



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

historisch und systematisch dargestellt

Dehio, Georg

Stuttgart, 1892

Neuntes Kapitel. Basiliken mit Tonnengewölben.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81352](#)

Neuntes Kapitel.

Die tonnengewölbte Basilika.

Die romanische Baukunst der Süd- und Westprovinzen des alten Galliens, wie sie in den vorigen Kapiteln dargestellt worden, war im 11. Jahrhundert unstreitig die vorgeschrittenste des Abendlandes, insfern sie erreicht hatte, was allen andern nur als ein fernes Ideal vor schwebte: den durchgeföhrten Gewölbebau. Im 12. Jahrhundert sodann hat sie nicht nur der Formenphantasie des Zeitalters eine unvergleichlich glanzvolle und blühende Sprache geliehen, sondern auch eine Anzahl von Bauwerken geschaffen, die mit strengstem architektonischem Masse gemessen dem Besten, was der christliche Kirchenbau irgendwann erreicht hat, zuzurechnen sind. Auf die gemein-europäische Entwicklung aber hat sie keinen nennenswerthen Einfluss gewonnen. Ihr kommt, von diesem Standpunkte aus beurteilt, nur die Bedeutung einer Episode zu. Nicht ohne eine Art tragischen Mitgefühls können wir den machtvollen, stolzen Strom dieser Baukunst, unmittelbar nachdem er die Schwelle des 13. Jahrhunderts erreicht hat, im Sande der Unbedeutendheit und Unfruchtbarkeit sich verlieren sehen. Die äusseren Schicksale der Länder — es sei nur an die Albigenserkriege einerseits, die Kriege zwischen der englischen und französischen Krone andererseits erinnert — erklären vieles, nicht alles. Das Verhängnis liegt schon in der von ihnen eingeschlagenen baukünstlerischen Richtung als solcher. Es musste die Zeit kommen, wo es sich bestrafte, dass sie von der Grundüberlieferung des christlichen Altertums sich eigenwillig getrennt hatten, während das ganze übrige Abendland unbeirrt dieser nachzuleben fort-

fuhr — der Ueberlieferung der Basilika. Und diese Zeit war da, sobald es irgendwo einer anderen Schule gelang, die Idee der Basilika in die Formenwelt des Gewölbebaues überzuführen. Das war keine unabhängige Frage des Geschmacks, ein unermessliches geschichtliches Vorurteil trieb auf das eine Ziel hin. War es erreicht, so musste die Vielheit der romanischen Bauweisen aufhören, war die Stunde des europäischen Einheitsstils gekommen. Die siegende Formel ist, wie man weiss, an der Seine gefunden worden. Ihrer Feststellung ging aber eine lange Reihe von Bemühungen voraus — in der Lombardei, in Burgund, in der Normandie, in den deutschen Rheinlanden — die keineswegs bloss als Vorstufen der Gotik, sondern um ihrer selbst willen Beachtung und Schätzung verdiensten.

Der vereinzelten Versuche, das Mittelschiff basilikaler Anlagen mit einer Reihe von Kuppeln einzuwölben, haben wir schon gedacht (S. 349), folgereich sind allein die auf dem Tonnengewölbe oder dem Kreuzgewölbe beruhenden Systeme.

Das Hauptland der tonnengewölbten Basilika ist Burgund, unter partieller Mitbeteiligung einerseits der Rhonelandschaften, andererseits des mittleren Loiregebietes.

Wir unterscheiden hier in genetischer Hinsicht zwei Arten: eine, die von der gewölbten Hallenkirche, eine andere, die von der Basilika mit flacher Holzdecke ausgeht.

Zu der ersten gehörten die am Schluss des vorigen Kapitels besprochenen Ausläufer der auvergnatischen Schule zu Nevers und Châtel-Montagne. Dann eine etwas zahlreichere Gruppe in der Provence und dem Nieder-Languedoc (Taf. 134). — Das älteste uns bekannte Beispiel bietet S. GUILHEM-EN-DÉSERT, in einem Thal der Süd-Cevennen; zwar gewiss nicht aus saec. 9, wie Revoil annimmt, sondern, nach Ausweis der Zierglieder saec. 11, vielleicht noch aus der ersten Hälfte. Die KATHEDRALE von VAISON; nach ihrem Querschnitt eigentlich eine Hallenkirche, denn die Fenster verfügen nicht über eine selbständige Obermauer, sondern schneiden mittelst Stichkappen in das Gewölbe ein, in der Weise, dass sie über dem Kämpfergesimse stehen. Im Süden fand dieses Verfahren unsers Wissens keine Nachahmung.

S. TROPHIME IN ARLES, S. PAUL-TROIS-CHATEAUX und LA GARDE-ADHÉMAR — alle drei ohne anwendbare geschichtliche Daten, doch wohl nicht jünger als Anfang bis Mitte saec. 12 — zeigen ausgebildeten basilikalen Querschnitt, zugleich aber auch die Mühe, in die veränderten Konstruktionsbedingungen sich hineinzufinden. Selbst bei der mässigen Spannweite, über die man sich nicht hinauswagte, glaubte man dem hoch-

liegenden Tonnengewölbe — zumal von der provençalischen Gewohnheit, dasselbe mit dem Dach in eins zusammenzuziehen, nicht abgewichen wurde — die stärksten Widerlager geben zu müssen. Das Verhältnis der Pfeilerstärke zur lichten Schiffswelt in diesen Bauten ist ohne Beispiel (1:2,10; 1:2; 1:1,8), und vollends die Seitenschiffe schrumpfen zu schmalen Gängen zusammen. Zu der Enge des Querschnitts steht die bequeme Weite des Arkadensystems im Widerspruch; doch hat sie ihren guten Grund, nämlich in der Rücksicht auf die perspektivische Ansicht: es sollte trotz der enormen Pfeilerstärke der Blick in die Seitenschiffe offen bleiben, und in der That ist dadurch ein in Betracht der vielen Hindernisse noch immer günstig zu nennender Raumeindruck erzielt. Eine andere, gewiss weniger willkommene Folge war die bedeutende Steigerung der Höhe, die nicht durch den struktiven Aufbau des Querschnitts als solchen, sondern eben durch die Weite der Arkaden bedingt wurde. Am glücklichsten hat sich mit diesen Schwierigkeiten der Erbauer von S. Paul-trois-Châteaux abgefunden; der ganz mit antikem Schönheitsgefühl gesättigten Wanddekoration dieses ausgezeichneten Bauwerks werden wir noch ausführlicher gedenken; zu bemerken ist auch, dass überall, selbst im Gewölbe, vom Spitzbogen auf den Rundbogen zurückgegangen ist.

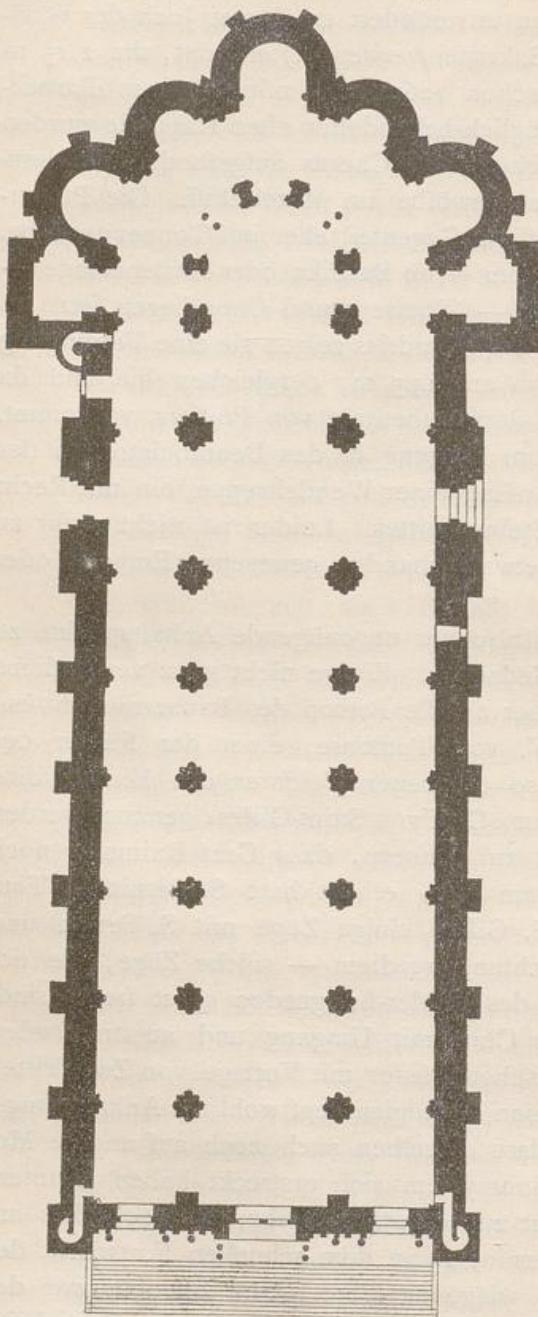
Waren in S. Guilhem die Seitenschiffe noch mit vollen Tonnen gewölben bedeckt, so zeigen die späteren Beispiele allgemein an dieser Stelle die steigenden Halbtonnen, die wir schon aus den Hallenkirchen dieser Gegenden kennen. Sie boten den Vorteil, dass mit ihnen die landestümliche Verschmelzung der Gewölbedecke mit dem Dach sich ungleich geschickter und mit weniger Materialverbrauch ausführen liess, ferner dass sie die Scheidbögen höher zu führen erlaubten; von einem Vorzugswert für die Verstrebung des Mittelschiffsgewölbes, worin von manchen der Grund für ihre Einführung gesucht wird, kann bei den Basiliken am wenigsten die Rede sein.

Einen isolirten, leider nicht mehr sicher festzustellenden Platz in der Baugeschichte der Provence nimmt die Klosterkirche von SAINT-GILLES ein. Wir ahnen in ihr einen der herrlichsten Gedanken des 12. Jahrhunderts, ohne ihn enträtseln zu können. Der laut Inschrift in der Krypta a. 1116 begonnene Bau war beim Ausbruch der Ketzerverfolgung noch unvollendet; erst seit 1261 legte ein recht mittelmässiger nordfranzösischer Meister die Gewölbe des Hauptschiffs (der interessante Kontrakt besprochen von Quicherat, *Mélanges* 176 ff.). Papst Julius II., der einst als Kardinal-Erzbischof von Avignon sich S. Gilles hatte schenken lassen, plante die Vollendung der Fassade und des Chores um dieselbe Zeit als er den Neubau des St. Peter beschloss; die schwere Verstümmelung, die wir heute sehen, datiert von den Parteidämpfen unter Ludwig XIII. und von 1793. — Vom Schiff der Kirche

wurden die ersten fünf Joche im Jahre 1650 notdürftig zum Gottesdienste wieder eingerichtet. Die Pfeiler sind zwar noch die ursprünglichen, aber, wie man an dem einzigen unverändert erhaltenen Joch des nördlichen Seitenschiffs (jetzt als Sakristei verwendet) erkennt, um 2,15 m niedriger gemacht (vielleicht schon 1261) und mit garstigen Barockgewölben versehen. Die vorzüglich behandelten alten Kapitelle wurden wieder verwendet. Der im Schutte des Chores aufgefundenen Schlussstein ist kein Beweis für Kreuzgewölbe im Mittelschiff. Die Pfeilerform deutet für das Mittelschiff im Gegenteil eher auf Tonnengewölbe. Weiter lässt sich über das System — ob Basilika oder Hallenanlage — nichts Begründetes mutmassen. — Transept und Chor liegen jetzt als Ruinen unter freiem Himmel. Im Grundriss zeigen sie eine Verjüngung von West nach Ost von 27 m auf 24,5 m, dergleichen hie und da übrigens auch sonst, z. B. an der Kathedrale von Poitiers, vorkommt. In den Pfeilermassen links vom Eingang in das Deambulatorium des Chores sieht man noch den Anfang einer Wendeltreppe, ein mit Recht berühmtes Meisterwerk des Steinschnittes. Leider ist nicht mehr zu entscheiden, ob sie zu einer etwa vorhandenen Empore, oder zu einem Turm führte.

Das Gebäude selbst gibt also nur ungenügende Anhaltspunkte zu seiner Wiederherstellung in Gedanken. Einige nicht ganz verwerfliche Mutmassungen lassen sich aber an die Person des Bauherrn knüpfen. Dieser ist Graf Raimund IV. von Toulouse, einer der Führer des ersten Kreuzzuges und ein so ergebener Verehrer des H. Aegidius und seines Klosters, dass er nur »Graf von Saint-Gilles« genannt werden wollte. Es ist wichtig, sich zu erinnern, dass Graf Raimund noch eine andere Kirche von erstem Rang erbaut hat: S. Sernin in Toulouse. Unverkennbar teilt S. Gilles einige Züge mit S. Sernin und zwar — was besondere Beachtung verdient — solche Züge, die der Baukunst der Provence und des Nieder-Languedoc sonst fremd sind. Dahin gehört vor allem der Chor mit Umgang und ausstrahlenden Kapellen, dahin die quadratischen Pfeiler mit Vorlage von Zweidrittelsäulen an jeder Seite. In diesen Analogien liegt wohl ein Anknüpfungspunkt für die Vermutung, dass dieselben auch noch auf andere Momente, z. B. das Konstruktionssystem sich erstreckt haben könnten, aber auch nicht mehr. Nicht zu vergessen bleibe, dass S. Gilles um 25 Jahre jünger ist als S. Sernin, 25 in dem schnellen Fortschritt der Baukunst jener Zeit schwer wiegende Jahre. Und offenbar war der Meister von S. Gilles einer der Protagonisten in diesem Fortschritt. Die Kreuzrippengewölbe der Krypta gehören zu den ältesten, die wir überhaupt kennen. Auch in dem nahen Zusammenrücken der Chorkapellen und ihren massigen Zwischenpfeilern klingt schon ein wichtiger Gedanke der primitiven Gotik an. Die Ueberreste von S. Gilles,

so kläglich zusammengeschmolzen als sie sind, bezeugen doch, dass es die grossartigste Leistung der provençalischen Kunst — welcher der



Grundriss von S. Gilles.

von alters geübten als auf Gewinnung neuer Kompositionstypen gerichtet.

Zu dieser Ruhe steht in ausgesprochenem Gegensatze die Reg-

Bau durch seine Formenbehandlung durchaus angehört — gewesen ist, die hier unterging. Wir denken bei diesem Urteil nicht in erster Linie an die berühmte Fassade, deren architektonischer Wert kein ganz unantastbarer ist. Im Chor aber gewahren wir die Spuren einer Grösse der Auffassung, eines Adels der Formengebung, die einem dem italienischen Cinquecento verwandten Sinn zeigen und die sympathische Bewunderung eines Kenners wie Papst Julius II. vollauf rechtfertigen; dazu eine nirgends in der Welt überbotene Schönheit und fast mathematische Genauigkeit des Quaderverbandes.

Die Versuche der Provençalen mit der Gewölbebasilika wurden, wie man sieht, nur vereinzelt angestellt und führten zu keinen nennenswerten Fortschritten. Schon vor Mitte des 12. Jahrhunderts hörten sie ganz auf. Um dieselbe Zeit sahen wir auch die Hallenkirche in den Hintergrund zurücktreten, so dass die einschiffige Anlage fast allein auf dem Plane blieb. Das Interesse der provençalischen Kunst war offenbar mehr auf innere Vervollkommenung der

samkeit in der durch mannigfache verwandtschaftliche Beziehungen mit der Provence verbundenen Architektur von Burgund, der wir uns nun zuwenden wollen. Wohl sind einige der Hauptwerke dieser mächtigen Schule untergegangen; immerhin ist genug enthalten, um ihren Entwicklungsgang in den wesentlichen Zügen uns vergegenwärtigen zu können.

Der Beginn einer höher gearteten Baukunst in Burgund fällt zusammen mit dem mächtigen Aufschwunge, den die a. 910 gegründete Abtei CLUNY unter den Aebten Odo, Maiolus und Odilo nahm. Die zweite Kirche des Klosters wurde im Jahre 981 geweiht. Der Grundriss ist bereits (S. 271) besprochen. Ueber den inneren Aufbau wissen wir nichts Näheres; aller Wahrscheinlichkeit nach war es eine flachgedeckte Basilika.

Unter Maiolus war der Lombarde Wilhelm aus Jvrea nach Cluny gekommen, welcher als Abt von S. BENIGNE ZU DIJON um das Jahr 1000 einen Neubau seiner Klosterkirche unternahm. Der Bau fand die höchste Bewunderung der Zeitgenossen und ist im Chronicum Divonense eingehend beschrieben: eine grosse Säulenbasilika, an welche sich östlich ein gewaltiger Rundbau anschloss. Einen Restaurationsversuch nach dieser Beschreibung giebt Henszelmann in C. Comm. Mitth. 1868, S. LXV ff.). Von letzterem ist das Untergeschoss (Krypta) erhalten, Aufnahmen des Ganzen finden sich in Dom. Planchers *Histoire de Bourgogne*. Die Kirche wurde a. 1271 durch den Einsturz des Vierungsturmes beschädigt und gegen Ende des saec. 13, durch einen gotischen Neubau ersetzt.

Wilhelm soll auch an dem Bau der Abteikirche S. PHILIBERT zu TOURNUS (Trenchorium) mitgewirkt haben¹⁾). Das ausgedehnte Gebäude (Taf. 137) zeigt verschiedene Verfahrensweisen zur Ueberwölbung eines dreischiffigen Raumes. Im unteren Geschosse der Vorhalle hat das Mittelschiff Kreuzgewölbe zwischen Gurtbögen mit horizontalen Scheitellinien, die Seitenschiffe quergestellte Tonnen, das Obergeschoss hat die Anordnung der provençalischen Basiliken, ein tonnengewölbtes Mittelschiff und Seitenschiffe mit Halbtonnen. Im Schiff des Kirche ist gewissermassen das System des Untergeschosses der Vorhalle umgekehrt. Es hat im Mittelschiffe quergestellte Tonnen, in den Seitenschiffen Kreuzgewölbe, welche gegen die Hochschiffsmauer ansteigen. Im Chor bedeckte ein longitudinales Tonnengewölbe das Mittelschiff, die Seitenschiffe haben schlichte Kreuzgewölbe. Endlich eine Vierungskuppel, welche nach Art derjenigen von S. Martin d'Ainay zu Lyon und der westlichen Kuppeln von Le Puy angeordnet

¹⁾ Wir wissen nicht, woher Schnaase IV, S. 510 diese Notiz hat.

ist. Das Gewölbesystem des Mittelschiffes ist eine interessante und ganz vereinzelte Erscheinung. War im Mittelschiffe ein fortlaufendes Tonnen gewölbe beabsichtigt und hat man es aus statischen Rücksichten, oder einer besseren Beleuchtung zuliebe mit querstehenden Tonnen ersetzt, oder wollte man eine Hallenkirche bauen, worauf die tiefstehenden Gurtbogen weisen? Es sind das Fragen, welche sich aufdrängen, ohne dass sie beantwortet werden können. Auf alle Fälle hat der Erbauer seine Aufgabe nach der struktiven Seite in origineller Weise und mit Geschick gelöst. Das formale Können allerdings hält damit nicht gleichen Schritt. Zwar die Raumwirkung ist nicht ungünstig und könnte durch eine etwas bessere Färbung, als die gegenwärtige, noch gehoben werden. Die Gurtbogen und die hellbeleuchteten Flächen der Tonnen geben eine sehr bestimmte Raumgliederung¹⁾. Die plastische Einzelgestaltung aber ist — wenigstens in Vorhalle und Schiff — von der äussersten Bescheidenheit. In jeder Hinsicht besser ist der Chor. — Die technische und formale Analyse des Baues zeigt, dass er von Westen begonnen und successive nach Osten fortgeführt wurde, doch können die Altersunterschiede nicht eben gross sein. — Seiner Grundanlage nach verwandt mit dem Chor von S. Philibert ist der von VIGNORY, einer Dependenz von Saint Benigne, erbaut nach a. 1052 (Taf. 137).

Noch einige andere Monamente dieser Frühzeit sind ganz oder teilweise erhalten. Im südlichen Burgund: Chor und Querschiff von ANZY LE DUC (Taf. 121, 136), eine höchst einfache Anlage; die Apsis, an die sich östlich noch eine kleine Nische anschliesst, im Inneren mit Lisenen und Bogenfries dekoriert. In der Westschweiz: ROMAINMOTIER (Taf. 118, 136); das Kloster kam im saec. 10 an Cluny und Abt Odilo führte einen Neubau aus, welcher a. 1026 schon als vollendet bezeichnet wird; die zweigeschossige Vorhalle ist mit Kreuzgewölben überdeckt; das Mittelschiff war flachgedeckt (jetzt gotische Gewölbe), die Seitenschiffe haben Tonnengewölbe, in welche die Scheidbögen und die Fenster einschneiden; auch in den Armen des Querschiffes Tonnengewölbe auf kräftig vortretenden Wandbögen. Rahn, Mittl. d. ant. Ges. in Zürich. Bd. XVII. — PAYERNE, gleichfalls eine Cluniacenserkirche aus saec. 11 (Taf. 121, 136), hat im Mittelschiff ein Tonnengewölbe mit Gurten, in welches die Oberfenster einschneiden, in den Seitenschiffen Kreuzgewölbe mit Bogenstich; die Kreuzarme gleichfalls mit Kreuzgewölben überspannt, das der Vierung jünger.

Die letztgenannten Bauten stehen in formaler Hinsicht fast noch tiefer als die älteren Teile von S. Philibert zu Tournus, doch ist eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Monumente nicht zu verkennen. Hier wie dort ist das konstruktive Können dem formalen vorausgeileit,

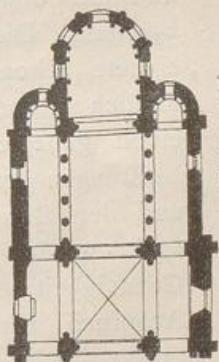
¹⁾ In Le Puy freilich ist mit ähnlichen Mitteln unendlich mehr erreicht.

aber ein Abschluss ist in keiner Weise erreicht. Vergleichen wir die burgundische Baukunst des saec. XI mit der gleichzeitigen des Westens oder gar des Südens von Frankreich, oder anderseits mit der der Rheinlande (Limburg a. H., Dom zu Mainz, S. Marien im Capitol etc.), so muss sie als zurückgeblieben bezeichnet werden. Cluny konnte sein Grundrisschema nach Deutschland abgeben (S. 209), weiter vermochte es nichts zu bieten.

Abseits steht die Kirche der Abtei Fleury, auch genannt S. BENOÎT-SUR-LOIRE (Taf. 120, 142). Hier kommt nur der a. 1062 begonnene Chorbau in Betracht. Er zerfällt in zwei deutlich geschiedene Teile: den ungewöhnlich lang gestreckten, dreischiffigen Vorderchor, und den über einer Krypta stehenden, mit Umgang und Kapellen ausgestatteten Hauptchor. Der letztere Teil war ohne Zweifel von Anfang an auf Gewölbe angelegt, ebenso die tonnengewölbten Seitenschiffe des Vorderchors; das Hauptschiff des letzteren hat dagegen ganz das Ansehen, als wäre es auf eine Balkendecke berechnet gewesen, die etwa nach dem Brände von a. 1095 durch das gegenwärtige Tonnengewölbe ersetzt wäre; sollte es dennoch ursprünglich sein, so wäre es ein naives Wagesstück, wie nur eine des Wölbens unkundige Landschaft es hervorzubringen vermochte. Die dem Gurtbogen entsprechenden Strebebögen sind modern.

Eine zweifellos vom Anfang an gewölbegemäss gedachte Nachahmung ist S. GENOU im Berry (Taf. 142 und beistehende Figur), wovon nur Chor und Querschiff erhalten.

Der entscheidende Umschwung knüpft sich an den im Jahre 1088 beschlossenen Neubau der Kirche von CLUNY. Nach einem Jahrhundert des Kampfes an der Spitze der Kirchenreform sah sich dieses Kloster damals auf der Höhe seiner Erfolge, in einer Stellung ohnegleichen. Das Zeitalter, das nach Gregor VII. genannt wird, sollte mit noch grösserem Rechte das Zeitalter Clunys genannt werden. Denn nur, weil er der grösste Cluniacenser war, wurde Gregor der grösste Papst. Und eben im Jahre 1088 bestieg ein zweiter gewaltiger Sohn Clunys als Urban II. den Thron des Apostelfürsten, um die Früchte der Thaten Gregors einzuernten. Die Wahl dieses Momentes für den Neubau von Cluny ist bedeutsam; noch bedeutsamer ein anderer bis jetzt unbeachtet gebliebener Umstand: Die neue Kirche erhielt genau die gleiche Länge¹⁾ wie die Peterskirche in Rom,



S. Genou.

¹⁾ Nach Abzug des Umganges.

wodurch sie die grösste der abendländischen Christenheit neben dieser wurde. Eine Symbolik, die keiner Erklärung bedarf.

A. 1095 fand die Weihe des Chores durch Urban II. statt und im Jahre 1131 die Weihe der vollendeten Kirche durch Innocenz II.; a. 1798 wurde sie als Nationaleigenthum dem Verkaufe unterstellt, aber erst 1811 (!) abgebrochen. Ihre Zerstörung ist ein schwerer Verlust für die Baugeschichte. — Als Baumeister werden zwei Mönche von Cluny genannt: Gauzo, früherer Abt von Beaune, und Hezilo, der von Lüttich gekommen war; Abt Hugo selbst nahm thätigen Anteil. — Beschreibungen und Pläne der Kirche sind erhalten. Von dem Gebäude selbst steht noch ein Teil des südlichen Armes des grossen Querschiffes; eine Skizze hiervon verdanken wir gütiger Mitteilung des Hrn. Prof. Rahn in Zürich (Taf. 138, Fig. 1). Der Grundriss (Taf. 120) zeigt anderen Bauten des saec. 11 gegenüber keine wesentlichen Neuerungen (vgl. S. 272). Die fünfschiffige Anlage, der Chorumgang und das doppelte Querschiff waren auch anderwärts schon vorgekommen. Die Vorhalle ist eine Eigentümlichkeit des Ordens und eignete schon der älteren Kirche. Dagegen ist der Aufbau eigentümlich und neu und weist hinsichtlich der künstlerischen Durchbildung einen ganz erstaunlichen Fortschritt auf gegenüber den früheren Leistungen der burgundischen Schule. Nach den bestehenden Resten und den Beschreibungen kann eine Restauration des Systemes versucht werden (Taf. 138, Fig. 2). Unsere Skizze macht natürlich auf Genauigkeit der Abmessungen, der Verhältnisse und Einzelheiten keinen Anspruch, wird aber die Grundlinien im wesentlichen richtig wiedergeben. Jedes Schiff hatte über dem Dachansatze des folgenden seine eigenen Fenster. Das Mittelschiff war mit einem Tonnengewölbe überdeckt, das erste Paar der Seitenschiffe mit Kreuzgewölben, das zweite (äussere) mit quergestellten Tonnen (?) oder Kreuzgewölben. Die Pfeiler setzten sich in ihrem unteren Theile aus einem kreuzförmigen Kerne mit Pilastervorlage nach Seite des Mittelschiffes und Halbsäulenvorlagen nach den drei anderen Seiten zusammen. Ueber dem Pilaster folgte, bis zum Triforium reichend, ein Bündel von drei kleinen Säulen, dann eine rechtwinkelige Vorlage mit Halbsäule als Stütze des Gurtbogens. Die Bildung des Triforiums und des Lichtgadens ergiebt sich aus den Resten des Querschiffs. Das Hochschiff hatte in jedem Joche drei Fenster (nach der Ansicht bei Mabillon, Ann. 5., 235); die über grosse Höhe der Scheidebögen des Mittelschiffs ist durch die fünfschiffige Anlage bedingt.

Der Bau der Gauzo und Hezilo in Cluny ist einer der seltenen, auf welche die Bezeichnung »Schöpfungsbau« im eminenten Sinne passt. Eine Höhe, an deren Fuss der Entwicklungsgang Jahrhunderte-

lang stehen geblieben war, an welcher die einen langsam emporklommen, welche die andern zu umgehen vorzogen, ist hier gleichsam mit Sturm genommen. Den schöpferischen Wert der Leistung verkleinert es mit nichten, dass nur im Aufbau, nicht auch im Grundplan die neuen Gedanken hervortreten. Denn eben darin lag ja die besondere Aufgabe: dass in dem neuzuschaffenden struktiven Organismus die alte historische, unter der Herrschaft der Flachdecke ausgestaltete Kompositionsidee in voller Kraft und Reinheit fortleben sollte. Die späteren Siege der Gotik sind in Cluny schon zur Hälfte gewonnen. Man darf in gewissem Sinne sagen: zu früh. Der weltbürgerliche Zug, der hundert Jahre später die Völker und Stämme des Abendlandes einander näher führte, war kaum erst im Erwachen; insonderheit auf dem Gebiete der Baukunst fühlten sich die einzelnen Provinzialschulen noch ganz autonom und waren eine jede voll eigener nach Auslebung verlangender Gedanken.

Der unmittelbare Einfluss Clunys blieb deshalb zunächst auf das Herzogtum Burgund und dessen nächste Grenzregionen beschränkt. Er war ein unbedingter auch nur hinsichtlich des Aufbaues. Hinsichtlich des Grundrisses dagegen sind es nur die grossen Abteikirchen, die auch hierin Cluny sich anschliessen (Taf. 120); die Kathedral- und Pfarrkirchen befolgen ihren besonderen Typus (Taf. 121), der durch einfachere Anlage des Chores und Wegfall der Vorhalle bezeichnet ist¹⁾.

Der Name Bauschule von Cluny wird von den französischen Archäologen häufig angewendet, aber in schwankender Weise. Viollet-le-Duc z. B. braucht ihn synonym mit »Schule von Burgund«. A. Saint-Paul stellt die Existenz einer eigenen Schule von Cluny ganz in Abrede (»A travers les monuments historiques.« Bull. mon. 43, p. 144). Zur Klarheit ist hier nur zu gelangen, wenn man zwischen der zweiten und der dritten Kirche von Cluny (Bau des Maiolus — Bau Hugos) scharf unterscheidet. Beide waren einflussreiche Muster, aber in ganz verschiedener Richtung wirkende.

Der Bau des Maiolus entwickelte aus lokalburgundischen Elementen erstens ein eigenständiges Chorschema, das wir S. 270—73 erörtert haben; zweitens das Motiv einer westlichen Vorhalle (»Galiläa«) mit zwei Türmen, welche bald als offenes Atrium, bald als gedeckte Vorkirche, bald in reduzierter Gestalt als Zwischenhalle zwischen den

¹⁾ Die Kathedrale von Autun macht nur scheinbar eine Ausnahme. Die Vorhalle ist hier ein späterer Zusatz, veranlasst durch die Menge der Aussatzkranken, die bei S. Lazarus, dem Titelheiligen, Hilfe suchten.

Türmen auftritt. Diese baulichen Eigentümlichkeiten kehren wieder, soweit der Einfluss der Kongregation reicht, bis in die Normandie einerseits, Italien und Deutschland andererseits (S. 272). Ausser den Denkmälern selbst besitzen wir das Zeugnis des Statuts von Farfa, welches mittelitalienische Kloster a. 998 die Reform von Cluny annahm. Es heisst daselbst (Mabillon, ann. O. S. B. IV., p. 207): »duae turres sint in ipsius (ecclesiae) fronte statuta, et subter ipsas atrium ubi laici stare debent, ut non impedian processione (sc. monachorum)«. Es ist eine spezifische Ordensvorschrift, die allein die Grundrissanordnung ins Auge fasst, hingegen der Behandlung des Aufbaus in jeder Hinsicht Freiheit lässt. Von einem cluniacensischen Schultypus in dem umfassenden Sinne, wie nachmals der cisterciensische es war, kann also die Rede nicht sein.

Ganz anders verhält es sich mit dem uns in diesem Kapitel beschäftigenden Neubau des Abtes Hugo. Er fällt in eine Zeit, wo der Reichtum des Klosters auf dem Gipfel steht, der internationale moralische Einfluss aber im Sinken begriffen ist. Seine Wirkung ist extensiv geringer, intensiv grösser, als die des älteren Baus. Er beeinflusst entfernt gelegene Ordensbauten nicht mehr, wohl aber wird er — was der ältere Bau nicht war — der künstlerische Mittelpunkt der mächtig aufstrebenden Architektur in seinem burgundischen Heimatlande. In diesem engeren Kreise beherrscht er nicht bloss die Bauten der Kongregation, sondern den Kirchenbau überhaupt. Die Erbauer gerade der burgundischen Hauptwerke des 12. Jahrhunderts suchen ihr Verdienst nicht in von Cluny abweichenden neuen Erfindungen, sondern allein in leisen Verschiebungen der Proportionen, in vollendetener Einzeldurchbildung. Insofern also der vorbildliche Einfluss dieser dritten Kirche von Cluny sich nicht auf den Orden beschränkte, andererseits aber über das Herzogtum Burgund nicht hinausreicht, wird man die Bezeichnung Schule von Cluny besser vermeiden und nur von einer jüngeren burgundischen Schule reden, für deren Haupt zu gelten Cluny allerdings vollen Anspruch hat.

Ist das Anfangsdatum dieser Schule also scharf bestimmt, so nicht das Ende. Ihr letztes grosses Werk, in der zweiten Hälfte des saec. 12 entstanden, die Kathedrale von Langres, zeigt schon den zersetzenen Einfluss der Gotik, andererseits dauern romanische Einzelmotive bis ins 13. Jahrhundert. Zur genaueren Zeitbestimmung der der Blütezeit angehörenden Denkmäler fehlen die Daten oder sind uns wenigstens nicht zugänglich geworden. — PARAY-LE-MONIAL (Taf. 120, 138, 140, 144), ein Priorat von Cluny, wohl erst gegen Mitte saec. 12; die abnorme Kürze des Vorderschiffs erklärt sich daraus, dass man die (im ersten Entwurf sicher fortgedachte) Vorhalle des älteren Baus stehen liess. — Cella Caritatis (LA CHARITÉ SUR LOIRE) Taf. 121, 138, gleichfalls Priorat von

Cluny. Die Abschnitte der Baugeschichte sind schwer auseinanderzulegen. Wir erfahren von einem Neubau seit a. 1055, dann von Bauthätigkeit des Abtes Hugo von Cluny, die mit einer Weihe a. 1107 abschloss. Ein Bruch des Systems am zweiten Pfeiler des Chores weist auf einen ursprünglich anders, voraussetzlich noch nach der älteren Kirche von Cluny gestalteten Grundriss (Restaurationsversuch Taf. 121, Fig. 3). Dem älteren System gehörte noch das Querschiff an; der Spitzbogen kommt noch nicht vor, die grossen Blendbögen des zweiten Geschosses sind vermauerte Fenster, die Pfeilervorlagen und der Lichtgaden jüngere Zusätze; man möchte beinahe Reste einer Flachdeckbasilika zu erkennen glauben — was für die Bauepochen 1055—1107 in dieser Gegend auch nichts Unwahrscheinliches hätte. Erst der Umbau, nach den schon der Entartung sich nähernden Formen zu urteilen nicht vor dem Ende des saec. 12, schloss die Kirche dem burgundischen Stile an. Nach schweren Verwüstungen in den Hugenottenkriegen wurde das Vorderschiff nur bis zur Linie A—B wieder hergestellt; westlich davon bildet das Mittelschiff jetzt einen Hof, während sich in die Seitenschiffe Wohnhäuser eingenistet haben. Ein Teil der westlichen Joche wird nach aller Wahrscheinlichkeit eine Vorhalle gebildet haben, deren Grenze indes wegen spätgotischer Eingriffe nicht mehr festzustellen ist.

Kathedrale S. LAZARE zu AUTUN (Taf. 121, 139, 140, 143). Baubeginn unbekannt, Weihe a. 1147, die der ursprünglichen Bauteeide fremde Vorhalle beg. a. 1178. Mit Hilfe vertieften Studiums der Antike ist das System von Cluny noch einmal durchgearbeitet und so das Meisterwerk der burgundischen Architektur geschaffen. Bis auf den gotisch erneuerten Chor (derjenige unserer Abbildung nach der Restauration von Viollet-le-Duc) und die gotischen Kapellenreihen an den Seitenschiffen der Eindruck ganz einheitlich. Der Beachtung der praktischen Architekten dringend zu empfehlen. — NOTRE-DAME zu BEAUNE (Taf. 120, 138, 140), eine dem Bischofssitz von Autun unterstellte Kollegiatkirche, wiederholt das System der dortigen Kathedrale in vergrößerter Ausdrucksweise. — Die Kathedralen von VIENNE und LYON sind nach ihren Grundrisse (Taf. 121) mit der von Autun nahe verwandt; die letztere zeigt nur in den Nebenchören romanische Formen und geht dann in gotische über; die erstere (Taf. 138) ist romanisch bis zum Arkadengesims, die Anordnung des Pilasters weniger antik gedacht, wie in Autun.

Das in den älteren burgundischen Bauten kaum erst angedeutete strukturelle System ist in der jüngeren zu voller Klarheit entwickelt. Das Beispiel der Cluniacenserkirche Saint Étienne zu Nevers, in welcher das auvergnatische System zu selbständiger Beleuchtung des Mittelschiffes fortschritt, dürfte nicht ohne Einfluss gewesen sein. Allein für

die Ausgestaltung waren künstlerische Gesichtspunkte in höherem Masse bestimmd, als die Rücksicht auf eine sehr rationelle Konstruktion. Das Tonnengewölbe des Mittelschiffes übt einen gewaltigen Seitenschub. Derselbe wird in den auvergnatischen Kirchen durch die Halbtonnen und übermauernden Querbögen der Emporen aufgenommen und aufgehoben, in den provençalischen Basiliken ist wenigstens durch die starken Pfeiler in jedem Joche ein genügender Halt geschaffen, die Obermauer ist niedrig und der Hebelarm, unter welchem der Seitenschub des Gewölbes auf sie wirkt, ein kurzer. Anders hier. Die Masse der Pfeiler ist im Verhältnis zur Spannweite eine viel geringere, sie stehen auf eine grössere Höhe frei und gehen ausserdem nicht in gleicher Stärke durch, sondern die äusseren Strebebäume ruhen zum Teil auf den Gurtbögen der Seitenschiffe. Jede Formänderung dieser Gurtbögen müsste also eine Bewegung des Hochschiffsgewölbes mit sich bringen. Mit Ausnahme von Paray-le-Monial mussten denn auch alle grösseren burgundischen Gewölbe nachträglich durch Strebebögen gesichert werden. Zu betonen ist jedoch, dass die struktiven Schwächen des Systemes auch ohne Zuhilfenahme von Strebebögen, welche dem ganzen Charakter dieser Bauweise widersprechen, hätten überwunden werden können.

Aber den struktiven Mängeln des Systems stehen künstlerische Vorzüge höchster Art gegenüber, und es ist kein Zweifel, dass ohne den Mut, mit jenen sich zu vertragen, diese nie erreicht worden wären. Sehr ungleich ihrer Vorgängerin im 11., wie ihrer Nachfolgerin im 13. Jahrhundert, die beide, wenns schon auf weit auseinanderliegenden Stufen, die konstruktive Rechnung in der Vordergrund stellten, war die burgundische Architektur der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in einem reinen künstlerischen Enthusiasmus entflammt, der sich durch Bedenken von jener Seite nicht aufhalten lassen wollte. Freilich blieb ihr die Erfahrung nicht ganz erspart, dass eben diese Geringsschätzung wieder zu einer Fessel wurde und zu den letzten Stufen künstlerischer Freiheit ihr den Weg vertrat. Immer ist auch schon das, was sie erreicht hat, bewunderungswürdig.

Dass die Kunstgeschichtsschreibung das volle Mass der verdienten Anerkennung, wie uns scheint, ihr noch vorenthalten hat, liegt vielleicht am meisten daran, dass die burgundische Baukunst in keine der herkömmlichen stilgeschichtlichen Kategorien recht passen will. Nach ihrer Zeitstellung der romanischen Epoche angehörend enthält sie doch vieles, was auf die Gotik und anderes, was auf die

Renaissance hinweist. Elemente, die nachher in zwei gegensätzliche Richtungen sich trennten, liegen in ihr noch gebunden nebeneinander, so zwar, dass man von Abstossung, von Trennungsbedürfnis nichts wahrnimmt. Für diejenigen, welche in der Aufhebung des Gegensatzes von Gotik und Renaissance das grosse Problem der modernen Baukunst erblicken, muss der burgundische Stil ein überaus lehrreiches Studium und gewiss mehr unmittelbar Nachahmungswertes bieten, als etwa die Vermengung von Gotik und Renaissance in der ausseritalienischen Kunst des 16. Jahrhundertes.

Für das Gewölbesystem besteht eine feste Formel: Kreuzgewölbe, und zwar rippenlose, in den Seitenschiffen, Tonnengewölbe mit Quergurten im Hauptschiff. Die ersteren haben den Vorzug vor den provençalischen Halbtonnen, dass sie grössere Breitenausdehnung, vor den Volltonnen, dass sie im Verhältnis zu den Scheidbögen tiefere Lage ihres Scheitels und folglich auch tieferen Anschluss der Dächer an die Hochmauer gestatten, kurz freiere Bewegung der Komposition. Das Tonnengewölbe des Hauptschiffes dagegen legt vermöge seiner spröden struktiven Natur auch der Komposition mancherlei Hemmungen auf, aber es besitzt formale Eigenschaften, durch die es den burgundischen Meistern unlöslich ans Herz gewachsen war. Auch uns erscheint das Tonnengewölbe verglichen mit der Folge von Kreuzgewölben unbedingt als die dem Wesen des basilikalen Langbaus adäquatere Form. Es spricht die Einheit des Raumes mächtiger aus, vertritt das Richtungsmoment mit grösserer Entschiedenheit; die Gliederung durch Quergurten allein wirkt unvergleichlich ruhiger, als die zumal im perspektivischen Bilde immer unklaren Ueberkreuzverbindungen der Gotik, und veranschaulicht doch mit aller Bestimmtheit den Wechselbezug zwischen Decke und Pfeilern.

Auch in einem anderen wichtigen Stücke, im System der Stützen, hat der burgundische Typus vor den Kreuzgewölbe-Basiliken Italiens, Deutschlands, Nordfrankreichs, die sich ganz überwiegend auf den gebundenen Grundriss angewiesen sahen, die nähere Verwandtschaft mit der ursprünglichen Idee der Basilika voraus, denn mit dieser steht die einfache Reihung gleicher Elemente in reinerem Einklang als der gruppierende Rhythmus; hat sie ferner voraus die Freiheit in der Bestimmung der Stützenintervalle, eine Freiheit, die sonst erst die Gotik brachte. Besonders zu beglückwünschen ist das burgundische System wegen der Einführung des als Blindgalerie gestalteten Zwischen-

geschosses zwischen Scheidbögen und Lichtgaden; auch dies ein protogotisches Motiv, der Vorläufer des Triforiums.

Die meisten romanischen Gewölbesysteme sonst — das lombardische, auvergnatische, normändische, auch noch das französisch-frühgotische — hielten zur Sicherung des Hauptgewölbes an dieser Stelle ein wirkliches Emporgeschoß für notwendig; indem sich die Burgunder dieses konstruktiven Hilfsmittels begaben und dafür die bloss blinde Galerie einsetzten, gewannen sie ein Bauglied, das vermöge seiner elastischen (eben weil struktiv indifferenten) Natur ihrem auf die Schönheit der geometrischen Verhältnisse und auf Ruhe der Massenwirkung vornehmlich gerichteten Sinn aufs dienlichste entgegenkam. Sie gewannen hiermit einen mit voller künstlerischer Freiheit gestimmten Dreiklang des Aufbaus, dessen reich belebte und zugleich durchsichtig klare, mit echt architektonischen Mitteln durchgeführte Behandlung ebenso weit entfernt von der gotischen Flächen-negation wie von dem altchristlichen und frühromanischen Flächenüberfluss ist. Den Formenapparat hierzu leitet die burgundische Kunst aus der römischen Antike ab; jedoch mehr im ganzen als im einzelnen, mehr nachempfindend als eigentlich nachahmend. An Kapitellen, Gesimsen und anderen Ziergliedern ist die unmittelbare Wiederholung antiker Muster zwar nicht ausgeschlossen, aber ungleich seltener als in der provençalischen Schwesternkunst und immer zum grösseren Teile gemischt mit frei romanischen Erfindungen.

Immer stimmt jedes entlehnte Motiv (z. B. das der Attika des römischen Stadtthors zu Autun in seiner Uebertragung auf das Triforium der dortigen Kathedrale) so trefflich zu seinem Ort, dass es nicht besser dazu hätte neu erfunden werden können. In der senkrechten Gliederung wurden anfangs (Cluny, Paray) antike Pilaster und romanische Runddienste und Ziersäulchen noch einigermassen willkürlich gemischt, später an den reifen Werken (Autun, Langres) aber herrscht der Pilaster fast ausschliesslich. Er ist regelmässig durch kräftige, tiefgefurchte Kannelierung belebt. Das grössere oder geringere Verständnis für seine Natur erkennt man daraus, wie oft und an welchen Stellen er durch Horizontalgesimse abgeteilt ist. Die sparsame Verwendung, bei den strengsten Vertretern der Schule (Autun) die Ausschliessung, aller aus kreisförmigem Durchschnitt abgeleiteten Vertikalglieder verleiht dem burgundischen Bautypus einen Zug, den er allein mit dem provençalischen teilt, durch den er von allen andern romanischen Typen sich unterscheidet. Die Säule, selbst wenn sie als

Halbsäule der Mauer verbunden ist, behält durch ihre exklusive, auf den in ihr selbst liegenden Mittelpunkt weisende Gestalt immer einen bedeutenden Rest von Unabhängigkeit; Pfeiler und Pilaster dagegen sind mit der Mauer gleichen Geschlechtes, ihre Flächen haben die gleiche Richtung; eine vornehmlich aus ihnen komponierte Gliederung, auch wenn sie so reich zusammengesetzt ist und mit so kräftigem Relief heraustritt, wie in der burgundischen Behandlung, behält im Eindruck eine nähere Beziehung zur Mauer. Dieses, der ungeborene Masseneindruck, ist es ganz besonders, worin viel tiefer und entscheidender als in der vereinzelten Nachahmung von Zierformen die der römischen Antike verwandte, der nordfranzösischen Gotik abgekehrte Stimmung beruht. Denn so ähnlich Grundriss, Querschnitt und Gliederbau in ihrer allgemeinen Anordnung dem gotischen Bauystem schon sind, so waltet doch prinzipielle Verschiedenheit in der Beziehung zwischen den Gewölben einerseits, den Pfeilern und Mauern andererseits; der Gliederbau hat sich von den raumabschliessenden Massen noch nicht zu selbständigem Leben abgetrennt, er verkündet seine struktive Leistung noch nicht mit so lauter Stimme, man empfindet ihn mehr als Symbol der treibenden Kräfte, denn als deren unmittelbaren Träger. Andererseits, mit der Verwendung der antiken Glieder in der italienischen Renaissance verglichen, ist das burgundische System weniger Scheinorganismus, weniger bloss konventionelle Hülle.

Ein mit der antikisierenden Haltung der burgundischen Kunst unverträgliches Element wird man vielleicht in der Verwendung des Spitzbogens, einen inneren Widerspruch überhaupt in dem Nebeneinander desselben mit dem Rundbogen blosslegen wollen. Dagegen ist zu erinnern, dass wir den Spitzbogen fast niemals unbefangen, sondern als wesentlich mit der Gotik, dem polaren Gegensatze der Antike, verbunden denken; eine in dieser Allgemeinheit keineswegs richtige Anschauung. Der Bogen ist dem strengen Formsystem der antiken Baukunst überhaupt fremd; lässt man ihn zu, so ist kein Grund, ihn allein als Rundbogen zuzulassen. Ohne Zweifel wohnt dem Spitzbogen reichere Modulationsfähigkeit inne und bei nicht zu steiler Bildung ergibt er im Nebeneinander mit frei behandelten antiken Formen keineswegs eine Dissonanz. Die gemischte Anwendung von Rund- und Spitzbogen ist, wie die vorigen Kapitel gezeigt haben, allen romanischen Schulen im Süden der Loire eigen. Als ein Vorzug der burgundischen darf die Festhaltung eines ganz bestimmten

Systemes der Mischung gelten: spitz sind alle mit dem struktiven Gerüste in näherem Zusammenhange stehenden, stark in Anspruch genommenen Bögen, rund alle struktiv untergeordneten, insbesondere alle bloss dekorativen z. B. am Triforium.

Zuzugestehen ist eine gewisse Inkonsistenz in betreff des Chores in den Fällen, wo derselbe mit Umgang versehen ist (getadelt von Viollet-le-Duc I, p. 230). Dann treten nämlich in der Rundung Säulen an Stelle der Pfeiler ein, auch die Höhenteilung ändert sich. Allein dieser Bauteil nimmt in mehrerem Betracht eine Ausnahmestellung ein. Das Motiv an sich ist ein in hohem Grade schönes, es wird in Burgund so trefflich behandelt, wie in keiner andern Schule und es hat als Abschluss der Innenperspektive die Wirkung, das Schiff weiter erscheinen zu lassen, als es in Wahrheit ist.

In letzterer Hinsicht waren durch das hochliegende Tonnen gewölbe schwer zu überwindende Schranken gesetzt. Für das Raum gefühl der Burgunder ist aber bezeichnend, dass sie die fortschreitende Beherrschung der Konstruktion von Bau zu Bau, wie die Reihe Paray-Autun-Langres (Taf. 140) darlegt, zur Steigerung des Breitenverhältnisses verwerteten. Schlechthin rühmenswert ist die feine harmonische Anpassung der Längen- und Höhenteilung des Systems zum jedesmaligen Querschnitt.

Folgende Tabelle veranschaulicht an vier Hauptbeispielen die wichtigsten Proportionen:

	Beaune.	Paray.	Autun.	Langres.
Achsenweite des Mittelschiffes zu Achsen-				
weite der Joche	1:1,3	1:1,3	1:2	1:2
Lichte Weite des Mittelschiffes von Mauer				
zu Mauer zu lichter Höhe	1:2,6	1:2,7	1:2,4	1:1,9
System. Achsenweite der Joche zu				
Kämpferhöhe	1:2,4	1:2,45	1:3	1:2,26

Für die Höhenteilung des Systemes ergeben sich folgende Werte:

	oberer Teil:	unterer Teil:	ganze Höhe:
Beaune	1 : 1,62	1 : 2,62	
		1 : 1,62	
Paray	1 : 2,08	1 : 3,08	
		1 : 1,48	
Autun	1 : 2,02	1 : 3,02	
		1 : 1,50	
Langres	1 : 2,35	1 : 3,35	
		1 : 1,42	

Hierbei ist die Gesamthöhe bis zum Gewölbekämpfer durch das Gesimse unter dem Triforium geteilt.

Während Autun und Langres im Grundrissverhältnis genau übereinstimmen, unterscheiden sie sich in den Höhenproportionen und steht Autun den beiden ersten Gebäuden wesentlich näher. Es ist dies eine Folge des verschiedenen Gewölbesystems. Die Anwendung des Tonnengewölbes, welches erst über dem Lichtgaden ansetzen kann, bedingt eine grosse relative Höhe, welche hier im Durchschnitt $2\frac{1}{2}$ mal grösser ist als die lichte Weite, wogegen sie bei Anwendung des Kreuzgewölbes (in Langres) auf 1,9 der lichten Weite fällt. Neben diesen Hauptproportionen ist das Verhältnis der Pfeilerdicke zur lichten Bogenöffnung für den Raum eindruckbestimmend, dieses ist bei Beaune und Paray grösser als 1:2, bei Autun und Langres etwas kleiner.

Diese relativ geringen Unterschiede genügen, um trotz der grossen Uebereinstimmung in der Konzeption der Systeme doch jedem der genannten Gebäude seinen ganz bestimmten, individuellen Charakter zu sichern.

Das Bausystem der Burgunder, wir wiederholen es, war nach der konstruktiven Seite nichts weniger als ein vollkommenes. Aber durch verwegenes Sichhinwegsetzen über Schwierigkeiten, denen alle andern bis dahin ausgewichen waren, und eine erstaunliche formbildende und formbeherrschende Kraft gelang ihnen ein herrliches Ganzes. Einen schwachen Punkt jedoch gibt es darin, der unüberwunden blieb. Das ist die Lichtführung. Die Rücksicht auf die Sicherheit des Tonnengewölbes gestattet nicht, trotz der Zuhilfenahme der Gurtbögen und Strebepfeiler, irgend zahlreiche und breite Fensterdurchbrechungen; Steigerung des Höhenmasses der Fenster wäre hier wieder gleichbedeutend mit Erhöhung des Schiffes überhaupt gewesen und eben dieses wollte man, wie wir uns erst überzeugten, vermeiden. Die mangelnde Helligkeit wird zur Zeit der Begründung des Stiles noch nicht sehr empfunden sein, weil sie damals eine allen Systemen gemeine war; seit der Mitte des 12. Jahrhunderts geht aber durch die Baukunst aller Länder ein Ruf nach mehr Licht.

Unter den mancherlei Vorzügen nun, die dem Kreuzgewölbe im Wettstreit mit dem Tonnengewölbe zur Seite standen, war die günstigere Beschaffenheit für Stellung und Grösse der Fenster immer ein besonders dankbar begrüsster. Vornehmlich durch dieses Moment, glauben wir, wurde auch der Erbauer der Kathedrale von Langres dafür gewonnen, das Tonnengewölbe zu opfern, zum erstenmal das Kreuzgewölbe anzunehmen. Wunderbar geschwind fiel nach der Preisgebung dieses einen Elementes das ganze System auseinander. Und

so endete die burgundische Schule genau an dem Punkte, wo wir alle andern romanischen Schulen Süd- und Mittelfrankreichs schon enden sahen. Mit einer Regelmässigkeit, die einem unabwendbaren Schicksal gleichsicht, dringt überall das Kreuzgewölbe ein, aber nicht um in das vorgefundene ältere System ein höheres Moment der Entwicklung zu bringen, sondern um es zu zersprengen, niederzuwerfen, die Bahn freizumachen für die Gotik.

Die Kathedrale SAINT-MAMMÉS zu LANGRES (Taf. 121, 139, 140, 144). Ueber die Erbauungszeit besitzen wir gar keine Nachrichten. Von den heimischen Archäologen wird sie in die ersten Jahre des saec. 11 und an den Anfang der Entwicklung der burgundischen Baukunst gestellt. Dies ist einfach unmöglich. Auch für die ältesten Teile wäre die früheste denkbare Entstehungszeit die Mitte des saec. 12. Sie umfassen den Chor und die angrenzenden Teile des Querschiffes bis auf ein Drittel der Kapellen. Diese Teile sind in antikisierenden Formen reich dekoriert. Das von einem prachtvollen Rankenornament begleitete Arkadengesims hört in den Kapellen am Transsept plötzlich auf und es treten die Profile ein, welche im Vorderschiff durchgeführt sind. Damit ist eine bestimmte lokale Abgrenzung der beiden Bauperioden gegeben. Im Chor ist die formale Behandlung durchaus antiken Vorbildern entnommen, speziell dem noch heute bestehenden römischen Stadtthor; die Ausführung, mit sicherer Berechnung der dekorativen Wirkung, zeigt einen Anflug von Weichlichkeit. Das Schiff hat bereits frühgotische Formen in strenger Behandlung und steht entschieden unter französischem Einfluss.

Im Jahre 1144 predigte Bernhard von Clairvaux in der Kathedrale von Langres. Dieses Datum könnte sich, wenn überhaupt der jetzige Bau in Frage käme, nur auf den Chor beziehen. Die Behandlung der Kapitelle und Archivolten der Thüre zur Sakristei stimmt aufs genaueste mit der des Westportales von S. Philibert in Dijon überein, aber auch dieses ist nicht datiert. Dieselben Werkstatttypen, doch schon etwas mehr in der Richtung auf das Frühgotische entwickelt, finden wir in der a. 1187 begonnenen Vorhalle von Autun wieder.

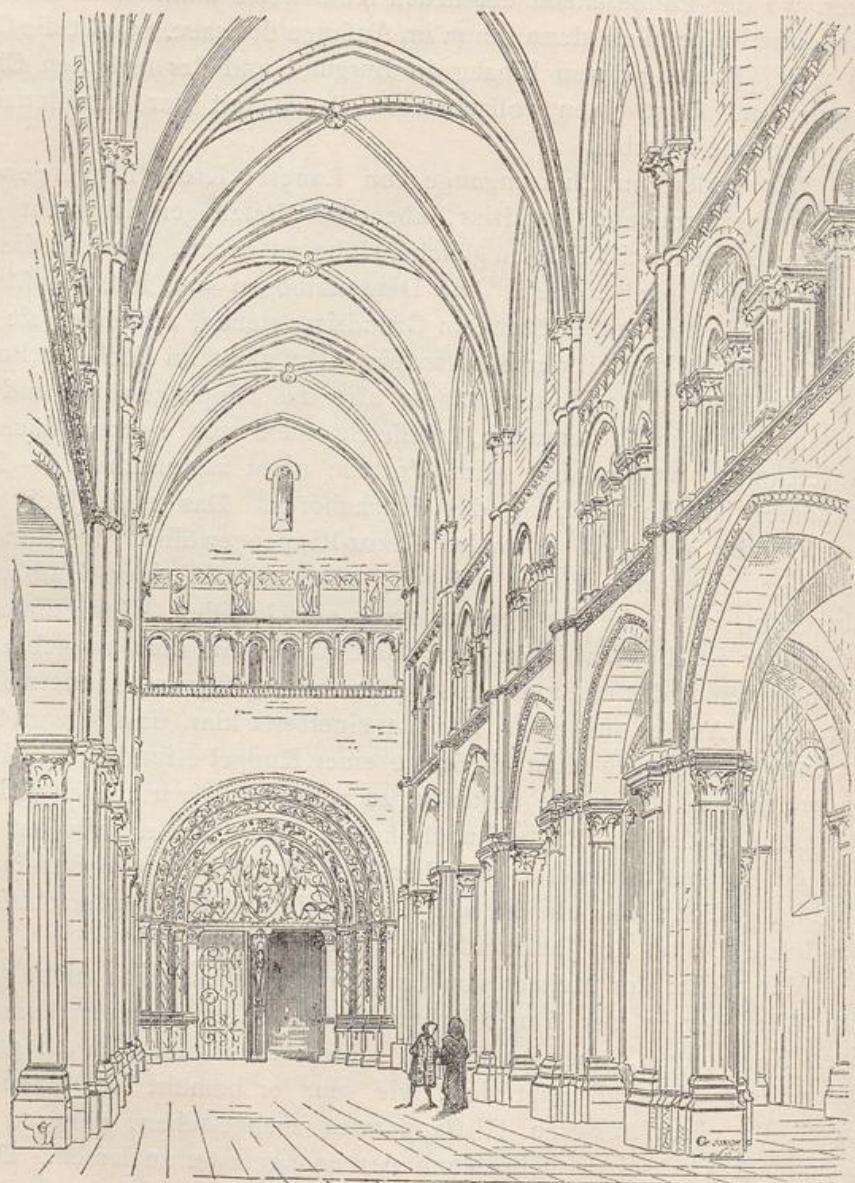
Wie der Habitus der Formen, so weist in noch bestimmterer Weise auf die Spätzeit des saec. 12 die Analyse der Konstruktion. Schon die Grundform des Chorumganges ist nicht früh. Alle burgundisch-romanischen und ebenso alle frühest gotischen Chorschlüsse bauen sich auf halbkreisförmiger Grundlage auf: der von Langres ist polygon. Noch mehr trägt der Aufbau den Charakter des Ueberganges, und zwar nicht des aktiven Ueberganges, welcher selbständige und auf eigenem Wege der Gotik zustrebt als Weiterentwicklung etwa jenes früher namhaft gemachten protogotischen Elementes, sondern des pas-

siven, welcher die Ergebnisse der französischen Schule verwertet, ohne das Wesen der heimischen Bauweise aufzugeben. Es ist eine den rheinischen Uebergangsbauten analoge Erscheinung, welche freilich hier, wo der Zauberhauch der neuen Kunstweise unmittelbar anflutete, fast ohne Folge blieb, denn schon im Anfange des saec. 13 hält die Gotik in voller Rüstung ihren Einzug in Burgund und der östlichen Champagne und führt einen vollständigen Bruch mit der künstlerischen Vergangenheit herbei.

Wir finden im Chorumbgang von Langres Kreuz-Rippengewölbe über trapezförmigem Grundriss, aber der Spitzbogen ist nicht dazu verwendet, den Schildbögen gleiche Höhe zu geben, sondern die Gewölbe steigen nach aussen. Die Diagonalbögen sind halbkreisförmig, aber weil sie über trapezförmigem Grundrisse stehen, schneiden sie sich nicht in der Mitte und der Schlussstein steht nicht im höchsten Punkte des Gewölbes. Der Meister kannte also das Rippengewölbe und den Spitzbogen vom Hörensagen, vielleicht auch aus eigener flüchtiger Ansicht, wusste aber seine Vorteile nicht auszunützen. — Noch seltsamer ist die Wölbung des Hochchores. Das erste Joch nach der Vierung zeigt ein normales Kreuz-Rippengewölbe, die Rundung aber ist nicht mit einem solchen, sondern mit einer Halbkuppel überdeckt, in welche die Fenster etwas einschneiden. Ganz ohne Beispiel aber ist die Verbindung der Halbkuppel mit dem ausgebildeten Strebesystem, das nicht etwa erst später hinzugefügt ist, sondern schon der ersten Anlage angehört. Nun ist einerseits klar, dass der zu Tage tretende Strebebogen nicht als Stütze einer Kuppel erfunden sein kann, andererseits spielt er, wie weiterhin zu zeigen sein wird, auch bei den frühesten gotischen Bauten noch keine grosse Rolle. Es hat also hier ein fortgeschrittenerer gotischer Bau (Kathedrale von Sens?) zum Vorbild gedient, was ebenso wie die Detailform des Vorderschiffs auf das letzte Drittel des Jahrhunderts hinweist.

Man sieht: der Meister von Langres verschliesst sich nicht gegen den Wert der in der französischen Schule aufgekommenen konstruktiven Neuerungen, aber im Herzen seiner Kunst bleibt er ein ganzer Burgunder. Ueberall zeigt sich, wie sehr er bemüht ist, jenen nur die Rolle eines äusseren Hilfsapparates zuzugestehen, dagegen den Grundcharakter seiner heimischen Art unangetastet zu lassen. Dahin gehört die ungewöhnlich hohe Seitenzahl des Chorpolygons (9 Seiten des Sechzehnecks), wodurch eine dem Halbkreis sehr nahe bleibende Wirkung erzeugt und zugleich (ausser den konstruktiven Vorteilen) eine reinere Form der die Säulen verbindenden Bögen gewonnen wird; ferner die Halbkuppelform des Gewölbes; ferner das sich am nächsten an die Kathedrale von Autun anschliessende System (nur im ersten Joch zunächst dem Rundhaupt im ursprünglichen Sinne ausgeführt,

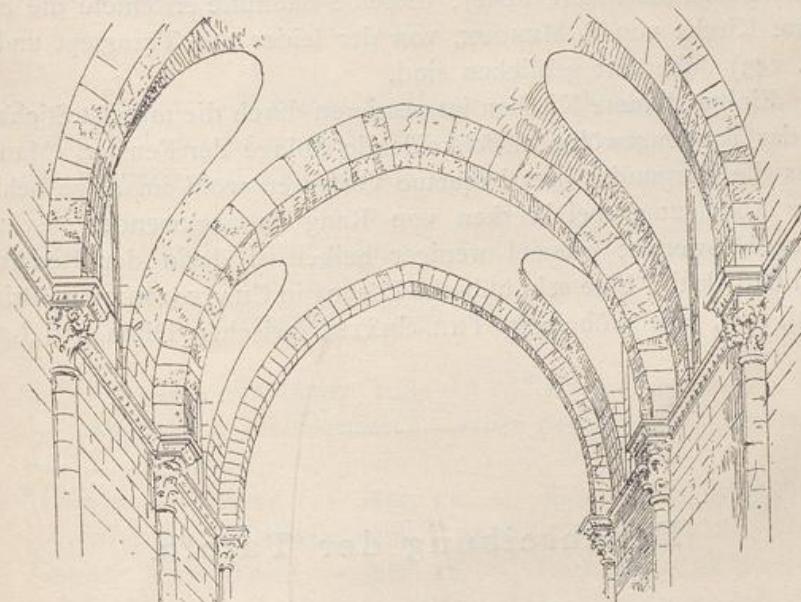
im Schiff in reduzierten, von der Antike sich entfernenden Formen); ganz besonders aber die eigentümliche Behandlung der Kreuzgewölbe mit ihrem in der Querrichtung bogenförmig ansteigenden Scheitel,



Cluny: Vorhalle. (Nach Viollet-le-Duc.)

den breiten eckigen Quergurten und den daneben möglichst untergeordnet behandelten Kreuzrippen und Runddiensten, womit der perspektivische Eindruck dem des Tonnengewölbes wirklich einigermassen angenähert, der Mangel einer fortlaufenden horizontalen Abschlusslinie des Systems allerdings nicht vergessen gemacht wird. Die hohe

Einfalt und Einheitlichkeit des Vorbildes von Autun ist zwar nicht erreicht worden und konnte es nicht; dafür ist die Lichtführung eine weit überlegene und ist die grössere Freiheit der Querschnittsbildung für die Raumentfaltung aufs herrlichste ausgenützt. Nach diesen beiden Richtungen bezeichnet die Kathedrale von Langres den Höhepunkt der burgundischen Baukunst. Doktrinären Puristen überlassen wir gern, die begangenen Inkonsistenzen zu bemäkeln, und bekennen dafür in diesem viel zu wenig bekannten Gebäude eine spezifische Schönheit der Verhältnisse und des Raumes gefunden zu haben, wie sie nur in wenigen romanischen Kirchen, in keiner gotischen, sondern erst wieder in der italienischen Renaissance erreicht worden ist.



Thil-Châtel. (Dehio.)

In der Kathedrale von Langres ist die burgundisch-romanische Bauweise über ihre Grenzen schon hinausgeführt, nur die höchste künstlerische Kraft konnte ihr das widersprechende Gewölbesystem zueinigen. Einen ähnlichen Versuch machte um das Jahr 1220 Abt Roland von CLUNY mit der Erbauung der grossartigen Vorkirche zum Bau Hugos. Dieselbe hält in ihrem Untergeschoss noch das System der kannelierten Pilaster fest, der Oberbau aber schliesst sich noch enger dem gotischen System an als die Kathedrale von Langres. Es ist die letzte grosse Leistung der burgundisch-romanischen Kunst, sie schliesst ihren Lauf an demselben Denkmale, von dem sie ausgegangen.

In der Uebertragung auf Kirchen von kleineren Abmessungen erfährt das burgundische System Vereinfachungen, oft von sehr glücklicher Art.

Durch feine Anmut und gemässigten Reichtum der Erscheinung überaus liebenswürdig ist die Schlosskirche der Barone von SEMUR-EN-BRIONNAIS (Taf. 121, 141). In derselben Landschaft die Cluniacenserpriorei CHARLIEU; deren heute allein übrige Vorhalle zeigt die burgundische Dekorationskunst in konzentrierter Pracht. Westwärts verfolgt man den burgundischen Einfluss, jedoch erst im späteren 12. Jahrhundert, bis ins Bourbonnais; die Kirche von SOUVIGNY, eine der ältesten und angesehensten Töchter von Cluny, erweist sich in ihren dem saec. 11 angehörenden Teilen (Taf. 122) architektonisch von Cluny unabhängig; erst der Erweiterungsbau des saec. 12 ist burgundisch (das Taf. 141 abgebildete Seitenschiff für dieses Verhältnis allerdings weniger charakteristisch als andere Teile); dieselbe Bauhütte errichtete die benachbarte Kirche von S. MENOUX, von der leider nur Transsept und Chor (T. 143) unberührt geblieben sind.

Einige kleinere Kirchen interessieren durch die mittelst Stichkappen in das Tonnengewölbe einschneidende Anlage der Fenster. Man sieht, dass die Burgunder dies bequeme Verfahren wohl im Auge behielten; ihre Abneigung, bei Werken von Rang es anzuwenden, ist um so bemerkenswerter; wieviel weniger heikel ist darin der Renaissance- und Barockstil! Eine sehr hübsche Lösung in CHATEAUNEUF im Brionnais (Taf. 141), eine gröbere in THIL-CHÂTEL zwischen Dijon und Langres.

Beschreibung der Tafeln.

Provence und Languedoc.

Tafel 134.

QUERSCHNITTE.

1. *Vaison: Kathedrale.* — Anfang saec. 12. — Revoil.
2. *Val de Dios* (Spanien): *S. Salvador.* — Mon. Esp.
3. *Trau* (Dalmatien) *S. Martin.* — Jahrb. C.-Comm.
4. *S. Guilhem-en-désert.* — saec. 11 (?) — Revoil.
5. *S. Paul-trois-châteaux.* — saec. 12. — Archives des mon. hist.
6. **Arles: S. Trophime.* — saec. 11—12. — Bezold.
7. **La Garde Adhémar.* — saec. 12 (?) — Bezold.

Tafel 135.

LÄNGENSCHNITTE.

1. **La Garde Adhémar.* — Bezold.
2. **Arles: S. Trophime.* — Bezold.

3. *S. Paul-trois-châteaux*. — Archives des mon. hist.
4. *Leon* (Spanien) *S. Isidoro*. — Angeblich saec. 11, wohl später. — Mon. Esp.

Burgund. Ältere Schule.

Tafel 136.

1. **Anzy-le-Duc* (Querschiff). — saec. 11. — Bezold.
- 2, 3. *Romainmotier*. (Schnitt durch das Querschiff und System des Langhauses, letzteres ursprünglich flach gedeckt.) — Vollendet 1026. Rahn in den Mitt. der ant. Ges. in Zürich, XVII.
- 4, 5, 6. *Payerne*. (Schnitt durch das Querschiff, Querschnitt und System des Langhauses.) — saec. 11. — Rahn a. a. O.

Tafel 137.

- 1, 2, 3. *Tournus: S. Philibert*. (Längenschnitt durch den Chor und einen Teil des Langhauses, Querschnitt des letzteren, Querschnitt der Vorhalle). — Erste Hälfte saec. 11. — Archives des mon. histor.
4. *Vignory* (Chor). — saec. 11. — Archives des mon. hist.

Burgund. Jüngere Schule.

Tafel 138.

- 1, 2. **Cluny*. (Die erhaltenen Teile des südlichen Querschiffes. System des Langhauses, rekonstruiert.) — 1089 begonnen. — 1. Skizze von Rahn, 2. Bezold.
3. **Vienne: Kathedrale*. — saec. 12. — Skizze von Bezold, die oberen (gotischen) Teile nach Rey.
4. *Beaune: Notre-Dame*. — saec. 12. — Archives des mon. hist.
- 5, 6. **La Charité-sur-Loire*. — Schnitt durch das Querschiff, System des Chores. Die unteren Teile des Querschiffes saec. 12, sonst saec. 12. — Bezold, Dehio.
7. *Paray-le-Monial*. — saec. 12. — Archives des mon. hist.

Tafel 139.

1. *Autun: Kathedrale*. — saec. 12, um 1148 geweiht. Vorhalle nach 1187. — Viollet-le-Duc in Daly's Revue.
2. **Langres: Kathedrale*. — saec. 12, letztes Drittel. — Bezold.

Tafel 140.

1. *Autun: Kathedrale*. Querschnitt. — Viollet-le-Duc.
2. *Paray-le-Monial*. Querschnitt. — Archives des mon. hist.
3. *Beaune*. Querschnitt. — Archives des mon. hist.
4. **Langres*. Querschnitt. — Bezold.

Tafel 141.

- 1, 2. *Châteauneuf* (Saône et Loire). — saec. 12. — De Baudot.
3. **Semur-en-Brionnais*. — saec. 12. — Bezold.
- 4, 5. *Bois-Sainte-Marie*. — saec. 12. — De Baudot.
6. **Rouy*. — saec. 12. — Archives des mon. hist. (Skizze.)
7. **Souvigny*. System der Seitenschiffe. — saec. 12. — Dehio.

Tafel 142.

- 1, 2. **Saint Benoît-sur-Loire*. — 1062 begonnen. — Bezold.
- 3, 4. *Saint Genou*. — saec. 11. Ende (?). — Archives des mon. hist.

Tafel 143.

1. **Autun: Kathedrale*. — Nach den geometrischen Aufnahmen in Perspektive gesetzt.
2. **Saint Menoux*. — saec. 12. — Photographie.

Tafel 144.

1. **Langres: Kathedrale*. — Nach den geometrischen Aufnahmen.
2. **Paray-le-Monial*. — Nach den geometrischen Aufnahmen.