

ABHANDLUNGEN

ACHTUNDSECHZIGSTER BAND.

VERBODEN TOEGANG

VERBODEN TOEGANG





472; 12



ABHANDLUNGEN

DER SÄCHSISCHEN

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN.



ACHTUNDSECHZIGSTER BAND.

MIT 8 TAFELN UND 7 ABBILDUNGEN IM TEXT.



LEIPZIG

BEI B. G. TEUBNER

1919.

ABHANDLUNGEN
DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER SÄCHSISCHEN
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN.



DREIUNDDREISSIGSTER BAND.
MIT 8 TAFELN UND 7 ABBILDUNGEN IM TEXT.

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER
1919.

VORWORT

VERZEICHNIS DER ABHANDLUNGEN

INHALT

VERZEICHNIS DER ABHANDLUNGEN

1891

1892

1893

1894



INHALT.

- Nr. 1. B. DELBRÜCK, Germanische Syntax III. Der altisländische Artikel.
- 2. AUGUST SCHMARROW, Kompositionsgesetze romanischer Glasgemälde in frühgotischen Kirchenfenstern. Mit 5 Tafeln und 4 Abbildungen im Text.
 - 3. KURT SETHE, Der Nominalsatz im Ägyptischen und Koptischen.
 - 4. ADOLF GROHMANN, Aethiopische Marienhymnen.
 - 5. WILHELM HEINRICH ROSCHER, Die Zahl 50 in Mythos, Kultus, Epos und Taktik der Hellenen und anderer Völker, besonders der Semiten. Mit 20 Figuren auf 3 Tafeln und 3 Bildern im Text.
-

KOMPOSITIONSGESETZE
ROMANISCHER GLASGEMÄLDE
IN FRÜHGOTISCHEN
KIRCHENFENSTERN

VON

AUGUST SCHMARSOW

IN LEIPZIG

DES XXXIII. BANDES

DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

N^o II

MIT 5 TAFELN UND 4 ABBILDUNGEN IM TEXT

LEIPZIG

BEI B. G. TEUBNER

1916

Einzelpreis M. 2.60

ABHANDLUNGEN DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU LEIPZIG.

PHILOLOGISCH-HISTORISCHE KLASSE.

ERSTER BAND. Mit einer Karte. 1850.		<i>M.</i> 9.— (18.—)
A. WESTERMANN, Untersuch. über die in die attischen Redner eingelegten Urkunden. II. 1850		<i>M.</i> 1.50 (3.—)
F. A. UKERT, Über Dämonen, Heroen und Genien. 1850		" 1.20 (2.40)
TH. MOMMSEN, Über das römische Münzwesen. 1850		" 2.50 (5.—)
E. v. WIETERSHEIM, Der Feldzug des Germanicus an der Weser. 1850		" 1.50 (3.—)
G. HARTENSTEIN, Darstellung der Rechtsphilosophie des Hugo Grotius. 1850		" 1.— (2.—)
TH. MOMMSEN, Üb. d. Chronographen v. J. 354. Mit einem Anh. über die Quellen der Chronik d. Hieronymus. 1850		" 2.— (4.—)
ZWEITER BAND. Mit 3 Tafeln. 1857.		<i>M.</i> 10.—
W. ROSCHER, Z. Geschichte d. englischen Volkswirtschaftslehre i. 16. u. 17. Jahrhundert. 1851		Vergriffen.
Nachträge. 1852		Vergriffen.
J. G. DROYSEN, Eberhard Windeck. 1853		" 1.20 (2.40)
TH. MOMMSEN, Polemii Silvii laterculus. 1853		" —.80 (1.60)
Volusii Maeciani distributio partium. 1853		" —.30 (— .60)
J. G. DROYSEN, 2 Verzeichnisse, Kaiser Karls V. Lande, s. u. s. Grossen Einkünfte u. and. betr. 1854		" 1.— (2.—)
TH. MOMMSEN, Die Stadtrechte d. latinischen Gemeinden Salpensa u. Malaca in der Prov. Baetica. 1855		Vergriffen.
Nachträge. 1855		" —.80 (1.60)
F. ZARNCKE, Die urkundl. Quellen z. Geschichte d. Univ. Leipzig in den ersten 150 Jahren ihres Bestehens. 1857		" 4.50 (9.—)
DRITTER BAND. Mit 8 Tafeln. 1861.		<i>M.</i> 12.—
H. C. v. d. GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. 1860		" 4.— (8.—)
G. FLÜGEL, Die Classen der Hanefitischen Rechtsgelehrten. 1860		" 1.20 (2.40)
J. G. DROYSEN, Das Stralendorffsche Gutachten. 1860		" 1.20 (2.40)
H. C. v. d. GABELENTZ, Über das Passivum. Eine sprachvergleichende Abhandlung. 1860		" 1.40 (2.—)
TH. MOMMSEN, Die Chronik des Cassiodorus Senator v. J. 519 n. Chr. 1861		" 2.—
O. JAHN, Über Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern. Mit 8 Tafeln. 1861		" 3.—
VIERTER BAND. Mit 2 Tafeln. 1865.		<i>M.</i> 9.—
J. OVERBECK, Beiträge zur Erkenntniss und Kritik der Zeusreligion. 1861		" 1.40 (2.80)
G. HARTENSTEIN, Locke's Lehre von der Erkenntniss in Vergl. m. Leibniz's Kritik ders. dargest. 1861		" 2.— (4.—)
W. ROSCHER, Die deutsche Nationalökonomie an der Grenzscheide des 16. u. 17. Jahrh. 1862		" 1.— (2.—)
J. G. DROYSEN, Die Schlacht von Warschau 1656. Mit 1 Tafel. 1863		" 2.20 (4.40)
A. SCHLEICHER, Die Unterscheidung von Nomen und Verbum in der lautlichen Form. 1865		" 1.20 (2.40)
J. OVERBECK, Über die Lade des Kypselos. Mit 1 Tafel. 1865		" 1.40 (2.80)
FÜNFTER BAND. Mit 6 Tafeln. 1870.		<i>M.</i> 9.—
K. NIPPERDEY, Die leges Annales der Römischen Republik. 1865		" 1.20 (2.40)
J. G. DROYSEN, Das Testament des grossen Kurfürsten. 1866		" 1.20 (2.40)
G. CURTIUS, Zur Chronologie der Indogermanischen Sprachforschung. 2. Auflage. 1873		" 1.— (2.—)
O. JAHN, Über Darstellungen des Handwerks und Handelsverkehrs auf antiken Wandgemälden. 1868		" 2.— (4.—)
A. EBERT, Tertullian's Verhältn. z. Minucius Felix, nebst einem Anhang üb. Commodian's carmen apologeticum. 1868		" 1.20 (2.40)
G. VOIGT, Die Denkwürdigkeiten (1207—1238) des Minoriten Jordanus von Giano. 1870		" 1.40 (2.80)
C. BURSIAN, Erophile. Vulgärgriechische Tragoedie von Georgios Chortatzes aus Kreta. Ein Beitrag zur Geschichte der neugriechischen und der italienischen Literatur. 1870		" 1.20 (2.40)
SECHSTER BAND. Mit 3 Tafeln. 1874.		<i>M.</i> 10.— (21.—)
M. VOIGT, Über den Bedeutungswechsel gewisser die Zurechnung und den öconomischen Erfolg einer That bezeichnender technischer lateinischer Ausdrücke. 1872		<i>M.</i> 2.— (4.—)
G. VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Zug Karls V. gegen Tunis. 1872		" 1.— (2.—)
A. PHILIPPI, Über die römischen Triumphalreliefs und ihre Stellung in der Kunstgeschichte. Mit 3 Tafeln. 1872		" 1.80 (3.60)
L. LANGE, Der homerische Gebrauch der Partikel <i>ei</i> . I. Einleitung und <i>ei</i> mit dem Optativ. 1872		" 2.— (4.—)
II. <i>ei xev</i> (an) mit d. Optativ u. <i>ei</i> ohne Verbum finitum. 1873		" 1.— (2.—)
G. VOIGT, Die Geschichtschreibung über den Schmalkaldischen Krieg. 1874		" 3.— (6.—)
SIEBENTER BAND. 1879.		<i>M.</i> 20.—
H. C. v. d. GABELENTZ, Die Melanesischen Sprachen nach ihrem grammatischen Bau und ihrer Verwandtschaft unter sich und mit den Malaiisch-Polynesischen Sprachen. II. 1873		" 4.— (8.—)
L. LANGE, Die Epheten und der Areopag vor Solon. 1874		" 1.— (2.—)
J. P. v. FALKENSTEIN, Zur Charakterist. König Johann's v. Sachs. in seinem Verhältn. z. Wissenschaft u. Kunst. 1874		Vergriffen.
M. VOIGT, Über das Aclius- und Sabinus-System, wie über einige verwandte Rechtssysteme. 1875		" 2.— (4.—)
F. ZARNCKE, Der Graltempel. Vorstudie zu einer Ausgabe des jüngern Titurel		" 4.— (8.—)
M. VOIGT, Über die Leges regiae. I. Bestand und Inhalt. 1876		" 2.— (4.—)
II. Quellen und Authentie. 1877		" 4.— (8.—)
F. ZARNCKE, Der Priester Johannes. I. 1879		" 4.— (8.—)
ACHTER BAND. Mit 14 Tafeln. 1883.		<i>M.</i> 15.— (35.—)
F. ZARNCKE, Der Priester Johannes. II. 1876		<i>M.</i> 4.— (8.—)
A. SPRINGER, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. 1880		" 4.— (8.—)
M. VOIGT, Über das Vadimonium. 1881		" 1.60 (3.20)
G. v. d. GABELENTZ und A. B. MEYER, Beiträge zur Kenntniss der melanesischen, mikronesischen u. papuanischen Sprachen. 1882		" 3.— (6.—)
TH. SCHREIBER, Die Athena Parthenos des Phidias u. ihre Nachbild. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck. 1883		" 3.— (6.—)
M. HEINZE, Der Eudämonismus in der Griechischen Philosophie. I. 1883		" 2.— (4.—)
NEUNTER BAND. Mit 7 Tafeln. 1884.		<i>M.</i> 15.— (32.—)
O. RIBBECK, Kolax. Eine ethologische Studie. 1883		<i>M.</i> 2.— (4.—)
W. ROSCHER, Versuch einer Theorie der Finanz-Regalien. 1884		" 3.60
G. EBERS, Der geschnitzte Holzsaug des Haßbastru im ägyptologischen Apparat der Universität zu Leipzig. Mit 2 lithographirten und 3 Lichtdruck-Tafeln. 1884		" 3.— (6.—)
A. LESKIEN, Der Ablaut der Wurzelsilben im Litauischen. 1884		" 3.50 (7.—)
F. ZARNCKE, Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky, sein Leben u. s. Werke. 1884		" 4.— (8.—)
A. SPRINGER, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besond. Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch. Mit 2 Tafeln. 1884		" 2.— (4.—)
ZEHNTER BAND. Mit 4 Tafeln. 1888.		<i>M.</i> 16.— (33.—)
O. RIBBECK, Agroikos. Eine ethologische Studie. 1885		<i>M.</i> 1.50 (2.—)
A. LESKIEN, Untersuch. über Quantität und Betonung i. d. slav. Sprachen. I. Die Quantität i. Serbischen. A. Feste Quantitäten der Wurzel- oder Stammsilben d. Nomina b. bestimmten stammbild. Suffixen. 1885		" 2.50 (5.—)
M. VOIGT, Über die staatsrechtliche Possessio und den Ager compascuus der Römischen Republik. 1887		" 1.— (2.—)
O. E. SCHMIDT, Die handschriftliche Überlieferung der Briefe Ciceros an Atticus, Q. Cicero, M. Brutus in Italien. Mit 4 Tafeln. 1887		" 3.— (6.—)
F. HULTSCH, Scholien zur Sphaerik des Theodosios. Mit 22 Figuren. 1887		" 1.80 (3.60)
E. WINDISCH, Über die Verbalformen mit dem Charakter <i>r</i> im Arischen, Italischen und Celtischen. 1887		" 1.50 (3.—)
M. VOIGT, Über die Bankiers, die Buchführung und die Litteralobligation der Römer. 1887		" 1.50 (3.—)
G. v. d. GABELENTZ, Beiträge zur chinesischen Grammatik. Die Sprache des Cuang-Tsü. 1888		" 2.— (4.—)
W. ROSCHER, Umriss zur Naturlehre des Cäsarismus 1888		" 2.50 (5.—)

Band 1—10 zusammen für M. 110.— (M. 264.—)

Die in Klammern stehenden Preise sind die früheren.



**KOMPOSITIONSGESETZE
ROMANISCHER GLASGEMÄLDE
IN FRÜHGOTISCHEN
KIRCHENFENSTERN**

VON

AUGUST SCHMARSOW
IN LEIPZIG

DES XXXIII. BANDES
DER ABHANDLUNGEN DER PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

N^o II

MIT 5 TAFELN UND 4 ABBILDUNGEN IM TEXT

LEIPZIG
BEI B. G. TEUBNER

1916

KOMPOSITIONSGESCHICHTE
ROMANISCHER GLASGEMÄLDE
IN ERCHGOTISCHEN
KIRCHENTHÜRSTERN

AUGUST SCHMARRSON

Vorgetragen für die Abhandlungen am 11 Dezember 1915.

Das Manuskript eingeliefert am 20. Januar 1916.

Der letzte Bogen druckfertig erklärt am 1. März 1916.

LEIPZIG

BEI B. G. TEUBNER

1916



Der furchtbare Gesichtspunkt, die Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters zu verfolgen, ist schon an zwei wichtigen Stellen der Geschichte erprobt worden, am Anfang und am Ende der ganzen Periode, bei der Reichsrufer Kaiserwitwen der Goten zum Ostwall handelte es sich um die Aufklärung des Zalles der Wanderziten Christi auf dem Festlande, und die altchristlich-byzantinischen Malerwerke, die sich in der Trümpfung sicher, als der rafa, in der Kompositionsgesetze an der Nordseite des Florentiner Baptisteriums (in diesen Abhandlungen, in der Zeitschrift für die Wissenschaften, phil. hist. Kl. Bd. XLVII, 1897) in der Kunst der italienischen Renaissance vielleicht überraschenden Nachweis, daß der Zeitgenosse des Filippo di Ser. Brunellesco und des Donatello sich in der Erstlingsarbeit von 1403—1425 als einer getreuen, in die heiligsten Geheimnisse eingeweihten Jünger der idealgesinnten Kunst bewährt, die wir nicht anders als Gotik nennen können.

**KOMPOSITIONSGESETZE
ROMANISCHER GLASGEMÄLDE
IN FRÜHGOTISCHEN
KIRCHENFENSTERN**

VON

AUGUST SCHMARSOW

IN LEIPZIG

Jetzt gilt es gerade in der Mitte zwischen diesem reifsten Letztling des Mittelalters in Italien und jenem frühesten Vermächtnis der christlichen Antike auf deutschem Boden, hineinzugreifen in den historischen Verlauf, indem wir wieder einen kritischen Übergang vornehmen, nämlich an dem Wendepunkt der romanischen Malerei einsetzen, wo sie ihrer Gesamtüberlieferung zurate zieht, um im Anschluß an den frühgotischen Kirchenbau den eigenen Stil auch für die darstellenden Künste zu finden. Der Schauplatz dieser Studien liegt im nördlichen Frankreich, wo sich ein Aufschwung der Glasmalerei vollzieht; aber die Ergebnisse reichen tief in die internationale Kunsttradition des Mittelalters zurück und gehen deren Geschichte im ganzen Abendland

KOMPOSITIONSGESAMTE
ROMANISCHER GLASGEMÄLDE
IN FRÜHGOTISCHEN
KIRCHENFESTEN

Das Buch ist Eigentum der Sächsischen Landesbibliothek -
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

1912

AUGUST SCHWARZ
IN LEIPZIG

Der fruchtbare Gesichtspunkt, die Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters zu verfolgen, ist schon an zwei wichtigen Stellen der Geschichte erprobt worden, am Anfang und am Ende der ganzen Periode, die wir unter dem Namen zusammenfassen. Das eine Mal bei den „Reichenauer Wandgemälden“ der Georgskirche zu Oberzell (im Repertorium für Kunstwissenschaft 1904, Bd. XXII, S. 261—281) handelte es sich um die Zurückführung des Zyklus der Wundertaten Christi auf den Zusammenhang mit dem Innenraum der altchristlich-byzantinischen Basilika, der ihnen einen weit früheren Ursprung sichert, als der zufällig erhaltenen Wiederholung bei den Benediktinern auf der Bodensee-Insel zugestanden wird. Dagegen brachten „Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums“ (in diesen Abhandlungen der K. S. Gesellschaft der Wissenschaften, phil. hist. Kl. Bd. XVIII. 1899) den für manchen Kenner der italienischen Renaissance vielleicht überraschenden Nachweis, daß der Zeitgenosse des Filippo di Ser Brunellesco und des Donatello sich in der Erstlingsarbeit von 1402—1425 als einen getreuen, in die heiligsten Geheimnisse eingeweihten Jünger der idealgesinnten Kunst bewährt, die wir nicht anders als Gotik nennen können.

Jetzt gilt es gerade in der Mitte zwischen diesem reifsten Letzling des Mittelalters in Italien und jenem frühesten Vermächtnis der christlichen Antike auf deutschem Boden, hineinzugreifen in den historischen Verlauf, indem wir wieder einen kritischen Übergang vornehmen, nämlich an dem Wendepunkt der romanischen Malerei einsetzen, wo sie ihre Gesamtüberlieferung zurate zieht, um im Anschluß an den frühgotischen Kirchenbau den eigenen Stil auch für die darstellenden Künste zu finden. Der Schauplatz dieser Studien liegt im nördlichen Frankreich, wo sich ein Aufschwung der Glasmalerei vollzieht; aber die Ergebnisse reichen tief in die internationale Kunsttradition des Mittelalters zurück und gehen deren Geschichte im ganzen Abendland

an, sodaß sie dazu dienen, das Verständnis auch der heimatlichen Denkmäler zu erschließen, gleichwie die „Kompositionsgesetze“ in der Architektur, deren Veröffentlichung auf Grund langjähriger Lehrtätigkeit und vielfach erneuter Nachprüfungen vor kurzem in einem Werke begonnen hat (B. G. Teubners Verlag 1915), dessen zweiter Teil auch die darstellenden Künste behandeln soll.

Die vorliegende Studie ist der Vorbereitung des Umschwungs bis zur Auffindung des entscheidenden Prinzips gewidmet; dann soll die Entstehung des gotischen Stils der Glasmalerei selbst folgen.

SCHMARSOW.

Mit der Ausbildung des gotischen Bausystems verschieben sich bekanntlich die Lebensbedingungen der Malerei im kirchlichen Innenraum des Mittelalters. Die durchgreifende Organisation des Trägergerüsts für das Rippengewölbe bedeutet zugleich eine Einschränkung der großen zusammenhängenden Mauerflächen, auf denen die Wandmalerei sich bisher ergehen durfte. Für diesen bildlichen Schmuck ergab sich schon in spätromanischer Zeit die Nötigung zu engerem Anschluß an die strukturelle Gliederung des Aufbaues selber; aber die Unterordnung der erzählenden Bestandteile, die sich bis dahin in langen Streifen fortlaufend aneinandergereiht hatten, unter die höhere Einheit an der Wölbung droben vollzog sich nicht ohne Widerstreben der alten Gewohnheit des Fabulierens oder des überlieferten Vorrats fertiger Kompositionen. Das können wir bei uns noch in den Rheinlanden, wie z. B. in Schwarzhendorf oder auch in Brauweiler beobachten. Jeder Schritt zur Zentralisation des Raumgebildes oder zur strophischen Geschlossenheit, des Gewölbejoches mit der Wandgliederung darunter, wirkt auch hinein in den Bilderkreis selbst und fordert strengeren Zusammenhalt im Einklang mit der Architektur. Statt des sukzessiven Verlaufes der Historien wird der simultane Bestand eines Systemes von korrespondierenden Teilen unter der Herrschaft übergeordneter Instanzen gefordert, die sich womöglich um einen gemeinsamen Mittelpunkt zusammenschließen.

Seit dem Eintritt der Gotik schwinden die Wandflächen immer mehr zur gestreckten Schmalheit des Aufstiegs in allen Raumteilen. Die Zukunft der Malerei verlegt sich in die Bogenfelder und die Gewölbekappen hinauf, oder sie sucht und findet eine Zuflucht in den farbigen Glasfenstern, die sich zwischen dem Gerippe des Baues einspannen. Der Übergang von jenem altererbten Wirkungskreis an den Wänden ringsum zu diesem neuerdings erst recht sich anbietenden in den Fenstern gewährt nun aber die willkommene Gelegenheit zur Beobachtung des inneren Wandels, der sich im An-

schluß an die andersartigen Bedingungen vollziehen muß. Noch die romanischen Glasgemälde in frühgotischen Kirchenfenstern sind es gerade, die den Aufschluß über die Kompositionsgesetze darbieten, die wir suchen. Sie allein erzählen von der allmählich vollzogenen Umgestaltung innerhalb des ausgebildeten Stiles, der vorhanden war, zu dem neuen hin, der sich anpassen und durchsetzen mußte, auch in den Figuren und allem, was sich zu größeren Einheiten aus solchen Einzelbildern zusammenfügt. Sie eröffnen uns den Einblick in die Entdeckung des gotischen Prinzips und damit zunächst in die Entstehung der einheitlichen Gesamtdisposition im spitzbogig geschlossenen Rahmen, den die Fensteröffnung im Anschluß an die Arkadenreihe drunten nun der Malerei zur Nachachtung anheim gibt.

Nur die Anfangszeit der Frühgotik, wo sich die überlieferte Form des rundbogig geschlossenen romanischen Fensters noch friedlich mit dem sonst eindringenden Spitzbogen verträgt, oder wo diese neue Form soeben erst auch an den Raumöffnungen der Kirche, an Türen und Fenstern, durchgeführt wird, darf hier vorerst für sich allein in Betracht kommen. Sowie das Übergreifen der Steinmetzarbeit in das Innere der Fensteröffnung das Hausgesetz des größeren Ganzen zur Geltung bringt und ein System von schlanken Pfosten und Kreisen oder Kreisteilen darüber hineinstellt, dann ist auch die Zeit der freien Bewegung und eigenen Erfindung des Glasgemäldes als selbständiger Einheit vorüber. Das Stab- und Maßwerk spannt die engen Flächen, die dem Bilde noch übrigbleiben, vollends ein, und die Abhängigkeit von der architektonischen Schöpfung erzwingt auch den Anschluß an die Fortschritte des Baustils selber, der droben im Lichtgaden bald zur vollen Auflösung des Wandverschlusses in die durchbrochene Arbeit der Fensterarchitektur hindrängt. Von dieser späteren Entwicklungsphase soll hier noch ganz abgesehen werden, schon weil sie die bekanntere, die fast ausschließlich beachtete geblieben ist. Es gilt vielmehr, die Anfänge der Gotik auch in der Malerei der Kirchen einmal aufzuspüren, und in erster Linie, das neue Kompositionsprinzip für das selbständig überkommene Glasgemälde dort nachzuweisen, wo es seinen Ursprung genommen. Das ist über der Beschäftigung mit den Miniaturen allein allzusehr vernachlässigt worden, für das Verständnis des Gesamtkunstwerks der Gotik aber unerläßliche Vor-

aussetzung. Der Verfolg dieser Studien in weiteren Beiträgen wird darüber keinen Zweifel bestehen lassen.¹⁾

Für die gegenwärtige Aufgabe eignet sich ganz besonders die dreiteilige Fenstergruppe in der westlichen Eingangswand der Kathedrale von Chartres. Dem höheren und breiteren Mittelfenster sind die beiden andern unmittelbar angefügt, wie die Flügel eines Triptychons dem Hauptstück. Aber das eine, zur Linken des Ankommenden, ist etwas breiter als sein Gegenstück zur Rechten (etwa acht zu sechs Millimeter auf der Tafel der Publikation von LASSUS, Monographie de N. D. de Chartres, Paris 1881, pl. 4). Es scheint also die Verbindung der drei Fenster zu einer Gruppe doch erst nachträglich vollzogen zu sein; denn bei einer schon ursprünglich alle drei umfassenden Anlage wäre kein Grund für solche Ungleichmäßigkeit der Seitenteile abzusehen. Der Entlastungsbogen in der Mauer überspannt sie nur seitlich, das mittlere nicht mehr.

Möglich somit, daß die darin enthaltenen Glasgemälde vorher für getrennte Standorte in der Kirche bestimmt waren. Inhaltlich aber gehören die drei Glasgemälde wieder nahe zusammen. In dem üblichen Bilderkreis eröffnet die Wurzel Jesse die Reihenfolge; die Passion Christi bis zur Himmelfahrt schließt den Zyklus ab. Sind so die Glasgemälde schon gegenständlich eng miteinander verknüpft, so ergibt auch der künstlerische Charakter, daß verschiedene Merkmale nächster Verwandtschaft für eine zeitliche Zusammengehörigkeit sprechen. Auch wenn die Vereinigung zur Fenstergruppe unter der großen Rose der Stirnwand erst bei späterer Gelegenheit erfolgt wäre, sie dürfen doch als ein großes einheitlich geplantes Unternehmen betrachtet werden. Unter diesem Gesichtspunkt nebeneinander gestellt, offenbaren sie dagegen ebenso unverkennbar einen innern Fortgang der künstlerischen Entwicklung auf dem Sondergebiete, dem sie angehören, d. h. drei deutlich unterscheidbare, folgerichtig vollzogene Schritte, deren erster eine bestimmte Vergangenheit der bisherigen Glasmalerei voraussetzt, während der letzte deren fernere Zukunft entscheidend bestimmt.

Die französische Forschung verkennt diesen Wert der drei Westfenster von Chartres, die „den großen Brand der Kathedrale von

1) Die folgende Darstellung wurde bereits im Sommersemester 1911 der Forschungsabteilung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Leipzig vorgelegt.

1194 überdauert haben“, für die Entwicklungsgeschichte der Kunst auch heute noch vollständig. EMILE MÂLE in Michels Histoire de l'Art (Bd. I p. 782—795) will den Aufschwung der Glasmalerei in allen Provinzen Frankreichs auf den Einfluß der Arbeiten für Abt Suger in St. Denis bei Paris, also auf das Vorbild der Königsabtei bei der Hauptstadt zurückführen. R. DE LASTEYRIE, der in seinem Buch „L'architecture religieuse en France à l'époque romaine“ 1912 bei Gelegenheit des Kirchenschmuckes auch die letzte historische Zusammenfassung über die Glasmalerei gibt (p. 558—565), läßt den Unterschied zwischen kreisrunder und viereckiger Bildform unbeachtet, als ob beide gleichberechtigt nebeneinander gegeben seien (p. 560 u. 564), und erklärt eine Abweichung davon, im Jessefenster, das er nach der verstümmelten Abbildung bei MICHEL (p. 786) falsch beschreibt, lediglich aus der Unverträglichkeit des Darstellungsgegenstandes mit den überlieferten Formen für Einzelbilder (p. 564), sieht also in dem neu entstandenen Ganzen garnicht die positive Seite der Lösung, auf die es ankam. Die Unzulänglichkeit der kunsthistorischen Methode verhindert beide, zu einer unbefangenen Würdigung selbständiger Beiträge in den verschiedenen Landesteilen zu gelangen, obwohl die Geschichte der Architektur und Skulptur in Frankreich doch den Versuch nahe genug legte, dem Beitrag von weit getrennten Ursprungsstätten her auch in der Entwicklung der Malerei nachzugehen. Selbst die philologische Auslegung der wichtigsten Schriftquelle bleibt vernachlässigt; sie vergißt allzusehr das ausdrückliche Zeugnis, das eine unbequeme Tatsache bekennt, während dessen geschichtliche Verwertung gerade die fruchtbarste Aufgabe darbietet, die wir soeben bezeichnen.



Zwei Medaillons aus dem Fenster von S. Denis
mit Allegorien auf Gesetz und Evangelium
nach Cahier & Martin, Cathédr. de Bourges



„Signum Tau“. Monogr. de la Cath. de Bourges.

I.

Die Glasfenster für Abt Suger in St. Denis

„Sugerii abbatis S. Dionysii Liber de rebus in administratione sua gestis“¹⁾ enthält auch einen wertvollen, wenn auch unvollständig gebliebenen oder fragmentarisch überlieferten Abschnitt über die c. 1140—1144 in seinem Auftrag ausgeführten Glasgemälde, von denen heute nur einige durch LENOIR gerettete Überreste in den neuen Fenstern der Abteikirche erhalten sind, die unter Leitung von VIOLLET-LE-DUC gefaßt wurden.

„Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem, ab ea prima, quae incipit a Stirpe Jesse in capite ecclesiae, usque ad eam, quae superest principali portae in introitu ecclesiae, tam superius quam inferius, *magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus*“. Das bezeugt doch nicht nur, daß die ganze Kirche vom Chorhaupt bis zur Westfront, sowohl oben wie unten herum mit farbigen Glasfenstern geschmückt war, sondern daß diese umfangreiche Arbeit durch die Hand vieler Meister verschiedener Herkunft zustande gekommen war. Läßt sich auch nicht sagen, wie weit der Ausdruck „de diversis nationibus“ verschiedener Nationalität im heutigen Sinne entspricht, so ist er doch zweifellos mit vollem Bewußtsein im Unterschied zu verschiedenen „Gegenden,

1) DUCHESNE, Hist. Francorum SS. vol IV p. 231 ff. — LECOY DE LA MARCHE Oeuvres complètes de Suger. Paris 1876. Auch bei JUL. v. SCHLOSSER, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896. S. 280.

Ländern“ u. dgl. gewählt, so daß die Möglichkeit vorliegt, nicht allein an die damaligen Pflegestätten der Glasmalerei in Frankreich oder gar der nächsten Nachbarschaft um Paris zu denken, sondern auch an Lothringen und die Rheinlande, und an das damalige Königreich Burgund.¹⁾ Jedenfalls aber bedeutet der Zusammenfluß vieler Meister von außerhalb zunächst gerade das Gegenteil einer vorhandenen Lokalschule, deren einheitlicher Charakter für Weiterwirkung in Anspruch genommen werden dürfte.

Suger geht in seinem Bericht nur noch auf zwei dieser Fenster ein, die ihm vielleicht dadurch besonders nahe gekommen waren, daß er die Beischriften in lateinischen Versen dazu selbst verfaßt hatte; wenigstens teilt er diese sozusagen als Hauptsache mit.

„Una quarum de materialibus ad immaterialia excitans, Paulum apostolum molam vertere, prophetas saccos ad molam apportare repraesentat. Sunt itaque eius materiae versus isti:

Tollis agendo molam de furfure Paule farinam,

Mosaicae legis intima nota facis.

Fit de tot granis verus sine furfure panis

Perpetuusque cibus noster et angelicus.

„Item in eadem vitrea, ubi aufertur velamen de facie Moysi (sic! lies: Synagogae):

Quod Moyses velat Christi doctrina revelat,

Denudant legem qui spoliant Moysen.

„In eadem vitrea super archam foederis:

Foederis ex archa Christi cruce sistitur ara,

Foedere maiori vult ibi vita mori.

„Item in eadem, ubi solvunt librum leo et agnus:

Hic Deus est magnus, librum leo solvit et agnus,

Agnus sive leo fit caro iuncta Deo“.

Von den vier Darstellungen finden sich zwei auf den erhaltenen Medaillons in St. Denis, so daß wir die nämliche Rundform für alle Bilder annehmen dürfen. Die sogenannte Mühle des Paulus und die apokalyptische Vision von dem Lamm mit den sieben Hörnern, das die Siegel des Buches am Thron des Ewigen öffnet, und von einem der Ältesten als „leo de tribu Juda, radix David“ bezeichnet

1) An griechische Künstler hat WESTLAKE, A History of Design in painted glass, London 1881, an deutsche neuerdings auch JOS. LUDW. FISCHER, Handbuch der Glasmalerei, Leipzig 1914, S. 63, gedacht.



Das Mosesfenster in S. Denis
nach Cahier & Martin, a. a. O. — Anordnung richtig gestellt



wird (Apok. Kap. V.), sind verloren gegangen. Dagegen sind die Scheiben mit der „Bundeslade“ und mit der „Entschleierung des Gesetzes Mosis durch Christus“ erhalten und lassen sich durch die Überreste der erklärenden Inschriften darauf zweifelfrei feststellen, als die von Suger beschriebenen Stücke.

Das erstgenannte Medaillon zeigt die Bundeslade des jüdischen Tempels, mit den Gesetzestafeln und Aarons priesterlichem Stab darin, als offenen Kasten eines Wagens, mit vier Rädern an den Ecken. Von dem Boden der Lade erhebt sich ein großes mit grünem Rankenornament belebtes Holzkreuz, an dem der Erlöser hängt, wie ein Triumphkreuz im Chor romanischer Kirchen. Hinter dem Wagen aber steht Gottvater und hält mit beiden Händen die Querarme des Kreuzes. Neben ihm erscheinen oben zwei Evangelistensymbole, der Engel und der Adler, aus den Lüften, während unten, wie am Boden kauend neben den vorderen Rädern, die beiden andern, der Löwe und der Stier, doch geflügelt aus Wolken hervorsehen. Unter dem Wagen steht die Bezeichnung „Quadriga Aminadab“, während zwei Zeilen in der Mitte die erläuternden Verse enthielten, die Suger überliefert.

In dem andern Rundbilde steht Christus ganz von vorn gesehen in der Mitte, auf seiner Brust einen Stern, dessen Mitte eine kleine Scheibe mit einer Taube darin einnimmt und dessen sechs Strahlen in ebensolchen Scheiben endigen, — die sieben Gaben des heiligen Geistes. Mit seiner rechten Hand krönt er die „Ecclesia“, die neben ihm aufrecht steht, mit der linken hebt er die Binde oder den Schleier von den Augen der „Sinagoga“; beide Frauengestalten sind durch Beischrift im Glase gekennzeichnet. Darunter liest man auf einem Sockelstreifen den Rest der Inschrift, den ersten Vers des Distichons bei Suger, so daß die dort vorhandene Bezeichnung der Gestalt als Moses auf einem Schreib- oder Lesefehler beruhen muß („aufertur velamen“ entweder „de lege Moysi“ oder „de facie Synagogae“).

In dem zweiten Fenster, auf das Suger dann eingeht, befanden sich fünf Darstellungen aus dem Leben des Moses, die so in geäußriger Folge zusammengehören:

„In alia vitrea, ubi Pharaonis filia invenit Moysen in fiscella:

Est in fiscella Moyses puer ille, puella

Regia mente pia quem fovet Ecclesia.

In eadem vitrea, ubi Moysi apparet in igne rubi:

Sicut conspicitur rubus hic ardere, nec ardet,

Sic divo plenus hoc audit ab igne, nec audet.¹⁾

Item in eadem vitrea, ubi Pharao cum equitatu suo in mare demergitur:

Quod baptismata bonis, hoc militiae Pharaonis

Forma facit similis causaque dissimilis.

Item in eadem, ubi Moyses exaltat serpentem aeneum:

Sicut serpentes serpens necat aeneus omnes,

Sic exaltatus hostes necat in cruce Christus.

In eadem vitrea, ubi Moyses accipit legem in monte:

Lege data Moysi, iuvat illam gratia Christi;

Gratia vivificat, litera mortificat.“

Lassen wir das fast alberne Gereimsel ruhig beiseite, so läßt sich mit Hilfe der kurzen Angabe des Gegenstands vor den Versen doch die wichtige Tatsache gewinnen, daß noch sämtliche fünf Bildscheiben dieses Fensters in St. Denis erhalten sind. Sie sind bei CAHIER und MARTIN in ihrem Werk über die Kathedrale von Bourges abgebildet, so daß wir versuchen können, ihre Anordnung wieder herzustellen, indem wir sie, von unten nach oben aufsteigend, in zwei Paare bringen, während dem fünften der Höhepunkt darüber eingeräumt wird. So beginnen wir links unten die Erzählung mit der Findung des Knäbleins durch die Tochter Pharaos, setzen daneben die Berufung vor dem feurigen Busch, lassen in der zweiten Reihe darüber den Durchgang durchs Rote Meer folgen, den Suger über dem Untergang Pharaos im selben Runde ganz vergißt, und dann die Aufrichtung der ehernen Schlange, um droben mit der Gesetzgebung auf Sinai, über dem Götzendienst am goldenen Kalbe, den Abschluß des Ganzen zu erreichen.

Während beim ersten Fenster mit nur vier Medaillons die Möglichkeit offen bleibt, daß sie in einer schmalen Öffnung einzeln zu viert übereinander gesessen haben könnten, spricht doch auch dort schon der Parallelismus der allegorischen Darstellungen für paarige Anordnung in zwei Reihen, über denen dann ein ornamental gefülltes Medaillon das Bogenfeld eingenommen haben müßte.

1) Ich versuche die offenbar falsche Überlieferung, die auch in diesem Verse zweimal „ardet“ hat, zu verbessern: er hört den Befehl aus dem Feuer, aber er wagt noch nicht den Auftrag anzunehmen; er sei ungeeignet wegen seiner schweren Zunge.

Die Entsiegelung des Buches durch das Lamm stünde passend als Gegenstück neben der Entschleierung der Synagoge, die Mühle des Paulus neben der Bundeslade mit dem Kreuz darüber. Denn aller Wahrscheinlichkeit nach war dieses lehrhafte Fenster doch wieder als Ganzes ein Gegenstück zu dem soeben aufgezählten Zyklus aus dem Leben des Moses, gerade bis zur Gesetzgebung selber, die drüben durch die neue Lehre aufgelöst und überwunden wird.

Unsere Annahme entspräche einer niedrigeren, noch dem romanischen Brauch treu gebliebenen Fensterform in Sugers Kirche von St. Denis, während VIOLLET-LE-DUC in den neuen Fenstern je sechs der alten Scheiben zu drei Paaren übereinander vereinigt hat und dann noch drei rein ornamentale Medaillons dazu braucht, um die Höhe der jetzigen Öffnungen zu füllen. Wie solche Inneneinteilung der Glasgemälde sich aus der ererbten Form der Fenster-verschlußplatten von Marmor, Stuck, oder sonst brauchbaren Stein-sorten einerseits und aus den vergitterten Holzrahmen, die schon mit Glasplatten gefüllt wurden¹⁾, ergab, das zeigt am lehrreichsten das seltene Beispiel aus der Kirche von Fenioux, die eigentlich zur Saintonge gehörte, jetzt aber im Département Charente-In-férieure gelegen ist, bei VIOLLET-LE-DUC, Dict. rais. V. 371.²⁾

Die fünf Rundbilder des Mosesfensters zeigen schon ein zwei-faches Verfahren der Komposition, deren eines als reliefmäßig bezeichnet werden darf, während das andere die Fläche im Rahmen entschieden malerischer behandelt. Die Findung Mosis, der Durch-gang durchs Rote Meer und die Aufrichtung der Schlange gehören dem ersten, die Berufung aus dem feurigen Busch und die Gesetz-gebung auf Sinai mit dem goldenen Kalbe drunten dem zweiten an. In der ersten Reihe wird immer durch eine Fußleiste für die Figuren das untere Drittel des Kreises abgesondert, so daß den Personen eigentlich nur die beiden oberen Drittel eingeräumt bleiben, ganz ähnlich wie bei der Entschleierung der Synagoge. Dem Maßstab jener allegorischen Frauengestalten entspricht auch

1) Beispiel aus Notre-Dame de Château-Landon, Revue de l'art chrétien 1893 p. 443, doch erst aus der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts.

2) Vgl. dazu die langobardische Fensterverschlußplatte von hartem Stuck aus Rom im K. Friedrichs Museum zu Berlin (Amtl. Berichte v. Mai 1915, XXXVI, 8, S. 151 Abbildung; VIII. Jh. Beschr. d. Bildw. d. christl. Ep. Nr. 191 u. 1725. Marmorfenster des Baptisteriums von Albenga bei Alassio, bei R. DE LASTEYRIE L'arch. rel.

derjenige dieser Mosesgeschichten. So steht auf dem ersten Bilde die Tochter Pharaos in der Mitte, abwärts nach links schauend und gestikulierend, wo am Ufer der Korb mit dem hilferufenden Knäblein antreibt. Um die Aufmerksamkeit sicher auf den Findling zu lenken, bleibt zwischen ihr und der Frau links, in der man sonst die Mutter vermuten möchte, ein weiterer Schaltraum als rechts, wo die Begleiterin näher, nur ebenso isoliert, anschließt. Alle drei tragen auf schlanken Leibern dieselben fließenden Gewänder mit langen Hängeärmeln, also gleich vornehmen Schnitt. Wie in der Aufreihung ist auch in der Erhebung oder Senkung der Arme dieselbe Gleichmäßigkeit bewahrt, als ob es sich eher um eine feierliche Zeremonie am vorüberströmenden Wasser, nicht aber um eine plötzliche Überraschung handelte.

Auch beim Durchgang durchs Rote Meer nimmt die Furt die nämliche Teilung vor, so daß im vordersten Abschnitt unten nur recht nebensächlich Pharaos mit seinen ertrunkenen Kriegern, Roß und Wagenrad zu liegen kommen. Wie in einer Prozession wandeln die Israeliten daher, von links nach rechts: an der Spitze Moses mit abwärts gekehrtem Stab in der Linken, die Rechte wie das Antlitz erhebend, gefolgt von zwei Paaren in gemessenem Abstand: der Mann vorn und das Weib dahinter gedeckt, immer zusammengefaßt in einen Umriß. Über dem ersten Paar in der Mitte erscheint in rotem Rahmen auf gelbem Grunde das Antlitz des Allmächtigen, ganz von vorn gesehen.

Größere Figurenzahl sammelt sich um die romanische Säule als Mittelpunkt, auf deren Kapitell der geflügelte Drache in Profilansicht aufgestellt ist. Er wird seltsamer Weise überhöht durch ein grünes Triumphkreuz gleich dem, das auf der Bundeslade von Jehova selbst gehalten wird. Zu den Füßen des Wahrzeichens gucken unten aus der Erde noch zwei Drachen hervor, während zwei andere am Sockel kopfüber hinunter zu fahren scheinen. Zwischen zwei Schriftstreifen eingespannt, ordnen sich die Figuren in eine Reliefkomposition: links Moses hinauf weisend vor einer Gruppe folgsamer Juden, rechts ebenso andächtig eine andere Schar, die von Drachen noch im Rücken angefallen wird.

Dieser gleichartigen Reihe in ruhig gehaltenem, fast schematisch berechnetem Stil, stehen merkwürdig abweichend die beiden andern Scheiben gegenüber, deren Inhalt wie ein Genrebild in das Rund

hineingepaßt ist, so gut oder so lässig es eben ging, ohne Zerschneidung durch eine horizontale Fußlinie. Als Hirtenidyll nach spätantiker Vorlage erscheint das eine, mit weidenden Lämmern und springenden Böcklein, die selbst an dem Baumstamm emporklettern, der statt der Krone einen Kreis mit doppeltem, rotem und grünem Rande trägt, in dessen Himmelbau die Büste des Herrn mit Kreuznimbus den ursprünglichen Zusammenhang bukolischer Poesie durchbricht. Moses rechts ist in gleiche Höhe gebracht, wie er hockend seine Schuhe abzieht, zugleich aber die Rechte gegen die Erscheinung hebt, als möchte er den Auftrag von sich abwehren.

Geradezu ungünstig wirkt jedoch die malerische Ausbreitung der verlangten Bestandteile auf dem Schlußstück, das den Zyklus vollenden soll. Moses steigt freilich oben in der Mitte auf Felsformation hinan, um mit geschlossenen Augen die Hände nach den Gesetztafeln auszustrecken (die jetzt mitsammen ausgebrochen sind); aber er steht dabei in Profil nach links zwischen zwei Baumstämmen, die seine Gestalt beengen und nicht dahin gehören. Ganz links steht sein Begleiter Josua auf einem Hügel allein und blickt nach rechts hinunter zu dem Frevel. Dort steht am Boden das Götzenbild, ein eherner Stier, und auf mittlerer Höhe sitzen die Schwelger am gedeckten Tisch, der rechts vom Bildrand abgeschnitten wird. Ohne Zweifel liegt auch hier ein byzantinisches Miniaturgemälde zugrunde, das nach Art landschaftlicher Genreszenen aufwärts steigend die Gegenstände locker austeilte, höchstens durch einen fortleitenden Linienzug untereinander verbunden, aber nicht abgewogen nach plastischer Rechnung. Und diese freiere malerische Behandlung widerspricht hier der Bedeutung der Szene wie der höchsten Stelle im Fenster, wo wir getragene Feierlichkeit und symmetrischen Aufbau erwarten, um so mehr, als die Erzählung nicht weiter läuft, sondern hier ihren Gipfel erreicht. Die Wahl an solcher Stelle bedeutet einen Mißgriff, so daß sie sich kaum mit der Annahme verträgt, hier hätten gleichmäßig vorgebildete Kräfte unter zielbewußter einheitlicher Leitung zusammengearbeitet. Die Aufrichtung der ehernen Schlange würde sich viel besser als Abschluß eignen¹⁾; aber die Angaben Sugers widersprechen einer solchen Verbesserung der Reihenfolge.

1) Auf byzantinische Vorlagen weisen auch die Köpfe aus dem Schlangenvunder, die bei CAHIER und MARTIN einzeln für sich herausgezeichnet sind, Etude VII, D. F. H.



Nach F. DE LASTEYRIE bei LABARTE, Histoire des arts industriels.

Die innere Verschiedenheit der Schulung und der künstlerischen Gesinnung überhaupt kommt vollends zum Bewußtsein, wenn wir noch ein letztes vereinzelt Rundbild betrachten, das ebenfalls in der Monographie de la Cathédrale de Bourges abgebildet ist: die Kennzeichnung der Getreuen mit dem Buchstaben Tau auf der Stirn, nach Ezechiel IX, 4, die gern mit der Einrichtung des Passah, Exodus XII, 7, und andererseits mit der Vision der Apokalypse, VII, 3 verbunden wird. Hier findet der klassische Stil einen würdigen Nachklang, und zwar ohne Zerschneidung durch eine Horizontale für die Füße, doch in gehaltener Reliefkomposition: rechtsher kommt der Gottesmann in priesterlichem Gewande mit dem Blut- oder Tintengefaß in der Linken, gegen die von links herantretenden Getreuen gewendet, deren erstem er das Zeichen Tau auf die Stirn schreibt, d. h. der Einzelne steht gegen den Strom einer Schar von Männern, die hier auf vier Gestalten beschränkt zur geschlossenen Gruppe gefügt erscheint, wie nach plastischen Gesetzen.

Unsere Wiedergabe des ganzen überlieferten Textes über die Glasfenster von St. Denis enthält keinen Hinweis auf diese rituelle Darstellung, die auf den Osterzyklus Bezug hat. Aber auch ein zweiter auffallender Umstand spricht für unsere Annahme, daß der Bericht des Abtes an dieser Stelle unfertig abbricht oder in verstümmelter Überlieferung vorliegt. Er schweigt von dem Fenster, das sein eigenes Bildnis enthält und ihn als Stifter persönlich kennzeichnet, in Andacht vor der Jungfrau Maria selbst. Diese Rundscheibe befindet sich unter den erhaltenen Resten. VIOLLET-LE-DUC hat sie in einem neuen Fenster, gewiß nur unter dem Einfluß



Nach F. DE LASTEYRIE bei LABARTE, Histoire des arts industriels.

kirchlicher Rücksichten, in die oberste Reihe über zwei andern Medaillonpaaren einsetzen lassen, damit das hochheilige Mysterium nicht unter den Allegorieen auf die Überwindung des Judentums und vollends unter profanen Geschichten zu stehen komme, die jetzt ihrerseits zuunterst sitzen. Das ist aber ein Wertbegriff von Oben und Unten, der hier keine Anwendung duldet. Die Verkündigung mit der angehängten Stifterfigur des Abtes, die in voller Proskynese am Boden liegend gemeint ist und mit der untern Körperhälfte über die Peripherie der Bildform hinausragt, kann nur den Anfang der untersten Reihe eines Fensters gebildet haben; sie durfte niemals über andern Bildern in der Luft schweben. Die Botschaft Gabriels beginnt ja auch den üblichen Zyklus der Jugendgeschichte Jesu oder eines Marienfensters; die Anbetung der Könige schließt sich daran unmittelbar an, wenn die Erzählung nicht in aller Ausführlichkeit mit Visitation, Geburt, Verkündigung an die Hirten, Ankunft der Könige bei Herodes gegeben ward, wie hier schon bei der geringen Fenstergröße zu St. Denis und der beschränkten Zahl von etwa fünf Medaillons gleich dem Mosesfenster kaum vorausgesetzt werden darf.

Die Ausführung dieser beiden wichtigen Stücke für Abt Suger selber kann jedoch, wenn man das Höchste darin erwartet, nur eine Enttäuschung bereiten. Die Figuren erscheinen kleinlich und unbedeutend; sie haben etwas Puppenhaftes und bleiben ausgeschnittenen und aufgehefteten Silhouetten aus farbigem Zeug auf Wand- oder Möbelbekleidung, d. h. der weiblichen Handarbeit näher als andere Glasgemälde sonst. Sie hängen noch unverkennbar mit der primitiven Technik der Fensterverglasung zusammen und

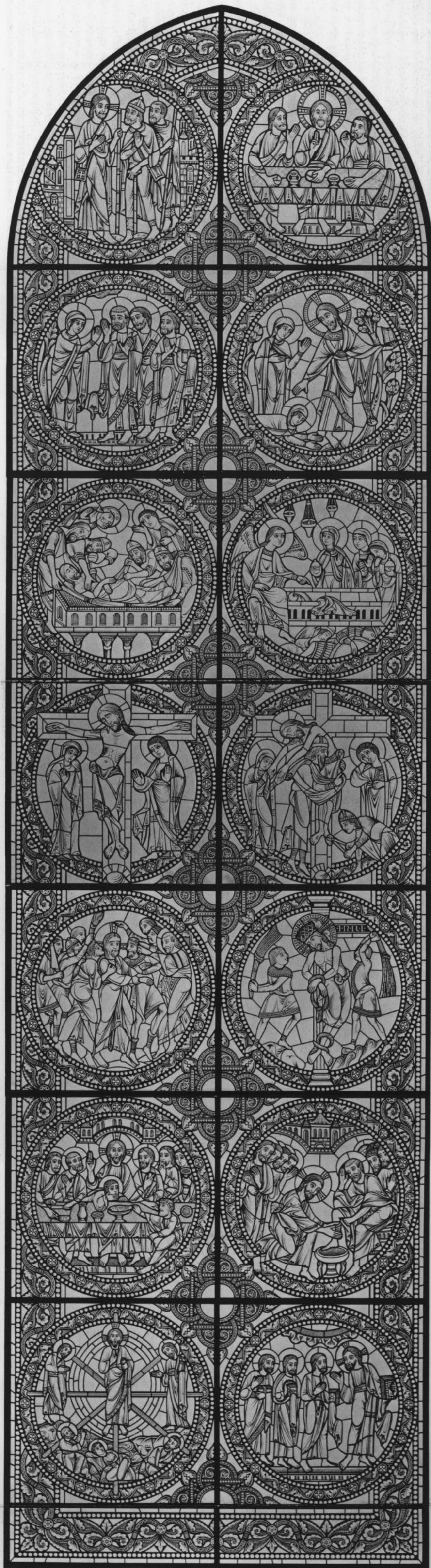
bleiben dem Fußbodenmosaik verwandt, wo menschliche Körper ebenso schablonenhaft umrissen sind, und wo auf den Farbenkontrast, hier auf die Buntheit der Glasstücke, mehr Wert gelegt wird, als auf die Gestalt als solche und das Verhältnis ihrer Glieder, geschweige denn auf die Zeichnung der Einzelformen.

Bei den beiden letzten Bildern mit weltlichen Geschichten, dem Ausritt eines Fürsten an der Spitze seiner Krieger mit dem wehenden Drachenvimpel nach rechts hinaus, und der Gerichtssitzung oder dem Weltregiment, mit Kaiser, Königen und Bischöfen, die der Profangeschichte angehören dürften, — der erhaltene Namen Ulpianus in der Aufschrift könnte zu ihrer Bestimmung verhelfen — muß vorläufig dahin gestellt bleiben, wie weit sie zusammen ein Paar ausmachen konnten, auch wenn man ihre Reihenfolge umkehrt, wie wir es hier getan haben. Sie nähern sich der Kompositionsweise des Mosesfensters, und zwar durch die Abtrennung des untern Kreissegments mit der Fußlinie und der Einschränkung des Figurenmaßstabes auf die übrigbleibenden zwei Drittel der Bildfläche.¹⁾

Wenn also von einer Schule von St. Denis überhaupt geredet werden darf, und auf Grund der wenigen erhaltenen Überreste zu urteilen nicht allzu gewagt erscheint, dann würde diese Richtung auf saubere Regelmäßigkeit, zahmes Maßhalten und leidenschaftsloses Abwägen mit recht bescheidenen Mitteln des Ausdrucks die Vorherrschaft behaupten, höchst bezeichnend für die spätere Vorliebe des französischen Wesens, bis hinein in die klassische Tragödie eines Racine. Man meint, es müsse möglich sein, schon hier etwas Ähnliches in den Kompositionsgesetzen der „Schule von St. Denis“ nachzuweisen, wie die drei Einheiten im Drama der französischen Klassiker.

Von dem kraftvollen Erbe des romanischen Stiles ist so gar nichts zu spüren, als kämen die Künstler vielmehr aus einer ganz bestimmten und befangenen Schulung byzantinischer Kleinkunst und ahmten die Vorbilder noch so ängstlich und gehorsam nach, wie in jenen Miniatorenschulen der Karolingerzeit in Frankreich,

1) Auf sonstige Überreste in St. Denis kommen wir später, wo sie aus inneren Gründen berücksichtigt werden müssen, wie überhaupt in Kapitel V, das uns zu dem Ausgang zurückführt. MONTFAUCON, *Monuments de la Monarchie française*, Tome I, erwähnt noch Fenster mit der Geschichte des Kaisers Konstantin und des ersten Kreuzzuges.



Das Passionsfenster in Chartres
nach Durand in Monogr. de N. D. de Chartres



die man als gelehrigste Fortsetzer des „reinsten Klassizismus“ zu preisen pflegt. Damit entfällt aber auch ein guter Teil der Anwartschaft auf den durchgreifenden Einfluß und die Anstiftung alles Guten an den übrigen Stätten der Glasmalerei, dh. auf das Vorrecht, das EMILE MÅLE diesen Arbeiten für St. Denis — durch die Brille desselben französischen Klassizismus allein gesehen — hat beimessen wollen. Vielleicht heilsame Schulexerzitionen, Erziehung zu sauberer Disposition, übersichtlicher Klarheit und Zügelung des eigenen Temperaments bis zur kalten Formengewandtheit, das mochten diese Leute weitertragen; aber keine Großheit und Wucht des Auftretens im Sinne großräumiger Kirchenarchitektur, die man besaß.

Der Aufschwung aus eigener Kraft wird umsomehr einleuchten, wenn wir nun die drei ältesten erhaltenen Fenster der Kathedrale von Chartres ins Auge fassen, die schon durch ihren überragenden Maßstab und ihre Zusammenstellung zu dritt in einer Gruppe an der Westfassade einen großartigeren Zuschnitt offenbaren, als er uns in St. Denis bei Paris begegnet ist.

Sie fassen den Hauptinhalt des kirchlichen Bilderkreises, soweit er allgemeingültig war, in der dreiteiligen Einheit zusammen, sei es zunächst auch nur zu einer äußeren Gemeinschaft, die durch die Form der Raumöffnungen für die Lichtzufuhr ins Innere bestimmt wird, Zu einer inneren Gliederung, die gleichmäßig durch alle drei Bestandteile des Ganzen oder auch nur durch die beiden symmetrischen Flügel des höheren Mittelstückes hindurch griffe, ist man noch nicht gediehen. Darin eben verrät sich, daß wir am Anfang eines neuen Aufschwungs stehen, bei dem die Architektur vorangeeilt war und die Glasmalerei noch nicht frei genug zu folgen vermag oder gar ihre bisherige Freiheit noch nicht einzuordnen und anzupassen versteht, um dem erreichten Vorzug der Raumgestalterin vollkommen gerecht zu werden. Das spricht für die Entstehung um die Mitte des XII. Jahrhunderts, da dieser Teil der Kathedrale von 1140 her stammt, d. h. es zeugt gegen die spätere Datierung auf die Zeit nach dem Brande von 1194, gegen Ende des Jahrhunderts also oder gar den Anfang des folgenden XIII. selbst.

II.

Das Passionsfenster

Das Mittelfenster der Westwand ist das größte der ganzen Kirche. Es hat mehr als zehn Meter Höhe und enthält in vierundzwanzig Platten die Hauptereignisse aus der Jugendgeschichte Jesu, denen noch der Einzug in Jerusalem angereiht ist, dazu im Bogenfelde darüber die thronende Muttergottes mit verehrenden Engeln, der dies Heiligtum „Notre Dame de Chartres“ geweiht war. Das eine der beiden schmälern und nicht ganz so hohen Fenster an den Seiten des gewaltigen Prachtstückes setzt die Erzählung fort. Es beginnt also die Leidensgeschichte des Herrn nicht, wie sonst üblich, mit dem Einzug in Jerusalem, aber auch nicht mit dem Abendmahl, das darnach zunächst an die Reihe gekommen wäre, sondern mit der Verklärung auf Tabor, die von dem kirchlichen Festkalender gern mit dem Passionszyklus zusammengenommen wird. Es endigt, ebenso über den Tod und die Bestattung des Herrn hinausgreifend, nicht wie wir erwarten möchten mit Auferstehung und Auffahrt zum Himmel, sondern mit der Erkennung des Auferstandenen durch die beiden Jünger beim Mahl zu Emaus.

Bei diesem Verhältnis zum Mittelfenster, das den Einzug mit verbraucht hat, könnte man meinen, dies Passionsfenster sei somit später entstanden. Doch wäre es ein Irrtum, sich durch die historische Reihenfolge der Darstellungsgegenstände und durch den Übergriff zugunsten des ersten Hauptteils verleiten zu lassen, nun auch die Herstellung der Glasgemälde in der nämlichen Reihenfolge zu denken. Im Gegenteil gibt sich das Passionsfenster durch mehr als ein Merkmal im Vergleich zu den beiden andern als das altertümlichste, der romanischen Gewohnheit noch völlig treugebliebene zu erkennen, so daß wir, vom kunsthistorischen Gesichtspunkt geleitet, unbedingt damit anfangen müssen.

Es enthält nur Rundscheiben in paariger Anordnung, dicht aneinander gefügt, und wiederholt genau dieselbe Form siebenmal übereinander, bis sich die ganze Höhe erfüllt. Ja, das letzte Paar wird sogar vom Spitzbogen rechts und links oben überschritten

und läßt uns so erst recht verwundert anschauen, weshalb statt der zwei Szenen, die hier dem Erlebnis von Emaus gewidmet sind, nicht die Auffahrt zum Himmel mit einheitlicher Ausgestaltung des Bogenfeldes über beiden aufsteigenden Reihen verwertet worden sei. Sie hätte doch gewiß, als willkommener Abschluß des Passionszyklus mit dem Triumph des Göttlichen, sogar noch über dem jetzt vorhandenen Bilderpaare zuoberst, Platz gefunden, wenn das unterste weggelassen wurde, das nur dem Festkalender zuliebe die Transfiguration mit heranzieht. Wir begreifen freilich auch dies, das Bedürfnis, die Anerkennung der göttlichen Natur des Helden der demütigenden Reihe seiner Leiden vorangehen zu lassen, würden jedoch eben dann erst recht auch den sieghaften Ausgang in der Himmelfahrt als befriedigenden Schluß des Epos fordern. Doch zweifellos war hier ein Kompromiß andrer Art im Spiel: wir vermissen in der Reihe der Darstellungen auch die Auferstehung aus dem Grabe selbst. Diese und die zugehörige Himmelfahrt sind gewiß für eine andre Stelle der Kirche bestimmt gewesen; wir haben also mit der Gesamtverteilung des Bilderkreises zu rechnen. Aber die Abschneidung des obersten Paares von Rundbildern durch den Spitzbogen, mit dem man sich daneben auf den beiden andern Fenstern so klar auseinandergesetzt hat, bleibt ein Zeugnis für noch mangelhafte Erfahrung mit dem dekorativen Gesamteindruck, oder für noch rohe Nachlässigkeit gegenüber einem solchen Gesichtspunkt überhaupt, falls nicht gar ursprünglich noch auf den Rundbogen gerechnet war. Ohne Zweifel war die Gewöhnung an paarige Disposition der Reihen übereinander und an die runde Bildform das Maßgebende bei der Ausführung dieses Fensters.

Die Reihenfolge der Bilder, von unten nach oben aufsteigend und in jedem Streifen von links nach rechts fortschreitend, ergibt dies Schema:

- | | |
|---|---|
| 13. Gang nach Emaus | 14. Erkennung beim Mahle |
| 11. Der Auferstandene erscheint seiner Mutter | 12. Der Auferstandene erscheint Maria Magdalena |
| 9. Grablegung | 10. Frauen am Grabe |
| 7. Kreuzestod | 8. Kreuzabnahme |
| 5. Gefangennahme (Judaskuß) | 6. Geißelung |
| 3. Abendmahl | 4. Fußwaschung |
| 1. Verklärung | 2. Rückkehr von Tabor |

Dem Aufstieg der gotischen Rahmenform entspricht im Innern also nur die paarig aufsteigende Bilderreihe mit ihren beiden aufrechten Parallelen als Richtungsachsen. Nur die größere Höhe gegenüber den früheren romanischen Fenstern wie in St. Denis und die daraus erwachsene Schlankheit des Ganzen betont bereits den Vertikalismus und läßt in ihrem Zusammenstoß mit dem Spitzbogen doch die Bekrönung des späteren zweiteiligen Fensters durch einen Kreis im Bogenfeld noch vermissen.

Im Verfolg der Bilder verrät sich dem genaueren Beobachter sehr bald eine Verschiedenheit der mitwirkenden Kräfte, auch wenn er daneben die Wiedergabe von Vorlagen älterer Kunst voraussetzt, deren ikonographische Eigentümlichkeit, wie nicht unemerkt geblieben, auf byzantinischen Ursprung zurückweist.¹⁾ Die Bearbeitung der Vorlagen nach Maßgabe der technischen Bedingungen der Glasmalerei reicht nicht aus, diese Verschiedenheiten der Behandlungsweise zu erklären. Die allmähliche Abwandlung des Stiles hat schon in Frankreich stattgefunden und war gewiß nicht in allen Landesteilen gleichartig vor sich gegangen, sondern schon nach der Bevölkerung provinziell verschieden. Außerdem aber darf in den hier verwerteten Teilen des herkömmlichen Passionszyklus die Abweichung in der Formensprache nicht übersehen werden, die sich nur durch Unterschiede des Temperaments oder der Rasse zwischen einzelnen Mitarbeitern begreifen läßt, denen der Entwurf dieser oder jener Darstellung anvertraut war. Wir heben jedoch nur ein Beispiel hervor, das der weiteren Untersuchung des Stiles dieser drei Glasfenster von Chartres, die wissenschaftlich zunächst einmal verfolgt werden muß, den Weg weisen mag. Das ist etwa ein Stück wie die Transfiguration und ihr Vergleich mit andern, auf denen der nackte Körper des Dulders die Hauptsache ausmacht, wie Geißelung, Kreuzestod und Kreuzabnahme.

Die Verklärung hat eine unleugbare Verwandtschaft mit der symbolischen Komposition in St. Denis, wo Christus ganz frontal zwischen Ecclesia und Synagoge steht, an deren Stelle hier Moses und Elias treten, die ebenso in Profil von ihm abhängig erscheinen. Die Strahlen, die gleich Radien eines Kreises von ihm ausgehen, haben nicht nur Ähnlichkeit mit dem Stern der sieben Gaben des

1) PAUL DURAND in der Beschreibung der Tafeln zur Monographie de N. D. de Chartres, Paris 1881 p. 142 f.

hl. Geistes auf der Brust des göttlichen Erleuchters dort, sondern verbinden auch die drei Gestalten auf dem Berge durch ein schematisch sinnfälliges Mittel zu einer höheren Einheit. Das untere Drittel des Rundbildes nehmen die zusammengedrängten Jünger ein, die bei der Verherrlichung ihres Meisters gegenwärtig sein dürfen; das erinnert an das Verfahren mit Pharao und den Seinen unter dem Durchgang durch das rote Meer. — Gegenüber dem Stillstand *sub specie aeterni* im ersten Medaillon herrscht im folgenden der Zwang sukzessiver Auffassung im Fortschritt von links nach rechts. An der Spitze der nachfolgenden Jünger schreitet der Lehrer gleich einem Chorführer dahin; aber er selbst ist ganz in die rechte Ecke gehoben und wendet sich soeben zu den Begleitern zurück. So wird seine Brust von vorn gesehen und ebenso das rechte Bein, während das linke und die Hand mit dem Buch in Profil erscheinen; die Rechte hebt sich mit breit ausgelegter Hand heraus, fast wie Halt gebietend, in ihrer das Wort bedeutenden Gebärde, und der Kopf, in Dreiviertelsicht, wird durch den großen Kreuznimbus zu machtvoller Wirkung gesteigert. Der soeben vom Himmel Anerkannte spricht über die Schulter hinweg, wie ein Herr zu seinen Dienern, und die eingeschlagene Bewegung dieser staut zurück, indem sie lauschen.

Wieder drei Figuren umfaßt die Geißelung, mit dem Gefesselten an der Säule inmitten der beiden Schergen. Heiligenschein und Dornenkrone zeichnen ihn aus, der bis auf das lange Lendentuch sich nackt den Streichen darbieten muß. Wenn wir aber nach den Überresten von St. Denis auch hier statuarische Auffassung erwarten könnten, so widerspricht dem die unruhig bewegte Haltung der Gliedmaßen wie des Kopfes, wenn auch die Größe des Leibes zu ungeschlachter Reckenhaftigkeit gesteigert ist. Die Säule ragt unten wie oben über den Umkreis des Rahmens hinaus, so daß sie vor dem Kreisrund der Scheibe steht. Dadurch wird der aufrechte Stand des tektonischen Körpers zum festen Halt gegenüber der Bewegung des Menschenleibes, und die Peripherie des Bildrahmens so zurückgedrängt, daß der Schauplatz vor ihm im freien Raume liegt; die Kreisform wirkt also nur nachträglich als begleitende Zusammenfassung hinter den Körpern. Die beiden Knechte hauen mit großen Ruten auf ihr Opfer ein. Der eine in Profil, holt von oben nach unten aus. Der andre, dessen untere Körper-

hälfte beinahe von vorn gesehen dasteht, schwingt mit beiden Armen in starker Drehung des Rumpfes sein Reisigbündel gegen die Brust des Herrn. Mit sichtlicher Freude wird das Äußerste an Bewegung erstrebt; aber beide Nebenfiguren sind in kleinerem Maßstab gegeben und, um sie auf gleiche Höhe zu bringen, auf Sockel gestellt, die ganz konventionell gezeichnet, hier mehr an ein felsartiges Stück Boden, dort gar an eine Wasserwohle erinnern.

Ganz ähnlich sind die beiden Rundbilder der folgenden Reihe durch den Kreuzesstamm zum Stillstand gebracht. Der Gekreuzigte mit Johannes und Maria verrät fast die Wiedergabe einer statuarischen Gruppe, wie sie auf dem Triumphbalken romanischer Kirchen zu stehen pflegen. Die Kreuzabnahme gewinnt, trotz dem Festhalten an byzantinischer Gewohnheit, durch ihre Gestalten einen durchaus nordischen Charakter, so daß, im Vergleich zu der klassischen Regelstrenge und zahmen Zurückhaltung von St. Denis, viel eher von ungebändigter Kraft und ungebärdiger Wucht der Hünenleiber gesprochen werden darf. Hier begegnet fränkisches Germanentum auch in der Kunst unverkennbar der gallorömischen Schulung, die von Paris herüberkommen mochte. Diesem Zeichner und seinem Verwandten im Passionsfenster von Chartres quillt die Handlung in ihrer ausgreifenden Leidenschaft fast immer über den Rand hinaus. Während in St. Denis das Innere des Kreises entweder als Reliefgrund oder als Bildraum aufgefaßt wird und deshalb den Maßstab der Figuren bestimmt, die durch eine horizontal eingezogene Bodenlinie sogar noch etwas einbüßen oder sich doch dem umgrenzten Schauplatz einfügen, sind hier in Chartres für den Erfinder der soeben betrachteten Passionsszenen die Einzelkörper die Hauptsache, von denen er ausgeht wie ein Bildhauer, und der Rahmen wird ihm zur unliebsamen Schranke. Es wäre ganz natürlich, solche Vorstellungsweise zunächst in den Werkstätten der Skulptur bei der dortigen Kathedrale zu suchen.¹⁾

Jenem noch roheren Empfinden halten wir auch den gewaltsamen Abschluß des Fensters zugute, dessen Spitzbogen von dem letzten Kreispaaire links und rechts oben ein Stück abschneiden muß und doch keine befriedigende Gipfelung des doppelten Aufstiegs der Bilder erreicht.

1) Die Untersuchung des Stiles in diesen Fenstern durchzuführen ist einem Mitglied des kunsthistorischen Instituts der Universität Leipzig anvertraut worden.

III.

Das Weihnachtsfenster

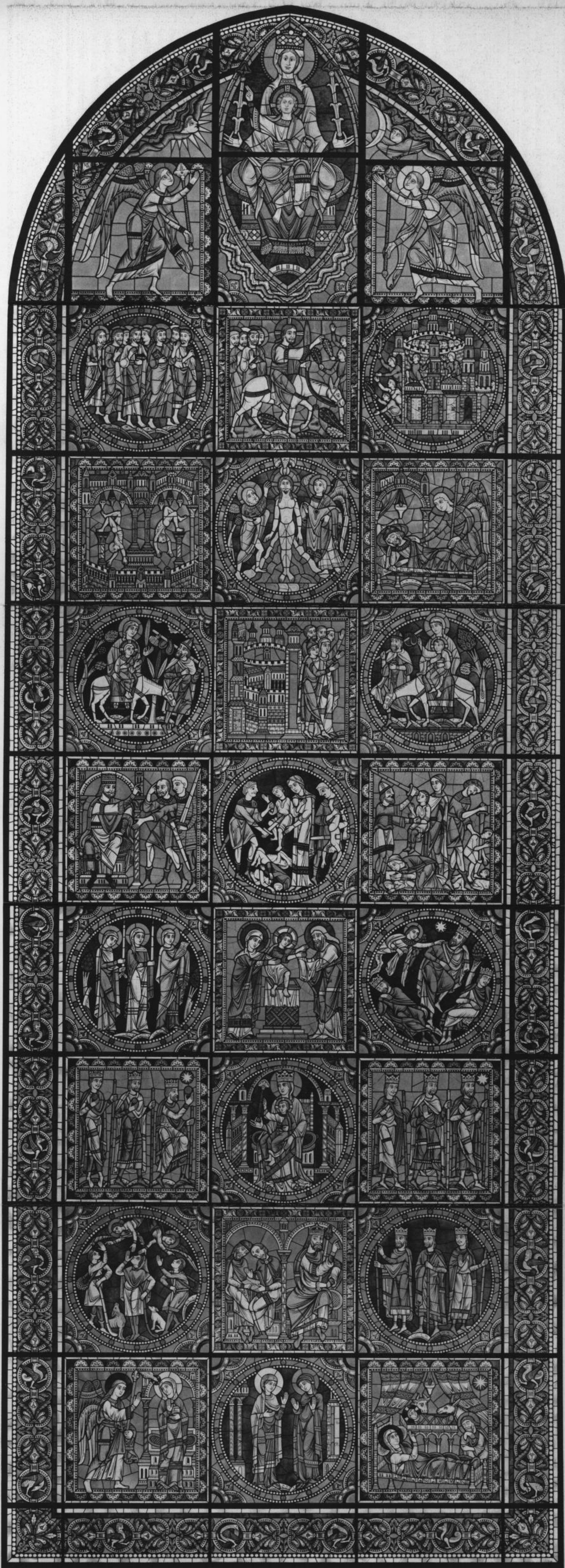
Die größere Breite des Mittelfensters bietet gerade soviel Raum mehr, um statt zweier, drei Bilder nebeneinander zu reihen. Doch ist zu einem neuen Mittel gegriffen, um Abwechslung in die acht Parallelstreifen zu bringen, die sich übereinander hinziehen, soweit die rechteckige Öffnung unter dem Bogen reicht: quadratische Tafeln alternieren mit Rundmedaillons. Das ist doch etwas ganz anderes als die Vereinigung von kreisrunden Rahmen mit eingestellten Rauten, die ein heraldisch behandelter Greif füllt, wie es an einem rein dekorativ behandelten Fenster in St. Denis vorkommt.¹⁾ Die alternierende Reihung hier in Chartres ist nicht nur eine Äußerlichkeit, die etwa durch das Bedürfnis nach stärkerer Armatur für die Glaswand bedingt war, sondern die Rahmenform des Einzelbildes macht sofort ihren Einfluß auf deren Inneres geltend und läßt den Unterschied bald überzeugend erkennen. Die Kreisform behält immer etwas von der Möglichkeit des Umschwungs ihrer Peripherie als Bewegungslinie; sie steht nicht fest im allgemeinen Raum als aufgerichtete Scheibe an ihrem Orte da, sondern erscheint wie in der Schwebe, gleich der Mondscheibe am Himmel, zur Neigung herüber und hinüber bereit, wo nicht gar zum Rollen des Diskus geeignet. Erst die Einspannung in ein umgeschriebenes Quadrat vermag, durch sichernde Füllung der Zwickel vollends, diese Bewegungsmöglichkeit auszuschalten und den Eindruck ruhigen Standes zu erwecken. Die quadratische Form dagegen bewirkt an sich schon den Glauben an Standfestigkeit, auf dem Erdboden als Unterlage oder auf einer tektonisch hergerichteten Basis; die aufrechten Geraden zu beiden Seiten leisten Gewähr für statischen Halt der vertikalen Ebene oder der

1) Farbige Abbildung bei GAILHABAUD, *L'architecture du V^e au XVI^e siècle et les arts qui en dépendent*. Paris 1850—59.

Raumschicht dazwischen, und die wagrechte Grenze darüber antwortet der Grundlinie des Ganzen als gleichgerichteter Abschluß.

Dazu kommt, daß die quadratischen Felder einen roten Grund erhalten haben, der trotz aller Durchsichtigkeit des Glases den Schein einer farbigen Fläche bewahrt, während die kreisrunden Scheiben mit ihrem blauen Grunde stets ein Stück offenen Himmels über dem Boden der Erde zu enthalten scheinen. So ergibt sich von selbst, daß der figürliche Inhalt der letzteren leicht in eine höhere Region hinaufgehoben, wie dem Luftreich angehörig aufgefaßt wird und eine fühlbare Verklärung erfährt, während die Darstellungen vor der roten Wand auf dem gewohnten Schauplatz verharren und nirgends das Gesetz der Schwere verleugnen, das den Aufbau des Rahmengerüsts beherrscht. Diese quadratischen Flächen gleichen der Wandung eines Reliquienschreines, dessen Schmalseiten sich drei- oder viermal an den Langseiten wiederholen, indes auf dem Satteldach darüber die Medaillons dem Reiche der Himmlischen angehören, dessen Sternenzelt den Sarg des Heiligen überspannt.

Damit eröffnet sich sofort ein weiterer Gesichtspunkt, der gerade bei diesem Fenster mit abwechselnden Formaten und ebenso zweierlei Grundfarbe besonders lehrreich verfolgt werden kann: wie weit die Glasmalerei sich damals noch fremden Vorbildern aus anderem Kunstbetrieb angeschlossen hat, bevor sie im Fortschritt ihrer Entwicklung zu vollem Selbstbewußtsein ihrer eigenen Stilprinzipien durchdrang, das dann keine Anlehnung an andersartige Gattungen der darstellenden Künste mehr gestattet. Mag man bei dem Maßstab der Figuren in den Medaillons von St. Denis an Miniaturen als Vorlagen der Kompositionen denken, während wir andererseits an die aufgenähten Silhouetten dekorativer Möbelbehänge oder erzählender Teppichbilder erinnert wurden; hier, bei dem Mittelfenster der Westwand zu Chartres, drängt sich der Vergleich mit Emailarbeiten so zwingend auf, daß unsre Bezugnahme auf Reliquienschreine wie selbstverständlich hingenommen werden mochte, wo immer auch nur die farbige Abbildung des Fensters bekannt ist. Die Geschlossenheit der Randleisten und die tektonische Fügung des Rahmengerüsts bleibt bei den quadratischen Bildern der Gewohnheit der Goldschmiede so sichtlich getreu, daß in ihnen statt des Glasgemäldes auch ein Silberrelief



Das Weihnachtsfenster in Chartres
nach Durand in Monogr. de N. D. de Chartres



ebenso gut wie eine Emailplatte mit ihrem kupferrot leuchtenden Grunde vorhanden sein könnte. Mit Notwendigkeit ordnet sich in die das ganze Fenster umschließende Einfassung mit ihren verdoppelten weißen Grenzlinien zunächst in der Ecke unten ein solches Quadrat, den rechten Winkel auf der Basis zu füllen, und gegenüber ebenso rechts als Abschluß der ersten Reihe, um den weiteren Aufbau der folgenden darüber zu sichern. So bleibt die Mitte zwischen beiden rechtwinklig gefügten Standrahmen dem Rundmedaillon übrig, das erst durch seine Zwickel gesichert werden muß, damit es stehe, wenn auch nie ganz so fest wie die eckigen Trabanten.

Diesen Hausgesetzen des Bildformates entspricht hier auch der Inhalt der Darstellungen selber ganz genau, und unzweifelhaft mit vollem Bewußtsein der Künstler. Die Verkündigung spielt im Kämmerlein der Jungfrau, die vom thronartigen Sitze soeben aufgestanden ist, und der Engel schreitet auf dem gleichen Boden von links her zu ihr hin. Die Geburt des Heilandes zeigt die Bettstatt der königlichen Mutter, und die Krippe mit dem Neugeborenen steht dahinter wie ein Altartisch; wenn auch Öchslein und Esel von dem Stall zu Bethlehem erzählen, so führt uns die Hängelampe über dem göttlichen Kinde und der zurückgebundene Vorhang doch sicher in ein Heiligtum, das auch als Zelt dem Kultus geweiht ist, obwohl der alte Joseph am Fuß des Bettes sitzend schläft. Fußboden und Decke spannen den Aufbau der Hütte ein, die nach byzantinischem Sinn einen Tempel bedeuten mag. Dazwischen aber begegnen sich Maria und Elisabeth in dem Kreisrund der Mitte, so gerade aufgerichtet und durch senkrechte Seitenkulissen noch im Rücken gestärkt, daß Rede und Gegenrede sich in längerer Dauer ergießen mag, ja notwendig zum wechselnden Lobgesang entfalten und gegenseitig steigern muß. Das überraschende Zusammentreffen wird aus dem transitorischen Geschehen herausgehoben, Zacharias und Joseph oder alle sonstige Reisebegleitung ausgeschaltet, und die Weissagung der Frauen in Permanenz erklärt, wie die Zeugnisse der Sybillen neben denen der Propheten für alle Zeit gelten und den Ratschluß der ewigen Weisheit verkünden. Der schmale Spalt des Raumes, der die beiden Mütter trennt, enthält die scheidelrechte Mittellinie, die zum Höhepunkt des Ganzen emporsteigt.

Die Gesamtverteilung der Bilderreihen ist, von unten nach oben gelesen, die folgende:

	Thronende	
Engel mit Szepter	Mutter Gottes	Engel mit Szepter
22. Apostelgefolge vor Jerusalem	23. Einzug Christi mit Jüngern	24. Jerusalem beim Empfang
19. Sturz der Götzen	20. Taufe Christi	21. Josephs Traum
16. Flucht nach Ägypten	17. Heimatstadt	18. Rückkehr aus Ägypten
13. Herodes' Befehl	14. Unschuldige Kindlein	15. Kindermord
10. Lichtmeß	11. Darbringung im Tempel	12. Engelbotschaft an die Könige
7. Gang der Könige nach Bethlehem	8. Maria mit dem Kinde	9. Weggang der Kö- nige von Beth- lehem
4. Engelbotschaft an die Hirten	5. Herodes mit sei- nen Ratgebern	6. Ankunft der Ma- gier bei Herodes
1. Verkündigung	2. Visitation	3. Geburt Christi

So steht in der zweiten Reihe das quadratische Mittelstück als fester Halt zwischen den beiden Rundbildern mit der Verkündigung an die Hirten und der Ankunft der heiligen drei Könige aus Morgenland. Wir blicken in ein offenes Gemach, dessen Vorderseite von zwei Rundbögen auf einer schlanken Säule gebildet wird. Darin sitzen links die beiden Räte des Fürsten, die im Gedankenaustausch ganz miteinander allein beschäftigt sind, und rechts thront Herodes mit Szepter und Krone, die erhobene Rechte zu den Ankommenden hinausgestreckt, denen auch sein Antlitz sich zukehrt. Die sicher vorhandene Vorlage griff schwerlich so über den Rahmen hinaus, sondern hatte noch keine Beziehung zu dem Besuch der Magier. Da saß Herodes gewiß links, wohin er gehört, wenn er mit den Weisen seines Landes ratschlagt, und an seiner Linken, aber rechts vom Betrachter, das Paar der Vertrauten, denen seine Bewegung sich dann zuwendete, wie jetzt den Fremden. Durch die Umstellung der beiden Hälften ward es möglich, die Verknüpfung mit dem folgenden Bilde herzustellen, in dem die

wandernden Magier, nach links und nach rechts wie nach vorn heraus gewendet, daherkommen, als folgten sie dem leitenden Sterne suchend nach.

Dann aber sehen wir sie, auf der folgenden Reihe darüber im ersten quadratischen Felde, wie sie in umgekehrter Richtung auf ihr Ziel zuschreiten, und im mittleren Rund thront Maria, nicht als bescheidene Wöchnerin vor der Hütte, sondern wie eine Königin in voller Majestät, mit dem Knaben auf dem Schoß. Sie gewinnt durch die ringsum abschließende Kreisform des Rahmens schon selbständige Bedeutung und hebt sich als Dominante um so fühlbarer aus der nächsten Umgebung heraus, da auch rechts die abziehenden Könige wieder symmetrisch entsprechend aufgereiht sind und, gleich den ankommenden links, wie ein zurücktretendes Flügelstück oder als ausklingende Begleitung erscheinen. Hier hat also das unverkennbare Streben gewaltet, die dreiteilige Reihe als Ganzes zusammenzuhalten; die volle verfügbare Breite wird vom Beschauer als Einheit erfaßt, indem er den Standpunkt vor der Mitte festhält und, wie ankommend von links zu diesem Hauptpunkt hineingelangt, so auch von der andern Seite dahin zurückkehrt. Es ist ein Fortschritt zu dem umfassenderen Kompositionsgesetz, von dem Einzelstück der Reihe zur rhythmisch gegliederten Bildergruppe, — und so zur Gesamtdisposition des ganzen Fensters in monumentalem Sinne.

Der blaue Himmelsgrund hinter dem Thron der Gottesmutter, bei der wir verweilen, übt seine verklärende Kraft gegenüber den roten Flächen der anstoßenden Quadrate. Und so fassen wir mit dem schweifenden Blick aus den bisher betrachteten drei Reihen die gleichen Bildformen als zusammengehörige Stücke auf, lesen sie zu einer Sammeleinheit zusammen, und lassen ebenso die der andern Form liegen. Wie in Quincunx geordnet stehen die festen Quadrate; zur Rautenform fügen sich dazwischen die Kreise, so daß wir in der Mittellinie von der Visitation unten zur Königin oben aufsteigen und damit die Höhepunkte hervorheben, das vertikal übereinander folgende Paar vor dem horizontal nebeneinander liegenden bevorzugen. Damit ist der Leitfaden durch das Ganze hin aufgenommen. Dies mag als neue Frucht der Anregung des Greifenfensters in St. Denis betrachtet werden, wo die Raute stehend im Runde vorkam, doch paarweise so nebeneinander ge-

ordnet blieb. Hier dagegen bilden vier Rundmedaillons die Eckpunkte einer Raute, die das Auge durch Verbindung je zweier von ihnen auch durch gerade Linien herstellen mag, und damit ist ein neues Mittel zur Zusammenfassung je dreier Bilderreihen gefunden, nun im Sinne des vertikalen Aufstiegs durch das Ganze hin. In sieben solchen Streifen übereinander wiederholt sich dreimal die nämliche Rautenform, um sich dann in der achten nur nach oben zu öffnen und den letzten Höhepunkt als geforderten Abschluß erst im Bogenfeld darüber zu empfangen.

Da nun aber die obere Spitze jeder Raute mit der unteren der folgenden darüber zusammenfällt, so entsteht in aufsteigender Richtung ein festgefügtes Gerüst, oder, von oben herabhängend aufgefaßt, eine Kette von solchen Gliedern. Dadurch gewinnen die Rundbilder in der Mittelachse des Fensters sozusagen doppelten Wert, weil sie je zwei solchen Figuren zugleich angehören, als Bindeglieder solcher Verkettung wirken. Daraus erklärt sich auch das Streben, als Inhalt für sie die bedeutsamsten Szenen der Darstellung zu wählen. Über dem Ausgangspunkt der ganzen Vertikale im untersten Streifen, der Visitation, die als solcher schon ins Auge fallen und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen muß, wie wir vorhin gesehen haben, ist es nun zunächst die thronende Madonna, die sich als Doppelwert behauptet. Der neugeborene König auf ihrem Schoß weist als Voraussetzung auf den Untergang seiner Altersgenossen hin, die Herodes ausrotten läßt, um sicher auch ihn zu vernichten. Das nächste Medaillon darüber enthält die Hinopferung der unschuldigen Kindlein, deren Gedenktag ja bald nach Weihnachten gefeiert wird. Und nun stoßen wir auf die merkwürdige Tatsache, daß auf dem quadratischen Felde rechts daneben der Kindermord zu Bethlehem nochmals vorkommt, während auf dem ersten links Herodes zu sehen ist, der den grausamen Befehl erteilt. Diese Quadrate mit rotem Grunde gehören als die beiden Bestandteile des historischen Geschehens zusammen; da sind wir auf dem Boden der Wirklichkeit. Das Rundbild in der Mitte dagegen hebt sich durch seine Rahmenform aus dem irdischen Schauplatz heraus und wird durch seinen blauen Himmelsgrund vollends verklärt. In solcher Idealisierung schwebt es, als Heiligenbild für das Kirchenfest der Innocenti, vor dem durchgehenden Grunde der Tatsachen, deren Verlauf als epische Erzählung weiter

führt. — Das letzte Medaillon bestätigt diese Auffassung der künstlerischen Absicht vollauf: es enthält die Taufe Christi, das dogmatisch wichtigste Ereignis von bleibender Bedeutung für die Kirche. Das erste Sakrament in solcher Verklärung durch das Himmelsblau und die schwebende Kreisform bedarf keiner Rechtfertigung des Verfahrens.

Desto befremdlicher mag uns die Anordnung der übrigen Bilder dieser Gesamtzone vorkommen. Das erste Rund der sechsten Reihe zeigt die Flucht nach Ägypten: auf dem Esel, der von links nach rechts dahin schreitet, sitzt Maria mit dem Kinde, und Joseph führt vorsichtig das abwärts steigende Tier. Nun aber bringt das dritte Bild in derselben Form die Umkehrung desselben Zuges von rechts außen nach links hinein. Nur das Kind ist größer gebildet und hebt lebhaft die Hand auf, als winke es jemand zum Gruß, oder segne gar als junger Gott. So kann hier nichts anderes als eben die Rückkehr der heiligen Familie von Ägyptenland in die Heimat gemeint sein. Und richtig enthält das Mittelquadrat das Bild einer Ortschaft in üblicher Form, und Gestalten, die zum Willkommenruf hinaus geeilt sind. Dieser auffallenden Korrespondenz in derselben Reihe, die wir nur mit der Wiederholung der drei Könige vergleichen mögen, schließt sich zu oberst sogar noch eine ganz verwandte Darstellung des Eselrittes an: der Einzug Christi, in der Mitte des letzten Querstreifens, hier freilich in quadratischer Form, die wir als ruhig gelagerte dem Sockel zu Füßen der Himmelskönigin in der Glorie des Bogenfeldes ganz angemessen finden. So wirken mit dem historischen Ereignis an seiner Stelle im Gang der Erzählung notwendig die beiden so ähnlich gefüllten Rundbilder als Erinnerungen an zurückliegende Jugenderlebnisse zusammen, oder als vorbedeutende Tatsachen im Sinne der kirchlichen Zusammenstellung von Typus und Antitypus, oder gar zweier Vorbilder der Vergangenheit als Begleitung eines gegenwärtigen Vorgangs, wie in der *Biblia Pauperum*.

Neben der Taufe Christi fallen jedoch zwei Darstellungen auf, die wir an dieser Stelle gewiß nicht mehr erwarten. Das erste Quadrat zeigt in einem, gleich jenem Stadtbild von Nazareth, etwas von oben gesehenen Tempelhof herabstürzende Götzenbilder, die dort auf Säulen aufgerichtet standen. Das schildert eine Wirkung des

eben vorüberziehenden Christkinds auf der Flucht durch heidnische Gegenden oder bei der Ankunft in Ägypten. Das Stück gehört also zeitlich und ursächlich mit dem darunter befindlichen Rundbild zusammen, wo Maria mit dem Kind im Arm daherreitet. Das letzte Quadrat enthält eine quergestellte Bettstatt, in der ein Alter bequem zum Schläfe ausgestreckt liegt, und ein Engel tritt heran mit einer Botschaft. Es ist Joseph, der zum Aufbruch ermahnt wird, das Kind zu retten. Darunter aber befindet sich nicht die Abreise, sondern die Rückkehr aus Ägypten, sogar die Ankunft vor Nazareth. Es bleibt also eine noch stärkere Unstimmigkeit in der Reihenfolge als links übrig. Wir können darin nur die Verwendung eines fertigen Glasgemäldes erkennen, das ursprünglich für seine richtige Stelle innerhalb der Erzählung bestimmt war, also etwa die Spur einer nachträglichen Verschiebung in der Disposition der zugehörigen Bilderreihen. An die Ersetzung einer irgendwie zerstörten Scheibe durch die vorrätige läßt sich hier wie dort kaum denken, da in der üblichen Folge der Szenen sich keine Lücke bemerkbar macht. Bei der Höhe dieses Streifens mochte man damit rechnen, daß die Nachbarstücke der Taufe kaum noch Beachtung fänden oder dem spähenden Auge selbst nicht mehr erkennbar waren.

Das nämliche Bewußtsein, daß die Nahsicht ausgeschlossen blieb, so daß es nur auf die Hauptsache noch wirklich ankam, hat auch bei dem letzten Streifen gewaltet, der, wie schon erwähnt, dem Einzug in Jerusalem gewidmet ist. War schon der Entschluß, diesen Darstellungsgegenstand, der üblicherweise als Anfang zum Passionszyklus gehörte, mit an die Jugendgeschichte des Heilands heranzuziehen, gewiß eine nachträglich erst getroffene Maßregel, so verrät sich diese Zutat auch in dem abweichenden Umstand, daß alle drei Bilder derselben Reihe, obwohl in Format und Grundfarbe verschieden, bis zur vollen Trennung gesondert, doch nur eine zusammenhängende Darstellung ausmachen. In dem Quadrat der Mitte, das wir sehen müssen, erscheint Christus auf dem Eselein nach rechtshin reitend, gefolgt von wenigen Jüngern. Nur als Ergänzungen kommen die Runde links und rechts hinzu: das eine enthält die Mehrzahl der Apostelschar, als weiteres Gefolge bei dem seltsamen Triumphzug; das andere rechts gibt ein Stadtbild, wieder in starker Aufsicht mit einem hohen Turm in

der Mitte und einem Mauerring herum, so fühlbar unter dem Einfluß der Rahmenform entworfen, daß es nicht Wunder nimmt, wenn der Maßstab der herauseilenden Personen vor dem Tore zu den Gebäuden der Stadt in keinem annehmbaren Verhältnis steht. Die Absicht aber, die drei getrennten Bilder zu einer Gesamtdarstellung des durchgehenden Vorgangs als Einheit zu verbinden, ist wichtiger für das Ganze, das wir nun am Schluß der Erzählung noch einmal ins Auge fassen.

Das nämliche Bemühen, die ganze Breitenausdehnung eines Bilderstreifens zusammenzugreifen, fanden wir bereits unten im vollen Zug der Geschichte, bei der Anbetung der Könige. Das Recht der zweiten Dimension im Aufbau des Ganzen macht sich geltend, und zwar in anderem Sinne, als die gewohnte Aneinanderreihung der Momente und ihr einfaches Ablesen von links nach rechts an die Hand geben. An Kirchenwänden mochte in solchen Streifen ohne merkbaren Aufenthalt weiter fabuliert werden. Die sukzessive Auffassung herrschte dort ungestört, nach dem Verlauf der Historien selber. Hier in dem großen Fenster gibt es nur Platz für drei Bilder in einer Reihe. Jeder Streifen hat also seinen Anfang, seine Mitte und sein Ende, in der fest gegebenen Ausdehnung, und die Möglichkeit, die Mitte als solche aufzufassen und zu kennzeichnen, steckt schon latent in dieser Dreiteilung; sie wird durch den Spitzbogen droben herausgefordert sich hervorzuheben. Sowie nun außerdem die Rahmenform in alternierender Reihe, d. h. nur in zweierlei deutlich unterschiedenen Gliedern wechselt, so ergibt sich abermals für die dreiteiligen Reihen eine Abwechslung von zwei leicht erfaßbaren Möglichkeiten der Kombination, also wieder Alternanz der Parallelstreifen, von unten nach oben, oder umgekehrt entlanggesehen. Diese beiden Reihungsarten offenbaren jedoch bei ihrer Aufnahme als dreiteilige Einheit ein ganz verschiedenes inneres Wesen. Wo ein Quadrat in der Mitte liegt und die beiden Runden hüben und drüben zu seinen Seiten schweben, da bleibt der Blick des Betrachters am festen Stück in der Mitte hängen; sein ruhiges Gefüge wird zum sichern Anhalt. Wo dagegen zwei Quadrate zu äußerst links und rechts dastehen, wird das Rund dazwischen von ihnen eingespannt und wirkt vermöge seiner Peripherie, d. h. als Umschwungslinie gleich einer rotierenden Scheibe, oder doch als Gegenteil eines tektonischen Gerüsts für festen Bestand. Das Auge

sucht in ihm eine Zentralstelle innerer Bewegung; es ist nur die leichte Fassung lebendiger Kraft, der Ausweitung und Einziehung nach Art unseres Atmens. In beiden Fällen zeigt sich also ein verschiedenes Verhältnis der symmetrischen Trabanten zur Dominante drinnen, und diese Proportion der Teile im Nebeneinander bewirkt in der zeitlichen Auffassung des Entlangsehenden eine fühlbare Dynamik im Nacheinander. Die DIRECTION nach außen hin an die Grenzen und ihr Gegenteil nach der Mitte zurück wechseln miteinander in ihrem Vorrecht ab. Im Verfolg der Vertikalachse jedoch, hier im Aufstieg von der Sohlbank des Fensters nach der Spitze des abschließenden Bogens, vollzieht sich ein regelmäßig wechselndes Leben, das wir eben als sinnfällige Bewegung nicht anders denn als „Rhythmus“ empfinden. Nun erst begreifen wir vollständig die Korrespondenz der ankommenden und der abgehenden Könige als Flügelstücke zur thronenden Maria, oder der Flucht nach Ägypten mit der Rückkehr von dort in die Heimat, mit denen nur dekorativ, nicht auch innerlich motiviert, die Einheit der Breite erreicht werden konnte. Und kehrt schließlich beim Einzug in Jerusalem noch einmal die ähnliche Verbindung mit dem bescheidenen Reittier wieder, so macht sich in der Zusammenfassung der drei Vergleichsstücke zugleich das durchgehende Verfahren geltend, das im Aufstieg der Rautenform aus den Rundscheiben je dreier Streifen waltet, mit der die ganze Schichtung übereinander zur Einheit der Glaswand im Fenster gebunden wird.

Bei wiederholtem Überblick über die Gesamtdisposition erkennen wir endlich noch ein Kompositionsprinzip wenigstens in Ansätzen, das sich an die letztbesprochene Bindung durch die Rautenkette über drei Reihen hin anschließt. Die drei Könige vor Herodes rechts und die drei Frauen mit der Kerze auf dem Tempelgang links darüber verbinden sich durch den Parallelismus ihrer Aufreihung im Innern der Rundscheibe, so daß die beiden diagonal einander gegenüberstehenden Medaillons durch formale Entsprechung zu einander gehören. Und ebenso macht sich die Ähnlichkeit fühlbar zwischen dem andern übers Kreuz angebrachten Paar von Rundbildern mit ihrer freieren, malerisch gesonnenen Austeilung der Figuren im Raum: die Engelbotschaft an die Hirten links unten und an die drei Könige rechts oben. Eine solche Entsprechung kommt dem Zusammenhalt des ganzen Aufbaues fühlbar

genug zugute, so daß wir auch hier einen Schritt zur Auffindung maßgebender Kompositionsgesetze anerkennen dürfen, wenngleich die Möglichkeit der Anwendung von den Gegebenheiten des Darstellungsstoffes, also der poetischen Quelle der kirchlichen Kunst abhängig bleibt.

Als großgedachter und beruhigender Abschluß über all den erzählenden Bilderstreifen wirkt dann das Bogenfeld mit der thronenden Himmelskönigin in der Mitte und den beiden huldigenden Engeln, die von links und rechts ihr Szepter darbieten, auf den Seiten des Hochsitzes in mandelförmiger Glorie. Hier aber erkennen wir das Vorbild einer anderen Schwesterkunst als in den Historien kleinen Formates darunter, über deren Vorlagen für die Einzelstücke schon manches im Sinne eines größeren Zusammenhanges hinausstrebte, wie wir soeben hervorgehoben. Diese Bemühungen, zu durchgreifender Disposition des Ganzen zu gelangen, erklären sich alle aus dem Wunsch oder der Notwendigkeit monumentaler Wirkung in der Fensteröffnung der Westfassade für den Betrachter der Glasgemälde von innen her, im Hauptschiff der Kathedrale. Solchem Gebot, der Stelle des Weihnachtszyklus im Ganzen gerecht zu werden, und dem neuen Platz, den man der Bildkunst hier in der Eingangswand der Kirche eingeräumt hatte, würdig zu entsprechen, konnte nur Eins helfen, der Hinblick auf die altüberlieferte Wandmalerei, und dazu vielleicht, was die Pracht und das Feuer der Farben betrifft, die Erinnerung an Mosaikgemälde der byzantinischen und altchristlichen Glanzzeit, die noch in Frankreich lebendig war. Das ist auch der entscheidende Gesichtspunkt für das dritte Fenster.

IV.

Das Jessefenster

Der Stammbaum von Jesse bis Jesus hinauf, der das andere Fenster neben dem großen Hauptstück der Westfassade von Chartres einnimmt, gehört in dem Bilderkreis der damaligen Kirche gewiß an die erste Stelle unter den Teilen, die wir in Betracht ziehen müssen; denn er verfolgt den Zusammenhang des Sohnes der Jungfrau Maria bis zum Vater des Königs David zurück.¹⁾ Unsere Untersuchung durfte jedoch dem Gesichtspunkt der Chronologie in den überlieferten Gegenständen der Darstellung nicht stattgeben; sie geht vielmehr ausschließlich dem der künstlerischen Probleme nach, die in diesen Glasgemälden der Kathedrale zum Austrag kommen. Bei der Frage nach der Auffindung der Kompositionsgesetze in den drei Kirchenfenstern, die wir behandeln, muß die Wurzel Jesse schon deshalb an die letzte Stelle rücken, weil hier erst die endgültige Entscheidung erreicht wird, in der wir auch die Wurzel des kommenden Stiles, d. h. der Gotik erkennen.

Die Aufgabe selbst hat außerdem eine so durchgreifende Abweichung von dem bisher gefundenen Verfahren der Aneinanderreihung einzelner Bilder von runder oder quadratischer Form mit sich gebracht, daß gar kein Vergleich mit den erzählenden Zyklen möglich bleibt, bis auf die gemeinsame Grundlage der Gestaltenbildung. Von vornherein muß also eine ganz anders geartete Sonderstellung dieses Fensters anerkannt werden. — Wenn der altertümliche Charakter des Passionsfensters und die gewaltsame Einordnung seiner Medaillonreihen in den Spitzbogen uns verboten, den Stammbaum des königlichen Geschlechts, aus dem der Heiland entsprungen, am Anfang vor den übrigen zu betrachten, wie er

1) Wir sehen natürlich davon ab, daß der Stammbaum Christi, der am Eingang des Matthäusevangeliums gegeben wird, auf Joseph, d. h. auf den Pflegevater abzielt, nicht auf die Jungfrau Maria, deren Eltern Joachim und Anna auch nicht eingefügt werden.



Das Jessefenster in Chartres
 nach Durand in Monogr. de N. D. de Chartres



tatsächlich links vom ankommenden Betrachter als erster Teil der dreigliedrigen Fenstergruppe sich darbietet, so blieb schon nichts anderes übrig, als ihn nun nach dem Mittelstück an die letzte Stelle zu bringen, wie er vom Innern der Kirche her zur Rechten gesehen wird. Damit soll keineswegs ohne weiteres behauptet werden, daß dies Fenster auch chronologisch zuletzt entstanden wäre. Die zusammenhängende Gesamtdisposition des bildlichen Stoffes gab ja die Möglichkeit anheim, daß die Ausführung, wenn nur Arbeitskräfte genug vorhanden waren, auch gleichzeitig in Angriff genommen und wenigstens teilweise nebeneinander gefördert sei. Der Entschluß, die drei großen Leistungen der Glasmalerei in einer Fenstergruppe über dem Haupteingang und unter dem Radfenster des Westgiebels zu vereinigen, scheint jedenfalls nicht sogleich anfangs bestanden zu haben, sondern erst nach Fertigstellung eines Teiles gefaßt zu sein; denn die beiden seitlichen Öffnungen neben dem Mittelfenster sind unter sich nicht gleich breit. Sowie wir aber die Möglichkeit zeitlich naher Entstehung aller drei Glasgemälde festhalten, wie sie tatsächlich gegeben zu sein scheint, so merken wir bald den Widerspruch, in den wir angesichts des unverkennbaren Fortschritts in der künstlerischen Lösung der jedesmaligen Einzelaufgabe geraten. Was in den drei Fenstern nebeneinander zutage tritt, ist mehr an Unterschieden des Wollens und Könnens, als sich mit völlig gleichzeitiger Entstehung in einer und derselben Bauhütte oder Glasmalerwerkstatt vereinigen läßt. Es ist ein Vorgang durchgehender Entwicklung zur Reife, der sich vollzieht, mag auch die Gelegenheit zu diesem oder jenem Vorzug keineswegs gleichartig verteilt sein. Auch wenn wir annehmen, daß die drei großen Aufträge an verschiedene Leiter von unabhängiger Stellung überantwortet gewesen seien, so bleibt doch die Gemeinschaft am Orte, dazu der übliche Einrat der geistlichen Auftraggeber und der Bauleitung selber bestehen, so daß es sich von selbst verbietet, mit der genialen Erfindungsgabe und der abgesonderten Originalität eines einzelnen Meisters zu rechnen, der nicht in stetiger Berührung und eifrigem Austausch mit den andern geblieben wäre. Das ist schon bei der handwerklichen Organisation der Arbeit damals ausgeschlossen oder doch unsrer Erkenntnis entzogen. Jedenfalls lassen wir den Anspruch an das Verdienst des hier Erreichten vorerst ganz aus dem Spiel, zumal

da er, wie hernach besprochen werden soll, noch weiter auszugreifen zwingt. Die Hauptfrage nach dem Kompositionsgesetz des Ganzen muß zunächst unabhängig von jedem Prioritätsrecht verfolgt werden.

Diese Hauptsache für uns hängt nun aber im vorliegenden Fall so eng mit dem Darstellungsgegenstand selber zusammen, daß wir die poetisch überlieferte oder künstlerisch bereits vorbereitete Aufgabe als solche ins Auge fassen sollten, wie der damalige Meister selbst. Den Stammbaum der jüdischen Könige vom Vater Davids her zu veranschaulichen und in seiner Bedeutsamkeit für den Zusammenhang der christlichen Kirche mit dem alten Bunde oder als Verherrlichung der Gottesmutter Maria im Sinne ihrer steigenden Verehrung vorzuführen, das war kein neues Thema; aber es enthielt ein künstlerisches Motiv für die Gestaltung selber in dem Vergleich mit einem großen Baume, dessen Wurzel in die Tiefe reicht und dessen Krone sich unter dem Himmel ausbreitet. Die Gipfelung des ganzen Gewächses in Maria und dem Erlöser selbst mußte angesichts eines hohen spitzbogigen Fensters zu der Aufforderung werden, die aufsteigende Mittellinie seiner Glaswand in der Form des lebendigen Baumriesen auszubilden, seine Zweige übereinander nach beiden Seiten auszubreiten und in solchen natürlichen Abschnitten seines Wachstums die Vertreter des königlichen Geschlechts von Generation zu Generation einzuordnen. Das heißt, der Ausgleich zwischen dem Abbild des organischen Gewächses und der tektonischen Regelmäßigkeit der Fensterarmatur, in der Wandöffnung mit ihrem rechteckigen Ausschnitt, auf der auszufüllenden Fläche, ergab nicht nur eine dekorative, sondern zugleich eine struktive Notwendigkeit. Sie hat die künstlerische Lösung herbeigeführt, die hier gefunden ward.

Innerhalb der breiten reichgegliederten Einfassung des ganzen Glasgemäldes öffnet sich der blaue Himmelsgrund, vor dem der Baum aufwächst; denn die Luft ist sein Lebenselement. Unten am Boden steht die Bettstatt, auf der Jesse ruht, in ganzer Breite sichtbar, und bildet so einen wagrechten tektonischen Untersatz, der dem Auge festen Anhalt gewährt. Das Lager wird in Aufsicht gezeigt, unter, oder eigentlich doch vor einem halbkreisförmigen Laubdach, von dessen Bogen eine Lampe zu Häupten und ein Teppich zu Füßen herabhängen, also die Behausung bezeichnen, während hinten verschiedene Baulichkeiten mit Türmen aufgestellt

sind, die weitere Außenwelt hereinschauen zu lassen. Zwischen den Lenden des Patriarchen wächst der Stamm hervor, aus dem der Ersehnte dereinst entspringen soll, ein echter romanischer Baumstamm von knorrigem und kantigem Wuchs. Zur Seite des Träumenden oder in inneres Schauen Versunkenen erscheinen — links und rechts von den senkrechten Stangen der Fensterarmatur, mithin außerhalb des eigentlichen Schauplatzes der Geschichte selber — je in einem aufrechten Kreissegment auf rubinrotem Grunde, somit in dunklerer Sphäre zurücktretend gegen die Helle des Tageslichts für den Baum, die stehenden Gestalten zweier Propheten: Nahum und Oseas nennt sie das Schriftband. Sie begleiten mit ihren Weissagungen den Fortgang von Geschlecht zu Geschlecht, aber als Vertreter einer andern geistigen Welt, fast wie Boten aus dem Jenseits. Die beiden halbmondähnlichen Erweiterungen des quadratischen Mittelfeldes geben der Gesamtform des Bildrahmens in dem dreiteiligen Querstreifen das Aussehen einer unten und oben horizontal abgeschnittenen Ellipse, und eben diese Kreisteile sind, zumal durch die abweichende Farbe ihres Grundes, die flächenhafter wirkt als das Blau, selbst schon einrahmende Begleiterscheinungen, die ganz anderer Anschauungsweise zugehören. Sie bilden, ohne den Anspruch auf ebenbürtige Vollwirklichkeit, sozusagen eine Zwischenzone zwischen dem Baum des Gemäldes selber und der dekorativen Einfassung, die das Ganze umrahmt und gegen das Gewände der Mauer abschließt.

Die abgeplattete Ellipse kehrt in ihrer Breitlage noch sechsmal im Aufstieg zur Höhe wieder, um sich das letzte Mal auch nach oben zu öffnen, wo die Christusfigur im Maßstab über die Ahnen hinausragt und das Spitzbogenfeld darüber mit erfüllt. Beim Eintritt in das zweite Quadrat legen sich die Zweige des Baumes symmetrisch nach beiden Seiten auseinander, zuerst ein Paar in wagrechter Richtung, dessen Blätterbüschel sich wieder aufrecht heben, und das so eine breite Basis für den weiteren Aufschwung bildet, dann ein zweites ebenso korrespondierendes Paar, wie junge Palmen vertikal emporstrebend. Zwischen diesen Zweigen sitzt der König David, indem er sie mit beiden Händen umfaßt. Die Propheten Samuel und Amos umgeben ihn, mit ihren Schriftblättern, auf denen statt ihrer Aussprüche hier nur ihre Namen angebracht sind. Dann folgt Salomo mit Ezechiel und Micheas, darauf Roboam

mit Zacharias und Joel, und zuletzt Abia mit Moyses und Balaam, wie die Könige bei Matthaeus genannt werden. Nach diesen Vertretern des Fürstenhauses, die sich nur wiederholen könnten, erscheint aber Maria, als wäre sie die letzte Erbtochter dieses langlebigen Geschlechts, mit Isajas und Daniel zur Seite. Und endlich begleiten Abacuc und Sophonias in gleicher Größe wie die andern den Gottessohn, dem sie jedoch nur bis an die Elnbogen reichen. Um die Heldengestalt aber sprießen aus den schlanken Zweigen des Baumwipfels statt der Blätterbüschel kreisrunde Blütenkelche, die in ihrem Innern weiße Tauben bergen. Es sind sieben an der Zahl: zwei an den Knien, zwei an den Armen, zwei an den Schultern und die letzte droben über dem Scheitel. Sie stellen (nach Jesajas Kap. XI) die sieben Gaben des heiligen Geistes dar; hier erhalten auch sie in Umschrift ihre eigenen Namen, Sapientia an der Spitze, dann Intellectus und Consilium, darunter Fortitudo und Scientia, zuletzt kommen Pietas und Timor. Die Gipfelung der Spitzbogenform hat mit dem Antlitz des Heilandes und seiner symbolischen Begleitung den angemessenen Inhalt empfangen, der die ganze rhythmisch aufsteigende Entfaltung des Gewächses bekrönend zum Höhepunkt hinaufführt. Darin liegt ein Triumph der künstlerischen Einfühlung in die neue Form des frühgotischen Fensters, dessen Öffnung hier noch ganz dem Glasgemälde allein überlassen bleibt.

Damit ist auch der Übergang des romanischen Stils in den gotischen dieser darstellenden Kunst selber vorgezeichnet und angebahnt. Er bereitet sich zunächst vor in der Gemeinschaft der Gestalten mit dem vegetabilischen Gebilde, das sie umgibt und sozusagen in seinen Zusammenhang aufnehmen soll. Was der Darstellungsgegenstand in diesem Falle mit sich bringt, muß notwendig zur innigeren Durchdringung und Verschmelzung beider Bestandteile gedeihen, wie ein Blick auf spätere Wiederholungen der Wurzel Jesse sofort erkennen läßt. Das Gemeinsame zwischen beiden Gebieten, der Menschenfigur und dem Baumgezweig, ist natürlich die Körperbewegung. Als Ausdrucksbewegung hier wie dort erfaßt, wird sie zum Lebelement des neuen Stils. Diesem Vollzuge der organischen Einheit gehört die Zukunft, nachdem die spätromanische Zeit selbst in ihrem dekorativen Reichtum die mannigfaltigste Vorbereitung des entscheidenden Vorgangs ausge-

breitet hat. Wir dagegen haben hier vorerst dem Erbteil nachzugehen, das schon die romanische Kunst in sich aufgenommen und bis hierher verarbeitet hatte, vor allen Dingen in dem monumentalens Zuschnitt der Wandmalerei in ihren Kirchen, den auch die Behandlung dieses Glasfensters von Chartres in seiner dekorativen Pracht ebenso, wie in seinem sicheren Aufbau der Struktur voraussetzt.

Der Grundstock der überlieferten Kompositionsregeln läßt sich gerade an diesem Fenster um so einfacher aufweisen, als der Gegenstand selbst nur eine gewisse schematische Zusammenstellung der Figuren gestattet. Der Maßstab der dargestellten Personen bestimmt sich nach ihrem Bedeutungswert. Und diese der Vermittlung geistigen Inhalts dienende Bildkunst scheut keinen Augenblick davor zurück, Gestalten verschiedener Größe in einem Rahmen zu vereinigen, und zwar nicht etwa in mehreren hintereinander liegenden Raumschichten, also gar zur Unterscheidung des Nahen und Ferneren, sondern in einem und demselben Abstand, wie auf dem nämlichen Reliefgrunde in der gleichzeitigen Plastik. Die göttlichen Personen selbst werden beliebig über Menschenmaß vergrößert; die Helden der irdischen Geschichte, die Könige und Volksführer vor allem, ragen über den Durchschnitt der übrigen hervor, und lebende Stifter endlich werden in frommer Bescheidenheit augenfällig verkleinert.

Dem alten statuarischen Erbe der Antike gemäß gilt hier in der Malerei wie in der Reliefkunst die Vorderansicht allein für ganz vollwertig, weil der Beschauer die andre Hälfte des Körpers, wie selbstverständlich und im Leben auch, hinzuergänzt. So thronen die Könige von Juda in streng frontaler Anordnung auf der Gabelung des Stammbaumes, dessen Zweige sich ebenso symmetrisch auseinanderlegen wie die paarigen Gliedmaßen ihres Leibes. Und sehen wir daneben die Propheten, in ganzer Figur freilich und stehend, doch in kleinerem Maßstab und in korrespondierender Profilhaltung einander gegenüber, so drängt der Vergleich mit der Sichel des abnehmenden und zunehmenden Mondes neben der vollen Scheibe von selbst sich so überzeugend auf, daß an dem Sinn dieser Regel gar nicht gezweifelt werden kann. Der Entfaltung der Vorderansicht nach beiden Seiten und nach der Mitte vorn hinaus steht die unvollständige Ansicht in verlorenem, dreiviertel

oder ganzem Profil als unverkennbares Wahrzeichen der Abhängigkeit gegenüber, wie auch in der Transfiguration die Gestalten des Gottessohnes und seiner beiden Trabanten Moses und Elias ein kanonisches Beispiel dieser Vorschrift darbieten. Schöben wir demgemäß zwei solche Viertelsköpfe wie die der Propheten hier neben den Königen ganz nahe aneinander, so erhielten wir immer nur ein Äquivalent für das ganze einer minderen Wertklasse, d. h. in kleinerem Maßstab als jene Hauptpersonen. Die ganzen Figuren in Profil, aneinandergerückt wie auf einem gemeinsamen Podium, gewinnen dagegen sofort ein mimisches Leben, das sich zum Widerspruch steigern kann. Sie erscheinen wie im Austausch der Gedanken, durch Gebärde und Haltung, zu denen die Phantasie das Wort ergänzt; sie werden ein Paar von Disputanten, wie etwa in Bamberg an den Chorschranken. Aber sie bilden einander gesellt, wo eine besondere Umrahmung sie nicht wieder trennt, nur zusammen eine Einheit, die soviel gilt, wie die Vollansicht von vorn für sich allein. So wiegen z. B. die beiden Berater des Herodes am Mittelfenster unter einem Bogen kaum noch den Gebieter auf, der neben ihnen thront und aus dem Gestühl herausragt. Bei dem Christus in Glorie, auf der Spitze des Stammbaums, wie in der Himmelskönigin mit huldigenden Engeln, auf dem Bogenfeld über dem Weihnachtszyklus, finden wir die beiden Mittel der Wertabstufung zugleich angewandt: die Differenz des Maßstabes wie den Unterschied der Profilhaltung von der vollen Vorderansicht. Und hier zeigt sich, daß dieser Kompositionsweise mehr dekorative bzw. tektonische Gesinnung innewohnt als etwa das Bewußtsein plastischer Werte und organischer Gestaltung. Die Wendung zum Abstrakten in der Auffassung des Dargestellten hat auch die Abkehr von der Körperbildnerin und die Rückkehr zur stereometrischen oder planimetrischen Vorstellungsweise mit sich gebracht.

Zu diesen Mitteln der Zeichnung kommt in der Glasmalerei noch das der Farbe hinzu: die Unterscheidung des Hintergrundes, auf dem sich die Gestalten abheben. Die Vollwirklichkeit des historischen Stammbaums fordert den blauen Himmel, die freie Luftregion über dem Erdengrund, nicht etwa die Naturtreue, die nur in unsern Augen so notwendig das Lebenselement mit heraufbeschwört. Die Propheten gehören dagegen einer Phantasie-region an, wo nicht nach Ort und Zeit, wohl aber überall und immer nach der

Gegenwart der Zeugen gefragt wird und nach dem geistigen Zusammenhang aller Erscheinungen. Sie begleiten das tatsächliche Geschehen auf dem irdischen Schauplatz mit ihrem Hinweis auf Vergangenheit und Zukunft, und eröffnen so dem wortlosen Geschehen, dem bloßen Dasein einer Person erst die Bedeutsamkeit für den höheren Kausalnexus, den ganzen Beziehungsreichtum der Poesie. Deshalb erscheinen sie hier auf dem roten Grunde, der als Gegensatz zu dem für die Tageswelt verwandten Blau zur Verfügung steht, und bleiben demgemäß flächenhafter in ihrem Wesen; sie werden durch die Bewegungslinie des Kreissegments, in das sie eingespannt sind, sichtlich in der Schwebelage gehalten. Nur einer von den Mitarbeitern hat diesen Sinn ihrer Erdenfremdheit nicht verstanden, indem er es für nötig hielt, ihrer Bodenständigkeit zu liebe doch ein Stück grünen Rasens unter die Füße zu schieben; daß er in seinem Irrtum vereinzelt blieb, bezeugt die Richtigkeit unserer Erklärung. Wenn das Verhältnis zwischen dem roten und dem blauen Grunde in diesem Fenster das umgekehrte ward als im historischen Bilderzug des mittleren, so darf nicht vergessen werden, daß dort in den quadratischen Feldern die festgeschlossene Umrahmung wesentlich mitspricht. Ganz entsprechend haben wir auch hier um den Stammbaum Jesse mit der reichen Einfassung zu rechnen, die durch das rhythmische Spiel der Ranken und Blätter eine eigene Übergangszone zwischen tektonischem Gerüst und vegetabilischem Wachstum voll streng stilisierten Ausdruckslebens herstellt, und so das innere Bild als Ganzes, d. h. den Wert, den sie umschließt, in eine ideale Region emporhebt.

V.

Beziehung zwischen Chartres und St. Denis

Nach diesem Einblick in das Verfahren der Kunst, die hier im Jessefenster einen so glänzenden Höhepunkt erreicht, regt sich wohl aufs neue die Frage nach dem Verhältnis zu den beiden andern Teilen derselben Gruppe in der Fassadenwand. Spricht nicht trotz der schematischen Wiederkehr des nämlichen Bestandes in fünf elliptischen Rahmen übereinander, die eben der Gegenstand gebot, gar mancher Vorzug für die reife Verwertung der Errungenschaften, die nur im Laufe der Ausführung der beiden andern Fenster gewonnen sein können, die also bewußtes Eigentum der Künstler sein mußten, als man sie hier mitsprechen ließ, soweit es die Verschiedenheit der Aufgabe gestattete?

Hier aber tritt unserm bisherigen Gang ein anderer Umstand entgegen, den wir bisher absichtlich ferngehalten haben, um unsre Untersuchung der rein künstlerischen Erscheinungen nicht durch fremdartige Rücksichten auf die pragmatischen Beziehungen nach auswärts beeinträchtigen oder verwirren zu lassen. Wir lasen in dem eigenen Bericht des Abtes Suger, daß sich auch in seiner Kirche, und zwar im Chorraum ein Glasfenster mit dem Stamm- baum Jesse befand. Und nun behauptet EMILE MÂLE: „L'arbre de Jessé de Chartres est exactement semblable à l'arbre de Jessé de Saint-Denis, dont plusieurs fragments ont été conservés, et dont LENOIR nous a laissé un dessin sommaire.“ Er zieht daraus den Schluß: „N'est-il pas évident que l'évêque de Chartres, Geoffroy de Lèves, qui connaissait, nous le savons, les travaux de Suger, a fait venir, après 1145, les verriers de Saint-Denis, et leur a demandé de reproduire un vitrail qu' il admirait?“ Ja, er geht noch weiter, auch die beiden andern Fenster auf dieselbe Quelle zurückzuführen: „Ce sont certainement les verriers de Saint-Denis

qui composèrent les gigantesques verrières qui emplissent les trois grandes fenêtres percées dans le mur occidental.“

Alles beruht auf der Richtigkeit der ersten Tatsache. Wie steht es mit der genauen Übereinstimmung des Jessefensters in Chartres und in St. Denis, mit ihrer vollständigen Gleichheit oder doch zwingenden Ähnlichkeit? Das heutige Jessefenster in St. Denis ist ein vielfach hergestelltes, mit neuen Bestandteilen durchsetztes Flickwerk, von dem auch MÂLE nur „mehrere Bruchstücke“ als echt erhaltene der ursprünglichen Stiftung Sugers anzuerkennen vermag. Wo sich die summarische Zeichnung des Ganzen von LENOIR befindet, der s. Z. die Rettung der Reste in sein Museum ausgeführt hat, wird von keinem französischen Forscher angegeben.¹⁾ Die Veröffentlichung dieses einzigen zuverlässigen Mittels, sich wenigstens einen summarischen Gesamteindruck zu verschaffen, wie das Fenster von St. Denis in seinem damaligen Zustand aussah, wäre die Vorbedingung für alle weiteren Urteile. Wir müssen vorerst darauf verzichten. Es bleiben nur die authentischen Bestandteile in dem neuen Fenster übrig, dessen Herstellung und Anpassung an die jetzige Größe durch Viollet-le-Duc doch sicher unter dem Einfluß des Fensters von Chartres geschehen ist. Über die eingehende Vergleichung der erhaltenen Bestandteile in St. Denis und der verwandten Stücke im Ganzen zu Chartres gibt es aber einen durchaus vertrauenswürdigen, von keiner vorgefaßten Hypothese wie MÂLE bestimmten Bericht bei WESTLAKE, A History of Design in Painted Glass, (London 1881), Vol. I p. 30 f. „This window (at St. Denys) is much restored, but the major part of the fragments is old... The Jesse Tree is a copy or adaptation in many respects of the west window at Chartres. Enlarged details are given (Plate XI. d. e) to show the method of the adaptations at St. Denys from it. The king from the latter window is reduced in size from the Chartres figure, and therefore some lines and

1) Sie ist nicht etwa in einem Umrißstich beigegeben, wo wir sie am ehesten erwarten könnten, bei ALEX. LENOIR, Musée des monuments français, histoire de la peinture sur verre et description des vitraux anciens et modernes, Paris 1803, p. 14. Dagegen gibt die Tafel zu p. 63 nicht, wie L. beschreibt „le Père Eternel assis sur l'arbre de vie, répété plusieurs fois dans la même attitude“ sondern zwei Könige aus einem Stammbaum Jesse, aber schon späteren Datums (troisième vitrail, 14^{me} siècle).

ornament are omitted; on comparing them it will be seen that the head of the king, with the beard copied exactly, is like the third figure from the base of the Chartres window (XI. e). The drapery is copied from the same, with slight modifications; the hands and the tree resemble those in the fifth (XI. d), and the pattern of the crown, that on the head of the fourth; whilst the corner-pieces above and below the prophets at the sides are identical in design in both windows (compare Plates V, XI. b and XI. g).

„We may take it, I think, that both are from the same atelier, and both the work of the same artist, or adapted from the same design under his superintendance.“

„There is a portrait of Suger at the base of this window, holding a little design of it. He is kneeling in the act of dedicating his work.“

An früherer Stelle bei Chartres heißt es (p. 21) „The Jesse, I believe, is the original of the St. Denis work, although in some histories, Abbot Suger's glass has had the reputation of being the earliest on record.“

„The importance of this window as a reference is very much enhanced by its complete state of preservation; the Jesse Tree at St. Denis, on the other hand, has been mutilated and restored.“

Die einfache Gegenüberstellung dieses induktiven Verfahrens bei dem Engländer und der apodiktischen Behauptung des Franzosen wird schon dazu beitragen, sie miteinander auszugleichen. Statt des „exactement semblable“ kommen allerlei Abweichungen heraus, die sich von verschiedenen Seiten ansehen und beurteilen lassen. Einen kleinen ikonographischen Unterschied hat auch WESTLAKE unbeachtet gelassen, und gerade dieser ergibt uns vielleicht den Schlüssel zu dem Verhältnis von Chartres zu St. Denis. Unter den Füßen des Königs, den wir nach dem englischen Holzschnitt abbilden, liegt ein kleiner Löwe. Dies Attribut der thronenden Herrscher fehlt in Chartres. Das spricht für die strengere Genauigkeit im Festhalten an der Überlieferung und damit für das Glasfenster in St. Denis als die frühere Fassung. Denn dieser Löwe unterstützt die Beine des Sitzenden und veranlaßt den Zeichner, die Rechenschaft über die Haltung und Form der Gliedmaßen nicht zu vernachlässigen, gehört also zur ursprünglichen Anlage, viel-



Bruchstück aus dem Jessefenster in St. Denis. Nach WESTLAKE.)

leicht gar zu einem Vorbild, das den König noch auf seinem irdischen Throne, nicht droben am Baume hockend zeigte; dann wäre das Symbol der Kraft zugleich wertvoll als Hinweis auf die Quelle der Königsbilder, die für den Entwurf zur Wurzel Jesse gedient haben. Innerhalb der Glasmalerei dagegen war dieses Tier da oben nicht nur unwahrscheinlich an seiner Stelle, sondern auch unbequem, da der Zeichner ohnehin mit seiner Bildfläche ins Gedränge kam; daß er es beibehielt, spricht abermals für die Ängstlichkeit, die älteren Fassungen eher zugetraut wird als folgenden Wiederholungen, somit für die Priorität des Fensters in St. Denis. Und dieses war ein persönlicher Auftrag des Abtes Suger selber, dessen Stifterfigur unten angebracht ist und der in seinem Bericht über die Glasmalereien der Kirche sogleich damit einsetzt: „*ab ea prima, quae incipit a stirpe Jesse, in capite ecclesiae*“. Es ist seine eigenste Herzensangelegenheit, die Verehrung für die Jungfrau Maria, wenn sein Bildnis noch einmal zu Füßen der Auserwählten im Medaillon der Verkündigung vorkommt.

Diese Gründe gewinnen ihre volle Zugkraft erst in Verbindung mit der soeben schon berührten Tatsache, daß die Maße der Glascheiben sich als ungünstig für den Inhalt des Bildes darstellen. Zweige wie Blattwerk des Baumes drängen sich unbequem zusammen und können sich nicht zu dem Schwung entfalten, den die dekorative Freiheit verlangt. Das kommt durch die verhältnismäßig zu geringe Höhe der Fenster von St. Denis, die nur ein quergelegtes Rechteck mit etwas zu niedriger Vertikale gestattet. Ein Vergleich mit den aufrechtstehenden Quadraten des Jessefensters in Chartres läßt sofort einleuchten, wieviel allein dieser Unterschied bedeutet. Statt aber mit WESTLAKE daraufhin zu urteilen, die Stiftung Sugers sei eine eingeschränkte Wiederholung des großartigen Glasgemäldes jener Kathedrale, ziehen wir aus der Gedrücktheit der Anordnung des Ganzen und der Unbeholfenheit in der Durchführung des Einzelnen, die in St. Denis unleugbar vorliegen, den Schluß, daß die Darstellung der Wurzel Jesse für das Fenster im Chorhaupt der Abteikirche nicht erst neu erfunden, sondern höchstens zum ersten Mal in die Bedingungen der Glasmalerei übersetzt sein wird, daß als Vorbild zur Nachachtung dabei jedoch ein größeres, dekorativ freies Kunstwerk des reifen romanischen Stils vor Augen gestanden haben müßte, d. h. ein Wandgemälde, das dem Abte den Wunsch

erregte, so etwas in neuer Farbenpracht für sein Heiligtum zu bekommen.

Damit verzichten wir freiwillig auf das Erstgeburtsrecht für das größere Exemplar der Glasmalerei in Chartres, das WESTLAKE nur deshalb als die früher entstandene Schöpfung annimmt, weil die „Reduktion“ in St. Denis dagegen unverkennbar abfällt. Aber wir erhalten auf dem Gebiet der farbigen Kirchenfenster selbst einen völlig befriedigenden, in sich wohlbegründeten Ansatz: die frühere Übertragung des dekorativ großartigen, durchaus im Sinne monumentaler Wandmalerei gedachten Vorbildes in die neue Technik der Glasgemälde fand im Auftrage Sugers für St. Denis statt; sie fiel dort so aus, wie sie beim ersten Anlauf und bei den Maßverhältnissen des Chorfensters geraten konnte, noch sichtlich befangen. Die mächtige Wandöffnung in der Fassade von N. D. zu Chartres erlaubt einen glücklicheren Wettstreit mit dem gemeinsamen Urbild, dem Wandgemälde, das unseres Erachtens vorausgesetzt werden muß. Hier befreit sich der Glasmaler von der Einengung durch die Verhältnisse der in St. Denis quergelegten Rechtecke der Hauptscheiben in der Mitte; er beseitigt auch die Löwen zu Füßen der Könige, die auf dem Baumstamm doch nicht thronen können wie auf dem Hochsitz in der Halle, schon weil solche Schemel in Tierform dort oben als unwahrscheinlich empfunden werden, klärt also und vereinfacht sein Gezweig zugunsten des beweglichen Blattwerks. Ja, wir meinen gar, seine Gestalten verraten ein deutlich fühlbares Symptom der „freieren Wiederholung“, nun zum zweiten Mal, nach der befangeneren in St. Denis: sie sind nicht mehr so genau in der Zeichnung, besonders der Haltung und Form der Beine, sodaß über das Sitzen genaue plastische Rechenschaft gegeben würde, sondern allgemeiner gehalten, um nicht zu sagen flüchtig behandelt. Das hängt wieder mit dem Abstand zusammen, in dem dies Fenster auf der Höhe über dem Portal gesehen werden soll, für das Auge des Betrachters bei Durchleuchtung von außen her überhaupt nur wirken kann. Das Ganze bedeutet einen bewußten Aufschwung zur Größe des erforderlichen Maßes und zur dekorativ wie struktiv gleich sicheren Gesamtwirkung. Die Überlegenheit des Jessefensters in Chartres als Schöpfung der Glasmalerei bleibt völlig außer Zweifel; aber sie ist nicht das Verdienst der ersten Redaktion in St. Denis,

sondern erst hier in der ausgereiften Erneuerung des dortigen Versuches möglich geworden und erreicht. Der Weg von Paris nach Chartres bedeutet also einen erstaunlichen Aufschwung der Glasmalerei auf französischem Boden. Und ebenso verdienen die drei Westfenster der Kathedrale, die wir nacheinander betrachtet haben, in dieser Reihenfolge ihren Platz in der Geschichte der Kunst, besonders aber unter dem Gesichtspunkt, den wir verfolgen, der allmählichen Auffindung der Kompositionsgesetze für die frühgotische Form der Kirchenfenster noch während der Blüte der romanischen Glasmalerei.

Schluss

Blicken wir zurück auf das künstlerische Ergebnis, das in der dreiteiligen Fenstergruppe der Westfassade von Chartres vor uns ausgebreitet liegt, so muß sich darnach auch die Möglichkeit der Weiterentwicklung bestimmen und das Verhältnis von St. Denis zu den ferneren Pflegestätten ganz anders klären als die einseitige Behauptung MÂLES, alles Gute sei von dort allein ausgegangen, erlaubt. Da die Gesamtheit der farbigen Fenster von St. Denis nicht mehr vor unseren Augen steht, sondern nur klägliche Bruchstücke des reichen Schmuckes ringsum, „sowohl unten als oben“ in der Kirche, so ist auch ein Gesamturteil über die dort entstandenen Leistungen von vornherein ausgeschlossen. Aber, wenn auch MÂLE mit den Worten Sugers anerkennt: „De tous les coins de la France et peut-être même de l'étranger, arrivèrent . . . les peintres(-verriers) les plus habiles qui, pendant plusieurs années s'exaltèrent, s'admirent, s'envièrent“ — so reicht die Zeit bis zum Tode Sugers 1151 doch nicht aus, um aus der zusammengerufenen Schar „magistorum multorum de diversis nationibus“ eine einheitlich ausgebildete Schule hervorgehen zu lassen, die nun ganz oder gruppenweise verteilt, in den übrigen Gegenden Frankreichs, wo es Kathedralen zu schmücken gab, herumziehen und den Stil dieser „Schule“ verbreiten konnte. Aus welchen Provinzen Frankreichs selbst hätten die berufenen Meister kommen sollen, es sei denn von bereits bekannten Pflegestätten der Glasmalerei, wenn auch nicht de tous les coins de la France, doch peut-être même de l'étranger? Dieser Gedanke hat bei dem vorurteilsfreieren Engländer WESTLAKE viel fruchtbarer gewirkt; er sucht nach diesen vorangegangenen Leistungen und kommt so zu der Annahme der Priorität von Chartres vor St. Denis, aber auch zum Ansatz einer weiter zurückreichenden Vorgeschichte der farbigen Glasfenster an anderer Stelle — leider auf Grund einer mutmaßlichen Datierung, die sich inzwischen als unhaltbar erwiesen hat. Er sucht einen solchen Ursprung in Le Mans, dessen Kathedrale die Über-

reste eines großen Glasgemäldes mit der Himmelfahrt Christi bewahrt, deren Entstehungszeit HUCHER noch um 1097 angesetzt hat¹⁾, weil er sie auf eine Stiftung des Bischofs Hoel beziehen zu dürfen glaubte und annahm, sie seien bei dem großen Brande der Kirche im Jahre 1134 verschont geblieben. R. DE LASTEYRIE weist neuerdings darauf hin, diese Bruchstücke der Himmelfahrt in Le Mans seien einem Glasgemälde in der Kathedrale von Poitiers mit drei Darstellungen übereinander, dem Martyrium des Petrus unten, dem gekreuzigten Christus in der Mitte und der Himmelfahrt zu oberst²⁾, zu nah verwandt, um sie nicht als einer und derselben Periode angehörig zu betrachten. Die älteren Teile der Kathedrale St. Pierre von Poitiers reichten jedoch nicht über die letzten vierzig Jahre des XII. Jahrhunderts zurück und der Charakter der Inschriften, deren Reste nicht mehr ganz entzifferbar seien, könnte auch nicht einer früheren Zeit zugewiesen werden. Das Fenster von Poitiers sei trotz seinem altertümlichen Stil frühestens aus dem Ende des XII. Jahrhunderts und das von Le Mans könne nur wenige Jahre älter sein.³⁾

Die Himmelfahrt in Le Mans bietet die Gestalt des auffahrenden Christus nicht mehr, wohl aber die aufschauenden Apostel mit Maria. Diese dreizehn Figuren sind in zwei Reihen übereinander geordnet, und zwar so, daß Maria in der Mitte von je drei Jüngern, an deren Spitze St. Petrus im priesterlichen Ornat kenntlich ist, frei für sich allein steht, während sich die andern, näher anschließend, doch immer noch einzeln geltend genug machen, um die Breite der Bildfläche zu füllen. Die eine Hälfte der aufblickenden, zum Teil lebhaft nach oben gestikulierenden Zeugen des Wunders befindet sich auf rubinrotem, die andere auf hellblauem Grunde, und die Mutter des Herrn gehört zu dem roten Felde. Auch dieses Werk der Glasmalerei weist unverkennbar auf seinen Ursprung aus einer anderen Technik zurück, und zwar gewiß eher auf ein Wandgemälde⁴⁾ als auf eine Miniatur, selbst wenn die letztere

1) Vitraux peints de la Cathédrale du Mans, Le Mans 1868 fol.

2) Heliogravure im Bulletin monumental LI p. 32 Teile daraus bei HEINERSDORFF, Glasmalerei, Berlin 1914.

3) L'arch. relig. en France à l'époque romane. Paris 1912.

4) So urteilt, wie ich eben sehe, ganz gelegentlich auch HERM. SCHMITZ, Die Glasgemälde des K. Kunstgewerbe-Museums in Berlin, 1913 Bd. I. p. 3 freilich mit Datierung auf c. 1100. Die Verfolgung der französischen Wandmalerei auf Grund

als etwaiges Zwischenglied nicht ausgeschlossen wäre, auf dessen Rechnung dann die Verteilung auf zwei Streifen übereinander gesetzt werden dürfte (also im ganzen drei mit dem Christus selbst). Die ursprüngliche Komposition enthielt zweifellos eine einheitliche Reihung aller dreizehn Figuren, d. h. die Madonna in der Mitte von je sechs Jüngern auf den Seiten, war also für ein breites Wandfeld, etwa mit Halbkreisbogen darüber, gedacht und fordert diese Grundbedingung noch heute als ihr Recht, nachdem sie für die Zwecke des Glasfensters zerstückelt worden und nur in dieser Form, wie in Poitiers, auf uns gekommen ist. Der Stil der Gestalten selbst und die Behandlung ihrer fließend weichen Gewandung mit scharf ausgeschnittenen Faltenzipfeln hat nur in der leichten schnellfertigen Wandmalerei seinen Sinn und seine Berechtigung. Es sind lauter gleichmäßig gebildete, schlank gebaute Figuren, mit schmalen Hüften und langen Gliedmaßen, allesamt durchdrungen von einem ausgeprägten Gefühl für rhythmische Bewegung, wie der Aufzug eines Chores auf der Bühne fast mit tänzelnder Leichtigkeit daherschreitet und soeben erst zum Stillstand übergeht, allesamt mit ihrem mimischen Spiel nach oben gerichtet, sodaß die Blicke der Beschauer nur mit aufgestachelter Erwartung zur Höhe gleiten können, wo der Aufstieg eines ähnlichen Körpers ins Reich der Lüfte gezeigt, d. h. das Unerhörte Ereignis wird.¹⁾

Gehört also der Überrest dieses Glasgemäldes in Le Mans mit dem dreiteiligen Fenster in Poitiers stilistisch aufs engste zusammen, und dieses ganz erhaltene Werk läßt gerade in dem gleichen Darstellungsgegenstand zu oberst keinen Zweifel darüber, so haben wir eine von Chartres wie von St. Denis völlig abweichende Richtung anzuerkennen, die in diesen westlicheren Gegenden zuhause ist, wo noch heute auch die zahlreichsten Überreste von Wandmalereien vorkommen, wie in St. Savin sur Gartempe bei Poitiers oder in Montoire sur le Loir (Chap. St. Gilles) und in der benachbarten Touraine. Das Urbild dieser Himmelfahrt Christi

des Karolingischen Erbes ist ein alter Lieblingswunsch von mir, dessen Ausführung ich einem früheren Assistenten schon vor längerer Zeit aufgetragen hatte, ohne daß mir vergönnt gewesen, sie auch vollendet zu sehen.

1) Die Abbildung bei FERD. DE LASTEYRIE, Histoire de la peinture sur verre d'après les monuments, ist allzu verwaschen. Vgl. die feine Zeichnung eines Apostels bei VIOLLET-LE-DUC, Dict. rais. de l'arch. fr. IX p. 383.

suchen wir jedoch in der byzantinischen Kirchenmalerei und nirgend anders, wenn die Vermittlung nach Frankreich auch erst durch Wiederverwertung der Originalkomposition in Miniaturen oder Mosaiktafeln geschehen wäre.

Durch seine Bekanntschaft mit dem Werk in Le Mans, das er zu früh datiert, kommt auch WESTLAKE zu seinem allgemeineren Schluß. „The passage quoted from the ‘Liber de rebus gestis’ of Suger with regard to the St. Denys windows . . . must, I think, be narrowed into meaning that the artists had been collected from the best foreign schools, probably Greek.¹⁾ But that they were working in one or two places appears certain, or whence this direct and continuous resemblance between works of this period?“ — Wir haben vielmehr auf die durchgreifenden Unterschiede an den oft weit auseinanderliegenden Pflegestätten hingewiesen und halten es für wichtiger, hier nochmals so bestimmt wie nur möglich auf die Tatsache zurückzukommen, daß die romanische Glasmalerei, auch in der Periode des Aufschwungs kurz vor dem Übergang, noch immer suchend nach dem eigenen Stil mancherlei Vorlagen aus verschiedenen andern Kunstgebieten verwertet, um ihre Bilder, sei es in runder sei es in eckiger Form zu komponieren. Diese Tatsache ist für das Verständnis der Entwicklungsgeschichte bis an die Metamorphose zur Gotik von durchgreifender Bedeutung. Mit Hilfe des gesamten Erbes aus Wandmalerei, Buchmalerei, Email und andrer Goldschmiedsarbeit kommt erst die Abklärung des Neuen zustande.

1) Auch dies ist eine einseitige Vermutung. Dagegen spricht bei Suger schon das Urteil über die Griechen, mit denen er sich gewiß nicht gern eingelassen hätte: er spricht cap. 32 von „rapacitate Graecorum et Latinorum“ — „Astucia enim praecipue Graecorum est“. Dagegen nennt er bei den Goldschmiedsarbeiten „plures aurifabros Lotharingos“ und rühmt sich „artefices peritiores de diversis partibus convocavimus“.

DER NOMINALSATZ

IM

ÄGYPTISCHEN UND KOPTISCHEN

DES

KUNSTWERKS

Inhalt

	Seite
Einleitung	5—8
I. Die Glasfenster für Abt Suger in St. Denis	9—19
II. Das Passionsfenster in Chartres	20—24
III. Das Weihnachtsfenster in Chartres	25—35
IV. Das Jessefenster in Chartres	36—43
V. Beziehung zwischen Chartres und St. Denis	44—50
Schluß	51—54



LEIPZIG

VERLAG VON G. TEUBNER

1910

Einzelpreis 5 Mark

Schlagwort-Kat.
Glasmalerei (romanische)

Die Glasmalerei in der romanischen Zeit ist ein sehr interessantes und wichtiges Thema, das die Verbindung von Kunst und Architektur zeigt. In dieser Zeit wurden die Kirchenfenster mit bunten Glasgemälden verziert, die biblische Szenen und Heiligenfiguren darstellten. Diese Malereien waren nicht nur als Dekoration, sondern auch als Lehrmittel für die Gläubigen gedacht.

Durch seine Bekanntheit hat sich der Wert der Glasmalerei in der romanischen Zeit erheblich gesteigert. Die Künstler dieser Zeit waren sehr geschult und haben ihre Kunstwerke mit großer Sorgfalt und Präzision angefertigt. Die Verwendung von verschiedenen Glasfarben und die sorgfältige Gestaltung der Figuren und Szenen sind charakteristisch für die Glasmalerei dieser Zeit.

Inhalt

- I. Die Glasmalerei im Allgemeinen
- II. Die Glasmalerei in der romanischen Zeit
- III. Die Glasmalerei in der gotischen Zeit
- IV. Die Glasmalerei in der renaissancezeitlichen Zeit
- V. Die Glasmalerei in der barocken Zeit

Die Glasmalerei ist ein sehr interessantes und wichtiges Thema, das die Verbindung von Kunst und Architektur zeigt. In dieser Zeit wurden die Kirchenfenster mit bunten Glasgemälden verziert, die biblische Szenen und Heiligenfiguren darstellten. Diese Malereien waren nicht nur als Dekoration, sondern auch als Lehrmittel für die Gläubigen gedacht.

Die Glasmalerei in der romanischen Zeit ist ein sehr interessantes und wichtiges Thema, das die Verbindung von Kunst und Architektur zeigt. In dieser Zeit wurden die Kirchenfenster mit bunten Glasgemälden verziert, die biblische Szenen und Heiligenfiguren darstellten. Diese Malereien waren nicht nur als Dekoration, sondern auch als Lehrmittel für die Gläubigen gedacht.