



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter**

**Vöge, Wilhelm**

**Strassburg, 1894**

1. Kapitel: Die Komposition der Chartrener Königspforte

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

## 1. KAPITEL.

### DIE KOMPOSITION DER CHARTRENER KÖNIGSPFORTE.

Das Westportal der Kathedrale von Chartres<sup>1</sup> mit seiner dreifachen Oeffnung, dem verschwenderischen Reichtum an Reliefs und Statuen überrascht durch die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Komposition.

Das gilt schon ikonographisch. Wir finden auf dem rechten Bogenfelde das Christuskind auf dem Schoße der Mutter nebst Szenen der Jugendgeschichte, gegenüber die Auffahrt Christi zum Himmel,<sup>2</sup> in der Mitte die Herr-

---

<sup>1</sup> Département Eure-et-Loir, vgl. die Tafel; von der Litteratur notiere ich nur das Wesentliche.

Zu Grunde zu legen ist die noch im Erscheinen begriffene zweite Ausgabe der Monographie de la cathédrale de Chartres, par l'abbé Bulteau (Chartres 1887 ff.), deren zweiter Band die ausführliche Beschreibung des Aeusseren enthält; die erste Ausgabe: Description de la cathédrale de Chartres, Chartres et Paris 1850, 8<sup>o</sup>; von älteren Beschreibungen wäre noch die von Gilbert zu nennen: Description historique de l'église cathédrale de Notre-Dame de Ch., Chartres, 1824, 8<sup>o</sup>. Die Chartrener Bibliothek besitzt eine ältere handschriftliche Beschreibung der Portiken vom Abbé Brillon, Hs. Nr. 1099 (H. l. 15), vgl. Nr. 1131. Die von Didron, Lassus und Amaury Duval zur Zeit des Julikönigtums (de Salvandy) mit Begeisterung begonnene Publikation (vgl. Didron, Annales archéologiques, Bd. 27, S. 18 ff.) ist immerhin zu einem guten Ende geführt. Paul Durand versah die vorhandenen Tafeln mit einem Texte: Monographie de Notre-Dame de Chartres, Explication des planches par M. Paul Durand, Paris 1881. Die zahlreichen älteren Abbildungen, nach den Skulpturen des Westportals, kann ich hier nicht auführen; ich verweise auf Hennin, Les monuments de l'histoire de France, Paris 1856 ff., Bd. III, S. 99 f., vgl. II, S. 206; ich erwähne noch Chapuy et Jolimont, Vues pittoresques de la cathédrale de Chartres, Paris 1828, Cathédrales françaises, Bd. I, und Jules Gailhabaud, L'architecture du V<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, Bd. I, Paris 1858. Von neueren Publikationen: Adams, a. a. O., 1. Heft, Taf. 4; 3. Heft, Taf. 17, 133, 137; Baldus, Les monuments principaux de la France, Paris 1875; Baudot, a. a. O., Taf. XXI; vgl. ferner die Abgüsse im Trocadero, Nr. 27—51.

<sup>2</sup> Dass diese Scene als eine Himmelfahrt Christi zu deuten ist, wird unten nachgewiesen werden.

lichkeit des Thronenden: Beginn, Abschluss und Krönung des Lebenswerkes — konnte man dieses Erlöserdasein glücklicher zusammenfassen? Und scheint nicht hier am Eingange der Kirche die Erinnerung an das Leiden Christi mit feinem Takte vermieden?<sup>1</sup> erst im Allerheiligsten trat dem Gläubigen die schmerzliche Gestalt des Crucifixus entgegen.

An den vorspringenden Gewänden der Portale eine ununterbrochene Reihe von — ursprünglich vierundzwanzig<sup>2</sup> — lebensgrossen Statuen der Vorfahren Christi,<sup>3</sup> Männer und Frauen meist in königlicher Gewandung. Die siegreiche Laufbahn des Helden wird durch die Erzählung von seiner königlichen Herkunft erläutert und begründet; es ist echt mittelalterliche Heldenhistorie.

Die Statuen lehnen an ebenso vielen Säulen; über denselben, zu friesartig fortlaufendem Streifen sich aneinanderreihend, die Kapitäle, an denen sich noch einmal, in kleinerem Masstabe, ein evangelischer Cyklus entfaltet. Die übereinander vorspringenden Archivolten der drei Portale umziehen die drei Tympanen wie mit dichten Kränzen von Szenen und Figuren.

Auch hier vermessen wir nicht die bedachtsam ordnende Hand. Den thronenden Christus mit den Aposteln umgibt die Gruppe der apokalyptischen Greise und ein Kranz von Engeln; um die Seitentympanen sind Darstellungen menschlicher Thätigkeiten angeordnet, links

<sup>1</sup> Der Kruzifixus findet sich auch in dem ausführlichen Cyklus nicht, der die Kapitäle schmückt; vgl. Bulteau, a. a. O., Bd. II, S. 36 ff.

<sup>2</sup> Nur 19 z. T. verstümmelte Figuren blieben erhalten; die für Gaignières angefertigte Zeichnung des Portals (vgl. Henri Bouchon, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières*, Paris 1891, Bd. II, S. 198 f. auch S. 395; diese Zeichnungen sind der *Grande topographie de la France* des Cabinet des estampes in Paris, Département Eure-et-Loir, einverleibt) zeigt es bereits in demselben Zustande, doch ist hier die jetzt kopflose Statue rechts neben dem linken Seitenportal mit einem kronenlosen, bärtigen Kopfe versehen, was dem ursprünglichen Zustande entsprechen möchte.

<sup>3</sup> Vgl. über die Deutung der Statuen den Abschnitt: „Ikono-graphische Rätsel“, II. Teil, 2. Kapitel.

die Beschäftigungen des Landmannes im Wechsel der Monate verbunden mit den Tierkreiszeichen, rechts die sieben freien Künste mit ihren Vertretern. Dieser Parallelismus ist nicht unbeabsichtigt. Denn dass der Künstler diese zwei Kreise von Szenen, links die Monatsbilder, rechts die Künste, unter einen gemeinsamen Gedanken zusammenfasste, dafür, scheint mir, hat er selbst in naiver Weise Zeugnis abgelegt: Zwei der Darstellungen der linken Seite nämlich<sup>1</sup>, die dort nicht mehr Platz fanden, sind an der rechten mit untergebracht; dies ist nicht etwa durch eine ausführende Hand versehen worden, sondern schon dem Plane eigen.

Also ein einheitlich durchdachtes ikonographisches Ganzes, in der Durchführung Spuren eines jugendlichen Tastens, das noch nicht aller Schwierigkeiten Herr wird.

Analysieren wir die künstlerische Seite der Komposition, und es wird uns derselbe Geist entgegentreten.

Es lag hier eine eigentümliche Schwierigkeit vor: Ein dominierendes Mittelportal und zwei schmalere Seitenportale sollten auf verhältnismässig engem Raume<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Es sind zwei Tierkreiszeichen. Das in den Monatsbeschäftigungen und Künsten angeschlagene Thema erscheint in den 12 kleinen Statuetten, welche die die Portale trennenden Pilaster schmücken, wieder aufgenommen; wir finden hier unter anderen einen Schlachter, einen Waffenschmied, einen Kaufmann(?); aber es fehlt diesen Darstellungen die cyklische Geschlossenheit, daneben stehen Figuren von Propheten oder Aposteln. Bulteau, a. a. O., Bd. II, S. 70 vermutete, dass es sich hier um die Darstellung von Donatoren handele, „soit dans la personne de leur saint patron, soit dans l'exercice de leur art“; dies scheint mir jedoch fraglich; es liegt hier vielleicht eine rein dekorative Verwendung von allerhand Motiven vor, die gerade zur Hand waren. Dasselbe gilt von den verwandten Darstellungen an den Thürpfosten, wo wir Propheten und Engelfiguren, einen Musiciierenden, einen Mann mit Szepter etc. durcheinander finden.

<sup>2</sup> Die Breite der Portalanlage, die sich ursprünglich um die Tiefe der Türme weiter rückwärts befand und erst nach dem Brande von 1194 an ihren jetzigen Platz versetzt wurde, war durch die Breite der älteren Kirche bestimmt. Das Mittelportal entsprach dem Hauptschiffe, die Seitenportale den Nebenschiffen; bei dem Neubau des 13. Jahrhunderts erhielt das Hauptschiff die Breite von Haupt- und Nebenschiffen der alten Kirche, so dass sich nunmehr die drei Portale in das Mittelschiff öffneten.

zu einer gedrängten Komposition von einheitlicher Wirkung verbunden werden. Es kam darauf an, einerseits die drei Glieder durch stark accentuierte durchlaufende Horizontallinien zusammenzuhalten, andererseits schien es nötig, das Mittelportal durch grössere Dimensionen der Oeffnung und entsprechend grössere Verhältnisse des Aufbaues auszuzeichnen. Der Künstler, scheint es, war sich nicht recht bewusst, dass diese beiden in der Sache liegenden Forderungen mit einander in gewissem Widerstreite stehen; er versucht es, beiden gerecht zu werden.

Er legt das Mittelportal zwar weit breiter an, entschliesst sich aber, alle drei Thüröffnungen gleich hoch zu nehmen. Dadurch gewinnt er gleiche Höhe aller Säulenkapitäle und über denselben ein fortlaufendes Gesimse; sämtliche Säulen stehen überdies auf gleich hohen Sockeln. Zwischen und über diesen durch das Ganze hindurchlaufenden Horizontalen nun eine an Haupt- und Neben-Portal verschiedene Gliederung des vertikalen Aufbaues. Man vergleiche die Tympanen! das mittlere wird, obwohl höher, nur in zwei Teile zerlegt, über den Seitenportalen ist zwischen dem Thürsturz und dem eigentlichen Giebelfelde noch ein zweiter Reliefstreifen eingeschoben, jenes fällt also dementsprechend kleiner aus, und die hier angebrachten Figuren treten neben dem thronenden Christus des Mittelportales zurück. Interessant ist nun insbesondere ein Studium der grossen Statuen an den Gewänden. Der Künstler schiebt an den Seitenportalen zwischen Statue und Kapital ein Zwischenglied ein: die mit architektonischen Zwergmotiven dekorierten Baldachine. Es wird der lange Säulenschaft hier künstlich maskiert; wie an den Tympanen soll auch an den Wandungen durch die absichtlich kleinlicheren Proportionen der nebensächliche Charakter der seitlichen Teile betont werden. Dabei ist nun allerdings die oben ange deutete Schwierigkeit nicht beseitigt worden; das Ueble ist, dass die an Haupt- und Nebenportalen doch so ganz

verschieden hoch angebrachten Statuen in ununterbrochener Reihung nebeneinander stehen; gerade an einer dem Auge sich aufdrängenden Stelle an den zwischen den Portalen vorspringenden Pilastern, treten infolgedessen Figuren von wesentlich verschiedener Schulterhöhe unvermittelt nebeneinander.<sup>1</sup> Offenbar hat der Künstler mit der Enge des zur Verfügung stehenden Raumes nicht genügend gerechnet; aber ist nicht auch hier durch die naive Art der Durchführung die künstlerische Idee eher verraten als verhüllt worden? Jedenfalls haben wir hier — ikonographisch wie künstlerisch angesehen — ein auf Gesamtwirkung berechnetes Ganzes.

Eine Komposition wie diese ist gewiss aus einem Kopfe hervorgegangen; das wird uns allerdings nicht hindern, mehrere «Hände» zu scheiden<sup>2</sup>; die Statuen ganz rechts und ganz links, an den äusseren Wandungen der Seitenportale, sind zum Beispiel von anderer Hand als die zusammenhängende Mittelgruppe. Dadurch erklären sich sofort eine Reihe von Inkongruenzen in Stil und Anordnung. Die letztere ist es, die uns an dieser Stelle interessiert. Wir beobachten am Hauptportale eine Abstufung der Statuen; sie verjüngen sich nach der Tiefe zu; das ist zumal an der linken Seite so deutlich, dass gar kein Zweifel ist, der Künstler arbeitet bewusst auf einen dekorativen Effekt hin. Hätte er die Eintiefung des Portales durch einen perspektivischen Kunstgriff kompensieren wollen, so musste die Anordnung der Figuren die umgekehrte sein, er hätte die längste Figur an dem vom Auge entferntesten Platze aufstellen müssen. Setzte er die kleinste an diesen Punkt, so bezweckte er vielmehr, die Vertiefung des Portals durch den Schein noch zu unterstützen. Hinzu kommt noch ein zweites: die in der Portaltiefe befindlichen Figuren stehen am

<sup>1</sup> Es ist das jetzt weniger auffallend, da rechts eine der betreffenden Statuen fehlt, links eine derselben verstümmelt ist.

<sup>2</sup> Vgl. das Genauere im II. Teil, 1. Kapitel.

höchsten; auch das ist nicht willkürlich; den Beweis giebt uns der Sockel gleich links neben der Oeffnung des Portales: derselbe ist um etwa zwei Hände breit angestückt, es lag also nachweislich die bestimmte Absicht vor, die Figur in dieser Höhe aufzustellen. Was hier vorliegt, ist offenbar eine künstliche Hebung des Augenpunktes. Erst wenn man sich dessen bewusst geworden ist, versteht man den eigentümlichen aesthetischen Eindruck, den das Portal macht. Es umschwebt diese Figuren wie ein Zauber, sie ziehen das Auge unwillkürlich in das Innere hinein; der Blick hebt sich, wie von selber emporgetragen, und fällt, an den Statuen hinaufgleitend, auf den thronenden Christus, auf die im Halbdunkel dahinter liegenden Gewölbe des Schiffes.<sup>1</sup> Dass an den Seitenportalen die Komposition nicht gelungen ist, liegt eben ganz sichtlich daran, dass hier der Künstler des Mittelportals mit einem anderen zusammenarbeitete. An den zwei äussersten Portalwangen nämlich (ganz rechts und ganz links), die wir aus stilistischen Gründen anderen Kräften zuweisen müssen, ist auch von einer Verjüngung der Figuren nach der Tiefe zu keine Spur. Hier hat man ganz einfach die Figuren symmetrisch zu einander angeordnet, d. h. man betont mehr oder minder deutlich die mittelste derselben, sie wird etwas höher angebracht (man vergl. die Fussspitzen!), sie ist durch eine besonders reiche Gestaltung des Sockels aus-

---

<sup>1</sup> In Chartres fehlt der centrale Thürpfeiler, es war hier niemals ein solcher vorhanden; der Eindruck bei geöffnetem Portale ist darum ein besonders grosser. Ich vermag die Begeisterung Viollet-le-Duc's für das Motiv des Trumeau's nicht zu teilen; einigermaßen befriedigend ist die Wirkung nur, wenn die Thürflügel geschlossen sind; sind sie geöffnet, und das sind sie doch bei allen festlichen Gelegenheiten, so erscheint der freie Durchblick durch den Pfeiler versperrt; man empfindet, dass dieses Motiv nur aus technischen Rücksichten erfunden ist; andererseits erscheint der Pfeiler zu schmal und schwächlich, um Tympanon und Thürsturz wirklich zu tragen. Dass sich das Mittelalter aus Not zu diesem Motive entschlossen hat, beweisen die zahlreichen Ausflüchte, die man in romanischer Zeit versucht hat.

gezeichnet; auch ist sie entweder die grösste (rechts), oder hat doch wenigstens die grösste Kopfhöhe (l. Seite). Dagegen beobachten wir an den Statuen der inneren, an das Hauptportal angrenzenden Gewände der Seitenthüren, die mit denen des Hauptportals auch stilistisch zusammengehören, nun in der That auch im Ganzen dasselbe Princip der Gruppierung wie dort:<sup>1</sup> die äusserste Statue ist wieder die grösste, durch eine auffallende und grössere Bildung von Sockel (und Baldachin?) besonders hervorgehoben, die Figur unmittelbar neben der Oeffnung der Thür steht auch hier am höchsten.

Man fragt wohl mit Recht: darf man dem mittelalterlichen Künstler so viel Feinheit dekorativer Berechnung auch wirklich zutrauen, und ist der thatsächlich vorhandene aesthetische Reiz dieser Komposition auch voll und ganz vom Künstler vorausgesehen worden? Man wird kaum irren, wenn man annimmt, dass die verschiedene Länge dieser Statuen ihren ersten Anlass hatte in der einfachen Thatsache, dass die dem Bildhauer zugewiesenen Blöcke<sup>2</sup> eben mehr oder minder ungleich lang waren.<sup>3</sup> Es scheint, es ist diesen alten Meistern gar nicht in den Sinn gekommen, zu Gunsten etwa einer vollständigen Gleichmässigkeit ihrer Statuenfamilie einzelne besonders schöne Blöcke um eine Kopflänge kürzen zu wollen. Legen nicht die Statuen selbst dafür Zeugnis ab? Ueberall reicht der Nimbus der Köpfe bis an den oberen Rand des Blockes heran, während sich andererseits die Füsse bis an das untere Ende desselben auszustrecken bemüht sind, es bleibt kaum Platz für einen

---

<sup>1</sup> Die Erhaltung der betreffenden Gruppen gestattet nur ein ungefähres Urteil.

<sup>2</sup> Bei den Statuen des Hauptmeisters entspricht die Länge des Blockes stets der der Figur, bei zweien der übrigen Statuen ist auch noch der Baldachin über derselben mit aus demselben Blocke genommen worden.

<sup>3</sup> Die weiter unten folgende Analyse des Stils wird eine solche Auffassung vollauf rechtfertigen.

knapp und aphoristisch gebildeten Sockel; ja es hängt vereinzelt das lange Gewand der Frauen noch über denselben hinaus! Und begreifen wir nicht erst jetzt eine Ausnahme, welche die bei der Gruppierung der Statuen massgebenden Gesichtspunkte zu durchbrechen scheint? Ich meine die überlange Frauenfigur rechts vom Hauptportale, die zwar geschickt genug in die Reihe hineingestellt ist, um nicht über die Köpfe der übrigen Figuren hinauszulugen, deren Füße aber doch noch tiefer hinunterreichen als die ihres äusseren Nebenmannes. Der Meister gruppierte also die ihm sozusagen gegebenen Grössen mit feiner künstlerischer Ueberlegung; er gelangt vermöge eines richtigen künstlerischen Instinctes oder durch praktisches Experiment zu jener glücklichen perspectivischen Abstufung der Komposition, deren eigentümlichem aesthetischen Eindrücke sich kein empfindsames Auge entziehen wird.

---

## 2. KAPITEL.

### DIE EINFLÜSSE DER PROVENCE AUF DIE NORDFRANZÖSISCHE PLASTIK UND DIE AUSBILDUNG EINES ORIGINALEN STILES IM NORDEN.

Das Problem, das uns hier in erster Linie beschäftigt, ist der eigentümliche Stil der Statuen;<sup>1</sup> seine seltsame Gebundenheit ist von jeher aufgefallen und die Quelle aller Irrtümer, die sich an diese Figuren geheftet haben. Der Stilcharakter erweckte hier die Vorstellung eines besonders hohen Alters, man taufte die Figuren auf die Namen des ältesten, des merovingischen Königsgeschlechtes. Beim Blättern in Montfaucon's Monumens de la monarchie française wurde mir erst klar, wie diese

---

<sup>1</sup> Wir haben im folgenden in erster Linie die Statuen des Hauptmeisters im Auge.