



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter

Vöge, Wilhelm

Strassburg, 1894

10. Kapitel: Technik und Stil in ihren Zusammenhängen

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

Bourges ein Zeugnis für den weitreichenden Einfluss der burgundischen Schule, mit dem sich die nordfranzösischen Einflüsse hier zu kreuzen scheinen. Bourges — und das war wichtig, festzustellen, — spielt in der Geschichte der französischen Plastik nicht die entscheidende Vermittlerrolle, die man ihm hat vindicieren wollen. Der Weg von den Ufern der Rhône und Garonne ins Gebiet der Eure und Seine führte nicht über Bourges und die Kathedrale des heiligen Stephan.

10. KAPITEL.

TECHNIK UND STIL IN IHREN ZUSAMMENHÄNGEN.

Die Chartreter Meister haben jedes einzelne Stück im Atelier, in der «Hütte» gearbeitet, es wurde völlig ausgemeißelt an Ort und Stelle versetzt. Wie sollte auch diese reiche Verkleidung der Gewände, an denen sich Figuren und kunstvoll gearbeitete Säulenschäfte übereinanderschieben, an der Mauer selbst geschaffen sein. Nirgends wird eine Figur von einer Fuge überschritten, der einzelnen Darstellung entspricht jedesmal ein besonderer Block, und die Thatsache, dass an den ornamentierten Säulenschäften mit einem neuen Blocke auch regelmässig ein neues Muster einsetzt, dass an den Deckplatten der Kapitäle der Charakter des Blattwerks sich mehrfach beim Uebergange von einem Stein auf den andern ändert, giebt uns vollends den Beweis, dass das Ganze wie ein Mosaik aus einzelnen fertigen Stücken zusammengesetzt worden ist. Gewiss ist es sehr auffallend, dass eine plastische Dekoration von so ausgesprochen tektonischem Charakter im Atelier, «avant la pose», und nicht unmittelbar an Ort und Stelle gefertigt wurde. Man fragt unwillkürlich, wie hat sich ein Stil wie dieser im

Atelier entwickeln können? Sollte wirklich das Arbeiten «avant la pose» dem Mittelalter von vornherein geläufig gewesen sein?

Von Lucien Lefort ist das noch vor kurzem behauptet worden:¹ «Contrairement à ce qui se passe de nos jours où la pierre n'est que dégrossie avant la pose, les artisans du XI^e au XVI^e siècle continuant les traditions romaines amenaient leurs morceaux complètement et préalablement achevés sur la place définitive qu'ils devaient occuper.»

Nun, mir ist nicht bekannt, dass das Arbeiten «avant la pose» der antike Brauch gewesen ist.² Die für uns zunächst inbetracht kommenden antiken Denkmäler auf gallischem Boden beweisen uns das Gegenteil;³ und was die mittelalterliche Plastik betrifft, so ist jedenfalls ein grosser, wenn nicht der grösste Teil der älteren Skulpturen auf dem Gerüste, am Baue selbst geschaffen, ganz wie das heute geschieht.

Das ist der Forschung auch nicht entgangen. De Caumont⁴ bemerkte bereits im Jahre 1830, dass man

¹ La sculpture et le travail de la pierre dans les monuments du XI^e au XVI^e siècle, Bulletin monumental, Bd. 56, S. 236 ff.

² Vgl. u. a. Alexandre Conze, Ueber das Relief der Griechen, SB. der königl. preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1882. Maxime Collignon, Histoire de la sculpture grecque, Paris 1892, Bd. I, S. 246; ich setze die Bemerkungen Viollet-le-Duc's her, in dessen D. A., Bd. V, S. 271: „Les Grecs et les Romains posaient les pierres de taille épannelées seulement et le ravalement se faisait après la pose. On voit encore quelques monuments grecs et beaucoup de constructions romaines qui sont restées épannelées. Le temple de Ségeste en Sicile n'est qu'épannelé. La porte Majeure à Rome, quelques parties du Colysée, l'amphithéâtre de Pola etc., n'ont jamais été complètement ravalés.“

³ Vgl. darüber Auguste Caristie, Arc de triomphe d'Orange, Paris 1856; auch Hübner, Die Bildwerke des Grabmals der Julier zu Saint-Remy, im Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Bd. III, S. 11.

⁴ Bulletin monumental, Bd. II, S. 99; vgl. ferner Woillez, Mémoires de la société des antiquaires de Picardie, Bd. VI, S. 249 und Le Nail im Bulletin monumental, Bd. 40, S. 633 ff. Die innerste Por-

sehr häufig die plastischen Teile nachträglich müsse gearbeitet haben, es fehle z. B. im 11. Jahrhundert nicht an Portalen, wo die Archivolten nur zur Hälfte fertig seien, an zahlreichen anderen zeige das Ornament einen fortgeschritteneren Charakter, müsse also später hinzugekommen sein. Er beeifert sich anzumerken, dass allerdings oft genug die einzelnen Keilsteine der Archivolten fertig skulptiert versetzt seien, «*mais quelquefois elles ne l'étaient qu'après leur assemblage: la nature des ciselures influait sans doute sur le choix du procédé que l'on suivait à cet égard.*» De Caumont deutet hier an, worauf es bei dem Studium dieser Fragen ankommt, nämlich die Zusammenhänge dieser technischen Gepflogenheiten mit den künstlerischen Formen und Motiven ins Licht zu setzen. Nur scheint mir, es war hier eher die Art und Weise der Herstellung von Einfluss auf die Entwicklung der Formen als umgekehrt.

Hören wir Viollet-le-Duc: «*Beaucoup de sculptures de l'époque romane étaient faites sur le tas¹ . . . ; ce qui est indiqué par des joints passant tout à travers les ornements et parfois même les figures.*» In der That ist das Hinüberlaufen der Fugen das sicherste Zeugnis für die Arbeit «*après la pose*». Denn das vielfache Vorkommen einzelner nur erst roh behauener ornamentaler oder figürlicher Teile, auf das auch De Caumont in diesem Zusammenhange verwiesen hat, ist an sich noch kein Beweis

talarchivolte der Abteikirche von Fontgombaud, von der hier die Rede ist, zeigt plastischen Schmuck auf der Laibung: „*il a fallu sculpter sur le tas, la sculpture ne permettant pas de poser les claveaux sur les cintres.*“ Vgl. noch de Rochebrune in den *Mémoires de la société des antiquaires de l'Ouest*, Bd. 25, S. 63. Es ist merkwürdig, wie wenig und beiläufig man sich in der bisherigen Forschung mit diesen technischen Dingen abgegeben hat; ich verweise noch auf die Bemerkung Julius von Schlosser's, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, SB. der kais. Akad. der Wiss., Wien 1891, S. 35, Anm. 1

¹ D. A., Bd. VIII, S. 246; vgl. auch Louis Gonse, *L'art gothique*, S. 418, Anm. 1.

dafür, dass die feinere plastische Ausarbeitung erst an Ort und Stelle stattfand; wenigstens bedarf es hier jedesmal noch einer Prüfung im einzelnen.¹ Denn es ist ja sehr wohl möglich, dass derartige halbwegs ausgeführte Stücke eben nur in dem Augenblicke nicht fertig waren, wo sie versetzt werden sollten; sie wurden im Gedränge so mit vermauert, wie sie gerade vorlagen,² und wäre das nicht zu viel Scharfsinn, so möchte man sagen, gerade der Umstand, dass sie dann in der That nicht weiter ausgeführt sind, weise eher darauf, dass hier nicht «après la pose» gearbeitet zu werden pflegte.³

Das von Viollet-le-Duc angeführte Merkmal bezeugt uns nun, dass die Arbeit auf dem Gerüste in der älteren Zeit ausserordentlich verbreitet war; Belege bieten sowohl die Portale Burgunds⁴ und des Südens,⁵ wie die Werke des centralen und nördlichen Frankreichs,⁶ und auch die

¹ Ein klassisches und untrügliches Beispiel dieser Art ist die Kirche von Candes in der Touraine; der reiche plastische Schmuck derselben ist mitten in der Ausführung stecken geblieben. Da finden wir zahlreiche, noch unbehauene Blöcke aussen wie innen, halbwegs fertiggestellte Archivolten; ornamentale und figürliche Plastik studieren wir hier auf allen Stufen der Ausführung (man vgl. z. B. die Eckblätter an den Basen der Vorhalle); wir sehen hier dem mittelalterlichen Werkmeister über die Schulter. Hier ist also kein Zweifel, dass die plastische Dekoration erst an Ort und Stelle hinzukam, auch wird das durch den zum Teil späten Stil der Figuren erwiesen.

² „Posés tels quels par urgence“; Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 245; vgl. dazu Bd. III, S. 269 f.

³ Ich spreche hier von Kapitälern, bei denen die feinere Ausführung schon begonnen ist, ohne vollendet zu sein; ich bemerkte derartige Exemplare z. B. im Innern der Kirche von Vermenton; es ist in solchen Fällen gewiss einfacher anzunehmen, man sei hier mit der Arbeit „avant la pose“ im entscheidenden Moment nicht fertig gewesen, als in der „après la pose“ mitten halten geblieben.

⁴ Ich verweise auf die Tympanen von Vézelay und Autun, die Archivolten und Pilaster von Charlieu, ferner auf die innerste Archivolte des Mittelportals von Avallon.

⁵ Vgl. u. a. die Statuen im Kreuzgang von Montmajour, die Skulpturen im Innern der Kirche von Saint-Paul-Trois-Châteaux, das Portal von Moissac, auch Cadenac, die Skulpturen von Souillac u. s. f.

⁶ Ich nenne nur das Nordportal von Saint-Étienne in Beauvais,

Portale des Westens mit ihren reich geschmückten Archivolten scheinen mir keineswegs immer «avant la pose».¹

Dass diese Manier der Ausführung in älterer Zeit die vorherrschende war, das begreift sich auch aus allgemeineren Gründen: die polychrome Plastik des Mittelalters kommt von der monumentalen Malerei her, sie ist sozusagen nur eine andere Form derselben.² Was Wunder, wenn sie vielfach auch in derselben Weise gearbeitet ist wie diese, d. h. erst in Angriff genommen wurde, wenn der Baukörper schon dastand, ganz wie man ein Gemälde oder eine gemalte Ranke auf die fertige Mauer setzt.

Es fand hier also, wie Viollet-le-Duc auch hervorhebt, im Laufe des 12. Jahrhunderts ein Wechsel statt, oder es wurde doch das Arbeiten im Atelier erst damals die Regel. Dieser Umschwung war zwar nicht ein derartig schroffer, wie es nach Viollet-le-Duc's Bemerkungen

das Radfenster darüber, das Portal von Berthaucourt (Somme), das Tympanon der Kirche von Roye (ebenda), die Skulpturen des Portals von Saint-Ursin in Bourges u. s. w.

¹ Bei diesen Archivolten des Westens verteilen sich allerdings sehr oft die ornamentalen oder figürlichen Motive in der Weise auf die einzelnen Blöcke, dass jedesmal ein Glied der Kette oder eine Figur auf einen Block entfällt. Aber es ist das allein noch kein sicheres Kriterium für die Arbeit „avant la pose“. Man wird zu erwägen haben, dass Block von Block im Mittelalter oft durch eine recht starke Mörtelschicht geschieden war. Das hat den Künstler häufig davon abgehalten, seine Figuren oder Ornamente über mehrere Blöcke hinübergreifen zu lassen. Auch war es für den Bildhauer sehr bequem, den Anhalt, der ihm in den gleichmässig aufeinander folgenden Fugen der Keilsteine geboten war, zu benutzen, er versah einen nach dem andern mit derselben Blume oder Figur, dann ergab sich ganz von selbst eine Abfolge gleich grosser Glieder. Wir finden sehr häufig über oder unter Archivolten der geschilderten Art solche, wo Figuren oder Ornamente quer über die Fugen hinübergreifen, die also sicher „après la pose“ gearbeitet sind; vgl. hierfür z. B. das Portal des Südtransepts der Kirche von Aulnay (Charente-inférieure), die romanischen Arkaden im Hof und im Innern der Präfektur in Angers, die Reliefs der Fassade von Gensac u. s. f.

² Dies auch die Ansicht Anthyme Saint-Paul's, *Histoire monumentale de la France*, S. 107; vgl. dazu Viollet-le-Duc's Bemerkungen über die Skulpturen von Vézelay, *D. A.*, Bd. VIII, S. 107 ff.

scheinen möchte;¹ es ist in späterer Zeit noch viel «après la pose» gearbeitet worden und durchaus irrig, zu sagen, es habe niemals ein gothischer Bildhauer das Gerüst betreten.² Auch trat der «Umschwung» nicht erst in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts ein, die «neue» Methode der Arbeit ist, wie gesagt, in den Ateliers von Chartres bereits durchaus die Regel, ja, sie ist hier schon von Einfluss auf die Gestaltung der Formen.

Denn was ist diese verschiedenartige Musterung einzelner Säulentrommeln anders, als eine Vorerscheinung jener hochinteressanten Auflösung der fortlaufenden, antiken Rankenfrieze in einzelne Zweige und Bäumchen, wie sie uns im Anfange des 13. Jahrhunderts am Madonnenportale von Notre-Dame in Paris vor Augen steht, das eine wie das andere die Konsequenz der Herstellung «avant la pose», die zu einer Isolierung der einzelnen Glieder und Teile naturgemäss hindrängt!³

Innerhalb der grossen Chartreter Schule sehen wir die beiden Manieren nebeneinander hergehen; es ist bemerkenswert, dass in Chartres selbst ausschliesslich im Atelier gearbeitet wird, während bei Werken zweiten Ranges, z. B. in Étampes, einzelne Teile, wie die Archi-

¹ D. A., Bd. VIII, S. 246. „Mais l'école laïque repoussa cette méthode jusqu'au XVI^e siècle, c'est-à-dire tant que les corporations conservèrent leur organisation intacte. Chaque ouvrier finissait l'objet qui lui était confié. Jamais un tailleur de pierre ou un tailleur d'images ne montait sur le tas. Il travaillait sur le chantier, terminait la pièce, qui était enlevée par le bardeur et posée par le maçon, qui seul se tenait sur les échafauds.“

² Vgl. z. B. die Mitteltympanen an den Westfassaden der Kathedralen von Sens, Auxerre, Poitiers, die jetzt abgearbeiteten Portale der Seitenfassaden der Kathedrale von Tours, die Gruppe des heiligen Martin an der Westfassade von Saint-Martin in Laon; vgl. ferner die Notizen Félicie d'Ayzac's (Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France, Bd. II, Paris 1861, S. 217 f.) über die gegen Ende des 13. Jahrhunderts gemeisselten Statuen an den oberen Teilen der Seitenfassaden der Abteikirche von Saint-Denis u. s. w.; die Beispiele liessen sich vermehren.

³ Vgl. dazu Viollet-le-Duc, D. A., Bd. VIII, S. 221, Anm. 1.

volten, an der Mauer gemeißelt sind. Dies war, wie ich oben sagte, auch am Westportale von Saint-Denis der Fall; ein weiteres Beispiel sind die Archivolten des Südportals der Kathedrale von Bourges.

Der Widerspruch, den wir in Chartres zwischen Stilcharakter und der Art und Weise der Herstellung bemerken, löst sich auf, wo wir wissen, dass das Arbeiten im Atelier, dass das Inkrustieren der Bauwerke mit fertig ausgearbeiteter Plastik keineswegs ausschliesslich und von vornherein für die mittelalterliche Produktion charakteristisch war. Die Plastik von Chartres, die mittelalterliche Plastik überhaupt ist Mauerskulptur, das ist nicht nur ihre Bestimmung, sondern ihr innerstes Wesen. Woher käme ihr das spalterhaft Flache, dieses Sicheinschmiegen in die architektonischen Linien und Grundformen, wenn sie frei und unbehindert in der Bildhauerwerkstatt erwachsen wäre!

Andererseits wäre es ein Irrtum, zu meinen, dass nun in diesem stärkeren Aufkommen der Atelierarbeit im 12. Jahrhundert ein schärferes Hervortreten der Skulptur als Gattung zu sehen sei? Es zeugt vielmehr nur für die Gleichstellung der Skulptoren mit der grossen Masse der gewöhnlichen Steinmetzen. Denn es wurde ja jeder einzelne Stein fertig zugerichtet an Ort und Stelle versetzt, d. h. in der Hütte, in der «loge aux maçons»¹ «avant la pose» gearbeitet. Das einzelne plastische Zierstück war ein Werkstück wie jedes andere, die Arbeit des Skulptors und des Steinmetzen ging ineinander über: «Oft ist die ornamentale Skulptur — bemerkt Viollet-le-Duc — und wir werden hinzusetzen dürfen, auch die figurale! — so eng mit den architektonischen Formen ver-

¹ Der Ausdruck findet sich in den Bauregistern der Kathedrale von Troyes; vgl. Quicherat, Notice sur des registres de l'œuvre de la cathédrale de Troyes, abgedruckt in dessen Mélanges d'archéologie et d'histoire, hrsg. von Robert de Lasteyrie, Paris 1886, Bd. II, S. 209.

bunden, dass man nicht sagen kann, wo die Arbeit des Steinmetzen aufhört, wo die des Bildhauers anhebt.»¹ Die Bildhauer hoben sich denn auch als Klasse nicht aus der Reihe der Steinmetzen heraus, in den Texten werden sie wie diese einfach als «operarii» bezeichnet,² ja, sie sind sicher vielfach zu einfachen Steinmetzarbeiten mitverwendet worden;³ wir erfahren aus den Bauakten, dass das noch in weit späterer Zeit der Fall war.⁴ Die strenge Scheidung der einzelnen Arbeiterklassen, wie Viollet-le-Duc sie annimmt,⁵ scheint mir nach alledem nicht recht haltbar.

¹ D. A., Bd. VIII, S. 226.

² „Cementariorum, lathomorum, sculptorum et aliorum operariorum solers succedebat frequentia“, Suger, *Libellus* alter de consecratione eccl. S. Dionysii, c. II. In der entsprechenden Stelle der *vita* des Suger (lib. II, vgl. die Ausgabe Lecoy de la Marche's, Paris 1867, S. 391) sind die Bildhauer ganz vergessen worden: „varios de cunctis regni partibus asciverat artifices, lathomos, lignarios, pictores, fabros ferrarios vel fusores, aurifices quoque ac gemmarios, singulos in arte sua peritissimos...“ Ich finde in einer Rechnung der Kathedrale von Cambrai vom Jahre 1378—1379 die Stelle: „Magistro Sagaloni misso Attrebatii ad habendum sculptores et operarios“; aber es ist immer misslich, derartige Wendungen zu pressen; wenigstens werden etwa zu gleicher Zeit in einer Cambraier Rechnung zwei Goldschmiedemeister, die offenbar Künstler waren, als operarii bezeichnet. Im Jahre 1401 wird der Bildhauer Jean Tuscap einfach als lathomus bezeichnet.

³ Es fehlte z. B. in Chartres doch offenbar an plastischen Aufgaben, um eine so grosse Zahl von Händen, wie wir am Westportale nebeneinander finden, dauernd zu beschäftigen.

⁴ Im Jahre 1384 arbeitete an dem Lettner der Kathedrale von Troyes vorübergehend ein gewisser Conrad von Strassburg, seines Zeichens Bildhauer „confondu sur les états avec les simples maçons et ne gagnant pas plus qu'eux. S'il exécuta quelque partie de sculpture, ce ne fut que de la sculpture d'ornement“, so Quicherat, a. a. O.; vgl. auch Stephan Beissel, *Die Bauführung des Mittelalters, Studie über die Kirche des heil. Victor zu Xanten, Freiburg i. Br.* 1889, Bd. III, S. 47: „Die Steinbilder der Victorikirche zeigen, wie die Teilung der Arbeit... und die Entwicklung der verschiedenen Handwerkszweige sich allmählich vollzog. Die ersten Baumeister, welche wir zu Xanten kennen lernen, waren Steinmetzen und Bildhauer zugleich. Der letzte, Johannes Langenberg, war nur mehr Steinmetz und liess von einer Reihe auswärtiger Bildhauer die Statuen, Sockel und Baldachine ausführen.“

⁵ Vgl. D. A., Bd. VIII, S. 245. Viollet-le-Duc führt als Grund an, dass man an profilierten Stücken anderen Steinmetzzeichen be-

Werfen wir einen Blick auf die bildlichen Darstellungen, welche Steinmetzen und Bildhauer bei der Arbeit zeigen, so beobachten wir, dass die Bildhauer auch durchaus so zu Werke gingen wie der einfache Steinmetz.

Der feinsinnige Kommentar Didron's zu der bekannten Darstellung zweier Skulptoren auf einem Glasgemälde der Kathedrale von Chartres mag das in's Licht setzen.¹ «Aujourd'hui, pour faire une statue, on pose son bloc de pierre ou de marbre comme on placerait un homme vivant; alors, au 13^e siècle, on procède plus simplement, et le statuaire couche son bloc absolument comme les tailleurs de pierre. L'artiste procède comme l'ouvrier: qu'il fasse une figure ou une moulure, qu'il modèle ou qu'il équarisse sa pierre, il ne fait aucune différence; dans les deux cas il dispose son bloc absolument de même. Les statuaires ne sont donc pas autre chose que des ouvriers et des tailleurs de pierre; leurs costume, leurs outils, leurs procédés, leur condition sont les mêmes.»

Viollet-le-Duc hat die Vorzüge der Arbeit «avant la pose» beredt geschildert.² «Cette méthode avait l'avantage de donner à la sculpture une variété dans le faire attrayante; de permettre de l'achever avec plus de soin, puisque l'artisan tournait son bloc de pierre à son gré; d'éviter l'aspect monotone et ennuyeux à l'excès, de ces décorations découpées comme par une machine, sur nos façades modernes. Chaque artisan était intéressé ainsi à ce que son morceau se distinguât entre tous les autres par une exécution plus parfaite... Soumis à la structure, jamais un joint ou un lit ne vient couper gauche-

gegne, als an den Mauern, dass reicher skulptierte Teile solche überhaupt nicht böten und auch einen feineren Meißel zeigten; zu vergleichen noch ebenda, S. 243 unten.

¹ Vgl. Annales archéologiques, Bd. II, S. 245.

² D. A., Bd. VIII, S. 227; vgl. auch die glücklichen Bemerkungen Lucien Lefort's, a. a. O.

ment un ornement . . . Rien n'est plus satisfaisant pour l'esprit et pour l'œil que cette concordance parfaite, absolue, entre l'appareil et la sculpture; rien ne donne mieux l'idée d'une œuvre bien mûrie et raisonnée, d'un art sûr de ses méthodes et de ses moyens d'exécution.»

Wir haben schon oben auf Grund anderer Beobachtungen ausgeführt,¹ wie es gerade diese Verbindung von Mannigfaltigkeit im einzelnen mit Gesetzmässigkeit und Ruhe im Grossen und Ganzen ist, die diese mittelalterlichen Schöpfungen so anziehend macht; die Stilgedanken des Mittelalters kommen unmittelbar und in klassischer Strenge in ihnen zur Aussprache, aber es spiegelt sich in ihnen zugleich das mittelalterliche Leben! Das Neben- und Durcheinander der zusammenarbeitenden Kräfte, die Art und Weise, wie man zu Werke ging — das alles hat sich hier getreulich abgedrückt und niedergeschlagen.

Die Ausführung in der Hütte begünstigte sehr diese unendliche Feinheit in der Wiedergabe des einzelnen, die für die Werke der Chartrener Schule so charakteristisch ist. Die Möglichkeit unbehinderter Bearbeitung des Blockes gestattete, die Figuren tief zu unterschneiden,² sie vom Grunde abzulösen. Es ist rührend zu sehen, wie diese Meister jeden Vorteil benutzt haben, der sich ihnen bot. Die Flügel der Engel und Evangelistensymbole sind mit grosser Kunst frei herausgearbeitet, die Köpfe treten plastisch hervor; zwischen den Figuren stehen frei ausgeschnittene Säulchen.³ Wie bewusst geht der Schöpfer jener herrlichen Akanthusranke am Nordportale der Kathedrale von Bourges darauf aus, das antike Vorbild durch seine Technik zu übertrumpfen,⁴

¹ Vgl. den Abschnitt über das Zusammenarbeiten der Chartrener Meister, II. Teil, 1. Kapitel.

² Vgl. z. B. den Thürsturz des linken Chartrener Portals.

³ Thürsturz des Chartrener Hauptportals.

⁴ Ich verweise auch auf das Tympanon des Südportals; das

Blumen und Blätter heben sich vom Grunde, als wendeten sie sich dem Lichte zu. Einzelne Figuren in Chartres sind wahrhaft erstaunlich, z. B. der apokalyptische König rechts am Chartrener Hauptportale, dem die langen Strähne des Bartes lose über die Harfe gleiten.

Es ist wichtig anzumerken, wie die Richtung auf das Künstliche, die im späten Mittelalter zu voller Blüte kommt, sich hier schon ankündigt;¹ sie steckt der mittelalterlichen Plastik im Blute! Sie hängt nicht nur zusammen mit dem Arbeiten «avant la pose», sondern auch mit der tektonischen Gebundenheit des plastischen Schaffens. Es galt häufig, besonders bei ornamentalen Gebilden, die architektonische Rohform in ihren äusseren Umrissen festzuhalten. Die Thätigkeit des Skulptors geht von aussen nach innen, sein Bestreben ist, die Grundform in immer neuer, in immer feinerer, in immer virtuoserer Weise auszufüllen.² Es erklärt sich diese Richtung auf das Künstliche auch aus der durchaus handwerksmässigen Schätzung, der das künstlerische Gebilde im Mittelalter unterstand.

Dass die Chartrener Meister ein plastisches Modell in unserem Sinne nicht gekannt haben, würde uns allein

Symbol des Matthäus ist unten weit stärker unterarbeitet als oben, wo es gegen den Rand des Tympanons anlag; die Künstler nutzen die ihnen durch die Arbeit „avant la pose“ gebotenen Vorteile aus. Man studiere unter diesem Gesichtspunkte auch den reizenden romanischen Altar mit thronender Madonna in Carrières Saint-Denis.

¹ Ein Studium der Kapitäle im Innern der Kathedrale von Senlis ist besonders interessant. Neben Kapitälern, wo das Rankenwerk flach anliegt, finden sich solche, wo es stark unterarbeitet wird. Auch in Saint-Martin-des-Champs in Paris tritt die Tendenz hervor, die Ranke von dem Grunde loszulösen; man vergleiche ferner die Kapitäle von Saint-Martin-des-Jumeaux im Museum von Amiens u. s. f.

² Einige der Abbildungen, die Viollet-le-Duc seinem Artikel „Crochets“ beigegeben hat (vgl. D. A., Bd. IV, S. 415 ff. u. Abbild. 16, 18, 19), veranschaulichen, was ich sagen will; vgl. über das kunstvolle Unterarbeiten späterer mittelalterlicher Skulptur: D. A., Bd. III, S. 254 f.; Bd. IV, S. 501 f.

die Eigenart ihres Stiles beweisen. Dieselbe besteht gerade darin, dass der für die Ausführung bestimmte Block unmittelbar massgebend wird für die Formgebung. Es könnte diesen Skulpturen «der Charakter der Steintechnik nicht so dominierend aufgeprägt sein», wären sie die Uebersetzung eines zunächst in Thon oder Wachs gestalteten Modelles.¹

Viollet-le-Duc² hat bereits aus anderen Gründen geschlossen, dass von plastischen Modellen im Mittelalter nicht die Rede sein kann: «On voit dans beaucoup de statues du XIII^e siècle, à côté d'une partie de figure traitée avec amour, un morceau très-négligé; cela n'arrive point quand les artistes exécutent sur des modèles.»

Er bemerkt, dass man denn auch niemals genau dasselbe Motiv wiederholt finde: «Dans des ornements courants mêmes, comme des feuilles ou crochets de bandeaux et corniches, chaque ornement est traité suivant la largeur de la pierre, et sur vingt feuilles semblables comme type, il n'en est pas deux qui soient identiques.»³

¹ Es ist gewiss lehrreich, sich in diesem Zusammenhange zu vergegenwärtigen, was Conze über das Relief der Griechen gesagt hat. Ich erinnere daran, dass nach Conze (und Schöne) der griechische Reliefstil auf ähnlichem technischen Wege entstanden ist, wie der Stil von Chartres. Die Steinplatte, führt Conze aus, ist das Gegebene; indem man von aussen nach innen arbeitet, entsteht ohne Weiteres ein wesentliches Moment des Stils: alle Teile der Darstellung halten die gleiche Höhengrenze inne. Uns interessiert hier Conze's Folgerung: „Dem Relief in Stein könnte der Charakter der Steintechnik nicht so dominierend aufgeprägt sein, wenn das Modell in weichen Massen, mag man es sich nun gleich gross oder schüchtern nur in kleinem Massstabe der Ausführung in Stein vorangehend denken, stehender Gebrauch in den griechischen Werkstätten gewesen wäre.“

² Vgl. zum Folgenden D. A., Bd VIII, S. 246, 269 f.

³ Joseph Neuwirth hat in seinem lehrreichen Werke: „Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues“, Prag 1890, S. 440 f., nachgewiesen, dass die einzelnen Werkstücke nach Formen ausgeführt wurden, deren Herstellung dem Dombaumeister oblag. Er bemerkt jedoch, dass „sich diese Formen nur auf das Wesentliche des betreffenden Baugliedes bezogen haben können“, indem die feinere Ausführung dem einzelnen Steinmetzen überlassen blieb oder nach Zeichnung des Meisters erfolgte.

aber
ab spätem
13. u. 14. Jh.

Viollet-le-Duc deutet hier an, was wir soeben aussprachen: die mittelalterlichen Meister lassen sich unmittelbar von Form und Grösse des Steines selbst leiten. Wir wissen, wie sehr dieses Princip die ganze Chartrener Kunst durchzieht!

Die Vorbereitungen für die Statuen und Reliefs waren zeichnerischer Natur,¹ die eigentlich plastische Form stellte sich hier von selbst ein, sie war sozusagen mit dem Blocke gegeben. Man hatte also «Kartons» oder auf Tafeln in der Grösse des Originals hergestellte Vorzeichnungen,² keine Modelle. Diese Vorzeichnungen müssen mit grosser Sorgfalt hergestellt worden sein, ja hier lag ohne Zweifel der Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit. Wie wäre ohne eingehende vorbereitende Studien die Entstehung des Chartrener Stiles denkbar oder ein Umschwung wie der, den wir in den Figuren des Gilbert sich vollziehen sahen. Diese Künstler improvisierten nicht in den Stein.

Viollet-le-Duc vermutet, dass man die Figuren zunächst in ihren allgemeinen Umrissen in einer Vorder- und Seitenansicht entworfen habe; mit Hülfe dieses doppelten Entwurfes habe man sich dann an die Bearbeitung des Steines gemacht «en cherchant les détails sur la nature même». Das ist gern möglich; möglich auch, dass man ausser einer Gesamtansicht derselben verschiedene Teilansichten herstellte, die den einzelnen Flächen des Blockes entsprachen, in den die Figur hineinzuschaffen war.³

¹ „Peut-être faisaient-ils des maquettes à une petite échelle“, Viollet-le-Duc, a. a. O.

² „dans les représentations de ces sortes de travaux, qu'on retrouve sur des vitraux, dans les vignettes de manuscrits et des bas-reliefs, on ne voit jamais de modèles figurés, mais des panneaux.“ Ich weiss nicht anzugeben, wo Viollet-le-Duc solche „panneaux“ auf derartigen Darstellungen gesehen haben könnte. Ueber die in Limoges gefundenen Zeichnungen auf Fliesen, vgl. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Bd. V², S. 118.

³ Ich verweise auch auf den lehrreichen Abschnitt: Bildhauerei