

Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Jahrgang 1948, Heft 5

Burgundische Gotik

Von

Hans Jantzen

Mit 20 Abbildungen im Text und auf 8 Tafeln

Vorgelegt am 2. Mai 1947

München 1949

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

In Kommission beim Biederstein Verlag

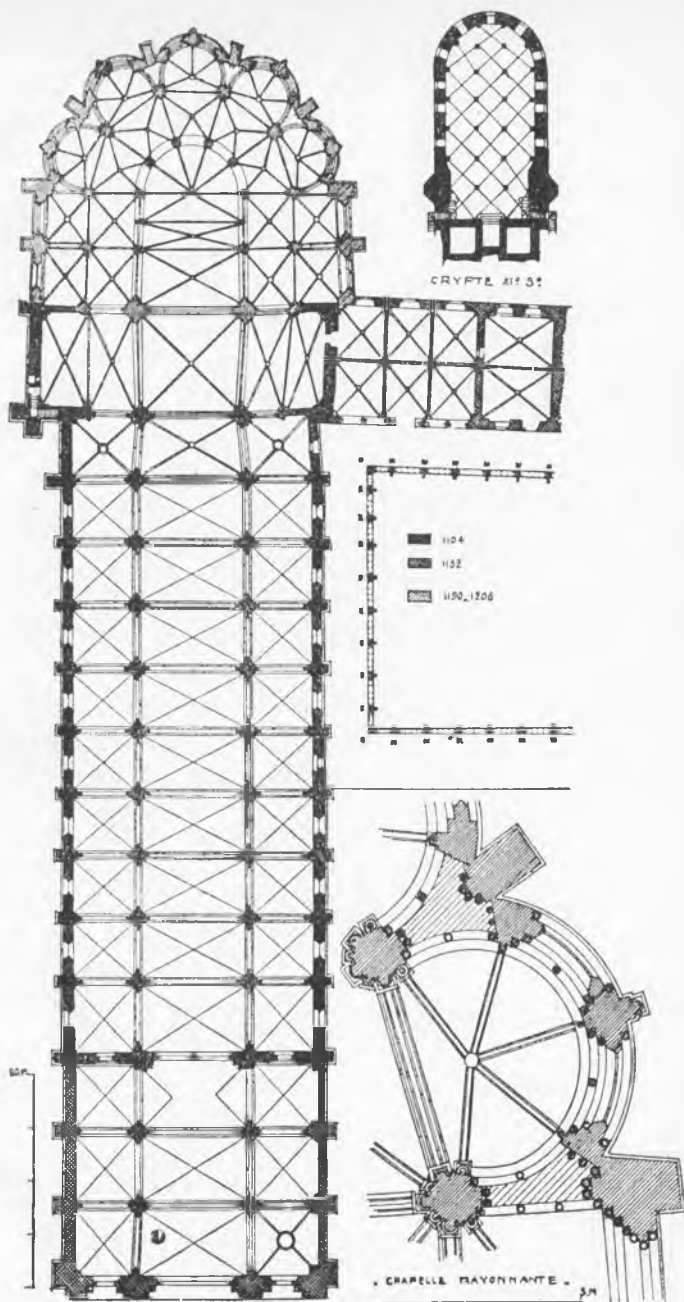
Burgund hat in der Kunstgeschichte des Abendlandes zu verschiedenen Zeiten eine bedeutende Rolle gespielt. Freilich ist dabei zu berücksichtigen, daß der kunstgeographische Begriff „Burgund“ je nach den Zeiten wechselt. Er umfaßt zur Zeit der Völkerwanderung ein anderes Gebiet als im 11. und 12. Jahrhundert oder als jenes eigentümliche Ländergebilde „Neuburgund“, das unter Karl dem Kühnen entstanden war. Die Bedeutung Burgunds für die Geschichte des abendländischen Sakralbaus ist in erster Linie an das alte Lehenstherzogtum Burgund – die Bourgogne im Sinne der französischen Bezeichnung – gebunden. Dies Burgund, das vom Reich stets durch den allgemeinen Grenzverlauf der Saône getrennt blieb, nimmt im Mittelalter zwischen Norden und Süden, Westen und Osten eine gewisse Mittelstellung ein, nicht etwa als Durchgangsland, sondern als eigene Kunstlandschaft mit einer spezifisch burgundischen Gedanken- und Formenwelt. Das gilt besonders von der Zeit des 11. und 12. Jahrhunderts und hängt damit zusammen, daß die großen Reformbewegungen des abendländischen Mönchtums in Burgund wurzeln und in den von ihnen geschaffenen Kulträumen ihren repräsentativen Ausdruck finden, wie es am überzeugendsten die architektonische Prachtentfaltung der Abteikirche von Cluny und der an Cluny sich anschließenden Schulbauten erkennen läßt, von denen nach der Zerstörung Clunys die Bauten von Autun und Paray-le-Monial noch den lebendigsten Eindruck jener großen Art der monastischen Architekturgesinnung vermitteln.

Die zentrale Stellung Burgunds bringt es mit sich, daß hier im Laufe der Jahrhunderte, sofern wir Burgund als eine besondere Architekturlandschaft betrachten, in eigentümlicher Weise lateinisches und germanisches Mittelalter sich begegnen. Im 12. Jahrhundert überwiegt im geistigen Bereich von Cluny wie in der von Cluny geprägten monastischen Architektur das lateinische Element, genährt noch von der provinzialrömischen Antike auf burgundischem Boden. Im 13. Jahrhundert folgt dann die Auseinandersetzung mit der Gotik. Der Blick wendet sich

nun nach den nördlich gelegenen Kunstlandschaften Frankreichs. Dort in der benachbarten Ile-de-France und Champagne war in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein neues Raumideal für den Kultraum erwachsen, an dessen Entstehen Burgund keinen Anteil besaß. Die Macht dieses neuen Raumideals erwies sich jedoch so bezwingend, daß sich auch Burgund mit dem beginnenden 13. Jahrhundert ihr fügte, nicht ohne der Gotik eine durchaus eigene burgundische Färbung zu verleihen.

Vorweg muß daran erinnert werden, daß, obwohl die Gotik nach ihrem Wesen und nach der Geschichte ihres Wachsens nichts mit dem Mönchtum zu tun hatte, grade Burgund als Bau-landschaft infolge der Reform der Zisterzienser mit einer Art von Mönchsgotik in die neue Epoche hineinwächst. Die asketische Haltung der Zisterzienser-Ordensbauten steht ihrer Intention nach in äußerstem Gegensatz sowohl zum prunkvollen romanischen Stil Clunys, ihrem Wesen nach aber auch im Gegensatz zum gotischen Kathedralenstil. Was den Typus der Zisterzienser-Abtei Pontigny mit der Gotik verbindet, liegt lediglich in der Technik der Gewölbekonstruktion. Da indessen die Zisterzienser als geistige Bewegung sich schnell über Europa verbreiteten, hat ihre burgundische Mönchsgotik einen bedeutenden Einfluß im Abendland besessen, zumal sie im Laufe der Zeit ihre asketische Haltung aufgab und im 13. Jahrhundert in der Tat Träger gotischer Baukonstruktionen und gotischer Raumgedanken wurde.

Den eigentlichen Schauplatz burgundischer Gotik betreten wir erst mit der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert, zu einer Zeit also, als in Nordfrankreich der Kathedralenbau bereits seine höchste baukünstlerische Reife erlangte (Chartres beg. 1198, Reims 1211, Amiens 1220). Die burgundische Gotik kann sich denn auch als schöpferische Leistung der Landschaft nicht mit dem Entstehungsgebiet der Gotik, mit Ile-de-France und Champagne, messen. Zur höchsten Vorbildlichkeit der Raumform trägt Burgund nichts bei, und zu so gewaltigen künstlerischen Leistungen wie in der monastischen Architektur Burgunds des 12. Jahrhunderts ist es nicht mehr gekommen. Aber doch bleibt es eine geschichtlich höchst bemerkenswerte Erscheinung, wie diese Landschaft im Zeichen der Gotik sich einen Kultraum ganz eigener Prägung gestaltete.



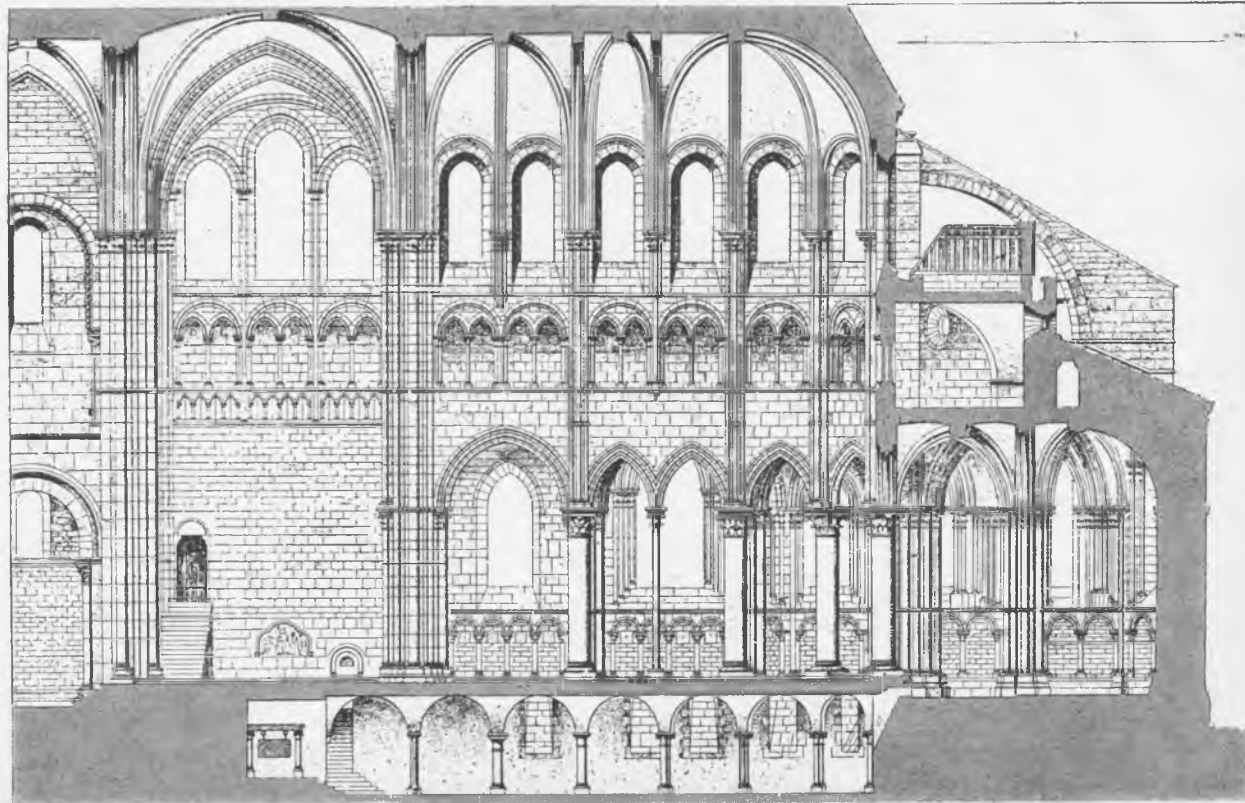
1. Vézelay, Grundriß der Abteikirche

Eine architekturgeschichtlich besondere Fügung will es, daß wir den ersten gotischen Bau Burgunds nun doch im monastischen Bereich antreffen, und zwar an bedeutender Stelle: Im Chorbau der Abteikirche von Vézelay¹ (Taf. I). Hier tritt das neue Raumideal unmittelbar dem alten Langhaus des 12. Jahrhunderts gegenüber. Es ist das erste Mal, daß in die festgefügte burgundische Tradition des 12. Jahrhunderts ein Einbruch vom Norden her aus dem Entstehungsgebiet der Gotik erfolgt. Selbst der Grundriß mit Umgang und Kapellenkranz, der ja auch der monastischen Architektur Burgunds bekannt war, ist hier nicht etwa aus dem burgundischen Bereich entwickelt, sondern stammt aus dem Entstehungsgebiet der Gotik, wie auch alle übrigen Voraussetzungen für die Chorarchitektur von Vézelay nicht im Burgundischen, sondern in der Frühgotik der Ile-de-France und der ihr benachbarten Gebiete zu suchen sind.

In dem basilikalen Aufriß verwendet der Architekt von Vézelay ein dreigliedriges System mit Emporenöffnungen zwischen Arkaden und Fenstergeschoß. Die gesamte Architektur ist im Sinne gotischer Stilbildung mit Rücksicht auf Kreuzrippengewölbe und Durchsetzung aller Wandteile mit Raumgrund strukturiert.² Im ganzen wird der Eindruck eines lichten und leichten Raumgefüges erstrebt. So besteht die innere Raumgrenze von den Vierungspfeilern her um das Chorrund herum aus einer verhältnismäßig weitgespannten Folge von schlanken Rundstützen, die sich gegen den Umgangsraum absetzen. Der frühgotische Stil bekundet sich in der kräftigen Rundung aller Formen und spricht sich im Chor von Vézelay sehr sinnenfällig in der Bevorzugung zylindrischer Gebilde in Pfeilern, Säulen, Säulchen, Diensten und Dienstbündeln, in der kräftigen Profilzeichnung wie in der reliefmäßigen Schichtung der raumeingrenzenden Wandabschnitte aus. Ein gewisser Zug von Unbekümmertheit in der Behandlung der architektonischen Gliede-

¹ Congrès Archéologique de France, Avallon 1907. – Charles Porée, *L'Abbaye de Vézelay* (Petites Monographies des Grands Édifices de la France). Paris. o. J.

² Zur Analyse der gotischen Raumgrenze vgl. Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum*. Vortrag gehalten bei der Jahresfeier der Freiburger Wissenschaftlichen Gesellschaft 1927. Freiburg i. Br. 1928.



2. Vézelay, Längsschnitt durch den Chor

rungen und Verhältnisse, in der Zeichnung der in den Arkaden laufenden Rippenwulste, im Anbringen kleiner Akzente, im Tasten nach Formen, die „richtig“ sitzen, erweckt die Empfindung, als ob der Baumeister eine noch jugendliche Persönlichkeit sei, mit einem offensichtlichen Reichtum an Gedanken, doch ohne im Baukünstlerischen eine zwingende reife Lösung zu finden (Taf. II).

Zu den schwer zu behandelnden Aufgaben des Baumeisters einer gotischen Chorarchitektur gehört stets der Übergang vom Langchor zum Chorrund, da im Chorrund sich naturgemäß die Stützenintervalle verengern. Um einen möglichst gleichmäßigen Lauf der Arkaden von den Vierungspfeylern her über die graden Chorseiten zur Apsis hin zu erwirken, verzichtet der Architekt von Vézelay auf die sonst übliche schärfere Trennung der Langchorjoche von der Chorrundung und schiebt im Joch vor der Basis der Chorrundung eine Zwischenstütze (auf der Nordseite als Doppelsäule) ein, so daß von hier aus alle Arkaden gleiche Scheitelhöhe zeigen. Die Triforien- und Fensterzone laufen um Langchor und Apsis in schönem Gleichmaß der Anordnung herum, doch mußte diese Ordnung mit einer gewissen Willkür der Gewölbegliederung erkaufte werden. Die Gewölbe bilden sechsteilig und vierteilig andere Abschnitte als die festen Wandteile des Unterbaus und greifen mit ihren Zwischendiensten in verschiedener Höhenlage ein, so daß sich ein eigentümlich synkopischer Rhythmus der Gesamtgliederung ergibt.

Mit der größten Freiheit bewegt sich der Meister in der Gestaltung des Kapellenkranzes am Chorumgang. Schon daß er bedacht war, die Kapellen an den graden Chorseiten in die Raumwirkung einzubeziehen, fällt auf. Das Besondere seiner Anordnung liegt aber in der Öffnung sämtlicher Kapellenzwischenwände oberhalb der Sockelmauer, so daß die Bündelpfeiler des Umgangs wie Freistützen wirken, die nach allen Seiten Gurtbogen und Gewölberippen entsenden und nun der Chor fast mit der Wirkung eines doppelten Umgangs zu wetteifern vermag. Das Motiv der Öffnung der Kapellenzwischenwände erscheint zu gleicher Zeit – um 1200 – im Chor Neubau der alten Stefanskirche Wilhelms des Eroberers zu Caen. Aber Vézelay wirkt kühner und kräftiger, zumal in den kontrastreich

gegliederten Bündelpfeilern mit ihrer Unterscheidung von Hauptdiensten, Nebendiensten und begleitenden Stäben, während Caen an dieser Stelle eine dekorativ gleichmäßige Besetzung des Pfeilerkerns gibt. Eine gewisse gelegentlich spürbare Unbekümmertheit in der Behandlung der architektonischen Form findet sich auch in der Umgangsarchitektur von Vézelay. Die leeren Wandabschnitte zwischen den Kapellenfenstern sind dicht mit Säulen besetzt ohne andere Funktion, als der Wand ein kräftiges Relief zu verleihen und die Leeren zu füllen. Bemerkenswert, daß die Gotik ihre Formen keineswegs stets so logisch konstruktionsbetont verwendet, wie es im Wesen dieser Baukunst zu liegen scheint.

Auf das Querschiff greift der Chormeister mit einer sehr glücklichen Gliederung der Stirnwände innen über. Die Galerie wird in gleicher Höhenlage wie im Chor als Dreiergruppe von Öffnungen weitergeführt in Verbindung mit einer die Mitte betonenden Fenstergruppe oben und einer zart gezeichneten kleinen Arkatur unterhalb des Triforiums. Süd- und Nordseite unterscheiden sich ein wenig in der Beziehung der Einzelheiten zum Ganzen.

Genaue Daten für die Bauzeit besitzen wir nicht. Man bringt zumeist die Bauzeit in Verbindung mit der Nachricht, daß Abt Hugo 1206 von Papst Innozenz II. wegen der Verschuldung der bisher reichen Abtei abgesetzt wurde. Viollet-le-Duc sprach dazu die Vermutung aus, es habe sich wohl um den Verbrauch großer Mittel eben wegen des Chorneubaus gehandelt.¹ Nur Lasteyrie erkennt diese Vermutungen nicht an und datiert den Bau etwa 30 Jahre früher.² Das verbietet aber der Stil der Architektur. Schon die Kapitellformen zeigen, daß etwa die Zeit um 1190 in Betracht kommt.

Für diese Zeit gehört der Chor von Vézelay auch in Vergleich mit den frühgotischen Schöpfungen des Kronlandes zu den bau-

¹ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*, 10 Bde. 2. Aufl., 1875, I, 232.

² R. de Lasteyrie, *L'architecture Religieuse en France à l'époque gothique*. 1926. I, 63 ff. Marcel Aubert, *Notre-Dame de Paris*, Paris 1920, p. 72. Datiert um 1190.

künstlerisch wichtigen Leistungen der französischen Sakralarchitektur. Der Grundrißtypus schließt sich letzten Endes an den Chor der Kathedrale von Noyon an, und an Noyon erinnert auch die Außenarchitektur des Kapellenkranzes. Im Aufriß aber vermeidet Vézelay die Kleinteiligkeit des viergliedrigen Systems, wie sie vor allem in der Frühgotik der Champagne zu Hause ist, sondern hält sich an die ruhigere dreigliedrige Aufrißordnung wie etwa St. Leu d'Esserent, wenn nicht die Kathedrale von Sens, die ja auf burgundischem Grenzgebiet liegt, anregend für den dreigliedrigen Aufriß von Vézelay gewirkt hat. Die Form der Emporenöffnungen wirkt noch wie eine Erinnerung an Sens. Eine Vorliebe für rundbogige Formen ist ohnehin dem Meister von Vézelay eigentümlich. Den Spitzbogen verwendet er nur, wenn er nicht zu umgehen ist wie in den Gurtbogen der Gewölbe und den engen Arkaden des Chorrunds.

Obwohl der Chor als Chor einer Benediktiner-Abteikirche schon als Bauaufgabe in der burgundischen Gotik vereinzelt steht, und obwohl die architekturgeschichtlichen Voraussetzungen im wesentlichen in der Entwicklung des Kronlandes liegen, so läßt sich doch von einer gewissen Einschmelzung französischer Gotik ins Burgundische reden. Es handelt sich nicht nur um Einzelformen wie etwa das Auftreten des burgundischen Hohlkeh lengesimses außen, das schon der Romanik des 12. Jahrhunderts in Burgund geläufig war. Auch die Wahl des dreigliedrigen Systems – obwohl gerade diese Aufrißgliederung mit den die Joche noch isolierenden Emporenöffnungen in der burgundischen Gotik nicht mehr vorkommt – erscheint doch nicht zufällig. Die Ablehnung des viergliedrigen Aufrisses wirkt, geschichtlich gesehen, von sozusagen grundsätzlicher Art. Die burgundische Gotik hat ihn nie verwendet. Und schließlich ist es die Gesamthaltung des Raumes, die, wie noch zu zeigen sein wird, als „frühgotisch“ sich dem Burgundischen in der Folge als besonders vertraut erweist.

Die Anfügung eines gotischen Chors an ein älteres Langhaus kommt am Ausgang des 12. Jahrhunderts öfters vor (Caen, Stefanskirche; Reims, Remigiuskirche; Châlons an der Marne). In Vézelay läßt der Gegensatz der Räume – als Gotik und Romanik – zugleich ermessen, was die neue Architektur an be-

deutenden Werten der burgundischen Tradition preisgibt. Der architektonische Gehalt des Langhauses von Vézelay ist – trotz Restaurierung von Viollet-le-Duc im 19. Jahrhundert – noch durchaus faßbar, ein Gehalt von einer kultischen Macht, die dem Gotiker unerreichbar bleibt. Die wunderbare Einfachheit aller Mittel, die vollendete Sicherheit in der Beherrschung aller Verhältniswerte im Aufriß wie in der Jochbildung, die Gewinnung eines festlich sakralen Klanges durch sparsame Verwendung der rüschenartig die Hauptgliederungen begleitenden Ornamentbänder, der Eindruck von unumstößlicher Festigkeit und Ruhe, das alles sind Werte, gegen die der Chorarchitekt mit seiner Lebendigkeit und Beweglichkeit des locker gefügten Gliederbaus nicht aufkommt. Mit andern Worten: er greift noch nicht in den Bereich monumentaler Würde hinein.

Wenn das Lichte und Leichte der Chorarchitektur von Vézelay das Raumideal der Benediktiner Burgunds um 1200 repräsentiert, so stehen auch jetzt die Zisterzienser in starkem Gegensatz dazu, wie der um die gleiche Zeit errichtete Neubau des Chors der Abteikirche von Pontigny¹ erweist. Zwar von der älteren Lösung des Zisterzienser-Mönchchors mit gradem Chorschluß her gesehen, erscheint die Wahl des Motivs mit Umgang und Kapellenkranz als Hinneigung zu der üppigeren Raumentfaltung sowohl der alten Kluniazenser-Wallfahrtskirchen wie auch der neuen gotischen Kathedralhöre, aber geformt wird dieses Motiv in Pontigny doch immer noch entsprechend dem asketischen Geiste des Ordens. Der Unterschied der jeder sinnlichen Wirkung abgeneigten architektonischen Haltung des Raumes hier kann beim Vergleich mit Vézelay nicht größer gedacht werden.

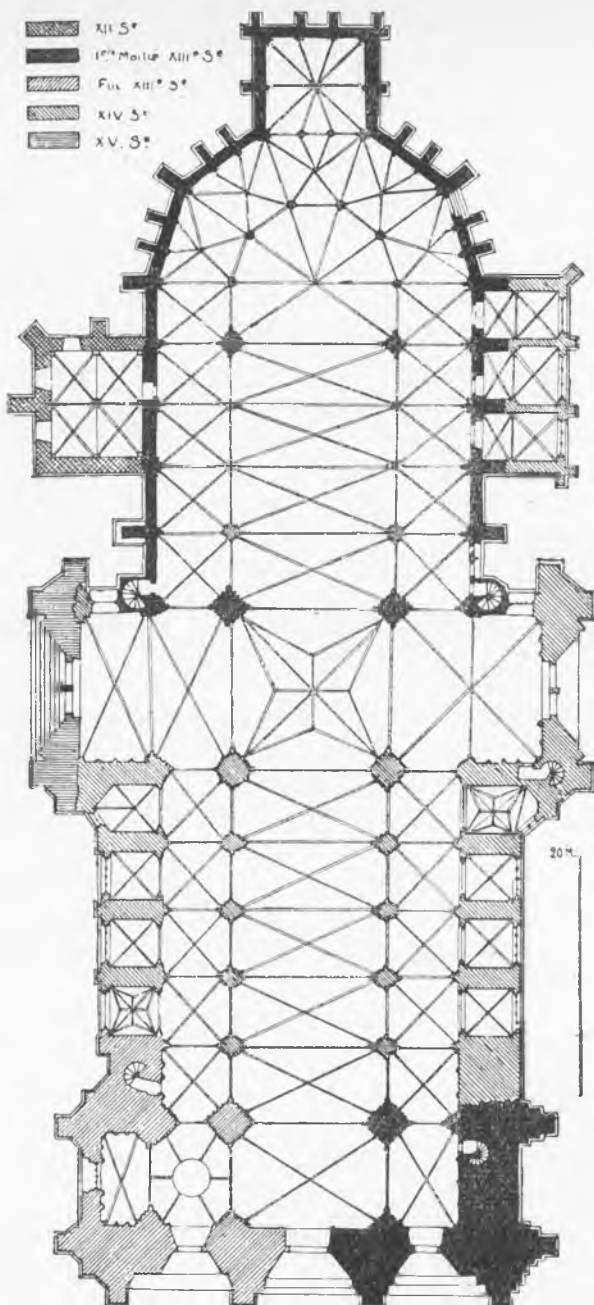
Den Schritt zur hochgotischen Stufe des Kathedralenstils geht die burgundische Architektur nicht von Vézelay aus, sondern unmittelbar unter dem Eindruck der Formenwelt der nordfranzösischen Bauhütten. Im Chor der Kathedrale von Auxerre (1215–1234)² wird man im Grundsätzlichen der Aufrißgliederung, in der Stellung einer durchlaufenden Triforienschicht

¹ Ernst Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. Leipzig 1925. Abb. 136.

² Congr. Archéol. Avallon 1907.

zwischen Arkaden und Fensterzone an die Systembildungen von Chartres und Reims erinnert, und die Gestaltung des Lichtgadens selbst ist kaum ohne das Vorbild von Chartres zu denken, nicht nur in dem für den Eindruck so wichtigen Höhenzuwachs der Fensterzone, sondern auch in der schönen Form des Gruppenfensters in seiner Verbindung von Zwillingsfenstern mit darüberliegendem Kreisfenster (Taf. III). Auch die Profilbildung in den Bogenläufen der großen Arkaden erinnert an Chartres. Aber abgesehen von diesem allgemeinen Zusammenhang lassen alle besonderen Züge, die für den Gesamteindruck entscheidend wirken, doch den burgundischen Dialekt erkennen. Das gilt schon von der Arkadenzone. Sie übernimmt nicht die gewaltigen Maße, mit denen der Chartreser Meister von vornherein rechnet, sondern hält sich an die gemäßigten Dimensionen der Frühgotik, obwohl die Emporen fortfallen. An die Frühgotik erinnert auch die in den Arkaden (Stützenwechsel) und in der wechselnden Gruppierung der Dienste noch spürbare Absicht, nach oben mit einem sechsteiligen Gewölbe zu schließen, eine Absicht, die dann zugunsten der hochgotischen Gewölbe fallen gelassen wurde. Frühgotischem Empfinden entspricht ferner die verhältnismäßig geringe Höhe der Chorrundstützen, während im Langchor höhere Stützen stehen. Die Bogenläufe der Arkaden in der Apsis müssen daher stark gestelzt werden, um gleiche Scheitelhöhe mit den Langchorarkaden zu erreichen.

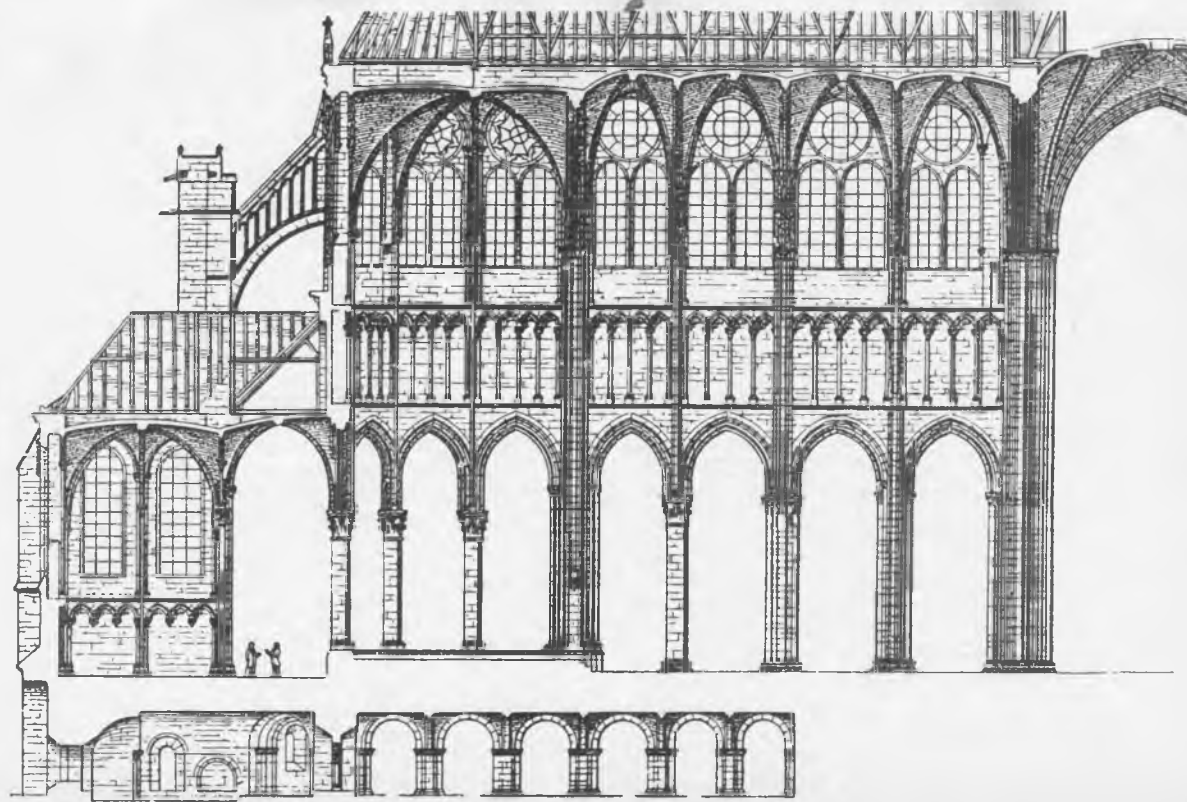
Das Triforium wird zwar entsprechend der Anordnung in den nordfranzösischen Kathedralen als durchlaufender vergitterter Raumgrund behandelt, aber auffallend hoch und schlank in seiner Arkatur gebildet, eine häufig zu beobachtende Eigenheit burgundischer Gotik. Bemerkenswert ist schließlich die Verlegung der Hochschiffensterwand nach außen hin, so daß nach innen eine Laufgangzone über dem Triforium entsteht. Diese Zweischaligkeit in der Bildung der Raumgrenze unter Einbeziehung der Fensterzone gehört ebenfalls zu den Zügen, die dem burgundischen Sakralbau eignen und in Auxerre zugleich den Stilunterschied zu Vézelay bedingen. Das diaphane Prinzip ist in Auxerre reicher durchgeführt und durchdringt die gesamte Raumgrenze, ohne Restbestände an geschlossenen Wandteilen im Aufriß zu lassen.



3. Auxerre, Grundriß der Kathedrale

So wenig der Architekt des Chors von Auxerre mit dem schöpferischen Genie des Chartreser Meisters oder der klassischen Haltung der Kathedrale von Reims verglichen werden kann, wie schon das Schwanken in der Ordnung der großen Arkaden erkennen läßt, so gibt es doch baukünstlerische Probleme in der Gestaltung eines gotischen Kathedralenchors, die der Architekt von Auxerre einer überraschend glücklichen Lösung zuführt. Dahin gehört die möglichst einheitliche Gliederung der gesamten Chorzone oberhalb der Arkadenregion, eine von der Frühgotik zwar öfters erfüllte Forderung, die aber beispielsweise dem Chartreser Meister infolge der besonderen Bedingungen seiner monumentalen Maße zu erfüllen nicht gelang. In Auxerre sind die Achsenabstände der Stützen im Rundchor so weit genommen, daß die Stützenintervalle sich nur wenig von denen im Langchor unterscheiden. Dem Architekten kam hier zweifellos das breite Maß des Mittelschiffs, das auf den Fundamenten des 11. Jahrhunderts steht, zugute. Das hat zur Folge, daß Triforium und Fensterbildung des Langchors nun im Chorpolygon beibehalten werden konnten mit der geringen Änderung, daß die Vierteiligkeit der Galerie des Langchors durch eine Dreiteiligkeit ersetzt wurde. Der Chor wirkt grade durch die Herumführung dieser Gliederung, zumal die mittlere Polygonseite in ihrer „frontalen“ Stellung das System zur vollen Geltung in der Längsachse des Baues bringt, besonders schön. Dazu kommt, daß die breiten Intervalle im Arkadengeschoß unten den Blick auf die im farbigen Licht leuchtenden Umgangswände und auf die in technisch eleganter Konstruktion gestaltete Marienkapelle freigeben. Die Kathedrale von Auxerre besitzt zwar einen Umgang als Herumführung der Seitenschiffe um den Chor, aber keinen Kapellenkranz, sondern im Chorscheitel nur eine im Grundriß rechteckig geformte Marienkapelle, die gegen den Umgang durch zwei Freistützen abgegrenzt wird, ein Motiv der Champagne (Remigiuskirche in Reims), wie auch andere Züge, z. B. der Laufgang vor den Fenstern des Umgangs und der Marienkapelle selbst, aus der Champagne stammen.

Die burgundische Färbung der Chorarchitektur der Kathedrale von Auxerre liegt indessen nicht in der Aufzählung solcher Einzelheiten, deren häufige Wiederkehr in andern gotischen



4. Auxerre, Längsschnitt durch den Chor

Kirchen Burgunds wir beobachten können, sie liegt nicht allein in der „Grammatik“ der Formensprache, sondern im Satzbau und der daraus erwachsenden Raumstimmung. Die Stellung des Triforiums ist dafür bezeichnend. In Chartres und in Reims herrscht eine unbedingte Unterordnung der Zwischenzone unter die großen Motive der Arkaden und des Obergadens. Im Chor von Auxerre geschieht dies nicht mit dieser Unbedingtheit. Das Triforium fordert hier eine stärkere optische Aufmerksamkeit. Es steht mit größerer Selbständigkeit im System, was wiederum damit zusammenhängt, daß alle Teile der Aufrißgliederung sich nicht mit der unerbittlichen Logik verzahnen wie in Chartres und Reims, sondern vergleichsweise unverbundene nebeneinander stehen. Die Vertikalen der Dienste und die Horizontalen der Simse verkröpfen sich nicht. Die Vertikalen laufen glatt über die Horizontalen hinweg.

Diese vergleichsweise losere Bindung der Geschosse untereinander im Verein mit dem niedrig gehaltenen Arkadengeschoß bestimmt das Gesamterlebnis des Raumes. Es wird nicht die Erhabenheit, jene weltübersteigende Stimmung des Kultraumes erstrebt wie in den großen nordfranzösischen Kathedralen, sondern es bleibt eine menschlichen Maßen vertrautere Haltung. Man kann sie auch als „frühgotisch“ bezeichnen, unbeschadet der grammatikalisch hochgotischen Gliederung der Raumgrenze. „Frühgotik“ bedeutet in diesem Sinne nicht nur ein bestimmtes Formengefüge, sondern eine gewisse innere, geistige Dimensionierung des Kultraums.¹ Diese „geistige Dimensionierung“ hat nichts mit den absoluten Raummaßen zu tun. Die Kathedralen von Laon und Paris erweisen das zur Genüge. Der frühgotische Formenapparat rechnet mit anderen Einwirkungen auf den Menschen als die Hochgotik. Er bejaht – vergleichsweise – noch menschliche Maße, erfreut durch feingliedrige und vielteilige Aufrißgliederung, trägt noch eine „Vertraulichkeit“, Greifbarkeit, Faßlichkeit zur Schau, die im Gegensatz steht zum Wachsen

¹ Ein Schriftsteller wie Émile Montégut (*Souvenirs de Bourgogne*, Paris 1886, p. 254) hat das ganz richtig empfunden: „S'il nous était permis, usant d'une licence habituelle aux poètes, d'individualiser les choses, nous dirions que, comparée aux autres cathédrales célèbres, celle-ci est comme une vierge adolescente parmi d'imposantes matrones ou de magnifiques reines.“

der Distanz zwischen Mensch und Bau in der Hochgotik. Selbst die Emporen der Frühgotik als in der Höhe betretbare Galerien tragen zu diesem Eindruck eines Raumes bei, der den Menschen aus einer gewissen „Nähe“ der Architekturformen anspricht. In Laon wird das noch deutlicher als in Paris, dessen Kathedrale schon als fünfschiffige Anlage besondere Bedingungen zu erfüllen hat und zudem im Langhaus hochgotisch verändert wurde. Aber auch hier wirken Stützenform und Bildung der Arkade entscheidend im Sinne der Frühgotik. Laon nimmt als baukünstlerische Möglichkeit der Frühgotik die erste Rangstufe ein und läßt am besten jene Wirkung erkennen, die ich als eine Art geistiger Dimensionierung verstehe. Die Aufrißgliederung ermöglicht ein schrittweises Gewährwerden der Höhenentfaltung. In der Hochgotik verschwindet der Mensch vor der Unnahbarkeit der ihn in einem einzigen Zuge entrückenden Gewalt der Architektur. Jene Frühgotik nun als eine Art geistiger Dimensionierung, als Raumgesinnung, bezeichnet den Bereich, in dem die burgundische Gotik recht eigentlich ihren sakralen Wert entfaltet. Der Chor der Kathedrale von Auxerre steigert zwar das Festliche der Erscheinung, sucht aber nicht jene Großheit des kultischen Ausdrucks, die die Bedeutung der Kathedralen von Chartres und Reims ausmacht. Burgundische Gotik erhebt den Menschen, ohne ihn zu überwältigen.

Das zeigt auch die Kathedrale von Nevers, von der die fünf Joche des Langhauses aus dem 13. Jahrhundert stammen.¹ Da der jetzige Chor des 14. Jahrhunderts mit Umgang und Kapellenkranz auf den Fundamenten des vorausgehenden steht, die Kapellenpfeiler des 13. Jahrhunderts im Umgang sogar noch erhalten sind, so ist anzunehmen, daß das System des Langhauses über das ursprünglich vorhandene Querschiff hinweg um das Chorpolygon herumgeführt war. Die Kathedrale von Nevers bietet in der Tat im Grundriß (hier im Anschluß an Reims) wie im Aufriß mit dem dreiteiligen System eine Ordnung, die dem hochgotischen Formenapparat stilmäßig völlig entspricht, in der Bildung der Arkadenstützen sogar reiner als die Chorarchitektur von Auxerre, deswegen weil in Nevers der

¹ Congr. Archéol. 1913.

„kantonierte“ Rundpfeiler verwendet wird, der sich im Kronlande als die klassische Grundform der Arkadenstütze herausgebildet hatte (Taf. IV). Aber es bleibt in der Gesamtwirkung doch nur bei einer den großen Kathedralen nachempfundenen Gestaltung. Die Möglichkeiten zur Monumentalform, die in diesem System liegen, werden nicht ausgeschöpft. Das menschliches Maß Übersteigende, das die Wirkung des Monumentalen bedingt, wird in der Arkade nicht angestrebt, ebensowenig wie im Obergaden. Vom Baukünstlerischen her gesehen wirkt zwar die Hochschiffwand einheitlicher und sicherer in der Verbindung der drei Aufrißzonen als in Auxerre, aber auch unlebendiger und trockener in der Zeichnung. Und daran ändert ebenfalls nichts die in Burgund auch sonst gelegentlich verwendete Kleeblattarkade im Triforium und der Schmuck ihrer Sockel mit lebhaft und reizvoll bewegten Figuren. Die Verwendung solchen Skulpturenschmucks zur Belebung der Architektur gehört übrigens zu den burgundischen Zügen.

Nach dem Maßstab, den die gotischen Kathedralen des Kronlandes aufgerichtet hatten, erscheinen die burgundischen Bischofskirchen von Auxerre und Nevers, soweit wir nach ihren dem 13. Jahrhundert angehörenden Bauteilen urteilen können, nicht bereit, den Ansprüchen des Kathedralenstils auf Großheit der sakralen Form zu folgen. So wird es kaum ein Zufall der Architekturgeschichte sein, daß der Genius des Landes sich innerhalb der gotischen Epoche am überzeugendsten in einer Pfarrkirche ausspricht. Es ist die Frauenkirche in Dijon,¹ die baukünstlerisch an erster Stelle steht und die aus einer dem burgundischen Empfinden des 13. Jahrhunderts gemäßeren geistigen Dimension des Sakralbaus erwächst (Taf. V). Die Meisterchaft der Architektur dieser Kirche ist in der französischen Forschung öfters gewürdigt, freilich mehr von der technischen Konstruktion her, die Viollet-le-Duc erschöpfend analysiert hat. Es gilt jedoch, den architektonischen Gehalt und die geschichtliche Stellung dieser Kirche neben den für Burgund kennzeichnenden Zügen zu erfassen.

¹ Viollet-le-Duc, Dict. IV, 131 ff. Congr. Archéol. Dijon 1928. Charles Oursel, L'Eglise Notre-Dame de Dijon (Petites Monogr. Paris o. J. [1938]).

An eine Pfarrkirche stellt man nicht die kultischen Ansprüche wie an eine Bischofskirche. Die Frauenkirche in Dijon ist denn auch nicht etwa eine Miniatur-Kathedrale, sondern entwickelt einen eigenen Typus der Pfarrkirche. Der Bauzeit nach entfernen wir uns nicht allzu weit von den Kathedralen in Auxerre und Nevers. Es ist die Zeit, in der Chartres bereits vollendet war, in der fast alle anderen großen Kathedralen der nordfranzösischen Gotik im Bau oder doch eben begonnen waren. Eben deswegen überrascht zunächst, von ihrer Stilerscheinung her, die Formenwelt der Dijoner Frauenkirche. Will man sie stilistisch charakterisieren und zugleich ihr Verhältnis zur Chorarchitektur von Auxerre anzeigen, so ließe sich sagen, daß Auxerre einen hochgotischen Raum in frühgotischer Gesinnung behandelt, Dijon einen frühgotischen Raum hochgotisch zu steigern sucht. Im Kronland würde die Formensprache Dijons um diese Zeit als veraltet gelten. Die Verwendung des Rundpfeilers und der sechsteiligen Gewölbe im Langhaus würde dort um 1190 zwar nichts Ungewöhnliches bedeuten, um 1220 aber der Baugesinnung des Kronlandes nicht mehr entsprechen, wenn sie auch bei kleineren Bauten noch zu finden ist.

Der Baumeister der Frauenkirche in Dijon verwendet in der Tat Formen der französischen Frühgotik, doch ohne „provinziell“ zu werden. Denn für die Wirkung bleibt der neue Sinnzusammenhang entscheidend. Und dieser läßt in Dijon die Art eines bedeutenden Baukünstlers erkennen.

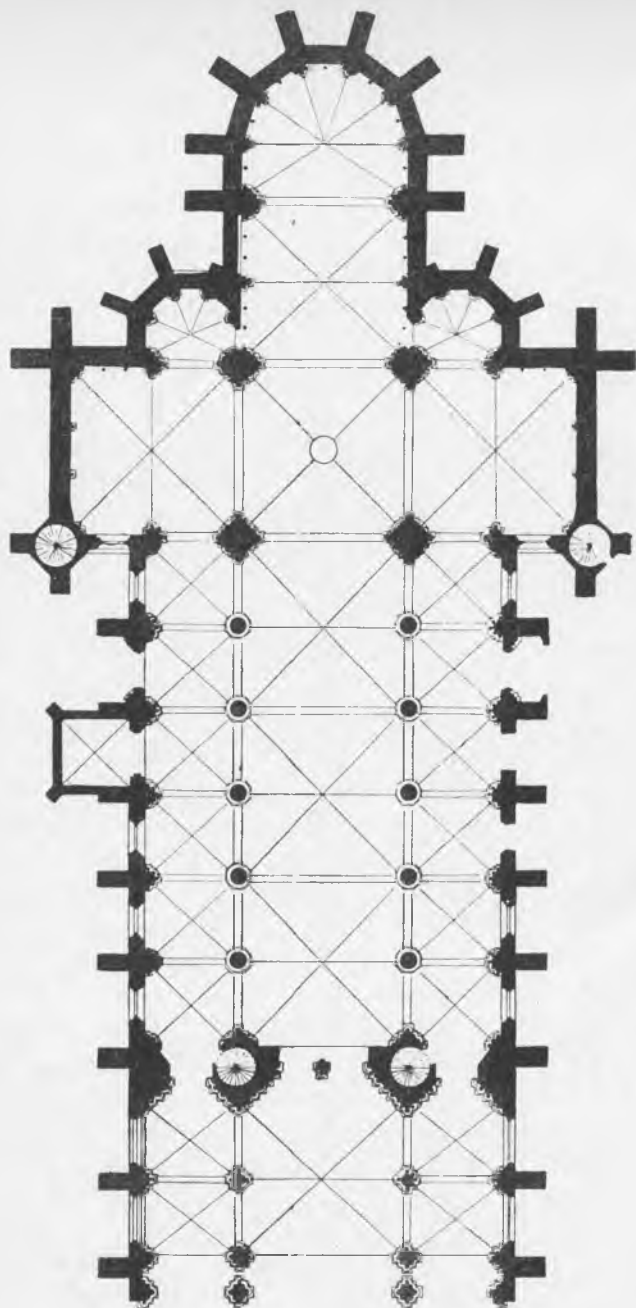
Schon der Grundriß enthüllt einige von den meisterhaften Zügen dieses Architekten. Der Grundriß entwickelt sich mit einer vollendeten Klarheit aus dem Vierungsquadrat als maßgebender Einheit sowohl für das Langhaus, für die Kreuzarme des Querschiffs und für das Chorquadrat, ja sogar für die dem Langhaus aufs engste verbundene Vorhalle. Da die Seitenschiffe in halber Breite des Mittelschiffs angelegt sind, ergibt sich der Grundriß des sogenannten gebundenen Systems. Im Osten schließt der Bau mit einem Chorpolygon und zwei in die Winkel zwischen Langchor und Querschiff gestellten Kapellen. Der Aufriß spricht mit der gleichen durchsichtigen Klarheit wie der Grundriß, „burgundisch“ im Langhaus, insofern als das dreigliedrige basilikale System ein hohes, weit geöffnetes Triforium mit der zweischalig gebildeten Fensterzone verbindet.



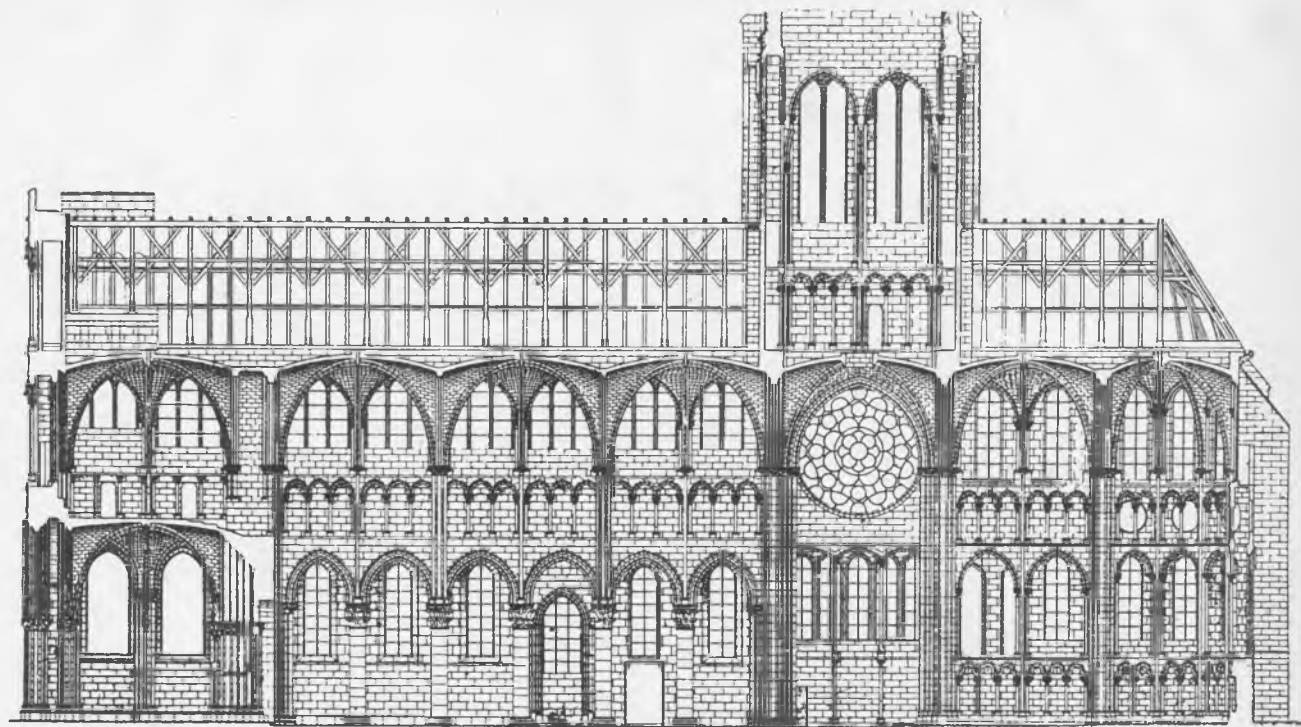
5. Clamecy, Triforium und Fenstergeschoß

Dem Eindruck der Einheitlichkeit und Klarheit der Architektur im Langhaus dient zunächst der Umstand, daß die Stützenzone frei von der Vorbereitung auf das Gewölbe bleibt, ein Gedanke, der in den nordfranzösischen Kathedralen von Laon und Paris zu Hause war und sich noch zu Beginn des 13. Jahrhunderts bei kleinen zweigeschossigen Kirchen der Ile-de-France findet.

Form und Gestaltung der Arkadenstützen geben häufig einen Maßstab für die Meisterschaft des gotischen Architekten, denn es galt dabei, eine sehr komplizierte Rechnung ins reine zu bringen. Sowohl hinsichtlich des Verhältnisses zur gesamten Hochschiffwand wie zu den Abseiten. Wieweit sollte die durch die gotischen Rippengewölbe bedingte rhythmische Gliederung der Hochschiffwand auf die Arkadenregion übergreifen oder von ihr vorbereitet werden, wobei das sechsteilige Gewölbe im Grunde noch einen Wechsel in der Form der Arkadenstütze nahelegte. Die großen frühgotischen Kathedralen von Paris und Laon ließen das ganze zu den Gewölben emporsteigende Dienstsystem erst über der Kapitellzone beginnen und gewannen damit für die Arkadenzone die gleichmäßig durchlaufende Folge einer einfachen zylindrischen Stützenform. Dem nordfranzösischen Kathedralenstil des 13. Jahrhunderts erschien diese Lösung für das Hochschiffsystem nicht genügend einheitlich und baukünstlerisch nicht genügend logisch. Die Hauptakzente der Gliederung sollten auch in der Stützenregion sichtbar werden. In der Tat hat das 13. Jahrhundert in dieser Frage viel experimentiert. Die Besetzung des Rundpfeilers mit Nebenformen, Diensten verschiedener Stärke nach einer, zwei oder mehreren Seiten drohte für das Auge verletzlich zu wirken, denn die zylindrische Form der Stütze ist eine körperhaft in sich erfüllte Form und trägt schwer eine Angliederung. Freilich ist sie auch keine „Säule“ im antiken Sinne. Sie steht in keinem nach den optischen Gesetzen von Stütze und Last gefügten Wandzusammenhang, sondern die gotische Arkadenstütze ist ein rundplastisch geformter Mauerteil, und nur von diesem ihrem mauermäßigen Wesen her war es möglich, ihr stabartig gebildete Formen an- und vorzulegen, sie mit Trabantensäulen zu umgeben und sie schließlich zu einem Bündelpfeiler umzuformen. Unter allen Möglichkeiten der sich entfaltenden Gotik gab es eine geniale



6. Dijon, Grundriß der Frauenkirche



7. Dijon, Längsschnitt der Frauenkirche

Lösung, die einzig dem Meister von Chartres gelang, den kantonierten Pfeiler, der sowohl dem Bedürfnis nach körperhafter Rundung der Stütze wie nach Zusammenhang mit der konstruktiven und rhythmischen Gliederung der gesamten Mittelschiffswand Rechnung trug und zugleich der im Geistigen wurzelnden Monumentalität des Raumes zu dienen vermochte. Von den großen Kathedralen folgten Reims und Amiens dieser Stützenform.

Der burgundische Architekt von Dijon hielt sich an die frühgotische Lösung. Er hat sie offenbar mit bestimmter künstlerischer Absicht gewählt, denn daß ihm auch der Rundpfeiler mit begleitenden Diensten vertraut war, zeigt die Architektur der Vorhalle. Er hat im Langhaus den nackten zylindrischen Rundpfeiler in einer den Abmessungen der Kirche vollendet angemessenen Proportion gebildet und zeichnet mit ebenso sicherer Hand die Kapitellform als Knollenkapitell mit polygonaler Deckplatte. Wieviel die Reinheit der Rundform für die Wirkung der Arkadenregion in Dijon ausmacht, lehrt ein Vergleich mit andern burgundisch-gotischen Pfarrkirchen. In der Frauenkirche von Auxonne,¹ ebenfalls mit dreigliedrigem System, sind die Dienste für die Gewölberippen den Rundpfeilern vorgelagert, verbinden sich indessen in einer wenig glücklichen Weise mit ihnen, so daß eine Form die andere stört. Die in ihrer lichten Haltung schöne Martinskirche in Clamecy,² die zeitlich der Frauenkirche von Dijon nahesteht, zeigt unter allen burgundischen Kirchen des frühen 13. Jahrhunderts die schlankesten Proportionen in den Stützen, schwankt aber zwischen gleichmäßiger Verwendung des kantonierten Rundpfeilers und dem Stützenwechsel in den Westjochen (Taf. IV). Hier in den Westjochen wird die Zwischenstütze nach dem Seitenschiff zu mit einem Dienst besetzt und schließt mit kreisförmiger Deckplatte ab, die indessen im Durchmesser nicht ausreicht, um Mittelschiffsdienst und Bogenlauf der Arkaden nebeneinander aufzunehmen. Wiederum lehrt ein Vergleich, mit welcher Kunst der Architekt in Dijon das Kapitell mit ausladender polygonaler

¹ Congr. Archéol. Dijon 1928, p. 451.

² Congr. Archéol. Avallon 1907, 155 ff.

Deckplatte, wunderbar vorbereitet durch den Doppelkranz straff emporstrebender Blätter, zeichnet, so daß auf der Deckplatte alle von dort ausgehenden Bogenläufe und Dienste Platz haben. Der Chor der Frauenkirche in Semur hat dieses Kapitell fast wörtlich übernommen.¹

Die Dienste für die sechsteiligen Gewölbe steigen in Dijon von den Kapitellen der Arkadenstützen auf und laufen glatt durch. Da die Kämpfer für die Gewölberippen an der Oberkante des Triforiums, also ungemein tief liegen, wird das Gewölbe weit herabgezogen – der Lichtgaden gehört ganz der Gewölbe-region an – und wirkt in seiner die Doppeljoche übergreifenden sechsteiligen Form sehr sinnfällig auf die Raumstimmung ein, insofern weniger das „Empor“ als das vertraut Umfassende des Raumes betont erscheint. Diese Raumstimmung des binnerräumlichen Umfangenseins ohne „Entrückung“ ist burgundisch. Sie ist hier in Dijon architektonisch meisterhaft geformt, da jeder Form ihr sicheres Maß im Verhältnis zum Ganzen zugewiesen wird von den kräftig gezeichneten Profilen, die der Hochschiffwand ein lebendiges Relief geben bis zu den kleinen Skulpturen, die über den Kapitellen der Triforiensäulchen sitzen. Eines freilich mußte der Architekt bei seiner so ausdrucksvollen Verbindung des sechsteiligen Gewölbes mit der Ordnung der Hochschiffwand in Kauf nehmen: eine im Verhältnis zur Arkadenzone zu niedrig bemessene Fensterreihe, deren Form übrigens als maßwerklose Fenster wiederum „frühgotisch“ bleibt.

Hier muß gleich eingeschaltet werden, daß burgundische Gotik nicht an Schemata weder der Grundrißbildung noch der Aufrißlösung gebunden ist. Zwar ist es eben das Verhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen, das den architektonischen Dialekt des Burgundischen ausmacht. Aber innerhalb dieser Grenzen gibt es mannigfache Möglichkeiten. Das lehrt deutlich der zeitlich kaum viel später als Dijon entstandene Chorbau der Pfarrkirche von Semur-en-Auxois.² Es ist eine Choranlage von aufwendiger Raumentfaltung. Den Langchor umgeben doppelte

¹ Abb. Congr. Avallon S. 72.

² Congr. Archéol. Avallon 1907, S. 64 ff.

Abseiten, deren innere Jochfolge sich als Umgang (mit drei Kapellen) um die Apsis herumzieht. Der dreigliedrige Aufriß der inneren Chorraumgrenze ist nach burgundischer Art zweischalig auch in der Fensterregion gebildet. Das Besondere von Semur liegt in der in den unteren Geschoßen nicht vorbereiteten plötzlichen Steigerung der Höhe des Obergadens. Über den niedrig gehaltenen Arkaden und dem Triforium geht es sprunghaft aufwärts zum Lichtraum hinauf, von anderer Wirkung als in Auxerre und in Dijon, da in Semur das Triforium seine Mittelstellung verliert und optisch zur Arkadenzone hinzugezogen wird, so daß die beiden unteren Geschoße zusammen sich zur Fensterzone wie 1 : 1 verhalten (Taf. VII). Eine im Verhältnis zur Schmalheit des Mittelschiffs unglücklich wirkende Proportion. Und doch weist gerade diese Ordnung mit dem niedrigen Arkadenraum und seinen kräftigen, zylindrischen Stützen wiederum darauf hin, daß burgundische Gotik des 13. Jahrhunderts die körperhaft auf den Menschen andringende Macht der Architektur als Ausdrucksmittel für ihr Raumempfinden zu gestalten sucht und jenes nahe Umfangensein vom Raum als eine Grundhaltung erstrebt, wie sie in verschiedener Weise in Auxerre, Nevers und in Dijon erlebt wird und bereits im frühgotischen Chorraum von Vézelay zu verspüren ist. In Semur zeigt das Ergebnis freilich, daß es in den Proportionen eines gotischen Steilraums – in diesem Falle ein niedriger Arkadenraum in Verbindung mit dem gewaltsamen Aufstieg zum Lichtraum – gewisse Grenzwerte gibt, die der Baumeister nicht ungestraft überschreiten kann. In dem um 1370 (mit Unterdrückung des Triforiums) umgewandelten Langhaus wird die Gefahr, daß der Mittelschiffsraum erdrückt wird, noch deutlicher. Die steile Proportion wirkt überanstrengt, zumal der hier im Langhaus verwendete kantonierte Rundpfeiler mit seinen Vorlagen den Raum noch besonders beengt.

Doch kehren wir zur Frauenkirche Dijons zurück. Bisher war nur vom Langhaus die Rede. Die Bedeutung der Kirche als hervorragende baukünstlerische Leistung burgundischer Gotik wächst, wenn man bemerkt, wie der entwerfende Meister nach dem Sanktuarium zu mit einer Wirkungssteigerung seiner architektonischen Mittel zu rechnen versteht. Mit dem Blick

auf den Chor erscheint das Langhaus nur Vorbereitung auf neue Schönheit der überaus reichen Gliederung, die an der Ostwand des Querschiffs einsetzt und den gesamten Chorraum umzieht. Sie besteht darin, daß nach dem Prinzip des Zweischalensystems die Raumgrenze ihrer ganzen Höhe nach mit einem Raumgrund unterfangen wird. Man könnte sagen, hier sei die Seitenschiffzone in die Raumgrenze hineinprojiziert. In der Tat ist es ja die Fortsetzung der Seitenschiffensterreihe, die rings um die Chorwand herum in den Raumgrund eingebettet erscheint. Es entstehen so mit dem Triforium zwei übereinanderliegende Galerien. Der Laufgang vor den Fenstern oben ist hier zwar – anders als im Langhaus – nach außen verlegt, aber die Tiefenschichtung zwischen den Gewölben bleibt noch so kräftig, daß das Zweischalenprinzip gewahrt wird. Auch die Sockelzone ist hier, indem sie durch Kleeblattarkaturen reliefmäßig gelockert wird, in die optische Wirkung des Ganzen einbezogen (die störenden oculi der Triforienrückwand im Chorpolygon stammen aus dem 17. Jahrhundert).

Das Querschiff, ohne eigene Zugänge zum Innern, besitzt nur eine zwischen Langhaus und Chor vermittelnde Funktion. Die Stirnseiten sind zweischalig aufgebaut, unten über dem Sockel mit einer Fenstergalerie, oben mit einer großen maßwerklosen Rose. Die Vierung war ursprünglich nach oben mit einem Gewölbe in gleicher Höhe mit dem Langhausgewölbe geschlossen. Darüber ein im 19. Jahrhundert stark veränderter Turm.

Für die Würdigung der Gesamtanlage sind schließlich Vorhalle und Fassade zu berücksichtigen. Eine burgundische Kathedralenfassade des 13. Jahrhunderts gibt es nicht. Diejenige der Kathedrale von Auxerre, zwar im 13. Jahrhundert in Angriff genommen, ist der Hauptsache nach ein Werk des 14. Jahrhunderts, also einer Zeit als das „Burgundische“ bereits im „Französischen“ aufging. Und für die Kathedrale von Nevers kam infolge der besonderen baugeschichtlichen Verhältnisse eine Fassade nicht in Betracht. Daß es aber der burgundischen Gotik nicht an Phantasie in dieser Hinsicht fehlte, lehrt die Fassade der kleinen Kirche St. Père-sous-Vézelay.¹ Steigt

¹ Congr. Avallon 1907.

man von dem die Landschaft beherrschenden Hügel, auf dem die Abteikirche Vézelay liegt, hinab ins Tal und gelangt nach St. Père, so steht man erstaunt vor einer die Dorfkirche üppig repräsentierenden Kirchenfront. Der Anlage nach eine Doppelturmfassade mit Vorhalle! Ein Motiv für eine Kathedrale oder eine große Wallfahrtskirche. Die sehr reizvoll behandelte Vorhalle gehört bereits dem 14. Jahrhundert an, die dahinter aufsteigende Fassade, von der nur der Nordturm vollendet wurde, jedoch etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts. Der Entwurf stammt wohl von dem Baumeister, der am Westbau der Magdalenenkirche in Vézelay das Fassadengeschoß über der Portalregion im Sinne der Gotik verwandeln sollte. Dieser Teil blieb jedoch während der Ausführung stecken und wird noch dazu durch die glättende Restaurierung Viollet-le-Ducs im 19. Jahrhundert beeinträchtigt.¹ Immerhin läßt sich von der Gestaltung des Mittelstücks her die architektonische Kühnheit und künstlerische Kraft des gotischen Meisters noch bewundern (Taf. VI). An Stelle des sonst in Frankreich für die Fassadenmitte üblichen Rosenfenstermotivs nimmt er eine nach der Mittelachse sich aufstapelnde Folge von fünf steilen Arkaden, die sich nach dem Innern öffnen und an den schlanken Stützen Säulenfiguren unter Baldachinen tragen. Seitlich über die Turmgeschoße hinweg sollten Blendarkaden, ebenfalls mit Figuren besetzt, folgen. Über der durchbrochenen Mitte, die nach oben mit abgetrepptem Giebel schließt, erhebt sich sodann, von einem mächtigen Spitzbogen umfaßt, eine prachtvoll gezeichnete Komposition von Flachnischen, die wiederum in gestaffelter Ordnung eine Gruppe von fünf Monumentalfiguren aufnimmt, im Zentrum den thronenden Christus, begleitet von Maria und Magdalena, weiter unten von Engeln. Ein verwandter Gedanke, nur gepreßter und gröber in der Ausführung, beherrscht nun auch die Fassadenmitte von St. Père. Der ausgeführte Nordturm läßt in seinen drei Freigeschoßen wiederum eine ganz eigene Art der Gestaltung erkennen, insofern er auf Eckgliederung durch Strebepfeiler verzichtet und die Kanten mit Säulchen besetzt, die in der Höhe die Posaunenengel des Jüngsten Gerichts tragen. Das oberste

¹ Abb. Congr. a. a. O. S. 38.

Geschoß geht mit Ecktabernakeln ins Oktogon über. Ein so ausgezeichnete Kenner der mittelalterlichen Architektur wie Viollet-le-Duc hat diesen Turm, der sich über dem ersten Seitenschiffjoch der Kirche erhebt, genau beschrieben und mit Worten besonderer Anerkennung der Konstruktion bedacht.¹

Die zeitlich frühere Fassade der Frauenkirche in Dijon weicht besonders auffallend von dem der französischen Gotik sonst Bekannten ab. Das Motiv der Vorhalle gehört der burgundischen Überlieferung an, doch ist die Art, wie in Dijon der Grundriß des Langhauses für die Vorhalle bestimmend bleibt und wie die Vorhalle als Erdgeschoß dem Westbau einverleibt wird, eine nur dieser Kirche zugehörige Lösung. Im ursprünglichen Zustande muß die Vorhalle einen überaus fesselnden Eindruck gemacht haben, denn sie liegt vor den drei Portalen, die ehemals alle drei reich mit Skulpturen besetzt waren. Unglücklicherweise ist der gesamte plastische Schmuck der Französischen Revolution zum Opfer gefallen.² Die architektonische Gliederung der Vorhalle wird dadurch bestimmt, daß mit Rücksicht auf die über ihr liegende Empore die Gewölbe der Seitenschiffe gleiche Scheitelhöhe mit dem Mitteljoch erhielten, infolgedessen die Kämpferpunkte für die Gewölbe verschiedene Höhenlage zeigen. Da die Dienste für die Gewölberippen hier bis zum Fußpunkt der Pfeiler hinuntergeführt werden, ergibt sich als Pfeilerform ein mit Diensten verschiedener Zahl umgebener Pfeilerkern in einer klaren durchsichtigen Konstruktion. Sie ist burgundisch, insofern die Dienste ihrer ganzen Länge nach frei vor dem Pfeilerkern stehen. Die gleiche Art, wie sie auch an den Seitenschiffaußenwänden im Innern des Langhauses zu beobachten ist oder in den Chorjochen von Clamecy.

Die Fassade nimmt eine durchaus singuläre Stellung, nicht nur in der burgundischen, sondern auch in der gesamtfranzösischen Architektur der Gotik ein. Sie steigt über den offenen Bogen der Vorhalle als eine Wand auf, der zwei übereinanderstehende gleich hohe und schlank gebildete Bogenreihen vorgelegt sind. Eine verwandte Lösung gibt es nur in der toska-

¹ Viollet-le-Duc, Dict. III, 384.

² Über die Reste vgl. L. Schürenberg im Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 1937.

nischen Architektur des beginnenden 13. Jahrhunderts, an der Fassade der S. Maria della Pieve zu Arezzo, 1216 begonnen, oder am Dom von Lucca, 1204 begonnen. Da solche Galerien in Toskana beheimatet sind und am Dom von Lucca sogar in Verbindung mit einer dem Bau einverleibten Vorhalle erscheinen, ganz wie in Dijon, wenn auch in spätromanischen Formen, so halte ich toskanische Anregung für die Fassadenkomposition der Frauenkirche in Dijon für wahrscheinlich.

So sehr Fassade, Vorhalle wie die gesamte Architektur der Frauenkirche Dijons die ganz persönliche, nur ihm zugehörige Art des Baumeisters erkennen lassen, so fehlt es doch nicht an zahlreichen Verbindungen mit anderen gotisch-burgundischen Kirchen. Zum Teil sind sie bereits erwähnt worden. Die eigentümliche Proportion der Triforiengalerie, ihr Verhältnis zur Arkaden- und Fensterzone, der Laufgang vor den Fenstern, die Verwendung kleiner Skulpturen im Triforium oder das burgundische Hohlkehlengesims außen, das alles sind bekannte Einzelzüge der burgundischen Gotik, die an den verschiedensten Bauten wiederkehren. Aber auch solche Züge, die das Verhältnis der Gewölberegion zur Hochschiffwand bestimmen, wie die Lage der Gewölbekämpfer an der Oberkante des Triforiums finden sich nicht nur an der Frauenkirche in Dijon, sondern ebenso in Clamecy, in der Kathedrale von Nevers, in Auxonne bis zu der kleinen Peterskirche von Varzy am Ausgang des 13. Jahrhunderts.¹

Die allgemeinen kunstgeschichtlichen Voraussetzungen für die Architektur der Dijoner Frauenkirche liegen im wesentlichen in der Frühgotik des Kronlandes. Aber nicht etwa so, daß ein bestimmter Bau als Ausgangspunkt für die baumeisterliche Phantasie des Architekten genannt werden könnte. Dijon kennt die Formenwelt, die im Entstehungsgebiet der Gotik um 1190 herrscht. Der Baumeister arbeitet mit ihr, nicht in einem eklektizistischen Sinne, sondern so, daß jene Formen einen eigenen, neuen Sinnzusammenhang erhalten, der sich als burgundische Stilgesetzlichkeit erweist. Übereinstimmungen von Einzelheiten

¹ Abb. bei L. Schürenberg, Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380, Berlin 1934. Taf. 76.

mit Laon, Soissons (St. Léger), Braisne genügen nicht, einen Zusammenhang zu begründen. Eher käme ein Vergleich in Betracht dort, wo die gesamte Aufrißbildung in den Grundzügen übereinstimmt, zumal wenn es sich um kleinere Anlagen der Ile-de-France handelt. So zeigt Taverny (Seine-et-Oise)¹ ein dreigeschossiges System in Verbindung mit Rundpfeilern (ohne Dienste), frühgotischen Knollenkapitellen und Gewölbekämpfern an der Oberkante des Triforiums. Ein Vergleich lehrt indessen sofort die Unterschiede erkennen. Dijon wirkt wie eine Übersetzung von Taverny ins Burgundische (insofern das System in Betracht kommt). Womit nur die Möglichkeit angedeutet werden soll, daß vom Typus solch kleinerer Kirchen aus dem Kronland ebenfalls Anregungen ausgegangen sind.

Doch darf dabei nicht vergessen werden, daß wichtige burgundische Züge der Frauenkirche von Dijon bereits vorher in Burgund selbst zu finden waren. Schon der Grundriß steht keineswegs allein. Wenigstens der Typus ist, wenn man die Unterschiede zwischen Abteikirche und Pfarrkirche berücksichtigt, in der kleinen Benediktiner Abteikirche Saint-Seine (um 1209) vorhanden.² Ferner in Pont an der Yonne (im burgundisch gefärbten Gebiet von Sens). Sechsteilige Gewölbe gab es im Chorbau von Vézelay, und sie waren in Auxerre geplant. Sechsteilige Gewölbe in Verbindung mit einem Laufgang vor den Fenstern finden sich vorher in Saint-Seine. Die Wirkung der durchlaufenden Triforiengalerie konnte der Baumeister von Dijon im Chor der Kathedrale von Auxerre studieren. Im Umgang ebendort den zweischaligen Aufbau einer Fensterwand über einer Sockelzone. Rundpfeiler mit Knollenkapitellen gab es sowohl in Vézelay wie in Auxerre. Der Bau der Frauenkirche in Dijon steht also keineswegs ohne burgundische Voraussetzungen (in der Bourgogne selbst) da, unbeschadet der schöpferischen Kraft des Baumeisters, der etwas Ganzes und als Ganzes einen neuen eigenen Typus der Pfarrkirche für Burgund schuf.

Für die Beantwortung der Frage nach der Bauzeit dieser Kirche stehen keine genauen Daten zur Verfügung. Die wenigen

¹ Lasteyrie a. a. O. I, 77 Abb. 48.

² Côte-d'Or.

urkundlich vorhandenen Hinweise auf den Bau erlauben keine bestimmten Aussagen über den Baubeginn, so daß wir im wesentlichen auf die stilistische Beurteilung der Architektur angewiesen sind. Der Chorneubau von Auxerre ist 1215 begonnen, der der Kathedrale von Nevers nach 1211. Doch kann das Langhaus von Nevers nach dem Stil der kleinen Triforienskulpturen kaum vor 1225 errichtet sein. Was sich in Dijon noch vom Stil der Skulpturen erkennen läßt, sieht eher früher aus. Jedenfalls wird der Baubeginn nicht viel später als der der Kathedrale von Auxerre liegen, so daß die übliche Datierung um 1220 durchaus gerechtfertigt erscheint.¹

Für die Beurteilung der Architekturwandlungen im burgundischen Kirchenbau vom 12. zum 13. Jahrhundert müssen indessen noch die kleineren zweigeschoßigen Anlagen herangezogen werden. Um so mehr, als sich gerade bei diesen kleineren Bauten eine gewisse Kontinuität der Wandlung erkennen läßt und hier am ehesten von einem „Übergang“ gesprochen werden kann. Verfolgt man die Linie Avallon (Lazaruskirche) – Montréal (Kollegienkirche) – Saint-Seine (Abteikirche) – Saint-Père unterhalb Vézelay – Cluny (Frauenkirche) – Villeneuve an der Yonne, so sieht man, wie Schritt für Schritt vom 12. Jahrhundert her die Umwandlung zur burgundisch-gotischen Behandlung der Mittelschiffsraumgrenze erfolgt. Die Lazaruskirche in Avallon repräsentiert noch den Stil des 12. Jahrhunderts mit Gratgewölben und kreuzförmigen Pfeilern in den Arkadenstützen. In der Kollegiatkirche von Montréal (letztes Drittel des 12. Jahrhunderts) tritt das Kreuzrippengewölbe an Stelle der Gratgewölbe. Der kreuzförmige Pfeiler und die Arkadenbögen werden „plastischer“ durchgebildet. Die Abteikirche Saint-Seine (Dep. Côte-d'Or),² deren Baubeginn spätestens 1209 angenommen werden kann, gehört zwar nicht zu den baukünstlerisch bemerkenswerten Bauten der Zeit, wird aber kunst-

¹ Die Gründe, die gegen die spätere Datierung bei Charles Oursel a. a. O. S. 95 sprechen, sind von L. Schürenberg in ihrer Rezension, Ztschr. f. Kunstgesch. 1940 S. 93 ff., einleuchtend hervorgehoben.

² Jean Valléry-Radot, L'église de Saint-Seine-L'abbaye. Congr. Archéol. de France. Dijon 1928, S. 148 ff.

geschichtlich wichtig, weil hier zum erstenmal in Burgund die zweischalige Struktur des Obergadens in Verbindung mit dem sechsteiligen Gewölbe auftritt. Da der Laufgang hier in einer besonderen Form nach dem Mittelschiff zu triforienartig vergittert wird, eine Form, die in der Normandie zu Hause ist und



8. Saint-Seine, Triforium

um 1200 auch im Chor der Stefanskirche zu Caen erscheint, wo ebenfalls die Höhenlage der Gewölbekämpfer mit Saint-Seine sich vergleichen läßt, da ferner Burgund keine Voraussetzungen für die zweischalige Fensterzone bietet, so wird man das Motiv als von der Normandie übernommen annehmen müssen. Im übrigen bleibt die Hochschiffwand in Saint-Seine noch mauermäßig fest geschlossen und der Apparat der Gewölberippen zeigt sich mehr äußerlich mit Wand und Arkadenzone verbunden.

Die nächste Stufe wird durch die schon genannte kleine, in ihrer rustikalen Raumstimmung reizvolle Kirche St. Père unterhalb Vézelay vertreten mit vielen typisch burgundischen Zügen. Die Wand ist jetzt kräftig plastisch durchgegliedert. Die Bogenläufe der Arkaden drängen sich vor die Wand wie die Bogenläufe außen an der Vorhalle von Dijon. Gleich über den Arkadenscheiteln erhebt sich der zweischalig gebildete Obergaden. Die kurzen stämmigen Stützen zeigen etwas ungefüge, derbe Formen (Taf. VIII). Die Zwischendienste endigen in den Arkadenzwickeln auf Kopfkonsolen. Die Verwendung solcher Konsolköpfe fällt schon im Chorumgang der Kathedrale von Auxerre als burgundisches Motiv auf und kommt auch sonst vor (Clamecy). Leider verhehlt der später überarbeitete Chor mit allzu glatter Handschrift die ursprünglichen Einzelformen dieses Raumteils.

Zeigt St. Père-sous-Vézelay Rundstützen in Verbindung mit sechsteiligen Gewölben, so treffen wir in der Frauenkirche von Cluny¹ auf die „klassische“ Form des kantonierten Rundpfeilers in Verbindung mit vierteiligem Gewölbe, so daß Cluny unter den kleinen zweigeschoßigen Anlagen den Stil der Kathedrale von Nevers spiegelt mit dem Unterschied, daß in Nevers die Hauptdienste an der Hochschiffswand bis zum Fußpunkt der Pfeiler durchlaufen (Taf. VIII).

Eine Steigerung der Abmessungen, aber nicht der architektonischen Wirkung bringt schließlich die Kirche Villeneuve an der Yonne mit allseitiger Besetzung des Pfeilers durch Runddienste und unter Verwendung hoher vierteiliger Maßwerkfenster im Obergaden.

Eine solche Reihe allmählicher Wandlungen läßt sich unter den großen führenden Bauten der Landschaft nicht aufstellen. Für sie kommt die Gotik als ein fertiger, wenn auch im eigenen Sinne zu gestaltender Formzusammenhang in das Land, wie der Chor der Abteikirche von Vézelay erweist. Man kann auch nicht die Kathedrale von Langres, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts das burgundische Tonnengewölbe durch das Rippengewölbe ersetzt, als Vorstufe etwa für die Kathedrale

¹ Grundriß bei Lasteyrie a. a. O. I, 199.

von Auxerre betrachten. Langres gebraucht das Rippengewölbe nur als neuen technischen Apparat, ohne in die gewohnte Struktur der Hochschiffwand verändernd einzugreifen.¹

Die charaktervollsten Bauten, diejenigen, die das, was wir als „burgundisch“ empfinden, am sichersten gestalten, gehören der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Was im Ausgang des 13. Jahrhunderts und im 14. Jahrhundert gebaut wird, bringt keine neuen Werte hinzu. Die Gesinnung verflacht, die Formen werden verallgemeinert. Der Verlauf in der Architekturgeschichte der burgundischen Gotik entspricht etwa dem des politischen Verhältnisses des Herzogtums zum Kronland, d. h. Burgund wird allmählich „französischer“ in seiner Haltung. Die Sakralarchitektur des Landes kann man denn auch in der Folgezeit weniger als „burgundische Gotik“, sondern vielmehr als „französische Gotik“ in Burgund ansprechen. So läßt schon das Langhaus der Kathedrale von Auxerre kaum noch etwas vom Burgundischen erkennen. Die Kathedrale St. Bénigne in Dijon ergeht sich zwar in großen Abmessungen, steht aber ihrem künstlerischen Gehalt nach weit hinter der Frauenkirche zurück. Es erübrigt sich, auf die Beispiele des 14. Jahrhunderts einzugehen.²

Die architekturgeschichtliche Betrachtung der burgundischen Gotik zeigt, daß im Lande selbst während des 13. Jahrhunderts das monastische Pathos der Cluniacenser durch eine den Menschen vertraulicher umgreifende Raumstimmung ersetzt wird. Fragen wir nach dem Träger dieser dialektmäßig gefärbten

¹ Es geht daher auch nicht an, zu sagen: „Dans cette oeuvre remarquable du style roman bourguignon, on voit déjà naître les principes de l'art gothique“ (Congrès archéol. Dijon 1928, S. 486). Vielmehr handelt es sich hier um einen Verschmelzungsvorgang, der in Burgund auch sonst gelegentlich der Begegnung von Gotik und burgundischem Architekturstil des 12. Jahrhunderts zu beobachten ist. Das bedeutendste Beispiel für solche Synthese war sicherlich die um 1220 errichtete (nicht erhaltene) Vorkirche der Abteikirche zu Cluny, von der Viollet-le-Duc, Dict. VII, 268, eine Vorstellung zu vermitteln sucht. Aber auch andere Kirchen wie die Kathedrale von Chalon an der Saône und die Frauenkirche in Beaune zeigen ein Eingreifen der Gotik mit Teilen ihres Formenapparats in die burgundische Tradition des 12. Jahrhunderts.

² Sie sind ausführlich bei L. Schürenberg, Die kirchliche Baukunst in Frankreich a. a. O., behandelt.

Gotik, so ist ohne weiteres ersichtlich, daß es nicht mehr das Mönchstum war, das diese Räume der Gotik ermöglichte. Das Mönchstum wird in seiner Bedeutung abgelöst von der Geltung eines ganz anders gearteten Menschentums, der im Lande verwurzelten Volkskräfte des Adels, der kleinen Städte und der Landgemeinden, gleichbedeutend mit einer geschichtlichen Wendung des Landes vom lateinisch bedingten Süden zum stärker germanisch betonten Norden Frankreichs. Das Mönchstum ist deswegen noch nicht ausgeschaltet. Es lebt architekturgeschichtlich in der besonderen baulichen Haltung hauptsächlich der Zisterzienser neben der „burgundischen Gotik“ weiter, jedoch mit überregionalen, über ganz Europa ausgreifenden, in der Wandlung des Mönchtums selbst gründenden Werten, die letzten Endes auch in eine Architekturprovinz der Gotik einmünden.

Vom Territorialen her gesehen scheint es zunächst, daß der Begriff der „burgundischen Gotik“ nur Geltung für die „Bourgogne“ besitzt. Blickt man indessen über die politische Grenze des Herzogtums nach Süden und Osten hinüber, so zeigt sich überraschend, daß die Formensprache der burgundischen Gotik weithin in einem Gebiet anzutreffen ist, dessen Bereich sich ungefähr mit dem des altburgundischen Reiches der Völkerwanderungszeit deckt. Burgundisches findet sich in den großen Sakralbauten von Lyon, Vienne, St. Antoine (Js.) wie in Genf und Lausanne¹ bis nach Basel hin, und zwar nicht als Ausstrahlungen dessen, was im Herzogtum geschaffen wird, sondern als gleiche Richtung einer im Gestalten verwandten Art, wenn auch nicht immer zu der künstlerischen Rangstufe aufsteigend wie in der Bourgogne. Es bleibt immerhin bezeichnend, daß die Fernwirkungen burgundischer Architekturgotik – nicht nur die von den Zisterziensern nach Deutschland, Italien, Spanien vermittelten Bauformen des Mönchtums – überwiegend von der Bourgogne als dem Kerngebiet burgundischer Gotik ausgehen.

¹ Zur architekturgeschichtlichen Stellung der Kathedrale von Lausanne, die am Ausgang des 12. Jahrhunderts in vielen Zügen die Merkmale einer Kathedrale der „burgundischen Gotik“ erkennen läßt, jedoch in wuchtigeren Formen, als wir sie je in der Bourgogne antreffen, vgl. Eugène Bach, Louis Blondel et Adrien Bovy, *La cathédrale de Lausanne*, Basel o. J. (1944), p. 395 ff.

Der Gesamtzusammenhang burgundischer Architekturformen der Gotik über die Gebiete weg, die auch geschichtlich in der einen oder anderen Form als „burgundisch“ bezeichnet werden (Freigrafschaft Burgund, Hochburgund, Niederburgund), läßt sich nicht, wie man vermuten könnte, durch die Kirchenprovinzen erklären, die auf altburgundischem Boden entstanden, sondern muß infolge Einwirkungen tieferer Zusammenhänge erwachsen sein, deren geschichtliche Verbindung mit den Burgunden als Volksstamm – sofern solcher Zusammenhang bestehen sollte – wir nicht mehr erkennen können.

TEXTABBILDUNGEN

1. Vézelay, Grundriß der Abteikirche	5
2. Vézelay, Längsschnitt durch den Chor	7
3. Auxerre, Grundriß der Kathedrale	13
4. Auxerre, Längsschnitt durch den Chor	15
5. Clamecy, Triforium und Fenstergeschoß	20
6. Dijon, Grundriß der Frauenkirche	22
7. Dijon, Längsschnitt der Frauenkirche	23
8. Saint-Seine, Triforium	33

TAFELABBILDUNGEN

- I. Vézelay, Chor der Abteikirche
- II. Vézelay, Blick in den Chorumgang
- III. Auxerre, Chor der Kathedrale. – Chorumgang
- IV. Nevers, Kathedrale. – Clamecy, St. Martin
- V. Dijon, Frauenkirche, Blick in das Langhaus. – Chor der Frauenkirche
- VI. Vézelay, Fassade der Abteikirche (Zustand um 1840)
- VII. Semur, Mittelschiff der Frauenkirche
- VIII. Saint-Père-sous-Vézelay. – Cluny, Frauenkirche

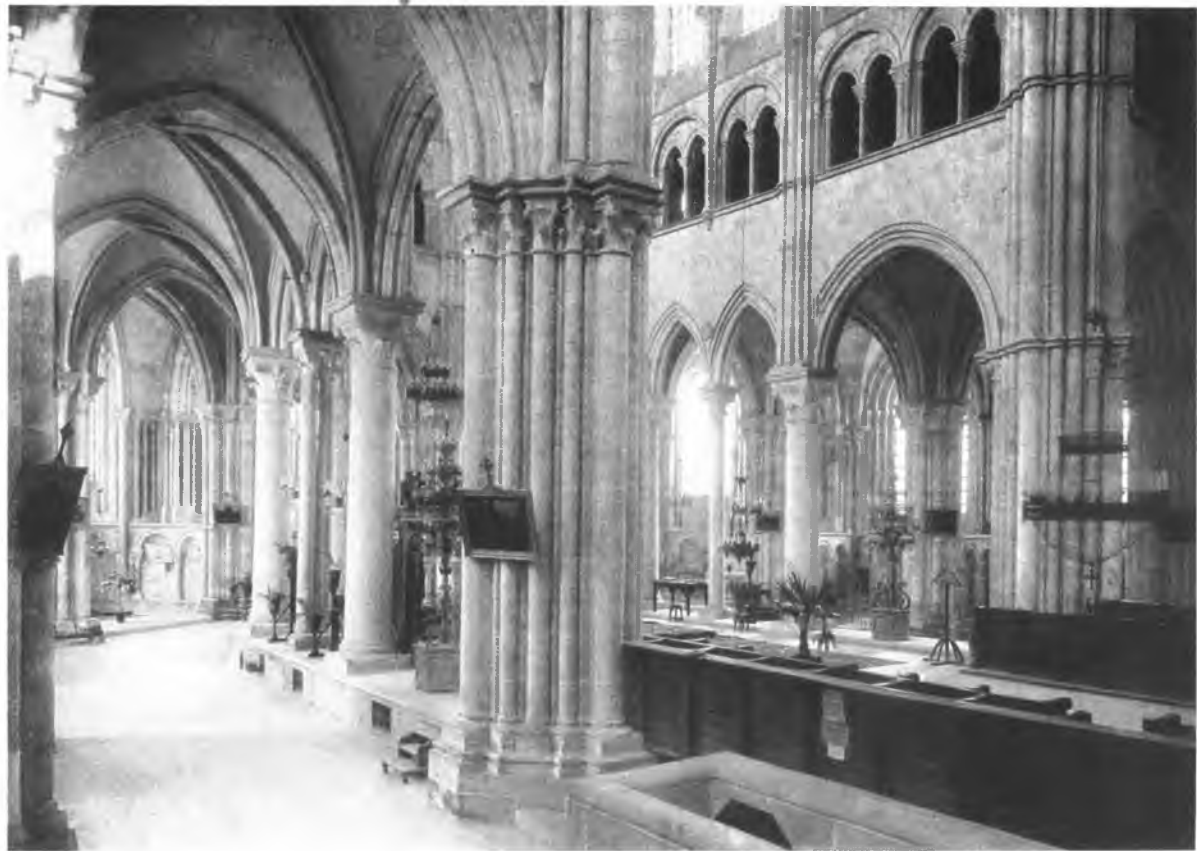
Nachweis der Abbildungen: Taf. IV Foto Marburg. Taf. VI, VII und Textabbildungen aus Congrès Archéologique de France, Avallon 1907 und Dijon 1928, die übrigen nach Aufnahmen im Besitz des Verf.

TAFELN





Vézelay, Chor der Abteikirche



Vézelay, Blick in den Chorumgang



Auxerre, Chor der Kathedrale



Auxerre, Chorumgang



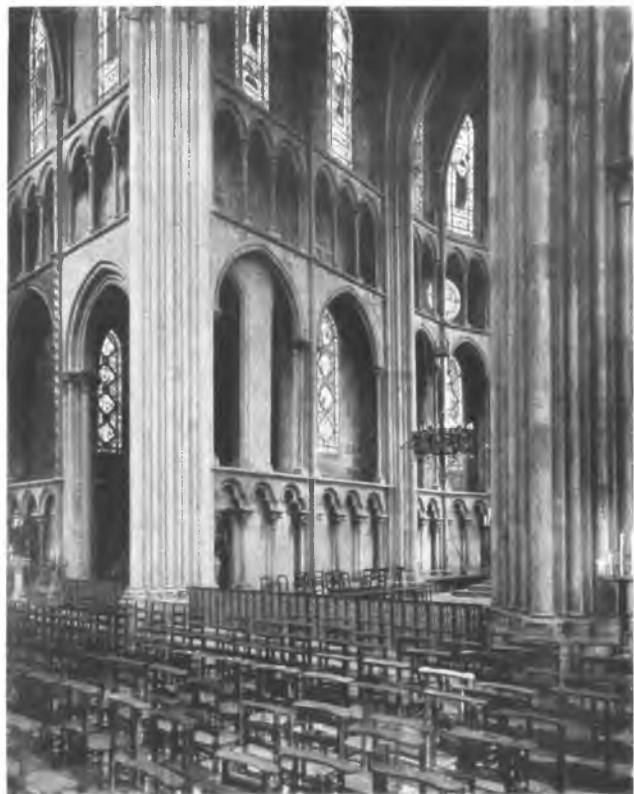
Nevers, Kathedrale



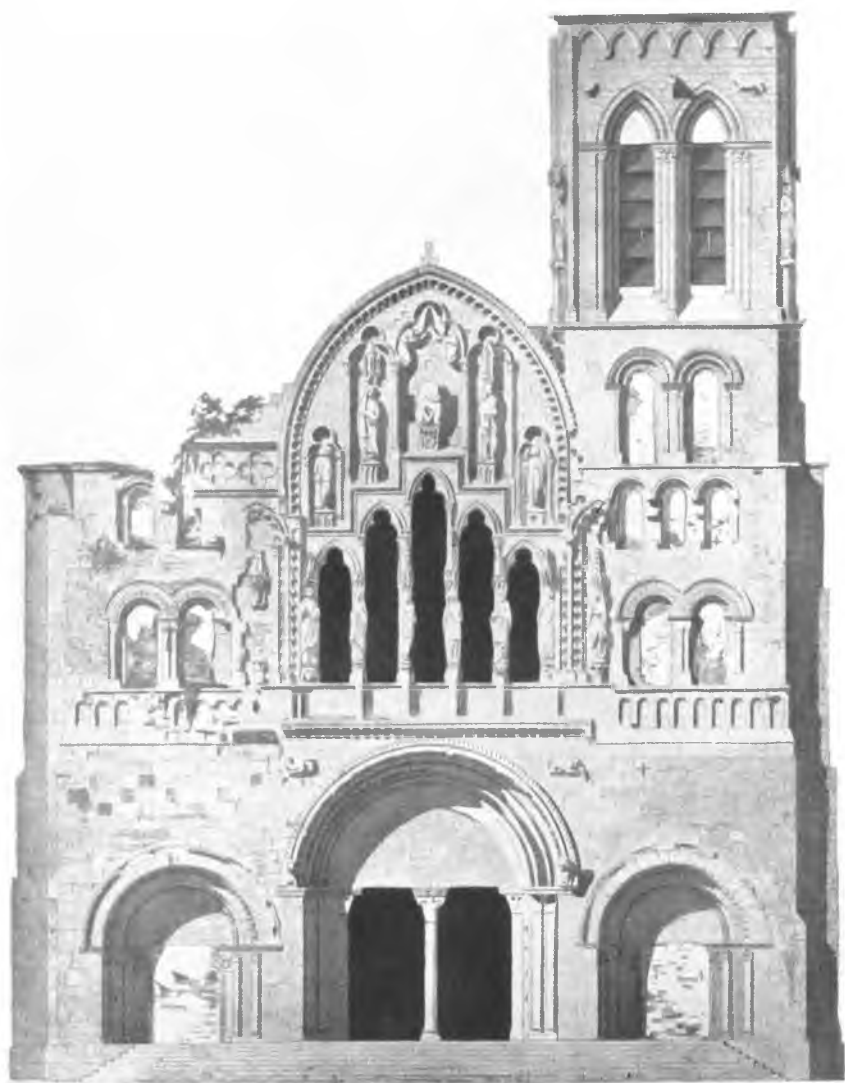
Clamecy, St. Martin



Dijon, Frauenkirche, Blick in das Langhaus



Dijon, Chor der Frauenkirche



Vézelay. Fassade der Abteikirche (Zustand um 1840)



Semur, Mittelschiff der Frauenkirche



Saint-Père-sous-Vézelay



Cluny, Frauenkirche