D. Einzelheiten des Kirchenbaues.

Von Max Hasak.

1. Kapitel.

Allgemeines.

1. Wert der Einzelheiten.

Die Einzelheiten der Bauten bilden den Hauptreiz derſelben. Schöne Simſe und ſaftiges Laub vermögen jedes Bauwerk, ſelbſt wenn es im groſsen und ganzen noch ſo mangelhaft entworfen wäre, dem Beſchauer angenehm und verlockend zu geſtalten. Dagegen wird der am geiſtvollſten entworfene Bau durch ſchlechte Simſe und unſchönes Laub für das ſchönheitsbedürftige Auge ohne Reiz bleiben. Trotz alledem werden gerade dieſe beiden Hauptzierden der Bauten, dieſe ſchwierigſten aber auch erfolgreichſten Schönheitſpender recht wenig gepflegt; ja ſie werden ſo wenig geſchätzt, daſs ſie auf den Hochſchulen dem angehenden Baukünſtler nicht einmal in natürlicher Gröſse gelehrt werden. Kann man eine Sache für den angehenden Baumeiſter geringer bewerten, als daſs man ſie ihn gar nicht einmal lehrt?!

Der groſsen Mehrzahl bleibt daher der Sinn für ſchöne Simſe und edles Laub während all ihres Schaffens verſchloſſen, und daher ſind faſt alle Bauten ſeit dem Beginne des XIX. Jahrhunderts dem Beſchauer ſo ungemein gleichgültig. Denn woher käme es ſonſt, daſs auch der gewöhnlichſte Bau aus Zeiten, welche dieſen vorhergehen, unſere Aufmerkſamkeit, wenn nicht gar unſere Bewunderung erregt?

Man ſucht vergeblich nach den Gründen für dieſe merkwürdige Erſcheinung. Vielleicht, meint man, werden kommende Geſchlechter dieſen Bauwerken aus dem vergangenen Jahrhundert Gefallen abgewinnen, wir ſtänden denſelben noch zu nahe. Aber was haben fünfzig oder hundert Jahre mehr oder weniger des Beſtehens mit der Schönheit an ſich zu tun? Im mangelnden Alter liegt nicht die Löſung dieſer ebenſo rätſelhaften wie unangenehmen Erſcheinung; die völlige Gleichgültigkeit, in der uns dieſe Bauten laſſen, erklärt ſich viel einfacher und ſelbſtverſtändlicher. Es iſt der Mangel jeder Schönheit im einzelnen, jeder ſchönen Einzelheit, die der Baumeiſter nicht gelernt hat, die er daher auch nicht ſchaffen kann.

Man wirft ein, das lerne der Baumeiſter noch auf dem Bauplatz, entweder bei einem geſchickten Architekten oder durch eigene Erfahrung. Nun ja, zu einem ſolchen geſchickten Baumeiſter kommen nur wenige Glückliche; die Mehrzahl bleibt ohne dieſe Schulung auf ſich ſelbſt angewieſen; ſie muſs es aus ſich ſelbſt

erfinden, wie denn die Simſe und wie das Laub in natürlicher Gröſse zu zeichnen und zu entwerfen ſeien, damit ſie ſchön und paſſend wirken.

Aber wie es recht ſchwierig und zeitraubend iſt, eine Wiſſenſchaft aufs neue ſich ſelbſt zu entwickeln, ſtatt alles das, was Geſchlechter über Geſchlechter geſchaffen haben, durch Lehre übermittelt zu erhalten, und wie wenig dies dem einzelnen gelingen wird, ebenſo verhält es ſich mit der Selbſtſchulung in den Einzelheiten der Bauten.

Dieſen Einzelheiten wiederum die nötige und richtige Beachtung zu verſchaffen, auf fleiſsigſte Uebung derſelben zu dringen, auch für ſie Raum zu machen, ſie an diejenige Stelle zu ſetzen, die ihnen gebührt, nämlich an einen der erſten Plätze im Kunſtſchaffen, dies ſei der Zweck des vorliegenden Heftes. Da es ſich hierbei um die Einzelheiten der mittelalterlichen Baukunſt handelt, ſo wird die Schilderung der gotiſchen Einzelteile in noch höherem Grade, als es die Ausführungen über den Grund- und Aufriſs, wie über die Querſchnitte u. ſ. w. ſchon zeigten, den Grundſatz der Zweckmäſsigkeit als das nie verſagende Mittel ausweiſen, um das Alte umzubilden und ſelbſtherrlich Neues zu ſchaffen.

Das Umſchaffen des Beſtehenden für den veränderten Zweck in vernunftgemäſser Weiſe kann allein Neues ſchaffen; dies allein macht den Künſtler zum Herrn der Kunſt; dies allein bringt auch ſein Weſen in der Kunſt zum Ausdruck. Das abergläubiſche Nachahmen der Kunſt vergangener Zeiten macht den Künſtler zum Sklaven der Kunſt, zum Sklaven einer Kunſt, die ſeinem Denken fremd iſt, welche ihm die gegenwärtigen Aufgaben nicht löſt, die ſich mit ihren erſtarrten Einzelheiten und ihren geheiligten Blättern ihm überall als ein Hindernis entgegenſtellt.

2. *Böttticher's* Theorie der Baukunſt.

Einer der liebevollſten Beobachter helleniſcher Kunſt, *Böttticher*[1]), glaubte in der von ihm aufgeſtellten Theorie den Weg gefunden zu haben, den die Griechen beim Schaffen ihres Ornaments, ſowie der Einzelteile des Tempels gegangen waren, und er hoffte auf ihm zu neuen Formen gelangen zu können. *Böttticher* hatte es empfunden, daſs den Einzelheiten der Baukunſt ein Sinn zu Grunde liegen müſſe, daſs ihr Daſein nicht dem bloſsen Zufall und dem Verzierungsbedürfnis entſprungen ſein kann, daſs ſie ihrem Weſen nach aus dem Weſen des Baues hervorgehen müſſen.

»Des Körpers Form iſt ſeines Weſens Spiegel;
Durchdringſt du ſie, löſt ſich des Rätſels Siegel.«

Dieſer Leitſpruch klingt verlockend; aber er zeigt auch klar, wo die Achillesferſe ſitzt. Nicht Nachſinnen und Rätſellöſen ſoll das Kunſtwerk dem Betrachtenden auferlegen; die Einzelheiten ſollen keine Geheimſprache führen. Das Kunſtwerk und ſeine Einzelteile ſollen den Betrachtenden von ſelbſt ergreifen; es ſoll unmittelbar auf ſeinen Geiſt einwirken und nicht erſt Gedankenfolgen im Beſchauenden erheiſchen, damit er begreife, welche Verrichtung der Bauteil habe, was der Baukünſtler ſagen wollte und wie er alles geordnet hat. Die Kunſt iſt das Schaffen für die Sinne; die Wiſſenſchaft iſt das Schaffen für den Begriff. Ein Kunſtwerk wird daher mit den Sinnen, ein wiſſenſchaftliches Werk mit dem Verſtande erfaſst.

Daſs dieſe *Böttticher*'ſche Erklärung der griechiſchen Einzelformen keinen künſtleriſchen Grundgedanken, ſondern einen wiſſenſchaftlichen birgt, daſs es ganz irrig iſt, aus dieſem Grundſatze ein Kunſtſchaffen zu erhoffen oder zu befruchten, dies beweiſt ſchon allein der Streit um dasſelbe. Wären die griechiſchen Formen nach

[1]) Siehe: Böttticher, C. Die Tektonik der Hellenen. Berlin 1874.

Böttticher'ſcher Auffaſſung richtige Formen der Kunſt, d. h. ebenſolche Formen, welche dem Sinne, hier dem Auge, unmittelbar ſagen, zu welchem Zweck ſie da ſind, was ſie verrichten, dann hätte dies vor *Böttticher* ein jeder geſehen, und dann würde es jeder mit und nach *Böttticher* geſehen haben. Weil aber *Böttticher*'s Formenerklärung keine Sinnestätigkeit, ſondern eine Verſtandestätigkeit zum Erfaſſen der künſtleriſchen Abſicht des Baumeiſters wie der ſtatiſchen Verrichtung des Bauteiles erfordert, ſo läſst ſich dieſer Gedanke dem Kunſtſchaffen nicht zu Grunde legen; daher hat er auch keine neuen Kunſtformen geboren. Sollten die alten Griechen wirklich die ihnen überkommenen Formen nach dieſem Grundgedanken umgearbeitet und abgeſondert haben, dann gäbe dies vielleicht eine Erklärung für ihr tauſendjähriges Beharren bei denſelben Formen, da ſie ſich damit in eine Sackgaſſe feſtgerannt hatten.

Dazu kommt, daſs, ſo verlockend *Böttticher*'s Erklärung der griechiſchen Bauformen auch iſt — ich perſönlich kann mich derſelben ebenfalls nicht entziehen —, daſs der Leitſpruch: »Des Körpers Form iſt ſeines Weſens Spiegel«, ſo, wie ihn *Böttticher* auffaſst, in der Anwendung verſagt. Dieſe griechiſchen Formen ſind nach ſeiner Anſchauung Vergleiche. Das Sprichwort aber hat Recht: Jeder Vergleich hinkt. Dieſe Vergleiche ſind wie die Vergleiche der Predigenden zwiſchen den Stellen der Heiligen Schrift und den Bauteilen, nämlich zumeiſt mit Gewalt herbeigezogen. Denn daſs ein Balken in die Formen von Bändern eingekleidet iſt, weil auf ſeiner Unterſeite Zug auftritt, und daſs dieſe Bänder gegen Zerreiſsen beſondere Feſtigkeit aufweiſen, erfordert ſo verwickelte Gedankengänge und iſt ſo weit hergeholt, daſs eben dieſes Bild dem Beſchauenden nichts ſagt — man muſs erſt Rätſel löſen.

Das Band bietet aber wenigſtens noch ein Bild, welches hierbei nicht völlig irrig iſt. Streckt man jedoch den Balken über die Mauer hinaus, ſo iſt zwar das Einrollen des Bandes die künſtleriſche Löſung für eine Endigung desſelben. Aber daſs nun das Bild des Bandes als herausgekragter Körper gar keinen Sinn mehr hat, liegt auf der Hand. Hier iſt des Körpers Form nicht mehr des Weſens Spiegel. Noch weniger, wenn dieſes Band auch gegen die Wand mittels einer zweiten Einrollung künſtleriſch geendigt iſt. Zwei Punkte gegeneinander durch ein Band abzuſteifen, iſt völlig irrig.

Daſs ferner ein Geſims die beſondere Schicht wäre, wo ein Druck zur Erſcheinung käme, ſo daſs man niedergedrückte Blattwellen daſelbſt verwenden müſſe, entſpricht nicht der Verrichtung, welche das Geſims am Bau zu leiſten hat; da müſste man weit eher jede Fuge mit einer Blattwelle verſehen. Wenn man aber in einer nicht beſonders belaſteten Schicht ſolchen Druck darſtellt, dann iſt das korinthiſche Kapitell mit ſeinen faſt gar nicht gedrückten Blattreihen ein ganzes Fehlbild; denn im Kapitell wird ſicher der gröſste Druck übertragen.

Böttticher's Schule glaubte, die einzige Frucht aus dieſem Leitſatz — den gebogenen Rohrſtab — als Bild für den Bogen gefunden zu haben, und ſah auf die Römer mit ihrer »Archivolte« ſtolz herab. Aber ob man einen Balken oder einen Rohrſtab biegt, dürfte ziemlich auf dasſelbe hinauskommen; beide zeigen nicht das Weſen des Bogens. Schneidet man den Bogen durch, dann fallen ſeine Einzelteile nach unten; ſchneidet man den Rohrſtab durch, dann ſtreben ſeine beiden Teile nach oben und auſsen. Auſserdem war es keine beſondere neue Erfindung; hatte doch die romaniſche Kunſt ſolche gebogene Pflanzenſtengel ſchon ſehr gern zur Verzierung der Rundſtäbe ihrer Tore verwendet.

Kurz, es ift nicht einmal möglich, ſolche Rätſelbilder zu finden, welche die wirkliche ſtatiſche Verrichtung der Bauteile dem Verſtande begreiflich machen, geſchweige daſs ſolches Vorgehen und ſolche Formen unmittelbar dem Auge dasjenige aufdrängen, was der Bauteil leiſtet und was der Baukünſtler beabſichtigte.

Dieſen Leitſpruch der Tektonik *Böttticher*'s kann man nur im mittelalterlichen Sinne als nimmer verſiegenden Born neuer Formen erſchlieſsen: »Des Körpers Form ſei ſeines Weſens Spiegel«. Daſs dieſem Leitſpruch das Mittelalter ſiegreich zur Herrſchaft verholfen hat, das iſt ſeine unüberwindliche Stärke; das iſt ſein unſterbliches Verdienſt; das ſtellt das Mittelalter an die Spitze aller Zeiten der Baukunſt. Ohne dieſen nimmer verſiegenden und ewig Neues ſprudelnden Jungbrunnen bleibt alles Drängen der Jetztzeit ein wirres phantaſtiſches Haſchen nach nie Dageweſenem — weiter nichts. An Stelle des geſunden Schaffens vernunftbegabter Geiſter tritt das irre Umhertaſten und das Verzerren ohne einen verſtändigen Grund.

3. *Semper*'s Theorie der Baukunſt

Während *Böttticher* mit Recht zwiſchen Form und Verrichtung des Bauteiles vernunftgemäſse Beziehungen ſucht und verlangt, daſs, wie geſagt, die Verrichtung, welche der Bauteil zu leiſten hat, durch die Kunſtform dargeſtellt und angezeigt wird, ſo hat *Semper* in ſeinem »Stil«[2]), worin er die Theorie *Böttticher*'s auf das heftigſte bekämpfte, einfach jeden Zuſammenhang zwiſchen Form und Verrichtung des Bauteiles geleugnet. Er hat ſämtliche Kunſtformen daraus erklärt und hergeleitet, daſs man Mauern, Pfeiler und Decken aus irgendwelchem Material, wie Holz, Lehm, Ziegeln u. ſ. w., völlig formlos hergeſtellt habe, um ſie dann mit Teppichen, Goldblechen und edlen Hölzern zu verdecken.

Wäre *Semper* dabei ſtehen geblieben, dann könnte man zugeben, daſs dies vielleicht eine annehmbare Entſtehungstheorie ſei, obgleich ſolche Theorien immer mehr oder minder belegte hiſtoriſche Romane ſind; aber dieſes Vorgehen ſtellte *Semper* auch als das einzig richtige und kunſtgemäſse hin. Dagegen kann man nicht entſchieden genug Verwahrung einlegen.

Semper behauptet in der Tat, die Baukunſt dürfe nur eine Bekleidungskunſt ſein! Damit iſt jedes organiſche Fortentwickeln der Baukunſt unterbunden und unmöglich gemacht. Damit iſt aber auch auf dem Bau der Wahrheit der Weg verſchloſſen und die Täuſchung als das allein Berechtigte erklärt; damit hängen ſämtliche Bauformen vom Zufall und von der Willkür ab; ſie hängen in der Luft. Der Erklärung *Semper*'s entſprächen dann eigentlich jene Bauwerke allein, die beliebige Innen- und Aufsenhaut zeigen, die ſich aus keinem Bedürfnis, aus keiner Konſtruktion, aus keinem Material, aus keinem geiſtigen Nachdenken ergeben, die nur irgendwo anders Geſehenes willkürlich wiederholen, ein Formentrug, der vom Ingenieur nur durch mühſelig hineingezwungene Eiſenkonſtruktionen ſtandfähig gemacht werden kann, deſſen Gewölbe aus *Rabitz*- oder *Monier*-Maſſe, wenn nicht gar aus *Papier mâché* geheuchelt ſind. Das iſt keine Baukunſt; das iſt die Kunſt des Dekorateurs und Tapezierers, der Vorhandenes für den Augenblickszweck nachahmt.

Die *Semper*'ſche, die *Böttticher*'ſche und die mittelalterliche Theorie hinſichtlich des Erſchaffens der Kunſtformen ſtellen drei aufeinander folgende, immer höher entwickelte Bautätigkeiten dar, von denen man die erſte oder zweite nicht mehr befolgen kann, ohne im Bauſchaffen auf eine niedere Stufe zurückzuſinken. Warum ſollten auch allein die göttergleichen Hellenen alles vorweggenommen haben? Warum ſollen ſie ſofort auf dem höchſten Gipfel alles menſchlichen Schaffens geſtanden

[2]) Siehe: Semper, G. Der Stil in den technifchen und tektoniſchen Künſten. München 1860—63.

haben? Warum ſoll uns armen Nachgeborenen nichts als Nachahmen, kindliches Nachſtammeln geheiligter und nie zu überbietender Schöpfungen geſtattet und möglich ſein? Ueberdies ſehen wir doch, daſs die Griechen in ſo vielen anderen Gebieten des menſchlichen Schaffens von nachfolgenden Geſchlechtern, ja von unſeren eigenen Zeitgenoſſen — den Ingenieuren — überboten worden ſind. Nicht durch Nachahmen erreicht man ſeinen Lehrer oder übertrifft ihn; durch ſolches Nachahmen gibt man ſich höchſtens dem Geſpötte preis. Aus dem eigenen Inneren, für die Jetztzeit, hat der ſelbſtändige Künſtler zu ſchaffen.

Wohl mögen im Königspalaſt und im Hauſe des Reichen die Wände mit Teppichen und Tüchern verhangen und dadurch geſchmückt und ausgebildet geweſen ſein; hat doch das ganze Mittelalter hindurch bis in die Zelle der Nonne hinein dieſe Wandbekleidung geherrſcht. Wohl mögen Holzſtänder und Holzbalken mit getriebenem Metall verziert geweſen ſein, und ſo mögen ſich die Zieraten der Teppiche und Tücher, der Wirkerei und Näherei auf den Mauerflächen eingebürgert und ihnen Frieſe und Streifen geliefert haben, und ſo mag auch die Treibekunſt der edlen Metalle das Ihre zum urſprünglichen Formenſchatz der Baukunſt beigetragen haben — all dies iſt begreiflich und annehmbar. Aber ſelbſt, wenn auf dieſe Weiſe die Urformen der Baukunſt entſtanden ſind, ſo iſt damit nicht bewieſen, daſs die Bauformen dergeſtalt entſtehen müſſen, und daſs Formen, welche ein anderer Entſtehungsgrund — nämlich dies und jenes Gewerbe — geboren hat, Kunſtformen für Bauteile ſeien.

Die Kunſtform an ſich geht aus anderen Gründen hervor und muſs aus anderen Gründen ſich ergeben. Das, was *Semper* als den Urgrund für die Kunſtformen der Bauteile anſieht, ergibt nur die Zieraten für gröſseren Schmuck und höhere Pracht gewiſſer Bauteile. Kurz, *Semper*'s »Stil« bietet die Erklärung für eine groſse Zahl der antiken unverſtändlichen Einzelformen der Baukunſt, aber kein Bildungsprinzip der Bauformen an ſich.

Man kann dieſe Theorie der antiken Formen für die bloſse Verzierung beibehalten, da allen Völkern und Zeiten ſolch Schmuck und Zierde gemeinſam ſind. Aber Verzieren iſt nicht Bilden. Die *Semper*'ſche Erklärung der Bauformen nimmt den Teil für das Ganze.

In ähnlicher Weiſe verhält es ſich mit der *Bötticher*'ſchen Erklärung der antiken Formen. Auch dieſe nimmt einen Teil für das Ganze, jedoch einen anderen Teil des Bauſchaffens als derjenige, welcher *Semper* aufgefallen war.

4. Formenkreis der ägyptiſchen Baukunſt.

Während *Semper* annimmt, daſs die Rohform unter den verzierenden Teppichen und Goldblechen erſtickt und gar nicht zum Ausdruck gelangt, ein Vorgang, der ja, wie geſagt, ſtattgefunden haben mag, ſehen wir die Aegypter erſichtlich einen Schritt vorwärts wagen und dieſe Rohform in Formen der Natur verwandeln. Die Säule erhält als Kopf einen Lotoskelch oder eine Lotosblüte; der Säulenſtamm wird als Lotosſchaft und der Fuſs als unterer Blattkelch ausgebildet. Das oberſte Geſims wird als bekrönende Blätterreihe mit einem Baſtſtrick befeſtigt dargeſtellt. An Stelle der rein körperlichen Tätigkeit des Behängens oder des Bekleidens tritt alſo nun der überlegende Geiſt in Tätigkeit. Aber ihm fehlt für die Formengebung noch ein aus dem Bauen ſelbſt geborener Leitſatz. Noch iſt die Bauſchöpfung eine Nachahmung ähnlicher Naturdinge, keine Schöpfung neuer Erſcheinungen ſelbſt. Man will einen Hain von Lotosblumen herſtellen. Man modelt die Rohform, ſo gut es eben geht, ihrem Pflanzenvorbild gemäſs um.

5. Umformung durch die Griechen.

Die Griechen nun ſind erſichtlich der Aegypter Schüler. Aber ſie haben nicht bloſs die klaren Naturformen der Aegypter übernommen; in ihrem Formenſchatze miſchen ſich die Formen des ganzen Orients und damit auch alle *Semper*ſchen Urformen der Weberei, der Näherei, der Treiberei und des Töpfers. Doch ſind letztere den Griechen zum Teil ſelbſt unverſtändlich. Unter ihrer Meiſterhand werden durch die Jahrhunderte die ſteifen Naturblätter der Aegypter und alle anderen Zierformen, die des Orients Gewerbe geſchaffen haben, zu immer ſchöneren Umriſſen durchgebildet. Das ſind die »ſtiliſierten« Ornamente und Bauformen der Griechen. Bei dieſer Ausreifung der überkommenen Formen zu klaſſiſcher Schönheit ſcheinen die Griechen dann wirklich die gedrückte Blattwelle, den Bund aus geflochtenen Riemen und Stricken, die Voluten u. ſ. w. in vernünftiger Weiſe an hingehörigen Stellen verwendet zu haben, wenn auch nicht in der maſchenloſen Gedankenfolge, welche *Böttticher* herausgeleſen hat.

Wenn man nicht zugeben will, daſs die griechiſchen Bauformen auf dieſe Weiſe entſtanden ſind, wenn man weder ihre Herkunft noch den Grund ihres Daſeins kennt; dann kann man ſelbſtverſtändlich nicht behaupten, dies ſeien die einzig berechtigten Formen; man darf noch weniger verlangen, dieſe unverſtändlichen Formen ſeien immer weiter allein nachzuahmen. Gibt man aber zu, daſs die griechiſchen Bauformen durch Ummodelung überkommener Formen entſtanden ſind, die teils der Bekleidungskunſt orientaliſcher Innenräume, teils der ägyptiſchen Umbildung der Tempel in Lotoshaine entnommen ſind, dann kann man erſt recht keinen Grundgedanken für ein neues Kunſtſchaffen daraus ableiten! — Es iſt ein Schatz von Formen, der mehr oder minder dem Zufall ſein Daſein verdankt.

6. Gotiſcher Grundſatz für die Bildung der Bauformen.

Erſt die Gotik hat einen Grundſatz für das Schaffen der Bauformen gefunden und hat durch die unentwegte Befolgung desſelben eine neue Kunſt hervorgebracht. Die Rohform wird weder überkleidet, noch in die Form eines Sinnbildes eingeſchloſſen, ſondern ſie wird zweckgemäſs geſtaltet. Die Rohform wird gezeigt, wie ſie erforderlich iſt, bearbeitet mit dem Werkzeuge, das dem Material entſpricht, und begrenzt mit Hilfe geometriſcher Linien. Wird gröſsere Pracht entfaltet, ſo heftet ſich das Laub der Natur und das Getier unſerer Fluren an des Werkſtückes Flächen.

Betrachten wir zur Erläuterung der zweckgemäſsen Ausbildung die Entſtehung des gotiſchen Fenſters. Das Erforderliche iſt die Oeffnung in der Wand. Iſt dieſelbe ſchmal und benötigt man einen wagrechten Abſchluſs, ſo wird ein Stein, ein Sturz, darüber gelegt; ſonſt wölbt ſich ein Bogen über der Oeffnung. Da das Fenſter hergeſtellt wird, einerſeits um hinausſehen zu können, andererſeits um Licht einfallen zu laſſen, ſo iſt es für beide Zwecke dienlich und erforderlich, die Seiten, alſo die Gewände, abzuſchrägen. Hierdurch gewinnt man auch den Vorteil, daſs die entſtehenden ſtumpfen Kanten ſich weniger leicht beſchädigen als die ſchärferen rechtwinkeligen. Dieſen letzteren Vorteil gewährt ſchon das Anbringen einer Faſe, einer Kehle oder eines Rundſtabes an den Gewändekanten. Auch die groſse Abſchrägung läſst ſich durch Hohlkehlen und Wulſte (alſo mittels geometriſcher Formen) reicher für Licht und Schatten geſtalten, und das Naturlaub gibt dieſen Kehlen den höchſten Schmuck. So entſtehen die gotiſchen Fenſter naturgemäſs aus dem Erfordernis, und ſo können auch heutzutage unter neuen Händen neue Gewände entſtehen. Die Ausbildung der Gewände zieht ſich naturgemäſs am geraden Sturz oder am Bogen entlang; fällt doch durch die Abſchrägung desſelben ebenfalls mehr Licht in die Räume, wie ein freierer Ausblick aus denſelben gewonnen wird. Die reichere Ver-

zierung aber mittels Kehlen, Wulſten oder Laubwerk umzieht die einheitliche Umrahmung mit Recht gleichartig.

Zur Abführung des Waſſers iſt an vierter Stelle eine gehörige Abſchrägung der Sohlbank erforderlich und unter dieſer ein Abtraufgeſims. Kein gröſserer Fehler kann begangen werden, als Fenſter ohne untere Abtraufgeſimſe herzuſtellen; die ganze Mauer unter dem Fenſter »verſäuft« unrettbar.

Dies iſt die aus dem Erfordernis und der Konſtruktion unter Künſtlerhand entſtandene Form des gotiſchen Fenſters.

Betrachten wir noch zur Verſtändlichmachung des mittelalterlichen Grundgedankens baulicher Formenſchöpfung die Geſtalt eines Kragſteines. Erforderlich iſt ein vorgeſtreckter Stein. Seine untere Begrenzungsfläche würde, in Parabelform gebogen, der ſtatiſchen Anforderung entſprechen. Wird alſo die unterſte Ecke abgekantet durch eine Schräge, eine Kehle oder einen Viertelkreis, dann iſt der Verrichtung eines Kragſteines auf das peinlichſte Rechnung getragen. Dies ſind tatſächlich die Formen der mittelalterlichen Kragſteine. Daſs bei gröſserem Reichtum die Abkantung der überſchüſſigen Maſſe dann mittels geometriſcher Linien erfolgt, welche dem Auge Licht und Schatten in künſtleriſcher Verteilung zeigen, oder daſs der überſchüſſige Stein dazu verwendet iſt, ſchmückendes Laubwerk und zierliche Köpfe herzugeben, entſpricht dem Ausſchmückungsbedürfnis des Menſchen. Dieſes angeborene Ausſchmückungsbedürfnis iſt der Urgrund aller Kunſt am Bau.

Doch beginnen wir in geordneter Reihenfolge mit der Schilderung der mittelalterlichen Einzelheiten und belauſchen wir vor allem die Baumeiſter der Gotik bei der zweckgemäſsen Ausbildung und Umbildung derſelben. Wir betrachten zunächſt die Wände.

---

2. Kapitel.

Wände.

a) Konſtruktion und Ausführung.

Das Mittelalter nahm, wie mehrfach hervorgehoben wurde, die Herſtellungsart und das Material des Bauteiles zum Ausgangspunkt für die künſtleriſche Geſtaltung desſelben, ſo auch bei der Wand. 7. Hauſtein.

Der Hauſtein war das edelſte Material. Wo angängig, wurde in den Kirchen die Auſsen- wie die Innenhaut der Mauern aus Hauſtein hergeſtellt. Der Kern der Mauern war gewöhnlich nicht der beſtausgeführte Teil, ſondern wurde durch eine Art Beton aus kleinen Steinen und Mörtel hergeſtellt. Da im Mittelalter die Verfrachtung den rohen Sandſtein wohl mehr verteuerte als heutzutage, ſo behandelte man ihn ſo ſparſam als angängig. Man arbeitete aus jedem Rohſtein die gröſstmöglichen Quadern oder das gröſstmögliche Simsſtück heraus. Dadurch wurden z. B. die Geſimsſtücke faſt ſämtlich verſchieden lang, Gewändeſtücke verſchieden hoch und verſchieden in die Seitenflächen einbindend u. ſ. w. Dadurch wurde auch die Wand nicht durch gleich hohe Schichten gebildet, ſondern man ſetzte hohe und niedrige Steine nebeneinander und ſuchte dies nach zwei oder drei Schichten erſt wieder auszugleichen, um eine durchgehende wagrechte Fuge zu erzielen. Wie glücklich die Wirkung einer derartig geſtalteten Wand iſt, dürfte unbeſtritten ſein. Uebrigens iſt das Vorgehen der mittelalterlichen Baumeiſter verſchieden; man findet

auch viele Bauten mit regelmäfsig durchgenommenen Schichten. Die Fugen ſind zu romaniſcher Zeit im allgemeinen weniger ſtark als zu gotiſcher. Die Fuge wurde voll mit Mörtel ausgeſtrichen und wirkt als ſolche kräftig mit.

8. Fugen.

Doch hat das Mittelalter die Werkſteine in das Mörtelbett verſetzt und nicht, wie es ſo häufig heutzutage geſchieht, »vergoſſen«. Das Verſetzen in ein volles Mörtelbett als wagrechte Lagerfuge hat alle Vorteile für ſich. Das hohle Auffetzen der Werkſtücke auf Pappeſtückchen, Holzkeilchen oder Bleiſtreifen, nebſt dem nachträglichen Vergieſsen mit dünnem Mörtel, hat alle Nachteile nach ſich. Der faſt immer wiederkehrende Schaden iſt der, daſs das völlige Ausgieſsen ziemlich unmöglich iſt und immer mehr oder weniger Hohlräume hinterläſst. Dadurch liegt der Stein nur mit wenig Fläche auf. Letztere wird zu ſtark belaſtet, und ſo brechen die Steine. Häufig aber ruht das Werkſtück nur auf den vier Pappſtückchen, da der eingegoſſene Mörtel nicht hineingepreſst werden kann und daher vom aufliegenden Werkſtück überhaupt keinen Druck erhält. Eine richtige Mörtelbettfuge erfordert mindeſtens 1,5 cm Dicke, und in ſolcher Weiſe ergibt ſich die ſtarke gotiſche Fuge von ſelbſt. Aber auch die Stoſsfugen wurden im Mittelalter ſo dick wie die Lagerfugen hergeſtellt, da auch ſie nicht nachträglich vergoſſen wurden. Nur die frei vorſtehenden Simsſtücke preſste man gut ſo dicht als möglich aneinander, weil ſonſt der Mörtel durch den Regen herausgewaſchen worden wäre.

Die neuzeitlichen engen Stoſsfugen rächen ſich beſonders dann, wenn ſich Sandſteine und Granite beim Naſswerden ausdehnen. Da ſich die Fugen wegen ihrer geringen Stärke nicht zuſammendrücken, ſo preſſen die Steine gegeneinander oder gegen ſtärkere Sandkörner im Mörtel und platzen muſchelförmig aus.

9. Mörtel.

Als Bindemittel iſt Mörtel aus Weiſskalk, Graukalk (Waſſerkalk) oder Traſs vorzüglich, Zement höchſt verwerflich. Man hört häufig den Einwurf, daſs der Kalkmörtel doch zu weich ſei, zu wenig an Druck vertrage, um auch ſtark belaſtete Teile, wie Säulenſchäfte und Pfeiler, die vielleicht mit 30 bis 40 kg auf 1 qcm berechnet ſind, auszuhalten. Dieſe Vorſtellung iſt völlig irrig. Da der Mörtel aus der Fuge nicht entweichen kann, ſo wird er ſtark zuſammengepreſst und erhält dadurch die erforderliche Feſtigkeit. Der Zement iſt dagegen wegen ſeiner Unelaſtizität und wegen ſeines Gehaltes an chemiſchen Salzen das ſchlechteſte Material für das Verſetzen von Sandſteinen oder Granit. Ebenſo ſchlimm iſt er für die Verblendung mit Ziegelſteinen, wie überhaupt für jedes Mauerwerk, welches oberirdiſch bald naſs, bald trocken wird. Bei Zementfugen oder Zementmauerwerk reiſsen daher die Werkſteine wie die Ziegel neben den Fugen kreuz und quer. Kurz, die mittelalterliche ſtarke Kalkmörtelfuge iſt techniſch das richtigſte und künſtleriſch ſehr ſchön.

10. Wandflächen im Inneren.

Im Inneren, deſſen Flächen zwar auch aus Hauſtein hergeſtellt waren, zeigte man im allgemeinen das Material nicht, ſondern bemalte Flächen, Gewölbe und alle Simſe in kräftigen, aber abgeſtimmten Farben. Man zog auf die Fläche wagrechte und lotrechte Fugen in regelmäfsiger Einteilung. Dagegen betrachtete man es bei den Ziegelkirchen erſichtlich als den höchſten Reichtum, nicht bloſs die Aufsenhaut, ſondern auch das Innere ungeputzt in Backſtein herzuſtellen.

11. Aufsenflächen der Steine.

In manchen Gegenden arbeitete man die Hauſteine der Flächenverblendung nicht glatt, ſondern lieſs die Bruchboſſe auf der Vorderfläche ſtehen. Häufig ſind die Haus- und Turmkanten auf ſolche Weiſe behandelt. Dieſe Boſſen ſind die Vorgänger derjenigen der italieniſchen Renaiſſance. Doch hat das Mittelalter dieſelben

nie dazu benutzt, die Einheit der Flächenwirkung dadurch aufzuheben und den einzelnen Stein zur Wirkung zu bringen. Auch ſind an den Kanten die Boſſen ſo lang, als ſie die verſchiedenen Steine hergaben, ohne die regelmäſsige Abwechſelung, welche ihnen ſpäter die Renaiſſance gab.

Die Backſteinflächen wurden bei reicherer Ausſtattung mit glaſierten Ziegeln gemuſtert in den verſchiedenſten Einteilungen. Auch lieſs man häufig die Rüſtlöcher in regelmäſsiger Folge offen ſtehen, ohne ſie beim Abrüſten zuzuſetzen. Dieſes Vorgehen findet ſich beſonders in Schleſien.

Bei den Hauſteinen, welche mit einer Art Zange verſetzt worden ſind, die in der Vorder- und Rückſeite ein kleines Loch erfordert, iſt dieſes Loch, wenn auch mit Mörtel verſtrichen, ſichtbar geblieben. Wo dieſe Hauſteinverblendung ſehr wirre Hakenfugen und ähnliches zeigt, war jedoch ſicherlich auch die Aufsenhaut für den Anſtrich beſtimmt. Man färbte die ganze Fläche und zog regelmäſsige Fugen darauf.

12. Güte der Steine.

Man hat gemeint, das Mittelalter habe hinſichtlich der Güte der Steine beſondere Kenntniſſe beſeſſen oder beſondere Steinbrüche betrieben, die vielleicht ſeit Römerzeiten im Gange waren. Nichts kann irriger ſein als dieſes. Bei der einen Geſteinsart liegt der gute Stein obenauf, bei anderen in der Mitte des Felſens, bei einem dritten Bruch zu unterſt. Dies wechſelt in wenigen Meilen Entfernung. Iſt vorn eine gute Bank vorhanden, ſo iſt ſie in demſelben Bruch nach einigen 100 oder 1000 Metern zu Ende. Hat alſo das eine Geſchlecht eine gute Bank beſeſſen, ſo verſagt ſie gewöhnlich ſchon den Nachfolgern. Man legte im Mittelalter überall neue Brüche an, wie ſolches die Urkunden ergeben. Wollten z. B. die Ziſterzienſer von Walkenried ihre Kirche und die Kloſtergebäude in Stein aufführen, ſo ſtand ihnen kein römiſcher Bruch zur Verfügung. Sie erwarben oder erhielten die Berechtigung, im benachbarten Widagerode einen Steinbruch auszubeuten. Daſs dieſer Bruch vorzügliche Steine geliefert hat, beweiſen die Ueberreſte. — Dagegen verwittern die Maſswerke, welche vielleicht vor 20 Jahren im Kreuzgang wieder hergeſtellt worden ſind, in ihren unteren Teilen ſehr heftig.

Da die Urkunde, gemäſs deren *Graf Burchard von Lauterberg* dem Kloſter Walkenried einen Steinbruch überlieſs, in mehr als einer Beziehung leſenswert iſt, ſo ſei ſie hier mitgeteilt[3]):

„Borchardus comes de Lutterberg ejusque liberi Otto, Heidenricus, Wernherus, Henricus omnibus hanc litteram intuentibus in perpetuum. Volumus notum eſſe, quod, cum decorem domus Domini diligere debeamus atque eccleſiarum ſive monaſteriorum aedificationi eſſe intentos nobis expediat, quemadmodum Chriſtianis, foſſam in Widagerode, in qua fracti ſunt lapides hactenus ad aedificationem monaſterii in Walkenride ex juſſione et conſenſu progenitorum noſtrorum, pleno jure conferimus in longum et in latum atque in amplum, prout lapides poterunt inveniri, ut dominus abbas et conventus ad aedificationem ſui monaſterii foſſa illa et lapidibus utantur, prout ſibi viderint expedire, non obſtante, ſi miles aliquis, civis, ruſticus aut agricola jure feodi aut emptionis titulo aut concambii dicat circa foſſam ſibi agros aliquos pertinere, praeſertim quia progenitores noſtri et nos ſemper praefato monaſterio Sanctae Mariae dictam foſſam in longum, latum et amplum et uſibus conventus Walkenridenſis voluimus et volumus eſſe addictam et aſſignatam pleno jure. Ad haec promittimus data fide noſtra, quod nec nos neque noſtri non currus, non equos, non ſervos in foſſa laborantes modo aliquo volumus impedire, immo impedientibus pro viribus reſiſtemus et warandamus eos de foſſa illa, dominum abbatem videlicet et conventum. Datum et actum anno Domini M°. CC°. LVI°, IV. kal. Martii.“

3) Siehe: Urkundenbuch des hiſtoriſchen Vereins für Niederſachſen. Hannover 1846. Heft 1, S. 218.

[*Burchard, Graf von Lauterberg* und ſeine Kinder *Otto, Heidenreich, Werner, Heinrich* allen, die dieſen Brief einſehen werden für alle Zeiten.

Da wir die Zierde des Hauſes des Herrn lieben ſollen und es uns nützlich iſt, dem Bau von Kirchen und Klöſtern mit Eifer obzuliegen, wie es Chriſten geziemt, ſo wollen wir, es ſei bekannt, daſs wir den Bruch in Widagerode, in welchem die Steine bisher zum Bau des Kloſters in Walkenried gebrochen worden ſind, auf Geheiſs und unter Zuſtimmung unſerer Voreltern, mit vollem Rechte in der Länge, in der Breite und in der Tiefe, wie man Steine finden können wird, übertragen haben dem Herrn Abt und dem Konvent zum Bau ihres Kloſters, damit ſie den Bruch und die Steine benutzen, wie es ihnen nötig erſchiene. Dem ſteht auch nicht entgegen, daſs irgend ein Ritter, Bürger, Bauer oder Landarbeiter durch Lehnsrecht oder Kauf- oder Tauſchvertrag ſage, einige Aecker gehörten ihm, weil ja unſere Voreltern und wir immer wollten und wollen, daſs der beſagte Bruch in der Länge, Breite und Tiefe zum Gebrauch des Walkenrieder Kloſters mit vollem Rechte zugeſichert und verſchrieben ſei. Dazu verſprechen wir auf unſere Ehre, daſs weder wir, noch die Unſeren weder Wagen noch Pferde, noch die Arbeiter, die im Bruch arbeiten, auf irgend eine Weiſe hindern wollen; ja wir werden den Hindernden ſogar nach Kräften wehren und ihnen für dieſen Bruch Schutz (?) gewähren, nämlich dem Herrn Abt und dem Konvent. Gegeben und geſchehen im Jahre des Herrn 1256, an den 4. Kalenden des März.]

13. Haltbarkeit und Anſtrich.

Die vortreffliche Haltbarkeit verdanken die mittelalterlichen Steine erſichtlich ihrem Anſtrich. Sowohl der Firnis, wie Eier- und Käſefarben gehen mit der löslichen Kieſelſäure unlösliche Verbindungen ein und bilden ſo eine harte, unverwitterbare Haut. Iſt die Färbung ſelbſt verſchwunden, ſo ſchützt dieſe Haut weiterhin den Stein. Daher iſt es hochverwerflich, auch in Hinſicht auf dieſe Schutzhaut, die Kirchen heutzutage »nachzuarbeiten«, um ſie auf einige Monate »ſchön« zu machen. Sie verwittern nunmehr erſt recht.

Im Mittelalter ſchrieb man dem Mond eine beſonders an den Südſeiten der Kirchen ſtark auftretende Verwitterung derſelben zu, da er dieſe Seite in der Nacht mit ſeinem Licht beſcheint. Daher iſt es ganz irrig, wenn man in Cöln meint, der Dom ſei an der Nordſeite, weil ſie die Wetterſeite iſt, ſoviel einfacher ausgeſtattet als die Südſeite. Der Grund hierfür iſt in der Lage des Domes zu ſuchen, der mit ſeiner Nordſeite hoch oben über dem Stadtgraben kaum geſehen war, während ſeine Südſeite dem erzbiſchöflichen Palaſt und dem ſtädtiſchen Treiben zugewandt war.

Die Südſeiten verwittern tatſächlich viel raſcher als die »Wetterſeiten«, aber nicht des Mondlichtes halber, ſondern weil die Oberflächen der Steine an den Südſeiten von der Mittagshitze bis zur Abkühlung nach Mitternacht oft 20 bis 30 Grad Wärmeunterſchiede durchmachen müſſen, an ihren Kleinteilchen alſo derb gerüttelt wird, während dies an der Nordſeite nicht der Fall iſt.

Heutzutage empfiehlt ſich die Herſtellung der fertigen Werkſtücke im Bruch ſelbſt, ſolange der Stein noch mit Bruchfeuchtigkeit durchzogen iſt. Denn dieſe Bruchfeuchtigkeit iſt zumeiſt mit aufgelöſter Kieſelſäure oder kieſelſauren Salzen durchſetzt, die ſich bei dem allmählichen Verdunſten an der Oberfläche abſetzen. Die verdunſtende Bruchfeuchtigkeit ſchafft dieſe Salze allmählich an die Oberfläche, die dadurch ſtark verkieſelt wird.

Alle Waſſerſchrägen, Fenſterbänke, Strebepfeilerſchrägen, Umgänge, Staffelaufſichten muſs man jedoch mit Firnis tränken oder, wenn ſie nicht ſichtbar ſind, mit Metall abdecken; denn jede auffallende Feuchtigkeit ſinkt im Stein herab, und ſo durchfeuchtet ſich das ganze unter ſolchen ſchrägen oder wagrechten Flächen liegende Mauerwerk.

Auch das Mittelalter hat ſolche Umgänge mit Maſtix angeſtrichen oder mit Blei abgedeckt.

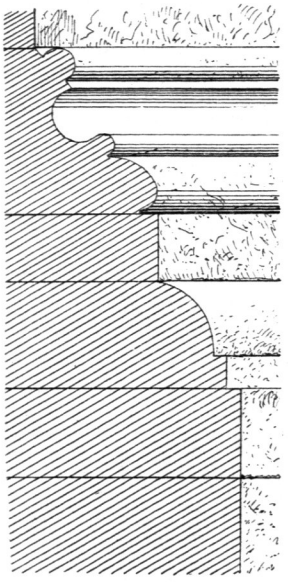
b) Wandſockel.

14. Aufgabe.

Diejenigen Bauteile, auf denen alles im Bau ruht, ſind die Sockel der Wände und die Baſen der Säulen und ſonſtigen Freiſtützen. Von letzteren wird in Kap. 3 (unter a: Säulenfüſse) die Rede ſein; hier ſind die erſteren zu betrachten.

Das härtere Material geſtattet einen geringeren Querſchnitt; das weichere erheiſcht für dieſelbe Laſt einen gröſseren Querſchnitt. Man kann aus dieſem Grunde keine Mauer und keine Säule in der Stärke, in welcher ſie als ſolche erforderlich iſt, unmittelbar auf den Erdboden aufſetzen. Denn der Erdboden wird meiſt nicht höher als mit 2,5 kg für 1 qcm zu belaſten ſein, ohne daſs er eingedrückt wird, während ſchon die weichſten Maurermaterialien das Doppelte und Dreifache an Laſt ertragen. Ebenſowenig kann man z. B. einen Granitſchaft auf gewöhnliches Ziegelmauerwerk aufſetzen. Folglich muſs zwiſchen dem weicheren und dem härteren Material eine Ueberleitung, z. B. eine Platte, eingeſchoben werden, welche auf ihrer Oberſeite den geringeren Querſchnitt der Mauer oder des Säulenſchaftes erhält, während ſie auf ihrer Unterſeite den gröſseren Querſchnitt des weicheren Materials beſitzt. Dieſes zwiſchengeſchobene Stück muſs jedesmal aus dem härteren Stoff hergeſtellt werden, weil es ja ſelbſt in ſeinem geringſten Querſchnitt noch die Laſt auszuhalten hat, welche das härtere Material überträgt.

Fig. 1.



Von der Kirche zu Hirzenach [4]).

15. Formbildung.

In der romaniſchen wie in der frühgotiſchen Kunſt wird als reichſter Sockel das Profil der Säulenbaſis (ſiehe Kap. 3, unter a) verwendet. Es ſitzt ſelbſt häufig auf anderen Schichten auf, die mittels Hohlkehlen oder Schrägen noch weiter ausladen. So zeigen die Cölner romaniſchen Bauten mächtige Sockelſimſe. So findet ſich in Stadtamhof gegenüber Regensburg an der Hoſpitalskapelle ein herrlicher frühgotiſcher Sockel mit Baſisprofil, ebenſo an der Kirche zu Hirzenach bei Boppard (Fig. 1 [4]); ſo zeigt ihn noch das hochgotiſche Schiff des Halberſtädter Domes in ſchönſter Weiſe umgebildet. Nur die allerärmlichſten Bauten verzichten auf dieſe allerwirkſamſte und nötigſte Zier und begnügen ſich mit einer einfachen Schräge. Iſt das Gelände anſteigend, ſo führt das Mittelalter den Sockelſims durch Kröpfung höher hinauf. Häufig wird er um die Tore herumgezogen; ſo beſonders in der romaniſchen und frühgotiſchen Kunſt. Auch im Inneren, z. B. im Chorumgang des Magdeburger Domes, führt der Baumeiſter in ſelbſtherrlicher Weiſe den Sockel ſo, wie es die Umſtände erheiſchen. Das Mittelalter zeigt ſich überall als die Herrin der Formen, nicht als die Sklavin geheiligter, unverſtändlicher und hemmender Ueberlieferungen.

c) Hauptgeſimſe.

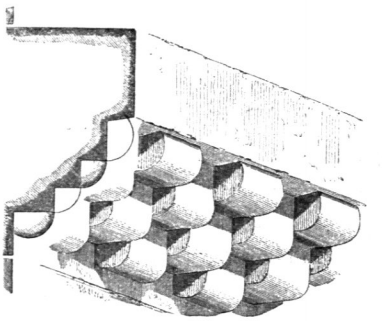
16. Romaniſche Form.

Die Geſimſe, welche den oberen Teil einer Mauer abſchlieſsen, dienen dazu, dieſe Wand künſtleriſch zu endigen, zu bekrönen, oder für das Dach und die Regen-

[4]) Aus: Dehio, G. & G. v. Bezold. Die kirchliche Baukunſt des Abendlandes etc. Stuttgart 1884 ff.

rinne das nötige Auflager zu ſchaffen. Während die ägyptiſche Hohlkehle mit ihren aufrechtſtehenden Blattreihen in dem regenloſen Lande und auf dem dachloſen Tempel nur die Bekrönung zum Ausdruck bringt, betont das griechiſche Hauptgeſims ſeine Verrichtung als Träger der Dachrinne und als Auflager für die Dachſparren.

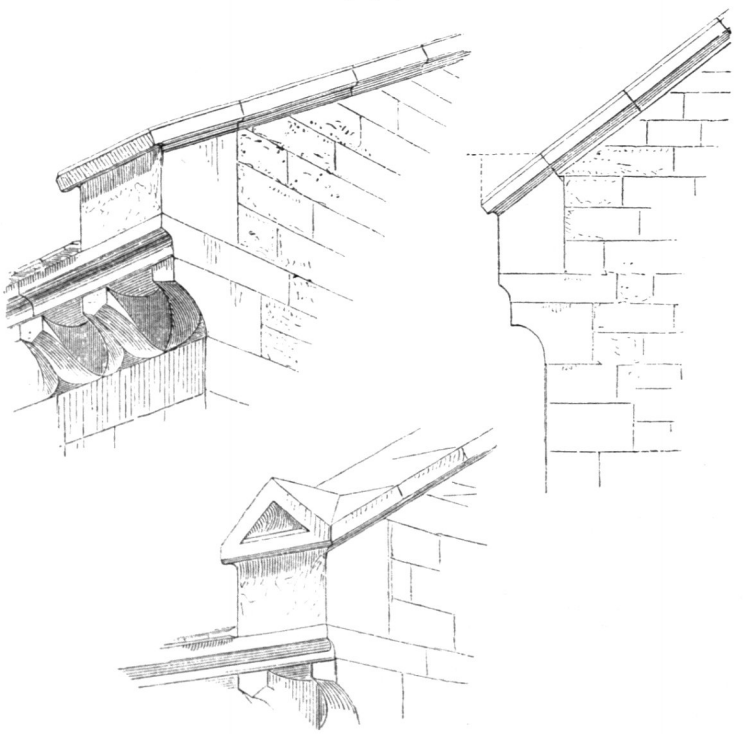
Fig. 2.



Von der Kirche *St.-Sernin* zu Toulouſe [5]).

Die romaniſche Kunſt ſucht zumeiſt durch Bogenfrieſe und Kragſteine oben eine gröſsere Fläche herzuſtellen. Dieſe Kragſteine zeigen in unermüdlichſter Abwechſelung die verſchiedenſten Schnitzformen, wie Menſchen- und Tierköpfe, in ſehr kleinem Maſsſtabe, ſo daſs ſie mit ihren Einzelheiten kaum zur Geltung kommen. Eine erfreuliche Ausnahme bildet der Chor von Königslutter (um 1138); dort ſind die Augen der Köpfe ſogar mit farbigen Glaspaſten ausgeſetzt. Das in Fig. 2 [5]) dargeſtellte Hauptgeſims von *St.-Sernin* zu Toulouſe zeigt eine andere Formenbildung; der in jenen Gegenden heimiſche Ziegelbau hat erſichtlich dieſes reizvolle Geſims erfunden.

Fig. 3 [6]).



17. Form des Ueberganges.

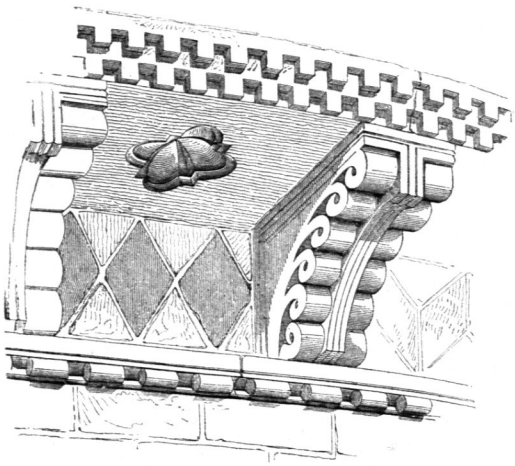
Zur Zeit des Ueberganges tritt unter den Hauptgeſimſen eine Geſtalt der Kragſteine auf, welche ſehr befremdlich ausſieht, aber aus Burgund und der Champagne ſtammt und mit der früheſten Gotik der Ziſterzienſerklöſter nach Deutſchland einzog. Wir ſehen ſie am Hauptgeſims über dem Biſchofsgang am Magdeburger Dom und am Kreuzgang bei *St. Matthias* zu Trier. Fig. 3 [6]) gibt die übliche franzöſiſche Form wieder, zugleich mit dem Giebelanfänger, der in ebenſo einfacher wie ſelbſtverſtändlicher Weiſe gelöſt iſt.

18. Gotiſche Form.

Die Gotik ſtellt die Hauptgeſimſe ebenfalls mittels Kragſteinen, zumeiſt aber mittels vorgezogener Schichten her. Sind Kragſteine verwendet, ſo ſtehen ſie in

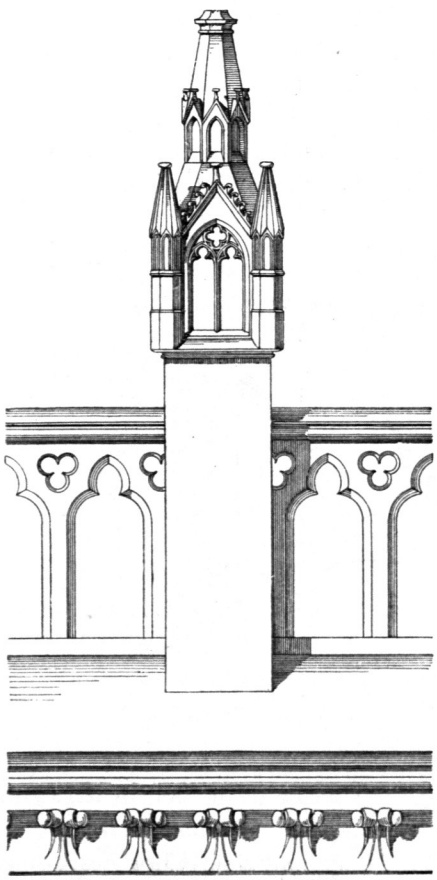
[5]) Nach: Viollet-le-Duc, E. *Dictionnaire raiſonné de l'architecture françaiſe etc.* Bd. II. Paris 1867. S. 201.
[6]) Nach ebendaſ., Bd. VII, S. 137.

Fig. 4.



Hauptgeſims an der Kirche *Notre-Dame du Port* zu Clermont [7]).

Fig. 5.



Hauptgeſims am Dom zu Magdeburg [8]).
1/25 w. Gr.

ſolchen Abſtänden, wie es die darauf gelegten Platten, welche die Rinne zu tragen haben oder die ſelbſt als Rinne ausgekehlt ſind, erfordern, nicht wie irgend ein hergebrachtes Schema, unbekümmert um das Erfordernis, es vorſchreibt. So zeigt es ſchon das hier abgebildete Hauptgeſims von *Notre-Dame du Port* zu Clermont (Fig. 4 [7]). Die Einzelheiten ſind wie die meiſten der romaniſchen Kunſt noch ebenſo unverſtändlich wie diejenigen der Antike; daher beſteht der Streit, woher wohl dieſe abſonderliche Geſtalt der Kragſteine kommen könne. *Viollet-le-Duc* ſieht darin die ſich krümmenden Holzſpäne, wenn der Zimmermann die Kopfenden der Balken mit der Axt bearbeitet; andere nehmen dieſen Kragſtein für eine Umbildung der antiken Konſolen mit ihren Schnecken. Doch dürfte die Reihe dieſer kleinen Voluten noch am meiſten an die altchriſtlichen Kriech- und Kantenblumen erinnern, deren Wiederaufleben wir um dieſelbe Zeit am Hochaltar von *San Ambrogio* zu Mailand ſehen.

In der entwickelten Gotik wird das Hauptgeſims faſt immer durch herausgezogene Schichten gebildet, von denen die untere als Kehle mit reicher Laubverzierung hergeſtellt wird, die obere den Waſſerſchlag trägt. Dieſe Geſimſe ſind zumeiſt nicht hoch (50 bis 70 cm), dagegen kräftig ausladend und dadurch eine machtvolle Bekrönung ſchaffend.

19. Geländer.

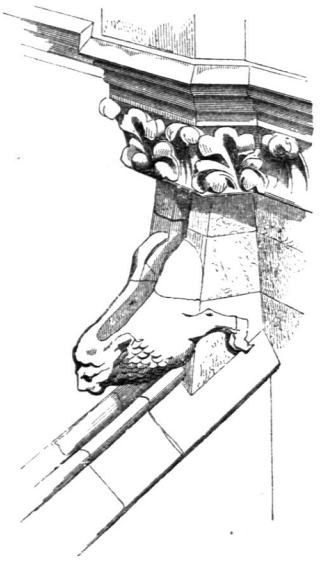
Häufig bildet ein Geländer auf der oberſten Schicht einen Umgang, um überall bequem hingelangen und das Dach wie die Rinne ſorgfältig beobachten zu können. Dieſe Geländer ſind faſt immer mit den reizvollſten Maſswerkfüllungen ausgeſtattet. Um den erforderlichen Halt zu geben, ſtehen gewöhnlich auf den Pfeilern ſtärkere Pfoſten, die ihrerſeits wieder durch Fialen, Tiere oder Standbilder bekrönt ſind. Fig. 5 [8]) ſtellt ein

7) Nach ebendaſ., Bd. IV, S. 322.

8) Nach: Clemens, Mellin & Rosenthal. Der Dom zu Magdeburg. Magdeburg 1831—38.

ſolches Geländer mit ſeinem Pfoſten vom Chor des Magdeburger Domes aus der erſten Hälfte des XIII. Jahrhunderts dar. Um den Fuſspunkt der Sparren und des Holzwerkes nicht durch das Waſſer aus leckgewordenen Rinnen beſchädigen zu laſſen, iſt hinter dieſen Geländern und hinter der Rinne noch eine kleine Mauer hochgeführt, auf welcher erſt das Dachwerk beginnt.

Fig. 6.

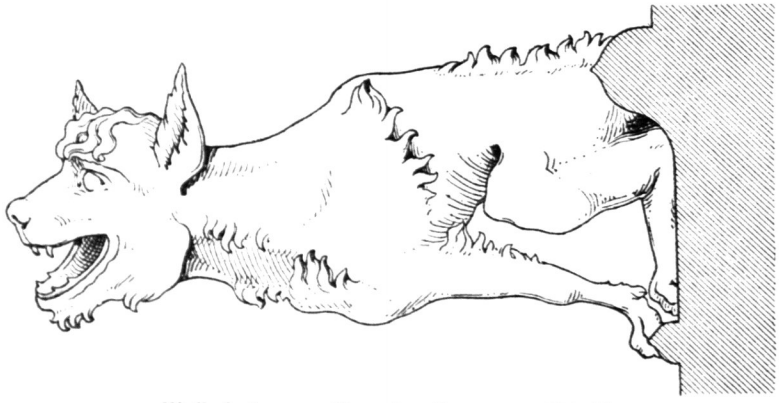


Waſſerſpeier am Schiff der Kathedrale zu Amiens[9]).

20. Waſſerabführung.

Das Waſſer wird aus den Rinnen entweder durch Abfallrohre oder durch Waſſerſpeier abgeführt. Verfolgen wir den Lauf des Regenwaſſers vom Hochſchiffsdach aus. Dasſelbe ſtürzt aus den Regenrinnen auf jedem Pfeiler in den vorgelegten Fialen auf den Rücken der Strebebogen. Mitunter ſpeit ein Tier das Waſſer auf den Rücken des Bogens. So ſieht man es am Schiff der Kathedrale zu Amiens (um 1235). Dieſe Waſſerſpeier haben nach *Viollet-le-Duc* vor dem Aufbringen des Daches dazu gedient, die Gewölbezwickel zu entwäſſern (Fig. 6[9]). Von hier läuft das Waſſer zur äuſserſten Fiale, um da wieder im Pfeiler bis auf das Hauptgeſimſe der Seitenſchiffe zu gelangen. Bei den guten Ausführungen ſind in dieſen Abfallſchlitzen oder Kanälen Metallrohre eingeſetzt. Von den Regenrinnen der Seitenſchiffe wird das Waſſer zumeiſt durch groſse Waſſerſpeier nach auſsen und unten befördert. Dieſe Waſſerſpeier haben zu den reizvollſten Schöpfungen in Laubwerk, Getier und Menſchen-

Fig. 7.



Waſſerſpeier am Chor des Domes zu Cöln[10]).

1/10 w. Gr.

leibern Veranlaſſung gegeben. Auch für »Steinmetzſcherze« ſind ſie der beliebte Anlaſs. Doch ſind ſie immer geiſtreich erfunden, und wenn ſie in der ſpäten Gotik zu wilden Fabelweſen werden, ſo gleichen ſie doch nie den ſchlimmen Handwerksunzulänglichkeiten der neuzeitlichen Kirchen. Fig. 7[10]) ſtammt vom Chor des Cölner

9) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. VI, S. 24.

10) Nach: Schmitz, F. Der Dom zu Cöln etc. Düſſeldorf 1877.

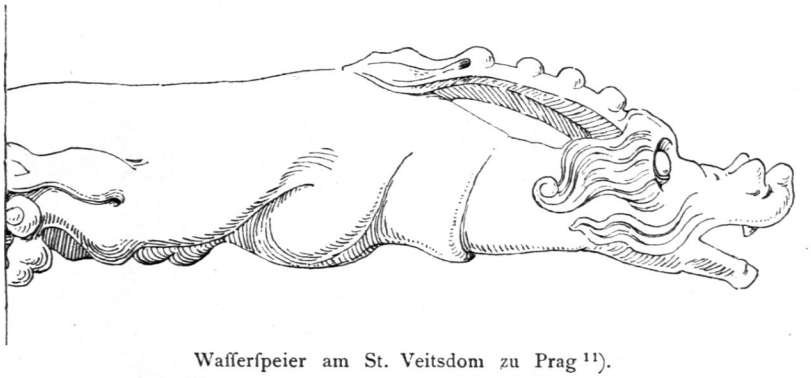
Domes und Fig. 8[11]) vom Dom zu Prag; beide betonen mehr das Grotteske als das Schöne. Die franzöſiſchen Schöpfungen ſtehen zumeiſt auf einem weit höheren Standpunkt künſtleriſcher Vollendung.

d) Gurtgeſimſe.

21. Verſchiedenheit.

Die Gurtgeſimſe haben entweder nur den formalen Zweck, die glatte Wand zu teilen und zu beleben; dann müſſen ſie aber einen vernunftgemäſsen Platz einnehmen, alſo z. B. dort angeordnet ſein, wo der Fuſsboden der Geſchoſſe oder der Emporen dahinter liegt. Oder ſie ſind unter den Fenſtern angebracht, um das Waſſer abzuleiten. Während im erſten Falle die Ausbildung dieſer Geſimſe durch

Fig. 8.



Waſſerſpeier am St. Veitsdom zu Prag[11]).

irgendwelche Zweckmäſsigkeitsgründe nicht bedingt wird und daher der Willkür oder der Ueberlieferung mehr oder minder Raum gelaſſen iſt, tritt bei der zweiten Art des Gurtgeſimſes die gebieteriſche Notwendigkeit auf, das Waſſer, welches in groſsen Maſſen an den undurchläſſigen Fenſtergläſern herunterläuft, von der darunterliegenden Mauer zu entfernen, es abtropfen zu laſſen.

22. Teilende Gurtgeſimſe.

Betrachten wir zuerſt diejenigen Gurtgeſimſe, welche im Inneren wie im Aeuſseren nur den Zweck haben, die Wand abzuteilen. Vor allem tritt ſeit Römerzeiten in den Hauptſchiffen der Kirchen über den unteren Bogenſtellungen ein Teilungsgeſims auf, welches ungefähr in der Höhe der wagrechten Dachbalken der Seitenſchiffe oder der Emporenfuſsböden angeordnet iſt. Es ſtellte natürlich zuerſt das antike Hauptgeſims dar, das dann zu altchriſtlicher Zeit ſich mehr und mehr umbildete, um in der romaniſchen Kunſt nur als ein wirkliches Bandgeſims zu erſcheinen, das häufig mit einem Schachbrettmuſter, wie in der Michaelskirche zu Hildesheim, oder mit reichem Rankenwerk, wie in *St. Andreas* zu Cöln, oder mit einem Flechtband, wie in *Liebfrauen* zu Magdeburg, verziert iſt.

Zu gotiſcher Zeit wurden dieſe Glieder mit Rundſtäben oder Hohlkehlen gebildet, ja ſogar mit Laub beſetzt. Das bekannteſte in letzter Art iſt das Gurtgeſims, welches in der Kathedrale von Amiens über den Arkaden hingeführt iſt; es hat zierlichſtes und ſaftigſtes Laub frühgotiſcher Art. Wenn man bei neuzeitlichen Kirchenbauten an ſolchen Stellen im Inneren Geſimſe mit Waſſerſchrägen und Waſſernaſen anbringt, ſo iſt ſolch ein Geſims an der falſchen Stelle, und aufserdem ſieht eine ſolche Waſſerſchräge im Inneren wenig künſtleriſch bewältigt aus.

[11]) Nach *Effenwein's* Aufnahme.

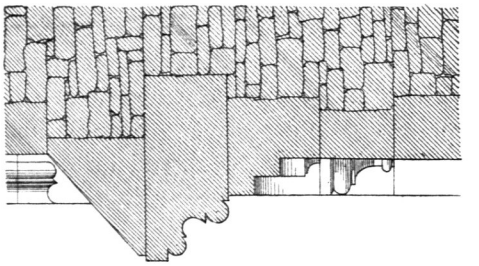
23. Kafffimſe.

Im Aeuſseren dagegen müſſen die Geſimſe überall da, wo Waſſer abtropfen ſoll, auch für dieſen Zweck geſtaltet werden. Man nennt ſie Kafffimſe. Hierzu muſs eine Schräge vorhanden ſein, welche das Waſſer von der Wand ableitet, und eine Unterſchneidung, damit das von dieſer Schräge abgeleitete Waſſer auch abtropft. Dieſe Unterſchneidung iſt im einfachſten Fall eine Hohlkehle, nahm aber bald die reichſte Ausbildung in Kehlen und Hohlſtäben an. Da die glatte Schräge bei gröſserem Reichtum etwas nüchtern ausſieht, ſo wird auch ihre Oberfläche durch Auskehlungen belebt und die einfache Waſſernaſe durch birnſtabähnliche Bildungen erſetzt. Solche Simſe, welche das Waſſer abtropfen machen, müſſen unter jedem Fenſter angebracht werden; ſonſt zieht ſich das geſamte darunterliegende Mauerwerk voll Waſſer und trocknet nie aus.

24. Waſſerſchrägen.

Auch die bloſsen Bandgeſimſe erhalten in der Gotik auf ihrer Oberſeite Schrägen. Jeder Regentropfen, welcher auf eine wagrechte oder flachgeneigte Oberſeite eines Simſes oder ſonſtigen Vorſprunges auffchlägt, beſpritzt den darüberliegenden Teil der Wand und durchfeuchtet ihn. Ebenſo tränkt der Regen oder der liegenbleibende Schnee den anſtoſsenden Mauerteil. Beides fällt bei der Schräge fort. Ueberall bildet das Erfordernis und die liebevolle Beobachtung deſſen, was unſere Witterungsverhältniſſe erheiſchen, die Formen um und ſchafft Neues, nie Geſehenes in unerſchöpflicher Fülle. Schrägen ohne abtropfende Naſen jedoch, welche z. B. eine ſtärkere Mauer in eine ſchwächere überleiten, ſind mit waſſerundurchläſſigem Stoff, wie Firnis, zu tränken; ſonſt dienen

1/96 w. Gr.



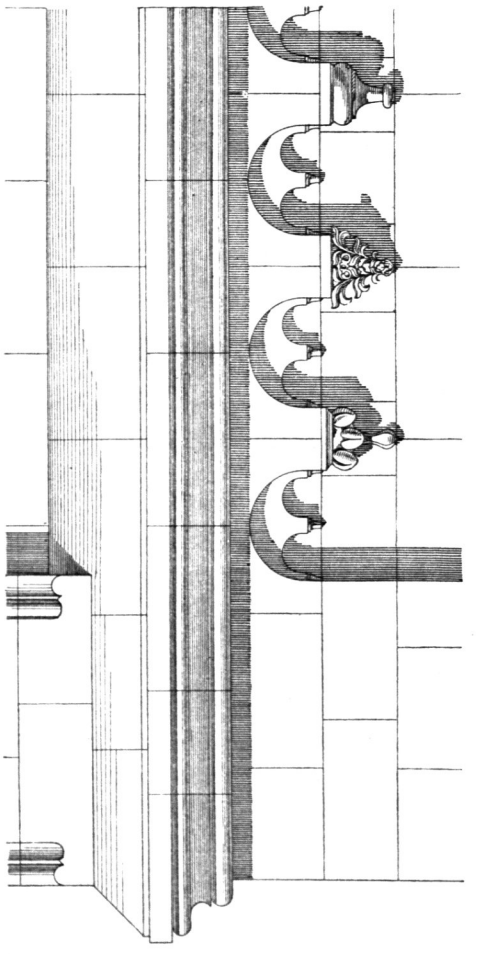
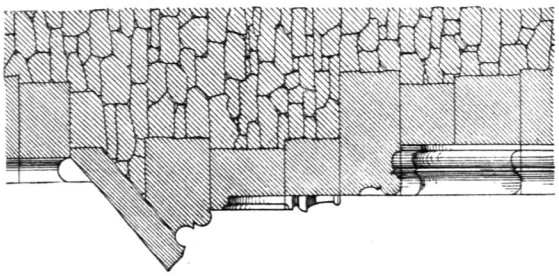
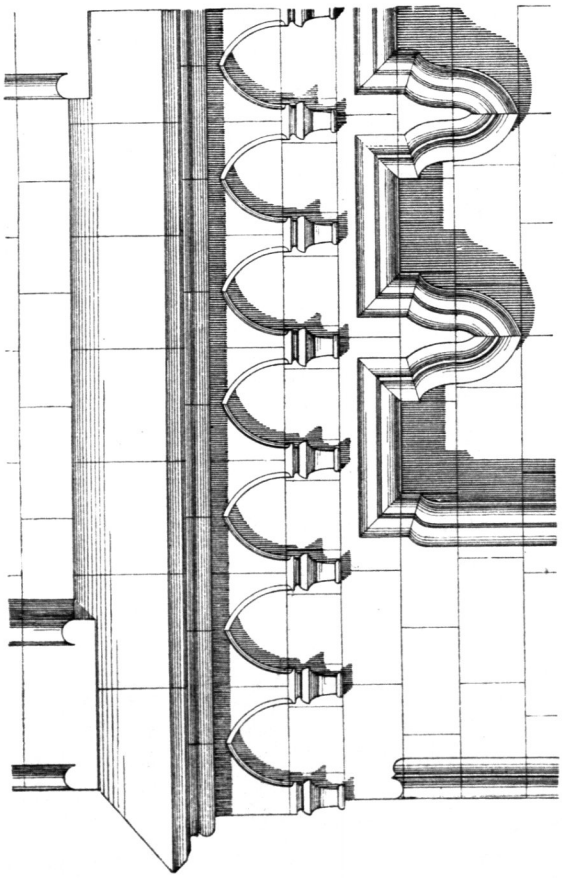


Fig. 9.[12]

[12] Nach: Clemens, Mellin & Rosenthal, a. a. O.

1/25 w. Gr.





Gurtgeſimſe am Dom zu Magdeburg [12]).

Fig. 10.

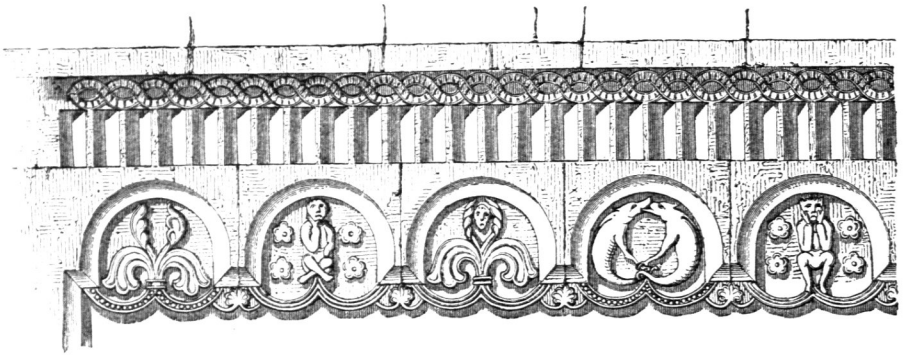
ſie nur dazu, das Waſſer der unteren Mauer mitzuteilen und ſie auf das ſchlimmſte zu durchnäſſen. Daher müſſen auch alle Platten der Umgänge aufsen mit Blei abgedeckt oder mit Firnis oder mit Pech getränkt werden. Auch im Mittelalter iſt dies zumeiſt geſchehen.

Wie ſich allmählich die Waſſerſchräge auf den romaniſchen Geſimſen einſtellte, zeigen die Gurtgeſimſe der Chortürme des Magdeburger Domes. In Fig. 9 [12]) iſt auf den romaniſchen Gurt, welcher das umgekehrte Baſisprofil zeigt, eine Schräge aufgeſetzt, welche noch keine Waſſernaſe beſitzt; die Hohlkehle des Baſisgeſimſes mufs das Abtropfen bewirken. Fig. 10 [12]) zeigt dagegen ſchon die Schräge mit Waſſernaſe. (Die im Querſchnitt angegebene Zuſammenſetzung dieſes Geſimſes iſt nicht mittelalterlich, ſondern rührt von den Wiederherſtellungsarbeiten im XIX. Jahrhundert her.) Zwiſchen beiden Geſimsarten liegt der Wechſel des Baumeiſters. Der erſte Baumeiſter zeichnet aufsen noch die romaniſche Kunſt Deutſchlands, wenn er innen auch die Kenntnis der franzöſiſchen Errungenſchaften verrät. Der zweite Baumeiſter dagegen, derjenige des oberen Biſchofsganges, zeichnet den burgundiſchen früheſtgotiſchen Stil.

25. Bogenfrieſe.

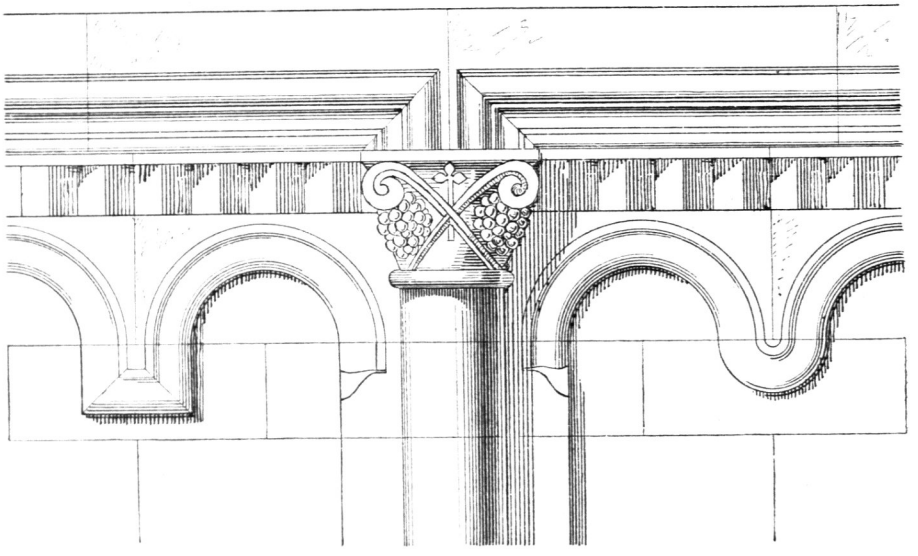
Auch die beiden Bogenfrieſe unter dieſen Geſimſen zeigen die veränderten Einzelformen. Dieſe Bogenfrieſe dienen in der romaniſchen

Fig. 11.



Hauptgeſims an der St. Johanniskirche zu Schwäbiſch-Gmünd [13]).

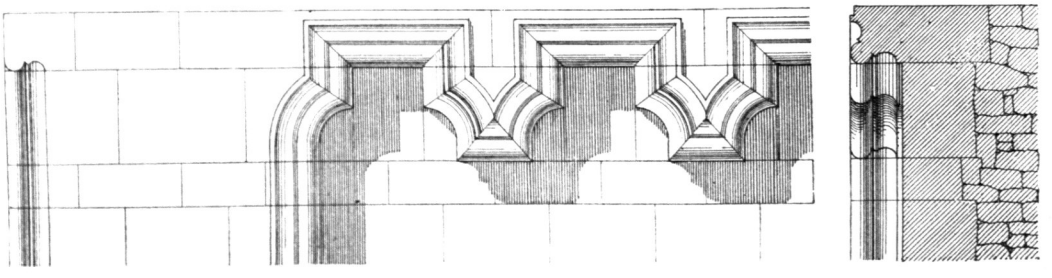
Fig. 12.



Hauptgeſims am Schiff der Ziſterzienſerkirche zu Heiligenkreuz bei Wien [14]).

1/25 w. Gr.

Fig. 13.



Gurtgeſims am Dom zu Magdeburg [12]).

1/25 w. Gr.

Kunſt zumeiſt zur Verbindung der Liſenen untereinander, beſonders unter dem Dachſims, um für das Auflager der Sparren und für die Regenrinne oben eine breitere Fläche herzuſtellen. Fig. 11[13]) veranſchaulicht einen romaniſchen Bogenfries von der St. Johanniskirche in Schwäbiſch-Gmünd aus dem Ende des XII. Jahrhunderts. Fig. 12[14]) ſtammt vom Langſchiff der Kloſterkirche zu Heiligenkreuz bei Wien, welche ſchon die gotiſchen Errungenſchaften im Inneren kennt, nämlich die Auswölbung des Hochſchiffes, und ausführt; ſie wurde ſchon 1187 geweiht. Fig. 13[12]) ſtellt noch einen der weiter vorgeſchrittenen Bogenfrieſe vom Magdeburger Dom dar, der vom Meiſter des Biſchofsganges herrührt.

3. Kapitel.

Säulen, Pfeiler und Kragſteine.

a) Säulenfüſse.

Unter Bezugnahme auf das in Kap. 2 (unter b) für die Mauerſockel Geſagte betrachten wir zunächſt den Säulenfuſs, alſo das Stück der Säule, welches die Laſt, die der Säulenſchaft trägt, auf das weichere Mauerwerk oder den Erdboden überleitet. 26. Säulenbaſen.

Als vorhandene Kunſtform war der mittelalterlichen Kunſt die antike Säulenbaſis überkommen. Dieſe beſteht aus runden Wulſten und Kehlen und aus einer viereckigen Platte. Gerade daran, wie das Mittelalter dieſe antike Form in Hinſicht auf ihren Zweck umbildete, kann man ſo recht das Neuſchaffende und das Formenbildende der Zweckmäſsigkeit erſehen; man wird aber auch zu dem Schluſs kommen, daſs die Antike ihrerſeits wenig Wert auf die zweckgemäſse Ausbildung, bezw. Umbildung ſolcher Formen legte; ſie beſchränkte ſich faſt durchweg auf eine formvollendete Ausbildung der ihr überkommenen Einzelheiten. Hierin beſteht der groſse Unterſchied im Weſen der antiken und der mittelalterlichen Kunſt. Beide finden gewiſſe Baueinzelheiten vor; beide bilden dieſe ihnen fremden Erzeugniſſe um. Doch beſchränkt ſich dieſe Umbildung bei den Griechen faſt nur auf die Form als ſolche, um ſie ſchöner wieder erſtehen zu laſſen, während das Mittelalter und beſonders die Gotik dieſe Umbildung zuerſt und vor allem der baulichen Zweckmäſsigkeit halber vornimmt, ohne jedoch die ſchöne Ausbildung der Form dabei zu vernachläſſigen. Dieſes Weſen der gotiſchen Bauformen hat zuerſt *Viollet-le-Duc* in ſeinem unſterblichen »*Dictionnaire raiſonné de l'architecture françaiſe du XIe au XVIe ſiècle*« dargelegt.

Die antike Baſis hat verhältnismäſsig wenig Ausladung, und die Ecken der unterſten Platte brechen leicht ab, insbeſondere, wenn man nicht über den griechiſchen Marmor verfügt. Die romaniſche Baſis wächſt dagegen allmählich zu immer mächtigerem Umfang und gröſserer Höhe, ſo daſs für das XII. Jahrhundert die groſsen Baſen von *St. Godehard* und *St. Michael* zu Hildesheim oder von Wunſtorf ſo recht kennzeichnend ſind. Aufserdem aber beſeitigt ſie die unpraktiſchen freien Ecken der viereckigen Platte, indem ſie Eckverſtärkungen zwiſchen Platte und Wulſt ſtehen läſst (Fig. 14[15]). Dieſe traten ungefähr um 1100 auf. Sie nahmen bald die

[13]) Nach: Jahreshefte des Württembergiſchen Altertum-Vereins.
[14]) Nach: Publicationen des Vereins Wiener Bauhütte etc. Wien.
[15]) Aus: Dehio & v. Bezold, a. a. O.

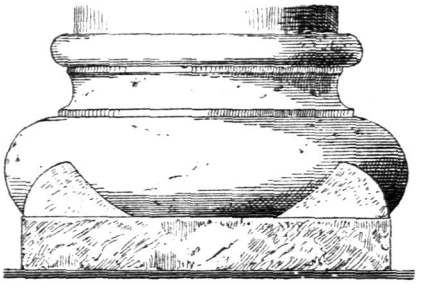
Formen von Blättern oder phantaſtiſchen Tieren an und bildeten zur Zeit des Ueberganges in die früheſte Gotik ebenſo zierliche, als leicht verſtändliche Schmuckſtücke der Bauten. Wir finden ſie an den Baſen im Laienrefektorium zu Maulbronn; hier quellen die unteren Pfuhle derſelben ſchon über die unterſchneidende Hohlkehle hinaus (Fig. 15 u. 16[16]), und der Querſchnitt weiſt die gotiſche Linienführung auf.

In Italien haben ſich dieſe Eckblätter bis in die Zeit der hohen Gotik erhalten. So finden ſie ſich noch an den Baſen von *Santa Anaſtaſia* zu Verona (Fig. 17 u. 18[17]). Die Italiener ſahen ſo viele Akanthusblätter auf antiken Ueberreſten, und ſie hatten ſie zur Zeit der romaniſchen Kunſt ſo ausſchlieſslich nachgeahmt, daſs auch ihre Gotik, wie Fig. 19[17]) zeigt, das Akanthusblatt nicht vergeſſen kann.

Eine andere Bereicherung bloſs nach der formalen Seite bildet die Verzierung der Wülſte. Dieſe, wie die Kehlen der mittelalterlichen Baſen, ſind im allgemeinen glatt gehalten. Am Ausgang der romaniſchen Zeit und zu Beginn der Gotik ſtellt ſich jedoch auf dieſen Gliedern hin und wieder reichſte Verzierung ein. Hamersleben bietet für die romaniſchen Baſen (Fig. 20[15]), der Dom zu Regensburg in ſeinem ſüdlichen Seitenchor für die früheſtgotiſchen reizvollſte und abgeſchliffenſte Beiſpiele dar.

Die Baſen haben zur Zeit

Fig. 14.



Säulenbaſe in der Kloſterkirche zu Hamersleben[15]).

Fig. 15.

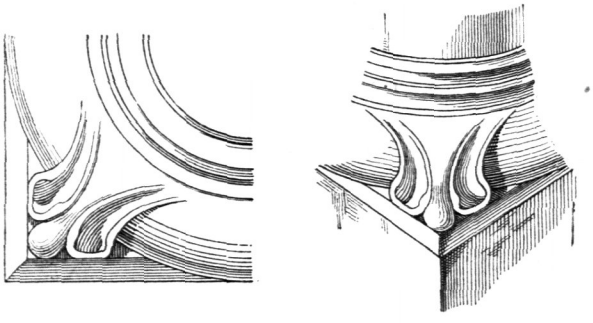
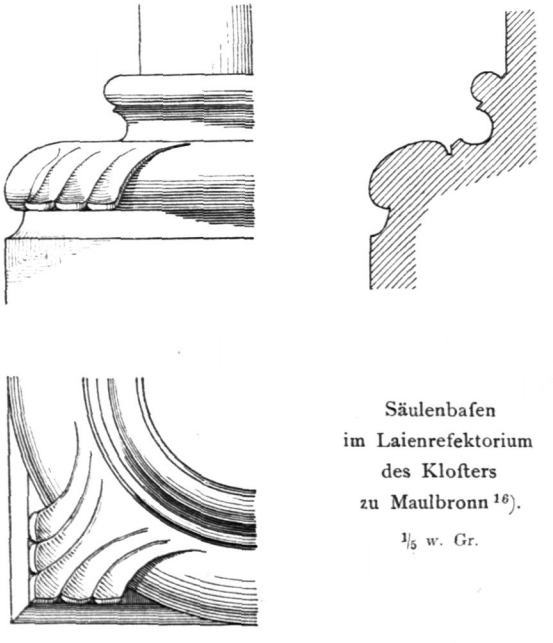


Fig. 16.



Säulenbaſen im Laienrefektorium des Kloſters zu Maulbronn[16]).

1/5 w. Gr.

[16]) Nach: PAULUS, E. Die Ciſtercienſer-Abtei Maulbronn. Stuttgart 1879.

[17]) Nach: Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion für Erforſchung und Erhaltung der Kunſt- und hiſtoriſchen Denkmale. Wien.

Fig. 17.

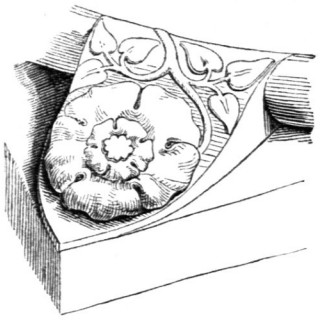


Fig. 18.

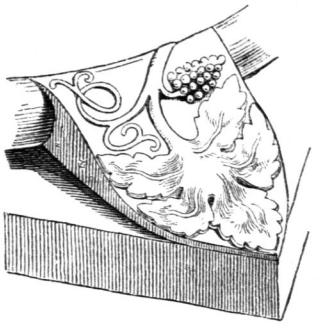
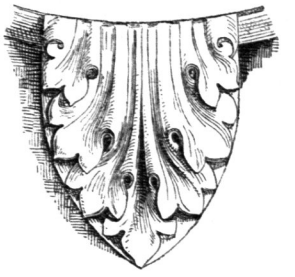
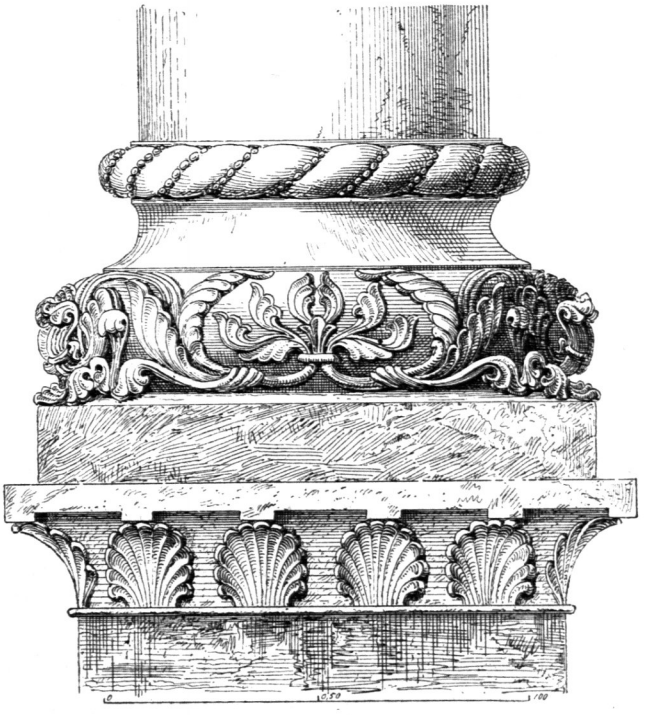


Fig. 19.



Eckblätter der Säulenbaſen in der Kirche *Santa Anaſtaſia* zu Verona [17]).

Fig. 20.



Säulenbaſe in der Kloſterkirche zu Hamersleben [15]).

Fig. 21.



Fig. 22.



Fig. 23.



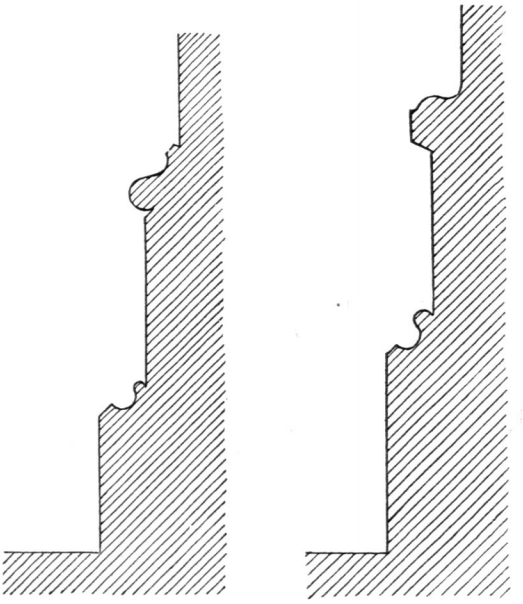
Säulenbaſen in der Ziſterzienſerabtei zu Maulbronn [16]).

1/5 w. Gr.

der frühen Gotik die faftigften und edelften Formen. Solche weift in grofser Zahl die Vorhalle und der frühgotifche Teil des Kreuzganges zu Maulbronn auf (Fig. 21 bis 23 [16]).

War die romanifche Bafis der Zweckmäfsigkeit halber zu befonderer Gröfse ausgewachfen, fo verfuchte die Gotik die Ueberführung zuerft durch verhältnismäfsig grofse Ausladung zu geftalten. Die unteren Wülfte quollen weit unter der Laft auseinander und griffen fogar über die darunter liegenden Platten hinaus. Bald aber wurden die freien Ecken der Unterbauten abgekantet; der runde Pfühl ruhte auf achteckigem Sockel.

Fig. 24. Fig. 25.



Pfeilerbafen in der Zifterzienferkirche zu Zwettl [18]).

Gleichzeitig hiermit traten die Verfuche auf, diefe Unterbauten rund, wie die ganze Säule, zu geftalten. So fehen wir es vereinzelt in der Liebfrauenkirche zu Trier und befonders im Saalbau der Kloftergebäude *St. Matthias* dafelbft. Die Engländer bevorzugen diefe Ausbildung ganz ausfchliefslich. Hierdurch ift ringsum eine gleichmäfsige Vergröfserung und damit eine geficherte Uebertragung der Laft auf den gröfseren Querfchnitt gegeben, ohne für die Ecken fürchten zu müffen.

Eine weitere Ausladung wurde dann durch Simfe, welche fich um den Fufs diefer Unterbauten legen, gefchaffen. Die romanifche Zeit hatte diefe fchon eingeführt.

Auch die Höhe, in welcher man die Bafen anzubringen hat, wurde nunmehr vernunft- und fachgemäfs beftimmt. Die Bafen follen doch gefehen werden; fie follen als die tragenden Fufse des Ganzen dem Auge die nötige Ruhe und Sicherheit gewähren. Wenn fie nun blofs dann wirken, fobald die Kirche unbenutzt ift und ein einzelner Befchauer darin herumwandelt, dagegen unfichtbar find, fobald die andächtige Menge die Hallen füllt, fo ift dies künftlerifch fo unzweckmäfsig wie möglich. Wenn man aber gar, wie heutzutage, die Bafen fofort nach Fertigftellung des Baues in den Kirchenbänken vergräbt, auf Nimmerwiederfehen für den Gefamteindruck, fo zeugt dies von der »Naivität« der Jetztzeit, die fo gern dem Mittelalter diefe Naivität zufchiebt. Die geiftige Ueberlegenheit jener Riefen, welche die Gotik gefchaffen haben, zeigt fich befonders durch die geiftreiche und überlegfame Art, in welcher fie alle diefe anfcheinenden Nebenfachen behandelten. Tritt man in die Rheimfer Kathedrale ein, dann fieht man trotz der Andächtigen oder der Stühle die Bafen; diefelben find in Schulterhöhe angelegt. In der guten Zeit fafsen die Bafen zumeift höher als 1,00 m.

27. Pfeilerbafen.

Die Pfeilerbafen zeigen in der romanifchen Zeit ebenfalls das antike Profil der Säulenbafis; doch wächft es nicht mit der romanifchen Säulenbafis zu jener

[18]) Nach: Wiener Bauhütte etc.

beſonderen Mächtigkeit aus. Seine gröſsere Ausladung wurde durch Untereinanderſchieben mehrerer Profile hervorgebracht. In beſonders reicher und ſaftiger Art weiſt dies die St. Andreaskirche zu Cöln auf.

Zu gotiſcher Zeit iſt der reine Pfeiler ſelten vorhanden; da ſind ſeine Flächen faſt immer mit Säulen beſetzt, und ſo umzieht die Säulenbaſis das Ganze. Als dann zu hoch- und ſpätgotiſcher Zeit die Baſen, wie alle anderen Geſimſe, immer mehr zuſammenſchrumpften (Fig. 24 u. 25 [18]), um allmählich in wenige Hohlkehlen überzugehen, belebten allerlei Steinmetzkunſtſtücke den Sockel. Gedrehte Kanneluren oder ausgehöhlte Seitenflächen ſollten die fehlende Baſis erſetzen.

Noch ein anderer Ueberreſt ſpielte in dieſer Zeit eine groſse Rolle. Als zu frühgotiſcher Zeit die Pfühle der Baſen weit über die unteren Sockel herausquollen, brachten die Baumeiſter unter den überſtehenden Teilen Blattbüſchel an, eine höchſt reizvolle und beliebte Verzierung der Baſen. War kein Geld vorhanden, ſo begnügte man ſich mit kleinen Konſölchen. Dieſe Konſolen hielt die Spätgotik feſt und bildete ſie mit allen möglichen Uebereckſetzungen und ſonſtigen ſpielenden Steinſchnittformen aus.

b) Säulenſchäfte.

28. Einfache Schäfte.

Zu romaniſcher Zeit war der glatte wie der verzierte und der kannelierte Säulenſchaft im Gebrauch. Die Schäfte an ſich waren ſtark verjüngt. Dieſes Verjüngen der Schäfte behielt man ſelbſt in der Frühgotik bei, ſobald die Schäfte aus einem Stein hergeſtellt waren. Beſtanden ſie aus einzelnen Schichten, dann verſchwindet in der Gotik die Verjüngung.

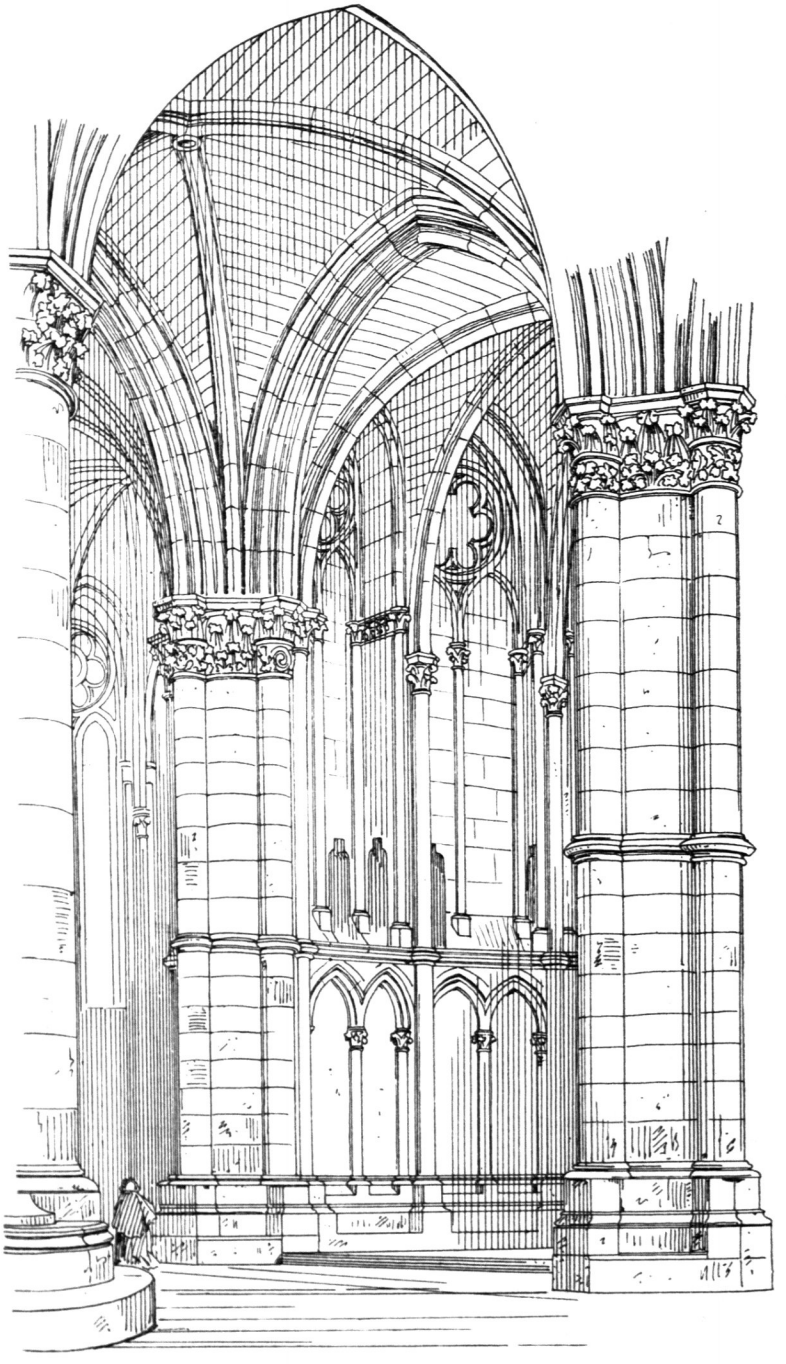
Bei gröſserem Aufwande wurden die Schäfte zu romaniſcher Zeit mit reichen Flächenmuſtern, Rauten, Schuppen u. ſ. w. überzogen. Die gotiſchen Säulenflächen ſind dagegen immer glatt. Italien beſonders liebte es, die romaniſchen Säulenſchäfte als gedrehte Taue mit allen möglichen Profilierungen herzuſtellen. Sind ſchon die gewählten Flächenmuſter häufig recht wenig geeignet, dem Auge die an dieſen Stellen erforderliche Ruhe und Tragfähigkeit zur Empfindung zu bringen, ſo ſind dieſe Korkzieher die möglichſt irrige Ausbildung eines tragenden Säulenſchaftes. Die Gotik hat dieſe gedrehten Schäfte daher völlig verbannt. Nur in Italien war die Vorliebe für dieſelben ſo groſs, daſs ſie ſich auch in der Gotik erhielten.

Mit der Wiederaufnahme des Laubes und der Profile der Antike (gegen 1140) trat auch die Kannelierung der Schäfte wieder auf, um mit derſelben gegen das Ende des XII. Jahrhunderts völlig zu verſchwinden.

Der bisherige kreisrunde Säulenſchaft der Aegypter, Griechen und Römer, der mindeſtens auf zweitauſendjähriges ungeändertes Daſein zurückblickte, muſste ſich nun ebenfalls mit dem Eintritt der Gotik von der Zweckmäſsigkeit ummodeln laſſen. Der groſse Fortſchritt, den die Gotik auch in der Behandlung dieſes Bauteiles auf Grund der vernunftgemäſsen Umwandelung und Ausbildung der überkommenen Formen geleiſtet hat, iſt beſonders offenſichtlich; denn die reizvollſten Neubildungen verdanken dieſem ebenſo folgerichtigen wie phantaſievollen Vorgehen ihr Daſein.

Der runde Säulenſchaft nimmt auf die Geſtalt der Auflaſt keinen Bezug. Das Kapitell bringt nur durch ſeine vermittelnde Geſtalt dieſe meiſtens ſo verſchiedenartigen Formen der Auflaſt und des runden Schaftes in Verbindung. Solange dieſe Auflaſt eine ſymmetriſche Form hat, deren Umriſs ſich nicht allzuſehr vom

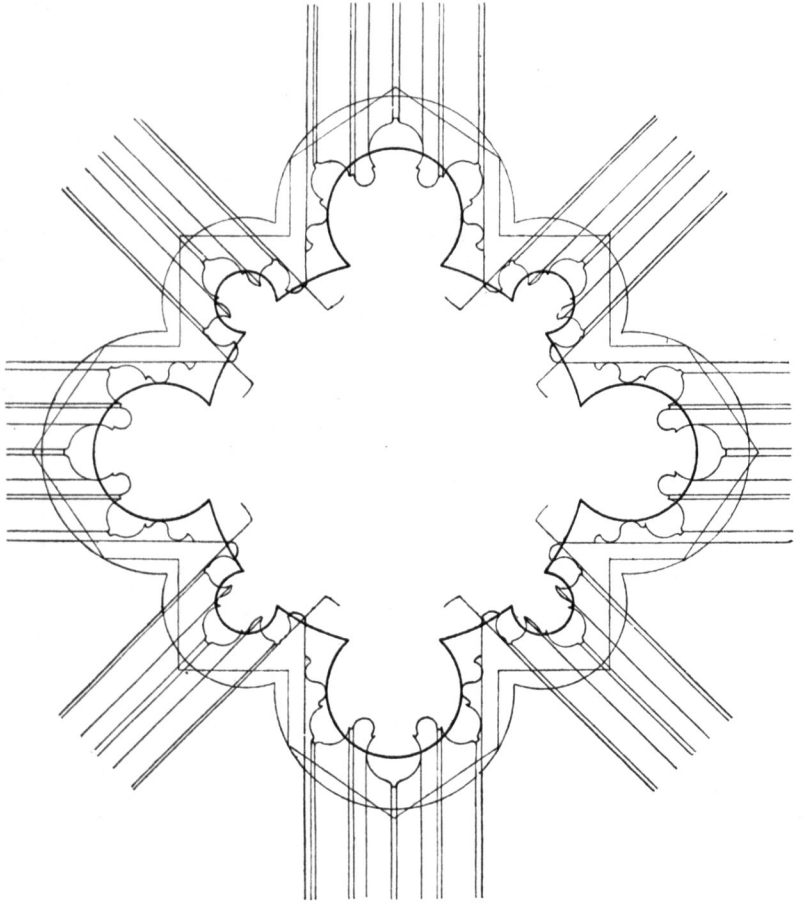
Fig. 26.



Vom Chor der Kathedrale zu Rheims[15]).

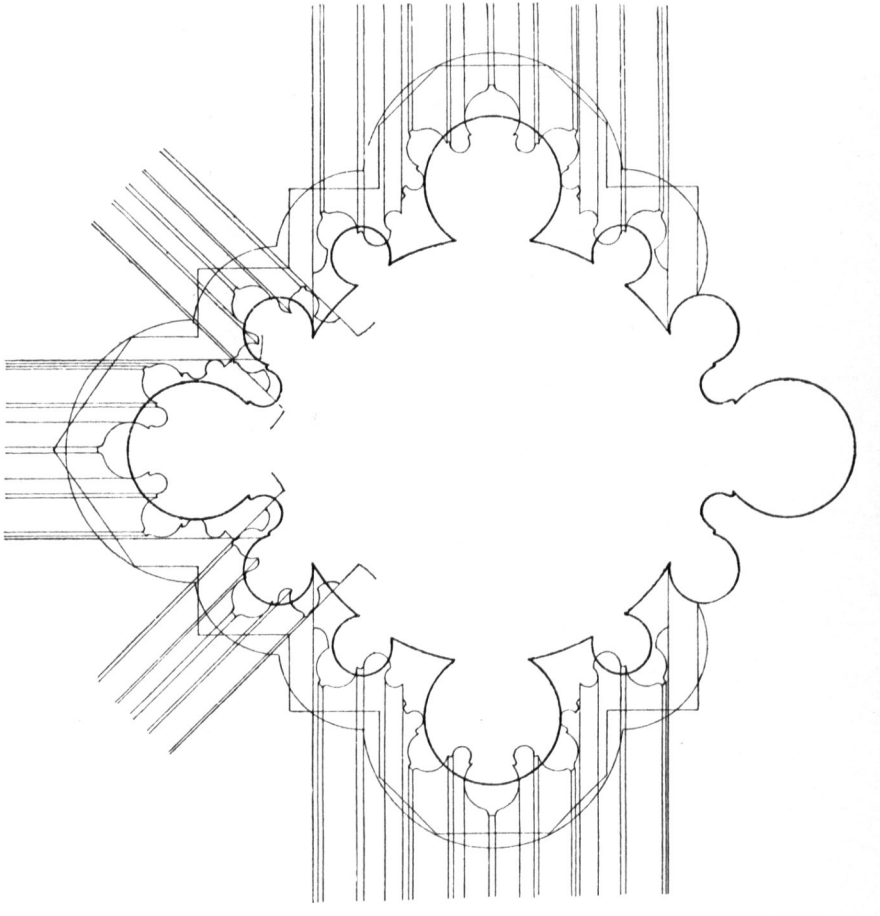
Kreis oder vom Quadrat entfernt, drängt ſich auch das Bedürfnis nach einer Umformung des Säulenſchaftes nicht auf. Sobald aber die Auflaſt unſymmetriſche Formen annimmt, ſo daſs auf einer Seite ein Ueberſtehen der Laſt ſtattfindet und

Fig. 27.



Grundrifs der Seitenfchiffspfeiler

Fig. 28.



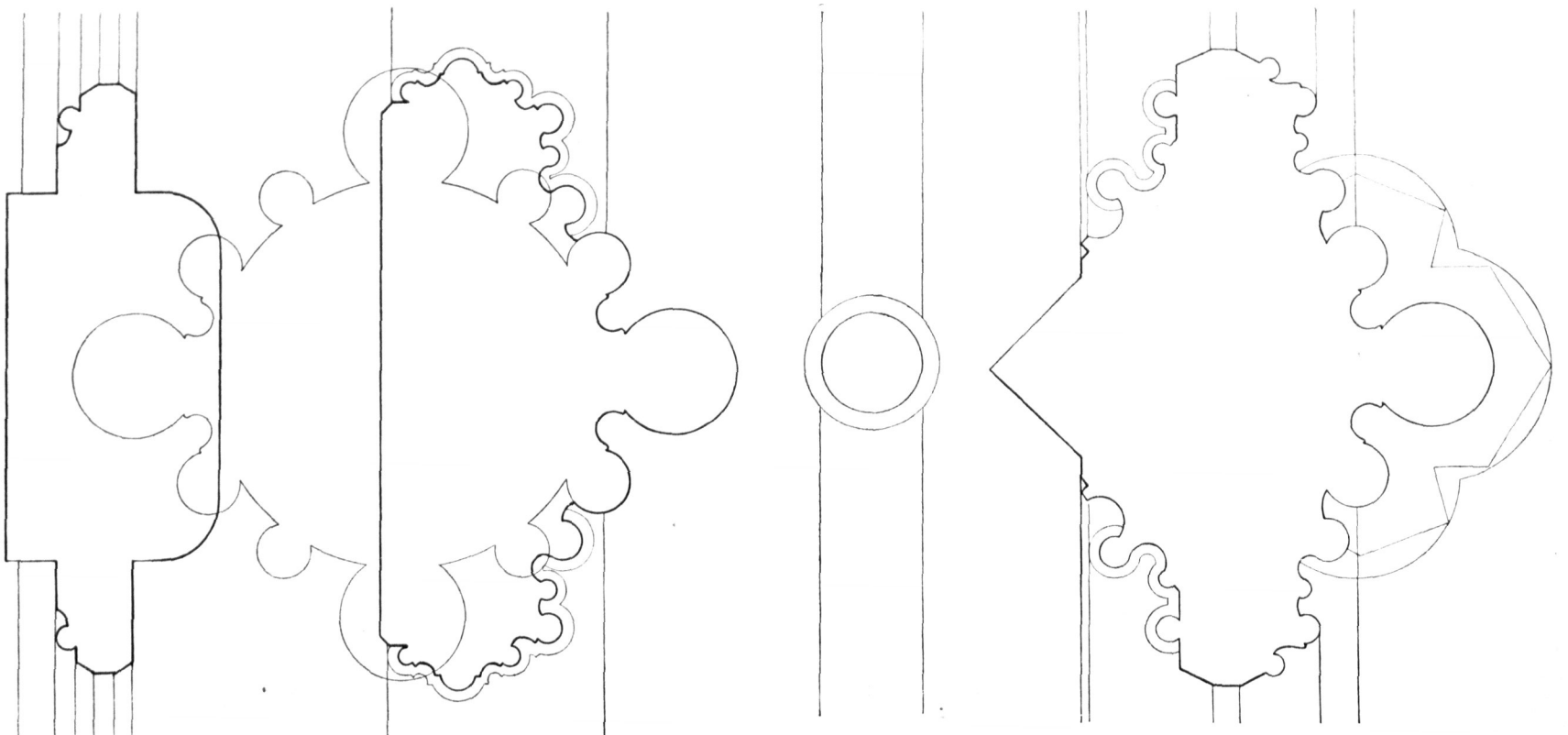
Grundrifs eines Pfeilers der Hochfchiffswände

im Langchor des Domes zu Cöln [19]).

1/25 w. Gr.

Fig. 29.

Fig. 30.

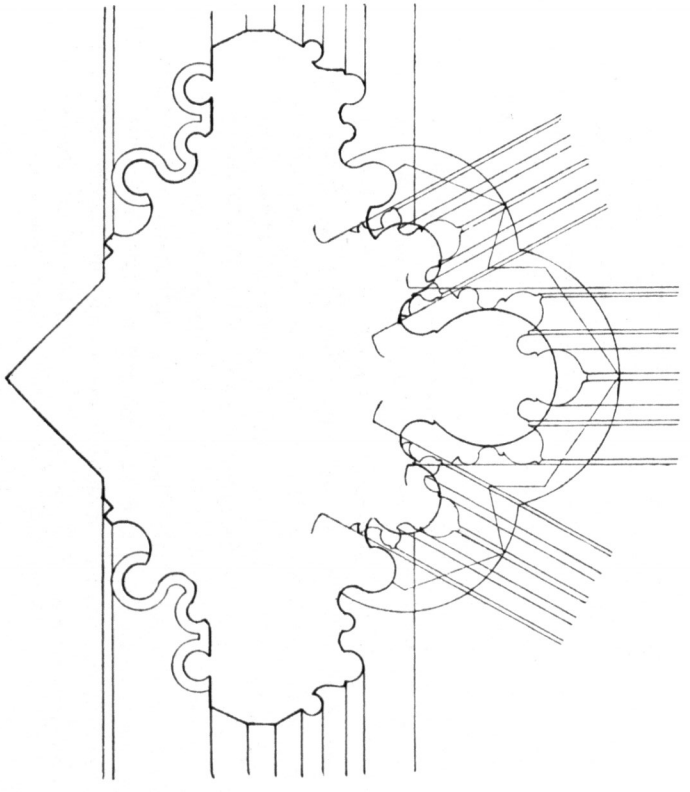


Grundriſſe der Pfeiler der Hochſchiffswände im Langchor

in der Höhe des Triforiums.

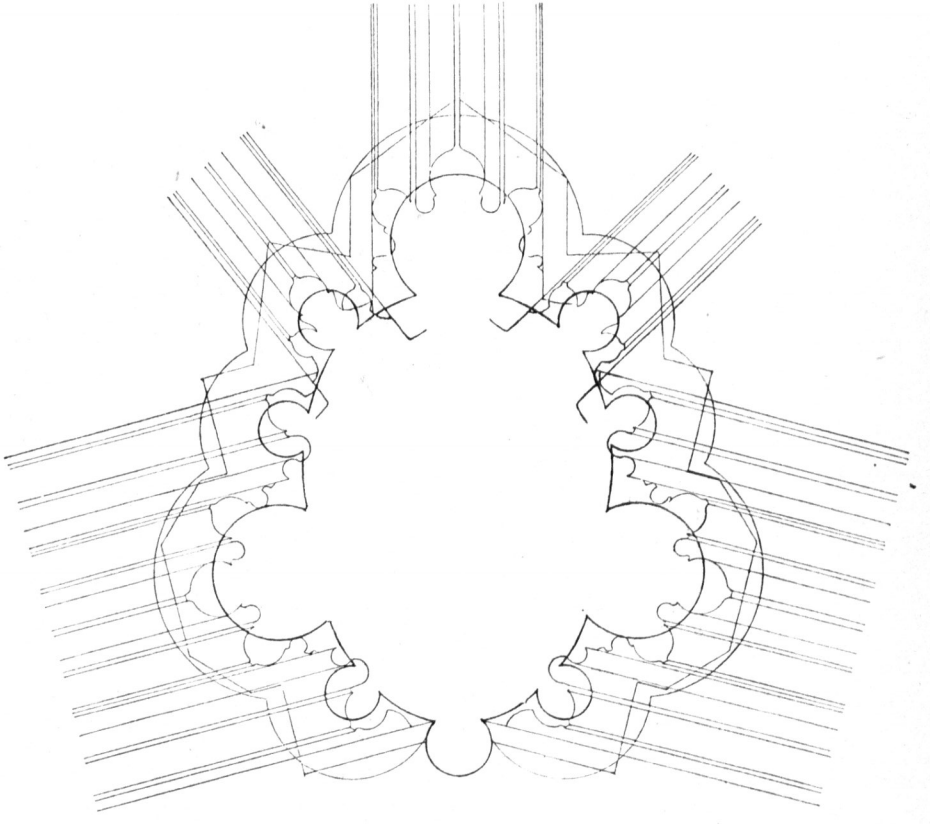
in der Höhe der Oberfenſter.

Fig. 31.



Grundrifs eines Pfeilers der Hochfchiffswände im Langchor in der Höhe der Gewölbeanfänger.

Fig. 32.



Grundrifs der Pfeiler zwifchen Chor und Umgang.

Vom Dom zu Cöln [19]).

1/25 w. Gr.

wenn man nicht zu Auskragungen greifen will, dann mufs man den Säulenfchaft umformen.

29. Begleitfäulchen.

Im Chor der Kathedrale von Soiffons haben die Säulen ein Begleitfäulchen erhalten. Im Chor der Kathedrale von Troyes find zwei Begleitfäulchen, je eines nach dem Hochfchiff und eines nach dem Nebenfchiff, angeordnet. Der Baumeifter der Kathedrale von Sens hat am Schiff diefelbe Aufgabe dadurch gelöft, dafs er zwei gleichftarke Säulen, der Tiefe der Hochfchiffswand nach, nebeneinander geftellt hat, wie dies die romanifchen Kreuzgänge fchon aufweifen. Die Kathedrale von Rheims zeigt dann die in der deutfchen Gotik fo beliebte Anlehnung von vier dünnen Säulchen an die grofse runde Kernfäule (Fig. 26[15]). Diefe Form finden wir in der Liebfrauenkirche zu Trier, in *St. Elifabeth* zu Marburg, in der Minoritenkirche zu Cöln u. f. w.

30. Bündelpfeiler.

Später begleiten acht Säulchen die Mittelfäule, fo im Langchor des Domes zu Cöln (Fig. 27[19]); der in kräftigen Linien gezeichnete Umrifs ift der Säulenfchaft; der ihn kreisförmig begleitende, fchwächer gezeichnete Umrifs ift der äufsere Rand der Kapitellkelche. Die eckige Umrahmung gibt den Leib der daraufliegenden Deckfteine an, und die Haken an den äufserften Kanten der Rippen find die Kappenanfänge, fobald fich die Rippen voneinander losgelöft haben.

Fig. 28[19]) zeigt die entfprechenden Pfeiler unter den Hochfchiffswänden dafelbft im Chor des Domes. Hier fetzen fich fchon reichere Säulenbündel unter die Gurtbogen und Diagonalen. In Fig. 29[19]) ift der Grundrifs in der Höhe des Triforiums und in Fig. 30[19]) der entfprechende Grundrifs in der Höhe der Oberfenfter dargeftellt. In Fig. 31[19]) ift zu fehen, wie darüber die Gewölbe des Hochfchiffes auffitzen.

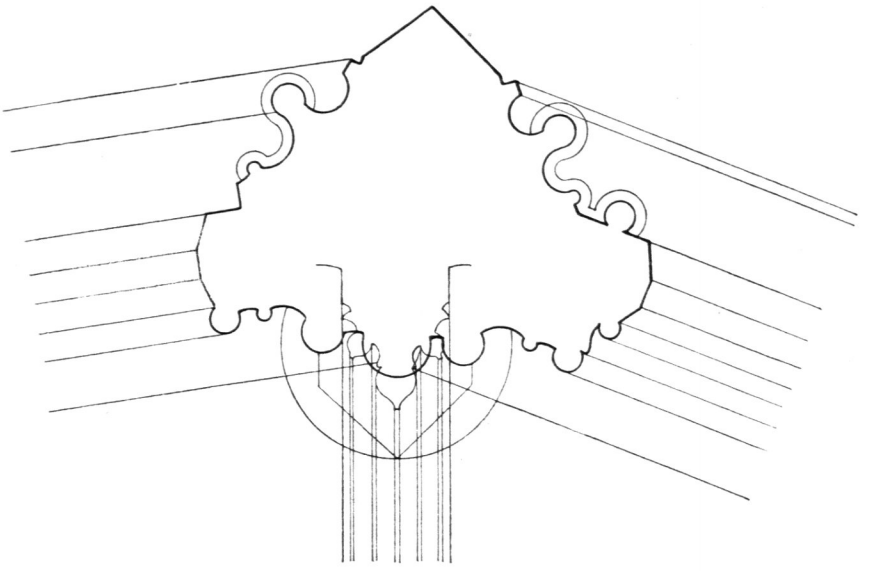
Diefe Hilfsfäulchen haben auch in den Säulenfchaft ganz andere Verhältniffe gebracht. Der Durchmeffer ift nicht mehr, wie bei den altgeheiligten Formen der Aegypter und Griechen, durch die Höhe der Säule bedingt; er hängt vor allem von der Gröfse der Laft ab, die er zu tragen hat.

In dem Schema, welches verlangt, dafs der Durchmeffer, alfo der tragende Querfchnitt, nur durch die Höhe der Säule bedingt wird, ohne jede Rückficht auf die Laft, für welche die Säule da ift, liegt anfcheinend der Grund für das taufendjährige Beharren bei denfelben Formen. Kein neues Erfordernis im Grundrifs oder in der Laftverteilung konnte eine Veränderung der geheiligten Säule veranlaffen. Der Gedanke fehlte, der Begriff, warum die Säule fo und fo geftaltet war. Betrachtet man mit den Augen des rechnenden und konftruierenden Baumeifters die Einzelheiten des antiken Tempels und fomit diejenigen der antiken Baukunft überhaupt, fo erfcheinen die griechifchen Baumeifter wie Bildhauer, denen die Baukunft und ihre Konftruktionen fremd find, die aber im Befitz eines Schemas, das, immer und immer wieder im Atelier modelliert, die ihnen fremde Bauaufgabe löfen mufste. Eine ftatifche Rechnung mufs ihnen ganz fremd gewefen fein; fonft hätte diefe den Formenpanzer fprengen müffen. Die Verkörperung des *„Ars fine fcientia“ Mignot*'s bei feinen Bemängelungen des Mailänder Domes! (Siehe das vorhergehende Heft [Kap. 8: Statik der Bauwerke im Mittelalter] diefes »Handbuches«.)

Doch zurück zu den gotifchen Säulenfchäften. Die Baumeifter walteten mit diefen Hilfsfäulchen ganz frei und brachten fie fo und in folcher Zahl an, dafs fie die oben auflaufenden Rippen, Gurten und Bogenfchichten in ihrer Vielgeftaltigkeit

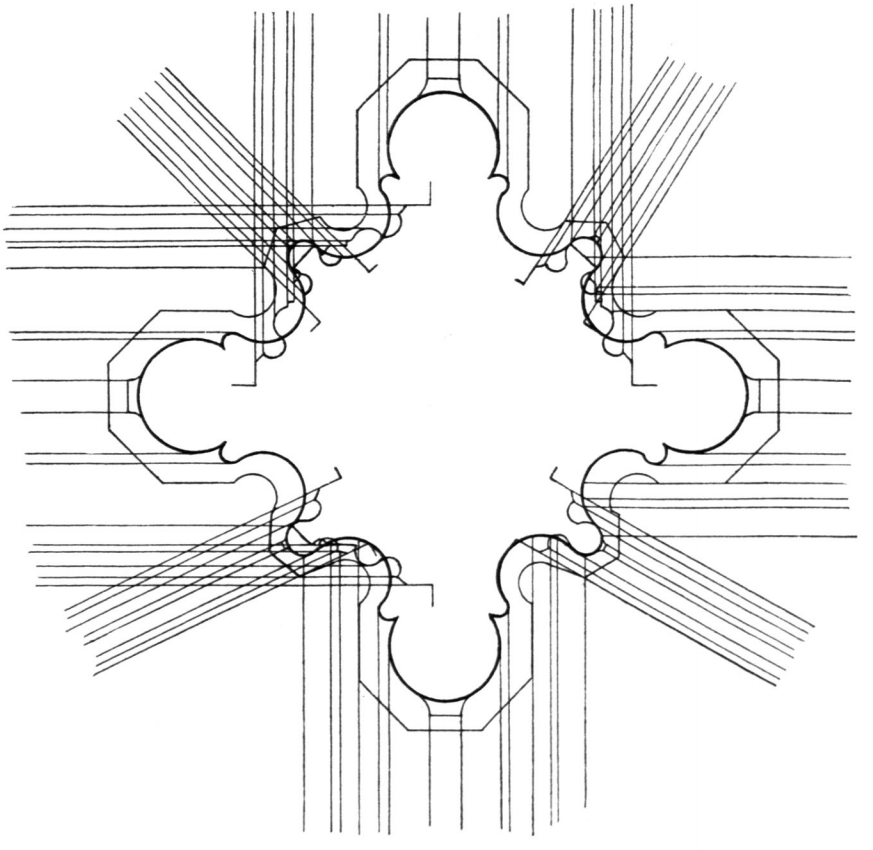
[19]) Nach: Schmitz, a. a. O.

Fig. 33.



Grundriſs eines Pfeilers in der Höhe der Hochſchiffsfenſter im Chor des Domes zu Cöln [19]).

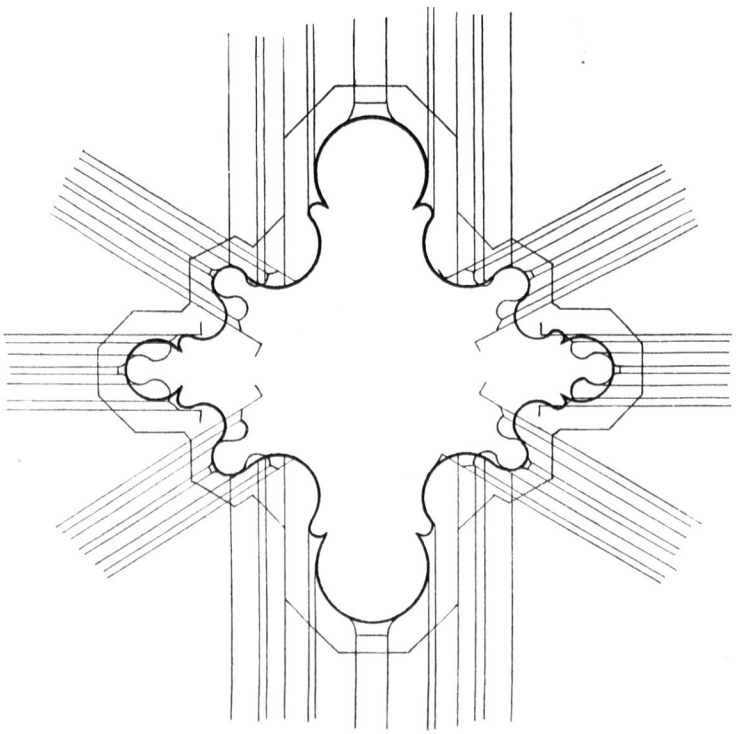
Fig. 34.



Grundriſs des Vierungspfeilers in der Ziſterzienſerkirche zu Zwettl [20]).

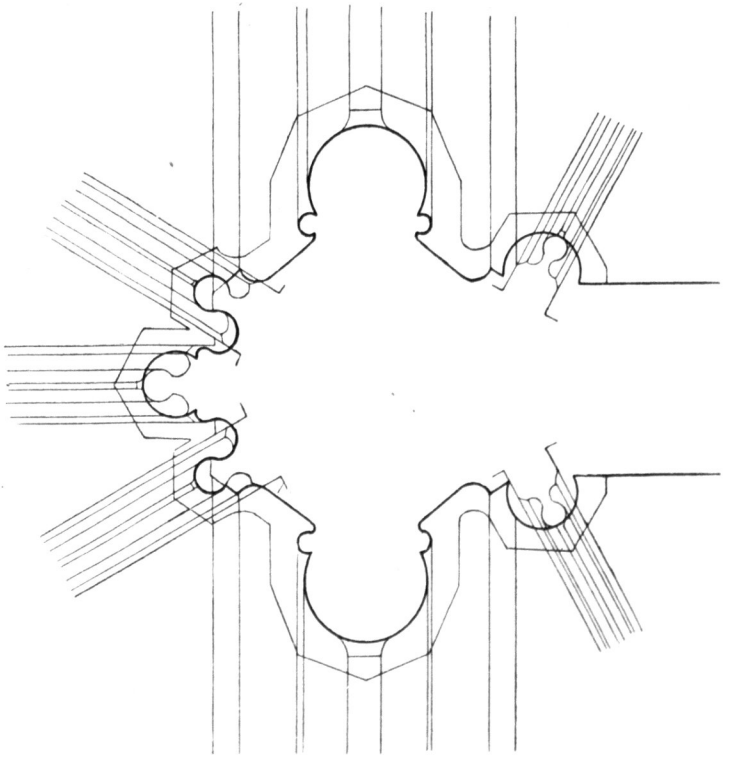
1/25 w. Gr.

Fig. 35.



Grundrifs des Pfeilers zwifchen Chor und Seitenfchiff

Fig. 36.



Grundrifs des Zwifchenpfeilers

im Langchor der Zifterzienferkirche zu Zwettl [20]).

1/25 w. Gr.

bequem aufnehmen können. Im Chorvieleck griffen die Baumeiſter ſelbſt für die Hauptſäule zu ovalen Grundriſsformen, um deren Aufgabe zu genügen.

Auch hierfür bietet der Chor des Cölner Domes ein ebenſo zielbewuſstes wie intereſſantes Beiſpiel (Fig. 32). Fig. 33[19]) veranſchaulicht wieder den entſprechenden Grundriſs des Pfeilers darüber in der Höhe der oberen Fenſter nebſt der auflaufenden Rippe des Hochſchiffsgewölbes. Im Schiff daſelbſt wird dann bei den früheſten Bündelpfeilern die innerſte groſse Säule unterdrückt, und ſtatt ihrer werden nach auſsen gekrümmte Flächen, Hohlkehlen, welche die kleinen Säulchen verbinden, eingeſchaltet.

Der Chor der Ziſterzienſerkirche zu Zwettl, welcher 1343—48 von Baumeiſter *Johannes* errichtet worden iſt, zeigt dieſe Stufe der Entwickelung am klarſten. (Siehe das vorhergehende Heft, Fig. 30 [S. 32] u. 160 [S. 110] dieſes »Handbuches«.) Fig. 34[20]) iſt der Vierungspfeiler, der in ſeiner gleichmäſsigen Ausbildung dem Seitenſchiffspfeiler aus dem Langchor des Domes zu Cöln entſpricht. Die vier groſsen Säulchen haben faſt genau die Gröſse und Geſtalt der auflaufenden Rippen, ebenſo die vier kleinen Diagonalrundſtäbe; die Kapitelle ſind völlig eingeſchrumpft. Den entſprechenden Pfeiler im Langchor ſtellt Fig. 35[20]) dar; den Pfeiler im Chorvieleck und die zwiſchen den Kapellen ſehen wir in Fig. 36 bis 38[20]); die Ecklöſung am Ende der Schiffskapellen iſt in Fig. 39 veranſchaulicht.

Der Dom zu Prag, welcher 1344 durch *Matthias von Arras* begonnen wurde, zeigt die nächſte Stufe der Entwickelung, allerdings nicht zum Schöneren. Von den Pfeilern des Langchors beſitzen einige noch unter den Arkadenbogen Kapitelle; bei den anderen gehen die Profile ohne Unterbrechung bis auf den Sockel herab. Fig. 41[21]) gibt einen dieſer Pfeiler wieder, Fig. 40[21]) den Grundriſs darüber in der Höhe des Triforiums und Fig. 42[21]) den entſprechenden darüber in der Höhe der Oberfenſter.

Die tragenden Punkte ſind im Triforium und zwiſchen den Fenſtern auf ſo wenige Quadr.-Centimeter herabgemindert, daſs man heutzutage die Pfeileröffnung im Triforium zuſetzen muſste, um das Ganze ſtandfähig zu machen. *Peter Parler* iſt hier ſeine eigenen Wege gegangen; erſichtlich hat der Entwurf ſeines Vorgängers auch im Obergeſchoſs noch breite Wandpfeiler beſeſſen, ſo breit, wie in Fig. 42 die beiden ſtarken Maſswerkpfoſten es ergeben; das Fenſter hat nur vier Glasbreiten aufgewieſen. (Siehe im vorhergehenden Heft [Fig. 123, S. 85] dieſes »Handbuches«.) Dieſen derben Pfeiler hat *Peter Parler* völlig ausgehöhlt. Daher die abſonderliche Sechsteilung des Oberfenſters und die ebenſo unverſtändliche Anordnung der beiden ſtarken Pfoſten im Oberfenſter wie im Triforium. Die Anlage des frei vorliegenden Geländers im Triforium iſt ebenfalls etwas Neues, das jedoch erſichtlich im Entwurf des *Matthias von Arras* ſchon vorhanden geweſen iſt, eine Anlage, die man in den Oſtſeeſtädten häufigſt wiederfindet.

Die Pfeiler im Chor der Pfarrkirche von Kolin zeigen dann die Umbildung derſelben, als die Kapitelle in Fortfall gekommen waren. Dieſer Chorbau rührt ebenfalls von *Peter Parler* her und iſt laut Inſchrift innen neben der Sakriſteitür 1360 begonnen worden:

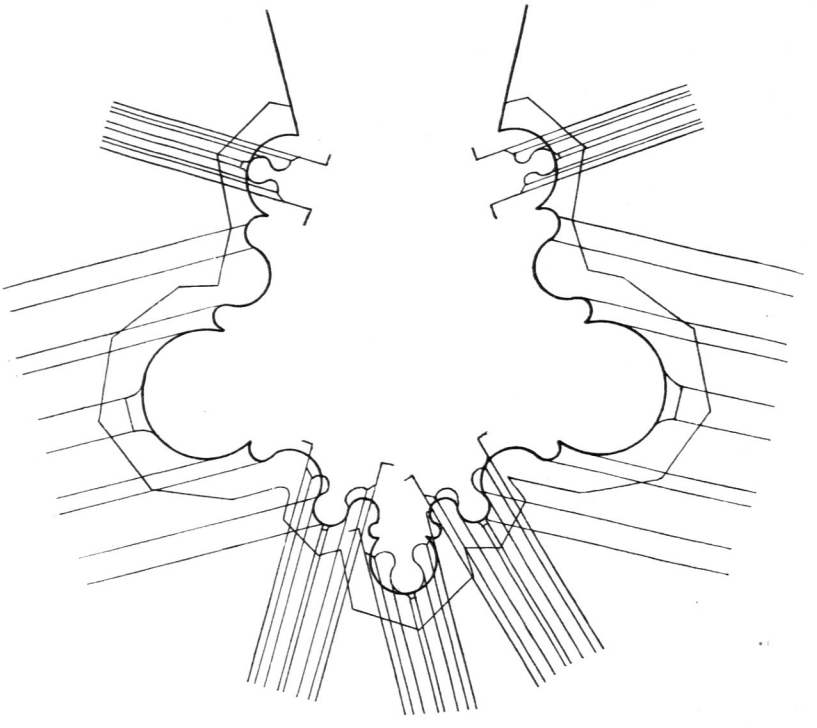
„*Incepta eſt hec ſtructura chori ſub anno domini M°. CCC°. LX°. XIII. kalendas*

---

20) Nach: Wiener Bauhütte etc.

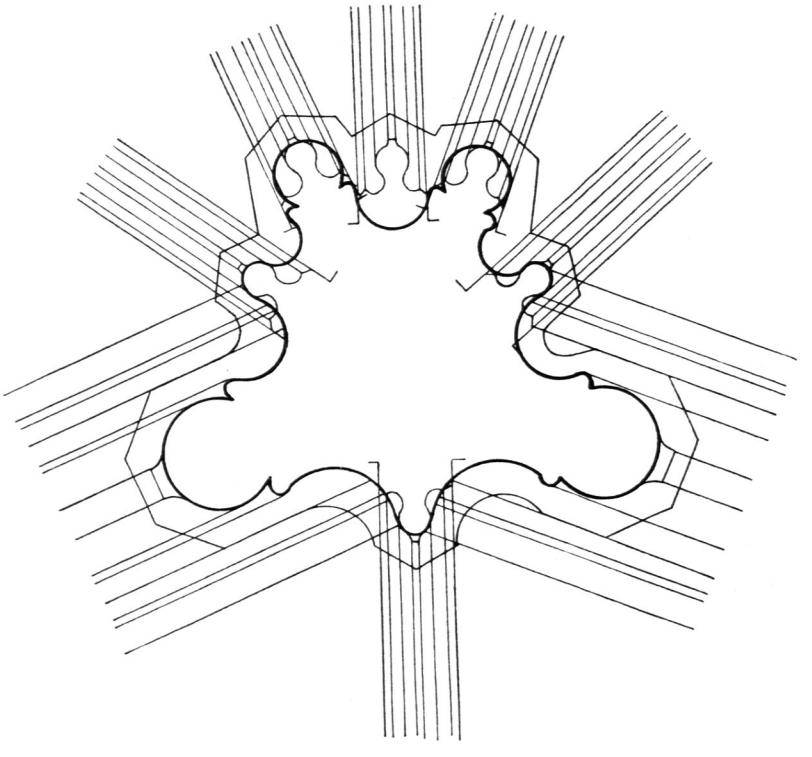
21) Nach *Effenwein*'s Aufnahme.

Fig. 37.



Grundriſs des Zwiſchenpfeilers in den Kapellen des Vieleckes.

Fig. 38.



Grundriſs des Pfeilers zwiſchen Chor und Umgang.

Von der Ziſterzienſerkirche zu Zwettl [20]).

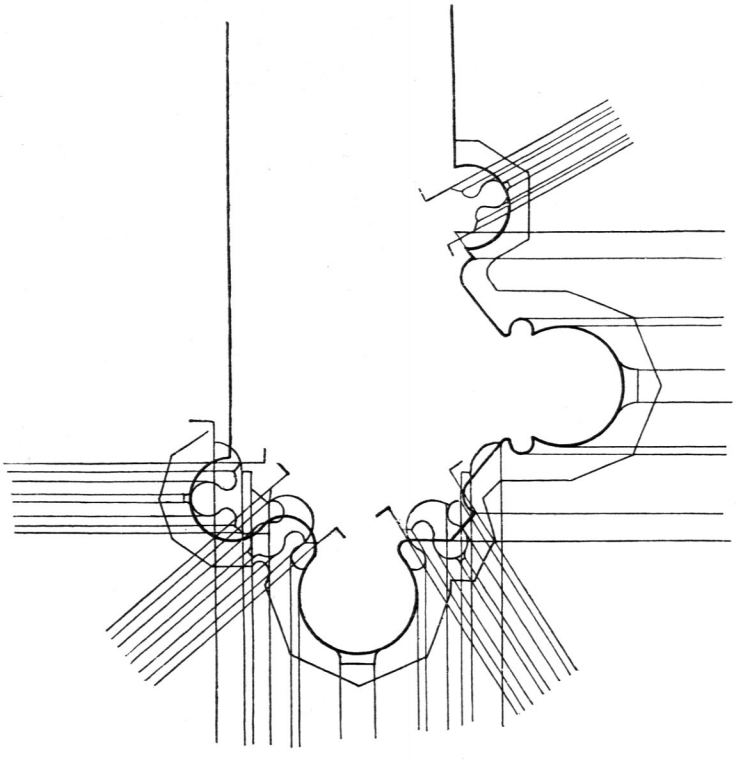
1/25 w. Gr.

februarii temporibus ſereniſſimi principis domini karoli dei gracia imperatoris romanorum et regis bohemie per magiſtrum petrum de gemundia lapicidam.“ [22])

[Dieſer Chorbau wurde angefangen im Jahre des Herrn 1360, an den 13. Kalenden des Februar, zur Zeit des durchlauchtigſten Fürſten und Herrn *Karl*, von Gottes Gnaden römiſchen Kaiſers und Königs von Böhmen durch den Meiſter *Peter* von Gemünd, Steinmetz.]

Auch in der Inſchrift über der Büſte *Peter Parler*'s im Triforium des Prager Domes wird dieſes Chorbaues Erwähnung getan (dieſelbe iſt faſt völlig verlöſcht): *„Petrus henrici, arleri* [23]) *de polonia* [24]), *magiſtri de gemunden in fuevia, ſecundus magiſter huius fabrice, quem imperator Karolus IIII*[us] *adduxit de dicta civitate et fecit eum magiſtrum*

Fig. 39.



Grundriſs des Eckpfeilers in den Kapellen des Schiffes der Ziſterzienſerkirche zu Zwettl [20]).

huius eccleſie, et tunc fuerat annorum XXIII et incepit regere anno domini M · CCC · LVI · et perfecit chorum iſtum anno domini M · CCC · LXXXVI · quo anno incepit ſedilia chori illius et infra tempus preſcriptum eciam incepit et perfecit chorum omnium ſanctorum et rexit pontem multavie et incepit a fundo chorum in colonya circa albiam.“ [25])

[*Peter*, Sohn *Heinrichs Parler* von Cöln, des Meiſters von Gemünd in Schwaben, zweiter Meiſter dieſes Baues, den Kaiſer *Karl IV.* aus beſagter Stadt herbeiführte und den er zum Meiſter dieſer Kirche machte. Und damals war er 23 Jahr und fing im Jahre des Herrn 1356 an zu leiten, und vollendete dieſen Chor im Jahre des Herrn 1386, in welchem Jahre er das Geſtühl jenes Chores anfing. Und er ſtellte den Chor von Allerheiligen fertig und leitete die Moldaubrücke und fing den Chor in Kolin an der Elbe von Grund aus an.]

22) Siehe: Neuwirth, J. Peter Parler von Gmünd, Dombaumeiſter in Prag etc. Prag 1891. S. 115.

23) Richtig zu ſtellen in *parleri*.

24) Richtig zu ſtellen in *Colonia*.

25) Siehe: Neuwirth, a. a. O., S. 114.

Fig. 40.

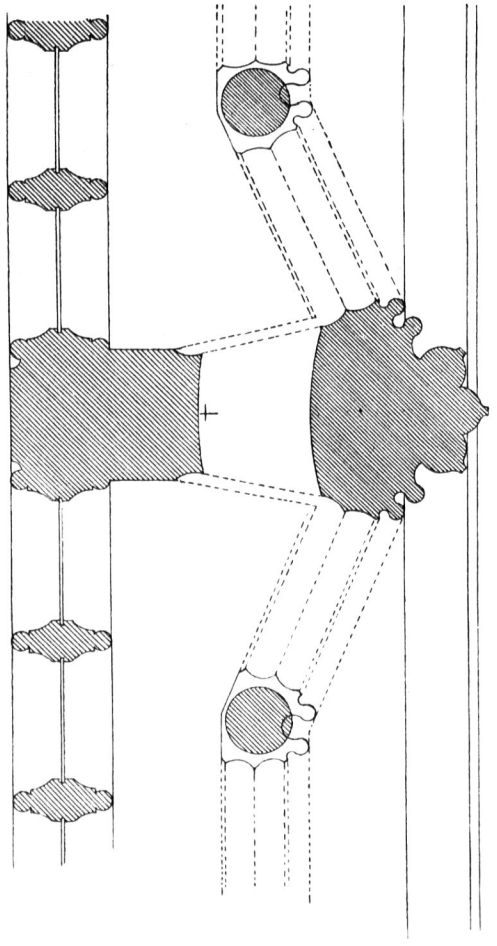


Fig. 41.

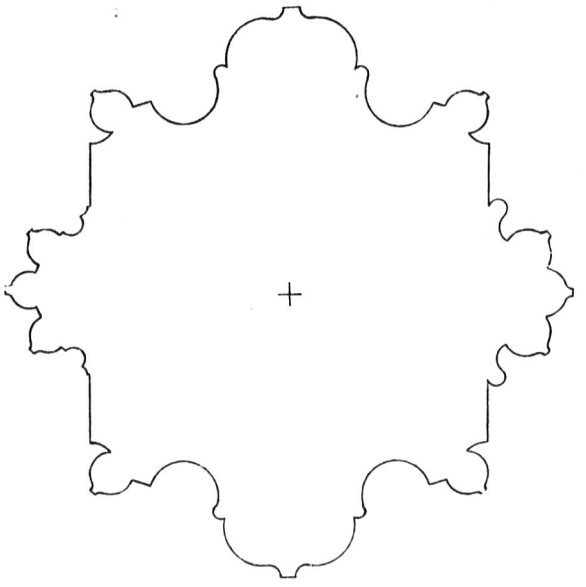
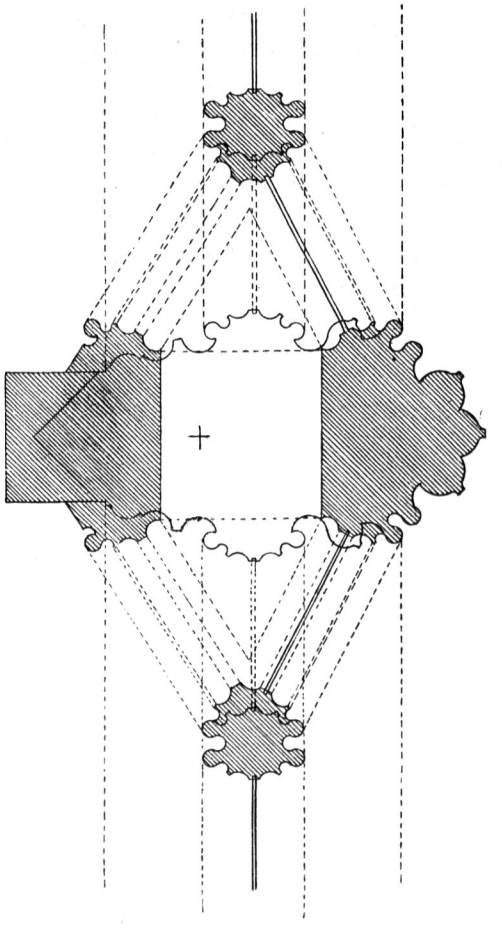


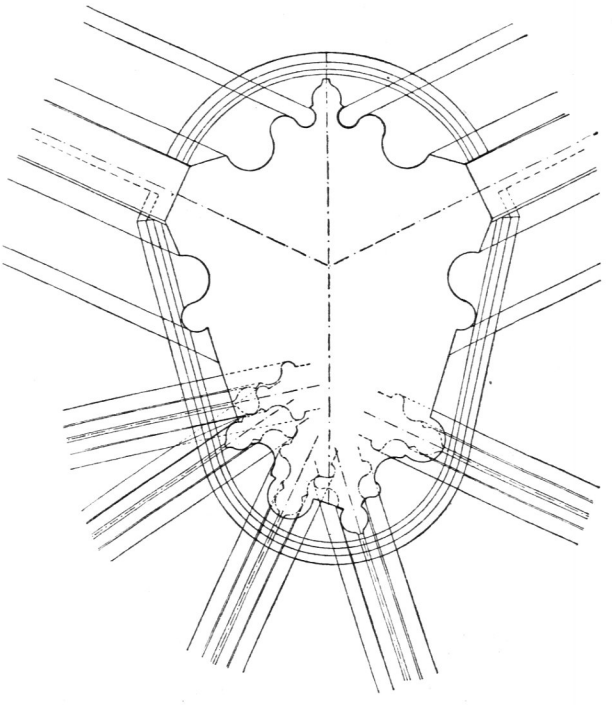
Fig. 42.



Grundriffe des Schiffspfeilers im St. Veitsdom zu Prag [21]).

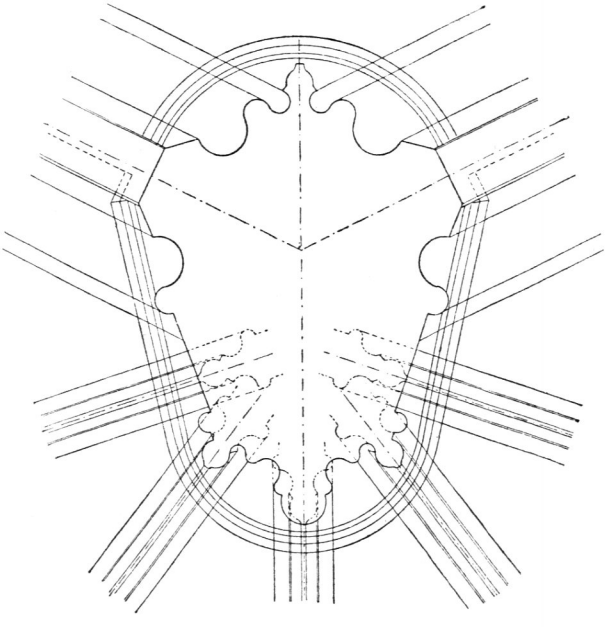
[1])25 w. Gr.

Fig. 43.



Pfeiler in der Chorachſe.

Fig. 44.



Pfeiler dicht neben dem obigen.

Von der St. Bartholomäuskirche zu Kolin[26]).

1/25 w. Gr.

Der Chor der Koliner Kirche iſt baſilikal. Die Arkadenbogen haben eine Profilierung, die für Schleſien, Böhmen und die öſterreichiſchen Alpenländer damals kennzeichnend iſt. Ihre Profile ſteigen an den Pfeilern ohne jedes Kapitell bis auf den Sockel herab. Die Rippen der Gewölbe jedoch, welche anders geſtaltet ſind als die Dienſte, ſchneiden an dieſe an, ohne Vermittelung eines Kapitells. Um dieſes Anſchneiden, bezw. dieſes allmähliche Herauswachſen der Rippen aus den Dienſten zu ermöglichen, ſitzen die Rippen in der Höhe des Bogenmittelpunktes ſo weit nach hinten gerückt, daſs nur die Plättchen ihrer Birnſtäbe die Dienſtoberfläche berühren, wie ſolches die Grundriſſe in Fig. 43 bis 50[26]) zeigen. Fig. 43 gibt den Pfeiler in der Chorachſe, Fig. 44 den benachbarten Pfeiler, Fig. 45 denjenigen, mit dem das Vieleck des Chores beginnt, und Fig. 46 einen Pfeiler des Langchores. Fig. 47 veranſchaulicht einen Pfeiler zwiſchen den Kapellen, Fig. 48 den Eckpfeiler der Endkapellen, Fig. 49 eine einſpringende Ecke in den Kapellen und Fig. 50 den Anfallspunkt neben der Sakriſteitür. (Siehe auch im vorhergehenden Heft Fig. 125 [S. 87] dieſes »Handbuches«.) Fig. 51[26]) gibt den Grundriſs der Fenſtergewände. Die umrahmenden Linien ſind die jeweiligen Sockel.

Während bei *St. Bartholomäus* nur die Rippen gegen die Dienſte anſchneiden, wech-

[26]) Nach: Wiener Bauhütte etc.

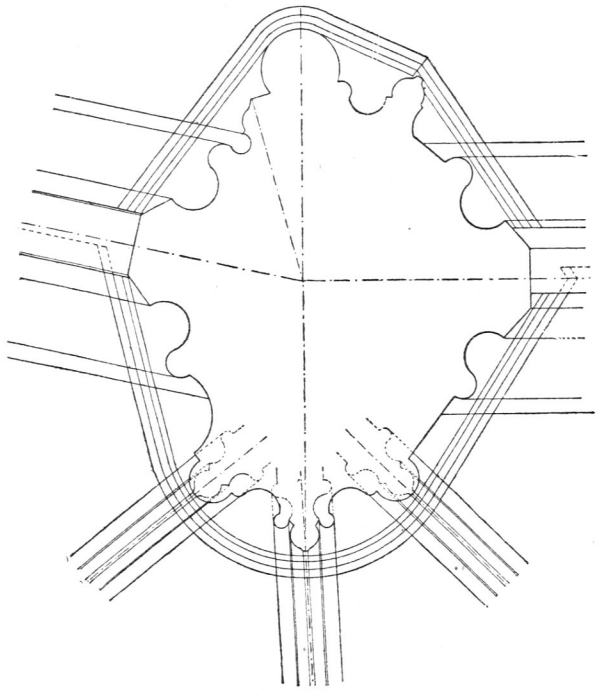
ſeln meiſt auch die Profile der Arkadenbogen gegenüber den darunter aufſteigenden Auskehlungen der Pfeiler und ſchneiden ebenfalls ineinander ein. Dies finden wir in der gleichzeitigen Pfarrkirche zu Glatz; die Sockel ſind unter den Arkadenbogen unterbrochen, da der Chorfuſsboden höher liegt als derjenige des Umganges.

Die Pfeiler von *St. Stephan* zu Wien zeigen die Verſchwendung von Profilen, welche man um dieſe Zeit (1359) an ſolchen Stellen trieb. Die Wirkung dieſer vielen gleichmäſsigen Stäbe und Kehlen, deren Oberflächen aufserdem noch durch die Birnſtabform kleinlich gemacht ſind, iſt weder ſchön, noch beſonders hervorragend. Aus den Koſten eines ſolchen Pfeilers hätte man zehn wirkungsvolle Pfeiler in frühgotiſcher Klarheit herſtellen können.

Ebenſowenig kommen die Baſen zu ihrem Recht. Man betrachte die wirre Kröpfung dieſes Gliedes in Fig. 52[26]). In Fig. 53[26]) ſind die Baldachine und in Fig. 54[26]) die Anfänger der Gewölbe dargeſtellt; letztere iſt höchſt lehrreich für den verwickelten Steinſchnitt. Selbſt als Baumeiſter muſs man ſich jede Rippe einzeln in ihrem Umfang feſtlegen, will man die Zeichnung entwirren — eine »Geheimlehre« der mittelalterlichen »Steinmetzen«.

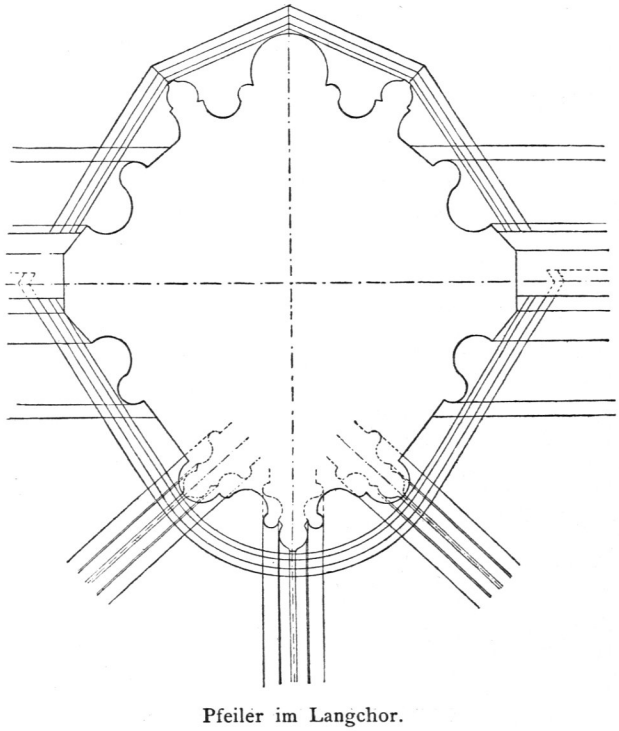
Wir werden ſpäter erſt (in Kap. 4: Gewölbe) das Auge an den einfacheren Formen der frühgotiſchen Anfänger für dieſe hirnverwirrenden Linienführungen ſchulen.

Fig. 45.



Pfeiler am Vieleck des Chors.

Fig. 46.



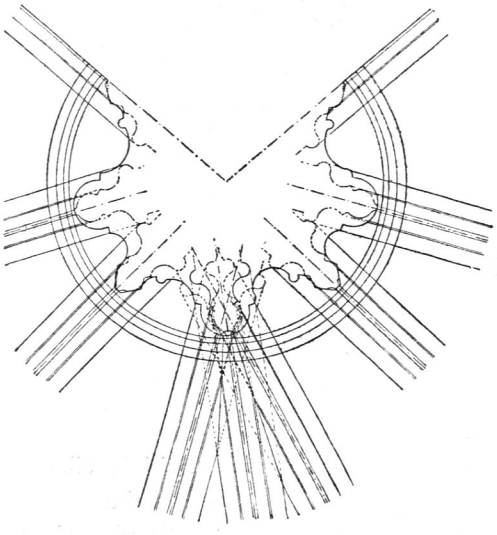
Pfeiler im Langchor.

Von der St. Bartholomäuskirche zu Kolin[26]).

1/25 w. Gr.

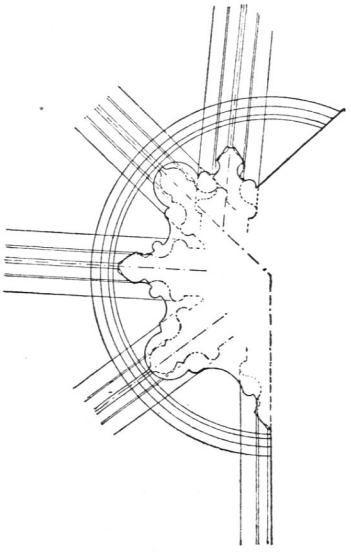
Von 1100 ab treten Schaftringe auf; ſie haben erſichtlich den Zweck, für die hochkant ſtehenden Schaftſtücke als Binder zu dienen. Sie erhalten ſich durch die ganze Frühgotik hindurch, um in der Hochgotik mit ſo vielen anderen Einzelheiten zu verſchwinden. Ihre Geſtalt iſt zumeiſt eine Verdoppelung des Baſenprofils. Maulbronn bietet auch dafür meiſterhafte Beiſpiele (Fig. 55 u. 56). 31. Schaftringe.

Fig. 47.



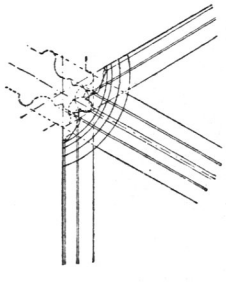
Pfeiler zwiſchen den Kapellen.

Fig. 48.



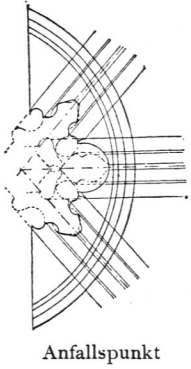
Eckpfeiler der Endkapellen.

Fig. 49.



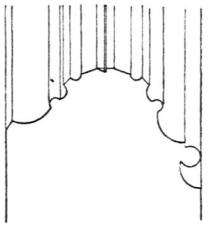
Einſpringende Ecke in den Kapellen.

Fig. 50.



Anfallspunkt neben der Sakriſteitür.

Fig. 51.



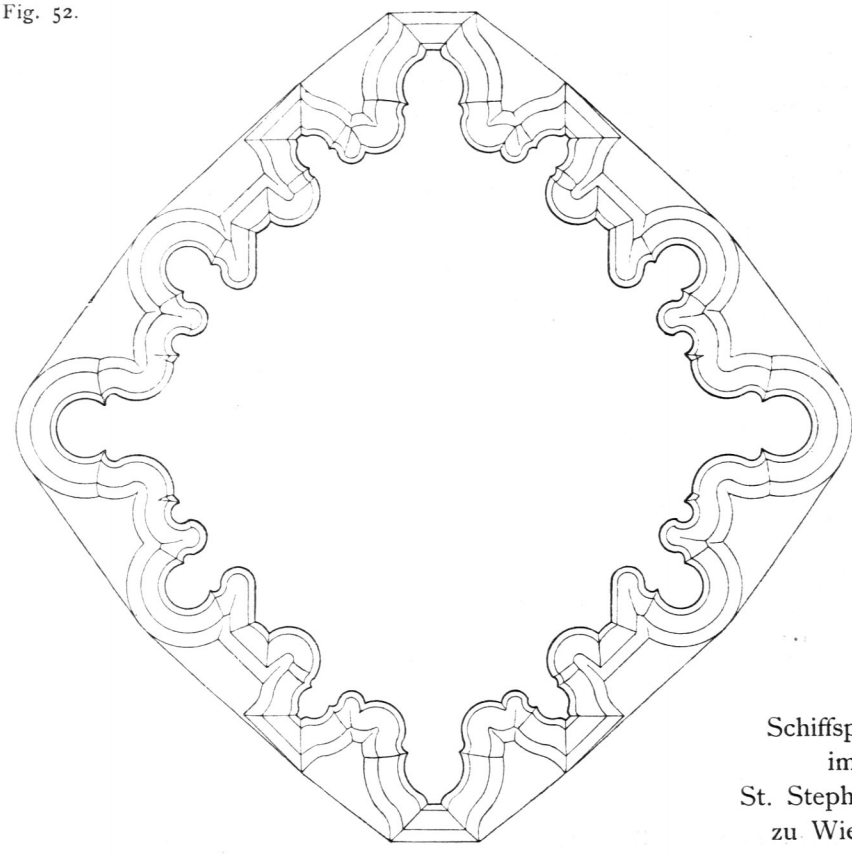
Fenſtergewände.

Von der St. Bartholomäuskirche zu Kolin [26]).

c) Pfeilerſchäfte.

Die Pfeilerſchäfte ſind in der frühromaniſchen Kunſt glatt viereckig. Bald lehnt ſich jedoch nach den Seitenſchiffen zu eine Halbſäule dagegen, um dort einen Gurtbogen aufzunehmen. Ob derſelbe für ſich allein unter der Holzdecke zur beſſeren Ausſteifung derſelben geſchlagen worden iſt oder ſofort im Anfang der Gurt eines Kreuzgewölbes war, läſst ſich ſchwer feſtſtellen. Solche Pfeiler beſitzen *St. Maria im Kapitol* zu Cöln und *Groſs St. Martin* daſelbſt. 32. Entwickelung.

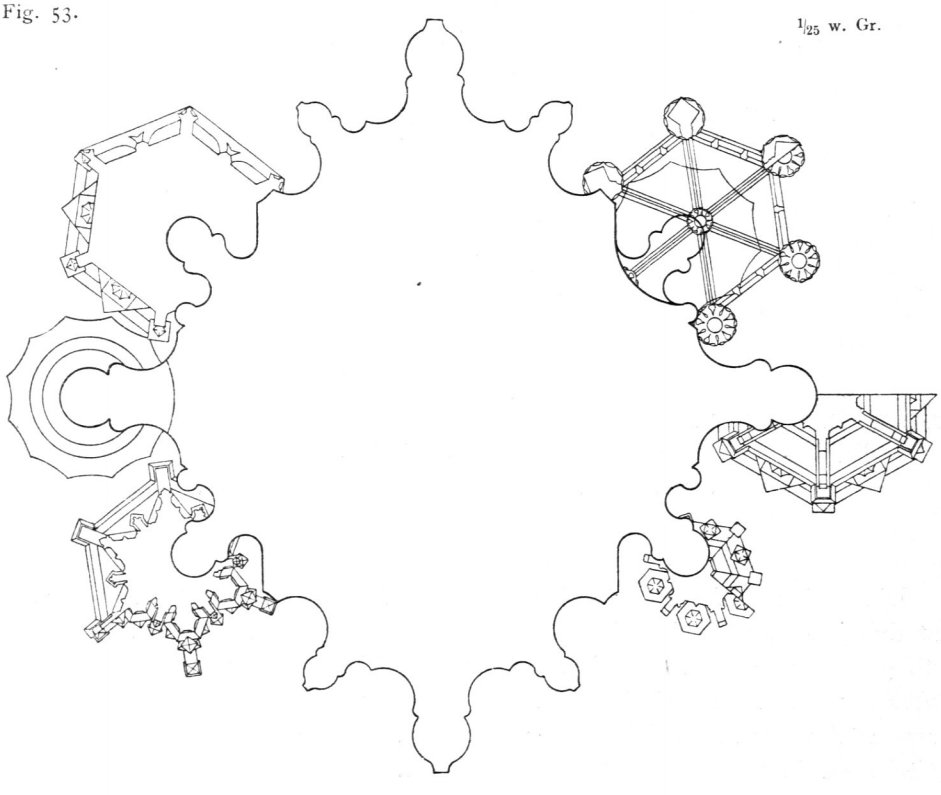
Fig. 52.



Schiffspfeiler
im
St. Stephansdom
zu Wien [26]).

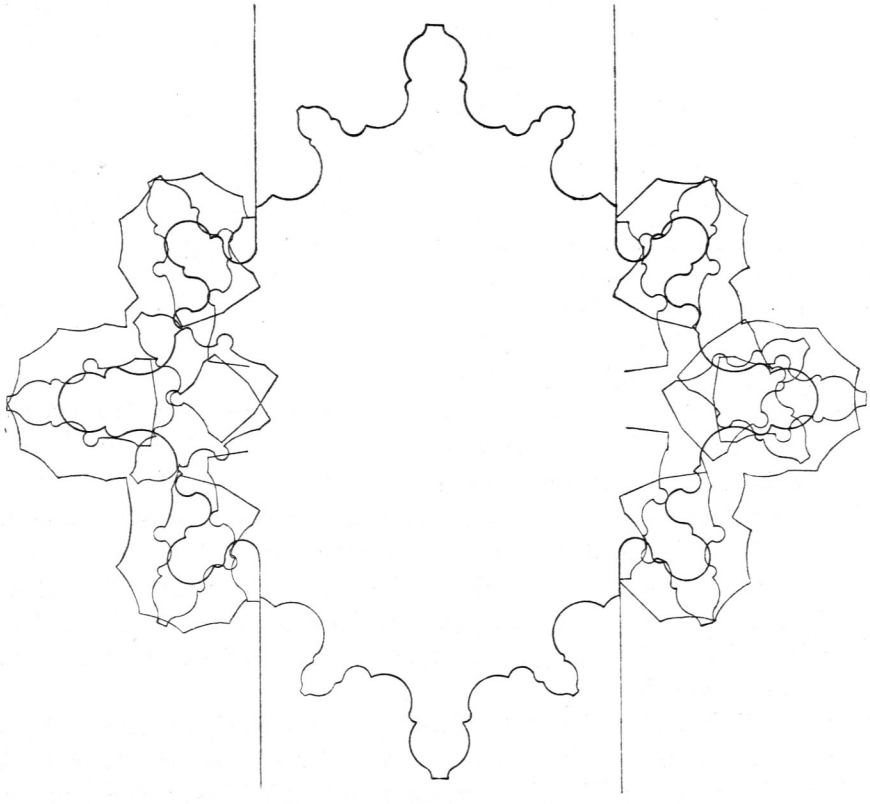
Fig. 53.

1/25 w. Gr.



Später ſetzen ſich in der Längsrichtung weitere zwei Halbſäulen an dieſe Pfeiler, um eine zweite Schicht der Arkadenbogen zu tragen. Im Thüringiſchen prunkt man mit dieſen Säulchen ſo, daſs hinter ihnen eine Niſche ausgetieft wird. Zum Schluſs geſellt ſich nach dem Mittelſchiff noch eine vierte Halbſäule hinzu, welche ebenfalls zum Tragen der Gurtbogen oder der Gewölbe beſtimmt iſt. Solche reichſte Ausbildung iſt in *St. Kaſtor* zu Koblenz, *St. Matthias* zu Trier u. ſ. w. zu finden. Danebenher ſind die glatten Pfeiler mit Eckſäulchen im Gebrauch: die ſog. kantonierten Pfeiler; ihre vier Kanten ſind durch kleine Säulchen erſetzt.

Fig. 54.



Schiffspfeiler im St. Stephansdom zu Wien[26]).

1/25 w. Gr.

Aus dieſen Pfeilerformen bilden ſich dann in der Frühgotik Bündelpfeiler, welche gleichmäſsig abgetreppt ſind und in jeder einſpringenden Ecke ein Säulchen aufweiſen. Dieſe reizenden Schöpfungen zeigen der Dom zu Bamberg und die Liebfrauenkirche zu Trier in den ſchönſten Beiſpielen.

In Italien bürgert ſich in der früheſten Gotik ein Bündelpfeiler ein, wie ihn ſchon *Sant' Ambrogio* zu Mailand (Fig. 57[27]) und *San Micchele* zu Pavia aufweiſen. Unter dem Gurtbogen ſteht ein glatter viereckiger Pfeiler; unter den Diagonalen ſind Rundſäulchen angebracht; dieſe Kirchen ſind kurz vor 1200 entſtanden. Den-

27) Nach: DARTEIN, F. DE. *Étude ſur l'architecture Lombarde etc.* Paris 1865—82.

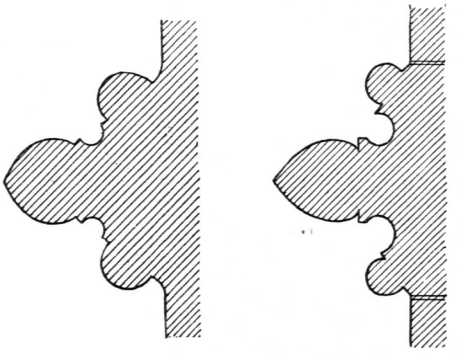
ſelben Wandpfeiler findet man im Dom zu Trient (nach 1212) und in der Pfarrkirche zu Bozen in fortgeſchrittener Ausbildung. Ebenſo ſehen wir ihn im Dom zu Parma und ähnlichen.

d) Säulen- und Pfeilerkapitelle.

33. Säulenkapitelle.

Das Kapitell hat die Aufgabe, eine Laſt, insbeſondere diejenige der Decke, ſei ſie gerade oder gewölbt, aufzunehmen und auf einen darunter befindlichen Schaft zu übertragen. Da dieſer Schaft gewöhnlich den Raum ſo wenig als möglich verſperren ſoll, ſo wird er aus dem härteſten oder ausgewählteſten Material genommen, um ihn ſo dünn als irgend angängig herſtellen zu können, während das darüber befindliche Gewölbe oder die Decke gewöhnlich aus weicherem Stoff beſteht und daher ein gröſseres Auflager beanſprucht. Aus beiden Gründen muſs das Kapitell, welches tragen ſoll, durch ſeine Geſtalt aus einem gröſseren in einen kleineren Querſchnitt überführen, d. h. es muſs eine nach oben ausladende Form erhalten. Es iſt klar, daſs, wenn man dagegen dem Kapitell eine geringe Ausladung gibt, ſeine Eigenſchaft, von einem gröſseren Querſchnitt in einen geringeren überzuleiten, faſt verloren geht, daſs es dann nur noch den Zweck erfüllt, zwei der Form nach verſchieden geſtaltete Querſchnitte ineinander überzuführen, daſs es alſo für ſein Beſtehen mehr einen formalen als einen weſenhaften Grund hat.

Fig. 55. Fig. 56.



Schaftringe in der Zifterzienſerabtei zu Maulbronn.
1/5 w. Gr.

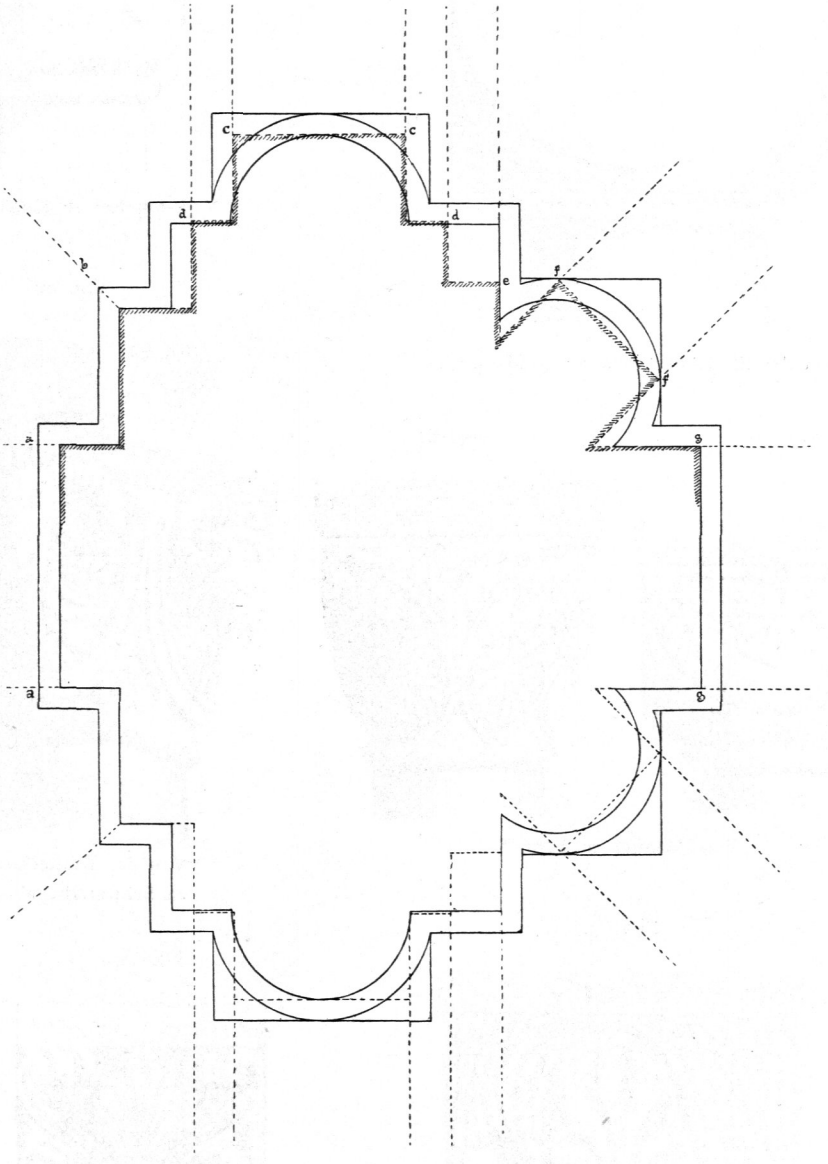
Nun gibt es allerdings Fälle, in denen das Kapitell nur einem formalen Zweck zu dienen hat. Es iſt häufig nur dazu da, um den Kopf oder das Ende einer Form zu bilden oder bei den gleichen Querſchnitten zwiſchen zwei voneinander abweichenden Richtungen zu vermitteln.

Aber alle dieſe verſchiedenen Verrichtungen des Kapitells muſs ſeine Geſtalt dem Auge von ſelbſt verſtändlich machen. Mag der Umriſs des Kapitells konvex oder konkav ſein, mag ein Würfel- oder ein Kelchkapitell oder eine ſonſtige Form benutzt ſein, die mächtige Ausladung wird das Tragen des Kapitells zeigen; geringe oder gar keine Ausladung wird dagegen einen bloſsen Ruhepunkt für das Auge ſchaffen, der zwiſchen zwei verſchiedenen Formen oder Bewegungen die Ueberleitung bildet. Im erſteren Falle wird das künſtleriſche Empfinden den Umriſs des Kapitells ſo geſtalten, daſs ſeine Geſtalt nicht machtlos unter der Laſt auseinander zu brechen ſcheint, ſondern daſs ſich ſeine Linien kräftig der Laſt entgegenſtemmen. Denn der Umriſs des Kapitells wirkt unmittelbar auf den Beſchauenden. Dabei wird das verzierende Laub dieſes kraftvolle Aufwärtsſtreben unter der zu tragenden Laſt entweder mitmachen, oder es kann dem tragenden Körper loſe angeheftet ſein, ohne dieſe Bewegung zu betonen.

Sehen wir nun, wie das Kapitell in den verſchiedenen Ländern ausgeſehen hat, ehe der befruchtende Grundgedanke der Zweckmäſsigkeit es zu neuen Umbildungen trieb.

Von den drei römiſchen Kapitellen, welche das Mittelalter vorfand, das doriſche, joniſche und korinthiſche Kapitell, hat es faſt einzig das korinthiſche, bezw. Kompoſitkapitell beachtet. Wohl ahmte man hin und wieder auch das joniſche nach, aber ſo ſelten, daſs ſeine Nachbildungen ohne Einfluſs auf die Geſtalt der mittelalterlichen Kapitelle blieben.

Fig. 57.

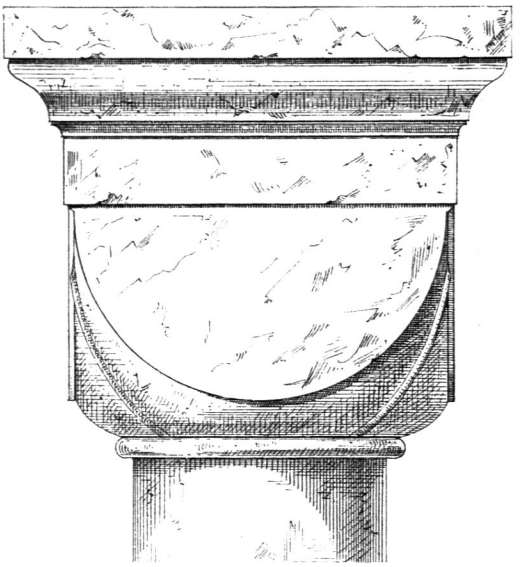


Schiffspfeiler in der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand [27]).

1/25 w. Gr.

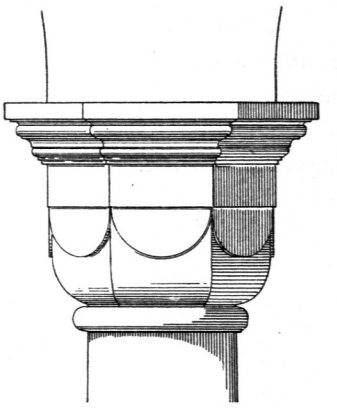
Die altchriſtliche Zeit hatte mit dem korinthiſchen Kapitell zwei groſse Umformungen vorgenommen. Zuerſt hatte ſie einen neuen groſsen Deckſtein auf die gebrechliche und ſchwächliche Abakusplatte gelegt, um für die Bogen genügendes Auflager zu ſchaffen. Dieſer Kämpferſtein iſt kein Ueberbleibſel des Gebälkaufſatzes

Fig. 58.



Von der St. Jakobskirche zu Bamberg [28]).

Fig. 59.



Vom Münſter zu Konſtanz [28]).

Fig. 60.

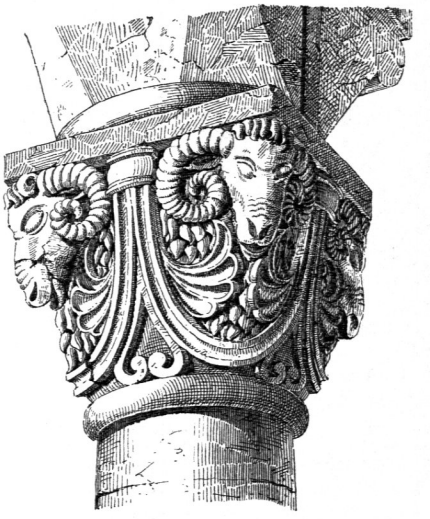


Fig. 61.



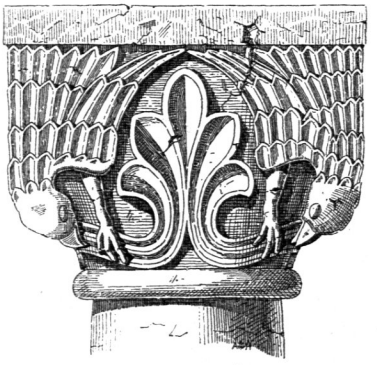
Vom Münſter zu Bonn [28]).

Fig. 62.



Von der Kloſterkirche zu Schwarzrheindorf [28]).

Fig. 63.



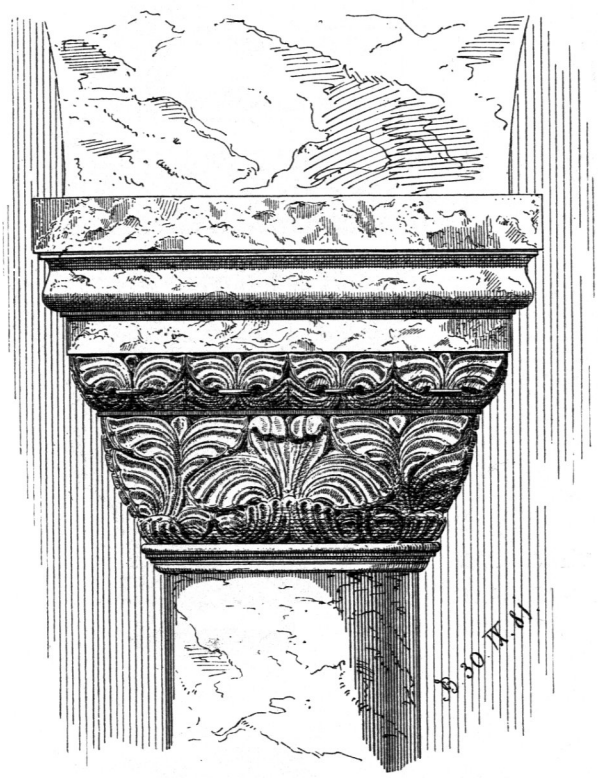
Von der Kloſterkirche zu Schwarzrheindorf [28]).

Fig. 64.



Von der Kloſterkirche zu Murrhardt [28]).

Fig. 65.



Von der Klofterkirche zu Klofterrath (Rollduc) bei Aachen [28]).

der Römer; denn der Gebälkaufſatz vergröſserte die Auflagerfläche, welche die antike Deckplatte gewährte, nicht. Das antike Gebälke ſteigt mit ſeiner Friesflucht lotrecht über der Flucht des Säulenmantels in die Höhe; dieſes Gebälkſtück iſt daher völlig zwecklos und überflüſſig. Der altchriſtliche Kämpferſtein verbreitert ſich dagegen nach oben und nimmt auf ſeiner Oberfläche eine über den oberen Säulendurchmeſſer ausladende Auflaſt auf. Schon hierin verrät ſich ein völlig vom römiſchen abweichender Geiſt; denn die Römer haben ängſtlichſt den Formenkanon der Griechen feſtgehalten; ſie betrachteten ihn als ein Rührmichnichtan, das ſie ihren neuen und groſsartigen Konſtruktionen aufnötigten, ſo gut es ging, das ſie aber für ihre Zwecke nicht umzubilden wagten.

Fig. 66.

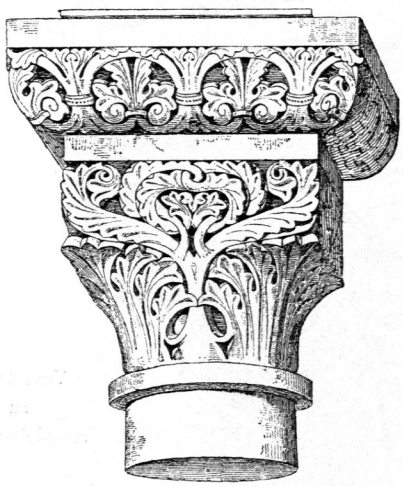


Fig. 67.

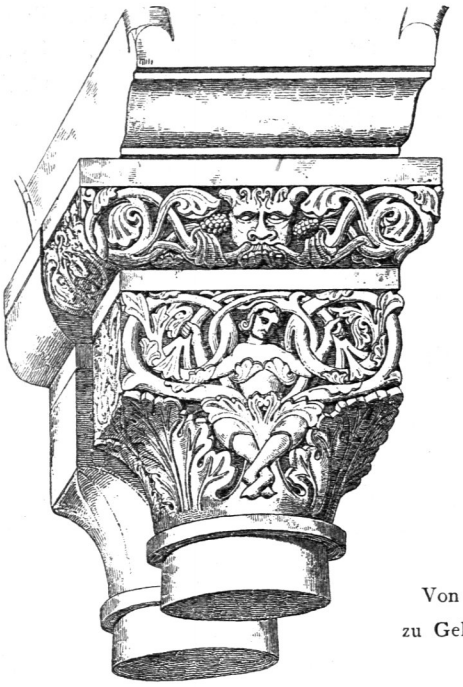


Von der Pfalz zu Gelnhauſen [28]).

Ganz anders geht die mit deutſchem Blut durchſetzte Welt der altchriſtlichen Zeit vor. Nachdem ſie das Kapitell durch die neue Deckplatte für ihre Konſtruk-

[28]) Aus: Dehio & v. Bezold, a. a. O.

Fig. 68.



Von der Pfalz
zu Gelnhausen[28]).

Fig. 69.

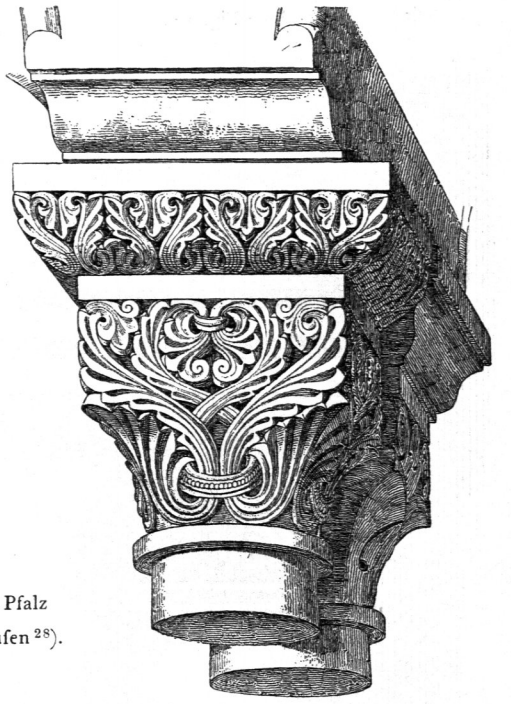
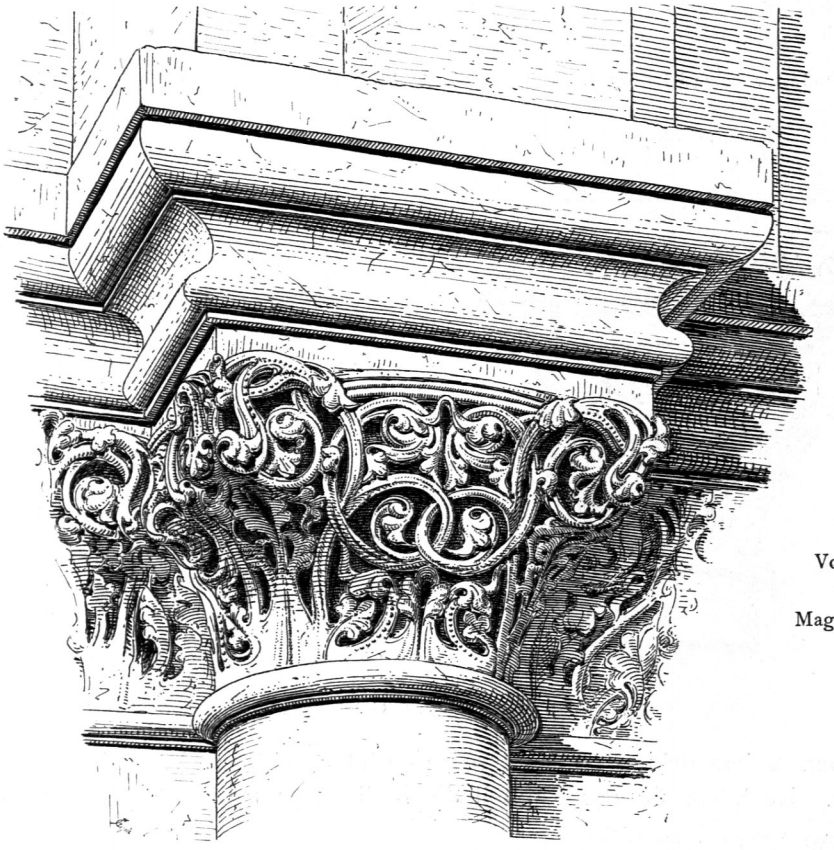


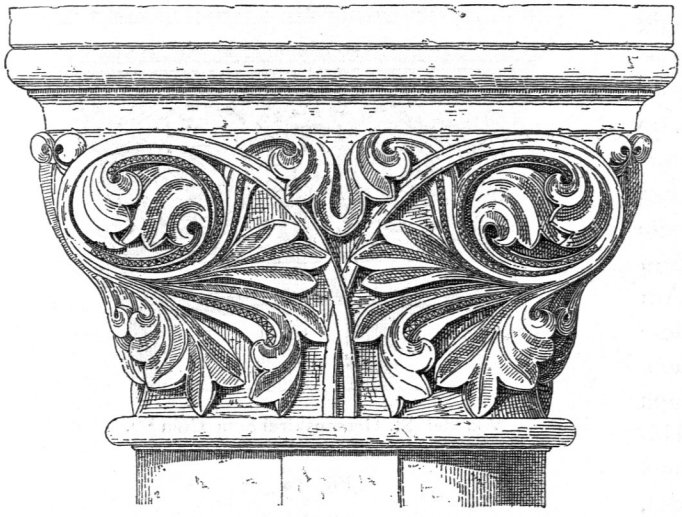
Fig. 70.



Vom Dom
zu
Magdeburg[28]).

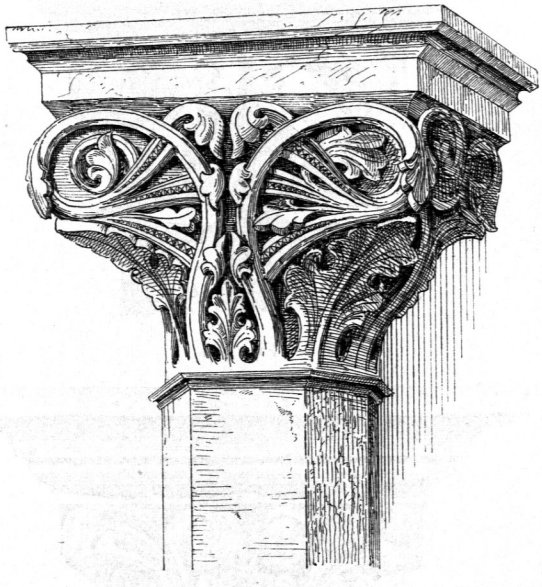
tionszwecke umgebildet hatte, begann ſie auch die einzelnen geheiligten Blattlappen und Schnecken zu verlaſſen. Der Umriſs des Kapitells ergibt ſich dabei nicht mehr durch den Kelch desſelben, ſondern bildet eine Ueberleitung vom runden Säulenſchaft in die viereckige Auflaſt. Und auf den vier Seiten dieſes Ueberleitungskörpers erſcheint eine neue urwüchſige Verzierungskunſt. Dieſe letztere iſt nicht aus der Unfähigkeit, das korinthiſche Kapitell weiterhin zu bilden und auszumeiſseln, entſtanden; denn die korinthiſchen Kapitelle wurden daneben im gleichen Bau und zu gleicher Zeit ausgeführt; nein, man hatte das korinthiſche Kapitell erſichtlich ſatt; der Trieb nach Neuem hatte dieſe befremdenden Formen geſchaffen. Das war gar nicht römiſch, geſchweige denn griechiſch.

Fig. 71.



Vom Dom zu Naumburg[28]).

Fig. 72.



Von der Pfarrkirche zu Gelnhauſen[28]).

34. Würfelkapitelle.

Die mit der altchriſtlichen Kunſt gleichzeitigen Formen im Frankenreich ſind uns nicht erhalten; erſt die Zeit *Karl des Groſsen* zeigt uns die entſprechenden Einzelheiten. Sie ſchlieſsen ſich mehr oder minder eng an die Antike an. Um das Jahr 1000 trat dann in Deutſchland eine neue Form, das Würfelkapitell, auf, obgleich auch dieſes Kapitell ſchon zu altchriſtlicher Zeit in Byzanz erfunden und heimiſch geweſen zu ſein ſcheint. Wenigſtens zeigen die zahlreichen Ziſternen Konſtantinopels dieſes Kapitell in durchgängiger Verwendung. Der Ueberleitungskörper dieſes neuen Kapitells iſt durch eine umgekehrte Halbkugel hergeſtellt, welche oben durch lotrechte Abſchnitte vierkantige Geſtalt (Fig. 58[28]), manchmal auch achtkantige (Fig. 59[28]) erhält.

Die älteſten deutſchen Würfelkapitelle ſind in *St. Michael* zu Hildesheim (1022

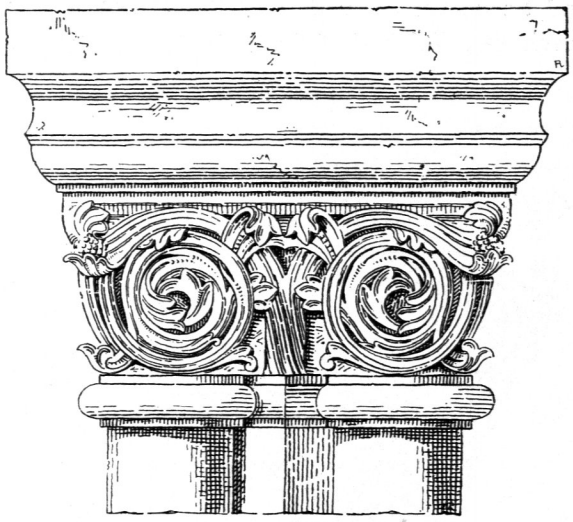
geweiht), *St. Maria im Kapitol* zu Cöln (1049 geweiht), Brauweiler bei Cöln (1051 geweiht), *St. Georg* und *St. Jakob* zu Cöln.

35. Verzierte Würfelkapitelle.

Während im XI. Jahrhundert dieſe Kapitelle durchgängig glatt ſind, ſtellt ſich im XII. Jahrhundert auf ihren Flächen Getier und reiches Laubwerk ein (Fig. 60 bis 65[28]), allerdings kein Naturlaub, ſondern ein phantaſtiſches Ornament, das ſich durch die Jahrhunderte allmählich aus dem altchriſtlichen entwickelt hat. Am prächtigſten entfaltet ſich dieſe romaniſche Ornamentik in Sachſen und Heſſen. Die groſsartigen Kapitelle in *St. Michael* zu Hildesheim (von dem Erneuerungsbau, der 1186 geweiht wurde), zu Wunſtorf und Königslutter bilden die Höhepunkte der einheimiſchen Entwickelung. Ihnen gleichzeitig ſind die ſchönen Kapitelle der Pfalz zu Gelnhauſen (Fig. 66 bis 69). Im Dom zu Magdeburg miſcht ſich an den Kapitellen des unteren Chorumganges (begonnen 1208; Fig. 70) dem einheimiſchen Ornamente dasjenige Frankreichs bei. In den Domen zu Naumburg und Magdeburg, ſowie in der Pfarrkirche zu Gelnhauſen (Fig. 71 u. 72[28]) herrſcht nicht mehr das Würfelkapitell, ſondern diejenige Grundform, welche das mauriſche Kapitell verwendet; auch hier ſteht das Ornament auf ſehr hoher Stufe. Eine beſonders der romaniſchen Kunſt eigene Abart der Kapitelle ſind die gekuppelten (Fig. 73 bis 76[28]).

Frankreich kennt das Würfelkapitell faſt gar nicht. Auſserdem gibt es dort kaum unverzierte Kapitelle. England dagegen

Fig. 73.

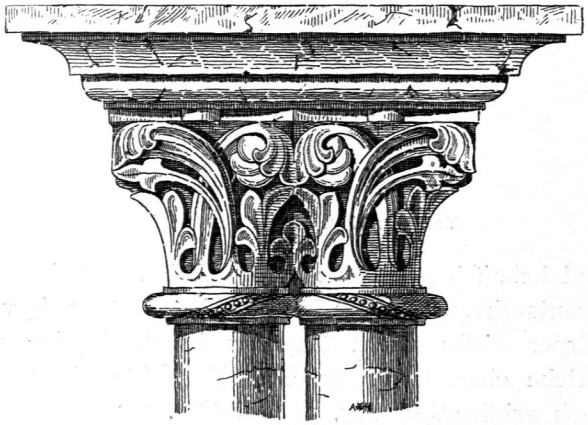


Von der St. Gereonskirche zu Cöln[28]).

Fig. 74.

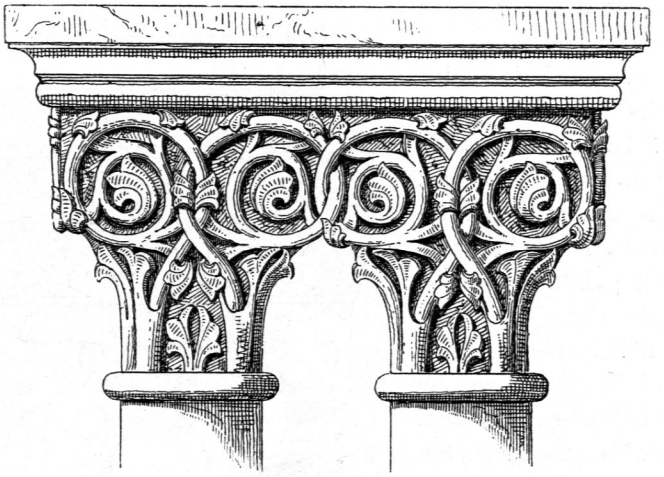


Fig. 75.



Von der St. Andreaskirche zu Cöln[28]).

Fig. 76.



Von der Kirche zu Legden[28]).

Fig. 77.

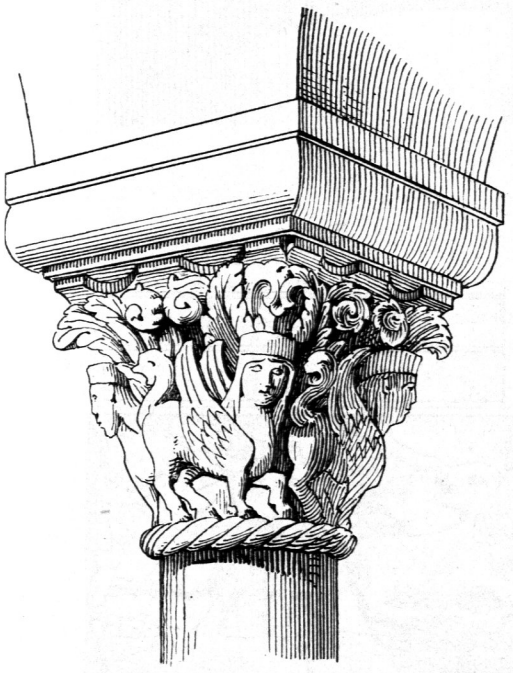
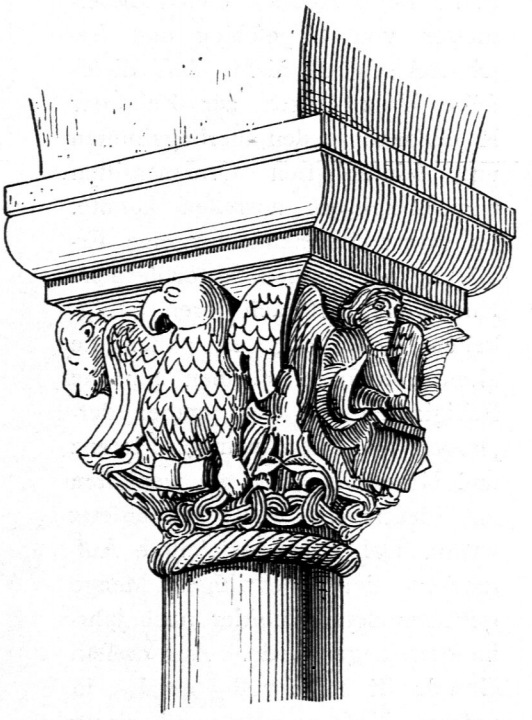


Fig. 78.



Vom Dom zu Modena[27]).

1/10 w. Gr.

und die Normandie verwandten das Würfelkapitell in mehrfach zuſammengeſetzter und gefältelter Form mit beſonderer Vorliebe.

36. Trapezkapitelle.

Italien ſchwankt zwiſchen einem etwas länglich gezogenen Würfelkapitell und dem Trapezkapitell. Das letztere iſt beſonders im Backſteinbau zu Hauſe und entſteht dadurch, daſs der Ueberleitungskörper nicht eine Kugel zur Grundform hat,

ſondern vier Kegelflächen, die vom Kreis der Säule nach den vier Ecken der Auflaſt gezogen ſind.

37. Verzierte romaniſche Kapitelle in Italien.

Daneben finden ſich in Italien auch in groſser Zahl verzierte romaniſche Kapitelle. Dieſelben zerfallen zur Hauptſache in zwei Gruppen: in ſolche, welche die Antike nachahmen und beſonders in Piſa und Lucca meiſterhaft gebildet ſind — auf dieſe wird in Kap. 11 (Ornamentik) noch näher eingegangen werden —, und in ſolche, welche zumeiſt mit Fabelweſen aus dem Tierreich und mit Menſchengeſtalten bevölkert ſind, die von ganz unglaublicher Roheit und Unfähigkeit im Modellieren zeugen. Man begreift beim Anblick dieſes Uebermaſses von Ungeſchick und Geſchmackloſigkeit nicht, daſs dieſes ſelbe Volk ſpäter zur Zeit der Renaiſſance zu den allerbegabteſten und feinfühligſten Ornamentiſten und Bildhauern ausreifen konnte. Es gibt anſcheinend nur eine Erklärung hierfür: dieſe mittelalterliche Kunſtweiſe entſprach ihren Fähigkeiten nicht; dagegen paſſen die alten römiſchen Formen für die Fähigkeiten und Geiſtesgaben derjenigen Gegenden, nämlich Florenz und Mittelitalien, die am wenigſten mit deutſchem Blute durchſetzt waren. Daher das beiſpielloſe Auftauchen dieſer gewaltigen Menge gottbegnadeter Künſtler nach jahrhundertelanger Oede. Aus dieſem Grunde iſt es ſo völlig nutzlos, in unſeren Muſeen ewig und einzig die Ueberreſte italieniſcher Renaiſſance zu ſammeln und aufzuſtapeln; dieſe Kunſtweiſe liegt den deutſchen Fähigkeiten, wie dem deutſchen Empfinden völlig abſeits. Sie kann nicht befruchtend wirken; ſie hat nicht befruchtend gewirkt. Der

Fig. 79.

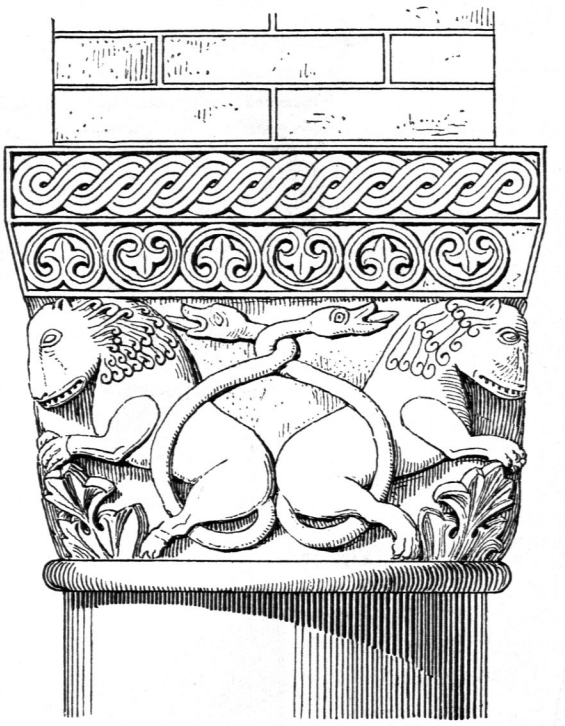


Fig. 80.



Von der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand[27]).
1/10 w. Gr.

Fig. 81.



Fig. 82.



Vom Dom zu Parma[27]).

1/10 w. Gr.

Beweis iſt durch die Jahrzehnte geliefert. Für die Schwäche der italieniſch-romaniſchen Künſtler ſeien in Fig. 77 u. 78[27]) die Kapitelle aus dem Dom zu Modena beigebracht, die noch zu den beſſeren gehören. Die Kapitelle von *Sant' Ambrogio* zu Mailand (Fig. 79 u. 80[27]), wie diejenigen aus dem Dom zu Parma (Fig. 81 u. 82[27]) ſind völlige Tölpeleien, aber äuſſerſt kennzeichnend für die italieniſchen Erzeugniſſe dieſer Zeit. Selbſt das in Deutſchland ſo beliebte und ſchön behandelte Adlerkapitell ſieht in Mailand wenig erbaulich aus (Fig. 84[27]). Beſſer gelingt es ſchon, wenn alle Tiere und Menſchen verſchwinden und dieſe Italiener der romaniſchen Zeit rein ornamental vorgehen. So z. B. ſehen die ebenfalls aus *Sant' Ambrogio* zu Mailand ſtammenden Kapitelle in Fig. 83 u. 85 bis 87[27]) ſchon viel ernſthafter und monumentaler aus.

38. Kapitelle in Frankreich.

Frankreich kennt das Würfelkapitell, wie geſagt, faſt gar nicht und lebt von wenig ſchönen Umbildungen und Nachahmungen des korinthiſchen Kapitells. Beſonders das ſüdliche Frankreich bevölkert dieſe Kapitelle ebenfalls mit häſslichen Tier- und Menſchendarſtellungen, die krankhafte Phantaſie bei ganz unzulänglichem Können verraten. Man verſteht den Unmut und den Abſcheu eines ſo geklärten und erleuchteten Geiſtes, wie des heiligen *Bernhard von Clairvaux*, der gegen dieſe Scheuſslichkeiten um 1140 folgendes ſchrieb[29]):

[29]) *S. Patris Bernardi Claravallenſis Abbatis primi Melliſlui Eccleſiae Doctoris Operum Tomus IV.* S. 39. Cöln 1641.

» *Caeterum in clauſtris coram lugentibus fratribus quid facit illa ridicula monſtruoſitas, mira quaedam deformis formoſitas, ac formoſa deformitas? Quid ibi immundae ſimiae? quid feri leones? quid monſtruoſi centauri? quid ſemihomines? quid maculoſae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? Videas ſub uno capite multa corpora, et rurſus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda ſerpentis, illinc in piſce caput quadrupedis. Ibi beſtia praefert equum, capram trahens retro dimidiam, hic cornutum animal equum geſtat poſterius. Tam multa denique tamque mira diverſarum formarum ubique varietas appareret, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare ſingula iſta mirando, quam in lege Dei meditando. Pro Deum! ſi non pudet ineptiarum cur vel non piget expenſarum?*«

[Was tut weiterhin in den Kreuzgängen vor den trauernden Brüdern jene lächerliche Ungeheuer-

Von der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand [27]).
1/10 w. Gr.

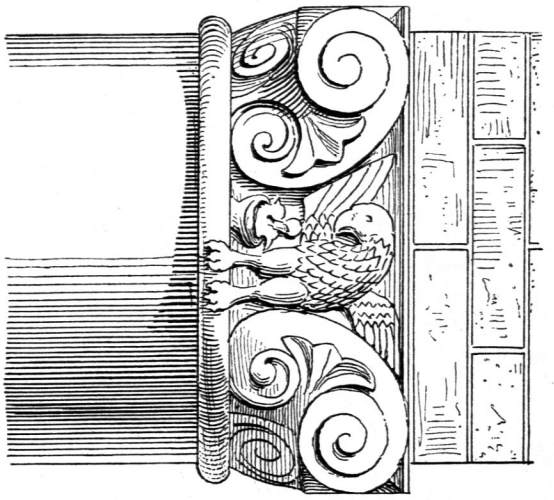


Fig. 83.

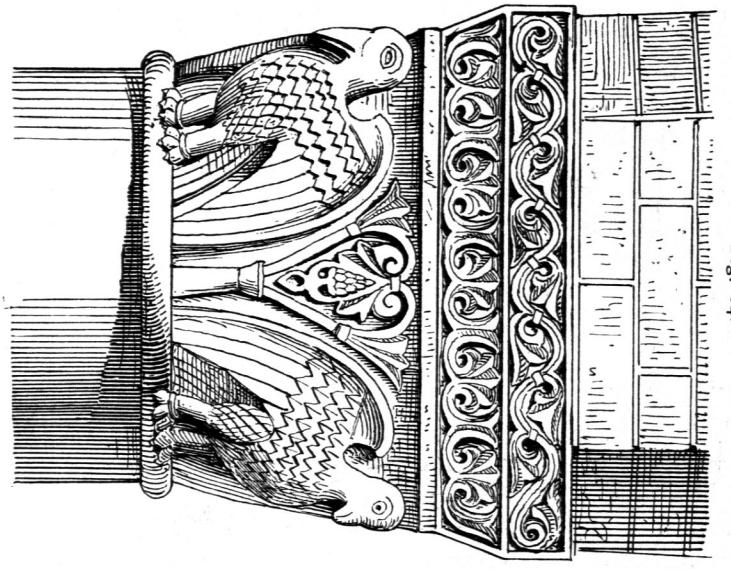


Fig. 84.

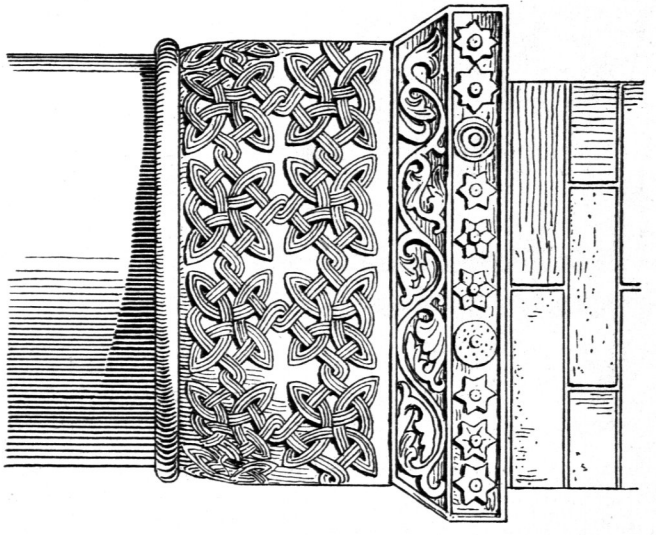


Fig. 85.

Fig. 86.

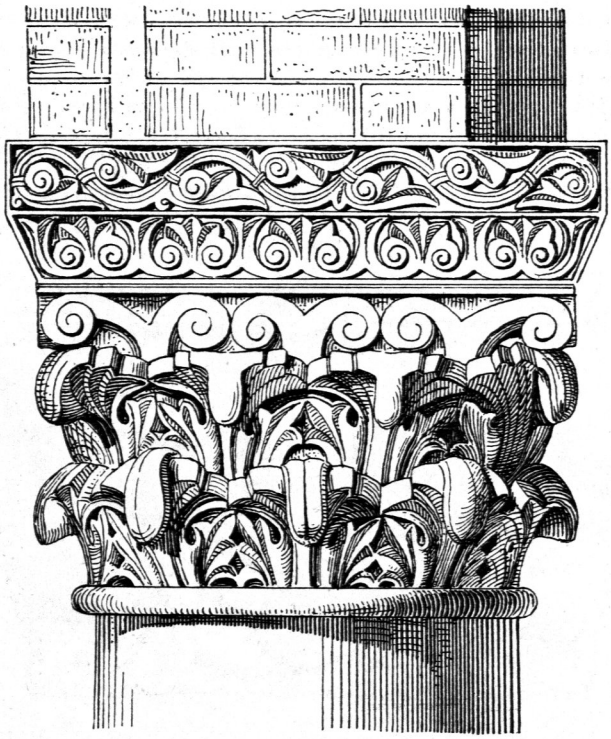
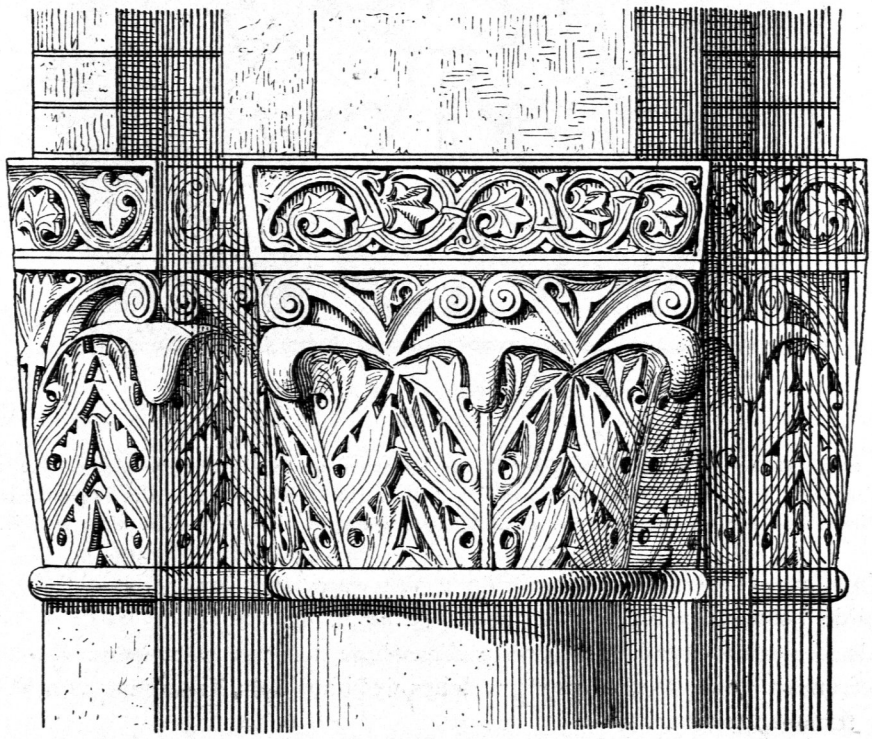


Fig. 87.



Von der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand [27]).

1/10 w. Gr.

lichkeit, eine gewiſſe erſtaunliche verunſtaltete Schönheit und ſchöne Verunſtaltung? Wozu hier die unreinen Affen? Wozu die wilden Löwen? Wozu die ungeheuerlichen Centauren? Wozu Halbmenſchen? Wozu gefleckte Tiger? Wozu die kämpfenden Soldaten? Wozu die blaſenden Jäger? Unter einem Kopfe kannſt du viele Körper und wiederum auf einem Körper viele Köpfe ſehen. Von hier ſieht man einen Schlangenſchwanz an einem Vierfüſsler, von dort an einem Fiſche den Kopf eines Vierfüſslers. Hier iſt ein wildes Tier vorn ein Pferd, und hinten zieht es die Hälfte einer Ziege nach ſich; dort zeigt ſich ein gehörntes Tier hinten als Pferd. Kurz ebenſoviele als ebenſo wunderbare Mannigfaltigkeit der verſchiedenen

Fig. 88.

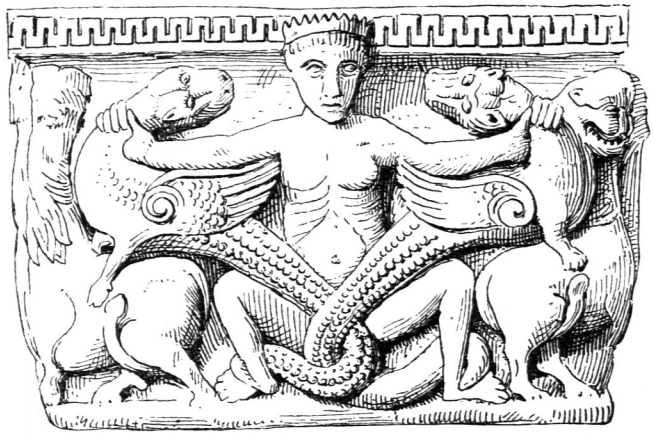
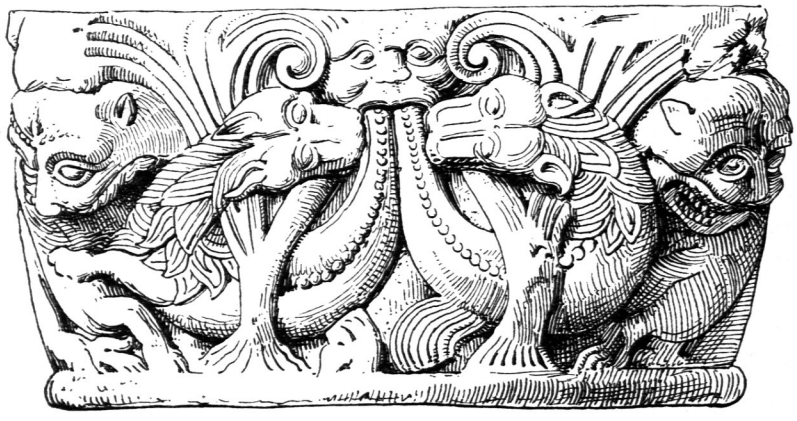


Fig. 89.



Von der Kirche *San Giovanni in Borgo* zu Pavia [27]).
1/10 w. Gr.

Geſtalten erſcheint überall, ſo daſs man lieber in den Marmoren als in den Büchern leſen möchte, und den ganzen Tag damit hinbringen, dieſe Einzelheiten zu betrachten, als über Gottesgeſetz nachzudenken. Um Gott! Wenn man ſich des Unpaſſenden nicht ſchämt, warum ſcheut man dann nicht wenigſtens die Koſten?]

Kann man treffender den unſchönen Wirrwarr jener zumeiſt höchſt häſslichen Tiergebilde kennzeichnen. (Siehe auch Fig. 88 u. 89[27].)

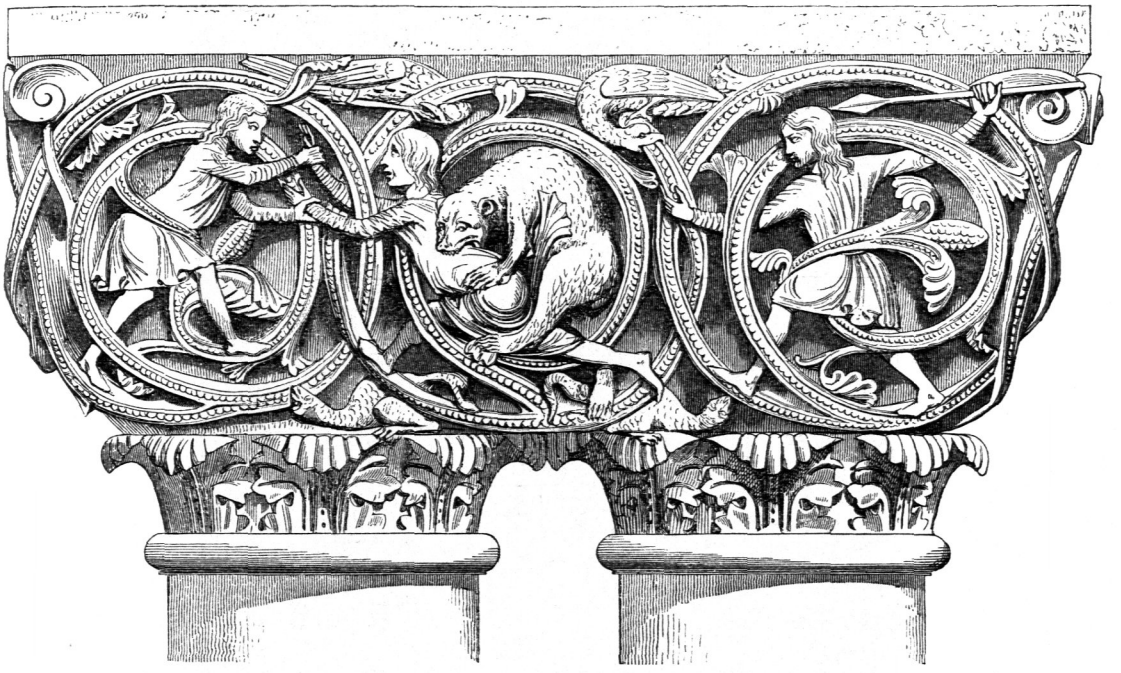
Als Gegenſtück und lobenswerte Ausnahme ſei das gekuppelte Kapitell aus dem Muſeum zu Toulouſe (Fig. 90[30]), welches wohl aus dem Kreuzgang von *St.-Sernin* daſelbſt ſtammt, gegeben.

[30]) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. II. Paris 1867. S. 502.

39. Gotiſche Kapitelle.

Mit dem Entſtehen der Gotik, d. h. mit der Erfindung der Kreuzgewölbe auf Rippen und der daruntergeſtellten Säulchen, trat gleichzeitig eine Wiederbelebung des antiken Ornaments auf und damit auch die Nachbildung des korinthiſchen und kompoſiten Kapitells in künſtleriſcher, oft ganz meiſterhafter Weiſe. Beſonders ſchöne Neuſchöpfungen finden ſich nach dieſer Richtung in *St.-Laumer* zu Blois. Fig. 91[31]) zeigt weder römiſche Faſſung, noch ähnelt ſie in irgend etwas den ſpäteren Kapitellen der Renaiſſance; ſie bietet eine völlig ſelbſtändige Umbildung des korinthiſchen Kapitells bei meiſterhafter Geſtaltung. Auf dieſe »Renaiſſance« wird in Kap. 11 (Ornamentik) noch näher eingegangen werden.

Fig. 90.



Säulenkapitell im Muſeum zu Touloufe[30]).

(Wahrſcheinlich vom Kreuzgang der Kirche *St.-Sernin* daſelbſt herrührend.)

Von dieſem Wiederaufleben des antiken Kapitells behielt der Norden Frankreichs den Kelch bei. Die Akanthusblätter wurden zu groſsen, glatten Blättern, wie die Rohformen für die Akanthusblätter ungefähr ausſehen; man ſieht dies beſonders in den Kathedralen von Laon und Soiſſons. Dann wandelten ſich die Blätter in ſolche des Wegerichs um; die Blattenden rollten ſich zu Hörnern ein, und das Naturlaub begann die Kapitellkelche zu beleben.

Zuerſt war das Laub ſo angeordnet, daſs es ſich emporſtrebend dem Kapitellkelch anſchmiegte (Fig. 92 bis 94[32]). Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts wurde es loſe als Blattbüſchel angeheftet, wie es die Kapitelle von der *Sainte-Chapelle* zu Paris (Fig. 95[32]), vom Dom zu Cöln (Fig. 96 u. 97), von der Pfarrkirche zu Gelnhauſen (Fig. 98[32]), vom Münſter zu Straſsburg (Fig. 99 bis 101[32]) und vom Münſter zu Freiburg i. B. (Fig. 102 u. 103) aufweiſen.

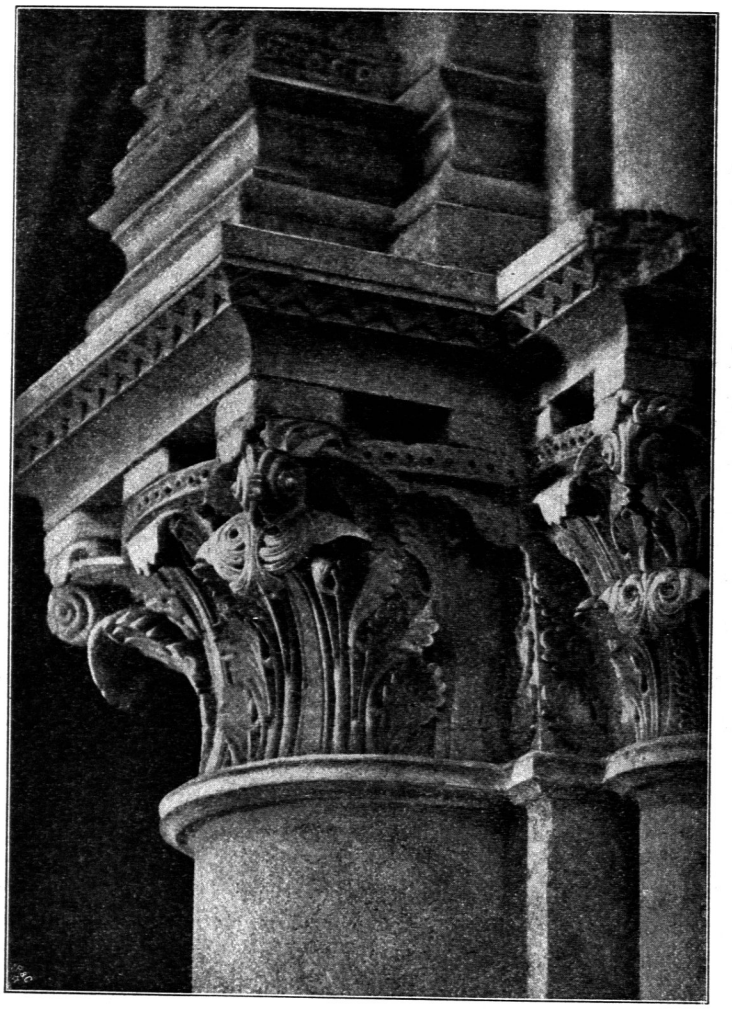
31) Fakſ.-Repr. nach: Baudot, A. de. *La ſculpture françaiſe au moyen âge et à la renaiſſance.* Paris 1884.

32) Aus: Dehio & v. Bezold, a. a. O.

Im XIV. Jahrhundert, zur Zeit der Hochgotik, vertrocknete das Laub handwerksmäfsig, um im XV. Jahrhundert, zur Zeit der Spätgotik, in jene übertriebenen Kohl- und Diftelformen überzugehen, deren Flächen mit grofsen Buckeln verfehen find und fich in krampfhaften Bewegungen gefallen.

In Italien ging die Ausbildung der Kapitelle Sonderwege; der Akanthus und die antiken Simfe beeinflufsten fie. Das Kapitell aus dem Dom zu Orvieto (Fig. 104)

Fig. 91.



Von der Kirche *St.-Laumer* zu Blois[31]).

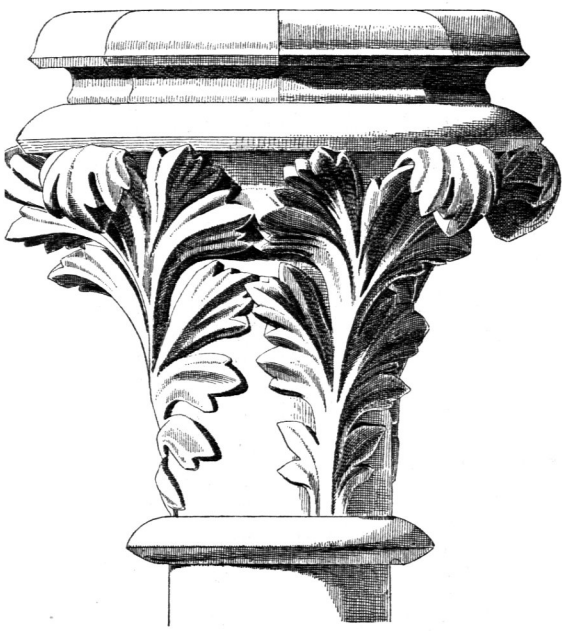
entftammt der Zeit um 1300, und dasjenige vom Dogenpalaft zu Venedig (Fig. 105) um 1400; übrigens ift das Alter des letzteren fchwer zu beftimmen.

Im allgemeinen blieb die Kelchform ohne wefentliche Veränderungen während der ganzen Gotik; nur die Deckplatte wurde, wie alle Bauglieder, je fpäter, defto magerer und bedeutungslofer.

40. Deckplatten.

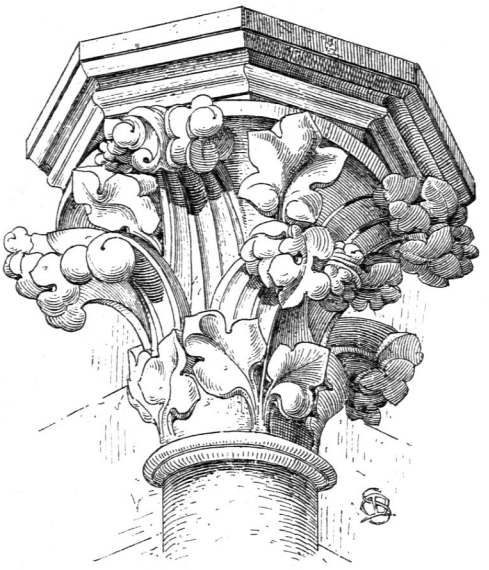
In früher, romanifcher Zeit zeigen die Kapitelle zur Zeit des heiligen *Bernward* in *St. Michael* zu Hildesheim verhältnismäfsig hohe Deckfteine mit weit ausladenden, zierlichen antiken Karniefen. Später fieht man das umgekehrte

Fig. 92.



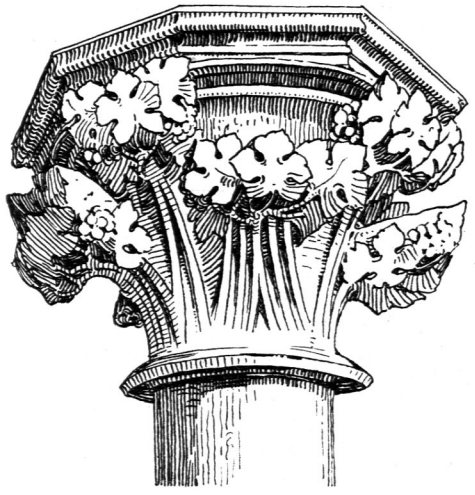
Von der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal [32]).

Fig. 93.



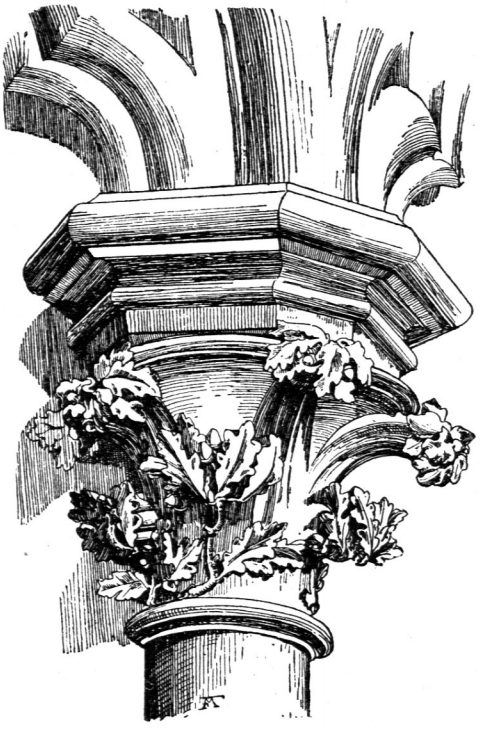
Aus der Kirche zu Klofterneuburg [32]).

Fig. 94.



Vom Münfter zu Strafsburg [32]).

Fig. 95.



Von der *Sainte-Chapelle* zu Paris [32]).

Bafisprofil als Bekrönung der Deckplatte verwendet. Gegen 1170 traten dann, z. B. in *Grofs St. Martin* zu Cöln, wie im Baptifterium zu Pifa, überaus hohe Deckfteine auf. In der Gotik wandelte fich der viereckige Deckftein allmählich in den achteckigen um. Daneben trat auch die runde Form auf.

Ift die Auflaft unregelmäfsig umriffen, fo gibt es zweierlei Wege, derfelben ein

Fig. 96.

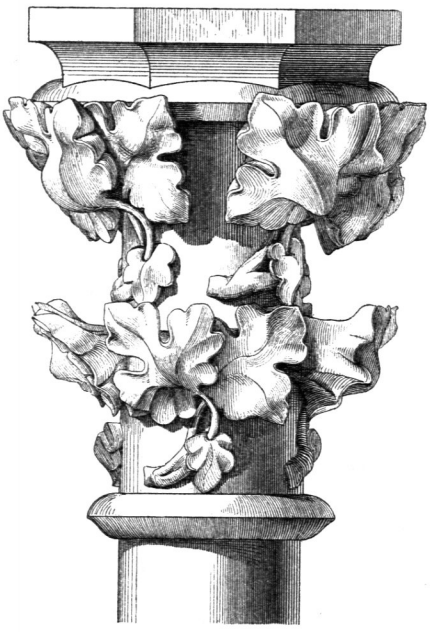
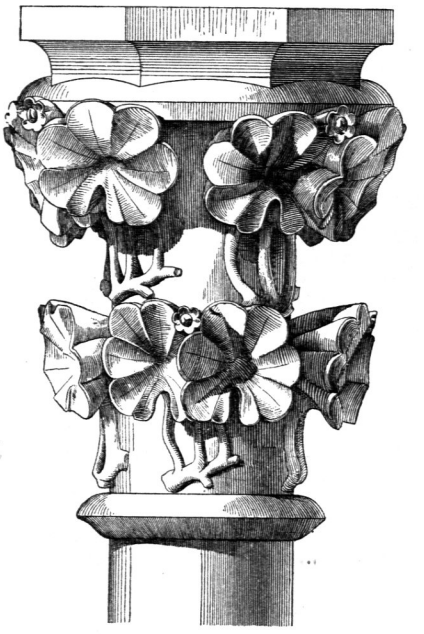


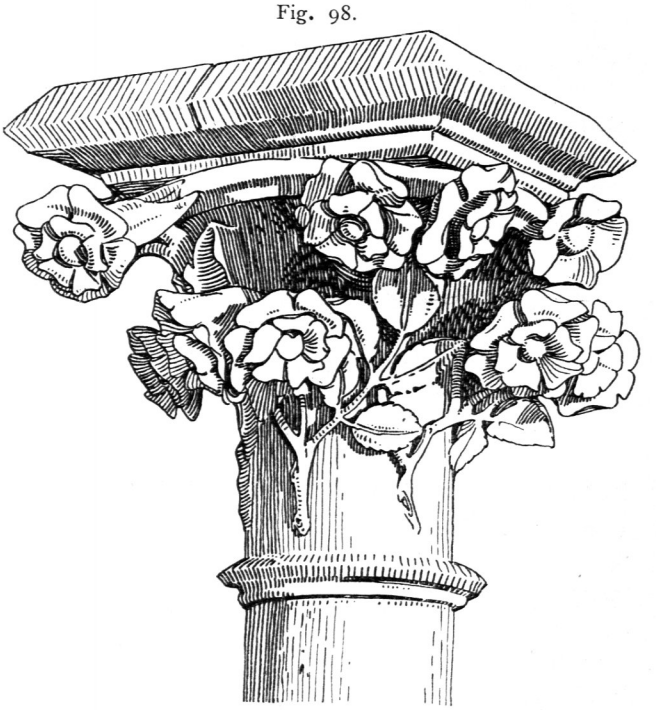
Fig. 97.



Vom Dom zu Cöln.

genügendes Auflager zu bereiten: entweder man geſtaltet das Kapitell unregelmäſsig, oder man geht vom runden Säulenſchaft ab und bildet ihn der Auflaſt entſprechend um. Der Baumeiſter von *St.-Yved* zu Braisne hat mit unentwegter Folgerichtigkeit, um die Laſt mit möglichſter Gleichmäſsigkeit um den Mittelpunkt anzuordnen, die überſtehenden Teile, die Säulchen, dadurch aufgenommen, daſs er den Kapitellkelch an dieſer Stelle einfach nach aufsen gebogen und ihm dort eine gröſsere Ausladung gegeben hat. Künſtleriſcher und ſchöner iſt es, wenn ſtatt dieſer Unregelmäſsigkeit eine Auskragung durch einen Kopf oder ein gröſseres Blätter- und Blütenbüſchel geſchaffen iſt. Dies iſt an den Kapitellen aus *Semur en Auxois* (Fig. 107 u. 108 [32 u. 34]) zu ſehen.

Fig. 98.



Von der Pfarrkirche zu Gelnhauſen [32]).

Da das Vorkragen dieſer Säulchen zumeiſt recht kräftig iſt, ſo haben die Baumeiſter der frühen Gotik kurz ent-

ſchloſſen der groſsen ſtarken Säule an dieſer Stelle ein dünnes Säulchen vorgeſetzt, ein äuſserſt reizvolles Vorgehen, und dadurch die Bahn für eine unerſchöpfliche Fülle von Neubildungen gebrochen, wie ſie in Art. 28, S. 24 (bei den Säulenſchäften) geſchildert wurden.

Dann ſchrumpfen die Kapitelle allmählich ein, um zur Zeit der Spätgotik faſt ganz zu verſchwinden; dies veranſchaulicht Fig. 106[33]) aus dem Dom zu Prag.

Fig. 99.

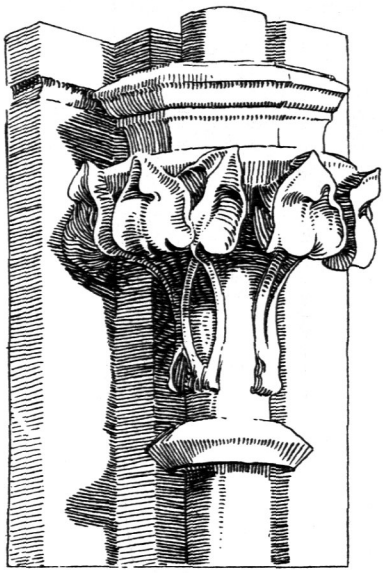


Fig. 100.

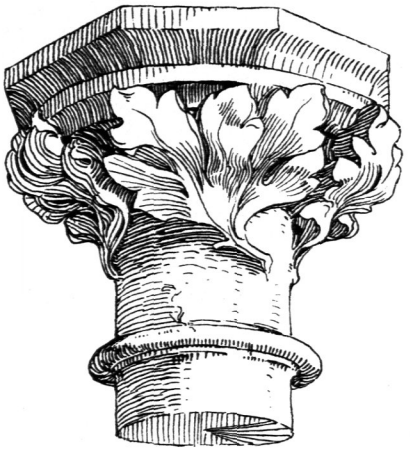
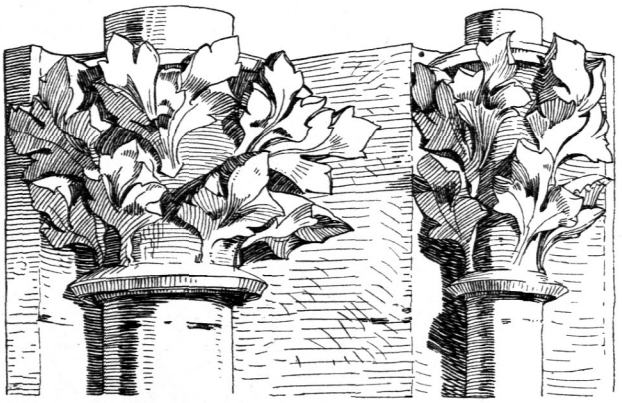


Fig. 101.



Vom Münſter zu Straſsburg[32]).

41. Pfeilerkapitelle.

Wie die Pfeilerkapitelle in der Antike zur Hauptſache Ableitungen der Säulenkapitelle ſind, ſo auch in der mittelalterlichen Kunſt. Das Würfelkapitell allerdings lieſs ſich auf den Pfeiler kaum übertragen. So umzieht den Pfeiler zumeiſt nur das Deckgeſims des Säulenkapitells. Ein Pfeilerkopf aus der Abteikirche zu Laach (Fig. 109) verdeutlicht dies gut.

Wenn der Pfeilerkopf reicher ausgebildet wurde, erhielt er einen Kelch, d. h. die Schaftfläche bog ſich leicht nach auſsen; dieſer wurde dann, wie bei den Säulen,

Fig. 102.

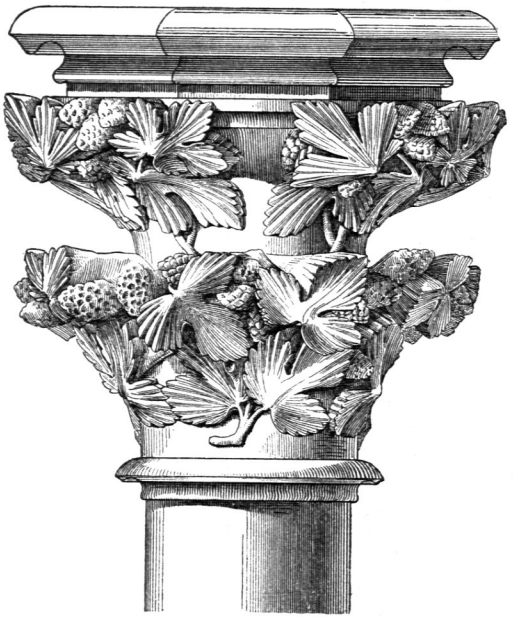
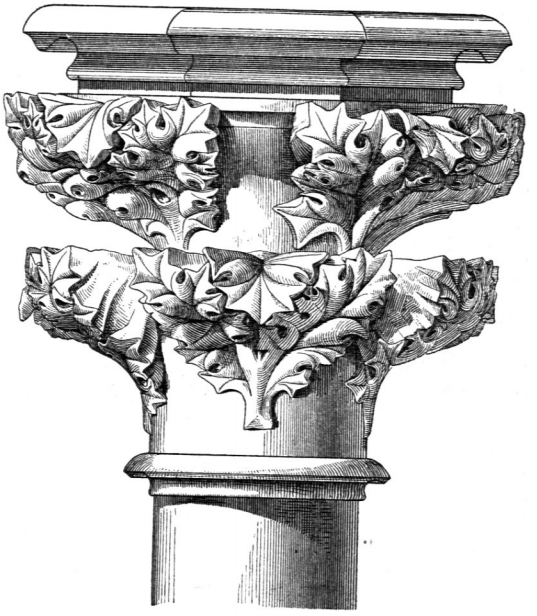


Fig. 103.



Von der Vorhalle des Münſters zu Freiburg i. B.
1/5 w. Gr.

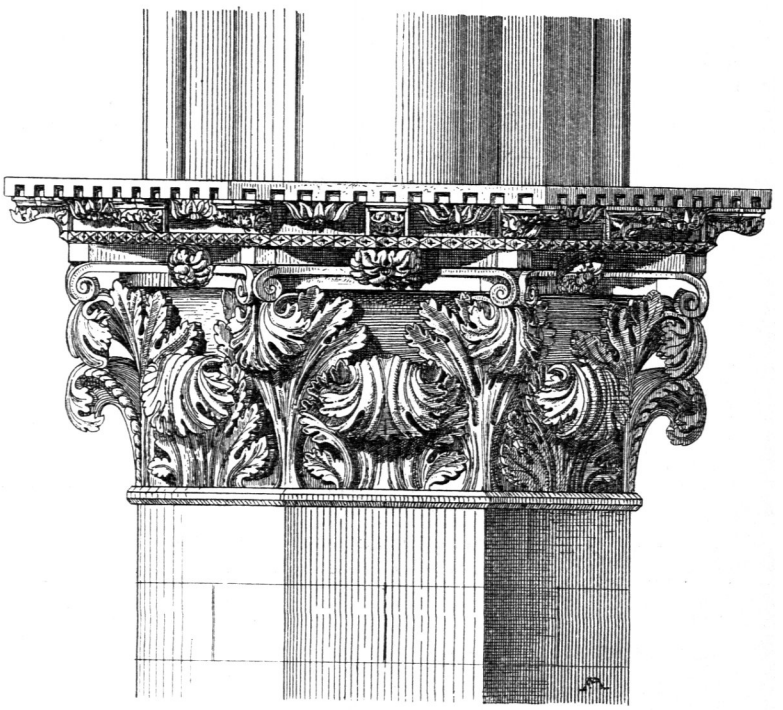
entweder mit Ornament oder mit Figuren verziert. Fig. 110 zeigt ein ſolches Pfeilerkapitell aus dem Dom zu Parma.

e) Kragſteine.

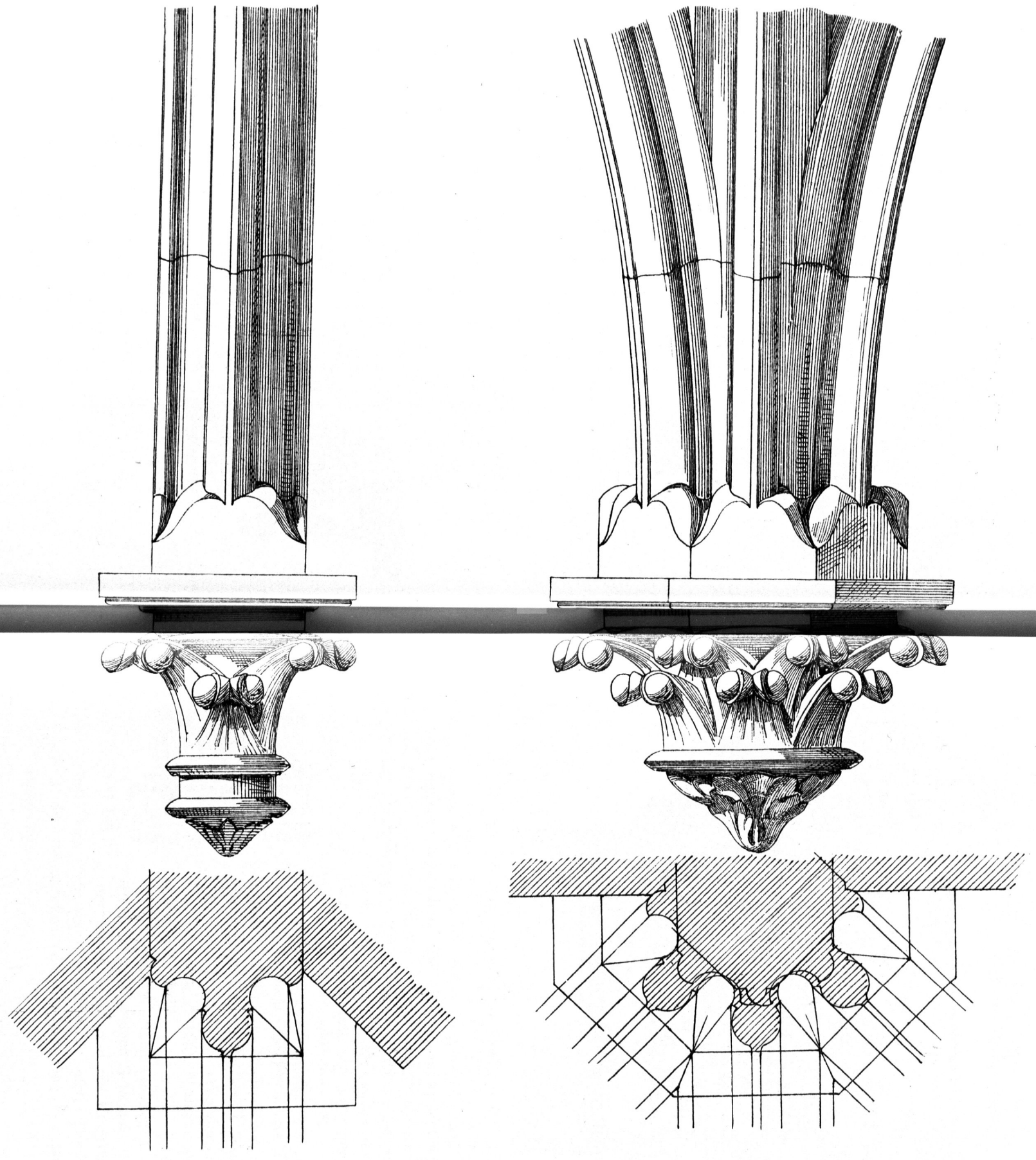
42. Romaniſche Kragſteine.

Zur Unterſtützung von Gurten und Rippen an den Wänden dienten häufig ſtatt Säulchen und Pfeilern ausgekragte Steine, die ſich mit Laub und Köpfen ſchmückten. Zur Hauptſache laſſen ſie ſich in zweierlei Arten unterſcheiden: in ſolche, welche nur nach der Vorderſeite ausgebildet, dagegen an den Seiten glatt ſind, und in ſolche, welche nach allen drei Seiten verziert

Fig. 104.



Vom Dom zu Orvieto [32]).



Kragſteine im Kapitelſaal zu Heiligenkreuz bei Wien.

Nach: Publikationen des Vereins Wiener Bauhütte etc. Wien.

Fig. 105.

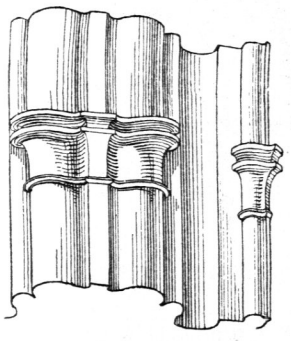


Vom Dogenpalaſt zu Venedig[32]).

ſind. Die Franzoſen haben für beide Arten ſogar verſchiedene Namen; die einſeitig ausgebildeten heiſsen *Corbeaux* und die allſeitig geſchmückten *Culs de lampe*.

Die romaniſche Kunſt bediente ſich der Kragſteine eigentlich nur unter den Geſimſen. Erſt am Ende des XII. Jahrhunderts, als die Kenntnis der Gewölbe eintrat, wurden auch die Gurten manchmal auf ſchweren Steinen ausgekragt. So zu Steinfeld in der Eifel und in *St. Burchard* zu Halberſtadt.

Fig. 106.



Vom St. Veitsdom zu Prag[33]).

Die Ziſterzienſerklöſter bevorzugten dann das Auskragen ſämtlicher Säulchen und Gewölbeanfänger dergeſtalt, daſs es zum Wahrzeichen ihrer Kirchen, Kreuzgänge und Kapitelſäle wird. Dies zeigten im vorhergehenden Heft dieſes »Handbuches« die Abbildungen von Arnsburg (S. 69), Heiligenkreuz (S. 70 u. 71) und Chorin (S. 180).

43. Gotiſche Kragſteine.

Die Gotik machte dagegen von den Kragſteinen einen ſehr ausgiebigen Gebrauch. Meiſterhafte Bildungen der frühen Gotik ſind die Kragſteine im Kapitelſaal zu Heiligenkreuz bei Wien (ſiehe die nebenſtehende Tafel). Die Kapitelle, welche man nach der Form der Blattſproſſen, die ſie verzieren, Hörnerkapitelle nennt, ſind

33) Nach *Eſſenwein*'s Aufnahmen.

unmittelbar als Kragſteine verwendet; die Rippen beginnen hierbei, den frühen Gepflogenheiten entſprechend, viereckig.

Das entwickelte Naturlaub zeigen die Kragſteine des Münſters zu Freiburg i. B. (Fig. 111 u. 112[33]); die beiden Köpfe, auf welche unmittelbar die Rippen aufgeſetzt

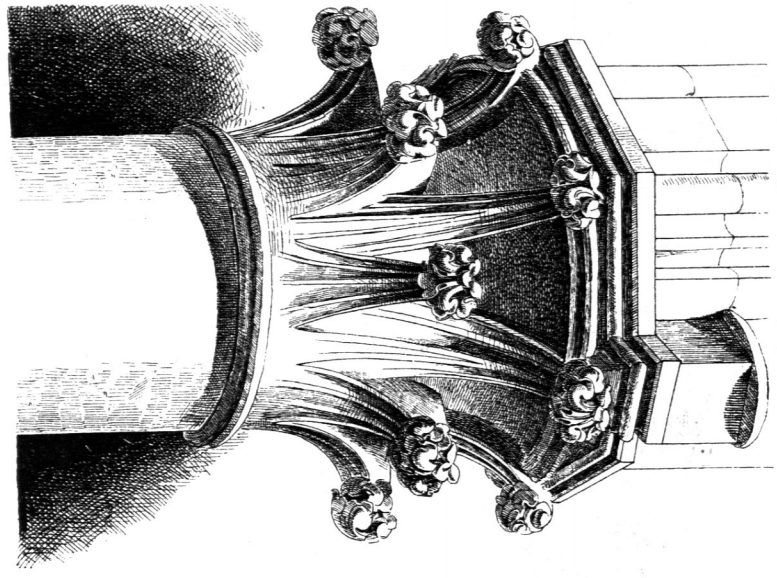


Fig. 107[32]).

Von der *Notre-dame*-Kirche zu *Semur en Auxois*.

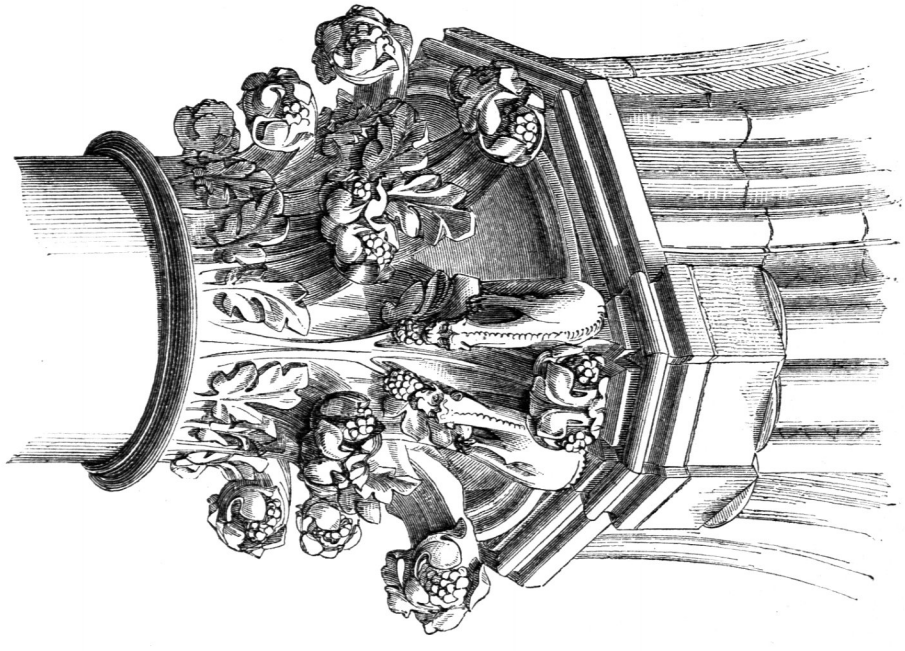
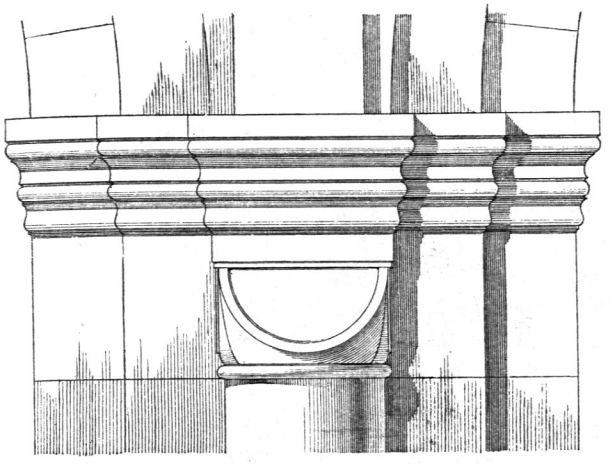


Fig. 108[34]).

ſind (Fig. 113 u. 114[33]), ſtehen hart an der Schwelle derjenigen Bildungen, welche unzulängliche Handwerkshand, nicht Künſtlerhand verraten. Leider gibt es Viele, denen auf Grund dieſer Miſsbildungen jedes miſsratene Geſicht, jede miſslungene Geſtalt unzulänglicher Kunſthandwerker von heutzutage als »echt mittelalterlich« erſcheint

[34]) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. II, S. 514.

Fig. 109.



Aus der Klofterkirche zu Laach.

1/25 w. Gr.

Fig. 110.



Vom Dom zu Parma [35]).

1/10 w. Gr.

und die folche Handwerksleiftungen als »ftilgerecht« hinnehmen. Es hat im Mittelalter wie heutzutage Befähigte und Unbefähigte gegeben, und nicht blofs die Meifterfchöpfungen, fondern auch die Stümpereien haben fich erhalten. Letztere überwiegen zu gewiffen Zeiten des Mittelalters völlig, fo befonders während der Hochgotik.

Solche Unzulänglichkeiten find nichts dem Stil Eigentümliches. Diefe Beifpiele feien daher Warnungszeichen, wie man es nicht machen foll, insbefondere dasjenige in Fig. 114. Die Tiergeftalten der Kragfteine in Fig. 115 u. 116 aus derfelben Vorhalle find gefchickt modelliert; aber fie find fo ohne jeden Zufammenhang mit der Geftalt oder der Verrichtung des Kragfteines angebracht, dafs fie ebenfogut an jeder beliebigen anderen Stelle ausgearbeitet fein könnten. Kein empfehlenswertes Vorgehen.

Der Kragftein aus dem Chor der Kirche zu Heiligenkreuz bei Wien (Fig. 120[36]) zeigt auf den erften Blick Formen, welche fpätgotifch erfcheinen; die Rippen laufen ohne jedes befondere Kapitell am Säulchenfchaft des Kragfteines herab und find nur durch das herumgeführte Kaffgefims der Fenfterfohlbänke zufammengefafst. Man würde daher den Chorbau mindeftens an das Ende des XIV. Jahrhunderts rücken; indes haben fich Urkunden erhalten, nach denen

35) Nach: Dartein, a. a. O.

36) Nach: Mitteilungen der Central-Kommiffion etc.

Fig. 111.

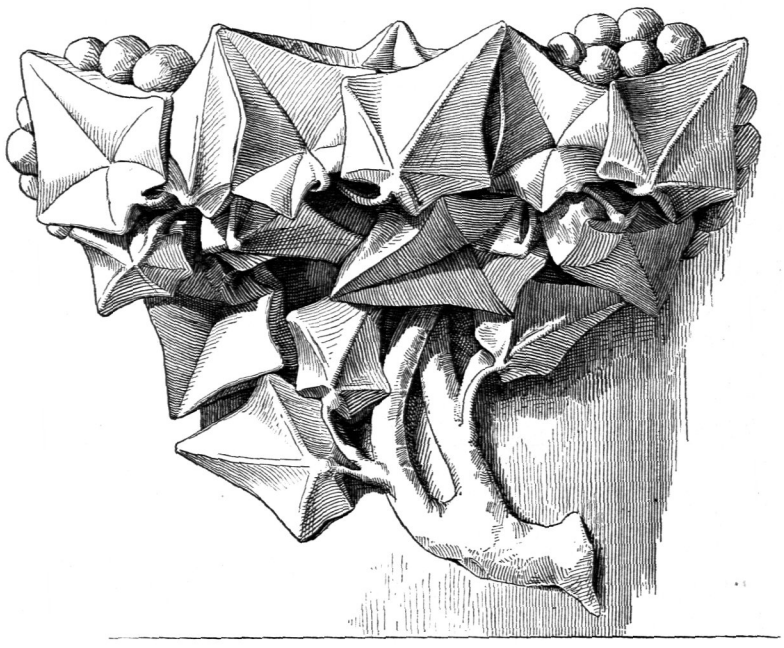
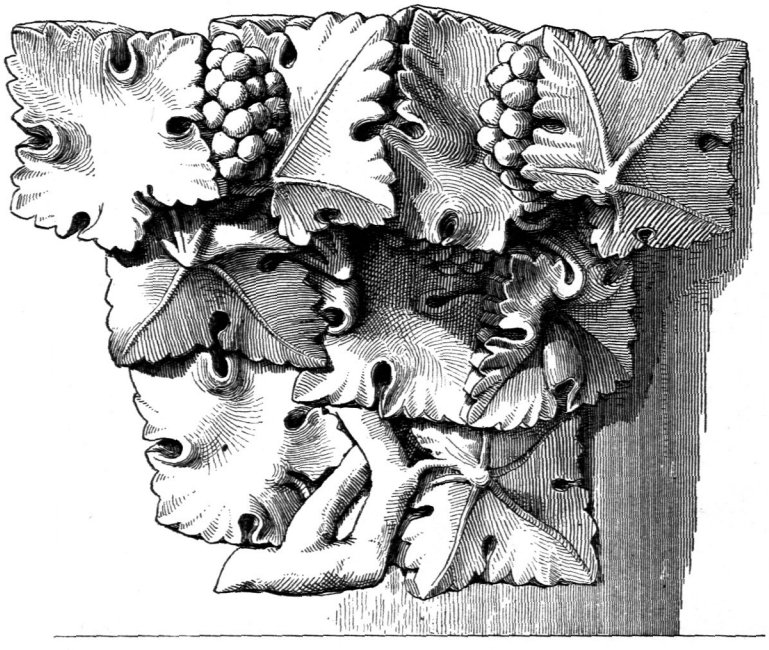


Fig. 112.



Von der Vorhalle des Münſters zu Freiburg i. B.[33]).
1/2 w. Gr.

der Neubau eines Chors 1290 begonnen und 1295 geweiht worden iſt. Und in der Tat, die ungewöhnlichen Einzelformen ſehen bei aufmerkſamerer Betrachtung doch nicht ſo ſpätgotiſch aus, ſondern gehören der ausgehenden Frühgotik an.

Der Baumeiſter iſt ein ebenſo eigenartiger, wie ſtreng logiſch vorgehender Künſtler von gröſster Bedeutung.

Reizvolle Bildungen ſpätgotiſcher Zeit bieten die Kragſteine vom Ulmer Münſter (Fig. 121) und von der Frauenkirche zu Eſslingen (Fig. 122).

Fig. 113.



Fig. 114.



Fig. 115.

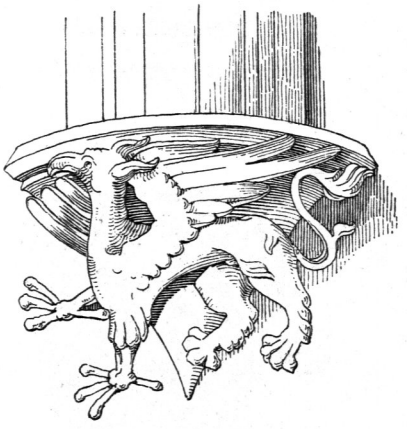
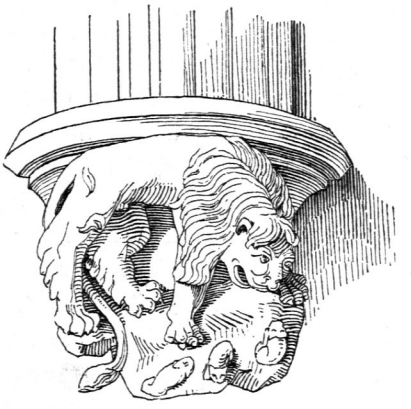


Fig. 116.



Von der Vorhalle des Münſters zu Freiburg i. B.[33]).

4. Kapitel.

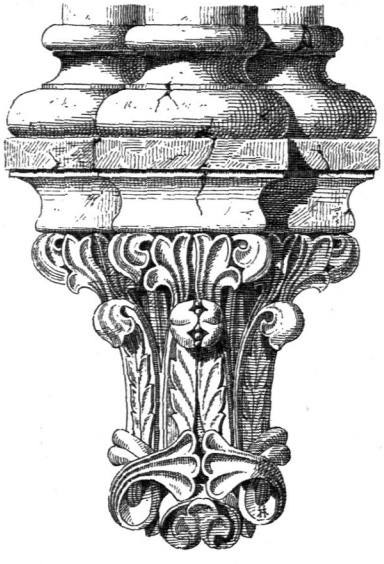
Gewölbe.

a) Tonnen-, Kreuz- und Fächergewölbe.

44. Romaniſche Gewölbe.

Die romaniſche Baukunſt kannte die Tonnengewölbe, die Tonnengewölbe mit Stichkappen, die Kreuzgewölbe und die Kuppeln und brachte ſie gern und oft zur Ausführung. Wir finden ſie überall da, wo die nötigen Widerlager von ſelbſt vor-

Fig. 117.



Von der Kirche *Groſs St. Martin* zu Cöln [32]).

Fig. 118.



Vom Münſter zu Straſsburg [32]).

handen waren: in Krypten, über Apſiden, in den Vierungen und zwiſchen den Türmen. Nur über den Hochſchiffen gelang es dieſer Kunſt nicht, das nötige Widerlager zu ſchaffen. Durch das Bemühen, dieſe Widerlager herzuſtellen, entſtand aus der romaniſchen Kunſt die Gotik, welche die erſtere nunmehr ablöſte.

Die romaniſche Baukunſt hatte das Kreuzgewölbe ohne Rippen von den Römern übernommen; es beſteht aus zwei ſich durchdringenden Tonnen. Solche Gewölbe zeigen die Krypten von *St. Maria im Kapitol* zu Cöln (geweiht 1049), von Brauweiler bei Cöln (geweiht 1051) und von *St. Gereon* zu Cöln (geweiht 1068).

Später ſtellten ſich Gurtbogen von rechtwinkeligem Querſchnitt ein, welche die einzelnen Gewölbe ſchieden. So in der verlängerten Krypta von *St. Gereon* zu Cöln (1190), in der Schloſskirche zu Quedlinburg, in der Abteikirche zu Laach (geweiht 1156) u. ſ. w.

Weiterhin wurden die Tonnenabſchnitte durch gebuſte Kappen erſetzt, d. h. der Längsſchnitt der Gewölbekappen war keine gerade Linie mehr, ſondern bildete einen Stichbogen.

Eine weitere Entwickelung dieſes Gewölbes

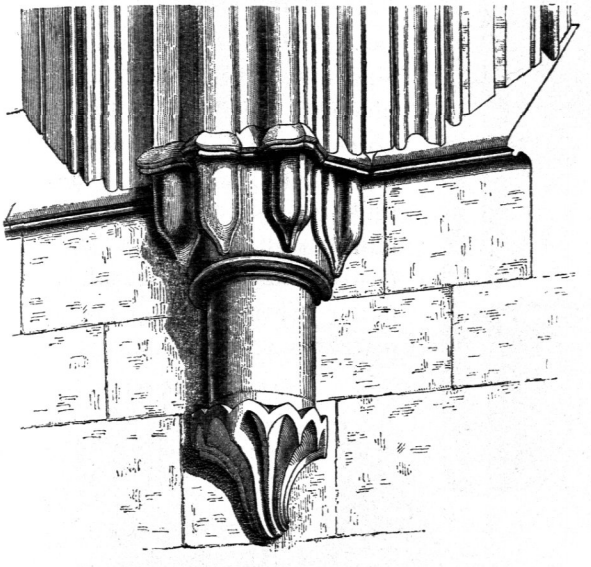
Fig. 119.



Von der Kathedrale zu Auxerre [32]).

findet ſich weder in Deutſchland, noch in Italien, Spanien oder England. Frankreich dagegen erfand in der Gegend nördlich von Paris, in der alten Diözeſe Soiſſons, das Kreuzgewölbe auf Diagonalrippen. Dieſe Rippen hatten zuerſt einen einfachen, rechtwinkeligen Querſchnitt. Den gleichen zeigen auch die erſten Rippen in Deutſchland, die wohl unter den weſtlichen Begleittürmchen des mächtigen Vierungsturmes von *Groſs St. Martin* zu Cöln kurz vor 1172 entſtanden ſind. Dann wurden die Kanten mit zwei groſsen Rundſtäben beſetzt, ſo daſs nur noch ein kleiner Grat zwiſchen ihnen übrig blieb. Auf das Vierkant legte ſich auch ein halber, runder Wulſt, oder der halbkreisförmige Wulſt bildete die Rippen allein. Auch ein rieſiger Birnſtab trat auf. Alle dieſe Formen zeigen Walkenried, der Chor des Magdeburger Domes (Fig. 123 bis 125[37]), die Vorhalle und ein Stück des Kreuzganges in Maulbronn (Fig. 126[37]), die Dome zu Worms (Fig. 127 u. 128[37]), zu Speier, zu Baſel, die Kloſterkirche von Otterberg in der Pfalz u. ſ. w.

Fig. 120.



Vom Chor der Kirche zu Heiligenkreuz bei Wien[36]).

Während dieſer Zeit wurden auch die Schluſsſteine erfunden, die nach 1200 ſo beliebt waren, daſs ſie zu groſsen Abmeſſungen ſich auswuchſen. Beſonders gern lieſs man ſie in dieſer frühen Zeit tief herabhängen; ſo in der Pfarrkirche zu Bacharach (Fig. 129[38]), in *St. Gereon* zu Cöln, in der Liebfrauenkirche zu Roermond u. ſ. w. Die Rippenprofile wurden immer reicher, aber auch dünner. Im Anfang des XIII. Jahrhunderts verſuchte man ſie durch Ringe oder weitere kleine Schluſsſteine zu beleben. Ringe zeigt *St. Maria im Kapitol* zu Cöln und ſcheibenartige Zwiſchenſchluſsſteine der Dom zu Münſter i. W. In England wurden die Rippen und Gurten häufig mit Zickzackſtäben beſetzt, ſo in Durham, Ely und Canterbury.

Die Rippen und Gurte der ausgebildeten Frühgotik ſind durch Fig. 130 bis 137[37]) veranſchaulicht.

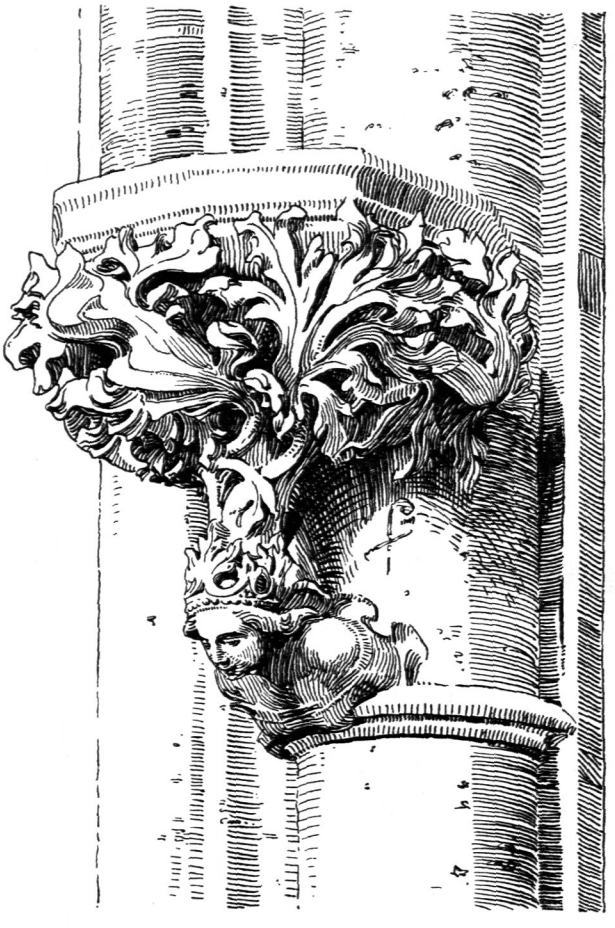
45. Gotiſche Gewölbe.

An Stelle der einfachen Kreuzgewölbe waren in der früheſten gotiſchen Zeit über den Mittelſchiffen die ſechsteiligen Gewölbe ſehr beliebt. Warum durch ſie immer zwei Grundriſsjoche zu einem Gewölbejoch verbunden wurden, will nicht recht einleuchten; denn es werden dadurch die Schiffspfeiler verſchieden belaſtet, und die Diagonalbogen ſind ſehr weit geſpannt. Der einzige Vorteil könnte in ſtatiſcher Beziehung darin gefunden werden, daſs durch die weitgeſpannten Diagonalen der Scheitel des Gewölbes ſehr hoch rückt und die verſchiedenen Kappen und Bogen einen geringeren Schub ausüben. Solche ſechsteilige Gewölbe zeigen Noyon, die *Notre-*

37) Aus: Dehio & v. Bezold, a. a. O.

38) Nach: Bock, F. Rheinlands Denkmale des Mittelalters. Cöln u. Neuſs 1869.

Fig. 121.



Vom Münſter zu Ulm [32]).

der Kappen ſenkrecht gegen die Gurten und Schildbogen gerichtet; bei den Gewölben mit Scheitelrippen liegen die Fugen rechtwinkelig zu den Diagonalen. Auf den Grund hierfür kommen wir noch.

46. Stern- und Netzgewölbe.

Zur Zeit der Hochgotik (im XIV. Jahrhundert) trockneten die Rippen allmählich zu bloſsen Leiſten zuſammen. Dafür begann man reichere Gewölbe, die Stern- und Netzgewölbe, zu zeichnen. Zuerſt teilte man die einzelnen Kappen der Kreuzgewölbe nochmals in drei Kappen. Später zeichnete man in die einzelnen Joche reiche Sterne. Im XV. Jahrhundert traten dann die Netzgewölbe auf und überſpannten die Kirchenſchiffe wie die zierlichſten Kreuzgänge mit Unterdrückung ſämtlicher

Dame zu Paris, Laon, die Cölner Kirchen *St. Maria im Kapitol*, *St. Kunibert*, *Groſs St. Martin* u. ſ. w.

Neben dieſen vierteiligen und ſechsteiligen Kreuzgewölben gibt es in Südweſtfrankreich, in dem damals engliſchen Anjou und Poitou, wie in Weſtfalen, Kreuzgewölbe mit Scheitelrippen. In Südweſtfrankreich waren vorher Kuppeln im Gebrauch geweſen. Die allgemeine Geſtalt dieſer Kuppeln behielten die nachfolgenden Kreuzgewölbe mit Scheitelrippen bei. Nach Weſtfalen ſind ſie wohl eingeführt worden durch die Verbindung, welche dieſe Landesteile unter *Otto IV.* von Braunſchweig, eigentlich *Otto von Poitou*, mit Südweſtfrankreich beſaſsen. Sie unterſcheiden ſich von den nordfranzöſiſchen Kreuzgewölben auch in der Art der Fugenrichtung. Bei den letzteren werden die Fugen

Fig. 122.



Von der Frauenkirche zu Eſslingen [33]).

Gurte und Diagonalen mit einer grofsen Tonne, die von Rippen getragen wurde. Eines der reizendften Beifpiele auch für diefe Gewölbe birgt das an Schätzen der Baukunft fo reiche Maulbronn in feinem Sprechzimmer.

Die Rippen diefer Netzgewölbe waren anfangs noch Stücke von Kreisbogen, die alfo im Grundrifs gerade Linien aufwiefen. Später bogen fich diefe Rippen auch im Grundrifs, fo dafs fie nach zwei Richtungen hin gekrümmt find (Fig. 138[37]). Solche Gewölbe finden fich befonders gegen den Schlufs des XV. Jahrhunderts in Oefterreich. So im *Wladislaw*-Saal in der Burg auf dem Hradfchin zu Prag (vollendet 1502), in der St. Barbarakirche zu Kuttenberg, in den Pfarrkirchen

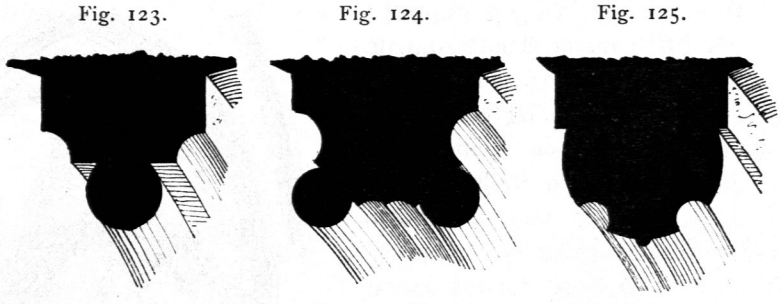


Fig. 123. Fig. 124. Fig. 125.

Vom Dom zu Magdeburg.

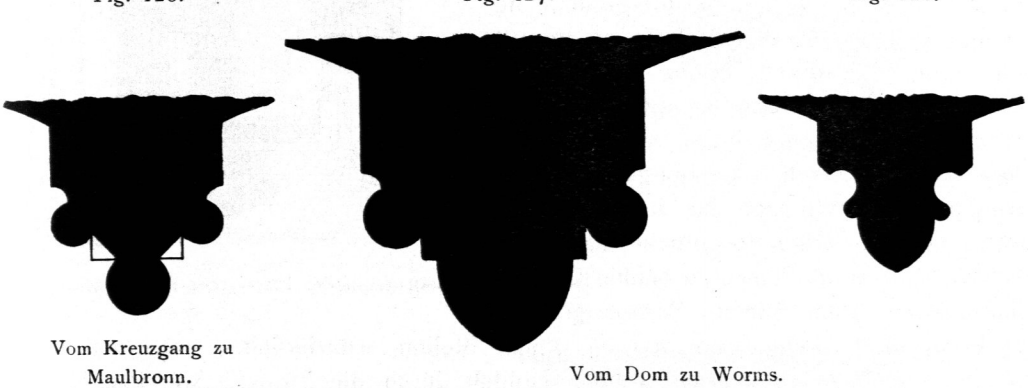


Fig. 126. Fig. 127. Fig. 128.

Vom Kreuzgang zu Maulbronn.

Vom Dom zu Worms.

Gewölberippen[37]).

zu Brüx und Laun in Böhmen und in den Rathäufern zu Bunzlau und Löwenberg in Schlefien. Alle diefe Bauten ftammen beglaubigt oder mutmafslich von *Benefch von Laun*, dem Baumeifter König *Wladislaw II.*

Diefer Ausgeftaltung der Netzgewölbe ging eine noch üppigere und reichere Umbildung zur Seite. Man fpannte unter das Stern- oder Netzgewölbe ein zweites freies Rippennetz, welches das erftere wie mit einem Schleier überzog. Die Verdoppelungskunft *Erwin*'s an der Strafsburger Weftanficht, welche die Baumeifter der Spätgotik ebenfalls weiter entwickeln (Ulm, Regensburg), ift in folcher Weife auch auf die Gewölbe übertragen.

In England ging die Ausgeftaltung der Stern- und Netzgewölbe ihre befonderen Wege, welche auf dem Verzeichnen diefer Gewölbe beruhten; daher fei hier auf das Verzeichnen der bisher gefchilderten Gewölbe zunächft eingegangen.

47. Diagonalen der Kreuzgewölbe; Rippen.

Die Diagonalen des römiſchen Kreuzgewölbes, welches aus der Durchdringung zweier Halbzylinder (Tonnen) entſteht, ſind Ellipſen; ſie ergeben ſich durch die Herſtellung der Tonnen von ſelbſt, nicht, daſs ſie zuerſt vorhanden ſind und die Geſtaltung des Gewölbes, bezw. der einzelnen Kappen bedingen. Auſserdem bietet das Verzeichnen der Ellipſen Schwierigkeiten, wenn man z. B. beſondere Lehrbogen für ſie herſtellen oder bei Hauſtein die einzelnen Steine austragen will. Es bedeutet daher einen groſsen Fortſchritt, wenn zu romaniſcher Zeit die Diagonalbogen zu Halbkreiſen erhöht wurden; dann laſſen ſich die Lehrbogen wie die Formen der einzelnen Steine leicht vorzeichnen. Daher behalten dieſe Diagonalen auch dann, als ſich zur Zeit der Gotik Rippen darunter ſetzten, bis zum Ende dieſer Kunſt zumeiſt die Geſtalt von Halbkreiſen bei; ſie wurden nicht Spitzbogen. Die untergeſetzten Rippen ſind ein ſtändiges ſteinernes Lehrgerüſt; dasſelbe war gerade an dieſen Stellen höchſt notwendig. Die einander entſprechenden Schichten zweier benachbarten Kappen liegen nämlich nicht in einer Ebene; daher können ſie an den Diagonalen, wo ſie aneinander ſtoſsen, nicht verbandgemäſs von einer Kappe in die andere übergreifen; ſie müſſen gehauen werden und ſtoſsen ſtumpf aneinander. Dadurch bildet ſich in der Diagonale eine von den Kämpfern bis zum Scheitel durchgehende Fuge, welche beſonders bei gröſseren Spannungen gefahrbringend iſt. Will man ſie vermeiden, ſo muſs man ſchwierige Formſtücke herſtellen, welche dann in die Schichten beider Kappen einbinden. Allen dieſen Schwierigkeiten iſt abgeholfen, wenn man den an dieſen Stellen erforderlichen hölzernen Lehrbogen durch einen ſteinernen erſetzt, nämlich durch die Rippe. Auf dem Rücken der letzteren können dann ohne Schaden und Gefahr und ohne beſondere Formſteine die Schichten ſtumpf gegeneinander ſtoſsen. Es iſt daher höchſt irrig, zu glauben, daſs die Rippen nur zur Zierde oder gar nachträglich untergeſetzt ſeien, wenn ſie in die Gewölbekappen nicht hineinreichen, nicht einbinden. Dies iſt nicht erforderlich. Nur wenn bei groſsen Spannungen dieſe Diagonalbogen nach unten zu gröſsere Querſchnitte erfordern, muſs ihr Rücken zwiſchen den Kappen hindurchgeführt werden, ſo daſs letztere nun ſeitlich gegen die Rippen anſchneiden. Die vernunftgemäſse Erfüllung des Erforderniſſes hat auch hier den neuen Bauteil geboren und ihm Form und Geſtalt verliehen.

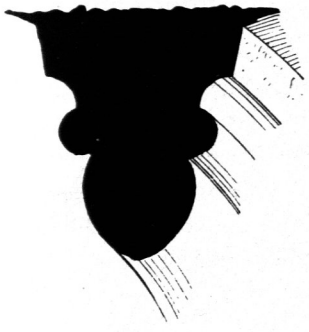
Fig. 129.



Seitenſchiff der Pfarrkirche zu Bacharach[38]).

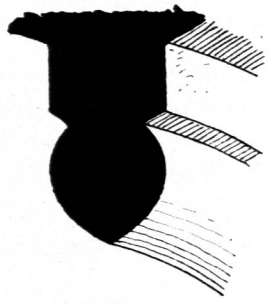
Das in den heutigen Lehrbüchern über Baukonſtruktion beliebte Verlegen dieſer Rippen auf die Rückſeite der Gewölbe mag wohl von den »Meiſtern« des Maurergewerbes herrühren; aber es iſt, wie faſt alles, was von dieſen berühmten »Meiſtern des Handwerks« betrieben wird, ebenſo unverſtändig wie ſchädlich. Daſs die Verſtärkung auf der Rückſeite den Kappen, welche die Laſt übertragen, kein

Fig. 130.



Gewölbegurt in der Kathedrale zu Rheims[37]).

Fig. 131.



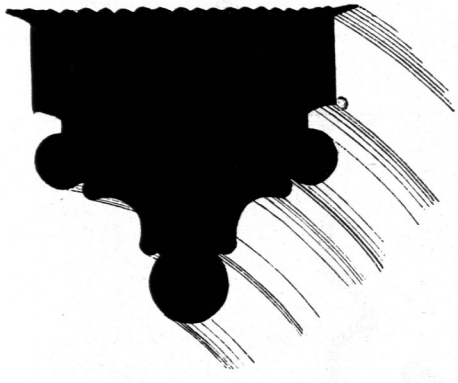
Gewölberippe in der Kirche zu Senlis[37]).

Fig. 132.



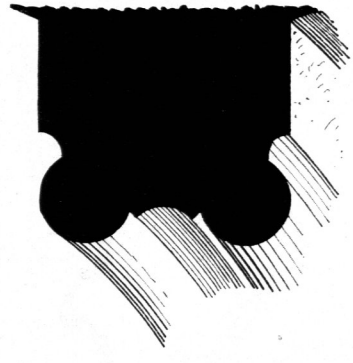
Gewölberippe in der Kirche *St.-Benigne* zu Dijon[37]).

Fig. 133.



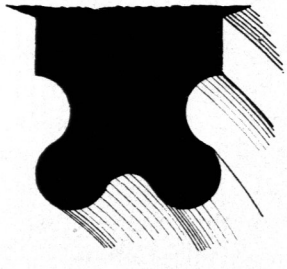
Gewölbegurt in der Abteikirche zu St.-Denis[37]).

Fig. 134.



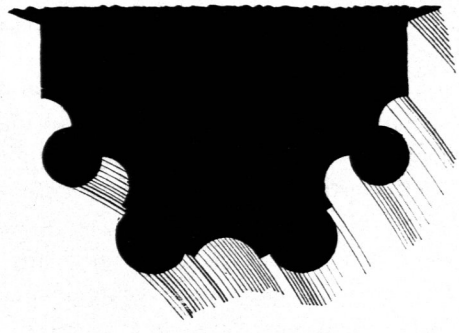
Gewölberippe in der Kathedrale zu Chartres[37]).

Fig. 135.



Gewölberippe in der Abteikirche zu Vézelay[37]).

Fig. 136.



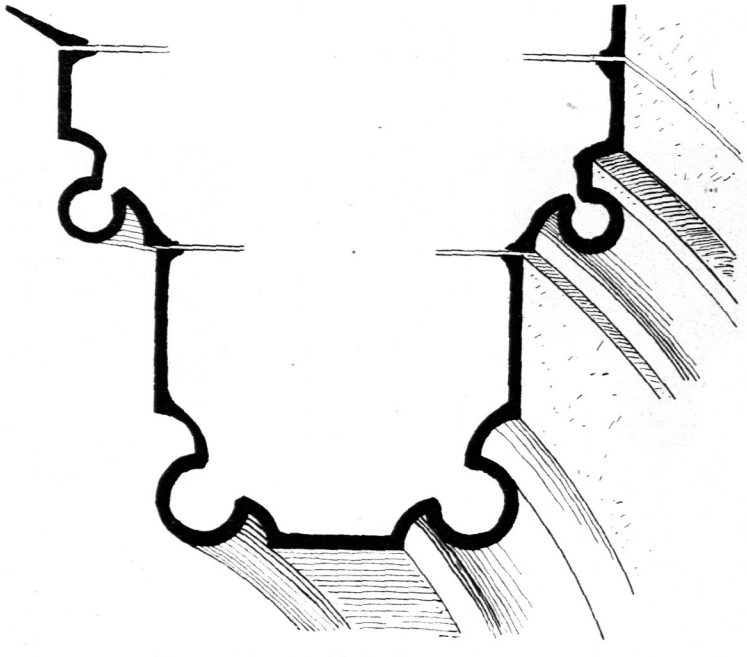
Gewölberippe in der Kirche zu *Semur en Auxois*[37]).

geſichertes Auflager gewährt, iſt klar. Daſs auch die heutige Statik die Verſtärkung nach unten verlangt, iſt bekannt. Bei allen Gewölben aber, welche einen Fuſsboden auf ihrem Rücken tragen, wird gerade im Scheitel, wo das Gewölbe am dünnſten ſein kann, eine überflüſſige, ganz beträchtliche Stärke durch dieſe Ver-

ſtärkungsrippen auf der falſchen Seite beanſprucht, da das hohe Auffüllen oder Aufmauern dem Gewölbe wie den Mauern ſehr groſse Eigenlaſten aufbürdet.

Ebenſo irrig wie dieſe neuzeitliche Herſtellung der Diagonalen iſt die in kunſtgeſchichtlichen Büchern beliebte Behauptung, ſpitzbogige Kreuzgewölbe lieſsen ſich leichter herſtellen als rundbogige. Man habe mit den rundbogigen Kreuzgewölben nur Quadrate überwölben können; daher ſei zu romaniſcher Zeit das ſog. gebundene Syſtem befolgt worden, d. h. auf ein quadratiſches Gewölbe im Mittelſchiff muſsten immer im Seitenſchiff zwei quadratiſche Gewölbe von der halben Seitenlänge hergeſtellt werden. Daher ſeien die Seitenſchiffe halb ſo breit als die Hochſchiffe; erſt das ſpitzbogige Kreuzgewölbe habe aus dieſer Zwangslage befreit.

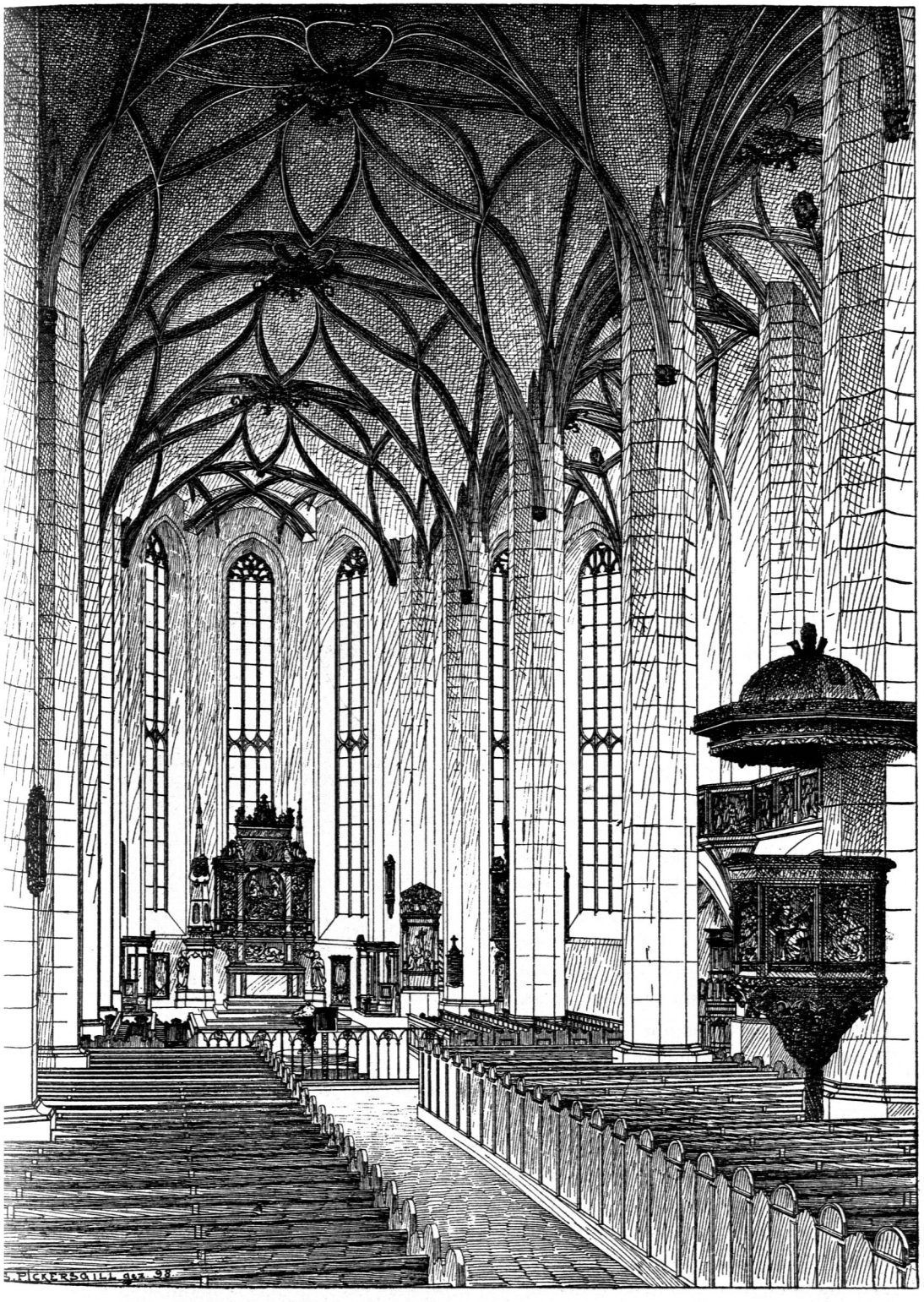
Fig. 137.



Gewölbegurt in der Abteikirche zu St.-Denis[37]).

Nun ſind, wie geſagt, die Diagonalen der rundbogigen Kreuzgewölbe, ſobald ſie nicht in römiſcher Art aus der Durchdringung zweier Zylinder entſtehen, ebenſo Halbkreiſe wie diejenigen der ſpitzbogigen Kreuzgewölbe; ein Unterſchied tritt nur an den Gurtbogen und an den Schildbogen auf. Betrachten wir dieſe letzteren. Die Schildbogen waren faſt durchweg hochgeſtelzt. Das Mittelalter hat die Dachſtühle über den Gewölben faſt immer mit durchgehenden Binderbalken hergeſtellt; dadurch war es bedingt, die Hochſchiffsmauern ſo hoch zu führen, daſs die Balken über den Gurtbogen hinweggehen konnten, d. h. die Hochſchiffsmauern waren immer höher als die Rücken der Gurtbogen. Hätte man die Schildbogen, welche geringere Spannung, alſo auch geringere Höhe als die Gurtbogen haben, unten auf den Kapitellen belaſſen, ſo wäre über den Fenſtern eine hohe, undurchbrochene Wand entſtanden von groſser Laſt, die den Dachboden vergröſsert hätte, aber nicht das Kircheninnere. Man ſchob daher die Schildbogen und mit dieſen die Fenſter ſo hoch, wie es das Hauptgeſims erlaubte. Zu dieſem Zwecke muſste man ſie kräftig

Fig. 138.

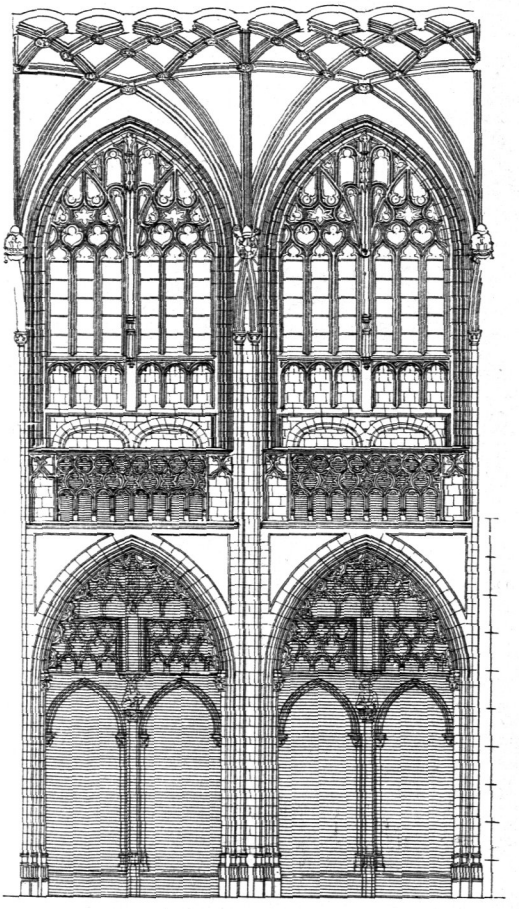


Pfarrkirche zu Annaberg im Erzgebirge [37]).

ſtelzen. Ob man nun einen Rundbogen oder einen Spitzbogen an dieſer Stelle mächtig zu ſtelzen hat, iſt auf die Verwendbarkeit des Gewölbes ohne jeden Einfluſs.

Hiernach verbleibt noch der Gurtbogen beider Gewölbe zu betrachten. Daſs der Rundbogen einen gröſseren Schub ausübt als der Spitzbogen, iſt klar, und daſs daher der ſpitzbogige Gurtbogen dem Rundbogen weit überlegen iſt, beſtreitet niemand. Daher iſt an dieſer Stelle der Rundbogen auch völlig verlaſſen worden. Aber der Grundriſs des Kreuzgewölbes iſt von der Geſtalt des Gurtbogens völlig unabhängig. Dieſer Grundriſs kann ein Quadrat, aber auch jedes Rechteck ſein; der Gurtbogen kann dabei ein Rund- oder ein Spitzbogen ſein; beide ſtehen in keinem urſächlichen Zuſammenhange.

Fig. 139.



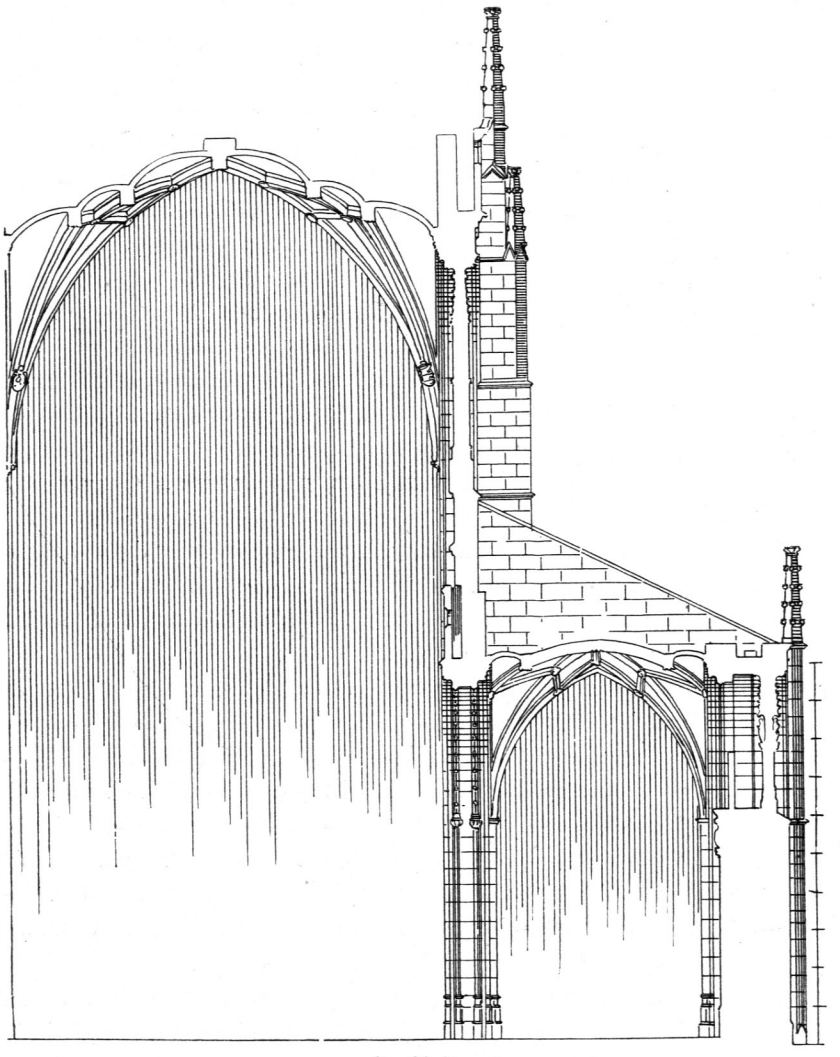
Längenſchnitt.

Heutzutage, wo der Reichtum des Mittelalters noch lange nicht wieder erlangt iſt, muſs man bedacht ſein, wo nur irgend möglich zu ſparen. Es empfiehlt ſich daher, die Schildmauern nicht beſonders zu erhöhen und die Schildbogen nicht erheblich zu ſtelzen. Dadurch erſparen ſich leicht 4 bis 5 m an der Höhe der Kirchenmauern ringsum, eine Erſparnis, die ſich nach Hunderten von Kubikmetern Mauerwerk berechnet. Denn die eiſernen Dachſtühle, welche keine wagrechten Binderbalken benötigen, geſtatten, ohne ſchwierige Anordnungen die Gewölbe hoch in das Dach zu ſtoſsen, den überflüſſigen Dachraum für das Innere der Kirche zu gewinnen und dabei, wie geſagt, noch groſse Erſparniſſe zu erzielen. Dadurch entſtehen dann den neuen Konſtruktionen angepaſste Innenräume, die nicht bloſse Wiederholungen mittelalterlicher Kirchen darſtellen, die aber im mittelalterlichen Sinne erdacht ſind. Der nie verſagende Born der Zweckmäſsigkeit hat ſie geſchaffen. Von der Kirche

Es iſt alſo völlig irrig, zu behaupten, ſpitzbogige Kreuzgewölbe lieſsen ſich leichter herſtellen als rundbogige. Ebenſo irrig iſt die Behauptung, man könne rundbogige Kreuzgewölbe nur über Quadraten herſtellen; man kann ſie ebenſo leicht wie die ſpitzbogigen Kreuzgewölbe über jedem Rechteck aufführen. Die rundbogigen Kreuzgewölbe ſind demnach nicht der Grund für das gebundene Syſtem. Das gebundene Syſtem iſt während des Ueberganges von der romaniſchen Kunſt in die Gotik deswegen eine kurze Zeit gehandhabt worden, weil es in der romaniſchen

Zeit Sitte war, die Mittelſchiffe zumeiſt doppelt ſo breit anzulegen als die Seitenſchiffe. Und zwar war dies Sitte, trotzdem dieſe Kirchen in Deutſchland faſt ausnahmslos nicht gewölbt, ſondern mit Holzdecken überdeckt geweſen ſind. Als man

Fig. 140.



Querſchnitt.

St.-Jacques zu Lüttich [37]).

dieſe Kirchen dann nachträglich zu frühgotiſcher Zeit auswölbte, ergab ſich dieſes »gebundene Syſtem« von ſelbſt. Baute man aber wirklich um dieſe Zeit eine Kirche, die von unten an für Gewölbe beſtimmt war, dann behielt man die alte Gewohnheit, das Mittelſchiff doppelt ſo breit als die Seitenſchiffe anzulegen, bei.

Da die Schildbogen, die Diagonalen und die Gurte ganz verſchiedene Spannungen haben, ſo ergeben ſich für dieſe Bogen von ſelbſt verſchiedene Halbmeſſer. Sie weichen gleich am Anfang, über den Kapitellen, ſtark voneinander ab. Wo es ſich nur um dieſe drei, bezw. um fünf Bogen (zwei Schildbogen, zwei Diagonalen und einen Gurt) an einem Anfänger handelt, fällt dieſe Verſchiedenheit des Aus-

gehens der Bogen zumeiſt nicht unſchön auf. Doch hat man ſchon in der frühen Gotik verſucht, dieſe Bogen mit demſelben Zirkelſchlag herzuſtellen. Dies zeigt eine Abbildung im Skizzenbuch des *Wilars von Honecort*; er bemerkt dazu: »*Par chu fait om trois manires dars a compas ovrir one fois.*« [So ſchlägt man drei Arten von Bogen mit einer Zirkelöffnung.] *Viollet-le-Duc* hat dieſes Verfahren in ſeiner geiſtvollen Art in dem ſchon vielfach genannten Werk[39]) erläutert.

Die Diagonalen als Rundbogen müſſen in der Tat beträchtlich überhöht werden, damit ſie nicht gegenüber den ſteileren Anfängen der ſpitzbogigen Schild- und Gurtbogen herauszubrechen ſcheinen. Wenn aber zahlreiche Rippen von einem Anfänger aufſteigen, wie dies bei den Stern- und Netzgewölben der Fall iſt, dann gibt es für die Anordnung dieſer Rippen nur zwei Möglichkeiten. Entweder liegen ſie auf einer Tonne, ſo daſs die Rippen vom Kämpfer aus in einer — gebogenen — Fläche aufſteigen, oder dieſe Rippen bilden einen Kelch, einen Umdrehungskörper. Alle übrigen Löſungen ſehen ebenſo unſchön wie ratlos aus.

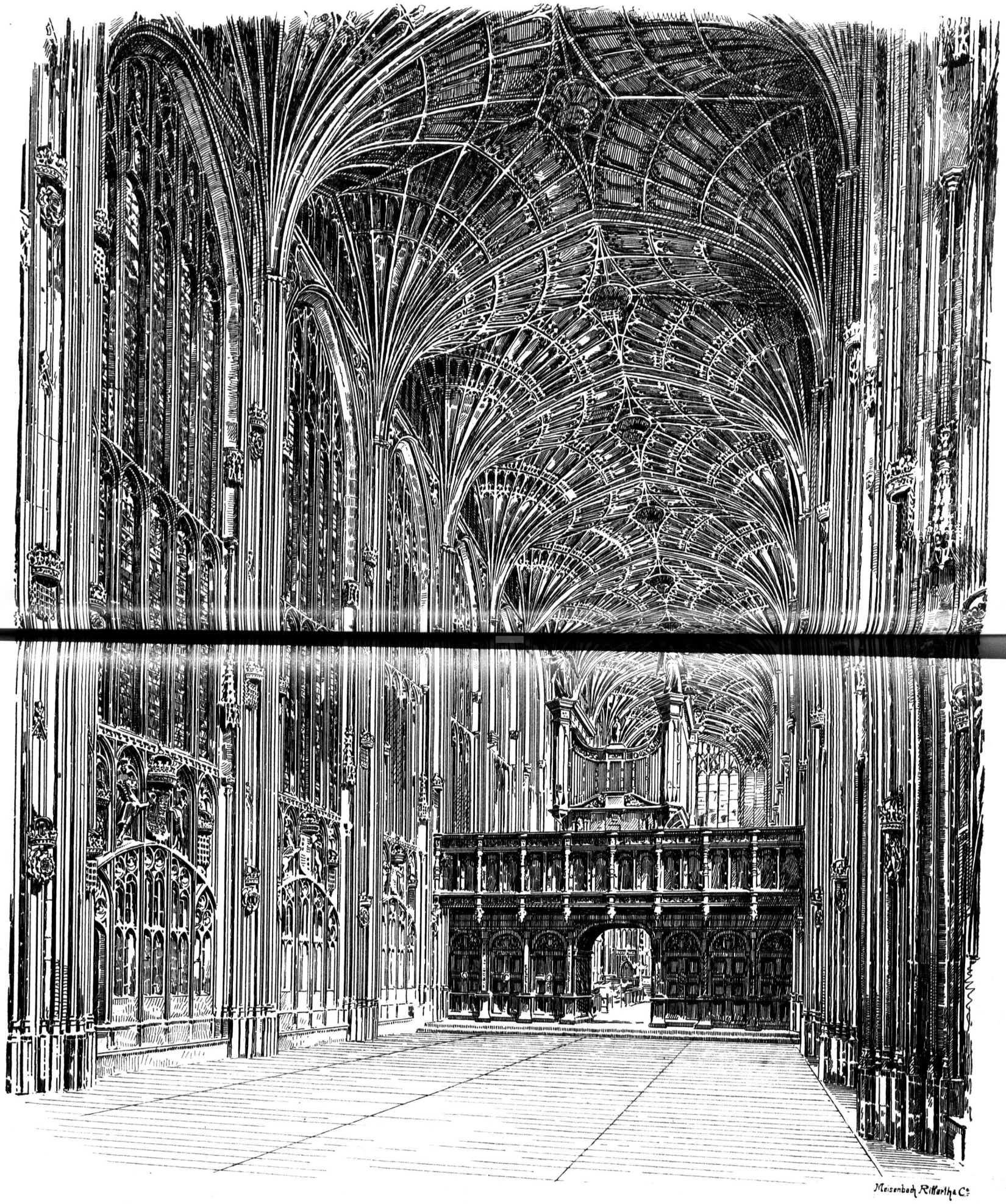
48. Verzeichnen der Gewölbe.

Man findet häufig die kurze Vorſchrift, daſs man den ſog. Prinzipalbogen herſtellen ſoll, um die Rippen eines Stern- oder Netzgewölbes zu verzeichnen. Dieſes Rezept verſagt aber bald; es reicht nur für die einfachſten Sterne aus. Der Prinzipalbogen wird ſo hergeſtellt, daſs man im Grundriſs des Stern- oder Netzgewölbes vom Kämpfer nach dem oberſten Schluſsſtein den »längſten Weg« ausſucht. Man trägt die Grundriſslängen der verſchiedenen Rippen eines Gewölbejoches vom Kämpfer bis zum oberſten Schluſsſtein aneinander als Grundlinie auf. Darüber ſchlägt man einen Viertelkreis oder einen halben Spitzbogen oder eine gedrückte Bogenlinie, welche am Kämpfer beginnt und im Schluſsſtein, deſſen Höhe man in der Gewalt hat, endigt; dann erhält man alle Zwiſchenbogen durch ſenkrecht von den einzelnen Teilpunkten hochgeführte Linien.

Das deutſche Mittelalter mag danach verfahren haben und hat daher die ebenſo ungelöſten, wie unſchön wirkenden Anfänger der im übrigen meiſt ſehr ſchönen Netzgewölbe erhalten. Die Baumeiſter befanden ſich erſichtlich im Bannkreis geheiligter Formeln, deren ſie nicht ledig werden konnten. Zuletzt ließs man auch die Rippen nicht mehr von einem Punkt aus ausgehen; ſie ſchneiden beliebig in gröſseren Abſtänden voneinander in die Wand; ſie durchdringen ſich ſogar, um beiderſeits erſt an der anderen Seite in der Wand zu verlaufen. Die Schluſsſteine all dieſer Gewölbe ſind zur Hauptſache lotrechte Zylinder, gegen welche die verſchieden gerichteten Bogen anſchneiden (Fig. 139 u. 140[37]).

Die Engländer haben ſich mit den Anfängern und mit einem regelmäſsigen Herauswachſen der Rippen aus dem Kapitell mehr Mühe gegeben und ſind dadurch zu anderen Löſungen gelangt. Sie haben zur Hauptſache zweierlei neue Formen geſchaffen. Die eine Geſtalt des Gewölbes, die am folgerichtigſten und am einfachſten zu verzeichnen iſt, bildet mit ihren Rippen einen richtigen Umdrehungskörper; ſämtliche Rippen ſind gleich lang, gleich hoch und von demſelben Kreisbogen; ſie laſſen zwiſchen ſich gleich breite Kappen übrig. So liegen auch ihre oberen Endpunkte, ihre Scheitel, in gleicher Höhe und bilden im Grundriſs einen Halbkreis. Dieſe Halbkreiſe um die benachbarten Pfeiler, bezw. Anfänger berühren ſich gewöhnlich mit denjenigen der gegenüberliegenden Wand, während die Nachbarkreiſe ſo aneinandergeſchoben ſind, daſs beiden ein Kreisabſchnitt fehlt. In dem noch verbleibenden Raum im Scheitel des Gewölbes wird ein Kreis geſchlagen,

39) Bd. VI, S. 439.



Kapelle des King's College zu Cambridge.

Aus: Dehio, G. & G. v. Bezold. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1884 ff.

welcher die vier Halbkreiſe berührt und der durch eine flache Kugelkappe ausgefüllt wird. Die vier ſpitzen Zwickelchen, welche nun noch übrig bleiben und die Hauptverſpannung des ganzen Gewölbes bilden, werden, wie dies die nebenſtehende Tafel zeigt, hergeſtellt.

So einfach und folgerichtig ſich die Geſtalt dieſer Gewölbe auf dem Papier ergibt, ſo ſchwierig macht ſich die richtige Verſpannung, weil das Gewölbe keine durchgehende Krümmung beſitzt. Aus dieſem Grunde hat man die Umdrehungskörper der Anfänger zur Hauptſache beibehalten, aber die Rippen nicht in einem Kreiſe endigen laſſen, ſondern ſie weiter bis zum Scheitel geführt, wo ſie zuſammenſchneiden. Im Scheitel entlang läuft eine Scheitelrippe, welche ſich, da alle Gurtbogen fehlen, am ganzen Gewölbe entlang erſtreckt.

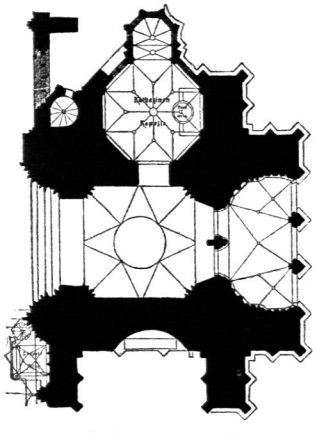
Eines der groſsartigſten dieſer Gewölbe bietet die Kathedrale zu Exeter. Aehnliche Gewölbe finden ſich in Deutſchland über den Sälen der Marienburg und im Artushof zu Danzig; doch iſt ihr Urſprung nicht engliſch.

b) Sonſtige Gewölbeformen.

49. Hängende Gewölbe.

Neben den Fächergewölben bildeten ſich die hängenden Gewölbe aus. Wir haben ſchon in der früheſten Gotik am Niederrhein geſehen, daſs man es liebte, den Schluſsſtein weit herabhängen zu laſſen. Dies zeigen die Seitenſchiffe der Pfarrkirche zu Bacharach (um 1220) ſehr ſchön (ſiehe Fig. 129, S. 68). Das groſsartigſte Beiſpiel iſt der hängende Schluſsſtein im Zehneckbau von *St. Gereon* zu Cöln; er iſt 1227 mit ſeinem Gewölbe fertig geworden: »*Anno incarnationis dominice MCCXXVII in octave Apoſtolorum Petri et Pauli completa eſt teſtudo monaſterij Sancti Gereoni.*«

Fig. 141.



Katharinenkapelle des St. Stephansdomes zu Wien.
Grundriſs[40]). — $^1/_{500}$ w. Gr.

Auch *Wilars von Honecort* zeichnet um 1240 das Kunſtſtück auf, wie man hängende Bogen herſtellen könne. (Siehe im vorhergehenden Heft [Fig. 281, S. 204] dieſes »Handbuches«: »*Par chu tail om voſure pendant.*« [So ſchneidet man einen hängenden Bogen.])

Am Brüſſeler Rathaus ſieht man einen ſolchen hängenden Bogen ausgeführt.

Die Spätgotik liebt beſonders hängende Schluſsſteine. Die St. Katharinenkapelle am Turm von *St. Stephan* zu Wien (zwiſchen 1400 [Grundſteinlegung der Türme] und 1433 [Vollendung der Türme]) beſitzt einen weit nach unten reichenden Schluſsſtein, der natürlich mittels Eiſen aufgehangen iſt. Von ihm aus wölben ſich freie Rippen durch die Luft nach den ſeitlichen Schluſsſteinen hin (Fig. 141 u. 142[40]). Die Engländer lieben es ebenfalls, in den Fächergewölben ſolche hängende Trichter einzuſchalten; das bekannteſte und reizendſte Beiſpiel iſt die Kapelle *Heinrich VII.* in der Weſtminſterabtei zu London.

50. Plattengewölbe.

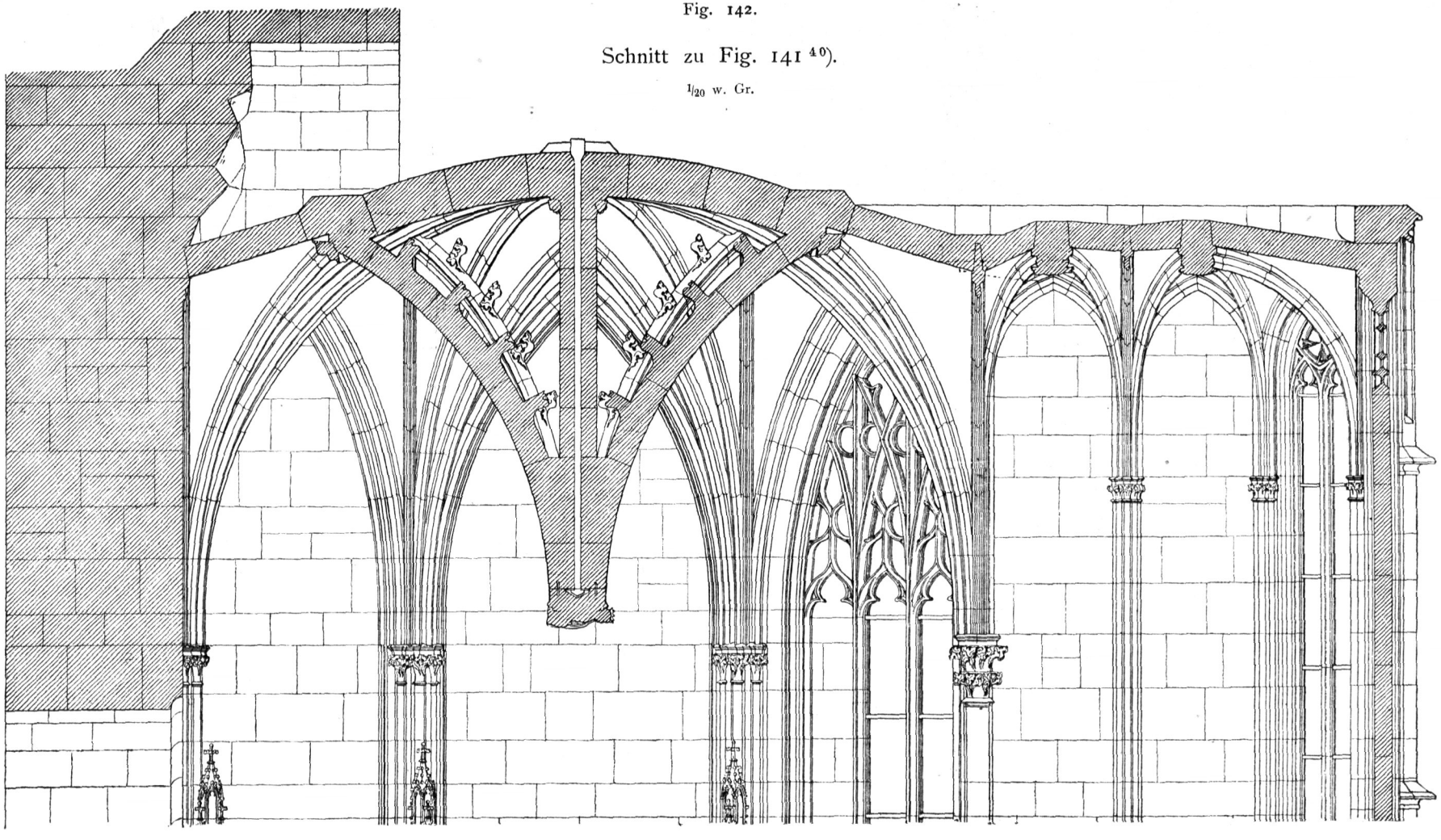
Endlich gibt es noch eine beſondere Art von Gewölben, welche nur aus Rippen beſtehen, auf deren Rücken, durch Maſswerke unterſtützt, ein wagrechter Plattenfuſs-

[40]) Nach: Wiener Bauhütte etc.

Fig. 142.

Schnitt zu Fig. 141 [40]).

1/20 w. Gr.



boden ruht. Am Kreuzgang des Domes zu Magdeburg iſt das Brunnenhaus (?) mit einem ſolchen frühgotiſchen und ſehr ſchön gezeichneten Plattengewölbe ausgeſtattet. Berühmt ſind die Kapellen von *St.-Pierre* zu Caen, welche dieſe Plattenwölbung in höchſt zierlicher Weiſe und in reizvollſter Vermiſchung mit Frührenaiſſance-Einzelheiten zeigen.

c) Einzelheiten der Gewölbe.

51. Gewölbeanfänger.

Soll der Gewölbeanfänger richtig geraten, ſo muſs man zuerſt Gurte, Rippen und Schildbogen ſo ordnen, daſs ſie nicht wirr ineinander ſchneiden. Es iſt nicht erforderlich, daſs ihre Mittellinien von einem Punkte ausgehen; ſonſt könnte leicht der Fall eintreten, daſs von der Rippe nur die Hälfte zum Vorſchein käme, die andere im Gurt verſchwände u. ſ. w. Können die verſchiedenen Gurte und Rippen nicht in voller Geſtalt auf dem Auflager nebeneinander Platz finden, dann muſs von jedem Profil ein Stück unterdrückt werden, bezw. muſs ein Profil in das andere hineingreifen. Auch dieſes Ineinanderſchneiden muſs in einer regelmäſsigen Weiſe geſchehen; dies veranſchaulichen die unterſten Schichten in Fig. 143 u. 144[41]). Allmählich löſen ſich dann mit dem Aufſteigen der Bogen die Profile voneinander los.

Im Mittelalter fing man häufig nicht gleich mit Keilfugen an, ſondern teilte den Anfänger durch wagrechte Lagerfugenflächen wie in Fig. 143. Erſt als ſich die Rippen losgelöſt hatten, ging man zur Keilform über.

52. Kappen.

Die Fugen der Kappen geſtalten ſich verſchieden, je nachdem die Kreuzgewölbe nordfranzöſiſcher oder ſüdfranzöſiſcher Schule entſprungen ſind, und andererſeits, ob die Kappen geradlinig oder mit »Buſen« hergeſtellt werden. Die nordfranzöſiſchen Kreuzgewölbe, welche zumeiſt in Deutſchland befolgt worden ſind, wölben die Kappenſchichten ſenkrecht gegen die Gurt- und Schildbogen, d. h. ihre Lagerfugenflächen laufen ſenkrecht gegen dieſe Gurt- und Schildbogen an. Die Fugenflächen der ſüdweſtfranzöſiſchen Kreuzgewölbe behalten dagegen die Richtung aus den vorhergehenden romaniſchen Kuppelgewölben bei, ebenſo wie die ganze Form dieſer Kreuzgewölbe die Kuppelgeſtalt weiterhin nachahmt.

Dieſe Art der Gewölbe iſt bei uns beſonders nach Weſtfalen eingedrungen. Sie erhalten folgerichtig, ihrer Konſtruktion entſprechend, Scheitelrippen, welche bei den nordfranzöſiſchen Kreuzgewölben unbegründet und daher überflüſſig ſind; denn bei den nordfranzöſiſchen Kreuzgewölben, bei denen die Kappenſchichten ſenkrecht zu Gurt- und Schildbogen ſtehen, ſind auch die Scheitelſchichten noch zwiſchen die Diagonalen (den Schluſsſtein) und den Gurt- bezw. Schildbogen als ſich ſelbſtändig tragender Bogen eingeſpannt. Dies iſt der Vorteil dieſer nordfranzöſiſchen Gewölbe und der Grund für ihre Fugenrichtung.

Bei den ſüdweſtfranzöſiſchen Kreuzgewölben dagegen, bei denen alſo die Fugenflächen faſt ſenkrecht gegen die Diagonalen ſtehen, bleiben oben vier Löcher, ſobald die Kappenſchichten am Scheitel des Gurtbogens angelangt ſind. Die nun folgenden Kappenſchichten ſtützen ſich nicht mehr auf die Diagonalen und die Gurt-, bezw. Schildbogen, ſondern nur noch auf die Diagonalen und hängen mit ihrem anderen Ende frei; daher entſteht im Scheitel eine Naht, die höchſt unſicher iſt. Schlägt man jedoch Scheitelrippen vom Schluſsſtein nach den Gurt-, bezw. Schildbogen, ſo ſtützen ſich die letzten Kappenſchichten auf dieſe Scheitelrippen und auf die

41) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. IV, S. 95.

umfaſſenden Gurt- und Schildbogen. Dies iſt der Grund für das Entſtehen der Scheitelrippen.

Nun ſind die beregten Kappenſchichten entweder gerade oder nach einem Bogen gekrümmt. Sind ſie gerade, ſo tragen ſie ſich nur dadurch, daſs die folgende Schicht auf der unteren aufliegt. Je näher dem Scheitel, deſto weniger liegen ſie auf, deſto eher gleiten ſie ab, und daher müſſen dieſe Kappen auch noch unterlehrt werden, damit ſich die Schichten halten, ehe die ganze Kappe geſchloſſen iſt und ehe jede Kreuzkappe als Stück Tonnengewölbe ſich ſelbſt trägt.

Fig. 143[41]).

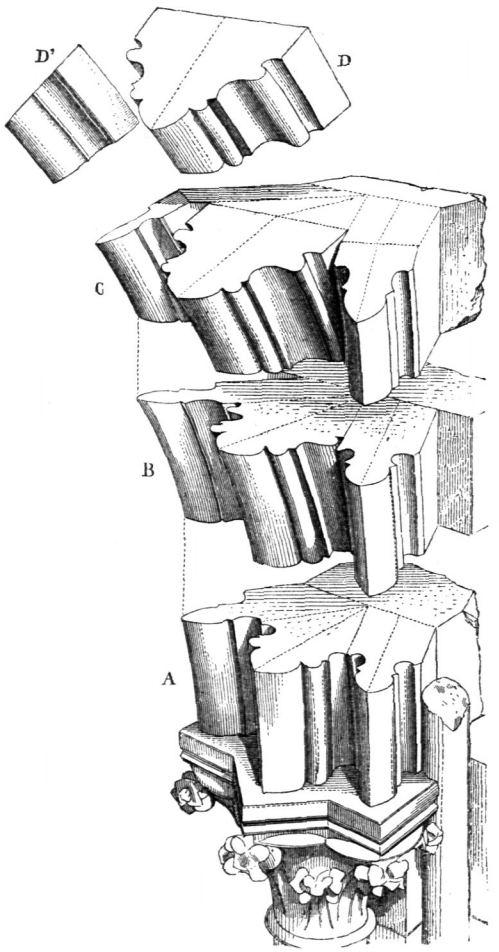
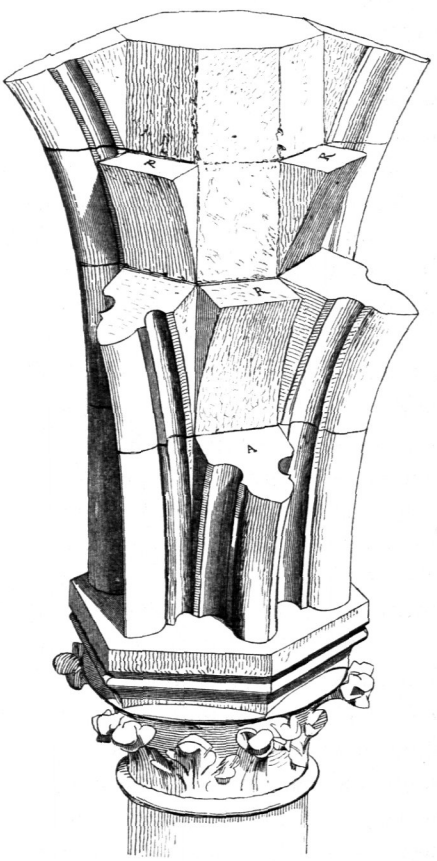


Fig. 144[41].)



Gewölbekappen, welche aus Bruchſteinen oder aus Beton hergeſtellt ſind, müſſen natürlich immer unterſchalt werden und haben daher faſt niemals Buſung; ſie ſind dann eine Art ſpitzbogiger Tonnen. Sollen ſie Buſung erhalten, dann wird auf die gerade Schalung mittels naſſen Sandes eine Lehre für die Buſung hergeſtellt; dies ergibt jedoch ſehr unbefriedigende Formen.

Bei den Kappenſchichten jedoch, welche nach einem Bogen gekrümmt und aus bearbeiteten oder gebrannten Steinen hergeſtellt ſind, iſt man dieſer Unterlehrung enthoben; dies bedeutet eine groſse Erſparnis an Zeit und Geld. Jede

Schicht liegt ebenfalls auf der unteren auf. Nach dem Scheitel aber, wenn ſie von der unteren abzugleiten droht, verſpannt ſie ſich zwiſchen die Diagonalen und Umfaſſungsgurten als ſich ſelbſtändig tragender Bogen. Man bedarf daher nur eines Lehrbogens für die Form der Krümmung der Kappenſchichten, die alle nach demſelben Halbmeſſer, bezw. Bogen gekrümmt ſind; doch liegen dieſe Kappenſchichten nicht wie die Schichten einer Kuppel radial nach einem Mittelpunkt gerichtet. Die Lagerfugen ſind daher überall gleich ſtark.

Man macht ſich die Geſtalt einer ſolchen Kreuzkappe und die Lage ihrer Schichten am beſten folgendermaſsen klar. Die Kappen ohne Buſung ſind, wie geſagt, Stücke von ſpitzbogigen Tonnengewölben; ſie ſind allerdings etwas verdrückt, da ja die Diagonalen nicht durch Vergatterung der Gurt- oder Schildbogen entſtehen, ſondern ſelbſtändige Halbkreiſe ſind. Die Schichten müſſen nun, ſollen ſie am Scheitel richtig auskommen, parallel der Scheitelfuge gelagert ſein; dabei ſind die Lagerfugen gleichmäſsig ſtark. Sobald dieſe Schichten aber gekrümmt nach oben gebogen werden, alſo Buſen erhalten, klaffen die Fugen in der Mitte breit auf. Bei Hauſteinen kann man dieſe breiten Fugen durch den Steinſchnitt vermeiden, bei Backſteinen nicht. Man iſt daher bei letzteren gezwungen, entweder hin und wieder durch eingeflickte Schichtendreiecke dieſen Mangel auszugleichen, oder man verläſst das nordfranzöſiſche Gewölbe, nähert ſich der Fugenrichtung der ſüdweſtfranzöſiſchen Gewölbe und erhält im Scheitel eine Naht; alsdann kann man die Kappe ohne zu flicken herſtellen.

Die Stärke der Kappen iſt im Mittelalter ſehr verſchieden; ſie ſind meiſt zu ſtark (30 cm). Doch zeigen ſchon die Gewölbe der *Notre-Dame* zu Paris ein Stärke von nur 12 cm, obgleich ſie oder gerade weil ſie aus Kalkſtein hergeſtellt ſind.

53. Rippen.

Die allerurſprünglichſte Form der Rippe iſt das Viereck. Ein derbes Quadrat bildet den Querſchnitt der Rippe. In Deutſchland dürften ſich die erſten ſolcher Rippen in *Groſs St. Martin* zu Cöln unter den weſtlichen Begleittürmchen des Vierungsturmes vorfinden, dort, wo dieſe Türmchen über den Gewölben der Seitenſchiffe ganz unregelmäſsig aufſitzen. Der Baumeiſter, welcher dieſen völlig romaniſch gezeichneten Chorbau aufführte, der 1172 geweiht wurde, kannte dieſe franzöſiſche Errungenſchaft. Der ganze Umriſs des Turmes verrät wohl ebenfalls die Kenntnis franzöſiſcher Vorgänger. In Deutſchland waren Türme mit vier Begleittürmchen an den Ecken bis dahin nicht gebräuchlich, während Laon dieſelben um dieſe Zeit wohl ſchon im Entwurf oder im Modell beſaſs. Andererſeits könnte man behaupten, da der Turm von *Groſs St. Martin* ſchon zu einer Zeit fertig war, als in Laon noch keiner dieſer Türme ſtand, ſo könnte *Groſs St. Martin* das Vorbild für Laon abgegeben haben; dabei wäre auch in der Tat eine Steigerung der Entwickelung vorhanden.

5. Kapitel.

Giebel und Wimperge.

54. Giebel.

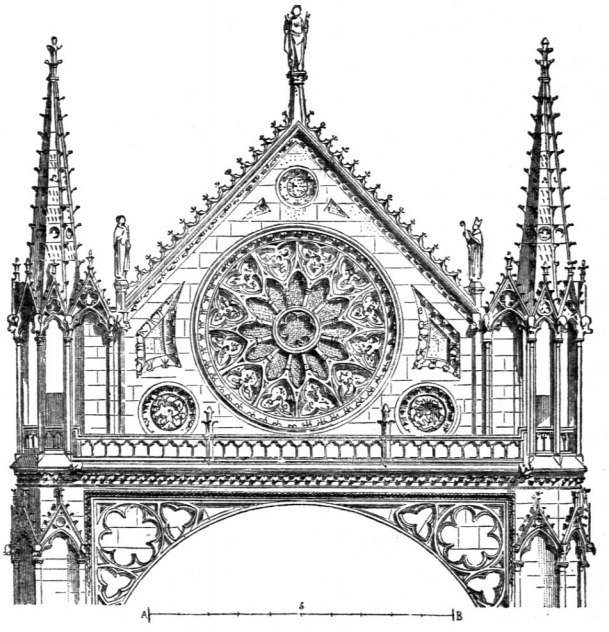
Zum Abſchluſs der Dächer nach den Querſeiten hin dienen die Giebel. Nur in ärmlichen Verhältniſſen wird die billige Löſung der Abwalmung angewandt.

Der dachloſe ägyptiſche Tempel beſaſs keinen Giebel. Des griechiſchen Tempels heiliger Schmuck war dagegen der Giebel. Sein Dreieck wurde mit

reichen Bildwerken geſchmückt; Akroterien bekrönten ſeine Spitze und ſeine Ecken. In altchriſtlicher Zeit wurde das Hauptgeſims für gewöhnlich nicht mehr am Fuſse des Giebels wagrecht entlang geführt; nur die Giebelſchenkel zeigen ein Hauptgeſims, wenn es auch meiſt heruntergefallen iſt.

Die romaniſche Kunſt veränderte an dieſem Bilde nicht allzuviel. Die Neigung der Dachflächen wurde nur allmählich ſteiler, und Zwerggalerien belebten die Flächen. Im vorhergehenden Heft (S. 166 ff.) dieſes »Handbuches« ſind ſolche Beiſpiele beigebracht. Erſt mit der Gotik fing auch da neues Leben an zu ſprieſsen und einen Wald von Mannigfaltigkeiten zu erzeugen.

Fig. 145.



Giebel des Südkreuzſchiffes der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris[42]).

Stellt man den einen und einzigen Giebel der Griechen, an welchem ſie tauſend Jahre gezeichnet und feſtgehalten haben, dieſer Legion von Giebeln mittelalterlicher Kunſt gegenüber, dieſen unzähligen Kindern einer unerſchöpflichen und nie verſagenden Phantaſie und Schaffenskraft, dann hat man ungefähr einen Maſsſtab für die richtige Bewertung des griechiſchen und des mittelalterlichen Baumeiſters.

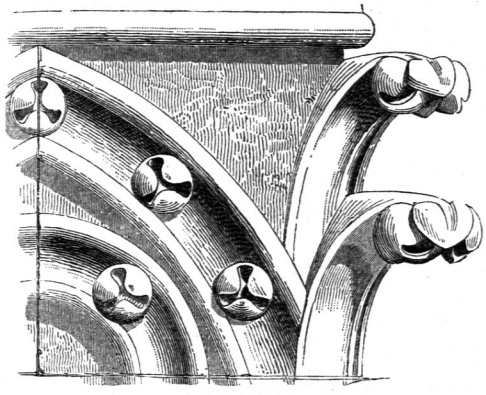
55. Giebelformen.

Der mittelalterliche Giebel zieht ſeine Geſtalt und ſeinen Formenreichtum natürlich wieder aus der Konſtruktion und den Erforderniſſen. Da er mächtige Dächer mit groſsen Höhenentwickelungen abzuſchlieſsen hat, ſo bietet er dem Wind eine rieſige Angriffsfläche. Er muſs alſo ausgeſteift und verſtärkt werden, ſoll er nicht umſtürzen. Nun boten die Strebepfeiler an den Ecken ganz von ſelbſt Stützpunkte für den gröſseren Halt der Giebelfüſse. Man ſetzte ihnen Fialen, ja ganze Türmchen auf und beugte ſo auch dem Abgleiten der unteren Giebelſchichten vor. Dieſe Geſtalt zeigen die frühgotiſchen Giebel mit Vorliebe. Da bei den breiten und hohen Giebeln auch Zwiſchenverſteifungen nötig ſind, ſo traten beſonders im Backſteinbau fialenartige Strebepfeiler vor die Fläche des Giebels, ein unerſchöpflicher Born für neue Geſtaltungen, die zuletzt rein dekorative Verwendung fanden.

Das zweite Erfordernis für die Giebelwand iſt, daſs ſie abgedeckt werden muſs. Am billigſten und einfachſten geſchieht dies, wenn das Dachdeckungsmaterial über die Giebelſchrägen hinweggeſtreckt wird. Der Sturm greift aber leicht darunter. Wenn es daher die Mittel geſtatten, zieht man es vor, den vorderen Teil der Giebelmauer mit einem Deckgeſims für ſich abzudecken und das Deckmaterial unter einem ſchützenden Abſatz dieſer Deckplatten enden zu laſſen, wo man jederzeit einen

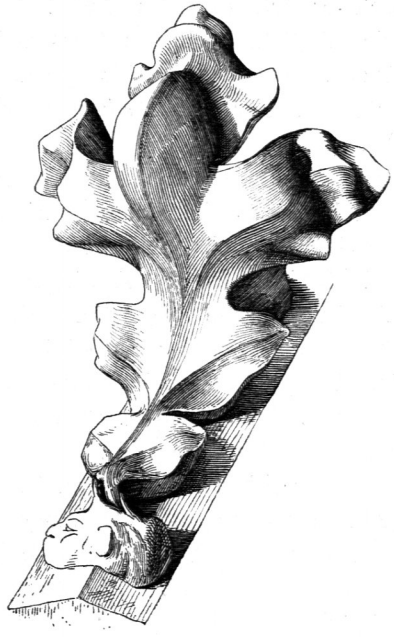
42) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. VII, S. 144.

Fig. 146.



Von der Weſtanſicht der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris [43]).

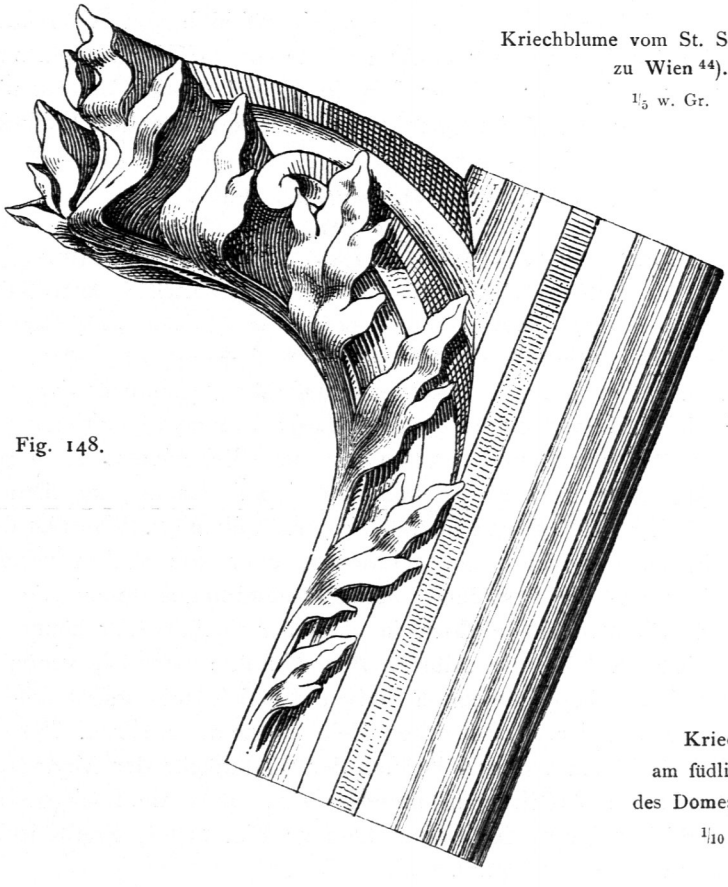
Fig. 147.



Kriechblume vom St. Stephansdom zu Wien [44]).

1/5 w. Gr.

Fig. 148.



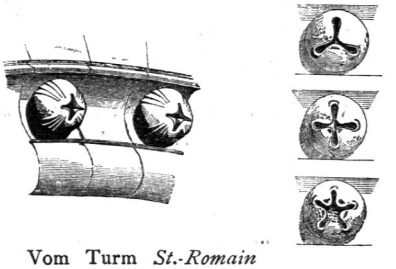
Kriechblume am ſüdlichen Turm des Domes zu Cöln [45]).

1/10 w. Gr.

Verſtrich mit Haarkalk anbringen laſſen kann. Dieſer vordere Teil der Giebelmauer, welcher ſich über das Dachdeckungsmaterial hinaus erhebt, iſt im Kern ſo ſchwach wie möglich, höchſtens 40 cm ſtark. Häufig wird die übrige Stärke der Giebelmauer dazu verwendet, eine Treppe an den Giebelſchenkeln entlang bis zum Firſt hinaufzuführen. Für die Unterhaltung der Dächer wie der Giebel iſt dies eine vorzügliche Anlage.

Die Deckplatten können entweder der Neigung des Daches folgen oder die Schichten des Giebelmauerwerkes in Stufen wagrecht abdecken; dadurch entſtehen die Staffelgiebel. Sie treten an Kirchen ſelten auf. Mühlhauſen in Thüringen bietet in ſeiner Liebfrauenkirche ein glänzendes Beiſpiel der Verwendung ſolcher Staffelgiebel am Ausgang der frühgotiſchen Zeit. Dieſe Staffeln nehmen im Laufe der Entwickelung alle möglichen dekorativen Zinnenformen an.

Fig. 149. Fig. 150.



Vom Turm *St.-Romain* der Kathedrale zu Rouen.

Der dritte Ausgangspunkt für die Giebelgeſtaltung ſind die Oeffnungen, welche zur Erhellung des Dachraumes erforderlich oder wünſchenswert ſind. Dieſelben erhielten alle möglichen Fenſterformen; ſogar Roſen mit verſchwenderiſchem Maſswerk traten auf. Die Kreuzſchiffe von *Notre-Dame* zu Paris bieten glanzvolle Beiſpiele aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts (Fig. 145[42]); die Spannung der Roſe, über welcher ſich der Giebel erhebt, beträgt nicht weniger als 13 m. Am Fuſsgeſims dieſes Querſchiffes verewigt folgende Inſchrift den geiſtreichen Baumeiſter und die Jahreszahl:

»ANNO · DNI · MCCLVII · MENSE · FEBRUARIO ·
IDUS · SECUNDO ·
HOC · FUIT · INCEPTUM · CRISTI · GENITRICIS · HONORE ·
KALLENSI · LATHOMO · VIVENTE · JOHANNE · MAGISTRO .«

[Im Jahre des Herrn 1257 im Monat Februar an den zweiten Iden, wurde dieſes angefangen zu Ehren der Gebärerin Chriſti zu Lebzeiten des Meiſters *Johannes* des Baumeiſters aus Chelles.]

56. Kriechblumen.

Hier iſt auch den Giebelſchenkeln ein beſonderer Schmuck durch einen Maſswerkkamm verliehen. Sonſt bilden ſich an dieſen Stellen die Kriech- oder Kantenblumen aus. Blätter und Blüten ſproſſen aus den Giebelſchenkeln in regelmäſsiger Reihenfolge. Ja, nicht bloſs die Giebelſchenkel beſetzen ſie; an allen Kanten der Fialen und Geländerpfoſten finden ſie ſich ein und geben den Umriſſen des Gebäudes gegen den Himmel ein bisher nie geſehenes, über alle Maſsen reizvolles Prunkmittel. Vielleicht hat die Erfindung dieſer Kantenblumen ſchon die altchriſtliche Kunſt gemacht. Sieht man ſie doch in einfacher Geſtalt ſehr häufig auf den altchriſtlichen Reliefs, welche die Altare, Biſchofsſtühle und Diptychen ſchmücken. In der orientaliſchen Teppichweberei haben ſie ſich mit griechiſch-orientaliſcher Unveränderlichkeit ſeit der altchriſtlichen Zeit bis heute erhalten. Fig. 146[43]) zeigt frühgotiſche Kriechblumen von den Türmen der Weſtanſicht der *Notre-Dame* zu Paris aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts; Fig. 148[45]) die hochgotiſchen Kantenblumen vom ſüdlichen Turm des Cölner Domes; Fig. 147[44]) eine Kriechblume oder

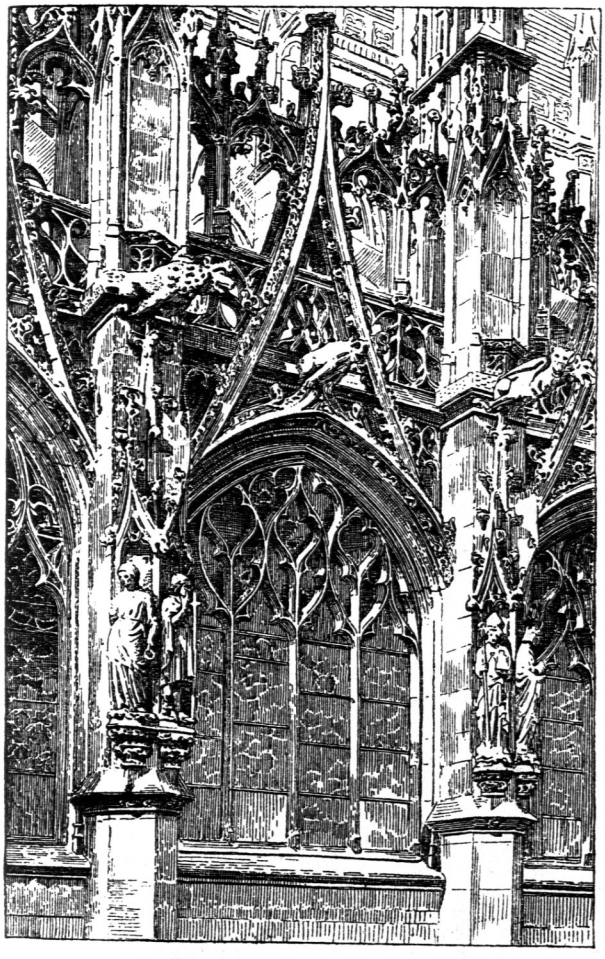
43) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. II, S. 243.
44) Nach *Effenwein's* Aufnahme.
45) Nach: Schmitz, a. a. O.

Krabbe von *St. Stephan* zu Wien. Zugleich mit den Kantenblumen trat in der Frühgotik ein beſonders kennzeichnender Schmuck auf: die in den Hohlkehlen ſitzenden knopfartigen Knoſpen (Fig. 149 u. 150).

57. Wimperge.

Die Giebel haben ſich in ſolchem Maſse als Schmuckſtücke erwieſen, daſs man ſich ihres Reizes auch an anderen Stellen zu verſichern ſuchte, die nicht gerade Giebel erfordern. Man bekrönte Fenſter und Türöffnungen mit Giebeln, die dann Wimperge genannt werden.

Fig. 151.



Von der Kirche zu Louviers[46]).

Ueber den Toren iſt ihre Einführung leicht begreiflich, da die tiefen Torleibungen häufig vor die Mauer vorſpringen und abgedacht werden müſſen. Für dieſe Dächer iſt der Wimperg der ſchützende Giebel. Ueber den Fenſtern angeordnet, geben ſie für die weitausladenden Hauptgeſimſe, wie für die Dachgeländer willkommene Stützpunkte zwiſchen den Strebepfeilern (Fig. 151[46]). In *St.-Urbain* zu Troyes iſt dies ſogar ſo geſchickt ausgenutzt, daſs ſich die Geländer im Grundriſs wie Streben von den Strebepfeilern nach den Wimpergen ſtrecken.

Der groſse Wimperg über der Mittelpforte der glorreichen Rheimſer Weſtanſicht iſt eines der reichſten und üppigſten Beiſpiele ſolcher Wimperge (Fig. 153[47]). Nach den im vorhergehenden Heft (S. 196) dieſes »Handbuches« beigebrachten Baumeiſterinſchriften wird er von *Jehan le Loup* entworfen und von *Gaucher* von Rheims ausgeführt worden ſein. Da der Grundſtein zum Neubau der Kathedrale 1211 gelegt worden iſt, ſo ſind dieſe Teile um 1250 entſtanden. In der Mitte krönt Chriſtus ſeine Mutter; Cherubine und Engel ſtehen zu ihren Seiten; Gott Vater blickt ſegnend herab.

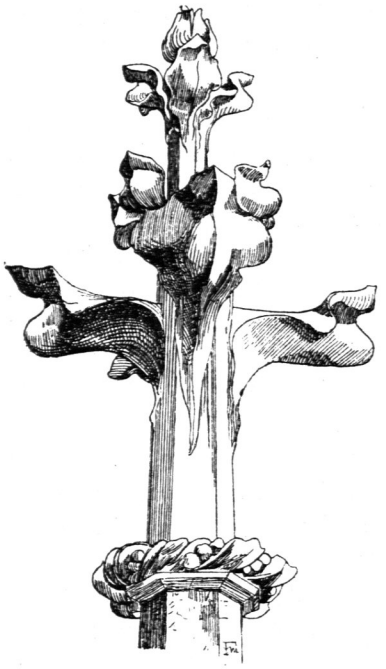
58. Kreuzblumen.

An Stelle der antiken Akroterien treten in der Gotik die Kreuzblumen. Wenn ſchon die Akroterien eine Fülle von geiſtreichen Abwechſelungen zeigten, ſo entfallen im Mittelalter auf jede griechiſche Neuſchöpfung Hunderte der ſchönſten Kreuzblumen. Sie ſind die kraftvollſte und höchſte Aeuſserung deſſen, daſs der Bau ein

46) Aus: Dehio & v. Bezold, a. a. O.

47) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. VI, S. 6.

Fig. 152.



Von der Kirche *St.-Urbain* zu Troyes [47]).

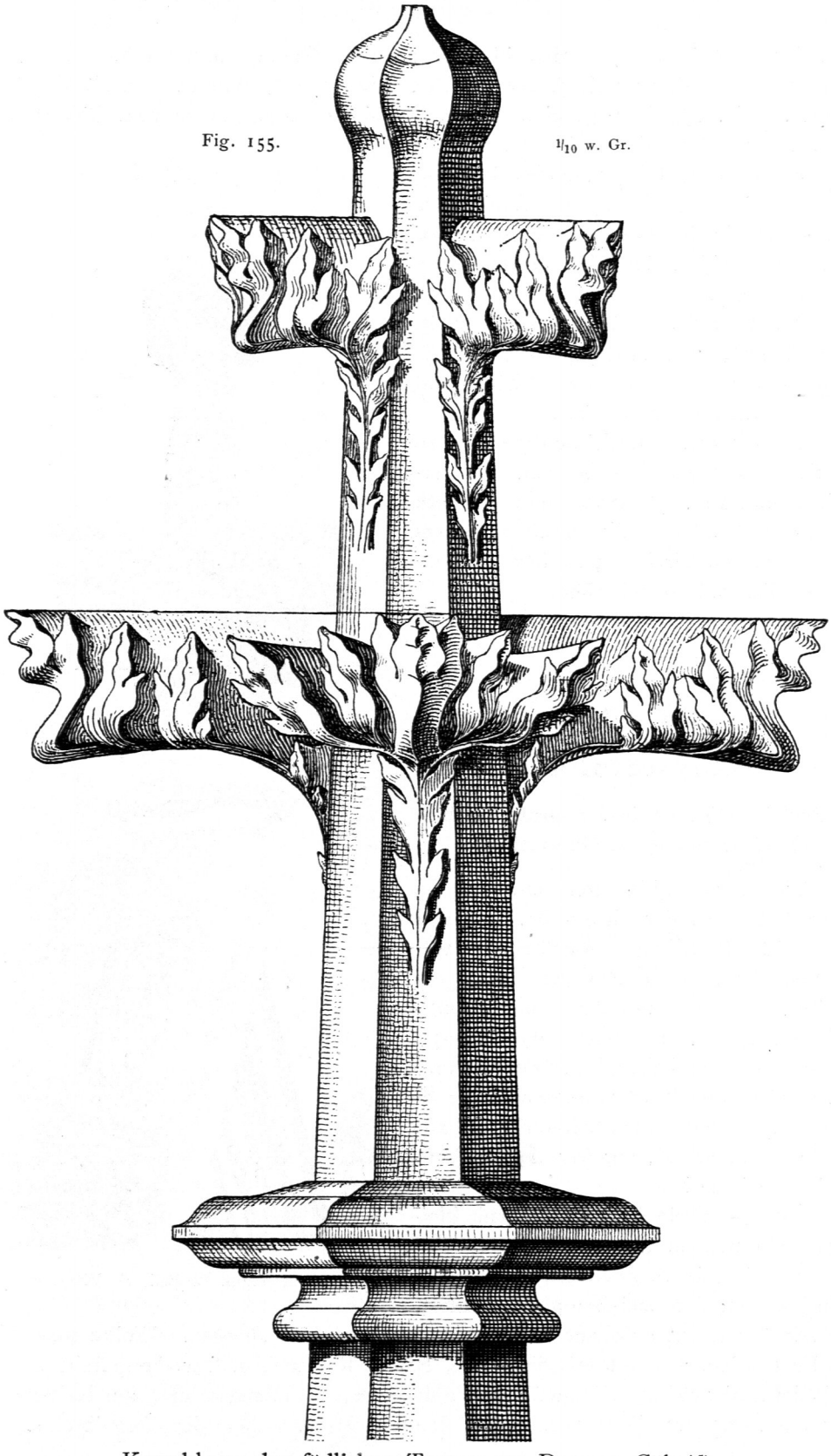
Fig. 153.

Fig. 154.

Giebelkreuz.

Wimperg am Haupttor in der Weſtanſicht der Kathedrale zu Rheims [47]).

Fig. 155. 1/10 w. Gr.



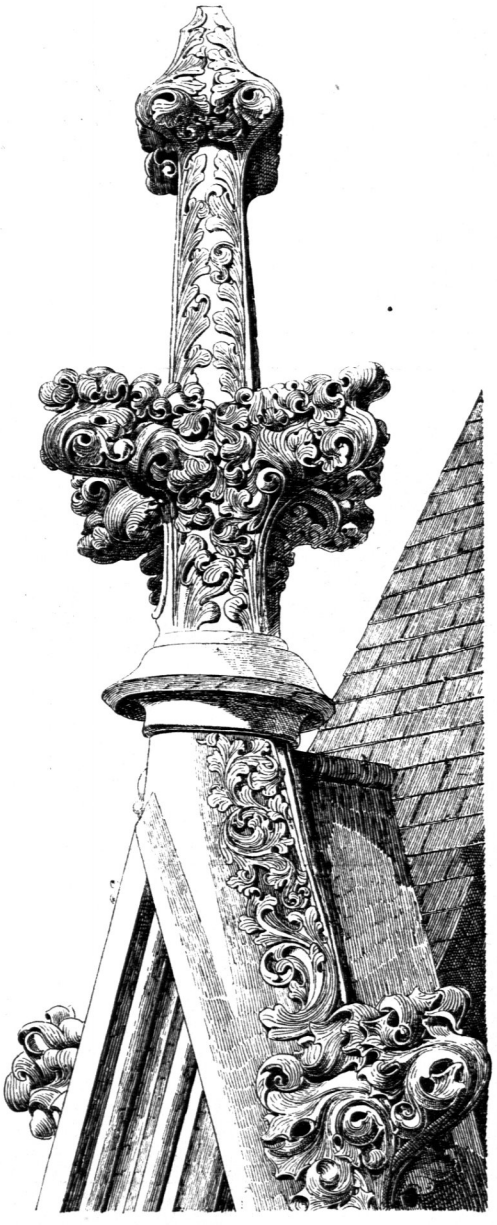
Kreuzblume des ſüdlichen Turmes am Dom zu Cöln[45]).

lebender Organismus geworden iſt, der an allen Spitzen und Kanten ſproſst und treibt in unvergehbarer Kraft und Friſche. Fig. 152[46]) ſtammt von *St.-Urbain* zu Troyes. Fig. 155[45]) zeigt eine der hochgotiſchen Kreuzblumen vom Cölner Dom, die ſchon recht manieriert iſt und hart an der Grenze ſchematiſcher Handwerksübung angelangt iſt. In Fig. 156[46]) iſt eine der geiſtvollen Schöpfungen der franzöſiſchen Spätgotik (Beginn des XVI. Jahrhunderts) wiedergegeben.

Bei beſonderem Reichtum, wie z. B. in Fig. 145, von *Notre-Dame* zu Paris herrührend, werden dieſe Kreuzblumen von ganzen Standbildern bekrönt.

Häufig treten auch richtige Kreuze als Bekrönungen der Giebel auf. So veranſchaulicht Fig. 154 eine höchſt beliebte Form der früheſten Gotik, wie ſie beſonders die Ziſterzienſerkirchen und ihre burgundiſchen Schweſtern aufweiſen.

Fig. 156.



Von der Sainte Chapelle zu Vincennes[46]).

6. Kapitel.

Backſteinbau.

a) Backſteinkirchen in der norddeutſchen Tiefebene und in Oberitalien.

59. Material.

Haben wir bisher geſehen, wie die Zweckmäſsigkeit der Grund iſt, welchem die mittelalterlichen Einzelheiten entſproſſen ſind, ſo lernen wir noch ein zweites Befruchtungsmittel der künſtleriſchen Phantaſie kennen: das Material mit ſeinen weſentlichen Eigenſchaften und der eigenartigen Bearbeitungsweiſe, die es erfordert. Wie geſtalten ſich Baſis, Schaft, Kapitell und Wand, Fenſter und Geſimſe im Backſteinbau?

Der Backſtein hat naturgemäſs kleinere Abmeſſungen als der Hauſtein. Bei letzterem iſt die verwendbare Gröſse faſt unbeſchränkt; der Backſtein aber erfordert, um leicht und gut gebrannt zu werden, kleinere Abmeſſungen. Wollte man ſelbſt die Formſteine, aus welchen die Simſe, Baſen, Kapitelle u. ſ. w. hergeſtellt werden, in bedeutend gröſseren Abmeſſungen anfertigen, ſo ſcheitert dies am Reiſsen und Krummwerden des Ziegeltones. Am liebſten fertigt daher der Ziegelbrenner die

gewöhnlichen Steine wie die Formſteine in einer Gröſse an. Will man dabei halbwegs kräftige Geſimſe erzielen, ſo erfordert dies die Umbildung ſämtlicher Glieder, oder ſie müſſen völlig verkümmern.

60. Kirchen in der Mark

Die erſten der Zeit nach beſtimmbaren Ziegelkirchen, diejenigen zu Jerichow, zeigen die anfänglich nach dieſer Richtung miſslungenen Verſuche. Der Baumeiſter hat die Baſis der Säulen, ebenſo auſsen den Sockel der Apſiden, aus Ziegelſchichten hergeſtellt, von denen jede einen der üblichen Wülſte oder Hohlkehlen darſtellt.

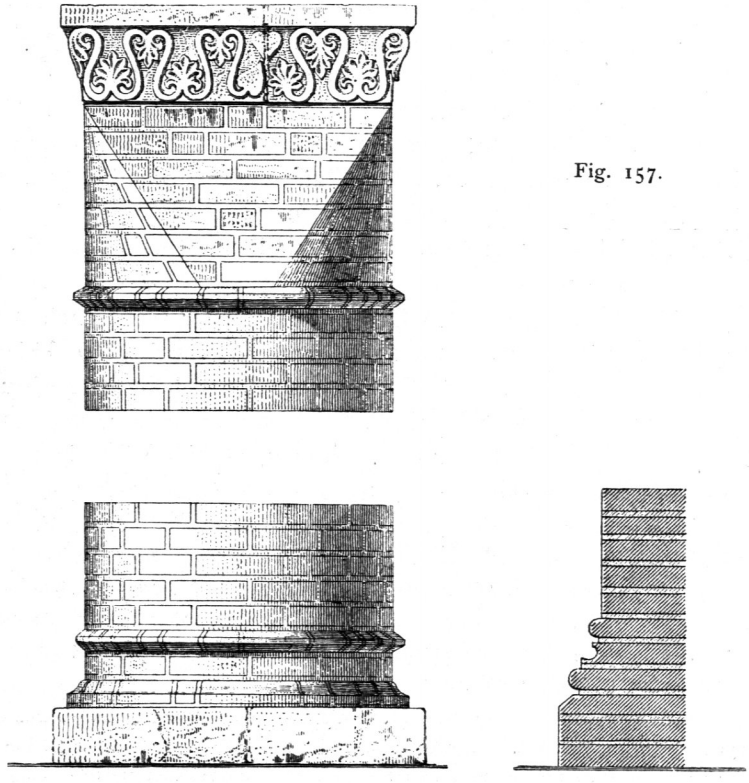


Fig. 157.

Säulenkapitell und -Baſis in der Kloſterkirche zu Jerichow[48]). Aufsenſockel

1/25 w. Gr.

Sie ſind im Maſsſtab völlig verfehlt und ſehen an Ort und Stelle ſchlimm verkümmert aus (Fig. 157[48]).

61. Verwandtſchaft mit Oberitalien.

Das Kapitell weiſt nicht die in Deutſchland gebräuchliche Würfelform auf, ſondern die aus Italien bekannte Umbildung desſelben, daſs ſich nämlich vom Säulenſchaft aus nach jeder der vier oberen Ecken ſchräge Kegelflächen hinziehen. Dadurch erhält man übereck ein allmählicheres Uebergehen, eine geringere Ausladung, während das plötzliche Vorkragen des Würfelkapitells übereck für den Ziegel kaum möglich iſt. Man hat auf Grund der Aehnlichkeit ſolcher Einzelformen, wie der Art der Bogenfrieſe und gewiſſer Schlitzfenſter angenommen, daſs der

48) Nach: Adler, F. Mittelalterliche Backſteinbauwerke des preuſsiſchen Staates. Berlin 1860—69.

Ziegelbau der norddeutſchen Tiefebene aus Oberitalien ſtammt. Dieſer Schluſs liegt beim Anblick der beregten Einzelheiten ſehr nahe; doch will er ſich bei näherer Unterſuchung als nicht haltbar erweiſen.

Vorab ſpricht dagegen, daſs die Herſtellungsweiſe der Ziegel in der Mark, im Augenblick der vermeintlichen Uebertragung, eine völlig verſchiedene von derjenigen Italiens iſt, eine ſo verſchiedene, daſs man jedenfalls eine Uebertragung der Kunſt des Ziegelbrennens an ſich völlig leugnen muſs und höchſtens über die italieniſche Herkunft der Formen weitere Unterſuchungen anſtellen kann.

In Italien iſt kein Backſtein dem anderen gleich, und zwar ſind ſie ſo ungleich, daſs ſich dies nicht durch das Verziehen im Brande erklären läſst; ſie ſind weder gleich lang, noch gleich breit, noch gleich hoch. Die Italiener müſſen groſse Lehmkuchen geſchlagen haben, aus denen ſie dann mittels eines Meſſers die Ziegel durch Parallel- und Querſchnitte herausgeſchnitten haben. Da der Kuchen verſchieden hoch war und die Parallelſchnitte, wie die rechtwinkelig dazu geführten Schnitte ebenfalls nicht allzu genau gelangen, ſo entſtanden die für jeden Deutſchen unverſtändlichen Ziegel. In der Mark ſind die Backſteine dagegen ſämtlich einander gleich, ſoweit dies bei Ziegeln überhaupt möglich iſt; ſie ſind, wie noch heutzutage, in Formkaſten geſtrichen worden.

Das Herſtellen der Ziegel haben daher die Italiener nicht nach der Mark eingeführt. Das Ziegelſtreichen war ſeit der Römer Zeiten in Deutſchland bekannt und üblich. Dies beweiſen auch die Urkunden. Vom heiligen *Raban* von Fulda (um 830) beſitzen wir in ſeinem Werke *„De Univerſo“* eine völlige Beſchreibung dieſes Ziegelſtreichens nach deutſcher Art. *Raban* ſchreibt wie folgt:

„Tegulae vocatae, quod tegant aedes, et imbrices, quod accipiant imbres. Tegulae autem primae poſitionis nomen, cuius diminutivum tigillum. Laterculi vero vocati, quod lati formentur circumactis undique quatuor tabulis. Lateres autem crudi ſunt, qui et ipſi inde nominati, quod lati ligneis formis efficiuntur, quorum crates dicuntur, in quibus lutum pro hisdem lateribus crudis portari ſolet. Sunt enim connexiones cannarum, dicti apo to cratin, i. quod ſe invicem teneant. Lutum autem vocatum quidem per antiphraſim putant, quod non ſit mundum. Nam omne lotum mundum eſt . . .“

[Deckziegel (*tegulae*) werden ſie genannt, weil ſie die Gebäude eindecken, und Regenziegel (*imbrices*), weil ſie den Regen (*imber*) aufnehmen. *Tegula* iſt aber die erſte Weiſe des Namens, ſeine Verkleinerung *tigillum*. *Laterculi* aber werden ſie genannt, weil ſie breit (*lati*) ausgebildet werden, umgeben rings von vier Brettchen. Die *lateres* ſind aber roh. Sie werden ebenfalls ſo genannt davon, daſs ſie breit in Holzformen hergeſtellt werden. Dabei wird *crates* (Hürden) das genannt, worauf man den Lehm für dieſe rohen Ziegel zu tragen pflegt. Es ſind nämlich Verbindungen von Ruten, genannt *apo to cratin*, d. h. was ſich gegenſeitig hält. Der Lehm (*lutum*) aber wird ſo genannt, wie einige glauben, aus dem Gegenſatz, weil er nicht rein iſt. Denn alles Gewaſchene (*lotum*) iſt rein.]

Die Ziegel waren alſo nach der Zeit *Karl des Groſsen* gut bekannt. Wenn nach dem Jahre 1000 *Tankmar*, der Erzieher des heiligen *Bernward* von Hildesheim, von dieſem rühmt, er habe ohne fremde Anleitung erfunden, *lateres ad tegulam* zu verwenden, ſo iſt, abgeſehen von der Unklarheit, was dieſer Satz überhaupt beſagen ſoll, doch ſo viel ſicher, daſs man um dieſe Zeit Ziegel in Hildesheim kannte und anfertigte. Hildesheim liegt aber ſo benachbart dem Magdeburgiſchen und der Mark, daſs hiernach die Kenntnis der Ziegel an der Elbe ſeit Jahrhunderten beſtand, als die Deutſchen zum letzten Male endgültig dieſe ſlawiſchen Länder beſetzten. Man braucht auch nicht die holländiſchen Anſiedler als diejenigen, welche das Ziegelſtreichen mitgebracht hätten, zu betrachten. Deutſchland war ein ſo hoch

entwickeltes Land und die Deutſchen ſo beſtändig auf Reiſen im Vaterland, wie in der ganzen bekannten Welt, daſs Gewerbe und Kenntniſſe, wie diejenige des Ziegelſtreichens, die in Cöln, Fulda und Hildesheim im Gebrauche waren, im Magdeburgiſchen ſelbſtverſtändlich, wenn Lehm vorhanden war, gekannt und geübt wurden.

Daſs die Formen des märkiſchen Backſteinbaues aus Italien ſtammen können, iſt möglich, ohne daſs gerade Italiener die Urheber der erſten Backſteinbauten in der Mark geweſen ſein müſſen; denn damals waren die Deutſchen Herren Italiens. Die deutſchen Biſchöfe verwalteten die italieniſchen Provinzen. Der Erzbiſchof von Magdeburg war *Graf von Romagnola* und der Biſchof *Anſelm von Havelberg* wurde Erzbiſchof von Ravenna. Zwiſchen Italien und dem Magdeburgiſchen herrſchte ein ſo reger Verkehr wie heutzutage. Daſs deutſche Baumeiſter auf ihren Studienreiſen auch Italiens ſchöne Gefilde aufſuchten, iſt klar, und daſs ſie die Einzelformen italieniſcher Kunſt kannten und mit nach Hauſe brachten, iſt daher nicht wunderbar.

Nun iſt das Land um Magdeburg im Beſitze der ſchönſten Werkſteine, und daher war die Magdeburger Baukunſt immer eine Hauſteinkunſt. Dies zeigen die Ueberreſte der Magdeburger romaniſchen Kirchen; dies finden wir in Helmſtedt mit ſeinen zahlreichen romaniſchen Bauten; ſolches erweiſt Königslutter und Marienthal bei Helmſtedt.

Daſs die Bauherren rechts der Elbe, wenige Meilen von einer ſo zahlreichen Architektenſchaft, ſich nicht nach Oberitalien gewendet haben, um eine Dorfkirche, wie die Vorgängerin der Kloſterkirche zu Jerichow es iſt, zu errichten, iſt ſelbſtverſtändlich. Die Baumeiſter dieſer Backſteinkirchen waren die Baumeiſter des benachbarten magdeburgiſchen Gebietes, die den Backſteinbau Oberitaliens kannten. Dies zeigt die ganze übrige Haltung dieſer Backſteinkirchen, die nicht italieniſch, ſondern gut magdeburgiſch iſt.

Uebrigens muſs man beſonders hervorheben, daſs bis jetzt noch niemand in der Lage geweſen iſt, nachzuweiſen, daſs die bekannten und noch vorhandenen romaniſchen Ziegelbauten Oberitaliens vor den märkiſchen entſtanden ſind. Dieſe Anſicht liegt nahe und hat vieles für ſich. Die altchriſtliche Kunſt Italiens iſt eine Backſteinkunſt geweſen; daher liegt die Annahme nahe, daſs die Italiener den Ziegelbau auch zur Langobardenzeit und weiterhin ſo betrieben haben, daſs der Backſtein der Träger der Kunſtformen war. Aber Beweiſe ſind nicht vorhanden, daſs die bekannten romaniſchen Backſteinbauten Oberitaliens älter ſind als diejenigen der Mark. Daſs der Ziegelbau in Deutſchland ebenfalls ſeit der altchriſtlichen Zeit nicht untergegangen war, dies beweiſen, wie geſagt, die Schriftſteller; dies beweiſt vor allem und auf das ſchlagendſte die völlig abweichende deutſche Technik zu der Zeit, als an der Elbe der Ziegelbau in Aufnahme kam, eine Herſtellungsweiſe, die aber, wie angeführt, *Raban* ſchon um 830 in Deutſchland beſchreibt.

62. Erſte märkiſche Backſteinbauten.

Die erſten der Zeit nach beſtimmten Ziegelbauten der Mark ſind die Dorfkirche und die Kloſterkirche zu Jerichow; die erſtere ſtand ſchon vor 1144; die letztere wurde gegen 1150 errichtet. Die beiden hauptſächlichſten Urkunden lauten wie folgt[49]):

„(Initium deeſt) ... habeant idem fratres eum amovendi et alium meliori ſubſtitucione prout commodum eorum neceſſitudini judicaverint providere. Quod ſi contra hec violenter contendere voluerit, ſynodali juſticia et Epiſcopali auctoritate coherceatur. Quicunque eciam hominum ſive miniſterialium ſiue liberorum de bonis illius Borgwardij, que beneficiario iure

49) Siehe: Riedel, A. F. *Codex diplomaticus Brandenburgenſis.* Berlin 1843. Bd. III. S. 79.

poſſidet, pro ſalute anime ſue, ſiue infirmus ſiue ſanus, quacunque occaſione eccleſie illi aliquid conferre voluerit, liberam ad hec ei concedimus facultatem. Hec eſt deſcriptio et denominatio bonorum et villarum, que illi eccleſie contulimus: In villa Jerchow XV ſolidi et quedam jugera ad ſacerdotem pertinentia et cetera, que ſacerdoti illius eccleſie antea Juris erant, ſcilicet in piſcationibus et frumenti perſolutione, quod idem villani ſoluebant de annonarum ſuarum frugibus, Et villam Wulkow et Nizinthorp, villam quoque que ſlauica Wulkow eademque et minor Wulkow dicitur, cum omnibus ſuis uſibus, cultis et incultis, campis, pratis, viis et inviis, exitibus et redditibus, paſcuis, aquis, piſcationibus, molendinis, ſilvis, venationibus, queſitis et inquirendis. Et cum omnibus iuſticiis et pertinenciis ſuis aut quicquid aliud dici aut nominari poteſt. Et ut hec noſtra donatio et tradicio ſtabilis et inconuulſa in omni evo permaneat ſigilli noſtri impenſione ſicut et venerabilis Anshelmi ejusdem eccleſie Epiſcopi ſignare et corroborare curauimus, Ut ſi quis contra noſtrum ſtatutum quod abſit venire tentauerit banno Apoſtolorum petri et pauli et ejusdem Epiſcopi anathemate et perpetue maledictionis vinculo, niſi factum ſuum digna penitencie ſatisfactione emendet, ſe obligatum ſciat. Huius autem noſtre donationis et actionis teſtes ſunt venerabilis Anshelmus havelbergenſis et eiusdem eccleſie Epiſcopus, Wiggerus Brandenburgenſis Epiſcopus, Gerardus majoris eccleſie Magdeburgenſis prepoſitus, Adolphus ſacerdos, Guntherus ſacerdos, Bruno minor, Bartoldus, Godefridus diaconi et canonici majoris eccleſie Magdeburgenſis, Euermodus prepoſitus Sancte Marie cum ſuo conventu, Walo prepoſitus Havelbergenſis, Lampertus prepoſitus de Letzke, Odalricus prepoſitus ſancte Marie Halberſtedenſis, Sigeboth Canonicus ſancti Nicolai, Bono clericus, ex laicis vero Adalbertus Marchio, hademarus prefectus Magdeburgenſis et filii ejus Sifridus et Alvericus, Hermannus de platho, Adalelmius de Burg et Gernodius filius ejus, Heinricus de Grabow, Harthmanus Caſtellanus de Jercho, Conradus Franckeleve, Rudolphus de Giuekenſtein, Adelbertus de Eluenbuie et quam plures alii. Concedimus autem eciam eisdem fratribus communionem cum vicinis ſuis in Jerchow ſilve paſcue, piſcationis et prati, terris cultis et incultis, quantum eguerunt. Anno dominice Incarnationis MCXLIIII, indictione VII, Epacta XIV, concurrente VI, Anno ordinacionis domini et venerabilis Anshelmi Havelbergenſis Epiſcopi et eiusdem Jerichontine eccleſie XVI. Actum Magdeburgk in domino feliciter amen.“

[. . . Der Anfang fehlt . . . ſo haben dieſe Brüder das Recht, ihn abzuſetzen und einen anderen durch beſſeren Erſatz, wie es ihnen für ihren Zweck paſſend erſchiene, zu beſchaffen. Wenn er hiergegen ankämpfen wolle, ſoll er durch Synodaljuſtiz und biſchöfliche Macht verhindert werden. Wer immer von den Leuten, ob Miniſteriale oder Freie, von den Gütern jenes Burgwart, die er durch Beneficiarrecht beſitzt, zum Heil ſeiner Seele, ob geſund oder krank, jener Kirche etwas geben will, dem laſſen wir hierin freie Hand. Folgendes iſt die Beſchreibung und Namenangabe der Güter und Dörfer, die wir jener Kirche verliehen haben:

Im Dorf Jerichow 15 Solidi und einige Joche zum Bedarf für den Prieſter gehörig, und das übrige, was dem Prieſter jener Kirche ſchon vorher zu Recht gehört; nämlich von der Fiſcherei und dem Erlös aus dem Getreide und von dem, was die Bauern aus dem jährlichen Ertrag ihrer Früchte zahlten. Das Dorf Wulkow und Nizinthorp und auch das Dorf, welches ſlawiſch Wulkow und auch Klein-Wulkow genannt wird, mit allen Nutznieſsungen, mit Urbarem und Nichturbarem, mit Feldern, Wieſen, Wegen und Unwegen, Ausgängen und Zugängen, mit Weiden, Gewäſſern, Fiſchereien, Mühlen, Wäldern, Jagden, Schulden und Forderungen, mit allen Rechten und ſeinen Zugehörigkeiten, oder was ſonſt noch anderes angeführt oder genannt werden kann. Und damit dieſe unſere Schenkung feſt und unlösbar für alle Zeit bleibt, haben wir ſie durch Anhängung unſeres Siegels und desjenigen des ehrwürdigen *Anſelm*, des Biſchofs ebendieſer Kirche, zeichnen und feſtigen laſſen; ſo daſs, der da verſuchen würde, gegen unſeren Erlaſs, was fern ſei, vorzugehen, mit dem Bann der Apoſtel Petrus und Paulus, mit dem Fluch des obengenannten Biſchofs und mit der Feſſel fortdauernder Verwünſchung ſich belegt wiſſen ſoll, es ſei denn daſs er ſein Vorgehen durch eine der Reue würdige Genugtuung wieder gut macht. Die Zeugen aber dieſer unſerer Schenkung und Handlung ſind: der ehrwürdige *Anſelm von Havelberg*, Biſchof der obigen Kirche, Biſchof *Wigger* aus Brandenburg, *Gerard*, Präpoſitus der Magdeburger Domkirche, Prieſter *Adolf*, Prieſter *Gunther*, *Bruno der Jüngere*, *Bartold* und *Godefrid*, Diakonen und Kanoniker der Magdeburger Domkirche; *Evermod*, Präpoſitus von St. Maria, mit ſeinem Konvent; *Walo*, Präpoſitus aus Havelberg;

Lampert, Präpoſitus von Letzke; *Odalrich*, Präpoſitus von St. Marien in Halberſtadt; *Sigeboth*, Kanonikus von St. Nikolai; der Kleriker *Bono*; von den Laien aber Markgraf *Adalbert*, *Hademar*, Präfekt von Magdeburg und ſeine Söhne *Sigfrid* und *Alverich*, *Hermann von Plathe*, *Adalelm von Burg* und ſein Sohn *Gernod*; *Heinrich von Grabow*; *Hartmann*, Kaſtellan von Jerichow; *Konrad Frankenleben*; *Rudolf von Gibichenſtein*; *Adalbert von Elwenbuie* und noch mehrere andere. Wir geſtatten aber auch denſelben Brüdern mit ihren Nachbaren in Jerichow den gemeinſamen Gebrauch des Waldes, des Weidelandes, der Fiſcherei und des Wieſenlandes, der urbaren und nicht urbaren Ländereien, ſoviel ſie bedürfen.

Im Jahre der Fleiſchwerdung des Herrn 1144 in der ſiebten Indiktion, den 14 Epakten, im laufenden ſechſten Jahre der Ordination des Herrn und verehrungswürdigen Biſchofs *Anſelmus von Havelberg* und im ſechzehnten Jahre eben dieſer Kirche von Jerichow.

Gegeben zu Magdeburg im Herrn. Heil. Amen.]

Hiernach ſtand die Dorfkirche zu Jerichow bereits ſeit dem Jahre 1128. Die ausführlichſte Urkunde über die Kloſtergründung lautet wie folgt[50]):

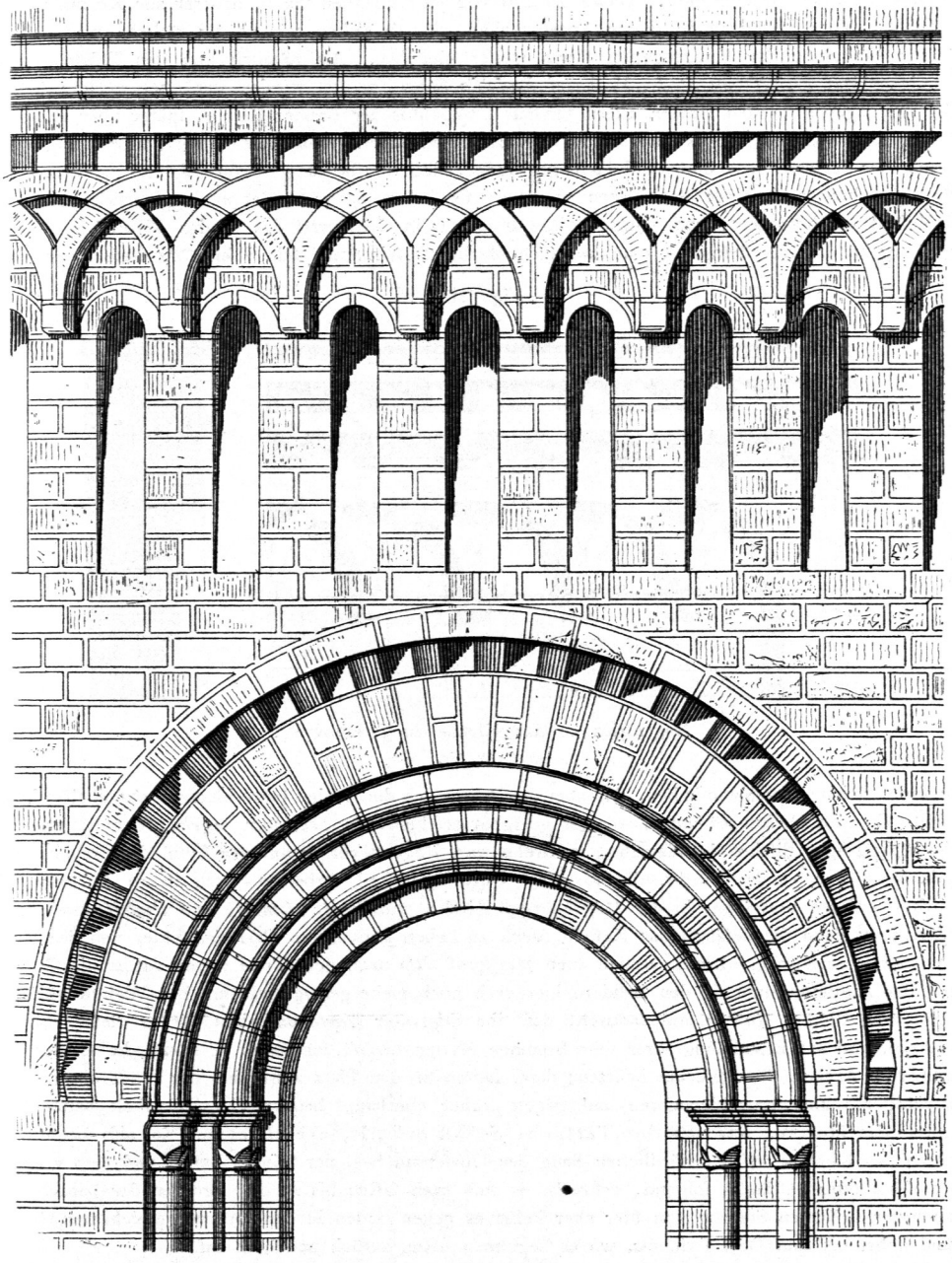
„In nomine ſancte et indiuidue trinitatis, Wichmannus, dei gratia ſancte Magdeburgenſis eccleſie Archiepiſcopus. Quoniam annuente Domino ſancte dei eccleſie paſtorali auctoritate preſumus, omnibus Chriſti fidelibus ſed maxime ſancte religionis profeſſoribus conſilium et pietatis officium impendere debemus. Hujus rei gratia petitioni fratrum noſtrorum in Jericho libenter annuentes cauſam eorum preſenti ſcripto explicamus, quorum utique congregationem, etſi noſtris interjaceat poſſeſſionibus, cum omni tamen iure, tam temporalium ſuorum quam ſpiritualium, ad Hauelbergenſem eccleſiam pertinere ſane recognoſcimus, cui non ſolum de ſuis annuere, verum etiam de noſtris nos conuenit ſolatium preſtare. Ut ergo hinc certius innoteſcat omnibus, quam rectam in hac re conſiderationem habeamus, utile autumamus, ſi de prima fundatione congregationis, altius aliquid repetamus. Occiſo quippe a Thietmarſienſibus glorioſo Comite de Staden Rodolfo, Marchionis Rodvlfi filio, Dominus Hartuigus, frater eiusdem occiſi principis, Bremenſis eccleſie primo ſummus prepoſitus poſtea vero Archiepiſcopus nec non religioſa et Deo deuota mater illorum, Domina Richardis, ipſam congregationem fratrum priusquam Magdeburgenſem eccleſiam caſtri ſui Jericho et pertinentiarum ejus heredem feciſſent, pro ſua ſuorum recordatione et ſalute inſtituerunt, fundantes eam in parochiali eccleſia ante Caſtellum Jericho poſita et contradentes inueſtituram ejus coram Domino Conrado rege in civitate Magdeburg Hauelbergenſi eccleſie, ubi et Albertus Marchio et filius ſuus Otto ſuſceperunt eandem congregationem ſub ſuam defenſionem. Cum autem fratres ibi per aliquot annos manſiſſent, ſed locus ille religioni minus commodus eſſet, Dominus Anſelmus, Hauelbergenſis eccleſie in tempore illo venerabilis Epiſcopus, longe antequam ad Rauennatis Archiepiſcopatus culmen transſumptus eſſet, tam magnum eorum correxit incommodum per Dominum Fridericum Archiepiſcopum, noſtrum videlicet in Magdeburgenſi eccleſia predeceſſorem, et per Henricum et Rodolfum de Jericho, duos fratres, illi quippe ipſum caſtrum ſicut primitus ex beneficio Domini Hartuici, ita poſtmodum ex auctoritate Magdeburgenſis eccleſie poſſidebant, quibus et Otto Marchio poſt obitum patris Aduocatiam clauſtri, quatenus exinde fratribus majoris beneuolentie debitores exiſterent, conceſſit. Ad benevolentiam ergo per Epiſcopum Anſelmum inclinati, fauente nimirum huic negotio vitrico eorum Hartmanno et exhortante chriſtianiſſima eorum matre Gudela fratribus primo agros ville contiguos, quos hodie poſſident, dederunt, deinde vero locum ejus extra villam addiderunt, ubi manſionem quietem magis et ſecretam ac priori omnino commodiorem habentes, templum cum clauſtro, ſicut re ipſa apparet, exſtruxerunt. Sic itaque poſſeſſio clauſtri a ſeptentrionali latere ville circa lacum, qui Clincus dicitur, incipit et ſecus curuum ejusdem amnis littus continue girans usque ad terminos adjacentis villule, que Stenitz dicitur ad orientem portendit, abinde vero aduerſus meridiem infra limites ſibi deſignatas reflexa usque ad villam Jericho, a qua ceperat, redit et deſinit. Superaddiderunt quoque fratribus pratum quoddam inter prata civium ſupra littus Albis ſitum et ſuis hodie terminis per longum et latum euidenter deſignatum, quatenus pro his et aliis ſuis erga clauſtrum meritis, ipſis ſimul cum patre ſuo Alberto et matre

50) Siehe: Riedel, a. a. O., S. 336 ff.

Gudela et vitriaco Hartmanno et preclariſſimis Dominis ſuis, magnifico viro Marchione Rodolfo et venerabili ejus conjuge Domina Richarde eorundemque filiis Hartuico ſcilicet Bremenſi Archiepiſcopo, Rodolfo quoque et Udone permagnis principibus et cum omnibus proximis ſuis piam recordationem et eternam cum piis obtinerent ſalutem. Quia vero Dominus Hartuicus et mater ejus ſub ipſo jam demum tempore caſtrum ſuum Jericho cum aliis ſuis patrimoniis juri Magdeburgenſis eccleſie preter jam dictam parochiam mancipauerunt, fratres prenominatam poſſeſſionem de manu domini Friderici Archiepiſcopi, noſtri ſcilicet predeceſſoris, ad ſuos perpetuos uſus mediante domino Anſelmo Epiſcopo ſuo cum Aduocatis ſuis Henrico et Rodolfo ſuſceperunt, et Magdeburgenſi eccleſie XI manſos in villa ſua, quae Nizekendorp vel alio nomine Gerdekin dicitur, ſub concambii viciſſitudine reſtituerunt. Nos igitur ſuper his omnibus predictis rationabile factum priorum recolentes, approbamus concambium illud et ratum ducimus, et ut utrobique inuiolabili firmitate conſiſtat decernimus. Preterea confirmamus eisdem ſeruis dei octauam partem ville Buck cum pratis et pertinentiis ſuis, que predictus vitricus et mater prefatorum germanorum legitima emptione poſſeſſa fratribus pro animabus ſuis poſſidenda contradiderunt. Cui rei ut rata eſſet illi pariter aſſenſerunt, quin etiam poſtremo omnem querelam, quam aliqui aduerſus clauſtrum ex quacunque occaſione ſeu pro manſis ſeu decimis mouere ceperant, in manu domini Walonis Hauelbergenſis Epiſcopi coram Domino Wolmaro Brandeburgenſi Epiſcopo et Domino Ottone Marchione et coram multis aliis fidelibus teſtibus, depoſuerunt, et ut fratres deinceps quieto et irrefragabili jure poſſiderent unanimiter reſignauerunt. Super hec autem ſpecialiter expreſſa confirmamus uniuerſaliter eisdem fratribus ad quiete poſſeſſionis perpetuam facultatem omnia ſimul, que hodie ex prima principum, qui clauſtrum idem fundauerant, largitione poſſident, hoc eſt in villa Jericho parochialem, ut dictum eſt, eccleſiam, cum omni juſtitia ſua villam quoque Wulkow et parochialem in ea eccleſiam cum manſo uno in villa Brift et cum omni jure ſuo, Itemque aliam villam que Slauica Wulkow dicitur et prenominatam nichilominus villam Nizekendorp, exceptis in ea XI manſis ad concambium ut jam diximus aſſignatis, unum quoque manſum ſitum in Schollene iuxta fluuium Bodam ſoluentem X ſolidos. Preterea firma ſint eis beneficia Domini Anſelmi Epiſcopi ſui, quibus prebendam eorum adauxit, dans ei curtem infra vallum antiquum Kabelitz poſitam, itemque villam proxime adjacentem, que ſimiliter Kabelitz appellatur, quarum utramque deinde ſucceſſor ſuus Dominus Walo illis in prebendam confirmauit, addens et ipſe predictis beneficiis villam ſuam que Viſica dicitur. Hec igitur cuncta, ſicut ſuperius comprehenſa ſunt, cum omnibus pertinentiis ſuis, redditibus, decimis, pratis, paſcuis, aquis, ſiluis et ſeruitiis, libere poſſideant; tria quoque molendina in littore Albis fluuii cum facultate ibidem piſcandi habeant. Que omnia ut tam ad futurorum, quam preſentium notitiam perueniant, huic pagine inſeruimus, et ut inconuulſa famulis Dei permaneant, banno beatorum apoſtolorum Petri et Pauli et auctoritate Sancte Romane eccleſie nec non noſtre humilitatis priuilegio eis confirmamus. Omnibus ergo bone voluntatis ergo prenominatum locum exiſtentibus eumque ſimul et jura ejus ab injuria defendentibus gratia et pax in preſenti multiplicetur et in futura vita eterna ſuper erogetur. Qui vero eum maligne perturbauerint et a quiete ſeu profectu ſuo deficere fecerint, ipſi, niſi digne reatum ſuum emendauerint, ſicut ſumus deficiens, et ſicut fluit cera a facie ignis, ſic e facie dei cum peccatoribus in eternum pereant amen. Hujus rei teſtes ſunt: Walo Hauelbergenſis Epiſcopus, Wolmarus Brandenburgenſis Epiſcopus, Sifridus Nienburgenſis abbas, Rokerus majoris eccleſie prepoſitus, Heidenricus Hallenſis prepoſitus, Gunterus de gratia Dei prepoſitus, Hupertus Hauelbergenſis prepoſitus, Reinerus prepoſitus de Liezeka, Sifridus Decanus, Heinricus prepoſitus eccleſie S. Sebaſtiani, Balderamus eccleſie beate Marie prepoſitus, Albertus, Gero, Conradus, Ulricus et Conradus, Magdeburgenſis eccleſie Canonici. De laicis vero Otto Marchio Brandenburgenſis, cum filiis ſuis Ottone et Hinrico, Burchardus Burgrauius de Magdeburg, Theodoricus de Wichmannsdorp, Sifridus Burgrauius de Arneborch, Bruno de Siersleue, Bruno de Gersleue, de Miniſterialibus quoque Magdeburgenſis eccleſie Henricus de Jercho cum filio ſuo Alberto et fratre ſuo Rodolfo, Conradus Scultetus de Magdeburg, Richardus et Conradus de Alsleue

et alii quam plures. Acta ſunt autem hec in ciuitate Magdeburgenſi anno dominice incarnationis M°. C°. LXXII.; Epacta XXIII, Indictione II., Concurrente IV., regnante Domino Frederico gloriofiſſimo Romanorum imperatore ſemper auguſto feliciter amen.“

Fig. 158.



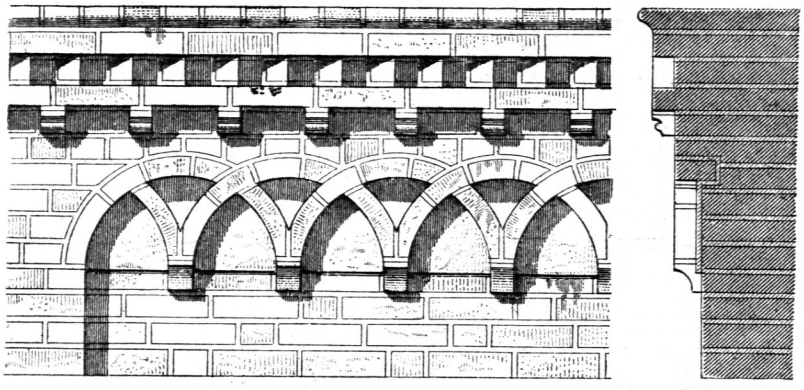
Von der Apſis der Kloſterkirche zu Dobrilugk [48]).

1/25 w. Gr.

[Im Namen der heiligen und ungeteilten Dreieinigkeit *Wichmann*, von Gottes Gnaden Erzbiſchof der heiligen Magdeburger Kirche. Da wir mit Gottes Zuſtimmung durch das Hirtenamt der heiligen Kirche Gottes vorſtehen, ſo müſſen wir allen Chriſtgläubigen, beſonders aber den Bekennern der heiligen

Religion, Ratſchläge und die Verpflichtung mildtätig zu ſein, vor Augen führen. Aus dieſem Grunde ſtimmen wir der Bitte unſerer Brüder in Jerichow gern zu und ſetzen in vorliegender Schrift ihre Lage auseinander, und erkennen gern an, daſs, wiewohl ihre Kongregation mitten zwiſchen unſeren Beſitzungen liegt, ſie doch mit vollem Recht ſowohl in ihren zeitlichen Angelegenheiten, wie in ihren geiſtlichen zur Havelberger Kirche gehört, ſo daſs ihr nicht allein von den Ihrigen, ſondern auch von uns Hilfe geleiſtet werden muſs. Damit es alſo von jetzt ab allen um ſo ſicherer zur Kenntnis kommt, wie richtig unſere Erwägung in dieſer Angelegenheit iſt, ſo halten wir es für rätlich, wenn wir auf die erſte Gründung der Kongregation etwas weiter eingehen. Als nämlich von den Thietmarſen der ruhmreiche Graf *Rudolf von Stade*, Markgraf *Rudolf*'s Sohn, getötet worden war, haben Herr *Hartwig*, dieſes erſchlagenen Fürſten Bruder, zuerſt ſummus Praepoſitus der Bremer Kirche, ſpäter aber Erzbiſchof, und ihre ſehr fromme, gottgeweihte Mutter, die Herrin *Richardis*, eben dieſe Kongregation der Brüder zu ihr und der Ihrigen Gedächtnis und Heil gegründet, ehe ſie die Magdeburger Kirche zu Erben ihres Kaſtells Jerichow und ſeiner Beſitzungen machten; ſie haben ſie gegründet in der Pfarrkirche, die vor dem Kaſtell Jerichow liegt, und vollzogen ihre Inveſtitur in Gegenwart des Königs *Konrad* in der Stadt Magdeburg an die Havelberger Kirche, wo auch Markgraf *Albert* und ſein Sohn *Otto* dieſe Kongregation

Fig. 159.



Bogenfries an der Kirche zu Jerichow [48]).
1/25 w. Gr.

unter ihren Schutz genommen haben. Als aber die Brüder ſich dort einige Jahre hindurch aufgehalten hatten, der Platz aber für Religionsübungen weniger geeignet erſchien, da hat Herr *Anſelm*, der in jener Zeit verehrungswürdiger Biſchof der Havelberger Kirche war, lange bevor er auf den Stuhl des Erzbiſchoffitzes von Ravenna übernommen wurde, die ſo groſse Unzuträglichkeit verbeſſert durch Herrn *Friedrich*, den Erzbiſchof, unſeren Vorgänger in der Magdeburger Kirche, und durch *Heinrich* und *Rudolf*, zwei Brüder von Jerichow; denn die beſaſsen das Kaſtell, zuerſt zu Lehen vom Herrn *Hartwig*, ſpäter von der Hoheit der Magdeburger Kirche. Ihnen verlieh auch Markgraf *Otto* nach dem Tode ſeines Vaters die Gerichtsbarkeit des Kloſters, damit ſie den Brüdern hierdurch noch mehr geneigt wären. Zur Wohltätigkeit alſo geneigt durch Biſchof *Anſelm* und dadurch, daſs ihr Stiefvater *Hartmann* nicht minder dieſes Vorhaben begünſtigte, und auf Ermahnung ihrer ſehr frommen Mutter *Gudela*, ſchenkten ſie zuerſt die an der Stadt benachbarten Aecker, die ſie heute beſitzen; dann fügten ſie den Platz aufserhalb der Stadt hinzu, wo ſie einen ruhigeren und abgeſchiedeneren und gegen früher überhaupt bequemeren Aufenthalt hatten, und Kirche mit Kloſter, wie aus der Tatſache ſelbſt erhellt, errichteten. So alſo beginnt das Beſitztum des Kloſters auf der nördlichen Seite des Dorfes am See, der Clincus heiſst, und dem krummen Ufer dieſes Fluſſes beſtändig folgend, erſtreckt es ſich nach Oſten bis zu den Grenzen des benachbarten Dörfchens, mit Namen Stenitz; von hier aber kehrt es gegen Süden in den ihm vorgezeichneten Grenzen um und kehrt bis zum Dorf Jerichow, wo es begonnen hatte, zurück und hört auf.

Sie gaben aber den Brüdern noch eine Wieſe dazu, die zwiſchen den Wieſen der Bürger am Ufer des Fluſſes Elbe lag, die heute in die Länge und Breite in ihren Grenzen deutlich bezeichnet iſt, weil ſie durch dieſe und ihre anderen Verdienſte gegen das Kloſter, für ſich ſelbſt und zugleich mit ihrem Vater *Albert* und der Mutter *Gudela*, dem Stiefvater *Hartmann*, und ihren ſehr berühmten Herren, dem edlen Markgraf *Rudolf* mit ſeiner verehrungswürdigen Gemahlin, der Herrin *Richardis* und deren Söhnen *Hartwig*, Erzbiſchof von Bremen, und *Rudolf* und *Udo*, den edlen Fürſten, und mit allen ihren Verwandten

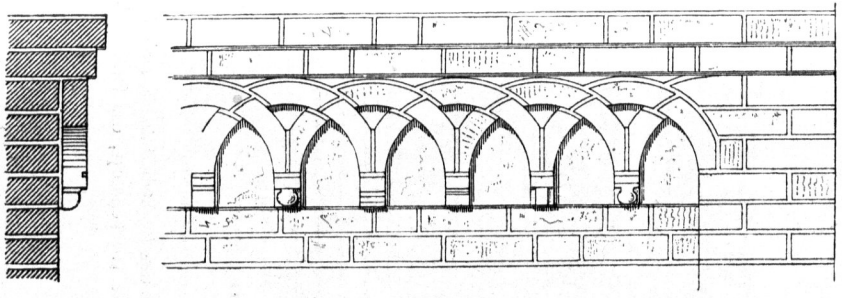


Fig. 162.

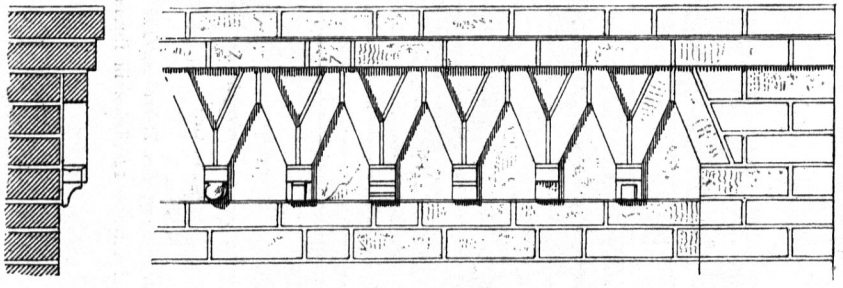
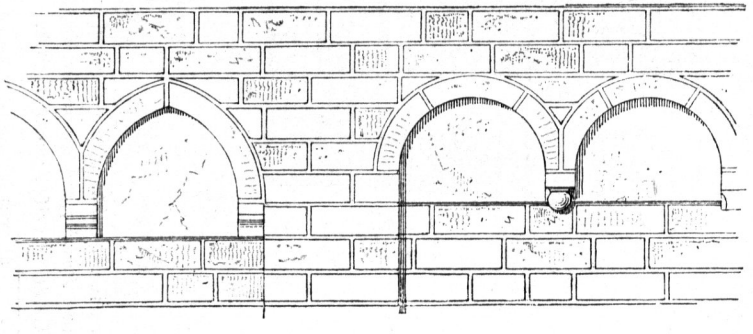


Fig. 163.



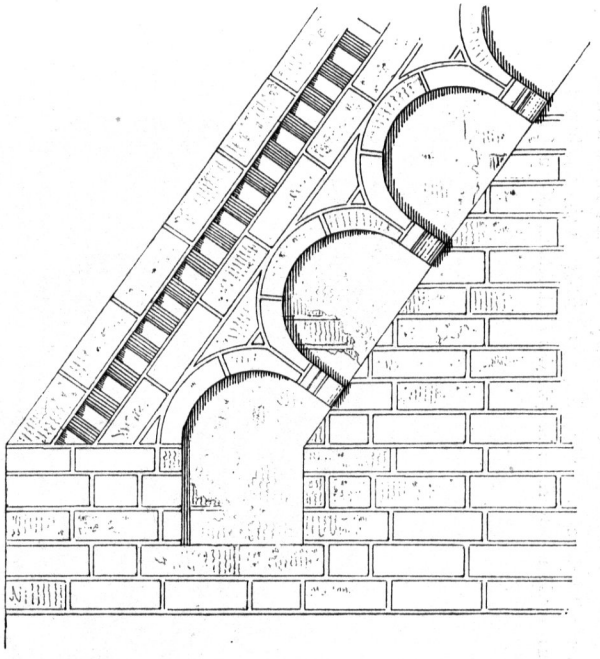
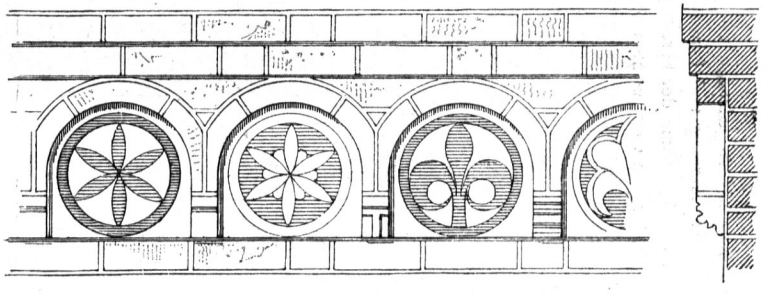


Fig. 164[51]).

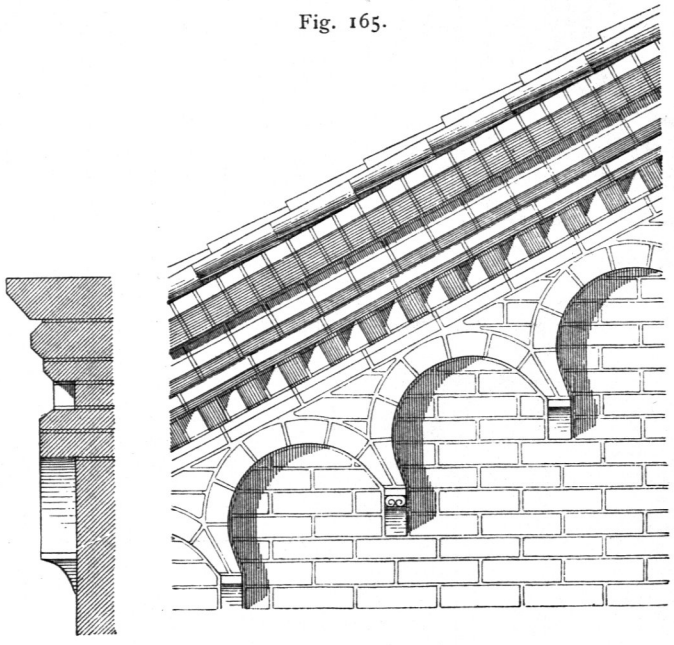


Bogenfriese an der St. Nikolauskirche zu Brandenburg[48]).

1/25 w. Gr.

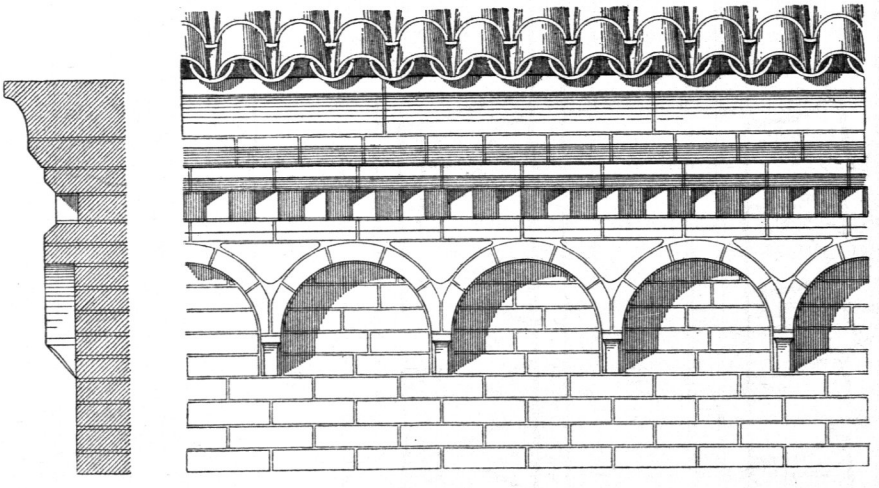
ſich frommes Angedenken erwarben, und mit den Gottesfürchtigen die ewige Seligkeit erlangten. Weil aber Herr *Hartwig* und ſeine Mutter gerade zu dieſer Zeit das Kaſtell Jerichow mit ihrem anderen ererbten Gut, mit Ausnahme der bereits genannten Pfarrkirche, der Magdeburger Kirche zu eigen gaben, übernahmen die Brüder den vorgenannten Beſitz aus der Hand Herrn *Friedrich*, des Erzbiſchofs, alſo unſeres Vorgängers,

Fig. 165.



Giebelgeſims im Vorhof.

Fig. 166.



Hauptgeſims.

Von der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand[52]).

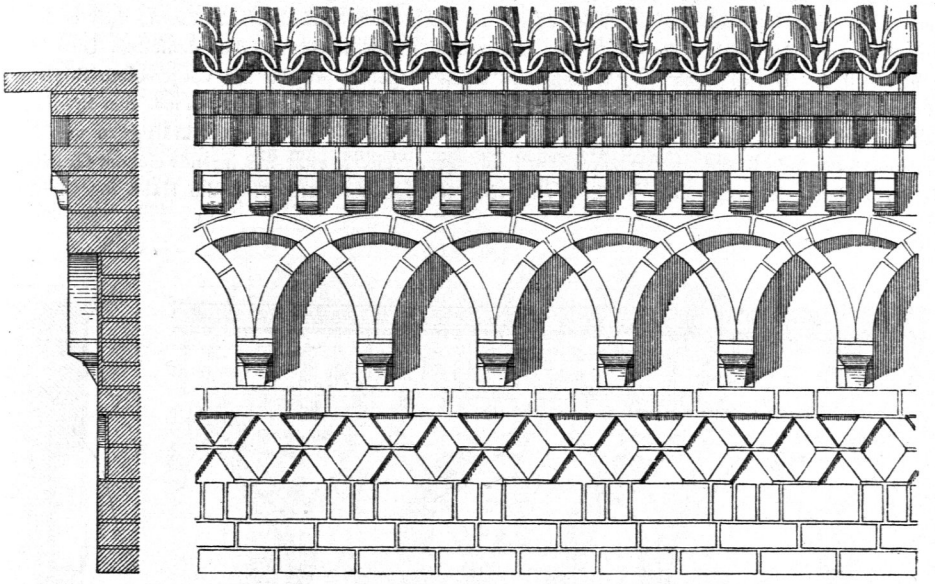
1/25 w. Gr.

zu ihrem beſtändigen Gebrauch, auf Vermittelung des Herrn *Anſelm* mit ſeinen Rechtsbeiſtänden *Heinrich* und *Rudolf*; und gaben der Magdeburger Kirche 11 Hufen in ihrem Dorfe Nizekendorp, das ſonſt auch Gerdekin heiſst, zum Austauſch.

51) Dieſer Bogenfries iſt bemalt.

52) Nach: Dartein, a. a. O.

Fig. 167.



Hauptgefims an der Kirche *Sant' Ambrogio* zu Mailand [52]).

1/25 w. Gr.

Fig. 168.

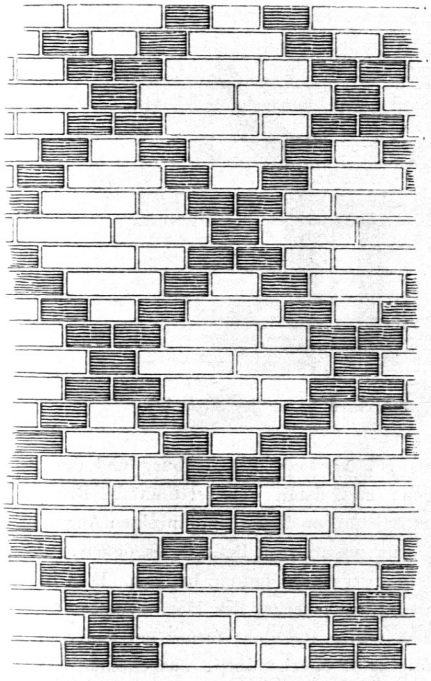
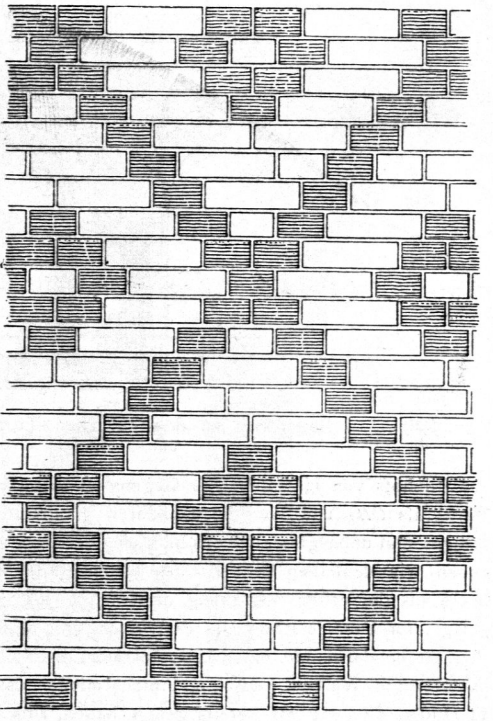


Fig. 169.



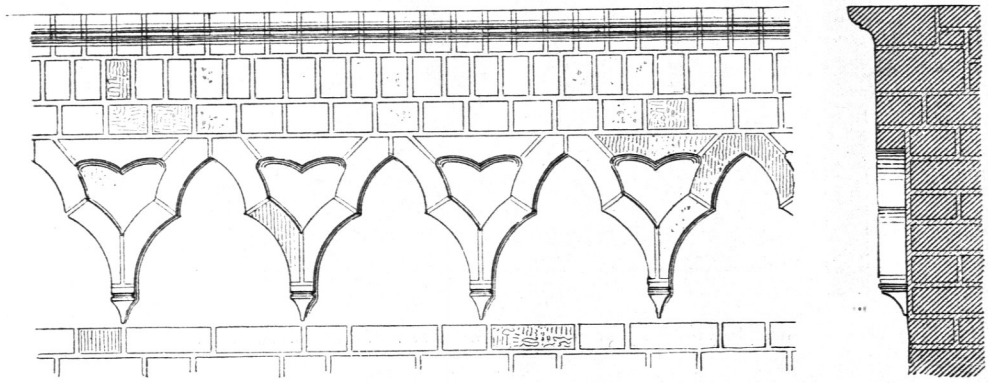
Ziegelmufter vom

Chor Querfchiff

des Domes zu Brandenburg [48]).

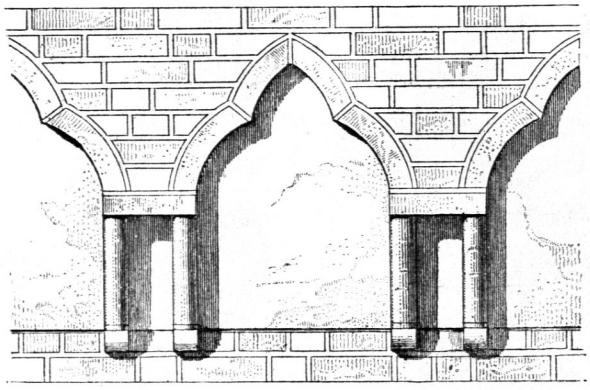
Wenn wir uns alſo dieſe wohlüberlegte Tat unſerer Vorgänger noch einmal vor Augen ſtellen, ſo ſtimmen wir jenem Umtauſch bei, erachten es für zu Recht beſtehend und beſtimmen, daſs es beiderſeits mit unverletzbarer Feſtigkeit beſtehen bleibe. Auſserdem ſtimmen wir bei, daſs denſelben Dienern Gottes der achte Teil des Dorfes Buck mit Wieſen und ihrem Zubehör, welche der vorgenannte Stiefvater und die Mutter der genannten leiblichen Brüder durch rechtmäſsigen Kauf beſeſſen haben, den Brüdern für ihr Seelenheil übergeben haben. Dieſer Angelegenheit ſtimmten alle, um ſie rechtskräftig zu machen, bei; ja ſie gaben ſogar jede Klage, die irgendwelche Leute gegen das Kloſter aus irgendwelchem Grunde, ſei es wegen der Hufen oder wegen der Zehnten zu erheben begonnen hatten, in die Hand des Herrn *Walo*,

Fig. 170.



Hauptgeſims an der Marienkirche zu Salzwedel[48]).

Fig. 171.

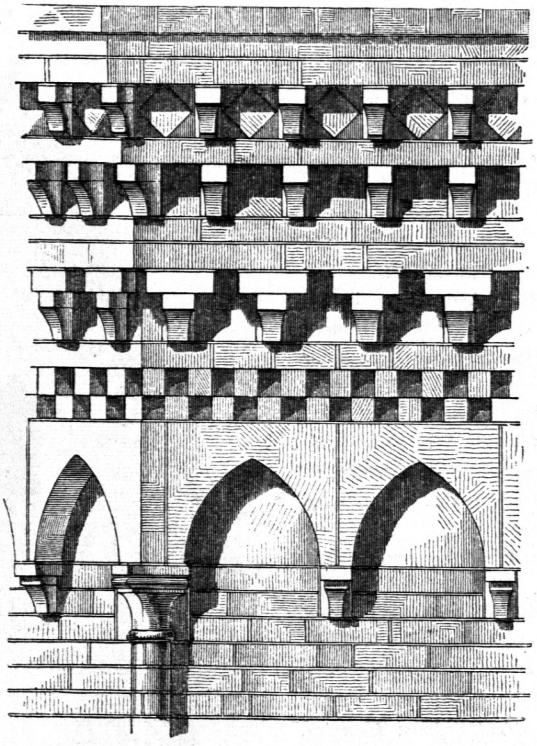


1/25 w. Gr.

Bogenfries an den gotiſchen Türmen der Kloſterkirche zu Jerichow[48]).

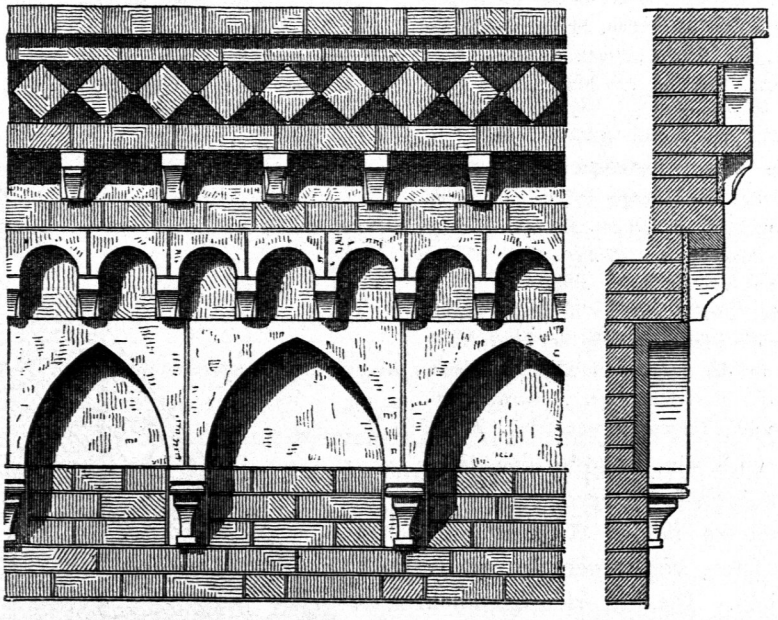
des Biſchofs von Havelberg, in Gegenwart des Herrn Biſchofs *Wolmar* von Brandenburg und des Herrn Markgrafs *Otto* und vor vielen anderen glaubwürdigen Zeugen; und damit von jetzt an die Brüder ein ruhiges und unbeugſames Recht beſaſsen, verzichteten ſie einmütig. Auſser dieſem im einzelnen Angeführten geben wir denſelben Brüdern die fortdauernde Möglichkeit zum ungeſtörten Beſitz alles deſſen, was ſie heute aus der erſten Schenkung der Fürſten, die das alte Kloſter gegründet hatten, beſitzen. Dies iſt, wie geſagt, im Dorf Jerichow die Pfarrkirche mit aller ihrer Gerechtſame, ferner das Dorf Wulkow und die Pfarrkirche darin, mit einer Hufe im Dorf Brift, und mit allen ſeinen Rechten; ferner ein anderes Dorf, das ſlawiſch Wulkow heiſst, und nicht minder das vorgenannte Dorf Nizekendorp, ausgenommen in ihm 11 Hufen, die, wie wir bereits geſagt haben, zum Austauſch beſtimmt ſind. Ferner eine Hufe in Schollene gelegen, am Fluſſe Boda, das 10 Solidi gibt. Auſserdem ſollen ihnen ſicher ſein die Güter ihres Herrn Biſchofs *Anſelm*, denen er für ſie eine Präbende hinzufügte, indem er ihnen einen Hof innerhalb des alten Walles Kabelitz gab, und gleichfalls das ſehr nahe gelegene Dorf, welches ebenſo Kabelitz heiſst, von denen das eine von beiden ſein Nachfolger Herr *Walo* ihnen als Präbende beſtätigte, indem er ſelbſt

Fig. 172.



1/25 w. Gr.

Fig. 173.



Hauptgeſims an der Kirche *Sant' Antonio* zu Padua[55]).

noch den vorgenannten Gaben ſein Dorf, namens Viſica, hinzufügte. Alles dieſes alſo, ſo wie es oben zuſammengefaſst iſt, mit allem ſeinem Zubehör, Einkünften, Zehnten, Wieſen, Weiden, Gewäſſern, Wäldern und Hörigen ſollen ſie frei beſitzen; auch ſollen ſie drei Mühlen am Ufer des Elbefluſſes, mit dem Recht dort zu fiſchen, haben. Und damit alles dies zur Kenntnis der Zukünftigen und der Gegenwärtigen gelangt,

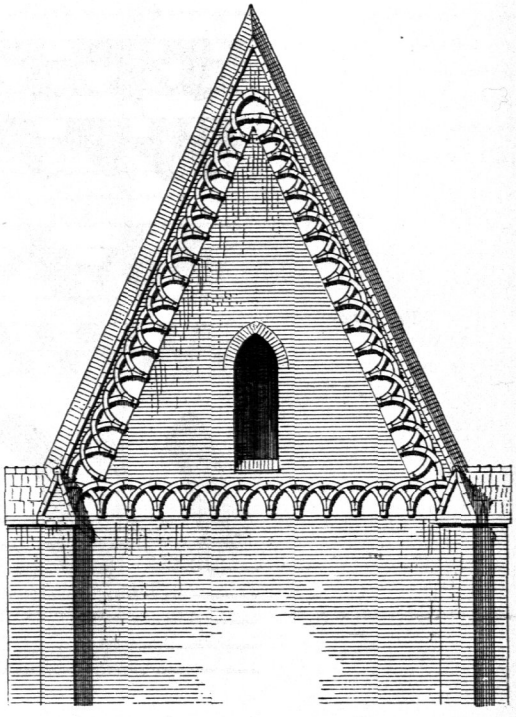
ſo zeichnen wir es auf dieſem Blatte auf, und damit es den Dienern Gottes unverſehrt erhalten bleibe, ſo beſtätigen wir es ihnen mit dem Bann der heiligen Apoſtel Petrus und Paulus und mit der Gewalt der heiligen römiſchen Kirche und nicht minder mit dem Vorrecht, das unſerer Niedrigkeit zukommt. Allen aber, die vorgenanntem Ort Gutes erweiſen und ihn ſelbſt, wie auch ſeine Rechte vor Unrecht ſchützen, möge Gnade und Friede im jetzigen Leben gewährt und auch auf ſie im zukünftigen ewigen Leben herabgefleht werden. Die aber, die in böſer Abſicht verwirren und entweder ſie an ihrer Ruhe oder ihrem Vorteil ſchädigen wollen, die ſollen, wenn ſie nicht würdigen Erſatz für ihr Tun leiſten, ſelbſt ſo, wie ich ſterblich bin, und wie das Wachs vor dem Angeſicht des Feuers zerflieſst, fern vom Angeſicht Gottes mit den Sündern in Ewigkeit untergehen. Amen.

Zeugen dieſer Amtshandlung ſind: *Walo*, der Havelberger Biſchof; *Wolmar*, Biſchof von Magdeburg; *Sifrid*, der Nienburger Abt; *Roker*, Präpoſitus der Domkirche; *Heidenrich*, Präpoſitus von Halle; *Gunterus*, von Gottesgenade Präpoſitus; *Hupert*, der Havelberger Präpoſitus; *Reiner*, Präpoſitus von Liezeka; *Sifrid*, Dekan; *Heinrich*, Präpoſitus der St. Sebaſtianskirche; *Balderam*, Präpoſitus der St. Marienkirche; *Albert*, *Gero*, *Konrad*, *Ulrich* und *Konrad*, Kanoniker der Magdeburger Kirche. Von den Laien, Markgraf *Otto von Brandenburg*, mit ſeinen Söhnen *Otto* und *Heinrich*; *Burchard*, Burggraf von Magdeburg; *Theodorich* von Wichmannsdorp; *Sifrid*, Burggraf von Arneborch; *Bruno von Siersleve*; *Bruno von Gersleve*; von den Miniſterialen *Heinrich* von Jerichow von der Magdeburger Kirche mit ſeinem Sohn *Albert* und ſeinem Bruder *Rudolf*; *Konrad*, Skultetus von Magdeburg; *Richard* und *Konrad von Alsleve*, und noch mehrere andere.

Gegeben aber iſt dies in der Stadt Magdeburg im Jahre der Fleiſchwerdung des Herrn 1172, Epakte 23, in der zweiten Indiktion, Concurrente 4, als der glorreiche Herr *Friedrich* Römiſcher Kaiſer, immer ruhmreich, war. Heil. Amen.]

Man wirft ein, es gehe aus dieſer Urkunde keineswegs hervor, daſs die heute ſtehenden beiden Kirchen noch diejenigen ſeien, von denen die Urkunden ſprächen. Dies iſt richtig; allein ſolches trifft faſt bei ſämtlichen Urkunden in Hinſicht auf Bauten zu, und ſo könnte man überhaupt keine Zeitbeſtimmung der Bauwerke aufſtellen. Denn ſo, wie der Bericht des *Gervaſius* über

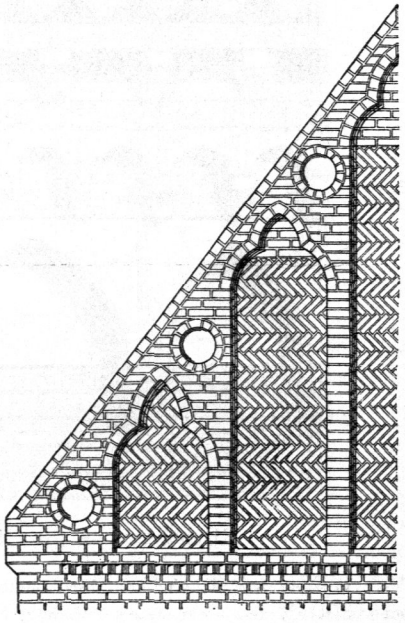
Fig. 174.



Südgiebel der Franziskanerkirche zu Krakau [55]).

1/200 w. Gr.

Fig. 175.



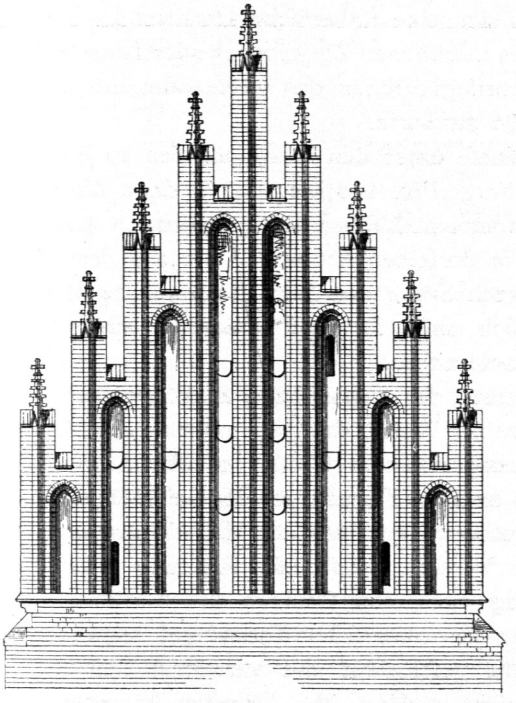
Weſtgiebel der Kloſterkirche zu Lehnin [48]).

1/100 w. Gr.

den Neubau und Umbau der Kathedrale von Canterbury, gibt es kaum einen zweiten. Die Belegſtellen allein zu betrachten, genügt nicht. Aber die Belegſtellen mit den Bauten und denjenigen der näheren und weiteren Umgebung in Beziehung zu ſetzen, gewährt die im Wortlaut der betreffenden Urkunde fehlende Sicherheit.

Und in der Tat, wenn man diejenigen Ziegelbauten nebeneinander ſtellt, welche durch Urkunden belegt ſind, dann bildet ſich ſchon ein ziemlich maſchenloſes Netz. Dieſe Bauten ſind: die Dorfkirche zu Jerichow (vor 1144), die Kloſterkirche daſelbſt (um 1150), die Kloſterkirche zu Diesdorf (1161), der Dom zu Brandenburg (1165—66), der Dom zu Lübeck (um 1173), der Dom zu Ratzeburg und die Dorfkirche zu Schönhauſen an der Elbe (1212). Dieſe Kirchen zeigen gleichzeitige, bezw. fortgeſchrittenere Formen. Will man annehmen, daſs keine dieſer Bauten diejenige ſei, auf die man die vorhandenen Urkunden beziehen kann, dann ergeben ſich die folgenden Unwahrſcheinlichkeiten. Es hat ſich wohl von allen Kirchen die erſte Baunachricht erhalten; aber trotzdem ſämtliche Kirchen nachher nochmals neu gebaut worden ſind, und zwar ſämtliche ziemlich aus einem Guſſe, ſo hat ſich doch über alle dieſe Neubauten nirgendwo eine Nachricht erhalten. Ferner müſſen alle dieſe zweiten Bauten in derſelben Reihenfolge neu entſtanden ſein, in der die erſten Bauten aufgeführt worden waren; dies beweiſen ihre Formen. Schlieſslich würden die Formen dieſer ſämtlichen Bauten mit denjenigen der Zeit nach ebenfalls belegten Kirchen der benachbarten Stammlande, wie die Dome zu Braunſchweig und Magdeburg, nicht übereinſtimmen. Hier iſt nicht der Ort, um dieſe Zuſammenhänge ſo darzulegen, daſs ſich das Netz als lückenlos ausweiſt; dieſer Nachweis wird anderswo erbracht werden.

Fig. 176.



Weſtgiebel der Dominikanerkirche zu Krakau[55]).
1/200 w. Gr.

Gegenüber dieſer immerhin beträchtlichen Anzahl romaniſcher Backſteinkirchen der Mark und der angrenzenden Lande, welche der Zeit nach zu beſtimmen ſind, bezw. die ſich um die mit Urkunden belegten Kirchen ſcharen, verſagen die Niederlande und Oberitalien.

63. Backſteinkirchen in den Niederlanden und in Oberitalien.

In den Niederlanden gibt es bis auf *St.-Sauveur* zu Brügge, das der Zeit nach nicht einmal beſtimmt iſt, kaum einen erhaltenen romaniſchen Ziegelbau. Aber auch in Italien verſagen die Urkunden völlig, und es läſst ſich insbeſondere nicht nachweiſen, daſs *Sant' Ambrogio* zu Mailand, *San Micchele* zu Pavia und alle anderen ähnlichen romaniſchen Bauwerke älter ſind als die Bauten Norddeutſchlands. Auch iſt eine der hauptſächlichſten und am meiſten an italieniſche Vorbilder erinnernden Bauten, die Ziſterzienſerkirche zu Dobrilugk, keine der früheſten märki-

ſchen Backſteinbauten, da ſie erſt um den Beginn des XIII. Jahrhunderts entſtanden ſein kann. Italieniſch mutet an ihr vor allem die äuſsere Umrahmung des Fenſters an (Fig. 158[48]), da ſie aus einem anderen Mittelpunkt geſchlagen iſt als der Bogen ſelbſt; doch findet ſich dieſe Form auch ſonſt in Deutſchland; ſo im Münſter zu Aachen, in Fritzlar und in Werden a. d. R. Ferner hebt man hervor, daſs die ſchlitzartigen Blenden ebenſo an *San Lorenzo* und *San Micchele* zu Cremona vorkommen; doch will dies ſchon weniger wirken, da dieſe Schlitze in Cremona in ganz anderen Gröſsen auftreten. Der letzte Beweis für italieniſche Herkunft, daſs die Fenſter wie in Italien unverglaſt geweſen ſeien, iſt gänzlich irrig, da auch in Italien die Fenſter verglaſt waren. Dobrilugk hat natürlich ebenfalls verglaſte Fenſter beſeſſen, Glas in Holzrahmen, wenn keine Glasfalze vorhanden ſein ſollten. Schlieſslich bewieſe, wie ſchon hervorgehoben, eine italieniſche Herkunft Dobrilugks gar nichts für die italieniſche Herkunft des märkiſchen Ziegelbaues oder ſeiner Kunſtformen, da zur Zeit der Entſtehung Dobrilugks ſchon das vierte oder fünfte Baumeiſtergeſchlecht in der Mark Ziegelbauten aufführte.

Beweiskräftiger ſind die Rundbogenfrieſe unter den Hauptgeſimſen zu Jerichow (Fig. 159[48]), an *St. Nikolaus* zu Brandenburg (Fig. 160 bis 164[48]); denn dieſe entſtammen der erſten Hälfte des XII. Jahrhunderts und ſehen völlig italieniſch aus. Die Italiener ſchnitten ſolche Rundbogenſteine in derſelben Art und Weiſe aus dem Tone heraus. So zeigen es z. B. die verſchiedenen Simſe von *Sant' Ambrogio* zu Mailand (Fig. 165 bis 167[52]). Uebrigens läſst ſich auch für *Sant' Ambrogio* ein höheres Alter als Jerichow mit Sicherheit nicht nachweiſen.

64. Herſtellung der Formſteine.

Die Herſtellung der Formſteine während der romaniſchen Kunſt geſchah nach den neuerdings angeſtellten Verſuchen[53]) in der Weiſe, daſs ſie vermittels des Meiſsels aus Vollſteinen oder aus Rohſtücken in entſprechender Gröſse in lufttrockenem Zuſtande herausgearbeitet wurden; man ſieht an allen Formſteinen Meiſselſchläge. Dieſe Formſteine ſind nicht etwa nach dem Vermauern vermittels des Meiſsels ausgearbeitet worden, wie man früher annahm. Jeder Verſuch nach dieſer Richtung erweiſt die Unmöglichkeit, vermittels der Bearbeitung nach dem Brennen das Ausſehen eines gebrannten Ziegels zu erzielen, wie ſolches die romaniſchen Formziegel zeigen; auch würden dergeſtalt bearbeitete Ziegel mehr geſchwärzt und verwittert ſein als die gewöhnlichen Ziegel, deren Brandhaut nicht verletzt iſt. Daneben kommen auch ſolche Steine vor, welche in weichem Zuſtande modelliert worden ſind; dies zeigen z. B. die Kapitelle und Maſswerke in Chorin aus der gotiſchen Zeit. Die mit glatten Blättern oder Ranken verzierten Plattenfrieſe ſind dagegen erſichtlich in Holzformen gepreſst worden. Zu gotiſcher Zeit wurden dann die meiſten Profilſteine ebenſo in Kaſten, bezw. Formen geſtrichen wie die gewöhnlichen Ziegel.

65. Abmeſſungen.

Bezüglich der Gröſse der Ziegel iſt zu bemerken, daſs die romaniſchen Steine im allgemeinen kleiner als die gotiſchen ſind. Die letzteren wachſen bis 10 cm Höhe, 15 cm Tiefe und 30 cm Länge, während die kleinſten romaniſchen Ziegel am Dom zu Werden[54]) nur $5 \times 11 \times 26$ cm groſs ſind; 10 Schichten ſind 70 bis 75 cm hoch.

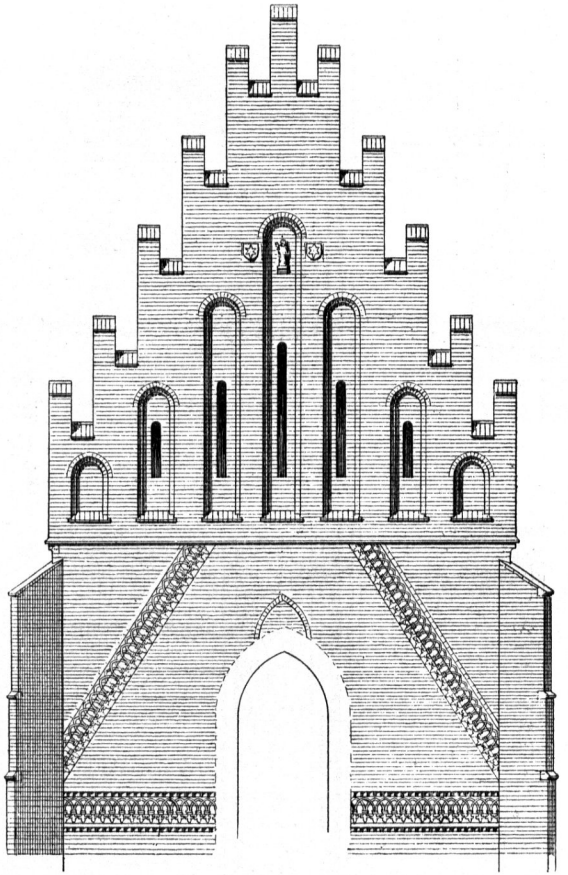
66. Verband.

Der Verband iſt derart gewählt, daſs meiſtens in jeder Schicht ein Binder auf zwei Läufer folgt. In der nächſten Schicht verſchiebt ſich der Binder entweder um einen halben Kopf oder um einen Dreiviertelſtein. Dies iſt die möglichſt ſparſame

53) Siehe: Zeitſchr. f. Arch. u. Ing. 1897, S. 22 ff.

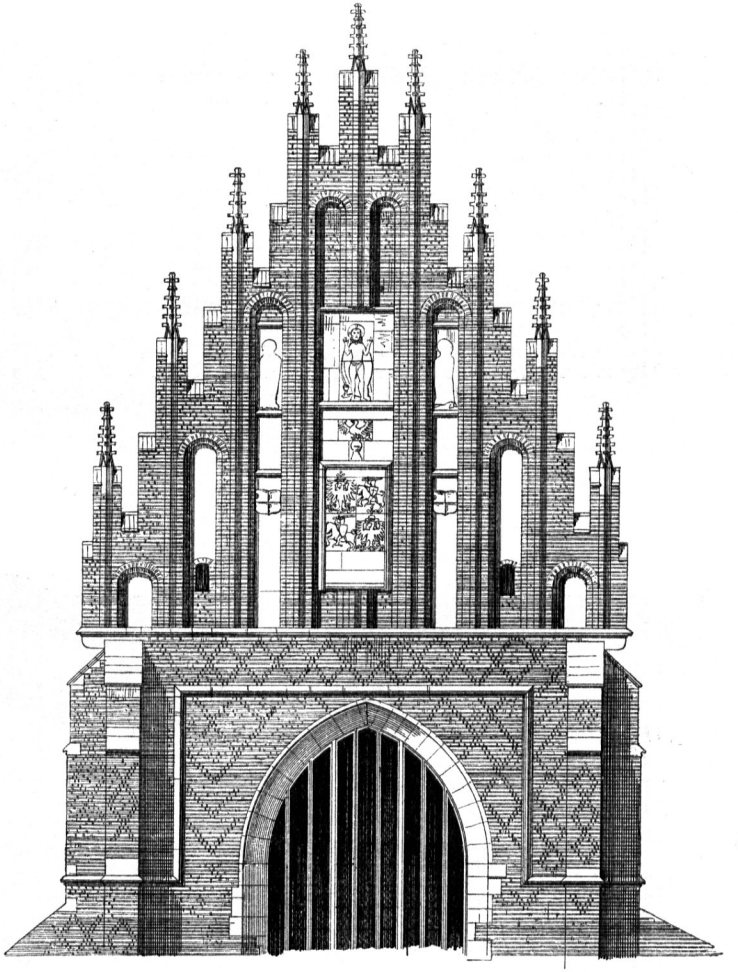
54) Nach ebendaſ., S. 32.

Fig. 177.



Oftgiebel der Dominikanerkirche zu Krakau [55]).

Fig. 178.



Weftgiebel der Korpus Chriftikirche zu Krakau [55]).

1/200 w. Gr.

Fig. 179.

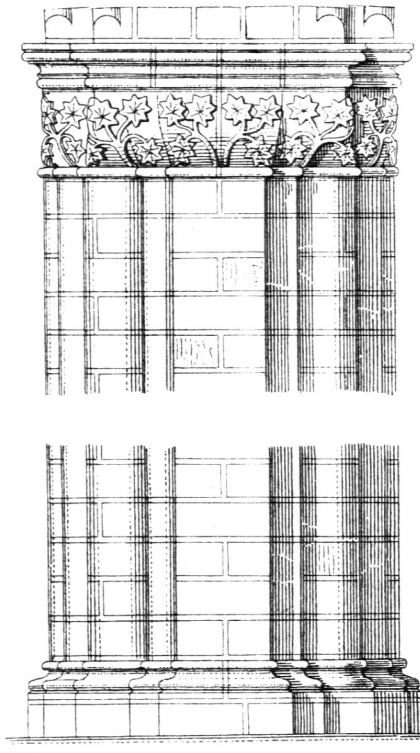
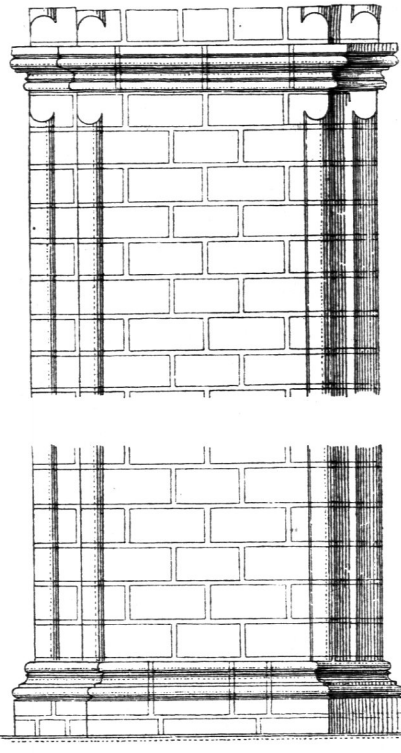


Fig. 180.



Schiffspfeiler.

Fig. 181.

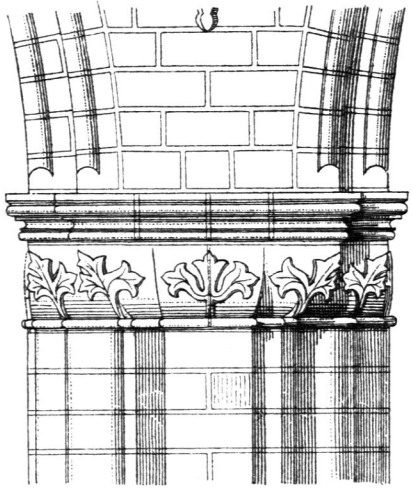
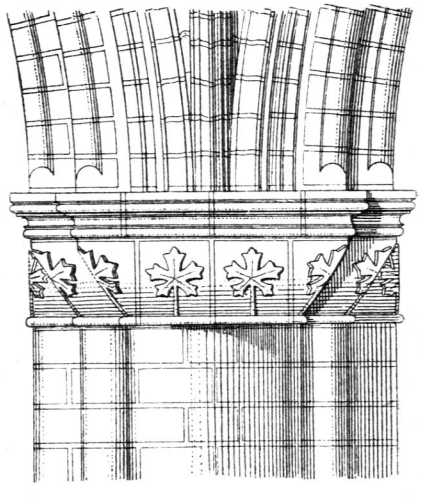


Fig. 182.



Chorpfeiler.

Von der Klofterkirche zu Chorin [48]).

Fig. 183.

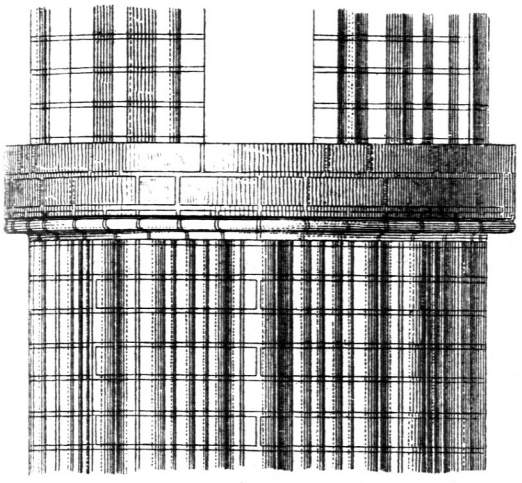
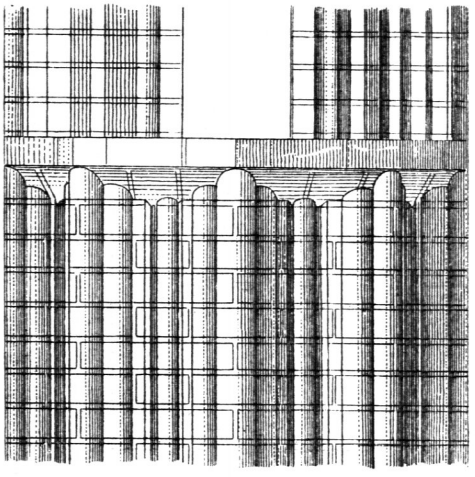
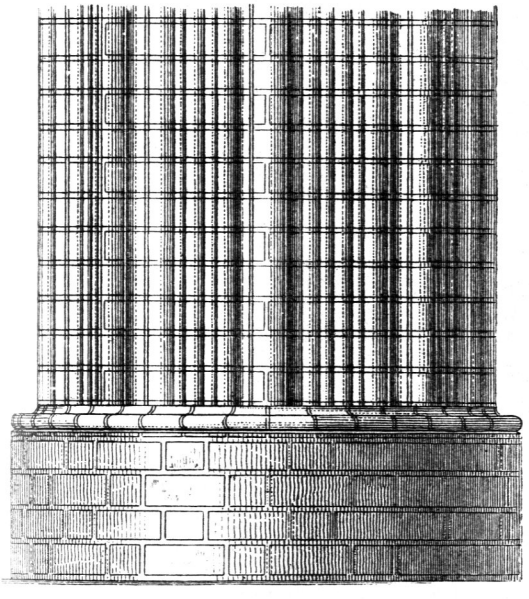
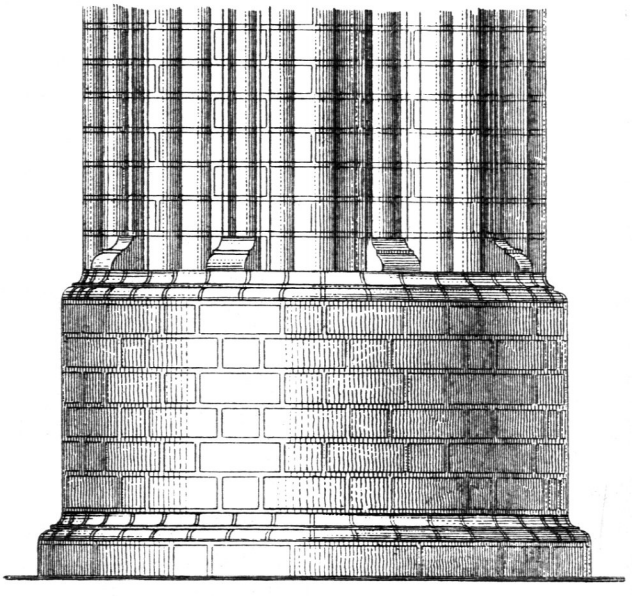
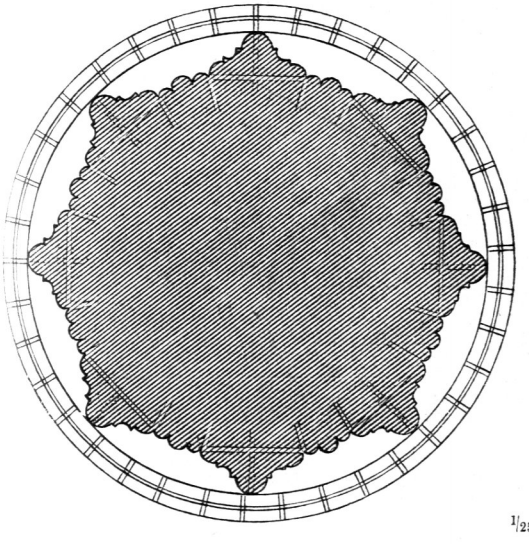


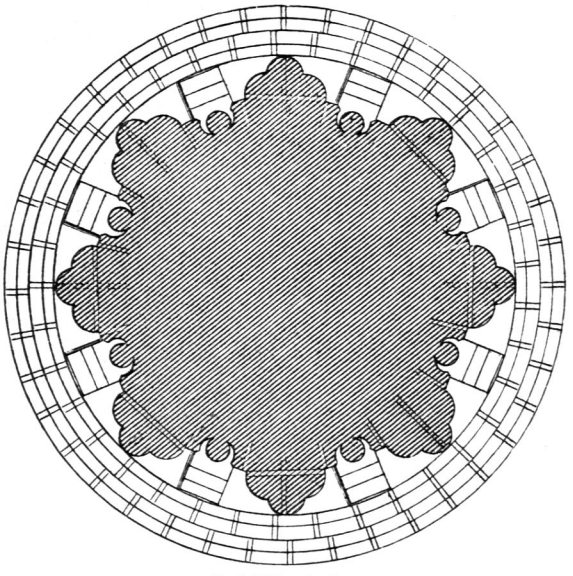
Fig. 184.









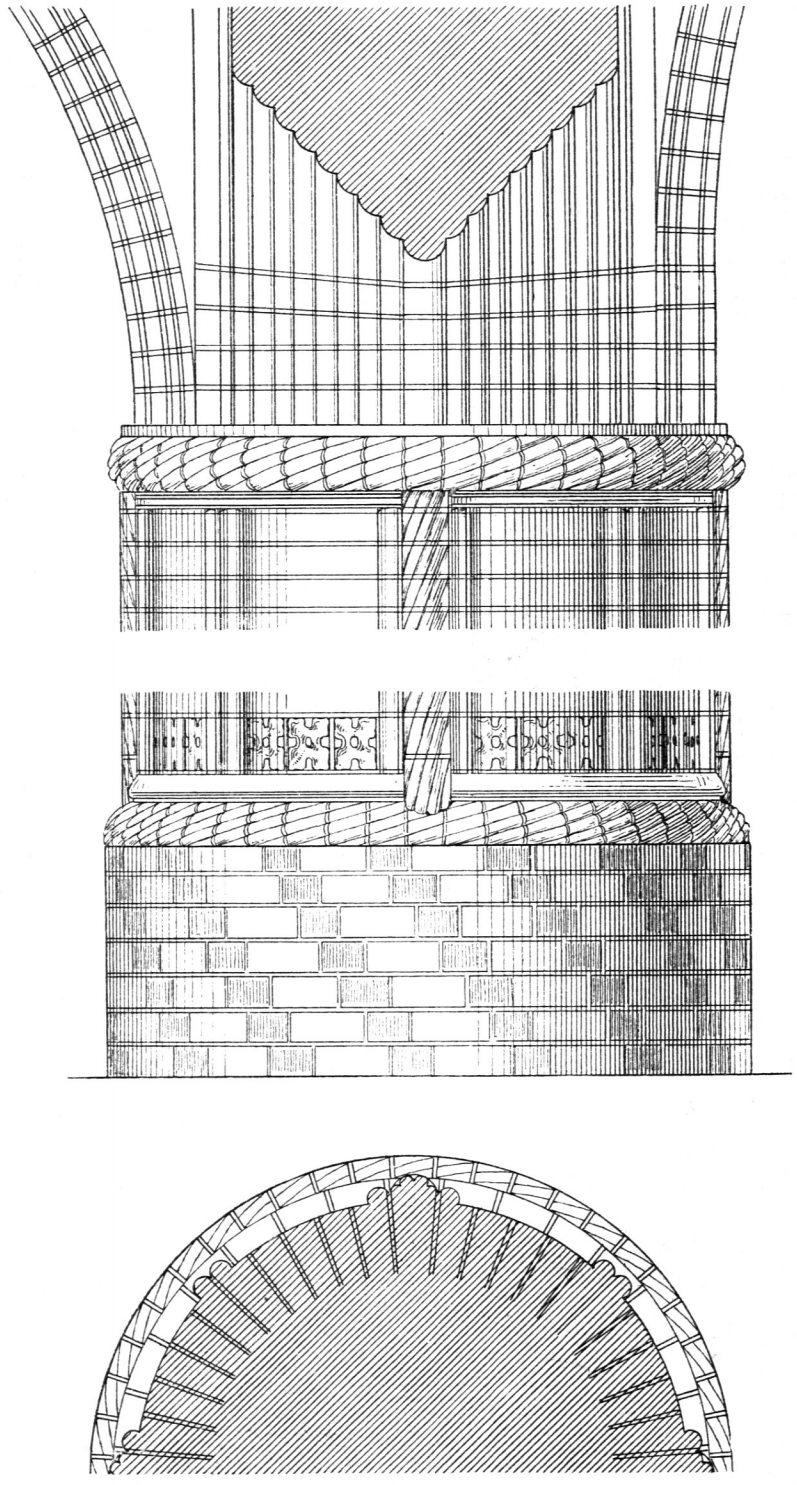


1/25 w. Gr.

Chorpfeiler — Schiffspfeiler

in der St. Johanniskirche zu Werben[48]).

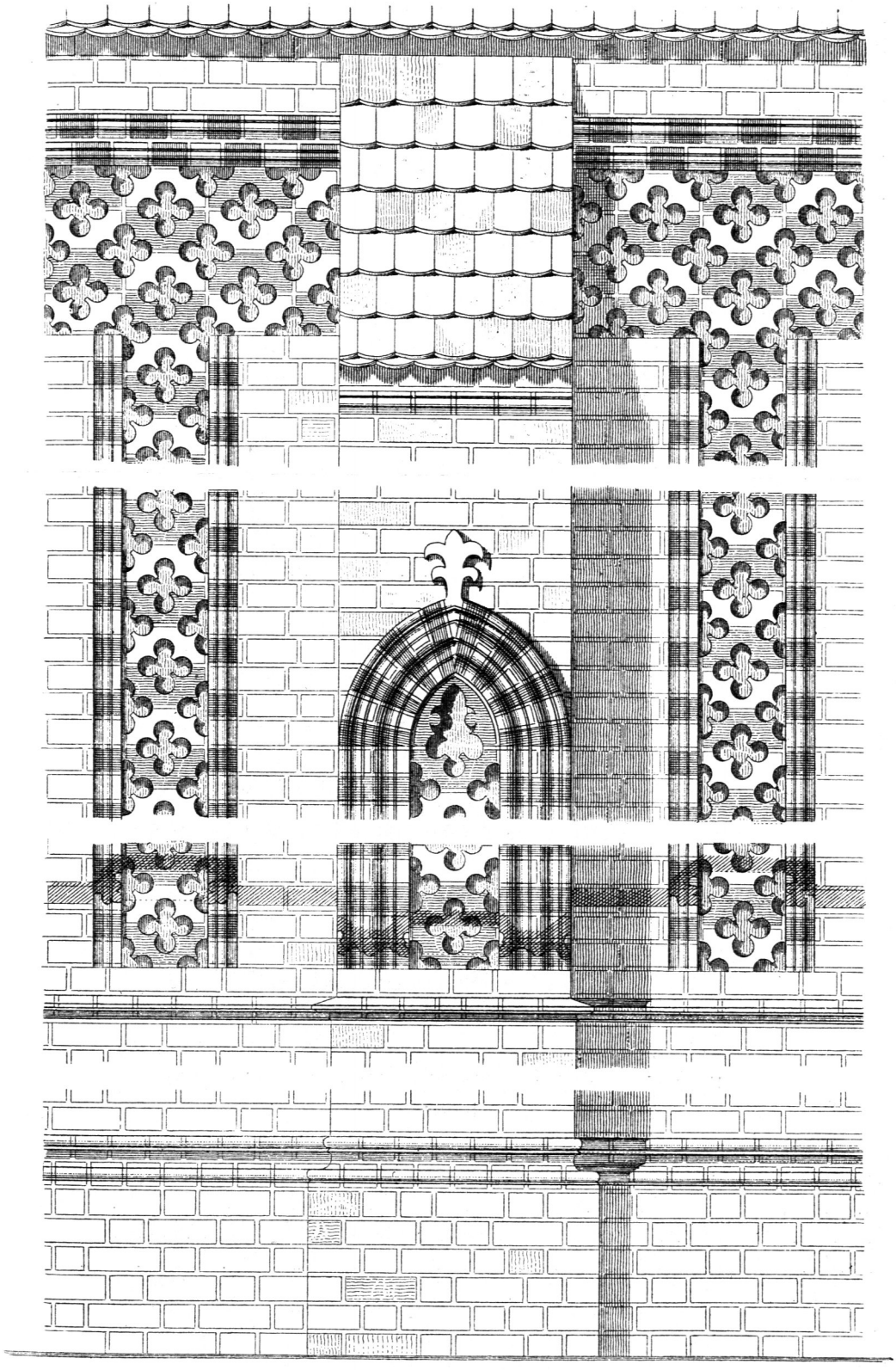
Fig. 185.



Schiffspfeiler in der Wallfahrtskirche Heiligblut zu Wilsnack[48]).

1/25 w. Gr.

Fig. 186.

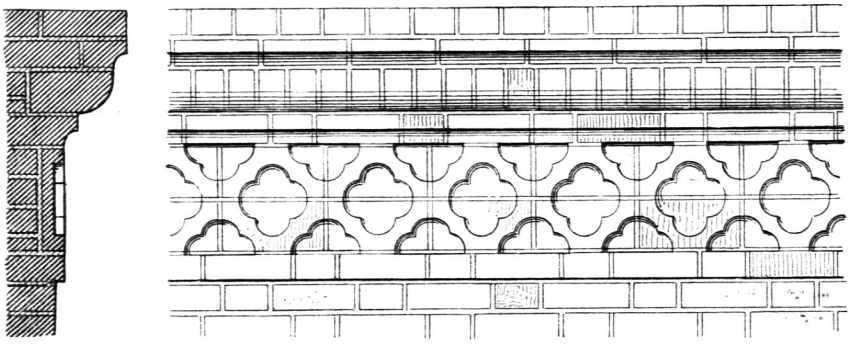


Von der Aufsenanſicht der St. Johanniskirche zu Werben[48]).

1/25 w. Gr.

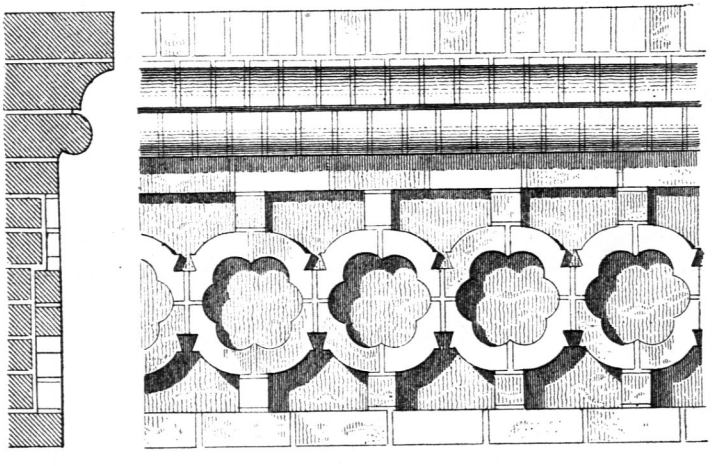
Art der Verblendung. Im Grund genommen iſt eine ſolche Verblendung nur einen halben Stein ſtark mit nicht allzuvielen Bindern in das hinterliegende Mauerwerk. Daſs es jedoch genug Binder ſind und daſs dieſe halbſteinſtarke Verblendhaut keine Gefahren birgt, zeigen Tauſende der ſo vorzüglich erhaltenen Bauwerke. In den Gegenden, in welchen der Ziegel ſeltener war, iſt ſelbſt Bruchſteinmauerwerk in ſolcher Weiſe mit Ziegeln verblendet worden. Häufig wechſelt auch je ein Binder mit je einem Läufer.

Fig. 187.



Hauptgeſims an der St. Marienkirche zu Salzwedel[48]).

Fig. 188.

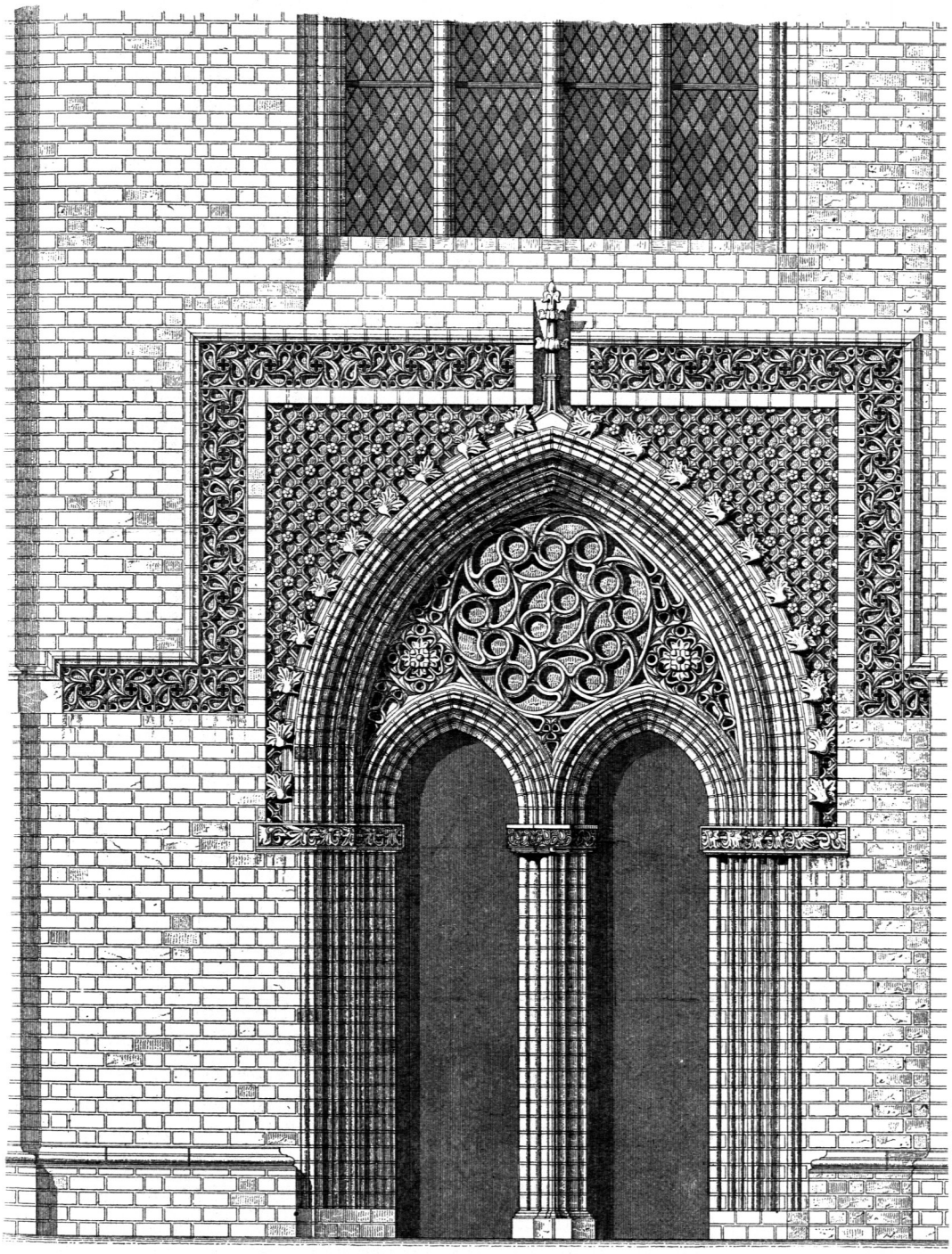


Hauptgeſims am Chor der St. Johanniskirche zu Brandenburg[48]).
$^1/_{25}$ w. Gr.

67. Glaſur.

Immer iſt ſchöner roter Ton verwendet. Gegen 1200 traten die Glaſuren auf. Es wurden ſowohl die Formſteine wie die einfachen Ziegel glaſiert — meiſtens grün. Mit den letzteren wurden die Flächen in ſchachbrettartigen Muſtern verziert. Dieſer Flächenſchmuck ſpielte eine beſondere Rolle in Schleſien, welches keinen reinen Backſteinbau betrieben hat; daſelbſt ſind nur die Flächen in Ziegeln, die Simſe und Maſswerke dagegen in Hauſtein hergeſtellt. Auch in der Mark hat man von ſolchen Flächenmuſtern Gebrauch gemacht; ſolche zeigt ſehr ſchön der Dom zu Brandenburg (Fig. 168 u. 169[48]). Die glaſierten Profilſteine wechſeln in den ſteigen-

Fig. 189.



Tor der St. Stephanskirche zu Tangermünde [48]).

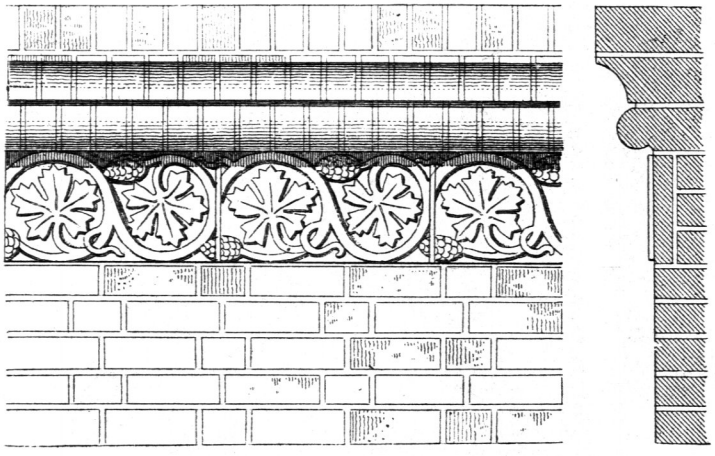
1/50 w. Gr.

den Gliedern ebenfalls mit unglaſierten ab; wagrechte Simſe ſind dagegen völlig glaſiert.

68. Fugen. Die Fugen ſind zum mindeſten 1 cm ſtark, zumeiſt jedoch ſtärker. Sie ſind voll ausgeſtrichen und weiſs. Häufig ſind noch ein oder zwei Fugenſtriche aufgeriſſen. Sind die Fugen unregelmäſsig breit, ſo iſt der überſtehende Kalk rot gefärbt. Ob die ganze Fläche der Ziegel rot angeſtrichen worden iſt, läſst ſich ſchwer ermitteln.

69. Bogenfrieſe. Sehen wir nun, wie ſich die Einzelformen weiter entwickeln. Bleiben wir zunächſt bei den Bogenfrieſen. Das Geſims der Marienkirche zu Salzwedel (Fig. 170[48]) weiſt ſchon die frühgotiſchen Kleeblattbogen auf. Etwas ſpäterer Zeit entſtammt dasjenige an der Weſtanſicht der Kloſterkirche zu Jerichow (Fig. 171[48]).

Fig. 190.



Hauptgeſims am Langhaus der St. Johanniskirche zu Brandenburg[48]).

1/25 w. Gr.

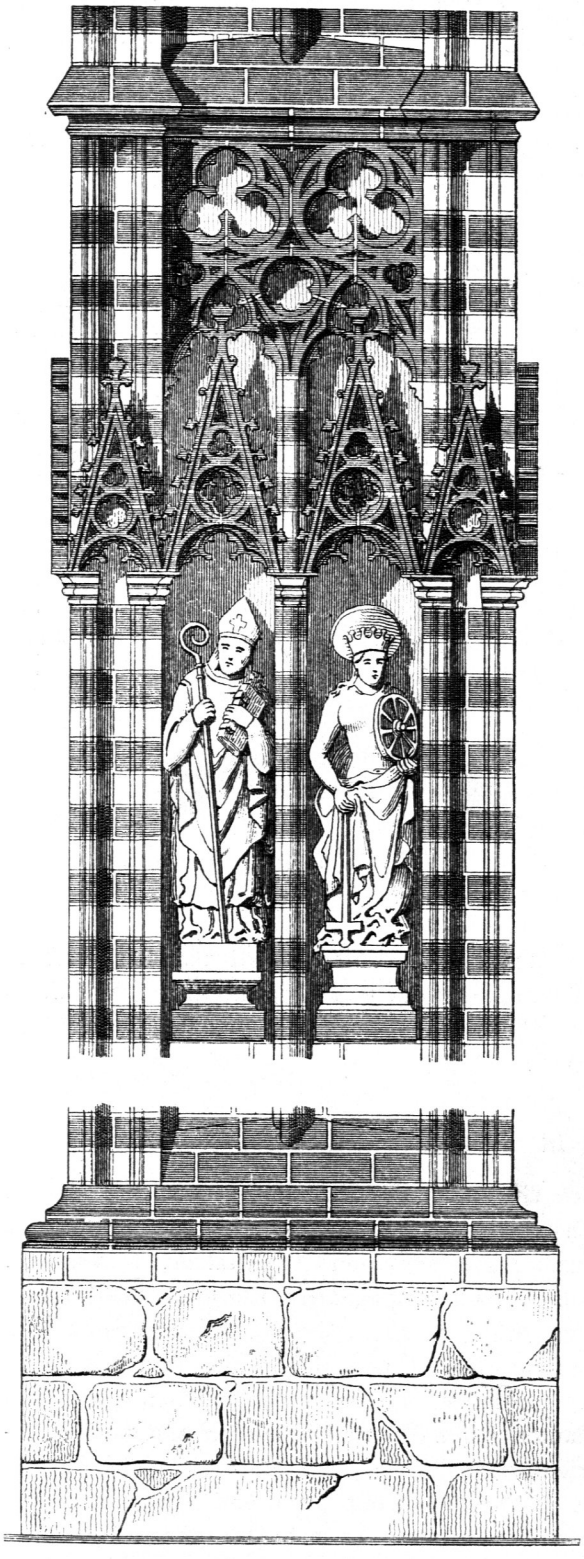
Wie ſich in Italien dieſe Formen ſpäter umbildeten, tun die Simſe von *Sant' Antonio* zu Padua (Fig. 172 u. 173[55]) dar.

70. Giebel. Auch die Giebel machten im Backſteinbau die materialgemäſse Umwandelung durch. Im Anfang unterſchieden ſie ſich nicht ſonderlich von den Hauſteingiebeln; ein Beiſpiel hierfür iſt der Südgiebel der Franziskanerkirche zu Krakau (Fig. 174[55]). Die Einzelformen veränderten ſich dann ſchrittweiſe mit der Hauſteinkunſt (Fig. 175[48]), jedoch ſo, daſs das Weſen des Backſteines allmählich Einfluſs gewann; ſo ſehen wir es am Giebel von Lehnin durch die Verwendung der Ziegel zu diagonal gelegten Muſtern. Dann wurden die Giebel durch beſondere Einzelheiten des Ziegelbaues, ſo durch die Zinnenform, völlig umgebildet; der nachträglich höher geführte Giebel der Dominikanerkirche zu Krakau bietet ein gutes Beiſpiel (Fig. 177[55]). Bei reichen Mitteln wurden ſpäter die aufwändigſten Löſungen nach dieſer Richtung gefunden; ſo die Weſtgiebel der Dominikanerkirche (Fig. 176[55]) und der Korpus Chriſtikirche zu Krakau (Fig. 178[55]).

71. Pfeiler im Inneren. Wenn wir die Umbildung der Pfeiler im Inneren betrachten, ſo finden wir, daſs die Pfeilerquerſchnitte der Kirche in Chorin (Fig. 179 bis 182[48]), welche der früh-

[55]) Nach *Effenwein*'s Aufnahme.

Fig. 191.



Von der Katharinenkirche zu Brandenburg[48]).

gotiſchen Zeit entſproſſen iſt (nach 1268), dartun, daſs die Ziegelkunſt bis dahin immer noch eine Ueberſetzung der Hauſteinformen war, die ſich in ihren frühen viereckigen Formen auch ſehr gut für Ziegel eigneten. Die Kapitelle ſind aus groſsen Stücken geformt und gebrannt.

Die hochgotiſcher Zeit entſtammende St. Johanniskirche zu Werben zeigt dagegen Pfeilerquerſchnitte, welche den Ziegelformſteinen ihre Geſtalt verdanken (Fig. 183 u. 184[48]). Hier ſind die Pfeiler mittels weniger Formſteine ſternförmig geſtaltet. Wenn die Einzelglieder nicht zu klein ausfallen, dann wirken ſolche Bildungen höchſt reizvoll. Dieſe reiche und immerhin koſtſpielige Gliederung der Pfeiler konnte jedoch die runden Säulen mit vier angelehnten kleinen Säulchen nicht verdrängen, da dieſe ja aus zwei oder drei einfachen Formſteinen hergeſtellt werden können. Die Mehrzahl der märkiſchen Kirchen zeigt dieſe Säulenpfeiler; ſo auch eine der ſpäteſten Bauten: die Wallfahrtskirche zu Wilsnack (Fig. 185[48]).

72. Aeuſseres.

Da der Backſtein mit geringeren Koſten reichere Flächenverzierung ermöglicht, als dies beim Werkſtein der Fall iſt, ſo hat denn auch der Backſteinbau im Aeuſseren reichlichſt davon Gebrauch gemacht. Allerdings hat er ſich ſelten oder nie zu einer »Terrakotta-Architektur« aufgeſchwungen, d. h. Laubwerk für ſolche Füllungen verwendet; er iſt beim Formziegel ſtehen geblieben. Häufig iſt dieſer in wenig bewältigter Art und Weiſe nur aus einer Fläche ausgeſchnitten und ohne

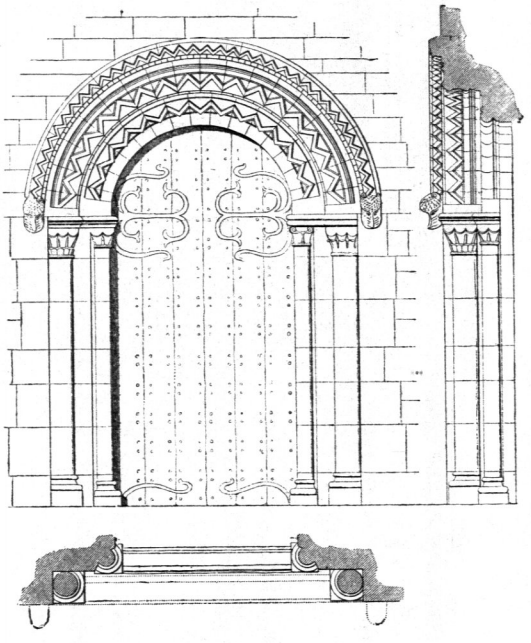
Profilierung verwendet worden. Beiſpiele bieten die St. Johanniskirche zu Werben (Fig. 186[48]), *St. Marien* zu Salzwedel (Fig. 187[48]) und *St. Johann* zu Brandenburg (Fig. 188[48]).

St. Stephan in Tangermünde weiſt ſolche Flächenverzierungen in künſtleriſch beſſer bewältigten Stücken auf (Fig. 189[48]). Auch die Schloſskapelle zu Zieſar (ſiehe die nebenſtehende Tafel) hat ſchön modellierte Maſswerkziegel zu ihren reichen Zierſtreifen verwendet. All ſolche Formziegel ſind faſt ausſchlieſslich glaſiert.

Einen von den wenigen Verſuchen, Blätter zu formen und damit Frieſe zu bilden, zeigt das Langhaus von *St. Johann* zu Brandenburg (Fig. 190[48]).

Daneben ſieht man friſche Einwirkungen der Hauſteinkunſt auf den Ziegelbau. An *St. Katharinen* zu Brandenburg (Fig. 191[48]) bemüht ſich der Baumeiſter, die reichen Strebepfeilerverzierungen der Hauſteinkirchen nachzuahmen; doch ſind die kleinen Terrakottagiebel in zu wenig gelöſter Weiſe auf Kragſteine von ebenſo unbewältigter Form aufgeſetzt, als daſs man an dieſen Einzelheiten Befriedigung empfinden könnte. Dagegen beſitzt *St. Katharinen* zu Brandenburg in der Fronleichnamskapelle das Hohelied der Backſteinkunſt; oberhalb der Dachtraufe hat der Baumeiſter ebenſo abgewogene wie phantaſtiſche Maſswerkaufbauten aufgeführt, welche in ihren Einzelheiten nur dem Backſtein und ſeinen Eigentümlichkeiten ihr Daſein verdanken.

Fig. 192.

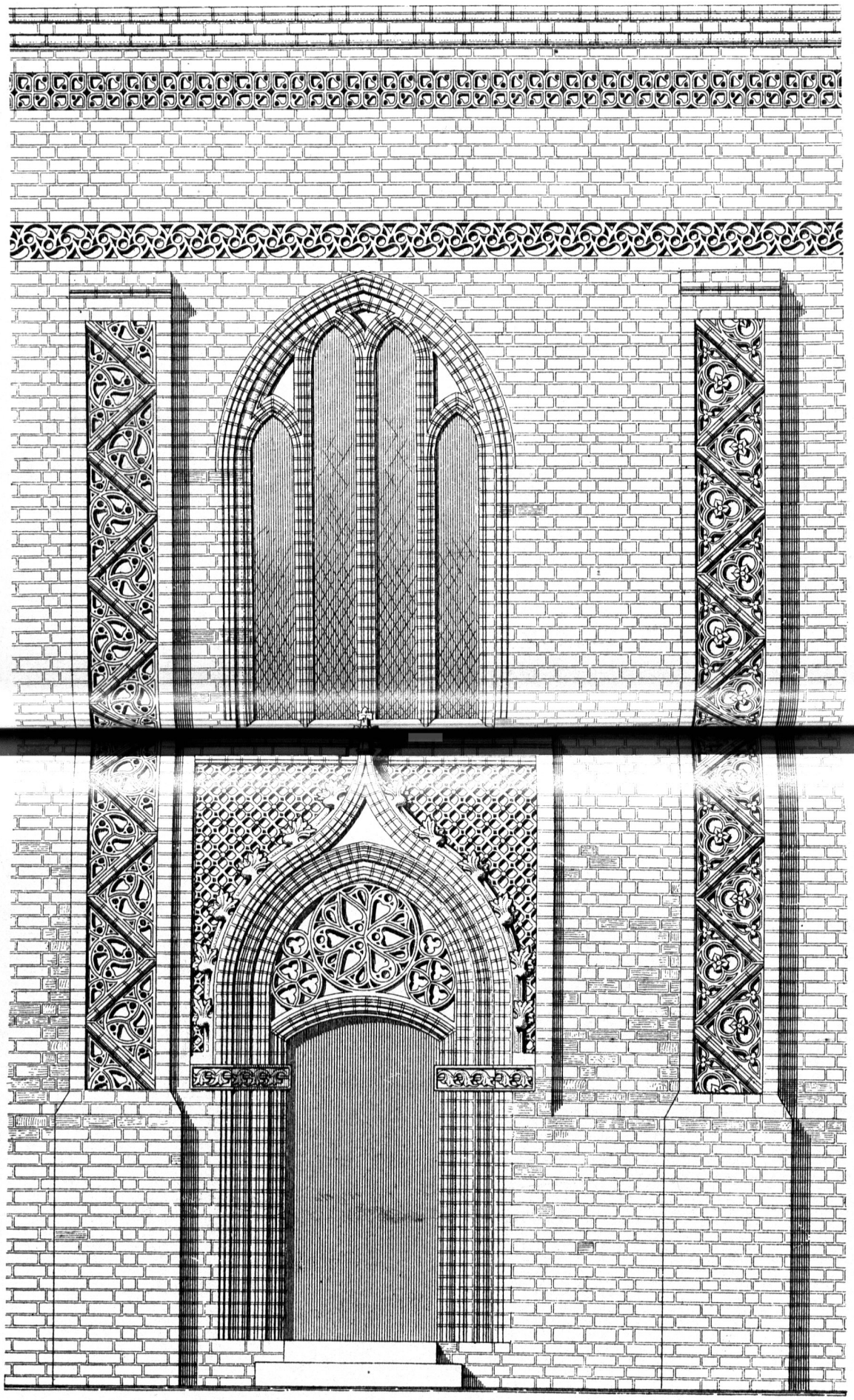


Tür an der Kathedrale zu Lincoln.
1/50 w. Gr.

b) Backſteinkirchen in anderen Teilen Europas.

73. Schleſien und Polen.

Haben wir bisher nur die beiden Gegenden des Ziegelbaues berückſichtigt, in denen der Backſtein die Formengebung beeinflufst und umgewandelt hat, nämlich die nordoſtdeutſche Tiefebene, einſchlieſslich Dänemarks, und Oberitalien, ſo verbleibt noch eine kurze Betrachtung der anderen Backſteingegenden Europas. Dieſe haben jedoch den Backſtein kaum zur Formengebung benutzt; alle Glieder und Simſe ſind aus Hauſtein hergeſtellt; nur die groſsen Flächen und die Pfeiler ſind aus Backſteinen aufgemauert. Zunächſt zeigen Schleſien und das ſüdliche Polen ein zuſammenhängendes Ziegelgebiet, deſſen Bauten beſonders in Breslau gigantiſche Verhältniſſe annehmen. Schon die Ziſterzienſerinnenkirche zu Trebnitz, welche Herzog *Heinrich* und ſeine Frau, die heilige *Hedwig* (zwiſchen 1201 und 1219), errichten lieſsen, zeigt den Ziegelbau in der Miſchung, wie er ſich das ganze Mittelalter hindurch in Schleſien behauptet: die Glieder aus Sandſtein, die Mauern und Pfeiler



Tor an der Schloſskapelle zu Zieſar.

1/50 w. Gr.

Nach: ADLER, F. Mittelalterliche Backſteinbauwerke des Preuſsiſchen Staates. Berlin 1860—69.

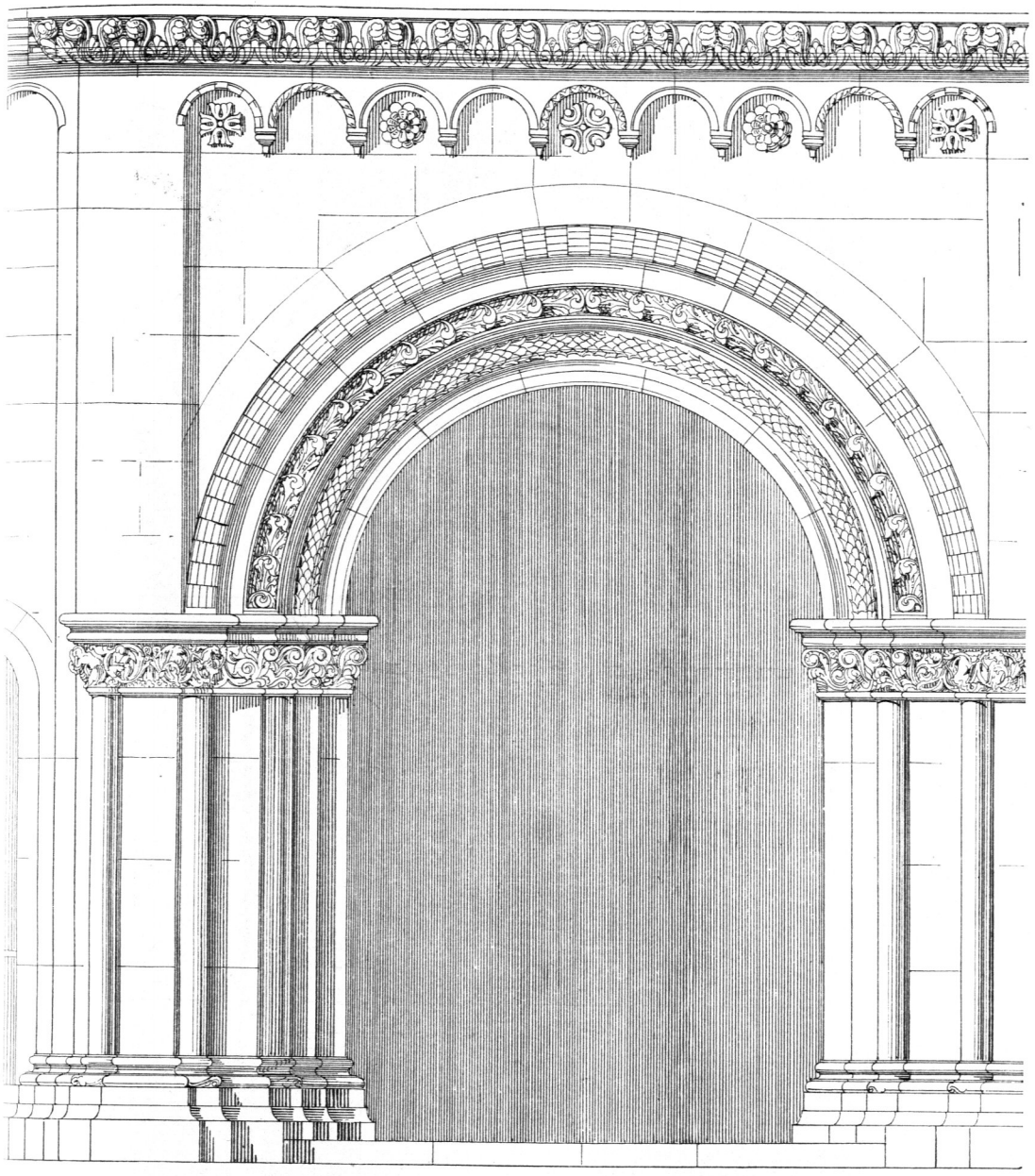
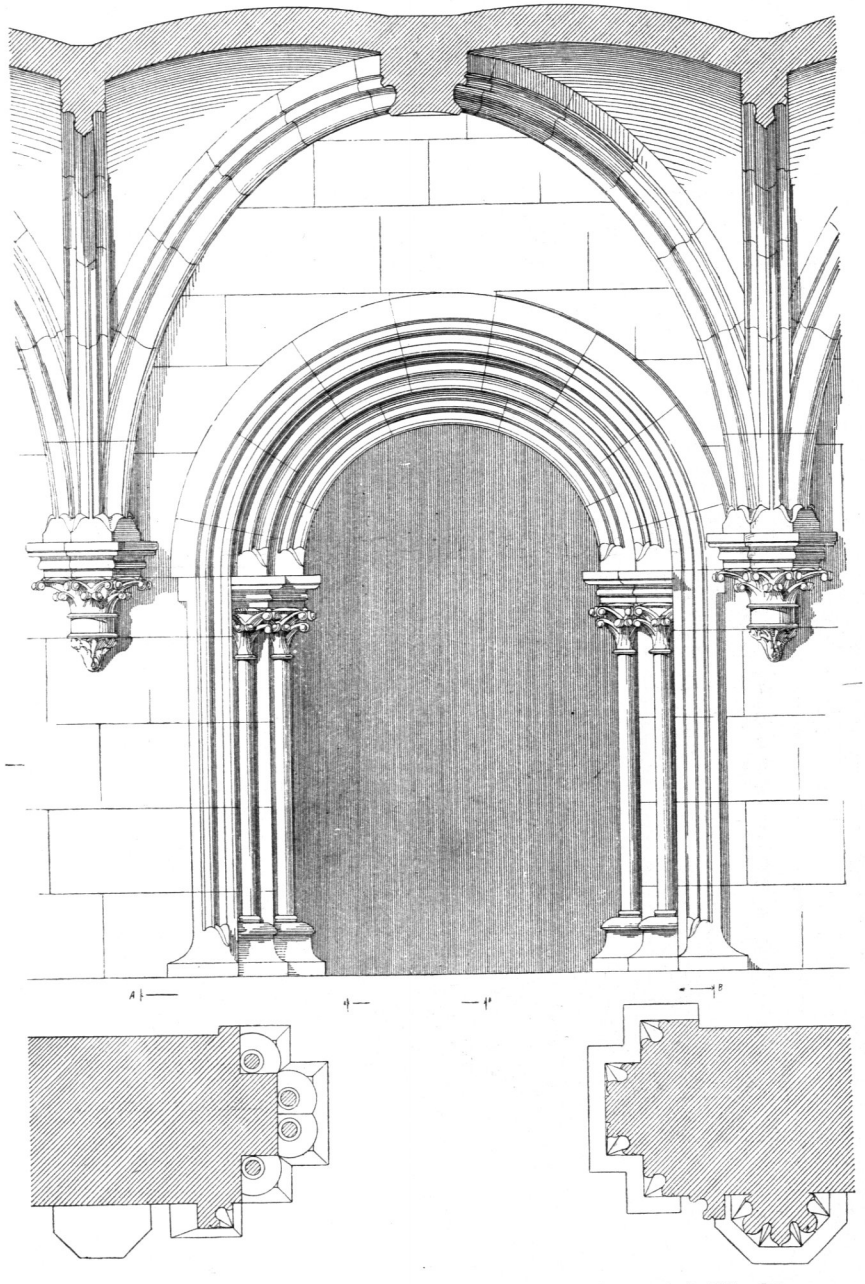


Fig. 193.

Tor im Vorhof
der Kloſterkirche zu Laach [57]).

1/50 w. Gr.

Fig. 194.



Tor im Kreuzgang der Kloſterkirche zu Heiligenkreuz bei Wien[57]).

1/50 w. Gr.

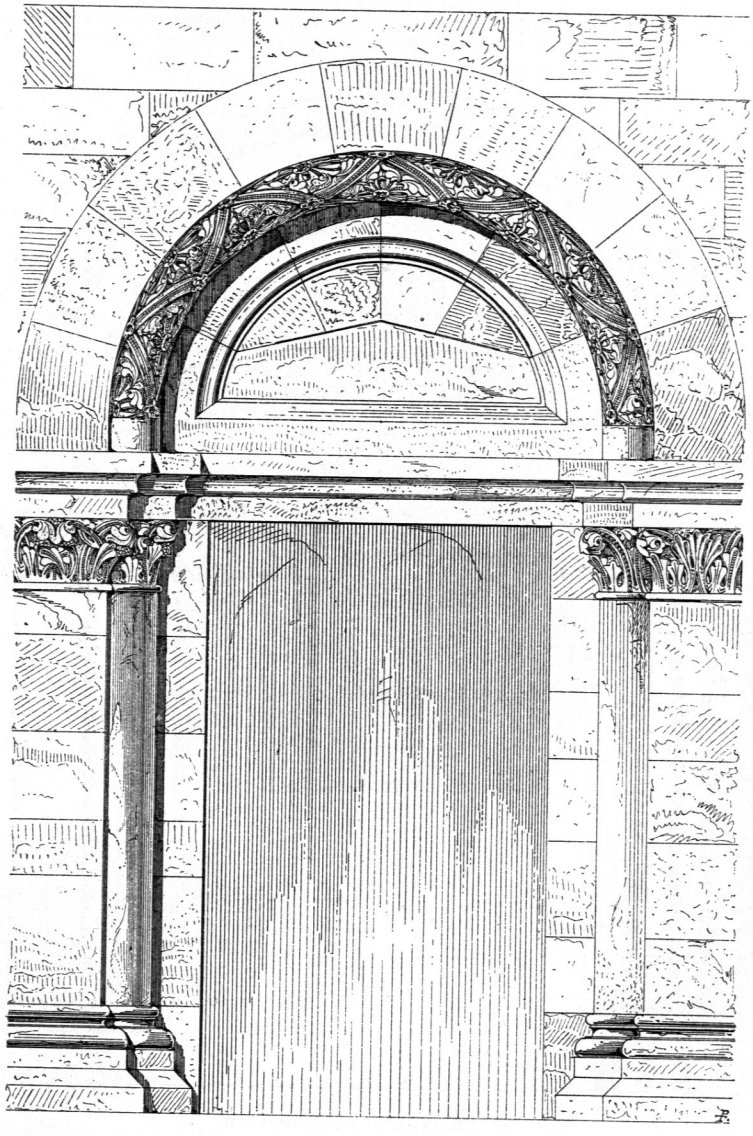
aus Backſtein. Ihr folgt der Dom in Breslau. Die Nikolaikirche daſelbſt beſitzt ſogar Bogenfrieſe aus Backſtein.

74. Bayern. Das dritte Backſteingebiet Deutſchlands liegt in Bayern. München und Landshut ſind die Hauptorte des Ziegelbaues. Die Frauenkirche zu München und die Martinskirche zu Landshut bieten ebenſo rieſenhafte Höhenentwickelungen der Schiffe wie die ſchleſiſchen Kirchen und faſt dieſelbe Art des Ziegelbaues wie der ſchleſiſche:

nämlich keinerlei beſondere Formengebung des Backſteines. Auch Straſsburg i. E. iſt mehr oder weniger Ziegelſtadt.

In Frankreich bilden die Gegenden um Albi und Toulouſe ein groſses Ziegelgebiet. *St.-Sernin* zu Toulouſe aus dem XII. Jahrhundert iſt eines der früheſten 75. Frankreich.

Fig. 195.



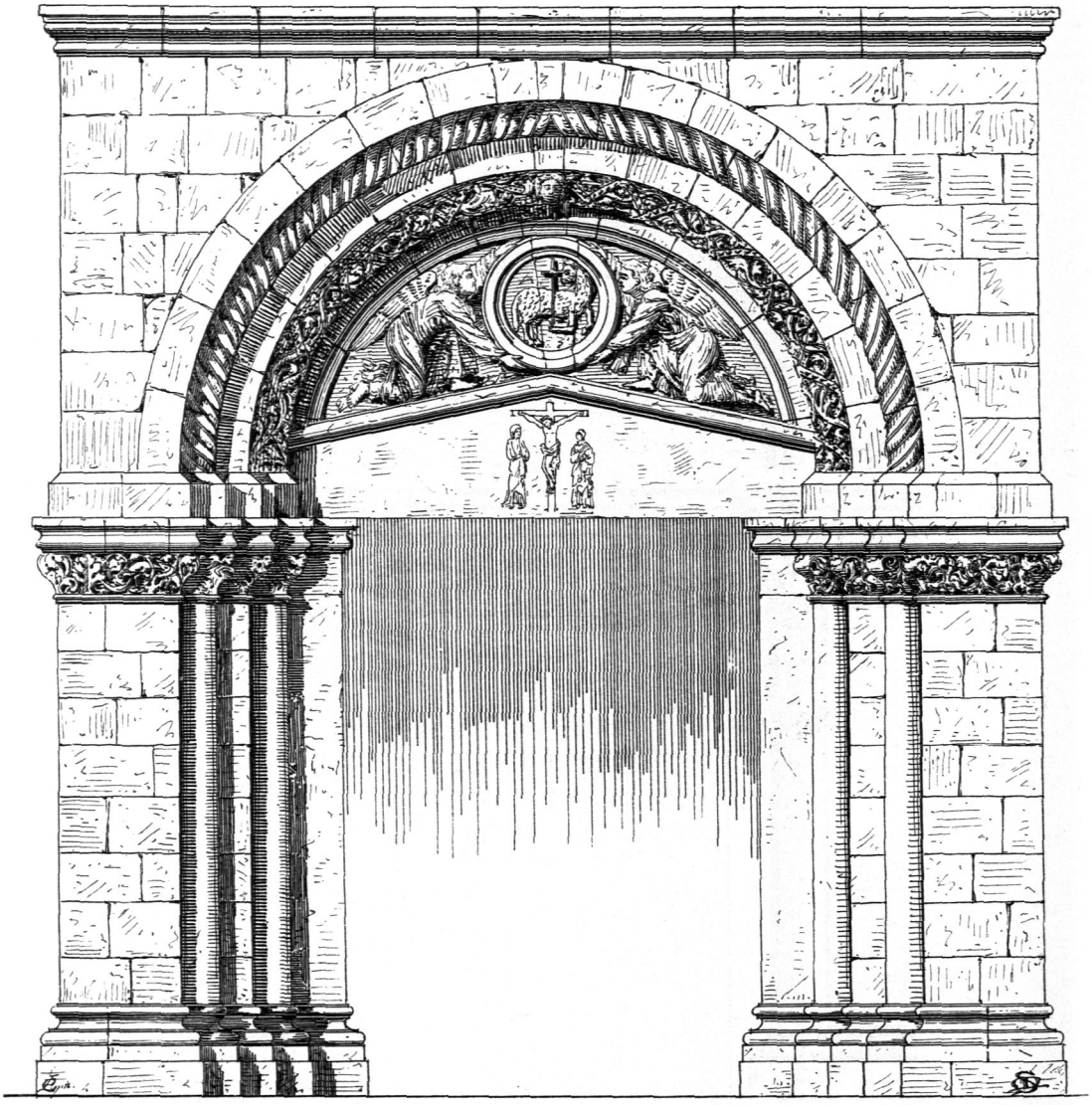
Tür des Münſters zu Bonn[58]).

und groſsartigſten Beiſpiele; ferner das frühere Kloſter der Jakobiner zu Toulouſe vom Ende des XIII. Jahrhunderts (ſiehe das vorhergehende Heft [S. 38] dieſes »Handbuches«). Aus dem XIV. Jahrhundert ſtammen die Stadtmauer von Toulouſe und die Brücke von Montauban. Die Kathedrale *Ste.-Cécile* zu Albi, welche 1282 begonnen worden iſt, zur Hauptſache aber erſt im XIV. Jahrhundert vollendet wurde,

iſt eine der rieſigſten Ziegelbauten jener Gegenden (ſiehe ebendaſ. [S. 54]). Ihr ſchlieſsen ſich die Kirchen von Moiſſac, Lombez und der Turm von Cauſſade an.

Die Ziegel in dieſem Gebiet haben während des XIII., XIV. und XV. Jahrhunderts eine Gröſse von rund 33×25 cm bei 6 cm Dicke; die Lagerfugen ſind

Fig. 196.



Tor der Pfarrkirche zu Andernach[58]).

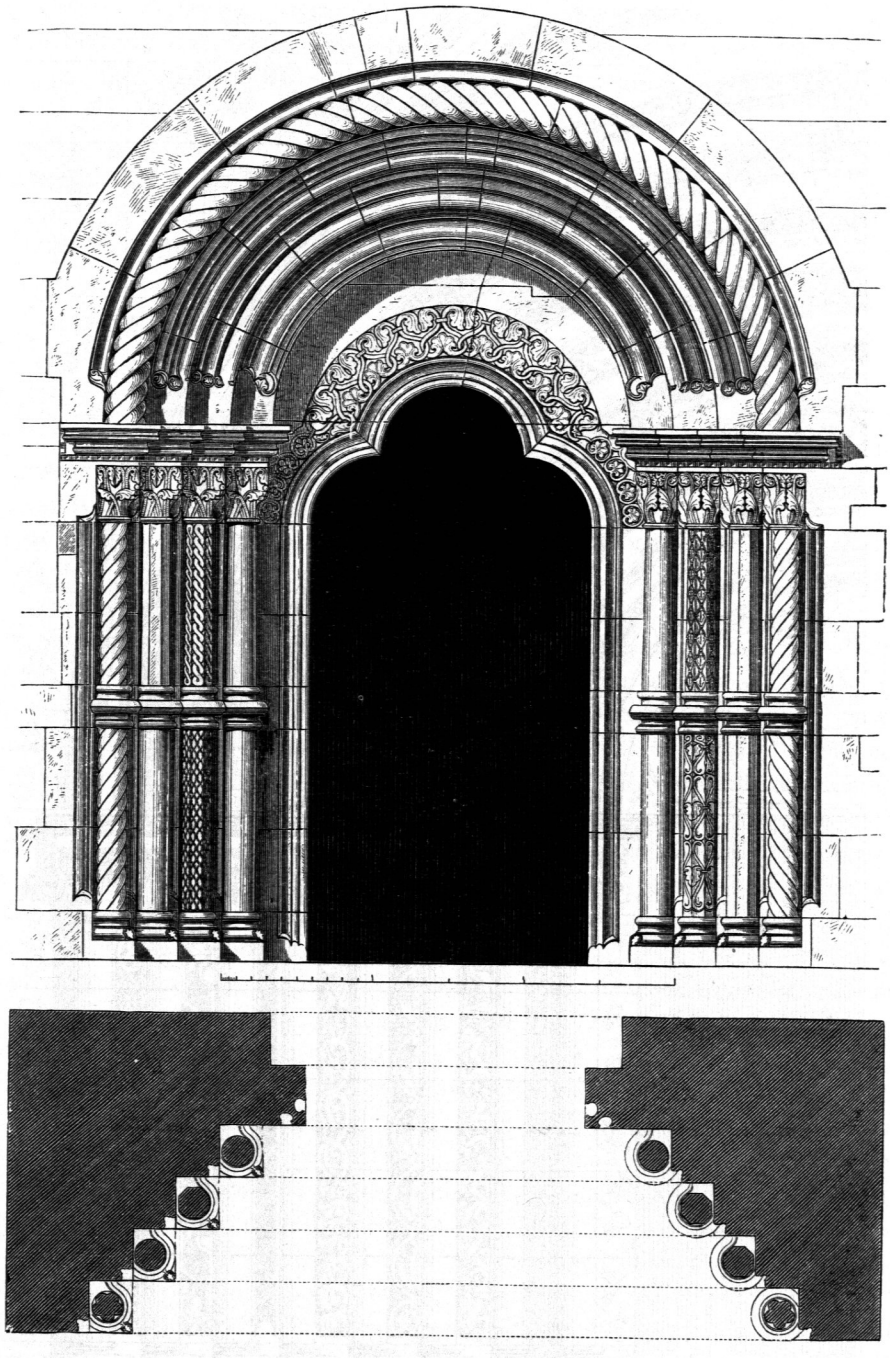
häufig 4 bis 5 cm ſtark[56]). Nur ſelten trifft man profilierte Ziegel. Sämtliche Simſe, Spitzen und Maſswerke ſind aus Hauſtein hergeſtellt.

76. Spanien.

Auch Spanien hat ſein Ziegelgebiet. In Arragon ſind ebenſo mächtige als intereſſante Türme und ganze Kirchen aus der Zeit der Hochgotik erhalten. Die Spanier kommen in der Ausbildung beſonderer Backſteinformen der nordoſtdeutſchen Tiefebene noch am eheſten nahe, wenn ſie auch die märkiſchen Bauten

56) Siehe: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. II, S. 250.

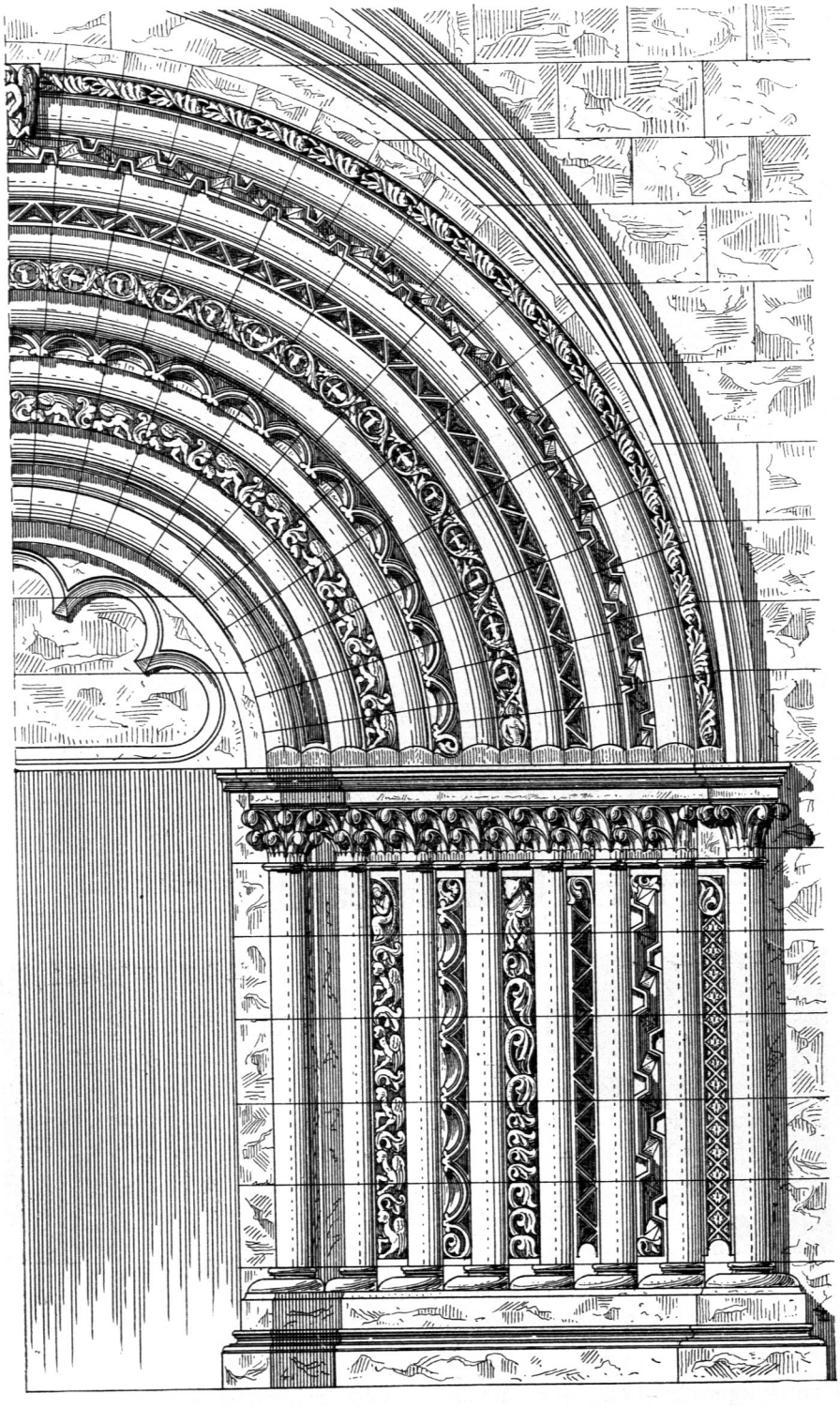
Fig. 197.



Tor der Kloſterkirche zu Heilsbronn [59]).
(Gegenwärtig im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg.)
1/50 w. Gr.

weder an Folgerichtigkeit, noch an Fülle und Schönheit erreichen. In Spanien wurden die herrlichen bunten Flieſen, die Azulejos, im Aeuſseren verwendet, um den Backſteinbauten durch ihre Farbenpracht noch einen beſonderen Reiz zu verleihen.

Fig. 198.



Tor der ehemaligen Benediktinerkirche zu Trebitſch [58]).

Dies finden wir an den Kirchen zu Zaragoza, Tarazona, Daroca, Teruel und Calatayud.

Anfcheinend ftammt der Ziegelbau von den Mauren her und wäre fomit eine der wenigen Spuren der Mauren, die fich in der mittelalterlichen Baukunft Spaniens erhalten haben. Dafs die Mauren ihrerfeits den Ziegelbau nicht erfunden, fondern von den Goten übernommen haben, die ihn natürlich von den Römern erlernt hatten, beweift die eingehende Befchreibung des Ziegelftreichens in den »*Origenes*«, einem Buche des heiligen *Ifidor* von Sevilla (geft. 636), welcher unter dem Gotenkönig *Chintilla* lebte.

Vereinzelt finden fich auch aufserhalb Arragons Ziegelbauten, fo bis Valladolid und Toledo.

7. Kapitel.

Türen, Fenfter und Vergitterungen.

a) Türöffnungen.

77. Türbogen.

Die Ausbildung der Kirchentüren ergibt fich ebenfalls aus dem baulichen Erfordernis. Jede breitere Oeffnung mufs mit einem Bogen überfpannt werden, da Stürze, welche aus einem Stein hergeftellt werden, reifsen. Der Sandftein ift bruchfeucht länger als ausgetrocknet; er zieht fich alfo beim Austrocknen zufammen. Wird er wiederum durch Regen feucht, fo dehnt er fich aus, um fich bei Trockenheit wiederum zu verkürzen. Ift er an feinen beiden Enden feft eingefpannt oder ruht fo viel Auflaft darauf, dafs er fich nicht bewegen kann, dann mufs er reifsen. Daher ift ein Bogen über einer gröfseren Türöffnung unerläfslich. Ift die Mauer ftark, fo ergeben fich mehrere Bogenfchichten mit Rückfprüngen von felbft, da das Bedürfnis vorliegt, die Türöffnung nach aufsen zu erweitern.

Die verfchiedenen Rückfprünge wurden bei gröfserem Reichtum durch Hohlkehlen und Wulfte oder an den Gewänden auch mittels Säulchen verziert. Dies ift die Form der romanifchen Kirchentore und die Grundform der gotifchen. Solches zeigt z. B. das kleine Tor von Lincoln (Fig. 192); es bietet ein gutes Beifpiel des engliſch-romanifchen Stils, welchen die Engländer den »normänniſchen« nennen. Befonders kennzeichnend für diefen Stil find die Zickzacks der Bogen und die gefältelten Würfelkapitelle der Säulchen.

Der Vorhof der Abteikirche zu Laach befitzt ein reiches Tor in rheiniſch-romaniſcher Faffung von ungefähr 1200 (Fig. 193[57]); es ift allerdings nicht zum Verfchliefsen durch Torflügel eingerichtet. Eine ähnliche Türöffnung in frühgotifchen Formen zeigt Heiligenkreuz bei Wien zwifchen Kapitelfaal und Kreuzgang (Fig. 194[57]); der Baumeifter, welcher dasfelbe, ebenfo die herrlichen Gewölbe, gezeichnet hat, war einer der gröfsten Meifter diefer kraftftrotzenden früheften Gotik.

78. Wagrechter Abfchlufs mit Säule.

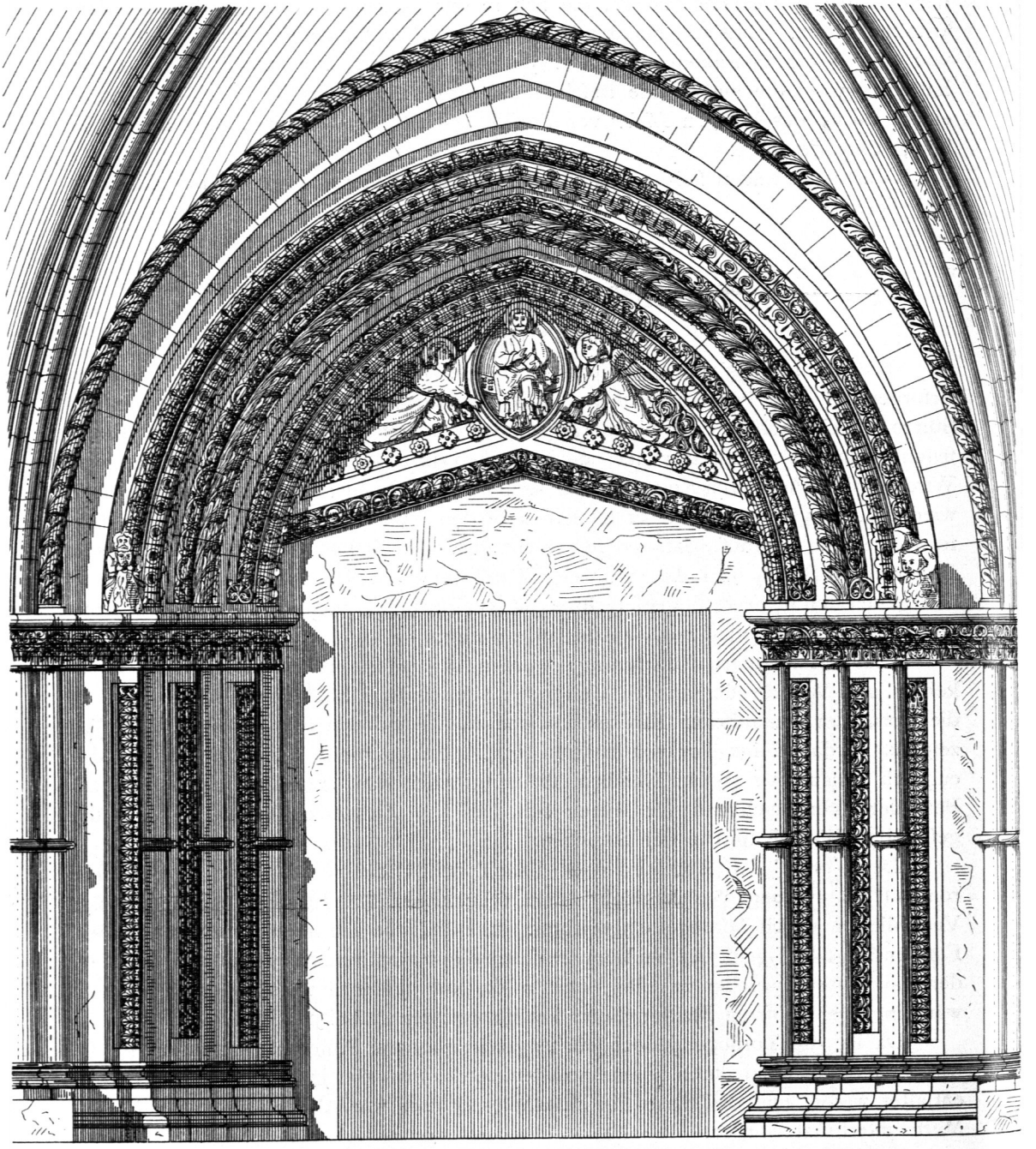
Da für die Torflügel jedoch ein wagrechter oberer Abfchlufs erwünfcht ift, fo wurde das Bogenfeld durch Haufteinplatten gefchloffen, die ja nun durch den Bogen entlaftet waren, und die, wenn die Spannung gröfser war, durch eine Säule in der Mitte unterftützt wurden.

Bei den romanifchen Türen nahm der untere Sturz diefer Ausfüllung des Bogenfeldes öfters eine keilige Form an (Fig. 195[58]) und wurde häufig auf feiner keiligen Oberfeite noch von einem Gefims begleitet. Ueber demfelben war dann

[57]) Nach: Wiener Bauhütte etc.

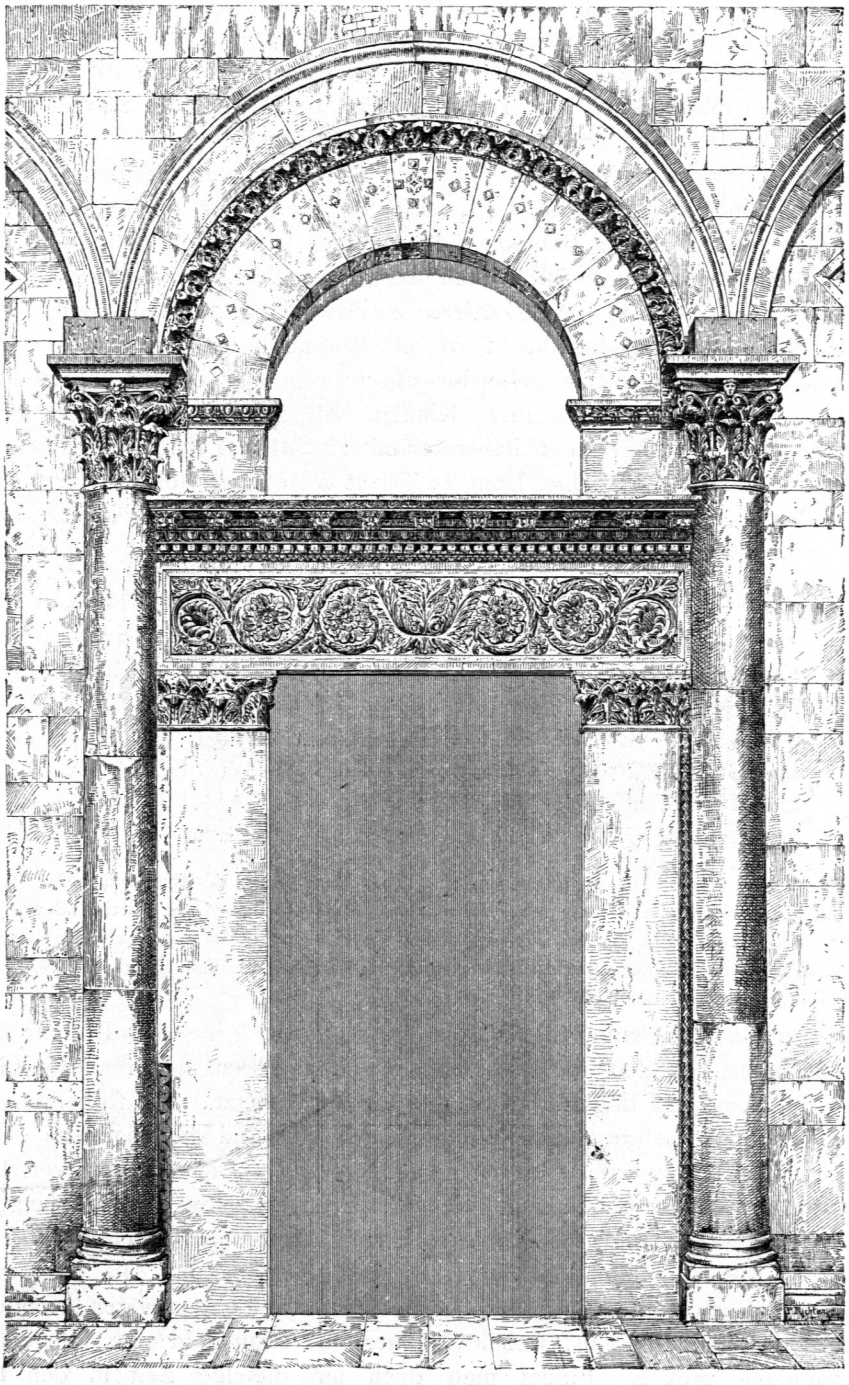
[58]) Aus: Dehio & v. Bezold, a. a. O.

Fig. 199.



Tor des Domes zu Lübeck [58]).

Fig. 200.



Tor des Domes zu Piſa[58]).

das Bogenfeld verziert. Zu den ſchönſten und bekannteſten romaniſchen Toren dieſer Art gehört dasjenige an der Südſeite der Pfarrkirche zu Andernach (Fig. 196[58]). Das Germaniſche Muſeum zu Nürnberg bewahrt eines der reichſten Tore aus der

ſpäteſten Zeit des romaniſchen Stils, dasjenige des Kloſters Heilsbronn (Fig 197[59]); hier iſt der Sturz in die Form eines Kleeblattbogens gebracht, deſſen untere Teile als ſeitliche Kragſteine die freitragende Länge der oberen Platte einſchränken.

Noch reichere Bildungen der Gewände bieten die frühen gotiſchen Tore der ehemaligen Benediktinerkirche zu Trebitſch (Fig. 198[58]) und des Domes zu Lübeck (Fig. 199[58]); beide ſtehen unter ſchützenden Vorhallen.

Die italieniſch-romaniſchen Tore betonen den Sturz ganz beſonders und führen ihn in Anlehnung an die Antike über die Säulchen oder Pilaſter der Torwände hinweg (Fig. 200[58]). Dieſe Betonung des Sturzes griff nach Südfrankreich über, welches die Stürze reich mit Bildwerken verzierte; ſolches iſt an den beiden Prachttoren von *St.-Gilles* und von *St.-Trophîme* zu Arles (Fig. 201) zu ſehen.

79. Vorbauten auf Säulchen.

Die Italiener liebten es, ihre Tore mit Vorbauten auf Säulchen zu ſchützen. Dieſe Säulchen wurden faſt ausnahmslos auf Löwen oder Greifen geſtellt. Häufig haben dieſe Tiere Menſchen in ihren Klauen. Sie gehören zu den am meiſten in die Augen fallenden Kennzeichen italieniſch-mittelalterlicher Kunſt und ſehen ebenſo urwüchſig als maleriſch aus. Der Dom zu Trient bietet zwei ſolcher Tore; dieſelben ſind von den Nachkommen des erſten Dombaumeiſters, *Adam von Arognio*, ausgeführt; denn die Inſchrift auſsen am Tor lautet wie folgt:

»ANNO D̃NI · M̊ · C̊C · XII · VLTIMA · DIE · · · PRESIDENTE ·
VENERABILE · TRIDENTINO · EPO · FED CO · DE · VANGA ·
ET · DISPO̊NETE · HVI' · ECCL'IE OP · INCEPIT · ET · CO̊STRV
XIT · MAGR · ADAM · DE · AROGNIO · CVMANE · DIO̊C · ET
CIRCVIT̃V · I̊PE · SVI · FILII · INDE · SVI · APLATICI · C̃V · APP̃E
DICIIS · INTRINSECE · AC · EXTRINSECE · ISTIVS · ECCLE
SIE MAGISTERIO · FABRICARVNT · C · · · T · SVE · PROL
IS · HIC · SVBT · SEPVLCR̃V · P MANET · · · E · PEIS«

[Im Jahre des Herrn 1212 am letzten Tage . . . unter dem Vorſitz des ehrwürdigen Trienter Biſchofs *Friedrich Graf von Wangen* und nach ſeiner Beſtimmung fing den Bau dieſer Kirche an und errichtete ihn Meiſter *Adam* von Arognio, in der Diözeſe Como. Den Umgang erbaute er noch ſelbſt, ſeine Söhne, darauf ſeine Verwandten als Baumeiſter die Anbauten dieſer Kirche innen und aufsen. . . . Seines Stammes Begräbnis bleibt hierunter. Betet für ſie.]

Einen ſchönen Säulenfuſs dieſer Art gibt Fig. 202[60]) aus dem Dom zu Modena.

80. Schmuck mit Bildwerken.

Zu frühgotiſcher Zeit verband ſich mit den Türen der reichſte Bildwerkſchmuck; Säulchen und Bogen wurden mit Figuren beſetzt. Die früheſten und der Zeit nach ungefähr beſtimmbaren Türen ſolcher Art ſind diejenigen an der Weſtanſicht der Kathedrale von Chartres (gegen 1140). Die Figuren verſchmelzen förmlich mit den Säulenſchäften, an welche ſie angearbeitet ſind; ſo langgezogen und zuſammengepreſst ſind die Körper. Dabei zeigen die Geſichter eine ebenſo lebenswahre, wie vorzügliche Modellierung und Ausarbeitung, ſo daſs man die abſonderliche Zuſammenpreſſung der Körper nicht auf Unvermögen, ſondern nur auf eine Mode ſchieben kann, welche Männer und Frauen in eine ſolche Haltung und Gewandung preſste. Findet man doch um dieſelbe Zeit in den Deckenmalereien von Schwarzrheindorf bei Bonn und Brauweiler bei Cöln ähnlich langgezogene Geſtalten. Auch die gleichzeitigen Tore an der Südſeite der Kathedrale von Bourges und an *San Vicente* zu Avila (Fig. 203[58]) weiſen dieſelben Geſtalten auf.

[59]) Nach *Eſſenwein*'s Aufnahme.

[60]) Nach: DARTEIN, a. a. O.

Fig. 201.



Rechte Seite des Tores an der Kirche *St.-Trophîme* zu Arles.

Später entwickelten ſich dieſe Standbilder zu voll ausgearbeiteten, ungezwungenen Geſtalten, deren vorzüglichſte Beiſpiele die Weſtanſicht der Kathedrale von Rheims ſchmücken; doch wird dies ſpäter bei der Entwickelung der Bildhauerkunſt dieſer Zeiten geſchildert werden.

Nach der Mitte des XIII. Jahrhunderts löſen ſich die Geſtalten von den Säulenſchäften ab und werden an die Leibungswände zwiſchen dieſe Säulchen geſtellt. Standen ſie früher an den Säulenſchäften auf Kragſteinen, ſo werden ſie nun von Pfeilerchen und Unterſätzen getragen. Solches iſt an den herrlichen Toren

Fig. 202.

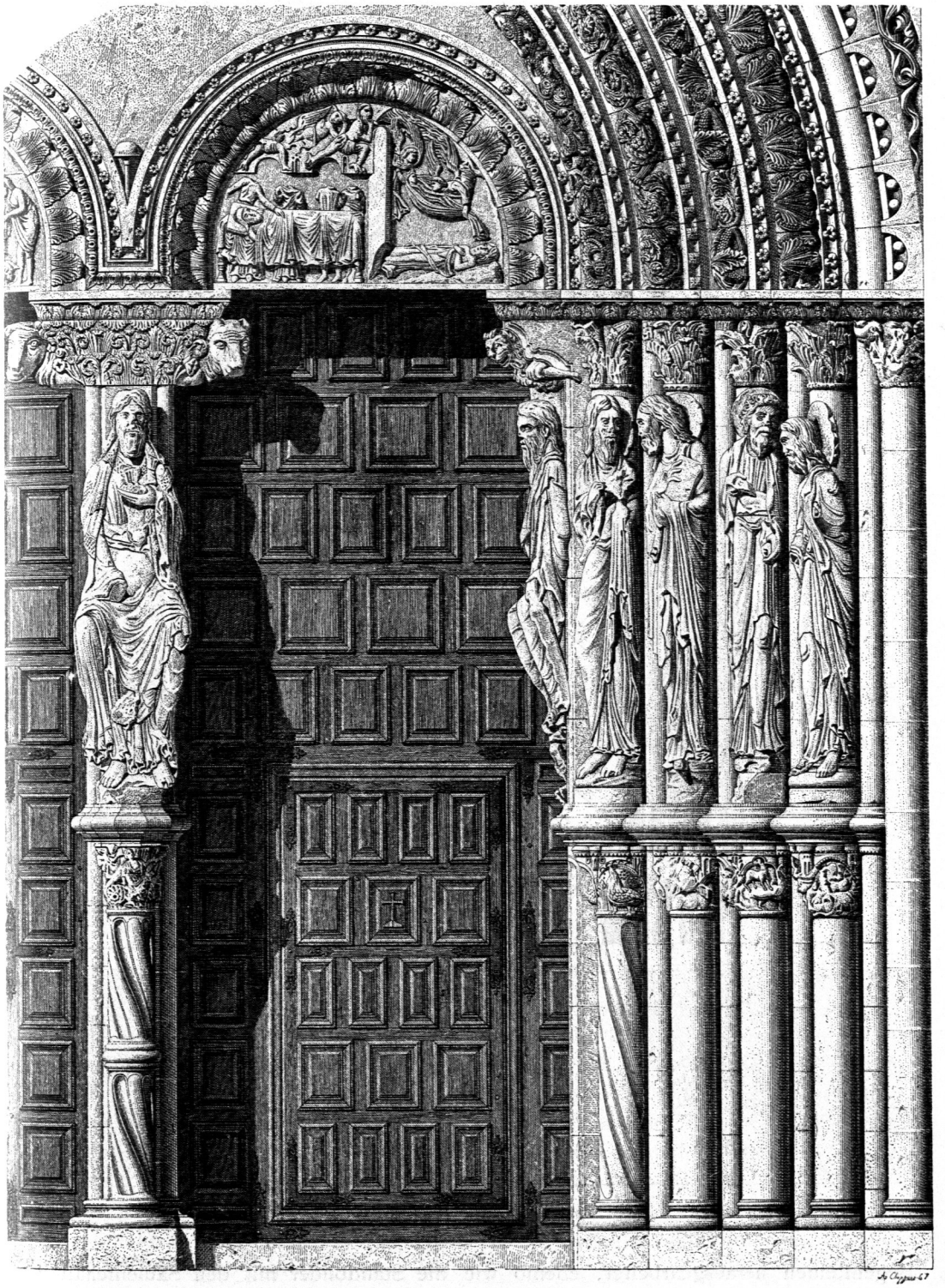


Säulenfuſs im Dom zu Modena [60]).
1/10 w. Gr.

Erwin's an der Weſtanſicht des Straſsburger Münſters (um 1280) zu ſehen (vergl. die Tafel bei S. 198 im vorhergehenden Heft dieſes »Handbuches«). Reiche Baldachine überdachen dieſe Standbilder. In den Hohlkehlen darüber ſind gewöhnlich ſitzende Figürchen angebracht, welche ſich nach dem heutigen Empfinden in den überhängenden Stellungen wenig glücklich ausnehmen.

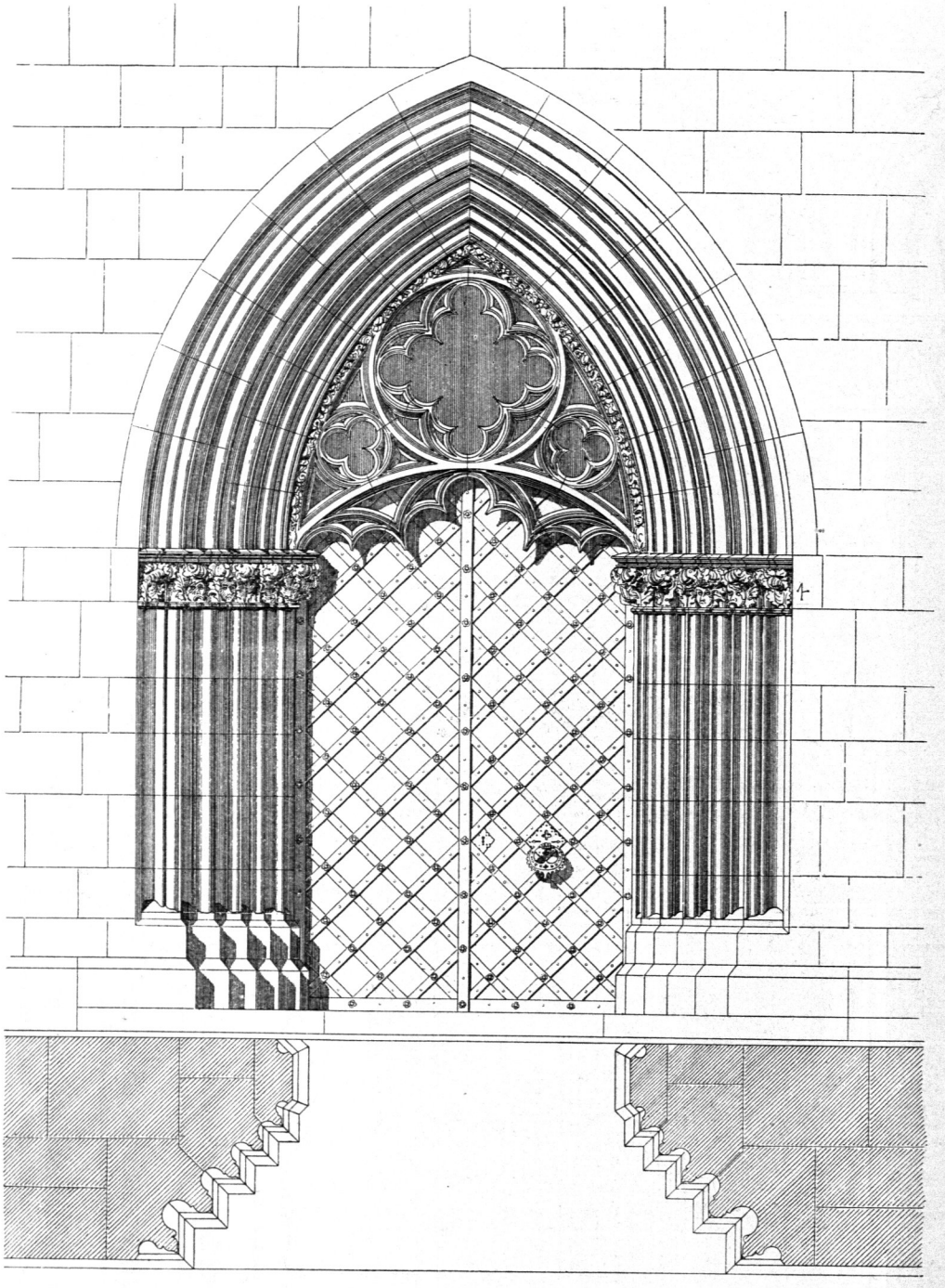
Anfangs waren oft geflügelte Engeloberkörper an dieſen Stellen verwendet, eine weit glücklichere Löſung. Zuerſt wurden die Figuren in den Bogen aus den

Fig. 203.



Tor der Kirche *San Vicente* zu Avila [58]).

Fig. 204.

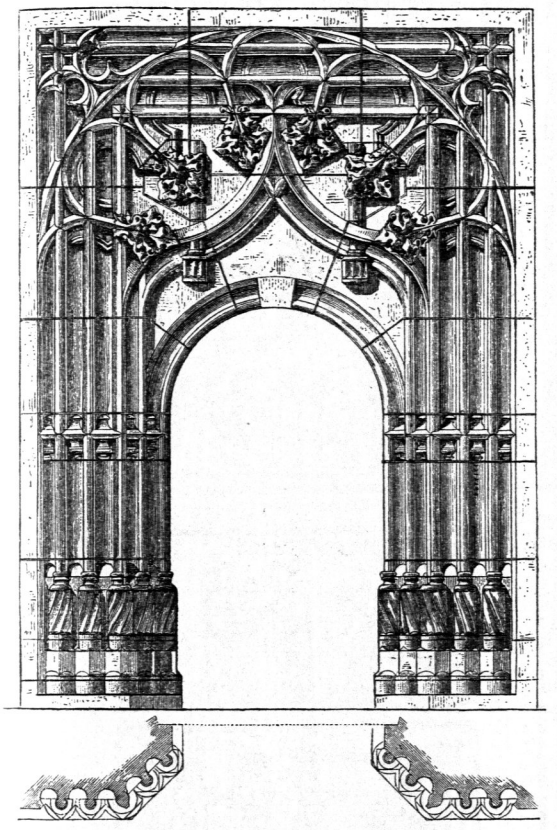


Tor der Pfarrkirche zu Leutſchau [61]).
1/50 w. Gr.

Bogenſteinen herausgearbeitet, ebenſo wie die Standbilder mit den Säulenſchäften aus einem Stück gearbeitet waren. Später wurden die Figürchen für ſich hergeſtellt und durch Eiſenhaken an Ort und Stelle befeſtigt.

Ebenſowenig glücklich iſt der Verlauf der Ausbildung des Bogenfeldes. Anfangs, alſo ſeit der Mitte des XII. Jahrhunderts, waren noch groſse und einheitliche Gedanken und Entwürfe an dieſer Stelle zur Ausführung gelangt. Entweder thront der Welterlöſer als Weltenrichter, umgeben von den vier Evangeliſtenzeichen inmitten des Feldes, welches damit völlig ausgefüllt wird, oder die Jungfrau mit dem Jeſuskind auf dem Schoſse ſitzt auf einem Thron, rechts und links von Engeln verehrt. Dies ſieht man an den Toren der Kathedralen von Chartres, Paris u. ſ. w. 81. Bogenfelder.

Fig. 205.



Tür der Kirche zu Göſs[61]).
1/50 w. Gr.

In dem einen der Südtore des Straſsburger Münſters iſt die Krönung Mariens durch ihren göttlichen Sohn dargeſtellt, rechts und links zwei anbetende Engel; im zweiten Bogenfelde iſt der Tod der Gottesmutter in Gegenwart der zwölf Apoſtel abgebildet. Beide Darſtellungen entſtammen der Zeit um 1200 und bilden mit den darunter befindlichen Standbildern der »Kirche« und »Synagoge« die Perlen in dem reichen Schmuck des Straſsburger Bildwerkeſchatzes.

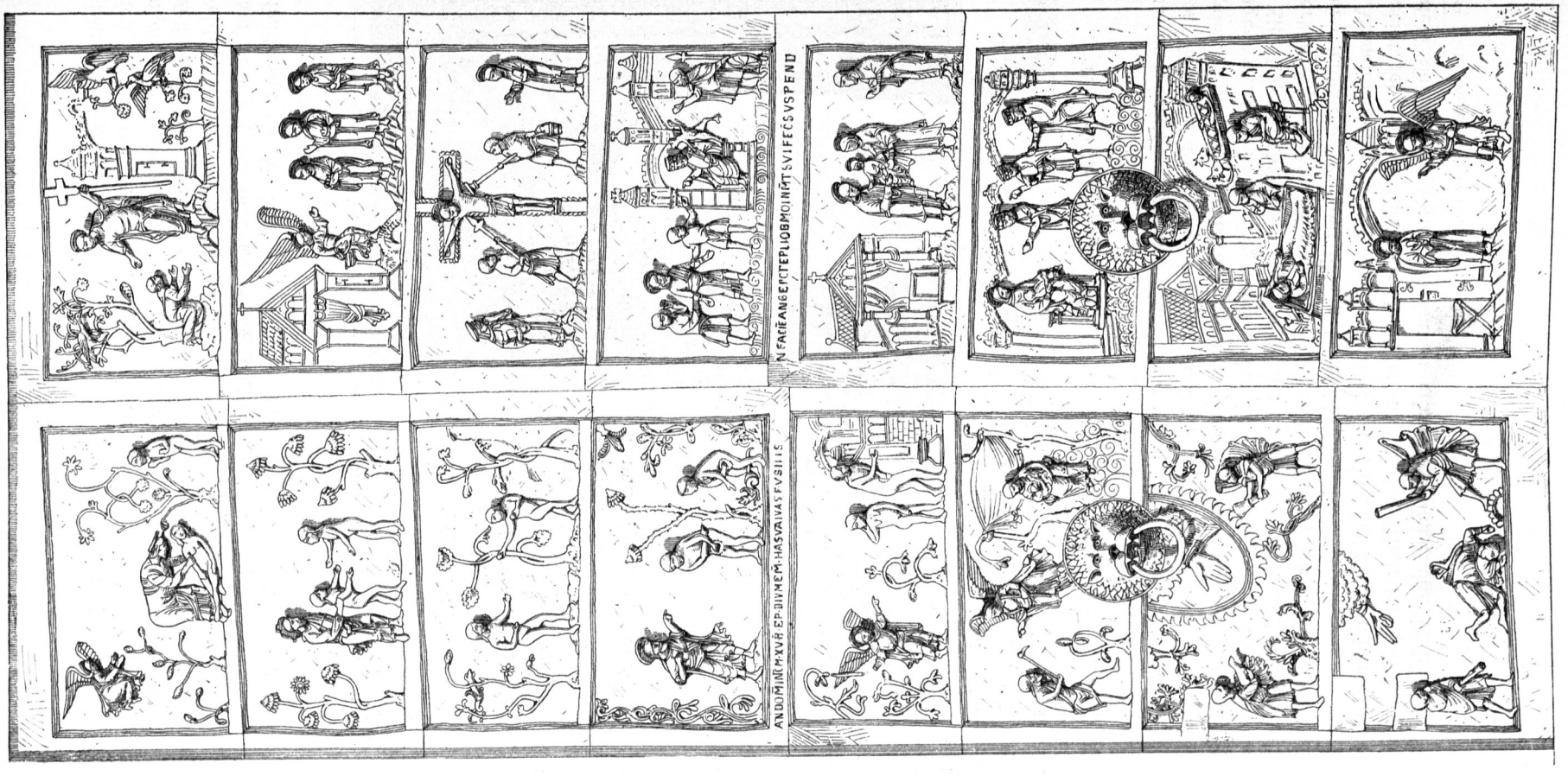
Das Tor der St. Eliſabethkirche in Marburg (etwa um 1280) bietet noch in ſpäterer Zeit eine ſchöne, einheitliche Bewältigung ſeines Bogenfeldes. Die Jungfrau mit dem Kinde iſt in der Mitte ſtehend angeordnet, rechts und links von zwei Engeln verehrt; der Hintergrund iſt zur einen Hälfte mit Roſenblättern und zur anderen Hälfte mit Weinlaub gefüllt.

Hierauf fing man an, die Bogenfelder in verſchiedene Abſchnitte übereinander zu zerlegen, in denen gewöhnlich die ganze Lebens- und Leidensgeſchichte Chriſti zur Darſtellung gelangt. Dieſe Abſchnitte mehrten ſich; die Figürchen wurden immer kleiner und reizloſer. Zuletzt beſtand der ganze Entwurf eigentlich in einem langen Bande kaum erkennbarer Darſtellungen wenig ſchöner Figürchen, das in die betreffenden Längen geſchnitten war. Eine Berückſichtigung der Geſtalt und Gröſse des Bogenfeldes blieb bei dieſen Bildwerken ganz auſser acht. Selbſt die groſsen Baumeiſter der Spätgotik brachten in dieſen ſchlimmen Zuſtand keinen Wechſel.

Ausnahmsweiſe kommt es vor, daſs die Bogenfelder durchbrochen werden. Dies zeigt ſchon das Haupttor der Weſtanſicht der Rheimſer Kathedrale, deſſen Bogenfeld durch eine Roſe das Innere erleuchtet (ſiehe das vorhergehende Heft 82. Durchbrochene Bogenfelder.

61) Nach: Wiener Bauhütte etc.

Fig. 206.



St. Bernward's Tür im Dom zu Hildesheim [62]).

[S. 197] dieſes »Handbuches«). Eine ähnliche Anordnung findet ſich zu Leutſchau in Oeſterreich (Fig. 204[61]).

Für die ſpielenden Türumrahmungen der Spätgotik bietet die Kirche zu Göſs (Steiermark) ein reizvolles Beiſpiel (Fig. 205[61]).

b) Türflügel.

83. Eherne Türflügel.

Die älteſten Torflügel, welche ſich erhalten haben, ſind die ehernen. Man liebte es ſeit alten Zeiten, die gröſste Pracht in Torflügeln aus Bronze zu entfalten. So hängen heute noch im Aachener Münſter diejenigen, welche *Karl der Groſse*

Fig. 207.



Fig. 208.



Von den Türen der St. Markuskirche zu Venedig[63]).

gegen 800 gieſsen lieſs; ſie ſind in Füllungen geteilt, und die einzelnen umrahmenden Geſimſe ſind mit antiken Blätterreihen verziert; Bildwerke beſitzen ſie nicht.

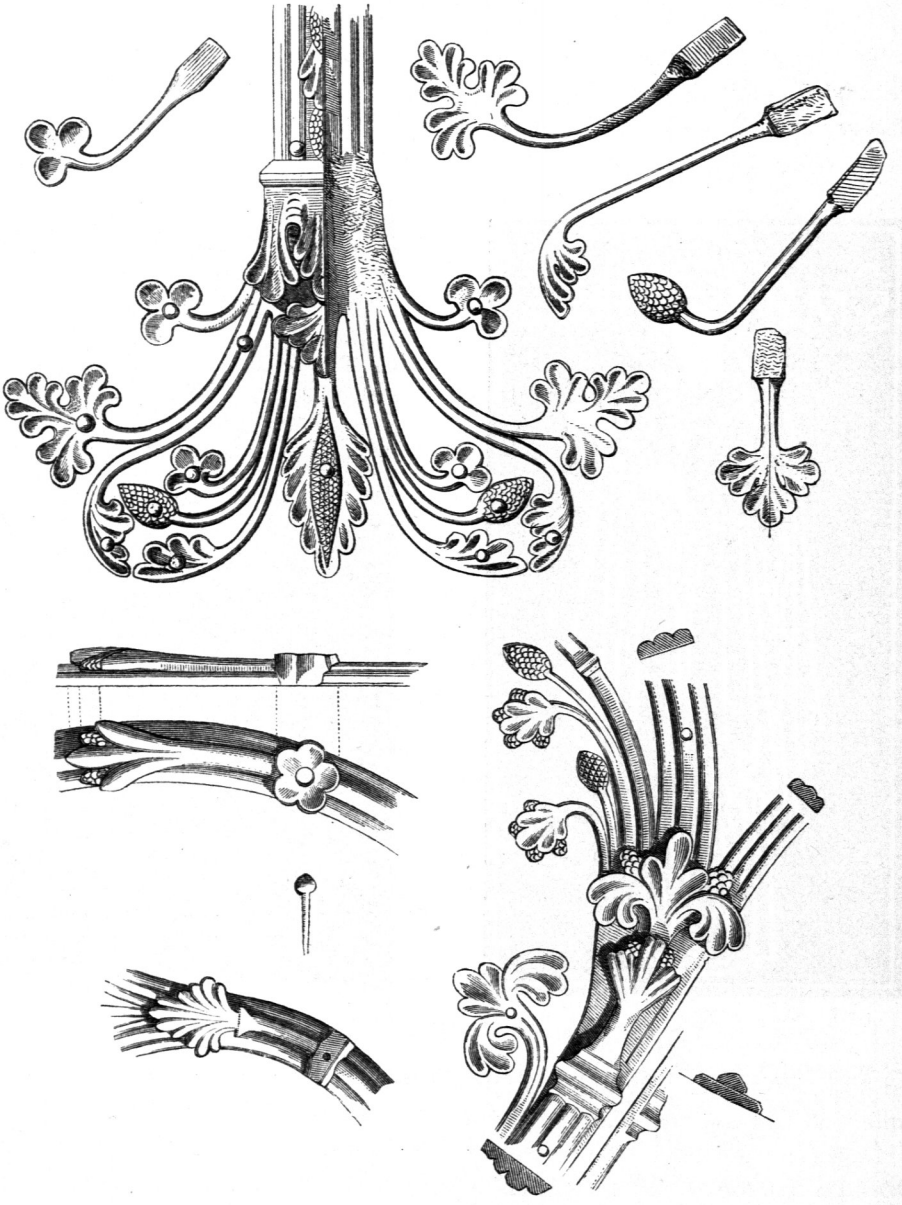
Dagegen ſind die Türen, welche der heilige *Bernward* in Hildesheim für *St. Michael* daſelbſt gegen 1015 gieſsen lieſs, und welche von ſeinem Nachfolger in den Dom übertragen worden ſind, völlig mit Darſtellungen aus der heiligen Schrift bedeckt, von der Erſchaffung der Eva bis zur Erſcheinung des Auferſtandenen vor Maria Magdalena (Fig. 206[62]). Die Modellierung läſst natürlich viel zu wünſchen übrig; aber der Guſs iſt ſehr gut gelungen. Die Inſchrift auf den Flügeln lautet wie folgt:

62) Nach *Cuno*'s Aufnahme.

63) Nach: Camesina, A. Die Darſtellungen auf der Bronzethüre des Haupteinganges von *S. Marco* in Venedig. Wien 1860.

»AN[no] DOM[inice] INC[arnationis] M · XV B[ernwardus] EP[iſcopus] DIVE MEM[orie] HAS VALVAS FVSILES IN FACIE[m] ANGELICI TE[m]PLI OB MONIM[en] T[um] SVI FEC[it] SVSPENDI.«

[Im Jahre 1015 der Fleiſchwerdung des Herrn lieſs Biſchof *Bernward* ſeligen Angedenkens dieſe gegoſſenen Türflügel an der Vorderanſicht des Engeltempels zur Erinnerung an ſich aufhängen.]



Vom St. Annentor an der Weſtanſicht der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris [64]).

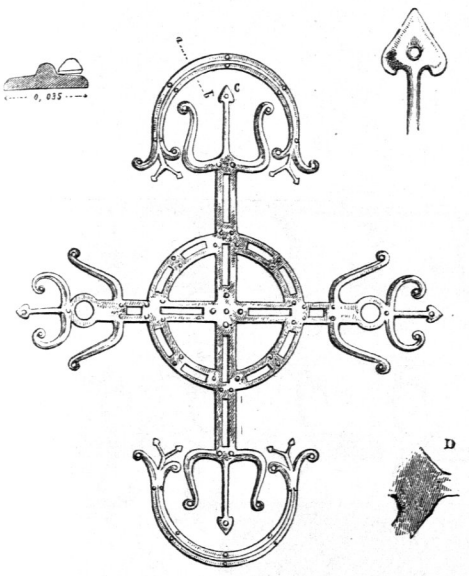
Fig. 209.

Wie wenig zu romaniſcher Zeit die Kunſt des Modellierens in Deutſchland und Italien Fortſchritte machte, ſieht man an dem einen öſtlichen Tore des Domes zu Piſa aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts, welches noch gerade ſo unbeholfene Darſtellungen bietet.

Eine andere Art, eherne Tore zu verzieren, findet ſich an den Toren von *San*

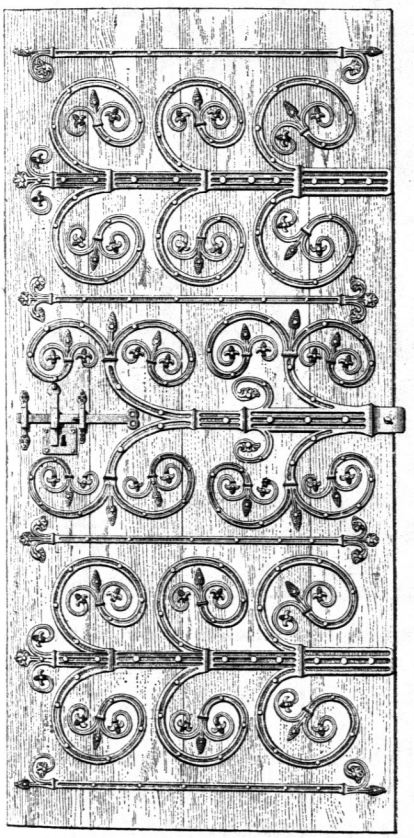
64) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. VIII, S. 306 u. 307.

Fig. 210.



Von der St. Martinskirche zu Angers[65]).

Fig. 211.



Von der Sakriſteitür an der Kathedrale zu Sens[66]).
1/20 w. Gr.

Marco zu Venedig: die ſog. Damaſzier- oder Tauſchierkunſt. In die Bronzefläche ſind die Umriſſe von Geſtalten eingetieft und in dieſe eingeriſſenen Vertiefungen Silberfäden eingebettet; Geſichter, Hände und Füſse ſind durch ganze Silberplatten hergeſtellt, in welche die entſprechenden Zeichnungen eingegraben ſind. Dieſe Kunſt ſcheint ſich im Abendlande nicht erhalten zu haben und iſt von den Byzantinern wieder eingeführt worden. Erſt im XV. Jahrhundert wurde in Italien, Deutſchland und Frankreich dieſe Damaſzierkunſt für Waffen und Rüſtungen gepflegt. Die in Fig. 207 u. 208[63]) gegebenen zwei Füllungen der Türen von *San Marco* ſtammen wohl aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts, da ſich auf einer Tür folgende Inſchrift befindet: »*Leo da Molino hoc opus fieri juſſit*«, und dieſer *Leo da Molino* 1112 Prokurator der Markuskirche war.

84. Hölzerne Türflügel mit geſchmiedetem Ranken- und Netzwerk.

Die zweite und am meiſten verbreitete Art der Türflügel ſind die hölzernen. Sie ſind auf der Aufsenſeite, die dem Wetter zugekehrt iſt, glatt. Lotrechte Bohlen ſind dicht aneinander gefügt und auf ein Gerüſt aus Wagrechten und Streben, welche nach innen liegen, genagelt. Nach aufsen hin überzieht dann die Türfläche zumeiſt ein reichgeſchmiedetes Ranken- und Netzwerk, welches entweder von den Türgehängen ausgeht oder ſelbſtändig der Türfläche aufgelegt iſt.

Dieſe Türbeſchläge ſind geſchmiedet, d. h. mittels des Schmiedehammers aus dem glühenden Eiſen auf dem Amboſs herausgetrieben und zuſammengeſchweiſst. Soll z. B. ein Blatt hergeſtellt werden, ſo geſchieht dies durch Ausſchmieden eines Stückes Eiſen von marktgängigem, alſo zumeiſt rechteckigem Querſchnitt. Durch dieſes Breittreiben wird das Blatt dünn und nach den Rändern immer flacher, während der Anſatz, der Stiel, den hohen viereckigen Querſchnitt beibehält. Dadurch kommt Körper, räumliches Leben, Licht und Schatten

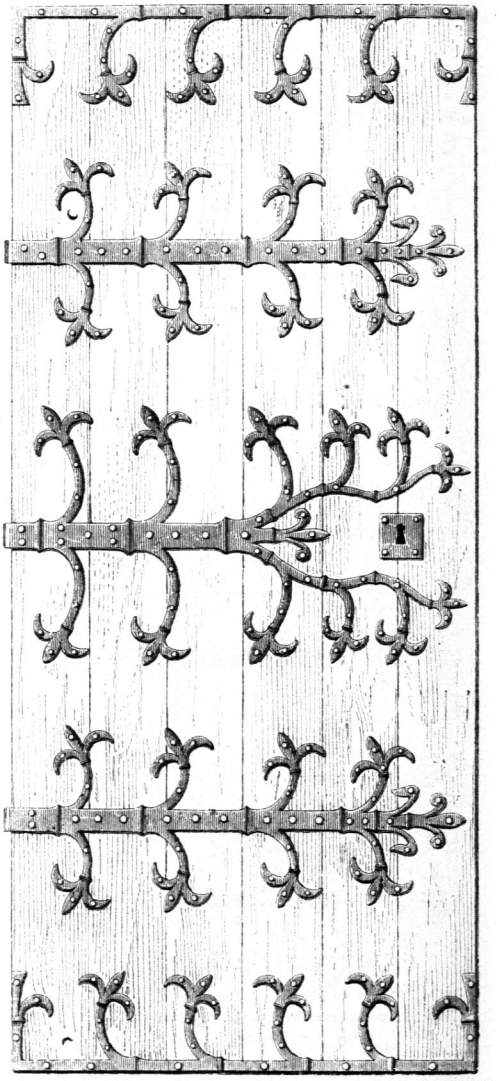
65) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. VIII, S. 300.
66) Nach: *Annales archéologiques* 1851, S. 133.

in die Schmiedearbeit, und man kann fofort fehen, ob das Blatt gefchmiedet oder aus Blech ausgefchnitten ift. Diefe Blätter, Ranken und Blüten (Fig. 209) werden dann an die grofse Ranke oder den Befchlag angefchweifst, und zwar fo, dafs vom grofsen Eifen kleinere Anfätze losgebogen werden, um diefe Blätter anzufchweifsen. Die Löcher für die Nägel werden heifs durchgefchlagen; dadurch buckelt fich das Eifen ringsum auf oder baucht fich aus, und fo entftehen alle für das Schmiedegewerbe fo kennzeichnenden Formen. Durch Verdoppeln und Auflegen läfst fich dann jeder Reichtum erzielen.

Da bei folchen Arbeiten das Eifen fehr häufig in das Feuer gebracht werden mufs, fo verbrennt es, wenn es wie das gewöhnliche Schmiedeeifen mittels Steinkohlenfeuer gefchmolzen worden ift. Im Mittelalter wurde es nur mit Holzkohlen hergeftellt. So gefchieht es noch heute in Schweden, und daher bezieht man das Eifen für Kunftfchmiedearbeiten von dort.

Das XIII. Jahrhundert hat eine grofse Fülle folcher Befchläge hinterlaffen. Die grofsartigften Meifterwerke diefer Art find die Befchläge von der Weftanficht der *Notre-Dame* zu Paris; fie find die unübertroffenen Höhepunkte der Schmiedekunft jener Zeit. Fig. 210[65]) zeigt den Befchlag von *St. Martin* zu Angers. Fig. 211 u. 212[66]) ftammen von der Kathedrale zu Sens und Fig. 213[67]) aus Braunfchweig. Aus dem XIV. Jahrhundert rührt der Befchlag aus Lahneck (Fig. 214[68]) her. Ganz fpäter Zeit, wohl erft nach 1500, entftammt der Befchlag in Fig. 215[69]), welcher fich im Germanifchen Mufeum befindet und fchon die wenig fchöne Nachbildung von abgehackten Stämmen und Aeften betreibt. Dagegen zeigt der Befchlag aus der oberen Kapelle zu Schwaz (Fig. 216[70]) ganz meifterhafte Linienführung.

Fig. 212.



Befchlag der Schatztür an der Kathedrale zu Sens[66]).
1/20 w. Gr.

85. Völliges Ueberziehen mit Eifen, Leinwand etc.

Neben diefen Befchlägen tritt ein völliges Ueberziehen der Türen mit Schmiedeeifen auf. Befonders innere Türen, die gegen Einbruch gefchützt werden follten,

67) Nach einer Photographie aus dem Kunftverlag von *George Behrens* zu Braunfchweig.
68) Nach: Gailhabaud, J. *L'architecture du V. au XVII. ficcle.* Paris 1858.
69) Nach *Effenwein*'s Aufnahme.
70) Nach: Wiener Bauhütte etc.

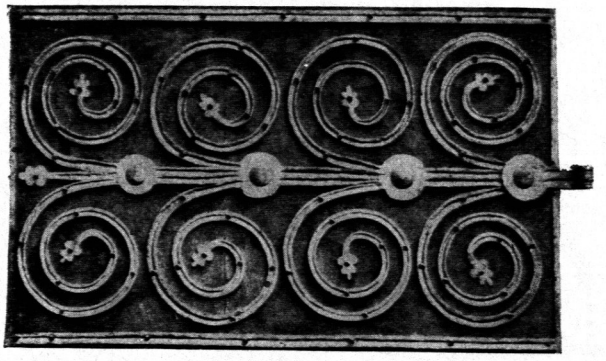
erhielten eine ſolche geſchmiedete Panzerung. Gewöhnlich ſind Flacheiſen diagonal aufgelegt und die verbleibenden Quadrate oder Rauten mit Wappen oder Verzierungen ausgefüllt. So die Tür aus Nürnberg im Germaniſchen Muſeum (Fig. 217 bis 219[71]) und die Einzelheiten aus Krakau in Fig. 220 u. 221[71]).

Innere Türen wurden auch häufig mit Leinwand oder Pergament überzogen, geſpachtelt und gemalt. Solches findet ſich an der Tür von Frieſach in Fig. 222[72]); der heilige Nikolaus iſt in einfachen ſchwarzen Umriſſen auf Pergament gezeichnet. Dieſe Tür ſtammt aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts und das Schlüſſelſchild aus dem XV.

86. Kunſtvolle Tiſchler- und Holzbildhauerarbeit.

Neben dieſer Art der Türverzierungen durch ſchmiedeeiſerne Beſchläge entwickelte ſich von Anfang an die Ausbildung der Türen durch kunſtvolle Tiſchler- und Holzbildhauerarbeit. Aus romaniſcher Zeit hat ſich gleich eine der am üppigſten ausgeſtatteten Türen erhalten: diejenige in *St. Maria im*

Fig. 213.



Vom Dom zu Braunſchweig[67]).

Kapitol zu Cöln (Fig. 223[73]); ihr Entwurf iſt ebenſo groſsartig wie abgerundet; die Wulſte und Flechtbänder ſind hocherhaben aufgeſetzt, und die Knöpfe ſpringen frei in die Luft vor; die Bildwerke ſind natürlich weniger gelungen. Dieſe Tür wird dem Ende des XII. Jahrhunderts entſtammen. Aus derſelben Zeit dürfte die mit üppigem Rankenwerk verzierte Tür der Hedalskirche in Valders (Norwegen) herrühren (Fig. 224); ſie zeigt die aus den iriſchen Manuſkripten bekannten Tierverſchlingungen in Holz überſetzt. Dieſe Verzierungsart ſcheint daher nicht den Iren allein anzugehören, ſondern Germanen und Iren gemeinſam zu ſein.

Die Tür von *Santa Anaſtaſia* zu Verona (Fig. 225[72]) zeigt die innere Verdoppelung, mittels Ausſchnitten und Roſetten zu einem gleichartigen, ſchön gezeichneten Muſter verarbeitet. Eine beſonders Tirol angehörige Ausbildung ſolcher Verdoppelungen bietet die Tür in Fig. 226 u. 227[70]); dieſe Löſung iſt ebenſo ſchön wie anheimelnd. Die reichſte Art ſolcher Verdoppelungen zeigt die Tür von *St. Lorenz*

71) Nach: Essenwein, E. Die mittelalterlichen Kunſtdenkmale der Stadt Krakau. Nürnberg o. J.

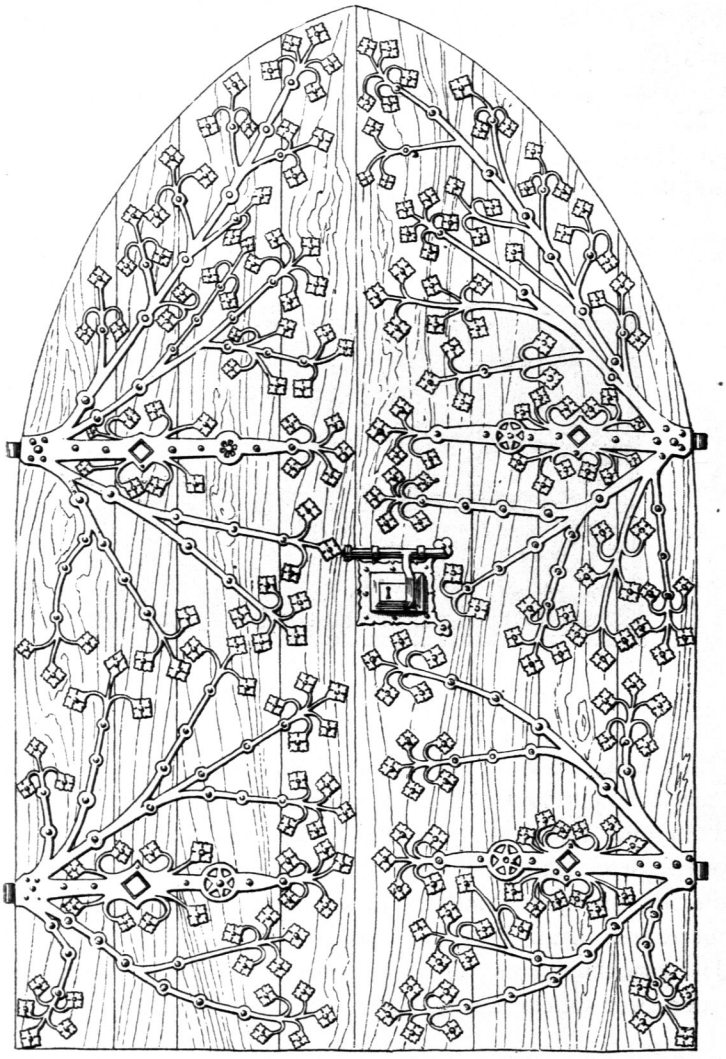
72) Nach: Mittheilungen der Central-Commiſſion etc.

73) Nach: Aus'm Weerth, E. Kunſtdenkmäler des chriſtlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Abt. 1, Band 1—3. Leipzig 1857—80.

in Nürnberg (Fig. 228[69]). Durch alle Abſchnitte der Gotik finden ſich ähnliche Türflügel.

Fig. 229[70]) veranſchaulicht eine ſehr geſchickte Löſung, wie man in den groſsen Flügeln die ſehr benötigte kleine Lauftür anbringen kann. Gewöhnlich iſt dies recht wenig überlegt geſchehen, bezw. künſtleriſch nicht zum Ausdruck gebracht.

Fig. 214.



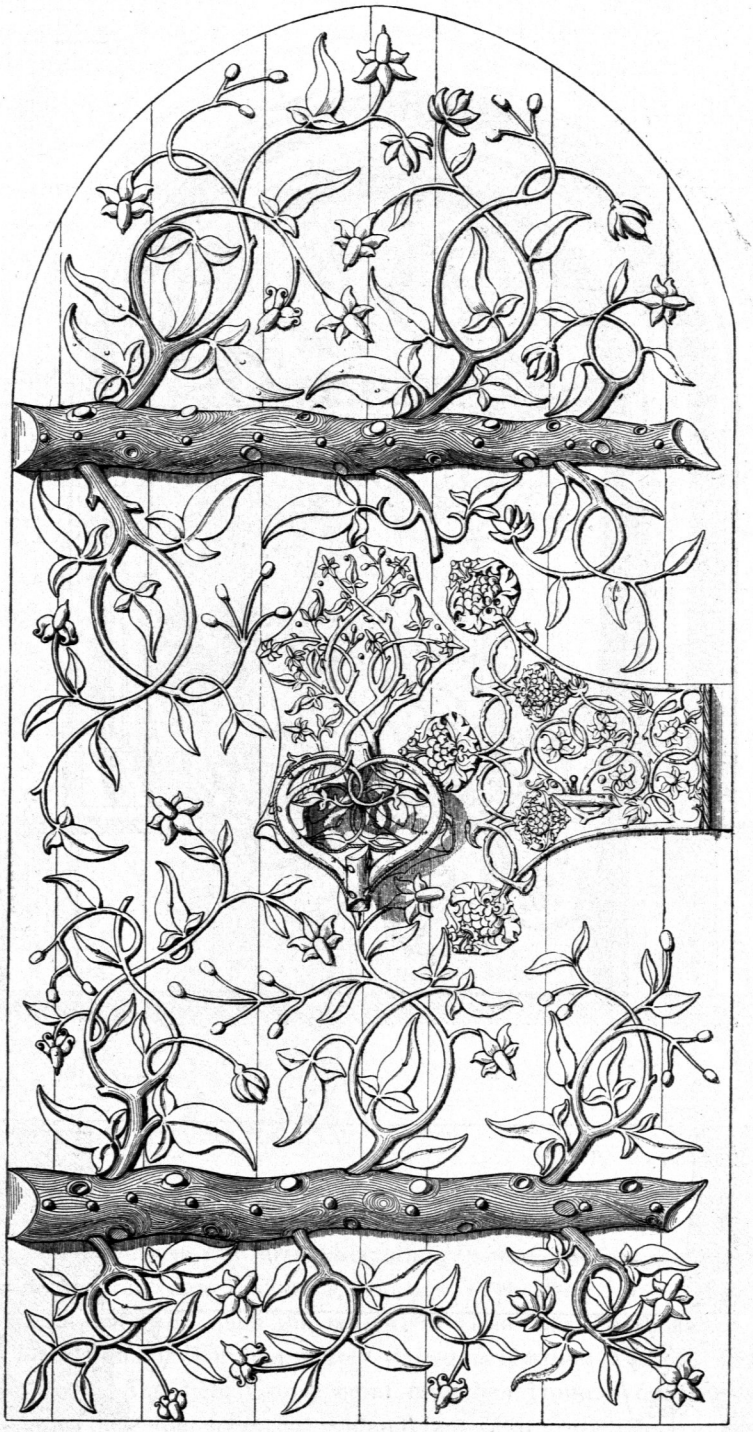
Tür vom Schloſs Lahneck[68]).
(Jetzt im Muſeum zu Wiesbaden.)
1/20 w. Gr.

Schlieſslich bietet die Tür vom Dom zu Salzburg (Fig. 230[72]) eine ganz abweichende Anordnung, die, wenn künſtleriſcher bewältigt, von gröſster Wirkung ſein könnte; ſie befindet ſich, um zwei der Apoſtel verkürzt, an der Kapuzinerkirche daſelbſt.

87. Türhalter und -Klopfer.

Die mittelalterlichen Türen haben ſehr häufig Türhalter oder Türklopfer. Gewöhnlich ſind Löwenköpfe mit groſsen Ringen im Maul dazu verwendet. Sie

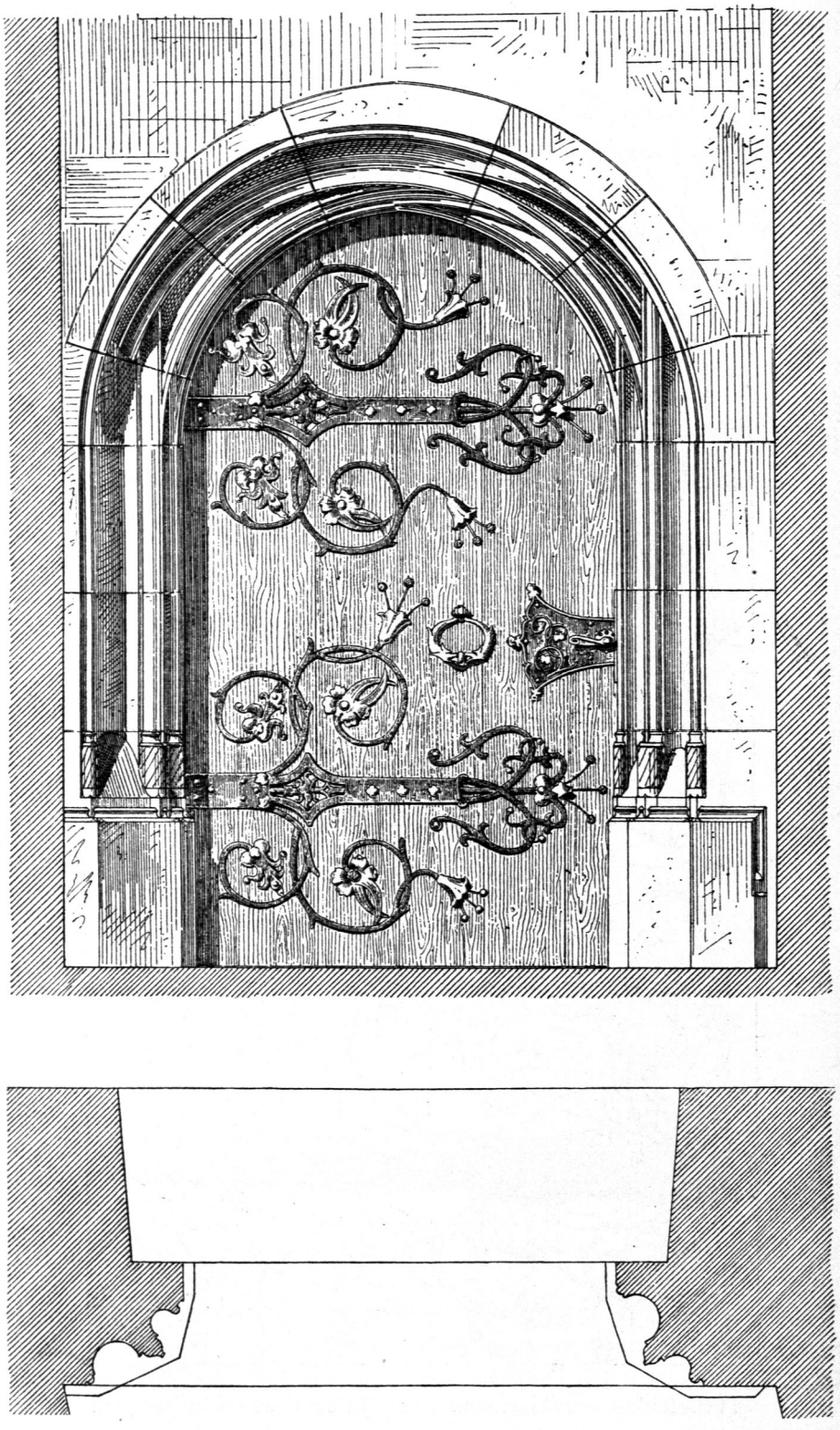
Fig. 215.



Türbeſchlag im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg[69]).

1/20 w. Gr.

Fig. 216.



Tür an der oberen Kapelle der Pfarrkirche zu Schwaz [70]).

1/25 w. Gr.

ſind ſowohl aus Bronze, wie aus Schmiedeeiſen angefertigt. Schon die romaniſche Zeit weiſt ſehr ſchöne ſolcher Köpfe auf. Der in Fig. 231[69]) gegebene Türhalter von Alpirsbach iſt weniger ſchön als kennzeichnend für jene Zeit. Fig. 232 zeigt den pommerſchen Greif; dieſer Türhalter ſitzt an der Schloſskirche zu Stettin.

c) Fenſter.

88. Altchriſtliche Fenſter.

Die chriſtlichen Gotteshäuſer hatten im Gegenſatz zu den antiken Tempeln Fenſter. Die Tempel wurden erſichtlich dadurch erleuchtet, daſs man die Tür öffnete; beim durchdringenden Sonnenlicht des ſüdlichen Himmels genügte dies,

Fig. 217.

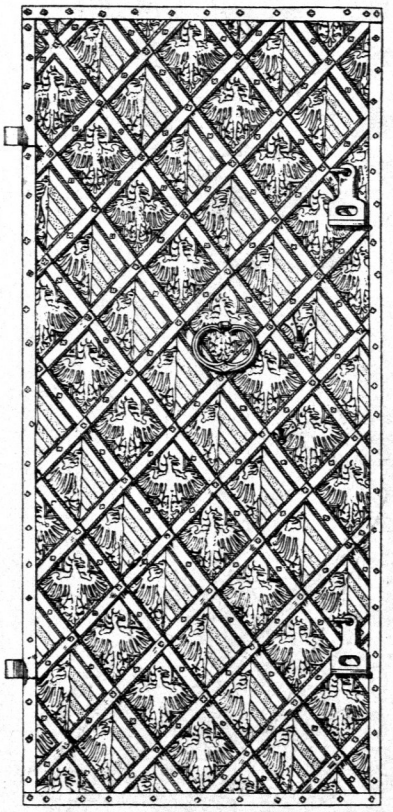


Fig. 218.



1/20, bezw. 1/5 w. Gr.

Fig. 219.



Schmiedeeiſerne Türbeſchläge im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg[71]).

und in den Wohnungen war man ebenfalls gewohnt, in die Räume durch Oeffnen der Tür oder durch das Beiſeiteziehen des Vorhanges Licht eintreten zu laſſen. Daher ſchreibt ſich wohl auch die beſondere Höhe der Tempeltür.

Die altchriſtlichen Kirchen hatten dagegen ſämtlich Fenſter, und dieſe Fenſter waren ſehr groſs. Da dieſe Gröſse beim ſüdlichen Himmel durchaus nicht erforderlich war, wie dies die ſpäteren romaniſchen und gotiſchen Kirchen des Südens zeigen, ſo können ſie nicht mit halbwegs durchſichtigem Glas verſehen geweſen ſein. Wenn man annimmt, daſs dieſe Fenſter der durchbrochenen Platten halber ſo groſs geweſen ſeien, mit denen man ſie ausgeſetzt hatte, ſo will dies als ein

Fig. 220.

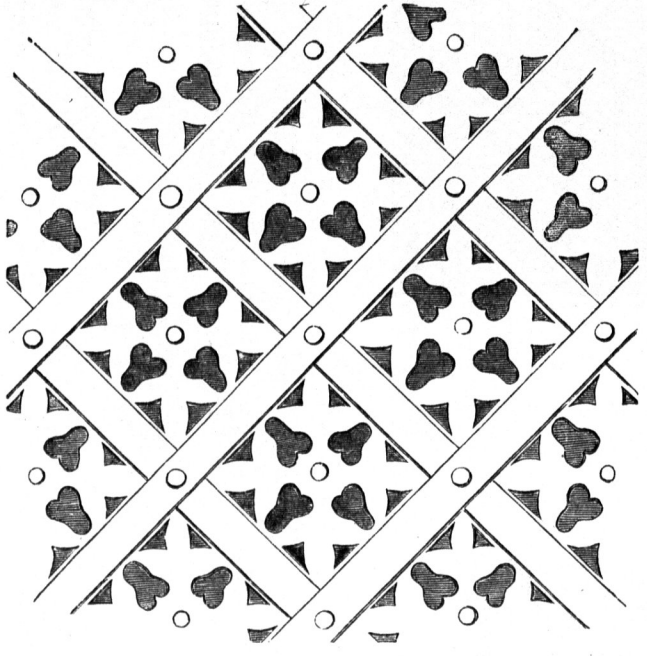
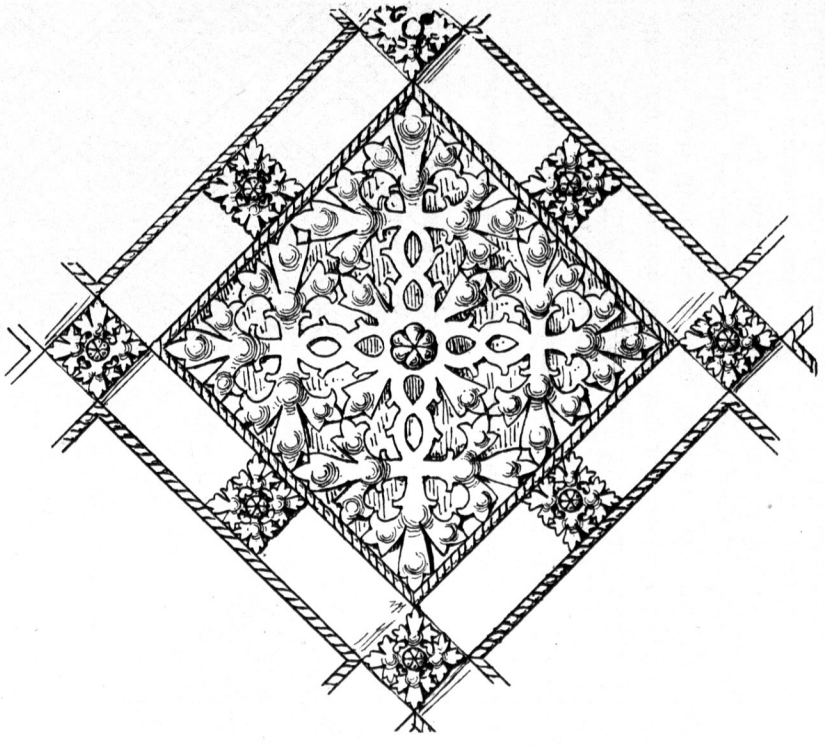


Fig. 221.



Schmiedeeiſerne Türbeſchläge an einem Privathauſe der Univerſität zu Krakau [71]).

1/5 w. Gr.

nicht recht begreifliches Vorgehen erſcheinen. Danach machte man groſse Oeffnungen, um ſie darauf wieder zuzuſetzen (Fig. 233 bis 235[74]). Dieſe durchbrochenen Platten ſitzen anſcheinend nur in kleinen Oeffnungen. Die gröſseren Fenſteröffnungen waren mit einem hölzernen Rahmenwerk ausgeſetzt (Fig. 236[74]). So ſieht man es heute noch in der Sophienkirche zu Konſtantinopel, und ſo haben ſich bei den letzten Wiederherſtellungsarbeiten an *Sant' Apollinare in claſſe* zu Ravenna in einem vermauerten Fenſter die Ueberreſte eines ſolchen Fenſtergitters vorgefunden (Fig. 237).

Fig. 222.



Sakriſteitür der Dominikanerkirche zu Frieſach[72]).

1/20 w. Gr.

In dieſen Holzgittern hat zuerſt wahrſcheinlich *Lapis ſpecularis* (Gipsſpat, Marienglas) oder Horn gefeſſen. Später haben ſich darin ſtarke römiſche Glastafeln befunden, wie ſie ſich hin und wieder erhalten haben (Pompeji); dieſelben ähneln in Stärke und Durchſichtigkeit unſeren Rohglastafeln.

89. Romaniſche Fenſter.

Zu romaniſcher Zeit ſchrumpften dagegen die Fenſteröffnungen ſehr zuſammen, und man kann eigentlich behaupten, daſs zu einem echten romaniſchen Baueindruck kleine Fenſteröffnungen gehören. Erſt zu ſpätromaniſcher Zeit wurden die Fenſteröffnungen wieder groſs; dieſe ſind dann ſicherlich durch ein kräftiges Holzgerüſt geteilt geweſen. Ein ſolches hölzernes Fenſter (Fig. 238[75]) hat ſich noch in *Notre-Dame* zu Château-Landon erhalten[76]).

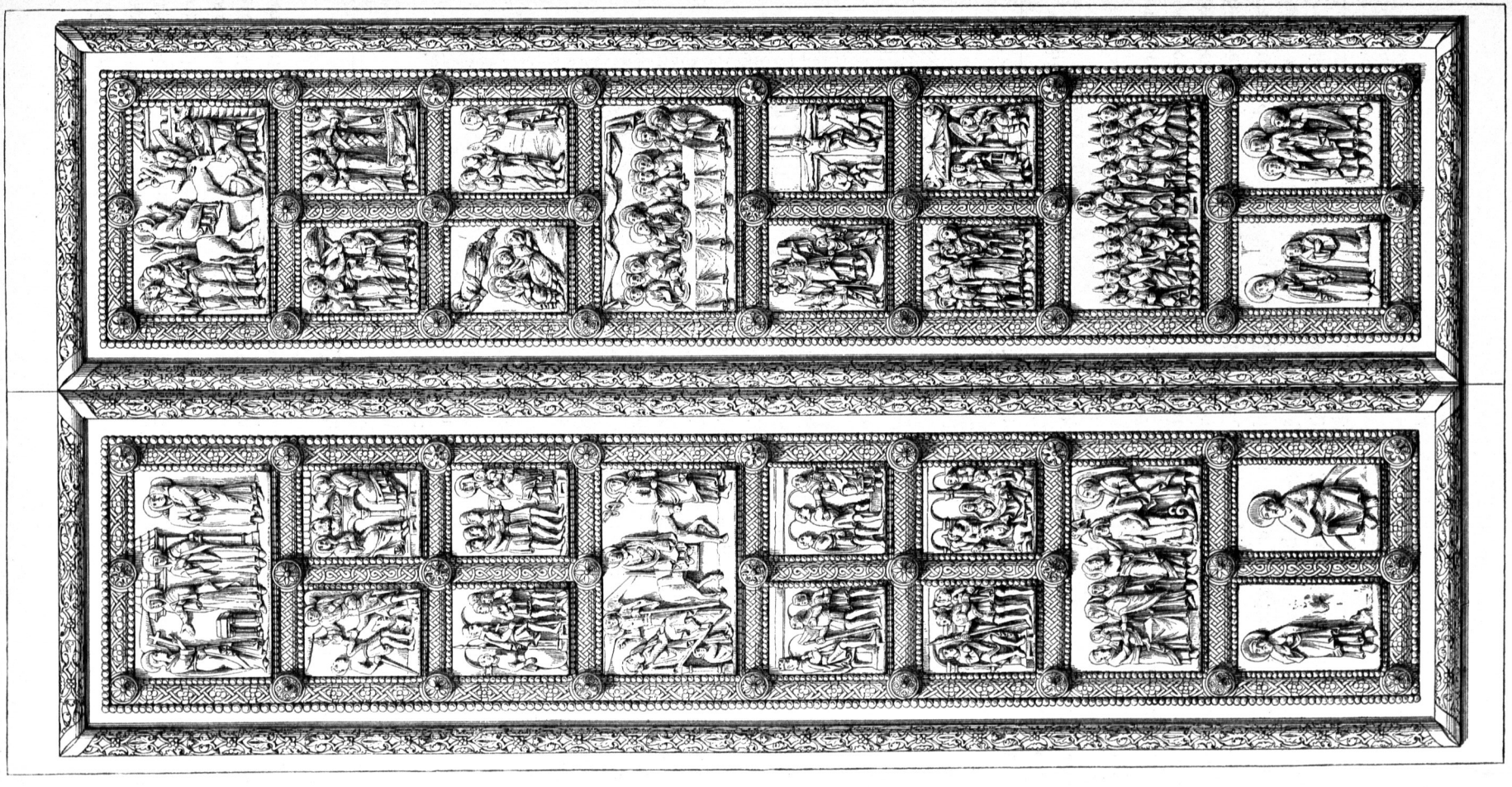
Dieſer Holzrahmen ſitzt ſogar nicht in einem Anſchlag, ſondern frei im ſchrägen Gewände.

Daſs ſolche Holzrahmen nicht den Höhepunkt der Monumentalität darſtellen, iſt klar. Später fertigte man dieſe Rahmen aus Eiſen an. Die Gotik hat dann hierfür ebenfalls den ſtolzeſten Ausdruck gefunden: das ſteinerne Maſswerk. Während die Holzrahmen faſt ausnahmslos verfault zu Grunde gegangen ſind, haben ſelbſt die übertrieben zierlichen Steinmaſswerke der Spätgotik die Jahrhunderte überdauert. Es war ein groſser Rückſchritt, als die Spätrenaiſſance und das Rokoko das Holzmaſswerk wieder einführten und zum hervorſtechenden Merkmal ihrer Schöpfungen ausbildeten. Die wenigen Jahrhunderte haben genügt, dieſe umfangreichen Holzfenſter trotz des deckendſten Oelfarbenanſtriches ſo zu verwittern, daſs ſich die Sproſſen mit den Gläſern krumm und ſchief gezogen haben.

Daſs die Kirchenfenſter ſeit den Merowinger Zeiten verglaſt geweſen ſind, geht

74) Aus: Dehio & v. Bezold, a. a. O.
75) Nach: *Revue de l'art chrétien* 1893, S. 446.
76) Siehe ebendaſ

Fig. 223.



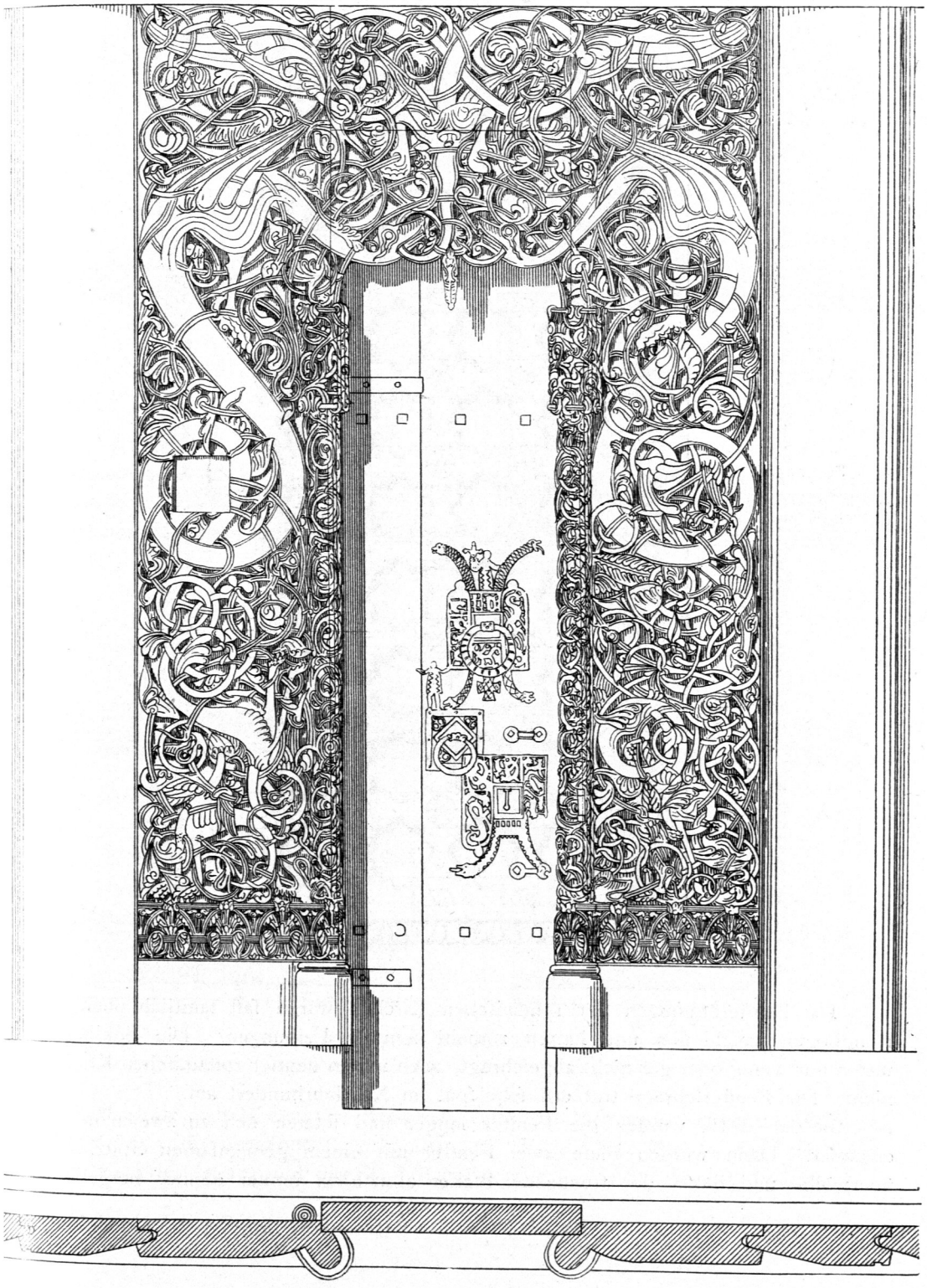
Tür an der Kirche *St. Maria im Kapitol* zu Cöln [73]).

1/20 w. Gr.

Fig. 224.

Tür an der Hedalskirche zu Valders.

1/20 w. Gr.



aus den Urkunden hervor. Arme Kirchen und arme Zeiten behalfen ſich wohl mit vorgeſpanntem Stoff, wie ſolches aus Tegernſee berichtet wird; doch waren dies Ausnahmen. Zahlreiche Stellen der Schriftſteller beweiſen die allgemeine Kenntnis des Glaſes und die durchgängige Verglaſung der Kirchenfenſter. Dieſe Belege hier beizubringen dürften Umfang und Zweck des vorliegenden Heftes verbieten.

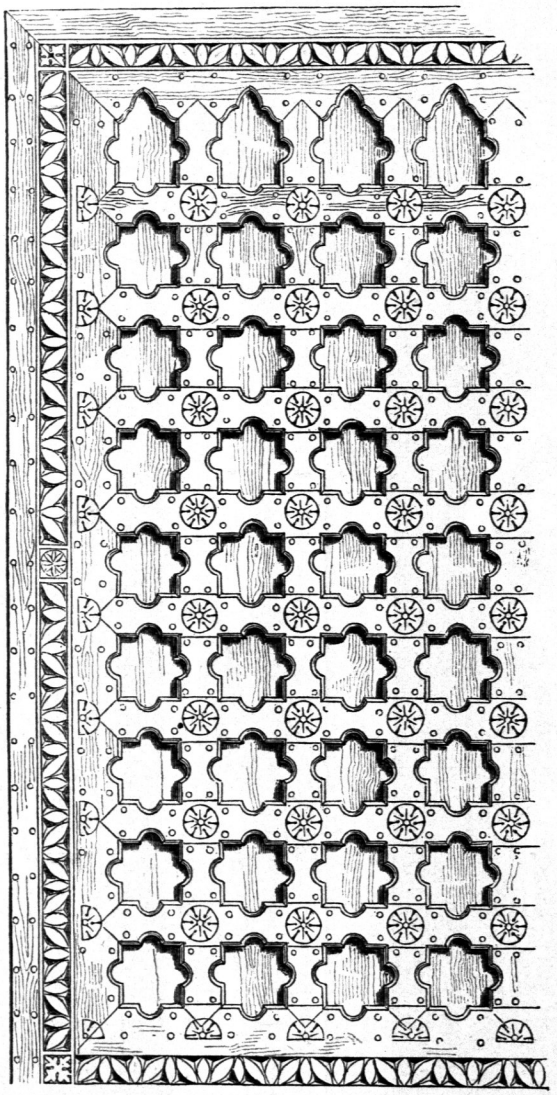


Fig. 225.

1/20 w. Gr.

Tür an der Kirche *Santa Anaſtaſia* zu Verona [72]).

Die Fenſteröffnungen der romaniſchen Kirchen waren faſt ſämtlich oben mit Rundbogen geſchloſſen und hatten zumeiſt ſchräge Leibungen. Die Sohlbänke waren nur wenig oder gar nicht abgeſchrägt, auch in den deutſch-romaniſchen Kirchen nicht. Die Fenſterſchräge trat erſt ſehr ſpät im XII. Jahrhundert auf.

90. Gotiſche Fenſter.

In der Gotik wurden die Fenſter länger und ſetzten ſich zu zweien nebeneinander. Dann wurden dieſe zwei Fenſter mit einem gemeinſamen Spitzbogen überwölbt und dabei der trennende Pfeiler allmählich immer dünner hergeſtellt.

Zuletzt wurde unter dem gemeinſamen Spitzbogen ein Kreis eingebrochen. In ſolcher Weiſe iſt anſcheinend das Fenſtermaſswerk erfunden worden. Die Kathedralen von Soiſſons, Laon, Chartres zeigen den eingeſchlagenen Weg. In den Chorkapellen

Fig. 226.

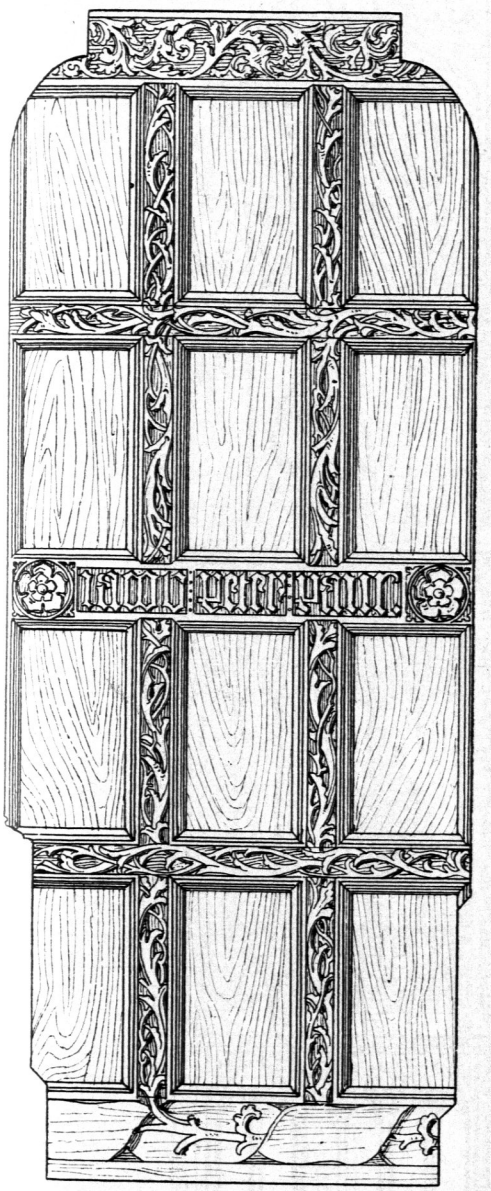
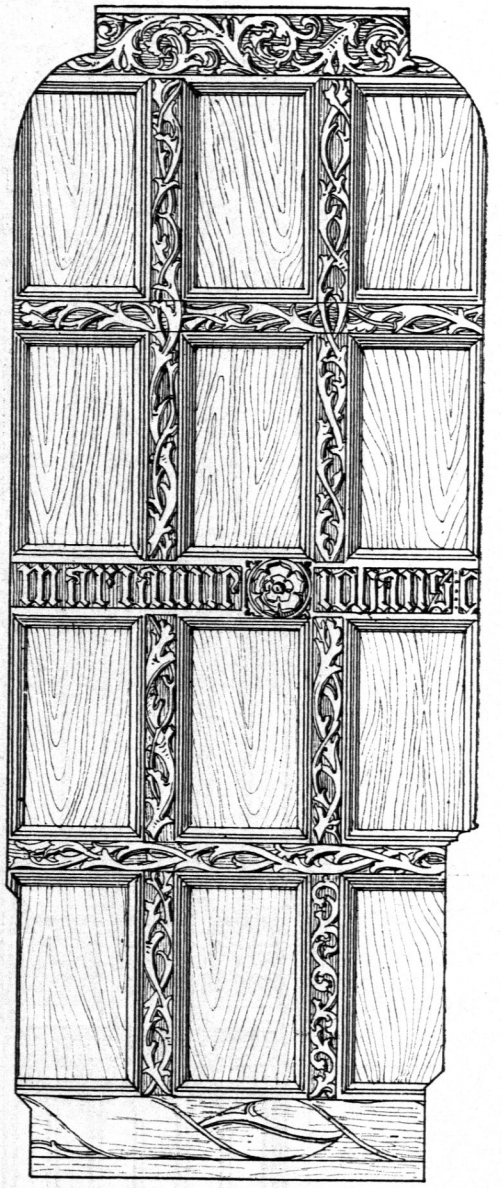


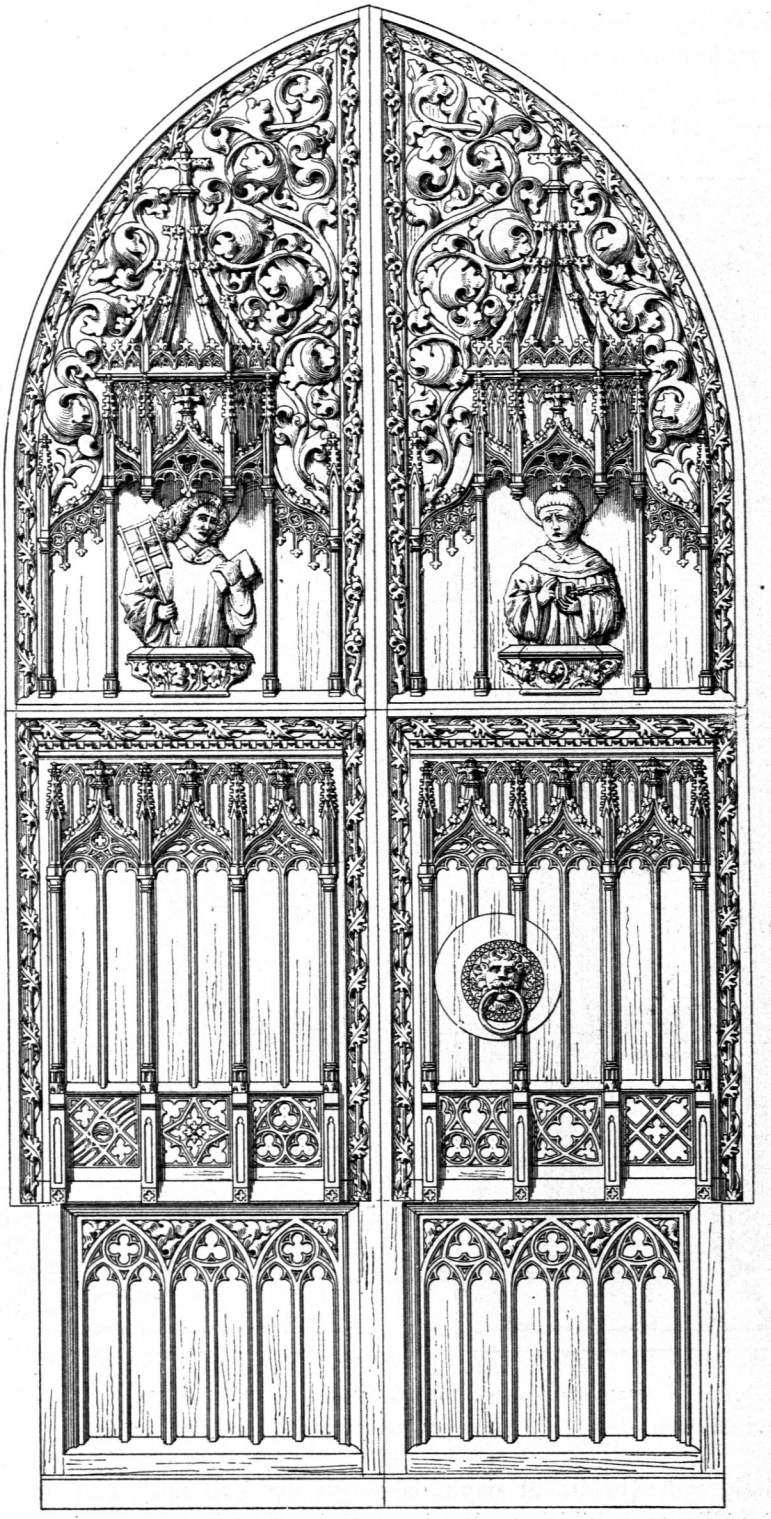
Fig. 227.



Hölzerne Türflügel an der Kirche zu Prachatitz [70]).
1/20 w. Gr.

der Kathedrale von Rheims iſt dann das erſte der Zeit nach beſtimmte Maſswerk (nach 1211) völlig ausgebildet vorhanden; es iſt dasſelbe, wie es die Liebfrauenkirche zu Trier (1227) und die St Eliſabethkirche in Marburg (1235) beſitzen.

Fig. 228.



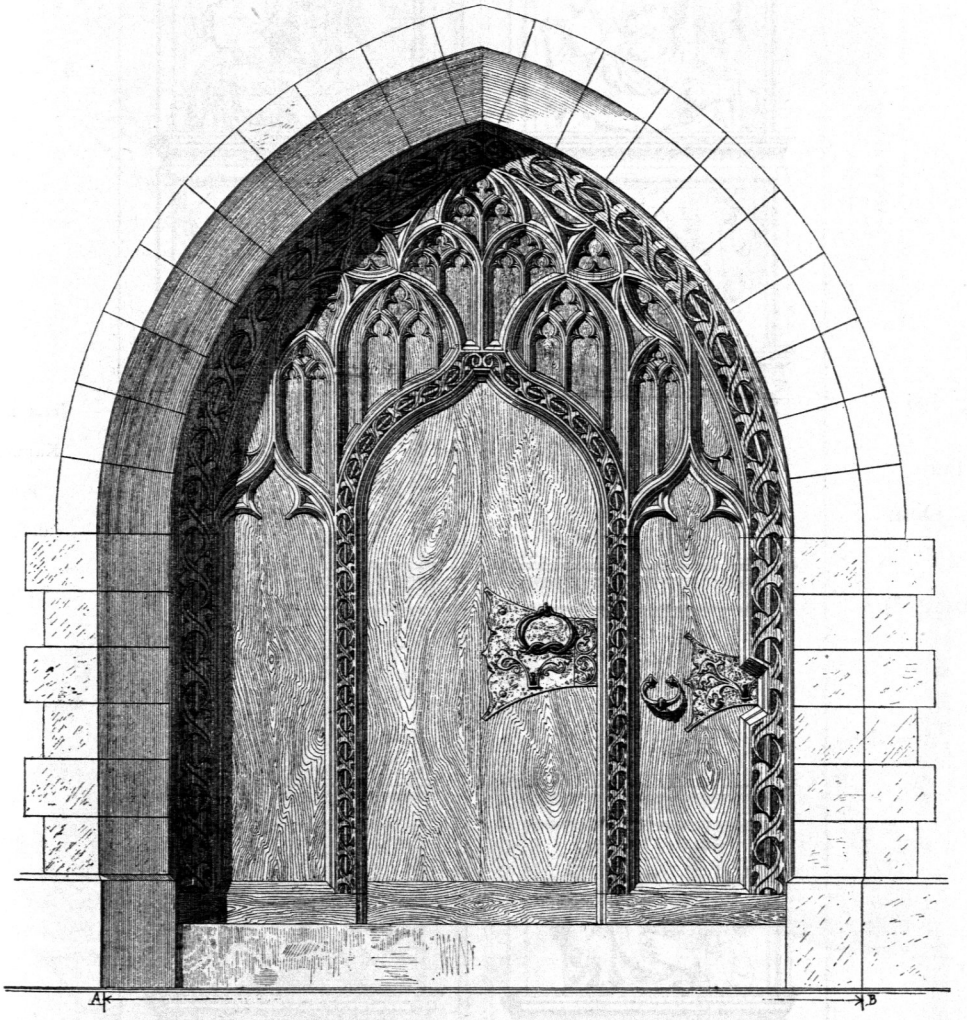
Sakriſteitür an der St. Lorenzkirche zu Nürnberg [69]).

1/20 w. Gr.

Die Fenſterpfoſten haben je nach dem Reichtum die verſchiedenſten Querſchnitte. Zuvörderſt muſs rechts und links ein Glasfalz oder eine Nut vorhanden ſein, der die Glastafeln aufnimmt. Zwei glatte Faſen mit einem vorderen Plättchen bilden den einfachſten Pfoſten. Auf die Vorderſeite ſetzt ſich meiſt ein Rundſtab, bezw. ein Säulchen. Da die durch Bleiſtreifen zuſammengefaſste Glastafel nicht viel über 1 qm groſs ſein darf, um gegen Verbiegungen ſicher zu ſein, ſo war der gröſste

91. Fenſterpfoſten und -Gewände.

Fig. 229.



Kapellentür an der Kirche zu Sterzing[70]).
1/20 w. Gr.

Abſtand zwiſchen den Pfoſten nicht über 1 m zu wählen. Daher ſchwankten die lichten Abſtände zwiſchen den Pfoſten von 0,60 bis 1,00 m. In der franzöſiſchen Gotik wird zumeiſt zwiſchen zwei Pfoſten noch ein lotrechter Eiſenſtab verwendet, ſo daſs die Pfoſtenteilung weiter als in Deutſchland und in England iſt.

Am Gewände wird der Pfoſten gewöhnlich noch einmal ſo weit wiederholt, daſs die vordere Platte oder das Säulchen noch voll erhalten iſt. Bei breiteren

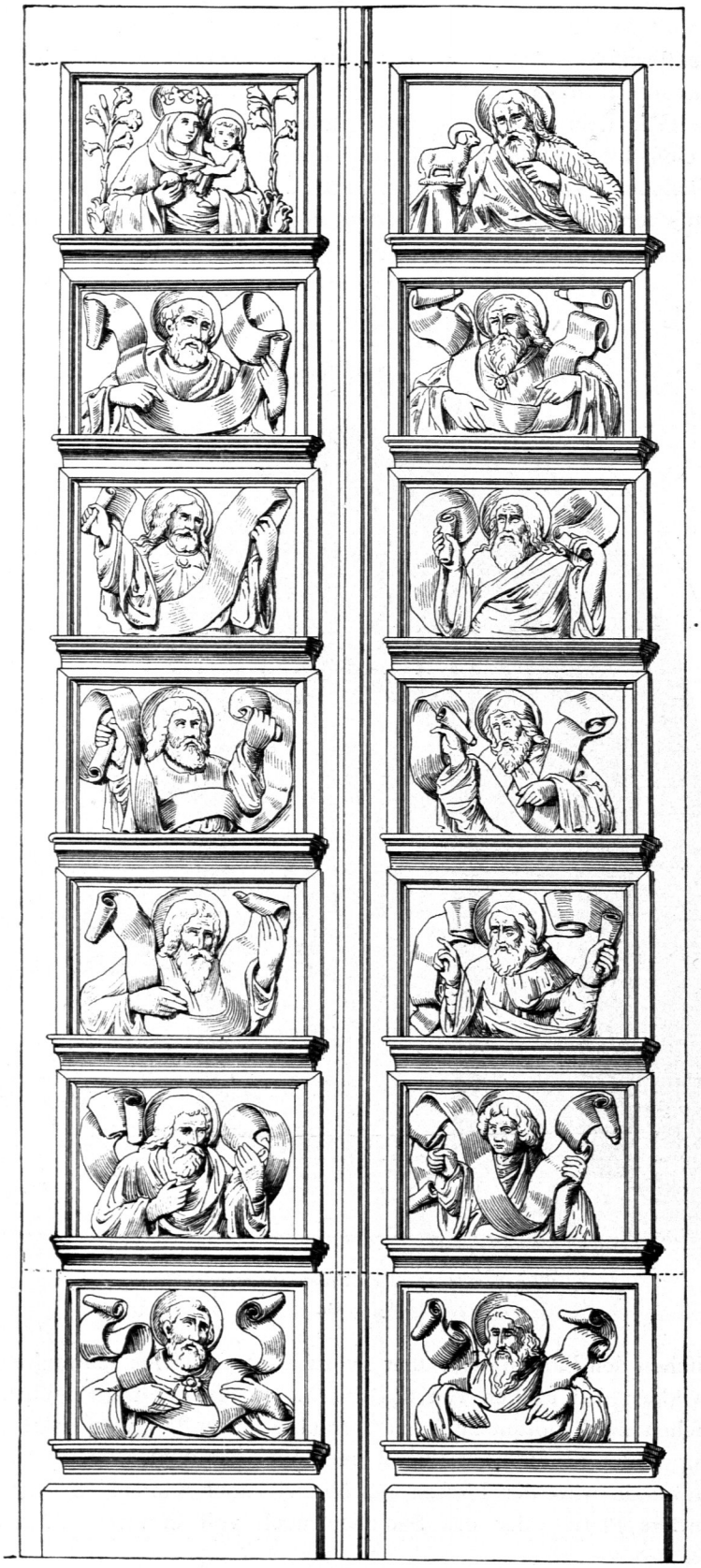


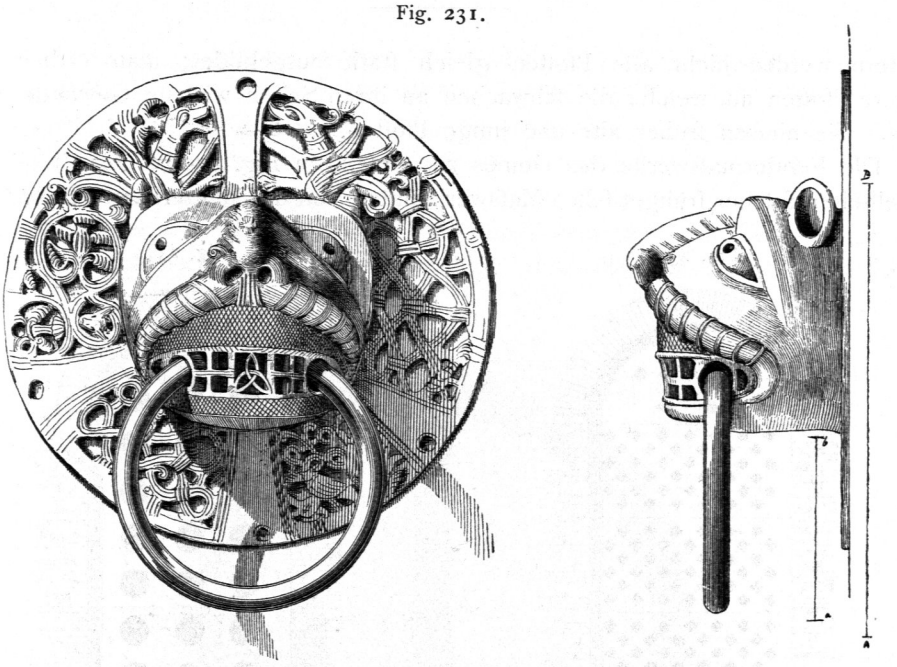
Fig. 230.

Tür vom Dom zu Salzburg[72]).

Jetzt an der Kapuzinerkirche daselbst.

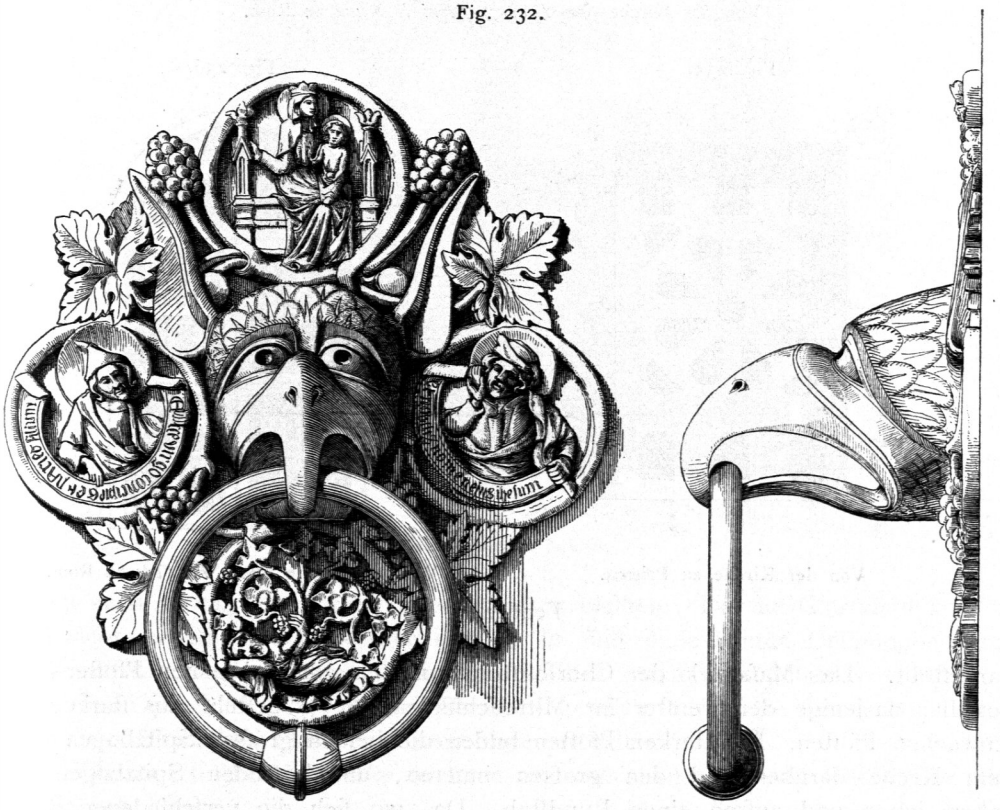
1/20 w. Gr.

Fig. 231.



Von der Kirche zu Alpirsbach [69]).

Fig. 232.



Von der Schlofskirche zu Stettin.

Türklopfer.

1/5 w. Gr.

Fenſtern werden nicht alle Pfoſten gleich ſtark ausgebildet; man ordnet einige ſtärkere Pfoſten an, welche die ſchwachen an ihren Seiten wie am Gewände wiederholen. Sie hieſsen früher alte und junge Pfoſten.

92. Maſswerke.

Die Fenſtermaſswerke des Domes zu Amiens in Fig. 239 bis 241[77]) zeigen die Einzelheiten ſolcher frühgotiſchen Maſswerkfenſter, von der Meiſterhand *Viollet-le-Duc*'s

Fig. 233.

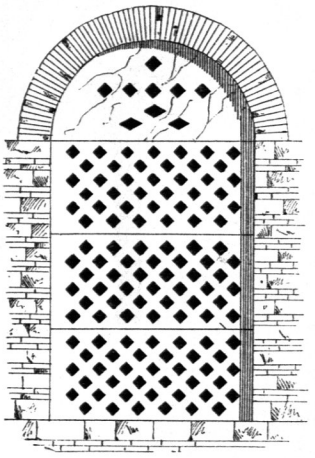
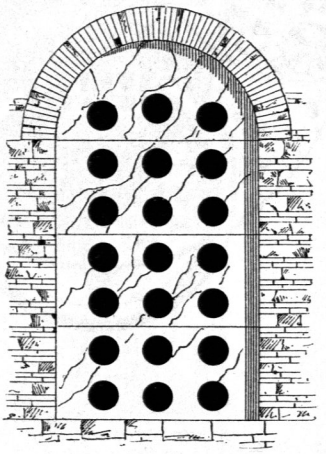
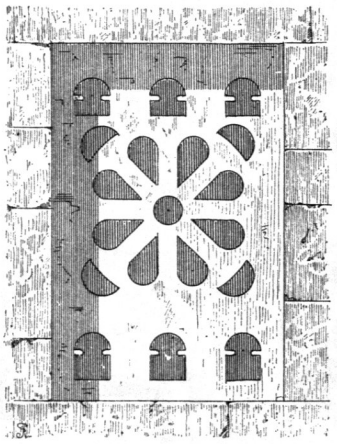


Fig. 234.



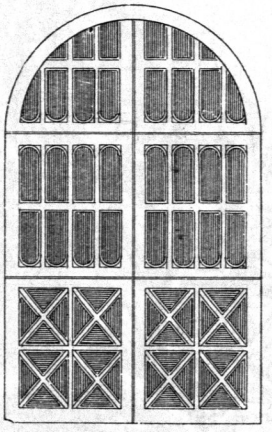
Von der Kirche *San Lorenzo fuori le murà* zu Rom.

Fig. 235.



Von der Kirche zu Priesca.

Fig. 236.



Von der Kirche *Santa Praſſede* zu Rom.

Fenſter[74]).

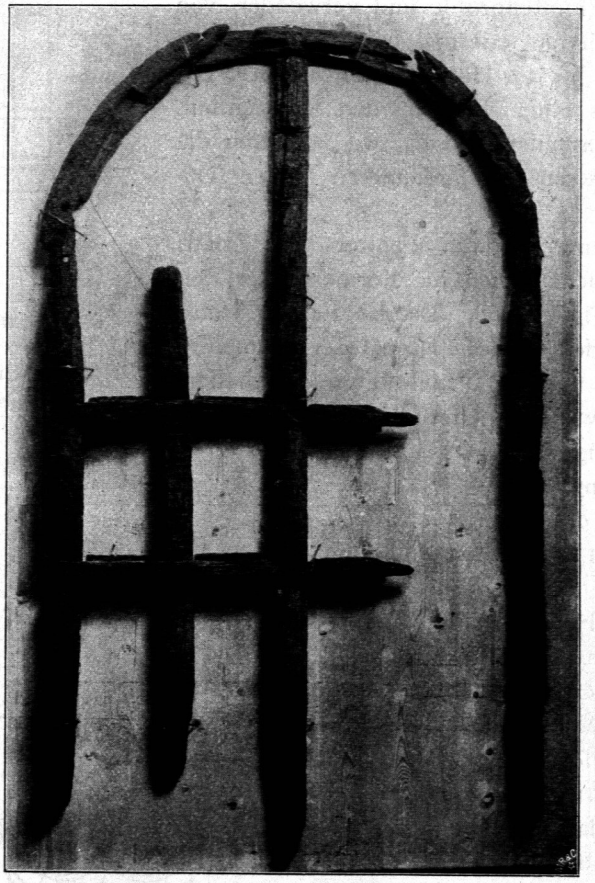
dargeſtellt. Das Maſswerk der Chorfenſter iſt mittels eines einzelnen Pfoſtens hergeſtellt; dasjenige der Fenſter im Mittelſchiff (um 1235) beſteht aus ſtarken und ſchwachen Pfoſten. Die ſtarken Pfoſten bilden die beiden groſsen Spitzbogen nebſt dem Kreiſe darüber und den groſsen inneren, umrahmenden Spitzbogen; ſie haben innen und auſsen einen Rundſtab. Da, wo ſich die verſchiedenen Bogen berühren, ſchmelzen die beiden Pfoſten in einen zuſammen; nur ſehr ſelten gehen

[77]) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VI, S. 324—328.

die beiden Pfoſten aneinander vorbei. Die ſchwachen Pfoſten ſetzen ſich hier im lotrechten Teile noch nicht ſo an die ſtarken an, daſs ihr Rundſtab erhalten bliebe; derſelbe verſchwindet in die Faſe des Hauptpfoſtens. Die verſchiedenen Querſchnitte zeigen, wie die Naſen und die Pfoſten eingenutet ſind. Die einzelnen Teile dieſer Maſswerke tragen ſich als Bogen.

Beim Fenſter des Querſchiffes iſt dann die Vereinigung der Haupt- und Nebenpfoſten in der folgerichtigen Art bewerkſtelligt, daſs die Rundſtäbchen der Neben-

Fig. 237.



Von der Kirche *Sant' Apollinare in claſſe* zu Ravenna.
(Jetzt im Muſeum daſelbſt.)

pfoſten auch in den lotrechten Teilen erhalten bleiben. Da die Glastafeln auch in die Paſsformen eingebracht werden müſſen, ſo ſind dieſe lichten Oeffnungen durch Eiſen geteilt. Die lotrechten Oeffnungen müſſen ebenfalls ungefähr von Meter zu Meter durch Quereiſen, die ſog. Sturmſtangen, geteilt werden. Sie dienen auch dazu, die hohen, ſchwanken Pfoſten in ihrer Lage zu halten.

Will man ſolche Maſswerke zeichnen, ſo muſs man zuerſt die Mittellinien aller Pfoſten aufreiſsen.

Je weiter die Gotik vorſchritt, deſto dünner wurde das Maſswerk. Es bildete dabei ſeine Formen in leicht kenntlicher Weiſe um, ſo daſs man die Zeitſtellung

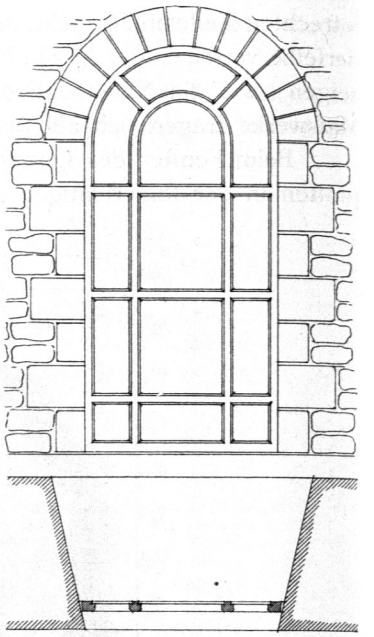
der Bauten recht gut nach ihm beurteilen kann. Das Maſswerk aus der Sakriſtei von *St. Gereon* zu Cöln in Fig. 242[78]), welches um 1280 gezeichnet ſein dürfte, gehört zu den reizvollſten unter den ſo überaus mannigfaltigen Meiſterwerken jener ſchöpferiſchen Zeit. Die Oſtfenſter des Kreuzſchiffes von *St.-Nazaire* zu Carcaſſonne (um 1320; Fig. 243[79]) zeigen den Umſchwung in der Formengebung, wie er in Frankreich zur Zeit der Hochgotik eintrat. Drei verſchiedene Pfoſtenprofile ſind verwendet, von denen die ſchwächeren jedesmal beim Anlehnen an den Hauptpfoſten bis zur Hälfte verſchwinden. Die Naſen ſind durch einen Pfoſten, den ſchwächſten, gebildet. Die Sturmeiſen ſind da, wo ſie durch die Pfoſten hindurchgehen, mit beſonderen Dollen (Dübeln) verſehen.

Die nur wenig ſpäteren Fenſter von Zwettl (1343—48) veranſchaulichen die Formen jener Zeit in Deutſchland (Fig. 244[78]). Da das Fenſter ſechsteilig iſt und von rieſiger Höhe, ſo hat der Baumeiſter *Johannes* einen ſtarken Mittelpfoſten geſchaffen, welcher das Gewände wiederholt. Hierdurch gewinnt er ein ungewöhnliches, aber kraftſtrotzendes Pfoſtenwerk.

Die Fenſter des Schiffes von *St. Stephan* zu Wien (nach 1359; ſiehe die Tafel bei S. 156 und Fig. 245[80]) ſtehen unvereinigt nebeneinander. Hier überſpinnt das Maſswerk als Blenden ſchon ſämtliche Flächen; damit iſt denn ein Reichtum der Verzierungen und der Meiſſelarbeit wie in keinem anderen Bauſtil geſchaffen. Fig. 245 u. 246[78]) geben den Grundriſs eines dieſer Fenſter und die Anſicht der dazu gehörigen Sohlbank in gröſserem Maſsſtab wieder.

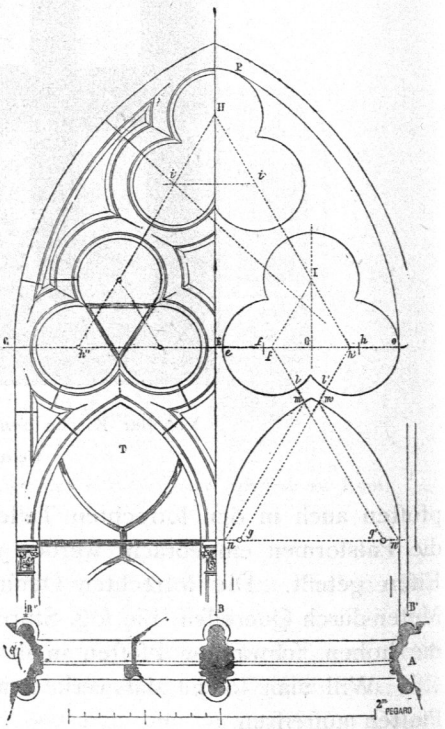
Die Maſswerke der Kapelle zu Donnersmark (Fig. 247 u. 248[78]) zeigen den Uebergang zu den Fiſchblaſenmuſtern des XV. Jahrhunderts, der Spätgotik. In dieſer Zeit verſchwinden die Säulchen im Maſswerk völlig; nur Hohlkehlen bilden die dünnen Pfoſten. Das Fenſter von Oberwölz in Steiermark (Fig. 250[78]) ſtammt von 1430 und ſteht ſomit am Ende der Entwickelung. Im Inneren der

Fig. 238.



Romaniſches Holzfenſter aus Château-Landon[75]).

Fig. 239.



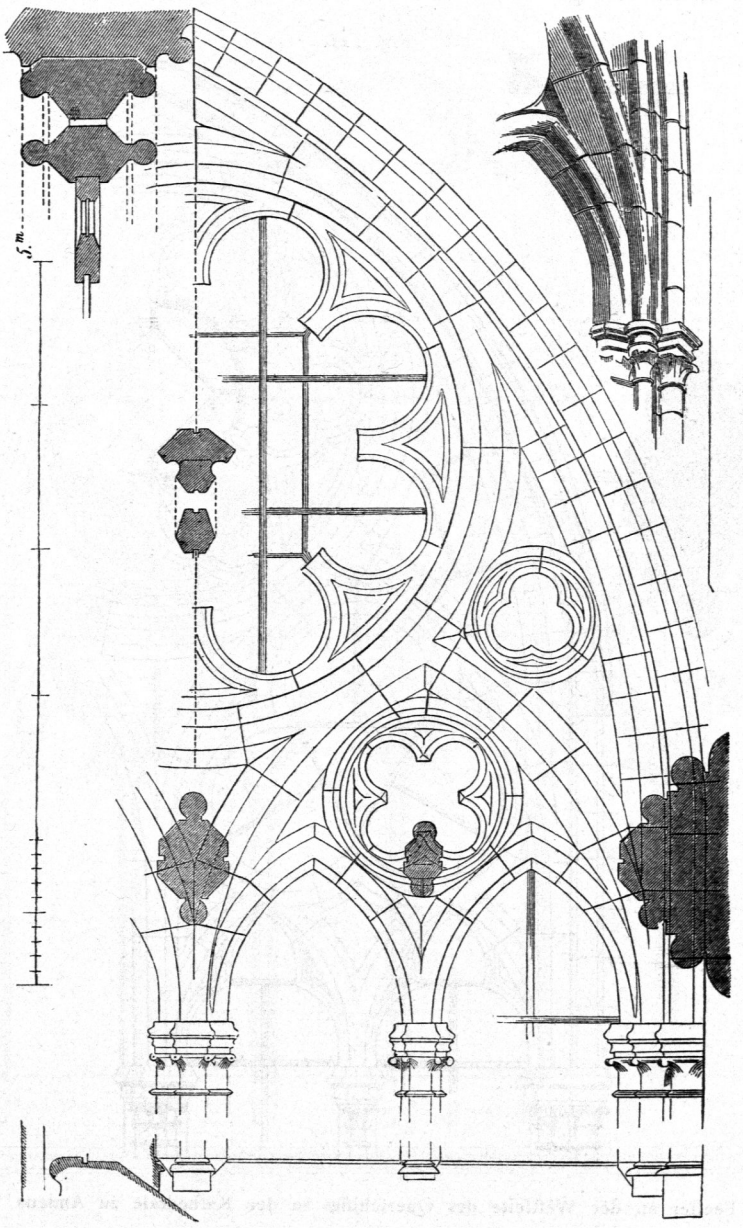
Chorfenſter der Kathedrale zu Amiens[77]).

1/50 w. Gr.

[78]) Nach: Wiener Bauhütte etc.
[79]) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. VI, S. 335.
[80]) Nach: Allg. Bauz.

Kirche iſt der Baumeiſter an einem Kragſtein dargeſtellt mit folgender Inſchrift darunter: »Das gebei han ich hanns Jersleben mit frumer Leibthilff volpracht. Der

Fig. 240.



Fenſter des Hochſchiffes der Kathedrale zu Amiens[77]).

1/50 w. Gr.

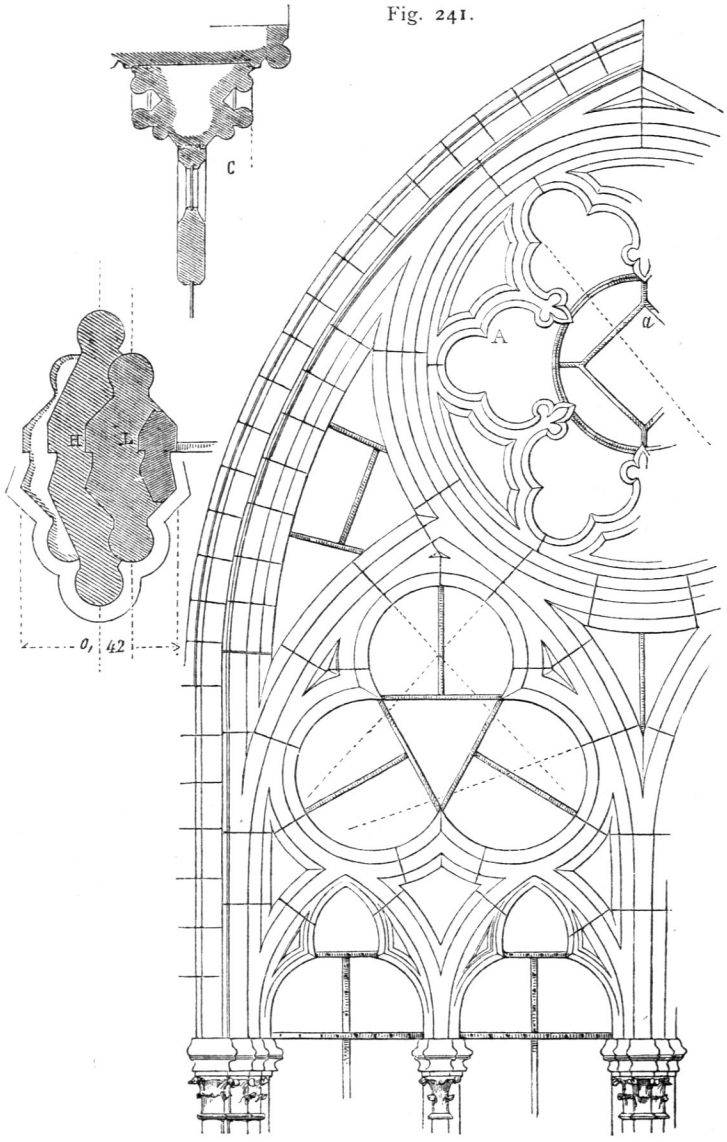
werd gar wol geacht. geſchehen nach Chriſti gepurd XIIII hundert Jahr darnach in dem XXX jar. Got helf uns all an die engelſchar Amen. das werde war.«

Das Mittelalter hat noch eine beſondere Art von Fenſtern ausgebildet: die Roſen oder Radfenſter. Zuerſt, in romaniſcher Zeit, traten kleine, runde Oeffnungen

93. Roſen.

auf. Später nahmen ſie die Formen von Vierpäſſen an. Als das Maſswerk erfunden war, wurden in die Rundfenſter durchbrochene Steinplatten eingeſetzt (Fig. 249[81]). Allmählich wuchſen dieſe Roſen zu rieſigen Abmeſſungen. Die franzöſiſche Gotik liebt ſie vor allem. Es gibt kaum eine Kathedrale, welche nicht in der Mitte ihrer

Fig. 241.



Fenſter an der Weſtſeite des Querſchiffes in der Kathedrale zu Amiens[77]).

1/50 w. Gr.

Weſtanſicht ein ſolches Radfenſter beſäſse. So beſitzt ſchon die *Notre-Dame* zu Paris in ihrer Weſtanſicht eine Roſe von 9,60 m Durchmeſſer; die Kreuzflügel haben Roſen von 12,80 m Durchmeſſer. Der Baumeiſter des Südkreuzes iſt *Jean de Chelles* (1263). Die bekannteſte Roſe iſt wohl diejenige *Erwin's* am Münſter zu Straſsburg (nach 1277; ſiehe die Tafel bei S. 198 im vorhergehenden Heft dieſes »Handbuches«).

81) Aus: Dehio & v. Bezold, a. a. O.

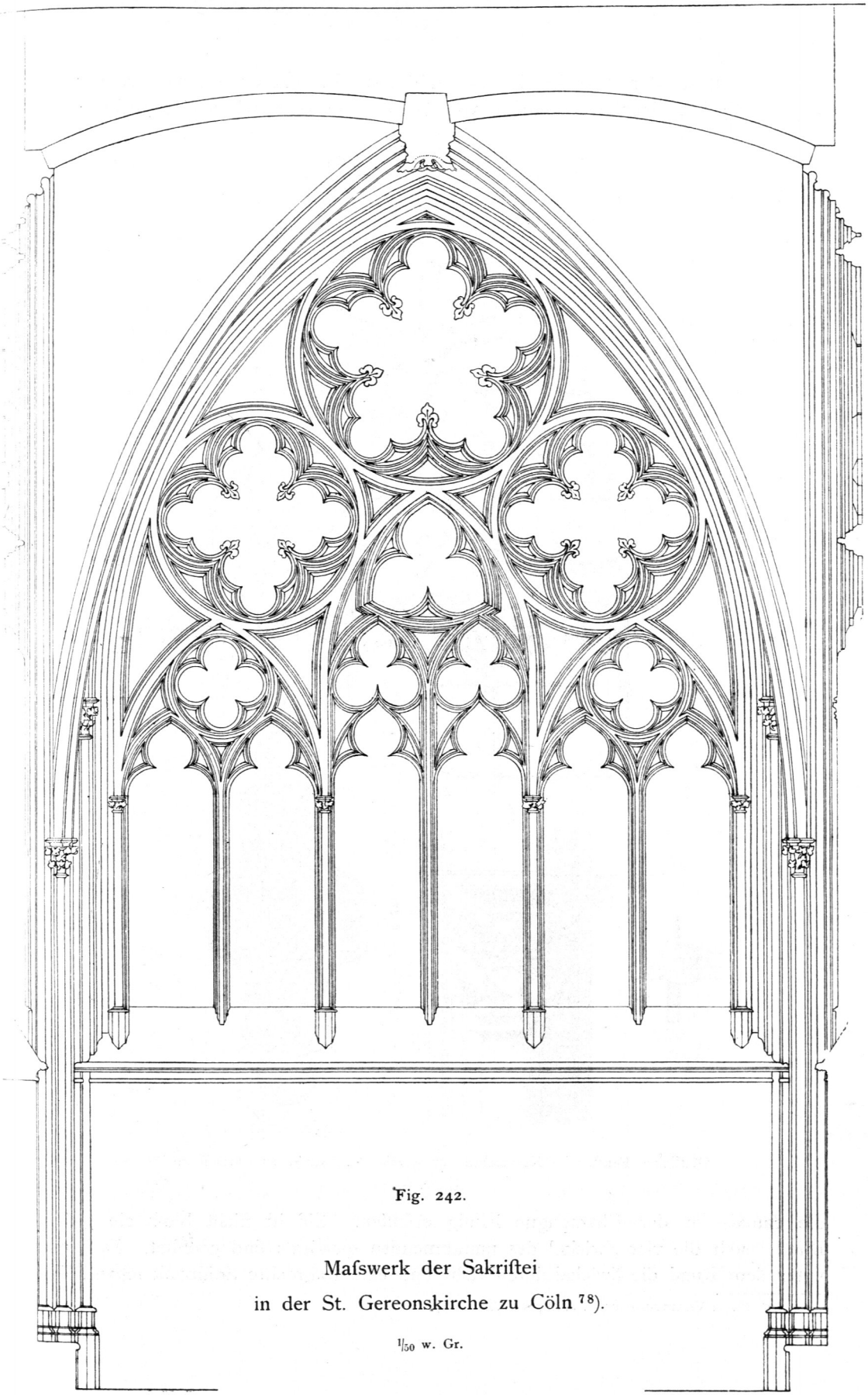


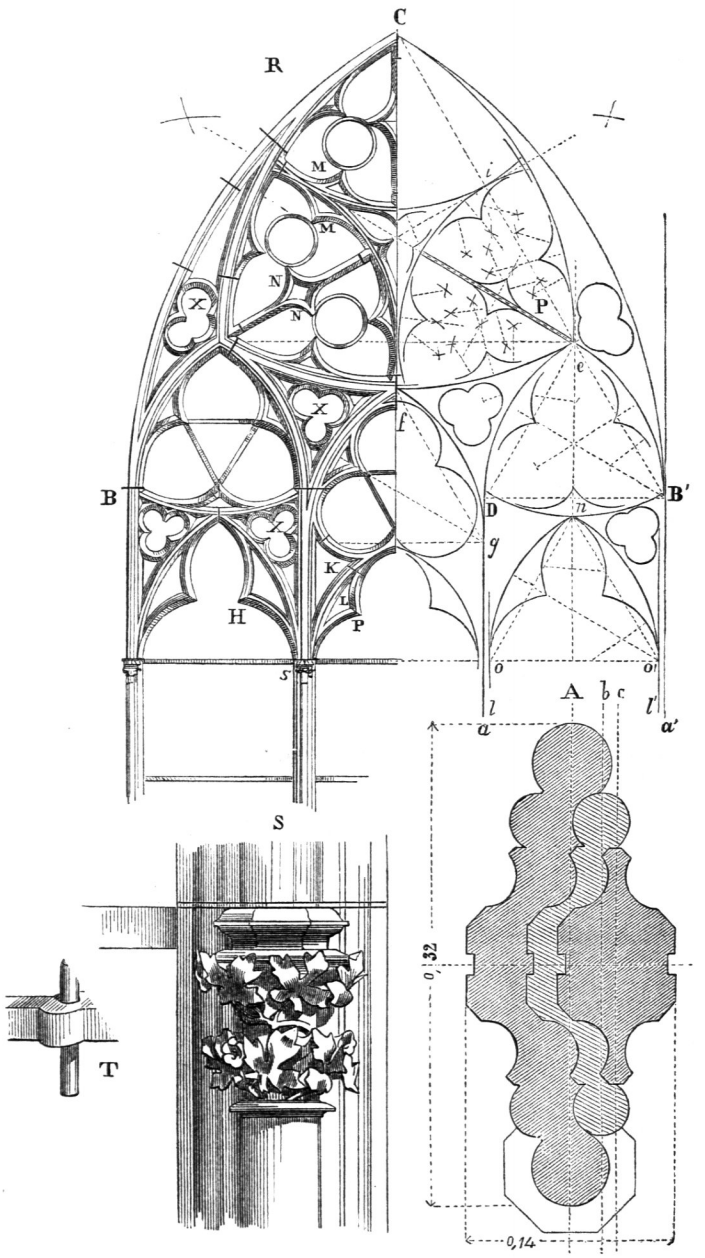
Fig. 242.

Maſswerk der Sakriſtei
in der St. Gereonskirche zu Cöln [78]).

1/50 w. Gr.

Die Roſe der Kapelle im Schloſſe von St.-Germain-en-Laye nach 1240; Fig. 251[82]) hat einen Durchmeſſer von 10,20 m; ſie zeigt ſchon eine Beſonderheit,

Fig. 243.



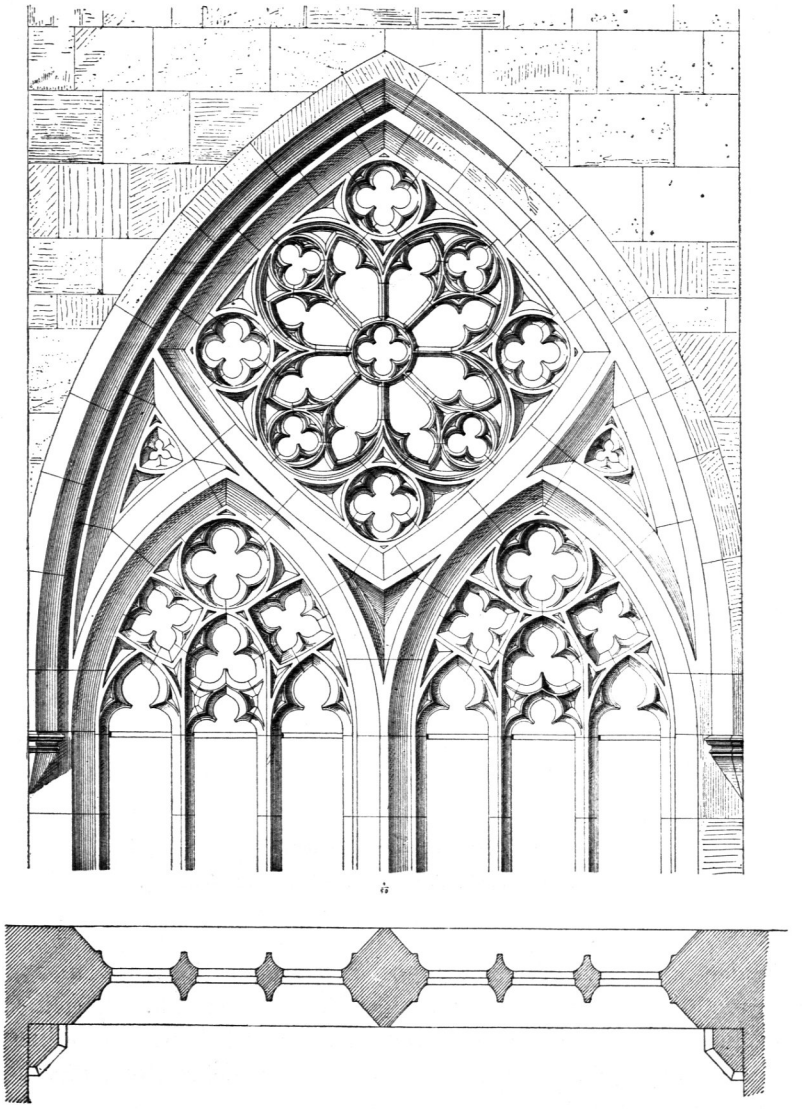
Oeſtliches Fenſter im Kreuzſchiff der Kirche *St.-Nazaire* zu Carcaſſonne[79]).
1/50 w. Gr.

die damals in der Champagne häufig erſchien. Sie iſt nicht bloſs ein groſses Rund; auch die vier Zwickel des umrahmenden Quadrats ſind geöffnet. Daſs man unter dem Rund die Zwickel durchbricht und eine wagrechte Sohlbank ſchafft, liegt

82) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. VIII, S. 57.

nahe. Man hatte aber auch in einigen Gegenden der Champagne die oberen Zwickel geöffnet; dazu mufste man diefes Fenftermafswerk vom inneren Schildbogen unabhängig machen. Eine wagrechte Platte lagert auf dem Schildbogen und dem Mafswerk. So zeigen auch die Schiffsfenfter diefer *Sainte-Chapelle* von St.-Germain-en-Laye und von *St.-Urbain* zu Troyes.

Fig. 244.



Fenfter der Zifterzienferkirche zu Zwettl [78]).

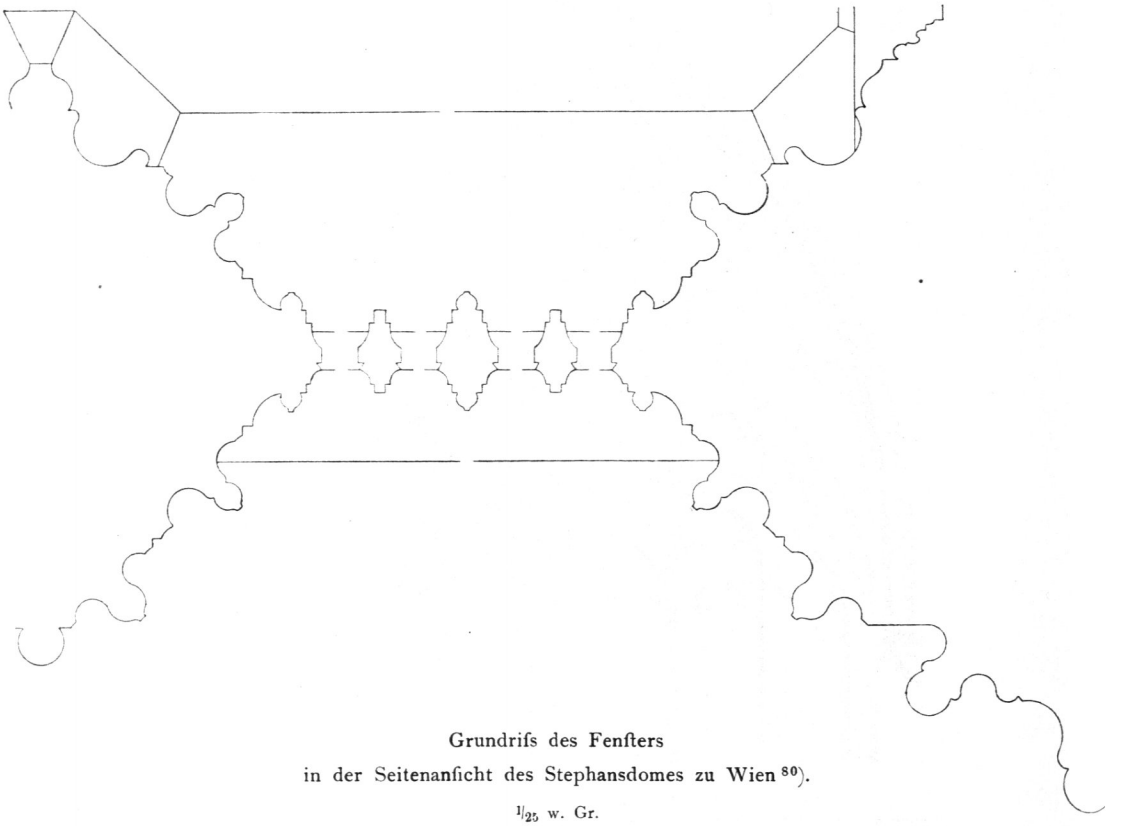
1/50 w. Gr.

Die Ausführung folch riefiger Steinnetze bot natürlich grofse Schwierigkeiten. Vor allem wirken in der unteren Hälfte jeder Rofe ganz andere Kräfte als in der oberen. Der Steinfchnitt will daher auf das allervorfichtigfte angeordnet fein. Die Fenftereifen bilden zwar ein kräftiges Ankernetz; aber man kann ihm nicht alles zumuten. Mit der Zeit wirken diefe Anker durch ihr Verroften und durch ihr

Anſchwellen auf das Steinwerk ſogar höchſt verderblich. Die Roſe von St.-Germain iſt inſofern ſehr günſtig für ihre Standfähigkeit gezeichnet, als der Ring von Kreiſen die langen Speichen auf das günſtigſte unterbricht und ausſteift. Daſs alle Säulchen mit ihren Kapitellen nach innen gerichtet ſind, will dagegen nicht recht paſſend erſcheinen.

Die Roſe vom Kreuzſchiff der Weſtminſterabtei zu London (Fig. 252) zeigt die allgemein ſehr beliebte Entwickelung vom Mittelpunkt nach dem Umfang hin. Die Ausſteifung der Speichen iſt durch zwiſchengeſchobene Spitzbogen bewirkt.

Fig. 245.



Grundriſs des Fenſters
in der Seitenanſicht des Stephansdomes zu Wien[80]).
1/25 w. Gr.

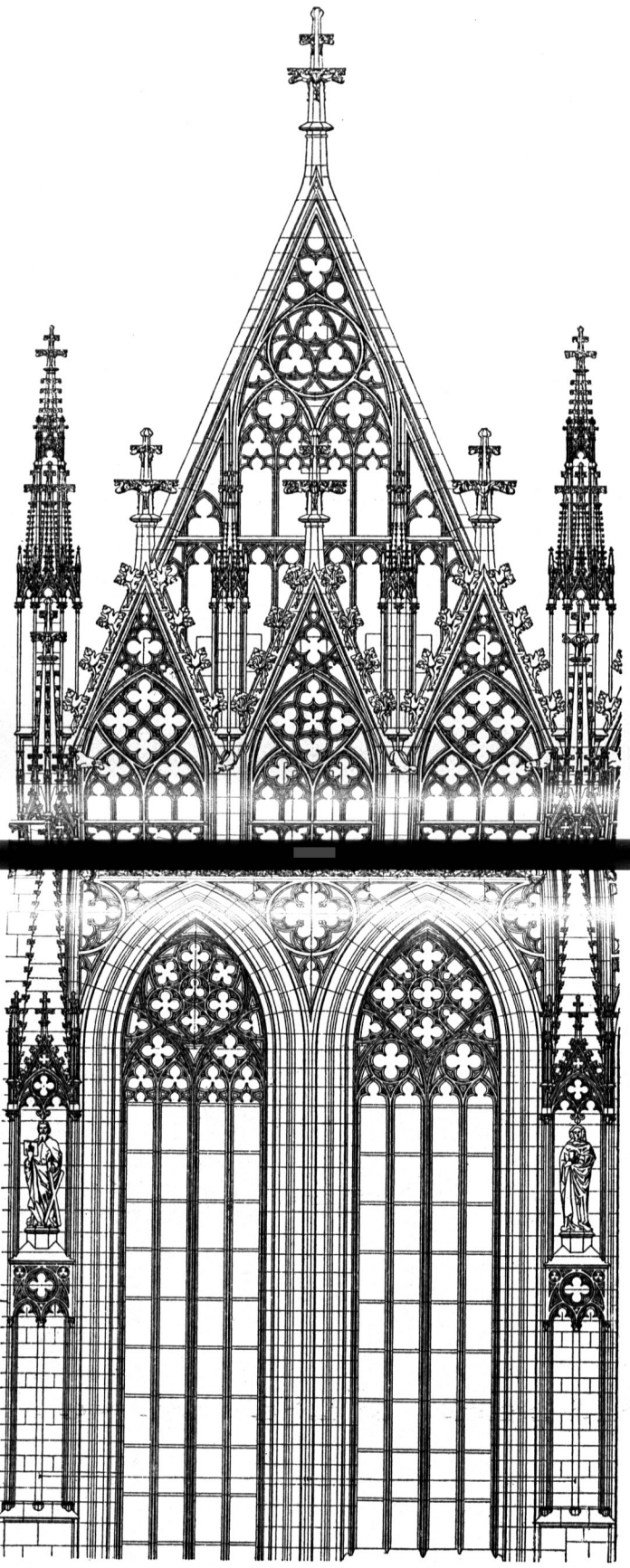
Die beiden kleinen Roſenfenſter aus Straſsengel (Fig. 253 u. 254[78]) zeigen zwei der reizvollſten Schöpfungen der deutſchen Hochgotik. Dieſelben ſind nur mittels eines Pfoſtenquerſchnittes hergeſtellt und eigentlich wie die früheſten ſolcher Roſen in Chartres und Gelnhauſen nur durchbrochene Steinplatten, hier allerdings in der zierlichſten Meiſselarbeit.

d) Vergitterungen.

94. Romaniſche und frühgotiſche Gitter.

Aus frühen Zeiten haben ſich Gitter kaum erhalten. Die romaniſche Kunſt ſcheint ſie meiſt in Bronze hergeſtellt zu haben, wie diejenigen aus der Zeit *Karl des Groſsen* im Aachener Münſter zeigen; daher ſind ſie ſpäter eingeſchmolzen worden. Das Fenſtergitter in Fig. 255[83]) aus der romaniſchen Kirche zu Brède (Gironde) iſt eines der wenigen erhaltenen romaniſchen Schmiedewerke.

83) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. VI, S. 60, 61, 64 u. 68.



St. Stephansdom zu Wien.

Fenſter der Seitenanſicht.

Nach: Allg. Bauz.

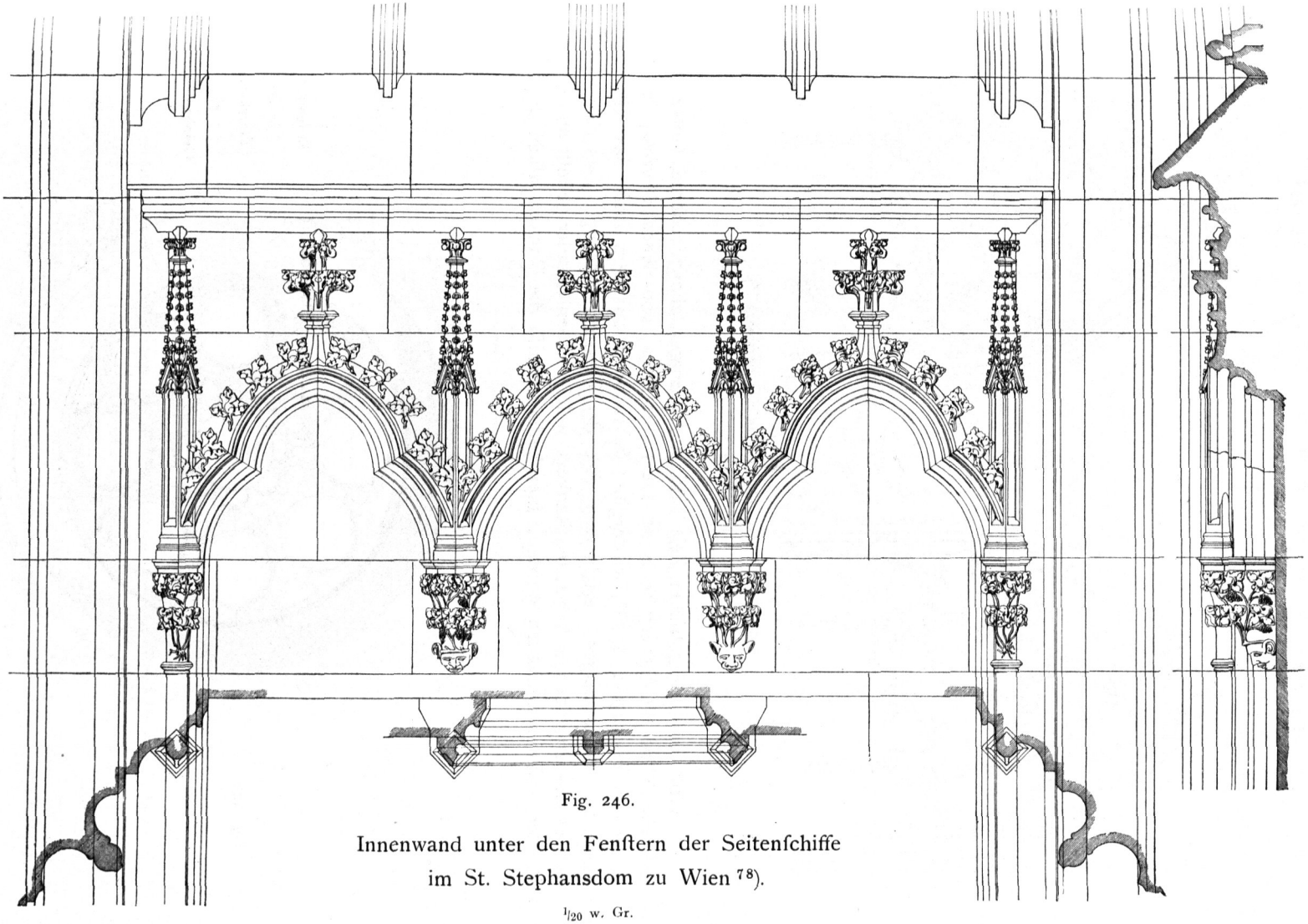


Fig. 246.

Innenwand unter den Fenſtern der Seitenſchiffe im St. Stephansdom zu Wien [78]).

1/20 w. Gr.

Fig. 247.

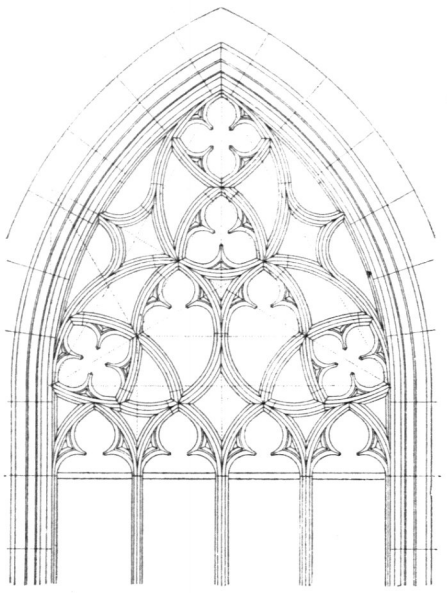
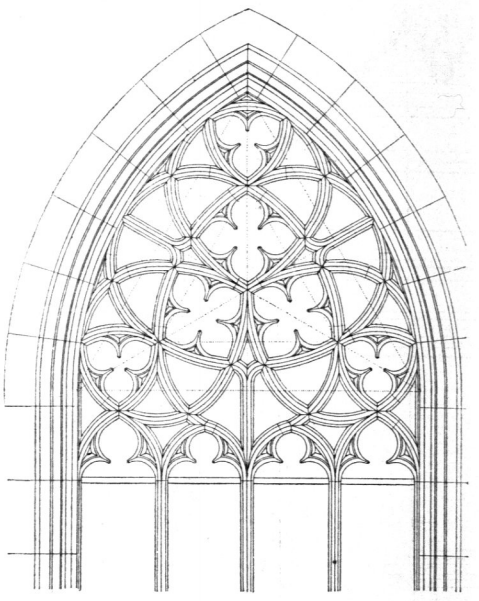


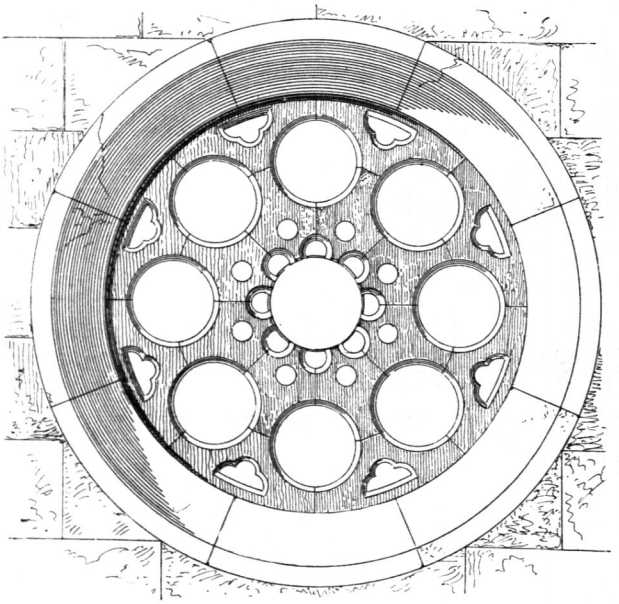
Fig. 248.



Fenſter in der Kapelle zu Donnersmark [78]).
1/50 w. Gr.

Selbſt aus frühgotiſcher Zeit ſind nur wenige ſchmiedeeiſerne Gitter übrig geblieben. So die Ueberreſte in St.-Denis bei Paris, von denen *Viollet-le-Duc* diejenigen in Fig. 256 u. 257 [83]) wiedergibt; ſie ſtammen aus dem Ende des XII. Jahrhunderts. Beide zeigen verſchiedene Art der Zuſammenſetzung. Das eine Gitter beſteht aus einzelnen in ſich feſten Ranken, welche nebeneinander geſtellt und mittels Bunden zuſammengehalten werden; hier bedingen alſo die Ranken allein die Halt-

Fig. 249.



Roſenfenſter in der Pfarrkirche zu Gelnhauſen [81]).

barkeit. Im zweiten Gitter iſt das Rankenwerk auf feſte Eiſenſtäbe aufgenietet, ſo daſs ſie mit den letzteren zuſammen das Gitter erſt ſteif machen.

Das Gitter an den Grabmälern der Skaliger in Verona (Fig. 258[84]) iſt auf ähnliche Weiſe wie das zuerſt genannte Gitter von St.-Denis zuſammengeſetzt, in-

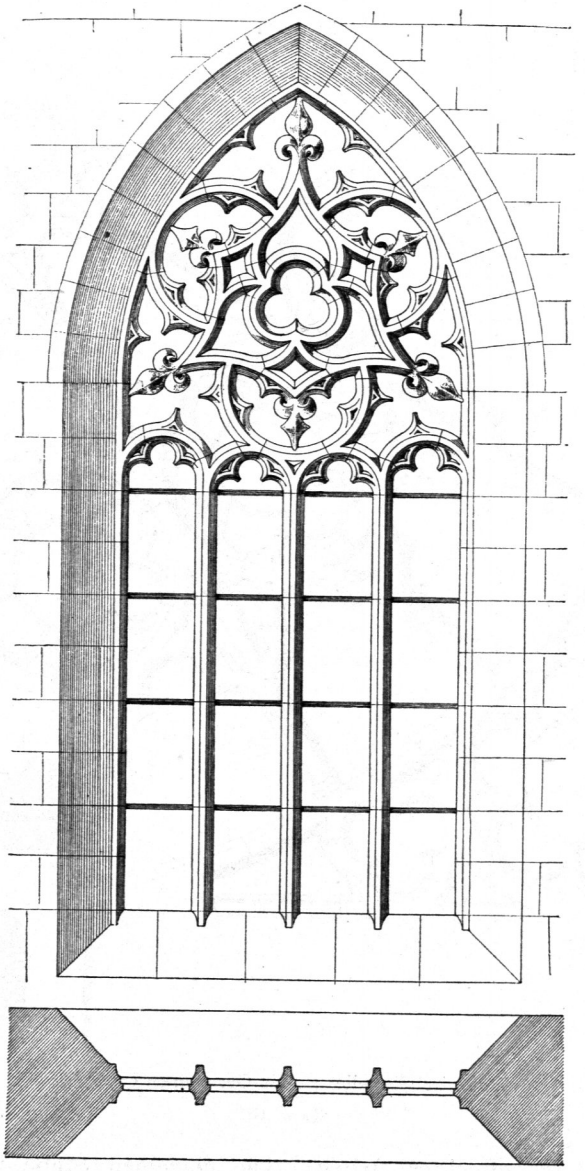


Fig. 250.

1/50 w. Gr.

Fenſter in der Kirche zu Oberwölz [78]).

dem die einzelnen verzierten Vierpäſſe durch Bunde zuſammengehalten werden. Es iſt gegen 1380 entſtanden; ſeine Höhe beträgt ohne den Marmorunterbau 2,60 m.

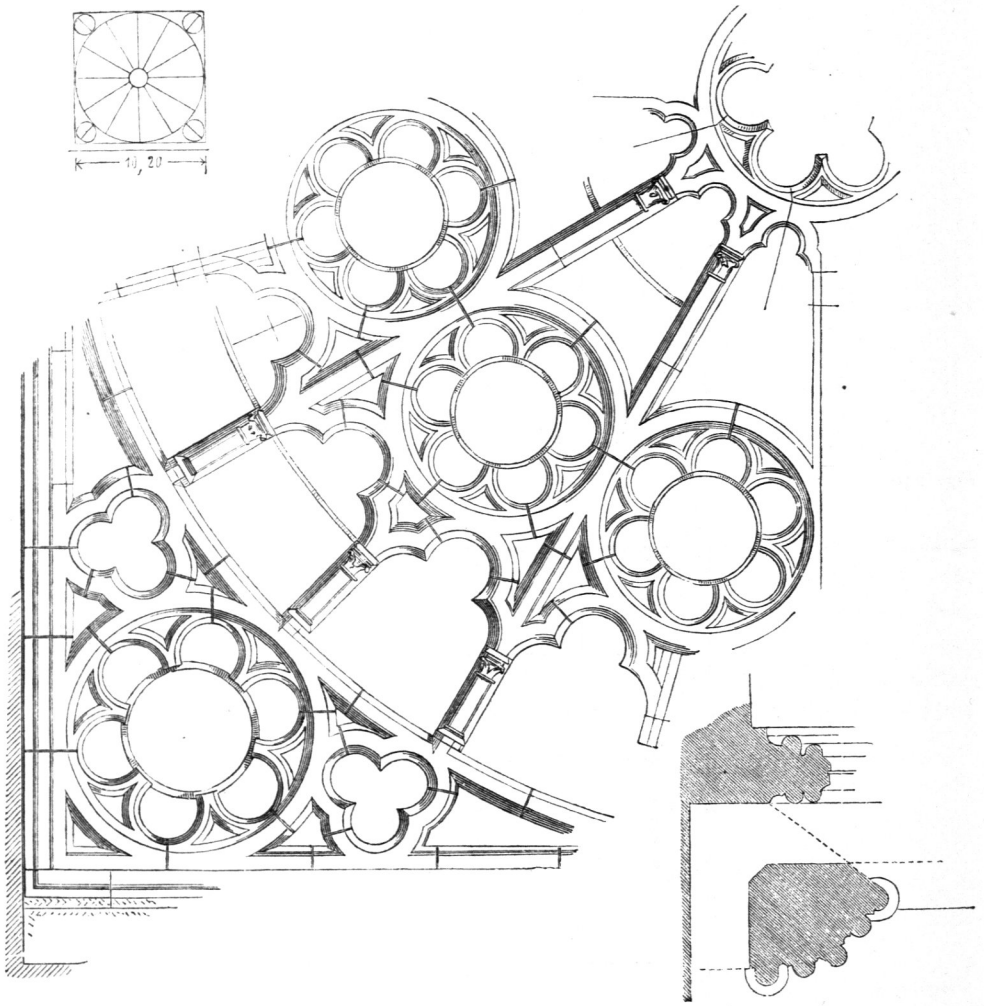
Die hochgotiſche Zeit, ſtets trocken und unkünſtleriſch, hat es höchſtens zu wenig ſchönen Nachahmungen von Maſswerk gebracht. Fig. 259[83]), aus den Magazinen von St.-Denis bei Paris, iſt ein Beiſpiel dafür, wie ſich die Schmiede-

95. Spätere Fenſter.

[84]) Nach: Mittheilungen der Central-Commiſſion etc.

kunſt umgeformt hat. Erſt die Spätgotik hat reizvolle Proben ihrer Kunſt hinterlaſſen. So bietet die Bekrönung eines Gitters in der Stadtpfarrkirche zu Hall (ſiehe die nebenſtehende Tafel) einen ebenſo maleriſchen Entwurf, als geſchickteſte Kunſtſchmiedearbeit. Das einfache Rautenmuſter der Füllung war während des ganzen Mittelalters beliebt und wirkt immer ſehr gut, da es kunſtgerecht hergeſtellt iſt,

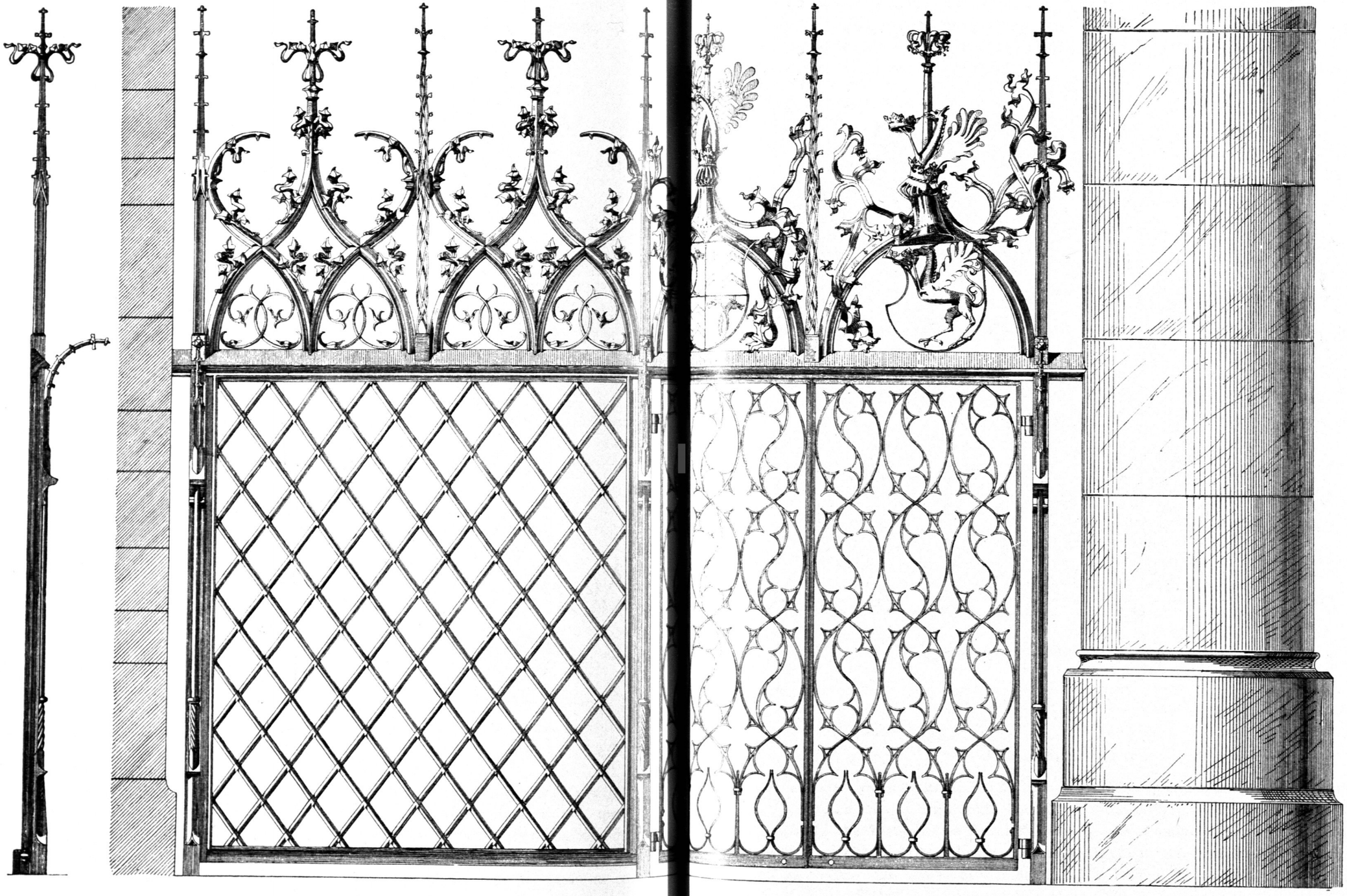
Fig. 251.



Roſe der Kapelle zu St.-Germain-en-Laye [82]).

1/50 w. Gr.

nämlich mittels durchgeſteckter Arbeit. Die einzelnen Stäbe ſind nicht übereinander gefeilt und dann vernietet — ſo macht es die heutige Schloſſerkunſt unter Verleugnung aller Handwerkserforderniſſe und Verneinung aller Eigenſchaften des Materials —, ſondern die eine Reihe Stäbe iſt durch die andere, welche heiſs durchlocht ſind, hindurchgeſteckt. Durch das heiſse Durchlochen ſind die Stangen an dieſen Stellen ausgebaucht und geben dem Ganzen angenehme Licht- und Schattenwirkung. Dieſes Gitter prangt bis heute in ſeinem ſchönen mittelalterlichen Farbenſchmuck.



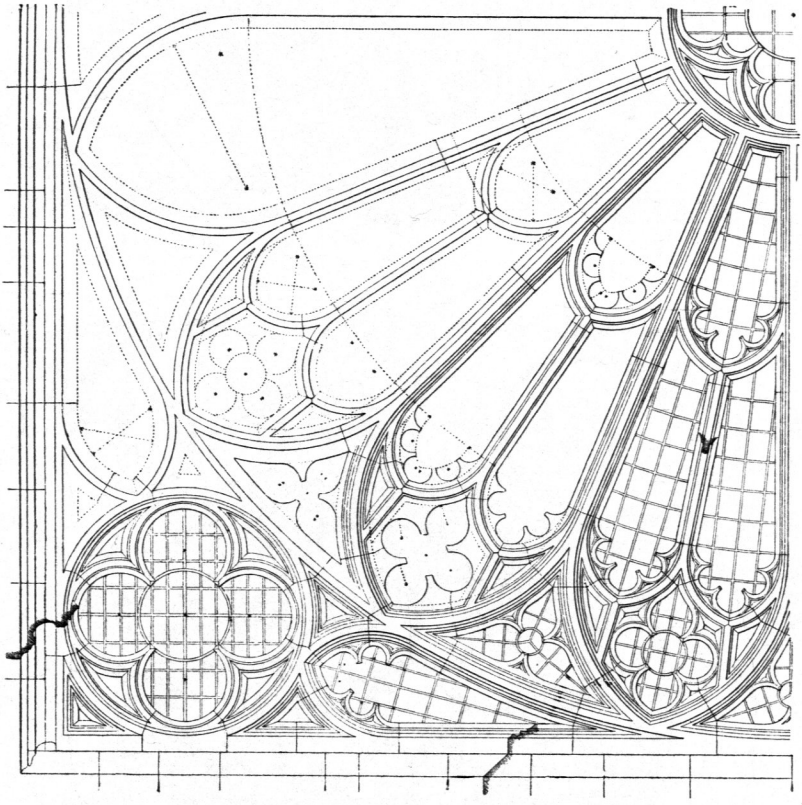
Gitter in der [illegible]che zu **Hall.**

Nach: Publikationen des Vereins Wiener Bauhütte etc. Wien.

Noch ein anderes ſchönes Gitter (Fig. 260[78]) hat ſich in dieſer Kirche erhalten. In freier Rankenführung iſt die ganze Fläche jedes Flügels gefüllt; die Flügel haben einen feſten Rahmen, der durch ein ſchräges Eiſen gehalten iſt.

Sehr beliebt waren in der ſpätgotiſchen Schmiedekunſt die groſsen Kreuzblumen, welche wie Biſchofsſtäbe umgebogen wurden. Fig. 261[84]) ſtammt vom früheren Sakramentshäuschen in Feldkirch, welches völlig in reichſter Schmiedearbeit hergeſtellt iſt.

Fig. 252.



Roſe der Weſtminſterabtei zu London.

1/50 w. Gr.

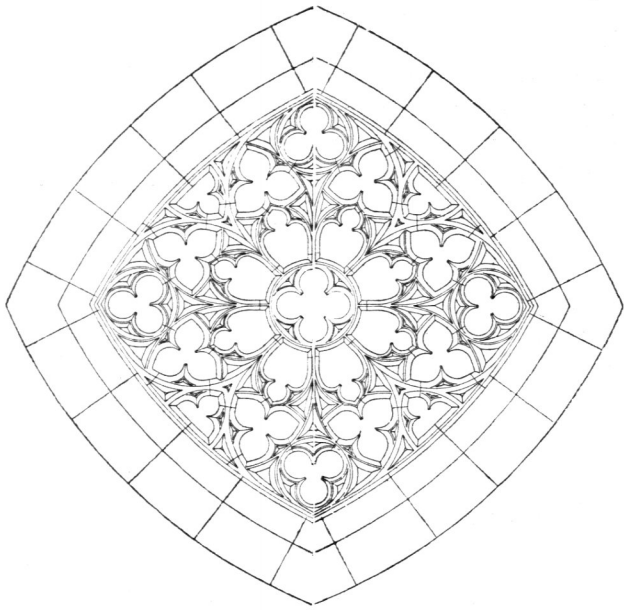
8. Kapitel.

Glasmalerei.

96. Glas.

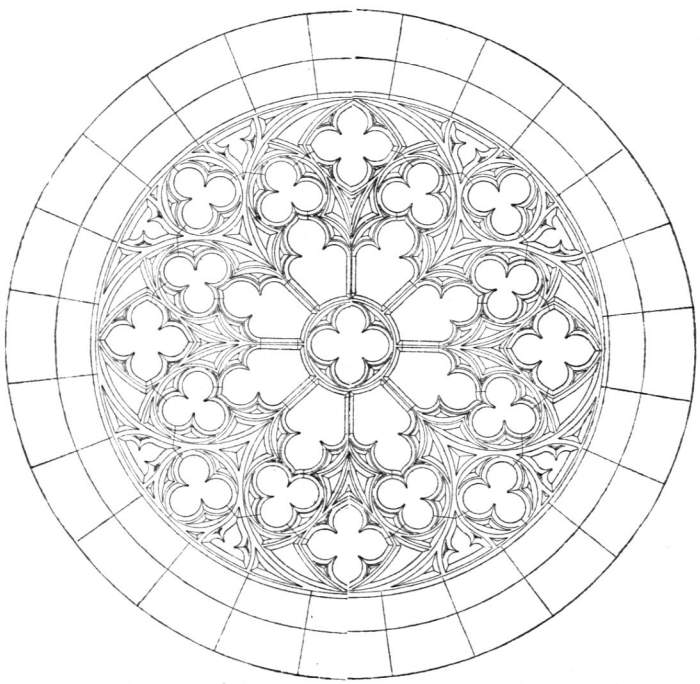
Das Glas war ſeit der Römer Zeiten in Gallien, Spanien, Italien und Germanien, ſoweit letzteres vom Chriſtentum und der Kultur erobert war, hergeſtellt worden. Man ſchloſs die Fenſter der Kirchen wie der Wohnungen damit. Dies war die Neuerung, welche die Deutſchen nach ihrem Einfall in das römiſche Reich bezüglich der Verwendung des Glaſes herbeiführten. Die Römer hatten mit Glas geſchloſſene Fenſter wohl gekannt; aber Fenſter in unſerem Sinne haben ſie kaum beſeſſen; ihre Tempel waren zur Hauptſache fenſterlos. Bei ihnen, wie bei den Griechen, wurde das Innere der Tempel wahrſcheinlich einzig dadurch erleuchtet, daſs man die Tür

Fig. 253.



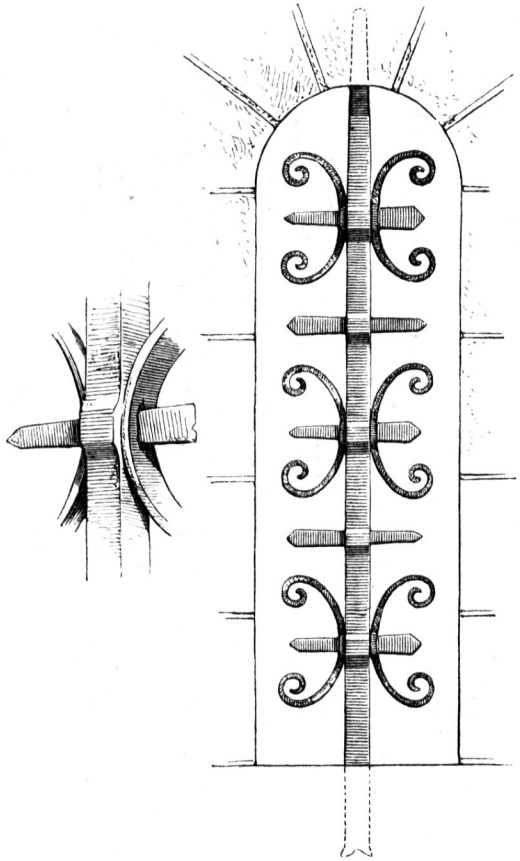
1/50 w. Gr.

Fig. 254.

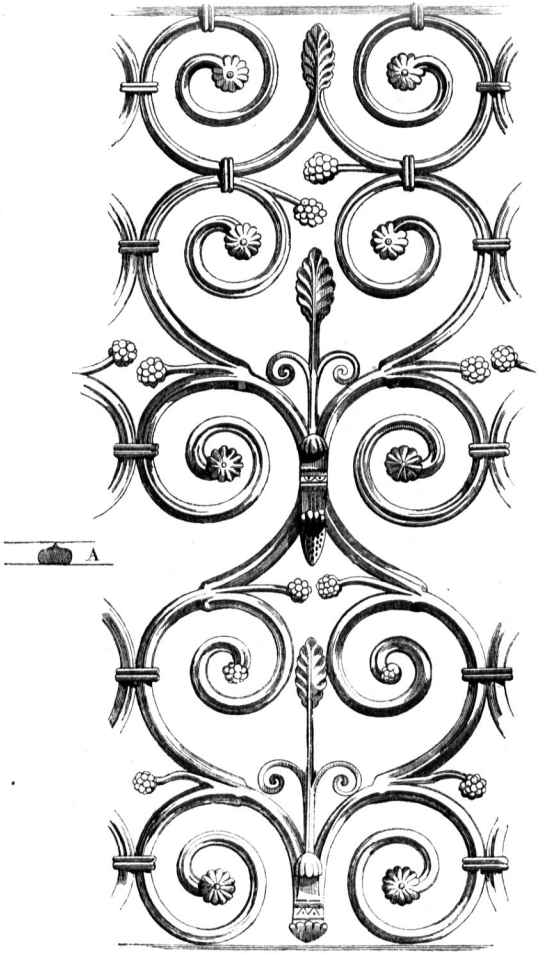


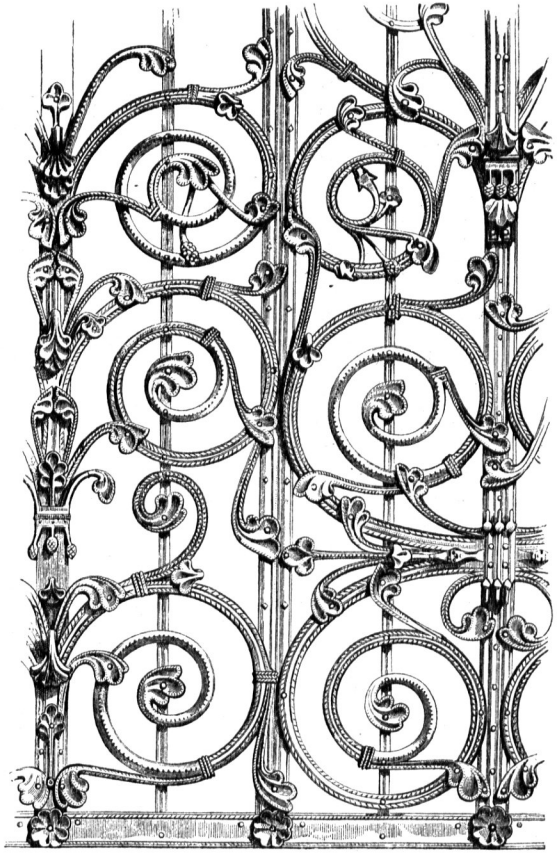
Rofenfenfter an der Kirche zu Strafsengel [78]).

öffnete. In den rauheren Gegenden verfagte diefe paradiefifche Einrichtung natürlich. So fehen wir denn auch auf den Abbildungen der römifchen Anfiedelungen in Deutfchland Fenfter; aber diefe Fenfter find klein und hoch geftellt, fo dafs fie nicht zum Hinausfehen dienen konnten. Bei den Ausgrabungen alter römifcher Villen haben fich auch die Hausmauern noch bis auf rund 2 m Höhe ftehend vor-



Von der Kirche zu Brède [83]).





Von der Abteikirche zu St.-Denis [83]).

Vergitterungen.

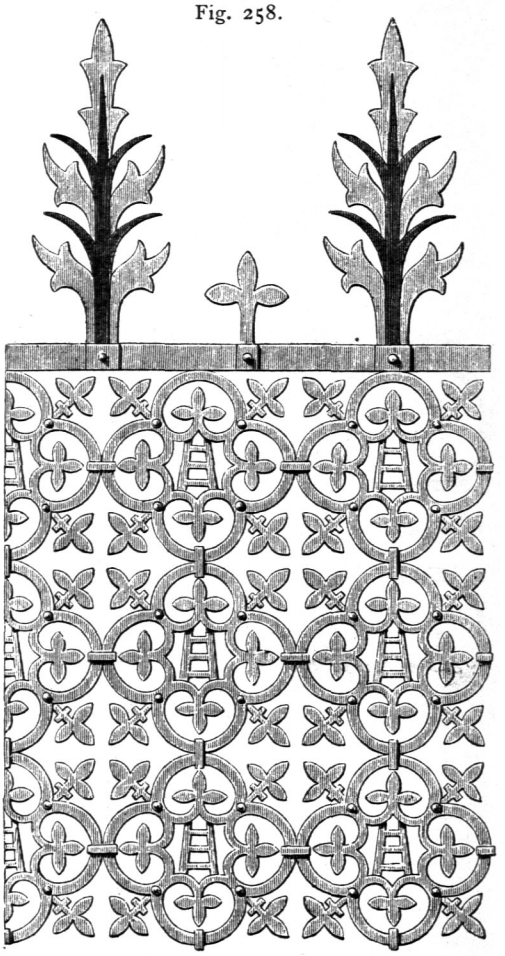
1/10 w. Gr.

gefunden, aber keine Fenſteröffnungen darin; dagegen lag ſtellenweiſe zerſchmolzenes Glas am Fuſse der Wände, die Ueberreſte der hochgelegenen Fenſter.

Mit der Herrſchaft der Deutſchen wurden dieſe Fenſter heruntergerückt und nach der Straſse zu angelegt, ſo daſs ſie erſt unter den Deutſchen in allen Ländern zu dem wurden, was ſie heute ſind. Ebenſo erhielten ſeit dem Auftreten der altchriſtlichen Bauweiſe die Kirchen Fenſter.

Das Glas wurde im Mittelalter in immerbrennenden Oefen hergeſtellt und in groſsen Würfeln in den Handel gebracht. Hierüber ſchreibt *Hrabanus Maurus* in ſeinem Werke »*De Univerſo*« gegen 830 folgendes:

Fig. 258.



Vom Grabmal der Skaliger zu Verona[84]).

»*Liber XVII. Caput X. De Vitro.*

Vitrum dictum, quod in ſui perſpicuitate transluceat. In aliis enim metallis, quicquid intrinſecus continetur, abſconditur; in vitro vero quilibet liquor, vel ſpecies, qualis eſt interius, talis exterius declaratur et quodammodo clauſus patet . . . Mox, ut eſt ingenioſa ſollertia, non fuit contenta ſolo vitro, ſed aliis mixturis hanc artem ſtuduit; levibus enim aridisque lignis coquitur, abjecto cypro ab vitro, continuisque fornacibus ut aes liquatur maſſaeque fiant. Poſtea ex maſſis rurſus funditur in officinis, et aliud flatu figuratur. Aliud torno teritur: aliud argenti modo celatur: tinguitur etiam multis modis, ita ut hyacintos ſapphirosque virides imitetur, et onyces vel aliarum gemmarum colores: neque eſt alia ſpeculis aptior. Maximus tamen honor in candido vitro, proximaque in cryſtalli ſimilitudine. Unde et optandum argenti metalla et auri repulit, vitrum olim fiebat et in Italia, et per Gallias et Hiſpaniam: harena alba molliſſima pila molaque terebatur.«

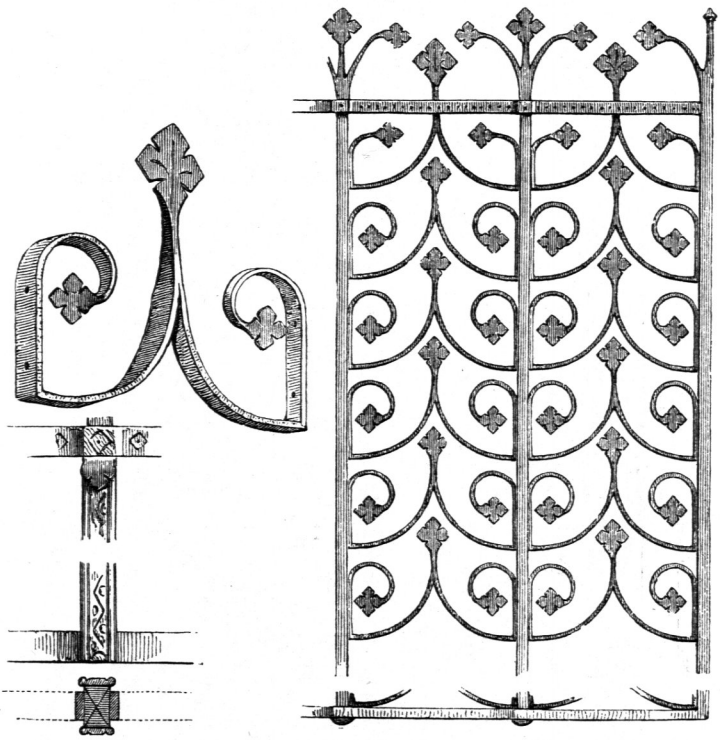
[Ueber das Glas.

Glas genannt, weil es wegen ſeiner Durchſichtigkeit das Licht durchlaſſen ſoll. In anderen Metallen nämlich wird etwas drinnen behalten, verborgen; im Glas aber wird irgend ein Saft oder Gegenſtand, ſo wie er innen iſt, aufsen gezeigt, und wie er auch immer eingeſchloſſen iſt, ſteht er offen. . . . Bald, wie es das geiſtvolle Beſtreben mit ſich bringt, war man mit dem Glas allein nicht zufrieden, ſondern betrieb dieſe Kunſt mit anderen Miſchungen. Mit leichten und trockenen Hölzern wird es geſchmolzen, nachdem das Kupfer ausgeſchieden iſt, und in immerbrennenden Oefen wird es wie das Erz flüſſig gemacht und Blöcke hergeſtellt. Nachher wird es aus dieſen Blöcken in den Werkſtätten wieder geſchmolzen und entweder durch Blaſen geformt oder gedrechſelt. Anderes wird wie Silber getrieben, auch auf vielerlei Arten gefärbt, ſo daſs es wie Hyazinthe und grüne Saphire hergeſtellt und wie Onyxe und wie anderer Edelſteine Farben. Auch iſt nichts anderes für Spiegel paſſender als dieſes. Der gröſste Wert jedoch liegt im reinen Glaſe, welches dem Kriſtall am nächſten kommt. Deswegen, wie auch zu wünſchen, hat es die Metalle des Goldes und des Silbers

verdrängt. Das Glas wird ſeit langer Zeit ſowohl in Italien, wie in Gallien und Spanien hergeſtellt; der weichſte weiſse Sand wird in Mörſern zerrieben.]

Man beſaſs alſo immerbrennende Oefen, um das Glas herzuſtellen, fertigte ganze Blöcke an und verkaufte dieſe an die Gewerbetreibenden. Auch geht hieraus hervor, daſs man das bunte Glas unter denſelben Bezeichnungen, die *Theophilus* gebraucht, ſchon um 830 beſaſs. Aber auch um 520 zur Zeit der Goten; denn *Hrabanus* ſtützt ſich in ſeinem »*De Univerſo*« auf das Werk des heiligen *Iſidor* von Sevilla »*Origines*« (geſt. 636), welcher unter dem Gotenkönige *Chintilla* ſchrieb. Hierdurch iſt die ſtändige Herſtellung des Glaſes an ſich ſchon gut bezeugt. Es

Fig. 259.



Von der Abteikirche zu St.-Denis [83]).
1/10 w. Gr.

gibt noch eine groſse Zahl Belegſtellen für die Verglaſung der Profan- wie der Kirchenfenſter zu allen Jahrhunderten zwiſchen 600 und 1000 nach Chr., die man bisher überſehen und ſich daher ein völlig irriges Bild von der Kultur jener Zeiten geſchaffen hat. Die Beweiſe werden anderswo beigebracht werden.

97. Urſprung der Glasmalerei.

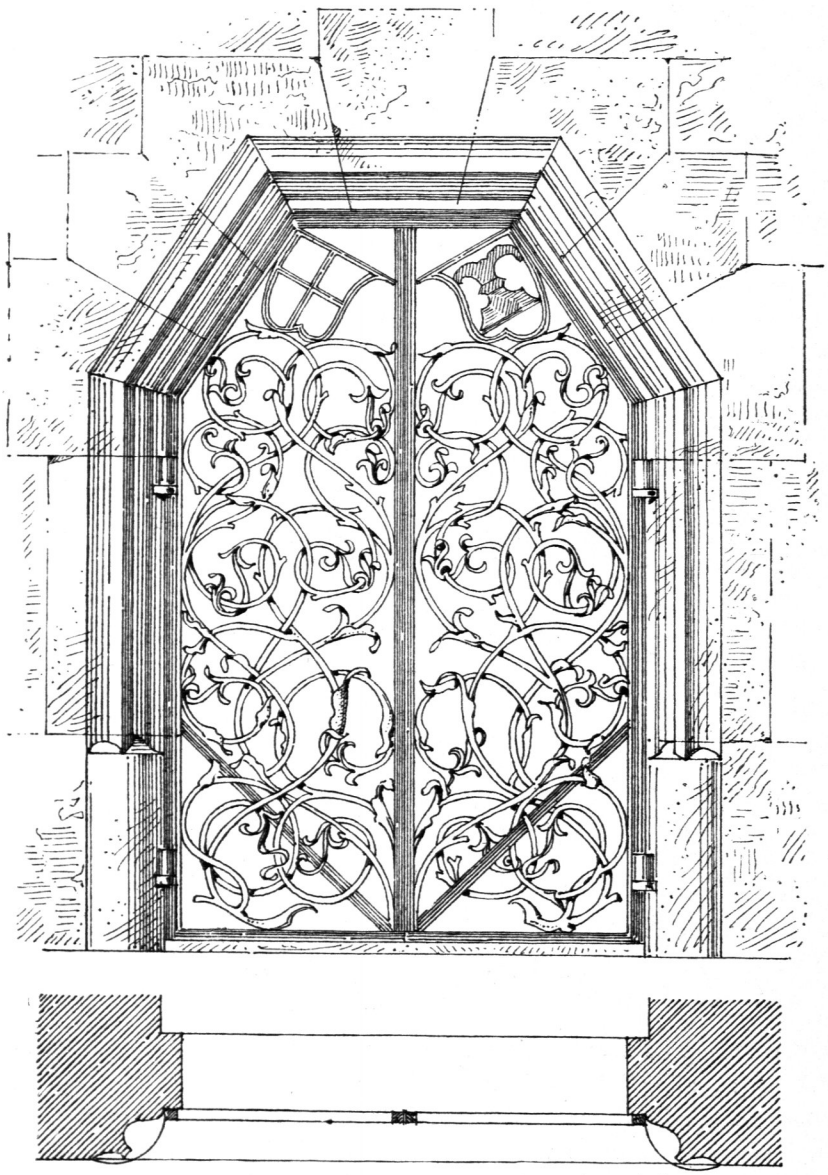
Die Glasmalerei iſt eine ſehr alte Erfindung. Schriftliche Belege ſind ſchon für das IX. Jahrhundert vorhanden. In der zweiten Lebensbeſchreibung des heiligen *Ludger*, Biſchofs von Münſter, welcher 809 ſtarb, wird erzählt, wie eine Blinde während des Nachtgottesdienſtes ſehend wird. (Dieſe »*Vita*« befindet ſich in der Königl. Bibliothek zu Berlin, fol. 28 b, und iſt kurz nach 864 abgefaſst.)

»*Et primo quidem ſe poſſe candelas cernere ardentes laetabunda exclamavit poſtmodum aurora jam rubeſcente et luce paulatim per feneſtras irradiante imagines in eas factas monſtrare digito cepit.*« [85])

[85]) Siehe: Repertorium f. Kunſtwiſſenſchaft 1880, S. 461.

[Und zuerſt nämlich rief ſie freudenvoll aus, ſie könne die brennenden Lichter ſehen; darauf, als die Morgenröte ſchon leuchtete und das Licht allmählich durch die Fenſter ſtrahlte, fing ſie an, mit ihrem Finger die Bilder in ihnen zu zeigen.]

Fig. 260.



Gittertür in der Pfarrkirche zu Hall [78]).

1/20 w. Gr.

Von *Benedikt III.*, der 856 die Kirche *Santa Maria in Traſtevere* zu Rom erneuerte, heiſst es:

»*Feneſtras vero vitreis coloribus et pictura muſivi decoravit.*« [86])

[Die Fenſter aber verzierte er mit gläſernen Farben und muſiviſcher Malerei.]

Aus Rheims berichtet *Richer* vom Erzbiſchof *Adalbero* (968—89), daſs er ſeine Kathedrale reich ſchmückte:

»*Quam feneſtris diverſas continentibus hiſtorias dilucidatam, campanis mugientibus acſi tonantem dedit.*«[87])

[Die er durch Fenſter, welche verſchiedene Geſchichten enthielten, erleuchtet hatte, machte er donnernd mit brüllenden Glocken.]

Das *Chronicon S. Benigni Divionenſis* berichtet zum Jahr 1001 aus Dijon:

»*S. Paſcaſia virgo . . . Cumque immobilis in fide Chriſti perſiſteret, primo carceris afflicta ſqualore; poſtea pro confeſſione Deitatis ſententia fuit multata capitali; ut quaedam vitrea antiquitus facta et usque ad noſtra perdurans tempora eleganti praemonſtrabat pictura.*«[88])

[Die heilige Paſchaſia, Jungfrau, . . . da ſie feſt im Glauben Chriſti beharrte, wurde ſie zuerſt mit dem Schmutz des Gefängniſſes gepeinigt, ſpäter wegen des Bekenntniſſes der Gottheit zur Enthauptung verurteilt, wie es ein Glasfenſter in alter Zeit gemacht und bis auf unſere Zeiten überdauernd, in ſchöner Malerei zeigte.]

Allerdings läſst ſich nicht beſtimmen, wann dieſe Chronik geſchrieben worden iſt.

Aus Tegernſee hat ſich um das Jahr 1000 folgendes Dankesſchreiben erhalten. (Der Schreiber des Briefes, Abt *Gozbert*, ſtand dem Kloſter von 983—1001 vor.)

Fig. 261.



Vom eiſernen Sakramentshäuschen in der Pfarrkirche zu Feldkirch[84]).

»*Digniſſimo Comiti Arnoldo, gloria multimodarum virtutum ubique diffamato Abbas, Gozbertus fratrumque ſibi ſubjectorum conventus ſedulitatem precaminum et ſalutem in Domino.*

Fideliſſimae devotionis exercitia, quae tam longi temporis nobis ac noſtris a vobis infatigabiliter diverſitate laborum magnitudineque miniſteriorum ſunt impertita, cunctorumque remunerator Deus, Sancti teſtis ſui Quirini precibus, mercedibus centies centuplicatis remunerari dignetur coram coetibus coeleſtibus. Merito pro vobis Deo ſupplicamus qui locum noſtrum talibus operibus honorum ſublimaſtis, qualibus nec priſcorum temporibus comperti ſumus, nec nos viſuros eſſe ſperabamus. Eccleſiae noſtrae feneſtrae veteribus pannis usque nunc fuerunt clauſae. Veſtris felicibus temporibus auricomus ſol primum infulſit baſilicae noſtrae pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque inſpicientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter ſe mirantur inſoliti operis varietates. Quocirca, quousque locus iſte cernitur tali decoratus ornatu, veſtrum nomen die nocteque celebrationibus orationum adſcribitur; et ut omnium proximorum veſtrorum memoria deinceps hic agatur, facite conſcribi nomina, quorumcunque vultis, in membrana, nobisque transmitti per praeſentem nuntium. Veſtrae deliberationi dimittimus illos pueros probandos, ſi illud opus adhuc ita ſint edocti, ut vobis eſt honorificum nobisque neceſſarium, vel ſi aliquid eis deeſſe inveniam liceat eos remittere vobis cauſa melioracionis. Vale.«[89])

[Dem höchſt würdigen Grafen *Arnold*, der überall bekannt durch den Ruhm vielfältigſter Tugenden, der Abt *Gozbert* und der Konvent der ihm untergebenen Brüder Emſigkeit im Gebet und Heil in dem Herrn.

Die Bezeigungen der treueſten Anhänglichkeit, welche uns und den Unſeren von Euch ſeit ſo langer Zeit unermüdlich durch verſchiedene Arbeiten und groſse Dienſte zu teil geworden ſind, möge der alles vergeltende Gott auf Bitten ſeines heiligen Zeugen *Quirin* mit hundertfach verhundertfachtem Lohn vor

86) Siehe: Muratori. *Rerum Italicarum Scriptores.* Mailand 1723. Bd. III, S. 251.
87) Siehe: *Richeri hiſtoriarum quatuor libri.* Lib. III. Kap. XXIII. Rheims 1855. S. 262.
88) Siehe: D'Achéry. *Spicilegium ſive Collectio veterum aliquot ſcriptorum.* II. Paris 1723. S. 383.
89) Siehe: Pez & Hüber. *Codex diplomatico-hiſtorico.* Wien und Graz 1729. Band 6, Teil 1, S. 122.

den himmlifchen Heerfcharen gnädigft vergelten. Wir beten mit Recht zu Gott für Euch, der Ihr unferen Ort mit folchen Verehrungen erhöht habt, wie uns weder aus den Zeiten der Vorfahren kund geworden find, noch wir felbft zu fehen hoffen durften. Die Fenfter unferer Kirche find bisher mit alten Tüchern gefchloffen gewefen. In Eueren glücklichen Zeiten hat zuerft die goldhaarige Sonne den Fufsboden unferer Bafilika durch die bunten Gläfer der Gemälde beftrahlt, und die verfchiedenften Freuden durchdringen die Herzen aller Befchauenden, die untereinander ftaunen über die Mannigfaltigkeit des ungewöhnten Kunftwerkes. Daher wird, folange man diefen Ort auf folche Art gefchmückt fieht, Euer Name Tag und Nacht den feierlichen Gebeten hinzugefchrieben werden. Und damit von jetzt ab aller Eurer Angehörigen hier gedacht werde, laffet die Namen derer, welche ihr nur immer wollt, auf Pergament auffchreiben und uns durch den Ueberbringer fenden. Eurem Ermeffen überlaffen wir es, jene jungen Leute zu prüfen, ob fie bisher für jenes Werk fo erzogen find, dafs es Euch zur Ehre und uns zum Nutzen gereiche. Oder wenn ich bemerke, dafs etwas bei ihnen fehlt, fo fei es erlaubt, fie Euch zur Verbeffering zurückzufenden. Seid gegrüfst!]

Aus diefem Schreiben ift herausgelefen worden, dafs hier zu Tegernfee die Glasmalerei erfunden worden fei und dafs der Graf die »*pueros*« prüfen follte, ob fie nun fertige Glasmaler feien. Beides fteht nicht darin. Dem Wortlaut nach find Glasgemälde eine gewohnte Sache; nur war die Tegernfeeer Kirche vorher zu arm gewefen, fich folche Glasfenfter überhaupt zu befchaffen. Worin der Graf die jungen Leute prüfen follte, bleibt völlig unklar.

Dafs alfo zwifchen den Jahren 800 und 1000 die Glasmalerei bekannt war, zeigen diefe, wenn auch wenigen Belegftellen. Glasmalereien felbft haben fich aus jener Zeit nicht erhalten. Nach dem Jahre 1000 flieffen dann die Belegftellen reichlicher; vielleicht ftammen fogar im Dom zu Augsburg die Fenfter im Hochfchiff aus der Zeit um das Jahr 1000. Wir kommen noch auf diefelben zu fprechen.

Es haben fich auch zwei Bücher erhalten, in denen die Herftellung des Glafes, der Glasfarben und der Glasgemälde gefchildert wird. Leider find beide Bücher ohne Jahreszahl und man ift auf Schätzung angewiefen. Das ältere diefer beiden Bücher ift: »*Heraclius. Liber de coloribus et artibus Romanorum.*« Es befteht aus drei Teilen, von denen die zwei erften noch vor dem Jahre 1000 entftanden find, während der dritte Teil im XIII. Jahrhundert verfafst zu fein fcheint.

Das zweite Buch: »*Theophilus presbyter. Schedula diverfarum artium*« wird dem XII. Jahrhundert zugefchrieben. Der Beweis aus dem Charakter der Schriftzeichen ift jedoch nicht völlig zuverläffig. Dafs der Verfaffer ein Deutfcher ift, fcheint fich aus dem Worte *Hufo* für *Haufen* zu ergeben. Dafs *Ilg*[90]) annimmt, *Theophilus* fei ein Mönch *Rogkerus* aus dem Benediktinerkloftер Helmershaufen an der Diemel um 1100 gewefen, entbehrt dagegen der Begründung.

98. Aelteſte Glasmalereien.

Als die älteften erhaltenen Glasmalereien werden diejenigen im Dom zu Augsburg betrachtet; fie fitzen in der füdlichen Wand des romanifchen Hochfchiffes. Da aller Wahrfcheinlichkeit nach diefes Mittelfchiff noch dem Bau um das Jahr 1000 angehört und die Fenfter felbft ebenfo altertümlich wie abfonderlich ausfehen, jedenfalls in keiner Weife den fpäteren Fenftern gleichen, fo ift man verfucht, der allgemeinen Anficht zuzuftimmen, dafs diefe Fenfter ebenfalls aus der Bauzeit zwifchen 994 und 1006 ftammen. 994 wird nämlich berichtet[91]): »*Auguftae templum corruit a fe ipfo.*« (Der Dom von Augsburg ftürzte von felbft ein.) Der Bifchof *Liutolf*, welcher fich gerade bei der Kaiferin-Witwe *Otto II.*, der heiligen *Adelheid*, befand, erhielt die Nachricht[91]): »*Paries veftrae occidentalis matricae eccleſiae lapſus*

90) Siehe: *Theophilus presbyter. Schedula diverfarum artium.* Herausg. v. ILG. Wien 1874.

91) Siehe: *Monumenta Germaniae hiftorica. Scriptores.* Bd. III, S. 124. (In: *Annales Auguftani.*) Hannover 1839.

eſt divina diſpoſitione.« (Die Weſtmauer Eurer Mutterkirche iſt auf göttlichen Ratſchluſs eingeſtürzt.)

Zum Jahre 995 berichten dieſe Augsburger Annalen[92]) ebendaſelbſt: »*Liutoldus epiſcopus templum a fundamento conſtrurit, Adelheida imperatrice cooperante.*« (Biſchof *Liutold* baute den Tempel von Grund auf mit Hilfe der Kaiſerin *Adelheid.*)

Vorab ſind die Geſtalten wie die Glasſtücke ſehr groſs, ganz abweichend vom ſpäteren Gebrauch. Ferner iſt die Gewandung mindeſtens nicht diejenige des XIII. Jahrhunderts. Ebenſo verhält es ſich mit dem Alter der Buchſtaben in den Inſchriften. Es ſind noch fünf Fenſter erhalten. In jedem Fenſter, das ungefähr 2,50 m hoch und 0,60 m breit iſt, ſteht eine einzelne Figur, Moſes, Jonas, Daniel, Oſeas und David. Es herrſcht nicht, wie in den Fenſtern vom Ende des XII. Jahrhunderts, das Blau vor, ſondern Rot, Gelb, Grün und Violett. Auch machen dieſe Fenſter weniger den Eindruck einer durchſichtigen Wand oder eines durchſcheinenden Moſaiks, wie dies den ſpäteren Fenſtern eigen iſt, ſondern die Figuren löſen ſich von ihrem Hintergrund ab und ſtehen als Einzelbilder in den lichten Fenſteröffnungen. An ſich wirken ſie daher nicht angenehm; aber ſie verfinſtern das Innere nicht. Nur ſo können die kleinen romaniſchen Fenſter bunt verglaſt geweſen ſein.

Im Alter ihnen am nächſten ſind die Ueberreſte der Fenſter zu St.-Denis bei Paris, welche ſich vom Baue *Suger*'s um 1140 erhalten haben. Im *Liber de adminiſtratione, Cap. XXXIV,* ſchreibt der Mönch *Wilhelm* folgendes: »*Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem, ab ea prima quae incipit a ‚Stirps 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.*«

[Auch die groſsartige Wechſelreihe der neuen Fenſter von jenem erſten angefangen im Kirchenhaupt mit dem Stamme *Jeſſe* bis zu dem, welches über der Haupttür im Eingang der Kirche iſt, haben wir oben wie unten durch die ausgezeichnete Künſtlerhand vieler Meiſter verſchiedener Nationen malen laſſen.]

Die Fenſter ſind vorzüglich entworfen und in der Zeichnung wie in den Farben ganz meiſterhaft; ſie wirken wie durchſichtige Moſaikwände, das erſtrebenswerteſte Ziel für die Erſcheinung der bunten Fenſter, welches ſich die Glasmalerei ſtecken kann. Sie ſind zur Zeit der »groſsen« Revolution herausgenommen, zertrümmert und in Kiſten gepackt worden, die heute noch des Zauberſtabes harren, der die Millionen Glasſtückchen wieder zuſammenfügt. Nur wenige Gefache, darunter einige Felder Griſaille, haben ſich erhalten.

99. Griſaillefenſter.

Unter Griſaille verſteht man eine Malerei mit Schwarzlot, der Glasmalerfarbe auf weiſsem Glaſe. Dieſes weiſse Glas iſt natürlich nicht unſer durchſichtiges Fenſterglas. Auf die Herſtellung des mittelalterlichen Glaſes kommen wir noch. Der Hintergrund wird bei dieſen Griſaillen zumeiſt durch ein Netz leichter ſchwarzer Linien hergeſtellt.

Dieſen Fenſtern zu St.-Denis gleichalterig und gleichartig ſind diejenigen aus dem Ziſterzienſerkloſter Heiligenkreuz bei Wien, die jetzt im Kreuzgang eingeſetzt ſind und ſich früher wohl im Hochſchiff befunden haben. Heiligenkreuz iſt 1135 durch *Leopold den Heiligen* gegründet worden. Dieſe Fenſter zeigen nur Ornament in Griſaille hergeſtellt mit ganz vereinzelten Farbſtücken; die Ziſterzienſer verbannten alle figürlichen Darſtellungen. 1134 beſtimmte ſogar ein Generalkapitel,

92) Siehe: *Monumenta Germaniae hiſtorica. Scriptores.* Bd. III, S. 124. Hannover 1839.

Fig. 262.

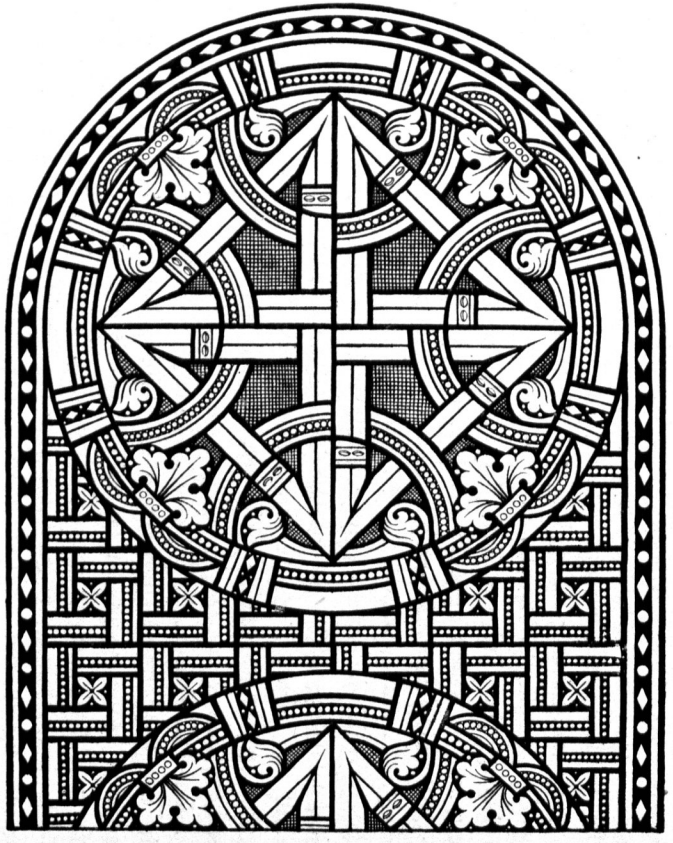


Fig. 263.



Fig. 264.



Fig. 265.



Grisaillefenster in der Zisterzienserkirche zu Heiligenkreuz [93]).

1/6 w. Gr.

dafs die Fenfter nur weifs fein dürften, ohne Kreuze und Gemälde. Fig. 262 bis 266[93]) geben die fchönften Zeichnungen diefer Fenfter aus Heiligenkreuz wieder.

100. Glasmalereien des XII. u. XIII. Jahrhunderts.

In England find vielleicht die älteften erhaltenen Glasgemälde diejenigen im Chor von Canterbury, die wohl noch aus der Zeit des Baumeifters *Wilhelm von Sens* herrühren, alfo nach 1180.

In Frankreich find aus dem Ende des XII. Jahrhunderts die meiften und gröfsten Ueberrefte gemalter Fenfter vorhanden. Die Baukunft nahm von 1150 an, begünftigt durch den ungemeffenen Reichtum in Nordfrankreich, einen feit Römerzeiten nicht gefehenen Auffchwung. Bifchöfe und Aebte wetteiferten, ihre alten

Fig. 266.



Grifaillefenfter in der Zifterzienferkirche zu Heiligenkreuz[93]).
1/6 w. Gr.

kleinen Kirchen niederzureifsen und gigantifche Neubauten erftehen zu laffen. Die Chöre, welche zumeift und im erften Eifer fertig wurden, zeigen daher am eheften noch Glasgemälde aus dem XII. Jahrhundert. So finden fich fchöne Beifpiele in *Notre-Dame* zu Paris, in *St.-Remi* zu Rheims, in der Kathedrale zu Chartres, befonders aber in der Kathedrale zu Bourges, die ganz unerfchöpfliche Vorräte der fchönften Beifpiele aus dem XII. Jahrhundert bietet.

Die Glasmalereien des XIII. Jahrhunderts find dann in Frankreich fo häufig erhalten, dafs felbft eine gedrängte Ueberficht hier nicht möglich ift. Faft jede der frühgotifchen Kathedralen, Abteikirchen und *Saintes-Chapelles* befitzt noch Schätze von Glasmalereien aus dem XIII. Jahrhundert.

In Deutfchland dagegen, das auch damals weder den Reichtum Frankreichs

93) Nach: Mittheilungen der Central-Commiffion etc.

beſaſs, noch dem unerhörten Aufſchwung der franzöſiſchen Baukunſt etwas an die Seite zu ſtellen hatte, laſſen ſich die Glasmalereien des XIII. Jahrhunderts zählen.

In *St. Kunibert* zu Cöln haben ſich im Chor und in den Kreuzflügeln Fenſter aus dem Beginn des XIII. Jahrhunderts erhalten. Die Kirche ſelbſt zeigt zur Hauptſache dreierlei Bauformen: die Gewölbe, das Langſchiff und den Chorbau. Die Kirche iſt, wie faſt ſämtliche Kirchen des »Uebergangsſtils« in Cöln und am ganzen Rhein, eine romaniſche Kirche mit Holzdecken geweſen, die zu früheſtgotiſcher Zeit erſt ausgewölbt worden iſt. So lehrt es der Augenſchein, und dies ſtimmt auch gut zu den Urkunden. Die Kirche iſt 1247 oder kurz vorher durch den Erzbiſchof *Konrad von Hochſteden* geweiht worden. *Arnold*, Biſchof von Semgallen, ſtellte folgenden Ablaſsbrief aus[94]):

»*Arnoldus dei gratia Epiſcopus ſemigallie univerſis chriſti fidelibus preſentes litteras inſpecturis eternam in chriſto ſalutem. Cum ex officii noſtri debito decorem domus domini diligere teneamur et ad opera caritatis mentes fidelium excitare ad preces venerabilis domini Conradi Colonienſis archiepiſcopi, qui Eccleſiam ſancti Cuniberti Col. de novo conſtructam noſtro accedente miniſterio conſecravit, omnibus qui illuc in diebus dedicationum cauſa devotionis acceſſerint, de predicti domini conſenſu preter indulgentiam ipſius archiepiſcopi eidem Eccleſie conceſſam concedimus indulgentiam unius anni et unam carenam in perpetuum tradita nobis a domino poteſtate.*

Datum Colonie anno domini Milleſimo Ducenteſimo Quadrageſimo ſeptimo, Menſe Octobri.«

[*Arnold* von Gottes Gnaden Biſchof von Semgallen allen Chriſtgläubigen, welche gegenwärtige Briefe ſehen werden, ewiges Heil in Chriſtus. Da es unſeres Amtes Pflicht iſt, die Zierde des Hauſes des Herrn zu lieben und die Gemüter der Gläubigen zu Liebeswerken zu ermuntern, ſo haben wir auf Bitten des verehrungswürdigen Herrn Erzbiſchofes von Cöln, welcher die von neuem erbaute Kirche des heiligen *Kunibert* zu Cöln unter unſerer Beihilfe geweiht hat, allen denen, welche an den Tagen der Einweihungen zur Andacht hierher kommen, mit der Erlaubnis des vorbenannten Herrn auſser dem Ablaſs, den der Herr Erzbiſchof ſelbſt dieſer Kirche verliehen hat, einen Ablaſs von einem Jahr und einer Karene für immer verliehen, wozu uns von dem Herrn die Gewalt gegeben.

Geſchehen Cöln im Jahre des Herrn 1247 im Monat Oktober.]

Dieſe Weihung 1247 hat ſich auf die fertig überwölbte Kirche bezogen; denn ſpätere Formen, die dem XIII. Jahrhundert angehören, weiſt die Kirche nicht auf.

101. Herſtellung der gemalten Fenſter.

Betrachten wir nun die Herſtellung der gemalten Fenſter. Wir können die Beſchreibung, welche *Theophilus »de componendis feneſtris«* gibt, an die Spitze dieſer Auseinanderſetzungen ſtellen; handelt es ſich doch zur Hauptſache darum, wie man damals im Mittelalter ſolche Fenſter entwarf und anfertigte, nicht wie dies heutzutage geſchieht.

»*Caput XVII.*

De componendis feneſtris[95]).

Cum volueris feneſtras componere vitreas, primum fac tibi tabulam ligneam aequalem tantae latitudinis et longitudinis, ut poſſis uniuscujusque feneſtrae duas partes in ea operari, et accipiens cretam atque radens cum cultello per totam tabulam, aſperge deſuper aquam per omnia, et frica cum panno per totum. Cumque ſiccata fuerit, accipe menſuram unius partis in feneſtra longitudinem et latitudinem, pingens eam in tabula regula et circino cum plumbo vel ſtagno, et ſi vis limbum in ea habere, pertrahe cum latitudine qua tibi placuerit, et opere quo volueris. Quo facto pertrahe imagines quot volueris in primis plumbo vel ſtagno, ſicque rubeo colore ſive nigro, faciens omnes tractus ſtudioſe, quia neceſſarium erit cum vitrum pinxeris, ut ſecundum tabulam conjungas umbras et lumina. Deinde disponens varietates veſtimentorum,

94) Siehe: Ennen, L. & G. Eckertz. Quellen zur Geſchichte der Stadt Köln. Band 2, S. 267. Cöln 1863.

95) *Theophilus presbyter. Schedula diverſarum artium.* Herausg. v. Ilg. Bd. II. Wien 1874. S. 119 ff.

nota uniuscujusque colorem in ſuo loco, et aliud quodcumque pingere volueris, littera colorem ſignabis. Poſt haec accipe vasculum plumbeum, et mittens in eo cretam cum aqua tritam, fac tibi pincellos duos vel tres ex pilo, videlicet de cauda mardi, ſive griſii, vel ſpirioli, aut catti, ſive de coma aſini; et accipe unam partem vitri cujuscumque generis volueris, quae ex omni parte major ſit loco in quo ponenda eſt, adhibens eam campo ipſius loci, et ſicut conſideraveris tractus in tabula per medium vitrum, ita pertrahe cum creta ſuper vitrum exteriores tractus tantum, et ſi vitrum illud denſum fuerit ſic ut non poſſis perſpicere tractus qui ſunt in tabula, accipiens album vitrum pertrahe ſuper eum, utique cum ſiccum fuerit pone denſum vitrum ſuper album elevans contra lucem, et ſicut perſpexeris, ita pertrahe. Eodem modo deſignabis omnia genera vitri ſive in facie, ſive in veſtimentis, in manibus, in pedibus, in limbo, vel in quocumque loco colores ponere volueris.

Caput XVIII.

De dividendo vitro.

Poſtea calefacies in foco ferrum diviſorium, quod ſit per omnia gracile, ſed in fine groſſius. Quod cum canduerit in groſſiori parte, appone vitro, quod dividere volueris, et mox apparebit initium fracturae. Si vero vitrum durum fuerit, madefac illud digito tuo ex ſaliva in loco, ubi ferrum poſueras; quo ſtatim fiſſo, ſecundum quod dividere volueris, trahe ferrum et fiſſura ſequetur. Omnibus vero partibus ita diviſis, accipe groſarium ferrum, quod ſit longitudine unius palmi, utroque capite recurvum, cum quo aequabis et conjunges omnes partes, unamquamque in ſuo loco. His ita compoſitis accipe colorem cum quo vitrum pingere debes, quem tali modo compones.

Caput XIX.

De colore cum quo vitrum pingitur.

Tolle cuprum tenue percuſſum, comburens in parvula patella ferrea, donec pulvis omnino ſit, et accipe particulas viridis vitri, et ſaphiri graeci, terens ſingulariter inter duos lapides porfiriticos, et commiſcens haec tria ſimul, ita ut ſit tertia pars pulvis, et tertia viride, tertiaque ſaphirum, teres pariter ſuper ipſum lapidem cum vino vel urina diligentiſſime, et mittens in vas ferreum ſive plumbeum, pinge vitrum cum omni cautela ſecundum tractus, qui ſunt in tabula. Quod ſi litteras in vitro facere volueris, partes illas cooperies omnino ipſo colore, ſcribens eas cauda pincelli.

Caput XX.

De coloribus tribus ad lumina in vitro.

Umbras et lumina veſtimentorum, ſi ſtudioſus fueris in hoc opere, poteris eodem modo facere, ſicut in pictura colorum, tali modo. Cum feceris tractus in veſtimentis ex colore praedicto, ſparge eum cum pincello ita ut vitrum fiat perſpicax in ea parte, qua luminam facere conſueviſti in pictura, et idem tractus in una parte ſit denſus, in altera levis, atque levior cum tanta diligentia discretus, quaſi videantur tres colores appoſiti. Quem ordinem etiam obſervare debes infra ſupercilia, et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies juvenum, circa pedes nudos et manus et reliqua membra nudi corporis, ſitque ſpecies picturae compoſita colorum varietate.

Caput XXI.

De ornatu picturae in vitro.

Sit etiam quidam ornatus in vitro, videlicet in veſtibus, in ſedibus, et in campis, in ſaphiro, in viridi et albo, purpureoque colore claro. Cum feceris priores umbras in hujusmodi veſtimentis, et ſiccae fuerint, quicquid reliquum eſt vitri, cooperi levi colore, qui non ſit tam denſus ſicut ſecunda umbra, nec tam clarus ſicut tertia, ſed inter has medius. Quo exſiccato fac cum cauda pincelli juxta priores umbras, quas feceras, ſubtiles tractus ex utraque parte, ita ut inter hos tractus et priores umbras, illius levis coloris ſubtiles tractus remaneant. In reliquo autem fac circulos et ramos, et in eis flores ac folia eodem modo, quo fiunt in litteris pictis; ſed campos quid coloribus implentur in litteris, debes in vitro ſubtiliſſimis ramusculis pingere.

Potes etiam in ipſis circulis interdum beſtiolas et avicolas et vermiculos ac nudas imagines inferere. Eodem modo facies campos ex albo clariſſimo, cujus campi imagines veſties cum ſaphiro, viridi, purpura, et rubicundo. In campis vero ſaphiri et viridis coloris eodem modo depictis, et rubicundi non picti, facies veſtimenta ex albo clariſſimo, quo veſtimenti genere nullum ſpecioſius eſt. Ex ſupra dictis tribus coloribus pinges in limbis ramos et folia, flores et nodos, ordine quo ſupra; et uteris eisdem in vultibus imaginum et manibus ac pedibus et in nudis membris per omnia pro eo colore, qui in praecedenti libro dicitur poſc. Croceo vitro non multum uteris in veſtimentis niſi in coronis et in eis locis ubi aurum ponendum eſſet in pictura. His omnibus compactis ac depictis coquendum eſt vitrum et color confirmandus in furno quem compones hoc modo.

Caput XXII.

De furno in quo vitrum coquitur.

Accipe virgas flexibiles infigens eas terrae in angulo domus, utroque capite aequaliter in ſimilitudinem arcuum, qui arcus habeant altitudinem pedis et dimidii, latitudinem quoque ſimilem, longitudinem vero modice amplius duorum pedum. Deinde macerabis argillam fortiter cum aqua et ſimo equi, ita ut tres partes ſint argilla, et quarta ſimus. Qua optime macerata, miſcebis ei foenum ſiccum, faciens inde paſtillos longos et cooperies arcum virgarum interius et exterius ad ſpiſſitudinem unius pugni, et in medio ſuperius relinques foramen rotundum per quod poſſis manum tuam imponere; facies etiam tibi tres trabes ferreos groſſitudine unius digiti et longitudine tanta ut poſſint tranſire latitudinem furni, quibus facies ex utraque parte tria foramina, ut cum volueris poſſis imponere et ejicere. Tunc pones in furnum ignem et ligna donec exſiccetur.

Caput XXIII.

Quomodo coquatur vitrum.

Interim fac tibi tabulam ferream ad menſuram furni interius, exceptis duobus digitis in longitudine et duobus in latitudine, ſuper quam cribrabis calcem vivum ſiccum, ſive cineres ſpiſſitudine unius feſtucae, et cum aequali ligno compones eos ut firmiter jaceant. Habebit eadem tabula caudam ferream, per quam poſſit portari et imponi et extrahi. Pones autem ſuper eam vitrum pictum diligenter et conjunctum, ita ut in exteriore parte verſus caudam ponas viride et ſaphirum, ac interius album et croceum et purpureum, quod durius eſt contra ignem, et ſic immiſſis trabibus pones ſuper eos tabulam. Deinde accipies ligna faginea in fumo valde ſicca, et accendes ignem modicum in furno, poſtea majorem cum omni cautela, donec videas flammam retro, et ex utraque parte inter furnum et tabulam aſcendere, et vitrum tranſiendo atque quaſi lingendo cooperire, tamdiu donec modice candescat, et ſtatim ejiciens ligna obſtrues os fornacis diligenter, ac ſuperius foramen per quod fumus exibat usque dum per ſe refrigeret. Ad hoc valet calx et cinis ſuper tabulam, ut ſervet vitrum, ne ſuper nudum ferrum a calore confringatur. Ejecto autem vitro proba, ſi poſſis cum ungue tuo colorem eradere; ſi non, ſufficit ei, ſi autem, iterum repone. Tali modo partibus omnibus coctis, repone ſuper tabulam ſingulas in ſuo loco, deinde funde calamos ex puro plumbo hoc modo.

Caput XXIV.

De ferreis infuſoriis.

Fac tibi duos ferros, qui habeant latitudinem digitorum duorum et ſpiſſitudinem unius digiti, longitudinemque unius ulnae. Hoc copulabis in una ſummitate in modum cardinum ut ſibi adhaereant, et uno clavo firmentur, ita ut poſſint claudi et aperiri, et in altero capite facies eos aliquantulum latiores et tenuiores ita, ut cum clauduntur, ſit quaſi initium foraminis interius, et exteriores coſtae aequaliter procedant; ſicque conjunges eos cum runcina et lima, ut nihil luminis inter eos perſpicere poſſis. Poſt haec ſeparabis eos ab invicem, acceptaque regula facies in medio unius partis duas lineas et e contra in medio alterius duas, a ſummo usque deorſum parva latitudine, et fodies, ferro foſſorio, quo candelabra fodiuntur ac cetera fuſilia, quam profunde volueris, et rade interius inter duas regulas modicum in utroque

ferro, ut cum plumbum in eis fuderis, una pars fiat. Os vero in quod funditur, ita ordinabis, ut una pars ferri jungatur in alteram, ne poſſit in fundendo vacillare.

Caput XXV.

De fundendis calamis.

Poſt haec fac tibi larem ubi plumbum fundas, et in lare foſſam in quo ponas teſtam ollae magnam, quam linies interius et exterius argilla cum ſimo macerato ut firmior ſit, et ſuper eam accendes ignem copioſum. Cumque ſiccata fuerit, pone plumbum ſuper ignem intra teſtam, ut cum liquefactum fuerit fluat in eam. Interim aperiens ferrum calami pone ſuper carbones, ut calidum fiat, et habeas lignum longitudinis unius ulnae, quod ſit in uno capite, quo manu tenebitur, rotundum, in altero vero planum et latum ad menſuram quatuor digitorum, ubi incidatur in traverſo usque in medium ſecundum latitudinem ferri, in quam inciſuram ipſum ferrum calidum et in ſe clauſum pones, et ita in ſuperiori parte manu modicum reflexa tenebis, ut inferiori parte ſuper terram ſtet, acceptaque parvula patella ferrea calefacta, hauri liquefactum plumbum et funde in ferrum. Et ſtatim depone patellam ſuper ignem ut ſemper calida ſit, ejectumque ferrum a ligno ſuper terram aperi cum cultello, et eiciens calamum rurſum claude et repone in lignum. Si autem non poſſit plumbum ferro funditus influere, calefacto melius ferro iterum funde; ſicque temperabis donec plenum fiat, quia, ſi aequaliter temperatum fuerit, in uno calore plus quam quadraginta calamos fundere poteris.

Caput XXVI.

De ligneo infuſorio.

Quod ſi ferrum non habueris, perquire tibi lignum abietinum vel aliud, quod aequaliter findi poſſit, longitudinis, latitudinis et ſpiſſitudinis ut ſupra, quod ſiſſum incide exterius rotundum. Deinde ordinabis duo ſigna parvula exterius in utraque utriusque ligni fronte, ſecundum quod volueris calamum eſſe latum in medio, accipiensque filum lineum retortum et gracile, madefac illud in rubro colore, disjunctisque lignis ſuper unam partem interius appone ipſum filum a ſigno, quod incidiſti ſuperius, usque ad ſignum inferius, ita ut firmiter extendatur, et adjungens illi alterum lignum fortiter comprime, ita ut cum ſeparaveris, color in utrisque partibus appareat. Ejectumque filum et rurſum colore madidum affige in alterum ſignum, iterumque ſuper pone alterum lignum et comprime.

Cumque in utrisque partibus color apparuerit, incide cultello calamum, quam latum et profundum volueris, ſic tamen ut inciſura finem non pertranſeat, ſed ſuperius, ubi infundi debet, foramen habeat. Quo facto ligna conjunge, ligans cum corriga a ſummo usque deorſum, et tenens cum ligno infunde plumbum, ſolutaque corriga eice calamum. Rurſumque ligans et infundens, hoc tam diu facies, donec uſtura usque in finem inciſurae perveniat; ſicque poſtea leviter, quoties et quantum volueris infundere poteris. Cumque tibi ſufficere calamos videris, incide lignum duobus digitis latum et tam ſpiſſum ſicut calamus latus eſt interius, dividens illud in medio ita, ut in una fronte integrum ſit et in altera inciſum ubi calamus inferatur. Quem impoſitum incide cum cultello ex utraque parte, et plana et rade ſicut placuerit.

Caput XXVII.

De conjugendis et conſolidandis feneſtris.

His ita completis accipe ſtagnum purum et commiſce ei quintam partem plumbi et funde in ſupradicto ferro ſive ligno quot calamos volueris, cum quibus opus tuum ſolidabis. Habeas quoque clavos quadraginta longitudine digiti unius, qui ſint in uno capite graciles et rotundi, in altero quadri et recurvi penitus, ita ut foramen appareat in medio. Deinde accipe vitrum pictum et coctum et pone ſecundum ordinem in altera parte tabulae ubi nulla pictura eſt. Poſt haec tolle caput unius imaginis, et circumvolvens illud plumbo repone diligenter in ſuo loco, et circumfige ei tres clavos cum malleo ad hoc opus apto, adjungens ei pectus et brachia ac reliqua veſtimenta; et quamcumque partem ſtabilieris, confirma eam exterius

clavis ne moveatur a ſuo loco. Tunc habeas ferrum ſolidatorium, quod ſit longum et gracile, in ſummitate vero groſſum ac rotundum, et in ſummo ipſius rotunditatis deductum et gracile, limatum et ſuperſtannatum, ponaturque in ignem. Interim accipe calamos ſtanneos quos fudiſti, et perfunde eos cera ex utraque parte, et radens plumbum in ſuperficie per omnia loca, quae ſolidanda ſunt. Accepto ferro calido, appone ei ſtagnum in quocumque loco duae partes plumbi conveniunt, et cum ferro linies donec ſibi adhaereant. Statutis vero imaginibus eodem modo ordinabis campos cujuscumque coloris volueris, et ſic particulatim compones feneſtram. Perfecta vero feneſtra et in uno latere ſolidata, converſam in aliud ſimili modo radendo et ſolidando confirmabis per omnia.

Caput XXVIII.

De gemmis picto vitro imponendis.

In imaginibus vero feneſtrarum ſi volueris in crucibus, vel in libris, aut in ornatu veſtimentorum, ſuper vitrum pictum gemmas facere alterius coloris absque plumbo, videlicet iacinctos et ſmaragdos, hoc modo agas. Cum feceris in ſuis locis cruces in capite majeſtatis, aut librum, ſive ornamenta in ſine veſtium, quae in pictura ſiunt ex auro ſive ex auripigmento, haec in feneſtris ſiant ex croceo vitro claro. Quae cum pinxeris opere fabrili, dispone loca in quibus lapides ponere volueris, acceptisque particulis ſaphiri clari, forma inde iacinctos ſecundum quantitatem locorum ſuorum, et ex viridi vitro ſmaragdos, et ſic age ut inter duos iacinctos ſemper ſmaragdus ſtet. Quibus diligenter in ſuis locis conjunctis et ſtabilitis, denſum colorem trahe circa eos cum pincello, ita ut inter duo vitra nihil ſluat, ſicque cum reliquis partibus in furno coque et adhaerebunt ſibi ita ut nunquam cadant.«

[Kap. 17.

Ueber die Herſtellung der Fenſter.

Wenn du Glasfenſter herſtellen willſt, ſo mache dir zuerſt eine ebene hölzerne Tafel von ſolcher Breite und Länge, daſs du zwei Teile eines jeden Fenſters darauf arbeiten kannſt. Dann nimmſt du Kreide und, indem du ſie mit dem Meſſer über die ganze Tafel ſchabſt, ſprenge Waſſer über alles und reibe mit einem Tuch über das Ganze. Sobald ſie getrocknet iſt, ſo nimm das Maſs des einen Teiles des Fenſters der Länge und Breite nach und male dasſelbe auf die Tafel mit Lineal und Zirkel mittels Blei oder Zinn. Und wenn du einen Fries in ihm haben willſt, ſo ziehe ihn in der Breite ringsherum, die du wünſcheſt, und in der Ausſtattung, die du willſt. Darauf zeichne die Figuren, welche du willſt, zuerſt mit Blei oder Zinn, dann mit roter oder ſchwarzer Farbe, indem du alle Striche ſorgfältigſt machſt, da du, wenn du das Glas malſt, die Schatten und Lichter an der Hand der Tafel aufſetzen muſst. Darauf bearbeite die verſchiedenen Gewänder, bezeichne jede Farbe an ihrem Ort und auf allem anderen, was du auch immer malen willſt, gib durch einen Buchſtaben die Farbe an. Darauf nimm ein bleiernes Gefäſs und tue zerriebene Kreide mit Waſſer in dasſelbe. Mache dir zwei oder drei Pinſel aus Haar, nämlich aus dem Schwanze des Marders oder des Griſius oder des Eichhörnchens oder der Katze oder der Mähne des Eſels. Dann nimm ein Stück Glas irgendwelcher Art, welches nach jeder Richtung gröſser ſein muſs als die Stelle, an die es gelegt werden ſoll, halte es dorthin auf den Raum jenes Feldes, und ſo wie du die Striche auf der Tafel durch das Glas hindurch ſiehſt, ſo ziehe mit der Kreide auf dem Glas die äuſseren Umriſſe, aber nur dieſe, nach. Wenn das Glas zu dunkel iſt, ſo daſs du die Striche nicht durchſehen kannſt, die auf der Tafel ſind, ſo nimm weiſses Glas, zeichne auf dieſem, und wenn es trocken iſt, lege das dunkle Glas über das helle, hebe es gegen das Licht und ſo, wie du nun ſiehſt, umreiſse. Auf dieſe Weiſe wirſt du alle Arten der Gläſer zeichnen, ſowohl die Geſichter wie die Gewänder, Hände, Füſse, den Fries oder wohin du immer Farben bringen willſt.

Kap. 18.

Vom Zerſchneiden des Glaſes.

Darauf mache ein Schneideeiſen heiſs, welches überall dünn, aber am Ende ſtärker ſei. Wenn es am dickeren Ende glüht, halte es auf das Glas, das du zerſchneiden willſt, und bald wird der Anfang des Bruches erſcheinen.

Wenn es aber hartes Glas iſt, ſo mache es an der Stelle mit Speichel naſs, wohin du das Eiſen hältſt. Wenn es hierdurch ſogleich zerſpaltet, wie du teilen willſt, ſo fahre mit dem Eiſen weiter, und der Schnitt geſchieht. Nachdem aber alle Teile ſo zugeſchnitten ſind, nimm ein . . . Eiſen, welches eine

Handbreit lang und an beiden Enden umgebogen ſei; mit dieſem gleiche alle Teile aus und mache ſie zuſammenpaſſend, jeden für ſeinen Ort. Nachdem ſie ſo zuſammengelegt ſind, nimm die Farbe, mit welcher du das Glas malen ſollſt, die du auf folgende Weiſe herſtellſt.

Kap. 19.

Von der Farbe, mit der auf das Glas gemalt wird.

Nimm dünn geſchlagenes Kupfer, verbrenne es in einer kleinen eiſernen Kelle, bis es völlig Pulver iſt, und nimm Stückchen grünen Glaſes und griechiſchen Saphirs, die du zwiſchen zwei Porphyrſteine getrennt zerreibſt. Dann miſche dieſe drei zuſammen, ſo daſs ein Drittel Pulver, ein Drittel Grün und ein Drittel Saphir ſei. Zerreibe ſie gleichmäſsig und fleiſsigſt auf dieſem Stein mit Wein oder Harn und ſchütte ſie in ein eiſernes oder bleiernes Gefäſs. Male das Glas mit aller Vorſicht nach den Strichen, die auf der Tafel ſind. Wenn du Buchſtaben auf das Glas machen willſt, ſo überſtreiche dieſe Teile ganz mit dieſer Farbe und ſchreibe ſie mit dem Pinſelſtiel.

Kap. 20.

Ueber die drei Farben für die Lichter auf dem Glas.

Die Schatten und die Lichter der Gewänder kannſt du ebenſo machen, wenn du ſorgfältig zu Werke gehſt, wie bei der Farbenmalerei. Wenn du die Striche auf den Kleidern mit der vorbenannten Farbe gemacht haſt, ſo verbreitere ſie mit dem Pinſel dergeſtalt, daſs das Glas an der Stelle, wo du gewöhnt biſt, das Licht in der Malerei anzulegen, durchſichtig wird. Solch ein Strich ſei in dem einen Teil dick und im anderen dünn und mit ſo viel Sorgfalt noch dünner, daſs es ausſieht, als ſeien drei Farben verwendet. Dieſe Reihenfolge ſollſt du auch bei den Augenbrauen und um die Augen, wie Naſe und Kinn, bei jugendlichen Geſichtern, bei nackten Füſsen, Händen und den übrigen nackten Gliedern des Körpers innehalten. So ſei dieſe Art des Malens durch die Verſchiedenheit der Farben hervorgebracht.

Kap. 21.

Vom Ornament in der Glasmalerei.

Es ſei auch irgend ein Ornament auf dem Glas, ſei es in Kleidern, Sitzen oder in Feldern, in Saphir, Grün oder in Weiſs oder in heller Purpurfarbe. Wenn du die erſten Schatten auf ſolche Gewänder machſt und ſie ſind trocken, ſo überſtreiche das, was vom Glas übrig iſt, mit dünner Farbe, die nicht ſo dick ſei wie der zweite Schatten und nicht ſo durchſichtig wie der dritte, ſondern zwiſchen beiden in der Mitte. Nachdem dies getrocknet, mache mit dem Pinſelſtiel neben den erſten Schatten, die du gezeichnet hatteſt, dünne Striche beiderſeits, ſo daſs zwiſchen dieſen Strichen und den erſten Schatten jener dünnen Farbe feine Striche bleiben. Im übrigen aber mache Kreiſe und Zweige und die Blumen und Blätter an ihnen ſo, wie ſie bei den gemalten Buchſtaben gemacht werden. Die Flächen aber, die bei den Buchſtaben mit Farbe ausgefüllt werden, muſst du beim Glas mit ganz zarten Zweigen malen. Du kannſt auch in dieſen Kreiſen hin und wieder kleine Tiere, Vögel und Gewürm oder nackte Geſtalten hineinzeichnen. Auf dieſelbe Weiſe machſt du die Felder aus weiſſeſtem Glaſe. Die Bilder in dieſem Felde machſt du mit Saphir, Grün, Purpur und Rot, auf den Feldern jedoch von Saphir oder von grüner Farbe, die gerade ſo gemalt ſind, und auf die roten, die nicht gemalt ſind, mache die Gewänder aus weiſſeſtem Glaſe, da es nichts Schöneres gibt als dieſe Art Gewänder. Mittels der oben erwähnten drei Farben malſt du auf die Frieſe Zweige und Blätter, Blumen und Knoſpen in der oben angegebenen Reihenfolge. Derſelben wirſt du dich auch für die Geſichter der Figuren, für die Hände und Füſse wie für die nackten Glieder überall da bedienen, wo die im vorigen Buche genannte Farbe Posk gebraucht wird. Safrangelbes Glas nimm nicht viel für Gewänder, nur in Kronen und an den Stellen, wo Gold in der Malerei zu ſetzen wäre. Wenn das alles zuſammengeſetzt und gemalt iſt, muſs das Glas gebrannt und die Farbe im Ofen, den du auf folgende Weiſe herſtellſt, befeſtigt werden.

Kap. 22.

Ueber den Ofen, in dem das Glas gebrannt wird.

Nimm biegſame Ruten und ſtecke ſie wie Bogen in einer Ecke des Hauſes in die Erde. Dieſe Bogen haben ein und einen halben Fuſs Höhe, auch eine ähnliche Breite, aber eine Länge von etwas mehr als zwei Fuſs. Darauf zerreibe Ton tüchtig mit Waſſer und Pferdemiſt, ſo daſs drei Teile Ton und ein Teil Miſt ſei. Nachdem dies gut durcheinander gerührt iſt, miſche trockenes Heu bei, mache dann lange Kuchen und bedecke die Bogen der Ruten innen und auſsen damit eine Fauſt dick. In der Mitte oben laſſe ein rundes Loch, in welches du deine Hand hineinſtrecken kannſt. Mache dir auch drei Eiſen-

ſtangen von der Stärke eines Fingers und ſo lang, daſs ſie durch die Breite des Ofens hindurchreichen. Mache auf beiden Seiten für ſie drei Löcher, in welche du ſie, wenn du willſt, hineinlegen und herausnehmen kannſt. Darauf bringe Feuer in den Ofen und Holz, bis er ausgetrocknet iſt.

Kap. 23.

Wie das Glas gebrannt wird.

Unterdeſſen mache dir eine Eiſentafel von der inneren Gröſse des Ofens weniger zwei Finger in der Länge und zwei Finger in der Breite, über die du trockenen, lebendigen Kalk ſtreuſt oder Aſche von der Dicke eines Strohhalmes, und drücke ſie mit einem glatten Holze an, daſs ſie feſt liegen. Dieſe Tafel muſs einen eiſernen Griff haben, mit dem man ſie tragen, hineinſchieben und herausnehmen kann. Lege aber das gemalte Glas ſorgfältig und dicht zuſammen, ſo daſs auf dem äuſseren Teile nach dem Griffe zu das Grün und der Saphir und nach dem Inneren hin das Weiſs, Gelb und Purpur liegen, die härter gegen das Feuer ſind. Und ſo ſchiebe die Tafel auf die eingeſteckten Eiſenſtangen. Darauf nimm Buchenholz, das im Rauch recht ausgetrocknet iſt, und entzünde ein mäſsiges Feuer im Ofen; nachher mit aller Vorſicht ein gröſseres, bis du ſiehſt, daſs die Flammen hinten und zu beiden Seiten zwiſchen dem Ofen und der Tafel emporlecken, am Glas vorbeiſtreichen und beleckend daſselbe beinahe überdecken, ſo lange, bis es mittelmäſsig glüht. Darauf nimmſt du ſogleich das Holz heraus, machſt die Ofentür gut zu, ebenſo oben das Loch, durch welches der Rauch herausſtrömte, bis er von ſelbſt erkaltet. Der Kalk und die Aſche auf der Tafel dienen dazu, daſs ſie das Glas ſchützen, damit es nicht auf dem bloſsen Eiſen durch die Hitze zerſpringt. Nachdem du aber das Glas herausgenommen haſt, verſuche, ob du mit deinem Nagel die Farbe loskratzen kannſt; wenn nicht, ſo iſt es gut, wenn ja, dann lege es wieder hinein. Nachdem auf dieſe Weiſe alle Teile gebrannt ſind, lege jedes auf die Tafel an ſeinen Ort; darauf gieſse die Bleiruten aus reinem Blei folgendermaſsen.

Kap. 24.

Von den eiſernen Guſsformen.

Mache dir zwei Eiſen, welche die Breite zweier Finger und die Stärke eines Fingers und die Länge einer Elle haben. Dieſe befeſtige an einem Ende aneinander in der Art der Türangeln, ſo daſs ſie aneinander hängen; ſie werden mit einem Nagel zuſammengehalten, ſo daſs ſie auf- und zugemacht werden können. Am anderen Ende mache ſie etwas breiter und dünner, ſo daſs, wenn ſie geſchloſſen werden, eine Art Oeffnung innen ſei und auſsen die Seiten gleichmäſsig vorſtehen. So paſſe ſie mit Hobel und Feile zuſammen, ſo daſs du kein Licht durch ſie hindurchſehen kannſt. Darauf nimm ſie wieder auseinander, mache mit dem Lineal auf der Mitte des einen Stückes zwei Linien und gegenüber auf dem anderen ebenfalls zwei Linien, von Anfang bis zu Ende mit kleinem Abſtand. Dann reiſse mit dem Grabſtichel, womit Standleuchter und andere Guſsſtücke bearbeitet werden, ſo tief du willſt, zwei Rillen in beide Eiſen, ſo daſs, wenn du Blei hineingieſst, dieſes ein Stück wird. Das Loch aber, in welches hineingegoſſen wird, richte ſo ein, daſs das eine Eiſen mit dem anderen feſt verbunden iſt, ſo daſs es ſich beim Gieſsen nicht verſchiebt.

Kap. 25.

Ueber das Gieſsen der Ruten.

Darauf mache dir einen Herd, auf dem du das Blei ſchmelzeſt. Und auf dem Herd mache dir eine Vertiefung, in welche du einen groſsen irdenen Krug ſtellſt. Dieſen beſtreiche innen und auſsen mit Ton, der mit Miſt gemiſcht iſt, um ihn feſter zu machen. Darüber entzünde ein mächtiges Feuer. Wenn er getrocknet iſt, lege Blei in den Topf über dem Feuer ſo, daſs es beim Schmelzen in den Topf flieſst. Zwiſchenhindurch mache das Ruteneiſen auf und lege es auf die Kohlen, damit es heiſs wird. Dann muſst du ein Holz haben von einer Elle Länge, das an einem Ende, welches in der Hand gehalten wird, rund ſei, am anderen aber glatt und vier Finger breit. Dort muſs es bis zur Mitte eingeſchnitten werden, ſo breit, wie das Eiſen iſt. In dieſen Einſchnitt ſteckſt du das Eiſen heiſs und zugemacht und hältſt es am oberen Ende ſo mit etwas gebeugter Hand, daſs es mit dem unteren Ende auf der Erde ſteht. Dann nimm die kleine, heiſs gemachte Eiſenkelle, ſchöpfe flüſſiges Blei und gieſse es in das Eiſen. Setze die Kelle ſogleich aufs Feuer, ſo daſs ſie immer warm ſei, und nachdem du das Eiſen aus dem Holz auf die Erde geworfen haſt, öffne es mit einem Meſſer, wirf die Rute hinaus, ſchlieſse es wiederum und lege es auf das Holz zurück. Wenn aber das Blei nicht völlig in das Eiſen einflieſsen könnte, ſo mache das Eiſen beſſer heiſs und gieſse nochmals. So verfahre vorſichtig, bis es voll iſt, da du, wenn gleicherweiſe vorſichtig verfahren wird, mit einer Feuerung mehr als vierzig Ruten gieſsen kannſt.

Kap. 26.

Von der hölzernen Gufsform.

Wenn du kein folches Eifen haft, fo fuche dir Tannenholz oder anderes, welches man eben fpalten kann in Länge, Stärke und Breite wie oben. Diefes fpalte und fchnitze aufsen rund. Dann mache zwei kleine Zeichen auf jede Hirnfeite beider Hölzer, je nachdem du willft, dafs in der Mitte die Rute breit fei. Nimm einen gewundenen dünnen Leinenfaden, befeuchte ihn mit roter Farbe und lege, nachdem du die Hölzer auseinander genommen haft, diefen Faden innen auf den einen Teil von dem Zeichen ab, das oben eingefchnitten ift, bis zum unteren Zeichen, fo zwar, dafs er feft angefpannt fei, und indem du das andere Holz darauf legft, preffe fie tüchtig zufammen, fo dafs, wenn du fie auseinander nimmft, die Farbe auf beiden Teilen erfcheint. Dann nimm den Faden heraus, befeuchte ihn wieder mit Farbe und klemme ihn in das andere Zeichen, lege wieder das andere Holz darauf und drücke darauf. Wenn fo in beiden Teilen die Farbe erfcheint, fo fchneide die Rute mit dem Meffer fo breit und tief, wie du fie haben willft, doch fo, dafs der Einfchnitt nicht über das Ende hinausgeht, fondern diefes oben, wo eingegoffen werden foll, ein Loch habe. Darauf verbinde die Hölzer, indem du fie mit einem Riemen von oben bis unten zufammenfchnürft, und, mit dem Holze haltend, giefse das Blei hinein. Dann löfeft du den Riemen und nimmft die Rute heraus. Wiederum zufammenfchnüren und giefsen tuft du fo lange, bis das Verbrennen bis zum Ende des Schnittes gelangt. So kannft du nachher leicht und fo oft und fo viel du willft, giefsen. Wenn dir die Bleie hinzureichen fcheinen, fo fchneide dir ein Holz, zwei Finger breit und fo dick, wie die Rute innen breit ift. Teile diefes in der Mitte fo, dafs es an einer Seite ganz bleibe und an der anderen eingefchnitten fei, wo die Rute hineingelegt wird. Diefe, wenn fie hineingelegt ift, befchneide mit dem Meffer von beiden Seiten und ebne fie und kratze fie ab, fo wie es dir fcheint.

Kap. 27.

Ueber das Zufammenfetzen und Befeftigen der Fenfter.

Nachdem dies alles gefchehen, nimm reines Zinn und mifche ihm den fünften Teil Blei hinzu und giefse in oben befagtes Eifen oder Holz fo viel Ruten, als du willft, mit denen du deine Arbeit feftmachft. Habe auch vierzig Nägel von der Länge eines Fingers bereit, die an einem Ende dünn und rund, am anderen Ende vierkantig und umgebogen find, dafs in der Mitte ein Loch erfcheint. Darauf nimm das gemalte und gebrannte Glas und lege es in der richtigen Anordnung auf den anderen Teil der Tafel, wo keine Zeichnung ift. Darauf nimm den Kopf eines Bildes und umgib es mit Blei. Lege es vorfichtig auf feine Stelle und fchlage um dasfelbe drei Nägel mit dem Hammer, der für folchen Zweck paffend ift. Füge diefem die Bruft, die Arme und die übrigen Kleider hinzu. Und welchen Teil du auch immer befeftigft, fichere ihn aufsen durch Nägel, damit er fich nicht verfchiebt. Dann habe ein Eifen zum Befeftigen, welches lang und dünn fei, am Ende aber dick und rund. An diefer Rundung fei es fpitz ausgezogen, gefeilt und mit Zinn überzogen. So wird es in das Feuer gelegt. Indeffen nimm die zinnernen Ruten, welche du gegoffen hatteft, und fchmilz Wachs auf ihren beiden Seiten und fahre über das Blei auf der Oberfläche überall da, wo es zu vereinigen ift. Dann nimm das heifse Eifen, fetze das Zinn überall an, wo zwei Teile des Bleies zufammenkommen, und ftreiche mit dem Eifen fo lange, bis fie zufammenhaften. Wenn die Figuren fo feftgemacht find, fo ordne auf diefelbe Weife die Felder jeder Farbe, die du willft. Und fo fetzeft du das Fenfter ftückweife zufammen. Wenn das Fenfter aber fertig ift und auf einer Seite befeftigt, dann drehe es um und beftreiche es auf diefelbe Weife und befeftige es überall.

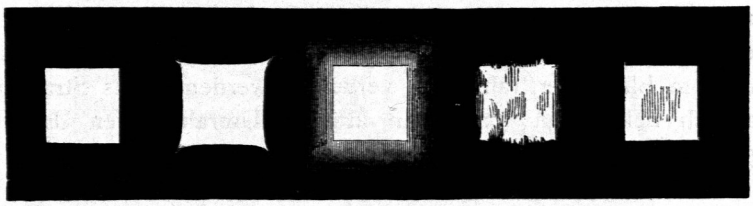
Kap. 28.

Ueber die Edelfteine, die dem gemalten Glas aufgelegt werden.

Wenn du aber auf den Bildern der Fenfter an Kreuzen oder Büchern oder zum Schmuck der Kleider auf dem gemalten Glafe Edelfteine machen willft von anderer Farbe und ohne Blei, z. B. Hyazinthe und Smaragde, fo tuft du das folgendermafsen. Wenn du Kreuze an ihren Orten, nämlich an den Heiligenfcheinen, machft, oder das Buch, oder die Ornamente unten an den Kleidern, die in der Malerei aus Gold oder aus Auripigment gemacht werden, fo werden fie bei den Fenftern aus hellem gelben Glafe gemacht. Wenn du fie gemäfs der Goldfchmiedekunft gemalt haft, fo beftimme die Stellen, wo du die Steine anbringen willft. Nimm Stückchen hellen Saphirs, forme Hyazinthe, fo viel die Stellen verlangen, und aus grünem Glas Smaragde und fiehe darauf, dafs immer zwifchen zwei Hyazinthen ein Smaragd fteht. Wenn du diefe an ihren Stellen gut befeftigt haft, ziehe mit dem Pinfel um fie dicke Farbe, fo dafs aber zwifchen zwei Gläfern nichts fliefst. So brenne fie mit den übrigen Teilen im Ofen, und fie werden fo anhaften, dafs fie nie herabfallen.]

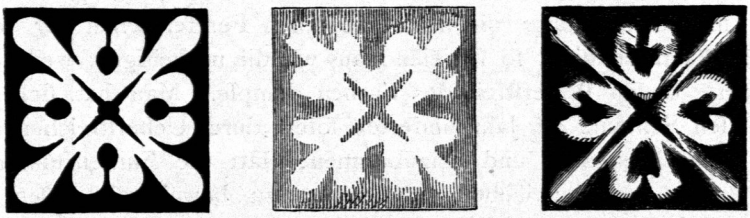
Dem Herſtellen der gemalten Fenſter ging alſo das Zeichnen derſelben voran. Dies geſchah im Mittelalter nach *Theophilus* auf einer Holztafel. Ein neuer Beleg, daſs im Mittelalter gerade ſo gut gezeichnet werden muſste wie heutzutage, nur daſs das Papier und die Bleiſtifte fehlten. Merkwürdigerweiſe iſt bei der Glasmalerei nicht, wie bei der Baukunſt, gezweifelt worden, daſs gezeichnet werden muſste. Wahrſcheinlich, weil die Malerei zur »Kunſt« rechnet, das Bauwerk dagegen ein Handwerksſtück iſt, das jeder »Meiſter«, ob Zimmermann, Steinmetz oder Maurer, mittels Geheimlehren und von ſelbſt wirkenden Kunſtgriffen herſtellte. Dieſe »Meiſter« konnten nicht zeichnen, und daher muſs es natürlich im Mittelalter möglich geweſen ſein, die Bauwerke ohne Zeichnungen herzuſtellen.

Fig. 267.



a Weiſs Blau Rot Gelb

Fig. 268



a b — Blau c — Rot

Wirkung der Glasfarben auf die Entfernung [96]).

War das Fenſter in natürlicher Gröſse entworfen, ſo wurden die Farben beſtimmt und die farbigen Gläſer ausgeſucht. Die Gläſer waren in ihren Gröſsen beſchränkt. Man konnte anſcheinend groſse Scheiben nicht herſtellen. Auſser zu den Gewändern bedurfte man zumeiſt auch nur kleinerer Glasſtücke von zuſammenhängend gleicher Färbung. Daher wurden die Umriſſe der verſchieden gefärbten Teile durch Bleie gebildet, welche die einzelnen Glasſtücke zuſammenfaſsten. Dieſe Bleie waren im Mittelalter verhältnismäſsig hoch gegenüber den heutigen flachen Bleien; ſie wurden mit dem Hobel hergeſtellt, während ſie heutzutage gezogen werden. Da die mittelalterlichen Gläſer viel unebener waren als die jetzigen, ſo war dieſe gröſsere Stärke der Bleiruten erforderlich. Dieſe gröſsere Unebenheit der Gläſer und die bedeutendere Stärke der Ruten ſind ein Hauptgrund des ſchöneren Ausſehens der alten Fenſter. Das Glas nähert ſich mehr den Halbedelſteinen und bildet durchſcheinende Steintafeln.

102. Farbige Gläſer.

Die farbigen Gläſer zeigen, von der Entfernung betrachtet, bezüglich der Stärke der Färbung und des Ausſtrahlens auf die Nachbarfarben ein ganz verſchiedenes Verhalten. *Viollet-le-Duc* hat in ſeiner gewohnten meiſterhaften Weiſe hierauf zum

96) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. IX, S. 405 u. 389.

erſtenmal aufmerkſam gemacht[97]). Das Blau ſtrahlt am meiſten, ſo daſs ſämtliche Farben in ſeiner unmittelbaren Nähe mehr oder minder vernichtet werden; dabei verliert das Blau ſelbſt an Stärke der Farbe. Das Rot ſtrahlt nur wenig, gewinnt dagegen an Stärke der Färbung. Das Gelb ſtrahlt gar nicht, wenn es nach dem Orange hin gefärbt iſt, und nur wenig, wenn es ſtrohgelb iſt. Fig. 267[96]) veranſchaulicht dieſes Verhalten. Das quadratiſche Loch *a* behält ſeine Geſtalt auf die Entfernung. Mit Weiſs gefüllt verſchärft ſich die Geſtalt. Das Blau benimmt dem umliegenden Schwarz ſeine Stärke und färbt es ebenfalls bläulich, verliert aber im ganzen an Bläue. Das Rot büſst ein wenig ſeine ſcharfen Umriſſe ein. Das Gelb aber behält ſie faſt ſo ſcharf wie das Weiſs. Darum iſt das Weiſs und Gelb verwendet, um die Hauptumriſſe zum Vorſchein zu bringen und beſonders, um rings um die Fenſter einen Rand von 2 bis 3 cm Breite herzuſtellen, der die Glasmalerei von den Maſswerken und den Wandgemälden loshebt. Darum müſſen auch alle Linien des Umriſſes oder der Schatten auf Blau breiter ſein als auf Weiſs und Gelb, weil ſie ſonſt vom Blau überſtrahlt und verwiſcht werden. Das Strahlen des Blau läſst ſich dadurch bekämpfen, daſs man kräftige Umrahmungen darauf zeichnet, wie dies Fig. 268[96]) zeigt. Die Zeichnung *a* wird durch Blau, wie bei *b* dargeſtellt, beeinfluſst, und durch Rot wie bei *c*.

103. Wahl der Farben.

Die Auswahl der richtigen Farben erfordert natürlich hohe künſtleriſche Begabung. Da dieſelben ungebrochen und kräftig ſind, ſo müſſen vermittelnde Töne die Ueberleitung bilden. Dies wird zumeiſt unterlaſſen, da hierin gerade die gröſste Kunſt liegt. Man meint daher, die mittelalterlichen Fenſter ſehen nur deshalb trotz der lebhafteſten Farben nicht ſo ſchreiend aus wie die neuzeitigen, weil der Schmutz der Jahrhunderte dieſen Widerſtreit der Farben dämpfe. Man hat ſich alſo daran begeben, »dieſen Schmutz der Jahrhunderte« ſofort durch Ueberſtreichen mit dünner Glasmalerfarbe nachzuahmen und einzubrennen, ſtatt die Farbenzuſammenſetzung künſtleriſch durch gehörige Ueberleitungsfarben zu bewältigen. Den ſchlimmen Erfolg dieſes Erſatzes des Künſtlers durch den Schmutz ſieht man allerwärts in den neuzeitigen trüben und unbefriedigenden Kirchenfenſtern. *Viollet-le-Duc* ſchreibt hierüber wie folgt[98]):

»Man glaubt zu leicht, daſs die alten Glasmalereien ihre Farbenharmonie zum Teil dem Schmutz, welchen die Zeit auf ihrer Oberfläche abgelagert hat, verdanken, und wir haben ſogar häufig von Glasmalern behaupten hören, daſs dieſe Glasfenſter aus dem XII. und XIII. Jahrhundert ſchreiend ausſehen würden, wenn ſie neu wären. Dieſe Meinung kann man vertreten, wenn es ſich um gewiſſe ſchlechte Verglaſungen handelt, wie man ſie zu allen Zeiten hergeſtellt hat und beſonders während des XIII. Jahrhunderts; ſie erſcheint uns irrig, wenn es ſich um die Verglaſungen des XII. Jahrhunderts handelt, die wir noch beſitzen, unglücklicherweiſe in viel zu kleiner Zahl, und um die guten Verglaſungen des XIII. Wenn man Fig. 3, 5 u. 8 unterſucht, ſo erkennt man leicht, daſs die Maler dem ſchreienden Eindruck vollkommen durch die Vielfältigkeit und die Art der Zeichnung oder der Striche, welche die Modellierung geben, vorgebeugt haben. Indem die Hintergründe klar gelaſſen ſind und man für dieſe Hintergründe freie Töne von ſchöner färbender und leuchtender Art genommen hat, haben ſie ſorgfältig alle Farben, welche zur Bildung der Geſtalten und des Ornaments verwendet ſind, durch dichte Modellierung oder feine Details beſetzt, welche dieſen Farben den entſprechenden Verhältniswert geben. Man erſetzt heutzutage dieſe feinfühlende und ſo wohlverſtandene Arbeit, um die Art jeder Farbe zur Geltung

97) Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. IX, S. 373.
98) A. a. O., Bd. IX, S. 393.

kommen zu laſſen, für gewöhnlich durch einen künſtlichen Schmutz, der ſo aufgebracht wird, daſs hin und wieder die reine Farbe erſcheint, und man erhält ſo manchmal auf billige Weiſe eine Harmonie. Aber man muſs geſtehen, daſs dieſes Verfahren barbariſch iſt und vorausſetzen läſst, daſs unſere Glasmaler hinſichtlich der Bedingungen für die Harmonie der Gläſer keine klare Theorie haben. Es iſt beinahe ſo, wie wenn man, um dem

Fig. 269.



Von der Kathedrale zu Chartres[99]).

Mangel an Uebereinſtimmung zwiſchen den Ausführenden einer Symphonie zu verheimlichen, von Anfang bis zu Ende einen Baſs beſtändig vorherrſchen lieſse, eine Art neutrales Schnarchen, um nur in einigen ſeltenen Zwiſchenräumen hin und wieder ein oder zwei Takte befreit von dieſer eintönigen Begleitung hören zu laſſen. Eine Malerei herzuſtellen, beſonders eine durchſichtige, alſo eine ſolche von einem Glanze ohnegleichen, um ſie zu beſchmutzen

[99]) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. IX, S. 392.

unter dem Vorwande, ſie harmoniſch zu ſtimmen, iſt ein Gedanke, der in das Hirn von Liebhabern kommen kann, welche die Patina der Kunſtgegenſtände mehr lieben als die Gegenſtände ſelbſt, aber nicht in den Geiſt von Künſtlern, die überall nach aufrichtigen und eifrig ſtudierten Mitteln ſuchten, ihre Entwürfe wiederzugeben. Erſichtlich ſtrich man jedoch ſchon im XIII. Jahrhundert auf gewöhnliche Verglaſungen leichte, kalt aufgebrachte Farbſchichten (wir haben das Vorhandenſein dieſer künſtlichen Patina auf Scheiben, die nach ihrer Ausführung in Gips eingeſchloſſen waren, erkannt); aber dieſe leichten, kalt aufgebrachten Tönungen, die wahrſcheinlich auf das fertig verſetzte Fenſter aufgeſtrichen worden ſind, ſind Aushilfsmittel, um eine Geſamtwirkung zu erhalten, und kein Schmutz, der auf gut Glück über die Glasfelder geſtrichen iſt.«



Fig. 271. 2/5 w. Gr.

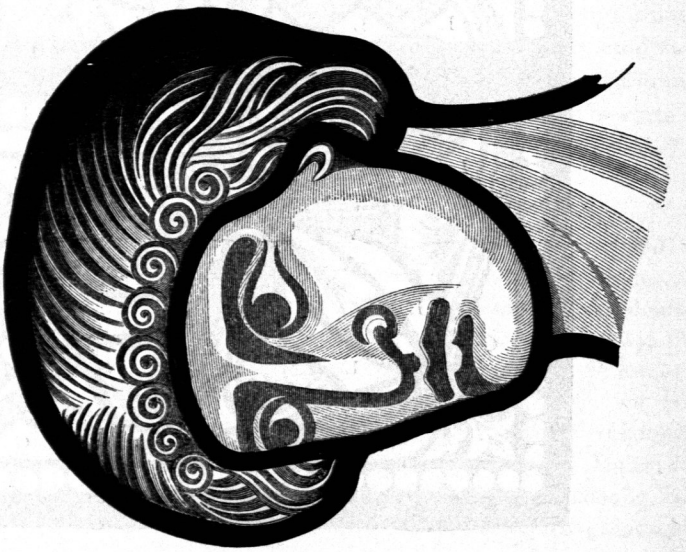


Fig. 270. 2/5 w. Gr.

Von der nördlichen Roſe der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris[100]).

Aber nicht genug mit dem künſtlichen Schmutz; man »ſchützt« dieſe Fenſter auch noch durch Drahtnetze! Scheint die Sonne, ſo ſieht man von den Geſichtern und feineren Zeichnungen wegen des ſcharf ſich abzeichnenden Netzes gar nichts. Herrſcht trübes Wetter, dann verdüſtert der Drahtſchleier die ſchmutzigen Gläſer noch mehr. Die wenigen Scheiben, welche durch die Steinwürfe ſpielender oder bösartiger Kinder zertrümmert werden, koſten nicht annähernd ſo viel als die Drahtnetze. Dieſe Vorſicht erinnert ſtark an die früheren »guten Stuben«, welche ängſtlich zugeſchloſſen und deren Möbel mit Mull zugedeckt waren.

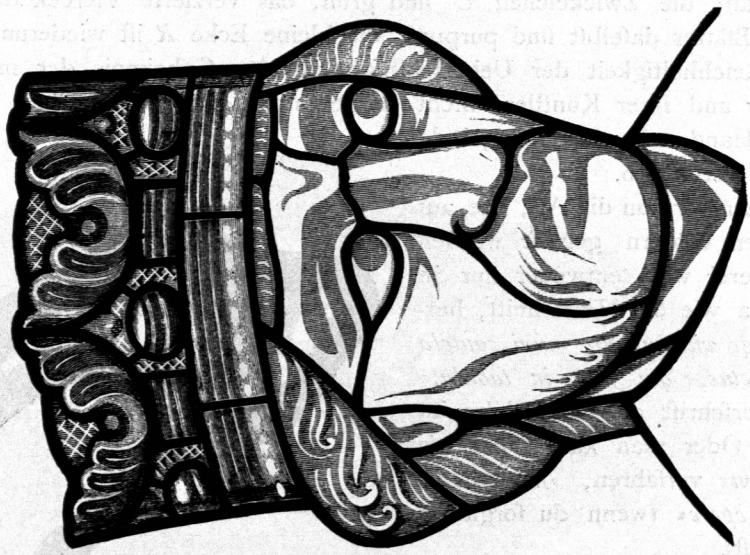
Wie reich die mittelalterliche Farbenreihe ift, um das Zufammenftimmen der kräftigen Farben zu erzielen, zeige die Betrachtung eines Frieſes, der ſich in der Kathedrale von Chartres um die Darſtellung des Baumes Jeſſe hinzieht (Fig. 269[99]).

104. Farbenreichtum.

Fig. 273. 1/5 w. Gr.



Fig. 272. 1/5 w. Gr.



Von der Kirche *St.-Remi* zu Rheims[100]).

L ift der blaue Grund; die Blätter darauf ſind purpurn, grün und gelb; die beiden Perlenfrieſe ſind gelb; der innere iſt von einem ſchmalen Fries begleitet, der ebenfalls blau wie der Hintergrund *L* iſt; die Stellen bei *G* ſind rot; das Flechtband

Fig. 274[101]).

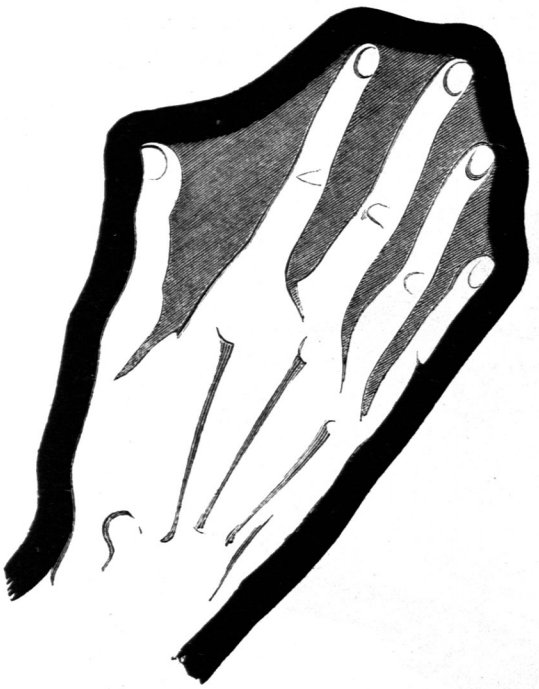
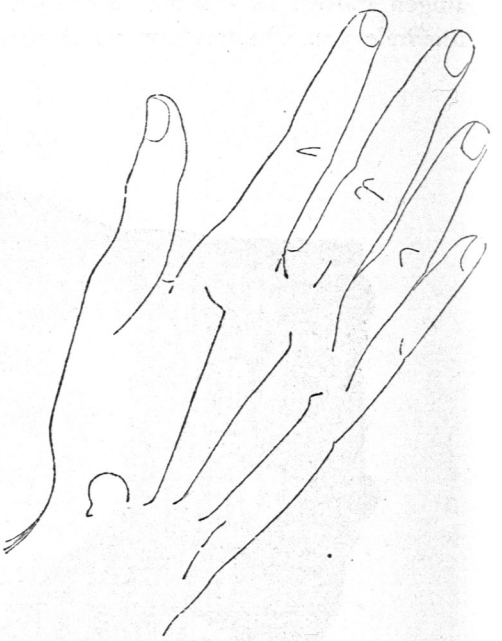


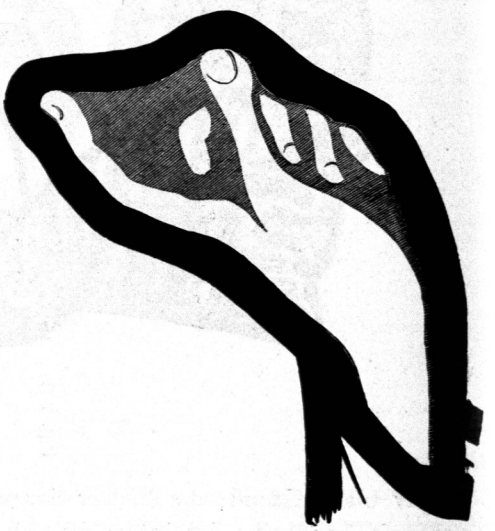
Fig. 275[101]).



iſt auf weiſsem Glas gemalt; der Hintergund des Mittelbildes *A* iſt rot; das Band *B* darauf iſt blau; die Zwickelchen *C* ſind grün; das verzierte Viereck dazwiſchen iſt blau; die Blätter daſelbſt ſind purpurn; die kleine Ecke *R* iſt wiederum rot.

Dieſe Reichhaltigkeit der Ueberleitungen iſt das Geheimnis der mittelalterlichen Fenſter und ihrer Künſtler, nicht der Schmutz der Jahrhunderte, mit dem die heutigen Handwerker ihre mangelnde Künſtlerſchaft verdecken.

Fig. 276[101]).



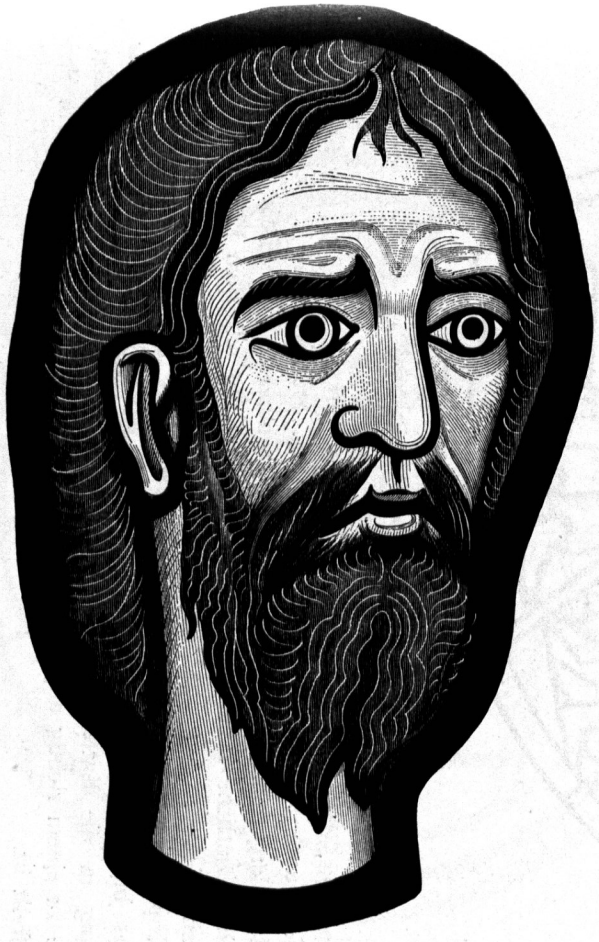
105. Glasmalerei.

Betrachten wir nun die Art, wie auf dieſen farbigen Gläſern gemalt worden iſt. Die Malerei wird entweder nur in Strichen, etwa wie ein Holzſchnitt, hergeſtellt: »*Pinge vitrum cum omni cautela ſecundum tractus, qui ſunt in tabula,*« lautet die Vorſchrift des *Theophilus* im 29. Kapitel. Oder man kann »*ſicut in pictura colorum*« verfahren, »*ſi ſtudioſus fueris in hoc opere*« (wenn du ſorgfältig vorgehen willſt).

Im XII. Jahrhundert hat man in Frankreich, wie *Viollet-le-Duc* hervorhebt, nach der ſorgfältigeren Methode verfahren. Erſt bei den rieſigen Glasflächen

100) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. IX, S. 419, 421 u. 422.

101) Nach ebendaſ., S. 426.



Aus der Sammlung *Gérente* [102]).



Von der Kathedrale zu Bourges [102]).

des XIII. Jahrhunderts hat man ſich mit den einfacheren Strichen begnügt, die in Deutſchland an der Tagesordnung waren. Vorzügliche Köpfe teilt *Viollet* aus dem XII. Jahrhundert mit, und zwar ſo, wie ſie tatſächlich gemalt ſind, und ſo, wie ſie von unten aus geſehen wirken.

Fig. 270 u. 271[100]) ſtammen aus der groſsartigen nördlichen Roſe der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris um 1180 her, Fig. 272 u. 273[100]) aus *St.-Remi* zu Rheims, und zwar wahrſcheinlich aus dem Chor daſelbſt. Die Bleie verſchwinden völlig durch die Wirkung des Lichtes, und die breiten Schattenflächen werden duftig und durchſichtig. Es erfordert daher groſse Erfahrung, wie übertrieben alles gezeichnet

Fig. 279.



Von der Kathedrale zu Bourges[102]).

werden muſs, damit hinterher die beabſichtigte Wirkung eintritt. *Viollet-le-Duc* zeigt dies ſehr unterrichtend an zwei Händen (Fig. 274 bis 276[101]). Einen beſonders ſorgfältig dargeſtellten Kopf aus dem XII. Jahrhundert gibt *Viollet* in Fig. 277[102]); hier ſind ſämtliche Haare durch helle Striche, die mit dem Pinſelſtiel ausgeriſſen ſind, aufgelichtet. Fig. 278[102]) ſtammt aus der Kathedrale von Bourges und gibt den Kopf Jakobs aus Fig. 279[102]) wieder, wie ſeine Söhne ihm die blutigen Kleider Joſephs bringen; hier ſind jeder Strich und alle übertriebene Zeichnung für die Wirkung in die Entfernung berechnet; das durchfallende Licht verſchmilzt das Ganze zu einem richtig abgetönten Geſicht, obgleich dieſes Geſicht nur in Strichen hergeſtellt iſt.

102) Nach ebendaſ., S. 415, 416 u. 412.



Fig. 280. 1/6 w. Gr.

Glasmalereien im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg [103]).



Fig. 281. 1/6 w. Gr.

Aehnliche frühe Glasgemälde aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts zeigen Fig. 280 u. 281[103]), welche die Flucht nach Aegypten darſtellen (der Grund iſt blau, der Rand rot und die Perlen ſind weiſs; Durchmeſſer 63 cm). Hierher gehört auch Fig. 283[103]); ferner Fig. 282[103]), die den heiligen Mauritius in der Rüſtung zeigt; ſie befinden ſich im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg und ſtammen aus der Sammlung des *Grafen Götzendorf-Grabowski* zu Poſen. Daſſelbe birgt noch andere Meiſterwerke aus jener Zeit. So die Fenſter in Fig. 284 bis 288[103]), die wohl ſämtlich aus Oeſterreich

Fig. 282.



Fig. 283.



Glasmalereien im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg[103]).

1/6 w. Gr.

ſtammen, da ihre bewegten Umrahmungen an die Fenſter im Chor zu Heiligenkreuz bei Wien erinnern (Fig. 289 u. 290); man nimmt an, daſs dieſe Fenſter aus dem urſprünglichen Chor ſtammten. In Anbetracht der gebogenen Umriſſe iſt man auch zuerſt geneigt, dieſe in anderen Gegenden nicht üblichen Umrahmungen auf

[103]) Nach *Effenwein*'s Aufnahme.

Fig. 284 [104]).



Fig. 285.



Fenſter im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg [105]).

1/6 w. Gr.

die Geſtalt der Steinöffnungen irgendwelcher Uebergangsfenſter zu ſchieben; aber die Fenſter in Fig. 291 u. 292 [103]), die ſich ebenfalls im Germaniſchen Muſeum befinden und aus etwas ſpäterer Zeit (nach 1300) ſtammen, veranſchaulichen, wie

104) Wahrſcheinlich aus der Kirche *St. Maria am Waſen* (bei Leoben) ſtammend.

105) Nach *Eſſenwein*'s Aufnahme.

Fig. 286.



Fig. 287.



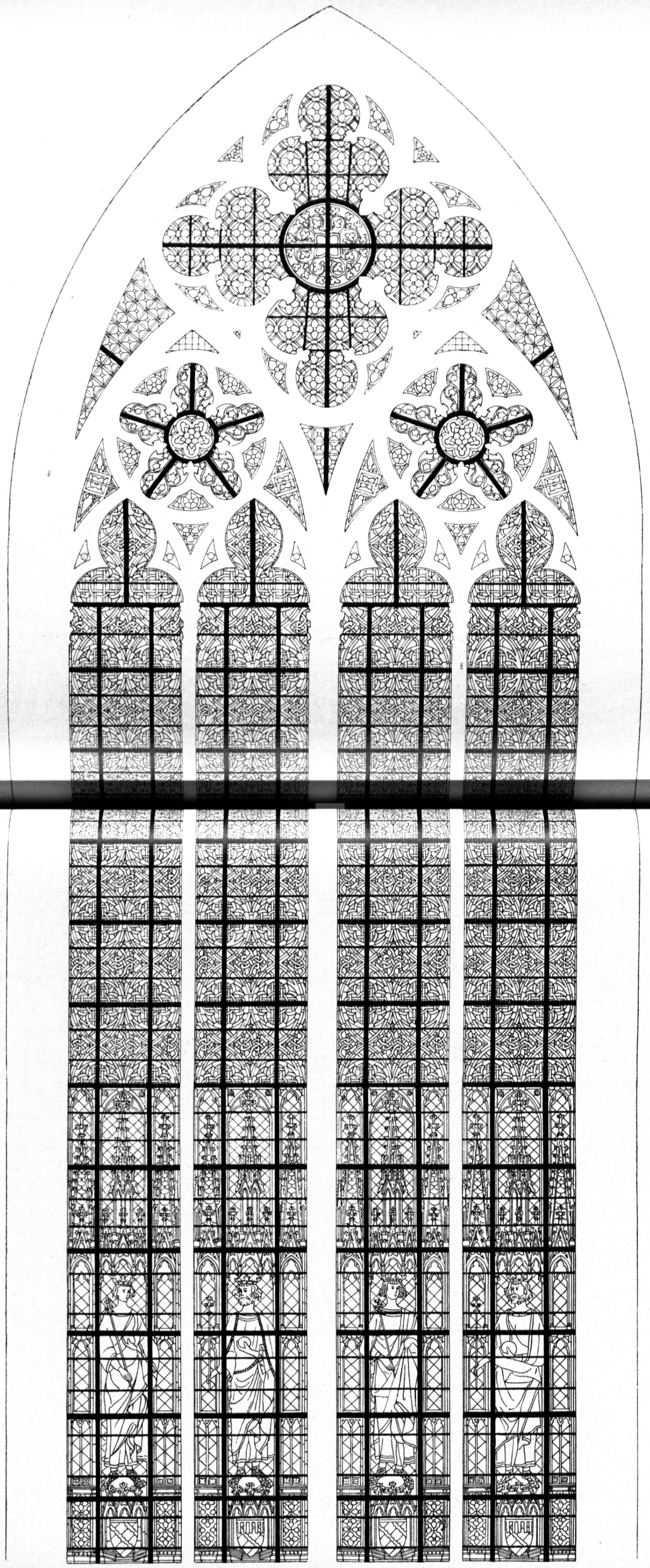
Fenſter im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg[103]).

1/6 w. Gr.

dieſe bewegten Rahmen in die weiſsen Frieſe eingreifen; die Fenſter haben alſo in geradlinig begrenzten Oeffnungen geſeſſen. Die Fenſter im Chor zu Heiligenkreuz können daher gut zur Zeit der Einweihung des neuen Chors (1295) hergeſtellt worden ſein. Dieſe Umrahmungen ſind eine ſehr glückliche Einfaſſung für

1/50 w. Gr.

Vom Fenſter des Mittelſchiffs im Chor des Domes zu Cöln.



Handbuch der Architektur.
II. 4, d.

Nach: Schmitz, F. Der Dom zu Cöln etc. Düſſeldorf 1877.

Fig. 288.



Fenſter im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg [103]).
1/6 w. Gr.

Geſtalten jeglicher Art; ſie heben dieſelben vorzüglich heraus und tragen zur Klarheit der Darſtellungen ganz beſonders bei; ſie ſind den ſpäter ſo beliebten Umrahmungen mit Säulchenarchitektur und Baldachinen bei weitem vorzuziehen und überlegen. Aus Heiligenkreuz rühren auch die beiden Flächenmuſter in Fig. 293 und 294 her. Hierher gehört ferner Fig. 295 [103]), angeblich aus Altenberg bei Cöln.

Schöne Beiſpiele der Baldachinarchitekturen bietet der Cölner Dom; Fig. 296 ſtammt aus der Weſtwand des nördlichen Kreuzſchiffes.

Wie ſolch ein Rieſenfenſter der ausgebildeten gotiſchen Dome ſich im ganzen zuſammenſetzt, zeigt die nebenſtehende Tafel: Fenſter aus dem Mittelſchiff des Domes zu Cöln. Die lichten Weiten zwiſchen den Steinpfoſten betragen ungefähr 1,15 m; dies iſt für ein in Blei zuſammengeſetztes Glasfeld eine zu beträchtliche Spannung. Man kann ſolche Felder nicht viel über 1 qm groſs herſtellen, ſoll man ſie noch in die Hand nehmen und einſetzen können, geſchweige denn, daſs ſie dem Wind widerſtehen können. Die lichten Weiten müſſen daher noch durch Eiſenſtangen geteilt werden; eine ſolche Teilung hätte genügt; 60 bis 70 cm Fachbreite iſt ein gutes Maſs, das man in den ſpäteren deutſchen Bauten für die lichten Abſtände der Steinpfoſten unmittelbar wählte. Man hat zu zwei Teilſtangen wohl der Zeichnung halber gegriffen, damit das Standbild in die Mitte kam. Die wagrechten Eiſen, die Sturmſtangen, welche die Steinpfoſten in ihrer Lage halten, ſind rund 90 cm voneinander entfernt; dann ſind dieſe Glasfache noch durch je zwei aufgelötete dünne Rundeiſen, die Windriſpen, ausgeſteift.

Im Maſswerk oben richten ſich die Sturmſtangen nach der Form desſelben.

Im Cölner Schiff (ſiehe die nebenſtehende Tafel) iſt nur der untere Teil der Fenſter mit Standbildern und reichen Baldachinen beſetzt; die Oberteile ſind in einer Art Griſaille hergeſtellt, und zwar ſo, daſs einzelne Streifen, Flechtbänder und Roſen

bunt ausgeführt ſind; dieſe Muſter zeichnen ſich durch unendliche Mannigfaltigkeit aus.

Beim Chorfenſter in Fig. 298[108]) ſind nur die vier Spitzbogen und der von ihnen eingeſchloſſene Kreis blau, die eingeſetzten Naſen rot; das übrige iſt weiſs, ſo daſs nur die Bleie das Muſter hergeben.

Fig. 289.



Fig. 290.



Fenſter im Chor der Ziſterzienſerkirche zu Heiligenkreuz.

Das Chorfenſter in Fig. 299[108]) zeigt in ähnlicher Weiſe nur die Päſſe gelb und die in dieſe eingeſetzten Naſen rot gefärbt; das übrige reiche Muſter iſt weiſs. Aehnlich iſt Fig. 300[108]) gefärbt, nur daſs die eingeſetzten Naſen blau ſind. Ein viertes Chorfenſter (Fig. 301[108]) hat die groſsen Quadrate rot gefärbt mit gelben Sternchen und die in dieſe Quadrate wie in die groſsen Dreiecke eingeſetzten Kreiſe nebſt ihren Naſen blau; auch die mittleren Sterne ſind rot und gelb.

Fig. 302[108]) gibt die Vierpäſſe gelb und die eingeſetzten Naſen rot, das übrige Muſter weiſs; dagegen iſt Fig. 303[108]) vollſtändig gefärbt.

In der Kirche der ehemaligen Ziſterzienſerabtei Viktring bei Klagenfurt haben ſich im Chor ſchöne Fenſter aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts erhalten; ſie zeichnen ſich beſonders durch den ſehr geſchickt erfundenen Laubwerkshintergrund der Darſtellungen aus, der die verſchiedenſten Blattformen zeigt; die Flächen ſind

Fig. 291.



Fig. 292.



Fenſter im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg [103]).

1/6 w. Gr.

ganz gleichmäſsig mit demſelben gefüllt. Der in Fig. 304 bis 306[105]) dargeſtellte Einzug Chriſti in Jeruſalem erſtreckt ſich ſchon über drei Glasflächen; die einzelnen Gruppen ſind jedoch in die getrennten Gefache geſchickt ſo hineingezeichnet, daſs nicht einzelne Gliedmaſsen über dieſelben hinausreichen. Man ſieht hier auch gut, wie das Mittelalter Chriſtus und die heiligen Perſonen ſeiner Umgebung in einer Kleidung darſtellt, die nicht die mittelalterliche iſt und die erſichtlich die morgen-

ländiſche ſein ſoll; die ihm huldigende Bevölkerung iſt dagegen in der jeweiligen Kleidung des Mittelalters dargeſtellt, welche gerade zur Zeit in Mode war. Der Baldachin über der »Begegnung Mariens mit Eliſabeth« (Fig. 307[105]) iſt von

Fig. 293.



Fig. 294.



Fenſter in der Ziſterzienſerkirche Heiligenkreuz.

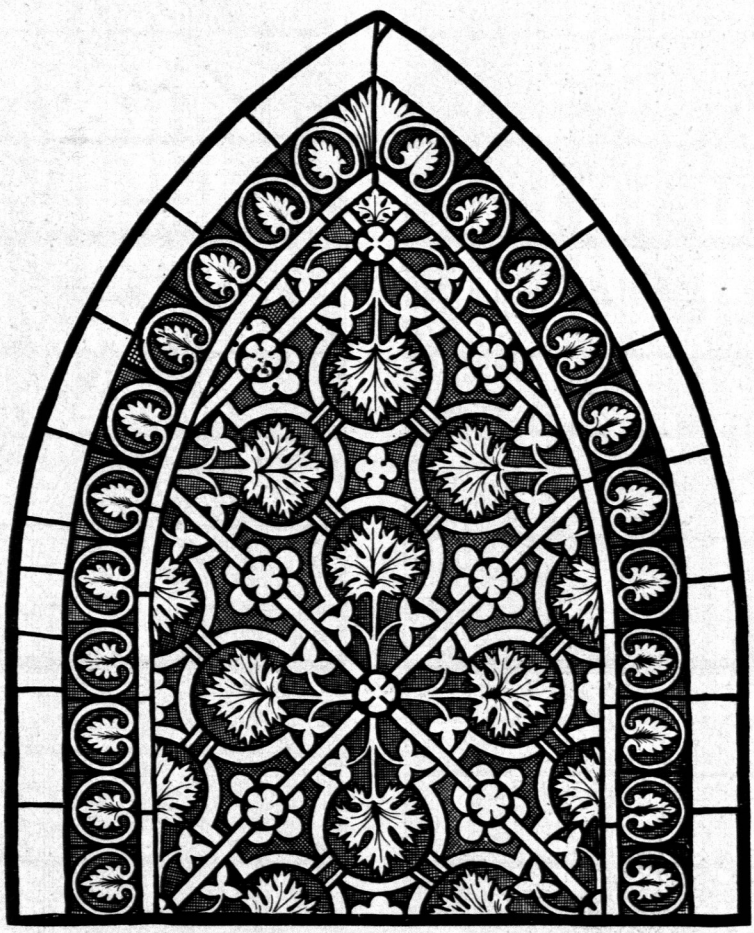
beſonderem Intereſſe, da er einen Holzaufbau der Hochgotik wiedergibt, wie er ſich ſelten erhalten hat.

Derſelben Schule entſproſſen iſt das Fenſter in *St. Erhard* in der Breitenau, (Fig. 308[105]); die Inſchrift lautet: »*Albertus Dux Auſtrie et Styrie et Carintie et ceter. et uxores ejus.*« Es iſt *Albert III. mit dem Zopf,* welcher 1377—95 herrſchte; ſeine

erſte Frau iſt eine Tochter *Karl IV.* und ſeine zweite Frau eine Hohenzollerin *Beatrix*, Tochter des Burggrafen von Nürnberg.

Etwas ſpäterer Herkunft iſt das ähnliche Fenſter aus *Maria am Waſen* bei Leoben (Fig. 309[105]). Der gleichen Zeit entſtammen die Fenſter von *St. Stephan* zu Wien (Fig. 310 u. 311[107]); ſie zeigen die Weiterentwickelung der figürlichen Darſtel-

Fig. 295.



Aus dem Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg[103]).

lungen unter Baldachinen. Fig. 312 bis 314[106]) geben einige beliebte Einzelheiten aus den Fenſtern dieſer ſpäten Zeit: Wappen aus dem XV. Jahrhundert.

Haben wir bisher geſehen, daſs ſich die figürlichen und ornamentalen Darſtellungen innerhalb der durch die Maſswerke gegebenen Teilungen hielten, ſo zeigt das Fenſter in Fig. 315[108]) aus dem Dom zu Cöln, daſs ſich die Darſtellung — die Anbetung der drei Weiſen aus dem Morgenlande — auf beide Teile des Fenſters erſtreckt; der Mittelpfoſten ſchneidet mitten durch die Hauptgruppe hindurch. Die Wimperge ſind ſogar ſo angeordnet, als ob der Mittelpfoſten gar nicht vorhanden

106) Nach: Mittheilungen der Central-Commiſſion etc.
107) Nach Aufnahmen von *Klein*.
108) Nach: Schmitz, a. a. O.

Fig. 296.

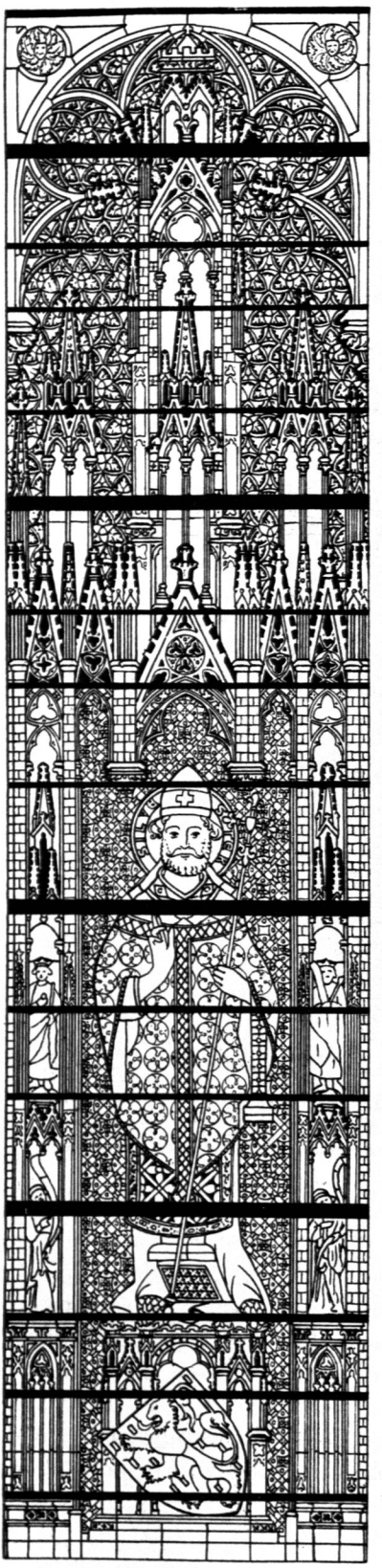


Fig. 297.



Fenſter im nordweſtlichen Querſchiff des Domes zu Cöln [108]).

1/20 w. Gr.

Fig. 298.

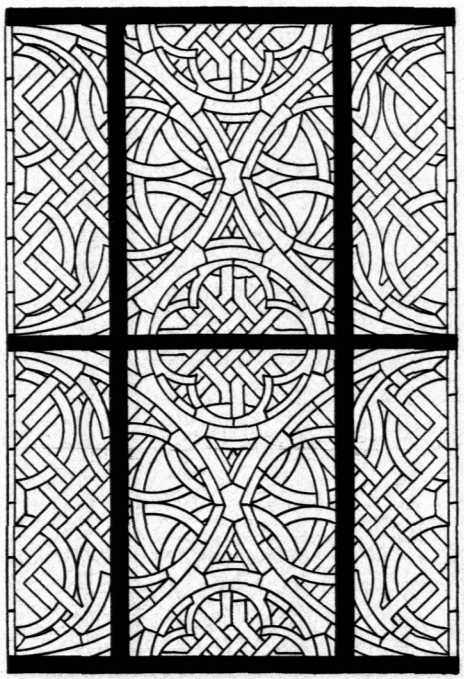
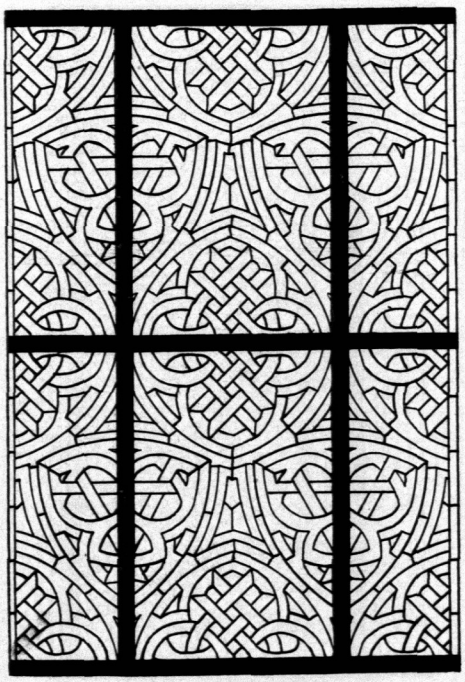


Fig. 299.



Chorfenſter im Dom zu Cöln[108]).

1/20 w. Gr.

wäre. Damit iſt der möglichſt irrige Weg für den Entwurf gemalter Fenſter beſchritten: der Baumeiſter verliert die Herrſchaft über den Glasmaler. Der letztere betrachtet nur ſeine Glasgemälde; dieſelben ſind ihm Selbſtzweck, nicht die Mittel zum Zwecke; ihm kommt es nicht mehr darauf an, den Geſamtbau zur Geltung zu bringen und im groſsen ganzen die bunten Fenſter nur diejenige Rolle ſpielen zu laſſen, welche ihnen gebührt; ſeine figürliche Darſtellung iſt ihm zur Hauptſache; der Ort, an welchen ſie kommen ſoll, iſt ihm gleichgültig geworden; im Gegenteil, er fühlt ſich auf das unangenehmſte durch das Bauwerk beengt und ſucht ſich über das Daſein desſelben ſo viel als möglich hinwegzutäuſchen, dasſelbe zu unterdrücken. Als gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Fenſter im ſüdlichen Seitenſchiff des Cölner Domes hergeſtellt wurden, haben ſich die Maler ſogar ſo wenig um die durch die Architektur, d. h. um die durch die Pfoſten gegebene Einteilung geſorgt, daſs bei derſelben Darſtellung der Anbetung der heiligen drei Könige die Fuſsſpitze des Jeſuskindes, welche einer der drei Weiſen küſst, getrennt vom übrigen Körper in einem anderen Glasfache ſitzt. Gegen dieſe Zerſtörung des Bauwerkes muſs man ſich auf das entſchiedenſte wenden; denn tatſächlich ſieht der Betrachtende nur noch die rieſigen, alles andere totſchlagenden Glasgemälde, aber nichts von der Schön-

heit der Maſswerkszeichnung, noch die Säulenbündel dazwiſchen mit ihren zierlichen Kapitellen. Aber um dieſe Zeit hat man doch wenigſtens noch Künſtler mit den Aufgaben für die Gotteshäuſer betraut; dieſe Fenſter ſind trotz des damals noch recht mangelhaften Glaſes und trotz des fehlenden Studiums mittelalterlichen Vorgehens wahre Meiſterwerke und ebenſo beſtrickend durch die Anmut und Vollendung ihrer Zeichnung, wie durch die vorzügliche Wahl ihrer zuſammenſtimmenden Farben. Wie entgegengeſetzt wirken dagegen faſt ſämtliche neuere Fenſter mit den ſchmutzigen, nicht ſtimmenden Farben, den verzeichneten Heiligengeſtalten und ihren ſtumpfſinnigen Geſichtern, welche die Meiſter des allein herrſchenden Handwerkes der Geiſtlichkeit für ſchweres Geld verkaufen.

Heutzutage fertigt man ja Gläſer an, welche denjenigen des Mittelalters nahe kommen; aber es gibt zweierlei Art, und die beſſere wird ſelten verwendet. Die niedrige Stufe iſt das ſog. Kathedralglas, welches undurchſichtig und daher wenig ſtrahlend iſt; es ſtellt ſich jedoch 10 bis 20 Vomhundert billiger als das durchſcheinende Antikglas, und ſo verwendet es der unlautere Wettbewerb mit Vorliebe. Legt man Kathedralglas und Antikglas auf gedrucktes Papier, ſo kann man durch das erſtere den Druck nicht leſen, dagegen bequem durch das Antikglas.

Fig. 300.

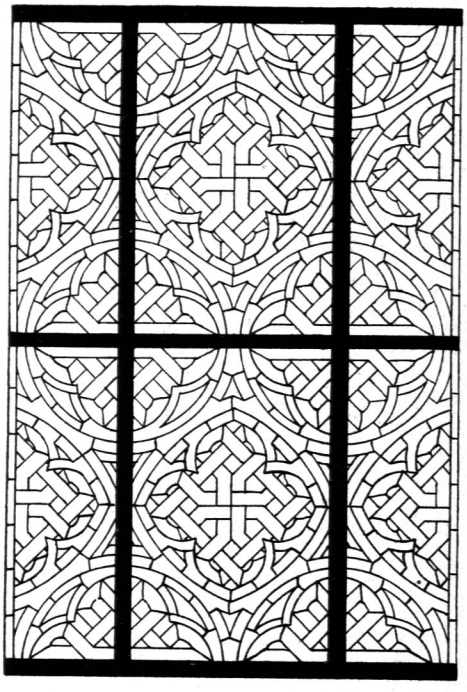
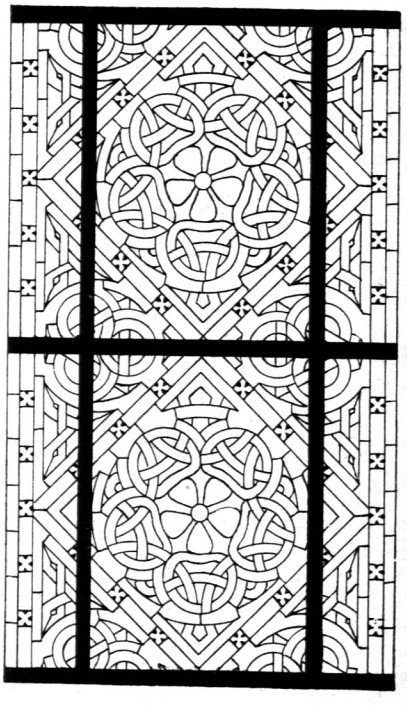


Fig. 301.



Chorfenſter im

1/20 w. Gr.

Fig. 302.

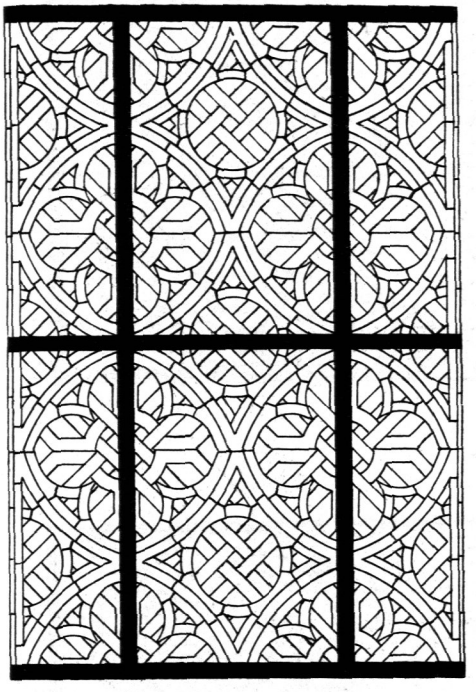
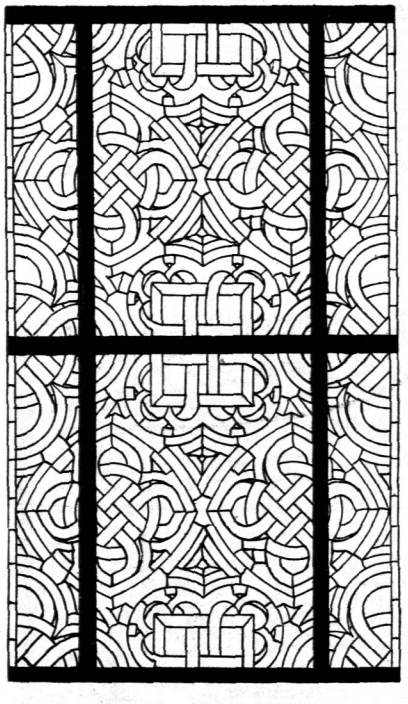


Fig. 303.



Dom zu Cöln [108]).

1/20 w. Gr.

106. Neue Glasarten und neue Farben.

Mit dem Ausgang des XIII. Jahrhunderts trat ein Umſchwung in der Glasmalerei ein durch die Erfindung neuer Gläſer und neuer Malfarben. Im XII. und XIII. Jahrhundert waren bis auf das Rot die Gläſer durch und durch gefärbt geweſen. Das Rot ſelbſt war auf grünliches Weiſs aufgeſchmolzen und ſo ſtark wie dieſes; ſpäter wurde die rote Haut äuſserſt dünn. Ebenſo kannte man auch noch nicht die gelben Gläſer, welche durch Silberſalze hergeſtellt wurden; dieſe hellen gelben Gläſer riefen einen völligen Umſchwung hervor, allerdings nicht zum Beſten der Glasmalereien ſelbſt.

Schon ſeit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts hatte man verſucht, mehr Licht in die Kirchen dadurch zu ſchaffen, daſs man nicht mehr die Fenſter bis oben hinauf mit farbigen Darſtellungen bedeckte, ſondern nur den unteren Teil oder das mittlere Fach, das übrige aber mit Griſaille füllte. Dies ſehen wir auch an den Schiffsfenſtern des Cölner Domes aus dem XIV. Jahrhundert. Da die ſaftige Färbung ſich ſchwer gegen dieſe hellen Griſaillen abhob, ſo ſuchte man für die farbigen Darſtellungen nach helleren Tönen.

Daſs jene Zeiten übrigens Lichtfreunde waren, beweiſt einerſeits das Auswachſen der Fenſter zu ſolchen Rieſenflächen, zwiſchen denen die tragenden Pfeiler faſt völlig verſchwanden, Rieſenverglaſungen, die kaum durch die Glasflächen unſerer heutigen Geſchäftshäuſer

Fig. 304.



Fig. 305.



Fig. 306.



Fenſter in der Kirche zu Viktring[105]).



Fenſter in der Kirche zu Viktring [105]).

erreicht werden; andererſeits dadurch, daſs man ſich in jeder Weiſe bemühte, die Glasmalerei, der man nun einmal verfallen war und der man ſich anſcheinend nicht entwinden konnte, durch groſse Griſailleflächen und lichtere Töne aufzuhellen.

Daſs man die Helligkeit der Kirchen als Vorzug betrachtete, ſelbſt im ſonnigen Spanien, beweiſen auch die Urkunden. Als die Baumeiſter-Junta zu Gerona (1417) befragt wurde, ob der Langbau des Domes dreiſchiffig oder einſchiffig ausgeführt werden ſolle, da hoben zwei von ihnen ausdrücklich als Vorzug der Einſchiffigkeit hervor, daſs die Kirche dadurch lichter werden würde.

Antonius Canet, lapiscida, magiſter, ſive ſculptor imaginum civitatis Barchinonae, magiſterque fabricae ſedis Urgellenſis, ſagt [109]): »*la igleſia ſerá ſin comparacion mucho mas clara.*«

Und der Baumeiſter der Kirche *Guillermo Boffiy* verſichert:

»*Y que ſi ſe continúa la de una nave tendrá tan grandes ventajas y tan grandes luces, que ſerá una coſa muy hermoſa y notable.*«

Man würde alſo zu Laach und Wechſelburg gut mittelalterlich verfahren, wenn man die neuzeitlichen Fenſterverfinſterungen entfernte und Licht in die Kirchen ſchaffte.

Im XIV. Jahrhundert näherten ſich die Glasmaler immer mehr der Ausführung, die nur der undurchſichtigen Malerei zukommt und höchſtens bei den gemalten Fenſtern der Wohnräume angebracht iſt. Aus den Fenſtermalereien für die Wohnungen mag ſich dieſe Art herausgebildet haben. Die Kirchenbauten verſiegten allmählich, damit auch die groſsen Aufgaben für die Glasmalerei. Dagegen war der Wohlſtand der oberen Schichten ſo gewachſen, daſs die Glasmalerei im bürgerlichen Bau neue Nahrung fand. Man ſtellte nun die verſchiedenſten Ueberfangläſer her. So entſtand Violett durch Rot auf blaſſem Blau; Grün durch Gelb und Blau auf Weiſs. Durch Ausſchleifen eines oder des anderen Ueberfanges lieſsen ſich ganz neue und beſondere Wirkungen erzielen. Ebenſo malte man mit

[109]) Siehe: Cean Bermudez. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de Eſpaña.* Madrid 1829. Bd. I, S. 261 ff.

Fig. 308.



Aus der St. Erhardkirche in der Breitenau [105]).

1/6 w. Gr.

Fig. 309.



Aus der Kirche *Maria am Waſen* bei Leoben [105]).

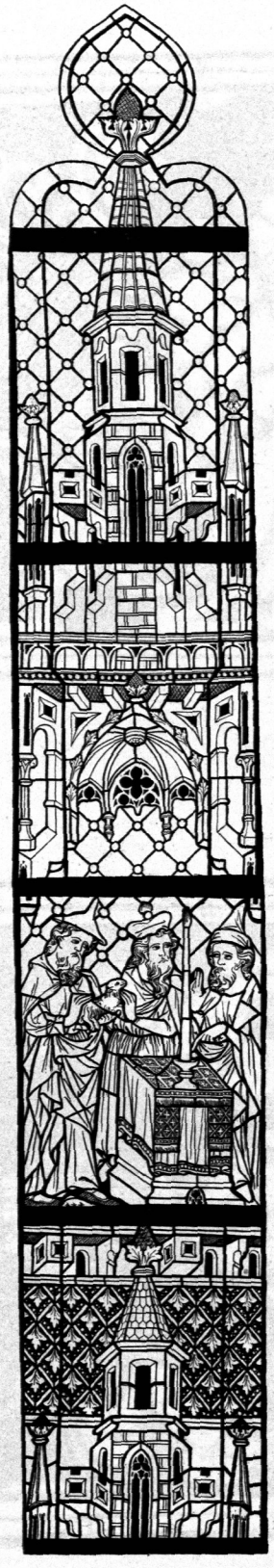


Fig. 310.

Fenſter
St. Stephans-
zu

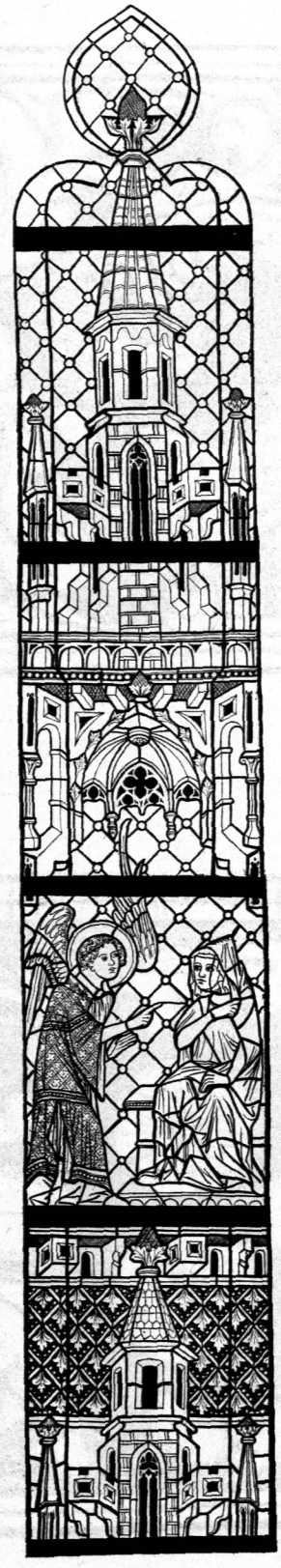
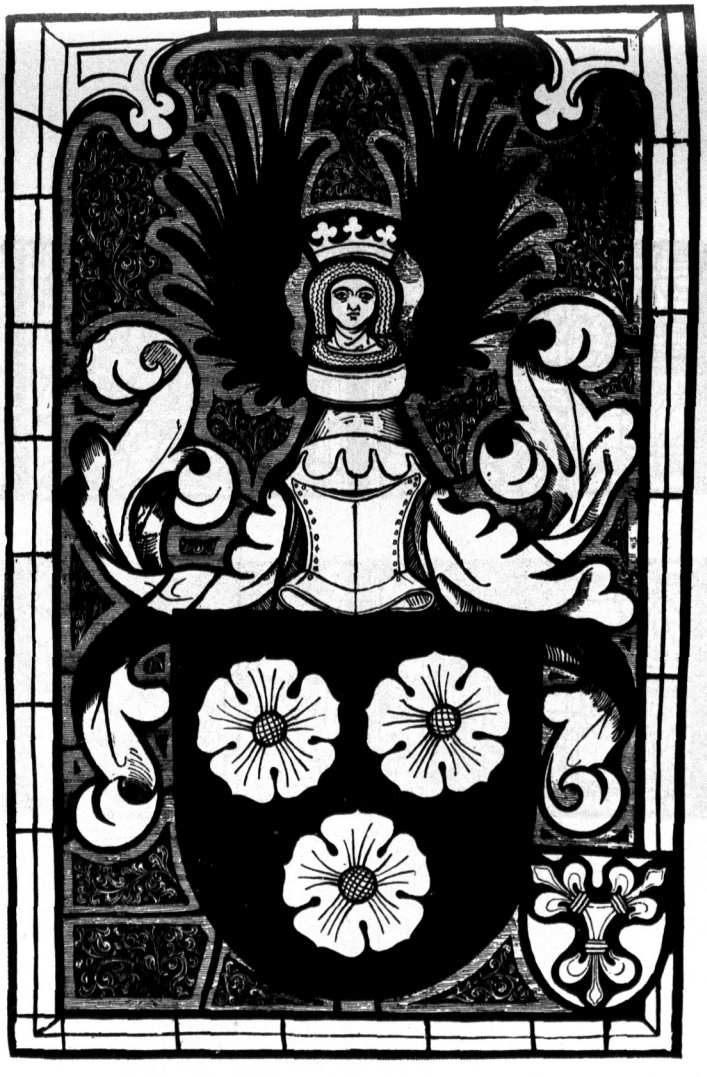


Fig. 311.

vom
Dom
Wien [107]).





Wappenſcheiben im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg [106]).





Scheibe im Germanischen Museum zu Nürnberg.

(Durchmesser 53 cm.)

Emailfarben auf Weifs; dadurch hörte das Glasmofaik auf. Eine folche Malerei zeigt die Scheibe aus dem Germanifchen Mufeum, welche die reizende mittelalterliche Gefchichte vom betörten *Ariftoteles* darftellt (fiehe die nebenftehende Tafel): *Phyllis*, die Schöne, hatte mit *Alexander dem Grofsen* gewettet, dafs fie den berühmten Philofophen dahin bringen würde, ihr als Reittier zu dienen; fie

Fig. 314.



Wappenfcheibe im Germanifchen Mufeum zu Nürnberg [106]).

führte denn auch richtig den vernarrten Weifen in folcher Lage dem Könige vor. Diefe Malerei gehört fchon der Renaiffance an und ftammt aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Um jene Zeit trat eine zweite Blüte der Glasmalerei ein, für welche die nördlichen Seitenfchiffsfenfter des Cölner Domes prachtvolle Beifpiele bieten; doch damit befinden wir uns aufserhalb unferes Zeitraumes.

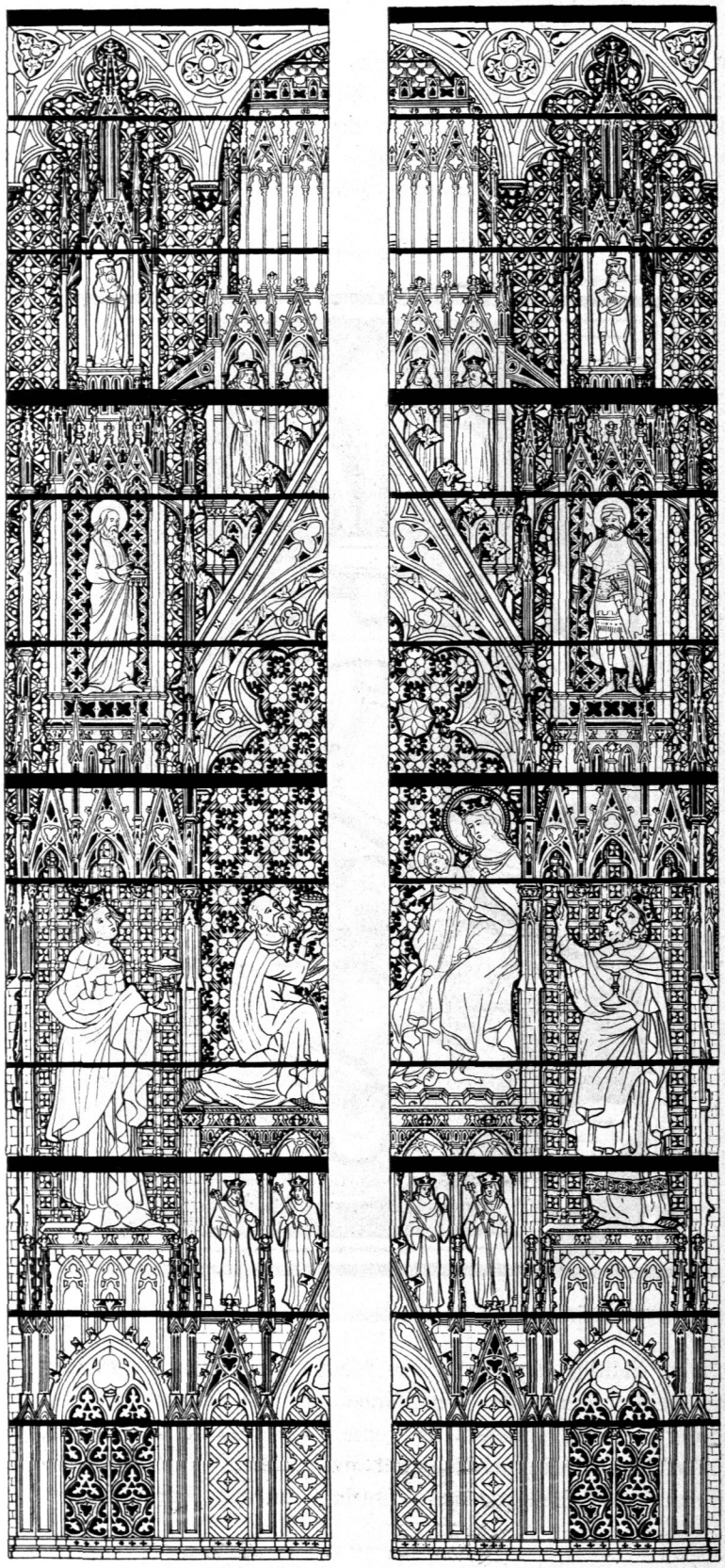


Fig. 315.

Vom Dom zu Cöln.

Nordöſtliches Fenſter in der Dreikönigskapelle [108]).

1/20 w. Gr.

9. Kapitel.

Wandmalerei.

a) Bemalung der Innenräume.

Die mittelalterlichen Kirchen waren im Inneren völlig bemalt. Bei beſcheidenen Mitteln wurden Gewölbe und Wände kräftig gefärbt; bei gröſserem Reichtum ſetzte der Schmuck mit maleriſchen Darſtellungen ein, um, wenn es die Mittel geſtatteten, das ganze Innere, Gewölbe, Wände und Pfeiler, mit Darſtellungen, zumeiſt aus der Heiligen Schrift oder den Heiligenlegenden, zu überziehen. Die altchriſtliche Kunſt mit ihren völlig moſaizierten Innenräumen der Kirchen war erſichtlich hierfür Lehrmeiſterin geweſen, und die Merowinger Zeit hatte dieſen Farbenreichtum getreulich überliefert. Dies beweiſen die zahlreichen Schriftſtellen, welche die Farbenpracht der Kirchen im Frankenreiche ſchildern. Ueberreſte haben ſich nicht erhalten; haben ſich doch kaum Bauwerke aus der Zeit vor dem Jahre 1000 zu uns herüber gerettet. 107. Bemalung.

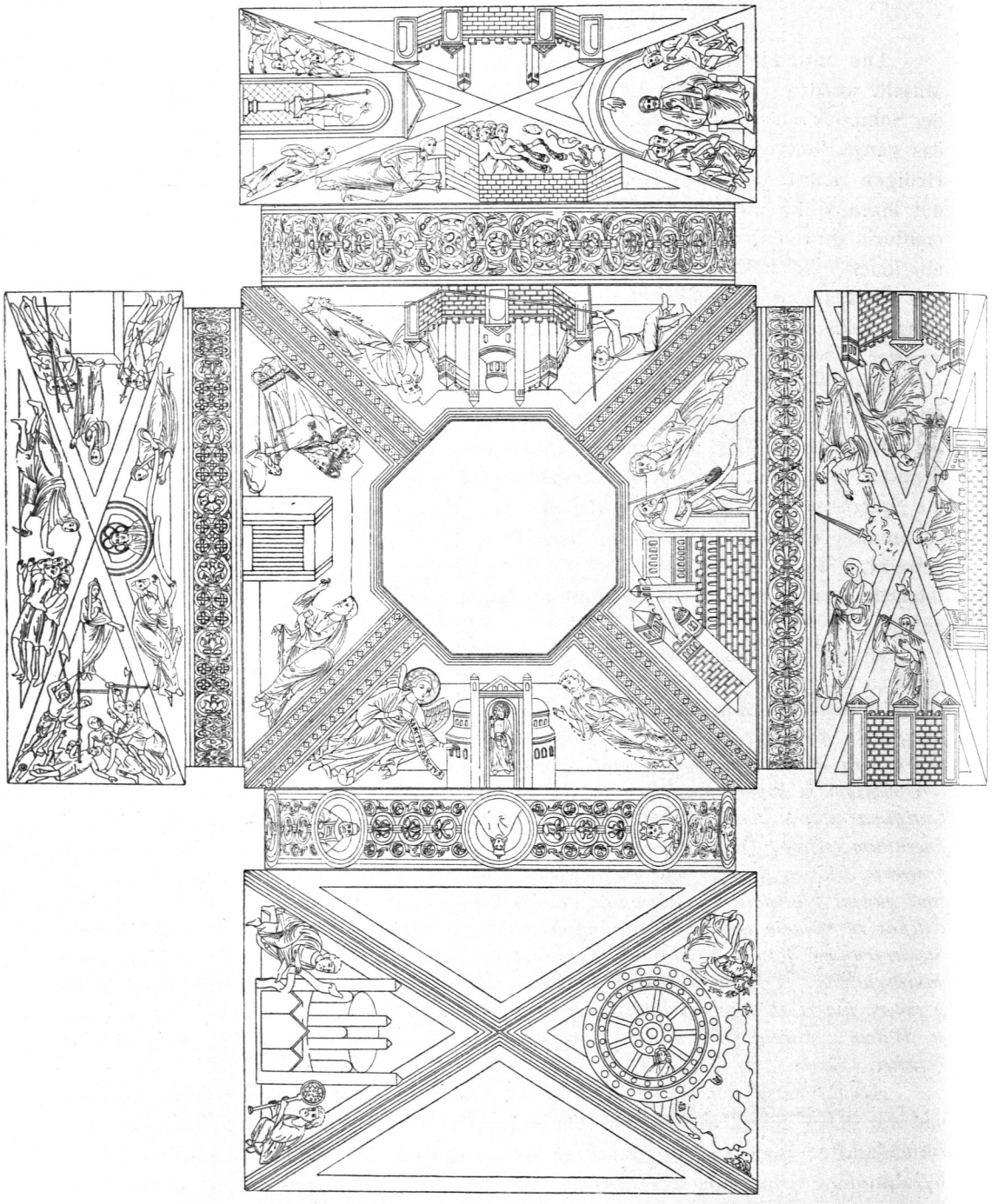
Erſt das XII. Jahrhundert hat ſeine Malereien überliefert und dieſe in einem ſolchen Umfang, daſs die Art der Innenmalerei klar daraus hervorgeht. Zwei der beſterhaltenen, völlig ausgemalten Innenräume ſind die Doppelkapelle zu Schwarzrheindorf bei Bonn und der Kapitelſaal von Brauweiler bei Cöln. Wir wollen ſie an die Spitze unſerer Betrachtung ſtellen. Die Kirche von Schwarzrheindorf hat der nachmalige Erzbiſchof von Cöln, *Arnold von Wied*, errichtet und ſie am 3. Mai 1151 geweiht. Er wurde, als er 1156 ſtarb, in der Unterkirche beigeſetzt. Eine Inſchrift aus jener Zeit in der unteren Kirche hinter dem Altar, an der Oſtwand, beſagt: 108. Kirche zu Schwarzrheindorf.

»†*Anno dominicae incarnationis MCLI. VIII D mai (indictione XV) dedicata eſt haec capella a venerabili Miſſinenſium epiſcopo Alberto . . ., item venerabili Leodienſium epiſcopo Heinrico in honore beatiſſimi Clementis martyris et papae, beati Petri principis apoſtolorum ſucceſſoris; altare vero ſiniſtrum in honore beati Laurentii martyris et omnium confeſſorum, altare vero dextrum in honore beati Stephani prothomartyris et omnium martyrum, altare vero medium in honore apoſtolorum Petri et Pauli ſuperioris autem capellae altare in honore beatiſſimae matris domini ſemper virginis Mariae et Johannis evangeliſtae a venerabili Friſingenſium epiſcopo Otone, domini Conradi Romanorum regis auguſti fratre, ipſo eodem rege praeſente, nec non Arnoldo piae recordationis fundatore, tunc Colonienſis eccleſiae electo; praeſente quoque venerabili Corbeigenſium domino Wibaldo abbate et Stabulenſi, Waltero, maioris eccleſiae in Colonia decano, Bunenſi praepoſito et archidiacono Gerhardo, venerabili quoque Sigebergenſium abbate Nicolao multis praeterea perſonis et plurimis tam nobilibus quam miniſterialibus. Dotata quoque eſt ab eodem fundatore et a fratre ſuo Burchardo de Withe et ſorore ſua Hathewiga, Asnidenſi Gergisheimenſi abbatiſſa, et ſorore ſua Hicecha, abbatiſſa de Wileca, praedio in Rulistorf cum omnibus ſuis dependenciis, agris, vineis, domibus Feliciter. Amen.*« [110])

Arnold hatte den Kaiſer *Konrad* auf dem Kreuzzuge als ſein Kanzler begleitet und war dabei auch zweimal mit ihm in Konſtantinopel, von wo er im Frühjahr 1159 zurückkehrte; man möchte daher in der Geſtaltung des Grundriſſes dieſer Kirche byzantiniſche Erinnerungen erblicken. Die Malereien ſind erſichtlich bei ſeinem Tode fertig geweſen; denn die Kirche iſt nachträglich, aber noch zu romaniſcher Zeit, verlängert worden, und dieſer Teil iſt nicht mehr bemalt. Biſchof *Arnold* hatte dieſe Kirche ſeiner Schweſter *Hadewig*, welche Aebtiſſin von Eſſen und Gerres-

110) Siehe: Aus'm Weerth. Wandmalereien des chriſtlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1879. S. 9.

Fig. 316.



Gewölbemalerei in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf[111]).

heim war, übergeben, welche nach ſeinem Tode daſelbſt ein Nonnenſtift gründete; vor 1173 iſt von dieſer noch die Vergröſserung vorgenommen worden. Der hervorragendſte Eindruck iſt der, daſs der geſamte Hintergrund in einem ſatten Blau hergeſtellt iſt, ſo daſs die bildlichen Darſtellungen, welche lebhaft gelb, grün und rot gefärbt ſind, ausſehen, als ſeien ſie auf ein blaues Gewölbe aufgeſetzt; die einfaſſenden Ränder ſind grün, rot und gelb. Durch dieſes Blau als Hauptfarbe iſt

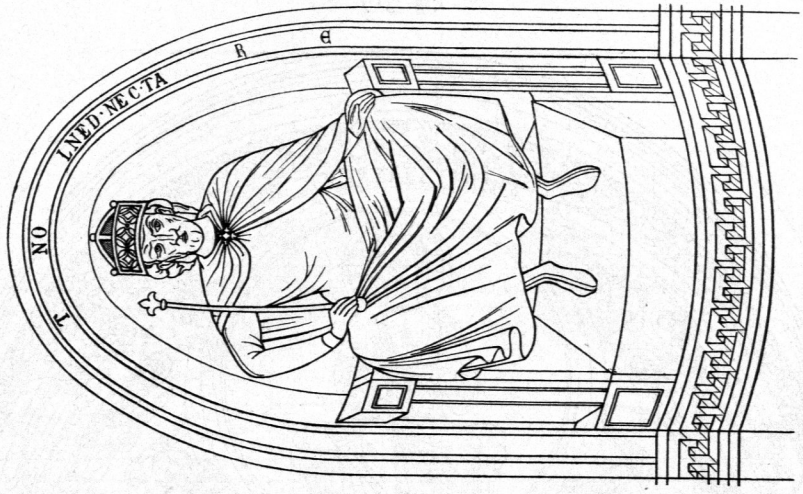


Fig. 318.

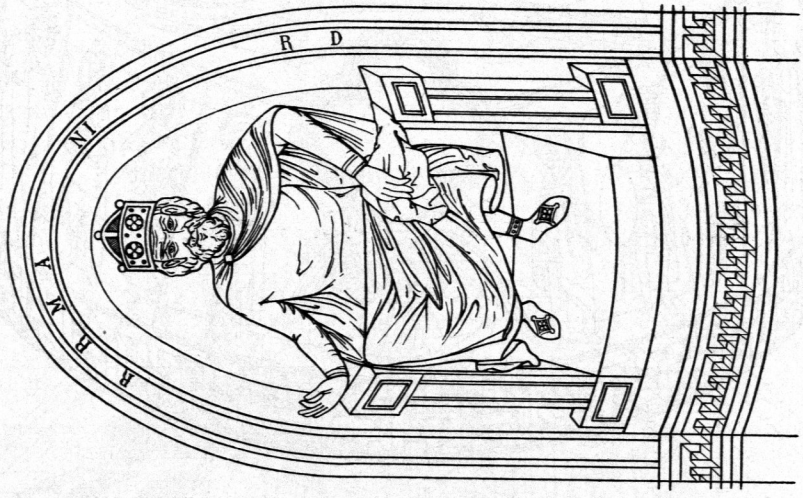


Fig. 317.

Wandmalereien in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf[111]).

der farbenprächtigſte und ſtolzeſte Eindruck hervorgerufen, den man durch die Innenmalerei erzielen kann.

Da die Gewölbe ebenfalls und hauptſächlichſt mit bildlichen Darſtellungen überzogen ſind, ſo tritt gleich hier der Widerſtreit unangenehm in Erſcheinung, der zwiſchen der mehr oder minder wagrechten Lage der Gewölbeflächen und der aufrechten Stellung der Geſtalten entſteht. Dieſe ſchwer oder gar nicht zu löſende Aufgabe brachte ja zuletzt die Baumeiſter und Maler der Barock- und Rokokozeit

[111]) Nach ebendaſ.

dazu, die Decken und Gewölbe als offenen Raum zu behandeln, worin mittels der meiſterhafteſten Handhabung der Perſpektive Architekturen und Menſchen hineingezaubert werden. Da aber dieſe Perſpektiven nur von einem Punkt aus gezeichnet werden können, ſo ſehen ſie von jedem anderen Ort der Betrachtung mehr oder weniger verzerrt aus. Der Beſchauer, welcher mit ſcharfen Augen die Einzelheiten erfaſſen will, wird unangenehm berührt. Nur derjenige, welcher ohne genaue Prüfung

Fig. 319.



Bemalung der Apſis in der Oberkirche zu Schwarzrheindorf [111]).

des Einzelnen das Geſamte in Lichtern, Farben und Schatten auf ſich wirken läſst, genieſst den Innenraum in ſeiner Wirkung.

In ähnlicher Weiſe verhält es ſich mit den romaniſchen und früheſtgotiſchen Darſtellungen. Die gebogenen und wagrechten Geſtalten ſehen ſchlimm aus, und man befolgt dieſe eingeſchlagenen Pfade am beſten nicht. Entweder verwendet man nur Engel, oder man muſs die Darſtellung in kleinen »Medaillons« anbringen, für deren Beſchauung ſich der Standpunkt von ſelbſt aufdrängt, die aber ſonſt im

allgemeinen Eindruck des Innenraumes nur als bunte Stellen mitwirken. Bei ſteil anſteigenden Gewölben geben überdies die unteren Teile der Kappen genug lotrechte Fläche her, um daſelbſt ſtehende Figuren anzubringen.

Fig. 320.

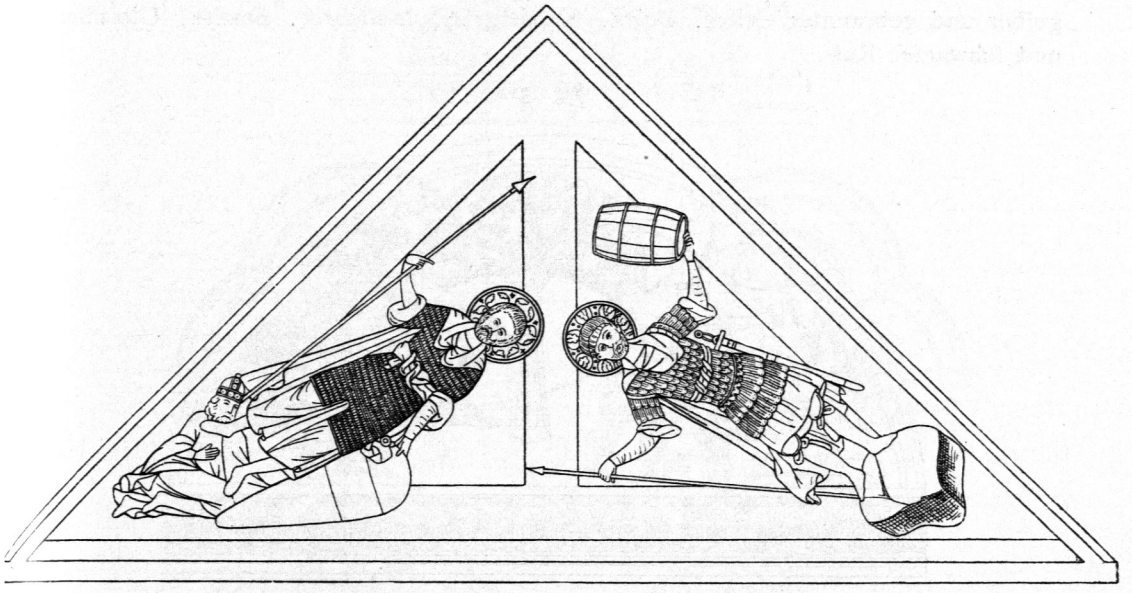
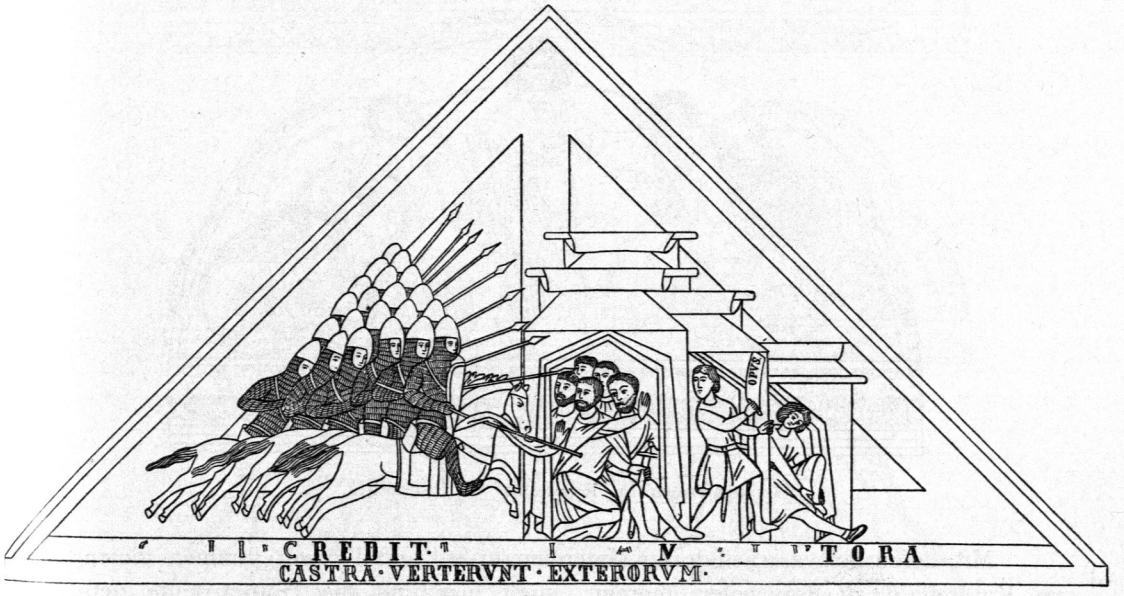


Fig. 321.



Gewölbemalereien im Kapitelſaal zu Brauweiler [111]).

Fig. 316[111]) gibt das Gewölbe der Unterkirche im Grundriſs wieder; es ſtellt die Viſion Ezechiels von der dritten Zerſtörung Jeruſalems und ſeiner Wiederaufführung dar. In Fig. 317 u. 318[111]) ſind zwei Kaiſerbilder aus den Wandniſchen

daſelbſt aufgenommen; da die Inſchriften zerſtört ſind, ſo läſst ſich nicht entſcheiden, ob es deutſche oder bibliſche Fürſten ſind. Fig. 319[111]) zeigt die Ausmalung der Apſis in der Oberkirche: der thronende Chriſtus, zu ſeinen Füſsen ein Biſchof und eine Nonne, wohl Erzbiſchof *Arnold* und ſeine Schweſter *Hadwig*. Die Malereien haben braune Umriſſe; die Farben ſelbſt ſind nach *Aus'm Weerth*[112]) weiſser, gelber und gebrannter Ocker, Bolus, Kupfergrün, Indiſchrot, Smalte, Ultramarin und ſchwarzer Ruſs.

Fig. 322.

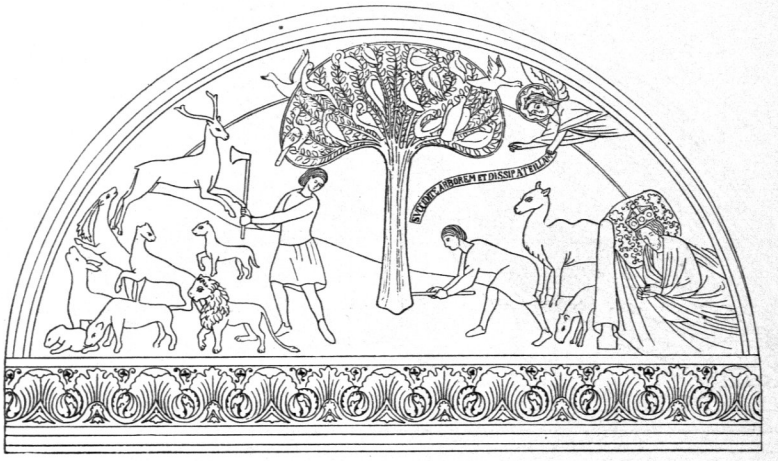
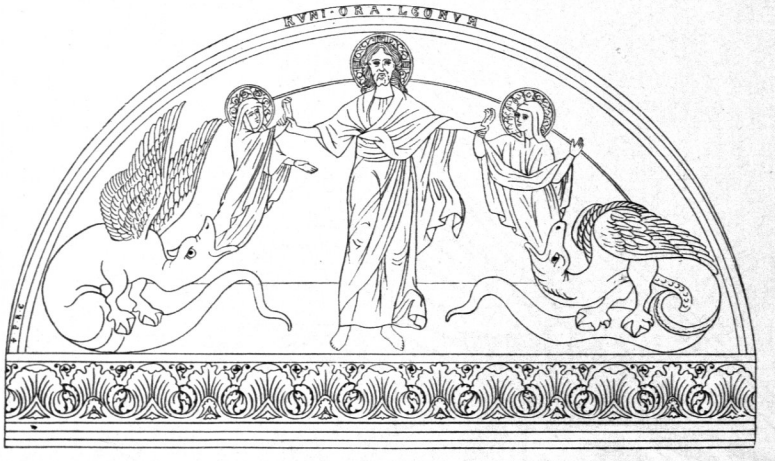


Fig. 323.



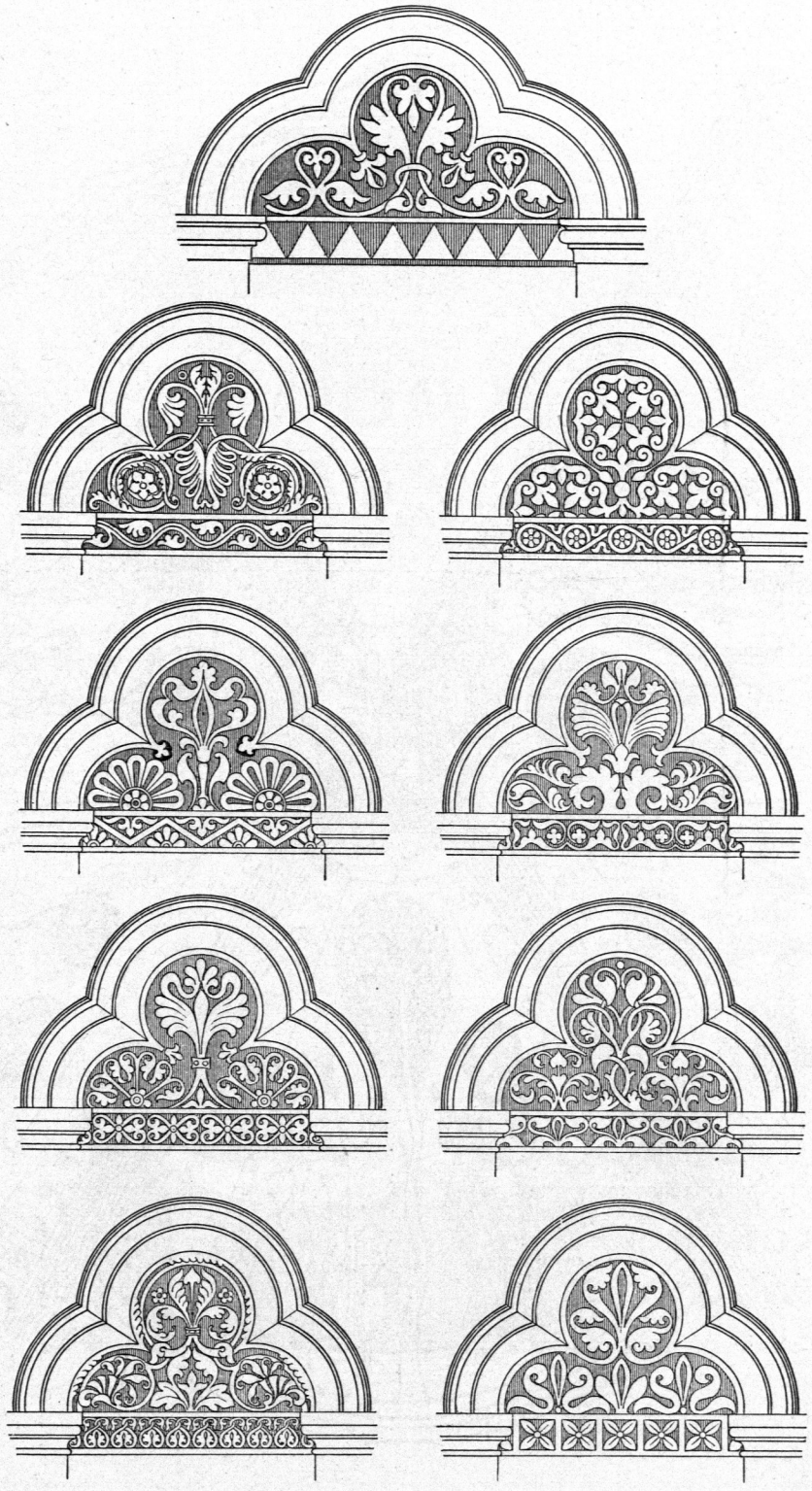
Wandmalereien im Kapitelſaal zu Brauweiler[111]).

109. Kapitelſaal zu Brauweiler.

Mit dieſen Schwarzrheindorfer Malereien in Stil und Tönung ſtimmen diejenigen im Kapitelſaal zu Brauweiler überein; auch hier ſind die Hintergründe tiefblau, die Einfaſſungen grün und rot. Fig. 320 u. 321[111]) veranſchaulichen die Art der Ausſchmückung der Gewölbekappen; die erſtere zeigt *Gideon* und *Judas Makkabäus*, die zweite *Saul*'s Sieg über die Ammoniter. Fig. 322 u. 323[111]) geben Gemälde

112) Siehe: Aus'm Weerth, a. a. O., S. 15.

Fig. 324.



Von den Chorſchranken des Georgschors im Dom zu Bamberg [113]).

Fig. 325.

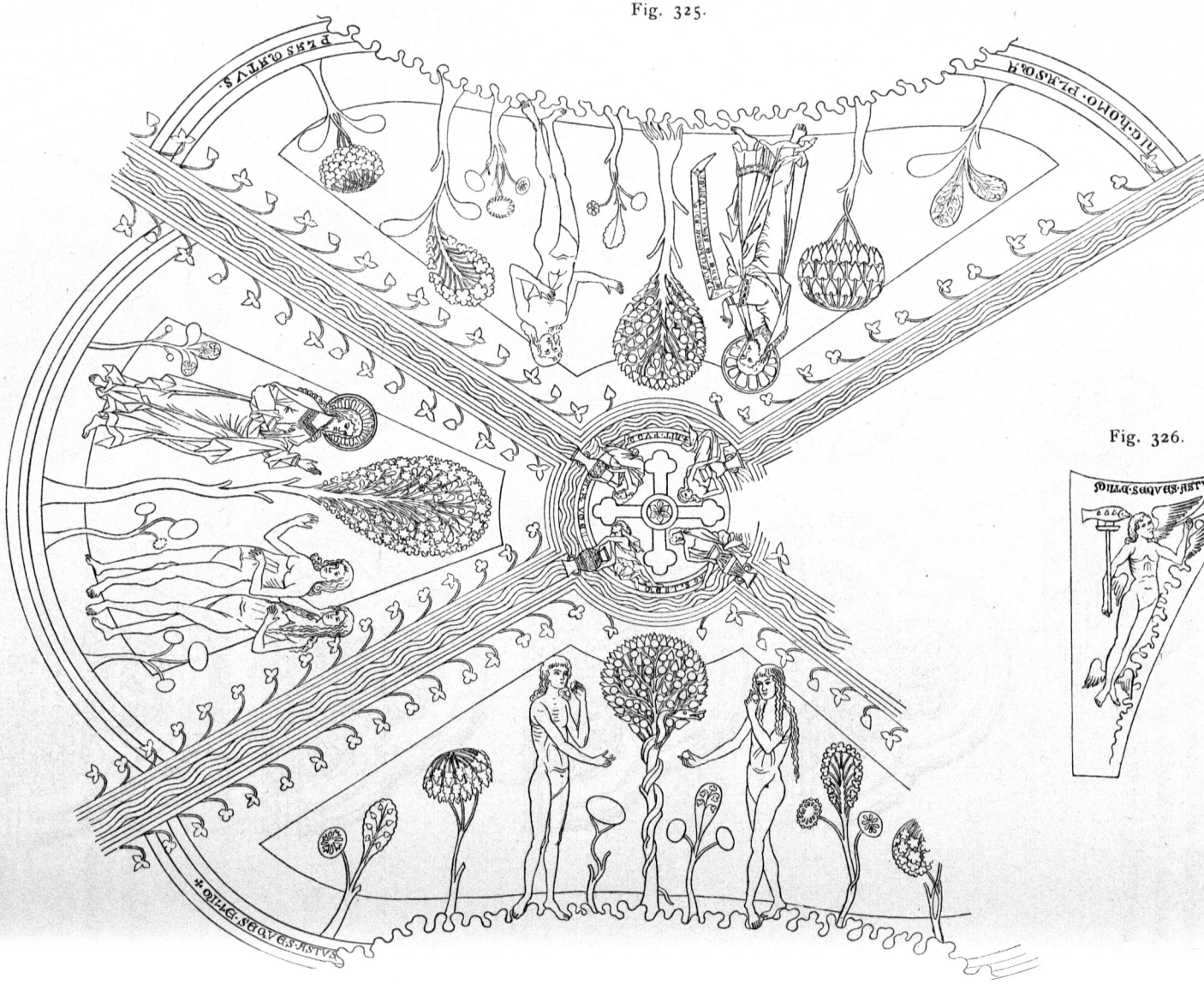
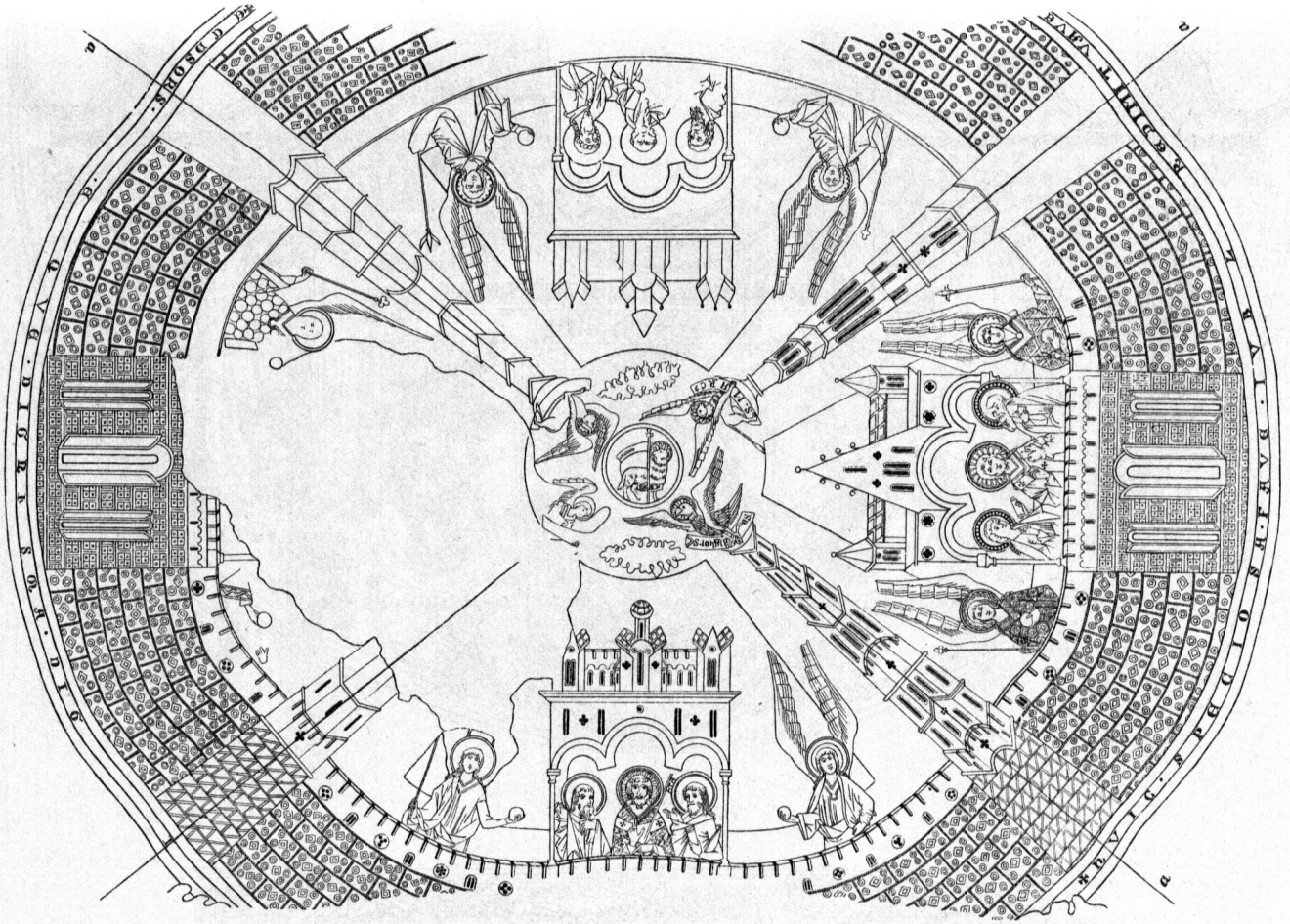


Fig. 326.

Fig. 327.



Deckenmalereien im Nonnenchor des Domes zu Gurk [114]).

Fig. 328.

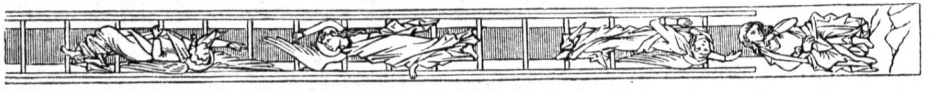


Fig. 329.

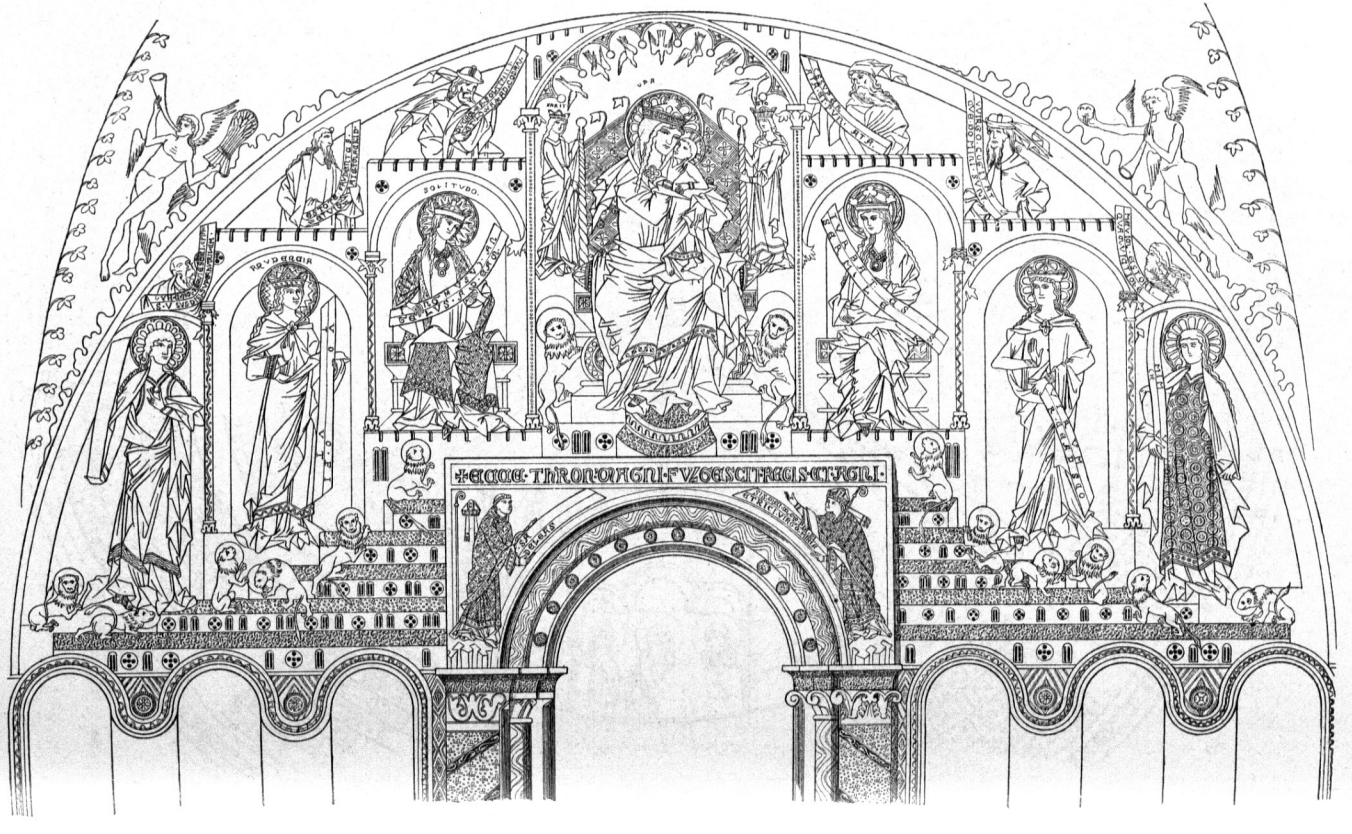
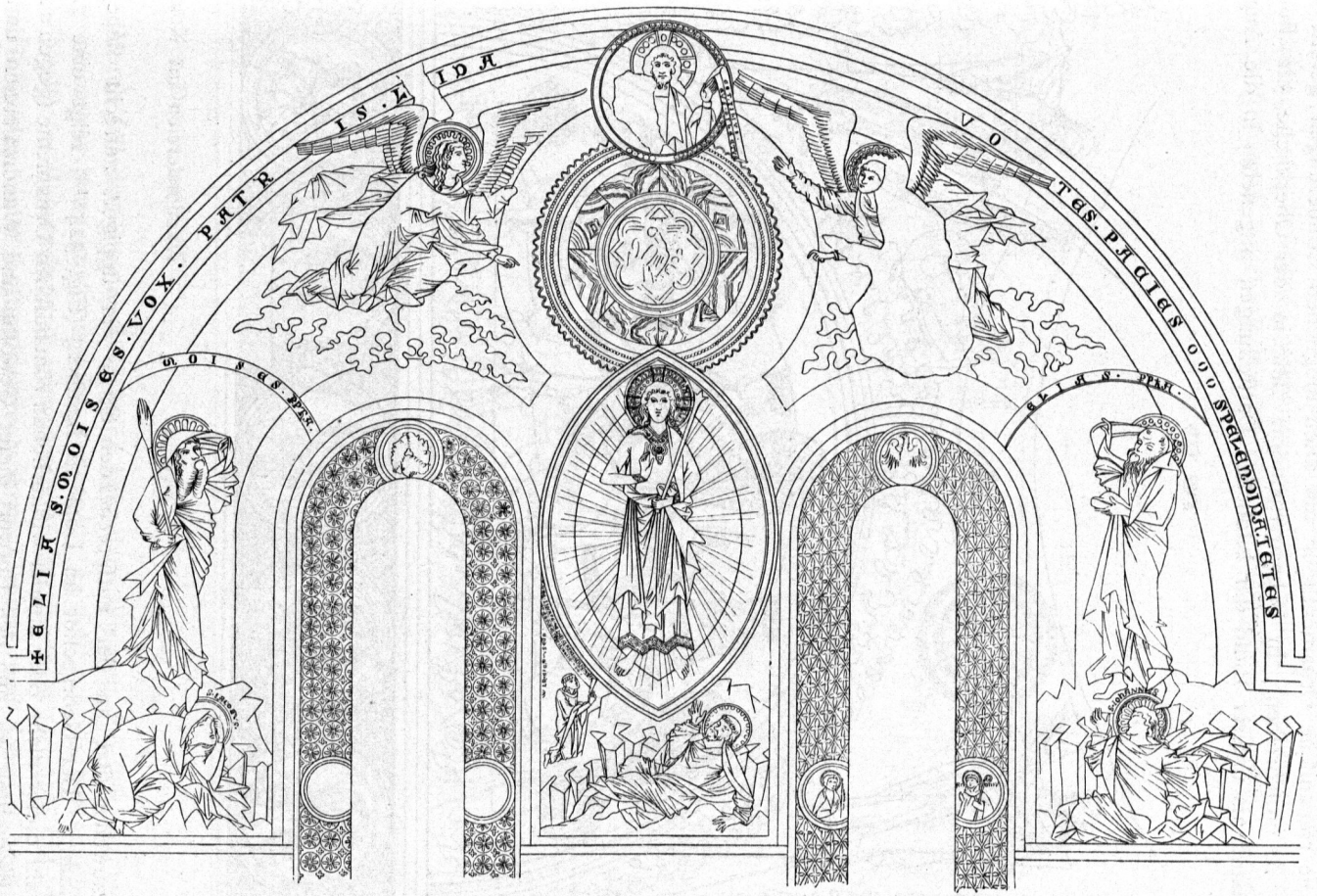


Fig. 330.



Wandmalereien im Nonnenchor des Domes zu Gurk [114]).

aus den Schildbogen; in Fig. 322 ift der Traum *Nebukadnezar*'s dargeftellt, in der letzteren der Heiland, wie er zwei Heilige dem Drachen entreifst. Eine beftimmte Zeit für die Entftehung diefer Malereien läfst fich nicht feftftellen.

110. Dom zu Bamberg.

Die romanifche Ornamentik ift mit allen möglichen Erinnerungen gefüllt und fchwer zu umfchreiben. In Schwarzrheindorf fällt in der Oberkirche ein ftolzes Flechtband als unterer Rand der bildlichen Darftellungen angenehm in die Augen.

Fig. 331.



Wandmalereien im Nonnen-

In Brauweiler fitzt an der entfprechenden Stelle ein üppiger, aufrecht ftehender Blattkamm. Der Georgschor im Dom zu Bamberg (Fig. 324[113]) zeigt eine ganze Auswahl diefer mehr oder minder willkürlichen romanifchen Ornamente (gegen 1200).

111. Darftellung der Figuren.

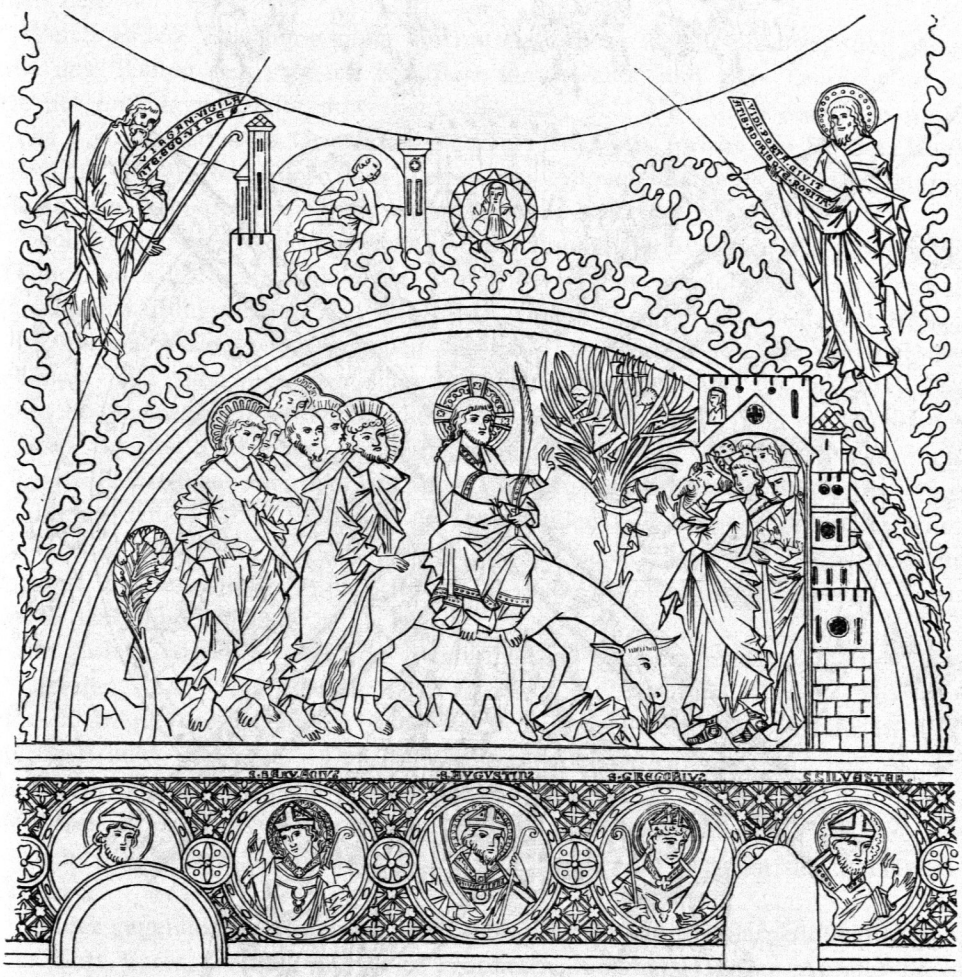
Betrachten wir nun den Entwurf diefer Gewölbe und Wandmalereien und die Art ihrer Darftellung.

Wenn man von der unfchönen Lage der figürlichen Darftellung in den Gewölben abfieht, fo find diefe Malereien in der richtigen Art für den Zweck der

113) Nach *Effenwein*'s Aufnahme.

Innenverzierung der Räume hergeſtellt. Sie ſind nicht in der Weiſe der heutigen Gemälde ausgeführt, ſondern nur als gefärbte Umriſszeichnungen mit wenig Schattierungen behandelt; Luftperſpektive und der Natur nachgebildete Hintergründe fehlen. Eine ſolche Malweiſe iſt ebenſo zweckentſprechend wie wirkſam. An der Nichtbeobachtung dieſes bewährten Vorgehens ſcheitern beſtändig unſere heutigen figürlichen Darſtellungen, welche in die Tönung der Innenräume verwoben werden.

Fig. 332.



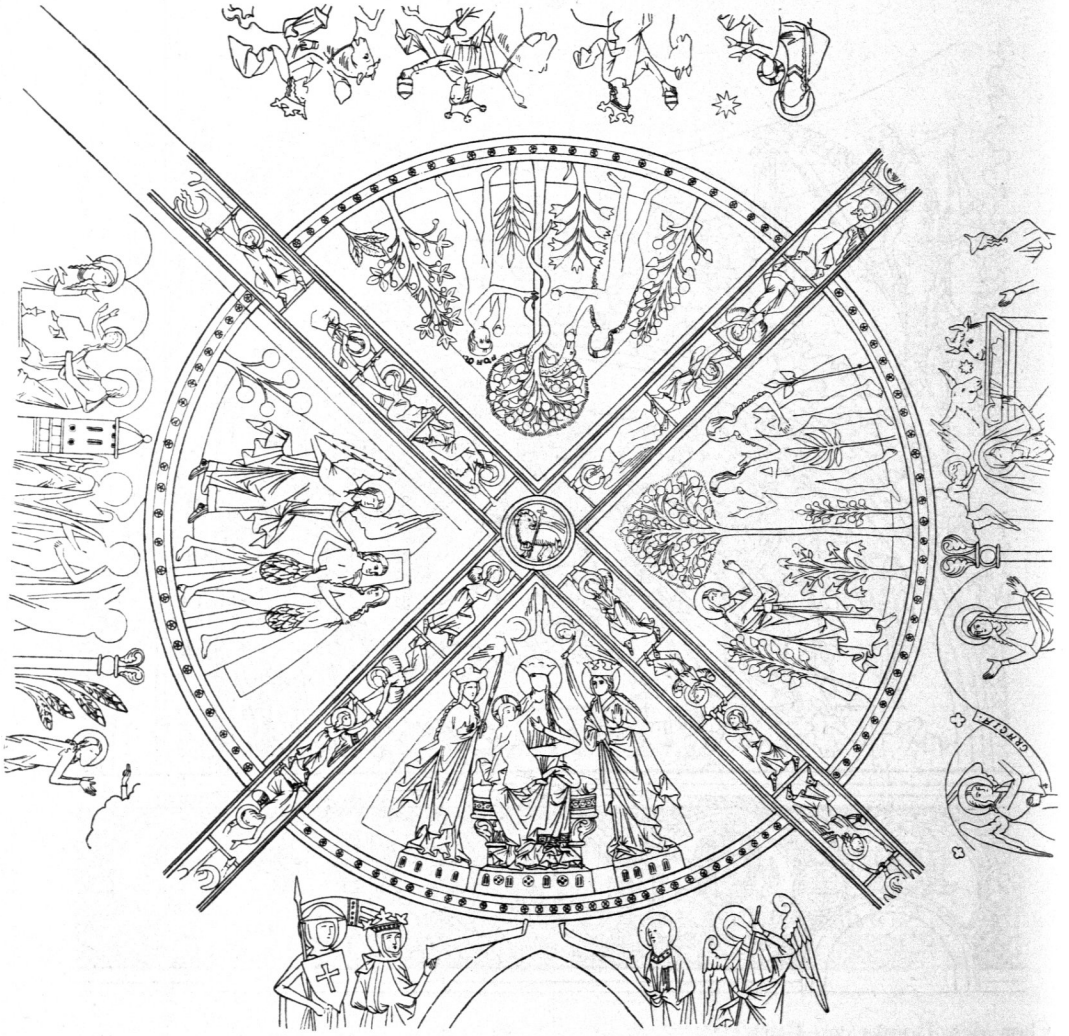
Chor des Domes zu Gurk [114]).

Vorab ſoll das einzelne Bild keine beſondere Wirkung für ſich ausüben und keine beſondere Betrachtung für ſich verlangen; es ſoll nur als bunter Fleck an ſeiner Stelle im Geſamteindruck mitwirken. Unſere heutigen Gemälde jedoch, mit ihren Halbtönen, ihrer Luftperſpektive, ihren Lichtern und Schatten ſind weder darauf berechnet, ſich einzuordnen, noch gar ſich unterzuordnen. Ihre gebrochenen Farben aber können ſich innerhalb der ſatten Töne einer Innenausmalung überhaupt nicht bemerkbar machen. Wird daher heutzutage ein Innenraum mit Gemälden

[114]) Nach: Mittheilungen der Central-Commiſſion etc.

geſchmückt, ſo iſt der ſchlieſsliche Miſserfolg der, daſs man einen Raum für Gemälde geſchaffen hat, nicht einen gemalten Innenraum. Mit einem Worte, der Maler drängt ſich in den Vordergrund mit einer Reihe mehr oder minder gleichgültiger oder anregender Darſtellungen; der Baumeiſter iſt beiſeite geſchoben, ſeine Schöpfung zerſtört; denn irgendwelche einheitliche Innenwirkung des Raumes iſt nicht erzielt.

Fig. 333.



Deckenmalerei in der Kapelle zu Pisweg [114]).

Selbſt der körperliche Eindruck des Innenraumes wird durch dieſe Gemälde vernichtet, weil er durch ſie auseinander geriſſen und nicht zuſammengefaſst wird. Denn eine Hauptwirkung der Farbengebung muſs darin beſtehen, den Raum durch Zuſammenfaſſen groſser Teile desſelben überſichtlich zu geſtalten. Sind die Gewölbe z. B. in der Hauptſache blau, die Wände im Oberteil gelbgrün, im Unterteil rot, ſo wird der räumliche Eindruck ſo leicht faſsbar für das Auge und ſo geſteigert, daſs ein Raum ohne Farben gegenüber einem Raum mit Färbung wie die Leb-

loſigkeit gegen das Leben ſelbſt abſticht. Welch kalte Steinhalle iſt der Dom zu Cöln. Und doch muſs man dankbar ſein, daſs ſein Inneres von der neuzeitlichen Kirchenmalerei bisher verſchont geblieben iſt. Die Kunſt iſt aus den Hallen der Kirche völlig gewichen. Die Geiſtlichkeit iſt in den Händen von Kunſthandwerkern der fragwürdigſten Art; es fehlt ihr der Begriff dafür, daſs die Kunſt vom Künſtler, nicht vom Handwerker geübt wird, daſs die Kunſt jahrzehntelange Schulung erfordert und daſs tatſächliche oder häufig nur vorgebliche Frömmigkeit weder die Schule, noch das Können erſetzt, geſchweige denn beides zu gleicher Zeit.

Welch andere Erziehung muſs die mittelalterliche Geiſtlichkeit genoſſen haben, daſs ſie ihre Bauten den gröſsten Künſtlern anvertraute und daſs ſie nicht an der Klippe der unfähigen Kunſthandwerker geſcheitert iſt! Und doch hatte die mittelalterliche Geiſtlichkeit kein Griechiſch gelernt! Jedenfalls ſpricht die heutige Kunſtverlaſſenheit der Gotteshäuſer ſtark gegen das Allgemeinbildende in der heutigen Erziehung, verſagen doch auch die andern Stände völlig.

112. Dom zu Gurk.

Doch verfolgen wir die Entwickelung der Innenmalerei weiter. Im Nonnenchor des Domes zu Gurk haben ſich die Reſte ſehr ſchön gezeichneter Decken- und Wandmalereien frühgotiſcher Zeit erhalten, welche in Fig. 325 bis 332[114]) nach den Aufnahmen *Klein*'s wiedergegeben werden. Die beiden Gewölbe ſind mit dem himmliſchen und dem irdiſchen Paradieſe geſchmückt (Fig. 325 u. 327); auf dem Gurtbogen zwiſchen beiden iſt die Jakobsleiter dargeſtellt (Fig. 328); die verbleibenden Zwickel ſind beim himmliſchen Jeruſalem mit Cherubimen (Fig. 326) beſetzt, beim Paradies mit den auf die Jungfrau hinweiſenden Propheten. Das Hauptbild an den Wänden iſt daher der thronenden Gottesmutter mit dem Kinde gewidmet (Fig. 329). Auf den Stufen des Thrones ſind die Löwen *Salomo*'s — der Löwe vom Stamme Juda — dargeſtellt, zu den Seiten Frauengeſtalten, welche Tugenden verſinnbildlichen.

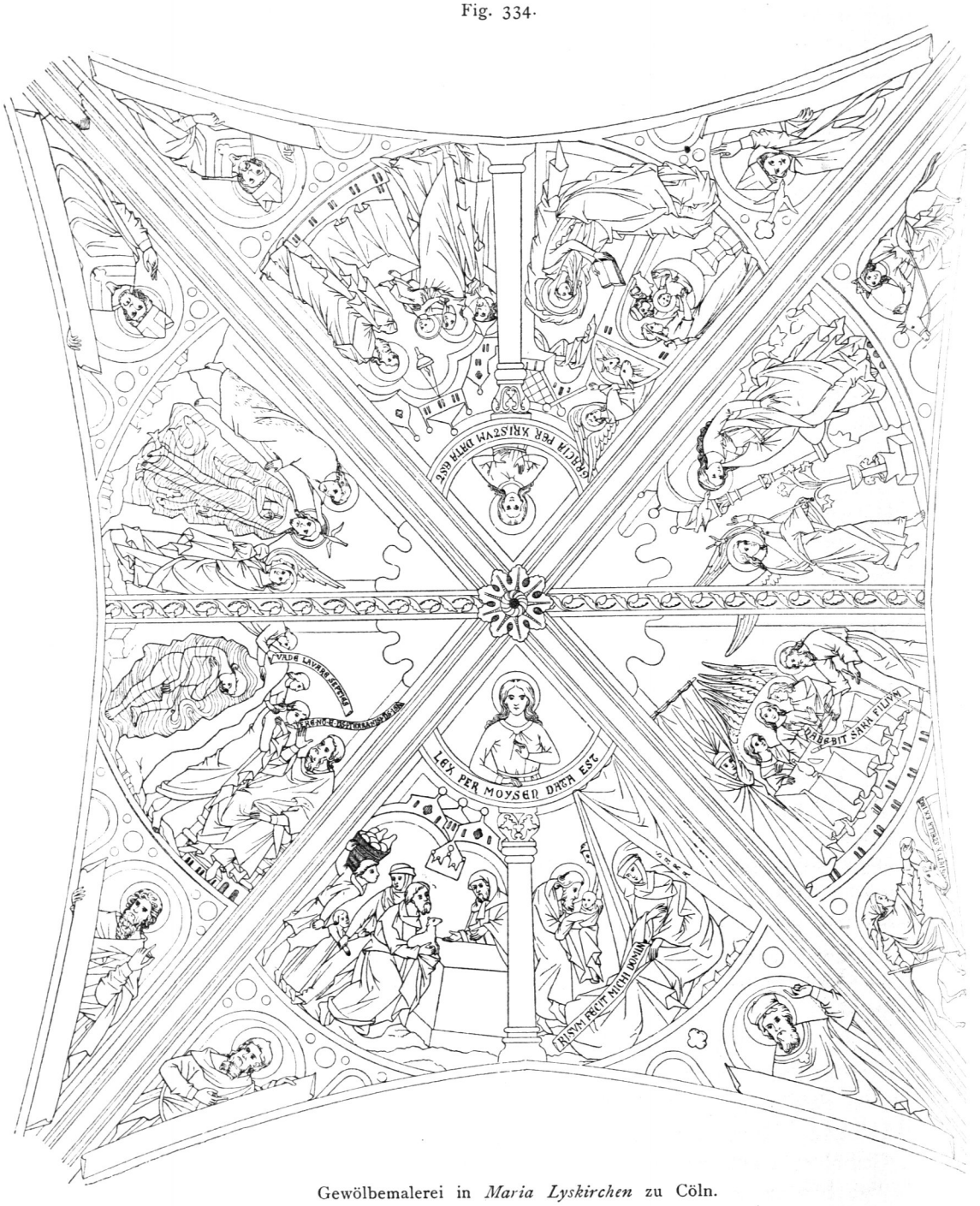
Die Zwickel darunter ſind von zwei Biſchöfen eingenommen, wohl die Stifter der Malereien. Der eine iſt ein *Otto Electus*, der die biſchöflichen Abzeichen noch nicht trägt; der zweite iſt mit *Dietericus* bezeichnet. Der erſtere iſt 1214 gewählt und bald geſtorben. Der Biſchöfe, welche *Dietrich* hieſsen, hat es zwei gegeben: der eine wirkte von 1154—79 und *Dietrich II.* von 1254—79. Gegen den letzteren Biſchof als Stifter ſcheint das Fehlen aller Maſswerke zu ſprechen, wenn auch die Malerei häufig der Zeit nach gegen die Zieraten der Architektur zurückbleibt.

Auf der gegenüberliegenden Wand iſt der verklärte Chriſtus dargeſtellt (Fig. 330). Darüber Gott Vater, rechts und links Propheten, zu deren Füſsen Apoſtel ſitzen. In den vier Schildbogen der Langſeiten ſind die heiligen drei Könige (Fig. 331) und der Einzug Chriſti am Palmſonntag in Jeruſalem dargeſtellt (Fig. 332). Unter dieſen Gemälden zieht ſich ein ſtolzer Fries ſchöner Bruſtbilder hin, heilige Biſchöfe und heilige Frauen zeigend. Die Hintergründe der Zwickel in den Gewölben, wie der Darſtellungen in den Schildbogen und der Bruſtbilder ſind in ſattem Blau gehalten; alles übrige iſt dann in natürlicher Färbung mit einfachen Umriſslinien zur Darſtellung gebracht.

113. Kapelle zu Pisweg.

Dieſen Malereien verwandt ſind diejenigen in der Kapelle zu Pisweg in der Nähe von Gurk (Fig. 333[114]). Auch hier iſt auf dem Gewölbe das Paradies zur Darſtellung gebracht; Bäume und Geſtalten zeigen dieſelbe Behandlung. Die vierte

Fig. 334.



Gewölbemalerei in *Maria Lyskirchen* zu Cöln.

Kappe ift durch die thronende *Maria* mit dem Kinde und zwei heiligen Fürftinnen eingenommen, ähnlich der einen Darftellung an der Wand zu Gurk. Die Jakobsleiter ift hier auf die Rippen des Kreuzgewölbes gemalt. Die Bilder der Wände find nur in ihren Oberteilen erhalten und zeigen die Geburt und die Anbetung der Weifen aus dem Morgenlande.

Ihnen gleichalterig werden die Malereien an den Mittelſchiffsgewölben von *Maria Lyskirchen* in Cöln ſein (Fig. 334). Sie ſind ebenſo meiſterhaft in das Gewölbe hineingepaſst, wie ſchön gezeichnet und vortrefflich in Farben geſetzt. 114. *Maria Lyskirchen* zu Cöln u. a.

Im Chor von *St. Severin* zu Cöln haben ſich die Ueberreſte ſtattlicher Figuren in den Gewölbekappen daſelbſt erhalten.

Ein ganz hervorragender Mittelpunkt kirchlicher Innenmalerei gegen 1200 iſt Soeſt. In *St. Patroklus* daſelbſt, beſonders aber in *St. Marien zur Höhe* finden ſich groſsartig angelegte und prächtig gefärbte Darſtellungen.

In Sachſen ſind zu Königslutter, Hildesheim und Goslar, vor allem aber im Dom zu Braunſchweig vorzügliche Innenmalereien aus der Zeit kurz vor 1200 vorhanden. In Königslutter ſind die Malereien nur im Chor noch erhalten geweſen und vorzüglich wiederhergeſtellt worden. In der Apſiskuppel thront Chriſtus im mandelförmigen Rahmen, rechts und links die Evangeliſtenzeichen und die beiden Apoſtelfürſten; auf dem Kreuzgewölbe des Langchors iſt ein Mauerring dargeſtellt, in deſſen Toren einzelne Heilige ſtehen. In *St. Michael* zu Hildesheim prangt die berühmte *Barbaroſſa*-Decke (wohl von 1186).

In Goslar ſind es die beiden Kirchen Neuwerk und auf dem Frankenberg, welche ganz meiſterhafte Darſtellungen bergen. In der halbrunden Apſiskuppel der Neuwerkkirche thront in der Mitte die Jungfrau mit dem Kinde, in ganz groſsartiger Weiſe aufgefaſst. Auch hier bietet der blaue Hintergrund wieder die hochvorſtechende Färbung, wie in Schwarzrheindorf und Brauweiler. Die goldenen Heiligenſcheine, wie die verzierten Frieſe ſind vorher mit Gips plaſtiſch angetragen. Zuunterſt iſt eine Reihe Kaiſerbilder angeordnet. Zwiſchen den Fenſtern ſind einzelne bildliche Darſtellungen mit ſehr kennzeichnendem Faltenwurf gemalt. Dieſe Art der Gewänder finden wir im Hochſchiff der Frankenberger Kirche zwiſchen den Fenſtern wieder. Daſelbſt ſind einzelne Prophetengeſtalten (?) in phantaſtiſchem Faltenwurf nur in Umriſſen aufgezeichnet, die eine ganz eigenartige Auffaſſung zeigen; ſie ſtammen aber jedenfalls von derſelben Hand, welche die ähnlichen Geſtalten der Neuwerkkirche geſchaffen hat, wenn ſie auch mit der thronenden Mutter Gottes anſcheinend nichts gemein haben.

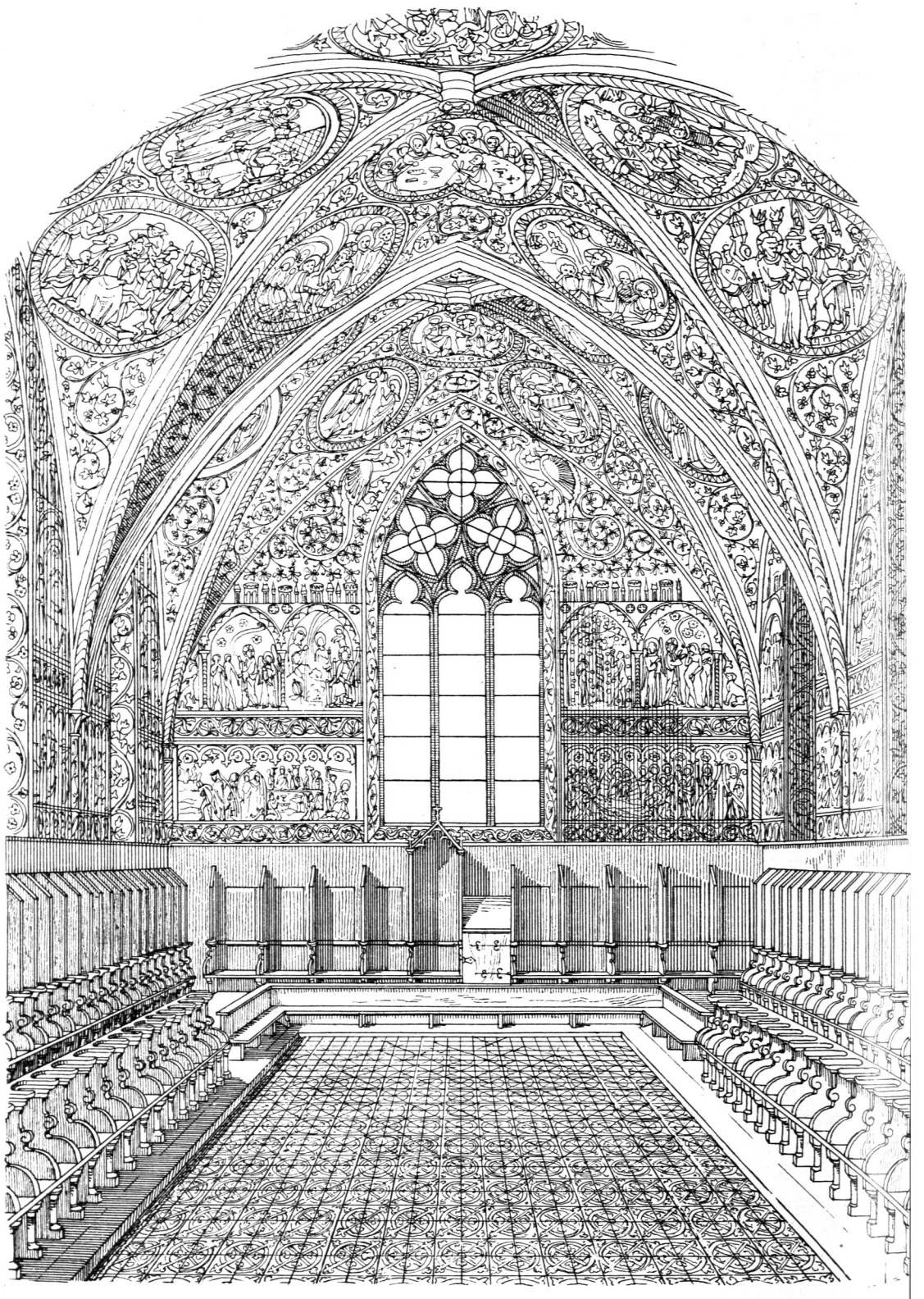
Der Dom zu Braunſchweig hat ſeine vollſtändige Bemalung ausſchlieſslich derjenigen im ſüdlichen Kreuzarm bewahrt. Ein groſsartiges Beiſpiel! Auch hier iſt der ſofort in die Augen fallende Eindruck derjenige des vorherrſchenden Blaus. Der Dom wurde 1172 oder 1173 von *Heinrich dem Löwen* gegründet; 1195 brannte er ab. Die jetzigen ſpitzbogigen Gewölbe dürfte er nun erſt erhalten haben; denn ſonſt hätte nicht der Dom, höchſtens das Dach abbrennen können. Dieſe Gewölbe paſſen daher auch nicht an die Rundbogen der Vierung. Da die Malereien anſcheinend von einer Hand hergeſtellt ſind und an einem Schiffspfeiler eine Inſchrift den Maler, *Johann Wale*[115]), nennt, ſo dürften auch die Chormalereien erſt aus dieſer Zeit ſtammen, alſo nach 1195, obwohl dieſer wohl ſchon vor dem Brande gewölbt geweſen iſt.

Im Kloſter Wienhauſen bei Celle (Fig. 335[116]) hat ſich die Ausmalung des Nonnenchors erhalten, welche wohl in der Hauptſache noch aus der Zeit des Baues (1307—9) ſtammt, wenn ſie auch im XV. Jahrhundert ausgebeſſert worden iſt. Hier ſind die figürlichen Darſtellungen in den Gewölben in richtiger Weiſe verwendet.

115) Siehe das vorhergehende Heft (S. 74) dieſes »Handbuches«.

116) Nach: Dohme, R. Geſchichte der deutſchen Baukunſt. Bd. III. Berlin 1887. (Nach einer Zeichnung *Effenwein*'s.)

Fig. 335.



Inneres der Kirche zu Wienhauſen [116]).

Dieſelben ſind als Medaillons behandelt, welche in einem reichen Rankennetze, das die Gewölbekappen überzieht, auf das glücklichſte verteilt ſind. Weniger empfehlenswert iſt die Ausſtattung der Wände mit demſelben Rankengeſpinſt; die Wände

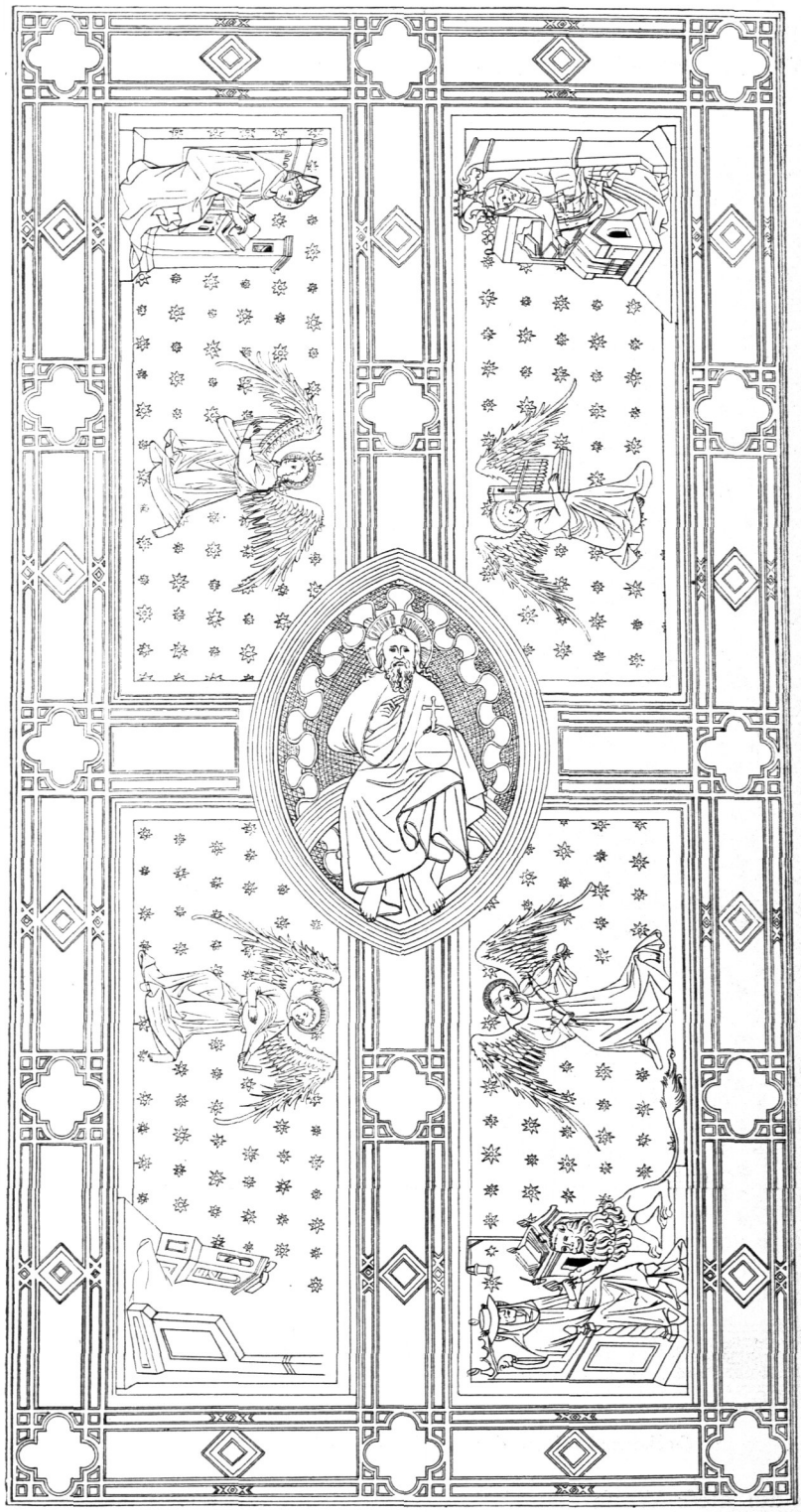
Fig. 336.



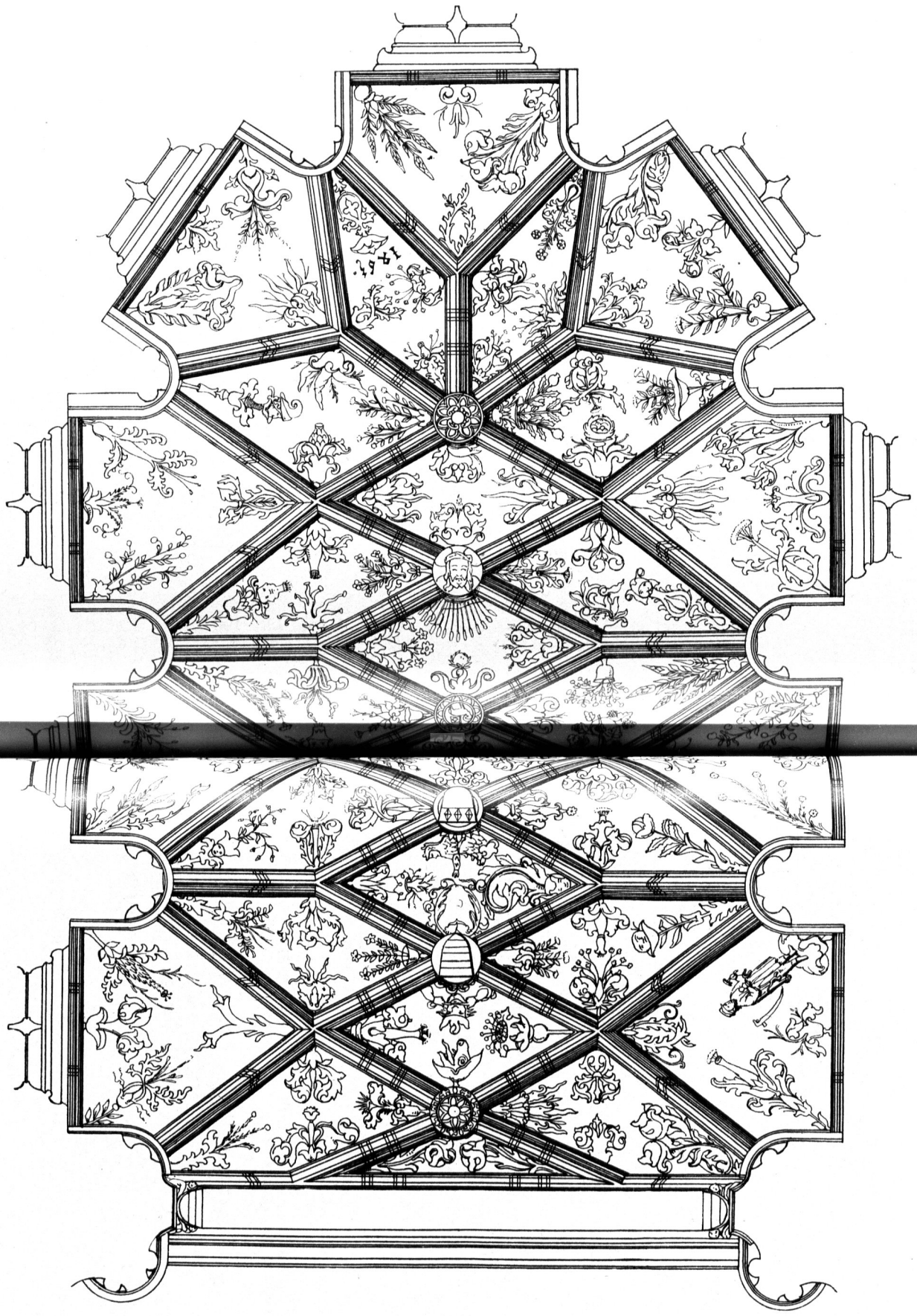
Deckenmalerei in der Kirche *St. Johann* bei Bozen[117]).

heben ſich auf dieſe Weiſe kaum oder gar nicht von dem Gewölbe los. Allerdings hat der Oberteil der Fenſterwand ſchwarzen Hintergrund erhalten, auf welchem die Ranken grün aufgeſetzt ſind, während die Gewölbe rotbraunen Grund aufweiſen.

Fig. 337.



Deckenmalerei in der St. Martinskirche zu Campil [117]).



Gewölbemalerei in der Kirche *St. Marein* bei Seckau.

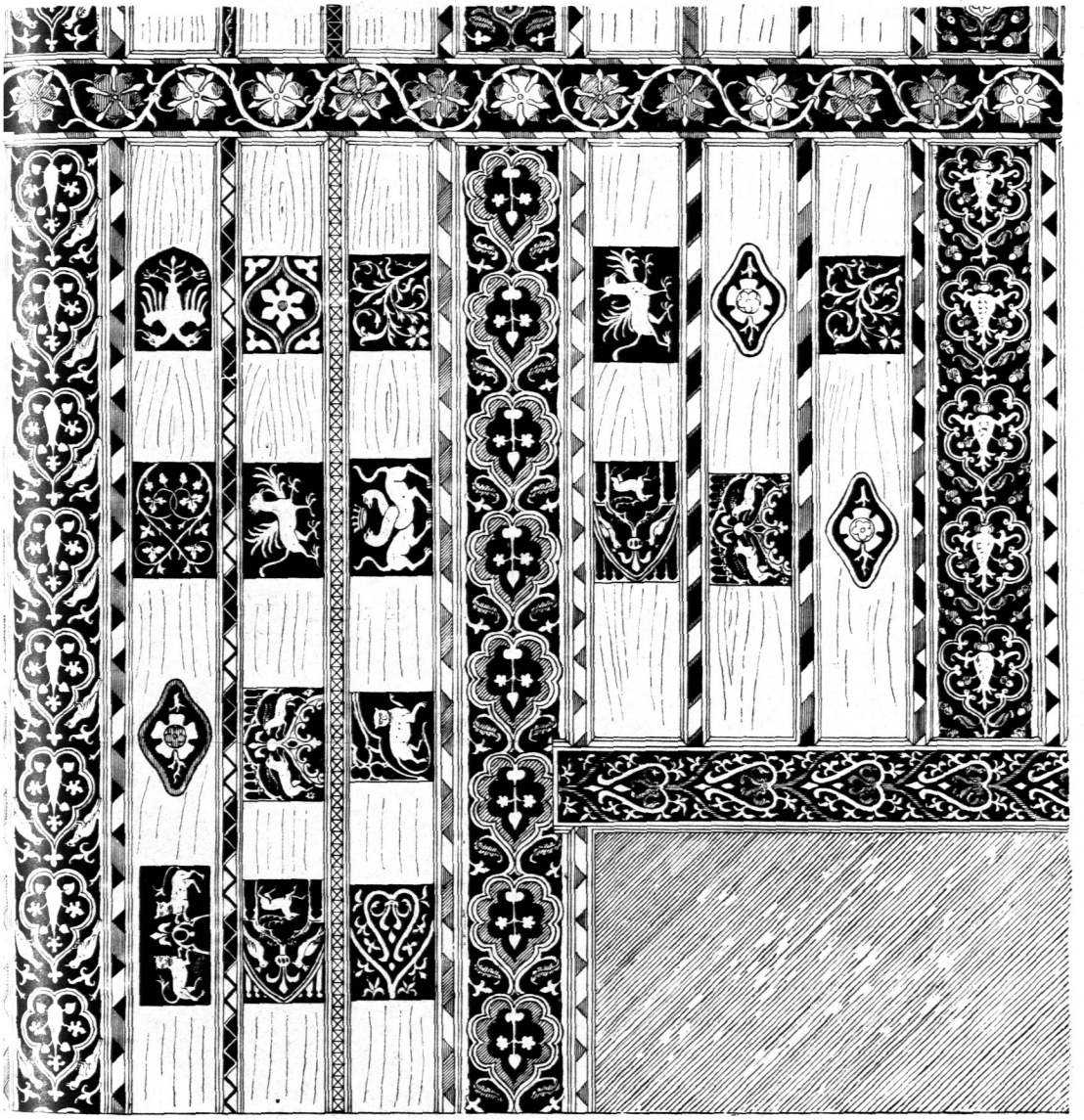
1/50 w. Gr.

Nach: Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion für Erforſchung und Erhaltung der Kunſt- und hiſtoriſchen Denkmale. Wien.

Ebenſo hätten ſich die bildlichen Darſtellungen an den Wänden auf den unteren groſsen Bildfries beſchränken ſollen; der Eindruck der Ueberladung wäre vermieden und die Klarheit der Geſamtwirkung hätte gewonnen.

Schöne und klare Anordnung zeigen die Deckenmalereien von *St. Johann* bei Bozen (Fig. 336[117]) und *St. Martin* zu Campil bei Bozen (Fig. 337[117]). Da dieſe

Fig. 338.

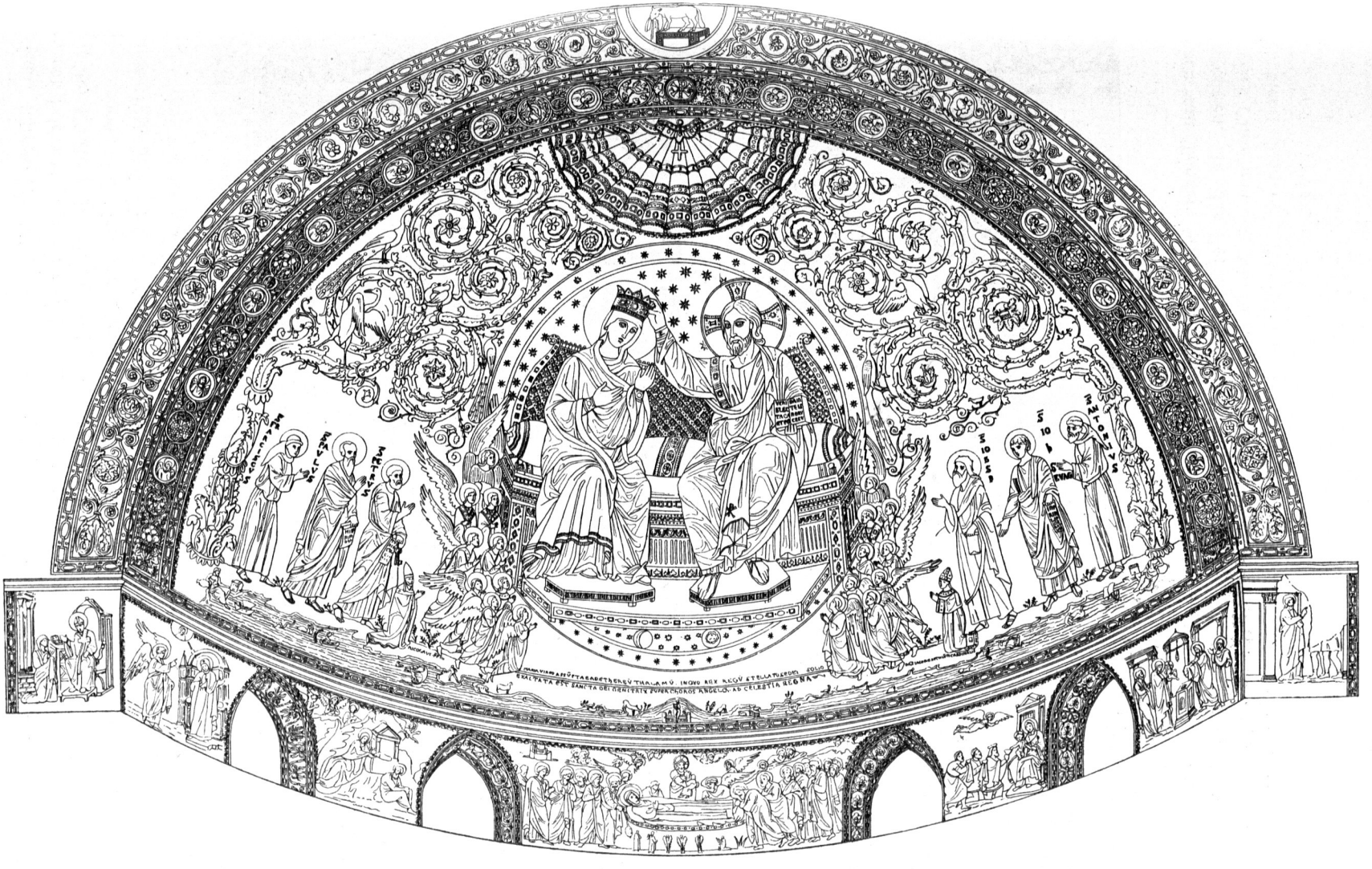


Deckenmalerei in der Kirche zu Iſingen.

Kirchen mit Tonnen überdeckt ſind, ſo erklärt ſich die Stellung der Engel und Evangeliſten. In der Formengebung der Frieſe zeigt ſich der italieniſche Einfluſs.

Der Chor von *St. Marein* bei Seckau in Steiermark (ſiehe die nebenſtehende Tafel) bietet dann eine Art der Ausmalung, wie ſie in den hoch- und ſpätgotiſchen

117) Nach *Klein*'s Aufnahme.



Mosaikbilder in der Apsis der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Rom [118]).

Kirchen beſonders beliebt war. Die hochgeſtimmte Farbenreihe Blau, Gold, Rot und Grün verſchwindet, und an ihre Stelle tritt die beſcheidene Reihe Weiſs, Gelb, Grün und Violett. Der Grund iſt hier weiſs, zumeiſt mit einem Stich in das Erbſengelbe; die Rippen ſind abwechſelnd gelb und violett; die Blumen ſind violett, gelb und grün. Beſonders dieſe Zwickelblumen ſind eine hochbeliebte Verzierung der ſpätgotiſchen Gewölbe. Die vorliegende Malerei ſtammt, wie im Chor eingeſchrieben, von 1463.

Eine ganz ähnliche Farbenſtimmung zeigt das groſsartige Netzgewölbe von *St. Jakob* zu Lüttich. Die Wände werden bei dieſer Farbengebung ebenfalls meiſt gelb-weiſs gehalten, dagegen die ſteigenden wie die wagrechten Profile lebhafteſt bunt gefärbt: blau, rot, grün.

Schlieſslich ſei noch die Bemalung einer Holzdecke aus dieſer ſpäten Zeit gegeben. Fig. 338 zeigt einen etwas zuſammengeſchobenen Teil der Decke aus der Kirche zu Iſingen in Württemberg. Je drei Bretter, deren Fugen durch Leiſten gedeckt ſind, bilden ein gröſseres Gefach, welches durch breitere Bretter eingefaſst iſt.

115. Moſaiken in Italien.

In Italien, welches die Moſaiken der altchriſtlichen Zeit vor Augen hatte, erlebte die Kunſt des Moſaiks eine Wiedererweckung. Ein meiſterhaftes Beiſpiel bietet der Chor von *Santa Maria maggiore* in Rom (Fig. 339[118]). In der Mitte krönt Chriſtus ſeine Mutter; Engelſcharen ſchweben anbetend zur Seite; dann folgen zwei knieende Geſtalten, Papſt *Nikolaus IV.* und ein Kardinal *Jakob*; darauf zur Linken die Apoſtelfürſten Petrus und Paulus und der heilige Franz von Aſſiſi; zur Rechten Johannes der Täufer, Johannes der Evangeliſt und Antonius von Padua. Die verbleibende Fläche iſt mit einem groſsartigen Rankenwerk überzogen, welches ſich ganz in den Formen der ſchönſten römiſchen Kunſt bewegt. Dieſer ſtolze Entwurf ſtammt vom Maler *Jakob Torriti*, welcher auch die Choriſche der Lateranbaſilika ausgeführt hat. Beide Moſaike ſind zwiſchen 1288 und 1293 entſtanden.

In Italien, dem uralten Lande des Moſaiks, erfuhr dieſes im XI., XII. und XIII. Jahrhundert noch eine beſondere Ausbildung. Der Name einer römiſchen Künſtlerfamilie, der Cosmaten, iſt mit der Herſtellung der meiſten dieſer zierlichen Arbeiten verknüpft. Solche Moſaikarbeiten überziehen nicht die Wandflächen und unterdrücken nicht die Architekturformen; ſie niſten ſich im Gegenteil in alle Architekturteile hinein, ſelbſt in die Kannelüren der gedrehten Säulenſchäfte. Ebenſo ſchöne wie ausdrucksvolle Beiſpiele bietet aus dem XIII. Jahrhundert der Kreuzgang von *San Paolo fuori le mura* in Rom (Fig. 340 bis 342[119]).

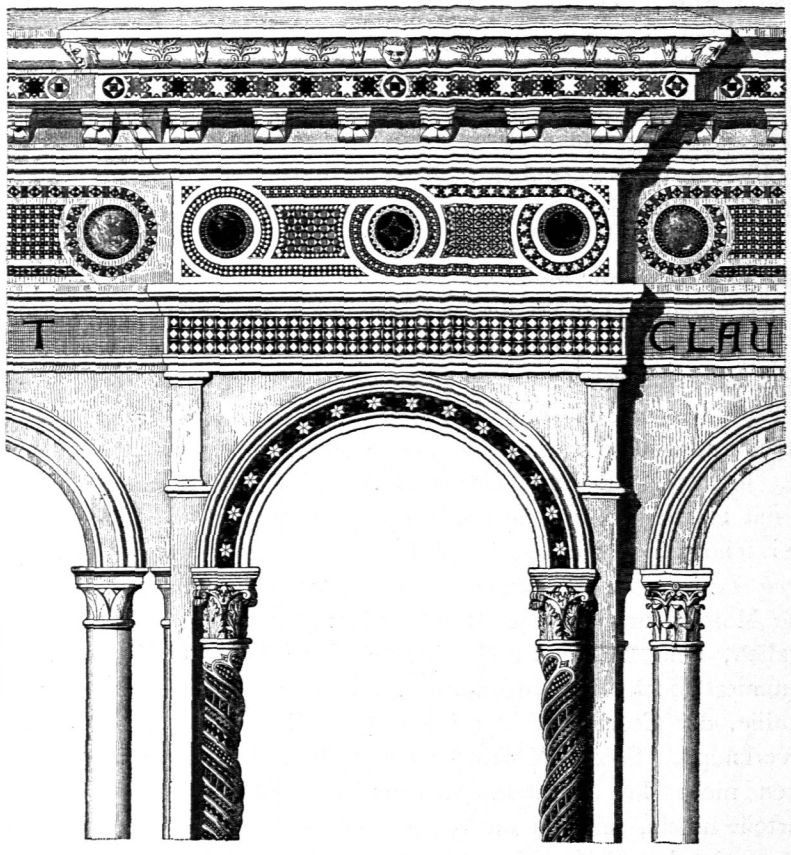
Mit dem Ende des XIII. Jahrhunderts begann die Wandmalerei Italiens ſich von der dekorativen Behandlung der Geſtalten loszulöſen. Es ſind nicht mehr farbig angelegte Umriſs- und Strichzeichnungen, ſondern farbige Gemälde mit Licht und Schatten, welche die Wirklichkeit wiedergeben. Daſs damit in der Malerei an ſich ein groſser Fortſchritt geſchieht, iſt klar. Daſs aber die Wirkung der Innenräume als ſolche dadurch beeinträchtigt wird, ja daſs es nicht mehr in Farben prangende Innenräume, ſondern Räume mit Gemälden werden, daſs die Baukunſt zur Dienerin, Malerei und Bildnerkunſt die Herrinnen werden, beweiſt der Verlauf der italieniſchen mittelalterlichen Kunſt.

Mit dem Beginn dieſes Selbſtändigwerdens der Malerei iſt der Name *Giotto*'s

118) Nach: Bunsen, Ch. C. J. Die Baſiliken des chriſtlichen Roms. München 1842.
119) Nach: Gailhabaud, a. a. O.

unlöslich verknüpft. Zwiſchen 1304 und 1306 malte er die Fresken in der Arenakapelle zu Padua; 1334 wurde er an die Spitze des Florenzer Dombaues geſtellt. Zwiſchen dieſen Jahren ſchuf er in der Nachfolge *Cimabue*'s, ſeines Lehrers, die Fresken in *San Francesco* zu Aſſiſi. Die Züge der Geſichter, die Haltung der Geſtalten bringen das Seelenleben der Menſchen zum Ausdruck, wie dies ſeine Zeitgenoſſen der Bildnerkunſt erſtreben.

Fig. 340.



Vom Kreuzgang der Kirche *San Paolo fuori le mura* zu Rom[119]).
1/25 w. Gr.

Auch die dekorative Art der Bemalung der Oberkirche zeugt von hohem Geſchick und iſt kennzeichnend für die Ausmalung vieler italieniſch-gotiſcher Kirchen.

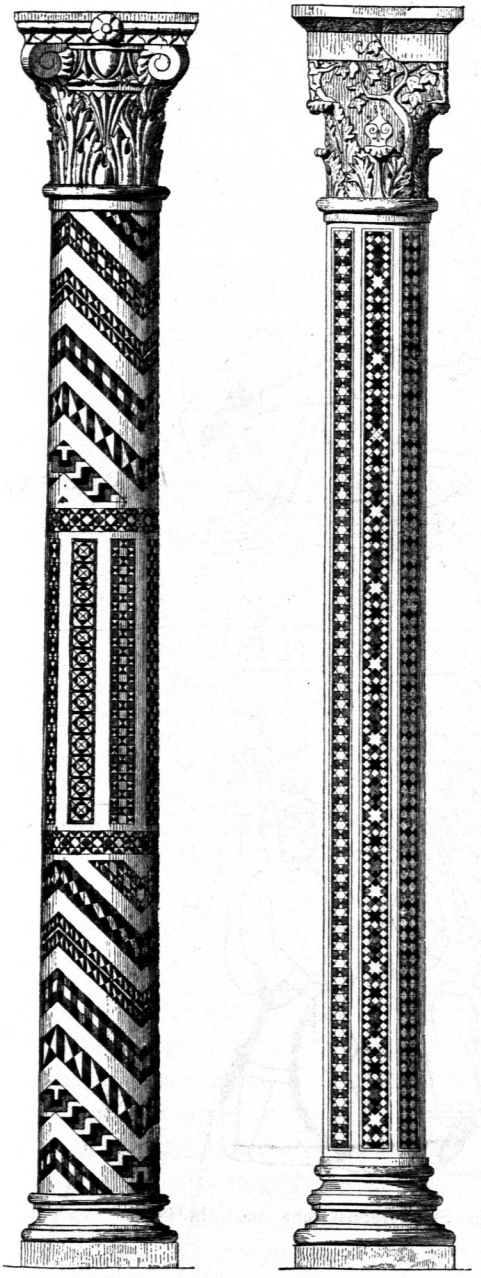
b) Färbung des Aeuſseren.

116. Urſprung.

Die mittelalterliche Kunſt hat nicht bloſs von der lachenden Pracht der Farben im Inneren ausgedehnteſten Gebrauch gemacht; auch das Aeuſsere ermangelte nicht des Frohſinnes der Färbung. Ob das Mittelalter hierin die Schülerin der Griechen geweſen iſt, läſst ſich ſchwer entſcheiden, da das Mittelglied, die römiſche Kunſt, anſcheinend von der Färbung ſeiner Bauten Abſtand genommen hatte. Aber der Griechen Tempel erſtrahlten in heiterer Farbenpracht.

Viollet-le-Duc ſagt in der Vorrede zu dem prachtvollen Werke »*Les peintures des chapelles de N.-Dame de Paris*«: »*Toutes les architectures connues ſe ſont aidées de la peinture, ou plutôt (car il faut éviter les équivoques) de l'harmonie produite par l'aſſemblage des couleurs, pour donner à la pierre, aux enduits et même au marbre une valeur indépendante de la forme plaſtique.*«

Fig. 341. Fig. 342.



Einzelheiten zu Fig. 340[119]).
1/10 w. Gr.

Heutzutage wird dieſer Satz kaum noch beſtritten, wenn es auch manche gibt, die ſich nicht an den Gedanken gewöhnen können, die Bauten des Mittelalters auch auſsen als farbig bemalt anzunehmen.

In ähnlicher Weiſe entbrannte in der erſten Hälfte des XIX. Jahrhunderts ein lebhafter Kampf darüber, ob die griechiſchen Tempel auſsen gefärbt geweſen ſeien oder nicht. Dieſe Zeit hatte das Unglück, gerade das als helleniſch oder als gotiſch zu betrachten, was den Auffaſſungen jener Zeiten völlig zuwiderlief. Der Marmor der Bildwerke war durch den Regen ſo gänzlich der Färbung entkleidet worden, daſs man in der Farbloſigkeit beider Arten Kunſtwerke den geläuterten Geſchmack der Griechen im Gegenſatz zu den Verirrungen des Mittelalters deutlich erkannte.

117. Tore.

Betrachten wir nun die äuſsere Färbung mittelalterlicher Bauten. Vor allem waren die Tore mit Farben geſchmückt, ob ſie nun mittels Säulen, Stäben und Hohlkehlen ausgeſtattet waren, oder ob der ganze Prunk der Bildhauerkunſt in Laubwerk und Standbildern an ihnen ausgebreitet war; alles wurde gemalt und vergoldet.

Das reichſte Vorgehen erheiſchte natürlich Vergoldung in verſchwenderiſcher Pracht. So kennen wir die »goldene Pforte« am Dom zu Freiberg im Erzgebirge und die »goldene Pforte« am Dom zu Magdeburg. Von der erſteren bezeugt es faſt nur noch der Name, daſs ſie ſo reich gemalt und vergoldet geweſen iſt; nur in den tiefſten Gewandfalten finden ſich noch die Farbenſpuren. Schlimme Hände haben ſie »wiederhergeſtellt« und in neuerer Zeit noch zu guter Letzt den ſchützenden Kreuzgang entfernt, ſo daſs ſie nun erbarmungslos allen Unbilden der

Witterung, des Froſtes und des ſo reichlichen Freiberger Ruſses mit ſeiner ſchwefeligen Säure ausgeſetzt iſt und baldigſt verwittern wird. Seit ſieben Jahrhunderten hatte ſie ſich durch alle Fährlichkeiten hindurchgerettet — gegen 1200 dürfte ſie entſtanden ſein —, um von dem kunſtſinnigen und kunſtverſtändigen XIX. Jahrhundert endlich zu Grunde gerichtet zu werden.

Fig. 343.



Fig. 344.



Vom Moſaikfuſsboden in der Krypta der St. Gereonskirche zu Cöln [120]).
1/5 w. Gr.

Die Magdeburger goldene Pforte entſtammt in ihren Standbildern der Mitte des XIII. Jahrhunderts, vielleicht ſogar der erſten Hälfte desſelben und zeigt die Färbung noch auf das deutlichſte. An ihren Gewänden ſind die klugen und törichten Jungfrauen dargeſtellt. Die langen, hemdartigen Unterkleider ſind völlig vergoldet und mit darauf gemalten Muſtern verziert; die Mäntel ſind blau, rot und grün.

[120]) Nach: Aus'm Weerth. Der Moſaikfuſsboden in St. Gereon zu Köln. Bonn 1873.

All diefe Farbenpracht ift unter einer dicken Rufs- und Schmutzfchicht zu Grunde gegangen; in den letzten Jahren fangen die Farben an abzublättern. Es wäre die höchfte Zeit, den Vorbau zu verglafen, da der heutige Kohlenrauch mehr vernichtet, als es ganze Jahrhunderte der Vernachläffigung bewirkten.

118. Bemalung der Flächen.

Kann man bei diefen beiden goldenen Pforten nicht beftimmen, wie weit die Bemalung gegangen ift, fo zeigt die Gnadenpforte am Bamberger Dom augenfichtlich, dafs nur die Pforte bemalt gewefen ift, dagegen nicht die umgebende Sandfteinfläche. Es fcheint in der Tat, als ob bei den Haufteinkirchen nur die »Architektur« bemalt gewefen ift, dagegen die Fläche nicht. Nur bei den Putzkirchen ift der Putz erfichtlich ebenfalls farbig bemalt gewefen, wie es *Schäfer*, befonders an den Strafsburger Kirchen, nachgewiefen hat. Man wird jedoch annehmen müffen, dafs, wenn die Fugen fo wirr und roh wie an der Südfeite des Freiburger Hochfchiffes ausgeführt find, auch diefe Flächen für Bemalung berechnet gewefen find. Uebrigens ift die jetzige Färbung der Bildwerke in der Turmhalle des Freiburger Münfters ficher nicht richtig. Eine Zeit, welche die glühenden Farben der Glasfenfter, der Emails und der Innenräume erfand und liebte, hat die Standbilder unmöglich in diefe Kattune gekleidet. Nur die höchfte Farbenpracht kann fich über diefe Unzahl der Bildwerke ergoffen haben, welche die Turmhalle zu einem Schmuckkaften, nicht zu einem öden, farblofen Winkel geftaltet. Eine befonders haffenswerte Farbe der neuzeitlichen Kirchenfärber ift das Olivengrün, mit dem fie gleichmäfsig Gewölbe und Wände, Pfeiler und Gefimfe überziehen, um felbft die Ornamente darauf nochmals in Grün mit etwas mehr Gelb oder Blau herzuftellen.

Fig. 345.



Vom Mofaikfufsboden in der Krypta der St. Gereonskirche zu Cöln [120]).

1/5 w. Gr.

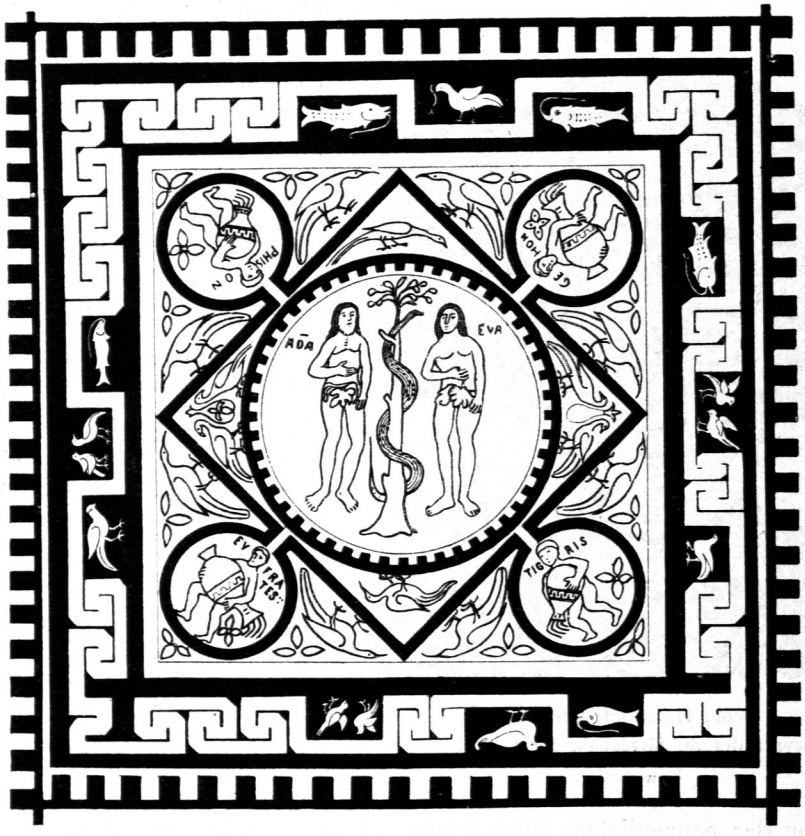
Am Südgiebel und an der Weftanficht der *Notre-Dame* zu Paris hat *Viollet-le-Duc* [121]) reichlichft Spuren der ehemaligen Bemalung und Vergoldung vorgefunden, fo dafs man fich ein ficheres Bild von dem ebenfo grofsartigen wie märchenhaften Eindruck machen kann, den diefes Meifterwerk früheft er Gotik auf feine Zeitgenoffen ausgeübt hat. Die drei riefigen Tore waren reich vergoldet und bemalt, ebenfo die Bildnifchen dazwifchen mit ihren Standbildern; die Königsgalerie darüber war ebenfalls auf das reichfte bemalt und vergoldet. Darüber hinaus befchränkte fich die Malerei auf die beiden grofsen Arkaden mit den Fenftern und der mittleren Rofe, welche von Gold ftrahlte. Der Oberteil, welcher fich in der Luft verliert, war im Steinton belaffen. Kann man fich ein grofsartigeres Prunkftück als diefe Pariſer

121) Siehe: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. VII, S. 109.

Weſtanſicht denken, die mit der zierlichen Arbeit des Meiſsels die lachende Pracht der Farben vereinigte? Wie kühn und ſicher bewältigten dieſe biederen »Steinmetzmeiſter« doch ihre Kunſt!

Ebenſo geſchmückt ſtrahlten die Weſtanſichten der Kathedralen von Amiens und Rheims und ſicher auch unſere deutſchen Münſter. Als Farbe ſpielte hierbei das Schwarz eine groſse Rolle; es ſäumte die Profile ein, füllte die Gründe aus, umriſs die Ornamente, zeichnete die Geſichter mit breiten Strichen nach. Sonſt

Fig. 346.



Moſaikfuſsboden im Dom zu Novara [120]).

1/40 w. Gr.

waren es lebhafteſtes Rot, fettes Grün, Ocker und Weiſs, welche zur Färbung des Aeuſseren dienten. Dieſer Farbenüberzug hat die häufig ſo wunderbare Haltbarkeit der mittelalterlichen Bildhauerwerke und Simſe zuwege gebracht.

In Italien griff man hin und wieder auch für die Aufsenanſichten zum Moſaik. Dies zeigen *Santa Maria in Traſtevere* zu Rom aus dem XII. Jahrhundert und die Weſtanſicht des Domes zu Orvieto aus dem XIV. Jahrhundert.

10. Kapitel.

Fufsböden.

Zu allen Zeiten haben die Fufsböden in den Kirchen eine gröfsere Rolle gefpielt, als man es heutzutage nach der Verarmung der letzten Jahrhunderte gewöhnt ift. Reichere Fufsböden felbft aus Tonfliefen erfordern beträchtliche Mittel. 119. Mofaikböden.

Fig. 347.



Mofaikfufsboden im Dom zu Aofta[120]).

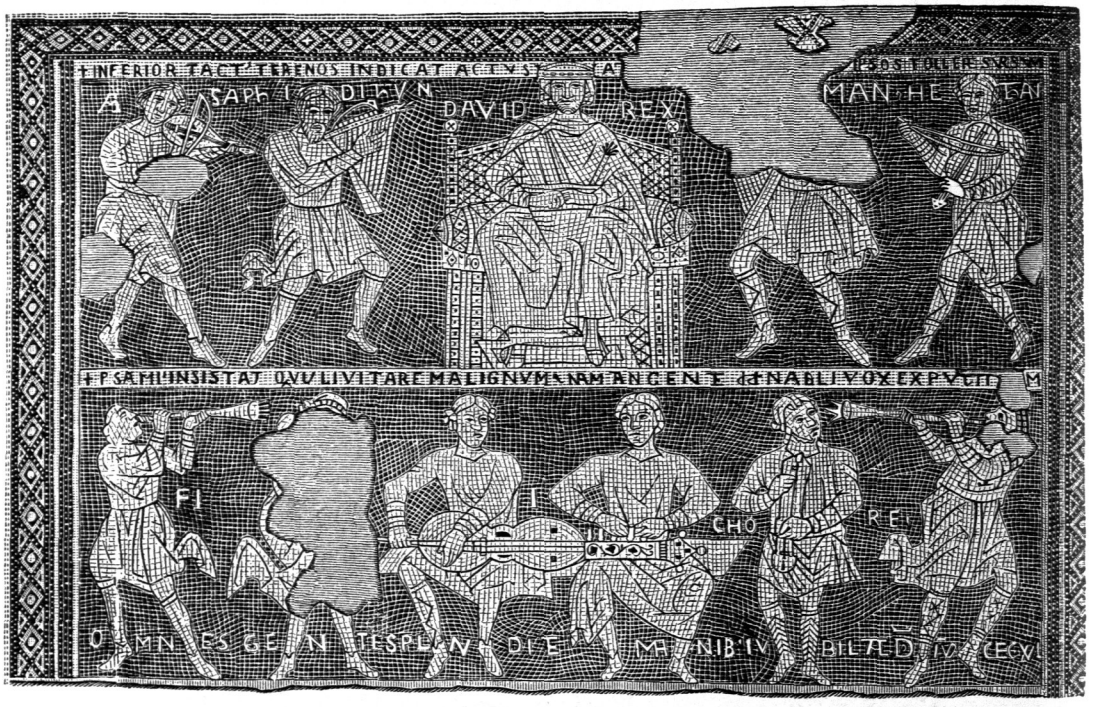
1/40 w. Gr.

Gibt es für jeden Wohnraum nichts Prächtigeres als einen mit Teppichen gefchmückten Fufsboden, fo ift für ein Kircheninneres mit reichen Bildhauerwerken, zierlichen Steinmetzarbeiten, glühenden Fenftern, reich vergoldeten und gemalten Wänden und Ausftattungsgegenftänden ein eintöniger, ungefärbter Fufsboden in

ſeiner groſsen Ausdehnung ein ſchlimmer Gegenſatz. Ein ebenſo reich verzierter Fuſsboden iſt zur Vollendung der künſtleriſchen Einheit ganz unerläſslich.

Moſaikfuſsböden, wie ſie die Römer und die altchriſtliche Zeit legten, ſind im Mittelalter auſserhalb Italiens wenig in Gebrauch. In Deutſchland hat ſich in der Krypta von *St. Gereon* zu Cöln, und zwar im weſtlichen Teil derſelben, ein Moſaikfuſsboden aus Marmorſtückchen erhalten; das Hellrot allein iſt aus römiſchen Ziegelſtücken hergeſtellt (Fig. 343 bis 345); er iſt beträchtlich roh. In Laach iſt eine ſehr viel ſchöner hergeſtellte Grabplatte des 1152 verſtorbenen Abtes Gilbert aus Moſaik noch vorhanden. Auch in Frankreich gab es einige Ueberreſte von Moſaik-

Fig. 348.



Moſaikfuſsboden in der Kirche *Santa Maria maggiore* zu Vercelli [120]).

1/40 w. Gr.

böden, unter anderem in *St.-Nicaiſe* zu Rheims. Der heilige *Bernhard von Clairvaux* eiferte um die Mitte des XII. Jahrhunderts mit Recht gegen die Sitte, die Fuſsböden mit Abbildungen von Engeln und Heiligen zu ſchmücken; er ſchrieb an den Abt *Wilhelm* wie folgt [122]):

»*Ut quid ſaltem ſanctorum imagines non reveremur, quibus utique ipſum, quod pedibus conculcatur ſcatet pavimentum? Saepe ſpuitur in ore Angeli, ſaepe alicujus ſanctorum facies calcibus tunditur tranſeuntium, et ſi non ſacris his imaginibus, cur vel non parcitur pulchris coloribus? Cur decoras, quod mox foedandum eſt? Cur depingis, quod neceſſe eſt conculcari? Quid ibi valent venuſtae formae, ubi pulvere maculantur aſſiduo?*«

Für Fuſsböden ſind nur geometriſche und ornamentale Verzierungen angebracht.

122) Siehe ebendaſ.: *S. P. Bernardi Abbatis Claravallenſis Apologia de vita et moribus Religioſorum. Ad Guilielmum Abbatem S. Theodorici.*

Aus: *S. Patris Bernardi Clarav. Operum.* Bd. IV. S. 39. Cöln 1641.

In Italien ſind — wie geſagt — die Moſaikböden reichlicher und ſchöner im Gebrauch geblieben. Hat ſich doch dort das Moſaik ſeit romaniſcher Zeit ſogar auf den Architekturteilen heimiſch gemacht und verzierte Säulenſchäfte, ſelbſt wenn ſie

Fig. 349.

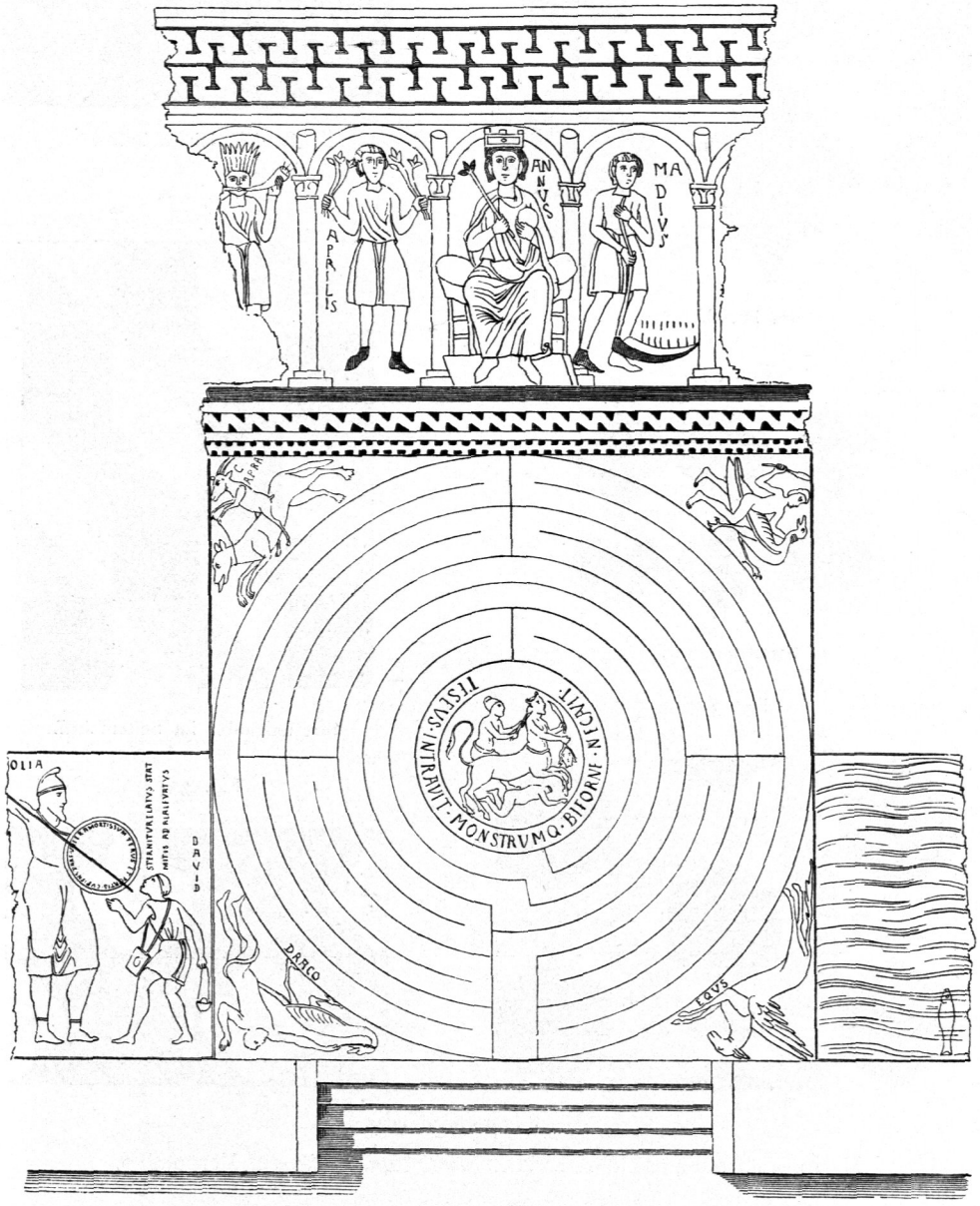
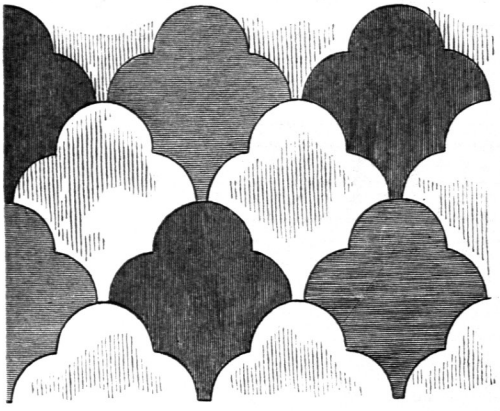
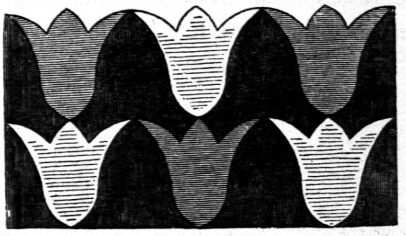

APRILIS
ANNVS
MA
DIVS
TISIPHONE
TISIPHONE
TISIPHONE

Fig. 350.



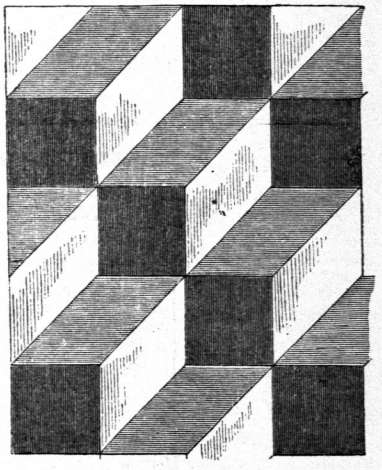
Im Mittelſchiff.

Fig. 351.



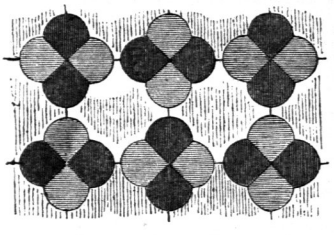
In den Seitenſchiffen.

Fig. 352.



Streifenmuſter im Seitenſchiff.

Fig. 353.



Streifenmuſter.

Fig. 354.

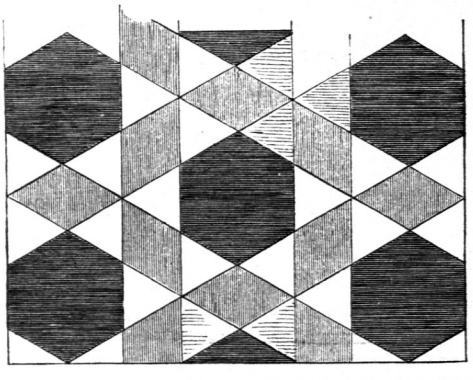
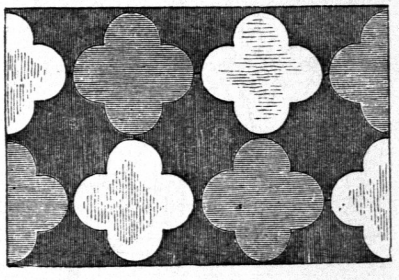


Fig. 355.



Streifenmuſter.

Marmorfuſsböden in der Kirche *Santa Anaſtaſia* zu Verona [123]).

1/20 w. Gr.

Zügen entworfen ſind. So in den Domen zu Novara (Fig. 346[120]) und Aoſta (Fig. 347[120]); der letztere verwendet auſser den ſchwarzen Umriſſen eine groſse Anzahl Farben für die Gewänder; dargeſtellt ſind das Jahr und ſeine zwölf Monate. Nur figürliche Darſtellungen weiſt der Fuſsboden in *Santa Maria maggiore* zu Vercelli (Fig. 348[120]) auf.

123) Nach: Mittheilungen der Central-Commiſſion etc.

Fig. 356.

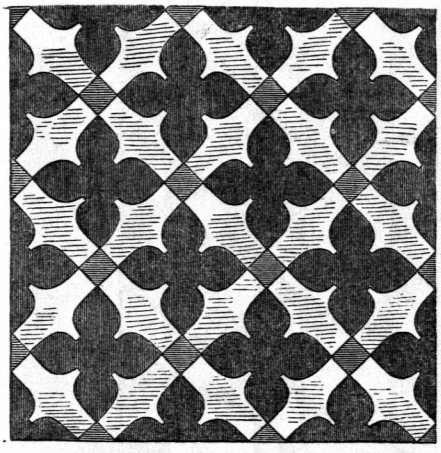
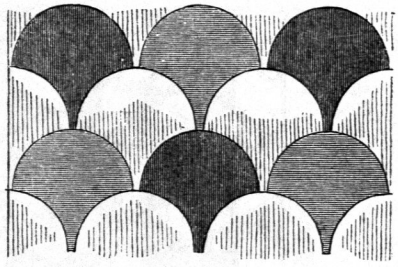


Fig. 357.

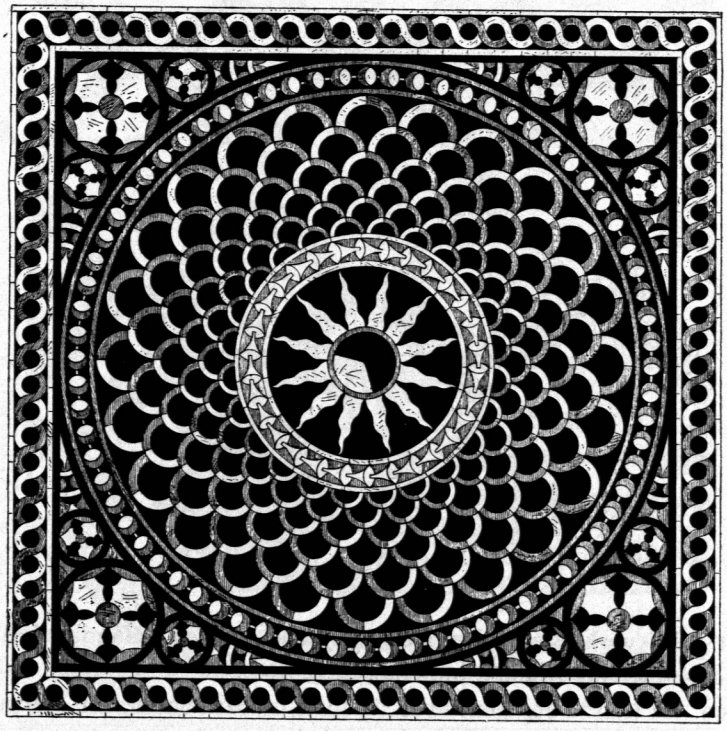


Marmorfufsböden
in der Kirche *Santa Anaſtaſia* zu Verona [123]).
1/20 w. Gr.

120. Labyrinthe.

Häufig iſt in die mittelalterlichen Fufsböden ein ſog. Labyrinth eingelegt, in Moſaik- wie in Plattenböden. Ein ſolches Labyrinth befand ſich auch in *San Micchele* zu Pavia (Fig. 349) aus Moſaik angefertigt. Man nimmt an, daſs dasſelbe von den Gläubigen unter gewiſſen Gebeten und nach Empfang der Sakramente durchwandert wurde, um der Vorteile einer Pilgerreiſe teilhaftig zu werden. Solche Labyrinthe befanden ſich auch in den Fufsböden der Kathedralen von Rheims und Amiens; in beiden waren die Bildniſſe der Baumeiſter mit Umſchriften angebracht; beide ſind

Fig. 358.
1/40 w. Gr.



Vierungsrofette.

Von den Marmorfufsböden in der Kirche *Santa Anaſtaſia* zu Verona [123]).

Fig. 359.

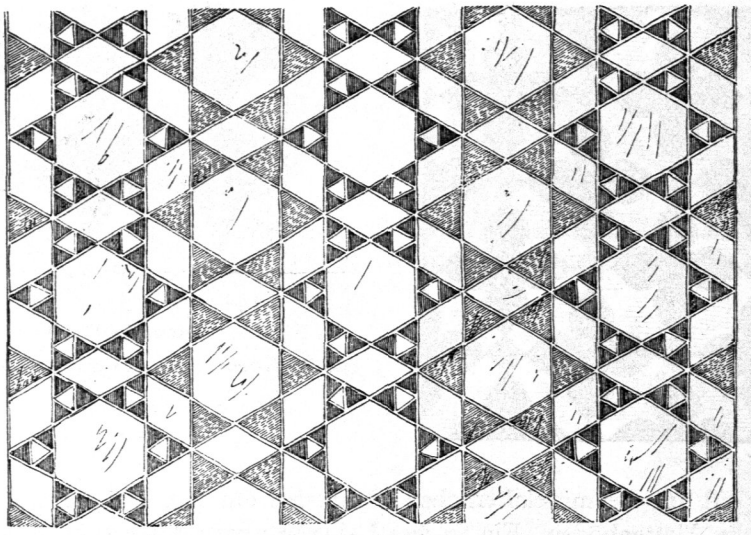
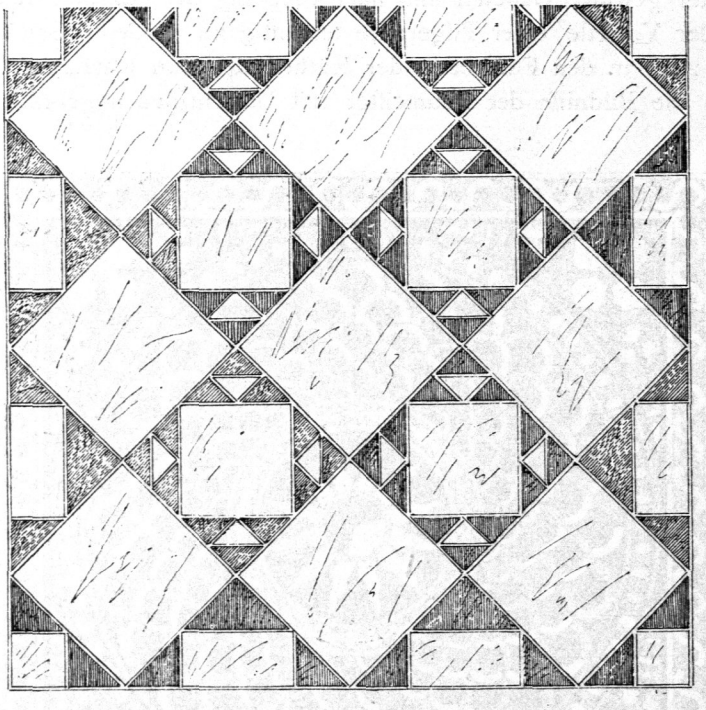


Fig. 360.



Vom Marmorfuſsboden im Mittelfeld der Kirche *San Pierino* zu Piſa [124]).

1/5 w. Gr.

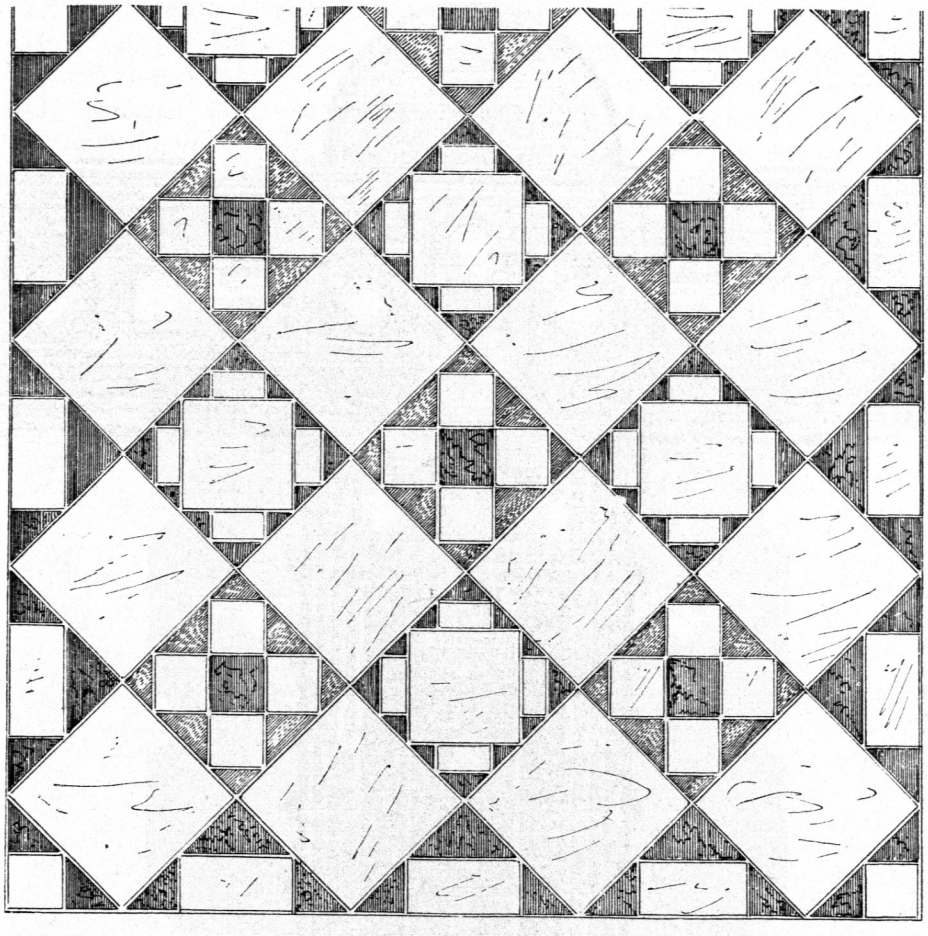
leider zerſtört. Im vorhergehenden Hefte (S. 196) dieſes »Handbuches« ſind dieſe Baumeiſterinſchriften von Rheims angeführt.

121. Marmorfuſsböden.

In Italien, im Lande des Marmors, iſt auch im Mittelalter der Marmorfuſsboden, beſonders das *Opus ſectile* der Römer, hauptſächlich gepflegt worden. *Santa Anaſtaſia*

[124]) Nach *Eſſenwein*'s Aufnahme.

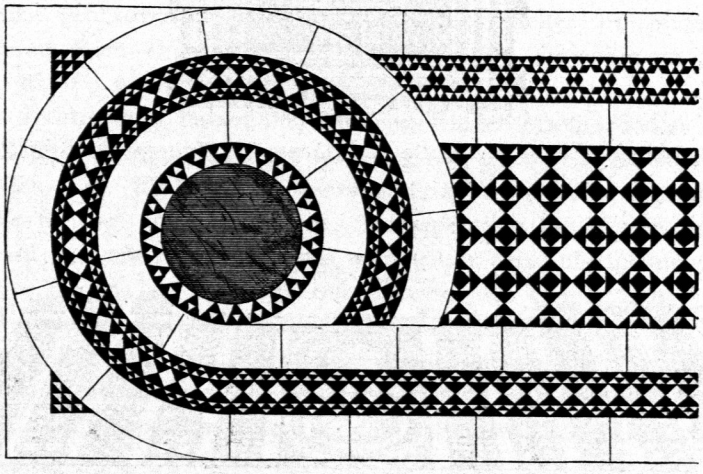
Fig. 361.



Vom Marmorfufsboden im Mittelfeld.

1/5 w. Gr.

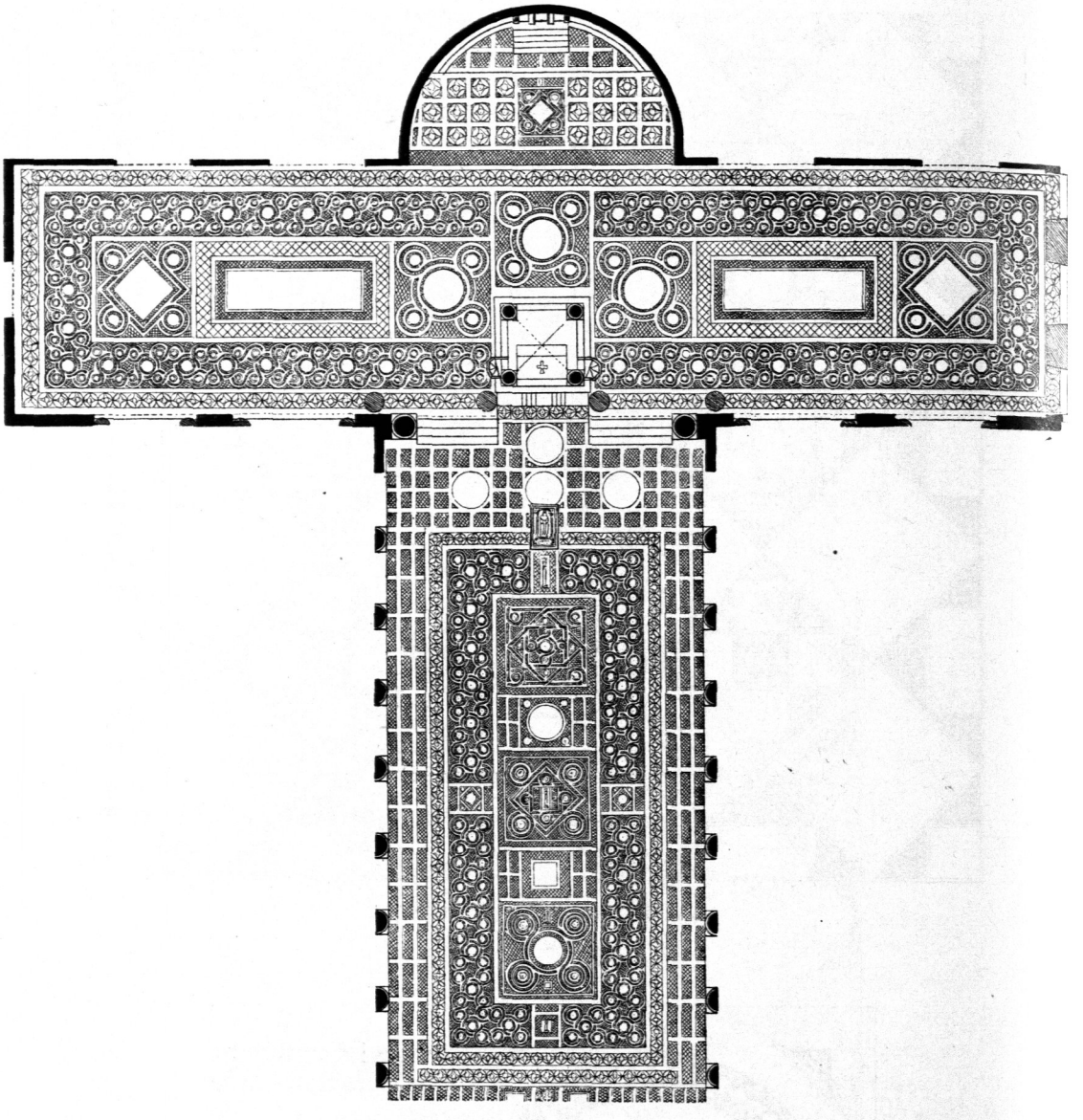
Fig. 362.
1/20 w. Gr.



Fufsboden-fries.

Von der Kirche *San Pierino* zu Pisa [124]).

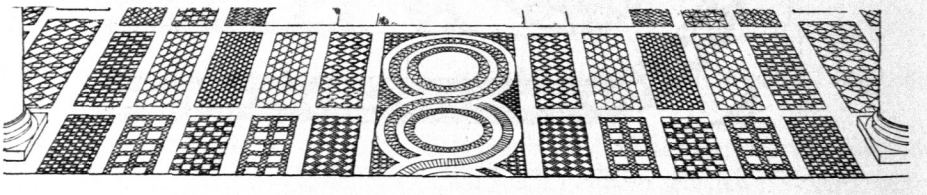
Fig. 363.



Marmorfufsboden in der Kirche *San Giovann' in Laterano* zu Rom [125]).

1/400 w. Gr.

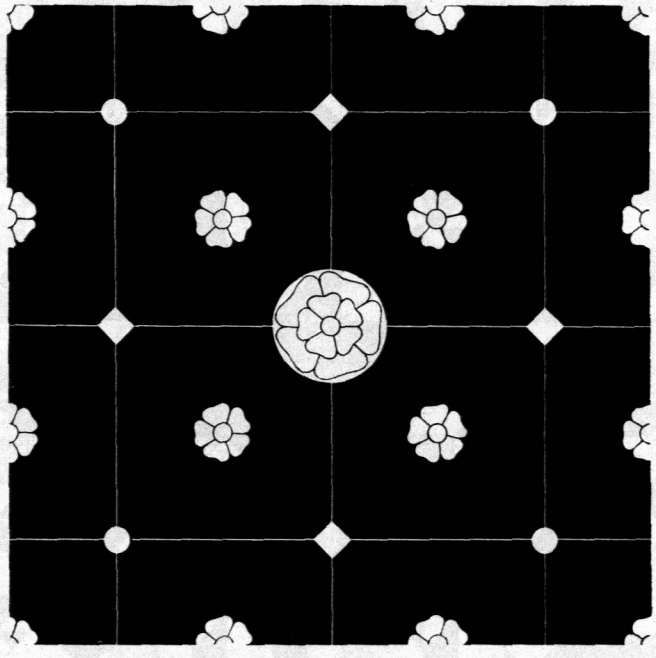
Fig. 364.



Marmorfufsboden in der Kirche *San Clemente* zu Rom [125]).

zu Verona bietet aus dem XV. Jahrhundert einen ſolchen völlig erhaltenen Fuſsboden, aus gelblich-weiſsem, rotem und ſchwarzem Marmor zuſammengeſetzt; Fig. 350[123]) iſt das Muſter des Mittel- und Querſchiffes; die Seitenſchiffe ſind nach Fig. 351[123]) ausgeſtattet; zwiſchen den Säulen ſind Frieſe eingelegt, wie ſie Fig. 352 bis 357[123]) zeigen; unter der Vierung prangt eine herrliche Roſette (Fig. 358[123]). Einfachere Marmorfuſsböden haben ſich in *San Pierino* zu Piſa erhalten (Fig. 359 bis 361[124]); doch ſind dieſelben von ebenſo ſchön als reich gezeichneten Frieſen eingefaſst (Fig. 362[124]).

Fig. 365.



Vom Marmorfuſsboden im Chor der St. Gereonskirche zu Cöln[124]).
1/20 w. Gr.

Einen der groſsartigſten und vollſtändigſten ſolcher Fuſsböden beſitzt die Laterankirche zu Rom (Fig. 363[125]), welchem ſich derjenige in *San Clemente* daſelbſt (Fig. 364[125]) würdig an die Seite ſtellt.

Auch in Deutſchland haben ſich hin und wieder Marmorböden aus der Spätzeit des Mittelalters erhalten. So liegt im Chor von *St. Gereon* zu Cöln ein ſchwarzer Marmorfuſsboden (Fig. 365[124]); die Roſetten ſind aus weiſsem Marmor hergeſtellt. Fuſsböden, wie ſie Fig. 366[126]) darſtellt, ſind eigentlich die Verneinung eines Fuſsbodens; ſie ſind von einer Unruhe, daſs man kaum den Fuſs aufzuſetzen wagt. Der hier abgebildete Boden lag früher in der Sakriſtei des Cölner Domes und war aus ſchwarzem, weiſsem und rotem Marmor hergeſtellt. Fig. 367[127]) aus dem alten Dom zu Cöln iſt dagegen recht verſtändig gezeichnet.

122. Sonſtige Plattenfuſsböden.

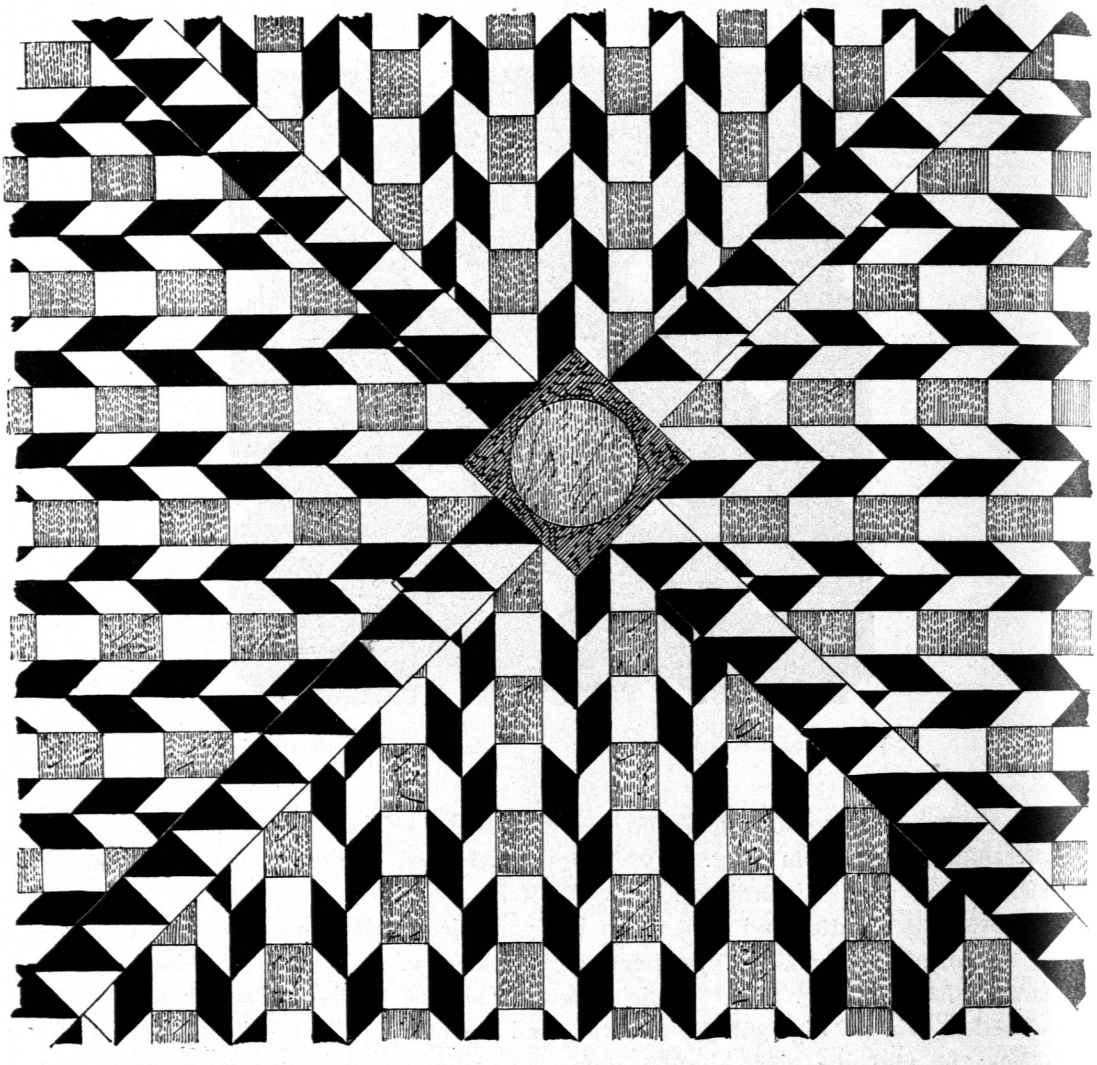
Wegen der Koſtbarkeit des Marmors hat man in den Sandſteingegenden die Fuſsböden mit Sandſteinplatten belegt; doch hat man auch dabei reichere Muſter

125) Nach: Bunsen, a. a. O.
126) Nach der Aufnahme der Dombauverwaltung.
127) Nach *Schneider*'s Aufnahme.

herzuſtellen verſtanden. So findet ſich im Dom zu Mainz eine ſchön gezeichnete Roſette aus rotem Sandſtein hergeſtellt (Fig. 368[127]).

In Frankreich hat man ſolche Plattenfußböden durch Gravierungen reicher ausgeſtaltet; dort iſt der zähe, aber leicht zu bearbeitende Kalkſtein zu Hauſe; die Gravierungen ſind mit gefärbtem Maſtix oder mit Blei ausgefüllt. Die Fußböden aus dem Chor und den Kapellen der alten Kathedrale von St.-Omer ſind auf dieſe

Fig. 366.



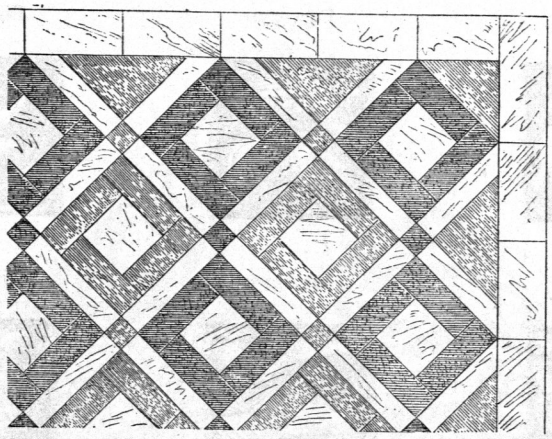
Vom Marmorfußboden in der Sakriſtei des Domes zu Cöln[126]).

1/20 w. Gr.

Weiſe hergeſtellt (Fig. 369 bis 390[128]); der Hintergrund und die Umſchriften ſind braun, die Figuren rot gefärbt; ſie ſtammen zur Hauptſache aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts. Die Umſchriften beweiſen, daſs die einzelnen Platten geſtiftet ſind; ſo ſteht auf der einen Platte:

[128]) Nach: *Annales archéologiques* 1852, S. 137 ff.

Fig. 367.



1/5 w. Gr.

Marmorfuſsboden aus dem alten Dom zu Cöln[127]).

»EGIDIUS : FILIUS : FULCONIS : DE : SANCTA : ALDEGUNDE : DEDIT : ISTUM : LAPIDEM : IN : HONORE BEATI : AUDOMARI«

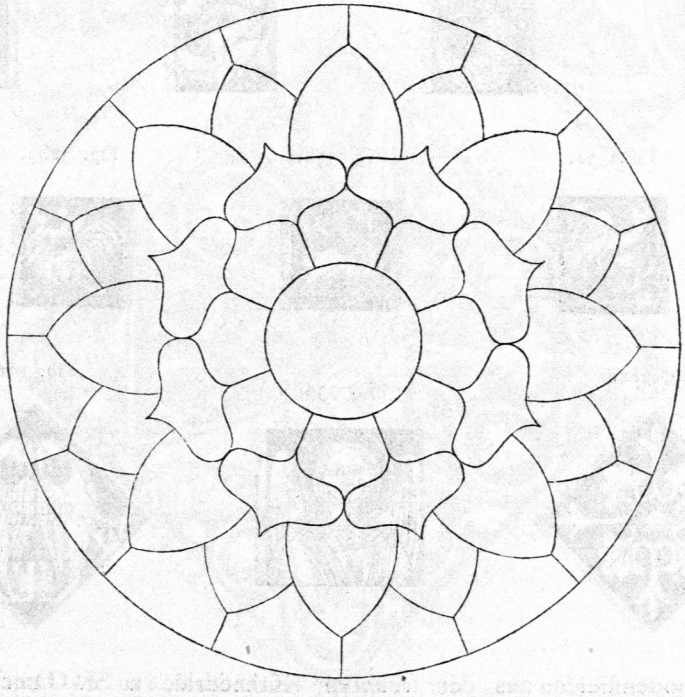
[*Egidius*, Sohn *Fulko*'s von St. Aldegunde gab dieſen Stein zu Ehren des heiligen Audomar.]

123. Tonflieſenböden.

In denjenigen Gegenden, in welchen Hauſteinplatten ſchwer zu beſchaffen waren, und beſonders in den Ziegelgegenden, belegte man die Fuſsböden mit gebrannten Tonflieſen. Dieſelben ſind unglaſiert oder glaſiert. In der Frühzeit waren ſie klein und wurden moſaikartig gelegt. Später waren es gröſsere Platten, welche ſelbſt reicher gemuſtert ſind.

In der Abteikirche von St.-Denis bei Paris haben ſich aus der Zeit *Suger*'s (um 1144) Tonflieſenfuſsböden erhalten, welche *Viollet-le-Duc* wieder aufgefunden

Fig. 368.



1/40 w. Gr.

Fuſsbodenroſette im Dom zu Mainz[127]).

Fig. 369.



Fig. 370.



Fig. 371.



Fig. 372.



Fig. 373.



Fig. 374.



Fig. 375.



Fig. 376.



Fig. 377.



Fig. 378.



Fig. 379.



Fig. 380.



Fig. 381.



Fig. 382.



Fig. 383.



Fig. 384.



Fig. 385.



Fig. 386.



Fuſsbodenflieſen aus der früheren Kathedrale zu St.-Omer [128]).

1/20 w. Gr.

Fig. 388.

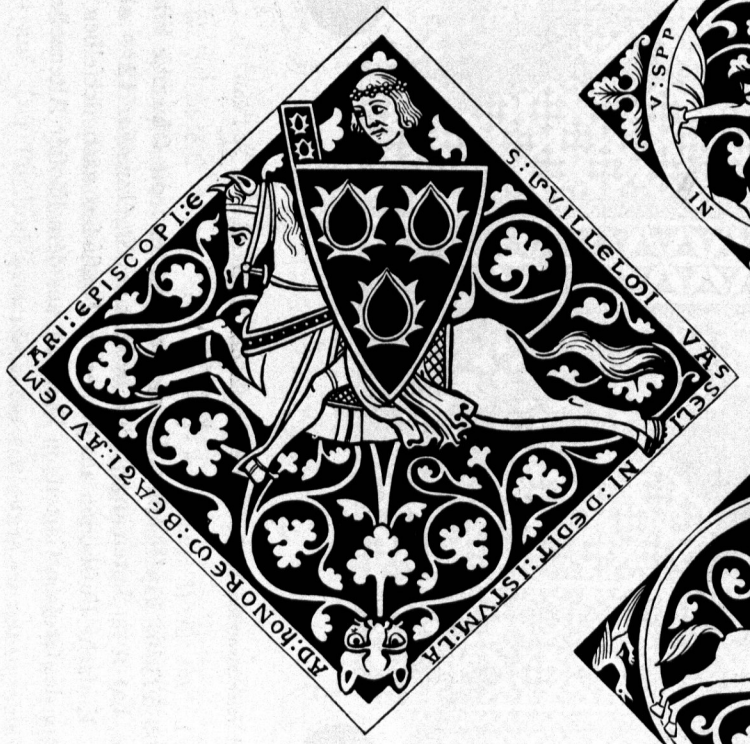




Fig. 389.



Fig. 390.

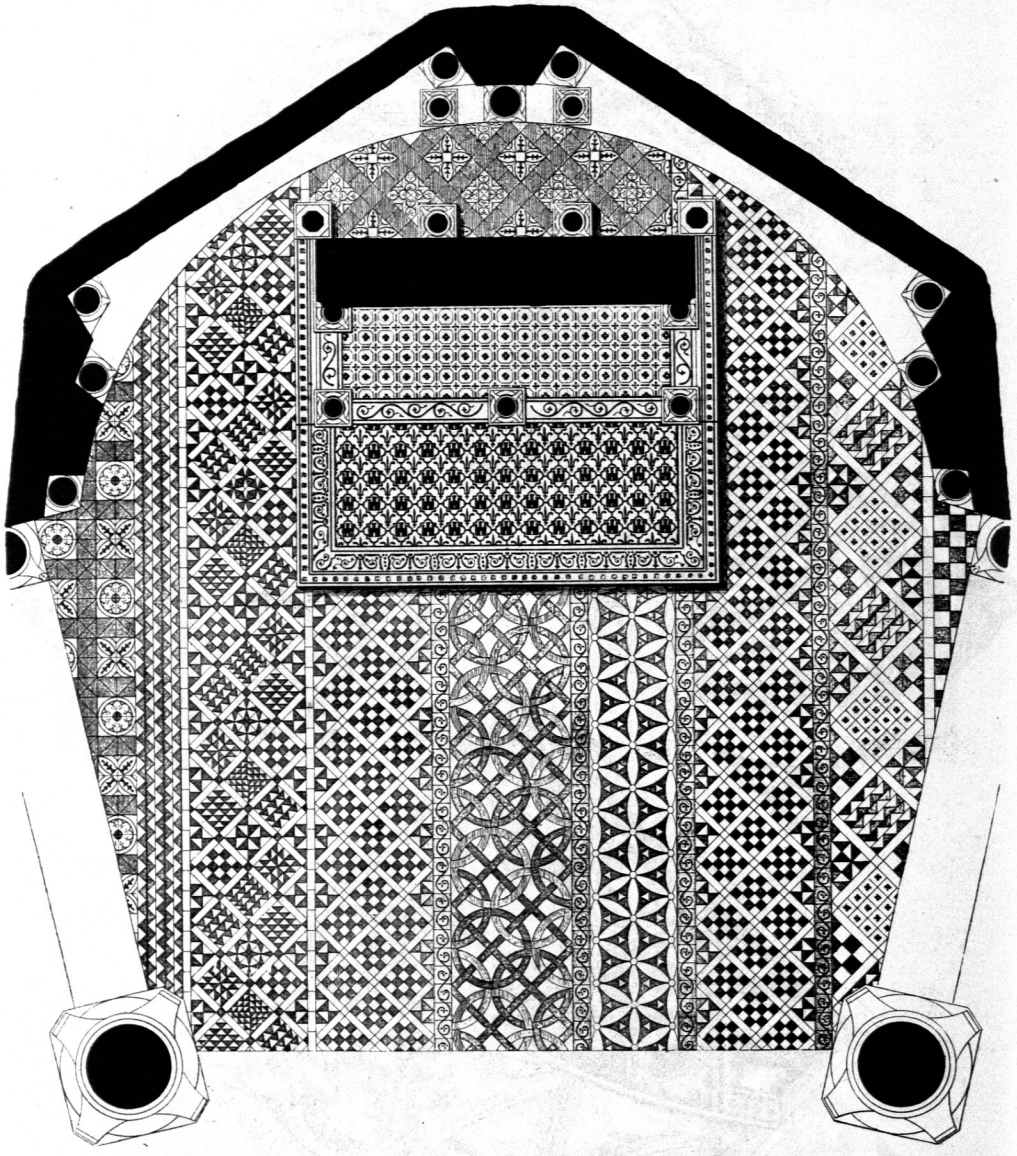


Fußbodenfliesen aus der früheren Kathedrale zu St.-Omer [128]).

1/20 w. Gr.

hat. Sehr kleine Tonplättchen ſind mit Schwarz, Gelb, Dunkelgrün und Rot überzogen; ſie zeigen die verſchiedenartigſten Geſtalten: viereckig, rautenförmig, vieleckig oder mittels Kreiſen hergeſtellt; ſie bilden reizende Moſaike. Der Fuſsboden aus der Marienkapelle daſelbſt (Fig. 391 u. 392[128]) und derjenige aus der Kapelle des heiligen

Fig. 391.



Flieſenfuſsboden in der Marienkapelle der Abteikirche zu St.-Denis[128]).

1/40 w. Gr.

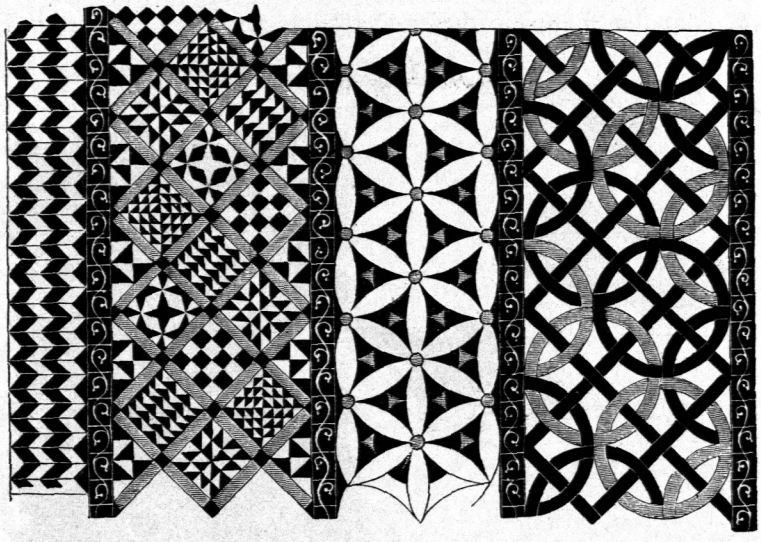
Cucuphas (Fig. 393 bis 395[129]) ſind die meiſterhafteſten; die ſchwarze Flieſe aus der Marienkapelle hat 9 cm Seitenlänge, die helle aus *St.-Cucuphas* 12 cm als gröſsten Durchmeſſer. Einfache Fuſsböden aus glaſierten Tonflieſen nach derſelben Art finden ſich im Muſeum des Groſsen Gartens in Dresden, aus dem Kloſter Altenzelle ſtammend

129) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. II, S. 261, 262, 264 u. 269.

(Fig. 396[129]); ſie ſind ſchwarz und rot; die kleinen Füllungsrunde ſind mit einem weiſsen Rändchen eingefaſst. Dieſe Flieſen ſtammen aus dem Ende des XII. Jahrhunderts.

Während nach *Viollet-le-Duc* im XII. Jahrhundert in den Fuſsböden das grünliche Schwarz vorwiegt und überhaupt die dunklere Tönung in denſelben, ſo ſind die

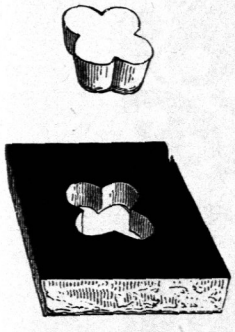
Fig. 392[128]).



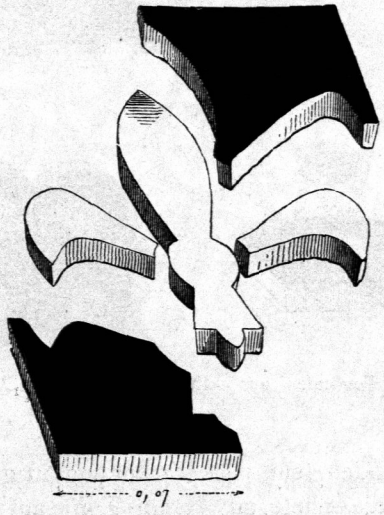
1/40 w. Gr.

Fig. 394[129]).

Fig. 393[129]).

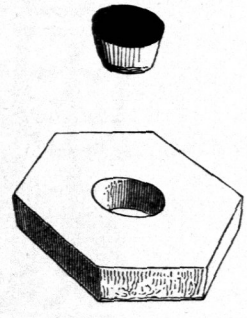


1/4 w. Gr.



1/3 w. Gr.

Fig. 395[129]).



1/4 w. Gr.

Einzelheiten des Flieſenfuſsbodens in der Abteikirche zu St.-Denis.

Wände licht behandelt. Grün, Gelb, roter Ocker und Weiſs ſind die bevorzugten Farben. Im XIII. Jahrhundert ſind dagegen die Fuſsböden hell und leuchtend, die Wände aber mit dunklen kräftigen Farben ausgeſtattet; ja, das Schwarz nimmt dabei nicht ſelten die Hauptflächen ein.

124. Gemuſterte Tonflieſen.

Mit dem XII. Jahrhundert trat dann auch in Frankreich eine andere Herſtellungsart auf. Der Fuſsboden wurde nicht mehr aus einzelnen, ſehr kleinen Ton-

plättchen zuſammengeſetzt, welche die Muſter bilden, ſondern man fertigte gröſsere viereckige Tonfliefen an, welche mittels verſchieden gefärbter Erden ſelbſt gemuſtert und verziert wurden. Dabei waren nur die Fuſsböden der weniger begangenen Kapellen glaſiert, während die ſtark benutzten Fuſsböden bloſs mit gebrannten Erden gefärbt waren und Tonfliefen häufig mit Sandſteinplatten abwechſelten.

Der Fuſsboden von *St.-Pierre-ſur-Dive* bei Caen (Fig. 398[129]) zeigt eines der älteſten und ſchönſten Beiſpiele dieſer Herſtellungsart von glaſierten Tonfliefen; er

Fig. 396.

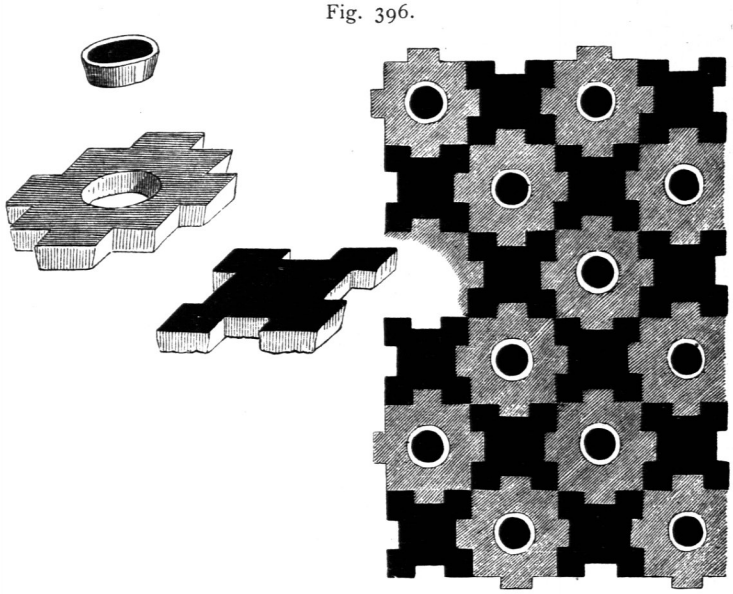
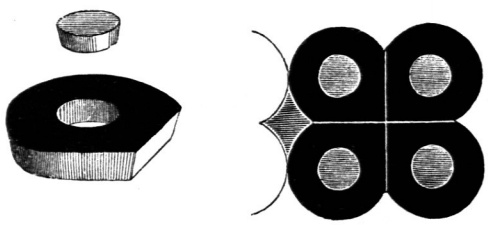


Fig. 397.



Tonfliefen aus Altenzelle in Sachſen[129]).

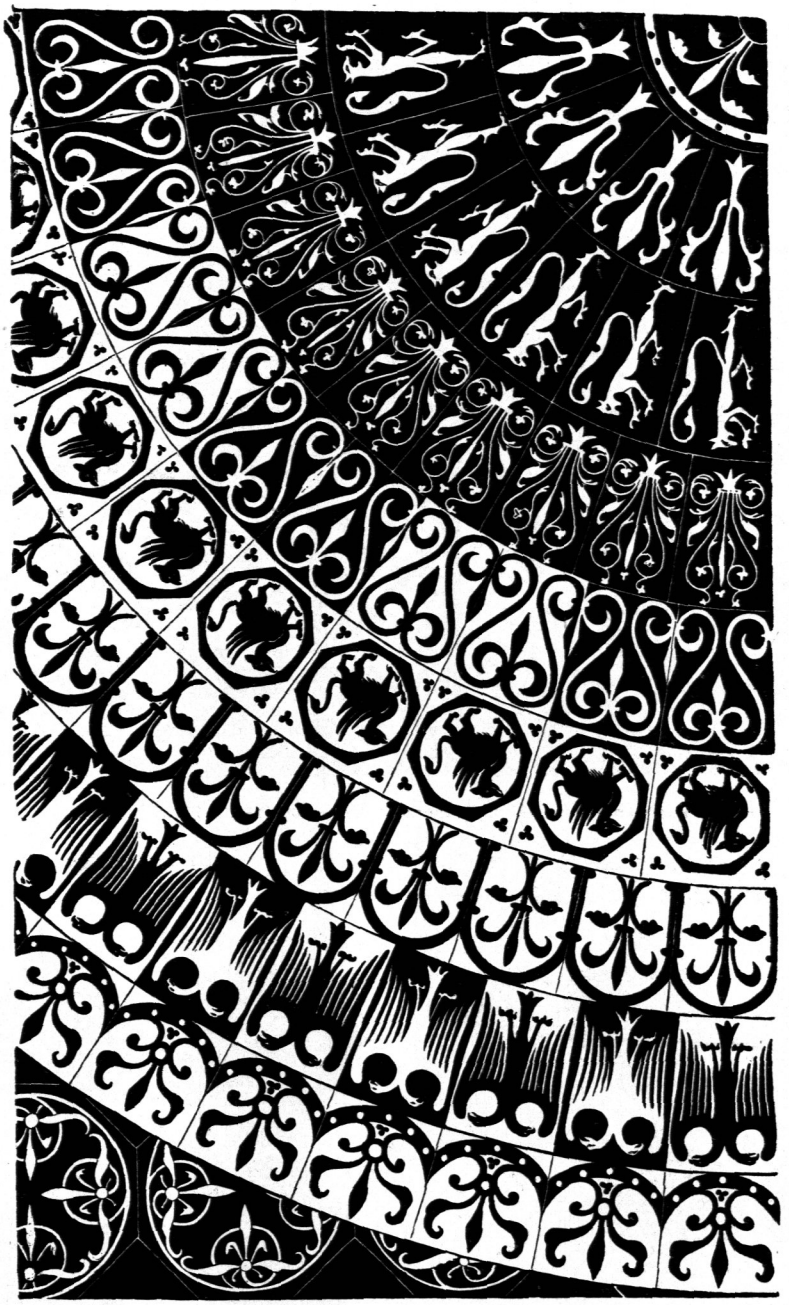
$^1/_{10}$ w. Gr.

dürfte gegen 1200 entſtanden ſein. Die Zeichnung iſt gelb auf ſchwarz oder ſchwarz auf gelb, und zwar iſt die Flieſe aus rotem Ton, auf dem eine geſchwärzte Erde aufgebracht iſt, in welche die Zeichnung vertieft eingepreſst und mit Weiſs-Gelb ausgefüllt iſt; die Glaſur iſt durchſichtig und hat einen goldigen Ton.

In Deutſchland finden ſich beſonders in den Backſteingegenden viele und verhältnismäſsig gut erhaltene Flieſenfuſsböden, die zumeiſt glaſiert ſind. So iſt Lübeck reich an ſolchen Ueberreſten. Im Refektorium des Burgkloſters daſelbſt befand ſich ein ſehr zierlicher Fuſsboden (Fig. 399[130]), der aus roten und ſchwarzen Tonſtücken beſteht, die, hart gebrannt, von feinem Korn und vorzüglich in der Farbe ſind; die

[130]) Nach: Milde, A. Denkmäler bildender Kunſt in Lübeck. Lübeck 1847, Heft II.

Fig. 398.

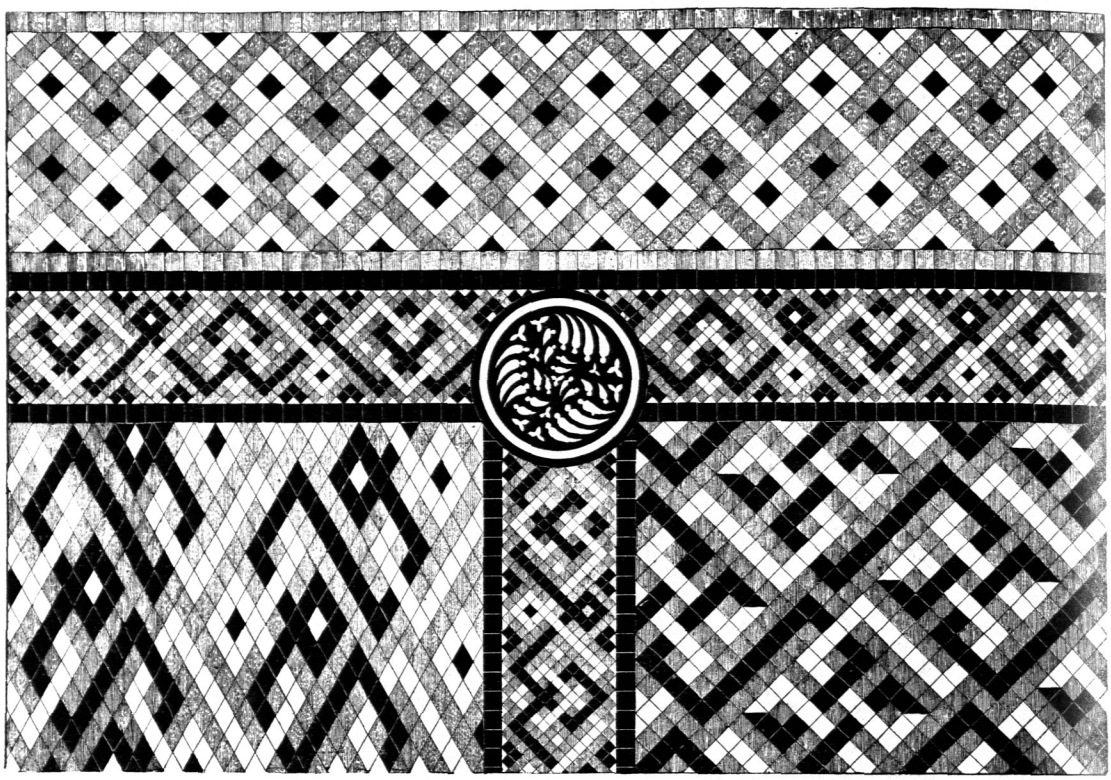


Fufsboden in der Kirche *St.-Pierre-ſur-Dive* bei Caen [129]).

kleinen haben ungefähr 700 qmm und die gröfseren 1400 qmm Fläche; das Weifs iſt durch weifsen Mörtel gebildet.

Ein einfacherer, aber ſehr gut wirkender Fufsboden befindet ſich auf dem Chor von *St. Katharinen* zu Lübeck; derſelbe beſteht aus grün-ſchwarzen und roten glaſierten Tonplatten (Fig. 400 u. 401 [130]). Von der zerſtörten Ziſterzienſerkirche

Fig. 399.



Fufsboden im Refektorium des Burgklofters zu Lübeck [130]).

1/20 w. Gr.

Fig. 400.

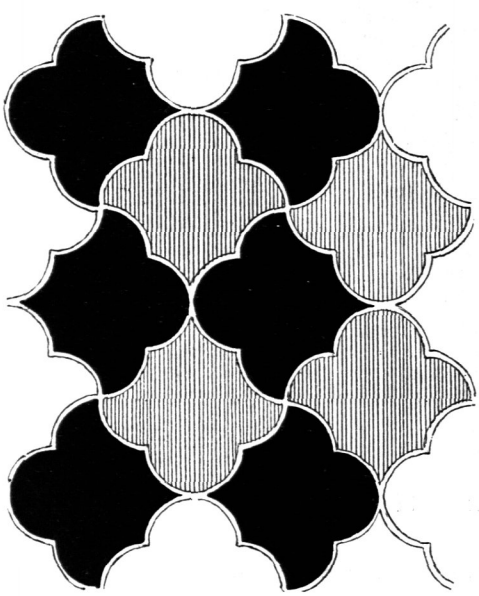
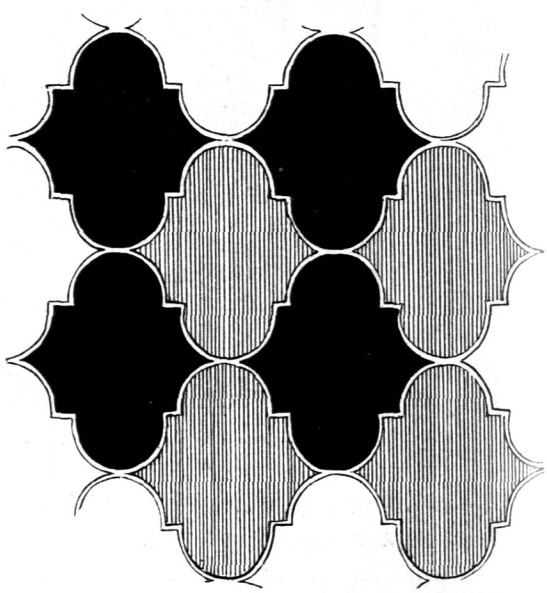


Fig. 401.



Glafierte Fufsböden im Chor der St. Katharinenkirche zu Lübeck [130]).

1/5 w. Gr.

zu Hradiſt bei Münchengrätz in Böhmen haben ſich Fuſsbodenüberreſte, glaſierte Tonplatten von einfacher, aber ſehr ſchöner Zeichnung, erhalten; Fig. 402 bis 405 [131]) geben dieſelben wieder. Das ſchwarz Angelegte iſt in Natur violett, das helle, wagrecht Schraffierte ein grünliches Blau und das dunklere, hierzu ſenkrecht Schraffierte der rote Grund.

Fig. 402.

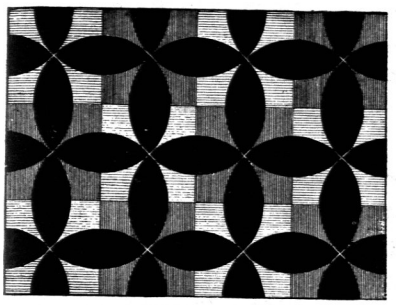


Fig. 403.

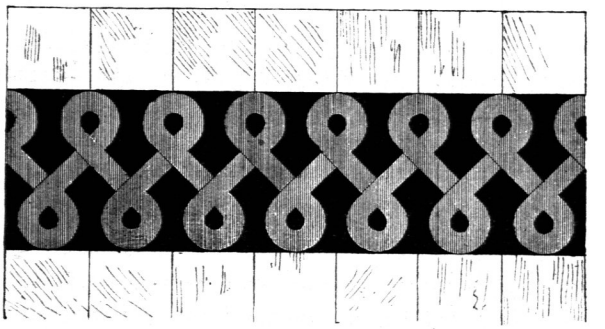


Fig. 404.

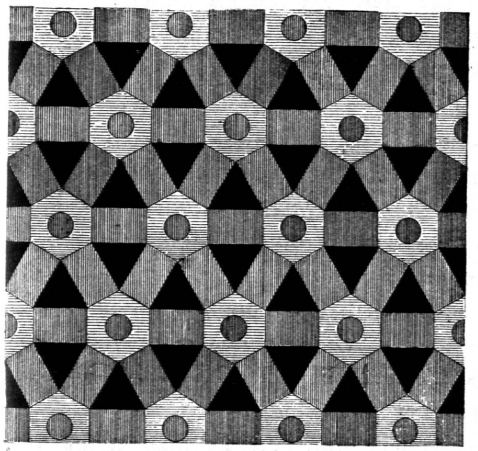
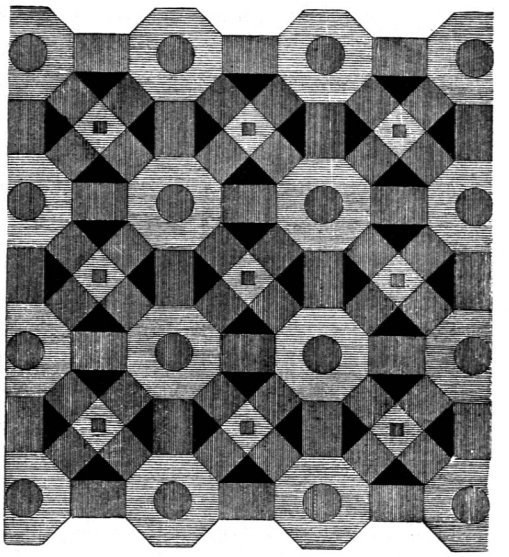


Fig. 405.



Tonfliefen in der Kirche zu Hradiſt [131]).

1/10 w. Gr.

Solche Tonfliefen ſind auch mit Gravierungen verſehen und zeigen dann Ornamente, Wappentiere und ähnliches.

125. Gipseſtriche.

Schliefslich hat man im Mittelalter auch den Gipseſtrich als Kirchenfuſsboden verwendet und denſelben durch eingeriſſene Zeichnungen, welche bunt ausgefüllt waren, verziert.

131) Nach: Mittheilungen der Central-Commiſſion etc.

11. Kapitel.

Ornamentik.

126. Griechiſches Ornament.

Auch auf dem Gebiete des Ornaments hat das Mittelalter ſchlieſslich die vernunftgemäſseſte und natürlichſte Löſung gefunden, nämlich die Natur ſelbſt. Hier zeigt ſich gleichfalls der groſse Gegenſatz zwiſchen dem Griechentum einerſeits und dem Mittelalter nebſt der neuen Zeit andererſeits. Dort tauſendjähriges Beharren bei denſelben Formen, hier Neuſchaffen ohne Ende. Wohl hatten auch die Griechen ſchon die Natur zum Schmucke ihrer Bauten geplündert und vor ihnen ihre Lehrer, die Aegypter; aber das hauptſächlichſte Ornament blieb für die Griechen das ſog. »ſtiliſierte« Ornament, und aus dieſem Irrpfad haben ſie ſich nicht herausgefunden.

Die künſtleriſche Tätigkeit der Griechen iſt bei ihrem Ornament die gleiche wie bei ihren ſämtlichen Bauformen, ja wie am Ganzen — am Tempel. Ueberkommene und übernommene Formen, deren Herkunft, Sinn und Entſtehung ihnen ſelbſt unbekannt und unklar waren, haben ſie zu klaſſiſcher Schönheit umgeformt. Wer ſich des nie beendeten Streites erinnert, ob der griechiſche Tempel aus dem Holzbau oder aus dem Steinbau entſtanden iſt, ob die *Viae* die alten Dachſparren ſind oder nicht, ob die *Guttae* Tropfen oder die alten Holznägel ſind, warum die Triglyphen nicht ihrem Namen gemäſs drei Einſchnitte haben und warum die Metopen nicht, wie ihr Name es beſagt, zwiſchen den Oeffnungen ſtehen, ſondern wohl ſelbſt die Oeffnungen waren u. ſ. w.; der kann darüber nicht im Zweifel ſein, daſs die Alten nicht wuſsten, was die Einzelformen ihrer Kunſt bedeuteten. Schon zu *Auguſtus'* Zeiten findet man bei *Vitruv* denſelben ähnlichen Streit, dieſelbe Ungewiſsheit und Unmöglichkeit, den Sinn der griechiſchen Bauformen zu enträtſeln. So hatten die Griechen ihre Ornamente aus allen möglichen Kulturen überkommen, aus der mykeniſchen, ägyptiſchen und chaldäiſch-babyloniſchen Kunſt. Mit Hilfe des Akanthusblattes und einiger weniger anderer Blätter und Blüten näherten ſie dieſe urſprünglich recht wenig Natur verratenden Ornamente der Natur; aber die harte ungefüge Grundform warfen ſie nicht über Bord; dieſe wandelte ſich nur unter ihrer Künſtlerhand zum »ſtiliſierten« Ornament um. Der Schluſs nun, daſs man Ornament nur ſchaffen kann, indem man es ſtiliſiert, iſt ein völliger Irrtum, der groſse Irrtum, welcher jedes Neuſchaffen heutzutage unterbindet.

Wo die Griechen und Römer die ihnen überkommenen Formen nicht verwendeten, auf den Frieſen ihrer Tempel, auf ihren Bechern und Geräten, da nahmen ſie die Natur, wie ſie war, und verzierten damit Flächen und Geräte. Das Laub des Efeu und ſeine Beeren, das Weinlaub und die Trauben, den Hopfen, die Bohnen, ſämtliche Früchte ſehen wir da. Sind ſie ſtiliſiert? Mit nichten. Die liebevollſte Nachahmung und Beobachtung der Natur tritt uns entgegen. Selbſtverſtändlich ſind es keine Gipsabgüſſe natürlicher Pflanzen. Künſtlerhand hat ſie geformt, für die betreffende Stelle gerichtet und geſtreckt und ſie dem Material angepaſst. Will man dies mit »Stiliſieren« bezeichnen, dann hat man Recht. Dies iſt aber auch das einzig berechtigte Stiliſieren der Naturformen; dieſes allein hat bleibenden Erfolg. Das künſtleriſch geſchulte Auge, nicht willkürliches Verzerren ſchafft für den gegebenen Ort aus der Natur das »ſtiliſierte« Ornament.

Wir werden dieſe einzig berechtigte »Stiliſierung« beim gotiſchen Laubwerk wiederfinden.

Der irrige Gedanke, »ſtiliſieren« zu müſſen, treibt die Baumeiſter dazu, kein Geſicht ohne Grimaſſierung, keine Blüte ohne abſonderliche Verzerrungen, kein Blatt, keinen Stiel ohne Zwang oder Gewalt zu zeichnen oder modellieren zu laſſen. So ſind aber weder die Griechen, noch die Römer, noch die Renaiſſancebaumeiſter vorgegangen, ſobald ſie ſich vom überlieferten Ornament freigemacht hatten; noch führt irgend ein berechtigter und begründeter Gedankengang zu derjenigen »Stiliſierung«, wie ſie heutzutage verſtanden oder miſsverſtanden wird. So iſt vor allem das gotiſche Mittelalter nicht verfahren.

127. Romaniſches Ornament.

Die Herkunft des romaniſchen Ornaments läſst ſich am ſicherſten in Italien verfolgen. Dort haben wir in Ravenna heute noch die Umbildung aus dem römiſchen in das altchriſtliche Ornament vor Augen. Dieſes altchriſtliche Ornament aus der Gotenzeit (zwiſchen 450 und 550) wandelte ſich unter den Langobarden zu dem Ornament um, wie wir es nach dem Jahre 1000 in der oberitalieniſch-romaniſchen Kunſt ſehen. Die Flechtwerke und die Flechtbänder ſind beſonders kennzeichnend. Sonſt gibt es an den italieniſch-romaniſchen Bauten eine recht unangenehme und unverſtändige Anhäufung von Tieren, Darſtellungen ganzer Sagen und Geſchichten, die von einer ungeregelten Phantaſie der Künſtler erzählen. Beſondere Schönheit kann man den wenigſten dieſer Verzierungen nachrühmen.

Erſt im XII. Jahrhundert trat auch in Italien eine Wiederaufnahme des antiken Ornaments ein, und damit entſtanden formvollendetere Beiſpiele. So beſitzt der Dom zu Piſa (um 1150) innen recht ſchöne antike Kapitelle, wenn ſie auch ſpäter mit Gips »verſchönt« worden ſind, und aufsen herrliche Rankenführungen. So finden wir in den zahlreichen Kirchen zu Lucca die antiken Kapitelle neben wirklich alten in den mannigfaltigſten Arten verſucht und umgemodelt, ohne jedoch die Jahre ihrer Entſtehung feſtſtellen und damit die ſo verlockende Frage beantworten zu können: welches Land iſt zuerſt auf dieſe Renaiſſance der antiken Einzelheiten verfallen, Frankreich, Italien oder Paläſtina?

In Deutſchland kann man natürlich nur in denjenigen Teilen, welche zum alten Römerreich gehört hatten, die Fortentwickelung des antiken Ornaments verfolgen. *St. Peter* auf der Zitadelle in Metz, das Aachener Münſter, die Vorhalle zu Lorſch und die Miniaturen geben Auskunft. Aber merkwürdigerweiſe hört nach dem Jahre 1000 das Ornament an den Bauten faſt völlig auf; dieſelben ſind ganz glatt. So *St. Michael* zu Hildesheim (1022 geweiht), die Kloſterkirche zu Limburg a. d. H. (1040 begonnen), *St. Maria im Kapitol* zu Cöln (1049 geweiht), die Krypta zu Brauweiler aus derſelben Zeit u. ſ. w. Erſt nach dem Jahre 1100 tritt an den romaniſchen Bauten überall reichſtes Ornament auf. Man iſt deswegen berechtigt, nach der Herkunft zu fragen. An das karolingiſche Ornament ſcheint dieſes neue romaniſche Ornament gar nicht anzuſchlieſsen. Nur die Geflechte, welche die langobardiſche Kunſt Italiens ſo ſehr liebte, ſind gerade ſchon an *St. Peter* zu Metz vorhanden. Die wirre und abſtoſsende Verzierungsart an *St. Jakob* zu Regensburg (1200) und ihm verwandten Bauten, wie die Krypta zu Freiſing, ſcheinen dagegen den Italienern anzugehören, welche als Comaciner in die Nachbarländer zogen, wie im vorhergehenden Hefte (Art. 170, S. 230) dieſes »Handbuches« gezeigt wurde.

Die früheſte Verzierungskunſt in Sachſen, alſo diejenige der Schloſskirche zu Quedlinburg, der Liebfrauenkirche zu Magdeburg, der Kloſterkirche zu Hamersleben und des Umbaues von *St. Michael* zu Hildesheim (nach 1186) ſieht zuerſt höchſt befremdend aus. Antike Palmettenreihen, mit Tieren und anderen Verzierungen

gemiſcht, welche völlig morgenländiſch anmuten, wollen ſich anfangs gar nicht erklären laſſen; aber die antiken Palmettenreihen finden ſich auf byzantiniſchen, und zwar gleichzeitigen Bauten im Morgenlande. Daher dann auch die aſiatiſchen Tiere, die mangels anderer Erklärungen ſonſt auf indogermaniſche Zuſammenhänge zu deuten ſcheinen, d. h. auf eine nun an den Tag kommende, aus Aſien mitgebrachte Holzſchneidekunſt der alten germaniſchen Stämme. Aber da dies erſt nach Jahrhunderten geſchah, will auch dieſe Erklärung bedenklich erſcheinen. Die ganz fremden und abſonderlichen Kapitelle von *St. Michael* zu Hildesheim und des Kreuzganges an der Kirche zu Königslutter (um 1180) ſcheinen dagegen jeder Erklärung zu ſpotten.

Während ſo in Sachſen im XII. Jahrhundert anſcheinend morgenländiſche Einflüſſe tätig waren, ſo fand ſich am Oberrhein auch die Wiederaufnahme des antiken Ornaments ein. So beſonders am Dom zu Speier (um 1180), in Frankenthal am ſog. Erkenbertbau u. ſ. w. Dies beruht aber erſichtlich auf ausländiſcher Schulung, alſo in Speier auf franzöſiſcher.

128. Wiederaufnahme des antiken Ornaments.

In Frankreich hat ſeit der Römer Zeiten ein wenig ſchönes Ornament geherrſcht, das ſich ſchwer gliedern läſst. Beſonders im Süden und Weſten macht es einen geradezu wüſten und abſtoſsenden Eindruck. Es begann erſt ſchön zu werden, als in der Ile-de-France, wie in Burgund und in der Provence, antike Vorbilder wieder aufgenommen wurden. Dies geſchah aber zu gleicher Zeit, als ſich aus der romaniſchen die gotiſche Kunſt losrang, alſo gegen 1140.

Der Chor und die Weſtanſicht von St.-Denis (1140—44), die Weſtanſicht von Chartres (um 1140) und das Schiff der Kathedrale von Le Mans, *St.-Laumer* zu Blois (ſiehe Fig. 91, S. 54) bieten die reichſten und ſchönſten Beiſpiele im nördlichen Frankreich. Woher dieſe Wiederaufnahme des antiken Ornaments ſtammt, iſt ſchwer zu entwirren.

Auſser in Burgund, in der Provence und in der Ile-de-France finden ſich in Italien und im Gelobten Lande, wie geſagt, ähnliche Herde der meiſterhafteſten Uebung des antiken Ornaments; leider iſt ihre Entſtehungszeit nicht zu ermitteln, bezw. nicht ſicher zu belegen.

Die Burgunder Bauten ſcheinen höchſtens gleichzeitig mit denjenigen in Nordfrankreich zu ſein; in der Hauptſache dürften ſie ſogar erſt zwiſchen 1150 und 1200 das antike Ornament pflegen. Dies geſchah in ſolch geiſtreicher Art, daſs es einer förmlichen Weiterentwickelung der antiken Formen gleichkommt; die Kathedralen von Langres und Autun ſind glanzvolle Beiſpiele. Aus Burgund ſcheint alſo die Wiederaufnahme des antiken Ornaments im XII. Jahrhundert nicht zu ſtammen.

In der Provence ſind die bekannteſten und hervorragendſten Vertreter dieſer Richtung die Weſtanſichten von *St.-Trophîme* zu Arles und von St.-Gilles. Hier iſt nicht bloſs das Ornament, hier iſt der ganze antike Formenkanon: Poſtament, Säule, Gebälke und Giebel, wieder aufgenommen. Aber auch hier läſst ſich bisher nicht feſtſtellen, ob dieſe Renaiſſance früher, gleichzeitig oder ſpäter als diejenige im Norden Frankreichs (gegen 1140) geblüht hat.

Endlich finden wir im Heiligen Lande an der Grabeskirche ebenfalls dieſe Handhabung des ſchönſten antiken Ornaments, aber ebenſowenig römiſch anmutend wie in Lucca und Piſa oder in Langres und Autun. Hier ſieht es ſo »byzantiniſch« aus, daſs man die Geſimſe der Seitenanſicht von der heiligen Grabeskirche ſogar für Simſe aus *Juſtinian*'s Zeit hält, welche die Kreuzfahrer bei ihrem Neubau

im XII. Jahrhundert wieder verwendet hätten. Doch dies ist irrig; diese Simse passen mit allen Kröpfen so vorzüglich in die Einteilung der Ornamente ihrer Einzelglieder, dass sie nur für diese Aufsenansicht angefertigt worden sein können.

129. Handhabung des antiken Ornaments.

Im Heiligen Lande scheint in der Tat der Schlüssel des geheimnisvollen Rätsels zu liegen, wie es kommt, dass nach jahrhundertelangen kindlichen Versuchen, die Antike festzuhalten und nachzustammeln, oder dass gar nach jahrhundertelanger Unterbrechung das antike Ornament plötzlich mit einer Meisterschaft und mit einer völlig ungeahnten Auffassung an einzelnen Punkten der bekannten Welt gehandhabt wird, die für jeden Künstler unverständlich ist. Der Künstler weiss, dass das Sehen antiker Formen gar nichts nutzt, wenn die Schulung fehlt. Hatten doch die Künstler der vorhergehenden Jahrhunderte die antiken Vorbilder ebenso vor Augen gehabt wie die Baumeister während dieser kurzen Jahrzehnte des XII. Jahrhunderts. Ja, die früheren Baumeister hatten die antiken Ornamente viel zahlreicher und besser erhalten gesehen; denn jedes Jahrhundert lässt ungezählte Ruinen verschwinden, wenn sie unbenutzt nicht unter Dach und Fach sind. Wenn das blosse Sehen von Kunstwerken etwas nutzte, dann müsste es jedem Künstler zu jeder Zeit möglich sein, die Alten nachzuahmen. Die Rolle eines *Niccolò Pisano*, welche ihn die kunstgeschichtlichen Bücher spielen lassen, wonach er sich wieder der Antike »zugewandt« und sie nun auch sogleich bewältigt habe, gibt es im Leben nicht. Hierzu gehört Schule und Schulung. Diese aber sind das Ergebnis der Bestrebungen von Geschlechtern! Wo konnte diese Schulung stattgefunden haben? Nur im Heiligen Lande. Dort gab es nicht nur alte Ueberreste; dort gab es auch noch Künstler, welche nach tausend Jahren genau noch so modellierten, wie es ihre Vorväter erlernt hatten. Wir haben im vorliegenden schon so häufig das in die Augen springende Kennzeichen griechischer Kunst hervorgehoben, nämlich das unentwegte tausendjährige Beharren bei denselben Formen, ein Beharren, das uns Westeuropäern gänzlich unverständlich ist, weil es unserer Natur völlig widerspricht.

Nachdem die antike Kunstübung tausend Jahre sich kaum merklich abgetönt erhalten hatte, geschah plötzlich der Sprung vom antiken Säulentempel zum Innenraum der *Agia Sophia*! Vom ängstlich gehüteten und geheiligten korinthischen Kapitell zum Würfelknauf der altchristlichen Säulen und von der Rankenführung, die einmal rechts und einmal links gewunden ist, zum gleichmässigen Ueberspinnen der zu verzierenden Flächen mit spitzem Akanthuslaub. Jede Palmette, jede Anthemie gewinnt unvermittelt eine unverkennbar neue Gestalt. Nach diesem Sprung aber hielt Byzanz, das erst nach einem solchen gewaltsamen Aufschwung in der Kunst griechisch wurde, ebenso unentwegt durch tausend Jahre diese Formen fest. Die Griechen verharrten — genau wie zur Zeit der klassischen Kunst — nun im »Byzantinismus«. Diese griechisch-syrische Bevölkerung lebte unter der mohammedanischen Herrschaft allerorts weiter; dies beweisen die Berichte über den ersten Kreuzzug, nach denen die Kreuzfahrer in allen Städten die Christen in grosser Anzahl vorfanden. Diese waren für die ungeschulten arabischen Horden die Lehrmeister in allen Künsten und Kunsthandwerken geblieben und waren die Künstler und Kunsthandwerker ihrer neuen Herren. Von der alten Bevölkerung des Heiligen Landes haben die Kreuzfahrer ersichtlich ihre plötzliche Renaissance des antiken Ornaments erlernt. So erklärt sich die völlig nichtrömische Fassung der in Rede stehenden Formen. Griechisch sehen sie in der Tat aus und nicht wie die Ueberreste, welche die römische Herrschaft allerorten im Abendlande hinterlassen hatte.

Was den Kreuzfahrern vor Augen ſtand, als ſie das Gelobte Land eroberten, ſehen wir obendrein heute noch zum Teil erhalten vor uns ſtehen, und *de Vogüé*[132]) hat in der Mitte des vorigen Jahrhunderts dieſe Bauten für die gebildete Welt wieder entdeckt.

Hören wir vorab die Kreuzfahrer, wohin ſie zuerſt gekommen ſind, in welchen Gegenden ſie ſich heimiſch gemacht haben und wie ſie ſich ſofort an das Aufbauen der Städte begeben haben.

»*Tandem his erepti periculis, deſcenderunt in regionem uberrimam, juxta Antiochiam minorem, quae Piſidiae metropolis eſt. Dehinc quoque turmas quasdam miſerunt in diverſas provincias, ut eas explorarent, poſſentque ad principes ſuos earum conditiones perferre. Turmae a caſtris diviſae, Heracleam Lycaoniae urbem praetereuntes ad Iconium ejusdem regionis metropolim pervenerunt, quam omni habitatore vacuam, invenerunt. Turci enim civitates et caſtella deferentes, cognito peregrinorum adventu, non habebant fiduciam reſiſtendi. Indeque Maratiam urbem tranſeuntes Ciliciam ſunt ingreſſi. Habet autem Cilicia ab oriente Coeleſyriam, ab occidente Yſauriam, a Septentrione juga montis Tauri, ab Auſtro Cypricum mare. Habet etiam duas urbes metropolitanas, Ananarzan et Tharſum, doctoris gentium Pauli natale ſolum, quae civitas ſubdita eſt Baldwino fratri ducis Godefridi. Robertus Normannorum dux quandam cepit urbem Azena vocatam, et dedit eam ſuo militi Simeoni. Dux Boamundus et comes Reimundus ceperunt aliam urbem, quam Petro de Alpibus contulerunt. Inde ad Oxan profecti, urbem obtinuerunt, et Petrus de Ruffilo cepit Rufam et plurima caſtella ſubegit. Guelfus quidam, natione Burgundus, Adama urbem ſubjugavit et Tancredum ſupervenientem, in ea benigne ſuſcepit. Tancredus inde profectus, Maunſtram venit, et Turcis interfectis, urbem ſubjugavit. Inde ad minorem Alexandriam deſcendens urbem obtinuit, et provinciam ſibi totam ſubegit. Baldewinus frater ducis Godefridi, ad majorem reverſum exercitum (aſſumpta militia) in partes Septentrionales deſcendit, et regionem totam usque ad Euſratem, in ſua jura recepit. Exiit ergo fama ejus ad cives Edeſſanos, qui trans flumen habitabant, quod tantus princeps de gente occidentis advenerat, qui vocantes eum humiliter rogabant, ut ſibi et ſuae civitati praeeſſe dignaretur. Eſt autem Edeſſa nobilis Meſopotamiae civitas, quae alio nomine Rages appellatur, ad quam Tobias ſenior, Tobiam filium ſuum miſit, ut a Gabelo cognato ſuo, repoſceret decem talenta. Ad hanc veniens Baldewinus, a Duce urbis et populo univerſo, cum gloria ſuſcipitur et honore. Inde urbem Samoſatum accedens, cum vidiſſet eam quaſi inexpugnabilem, datis aureorum decem millibus, emit eam a duce civitatis, et in ſua jura recepit. Et inde ad Sororgiam tranſiens, obſedit illam, et cepit. Quod cum factum fuerat, liber commeatus ab Ediſſa usque ad Antiochiam, tranſire volentibus, patebat. Major interea excercitus ad urbem Mareſeam profectus (quam Turci prae timore, vacuam reliquerant) Chriſtianos in ea ſolummodo invenerunt. Inde miſerunt Robertum Ducem Normannicum ad urbem Artaſiam, cum Comite Flandrenſi, quorum adventum, cum cives cognoverunt, Turcos omnes, qui eos multo jam elapſo tempore oppreſſerant, occiderunt, et extra urbem omnium capita projecerunt. Diſtat autem haec civitas ab Antiochia milliaribus quindecim, quae etiam Calquis alio nomine nuncupatur.*

His ita geſtis revocatae ſunt omnes legiones diſperſae per diverſas provincias . . .«[133])

[Nachdem ſie dieſen Gefahren endlich entronnen waren, ſtiegen ſie in ein ſehr üppiges Gefilde hinab, nahe bei Antiochia minor, das die Hauptſtadt Piſidiens iſt. Von hier entſandten ſie wieder einige Abteilungen nach verſchiedenen Provinzen, um ſie auszukundſchaften und womöglich ihren Führern die Uebergabebedingungen derſelben zu überbringen. Die Abteilungen verließen das Lager, zogen an Heraklea, einer Stadt Lykaoniens, vorbei und kamen nach Ikonium, der Hauptſtadt desſelben Gebietes, das ſie von aller Einwohnerſchaft verlaſſen antrafen. Die Türken nämlich hatten, als ſie von der Ankunft der Pilger erfuhren, Städte und Burgen verlaſſen, da ſie nicht den Mut hatten, Widerſtand zu leiſten. Von hier zogen ſie bei der Stadt Maratia vorbei und betraten Cilicien. Cilicien wird aber im Oſten von Cöleſyrien,

132) Vogüé, M. de. *La Syrie centrale etc.* Paris 1865—77.

133) Siehe: *Matthaei Paris monachi Albanenſis Angli Hiſtoria major. Editore Wats.* London 1684. S. 27.

im Weſten von Yſauria, im Norden von den Höhenzügen des Taurusgebirges, im Süden vom Cypriſchen Meer begrenzt; auch beſitzt es zwei Hauptſtädte, Ananarza und Tharſus, das Heimatland des Lehrers der Völker, Paulus.

Dieſe Stadt wurde unter die Hoheit *Balduin's*, des Bruders des Herzogs *Godefrid*, geſtellt. *Robert*, der Herzog der Normannen, eroberte eine Stadt namens Azena und gab ſie ſeinem Ritter *Simeon*. Herzog *Boamund* und Graf *Reimund* eroberten eine andere Stadt, die ſie *Petrus von den Alpen* verliehen. Von hier rückten ſie nach Oxa vor, beſetzten die Stadt, und *Petrus von Ruſſilo* nahm Rufa und bezwang die meiſten Burgen. Ein gewiſſer *Guelfus*, von Abſtammung ein Burgunder, unterjochte die Stadt Adama und nahm *Tankred*, der vorüberzog, in ihr gaſtfrei auf. *Tankred* kam von hier aus nach Manaſtra, erſchlug die Türken und unterwarf die Stadt. Von hier aus zog er nach Alexandria minor hinab, gewann die Stadt und unterwarf ſich die ganze Provinz. *Balduin*, der Bruder des Herzogs *Godefrid*, zog mit den Rittern zum gröſsten Unglück des Heeres in die nördlichen Gegenden hinab und brachte das ganze Gebiet bis zum Euphrat in ſeine Hand. Es gelangte daher von ihm das Gerücht zu den Bürgern von Edeſſa, die jenſeits des Fluſſes wohnen, daſs ein gewaltiger Fürſt vom Volke aus dem Weſten herangekommen ſei. Sie riefen ihn herbei und baten ihn ehrfurchtsvoll, er möge geruhen, ihrer Stadt Herr zu ſein. Edeſſa iſt aber eine vornehme Stadt Meſopotamiens, die mit anderem Namen Rages heiſst; dorthin entſandte *Tobias der Aeltere* ſeinen Sohn *Tobias*, um von ſeinem Verwandten *Gabelus* 10 Talente zurückzufordern. Als *Balduin* hierhin kommt, wird er vom Herrn der Stadt und der geſamten Bevölkerung ruhm- und ehrenvoll aufgenommen. Von hier zog er zur Stadt Samoſata. Als er hier geſehen hatte, daſs ſie ſo gut wie uneinnehmbar ſei, zahlte er 10000 Goldſtücke, kaufte ſie vom Herrn der Stadt und nahm ſie unter ſeine Hoheit. Von hier ſetzte er nach Sororgia über, belagerte ſie und nahm ſie ein. Nach dieſer Unterbrechung war von Edeſſa bis Antiochia der freie Verkehr für diejenigen, die hindurchziehen wollten, ungehindert. Das gröſsere Heer rückte inzwiſchen zur Stadt Mareſea vor (die die Türken voller Furcht leer zurückgelaſſen hatten) und fanden in ihr nur allein Chriſten vor. Von hier ſchickten ſie den Normannenherzog *Robert* mit dem flandriſchen Grafen zur Stadt Artaſia; als die Bürger von ihrer Ankunft erfuhren, erſchlugen ſie alle Türken, die ſie ſchon ſeit langer Zeit bedrückt hatten, und warfen ihrer aller Häupter zur Stadt hinaus. Dieſe Stadt aber, die auch mit anderem Namen Calquis genannt wird, iſt von Antiochia 15 Millien entfernt.

Nach dieſen Taten ſind alle durch die verſchiedenen Provinzen zerſtreuten Heeresteile zurückgerufen worden.]

»*Comiſſa denique Antiochia Duci Hosmundo, propter vitandum taedium, et famem, et maxime propter Principum discordias proficiscunter in Syriam, et expugnatis urbibus Saracenorum Marta, et Barra, et multis regionis illius caſtellis, tanta ibi fame afflicti ſunt Chriſtiani, ut corpora Saracenorum jam faetentia edere compellerentur. Anno Domini MXCIX Chriſtianis fortiter debellantibus, eorumque urbes, et caſtra ſibi bellando vindicantibus, contingit apud quoddam munitiſſimum caſtrum, quod vocatur Archas, ab eo Jeruſalem octo manſionibus ſitum, multos eorum perire. Inter quos Ancelinus de Riboldi monte in capite lapide percuſſus occubuit poſt acceptum vulnus, hoc ſolummodo verbum tertio repetens: Deus adjuva me. Poſt hoc exercitus Dei Divino monitu in Syriae interiora profectus, refocillatus eſt larga Dei manu. Et quia cives, et caſtellani Regionis illius Legatos ad eos cum multis donariis praemittebant, tradere eis urbes, caſtraque parati; a quibus ſecuritate accepta, urbibus, et caſtris indicto tributo, multis, qui ſe tempore tribulationis ſubtraxerant, ad eos redeuntibus apud Tyrum, Aerlin tandem pervenerunt, eaque obſeſſa cum pro victus, et praecipue aquae penuria laborarent, ex condictu communi omnes quotidie nudis pedibus orando circuiverunt civitatem*«[134]).

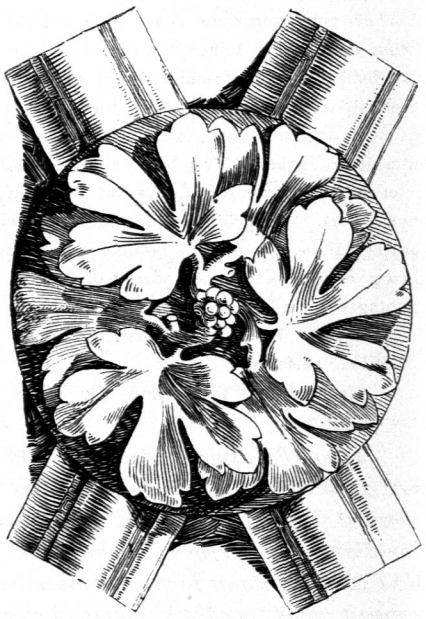
[Nachdem man ſchlieſslich Antiochia dem Herzog *Hosmund* (*Boemund*) anvertraut hatte, marſchierten ſie nach Syrien, um dem Ekel und Hunger aus dem Wege zu gehen und hauptſächlich wegen der Zwiſtigkeiten unter den Führern. Nach Eroberung der Sarazenenſtädte Marta und Barra und vieler Burgen jenes Landes wurden die Chriſten hier von einer ſo groſsen Hungersnot heimgeſucht, daſs ſie gezwungen waren, die faulenden Leichen der Sarazenen zu verzehren. Im Jahre des Herrn 1099 ereignete es ſich für die Chriſten, die tapfer den Kampf fortſetzten und mit Waffengewalt viele ihrer Städte und Burgen gewannen, daſs vor einer ſehr ſtark befeſtigten Burg, Archas mit Namen, — von ihr liegt

134) Siehe: MURATORI. *Rerum italicarum ſcriptores.* Mailand 1723. III, 353 ff. in: *Vitae pontif. Romanorum Cardin. de Aragonia et aliorum.*

Jeruſalem 9 Raſten ab — ſehr viele von ihnen den Tod fanden. Unter dieſen wurde *Ancelin von Riholdi* oben auf den Kopf von einem Stein getroffen; er ſtarb nach Empfang der Wunde, indem er nur dies eine Wort dreimal wiederholte: »Gott ſteh' mir bei.« Hierauf rückte das Heer Gottes auf göttliche Mahnung hin in das Innere von Syrien vor und iſt durch die freigebige Hand Gottes neu geſtärkt worden. Und weil Bürger und Befehlshaber jenes Gebietes Geſandte mit vielen Geſchenken vorſchickten, daſs ſie bereit ſeien, ihnen Städte und Lager zu übergeben, nahmen ſie Bürgſchaft von ihnen und legten Städten und Burgen Tribut auf. Nachdem viele, die ſich zur Zeit der Bedrängnis davongemacht hatten, zu ihnen bei Tyrus zurückgekehrt waren, gelangten ſie endlich nach Aerlin und belagerten es, und da ſie unter Mangel an Lebensmitteln und beſonders an Trinkwaſſer litten, ſo umzogen ſie täglich nach gemeinſamem Uebereinkommen mit nackten Füſsen unter Gebet die Stadt.]

»*Anno igitur Dominice Incarnat. 1099. Eccleſiae Romanae praeſidente D. Papa Urbano II. Piſanus populus in navibus centum viginti ad liberandam Jeruſalem de manibus Paganorum profectus eſt, quorum rector et ductor Daibertus Piſanae Urbis Archiepiſcopus extitit, qui poſtea Jeroſolymis factus Patriarcha remanſit. Proficiſcendo vero Leucatam, et Cefaloniam, urbes fortiſſimas expugnantes expoliaverunt, quoniam Jeroſolymitanum iter impedire conſueverant. In eodem autem itinere Piſanus exercitus Maidam urbem fortiſſimam cepit, et Laudiciam cum Boamundo, et Gibellum cum ipſo et Raymundo Comite S. Aegidii obſedit. Inde igitur digreſſi, venerunt Jeroſolymam, quae anno milleſimo centeſimo a Chriſtianis capta fuit, et retenta fuit; ibique Piſani morantes per aliquantum temporis, et inopem urbem reaedificantes ad propria regreſſi ſunt*«[135]).

Fig. 406.



Von der *Sainte-Chapelle* zu Paris[136]).

[Im Jahre der Fleiſchwerdung des Herrn und während Papſt *Urban II.* an der Spitze der römiſchen Kirche ſtand, zog das Volk von Piſa in 120 Schiffen aus, um Jeruſalem aus den Händen der Heiden zu befreien; ihr Befehlshaber und Führer war *Daibert*, der Erzbiſchof von Piſa, der ſpäter zum Patriarch von Jeruſalem gemacht (dort) zurückblieb.

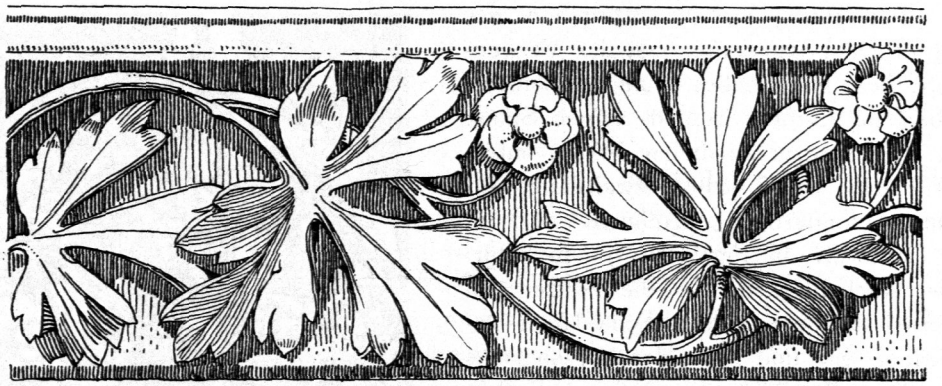
Auf dem Marſche aber eroberten ſie Leucata und Cefalonia, ſehr tapfere Städte, und raubten ſie aus, weil ſie immer den Weg nach Jeruſalem geſperrt hatten. Auf dieſem Wege aber eroberte das Heer von Piſa die ſehr tapfere Stadt Maida und belagerte Laudicia im Verein mit *Boamund* und Gibellum gleichfalls mit ihm und mit dem Grafen *Raymund von St. Egidien*. Von hier brachen ſie auf und kamen nach Jeruſalem, das im Jahre 1100 von den Chriſten eingenommen wurde. Hier hielten ſich die Piſaner eine Zeitlang auf, bauten die hilfloſe Stadt wieder auf und kehrten wieder in ihre Heimat zurück.]

Gerade in dem Dreieck zwiſchen Antiochien, Apamea und Edeſſa am Euphrat liegen alle Orte Nordſyriens, deren Bauten uns *Vogüé* vorführt: Moudjeleia, Serdjilla, Haſs, Babouda, Roueiha, Dana, Baqouza, Kokanaya, Behio, Qalb-Louzé, Tourmanin und Kalat Sema'n. In dieſen Orten hatten ſich die Kreuzfahrer zuerſt heimiſch gemacht, die Städte befeſtigt, Kirchen gebaut und unzählige Pilger nach ſich gezogen. Wenn alſo *Dehio* behauptet, nach dieſen Orten, die in der »Wüſte« gelegen hätten, ſeien höchſtens einmal verſprengte Reiter der Kreuzfahrer gekommen, ſo laſſen ſich dieſe Behauptungen nicht aufrecht erhalten. Die in der Hauptſache aus Piſa und Frankreich ſtammenden Baumeiſter und Bildhauer der Kreuzfahrer haben die vorhandenen Künſtler und Kunſthandwerker der eingeborenen Bevölkerung

[135]) Siehe: MURATORI. *Rerum italicarum ſcriptores*. Mailand 1725. VI. 100 in: *Geſta triumphalia per Piſanos facta*.

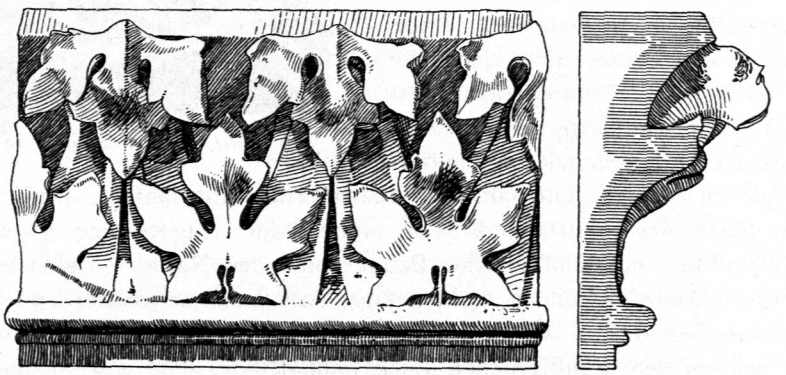
ſelbſtverſtändlich benutzt. So ſehen wir an der heiligen Grabeskirche (um 1150) in unveränderter Geſtalt die »byzantiniſchen« Ornamente wieder verwendet, wie ſie ſeit Jahrhunderten daſelbſt gearbeitet worden ſind, und ſo bringen die abendländiſchen Künſtler in ihre Heimatsorte die neugewonnenen Griechenformen mit nach Hauſe. So erklärt ſich ungezwungen das ſtellenweiſe Auftauchen derartiger Formen im Abendlande, ebenſo ihr ſchnelles Verſchwinden. Wer nicht im Morgenlande geweſen war, hatte kein Intereſſe daran. In ſolcher Weiſe erklärt es ſich, daſs hin und wieder bis in den Anfang des XIII. Jahrhunderts immer wieder, ſelbſt in Deutſch-

Fig. 407.



Von der Kathedrale zu Chartres [136]).

Fig. 408.



Vom Münſter zu Straſsburg [136]).

land, ſo in den Domen von Speier, Magdeburg, griechiſche antike und orientaliſche Formen auftreten; dieſe Baumeiſter hatten ſich im Morgenlande dafür begeiſtert.

130. Auftreten des Naturlaubes.

Nach der Mitte des XII. Jahrhunderts begann in Frankreich das Naturlaub wie mit einem Schlage jedes bisherige Ornament zu verdrängen. Hiermit ſetzte die geiſtvollſte Neuſchöpfung des Ornaments ein, die es je gegeben hat. Findet ſich ein näherliegender Gedanke als der, die Bauten mit dem Laub und dem Getier der eigenen Heimat zu ſchmücken? Und doch, wie weit ab hat er jahrhundertelang gelegen? Aber es gehört die völlige geiſtige Freiheit des Künſtlers dazu,

136) Aus: Dehio & v. Bezold.

welcher, Herr ſeiner Kunſt, ſie meiſtert und ihr innerſtes Weſen durchſchaut. Wer nur als Nachahmer über ihm ſtehender Geſchlechter erzogen wird, mit der ſelbſtverſtändlichen Vorausſetzung, daſs es uns Nachkömmlingen nicht beſchieden iſt, die Hellenen zu erreichen; wer die Kunſt nur als einen unbegreiflichen Schatz unverſtändlicher und zuſammenhangsloſer Formen erkennt — der kommt gar nicht auf den Gedanken, daſs all dies anders ſein könnte, daſs auch die Neuzeit ſelbſtſchöpferiſch vorgehen kann, wenn ſie ſich nur nicht in phantaſtiſchen Willkürlichkeiten ergeht, ſondern vernunftgemäſs, dem Zweck entſprechend, die überkommenen Formen meiſtert und ändert oder neue dem Schoſse der Natur entnimmt.

Fig. 409.



Vom *Hôtel de la Tremouille* zu Paris[136]).

Betrachten wir das Vorgehen der frühgotiſchen Baumeiſter bei der Verwendung des Naturlaubes zum Ornament. Haben ſie ſtiliſiert in dem irrigen Sinne, den man heutzutage dieſem Worte unterlegt? Nein; da iſt nichts Gewaltſames und nichts Abſonderliches. Nehmen wir z. B. das Laubwerk in Fig. 406[136]). In natürlicher Nachläſſigkeit ſind die Blätter des Ahorns auf dem runden Schluſsſtein angeordnet. Sie ſind nicht der Abguſs eines beliebigen Blattbüſchels, das zur Geſtalt des Schluſsſteines in keiner Beziehung ſteht. Nein, die Hand des Künſtlers hat ſie um den Mittelpunkt der runden Scheibe in der reizvollſten Weiſe geordnet. Dabei iſt die Geſtalt des Blattes nicht der Natur entgegen nach einer Symmetrieachſe geformt; ſeine einzelnen Lappen ſind nicht einander gleich. Mit geſchultem künſtleriſchem Blick iſt die Eigenſchaft der Blattumriſſe abgelauſcht: daſs einer ausgebogenen Seite des Blattlappens faſt immer eine eingebogene gegenüberſteht. Kurz, liebevollſte und künſtleriſche Betrachtung der Natur — aber nichts von »Stiliſierung«. Damit iſt jedoch nicht geſagt, daſs man die Blätter und Blüten nur ſo aneinanderreihen dürfte, wie es die Natur getan hat. Man kann ſie miteinander verbinden, wie es dem künſtleriſchen Blick behagt.

Fig. 407[136]) gibt die Blätter des Hahnenfuſses wieder; ſie ſchmiegen ſich dem Verlauf einer Ranke an. Warum ſollte man die Rankenführungen der Antike in den Bann tun, mit der die Griechen ſo groſse Erfolge erzielt haben? Warum ſollte man weiter die Blüten und Früchte nicht verwenden, wenn ſie auch das Mittelalter ſeltener modelliert hat. Die Gotik ordnet auch häufig die Blätter im Sinne der griechiſchen Blattwellen an. Die Kehlen der Hauptgeſimſe ſind mit aufrechtſtehendem Laub verziert (Fig. 408[136]), deſſen Köpfe entweder läſſig überfallen oder ſich kraftvoll unter der überſtehenden Höhlung hervorranken. Je weiter die Gotik vorſchreitet, nach deſto bewegteren und zerteilteren Blättern hält man Umſchau. Die Kohl- und Diſtelformen nehmen überhand; ſelbſt zu den Flechten greift der geiſtreiche Franzoſe (Fig. 409[136]). Ein kleiner Salamander rollt ſich im

Mittelpunkt zuſammen. — Dieſem Bedürfnis der Spätgotik nach bewegten Flächen muſsten ſich die einfacheren Blätter durch Buckelungen ihrer Flächen anbequemen (Fig. 410 u. 411); doch dies iſt kaum noch künſtleriſche Verwendung der Natur, ſondern Karikierung — eine andere Art des neuzeitlichen »Stiliſierens«.

131. Herſtellung der Bildhauerwerke.

In der Herſtellung dieſer Bildhauerwerke hat man ſich bei der Wiederaufnahme der mittelalterlichen Kunſt den folgenſchwerſten Irrtümern hingegeben. Man meinte, im Mittelalter ſeien alle Bildhauerwerke, ob Laubwerk oder Menſchen- und Tierkörper, ob halberhaben oder ringsum völlig ausgebildet, nach Zeichnungen aus dem Stein oder Holz ausgearbeitet worden. Und ſo verfuhr man nun ebenfalls. Daſs dieſe Anſicht völlig irrig war, liegt ſchon in der Natur der Sache; es gibt aber auch keinerlei urkundliche Belege für dieſe ſo unkünſtleriſche Anſicht. Im Gegenteil, die wenigen urkundlichen Hinweiſe ſprechen überall von Modellen, welche für dieſen Zweck angefertigt worden ſind.

Fig. 410.

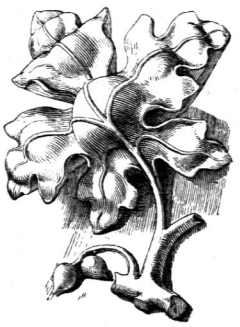
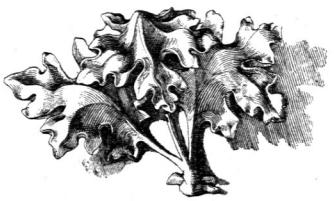


Fig. 411.



Laubwerk vom Dom zu Cöln.

Und in der Tat, was verlangt die Natur dieſer Arbeiten? Die Bildwerke ſind Darſtellungen im Raume, nicht auf der Ebene. Es iſt bei einfachen Körpern wohl möglich, mit Hilfe von zwei oder drei Projektionen die räumliche Geſtalt auf einer Ebene feſtzulegen und zur Darſtellung zu bringen. Bei halbwegs zuſammengeſetzten Körpern, wie Blätter, Leiber und Gewänder, iſt ſchon die Darſtellung mit drei Projektionen an ſich völlig unmöglich. Solche zuſammengeſetzte Körper aber dergeſtalt zu entwerfen, jedes Blatt, jede Gewandfalte, jeden Geſichtsteil zu bilden, zu modeln und zu verändern — immer in drei Projektionen — bis er gefällt, iſt ein ſo unmögliches Beginnen, daſs ſicherlich diejenigen, welche es anraten, ſolches nie verſucht haben. Der Künſtler, welcher ſich bewuſst iſt, daſs die ſchönen Einzelheiten, insbeſondere aber der Schmuck mit Laubwerk und ſchönen Tier- und Menſchenleibern, zu den weſentlichſten Beſtandteilen ſeines Kunſtwerkes gehören, daſs ſie dem Bauwerk jenen Reiz verleihen, den das ſchönheitsbedürftige Auge am Laube des vergangenen Jahrhunderts ſo völlig vermiſst, würde ganz von ſelbſt ſich nach einem anderen Mittel umſehen, um ſeine Gedanken leichter und wirklich in die Tat umſetzen zu können.

Die Bildhauerkunſt iſt ein Schaffen im Raume; folglich kann auch das Entwerfen ihrer Kunſtwerke nur im Raume geſchehen, ſolange und wie nur immer ſolches möglich iſt. Am weichen Wachs und im ſchmiegſamen Ton kann jeder Blattlappen, jede Gewandfalte unermüdlich gerückt und geformt werden. Alle Unterſchneidungen, welche jedem Bleiſtift ſpotten, aber welche die Natur zeigt und die Schönheit verlangt, ſie formt die künſtleriſche Hand mühelos im nachgiebigen Ton, wie es das ſchönheitsgeſchulte Auge verlangt.

Hat aber der Baumeiſter Laub und Getier nur in Zeichnungen hergeſtellt, ſo bleibt die Ueberſetzung in den Raum dem Handwerker vorbehalten; der Stein- und Holzbildhauer iſt der Handwerker jener Kunſt. Der bildende Künſtler ſelbſt

ſtellt ſich nicht an den Block, das Bildwerk zu meiſseln. Solches zu tun iſt er auch nicht befähigt; dazu mangelt ihm die Zeit; dies ſind zwei völlig getrennte Tätigkeiten. Ebenſowenig mauert doch der Baumeiſter ſeinen Entwurf eigenhändig auf. Aber im Mittelalter ſtand alles auf dem Kopf! Die Baumeiſter zeichneten nicht; die Bildhauer modellierten nicht; die »Mönche« ſetzten jenen Stein dahin und jenen dorthin; Gottesbegeiſterung ſtärkte ihre Hände; der Steinmetzgeſell lieſs ſeiner Phantaſie die Zügel ſchieſsen; dieſe führte ſeinen »Meiſsel«, und da die ganze Bevölkerung umſonſt unter Pſalmenſingen arbeitete, ſo wölbten ſich jene Zauberhallen ſtolz gegen den Himmel, vor denen wir ſtaunend verſtummen.

Daſs das Mittelalter die Ueberſetzung der Zeichnung in den Raum nicht dem Handwerker überlaſſen hat, d. h. daſs man im Mittelalter die Bildhauerwerke nicht nach Zeichnungen ausgearbeitet hat, dies beweiſt allein ſchon der Vergleich dieſer mittelalterlichen Werke mit den neuzeitlichen, welche ohne Modell nur nach Zeichnung hergeſtellt worden ſind. Dort der kühnſte Faltenwurf mit den ſtärkſten Unterſchneidungen; hier trockener Faltenzwang mit unkünſtleriſchen, harten Flächen und noch unſchöneren Kanten. Man betrachte die herrlichen Zeichnungen *Viollet*'s, und man vergleiche die öden Handwerkserzeugniſſe, ob Bildwerk, Laub oder Tiere, die nach dieſen Zeichnungen ausgearbeitet worden ſind. Man kann jeden neuen Erſatz, jedes neue Stück mit der Hand greifen; ſchon von der Entfernung fühlt ſich das Auge verletzt durch die Trockenheit und Härte dieſer Bildwerke.

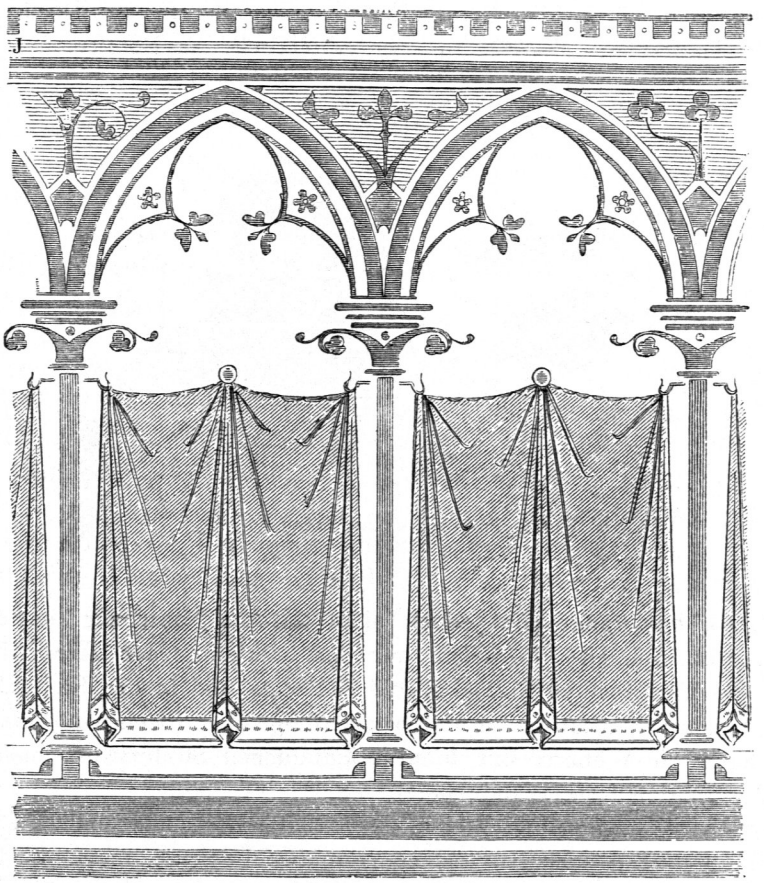
Ich fragte einmal einen ſolchen Bildhauergehilfen, welcher in einer berühmten Steinhauerwerkſtätte nach den Zeichnungen eines groſsen Meiſters gearbeitet hatte: »Haben Sie denn wirklich nach den Zeichnungen gearbeitet?« »Nein, das ging nicht! Wir haben uns kleine Modellchen nach den Zeichnungen hergeſtellt!« Alſo die Klippe der baren Unmöglichkeit hatten ſie glücklich hinter dem Rücken des Meiſters umſchifft. Aber mittels welchen Vorgehens? Sie, die Handwerker, keine Künſtler der Bildnerkunſt hatten ſich die Modellchen zurechtgeſtammelt! Und dieſe nicht in wirklicher Gröſse — ſondern »natürlich« in verkleinertem Maſsſtabe. Dieſes Schaffen nur im kleinen Maſsſtabe ſtammt aus den ärmlichen Zeiten, wo ohne die nötigen Mittel etwas hergeſtellt werden ſollte. Bildwerke, wenn ſie nicht hoch oben ſtehen ſollen oder ganz übernatürliche Gröſsenverhältniſſe beſitzen, müſſen immer in natürlicher Gröſse modelliert werden. Wie Formen wirken werden, welche in das Doppelte oder Dreifache zu übertragen ſind, davon kann ſich ſelbſt der geübteſte Künſtler keine Vorſtellung machen. Dies wäre gerade ſo gut, wie wenn man die architektoniſchen Details in halber wirklicher Gröſse zeichnen wollte; die doppelte Gröſse verlangt detailliertere Formengebung, d. h. mehr Einzelheiten. So verhält es ſich mit dem Laub, ſo mit Gewändern und Geſichtern. Kleinen Geſichtern kann man nicht alle Einzelheiten geben, welche dem groſsen nötig und natürlich ſind.

Doch damit ſind der Irrtümer noch nicht genug, die es zuwege gebracht haben, daſs die neuzeitige Gotik ſo jeder Schönheit in Laub, Getier und Menſchen entbehrt, ſo eigentlich von jeder Kunſt im einzelnen verlaſſen iſt. Wer wird z. B. je ein Standbild oder ein Laub der neueren Teile des Cölner Domes abgieſsen und in Muſeen aufbewahren? Man ſchuf nicht wie das Mittelalter; man griff nicht in die Natur; man nahm nicht das grüne Laub und den neuzeitigen Menſchen zum Vorbild, ſondern man ging nach St.-Denis bei Paris oder nach Xanten am Niederrhein und ahmte ängſtlich das nach, was man dort ſah. Solches hat das Mittelalter nie getan. Nicht nach Gipſen und Vorbildern ſchuf es, ſondern nach der ewig

jungen und immer verſchiedenen Natur. Und daher die unendliche Mannigfaltigkeit des mittelalterlichen Laubes; daher die geiſtvollen Geſtalten; daher die unerſchöpfliche Friſche und Anmut. Kurz daher alles das an den mittelalterlichen Werken, was den neuzeitlichen ermangelt.

Deshalb ſind auch all jene Handwerksregeln irrig, daſs ein Blatt hohl, das andere ausgebogen ſein müſſe, daſs es dieſe Art Flächenfüllung in der Gotik nicht gegeben habe und daſs jenes kein mittelalterliches Geſicht ſei. Einerſeits hat das

Fig. 412.



Von der Abteikirche zu Fontfroide [137]).

Mittelalter nie ſo gedacht und nie ſo gehandelt; andererſeits ſind noch ſo viele Schätze aus dem Mittelalter vorhanden, die den Regelmachern aber fremd ſind, daſs man für jeden »Stilfehler« zehn mittelalterliche Belege beibringen kann. Iſt ſchon bei den Feinden die mittelalterliche Kenntnis ſehr gering, ſo ſteht ſie bei den »Freunden« zumeiſt auf noch viel ſchwächeren Füſsen.

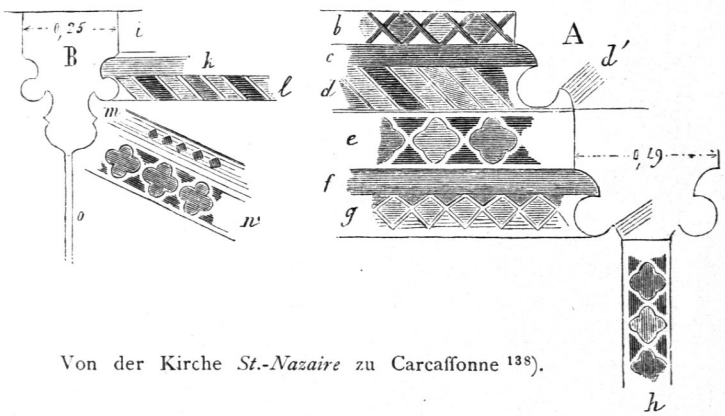
Kurz, man nehme die Natur, wie man ſie findet; man verwende ſie als Künſtler, wie es der Zweck und der Ort erfordert, und man arbeitet »alleweil gut mittelalterlich«. Aber der Künſtler gehört dazu, nicht der Handwerker! So war es auch im Mittelalter!

137) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. VII, S. 97.

132. Gemaltes Ornament.

Wir haben bisher nur das Ornament des Bildhauers in den Kreis unſerer Betrachtung gezogen; wir können am gemalten nicht völlig vorübergehen. Davon iſt natürlich ſehr viel weniger erhalten als vom bildneriſchen. Das gemalte Ornament der Frühgotik bietet aber beſondere Fingerzeige für das Schaffen, die man nicht überſehen darf, will man ſelbſt Neues leiſten. Die frühe Gotik nimmt auch beim gemalten Ornament ihre Zuflucht zur Natur; aber ſie ſucht nicht das Blatt und die Blüte wie ſie ſind, mit Licht und Schatten körperlich darzuſtellen; ſie zeichnet die Naturformen in der Hauptſache nur in Umriſſen, die ſie farbig ausfüllt, wie wir es bei den Geſtalten der Wandbilder geſehen haben. In eben derſelben Weiſe behandelt ſie die Zierarchitekturen, mit der ſie die Flächen ſchmückt. Die reizende Darſtellung *Viollet*'s aus der Abteikirche zu Fontfroide (Fig. 412 [137]) veranſchaulicht dies vortrefflich.

Fig. 413.



Von der Kirche *St.-Nazaire* zu Carcaſſonne [138]).

Die Gotik beſchränkt ſich jedoch nicht auf die Natur zur Herſtellung ihrer maleriſchen Verzierungen; ſie behält aus der überkommenen Kunſt die Rankenführungen, die Flechtbänder und ähnliches bei. So ſind in der St. Eliſabethkirche zu Marburg ganze Fenſterbreiten durch ein ſteigendes Flechtband eingenommen. Beſonders auch die Weberei mit ihren orientaliſchen Stoffmuſtern bleibt ein gern ausgebeutetes Feld für die Wandmalerei.

Wie reich die Farbenabwechſelung war, deren ſich dieſe ebenſo farbenkundige wie farbenfreudige Zeit auch bei ſolchen Aufgaben bediente, möge die Betrachtung von Fig. 413 [138]) lehren.

Am Gurt *A* aus *St.-Nazaire* zu Carcaſſonne iſt die Platte *b* mit abwechſelnd zinnoberroten und rotbraunen Vierecken bemalt, die durch ſtarke ſchwarze Striche eingefaſst ſind. Die verbleibenden Dreiecke ſind gelber Ocker. Die Hohlkehle *c* iſt braunrot; das gedrehte Band auf dem Rundſtab *d* abwechſelnd ſchwarz, gelber Ocker und braunrot. Weiſse Striche trennen dieſe Farben. Die Hohlkehle *d'* iſt braunrot; die Vierpäſſe der zweiten Platte *e* gelber Ocker und braunrot, eingefaſst durch weiſse Striche auf ſchwarzem Grund. Die Hohlkehle *f* iſt braunrot, der Wulſt *g* beſitzt zinnoberrote Vierecke, weiſsumrändert auf gelbem Ockergrunde. Platte *h* ähnelt derjenigen bei *e*, ebenſo die Platte *i* der Diagonalen *B*. Die Kehle *k* iſt braunrot; der Wulſt *l* entſpricht demjenigen bei *d*. Die Kehle *m* hat ſchiefergraue Vierecke auf ockergelbem Grund mit weiſsem Strich darunter. Der Birnſtab *n* hat zinnoberrote Päſſe, weiſsumriſſen auf ſchwarzem Grund. Durch dieſe groſse Mannigfaltigkeit ſind die lebhafteſten Farben zum ſchönſten Zuſammenwirken gebracht.

[138]) Nach ebendaſ., S. 100.

12. Kapitel.

Bildhauerkunſt.

133. Ueberſicht.

Die Geſchichte der mittelalterlichen Bildhauerkunſt war bis vor wenig Jahren ebenſo »finſter« wie das ganze übrige Mittelalter. In der letzten Zeit iſt hierin ein Wandel eingetreten, beſonders ſeitdem *Viollet-le-Duc* in ſeinen unſterblichen Zeichnungen die franzöſiſchen, ja auch die deutſchen Bildwerke an das Tageslicht gezogen hatte. Stammt doch die ſchönſte Frauengeſtalt, die er beibringt, vom glorreichen Straſsburger Münſter. Man kann ſich aber immer noch nicht vom »antiken Einfluſs« losmachen. Ging doch die bisherige Anſicht dahin, daſs nach der langen Nacht des Mittelalters um 1260 *Niccolò Piſano* in Italien auf die Antike zurückgegriffen habe, und damit ſei erſt die Schönheit wiedergeboren worden, die ſeit den Alten der Erde den Rücken gekehrt hatte. *Niccolò* und die Antike ſeien die Eltern der italieniſchen Renaiſſance. Manche Kunſtgelehrte haben dieſen Nachweis zu ihrer Lebensaufgabe gemacht, ſo z. B. *Dobbert*. *Hans Semper* hat dieſem *Niccolò* ſogar etruskiſche Künſtlervorfahren geſchaffen, welche hoch oben in abgeſchiedenen Gebirgstälern Toskanas einen Funken der antiken Kunſt durch die groſse Barbarei des Mittelalters hindurch gerettet und *Niccolò* übermacht hatten. Kurz, die Geſchichte der mittelalterlichen Bildhauerkunſt fand phantaſiereiche Bearbeitungen; aber die Zuſammenſtellung der Tatſachen ermangelte.

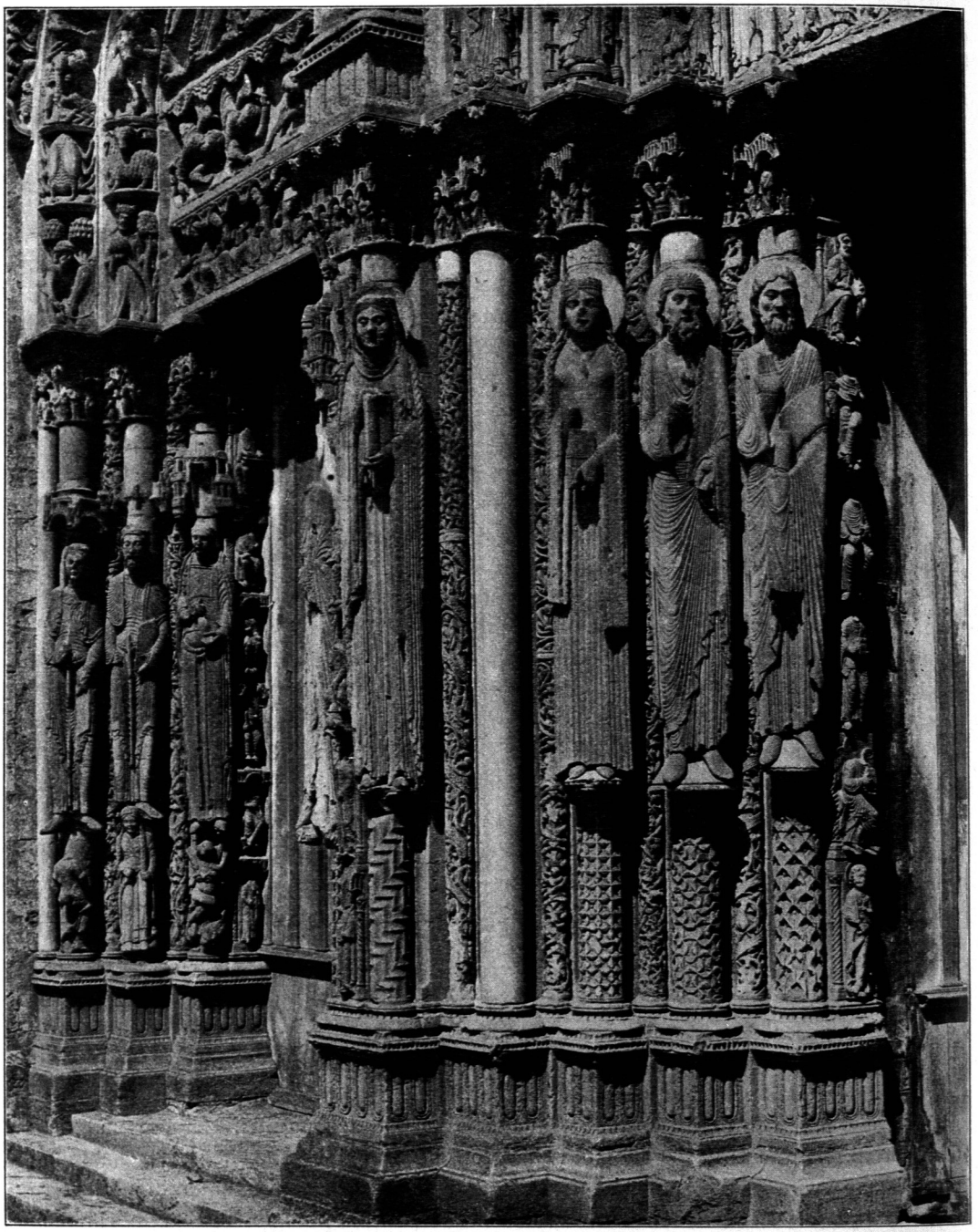
134. Verlauf der Bildhauerkunſt.

Vom gleichzeitigen oder vorhergehenden Verlaufe der Bildhauerkunſt in Frankreich und Deutſchland wuſste man überhaupt nichts. Zwei Dinge ſtanden der richtigen Erkenntnis dieſer Vorgänge im Wege: einerſeits die Gewohnheit, nur nach Italien zu gehen und nur deſſen Kunſtwerke der Betrachtung für wert zu erachten; andererſeits die Erziehung, die jeden gewöhnt, das »finſtere« Mittelalter auf das heftigſte zu verabſcheuen. Bezüglich der Griechen und Römer jedoch wird jeder mit heiliger Scheu vor ihrer göttergleichen Ueberlegenheit erfüllt. Die glorreiche »Renaiſſance« muſste daher bei dieſen mangelhaften Kenntniſſen und ſolcher Gemütsverfaſſung auch in der Bildhauerkunſt nichts anderes als ein Wiedererſtehen der Antike ſein.

Und doch iſt nichts ſo irrig als dieſes. Die Bildhauerkunſt der italieniſchen Frührenaiſſance iſt keineswegs ein Wiederaufleben der Antike, ſondern die richtige Weiterentwickelung der mittelalterlichen Kunſt. Die antiken Meiſterwerke, die in unſeren Muſeen Sinn und Geiſt gefangen nehmen, ſind ſämtlich erſt um 1500 gefunden worden, alſo 100 Jahre nach dem Beginne der Renaiſſance. Alle groſsartigen Meiſterwerke der italieniſchen Bildhauerkunſt aber zwiſchen 1400 und 1500 ſind gut mittelalterlich: nämlich die Darſtellung der Umgebung, der lebenden Menſchheit und der chriſtlichen Geſchichte, die mit den antiken Leibern und dem Gedankenkreis der Alten gar nichts zu tun haben. Sie ſind keine Nachahmung der Antike, wie ſie um und nach 1500 auftrat und wie ſie von unſeren Bildhauern fortwährend weiter betrieben wird. Man mag die Schöpfungen dieſer italieniſchen Frührenaiſſance zergliedern wie man will, ſo findet ſich bloſs Abweichendes, ja Gegenſätzliches zur Antike; nur in Nebendingen und bei beſonderen Vorwürfen erſcheinen antike Löſungen. Der Geiſt der Alten leuchtet aus ihnen jedenfalls nicht hervor.

Man betrachte doch die lieblichen Frauengeſichter auf den Majoliken der *Robbia*'s, die viereckigen Köpfe der *Strozzi*, den »David« von *Donatello* und man

Fig. 414.



Von der Weſtanſicht der Kathedrale zu Chartres.

wird begreifen, wo der Keim zu dieſen Neuſchöpfungen lag, nämlich im unerſchöpflichen Jungbrunnen der Natur und nicht in der Nachahmung der Griechen oder ſonſtiger überlieferter Werke der Römer.

Aber nicht nur über die Herkunft dieſer italieniſchen Bildhauerkunſt der Früh-

Fig. 415.



Von der Südweſtecke der Kathedrale zu Chartres.

renaiſſance irrte man ſich; man wuſste auch nicht, daſs zur Zeit *Niccolò Piſano*'s und dieſes vermeintlichen erſten Aufleuchtens der Schönheit im eigenen deutſchen Vaterlande die Bildhauerkunſt ſchon 75 Jahre lang herrliche Blüten getrieben hatte; daſs die Meiſterwerke der Straſsburger Weſtanſicht Zeitgenoſſen *Niccolò Piſano*'s waren, gegen die er gar nicht aufkommen kann; ja, daſs dort ſchon 50 Jahre vorher in der »Kirche« und »Synagoge« am Südkreuz, wie in der »Krönung« und im »Tode Mariens« ſolche Schöpfungen vorhanden ſind.

Aber wer erachtet das deutſche Vaterland wert, es nach ſeinen Kunſtſchätzen zu durchwandern? Blaut doch über Deutſchlands Kunſtwerken nicht der lachende Himmel Italiens; ſeine Bildwerke ſind nicht in herrlichem Marmor hergeſtellt; ſchwarz und fleckig iſt der Sandſtein. Nicht der Ruhm der Griechen und der Römer gibt den heimatlichen Werken Adelsbriefe, vor denen ein jeder gewohnt iſt, ſich zu beugen. Man weiſs auch gar nicht, wer dieſe Werke geſchaffen hat; dies beeinträchtigt die Wertſchätzung ſehr. Das Kunſtwerk wird zumeiſt nicht geliebt und bewundert, weil es an ſich ſchön iſt; man begeiſtert ſich nur, weil es von dieſem oder jenem berühmten Manne geſchaffen worden iſt. Daſs dieſe Bildwerke jedoch ſchön ſind, kann niemand beſtreiten, und ſo iſt auch die letzte Ausflucht hinfällig, daſs man unter »Renaiſſance« nicht die Wiedererweckung der Antike, ſondern das Wiedererwachen der Schönheit verſtehe.

Als man in der mittelalterlichen Baukunſt nichts als eine Verirrung des Geſchmackes erblickte und die gotiſchen Dome erſchrecklich fand, Anſichten, die gar nicht ſo fern hinter uns liegen, da noch *Gottfried Semper* dieſelben in ſeinem »Stil« gegenüber der vermaledeiten Gotik mit ebenſoviel Ingrimm, als mit Siegesgewiſsheit und Hartnäckigkeit vertrat, als man alſo in der Gotik den Ausbund aller Geſchmackloſigkeit erblickte; da konnte man ja unter »Renaiſſance« die Renaiſſance der Schönheit verſtehen wollen. Aber heutzutage verſagt auch dieſe Ausflucht. Allerdings muſs man ſeine Augen zuerſt an die mittelalterlichen Schöpfungen

gewöhnen, ehe man ihre Schönheiten ermeſſen kann. Aber dies verhält ſich ſo mit allen Dingen. Es iſt ähnlich wie bei der Erlernung einer fremden Sprache. Ehe man ſie nicht gelernt hat, kann man ihre Schönheiten nicht genieſsen. Daher muten jeden, der nur antike Geſichter, antike Falten und antike Körper zu ſehen gewohnt iſt, dieſe mittelalterlichen zuerſt ſo fremdartig, ja ſo abſonderlich an, daſs die meiſten ſich nie dem Genuſſe ihrer Schönheit hingeben können.

135. Aufflammen der Bildhauerei.

Woher ſtammt nun dieſes Aufflammen der Bildhauerkunſt in Deutſchland während des XIII. Jahrhunderts?

Wie die Gotik franzöſiſchem Boden entſproſſen iſt, ſo auch ihre Bildhauerkunſt. In Frankreich kann man faſt 100 Jahre vorher die Entwickelung dieſer Kunſt beobachten. Von Frankreich wurde ſie gegen 1200 mit der Baukunſt nach Deutſchland übertragen, um ſich daſelbſt ſofort auf das eigenartigſte und glanzvollſte zu betätigen. Nach Italien gelangte ſie um dieſe frühe Zeit nur ſtellenweiſe, ohne ſich zu beſonderer Eigentümlichkeit oder Blüte zu entfalten. Da iſt ihm ſelbſt England, beſonders aber Spanien weit überlegen.

Erſt als alle übrigen Länder ſich in der Bildhauerkunſt zur vollen Reife entwickelt hatten, fing auch in Italien um 1260 für die Bildhauerkunſt der Morgen an zu tagen, ein Morgen, deſſen Sonne ebenfalls in Frankreich aufgegangen iſt. Denn *Niccolò Piſano* fuſst auf franzöſiſcher Schulung, auf der mittelalterlichen Kunſt, aber mit italieniſcher Prägung und Eigenart, wie ja auch die Deutſchen ihren Werken ihre Sonderheit aufgedrückt haben.

Doch beginnen wir nun mit der Einzelſchilderung der Entwickelung der mittelalterlichen Bildhauerkunſt.

a) Bildhauerkunſt in Frankreich.

136. Frühe Bildwerke in Nordfrankreich.

Die früheſten Werke, die ſich uns entgegenſtellen, ſind, wie geſagt, diejenigen Frankreichs. Die Weſtanſicht der Kathedrale von Chartres bietet in ihren drei Toren üppige Vertreter dieſer Kunſt. Sie dürften um die Zeit von 1140 geſchaffen worden ſein. *Robert von Torigni*[139]) ſchreibt:

»*Hoc eodem anno [1145] coeperunt homines prius apud Carnotum carros lapidibus onuſtos et lignis, annona et rebus aliis, ſuis humeris trahere ad opus eccleſiae, cuius turres tunc fiebant. Que qui non vidit, iam ſimilia non videbit . . .*«

Und von *Richer*, *Archidiacre* von Châteaudun, welcher am 12. Januar 1150 geſtorben iſt, berichtet das Nekrologium wie folgt[140]):

»*decoravit etiam introitum hujus eccleſiae imagine Beate Marie auro decenter ornato.*«

Drei Tore führen zwiſchen den beiden Weſttürmen in das Mittelſchiff. Ihre Gewände ſind mit Säulchen geſchmückt, an deren Schäften Standbilder angearbeitet ſind. Dieſe befremden ſofort durch ihre abſonderliche Länge und Geradlinigkeit (Fig. 414 u. 415); ſie ſtehen an den Säulenſchäften wie Orgelpfeifen. Dabei ſind die Geſichter von einer Vollendung — allerdings keine von antiker Schönheit; aber wo ſieht man ſolche bei unſerer Umgebung? — daſs man doppelt erſtaunt iſt über die mumienhafte Bildung der Körper. Dieſe Geſichter zeugen von ſolchem Können, daſs es ganz ausgeſchloſſen iſt, das Nichtvermögen habe dieſe Körper geſchaffen. Nur Mode oder Herkommen kann ſolche Art erklären.

Der überaus groſse Reichtum an Bildwerken, der dieſe drei Pforten ſchmückt,

139) *Chronique de Robert de Torigni. Ed. Léopold Delisle. Société de l'hiſtoire de Normandie.* Rouen 1872. Bd. I, S. 238.
140) *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres.* Chartres 1865. Bd. III, S. 19.

Fig. 416.



Vom Mitteltor der Weſtanſicht der Kathedrale zu Chartres [142]).

ſpricht dafür, daſs ſie den Höhepunkt des Könnens einer ganzen Schule darſtellen und daher viele Vorgänger und noch mehr Genoſſen beſitzen müſſen. Die Vorgänger ſind anſcheinend nicht mehr vorhanden, der Genoſſen noch viele.

137. Liebfrauenkirche zu Châlons-ſur-Marne.

In Châlons-ſur-Marne findet man an der Südpforte der Liebfrauenkirche die Ueberreſte ähnlich langgezogener Geſtalten. Man hat ſie in der Revolutionszeit gründlich verſtümmelt, ſo daſs nicht mehr viel zu erkennen iſt. So viele Köpfe unter dem Schafott auch fielen, den Freiheitsmännern genügte dies bei weitem nicht; ſie ſchlugen auch den meiſten Standbildern noch die Hälſe ab.

138. Kirchen zu St.-Denis, Corbeil und Bourges.

In *St.-Denis* bei Paris gab es ähnliche Bildſäulen am Bau von *Suger* (1140—44); aber auch ſie ſind zur Revolutionszeit vernichtet worden und nur in Abbildungen auf uns gekommen [141]). Dagegen ſtehen daſelbſt zwei ſehr gut erhaltene Standbilder aus Corbeil, ein König und eine Königin, die dieſer Zeit angehören, da *Notre-Dame* bei Corbeil ebenfalls von *Suger* (1145) erbaut worden iſt. An der Kathedrale zu Bourges haben ſich zwei ähnliche Pforten unberührt erhalten; allerdings reichen die Geſichter auch nicht annähernd an diejenigen zu Chartres heran; aber die Stellung dieſer Bildwerke ſcheint hier einen beſſeren Aufſchluſs für das Orgelpfeifenartige der Geſtalten zu bieten. Die Säulchen, an welchen ſie angearbeitet ſind, ſtehen ſo weit zurück, daſs ſich dieſe Standbilder zwiſchen ſeitlich hervorſtehende Rundſtäbe einbetten; daher ſind ihre ſeitlichen Umriſſe dieſen Niſchen angepaſst. In Chartres ſind die trennenden Rundſtäbe weiter zurückgeſchoben,

141) Siehe: MONTFAUCON, B. DE. *Les monumens de la monarchie françaiſe.* Paris 1729. Bd. I, Pl. XVI, XVII, XVIII.

142) Nach: MARCOU, P. F. *Album du muſée de ſculpture comparée (Palais de Trocadéro).* Paris o. J.

ſo daſs die geraden Umriſſe und Seiten der Standbilder nun frei zu ſehen ſind. Erklärt ſo die Stellung dieſer Bildwerke in etwas ihre geraden Umriſſe, ſo hat man es auſserdem erſichtlich geliebt, die Geſtalt durch die Gewandung ſo lang und dünn als möglich erſcheinen zu laſſen. Dies galt wahrſcheinlich als ſchön und vornehm.

139. Weſtanſicht der Kathedrale zu Chartres.

Betrachten wir nun den ganzen Entwurf zu Chartres. Im mittleren Bogenfelde iſt der thronende Chriſtus als Lehrer der Menſchheit dargeſtellt, umgeben von den Evangeliſtenzeichen; unter ihm auf dem Sturz die Apoſtel. Von den Bogenkehlen iſt die innerſte mit Engeln ausgefüllt, die zweite und dritte mit Altvätern von vorzüglicher Arbeit (Fig. 416[142]). Im rechten Bogenfelde (vom Beſchauer aus gerechnet) iſt die Kindheit Chriſti dargeſtellt: zu oberſt Maria mit dem Kinde; auf dem unteren Sturz die Verkündigung, die Begegnung, die Geburt und die Anbetung durch die Hirten; darüber die Darbringung im Tempel. Im linken Bogenfelde iſt die Himmelfahrt Chriſti abgebildet; darunter die himmliſchen Heerſcharen und zu unterſt die Apoſtel. Die Bogenkehlen ſind mit den Darſtellungen der Monate und des Tierkreiſes gefüllt.

Laſſen ſich die Bogenfelder leicht und ſicher beſtimmen, ſo will dies mit den Standbildern an den Gewänden weniger leicht gelingen. Man hat darin die alten merowingiſchen Könige und Stifter erblicken wollen. Aber wohl mit Unrecht, ſchon deswegen, weil ſie mit Heiligenſcheinen dargeſtellt ſind. Der eine am linken Gewände des Mitteltores trägt auf dem Kopf eine melonenartige Kappe; dies iſt ein Abzeichen jüdiſcher Propheten und Hoherprieſter. Den Beweis hierfür werden wir in Italien an der Weſtanſicht von *San Donnino* bei Parma führen können.

Eine ebenſolche Melonenkappe zeigt das äuſserſte Standbild am rechten Gewände zu Bourges. Auch hier iſt im Bogenfeld der lehrende Chriſtus mit den vier Evangeliſtenzeichen zur Seite und den Apoſteln auf dem Sturz darunter dargeſtellt, genau wie in Chartres. Die Standbilder der Gewände dürften daher eine ähnliche Bedeutung beſitzen. Jedenfalls ſind ſchon die Stifter ausgeſchloſſen, da doch kaum ein ſolcher mit dieſer fremdartigen Melonenkappe zu Chartres und Bourges zugleich vorhanden ſein konnte. Man wird in dieſen Figuren Vorgänger Chriſti in der Lehre und leibliche Vorfahren zu ſuchen haben — das Alte Teſtament als Vorbereitung für den Neuen Bund. In den Königen und Königinnen werden Salomo, David, die Königin von Saba und ähnliche zu erblicken ſein.

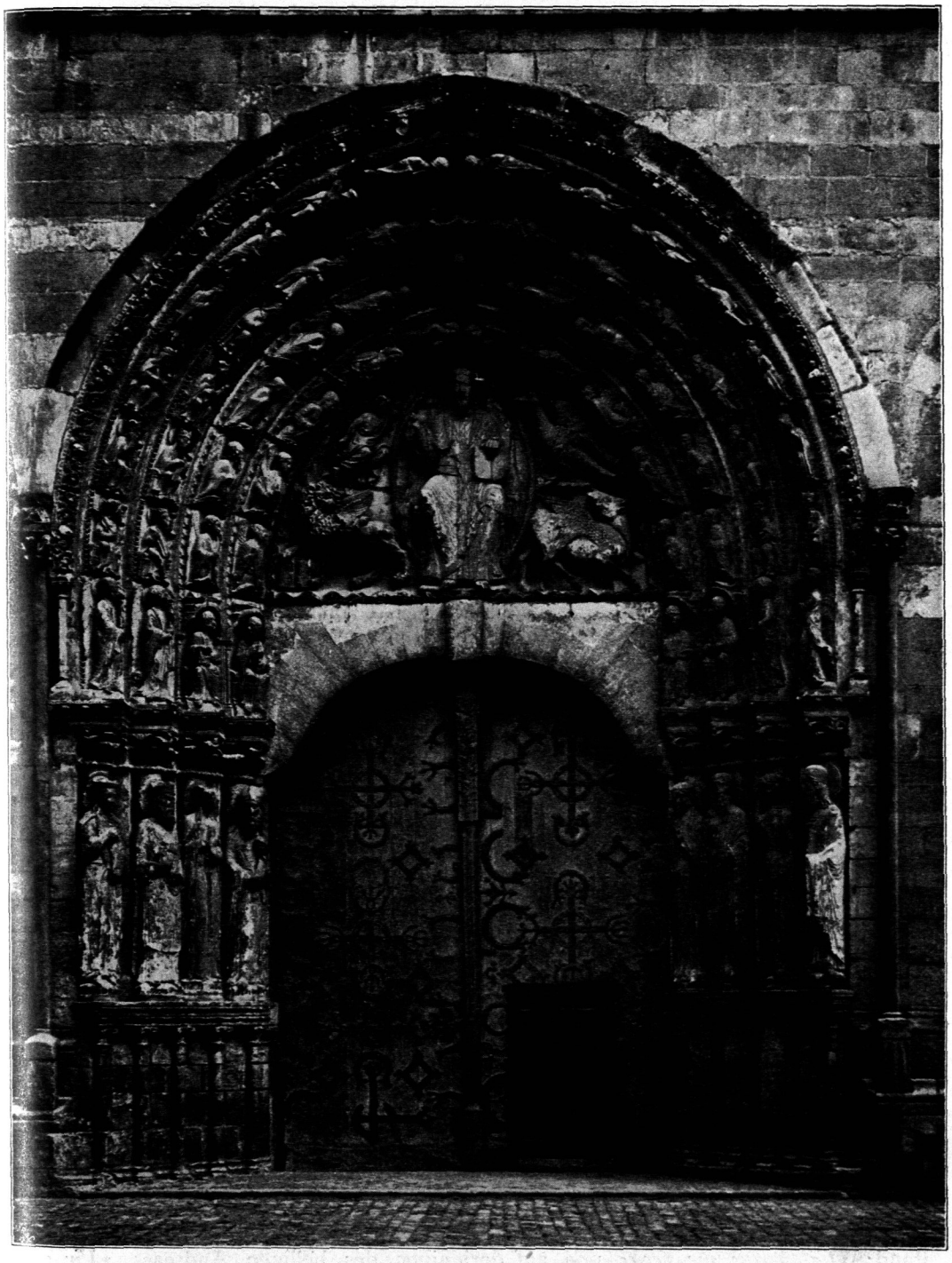
140. Kathedrale zu Angers u. a.

Auch zu Angers befindet ſich an der Kathedrale *St.-Maurice* ein ganz gleich entworfenes Tor, in deſſen Bogenfeld ebenfalls Chriſtus mit den Evangeliſtenzeichen thront, umgeben von Engeln und Altvätern in den Hohlkehlen. Auch hier ſteht am rechten Gewände (vom Beſchauer aus gerechnet) zu äuſserſt ein Heiliger mit einer Melonenkappe (Fig. 417).

Dieſes Tor an der Kathedrale zu Angers zeigt viel unterſetztere Geſtalten, und die Engel und Altväter ſind wahre Glanzpunkte der Bildhauerkunſt. Allerdings ſind ſie wohl zum groſsen Teil erneuert worden, als man den geſchmackloſen Barockbogen einzog.

Haben wir ſo im Mitteltor von Chartres einen Kreis von Darſtellungen gefunden, der ſich um Chriſtus als Weltenlehrer gruppiert und um die Mitte des XII. Jahrhunderts an den verſchiedenſten Kirchen Frankreichs faſt ganz gleichartig ausgebildet wieder vorkommt, ſo bietet das rechte Nebentor der Weſtanſicht der Chartrer Kathedrale mit der thronenden Jungfrau, die das Jeſuskind auf dem

Fig. 417.



Weſtliches Tor der Kathedrale *St.-Maurice* zu Angers.

Schofse hält, einen zweiten ſich häufig wiederholenden Vorwurf für die Kirchentore jener Zeit.

In Paris zeigt das gleichliegende Tor der Weſtanſicht der *Notre-Dame* — die *Porte Ste.-Anne* — die gleiche Darſtellung (Fig. 418). Ja ſie ähnelt dem Chartrer Tor dergeſtalt, daſs man ſie wohl auf denſelben Künſtler zurückführen darf. Man nimmt an, daſs dieſes Bogenfeld dasjenige iſt, welches 1142 auf Koſten des Archidiacre *Etienne de Garlande* für die ältere *Notre-Dame* angefertigt worden iſt, kurz ehe ſie abgeriſſen wurde, und nun im Neubau Wiederverwendung gefunden habe. Im übrigen zeigen die Standbilder an den Gewänden dieſer *Porte Ste.-Anne*, wie ſich die langgezogenen Heiligen von Chartres allmählich umbildeten. Allerdings ſind hier in Paris faſt ſämtliche alte Standbilder durch Nachbildungen erſetzt, deren Köpfe wohl verloren waren; denn bis auf zwei oder drei ſehen ſie recht neuzeitlich aus.

141. Bildhauerei in Südfrankreich.

Auſser dieſer erſten Bildhauerſchule zu Chartres, Bourges, Paris, Corbeil, St.-Denis und Châlons-ſur-Marne bietet Südfrankreich eine zweite Schule, die ungefähr um dieſelbe Zeit — gegen 1150 — ſchuf. *St.-Trophîme* zu Arles und St.-Gilles ſind die Hauptvertreter. Die Standbilder an den Säulchen der Leibungen wurden durch Reliefbilder zwiſchen den Säulen erſetzt.

In *St.-Trophîme* iſt im Bogenfeld ebenfalls Chriſtus als Lehrer, umgeben von den Evangeliſtenzeichen, dargeſtellt. Aus der Leibung des Bogens ſind wiederum Engelſcharen ausgearbeitet. Auch die Apoſtel fehlen auf dem Sturz nicht, der ſich hier in italieniſcher Weiſe auf die Leibungen hinüberzieht. Auf der linken Seite ſind die Seligen, wie ſie in Abrahams Schoſs wandern, dargeſtellt, auf der anderen Seite die Verdammten.

Bei der Steinigung des heiligen Stephanus auf dem rechten Gewände des Tores (Fig. 419) tragen die beiden ſteinigenden Juden wiederum die Melonenkappen, ein Beweis für die richtige Erklärung dieſes Kleidungsſtückes, das man bisher nicht zu deuten vermochte. Auf der anderen Seite iſt an der entſprechenden Stelle der zweite Schutzheilige, der heilige Trophismus, angebracht.

Die Bildwerke der drei Tore zu St.-Gilles ſind ſehr beſchädigt; doch machen ſie bei näherer Betrachtung einen weit vorgeſchritteneren Eindruck, als dies auf den erſten Blick erſcheint. Beſonders die Darſtellungen auf den Stürzen ragen weit über das Gleichzeitige hervor. In welch üppigem, antiken Ornament dieſer Baumeiſter geſchwelgt hat, iſt ganz bewundernswert. Die Entſtehungszeit läſst ſich nicht feſtlegen; doch iſt ſie dadurch begrenzt, daſs die Kirche 1116 erneuert worden iſt. Eine Inſchrift beſagt folgendes[143]):

»[ANN]O DN̄I M°C°XVI° HOC TEMPLUM
[SC̄I E]GIDII AEDIFICARE CEPIT
[MENSE A]PRIL. FER^A. II^A. IN OCTAB. PASCHE.«

Im Muſeum zu Toulouſe befindet ſich noch eine Reihe von Bildwerken, die Apoſtel darſtellend, welche deswegen die Aufmerkſamkeit erregen, weil zwei von ihnen den Namen des Künſtlers trugen. Auf der Fuſsplatte des heiligen Thomas ſtand: »*Gilabertus me fecit*« und auf derjenigen des heiligen Andreas: »*Vir non incertus me celavit Gilabertus*«. Für Deutſchland ſind dieſelben noch von Intereſſe,

143) Jules Quicherat. *Mélanges d'archéologie et d'hiſtoire. Par Laſteyrie.* Paris 1886. S. 178.

Fig. 418.



Von der *Porte Ste.-Anne* der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris[142]).

weil hier die Apoſtel teilweiſe zu zweien angeordnet ſind und miteinander diſputieren. Denſelben Vorwurf finden wir an den Schranken des Georgenchors zu Bamberg, allerdings viel geiſtvoller, dargeſtellt.

142. Tore zu Moiſſac und Vézelay.

Eine vermittelnde Stellung zwiſchen dieſen beiden Schulen des Nordens und des Südens von Frankreich nehmen die Tore von Moiſſac und Vézelay ein. Moiſſac liegt im Südweſten Frankreichs im Departement Tarn et Garonne und Vézelay in Burgund; trotzdem ähneln ſie einander ſehr.

Im groſsen Bogenfelde beider iſt der thronende Chriſtus dargeſtellt, und zwar in einer alles überragenden Gröſse; bei beiden ſind die Bogenkehlen nicht mit Bildwerken beſetzt, ebenſowenig die Gewände mit ihren Säulchen, und bei beiden Toren ſind die Ornamente weder antik, noch in der üblichen franzöſiſch-romaniſchen Formengebung. Ganz neue und fremde Verzierungen machen ſich geltend, die anſcheinend Blüten, Blätter und Früchte aus der Natur darſtellen.

In Moiſſac iſt Chriſtus von den vier Evangeliſtenzeichen und zwei rieſigen Engeln umgeben; ſeitlich und darunter ſind die 24 Alten der Offenbarung abgebildet (Fig. 420[142]). Ganz groſsartig iſt die Verzierung des Sturzes mit vertieften Roſetten; an den beiden Enden iſt jedesmal ein Tier ausgemeiſselt, das recht indiſch anmutet. Dieſer Baumeiſter iſt ein groſser Künſtler; ſelbſt die wüſten Tiere am mittleren Pfoſten ſind von einer groſsartigen Anordnung, die von ganz beſonderer Geſtaltungskraft zeugt. Für den Ornamentiker ſind die Roſetten dahinter mit Blütenknoſpen von allergröſstem Intereſſe; ebenſo das frei aufgelegte Mäanderband um das Bogenfeld.

Dieſes Tor iſt früher als ſeine Genoſſen im Süden und Norden entſtanden. Im Kreuzgang zu Moiſſac ſind die Pfeiler mit flach erhabenen Darſtellungen von 11 Apoſteln und des Abtes *Durand* geſchmückt, welcher laut Inſchrift die Kirche 1063 geweiht hatte. Eine ſolche Pfeilerfläche trägt auch folgende Inſchrift:

»*Anno ab incarnatione aeterni principis milleſimo centeſimo factum eſt clauſtrum iſtua tempore domini Anſquitilii abbatis. Amen*«[144]).

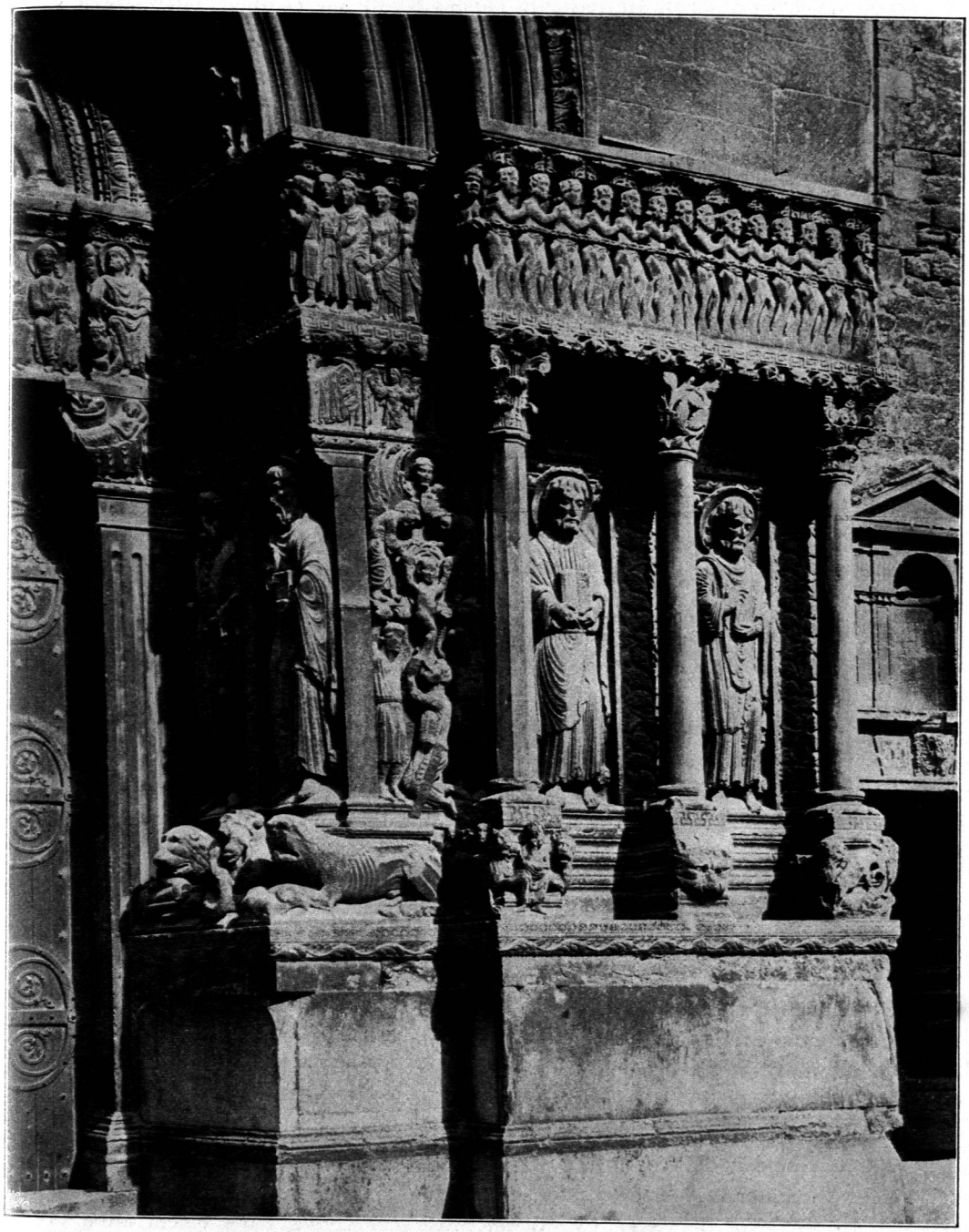
1100 ſind alſo die Bildwerke dieſes Kreuzganges ebenfalls entſtanden. Nun gleichen dieſelben völlig dem Bogenfeld der Vorhalle; alſo ſtammt auch dieſes aus der Zeit um 1100.

Iſt die in Art. 136 (S. 272) angeführte Urkundenſtelle für die Entſtehungszeit der Chartrer Weſttore mit 1145 richtig verwendet, ſo ſind dieſelben jünger als die Bildwerke zu Moiſſac. Dies beſtätigen die Geſtalten auch ſelbſt. Die Schöpfungen zu Moiſſac ſtehen nicht allein da; zu Souillac (Lot) befindet ſich ein ähnliches Bogenfeld. Auch Cahors, Carennac und Autun gehören hierher. Unter dem Chriſtusbild zu Autun ſteht: »*Gislebertus hoc fecit*«. — Endlich auch Vézelay.

Im Bogenfeld des Tores von *Ste.-Madeleine* zu Vézelay iſt ebenfalls Chriſtus thronend dargeſtellt, in der *Mandorla*, wie die Italiener ſagen — in einem mandelförmigen Rahmen; zu ſeinen Seiten ſitzen die Apoſtel, auf welche von ſeinen Händen Strahlen ausgehen. Dieſe Geſtalten erinnern unmittelbar an diejenigen an den Gewänden zu Moiſſac. Aehnliche Figuren ſind an den Kämpfern und den Mittelpfoſten dargeſtellt. Jedenfalls zeugt dieſes Bogenfeld von hohem dekorativen Geſchick, das den ſpäteren Schöpfungen bei allen Fortſchritten in der Bildung der Geſtalten ſo gänzlich abgeht. Auch dieſes Tor dürfte dem Anfang des XII. Jahrhunderts angehören. So weit nach Norden reicht der Einfluſs dieſer ſüdfranzöſiſchen Schule.

144) Siehe: *Revue de l'art chrétien* 1899, S. 28.

Fig. 419.



Vom weſtlichen Tor der Kirche *St.-Trophîme* zu Arles.
(Siehe auch Fig. 201, S. 123.)

143. Zweite Schicht der Bildwerke vor und nach 1200.

Während ſich aber die nordfranzöſiſche Schule weiter entwickelte und zu klaſſiſcher Vollendung ausreifte, ſtarb die ſüdfranzöſiſche Schule, um dann unvermittelt durch die gotiſche Bildhauerkunſt Nordfrankreichs abgelöſt zu werden. Die Albigenſerkriege haben erſichtlich ihren Lebensfaden durchſchnitten, und als ſich

das Land von den Verwüſtungen des Krieges wieder zu erholen begann, brachten die neuen nordfranzöſiſchen Herren ihre eigene Kunſt zur Geltung. Betrachten wir daher dieſe Kunſt der ſich entfaltenden Gotik weiter.

Die zweite Schicht von Bildwerken, welche durch ihre Gleichartigkeit in die Augen fällt, iſt diejenige, welche in den Jahrzehnten kurz vor und nach 1200 entſteht. Paris, St.-Denis, Rheims und wiederum Chartres ſind die Hauptſtätten dieſer Kunſt, oder, richtiger geſagt, dort haben ſich Bildwerke aus jener Zeit erhalten.

144. *Notre-Dame*-Kirche zu Paris.

Die *Notre-Dame* zu Paris iſt 1164 begonnen worden und war beim Tode *Philipp Auguſt*'s (1223) in ihrer Weſtanſicht bis zur Roſe gediehen. Die Tore ſind alſo gegen 1220 vollendet worden; denn die Standbilder ſind an die Säulchen angearbeitet, und die Bogenfelder, wie die Bogenkehlen können nachträglich nicht gut eingebracht worden ſein. Das ſüdliche Tor, die *Porte Ste.-Anne*, iſt das älteſte. Ueber das Bogenfeld haben wir ſchon auf S. 276 geſprochen. Wie viel von den übrigen Bildwerken noch alt iſt, läſst ſich ſchwer ſagen. Jedenfalls waren die Köpfe ſämtlich nicht mehr vorhanden; nur die Leiber ſind nachgebildet worden. *Viollet-le-Duc* iſt wegen ſeiner durchgreifenden Wiederherſtellung heftigſt angegriffen worden. Wie abſtoſsend und verwahrloſt jedoch Tore mit zerſchlagenen Bildwerken ausſehen, kann man an der *Notre-Dame* zu Châlons-ſur-Marne und an der Weſtanſicht der Kathedrale zu Bourges heute noch ſehen; dort iſt der alte Zuſtand bewahrt. Kann man daraus einen Vorteil für die Kunſtgeſchichte ziehen? Keineswegs. Man weiſs weder zu Châlons, noch zu Bourges, was man mit dieſen unverſtändlichen Stümpfen und Trümmern anfangen ſoll. Gewinnt die Schönheit etwas durch dieſe verſtümmelten Ueberreſte? Dieſe Pforten ſehen vernachläſſigt und entſtellt wie Schmutzwinkel aus. Würde man die Ueberreſte in einem Muſeum aufbewahren und die Tore mit neuen Bildwerken ſchmücken, dann wäre der richtige Ausweg gefunden. Dieſen hat *Viollet* eingeſchlagen; nur iſt in den Muſeen kein Platz für mittelalterliche Trümmer.

Das mittlere Tor iſt Chriſtus als dem Weltenrichter geweiht. Hiermit tritt ein neuer Gedankenkreis in die Verwirklichung, dem wir nunmehr an Stelle des thronenden Chriſtus, als Lehrer der Völker, häufig begegnen. So wie Jeſus nach ſeiner Auferſtehung gen Himmel gefahren iſt, ſo wird er einſt am Ende der Tage als Weltenrichter wiederkommen. Er iſt daher mit nacktem Oberkörper dargeſtellt, die Wundmale weiſend, zu ſeinen Seiten zwei Engel, welche die Marterwerkzeuge halten, und daneben Maria und Johannes auf den Knieen, die Barmherzigkeit des Richters anflehend. Darunter iſt der Erzengel Michael mit der Seelenwage dargeſtellt, zu ſeiner Rechten die Befolger des Geſetzes mit Kronen auf den Häuptern, zur Linken die Verdammten, die an einer Kette von Teufeln hinweggeführt werden. Zuunterſt iſt das Auferwecken aus den Gräbern an dieſem jüngſten Tage abgebildet. Engel blaſen rechts und links mit Poſaunen.

Nur die beiden oberen Darſtellungen ſind alt; das Erwachen aus den Gräbern zeigt neue Geſichter. Auch die Standbilder an den Gewänden haben ſämtlich neuzeitliche Köpfe. Nur der Kopf Chriſti am Mittelpfeiler mag nach einem alten Vorbild gearbeitet ſein. Dies iſt bedauerlich; allein daran iſt nicht *Viollet* ſchuld, ſondern die Helden der Revolution ſind es oder die Verwitterung. In den kleinen Reliefs am Unterbau, wie in den Bogenkehlen finden ſich noch die meiſten alten Stücke.

Das Ganze zeigt jedoch gut, wie weit die Bildhauerkunſt kurz nach 1200 fortgeſchritten war.



Bogenfeld des Weſttores an der Kirche zu Moiſſac [142]).

Das linke Tor (vom Beſchauer aus gerechnet) iſt der Mutter Gottes gewidmet und wohl das jüngſte der ganzen Weſtanſicht. Die Standbilder haben das Orgelpfeifenartige abgeſtreift und ſind wirklich monumentale Schöpfungen geworden. Wir ſind damit ſchon in der dritten klaſſiſch ſchönen Schicht der franzöſiſchen Bildwerke angelangt.

145. Kathedrale zu Chartres.

Betrachten wir daher zuvörderſt die ähnlichen Arbeiten der zweiten Schule an den Kreuzflügeln der Kathedrale zu Chartres. Ebenſo groſsartig und vollzählig wie die erſte Schicht iſt auch die zweite daſelbſt vertreten. Zwei groſse Vorhallen ſchmücken die Kreuzflügel und gewähren je drei reich mit Bildwerken beſetzten Toren Schutz. Das Nordkreuz birgt erſichtlich die älteren Schöpfungen. Hier findet man die dünnen »Hemden« vertreten, denen wir in Deutſchland wieder begegnen werden. Die intereſſanteſten und ſchönſten Bildwerke ſtehen dagegen am Südkreuz; ſie fallen beſonders durch die ungewöhnlich feine Bearbeitung der Gewänder auf; die Stoffe ſind deutlich zu erkennen. Zwar ſind die Umriſſe noch wenig bewegt; aber dies liegt in der Aufgabe ſelbſt. Torgewände mit einer Reihe von Standbildern ſchmücken zu wollen, heiſst auf lebhafte Bewegung der Gliedmaſsen Verzicht leiſten.

Die vorzüglichſte Reihe Standbilder weiſt das (vom Beſchauer aus) linke Seitentor des Südflügels auf. Der Ritter, wie die beiden jungen Diakonen, welche zu ſeiten des Biſchofs ſtehen, ſind wahre Prachtſtücke (Fig. 421[145]). Nach *Bulteau*[146]) iſt der Ritter der heilige Theodor von Heraklea, Militärtribun unter *Licinius*. Wir können daran die völlige Rüſtung eines Ritters jener Zeit *Ludwig des Heiligen* (um 1220) betrachten; er trägt das Kettenhemd (*Haubert*), deſſen Kopfhülle auf die Schultern herabgelegt iſt, darüber den ärmelloſen Waffenrock (*Hoqueton*). Der groſse ſpitze Schild mit den oberen abgerundeten Ecken iſt für die erſte Hälfte des XIII. Jahrhunderts beſonders kennzeichnend. Der neben ihm ſtehende Diakon iſt der heilige Stephan; dann folgt der heilige Klemens, der dritte Nachfolger Petri, und zuletzt der heilige Laurentius. Beide, Stephanus und Laurentius, ſind Diakonen und geben vorzügliche Belege für die Tracht derſelben im Anfang des XIII. Jahrhunderts ab; ebenſo iſt die Form der Tiara des heiligen Klemens beachtenswert.

Am rechten Seitentor ſtehen heilige Biſchöfe und Päpſte, die dem Leben völlig abgelauſcht ſind, aber längſt nicht die ſchönen Schöpfungen des linken Tores erreichen. Dagegen erregen die reichen Stickereien der Gewänder, die mit noch gröſserer Meiſſelfertigkeit wiedergegeben ſind, Erſtaunen; der Künſtler hat in der Darſtellung der feinen Zeichnungen förmlich geſchwelgt. Dieſe Tore dürften den letzten Arbeiten an der Weſtſeite der *Notre-Dame* zu Paris gleichzeitig, alſo um und nach 1220, entſtanden ſein. Im Bogenfelde des Mitteltores iſt Chriſtus als Weltenrichter dargeſtellt.

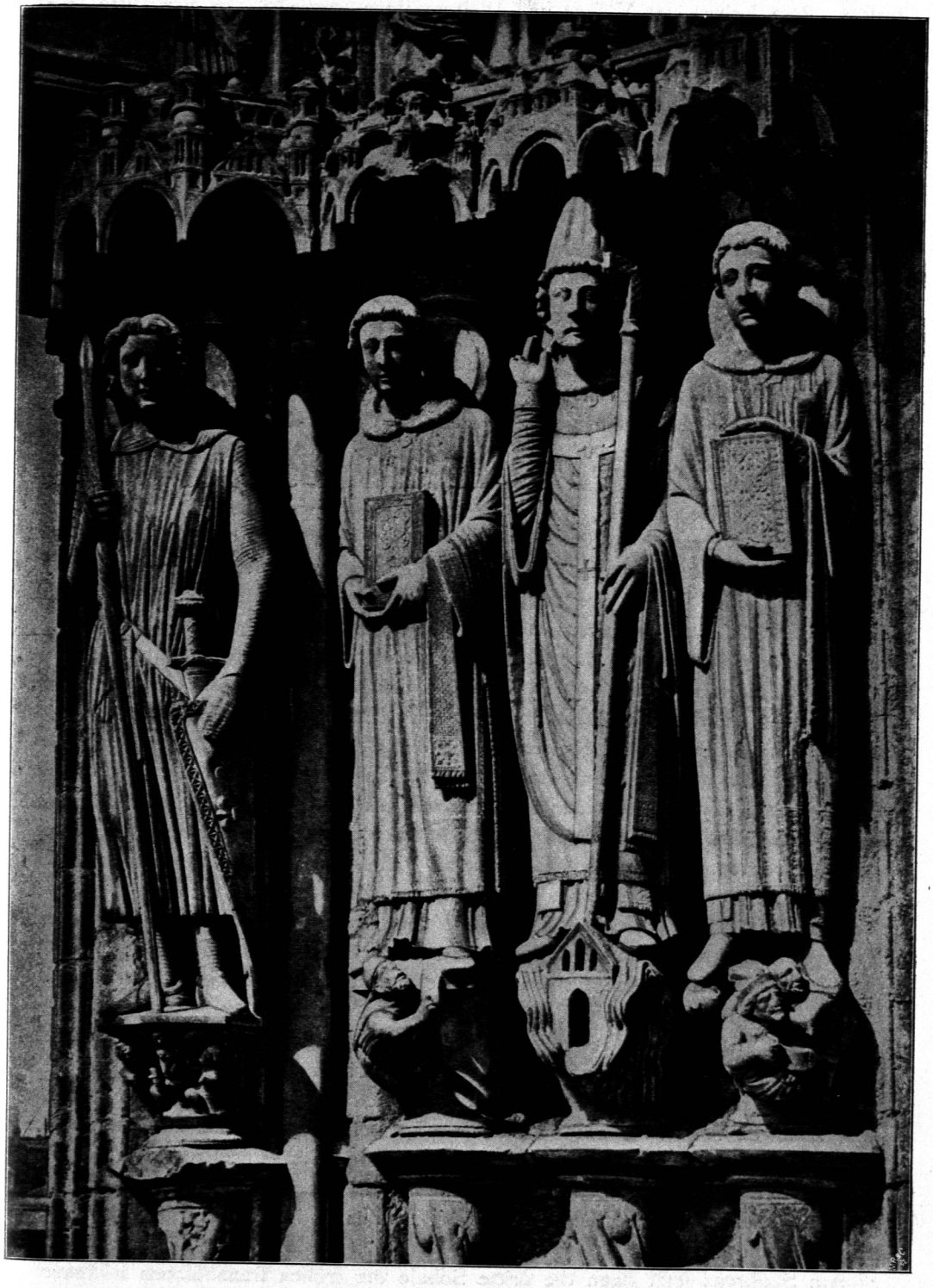
146. Kathedrale zu Amiens.

Doch wir müſſen uns bei der ungeheuren Fülle der franzöſiſchen Schöpfungen kurz faſſen. Um dieſelbe Zeit (um 1220) iſt die Kathedrale von Amiens begonnen worden. Man hat erſichtlich den ganzen Bau in ſeinen unteren Teilen, ſelbſt an der Weſtanſicht, ſofort in Angriff genommen, und ſo ſchlieſsen ſich die Bildwerke der drei Tore der Weſtanſicht zum gröſsten Teile an diejenigen der Chartrer Kreuzflügel an; ſie ſind alſo zwiſchen 1220 und 1240 entſtanden.

145) Nach: Baudot, A. de. *La ſculpture française au moyen-âge et à la renaiſſance.* Paris 1884.

146) Bulteau. *Monographie de la Cathédrale de Chartres.* Chartres 1887. S. 320 ff.

Fig. 421.



Vom südlichen Kreuzschiff der Kathedrale zu Chartres [145]).

Drei rieſige Tore ſchmücken wiederum die Weſtſeite. Die mittlere Pforte iſt Chriſtus, dem Lehrer der Völker und Weltenrichter, geweiht. In der Mitte ſteht Chriſtus, lehrend die Rechte erhoben, in der Linken das Evangelium. Darüber im Bogenfeld das Jüngſte Gericht; Engel mit Poſaunen erwecken die Toten aus ihren Gräbern; in der Mitte der Erzengel Michael mit der Seelenwage. In der Reihe darüber findet die Scheidung der Seligen und Verdammten ſtatt, und hoch oben in der Spitze thront der unerbittliche Weltenrichter, halb entblöſst, wie er gen Himmel aufgefahren iſt; er zeigt die Wundmale. Maria und Johannes knieen flehend für die Welt rechts und links, dahinter die Engel mit den Marterwerkzeugen. Darüber erſcheint Gott Vater. Die innerſten Hohlkehlen ſind wiederum mit Engeln beſetzt, die äuſseren anſcheinend mit den Alten der Offenbarung und ähnlichen Perſonen. An den Gewänden ſind die Apoſtel in groſsen Standbildern aufgeſtellt; dieſe und das Chriſtusſtandbild am Mittelpfoſten ſind die Glanzpunkte des Haupttores. Die Chriſtusgeſtalt iſt die Vorbereitung auf die meiſterhafteſte Darſtellung, welche je geſchaffen worden iſt, nämlich auf den »*Beau Dieu*« am Nordkreuz zu Rheims. Wie ſchwächlich die Neuzeit gegenüber den groſsen Meiſtern des Mittelalters daſteht, wird ein Vergleich mit *Thorwaldſen*'s Chriſtus zeigen. An den Sockelflächen unter den Apoſteln ſind die menſchlichen Tugenden und Beſchäftigungen dargeſtellt, die Monate und die Jahreszeiten, durchwegs kleine Meiſterwerke zierlichſter halberhabener Arbeit.

Das Tor zur Rechten des Beſchauers iſt Maria gewidmet, die gekrönt und mit dem göttlichen Kinde auf dem Arm am Mittelpfoſten ſteht, eine wahrhaft königliche Geſtalt. Auf dem rechten Gewände ſind die Verkündigung, die Begegnung, die Darbringung im Tempel dargeſtellt, welche glückliche Fortbildungen der entſprechenden Bildwerke des Chartrer Nordtores ſind; gegenüber wohl die königlichen Vorfahren aus dem Hauſe David. Auf dem Sturz ſitzen Moſes und die Propheten, die mit ihren groſsen, breiten Bärten lebhaft an die gleichen Bildwerke des Pariſer Tores der heiligen Anna erinnern; man ſieht überall feſte Gedankenkreiſe und feſtſtehende Typen der einzelnen Perſonen aus der Heiligen Schrift oder den Heiligengeſchichten. Darin beſtand erſichtlich das Können der Bildner; darin waren ſie geſchult worden. Schon aus dieſem überall gleichmäſsig verwendeten Kanon der Gedanken und der Perſonentypen erſieht man, wie irrig es war, das Verdienſt dieſer Entwürfe immer dem jeweiligen geiſtlichen Bauherrn zuſprechen zu wollen. Es war ja allerdings ſchwer, bei den biederen Handwerksmeiſtern der Kunſtgeſchichten, den »naiv« ſchaffenden Steinmetzen, ſolche Gedankenreihen vorauszuſetzen; allein ſeit Urzeiten haben die Maler und Bildhauer mit dem Blick des Künſtlers und mit der Geſtaltungskraft desſelben aus den Erzählungen der Heiligen Schrift die darſtellbaren Gedankenkreiſe herausgegriffen und die handelnden Perſonen an der Hand der bibliſchen Beſchreibung geſchaffen; daher ſind denn auch bis zur kleinſten Verzierung am Sockel alle »Symbole« verſtändlich und hingehörig. Man betrachte den Weinſtock zu Füſsen des Erlöſers im Mitteltor. »Ich bin der Weinſtock; ihr ſeid die Reben«, tönt es dem Beſchauer entgegen. Weiterhin iſt auf dem Bogenfelde des Marientores der Tod Marias und die Krönung durch ihren göttlichen Sohn dargeſtellt.

147. Dritte Schicht der Bildwerke ſeit 1250.

Am Südkreuz ſetzt dann die dritte Schule der frühen franzöſiſchen Bildhauerkunſt ein, die anmutvollſte und vollendetſte der franzöſiſch-mittelalterlichen Kunſt; ſie fällt in die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Die Gewände ſind noch

mit wenig reizvollen Standbildern beſetzt; dagegen ſind die Geſtalten der Jungfrau mit dem Kinde am Mittelpfoſten, der Apoſtel auf dem Sturz darüber und die hundert Figürchen des Bogenfeldes, wie beſonders diejenigen der Hohlkehlen von einem Liebreiz und einer Vollendung, die ohnegleichen iſt; ein ganzes Muſeum könnte man mit ihnen füllen, würden ſie einzeln und geſondert zu ruhigem Genuſſe aufgeſtellt. Wie die Schulung an der Hand von feſtſtehenden Darſtellungen erfolgt, zeigt auch dieſes Tor der höchſten Entfaltung. Auch hier ſind die Apoſtel zu zweien miteinander im Diſput oder in gegenſeitiger Belehrung begriffen; es ſind ganz meiſterhafte Geſtalten und laden jeden, der ähnliches ſchaffen ſoll, zu eifrigſtem Studium ein. Da herrſcht Freude, Schönheit und Geiſt, aber nicht jene Handwerkerbeſchränktheit, welche die Frömmigkeit durch blöde Blicke und verhungerte Geſichter wiederzugeben meint.

Ebenſo iſt Maria mit dem Kinde am Mittelpfoſten eine würdige Verkörperung jener Jungfrau, welche auserkoren war, den Sohn Gottes zu gebären, und ausrief: »Siehe von nun ab werden mich ſelig preiſen alle Geſchlechter«, während die verängſtigten, abgehärmten Spitalgeſtalten, welche als »Madonnen« die Kirchen »ſchmücken«, die chriſtlichen Ueberlieferungen verächtlich machen.

148. Kathedrale zu Rheims.

Wir kommen nun zu derjenigen Kathedrale, welche die vollendetſten Bildwerke aufweiſt, die ſelbſt den deutſchen Schöpfungen die Palme ſtreitig machen, nämlich zu denjenigen von Rheims. Sie gehören faſt ausſchlieſslich der dritten Schule an, welche um 1250 bis gegen das Ende des Jahrhunderts ſchuf. Von der erſten Schicht hat ſich in Rheims gar nichts erhalten. Nur im nahen *St.-Yved* zu Braisne, ſind die Ueberreſte einer Krönung Mariens vorhanden, welche genau den Chartrer Orgelpfeifen der Weſtanſicht entſprechen, aber anmutiger in der Haltung ſind, da die Geſtalten in Braisne ſitzen und nicht ſtehen. Dadurch fallen die Gewänder ſo viel natürlicher und begreiflicher aus, daſs man ſieht, die Chartrer Vorbilder geben die herrſchende Vorliebe für ganz eng anliegende Kleider bei möglichſter Schlankheit der Geſtalt wieder. Maria iſt ſo geſchickt modelliert, daſs man ſich nicht nur mit dieſer Mode verſöhnt, ſondern ſie ſchön und vornehm findet. Im übrigen ſind es die gleichen Geſichter wie zu Chartres und die gleiche zierliche Ausmeiſselung des Kalkſteines in Muſter und Falten.

Die zweite Schicht wird durch zwei Tore an der Kathedrale, eines an der Weſtfront und eines am Nordkreuz, vertreten. Alles übrige gehört der dritten, die anderen hoch überragenden Schule an.

Für die groſsartigen Meiſterwerke der Kathedrale zu Rheims laſſen ſich ſogar die Künſtler feſtſtellen. Im vorhergehenden Heft (Art. 136, S. 196) dieſes »Handbuches« haben wir die Baumeiſterinſchriften beigebracht, welche ſich früher im Labyrinth des Fuſsbodens der Kathedrale befanden. Danach hatte *Jean le Loup* gearbeitet 16 Jahre an den Toren, welche er alſo anfing; *Gaucher* von Rheims ſetzte die Tore fort und führte ſchon die Bogenkehlen aus, während *Bernhard* von Soiſſons die Roſe und fünf Gewölbe hergeſtellt hat [147]).

Danach ſind die beiden hauptſächlichſten Künſtler der meiſterhaften Bildwerke an der Weſtanſicht *Jean le Loup* und *Gaucher* von Rheims. Hierdurch wird die vom Verfaſſer ſchon wiederholt vertretene Anſicht wiederum belegt, daſs im Mittelalter die Baumeiſter zugleich die Bildhauer waren; die Bildhauerkunſt machte einen Teil ihrer Erziehung aus. Wurde doch dem Baumeiſter *Lorenzo Maitani* zu Orvieto

[147]) Siehe *Demaiſon*'s bezüglichen Auffatz in: *Bulletin archéologique* 1894, Lief. I, S. 3 ff.

(von 1310 ab) erlaubt, auf Koſten des Baues Schüler anzunehmen »*ad deſignandum figurandum et faciendum lapides*« [148]), und auch in Deutſchland diente man »einem Meiſter umb Kunſt, als auſszugen, Steinwerg, Laubwerg oder Bildnüſs«. Der Dombaumeiſter zu Prag, *Peter Parler* (1356—78), wie derjenige zu Regensburg, *Konrad Roriczer* (1459), erhielten beide für Bildhauerwerke über ihr vertragliches Gehalt hinaus beſondere Bezahlung. Wo würden ſich dieſe Rheimſer Baumeiſter rühmen, 16 und 8 Jahre lang an den Toren und beſonders an den Hohlkehlen gearbeitet zu haben, wenn andere als ſie die Bildhauerwerke daran geſchaffen hätten! Daher ſteht auch auf dem Sturz der mit den reichſten Bildwerken geſchmückten Tore von Santiago zu Compoſtela:

»†Anno : Ab Incarnatione : Dñi : M°C°LXXXVIII^vo Era Ia CCXX^hVI^a : Die K-L. Aprilis: ſuper : liniharia : Principalium : portalium. Eccleſiae : Beati : Jacobi : ſunt : collacata. Per : Magiſtrum : Matheum : qui : a Fundamentis : ipſorum : portalium : Ereſſit : magiſterium.«

Daſs dieſer *Matheus* der Baumeiſter war, beweiſt unwiderleglich die beigebrachte Urkunde (ſiehe das vorhergehende Heft, Art. 168, S. 225) dieſes »Handbuches«. Daher wird auch zu Gerona bei der Frage, ob ein rieſiges Gewölbe von 22 m Spannung über die Kathedrale geſchlagen werden ſolle und ob die begonnenen Strebepfeiler ſtark genug ſeien, ein Bildhauer unter den Baumeiſtern angeführt, wenigſtens nennt er ſich: »*Antonius Canet, lapiscida, ſive ſculptor imaginum civitatis Barchinonae*«.

Ebenſo lieſt man an den Chorſchranken der *Notre-Dame* zu Paris, welche ringsum mit Bildwerken geſchmückt ſind, die allerdings nicht mehr urſprüngliche Inſchrift:

»*C'eſt maiſtre Jehan Ravy Maſſon de noſtre Dame par l'eſpace de XXVI ans qui commenca ces nouvelles hiſtoires et Jehan le Bouteiller ſon nepveu les a parfaictes en l'an MCCCLI.*«

Und in Italien begegnen wir auf Schritt und Tritt den Belegen dafür, daſs die Baumeiſter die Bildhauer waren.

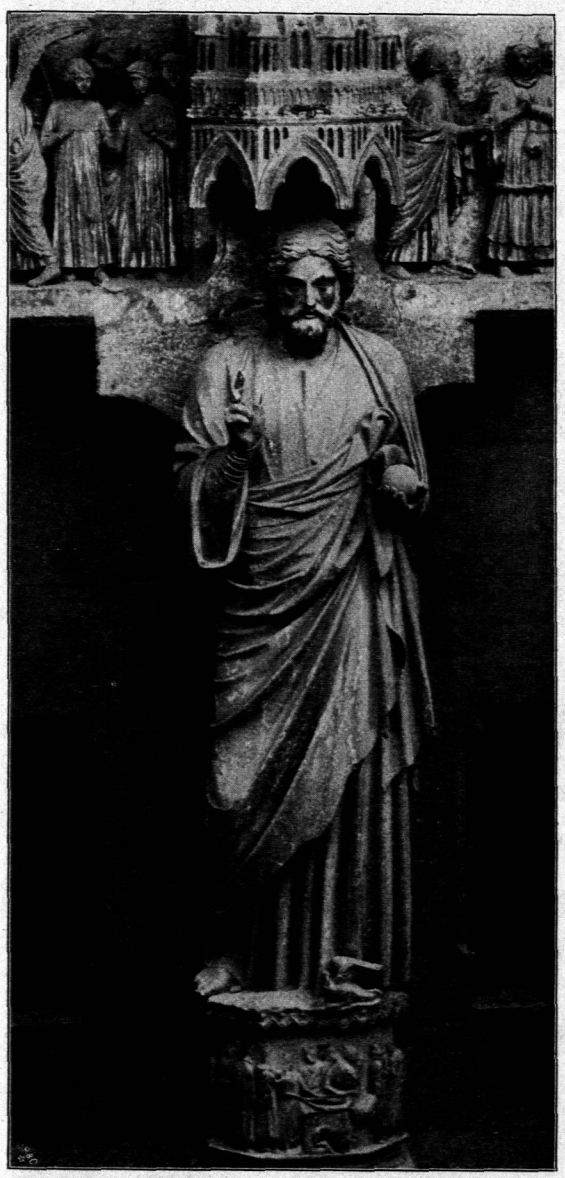
Betrachten wir nun die Bildwerke der Rheimſer Kathedrale ſelbſt. Da iſt zuvörderſt das vom Beſchauer aus rechte Tor der Weſtanſicht; es ſcheint die älteſten Bildwerke der Kathedrale zu bergen. Dieſelben ſind für die zweite Schicht gut kennzeichnend und mögen gleich nach der Grundſteinlegung 1211 begonnen worden ſein. Die Vorbilder Chriſti im Alten Teſtament ſind zur Darſtellung gelangt: Abel, Abraham, Moſes bis zum heiligen Simeon mit dem Jeſuskind im Tempel. Unmittelbar daran ſchlieſst ſich das eine Tor des nördlichen Kreuzflügels; an den Gewänden ſtehen überaus groſse und unterſetzte Geſtalten, die nicht erfreuen; dagegen ſind ſchon der heilige Papſt *Sixtus* am Mittelpfoſten und die Darſtellungen im Giebelfeld beſſer gelungen. Die ſitzenden Geſtalten der Hohlkehlen aber ſind vollendete Meiſterwerke; ſie verdienten, jede einzeln abgegoſſen und in den Muſeen aufgeſtellt zu werden. Ständen ſie in Italien, ſo wäre dies längſt geſchehen.

Das Nachbartor am Nordkreuz birgt dann das gröſste Kleinod unter den Meiſterwerken, an denen die Rheimſer Kathedrale ſo überaus reich iſt, »*le beau Dieu*«, wie die Rheimſer ſagen. Das Tor weiſt verſchiedene Hände auf. An den Gewänden ſtehen noch Standbilder der zweiten Bildwerkeſchicht, die ſehr gut modelliert ſind, aber ohne jene Anmut, die eine ſo in die Augen ſpringende Eigen-

[148]) Siehe die Belege im vorhergehenden Heft (Art. 194, S. 263) dieſes »Handbuches«.

ſchaft der Schöpfungen um und nach 1250 bildet. Ihre Gewänder ſind mit vielen kleinen Fältchen wie zerknittert, eine ſonſt ſeltene Behandlungsweiſe, der wir an zwei Standbildern der Weſtanſicht, Maria und Eliſabeth, wieder begegnen werden.

Fig. 422.



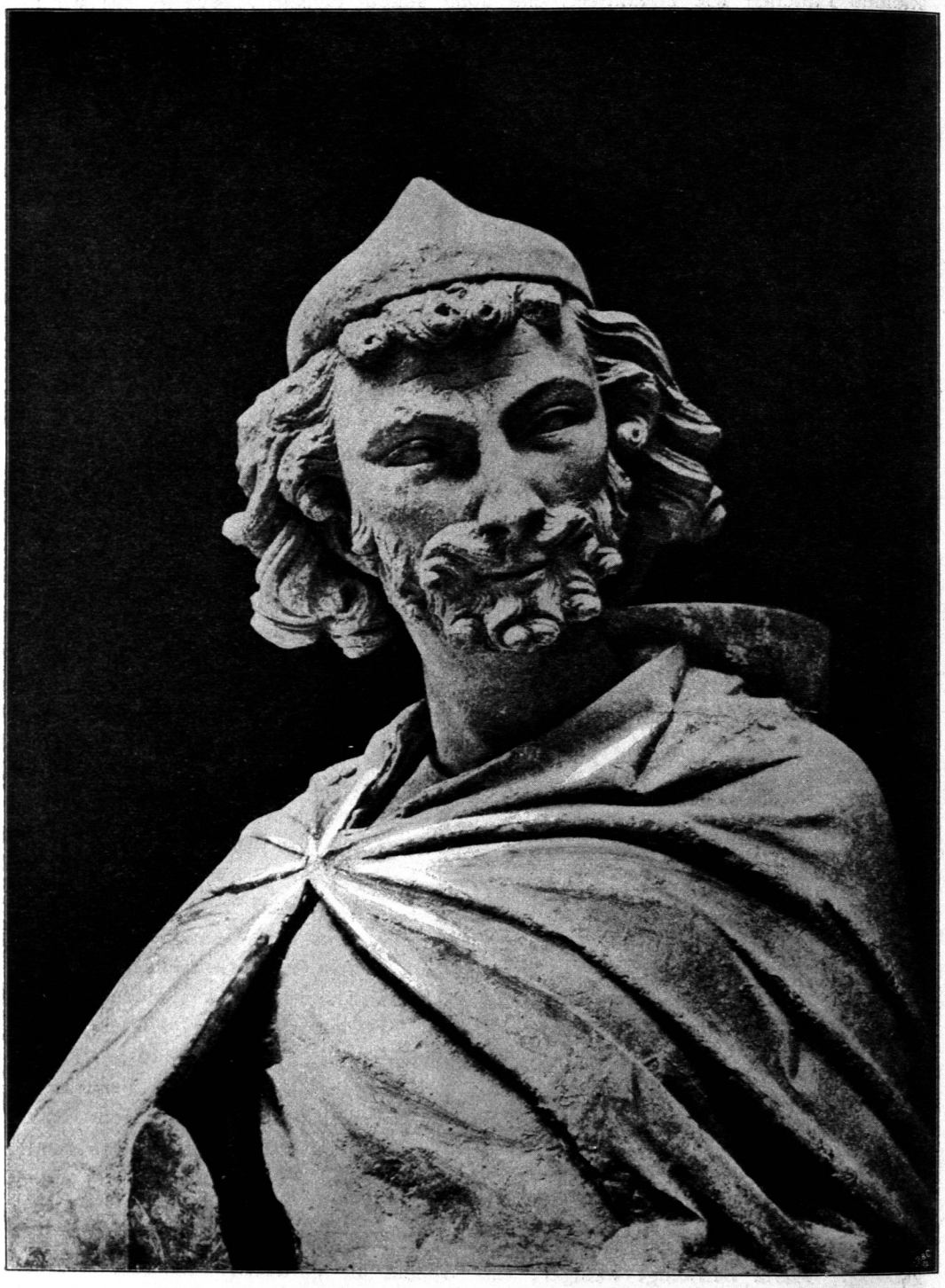
»Le beau Dieu«
vom nördlichen Kreuzſchiff der Kathedrale zu Rheims.

Dieſe Anmut zeigt die Chriſtusgeſtalt am Mittelpfoſten *»le beau Dieu«* im höchſten Maſse (Fig. 422). Zu gleicher Zeit iſt ſie die vorzüglichſte Darſtellung Chriſti, ſtehend, als Lehrer, die je gefunden und gegeben worden iſt. Dieſer ernſte, hoheitsvolle Kopf ſollte in jeder Kunſtſchule abgegoſſen vorhanden ſein, um den nichtsſagenden Chriſtusköpfen der Handwerker den Garaus zu machen. Nicht den *Thorwaldſen*'ſchen Chriſtus, ſondern dieſen Rheimſer *»Beau Dieu«* ſollte man in allen Schaufenſtern angeboten finden.

Iſt der *»Beau Dieu«* von Rheims ein Meiſterwerk aller Zeiten, ſo werden doch die ihn begleitenden Darſtellungen im Bogenfeld und in den Hohlkehlen nicht in den Schatten geſtellt. Leider mangelt der Raum, ſie abzubilden und ſie zu würdigen. Der Türſturz rührt jedenfalls noch von der Hand des Künſtlers her, welcher den *»Beau Dieu«* geſchaffen hat; dies zeigt der ganz gleiche Kopf des Abraham daſelbſt.

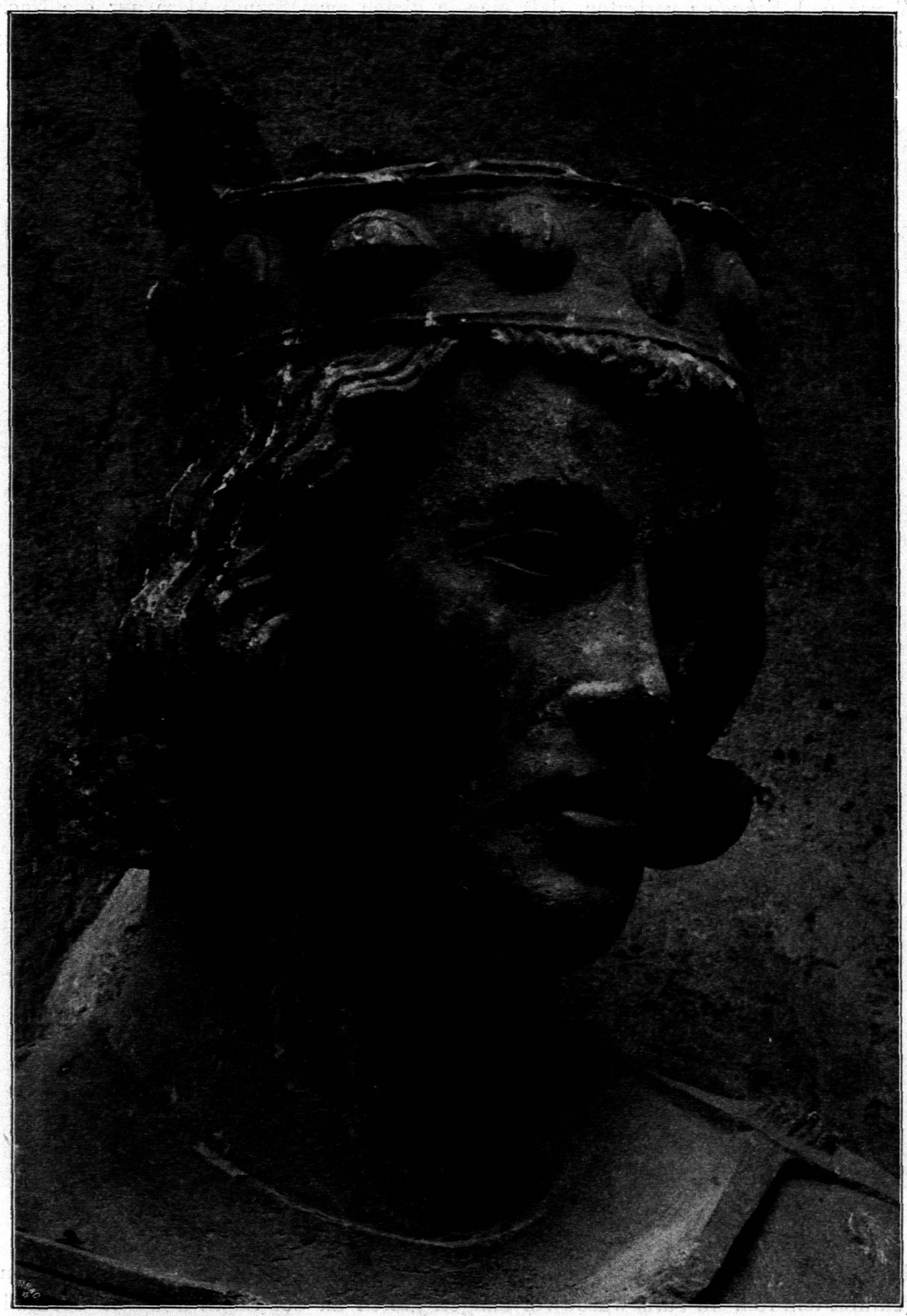
An den Gewänden der Weſtanſicht ſtehen Geſtalt neben Geſtalt von ähnlicher Vollendung. Das Haupttor iſt der Mutter Gottes geweiht. Ihr Standbild am Mittelpfeiler iſt nicht von beſonderem Wert; an den Gewänden ſtehen jedoch faſt ausnahmslos wahre Perlen. Da iſt zuerſt die Verkündigung. Der Erzengel Gabriel bietet eine ganz vorzügliche Gewandſtudie in der allerklarſten und einfachſten Faltengebung. Maria befriedigt weniger; das Geſicht iſt geradezu miſsraten. Darauf folgt die Begegnung von Maria und Eliſabeth. Dieſe beiden Bildwerke ſind ſchön, fallen aber völlig aus der Behandlungsweiſe aller übrigen heraus; das rieſige Knitterwerk der Falten zeigt den Künſtler der Gewände neben dem *»Beau Dieu«*. Betrachtet

Fig. 423.



Von den Toren der Weſtanſicht der Kathedrale zu Rheims[145]).

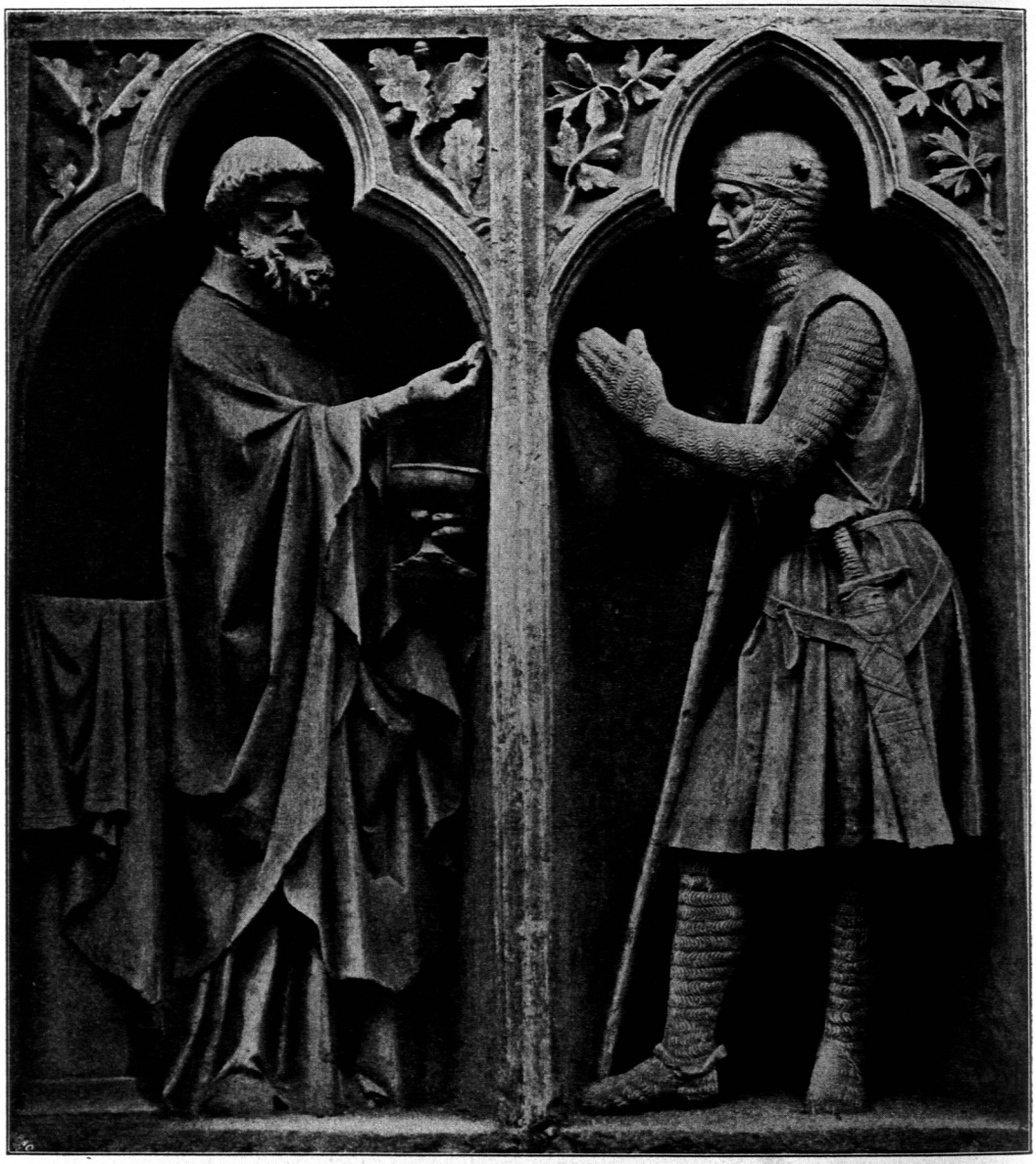
Fig. 424.



Aus den Strebewerken im nördlichen Kreuzſchiff der Kathedrale zu Rheims.

man die Geſichter, ſo zeigt dasjenige Mariens ſo völlig den Typus, wie ihn bei uns *Rauch* und *Schadow* vertraten, daſs man in dieſen zwei Standbildern nur die Nachahmung zweier mittelalterlicher erblicken kann, ein Erſatz, der um 1800 herum

Fig. 425.



Von der inneren Weſtſeite der Kathedrale zu Rheims.

ſtattgefunden haben wird, wenn auch auf dem Kopf Mariens »1394 × OC« eingekratzt ſein ſoll. In Paris wurde vor einigen Jahren an der *Sainte-Chapelle* ebenfalls das alte Chriſtusbild am oberen Tor durch eine Nachahmung erſetzt; beide ſtanden eine Zeitlang nebeneinander. Daſs das alte Standbild nicht genau nachgebildet und das neue aufserdem viel roher war, zeigte ein Blick. Auch bei der Rheimſer



Fig. 426. Von der inneren Weſtſeite der Kathedrale zu Rheims.

»Begegnung« hat ein Erſatz ſtattgefunden, allerdings nicht durch einen unzulänglichen Kunſthandwerker von heutzutage. Daran ändert auch nichts, daſs die Kragſteine dieſer Standbilder gotiſche Formen zeigen; auch dieſe ſind nachgebildet. Wir kommen bei Bamberg auf dieſe beiden Werke zurück. Das ganze linke Gewände iſt mit der Darbringung im Tempel ausgefüllt. Maria mit dem Kinde iſt genau ſo wenig anziehend wie bei der Verkündigung dargeſtellt; das gleiche unſchöne Geſicht und die gleiche Gewandung, die letztere allerdings beſſer; der heilige Simeon iſt dagegen von groſser Vollendung und ſein Geſicht ſehr gut gelungen; die beiden Begleiter aber ſind von unnachahmlicher Vollendung. Dem Kirchentor zunächſt ſteht eine junge Dame mit ebenſo zierlichem als geiſtvollem Geſicht bei verbindlichſter Haltung. Der männliche Begleiter iſt ein Löwe des Tages, mit fein *à la mode* aufwärts friſiertem Schnurrbart und kokett in die Stirn gekämmtem Haar (Fig. 423); auf dem Kopf trägt er ein Judenhütchen. Ihm zur Seite ſteht noch ein zweiter Begleiter, nach ſeinem Hut ebenfalls ein Jude, dem *Viollet-le-Duc* in ſeinem »*Dictionnaire de l'architecture françaiſe etc.*« durch ſeine meiſterhafte Darſtellung die wohlverdiente Auszeichnung zu teil werden lieſs. In der Tat eine Meiſterleiſtung!

Die Seitentore ſind den heiligen Erzbiſchöfen von Rheims gewidmet. Am linken Tor links der heilige Nicaſius *(St.-Nicaiſe)* von zwei Engeln begleitet. Derjenige Engel, welcher dem Tor am nächſten ſteht, iſt in ſeiner Anmut, in der Vollendung ſeiner Geſtalt, wie des Faltenwurfes ein ebenſo unerreichtes Meiſterwerk wie der *Beau Dieu* und ſollte in allen Muſeen vorhanden ſein; aber all dieſe Schöpfungen erſten Ranges ſind nicht einmal im *Trocadéro* zu finden. Der zweite Engel hat erſichtlich einen neuen Kopf erhalten, der viel zu groſs iſt. Daneben folgt der heilige Remigius *(St.-Remi)* nebſt ſeiner Mutter Cilinie und ſeinem Schüler, dem heiligen Thierry; alle drei ſind von einer anderen Bildhauerhand, die altertümlicher anmutet. Der Biſchof, beſonders aber ſein Schüler, ſind von groſser Vollendung. Am rechten Gewände ſind die Leidensgefährten des heil. Nicaſius

dargeſtellt, die Heiligen Jocundus, Florentius, Eutropia, Maurus und Apollinaris. Jedes Standbild ein Meiſterwerk und wohl ſämtlich von der Hand des Bildhauers der Darbringung. Auf der Vorderſeite des Strebepfeilers ſteht eine Frauengeſtalt, anſcheinend die »Kirche«, die ſehr gut modelliert iſt; leider leckt ein Waſſerſpeier darüber, und man läſst ſie ſeit Jahren verwittern.

Am rechten Tor ſtehen den ſchon beſprochenen älteſten Bildwerken Abraham, Moſes u. ſ. w. noch eine ganze Reihe der vorzüglichſten Meiſterwerke gegenüber. Wir können von ihnen nur die Ruhmesworte wiederholen, welche wir auf ihre Genoſſen der anderen Tore angewendet haben. Ueber die Unzahl der übrigen Bildwerke in den Hohlkehlen, Giebeln und Tabernakeln zu ſchreiben, verbietet ſich durch den Zweck des vorliegenden Heftes, welches nur den bisher fehlenden Ueberblick über die Entwickelung der mittelalterlichen Bildhauerkunſt im ganzen geben und die Grundirrtümer beſeitigen ſoll, die aus der alleinigen Betrachtung Italiens und der Unkenntnis der anderen Länder entſtanden ſind. Die weiter nach oben zu liegenden Bildwerke dieſer Rheimſer Weſtanſicht ſind auch zumeiſt ſehr verwittert und, womöglich, ganz neu entworfen. Man erkennt ſie ſofort an den arabiſchen Geſichtern, welche die unzulänglichen Bildhauer wahrſcheinlich für beſonders ſtilecht hielten. Am Langſchiff ſind die rieſigen Engel in den Tabernakeln der Strebepfeiler häufig von beſonderer Schönheit. Auch einige Bildwerke hoch oben in den Kreuz-

Fig. 427.



Von der inneren Weſtſeite der Kathedrale zu Rheims.

flügeln zeigen vorzüglich ausgeprägte Charakterköpfe; ſo die beiden Standbilder, die als *Philippe Auguſte* und *Saint-Louis* (Fig. 424) benannt worden ſind.

Doch wir ſind mit den Rheimſer Meiſterwerken noch nicht am Ende. Im Inneren des Domes ſind im Weſten, neben dem mittleren Eingangstor, noch ganz vorzügliche Standbilder in Niſchen angebracht; die allgemeine Anordnung iſt allerdings wenig glücklich. Wir geben hier die vorzüglichſten wieder; auch ſie entſtammen

Fig. 428.



Vom ſüdlichen Kreuzſchiff der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris.

wohl der Zeit um 1250. Ihr Anblick ſpricht für ſie ſelbſt. Da iſt zuunterſt rechts die Kommunion: ein Prieſter teilt dieſelbe einem Ritter aus (Fig. 425); der Ritter in voller Rüſtung noch mit dem Maſchenhemd der frühen Zeit geſchützt; daneben ſteht ein Ritter in römiſcher Rüſtung, mit rundem Schild und einer Art Schuppenpanzer angetan, einen geriefelten Eiſenhelm auf dem Kopfe (Fig. 426). Alle drei Standbilder ſind Meiſterwerke erſten Ranges. Dieſen reihen ſich auf der anderen Seite Männergeſtalten mit Schriftbändern in der Hand an, würdige Verkörperungen der Minneſänger jener Zeit. Und ſo reiht ſich Meiſterwerk an Meiſterwerk bis oben hinauf.

Eine der Zeit nach gut beſtimmte Bildhauerſchöpfung der dritten Bildwerkeſchicht iſt noch das Bogenfeld am Südkreuz der *Notre-Dame* zu Paris (Fig. 428). Am Sockel des Tores findet ſich folgende Inſchrift:

»Anno Domini MCCLVII menſe februario Idus ſecundo hoc fuit inceptum Chriſti genetricis honore Kallenſi lathomo vivente Johanne magiſtro.«

Im Bogenfelde iſt die Geſchichte vom Märtyrertod des heiligen Stephanus dargeſtellt. Die kleinen Geſtalten ſind ſämtlich meiſterhaft modelliert; jedenfalls ſind ſie ſchöner als diejenigen *Niccolò*'s von Piſa, der um dieſe Zeit in Frankreich gelernt haben dürfte. Der jüdiſche »hohe Rat«, vor welchen Stephanus geführt wird, erinnert ſeinerſeits lebhaft an den gleichzeitigen Pilatus des Lettners zu Naumburg. Auch der römiſche Soldat hinter Stephanus iſt von ganz beſonderem Intereſſe, weil er zeigt, wie gut man die römiſche Soldatentracht kannte und ſtudiert hatte.

Den Bildwerken dieſes Bogenfeldes gleichzeitig iſt das Standbild der Mutter Gottes am Nordkreuz daſelbſt (Fig. 429[142]), eine groſsartige Geſtalt. Dem Ende dieſes XIII. Jahrhunderts gehört auch der heilige Leu aus St.-Leu d'Eſſerent an (Fig. 430[142]); Kopf und Hände werden allerdings nicht mehr alt ſein.

149. Ausſterben der Bildnerei in Frankreich und Deutſchland.

Gegen Ende des XIII. Jahrhunderts erſtarb die franzöſiſche Bildhauerkunſt, um erſt 100 Jahre ſpäter mit deutſcher Hilfe neue Blüten zu treiben. Deutſchland empfing ſeine Bildhauerkunſt, wie wir ſehen werden, aus Frankreich.



Fig. 429. Maria am nördlichen Kreuzſchiff der *Notre-Dame*-Kirche zu Paris[142]).

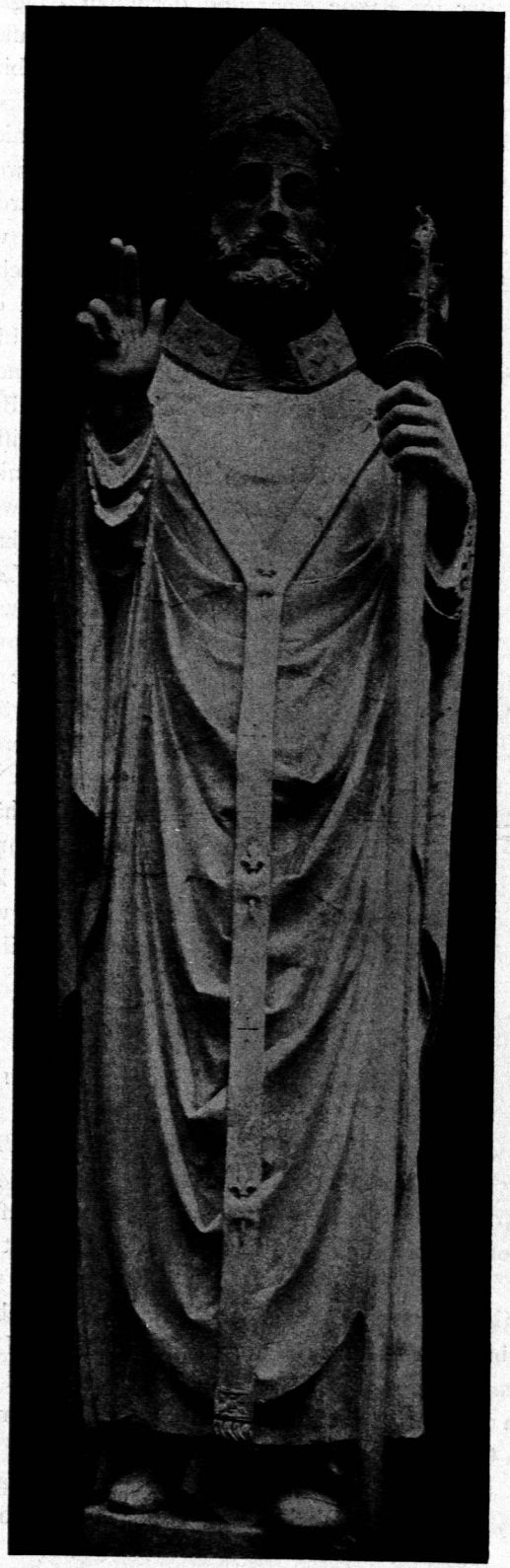


Fig. 430. St.-Leu in der Kirche zu St.-Leu d'Esserent[142]).

Seine Baumeiſter zogen ein Jahrhundert lang nach Frankreich, dort die neue Kunſt zu lernen; aber in die Heimat zurückgekehrt, ſchufen ſie völlig eigenartig. Sie waren keine Nachbeter, ſondern ſelbſtändige Künſtler, und ſie haben die herrlichſten Werke hinterlaſſen. Doch auch in Deutſchland erſtarb gegen Ende des XIII. Jahrhunderts die Bildhauerkunſt, und nur in dem Grenzland gegen Frankreich, im alten Lotharingien, das an frühen Meiſterwerken wenig oder gar nichts aufzuweiſen hat, lebte dieſe Kunſt weiter. Das heutige Belgien und das damalige Burgund von Brügge bis Dijon entwickelten eine Kunſt, die in der Malerei ungefähr *Albrecht Dürer*'ſchem Empfinden entſpricht, aber mit einem Vorſprung von 100 Jahren. Aus dieſer flämiſchen Schule ſchöpfte Frankreich dann wieder, als es ſich vom Elend des 100jährigen Krieges zu erholen begann. Wir ſchildern dieſe Zeit am beſten nach der deutſchen Bildhauerkunſt.

150. Bildhauerei im XII. und XIII. Jahrhundert.

Wenn wir nun noch einen Blick rückwärts auf die franzöſiſchen Bildwerke werfen, ſo bieten zwei Jahrhunderte, das XII. und XIII., ungemein viele Bildhauerſchöpfungen dar, die zu keiner anderen Zeit und in keinem anderen Land, auch nicht während der überſprudelnden Renaiſſance Italiens, an Fülle erreicht worden ſind. Wie darf man nun Forſchungen über die Bildhauerkunſt einſchätzen, welche dieſe unermeſslichen Schätze entweder gar nicht kennen oder ſie völlig unberückſichtigt laſſen?

Dieſe Legionen von Bildwerken finden ſich faſt ausſchlieſslich an den rieſigen Toranlagen

der französischen Kirchen; sie stehen daher im Banne einer und derselben Aufgabe und leiden natürlich durch die Eintönigkeit des Vorwurfes, wie durch das massenhafte Auftreten an einem Ort. Die Südvorhalle der Kathedrale zu Chartres birgt allein 783 Standbilder und Bildwerke[149])! Leidet unter der Massenhaftigkeit die Güte der Arbeiten, so noch mehr die Wertschätzung. Man kann die meisten nicht geniefsen, da auch das liebevollste Auge allmählich ermüdet. Ein Bildhauerwerk wird sich natürlich am vorteilhaftesten darstellen und am besten genossen werden können, wenn es allein aufgestellt ist, womöglich in einer Nische, umrahmt von Architektur, die allein darauf berechnet ist, das Bildwerk zu heben. Dies ist eben das Gegenteil von dem, was die gotischen Baumeister bezweckten. Sie wollten das Bauwerk durch das Bildwerk schmücken, die Umrisse des Bauteiles durch das Bildhauerwerk heben und reizvoller gestalten, aber nicht die Baukunst zur Dienenden machen. Sie fühlten als Baumeister, und ihr Endzweck war das Bauwerk; das Bildwerk war Mittel zum Zweck. Anders die Griechen und die Renaissancemeister. Abgesehen vom Schmuck der Giebel verwoben die Griechen ihre Bildwerke nicht mit der Architektur. Die Bildhauerkunst trat für sich selbst auf. Das Bildwerk verlangte für sich allein die Aufmerksamkeit und Bewunderung. Die Säulenhalle des Tempels diente ihm als schützender Baldachin, wie etwa die *Loggia dei Lanzi* den darin aufgestellten Bildwerken als Schutzhalle; dies ist alles; das Bildwerk verfolgte nur seine ihm eigentümlichen Zwecke.

Daraus der gotischen Baukunst den Vorwurf machen zu wollen, sie habe die Bildhauerkunst nur als Dienende behandelt und sie nicht aufkommen lassen, ist völlig irrig. Wären der Bildhauerkunst zu gotischer Zeit ähnliche Aufgaben gestellt worden wie zu griechischer Zeit, dann hätte sich mit der veränderten Nachfrage auch das Angebot geändert. Dieses geänderte Angebot, die selbständige Bildhauerkunst, hätte sich auch neben der mit der Baukunst eng verflochtenen Bildkunst entwickeln können. Aber die Auftraggeber fehlten. Dies lag in den sozialen Verhältnissen und ist kein Wesensfehler der Gotik. Viel eher könnte man der antiken Baukunst den Vorwurf machen, dafs sie es nicht verstanden habe, die Schwesterkunst genugsam in ihren Dienst heranzuziehen.

b) Bildhauerkunst in Deutschland.

151. XII. Jahrhundert.

Bildwerke, welche dem Charakter der französischen Kunst vor und um 1150 entsprächen, haben sich in Deutschland fast gar nicht erhalten. In Magdeburg sind neuerdings einige Ueberreste aufgefunden worden; ebenso sieht man in der Pfarrkirche zu Andernach ein paar ähnliche Figuren in halberhabener Arbeit. Erst gegen das Ende des XII. Jahrhunderts begann die Bildhauerkunst zu sprieſsen. Dann erfolgte aber auch die Entwickelung plötzlich und in durchaus eigenartiger Weise.

Den Anfang bilden im Osten die Grabplatten zu Wechselburg, Pegau, Magdeburg und Braunschweig, die Chorschranken in *St. Michael* zu Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, die goldene Pforte zu Freiberg im Erzgebirge und der Lettner zu Wechselburg. Im Westen sind nur die Schranken am Georgschor im Dom zu Bamberg zu nennen und die Gnadenpforte daselbst.

Betrachten wir diese Bildwerke im einzelnen. Ihre Zeitstellung war bisher, wie diejenige der meisten Bauten im XII. und XIII. Jahrhundert, völlig irrig bestimmt

149) Siehe: Bulteau, a. a. O., S. 282.

worden; man glaubte, ſie ſtammten aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts. Irgend einen Grund für dieſe Zeitannahme gibt es nicht. Warum ſollten z. B. alle Grabplatten nicht bald nach dem Tode der darauf Dargeſtellten angefertigt worden ſein, ſondern ſämtlich erſt ein halbes Jahrhundert nachher?

So iſt *Dedo der Feiſte*, welcher in der Kirche zu Wechſelburg bei Rochlitz begraben liegt, 1190 geſtorben, nachdem ihm ſeine Gattin ſchon 1189 im Tode vorausgegangen war; er hatte das Kloſter Zſchillen-Wechſelburg gegründet. Nichts lag näher, als daſs ihm ſeine Kinder im Verein mit der dankbaren Kloſtergemeinſchaft einen Grabſtein ſetzten. Nach einigen Jahrzehnten entartete das Kloſter; die Kinder waren geſtorben; wer ſollte ſpäter noch den Wunſch hegen, den früheren Beſitzern ein Denkmal zu ſtiften? Dazu zeigt das Ornament Formen, welche gut zum Ausgang des XII. Jahrhunderts paſſen. Das Grabmal ſtammt demnach aus der Zeit um 1190. Es ſteht auch nicht vereinzelt in Wechſelburg da. Ein reicher

152. Kirche zu Wechſelburg.

Fig. 431.



Kanzel in der Kirche zu Wechſelburg [150].

[150] Nach einer Aufnahme von *Tirpitz* in Wechſelburg.

Lettner zeigt die Fortſetzung dieſer Kunſt; die jetzige Kanzel war in der Mitte desſelben angebracht (Fig. 431[150]). Wir begegnen hier der aus Frankreich bekannten Darſtellung wieder: Chriſtus in der Gloriole als Lehrer; an den beiden Seiten das Opfer Abrahams und die Aufrichtung der ehernen Schlange in der Wüſte. Neben der Oeffnung für dieſe Kanzel ſind die bekannten Vorfahren und Vorgänger Chriſti dargeſtellt: Daniel, David, Salomon und Jeſaias. Chriſtus iſt eine ganz vorzügliche Bildhauerleiſtung. Hoch oben iſt der Lettner durch ein Triumphkreuz bekrönt, mit Maria und Johannes zur Seite, welches den Gekreuzigten in groſser Vollendung der Darſtellung zeigt.

Wir ſehen uns hier einer Reihenfolge von Bildwerken gegenüber, welche ungefähr der zweiten Schule Frankreichs (um 1200) entſpricht. Auch dies beweiſt die Richtigkeit der hier gegebenen Zeitſtellung; gerade die Kenntnis der franzöſiſchen Bildhauerkunſt beſtätigt die deutſchen Jahreszahlen. Daſs die deutſchen Baumeiſter ſeit Jahrzehnten nach Frankreich gingen und die franzöſiſchen Errungenſchaften mit nach Hauſe brachten, zeigt der ganze Verlauf der deutſchen Baukunſt am Ende des XII. und im Anfang des XIII. Jahrhunderts. Auch die engen Familienbeziehungen der Wechſelburger Grafen zum franzöſiſchen Königshauſe ſprechen für die Gleichzeitigkeit der Kunſtübung; war doch eine Enkelin *Dedo's* die Gemahlin *Philipp Auguſt's* von Frankreich.

153. Dom zu Braunſchweig.

Ebenſo verhält es ſich mit dem zweiten Grabmal, demjenigen *Heinrich des Löwen* und ſeiner Frau *Mathilde* im Dom zu Braunſchweig. *Heinrich der Löwe* ſtarb 1195, nachdem ihm ſeine Gattin ebenfalls ſchon im Jahre 1189 vorangegangen war. Auch er war der Begründer dieſer Kirche und des Stiftes an derſelben. Warum ſollen ihm ſeine Kinder und das Stiftskapitel nicht den groſsartigen Grabſtein geſetzt haben? Seine ſpäteren Nachkommen waren es nicht im ſtande; haben ſie doch nicht einmal ſeinem Sohne, welcher als *Otto IV.* deutſcher Kaiſer wurde, ein ähnlich hervorragendes Grabmal geſetzt! Auch hier beſtanden die franzöſiſchen Familienbeziehungen, wenn auch durch engliſche Vermittelung; war doch *Otto IV.* eigentlich *Otto von Poitou.* Der Maler, welcher den Dom mit der groſsartigen Ausmalung verſehen hat, war erſichtlich ein Franzoſe: *Johannes Gallikus, Johann Wale.*

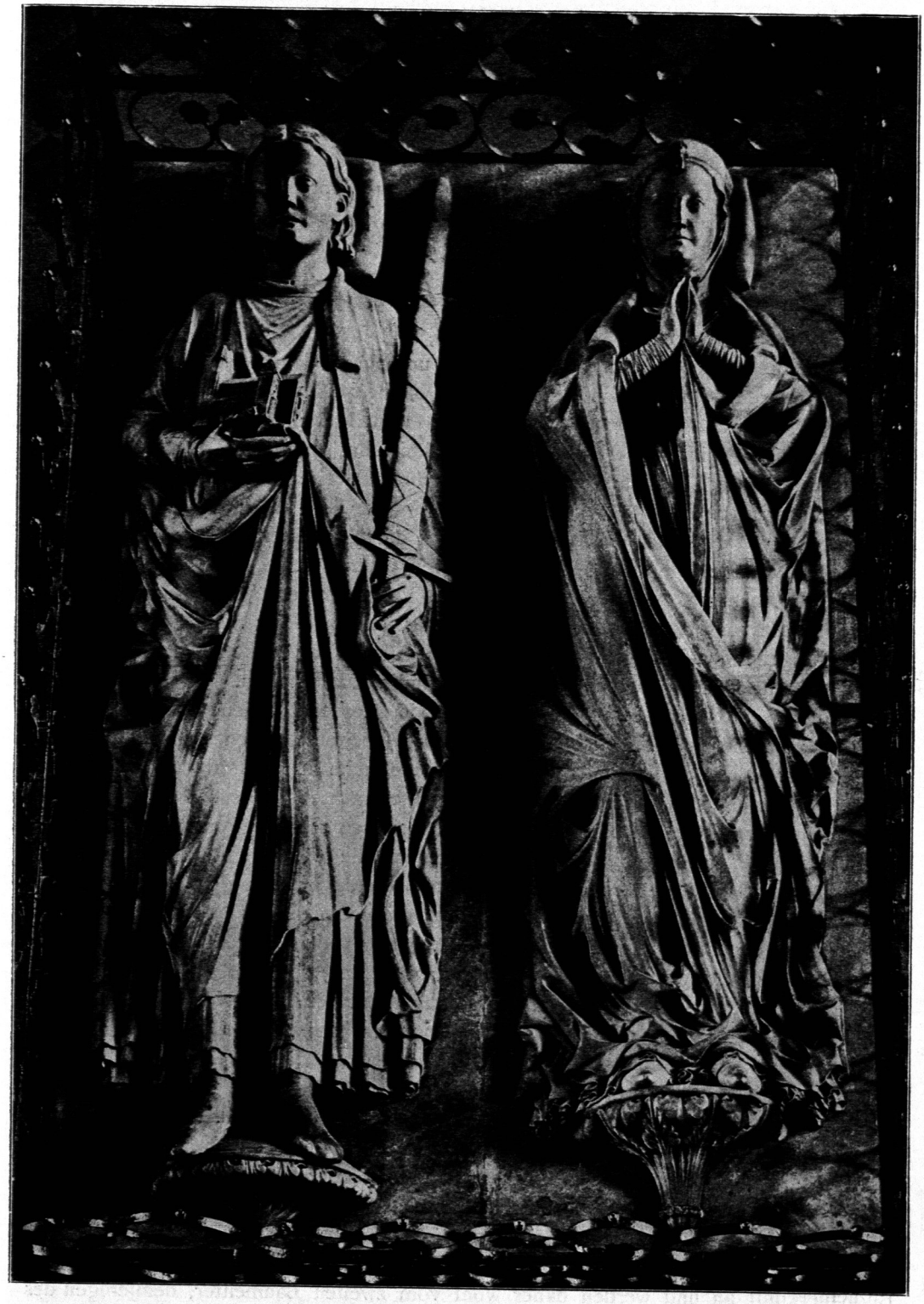
Sieht das Grabmal allerdings franzöſiſch aus? Ich möchte es bezweifeln. Dieſer überaus reiche Faltenwurf iſt in Frankreich unbekannt; auch die Geſichter wollen nicht franzöſiſch ſcheinen. Es iſt eine durchaus ſelbſtändige deutſche Schöpfung, wenn auch die franzöſiſche Erziehung nicht abgeſprochen werden ſoll. Sind doch die Form und das Laubwerk der Kragſteine zu ihren Füſsen diejenigen der frühen Ziſterzienſerklöſter. Schon dieſe Kragſteine ſprechen entſchieden gegen eine Entſtehung um 1250, dagegen durchaus für die Zeit um 1200. Ebenſo zeigt das Modell, das *Heinrich der Löwe* in der Hand hält, noch nicht den frühgotiſchen Aufbau der Türme, dagegen das nachträglich eingebrochene Kleeblattfenſter neben dem Kreuzflügel. Die ebenſo groſsartigen wie meiſterhaften Einzelheiten des Grabmales hervorzuheben, dazu fehlt es hier an Raum; Fig. 432[151]) muſs für ſich ſelbſt ſprechen.

154. Goldene Pforte zu Freiberg.

Wenn es auch einzig wie eine Sonne unter den Geſtirnen ſtrahlt, ſo hat es doch würdige Begleiter in den Bildwerken der goldenen Pforte zu Freiberg im Erzgebirge. Im Bogenfelde thront Maria mit dem Jeſuskinde; zu ihrer Linken ein Engel und der heilige Joſeph, zur Rechten die heiligen drei Könige, eine liebreizende Schöpfung, die in ihrer Zierlichkeit und Vollendung dem thronenden

151) Nach einer Aufnahme von *Georg Behrens* in Braunſchweig.

Fig. 432.



Grabmal *Heinrich des Löwen* und ſeiner Frau *Mathilde* im Dom zu Braunſchweig[151]).

Chriſtus in der Wechſelburger Kanzel ſehr verwandt iſt. An den Gewänden ſtehen wieder die Vorfahren und Vorgänger Chriſti. Auf der Linken unverkennbar Johannes der Täufer, auf der Rechten König David mit der Harfe. Neben Johannes werden Salomo, die Königin von Saba und Daniel dargeſtellt ſein, neben David, Melchiſedek, die Kirche und Nahum; es ſind alles wahre Kabinettſtücke. Der reiche Faltenwurf, die künſtleriſche Vollendung der Geſtalten und Geſichter, welche gut erzgebirgiſch ſind, wie die groſsartige Meiſſelfertigkeit heben auch dieſe Schöpfungen weit über die gleichzeitigen franzöſiſchen. Man betrachte die vorzüglich gelungenen Hände und Füſse. Von beſonderer Vollendung ſind die Körper der Auferſtehenden und die Apoſtel in den Hohlkehlen. Auch die Tiere ſind über alles Herkommen gut gelungen; ſo beſonders die Löwen und Drachen an den Bogenanfängern. Das einzige, welches ſtörend wirkt, ſind die groſsen Köpfe über den Standbildern und — die neuen Erſatzſtücke[152]).

Daſs dieſes Tor die franzöſiſchen Tore und ihre Bilderkreiſe völlig nachahmt, dürfte unbeſtreitbar ſein. Und doch wie ſelbſtändig iſt es entworfen! Die Standbilder ſind nicht an Säulchen angearbeitet und klemmen ſich nicht zwiſchen gröſseren Säulen ein; ſie ſtehen frei vor Eckniſchen, ohne ſich an deren Umriſſe zu binden. Dieſe Eckniſchen erinnern merkwürdigerweiſe an die viel früheren ſüdlichen Löſungen zu Toulouſe und, wie noch gezeigt wird, an diejenigen zu Ferrara. Die mit Bildwerken beſetzten Hohlkehlen ſind durch profilierte Stäbe getrennt, und das Bogenfeld iſt nicht durch einen beſonderen Sturz getragen. Aber wer möchte bei der Vereinzelung dieſes Tores, das keine Vorfahren und kaum Nachfolger hat, an eine ſelbſtändige, eingeborene Entwickelung denken? Nur wer die groſse Zahl der vorhergehenden und gleichzeitigen franzöſiſchen Tore nicht kennt, kann dieſe Bildhauerkunſt für eingeborene deutſch-romaniſche Kunſt halten. Wir werden zwar ein ähnliches, altertümlicheres Tor im Weſten, in Bamberg, finden; aber auch dieſes zeigt franzöſiſche Schule. Selbſt die ſchönen Arbeiten an den Chorſchranken in *St. Michael* zu Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberſtadt können nicht als eine genügende Reihe eingeborener Ahnen betrachtet werden. Daſelbſt ſind in romaniſchen Rundbogenblenden aus Gips halberhaben die Jungfrau, heilige Biſchöfe und die Apoſtel in groſsem Maſsſtab angetragen, die ebenſo gute als ſelbſtändige Leiſtungen ſind und der Zeit um 1180—1200 entſtammen mögen. Ebenſo findet ſich im Dom zu Halberſtadt ein Triumphkreuz, das demjenigen zu Wechſelburg ſehr ähnelt und gleichalterig, alſo kurz vor 1200, entſtanden ſein dürfte. Damit ſind aber auch faſt alle Vorgänger genannt.

155. Dom zu Magdeburg.

In Magdeburg birgt der Dom eine ganze Entwickelungsfolge der Bildhauerkunſt. Bei kürzlich vorgenommenen Ausgrabungen hat man eine Bildtafel gefunden, die ganz nach den früheſten franzöſiſchen Werken aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts ausſieht. Hoch oben im Chor ſteht eine Reihe von Standbildern an die Säulenbündel angearbeitet, von denen drei uralt erſcheinen; ſie ſtellen den heiligen Mauritius und Johannes den Täufer dar. Auf den erſten Blick iſt man geneigt, ſie als aus dem alten Dome ſtammend zu betrachten; aber die Schildform zeigt, daſs ſie nicht viel vor 1200 entſtanden ſein können und daher wohl dem Baubeginn (1208) angehören dürften. Ihre Genoſſen auf der linken Seite vom Beſchauer, Petrus, Paulus und Andreas, gehören dagegen ganz deutlich der zweiten Schicht franzöſiſcher Bildhauerkunſt an und werden daher wohl vom zweiten Baumeiſter, demjenigen des

152) Siehe: Hasak, M. Geſchichte der deutſchen Bildhauerkunſt im XIII. Jahrhundert. Berlin 1899.

Biſchofsganges, herrühren. Auch ſie ſind ein Beleg für die vom Verfaſſer gegebene Zeitſtellung des Magdeburger Domchors. Im Untergeſchoſs des Umganges befindet ſich rechts ein Bogenfeld von groſser Vollendung: der Auferſtandene und Magdalena. Etwas ſpäter dürfte die Büſte des heiligen Mauritius ſein, ein Neger im Maſchenhemd, von gröſster Lebenswahrheit (Fig. 433[153]). An der Nordſeite weiſt der Dom ſogar ein ganzes Tor, mit Bildwerken geſchmückt, die goldene Pforte, auf. Für den erſten Augenblick erſcheint es erſt dem XIV. Jahrhundert anzugehören; das handwerksmäſsige Bogenfeld und die Architektur des ſchützenden Vorbaues entſtammen jener Zeit. Bei näherer Betrachtung ſieht man jedoch, daſs die klugen und törichten Jungfrauen, welche an den Gewänden ſtehen, an Säulchen angearbeitet waren — zwei ſind es noch — und auf Blattbüſcheln ſtanden; dies weiſt ſie in das XIII. Jahrhundert. Ihre reiche Gewandung iſt ebenfalls diejenige des XIII. Jahrhunderts, und zwar eher des Anfanges als des Endes. Der maleriſche Faltenwurf, in dem der Bildhauer der Zeit entſprechend geſchwelgt hat, iſt ganz ſtaunenswert und entſpricht demjenigen am Grabmal zu Braunſchweig. Man wird daher nicht fehlgehen, dieſe reizende Schar junger Mädchen als zwiſchen 1230 und 1250 entſtanden zu ſchätzen. Auſserdem birgt der Dom noch zwei bronzene Grabplatten von Biſchöfen, die leider ihre Umſchriften verloren haben. Die ältere Platte dürfte gegen 1150 entſtanden ſein; ſie iſt intereſſant durch die Form der Ohren des Biſchofs, die wie künſtliche ausſehen, und durch das winzige Männchen, welches zu ſeinen Füſsen ſitzt und ſich in der Weiſe des antiken Dornausziehers anſcheinend einen Dorn aus dem Fuſse zieht. Jedenfalls gleicht dieſe Grabplatte völlig der als Biſchof *Wichmann* (1152—92) bezeichneten kleinen Biſchofsgeſtalt auf den Korſſunſchen Domtüren, welche aus Magdeburg ſtammen. »*Wicmannus Megideburgenſis Epc.*« heiſst es daſelbſt.

Fig. 433.



Heil. Mauritius im Dom zu Magdeburg[153]).

Die zweite Grabplatte iſt von groſser Vollendung und eine Vorgängerin der Braunſchweiger Platte.

156. Weſtfäliſche Bildwerke.

In Weſtfalen finden ſich ebenfalls ſolch frühe Bildhauerſchöpfungen. Die früheſte dürfte allerdings die Kreuzabnahme der Externſteine bei Detmold ſein, welche, der Fahne nach zu urteilen, aus *Barbaroſſa*'s Zeit gegen 1180 entſtanden ſein dürfte. Am Dom zu Paderborn gibt es ein ganzes Tor, das in franzöſiſcher Weiſe mit Bildwerken ausgeſchmückt iſt. Am Mittelpfoſten ſteht die Jungfrau mit dem Kinde;

153) Nach einer Aufnahme der Königl. Meſsbildanſtalt zu Berlin.

im Bogenfelde ſchwingen zwei Engel Weihrauchgefäſse; an den Gewänden ſind Heilige aufgeſtellt. Die Standbilder ſind nicht mehr an Säulchen angearbeitet und gehören der zweiten Schicht franzöſiſcher Bildhauerkunſt an; ſie dürften zwiſchen 1200 und 1220 entſtanden ſein.

Fig. 434.



Vom Georgenchor im Dom zu Bamberg.

Die ebenfalls an der Südſeite liegende Vorhalle des Domes zu Münſter birgt dagegen einige Meiſterwerke erſter Ordnung. Die Bildwerke daſelbſt ſtammen in der Hauptſache von einem Bildhauer der älteren und einem der jüngeren Schule her. Die Standbilder an der Wand neben dem Kirchentor ähneln denjenigen zu Paderborn und ſind wenig verlockend; dagegen ſtehen an den Seitenwänden vier Standbilder von ganz beſonderer Meiſterſchaft. Links zuerſt ein Ritter, ſchlank und ſchneidig, wenn auch nicht elegant; dann Maria Magdalena mit der Salbenbüchſe,

Fig. 435.



Standbild der »Kirche« am Dom zu Bamberg [154]).

reich in faltige Gewänder gekleidet, in vorzüglicher Naturwahrheit; gegenüber der heilige Laurentius. Dieſer bildet den Höhepunkt des Könnens dieſes Meiſters, eine wahrhaft monumentale und ſelbſtbewuſste Schöpfung! Wenn er den Vorzug hätte, aus Marmor und in Italien gebildet zu ſein, in allen Muſeen wäre er zu finden, und Bücher hätte man über ihn und ſeinen Meiſter geſchrieben. Neben ihm ſteht ein Biſchof, welcher erſichtlich den Grundſtein des Baues in ſeiner Hand trägt, eine ſtolze Studie nach der Natur, wenn auch der Kopf mit der Biſchofsmütze etwas groſs wirkt. Ein Schriftband zeigt die Inſchrift:

»† ELIGOR · ET · MORIOR · OPUS · INCHOO · FESTA · MARIE · † DEDICO · ST̄ · ANNI PLURES · SED · TERMIN. UNU'.«

[Ich werde erwählt und ſterbe. Ich fange das Werk an und weihe es am Feſte Mariens. Es ſind viele Jahre, aber dasſelbe Ziel.]

Es iſt höchſt wahrſcheinlich der Bauherr, Biſchof *Dietrich* von Iſenburg, welcher 1225 den Grundſtein des Domes legte und 1226 ſtarb. Erſichtlich hat ihm ſein Nachfolger dieſes Denkmal geſetzt. Die Zeitbeſtimmung (nach 1226) beweiſt die Richtigkeit aller übrigen nur geſchätzten Jahreszahlen.

Dieſe Deutſchen übertrafen an Eigenart und Vollendung weit ihre franzöſiſchen Lehrmeiſter. Während aber die Franzoſen im *Trocadéro* ihre Bildhauerſchöpfungen in Abgüſſen dem Studium zugänglich gemacht haben, iſt dies in Deutſchland noch nicht geſchehen.

157. Dom zu Bamberg.

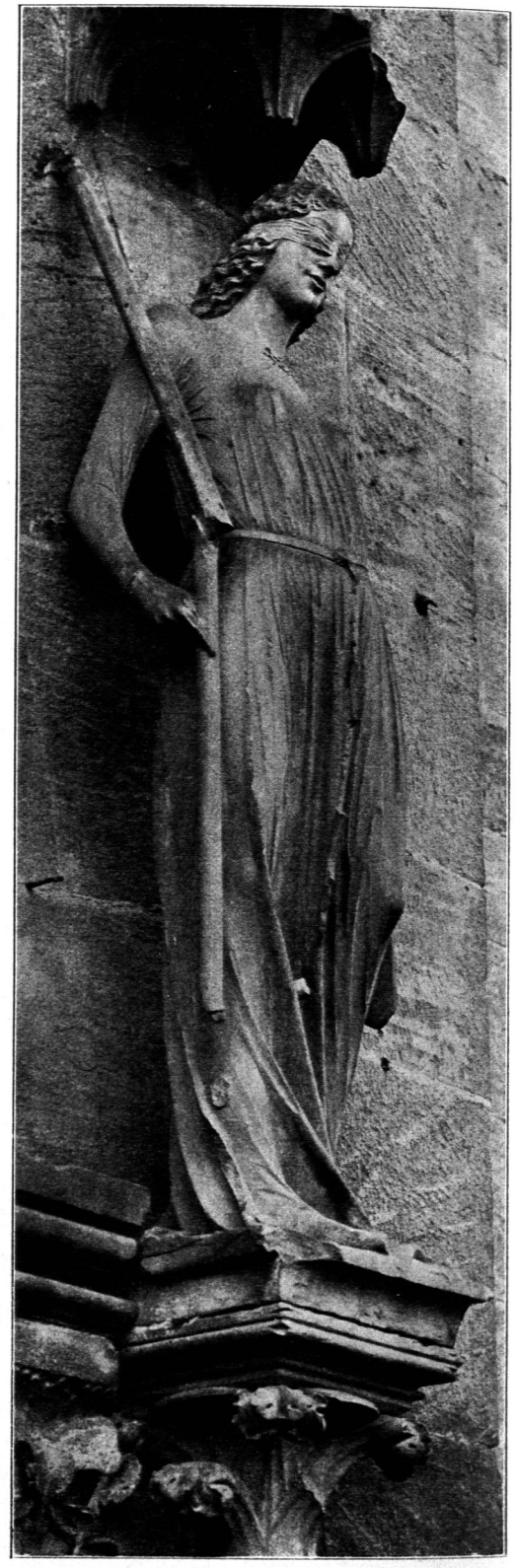
Wenden wir uns nun ſüdlich. Der Dom zu Bamberg birgt ganz unſchätzbare Werke der Bildhauerkunſt, die zur Hauptſache zwei auf-

154) Nach einer Aufnahme von *Haaf* in Bamberg.

einander folgenden Meiſtern angehören. Der Dom iſt 1181 abgebrannt, und gegen 1200 ſcheint der Neubau ſo weit geweſen zu ſein, daſs die Türme aufgeführt wurden. 1237 wurde der Dom geweiht. Nun finden ſich innen auf den Schranken des Georgenchors Apoſtelgeſtalten in halberhabener Arbeit, die ſehr altertümlich ausſehen, aber vorzüglich gearbeitet ſind (Fig. 434). Sie diſputieren zu zweien miteinander, wie wir dies in Frankreich geſehen haben; ihre Köpfe ſind ganz beſonders hervorragende Schöpfungen. Sie gehören ungefähr dem Uebergang von der erſten zur zweiten Schule an und mögen etwa 1200 entſtanden ſein. Derſelben Bildhauerhand begegnen wir aufsen an zwei Toren. Am Nordoſtturm ſteht die ſog. Gnadenpforte. In ihrem Bogenfeld thront die Gottesmutter mit dem Jeſuskind; rechts ein König und eine Königin mit Heiligenſcheinen, erſichtlich Kaiſer *Heinrich* und Kaiſerin *Kunigunde*, die Stifter des Domes. Daher hält der König auch ein Kirchenmodell im Arm. Da die Kaiſerin erſt 1202 heilig geſprochen iſt, ſo kann das Bogenfeld nicht gut vorher entſtanden ſein, auf welchem ſie den Heiligenſchein trägt.

An der Fürſtenpforte auf der Nordſeite ſind auch die Gewände mit kleinen Standbildern beſetzt, von denen je eines auf den Schultern des anderen ſteht, die Apoſtel auf denjenigen der Propheten; auch von dieſen Geſtalten gehören einige noch dem erſten Bildhauer an. Später hat das Tor durch irgend welche Vorgänge gelitten, und ſo ſind einige dieſer Apoſtel und Propheten erſetzt worden, ebenſo das Bogenfeld. In dieſem iſt das Weltgericht in der üblichen franzöſiſchen Darſtellung wiedergegeben. An den Bogenanfängern ſind Abrahams Schoſs und der poſaunende Engel beſonders aufgeſtellt. Zu beiden Seiten dieſes Tores ſtehen auf frühgotiſchen Säulchen die

Fig. 436.



Standbild der »Synagoge« am Dom zu Bamberg [154]).

Fig. 437.



Maria im Dom zu Bamberg.

Standbilder der »Kirche« (Fig. 435 [154]) und der »Synagoge« (Fig. 436 [154]). Es ſind vollendete Kleinode der deutſchen Bildhauerkunſt: ſtolze Geſtalten, groſsartiger Faltenwurf, geiſtreiche Geſichter, wie ſie nur die beſten franzöſiſchen Werke aufweiſen. Von beſonderem Intereſſe iſt die Geſtalt der Synagoge, bei der mit unnachahmlicher Meiſterſchaft das Durchſcheinen der Geſtalt durch das Gewand bewerkſtelligt iſt; ſogar die Augen ſcheinen durch die Binde hindurchzublicken. Dieſem zweiten Bildhauer begegnen wir auch am Tor im Südoſtturm. Dort ſind die Gewände mit den Geſtalten des heiligen Petrus, Adams und Evas auf der einen Seite, des heiligen Heinrich, der heiligen Kunigunde und des heiligen Stephanus auf der anderen Seite geſchmückt; ſie erreichen in der Vollendung die Kirche und Synagoge nicht. Dafs alle dieſe Bildwerke des zweiten Bildhauers reinſte Schöpfungen der Frühgotik (um 1230—40) ſind, erweiſen an allen das Laubwerk und die Baldachine.

Im Inneren des Domes ſtehen dann noch einige Meiſterwerke dieſer Bildhauerhand allererſter Ordnung. Da iſt vor allem die »Begegnung«: Maria (Fig. 437) und Eliſabeth, die man bisher für Sibyllen gehalten hatte, als groſsartigſte Gewandungsgeſtalten. Sie erinnern, wie ſchon geſagt, Einzelheit für Einzelheit, an die gleichen Standbilder der Weſtanſicht zu Rheims. Erſichtlich hat der Bildhauerbaumeiſter in

Rheims gearbeitet und dort ſeine Kunſt erlernt. Die Aehnlichkeit der Frauengeſtalten iſt ſo groſs, vor allem das Geſicht Mariens, daſs die Annahme nahe liegt, dieſelbe Frau war zu Rheims wie zu Bamberg Vorbild des Bildhauers. Da in Bamberg dieſes Geſicht ſowohl die »Kirche«, wie Maria aufweiſt und die »Synagoge« ihr wie eine Schweſter ähnelt, während in Rheims dieſes Geſicht vereinzelt daſteht, ſo könnte man verſucht ſein, ein klein wenig der Phantaſie die Zügel ſchieſsen zu laſſen und anzunehmen, der junge deutſche Künſtler habe in Rheims geheiratet und ſeine junge Frau, Schweſter und Mutter mit nach Deutſchland genommen, wo auch die Mutter nochmals als Eliſabeth dargeſtellt worden iſt. Daher die eigentlich ganz unfaſsbare Aehnlichkeit, welche dieſe Geſichter zeigen. Man wird einwerfen, die Rheimſer ſollen ja gar keine mittelalterlichen Erzeugniſſe, ſondern Nachbildungen ſein. Jawohl; aber Nachbildungen, die man ſo genau als möglich herzuſtellen verſuchte, wenn auch die mittelalterliche »Mache« dabei verloren ging. Ein Belgier will übrigens oben auf dem Kopf des Marienſtandbildes »1394 × OC« geleſen haben. Jedenfalls ſtammt weder das Standbild noch ſein Erſatz von 1394.

Auch den Namen unſeres Bamberger Künſtlers ſcheinen wir zu beſitzen. Folgende Urkunde des Biſchofs *Eckbert* vom Jahre 1229 hat ſich erhalten[155]):

»*Anno ab incarnatione Domini milleſimo ducenteſimo viceſimo nono indictione tercia Nos Echebertus dei gracia Babenbergenſis epiſcopus . confecrauimus altare in monaſterio ſancti Petri in dextera parte ſitum ad meridiem verſus Capitolium in honore domini noſtri Jeſu Chriſti et gloriofiſſime uirginis Marie . . .*

Ut igitur iugis noſtri et dilecti in Chriſto fratris uidelicet Wortwini magiſtri operis qui tanquam homo deuotus et amator diuini cultus opem et opera inpendit exſtructioni et confecrationi ac dotationi altaris prelibati . memoria in euum habeatur in loco illo . rogamus . monemus . et exhortamur in domino deo te Heinricum ſacerdotem, cui primitus beneficium huius altaris contulimus et omnes tuos in perpetuum ſucceſſores . . . Datum anno noſtri pontificatus XXVII°.«

[Im Jahre von der Fleiſchwerdung des Herrn 1229 in der dritten Indiktion haben wir *Eckbert*, von Gottes Gnaden Biſchof von Bamberg, den Altar im Münſter des heiligen Petrus, auf der rechten Seite nach Süden gegen den Chor hin gelegen, zu Ehren unſeres Herrn Jeſu Chriſti und der glorreichſten Jungfrau Maria geweiht . . .

Daſs auch das Andenken an uns gemeinſam mit unſerem in Chriſto geliebten Bruder *Wortwin*, dem Baumeiſter, welcher ſowohl als gläubiger Mann, wie als Liebhaber des Gottesdienſtes Geld und Können auf die Erbauung, Weihung und Ausſtattung des vorbeſagten Altars verwendet, für immer an dieſem Ort bewahrt werde, das bitten, ermahnen und fordern wir in Gott dem Herrn von dir, Prieſter *Heinrich*, dem wir dieſe Altarpfründe zuerſt übertragen haben, und von allen deinen Nachfolgern immerdar . . .

Gegeben im 27. Jahre unſeres Hirtenamtes.]

Daſs alſo dieſer *Magiſter operis Wortwinus* der Baumeiſter des Domes im Jahre 1229 war, dürfte als ſicher anzunehmen ſein. Daſs er es ſchon etliche Zeit war, zeigt die liebevolle Bezeichnung »*dilecti in Chriſto fratris*«. Da wir ferner genugſam nachgewieſen haben, daſs die Baumeiſter auch die Bildhauer waren, ſo haben wir in *Wortwin* erſichtlich ſowohl den Schöpfer der frühgotiſchen Teile des Domes wie der herrlichen frühgotiſchen Bildwerke zu erblicken.

Zuletzt iſt, wie geſagt, noch ein König hoch zu Roſs auf einem rieſigen Kragſtein im Inneren aufgeſtellt; erſichtlich ebenfalls von der Hand *Wortwin*'s, wenn die vorhergehende Ausführung richtig iſt. Für den hohen Standpunkt ſind dieſer »ſteinerne Gaſt« und ſein Gaul vorzüglich modelliert. Hochbeachtenswert iſt das

155) Im Königlich Bayeriſchen Staatsarchiv zu München.

Laubwerk des Kragſteines. *Wortwin* war ein vorzüglicher Ornamentiker; dies zeigt auch das reizende Blatt unten am Säulenſchaft der »Synagoge«.

158. Dome zu Naumburg und Meiſsen.

Zu Naumburg birgt der Dom eine ähnliche Zahl ſtolzer Kunſtwerke, die wohl nach dem Jahre 1249 entſtanden ſind. Aus dieſem Jahr hat ſich ein Schreiben des Biſchofs *Dietrich* erhalten, worin er die Aufnahme derjenigen Gläubigen, welche Almoſen zur Fertigſtellung des Baues ſpenden, in die Gebetsbruderſchaft weiterhin anordnet. Innen, rings um den frühgotiſchen Weſtchor, ſtehen die Standbilder der Stifter des Bistums, darunter auch zwei Paare: Markgraf *Eckardt* und ſeine Frau *Uta*, gegenüber wahrſcheinlich Markgraf *Hermann* und ſeine Frau *Regelyndis*. Von beſonderer Meiſterſchaft iſt das erſte Paar und vor allem die Markgräfin *Uta*; das vornehme Geſicht und die reiche Gewandung ſind ganz vorzüglich gelungen. Auch die Frauengeſtalten des Langchors ſind ebenſo ſelbſtändig wie reizvoll erfundene Schöpfungen. Den Höhepunkt bildet die Geſtalt eines Subdiakons, welcher ein Buchbrett hält. Stände er irgendwo in Italien, ſo hätten ihm alle Muſeen ihre Tore geöffnet; hier iſt er nicht einmal an Ort und Stelle geſchätzt. Man hatte ihn unten in einer Ecke ungeſchützt allen Verletzungen unnützer Hände preisgegeben.

Am Lettner, der dieſen weſtlichen Chor abſchlieſst, iſt die Leidensgeſchichte Chriſti dargeſtellt: das Abendmahl, die dreiſsig Silberlinge, der Verrat am Oelberg, die Magd und Petrus, Chriſtus vor Pilatus, die Geiſselung und die Kreuztragung. Hier ſehen wir faſt alles, was bei *Niccolò Piſano* antikes Studium erweiſen ſoll: ſtarke, unterſetzte Geſtalten, dichteſte Füllung des Bildwerkes mit lebhaft handelnden Menſchen; nur die italieniſch-römiſchen Geſichter fehlen. Hier ſehen wir, daſs die beſonders *Niccolò* zugeſchriebene Art des Entwerfens gleichzeitiges mittelalterliches Können war, hier wie in Frankreich an den Chorſchranken der *Notre-Dame* zu Paris.

Die Bemalung der Naumburger Bildwerke hat ſich ſehr gut erhalten, ſo daſs ſich die ganze Farbenpracht auf dem Papier wieder herſtellen läſst.

Die Nachfolger der Naumburger Bildwerke ſind diejenigen im Dom zu Meiſsen. Sie ähneln denjenigen zu Naumburg ſo, daſs man beinahe auf dieſelbe Hand ſchlieſsen möchte; allerdings bieten ſie keinen Fortſchritt, eher einen Rückſchritt zu geiſtloſer Mache. Im Chor ſind Kaiſer *Otto der Groſse* und eine ſeiner beiden Frauen aufgeſtellt, ihnen gegenüber der heilige Biſchof *Donatus* und Johannes der Evangeliſt; in einer Kapelle der Südſeite Maria, Johannes der Täufer und Paulus.

159. Rheiniſche Bildwerke.

Die Gegenden am unteren Rhein ſind faſt aller Bildhauerſchöpfungen bar. In Maaſtricht befindet ſich an *St. Servatius* ein ganz nach franzöſiſcher Art ausgeſtattetes Tor der zweiten Schule, das vielleicht um 1220 entſtanden iſt; beſondere Reize weiſt es nicht auf. In der Liebfrauenkirche zu Roermond ſteht das Grabmal des Stifters, Grafen *Gerhard von Geldern* und ſeiner Frau (ſiehe das vorhergehende Heft [Art. 94, S. 122] dieſes »Handbuches«) aus derſelben Zeit († 1229); an die Braunſchweiger Grabplatte reicht es bei weitem nicht heran. Das Bogenfeld an *St. Cäcilien* zu Cöln und dasjenige an der Stadtpfarrkirche zu Andernach kann man gerade noch erwähnen. Damit iſt alles erſchöpft.

Erſt in Trier befinden wir uns wieder der hohen Kunſt gegenüber. Die Liebfrauenkirche hat eine reich mit Bildwerken geſchmückte Weſtanſicht. Das Bogenfeld zeigt Maria mit dem Kinde, links die heiligen drei Könige, rechts die Darbringung im Tempel. Die Hohlkehlen ſind in der üblichen Weiſe mit Engeln und Altvätern beſetzt; hier überdies noch in der äuſserſten Hohlkehle die klugen und törichten Jungfrauen. Das Bogenfeld und die Altväter ſind ſehr ſchöne Schöpfungen. Von

Fig. 438.



Standbild der »Kirche«

Fig. 439.



Standbild der »Synagoge«

am ſüdlichen Kreuzſchiff des Münſters zu Straſsburg.

Fig. 440.



Von der Weſtanſicht des Münſters zu Straſsburg.

den Standbildern der Gewände haben ſich nur die Kirche, die Synagoge und der heilige Johannes erhalten. Weiter hinauf, neben dem Bogenfeld des Tores, ſtehen Noah und Abraham, darüber je zwei Propheten und wohl zwei Apoſtel. Dieſe vier Standbilder ſind von ganz vorzüglicher Geſtaltung, ihre Geſichter geiſtvolle Studien nach der Natur. Zu Seiten des Fenſters iſt die Verkündigung — Maria mit dem Engel — dargeſtellt.

Da die Liebfrauenkirche 1227 begonnen worden iſt, ſo dürften dieſe Bildwerke zwiſchen 1230 und 1240 entſtanden ſein. Dies ſtimmt völlig zu der franzöſiſchen Entwickelung, welche um dieſe Zeit von der zweiten in die dritte Schule überging.

160. Kirche zu Wimpfen i. T.

Die Bildwerke zu Wimpfen im Tal, welche zwiſchen 1261 und 1278 ausgeführt worden ſind, mögen hier noch kurz erwähnt werden. Nur diejenigen, welche innen um den Hochaltar ſtehen, verdienen Beachtung; beſonders der heilige Antonius, der Einſiedler, iſt eine ſehr gelungene Schöpfung nach der Natur. Irgendwelche Anklänge an die Bildwerke der Straſsburger Weſtanſicht ſind nicht vorhanden. Ein Jugendwerk *Erwin's von Steinbach* ſind ſie nicht.

161. Münſter zu Straſsburg.

Das Straſsburger Münſter entſpricht ſeinem hohen Ruhme auch durch ſeine Bildwerke; ſie ſtehen an der Spitze der deutſchen Schöpfungen. In der Hauptſache kommen zwei Künſtler in Betracht: derjenige, welcher die Bildwerke des Südkreuzes geſchaffen hat, und *Erwin*, welcher wohl auch der Bildhauer ſeiner Weſtanſicht geweſen iſt.

Am Südkreuz fallen vor allem die Standbilder der »Kirche« (Fig. 438) und »Synagoge« (Fig. 439) in die Augen: zwei ſtolze Frauengeſtalten in langen dünnen Gewändern, ähnlich den Bildwerken des Chartrer Nordkreuzes, aber turmhoch über denſelben ſtehend in künſtleriſcher Vollendung wie in Ausprägung

menſchlicher Eigenart. Die »Kirche«, die Krone auf dem Haupt, in der Rechten das Kreuzesbanner und in der Linken den Kelch, macht mit dem Oberkörper eine Bewegung nach der »Synagoge« hin, um ihr in das Gewiſſen zu reden. Die »Synagoge«, kronen- und mantellos, mit zerbrochener Fahnenſtange und umgekehrten Geſetzestafeln, die Augen verbunden, wendet das halbgeſenkte Haupt ab, unbekehrbar. Nirgendwo, auch nicht zu Bamberg, ſind dieſe beiden Geſtalten erreicht, geſchweige denn übertroffen. Die deutſchen Schüler überragen ihre franzöſiſchen Lehrmeiſter um vieles. Annehmen zu wollen, daſs die Schöpfer dieſer Bildwerke Franzoſen geweſen ſeien, hieſse vorausſetzen, daſs ſich jeder Franzoſe nach dem Ueberſchreiten der Grenze ſelbſt übertroffen habe.

Die gleiche Bildhauerhand hat auch noch die beiden Rundbogenfelder über den Türen und den »Engelspfeiler« innen geſchaffen. In den Rundbogen iſt die Grablegung Mariens und ihre Krönung durch den göttlichen Sohn dargeſtellt; dieſe Grablegung iſt ſehr geſchickt in den Rundbogen hineinmodelliert mit ebenſoviel Freiheit und Eigenwillen, wie wir es von *Niccolò* bei ſeiner Kreuzabnahme am Dom zu Lucca ſehen. Dort ſoll all dies den antiken Einfluſs erweiſen; hier kann man jedoch beobachten, daſs ſolche Schaffensweiſe gut mittelalterlich iſt. Die dünnen Hemden und die ſcharfen, geraden Falten laſſen denſelben Künſtler vermuten, der »Kirche« und »Synagoge« geſchaffen hat; das Geſicht und die Geſtalt Mariens ſcheinen dies zur Gewiſsheit zu erheben. Jedenfalls iſt dieſe Geſtalt meiſterhaft nach der Natur ſtudiert.

Die »Krönung« macht zuerſt einen ganz abweichenden Eindruck; aber das Geſicht Mariens und das dünne Gewand mit ſeinen Falten über den Füſsen zeigt wiederum den Künſtler der »Kirche« und der »Synagoge«. Der Kopf Chriſti und die Engel ſind die Glanzpunkte dieſes Bildwerkes. Am Engelspfeiler ſtehen poſaunende Engel und darunter Apoſtel, welche denjenigen der Grablegung völlig gleichen; ebenſo ſind die Baldachine und die Kragſteine jenen der »Kirche« und der »Synagoge« gleich.

Wenn wir nun das Alter dieſer Bildwerke feſtſtellen wollen, ſo haben wir in der Aehnlichkeit derſelben mit denjenigen der Chartrer Kreuzflügel den erſten Anhalt. Sie entſtammen daher dem Anfang des XIII. Jahrhunderts. Wenn es gelingt, das Alter des Kreuzſchiffes feſtzuſtellen, dann iſt auch dasjenige der Bildwerke beſtimmt; denn ſeine Ueberwölbung ſetzt den Engelspfeiler voraus. Wir müſſen zu dieſem Zweck die Jahreszahlen des Münſters rückwärts verfolgen. 1277 wurde der Grundſtein zur Weſtanſicht gelegt: »*Anno domini MCCLXXVII in die beati Urbani hoc glorioſum opus inchoavit magiſter Erwinus de ſteinbach*« ſtand früher an der »Porta ſertorum«. Und in einem »Lectionarium« zu Wolfenbüttel findet ſich folgender Vermerk: »*Anno domini MCCLXXV id. ſept. vigilia nativitatis beatae virginis completa eſt ſtructura media teſtudinum ſuperiorum et tocius fabrice praeter turres anteriores eccleſie Argentinenſis.*«

1275 war alſo das Langſchiff fertig. Wenn wir die Formen desſelben mit denjenigen des Kreuzſchiffes vergleichen, ſo trennen beide 30 bis 50 Jahre, und damit kommen wir für die Bildwerke ebenfalls auf die Zeit der Chartrer Kreuzflügel. Man ſchrieb dieſelben *Savina*, der Tochter *Erwin*'s zu, da der Apoſtel Paulus, welcher früher mit den übrigen Apoſteln die Gewände daſelbſt zierte — die Revolution hat ſie zertrümmert —, ein Spruchband trug, auf dem folgendes ſtand:

»*Gra(tia) divinae pietatis adeſto Savinae de petra dura p(er) quam ſum facta figura.*«

Fig. 441.



Fig. 442.



Von der Weſtanſicht des Münſters zu Straſsburg.

[Die Gnade der göttlichen Milde ſei bei *Sabina*, durch welche ich aus hartem Stein zum Standbild gemacht worden bin.]

Eine Tochter *Erwin*'s kann dies um 1220 nicht geweſen ſein, höchſtens ſeine Mutter.

Im Muſeum des Frauenhauſes haben ſich noch zwei reizende Standbilder, eine Fürſtin und ein junger Geiſtlicher, erhalten, die eine weitere Stufe der Entwickelung darſtellen und zu denjenigen der glorreichen Weſtanſicht überleiten. Man nimmt an, daſs ſie vom abgebrochenen Lettner ſtammen. *Arntz* hat noch weitere neun Standbilder hoch oben im Turm entdeckt, die erſichtlich ihre Genoſſen ſind; jedes einzelne ein Meiſterwerk! Ihr Schöpfer dürfte der jüngere Baumeiſter *Rudolf* ſein[156]).

Betrachten wir nun die Weſtanſicht. Sie zeigt, wie in Frankreich, drei Tore, die mit Bildwerken geſchmückt ſind. Das mittlere iſt Maria gewidmet; nur die Altväter der Gewände ſind alt, doch bis auf einen oder zwei nicht von beſonderer Schönheit. In den unteren Teilen des Bogenfeldes, die ebenfalls alt ſind, ragt die Kreuzabnahme durch beſondere Vollendung hervor, und ich wüſste nicht, was die gleichzeitige *Niccolò*'s zu Lucca vor ihr voraus hätte, auſser daſs ſie ſich in Italien befindet. Im Gegenteil, ſie ähneln ſich auffallend.

Die Seitentore bergen dagegen die gröſsten Kleinode *Erwin*'ſcher Kunſt. Am nördlichen Tor ſind die törichten und klugen Jungfrauen aufgeſtellt, unter denen beſonders diejenige, welche durch den Apfel verführt wird, intereſſant aufgefaſst iſt (Fig. 440). Alle ſind nach der Natur gebildet und zeigen eine Reihe ſchöner deutſcher Mädchen, für die ſich in Frankreich keine Vorbilder finden. Am ſüdlichen Tor ſind die Tugenden dargeſtellt, als gekrönte Frauengeſtalten, wie ſie die Laſter zu ihren Füſsen mit den Lanzen töten (Fig. 441). Dies ſind ganz groſsartige Schöpfungen, beſonders, wenn man ſie mit den viel ſpäteren italieniſchen vergleicht. Die groſsartigſte und ſchönſte Geſtalt ſteht vom Beſchauer aus am rechten Gewände als zweite von auſsen (Fig. 442); dieſe hatte auch *Viollet-le-Duc* ſchon gezeichnet als hervorragendſte ſeiner ganzen Abhandlung. Die Deutſche übertrifft alle Franzöſinnen, obgleich auch die Rheimſerinnen, wie die meiſten nordfranzöſiſchen Bildwerke, deutſch ausſehen. Damals waren jene Gegenden noch nicht ſo durch die Südfranzoſen verwelſcht; die ſtattliche Deutſche war das Schönheitsideal, nicht die kleine Pariſerin von heute.

Damit haben wir den Höhepunkt der frühen mittelalterlichen Bildhauerkunſt erklommen; nun geht es abwärts, bis ſich in Italien 100 Jahre ſpäter ein neuer Aufſchwung vollzieht, deſſen Höhepunkt die ſog. italieniſche Frührenaiſſance iſt, eine gut mittelalterliche Kunſt, der zweite Gipfel derſelben.

162. Münſter zu Freiburg.

Das Freiburger Münſter bietet noch eine groſse Zahl anſprechender Bildhauerſchöpfungen, die wohl gleichzeitig mit dieſen Straſsburgern entſtanden ſind, aber der Vollendung der letzteren entbehren. Am Mittelpfoſten des Tores ſieht man Maria mit dem Kinde, an den Gewänden die Verkündigung, die Begegnung, die heiligen drei Könige, die Kirche und die Synagoge; zumeiſt unterſetzte Geſtalten, ohne Fehler, aber auch ohne Vorzüge. Die Darſtellungen im Bogenfelde ſind völlig ungenieſsbar. Erſt an den Seiten der Turmhalle findet ſich eine groſse Zahl von Bildwerken, die der Betrachtung wert ſind (Fig. 443); erſichtlich ſind die ſieben freien Künſte darunter vorgeſtellt. Ferner ſehen wir, wie zu Straſsburg, den Verführer mit allerlei Gewürm und Eiterbeulen auf dem Rücken, die Frau Welt mit dem Bocksfell und die

156) Siehe: Hasak, M. Geſchichte der deutſchen Bildhauerkunſt im XIII. Jahrhundert. Berlin 1899. S. 111.

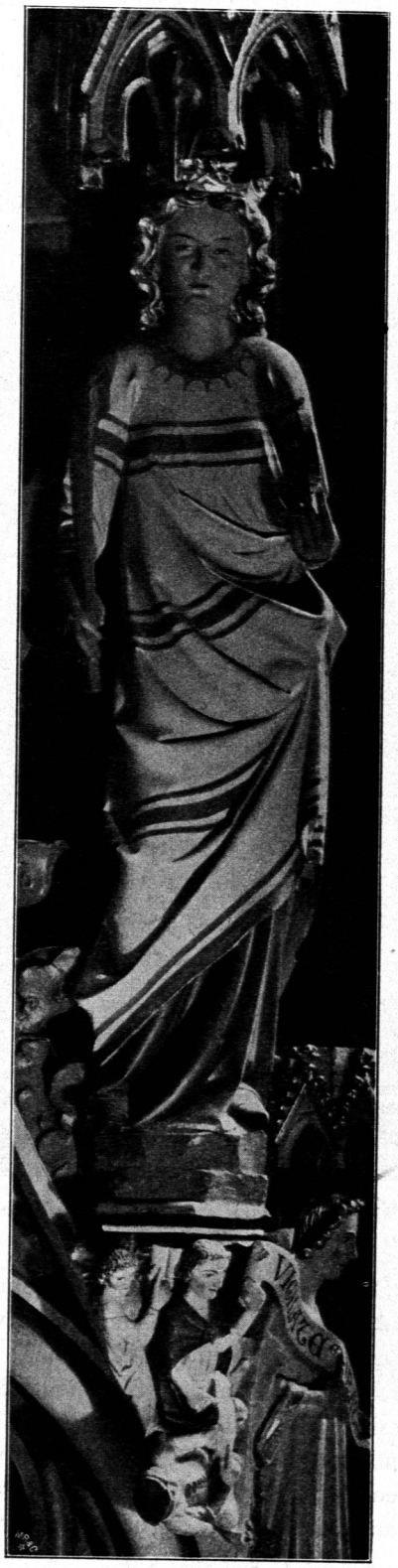


Fig. 443. Heil. Katharina in der Turmhalle des Münſters zu Freiburg.

törichten und klugen Jungfrauen. Von beſonderem Reize iſt keines dieſer Werke. Erſt im Inneren ſtehen wir einem geiſtvolleren Meiſter gegenüber. An der Rückſeite des Torpfoſtens iſt ebenfalls Maria mit dem Kinde dargeſtellt, eine ſchöne ſchlanke Geſtalt. Hier ſehen wir die ſpäter ſo übertriebene Stellung — eine Hüfte weit nach auſsen gebogen — ſchon kräftig ausgebildet. Auch die beiden Engel, welche rechts und links ihre Leuchter entgegenſtrecken, zeigen die gleiche gezwungene Haltung. Wir befinden uns mit dieſen Geſtalten auch ſchon im XIV. Jahrhundert. So geiſtvoll ausgeführte Bildwerke wie hier ſind aber in dieſem Jahrhundert der völligen Oede ſelten oder gar nicht zu treffen. Wir könnten es überſchlagen, wenn nicht an der Weſtgrenze Deutſchlands nunmehr eine neue Kunſt auftauchte, welche ihre beſonderen Blüten treibt.

163. Flämiſche Bildnerkunſt.

In Dijon, der Hauptſtadt des Herzogtums Burgund, hat eine Bildhauerſchule flamländiſchen Urſprunges beſtanden, die von 1385—1411 die groſsen Denkmäler des Kartäuſerkloſters Champmol daſelbſt ſchuf: und zwar die Figuren vom Tor der Chartreuſe, der betende Herzog *Philipp der Kühne* (Fig. 444) und ſeine Frau nebſt der Muttergottes am Mittelpfeiler und den Moſes-Brunnen (Fig. 445). *Jan de Marville, Nikolaus Sluter* und *Nikolaus van de Werve* waren die Meiſter nebſt 20 flämiſchen Gehilfen und 6 anderen Arbeitern, unter denen anſcheinend nur vier franzöſiſche Namen ſich befinden [157]).

In Bourges führte *André Beauneveu* aus Valenciennes von 1390—1402 Werke aus, welche *Sluter* beſichtigen ging, und der König *Karl VII.* lieſs durch *Jean de Roupy*, genannt *Jean de Cambray*, das Grabmal des Herzogs *Johann von Berry* herſtellen. Vollendet haben es neben *Étienne Robillet Paul Moſſelmann* von Ypern und mehrere andere flämiſche Künſtler. Als 1459

157) Siehe *Dehaiſnes'* bezüglichen Auffatz in: *Revue de l'art chrétien* 1892, S. 449.

der König *René* fähige Bildhauer für die Vollendung ſeines Grabmales in Angers haben wollte, ließ er ſich Flamen kommen[158]): »*les Flamans qui ont beſongné en celle (la ſépulture) de feux le duc de Berry, ... car, comme avons entendu ſe ſont les meilleurs ouvriers qui ſoient en ces marches de par deçà.*«

Als in Rouen gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts die 90 Chorſtühle in der Kathedrale geſchnitzt werden ſollten, holte man ſich neben *Philipp Viart* von Rouen *Paul Moſſelmann* und *Laurent* von Ypern, denen *Gilles du Chaſtel*, genannt *le Flamand*, und *Hennequin* von Antwerpen nebſt anderen Niederländern beigegeben wurden.

Fig. 444.



Philipp der Kühne in der Kartäuſerkirche zu Champmol.

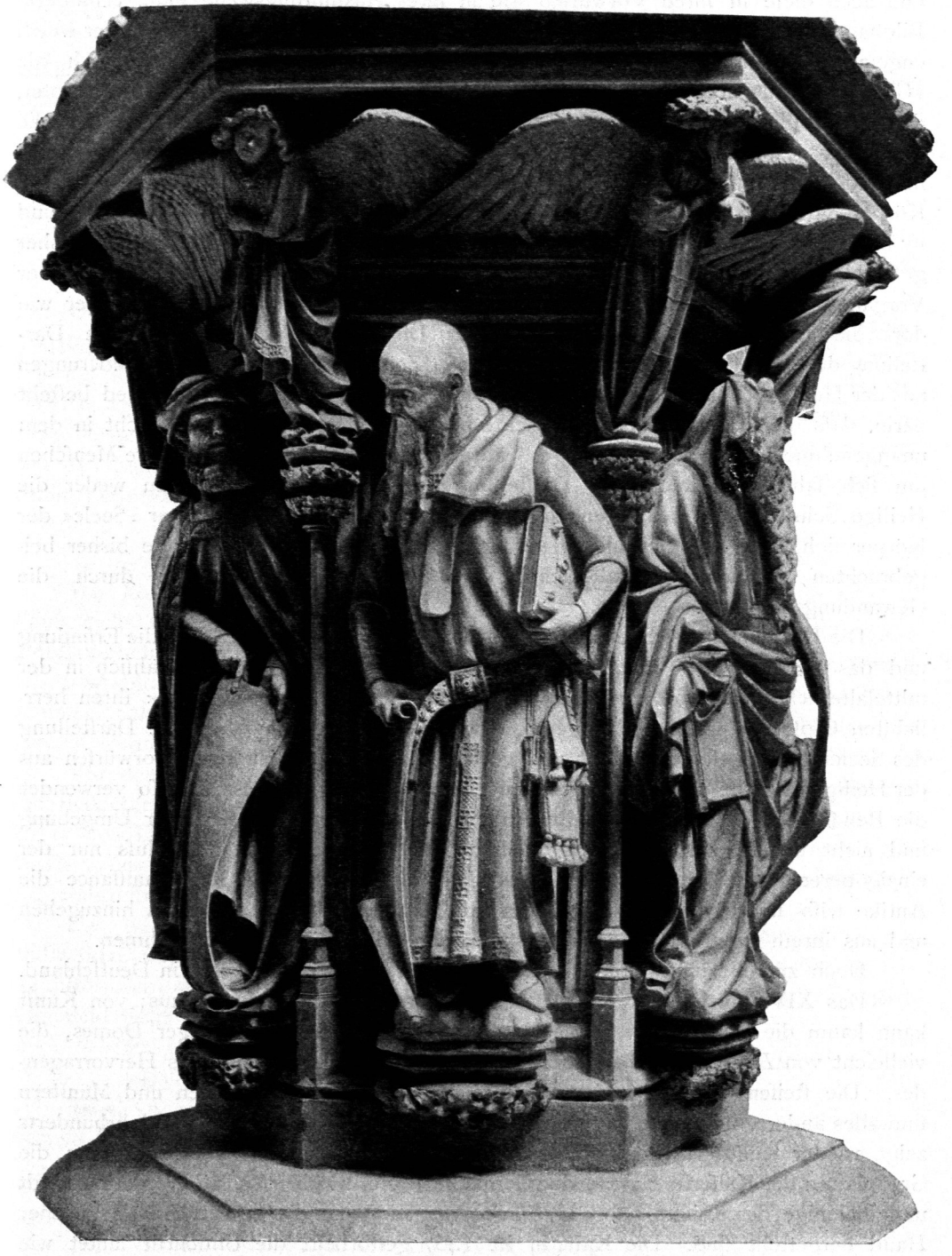
Der Herzog *Philipp der Gute* ließ in Paris bei den Cöleſtinern von 1440—50 ein Grabmal für ſeine Schweſter *Anna von Bedford* durch *Guilleaume de Velouten* ausführen.

Um dieſelbe Zeit errichtete der Herzog in *St. Peter* zu Lille ein noch reicheres Grabmal für *Louis de Male*, ſeine Frau und Tochter durch *Jacques de Gérines* aus Brüſſel, und 1435 ließ er zu Brügge für ſeine Frau *Michelle* von Frankreich durch *Gilles de Backere*, *Tydeman Maes* und mehrere andere Künſtler aus Brügge ein groſsartiges Grabmal aufführen.

Wir ſehen alſo in dieſer Zeit, in welcher die Urkunden Licht geben, einen ſtarken Strom Niederdeutſcher nach Burgund und Frankreich fluten, welcher die dortigen Kunſtwerke ſchuf. Ob es nicht zu frühgotiſcher Zeit, wenn auch in geringerem Maſse, ebenſo geweſen iſt? Vielleicht haben die Deutſchen in Frankreich nicht bloſs gelernt, ſondern dort auch lange in ſelbſtändigen Stellungen gearbeitet? Oder iſt es nur der ſchlimme hundertjährige Krieg, der dieſe Einwanderung der flämiſchen Künſtler in das verelendete und entvölkerte Frankreich hervorrief? Dieſe flämiſchen Werke zeigen jene Geſtaltung der Köpfe und der Gewänder, die wir ſpäter bei *Albrecht Dürer* und *Rembrandt van Ryn* wiederfinden. Man verſenkt ſich immer mehr in die Ausarbeitung der Züge, in die Darſtellung des Charakters. Die Aufträge ſind eben andere geworden. Es handelt ſich nicht mehr darum, groſse Bauten zu verzieren, an den Gotteshäuſern die Begebenheiten aus der Heiligen Schrift und den Heiligenlegenden darzuſtellen; fürſtliche Auftraggeber verlangen die Verewigung ihrer Angehörigen. Den frühgotiſchen Bildhauern wurden dieſe Aufgaben ja ebenfalls geſtellt, aber nicht ſo ausſchlieſslich; die groſsen monumen-

158) Lecoy de la Marche: *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René.* Paris 1873. S. 57.

Fig. 445.



Moſes-Brunnen im Kartäuſerkloſter zu Champmol.

talen Aufgaben der Baukunſt waren die Hauptſache. Wenn ſich aber auch die Aufträge veränderten, ſo herrſchte doch die Gotik noch ein Jahrhundert lang weiter, und auch dieſe in ihren Vorwürfen wie in ihrer Ausführungsweiſe ganz veränderte Bildhauerkunſt iſt die Bildhauerkunſt der Gotik. Es iſt zu merkwürdig, unter welch engem Geſichtskreis und mit welch unberechtigter Einſchränkung man ſich die »Gotik« zurechtſtutzt. Aehnlich verfährt man mit dem Chriſtentum. Man behauptet, das ſinnenfröhliche Heidentum habe den Körper dargeſtellt; dadurch habe es die Schönheit desſelben geſchaffen, und dies ſei die wahre Kunſt. Das aſzetiſche, weltfliehende Chriſtentum ſtelle nur die ſeeliſchen Vorgänge ganz unbekümmert um die Körper dar; daher ſeien in der mittelalterlichen Kunſt die Körper ſo weſenlos und ſo ſchlecht. Kann man ſich gröſseren Irrtümern hingeben? In der ganzen bisher geſchilderten Bildhauerkunſt des Mittelalters haben wir die Darſtellung ſeeliſcher Vorgänge ebenſowenig gefunden, wie ſolches bei der Antike der Fall iſt. Hier wie dort die Schilderung allgemein bekannter Dinge: bei den Griechen die Darſtellung der Götter- und Heldenſagen; in dieſer Zeit des Mittelalters die Schilderungen aus der Heiligen Schrift und den Heiligenlegenden. Der einzige Unterſchied beſteht darin, daſs die Griechen dabei das Nackte pflegen konnten, wenn auch nicht in dem unangenehmen Maſse wie heutzutage, während das Mittelalter weder nackte Menſchen um ſich ſah, noch ſolche zur Darſtellung bringen konnte, da hierzu weder die Heilige Schrift, noch die Legenden Gelegenheit boten. Daſs vor lauter »Seele« der Körper ſich unter den Gewändern verflüchtigte, dagegen reden laut alle bisher beigebrachten Beiſpiele; überall ſcheint der ſtattliche Körper ſtolz durch die Gewandung hindurch.

Die Darſtellung des Seelenlebens in Bildhauerkunſt und Malerei iſt die Erfindung und das Verdienſt der Italiener. Dieſe Darſtellung bahnte ſich allmählich in der mittelalterlichen Kunſt an, um dann in der italieniſchen »Frührenaiſſance« ihren herrlichſten Gipfel zu erklimmen; irgend etwas Antikes iſt das nicht. Dieſe Darſtellung des Seelenlebens geſchieht zuerſt und vornehmlich an den bisherigen Vorwürfen aus der Heiligen Schrift und den Legenden, ebenfalls nichts Antikes. Ebenſo verwendet die Renaiſſance dazu gut mittelalterlich die Geſichter und Körper ihrer Umgebung und nicht diejenigen der Antike. Daher bleibt für den antiken Einfluſs nur der einzig berechtigte Vorgang übrig, daſs dieſe Meiſter der ſog. Frührenaiſſance die Antike wiſs- und lernbegierig betrachtet und zergliedert haben, um dann hinzugehen und aus ihrem eigenen Buſen zu ſchöpfen, ohne die Griechen nachzuahmen.

164. Deutſche Bildnerei im XV. Jahrhundert.

Doch zurück zum weiteren Verlauf der ſpäteren Bildhauerkunſt in Deutſchland.

Das XIV. Jahrhundert ſcheidet faſt ganz aus der Betrachtung aus; von Kunſt kann kaum die Rede ſein. Selbſt die Büſten im Triforium des Prager Domes, die vielleicht von *Peter Parler* herrühren (1356—81), ſind nichts beſonders Hervorragendes. Die ſteifen Grabmäler der Biſchöfe und Ritter in den Domen und Münſtern ſind alles andere, nur keine Kunſtwerke. Erſt die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts zeigt wieder Künſtler der Bildhauerkunſt in Deutſchland. Da ſind vor allem die Grabplatten der Kaiſerin *Leonor*, der Gemahlin Kaiſer *Friedrich*'s, zu Wiener-Neuſtadt und diejenige des Kaiſers ſelbſt in *St. Stephan* zu Wien, die erſichtlich von gleicher Hand hergeſtellt ſind. Die Kaiſerin iſt 1467 geſtorben; die Umſchrift lautet wie folgt[159]): »*Divi . Friderici . Caeſaris . Auguſti . Conthoralis . Leonora . Auguſta . Rege . Portugaliae . Genita . Auguſtalem . Regiam . Hac . Urna . Commutavit III . Non . Sep-*

159) Siehe: Mitteilungen der k. k. Zentralkommiſſion 1869, S. 103, 104.

tember 1467.« Der Künſtler hat im reichſten Faltenwurf geſchwelgt; beſonders die Grabplatte des Kaiſers iſt ein Dekorationsſtück erſten Ranges. Ihr Schöpfer war *Nikolaus Lerch,* ein Baumeiſter, den der Kaiſer 1467 nach Wien berufen hatte.

Früher befand ſich zu Wiener-Neuſtadt ein Leichenſtein mit folgender Inſchrift[159]): »Anno Dom. MCCCCLXXXXIII am tag for St. Janat. hinr. ſtarb der kunſtreich Meiſter Niclas Lerch, der Chayſer Friedrich Grabſtein gehauen hat und erhelt. Werichmaiſter detz groſſen baus zu Straspurg und daſelbs Purger.«

In *Nikolaus Lerch* haben wir wohl einen Zweig jener flämiſchen Bildhauerſchule vor uns, die ſeit 100 Jahren Burgund und Frankreich mit Künſtlern verſah. Er hat auch in Konſtanz 1470 die Türen des Münſters geſchaffen.

Ihm folgte dann jenes Bildhauergeſchlecht, das durch die Namen *Adam Krafft, Veit Stoſs, Tillmann Riemenſchneider* und *Peter Viſcher* allgemein bekannt iſt und den Schluſs der deutſchen Gotik bildet. *Peter Viſcher* führt ſchon in die Formen der Renaiſſance über. Die Werke dieſer Meiſter ſind ſo zahlreich, daſs es unmöglich iſt, ihnen hier näher zu treten. Dieſe Bildhauerkunſt hat ſich faſt völlig der Holzſchnitzerei ergeben. Technik und Mache des Holzſchnitzens beſtimmten die ganze Erſcheinung dieſer Kunſt; überdies prägt ſich die Spieſsbürgerlichkeit jener Zeit den Kunſtwerken in einem ſolchen Maſse auf, daſs ſie für unſer Kunſtempfinden wenig Verlockendes bieten.

c) Bildhauerkunſt in Italien.

165. Bildwerke im XI. u. XII. Jahrhundert.

Wir kommen nun nach Italien, dem einzigen Lande, deſſen mittelalterliche Kunſt nicht verſumpft und eines vorzeitigen Todes geſtorben iſt. Die italieniſche mittelalterliche Bildnerkunſt iſt zwar die letztgeborene Schweſter; aber ſie wächſt ſich nicht bloſs zu ebenbürtiger Schönheit aus, ſondern hinterläſst auch eine Nachkommenſchaft, die neue Gebiete der Bildhauerkunſt erobert und dadurch neue Formen ſchafft.

Vor dem XII. Jahrhundert finden ſich auch in Italien figürliche Darſtellungen von Bedeutung nicht. Man müſste denn bis vor das Jahr 1000 zurückgehen, wo wir in den Darſtellungen auf der goldenen Ummantelung des Hochaltars von *Sant' Ambrogio* zu Mailand den Beweis für das Blühen einer hervorragenden Bildnerſchule in Metalltreiberei beſitzen.

Das XII. Jahrhundert zeigt einige der Zeit nach gut beſtimmte Tore mit Bildwerken, allerdings nicht in der reichen franzöſiſchen Art. Da iſt zuvörderſt das Haupttor von der Weſtanſicht des Domes zu Ferrara. Um das ſchön gearbeitete Bogenfeld ſteht die Inſchrift:

»† ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERIT HAEC NICOLAUM
HUNC CONCURRENTES LAUDENT PER SECULA GENTES.«

[Mögen alle hierher kommenden Leute den weiſen Künſtler, der dieſes meiſselte, den *Nikolaus*, durch die Jahrhunderte loben.]

Und auf der Stirn der ſchützenden Vorhalle ſteht:

»ANNO MILLENO CENTENO TER QUOQUE DENO
QUINQUE SUPER LATIS STRUITUR DOMUS HEC PIETATIS.«

[Im Jahre 1135 wurde dieſes Haus der Andacht gebaut.]

Wir haben ſomit hier eine mit der Chartrer Weſtanſicht gleichalterige Bildhauerſchöpfung. Aehnelt ſie den Chartrer Bildwerken? Ja und Nein. Während

die Architektur an die Kunſt zu Chartres und Bourges erinnert, ſo ſind die Bildwerke denjenigen von Arles und Toulouſe ganz unverkennbar verwandt. Das Bogenfeld, welches den heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen darſtellt, erinnert in Ornament, Anordnung und Arbeit lebhaft an dasjenige von *St.-Trophîme* zu Arles. Selbſt der Kopf des Heiligen ragt, wie der Kopf Chriſti zu Arles, mit ebenſo künſtleriſcher Freiheit wie Erfahrung in den Rahmen hinein. Die Geſtalten an den Gewänden ſind genau ſo übereck ausgearbeitet, wie diejenigen *Gilabert*'s im Muſeum zu Toulouſe. Ihre Heiligenſcheine ſind ebenſo als Niſchenendigungen benutzt wie jene zu Toulouſe.

Dieſer Bildhauer *Nikolaus* hat zwei ähnliche Tore zu Verona geſchaffen, am Dom und an *San Zeno*. Am Dom lieſt man:

»ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERIT HEC NICOLAUM
HUNC CONCURRENTES LAUDANT PER SECULA GENTES.«

[Den weiſen Künſtler *Nikolaus*, der dieſes meiſselte, loben die hierher kommenden Leute durch die Jahrhunderte.]

und an *San Zeno*:

»ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSERIT HEC NICOLAUM
OMNES LAUDEMUS CHRISTUM DN̄MO ROGEMUS
CELORUM REGNUM TIBI DONET UT IPSE SŪPNŪ.«

[Den weiſen Künſtler *Nikolaus*, der dieſes meiſselte, wollen wir alle loben und Chriſtus den Herrn bitten, daſs er dir das Himmelreich gebe.]

Die Italiener ſind immer ſehr worttönend und eitel; die nordiſchen Künſtler ſchreckten davor zurück, die Kunſtwerke mit ihren Namen zu bezeichnen. Die Nordfranzoſen hätten wohl viel eher Grund gehabt, auf jene Rieſenſchöpfungen ihre Namen zu ſetzen als die Italiener auf dieſe kleinen Werke. Etwas beſonders Neues iſt an beiden Toren nicht hervorzuheben.

Auch am Dom zu Piacenza findet ſich eine ähnliche Pforte.

Der Dom zu Modena beſitzt eine Anzahl Tore, welche nachträglich eingeſetzt und daher jünger als der Dom ſelbſt ſind. Sie können erſt von der Einweihung im Jahre 1184 herrühren; *De Dartein*[160]) gibt ſogar für das Südtor erſt das Jahr 1209 an. Dieſe mit ſehr ſchönem Rankenwerk, aber mit wenig hervorragenden Bildwerken geſchmückten Tore rühren daher nicht mehr vom Bildhauer *Wilhelm* her, deſſen Inſchrift an der Weſtanſicht vom Jahre 1099 wir im vorhergehenden Heft (Art. 171, S. 236) dieſes »Handbuches« beigebracht haben; höchſtens iſt er der Schöpfer von den an der Weſtanſicht eingeſetzten Ueberreſten eines früheren Baues; doch ſind dieſe ſo roh, daſs ſie in einem anderen Lande als Italien keine Beachtung finden würden. Der Bildhauer *Nikolaus* von Ferrara und Verona leuchtet als einziger und ſehr früher Stern am Kunſthimmel Italiens.

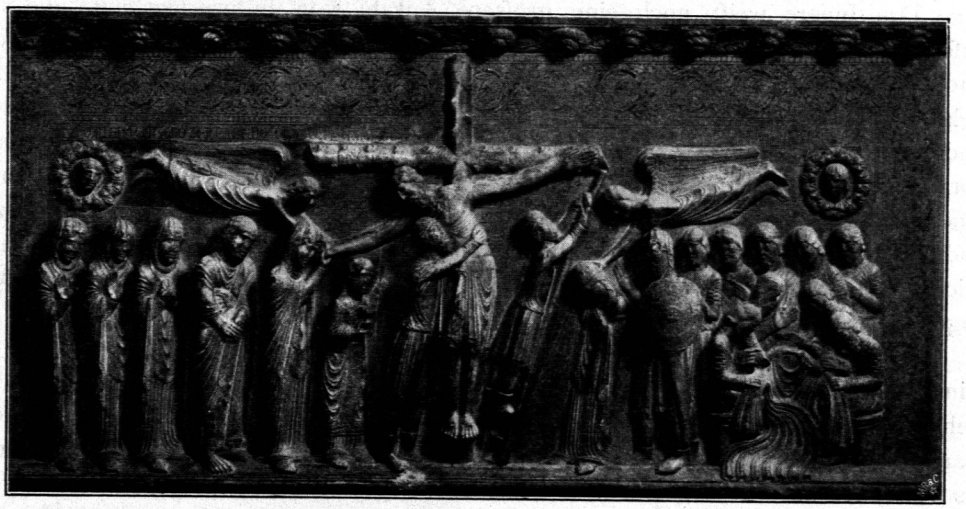
Am Dom und an der Taufkirche zu Parma, wie in *San Donnino* bei Parma begegnen wir denn zahlreichen Bildhauerwerken, welche die fortſchreitende Entwickelung am Ende des XII. Jahrhunderts zeigen. *Benedetto Antelami* iſt der Schöpfer der Werke zu Parma, wo er von 1178 ab durch Inſchriften verbürgt iſt. Im Dom zu Parma befindet ſich eine Kreuzabnahme, welche früher wohl ein Stück der Kanzel bildete (Fig. 446); ſie trägt folgende Inſchrift:

»ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO OCTAVO SCULTOR PATV̄IT MS̄E SECŪDO ANTELAMI DICTUS SCULPTOR FUIT HIC BENEDICTUS.«

160) In: De Dartein, a. a. O.

Von der guten Zeitbeſtimmung abgeſehen (1178) iſt die ganze Darſtellung ſteif und wenig angenehm; vorzüglich iſt dagegen das Ornament, ſowohl die groſsartige eingeriſſene Rankenführung, wie das knopfartig eingewickelte Ornament der Hohlkehle darüber. Dasſelbe fällt auch bei den gleichzeitigen Arbeiten am Dom zu Modena, an den Toren und an der Krypta daſelbſt angenehm in die Augen. Ebenſo ſtattlich ſind die Blattkelche, aus denen Sonne und Mond herausſehen. Im übrigen zeigt dieſe Kreuzabnahme die übliche Zuſammenſtellung: auf der einen Seite zuerſt die »Kirche«, dann Maria, Johannes und drei Frauen, rechts die »Synagoge«, der römiſche Hauptmann und die Soldaten, welche über den ungeteilten Rock Chriſti das Los werfen.

Fig. 446.



Vom Dom zu Parma.

1196 finden wir *Benedetto* an der Taufkirche zu Parma tätig. Ob er auch der Baumeiſter iſt, läſst ſich ſchwer entſcheiden. Am Sturz des Tores findet ſich folgende Inſchrift:

»BIS BINIS DEMPTIS ANNIS DE MILLE DUCENTIS
INCEPIT DICTUS OPUS HOC SCULTOR BENEDICTUS.«

Im Rundbogenfeld iſt die Anbetung der heiligen drei Könige dargeſtellt, faſt genau wie an der goldenen Pforte zu Freiberg. Aber welch ein rieſiger Unterſchied zu Gunſten des deutſchen Meiſters, der um dieſelbe Zeit geſchaffen hat! Ringsherum ſitzen die Propheten, welche Bruſtbilder der Apoſtel halten. Alle dieſe Altväter tragen die Melonenmützen wie zu Chartres und Arles. Auf dem Sturz iſt die Taufe im Jordan und die Enthauptung dargeſtellt. Das Bogenfeld des Seitentores iſt ganz ähnlich entworfen: in der Mitte Chriſtus als Weltenrichter mit entblöſstem Oberkörper, die Wundmale weiſend; rechts und links Engel mit den Leidenswerkzeugen. Alſo ungefähr die übliche franzöſiſche Darſtellung. Ringsherum die zwölf Apoſtel und auf dem Sturz die Auferweckung der Toten durch poſaunende Engel. Wie kindlich iſt dies alles gegenüber den gleichzeitigen franzöſiſchen und deutſchen Schöpfungen!

Das Bogenfeld des hinteren Tores zeigt die mittelalterliche Erzählung von dem Manne, welcher einen Baum erſtiegen hat, um ſich am Honig eines Bienenkorbes

zu ergötzen. Auf einmal gewahrt er unter ſich zwei Tiere, ein ſchwarzes und ein weiſses, Nacht und Tag, welche die Wurzeln des Baumes abnagen, und einen Drachen, welcher ihn zu verſchlingen droht, ſobald der Baum umfällt; daneben ſind Sonne und Mond in antiker Weiſe als Phöbus und Luna dargeſtellt. Auf dem Sturz unter dieſem Bogenfeld ſind in der Mitte Chriſtus, zu beiden Seiten das Lamm Gottes und der Täufer abgebildet; Chriſtus trägt ein Buch mit der Inſchrift: »*Ego ſu alpha et o.*« *Schnaaſe* und *Lübcke* hatten dieſe bekannte Bibelſtelle als »*Ego ſum Phaeton*« geleſen und das verheidniſchte Chriſtentum des Mittelalters daher gründlich an den Pranger geſtellt.

Die Architektur der Taufkirche iſt im übrigen durchweg frühgotiſch, wenn das Ganze auſsen auch einen ungewöhnten Eindruck hervorruft.

Das Innere weiſt noch eine gröſsere Anzahl von Bildwerken auf, die ſich anſcheinend in zwei Hände ſcheiden: diejenigen, welche feſt mit dem Bau verbunden ſind, wie die Engel in den oberen Rundbogen und die »Majeſtas« über dem Altar, gehören noch *Benedikt* an, während diejenigen, welche im Triforium frei aufgeſtellt ſind, ſehr viel fortgeſchrittener und ſehr viel franzöſiſcher ausſehen. Es ſind ganz vorzüglich gelungene Geſtalten, die zu irgend einer gröſseren Handlung gehören. Auch hier in Italien findet man trotz der Spärlichkeit der Schöpfungen auf Schritt und Tritt die Belege, daſs die italieniſchen Baumeiſter und Bildhauer nach Frankreich, dem erprobten Lande der Bau- und Bildhauerkunſt wie der Wiſſenſchaften, zogen.

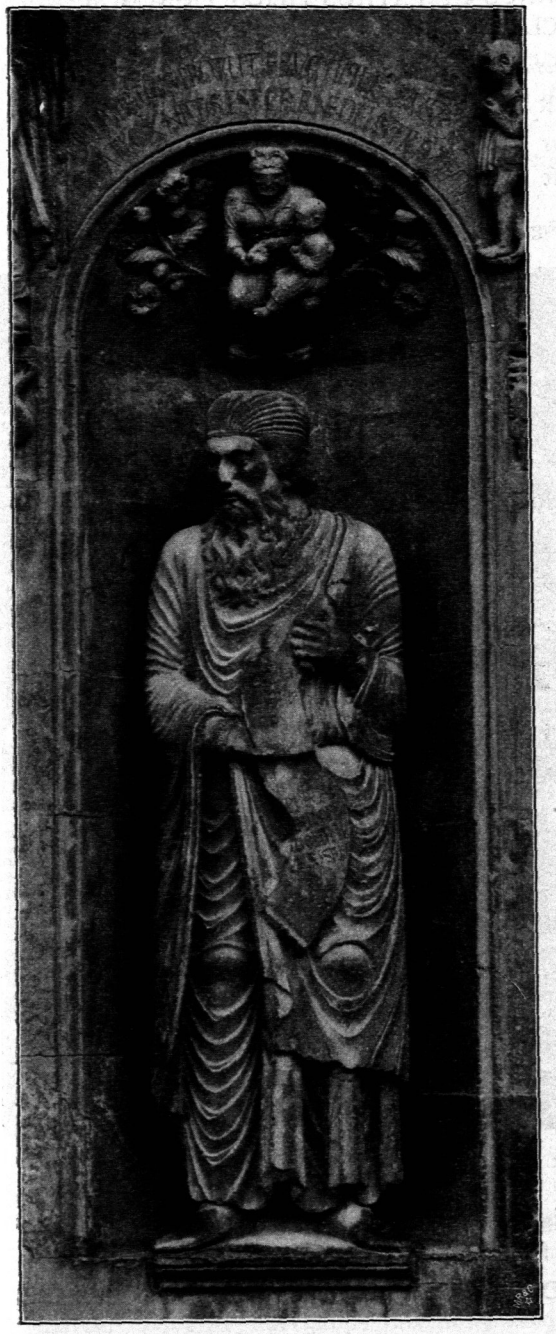
166. Bildwerke im XIII. Jahrhundert.

Benedikt Antelami ſcheint noch an einem dritten Bau tätig geweſen zu ſein, an der Weſtanſicht des Domes von Borgo San Donnino bei Parma. Hier ſtehen neben dem mittleren Tor auſser vielen kleinen und nicht hervorragenden Darſtellungen die groſsen Standbilder zweier Propheten, welche ebenſo momumental als vollendet entworfen ſind und ſich an die Standbilder auſsen an der Taufkirche anſchlieſsen. Das eine iſt laut Inſchrift der König David, das andere der Prophet Ezechiel (Fig. 447); der letztere trägt auf dem Kopf die Melonenkappe. Dies gibt zuſammen mit den Juden, welche an *St.-Trophîme* zu Arles den heiligen Stephanus ſteinigen und dieſelbe Kappe tragen, die Erklärung für dieſe ſonderbare Kopfbekleidung; ſie gehört den Propheten und Synagogenälteſten an.

Der Zeit nach 1200 wird dann das Ciborium über dem Hochaltar von *Sant' Ambrogio* zu Mailand entſproſſen ſein, deſſen Alter die abweichendſte Beurteilung erfahren hat.

Zeigen alle bisher beſprochenen Bildwerke wohl die Kenntnis der gleichzeitigen Entwickelung der Bildhauerkunſt in Frankreich, aber in durchaus ſelbſtändiger Auffaſſung und Wiedergabe, ſei dieſelbe auch noch ſo ſchwach, ſo bietet der Dom zu Ferrara im oberen Geſchoſs ſeiner Eingangshalle, alſo über dem Werke des *Nikolaus*, eine rein nordfranzöſiſche Schöpfung um 1230 (Fig. 448). Im Giebelfeld thront Chriſtus als Weltenrichter, rechts und links zwei Engel mit den Marterwerkzeugen, zu ſeiten knieend Maria und Johannes; entlang den Giebelſchenkeln ſind muſizierende Altväter und Engel dargeſtellt. Unterhalb des Giebels blaſen die Engel zum Weltgericht, zu ihren Seiten die Seligen und die Verdammten. In den Spitzbogen über dem Vorbau iſt der Schoſs Abrahams und der Höllenſchlund dargeſtellt. Alles ſehr geſchickt und rein franzöſiſch; nur die flache Giebelneigung und die ganze übrige Architektur jenes Aufbaues der Weſtanſicht ſcheint darauf zu deuten, daſs es ein Italiener war, der, in Frankreich geſchult, nur noch franzöſiſch fühlte.

Fig. 447.



Ezechiel am Dom zu Borgo San Donnino.

Ein ähnliches Werk ſind die Weſttore des Domes zu Genua (gegen 1200). Der Künſtler, ein hochbegabter Ornamentiker, arbeitete im franzöſiſchen Uebergangsſtil. Er dürfte auch der Schöpfer des ſiebenarmigen Leuchters im Dom zu Mailand ſein mit ſeinen reizenden, kleinen Bildwerken und dem meiſterhaften Ornament.

Weitere Bildwerke ſcheint das XIII. Jahrhundert in Oberitalien nicht hinterlaſſen zu haben. Solche finden ſich um dieſe Zeit nur in Mittelitalien, in Toskana.

Zu Piſa, Lucca und Florenz zeigen eine Anzahl Kanzeln und Bogenfelder Bildhauerſchöpfungen, welche in der groſsen Leere einige feſte Punkte bilden.

167. Bildnerkunſt in Toskana.

Hier in Toskana gelangen wir auch endlich zu dem unermüdlich ſtudierten *Niccolò Piſano*. Vorgänger hat er kaum. Toskana hatte nicht einmal die geringen Funken der Bildhauerkunſt aufzuweiſen, die aus Frankreich im XII. Jahrhundert nach Oberitalien übergeſprungen waren. Erſt als in Frankreich und Deutſchland die Bildhauerkunſt ihren Höhepunkt erreicht und die Kirchen mit unzähligen Bildhauerſchöpfungen überzogen hatte, finden ſich in Toskana die erſten Regungen dieſer Kunſt. Für den, welcher die mittelalterliche Entwickelung bis hierher kennt, liegt es nahe, auch in *Niccolò Piſano* einen Schüler der Franzoſen zu vermuten; das Unvermittelte ſeiner Erſcheinung legt dies vor allem nahe.

168. Magiſter *Gruamons*.

Im XII. Jahrhundert weiſt die toskaniſche »Kunſt« nicht einmal gleichwertige Genoſſen des *Nikolaus* von Ferrara auf. An *Sant' Andrea* zu Piſtoja haben ſich Magiſter *Gruamons* und ſein Bruder *Andreas* zwar ſtolz unter der Darſtellung der heiligen drei Könige auf dem Sturz des Haupttores unterſchrieben; aber das Ganze iſt recht kläglich.

»FECIT HOC OP. GRVAMONS MAGIST. BON : ET ADODAT'. FRATER EJUS.«

Und auf der Unterſeite ſteht:

»TUNC ERANT OPERARII VILLANUS ET PATHUS FILIUS TIGNOSI A. D. MCLXVI« [161]).

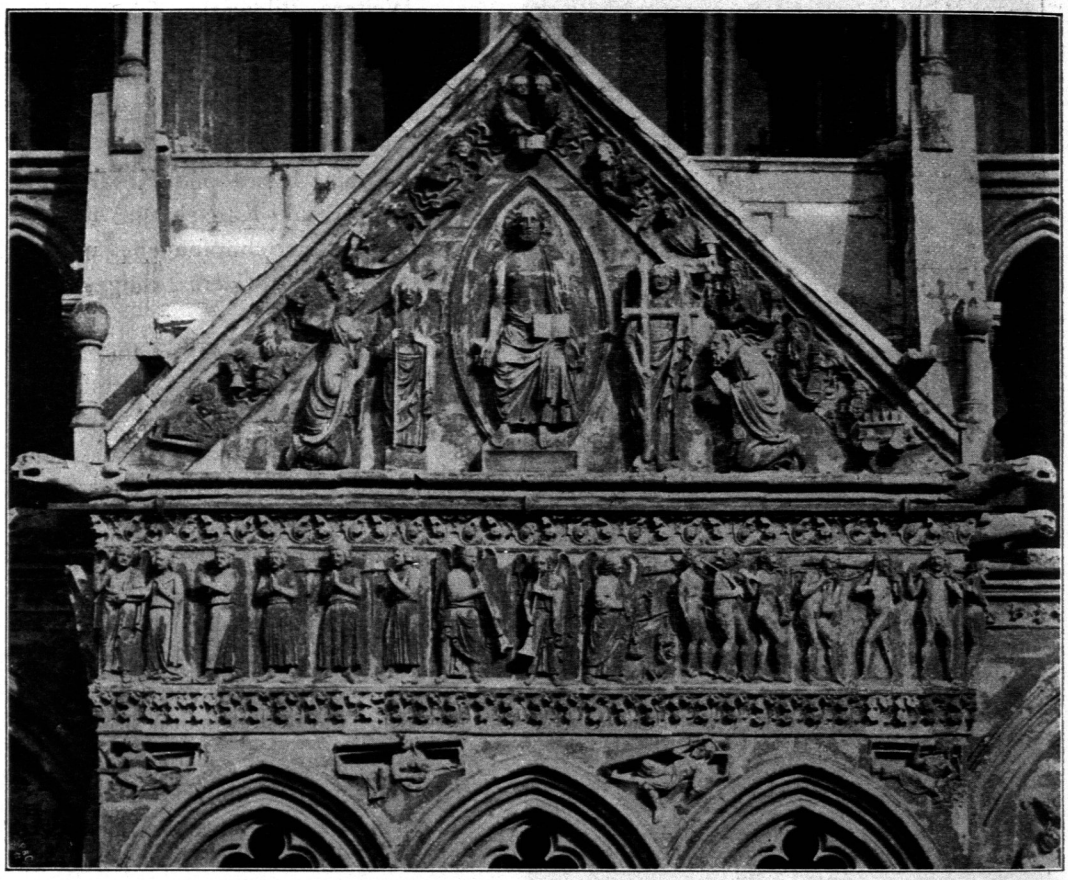
Am Sturz des Tores von *San Giovanni Fuorcivitas* nennt er ſich noch einmal:

»GRUAMONS MAGISTER BONUS FEC'. HOC OPUS.«

169. *Biduinus* und *Bigarelli.*

Auf ähnlicher Stufe ſteht *Biduinus* 1180 zu Lucca. Die Betätigung der Bildhauerkunſt iſt ſo ſchwach, daſs ſich erſt gegen die Mitte des nächſten Jahrhunderts,

Fig. 448.



Von der Weſtanſicht des Domes zu Ferrara.

kurz vor *Niccolò Piſano*, wiederum einige Werke vorfinden. Das ſtattliche Taufbecken in der Taufkirche zu Piſa trägt folgende Inſchrift:

»A · D · MCC · XLVI · SUB JACOBO RECTORE LOCI GUIDO BIGARELLI DE COMO FECIT OPUS HOC.«

Zwar zeigt daſselbe figürliche Darſtellungen gar nicht; aber es gibt die ſicherſte Beſtimmung des Bildhauers, der die Kanzel von *San Bartolomeo in Pantano* zu Piſtoja angefertigt hat. An dieſer iſt, was die Vorderanſicht betrifft, wohl ein Fortſchritt in den Geſtalten zu verſpüren; aber eine Ueberleitung zur Meiſterſchaft

161) Siehe: SCHMARSOW, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskaniſchen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890. S. 37.

Niccolò's ist nicht vorhanden. Man sieht nur, dass sich dieselben Bilderkreise verbreiten, die *Niccolò* verwandte und die von den französischen etwas abweichen. Im übrigen stammt *Guido* ja aus Oberitalien.

170. *Niccolò Pisano.*

Nicht allerorts befriedigte jedoch die von *Vasari* zuerst aufgestellte Behauptung, dass *Niccolò* durch Nachahmung der Antike — von den etruskischen Vorvätern ganz abgesehen — zu dem geworden war, wie ihn seine Werke zeigen. Man fand am antiken Sarkophag der Markgräfin *Beatrix* wohl einzelne Gestalten wieder; aber die christlichen Gedankenkreise, die er so sicher zur künstlerischen Gestaltung gebracht hatte, blieben ohne Vorbild und Vorgänger. *Crowe* und *Cavalcaselle* gaben ihn daher, gestützt auf eine Urkunde von 1266, welche ihn »*Mag. Nicola Pietri de Apulia*« nennt, als einen Schüler der süditalienischen Kunst aus. Dort sollte ein geheimnisvolles Gemisch von byzantinisch-arabisch-normännischer Kunst als Untergrund für die antiken Bestrebungen Kaiser *Friedrich II.* eine Bildhauerschule geschaffen haben. Einzig die Goldmünzen *Friedrich II.* und Bildwerke in Ravello werden erwähnt. Es ist zu merkwürdig, mit welcher Gewalt man sich der allein möglichen Erklärung verschloss, dass *Niccolò* ein Schüler der Franzosen ist. Und doch beweisen dies schon die architektonischen Einzelheiten der Kanzeln, und zwar sowohl die durchbrochenen Kleeblattbogen beider, wie insbesondere die Kapitelle an derjenigen im Dom zu Siena. Ebenso zeigt das vierteilige gotische Masswerkfenster im Hintergrunde bei der Anbetung der heiligen drei Könige am Sturz des linken Tores am Dom zu Lucca *Niccolò*'s Kenntnisse nichtitalienischer Gotik.

Aber nicht blos diese Einzelheiten verraten *Niccolò* als einen Schüler der Franzosen; die ganze selbstherrliche Behandlung der Gestalten weist auf die Hunderte und Tausende ähnlicher Schöpfungen der Franzosen hin, denen das Modellieren von künstlerisch vollendeten Gestalten kein verschlossenes Geheimnis war, wie den toskanischen Vorgängern und Mitlebenden *Niccolò*'s. Allerdings zeigt sich *Niccolò* in seinen Schöpfungen als ein völlig selbständiger Schüler der Franzosen, der seine Eigenart frei zum Durchbruch brachte, geradeso wie seine deutschen Mitschüler.

Betrachten wir nun seine Werke im einzelnen. Die beglaubigten Schöpfungen *Niccolò*'s sind die Kanzeln in der Taufkirche zu Pisa (1260), im Dom zu Siena (1266) und der Brunnen zu Perugia (1273—80). Hierzu tritt noch das vom Beschauer aus linke Tor am Dom *San Martino* zu Lucca, das man nur den Formen nach ihm zuteilen kann.

Die Kanzel zu Pisa zeigt in ihren Brüstungen das Leben Christi von der Verkündigung bis zum jüngsten Gericht; die Verkündigung und die Geburt sind in eine Darstellung zusammengewoben. Man weist für die Gestalt der liegenden Gottesmutter auf die ähnlichen Frauengestalten der etruskischen Totenurnen hin. Gewiss die Aehnlichkeit ist vorhanden; aber in der gleichen Darstellung an der Kanzel des *Guido* von Como zu Pistoja liegt Maria in derselben Stellung und mit der ebenso gefältelten Decke. Die übrigen Darstellungen an dieser Kanzel bieten keine Besonderheiten. Dies ist überhaupt das Merkwürdigste an den Schöpfungen *Niccolò*'s: bei aller Gestaltungskraft und Beherrschung des menschlichen Körpers reizt keine seiner Schöpfungen zu besonderer Bewunderung; keine ladet das Auge zum Verweilen ein. Der Adler unter dem Lesepult dagegen nimmt den Blick gefangen; er zeugt von ganz besonderer Meisterschaft in der Behandlung der Tierwelt. Auch die Schafe im Stall zu Bethlehem und die Pferde sind vorzüglich gelungen.

Die Kanzel im Dom zu Siena gleicht ihrer Schwester in der Pisaner Tauf-

kirche faſt völlig. — Der Brunnen zu Perugia ähnelt ſeinerſeits den Kanzeln; er zeigt ebenſo Standbilder an den Ecken wie dieſe; nur die Füllungen fehlen dazwiſchen und ſind an einen zweiten Brunnenrand verſetzt.

Endlich ſchreibt *Vaſari* dem *Niccolò* noch die Bildwerke über dem linken Seitentor der Weſtanſicht am Dom in Lucca zu, und wohl mit Recht. Im Rundbogen ſind die Kreuzabnahme und auf dem Sturz die Anbetung der heiligen drei Könige dargeſtellt. Die Kreuzabnahme gleicht in der Auffaſſung völlig derjenigen am Haupttor der Straſsburger Weſtanſicht.

Alle Bildwerke *Niccolò*'s haben den lebendigen Blick und die zielanſtrebende Haltung der Renaiſſancebildwerke, dieſe beiden Haupteigenſchaften, welche den franzöſiſchen und deutſchen Schweſtern der Gotik fehlen. Inſofern iſt *Niccolò* der Vater der »Renaiſſance«. Die Schönheit der franzöſiſchen und deutſchen Bildwerke mit dieſen neuen Errungenſchaften zu verbinden, dies gelang erſt den Meiſtern der Frührenaiſſance.

Niccolò hatte Gehilfen, ſeinen Sohn, *Giovanni Piſano* und *Fra Guglielmo*. Bildeten nun Sohn und Schüler dieſe ſo perſönlich gefärbte Kunſt *Niccolò*'s weiter aus? Trat in ihren Werken alles das, was man an *Niccolò*'s Kunſt für Nachahmung und Frucht der Antike anſieht, klarer und entſchiedener hervor? Oder erhielt ſich wenigſtens das von *Niccolò* angeblich der Antike Entnommene in ihren Schöpfungen weiter? Keineswegs. Kann man bei *Fra Guglielmo* zur Not noch einiges finden, das an *Niccolò* erinnert, ſo verſagt auch der beſte Wille beim Anblick der Werke des Sohnes *Giovanni*, geſchweige denn des Schülers desſelben, *Andrea Piſano*. Die Werke dieſer Künſtler ſehen echt »gotiſch« aus, ſo zwar, daſs dies niemand beſtreitet. Aber ſie zeigen trotz alledem einen Fortſchritt, eine Eigenart: dies iſt die maleriſche und ſinngemäſse Gruppierung, das Bemühen, die Handlung, die Seelenvorgänge zuerſt durch die Bewegung und Anordnung der Geſtalten, wie durch die Ausbildung der Geſichter zum Ausdruck zu bringen. Man ſieht keine antiken Entleihungen, keine Nachfolge *Niccolò*'s, ſondern mittelalterlich-italieniſche Eigenart. Dieſe Kunſt gebiert aus ſich in organiſcher Entwickelung die Kunſt *Donatello*'s und die Kunſt der ſog. italieniſchen Frührenaiſſance. Auch das Schönheitsideal der Frührenaiſſance iſt nicht das antike. Das Schönheitsideal iſt ein durchaus italieniſch-volkseigenes in Geſtalten wie Geſichtern. Da auch die Gedankenkreiſe ganz ausnahmslos dem Chriſtentum entſtammen und nicht der Antike, ſo können die wenigen nackten Putten und das antike Ornament, welches dieſe Geſtalten umgibt, nicht dazu hinreichen, aus dieſer durch und durch chriſtlich-mittelalterlichen volkseigenen Kunſt eine Tochter der Antike zu machen. Wenn das antike Ornament die »Renaiſſance« beweiſen ſollte, ſo fing in Italien die Renaiſſance ſchon 1100 an und hört nie auf. Wie man aber in der Baukunſt mit Recht jene Kunſt für »Renaiſſance« erklärt, welche den antiken Formenkanon völlig aufnimmt, unter Verwerfung aller Erinnerungen an die mittelalterliche Kunſt — ſoweit ſolches möglich iſt —, ſo kann man auch erſt jene Bildhauerkunſt um 1500 als Renaiſſance bezeichnen, welche die antiken Gedankenkreiſe wieder aufnimmt, die antike Nacktheit, die antiken Geſtalten und die ewig über denſelben Leiſten geſchlagenen antiken Göttergeſichter.

171. *Fra Guglielmo.*

Fra Guglielmo hat 1267 den Schrein des heiligen Dominikus in Bologna und 1270 die Kanzel von *San Giovanni fuorcivitas* in Piſtoja angefertigt. Allerdings kann man ihm die erſtere Arbeit nur mit gröſster Wahrſcheinlichkeit zuſprechen;

einen Beleg dafür gibt es nicht. Seine Werke zeigen grofse Abrundung in der Form, aber, im Gegenſatz zu *Niccolò* und ſeinem Sohn, grofse Ruhe.

172. *Giovanni Piſano.*

Giovanni, der Sohn *Niccolò*'s, übertrifft dagegen ſeinen Vater um vieles in der Haft und Gewalt, mit der ſeine Geſtalten empfinden und handeln. Dabei ſind dieſelben liebreizender und nehmen das Auge mehr gefangen als diejenigen ſeines Vaters. Die antike Tönung *Niccolò*'s iſt verſchwunden. *Giovanni* war ferner als Baumeiſter des Campoſanto zu Piſa (1278) und vielleicht auch als ſolcher des Domes zu Siena tätig. Er ſchuf während dieſer Zeit eine grofse Anzahl von Standbildern

Fig. 449.



»Geburt Chriſti« an der Kanzel der Kirche zu Piſtoja.

»Unſerer lieben Frau«; ferner 1301 die Kanzel zu Piſtoja (Fig. 449) und 1302—11 die frühere Kanzel im Dom zu Piſa.

173. *Arnolfo di Cambio.*

Von nun ab verlegte ſich der Schwerpunkt des bildhaueriſchen Schaffens nach Florenz. Ein weiterer Gehilfe *Niccolò*'s war *Arnolfo di Cambio*, der ſpätere Dombaumeiſter von Florenz. Sein Nachfolger am Turmbau, *Giotto*, ſchuf um 1334 einige Reliefs am Fuſse des Glockenturmes und *Andrea Piſano* 1330 die eine Tür der Florentiner Taufkirche.

Ein Hauptunterſchied zwiſchen der Piſaner und der Florentiner Schule fällt ſofort in die Augen. Während *Niccolò* und ſeine Schüler die Flächen mit einer grofsen Zahl von Figuren völlig füllten, wie dies die antiken Sarkophage zeigen, weiſen die Florentiner Reliefs nur wenige Perſonen mit freiem Hintergrund auf. Im

übrigen ſehen dieſe Bildwerke noch nordiſcher als diejenigen des *Giovanni Piſano* aus; ſie erinnern beſonders an die franzöſiſchen Reliefs in den Unterbauten der Kathedraltore des XIII. Jahrhunderts, ſogar in ihren Umrahmungen! Sie, die unmittelbaren Vorgänger der *Ghiberti*, *Donatello*, *Brunellesco* und *Lucas della Robbia*, haben alle antiken Anklänge verloren.

Wenn um jene Zeit die Sitte aufkam, antike Bildwerke zu kaufen und aufzuſuchen, ſo hat dies die Bildhauerkunſt glücklicherweiſe nicht aus ihrem gefunden mittelalterlichen Gleis gebracht. Das Liebäugeln mit den Alten und das Sichbrüſten mit denſelben war eine Mode, die der Deutſchenhaſs und die italieniſche Eitelkeit geboren hatten. Die alten Klaſſiker ſind das ganze Mittelalter hindurch eifrig ſtudiert und betrieben und nicht erſt durch den italieniſchen Humanismus wieder aufgefunden worden. Aber die Italiener jener Zeit gaben ſich dieſen Studien mit der beſonderen Färbung hin, daſs ſie ſich als die Nachfolger, die Kinder der alten, ſtolzen und ſiegreichen Römer betrachteten, die ſo himmelhoch über den verhaſsten deutſchen Barbaren geſtanden und ſie unterjocht hatten. Man warf daher die deutſchen Vornamen ab, die bisher faſt ausſchlieſslich im ganzen weſtlichen Europa geherrſcht hatten. Man nannte ſich nun *Aeneas*, *Hektor*, *Tullius*, *Mucius*; man ſuchte ſich der »barbariſchen Bauweiſe der alten Goten« zu entledigen; man hatte ſich ja dem verhaſsten deutſchen Kaiſer und ſeinen Beamten ſchon entzogen.

Der Verlauf der Florentiner Bildhauerkunſt iſt hundertmal geſchildert worden; man kann ſich daher auf wenige Striche beſchränken.

174. *Orcagna.* Der Nachfolger des *Andreas Piſano*, *Orcagna*, ſchuf zwiſchen 1349 und 1359 in *Or San Micchele* zu Florenz das Tabernakel mit der Grablegung und der Aufnahme Mariens in den Himmel. Dies iſt die erſte bekannte Grablegung der italieniſchen Bildhauerkunſt, während ſie in Straſsburg ſchon um 1220 am Südkreuz ſo meiſterhaft zur Darſtellung gelangt war. Die Schöpfungen floſſen auch während der ganzen letzten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ziemlich ſpärlich und ſind ohne beſonderen Reiz. Erſt das neue Jahrhundert, das XV., brachte eine groſse Menge Bildhauerſchöpfungen hervor, die ſich an den Wettſtreit um die weiteren Tore der Taufkirche zu Florenz angliedern. Sahen wir dabei *Ghiberti* und *Brunellesco* als die tonangebenden Künſtler, ſo verſchwindet *Ghiberti*'s Färbung der Kunſt allmählich, um völlig derjenigen des vorwärtsdrängenden *Donatello* Platz zu machen.

Der Raum des vorliegenden Heftes verbietet eine weitere Ausdehnung dieſes Kapitels.

13. Kapitel.

Grabmäler.

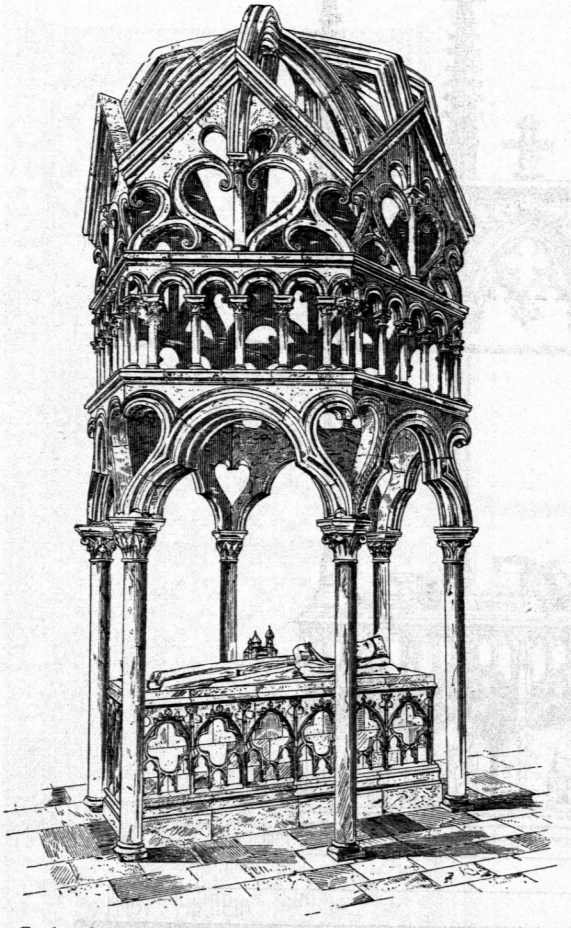
175. Steinſärge und Grabplatten. Das Mittelalter hat, künſtleriſch umſchaffend, wie immer, auch in den Grabmälern ſeine Eigenart zur Geltung gebracht. Der Verſtorbene ruht in voller Geſtalt auf der Grabplatte, und zwar ſcheint das XI. Jahrhundert dieſe ebenſo monumentale wie prächtige und paſſende Sitte eingeführt zu haben. Etwas Aehnliches findet ſich in den mit einer menſchlichen Geſtalt verzierten Deckeln der ägyptiſchen Holzſärge und beſonders in den lagernden Geſtalten auf den etruskiſchen Aſchenkaſten.

Eine Ueberleitung zu den mittelalterlichen Grabplatten ſcheint bei einem Umblick über die griechiſchen und römiſchen Grabmäler nicht vorhanden zu ſein;

doch hat ſich in Ikonium ein groſsartiger Sarkophag vorgefunden mit einer ruhenden Frauengeſtalt auf ſeiner Deckplatte, aus römiſcher Zeit, welcher eines der Bindeglieder ſein wird. Kleinaſien hat dieſen Brauch dann dem Abendlande vererbt, den Verſtorbenen in Lebensgröſse der Nachwelt zu überliefern.

Bis zum XI. Jahrhundert waren Steinſärge, aus Trog und Deckel beſtehend, in Gebrauch, wie ſie die Römer ſo viel in Deutſchland hinterlaſſen haben; in dieſen Sarkophagen liegt der Leichnam; dieſelben wurden auch in Niſchen aufgeſtellt.

Fig. 450.



Grabmal des Pfalzgrafen *Heinrich* in der Kloſterkirche zu Laach[162]).

In Italien beſonders blieb es eine beliebte Sitte, in ſolchen Steinſärgen die Leiber von Heiligen über den Kirchentüren aufzubahren.

Seit dem Ausgang des XI. Jahrhunderts ſcheinen dann die Deckel dieſer in den Boden verſenkten Steinſärge mit den erhaben ausgearbeiteten Geſtalten der Verſtorbenen geſchmückt zu werden. Dies ſehen wir am Grab des *Rudolf von Schwaben* (geſt. 1080) im Dom zu Merſeburg und an den Grabplatten der Aebtiſſinnen in der Schloſskirche zu Quedlinburg, welche der Mitte und dem Ende des XII. Jahrhunderts angehören. In gleicher Weiſe ſieht man die Tempelherren im Tempel zu London, deren Grabplatten kurz nach 1200 entſtanden ſind, beſtattet.

176. Hochgräber.

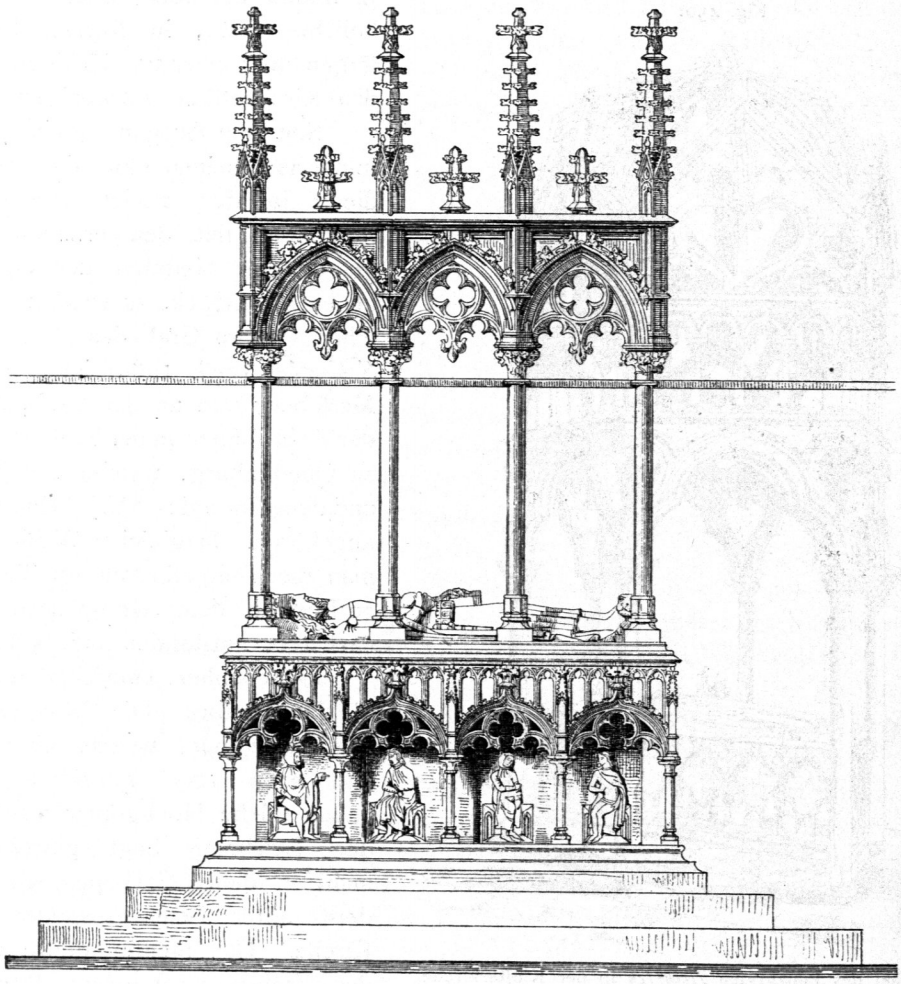
Danebenher entwickelten ſich die Hochgräber. Die *Plantagenet*'s zu Fontevrault, welche kurz vor und nach 1200 geſtorben ſind, haben ſolche Hochgräber erhalten; der Leichnam liegt gewöhnlich nicht in dieſen Sarkophagen, ſondern unter dem Fuſsboden der Kirche. Das meiſterhafteſte unter den frühen Grabmälern Deutſchlands iſt dasjenige *Heinrich des Löwen* und ſeiner Frau *Mathilde* im Dom zu Braunſchweig (ſiehe Fig. 432, S. 299).

Dieſe Hochgräber wurden durch Baldachine, welche ſie überdachen, noch prunkvoller geſtaltet. So iſt ſchon das Grabmal des Pfalzgrafen *Heinrich* in Laach, des Stifters dieſes Kloſters (Fig. 450[162]), ausgeſtattet; der ſechsſäulige Baldachin iſt älter als das Hochgrab; er wird um 1200 entſtanden ſein und iſt ſehr geſchickt konſtruiert. Während die ſpäteren Baldachine zumeiſt durch ſichtbare Anker zuſammengehalten ſind, hat der Baumeiſter hier die Säulchen ſchräg geſtellt und wirkt ſo dem Schub der Bogen entgegen. Das Grabmal ſelbſt iſt erſt ſpäter, und

162) Nach: Bock, a. a. O.

zwar, wie früher eine Inſchrift meldete, unter einem Abt *Theodorich* errichtet. Da es zwei Aebte dieſes Namens gegeben hat, ſo verbleibt ein Zweifel, unter welchem von denſelben dieſes Hochgrab entſtanden iſt; wahrſcheinlich unter dem zweiten Abte dieſes Namens, zwiſchen 1256 und 1295. Der Markgraf ſtützt ſeine Füſse auf einen Löwen und einen Adler, erſichtlich Wappentiere, da ſich dieſelben auf Schilden zu ſeinen Häupten wiederholen. Später ruhen die Füſse der Ver-

Fig. 451.



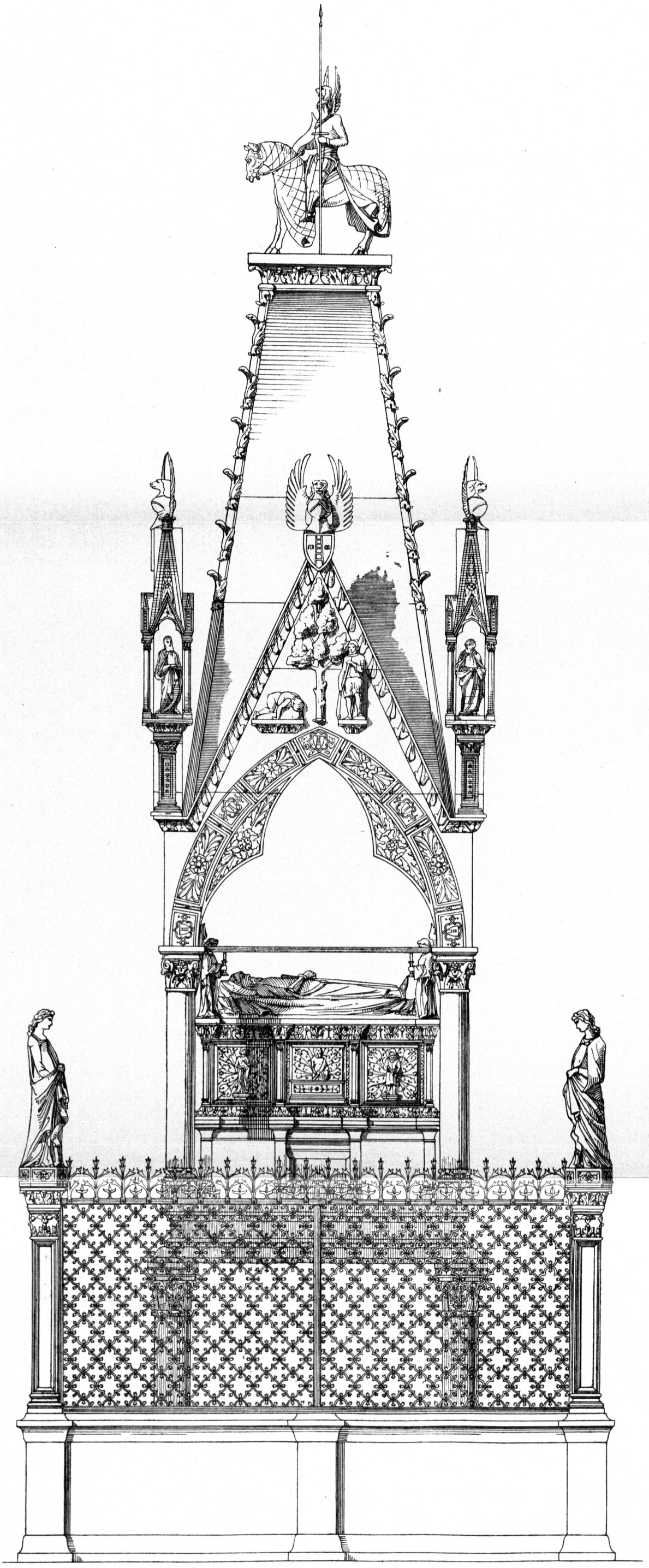
Grabmal *Kaſimir des Groſsen* im Dom zu Krakau [163]).
1/20 w. Gr.

ſtorbenen häufig auf einem Hund. Ebenſo trägt der Markgraf als Stifter das Kirchenmodell in ſeiner Rechten.

Gut bekannt ſind auch die Grabmäler der *Skaliger* zu Verona mit ihren Baldachinen. Das auf nebenſtehender Tafel wiedergegebene Hochgrab iſt dasjenige von *Maſtino II. delle Scala*, welcher 1351 geſtorben iſt.

Das Grabmal *Kaſimir des Groſsen* (geſt. 1370) im Dom zu Krakau zeigt einen achtſäuligen Ueberbau (Fig. 451 [163]); es wirkt ebenſo prächtig als weihevoll.

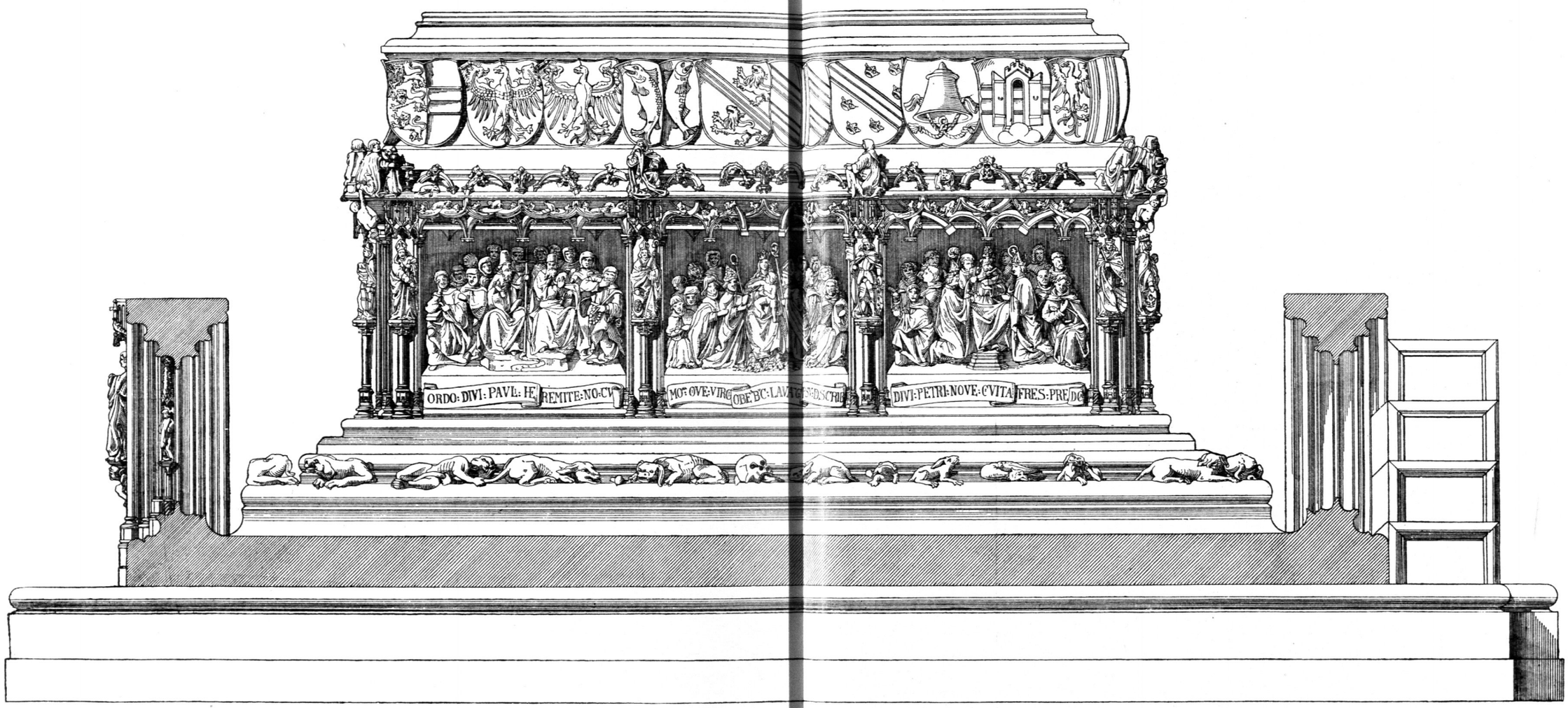
[163]) Nach: Essenwein, A. Die mittelalterlichen Kunſtdenkmale der Stadt Krakau. Nürnberg o. J.



Grabmal *Maftino II. della Scala* **zu Verona.**

1/40 w. Gr.

Nach: Publikationen des Vereins Wiener Bauhütte etc. Wien.



Grabmal Kaiſer *Friedrich III.* im St. Stephansdom zu Wien.

1/20 w. Gr.

Nach: Mittheilungen der Central-Commiſſion etc.

177. Steinfärge auf Kragſteinen.

In Italien war die Sitte weit verbreitet, die ſteinernen Särge auf Kragſteinen innen an den Wänden der Kirche aufzuſtellen und ſie bei gröſserem Reichtum mit Baldachin und Fialen zu überdecken, welche aus der Wand herauskragten.

Eines der reichſten Grabmäler des ausgehenden Mittelalters iſt dann dasjenige des Kaiſers *Friedrich III.* in *St. Stephan* zu Wien (ſiehe die nebenſtehende Tafel); dasſelbe iſt von einem Baumeiſter *Niclas Lerch* aus Straſsburg 1467 angefertigt, welchen der Kaiſer nach Wien berufen hatte.

Die Grabplatte Kaiſer *Friedrich*'s ruht auf einem hohen Unterbau, welcher mit frei ausgearbeiteten, reichen Darſtellungen geſchmückt iſt; ringsherum zieht ſich ein mächtiges Maſswerkgeländer; der Kaiſer iſt in vollem Kaiſerornat auf das prunkreichſte dargeſtellt; das Denkmal iſt erſt 1513 von *Michael Dichter* vollendet worden.

178. Material der Grabmäler.

Haben wir hiermit die Grabmäler ihrer Geſtaltung nach verfolgt, ſo verbleibt es, dieſelben nach den Materialien und Kunſtgewerben zu zergliedern, mittels deren ſie hergeſtellt worden ſind.

Im allgemeinen ſind die Grabmäler aus Werkſteinen gemeiſselt und reich bemalt. War Marmor zu erlangen, dann bevorzugte man dieſen. Schon früh hatte man auch zum Erz gegriffen. So ſind die beiden Grabplatten zweier Biſchöfe, welche ſich im Dom zu Magdeburg erhalten haben, aus Metall. Die älteſte iſt anſcheinend aus Kupfer getrieben und zeigt zu Füſsen des Biſchofs ein kleines Figürchen, das ſich einen Dorn aus dem Fuſs zieht; die jüngere Platte iſt aus Bronze gegoſſen und ſehr ſchön modelliert. Beide zeigen die Biſchöfe in voller Geſtalt; ſie ſtammen aus dem XII. Jahrhundert, die ältere wohl aus der erſten Hälfte und die zweite aus dem Schluſs desſelben. Die älteſte gegoſſene Platte aber, die ſich erhalten hat, iſt anſcheinend die bereits erwähnte des Gegenkönigs *Rudolf von Schwaben* (geſt. 1080) im Dom zu Merſeburg; dieſelbe iſt noch ſehr befangen modelliert und entſtammt erſichtlich der Zeit um 1080. In Frankreich hat erſt der Anfang des XIII. Jahrhunderts zwei Bronzegrabmäler der Biſchöfe *Ewrard de Fouilloy* (geſt. 1223) und *Godefroy* in der Kathedrale von Amiens hinterlaſſen.

In Frankreich ſind ſolche Grabmäler ſogar emailliert worden. Vor der »groſsen« Revolution befand ſich zur Linken des Hochaltars der Kathedrale zu Beauvais das Grabmal des Biſchofs *Philipp von Dreux* (geſt. 1217) aus Kupfer, die Geſtalt in Lebensgröſse, das Ganze völlig emailliert; zu dieſem Zweck war die Geſtalt natürlich in einzelnen Stücken angefertigt worden [164]).

Auch in Bronze gibt es neben den Grabmälern, welche die menſchliche Geſtalt in völliger Rundung darſtellen, ſolche, welche dieſelbe nur halberhaben oder nur ganz flach erhaben zeigen. So iſt am Schluſs des Mittelalters eine der meiſterhafteſten Platten diejenige *Peter Viſcher*'s in Römhild für den Grafen *Hermann VIII. von Henneberg* und ſeine Frau *Eliſabeth* (geſt. 1507), Tochter *Albrecht Achill*'s von Brandenburg (Fig. 452).

In Gegenden, in denen der Werkſtein ſchwer zu beſchaffen war und die Koſten den Bronzeguſs verboten, finden ſich auch Grabplatten aus gebranntem Ton, in flacherhabener Arbeit oder in Art der Gravierungen; ſo im Dom zu Brandenburg. Dieſe Grabplatten ſind aus mehreren Stücken zuſammengeſetzt, da der Ton die Herſtellung einer ganzen Platte kaum zuläſst. Ja, es kommen ſogar Grabmäler mit der Geſtalt in voller Rundung aus Ton gebrannt vor. Das Grabmal Herzog *Heinrich IV.*

164) Nach: Viollet-le-Duc, E. *Dictionnaire raiſonné du mobilier français etc.* Bd. II. Paris o. J., Taf. 47.

Fig. 452.



Grabmal des Grafen *Hermann VIII. von Henneberg* und ſeiner Gemahlin *Eliſabeth* zu Römhild.

(geſt. 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau ſoll aus gebranntem Ton hergeſtellt ſein; es iſt farbig bemalt, weshalb ſich das Material ſchwer feſtſtellen läſst.

Endlich ſind in manchen Gegenden die gravierten Metallplatten ſehr beliebt geweſen, beſonders an der deutſchen Oſtſeeküſte. Lübeck, Stralſund, Danzig u. ſ. w. bergen groſsartige Beiſpiele und im nordöſtlichen Frankreich die Gegend um Châlons-ſur-Marne; reiche Maſswerke bekrönen und umrahmen die Geſtalten; die Hintergründe ſind mit ſchön erfundenen Muſtern überzogen und die Geſtalten ſelbſt mit groſsen, feſten Strichen gezeichnet. In Lübeck ſind die beiden hervorragendſten Grabplatten diejenigen der beiden Biſchöfe *Burchard von Serken* (geſt. 1317) und *Johann von Mul* (geſt. 1350) im Dom und jene des Bürgermeiſters *Johann Lüneburg* (geſt. 1461) und ſeines Sohnes (geſt. 1474) in der Katharinenkirche. Auch im Domkreuzgang zu Hildesheim findet ſich eine ſchöne gravierte Grabplatte des Biſchofs *Otto von Braunſchweig* (geſt. 1279), welcher den Woldenberg dem Bistum zugebracht hat; er hält dieſe Burg daher auf dem Arm.

Der einfachſte Leichenſtein dieſer Art beſtand natürlich darin, daſs man die Geſtalt in eine Hauſteinplatte einriſs. Derart iſt der Grabſtein *Libergier's* hergeſtellt, des Baumeiſters von *St.-Nicaiſe* zu Rheims, der heutzutage im Nordkreuz des Domes aufgerichtet iſt.

---

14. Kapitel.

Einrichtungsgegenſtände.

(Kirchenmobiliar.)

a) Altare.

Die heilige Handlung erfordert in Erinnerung an ihre Einſetzung einen Tiſch; dieſer Tiſch iſt der Altar. Daher heiſst die groſse obere Platte die *Menſa*. Dieſelbe ſoll aus einem groſsen Stein hergeſtellt werden. 179. Zweck und Aufbau.

Jeder Altar wurde und wird geweiht (konſekriert). Als bleibendes Zeichen dieſer Weihe erhält die *Menſa* auf ihrer Oberſeite fünf Kreuze eingemeiſselt.

Da ſich die Chriſten unter den grauſamen und langanhaltenden Verfolgungen mit ihrem Gottesdienſt in die Gräberſtätten, die Katakomben, flüchteten und dort über den Gräbern der Märtyrer die heilige Handlung darbringen muſsten, ſo wurde es, als die Chriſten wieder öffentlich ihre Altare aufſchlagen durften, Gebrauch und Vorſchrift, unter oder in den Altar den Leib eines Märtyrers zu bergen. Dies konnte in einer kryptaartigen Wölbung unter dem Altar geſchehen, wie dies der Grundriſs von St. Gallen zeigt, oder der Heilige wurde in den Unterbau des Altars (*Stipes*) gelegt; dann erhielt dieſer Unterbau wohl eine Oeffnung, die *Feneſtella*, wie ſie noch der Altar im »alten Dom« zu Regensburg zeigt. Später ſtellte man die Ueberreſte der Heiligen in prächtigen Schreinen hinter und über dem Altar auf. Dies finden wir beſonders zu romaniſcher und frühgotiſcher Zeit. Von da ab und heutzutage wird in der *Menſa* eine kleine Oeffnung angeordnet, das Reliquiengrab, und in dieſe ein kleiner Teil eines Heiligen nebſt der Urkunde über die Weihung gelegt; dieſe Oeffnung wird mit einem Steinplättchen verſchloſſen; letzteres erhält das fünfte Weihekreuz.

Aus dieſen ſich allmählich umbildenden Gebräuchen ergab ſich die Geſtalt

des Altars, der entweder die *Menſa* auf Säulchen oder auf einem feſten Unterbau zeigt.

180. *Menſa* auf Säulchen.

Einer der älteſten und prachtvollſten Altäre mit Säulchen unter der *Menſa*, der ſich in Deutſchland erhalten hat, iſt derjenige im Dom zu Braunſchweig; ihn hat *Heinrich der Löwe* aus dem gelobten Lande 1172 mitgebracht. Vorzüglich modellierte Kapitelle aus Bronze ſchmücken die Säulchen; die Deckplatte iſt aus einem fremden polierten Syenit.

181. *Menſa* auf feſtem Unterbau.

Bei denjenigen Altaren, die einen feſten Unterbau beſitzen, wird derſelbe oft mit verſchwenderiſcher Pracht ummantelt. So hat ſich in *Sant' Ambrogio* zu Mailand die *Pala d'orò* erhalten, welche der Erzbiſchof *Angilbert* (835) von einem Goldſchmied *Vuolvin* anfertigen ließ. Das Figürliche iſt ſehr geſchickt modelliert und getrieben. Wie ehrenhaft der Erzbiſchof gegen ſeinen Künſtler handelt, beweiſt die Tatſache, daſs *Vuolvin* nicht bloſs den Erzbiſchof als Geſchenkgeber, ſondern auch ſich ſelbſt gleichberechtigt auf dieſer Umkleidung als getriebene Figur darſtellen durfte. Ueber dem Erzbiſchof ſteht: »SCS. AMBROSIVS DOMNVS ANGILBERTVS«; über dem Künſtler: »SCS. AMBROSIVS VVOLVINVS MAGIST PHABER«.

Oft war nur die Vorderſeite des Unterbaues ſo prächtig ausgeſtattet; dann heiſst dieſe Verkleidung das *Antipendium*. Solcher haben ſich viele erhalten. Bekannt iſt der von *Heinrich dem Heiligen* (1008) an das Aachener Münſter geſchenkte Altar, der in ſeinen Hauptbeſtandteilen noch gut erhalten iſt, wenn er auch Umänderungen erlitten hat.

182. Altare mit Rückwänden.

Da in den Urzeiten des Chriſtentums der Geiſtliche hinter dem Altar, mit dem Geſicht der Gemeinde zugewendet, ſtand und da er bei der heiligen Handlung nach Oſten blicken ſoll, ſo lag der Altarraum im Weſten der andächtigen Verſammlung; die Kirchen waren alſo mit dem Altar nach Weſten gerichtet. Daher durfte der Altar keine Rückwand oder einen ſonſtigen Aufbau beſitzen.

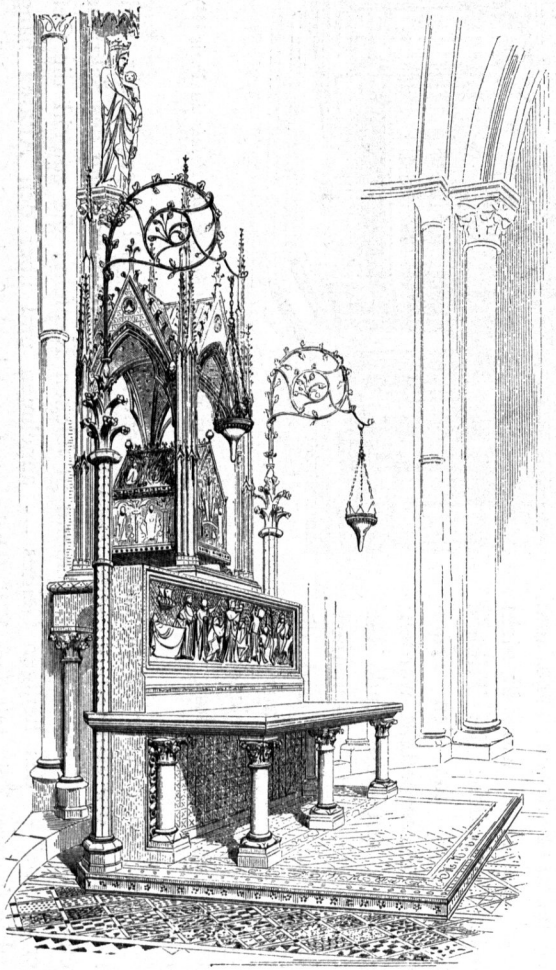
Später, vielleicht als man die Heiligenſchreine hinter den Altären aufſtellte, trat der Prieſter auf die andere Seite des Altars, den Rücken gegen die Gemeinde gewendet. Seitdem ſind die chriſtlichen Kirchen mit ihren Altarräumen nach Oſten gerichtet, und man bringt hinter den Altaren Rückwände an.

Dieſe Rückwände (*Retables*) ſind hin und wieder vom XIII. Jahrhundert ab noch vorhanden. Sie ſind aus Holz, Stein oder aus Gold und Silber getrieben wie die Antipendien. Daſs ſie ſchon einige Jahrhunderte im Gebrauch waren, zeigen die vielen Urkundenſtellen, welche von der Schenkung ſolcher mit Gold, Silber und Edelgeſtein reich geſchmückten Altartafeln, beſonders zur Zeit der Karolinger, erzählen.

Eine der bekannteſten dieſer reichen, in Gold und Silber getriebenen Rückwände dürfte diejenige ſein, welche Kaiſer *Heinrich der Heilige* dem Dom zu Baſel geſchenkt hat und die ſich jetzt im *Muſée Cluny* zu Paris befindet; ſie ſoll aus reinem Golde getrieben ſein. Daſs die Säulchen nicht mehr der Zeit *Heinrich*'s entſtammen, dürfte klar ſein; vielleicht wurden mit ihnen auch die Bogen erſt angefertigt, und zwar gegen Ende des XII. Jahrhunderts. Dieſe Figuren ſelbſt ſind von ganz vortrefflicher Arbeit, ſo daſs man von dem hohen Stande der Bildnerei Deutſchlands um das Jahr 1000 überraſcht iſt, da das wenige, welches ſich von da ab bis gegen 1180 erhalten hat, kaum der Erwähnung lohnt.

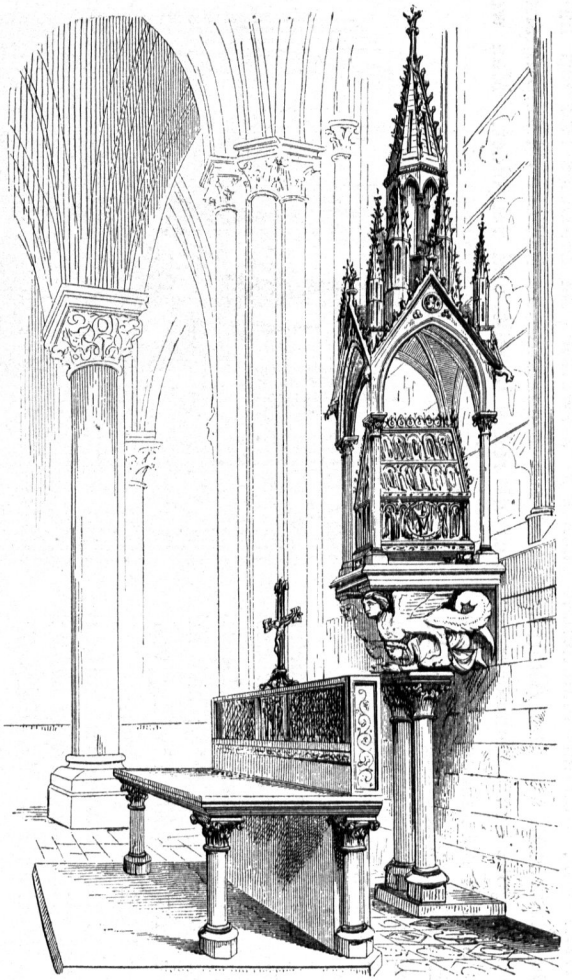
Einer der ſchönſten Altare aus der klaſſiſchen Zeit des heiligen *Ludwig* (1223—70) iſt derjenige in der *Chapelle de la Vierge* in der Abteikirche von St.-Denis

Fig. 453.



Altar in der *Chapelle de la Vierge*

Fig. 454.



Altar des heil. Euſtachius

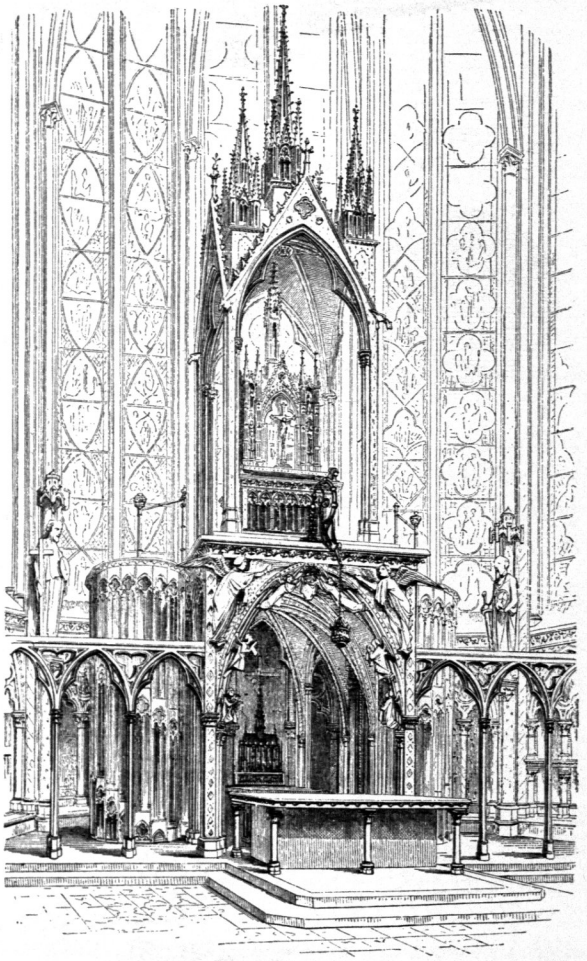
in der Abteikirche zu St.-Denis[165]).

bei Paris (Fig. 453[165]). Er iſt allerdings von *Viollet-le-Duc* erſt aus den Trümmern wiederhergeſtellt worden, die von den unſchätzbaren Kunſtwerken nach der »groſsen« Revolution übrig geblieben waren. Glücklicherweiſe lagen Zeichnungen eines *Jean Percier* vor, welcher unmittelbar nach der Verwüſtung in St.-Denis ſkizziert hatte. Die Rückwand wie die Altarplatte ſind aus Lias und die ſeitlichen Lampenſtänder aus vergoldetem Schmiedeeiſen; alles iſt reich bemalt und vergoldet. Man weiſs nicht, ſoll man mehr die mittelalterliche Schöpfung oder die herrliche Zeichnung *Viollet*'s, die in Fig. 453 wiedergegeben iſt, bewundern.

Ein zweites Beiſpiel dieſer Muſterwerke iſt der Altar des heiligen *Euſtachius* zu St.-Denis bei Paris (Fig. 454[165]); hier iſt der Heiligenſchrein völlig von der Rückwand getrennt.

Den prunkvollſten Aufbau ſolcher Reliquienſchreine beſitzt der Hochaltar der *Ste.-Chapelle du Palais* in Paris (Fig. 455[166]); dieſer war von *Ludwig dem Heiligen* zur Aufbewahrung der Dornenkrone erbaut worden; daher die feierlichſte Art des Altaraufbaues. Der urſprüngliche Altar, welcher anſcheinend zwiſchen 1240 und 1250 entſtanden war, iſt nicht mehr vorhanden; die Tribüne dahinter iſt aus den Trümmern wiederhergeſtellt worden; ſie dürfte erſt dem Ende des XIII. Jahrhunderts entſtammen. Der ganze Aufbau und die Wendeltreppen ſind aus Holz geſchnitzt und mit reicher Bemalung und Vergoldung ausgeſtattet.

Fig. 455.



Hochaltar in der *Sainte-Chapelle du Palais* zu Paris[166]).

Bei dieſem Altar iſt das heilige Sakrament in der Kapſel untergebracht, welche in der Mitte vor dem unteren Spitzbogen hängt. Die Aufbewahrung des Sakraments geſchah in der frühen Zeit anſcheinend in ſolchen Kapſeln, die zumeiſt die Geſtalt der Taube — des heiligen Geiſtes — annehmen und über den Altären hängen. Erſt in ſpäterer Zeit, ſeit dem XIII. Jahrhundert, wurden beſondere Sakramentshäuschen hergeſtellt. Doch hierüber ſpäter.

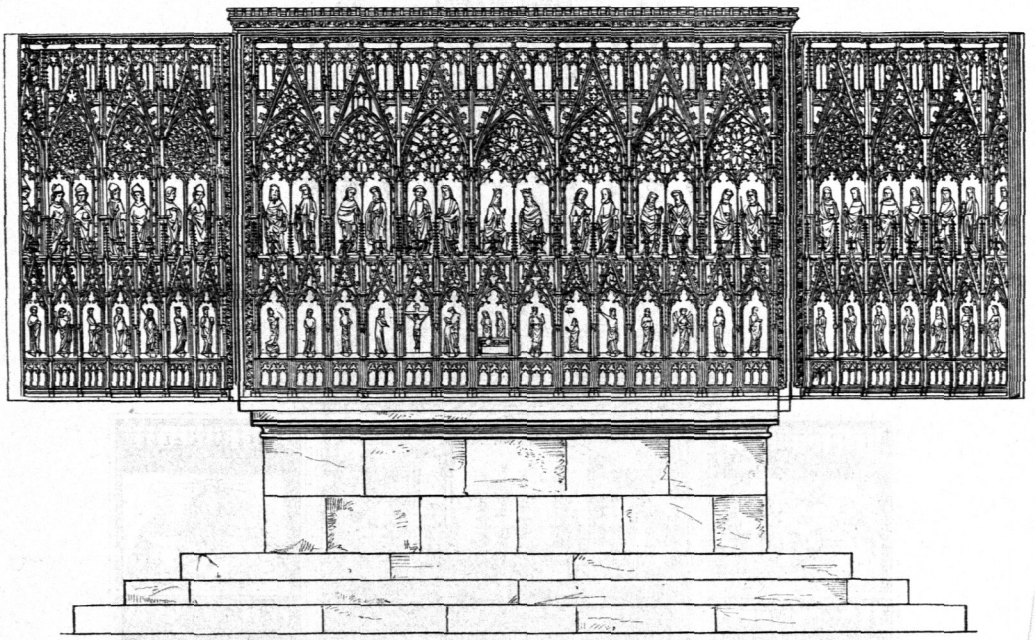
165) Nach: VIOLLET-LE-DUC, a. a. O., Bd. II, S. 42.
166) Nach ebendaſ., S. 36.

Dieſe Rückwände entwickelten ſich in Deutſchland, einſchlieſslich der Niederlande, zu den ſog. Flügelaltaren. 183. Flügelaltare.

Die Hauptdarſtellung, ob gemalt oder in erhabener Arbeit, wurde durch zwei Flügel zugedeckt, welche, wenn erwünſcht, aufgeklappt wurden und zur Vergröſserung des Mittelbildes dienten. Die Rückſeiten der Flügel ſind gewöhnlich nur gemalt, ſo daſs durch Oeffnen oder Schlieſsen des Altars der geringeren oder gröſseren Feſtlichkeit des Gottesdienſtes Ausdruck gegeben werden konnte.

Dieſe Flügelaltare wuchſen ſich zu ganz beſonderen Gröſsen aus. Beſonders in der Mark Brandenburg und in den benachbarten Tieflanden haben die Gemeinden

Fig. 456.



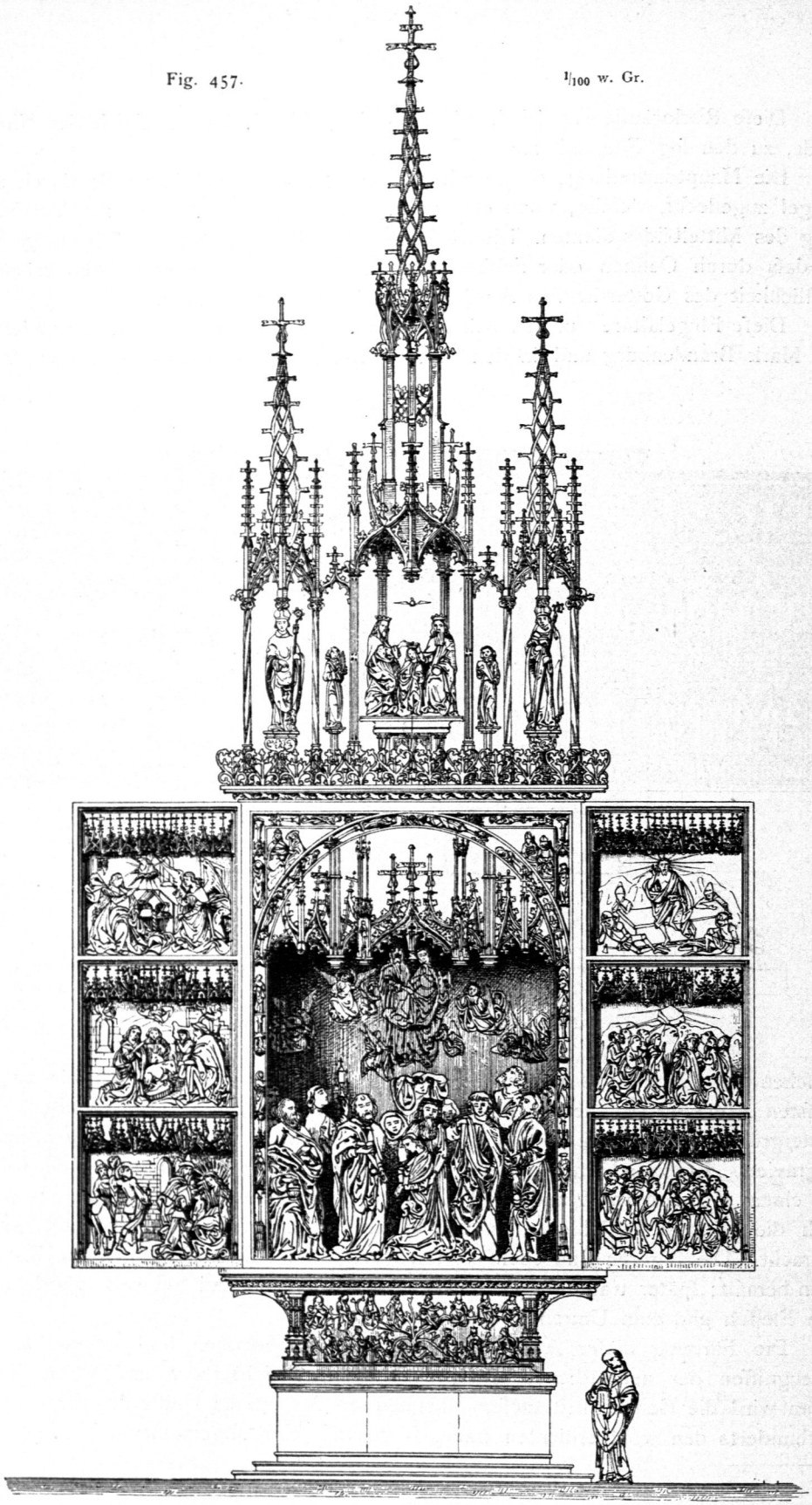
Hochaltar in der Liebfrauenkirche zu Oberweſel [167]).

zwiſchen 1500 und 1530 unzählige ſolcher Altare, von den kleinſten bis zu den gröſsten Abmeſſungen, herſtellen laſſen; ſie ſind bis auf unſere Tage erhalten. Die Hintergründe ſind meiſtens reich vergoldet; oft ſind in die Vergoldung Damaſtmuſter eingraviert. Erſichtlich iſt ſämtliches Holzwerk, ehe es bemalt oder vergoldet wurde, mit einem Gemiſch von Kreide und Leim öfter geſpachtelt und geſchliffen worden; auch die feineren Modellierungen ſind offenbar erſt durch dieſen Spachtel hervorgebracht. Die Figuren ſind ebenfalls reich vergoldet und kräftig mit Blau, Rot und Grün bemalt; ſpäter traten Braun und Indigo auf; Weiſs und Schwarz wurde meiſt zum Fleiſch und zum Umreiſsen verwendet.

Die Färbung dieſer Altare iſt durchweg unübertroffen und gegenüber den Erzeugniſſen der neuzeitlichen Heiligenwerkſtätten unſchätzbare und wahre Kunſt. Wann wird die Geiſtlichkeit dieſen Miſsgeburten der letzten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts den wohlverdienten Laufpaſs geben? Ein allgemeineres Verſagen der

167) Nach: Bock, a. a. O.

Fig. 457. $^{1}/_{100}$ w. Gr.

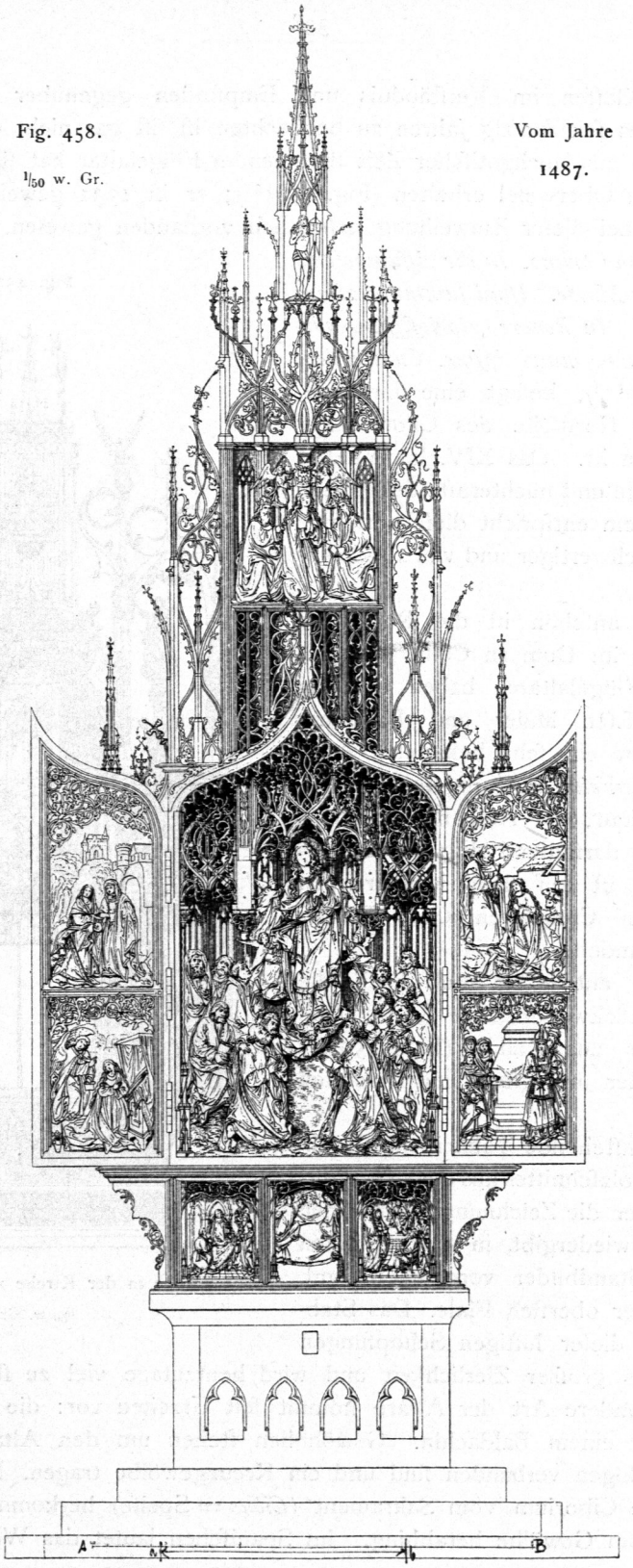


Altar von *Veit Stofs* in der Marienkirche zu Krakau [168]).

Fig. 458.

1/50 w. Gr.

Vom Jahre 1487.



Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen a. d. T.

gebildeteren Klaſſen im Verſtändnis und Empfinden gegenüber den bildenden Künſten, wie es ſeit fünfzig Jahren zu beobachten iſt, iſt gar nicht denkbar.

Ein noch aus hochgotiſcher Zeit ſtammender Flügelaltar hat ſich in der Liebfrauenkirche zu Oberweſel erhalten (Fig. 456[167]); er iſt 1331 geweiht worden; die Rückwand iſt bei dieſer Einweihung erſichtlich vorhanden geweſen. »*Anno domini MCCC. Triceſimo primo. In die Aſſumpcionis glorioſe virginis Marie. Iſtud ſummum altare fuit conſecratu. In honore glorioſiſſime virginis Marie et Anne matris ipſius. Cum eodem Summo choro*« [168]), beſagt eine Urkunde, welche in der Nordſeite des Chors unter Glas eingelaſſen iſt. Das XIV. Jahrhundert iſt das trockenſte und nüchternſte des ganzen Mittelalters; dem entſpricht dieſe eintönige Verteilung gleichwertiger und viel zu kleiner Figürchen.

Aehnlich unſchön iſt die Rückwand des Hochaltars im Dom zu Cöln.

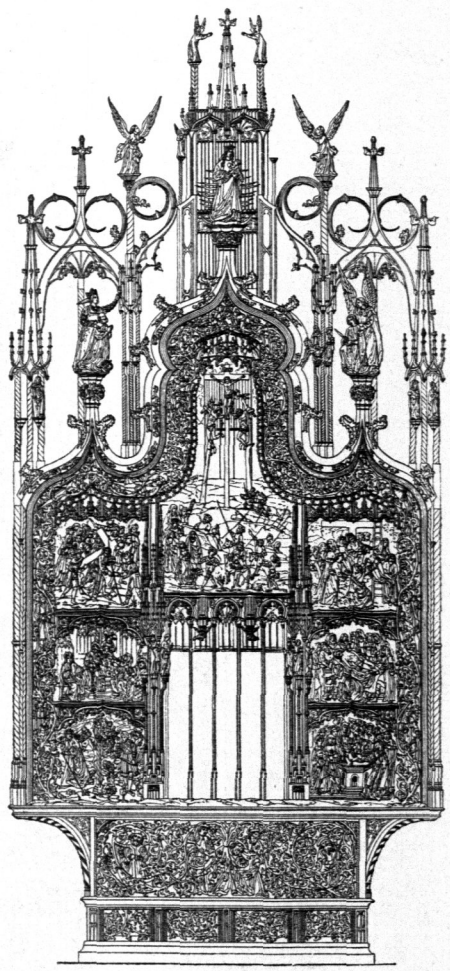
In den Flügelaltaren haben ſich um 1500 die gröſsten Maler und Bildhauer betätigt. So iſt ein ſehr bekannter Altar derjenige von *Veit Stoſs* in der Marienkirche zu Krakau, die Aufnahme Mariens in den Himmel darſtellend (Fig. 457). Derſelbe Vorgang iſt auf dem wundervollen Klappaltar von Creglingen a. d. Tauber (Fig. 458) behandelt.

184. Hohe, feſte Rückwände ohne Klappflügel.

Nebenher entwickeln ſich auch die hohen feſten Rückwände ohne Klappflügel. Ein Seitenaltar aus Kalkar (Fig. 459[169]) bietet eines der üppigſten und reichſten Beiſpiele.

Die nebenſtehende Tafel iſt die Nachbildung eines Holzſchnittes aus dem XV. Jahrhundert, welcher die Zeichnung einer hohen Altarrückwand wiedergibt, in welcher unten Niſchen für Standbilder vorgeſehen ſind, ebenſo unter der oberſten Fiale. Das Stab- und Maſswerk dieſer luftigen Schöpfungen iſt von überaus groſser Zierlichkeit und wird heutzutage viel zu ſtark hergeſtellt.

Fig. 459.



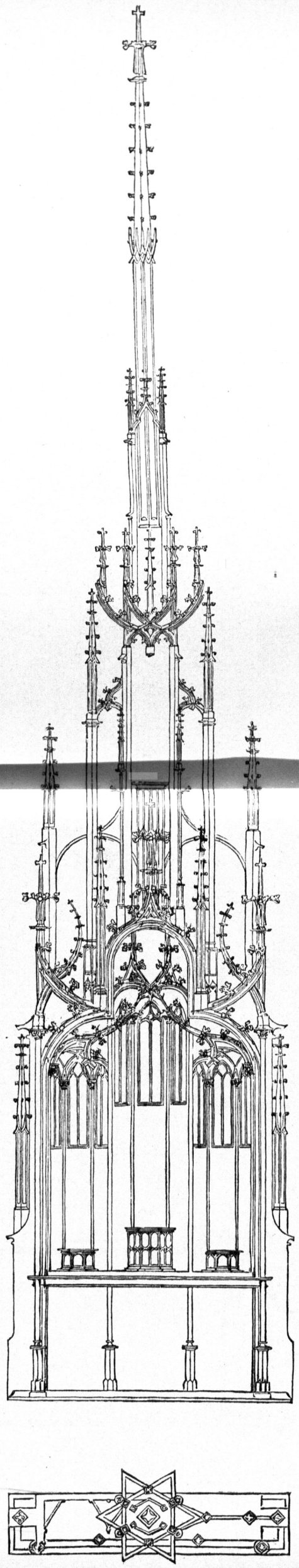
Altar in der Kirche zu Kalkar [169]).
1/50 w. Gr.

185. Ciborienaltare.

Eine beſondere Art der Altare kommt ſeit Urzeiten vor: die Ciborienaltare, die Altare mit einem Baldachin. Gewöhnlich ſtehen um den Altar vier Säulen, welche durch Bogen verbunden ſind und ein Kreuzgewölbe tragen. Man nimmt an, daſs der Name Ciborium vom Sakrament (*Cibus* = Speiſe) herkomme, welches in einer Taube vom Gewölbe herabhing. Im Spaniſchen lautet das Wort *Cimborio.*

168) Nach: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft 61. Bonn 1877. S. 184.

169) Aus'm Weerth, a. a. O.



Nachbildung eines Holzſchnittes aus dem XV. Jahrhundert im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg.

Der Hochaltar in *Sant' Ambrogio* zu Mailand, welcher die *Pala d'orò Angilbert's* trägt, iſt von einem Ciborium vom Anfang des XIII. Jahrhunderts überdeckt.

Fig. 460 u. 461[170]) zeigen die etwas nüchternen Schöpfungen der ſpäten Gotik in *St. Stephan* zu Wien; dieſelben ſind aus Hauſtein, und, da die Bogen ſchieben, müſſen die vier Säulen faſt immer durch Anker zuſammengehalten werden.

Fig. 460.

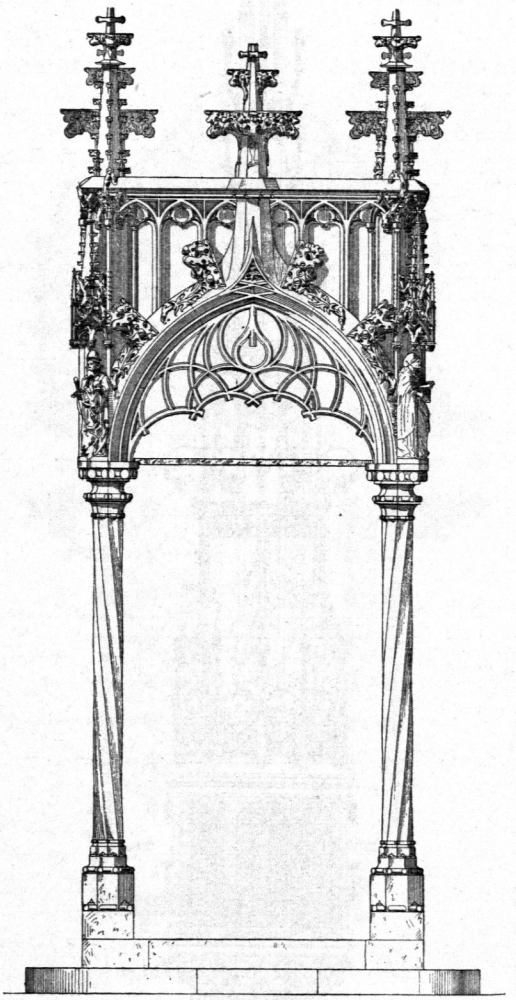
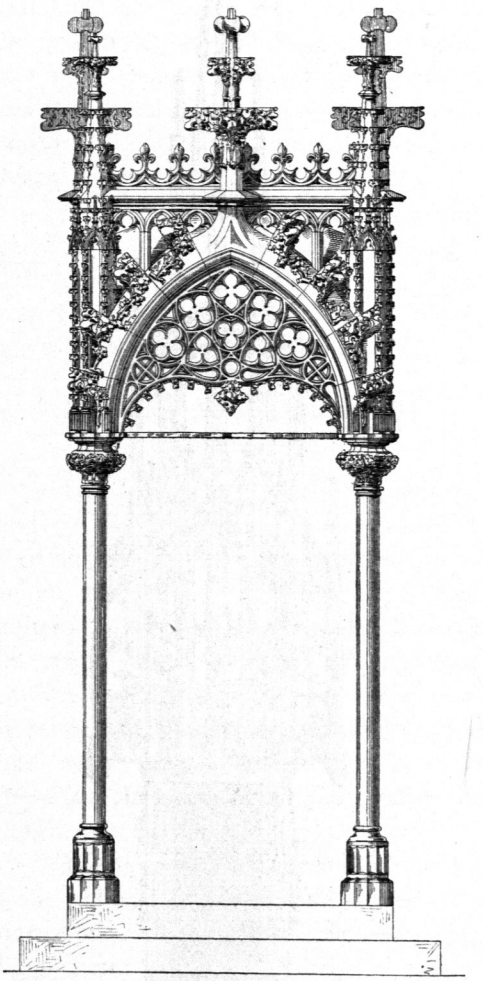


Fig. 461.



Altare im St. Stephansdom zu Wien[170]).

1/50 w. Gr.

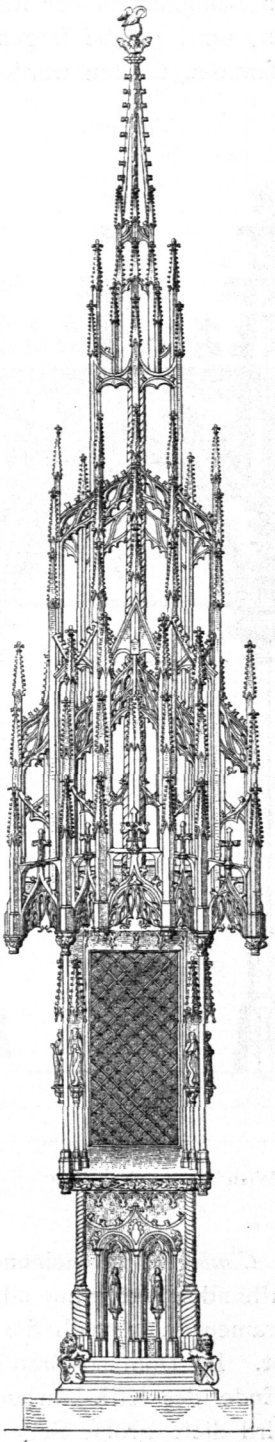
In der Kathedrale von Gerona iſt ein ſolches *Cimborio*, anſcheinend mit getriebenen Silberblechen verkleidet und dem XIV. Jahrhundert entſtammend, erhalten.

186. Sakramentshäuschen und Tabernakel.

Bei allen dieſen Altaren war das heilige Sakrament auſserhalb des Altars in einem beſonderen Sakramentshäuschen untergebracht. Im Dom zu Brandenburg iſt noch ein frühgotiſches Sakramentshäuschen vom Ende des XIII. Jahrhunderts aus Holz geſchnitzt und vergoldet erhalten. Leider wird dieſe groſse Seltenheit nicht genügend erhalten.

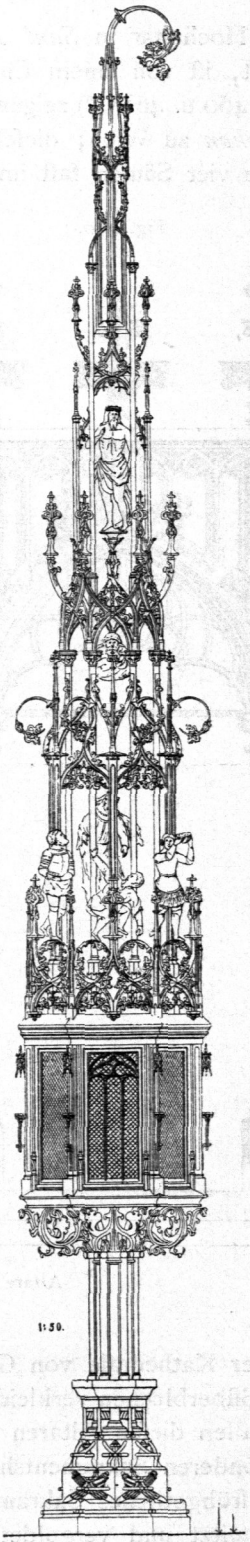
170) Nach: Wiener Bauhütte etc.

Fig. 462



Sakramentshäuschen in der Kirche zu Griethausen [171]).

Fig. 463.



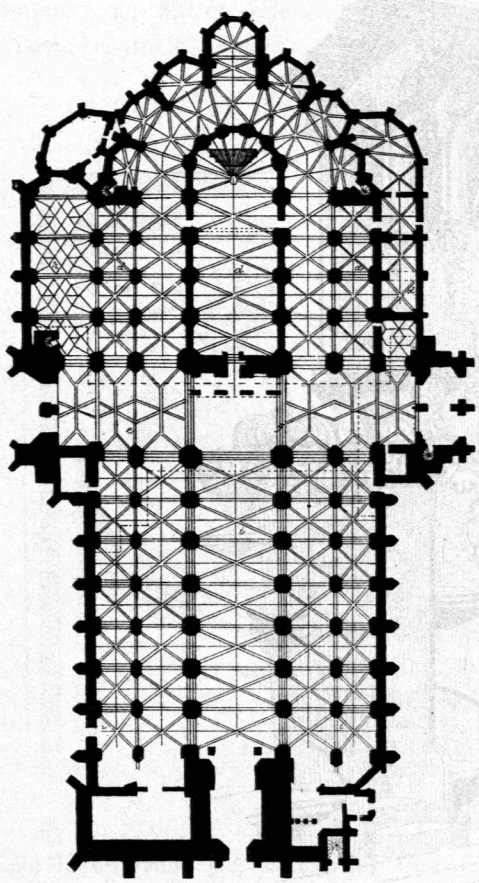
Ehemaliges Sakramentshäuschen in der Pfarrkirche zu Feldkirch [172]).

1/30 w. Gr.

Die Spätgotik ſtellte die Sakramentshäuschen in der reichſten Filigranarbeit aus Werkſtein her und läſst ſie bis hoch unter die Gewölbe ſchieſsen. Zwei Beiſpiele ſolcher Sakramentshäuschen geben Fig. 462 (Griethauſen bei Kleve[171]) u. 463 (Feldkirch in Vorarlberg[172]); das letztere iſt aus Eiſen geſchmiedet.

Seit dem Trienter Konzil muſs in den katholiſchen Kirchen der Aufbewahrungsort des heiligen Sakraments auf den Altaren angebracht ſein und heiſst Tabernakel. Darüber wird dann das Expoſitorium verlangt, ein freier Platz, auf welchem die Monſtranz ausgeſtellt werden kann; hier muſs immer ein Kruzifix vorhanden ſein. Dadurch iſt für den Hochaltar ein gegen das mittelalterliche völlig verſchiedenes Programm gegeben.

Fig. 464.



St. Johanniskirche zu Herzogenbuſch.

187. Abmeſſungen.

Die Höhe des Altartiſches beträgt ungefähr $1{,}00^{m}$, die Tiefe ohne die Leuchterbank $0{,}60^{m}$, die Länge bei Seitenaltaren von $1{,}50^{m}$ an, bei Hochaltaren bis zu $4{,}00^{m}$ und darüber.

b) Chorgeſtühl, Lettner und Chorſchranken.

188. Verſchiedenheit der Chöre.

Die Domherren, die Stiftsgeiſtlichen und die Kloſtergemeinſchaften haben die Verpflichtung, zu gewiſſen Tag- und Nachtzeiten gemeinſam den Chorgeſang abzuhalten. Zu dieſem Zwecke bedürfen ſie langer, einander gegenüberſtehender Stuhlreihen, welche gegen Zug und ſtörende Zuſchauer abgeſchloſſen ſind, und zwar nach den Seiten hin durch die Chorſchranken und nach Weſten hin durch den Lettner.

Die Geiſtlichkeit des Biſchofs ſaſs wohl anfangs um den Sitz desſelben in der Apſis, der *Tribuna*. Solchen uranfänglichen Anlagen entſprechen anſcheinend noch die Sitze in *San Clemente* zu Rom und im Dom zu Torcello.

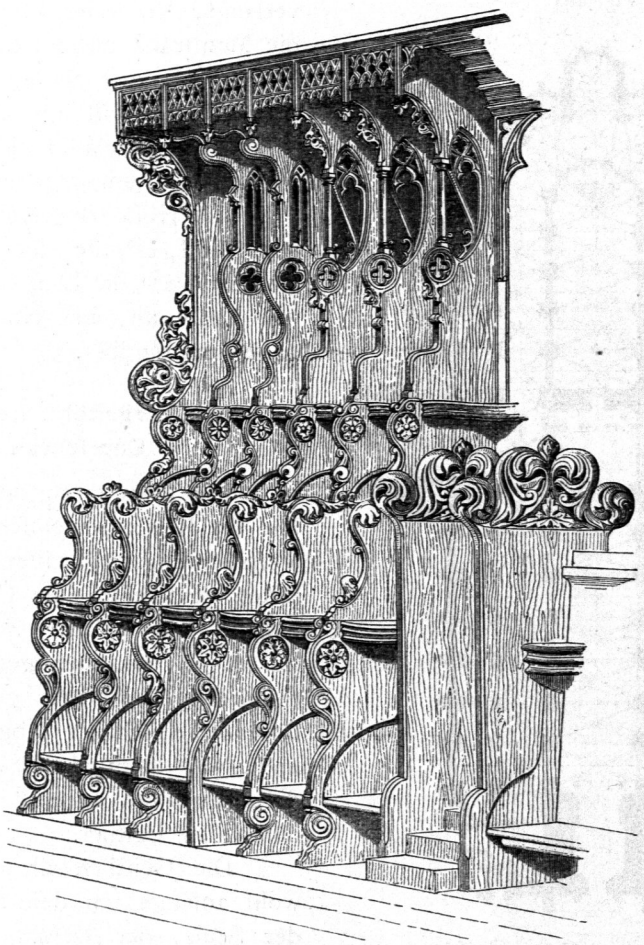
Die Sänger brachte man im Langſchiff unter; dies zeigt noch *San Clemente*. Die niedrigen Chorſchranken, welche dieſen Raum einſchlieſsen, tragen den Namenszug *Johann VIII.* In Spanien ſitzen heute noch die Chorgeiſtlichen nebſt den Subdiakonen und den Sängern im Langſchiffe. Der eingebaute *Coro* zerſtört den ganzen Innenraum dieſer Kirchen, da er ſich ſehr hoch auftürmt. In den übrigen Ländern rückte das Chorgeſtühl zumeiſt vor die Apſis in den Langchor. Reichte dieſer Langchor allein für das Unterbringen der vielen Sitze nicht aus, ſo wurden ſie bis unter die Vierung vorgeſchoben. Um dort noch genügendes Licht für die Stuhl-

171) Nach: Aus'm Weerth, a. a. O., Taf. VI.

172) Nach: Mittheilungen der Central-Commiſſion etc.

reihen zu beſchaffen, errichtete man über der Vierung die offenen Vierungstürme, die ebenfalls Ciborien, wohl auch Laternen genannt werden. So berichtet auch der Abt *Menco* von Werum (1238): »*Primum enim erat propoſitum, ut inter duo brachia eccleſiae fieret ciborium in modum turris, cujus laquearia ſuper tectum eccleſiae in hujus modi operibus ſollent extolli, ut feneſtrae ſuper tectum prominentes chorum illuminent . . .*« [173]).

Fig. 465.



Chorgeſtühl in der Ziſterzienſerkirche zu Maulbronn [174]).

[Zuerſt hatte man nämlich vorgehabt, zwiſchen die beiden Kreuzflügel der Kirche ein Ciborium in der Art eines Turmes herzuſtellen, deſſen Decke bei dieſer Art Bauten gewöhnlich über dem Kirchendach ſo hoch hinaufgerückt wird, daſs die Fenſter, da ſie über das Dach hinausragen, den Chor erhellen.]

Schöner und folgerichtiger iſt es, wenn der Langchor ſo groſs hergeſtellt wird, daſs er zum Unterbringen des Chorgeſtühls ausreicht. In dieſer Weiſe haben ihn die Engländer bei ihren Kathedralen und Kloſterkirchen faſt durchgängig ausgeführt; daher ihre ſo befremdend lange Kirchen. Der Lettner mit dem Laienaltar ſchlieſst dort dieſen Langchor gegen die Vierung ab. Die Fenſter des Vierungsturmes erleuchten den

173) Siehe: *Matthei Veteris aevi Analecta. Menconis Chronicon Abbatis III in Werum.* 1738. Bd. II, S. 132 ff.

174) Nach: PAULUS, a. a. O.

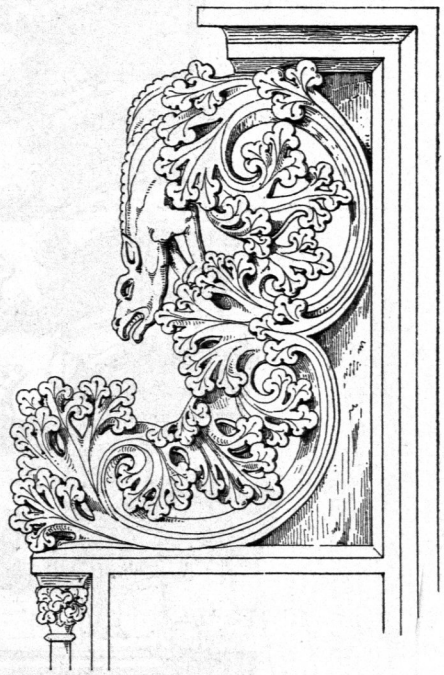
Raum unmittelbar vor dieſem Altar, und das Kreuzſchiff wie das Längsſchiff bleiben in ihrer ganzen Ausdehnung für die Laien offen. Betritt man die engliſchen Kirchen von ihrem Weſtende wie von ihren Kreuzenden aus, ſo kann das entzückte Auge dieſe Rieſenräume mit einem Blick überfliegen und genieſsen. Dieſe Anordnung beſitzen auch die Dome von Halberſtadt und Magdeburg, wie die St. Johanniskirche zu Herzogenbuſch (Fig. 464).

Dies iſt, wie geſagt, die ſtolzeſte und richtigſte Löſung; aber ſie erfordert überaus langgeſtreckte Kirchen, und hierzu haben in Deutſchland, wenigſtens faſt immer, die Mittel gefehlt. England muſs dagegen ſchon zur Zeit *Wilhelm des Eroberers* ſolch überaus groſsen Reichtum beſeſſen haben — und dies wird wohl

Fig. 466.



Fig. 467.



Vom Chorgeſtühl in der St. Viktorskirche zu Xanten [175]).

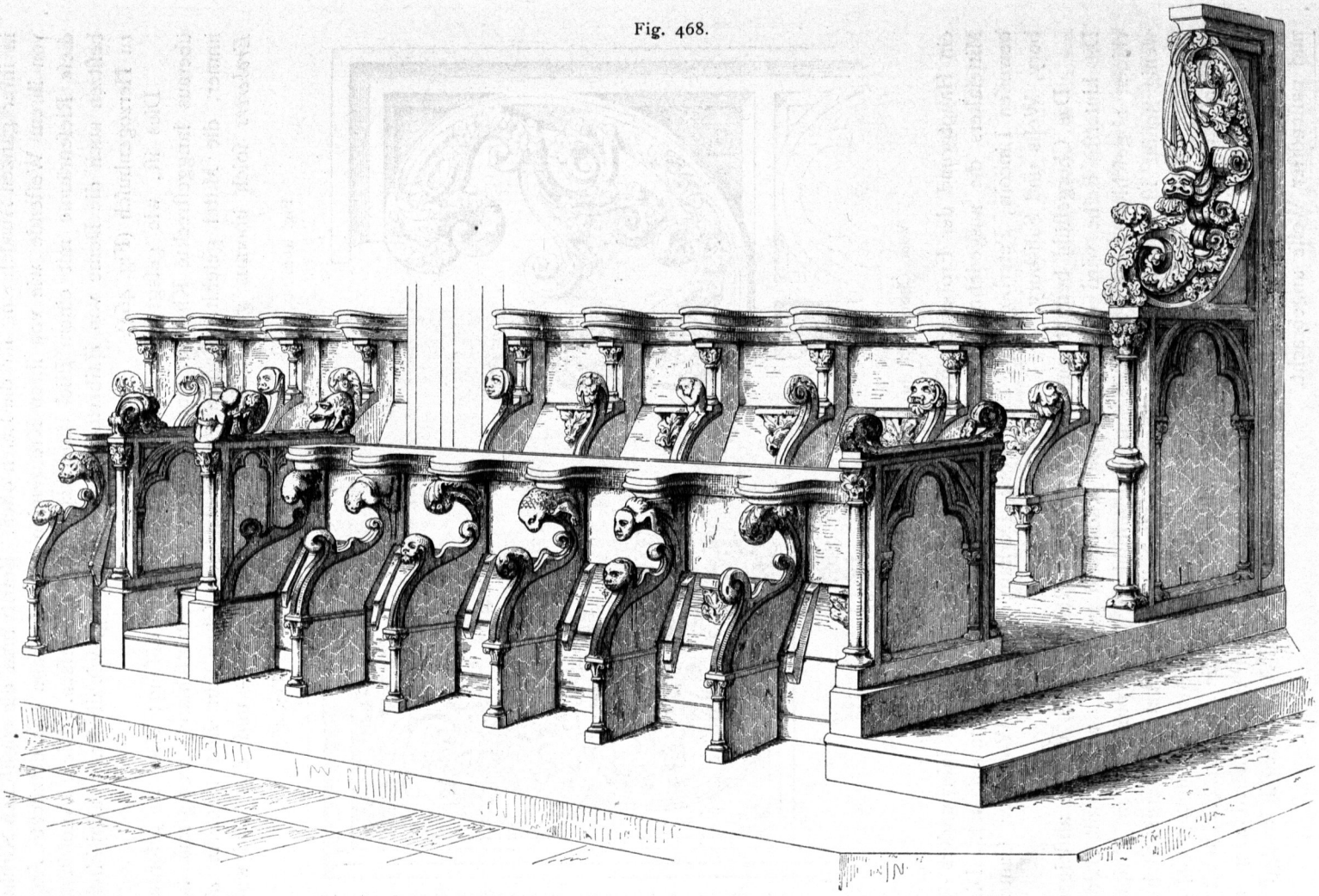
ein Hauptgrund der Eroberung geweſen ſein —, daſs es in jedem Jahrhundert des Mittelalters die ausgedehnteſten Kirchen der ganzen Welt geſchaffen hat. Dies beweiſen Lincoln, Peterborough, Ely, York, Durham, Lichfield, Worceſter, Canterbury, Wells und Salisbury.

189. Chorgeſtühl.

Das Chorgeſtühl beſteht zumeiſt aus mehreren Reihen Sitze, welche anſteigen. Die hinterſte Reihe wird durch eine hohe Rückwand geſchützt, welche mit Baldachinen abgeſchloſſen iſt. Dies iſt am Chorgeſtühl zu Maulbronn, das im übrigen wenig ſchön iſt, zu ſehen (Fig. 465 [174]). Da die Chorgebete längeres Stehen erfordern, ſo ſind die Sitze als Klappſitze hergeſtellt, welche, wenn ſie hochgeklappt werden, an ihrer oberen Kante noch einen kleineren Sitz, die *Miſericordia*, tragen, um den älteren und ſchwächeren Mitgliedern beim Stehen eine Unterſtützung zu gewähren. Deswegen ſind auch für das Stehen Rücken- und Armlehnen in kräftigſter und paſſendſter Weiſe angebracht.

175) Nach: Aus'm Weerth, a. a. O., Taf. XIX.

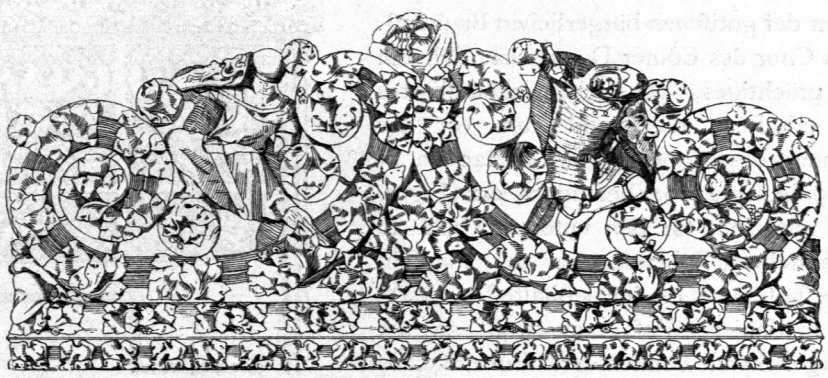
Fig. 468.



Chorgeſtühl in der St. Viktorskirche zu Xanten [175]).

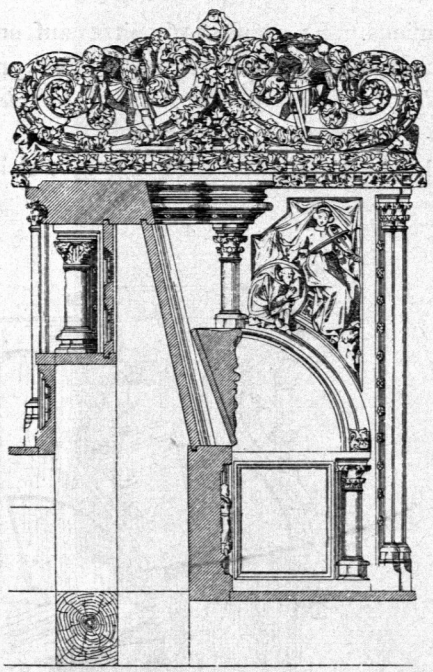
Dieſe Chorſtühle ſind zumeiſt mit reichſtem Schnitzwerk ausgeſtattet; beſonders die *Miſericordien* ſind oft der Ort von Scherz und Laune. Aus romaniſcher Zeit hat ſich faſt nichts erhalten. In Ratzeburg ſind einige Ueberreſte eines ſolchen Geſtühls vom Ende des XII. Jahrhunderts auf uns gekommen. *Wilars von Honecort*

Fig. 469.



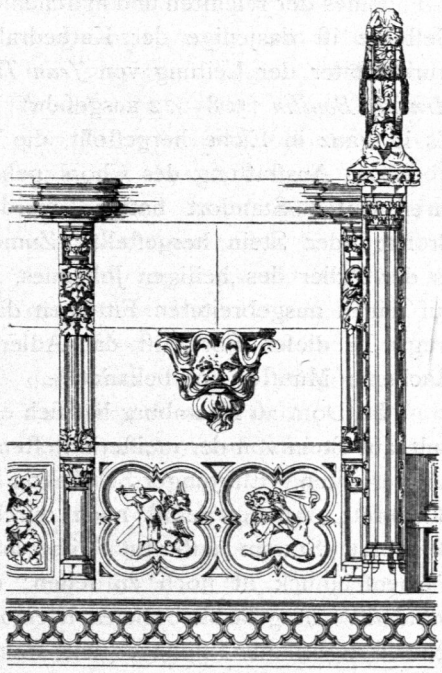
1/10 w. Gr.

Fig. 470.



1/10 w. Gr.

Fig. 471.



1/10 w. Gr.

Vom Chorgeſtühl im Dom zu Cöln[176]).

zeichnet in ſeinem Skizzenbuch um 1240 zwei ſolcher Wangen; die eine iſt von groſsem Reichtum und beſonderer Schönheit. In Xanten am Niederrhein befindet ſich in *St. Viktor* ein ähnlich geſtaltetes Geſtühl (Fig. 466 bis 468); es iſt das ſchönſte frühe gotiſche Geſtühl, das ſich in Deutſchland erhalten hat; die Zeichnung gibt die

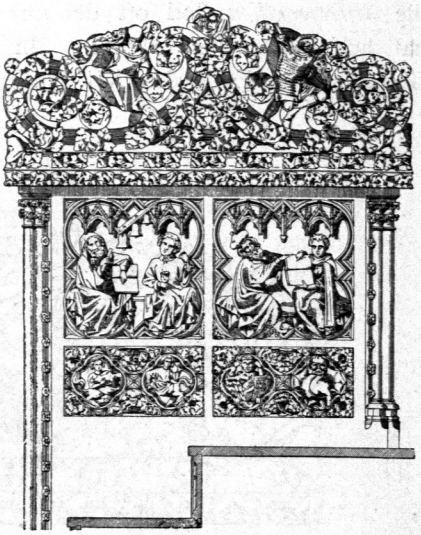
176) Nach: Schmitz, a. a. O.

Schönheit der Modellierung nicht wieder. In Frankreich ſucht ihm dasjenige zu *Notre-Dame de la Roche* den Rang abzulaufen.

Dieſe Rankenführungen der groſsen Chorſtuhlwangen ſind ein noch viel zu wenig ausgenutztes Vorbild für die verſchiedenſten Löſungen der gotiſchen bürgerlichen Baukunſt.

Im Chor des Cölner Domes hat ſich ein ebenſo prächtiges, wie ſchön modelliertes Geſtühl erhalten, das wohl kurz vor der Einweihung des Chors (1322) entſtanden iſt (Fig. 469 bis 472[176]); beſonders das Figürliche iſt mit einer für den unteren Rhein ſo ungewöhnlichen Beherrſchung der menſchlichen Geſtalt auch in den lebhafteſten Bewegungen modelliert, daſs man wohl an die Straſsburger Schule denken darf. Ein einfaches Geſtühl der ſpäteren Zeit bietet Fig. 473[177]) aus Heiligkreuz zu Krakau.

Fig. 472.



Vom Chorgeſtühl im Dom zu Cöln[176]).
1/20 w. Gr.

Eines der reichſten und märchenhafteſten Geſtühle iſt dasjenige der Kathedrale von Amiens. Es weiſt 116 Sitze auf und wurde unter der Leitung von *Jean Turpin* durch zwei Tiſchler *Alexandre Huet* und *Arnoult Boullin* 1508—22 ausgeführt; der »*Tailleur d'ymages*« war *Antoine Avernier*. Es iſt ganz in Eiche hergeſtellt, die noch vom Holzwurm unberührt iſt.

190. Leſepulte.

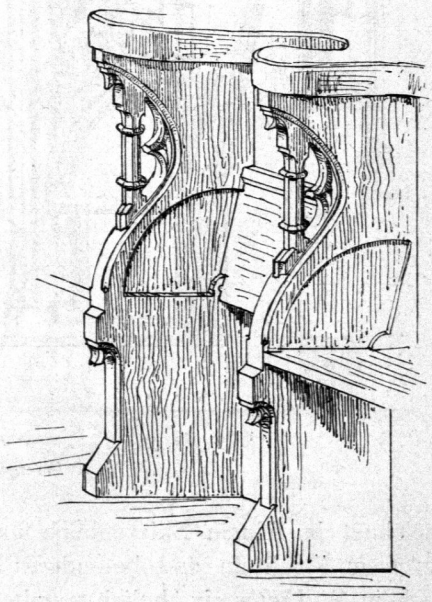
Zur Ausſtattung des Chors gehörten auch die Leſepulte. Diejenigen, welche ihren feſten Standort hatten, wurden aus Bronze oder Stein hergeſtellt. Zumeiſt war es der Adler des heiligen Johannes, welcher auf ſeinen ausgebreiteten Fittichen das Buch trug. In dieſer Form iſt das Adlerpult im Aachener Münſter gut bekannt.

Im Dom zu Naumburg hat ſich ein Leſepult aus Stein von der meiſterhafteſten Geſtaltung erhalten. Ein junger Subdiakon hält das Buchbrett, welches ſelbſt noch durch einen belaubten Stamm unterſtützt iſt; auch der Farbenſchmuck iſt noch zu ſehen; das Gewand iſt rot gefärbt. Dieſes Kleinod deutſcher frühgotiſcher Bildhauerkunſt ſtammt aus der Zeit um 1260 und ſtand bisher ungeſchützt, jeder Verſtümmelung ausgeſetzt, in einem Winkel[178]).

Derſelbe Gedanke iſt öfter wiederholt worden. So findet ſich in Heiligenſtadt ein ähnliches, allerdings wenig ſchönes Pult.

Aus Ebersdorf bei Lichtenwalde im Erzgebirge hat ſich dagegen ein ſolches Leſe-

Fig. 473.



Chorgeſtühl in der Heiligkreuzkirche zu Krakau[177]).

Fig. 474.



Leſepult in der Kirche zu Ebersdorf (Sachſen[179]).

pult mit einem Subdiakon aus der Zeit um 1500 erhalten (Fig. 474[179]), das faſt an das Naumburger Pult heranreicht.

Ihm ebenbürtig iſt von der gleichen Künſtlerhand ein Engel als Leſepult aus derſelben Kirche; beide befinden ſich nun in der Sammlung des Königl. Sächſ. Altertumsvereins zu Dresden.

Neben dieſen reichen Ausbildungen finden ſich auch einfachere. So zeigt Fig. 475[180]) ein Leſepult aus dem Ziſterzienſerkloſter Oſſeg in Böhmen (gegen 1200); die eingeknoteten Säulen ſind eine beliebte Spielerei des ausgehenden XII. Jahrhunderts.

191. Lettner.

Der Raum, in welchem das Chorgeſtühl ſtand, wurde, wie ſchon angedeutet, nach dem Langſchiffe hin, alſo nach Weſten, durch eine Wand, den Lettner, abgeſchloſſen. Der Name kommt wohl von *Lectorium* her, da von ihm aus das Evangelium und die Epiſteln verleſen wurden. Gewöhnlich führen daher Wendeltreppen hinauf, und oben iſt eine kleine Empore vorgeſehen.

Vor dieſem Lettner wurde der Altar für den Pfarrgottesdienſt der Laien aufgeſtellt. Alsdann führten rechts und links zwei Türen in den Chorraum. War eine Tür in der Mitte angebracht, ſo ſind zwei Altare rechts und links davon angeordnet.

Einer der älteſten Lettner, der ſich in Deutſchland erhalten hat, iſt derjenige zu Maulbronn (Fig. 476[181]). Er iſt ſehr maſſiv und wird gegen 1150 entſtanden ſein. Da die Maulbronner Kirche eine Kloſterkirche

177) Nach: Essenwein, A. v. Die mittelalterlichen Kunſtdenkmale der Stadt Krakau. Nürnberg o. J.
178) Siehe: Hasak, M. Geſchichte der deutſchen Bildhauerkunſt im XIII. Jahrhundert. Berlin 1899.
179) Nach: Wanckel, O. Sammlungen des Königl. Sächſiſchen Altertumsvereins zu Dresden. Dresden 1900.
180) Nach: Mittheilungen der Central-Commiſſion etc.
181) Nach: Paulus, a. a. O.

war, die zur Zeit der Errichtung dieſes Lettners eine zahlreiche Kloſtergenoſſenſchaft barg, ſo iſt der Lettner weit in das Schiff vorgerückt, um genügenden Raum zu umſchlieſsen.

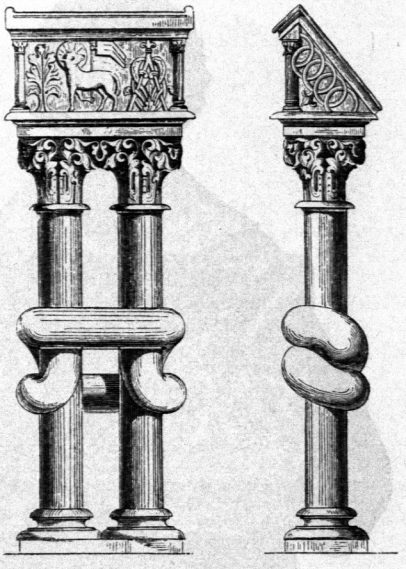
Nicht viel jünger, aber bedeutend reicher iſt der Lettner in der Kloſterkirche zu Wechſelburg (zwiſchen Leipzig und Chemnitz), wenn er auch nicht mehr an ſeinem urſprünglichen Orte ſteht. Er iſt durch ſeine Bildwerke bekannt und wird gegen 1190 entſtanden ſein.

Im Dom zu Naumburg iſt vor dem Oſtchor der alte romaniſche Lettner noch an Ort und Stelle erhalten.

Vor dem Weſtchor daſelbſt ſteht dann ein frühgotiſcher Lettner aus der Zeit um 1270 mit ſeinen hochberühmten Bildwerken in der oberen Brüſtung.

In Gelnhauſen hat ſich in der Pfarrkirche ein ſehr ſchöner Lettner mit verhältnismäſsig geräumiger Emporenanlage erhalten; er dürfte der Zeit um 1250 entſtammen.

Fig. 475.



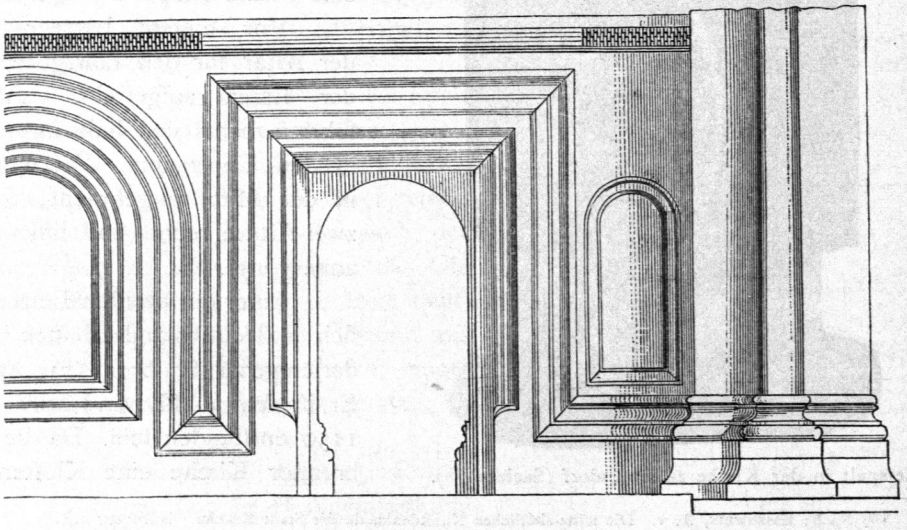
Leſepult im Kapitelſaal des Kloſters zu Offeg[180]).

Gegen 1280 iſt der reiche Lettner der St. Eliſabethkirche zu Marburg entſtanden.

Ein ſchöner Lettner der hochgotiſchen Zeit hat ſich in der Stiftskirche zu Oberweſel erhalten (1331; Fig. 477[182]).

Aus ſpätgotiſcher Zeit ſind hochmaleriſche Lettner im Dom zu Magdeburg (1458) und in demjenigen zu Lübeck noch vorhanden.

Fig. 476.



Lettner in der Ziſterzienſerkirche zu Maulbronn[181]).

Vom Chor aus geſehen.

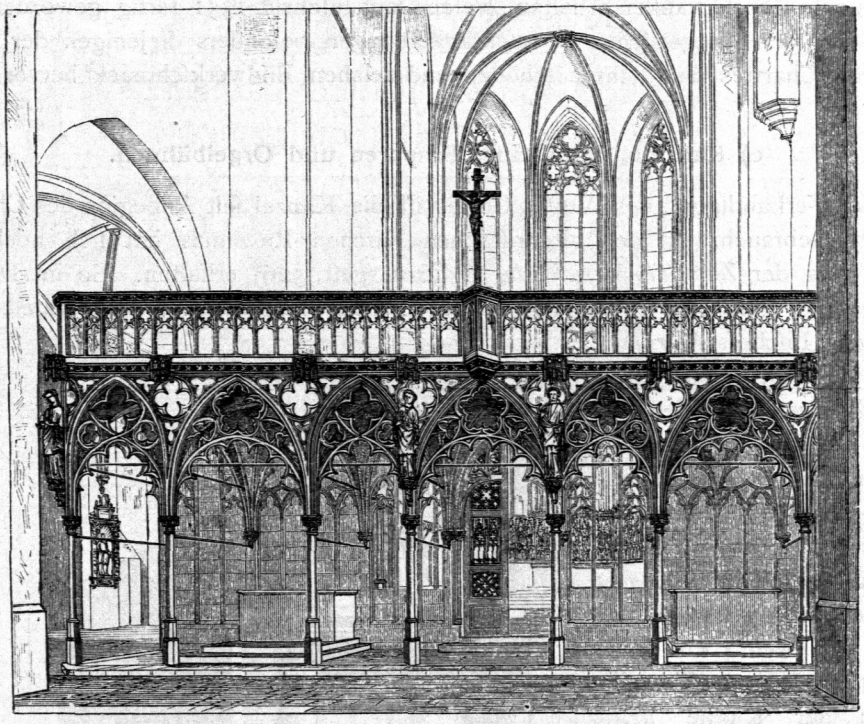
182) Nach: Bock, a. a. O.

Von beſonderer Schönheit iſt das Bild, welches der Lettner im Dom zu Halberſtadt (1510) bietet.

192. Triumphkreuze.

Es war ſeit der altchriſtlichen Zeit Sitte, in den groſsen Bogen, welcher den Altarraum nach dem Schiff zu abſchlieſst (Triumphbogen genannt), ein groſses Triumphkreuz aufzuhängen oder auf einem quer über das Schiff geſpannten Balken aufzurichten. Gewöhnlich ſtanden dann rechts und links Maria und Johannes. Der Balken ſelbſt war mit Bildern oder Büſten der Apoſtel geſchmückt. Häufig waren auf dieſen Balken auch noch Reliquienkaſten aufgeſtellt. Daſs dieſe Anordnung zu

Fig. 477.



Lettner in der Stiftskirche zu Oberweſel[182]).

dem Maleriſchſten gehört, was man ſich denken kann, iſt klar. Tritt ſie, wie zumeiſt, in Verbindung mit dem Lettner auf, dann entſtehen jene wunderbaren Bilder, wie ſie der Halberſtädter Dom bietet.

193. Chorſchranken.

War der Raum für das Chorgeſtühl nicht im geſchloſſenen Langchor untergebracht, ſondern war er von einem Umgang umgeben oder ragte er in die Vierung hinein oder ſtand er, wie in Spanien überhaupt, im Langſchiff, dann muſste er auch ſeitlich und nach hinten abgeſchloſſen werden. Dies geſchieht durch die Chorſchranken.

Dieſe haben ſich aus romaniſcher Zeit öfter als die Lettner erhalten, weil man in ſpäterer Zeit das Bedürfnis hatte, daſs die Gläubigen in den Biſchofskirchen wie in den zu Pfarrkirchen umgewandelten Stifts- und Kloſterkirchen dem Chorgebet, bezw. dem Gottesdienſt beiwohnen könnten. Man hat daher die geſchloſſenen Lettner entfernt und durch Gitter erſetzt.

Zu den bekannteſten und ſchönſten Chorſchranken der romaniſchen Zeit gehören diejenigen von *St. Michael* zu Hildesheim; dieſelben ſind noch dadurch ſo hoch bemerkenswert, daſs ſie in ihrem Unterteil ſchöne, in Gips angetragene, halberhabene Figuren unter Baldachinen zeigen. Aehnliche Darſtellungen, jedoch vollendeter, finden ſich an den ebenfalls romaniſchen Chorſchranken der Liebfrauenkirche zu Halberſtadt. Im Dom zu Trier und in *St. Matthias* daſelbſt, in Brauweiler, in *St. Emmeran* zu Regensburg u. ſ. w. gibt es noch romaniſche Chorſchranken.

Frühgotiſche Chorſchranken beſitzt noch der Dom zu Merſeburg. Diejenigen des Domes zu Cöln dürften gegen 1320, die im Dom zu Halberſtadt gegen 1350 entſtanden ſein. In der *Notre-Dame* zu Paris haben ſich reich mit Bildwerken geſchmückte Chorſchranken erhalten, welche laut Inſchrift 1351 fertig geworden ſind.

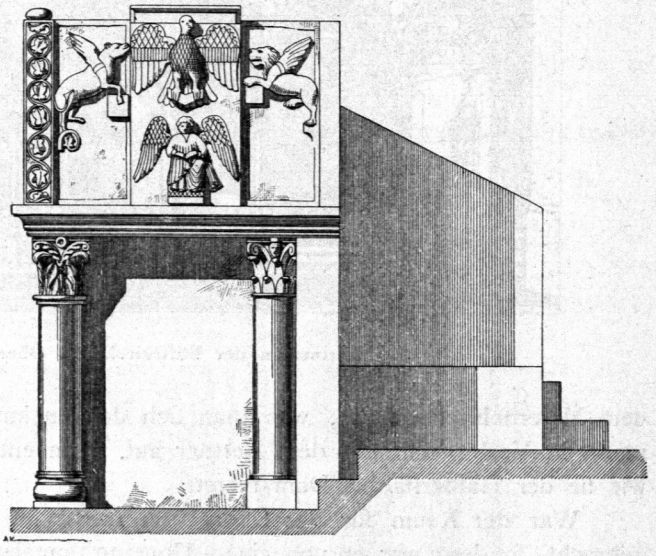
Unter den ſpätgotiſchen Chorſchranken ragen beſonders diejenigen der Kathedrale von Chartres durch ihren ſchönen und reichen Bildwerkſchmuck hervor.

c) Kanzeln, Taufſteine, Emporen und Orgelbühnen.

194. Kanzeln.

Zur Verkündigung des Wortes Gottes iſt die Kanzel ſeit Anbeginn des Chriſtentums im Gebrauch. In den altchriſtlichen Kirchen Ravennas hat ſich noch eine Anzahl aus der Zeit *Theoderich des Groſsen* (geſt. 526) erhalten. So im Dom zu Ravenna der *Ambo* des Biſchofs *Agnellus*; in *St. Johann* und *St. Paul* daſelbſt derjenige des Biſchofs *Marianus* (597); ein ſolcher in *Sant' Apollinare nuovo*; ferner der *Ambo* des heiligen *Severus*, jetzt in *San Spirito* zu Ravenna, und derjenige in *Sant' Agatha* daſelbſt. Auch im Dom zu Murano iſt ein *Ambo* aus dieſer Zeit vorhanden; ferner aus dem VII. Jahrhundert im Dom zu Torcello und in der Kirche *della Miſericordia* zu Ancona. Aus dem VIII. Jahrhundert ſtammen die Ambonen zu Modena, Voghenza (jetzt in Ferrara) und in der Baſilika zu Nola. In *Santa Maria* zu Toscanella befindet ſich ein ſolcher aus dem IX. Jahrhundert, in *San Marco* zu Venedig, in *Grado* und in *Santa Reſtituta* zu Neapel ſolche aus dem X. Jahrhundert[183]).

Fig. 478.



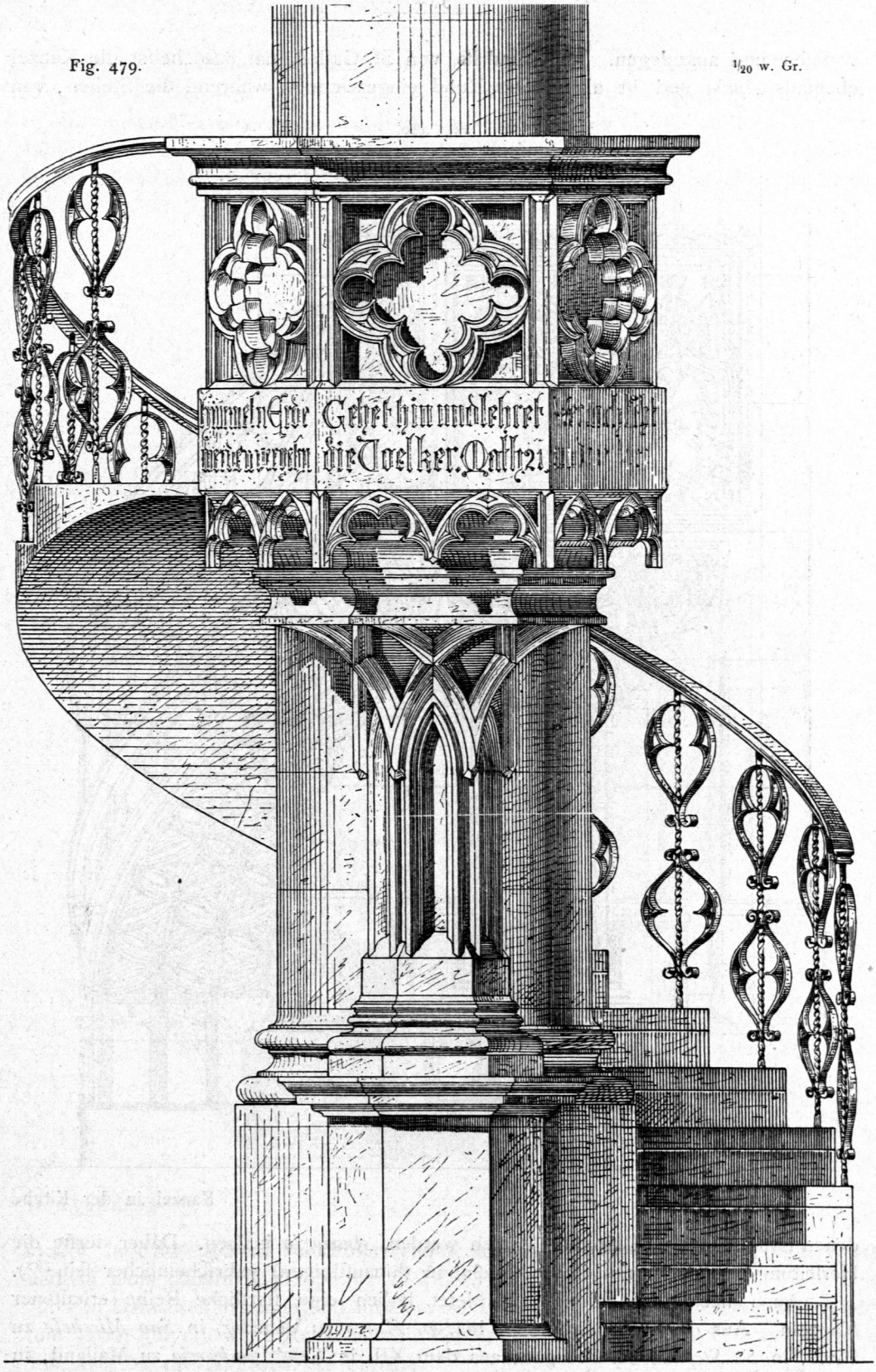
Kanzel in der Kirche zu Madonna del Caſtello[184]).

Die Kanzeln hieſsen in jener frühen Zeit Ambonen. Man nimmt an, daſs ihr Name daher käme, daſs ſie zu zweien an den Schranken, welche die Geiſtlichen und Sänger umſchloſſen, angebracht waren, um die Epiſtel und das Evangelium zu

183) Siehe: Rohault de la Fleury, Ch. *La meſſe*. Paris 1883—89. Bd. III.

184) Nach: Dartein, de, a. a. O.

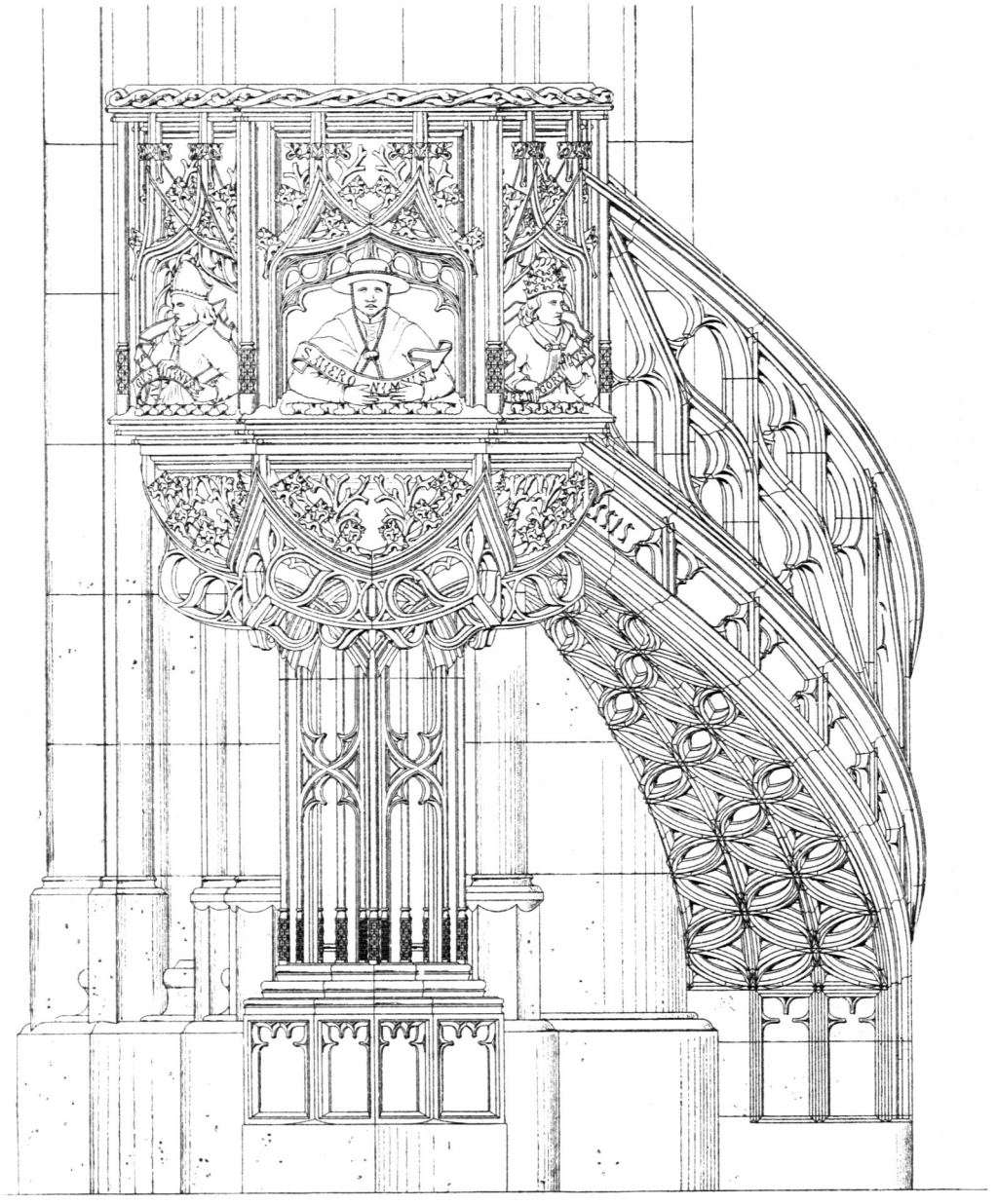
Fig. 479. 1/20 w. Gr.



Kanzel in der Pfarrkirche *St. Paul* bei Bozen.

verlefen und auszulegen. Im Grundrifs von St. Gallen (um 820) heifst die Kanzel ebenfalls *Ambo* und ift als grofses Rund eingezeichnet, während die Stellen, von

Fig. 480.



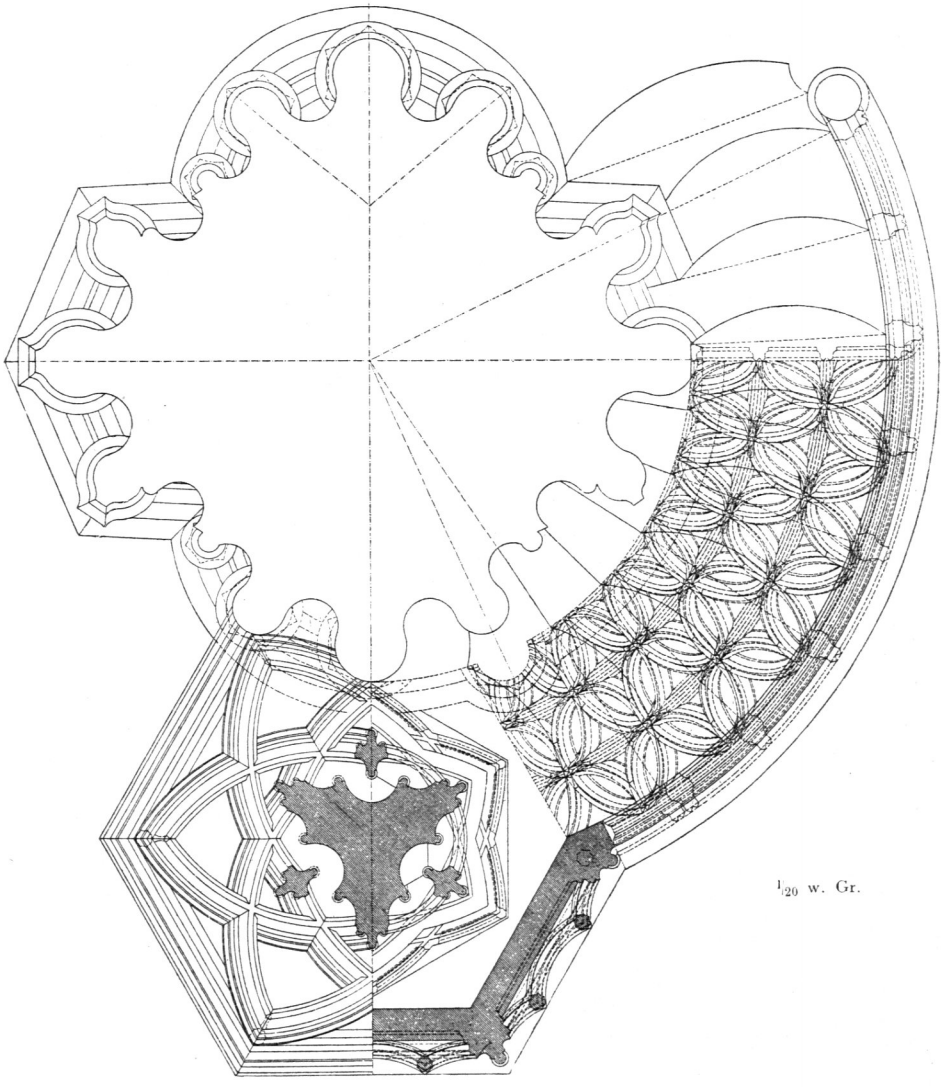
Kanzel in der Kirche

denen Evangelium und Epiftel verlefen werden, *Analogia* heifsen. Daher dürfte die Herleitung aus dem griechifchen ἀναβαίνειν (hinaufftеigen) wahrfcheinlicher fein[183]).

Auch nach dem Jahre 1000 bietet Italien eine ftattliche Reihe erhaltener Kanzeln. Aus dem XI. Jahrhundert in *San Marco* zu Venedig, in *San Micchele* zu Pavia, in *St. Stephan* zu Bologna; aus dem XII. in *Sant' Ambrogio* zu Mailand, in

San Clemente zu Rom, in *Santa Maria in Cosmedin* und in *Santa Maria in Aracoeli* daſelbſt; aus dem XIII. in *San Lorenzo fuori le mura* zu Rom, in den Domen zu Modena und Verona, in *Santa Chiara* zu Neapel, in *San Cefario* zu Rom, im Dom zu Volterra, in *San Leonardo* in Arcetri bei Florenz, in *San Giovanni* zu Piſtoja und in *San Bartolomeo* daſelbſt (1250), in *San Miniato* zu Florenz, im Dom zu Siena

Fig. 481.



1/20 w. Gr.

zu Eggenberg [185]).

(1266), in *Sant' Andrea* zu Piſtoja (1298), in *San Micchele in Borgo* zu Piſa (1304) und im Dom daſelbſt (1311).

In Dalmatien befinden ſich im Dom zu Traù (um 1170) und im Dom zu Spalato (um 1200) gut erhaltene Kanzeln. Als Beiſpiel für die meiſten dieſer Kanzeln diene Fig. 478 [184]) aus *Madonna del Caſtello.*

In Deutſchland hat ſich nur die Kanzel im Aachener Münſter erhalten, welche *Heinrich der Heilige* (geſt. 1024) demſelben geſchenkt hatte; dieſelbe iſt reich mit antiken Schnitzwerken in Elfenbein und Edelſteinen ausgeſchmückt und zeigt im Grundriſs eine gotiſche Paſsform.

In Frankreich ſind gar keine Kanzeln aus jener Zeit und nur wenige Nachrichten vorhanden. So wurde in der Kathedrale von Rheims die Kanzel aufbewahrt, auf welcher der heilige *Bernhard von Clairvaux* (1140) gepredigt hatte. Die Kanzeln müſſen damals, nach den Miniaturen zu urteilen, verſchiebbar aus Holz hergeſtellt worden ſein, wie ein gröſserer Stuhl. In der groſsen Legende vom Leben der heiligen Hedwig wird eine ſolche hölzerne Kanzel abgebildet.

Fig. 482.



Kanzel im Refektorium der Kirche *St.-Martin des Champs* zu Paris [186]).

195. Unterſtützung der Kanzel und Treppe.

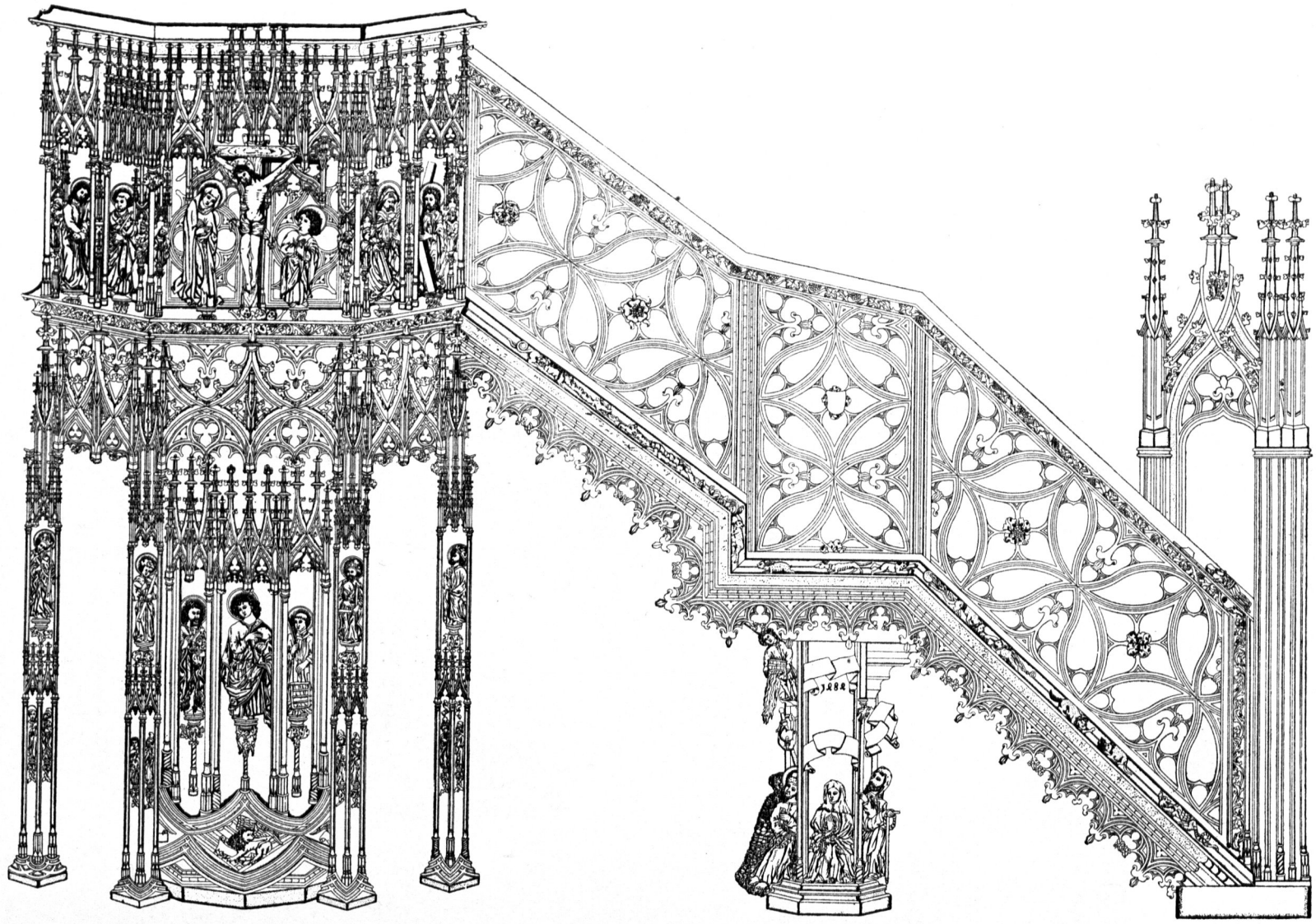
Erſt aus ſpätgotiſcher Zeit ſind eine Anzahl feſter Kanzeln in Holz und Stein erhalten. Sie zeigen jene zwei möglichen Anlagen, daſs die Kanzel entweder nur durch eine Säule oder einen Pfeiler unterſtützt oder daſs ſie von mehreren getragen wird. Den erſten Fall ſtellen die Kanzeln zu *St. Paul* bei Bozen (Fig. 479) und zu Eggenberg (Fig. 480 u. 481 [185]) dar. Will man den inneren Durchmeſſer der Kanzel nicht allzu groſs anlegen, höchſtens 1,00 m, dann muſs man meiſt zum ſechseckigen Grundriſs greifen. Beim achteckigen werden die einzelnen Seiten ſo klein, daſs die Treppe nicht mehr in genügender Breite in eine Seite hineinmünden kann.

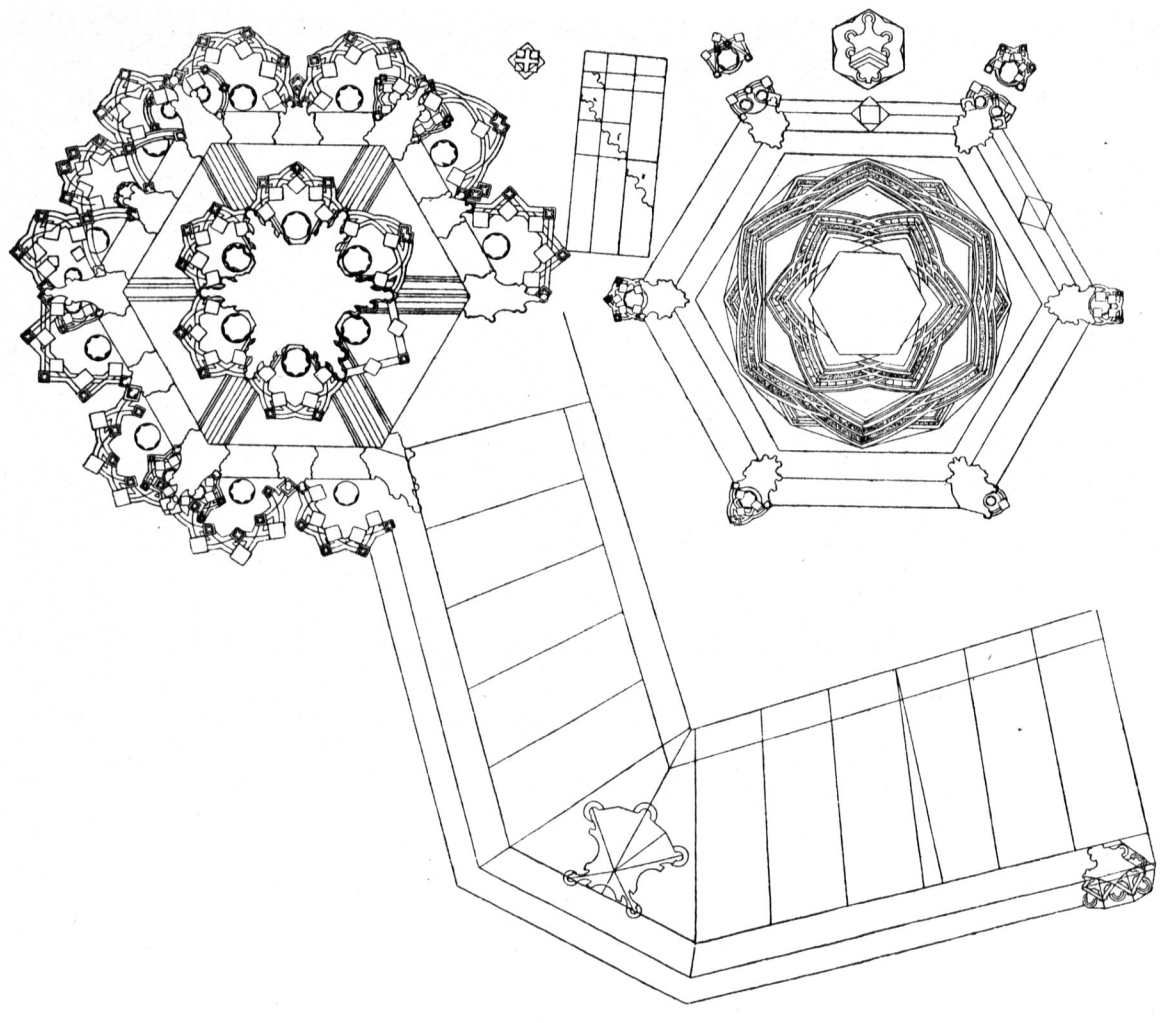
Die Treppe wird entweder freitragend in den Kirchenpfeiler eingebunden oder unabhängig von demſelben, durch Säulchen und Bogen unterſtützt, hinaufgeführt. Die Höhe der Kanzel darf nicht zu gering bemeſſen werden. Ihre Fuſsbodenhöhe muſs mindeſtens 2,00 m betragen; ſonſt iſt der Predigende ſchwer zu verſtehen.

Welchen Reichtum die Kanzeln der ſpätgotiſchen Zeit entfalten, zeigt der Entwurf für die Kanzel im Straſsburger Münſter (ſiehe die nebenſtehende Tafel); hier

185) Nach: Wiener Bauhütte etc.

186) Nach: Viollet-le-Duc, a. a. O., Bd. II, S. 410.





Entwurf für die Kanzel im Münſter zu Straſsburg.

iſt der Zugang zur Treppe ſchon durch eine beſondere Tür ausgebildet und geſchloſſen, ein Vorgehen, welches die deutſche Renaiſſance in ſtattlichſter Weiſe befolgte. An ſich gehört der Straſsburger Entwurf zu den geiſtloſen Kunſtſtücken, welche durch unvernünftige Häufung viel zu kleiner und verkümmerter Einzelheiten den fehlenden groſsen Gedanken und den künſtleriſchen Schwung erſetzen ſollen. Die Vernichtung dieſer ſpäten mittelalterlichen Kunſt durch die Renaiſſance war ebenſo wohlverdient wie eine Erlöſung aus den Händen unfähiger Handwerksmeiſter und Spieſsbürger.

Fig. 482 zeigt eine andere Anordnung. Die Kanzel iſt ein balkonartiger Ausbau an der Wand, zu dem man durch eine kleine Treppe in der Mauer hinaufſteigt;

Fig. 483.



Taufſtein in der Pfarrkirche zu Andernach[187]).

ein kleiner Erker gibt Raum und Licht. Dieſe reizende Schöpfung befindet ſich im Refektorium von *St.-Martin des Champs* zu Paris; ſie ſtammt aus der glorreichen Zeit des XIII. Jahrhunderts.

196. Taufbecken.

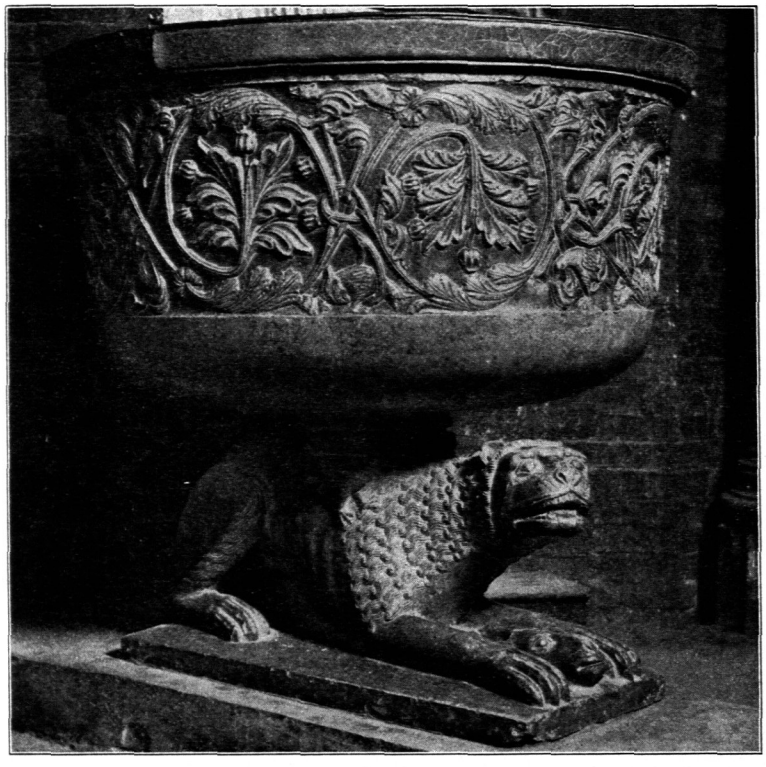
Das Ausſpenden der Taufe nach heutigem Brauche nur mittels Benetzung des Hauptes ſcheint im Verlaufe des XII. Jahrhunderts in Uebung gelangt zu ſein. Wenigſtens verſchwinden mit dem Anfang des XIII. Jahrhunderts die Taufkirchen, und die Taufſteine bürgern ſich überall ein. Eine tiefe Schale auf einem Fuſs bildet ihre Grundform. Da das Taufwaſſer nur einmal im Jahre geweiht wurde, ſo bewahrte man es im Taufſtein auf. Eine metallene Schüſſel, die Taufſchüſſel, verdeckte es; in ſie floſs beim jedesmaligen Gebrauche das Taufwaſſer ab. Zumeiſt wird das Ganze noch durch einen reichen Deckel geſchloſſen.

187) Nach: Bock, a. a. O.

Der Taufſtein aus der Pfarrkirche zu Andernach (gegen 1200; Fig. 483[187]) gibt eine am Rhein und in Weſtfalen ſehr beliebte Art wieder, die im XII. und während der erſten Hälfte des XIII. Jahrhunderts in den verſchiedenſten Abwechſelungen aus Werkſtein hergeſtellt worden iſt. Die Stufe iſt mit ihren Ecken ſo gedreht, daſs der Geiſtliche beim Hinauftreten durch die Kapitellchen nicht behindert wird.

Bei einfacheren Löſungen ſteht die Schale allein auf dem Fuſs. Dieſer Unterbau wird oft durch Tiere und kauernde Geſtalten gebildet. Derart iſt der Taufſtein in der Taufkirche zu Parma, der wohl von *Antelami* (um 1180) herrührt (Fig. 484).

Fig. 484.



Taufſtein in der Taufkirche zu Parma.

Häufig werden die Taufbecken aus Bronze gegoſſen. Eines der bekannteſten und reichſten ſteht im Dom zu Hildesheim (gegen 1200; Fig. 485).

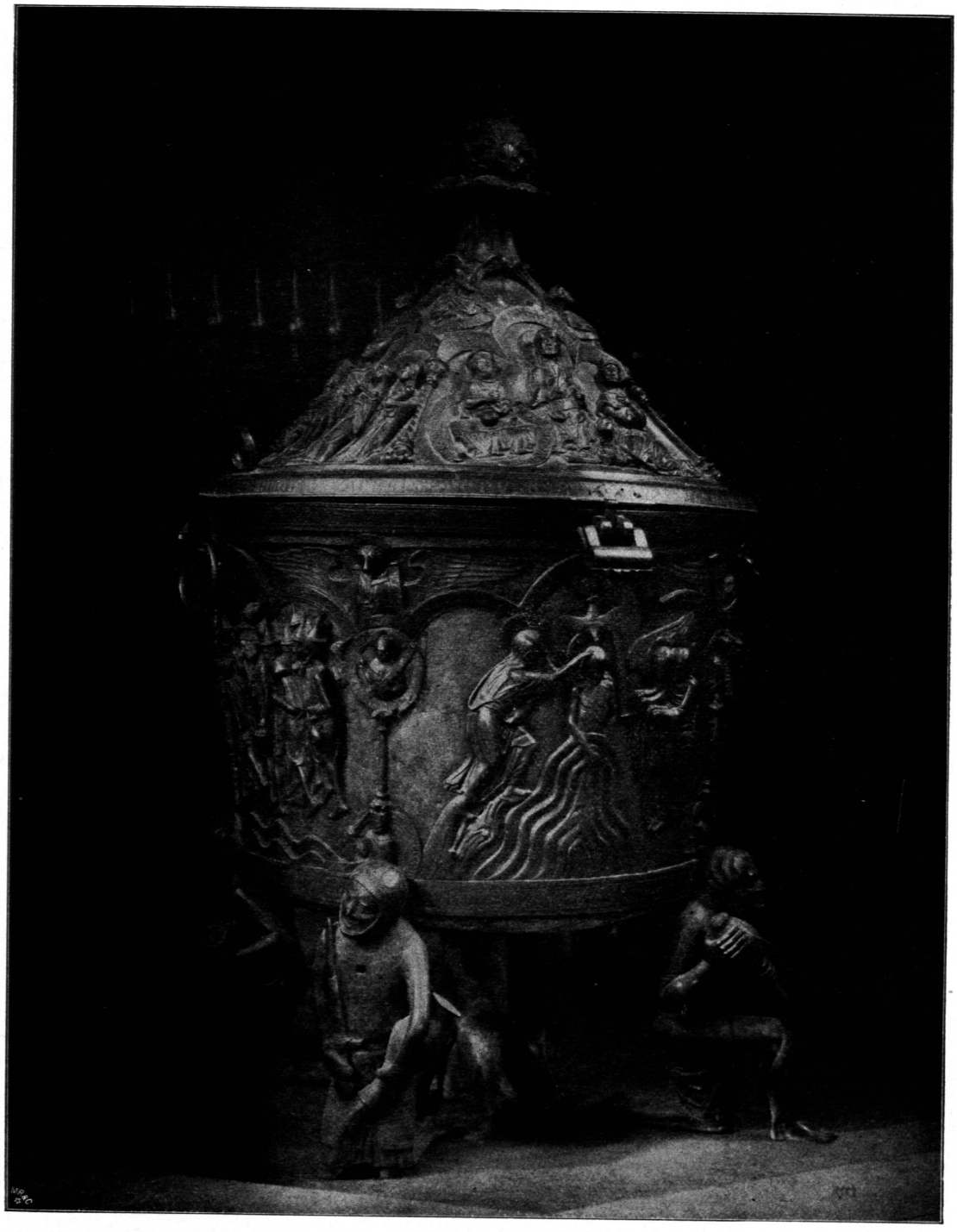
Der Taufſtein aus der Reinoldikirche zu Dortmund (Fig. 486[188]) zeigt die beliebte frühgotiſche Form in ſpätgotiſcher Umbildung. Die innere Becherform wird auch häufig für ſich allein verwendet. Dieſes Dortmunder Taufbecken iſt laut Inſchrift 1469 von *Johan Winnenbrock* gegoſſen worden; es iſt 1,12 m hoch und hat 1,14 m oberen Durchmeſſer.

197. Emporen.

Die Emporen dienen dazu, den Raum in der Kirche zu vergröſsern, oder haben andere beſtimmte Zwecke zu erfüllen. In manchen Gegenden heiſsen die Emporen, welche zur Aufnahme der Sänger und der Orgel zumeiſt im Weſtende der Kirchen

[188]) Nach: Ludorff, A. Die Bau- und Kunſtdenkmäler von Weſtfalen. Münſter 1894.

Fig. 485.



Taufbecken im Dom zu Hildesheim.

angebracht werden, auch Chöre. In Cöln hat ſich die Bezeichnung »Doxal« erhalten.

Emporen ſind in Deutſchland ſeit frühromaniſcher Zeit vorhanden. In England findet man ſie gar nicht.

Sie waren gewölbt oder aus Holz hergeſtellt. Ein reizvolles Beiſpiel einer ſolchen hölzernen Empore bietet die Kirche zu Pipping (Fig. 487 [189]).

Fig. 486.



Taufbecken in der Reinoldikirche zu Dortmund [188]).

198. Orgeln.

Schon *Theophilus* beſchreibt in ſeiner »*Diverſarum artium ſchedula*« den Orgelbau. Die Orgeln ſind ſeit frühen Zeiten im Gebrauch geweſen, aber nur von kleinen Abmeſſungen. 1292 wird über eine Orgel für das Straſsburger Münſter wie folgt berichtet: »*Anno Domini 1292 . . . Item eodem anno comparavimus organas, que conſtabant quingente libre Argentinenſis monete. Eodem tempore fuerunt procuratores fabrice Lucas miles et Ellenhardus maior prope monaſterium. Et magiſter Guncelinus de Frankenfort paravit predictas organas*« [190]).

Erſt gegen Ende des XV. Jahrhunderts wachſen ſich die Orgeln zur heute

189) Nach: Wiener Bauhütte etc.

190) Siehe: *Ellenhardi Argentinenſis Annales in Monum. Germ. hiſt. Script. XVII.* Hannover 1861. S. 103.

üblichen Gröfse aus, und damit entftehen auch die grofsen Orgelgehäufe. Daher gibt es kaum Orgelgehäufe in gotifchen Formen; eines der wenigen erhaltenen bietet Fig. 488 [193]).

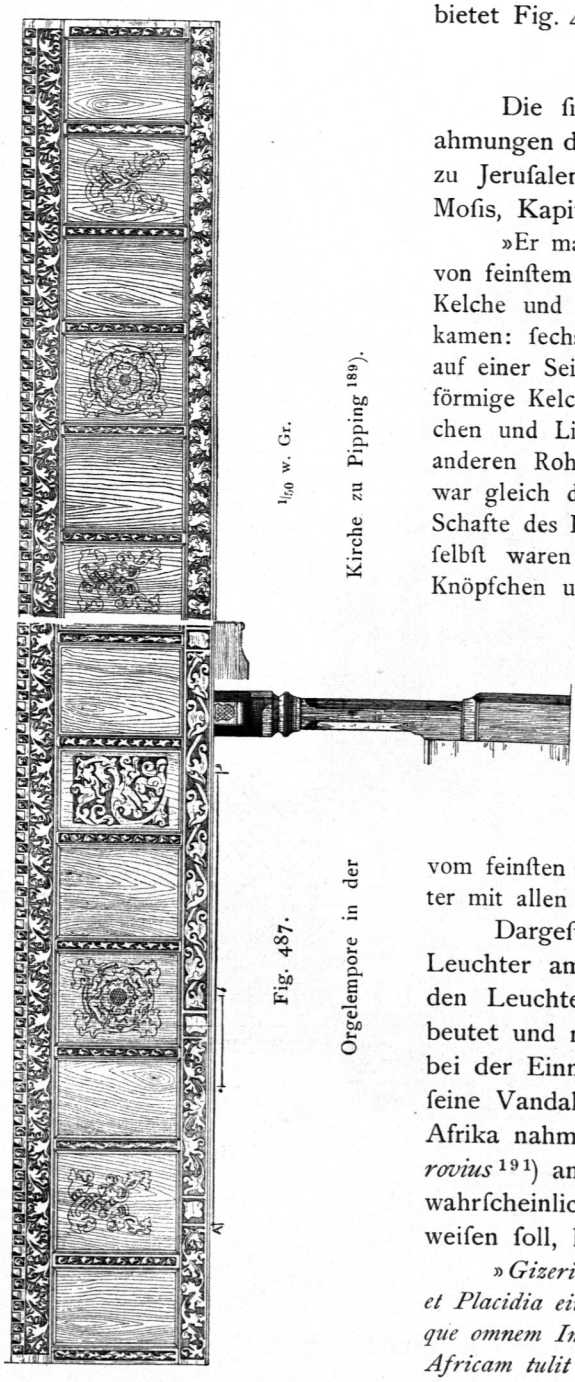


Fig. 487. Orgelempore in der Kirche zu Pipping [189]). 1/50 w. Gr.

d) Leuchter.

199. Sieben-armige Leuchter.

Die fiebenarmigen Leuchter find die Nachahmungen des fiebenarmigen Leuchters im Tempel zu Jerufalem; derfelbe wird im zweiten Buche Mofis, Kapitel XXXVII wie folgt befchrieben:

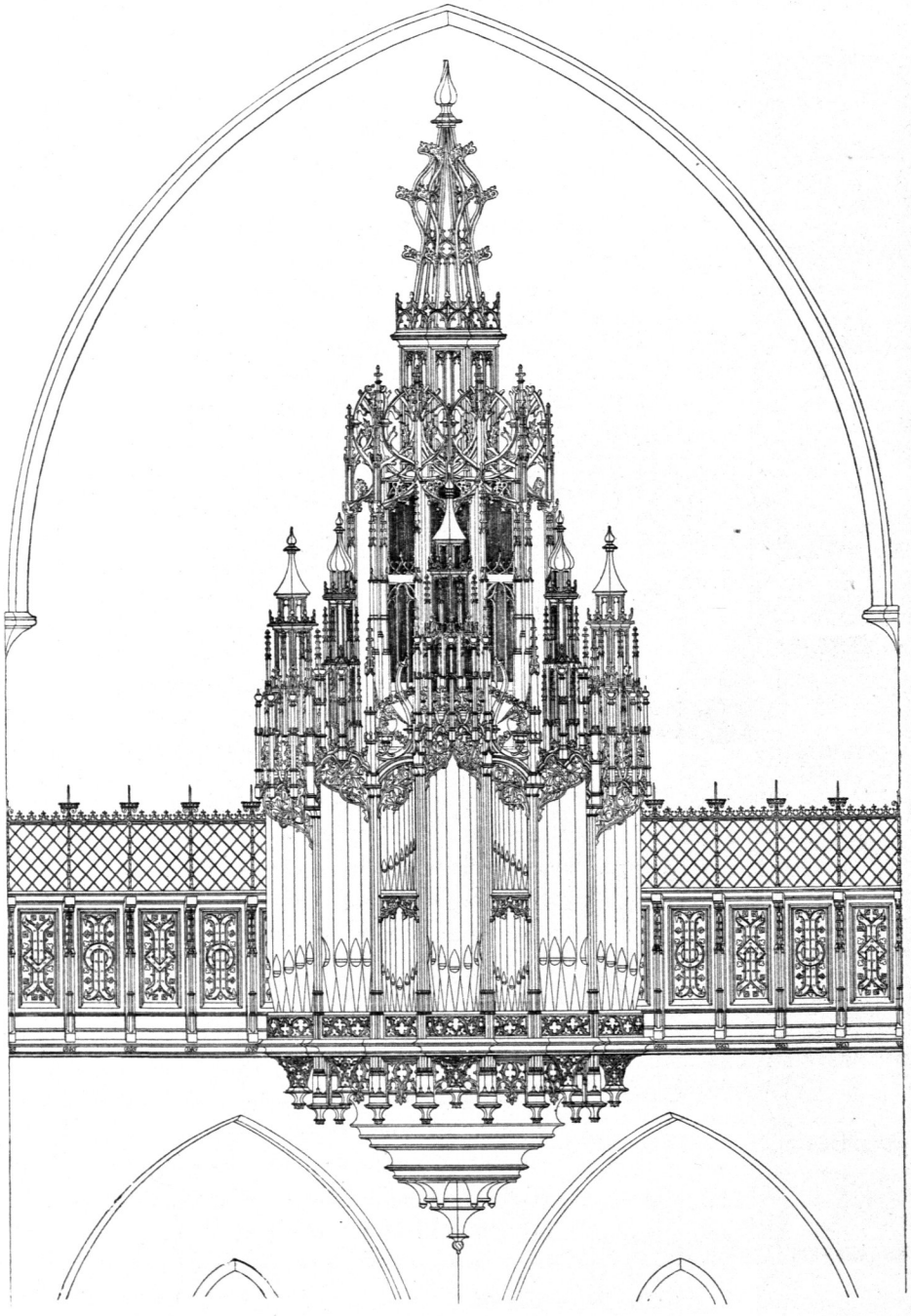
»Er machte auch den Leuchter aus einem Gufs, von feinftem Golde, aus deffen Schafte die Röhren, die Kelche und die Knöpflein, und die Lilien hervorkamen: fechs Röhren auf beiden Seiten, drei Röhren auf einer Seite und drei auf der anderen; drei nufsförmige Kelche waren an jeglichem Rohre mit Knöpfchen und Lilie und drei nufsförmige Kelche mit dem anderen Rohre, mit Knöpfchen und Lilie. Und alfo war gleich das Werk der fechs Röhren, die aus dem Schafte des Leuchters hervorgingen. Aber am Schafte felbft waren vier nufsförmige Kelche, jeglicher mit Knöpfchen und Lilie: und kamen auch Knöpflein an drei Orte unter je zwei Röhren, die, zufammen fechs Röhren, aus einem Schafte herausgehen. Die Knöpflein alfo und die Röhren kamen aus dem Schafte, alle gegoffen aus feinftem Golde. Er machte auch fieben Lampen mit ihren Lichtputzen, und die Gefäfse, worin man, was abgeputzt ift, erlöfcht, vom feinften Golde. Ein Talent Goldes wog der Leuchter mit allen feinen Gefäfsen.«

Dargeftellt finden wir diefen fiebenarmigen Leuchter am Triumphbogen des *Titus*, da *Titus* den Leuchter bei der Zerftörung Jerufalems erbeutet und nach Rom gebracht. Ob der Leuchter bei der Einnahme Roms (455) durch *Geiferich* und feine Vandalen, welche die Tempelgeräte mit nach Afrika nahmen, noch vorhanden war, wie *Gregorovius* [191]) annimmt, ift ebenfo unbelegt wie unwahrfcheinlich. Denn die Stelle, welche dies beweifen foll, lautet wie folgt [192]):

»*Gizerichus vero Eudoxiam fimul cum Eudocia et Placidia eius ex Valentiniano filiabus capit: Gazamque omnem Imperatoriam in navibus pofitam fecum in Africam tulit ... In qua et Judeorum res multae nobiles extitere quae olim a Tito Vefpafiano quum Hierofolymas cepit Romam cum quibusdam aliis exportate fuerunt.*«

191) In: Gefchichte der Stadt Rom. Stuttgart 1875. Bd. I, S. 203.
192) Procopius *de bello Perfico*. Rom 1509. Bd. III u. IV.
193) Nach einer Zeichnung von *Cuypers*.

Fig. 488.



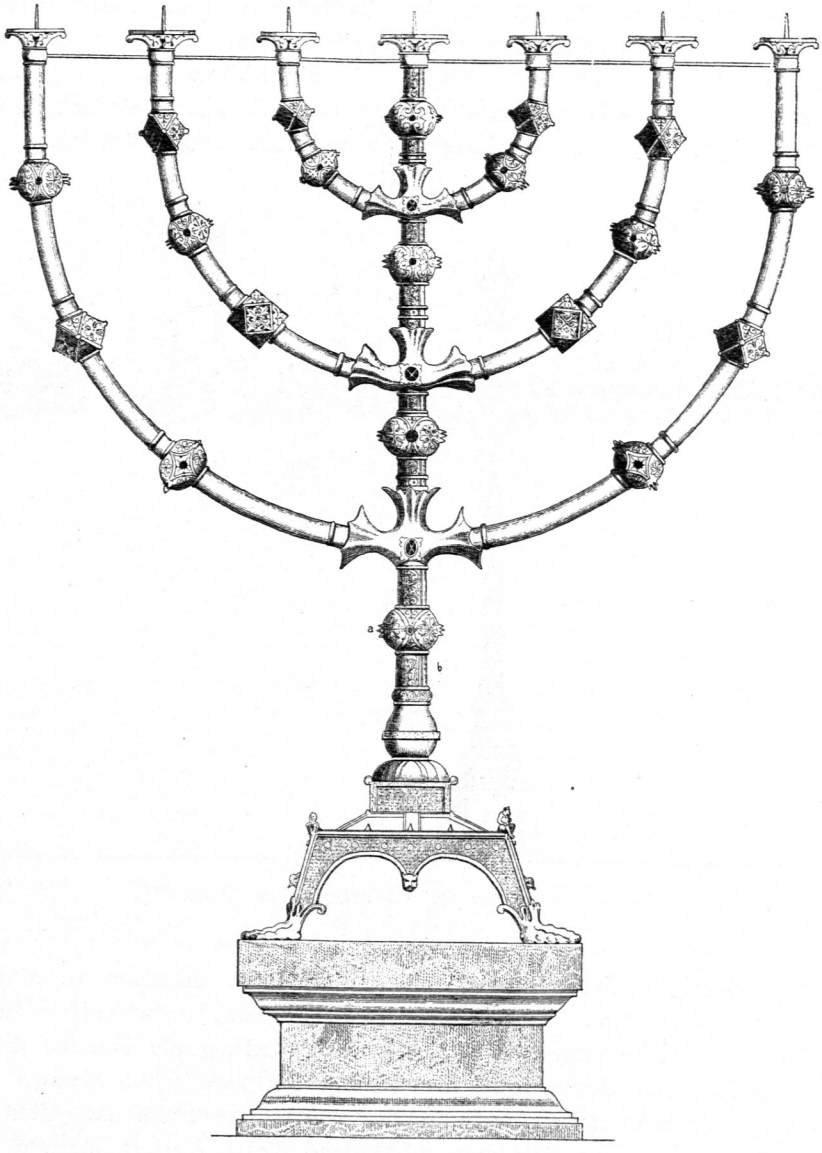
Orgel zu Jutfaas, früher zu Amſterdam [193]).

Der Leuchter wird nicht genannt, und daſs ſich ein Talent Goldes vor *Nero* und ſeinen Nachfolgern gerettet haben ſollte, iſt mehr als unwahrſcheinlich.

Den Leuchter ſelbſt, wie ſeine Darſtellung auf dem *Titus*-Bogen, hat das frühe Mittelalter nachgebildet. Als der älteſte ſiebenarmige Leuchter, welcher ſich erhalten

hat, gilt derjenige in der Stiftskirche zu Eſſen (Fig. 489); um ſeinen unteren Knauf lieſt man die Inſchrift: »† MAHTHILD ABBATISSA ME FIERI JUSSIT ET CHRISTO CONSECRAVIT †«. Man nimmt bisher an, daſs die Auftraggeberin

Fig. 489.



Siebenarmiger Leuchter im Münſter zu Eſſen.
1/20 w. Gr.

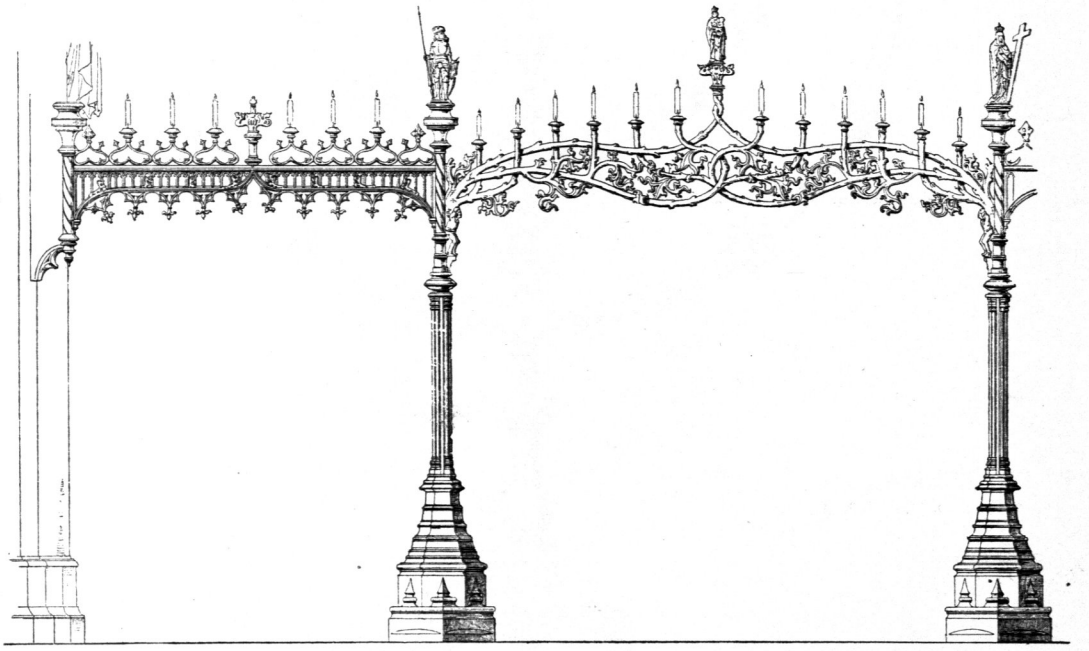
die Aebtiſſin *Mathilde II.* (974—1011) geweſen iſt und der ganze Leuchter aus jener Zeit ſtamme. Der Augenſchein lehrt aber, daſs die Formen des Leuchters zwei völlig verſchiedenen Zeiten angehören. Der Fuſs mit dem unteren Anfang des Stieles, um deſſen Wulſt obige Inſchrift läuft, zeigt höchſt altertümliche Formen und wird um das Jahr 1000 entſtanden ſein; der ganze Oberteil jedoch bietet eine reich

entwickelte Kunſt, welche erſt der Zeit um 1150 entſproſſen ſein kann. Die Knaufe ſind von ſehr geſchickter und reicher Bildung.

Dieſem Oberteil gleichalterig iſt der ſchöne ſiebenarmige Leuchter im Dom zu Braunſchweig, welchen *Heinrich der Löwe* nach ſeiner Rückkehr aus Paläſtina (1173) ausführen ließs.

Im Stifte Kloſterneuburg hat ſich der Oberteil eines romaniſchen ſiebenarmigen Leuchters von groſser Schönheit der Einzelteile erhalten; ſeine Geſtalt weicht von derjenigen des ſalomoniſchen Leuchters ab, da die Lichter nicht in gleicher Höhe ſtehen; Stamm und Knäufe ſind durchbrochen und mit ſehr reizvollem romaniſchen Ornament verziert. Er dürfte zwiſchen 1150 und 1200 entſtanden ſein.

Fig. 490.



Altarleuchter in der St. Viktorskirche zu Xanten[194]).

1/50 w. Gr.

Der groſsartigſte ſiebenarmige Leuchter iſt jener im Dom zu Mailand. Er zeichnet ſich auſser durch ſeine herrlichen Ornamente, insbeſondere auch durch ſchöne figürliche Darſtellungen aus, die in der Anbetung der heiligen drei Könige gipfeln. Die Reliquien der heiligen drei Könige hat zwar ſchon *Rainald von Daſſel* 1162 nach der Vernichtung Mailands durch *Friedrich Barbaroſſa* nach Cöln gebracht; doch ſcheint die Verehrung derſelben in Mailand dieſen Verluſt überlebt zu haben. Denn daſs der Leuchter vor 1162 entſtanden ſei, will ſich mit den überaus reichen Formen nicht recht reimen; er dürfte eher nach als vor 1200 gegoſſen worden ſein.

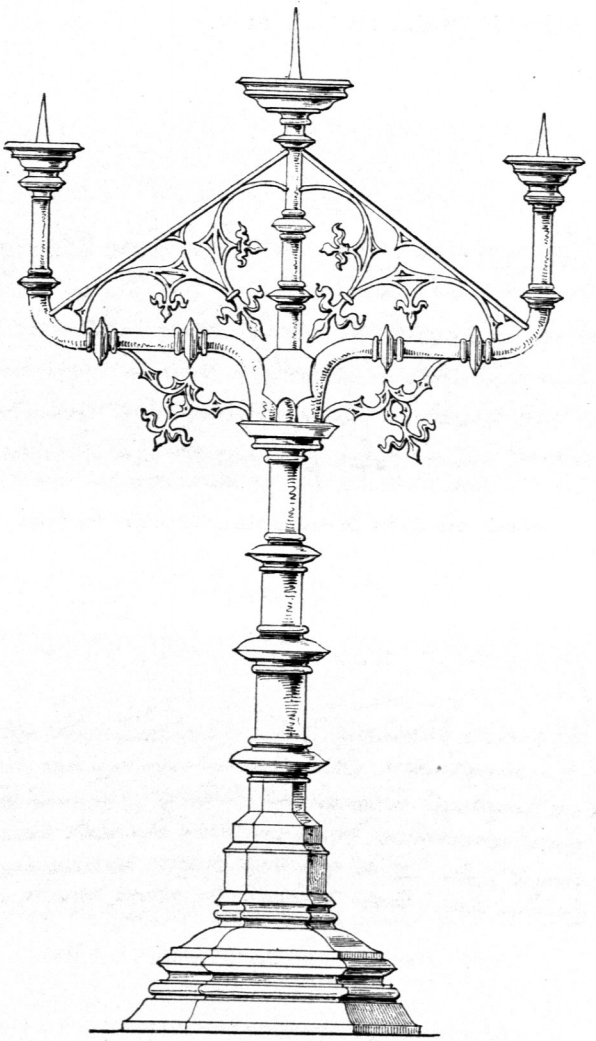
Bekannt ſind ferner noch die ſiebenarmigen Leuchter in *St. Gangolph* zu Bamberg und in der Buſtorfkirche zu Paderborn, ſowie die Bruchſtücke zweier Leuchterfüſse im Dom zu Prag und in der Kathedrale zu Rheims, welche vielleicht zu ſiebenarmigen Leuchtern gehört haben.

194) Nach: Aus'm Weerth, a. a. O., Bd. I, Taf. XVIII.

Aufser diefen fiebenarmigen Leuchtern gibt es meift noch grofse feftftehende Leuchter, welche in der Nähe der Altare die erforderliche Helligkeit verbreiten (Fig. 491 [194]). Von befonders grofsen Abmeffungen ift ein zweiter Leuchter aus Meffinggufs in *St. Viktor* zu Xanten (Fig. 490 [194]), welcher fich über die ganze Breite des Chors erftreckt; er ift dreiteilig. Fig. 490 bringt das Mittelfeld und das linke

200. Altarleuchter.

Fig. 491.



Altarleuchter in der St. Viktorskirche zu Xanten [194]).
1/20 w. Gr.

Seitenfeld, welches dem rechten gleich ift; an den beiden Sockeln fteht folgende Infchrift: »defen luchter is gemacht toe Mayftricht anno dm. mccccc en eyn« (1501).

Schliefslich waren die grofsen Radleuchter feit alters her Prunkftücke der inneren Ausftattung der Kirchen. Sie dienten befonders zur Erleuchtung des Chorraumes. Die bekannteften find die grofsen Radleuchter im Münfter zu Aachen und im Dom zu Hildesheim; fie ftellen das himmlifche Jerufalem dar; die Stadtmauern bilden den grofsen Reif, die Tore und Türme die Laternen; auf den Zinnen find

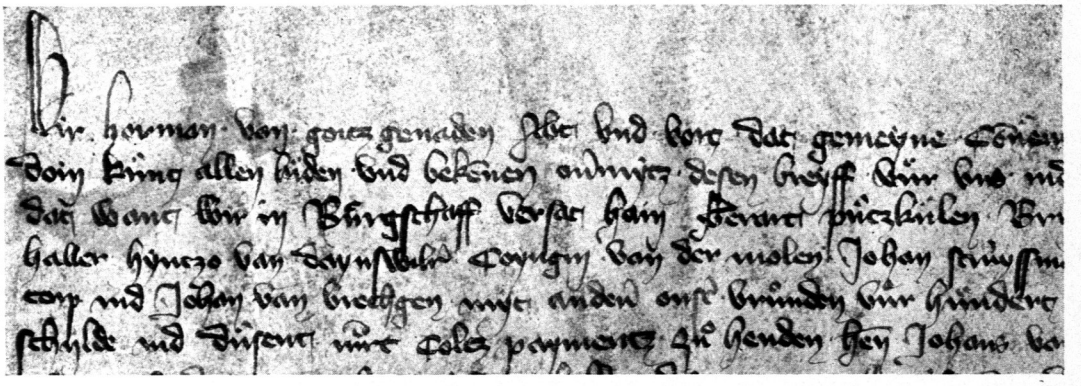
201. Radleuchter.

die Lichterhalter angebracht, und grofse Stabketten halten den Reif zufammen. Sie ſind aus Silber und Gold hergeſtellt und reich mit Filigran und Niello verziert.

Der grofse Radleuchter im Dom zu Hildesheim hat 6m Durchmeſſer; er iſt unter dem heiligen *Bernward* begonnen und unter ſeinem Nachfolger *Hezilo* vollendet worden, alſo zwiſchen 1020 und 1040. Das kleine Rad iſt von Biſchof *Azelin* (1044—54) geſchenkt worden, aber völlig umgearbeitet.

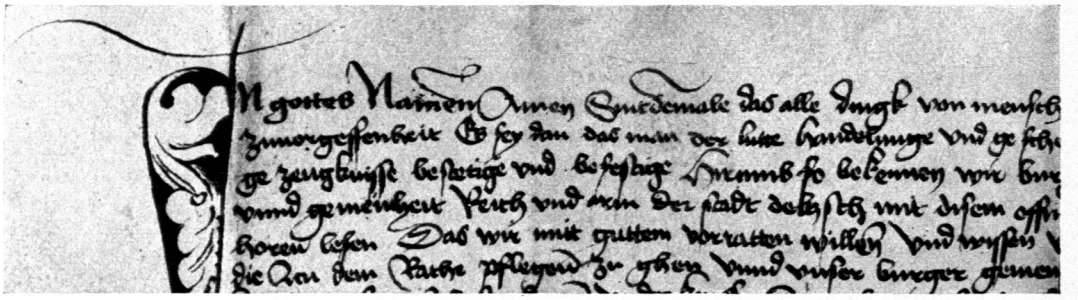
Den grofsen Kronleuchter im Aachener Münſter haben *Friedrich Barbaroſſa* und ſeine Gattin geſchenkt, wahrſcheinlich 1165.

Fig. 492.



Urkunde des Abtes *Hermann von Brauweiler* bei Cöln.

Fig. 493.



Urkunde des Rates der Stadt Delitzſch. (1463.)

15. Kapitel.

Schrift.

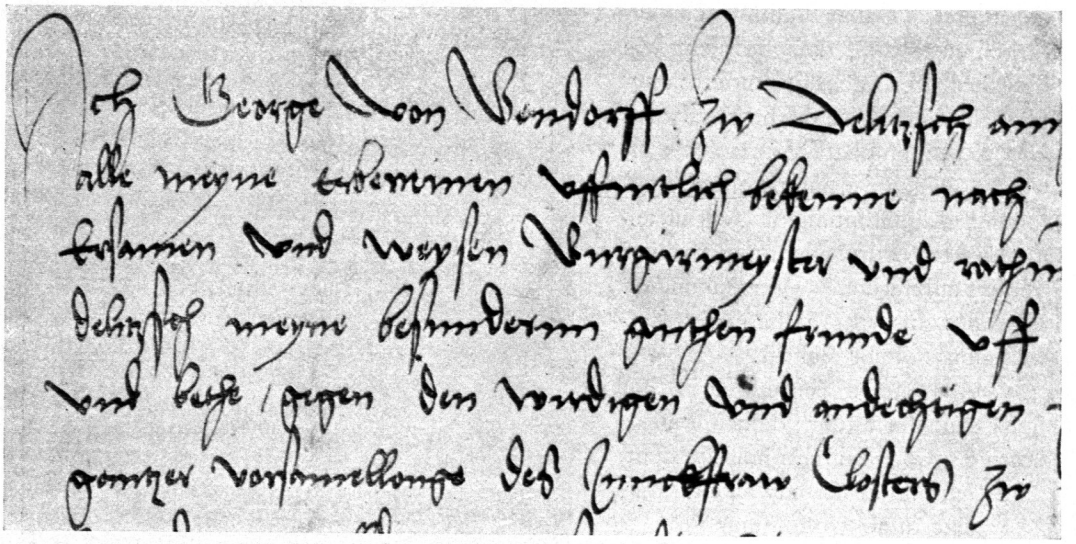
202. Arten der Schrift.

Auch der Schrift hat das Mittelalter ſeinen Stempel aufgeprägt und ſelbſtändige Züge geſchaffen. Den Werdegang der mittelalterlichen Schrift zu betrachten und zu durchforſchen, iſt für die heutige Zeit von ganz beſonderem Intereſſe, einerſeits, weil man ſelbſt Neues ſchaffen möchte, andererſeits, weil dieſe Schriftzeichen heute bei uns in den Bann getan werden.

Die Schrift tritt uns zur Hauptſache in drei verſchiedenen Gewandungen entgegen:

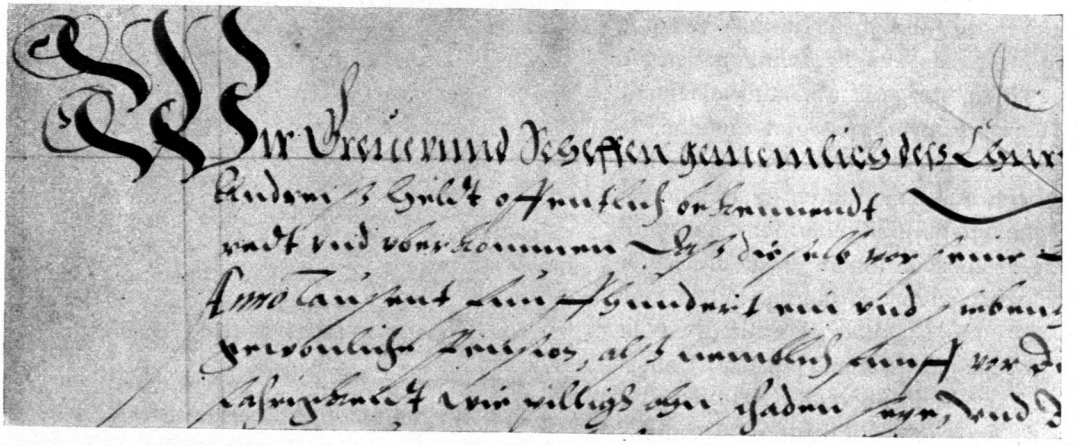
a) Die Schrift, welche in Briefen, Quittungen und Urkunden täglich und flüchtig geſchrieben wird. Nennen wir ſie die Schreibſchrift; das iſt die Mutter unſerer heutigen Schreibſchrift (Kurſivſchrift).

Fig. 494.



Urkunde des Amtmannes *George von Bendorf* zu Delitzſch. (1518.)

Fig. 495.



Urkunde des Kurfürſtlichen Weltlichen Gerichtes zu Cöln. (1585.)

b) Diejenige, welche in den Büchern, den alten Kodices, peinlichſt und ſorgfältigſt geſchrieben hergeſtellt worden iſt: die Buchſchrift, welche den Druckbuchſtaben zu Grunde liegt.

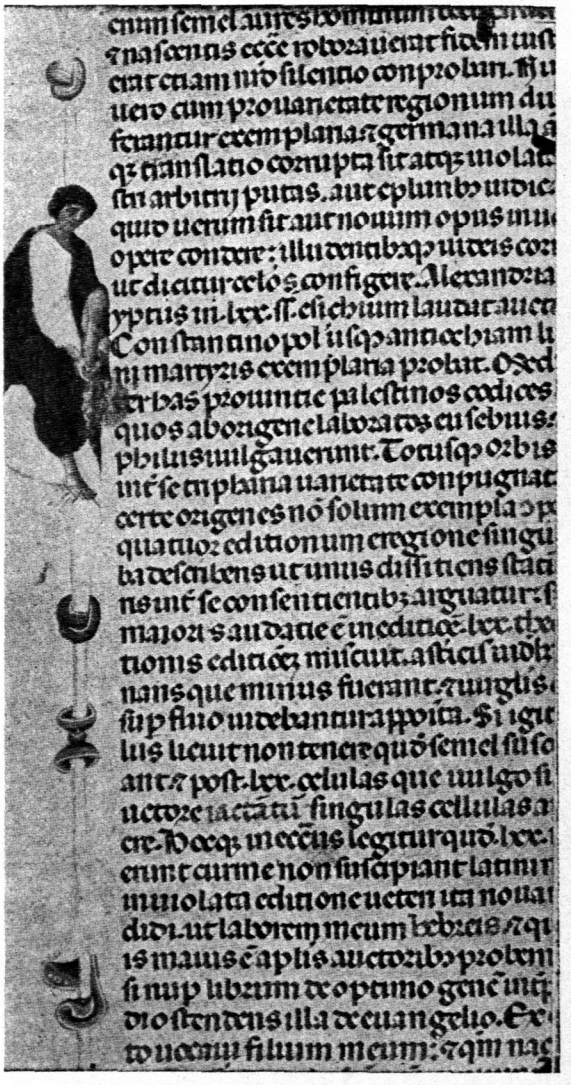
c) Die Schrift der Inſchriften an Bauten, Grabmälern, Taufbecken und ähnlichem.

a) Schreibſchrift.

203. Rundſchrift.

Die Schrift, welche das Mittelalter zu romaniſcher wie gotiſcher Zeit in ſeinen Briefen, Eintragungen und Urkunden verwandte, iſt zur Hauptſache diejenige, welche wir heutzutage »Rundſchrift« nennen. *Sönnecken* hat die mittelalterliche Schreibſchrift mit hohem künſtleriſchen Geſchick und abgeſchliffenem Formengefühl zu der ſog. Rundſchrift ausgearbeitet. Dabei kommt ihm natürlich zu ſtatten, daſs ſie nicht wie im Mittelalter flüchtig, ſondern langſam als Zierſchrift geſchrieben wird. Die Errungenſchaft *Sönnecken*'s erweiſt, welch ergebnisreiche und ſchöne Neuſchöpfungen auf mittelalterlicher Grundlage möglich ſind ohne unleſerliche Verrenkungen. Fig. 492 bis 495 geben die Entwickelung dieſer Schrift.

Fig. 496.



Aus einem Kodex *Clemens VII.* (Ende des XIII. Jahrh.[195]). (Jetzt in der National-Bibliothek zu Paris.)

204. Entſtehung der deutſchen Schreibſchrift.

Aus dieſer Schreibſchrift hat ſich dann erſt vor dem Dreiſsigjährigen Kriege unſere heutige deutſche Schreibſchrift entwickelt. Fig. 495 zeigt dieſe Umbildung.

Wenn man alſo heutzutage einem groſsen Teil der Deutſchen ihre eigenartige Schrift dadurch unlieb zu machen ſucht, daſs man ſie als alte Mönchsſchnörkel ausgibt, ſo iſt dies irrig. Aehnlich verhält es ſich übrigens mit ſämtlichen anderen Einwürfen gegen dieſelbe.

Unſer Empfinden als Volk und Beharren bei unſeren deutſchen Eigenheiten iſt ſeit jeher der ſchwächſte Teil am Deutſchen geweſen. Schon unſere alten Vorfahren haben nur da ihre Eigenart bewahrt, wo ſie in dichten Maſſen ſaſsen. Ueberall, wo dies nicht der Fall geweſen iſt, ſind ſie zu Italienern, Spaniern, Franzoſen und Engländern geworden. Die heutigen Nachkommen ſind nicht beſſer. Sie dienen überall nur als Völkerdünger und können nicht einmal in Amerika ihre Sprache bewahren, während dies den franzöſiſchen Kanadiern doch möglich geweſen iſt. Man ſollte daher alles den Deutſchen beſonders Eigentümliche hochhalten und ſtärken, damit die deutſche Eigenart ſo ausgeprägt und ſo widerſtandsfähig wie möglich gemacht werde. Die Erziehung auf den höheren Schulen läſst ſo wie ſo

[195]) Fakſ.-Repr. nach: VENTURI, A. *Storia dell' arte italiana.* Mailand 1902. Bd. II, S. 498 u. 505.

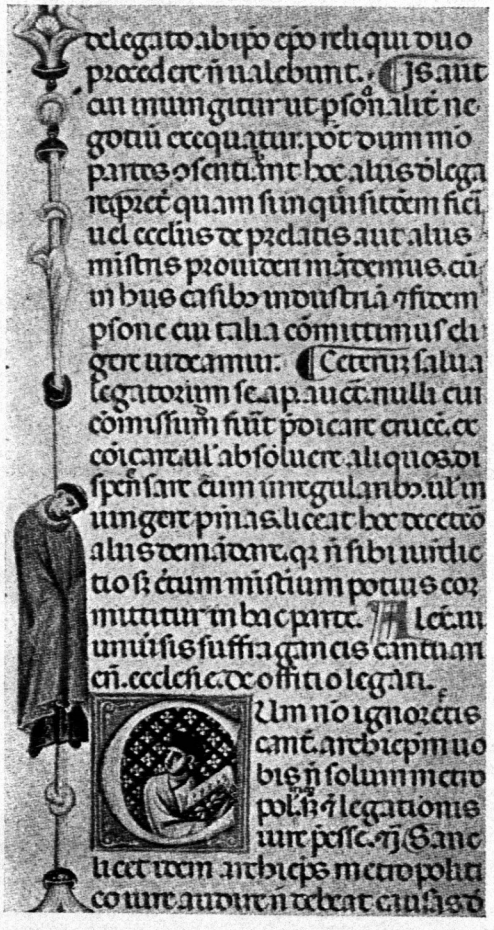
an Ausſchlieſsung des Deutſchen kaum noch eine Steigerung zu. Man ſollte auſserdem ſtolz darauf ſein, daſs es uns Deutſchen gelungen iſt, eine volkseigene Schrift auszubilden. Wie würden ſich deſſen Italiener oder Franzoſen rühmen! Und wie zähe würden ſie an derſelben durch die Jahrhunderte feſthalten!

b) Buchſchrift.

205. Entſtehung der Buchſchrift.

Neben der flüchtigen Schreibſchrift bildete ſich die ſorgſame Buchſchrift natürlich frühzeitig aus. Sie wurde, wie man aus Abbildungen auf Miniaturen und Gemälden erſieht, auf einem ſehr ſteil ſtehenden Schreibpult geſchrieben. Daher muſste man mit einem zweiten Griffel in der Linken, den man gegen das Papier drückte, die Rechte unterſtützen — ungefähr ſo, wie der Maler an der Staffelei malt; doch ſaſs der Schreiber dabei.

Fig. 497.



Aus einem Kodex der Vatikaniſchen Bibliothek. (Ende des XIII. Jahrh.[195]).

Das Bedürfnis, die Buchſtaben ſo eng als möglich aneinander zu drängen, um Raum zu ſparen, ſtreckte dieſelben nach der Höhe und preſste ihre Grundſtriche eng zuſammen. Auch hier bewirkt das Bedürfnis erſichtlich die Umbildung der Form. Wo dann die eigentliche gotiſche Schrift entſtanden iſt, welche unſerem heutigen deutſchen Buchdruck zu Grunde liegt, läſst ſich nicht entwirren Um ſie den jetzigen Deutſchen weniger wert zu machen, bemühen ſich manche, Frankreich als das Entſtehungsland nachzuweiſen. Bisher iſt dies nicht gelungen. Im Mittelalter bedienten ſich ihrer die ſämtlichen Völker der chriſtlichen Welt. Fig. 496 u. 497[195]) bieten ſchöne Beiſpiele.

206. Art der Buchſtaben.

Dieſe Buchſchrift ſetzt ſich aus groſsen und kleinen Buchſtaben zuſammen, von denen die groſsen wiederum in zwei Arten zerfallen: in ſolche, welche jeden Satz oder groſs geſchriebene Worte beginnen (Verſalien — von *verſus*), und in ſolche, welche nur am Anfang von gröſseren Abſätzen oder Abteilungen ſtehen (Initialen).

207. Satzanfänger und gemalte Anfangsbuchſtaben.

Die Satzanfänger wurden ebenfalls mit der Feder und derſelben Tinte wie die kleinen Buchſtaben geſchrieben; nur haben ſie zumeiſt noch einen roten Haarſtrich oder ein rotes Häkchen zur Verzierung (ſiehe Fig. 499 in der Mitte).

Die Anfangsbuchſtaben gröſserer Abſchnitte ſind dagegen mit dem Pinſel in bunten Farben, zumeiſt rot, hergeſtellt. In Fig. 498 bis 502[196]) ſind ſolche mit dem Pinſel gemalte Buchſtaben dargeſtellt.

196) Fakſ.-Repr. nach: Ludorff, A. Die Bau- und Kunſtdenkmäler des Kreiſes Dortmund-Land. Münſter 1895. Taf. 32.

Fig. 499.

Fig. 498.
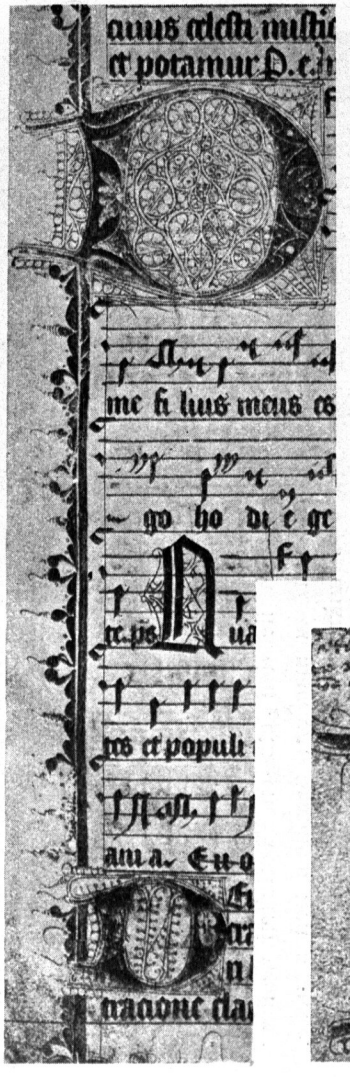
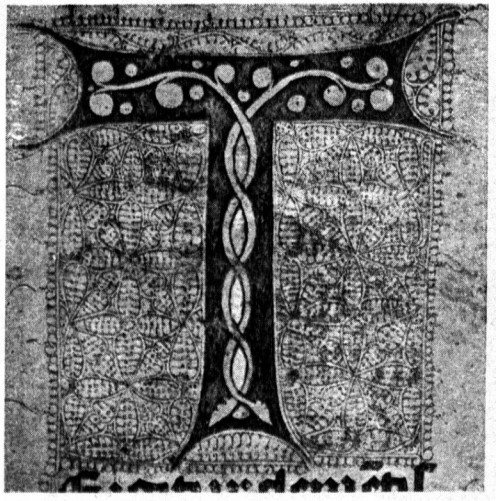




Fig. 500.

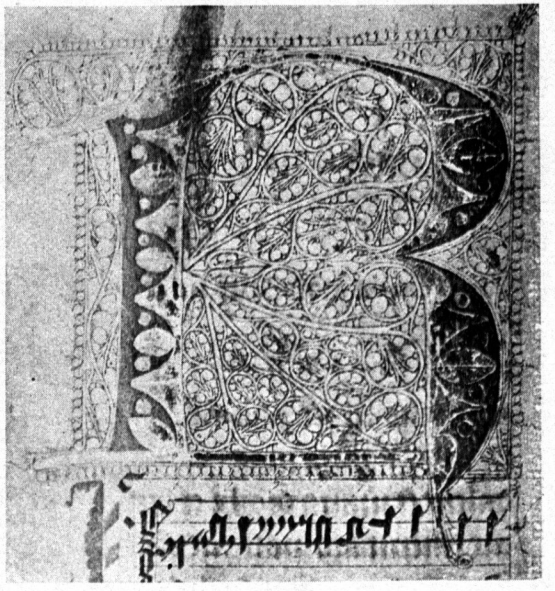
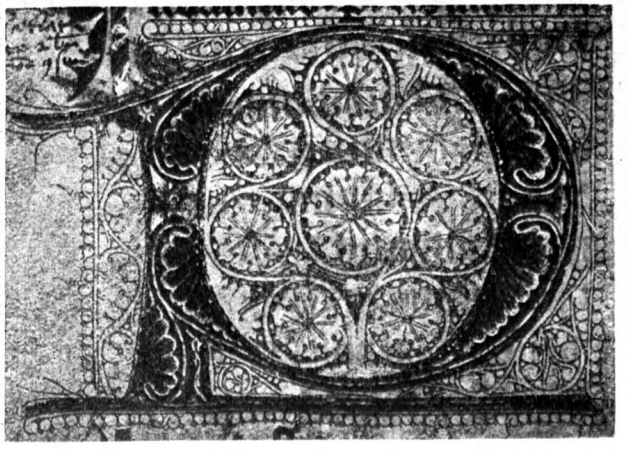


Fig. 501.

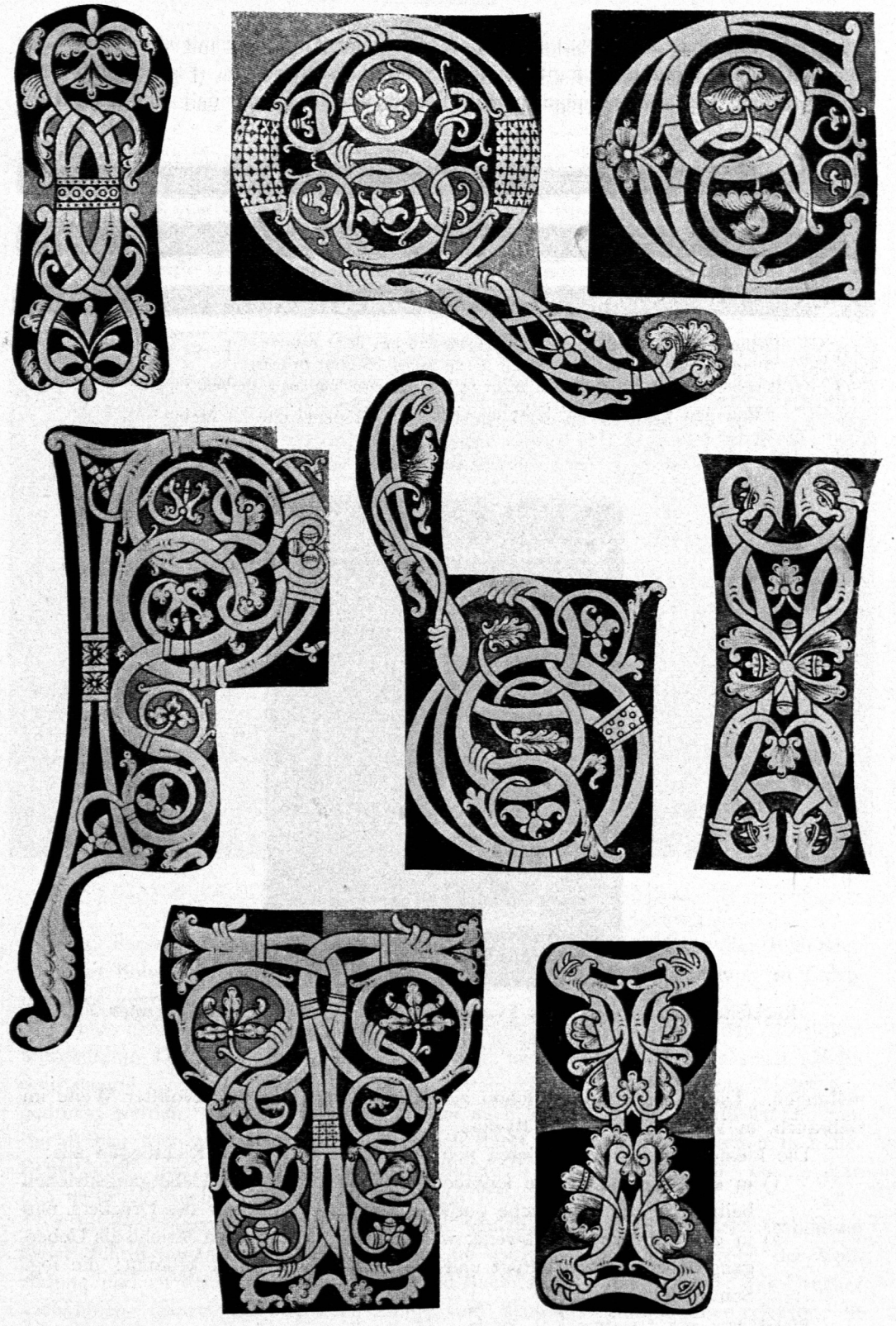


Fig. 502.



Aus einem Gradual von 1428 in der katholiſchen Kirche zu Lünen [196]).

Fig. 503.



Aus einer Pergamenthandſchrift des XII. Jahrhunderts in der Schloſsbücherei zu Nordkirchen [197]).

Die Pinſelbuchſtaben erhielten bei gröſserem Aufwande mit der Feder gezeichnete blaue, rote oder ſonſt gefärbte Schnörkelverzierungen (Fig. 503 [197]) oder bei gröſstem Reichtum üppige gemalte Rankenverzierungen und figürliche Dar-

Fig. 504.



Poſtquam magnus imperator Karolus ſuum eſſe juri dedit naturae
Willigiſus archiepiſcopus ex metalli ſpecie valvas effecerat primus.
Beringerus hujus operis artifex lector ut pro eo Dominum roges poſtulat ſupplex.

Von den Bronzetüren der ehemaligen Liebfrauenkirche zu Mainz [198]).

Um 1000.

(Jetzt am Dom zu Mainz.)

Fig. 505.



Hoc opu[s] · eximiu[m] · Bernvvardi · p[rae] ſulis · arte · factu[m] · cerne · D[eu]s . mater . et . alma · tua · † ·

Rückſeite vom Einband eines Evangelienbuches, welches der heil. *Bernward* von Hildesheim der St. Michaelskirche geſchenkt hatte.

Um 1020.

ſtellungen. Die letzteren waren ſchon zur Karolingerzeit in prunkvollſter Weiſe im Gebrauch, in Weſteuropa wie in Byzanz.

208. Fraktur und Schwabacher Schrift.

Die kleinen Buchſtaben bildeten ſich nach zwei getrennten Richtungen aus:

1) in eine, welche gerade ſenkrechte Striche mit eckigen Uebergangsſtrichen beibehält: die eigentliche gotiſche Schrift, die Fraktur des Druckers, und
2) in eine mildere Schreibweiſe, welche an die ſenkrechten Striche als Uebergang Abrundungen anfügt und die Senkrechten leicht krümmt: die ſog. Schwabacher Schrift.

197) Fakſ.-Repr. nach: LUDORFF, a. a. O., Taf. 80.

198) Fakſ.-Repr. nach: KRAUS, F. X. Die chriſtlichen Inſchriften der Rheinlande. Freiburg 1892. Teil II, S. 106 u. 107.

Bei beiden Schriftarten gehen auch die Satzanfänger nach verſchiedenen Richtungen auseinander. Diejenigen der Schwabacher Schrift werden einfacher und klarer, während diejenigen der Fraktur ſich immer mehr verſchnörkeln.

Zur Zeit der Erfindung des Buchdruckes, zur Zeit zwiſchen 1450 und 1470, waren beide Schriftarten fertig ausgebildet, ſo daſs ihre Ueberſetzung in feſte Druckbuchſtaben vor ſich ging.

209. Schreiber.

Bezüglich der Schreiber dieſer Bücher herrſcht die recht irrige Anſicht, daſs es immer die Mönche geweſen ſeien. Daher die Ausdrücke wie Mönchsſchnörkel und Mönchsſchrift. Dieſe Bücher ſind von Mönchen, aber auch von Laien geſchrieben

Fig. 506.



Vom Dom zu Trient[199]). Um 1250.
(Siehe S. 122.)

worden, deren Beruf dies war. *Neuwirth* hat in ſeiner Geſchichte der bildenden Kunſt in Böhmen nachgewieſen, daſs ſelbſt aus Klöſtern heraus Aufträge an Laienſchreiber gegeben wurden.

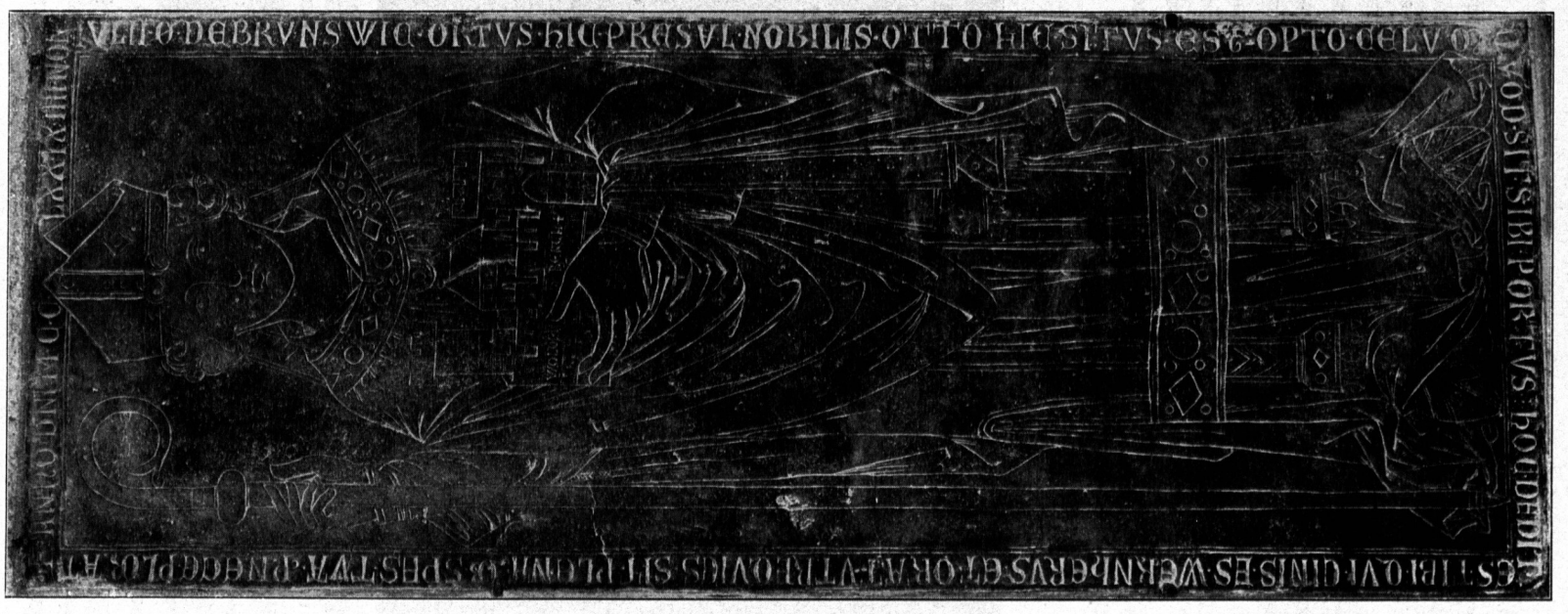
210. Erfindung des Buchdruckes.

Die Erfindung des Buchdruckes iſt der Ruhm des ausgehenden deutſchen Mittelalters. Deutſche trugen dieſe neue Kunſt nach Italien und Frankreich. Während zuerſt ſämtliche Werke, auch die lateiniſchen, in »gotiſchen« Buchſtaben gedruckt werden, fing man in Italien, ſpäter auch in Frankreich, an, die lateiniſchen Buchſtaben wieder hervorzuholen. In Italien ſtand ja um 1480 alles ſchon in heller Renaiſſance, und als dieſe Kunſt nach Frankreich ihren Einzug hielt, beeilte man ſich natürlich, auch in der Schrift den alten Römern zu gleichen.

In den romaniſchen Ländern haben ſich bald die Künſtler der Ausbildung dieſer Schrift angenommen, und ſo kam ſie ſofort auf die groſse Höhe der Vollendung und zu den ſchönen und eleganten Buchſtaben, die heutzutage alle Drucker nachahmen. Soweit die deutſche Zunge und deutſcher Einfluſs aber reichten, iſt

199) Nach einer Aufnahme von *Unterweger* zu Trient.

Fig. 507.



Grabplatte des Biſchofs *Otto von Braunſchweig* im Kreuzgang des Domes zu Hildesheim [200]).

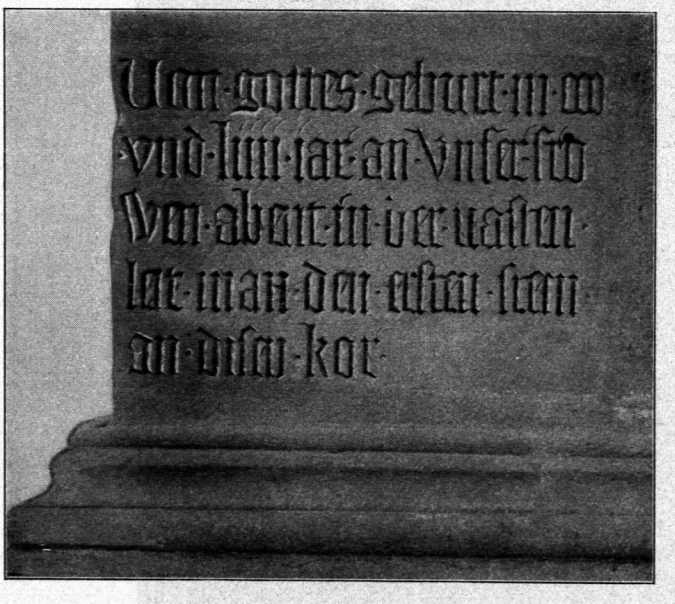
1279.

der alte »gotiſche« Druck beibehalten worden, welchen das germaniſche Mittelalter, die Zeit der gröſsten Kraft und der höchſten Macht der Deutſchen, im Gegenſatz zur Antike und frei von derſelben geſchaffen hatte.

211. Rückkehr zum deutſchen Druck.

Und immer, wenn der Deutſchenhaſs bei anderen Völkern hell aufflammte, welche ſich noch der deutſchen Buchſtaben bedienten, dann war es das erſte, daſs ſie dieſe deutſche Schrift abſchafften. So haben es im vorigen Jahrhundert die Tſchechen getan, ſo heute die Dänen. In England und Amerika bereitet ſich jedoch ein Umſchwung vor. Einflufsreiche Künſtler und Buchdruckerkreiſe, die ſich der maleriſchen Wirkung des deutſchen Druckes im Gegenſatz zur kalten Eleganz der lateiniſchen Buchſtaben nicht entziehen können, haben ſchon groſse engliſche Werke im alten »gotiſchen« Druck herſtellen laſſen; ſo die *Chancer's Canterbury Tales* durch *Scott*. Ein klarer Beweis, daſs es den fremden Völkern keine beſonderen Schwierigkeiten bereitet, ihre Sprache in unſerem Druck zu leſen. Wenn Engländer und Amerikaner bei künſtleriſchen Ausgaben den deutſchen Druck wieder pflegen, dann wird auch in Deutſchland die Wertſchätzung des eigenen Druckes ſteigen. Denn für groſse Kreiſe in Deutſchland hat leider nur das Wert, was im Ausland geſchätzt wird. Hätte ſich nicht die Macht *Bismarck*'s für die deutſche Schrift und den deutſchen Druck in die Wagſchale geworfen, dann hätte man das neue Reich dazu benutzt, die deutſche Schrift abzuſchaffen.

Fig. 508.



Vom Chor des Münſters zu Freiburg.
1354.

c) Schrift der Inſchriften an Gebäuden und dergl.

212. Inſchriften in groſsen Buchſtaben.

Die Inſchriften wurden bis gegen 1370 in groſsen Buchſtaben hergeſtellt. Zuerſt waren es die groſsen Buchſtaben des lateiniſchen Alphabets, mit den Abweichungen, die ſich bis zum Jahre 1000 eingefunden hatten (Fig. 504 u. 505[198]); die »E« wurden z. B. rund. Im XII. Jahrhundert rundeten ſich dieſe Buchſtaben immer mehr; das »M« und »N« wurde rund, ebenſo das »A«. Gegen das Ende dieſes Jahrhunderts, alſo zu Beginn der Frühgotik, gingen ſie in jene ebenſo ſchönen als ſtolzen Buchſtaben über, die allgemein bekannt ſind. Allerdings iſt die merkwürdige Auffaſſung verbreitet, dieſe der Frühgotik eigenartigen Buchſtaben ſeien romaniſch. Sie herrſchten gerade während der ganzen Frühgotik, bis tief in die Hochgotik hinein. Erſt am Schluſs der letzteren, gegen 1370, wurden ſie faſt plötz-

Fig. 509.



Grabplatte des Bischofs *Heinrich von Bocholt* im Dom zu Lübeck.

1341.

lich zu Gunſten der kleinen Buchſtaben der Buchſchrift verlaſſen (Fig. 506, 507 u. 509 [199] u. [200]). Dieſe kleinen Buchſtaben entwickelten ſich auch zugleich zu ſolchen Tyrannen, daſs ſie keinerlei groſse Anfangsbuchſtaben mehr zuließen, ja ſelbſt die Zahlen verſchlangen (Fig. 508).

Fig. 510.



Grabplatte des Kurfürſten *Ernſt von Sachſen* im Dom zu Meiſsen.
1486.

213. Unzialen.

Die groſsen Buchſtaben der Frühgotik (die Unzialen) ſind ſehr gut leſerlich, und Inſchriften mit ihnen hergeſtellt ſind ebenſo klar wie ſolche mit römiſchen Buchſtaben. Es iſt einer der vielen beliebten Kunſtgriffe, um die deutſche Schrift

[200] Nach einer Aufnahme der Königl. Meſsbildanſtalt zu Berlin.

in Verruf zu bringen, daſs man Inſchriften mit groſsen deutſchen Druckbuchſtaben, alſo mit Verſalien, herſtellt, und da dies niemand leſen kann, ausruft: »Seht, wie klar iſt dagegen die lateiniſche Schrift.« Dazu ſind die Verſalien nicht geſchaffen und dazu ſind ſie nicht verwendet worden. Zweckgemäſs iſt dafür die Unziale, die an Klarheit den römiſchen Buchſtaben gleich, an dekorativer Kraft ihnen weit überlegen iſt.

214. Inſchriften in kleinen Buchſtaben.

Die Inſchriften ſind zumeiſt vertieft eingearbeitet; nur ſelten ſind ſie erhaben. Auch dies änderte ſich mit dem Auftreten der kleinen Buchſtaben in den Inſchriften. Die erhaben ausgearbeiteten Inſchriften wurden immer häufiger; deutlicher wurden ſie dagegen nicht. Denn die Inſchriften mit kleinen Buchſtaben, ob vertieft oder erhaben ausgearbeitet, ſind von einer Unleſerlichkeit, die zur völligen Qual für den wird, der hinter den Sinn der Inſchrift kommen möchte (Fig. 510 u. 511).

Fig. 511.



Grabplatte der Herzogin *Zdena von Sachſen* im Dom zu Meiſsen. 1510.

Trotz alledem läſst ſich nicht leugnen, daſs dieſe Inſchriften ebenfalls hoch dekorativ wirken, und hiermit kommen wir wieder zu dem heiſs umſtrittenen Gebiet. Man kann die mittelalterlichen Buchſtaben nehmen, aus welcher Zeit man will: ihr künſtleriſcher Wert ſteht über demjenigen der römiſchen Schrift.