Amiens, so finden wir, dass hier im allgemeinen die Figuren noch aus derselben Blockform gestaltet sind wie die des Chartreer Westportals: Säule und Figur sind aus einem übereck gegen die Mauer gestellten Pfeiler, wenn auch, wie gesagt, von grösseren Dimensionen genommen.¹ Man versucht nun, die Figuren in dem Blocke freier zu bewegen,² sie wenden sich ein-

¹ Vgl. für Amiens auch den Abguss Nr. 85 im Trocadéro. Trotz der Breite der Faltengebung, die diese Figur auszeichnet, lässt sich die Formung des Blockes noch deutlich erkennen.

² Vgl. besonders die Figuren der nördlichen Vorhalle der Kathedrale von Chartres.

ander zu; vor allem wird der Kopf vom Säulenschafte so weit als möglich abgelöst, es bleibt nur ein Puntello.¹

Das Princip, das gleichsam die Voraussetzung dieses tektonisch gebundenen Schaffens bildet, und das in der älteren Schule auch ohne Ausnahme herrscht, nämlich die einzelne Figur in allen ihren Teilen, in kleineren Verhältnissen ganze Gruppen aus einem einzigen Steine zu nehmen, besonders hervorstehende Teile, wie Hände oder Attribute, nicht etwa anzustücken, ist in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters immer sehr verbreitet geblieben und z. B. an der Fassade von Amiens, an den seitlichen Portiken von Chartres, um nur diese zu nennen, noch durchaus die Regel.²

¹ In dem Verbindungsgange, der von dem mittelalterlichen Saal des Louvre in den des Beauneveu führt, steht ein kolossaler gewandeter Torso, vom westlichen Giebel der Basilika in Saint-Denis stammend. Der Block war ein schmaler Pfeiler von rechteckigem Grundrisse. Der Fuss des einen etwas vortretenden Beines biegt sich scharf zur Seite, um Platz zu finden, der andere, der zurücksteht, würde von der Gewandung völlig verdeckt werden; um ihn zeigen zu können, ist sie über den Fuss zurückgestreift; die Arme liegen fest am Körper. Man studiere ferner die grosse Statue eines Adam, jetzt im musée de l'hôtel de Cluny, besonders die seitliche Biegung des Fusses; das Ganze ist in dem schmalen Blocke meisterlich verteilt. — Ausserordentlich zahlreich sind die Beispiele, die die Grabmäler bieten. Das dem 14. Jahrhundert gehörige Grabmal des Guillaume de Chanac im Louvre lässt die Blockform noch mit derselben Sicherheit erraten wie eine Chartrener Säulenstatue; ich verweise beispielshalber auf die beiden Grabmäler der Kirche Saint-Martin in Laon (am Eingange). Und man studiere die Grabmäler von Saint-Denis einmal unter diesem Gesichtspunkte! Besonders aufmerksam machen will ich auf die prächtige, einem Block von quadratischem Grundriss abgerungene Figur der Constance d'Arles (auch im Abguss im Trocadéro); wir haben hier wieder einen der Fälle, wo der Zwang durch die Kunst des Meisters aufgehoben erscheint; aber dennoch: das Gebilde ist in dem Blocke enthalten, ja dieser wirkt unmittelbar auf die Formgebung, man achte auf die Biegung der rechten Hand.

² Ich verweise für die spätere Zeit auf die beiden meisterhaften Apostel der Sainte-Chapelle (Abgüsse im Trocadéro Nr. 205—206); beide sind mit vollendeter Kunst in einen Pfeiler von rechteckigem Grundriss hineinbeschrieben. Bei der einen Figur ist der Block etwas knapp geworden (Abguss Nr. 205), für die den Diskus haltende Hand war nicht genügend Platz: aber der Meister hat sich nicht ent-

*Adam von
Notre Dame*

→

In einer der wenigen eingehenden technischen Analysen, die wir von gothischen Portalen bis jetzt besitzen, in dem Bericht über das Südportal der Kathedrale von Amiens,¹ ist dies geradezu als ganz besonders merkwürdig betont worden: «chacune des alvéoles qui se pressent en quatre rangées sous l'arc ogive ne forme avec le fait biblique qu'elle contient qu'un monolithe qui ne devait pas avoir moins d'un mètre cube avant d'avoir été dégrossi et transformé, c'est-à-dire que tous les détails, même les plus déliés de chacun de ses sujets, ont été pris dans la même pierre et en font encore partie intégrante. A peine avons-nous remarqué deux ou trois scellements nécessités sans doute par quelque accident ultérieur.»

An demselben Portale finden wir auf dem Thürsturz eine Darstellung der zwölf Apostel in stehenden Figuren, die, in zwei Gruppen von je sechs zusammengefasst, je zwei und zwei einander zugekehrt sind, z. T. auch direkt wie durch ein feines Gelenke miteinander zusammen-

geschlossen, hier anzustücken. Ich nenne ferner die Statuen der salle des Pas-Perdus in Poitiers u. s. w. Selbstverständlich sind im späteren Mittelalter vielfach einzelne Teile angestückt worden, man vgl. z. B. die Figur des Simeon an der Fassade von Amiens, sie streckt die von einem Tuche verdeckten Arme weit nach vorn; ferner die Scene der Visitatio in der nördlichen Vorhalle der Kathedrale von Chartres; dass sich das hier gerade bei derartigen agierenden Figuren findet, ist nicht weiter auffällig; ich verweise ferner auf die Statuen des Hauptportales von Notre-Dame de la Couture in Le Mans, auf die, welche aus der Sainte-Chapelle und der Kirche Saint-Jacques in Paris in's musée de l'hôtel de Cluny kamen. An den Statuen von Reims ist vielfach gestückt worden, besonders auffällig an denen, die unmittelbar auf antike Vorbilder zurückgehen; man sieht es recht deutlich, wie das antike Mass der Leiber die durch das Material gezogenen Grenzen ohne weiteres überschreitet; man vgl. im allgemeinen die Bemerkungen De Caumont's im Bulletin monumental, Bd. II, S. 153.

¹ Rapport à Mr. le préfet du département de la Somme sur l'état actuel du portail de la vierge dorée de la cathédrale d'Amiens etc. Mémoires de la société des antiquaires de Picardie, Bd. XVI, 1843, S. 121.

hängen. Die einzelnen Gruppen sind allem Anscheine nach mitsamt der zugehörigen Basenplatte aus je einem Blocke von regelmässiger Formung gearbeitet, und hieraus erklärt sich erst der anmutige Rhythmus der Bewegungsmotive.¹

Ich konnte diese Beobachtungen hier nur an ein paar Beispielen erläutern, aber das Gesagte wird genügen, um die tiefgehende Wesensverwandtschaft des «freieren» Stils mit den strengen Gebilden der älteren Schule zu veranschaulichen. Es ist irrig, ich will sagen, es ist irreführend, die Plastik des 13. Jahrhunderts zu bezeichnen als «un art inusité, conçu d'après des méthodes entièrement neuves», so unbestreitbar es bleibt, dass um die Wende des 12. Jahrhunderts ein grossartiger Aufschwung statthatte, und so begreiflich man es finden wird, wenn Viollet-le-Duc angesichts dieses gleichsam plötzlichen Wachstums² derartige Aussprüche gethan hat. Der Meissel wurde kühner, die Technik freier, breiter, die Beobachtung der Natur machte ungeahnte Fortschritte, organisches Leben erfasste die Figuren, durchdrang die Ornamentik, das System plastischer Dekoration wurde umfassender, aber man verliess nicht die einmal gelegten Grundlagen, die Baukunst blieb von entscheidendem Einflusse auch in der Zeit des freien, des naturalistischen Stils.

Es liegt uns noch ob, die Kehrseite der Medaille aufzuzeigen, die Stellen zu beleuchten, an denen bei Viollet-le-Duc vom mittelalterlichen Stile die Rede ist,

¹ Es handelt sich hier um völlig frei vor der Mauer stehende Figuren auf Plinthe, hinter denselben tritt der nackte Mauerverband zu Tage. Ich erinnere an die Statuenpaare des Doms von Naumburg, die, wie Schmarsow ausführt, aus je einem Blocke gearbeitet sind. Die Bildwerke des Naumburger Domes, Magdeburg 1892.

² Niemand hat dieses Phänomen geistvoller beleuchtet als Viollet-le-Duc selbst in seinem der ornamentalen Skulptur gewidmeten Abschnitte, D. A., Bd. VIII, S. 211 ff.

und zu berichten über das, was er selbst zur Erklärung desselben beigebracht hat.¹

Villard
de Honnecourt

Hier kommt zunächst der Abschnitt inbetracht, den er den Zeichnungen aus dem Skizzenbuche des Villard de Honnecourt gewidmet hat, in denen bekanntlich der Versuch gemacht ist, menschliche Gestalten und Körperteile auf einfache Linien oder geometrische Figuren zurückzuführen.²

Foucault

Viollet-le-Duc geht zur Besprechung derselben mit den Worten über: «Pour la statuaire, il se manifesta un besoin de formules; on n'admet plus alors, il est vrai, le mode hiératique, traditionnel, mais on sent la nécessité, quand l'art pénètre partout, exige un grand nombre de mains, d'établir des méthodes pratiques, qui permettent d'éviter de grossières erreurs.» Weiter unten schliesst er dann aus den unbestreitbaren Analogieen, die in Pose und Gebärden dieser Figuren zu den ausgeführten Werken der Zeit hervortreten, auf die allgemeine Verbreitung derartiger technischer Hilfsmittel. «En comparant ce mode de tracé . . . avec des statues et des bas-reliefs, nous sommes amenés à reconnaître l'emploi général, pendant les XIII^e et XIV^e siècles, de ces moyens géométriques propres à donner aux figures, non-seulement leurs proportions, mais la justesse de leur mouvement et de leur geste, sans sortir de la donnée monu-

Burgund
Konkret zu
Ile-de-Fr. +
Champagne

¹ Was Viollet-le-Duc feinsinnig beobachtet hat, ist der Einfluss, den die Qualität des Materials auf die Gestaltung der Formen hat. Bd. IV, S. 493 heisst es von der burgundischen Plastik: „La nature résistante des calcaires de cette province autorise des hardiesses qu'on ne pouvait se permettre dans l'Ile-de-France, la Champagne et la Normandie, où les matériaux sont généralement d'une nature moins ferme.“ Die hier gegebenen Abbildungen veranschaulichen das vortrefflich; das mitspielende psychologische Moment ist betont worden; vgl. Bd. IV, S. 414; Bd. VIII, S. 232, 260 f.

² D. A., Bd. VIII, S. 265. Vgl. Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle, publ. par J. B. A. Lassus et Alfred Darcel, Paris 1858.

mentale qui fait que ces figures s'accordent si bien avec la fermeté des lignes architectoniques.»¹

Viollet-le-Duc betont sehr mit Recht, dass derartige Formeln doch erst auf Grund der Kunstwerke selbst erfunden, erst aus ihnen abgeleitet sein können,² es waren technische Hilfsmittel, die dazu dienten, den Betrieb zu erleichtern. Diese Auffassung ist völlig im Einklang mit der Ueberschrift, mit der Villard de Honnecourt selbst die betreffenden Blätter versehen hat: «Ci comence li force des trais de portraiture si con li ars de iometrie les ensaigne. por legierement ouurer...»³ Aus der Anwendung derartiger Formeln also den mittelalterlichen Stil ableiten, d. h. sein Zustandekommen erklären zu wollen, hiesse die Wirkung mit der Ursache verwechseln. Wenn, wie Viollet-le-Duc bemerkt, derartige Formeln sehr geeignet waren, leicht und sicher Formen und Allüren zu Papier zu bringen, die sich den festen architektonischen Linien vollkommen einfügten, so ist die Anwendung derselben offenbar nichts weiter als ein Beweis dafür, dass die Plastik, dass die bildende Kunst dieser Zeit unter dem Einflusse der Baukunst gestanden ist. Dass Viollet-le-Duc dieses letztere nicht offen ausspricht und das erstere nur in dem Nebensatze eines Nebensatzes ausgeführt hat, ist kaum noch bemerkenswert.⁴

geometrische Formeln,
um leichter arbeiten zu können.

Ein zweiter Punkt gewährt mehr Interesse. Er führt uns zu einem der anziehendsten Probleme der Kunstgeschichte, der Frage nach den Zusammenhängen zwischen Stil und Tracht.

¹ De Verneilh streitet diesen mathematischen Formeln jede praktische Bedeutung ab, vgl. De Caumont, Bulletin monumental, 1869.

² Vgl. S. 265: „c'est précisément en s'appuyant sur ces œuvres des maîtres qu'on formule des règles pour le commun des artistes.“

³ Lassus, a. a. O., Taf. 35.

⁴ Viollet-le-Duc hat im folgenden versucht, die rohen Zeichnungen Honnecourt's durch Eintragung eines Massstabes zu berichtigen und auf diesem Wege eine Art Kanon zu rekonstruieren (a. a. O., S. 266 ff., und Abb. 74—76). Diese Ausführungen sind völlig hypothetisch.

Viollet-le-Duc kommt auf dieselbe am Schlusse seines Artikels «Sculpture» zu sprechen, er hat diese Erörterungen ausführlicher im vierten Bande seines Dictionnaire du mobilier wieder aufgenommen. Erst hier entwickelt sich seine Auffassung zu völliger Schärfe.¹

Der Gedanke, den Viollet-le-Duc an diesen Stellen mit der ihm eigenen Beredsamkeit ausführt und durch feine Detailbeobachtungen gleichsam wie durch einzelne Lichter zu beleuchten weiss, läuft auf nichts Geringeres hinaus als dieses: Jener eigentümliche konventionelle Anstand, der uns an den Schöpfungen der mittelalterlichen Bildhauer so auffällt, die bald strenge und gravitatische Gebundenheit ihres Wesens, die bald tänzerhafte Anmut desselben, dies eigentümlich gezierte Spiel von Bewegung und Gegenbewegung sei ein unmittelbares Spiegelbild des mittelalterlichen Lebens selbst!

Der ihm scheinbar immer gegenwärtigen Anklage, die mittelalterliche Plastik stehe unter architektonischen Zwängen, und das bald Gemassregelte, bald Konventionelle ihres Wesens beruhe eben auf diesem übermächtigen Einfluss der Baukunst, dieser ihm, wie es scheint, immer vorschwebenden Gegenthese sucht Viollet-le-Duc hier ganz direkt den Boden unter den Füßen wegzuziehen. Wären die mittelalterlichen Figuren in ihren so seltsamen Posen, in ihrer uns so fremdartig berührenden Gebärdensprache in der That das getreuliche Abbild des Lebens, so würde man allerdings kaum noch umhinkönnen, zuzugestehen, dass diese Plastik im wesentlichen auf freiem Studium der Natur beruhe und sozusagen auf eigenen Füßen stehe.

Was uns nun besonders angeht, Viollet-le-Duc sucht hier auch die Statuen der Chartrener Schule, er sucht hier auch den mittelalterlichen Hieratismus mit hinein-

¹ D. A., Bd. VIII, S. 270 ff und Abb. 77, 78; D. M., Bd. IV, S. 220 ff., 422 ff., 428 f., 434, 439.

zuziehen! An der betreffenden Stelle des Dictionnaire de l'architecture, wo er diese These bereits vorgetragen hat, ist zwar von den Chartrener Säulenstatuen nicht die Rede, er erläutert hier dieselbe ausschliesslich an einer Figur des ausgehenden 14. Jahrhunderts; er hat seine Theorie jedoch später auch auf die ältere Kunst von Chartres ausgedehnt. Man sieht, wie bedeutsam ihm diese doch erschienen ist, er kommt auf sie nicht ohne Grund so ausführlich zurück, er bemerkte die Lücke, die er in seinem Artikel «Sculpture» in der Geschichte des plastischen Stiles gelassen hatte.

Und wie hat er seine Ansicht zu begründen gesucht? wie erklärt er sich den gebundenen Anstand, den Manierismus des Lebens?

Er erklärt ihn sich durch den Einfluss, den die Mode, den die Tracht auf Haltung, auf Bewegungsleben, ja auf die Formen des menschlichen Körpers ausübe und ausüben müsse. Ihre Enge oder Weite, ihr eigenartiger Schnitt erziehe, massregele, gewöhne den menschlichen Körper.

Wir sehen ihn dann in der That so ziemlich alle Eigenheiten in Pose und Bewegungsleben der Chartrener Statuen auf diese Weise ableiten:

«Le port des longs vêtements faits d'étoffes souples, à plis serrés, tels qu'on les portait pendant les XI^e et XII^e siècles, exigeait une éducation complète, une habitude prise dès l'enfance, certains mouvements et gestes qui s'alliaient avec cet habillement. Aussi remarque-t-on, sur les monuments figurés de cette époque, une conformité de gestes, donnée aux personnages des deux sexes, qui est bien moins (ainsi qu'on le croit souvent) une manière adoptée par les artistes, que la conséquence du vêtement en usage. Il en est de même pendant les époques suivantes. A chaque modification importante du vêtement, l'allure des personnages, la manière de marcher, de tenir les bras,

Völkert-le-
Inc's
(falsche) Hypo-
thesen
(Natur)

Gewandung
a) Hypothesen
(Morpho-
formeln)

changent; et cela en raison de ces modifications mêmes, et non point par suite d'un style de convention adopté par chaque école d'artistes. Il est évident, par exemple, que les vêtements très amples, les longues manches, obligent à tenir les coudes au corps, à marcher d'une certaine manière pour ne pas se prendre les jambes dans les plis. . . » Weiter unten heisst es dann: «On observe... que les longues manches exigent le ploiement habituel du bras; qu'il y a presque toujours un mouvement du haut du corps en arrière, sur les reins, pour éloigner des pieds les plis tombants de la robe; que les longues tresses ou les cheveux tombant par derrière invitent à tenir la tête haute et le menton en avant,¹ que le poids du manteau agrafé sur les épaules force à relever légèrement celles-ci par un geste habituel, pour mieux résister à la fatigue causée par ce poids.» Zweihundert Seiten später kommt er auf dieses Thema noch einmal wieder zu sprechen: «Ces toilettes délicates devaient exiger beaucoup de temps pour être bien ajustées; elles imposaient une démarche lente, une grande sobriété de gestes. Les statues hiératiques de cette époque sont évidemment très rapprochées de la vérité. . . » On pensait, au XII^e siècle, que la dignité consistait à éviter les gestes brusques et accentués, qui eussent été parfaitement ridicules avec les vêtements admis à cette époque par la haute classe.» Einige Seiten später heisst es dann: «les corps si bien enveloppés dans ces longues robes à plis répétés devaient conserver une certaine rigidité dans le maintien et la démarche, imposée par la forme même de l'habit.»

Man sieht, wie sehr Viollet-le-Duc hier bemüht ist,

¹ Ich habe schon oben bemerkt, dass das Kinn bei unseren Statuen gemeinhin nicht vorhängt, sondern angezogen ist.

Viollet-le-Duc's
"Interpretationsmanier"
(Vöge)

die charakteristischen Eigentümlichkeiten in Haltung und Gebärden unserer Statuen auf den Einfluss des Kostümes zurückzuführen: ihre starre Pose, das Zurücknehmen des Oberkörpers, des Kopfes, das Anpressen der Arme, die scharfe Biegung derselben in den Ellenbogen, das Wiederkehren bestimmter Gesten und «Griffe», das Hochziehen der Schultern. Wie viel Geist hat er an die Ehrenrettung dieser Werke gewendet, was unternimmt er nicht, um sie von dem Verdachte zu befreien, als hätten sie der Architektur mehr zu verdanken als dem Leben! Während es ihnen an der Stirne geschrieben steht, dass die Künstler, die sie schufen, mit den tektonischen Bedingungen gerungen haben, fasst Viollet-le-Duc sie, man möchte sagen, als Genrefiguren aus dem Leben!

Ich habe nach den Erörterungen im ersten Teile nicht mehr die Pflicht, im einzelnen auszuführen, wie völlig diese Interpretationsmanier in die Irre geht. Wir haben oben gesehen, wie die Bildhauer von Chartres verfahren sind; wir hatten ihre Quellen vor Augen, wir konnten feststellen, in welchem Sinne und nach welchen Gesichtspunkten sie ihre Vorbilder umgestaltet haben, wie die Formen, die Bewegungen, die Motive unmittelbar herauswachsen aus den tektonischen Voraussetzungen.

Das Verhältnis dieser Meister zur Natur ist uns aus dem Vergleiche ihrer Werke mit denen der Provence vollkommen klar geworden. Viollet-le-Duc hat selbst einmal bemerkt:¹ «Quand l'artiste observe la nature, il en prend d'abord les caractères principaux!» Dies ist in der That der Fall der Chartrener Künstler. Sie besaßen, wie wir sagten, ein offenes Auge für das Gesetzmässige organischer Formenbildung im allgemeinen. Sie haben weder, wie Viollet-le-Duc gemeint hat, das Portraithafte, Physiognomische studiert, noch ihrer Zeit den gesellschaft-

¹ D. A., Bd. VIII, S. 264.

lichen Anstand abgeläuscht. Ihr Konventionalismus ist nicht der des Lebens.

Wer wollte bestreiten, dass in allen künstlerisch bedeutsamen Perioden zwischen Kostüm und Kunst mannigfache Berührungspunkte bestehen. Die Schwingungen des Zeitgeschmacks, die in der Kunst ihren monumentalen Ausdruck finden, zeichnen sich mehr oder minder deutlich auch in der Tracht ab.

«Man vergleiche etwa den Schuh der Gothik mit dem der Renaissance. Es ist ein ganz anderes Gefühl des Auftretens: dort schmal, spitz, in langem Schnabel auslaufend, hier breit, bequem, mit ruhiger Sicherheit am Boden haftend.» So Wölfflin.¹

Auch fehlt es nicht an unmittelbaren Einflüssen des Kostümlichen auf den plastischen Stil. Für die Entwicklung der mittelalterlichen Bildkunst war es gewiss von grosser Bedeutung, dass die Künstler fast ausschliesslich Gewandfiguren und fast nie den nackten Körper darzustellen hatten. Aber weit entfernt, dass sie das zu schärferer Beobachtung der Natur, zu ernsthafterem Studium des Lebens angeregt oder genötigt hätte, musste sie vielmehr dieser Umstand in ihrer tektonischen Stilistik noch unterstützen und die Ausbildung des mittelalterlichen Manierismus befördern.

In diesem Sinne hat Heinrich von Brunn den Einfluss des Kostümlichen auf die Stilbildung verstanden. Er sagt:² «Während bei der nackten Gestalt auch in ruhiger Haltung die Bedeutung des lebendig Organischen

¹ Renaissance und Barock, München 1888, S. 64. Vgl. die Erörterungen Viollet-le-Duc's (D. M., Bd. IV, S. 429) über die Kultur des 13. Jahrhunderts. Man wird Viollet-le-Duc beistimmen, wenn er sagt, dass die mittelalterlichen Bildhauer schon darum die antike Schönheit nicht erreichen konnten, weil die Natur ihnen nicht gleich vollkommene Vorbilder bot, vgl. S. 221, wenn man auch dem Einfluss des Korsets auf die Körperbildung nicht die Bedeutung wird zuschreiben wollen, die Viollet-le-Duc demselben vindiciert.

² Ueber tektonischen Styl, S. B. der Münchener Akademie, phil. philos. und hist. Klasse, 1884, S. 509.

sich in der Nachahmung der Wirklichkeit soweit geltend machen wird, dass daneben die stilistische Auffassung weniger deutlich und nur etwa in zweiter Linie hervorzutreten vermag, führt der tote Stoff der Gewandung darauf, das Zufällige und Wechselnde in seiner Verwendung bestimmten stilistischen Anschauungen unterzuordnen, überhaupt eine bestimmte Stilisierung in den Vordergrund zu stellen.»

Wie «stilvoll» die Künstler im Mittelalter mit der Gewandung zu schalten verstanden haben, das hat Viollet-le-Duc selbst an mehr als einer Stelle betont: ¹ «Nous ne soutiendrons pas que les habits du XIII^e siècle ne fussent pas plus favorables à la statuaire que les nôtres, mais les artistes ne reproduisaient guère les vêtements de leur temps qu'accidentellement. Ils drapaient leurs figures suivant leur goût, leur fantaisie, et jamais on ne sut mieux, sinon dans la belle antiquité grecque, donner aux draperies le mouvement, la vie, l'aisance. Et quand même ces artistes reproduisaient les vêtements portés de leur temps, avec quel art savaient-ils les arranger, leur donner la noblesse, le style . . .»

Und der Gedanke, dass es der Künstler ist, der «stilisiert», die Figur nach künstlerischen Gesichtspunkten anordnet, spielt ihm sichtlich an jener Stelle des Dictionnaire de l'architecture mit hinein, wo er versucht hat, seine Theorie an einer Gewandfigur des 14. Jahrhunderts im einzelnen zu erläutern. ²

Er hat die Statue des Kardinals de la Grange vom nördlichen Turme der Kathedrale von Amiens gewählt. «Il y a, dans le port d'un personnage nu et habitué à se mouvoir sans vêtements, une grâce étrangère à celle qui convient au personnage vêtu.» «Nos sculpteurs du moyen âge prennent . . . résolument leur parti

¹ Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 253.

² D. A., Bd. VIII, S. 270 ff.

Viollet-le-Duc Diction. d'Arch.
Bd. VIII, S. 270 ff.

welcher?

X

de faire des figures vêtues; ils leur donnent les mouvements, les gestes familiers aux gens habitués à porter tel ou tel habit.» «En examinant les statues de la fin du XIV^e siècle, . . . il est facile de voir que l'artiste tenait avant tout . . . à ce que le vêtement fût bien porté. Or, pour bien porter un vêtement long, par exemple, il est nécessaire de donner au corps certaines inflexions qui seraient ridicules chez un personnage se promenant tout nu. Il faut marcher des hanches, tenir les jambes ouvertes et faire en sorte, par les mouvements du torse, que la draperie colle sur certaines parties, flotte sur d'autres. . . . Ainsi la statue du cardinal de la Grange . . . est parfaitement entendue comme mouvement du nu pour faire valoir le vêtement. Cependant ce mouvement serait choquant pour un personnage nu . . . La jambe droite porte plutôt que la jambe gauche, celle-ci cependant étaye le torse, qui se porte en arrière pour faire saillir la hanche droite. L'épaule gauche s'affaisse, contrairement aux règles de la pondération, pour un personnage qui n'aurait pas à se préoccuper du port d'un vêtement. Voici une copie de cette statue du cardinal de la Grange, qui fait assez voir que le mouvement indiqué ci-dessus est donné en vue d'obtenir ce beau jet de draperies du côté droit. Le personnage suivant la mode du temps, s'étaye sur sa jambe gauche en écartant cette jambe, ramenant un peu le genou en dedans et en ne s'appuyant que sur la partie interne du talon.»

Aus den von mir gesperrt gegebenen Stellen geht hervor, dass Viollet-le-Duc sich seine Theorie bereits gebildet hatte. Er führt aus, dass die eigentümlich manirierte Haltung der Figur die eines Menschen sei, der ein derartiges Gewand zu tragen pflegt. Die Bewegung wäre zwar auffallend für einen solchen, der gewohnt ist, nackend zu gehen, aber sie beruht nichtsdestoweniger

auf unmittelbarer Beobachtung des Lebens: «Le personnage suivant la mode du temps s'étaye sur la jambe gauche en écartant cette jambe . . .»; ein Bekleideter bewegt sich (auch im Leben) ganz anders als jemand, der nackt geht.

Aber die These ist hier noch nicht zu völliger Klarheit entwickelt, sie verquickt sich mit der Vorstellung, als sei es vielmehr der Künstler, der, um an der rechten Seite den schönen Falteneffekt zu erzielen, die Figur nach seiner Laune arrangiere: «le mouvement . . . est donné en vue d'obtenir ce beau jet de draperies du côté droit.»

Sehen wir uns nun die Figur selbst genauer an, so kann es nicht zweifelhaft bleiben, dass der Grund dieses seltsamen Bewegungsmanierismus in der Rücksicht auf das Kostümliche überhaupt nicht zu suchen ist. Der Manierismus erklärt sich vielmehr wie bei jenen Madonnenstatuen, wie bei den Engelfiguren von Saint-Martin de Laon aus der tektonischen Gebundenheit der Konzeption. Wieder spricht sich das Bestreben, die Figur in lebendiger Bewegtheit darzustellen, deutlich genug aus, aber es lag auch hier die Notwendigkeit vor, dem Ganzen eine ruhige regelmässige Silhouette zu geben. Und dies aus dem einfachen Grunde, weil es galt, die Figur in den umgebenden architektonischen Rahmen einzupassen, und weil die Form des Blockes, aus dem sie zu nehmen war, dem von vornherein Rechnung trug.¹

Das führte mit Notwendigkeit zu genau denselben stilistischen Konsequenzen wie bei jenen Madonnenfiguren.

¹ Wie hübsch hat das Schnaase bereits ausgesprochen: „Diese Verbindung (von Figur und architektonischer Umrahmung) war nicht bloss eine äusserliche, sondern machte sich auch an der Bildung der Figuren geltend. Sie wurden in den ihnen angewiesenen Raum hineinkomponiert, die architektonische Anordnung hatte daher Einfluss auf die Wahl der Motive, auf die Art ihrer Ausführung und besonders auf die Gewandbehandlung, welche sich nun mehr oder minder der Linienführung des geltenden Baustyls anschloss, wenigstens nicht mit ihm im Widerspruch stehen durfte.“ vgl. Geschichte der bildenden Künste, Bd. IV², S. 258.

Vage dargestellt!

Brats
Schnaase!

Da der Künstler den linken Fuss zur Seite treten liess, war er zu einer entsprechenden Verschiebung des Oberkörpers, des Rückens genötigt; die linke Schulter, der linke Oberarm sind bestrebt, sich senkrecht über den Fuss zu schieben, die — eigenmächtige — Bewegung desselben wieder auszugleichen und eine geradlinige Silhouette herzustellen. Eben daraus erklärt sich sowohl die Durchbiegung des Leibes wie die auffallende Senkung der linken Achsel. An der rechten Seite ist dieselbe Tendenz bemerkbar. Der rechte Ellenbogen ist vom Körper ein wenig abgesperrt. Dadurch wird erreicht, dass die über den Arm herabfallende Gewandmasse des Mantels von der Bewegung des Körpers losgelöst wird, um nun, gleichsam ihrer eigenen Schwerkraft hingegeben, in lothrechten Faltenzügen vom Arme hinunter zu den Füßen zu gleiten. Die durch die sich bäumende Bewegung des Körpers entstandenen, den Leib diagonal überschneidenden Faltenpartien werden auf diese Weise nach aussen hin begrenzt. Der Uebergang zu den senkrecht aufsteigenden architektonischen Linien ist gewonnen.¹

Wir sehen, dass es gerade hier deutlich zu Tage tritt, wie die bewegliche Masse der Gewandung dem Künstler die Lösung seiner eigentümlichen Aufgabe erst ermöglicht, nämlich trotz aller tektonischen Gebundenheit doch den Schein des Lebens zu erwecken: ce mouvement serait choquant pour un personnage nu, fügen wir hinzu, sie wäre es nicht minder für einen Menschen, der gewohnt ist, gewandet zu gehen; sie ist dem Leben ebensowenig abgelauscht wie die feierlichen Figuren von Chartres, beide sind, wenn man will, nur an der Stelle «wahr», wo wir sie finden, beides — ist «Mauerplastik.»

¹ Ein Studium der mittelalterlichen Gewandbehandlung unter diesen Gesichtspunkten wäre lehrreich; ich muss mich hier auf diese Andeutungen beschränken.