

12. Kapitel.

Bildhauerkunft.

Die Geschichte der mittelalterlichen Bildhauerkunft 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 feinen unsterblichen Zeichnungen die französischen, ja auch die deutschen Bildwerke an das Tageslicht gezogen hatte. Stammt doch die schönste Frauengestalt, die er beibringt, vom glorreichen Strafsburger 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 Künftlervorfahren 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 Bildhauerkunft fand phantasiereiche Bearbeitungen; aber die Zusammenstellung der Tatsachen ermangelte.

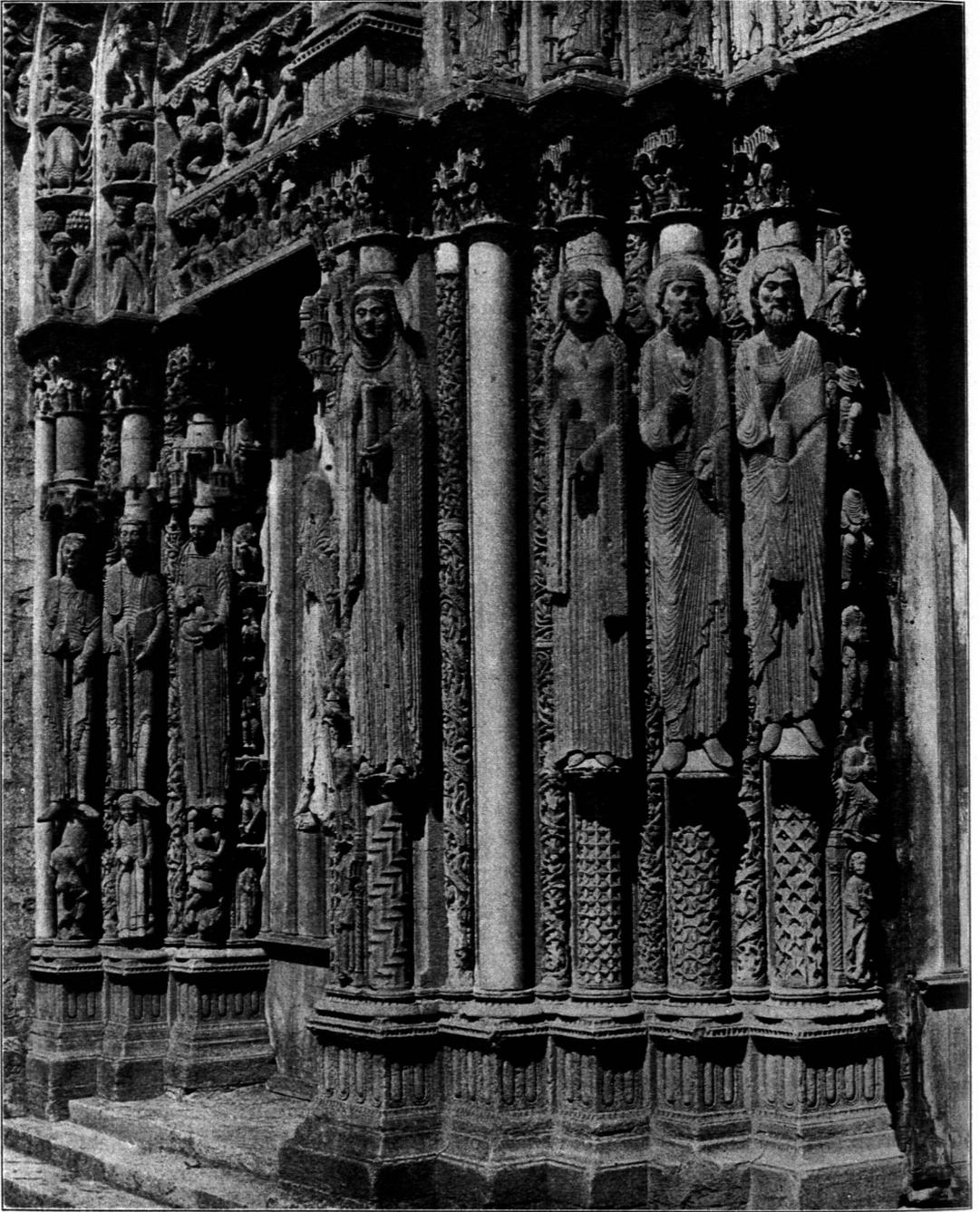
Vom gleichzeitigen oder vorhergehenden Verlaufe der Bildhauerkunft in Frankreich und Deutschland wußte man überhaupt nichts. Zwei Dinge standen der richtigen Erkenntnis dieser Vorgänge im Wege: einerseits die Gewohnheit, nur nach Italien zu gehen und nur dessen Kunstwerke der Betrachtung für wert zu 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 Bildhauerkunft nichts anderes als ein Wiedererstehen der Antike sein.

Und doch ist nichts so irrig als dieses. Die Bildhauerkunft der italienischen Frührenaissance ist keineswegs ein Wiederaufleben der Antike, sondern die richtige Weiterentwicklung 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 Bildhauerkunft 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 Gegenfätzliches 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

133.
Ueberlicht.134.
Verlauf
der
Bildhauer-
kunft.

Fig. 414.



Von der Westansicht der Kathedrale zu Chartres.

wird begreifen, wo der Keim zu diesen Neuschöpfungen lag, nämlich im unererschöpflichen Jungbrunnen der Natur und nicht in der Nachahmung der Griechen oder sonstiger überlieferter Werke der Römer.

Aber nicht nur über die Herkunft dieser italienischen Bildhauerkunft 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; feine 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 Geschmacks erblickte und die gotischen Dome erschrecklich fand, Ansichten, die gar nicht so fern hinter uns liegen, da noch *Gottfried Semper* dieselben in feinem »Stil« gegenüber der vermaledeiten Gotik mit ebensoviele Ingrim, 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 verfaßt auch diese Ausflucht. Allerdings muß man feine 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 Entwicklung dieser Kunst beobachten. Von Frankreich wurde sie gegen 1200 mit der Baukunst nach Deutschland übertragen, um sich dafelbst 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 ausgedrückt haben.

Doch beginnen wir nun mit der Einzelschilderung der Entwicklung 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 familia non videbit . . .*«

Und von *Richer*, *Archidiacre* von Châteaudun, welcher am 12. Januar 1150 gestorben ist, berichtet das Nekrologium wie folgt¹⁴⁰⁾:

»*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).

Handbuch der Architektur. II. 4, d.

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.

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 Hälfte ab.

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.

¹³⁷ Liebfrauenkirche zu Châlons-sur-Marne.

¹³⁸ Kirchen zu *St.-Denis*, Corbeil und Bourges.

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. 416¹⁴²). 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 Mitteltors 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.

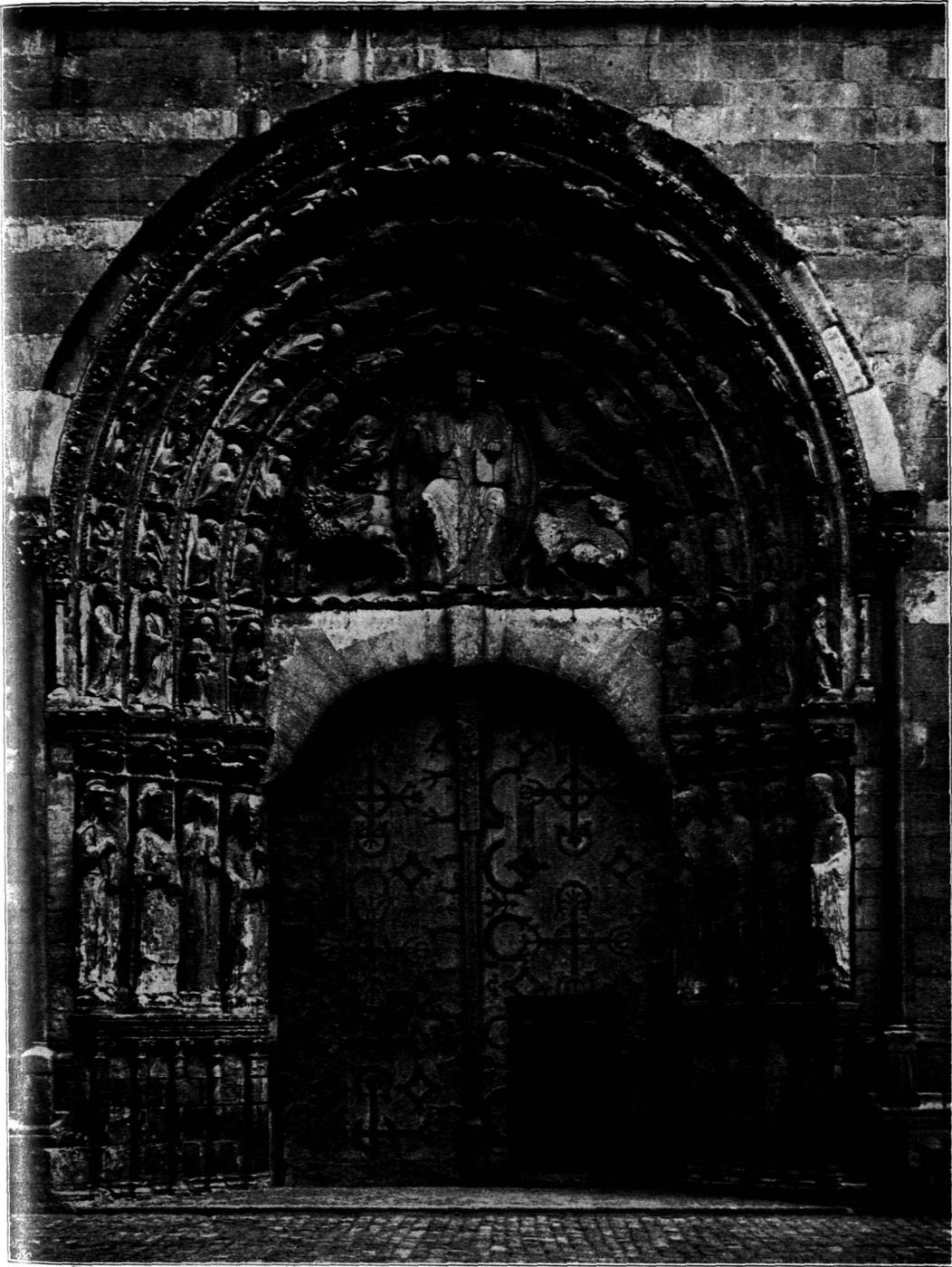
140.
Kathedrale
zu
Angers u. a.

Auch zu Angers befindet sich an der Kathedrale *St.-Maurice* ein ganz gleich entworfenenes 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 untergesetztere 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 Chartre 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 Chartres 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 fehlen sie recht neuzeitlich aus.

141.
Bildhauerei
in Süd-
frankreich.

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.-Trophime* zu Arles und St.-Gilles sind die Hauptvertreter. Die Standbilder an den Säulchen der Leibungen wurden durch Reliefbilder zwischen den Säulen ersetzt.

In *St.-Trophime* 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 Schofs 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 Trophimus, 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 befagt folgendes¹⁴³⁾:

»[ANN]O DNI M^oC^oXVI^o HOC TEMPLUM
[S̄CI E]GIDII AEDIFICARE CEPIT
[MENSE A]PRIL. FERA. 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 Lafleyrie.* Paris 1886. S. 178.

Fig. 418.



Von der *Porte Ste.-Anne* der *Notre-Dame-Kirche* zu Paris¹⁴²⁾.

weil hier die Apostel teilweise zu zweien angeordnet sind und miteinander disputieren. Den selben Vorwurf finden wir an den Schranken des Georgenchors zu Bamberg, allerdings viel geistvoller, dargestellt.

142.
Tore
zu Moiffac
und
Vézelay.

Eine vermittelnde Stellung zwischen diesen beiden Schulen des Nordens und des Südens von Frankreich nehmen die Tore von Moiffac und Vézelay ein. Moiffac 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 Moiffac ist Christus von den vier Evangelistenzeichen und zwei riesigen Engeln umgeben; seitlich und darunter sind die 24 Alten der Offenbarung abgebildet (Fig. 420¹⁴²). 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 wilden Tiere am mittleren Pfoften 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 Moiffac 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 Ansqutilii abbatis. Amen«¹⁴⁴).

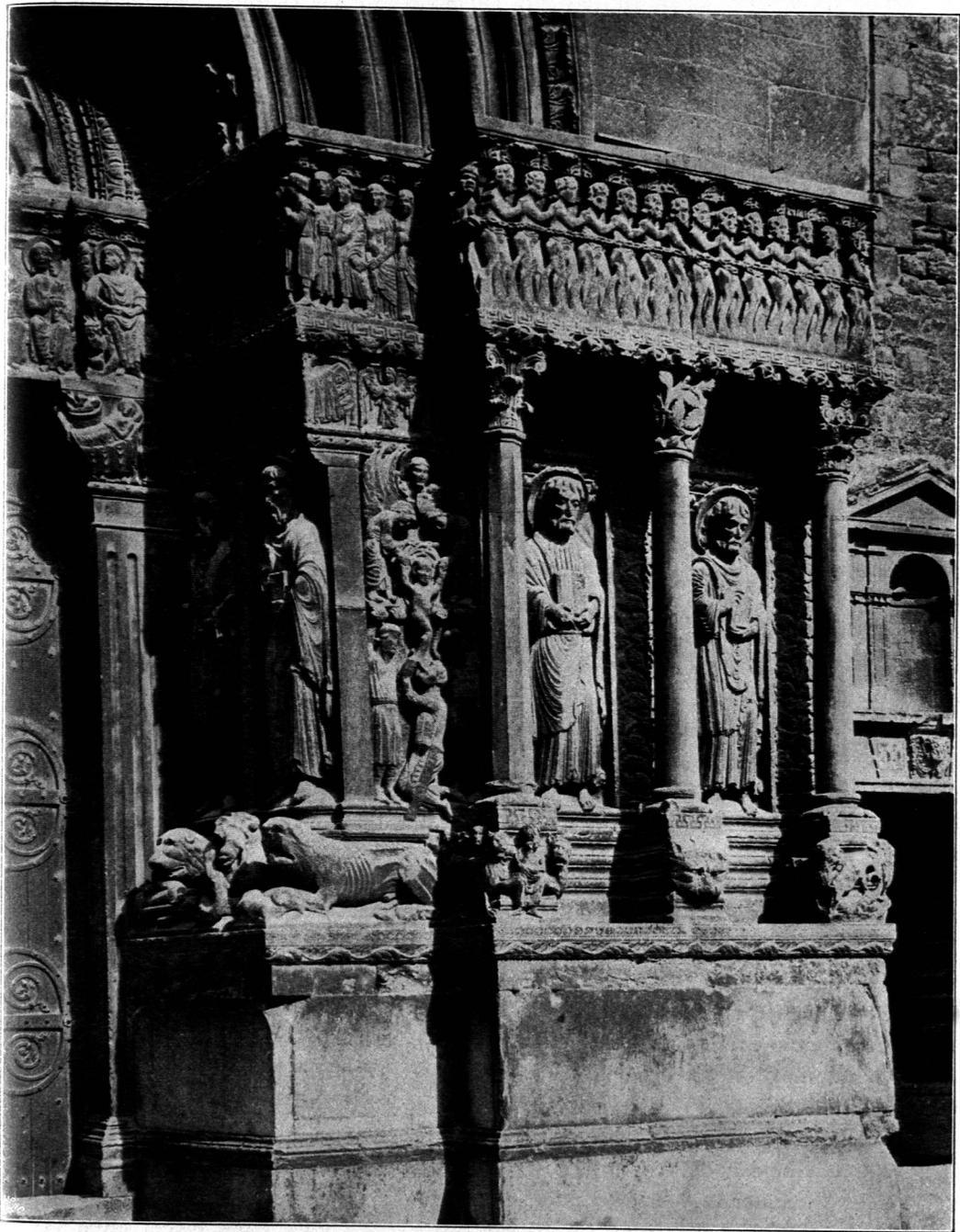
1100 sind also die Bildwerke dieses Kreuzganges ebenfalls entstanden. Nun gleichen dieselben völlig dem Bogenfeld der Vorhalle; also stammt auch dieses aus der Zeit um 1100.

Ist die in Art. 136 (S. 272) angeführte Urkundenstelle für die Entstehungszeit der Chartre Westtore mit 1145 richtig verwendet, so sind dieselben jünger als die Bildwerke zu Moiffac. Dies bestätigen die Gestalten auch selbst. Die Schöpfungen zu Moiffac 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 Moiffac. Ähnliche Figuren sind an den Kämpfern und den Mittelpfoften 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.-Trophime* zu Arles.

(Siehe auch Fig. 201, S. 123.)

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 erschützlich ihren Lebensfaden durchschnitten, und als sich

143.
Zweite Schicht
der Bildwerke,
vor und nach
1200.

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 gefagt, 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 verwahrloßt jedoch Tore mit zerfchlagenen 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 Knien, die Barmherzigkeit des Richters anflehend. Darunter ist der Erzengel Michael mit der Seelenwaage 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 Moiffac 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 Umriffe 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 seinen Seiten des Bischofs stehen, sind wahre Prachtstücke (Fig. 421¹⁴⁵). 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.

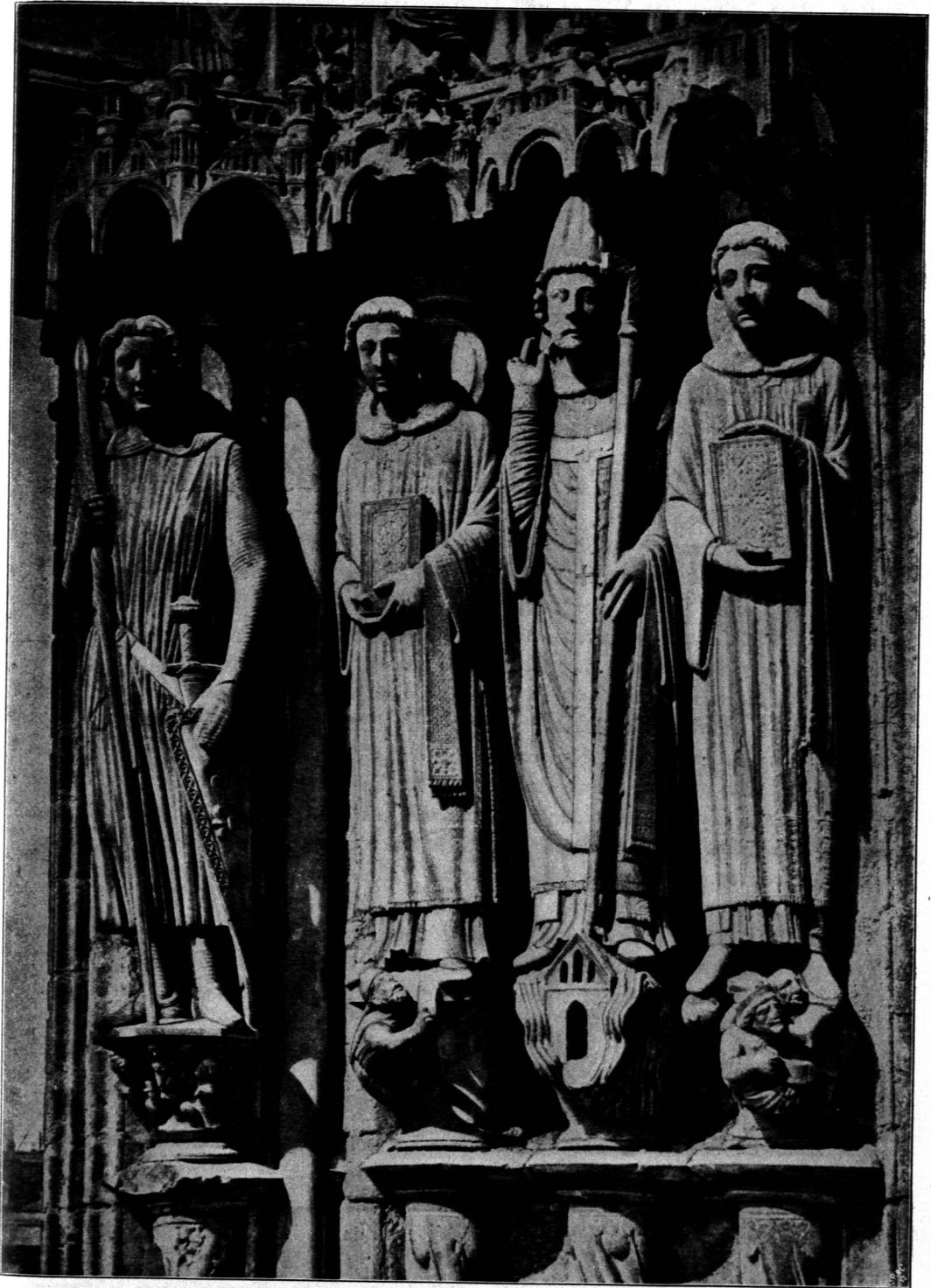
146.
Kathedrale
zu
Amiens.

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 schlossen sich die Bildwerke der drei Tore der Westansicht zum größten Teile an diejenigen der Chartreer 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 riefige 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 thronet der unerbittliche Weltenrichter, halb entblößt, wie er gen Himmel aufgefahren ist; er zeigt die Wundmale. Maria und Johannes knien 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 Mittelposten 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 Mittelposten 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 Chartreer 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.

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 eifrigem 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 felig preisen alle Geschlechter«, während die verängstigten, abgehärmten Spitalgestalten, welche als »Madonnen« die Kirchen »schmücken«, die christlichen Ueberlieferungen verächtlich machen.

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 Chartreer 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 Chartreer Vorbilder geben die herrschende Vorliebe für ganz eng anliegende Kleider bei möglicher Schlankheit der Gestalt wieder. Maria ist so geschickt modelliert, daß man sich nicht nur mit dieser Mode veröhnt, 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 anfang; *Gaucher* von Rheims setzte die Tore fort und führte schon die Bogenkehlen aus, während *Bernhard* von Soissons die Rose und fünf Gewölbe hergestellt hat¹⁴⁷⁾.

Danach sind die beiden hauptfächlichsten 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

148.
Kathedrale
zu
Rheims.

¹⁴⁷⁾ Siehe *Demaïson's* bezüglichen Aufsatz 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 aufzugen, Steinweg, Laubweg oder Bildnufs«. 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^oC^oLXXXVIII^{vo} Era Ia CCXX^hVI^a : Die K-L. Aprilis :
 super : liniharia : Principalium : portaliū. Ecclesiae : Beati : Jacobi : sunt : collacata.
 Per : Magistrum : Matheum : qui : a Fundamentis : ipsorum : portaliū : Eressit : magisterium.«

Dafs 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 Strebe- Pfeiler stark genug seien, ein Bildhauer unter den Baumeistern angeführt, wenigstens nennt er sich: »*Antonius Canet, lapiscida, sive sculptor imaginum civitatis Barcinonae*«.

Ebenso lieft 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 Maffon de nostre Dame par l'espace de XXVI ans qui comenca ces nouvelles histoires et Jehan le Bouteiller son nepveu les a parfaites en l'an MCCCCLI*.«

Und in Italien begegnen wir auf Schritt und Tritt den Belegen dafür, dafs die Baumeister die Bildhauer waren.

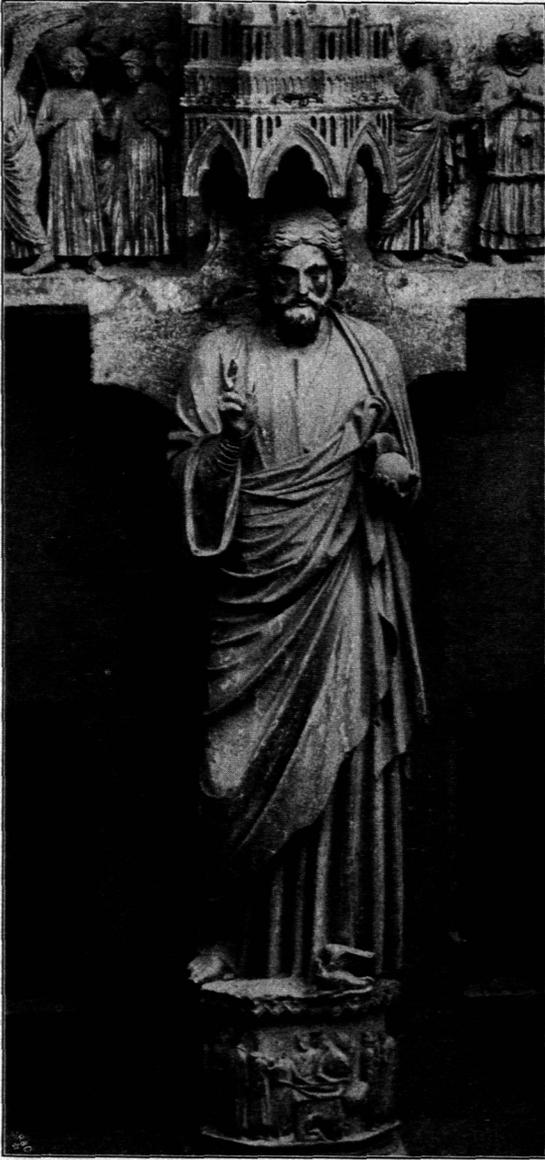
Betrachten wir nun die Bildwerke der Rheimser Kathedrale selbst. Da ist zuvörderst das vom Beschauer aus rechte Tor der Westansicht; es scheint die ältesten Bildwerke der Kathedrale zu bergen. Dieselben sind für die zweite Schicht gut kennzeichnend und mögen gleich nach der Grundsteinlegung 1211 begonnen 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 grofse und unterfetzte Gestalten, die nicht erfreuen; dagegen sind schon der heilige Papst *Sixtus* am Mittelposten und die Darstellungen im Giebfeld 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 Bildwerkerschicht, 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«.

fchaft 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 Elifabeth, wieder begegnen werden.

Fig. 422.



»Le beau Dieu«

vom nördlichen Kreuzschiff der Kathedrale zu Rheims.

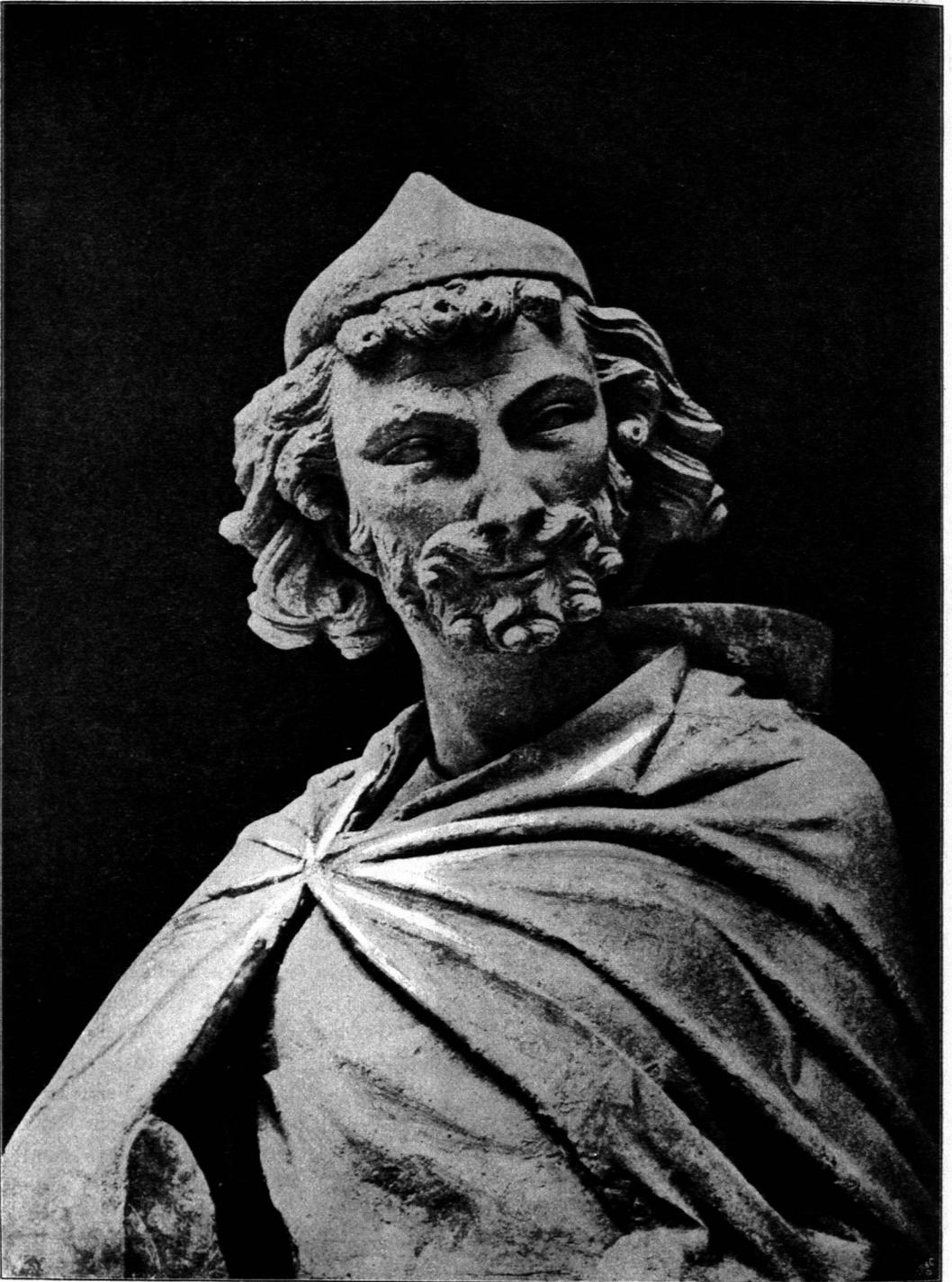
Diese Anmut zeigt die Christusgestalt am Mittelpfeiler »le beau Dieu« im höchsten Maße (Fig. 422). Zu gleicher Zeit ist sie die vorzüglichste Darstellung Christi, stehend, als Lehrer, die je gefunden und gegeben worden ist. Dieser ernste, hoheitsvolle Kopf sollte in jeder Kunstschule abgegossen vorhanden sein, um den nichtsagenden Christusköpfen der Handwerker den Garaus zu machen. Nicht den Thorwaldsen'schen Christus, sondern diesen Rheimsen »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

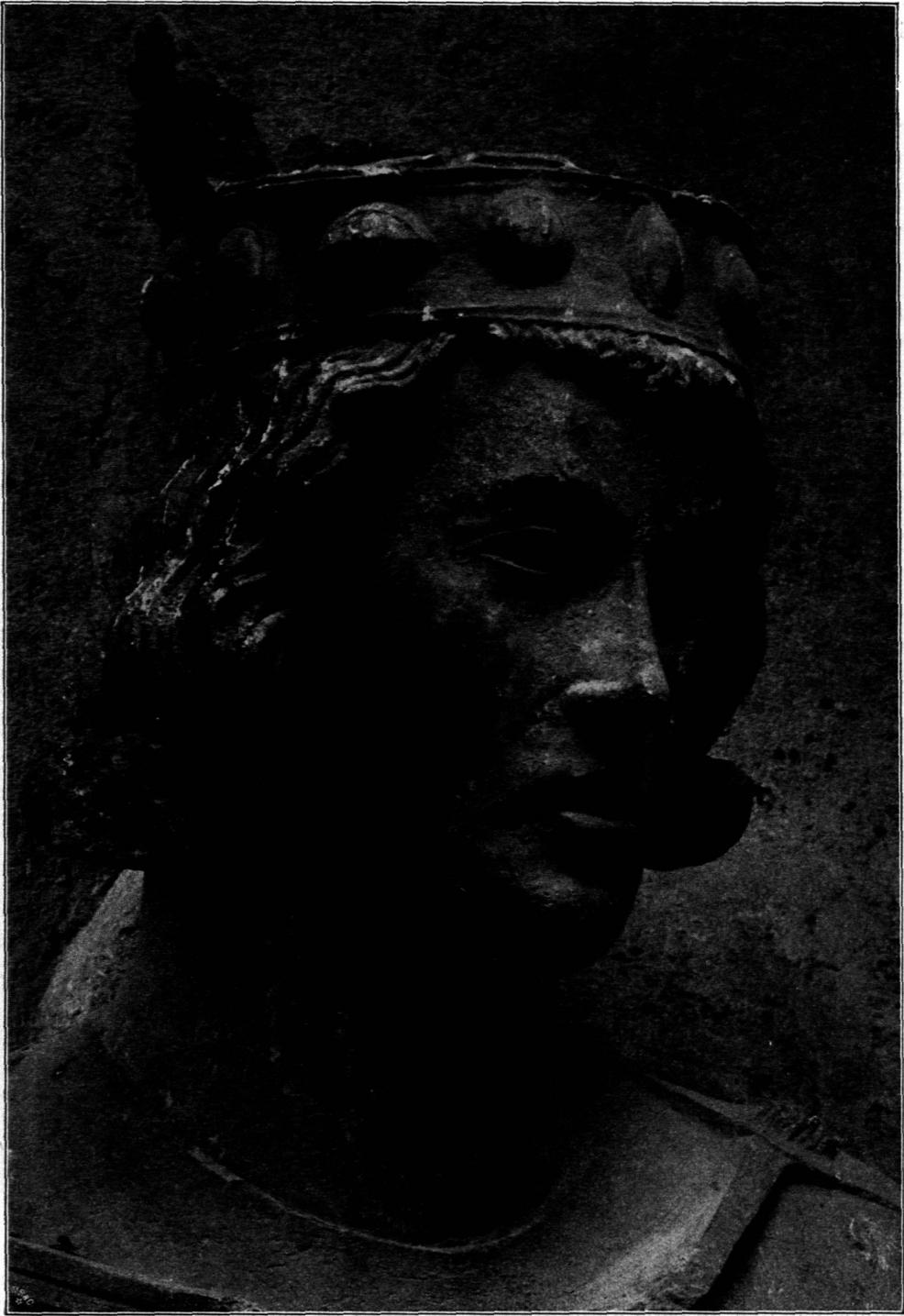
bietet eine ganz vorzügliche Gewandstudie in der allerklarsten und einfachsten Faltengebung. Maria befriedigt weniger; das Gesicht ist geradezu mißraten. Darauf folgt die Begegnung von Maria und Elifabeth. Diese beiden Bildwerke sind schön, fallen aber völlig aus der Behandlungsweise aller übrigen heraus; 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 Rheims¹⁴⁵⁾.

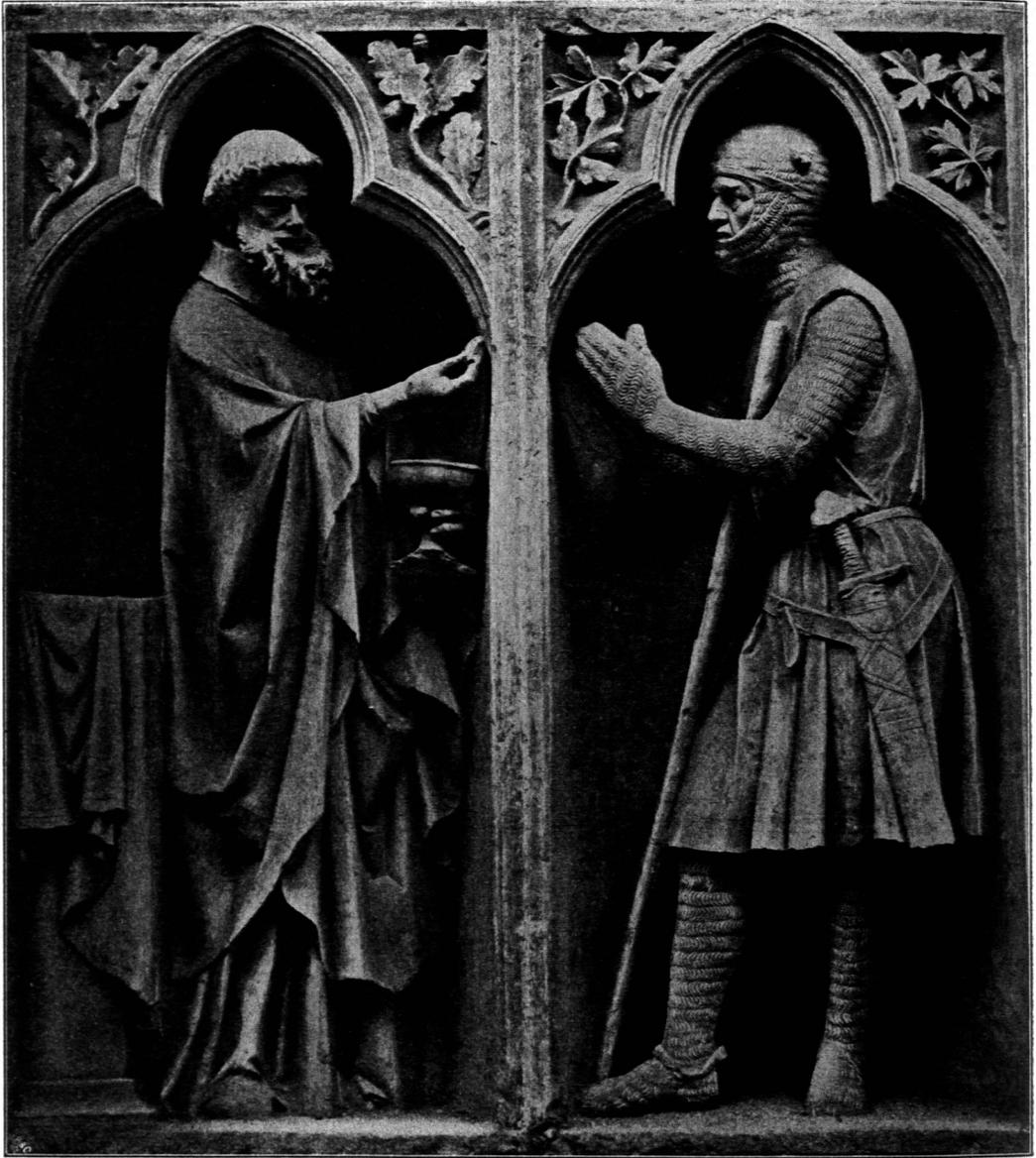
Fig. 424.



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 *Shadow* 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 außerdem viel roher war, zeigte ein Blick. Auch bei der Rheimer



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 Erzbischofen 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

Fig. 427.

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 Entwicklung 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 Rheims 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 stilet



Von der inneren Westseite der Kathedrale zu Rheims.

hielten. Am Langschiff sind die riesigen Engel in den Tabernakeln der Strebepfeiler häufig von besonderer Schönheit. Auch einige Bildwerke hoch oben in den Kreuz-

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 Rheimer 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 reißen sich auf der anderen Seite Männergestalten mit Schriftbändern in der Hand an, würdige Verkörperungen der Minnefänger jener Zeit. Und so reiht sich Meisterwerk an Meisterwerk bis oben hinauf.

Eine der Zeit nach gut bestimmte Bildhauerfchöpfung 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 Kalenſi lathomo vivente Johanne magiſtro.«

Im Bogenfelde iſt die Geſchichte vom Märtyrertod des heiligen Stephanus dargeſtellt. Die kleinen Geſtalten ſind fämtlich 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. 429¹⁴⁹), eine groſartige Geſtalt. Dem Ende dieſes XIII. Jahrhunderts gehört auch der heilige Leu aus St.-Leu d'Eſſerent an (Fig. 430¹⁴⁹); Kopf und Hände werden allerdings nicht mehr alt fein.

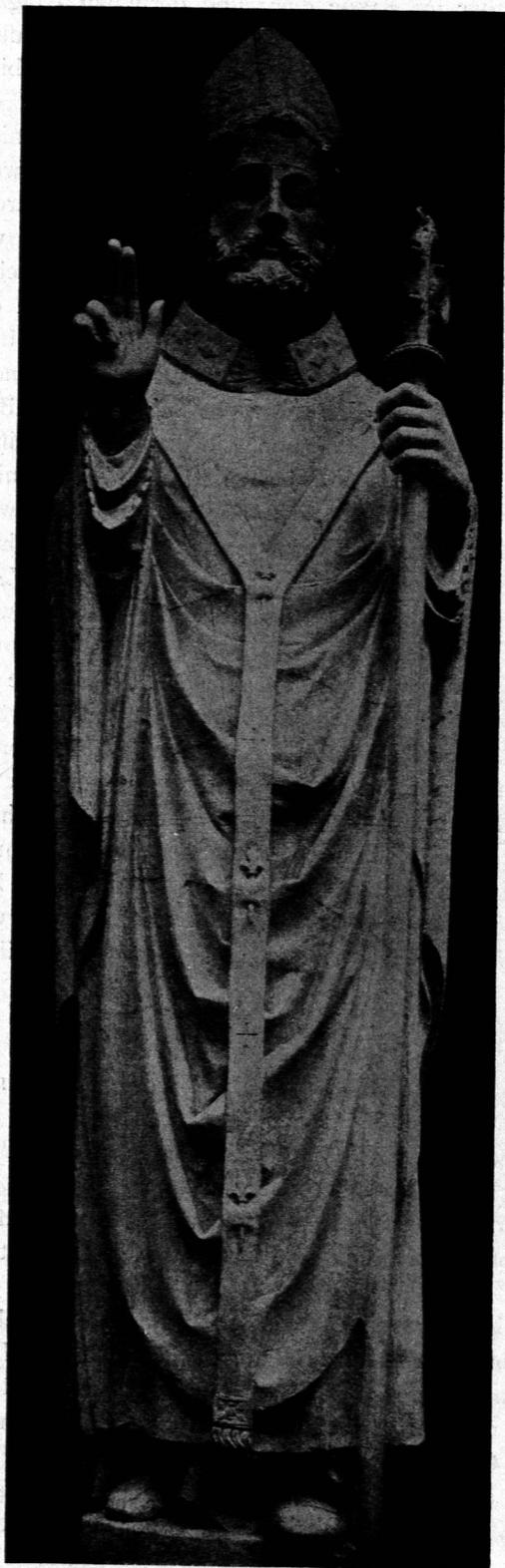
Gegen Ende des XIII. Jahrhunderts erſtarb die franzöſiſche Bildhauerkunft, um erſt 100 Jahre ſpäter mit deutſcher Hilfe neue Blüten zu treiben. Deutſchland empfing ſeine Bildhauerkunft, wie wir ſehen werden, aus Frankreich.

149.
Ausſterben
der
Bildneri
in
Frankreich
und
Deutſchland.

Fig. 429.



Fig. 430.

St.-Leu in der Kirche zu St.-Leu d'Effrent¹⁴⁹⁾.

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 Lotharingen, 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's*chem 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.

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

150.
Bildhauerei
im
XII. und XIII.
Jahrhundert.

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 Bildwerke¹⁴⁹⁾! Leidet unter der Massenhaftigkeit die Güte der Arbeiten, so noch mehr die Wertschätzung. Man kann die meisten nicht genießen, 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 Wefensfehler der Gotik. Viel eher könnte man der antiken Baukunst den Vorwurf machen, daß sie es nicht verstanden habe, die Schwesterkunst genügend 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 Entwicklung plötzlich und in durchaus eigenartiger Weise.

Den Anfang bilden im Osten die Grabplatten zu Wechselburg, Pegau, Magdeburg und Braunschweig, die Chorfchränken 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 Schränken 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

152.
Kirche zu
Wechselburg.

Fig. 431.



Kanzel in der Kirche zu Wechselburg¹⁵⁰⁾.

vorausgegangen war; er hatte das Kloster Zschillen-Wechselburg gegründet. Nichts lag näher, als daß ihm seine Kinder im Verein mit der dankbaren Klostersgemeinschaft 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

¹⁵⁰⁾ Nach einer Aufnahme von *Tirpitz* in Wechselburg.

Lettner zeigt die Fortsetzung dieser Kunst; die jetzige Kanzel war in der Mitte desselben angebracht (Fig. 431¹⁵⁰). 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. Dafs 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 Kapitulum 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 offensichtlich 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. 432¹⁵¹) 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 lieb-reizende 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 Braunschweig¹⁵¹).

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 Ersatzstücke¹⁵²⁾.

Dafs 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 Löfungen 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 Entwicklung 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 Chorfchranken in *St. Michael* zu Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt können nicht als eine genügende Reihe eingeborener Ahnen betrachtet werden. Dasselbst sind in romanischen Rundbogenblenden aus Gips halberhaben die Jungfrau, heilige Bischöfe und die Apostel in großem Mafstab 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.

In Magdeburg birgt der Dom eine ganze Entwicklungsfolge der Bildhauerkunst. Bei kürzlich vorgenommenen Ausgrabungen hat man eine Bildtafel gefunden, die ganz nach den frühesten französischen Werken aus dem Anfang des XII. Jahrhunderts ausieht. Hoch oben im Chor steht eine Reihe von Standbildern an die Säulenbündel angearbeitet, von denen drei uralte 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, dafs 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

^{155.}
Dom zu
Magdeburg.

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. 433¹⁵³). 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

Fig. 433.

Heil. Mauritius im Dom zu Magdeburg¹⁵³).

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 Korfun-

fen Domtüren, welche aus Magdeburg stammen. »*Wicmannus Megideburgenfis Epc.*« heißt es daselbst.

Die zweite Grabplatte ist von großer Vollendung und eine Vorgängerin der Braunschweiger Platte.

In Westfalen finden sich ebenfalls solche 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;

156.
Westfälische
Bildwerke.

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.



reich in faltige Gewänder gekleidet, in vorzüglicher Naturwahrheit; gegenüber der heilige Laurentius. Diefes bildet den Höhepunkt des Könnens dieses Meifters, eine wahrhaft monumentale und felbftbewufte Schöpfung! Wenn er den Vorzug hätte, aus Marmor und in Italien gebildet zu fein, in allen Mufeen wäre er zu finden, und Bücher hätte man über ihn und feinen Meifter gefchrieben. Neben ihm fteht ein Bischof, welcher erfichtlich den Grundstein des Baues in feiner Hand trägt, eine stolze Studie nach der Natur, wenn auch der Kopf mit der Bischofsmütze etwas groß wirkt. Ein Schriftband zeigt die Infchrift:

»† ELIGOR . ET . MORIOR .
OPUS . INCHOO . FESTA . MARIE . †
DEDICO . ST̄ . ANNI PLURES . SED .
TERMIN. UNU'.«

[Ich werde erwählt und fterbe. Ich fange das Werk an und weihe es am Fefte Mariens. Es find viele Jahre, aber dasfelbe Ziel.]

Es ift höchft wahrſcheinlich der Bauherr, Bischof *Dietrich* von Iſenburg, welcher 1225 den Grundſtein des Domes legte und 1226 farb. Erfichtlich hat ihm fein Nachfolger dieſes Denkmal gefetzt. Die Zeitbeftimmung (nach 1226) beweift die Richtigkeit aller übrigen nur geſchätzten Jahreszahlen.

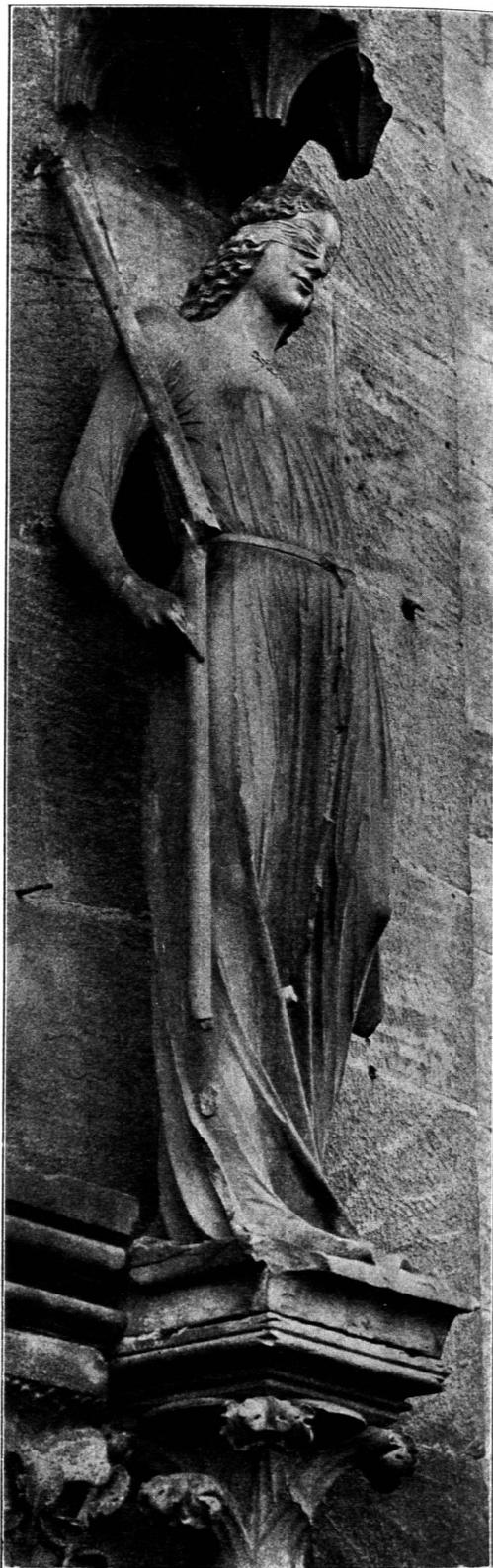
Diefe Deutfchen übertrafen an Eigenart und Vollendung weit ihre franzöfifchen Lehrmeifter. Während aber die Franzofen im *Trocadero* ihre Bildhauerschöpfungen in Abgüffen dem Studium zugänglich gemacht haben, ift dies in Deutfchland noch nicht gefchehen.

Wenden wir uns nun ſüdlich. Der Dom zu Bamberg birgt ganz unſchätzbare Werke der Bildhauerkunft, 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 außen 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 Schofs und der posauende Engel besonders aufgestellt. Zu beiden Seiten dieses Tores stehen auf frühgotischen Säulchen die



Standbild der »Synagoge« am Dom zu Bamberg ¹⁵⁴).

Fig. 437.



Maria im Dom zu Bamberg.

Standbilder der »Kirche« (Fig. 435¹⁵⁴) und der »Synagoge« (Fig. 436¹⁵⁴). Es sind vollendete Kleinode der deutschen Bildhauerkunst: stolze Gestalten, grofsartiger Faltenwurf, geistreiche Gesichter, wie sie nur die besten französischen Werke aufweisen. Von besonderem Interesse ist die Gestalt der Synagoge, bei der mit unachahmlicher 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 Elifabeth, die man bisher für Sibyllen gehalten hatte, als grofsartigste Gewandungsgealten. Sie erinnern, wie schon gesagt, Einzelheit für Einzelheit, an die gleichen Standbilder der Westansicht zu Rheims. Erfichtlich hat der Bildhauerbaumeister in

Rheims gearbeitet und dort feine 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 Elifabeth dargestellt worden ist. Daher die eigentlich ganz unfafsbare Aehnlichkeit, welche diese Gesichter zeigen. Man wird einwerfen, die Rheimer 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 erhalten¹⁵⁵⁾:

»Anno ab incarnatione Domini millesimo ducentesimo vicefimo nono indictione tertia Nos Echebertus dei gracia Babenbergensis episcopus. consecrauimus altare in monasterio sancti Petri in dextera parte situm ad meridiem versus Capitolium in honore domini nostri Jesu Christi et gloriosissime 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 consecrationi ac dotationi altaris prelibati. memoria in eum 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 XXVIIº.«

[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 Altarfründe 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«.

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. Stünde 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 Chorranken 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.

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 Köln 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

158.
Dome zu
Naumburg
und Meissen.

159.
Rheinische
Bildwerke.

Fig. 438.



Fig. 439.



Standbild der »Kirche«

am südlichen Kreuzschiff des Münsters zu Strafsburg.

Standbild der »Synagoge«

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 Entwicklung, welche um diese Zeit von der zweiten in die dritte Schule überging.

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.

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 Chartreer Nordkreuzes, aber turmhoch über denselben stehend in künstlicher Vollendung wie in Ausprägung

160.
Kirche
zu
Wimpfen i. T.

161.
Münster
zu
Straßburg.

menfchlicher 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 Gewiffen zu reden. Die »Synagoge«, kronen- und mantellos, mit zerbrochener Fahnenfange und umgekehrten Gefezestafeln, die Augen verbunden, wendet das halbgefenkte Haupt ab, unbekehrbar. Nirgendwo, auch nicht zu Bamberg, find diefe beiden Gestalten erreicht, gefchweige denn übertraffen. Die deutſchen Schüler überragen ihre franzöfifchen Lehrmeifter um vieles. Annehmen zu wollen, daß die Schöpfer diefer Bildwerke Franzoſen geweſen feien, hiefse vorausſetzen, daß ſich jeder Franzoſe nach dem Ueberſchreiten der Grenze ſelbſt übertraffen habe.

Die gleiche Bildhauerhand hat auch noch die beiden Rundbogenfelder über den Türen und den »Engelpfeiler« innen geſchaffen. In den Rundbogen iſt die Grablegung Mariens und ihre Krönung durch den göttlichen Sohn dargeſtellt; dieſe Grablegung iſt fehr geſchickt in den Rundbogen hineinmodelliert mit ebenſo viel Freiheit und Eigenwillen, wie wir es von *Niccolò* bei feiner 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 feinen 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 Engelpfeiler 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 Ähnlichkeit derſelben mit denjenigen der Chartreer 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 Engelpfeiler voraus. Wir müſſen zu dieſem Zweck die Jahrezahlen 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 fertorum«. Und in einem »*Lectioarium*« zu Wolfenbüttel findet ſich folgender Vermerk: »*Anno domini MCCLXXV id. ſept. vigilia nativitatſ beatae virginis completa eſt ſtructura media teſtudinum ſuperiorum et tocius fabricae praeter turres anteriores eccleſiae 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 ebenſalls auf die Zeit der Chartreer 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 Münfters zu Strafsburg.

[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 Entwicklung darstellen und zu denjenigen der glorreichen Westansicht überleiten. Man nimmt an, daß sie vom abgebrochenen Lettner stammen. *Arnts* 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* sein¹⁵⁶).

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 Französinen, obgleich auch die Rheinfernen, wie die meisten nordfranzösischen Bildwerke, deutsch aussehen. Damals waren jene Gegenden noch nicht so durch die Südfrenzen verwelkt; 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.

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 Mittelpfeiler 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 unterfetzte 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

162.
Münster
zu
Freiburg.

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.

töricht und klugen Jungfrauen. Von besonderem Reize ist keines dieser Werke. Erst im Inneren stehen wir einem geistvolleren Meister gegenüber. An der Rückseite des Torpfeilers 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 auftaucht, welche ihre besonderen Blüten treibt.

In Dijon, der Hauptstadt des Herzogtums Burgund, hat eine Bildhauerschule flämischer Ursprungs 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). *Fan 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 befinden¹⁵⁷⁾.

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 Mofselmann* von Ypern und mehrere andere flämische Künstler. Als 1459

¹⁵⁷⁾ Siehe *Dehaesnes'* bezüglichen Aufsatz in: *Revue de l'art chrétien* 1892, S. 449.

der König *René* fähige Bildhauer für die Vollendung feines Grabmales in Angers haben wollte, liefs er sich Flamen kommen¹⁵⁸⁾: »*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 Chorftühle in der Kathedrale geschnitzt werden follten, 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.

Der Herzog *Philipp der Gute* liefs in Paris bei den Cölestinern von 1440—50 ein Grabmal für seine Schwester *Anna von Bedford* durch *Guillaume 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 liefs er zu Brügge für seine Frau *Michelle* von Frankreich durch *Gilles de Backere*, *Tydeman Maes* und mehrere andere Künstler aus Brügge ein grosartiges 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 blofs 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 verfenkt 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-

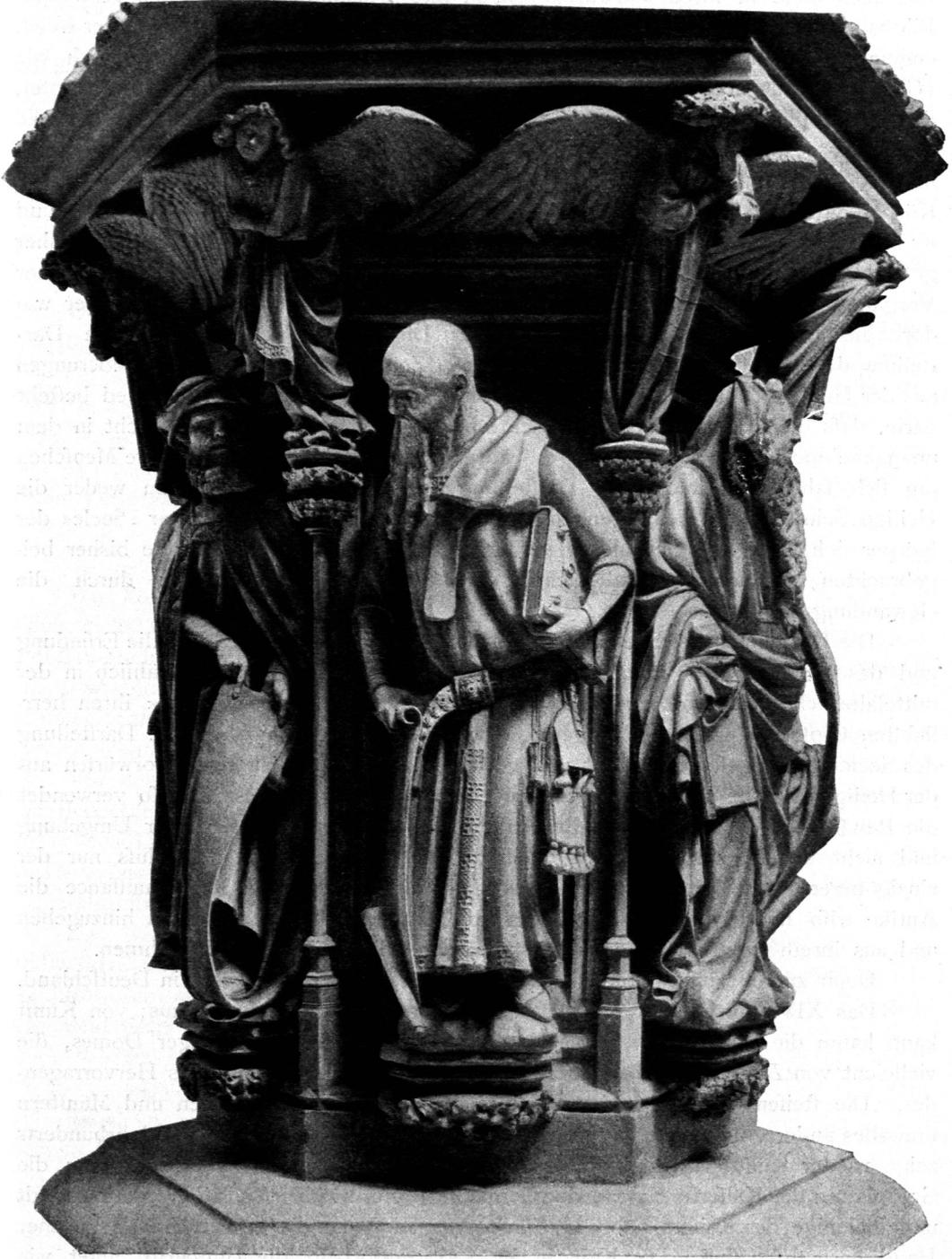
Fig. 444.



Philipp der Kühne in der Kartäuserkirche zu Champmol.

¹⁵⁸⁾ LECOY DE LA MARCHE. *Extraits des comptes et mémoires 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 welchem engem Gesichtskreis und mit welcher 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 ästhetische, weltfliehende Christentum stelle nur die seelischen Vorgänge ganz unbekümmert um die Körper dar; daher seien in der mittelalterlichen Kunst die Körper so weifenlos und so schlecht. Kann man sich größeren Irrtümern hingeben? In der ganzen bisher geschilderten Bildhauerkunst des Mittelalters haben wir die Darstellung seelischer Vorgänge ebenfowenig 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 Heldenfagen; 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 Bußen zu schöpfen, ohne die Griechen nachzuahmen.

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 folgt¹⁵⁹⁾: »*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 Inschrift¹⁵⁹⁾: »Anno Dom. MCCCCLXXXIII am tag for St. Janat. hinr. starb der kunstreich Meister Niclas Lerch, der Chayser Friedrich Grabstein gehauen hat und erhelte. Werichmaister detz groffen baus zu Straspurg und dafelbs Purger.«

In *Nikolaus Lerch* haben wir wohl einen Zweig jener flämischen Bildhauerschule vor uns, die seit 100 Jahren Burgund und Frankreich mit Künstlern verfehrt. Er hat auch in Konstanz 1470 die Türen des Münsters geschaffen.

Ihm folgte dann jenes Bildhauergeflecht, das durch die Namen *Adam Krafft*, *Veit Stofs*, *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 Bildhauerkunft hat sich fast völlig der Holzschnitzerei ergeben. Technik und Mache des Holzschnittens 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) Bildhauerkunft in Italien.

Wir kommen nun nach Italien, dem einzigen Lande, dessen mittelalterliche Kunst nicht verpufft 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 figurliche 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 Bildner Schule 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 SCULPSEIT HAEC NICOLAUM
HUNC CONCURRENTES LAUDENT PER SECUA 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 LAVIS STRUITUR DOMUS HEC PIETATIS.«

[Im Jahre 1135 wurde dieses Haus der Andacht gebaut.]

Wir haben somit hier eine mit der Chartre Westansicht gleichalterige Bildhauererschöpfung. Aehnelt sie den Chartre Bildwerken? Ja und Nein. Während

165.
Bildwerke
im
XI. u. XII.
Jahrhundert.

die Architektur an die Kunst zu Chartres und Bourges erinnert, so sind die Bildwerke denjenigen von Arles und Touloufe 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.-Trophime* 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 *Gilbert's* im Museum zu Touloufe. Ihre Heiligenscheine sind ebenso als Nischenendigungen benutzt wie jene zu Touloufe.

Dieser Bildhauer *Nikolaus* hat zwei ähnliche Tore zu Verona geschaffen, am Dom und an *San Zeno*. Am Dom liest man:

»ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEKIT HEC NICOLAUM
HUNC CONCURRENTES LAUDANT PER SECVLA GENTES.«

[Den weisen Künstler *Nikolaus*, der dieses meißelte, loben die hierher kommenden Leute durch die Jahrhunderte.]

und an *San Zeno*:

»ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEKIT HEC NICOLAUM
OMNES LADEMUS CHRISTUM DNMO ROGEMUS
CELOKUM REGNUM TIBI DONET UT IPSE SÜPNÜ.«

[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 eingefetzt und daher jünger als der Dom selbst sind. Sie können erst von der Einweihung im Jahre 1184 herrühren; *De Darstein*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 eingefetzten 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 Entwicklung 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 PATVIT M̄SE
SECÜDO 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 eingeriffene Rankenführung, wie das knopfartig eingewickelte Ornament der Hohlkehle darüber. Daselbe 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 erflogen 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 fu alpha et o.*« Schnaase und Lübcke hatten diese bekannte Bibelstelle als »*Ego sum Phaeton*« gelesen und das verheidnifchte Christentum des Mittelalters daher gründlich an den Pranger gestellt.

Die Architektur der Taufkirche ist im übrigen durchweg frühgotisch, wenn das Ganze ausen 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.

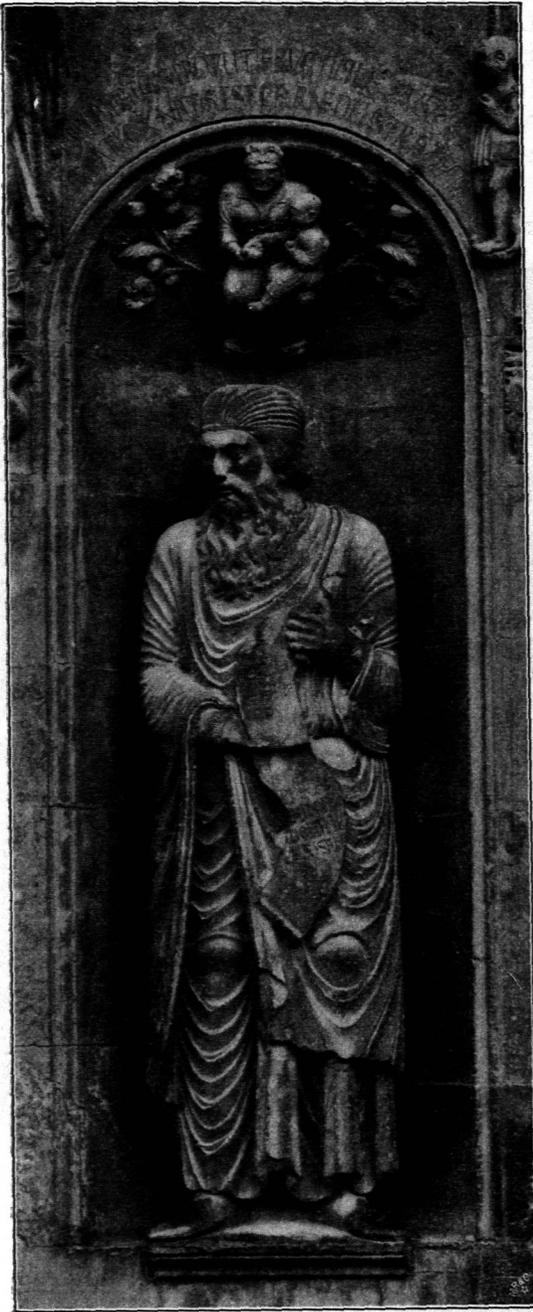
166.
Bildwerke
im XIII.
Jahrhundert.

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 monumental als vollendet entworfen sind und sich an die Standbilder ausen 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.-Trophime* 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 Entwicklung 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 Geschos seiner Eingangshalle, also über dem Werke des *Nikolaus*, eine rein nordfranzösische Schöpfung um 1230 (Fig. 448). Im Giebfeld thront Christus als Weltenrichter, rechts und links zwei Engel mit den Marterwerkzeugen, zu seiten knieend Maria und Johannes; entlang den Giebfchenkeln 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.

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.«

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 feinen 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.

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 übersprungen 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 Entwicklung 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.

Im XII. Jahrhundert weist die toskanische »Kunst« nicht einmal gleichwertige Genossen des *Nikolaus* von Ferrara auf. An *San' Andrea* zu

167.
Bildnerkunst
in
Toskana.

168.
Magister
Gruamons.

Und auf der Unterseite steht:

»TUNC ERANT OPERARII VILLANUS ET PATHUS FILIUS TIGNOSI A.
D. MCLXVI«¹⁶¹⁾.

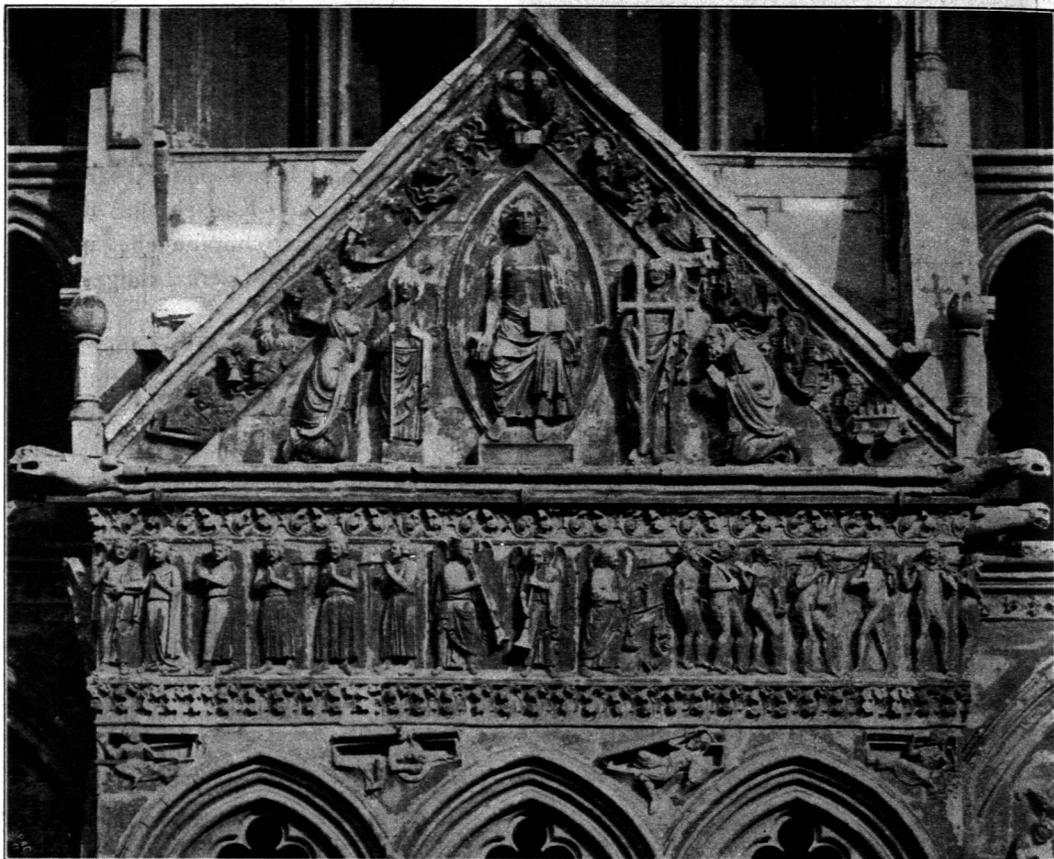
Am Sturz des Tores von *San Giovanni Fuorcivitas* nennt er sich noch einmal:

»GRUAMONS MAGISTER BONUS FEC'. HOC OPUS.«

^{169.}
Biduinus und
Bigarelli.

Auf ähnlicher Stufe steht *Biduinus* 1180 zu Lucca. Die Betätigung der Bildhauerkunft 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 daselbe 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.

Nicht allorts 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 *Cavalcafelte* 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 fowohl 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 bloß 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, gerade so 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 gefalteten 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 faßt völlig. — Der Brunnen zu Perugia ähnelt feinerseits den Kanzeln; er zeigt ebenso Standbilder an den Ecken wie diese; nur die Füllungen fehlen dazwischen und sind an einen zweiten Brunnenrand veretzt.

Endlich schreibt *Vafari* 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 Strafsburger 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 verfaßt 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 Entwicklung die Kunst *Donatello's* und die Kunst der fog. 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.

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 große Abrundung in der Form, aber, im Gegensatz zu *Niccolò* und seinem Sohn, große Ruhe.

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 liebevoller und nehmen das Auge mehr gefangen als diejenigen seines Vaters. Die antike Tönung *Niccolò's* ist verschwunden. *Giovanni* war ferner als Baumeister des Campofanto zu Pisa (1278) und vielleicht auch als solcher des Domes zu Siena tätig. Er schuf während dieser Zeit eine große Anzahl von Standbildern

172.
*Giovanni
Pisano.*

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.

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 Fufse des Glockenturmes und *Andrea Pisano* 1330 die eine Tür der Florentiner Taufkirche.

173.
*Arnolfo
di Cambio.*

Ein Hauptunterschied zwischen der Pisaner und der Florentiner Schule fällt sofort in die Augen. Während *Niccolò* und seine Schüler die Flächen mit einer großen 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 aufzufuchen, 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 verhafsten 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 verhafsten 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 Michele* 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 Bildhauererschöpfungen 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.

Grabm ä l e r.

175.
Steinfärbung
und
Grabplatten.

Das Mittelalter hat, künstlerisch umschaffend, wie immer, auch in den Grabmalern 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 Holzfärge 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;