



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

Dehio, Georg

Stuttgart, 1901

4. Die doktrinäre Spätgotik

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

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

Konzentration des Problems — frühzeitige Erschöpfung des Problems vom Standpunkte der Nachfolger betrachtet. Kein Weg führte mehr zurück zu den zahlreichen, eine Erweiterung des Aktionsfeldes versprechenden Abzweigungspunkten, an denen die aufsteigende Entwicklung eilig vorübergegangen war. Nun ist aber nicht bloss eine Eigentümlichkeit des französischen Geistes, wie seine heutigen Vertreter zu meinen scheinen, sondern jeder lebendigen Kunst, dass sie sich der blossen Wiederholung dessen, was schon einmal gesagt ist, nicht hingeben kann, ohne sich selbst das Grab zu graben. In solcher Lage ist nur nach zwei Seiten noch Bewegung möglich: entweder sucht man das übernommene Prinzip, von dem man ebensowenig abgehen kann als will, noch reiner, noch feiner, noch schärfer, noch allseitiger in der Folgerichtigkeit herauszuarbeiten, wobei unvermeidlich Gefühl und Phantasie vor dem Verstande sich zurückziehen, — oder die beiden ersteren machen sich Luft, indem sie den Kern der Sache umgehen, sich auf Nebendinge werfen, und dann tritt Verkünstelung, Ueberfeinerung und bald auch Willkür und Stillosigkeit ein. Keines von beiden blieb der Epigonengotik erspart: das erstere geschah in ihrer langdauernden ersten, das andere in ihrer kürzeren zweiten Hälfte. Jene umfasst das ganze 14. Jahrhundert, dazu je ein Menschenalter vom Ende des 13. und vom Anfang des 15. Sie zur »Hochgotik« zu rechnen, wie oft geschieht, ist gänzlich irreführend, denn sie trägt alle Merkmale einer Kunst an sich, die ihren Höhepunkt hinter sich hat. Wir glauben das Wesen ihres Stiles am kürzesten zu kennzeichnen, wenn wir ihn den »doktrinären« nennen.

Die Schwäche dieser Epoche liegt nicht etwa im plötzlichen Ausbleiben der genialen Kraft, sondern darin, dass für solche kein Platz mehr war. Ausserdem war die Bauthätigkeit Frankreichs, wenigstens auf kirchlichem Gebiete, in dieser Zeit quantitativ entschieden ein Rückgang. Es erklärt sich das noch mehr aus der Sättigung des Bedürfnisses als aus der Erschöpfung der Mittel; indes nicht daraus allein. Bei den Franzosen pflegen Ebbe und Flut ihrer Geistesgeschichte in viel höherem Grade als bei anderen Völkern an die Gezeiten ihrer äusseren Glückslage gebunden zu sein. Man wird nicht bezweifeln wollen, dass der Ruhm, den die Kreuzzüge dem französischen Namen brachten, und die kluge und glückliche Leitung des Staates vom siebenten bis auf den neunten Ludwig viel zu der schaffensfrohen Stimmung in der Jugendzeit der Gotik beigetragen haben. Das 14. Jahrhundert aber sah, mit kurzer Unterbrechung, nur unfähige Regenten,

es brachte den hundertjährigen Krieg mit England, die Bauernunruhen, den schwarzen Tod — um nur diese auffälligsten Nöte zu nennen —, es erlebte den Anfang des Zwiespaltes zwischen dem sich verwandelnden Zeitgeist und den ererbten Daseinsformen des Mittelalters. Ein grosser Teil der kirchlichen Bauthätigkeit war ohnedies von vornherein an die Pflicht des Fortführens der in der vorigen Epoche begonnenen Werke gebunden: eine fatale Pflanzschule der Routine und des Doktrinalismus. Als eine glückliche Oase wird die Regierungszeit König Karls V. (1364—80) gepriesen. Er und sein Bruder, Herzog Johann von Berry, nehmen unter den fürstlichen Mäcenen des mittelalterlichen Frankreichs, was ihr persönliches Verhältnis zur Kunst betrifft, wohl den ersten Platz ein, aber ihr Eifer wandte sich vornehmlich der weltlichen Baukunst zu. Hätten die Schlösser nicht auch Kapellen gefordert, so wäre die Kirchenarchitektur unter dieser luxuriösen Regierung leer ausgegangen. Es sind die ersten, schon deutlichen Anzeichen dafür, dass die kirchliche Kunst bald aufhören wird, die alleinige Stilbildnerin zu sein.

In der folgenden Uebersicht der Denkmäler geben wir nur eine beschränkte Auswahl des Wichtigsten. Das verhältnismässig regere Leben besaßen die peripherischen Landesteile. Der Süden, der so lange brach gelegen hatte, muss sogar die baugeschichtlich interessanteste Provinz im Frankreich des 14. Jahrhunderts genannt werden. Den ihm eigentümlichen Typus werden wir in einem besonderen Kapitel schildern. Von Bauten nach französischer Art kommen die am Schluss der vorigen Epoche begonnenen Kathedralen von NARBONNE, TOULOUSE, LIMOGES, CLERMONT-FERRAND (S. 116) noch einmal in Betracht, da ihre Ausführung wesentlich in diese fällt und denn auch reichlich trocken geraten ist. Kleiner, aber eines der originellsten und reizvollsten Architekturstücke des ganzen Jahrhunderts ist der um 1320 in Arbeit genommene Chor von S. Nazaire in CARCASSONNE, wahrscheinlich das Werk eines Nordfranzosen. Gleichen Ursprunges und gleichen Lobes wert ist die Kathedrale von BAYONNE, in der Harmonie der Proportionen und der Mässigung der Formen eigentlich noch ein klassisches Werk (ein Jahrhundert älter das Erdgeschoss des Chors). Wesentlich von der ungünstigen, pedantischen Seite zeigt den Zeitgeschmack der (angeblich 1260—1310? erbaute) Chor der Kathedrale von BORDEAUX, wenn er auch durch den Ernst und die Grösse seiner Raumverhältnisse zu den Hauptleistungen der Epoche gezählt werden muss. Im Norden steht die Normandie unbestritten an der Spitze. Die Marienkapelle und die Kreuzschiffsfassaden der Kathedrale von ROUEN, die Haupt-

fassade der Kathedrale von SÉEZ, der Turm von S. Pierre in CAEN kommen in der Korrektheit und Eleganz ihrer Formen dem Stil Louis' IX. nahe genug; vor allem aber hat die Normandie den einzigen ganz grossartigen Neubau der Epoche hervorgebracht, S. Ouen in ROUEN (Chor 1318—38, Querschiff und Langhaus im 15. Jahrhundert, aber in engem Anschluss an die älteren Teile). Beinahe ebenbürtig war die Abteikirche S. Bertin in SAINT-OMER (begonnen 1326, spät vollendet, in der Revolution abgebrochen). In der Picardie und Isle-de-France wurde nur ganz wenig gebaut und dies wenige würden wir meist gern vermissen, wie die Chorerweiterung der Notre-Dame in PARIS und die seitlichen Anbauten in SAINT-DENIS, LAON und AMIENS. Die Champagne hat die kleine, aber allerdings vorzüglich lehrreiche Kirche S. Urbain in TROYES, das Langhaus der Kathedrale derselben Stadt und das der Kathedrale von AUXERRE. Im Osten repräsentieren S. Bénigne in DIJON, die Kathedrale und S. Gengoult in TOUL den Uebergang vom klassischen zum doktrinären Stil. Endlich eine Hauptleistung des letzteren, auf deutschem Boden, aber französisch gedacht, ist die Kathedrale von METZ; wesentlich seit 1330.

Die südlichen Niederlande schliessen sich jetzt stilistisch ganz eng an die französischen Nachbarprovinzen an, übertreffen sie aber an Unternehmungslust. Ganz ersten Ranges — wenn wir auch einschränkend hinzufügen müssen: im Sinne der Zeit — ist der imposante Chor der Kathedrale von TOURNAY (gew. 1338, Taf. 397). Von 1350 ab wurde das Langhaus der Ste. Gudule in BRÜSSEL (Taf. 398) weitergebaut; auch die Fassade (Taf. 415) ist als Komposition ein charakteristisches Werk dieses Jahrhunderts, wenn auch die Ausführung dem folgenden gehört. Ferner wurden in Brabant drei grosse Kathedralen begonnen: in MECHELN 1341, in ANTWERPEN 1352, in LÖWEN 1373; langsam ausgeführt, und deshalb überwiegend schon das Gepräge der letzten gotischen Manier tragend. Sodann zahlreiche Ordenskirchen.

Insofern er kein Entwicklungsziel hat, hat der doktrinäre Stil auch keine innere Geschichte. Aber an Bestimmtheit und Einheit der Stimmung fehlt es ihm keineswegs. Ja, die Gleichförmigkeit ist in keinem Jahrhundert so gross gewesen, wie in diesem, so dass man, trotzdem ein beherrschender Mittelpunkt fehlt, kaum noch von Provinzialschulen reden kann. Weit entlegene Bauten, wie etwa die Chöre der Kathedralen von Bordeaux und von Tournay, könnten ebensogut in nächster Nachbarschaft entstanden sein.

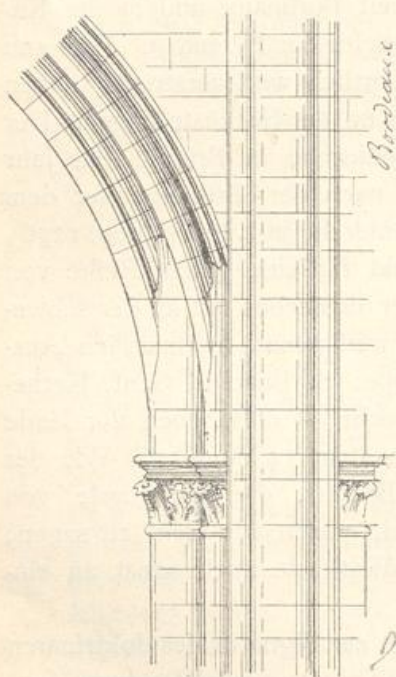
Der Grundriss bietet nur zu wenigen Bemerkungen Anlass. Erstens ist es ein bestimmtes Chormotiv — die Zusammenziehung des

Kapellenkranzes mit deren Umgang unter einem gemeinschaftlichen Gewölbeschlussstein —, das jetzt eine ziemliche Verbreitung findet. Zum erstenmal tritt das Motiv als ein ganz individuelles auf am Chor der Kathedrale von Soissons, beg. 1212. Gleichzeitig sodann an einem weit entlegenen Ort, an der Kathedrale von Bayonne, zu deren Chor der Grundstein 1213 gelegt wurde; die Lösung ist nicht nur besser gelungen als in Soissons, sondern eine der schönsten an sich, die wir kennen, indem sie die Momente der Gliederung und der Zusammenfassung des Raumes in vollendeten Einklang bringt. Wahrscheinlich von Bayonne übertragen in Uzeste unweit Bordeaux und in der Kathedrale von Pamplona auf der anderen Seite der Pyrenäen. Was nun die weiteren Fälle betrifft, so sind sie örtlich weit zerstreut, haben aber doch das Gemeinsame, dass sie alle an der Seeküste liegen. Der Zeit nach folgen nunmehr die Liebfrauenkirche in Brügge (das Jahr des Baubeginns nicht bekannt, jedenfalls nach der Mitte und vor dem Ende des 13. Jahrhunderts) und die Marienkirche in Lübeck (beg. 1276). Die letztere ist ersichtlich Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von hierher gehörigen Kirchen, sowohl an der deutschen als an der schwedischen Küste der Ostsee, wie Brügge wenigstens mutmasslich Ausgangspunkt für die niederländische Gruppe: S. Bavo in Gent, Kathedrale von Tournay, Kathedrale von Utrecht — diese noch vor Ende des 13. Jahrhunderts, dann mehreres aus dem 14. und 15. Wie der jüngste der diesem Typus folgenden Bauten, die Kathedrale von Quimper in der Bretagne, einzureihen sei, wissen wir nicht zu sagen; auch nicht, was etwa die französische Westküste noch sonst an einschlägigen Beispielen darbietet.

Viel allgemeiner verbreitet, so recht zur Signatur des doktrinären Stils gehörend, ist die Erweiterung der Seitenschiffe durch fortlaufende Kapellenreihen. Entstanden ist das Motiv aus Zubauten, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts leider anfangen zahlreich zu werden. Die Ausführung war verhältnismässig mühelos — man schob die Wände, die ja fast ganz in Fenster aufgelöst waren, bis zur Aussenkante der Strebepfeiler vor —, der Raumgewinn bedeutend. Von vornherein in den Plan aufgenommen findet sich diese Anordnung zuerst an einigen langgestreckten Choranlagen aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts: Narbonne, Toulouse, Limoges, Clermont, Evreux, Dinan, Rouen, Tournay u. a. m. Bei den Kathedralen, die erst im 14. Jahrhundert ans Langhaus kamen, wurde sie öfters sofort in den Plan aufgenommen, so in Limoges, Tours, Auxerre, Brüssel. Die

Wirkung auf den Querschnitt zeigt Taf. 397, 4. Dem konstruktiven Organismus wird dadurch kein Abbruch, nicht einmal eine Veränderung zugefügt; wohl aber ist es ein Verderb für den Raumorganismus, zumal in Anwendung auf die langen Fluchten der Vorderschiffe. Denn das Auge findet hier gar keinen zusammenhängenden Abschluss mehr, nur die, ähnlich Theaterkulissen, quergestellten Flächen der den Kapellen als Zwischenwände dienenden Strebepfeiler.

Die Querschnittsproportionen sind nicht höher, als sie schon am Schluss der vorigen Epoche waren, aber durch noch schlankere



Bildung der Glieder, durch noch weitergehende Verwischung der horizontalen Teilungen, insbesondere die Verschmelzung des Triforiums und der Oberlichter, wird der Eindruck unbedingten Höherstrebens um einen weiteren Grad gesteigert.

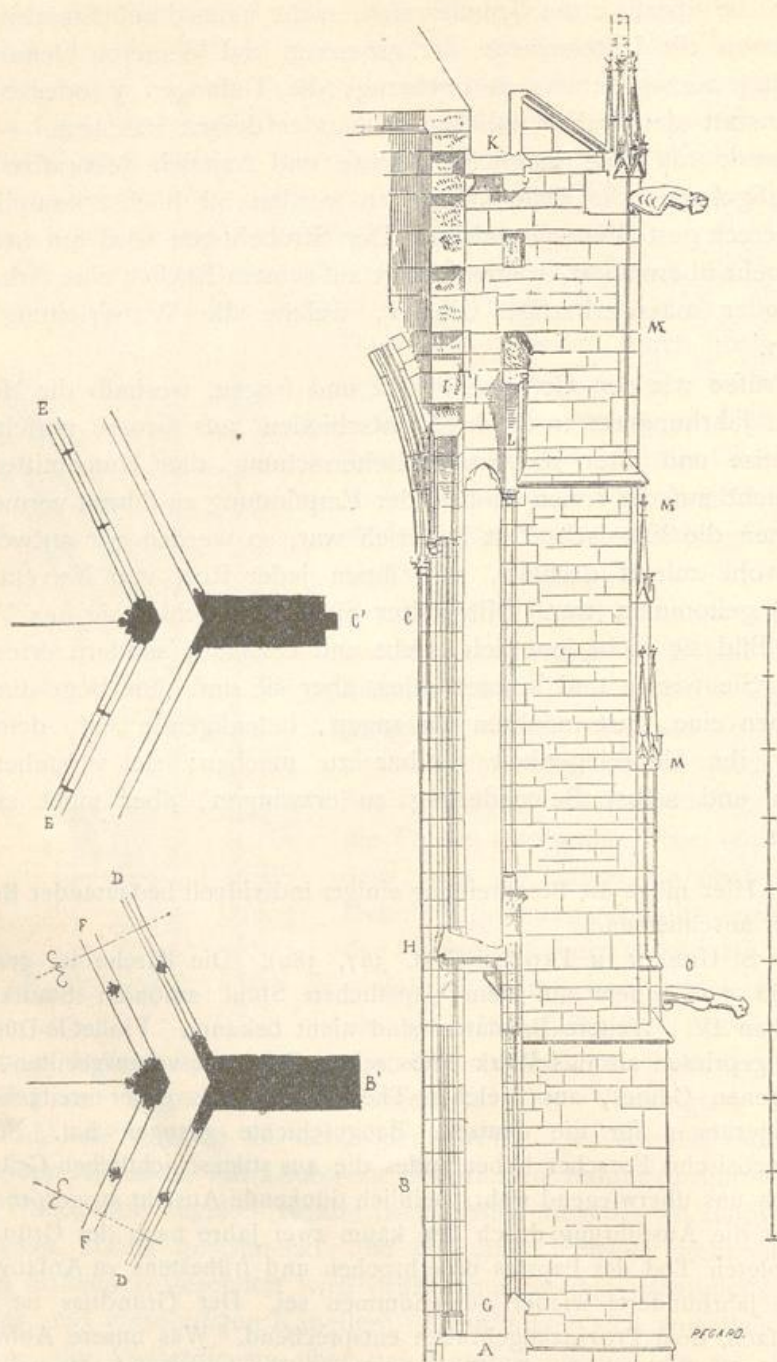
In den Details ist das 14. Jahrhundert erfindungsarm. Es hält sich an die zum Schluss der klassischen Zeit festgestellten Muster, nur dass sie magerer und schärfer zugeschnitten werden. Als der Förderung noch bedürftig wurden die Pfeiler angesehen. Sie sollten mit dem, was sie tragen, in noch engere Uebereinstimmung gebracht werden. Für den Horizontalschnitt wurde das übereck gestellte Quadrat gewählt, eine Form, in der die beiden bisherigen Entwicklungsreihen — der mit alten und jungen Diensten besetzte Cylinder und das Quadrat mit abgetreppten Vorlagen — ihre Vereinigung fanden. Die Zahl der Dienste ist acht oder zwölf. Das Kapitell schrumpft zu einem schmalen, mit Laubwerk dekorierten Bande zusammen. Der dem Hauptschiff zugekehrte alte Dienst wird zuweilen in halber Höhe mit einer Statue geschmückt, die auf einer Konsole steht und von einem Baldachin geschützt wird (früher nur an den Wänddiensten von Chören und einschiffigen Kapellen). Dann findet sich zuweilen Durchführung der Pfeilerdienste über das Kapitell hinaus, wo sie sich mit der Archivolte schneiden; eine ebenso mühsame als hässliche Bravourleistung des Steinschnitts (vgl. beistehende Figur). Das Masswerk hält

sich an die überlieferten Grundformen, sucht indes durch Einschabung von Pässen die Unterschiede der grösseren und kleineren Oeffnungen möglichst auszugleichen; es bevorzugt die Teilungen 3 (oder 2×3), 5, 7 anstatt der früher üblichen in 2 oder dessen Potenzen. — Das Strebewerk soll eine möglichst leichte und zugleich dekorative Wirkung abgeben. Die Fialenkrönungen werden oft höchst kompliziert, mit übereck gestelltem Grundriss. Der Strebebogen wird am liebsten nicht mehr übermauert, sondern trägt auf seinem Rücken eine Arkadenreihe oder masswerkartige Glieder, welche die Wasserleitung aufnehmen.

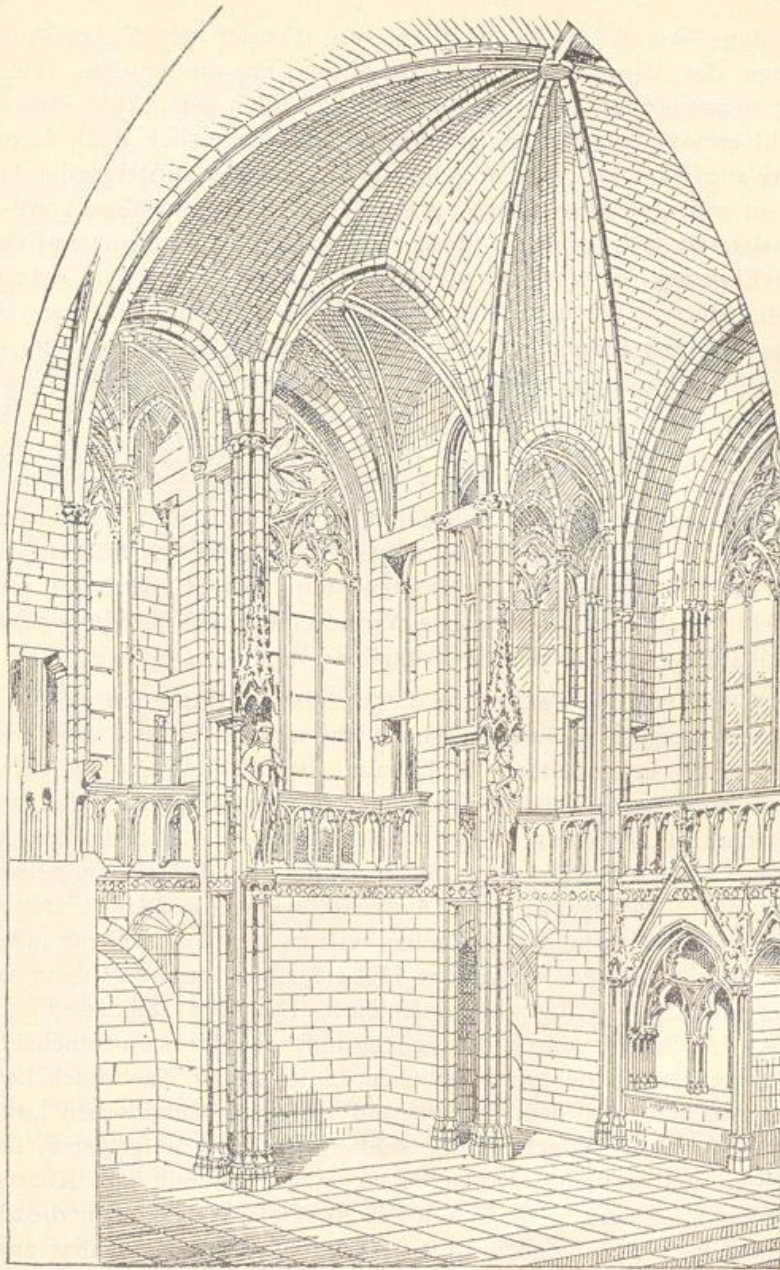
Prüfen wir den Gesamteindruck und fragen, weshalb die Meister des 14. Jahrhunderts trotz ihrer entschieden aufs Grosse gerichteten Denkweise und ihrer souveränen Beherrschung aller Kunstmittel uns doch nicht auf die freien Höhen der Empfindung zu führen vermögen, auf denen die klassische Zeit heimisch war, so werden wir antworten: doch wohl zuletzt deshalb, weil ihnen jeder Rest von Naivetät abhanden gekommen war. Mit kalter Sicherheit gehen sie ans Werk, dessen Bild sie nicht innerlich erlebt und erschaut, sondern errechnet haben. Sie wissen und können alles, aber sie sind ohne Begeisterung; sie haben eine, fast möchten wir sagen, beleidigende Art, dem Beschauer ihr Ueberlegenheit fühlbar zu machen; sie verstehen zu glänzen und selbst Bewunderung zu erzwingen, aber nicht zu erwärmen.

Hier möge die Beschreibung einiger individuell bedeutender Bauten sich anschliessen.

S. URBAIN IN TROYES (Taf. 367, 389). Die Kirche ist gestiftet 1262 von einem auf dem päpstlichen Stuhl erhöhten Stadtkinde, Urban IV. Weitere Baudaten sind nicht bekannt. Viollet-le-Duc hat sie gepriesen als das Werk eines seiner Zeit weit vorausgeeilten, verwegenen Genies, aus welcher These dann Fr. Adler weitgehende Folgerungen für die deutsche Baugeschichte gezogen hat. Neuere französische Forscher haben indes die aus stilgeschichtlichen Gründen auch uns überwiegend wahrscheinlich dünkende Ansicht ausgesprochen, dass die Ausführung durch den kaum zwei Jahre nach der Gründung erfolgten Tod des Papstes unterbrochen und frühestens zu Anfang des 14. Jahrhunderts wieder aufgenommen sei. Der Grundriss ist sehr einfach, dem Provinzialgebrauch entsprechend. Was unsere Aufmerksamkeit verdient, ist die Konstruktion. Die umstehende Ergänzungsfigur gibt den Schnitt durch die Chorapsis nebst zwei Horizontalschnitten; B' entspricht der Höhenlage B, C' der Höhenlage C. Wie



S. Urbain in Troyes (Viollet-le-Duc).



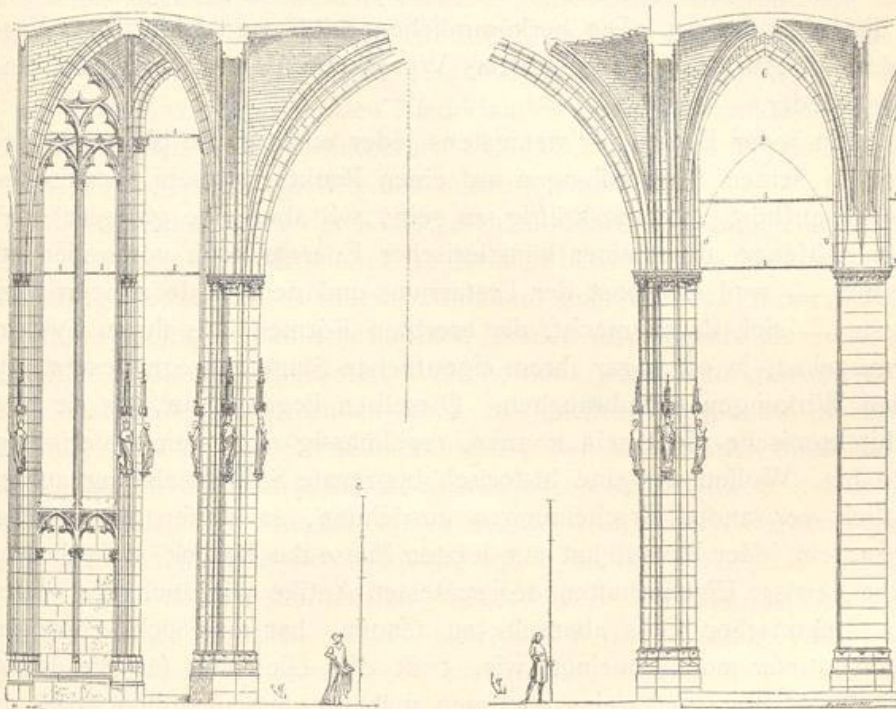
Presbyterium der Kirche von Tour in der Normandie (nach Planat).

man sieht, ist die in der champagnisch-burgundischen Schule schon im 13. Jahrhundert ausgebildete Zerlegung der Wand in zwei Schalen so weit wie möglich getrieben. Das Glasfenster liegt bei D, bei F offenes Stab- und Masswerk. Auf der Höhe C' wird das Verhältnis umgekehrt.

In derselben Weise kontrastieren die Fenster der Seitenschiffe mit denen des Hochschiffs. Es wird damit für die unteren Teile eine Raumerweiterung geschaffen, die eines pikanten perspektivischen Reizes nicht ermangelt, aber im Gesamteindruck schliesslich doch nicht sehr stark zur Perzeption kommt. Die Verdünnung der aufsteigenden Glieder ist so weit getrieben, dass man an eine aus Eisenstäben konstruierte Glaslaterne sich erinnert fühlt. Indes nur für die Innenansicht hält der Eindruck vor; treten wir hinaus, so löst sich das Unglaubliche dieser Stützen, die unter dem leisesten von der Senkrechten abweichenden Drucke zerbrechen müssten, sehr einfach dahin auf, dass sie an solide Strebepfeiler angeklammert sind, wie Epheuranken an eine Mauer. Es ist die übermütige Paradoxie eines blasierten Kopfes, die in ihrer geistreichen Durchführung ein »Bravo!« der Sachverständigen verdienen mag — aber sicher keine künstlerische Grossthat. Nicht weniger gesucht ist die Pfeilerbildung; wir werden sie in der Schlusslieferung in Detailzeichnungen mitteilen; sie sind das früheste Beispiel der Identifizierung des Archivolten- mit dem Rippenprofil. Weiter beachte man das prahlerische Virtuositentum des Strebebogens, zur Karikatur gesteigert, in den Vorhallen (Viollet-le-Duc I, 80, 81).

CHOR VON S. NAZAIRE IN CARCASSONNE. Um 1320 einem romanischen Langhause hinzugefügt. Nicht weniger virtuos, aber weniger extravagant behandelt als S. Urbain. Der Grundriss (Taf. 117) zeigt einen weit auslandenden Querbau, an den sich das Altarhaus als einfaches Halbpolygon anlegt; nach Westen eine geschlossene Mauer, nach Osten ein doppeltes Seitenschiff, das Innere eigentlich nur ein enger Durchgang, das Aeussere nach Art der Cistercienserkirchen in rechtwinklige Kapellen zerlegt, deren Zwischenwände aber nur bis zum ersten Viertel der Höhe reichen, um sich dann fensterartig in Stab- und Masswerk aufzulösen. Die nebenstehende Figur gibt in A den Schnitt durch die Seitenschiffe auf der west-östlichen, in B eine Travee auf der nord-südlichen Linie. Aller Nachdruck liegt auf dem Ausblick aus dem finstern und massigen romanischen Langhaus in den in eine dreifache Reihe schlanker Stützen aufgelösten, überaus leichten und luftigen Ostbau. Aber nicht nur mit dem Kontrast ist gerechnet, sondern zugleich mit der Analogie. Denn eben die älteren, romanischen Teile sind es (Taf. 127), denen der offenbar aus dem Norden stammende Meister das seiner eigenen Schule unbekannte Prinzip der Hallenanlage entlehnt hat. Und zwar in einer für das konsequente Denken des 14. Jahrhunderts bezeichnenden Steigerung. Die ältere Fassung forderte nur gleiche Kämpferhöhe, gab aber bei ungleicher Spannweite ungleiche Scheitelhöhen. Der gotische Meister wählte umgekehrt gleiche Höhe der Schlusssteine und ungleiche der

Gewölbeanfänger, zu welchem Zwecke Stelzung der Rundpfeiler eintreten musste. Nicht zu verschweigen ist die Verwendung von eisernen Zugstangen, die hier wohl zum erstenmal in einem Innenbau offen zu Tage treten — ein Eingeständnis, dass die natürlichen Grenzen der Konstruktion überschritten sind. Die Formen sind von vollendeter Eleganz, knapp und schlank, aber nicht mager wie in S. Urbain, und die Glasmalerei, der hier eine besonders wichtige Rolle zugeteilt ist, entfaltet eine wunderbar zarte Farbenkunst. Der allgemeine Eindruck



S. Nazaire in Carcassonne (Viollet-le-Duc).

ist, wenn überhaupt mit etwas, so am ehesten mit der Ste. Chapelle in Paris zu vergleichen, jedoch weltlicher, heiterer, delikater.

S. OÜEN IN ROUEN (Taf. 368, 400, 422). Im Gegensatz zu der hoch-individuellen und pointierten Behandlung der vorgenannten Denkmäler gibt S. Ouen eine Normalanlage, neben der Kathedrale von Bayonne die am edelsten und gemässigtsten durchgeführte des ganzen Jahrhunderts. Die Vereinfachung des Chorschlusses auf das Fünftachtschema ist in Betracht des engen Querschnittes eine weise Massregel. Das Triforium erscheint in der geometrischen Darstellung zu hoch, schiebt sich aber durch die optische Verkürzung zu einer sehr schönen Proportion zurecht. Unübertrefflich klar sind die Durchblicke in die Seitenschiffe. Geräuschlos, ohne Anstrengung, ohne Widerstand voll-

zieht sich das Spiel der Kräfte. Wir möchten sagen, um den Eindruck in einem Gleichnis wiederzugeben, dass es die stille, kühle Luft eines gedämpften Herbsttages sei, die uns in diesem klassischen Gebäude der Nachblüte umfängt. (Der Aussenbau von anderem Charakter, ein Werk des späteren 15. Jahrhunderts.)

5. Die letzte Manier.

Eine im Innersten andere als die Spätgotik des 14. Jahrhunderts ist diejenige des 15. Die herkömmlichen Prädikate: Entartung, Verwilderung, Auflösung — geben das Wesen der Veränderung sehr einseitig wieder.

Ein jeder Baustil — wenigstens jeder europäische bisher — gelangt in seinen Abwandlungen auf einen Punkt, wo sein spezifisches Prinzip aufhört zeugungskräftig zu sein, wo aber eine grössere oder kleinere Menge allgemeiner künstlerischer Energie noch vorhanden ist, die nun — weil sie sonst der Erstarrung und dem Tode anheimfallen müsste — sich daran macht, die ererbten Formen, aus ihrem System herausgelöst, ja oft sogar ihrem eigentlichen Sinne entgegengesetzt, zu freien Wirkungen aufzubrechen. Dieselben liegen dann, da sie rein architektonische nicht sein können, regelmässig nach dem malerischen Pole hin. Wollen wir eine historisch begrenzte Stilbezeichnung auf inhaltlich verwandte Erscheinungen ausdehnen, so dürfen wir bündig sagen: ein jeder Baustil hat zur letzten Phase das Barock¹⁾. In diesem Sinne gewisse Eigenschaften der spätesten Antike wie auch des spätesten romanischen Stils »barock« zu nennen, hat man sich schon gewöhnt; tiefer noch, meinen wir, trifft dies Gleichnis für die letzte gotische Manier zu, wenn wir auch nicht vergessen wollen, dass es nur ein Gleichnis ist. Aber gewiss ist mit demselben ein Gesichtspunkt gewonnen, der die Erkenntnis erleichtert, dass auch in der sogenannten Willkür der Spätgotik Zusammenhang und Idee ist.

Bis jetzt ist die letzte Manier der Gotik ein Stiefkind der Forschung gewesen. Für die Geschichte der Architektur im engsten Sinne ist die Aufgabe auch nicht vorzugsweise anziehend, als Teil der all-

¹⁾ Während des Druckes finde ich, dass Jakob Burckhardt schon 1843 fast dasselbe gesagt hat; in einem verschollenen Aufsatz »Ueber die vorgotischen Kirchen am Niederrhein« kommt eine Anmerkung vor (citirt in der biographischen Skizze von Hans Trog, Basel 1898, S. 24), die so lautet: »Rokoko entsteht immer da, wo die eigentliche Bedeutung der Formen vergessen worden ist, die Formen selbst aber um des Effektes willen fortwährend und zwar mit Missverstand benutzt werden. Es gibt sonach einen römischen, gotischen u. s. w. Rokoko.« Burckhardt hat nach damaligem Sprachgebrauch in »Rokoko« das eingeschlossen, was er selbst später unter »Barock« definiert hat.

gemeinen Geschichte des Geschmacks betrachtet, wäre sie aber jeder Mühe wert. Wir an dieser Stelle können sie nur streifen, da sie über unser Hauptthema weit hinausgreift. — Klar ist, dass die bisherige wunderbare Geschlossenheit der Geschichte der französischen Gotik mit dem Eintritt in die letzte Manier aufhört. Die entscheidenden Impulse gehen nicht mehr von Frankreich aus, sie sind auch nicht auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst zu suchen. Es handelt sich um eine allen mitteleuropäischen Völkern gemeinsame Umstimmung des allgemeinen Stilgefühls. Ihren frühesten Ausdruck hat dieselbe, nachdem in manchen Einzelheiten England vorausgegangen war, wenn wir uns nicht täuschen, in den Niederlanden gefunden, und zwar in der niederländischen Profanarchitektur. Das sind wichtige Wegweiser zu den psychologischen Quellen des neuen Phänomens.

Die Anschauungen der Kunstgeschichtsschreibung haben sich, was den Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit betrifft, in bemerkenswerter Abstufung gewandelt. Früher betrachtete man das 15. Jahrhundert in Italien einerseits, in den transalpinen Landen andererseits als zwei geschiedene und entgegengesetzte Welten; dann wurde man gewahr, dass die Kunst hüben und drüben doch in einem Hauptpunkte übereinstimmte, im Durchbruch des Realismus, der aber seiner Natur nach auf die imitativen Künste beschränkt blieb, während die tektonischen auf dem Boden des Mittelalters, so meinte man, stehen blieben; nunmehr wird auch diese Beschränkung fallen müssen. Auch die Architektur war bei den nordischen Völkern von dem allgemeinen Verjüngungsdrange ergriffen. Aber allerdings wirkte er nicht von innen nach aussen, sondern von aussen nach innen, sass er nicht im architektonischen Kern, sondern in der dekorativen Hülle. Es waren die Plastik und Malerei, in denen das Neue, das ins Leben treten wollte, zuerst sich seiner selbst bewusst wurde und die nun die Führung übernahmen. Ihren Stilgesetzen sollte die Architektur sich anpassen. Ein vollkommener Umschlag also des Verhältnisses, wie es unter der Herrschaft der echten Gotik gewesen war.

Negativ äussert sich die Sinnesänderung in offenkundiger Gleichgültigkeit gegen das, was der echten Gotik das Höchste gewesen war, gegen das »Organische«. Positiv konnte sie auf dem frei gewordenen Felde nach zwei Richtungen sich bewegen: als Selbständigmachung des Raumbildes und als Selbständigmachung der dekorativen Einzel-schönheit. Die erstere wurde bestimmend für die italienische, die zweite für die transalpine Kunst. Jene gelangte alsbald zur Aufkündigung

an das gotische Formenwesen überhaupt, zum Bunde mit der Antike; diese half sich mit den gotischen Formen weiter, aber indem sie dieselben in einem nicht mehr gotischen Sinn verwertete. Die echte Gotik verhält sich schroff abweisend gegen alles, was nicht ihr eigen Fleisch und Blut ist, die letzte Manier dagegen nahm die Einzelformen der Renaissance, so wie sie, durch Vermittlung der Kleinkünste, nach und nach im Norden bekannt wurden, willig auf. Jeder ernstliche Versuch, für die nordische Kunst eine bestimmte Grenze zwischen Gotik und Renaissance zu ziehen, kommt zu dem Ergebnis, dass die Frage falsch gestellt ist. In Wahrheit ist die ganze zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts schon voll Reaktion gegen die Gotik und ist auf der anderen Seite die Epoche, die man gemeinhin als nordische Frührenaissance bezeichnet, von dem wahren Wesen der Renaissance noch gänzlich unberührt. Wir sind deshalb der Meinung, dass das Zeitalter von etwa 1420—1540, obschon es sich zweier geschiedener Stilidiome bedient, nach seiner tieferen Eigenart als ein einheitliches angesehen werden muss. Es ist von der echten Gotik gleich weit entfernt, wie von der echten Renaissance; in ihm ruhen überhaupt die spezifisch architektonischen Aufgaben, sein wahres Interesse gehört allein der Dekoration. Die kleine Welt der Accessorien, der Lettner, Chorschranken und Gestühle, der Altäre, Sakramentshäuschen, Taufbecken, Kanzeln, Reliquienschreine, Grabmäler: diese ist es, in der unsere Epoche sich gross und eigentümlich zeigt, in deren Hervorbringung sie eine unersättliche Freude zeigt, einen unerhörten Aufwand treibt. In dieser Sphäre sind die nordische Spätgotik und das italienische Quattrocento einander ganz willensgleich, und man kann nicht sagen, dass jene diesem in Bezug auf vornehmen Prachtsinn der Stifter, auf Fleiss und Glanz der technischen Ausführung — wie immer man von seiten des Geschmacks urteilen möge — irgend etwas nachgäbe. Die strenge Feierlichkeit der alten Gotteshäuser wird nunmehr in eine Summe malerischer Wirkungen aufgehoben, die Architektur zum blossen Rahmen für unendliche Kostbarkeiten der dekorativen Kunst gemacht. Das Kirchengebäude empfängt damit etwas Wärmeres, Traulicheres, sozusagen Wohnlicheres; es soll als ein Ort charakterisiert werden, der nicht bloss für die grossen Festversammlungen der Gemeinde da ist, sondern an dem jede Korporation, jede Familie der Stadt ihren Anteil hat, ihre besonderen Winkel, ihre eigenen Erinnerungsstätten, wo jeder einzelne zu jeder Stunde, wann immer sein Herz nach einem Moment stiller Weihe verlangt, aus und ein gehen darf.

Die Stilbewegung, von der wir reden, fällt in Frankreich zusammen mit einer merklichen Steigerung der Baulust. Sie setzt ein mit dem Erlöschen des »hundertjährigen« englischen Krieges. Auf eine lange Ebbe der französischen Geschichte folgt jetzt eine fröhliche Flut, wie auf allen Gebieten, so auch auf dem der Baukunst. Die neue Epoche derselben ist zwar innerlichst weltlich gerichtet, aber die Macht der Kirche ist doch noch stark genug, um einen bedeutenden Teil des auffrischenden Kunstlebens in ihrem Rahmen festzuhalten.

Ein grosser Teil der Bauthätigkeit dieser Zeit geht in Herstellungs- und Flickarbeiten, in Erweiterung zu eng gewordener älterer Kirchen, in Vollendung liegen gebliebener Bauteile, in neugestifteten Kapellen und sonstigen Anhängeln auf und es ist ganz unmöglich, aus dieser unübersehbaren Masse, in der sich zum Teil die wertvollsten Aeussereungen des neuen Geistes verbergen, einen Auszug zu machen. Es gibt kaum eine gotische Kirche in Frankreich, an der nicht an irgend einer Stelle das gotische Rokoko seine Handschrift eingezeichnet hätte. Aber auch die Zahl der einheitlichen Neubauten und der durch ihren Umfang einem Neubau gleichkommenden Restaurationen ist beträchtlich; es sind ihrer zwischen 1440 und 1520 mehr unternommen als in der doppelt so langen vorangehenden Periode. Als ausdrucksvolle Specimina dieser letzten Klasse heben wir hervor: S. Maclou in ROUEN, S. Wulfran in ABBEVILLE, S. Jacques in DIEPPE, S. Maurice in LILLE, die Abteikirche SAINT-RIQUIER, S. Germain in ARGENTAN, Ste. Trinité in VENDÔME, die Kathedralen von NANTES, QUIMPER, SAINT-POL DE LEON, S. Michel in BORDEAUX, S. Nizier in LYON, die Wallfahrtskirchen NOTRE-DAME D'ÉPINE bei Châlons s. M., S. Nicolas bei Luneville und NOTRE-DAME DU PORT bei Nancy. Sodann war ein ehrenwerter Eifer entbrannt, die am Schluss der klassischen Epoche grossenteils eben erst begonnenen, in den letzten zwei Jahrhunderten aber wenig oder gar nicht vorgerückten Kathedralen zur Vollendung zu bringen. In ROUEN, EVREUX, TOURS, TROYES, TOUL, LYON, VIENNE wurde das Ziel erreicht; anderweitig, so in AMIENS, MEAUX, AUXERRE kam man nicht so weit. In konzentrierter Pracht zeigt sich das gotische Rokoko an einigen Querschiffsfassaden: S. Ouen und Kathedrale von ROUEN (beide im 14. Jahrhundert begonnen), Kathedralen von SÈNS, SENLIS, EVREUX BEAUVAIS (1500—37). In Bezug auf die Türme war Frankreich in der vorigen Epoche gegen Deutschland und die Niederlande ins Hintertreffen geraten und strengte sich nun an, ihnen gleich zu kommen. Obenan stand in dieser Baugattung, wie früher schon, die Normandie. Allein ROUEN hat drei gewaltige Vierungstürme errichtet: an der Kathedrale (jetzt durch einen

modernen ersetzt), an S. Ouen und S. Maclou; ferner in BAYEUX und ARGENTAN. Für kleinere Kirchen werden westliche Einzeltürme von oft unverhältnismässiger Ausdehnung beliebt: die berühmtesten sind die von HARFLEUR (83 m), HAZEBROUCK (80 m), CAUDEBEC (101 m); die noch weit höher projektierten in ABBEVILLE und SAINT-RIQUIER sind unvollendet geblieben. Auch südlich über die Loire drang die bis dahin dort unbekannt gewesene Leidenschaft für hochragende Einzeltürme vor: S. SAVIN bei Poitiers, S. Michel (a. 1472) und Pey-Berland (a. 1440) in BORDEAUX, Ueberhöhung des romanischen Zentralturms an S. Sernin in TOULOUSE. Die letzten namhaften Turmbauten der Gotik sind der Clocher neuf in CHARTRES (1507—1515) und die Tour S. Jacques in PARIS (1508—22), während die 1507 begonnenen Helme der Kathedrale von Tours schon in Renaissanceformen einlenken. Von dieser Zeit ab bis zur Mitte des Jahrhunderts herrscht in den Details schwankende Willkür: es gibt nicht wenig Kirchen, die sich von denen des späteren 15. Jahrhunderts gar nicht unterscheiden, es gibt andere, in denen gotisches und Renaissancedetail bunt gemischt ist, es gibt auch solche, die nur das letztere anwenden: immer aber ist die Konstruktion noch eine vollkommen gotische. Mit diesen Bastardschöpfungen haben wir uns nicht mehr zu beschäftigen. Ein Hauptbeispiel, dies eine für alle, lehrt unsere Tafel 402 in S. Eustache zu PARIS, begonnen 1532, in pedantisch konsequenter Durchführung kennen.

Man beachte in der obigen Uebersicht die geographische Verteilung. Obgleich nirgends ganz unthätig, hatte die letzte Manier ihre Blüte in den Seestädten des Westens und an der langgestreckten Grenze gegen das burgundische Reich. Schon dieser Umstand deutet auf innigen Zusammenhang mit den Niederlanden. Noch deutlicher wird derselbe, wenn wir das kirchliche Mobiliar ins Auge fassen. Von der Zeit ab, der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert, als die Herzöge Johann von Berry und Philipp von Burgund, Brüder König Karls V., in ihre Residenzen Bourges und Dijon flandrische Bildhauer berufen hatten, war der Zuzug derselben ein regelmässiger und immer wachsender geworden. Kein Zweifel, das ganze glänzende Dekorationswesen der französischen Spätgotik ist geistig von den Niederlanden abhängig.

Nur ein kleiner Bruchteil dieser unermesslichen Pracht hat sich bis heute erhalten. Wir nennen: die Chorschränken in ALBY (1472 bis 1512, von einem aus Nordfrankreich stammenden Bischof), AMIENS (seit c. 1500), CHARTRES (1514—29), die Lettner von S. Fiacre in FOUET (Bretagne) um 1440, in RODEZ, LA CHAISE-DIEU, FLAVYGNY,

N. D. DE L'ÉPINE, Ste. Madelaine in TROYES um 1508; endlich das Non-plusultra flamboyanten Prunkes, die 1506—36 direkt von niederländischen Künstlern gefertigte Ausstattung der Grabkirche zu BROU im Jura.

DIE NIEDERLANDE. Die Unterscheidung zwischen Süd- und Nordprovinzen ist in dieser Epoche nicht mehr so eingreifend, wie in den früheren. Dennoch beschränken wir uns auf die Betrachtung der ersteren. Ihr weitläufigstes Kirchengebäude und auch für die Stilwandlung eines der wichtigsten ist die Kathedrale von ANTWERPEN; der Chorbau gehört noch dem 14. Jahrhundert an, das Langhaus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. 1422 wurde die Fassade begonnen, 1425 ein drittes Paar von Seitenschiffen hinzugefügt; der südliche, unvollendet gebliebene Turm erreichte seine gegenwärtige Höhe 1474, die schon leise von der Renaissance berührte Krönung des nördlichen fällt zwischen 1502—18. Typische Bauten der letzten Manier sind ferner: S. Sulpice in DIEST, die Kathedrale S. Rombaut in MECHELN, S. Peter in LÖWEN (1425—97), der grösste Teil von S. Bavo in GENT, S. Waltrudis (Waudru) in MONS (1450—1519), S. Jacques (1513—38), und S. Martin (vollendet 1542) in LÜTTICH; diese als Belege für die Langlebigkeit der belgischen Gotik besonders bemerkenswert. Die innere Ausstattung hat in den religiösen Wirren des 16. Jahrhunderts und noch einmal durch die Rücksichtslosigkeiten der Barockzeit schwere Einbusse gelitten. Als berühmtestes Hauptstück nennen wir den Lettner von S. Peter in Löwen (seit 1490).

Die letzte Manier der Gotik, als eine Kunst, in der nicht den Architekten, sondern den Dekorateuren den Zeitgeschmack zu verdolmetschen oblag, giebt einer »Geschichte der kirchlichen Baukunst« wenig Stoff zu analytischer Betrachtung. Die Raumanlage und das wesentliche der Konstruktionsformen wurde als etwas Gegebenes aus dem bisherigen Gebrauche herübergenommen. Die Proportionen gehen meistens (mit denen des 14. Jahrhunderts verglichen) etwas mehr in die Breite. Das Triforium verschwindet entweder ganz (Taf. 399, 401), oder es bleibt von ihm nur die Aussenwand übrig, während schiffwärts eine Balustrade den Abschluss bildet (Taf. 400, 3). Rings um die Fenster lässt man einen umrahmenden Mauerrand stehen. — Uebrigens gibt es in Frankreich bis in die späteste Zeit hinein einzelne Bauten, die frei von dekorativer Ueberschwenglichkeit sind und in ihrer allgemeinen Haltung der klassischen Kunst nahe bleiben. (Ausgezeichnete Beispiele: die Notre-Dame de l'Épine und S. Nizier in Lyon.)

Von der Einzelbildung ist zu sagen, dass diese Epoche wohl tüftelige und eigensinnige Handwerksregeln, aber keine logisch durch-

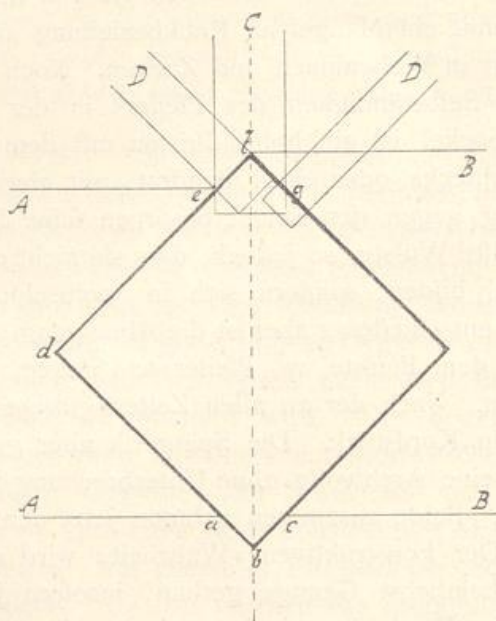
gebildete Systematik kannte. Es wurde als ein neuer Reiz empfunden, die Formen nicht nur unabhängig von der Funktion, sondern nach Gutdünken selbst funktionswidrig zu bilden. Noch mehr! es wurden auch die in der Natur des Stoffes liegenden stilistischen Grenzen nicht mehr respektiert. Das 14. Jahrhundert hatte in aller Uebertreibung und Ueberfeinerung immer den steingemässen Formcharakter gewahrt; jetzt aber wird der Stein als ein indifferenter, unbegrenzt bildsamer Stoff behandelt und muss sich in Formen quälen lassen, für die der Goldschmied, der Schreiner, vor allem der Holzschnitzer das Vorbild gab. Wenn früher die Kirchenmöbel allzu pedantisch nach architektonischen Regeln zurecht gemacht waren, so nahmen jetzt auch die grossen Architekturglieder einen Möbelgeschmack an.

DIE GEWÖLBE. In dem allgemein europäischen Bilde der Spätgotik ist die Vermehrung der Gewölberippen und Verschlingung zu stern- und netzförmigen Mustern ein besonders bezeichnender Zug. In Frankreich — und dies ist ebenfalls bezeichnend — fehlt er; wie man es denn in der That nur eine Entartung nennen kann, dass an dem wichtigsten Punkte des konstruktiven Organismus die Durchsichtigkeit und Einfachheit einer nur durch dekorative Interessen gerechtfertigten Mannigfaltigkeit geopfert wird. Den ersten Ansatz zu den Sterngewölben kann man allerdings auf französischem Boden finden, in den sechsteiligen Gewölben der Normandie und den achteiligen Aquitaniens. Diese verfolgten noch konstruktive Absichten. Der Umschlag ins Dekorative trat zuerst in England ein, noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts. Im 14. tauchen die Sterngewölbe in Deutschland auf. Wenn sie in die Niederlande kamen, wissen wir nicht sicher anzugeben. In der Kathedrale von Antwerpen z. B. haben die inneren Seitenschiffe, obgleich sie nicht sehr lange vor 1420 begonnen sind, noch einfache Kreuzgewölbe, während die zwischen 1425—72 ausgeführten äusseren Seitenschiffe zu Sternmustern übergegangen sind. In Frankreich finden sie sich, jedoch immer in sehr einfacher Gestalt, an der Westküste, wahrscheinlich als englischer Import, und im äussersten Norden, wo die Herkunft aus den Niederlanden deutlich ist. In häufigeren Gebrauch kommen sie merkwürdigerweise erst im Mischstil des 16. Jahrhunderts.

DIE PFEILER. In ihnen gibt auch die französische Spätgotik dem barocken Zuge der Zeit, der Sucht nach Ueberladung mit kleinen Effekten, nach Ueberraschungen und Kontrasten, reichlich nach. Die

Mannigfaltigkeit wird zur Systemlosigkeit. Betrachten wir zuerst den Horizontalschnitt. Er zeigt folgende Hauptfälle (die Belege in der letzten Abteilung unserer Tafeln): 1. ein Kreis besetzt mit Runddiensten wie früher, aber mit der Abweichung, dass die Zwischenräume tiefe Buchten bilden; 2. ein übereckgestelltes Quadrat, die Seiten in konkave Kurven im Wechsel mit rechtwinkligen Einsprünge aufgelöst; 3. Besetzung mit Birnstäben; 4. Kombination des vorigen mit dem zweiten Fall. Allen gemeinsam ist, gegen die älteren Fassungen gehalten, die Vertauschung der konvexen Kurven mit vorherrschend konkaven und somit ein Mangel an Rückbeziehung auf das Zentrum, eine Auflockerung in Wellenlinien und Zacken. Noch weiter geht die Schwächung der Selbständigkeit des Pfeilers in der vertikalen Entwicklung. Der Sockel ist ein hohes Prisma mit dem Grundriss eines regelmässigen Achtecks oder eines Quadrats mit abgestutzten Ecken. Seine Abgrenzung gegen den Schaft besorgen feine Rinnen, Leisten und steilgeschweifte Wülste, so jedoch, dass sie nicht einen zusammenhängenden Gürtel bilden, sondern sich in wechselnden Höhenlagen schneiden. Noch entschiedener aber ist die Abneigung gegen feste Horizontalschnitte an dem Punkte, wo Pfeiler und Bogen, d. i. Stütze und Last, sich trennen. Nach der zu allen Zeiten gültigen Formsymbolik gehört hierher ein Kopfstück. Die Spätgotik aber gefällt sich darin, den Pfeiler und seine Archivolte ohne Unterbrechung ineinander überfließen zu lassen. Beide zusammen nehmen jetzt den Charakter eines Rahmens an. Der konstruktiven »Wahrheit« wird durch diese Anordnung augenscheinlichst Genüge gethan, insofern jeder Punkt der Archivolte bis zum Fussboden hinab unterstützt ist, aber die formale Charakteristik des Pfeilers sinkt auf die primitive Stufe eines blossen Mauerstücks zwischen zwei Oeffnungen zurück. Die öfters ausgesprochene Erklärung, das Kapitell sei weggelassen worden, weil seine Ausführung zu kostspielig und zeitraubend gewesen wäre, halten wir für irrig. Konnte es etwas Mühsameres geben, als die Uebertragung des Archivoltenprofils auf den Pfeiler! und gar die komplizierten Basamente! Nein, es war eine sehr bewusste ästhetische Absicht, der zuliebe das Kapitell ausscheiden musste. Schematisch ausgedrückt, ordnet sich der Pfeiler nach umstehender Figur. Der Abschnitt *a d e* entspricht der Archivolte *AA*; *a b c* ist die nach unten verlängerte Transversalrippe des Mittelschiffs, die Nachfolgerin der Dienstbündel des älteren Systems; desgleichen *e f g* im Seitenschiff; die Diagonalrippe *D* hat kein eigenes Lager, sie wächst aus der transversalen all-

mählich heraus, eine von den Steinmetzen geflissentlich gesuchte Gelegenheit, mit der Ueberwindung schwieriger Schnittverhältnisse zu prunken. Noch künstlicher wird die Sache, wenn der Scheidbogen die Ausdehnung BB annimmt, so dass auch die Transversalrippe mit ihrem Anfänger in die Mauer eingewachsen ist, wo dann die Stabprofile wie ein Geflecht von Weidenruten übers Kreuz laufen (vgl. die Systeme Taf. 399, 1 und 400, 3). Nicht ganz so weit geht die Identifizierung von Pfeiler und Archivolte bei der unter Nr. 1 verzeichneten Grund-



rissgestaltung. Hier behalten die Runddienste noch kleine Kapitellchen, über denen in der Archivolte Birnstäbe aufsteigen; die Kehlen dagegen laufen auch hier ununterbrochen durch (Taf. 400, 1, 2).

Jezuweilen treibt die Laune indes zu einer völlig entgegengesetzten Bildung: zum glatten Rundpfeiler, der seit länger als zweihundert Jahren in Frankreich ausser Gebrauch gewesen war, oder zum Achteckpfeiler — aber auch diese immer ohne Kapitell. Die dadurch notwendig werdende Schneidung der in viele kleinen konkaven Glieder ausgekehlten Archivolte mit dem konvexen Schaft ergibt eine formal ebenso rohe, wie technisch raffinierte Kombination, in der sich die untektonische Sinnesweise der Epoche offen blossstellte. Zuweilen wird noch ein Dienst an der Vorderseite des Cylinders herabgeführt; häufig setzt er jedoch erst an der Triforiumbrüstung an.

DIE RIPPEN. Sie sind ebenso wie die Scheidbögen aus Birnstäben und Kehlen zusammengesetzt. Höchst signifikant ist die Zeichnung der letzteren. Das Einfache, in seiner geometrischen Beschaffenheit Durchsichtige wird gemieden: also nicht mehr Halbkreise und Viertelskreise, wie im klassischen Stil, sondern ungerade Teilungen; sodann Zusammensetzung aus Kreisteilen von verschiedenem Radius.



S. Germain in Argentan.

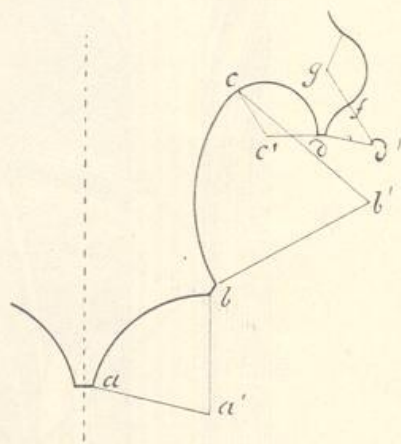
Die umstehende Figur gibt einen Teil des Gurtbogenprofils der Abteikirche von Eu: der Abschnitt ab hat sein Zentrum in a' , bc in b' , cd in e' , df in d' . So wenig diese Art von Profilen beim Pfeiler am rechten Ort ist, die spannkraftige Natur der Rippe, an der sie ja auch entstanden sind, bringen sie geistreich zum Ausdruck.

DAS MASSWERK. Die Umwandlung, welche dasselbe in der letzten Manier erfährt, fällt sofort in die Augen und ist von so prägnanter Eigentümlichkeit, dass man den ganzen Stil danach

genannt hat, nämlich *Flamboyantstil*; wobei den Vergleichspunkt die einer spielenden, züngelnden Flamme ähnliche Bewegung der Masswerkstränge abgibt. Untersuchen wir sein Wesen genauer, so treffen wir auf dieselbe Grundanschauung, wie schon in der Umgestaltung der Pfeiler und Rippen. Das Masswerk der klassischen Zeit hatte sich streng in den Dienst des Gesamtorganismus gestellt; es hatte, wenn auch in Wirklichkeit eine bloss füllende Kategorie, doch ästhetisch den



Kirche zu Montmorency.

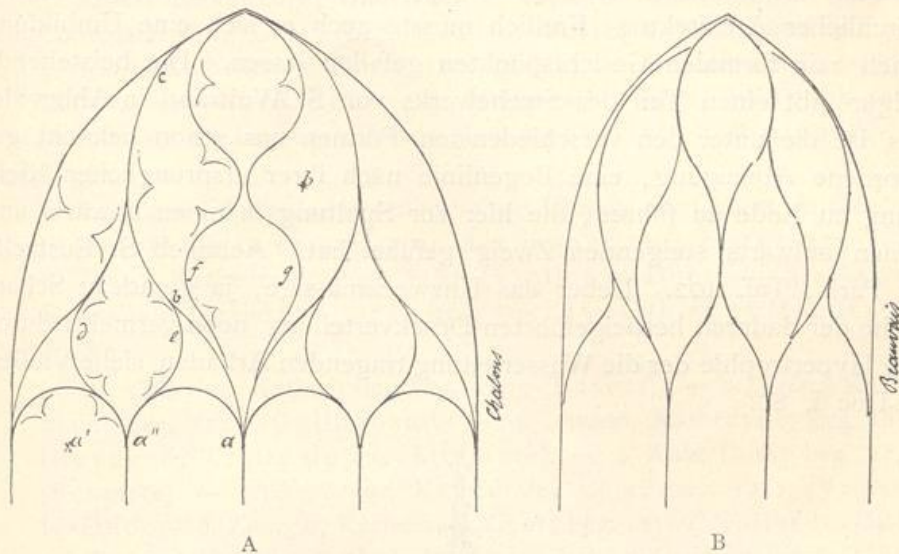


Rippenprofil aus Eu.

Schein auf sich genommen, als gehöre es mit zur Konstruktion, und demgemäss waren auch in den reichsten Mustern die Grundbestandteile immer dieselben: zwei Spitzbögen, die einen Kreis tragen. Entgegengesetzt die Spätgotik gibt das Masswerk unverhüllt als das, was es ist: als Füllung. Die Unterscheidung von alten und jungen Pfosten wird fallen gelassen oder äusserst abgeschwächt, ebenso erhalten die Stränge des Masswerks gleiche oder annähernd gleiche Stärke, vor allem aber werden sie so geführt, dass nirgends eine grössere Oeffnung entsteht, sondern ein einem gleichmaschigen Netze ähnliches Muster. Keine Kreise, keine Spitzbögen; wo sie sich bilden wollen, weicht die Kurve plötzlich in entgegengesetzter Richtung aus; es ist eine Verflechtung aufsteigender Schlangenlinien in beständigem Sichsuchen und -Wiederfliehen, oder eine fächerartige Auseinanderlegung, nie eine zentrische Anordnung — es wäre denn, dass dieselbe durch die Form

des Fensters als Fassadenrose oder als Füllung eines Thürbogenfeldes gefordert wird.

Wir erläutern das flamboyante Kompositionsprinzip an einem noch sehr einfachen Beispiele (siehe die beistehende Figur A, entnommen S. Alpin in Châlons). Die Grundfiguren des älteren Schemas — zwei Spitzbögen, die einen Kreis tragen — sind hier noch wiederzuerkennen, aber zusammengedrückt und in die Höhe gezogen, die Spitzbögen mit einem Eselsrücken überhöht, der Kreis in eine zugespitzte

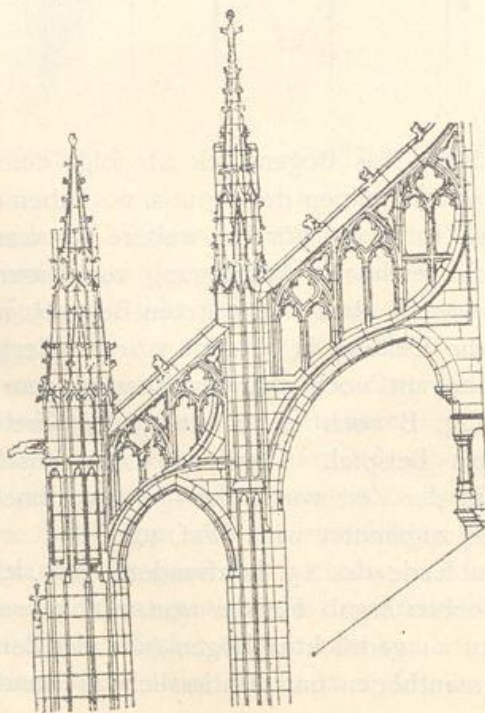


Ellipse umgewandelt. Das Bogenstück ab folgt dem Zentrum a' , bc dem Zentrum b' , die Flammen de , fg u. s. w. haben denselben Durchmesser, wie die aa'' u. s. w. Für die weitere Raumauffüllung wesentlich ist sodann die reichliche Anbringung von Nasen. Obgleich die Teilung durch 2, wie im eben betrachteten Beispiel, nichts Ungewöhnliches ist, bringt die Teilung in 3, oder 3×2 , oder 5 die Eigentümlichkeit des Flamboyant noch charakteristischer zum Ausdruck. Wir geben daher in Fig. B noch ein zweites, der Kirche S. Etienne in Beauvais entlehntes Beispiel. Durchweg sehr unschön werden die Masswerkformen in der Zeit von 1520—50, wo ihnen Anpassung an den Renaissancestil zugemutet wird (Taf. 402).

Die seit dem Ende des 15. Jahrhunderts um sich greifende Neigung zu weiten Jochen ergab Fenster von relativ breiter Anlage und diese wieder führte zu gedrückten Bögen (aus vier Zentren konstruiert) oder auch zu Segmentbögen und schließlich zu Rundbögen, während

die sie begleitenden Wimperge nach der Linie eines »Schiffskiels« oder »Eselsrückens« geschweift werden.

DER STREBEBOGEN. Wenn andere Länder, darunter auch die Niederlande, je näher dem Ende der Gotik, um so häufiger sich die Freiheit nahmen, ihn unter Umständen wegzulassen, so war er in Frankreich so fest mit den Baugewohnheiten verwachsen, dass selbst die eindringende Renaissance ihn nicht beseitigen konnte. Er galt, ebenso wie das Masswerk, bis ca. 1550 als ein unantastbares Attribut kirchlicher Architektur. Freilich musste auch er sich eine Umbildung nach rein formalen Gesichtspunkten gefallen lassen. Die beistehende Figur gibt einen Teil des Strebewerks von S. Wulfrand in Abbeville. Es ist die unter den verschiedensten Formen uns schon bekannt gewordene Abneigung, eine Bogenlinie nach ihrer ursprünglichen Richtung zu Ende zu führen, die hier zur Spaltung in einen abwärts und einen aufwärts steigenden Zweig geführt hat. Aehnlich S. Eustache in Paris, Taf. 402. Ueber das Unzweckmässige, ja geradezu Schädliche der dadurch herbeigeführten Druckverteilung, noch vermehrt durch die Hypertrophie der die Wasserleitung tragenden Arkaden, siehe Viollet-le-Duc I, 80.



Beschreibung der Tafeln.

GRUNDRISSE.

Tafel 361.

1. *Noyon*, Kathedrale; seit c. 1150 (Vitet). — 2. *Soissons*, Kathedrale; der südliche Kreuzarm; beg. 1176, Chor seit 1212 (Viollet-le-Duc). — 3. *Reims*, Saint-Remy, Chor; seit c. 1170 (King). — 4. *S. Quentin*, Collegiatkirche, Chor; beg. c. 1230 (Bulletin monumental). — 5. *Senlis*, Kathedrale; Chor c. 1150 (King). — 6. *Saint-Leu-d'Essérent*, Chor c. 1170—80 (King). — 7. *Montierender*, Chor; bald nach 1200 (Archives de la commission des monuments historiques).

Tafel 362.

1. *Laon*, Kathedrale; seit c. 1170; Umbau des Chores A. saec. 13 (Archives de la commission des monuments historiques). — 2. *Paris*, Kathedrale; beg. 1163 (Viollet-le-Duc). — 3. *Bourges*, Kathedrale; projektiert 1172, beg. saec. 13 (Cahier et Martin). —

Tafel 363.

1. *Chartres*, Kathedrale; beg. 1195 (Lassus). — 2. *Reims*, Kathedrale; beg. 1212 (Gailhabaud). — 3. *Amiens*, Kathedrale; beg. 1218 (Reynaud, Traité de l'architecture). — 4. *Köln*, Dom; beg. 1248 (Schmitz). — 5. *Narbonne*, Kathedrale, Chor; beg. 1272 (Viollet-le-Duc). — 6. *Limoges*, Kathedrale, Chor; beg. 1272 (Viollet-le-Duc). — 7. *Clermont-Ferrand*, Kathedrale, Chor; beg. 1269 (Viollet-le-Duc).

Tafel 364.

1. *Cambray*, Kathedrale; Langhaus und Querschiff 1150—80; Chor 1230 (Lassus). — 2. *Metz*, Kathedrale; beg. E. saec. 13; erweitert seit 1330 (Tornow). — 3. *Troyes*, Kathedrale; beg. 1218 (Viollet-le-Duc).

Tafel 365.

1. *Tours*, Kathedrale; seit A. saec. 13 (Viollet-le-Duc). — 2. *Reims*, Saint-Nicaise; beg. 1229 (Viollet-le-Duc). — 3. *Braisne*, Saint Yved; beg. c. 1200 (Brioux). — 4. *Trier*, Liebfrauen; beg. 1227 (Schmidt). — 5. *Lisseweghe*, saec. 13 (King).

Tafel 366.

1. *Sens*, Kathedrale; beg. 1140 (Viollet-le-Duc). — 2. *Saint Germain-en-Laye*, Schlosskapelle; um 1240 (Viollet-le-Duc). — 3. *Paris*, Sainte-Chapelle; seit 1243 (Calliat). — 4. *Nesle*, Kirche; 2. Hälfte saec. 12 (De Baudot, Eglises de bourgs et villages). — 5. *Auxerre*, Kathedrale; beg. 1215 (King). — 6. *Mantes*, Kollegiat-

kirche; beg. c. 1160 (King). — 7. *Semur-en-Auxois* (King). — 8. *Etampes*, Notre-Dame; 2. Hälfte saec. 12 (King).

Tafel 367.

1. *Pont-sur-Yonne* A. s. 13 (Didron, *Annales archéologiques*). — 2. *Troyes*, Saint-Urbain; beg. 1264 (Viollet-le-Duc). — 3. *Montréal*, A. saec. 13 (Didron, *Annales archéologiques*). — 4. *Dijon*, Notre-Dame (King). — 5. **Dijon*, Saint-Jean (eigene Aufnahme). — 6. **Toul*, Saint-Gengoulf (eigene Aufnahme). — 7. **Dijon*, Saint-Bénigne; beg. 1280 (eigene Aufnahme). — 8. *Châlons s. M.*, Kathedrale; beg. 1230 (Viollet-le-Duc). — 9. **Toul*, Kathedrale (eigene Aufnahme).

Tafel 368.

1. *Rouen*, Kathedrale; beg. c. 1170, erneuert nach 1200 (Viollet-le-Duc). — 3. *Rouen*, Saint-Ouen (Pugin). — 4. *Evreux*, Kathedrale (Winkles). — 5. *Dinan*, Saint-Sauveur (Pugin).

Tafel 369.

1. *Coutances*, Kathedrale, 2. Viertel saec. 13, Seitenschiffe später erweitert (Viollet-le-Duc). — 2. *Lisieux*, Kathedrale; Umbau seit 1208 (Allg. Bauzeitung, ergänzt durch eigene Messungen). — 3. *Sées*, Kathedrale (King). — 5. *Bayeux*, Kathedrale, Chor; A. saec. 13 (Pugin). — 6. *Le Mans*, Kathedrale, Chor; beg. 1217 (King).

Tafel 370.

1. *Brüssel*, Sainte-Gudule; beg. 1226 (King). — 2. *Brügge*, Saint-Sauveur (King). — 3. *Antwerpen*, Kathedrale (King).

SYSTEME UND SCHNITTE.

Tafel 371.

1—4. *Noyon*, Kathedrale, Längenschnitt durch den Chor (vollendet 1167), inneres und äusseres System, Querschnitt des Langhauses (Vitet).

Tafel 372.

1, 2. *Reims*, Saint-Remy; Chor, System und Querschnitt; c. 1170—80 (King). — 3. *Châlons*, Notre-Dame; Querschnitt des Chores, gew. 1181 (Viollet-le-Duc). — 4, 5. *Soissons*, Kathedrale; südlicher Kreuzarm, System und Schnitt, c. 1180 (King).

Tafel 373.

1—3. *Laon*, Kathedrale, Querschnitt, inneres und äusseres System; Umbau A. saec. 13 (Archives de la commission des monuments historiques). — 4, 5. **Mouzon*, Abteikirche, System und Querschnitt; A. saec. 13 (eigene Aufnahme, Dehio). — 6. *Montierender*, Abteikirche, System; A. saec. 13 (Archives).

Tafel 374.

1, 2. *Mantes*, Kollegiatkirche. System und Querschnitt, c. 1170 (King). — 3—5. *Saint Leu d'Essérent*, Kollegiatkirche; inneres und äusseres System und Querschnitt, 1140—80 (King).

Tafel 375.

1, 2. *Paris*, Notre-Dame, System und Querschnitt; E. saec 12. In den westlichen Traveen und dem Querschnitt ist der ursprüngliche Zustand der Sargwand, bezw. des Strebesystems restauriert (Viollet-le-Duc).

Tafel 376.

1, 2. *Bourges*, Kathedrale; 1. Hälfte saec. 13 (Viollet-le-Duc).

Tafel 377.

1, 2. *Le Mans*, Kathedrale, Chor, System und Querschnitt; 1. Hälfte saec. 13. System nach eigener Aufnahme, Querschnitt nach King.

Tafel 378.

1. **Senlis*, Kathedrale, System; die unteren Teile seit 1150, die oberen saec. 15 (eigene Skizze). — 2, 3. **Lisieux*, Kathedrale, System und Querschnitt; Frühzeit saec. 13 (eigene Aufnahme). — 4. *Etampes*, Notre-Dame, System; 2. Hälfte saec. 12 (King). — 5. *Canterbury*, Kathedrale, Chor; 1175—85 (Britton). — 6. 7. *Caen*, Saint-Etienne, Chor; Frühzeit saec. 13 (Pugin und Photographien).

Tafel 379.

1, 2. *Sens*, Kathedrale, System und Querschnitt. c. 1140—68. Im System ist links der ursprüngliche, rechts der jetzige Zustand dargestellt (H. Stier, Viollet-le-Duc und eigene Aufnahme). — 3, 4. **Provins*, Saint-Quiriace, System und Querschnitt, beg. 1160 (eigene Aufnahme).

Tafel 380.

1. *Vezelay*, Abteikirche, Längenschnitt durch den Chor, c. 1170 (Archives). — 2. *Lyon*, Kathedrale, Längenschnitt durch den Chor und einen Teil des Langhauses (Bégule).

Tafel 381.

1—3. *Paris*, Saint-Germain-des-Prés, Chor voll. 1163; Querschnitt, inneres äusseres System (Lenoir). — 4, 5. *Braisne*, Saint-Yved, Querschnitt und Teil des Längenschnittes. A. saec. 13 (Prioux).

Tafel 382.

1—3. *Chartres*, Kathedrale, System und Querschnitt, 1195—1220 (Lassus).

Tafel 383.

1, 2. *Soissons*, Kathedrale, Langhaus, System und Querschnitt seit 1212 (King). — 3, 4. *Longpont*, Abteikirche, System und Querschnitt seit c. 1220 (eigene Aufnahme).

Tafel 384.

1—3. *Reims*, Kathedrale; System und Querschnitt, 1212—40 (Gailhabaud).

Tafel 385.

1, 2. *Amiens*, Kathedrale; System und Querschnitt, 1220—47 (Reynaud, *Traité de l'architecture*).

Tafel 386.

1, 2. *Beauvais*, Kathedrale, Chor; 1225—72; System und Schnitt (Viollet-le-Duc).

Tafel 387.

1, 2. *Saint-Denis*, Abteikirche, Langhaus seit 1230 (Viollet-le-Duc und Berliner Baudenkmäler). — 3—6. **Châlons s. M.*, Kathedrale, System und Querschnitt seit c. 1230 (eigene Aufnahme).

Tafel 388.

1, 2. *Metz*, Kathedrale, System und Querschnitt seit c. 1230 (Tornow).

Tafel 389.

1, 2. *Reims*, Kapelle im erzbischöflichen Palast; erste Hälfte saec. 13 (Gailhabaud). — 3. *Toul*, Saint-Gengoulf, System, Mitte saec. 13 (Grilles de Beuzelin). — 4. *Troyes*, Saint-Urbain, System und Querschnitt; beg. 1262, hauptsächlich A. saec. 14 (Denkmäler der Baukunst, Berlin).

Tafel 390.

1—3. *Paris*, Saint Chapelle, System und Querschnitt. Mitte saec. 13 (Gailhabaud). — 4—6. *Saint Germain en Laye*. Kapelle, System und Querschnitt. Mitte saec. 13 (Viollet-le-Duc).

Tafel 391.

1, 2. *Champeaux*, Querschnitt und System (De Baudot). — 3, 4. *Jouy-le-Moutier*, System und Querschnitt (De Baudot). — 5, 6. *Nesle*, System und Querschnitt (De Baudot). — 7. *Angicourt*, System (De Baudot). — 8, 9. *La Chapelle-sur-Crecy*, System und Querschnitt (De Baudot).

Tafel 392.

1, 2. *Ourscamp*, Salle des morts, Querschnitt und Teil des Längenschnitts (Archives). — 3. *Noyon*, Kapitelsaal; saec. 13 (Vitet). — 4. *Paris*, Saint-Martin des champs, Refectarium. Innenansicht, M. saec. 13 (Lenoir). — 5, 6. *Vernouillet*, Querschnitt und System; A. saec. 13 (De Baudot).

Tafel 393.

1. *Montréal*, System, um 1200 (Didron, *Annales*). — 2. **Saint-Père-sous-Vezelay*, System, um 1230 (eigene Skizze). — 3. *Pont-sur-*

Yonne, System, saec. 13 (Didron, Annales). — 4—6. *Dijon*, Notre-Dame; System und Querschnitt des Langhauses, System des Chores; seit c. 1225 (King). — 7—9. *Semur-en-Aurois*, System des Chores, System und Schnitt des Langhauses; saec. 13 (King). — 10. *Riom*, Chor, System des Chores (H. Stier).

Tafel 394.

1. **Troyes*, Saint-Madeleine, System, um 1180 (eigene Aufnahme). — 2, 3. *Auxerre*, Kathedrale, Marienkapelle, Innenansicht und Querschnitt (H. Stier und King). — 4, 5. *Auxerre*, Kathedrale, System und Querschnitt des Chores, voll. 1234 (King).

Tafel 395.

1, 2. **Dijon*, Saint-Bénigne, System und Querschnitt; beg. 1281? (eigene Aufnahme). — *3. *Genf*, Kathedrale, System, seit 1232 (Rahn). — 4. **Lausanne*, Kathedrale. M. saec. 13. System (Rahn).

Tafel 396.

1—3. *Bayeux*, Kathedrale. System und Querschnitt des Chores. A. saec. 13 (Pugin). — 4—6. *Sées*, Kathedrale, System und Querschnitt des Langhauses. M. saec. 13 (King).

Tafel 397.

1, 2. *Lisseweghe*, System und Querschnitt; saec. 13 (King). — 3—5. *Tournay*, Kathedrale, Chor. System und Querschnitt. A. saec. 14 (Ternink).

Tafel 398.

1, 2. *Brüssel*, Sainte-Gudule, System und Querschnitt, saec. 13 und 14 (King). — 3, 4. *Brügge*, Saint-Sauveur, System und Querschnitt, saec. 13 (King).

Tafel 399.

Antwerpen, Kathedrale, System und Querschnitt. A. saec. 15 (King, Wiebeking und Photogr.).

Tafel 400.

1, 2. *Rouen*, Saint-Ouen, System und Querschnitt; E. 1318—38 (Pugin). — 3. **Abbeville*, Saint-Vulfran, System; E. saec. 15 (eigene Aufnahme).

Tafel 401.

1, 2. *Notre-Dame-de-l'épine*, System und Querschnitt; 2. H. saec. 15 (eigene Aufnahme). — 3. **Saint-Riquier*, System; untere Teile saec. 13, obere saec. 15 (eigene Aufnahme). — 4—6. *Lüttich*, Saint-Jacques, System und Querschnitt; 1513—38 (Denkmäler der Baukunst, Berlin).

Tafel 402.

1—3. *Paris*, Saint-Eustache, System und Querschnitt; 1. Hälfte saec. 16 (Lenoir, Statistique).

Tafel 403.

1, 2. *Châlons s. M.*: Notre-Dame, Innenansichten (Nesfield).

Tafel 404.

Reims, Kathedrale, innere Ansicht der Chorkapellen (H. Stier). — 2. *Sens*, Kathedrale, Innenansicht (Nesfield). — 3. *Lisieux*, Kathedrale, Ansicht eines Teiles des Chores (H. Stier).

Tafel 405.

**Laon*, Kathedrale, Innenansicht (Photographie).

Tafel 406.

**Amiens*, Kathedrale, Innenansicht (Photographie).

Tafel 407.

1. *Senlis*, Turm der Kathedrale (King). — 2. *Chartres*, Kathedrale, Westfassade; saec. 12 (Lassus).

Tafel 408.

Laon, Kathedrale, Westfassade; saec. 13 (Archives).

Tafel 409.

1. *Noyon*, Kathedrale, Westfassade; saec. 12 (Vitet). — 2. *Mantes*, Kollegiatkirche, Westfassade; saec. 12—13 (King).

Tafel 410.

Paris, Notre-Dame, Westfassade; saec. 13 (Viollet-le-Duc).

Tafel 411.

Amiens, Kathedrale, Westfassade; saec. 13 und 15 (Denkmäler der Baukunst, Berlin).

Tafel 412.

Reims, Kathedrale, Westfassade; saec. 14 (Gailhabaud).

Tafel 413.

1. **Lisieux*, Kathedrale, Westfassade; A. saec. 13 (Photographie und eigene Messungen). — 2. *Caen*, Sainte-Pierre, Turm; saec. 14 (Pugin).

Tafel 414.

1. *Sées*, Kathedrale, Westfassade; E. saec. 13 (King). — 2. **Saint-Paul-de-Léon*, Le Kreizker; saec. 15 (Photographie).

Tafel 415.

1, 3. *Antwerpen*, Kathedrale, Westfassade und oberer Teil des Turmes; saec. 15 und 16 (King und Photographie). — 2. *Brüssel*, Sainte-Gudule, Westfassade; A. saec. 15 (King und Photographie).

Tafel 416.

1. *Laon*, Kathedrale, Seitenansicht; saec. 12 u. 13. (Archives). — 2. *Paris*, Notre-Dame, Seitenansicht; saec. 12 u. 13 (Viollet-le-Duc). — 3. *Chartres*, Kathedrale, Seitenansicht; saec. 12 u. 13 (Lassus).

Tafel 417.

1. *Paris*, Notre-Dame, nördliche Querschiffsfassade, M. saec. 13 (Gailhabaud). — 2, 3. *Laon*, Kathedrale, Ostfassade und westlicher Abschluss; saec. 13, Frühzeit (King, Archives). — 4. *Meaux*, Kathedrale, innerer Aufriss der Querschiffsfront; M. saec. 13 (Gailhabaud).

Tafel 418.

1. *Braisne*, Saint-Yved, Westfassade; A. saec. 13 (King). — 2. *Soissons*, Saint-Leger, Querschiff; A. saec. 13 (Ungewitter). — 3, 4. *Dijon*, Notre-Dame, Westfassade und Querschiff; gegen M. saec. 13 (King).

Tafel 419.

1. **Caen*, Saint-Etienne, Choransicht (Photographie). — 2. **Coutances*, Kathedrale, Choransicht (Photographie).

Tafel 420.

**Le Mans*, Kathedrale, Choransicht (Photographie).

Tafel 421.

**Chartres*, Kathedrale, nördliche Vorhalle (Photographie).

Tafel 422.

1. **Vincennes*, Sainte-Chapelle (Photographie). — 2. **Rouen* Saint-Ouen, Querschiff und Vierungsturm (Photographie).

Tafel 423.

1. **Notre-Dame-de-l'Epine*, Westfassade (Photographie). — 2. *Rouen*, Saint Maclou, Ansicht (Photographie).