



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

Dehio, Georg

Stuttgart, 1901

3. Die Zeit der Reife

[urn:nbn:de:hbz:466:1-98817](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-98817)

erbauten Türme der NOTRE-DAME von PARIS (Taf. 410) auf einer älteren Kompositionsstufe stehen geblieben. Sie kennen nicht die Ueberführung zum Oktogon. Das Glockenhaus bleibt bis zum Helmansatz hinauf vierseitig und das war im gegebenen Fall auch gewiss die beste Lösung, nachdem einmal in der Fassadengliederung die gerade Linie und der rechte Winkel den Ton angaben¹⁾. Das Neue, spezifisch Gotische liegt in der Reduktion des Glockenhauses auf eine einzige Fensterordnung, die diesen Namen allerdings nur noch uneigentlich verdient. Denn ein Fenster ist nur da möglich, wo eine Wand ist; hier aber ist ein vollkommen lichter Bau dafür eingetreten, vier Eck- und vier Zwischenpfeiler, die unter sich durch Bögen verbunden sind. Vierseitige Glockenhäuser mit einem einzigen Fenstergeschoss finden sich weiter in NOYON, MANTES, LISIEUX (Nordturm), VEZELAY (Südturm) — alle übrigens schon aus dem 13. Jahrhundert.

3. Die Zeit der Reife.

Geschichtliche Uebersicht.

Am Schluss der mehr als vierzigjährigen, an Thaten und Erfolgen überreichen Regierung Philipp Augusts (1180—1223), der den Staat der Kapetinger mehr als dreimal so gross hinterliess, als er ihn empfangen hatte, — Anjou, Maine, Touraine, die Normandie und die Grafschaften Amiens, Artois und Vermendois, das Poitou und die Auvergne waren von ihm unter die Gewalt der Krone zurückgebracht — erreichte der gotische Kirchenbau in Bezug auf die Zahl der gleichzeitig in Arbeit befindlichen Werke seinen grössten Umfang, erreichte er auch in seiner inneren Entwicklung den Punkt der Reife. Die Dauer dieser Reife ist, wie die aller klassischen Kunstepochen, keine sehr lange. Man wird nicht ein volles Halbjahrhundert auf sie rechnen dürfen. Mit dem letzten Dezzennium Philipp Augusts trat sie ein, beim Tode Ludwigs IX. war sie schon im Begriff in Ueberreife umzuschlagen.

Auf die Erfahrungen zweier unerhört regsamer Menschenalter fussend war man jetzt des neuen Konstruktionsystems völlig Meister;

¹⁾ Das von Viollet-le-Duc in den *Entretiens sur l'architecture* Taf. XIV mitgeteilte Restaurationsprojekt, das über das jetzige Glockenhaus ein Oktogon wie in Laon und darüber den Helm von Senlis setzt, halte ich für verfehlt, allein schon wegen seiner ungebührlichen Höhe. Ich glaube, dass sogleich über dem jetzigen Abschluss des Glockenhauses (zu beachten u. a. die Endigung der Strebpfeiler) der Helm folgen sollte. Man mag ihn sich ungefähr wie den gleichzeitig ausgeführten von S. Denis (Taf. 271) beabsichtigt denken.

zu jeder Raumgestaltung, so wie der Geist sie forderte, fühlte man sich fähig; ebenso war die Formensprache, durch manche Metamorphosen hindurch, mit dem neuen Inhalt endlich in Uebereinstimmung gebracht, ein flüssiges, ausdrucksvolles, nunmehr überall auch von den Laien verstandenes Idiom. Wie hätte da das Verlangen ausbleiben können, mit dem als grenzenlos empfundenen Können frei sich auszuwirken? durch nichts gehemmt das ganz Grosse und gleichmässig Vollkommene zu erstreben?

Die klassische Epoche wurde eröffnet durch eine Reihe rasch nacheinander in Angriff genommener Bauten aus der Familie der Kathedralen, weshalb man sie auch die »Epoche der grossen Kathedralen« schlechthin genannt hat. Allein schon durch die Massverhältnisse des Grundplans kündigten dieselben an, dass sie zu einem neuen und höchsten Aufschwung sich rüsteten, und ihr zeitliches Nebeneinander bei geringer örtlicher Entfernung brachte einen regen Wechselverkehr der Bauleute mit sich, aus dem jenes Einverständnis der künstlerischen Anschauungen und jene Unterordnung individueller Neigungen unter ein gemeingültiges Mass sich herausbildeten, welche Voraussetzung des Klassischen sind.

Die Wurzel der neuen Bewegung ist die Kathedrale von Chartres. Ein besonders klarer Geist muss hier die Führung gehabt haben. Mehr noch sichtend und ordnend, als neu erfindend, verstand er es eine Reihe von Formeln hinzustellen, für das Verhältnis von Querschiff zu Langschiff, für die vertikale Teilung der Höhe, für die Pfeilerbildung u. a., die schnell zur gemeinen Ueberzeugung wurden. Wir wissen nicht, wie das dem Brande des J. 1194 zum Raub gefallene Gebäude beschaffen war (vgl. oben S. 52). Man scheint dem Feuer kaum gram gewesen zu sein. Mit elementarisch vorbrechender Begeisterung warfen sich Klerus und Laien, Fürsten und Volk auf das Werk der Erneuerung. Sie war eine vollständige mit Ausnahme der vom alten Bau beibehaltenen Krypta und Westtürme. Unerhört schnell schritt die Arbeit vor: 1220 wird schon von den fertigen Gewölben gesprochen; seit c. 1235—40 wurden die im ersten Plan nicht enthalten gewesenen Querschiffsvorhallen hinzugefügt und zum Gehäuse des umfänglichsten Statuencyklus dieses auch für die Bildhauerkunst klassischen Jahrhunderts gemacht; erst beim Ausbau der Türme erlahmte der Eifer. Die vier für die Ecken des Querschiffs bestimmten blieben für immer im Unterbau stecken und die Westtürme beliess man so, wie sie aus dem Brande gerettet waren, den einen fertig, den

anderen noch ohne Helm (er wurde am Schluss des Mittelalters nachgeholt). Sonst fügte die spätere Zeit nur noch ein paar für den allgemeinen Eindruck unerhebliche Kapellen hinzu. So hat die Kathedrale von Chartres vor den meisten anderen den Vorzug einer fast vollständigen Einheit des Stils. Und dieser Stil zeigt den schönsten Moment, wo aus der Knospe die Blüte geworden ist, wo der männliche Ernst der alten Zeit noch nicht vergessen, die Kühnheit und Freiheit der neuen Zeit noch als neu genossen sind, wo Raumkunst und Konstruktionskunst sich in einem Gleichgewicht befinden, wie es schon eine Generation später nicht mehr zu finden war.

Die Kathedrale von Reims erstand aus der Asche des im J. 1210 abgebrannten Baues der grossen karolingischen Erzbischöfe Ebo und Hinkmar; 1215 fand im Chor, obgleich er noch lange nicht vollendet war, ein erster Weiheakt statt; 1223 die Salbung Ludwigs VIII.; 1226 die Salbung Ludwigs IX.; 1241 nahm das Kapitel von der ganzen Kirche feierlichen Besitz. Nach dieser ersten, rasch und sicher abgewickelten Bauepoche ging der Rest der Arbeit nur noch mit langen Pausen vorwärts, so dass das Gebäude 1428 erst auf den Punkt kam, auf dem wir es heute finden. Mit einer Pietät, die leider einzig dasteht, ist der erste Plan bis ans Ende festgehalten, ja selbst der Wandel der Stilformen ist so leise, dass erst das schärfer prüfende Auge seiner inne wird. Von sehr später Entstehung ist namentlich die berühmte Fassade: sie trägt am ersten Stock das inschriftliche Datum 1381, an der Königsgalerie das Datum 1391; von den Freigeschossen der Türme wissen wir, dass sie 1428 vollendet wurden und überall zeigt sich die Mache, verglichen mit der des 13. Jahrhunderts, eilfertig und roh; dennoch kann die Bauidee unmöglich dieser gesunkenen Zeit angehören; es muss ein genauer Entwurf aus dem 13. Jahrhundert vorhanden gewesen sein, an den man sich nach Kräften treulich gehalten hat, ja die statuarische und ornamentale Ausstattung der Portale beweist, dass das Erdgeschoss wirklich schon im 13. Jahrhundert begonnen war¹⁾. Der Name des grossen Architekten, dessen Vorschriften man sich mit so anhaltender Achtung unterwarf, ist unbekannt (Robert de Coucy, den man herkömmlich dafür nennt, gehört in Wahrheit erst einer bedeutend späteren Periode an). Mit der Lokaltradition zeigt er sich in keinem genaueren Zusammenhang; seine Konstruktionen sind ungewöhn-

¹⁾ Ueber die Hypothese der Anstückung von zwei Traveen und des damit verbundenen Abbruchs und Wiederaufbaus der Fassade weiter unten.

lich robust, während die eigentliche Neigung der Champagner Schule vorher wie nachher (S. Remy in Reims — S. Urbain in Troyes) auf weitgehende Massenverringerung ging. Die nächste Voraussetzung für das innere System liegt vielmehr in Chartres, für die Fassade in Paris und Laon. Die ältesten Teile, d. i. das Querschiff und das Erdgeschoss des Chors, stehen mit Chartres auf gleicher Stilstufe; danach aber wird der letzte Rest von Altertümlichkeit und Unfreiheit schnell überwunden. Doch bleibt eine schöne Besonnenheit, die es nirgends zur Uebertreibung kommen lässt. Selbst der ungeheure Luxus statuarischen Schmuckes, der sich hier in so breitem Strome ergoss, wie noch nie zuvor, bringt keine Unruhe in das vollendete Gleichmass, die ernste Feiertagsstimmung dieser Kirche, die ihres herkömmlichen Namens »Königin der französischen Kathedralen« sicher sehr würdig ist. Freilich ist auch sie von den Unbilden der Zeit nicht unberührt geblieben. Ein Brand am Ende des 15. Jahrhunderts hat die prachtvolle Gruppe der um das Zentrum und das Querchiff gelagerten fünf Türme gänzlich zerstört und das Innere ist kahl und öde¹⁾.

Die dritte der französischen Musterkathedralen ist die von Amiens. Die Bauführung ging nicht, wie gewöhnlich, abschnittsweise von Ost nach West vor, sondern man traute es sich zu, sie in allen Teilen gleichzeitig aufzunehmen. Die Hauptdaten sind: 1218 Brand der alten Kirche und sofortige Legung neuer Fundamente, 1228 Vollendung des Quer- und Langhauses bis zu den Gewölbeanfängen, 1240 Erschöpfung der Mittel und Stillstand. Die zur Vollendung des Innern noch fehlenden Hochtelle des Chores wurden 1268 eingewölbt. Die herrlich begonnene Fassade ist erst im 14. und 15. Jahrhundert weitergeführt und nie fertig geworden. Um die Kathedrale von Amiens nicht ohne ihren eigenen Ehrentamen zu lassen, hat man sie den »Parthenon der Gotik« getauft und damit ihre relative historische Stellung nicht übel bezeichnet. Die Zeit des naiven schöpferischen Dranges ist vorüber, ein überlegtes Streben nach hoher Folgerichtigkeit und ausgeglichener Vollendung ist an ihre Stelle getreten. Vermöge dessen hat die Kathedrale von Amiens eine besonders umfassende Wirkung als klassisches Schulmuster geübt; was im zweiten und dritten Drittel des 13. Jahrhunderts in Frankreich Hervorragendes gebaut wurde,

¹⁾ Für den Genuss des Innenraumes ist ein leidiger Umstand besonders der Verlust der Glasmalereien des Erdgeschosses, während diejenigen des Hochschiffes erhalten sind, wodurch eine den Raumeindruck schwer beschädigende Verdunkelung nach oben entsteht.

knüpft fast ausnahmslos an sie an und am Ufer des Niederrheins, in Köln, wurde eine der ursprünglichen Absicht nach fast unveränderte Abschrift von ihr genommen. Mit der Kathedrale von Reims teilt sich die von Amiens in den schmalen Gipfel der vollendeten Hochgotik; jene steht auf der Seite des Anstieges, diese auf der anderen, von der jede Weiterbewegung abwärts führen muss — es wäre denn, dass man Flügel zu nehmen verstünde.

Ein solcher Flugversuch, der aber unvermeidlich ein Ikarusflug wurde, ist in der Kathedrale von Beauvais wirklich unternommen. Die Nachbarin in Amiens sollte nachgeahmt und zugleich überboten werden. Aber gleich bei der Grundsteinlegung (1225) zeigten sich die Baumittel nicht im rechten Verhältnis zur ausschweifenden Intention. Vor 1240 sind die Arbeiten nicht recht in Zug gekommen und nach Vollendung des Chores 1272 wurde die Weiterführung aufgegeben, teils weil die Spendelust der Gläubigen, wie an den meisten Orten um diese Zeit, ihre Grenze erreicht hatte, teils vielleicht auch schon deshalb, weil das Vertrauen auf die Haltbarkeit der Konstruktion erschüttert war. Ein dutzend Jahre später, so trat die Katastrophe ein, stürzten die Gewölbe zusammen. Man stellte sie wieder her, aber nur durch das verzweifelte Mittel, dass man die Zahl der Pfeiler verdoppelte, die Weite der Arkadenöffnungen also auf die Hälfte reduzierte, womit, wie sich von selbst versteht, die ästhetische Absicht matt gesetzt war. Der Keim zu diesem Misserfolg, mag auch allerlei Ungunst der äusseren Verhältnisse viel dazu gewirkt haben, lag schon im ersten Entwurf; in ihm ist kein neuer künstlerischer Gedanke, nur der Uebermut der abstrakten Formel, welche die äusserste Grenze des Möglichen erreichen wollte, unversehens aber über sie hinwegglitt. Gegenwärtig bietet die Kathedrale von Beauvais ein sonderbares, aber für den Historiker höchst inhaltreiches Bild: im Westen steht noch der alte spätkarolingische Bau, das sog. Basse-Oeuvre, in seiner unübertrefflichen Dürftigkeit und Roheit, im Osten der oben geschilderte Chor als Denkmal scholastischer Ueberkultur und zwischen beiden ein schmales, unendlich hohes Querschiff, dem das ausgehende Mittelalter eine raffinierte Prunkfassade gegeben hat.

In diesen vier Kathedralkirchen von Chartres, Reims, Amiens, Beauvais hat die logische Abwandlung des gotischen Systems ihren rundesten Ausdruck gefunden. In der Grösse und Kühnheit der Intention stehen sie aber nicht allein da. Mindestens zwei Gebäude haben wir noch als ebenbürtige Nebenbuhlerinnen zu nennen, die

Kathedralen von Bourges und Le Mans. Beide schliessen sich der französischen Schule, zu der sie geographisch nicht mehr gehören, in konstruktiver und stilistischer Hinsicht enge an, doch bringen sie Eigentümliches in der Raumkomposition. Die Anfänge der Kathedrale von Bourges reichen bis zum Jahre 1172 zurück. Das Vorbild des Grundplanes war die Kathedrale von Paris, welcher wahrscheinlich auch der Aufbau ähnlich werden sollte. Dessen Ausführung verzögerte sich aber bis ins 13. Jahrhundert, als schon andere Probleme auf der Tagesordnung standen. Sie vollzog sich im Wechsel hastiger Anläufe und langer Pausen. Das Langhaus wurde erst im 14. Jahrhundert fertig, an der Fassade ist noch im 16. gebaut worden. Die Kathedrale von Bourges ist eine der grandiosesten, die Frankreich besitzt, aber der Widerspruch zwischen der Grösse der Idee und den Mängeln der Ausführung lässt einen reinen Eindruck nicht aufkommen. Was aus ihr bei gleichmässigerer Herrschaft über Geldmittel und Arbeitskräfte hätte werden können, macht ein Blick auf den ältesten Teil des Gebäudes, die gewaltige, den Chor in ganzer Ausdehnung unterfangende Krypta, fühlbar. Sie ist die einzige namhafte gotische Krypta, die es gibt, nichts den alten romanischen Krypten ähnliches, vielmehr eine Kirche für sich, in glänzendem Formenreichtum und auserlesener Steinmetzarbeit durchgeführt, ein überraschendes Architekturbild, einzigartig in der Sache wie im Eindruck. Das Hauptmotiv des Systems von Bourges wurde aufgenommen in der Kathedrale von Le Mans und hier zum Glück mit vervollkommenen Ausdrucksmitteln verwirklicht. Der Bau ist 1217, bald nach Unterwerfung der Landschaft Maine unter die französische Krone, begonnen. Hier gab kein Brand die Veranlassung, auch nicht Hinfälligkeit des Alters (da die Kirche vor wenig mehr als fünfzig Jahren erst erneuert war, eine der schönsten Leistungen des Uebergangsstils), sondern allein der Ehrgeiz der Geistlichkeit, die in einem ebenso geräumigen Chor, wie ihre französischen Brüder, ihre Funktionen abhalten wollten. Mehr als der Chor ist nicht zur Ausführung gekommen und war wohl auch nie beabsichtigt. Dieses gigantische Bruchstück stellt sich aber in jeder Hinsicht ebenbürtig neben Reims, Amiens und Beauvais; wer nur diese kennt und nicht auch Le Mans, weiss nicht, welch ein Ideenreichtum in der französischen Baukunst in der ersten Generation des 13. Jahrhunderts lebte. Zum Abschluss kamen die Arbeiten im Jahr 1254, also noch in der besten Zeit.

Soweit in solchen Dingen ohne Zwang eine Rangordnung zu-

lässig ist, möchten wir nicht mehr als die sechs bisher genannten Denkmäler als solche ersten Ranges gelten lassen. Allen übrigen in der gedrängten Schar, welche die bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts ungeschwächte Baubegeisterung noch hergebracht hat, fehlt es, mit jenen verglichen, an etwas: entweder an historischer Bedeutung oder an künstlerischer Vortrefflichkeit oder an materieller Grösse. Wir beschränken uns auf die Nennung der wichtigeren von ihnen nach geographischer Ordnung.

Die Isle-de-France steht in dieser Epoche nicht mehr im Vordergrund, keine der oben genannten »grossen« Kathedralen gehört ihr an. Ihr bedeutendster Neubau ist die Kathedrale von Soissons. Im Jahr 1180 mit dem südlichen Kreuzarm begonnen, aber bald in Stockung geraten, wurde die Arbeit 1212, und zwar nach einem veränderten Plan in grösserem Massstabe, wieder aufgenommen. Für den Umschwung des Formwesens zur Hochgotik ist sie kaum weniger wichtig als die Kathedrale von Chartres, wenn sie dieser auch an absolutem Wert nicht ebenbürtig ist. Eine fast genaue Replik zeigen die herrlichen Ruinen der benachbarten Klosterkirche von Longpont. In ihr hat der sonst so spröde Cistercienserorden seinen exklusiven Baucharakter zu Gunsten des allgemeinen Zeitgeschmackes aufgegeben, wie es kurz vorher schon zwei andere, nicht weit von Longpont entfernte grosse Cistercienserkirchen, von Châlis und von Ourscamp, gethan hatten; nur die Vorschrift der Turmlosigkeit ist respektiert geblieben. Von Ourscamp haben sich einige Klosterbaulichkeiten, darunter der berühmte Krankensaal (Taf. 392) erhalten, wogegen die Kirche gänzlich verschwunden ist; die von Châlis zeigt in ihren spärlichen Trümmern an die Kathedrale von Soissons erinnernde Formen.

In der Picardie entstand von c. 1230 ab die Kollegiatkirche von S. Quentin, in dieser Epoche die einzige ihrer Art, die mit den Massverhältnissen der Kathedralkirchen zu wetteifern wagte, wie es in der romanischen Epoche so viele gethan hatten. Weiter nennen wir die Anlage eines grossen neuen Chors bei der Kathedrale von Cambray.

In der Champagne begann die Landeshauptstadt Troyes den Neubau ihrer Kirche mit einem ausgezeichnet schönen Chor 1218—23; seinen letzten Abschluss erhielt der Bau, dessen Langhaus wegen schlechter Fundamentierung im 14. Jahrhundert umgebaut werden musste, erst zu Anfang des 16. Gleich ihr ist die Kathedrale von

Châlons (von 1230 ab) ein tüchtiges Gebäude, aber ohne hervorstechende künstlerische Individualität, mehr von der Schule von Soissons als von der eigentlich champagnischen abhängig. Die entfernteren Teile der Provinz wurden von der gotischen Bewegung erst in dieser Zeit erreicht; wir nennen die Anfänge der Kathedrale von Toul und die Klosterkirchen von Avioth und Mouzon in den Ardennen; die letztere einige Jahre nach dem Brande von 1212; im System eine fast genaue Kopie von Laon, also stilistisch noch ein Ausläufer der Frühgotik. Die selbständigste und edelste Schöpfung der Champagner Schule war die Stiftskirche S. Nicaise in Reims. Ihre Baudaten sind ungewöhnlich gut überliefert, sogar den Namen des Meisters kennen wir: Hugo li Bergier, der sie 1229 begann und bei seinem Tode, 1263, grösstenteils vollendet hinterliess; aber die Kirche selbst besitzen wir nicht mehr. Sie ist gleich so vielen anderen in den Revolutionsjahren auf Abbruch verkauft. Gute Abbildungen machen gewiss, dass diese Vandalenthät uns um eine der glänzendsten Blüten der Hochgotik ärmer gemacht hat.

Die drei Provinzen Isle-de-France, Picardie, Champagne waren jetzt zu einer einzigen Schule zusammengewachsen. Neben ihr, vielfach von ihr beeinflusst, aber nicht in sie aufgegangen, bildeten Burgund und die Normandie besondere Schulen. Sie traten, jede in ihrer Weise, jetzt ebenfalls in die Phase der Hochgotik ein. Wir wollen sie am Schluss des Kapitels gesondert betrachten.

An der Loire schloss sich Tours der französischen Schule an. Die Kathedrale, 1166 durch Brand beschädigt, ist nach Ausweis der Formen erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts begonnen und langsam weitergebaut; obgleich weder durch Grösse noch durch Originalität hervorragend, nimmt sie vermöge des Ebenmasses der Anlage und der sorgfältigen Ausführung einen ehrenvollen Platz ein; der Erbauer muss aus der Isle-de-France oder Champagne gekommen sein. Neben ihr entstanden in Tours der gewaltige Chor der alten Abteikirche S. Martin (in der Revolution zerstört) und die durch klassische Formenreinheit ausgezeichnete Kirche S. Julien.

Die obige Baustatistik hat gezeigt, was alles in das eine Menschenalter von 1200 bis 1230 und in den Landstreifen zwischen Loire und Somme sich zusammendrängte. Sämtliche Kathedralkirchen dieses Gebietes — mit alleiniger Ausnahme der von Orléans, die erst 1287 an die Reihe kam — waren jetzt gotisch erneuert; die älteren in der Reihe schon vollendet, für die jüngeren der Plan entworfen und muster-

gültige Anfänge hingestellt; dazu eine ungezählte Menge von Kirchen geringeren Ranges. Auch im übrigen Abendlande war es die Zeit eines ausserordentlichen Baueifers, der aber bedächtig und nüchtern erscheint, verglichen mit dem heiligen Wahnsinn der Nordfranzosen. Treten wir dann in die Mitte des Jahrhunderts, so sehen wir allenthalben Baustockungen. Sie waren die natürliche Folge der ökonomischen Ueberanstrengung; aber das nicht allein; auch die Begeisterung des steuernden Volkes beginnt zu verfliegen, auch die Arbeit der Künstler weist Spuren innerer Ermattung auf.

Diesen Umschlag der Stimmung hat noch König Ludwig IX. erlebt. Vermag doch sein eigenes Bild unter dem Doppelglanz des Heiligen und des Ritters einige hartverständige Züge, die auf den kommenden modernen Fürstentypus hinweisen, nicht zu verbergen. Die oben aufgezählten Gebäude waren sämtlich noch unter seinem Grossvater oder Vater, oder während der Regentschaft seiner Mutter begonnen; unter seiner eigenen langen Herrschaft (1238—1270) ist wenig Neues mehr hinzugekommen, das Wichtigste indes durch seine persönliche Anregung. Damit steigt wieder die Bedeutung der Stadt Paris und ihrer nächsten Umgebung. Die grösste Bauunternehmung des heiligen Ludwig betraf S. Denis. War die Kirche Sugers nach kaum hundert Jahren schon hinfällig? oder sollte sie mehr dem Zeitgeschmack angepasst werden? Genug, von 1231 ab wurde das ganze Lang- und Querhaus nebst dem hohen Chor einer vollständigen Erneuerung unterzogen. Sie hat ein für das letzte Stadium der Hochgotik wichtiges neues Motiv geschaffen, das wir an seiner Stelle zu würdigen haben werden. Ein zweiter mit dem Namen S. Louis eng verbundener Musterbau ist die Kapelle des Königspalastes auf der Seineinsel, die Sainte-Chapelle, welche wie durch ein Wunder inmitten der wiederholten Zerstörung ihrer Umgebung bis heute unversehrt geblieben ist. Besässen wir sie nicht mehr, so fehlte uns die intensivste Offenbarung des Kunstgeistes jener Epoche, das unübertroffene Muster für das harmonische Zusammenspiel der Architektur mit den sie begleitenden dekorativen Künsten. Sie ist erbaut von Pierre de Montereau 1243—48, im Aeusseren leider im 15. Jahrhundert nicht unerheblich überarbeitet. Die schon sinkende Baubegeisterung wurde durch den Anblick dieses funkelnden Juwels noch einmal aufgeregt. Viele von den grossen Vasallen, den Bischöfen und reichen Aebten schufen im Wettstreit Kapellen von ähnlicher Anlage. Erhalten haben sich die des Schlosses S. Germain-en-Laye, des

erzbischöflichen Palastes von Reims, der Abtei S. Germer bei Beauvais; nicht weniger bedeutend waren die jetzt zerstörten der vier grossen Pariser Abteien S. Germain-des-Prés¹⁾, S. Martin-des-Champs, Ste. Geneviève und S. Victor, als deren Urheber wieder Pierre de Montereau teils überliefert ist, teils vermutet wird. In der Revolution zerstört sind ferner die neben S. Denis bedeutendsten Abteikirchen von König Ludwigs Stiftung, Royaumont und S. Jean-de-Vigne bei Soissons. Sonst sind aus dieser Regierung noch zu nennen: die Kreuzschiffsfassaden und Seitenkapellen der Kathedrale von Paris, der Umbau der Kathedrale von Meaux (nächst der Pariser der grössten in der Isle-de-France), die jüngsten Bestandteile der Notre-Dame von Mantes, nicht zu vergessen den früher besprochenen Chor von Beauvais.

Ausser dem gotischen Frankreich gab es aber noch ein zweites, ungotisches, ja antigotisches, und dieses umfasste die grössere Hälfte des heutigen Staatsgebietes. Die alte Sprachgrenze zwischen Languedoui und Languedoc, die schon in der Zeit des romanischen Stils auch Kunstgrenze gewesen war, zeigt im 13. Jahrhundert die äusserste Verschärfung der Gegensätze. Auf der einen Seite eine Saftfülle, die fast zur Hypertrophie wird, auf der anderen eine wahre Atrophie. Eine eingängliche, insbesondere in chronologischer Hinsicht zuverlässige Baustatistik ist für die Südhälfte noch nicht aufgestellt. Wir wissen nur im allgemeinen, dass etwa im zweiten Dezennium des 13. Jahrhunderts der romanische Stil zu leben aufhörte. Aber sehr schwer ist zu sagen, was an seine Stelle trat. Im eigentlichen Süden war es die weit verbreitete kirchenfeindliche Stimmung, die dem Kirchenbau seine natürliche Nahrung entzog. Auch unter dem Schutt der Albigenserkriege, die mit der Ketzerei zugleich den Wohlstand und die Kunstfreude des Landes zertraten, glomm sie noch fort. Im Westen wirkte ähnlich die sekuläre Fehde der Kronen Frankreich und England. Es war eine Zeit, die für die Kultur des südlichen und westlichen Frankreichs ungefähr ebenso verhängnisvoll wurde, wie für die Deutschlands der Dreissigjährige Krieg. Aber auch ohne diese stürmischen Vorgänge, allein aus Gründen der inneren Entwicklung, musste eben damals in der Baukunst dieser Gebiete eine Krisis eintreten. Sie konnte, so wie sie war, nicht bleiben; sie musste sich verjüngen, in der einen oder der anderen Weise. Warum sollte die künstlerische

¹⁾ Plan und Details bei Lenoir, Statistique de Paris.

Begabung, die dieser Stamm im 12. Jahrhundert bewährt hatte, nicht auch im 13. sich triebkräftig erweisen, warum nicht z. B. die begonnene Renaissancebewegung sich vertiefen können? Aber gerade die Generation, der die schöpferische Aufgabe oblag, war dem unseligsten Schicksal verfallen. Als das Land sich dann einigermaßen zu erholen begann, sah es in Sachen der Baukunst die ganze Orientierung verschoben: auf den bisherigen Leitstern, die heidnische Antike, zu blicken war verpönt und der furchtbare Norden, nicht genug dass er in den Waffen siegreich war, hatte auch in der Kunst eine neue Grossmacht erstehen lassen. Man konnte die Gotik ebensowenig ignorieren, als man geneigt sein konnte in Liebe sich ihr zu nähern. So sind die wenigen und durchweg unbedeutenden und matten Bauten, welche in zeitlicher Parallele zur Blüte der nordfranzösischen Gotik in Mittel- und Südfrankreich entstanden, gerade nur das geworden, was aus einem widerwilligen Kompromiss zu werden möglich ist: sie können nicht mehr romanisch sein, und wollen oder verstehen noch nicht gotisch zu sein. Ihnen gegenüber steht eine zweite, zwar noch weniger zahlreiche Klasse von Denkmälern, aber jene erste sowohl buchstäblich als figürlich weit überragend. Sie nehmen sich aus wie eine Handvoll kühner Konquistadoren unter einer schwachen unterjochten Urbevölkerung. Ihre Formensprache ist ein reines Französisch, dialektfreier selbst als die der normännischen und burgundischen Schule. Sie sind regelmässig direkt von der Krone oder von Bischöfen, welche die Gunst der Krone suchten, begonnen und, wie nicht zu zweifeln ist, von nordischen Bauleuten ausgeführt. Aber sie sind auch allesamt, was nicht weniger bezeichnend ist, nach dem Tode ihrer Gründer als Torso liegen geblieben. Eine Tradition hat sich aus ihnen nicht entwickelt. Die Kathedrale von Clermont-Ferrant wurde 1268 in Angriff genommen; das an den frühesten Teilen sich mehrfach wiederholende Wappen der Königinmutter Blanche deutet auf die Umstände der Entstehung; der Chor ist 1285 vollendet, das Langhaus aber über die vierte Travée nicht hinausgekommen. An der Kathedrale von Limoges gehört dieser Periode wieder nur der Chor an, begonnen 1272. Dasselbe Jahr sah im Languedoc die Grundsteinlegung von zwei kolossal, mit den grössten Kathedralen des Nordens wetteifernde Anlagen, der von Toulouse und Narbonne; aber auch sie sind über den Chor nicht hinausgekommen. Endlich die fünfte der nach französischen Regeln erbauten Kathedrale ist die von Rodez, begonnen 1277, vollendet erst im 16. Jahrhundert. Die zeitliche Nähe und

grosse Planähnlichkeit dieser Bauten lässt vermuten, dass ihre Gründung mit politischen, zwischen dem König und der Kirche vereinbarten Absichten zusammenhing. Erst am Schluss des 13. Jahrhunderts begann das künstlerische Selbstbewusstsein der Südprovinzen sich wieder zu beleben. Sie hatten die gotischen Bauregeln jetzt erlernt, aber sie benutzten sie zu einer Raumorganisation, die von der nordfranzösischen grundverschieden war und die wir deshalb in einem besonderen Kapitel betrachten werden.

Fast noch thatloser verlief das 13. Jahrhundert in den Westprovinzen, in traurigem Gegensatz zu der glänzenden Kunstblüte unter den Plantagenets. Die Kathedrale von Poitiers, die Stiftung Heinrichs II. von England, erhielt im 13. Jahrhundert ihre vier vorderen Travéen, die sich von den älteren durch eine übel angebrachte Ueberhöhung des Mittelschiffs unterscheiden (vgl. I, S. 367); die mächtigen Westtürme gehören noch der älteren Bauzeit und sind denen der Kathedrale von Angers ähnlich; die zwischen ihnen liegende Fassade französisiert stark, namentlich ist die grosse Rose genau nach jener des südlichen Querschiffes der Notre-Dame von Paris kopiert. Auch die Kathedrale von Angers war zur Zeit der französischen Eroberung noch nicht ganz fertig; an ihr sind die östlichen Teile die jüngeren; sie wurden 1225—40 in engem Anschluss an das ältere System ausgebaut, nur in den Einzelheiten mit Zugeständnissen an den Zeitgeschmack, wobei jedoch die normännische und englische Stilnuance beinahe mehr Einfluss gewann als die französische. Die Kathedrale von Bordeaux, am Ende des 12. Jahrhunderts im angevinischen Stil begonnen, blieb auf lange hinaus ein Torso. An der von Bayonne kam nur das Erdgeschoss des Sanktuariums und der Kapellenkranz zur Ausführung, sicher durch einen Nordfranzosen.

Werfen wir endlich noch einen Blick auf die Bretagne, so zeigt sich, dass die Gotik hier nicht früher als im 13. Jahrhundert ersten Fuss gefasst hat. Und sie kam nicht von der Seine, sondern auf dem Wege des Seeverkehrs aus der Normandie und England. Das um 1250 erbaute Kapitelhaus der Kathedrale von Dol hat sich bei übrigens gotischer Konstruktion noch rundbogige Fenster bewahrt. In die französische Kunstsphäre wurde die Bretagne in der Spätzeit des 14. Jahrhunderts erst hineingezogen.

Der Grundriss.

DIE GROSSEN KATHEDRALEN. Die Frühgotik war die Erzeugung einer als typisch anerkannten Grundrissidee für Kirchen ersten Ranges schuldig geblieben. Dazu gelangte erst die von Chartres ausgehende Schule der »grossen« Kathedralen. An den auf Taf. 363 vereinigten Plänen fällt als erstes in die Augen die grössere Gedrungenheit der ganzen Figur. In der Längenausdehnung werden die ganz grossen Kirchen der vorigen Epoche, Paris und Bourges, nur wenig übertroffen, dafür hat die Breite der Schiffe zugenommen. Von mächtigster Bildung ist der fünfschiffige Chor, während das Langhaus über die Dreizahl der Schiffe nicht hinausgeht (die Fünzfzahl von Köln ein späterer Gedanke); aber diese drei Schiffe ergeben in Chartres und Amiens fast dieselbe Gesamtbreite wie die fünf Schiffe der Notre-Dame von Paris. Sodann, das Wichtigste von allem, die Rehabilitierung des Querhauses. Es war in der Frühgotik ganz schwankend behandelt worden, öfters verkümmert, nicht selten überhaupt ausgeschieden. Jetzt tritt es mit einem Nachdruck in die Erscheinung wie nie zuvor¹⁾. Nicht Willkür eines einzelnen Architekten hat dazu geführt, es ist die naturgemässe Ergänzung zu der mächtigen Entfaltung des Chores, der ein Gleichgewicht forderte.

Man muss sich die entsprechenden Verhältnisse im romanischen Kirchenbau in Erinnerung bringen. Soviel individuelle Mannigfaltigkeit in ihnen war, blieb es immer dabei, auch dann, wenn zwischen Apsis und Querhaus noch ein geradliniger Chorteil lag, dass mit dem Querhaus der Rhythmus der Vorderschiffe zum Stehen kam; Vorderschiff, Querschiff, Langchor hatten ein jedes sein eigenes System. Die Einheit des Systems, wenigstens für die in der Hauptachse liegenden Teile, wurde zuerst von der jüngeren burgundischen Schule (Taf. 138, 139) durchgeführt. Die französische Frühgotik schloss sich diesem Grundsatz an, kam aber nur selten zu seiner Anwendung, da die Mehrzahl ihrer Bauten entweder des Einschnittes durch ein Querschiff entbehrten oder blosse Chorerneuerungen bei romanisch verbleibendem Quer- und Vorderhaus waren. Die vollkommene, d. h. auch das Querschiff einschliessende Einheit war nur ein einziges Mal, nämlich in der Kathedrale von Laon, zur Durchführung gelangt. Sie wird nun

¹⁾ Nach Ort und Zeit entlegene und vereinzelt Erscheinungen, wie der Dom in Pisa oder S. Sernin in Toulouse mit seinen Verwandten bleiben natürlich ausser Vergleich.

jetzt in der klassischen Schule des 13. Jahrhunderts zur Norm erhoben, woraus dreischiffige Anlage auch für das Querhaus mit Notwendigkeit abfolgt.

Sodann ist die veränderte Lage des Kreuzungspunktes von Bedeutung oder, was dasselbe sagen will, die veränderte Proportion zwischen Chor und Vorderschiffen. Die Länge des ersteren ist gewachsen, die der letzteren verhältnismässig verkürzt. Der Langchor hat in Chartres, Amiens, Köln, Troyes, Narbonne vier Joche, in Reims, Beauvais, Le Mans, Clermont, Limoges drei Joche; das Langhaus in Chartres, Reims, Amiens sieben Joche, in Troyes und Köln (ohne die Turmhalle) sechs Joche. Waltet hierin wohl Aehnlichkeit, aber keine Uebereinstimmung, so zeigt sich diese mit nahezu voller Genauigkeit, sobald wir die Längachse (von der Turmhalle bis zum Beginn des Chorrunds¹⁾) als Ganzes nehmen und auf das Verhältnis ihrer Teilstrecken (östlich und westlich des Kreuzungspunktes) untersuchen. Da ergibt sich: die ganze Strecke dividiert durch den grösseren Teil ist in Chartres 1,65; in Amiens 1,64; in Troyes 1,66; in Köln 1,64. Diese Proportion ist aber nichts anderes, wo nicht exakt, so doch in sehr beträchtlicher Annäherung, als diejenige des goldenen Schnittes (3 : 5 : 8 : 13 : 21 u. s. w.). Wir wollen dieses hier nur feststellen, jedem überlassend, woran er lieber glauben will, an Absicht oder an Zufall.

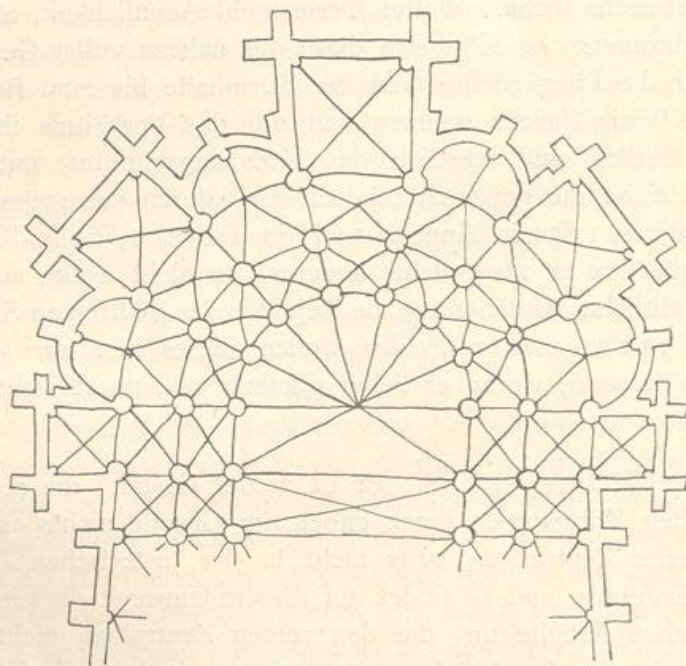
DER CHORSCHLUSS. Er ist in der Gestalt, die die grossen französischen Kathedralen ihnen gaben, im Grunde nichts anderes als ein halbiertes Zentralbau, zwar nicht in der historischen Ableitung, aber im Ergebnis, und so findet auf diesem Umwege die Einseitigkeit der gotischen Architektur, die den reinen Zentralbau nicht kannte, eine auch in der Beschränkung noch immer bedeutende Ergänzung.

Wir haben gesehen, wie vielfältig die Frühgotik das Problem hin und her gewendet hatte: der Reichtum seiner ersten Fassung, in S. Denis, war von keiner späteren wieder aufgenommen worden. Entweder wurde die Verdoppelung des Umgangs fallen gelassen oder, wenn man sie beibehielt, auf den Kapellenkranz Verzicht gethan. Die Vereinigung beider Motive wagte zum erstenmal wieder der Meister von Chartres. Freilich beschwor er damit nicht nur die alten Schwierigkeiten wiederum herauf, er vermehrte sie noch um eine

¹⁾ Diese Linie ist für den Eindruck in der That entscheidend, denn sie entspricht im Inneren der Länge des Gewölbescheitels, im Aeusseren der Länge des Dachfirsts.

neue. Ihm schien, und mit Recht, dass bei allen bisherigen Lösungen die Aussenansicht zu kurz gekommen, dass sie hinter der Kraft und Klarheit romanischer Kapellenchöre zurückgeblieben war. Diesen Verlust nun trachtete er wieder einzubringen, zugleich aber von den Vorzügen des gotischen Systems für die innere Raumgestaltung nichts zu opfern.

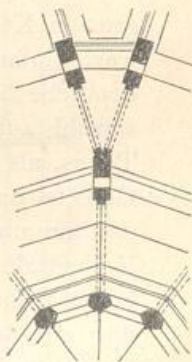
Zu diesem Zweck liess er zwar nicht den geschlossenen Kranz der Kapellen, aber die Gleichheit der einzelnen Glieder fallen: drei Kapellen treten nach aussen weit hervor, während die vier übrigen in den Umgang hineingezogen sind; jene liegen mit fünf Seiten des



Achteckes frei, diese nur mit drei bzw. zwei. Um sein Ziel vollständig zu erreichen, musste er aber auch die bisher übliche Stellung der Pfeiler des Strebewerks abändern, sich mit einer schmäleren Basis für sie begnügen, was angesichts der durch die Verdoppelung des Umgangs ohnedies notwendig gewordenen Verdoppelung der Pfeiler auch in konstruktiver Hinsicht gar keinen Anstoss hatte. In der That ist der Chor von Chartres insofern der schönste aller gotischen Chöre zu nennen, als er in der Aussenansicht am wenigsten von der Hypertrophie des Strebewerks (die z. B. für Amiens, Beauvais, Köln so verhängnisvoll wurde) und dem damit verbundenen Wirrwar sich überschneidender Linien zu leiden hat. Das Zweite, worauf unser Meister

es abgesehen hatte, war das Ebenmass in der Teilung des hohen Chors. Um dieser beiden Hauptzwecke willen schien es ihm nicht zu viel, wenn er einige Unregelmässigkeiten in der Stellung der radial liegenden Glieder mit in den Kauf nahm.

Die Kathedrale von Chartres, sonst ein so einflussreiches Vorbild auch für die Gebiete rechts der Seine, hat mit den eigenartigen Tendenzen ihrer Chorbildung nur im Westen Nachfolge gefunden¹⁾, und zwar verschmolzen mit dem ihnen verwandten Motive von Bourges. Zuerst in dem an der alten Martinskirche in TOURS bald nach 1200 erneuerten Ostbau (in der Revolution abgebrochen; der Grundriss Taf. 119); dann eigentümlich weitergebildet in der Kathedrale von LE MANS (Taf. 369). Ihr Meister war neben dem von Chartres, wie uns deutet, der reichste und selbständigste Geist der ganzen Epoche. Zwar gehen so ziemlich alle Einzelmotive auf bestimmte Vorbilder zurück, aber das Werk als Ganzes trägt eine eminent persönliche Färbung, wie kein anderes mehr aus der klassischen Zeit. Wie in Chartres ist der Umgang ein halbiertes Vierzehneck, in der leisen Abnahme der Intervallen vom Langchor her von feinsten perspektivischer Berechnung. Die zweite (äusserste) Umgangslinie entspricht dagegen einem Polygon von doppelter Seitenzahl, so dass quadratische Gewölbejoche mit dreieckigen wechseln²⁾. Damit ist erstens eine günstigere Gestaltung der Schildbögen, als sie bei den sonst üblichen trapezförmigen Jochen möglich war, gewonnen und zweitens gestattet sie eine sehr freie Entwicklung der weitausgreifenden und einen geschlossenen Kranz bildenden Kapellen, also mit anderen Mitteln etwas dem in Chartres Erstrebten ähnliches. Dem gleichen Interesse dient die eigentümliche Anordnung der Strebepfeiler, nicht zwischen den Kapellen (wie noch in Bourges und Tours), sondern über den Seitenmauern derselben, dergestalt, dass die von ihnen ausgehenden Strebebögen paarweise auf je einem Strebepfeiler der innere Reihe zusammentreffen (vergl. die beistehende Fig.). In der That gibt es keinen zweiten gotischen Chor, in dem die dem Zentralbau verwandte Natur dieses Gebildes sich gleich stark herauskehrte, als hier. Was der Grundriss andeutet, erfüllt



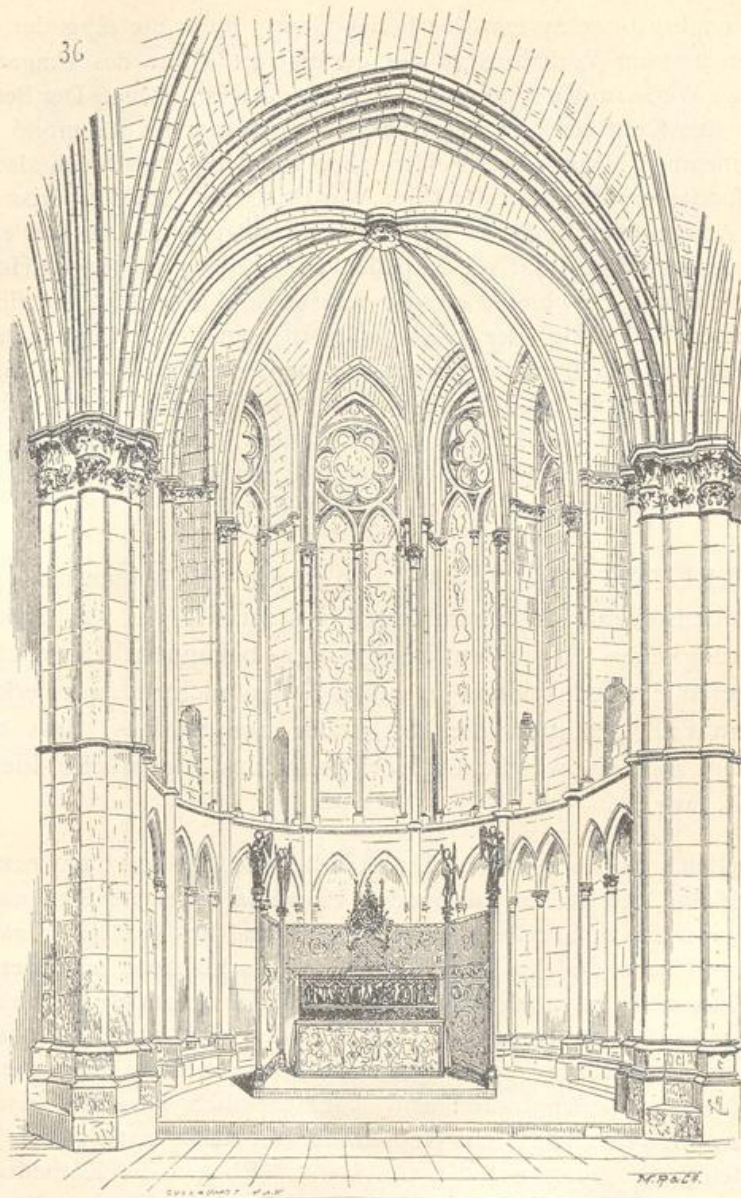
¹⁾ Vgl. indessen die interessante Variante im Skizzenbuch des Villard d'Honnecourt (pl. XXVIII und darnach die Figur S. 120) mit verstärkter Alternanz der Kapellen; die Stellung der Rippen im äusseren Umgang erinnert ausserdem an Soissons. Die Beischrift lautet: »Istud presbiterium invenerunt Ulardus de Hunecort et Petrus de Corbeja inter se disponentando.«

²⁾ Man erinnere sich der gleichen Anordnung bei einigen altchristlichen Zentralbauten, zuletzt an der Pfalzkirche zu Aachen. Sodann ist zu vergleichen die frühgotische Kirche Notre-Dame in Etampes (Taf. 366, Fig. 8).

der Aufbau: drei konzentrische Regionen in jenem, drei Stufen in diesem, genau nach dem gleichseitigen Dreieck geordnet. Der Vergleich mit dem Langhaus Bourges, von wo das Motiv entlehnt ist, macht offenbar, wie viel mehr Schönheiten es im zentrischen Raume hier, als im longitudinalen dort zu entfalten vermag. Eine wichtige Einzelverbesserung ist sodann die Ausscheidung des Triforiums aus dem System des Mittelraums. Dadurch wird die Arkadenöffnung zum beherrschenden Motiv gemacht und es kommt bei weitem Um- und Ausblick in die peripherischen Teile zugleich die aufsteigende Bewegung gewaltig zum Ausdruck. Alle diese Vorzüge würden aber schwächer wirken und manche in der That vorhandene Mängel¹⁾ sich stärker bemerkbar machen, wenn nicht eine ganz ungewöhnlich wohlgelungene Verteilung des farbig gedämpften Lichtes ausgleichend und vollendend zu Hilfe käme. Wir zögern nicht, den Chor von Le Mans unter dem besonderen Gesichtspunkte der Raum- und Stimmungskunst — der architektonischen Poesie, wenn der Ausdruck erlaubt ist — für das Höchste zu erklären, was die französische Gotik, ja die Gotik überhaupt erreicht hat.

Eine Stufe niedriger lag das Ziel der Chorkomposition bei den grossen Kathedralen der Champagne und Picardie. Ihr Programm war: einfacher Umgang, vollkommene Regelmässigkeit der Teilung, deutliche Sonderung des Kapellenkranzes vom Umgang; also Verzicht sowohl auf die ganz reiche Raumentfaltung des zuletzt betrachteten Typus, als auch auf die malerischen Reize, denen die Frühgotik dieser Gebiete nachgegangen war. Die spezifischen Vorzüge sind: Klarheit und monumentale Würde. In hohem Grade besitzt sie der Chor der Kathedrale von REIMS. Wie in Chartres treffen im Schlussstein des hohen Chors acht Rippen zusammen, aber der Grundriss ist nicht wie dort aus dem Vierzehneck, sondern aus dem Zwölfeck gebildet; somit laufen noch zwei Seiten der Längsachse parallel, während auf den Umgang nur fünf anstatt sieben Seiten fallen und folglich auch nur fünf anstatt sieben Kapellen. Eine perspektivisch fein berechnete Ausgleichung liegt in der Abnahme der Jochweite vom Vierungspfeiler (Taf. 363). Die Kapellen sind reichlich tief. Unten beginnen sie in der Kreislinie, in der Fensterhöhe gehen sie ins Polygon über und zwar mit sieben Seiten des Zehnecks; die Strebepfeiler überaus massig (Aussenansicht Taf. 405). — Wenig jünger in der ersten Anlage ist der Chor der Kathedrale von TROYES (Taf. 304). Er hat nicht ganz die Kraft der Formen und die majestätische Haltung jenes von Reims; theoretisch

¹⁾ Einer derselben, von Bourges unverändert herüber genommen, ist die unverhältnismässige Enge des inneren Seitenschiffs; Viollet-le Duc I p. 200 erklärt sie aus der Furcht, die Gewölbe müssten bei grösserer Spannung zu stark gegen die Pfeiler nach Innen hin drücken.



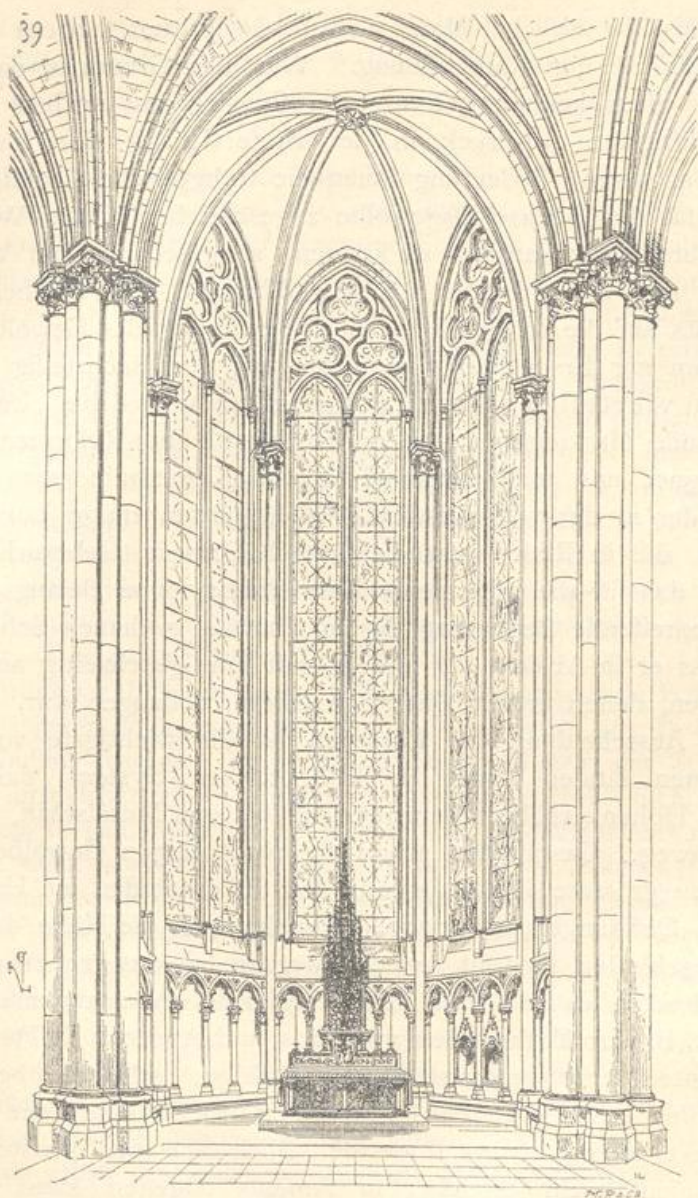
Chorkapelle von Reims (Viollet-le-Duc).

steht er über demselben; der Langchor schliesst sich ebenmässiger an den Rundchor an, die Kapellen treten freier heraus. — Die grösste abstrakte Vollkommenheit des Planes wurde in AMIENS erreicht. Sie verhinderte aber nicht gewisse, uns wenigstens als Mängel erscheinende Eigenschaften des Aufbaues, ja sie war zum Teil sogar deren Ursache. So ebenmässig die siebenfache Teilung durchgeführt ist, hat sie doch ein

sehr engbrüstiges System des hohen Chors, hohe Stelzung der Scheidbögen und im Verhältnis zu der gesteigerten Höhe des Umganges zu geringe Weite in den Oeffnungen der Kapellen zur Folge. Der Beschauer muss den Kopf stark in den Nacken werfen, um das Raumbild in sich aufzunehmen. Dass dieser Fehler schon von den Zeitgenossen als solcher empfunden wurde, lehrt der Chor von BEAUVAIS. Im Grundriss an den von Amiens sich engstens anschliessend zeigt er im Aufbau eine bedeutsame Modifikation: die Kapellen haben nicht die gleiche Höhe mit dem Umgang, es bleibt an der Aussenwand des letzteren ein überragender Teil übrig, der gross genug ist, um Fensteröffnungen zu erhalten (Taf. 389 f. 3 gibt das System der Seitenschiffe des Langchors; es ist am Umgang mit geringer Verschiebung dasselbe). Wahrscheinlich eine Inspiration von Le Mans. Im ganzen aber blieb doch Amiens der ohne tiefergehende Kritik kopierte Musterchor: siehe LIMOGES, CLERMONT, NARBONNE, vor allem auch KÖLN.

STELLUNG DER TÜRME. In Bezug auf sie kam das 13. Jahrhundert ebensowenig zu einem festen System wie das 12. Auch sind die ursprünglichen Absichten infolge der bekannten Baustockungen und späteren Planreduktionen in vielen Fällen nicht mehr zu erkennen. In keinem Fall gestatten die Denkmäler den Schluss, dass die Beschränkung auf ein westliches Turmpaar das eigentliche Ideal der Hochgotik war.

Gleich die hochgotische Mutterkathedrale, die von CHARTRES, ging darauf aus, die im 12. Jahrhundert einigemal erreichte Siebenzahl der Türme noch zu überbieten. Wir sehen an ihr (Taf. 416): zwei sehr grosse Türme an der Westfassade, zwei schlankere an jeder Querschiffsfassade und noch zwei, wiederum kleinere, am Beginn des Rundchors; Ansätze zu einem Zentralturm finden sich nicht, doch ist er als ästhetisch notwendig zu konjizieren und ausserdem durch die Stärke der Vierungspfeiler hinreichend wahrscheinlich gemacht; also neun Türme alles in allem! Die Kathedrale von REIMS hatte sieben Türme, in gleicher Stellung wie die von LAON. Ebenso die Kathedrale von ROUEN. Die Kathedrale von AMIENS, den andern in der allgemeinen Disposition sonst so ähnlich, beschränkt sich auf die zwei Türme der Westfassade; doch fragt sich sehr, ob die ursprüngliche Absicht nicht viel weiter ging; wenn man im Grundriss (Taf. 363) die Treppenanlagen am Rundchor und Querhaus in ganz derselben Stellung sieht, wie in Chartres, so kann man kaum anders, als sie auf projektierte Türme deuten. Dasselbe gälte dann für BEAUVAIS. Von Anfang an auf die zwei Fassadentürme beschränkt waren die Kathedralen



Chorkapelle von Amiens Viollet-le-Duc.

VON SOISSONS, CHALONS, MEAUX, BOURGES, TOURS und wahrscheinlich auch TROYES und AUXERRE.

Der innere Aufbau.

QUERSCHNITT. Die klassische Gotik zielte zugleich auf Steigerung der Grössenverhältnisse (die im Frühgotischen das schon

im Romanischen übliche Mass nicht überschritten hatten) und auf erhöhte Einheit der Raumbildung. Was der Grundriss dazu that, haben wir eben kennen gelernt. Im System des Aufbaus fand es seinen kräftigsten Ausdruck in der Beseitigung der Emporen. Wir wissen, welche Bedeutung ihnen die frühgotische Architektur für die Stabilität der Hochschiffsgewölbe zugeschrieben hatte. Wenn man jetzt glaubte, ihrer entraten zu können, so geschah es im Vertrauen einerseits auf die erhöhte Leistungsfähigkeit des Strebeapparats, andererseits auf die fortgeschrittene Erleichterung des Gewölbedrucks. Beides kam zur Erscheinung im Uebergang vom sechsteilig quadratischen zum vierteilig schmalrechteckigen Gewölbe. Das ist die grundlegende Massregel, womit die Hochgotik ihre Reformen begann. Sie begegnet uns zum erstenmal in der Kathedrale von Chartres, wenig später in der von Soissons. Wohl hatten einige Lokalschulen von jeher die in Rede stehende Gewölbeform in Gebrauch gehabt, doch war das für die allgemeine Entwicklung ohne Belang gewesen. Die durchgreifende Bedeutung des in Chartres gethanen Schrittes lag darin, dass er in Absicht auf andere, mit ihm gleichzeitig auftretende Neuerungen, denen er zur Unterlage diente, vollzogen war.

Die Ausscheidung der Emporen ist die wichtigste von ihnen. Ueber einen fatalen Punkt im frühgotischen System, das disharmonische Höhenverhältnis der Seitenschiffe zum Mittelschiff, war man damit hinweg. Gestatteten schon die rechteckigen Gewölbe an sich eine relativ grössere Weite der aus den Seitenschiffen ins Hauptschiff führenden Oeffnungen, so konnte nunmehr auch die Höhe der Seitenschiffe ungehindert so weit vermehrt werden, als das Proportionsgefühl des Architekten es forderte. Man vergleiche miteinander die Querschnitte z. B. der Kathedralen von Paris und Amiens. In Paris bilden die Abseiten eine langgestreckte, niedrige, schwach beleuchtete Doppelhalle, aus der man ins Mittelschiff wie in eine hohe Schlucht hinaufblickt, deren oberes Ende der Blick von den meisten Standpunkten nicht mehr erreicht; in Amiens dagegen kann man bis an die Umfassungswand der Seitenschiffe zurücktreten und übersieht noch immer das Mittelschiff bis in die Gewölbe hinein. Jetzt wird es Regel, in den Seitenschiffen dasselbe Verhältnis zwischen Höhe und lichter Weite durchzuführen wie im Hauptschiff, bald mit voller Genauigkeit, bald wenigstens mit grosser Annäherung. Besonders vorteilhaft waren die aus dem Wegfall der Emporen sich ergebenden neuen Verhältnisse für den Fall doppelschiffiger Abseiten. Er trat

bei der für die grossen Kathedralen dieser Zeit beliebten Anlage des langen Chors regelmässig ein. Fünffache Teilung der Vorderschiffe dagegen ist nur einmal, in der Kathedrale von Bourges, vertreten¹⁾.

Nach dem Muster der Notre-Dame von Paris begonnen, war die Kathedrale von BOURGES (Taf. 376) wahrscheinlich gleich dieser auf Emporen berechnet. Der langsame Fortgang der Arbeiten führte indes in eine Zeit, in der, wie wir oben gesehen haben, die Emporen allgemein in Wegfall kamen. Auch in Bourges entschloss man sich dazu. Aber in einer ganz eigenartigen Form: nicht so nämlich, dass beide Seitenschiffpaare (wie bei den ebenfalls fünfschiffigen Langchören von Chartres, Reims, Amiens und wie später im Langhaus von Köln) gleiche Höhe erhielten, sondern man führte die inneren Seitenschiffe höher als die äusseren. Für den Aussenbau wurde somit die von Anfang an beabsichtigte Silhouette beibehalten, für den Innenbau aber entstand der ganz neue Fall einer dreifachen, nach dem Querschnitt streng pyramidal geordneten Abstufung. Konstruktiv betrachtet ist es eine Reduktion, räumlich eine Erweiterung. Sie erzeugt einen Rhythmus von ganz gewaltiger Kraft, der denn auch beim ersten Anblick dieses merkwürdigen Interieurs eine vollkommen hinreissende Wirkung übt. Bei längerer Betrachtung tritt freilich eine Reihe von Disharmonien empfindlich hervor. Die Querschnittsproportionen der Schiffe sind ganz ungleichartig: im Mittelschiff beträgt die Höhe nicht ganz drei Breiten, in den inneren Seitenschiffen vier, in den äusseren nur anderthalb; noch schlimmer ist, dass im Aufriss die Arkaden bei grosser Differenz der Höhen gleiche Achsenabstände und gleiche Stärke der Pfeiler haben, dass dieselben also das eine Mal übertrieben schlank, das andere Mal übertrieben gedrungen wirken. Die geographische Lage von Bourges nahe einem Gebiet, in dem die Hallenkirche traditionell war und neuerdings in der Kathedrale von Poitiers sich gotisch verjüngt hatte, gibt der Vermutung Nahrung, dass in Bourges der Meister des Planwechsels eine Verschmelzung der basilikalen und der hallenmässigen Anlage bewusst erstrebt habe. Das Problem, so wenig es hier als gelöst angesehen werden kann, ist an sich höchst bedeutsam. In Frankreich ist es nur noch zweimal, und zwar beidemal in Kirchen des Westgebietes, in S. Martin in Tours und in der Kathedrale von Le Mans wiederaufgenommen; mit wie glänzendem Erfolge, haben wir oben S. 121 gesehen. Dagegen werden wir es nach Spanien überpflanzt als Erzeuger einer langen und wichtigen Denkmälerreihe wiederfinden.

¹⁾ In den Kathedralen von Troyes und Coutance als späte Erweiterung des ersten Planes.

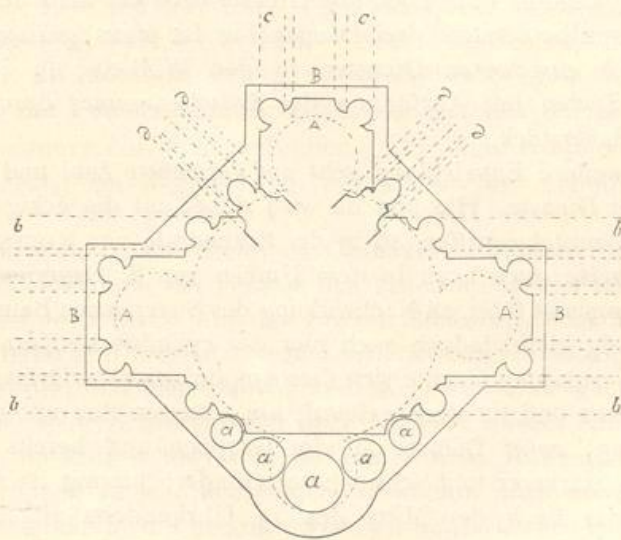
AUFRISS DES INNEREN SYSTEMS ¹⁾. Auch für diesen machte die Lossagung von den Emporen und sechsteiligen Gewölben einen wichtigen Abschnitt. Das System der klassischen Zeit ist demnach dreigliedrig. Es folgen sich: die Arkaden, das Triforium, der Lichtgaden. Dem vierteiligen System der Frühgotik ist es nicht nur in der Vereinfachung der Konstruktion überlegen, es hat auch ästhetische Vorzüge. Denn die Dialektik von Gegensatz und Vermittlung wickelt sich bei Teilungen nach ungeraden Zahlen immer klarer ab als bei solchen nach geraden Zahlen. Unter den ungeraden Teilungen ist aber die durch drei die übersichtlichste und eindringlichste.

Das Arkadengeschoss, obgleich seine Oeffnungen, verglichen mit der Mittelschiffsbreite, jetzt weiter geworden sind als in der Frühzeit, gibt doch einen erheblich schlankeren Eindruck, was daher kommt, dass dem Breitenzuwachs von Stütze zu Stütze ein noch grösserer Höhenzuwachs gegenüber steht. In diese Veränderungen wurde sofort auch die Pfeilerbildung hereingezogen. Der glatte Rundpfeiler war das dritte Stück des frühgotischen Systems, das jetzt aufgegeben wurde. Teils weil er durch die veränderten Proportionen einen wesentlich anderen und unwillkommeneren Charakter empfangen hätte, teils weil durch das Aufrücken der Höhenlage des Kapitells eine sinnenfällige Verbindung der das Gewölbe tragenden Dienste mit dem Fundamente immer wünschenswerter wurde. So griff man auf das romanische Prinzip des Gliederpfeilers zurück. Aber nur ausnahmsweise nach der eckigen Grundform. Die allgemeine Entwicklung ging von der Form der nächsten Vergangenheit, d. i. dem Rundpfeiler, aus. Der cylindrische Kern wurde mit vier nach den Hauptachsen orientierten, ebenfalls cylindrischen, Diensten besetzt. Diese Form, die man mit einer nicht ganz gerechtfertigten Bezeichnung den »kantonierten« Pfeiler nennt, ist typisch für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. So einfach sie ist, gestattet sie merkliche Nuancenunterschiede der Wirkung, je nach dem Unterschied der Durchmesser von Kern und Dienst und nach dem wechselnden Abstand der Dienstzentren von der Kern-peripherie. Die Beziehung der Dienste zu der über dem Kapitell liegenden Gliederung ist nur eine summarische. Wir veranschaulichen sie in beistehender (der Kathedrale von Chartres entlehnten) Grundrissfigur: AA gibt den Pfeiler, BB die Deckplatte, aa die zum

¹⁾ Die in grösserem Massstabe gezeichneten Details wird man im letzten Bande des Atlas finden.

Hauptschiffsgewölbe aufsteigenden Dienste, bb die Scheidebögen, cc die Seitenschiffsgurten, dd die Kreuzrippen; die letzteren sind in ihrem Anfange mit dem Mauerkern verwachsen und gewinnen erst nach der Ausbiegung ihre volle Kraft. Der Vergleich mit den analogen Verhältnissen beim frühgotischen glatten Rundpfeiler zeigt als einen Vorzug des kantonierten, dass er geringere Ausladung der Deckplatte nötig hat.

Vereinzelt kommen Lösungsversuche vor, bei welchen nur die den Schiffen zugewandten Seiten mit Diensten besetzt werden. In SOISSONS und SÉEZ ein einziger Dienst an der Mittelschiffsfront; in den jüngeren Teilen von MANTES je eine Gruppe von drei Diensten entsprechend den



Gewölbeanfängen beider Schiffe, während die Seiten unterhalb der Scheidebögen unbesetzt bleiben; ähnliches in der Kathedrale von BESANÇON. Durch die konstruktive Logik sind diese Formen ganz gerechtfertigt, auch erfüllen sie die Forderung, dass dem Verkehr und Durchblick ein möglichst grosser Spielraum gelassen werden soll, genauer als der vierseitig kantonierte Pfeiler. Dennoch ist die für den letzteren sich entscheidende Mehrheit der Architekten künstlerisch im Recht, indem sie die durch die Form des Kerns geforderte zentrische Symmetrie für etwas noch Wichtigeres hält. Historisch steht auch hier wieder der Meister von CHARTRES an der Spitze, wenn er auch noch nicht die definitive Form gefunden hat; er lässt nämlich achtseitigen und cylindrischen Kern bei umgekehrter Form der Dienste miteinander wechseln.

II.

Besondere Verhältnisse lagen vor für die Vierungspfeiler und die Pfeiler des Rundchors. Die ersteren wurden aus leicht ersichtlichen statischen Gründen (zu denen häufig die Rücksicht auf einen projektierten Zentralturm hinzukam) regelmässig stärker gebildet als die gewöhnlichen Schiffspfeiler, wie auch die Vierungsbögen stärker sind als die gewöhnlichen Gurtrippen. Sie werden regelmässig nach romanischem Prinzip eckig abgetrepppt. Was die Pfeiler des Rundchors betrifft, so treiben nur wenige Meister die Konsequenz so weit, dass sie die vierseitige Kantonierung auch hier durchsetzen (Kathedralen von AMIENS, TOURS, CAMBRAY, S. Nicaise in REIMS); die meisten geben der an dieser Stelle in der That sehr dringlichen Rücksicht auf freien Durchblick nach und beschränken die Dienste auf die Tiefenrichtung: in CHARTRES, REIMS, MEAUX ein einziger Dienst an der Stirnseite; in BEAUVAIS, CLERMONT, LIMOGES dazu noch drei Dienste nach der Seite des Umgangs; in NARBONNE beiderseits drei Dienste; in LE MANS gekuppelte Rundpfeiler mit eingelegten Diensten in den Winkeln; in S. OMER gekuppelte Säulen mit Ausfüllung des Zwischenraumes durch ein vier-eckiges Mauerstück.

Die weitere Entwicklung geht auf vermehrte Zahl und verringerte Stärke der Dienste. Hie und da wird dabei auf die eckig abgetrepppte Kernform zurückgegriffen, so in der Kathedrale von ROUEN und merkwürdigerweise auch noch in dem Umbau von S. DENIS, wo man sich beinahe versucht fühlt, an Nachwirkung des Sugerischen Baus zu denken. Regelmässig bleibt jedoch auch hier der cylindrische Kern die Grundlage. Am frühesten machte sich dies Amplifikationsbedürfnis im System von BOURGES und LE MANS geltend; am letzteren Bau mit der klareren Ausbildung, zwölf Dienste in vier Gruppen und bereits mit Unterscheidung stärkerer und schwächerer Glieder; hiermit ist der Weg gewiesen, der nach der Mitte des 13. Jahrhunderts allgemein eingeschlagen wurde.

In technischer Hinsicht ist zu bemerken: solange die Dienste eine verhältnismässige Stärke behielten, blieb man bei dem älteren Verfahren, die Dienste aus gesonderten Werkstücken zu meisseln, die nur in gewissen Abständen mit dem Kern bündig waren. Zuletzt jedoch, als sie zahlreicher und zugleich dünner wurden, arbeitete man sie unmittelbar aus der Kernschicht heraus. Hierbei wurden die spitz einspringenden Winkel zu einer Schwierigkeit für den Meissel, weshalb man fliessende Uebergänge vorzog. Vor dem Ende des 13. Jahrhunderts findet sich diese Behandlung wohl kaum.

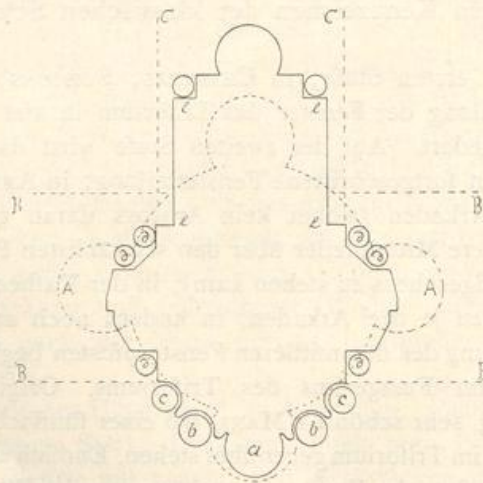
Das Triforium hat im hochgotischen dreitheiligen System naturgemäss einen stärkeren Accent als im vierteiligen frühgotischen. Seine Aufgabe nach der struktiven Seite ist, das Gewicht des Mauerab-

schnitts zwischen Arkaden und Fenstern thunlichst zu erleichtern, wofür schon die Frühgotik die allgemeine Idee — Zerlegung der Mauer in zwei Schalen und Auflösung der vorderen in eine Bogenstellung — angegeben hatte. Wohl hätte sich diese Aufgabe auch mit anderen Mitteln, etwa durch eine dem Auge verborgen bleibende Aussparung, dergleichen z. B. die altrömische Architektur so häufig angewendet hat, befriedigen lassen; man pflegt deshalb das gotische Triforium aus dem Verlangen »nach offener Darlegung aller konstruktiven Verhältnisse« als dem Lebensprinzip der gotischen Architektur zu erklären. Als Definition des Ergebnisses ist das richtig. Für die konkrete historische Gestaltung kam aber vor allem in Betracht, dass das Triforium der Hochgotik in die Stelle der frühgotischen Empore eintrat: es war zur Herstellung des Dreiklangs, zur Vermittlung zwischen Erdgeschoss und Obergeschoss formal notwendig. In der Gliederung seines Aufrisses hat es einerseits die Gliederung der Fenster vorzubereiten, andererseits darf es ein gewisses eigenes Existenzrecht nicht aufgeben. Die feine Empfindung für diese Doppelnatur ist ein Kennzeichen der klassischen Schule.

Auf ihrer ersten Stufe, in CHARTRES, SOISSONS, REIMS, wird bei zweifacher Teilung der Fenster das Triforium in vier unter sich gleiche Arkaden gegliedert. Auf der zweiten Stufe wird das Bedingende die zum Vierfachen fortgeschrittene Fensterteilung; in AMIENS zwei Gruppen von je drei Arkaden (wobei kein Anstoss daran genommen wurde, dass der schwere Mittelpfeiler über den schwächsten Punkt des Scheidebogens im Erdgeschoss zu stehen kam); in der Kathedrale von CHÂLONS vier Gruppen zu je drei Arkaden; in andern noch anders, aber immer mit Durchführung des den mittleren Fensterpfosten begleitenden Dienstes bis herab zum Fussgesims des Triforiums. Originell und in der Kontrastierung sehr schön LE MANS, wo einer fünffachen Fensterteilung sechs Arkaden im Triforium gegenüber stehen. Endlich auf der dritten Stufe gewinnt der Einfluss der Fenster in verhängnisvoller Weise die Oberhand, indem die bisher geschlossene Rückwand des Triforiums durchsichtig gemacht, in eine dichte Reihe kleiner Fenster aufgelöst wird. Da sie auch vorher eine dünne, gewichtlose Scheidewand gegen den Dachraum der Seitenschiffe gewesen war, ändert sich in konstruktiver Hinsicht zwar nichts, als die Form der Pultdächer (worüber später). Um so tiefer einschneidend ist die Neuerung für die formalen Verhältnisse des Aufrisses. Denn sie vernichtet die letzte noch übrig gebliebene Wandfläche und schwächt, indem sie Triforium und Oberfenster in eins zusammenzieht, den für die Komposition so wesentlichen Dreiklang.

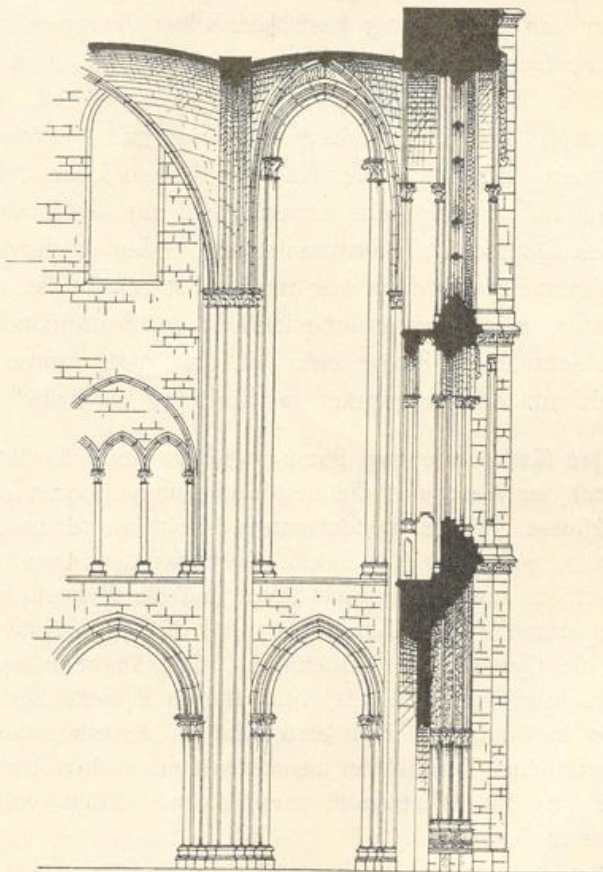
Es war zum erstenmal, wie es scheint, im Neubau von S. DENIS bald nach 1230, wo das geschah. Ob der leitende Architekt mit dem der S. Chapelle in Paris identisch war, ist nicht gewiss, jedenfalls ist die Tendenz dieselbe, eine unaufhaltsame bis an die Grenze des Möglichen gehende Folgerichtigkeit der Konstruktion. Drittens aber daneben gewiss auch noch etwas anderes: die grenzenlose Freude an der Wirkung der Glasmalerei. Wie sehr der Meister von S. Denis den Sinn seiner Zeitgenossen getroffen hatte, zeigt die rasche Folge der Nachahmungen: im Chor der Kathedrale von TROYES (c. 1230—1240), im Chor von AMIENS (dessen Erneuerung nach einem Brande von 1258 nötig wurde), im Langhaus von CHÂLONS (c. 1240—1250), in BEAUVAIS, SÉEZ, CLERMONT, NARBONNE, kurz in allen grösseren Bauten von der Mitte des 13. Jahrhunderts ab.

Die Hochwand war schon im Anfang unserer Epoche an dem ihr gewiesenen Entwicklungsziel angelangt: sie hatte als Wand zu existieren aufgehört, der ganze Raum, der seitlings von den Ge-



wölbeträgern, unten vom Triforium, oben von den Schildbögen des Gewölbes eingefasst wird, ist eine einzige grosse Oeffnung geworden. Nichts Festes also liegt mehr zwischen den Fenstern, als die Gewölbeträger und diese können, da ihre konstruktive Inanspruchnahme in die Tiefenrichtung geht, in der Front sehr schmal bleiben, so schmal, dass die Fenster sich weiter öffnen als selbst die Arkaden des Erdgeschosses. Der beistehende Horizontalschnitt aus der Kathedrale von Reims, unmittelbar unter den Gewölbekämpfern genommen (im vier-

fachen Massstab des Aufrisses auf Taf. 384), erläutert das Verhältnis: AA gibt den Umriss der Pfeiler im Erdgeschoss, BB die Stärke der Scheidebögen, CC die Stärke der Gurten des Seitenschiffes¹⁾, a den Dienst der Gurten des Mittelschiffsgewölbes, bb die Dienste der Kreuzrippen, cc die Dienste der Schildrippen, dd die Pfosten des Fenstergewändes, ee die Verstrebung der Aussenwand.



Mantes, westliches Ende des Langhauses.

Das im obigen geschilderte System ist allein das der Langseiten; ihnen stehen die Giebelseiten, am Westende des Langhauses und an beiden Enden des Querhauses, mit wesentlich anderen Bedingungen gegenüber. Sie dürfen, da sie den in der Längsachse wirkenden Schub der Gewölbe und Arkaden aufzunehmen und auch

¹⁾ Diese sind in unserem Beispiel ungewöhnlich breit; schon in Chartres war eine geringere Stärke für zulässig gehalten, ebenso in Amiens u. s. w.

noch Türme zu tragen haben, die Massen weit weniger brechen als die Langseiten. Die Unmöglichkeit, die daraus entstehende Disharmonie jemals ganz aufzulösen, ist ein offenbar wunder Punkt im gotischen System, ein um so empfindlicherer, je sichtlicher dasselbe auf konsequente Einheitlichkeit ausging. Im romanischen Stil hatten in diesem Punkt die Verhältnisse günstiger gelegen, nicht bloss insofern er die Langseiten noch geschlossener behandelte, sondern überhaupt weil er auf Erzeugung gegensätzlicher Gruppen angelegt war. Speziell für die Gestaltung der Eingangsseite hatte er in der Vorhalle mit Empore (z. B. Vezelay) ein Motiv vorgebildet, das man im gotischen System, wie wir glauben möchten, mit Vorteil hätte weiter ausbauen können. Einmal, in der Kathedrale von Laon, trat der bedeutende Gedanke auf, das System unverändert um die Schmalseiten, mit Einschluss des Querschiffs, herumzuleiten. Aber er fand keine Nachfolge. Die allgemeine Tendenz war umgekehrt gerade die, die Turmhalle mit den Schiffen in eine räumliche Einheit zusammenzuziehen. Damit aber trat die schwierige Frage ein, wie das erste (unter den Türmen liegende) Joch mit den folgenden in Einklang zu bringen sei.

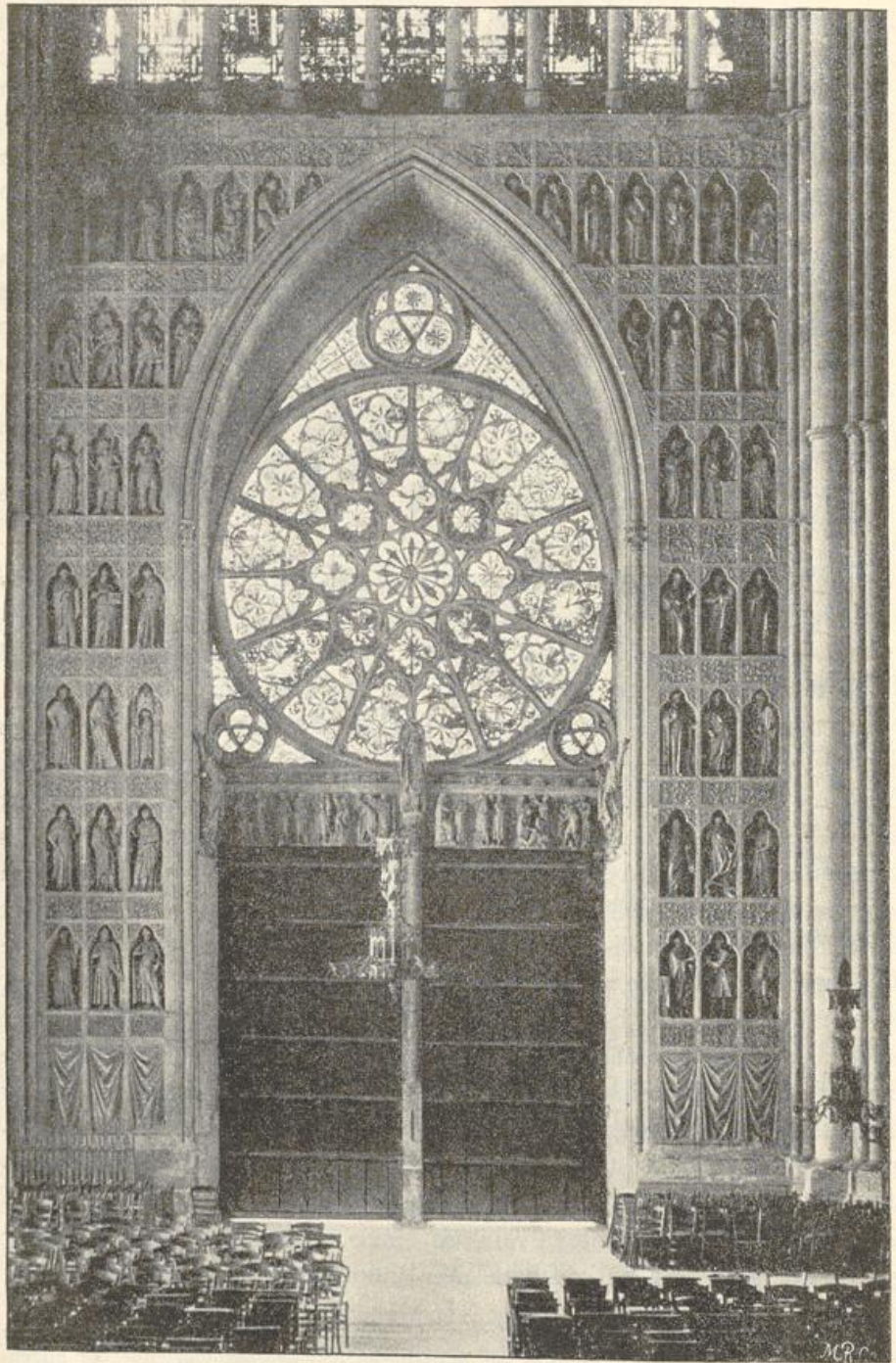
In der Kathedrale von PARIS verbindet eine flache Empore über dem Portal der Westwand die den Langseitenemporen entsprechenden Turmgeschosse. Einen bedeutsamen Schritt weiter macht die Kirche von MANTES, indem sie das zweite Geschoss der Turmhalle nach dem Mittelschiff bis zur Gewölbböhe öffnet und die Westempore ganz fallen lässt. Im ersten Punkt übereinstimmend die Kathedrale von SOISSONS, dagegen die Querempore beibehalten. Die Kathedrale von CHARTRES kommt, da die Turmhalle aus einer älteren Epoche herübergenommen ist, nicht in Betracht. Zum erstenmal in AMIENS gelang es wirklich, ohne eigentlichen Turmpfeiler auszukommen, mithin das System gleichartig bis an die Westwand vorzuführen. Noch vollkommener in S. NICAISE in Reims.

Je vollständiger durch die zuletzt beschriebenen Massregeln der Blick auf die innere Fassadenwand freigelegt wurde, um so mehr musste im Gegensatz zu den Langseiten auffallen, eine wie schwach gegliederte und lichtlose, darum doppelt schwer wirkende Masse dieselbe bildete. Dass die Gemeinde ihr während des Gottesdienstes den Rücken kehrt, ist doch nur eine halbe Entschuldigung und auch nur auf die Westfront anwendbar, nicht auf die Querschiffsfronten. Hier hat man denn auch Abhilfe für dringend erachtet und selbst vor kostspieligen Bauveränderungen sich nicht gescheut.

In CHARTRES schritt man dazu, in frischer Erkenntnis des Mangels, unmittelbar nach Vollendung der Kirche, gleichzeitig (c. a. 1240) mit der Errichtung der prachtvollen äusseren Vorhallen; es wurde in die Giebelwand ein gewaltiges, die ganze lichte Weite zum Durchmesser nehmendes Rosenfenster eingebrochen und darunter eine offene, triforienartige Bogenstellung angeordnet (Taf. 416). Der Typus war damit festgestellt. Es folgten rasch die Querschiffsumbauten von PARIS und MEAUX (Taf. 417) und weiterhin im 14. und 15. Jahrhundert noch viele andere glänzende Prunkstücke, die zu dem inneren System zwar nur in einem lockeren Verhältnis stehen, aber in ihrer lichten und luftigen Haltung sich dem allgemeinen Charakter doch glücklich anpassen. In der Behandlung der westlichen Stirnwand ist die Kathedrale von Reims einzigartig (vgl. die umstehende Figur). Sie verwandelt die sonst leer bleibenden Flächen zwischen den Portalen in eine prachtvolle Bilderwand und das sonst zur Aufnahme von Bildwerk bestimmte Bogenfeld in eine nur mit Masswerk ausgestattete Oeffnung.

Fügen wir zum Schluss wieder zum Ganzen zusammen, was die Analyse des Systems nach Querschnitt und Aufriss uns im einzelnen gezeigt hat, so wird deutlich, wie die Raumgestaltung und die Flächengliederung höchst harmonisch sich einander anpassen. Nicht nur, dass eine stetige Steigerung der Höhenproportion faktisch durchgeführt ist — man vergleiche die Reihe Chartres, Reims, Amiens —, ebenso stetig wird darauf hingearbeitet, den Eindruck dieses Verhältnisses noch durch den optischen Schein, d. i. durch das konsequente Zurücktreten der wagerechten Glieder gegenüber den senkrechten, zu erhöhen. Es ist hier an ein bekanntes Experiment zu erinnern: wenn wir von zwei kongruenten Rechtecken das eine nur durch senkrechte, das andere nur durch wagerechte Linien teilen, so scheint das erste höher, das zweite breiter als es ist; und somit scheint eine gotische Kirche des 13. Jahrhunderts höher als eine thatsächlich die gleichen Dimensionen besitzende frühgotische oder romanische, allein wegen der veränderten Zahl und Lage der Teilungslinien. Weiter ist klar, dass innerhalb dieses allgemeinen Höhestrebens der Spitzbogen, der ursprünglich nur um seiner struktiven Eigenschaften willen aufgenommen war, zu einer ästhetischen Notwendigkeit geworden ist¹⁾. Er hat deshalb den Rundbogen nicht nur vollständig

¹⁾ Eine lehrreiche Gegenprobe liefern die Kirchen der Frührenaissance, die wie z. B. S. Eustache in Paris (Taf. 402) das gotische System beibehaltend, nur die Bogen- und sonstige Einzelformen ändern.



Innere Westwand der Kathedrale von Reims.

verdrängt, sondern auch seine eigene Form im Laufe der Entwicklung steiler werden lassen. An den für die formale Charakteristik wichtigsten Stellen, d. i. an den Arkaden und Fenstern, entspricht er jetzt regelmässig einem gleichseitigen Dreieck; die unterspitze Form hat er dagegen an den Gurtbögen der Gewölbe beibehalten, wohl aus der richtigen Einsicht, dass für die Höhenschätzung die Kämpferlinie und nicht die Scheitellinie das Wichtigste ist.

Noch aber ist in einer Hauptfrage Aufklärung nötig, in der nach der ästhetischen Wirkung der totalen Flächennegation; kann dabei überhaupt noch ein zusammenhängender Raumeindruck zu stande kommen? Eine bloss theoretische Erwägung würde diese Frage offenbar verneinen wollen. Wenn wir aber die grossen Kathedralen Frankreichs in Wirklichkeit uns anschauen, so empfangen wir einen anderen Eindruck, als auf den wir vorbereitet waren; zwar nicht die volle geschlossene Ruhe eines antiken oder romanischen Binnenraums, aber doch auch lange nicht das Unfertige und Zerfliessende, das uns das Studium der Zeichnungen erwarten liess. Woher kommt diese angenehme Enttäuschung? Sie kommt von dem Hinzutritt eines Faktors, von dem wir noch nicht gesprochen haben, weil er ausserhalb der Architektur liegt, der aber doch den architektonischen Schlusseindruck aufs mächtigste beeinflusst: von der farbigen Fensterverglasung. Man darf es mit Bestimmtheit sagen, die gotischen Meister hätten die durch ihr Konstruktionssystem möglich gewordene Ausdehnung der Fensteröffnungen niemals so bis aufs äusserste ausgenutzt, wenn ihnen nicht die Wirkung der Glasmalerei zur Hilfe gekommen wäre. Diese hat einen doppelten Wert; einmal ist sie an und für sich ein dekoratives Mittel von unerhörter Intensität; sodann ist sie für die Raumvorstellung ein Stellvertreter der von ihr verdrängten Wand. Ob das Material Stein oder Glas ist, bleibt dabei gleichgültig; es muss nur das Auge hier eine wirkliche Fläche finden und damit einen wirklichen Raumabschluss. Der Zweck wäre selbstverständlich verfehlt, wenn es sich um durchsichtiges Glas handelte; das von Haus aus trübe und dann künstlich gefärbte Glas jener Zeit jedoch erfüllt ihn vollkommen, da es, obwohl durchlässig für das Sonnenlicht, doch das Auge des Menschen durchaus verhindert, in die Aussenwelt abzuschweifen. So ist denn das gotische Fenster nur im Sinne der Konstruktion eine Oeffnung, für den Raumeindruck dagegen eine Wand; körperlos, ätherisch, durchlichtet, aber doch eine feste optische Grenze zwischen dem geweihten Hier und dem profanen Dort. Wir haben

früher ausgeführt, dass eine altchristliche oder frühromanische Basilika etwas Unfertiges behalte ohne den Schmuck der Wandmalerei; hier aber handelt es sich noch um mehr: nicht sowohl um Weiterführung und Vollendung der Gesamtharmonie, als geradezu um etwas, das in allen anderen Stilen die Architektur selbst leistet. Der Glasmaler muss deshalb in seinem Herzen viel mehr Architekt als Maler sein; er hat nach ähnlichen Prinzipien zu verfahren, wie der Mosaicist der Fussböden; er hat sich unter völligem Verzicht auf die Tiefenillusion allein in der Fläche zu halten. So entsteht ein seltsames Verhältnis: von der Architektur tyrannisiert und depossediert, wie noch nie in ihrer Geschichte, hat sich die Malerei doch auch noch niemals jener in ähnlichem Masse unentbehrlich gemacht. Es begreift sich darum ohne weiteres, dass die Blüte der Glasmalerei historisch mit der Blüte der Baukunst zusammenfällt, sie hat ihr Bestes im 13. Jahrhundert geleistet¹⁾. In der Spätgotik und im Uebergang zur Renaissance, als sie dem Joch der Architektur entschlüpfte und sich selbständig machte, hat sie zwar noch grosse technische Fortschritte gemacht, aber jeder derselben war ein Schritt weiter zum stilistischen Verfall.

Ueber die Glasmalerei der romanischen Zeit s. Bd. I, S. 654. Epochemachend war auch in diesem Stück Sugers Bau von S. DENIS — ein überaus aufschlussreiches Zusammentreffen. Es war allem Anschein nach die erste in ihrem ganzen Umfang mit gemalten Fenstern versehene Kirche. Vom Ende des 12. Jahrhunderts die drei grossen Fenster an der Westfassade von CHARTRES; frühgotisch ferner noch sechs Fenster in S. Remi in REIMS und einige Reste in den Kathedralen von SENS, CHÂLONS, ANGERS, POITIERS. Von den grossen Kathedralen die einzige, die ihre Glasmalerei noch vollständig besitzt, in 125 Fenstern und 9 Rosen, zusammen mehrere tausend Quadratmeter, ist die von CHARTRES. Der Vollständigkeit nahe kommen BOURGES (mit 183 Fenstern) und die Chöre von AUXERRE und LE MANS. REIMS hat nur die Oberfenster bewahrt; der Vergleich mit den mit klarem modernem Glase versehenen Fenstern des Erdgeschosses macht an diesem Beispiel die ästhetische Notwendigkeit der Malerei absolut überzeugend. Mehr oder minder stark reduzierte Reste in Paris, Laon, Soissons,

¹⁾ Der Satz von L. Gonse p. 382: «L'art du vitrail jusqu'à la fin du XIII. siècle est un art absolument et exclusivement français» enthält zwar, wörtlich genommen, einen groben Irrtum (vgl. unsere Bemerkungen über deutsch-romanische Glasmalereien S. 654), richtig ist jedoch, dass diese Kunst ihre vollste Blüte, quantitativ wie qualitativ, dem französisch-gotischen Konstruktionssystem verdankt; wo dieses nicht eindrang, wie in Südfrankreich und Italien, blieb auch die Glasmalerei auf sehr untergeordneter Stufe.

Amiens, Rouen, Clermont, von welchen Kirchen aber nicht zu bezweifeln ist, dass sie ebenfalls noch vor dem Ende des 13. Jahrhunderts ihren Glasfensterschmuck vollständig gemacht hatten. Nichts Lehrreicheres, als zu sehen, wie man, wenn die Baugelder zu Ende gingen, es immer noch als das kleinere Uebel ansah, die Fassaden und Türme, als die Glasfenster unfertig zu lassen: sie galten eben für mehr als Schmuck, für eine nicht zu entbehrende Ergänzung der Architektur.

Wir haben die Glasmalerei bis dahin nur als Folge der weiten Fensteröffnungen in Betracht gezogen; sie ist aber bis zu einem gewissen Grade auch wieder deren Ursache geworden, insofern durch sie das eindringende Licht beträchtlich an Stärke verlor. Die meisten frühgotischen Kirchen (von denen keine einzige mehr im Langhaus ihre ursprüngliche Verglasung besitzt) werden wahrscheinlich durch sie enorm verdunkelt worden sein ¹⁾. Ausserdem hat die Glasmalerei, was hier nur vorläufig angedeutet werden soll, das ganze System der inneren Dekoration aufs stärkste beeinflusst. Neben ihr wäre eine Wandmalerei, auch abgesehen davon, dass ihr schon ohnedies der Boden unter den Füßen weggezogen war, unhaltbar gewesen und ebenso wurde der optische Effekt aller plastischen Gegenstände durch sie unter neue, nicht eben günstigere Bedingungen gestellt. Alles dieses (wovon im einzelnen in einem besonderen Abschnitt noch die Rede sein wird) muss man in die Rechnung einsetzen, um die Umwälzung, welche das gotische System nicht bloss im Bauwesen, sondern in der Lage der Gesamtkunst vollzog, richtig zu ermessen.

Der Aussenbau.

Fragen wir nach den Ursachen der mit der Hochgotik auf dieser Seite eintretenden Veränderungen, so ist deren erste und umfassendste ebenda zu suchen, wo wir sie für den Innenbau gefunden hatten: in der Vereinfachung des Systems durch Ausschaltung der Emporen.

Unmittelbar darin eingeschlossen war das Herabrücken der Seitenschiffsdächer auf das Erdgeschoss und entsprechende Vergrösserung der Wandflächen des Obergeschosses; mittelbar ergaben sich neue und schwierige Aufgaben für die formale Gestaltung erstens des Fensters, zweitens des Strebewerks.

¹⁾ Für die Kathedrale von Paris z. B. wird das ausdrücklich als Motiv zur Wegräumung der Glasgemälde im 18. Jahrhundert angegeben.

FENSTER. Die enorme Grössenentfaltung der Fenster auf Kosten der Wandflächen fand für den Innenbau ihre Korrektur, wie wir S. 137 ausgeführt haben, in der Glasmalerei. Für die Aussenansicht sind die Glasgemälde ohne Wert. Sie erscheinen hier als eine graue, einförmige Masse, von den Bleieinfassungen mit einem unverständlichen Liniengewirr wie mit Spinnweben überzogen. Irgend eine Gliederung, die, da sie keine malerische sein konnte, um so mehr sich an die Architekturformen anschliessen musste, war hier unbedingt gefordert. Diesem Bedürfnis zu genügen erfand der Stil des 13. Jahrhunderts das Stab- und Masswerk.

Es ist aber auch technisch unentbehrlich. Die Glasgemälde sind mosaikartig aus ungefähr handgrossen, durch Bleiruten miteinander verbundenen Scheiben zusammengesetzt. In dem steinernen Gewände finden die so hergestellten Tafeln dadurch ihren Halt, dass sie entweder in eine vertiefte Nut eingeschoben oder einem Falz vorgesetzt werden, gegen den der Wind sie anpresst. Die Bindung durch das Blei ist aber keine sehr feste, und es müssen deshalb die Mosaiktafeln in Abständen von 50—75 cm durch eiserne Stäbe, die sogenannten Windeisen, versteift werden. Aber auch die Eisengitter vertragen keine beliebige Ausdehnung. In der Frühgotik überschritten die Fenster selten eine durchschnittliche lichte Breite von 120—150 cm. Wollte man die Schildwand stärker durchbrechen, so musste man ihr Gruppen von zwei oder drei Fenstern geben, die dann möglichst nahe aneinander gerückt wurden (Taf. 372, 379). Leibung und Sohlbank wurden nicht anders wie im romanischen Stil als glatte Schrägen behandelt. Die Aussenansicht kann durch eine Blende und eine auf kleinen Kragsteinen ruhende Archivolte bereichert werden (Taf. 381, Fig. 38).

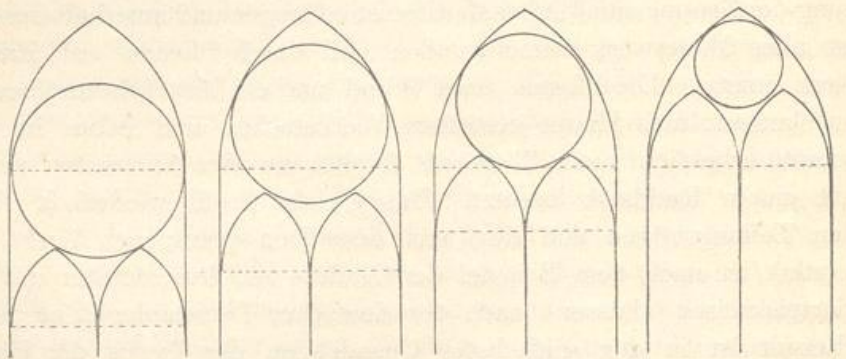
Wurde in gleicher Weise ein Zwillingsfenster in einen Blendbogen eingeschlossen, so entstand im Bogenfeld eine, zumal beim Spitzbogen, unangenehm wirkende Leere. Man belebte und erleichterte also das Feld durch eine kreisrunde Oeffnung, ein »Auge«. Das Okulusfenster war der Frühgotik, wie erinnerlich, eine sehr geläufige Form; sie mit Zwillingsfenstern in der eben beschriebenen Weise in nähere Verbindung zu setzen, war ein ebenso folgereicher wie glücklicher Gedanke. Er tauchte ganz am Anfang des 12. Jahrhunderts auf und verbreitete sich so schnell, dass die Priorität kaum noch festzustellen sein wird; Chartres, Soissons, S. Leu d'Essérent geben frühe Beispiele. Das Streben ging dahin, die Komposition immer geschlossener zu gestalten, so dass das Ganze mehr wie die Teilung einer Oeffnung, als wie die

Gruppierung vieler Oeffnungen sich ausnahm. Verhältnismässig noch locker ist die Verbindung in Chartres (Taf. 382), aber durch den die volle Jochweite einnehmenden Durchmesser des Rosenmotivs von mächtiger Wirkung und mit den einfachen Fenstern des Erdgeschosses glücklich kontrastierend. In Soissons ist das Auge kleiner und sind die Zwillingsbögen näher an den Hauptbogen herangezogen (Taf. 383). Der trennende Pfosten ist in beiden Fällen noch in Schichten aufgemauert.

Eines blieb noch zu thun übrig, damit auch hier das gotische Grundgesetz der Flächenauflösung erfüllt wurde: in den um 1215 konzipierten Chorkapellen der Kathedrale von Reims ist es zum erstenmal gethan (Fig. S. 123). Der Vergleich ihrer Fenster mit denen von Soissons zeigt auf einen einzigen Blick das Wesen der Neuerung: die Verschmelzung der Gruppe zum Einheitsfenster ist vollzogen und innerhalb desselben ist alles Mauerwerk verschwunden und durch Pfosten- und Rahmenwerk ersetzt. Die Pfosten (zwei Wand- und ein Mittelpfosten) bestehen aus langen, aufs Haupt gestellten Werkstücken und haben im Querschnitt erheblich mehr Tiefe als Breite; an den Stirnseiten sind sie mit einem Rundstab besetzt. Das gleiche Profil wiederholt sich in den Teilungsbögen und dem von denselben getragenen Kreis. Der letztere ist nach dem Beispiel der Okulus- und Rosenfenster mit Dreiviertelskreisen (*»Pässen«* nach der deutschen Terminologie) ausgesetzt. Hiermit ist in den einfachsten Grundzügen der Typus der Fensterdekoration festgestellt, dem späterhin die deutschen Steinmetzen den Namen *»Masswerk«* gaben. Es fügt sich den Formschöpfungen der zur Reife gelangenden Gotik als ein besonders charakteristisches Glied hinzu. Die Idee der Flächenfüllung als solche hätte sich auch anders ausdrücken lassen (vgl. die steinernen Fenstergitter der Antike und des frühen Mittelalters), die Gotik wollte aber auch hier nichts anderes leiden als eine Wiederholung der Hauptkonstruktion im kleinen. Solange diese Glieder noch eine gewisse plastische Fülle und Kraft behielten, was die gute Zeit des 13. Jahrhunderts sich zur Regel machte, wirkten sie mit Erfolg auf die ästhetische Illusion einer ernstlichen struktiven Leistung; vom 14. Jahrhundert ab wurde aber das Masswerk, seinen ursprünglichen Sinn vergessend, zur reinen Planimetrie.

Bei Gruppierung von drei Fenstern war durch die gewöhnlich beliebte Ueberhöhung des mittleren schon das gewonnen, wozu im vorigen Falle der Kreis eingeführt wurde, so dass eine Tendenz

zur Masswerkbildung hier nicht vorlag. Eine eigentümliche Anlage hat das Langhaus der Notre-Dame von Dijon; hier ist die Schildwand in ihrer ganzen Höhe in zwei Schalen zerlegt, von denen nicht die innere, sondern die äussere die Fenster erhält; da dieselben aber an die Höhe des Schildbogens nicht gebunden sind, ist es möglich gemacht, in jeder Gruppe alle drei Fenster gleich hoch und zwar ganz bis zum Dachgesims hinauf zu führen. Uebrigens wird die dreiteilige Gruppe im 13. Jahrhundert fast nur von den Provinzialschulen, der burgundischen wie der normännischen, zur Anwendung gebracht; die Hauptschule blieb bei der Teilung durch zwei und, als diese nicht mehr ausreichte, durch zwei mal zwei. Bei sehr hohen und schmalen Fenstern, wie sie regelmässig der Chor darbot, setzte man das Zentrum des Kreises auf gleiche Linie mit dem Kämpfer des Hauptbogens; bei



zunehmender Breite des letzteren rückten der Kreis und mit ihm die Teilungsbögen immer höher in das Bogenfeld hinein; vgl. das bestehende Schema. Zweiteilig sind noch die Fenster im Hochschiff der Kathedrale von Reims, wo der Abstand zwischen Mittel- und Wandpfosten das grösste irgend vorkommende Mass, nämlich 2 m 30 cm erreicht. In Amiens tritt bei einer Gesamtweite von etwas mehr als 6 m zum erstenmal (c. a. 1235) die Vierteilung ein. Damit verbindet sich ein anderer Gedanke von prinzipieller Wichtigkeit, die Unterscheidung von Pfosten erster und zweiter Ordnung (»alte« und »junge« Pfosten), jene mit stärkerem, diese mit schwächerem Querschnitt; ferner werden die Teilungsbögen noch einmal geteilt und erhalten die kleinen Kreise vier Pässe, gegen acht im grossen Kreise. Dieses Schema ist das herrschende in den mittleren Dezennien des 13. Jahrhunderts, so dass man es das klassische im auszeichnenden Sinne nennen darf; besonders schöne Exemplare in den nördlichen Seitenkapellen der Notre-Dame von Paris und in den Saintes-Chapelles

ebenda und in Saint-Germer. Weniger gelungen, weil die Kreise zweiter Ordnung zu gross sind, ist das Muster von Saint-Denis (Taf. 387).

Durch nochmalige Multiplikation entsteht achtfache Teilung der Oeffnungen mit dreifacher Abstufung der Masswerkstärke; Beispiel: Kathedrale von Meaux (Taf. 417).

Der Divisor drei ist der klassischen Zeit unbekannt. (Die Obofenster von Le Mans, wo er indes nur in der Unterteilung auftritt, gehören nicht mehr dem Hauptmeister.)

DAS STREBEWERK. Die Frühgotik, in deren System es zu einem grossen Teil in den Emporen verborgen geblieben war, während der freiliegende obere Bogen für die meisten praktisch in Frage kommenden, d. h. nahen, Standpunkte fast verschwand, hatte vor dem ästhetischen Problem gleichsam noch die Augen zudrücken können. Mit dem Momente aber, wo die Emporen fielen, stand es breit und aufdringlich da, nach Lösung heischend. Ohne Zweifel hat sich die traditionelle Kunstanschauung in keinen Punkt des gotischen Systems so schwer gefunden, als in den offen zu Tage tretenden Strebebogen. Erinnern wir uns nur der ablehnenden Haltung der angevinischen wie der burgundischen Schule, der Cisterciensergotik wie des deutschen Uebergangsstils. Aber auch späterhin hat die Gotik des Auslandes ihn vielfach umgangen. Zu einem unentbehrlichen Attribut der gotischen Kirchengebäude ist er nur in der eigentlich französischen Schule geworden.

Wie ungeheuer ist doch, vom romanischen Stil her betrachtet, die Wandlung! Dort eine von einfachen Flächen fest umgrenzte Körperlichkeit; hier eine Zerklüftung derselben, ein Zerfliessen der festen Grenzen, ein Ineinanderschwanken von Aussen- und Innenarchitektur. Was die Wand an Körper verliert, wächst dem Strebewerk zu. Die Wand in ihrer Auflösung in Fenster ist nur ein schwacher Abschluss gegen die Aussenwelt, das Strebewerk umgekehrt gehört durch seine Funktion dem Innern, liegt aber ausserhalb der Raumgrenzen desselben. Und beide befinden sich zu einander nicht in parallelen Ebenen, wie es im romanischen Stil die Lisenen, Streben, Arkaturen und sonstigen Glieder im Verhältnis zur ruhenden Fläche gethan hatten, sondern in zwei rechtwinklig sich durchschneidenden. Deshalb kann der Betrachter immer nur einen kleinen Abschnitt der Wand auf einmal übersehen, denjenigen, auf den sein Blick senkrecht fällt; alle in schräger Gesichtslinie liegenden Teile dagegen werden durch das Strebewerk mit seinen Ueberschneidungen zerrissen und mehr und mehr ver-

deckt. Und wie fremdartig vollends — immer vom Standpunkte bisheriger Baugewohnheiten — ist die starke Wirkung der im Winkel von 45 Grad ansteigenden Bogenrücken! Im romanischen Stil wie in der Antike hatte in strenger Sonderung die schräge Linie allein dem Dach und seinem Giebel gehört; jetzt in der Gotik steigt sie in eine Region hinab, in der bis dahin allein die senkrechte und die wagerechte in die Herrschaft sich geteilt hatten. Alles in allem also liegt in dem ästhetischen Charakter der gotischen Aussenarchitektur eine starke Verschiebung nach dem Malerischen hin und es ist merkwürdig zu sehen, wie von ganz anderen, d. i. konstruktiven Beweggründen ausgehend, der Stil immer mehr auf diese Seite getrieben wurde.

Wir wollen nun das Eigentümliche der in Rede stehenden Erscheinungen noch von einer anderen Seite beleuchten. Liegt nicht eine gewisse Verwandtschaft mit dem griechischen Tempel vor, insofern auch bei diesem die abschliessende Wand (die Cella) von draussen stehenden Einzelstützen umgürtet wird? Man wird die äusserliche Ähnlichkeit des Phänomens zugeben müssen, aber nur um der Verschiedenheit des Wesens um so tiefer inne zu werden. Die Bedeutung der griechischen Säule wird unmittelbar gefühlt, die des gotischen Strebeapparates nicht. Dort vollzieht sich der Ausgleich stützender und lastender Kräfte offen vor unseren Augen; hier muss erst die Kombination zeitlich und räumlich immerdar geschiedener Eindrücke den Aufschluss bringen. Betrachten wir das Gebäude von innen, so scheint es unbegreiflich, wie auf so zerbrechlichen Trägern die Deckengewölbe ruhen können; und betrachten wir es von aussen, so erhalten wir keine Antwort, was der gewaltige Kraftaufwand der Streben denn eigentlich soll. Wir werden im einen wie im anderen Fall auf ein Jenseits hingewiesen, das wir nicht sehen. Die Auflösung des Rätsels erfolgt zwar endlich, aber nicht durch die Kraft unmittelbaren Empfindens, sondern durch Belehrung des Verstandes. Die senkrecht zur Erde zielende Schwerkraft gehört zu den elementarsten Erscheinungen unseres Bewusstseins und ist deshalb in ihrer formbildenden Wirkung auf die griechische Säulen- und Gebälkordnung sofort verständlich; die Kuppel des Pantheon wird von uns als kontinuierlicher Körper, nicht als ein aus abertausend beweglichen Steinen zusammengesetzter Organismus empfunden, weshalb es nichts weniger als ein Verstoss gegen die künstlerische Wahrheit ist, wenn die struktiv nötigen Verstrebungen hier im Innern der Mauer verborgen bleiben; werden wir aber durch das offene Strebesystem der Gotik auf das Vorhandensein bedroh-

licher Seitenschübe aufmerksam gemacht, so fühlen wir uns dadurch mehr beunruhigt als befriedigt und zwar um so mehr, je komplizierter und krauser die Linien dieses Hilfsapparates durcheinanderschwirren.

Wir wissen nicht, wie die grossen Meister der ersten hochgotischen Generation, als sie dem Strebewerk eine bis dahin unbekannte Macht über die Gesamterscheinung ihrer Kompositionen gaben, ästhetisch dazu standen. Haben sie einen vollen künstlerischen Gewinn darin erblickt? oder sind sie von den oben geltend gemachten Bedenken auch ihrerseits nicht unberührt geblieben? In jedem Fall war es wohlgethan, mit Verschmähung aller Halbheiten und Bemäntelungen, die einmal als unentbehrlich erkannte Strukturform zu höchster Kraft der ästhetischen Charakteristik emporzubilden. Das war das allen einmütig vorschwebende Ziel und wir werden einen Teil der gefundenen Lösungen, die obigen prinzipiellen Einwendungen vorbehalten, aufrichtig bewundern dürfen.

Die neue Lage zeigte sich in ihrer ganzen Schwierigkeit zuerst bei der Kathedrale von BOURGES (Taf. 376). Hier sind drei Strebebögen übereinander errichtet; das macht, da doppelte Abseiten vorhanden und mithin doppelte Spannungen nötig sind, auf jeden Gewölbegurt des Hochschiffs, beide Seiten zusammengenommen 12 Strebebögen und 4 Strebepfeiler, für die ganze Kirche 168 Strebebögen und 56 Strebepfeiler. Wie man sieht, war der Meister von der lebhaften Präokkupation erfüllt, dass das von ihm hingestellte Gleichgewichtssystem von unberechenbaren Kräften hier und dort gestört werden könne. Er suchte deshalb Verteilung des Widerstandes auf möglichst viele Punkte. Angesichts der höchst gewagten Gestaltung des Mittelschiffs wird man diese Vorsicht nicht übertrieben nennen; ebenso wahr bleibt aber, dass das Prinzip der Massenverringering in dieser Wucherung des Strebewerks sozusagen sich selbst ironisiert. Ausserdem hatte die schwere Last der konstruktiven Sorgen jeden Gedanken an die formale Durchbildung zurückgedrängt.

In dieser Hinsicht brachte der Meister von LE MANS (Taf. 377 und 420) einige, doch nicht eben beträchtliche Verbesserungen; die wichtigste von ihnen war, dass es ihm gelang, die Kapellen aus dem Gehege der Strebepfeiler zu befreien; im übrigen ist er über das System von Bourges nicht wesentlich hinausgekommen.

Die Kathedrale von CHARTRES (Taf. 382) ist den obigen insofern verwandt, als sich ihr System ebenfalls aus drei Bögen zusammensetzt. Die künstlerische Tendenz jedoch ist eine andere. Sie will den Ausdruck höchster gesammelter Kraft erreichen. Und demgemäss modi-

II.

10

fiziert sich auch die strukturelle Bedeutung der einzelnen Glieder. Die Hauptleistung hat der unterste, genau in der Kämpferhöhe der Gewölbe ansetzende Bogen. Er ist durch eine konzentrische, nach beiden Seiten einen Traufsims bildende Schicht abgedeckt, auf welcher in radialer Stellung kleine mit Rundbögen verbundene Säulen stehen, die den zweiten Bogen tragen. Dadurch wird die aktive Schubkraft des letzteren verringert, die des ersteren verstärkt. Der oberste Bogen endlich steht zum Gewölbe in keiner direkten Beziehung, er versteift nur die Mauer gegen etwaige Schwankungen. Ein Missverhältnis zwischen der relativ geringen Last der Gewölbe und ihren voluminösen Widerlagern ist auch hier vorhanden, aber es ist künstlerisch gesühnt durch die Form der Widerlager, die so eingerichtet ist, dass in der Phantasie des Beschauers die Vorstellung von einem zu überwindenden ungeheuren Gegendruck lebendig wird; und gerade weil die Erreger desselben unsichtbar bleiben, kann die Fiktion gelingen und zu einer ästhetisch fruchtbaren gemacht werden. Im einzelnen bemerke man noch: die höchst ausdrucksvoll bewegte Silhouette der Strebebögen, deren nach oben auch in der Breitendimension abnehmende Mächtigkeit, den niedrigen Winkel im Ansteigen der Bogenrücken — Nuancen, die so nirgends wieder vorkommen und die dem Strebewerk von Chartres einen unvergleichlich wuchtigen und heroischen Charakter verleihen.

Gegenüber den obigen Denkmälern mit ihrer individuellen Behandlung zeigt die Region nördlich der Seine eine mehr gleichartige, familienhafte. Die Zahl der Bögen ist allgemein auf zwei festgesetzt (frühestes Beispiel S. LEU D'ESSERENT, nächstes die Kathedrale von SOISSONS). Der untere setzt an in der Höhe der Gewölbekämpfer oder etwas weiter oben; der obere reicht bis zum Dachgesims, trifft also gar nicht das Gewölbe, sondern das Leere zwischen zwei Schildrippen. Er war als Versteifung der Wand nicht ohne Nutzen, solange die Frühgotik ihren Gewölben stark steigende Scheitel gab. Was aber konnte man mit ihm noch bezwecken, nachdem die Hochgotik waghäutige Scheitel eingeführt hatte? Er hätte seinen guten Sinn gehabt, wenn der äussere Pfeilervorsprung der Hochwand eine kohärierende Masse bilden würde, mit ähnlicher Wirkung wie eine hölzerne Schwelle. Allein man gab sich darüber so wenig einer Täuschung hin, dass dieser Vorsprung vielmehr immer schwächer und schliesslich durch freistehende dünne Säulen ersetzt wurde, welche ersichtlich nur auf die senkrechte Last der Strebebögen, nicht auf die zwischen den Gewölben und dem Strebewerk in seitlicher Richtung ausgetauschten Kräfte berechnet waren. Von c. 1240 ab (vielleicht zuerst in S. Denis) wurde der Rücken des oberen Bogens als Kanal zur Ableitung des in

den Dachrinnen gesammelten Traufwassers benutzt; ein nützlicher Nebenzweck, aber kein Entstehungsgrund. So bleibt als mögliche Absicht nur noch die der Versteifung gegen Windschwankungen übrig¹⁾.

Was nun den äusseren, freistehenden Strebepfeiler betrifft, so ist seine formale Charakteristik von der in Chartres gegebenen sehr verschieden. Dort war ihm ein Profil gegeben, in dessen Bewegung der nach innen gerichtete Drang der Strebebögen sich schon vorbereitete, so dass das ganze Gebilde eben das, was unser deutsches Wort »streben« aussagt, besonders anschaulich vor Augen rückte. Dagegen in den Kathedralen von Soissons, Reims, Amiens und ihrer Gefolgschaft sind die Rücksprünge der senkrechten Gliederung gering; dass der Pfeiler sich einer seitlich andringenden Kraft entgegenstemmt, kommt, ausser im Grundriss, zu keiner Geltung; er bildet einen starren, nur nach dem Gesetz seiner eigenen Schwere gestalteten Körper, an dem die von den Gewölben ausgehende Bewegung ohne weiteres zum Stillstand kommt. War einmal diese Auffassung als formbestimmend angenommen, so bestand auch nicht mehr das in Chartres so hervorstechende Interesse an möglichster Annäherung des Pfeilers an die Lotlinie der Obermauer. Es wäre in Reims z. B. ein leichtes gewesen, ihn um die Dicke der Seitenschiffsmauer plus der inneren Pfeilervorlage, d. h. um ganze 2 m weiter einwärts zu rücken und die Spannung der Bögen um ebensoviel zu verkürzen; offenbar mit Absicht ist das nicht geschehen. So erinnert an die Thatsache des Seitenschubs nur der Horizontalschnitt mit seiner immer bedeutend grösseren Tiefe als Breite, welche Differenz jetzt indes auch gemildert wird. Denn hatte z. B. an der Kathedrale von Paris die Tiefendimension mehr als das Vierfache der Breite betragen, so machte sie in Reims noch nicht ganz die Hälfte aus. — Zusammenfassend dürfen wir uns so ausdrücken: die ältere, künstlerisch am bedeutsamsten in Chartres entwickelte Auffassung wollte schon durch die Form des Strebepfeilers seinen Dienst am Gesamtorganismus zur Anschauung bringen; die jüngere, zuerst in Reims vertretene, machte aus ihm ein selbständiges turmähnliches Gebilde und behandelte nach dieser Analogie seine weitere Ausstattung mit Blendern, Tabernakeln und Fialen.

Für den oberen Abschluss des Pfeilers hatte die Frühgotik ein besonderes Endigungsmotiv nicht gekannt, vgl. S. Remy in REIMS, den südlichen Kreuzarm der Kathedrale von Soissons, die Kathedrale von LAON u. s. w. (Taf. 372, 373). Den Anfang dazu finden wir in SENS und am Langhaus von NOYON (Taf. 371, 379), ähnlich noch BOURGES (Taf. 376). Ein bedeutsamer Schritt vorwärts wird dann un-

¹⁾ Dies die Erklärung Ungewitters S. 384, der die Einsicht der alten Meister deswegen hoch bewundert.

gefähr gleichzeitig in der Notre-Dame zu CHÂLONS (Taf. 372) und in der Kathedrale von LANGRES (Taf. 140) gethan: der Pfeiler erhält seine eigene, den Ansatz der Strebebögen überragende, sattelförmig abgedeckte Bekrönung. Ihre vordere Ecke wird gerne mit einer Blume geschmückt; von fast fialenartiger Wirkung an den jüngeren Teilen der Kirche von MANTES; einmal, in DIJON, ist der ganze First mit Vögeln besetzt (Taf. 393). Die geneigten Flächen erhalten nicht selten eine Behandlung, als wären sie mit Schuppen oder Schindeln besetzt (vgl. Art. »écailles« bei Viollet-le-Duc V, 94).

Die Bedeutung des in Rede stehenden Aufsatzes ist klar: er bringt nicht nur eine formale, sondern auch, und der Absicht nach wohl in erster Linie, eine strukturelle Verbesserung, denn durch seine Schwere hilft er dazu, die andere, vom Bogen kommende Komponente aus ihrer schrägen Richtung senkrecht abzulenken.

Ein zweites Motiv war die Ausschmückung der Stirnseite des Pfeilers mit einer Blende, in der, wenn sie tief genug war, eine Statue Platz nahm (Taf. 352). Mit dem zuvor besprochenen Aufsatzmotiv verbunden führt es bald zur Durchbrechung des Mauerkerens und somit zur Herstellung eines bald einem Tabernakel, bald einem Zwergturm ähnlichen Ziergliedes, das ein Lieblingskind der gotischen Dekorationsphantasie wurde. Die französischen Steinmetzen nannten es *Filliole* d. i. Töchterchen, was die Deutschen in das uns noch heute geläufige Wort *Fiale* umformten¹⁾. Konische Endigungen der Mauerstreben waren hie und da schon in romanischer Zeit vorgekommen (z. B. am Langhaus von S. Remy in Reims), das eigentliche Vorbild gaben doch wohl die auf S. 103 besprochenen Eckmotive der Turmhelme. Den Uebergang erkennt man am besten an der Fassade der Kathedrale von LAON (Taf. 408). Auf freistehenden Strebepfeilern, in einer Fassung, in der die Form des Tabernakels und die der Fiale im engeren Sinne sich noch nicht ganz auseinandergesetzt hat, sind sie zuerst an der Kathedrale von REIMS zur Anwendung gebracht (Taf. 384). An diesem Gebäude zeigt sich überhaupt der ganze Strebeapparat in einer nie wieder erreichten Vereinigung von Kraft und strahlender Eleganz. Die Höhentheilung der Pfeiler stimmt mit der der Hauptbaumasse genau überein: der erste Absatz, bis zum Dachgesims der Abseiten bleibt undekoriert, sowohl in seiner Eigenschaft als Unterbau, wie wegen der unmittelbaren Nähe der reichen Masswerkfenster; der zweite Absatz, bis zum Beginn der Oberfenster reichend, verjüngt sich etwas und trägt eine feingliederige Blenddekoration; der dritte Absatz löst sich in seinem vorderen Teil in ein

¹⁾ Heute sagen die Franzosen dafür *pinacle*, von lat. *pinna* = Feder, Mauerzinne.

offenes Gehäuse auf, das durch die Riesenstatue eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln einen besonders reichen Eindruck gewinnt; endlich die Pyramide reicht mit der Spitze genau bis zur Gesimslinie der Mittelschiffswand; sie ist gleich den Rücken der Strebebögen mit spriessenden Knospen besetzt. Das höchste Verdienst dieser Meister- und Musterleistung liegt aber in der glücklichen Abwägung der Gesamtverhältnisse, vermöge deren sich das Strebewerk gegenüber der gewaltigen Masse der Schiffe kräftig in Wirkung erhält, ohne doch den Blick auf dieselben einzuengen. Die Konzeption des Reimser Strebewerks gehört wohl erst dem zweiten Meister der Kathedrale und etwa der Zeit nach 1240¹⁾. Von da ab stand es fest, dass diesem Baugliede eine Hauptleistung bei der Schmückung des Aussenbaues zukomme. Aber niemals wieder ist ein gleich volles Aufgehen der Strukturform in die Kunstform zu stande gebracht worden. Bald begnügte man sich noch immer mit der blossen Darstellung der ersteren (ältere Teile von AMIENS, jüngere von S. DENIS), bald suchte man durch ein üppiges, aber im Grunde nichtssagendes Zierwerk über den Mangel an künstlerischer Bewegungsfreiheit hinwegzutäuschen (jüngere Teile von AMIENS, Chor von BEAUVAIS). Formal eines der bestgelungenen Strebewerke ist das der Kathedrale von CHÂLONS (Taf. 387).

DAECHER UND GESIMSE. Ein in die Augen fallendes Merkmal der gotischen Kirchen ist die im Vergleich mit ihren romanischen Vorfahren viel steilere Haltung der Dächer. Dass dafür die Rücksicht auf das nordische Klima massgebend gewesen sei, wie oft gesagt wird, möchten wir nicht glauben; wenigstens nicht, dass sie in erster Linie es gewesen, denn in diesem Fall hätte die Erscheinung viel früher, schon in der romanischen Epoche, eintreten müssen²⁾. Der wirkliche Grund wird wohl vornehmlich im Bereich der formalen Charakteristik zu suchen sein. In der That ist der steile Abfall die Regel auch nur für die Mittelschiffsdächer. Der Neigungswinkel der Seitenschiffsdächer wechselte je nach der Höhe des Triforiums und um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollzog sich mit ihnen eine Wandlung, die durch alles eher als durch Sorge um den Wasserablauf motiviert war. Der

¹⁾ Villard d'Honnecourt gibt in seinem Skizzenbuch (pl. LXI) einige Abweichungen, die wohl auf den älteren Plan zurückgehen. Danach wäre der Ansatz des oberen Strebebogens tiefer gedacht gewesen und hätten dort, wo jetzt kleine karyatidenartige Figürchen die Wasserspeier tragen, mächtige Einzelstatuen die Zwickel ausgefüllt, ähnlich, nur grösser wie die an den Chorkapellen.

²⁾ Nach Viollet-le-Duc III p. 222 war am Chor der Notre-Dame von Paris das erste Dach (nach c. 1177) erkennbar flacher als das nach 1220 infolge eines Brandes erneuerte.

kritische Moment lag in der Auflösung der Triforiumsrückwand in eine Reihe von kleinen Fenstern (S. 131), womit die unter dem Gesichtspunkt der Zweckmässigkeit allein statthafte Form des Pultdaches zur Unmöglichkeit wurde. An seine Stelle trat das Satteldach ein. Dieses aber brachte eine schwere Unzuträglichkeit mit sich: ein gut Teil des Regenwassers lief nach innen ab, auf das Triforium los, von wo es nur durch sehr umständliche Vorkehrungen und niemals schnell genug wegzuschaffen war; vollends wenn der Niederschlag in der Form von Schnee fiel, blieb er hier liegen wie in einem Graben. Es ist einer der Punkte, wo das gotische System durch doktrinaire Ueberkonsequenz seine kunstvollsten Berechnungen selbst zerstört. Eine praktisch vorzuziehende Lösung gab das flache Terrassendach, das freilich in den allgemeinen Formentenor schlecht genug hineinpasste. Historisch lässt sich das Aufkommen dieser zweiten Form kaum noch bestimmen, da an dieser Stelle des gotischen Gebäudes Ausbesserungen und Abänderungen naturgemäss sehr häufig eingetreten sind. Ähnliche, aber noch schwerer zu überwindende Schwierigkeiten bestanden für die Chorpartie in der Kombination der Kapellendächer mit dem Dach des Umgangs. Auch hier entspricht die gegenwärtige Anlage wohl nur äusserst selten noch der ursprünglichen. Für die Chorkapellen der Kathedrale von Reims bezeugt das Skizzenbuch des Villard d'Honnecourt (pl. 60) spitze Pyramidendächer; ähnliche noch jetzt u. a. in Chartres und Bayeux (Taf. 396, 416); die Ursprünglichkeit der Anlage von Vezelay (Taf. 380) ist uns zweifelhaft. Mehreren normännischen Kirchen (Taf. 419) eignet die Umschreibung des Kapellenkranzes mit einem einheitlichen, die Winkel überspringenden Gesims, offenbar zum Zwecke der Gewinnung eines einheitlichen, zum Umgang konzentrischen Daches.

Auch ohne die speziellen Schwierigkeiten, von denen eben die Rede war, ist das gotische Kirchengebäude durch die Zerklüftung seiner Formen in besonderem Grade den Angriffen der Atmosphäre ausgesetzt. So geschwinde und tiefbohrende Zersetzung, wie sich vielfach in Wirklichkeit einstellte, haben die Meister des 12. und 13. Jahrhunderts schwerlich vorausgesehen; völlig blind gegen die Gefahr waren sie nicht. Das beweist vor allem die charakteristische Umgestaltung, die sie mit den Gesimsen vornahmen.

Dies ist ja der ursprüngliche Sinn und Zweck dieser Bauglieder: die senkrechte Mauerflucht vor dem Herablaufen des Regenwassers zu

schützen. Im entwickelten romanischen und zum Teil noch im frühgotischen Stil waren sie ausserdem in umfänglicher Weise als Ausdrucksmittel wagerechter Teilung verwendet worden. Die Gesimse des letzteren Zweckes fallen im gotischen System weg. Dafür wurden sie an um so zahlreicheren Stellen zu ihrer ursprünglichen Aufgabe als Wasserschlag herangezogen: unter jeder Fenstersohlbank, an jedem Absatz der Strebepfeiler und wo sonst eine senkrechte Fläche mit einer geneigten zusammenstiess. Die Form, welche die Gotik hierfür fand, ist die einer vorspringenden Platte mit dem Profil zweier in einem übereck gestellten Winkel zusammentreffender schräger Flächen, wobei die untere derselben ausgekehlt, die obere, von der der Regen abtropfen soll, glatt gelassen wird. An den Hauptgesimsen kommt als zweites, die Ausladung verstärkendes Glied eine grosse Kehle hinzu. Dieselbe wird mit aufrecht stehenden, an der Spitze eingerollten Blättern geschmückt, in denen man wohl eine Umdeutung des romanischen Konsolengesimses erkennen darf. Die Denkmäler sind auf diesen Punkt noch nicht hinreichend untersucht, um eine sichere historische Abfolge klar zu legen. Viollet-le-Duc rechnet die Gesimse an den Chorkapellen der Kathedrale von Reims zu den ältesten bestehenden dieses Typus. Ohne Zweifel ist derselbe spezifisch französisch. In Burgund behalten noch tief ins 13. Jahrhundert die Hauptgesimse die romanische Grundform. Verquickung des Wasserschlages mit dem Rundbogenfries an der Kathedrale von Rouen und sonst öfters.

Bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts hatte man das vom Dach kommende Wasser einfach über die Gesimskante weglaufen lassen, und wenn nebenbei vielleicht auch ein Teil desselben die Wand entlang sickerte, so hatte das nicht gar viel zu sagen; jetzt aber, wo so viele Vorsprünge und Vertiefungen auf seinem Weg lagen, wurde es allerdings bedenklich. So kam der Gedanke auf, den Regen zuerst in Rinnen zu sammeln und dann seinen Ablauf auf einzelne Punkte zu konzentrieren. Die Ausführung geschieht so, dass der Ansatz des Daches zurückgezogen und die freiwerdende obere Fläche der Hängeplatte als Rinne eingerichtet wird; eine Brüstungswand schützt sie vor Ueberlaufen; in gewissen Entfernungen angebrachte Löcher, bald mit bald ohne Ausgussrohr, drängen den Abfluss in geschlossene Strahlen zusammen. Die frühesten Beispiele dafür, indes nicht vor c. 1210—20, finden sich in der Normandie; zur Kunstform ausgebildet wurde das Motiv erst in der Isle-de-France um 1230. Es war in einer ihrer besten Stunden, als die Laune der Steinmetzen (zum erstenmal,

wie es scheint, an der Fassade von Laon) das Traufrohr in das Bild eines lebenden Wesens verwandelte, eines Drachens mit weit vorgerecktem Halse, Wasser ausspeierend, wie sonst Feuer; ja es müssen, in humoristischer Steigerung, zuweilen selbst gehörnte Dämonen der Hölle sich zu diesem doppelt widrigen Dienst bequemen. Am Ende der Schwierigkeiten war man damit aber noch nicht. Der Platz der Wasserspeier konnte kaum ein anderer sein, als am Kopf der Wandstreben, weil nur hier die als Gegengewicht gegen die weite Ausladung des Rohres nötige Belastung, nämlich durch die die Strebe krönende Fiale, gegeben war (vgl. Kath. v. Reims Taf. 384). Von hier aus stürzte aber der Strahl entweder auf den Rücken des Strebebogens, den er mit der Zeit zernagen musste, oder er wurde durch den Wind zerstreut, und dann war der Erfolg der ganzen Veranstaltung kaum noch der grossen Mühe wert. Hier nun stellte sich ein erlösender Gedanke ein: der, den Rücken der Strebebögen als Aquädukt zu benutzen. Derselbe erhielt eine Rinne, bald offen bald gedeckt, am oberen Ende mit der grossen Dachrinne des Hochschiffs in Verbindung, am unteren den Strebepfeiler durchbohrend und in einen zweiten, hier leicht zu befestigenden Wasserspeier ausmündend. Mit anderen Worten: anstatt zuerst auf das Seitenschiffsdach zu fallen, dort sich noch einmal zu sammeln und dann erst das Freie zu gewinnen, wurde das Traufwasser des Hochschiffs auf direktem Wege nach aussen abgeführt. Das älteste bekannte System dieser Art könnte das am Chor von S. Etienne in Caen sein¹⁾. Der Kathedrale von Reims ist es noch fremd; die von Amiens hat es sich schon angeeignet; ebenso der in den betreffenden Teilen um 1230—1240 zu setzende Umbau der Notre-Dame von Paris. Wie wir glauben, war es wesentlich im Vertrauen auf diese Erfindung, dass man die Durchbrechung der Triforienwand und die daraus folgende Umgestaltung der Seitenschiffsdächer wagte. Querrinnen wurden angelegt, die unter den Dächern weg das am Fusse der Hochwand sich sammelnde Wasser in die äussere Längsrinne und von dieser wiederum durch Wasserspeier beiseite schafften. Unleugbar geistreich gedacht, war das System doch an zu verwickelte Voraussetzungen gebunden. Es stellte an die Güte des Materials wie an die Genauigkeit der Steinmetzarbeit die höchsten Anforderungen.

¹⁾ Als gesichert kann dies Beispiel deshalb nicht gelten, weil a. 1600 ff. eine umfassende Restauration stattgefunden hat; allerdings mit überraschender Gewissenhaftigkeit, welche indes keine unbegrenzte gewesen zu sein braucht, namentlich nicht, wo es sich um praktische Massregeln handelte.

Die Stossfugen mussten aufs schärfste aneinandergepasst, aufs sorgfältigste verkittet sein, wenn nicht eine höchst schädliche Einsickerung in das Mauerwerk eintreten sollte, und nicht gerechnet war auf den durch die elastische Natur der gotischen Konstruktion doch geradezu herausgeforderten Fall der Verschiebung der Werkstücke, auf die Verstopfung durch abbröckelndes Dachmaterial und ähnliche Störungen mehr. Kurz, es ist eine gar sehr empfindliche, fortwährender Beaufsichtigung und Nachbesserung bedürftige Einrichtung, von der man, bei aller Bewunderung des an sie verwendeten Scharfsinns, doch nur sagen kann: noch besser wäre, sie hätte vermieden werden können.

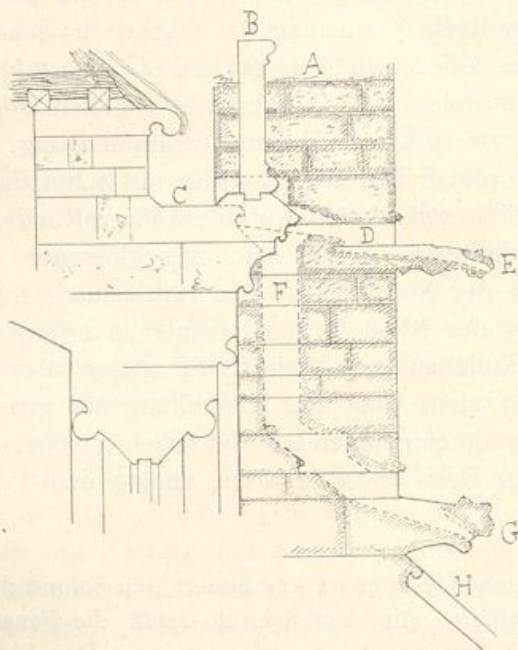
Zur vollständigen Ausrüstung des Dachwerks gehörte seit c. 1230 noch ein weiteres Glied: die Balustrade. Es ist kein Zufall, dass sie mit den Traufrinnen und Wasserspeiern gleichzeitig auftritt. Sie steht mit ihnen zwecklich in nahem Zusammenhang. Teils hat sie den Rinnen bei plötzlichen Regengüssen als Schutzdamm zu dienen, teils und vorzüglich soll sie den Aufsehern ihren Rundgang erleichtern. Noch in der primitiven Gestalt einer geschlossenen Brüstungsmauer finden wir sie in der Normandie. Die Entdeckung ihrer dekorativen Tugenden gehört der Isle-de-France. Anfangs erfolgt die Auflösung in Gestalt von Säulchen und Kleinbögen, später (nicht vor der Mitte des Jahrhunderts) zieht man die Herstellung aus grossen, die ganze Höhe der Balustrade einnehmenden Platten vor, wobei sich als zweckmässigstes Muster Drei- und Vierpässe, analog dem Fenstermasswerk, einstellen.

Das umstehende Schema kombiniert den Schnitt durch den Strebepfeiler (schraffiert) mit dem Schnitt durch die Fensterachse (weiss). B gibt die Balustrade, C die Wasserrinne. Der Abfluss erfolgt entweder durch den Durchbruch D und den Speier E direkt ins Freie; oder durch F und G in die auf dem Rücken des Strebebogens ausgehöhlte Rinne H, die auf den unteren Strebepfeiler hinführt und diesen in ähnlicher Weise durchbricht, wie im Falle D. Auch kann die den Pfeiler krönende Fiale einen Wasserkessel enthalten, der sich seitlings in zwei Speiern entleert (Taf. 390, Fig. 5, 6).

Fassen wir alle diese Vorkehrungen zusammen, so zeigt sich, dass man in drei verschiedenen Höhenlagen (Gesims des Seitenschiffs, Sohlbank der Hochschiffsfenster, oberes Kranzgesims) das Gebäude bequem umgehen und aus nächster Nähe eine etwa eingetretene Veränderung und Beschädigung schnell erkennen und ausbessern konnte;

eine Vorsicht, von der die Erbauer nur zu gut wussten, dass sie keine übertriebene sei.

So ist es eine höchst durchdachte Zweckmässigkeitsrechnung, die diese dem oberflächlichen Blick als blosses Zierat erscheinende Folge von Baugliedern ins Leben gerufen hat. Was wir eigentlich daran bewundern, ist aber doch die mit schlagfertiger Gestaltungskraft sofort vollzogene Umsetzung in lebensvolle Kunstformen. Und zwar in untrüglichen Einklang mit dem allgemeinen Formengeist. Wenn einmal die ruhenden Flächen durchweg aufgelöst wurden, so ziemte es



sich nicht anders, als dass dasselbe auch mit ihrer oberen Begrenzung geschah. Ueber all den gebrochenen Linien, spitzen Winkeln, aufstrebenden Richtungen, welche Strebewerk und Fensterausstattung dem Auge darboten, wäre eine Bekrönung, die nur die wagerechte Gesimslinie und weiter nichts enthalten hätte, starr und tot erschienen; es musste auch hier ein Ueberspringen der strengen Grenze und jenseits ihrer ein nochmaliges Aufflackern und Ausstrahlen der Bewegung möglich werden. Das ist die zweite, die formsymbolische Bedeutung der keck hinausgeschwungenen Wasserspeier, der aufschliessenden Fialen, der zwischen ihnen wie ein Spitzengewebe ausgespannten Balustraden.

Hier wie an anderen Teilen des Gebäudes war es also die konsequente Verfolgung konstruktiver Gedanken, die zur Heranbildung ganz neuer Dekorationsformen führte und es lässt sich beobachten, wie die Freude an ihnen in demselben Masse wuchs, als die Arbeit am konstruktiven Thema sich dem Ende näherte. Im Zentrum der französischen Schule bezeichnet ungefähr das Jahr 1240 den Moment des Umschwungs. Eines seiner ersten und bezeichnendsten Produkte ist der Wimperg, d. i. eine Fensterbekrönung in Form von Spitzgiebeln. Eine ernstlich-konstruktive Existenzberechtigung hat dies neue Glied nicht mehr¹⁾, es wird mit ihm wesentlich eine dekorative Absicht verfolgt, und diese liegt in derselben Richtung, wie die zuletzt besprochenen Erscheinungen. In seinem Ursprung ist der Wimperg Schutzdach vorspringender Portale. In der Uebertragung auf Fenster findet er sich zum erstenmal an der Ste. Chapelle von Paris um 1245 (Taf. 390), allgemeiner angewendet wird er indes erst in nachklassischer Zeit.

DIE FASSADE. Die Hochgotik ist mit ihren Fassadenideen leider kaum zu Wort gekommen. Sie hat mehrere frühgotische Entwürfe ruhmwürdig zu Ende geführt (vor allem in Paris und Laon), von ihren eigenen wenige begonnen und nur eine vollendet. Aber gerade diese (S. Nicaise in Reims) hat untergehen müssen.

Das wichtigste Dokument, wenn wir es auch sozusagen nur in Abschrift kennen, bleibt die Fassade der Kathedrale Notre-Dame von REIMS (Taf. 412). Sie ist, so wie wir sie jetzt sehen, ein Werk der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; aber wir haben Grund anzunehmen, dass dasselbe in allem Wesentlichen dem Entwurf des 13. Jahrhunderts gefolgt ist. Die historische Frage liegt sehr eigentümlich. Von den neueren Autoren wird angenommen, die Kirche sei, weil sie sich für die Krönungszeremonien zu klein erwiesen habe, im 14. Jahrhundert um drei Travées verlängert worden. So sicher diese Behauptung auftritt, haben wir doch keine rechten Beweise für sie gefunden. Die an der Grenze der dritten Travée bemerkbare Naht lässt auch andere

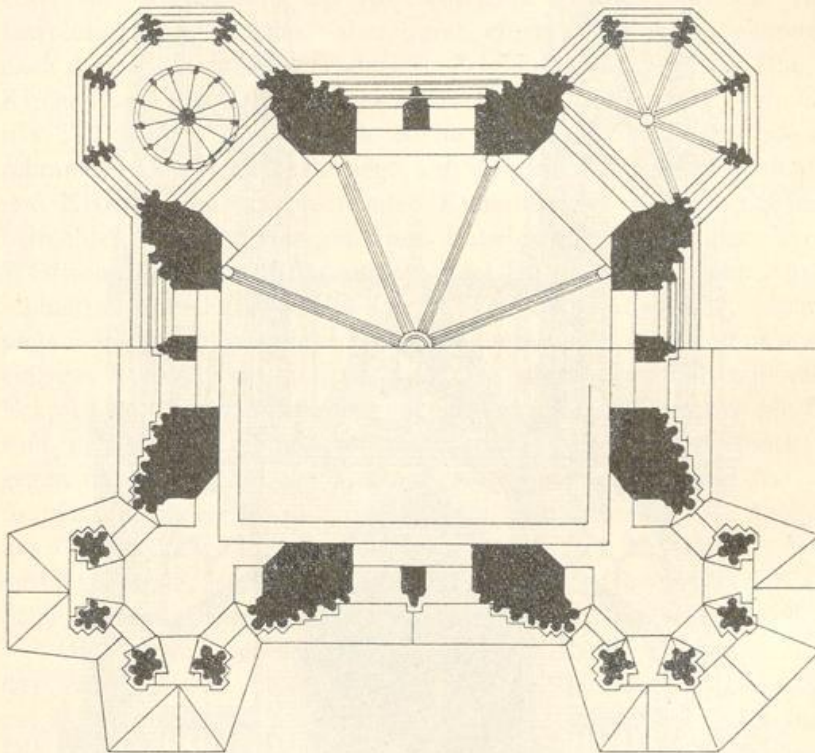
¹⁾ Viollet-le-Duc's Erklärung VI, p. 2) aus einer supponierten provisorischen Dachanlage ist phantastisch und überflüssig, da das Vorbild offenbar in den Portalanlagen in der Art von Laon, Amiens u. s. w. zu suchen ist. An anderen Stellen wieder hebt er, und mit ihm übereinstimmend Ungewitter (S. 474) das Bedürfnis hervor, der »Stärke des Fensterbogens, welche dem Schub der einzelnen von ihrem Scheitel nach dem des Gewölbes gespannten Kappenschichten Widerstand zu leisten hat, durch Belastung zur Hilfe zu kommen«, eine Erwägung, welche unseres Erachtens nur a posteriori und als Nebengrund eingetreten sein kann.

Deutungen zu. Zweifellos eine Arbeit aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (wahrscheinlich mit der zu 1251 gemeldeten Wiederaufnahme der ein Jahrzehnt unterbrochenen Bauthätigkeit koinzidierend) ist die innere Westwand mit ihren die ganze Fläche bedeckenden Skulpturen, ebenso die Mehrzahl der Statuen und Ornamente an der Aussenseite der Portale. Sollte man wirklich diese ganze Konstruktion auseinandergenommen haben, bloss um sie zwanzig Schritte weiter westlich wieder zusammenzufügen? Liegt nicht noch eine andere Möglichkeit vor? nämlich die, dass bei der im Jahre 1295 eingetretenen langen Stockung nicht nur die Fassade, sondern auch die drei ersten Joche des Innenbaues unvollendet liegen geblieben waren, so dass sie unter Karl V. — siebzig Jahre waren inzwischen verflossen! — einer gründlichen Erneuerung bedurften? Wir halten diese zweite Eventualität immerhin für die wahrscheinlichere. Man berücksichtige auch noch dieses, dass im anderen Falle die Kathedrale von Reims in der Längenausdehnung hinter denen von Chartres und Amiens erheblich zurückgeblieben wäre ¹⁾, während sie in der Höhe des Schiffs die Mitte zwischen diesen beiden einnimmt; endlich dass das Wunder von archäologischer Treue, das die herrschende Ansicht für die Reimser Baumeister vom Ende des 14. Jahrhunderts in Anspruch nimmt, eine schwer zu glaubende Sache ist. Der Meister, der, wie wir glauben, seit 1251 die Hauptfassade entwarf und ihre Ausführung begann, schloss sich in den Hauptlinien der Komposition den noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammenden, ebenfalls zweitürmigen Querschifffassaden an. Doch erstrebte er eine leichtere und vor allem reichere Haltung. Selbstverständlich hat er die beiden vorzüglichsten Fassadenwerke der vorangehenden Generation, die von Paris und Laon, genau gekannt. Mit der Pariser teilt die Reimser Fassade die Klarheit in der Führung der grossen Linien, mit der Laoner den bewegteren Rhythmus, die energischere Plastik der Massen. Der starke Vorsprung der Portale ist Laon entlehnt, ebenso die Art, wie die Tabernakeltürmchen zwischen den Wimpergen herauswachsen; neu und schön gedacht ist ihre Angleichung an das Strebewerk des Langhauses. Ebenfalls neu die Verwandlung der Bogenfelder der Portale in Fenster; wesentlich mit Rücksicht auf Belebung der Innenwand. Die in die Winkel der Wimperge gestellten Fialen ein kleinlicher und pleonastischer Zusatz des 14. Jahrhunderts. Für das zweite Geschoss ist die schlanke Bildung der Zwillingsfenster bezeichnend ²⁾. Es wird dadurch die Befreiung der

¹⁾ Vgl. auch die Analyse des Grundrisses in meinen »Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck« Fig. 13.

²⁾ Die hier aufgestellten Statuen tragen zum Teil noch das Gepräge des ausgehenden 13. Jahrhunderts, die architektonische Detailierung deutet auf das spätere

Türme besser vorbereitet, als in Paris und Laon. Denselben Zweck dient in anderer Weise die Brechung der scharfen Ecken durch die vorspringenden Tabernakel, die unter sich noch durch einen das Fenstermotiv wiederholenden Masswerkbogen verbunden werden. Das dritte Geschoss, eine überaus prachtvolle Statuengalerie, schmiegt sich dem Turmgrundriss bereits enge an. Das Freigeschoss der Türme knüpft wieder an Laon an, wendet aber das Motiv ins Einfach-Majestätische. Die im 15. Jahrhundert abgebrannten Helme denken wir uns ähnlich

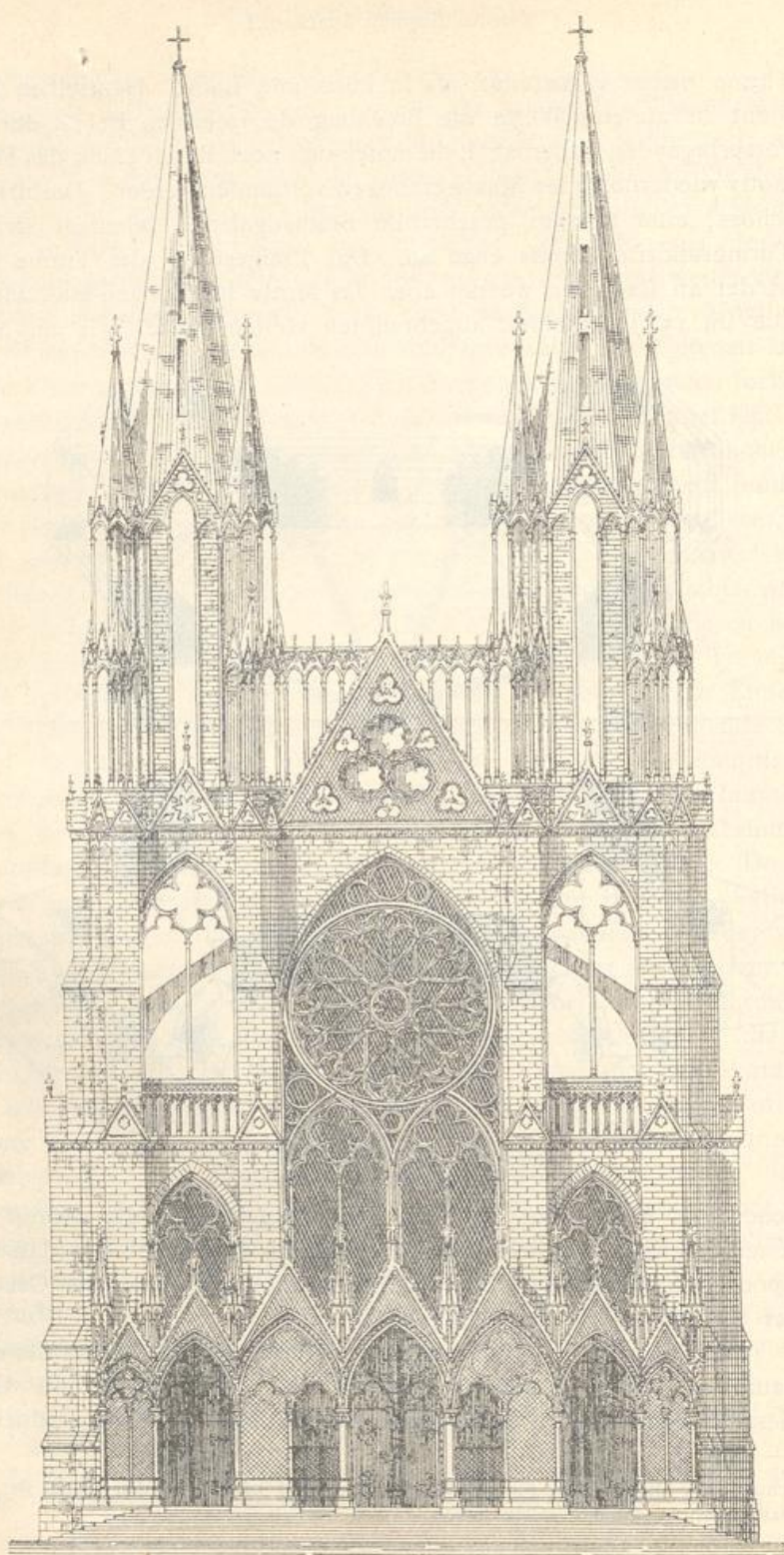


Turmgrundriss der Kathedrale von Reims.

denen von S. Nicaise (s. unten). Die Einzelformen der oberen Teile lassen erkennen, von welcher Höhenlage ab das Modell der klassischen Epoche im Stich liess (die beistehende Figur gibt links den Grundriss der Galerie, rechts des Oktogons).

Die Fassade von AMIENS gehört in ihren unteren Teilen der ersten Bauzeit an, ist somit auch im Entwurf älter als die von Reims. Gleich dieser verschmilzt sie Motive von Laon und von Paris, jedoch mit

14. Jahrhundert. Die Fenster, die der Meister von 1251 plante, werden denen der Querhausfassaden sehr ähnlich gesehen haben.



stärkerer Einwirkung der letzteren. Die Bewunderung für die Pariser Königsgalerie hat sogar zu deren Verdoppelung geführt. Infolgedessen hat das Fenstergeschoss kein hinreichendes Gewicht und eine wirksame Geltendmachung des Mittelmotivs lässt sich schwer vorstellen. Von diesen Mängeln der Komposition abgesehen ist das Werk des 13. Jahrhunderts in den Einzelheiten von vollendeter Schönheit. Die Fortsetzung im 15. Jahrhundert verworren und meskin.

Aus der reifsten Zeit der klassischen Epoche und ganz aus einem Guss war die Fassade der Abteikirche S. NICAISE in REIMS. (In der Revolution abgebrochen, aber durch einen guten Stich bekannt; danach die nebenstehend reproduzierte Zeichnung von Viollet-le-Duc.) Die Kirche hatte die Dimensionen einer kleinen Kathedrale (vgl. Grundriss Taf. 365). Das Zierwerk ist im Vergleich zur Kathedrale eingeschränkt. Der Nachdruck liegt auf der mit vollendeter Leichtigkeit und Klarheit sich aussprechenden Konstruktion. Wenn es, prinzipiell betrachtet, als Ideal der gotischen Entwicklung gelten muss, auch die Westfront vollkommen aufzulösen, so ist es hier erreicht. An Verschmelzung der Fassade mit den Türmen kann dabei selbstverständlich nicht mehr gedacht werden. Wie jene oberhalb der Portale nur noch ein einziges Riesenfenster ist, so bestehen diese eigentlich nur aus vier Eckpfeilern. Die Höhenteilungen und die Fensteröffnungen der Türme sind den Schiffen genau angepasst, das zweite Turmgeschoss sogar gegen das Hochschiff mit einem Fenster geöffnet, so dass das innere System von jeder Dissonanz freibleibt. Zu beachten die Anordnung des Giebels, der, logisch richtiger, nicht hinter die Galerie, wie bei der Kathedrale, sondern vor sie gesetzt ist. Ungemein zierlich die lichte Vorhalle (Details derselben bei Viollet-le-Duc VII, 296 ff.).

Die beiden oben besprochenen Reimser Kirchen bieten so ziemlich das einzige, was die klassische Epoche der französischen Schule zur Förderung des Turmproblems zu thun Gelegenheit gefunden hat. Die Helme von Senlis und S. Denis gehören ihr nur durch ihre Entstehungszeit an; der Gedankenkreis, in dem sie sich bewegen, ist der der Frühgotik. Höchstens noch der anmutige Turm von S. PÈRE-SOUS-VEZELAY (aber mit jüngerem Helm) verdient genannt zu werden.

DAS ORNAMENT. Es war dasjenige Gebiet, auf dem sich das romanische Kunstgefühl am längsten in den gotischen Stil hinein lebendig und triebkräftig erhalten hatte. Zwischen der frühgotischen Ornamentik Frankreichs und der spätromanischen der anderen Länder bestand wesentliche Uebereinstimmung. Was sie zum Absterben brachte, war nicht etwa ein neben ihr entstandenes spezifisch gotisches Verzierungssystem — ein solches gab es noch nicht —, sondern die

gotische Konstruktion. Die Einzelheiten mit dem allgemeinen Bildungsgesetz in durchgehende Uebereinstimmung zu bringen, war eine der Hauptaufgaben der klassischen Epoche. Sie löste dieselbe wesentlich durch Ausscheidung, nicht durch Neuschöpfung, so dass sie trotz des Formenreichtums, mit dem sie das Auge überschüttet, ornamentarm ist.

Damit dieser Satz nicht paradox erscheine, müssen wir uns erinnern, was im Romanischen (wie in der Antike) die Obliegenheit des Ornaments gewesen war. Einmal eine rein verzierende, d. h. Ausstattung leerer Flächen und Glieder, die das Auge selbständig beschäftigen und ergötzen soll. Sodann eine symbolische, d. h. Erzeugung von Associationsvorstellungen, durch die die besondere Stellung und Leistung des geschmückten Teiles im baulichen Organismus als Ganzem gefühlsmässig erläutert wird. In diesem zweifachen Sinn nun gibt es in der klassischen Gotik in der That kein selbständiges Ornament. Dem zuerst genannten Zweck wird durch die struktiven Glieder allein schon Genüge gethan; sie sind in solcher Fülle vorhanden und das durch sie hervorgerufene Spiel bewegter Linien erzeugt einen so gedrängten Reichtum der Erscheinung, dass der geniessende Sinn für ornamentalen Reiz schwerlich noch Raum übrig hätte. Zum anderen sprechen diese Glieder durch sich selbst ihr organische Funktion so klar und kräftig aus, dass sie weiter keine Dolmetscher nötig haben.

Allerdings ist diese struktive Selbstgenügsamkeit dem Grade nach eine verschiedene im Innen- und im Aussenbau. Fassen wir zunächst den ersten allein ins Auge. Was bietet sich da, das als Ornament gelten könnte? Die Wandflächen sind in die Fenster aufgegangen und deren wirkende Kunstform liegt für das Innere nicht etwa im Masswerk, sondern in den dieses durchaus übertönenden Glasgemälden. Die Kunstform der Pfeiler und Bögen wird aber wesentlich in die Profile gelegt und diese verschmelzen sich so innig mit der Strukturform, dass sie in die Kategorie des Ornaments nicht gerechnet werden können. Die Kapitelle der Pfeiler, in deren Gesamtausdehnung sie nur einen kleinen Bruchteil einnehmen, vermögen die Betrachtung nur flüchtig festzuhalten; ebenso der das Arkadengesims, indessen auch nur ausnahmsweise, begleitende Blätterkranz. Der mannigfache Schmuck von Blumen, Sternen, Zickzackverzierungen, mit denen das Romanische die Gewölbgurten besetzte, ist verschwunden. Bildwerk an den Schlusssteinen wäre bei der gewaltigen Höhe ebenfalls nicht mehr bemerkt worden und wird deshalb auf wenige, besonders günstige Stellen verspart. Auf alles

dieses wird Verzicht gethan. Doch nicht aus gemeiner Sparsamkeit, sondern weil es, wofern es überhaupt zur Wirkung käme, die gewollte Knappheit und mit dieser den Ernst des Ausdrucks beeinträchtigen müsste. Dagegen erinnere man sich, was einem antiken Gebäude seine skulpierten Kapitelle und Frieze bedeutet hatten!

Betrachten wir nun Fuss und Haupt des Pfeilers in der Nähe. Für beide war das Signal zu entscheidenden Veränderungen der von der Hochgotik vollzogene Uebergang vom einheitlichen Schaft zur Bündelform. Durch ihn ist die Aufwärtsbewegung eine so übermächtige geworden, dass sie nur noch ganz kurze Ruhepunkte zulässt. Die Basis, zwar das attische Profil bewahrend, legt sich als schwächtiges Band zwischen Schaft und Sockel; sie hat ihre Obliegenheiten an den letzteren abgetreten. Derselbe wird zweiteilig behandelt; im unteren Gliede als übereck gestelltes Quadrat mit abgestumpften Ecken; im oberen als eine auf die Teilung des Schaftes vorbereitende Gruppe. Das Kapitell ist ein durch Halsring und Deckplatte abgesonderter Kelch von ganz geringer Ausladung des oberen Randes. Der auf die Gurtträger des Hochschiffgewölbes hinweisende Dienst bleibt ohne Kapitell. Die Deckplatte umzieht anfänglich noch den ganzen Pfeiler; später (zum erstenmal in Le Mans) lässt man die Gewölbdienste ununterbrochen durchlaufen. Zur Dekoration des Kelches werden ausschliesslich vegetabilische Formen verwendet, aber in einer neuen, für die Veränderung der Gesamtlage vorzüglich charakteristischen Anordnung. Man nennt gewöhnlich als unterscheidendes Merkmal zwischen der romanischen und der gotischen Auffassung die stilisierende Behandlung dort, die naturalistische hier. Der Kern der Sache ist damit nicht getroffen. Naturalistische Bildungen waren schon der vorigen Epoche eigen, stilisierende werden weder in der hohen noch der späteren Gotik ganz aufgegeben. Der wesentliche Unterschied liegt vielmehr in der dem Blätterschmuck supponierten Funktion. Das romanische Blätterkapitell, ein Enkel des korinthischen, spricht gleichsam in einer Metapher; es deutet auf die der Säule angedichtete lebendige Kraft in ihrem Konflikt mit der entgegenwirkenden Last. Die wirklich gotische Auffassung tritt erst in dem Augenblicke ein, wo das ideelle Band zwischen Dekoration und Struktur zerschnitten, wo das Blattwerk klar und deutlich als äusserlich angehefteter Schmuck, und nichts als das, kenntlich gemacht wird. Es liegt darin eine unanfechtbare Logik. Wie das struktiv Wirkende vom Raumabschliessenden schon streng gesondert war, so sollte jetzt auch das Dekorative

von jenem getrennt werden. Ferner soll im gotischen System das Uebergewicht der aufsteigenden Kraft gegenüber der Last so gross erscheinen, dass der von den antiken Kapitellformen angenommene Konflikt nicht mehr besteht. Im einzelnen gestaltet sich die neue Anordnung so: die Zweige und Blätter, anstatt aus dem Stamm herauszuwachsen, werden durch den Astragal an den Kelch angeschnürt, den Grund überall durchschauen lassend; ein Schritt weiter, so wird auch die Verbindung mit dem Astragal gelöst und werden die Blattbüschel gleichsam angeklebt oder angenagelt, mit gefissentlicher Sichtbarmachung der Bruchstelle des Zweiges.

Damit ist ein unzweideutiger Wink gegeben, wie die gotischen Meister das Verhältnis von Naturform und Artefakt verstanden wissen wollten. Wir halten es für ein vollkommenes Missverständnis, dass die naturalistische Umbildung des Ornaments mit gesteigerter Lebhaftigkeit auf die Phantasievorstellung hingearbeitet habe, als wohne in den Konstruktionsgliedern eine der organischen Natur verwandte Kraft. Das Gegenteil ist der Fall. Mit einschneidender Schärfe wird die Grenze zwischen den beiden Reichen gezogen und gesagt: dies hier ist toter Stein, vom Menschen nach seinen Zwecken gemäss den klug beherrschten Gesetzen der Festigkeit und der Schwerkraft geordnet, — dies da sind Formen einer anderen Welt, der belebten Natur, nicht hier gewachsen, sondern von draussen herbeigebracht. In diesem Punkte war die Antike die mystisch, ist die Gotik die rationalistisch Denkende; die Antike, indem sie eine geheimnisvolle Einheit von Natur und Kunst erahnte, die Gotik, indem sie stolz das Geisteswerk absonderte.

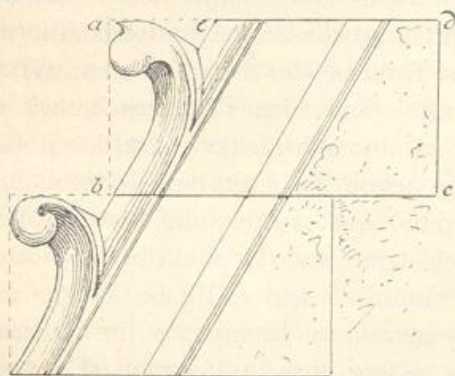
Die Ueberlegungen, die zur inneren Umwandlung wie äusseren Beschränkung der Zierformen führten, sind unwidersprechlich richtig, und ein neuer Beweis für die Gesinnungsstrenge dieser Generation, die jeden Teil nur als so viel gelten lassen wollte, als er fürs Ganze wert war. Uebersehen kann man nicht, dass die Gotik ein grosses Gebiet künstlerischer Reize damit verloren gab. Wie liebenswürdig, geistvoll, in welcher Fülle der Individuation hatte sich auf demselben der romanische Stil bethätigt! Der gotische aber will nur einen einzigen Ausdruck zulassen, den er als den schlechthin besten dogmatisiert. Er erreicht eine grossartige Einheit, die aber zugleich als Einförmigkeit ermüdet. Die Kapitelle variieren nur noch in der Pflanzengattung und in untergeordneten Besonderheiten der Blattstellung. Zudem ist der Massstab notgedrungen für die Wirkung zu klein. Kontrastierende Be-

malung muss hier zu Hilfe kommen, wodurch die Wirkung zwar gekräftigt, aber auch die Feinheit der Meisselarbeit abgeschwächt wird. Sie kann nur an Arkaturen zu ebener Erde, an Lettnern und sonstigen Accessorien in niederer Stellung nach ihrer durchschnittlich sehr grossen Vorzüglichkeit genossen werden. Der Naturalismus ist einstweilen noch ein bedingter; ihm gehorchen zwar die Formen der einzelnen Blätter, aber deren Gruppierung ist tektonisch regelmässig. Auch finden sich zwischen den eigentlichen Laubkapiteln noch immer jene konventionellen die an frühgotische Knospen- oder Hörnerkapitelle erinnern, mit der einzigen Veränderung, dass ihre Spitzen nicht als Einrollungen, sondern als Büschel charakterisiert werden. Die ganz realistische Nachahmung beginnt um 1240. Jetzt sind es auch nicht mehr die breiten, saftigen, biegsamen Formen von Wiesen- und Sumpfpflanzen, an die man sich hält, sondern das zackige Laub der Eiche und des Ahorns, der Stechpalme, der Weinrebe, des Epheus, der Petersilie u. s. w.

Wenn die Gotik es unvernünftig fand, den Pflanzenschmuck so zu verwenden, als könnten diese in der Wirklichkeit kraftlosen Gebilde etwas zur Widerstandsleistung gegen die Last der Gewölbe beitragen, so war ihr eine solche symbolische Ausdeutung für die Menschen- und Tierfigur doch sehr nach dem Sinn. Es sind die Kragsteine und alles in der Funktion diesen ähnliche, wie z. B. die Träger der Traufrohre u. dergl., wo zusammengekauerte Figuren es im Dienste der Architektur sich sauer werden lassen; ihre Auffassung ist, ebenfalls von der Mitte des 13. Jahrhunderts ab, eine ausgesprochen realistische und humoristische, oft bis zum Fratzenhaften, doch nicht chimärisch, wie es die auf den Spuren des Orients wandelnde romanische Tierornamentik gewesen war. Der hauptsächliche Tummelplatz für sie ist indessen die Aussenarchitektur, der wir uns nunmehr zuwenden.

Das Aeussere ist in der gotischen Phantasie das sekundäre Erzeugnis; es erreicht weder die logische Konsequenz noch die stimmungsvolle Einheit des Innenbaus; es ist ein Knochengerüst, das zu wenig plastisches Fleisch angesetzt hat. Diesem Mangel sucht die Gotik, auf ihrer Höhe angelangt, dadurch zu steuern, dass sie gerade auf ihn das vollste Füllhorn ihrer Kunstformen ausschüttet. Sie bleibt dabei ihrem Prinzip insofern ganz treu, als sie kein Glied zulässt, das nicht konstruktiv gerechtfertigt wäre, aber der Ausbildung gibt sie doch, um des Schmuckwerkes willen, eine über das strukturelle Bedürfnis weit

hinausgehende Steigerung. Wir haben die hierher gehörigen Formen: das Stab- und Masswerk der Fenster, die Strebebögen, Fialen, Wimperge, Ballustraden, ein jedes nach seiner Leistung für den Organismus, bereits besprochen. Auch was an ihnen bloss dekorativ ist, lehnt sich in den Motiven an die Konstruktionsformen engstens an, deren Bild sie, wie eine Spiegelgalerie, ins unendliche vervielfältigt zurückwirft. Ornament im eigentlichen Begriff ist das alles nicht, weil das selbständige Formgesetz fehlt. Selbst da, wo geschlossene Flächen mit blindem Masswerk überzogen werden — wovon die klassische Epoche indes erst sparsamen Gebrauch macht —, wo also thatsächlich Ornament vorliegt, selbst da wird die Einbildungskraft immer auf die konstruktive Grundform der Pfeiler- und Bogenverbindung zurückgelenkt.



Das ist nicht sinnbildliche, poetische, sondern direkte, prosaische Ausdrucksweise. So sehen wir uns, wenn wir nach rein ornamentalen Aeusserungen suchen, auf einen kleinen Vorrat von Motiven hingewiesen.

Zuerst das Laubwerk an horizontalen Gliedern, vornehmlich den Hohlkehlen der Gesimse. Es ist beinahe niemals als laufendes Band, sondern als Reihe aufrecht gestellter Blätter angeordnet; nach der Mitte des Jahrhunderts beginnt auch hier jene Anheftung zerstreuter Büschel, die wir von den Kapitellen her kennen. In ähnlicher Weise werden gelegentlich an den Umfassungsbögen der Fenster und an Arkaturen die Kehlen mit Blättern ausgestellt.

Zweitens die Kantenblumen. Wo zwei schräg abfallende Flächen zusammentreffen, an Turmhelmen, Fialen, Giebeln und Wimpergen, lässt man aus der Kante in gewissen Abständen kleine Höcker oder Bossen (»Krabben«) vorspringen. Ihre ornamentale Form ist den Voluten des Knospenkapitells entnommen (daher franz. für beide der gleiche Ausdruck »crochet«). Es sind oft besondere kleine Werkstücke, die mit T-Eisen angeklammert werden. Solider ist die die Bosse und den Wasserschlag aus einem Stück arbeitende Konstruktion (s. die beistehende Figur); sie ergibt sich bei horizontaler Fugenlage ganz von selbst; ist abcd die erste Form des Werkblockes, so fällt die Bosse in den

unter allen Umständen abzuarbeitenden Abschnitt ab e. Ursprünglich liegt den Kantblumen die Vorstellung vegetativer Abzweigung, also ein nicht eigentlich gotischer Gedanke, zu Grunde; er wurde denn auch folgerichtig abgelehnt, indem die spätere Zeit auch hier die Form eines äusserlich angesetzten Blattbüschels vorzog. Das älteste nachweisbare Beispiel von Krabben findet sich in Villard von Honnecourts Zeichnung der (jetzt zerstörten) Turmhelme von Laon (S. 104). Im Alter zunächst stehen die Wimperge und Pinakel an der Fassade von Amiens, dann die Fialen der Strebepfeiler von Reims.

Endlich die Kreuzblumen auf Giebel- und Pyramidenspitzen. Sie sind etwas älter als die Kantblumen, da sie, ohne diese, schon an den Fassaden von Paris und Laon und an den Strebepfeilern von Chartres vorkommen.

Die klassische Zeit der gotischen Baukunst war zugleich die schönste Zeit der mittelalterlichen Bildhauerkunst. Beide lebten miteinander in einem so innigen Verein, wie ihn keine Epoche der Kunstgeschichte mehr kennt. Und doch waltet in ihrem Verhältnis eine eigentümliche Antinomie. Kein Zweifel: die Architektur hat die Plastik erzogen, ihr den monumentalen Geist eingehaucht, ihr ein ungeheures Feld der Thätigkeit angewiesen; aber nur unter bestimmten Bedingungen, welche sich alsbald als eine schwere Last erwiesen. Blicken wir noch einmal auf die ornamentale Plastik zurück. Alles, was in ihr die Bildhauer als solche leisten, ist höchsten Lobes wert: von einer Lebenswärme, einer Treffsicherheit in der dekorativen Wirkung, die mit dem Besten in Antike und Renaissance den Vergleich aushält. Da kamen nun die Architekten darüber und verlangten für ihre Kunst die unbedingte Herrschaft über den Gesamteindruck; das Ornamentale darf nur eine bescheidene Ausdehnung gewinnen; es muss sich, um des Systems willen, auf Orte zurückziehen, wo das Auge es nur noch halb erfasst; es muss sich einen Massstab aufdrängen lassen, der für das architektonische Ensemble richtig abgemessen, für die plastische Wirkung zu klein ist. (An der Fassade von Amiens z. B. liegt an der Königsgalerie ein allerschönstes Laubgewinde 28 m über Erdboden und darf doch nur 30 cm hoch sein.) Nun verlangte es die Bildhauer vor allem nach Darstellung der menschlichen Gestalt. Die lehrhafte und symbolistische Tendenz der Kirche kam ihnen darin bestens entgegen. Aber wo sollte ihr Ort in der Architektur sein? Das plastische Kunstwerk verhält sich gegen das, was ausser ihm ist, abschliessend; es fordert Isolierung, entweder einen ganz freien Raum oder einen archi-

tektonischen Hintergrund von ruhig neutraler Haltung. Das kann aber die Gotik weniger gewähren als irgend ein anderer Baustil. Die Malerei hatte sie schon von ihrem natürlichen Sitz, der Wand, in die Fenster verdrängt; der Plastik konnte sie im Innern eine Stätte erst recht nicht bieten; dieselbe musste sich aufs Aeussere zurückziehen. Aber die ruhige Umgebung, ohne die sie, wie gesagt, ihr Bestes nicht entwickeln kann, fand sie auch hier nicht, wurde vielmehr mitten in den allgemeinen Drang und Schwung der Architekturformen hineingerissen und als Ornament gefühllos verbraucht. Es ist behauptet worden, dass eine grosse französische Kathedrale zwei- bis dreitausend Statuen zu ihrer vollständigen Ausrüstung nötig gehabt habe. Wir lassen diese Ziffern auf sich beruhen. Man beachte auf jeden Fall, dass dies Heer von Statuen durchaus in die oberen Teile des Gebäudes — die Portale abgerechnet — verwiesen war, in die Galerien der Fassade, die Tabernakel der Strebepfeiler, die Bekrönung der Fialen u. s. w., wo die Höhe sie jeder eingänglichen Betrachtung entrückte und der Zwang der architektonischen Symmetrie die Entwicklung der Motive aufs äusserste einengte: — kurz, eine im Sinne des Architekten ganz richtige, im Sinne des Bildhauers aber beklagenswerte Ortswahl.

Für den letzteren waren in der That nur die Portale ein dankbarer Ort. Man rechnet sie herkömmlicherweise zu den grössten Ruhmestiteln der gotischen Architektur und ihre majestätische Pracht ist wirklich so überwältigend, dass die Kritik nur zögernd das Wort nimmt. Und doch ist es nicht anders: auch hier kamen die Interessen der Bau- und Bildnerkunst aus dem Zwiespalt nicht heraus. Der ungeheure Drang nach bildnerischem Ausdruck staut sich in einem viel zu engen Bett. Die Zahl und Stellung der Statuen am aufgehenden Gewände wird durch die Zahl der hinter ihnen befindlichen Säulen bestimmt, ohne Rücksicht darauf, dass eine Statue mehr Luft braucht, als eine Säule. Die Bogenläufe sodann werden mit Statuetten und ihren zugehörigen Konsolen und Baldachinen in dichtestem Gedränge angefüllt und, was noch bedenklicher ist, es wird kein idealer Raum damit geschaffen, sondern die sitzend oder stehend gedachten Figuren müssen in widernatürlichster Weise der Bewegung der architektonischen Linien nachgehen. Endlich für das Tympanon wird die einheitliche Komposition, wie sie der romanische Stil sich zum Gesetz gemacht hatte, aufgegeben; das stoffliche Programm ist so ausgedehnt, dass es nur in mehreren Streifen übereinander sich aussprechen kann, was eine ganz

untektonische Anordnung gibt. Um ein Beispiel zu nehmen: das Mittelportal der Kathedrale von Amiens hat 20 Sockelreliefs, 14 Freistatuen an den Gewänden, 88 Statuetten in der Bogenleibung, 4 stark gefüllte Reliefstreifen am Tympanon, das macht zusammen gegen 200 Figuren. Durch diese gepresste und einförmige Anordnung werden die Einzelheiten in ihrem Werte so sehr geschwächt, dass auch ihre Summe nicht so stark erscheint, als sie ist. Es ist eine Kunst, die an sich selbst erstickt. Man braucht zum Vergleiche nur den Namen der Goldenen Pforte von Freiberg zu nennen, um zu wissen, wo der Irrtum des französisch-hochgotischen Systemes liegt.

Welche Rolle hat nun noch zu allem übrigen die Polychromie im gotischen Dekorationssystem gespielt? Die Frage ist leider ebenso schwierig, als sie zweifellos wichtig ist. An den Denkmälern haben sich nur vereinzelte Spuren erhalten und sehr oft aus jüngerer Zeit, als die Architektur; aus ihnen auf die Wirkung im ganzen zu schliessen, wie die Ueberreste romanischer Malerei nicht selten gestatten, ist nicht möglich. Jedenfalls war für die historische Figurenmalerei in einem regelmässig entwickelten gotischen Kirchengebäude kein Platz mehr: sie ist teils in die Glasfenster ausgewandert, teils hat sie ihre gegenständlichen Aufgaben der Plastik abgetreten, deren ins Massenhafte gesteigerte Produktion nicht am wenigsten darin ihren Grund hat. Es bleibt also im grossen und ganzen nur die rein dekorative, sagen wir bestimmter: ornamentale Verwendung übrig (wohin die, nie sehr umfangreich geübte, Figurenmalerei an den Gewölben mitzurechnen ist). Aber auch hierin war, was der gotische Stil forderte, enger gefasst. Denn im romanischen Stil war das gemalte Ornament zu einem grossen Teil Ersatz für das plastische, jedenfalls funktionsverwandt; im gotischen dagegen ist die plastische Form fertig ausgeführt und die Farbe tritt nur hinzu teils um ihres spezifischen Reizes willen, teils als zeichnerisches Mittel der Sonderung und Verdeutlichung. Die Bemalung ist deshalb für die gotische Architektur lange nicht in dem Masse unentbehrlich, wie für die romanische. Viollet-le-Duc stellt für die Interieurs den Satz auf, sie seien entweder ganz oder gar nicht bemalt gewesen. Belege für das erstere finden sich nur in kleineren Räumen, in selbständigen Kapellen, wie die Ste. Chapelle in Paris, oder in Chorkapellen. Bereits in ihnen zeigte es sich als eine unüberwindliche Schwierigkeit, die transparente Pracht der Glasfenster mit den gegen sie gehalten immer schweren und erdigen Tönen der Pigmente zu versöhnen und erst durch den Spiegelglanz des Goldes

wird eine gewisse Harmonie herbeigeführt. Dass man im 13. Jahrhundert jemals versucht oder auch nur gewünscht habe, ganze Kathedralen in dieser Weise in Farbe zu setzen, ist aufs äusserste unwahrscheinlich. Dagegen ist die von Viollet-le-Duc gestellte Alternative insofern einzuschränken, als Hervorhebung des plastischen Ornamentes, z. B. der Kapitelle, durch lebhafte Kolorierung oder Vergoldung, und Vertiefung der Kehlen durch Schwarz oder Braun allerdings stattgefunden hat. Hierbei ist die Farbe wesentlich Verstärkung der Form. Eine darüber hinausgehende Bedeutung scheint sie aber in der Anwendung auf den Aussenbau gehabt zu haben. Der statuarische Schmuck war hier grundsätzlich bemalt; aber auch am Ornament sind vielfach Spuren lebhafter Färbung und Vergoldung bemerkt worden, auch Reste von Glastäfelchen, die mit einer farbigen Paste oder einer dünnen Haut von Gold unterfangen waren. Auch ist die bunte Emaillierung der Dachziegel, der tönernen wie der bleiernen, ein weit ins Mittelalter zurückreichender Brauch gewesen.

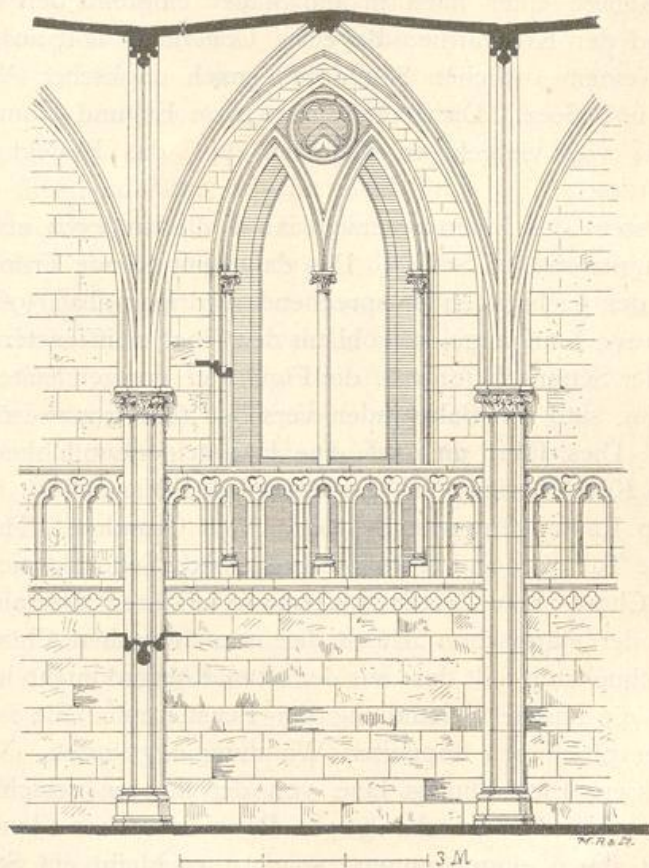
Provinzialismen in der Normandie, in Burgund und den südlichen Niederlanden.

Diese Schulen, von denen die beiden ersten eine selbständige Frühgotik hinter sich hatten, schlossen sich im 13. Jahrhundert enger an die französische Hauptschule an, immerhin nicht so sehr, dass sie nicht eigenartige Züge bewahrt hätten. Ein Teil derselben besteht in blossen Imponderabilien, die, wenn auch für den Gesamteindruck keineswegs bedeutungslos, doch schwer in eine allgemeine Formel zu fassen sind; ein anderer Teil ist bestimmt genug charakterisiert.

DIE NORMÄNNISCHE SCHULE des 13. Jahrhunderts kommt in der äusseren Kraftentfaltung unter allen der Hauptschule am nächsten. Sie hat zwar keine von den »grossen« Kathedralen geliefert, aber die Bauten zweiten Ranges sind in ihr reich und stattlich vertreten, und besonders anziehend die Gattung der Kollegiat-, Pfarr- und Landkirchen. (Wir bedauern die letzteren aus Mangel an Aufnahmen nicht nach Verdienst darstellen zu können.) Ausser den in diese Zeit fallenden Um- und Erweiterungsbauten, wie den Kathedralen von Rouen, Lisieux, Bayeux, Evreux und den grossen Abteikirchen von Eu, Fécamp, Caen, Bec (seither zerstört) wurden die Kathedralen von

Avranches (seither zerstört), Coutance, Séez von Grund aus neu gebaut.

Der normännische Stil des 13. Jahrhunderts ruht auf drei Voraussetzungen. Die erste und grundlegende, die indigene Frühgotik ist uns leider am wenigsten bekannt. Infolgedessen lässt sich nicht mehr genau unterscheiden, was ihr und was dem zweiten Faktor, d. i. dem



Normännisches Seitenschiff (de Caumont).

Verkehr mit England, verdankt wird; denn aufgehört hat der letztere, trotz der politischen Trennung, auch im 13. Jahrhundert keineswegs. Das dritte und offenkundig sehr mächtige Element ist das seit Philipp August eindringende französische. So stilrein und ausgeglichen, wie die französische, ist die normännische Hochgotik nicht geworden; aber es erfreut, auch in der verfeinerten Kunstsprache des klassischen Jahrhunderts den alten straffen und schneidigen Stammcharakter der normännischen Architektur wiederzuerkennen.

Im Grundplan schliessen sich die normännischen Kathedralen den französischen an, die Analogien zur englischen Gotik treten im Aufbau zu Tage. Spezifisch normännisch (und zugleich englisch) ist die aus dem Kapellenkranz vorspringende, der H. Jungfrau gewidmete grosse Mittelkapelle (nachgeahmt in Le Mans und Amiens). Ferner ist eine im Verblassen begriffene Erinnerung an den romanisch-normännischen Chor die Anlage einer flach in die Mauer eingreifenden Kapelle an der Ostwand der Kreuzarme: Bayeux, Coutance, voll ausgebildet in Rouen; zu einem östlichen Seitenschiff nach englischer Art entfaltet in Lisieux und Séez. Die Abteikirchen von Eu und Hambye haben einen Kranz von viereckigen Kapellen (vgl. das Projekt Peter von Corbies S. 120).

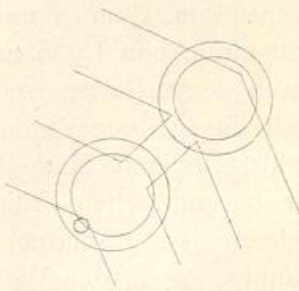
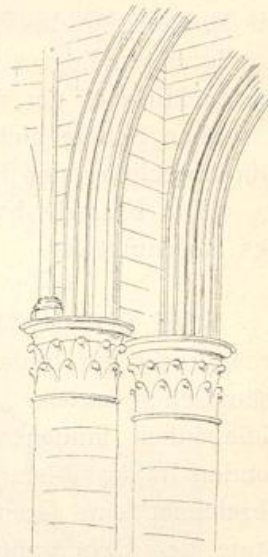
Im System des Inneren verschwinden die Emporen etwas später, als in der französischen Schule. Das dafür eintretende Triforium bleibt sehr hoch, der Lichtgaden entsprechend niedriger (Taf. 396). Sodann gibt es innere Laufgänge, sowohl an den Hochschiffenstern, als auch an denen der Seitenschiffe; vgl. die Figur der vorigen Seite. Sie, wie das Triforium, sind mit Balustraden versehen (der französischen Schule unbekannt). Dies führt uns auf eine Haupteigentümlichkeit der normännischen Konstruktion: die Zerlegung der Mauern in zwei durch einen leeren Raum getrennte Schalen. Vgl. Grundrisse Taf. 369, die Querschnitte Taf. 396 und das auf der nächsten Seite skizzierte System des hohen Chores von Coutance. Hieraus erklären sich auch die gekuppelten oder elliptischen Säulen der normännischen Chöre.

Am schnellsten fällt dem aus der alten Königsdomäne kommenden Beobachter die andere Behandlung der Fenster auf. Sie ist zuerst in der eben besprochenen doppelten Wandung begründet. Nicht selten hat die äussere Lichtöffnung eine von der inneren verschiedene Gestalt. Ferner wird nicht der ganze Raum zwischen den Gewölbe-trägern von ihnen eingenommen, sondern es bleibt ein Stück Wand dazwischen übrig. Sie bilden Gruppen zu zwei oder drei, so dass von eigentlichem Masswerk nicht die Rede ist. Die Fensterbögen sind hoch gestelzt oder überspitz.

Die Stärke der Säulchen, Bogengliederungen u. s. w. wächst nicht proportional den Raumabmessungen, sondern es wird der grössere Raum durch Vermehrung der Gliederzahl charakterisiert. So sind z. B. die Archivolten und Fenstergewände von einer der französischen Schule unbekannten Viel- und Feingliedrigkeit. Ebenso wird durch die oben erwähnte dreifache Anordnung von Balustraden die Summe der

wagerechten Linien vervielfältigt. Gegenüber dem Reichtum der geometrischen Formen ist das vegetabilische Ornament schwach vertreten; figürlicher Schmuck fehlt fast ganz. Hierin bleibt die gotische Epoche einem schon für die romanische charakteristisch gewesenen lokalen Geschmack treu. Nicht minder in der reichlichen Verwendung eingekerbter Flächenornamente, z. B. Rosetten in den Bogenzwickeln und Friesbänder aus Drei- und Vierpässen als Begleiter der Gesimse. Die Gewölbe haben oft eine in die Längsrichtung durchlaufende Scheitelrippe.

Alles dies sind Züge, welche die Gotik des normännischen Festlands mit der englischen gemein hat¹⁾. Sehr verschieden ist dagegen die Haltung der äusseren Baugruppe. Sie ist es schon durch den kompakten Grundriss, noch mehr durch den starken Accent, der auf die Türme fällt. Dieselben waren, wie man sich erinnert, eine alte Liebe der Normannen, welche nun auch im 13. Jahrhundert mehr Türme zur Ausführung gebracht haben, als das ganze übrige Frankreich zusammen. Selbst an bescheidenen Kirchen erhoben sie sich zu unverhältnismässiger Höhe. Namentlich das Küstengebiet um Caen und Bayeux ist voll davon. Für grosse Kirchen blieb die in der romanischen Epoche festgestellte Disposition massgebend: zwei Fassadentürme und ein dieselben womöglich noch überragender Vierungsturm (der letztere stammt in Coutance aus dem 13. Jahrhundert; der von Rouen ist eingestürzt; der von Bayeux, ursprünglich sehr breit angelegt, im 15. Jahrhundert schlanker ausgeführt). Um den Vierungsturm gruppiert sich eine Anzahl erheblich kleinerer Türmchen: zwei am Beginn des hohen Chors, zwei am Beginn des Umgangs, je zwei an den Ecken der Kreuzarme (Caen, Coutance, Bayeux; einfacher, d. i. auf die vier Querhausecken beschränkt, in Séez



¹⁾ Geradezu vorschlagend sind die englischen Stilformen in der Bretagne, wie z. B. die Kathedrale von Dol. Gruppenpfeiler mit schlankem Kern und vier weit detachierten Diensten besitzt.

und Lisieux). Die Wirkung ist, in Verbindung mit dem klaren und kräftigen Aufbau des Chors, eine vortreffliche, wie denn überhaupt die Ostansicht der normännischen Kirchen vor derjenigen der meisten grossen französischen Kathedralen den Vorrang hat (Taf. 449). Zur Komposition der Türme ist zu bemerken, dass sie vierseitig bleiben bis zum Beginn des Helms. Die Vermittlung zur achtseitigen Pyramide des letzteren liegt allein den Lucarnen und Tabernakeln ob. Hat in dieser Hinsicht der normännische Turmbau die Verfeinerung der französischen Schule nicht ganz erreicht, so ist er in einem anderen, der Durchbrechung der Helme, ihr und allen anderen vorausgegangen.

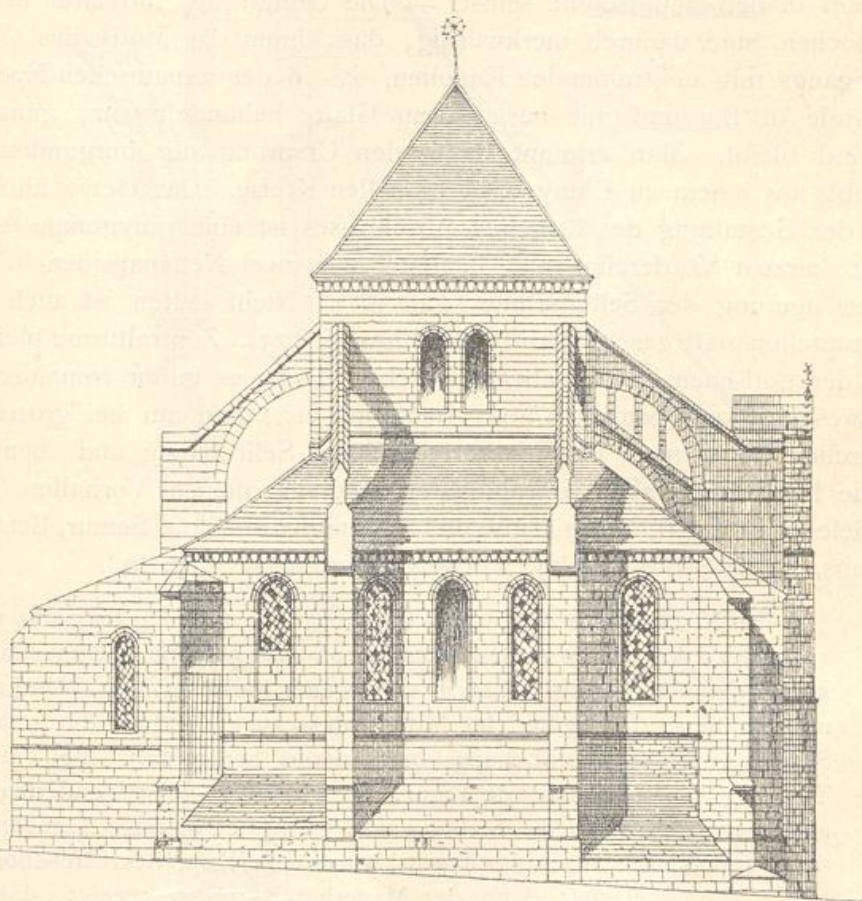
Die Fassade hat eine augenfällige Besonderheit in dem Fehlen des Rosenmotives.

DIE BURGUNDISCHE SCHULE steht in der quantitativen Leistung nicht nur hinter der französischen, sondern auch hinter der normännischen zurück. Dafür hat sie, wie wir wiederholt zu bemerken Gelegenheit fanden, das Ausland — Deutschland, Spanien und besonders Italien — stark beeinflusst. Das Jahr 1225, in runder Rechnung, bezeichnet eine Grenze der Entwicklung. Bis dahin war sie auf der Stufe des Uebergangsstils stehen geblieben. Die mächtige Vorderkirche von Cluny, um 1220 erbaut, der gleichaltrige Chor der Kathedrale von Lyon und die älteren Teile der Kathedrale von Genf waren dessen letzte Aeusserungen von Bedeutung. Rechnen wir dazu noch die in ihren Vorderschiffen in die letzten Dezennien des 12. Jahrhunderts fallende Kathedrale von Langres, so sind alle grösseren Werke der burgundischen Frühgotik genannt. Die anregende Wirkung, die anderswo das Königtum ausübte, die Kapetinger in Nordfrankreich, die Plantagenets in den Westprovinzen, fehlte; die historische Grossmacht des Landes, der Orden von Cluny, hatte sich zur Ruhe gesetzt, und das Cisterciensertum wirkte, wie wir wissen, eher retardierend auf die Stilentwicklung. So überwogen in der Bauthätigkeit durchaus die Kirchen kleiner Dimension, die Priorats- und Pfarrkirchen.

Die Eigentümlichkeiten der ersten Epoche sind folgende: weite Joche bei geringer Höhe; die Gewölbe vereinzelt noch Tonnen-, meist Kreuzgewölbe mit konkurrierendem Gebrauch von Gräten und Rippen; die Gräte in den Abseiten, die Rippen im Hochschiff (so noch 1220 in Cluny); starker Scheitelstich; mächtige Quergurten; Verzicht auf Strebebögen; vierseitige oder kreuzförmige Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen; selten ein Triforium; grosse Mauerflächen und kleine Fenster;

an den Arkaturen lange Fortdauer des Rundbogens (vereinzelt bis 1250); kräftige Gesimse mit fast romanischen Profilen.

Die zweite Epoche, von 1225—1300, hat nicht den einheitlichen Charakter der vorigen. Ihre Bauten zeigen zum Teil vollständige Ergebung an den französischen Stil, wie in den Langschiffen der Kathedralen von Nevers, Lyon, Vienne; zu einem anderen Teil beharren sie

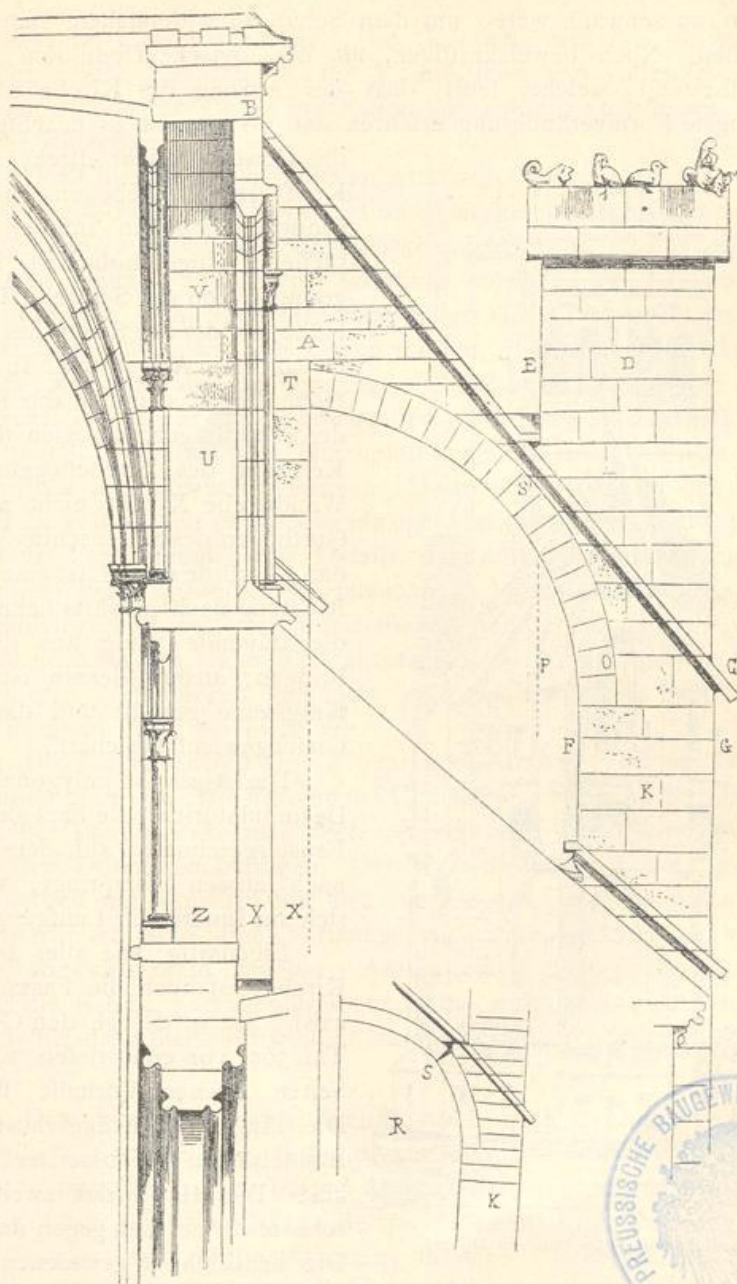


Chor von S. Martin in Clamecy (Planat).

mit einiger Anpassung an die fortgeschrittene Zeit bei dem Grundcharakter der ersten Epoche; endlich eine dritte Gruppe, an Zahl die kleinste, aber die mit Recht berühmteste, ist durch die Notre-Dame von Dijon, die Notre-Dame von Saumur und die Kathedrale S. Etienne in Auxerre vertreten. An sie vorzugsweise wird gedacht, wenn von dem burgundischen Stil des 13. Jahrhunderts die Rede ist. Die heimische Tradition ist von ihnen, ausser im Grundriss, verlassen, der

französische Stil aber doch nicht ohne weiteres, sondern mit einer stark individuellen Umfärbung reproduziert. Den frühgotischen Formen wird vor den zur Zeit herrschenden hochgotischen der Vorzug gegeben (sechsteilige Gewölbe, Rundpfeiler u. s. w.), zugleich aber zeigt sich volle Einweihung in alle Subtilitäten der fortgeschrittensten Konstruktionskunst und in deren Gebrauch eine Kühnheit, ein Raffinement, wie kaum in der Hauptschule selbst. — Die Grundrisse, und zwar beider Epochen, sind dadurch merkwürdig, dass ihnen das Motiv des Chorumgangs mit ausstrahlenden Kapellen, das in der romanischen Epoche gerade in Burgund mit besonderem Glanz behandelt war, gänzlich fremd bleibt. Man erkennt daran den Ursprung der burgundischen Gotik aus einem zu Cluny oppositionellen Kreise. Das Gewöhnlichste in der Gestaltung des östlichen Abschlusses ist eine polygonale Apsis mit kurzem Vorderchor und begleitet von zwei Nebenapsiden in der Verlängerung der Seitenschiffe (Taf. 367). Nicht selten ist auch der Hauptchor platt geschlossen (s. die Figur S. 173). Zentraltürme bleiben in der gotischen Epoche ebenso beliebt, wie sie es in der romanischen gewesen waren (Semur, Dijon, Lausanne etc.) und nur bei grösseren Kirchen treten noch Fassadentürme hinzu. Sehr häufig und ebenfalls eine Fortsetzung alter Gewohnheiten sind die offenen Vorhallen (Beispiele: S. Philibert, Notre-Dame und S. Benigne in Dijon, Semur, Beaune, Nuits, S. Père-sous-Vezelay, Michery, Pontaubert u. a. m.).

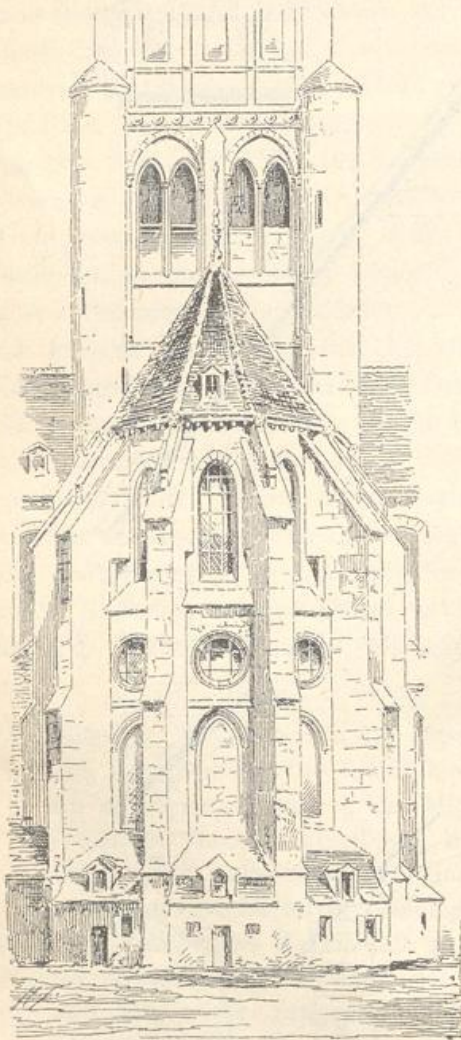
Die NOTRE-DAME in DIJON (Taf. 393) war 1225 im Bau, um 1240 vollendet. Bescheiden in den Massen, von fast gesuchter Schmucklosigkeit, ist dieser Bau ein Triumph verwegener Balancierkunst. Und zwar mit so offener Darlegung der Mittel, dass auch der Laie die graziöse Sicherheit ihrer Handhabung bewundernd herausfühlt. Vgl. ausser Taf. 393 die nebenstehende Figur, die Viollet-le-Duc folgendermassen analysiert. Nachdem die Stellung und geringste zulässige Ausdehnung des Strebepfeilers K ermittelt war, wurde der Kopf des Strebebogens bei A stark belastet; dann der Mauerhut B—C so geneigt, dass er zum Bogen die Tangente bildet; dann die Fiale D—E eingerückt, dergestalt, dass der Abstand der Senkrechten P zu F ein Drittel von FG bildet. Der Schub des Hochschiffgewölbes wird durch die Last von A kräftig niedergedrückt. Sollte der Strebebogen dennoch aus der Form gebracht werden, so läge die Bruchstelle bei S und der Pfeiler K würde sich nach aussen neigen. Da aber die Fiale D über die Senkrechte F bis P vorgerückt ist, wird durch sie die gefährdete Stelle S' ausreichend geschützt, denn D leistet nur der Tendenz des Bogens, sich bei S' zu heben, Widerstand, aber es belastet ihn nicht, weil er,



Gewölbe und Strebesystem der Notre-Dame in Dijon (Viollet-le-Duc).

aus langen Werkstücken zusammengesetzt, eine homogene Masse bildet und weil das Lager OC grösser ist als der Ueberhang OP. Die Fiale vollzieht also vermöge der ihr gegebenen Gestalt die doppelte Aufgabe, den Strebebogen zu komprimieren und den Strebepfeiler, der für sich

allein zu schwach wäre, um dem Schub zu widerstehen, standfest zu machen. Noch beweiskräftiger, als die logische Deduktion, ist der Thatbestand, welcher lehrt, dass der Aufbau der Kirche nicht die geringste Formveränderung erfahren hat. Weiter ist zu beachten, dass



Ostansicht von Notre-Dame in Dijon.

die Gewölbe nicht direkt auf den Kopf des Strebebogens schieben, sondern dass ein innerer Strebepfeiler V eingeschoben ist. Er wird getragen von der Schwelle T in der Höhe, auf der der Schub des grossen Gewölbes in Aktion tritt. In gleicher Höhe liegen drinnen die Kämpfer der Schildbögen, draussen der erste Keilstein des Strebebogens. Die Wandstrebe X ruht nicht auf dem Gurtbogen des Seitenschiffs; thäte er das, so würde seine Last eine schräge Richtung nach einwärts nehmen und die tragende Säule aus dem Lot bringen; anstatt dessen ist er auf Kragsteine gestellt und damit das Gleichgewicht gesichert.

Die Apsis ist polygonal, ohne Deambulatorium; sie baut sie in zwei Fenstergeschossen auf, deren erstes nach aussen vorspringt, während sich im Innern ein Laufgang bildet.

Eigenartig, wie alles an dieser Kirche, ist auch die Fassade (Taf. 418). Sie wird (vgl. den Grundriss Taf. 367) von einer tiefen, nach drei Seiten offenen Vorhalle flankiert. Die Träger des Erdgeschosses sind Bündelsäulen von äusserster Leichtigkeit. Die Halle des zweiten Geschosses öffnet sich gegen das Schiff.

Die beabsichtigt gewesenen Türme

sind nicht ausgeführt. Wir haben die gotische Uebersetzung einer altburgundischen Anlage vor uns, speziell an Paray-le-Monial erinnernd. Eine ungemein sinnreiche Anordnung der inneren Stützen ermöglichte es, die Fassade von vorspringenden Streben frei zu machen. Die Teilung der oberen Geschosse ist, allen gotischen Regeln entgegengesetzt, aus-

schliesslich eine horizontale. Die Galerien, wie die sie trennenden hohen Friese, von ganz aparter Komposition und vollendet schön gearbeitet. Wie die Türme beschaffen sein sollten, können wir uns nicht mehr vorstellen.

Der Chor der Kathedrale von AUXERRE (Taf. 394) wurde erbaut von etwa 1215—1234. Die Konstruktion ist der oben beschriebenen ähnlich; der Schildbogen von der Abschlusswand getrennt, so dass ein zweiter innerer Umgang über dem Triforium entsteht. Im Langchor waren ursprünglich wohl auch hier sechsteilige Gewölbe projektiert. Unvergleichlich kühn, wie der Grundriss Taf. 366 wenigstens ahnen lässt, ist der Rundchor und der Umgang ¹⁾ behandelt, das Leichteste, Lichteste, Durchsichtigste was das 13. Jahrhundert (neben der Ste. Chapelle in Paris) überhaupt geschaffen hat. Hinzufügung eines Kapellenkranzes hätte den Eindruck nur schwächen können. Desto poetischer, um das Wort einmal zu gebrauchen, wirkt die einzige Marienkapelle. Eine wunderbar sichere Charakteristik des Details war nötig, um diese Säulen und Rippen nicht zerbrechlich erscheinen zu lassen. Bezeichnend für die Unabhängigkeit von der französischen Schule ist die Unkenntnis des Fenstermasswerks. Der Teilungspfeiler, so dünn er ist, ist noch aus mehreren Werkstücken gemauert. Pfeiler aus einem Stück kommen in Burgund vor 1260 nicht vor.

Die Kirche Notre-Dame in SEMUR-EN-AUXOIS (Taf. 393) wurde begonnen um 1220. Die Formen des Chors sind erheblich altertümlicher als die des Langhauses, mag auch der wirkliche Zeitabstand kaum mehr als drei Dezennien betragen. Der Wert dieses Bauwerkes liegt in der Sicherheit der Konstruktion und der Eleganz der Steinmetzarbeit; die Proportionen sind eine Verirrung und waren schwerlich von Haus aus so extravagant gedacht. Ausser einem achteckigen Zentralturm hat die Kirche Fassadentürme und eine weit vorspringende Vorhalle; auch für die Querschiffsfronten waren Vorhallen beabsichtigt.

Dem burgundischen Stilgebiet blieb auch in dieser Epoche die westliche Schweiz eng verbunden. S. Peter in GENÈVE (Taf. 395) gibt das System der kleinen burgundischen Kirchen (von denen die Schweiz in MOUDON und NEUCHÂTEL Beispiele besitzt) in Anwendung auf eine Kathedrale: sehr breite Arkaden, massige Gliederpfeiler, ein rundbogiges Triforium. In Betreff der Gewölbe haben während der langen, das ganze 13. Jahrhundert umfassenden Bauzeit die Absichten mehrfach geschwankt; eine Zeitlang waren sie sechsteilig projektiert ge-

¹⁾ Die Stellung der Rippen Weiterbildung des zuerst im benachbarten Pontigny aufgetretenen Motives.

wesen, vgl. den von einer Konsole getragenen Dienst über der Spitze des Scheidbogens. Der nach 1232 ausgebaute Chor erinnert an den der Kathedrale von Lyon; ausgezeichnet schön, jedoch noch wesentlich romanisch, seine Details. — Das zweite Hauptmonument ist die Kathedrale von LAUSANNE (Taf. 395). Nach dem Brande von 1219 und wieder 1234 begonnen, wurde sie 1275 geweiht. Auch hier Uebergang von sechsteiligen zu oblongen Gewölben; der Lichtgaden erinnert, wie auch in Genf, an das System der Normandie, ohne jedoch dass ein Einfluss von dort anzunehmen wäre. Der grosse Ruf, dessen sich die Kathedrale von LAUSANNE erfreut, ist übertrieben; die ältere Schwesterkirche in Genf ist ihr sowohl in den Proportionen als im Detail überlegen.

Im 13. Jahrhundert wurden auch die SÜDLICHEN NIEDERLANDE¹⁾ zu einer Provinz der grossen französischen Schule. Sie waren frühzeitig in die gotische Bewegung hineingezogen vermöge ihrer Nähe zu deren ältesten Herden, aber sie verhielten sich wesentlich passiv zu ihr und gelangten zur Klärung erst spät und mit weit weniger positiver Eigenart, als der normännische und burgundische Provinzialismus. Für den Verlauf im einzelnen machte die geographische Nachbarschaft mehr aus als die Stammesverwandtschaft.

Wir finden die welschen Maasgegenden bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts im Gefolge der deutschen Rheinlande, die von Niederdeutschen bewohnten Landschaften Flandern und Hennegau zu Frankreich neigend. Die Kathedrale von Tournay vermittelte rheinische Kompositionsmotive an Noyon und Soissons, die von Cambrai empfing die konstruktive Gegengabe der Schule von S. Denis, zu deren frühesten und mächtigsten Pflanzbauten sie gehörte, und auch die von Arras (gleich Cambrai in der Revolution zerstört) zählte noch ganz zur picardisch-französischen Schule. Entfernen wir uns aber aus diesem südlichsten Grenzstreifen und betreten das heutige Belgien, so finden wir die dortige Architektur noch lange auf der Stufe des Uebergangsstils verharrend. Neben den französischen Einflüssen machen sich normännische bemerklich. Im inneren System weite Arkaden auf Rundpfeilern mit runden Basen und achtseitigen Kapitellen, die Dienste auf Konsolen, die Fenster schmal und überspitz, öfters in Gruppen unter einem zusammenfassenden Rundbogen, polygonale Chöre mit Umgang, aber ohne Kapellen, Zwerggalerien und Rundbogenfriese, Zentraltürme,

¹⁾ Nicht zu vergessen ist, dass im Mittelalter ihre Grenzen weiter südlich liefen, als heute; Arras, Lille, Cambrai sind erst in der Neuzeit zu Frankreich geschlagen.

keine Strebebögen — das sind die Merkmale der südniederländischen Gotik bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Wichtigste Beispiele: S. Jacques und S. Quentin in TOURNAY, S. Martin in YPERN (seit 1221), S. Pamele in OUDENAARDE (seit 1234), Abteikirche zu VILLERS (1240—1260), die Kirche zu LISSEWEGHE; vgl. unsere Tafel 397.

Um 1250 verschwinden die romanischen Reminiscenzen und das französische Modell dringt gänzlich durch, wenn auch noch immer in einigermaßen rückständiger Behandlung. Dem Rundpfeiler bleibt die belgische Gotik über das 13. Jahrhundert hinaus anhänglich; der Kapellenkranz findet jetzt Aufnahme, obschon nicht allgemeine; der Strebebogen ist bald vorhanden, bald fehlt er; die Raumverhältnisse — und dies ist von allen Neuerungen die wichtigste — werden erheblich schlanker. Der Chor von S. Gudule in Brüssel, das Langhaus von S. Martin in Ypern, die Frauen- und die Salvatorskirche in Brügge (ausnahmsweise mit Gliederpfeilern) u. a. m. sind Gebäude, die den Bürgersinn und die Willenskraft der eben damals zur Blüte aufsteigenden flandrischen Städte stattlich repräsentieren. Aber der feinere Reiz und Adel der französischen Vorbilder hat sich verflüchtigt und Entschädigung durch selbständige Gedanken suchen wir umsonst. Die Zeit, ihr Eigenes auszusprechen, kam für die niederländische Architektur erst im 15. Jahrhundert.

4. Die doktrinäre Spätgotik.

Die erste Entfaltung, das Wachsen, das Ausreifen der französischen Gotik, alle drei zusammen genommen, d. i. die Zeit vom Chor von Saint-Denis bis zum Chor von Beauvais und den Querschifffassaden der Notre-Dame von Paris, umfassen wenig mehr als hundert Jahre. Darauf folgte eine reichlich zweihundertundfünfzig Jahre dauernde Epigonenzeit. Sie war als solche schon erkennbar in den letzten Jahren Ludwigs IX. und verläuft sich ohne deutliche Grenze in die Renaissancebewegung unter Franz I. Das Wissen und Können dieser späteren Geschlechter war sicher nicht kleiner, als das der klassischen Epoche; was ihnen fehlt, ist die Ursprünglichkeit der Empfindung, die Frische der Inspiration. Waren diese aber überhaupt noch möglich? Einem jeden Baustil ist durch sein eigenes Lebensgesetz ein Gipfel vorausbestimmt, über den er nicht hinaus kann. Die Geschwindigkeit, mit welcher die Gotik den ihrigen erreichte, war nur möglich geworden durch äusserste