



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

Strassburg, 1894

Einleitung

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

EINLEITUNG.

Eine Untersuchung über die mittelalterliche Kunst Frankreichs bedarf nicht der Rechtfertigung. Trotz Kaiser und Reich, Frankreich ist das wichtigste Kulturland des Mittelalters, hier lebt dasselbe sein intensivstes Leben, hier gestaltet sich letzteres zu den klassischen Daseins- und Kunstformen. Allgemeinere Fragen der mittelalterlichen Kunstgeschichte, wie die nach dem «Erbe der Antike», nach dem Anteile des Orients, nach den künstlerischen Einflüssen der abendländischen Nationen aufeinander, sind auf Grund der deutschen und italienischen Monumente allein nicht zu lösen. Und das Problem der Entstehung des mittelalterlichen Stiles wird immer zunächst auf französischem Boden studiert werden müssen; erst hier enthüllt sich uns das Geheimnis des mittelalterlichen Genius.

Die Frage nach dem Ursprunge der gothischen Architektur steht in Frankreich seit langem im Mittelpunkte des archäologischen Interesses. Kein namhafter Forscher unter den älteren Archäologen, der nicht an diesem Probleme mitgearbeitet hätte. Der Herd der gothischen Bewegung, die Anlässe und

die treibenden Kräfte, die Vorstufen und der weitere Verlauf, alles das tritt nach und nach in Licht, und eine so glänzende Leistung wie Louis Gonse's Prachtwerk über die Gothik beginnt die Ergebnisse der Forschung bereits in weitere Kreise zu tragen.¹

Ein zweites Problem von nicht minder grossem Interesse ist jedoch bis jetzt kaum angerührt worden, ich meine die Entstehung des mittelalterlichen Stiles in Plastik und Malerei.

Der ersten Blütezeit französischer Plastik im 12. und 13. Jahrhundert hat Viollet-le-Duc zwar ein Kapitel voll Enthusiasmus, voll feiner Nachempfindung und geistvoller Beobachtung gewidmet.² aber

¹ L'art gothique, Paris, Quantin 1891.

² D. A. Bd. VIII, S. 97 ff. Artikel „Sculpture“ (1866). Eine wichtigere monographische Bearbeitung ist seitdem nicht mehr erschienen. Man ist jedoch seit langem am Werke; es heisst, eine so schwierige Aufgabe am rechten Ende angreifen, wenn man damit beginnt, das überreiche Material vor den Augen der Nation zunächst erst einmal auszubreiten. Die Schöpfung des Abgussmuseums im Trocadéro, die Ansammlung eines Schatzes an Photographieen und Abbildungen ist in diesem Falle sicherlich ein grösserer Schritt zum Ziele, als selbst die beste kritische Arbeit. Ein „Catalogue raisonné“ der Abgüsse des Trocadéro ist im Erscheinen begriffen; ein erster Band, das 14. und 15. Jahrhundert umfassend, mit wertvollen bibliographischen Notizen und brauchbaren Abbildungen ausgestattet, wurde 1892 von Louis Courajod und Frantz Marcou herausgegeben. Ich gebe einige Notizen über die Sammlungen von Photographieen. Eine nach départements geordnete und leicht zugängliche Sammlung befindet sich in der Bibliothek des Trocadéromuseums; ausser einigen älteren Blättern sind es meist Aufnahmen Mieusement's und Robert's. Die Sammlung der École des Beaux-Arts ist interessant durch die und jene ältere Aufnahme. Die Schätze an Zeichnungen und Photographieen, die sich im Besitz der Commission des monuments historiques befinden (Bureau: Rue de Valois 3), sind für den Fremden nicht so leicht zugänglich; über den Bestand des Jahres 1875 vgl. E. du Sommerard, Les monuments historiques à l'exposition universelle de Vienne, Paris 1876, S. 396 ff. Manches bietet auch die grosse topographische Sammlung des Cabinet des estampes (Bibliothèque nationale): „La grande Topographie de la France.“ Von den Photo-

gerade die Geschichte der figuralen Skulptur, die Geschichte der Statuarik, wenn man von einer solchen im Mittelalter reden darf, ist hier trotz der Ausführlichkeit der Darstellung nicht zu ihrem Rechte gekommen; ich will gleich hinzusetzen, aus welchen Gründen.

Viollet-le-Duc war vielleicht eine zu lebendige Persönlichkeit, um ein Historiker ersten Ranges sein zu können; er schrieb die Geschichte der Plastik vom parteiischen Standpunkte des Architekten aus. Er sucht das Zusammenwirken der Künste im Mittelalter, so wie es zur Erscheinung kommt in der mittelalterlichen Kathedrale, als ein ideales hinzustellen und will nicht zugeben, dass das eigentümlich gebundene Wesen mittelalterlicher Plastik offenbar in erster Linie darauf beruht, dass die Baukunst übermächtig auf sie gewirkt hat.

Daher bezeichnet er den strengen, gebundenen Stil, den wir im 12. Jahrhundert an den Fassaden

graphieen Mieuxement's ist eine Anzahl zu einem Tafelwerke (Lichtdruck) vereinigt und von A. de Baudot herausgegeben: *La sculpture française au moyen-âge et à la renaissance*, Paris 1884, fol. Auch der Photograph Giraudon, rue Bonaparte 15, besitzt eine wertvolle Kollektion von Photographieen nach mittelalterlicher Plastik. Ein älteres Publikationswerk: *Recueil de sculptures gothiques dessinées et gravées par L. G. Adams*, Paris 1858—1861, 2 vol. 4^o. Von der sonstigen Litteratur ist hier zu erwähnen das ältere Werk von T. B. Éméric-David, *Histoire de la sculpture française*, erst i. J. 1872 von Paul Lacroix herausgegeben. Einen zusammenhängenden Abschnitt, reich an treffenden Bemerkungen, widmete Charles Herbert Moore der gothischen Plastik in seinem Buche über die Gothik: *Development and character of gothic architecture*, London 1890, S. 247—283. Die hierhergehörigen Abschnitte der dritten Auflage von Wilhelm Lübke's *Geschichte der Plastik* (Leipzig 1880) sind im allgemeinen ausgezeichnet; ebenso die Bemerkungen Schnaase's, *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. V², Düsseldorf 1872, S. 566 ff.

des nördlichen Frankreichs finden, nicht als die erste kräftige Blüte nationalen künstlerischen Vermögens, sondern als verknöcherten Rest der Tradition. Er macht von aussen kommende Einflüsse und unkünstlerische, mönchische Tendenzen verantwortlich für die archaische Starre dieses Stiles, statt den Grund dafür zu suchen in den eigentümlichen Bedingnissen mittelalterlicher Produktion. Ein Abgrund scheint ihm diese Schule des 12. Jahrhunderts von der freieren Kunst des 13. zu trennen, während sie doch gerade zu dieser hinüberführt, den entscheidenden, den unwiderrufflichen Schritt zur gothischen Plastik bedeutet. An keiner Stelle seiner Darstellung wird dieser wichtigsten älteren Gruppe figuraler Skulptur ein zusammenhängender Abschnitt gewidmet, und die Frage nach dem Ursprunge derselben, nach ihren verborgenen Quellen wird überhaupt nicht aufgeworfen! ¹ Die ausgezeichneten Bemerkungen über die ornamentalen Schöpfungen dieser Schule, die er dann im zweiten Teile seiner Erörterung

¹ In dem Abschnitt über figürliche Plastik ist nur an zwei Stellen von der älteren Schule die Rede, vgl. S. 112 u. 127, wo in einem Satze einige dieser Werke aufgezählt werden; vgl. dazu die Analyse einzelner Kopftypen der Statuen von Chartres und Corbeil, S. 118 ff. Viollet-le-Duc kommt übrigens häufig in seinem Dictionnaire du mobilier auf die Statuen der älteren Schule zu sprechen, ich gehe weiter unten auf die dort entwickelten Ansichten ein. In dem Artikel „Porte“, D. A., Bd. VII, S. 386 ff., wird die schöpferische Leistung des 12. Jahrhunderts bei weitem nicht genügend betont (vgl. jedoch S. 393). Das Bahnbrechende des Chartrener Portales als Komposition wird hier nicht hervorgehoben; da Viollet-le-Duc Hauptportale und Nebenportale gesondert von einander bespricht, wird die Zusammenziehung von Haupt- und Nebenportal zu einem System, die eben in Chartres zum ersten male vorliegt, nicht genügend betont; erst gelegentlich der Portale des 13. Jh. ist davon die Rede.

bringt, können über diesen Mangel nicht hinwegtäuschen.

Ich halte es für ein nicht geringes Verdienst der leider nur skizzenhaften Darstellung Louis Gonse's, das Hauptwerk dieser älteren Schule, das Westportal der Kathedrale von Chartres an den Anfang seiner Erörterung über die gothische Plastik gerückt zu haben.¹ Diese Schöpfung ist in der That von ausserordentlicher Bedeutung; wir spüren hier die ersten befreienden Flügelschläge des französischen Genius. Und sie steht inmitten einer Schule! Wie überraschend ist nicht der dichte Wuchs dieser Kunst! es ist, als ob man über gesegnete Gefilde schreitet; eine Blume steht neben der anderen; noch jetzt staunen wir über diese Fülle künstlerischen Lebens, obwohl nirgends mehr zerstört ist, als in Frankreich.

Die lebensgrosse menschliche Statue erscheint bereits in dieser Schule des 12. Jahrhunderts principiell und in Massen zur Dekoration der Portale verwendet, und wo sich erstere, wie in Chartres, zur Dreiportaligkeit erhebt, entfaltet sie bereits jenes grossartige dekorative System, das typisch bleibt für die grossen Kathedraalfassaden des 13. Jahrhunderts.²

¹ a. a. O., S. 414; so übrigens auch Schnaase.

² „The fact that during the twelfth century a remarkable school of sculpture was developed in the Ile-de-France, in connection with the Gothic art of building, — a school in some respects far in advance of all others of the Middle Ages — has not received the attention it deserved from students of the history of art. Modern writers, following Vasari, have so generally regarded the revival of the arts as having originally taken place in Italy, and the names of Pisano

In Deutschland ist die Thätigkeit auf plastischem Gebiete eine weit weniger reiche, die Schule tritt nicht so dominierend hervor, und die Werke ersten Ranges stehen mehr vereinzelt, leuchtend wie Sterne.¹

Das künstlerische Wesen der Nationen, die eigentümliche Richtung ihrer Begabung liegt bereits in den Schöpfungen des Mittelalters erkennbar zu Tage. Das ist es, was dem Studium dieser Kunst sein Anrecht auf Dasein und seine selbstständige Bedeutung sichert. Je tiefer man eindringt, je länger man vergleicht, um so mehr überzeugt man sich, dass festeingewurzelte künstlerische Instinkte, unveräusserliche Anlagen den einzelnen Nationen sind in die Wiege gelegt worden, dass ihren Fähigkeiten natürliche Grenzen, ihrem höchsten Streben feste Zielpunkte gegeben sind. Und bleibt nicht der grosse Genius immer ein Kind seines Volkes? Die Eigenart künstlerischer Individualitäten studieren zu wollen, wäre mittelalterlichen Kunstwerken gegenüber nicht am Platze, aber in den Schöpfungen dieser Zeit das Ringen und Erstarren nationalen Empfindens und Gestaltens aufzuzeigen, das ist vielleicht eine Aufgabe,

and Cimabue, as the pioneers of revival, have become so fixed in our minds, that we are naturally unprepared (so far as our knowledge is derived from the literature of the subject) to find that a no less remarkable revival had place in the west of Europe a hundred years before the great Italian awakening." So Moore, a. a. O., S. 247.

¹ Es fehlte in Deutschland, wie Viollet-le-Duc einmal gesagt hat, „une suite non interrompue d'efforts vers un but commun“; lettres adressées d'Allemagne à M. Ad. Lance, Paris 1856.

ebenbürtig dem Studium der grossen Genies aus der Zeit der Renaissance.¹

Wie ist die französische Gothik so eminent französisch! wer hätte das völliger begriffen und sachgemässer erläutert, als Viollet-le-Duc? und wie ist diese Plastik, die wir uns anschicken zu studieren, so ganz und gar französischen Geistes, die Vorzüge und Abgründe seines entzückenden Wesens verratend, den Duft dieses immer blühenden Baumes gleichsam ausströmend!

Ein ausgesprochener Sinn für dekorative Wirkung redet aus diesen Kompositionen der Frühzeit; ein Drang nach Einheitlichkeit und Unterordnung massregelt den Stil des Figürlichen; und diese eiselernde Feinheit der Arbeit zeugt von der grossen Begabung des französischen Volkes für das Kunstgewerbe.

Das Meisterwerk, die Königspforte von Notre-Dame de Chartres, bildet den vornehmsten Gegenstand unserer Betrachtung; von Chartres aus gehen die Fäden nach verschiedenen Seiten auseinander, und wie durch einen Schleier erkennen wir hier die weiter zurückliegenden Quellen dieser Kunst.

Neben Chartres steht dann Saint - Denis, für die weitere Entwicklung nicht minder wichtig als jenes und als das Werk Suger's von besonderem Reiz.

¹ Vgl. Schnaase über die deutsche Plastik des Mittelalters, a. a. O., Bd. V², S. 577 ff.; Viollet-le-Duc, Lettres etc., S. 70 ff., D. A., Bd. VIII, S. 158.

*auch da, mod. für
Volke, für das m.
Kunstgewerbe?*

Die Portale dieser Schule bilden zu gleicher Zeit eine ikonographisch in sich abgeschlossene Gruppe, es sind fast durchweg «Königsportale». Als solche haben sie zusammen mit den Grabdenkmälern als die ersten mittelalterlichen Monumente das Interesse der archäologischen Forschung erregt.¹ Uns liegt es fern, das Ikonographische zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen. Die Richtung mittelalterlicher Kunstforschung besonders in Deutschland geht seit dem Vorgange Springer's zu einseitig auf die Deutung des Inhalts der Bildwerke; man zieht es vor, sich an der Hand ikonographischer Vergleichung rasch über weite Strecken zu orientieren, statt nach dem Wesen der Kunstwerke zu fragen und den Versuch zu machen, in die Werkstatt der Kunst hinunter zu steigen. Die Kunstwerke, auch die unvollkommenen und mittelalterlichen, auffassen als Geschöpfe eines künstlerischen Geistes, als Gebilde einer Künstlerhand² und Einblick zu gewinnen suchen in den verborgenen Process der Stilbildung, das ist für uns, wie ich meine, das erste und das letzte.³ Woher kommt ihnen ihre seltsame Schön-

¹ Die Bezeichnung „porte royale“ kommt nicht etwa daher, dass die französischen Könige durch dieselbe einzogen; dieser Grund, den auch der alte Geschichtsschreiber der Chartrener Kirche, Vincent Sablon, angiebt (Histoire de l'auguste et vénérable église de Chartres, Chartres 1671), ist später untergeschoben. Die Bezeichnung geht in altchristliche Zeit zurück; vgl. Gregor von Tours, lib. IV, c. XIII: „Ad regias aedis sacrae, quae tunc reseratae fuerant, adpropinquant.“

² „Ces imagiers ne sont rien moins que naïfs.“ Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 172.

³ Ich will hier nicht versäumen, den geistvollen Aufsatz Robert Vischer's: „Zur Kritik mittelalterlicher Kunst“ zu nennen (vgl. dessen

heit? warum so eigenartig, so ab- oder ausgeartet?
Warum — so «hässlich»?

Bei dieser Art Fragestellung wird zwar technischen Erörterungen gelegentlich ein breiterer Raum gegönnt werden müssen, denn im Mittelalter, wie immer in Zeiten primitiverer Kunstübung, sind der Stil, die Form noch aufs innigste verwachsen mit den technischen Bedingungen. Aber nicht das mittelalterliche Kunstwerk einzig und allein aus technischen Gesichtspunkten heraus begreifen und aburteilen zu wollen, ist die Meinung, sondern zu sehen, wie weit und wie tief uns die völlige Obacht auf seine technischen und tektonischen Voraussetzungen hineinzuführen vermag in die Welt künstlerischer Gedanken und Absichten. Was wäre die Geschichte, wenn wir es nicht vermöchten, in den Resten vergangener Jahrhunderte den lebendigen Geist zu grüssen!¹

„Kunsthistorische Studien“, 1886). Vischer versucht hier, „den ‚Byzantinismus‘, im gebräuchlichen stilkritischen Sinne des Wortes . . ., den extremen Schematismus, welcher so weite Strecken des mittelalterlichen Kunstgebietes beherrscht“, auf Grund künstlerischer und technischer Erwägungen ästhetisch zu begreifen.

¹ Worin beruht doch das unvergleichliche Verdienst von Viollet-le-Duc's „Dictionnaire“? Er setzt die Archäologie um in Aesthetik. Er schreibt die Geschichte der mittelalterlichen Architektur mit den Interessen und von den Gesichtspunkten des Künstlers aus, er arbeitet an der Wiederentdeckung der künstlerischen Instinkte und Ideen. Was sind alle Ausstellungen im einzelnen gegenüber einer so genialen Leistung im allgemeinen!

