

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 25 (1938)
Heft: 8

Artikel: Das Innere der Kathedrale von Reims
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86721>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

darauf verzichten und künftighin eine Lücke lassen? Das Problem stellte sich in der Tat wesentlich anders als den Antiken gegenüber. Aber auch da hat man neulich im Louvre-Museum an die Skulpturen Originalstücke, die sich in anderen Sammlungen befinden, oder Teile besser erhaltener Repliken in Nachbildung angefügt. Der Erfolg ist schlagend. In Reims besass man zum Teil Abgüsse, meistens aber genaue Photographien des Zustandes vor der Zerstörung. Dasselbe gilt für die Scheiben. Sollte man auch da die nur zum Teil verwüsteten Panneaux so belassen und nicht nur den schönen Inhalt der Darstellungen, sondern auch die herrlich farbige Fülle der grossen Fensterflächen entbehren, selbst wenn die Möglichkeit bestand, das Ganze sicher zu komplettieren? Auch da waren Abbildungen vorhanden und sogar genaue Abklatsche in Originalgrösse, die der Grossvater und der Vater des heutigen Glasmalers Simon gemacht hatten; seit dem XVIII. Jahrhundert ist die Hut der Scheiben ein und derselben Glaserfamilie anvertraut.

Man hat sich für die Instandsetzung entschieden. Im Innern leuchten wieder die ehemaligen Scheiben, wenigstens soweit sie sich — mit Wiederbenutzung der herabgefallenen Splitter — wiederherstellen liessen. Die dekorativen Figuren aussen hat man zum Teil durch Kopien ersetzt, wenn das Original durch Verwitterung zugrunde gehen wollte, oder nach genauen Dokumenten neue gefertigt, wenn nur noch ein Stumpf vorhanden war oder ein Schuss eine störende Lücke gerissen hatte.

Manche werden sich über die vielen neuen Steine vielleicht entrüsten. Meister Deneux hat sich bemüht, möglichst viel vom Alten zu bewahren; wo es nicht der Fall ist, geschah es, weil es der Bestand des Baus nicht

erlaubte. Viele leichtfertige Kritiker geben sich gar nicht mehr Rechenschaft über den gefährlichen Zustand, in dem sich die Kathedrale nach dem Kriege befand. Die neuen Steine patinieren sich übrigens zusehends ein, wie das schon bei den früheren Restaurationen, die namentlich im XVIII. Jahrhundert offenbar mit grosser Sorgfalt durchgeführt worden sind, geschah. Scharfe Tadler, wie Rodin, die jegliches für den Bestand noch so nötige Ausflicken als Sakrileg verschrien, haben sich selber über solche frühere Restaurationen grausam getäuscht. Die Kathedrale ist aber nicht nur ein Museumsstück, das, zerschlagen, in Vitrinen für Aestheten ein nur noch fragmentarisches Leben fristen darf, sondern noch heute ein lebendiges Heiligtum, geweiht als Stätte der Taufe Chlodwigs, der Salbung der Könige und des Höhepunktes der Sendung der Jeanne d'Arc, und neuerdings durch die Prüfungen des Weltkrieges. Die Kathedrale von Reims ist zum eigentlichen Symbol der Nation geworden, eines Frankreich, das keineswegs abzudanken gedenkt, sondern dessen Kontinuität, gerade auch auf dem Gebiete der Kunst, immer wieder Bewunderung erregt.

Auf der anderen Seite sind die frischen, gelblich-weissen Steine mit ihren straffen, keineswegs harten und leblosen Formen von packender Wirkung. So müssen die Kathedralen ausgesehen haben, als sie neu emporstiegen, «quand les cathédrales étaient blanches». Eigentlich beneidenswert das Land, das noch heute solche Künstler wie Meister Deneux hervorbringt, von tadelloser Sauberkeit und damit Einfachheit der technischen Ueberlegung und in engster Verbundenheit mit der Tradition, würdig der alten Werkmeister, zu deren Namen sich künftighin auch der seine reihen wird.

Hans Reinhardt, Reims

Das Innere der Kathedrale von Reims

Fragmente einer ästhetischen Analyse

Anlässlich der Neuweihe soll versucht werden, das ästhetische Kalkül in der Formulierung der einzelnen Gliederungen und in ihrem Ineinandergreifen nachzurechnen. Eine solche begriffliche Kritik des Baubestandes wird die Bewunderung für die künstlerische Bedeutung, die Einmaligkeit und den Stimmungsgehalt des Bauwerks keineswegs zersetzen, sondern bewusst machen und steigern, vorausgesetzt, dass sich der Leser die Mühe nimmt, sich das Gesagte auch wirklich plastisch vorzustellen. Es ist damit keine auch nur annähernd vollständige Beschreibung der Kathedrale beabsichtigt, sondern nur die Andeutung eines einzigen unter den vielen Gesichtspunkten, unter denen ein solches Bauwerk betrachtet werden kann. Vor allem bleibt alles eigentlich Historische ausser Betracht, wie es denn nach der Meinung des Schreibenden überhaupt sinnlos ist, Kunstgeschichte zu ler-

nen oder zu dozieren, ohne vorher die ästhetische Struktur von Bauten und anderen Kunstwerken so präzise als möglich analysiert zu haben; denn die Diskussion historischer Zusammenhänge und stilistischer Unterschiede bekommt erst Sinn, wenn man die Gegenstände kennt, von denen man redet.

Der Begriff des ästhetischen Kalküls scheint paradox, ist man doch heute gewohnt, das Aesthetische als das Reich vager Gefühlswallungen anzusehen, als den Gegenpol zu Rechnung und Präzision. Vielleicht können die folgenden Ausführungen auch dazu beitragen, diesen Irrtum zu berichtigen.

Betritt man die Kathedrale durch ihr Hauptportal, so steht man vor einem hellen, riesigen, reich gegliederten, doch zugleich grandios einfachen, auf den ersten Blick überschaubaren Raum, der mit einem bei aller Milde

unwiderstehlichen Nachdruck zum Chor hin leitet. Man steht vor diesem Raum, denn die ungeheure Allee der zweimal acht säulenstarken Pfeiler beginnt erst nach den anders geformten, stärker gebündelten und darum weniger säulenmässigen Westpfeilern, die etwas wie eine Art Vorjoch abtrennen, das ein Atemholen nach der ersten Ueberraschung erlaubt. Der Raum wirkt unvergleichlich einfach — aber es ist nicht die vielleicht grossartige, aber auch ein wenig ärmliche Einfachheit des Primitiven — so ergreifend diese sein kann, etwa in früh-romanischen Basiliken mit offenem Dachstuhl, sondern es ist eine in langer Arbeit zur Reife gebrachte Einfachheit höheren Grades, die über schwer zu überwindende Komplikationen Herr geworden ist, und die deshalb um so intensiver, ja triumphal wirkt. Hinter dieser grandiosen Simplizität stehen die komplizierten, reich gegliederten Raumgebilde romanischer Grosskirchen mit Vorhallen, Westwerken, reich gestuften Vierungskuppeln, Querhäusern mit Emporen und Ostkapellen — Komplikationen, die im Grundriss von Reims gerade noch erkennbar, im spontanen Raumeindruck aber nicht mehr fühlbar sind. Der Grundriss zeigt uns ein nicht sehr deutlich formuliertes dreischiffiges Querhaus, dessen Seitenschiffe Unordnung in die Langhausarkade bringen müssten, weil sie breiter sind als die normalen Seitenschiffjoche mit Rücksicht auf die zwei Türme, die hier wie in Laon in jeder Querhausfront angesetzt, aber dann nicht weitergeführt wurden — aber die grössere Spannweite wird dann durch den stärkeren Vierungspfeiler wieder kompensiert und das Schreiten der Arkadenbögen bleibt ungestört. Wir berühren schon hier einen für Reims charakteristischen Zug, auf den wir noch öfter hinweisen werden: Es fehlt nicht an Schwierigkeiten, der Architekt ist ihnen nicht ausgewichen und er hat nie auf dem subalternen Querulantum der hundertprozentigen Lösungen insistiert. Aber er hat mit einer umfassenden Uebersicht der Lösungsmöglichkeiten auch ungelöste Probleme unschädlich zu machen gewusst, und sein Werk gewinnt gerade daraus eine Weichheit und Menschlichkeit, wie sie anderen, begrifflich strenger durchgegliederten Kathedralen fehlt, die dann leicht ins Eisig-Mathematische geraten.

Um auf den Raumeindruck zurückzukommen: Dem Eintretenden wird das Querhaus nur als ein heller Durchschuss der Arkade sichtbar, die nach den stärkeren Pfeilern der Vierung von neuem weiterläuft und in den Chor übergeht, in dem sich alle Formen zu grösserer Zierlichkeit und Schlankheit verklären. Die Einheit des Ganzen wird am wirksamsten durch das Gewölbe betont, das in gleicher Höhe von der Westwand bis in den Chor durchläuft — im Gegensatz zur romanischen Gewohnheit, die Vierung durch eine Kuppel auszuzeichnen, was in Gestalt von hohlen Vierungstürmen auch von

vielen gotischen Kirchen, etwa der Normandie, weitergeführt wird.

Die Pfeiler

Die Arkadenpfeiler sind reich, aber übersichtlich gegliedert: ein zylindrisch-runder, sehr starker Kern, eng umstanden von vier schlanken, doch kräftigen «Diensten», alles von einer gewissen saftigen körperlichen Fülle, von einer gesunden Eleganz, gleich weit entfernt von altertümlicher Plumpheit wie von der dünnen Unkörperlichkeit und Spitzfindigkeit späterer gotischer Formen. Im Tonfall der Selbstverständlichkeit wird hier ein Kernproblem der gotischen Architektur vorgetragen, an dem sie jahrhundertlang laboriert: sind diese Pfeiler selbständige, körperlich isolierte Formindividuen wie die antiken Säulen, die offensichtlich als Vorbild mit im Spiel sind, oder sind sie Teile der Wand, gleichsam passiv stehen geblieben bei der Durchbrechung der Arkaden, und also aus dem gleichen Stück Mauermaterie wie die Hochwand? Für ersteres spricht die säulenartige Gliederung in Basis, Schaft und Kapitäl, für letzteres das Quasi-Weiterlaufen des Hauptdienstes über dem Kapitäl bis ins Gewölbe, und die sonderbare Ausbildung des Pfeilerkapitäls. Man hat in anderen Fällen, z. B. in Laon, in den Westpfeilern von Notre-Dame zu Paris versucht, die Kapitäle in antikem Sinn einigermaßen auf die Schaftstärke abzustimmen, d. h. man gab dem dicken Kernpfeiler ein höheres, den ihn umstehenden schlanken Diensten ein weniger hohes Kapitäl. Da aber dann die Deckplatte wieder allen Gliedern gemeinsam ist, ergibt sich der missliche, statisch zweideutige Effekt einer (vom Kernpfeiler getragenen) Hutkrempe, die auch noch vom Boden her mit Stangen gestützt wird. Reims versteht es auf einzigartige Weise, dieses Dilemma Herr zu werden: Die breite Blätterzone des Kapitäls zieht sich in gleicher Höhe über alle Pfeilerglieder und bindet sie zur Einheit zusammen, aber sie differenziert sich über den Diensten in zwei Zonen, deren obere als das eigentliche Kapitäl erscheint, während die untere den Charakter einer um den Hals des Schaftes geschmiegtten Ornamentborte annimmt. Der Kämpfer sorgt dann dafür, dass das ganze Kapitäl nicht zu eindeutig als abschliessendes Säulenhaupt in Erscheinung tritt: statt energisch vorspringend die waagrechte Schichtung zu betonen, zieht er sich bescheiden hinter das vorquellende Laubwerk des Kelches zurück, über den Arkadendiensten sind seine Ecken, die die Selbständigkeit des Kapitäls zeigen würden, zu Achteckseiten abgeschrägt, und über dem frontalen Dienst ist er gar in akzentloser Rundung um den Schaft geschmiegt, als ob dieser hinter dem Laubgewinde weiterlaufen und sich wohl gar im Gewölbedienst fortsetzen würde. Wie verhält sich überhaupt die Hochwand zum Pfeiler? Ist sie einfach daraufgestellt, oder wachsen die Dienste der

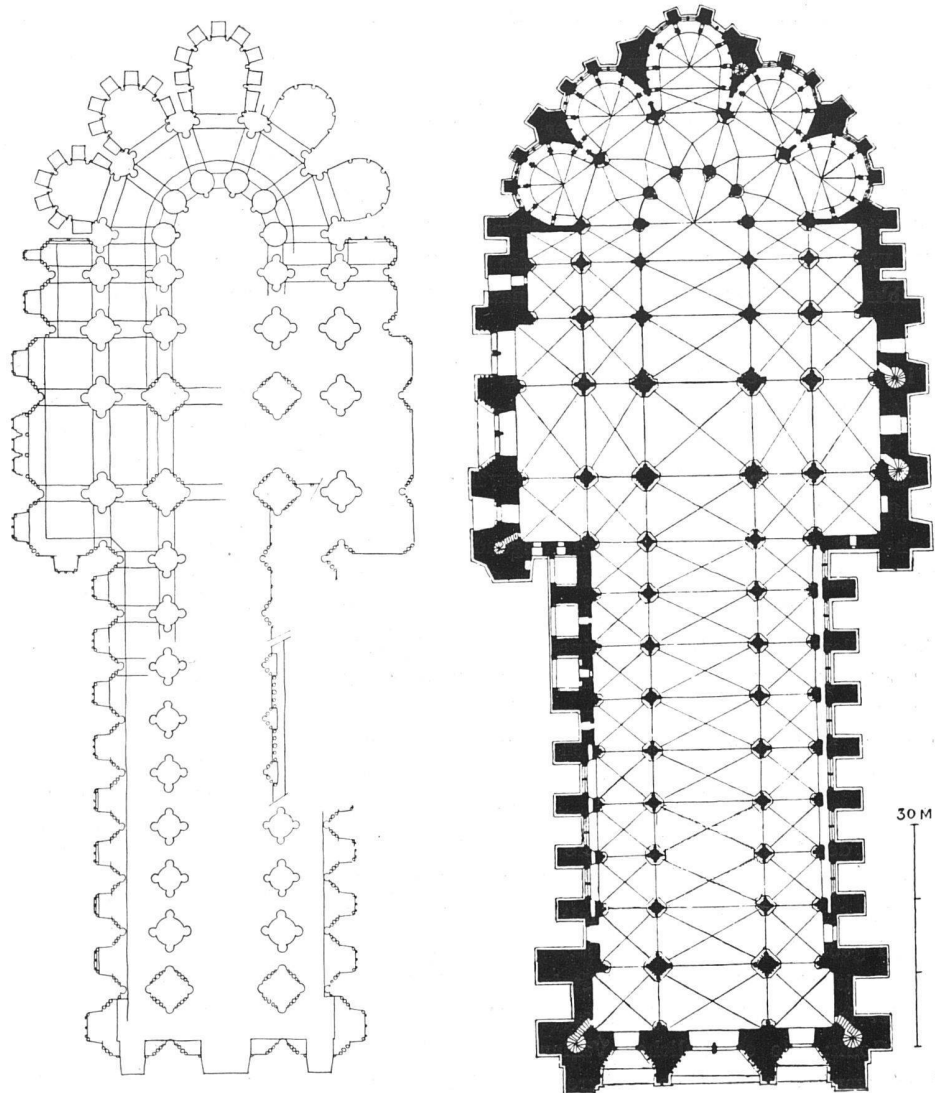
Hochwand und die ihnen nicht zufällig maßstabverwandten Profile des Arkadenbogens aus dem Pfeiler heraus, so dass dessen Kapitäl mehr den Charakter einer breiten Zwinge, eines blossen Bandes also hätte, statt den eines waagrecht abschliessenden Gliedes? Diese Kapitäle sind beides zugleich: sie stehen noch fühlbar in der klassischen Tradition und schon unverkennbar im Zug der gotischen Entwicklung, die das Motiv des Kapitäls tatsächlich zum blossen Laubgewinde umdeutet, hinter dem die Profilzüge ungebrochen vom Pfeilersockel bis in den Gewölbescheitel durchlaufen — und das man deshalb auch ganz weglassen kann, wie es in der Spätgotik üblich wird.

In Reims sind die Formbeziehungen nach keiner Seite begrifflich abgeklärt, aber das Schwebende, Vieldeutige, das alle Möglichkeiten in sich enthält, ist in dieser seiner Vieldeutigkeit mit einer solchen Aisance, einer so sicheren Selbstverständlichkeit formuliert, dass man sich damit zufrieden gibt zu denken, es müsse dem Meister gerade hierauf angekommen sein, denn nir-

gends zeigt sich ein Schwanken, eine Unsicherheit oder eine Pedanterie, die die Klarlegung erzwingen will. Man betrachte daraufhin auch die simpel-grossartigen Pfeilerfüsse: durch rechteckige Sockelwürfel werden die vier Pfeilerdienste für einen Augenblick individuiert, aber durch die gemeinsame untere Stufe des Sockels wieder in die Masse des Ganzen eingebunden, nicht anders als durch die knappe Umschnürung des Hauptes durch das Kämpferprofil.

Die Arkade

Betrachten wir zunächst die Hochwand und die Arkade. Die Spitzbogen sind etwas gestelzt, wodurch ihr Unterschied vom Rundbogen noch unterstrichen wird. Der Rundbogen ist eine rationale, eindeutige, in sich beruhigte, sozusagen gesättigte Form, die nicht über sich hinausweist. Dem gebrochenen Bogen fehlt diese Eindeutigkeit. Seine Bogenhälften erscheinen im Scheitelpunkt beweglich wie Zirkelschenkel. Alle Rundbogen sind



rechts:
Grundriss der Kathedrale
von Reims 1:1000

links:
Gliederungsschema
Raummasse 1:1000
Gliederungen 1:500

unter sich ähnlich, aber schon der gestelzte Rundbogen gehört einer anderen Formenfamilie an. Beim Rundbogen ist die Scheitelhöhe zwangsläufig durch die Spannweite festgelegt; nicht so beim Spitzbogen. Weil dieser nicht in sich gefestigt ist, ist er unempfindlich gegen Veränderungen der Spannweite und sogar gegen Stelzung, d. h. durch mehr oder weniger geöffnete Bogenschenkel lassen sich ungleiche Spannweiten mit gleicher Scheitelhöhe überbrücken, und die verschiedenen Bogen erscheinen trotzdem «ähnlich» — nicht geometrisch, aber ästhetisch derselben Formenfamilie zugehörig. Aber der Bogen verliert dabei seine ästhetische Eigenexistenz, er erscheint labil, als blosser Aufschlitzung der Wand, im gleichen Sinn «zufällig» wie die Oeffnung zwischen zur Seite gerafften Vorhängen. Die ästhetische Qualität der Festigkeit und Unverschieblichkeit, die schliesslich für jede Architektur unentbehrlich ist, geht vom Bogen auf die Wand über. Die gotische Wand erscheint verglichen mit der romanischen betont starr und hart, die romanische umgekehrt diffus, unentschieden, fast weich. Der romanische Bogen hat einen Körper, der Bogenrücken wird durch Abtreppungen oder Begleitprofile kenntlich gemacht. Der gotische Bogen hat lediglich Leibungsprofile — dann geht er ununterscheidbar in der Wand auf. Und diese Profile sind vom Pfeiler her entwickelt, im Zusammenhang mit dessen Gliederung, was die Selbständigkeit der Bogenform noch weiter schmälert, ebenso wie die Spitze im Scheitel, die den Bewegungsimpuls in die Wand weiterleitet, während er beim Rundbogen im Halbkreis von einem Bogenfuss zum anderen läuft.

Die «Dienste» der Hochwand

Auf den Pfeilerkämpfern zwischen den Bogen fassen die dünnen, dem Motiv der Säule nur noch sehr entfernt verwandten Glieder, die das Gewölbe mit dem Pfeiler ästhetisch verbinden. Denn von einer auch nur ästhetisch, geschweige der statisch «tragenden» Funktion ist bei diesen dünnen, stangenartigen Gebilden keine Rede. Ein kräftigerer «Dienst» steht genau über dem in der Pfeilerstirne — ob er als seine Fortsetzung gemeint ist, oder ob er darauf gestellt ist, bleibt seltsam unentschieden. Er gehört zum Gurtbogen des Gewölbes, er ist beidseits begleitet von zwei dünnen, in ihrer Körperlichkeit den Bogenprofilen massstäblich verwandten «Dienst», deren innere zu den Kreuzrippen und deren äussere zu den Ortrippen gehören, die den Schildbogen säumen. Durch das Triforien- und das Fenstergesims ist das Bündel dieser fünf Stäbe wie mit Rohrschellen an die Wand gebunden.

Das ästhetisch-strukturelle Verhältnis dieser Glieder zum Pfeiler ist eines der schwierigsten Gliederungsprobleme der Gotik; alle erdenklichen Varianten sind durchprobiert worden, aber diese Uebereinanderstellung wirkt

fast immer peinlich wacklig und unstabil. Das haben die gotischen Meister selbst empfunden und darum im Lauf des XIII. Jahrhunderts das Kapitäl immer mehr verkümmern lassen; es wurde zur blossen Zwinge reduziert oder zum lose um das Pfeilerhaupt geschlungenen Blattkranz, und schliesslich liess man es ganz weg, so dass in der Spätgotik die gleichen Profilzüge ungebrochen vom Pfeilersockel bis in den Gewölbescheitel aufsteigen, wobei natürlich der letzte Rest von säulenhafter Körperlichkeit verlorengeht. In Reims haben die fünf Dienste einen zylindrischen Fuss, und doch keinen eigentlichen Sockel, und das Raffinement dieser schwebenden, aber in ihrer gewollten Unentschiedenheit genauen Kapitälbildung bringt es fertig, dass dieser heikle Gelenkpunkt fest und richtig erscheint, wie nirgends sonst. Dazu trägt die Bildung der Vierungspfeiler entscheidend bei. Das Bündel der Dienste ist um ein Gliederpaar vermehrt, das zur verstärkten Gurte der Vierungsbogen gehört, und alle elf Dienste dieses Pfeilers steigen bis zum Pfeilersockel herab. Während im Langhaus gewissermassen die Partei der säulenhaften Pfeiler über die Wandgliederung dominiert, so hier diese Wandgliederung über das Motiv des Pfeilers. Folgerichtigerweise ist denn auch das Kapitäl weggelassen, einzig der Kämpfer läuft in Gestalt einer den runden Schäften angeschmiegtten Zwingen über das Bündel dieser stangendünnen Glieder. Das Langhaus findet damit einen grossartig-selbstverständlichen Abschluss, der aus seinen eigenen Gliederungselementen ohne Zuzug neuer Formen gebildet ist. Die Hochwand steigt gewissermassen herab und widerlagert die Pfeilerreihe. Denn wenden wir uns um, so zeigt sich, dass die starken Pfeiler des Westjoches genau wie die Vierungspfeiler gebildet sind — die Arkade wird also an beiden Enden abgefangen.

Diese starken Westpfeiler tragen die Türme, sie sind aber auch ästhetisch für den Innenraum von grösster Wichtigkeit. Das schlichte Totlaufen der Arkaden an der Westwand hat immer etwas Brutales, Plötzliches; dass man das auch im Mittelalter so empfand, beweisen die vielen Versuche, die Bewegung des Langhauses durch eine Westempore vorher abzubremesen. In Reims ist das auf die einfachste und überzeugendste Art erreicht, ohne Komplizierung des Innenraumes, und zugleich ist eine geniale Eingliederung der Türme erreicht, ohne dass der Raum dadurch verunklärt wurde. Von den finsternen, im Inneren unverständlichen Turmjochen, wie sie etwa Paris hat, ist nichts übriggeblieben; mit einer Kühnheit ohnegleichen ist sogar das Fenster der Seitenschiffe schlicht weitergeführt — als ob nicht die riesigen Steinmassen des Turmes darüberstünden.

Das Triforium

Doch führen wir die Betrachtung der Hochwand zu Ende. Zwischen der Arkade und dem Fussgesims der

Fenster läuft eine kontinuierliche Reihe kleiner Spitzbogen über Säulchen waagrecht über die Wand. Dieses «Triforium» ist eine Art reduzierter Empore, sie hat keine praktische Verwendungsmöglichkeit, sondern den ästhetischen Zweck, die tote Wandzone zu organisieren, die sich mit technischer Notwendigkeit zwischen der Höhe des Seitenschiffgewölbes — also zwischen dem Arkadenscheitel und dem unteren Ende der Fenster ergibt, das seinerseits vom Anlaufen des Pultdaches über dem Seitenschiff abhängt. In dieser Funktion gibt es schon verschiedene romanische Arten einer Durchbrechung dieser blinden Zone mit Blendnischen oder mit Öffnungen in den dunkeln Dachraum der Seitenschiffe. Gemäss der romanischen Stilhaltung pflegen diese Öffnungen isoliert im Wandfeld zu schweben. Im Zug zur Formenvereinheitlichung im gotischen Stil werden die kleinen Bogen dann zu Reihen zusammengefasst, die nun auch im System der Wandgliederung — also ganz abgesehen von der Rücksicht auf das Seitenschiffdach — eine ästhetisch wichtige Rolle spielen. Man kann diese Rolle am ehesten mit der des Triglyphen-Metopenfrieses im System des dorischen Gebälks vergleichen. Dort nehmen die Triglyphen mit ihren regelmässigen, schmalhohen Vertiefungen den Formcharakter und die spezifische Körperlichkeit der im gleichen Maßstab kannelierten Säule noch einmal auf. Sie verschrauben die Säule gewissermassen mit dem Gebälk, und zugleich lösen sie die hoch individuierten Einzelakzente der Säulen in eine waagrechte Reihe zahlreicher schwacher Akzente auf, binden sie auf diese Weise an die horizontale Gliederung des Gebälkes und lösen sie ins Kontinuum auf.

Aehnlich wie die Triglyphenplatte zur Säule verhält sich der kleine Bogen des Triforiums zum grossen der Arkade. Während der letztere noch stark als Einzelform wirkt und das einzelne Joch betont, wird das Bogenmotiv im Triforium vervielfacht und verkleinert in eine gleichmässig fortlaufende Reihe kleiner Akzente eingebunden und als Band durch den ganzen Raum rundumgeführt. Dieses Raisonement kreuzt sich aufs geistreichste mit einem entgegengesetzten, das die Säulenformen betrifft. In der Arkade sind die säulenartigen Formen an den Pfeilerkern gebunden und also unfrei. Im Triforium dürfen sie als selbständige Freisäulchen mit energisch ausladenden Kapitälern in Erscheinung treten: während für den Bogen das Triforium ein Abklingen bedeutet, bedeutet es für die plastische Gliederung das Maximum an Individuation. Unter den zahlreichen verschiedenen Lösungen der Gotik steht das Triforium von Reims in dem Punkt einzigartig da, dass die kleinen Säulchen trotz ihrer Kleinheit die starke Körperlichkeit der Pfeiler aufnehmen. Sie sind nicht, wie sonst gewöhnlich, mit den dünnen Gewölbediensten zusammengesehen und von ihnen her entwickelt. Zwar die äussersten, den Dienstbündeln

benachbarten und angelehnten Säulchen halten sich etwa in den Dimensionen der Dienstschäfte, dann aber schwellen die Schaftstärken gegen die Feldmitte an, so dass das Mittelsäulchen am stärksten ist — eine völlig einzigartige, sinnliche Differenzierung des plastischen Volumens, die dem Bau von Reims einen geradezu griechischen Zug verleiht, im Gegensatz zur sonst überall üblichen starren Regelmässigkeit der gotischen Gliederung. Das ist um so bemerkenswerter, als alle späteren Lösungen das Triforium immer stärker mit der Fensterzone zusammenziehen, bis es nur noch als eine Art blinde untere Zone im Fenstermasswerk erscheint. Schon in den Dreissigerjahren ist diese gotisch-konsequente Lösung erreicht, und die Vereinheitlichungsbestrebungen, die schliesslich aus der ganzen Hochwand ein einziges buntverglastes Steingitter machen, führen dann rasch weiter zu der technisch höchst anfechtbaren Lösung, die Seitenschiffe mit Satteldächern parallel zum Langhaus zu versehen, deren innere Hälfte das Wasser gegen die Langhauswand fliessen lässt, von wo es mit komplizierten Leitungen quer durch den Seitenschiffdachraum wieder nach aussen abgeleitet werden muss. Mit dieser Massnahme, die zu unendlichen Bauschäden Anlass gab, erreichte man, dass nun sogar die Triforienzone aussen durchbrochen und verglast werden konnte — die Lösung, die zum erstenmal am Langhausneubau von St. Denis vorkommt, um von da an bei Bauten ersten Ranges die Norm zu werden.

Mit diesem Exkurs haben wir zeitlich vorgegriffen, die Zusammenziehung der blinden Triforienzone mit den Fenstern wird aber schon vor der Reimser Kathedrale am gleichen Ort in St. Rémy vorweggenommen, so dass sie für den Erbauer der Kathedrale, sowohl von Seiten der örtlichen Tradition, wie hinsichtlich der gotischen Modernität das Nächstliegende gewesen wäre. Es muss ein Künstler von ungewöhnlich starkem, selbständig-klassischem Empfinden gewesen sein, der sich gegen diesen zweifachen Einfluss behaupten konnte.

Die Fenster

Die Fensterzone hat hier gewissermassen die Funktion des dritten Satzes einer Symphonie: sie nimmt Thema und Gegen thema auf, um sie gegeneinander zu verrechnen und zur Synthese zu führen. Diese Zone ist insofern die am pointiertesten «gotische», als sie die spezifisch ästhetische Struktur der gotischen Wand am deutlichsten zum Ausdruck bringt. Wir müssen dabei einen Augenblick verweilen. Im gotischen Stil wird die Mauer als eine starre, in sich kohärente, aufragende Platte aufgefasst, die am Gewölbe vorbeisteigt, um in frei aufragenden Giebeln zu endigen. Das Rippengewölbe ist als selbständige Veranstaltung zwischen diese ragenden Mauerplatten eingespannt, während sich die romanischen Wandflächen aus der Senkrechten vorbeigen, um selbst die

Der Chorumgang der Kathedrale von Reims
Blick in die Radialkapellen

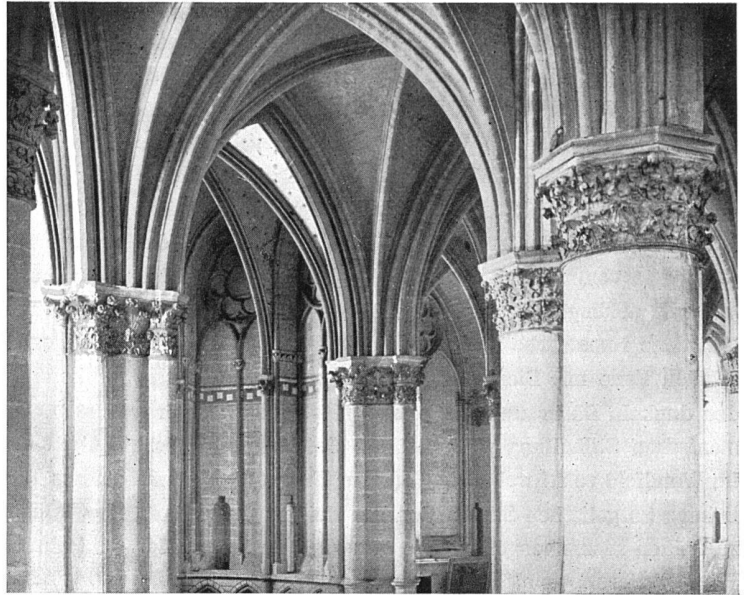


Foto Rothier, Reims

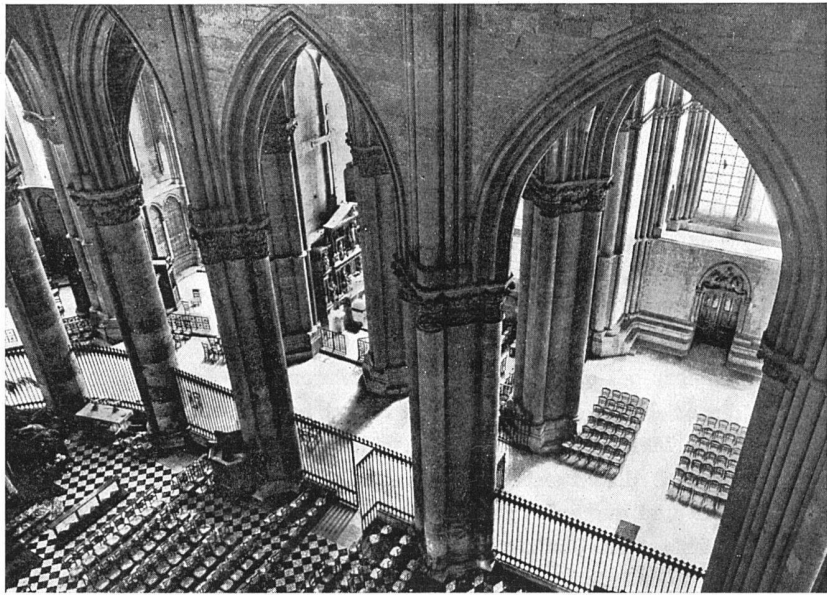
Tonnengewölbe zu bilden. In sich selbst besitzt die gotische Mauerplatte eine eigenartige Struktur: sie ist ein lichtdurchlässiges Steingitter. Diese Mauern haben streng genommen keine «Oeffnungen», denn es gibt nicht «Fenster» von eindeutig geschlossenem Umriss, die, wie im romanischen Stil, zwischen blinden Wandfeldern schweben. Die gitterartige Durchbrochenheit gehört vielmehr von vornherein zur gotischen Wand, wie sie zum Begriff des Schleiers gehört, die Qualität der Transparenz ist nicht mehr an besondere Fenster gebunden, sondern zur Eigenschaft der Wand selbst geworden. Aber auch das einzelne verglaste Feld ist keine «Oeffnung», denn es ist bunt verglast; gotische «Fenster» sind eine Art selbstleuchtend gewordene Teppiche — also eine Betonung und Verklärung der Wand, keineswegs ihre Negation. Am reinsten ist diese spezifisch gotische Struktur an den Bauten seit den Dreissigerjahren des XIII. Jahrhunderts entwickelt — etwa am Langhaus von St. Denis, an der Sainte Chapelle zu Paris, an der Schlosskapelle von St-Germain-en-Laye, an St. Père zu Chartres, St. Urbain zu Troyes usw. Das alles sind geradezu Laternen aus buntem Glas, an denen der Stein nur noch als profilierter Rahmen vorkommt, nicht mehr als Fläche und ungeformte Materie.

Wir mussten diese summarische Charakterisierung einer um zwei bis drei Jahrzehnte späteren Stilstufe vorausschicken, um zeigen zu können, wie «modern» die Fenster von Reims waren, welches Maximum an Beziehungen bei einem Minimum an Formenaufwand erreicht ist.

Die Fenster füllen das ganze Feld des Schildbogens, also den ganzen verfügbaren Raum, aber es ist dafür gesorgt, dass sie nicht als Funktion dieses Bogens — also des Gewölbes — sondern als Teil der Wand erscheinen.

Die verglaste Fläche greift tiefer in die Wand hinab als die Gewölbekämpfer, aber die Schräge der Fensterbank beginnt nicht unmittelbar mit dem Gesims, das oberhalb der Triforien über Wandfeld und Dienstbündel läuft, sondern erst höher über einem glatten Wandstreifen. So wird das Gesims funktionell nicht überlastet, es bleibt eindeutig auf die Wand bezogen. Man denke sich die Fenster einmal bis zum Gesims reichend: es entstünde so etwas wie ein «falsches Gelenk» und die ganze Gliederung würde schlaff — so exakt ist hier jede scheinbare Kleinigkeit abgewogen. Das Thema der Arkade — des grossen von Pfeiler zu Pfeiler schwingenden Bogens — wird von der Ortrippe aufgenommen, die den Schildbogen säumt, nicht als passives Begleitprofil, sondern als selbständiger Bogen mit eigenen, hoch über dem Gewölbeansatz liegenden Kapitälchen. Und dieses Arkadenmotiv ist in Gestalt des Lanzettenpaares der Füllung durchschossen vom Motiv der Bogenreihung, wie es in scharfer Ausschliesslichkeit zuerst im Triforium formuliert war. Beide Motive sind hier ins Unplastisch-Flächige übersetzt, und dadurch auf den gleichen Nenner gebracht und gemeinsam mit der Wandgliederung verrechnet. Die Bogenmotive, die in den unteren Ordnungen plastisch artikuliert werden, werden hier von körperlosdünne Stäben gleichsam auf die Wand gezeichnet, und diese Stäbe gehen als zarteste aller vorkommenden Gliederungen maßstäblich mit den Rippendiensten und mit den Gewölberippen selbst zusammen: sie vermitteln zwischen den körperlich artikulierten Gliedern und den blossen Profilen. Die Triforien hatten in ihrer Säulenreihe das Motiv des säulenhaften Pfeilers zum waagrechten Band über die Wand hin verallgemeinert: die Fensterzone führt die gleiche Auflösung ins Kontinuum für die Rippendienste durch, die um die maßstabgleichen Stäbe der Fensterfüllung

Chorhaupt und doppeltes Seitenschiff des Chors der Kathedrale von Reims



Nach „L'Illustration“, Jahrgang 96, Nr. 4976 vom 16. Juli 1938. Dieses der Neuweihe der Kathedrale gewidmete Sonderheft enthält noch weitere vorzügliche Aufnahmen, zum Teil in grossem Format.

lung vermehrt werden. Dadurch erscheinen die fünf Dienste in der Zone unter den Gewölbekapitalen am stärksten an die Wand gebunden: diese Zone gibt dem ganzen System Halt. Es ist die Zone der höchsten Differenzierung, was sich am Hauptdienst unmittelbar ablesen lässt: In der Pfeilerzone das zarteste Glied, ist er hier oben zum kräftigsten geworden. Die Wandgliederung erreicht hier den Maßstab der Gewölberippen — zugleich wird aber auch gerade an dieser empfindlichsten Stelle das Verhältnis zwischen Gewölbe und Wand abgeklärt. Während durch die breite Kapitälzwinge des Arkadenpfeilers alle Gliederungselemente gemeinsam umschlossen wurden, machen sie sich hier voneinander frei. Der Gurtbogendienst bekommt ein doppelt so grosses Kapital wie die dünnen Rippendienste, und die Wand mit dem Fenster und dem Ortbogen mit seinem viel höher liegenden Kapitälchen schiebt sich gleichsam gleitend hinter dem Gewölbeansatz empor. Höchst geistreich ist hier die Komposition des Kapitäl gerade umgekehrt wie am Arkadenpfeiler: das kleine gibt den Ton an, und das grosse des Mitteldienstes ist in zwei Zonen geteilt.

Die Seitenschiffe

Eine Rechnung ist erst dann als richtig erwiesen, wenn sie bei mehrfachem Durchrechnen immer das gleiche Resultat ergibt. Und so wirkt es als ungeheuer nachdrückliche Bestätigung, dass sich die Gliederung der Hochwand an der Aussenwand der Seitenschiffe wiederholt. Dass diese Reprise das Thema aufs geistreichste variiert, versteht sich bei einem Bauwerk dieses Ranges von selbst. Wie dabei die Gliederung der Hochwand mit der der Arkadenpfeiler verrechnet wird, ist meisterhaft und erstaunlich kühn. Die kräftigen Wanddienste für die Seitenschiffgurtbogen entsprechen den Diensten der Mittel-

schiffgurten und sind wie diese den Pfeilerdiensten maßstabverwandt. Sie bekommen hier die volle Sockelbildung wie die Pfeiler selbst, doch das unterste Glied läuft als Stufensockel der Wand entlang. Es ist also zugleich eine Synthese zwischen Hochwandgliederung und Pfeiler erreicht, und eine Bindung des Pfeilers zur Mauer, indem der Stufensockel das Motiv ins Kontinuum auflöst. Auf dieser Stufe stehen die Sockelblenden, die genau den Triforien entsprechen. Das Gesims darüber läuft als Zwinge über das Bündel der Wanddienste, denn wie an der Hochwand ist der Dienst des Gurtbogens beidseits von zwei Arten Rippendiensten begleitet; aber die Zwinge fasst den Schaft weiter unten, er ragt darüber pfeilerartig auf, während im Hochschiff die obere Bindung nahe unter dem Kapital lag, so dass das Dienstbündel unselbständiger, enger an die Wand gebunden wirkte. Auch an der Seitenschiffwand wirkt diese Zwinge als gewollte Degradierung der Schäfte: sie unterstreicht die kühne Asymmetrie der Seitenschiffe, die man sogar im empfindlichsten Punkte durchzuführen gewagt hat — in der Kapitälzone. Die Wanddienste haben nur halb so hohe Kapitäle wie die Arkadenpfeiler: die geniale Idee einer Unterscheidung von zwei Zonen im Laubwerk der vier Pfeilervorlagen gibt die Möglichkeit, an der Aussenwand mit der oberen Zone allein weiterzufahren, ohne dass dies als Willkür erscheinen müsste. Verglichen mit den differenzierten Kapitäl des Mittelschiffgewölbes wirkt es dann wieder pfeilerverwandt, dass alle Kapitäle der Seitenschiffwand gleiche Höhe haben.

Die raffinierte Asymmetrie der Gliederung hat zur Folge, dass die Seitenschiffe trotz ihrer grandiosen Wohlräumigkeit nicht als selbständige Räume wirken wie in allen jenen Fällen, wo sich die Pfeilergliederung einfach spiegelbildlich in der Aussenwand wiederholt. Der Blick

wird von der Wand ins Mittelschiff verwiesen, und die Arkadenpfeiler stehen gewaltig, kostbar und vereinzelt im Raum, der hier wie in keiner anderen Kathedrale als Einheit und nicht als ein Nebeneinander dreier Schiffe empfunden wird. Diese Pfeiler verselbständigen sich gewissermassen vor den Augen des Beschauers aus der minder individuierten Gliederung der Wand und der ihr verwandten Gliederung der Vierungspfeiler und Westpfeiler, denn dies ist ein weiteres Raffinement des ästhetischen Kalküls, dass an diesen Bündelpfeilern die Wandgliederung in den Raum vortritt, und dass sie sich hier unmittelbar mit der Gliederung der Hochwand verknüpft, die an diesen Pfeilern bis zum Sockel herabgeführt ist. Die Identität von Hochwand- und Seitenschiffgliederung wird dem Beschauer hier unmittelbar vor-demonstriert, und durch das Fehlen des Schafftringes zugleich die Bindung ans Pfeilermässige vollzogen. Hier, und nur hier, tritt das halbhohe Kapitäl der Seitenschiffwand auch pfeilerseitig und sogar in der Arkade auf, wodurch die hohe Kapitälzone der Langhauspfeiler ausdrücklich als eine festliche, über das Nötige hinausgehende Bekränzung gekennzeichnet wird (was ein Vergleich mit den Pfeilerkapitälern von Chartres noch deutlicher machen würde).

Es ist ein besonderer Glücksfall, dass die Seitenschiffwände in Reims nicht, wie bei den meisten anderen Kathedralen, durch angebaute Kapellen später durchbrochen wurden. Das dreischiffige Amiens ist auf diese Weise fünfschiffig, das fünfschiffige Paris siebenschiffig geworden. Der so erweiterte Raum zerfliesst in die Breite, er verliert die eindeutige Richtung nach dem Chor, die Lichtquelle rückt um Kapellentiefe nach aussen, und die eigentlichen Seitenschiffe geraten in ein dämmeriges Zwielicht, sie werden recht eigentlich zu «Zwischenräumen» degradiert, und die Beziehung zwischen ihrer Wandgliederung und der Hochwand geht verloren. In Reims ist alles in ursprünglicher Reinheit erhalten, und so lässt sich die ästhetische Rechnung auch an den Fenstern verfolgen. Die Seitenschiffenster haben genau die gleiche Form und Grösse wie die der Hochwand, aber ihre Gliederung ist tiefer in die Mauer versenkt, der Zusammenhang ihres Masswerks mit der Gewölbegliederung erscheint gelockert, die blinde Mauermaterie wird in der Leibung dazwischen fühlbar. Die Leibungspfeiler sind mit einem nicht weiter artikulierten Laufgang durchschossen, der hinter den Dienstbündeln durchläuft; die Artikulierung klingt hier ins Massive, Unartikulierte ab. Bei den Hochfenstern war es gerade umgekehrt: ihre Gliederung tritt zu der des Gewölbes in Rapport, ungeformte Materie war dort nirgends sichtbar, das Masswerk lag auf der Innenflucht der Mauer, Leibung und Laufgang sind im Hochschiff auf die Aussenseite der Mauer verlegt. Im Hochschiff wahrt das

Fenstermasswerk die Wandflucht, im Seitenschiff liegt das Fenster in einer vertieften Nische, die für die Raumwirkung wichtig ist: eine glatte Wandflucht müsste als Gegenstück zur enormen Plastizität der Arkadenpfeiler zu plötzlich, unsubstanziell und geradezu bedrängend wirken, die Leibung der Fensternische gibt Raum, sie ist dem Kern des Arkadenpfeilers fühlbar verwandt, wenn auch weniger individuiert.

Das Querhaus

Um die Geduld des Lesers nicht zu erschöpfen, seien nur zwei Züge hervorgehoben. Im Langhaus stehen acht säulenhafte Arkadenpfeiler zwischen zwei Bündelpfeilern vom Typus des Vierungspfeilers; dieses gespannte Verhältnis wird im Querhaus dadurch gefestigt, dass ein solcher Pfeiler zwischen zwei Bündelpfeilern zu stehen kommt, d. h. zwischen den Vierungspfeilern und die ihm entsprechende Gliederung der Stirnwand. In der Arkadenzone der Stirnwand stehen drei lanzettenförmige Fenster; die Lanzette, die sonst nur in dienender Form paarweise als Fensterfüllung vorkommt, darf hier autonom für sich allein auftreten. Das gleiche gilt für die sechsgelappten Kreise in der Triforienzone, in denen der Scheiteltkreis des Fenstermasswerks selbständig auftritt. Die grosse Rose im Schildbogen ist ein Echo der Westrose, wie überhaupt die Qerschifffronten den Raum vereinheitlichen, indem sie über das Langhaus hinweg dem Westgiebel antworten.

Der Chor

Nach der Zäsur des Querhauses setzt der Chor mit den Formelementen des Langhauses zu einer noch reicher entwickelten Formdialektik an. Das Mittelschiff fährt grossartig bis zum Chorraum durch; an die Stelle der knappen, auf das Mittelschiff bezogenen Seitenschiffe treten aber ostwärts vom Querhaus hallenartige Begleiträume gleicher Instrumentierung, aber ohne ausgesprochene Längstendenz. Sie beschwichtigen den Tiefenzug des Langhauses, sie stauen ihn gewissermassen auf, und verschaffen damit der Raumentwicklung der Chorumgangs die zu seiner kunstvollen Entfaltung nötige Ruhe. Diesen stationären Raum über das Querhaus hin mit dem Langhaus zu verklammern, ist die Funktion des westlichen Seitenschiffs am Querhaus, soweit sie den Innenraum betrifft.

Schon die romanischen Umgangschöre haben sich mit der Unmöglichkeit auseinanderzusetzen, im Chorraum, das viel zahlreicherer Unterstützungspunkte bedarf, die gleichen Pfeiler zu verwenden, wie sie die Langhausarkade tragen. Es war der Sinn des Umgangs, der Prozession den Blick auf die verehrten Reliquien auf oder unter dem Hochaltar zu verschaffen, also konnte man ihn nicht mit mächtigen Bündelpfeilern versperren. Es

wurde darum zur Regel, im Chorrund schlicht zylindrische, also säulenartige Pfeiler zu verwenden, auch dann, wenn man überall sonst andere Pfeilerformen hatte. Das konnte die Einheit des Ganzen ernstlich gefährden, um so mehr, als auch die Arkadenbogen ein ganz anderes Aussehen bekommen: entweder hielt man am normalen Halbkreisbogen fest, dann ergab sich aus der engen Pfeilerstellung über den hohen Schäften eine mesquine Folge winziger Bogen mit viel blinder Wand darüber, oder man stelte die Bogen, um die gleiche Scheitelhöhe wie in der Arkade zu erreichen — dann ging die Ähnlichkeit der Bogenformen verloren. Um das Chorrund ästhetisch an das Langhaus, bzw. an dessen östliche Fortsetzung den Vorchor, zu binden, wurde etwa versucht, auch noch im Vorjoch westlich vom ersten Bündelpfeiler nochmals eine Säule auftreten zu lassen, die zwei Pfeilertypen also gewissermassen zu verflechten — so z. B. in Vignory. Das verstärkte Bedürfnis der Frühgotik, den Raum zu vereinheitlichen, führt dann einerseits zu Versuchen, die säulenartigen Pfeiler des Chorschlusses auch für das ganze Langhaus zu übernehmen, oder umgekehrt — wie in St. Germer — den Bündelpfeiler allen Bedenken zum Trotz auch im Chorrund beizubehalten. Zwischen diesen Extremen liegen eine Menge Kompromissversuche, und eine logisch reine Lösung des Problems war erst auf spätgotischer Stilstufe erreichbar, als der Pfeiler überhaupt keine eigene Körperlichkeit mehr besass, sondern als Bündel von Profilzügen aufgefasst wurde, die man nach Belieben zur gegenseitigen Verschnidung bringen und so verschwinden lassen konnte.

Für die Kathedrale von Reims, deren Glieder noch eine so kräftige Körperlichkeit besitzen, war also von vornherein nur eine Lösung des Gleichgewichtes, nicht aber der absoluten Konsequenz möglich, und diese Lösung ist mit souveräner Beherrschung der gegebenen Möglichkeiten gefunden worden.

Der Chor setzt mit dem östlichen Vierungspfeiler an, dann folgt ein kaum fühlbar verstärkter Pfeiler vom Langhaustypus, und vor dem Ansetzen der Rundung noch ein normaler Langhauspfeiler, wodurch bei einem Minimum an Aufwand die Einheit der Gliederung gesichert ist. Schon vom Querhaus an hat dieser Pfeilertypus seine im Langhaus so eindrucksvolle «splendid isolation» aufgegeben; drei solche Pfeiler trennen parallel zur Arkade die doppelten Seitenschiffe des Chores in zunehmend kürzerem Abstand. Vom Chorrund an tritt dieser Pfeiler überhaupt aus der Arkade zurück, um sechs schlanken, zylindrischen Pfeilern Platz zu machen, die an dieser prominentesten Stelle die höchste, säulenähnlichste Individuation der Materie erreichen. Die Familienverwandtschaft mit dem anderen Typus wird einzig durch die gleiche Kapitälhöhe und den Rippendienst aufrechterhalten, der allein vor dem Pfeilerschaft bis

zum Sockel niedersteigt, während für die Arkaden und die Umgangsgurte keine eigenen Glieder mehr ausgeschieden werden. Die schmale Arkade ist hoch gestelzt und wirkt damit überaus feierlich, umhiegend, ragend, nicht mehr schreitend. Aber die Verwandtschaft mit allen anderen Arkaden geht deshalb nicht verloren, so wenig wie bei den ungleichen Spannweiten im Vorchor. Hier zeigt sich der eminente Vorteil des Spitzbogens, dass alle Spitzbogen noch so verschiedener Spannweite der gleichen Formfamilie angehören und gleiche Scheitelhöhe haben können — in Reims um so mehr, als auch alle anderen Bogen schon mehr oder weniger gestelzt sind.

Die Sublimierung des Maßstabs ist im Chorschluss für alle Teile durchgeführt. Das Triforium hat nur noch zwei Öffnungen, statt vier, und statt der harten, nicht mehr bandmässig wirkenden Alternanz von Säulchen und Pfeilern, die sich ergeben würde, ist auf die Freisäulchen ganz verzichtet — das Motiv der Säule ist ja hier schon in der Arkade grossartig vertreten. Dafür ist hier das Hochfenster unmittelbar zum Triforium in Beziehung gesetzt, worauf man im Langhaus zugunsten der klaren Gesamterscheinung des Raumes bewusst verzichtet hatte: der Mittelstab des Masswerks steigt bis auf das Fussgesims der Triforien herab. Damit erscheint das Fenster in einer dritten Modifikation: im Seitenschiff tief in die Mauer versenkt, im Hochschiff in die Oberfläche der Wand eingebettet, ist es hier zur Wandgliederung selbst in Beziehung gesetzt und in die Ebene der Ortrippe verlegt, die im Chor nicht mehr mit selbständigen Gliedern auftritt.

Der Chor-Umgang

In den Radialkapellen des Umgangs verklärt sich die Substanz der Seitenschiffe zu eigenen Sakralräumen. Während die Seitenschiffwände eine Gliederung geringeren Grades aufweisen, ist es nun der Langhauspfeiler selbst, der in Fortsetzung der Freipfeiler zwischen den doppelten Seitenschiffen die Kapellenstirnen bildet, er ist aus der Arkade des Chorrundes in den zweiten Rang zurückgetreten; als Zeichen seiner Dienstbarkeit trägt er den Schaftring des Fenstergesimses, wie die Dienstbündel der Langhauswände. Im übrigen entspricht die Formulierung der Kapellen genau der der Seitenschiffe, nur erscheint alles infolge der schmalen Polygonfelder edler, zierlicher, verklärter. Entsprechend den Triforien im Chorpolygon treten hier Sockelblenden von zwei Bogen auf, die sonst immer im Plural auftretenden dünnen Rippendienste dürfen nun einzeln die Stirnen der radialen Mauerlamellen markieren, zwischen denen die Fenster in die Mauer versenkt sind, ganz wie in den Seitenschiffen. Während aber dort die gleiche Kapitälzone Wandglieder, Leibung und Fenster umfasste, sind hier die Höhen differenziert wie im Gewölbe des Mittelschiffs; das Fenstermasswerk steigt höher empor und hat seine

eigenen Kapitälchen. Und nicht nur die drei Fensterfelder jeder Kapelle haben Masswerk, sondern ebenso die je zweimal zwei, in der Mittelkapelle zweimal drei blinden Felder. Damit wird das Masswerk als Funktion der Wand erwiesen, und von der Materie her entwickelt — die zarte Andeutung jener restlosen Durchformung auch aller blinden Wandfelder, die dreissig Jahre später die Regel wird.

Bei allem Kalkül und aller scholastisch-hierarchischen Rangstufung sind alle Formen von einer blühenden, gesunden Frische, sie erscheinen weich, unpedantisch, gleichsam im Entstehen begriffen. Das Sockelgeschoss der Kapellen hat noch den runden Grundriss der romanischen Zeit und ebenso die griechisch-wuchtige Sockelbank der Chorthauptpfeiler; erst die Fenster- bzw. die Arkadenzone ist ins Polygon gebrochen, also kristallhaft-starr.

Der christliche Parthenon

Die Stellung der Kathedrale von Reims in der Stilgeschichte der Gotik lässt sich nur mit der Stellung des Parthenon in der griechischen Stilgeschichte vergleichen. Wie der Parthenon die dumpfere, körperhafte Wucht des dorischen mit der begrifflich entwickelten Formdialektik des ionischen Stils vereint und noch archaische Strenge und schon hellenistische Süsse und Zierlichkeit in sich enthält, so ist in Reims noch viel vom Raum- und Gliederungsreichtum der romanischen Zeit fühlbar, und zugleich die Präzision der gotischen Formengrammatik und die gotische Einheit des Raumes und aller Gliede-

rungen. Die plastischen Bauteile sind noch körperlich selbständige Glieder, und doch schon fest ins gotische System eingebunden. Diese Zwischenstellung könnte etwas Zweideutiges haben, und jede Unsicherheit in der Formulierung wäre entschuldbar. Aber das Schwebende des Formprogramms ist wie beim Parthenon mit einer unerhörten Sicherheit, einem königlichen Selbstgefühl, ohne jedes Schwanken formuliert, kein Teil ist locker, zufällig, es herrscht eine unvergleichliche Dichte und Intensität aller Formbeziehungen bei einem gewollten Minimum an verschiedenen Formelementen. Und was der Kathedrale von Reims über alle stilgeschichtlichen Ueberlegungen hinaus ihren einmaligen, persönlichen Charakter gibt, ist ihre fast griechische Menschlichkeit, die sinnliche Plastizität ihrer Gliederungen, die leise Modulierung der Arkadenweiten, Pfeilerstärken, Fensterbildung, die den Curvatures an griechischen Tempeln verwandt ist, und die daraus erwachsende unvergleichliche Weichheit und Heiterkeit.

Es ist jene höchste Gabe, die der französischen Kunst, und auch ihr nur in ihren seltensten Höhepunkten, verliehen ist: auch noch das Absolute, das Furchtbar-Richtige, das von sich aus zermahlen und versteinern könnte, im vollen Bewusstsein seiner Unappellierbarkeit mit Güte, ja mit Grazie auszusprechen. Und so ist der Ausdruck des Engels der Verkündigung vom Westportal schon immer als beispielhaft auch für die Architektur der Kathedrale genommen worden, jenes überirdische Lächeln, das der Figur den Namen «Le Sourire de Reims» eingetragen hat.

Peter Meyer

Americana

Glossen zur Ausstellung: «Trois Siècles d'Art aux Etats-Unis»

Zarte Geometrie

Die vom New Yorker «Museum of Modern Art» veranstaltete Ausstellung umfasst eine Abteilung für Volkskunst, die besonders dankenswert ist. Die meisten hier gezeigten Arbeiten sind zwischen 1750 und 1850 entstanden und stammen von schlichten Amateuren oder von Handwerkern, die um des Broterwerbs willen Schilder malten, Grabsteine meisselten und Schiffsfiguren oder — als Wahrzeichen der Tabakläden — Indianerstaturen schnitzten. Eben weil diese Künstler, von denen viele anonym bleiben, in steter Verbindung mit dem Alltag schaffen, enthalten ihre Werke Aussagen von grosser Unmittelbarkeit. In manchen Bildern wiegt freilich noch das Herkommen schwerer als die Erfahrung. Erinnerungen schieben sich vor, ererbtes Kompositionsgefühl überwältigt die Gegenwart. Angesichts der Macht des Vorgeformten sind einige jener Bilder, die sich nicht um die Tradition kümmern, doppelt erstaunlich. Mit einer Naivität, wie sie nur Kindern oder Menschen aus dem Volke eignet, ver-

raten sie eine Tendenz, die zweifellos auf die Anfänge amerikanischer Zivilisation zurückreicht und sich in der Sphäre bewusster Kunstübung erst ganz spät durchsetzt: die Tendenz, sich von Druck religiöser und politischer Mythologien zu befreien, sich weltoffen zu halten. Generationen von Siedlern, die ihrer Ueberzeugung wegen im Mutterland verfolgt und geächtet wurden, sind nach Amerika in der Hoffnung ausgewandert, dort der Tyrannei des Wahns ledig zu sein. Sie verneinen das Vorurteil oder das, was ihnen als Vorurteil erscheint; der Zug zur Entmythologisierung ist ein Teil ihres Wesens. Dieser in der Geschichte Amerikas selber begründete Zug bewirkt, dass der dem Volk angehörige Künstler die Umwelt möglichst nüchternen Sinnes zu bewältigen strebt; vorausgesetzt, dass er nicht wie Joseph Pickett, Zimmermann und Schiffsbauer seines Zeichens, den Eingebungen eines phantasiereichen Kindergemütes gehorcht. Pickett pinselt und strichelt in seinem Bild «Coryell's Ferry» eine Idylle zusammen, die, süssen Behagens voll, von fern an