bei Regensburg, die Befreiungshalle bei Kelheim. Das *Albert-Memorial* in London, das *Luther*-Denkmal in Worms, das *Hermann*-Denkmal auf dem Teutoburger Wald, die Siegesſäule in Berlin, die *Vendôme*- und Juliſäule, ſowie das *Gambetta*-Denkmal und das Denkmal der Republik in Paris, die *Nelſon*-Säule in London und in anderen Städten, die *Columbus*-Säule in Barcelona, die *Tegetthof*-Säule und das *Maria Thereſia*-Denkmal in Wien, die *Germania* auf dem Niederwald, die Statue der Freiheit im Hafen von und das *Grant*-Mauſoleum in der Stadt New York, das *Waſhington*-Denkmal in Philadelphia ſind umfangreiche und vielgeſtaltige Denkmäler der Neuzeit. Ihnen ſchlieſsen ſich ſeit dem deutſch-franzöſiſchen Kriege der Jahre 1870—71 und ſeit den italieniſchen Einigungskämpfen der gleichen Zeit zahlreiche Krieger- und Siegesdenkmäler an. In Rom entſteht das gewaltige Denkmal für *Viktor Emanuel*; in Berlin erhebt ſich das weniger groſsartige Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* Seit 1888 entſtehen zahlreiche Kaiſerdenkmäler und bereichern im Verein mit den ſpäter erſtehenden *Bismarck*-Denkmälern das Bild der Denkmalkunſt in das beinahe Unabſehbare.

21. Kapitel.

Denkmäler mit architektoniſchem oder vorwiegend architektoniſchem Grundgedanken.

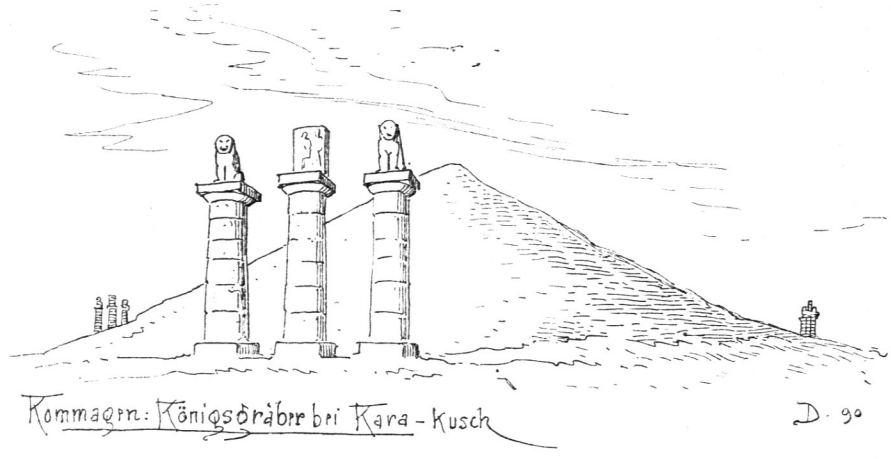
a) Erdhügel oder *Tumuli.*

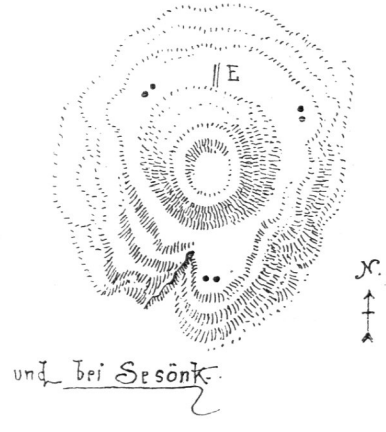
Vielleicht iſt der Grabhügel, die gehäufelte Erde, die einfachſte, leichteſte und daher früheſte Art des Denkmales. Ihr Umfang wird nach der Bedeutung des oder der Beſtatteten bemeſſen. Vorhiſtoriſche Erdhügel *(Tumuli)* ſind die in zahlreichen Ländern verbreiteten, mit den verſchiedenſten Namen belegten, an hervorragenden Punkten in der Ebene oder auf Bergeshöhen angelegten Einzelgräber oder Gräberfelder. Sie werden Heidenhügel, Teufelsberge, Urnenhügel, Brandhügel, Heidenkuppel, Dreihügel (wendiſch *Trigorki*), Glockenhügel, Lauſchhügel, Lauſehügel, Hutberg, Wachthügel, Königshügel, Königsgräber, Lutchenberge, Malhügel, Quarzhügel u. ſ. w. im Deutſchen benannt. In Böhmen heiſsen die Hügel *Mohile, Mogile*, in Ruſsland *Kurgane*; in England kommen ſie als Langhügel vor und heiſsen *Long-barrows*. In der gleichen Form ſind ſie in Skandinavien verbreitet und heiſsen dort *Langdyſſe*. Für die Vorgeſchichte Nordamerikas gelten als die wichtigſten Ueberreſte die *Mounds*, Erdhügel mit verſchiedenem Inhalt und von ihren Schöpfern zu verſchiedenen Zwecken errichtet. In einem dieſer Hügel im Staate Ohio fand man auf einem Altar aus Backſteinen ein Stück von Meteoreiſen; daneben lagen Gegenſtände, die zu den Ceremonien einer heiligen Handlung gedient haben: eine Schlange, aus Glimmer geſchnitten, Figuren aus gebranntem Thon, zwei aus Stein gehauene Schüſſeln mit dem Umriſs von Tieren, Perlen, Muſcheln, kupferne Schmuckgeräte. Alle dieſe Hügel erheben ſich entweder unmittelbar aus der Bodenfläche, oder ſie ſind von einem Graben umzogen, oder ſie beſitzen in der ſpäteren Ausbildung der hiſtoriſchen Zeit einen geſchichteten Sockel in mehr oder weniger regelmäſsiger oder unregelmäſsiger Steinfügung. Eines der bemerkens-

355. *Tumuli.*

werteſten Beiſpiele eines künſtlichen vorgeſchichtlichen Hügels, vielleicht der gröſste in Europa, iſt der im Süden Englands, bei Avebury liegende Silbury Hill. Er iſt 130 engl. Fuſs (= 39,60 m) hoch, hat einen unteren Durchmeſſer von etwa 150 m, während die Abſtumpfung der oberen Kegelfläche einen Durchmeſſer von 32 m hat. Ein ähnlicher Hügel, jedoch bedeutend kleiner, befindet ſich im benachbarten Städtchen Marlborough. Obwohl die ganze Gegend reich an Hügelgräbern iſt, ſo hat man auch für dieſen Hügel den Charakter eines Hünengrabes in Anſpruch ge-

Fig. 1.





nommen, ohne daſs indeſſen Nachgrabungen Beweiſe für dieſe Annahme erbracht hätten.

Das Grabmal des *Tantalus* in Phrygien[112]) ſodann beſtand aus einem Tumulus, welcher mit einer Steindecke in unregelmäſsigem, cyklopiſchem Gefüge derart bekleidet war, daſs die äuſsere Form einem cylindriſchen, mit Fuſs- und Kopfgeſims verſehenen Sockel glich, auf welchem ſich der ſpitz zulaufende Kegel erhob.

In der Heroenzeit ſchütteten die Griechen über beſonders ausgezeichneten Grabſtellen weithin ſichtbare Erdhügel auf, die oft mit Steingehegen nach Art der nordiſchen eingefaſst wurden, auf deren Gipfel man auch häufig ein Denkzeichen aufſtellte. Der Brauch pflanzte ſich bis in die hiſtoriſche Zeit fort und wird durch den kreisförmigen Hügel in der Ebene von Marathon belegt, der etwa einen Durchmeſſer von 50 m hat und unter welchem die in der Schlacht bei Marathon gefallenen 192 Athener beerdigt wurden. Der Erdkegel erhob ſich etwa 12 m hoch über den gewachſenen Boden.

356. Kommageniſche Königsgräber.

Auch in den kleinaſiatiſchen griechiſchen Anſiedelungen findet ſich die Erdhügelform; das Steingehege iſt hier durch Säulengruppen erſetzt. Dies iſt der Fall z. B. bei den kommageniſchen Königsgräbern. Beim Grabe von Seſönk erhebt ſich über einer unterirdiſchen Grabkammer ein Steintumulus von etwa 125 m Durchmeſſer, der von drei Bildwerke tragenden Säulengruppen umgeben wird, die am Fuſse

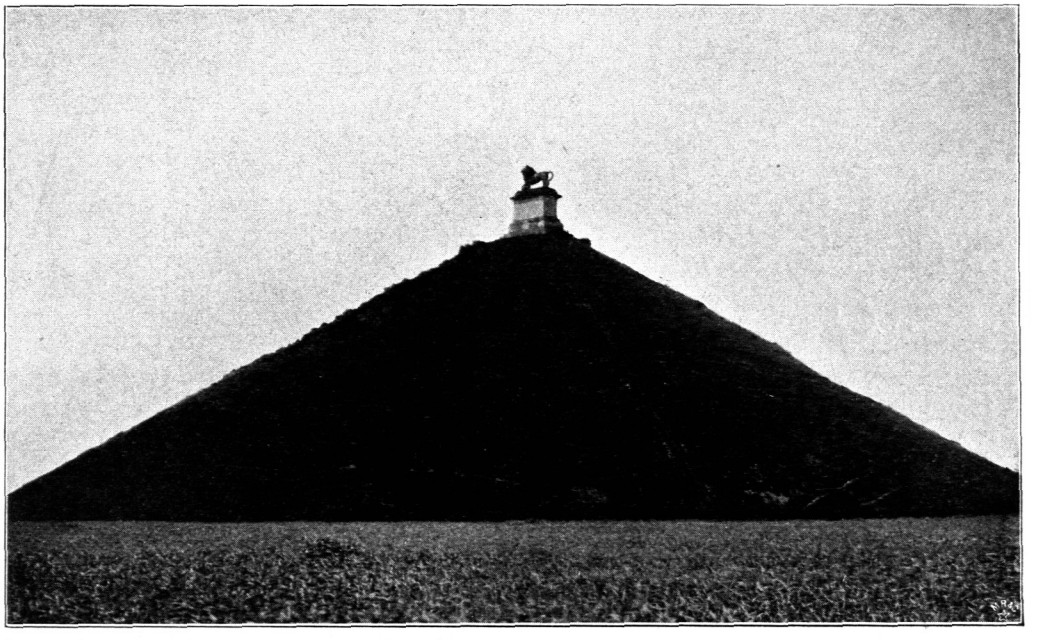
112) Siehe: PERROT & CHIPIEZ. *Hiſtoire de l'art dans l'antiquité.* Paris 1884.

des Hügels ſo aufgeſtellt ſind, daſs ſie im Grundplan die Eckpunkte eines nahezu gleichſeitigen Dreieckes bezeichnen. Die Säulenpaare, von doriſcher Ordnung aus ſpäter Zeit, ſind aus je 7 Trommeln geſchichtet und ruhen auf quadratiſchen Plinthen; ſie ſind mit glatten Architraven überſpannt, auf denen Freifiguren (zwei Adler, eine männliche und eine weibliche ſitzende Figur nebeneinander) ſtehen.

Ein anderes Grab bei Kara-Kuſch zeigt in gleicher Anordnung je drei Säulen, die aber nicht mit einem gemeinſamen Architrav überſpannt ſind, ſondern deren jede für ſich auf dem Kapitellabakus einen hockenden Löwen und eine Relieftafel mit Figuren trägt (Fig. 1).

Bei einem dritten Grabe ſind am Fuſse des Tumulus von etwa 140 m Durchmeſſer drei Terraſſen errichtet, die Ahnenbilder und Götterfiguren tragen, welche

Fig. 2.



Hügel und Löwe von Waterloo.

aus 7 bis 8 Steinlagen bis zu 10 m hoch geſchichtet und ausgemeiſselt ſind; ſitzende Koloſſe mit Relieftafeln, Löwen und Adlern wechſeln ab.

357. Hügel von Waterloo.

Gemeinſam iſt allen dieſen Gräbern die Lage auf hohem Bergesgipfel. Das zuletzt genannte iſt, weithin ſichtbar, auf dem 2000 m hohen Nemrud-Dagh aufgerichtet. »Der Tumulus der Heroenzeit kehrte wieder und wirft ſeine Schatten wie auf die Anfänge, ſo auch auf die Ausklänge der griechiſchen Kunſt« [113]). Und nicht nur auf die Ausklänge der griechiſchen, ſondern auch auf die Ausklänge der neueren Kunſt. Das bemerkenswerteſte Beiſpiel hierfür iſt der Hügel von Waterloo (Fig. 2). Waterloo liegt 10 km von Brüſſel; es war die Stätte des letzten Aktes der Napoleoniſchen Epopöe. Zahlreiche Denkmäler halten hier die Erinnerung an die Kriegsthaten des Jahres 1815 feſt, als das hervorragendſte der mit einem koloſſalen

113) Siehe Teil II, Bd. 1 (2. Aufl.: S. 364) dieſes Handbuches. — Vergl. auch: Humann, K. & O. Puchstein. Reiſen in Kleinaſien und Nordſyrien. Berlin 1890.

bronzenen Löwen gekrönte Tumulus, welcher durch die Beſieger *Napoleon*'s aufgeworfen wurde. Der 60 m hohe Hügel, zu welchem 235 Stufen emporführen, iſt an der Stelle aufgeworfen worden, an welcher in der Schlacht der Prinz von Oranien verwundet wurde. Ihn bekrönt der 28 000 kg wiegende Löwe, welcher von *Cockerill* in Seraing aus erobertem Geſchützmaterial gegoſſen wurde.

Vielleicht war es der hier verwirklichte Gedanke, an welchen man anknüpfen wollte, als man in Leipzig die Abſicht hatte, das Völkerſchlacht-Nationaldenkmal auf einem aufgeſchütteten Hügel zu errichten, welcher, auf einem Gelände gelegen, das an ſich ſchon eine etwas höhere Lage hat als die flache Umgebung der Stadt, die Umgebung von Leipzig beherrſchen ſollte.

Der *Kosciusko*-Hügel bei Krakau iſt ein etwa 20 m hoher Erdaufwurf, der 1820—23 zu Ehren des polniſchen Unabhängigkeitskämpfers unter Mitwirkung der geſamten Bevölkerung auf dem Bronislawaberge zuſammengetragen wurde.

Die architektoniſche Weiterentwickelung des Hügelmotivs und ſeine Bereicherung durch Architekturformen wird unter »Mauſoleen reicherer Form« zu verfolgen ſein.

b) Aus unbehauenen Felsblöcken geſchichtete Male.

358. Unbehauene Felsblöcke.

Das Motiv der zu einer unregelmäſsigen Pyramide aufeinandergeſchichteten Felsblöcke oder Granitfindlinge iſt häufig in der freien Natur zur Denkmalform geworden, um das Denkmal mit der Umgebung in Uebereinſtimmung zu bringen. Zuthaten künſtleriſcher Art, die dann ſelten fehlen, können in einer an einer auffallenden Stelle eingelaſſenen Inſchrifttafel beſtehen, und es können hierzu noch weitere Hinzufügungen treten, welche das Denkmal ſelbſt ſprechen laſſen. So wurde bei Grünau (bei Berlin), einem Orte lebhaften Waſſerſports, nach dem Entwurf *Ebhardt*'s ein Sportdenkmal aufgerichtet, zu welchem zahlreiche Sportgeſellſchaften je einen Findling beitrugen und dieſe Beitragsleiſtung auf dem einzelnen Steine durch eine Inſchrift feſtſtellten; das Ganze krönt eine Kaiſerkrone.

Das *Bismarck*-Denkmal auf dem Feldberg bei Freiburg iſt ein zu der ungefähren Form eines Obelisken aus Felsblöcken geſchichtetes Mal, welches an ſeiner Vorderſeite das 2 m hohe Medaillonbildnis des Fürſten in Bronze trägt. Das mit einem Aufwand von 18 000 Mark errichtete Denkmal erhebt ſich nach dem Entwurf von *Gagel & Thoma* in Freiburg. Das Bildnis des Kanzlers modellierte *Dietſche* [114]) in Karlsruhe. Das am 4. Oktober 1896 enthüllte Denkmal iſt über 12 m hoch.

359. *Struber*-Denkmal im Pongau.

Das Hinzufügen eines Medaillonbildniſſes, wenn das Denkmal einer Perſon gewidmet iſt, iſt der zweite Schritt in der künſtleriſchen Weiterentwickelung dieſer urſprünglichen Denkmalform. Ein weiterer Schritt iſt die Belebung der Anlage mit einer oder mehreren allegoriſchen Figuren. Das Denkmal für *Joſef Struber*, den Führer der Landesverteidiger des Pongaues im Jahre 1809, auf dem Paſſe Lueg im Pongau in Salzburg, ein Werk von *Spannring*, zeigt z. B. einen 6 m hohen und 4 m breiten pyramidalen Aufbau aus Findlingen mit dem Reliefporträt *Struber*'s.

»Einen ſchönen Hirtenknaben ſah ich in der alten Tracht des Pongauer Landes, der mit der einen Hand ſeinen breitkrempigen Hut wie ſchützend über das Salzburger Landeswappen hält und mit der anderen die Edelraute, den Lorbeer der Berge, zum Bildnis *Joſef Struber*'s emporſtreckt. Den Landesverteidigern des Pongaues im Jahre 1809 und ihrem Führer *Joſef Struber*, ſo lautet die phraſenloſe Inſchrift.

114) Siehe: Leipz. Illuſtr. Zeitg., 17. Okt. 1896.

Und wenn es wahr iſt, daſs die Steine reden, ſo war's mir, als ob dieſer Denkſtein im Dialekt redete, in der heimatlichen Mundart der Alpen. Kein groſses Heldenepos iſt es, das uns in dem Denkmal ſchlecht und recht erzählt wird. Es iſt nur die Geſchichte Eines von Vielen, und ihr Held iſt einer jener bäuerlichen Krieger und Sieger, welche ihren Namen in die Geſchichte der öſterreichiſchen Befreiungskämpfe ſtark und froh eingeſchrieben haben ... eine Skulptur im Volkston. Ein in die Felſen gehauenes Trutzlied, quellenrein und gebirgsfriſch, und eben deshalb auch für denkmalmüde Augen von ſo erobernder Eigentümlichkeit. Der Künſtler, der es geſchaffen, *Hubert Spannring*, hat ſeine volkstümliche Aufgabe richtig

Fig. 3.



Denkmal zur Erinnerung an den Durchſtich des *Mont Fréjus* zu Turin.
(Mont-Cenis-Tunnel.)

erfaſst und jede Heldenpoſe, jede verſteinerte Phraſe vermieden. Ein Wahrzeichen der Heimatliebe, hebt ſich das Monument aus dem Immergrün der tiefdunklen Wälder und bringt uns ſofort in eine perſönliche Beziehung zu dem Manne, den es feiern will.« *(Blumenthal.)*

360. Mont-Cenis-Denkmal zu Turin.

Eines der bedeutendſten Werke dieſer Art iſt das Denkmal zur Erinnerung an den Fréjus-Durchſtich (Mont-Cenis-Tunnel) auf der Piazza dello Statuto in Turin (Fig. 3).

Das Denkmal hat die Form eines Brunnens; es erhebt ſich auf dem mit gärtneriſchen Anlagen geſchmückten Platz als eine unregelmäſsige Pyramide aus Felsgeſtein, belebt durch die allegoriſchen Figuren der Titanen der heidniſchen Mythologie, vertrieben vom Genius der Wiſſenſchaft, der in die Felſen die Namen der Erbauer des Mont-Cenis-Tunnels: *Sommeiller*, *Grattoni* und *Grand's* eingezeichnet hat. Das Denkmal wurde 1882 enthüllt.

Eine für die moderne Denkmalkunſt vielfach vorbildlich geweſene Ueberlieferung aus vorgeſchichtlicher Zeit ſind die Steingehege. In den verſchiedenſten Ländern gibt es Steinkreiſe, Steingehege, Cromlechs (Crom = Kreis, Lech = Stein) und tafelförmige Grabmäler oder Dolmen, aus mehreren aufragenden Steinen oder Steinplatten beſtehend, auf die ein flacher Stein zu einer Art Portal gelegt iſt. Reich an Denkmälern dieſer Art aus der Vorzeit ſind die Bretagne, Jütland, Skandinavien (Bautaſteine); auch in Deutſchland und den ſlaviſchen Ländern kommen ſie vor. Die Verbreitung findet aber in Europa keine Grenze; denn auch Aſien, Afrika und Amerika tragen zahlreiche Beiſpiele ſolcher vorgeſchichtlicher Steindenkmäler. In der Bibel werden ſie als Erinnerungszeichen an groſse Ereigniſſe im Leben der Patriarchen und Helden wie in der Geſchichte der Völker erwähnt. So richtete *Jakob* einen Stein an der Stätte ſeines Traumes auf, und *Joſua* baute bei ſeinem Einzuge in das Gelobte Land einen Steinhügel auf. Ob es Erinnerungsmale im Sinne der Steingehege im ſüdlichen England waren, die durch ihre Gröſse, ihre wunderbare Anordnung und die Macht ihrer Wirkung auf die Inſtinkte der Naturvölker ihren Einfluſs nicht verfagten, ſteht dahin. Die Ebene von Salisbury im ſüdlichen England muſs ehemals eine reiche Zahl ſolcher Steine oder Steingehege getragen haben, die wohl erratiſche Blöcke waren, die von den Urvölkern zu regelmäſsigen Gebilden zuſammengefügt wurden. Der Lanyon Quoit bei Penzance, der ſüdlichſten Stadt Englands in der Grafſchaft Cornwall, iſt einer der Cairns, die vielleicht Opferſtätten der Kelten, vielleicht auch Grabſteine berühmter Helden waren. Nach neueren Unterſuchungen, die ſich u. a. auch auf aſtronomiſche Beobachtungen ſtützen, ſind die Steingehege in England im neolithiſchen Zeitalter oder ſpäteſtens in der Bronzezeit errichtet worden. Die Cairns kommen als einzelne Steinblöcke oder auch hier ſchon übereinandergelegt vor.

361. Steingehege in Südengland.

Die bedeutendſten Beiſpiele ſind die Steingehege von Avebury und Stonehenge in Salisbury im ſüdlichen England. Die Anlage von Avebury ſcheint die ältere, aber weniger bekannte zu ſein (Fig. 4).

Soweit man nach den noch vorhandenen Reſten urteilen kann, beſtand das angeblich druidiſche Heiligtum urſprünglich aus einer kreisförmigen Erdumwallung mit einer Vertiefung oder einem trockenen Graben, deſſen innerer Rand von einem Kreiſe aufrecht ſtehender, unbehauener Steinblöcke umgeben war. Dieſer groſse Kreis umſchloſs zwei in der Mitte nebeneinander liegende kleinere Kreiſe, die nicht wie der groſse aus einer Einzelreihe, ſondern aus einer Doppelreihe von Steinen beſtanden. Die äuſsere Umwallung war an zwei Stellen, im Südoſten und Südweſten, durchbrochen, und nach dieſen Himmelsrichtungen liefen zwei gekrümmte Steinreihen, die eine eine Viertelmeile lang, die andere ſogar noch darüber. Sie bildeten ſo einen weiten Halbkreis, und jede dieſer Doppelreihen muſste urſprünglich aus etwa 200 Steinen beſtanden haben, während die Zahl aller, die des groſsen und der kleineren Kreiſe, ſich auf über 600 belaufen haben müſste. Der eine Steingang endete auf einem Hügel, der Hakpen oder Overton Hill heiſst. Ueber ihn hinweg führte die alte britiſche Straſse. Dieſe Steinreihe endete in einer Ellipſe von aufrecht ſtehenden, doppelten Steinen, während die andere, nach Südweſten gehende Steinreihe mit einem einzelnen Steine abſchloſs. Aus der Vogelperſpektive müſſen dieſe beiden gekrümmten Steinreihen wie eine ungeheure Schlange ausgeſehen haben, deren Kopf die Ellipſe bildete, während das Schwanzende ſpitz auslief. Darum haben manche Altertumsforſcher dieſe Steine auch als ein Sinnbild der Schlange gedeutet, deren Verehrung mit dem Sonnendienſte zuſammenhing. Zieht man von der Mitte des groſsen Steinkreiſes in der Umwallung eine gerade Linie nach Süden, ſo liegt genau in der Mitte zwiſchen Kopf und Schwanz der Schlangenlinie Silbury Hill, ein künſtlicher Erdhügel, der gröſste ſeiner Art in Europa, denn er iſt jetzt noch 130 engl. Fuſs (rund 40 m) hoch und hat einen unteren Durchmeſſer von 500 Fuſs (rund 150 m), einen oberen von 105 Fuſs (etwa 32 m). Von dieſem urſprünglichen Plane des alten Heiligtumes ſind aber nur noch für ein in ſolchen Dingen geübtes Auge Spuren vorhanden; die meiſten Steine ſind verſchwunden. Im Jahre 1648 zählte *Aubrey*, ein Altertumsforſcher, der wohl zuerſt eine Beſchreibung der Anordnung dieſer Steingehege gab, noch im groſsen Kreiſe 63 Steinblöcke; 100 Jahre ſpäter waren nur noch 29 übrig; am Anfang des XIX. Jahrhunderts werden noch 17 erwähnt, und jetzt

iſt ihre Zahl auf 9 herabgeſunken. Das Rohe der Anlage, die unbehauenen Steine, wie ſie in der Natur vorkamen, weiſen darauf hin, daſs ſie in einer Zeit aufgeſtellt wurden, in welcher man den Gebrauch der Metalle noch nicht kannte. In Stonehenge ſind die Steine ſchon bearbeitet; auch iſt ihre Anordnung weſentlich anders. Der Steinkreis beſteht aus einer dreifachen Reihe von Steinblöcken, die nach dem Inneren zu immer kleiner werden. Der äuſsere, gröſste und höchſte Kreis aber hat eine abweichende Anordnung. Hier ſind immer zwei der aufrechten Steine von gleicher Höhe und tragen einen dritten, der quer darüber liegt, ſo daſs Figuren entſtehen, die ungeheuren Thürgerüſten gleichen. Alle dieſe Steine ſind bearbeitet; die beiden Pfoſten enden in Zapfen, und der darauf ruhende Querbalken hat an jedem Ende ein Loch, in das die Zapfen hineinpaſſen. Auch hat der in der Erde verborgene Fuſs der Pfoſten ſeitliche Verlängerungen, die wie Zähne in den Boden eingreifen. Dadurch erklärt ſich die merkwürdige Feſtigkeit dieſes Baues, der Jahrtauſenden getrotzt hat.

Zweck und Beſtimmung dieſer Anlagen ſind nicht bekannt. Daſs ſie Tempel und druidiſchen Urſprunges ſeien, iſt eine Hypotheſe. Merkwürdig iſt es, daſs zwei ſo umfangreiche Anlagen in ſo geringer Entfernung voneinander liegen; denn in gerader Linie iſt Stonehenge von Avebury nur etwa 4 engl. Meilen entfernt. Stonehenge iſt bedeutend kleiner an Umfang; es nimmt nur einen Flächenraum

Fig. 4.

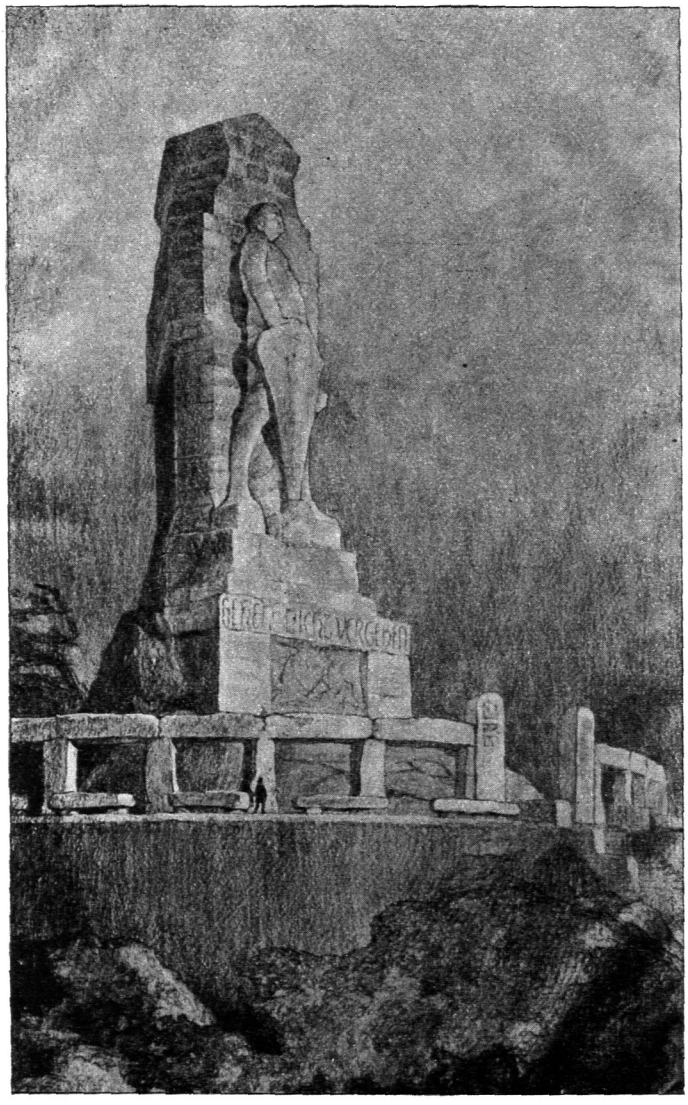


Steingehege zu Salisbury.

von etwa 150 m Durchmeſſer ein. Daſs ſie Heiligtümer waren, dafür könnte der Umſtand ſprechen, daſs ſich rings um beide Orte eine groſse Menge Hügelgräber finden. Doch hat die Hypotheſe weiten Spielraum. Stonehenge iſt nacheinander zu einem Tempel etruriſchen Stils, zu einem Heiligtum des Apollo oder des Buddha, Avebury zu einem römiſchen Amphitheater, halb ſo groſs wie das Koloſſeum, oder zu einer Gedächtnisſtätte an die letzte Schlacht des ſagenhaften Königs *Arthur* gemacht worden. Ein Altertumsforſcher läſst Stonehenge wohl als Bauwerk gelten, macht aber Avebury zu einem britiſchen Lagerplatz und erklärt die Steingänge für ein Spiel der Natur, etwa eine Moräne. Ebenſo abweichend ſind die Behauptungen über das Alter beider Anlagen. Ein Forſcher hat behauptet, Stonehenge ſei älter als die Sündflut und Avebury von *Adam* ſelber nach der Vertreibung aus dem Paradieſe errichtet worden, während andere an der Meinung feſthalten, daſs beide Steinkreiſe erſt in nachrömiſcher Zeit entſtanden ſind. Dieſe Meinung ſtützt ſich darauf, daſs kein römiſcher Schriftſteller von dieſen Steindenkmalen ſpricht, daſs vor den Römern die Bearbeitung der Steine in Britannien nicht bekannt geweſen wäre, und daſs endlich die groſse Römerſtraſse, die von London quer durch den Süden Englands nach Bath führte, unter Silbury Hill hätte hindurchgehen müſſen, da die Römer ihre Straſsen ſtets in möglichſt gerader Linie anlegten. Doch hält *Lord Avebury (Sir John Lubbock)* beide Plätze für viel älter als die Herrſchaft der Römer in England und hat die letztere Behauptung dadurch entkräftet, daſs er die Spuren der Römerſtraſse um den Hügel aufdecken lieſs. Dadurch wurde es erſichtlich, daſs die Straſse eine unbedeutende Schwenkung machte, um den Hügel zu umgehen.

Auch die Geologen haben ſich vielfach mit den beiden Denkmälern beſchäftigt. Das Geſtein des äuſseren Kreiſes von Stonehenge iſt ein grüngrauer Sandſtein, der ſich noch in Steinbrüchen in der Nähe von Salisbury Plain findet und, der Luft ausgeſetzt, eine groſse Härte annimmt. Die Steine der inneren Kreiſe beſtehen aus Granit, Hornblende und anderen Geſteinsarten, die in der Nachbarſchaft vorkommen. Doch gehen die am weiteſten verbreiteten Anſichten dahin, daſs alle dieſe Steine erratiſche Blöcke ſeien, in der Nähe gefunden und nicht aus gröſserer Entfernung hergeſchafft.

Fig. 5.



Schmitz' Entwurf für ein *Bismarck*-Denkmal zu Hamburg.

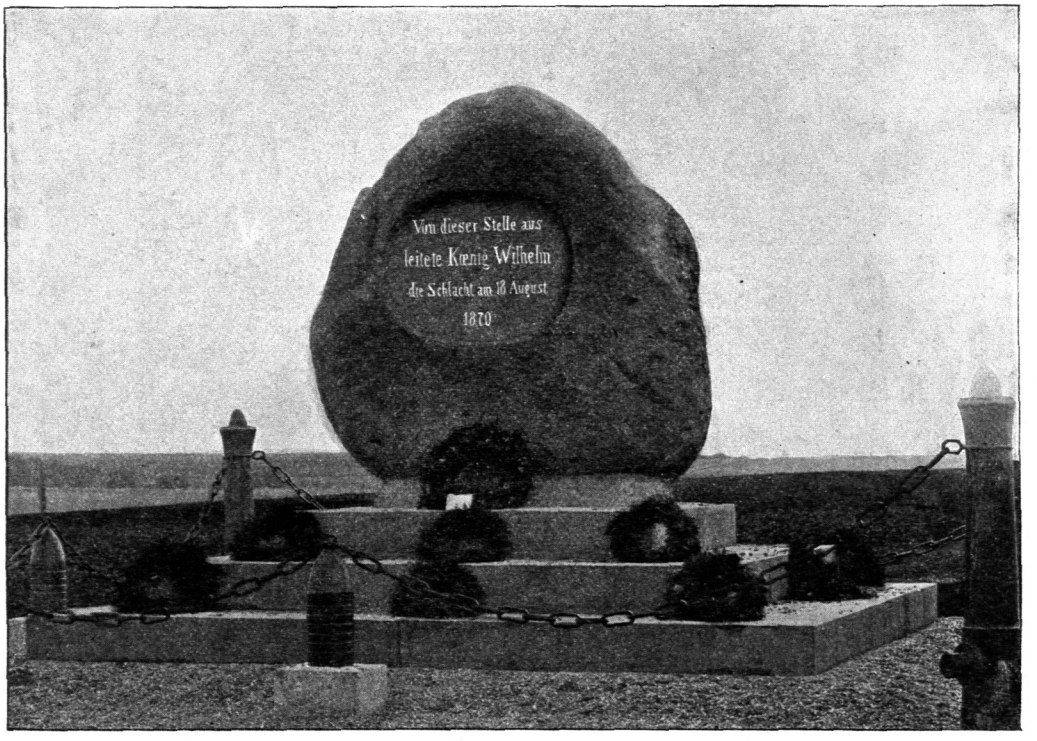
Ein Wiederherſtellungsverſuch iſt in der unten genannten Zeitſchrift [115]) gemacht. Ein Bild des einen Steingeheges in Salisbury gibt Fig. 4, die aber leider keinen Menſchenmaſsſtab enthält, ſo daſs die Gröſse des Eindruckes nicht gewürdigt werden kann.

[115]) Denkmalpflege 1901, S. 67 ff.

Für die moderne Denkmalkunſt haben die vorgeſchichtlichen Steine und Steingehege vor allem für die Geſtaltung der deutſchen *Bismarck*-Denkmäler Anregungen gegeben. Die bereits mythiſch gewordene Geſtalt *Bismarck*'s, des Schöpfers des neuen Reiches, lieſs viele Künſtler auf mythiſche Motive als einer entſprechenden Denkmalform ſinnen, und man glaubte in der urwüchſigen Kraft der alten Denkmäler das ſymboliſche Bild für die ſeltene Kraft gefunden zu haben, mit der das neue Reich geſchmiedet wurde. Einen der intereſſanteſten Verſuche in dieſer Richtung hat *Schmitz* mit ſeinem Entwurf für ein *Bismarck*-Denkmal in Hamburg gemacht. Der freie, landſchaftliche Charakter der Oertlichkeit ſchien dazu aufzufordern, in dieſem Falle von Kunſtformen ſo weit abzuſehen, als es die notwendige Charakteriſierung des Denkmales erforderte. So entſtand der eigenartige Denkmalentwurf in Fig. 5.

362. *Bismarck*-Denkmal für Hamburg.

Fig. 6.



Kaiſer *Wilhelm*-Denkſtein bei Gravelotte.

c) Gedenkſteine.

1) Unbehauen und ohne Kunſtform.

An die prähiſtoriſchen Zeiten, an die Uebung der Dolmen und Steingehege erinnert der unbehauene, mit einer Inſchrift, einem ſymboliſchen Zeichen oder mit einem Porträtbilde verſehene Gedenkſtein. Ein bekanntes Beiſpiel aus dem Mittelalter iſt der *Hufs*-Stein bei Konſtanz, aufgeſtellt an der Stelle, an welcher der tſchechiſche Reformator am 6. Juli 1415 für ſeine Ueberzeugung den Verbrennungstod erlitt.

363. Unbehauene Gedenkſteine.

Beiſpiele aus neueſter Zeit ſind der 4 m hohe Findling, welcher zu Ehren des im Jahre 1708 in Hamburg geborenen Dichters *v. Hagedorn* († 1754) im Eichenpark

an der Aufsenalfter aufgerichtet wurde. Eine in den Findling eingelaffene Metallplatte ftellt den Dichter in ganzer Figur dar; fie ift ein Werk des Bildhauers *Börner*. Ferner der Kaifer *Wilhelm*-Denkftein auf dem Schlachtfelde von Gravelotte, ein natürlicher Findling, der auf einem dreiftufigen Unterbau aufgeftellt wurde (Fig. 6). Das *Rofenberg*-Denkmal in Hannover, von den Kavallerieoffizieren der deutfchen Armee dem berühmten Reitergeneral in den Anlagen vor der Technifchen Hochfchule errichtet, ift ein Steinkolofs aus der Schorfheide, ein Granitfindling, in welchen das Medaillonporträt des Generals aus Bronze eingelaffen wurde.

Unten am Denkmal ruhen auf einer Steinplatte die Pelzmütze mit dem Reiherbufch, Hufarenfchärpe, Säbel und Säbeltafche. Der unmittelbaren Umgebung des Denkmales hat man den einfachen, ruhigen

Fig. 7.



Gräberftrafse zu Pompeji.

Heidecharakter gegeben. Zwifchen kleineren Findlingen, die dem mächtigen Steine vorgelagert find, find Wacholder, Krummholzkiefern u. f. w. angepflanzt.

Ein *Bismarck*-Denkmal in Form eines unbehauenen Denkfteines wurde auf dem Werderberge bei Edenkoben in der bayerifchen Rheinpfalz aufgeftellt.

Eine $3{,}00^{m}$ hohe und $2{,}60^{m}$ breite Sandfteinplatte wurde von einem Felsblocke abgekeilt und durch den Bildhauer *Berndt* ein Medaillonporträt *Bismarck*'s in Flachrelief und in fünffacher Lebensgröfse herausgemeifselt.

2) Mit architektonifcher Kunftform.

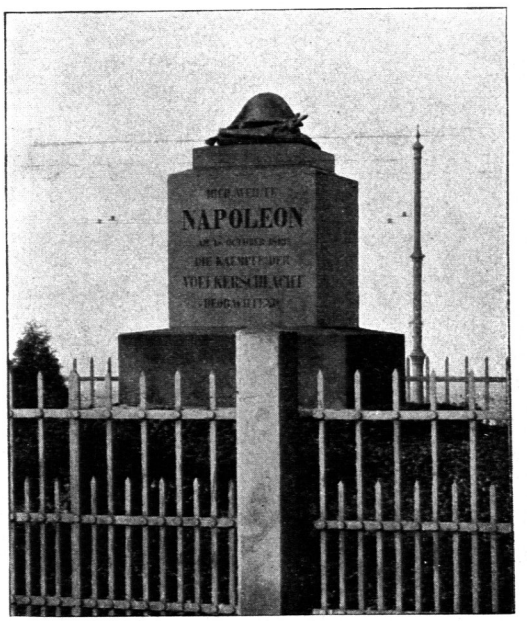
364. Denkfteine mit architektonifcher Kunftform.

Unendlich mannigfaltig find die Gedenkfteine mit architektonifcher Kunftform, deren Grundform fich dem breit ruhenden Würfel nähert. Namentlich das Grab- und das einfache Schlachtendenkmal verwenden diefe Form unter Bereicherung durch

Inſchriften, Porträtmedaillons, Trophäen u. ſ. w. Beiſpiele ſolcher Denkmäler aus dem Altertum enthält die in Fig. 7 dargeſtellte Gräberſtraſse in Pompeji. Während der griechiſche Friedhof mehr die Form der Stele aufweiſt, iſt der römiſche mehr durch den altarartigen, würfelförmigen, architektoniſch gegliederten Denkſtein bevölkert. Daſs er in Pompeji vielfach gemauert wurde, hatte auf ſeine Form keinen Einfluſs.

Die neueren Kirchhöfe und Schlachtfelder weiſen eine reiche Anzahl derartiger Denkmäler auf. Am bekannteſten iſt der *Napoleon*-Stein bei Leipzig (Fig. 8), ein würfelförmiger Denkſtein, der die Stelle bezeichnet, an welcher *Napoleon I.* am 18. Oktober 1813 die entſcheidende Völkerſchlacht beobachtete. In der unmittelbaren Nähe des Denkſteines wird ſich das Völkerſchlacht-Denkmal erheben.

Fig. 8.



Napoleon-Stein bei Leipzig.

Gleichfalls Würfelform auf mehreren Stufen hat der Prinz-*Friedrich-Karl*-Denkſtein bei Vionville.

d) Obelisken.

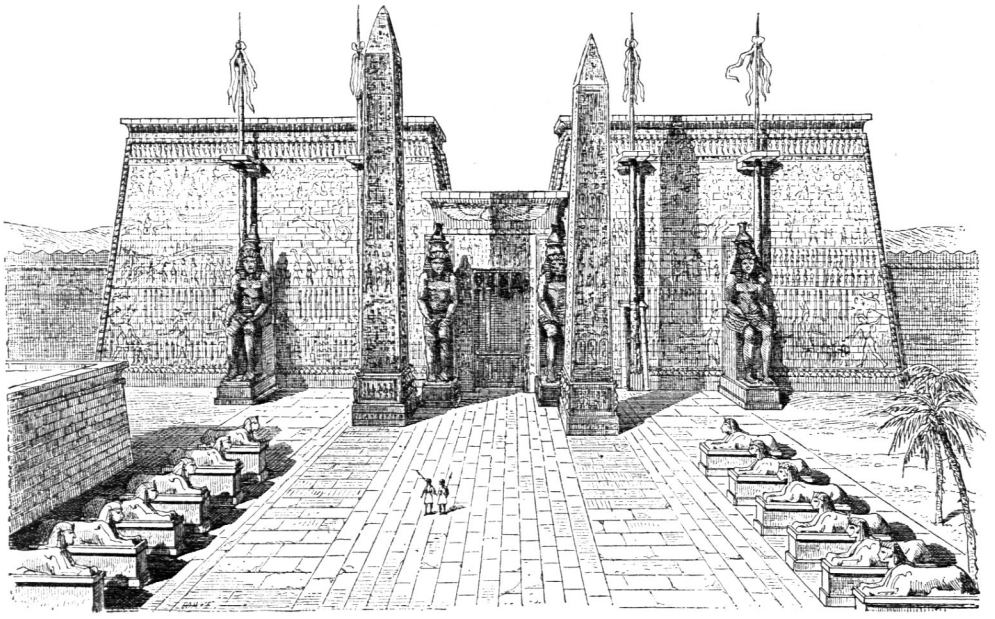
1) Obelisk in einfacher Geſtalt.

365. Einfache Obelisken.

Kaum eine andere Denkmalform zeigt eine ſo ununterbrochene Anwendung von der Zeit des älteſten Altertums bis heute wie der Obelisk. In gleicher Weiſe wird ſeine Form zu profanen wie zu Grabdenkmälern verwendet, und in der mannigfachſten Art wird die urſprüngliche einfache Geſtalt, die unter dem Einfluſſe des ſchwer zu bearbeitenden ägyptiſchen Eruptivgeſteines entſtand, ſpäter bereichert. Es iſt jedoch nicht zu verkennen, daſs durch dieſe Bereicherungen aller Art die einfache und groſse Wirkung der Obelisken der Frühzeit, wie wir ſie heute noch auf einer Anzahl Plätze der modernen Groſsſtädte beobachten können, in nahezu allen Fällen

zerſtört wurde. Auch auf dieſem engeren Gebiete vollzieht ſich eine der merkwürdigſten Rechtfertigungen, die das Altertum im Laufe der Zeit durch die Jahrhunderte und Jahrtauſende erhalten hat. Was auch ſpätere Jahrhunderte erſonnen haben, wie vielgeſtaltig auch die Bereicherungen ſind, welche moderne Künſtler der alten Form des Obelisken hinzugefügt haben; wie ſehr man beſtrebt war, die urſprüngliche Form der Empfindung der Schaffenszeit des Künſtlers anzupaſſen — nichts hat die ſchlichte Gröſse und das monumentale Linienſpiel des ägyptiſchen Obelisken zu übertreffen vermocht, und von allen ſpäteren Erſcheinungen ſind noch immer diejenigen von gröſster Wirkung geblieben, welche ſich, unbeſchadet der freien Entwickelung in der Geſamtform, wie es z. B. in München geſchah, in der Geſtaltung der Einfachheit der Frühzeit näherten.

Fig. 9.



Hauptanſicht des Tempels von Lukſor.
Nach einer Wiederherſtellung von *Chipiez*[116]).

366. Urſprung.

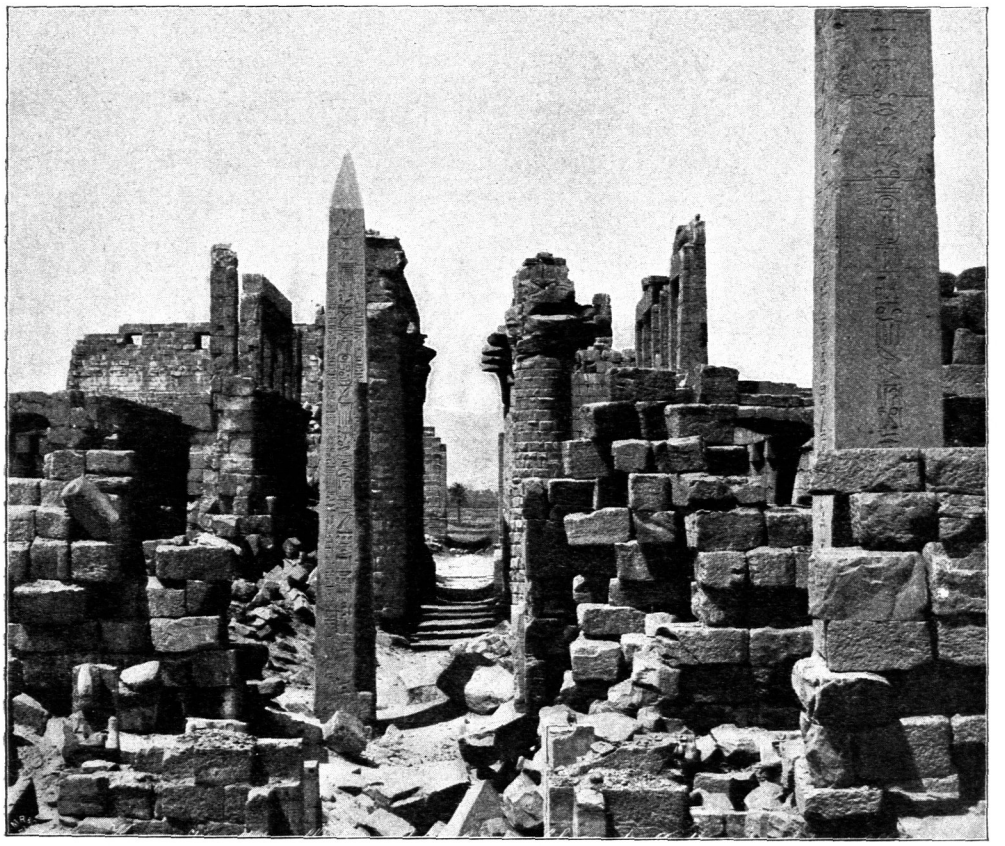
Der Obelisk (ὀβελός = Spieſs; ὀβελίσκος = Spieſschen; arabiſch: *meſallet farûn* = Pharaos Nadel; italieniſch: *guglie* = Nadeln) leitet ſeinen Urſprung auf das babyloniſch-aſſyriſche und das ägyptiſche Altertum zurück. Mit dem Ausdruck »Obelisk« wird ein vierkantiger Pfeiler, meiſtens quadratiſchen, bisweilen auch länglichen Querſchnittes, meiſt aus Granit, ſeltener (in Karnak) aus Sandſtein, belegt, welcher ſich leicht verjüngt und in eine pyramidenförmige Spitze, das Pyramidion, ausläuft. Den Obelisken wird eine verſchiedene ſymboliſche Bedeutung untergelegt. Die einen erkennen in ihnen ein Symbol des Sonnenſtrahles, andere ein Symbol des ithyphalliſchen Gottes, des zeugenden Ammon. Vielleicht auch waren ſie ein Zeichen der Beſtändigkeit, worauf der Umſtand hinzudeuten ſcheint, daſs im neuen Reiche die

116) Fakſ.-Repr. nach: PERROT, G. & CH. CHIPIEZ. *Hiſtoire de l'art dans l'antiquité*. Abt. 1: *Égypte*. Paris 1882. — Deutſch von E. PIETSCHMANN. Leipzig 1882—84.

Silbe *men* (Beſtändigkeit) durch das Zeichen eines Obelisken dargeſtellt wird. Zwiſchen den Jahren 4000 und 3000 vor Chr. herrſchte in Babylon König *Manichtuſu*. In Suſa wurde aus ſeiner Epoche ein Obelisk gefunden, der zu einem der berühmteſten ſeiner Art wurde; denn er trug eine Inſchrift, die Kunde gab von einer beinahe ſozialiſtiſchen Geſetzesordnung in Babylonien.

Die Anwendung der Obelisken war eine verſchiedene. Nach *Borchardt* hat ſich aus Inſchriften der ägyptiſchen Obelisken ergeben, daſs ihr Zweck war, das 30jährige Jubiläum der Ernennung der ägyptiſchen Herrſcher zum Thronfolger

Fig. 10.



Tempelruinen von Karnak mit den Obelisken *Thutmes I.* und ſeiner Tochter *Hataſu*.

zu feiern. Mit dem Tempel verbunden ſtehen ſie je vier zu beiden Seiten des Einganges (Fig. 9 [116]). Sind dieſe äuſseren Eingänge durch fortſchreitende Umbauung des Tempels zu inneren Eingängen geworden, ſo behalten ſie ihren Platz. So ſtanden *Hataſu*'s Obelisken in Karnak zu der Zeit, als ſie errichtet wurden, an der Auſsenfaſſade des damaligen Ammontempels; erſt als der Tempel in der XVIII. Dynaſtie und durch Amenophis III. erweitert wurde, fand ihr Einſchluſs in eine Gebäudegruppe ſtatt (Fig. 10). Man hat ferner kleinere Obelisken, aus Kalkſtein, in Grabanlagen und insbeſondere in der Nekropole von Theben gefunden; hier ſchmückten ſie die Königsgräber der XI. Dynaſtie.

367. Abmeſſungen. Die Grabobelisken ſind 0,60 m hoch, diejenigen der Königsgräber der thebaiſchen Nekropole 3,30 m; ein Obelisk in der gemalten Darſtellung eines Palaſtes wird auf 4 m geſchätzt. Neben dieſen beſcheidenen Maſsen ſtehen ungewöhnlich groſse Maſse. Nach *Diodor* ſoll *Seſoſtris* Obelisken von 120 ägyptiſchen Ellen oder über 55 m Höhe errichtet haben. Andere Nachrichten berichten von 40, 36 und 35 m hohen »Spiſschen«. Der höchſte bekannte Obelisk, derjenige der *Hatafu* im Tempel von Karnak, der aus einem einzigen Block des in unbegrenztem Maſse zu gewinnenden Granits beſteht, miſst 33,20 m. Der älteſte der gröſseren Obelisken Aegyptens, der Obelisk des *Uſertefen* der I. und der XII. Dynaſtie aus dem alten Heliopolis, dem heutigen Matarîye, erreicht eine Höhe von 20,57 m. Von den vor dem erſten Pylon des Tempels von Lukſor unter *Ramſes II.* errichteten Obelisken hat der eine 25,03 m, der andere 23,57 m Höhe. Die Obelisken waren durchweg Monolithe, und die verſchiedene Gröſse der eben erwähnten, vor demſelben Pylon ſtehenden Obelisken mag auf die Schwierigkeit hinweiſen, mit welcher oft die Beſchaffung eines gleichförmigen Steinmaterials verbunden war.

Die Obelisken ſtanden auf einer Baſis, die entweder aus einer einfachen Platte oder, wie bei den Obelisken des Tempels von Lukſor, aus einem regelrechten Sockel beſtand. Den kleineren Obelisken von Lukſor machte im Jahre 1831 oder 1836 *Mehemed Ali* Frankreich zum Geſchenk; er wurde auf der *Place de la Concorde* auf einem neuen Sockel aufgeſtellt. Der alte Sockel, von dem ſich Teile im Louvre befinden, war mehrſtufig; der Sockelfuſs wurde von einem Hieroglyphenband umzogen; an zwei Seiten ſtanden auf dem Abſatz je 4 Hundskopfaffen in anbetender Stellung, beinahe vollrund. Die übrigen beiden Seiten zierten Reliefdarſtellungen des Nilgottes, welcher Ammon Opfer darbringt.

368. Pyramidion. Das Pyramidion der Obelisken war entweder mit Figuren geziert, oder es war mit einer Spitze aus vergoldeter Bronze beſchlagen. Als *Hittorf* den Obelisken von Lukſor auf der *Place de la Concorde* zu Paris aufſtellte, war er vor die Frage geſtellt, ein vergoldetes Pyramidion wieder anzubringen; ſeine Studien darüber faſste er zuſammen in der unten genannten Schrift [117]). *Mariette* erwähnt eine Stelle *Abdallatîf*'s aus dem XIII. Jahrhundert über den Obelisken von Matarîye, in welcher dieſer arabiſche Schriftſteller berichtet, daſs das Kopfende des Obelisken mit einem trichterförmigen Kupferhute bedeckt iſt, der von der Spitze 3 Ellen abwärts reicht. Wegen des Regens und der Jahre ſei das Kupfer verroſtet und habe eine grüne Farbe angenommen, die zum Teil am Schafte entlang gefloſſen ſei. Auch über die Befeſtigung der Metallkrönung hat *Hittorf* Studien gemacht und dabei auf einen 5 bis 6 cm breiten glatten Rand am Beginn des Pyramidion hingewieſen. *Hittorf* aber drang in Paris mit dem Nachweis eines metallenen und vergoldeten Pyramidion nicht durch; man hielt die Sonnenſcheinwirkung einer glatten, polierten, vergoldeten Fläche für nicht im ägyptiſchen Sinne liegend. Doch mit Unrecht, da das Gold in dem Schmuck der ägyptiſchen Bauwerke eine groſse Rolle ſpielte. Von der Kuppe des Obelisken der *Hatafu* zu Karnak ſagt die Piedeſtalinſchrift desſelben, ſie ſei mit »reinem Golde, genommen von den Häuptlingen der Fremdvölker« überdeckt geweſen; ein Hinweis auf einen Ueberzug aus vergoldeter Bronze, wie ihn das Pyramidion des Obelisken von Heliopolis gehabt haben muſs, oder auch auf eine

117) Hittorf, J. J. *Précis ſur les pyramidions de bronze doré employés par les anciens Egyptiens comme couronnement de quelques-uns de leurs obélisques, à l'appui de la propoſition de reſtituer de la même manière le pyramidion de l'obélisque de Lukſor.* Paris 1836.

goldene, darüber aufgeſtellte Kugel, wie dergleichen auf einzelnen Basreliefs zu Sakkara dargeſtellt iſt. Zudem war dieſer Obelisk beſtimmt von oben bis unten vergoldet. Doch, meint *Mariette* [118]), nehme man wahr, erſtlich, daſs die Grundfläche der Hieroglyphen poliert worden ſei, und zweitens, daſs die flachen Seitenflächen verhältnismäſsig uneben gelaſſen ſeien, ſo ſchlieſse man daraus, daſs die Vergoldung nur die Seitenflächen erfahren, die Hieroglyphen dagegen ihre Granitfarbe und ihren Granitgrund behalten hätten.

369. Farbiger Ueberzug der ägyptiſchen Obelisken.

Da nach *Wilkinſon* [119]) die Aegypter ihre Steinbauten mit Stuck und Farbe überzogen und dies ſelbſt bei den ſchönen Graniten der Obelisken thaten, ſo hat man eine Reihe von Denkmälern im Louvre, die aus hartem politurfähigem Eruptivgeſtein gearbeitet ſind, auf Putz- und Farbenreſte unterſucht und in der That ſolche in den vertieft eingegrabenen Figuren und Hieroglyphen gefunden. In dieſem Sinne hat *Mariette* auch den Obelisken der *Hataſu* unterſucht und iſt aus dieſer Unterſuchung und aus der Inſchrift zu dem Schluſs gekommen, daſs dieſer Obelisk einen Ueberzug aus weiſsem Stuck gehabt habe und über dieſem von oben bis unten vergoldet geweſen ſei. Nur der polierte Untergrund der Hieroglyphen hatte ſeine Granitfarbe behalten [120]). Es iſt durch Inſchriften beglaubigt, daſs bereits zur Zeit des *Cheops* farbige Obelisken gebräuchlich waren. In den Abbildungen der Totenbuchpapyrus finden ſich häufig bemalte Obelisken; ſo in einem Exemplar zu Leyden ein grüner Obelisk mit ſchwarzer und ein weiſser Obelisk mit grüner Spitze. Vielleicht läſst auch dieſe Angabe darauf ſchlieſsen, daſs die Obelisken, ſelbſt wenn ſie aus ſchönem Steinmaterial waren, einen Ueberzug mit Farbe beſaſsen.

Fig. 11.



Obelisk auf *Piazza del Popolo* zu Rom.

In der Einzelausbildung der Obelisken treffen wir ſchon im ägyptiſchen Altertum auf die Beobachtung jener Feinheiten, welche bei den griechiſchen Bauwerken der Blütezeit beſonders hervorgehoben zu werden pflegt. So haben die Obelisken auch eine Schwellung erhalten. Bei den Obelisken von Lukſor betrug ſie etwa 34 mm.

Eine beſondere Form hat der 13 m hohe Obelisk von Ebgîg im Fayûm, welcher, da er *Uſerteſen*'s *I.* Königsringe beſitzt, aus der Zeit des Obelisken von Heliopolis ſtammt. Sein Querſchnitt iſt rechteckig; er iſt an der Baſis 1,80 m breit und 1,90 m lang und iſt einer Stele von groſsen Abmeſſungen ähnlich. Der obere Abſchluſs iſt halbtonnenförmig; 5 Reihen figürliche Reliefs ſchmücken die obere Hälfte des

118) Im: *Itinéraire de la Haute-Égypte.*

119) In: *The manners and cuſtoms of the ancient Egyptians.* London 1878.

120) Siehe das in Fuſsnote 118 genannte Werk, S. 178.

Obelisken. Dieſe Form des Obelisken iſt ſelten und ſcheint nur in Nubien verbreitet geweſen zu ſein.

Die gewöhnlichen Obelisken ſind in Aegypten in groſsem Umfange aufgerichtet worden. Sie ſind über alle Städte des Abendlandes verbreitet und liegen noch in zahlreichen ganzen Teilen oder Bruchſtücken auf den ägyptiſchen Trümmerfeldern. Vor dem Kaiſareion (Cäſareum) in Alexandrien ſtanden im Altertum die ſog. Nadeln der *Kleopatra*, zwei ſchlanke Obelisken aus dem XVI. Jahrhundert vor Chr., von welchen der eine ſeit 1878 in London, der andere ſeit 1880 in New York ſich befindet. Der letztere war 21,60 m hoch, ſtammte aus Heliopolis und wurde erſt

Fig. 12.



Obelisk und Koloſſe des Kaſtor und Pollux auf dem Quirinalplatz zu Rom.

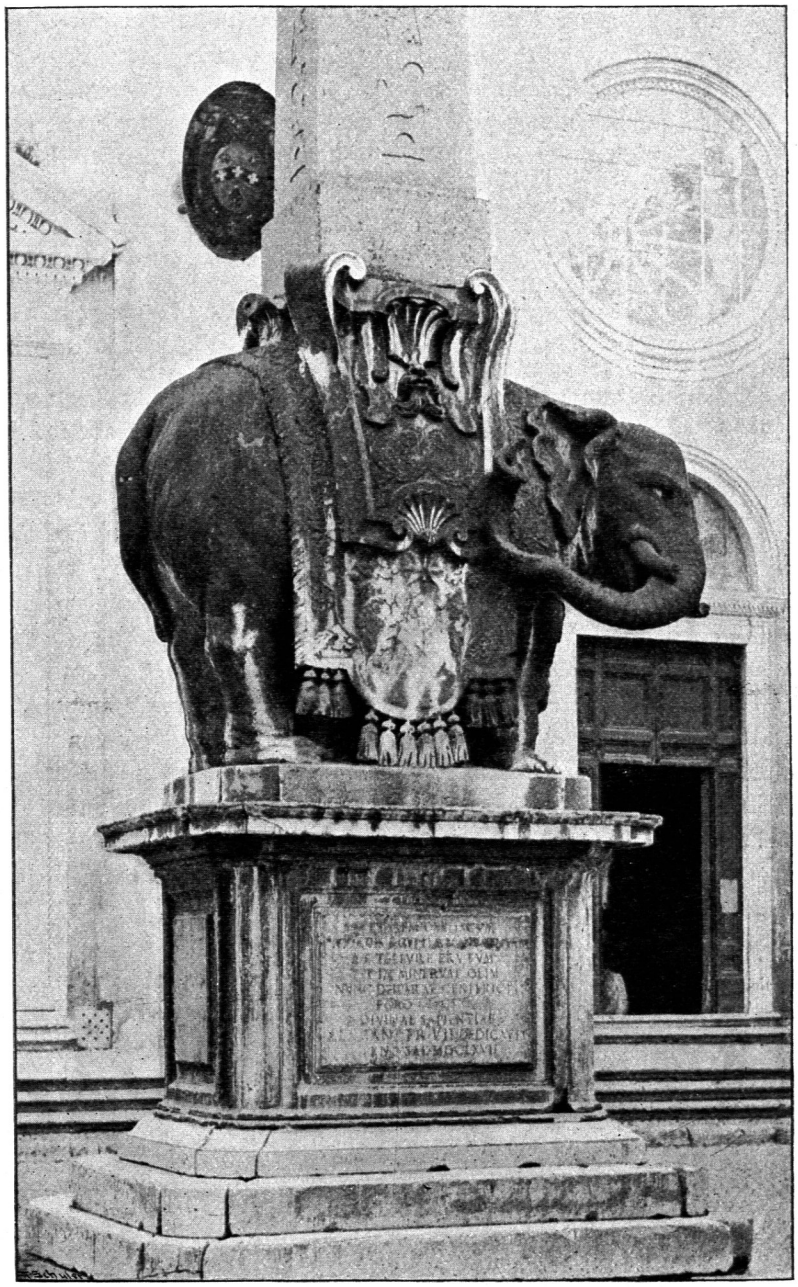
unter *Tiberius* nach Alexandria gebracht. Der andere, 22 m hoch und von 2,20 m Länge der Baſisſeite, etwa 3600 Zentner ſchwer, lag umgeſtürzt auf der Erde, bis er von *Mehemed Ali* den Engländern geſchenkt wurde, welche ihn 1877 nach London brachten und in der Nähe der Waterloobrücke aufſtellten. Einer der wenigen Obelisken, die heute noch an ihrer alten Stelle ſtehen, iſt der etwa 2100 vor Chr. im Tempel des Sonnengottes Ra im alten Heliopolis bei Kairo aufgeſtellte Obelisk; er iſt 20,27 m hoch und ſtammt vom zweiten König der XII. Dynaſtie.

370. Obelisken in Rom.

Es kann nicht auffallen, daſs die Römer von ihren ägyptiſchen Siegeszügen zahlreiche Obelisken nach Rom brachten und ſie als dekorative Denkmäler an hervorragenden Orten, wie auf dem Marsfelde, wo der Obelisk den Stand der Sonne anzu-

zeigen hatte, vor dem Mauſoleum des *Auguſtus* u. ſ. w. aufſtellten. Den heute vor der Peterskirche in Rom ſtehenden Obelisken von 25,50 m Höhe richtete *Domenico*

Fig. 13.



Obelisk auf der *Piazza della Minerva* zu Rom.

Fontana infolge eines Auftrages des Papſtes *Sixtus V.* auf. Den aus Heliopolis ſtammenden Obelisken brachte *Caligula* ſchon 39 nach Chr. nach Rom, und er wurde zunächſt auf der Spina des Cirkus des *Nero* aufgeſtellt. Schon unter Papſt

Nicolaus V. erwog man den Gedanken, den Obelisken vor dem Vatikan aufzuſtellen; doch erſt *Sixtus V.* lieſs den Gedanken in die That umſetzen. Am 10. September 1586 war die Aufſtellung beendet. Einen zweiten aus Theben ſtammenden Obelisken, in drei Teile zerbrochen, 45,50 m hoch, den *Konſtantin der Groſse* aus Heliopolis nach Rom bringen und im Cirkus Maximus aufſtellen lieſs, ſtellte *Domenico Fontana* 1588 vor *San Giovanni Laterano* auf. Auch der Obelisk auf der *Piazza del Popolo* (1587) in Rom (Fig. 11), deſſen einzelne Teile aus dem Altertum ſtammen, wurde von *Domenico Fontana* aufgerichtet. Das berühmteſte Obeliskendenkmal iſt vielleicht dasjenige auf dem Quirinalplatze in Rom (Fig. 12): die *Fontana di Monte Cavallo.* Von den Thermen des *Konſtantin* her beſaſs Rom die beiden Koloſſe des Kaſtor und Pollux mit ihren Pferden, die dem *Phidias* und dem *Praxiteles* zugeſchrieben werden. Sie wurden im Jahre 1589 unter *Sixtus V.* vor den Quirinalpalaſt verſetzt und zwar parallel gegen die Porta Pia. Unter *Pius VI.* (1787) wurden ſie in diagonaler Richtung aufgeſtellt, und es wurde der Gruppe der 14,50 m hohe Obelisk hinzugefügt, der einſt vor dem Mauſoleum des *Auguſtus* ſtand. *Pius VII.* fügte dann 1818 die antike Brunnenſchale aus orientaliſchem Granit, mit einem Umfange von 25 m, die aus dem Dioskurentempel des Forums ausgegraben worden war, hinzu; ſie ſpendet Acqua Felice.

Nicht minder berühmt iſt der Obelisk, welcher einen Teil des Mittelbrunnens der *Piazza Navona* in Rom bildet. Die Kompoſition des Ganzen ſtammt von *Bernini;* er verwendete auf Veranlaſſung des Papſtes *Innocenz X. (Pamphily)* einen Obelisken aus dem Cirkus Maxentius vor Porta San Sebaſtiano, mit den Hieroglyphennamen der Kaiſer *Veſpaſian, Titus* und *Domitian.* Durch eigenartige Aufſtellung bemerkenswert iſt der Obelisk von *Piazza della Minerva* in Rom, ein 5 m hoher ägyptiſcher Obelisk, welchen *Alexander VII.* durch *Bernini* vom Rücken eines Elefanten tragen lieſs (Fig. 13), und die *Fontana dell' Elefante* in Catania, ein Brunnen von 1736, der als Krönung einen Elefanten aus Lava hat, der einen ägyptiſchen Obelisken trägt. So nahmen ſich die Päpſte der von den römiſchen Kaiſern nach Rom gebrachten, dort aufgeſtellten, in den barbariſchen Zeiten der erſten nachchriſtlichen Jahrhunderte aber vielfach wieder umgeſtürzten Obelisken an. Bemerkenswert iſt, daſs wenn auch die alten ägyptiſchen Poſtamente vorhanden waren, die Obelisken doch nicht auf dieſen wieder aufgeſtellt wurden, ſondern daſs man für ſie neue, durch im damaligen Sinne moderne dekorative Elemente bereicherte Unterbauten ſchuf, wie dies u. a. der Obelisk auf Piazza del Popolo in Rom zeigt.

371. Obelisk des *Antinous* zu Rom.

Aufser der bereits angeführten Literatur ſei über dieſe Obelisken noch erwähnt das Werk von *Perrot & Chipiez;* ſodann die unten genannten Werke [121]). In einem Aufſatze der an vierter Stelle genannten »Mitteilungen« berichten *Erman & Hülſen* über den Obelisken des *Antinous,* welcher ſeit dem Anfange unſeres Jahrhunderts auf dem Monte Pincio in Rom ſteht. Die Unterſuchungen der beiden Gelehrten gewähren ein intereſſantes Bild darüber, wie zur Zeit des Kaiſers *Hadrian* ägyptiſche Gebräuche in Rom Eingang fanden und in dieſem Falle auf das Grabmal des *Antinous* angewendet wurden.

Auf dem im Jahre 1822 durch *Pius VI.* aufgeſtellten 9 m hohen Obelisken hatte ſchon *Champollion* vor 72 Jahren inmitten ihm unverſtändlicher Hieroglyphen den Namen des *Antinous* gefunden. Ueber

121) Zoëga. *De origine et uſu obeliscorum.* Rom 1797.
L'Hote. *Notice hiſtorique ſur les obélisques.* Paris 1836.
Gorringe. *Egyptian obelisks.* London 1885.
Mitteilungen des kaiſ. deutſchen archaeologiſchen Inſtituts zu Rom, Band II.

den Zuſammenhang, in dem dieſer Name auf der Inſchrift des Obelisken ſtand, iſt man bis jetzt im Unklaren geweſen. Die ganze Inſchrift iſt erſt von *Erman* mit Ausnahme von wenigen Stellen, welche die Witterung oder die Menſchen bei den verſchiedenen Transporten zerſtört haben, entziffert worden. Die Inſchriften nehmen zuſammen mit den bildlichen Darſtellungen die vier Seiten des Obelisken ein. Auf der einen Seite opfert *Hadrian* dem Sonnengotte Harmachis; auf der zweiten empfängt *Antinous* von *Toth*, dem Herrn der Stadt Hermopolis, in deren Nähe der Jüngling ertrunken war, ewige Jugend und ewiges Leben; auf der dritten Seite ſteht er vor *Ammon* von Theben; auf der vierten endlich wird er als Gott, als »Oſiris Antinous der Selige«, geprieſen, und es wird von ſeiner Verehrung durch die Propheten und Prieſter von Ober- und Unterägypten, von der Gründung der nach ſeinem Namen benannten neuen Stadt Antinoupolis und von dem »aus ſchönem Kalkſtein gebauten« und mit Sphinxen, Statuen und Säulen geſchmückten Tempel, der ihm dort geweiht wurde, erzählt. Aus dieſer Inſchrift nun ergibt ſich mit Sicherheit, daſs *Antinous*, der im Nil ertrank, und deſſen Grab man bisher in der von ihm benannten, zu ſeinem Andenken gegründeten, am Nil bei Hermopolis gelegenen Stadt vermutete, in der Nähe von Rom begraben wurde. Denn auf derjenigen der vier Seiten des Obelisken, auf der *Antinous* vor einem jetzt zerſtörten Gotte erſcheint, ſagt die Inſchrift: »*Antinous* ... welcher ruht in dieſer Stätte, die im Grenzfelde der Herrin des Genuſſes Hrome liegt.« Damit iſt nicht nur bewieſen, daſs *Antinous* im Grenzfelde Roms begraben liegt, ſondern auch, daſs ſein Grab ſich an der Stelle befand, wo der Obelisk vom Pincio geſtanden hat. Die Ermittelung dieſer Stelle iſt der Gegenſtand der Unterſuchung *Hülſen*'s. Vor dem Jahre 1822 lag der Obelisk ein halbes Jahrhundert lang im Vatikan. *Clemens XIV.*, der in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts Papſt war, hatte ihn von einer Fürſtin *Barberini* zum Geſchenk erhalten, und die *Barberinis* hatten ihn im Jahre 1633 aus einer Vigna vor Porta maggiore in den Garten ihres Palaſtes ſchaffen laſſen. Den Ort, wo ſie ihn fanden, bezeichnet eine etwa 360 m vom Eintritt der Acqua Felice in die Aurelianiſche Mauer an einem Pfeiler der Waſſerleitung befindliche Marmortafel, die beſagt, daſs die Brüder *Curtius* und *Marcellus Saccocci* ihn dort im Jahre 1570 aufſtellen ließen. Wo er vor dem Jahre 1570 ſtand, das hat nun *Hülſen* durch Zeugniſſe von Schriftſtellern aus der erſten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ziemlich genau nachgewieſen. Man glaubte, auf die Zeugniſſe dieſer mittelalterlichen Schriftſteller geſtützt, daſs der Obelisk auf der Spina eines Cirkus geſtanden habe, der vor der Porta maggiore im Thale der Marana in der Nähe des Amphitheatrum Caſtrenſe von dem Kaiſer *Aurelian* errichtet worden ſei. Dieſer Kaiſer habe, ſo berichtet *Piero Ligorio* (1533), den Obelisken dem Sonnengotte geweiht und dort aufgeſtellt. Dieſe Annahme erweiſt ſich nun als falſch. Die Ruinen, welche die Schriftſteller des XVI. Jahrhunderts vor der Porta maggiore fanden, waren nicht die Ueberreſte eines Cirkus, ſondern die Trümmer des Grabmales des *Antinous*. Daſs man ſie für einen Cirkus halten konnte, beweiſt, ein wie prachtvolles Denkmal der Kaiſer *Hadrian* ſeinem Liebling hat ſetzen laſſen. Die Stelle, wo der Obelisk ſtand, liegt an der Via Labicana in der Villa Saccocci, unweit der Acqua Claudia, vor Porta maggiore, hinter den Stadtmauern und dem Kloſter Santa Croce; zweifelhaft bleibt nur, ob der Obelisk auf der Höhe oder im Thale ſtand. *Hülſen* nimmt an, daſs das Grab nach ägyptiſcher Art als Hypogäum konſtruiert war, und der Pincioobelisk mit einem zweiten entſprechenden am Eingang der Gruft geſtanden habe wie die beiden Obelisken vor dem Mauſoleum des *Auguſtus*. Eine Schwierigkeit bleibt freilich zu löſen. Der Biſchof *Epiphanius* von Konſtantia berichtet ausdrücklich, daſs *Antinous* in Antinoupolis begraben liege. Wenn aber auch dieſer Biſchof über ägyptiſche Dinge oft aus eigener Anſchauung berichtet, ſein Zeugnis kann der Inſchrift des Obelisken gegenüber nicht in Betracht kommen. Er hat wahrſcheinlich ein in der Nähe der Todesſtelle errichtetes Denkmal für das Grab des unter die Götter verſetzten Jünglings gehalten.

372. Obelisken in Konſtantinopel.

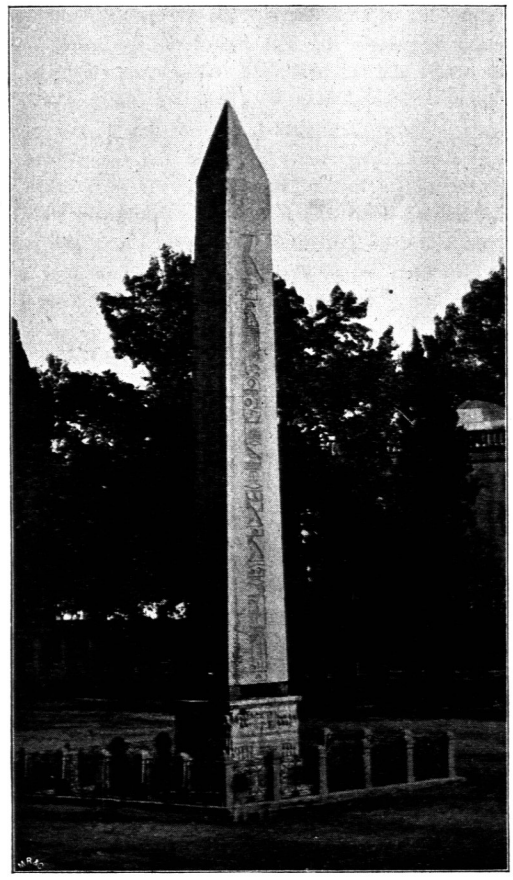
Neben den bisher genannten Denkmälern ſind noch ägyptiſche Obelisken in Konſtantinopel auf dem Hippodrom erhalten (Fig. 14). Der Hippodrom oder Atmeidan (Roſsplatz), der vornehmſte Platz von Stambul, bildet ein längliches Rechteck im Verhältnis von nahezu 1 : 2. Er war von den Kaiſern *Septimius Severus* und *Konſtantin* mit groſser Pracht angelegt. Von dieſer zeugen noch der 30 m hohe ägyptiſche Obelisk, den *Theodoſius II.* nach der türkiſchen Hauptſtadt brachte, und der 25 m hohe Obelisk des *Konſtantinos Porphyrogennetos*, welcher damals aus Quadern errichtet wurde. Der ägyptiſche Obelisk in Konſtantinopel wurde auf einer byzantiniſchen Baſis aus Marmor aufgerichtet, und gleich ihm ſind die meiſten, wenn nicht alle der aus Aegypten fortgeſchleppten Obelisken auf neuen Poſtamenten ſelbſt dann wieder aufgerichtet worden, wenn, wie beim Obelisken der *Place de la Concorde*

in Paris, die Beſtandteile des urſprünglichen Poſtaments oder doch Teile davon in ſolcher Lückenloſigkeit vorhanden waren, daſs eine Rekonſtruktion möglich war.

373. Aufſtellen der Obelisken.

Ein kurzes Wort verdient die Art der Aufſtellung der gewaltigen Steinmaſſen, wie ſie in den ägyptiſchen Obeliskenmonolithen zu bewältigen war. Man hat ſich lange Zeit darüber gewundert, daſs den Aegyptern überhaupt die Bewältigung einer ſolchen Aufgabe gelungen iſt, und daher viele Mutmaſsungen aufgeſtellt, welcher Mittel und Wege ſie ſich bedient haben. Eine Löſung des Problems glaubte

Fig. 14.

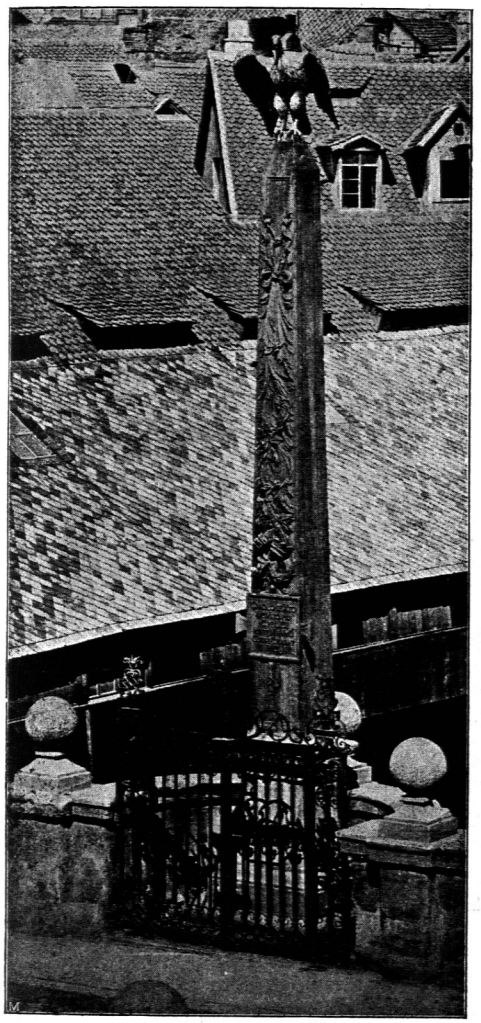


Aegyptiſcher Obelisk auf dem Hippodrom zu Konſtantinopel.

Arnondeau gefunden zu haben, der annahm, daſs die Aufrichtung ſo gewaltiger Steinmaſſen den Aegyptern nur mit Hilfe der Auftriebskraft des Waſſers möglich geweſen wäre. Nach ſeiner Anſicht wurde der Obelisk an ſeinen Standort gebracht und eine Art von Umfriedigung rund herum errichtet, ſo hoch, bis ſie die Höhe des Obelisken annähernd erreichte. Am oberen Ende des liegenden Obelisken wurden nun groſse Schwimmer aus geeignetem Material angebracht und dann das »Baſſin« mit Waſſer gefüllt. Natürlich hoben die Schwimmkörper den oberen Teil des Obelisken in die Höhe, ſo daſs er ſich aufrichtete und auf ſeinen Sockel geſetzt werden konnte, worauf man das Waſſer ablaufen lieſs und das Baſſin beſeitigte. So geiſtreich erdacht auch dieſe Theorie iſt, ſo läſst ſie ſich doch in vielen Punkten

angreifen; denn es ift fehr unwahrfcheinlich, dafs den alten Aegyptern Bauftoffe zur Verfügung ftanden, aus denen fie fo grofse Behälter wirklich dicht herftellen konnten; dann aber war auch das Füllen eines fo koloffalen Baffins für fie nahezu unmöglich. Sehr viel wahrfcheinlicher ift die neuerdings von *Krufemann* ausgefprochene Anficht, dafs die Aufrichtung der zumeift dicht vor den Tempeln und Paläften der Pharaonen ftehenden Obelisken unter Mitwirkung diefer Bauten erfolgt ift, indem man einfach einen ftarken Damm unmittelbar vor dem feftgefetzten Standort errichtete, der annähernd die Höhe des Obelisken hatte und mit einer fteil abfallenden Kante ausgeftattet war. Auf diefen Damm wurde der Obelisk gehoben und man liefs ihn, mit dem Unterteil zuerft, von der fteilen Kante hinuntergleiten, wodurch er auf dem Sockel ftand, während vom Tempel aus das Aufrichten unterftützt wurde. Thatfächlich ift diefe Erklärung fo einleuchtend, dafs man fie wohl als die richtige anfehen darf. Man vergleiche darüber auch den unten angeführten, mit einer anfchaulichen Abbildung ausgeftatteten Auffatz [122]). Hier wird im Prinzip die gleiche Art des Arbeitsvorganges angenommen, welche auch für das Verfetzen der Riefenfteine der Dolmen (Steine von 5 m Länge, 5 m Breite und 1 m Stärke) angenommen wird [123]). Der gleiche Vorgang ift bei der Pagode von Madura im Indifchen Archipel noch 1623 beobachtet worden [124]).

Fig. 15.



Obelisk auf der Karlsbrücke zu Nürnberg. (Errichtet 1728.)

Auch in nichtägyptifchen Ländern findet fich vielfach der Obelisk. Obeliskenartige Bildungen in Denkmalform, mit reicher architektonifcher Gliederung, finden fich z. B. unter den Felfenbauten von Ellora in Indien, die etwa 650—1000 nach Chr. entftanden fein dürften. In Phönikien und Affyrien fchritt man in gleicher Weife zur Errichtung von obeliskenartigen Denkmälern in Hartgeftein. Sie erreichen indeffen ihre ägyptifchen Vorbilder weder an Gröfse und Reichtum der infchriftlichen Ausfchmückung, noch auch zeigen fie die gleiche Form; fie weichen vielmehr in den meiften Fällen mehr oder weniger davon ab. Eine von der gewöhnlichen abweichende Form hat z. B. der Obelisk von Nimrud. Sein Querfchnitt ift rechteckig, und bei mäfsiger

122) *Comment les Egyptiens ont-ils érigé leurs obélisques. La conftruction moderne*, 6. Aug. 1898.

123) Siehe hierüber: Centralbl. d. Bauverw. 1893, S. 358.

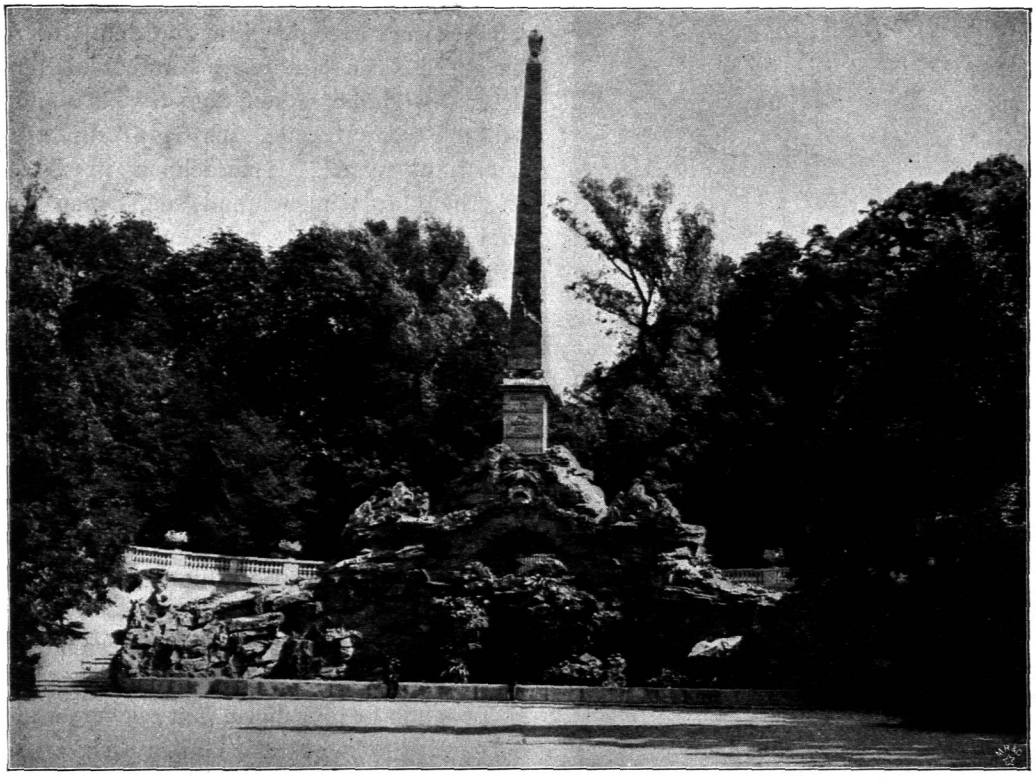
124) Siehe: KUGLER, F. Gefchichte der Baukunft. Bd. I. Stuttgart 1859—60. — Ueber die Aufftellung der Obelisken fiehe auch: Centralbl. d. Bauverw. 1898, S. 540.

Höhe, etwa 2 m, läuft der Obelisk *Salmanaſſar II.* nicht in eine Spitze aus, ſondern das Pyramidion iſt abgekappt und oben flach. Ueber einer breiten Zone mit Keilinſchriften befanden ſich fünf Zonen mit figürlichen Menſchen- und Tierdarſtellungen.

374. Nachchriſtliche Obelisken.

Es ſcheint, als ob die aus dem ägyptiſchen Altertum überkommenen Obelisken das Bedürfnis der weſtlichen nachchriſtlichen Völker auf lange Zeit befriedigt hätten; denn ſowohl während des Mittelalters wie zur Zeit der Renaiſſance tritt die Form des Obelisken als neu geſchaffene Form nur ſehr ſelten auf. Als ein vereinzeltes Beiſpiel aus dem Gebiete der deutſchen Kunſt des XVIII. Jahrhunderts ſei der Obelisk auf der Karlsbrücke in Nürnberg, der 1728 errichtet wurde, genannt (Fig. 15). Er

Fig. 16.



Obelisk im Schloſsgarten zu Schönbrunn.

trägt eine Inſchriftentafel mit dem Inhalt: »Dem erhabenen und frommen Kaiſer *Karl VI.* weihen dieſe Brücke der Senat und das Volk von Nürnberg.« In Frankreich, das früher wie Deutſchland wieder auf antike Traditionen zurückgriff, tritt im XVIII. Jahrhundert die Obeliskenform häufiger auf. Auch anderwärts. In Kopenhagen wurde ein Freiheitsobelisk errichtet, für welchen der Bildhauer *Wiedewelt*, ſeit 1774 Direktor der Kunſtakademie in Kopenhagen, eine von *Winckelmann*'s klaſſizierender Richtung beeinflufste Fidelitas meiſselte.

Dieſe Beiſpiele könnten zu einer ſtattlichen Reihe fortgeſetzt werden. Eine beachtenswerte Rolle ſpielt der Obelisk in den Feſtdekorationen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutſchland, und manche monu-

mentale Ausführung in Stein mag auf den ephemeren Urſprung einer Feſtdekoration zurückzuführen ſein; denn der hier entfaltete Prunk war groſs.

Der Obelisk als Feſtdekoration wurde z. B. angewendet beim Einzuge *Heinrich II.* in Paris im Jahre 1549. Man ſetzte ihn hier auf den Rücken eines plaſtiſch dargeſtellten Rhinozeros, deſſen Körper die Konſtruktion verdeckte. Dies nur ein Beiſpiel für viele. Als ein ſchönes Beiſpiel für die Verwendung des Obelisken in dekorativer Weiſe im geſchloſſenen Eindrucke einer Gruppe einer Parkanlage iſt der Obelisk im Schloſsgarten von Schönbrunn zu nennen (Fig. 16), der mit ſeiner Kaskadenanlage aus dem Jahre 1777 ſtammt.

In der Regierungszeit *Friedrich des Groſsen*, in den Jahren 1753—55, wurde auf dem Alten Markt in Potsdam nach dem Entwurfe *Knobelsdorff*'s ein 23,50 m hoher Obelisk aus rötlichem Kaufunger Marmor errichtet, welcher ſich ohne breit gelagerten Sockelunterbau erhebt, aber doch eine reichere Geſtalt erhalten hat [125]).

Ueber einem rund 2 m hohen Sockelunterbau aus Poſtelwitzer Sandſtein ſteht der mit 2,50 m hohen Eckkaryatiden geſchmückte Sockelmittelteil, welchen ein reich gegliedertes Sockelgeſims abſchlieſst. Auf dieſem erhebt ſich die Nadel, an deren Fuſs 4 Sphinxe lagern und auf deren unterſtem Flächenteil 4 Medaillonbildniſſe preuſsiſcher Herrſcher ſo angebracht ſind, daſs ſie mit den Sphinxen zuſammen eine dekorative Gruppe der Nadelbaſis bilden. Ein Schriftſteller aus dem Jahre 1789, *Manger*, erwähnt noch eine Sockelverzierung, die heute nicht mehr vorhanden iſt, aber aus einer im ſtädtiſchen Beſitz befindlichen Abbildung nachgewieſen werden kann: »4 Feſtons von Eichenblättern an den Enden mit Bocksköpfen von weiſsem italieniſchem Marmor.«

Im Jahre 1822 wurde in Braunſchweig auf dem Monumentplatz zu Ehren der Herzoge *Karl Wilhelm Ferdinand* und *Friedrich Wilhelm* nach *Krahe*'s Entwurf ein 23 m hoher Obelisk aus Eiſen errichtet. In Karlsruhe hat man dem Gründer der Verfaſſung, Groſsherzog *Karl Friedrich*, auf dem Rondellplatz einen Obelisken aus Sandſtein mit am Unterbau lagernden Löwen errichtet.

In München wurde am 18. Oktober 1833 auf dem Karolinenplatz ein 32 m hoher Obelisk auf einem Unterbau aus weiſsem Marmor durch *Ludwig I.* dem Andenken der 30000 Bayern gewidmet, die bei den Napoleoniſchen Feldzügen unter ſeinem Oberbefehl in Ruſsland fielen.

Es war urſprünglich der Wunſch des Königs *Ludwig I.*, den Obelisken in Feuer vergoldet zu haben. Dies ging aber aus verſchiedenen Gründen nicht; auch waren die Koſten viel zu hohe. So beſtimmte der König, daſs die Flächen gefeilt und der Obelisk, im Sonnenlicht glänzend, blank geſchliffen und in der reinen Farbe des Erzes aufgeſtellt werden ſollte.

Von neueſten Beiſpielen iſt ohne Rückſicht auf ſeinen künſtleriſchen Wert das *Kis-Megyerer*-Kriegerdenkmal bei Raab zu nennen, zur Erinnerung an die beim Meierhof Kis-Megyer in der Schlacht am 14. Juni 1809 gefallenen Krieger der öſterreichiſch-ungariſchen und der franzöſiſchen Armee.

Das Denkmal iſt ein mächtiger Obelisk, auf deſſen Spitze ein aus Erz gegoſſener Turulvogel, einen Lorbeerkranz im Schnabel haltend, auf kriegeriſchen Emblemen ruht. Metallene Gedenktafeln künden in deutſcher, franzöſiſcher und ungariſcher Sprache die Bedeutung des Denkmales an. Es wurde am 27. Oktober 1897 enthüllt; die Modelle ſtammen vom Bildhauer *Leonhardt*.

Am 27. September 1898 wurde in Danzig das Denkmal enthüllt, welches mit einem Koſtenaufwande von 112000 Rubel auf dem Grabe der bei der Belagerung von Danzig in den Jahren 1734, 1807 und 1813 gefallenen ruſſiſchen Soldaten errichtet worden iſt.

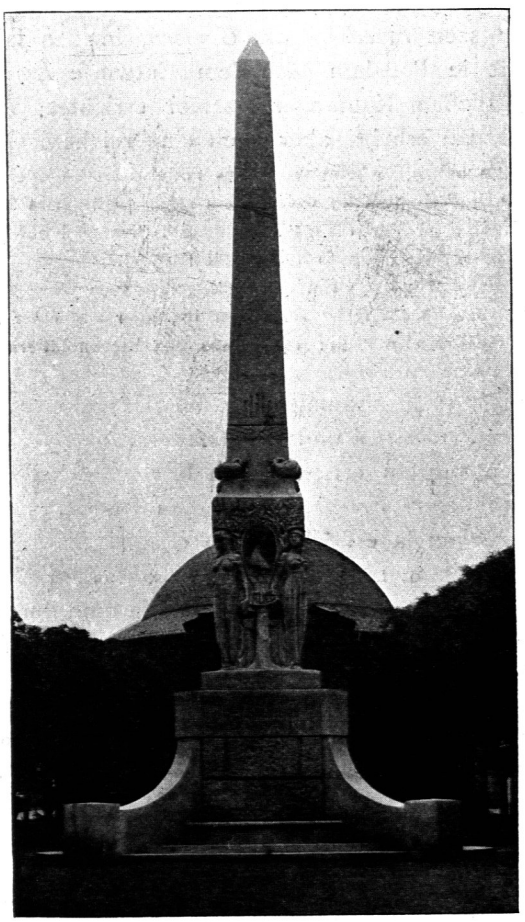
Das Denkmal beſteht aus einem Obelisken aus poliertem rotem finnländiſchem Granit von gegen 10 m Höhe, von einem Kreuz aus vergoldeter Bronze bekrönt. Um den Obelisken zieht ſich eine Granitumwehrung mit Ketten hin.

125) Siehe: Centralbl. d. Bauverw. 1893, S. 353.

Auf der Grenze zwiſchen Obelisk und Pyramide ſteht das Denkmal der Generale *Clément Thomas* und *Leconte* in Paris von *Coquart*[126]).

In zahlreicheren Fällen noch als in den hier angeführten wird die Obeliskenform für kleinere Denkmäler verwendet, merkwürdigerweiſe vorzugsweiſe in den romaniſchen Ländern. Wir nennen das Denkmal für den Maler *Fayolle* von *Chenavard*, das *Doudart*-Denkmal von *Lagrée*, die Erinnerungsmäler an den Krieg der

Fig. 17.



Denkmal der Groſsherzogin *Alice* zu Darmſtadt.

Jahre 1870—71 in zahlreichen kleineren franzöſiſchen Städten wie in Chatillon, Champigny u. ſ. w. Ein bedeutenderes Denkmal aus der neueſten Geſchichte Frankreichs iſt der Obelisk zur Erinnerung an die Anweſenheit des Präſidenten *Carnot* in Nancy zugleich mit dem Groſsfürſten *Konſtantin* von Ruſsland, aus der Zeit der Entſtehung des franzöſiſch-ruſſiſchen Bündniſſes. Der ſtattliche Obelisk, der ſich in der Avenue Léopold erhebt, iſt nach dem Geſamtentwurf des Architekten *Bourgon* geſchaffen; der bildneriſche Teil iſt von *V. Prouvé*. Von der Vorderfläche des Obe-

126) Siehe: *Art et décoration* 1898, S. 74.

lisken heben ſich zwei ſchön bewegte allegoriſche Gewandfiguren, die franzöſiſch-ruſſiſche Allianz, ab; über ihnen ſchwebt das Medaillonporträt *Carnot*'s.

Fig. 18.



Denkmal des Grafen *Friedrich von Mérode* zu Brüſſel.

375. *Alice*-Denkmal zu Darmſtadt u. a.

Am 12. September 1902 iſt in Darmſtadt ein Denkmal für die Groſsherzogin *Alice* von Heſſen in Form eines Obelisken enthüllt worden, der verſucht, die übliche Form zu verlaſſen. Das Denkmal iſt ein gemeinſames Werk des Architekten *Rank* und des Bildhauers *Habich* in Darmſtadt (Fig. 17).

Auf der Anhöhe der Wilhelminenſtraſse, von hohen Kaſtanienalleen flankiert, erhebt ſich das Denkmal, ein ſchlanker Obelisk aus weiſsem lothringiſchem Kalkſtein, an deſſen Sockel 4 weibliche Geſtalten in ſchlicht herabfallendem Gewand unter Bäumen wandeln, an der Vorderſeite das Band mit der Namensinſchrift, an der Rückſeite den Wappenſchild, endlich zu beiden Seiten Blumenkränze haltend. In einen Baumſtamm iſt das Reliefbildnis der Groſsherzogin in vergoldeter Bronze eingelaſſen. Das Ganze ſteht auf einem architektoniſch behandelten, nach den Seiten ſtark ausladenden Brunnenunterbau. Die weiblichen Geſtalten ſind nicht etwa als Karyatiden, ſondern frei behandelt. Dadurch, daſs ſie nicht für ſich allein modelliert und dann zuſammenhanglos und wie zufällig vor den Sockel geſtellt, ſondern aus dem Stein herausgehauen ſind, alſo in der Fläche bleiben, wird bei aller Freiheit Geſchloſſenheit und eine feine, reizvolle Umriſswirkung erzielt. Gerade dieſe Feinheit des Umriſſes auch des Unterbaues, der ſich gut den Geländeverhältniſſen anſchmiegt, in Verbindung mit der graziöſen Schlankheit des Obelisken, gibt dem Denkmal ſeinen durchaus weiblichen Charakter. Es iſt ein Denkmal »einer edlen, unvergeſslichen Frau, von Frauen gewidmet«; es liegt etwas Lyriſches darin. Und das erhebt das Denkmal eigentlich erſt zum Kunſtwerk; es iſt mit dem Herzen und Gemüt geſchaffen, es iſt nicht die kalte Erfüllung einer Anſtandspflicht.

Und damit auch die moderne Kunſt in ihrer Auffaſſung der traditionellſten aller Kunſtformen berückſichtigt iſt, ſei das kleine feine Denkmal des in der belgiſchen Revolution gebliebenen Grafen *Frédéric de Mérode* auf der Place des Martyrs in Brüſſel (Fig. 18) genannt, ein graziöſes Werk des Architekten *Henri Van de Velde* und des Bildhauers *Paul Dubois*. Die Inſchrift auf dem Denkmale lautet: »*A Frédéric de Mérode, mort pour l'indépendance de la patrie, la ville de Bruxelles reconnaiſſante.*« Was hier gegeben iſt, iſt eine charakteriſtiſche Form des aus dem amorphen Stein geſchnittenen Obelisken mit ſeinen ſchön geſchwungenen Linien [127]).

Ueber den *Waſhington*-Obelisken zu Waſhington vergl. die unten genannten Zeitſchriften [128]).

2) Obelisk mit ſockelreicher Geſtalt, mit Treppen, Waſſerbecken, Tieren, Begleitfiguren und Medaillons.

376. Reichere Obelisken.

Ein Denkmal in Mailand bezeichnet die reichere Geſtalt des Obeliskendenkmales. Es iſt das Denkmal »*delle cinque giornate*«, das im Mai 1879 durch den Stadtrat zu errichten beſchloſſen wurde »*in commemorazione delle glorioſe cinque giornate del marzo 1848*«. Das Denkmal ſollte bei Porta Vittoria errichtet werden und ein Erinnerungszeichen ſein für die Märzkämpfe des Jahres 1848, in welchen der letzte Angriff der bedrückten Bürger Mailands gegen die fremden Truppen ſtattfand, der mit einem Siege endigte und den erſten Schritt für die Wiedergeburt Italiens bedeutete. Am 18. März 1848 kam es zu einem blutigen Straſsenkampf zwiſchen den Einwohnern der Stadt und den Oeſterreichern. Dieſe muſsten in der Nacht vom 21. zum 22. März die Stadt verlaſſen.

Man hatte einen Wettbewerb ausgeſchrieben, eine Summe von 500 000 Lire angenommen und einen »*Arco trionfale, propileo od altro conſimile edificio*« zur Bedingung gemacht. Doch ein derartiges Bauwerk hätte weder den Platzverhältniſſen entſprochen, noch auch die ſymboliſch-architektoniſche Bedeutung gehabt, den Punkt feſtzulegen, an welchem die entſcheidenden Kämpfe ſtattfanden. Man eröffnete einen zweiten Wettbewerb und wählte einen Entwurf des Bildhauers *Giuſeppe Grandi* († 30. Nov. 1894 [129]). Das Denkmal beſteht aus einem 22,26 m hohen Obelisken,

127) Vergl. auch: *Art et décoration*, Febr. 1899.

128) Deutſche Bauz. 1884, S. 392 — und: Centralbl. d. Bauverw. 1884, S. 558; 1885, S. 236.

129) *L'idea è potente: intorno ad un piediſtallo, al piede d'un obelisco, il quale vorrebbe eſſer ſemplificato, vivono, reſpirano, ſ'agitano, fremono le allegorie delle Giornate anſioſe ed eroiche. L'autore ſeppe deſtare nel ſimbolo la paſſione della realtà, ſenza ſcendere per ciò dall'altezza della rappreſentazione ideale del fatto, anzi incarnando codeſta rappreſentazione con fantaſie liberiſſime.*

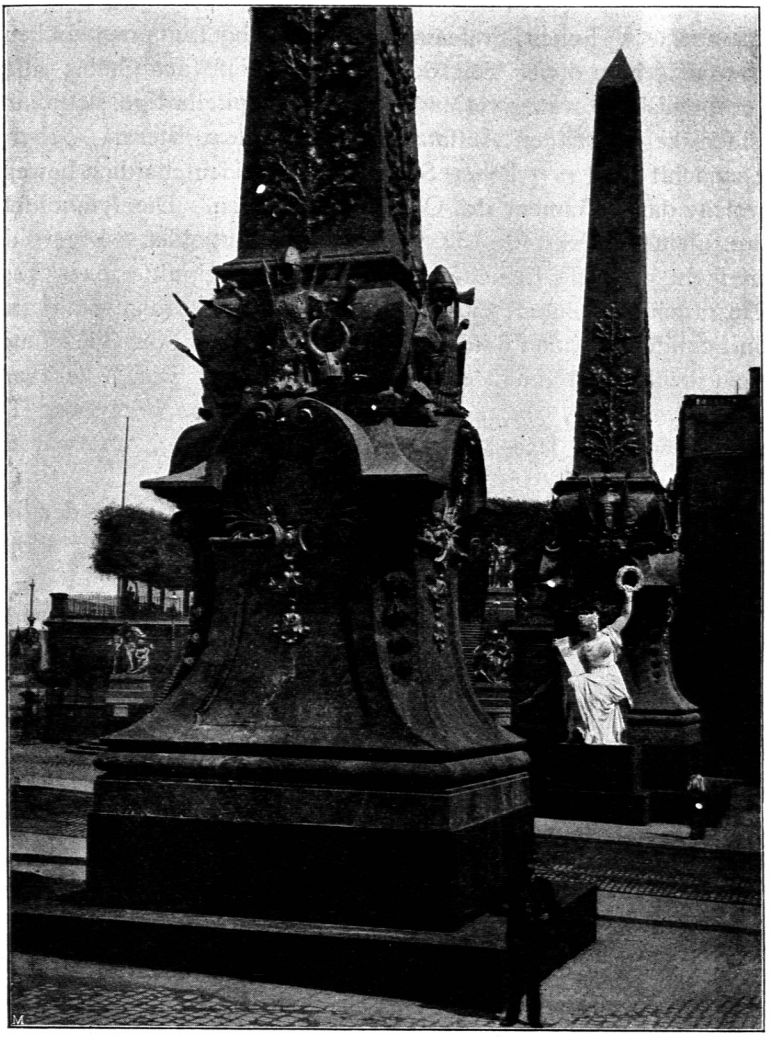


Fig. 19.

Arch.: *Schilling & Gräbner;*
Bildh.: *Schilling.*

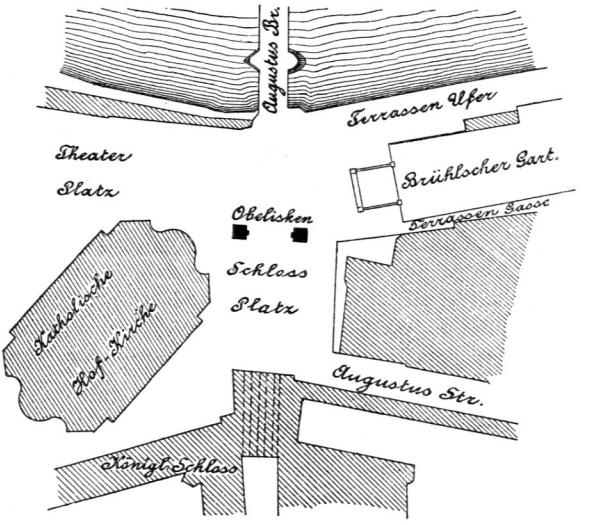


Fig. 20.

Lageplan.

Obelisken, errichtet zum 800jährigen Jubiläum des sächsischen Königshauses der Wettiner zu Dresden.

der auf einem 2,10 m hohen Stufenunterbau mit abgeſtumpften Ecken aus Granit von Baveno ruht. Nur dieſer Teil des Denkmales iſt aus Stein; alles übrige iſt Bronze. Der Obelisk iſt wenig verjüngt, hat eine kapitellartige Bekrönung und über derſelben einen kegelförmigen Aufſatz mit ſtrahlendem Stern. Ueber den Stufen erhebt ſich zunächſt ein 1,70 m hoher Sockel für die leidenſchaftlich bewegten Figurengruppen, welche das Poſtament des Obelisken umgeben. Die ſymboliſchen Figuren, ſowie andere kleinere Teile des Denkmales ſind vergoldet. Die wilde Bewegung der Figuren ſucht die tiefe Leidenſchaftlichkeit der Ereigniſſe jener Tage zum ſymboliſchen Ausdruck zu bringen; die ſtark ſtilllebenartige, ornamentale und dekorative Beigabe von Schilden, Palmen u. ſ. w. iſt jedoch geeignet, die Tiefe und Gröſse der Auffaſſung zu beeinträchtigen. »*Una giornata grigia, una folla muta, commoſſa per il deſtino crudele che, cinque giorni innanzi*« — das bringt das Denkmal vortrefflich zum Ausdruck. Das Modell entſtand 1886; 1894 erſt war das Denkmal vollendet.

377. *Wettin*-Obelisk zu Dresden.

Am 23. April 1896 wurde in Dresden auf dem Schloſsplatze der *Wettin*-Obelisk enthüllt, errichtet zur Erinnerung an die glanzvollen Feſttage des 800jährigen Jubiläums des ſächſiſchen Königshauſes der Wettiner in den Tagen vom 16.—19. Juni 1889. Unter den Schmuckbauten, welche damals die Straſsen Dresdens zierten, nahmen zwei Obelisken eine hervorragende Stellung ein, die vor dem Königlichen Schloſſe zwiſchen der Auguſtusbrücke, der Brühlſchen Terraſſe und der katholiſchen Hofkirche ſtanden (Fig. 19 u. 20). Sie waren errichtet von *Schilling* und *Gräbner* und geſchmückt mit zwei weiblichen Figuren von *Schilling*, darſtellend Vergangenheit und Gegenwart.

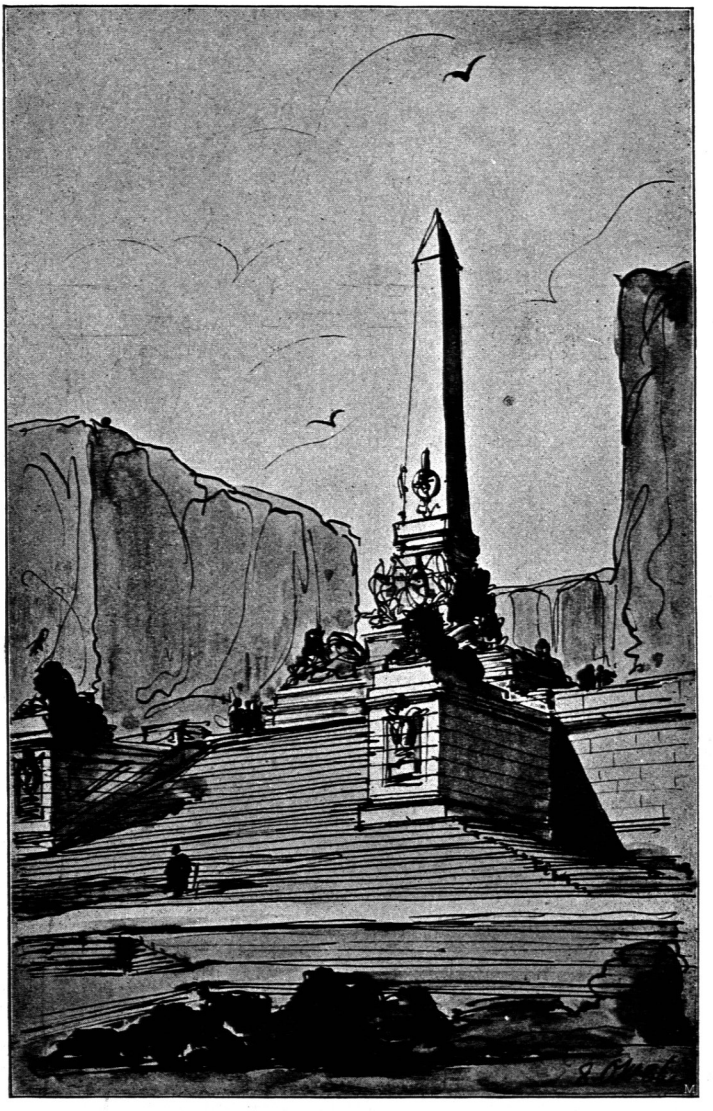
Als die Obelisken allein von den geſamten Schmuckbauten längere Zeit ſtehen blieben, wurde der monumental-künſtleriſche Wert dieſer zunächſt nur für den Tag berechneten Werke offenbar, und es entſtand der Wunſch, ſie in dauerndem Material ausgeführt als Erinnerung an die glanzvollen *Wettin*-Tage zu erhalten, ähnlich wie die Fahnenmaſten in Dresden-Neuſtadt an den Einzug Kaiſer *Wilhelm I.* in Dresden an der Seite König *Albert*'s erinnern. Der Wunſch gewann Geſtalt; es ſtellte ſich jedoch heraus, daſs es unmöglich ſein würde, beide Obelisken an der urſprünglichen Stelle zu erhalten, und ſo kam man ſchlieſslich darauf, nur einen Obelisken zu errichten und an dieſem die beiden erwähnten Figuren anzubringen. Der Obelisk ſteht vor dem ſog. Prinzenpalais am Taſchenberg, welches der König *Friedrich Auguſt* als Prinz bewohnte, zwiſchen dem Zwinger und dem Königlichen Schloſſe. In den wuchtigen, ungemein wirkungsvollen Formen ſtimmt er mit der Architektur des Prinzenpalais, das im XVIII. Jahrhundert errichtet worden iſt, zuſammen. Der Obelisk nimmt eine Grundfläche von $4^1/_2$ m im Geviert ein und iſt insgeſamt faſt 19 m hoch. Jede Seite des Poſtaments trägt eine reiche Waffengruppe, je eine aus der Zeit von 1189—1389, darunter einen Zierrahmen mit den Landsberger Pfählen, von 1389—1589 mit dem Meiſsner Löwen, von 1589—1789 mit den gekreuzten ſächſiſchen Kurſchwertern, von 1789—1889 mit dem ſächſiſchen Königswappen, umgeben von gekreuzten Fahnen, Kanonen, Helmen, Säbeln u. ſ. w., darüber die Königskrone auf einem Kiſſen, darunter die ſächſiſche Wappenparole: Providentiae memor. Die Rückſeite weiſt in goldenen Lettern die Inſchrift auf: »Zur Erinnerung an die Jubelfeier achthundertjähriger Herrſchaft des Fürſtenhauſes Wettin 1889.« Oberhalb des Poſtaments, wo der Obelisk ſich zu verjüngen beginnt, ſind auf allen vier Seiten gewaltige goldene Lorbeerzweige angebracht. Der Körper des Obelisken iſt in Kupfer getrieben; die Dekorationsſtücke und die beiden Schillingſchen Figuren ſind in Bronze gegoſſen. Die Kupferplatten, aus denen der Obelisk hergeſtellt iſt, haben nur eine Stärke von 2,6 mm. Die beiden Figuren ſind ſo angeordnet, daſs die »Gegenwart« ihren Lorbeerkranz dem Königlichen Schloſſe zuſtreckt. Die im Buch der Geſchichte leſende »Vergangenheit« ſitzt an der entgegengeſetzten Seite.

378. Andere Obelisken.

Ein Entwurf von *Otto Rieth* zu einem Denkmal mit der Grundform des Obelisken iſt in Fig. 21 dargeſtellt. In den groſsen Denkmalwettbewerben des letzten Vierteljahrhunderts hat der Obelisk, wie zu erwarten war, eine hervorragende Rolle geſpielt. Es ſei hier ein Beiſpiel aus dem Wettbewerb um ein Denkmal für *Viktor*

Emanuel in Rom angeführt. Der uns unbekannt gebliebene Künſtler des Entwurfes »*Alleanza*« (Fig. 22) dachte das Denkmal auf der Piazza Venezia errichtet und unter Berückſichtigung des verhältnismäſsig beſcheidenen Flächenraumes wählte er die Grundform des Obelisken.

Fig. 21.



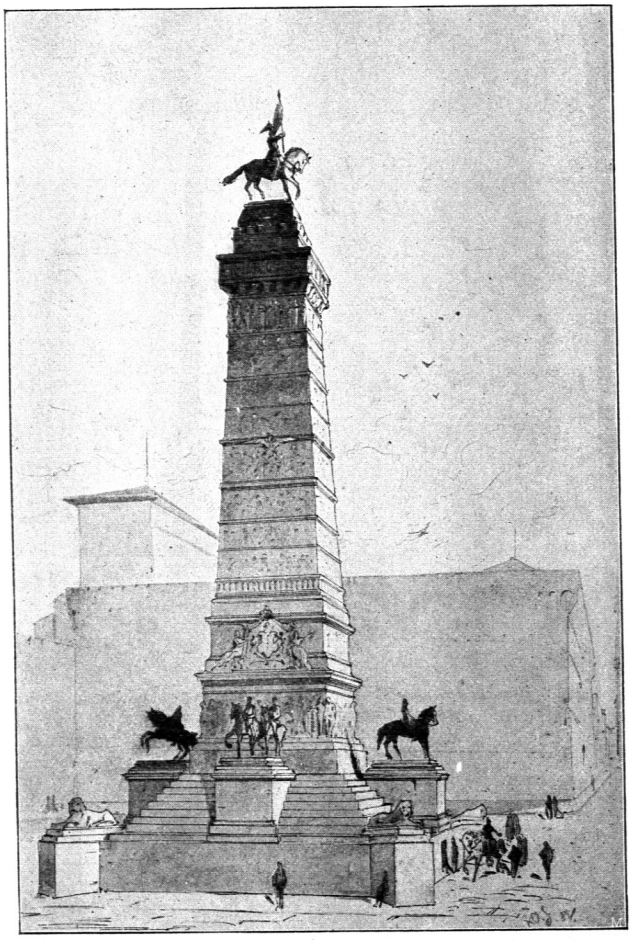
Entwurf zu einem Obelisken-Denkmal von *Otto Rieth*.

Am 15. Juli 1895 wurde in Worms das nach dem Entwurf *Karl Hofmann*'s errichtete Denkmal zum Andenken an den verſtorbenen Groſsherzog *Ludwig IV.* von Heſſen (Fig. 23) enthüllt. Das Denkmal iſt zugleich ein Kriegerdenkmal für die im Feldzug 1870—71 gefallenen heſſiſchen Streiter.

Der Entwurf verſuchte die Obeliskenform mit einer Brunnenanlage zu verbinden und hierdurch einen architektoniſchen Aufbau zu ſchaffen, der auf ſeiner Stelle wie eine überzeugende Notwendigkeit

wirken ſollte. Als Material für die Ausführung wurde der graue Muſchelkalk aus den Steinbrüchen in Marktbreit a. M. angenommen. Dieſes Material kommt in Bezug auf Härte und Haltbarkeit dem Granit ſehr nahe, wird durch Moosbildungen leicht grün und bringt durch ſeine ſchöne Farbe und derbe Struktur ein altertümliches Gepräge mit. Der bis zur Walmſpitze 24,30 m hohe Obelisk wird von zwei in feinerem Muſchelkalk ausgehauenen Löwen flankiert, die auf dem verbreiterten Sockel ſitzen und als Wächter gedacht ſind. Auſser dieſen beſchränkt ſich der bildneriſche Schmuck auf die ebenfalls in Werkſtein ausgeführten Waſſerbecken, Muſchel mit Waſſerſpeier und einen ornamentierten Fries mit zwei Cartouchen am Schaft des Obelisken. Die vordere gröſsere Cartouche umrahmt das bronzene Reliefbildnis

Fig. 22.



Entwurf zu einem Denkmal für *Viktor Emanuel* zu Rom; Kennwort: Alleanza.

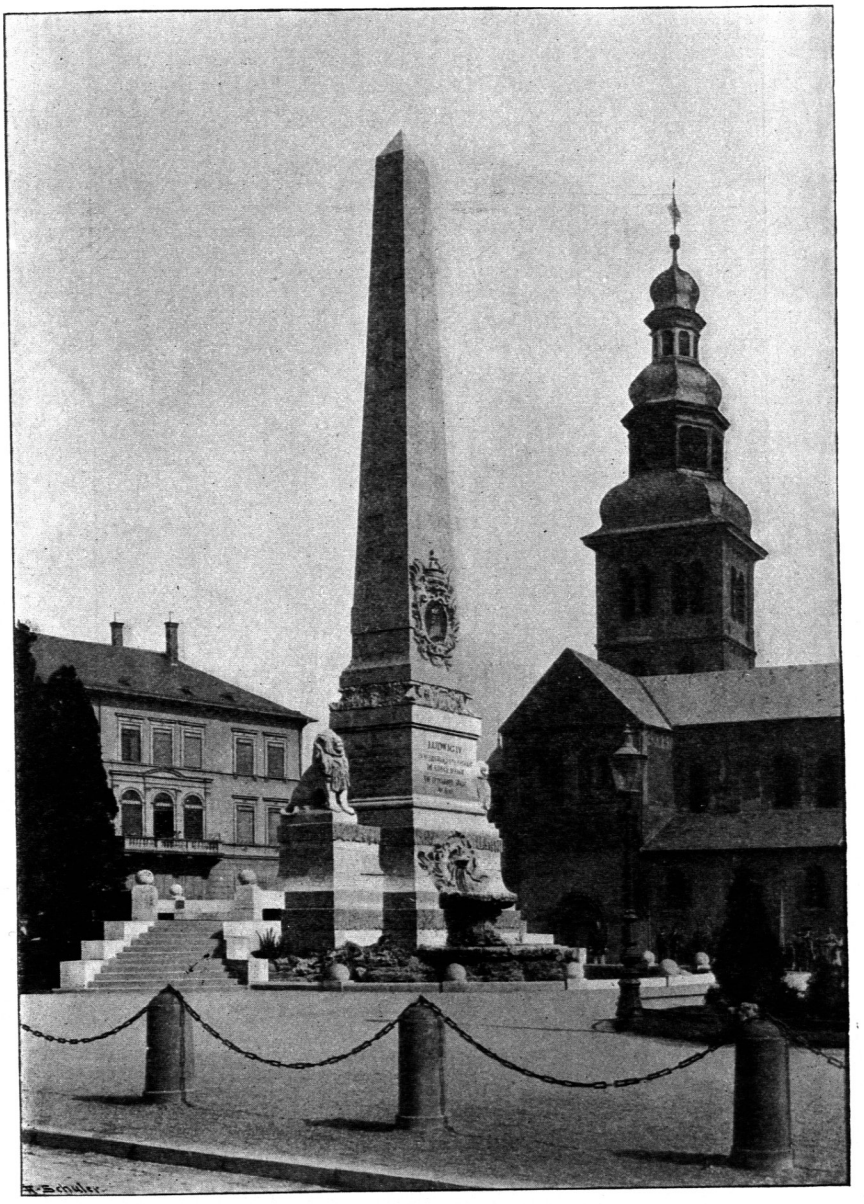
Ludwig IV., die kleinere rückſeitige dient als Trägerin des Wormſer Stadtwappens. Der lotrechte Schaft unter der Pyramide zeigt auf der Vorderſeite die Widmung in Bronzebuchſtaben:

LUDWIG IV.
DEM SIEGREICHEN FÜHRER
IM KRIEGE 1870-71
DIE DANKBARE STADT
WORMS.

Auf den 3 anderen Seiten ſind die 33 Schlachten und Gefechte verzeichnet, an denen die heſſiſchen Truppen teilgenommen haben.

Auf der Rückſeite ſchlieſst ſich dem Denkmalſockel eine durch zwei diagonal geſtellte Freitreppen zugängliche Plattform mit einer durchbrochenen ſteinernen Brüſtung an. Ein bepflanzter Vorgarten umzieht dieſe Anlage. Vor dem Denkmal iſt ein 15 m breites halbkreisförmiges Waſſerbecken in Erdoberfläche angeordnet; durch dieſe vertiefte Weiheranlage und den terraſſenförmigen Aufbau des Hintergrundes

Fig. 23.

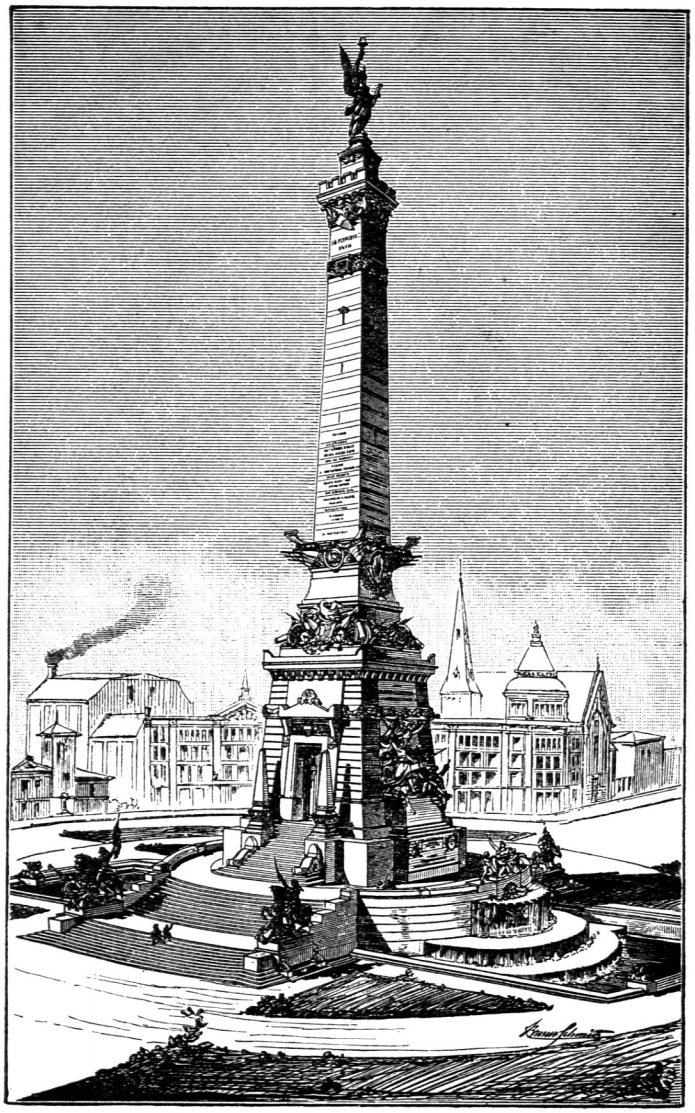


Denkmal für Groſsherzog *Ludwig IV.* von Heſſen zu Worms.
Arch.: *Hofmann.*

wurde eine Wechſelwirkung geſchaffen, die nicht allein die faſt wagrechte Erdoberfläche des Ludwigsplatzes auf gröſseren Stellen für das Auge wohlthuend unterbricht, ſondern auch geeignet iſt, die Höhenentwicklung der Hauptanſicht des Denkmales noch zu ſteigern. Die Geſamtausgaben für das Denkmal belaufen ſich auf 50 000 Mark.

Eine reiche Anlage ſtellt das Kriegerdenkmal in Indianapolis, das nach einem Entwurf von *Bruno Schmitz* zur Ausführung gelangte, dar (Fig. 24 [130]). Für das Denkmal ſtand eine Summe von 1 500 000 Mark zur Verfügung.

Fig. 24.



Kriegerdenkmal zu Indianapolis [130]).

379. Einheitsdenkmal zu Frankfurt a. M.

Am 18. Oktober 1903, dem Tage der Leipziger Völkerſchlacht, wurde in Frankfurt a. M. ein Denkmal geweiht, das den deutſchen Einheitsbeſtrebungen ein dauerndes Andenken ſichern ſoll. An hiſtoriſch geweihter Stätte, vor der Paulskirche, wo das erſte deutſche Parlament tagte, gegenüber dem Römer, erhebt ſich ein Obelisk, gekrönt von der bronzenen Geſtalt der Muſe Klio, die in der

130) Fakſ.-Repr. nach: Centralbl. d. Bauverw. 1888, S. 225.

Fig. 25.



Gambetta-Denkmal im Tuileriengarten zu Paris.

Arch.: *Boileau*; Bildh.: *Aubé*.

linken Hand einen ſchwarzen Schild trägt mit der Aufſchrift: »Seid einig!«

Der Obelisk ſteht auf einem runden Unterbau, zu dem Stufen hinaufführen. An den drei Ecken erheben ſich Bronzegruppen: die erſte ſoll das freie Bürgertum veranſchaulichen. Ein kraftvoller Jüngling zerreißt die Bande eines Gefeſſelten, der in zuſammengeſunkener Haltung mit zerknirſchtem Geſichtsausdruck der Befreiung harrt. Den Sängern von Einheit und Freiheit iſt die zweite Gruppe gewidmet. Ein Greis, deſſen edle Züge Begeiſterung und noch jugendliches Ungeſtüm verraten, greift in die Saiten ſeiner Harfe und feuert mit ſeinem Geſang den neben ihm ſtehenden Jüngling, der ein Schwert in der Rechten hält, zu Heldenthaten an. Die dritte Gruppe veranſchaulicht die Alma mater, wie ſie einem kaum dem Knabenalter entwachſenen Knaben eine Schale zum Trank reicht, der in ihm den Sinn für Unabhängigkeit und die Begeiſterung für die Einheitsidee erwecken ſoll. Drei Reliefs ſchmücken die Baſis des Obelisken. Das erſte zeigt zwei Jünglinge, die mit dem Schlachtrufe: »Up ewig ungedeelt« kampfesmutig in die Schlacht ziehen, um Schleswig-Holſtein dem deutſchen Vaterlande zurückzuerobern. Das zweite Relief veranſchaulicht, wie der Begründer der Einheit der deutſchen Stämme, Fürſt *Bismarck*, mit wuchtigen Hieben aus einem Stück Eiſen das deutſche Einheitsſchwert ſchmiedet. Unter dieſem Relief ſteht der Vers *Geibel*'s:

Fig. 26.



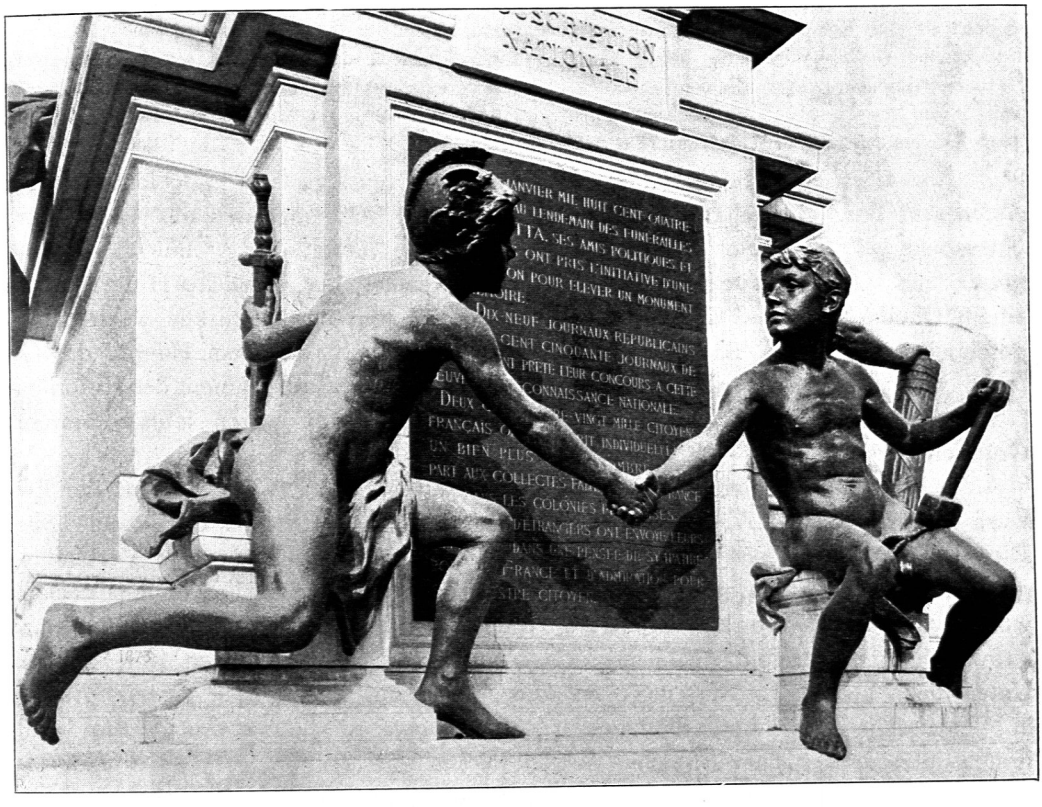
Gambetta-Denkmal im Tuileriengarten zu Paris.
Arch.: *Boileau*; Bildh.: *Aubé*.

»Drum rüſtig mit dem Hammer, mit der Feile;
Ihr Bälge blaſt, ihr Funken ſprüht empor;
Das Schwert des Siegs hat
Eile, Eile, Eile.«

Das letzte Relief zeigt den allzukühnen Jüngling, der den Kampf für die Befreiung des Vaterlandes mit der Verbannung büſst. Den Obelisken, der, wie der Unterbau, aus Sandſtein iſt, bedecken die Wappen der deutſchen Staaten, an einem Eichenſtamm, dem Symbol der deutſchen Einheit, angebracht. Die Künſtler ſind *Heſſemer* und *Kaufmann*.

Anfangs war beabſichtigt, die Paulskirche zu einem Einheits- und Freiheitsdenkmal zu erheben; aber dieſer Antrag der Frankfurter Stadtverordnetenverſammlung blieb in der Minderheit. Die Frankfurter

Fig. 27.



Vom *Gambetta*-Denkmal zu Paris. — Figuren der Rückſeite.
Bildh.: *Aubé*.

hätten gewünſcht, daſs bei dieſem Einheitsdenkmal mehr die Bewegung des Jahres 1848 zur Geltung und zum Ausdruck gekommen wäre; aber die ausführenden Künſtler wählten den Mittelweg; ſie würdigten ſowohl die freiheitlichen Beſtrebungen, die das Jahr 1848 zeitigte, als auch die Kämpfe auf den Schlachtfeldern für die eine groſse Sache.

3) Obelisk als Hintergrund für eine Gruppe und mit umgebender Architektur.

380. *Gambetta*-Denkmal zu Paris.

Vielleicht das bedeutendſte der in dieſe Reihe gehörenden ausgeführten Denkmäler iſt das *Gambetta*-Denkmal im Tuileriengarten zu Paris, eine gemeinſame hervorragende Arbeit des Architekten *L. C. Boileau* und des Bildhauers *J. P. Aubé*

(Fig. 25 bis 27). Das Denkmal wurde am 14. Juli 1888 enthüllt; ſein Entwurf wurde auf dem Wege des Wettbewerbes gewonnen.

Es iſt ein Obelisk aus Kalkſtein; rechts und links davon ſitzen auf dem vorgezogenen Sockel die Bronzeſtatuen der Wahrheit mit dem Spiegel und die Stärke mit Löwe und Fascesbündel. Unterhalb der *Gambetta*-Gruppe ſitzen zwei bronzene Kindergeſtalten; die erſtere, der Mittelpunkt des Denkmales, beſteht aus dem die Kämpfer zur Verteidigung des Landes mit Mut anfeuernden Staatsmann, zu deſſen Haupt die allegoriſche Figur des Vaterlandes ſchwebt. Ueber dieſer iſt ein Satz einer Rede wiedergegeben, die *Gambetta* im November 1870 hielt (ſiehe das Kapitel »Inſchriften«). Ueber der »Stärke« ſind Teile einer Rede, die er im Auguſt 1880 in Cherbourg gehalten, über der »Wahrheit« Sätze aus einer Anſprache an die Schüler vom 19. April 1870 eingemeiſselt. Die allegoriſchen Knabengeſtalten an der Rückſeite des Denkmales ſtellen »Arbeit« und »Kriegskunſt« dar. Gekrönt wird das Denkmal durch eine allegoriſche Gruppe aus Bronze: die »Demokratie« auf einem geflügelten Löwen. Trotz der unverkennbaren Anklänge, welche das Denkmal in ſeinem Hauptgedanken an die *Rude*'ſche Gruppe des *Arc de l'Etoile* in Paris zeigt, darf es doch als eine Kompoſition von groſser monumentaler Empfindung betrachtet werden.

Seine Geſamtkoſtenſumme betrug rund 1 150 000 Franken; davon entfielen auf Mauerwerk und Hilfskonſtruktionen 141 500 Franken, auf den bildneriſchen Teil 951 905 Franken, auf den ornamentalen Teil 28 500 Franken, auf Marmor und Inſchriften 6500 Franken, auf Modelle und Abgüſſe u. ſ. w. 3595 Franken und auf Verſchiedenes 18 000 Franken.

381. *Palacky*-Denkmal in Prag.

Als die tſchechiſche Nation daran ging, ihrem groſsen Geſchichtsſchreiber *Palacky* in Prag ein Denkmal zu errichten, da fand ſich unter den aus einem Wettbewerb hervorgegangenen Entwürfen eine geiſtvolle Arbeit des Architekten *Bendelmayer* und des Bildhauers *Anton Strunc*, in welcher der ſlaviſche Hiſtoriker vor einem Obelisken ſitzend dargeſtellt war; an den Seiten des Obelisken wuchſen, angeſchmiegt an dieſen, Bäume in die Höhe, welche ſich über dem Haupte des Geſchichtsſchreibers zu einer Baumkrone verdichteten. Vor dem Poſtament des Hiſtorikers lag der böhmiſche Löwe; zu beiden Seiten des Obelisken waren lebhaft bewegte Gruppen gedacht [131]).

382. *Carnot*-Denkmäler zu Lyon und Dijon.

In vielfacher Hinſicht verwandt mit dem Pariſer *Gambetta*-Denkmal iſt der Entwurf des Architekten *Naudin* zu einem Denkmal des Präſidenten *Carnot* für Lyon. Die reiche Anlage iſt in geſchickter Weiſe mit einer Brunnenanlage in Verbindung gebracht. Am 24. Juni 1894 wurde *Carnot* in Lyon ermordet. Ein Jahr nachher wurde ein Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein ſtattliches Denkmal, zu welchem eine Summe von 295 000 Franken geſammelt worden war, erlaſſen. Unter mehr als 30 Entwürfen errang die Arbeit des Architekten *Charles Naudin* in Gemeinſchaft mit dem Bildhauer *Henri Gauquié* die Ausführung. Ein künſtleriſch intereſſanter Entwurf dieſes Wettbewerbes war der von *Huguet & Delorme*, welcher ſich in ſeiner Grundform der Form des Obelisken nähert (Fig. 28). Das Denkmal wurde auf der *Place de la République* errichtet und am 4. November 1900 enthüllt. Den Aufbau des Denkmales, in welchem die Architektur vorherrſcht, zeigt Fig. 29.

Den Mittelpunkt des plaſtiſchen Teiles bildet die Statue *Carnot*'s; unter ihm die allegoriſche Figur der Stadt Lyon, über ihm der Genius Frankreichs. An den Seiten des Poſtaments zwei Jünglingsgeſtalten mit den Wappen von Toulon und Kronſtadt, an der Rückſeite des Poſtaments ein ruhender Löwe. Die Steine der Denkmalanlage ſtammen aus den Brüchen von Lens und vom Berge Saint-Martin von Senozan, bei Mâcon.

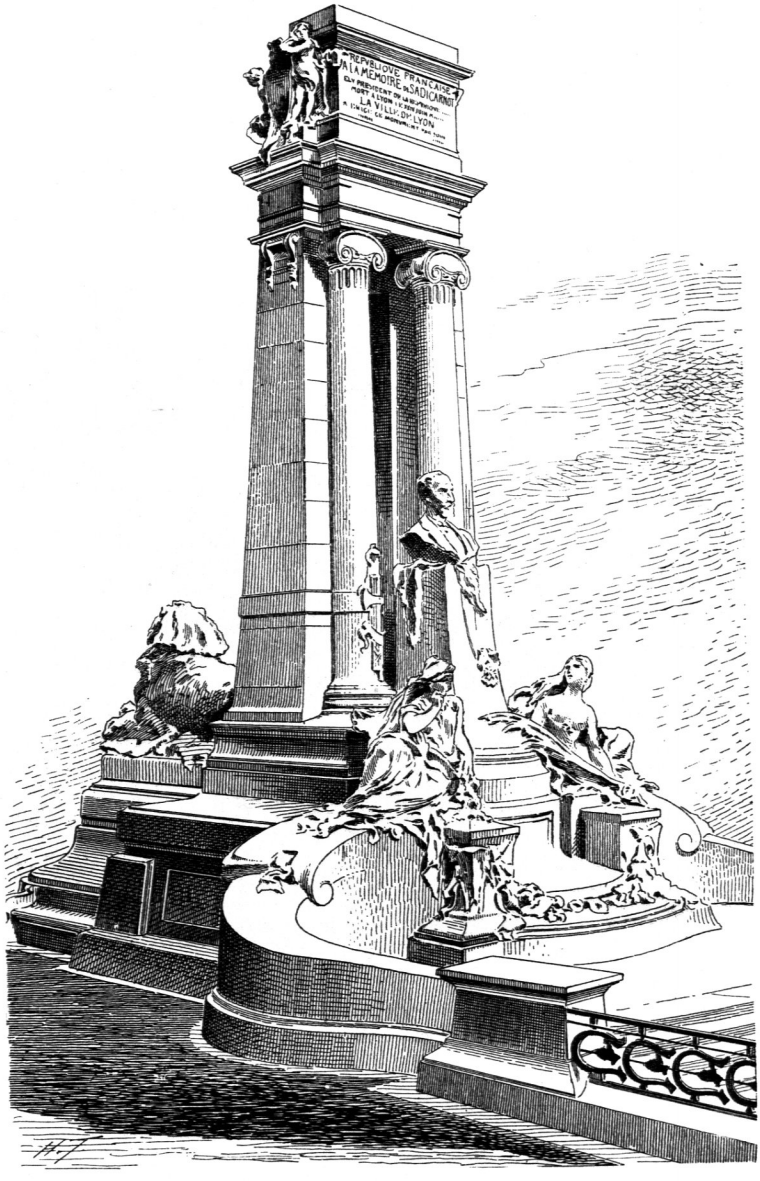
Etwas ſchlichter in der Anlage iſt das Denkmal zur Erinnerung an die Vereinigung der Grafſchaft Nizza mit Frankreich in Nizza, zu welchem der Architekt *Jules Febvre* den Entwurf anfertigte und der Bildhauer *Allar* den nicht unbedeutenden bildneriſchen Teil lieferte [132]).

131) Siehe: Der Architekt, Jahrg. IV, S. 52.

132) Siehe: *L'architecture*, 31. Okt. 1896 — ſowie: *La conſtruction moderne*, II. Serie, Jahrg. 1.

Das Denkmal, für welches eine Summe von 72 000 Franken zur Verfügung ſtand, erhebt ſich auf einer Plattform von 13,00 m Seitenlänge zu einer Höhe von 13,30 m bis zum Sockel der krönenden Viktoria. Seine Maſse an der Baſis ſind 5,20 × 5,60 m. Der an der Vorderſeite und an den Seitenflächen mit Inſchriften, an der hinteren Seite mit einem Relief geſchmückte Unterbau, welchem in der Diagonale

Fig. 28.



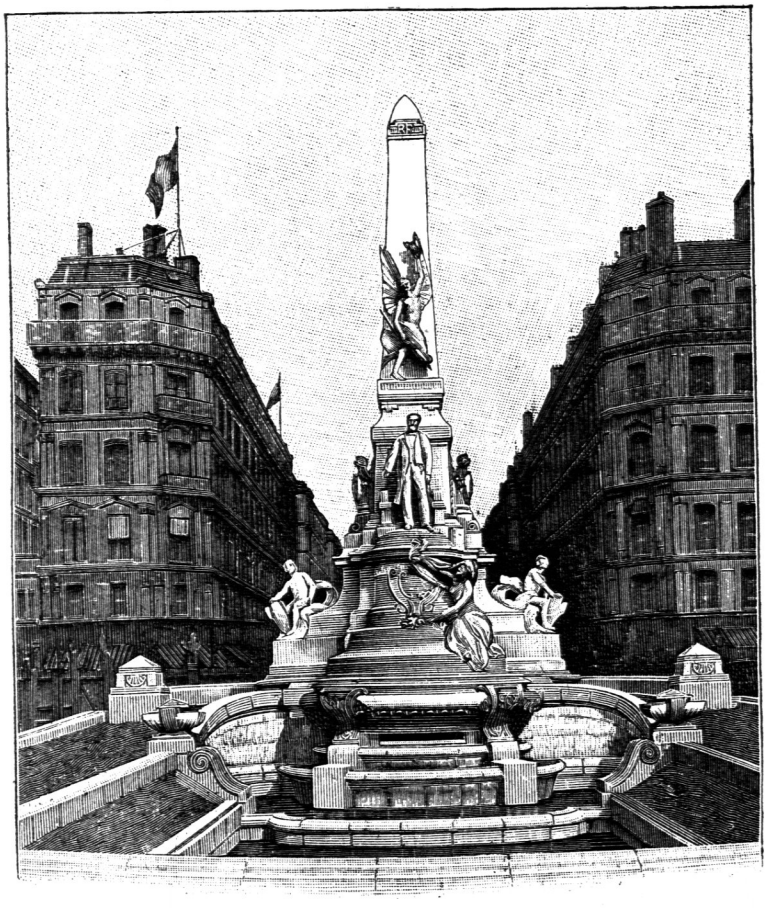
Denkmalentwurf für den Präſidenten *Carnot* für Lyon.
Von *Huguet & Delorme.*

4 volutenartige Uebergänge vorgelagert ſind, iſt 5,00 m hoch. Er nimmt den 8,30 m hohen Obelisken mit doriſchem Kapitell und die ſchöne bildneriſche Gruppe auf. Die Architekturteile ſind in einem harten Kalkſtein von Turbie bei Nizza ausgeführt. Die figürliche Gruppe ſtellt ſymboliſch die Vereinigung Nizzas mit Frankreich dar; ſie iſt in weiſsem Marmor ausgeführt. Die krönende Viktoria iſt aus Bronze; ihre Inſchrift: »NIKH« ſteht mit dem Namen von Nizza in Verbindung.

Erwähnt ſeien ferner das Denkmal für den Ingenieur *Aleſſandro Briſſe* († 1892 in Rom), verdient um die Trockenlegung des Sees von Fucino. Das Denkmal ſteht auf dem Campo Verano in Rom und iſt ein Werk des Florentiner Bildhauers *Arnaldo Zocchi*.

Die Grundform iſt ein Obelisk; davor ſteht die Büſte *Briſſé*'s. Um den Fuſs des Obelisken ſchart ſich eine lebhaft bewegte plaſtiſche Gruppe [133]).

Fig. 29.



Denkmal für den Präſidenten *Carnot* zu Lyon.
Arch.: *Naudin*. Bildh.: *Gauquié*.

Bedeutend in der Erſcheinung iſt das Denkmal *Carnot*'s in Dijon, am 21. Mai 1899 enthüllt. Es iſt ein Werk des Architekten *F. Vionnois*, ſowie der Bildhauer *Mathurin & Moreau* und *Paul Gasq* (Fig. 30).

Die Geſtalt *Carnot*'s ſteht vor einem mit der Siegesgöttin gekrönten Obelisken. Zu ſeiten des Sockels des Obelisken ſitzen die allegoriſchen Statuen der »Geſchichte« und »Frankreich« [134]).

Von deutſchen Denkmälern gehört in dieſe Gruppe das am 7. Auguſt 1896 nach dem Entwurf von *Eberlein* errichtete und enthüllte Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal in

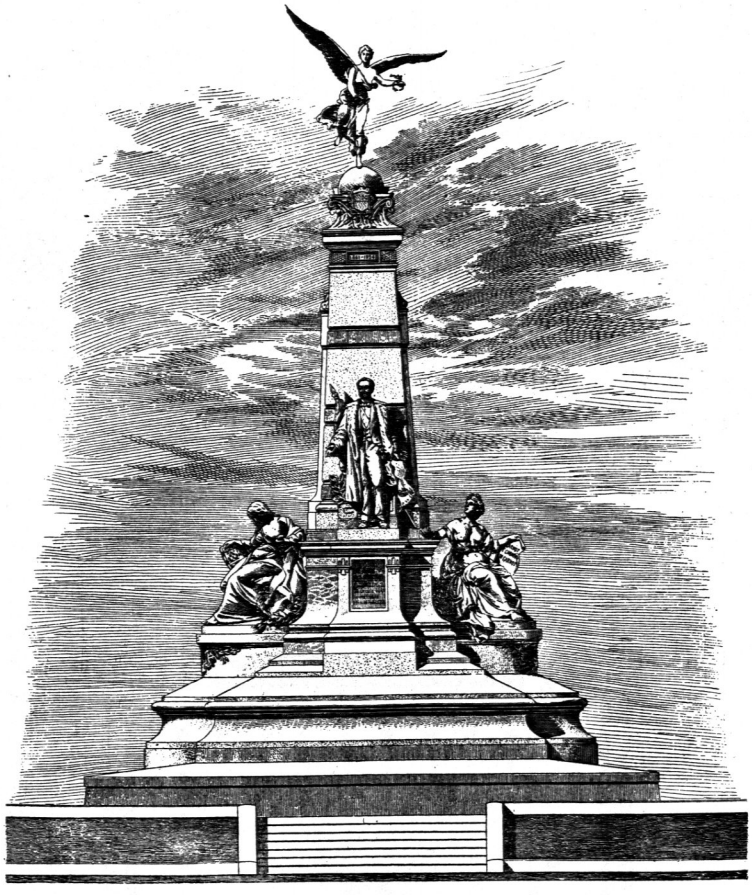
133) Siehe: *La conſtruction moderne* 1896, S. 553.
134) Siehe ebendaſ. 1899, S. 414.

Ruhrort, eine reichere Anlage dieſer Art, leider weder im architektoniſchen noch im bildneriſchen Teile einwandfrei [135]).

383. Entwürfe von *Schinkel* und von *Schmitz*.

Sehr bedeutende Anlagen, welche den Gedanken der beherrſchenden Obeliskenform in der Erweiterung einer das eigentliche Denkmal umgebenden Architektur zeigen, ſind der Entwurf *Schinkel*'s für ein Denkmal *Friedrich des Groſsen* in Berlin (Fig. 31 u. 32 [136]), wo vor dem auf das reichſte mit Reliefs geſchmückten und durch eine Viktoria bekrönten Obelisken die Reiterfigur des groſsen Königs auf gleich reich

Fig. 30.

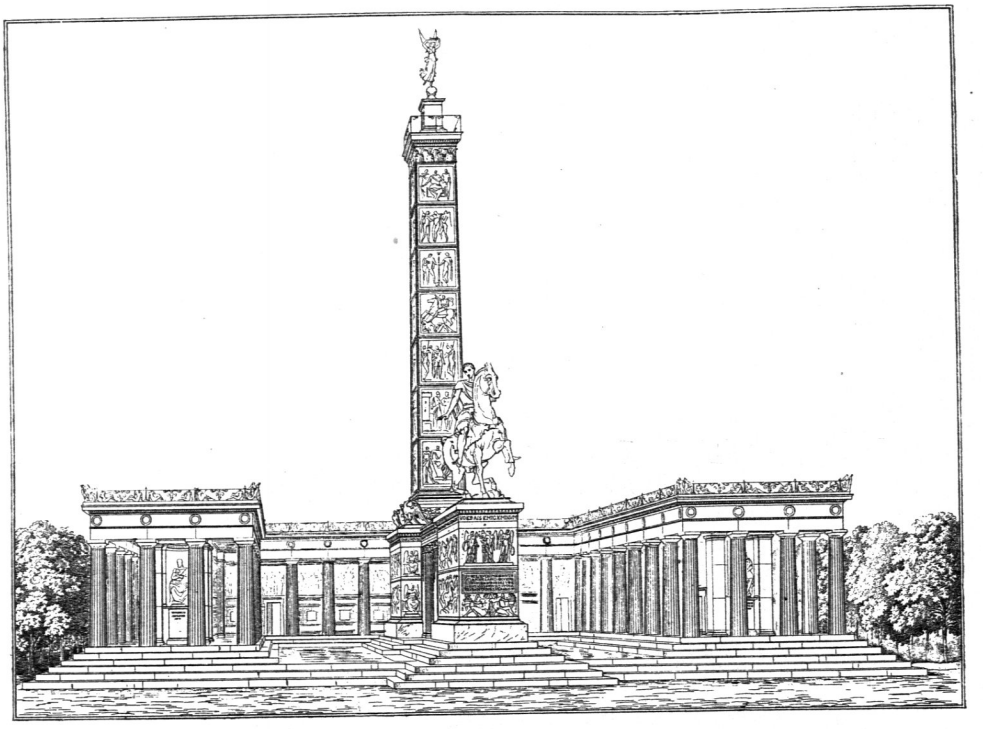


Denkmal für den Präſidenten *Carnot* zu Dijon.
Arch.: *Vionnois*. Bildh.: *Mathurin & Moreau* und *Paul Gasq*.

geſchmücktem, hohem Poſtament aufgeſtellt und das Ganze im rechten Winkel von einer doriſchen Hallenarchitektur umzogen iſt, und der wuchtige Entwurf von *Bruno Schmitz* in Berlin zu einem Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal der Rheinprovinz (Fig. 33). Hier ſteht der Obelisk in der Bedeutung ſeiner Ausbildung auf der Grenze zwiſchen monolithem Steinkörper und Turmbau.

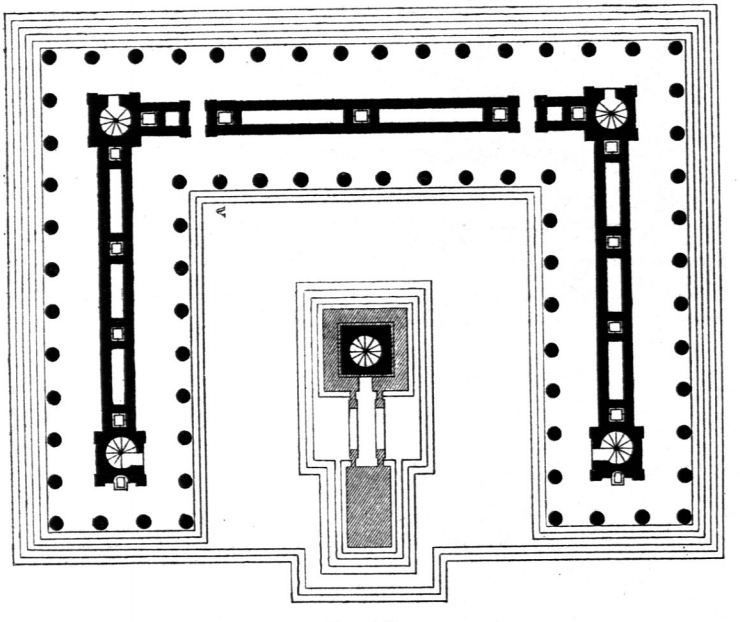
135) Siehe: Leipz. Illuſtr. Zeitg. 1896, 15. Aug.
136) Nach: SCHINKEL, C. F. Sammlung architektoniſcher Entwürfe etc. Neue Ausg. Berlin 1858.

Fig. 31.



Anſicht.

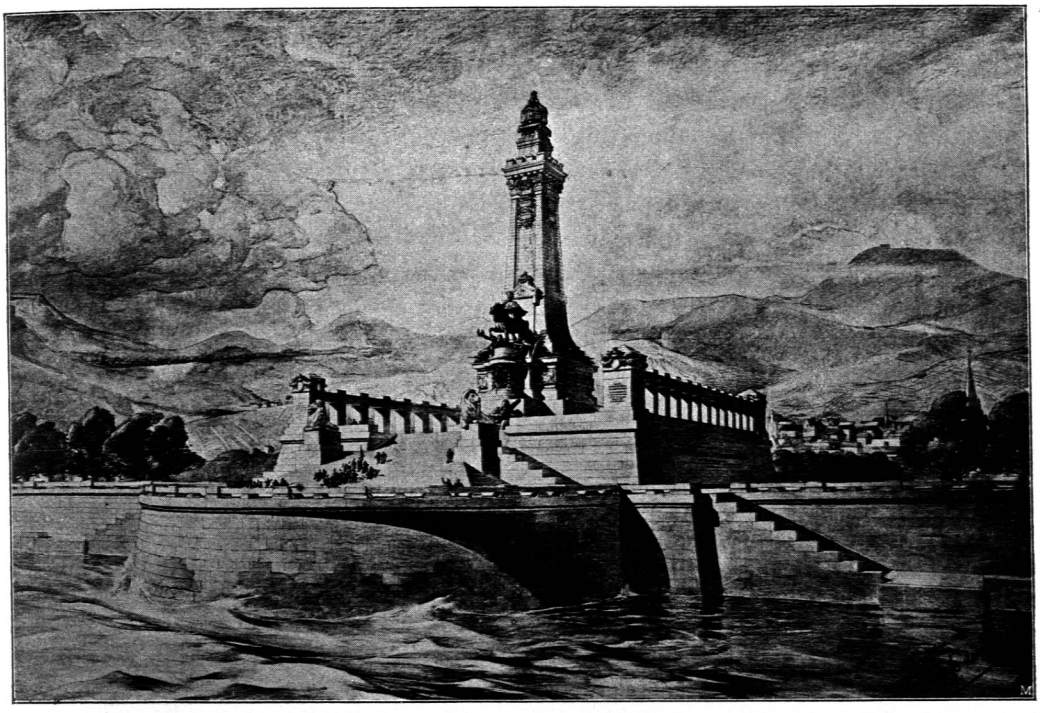
Fig. 32.



Grundriſs.

Entwurf *Schinkel*'s für ein Denkmal *Friedrich des Groſsen* zu Berlin[136]).

Fig. 33.



Entwurf für ein Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal der Rheinprovinz von *Bruno Schmitz*.

e) Denkſäulen, Peſtſäulen und andere obeliskenartige Gedenkſäulen.

384. Gotiſche Denkſäulen.

Während das Denkmal im romaniſchen Mittelalter weſentlich zurücktritt und, wenn es unperſönlich iſt, in der Erinnerung an die Antike nur der Denkſäule Eingang gewährt, wie ſie *Bernward* von Hildesheim errichten ließs, tritt das Denkmalbedürfnis in der gotiſchen Zeit, mit der beginnenden Erſtarkung des Individualismus, wieder hervor. Auch hier iſt die obeliskenartige Form ihrer geringen Standfläche und eindrucksvollen Höhenentwickelung wegen bevorzugt. Aber wie der gotiſche Bau die gewollte Auflöſung und Zerklüftung aller Baumaſſen darſtellt, ſo war die gotiſche Periode beſtrebt, auch die geſchloſſene Maſſe des Obelisken möglichſt aufzulöſen, wobei jedoch die ungefähre Umriſslinie, bald ſtumpfer, bald ſpitzer, bald mit der Verjüngung zur Spitze ſchon tief beginnend, bald erſt im oberen Teile des Denkmales anſetzend, bald durch Fialen oder Waſſerſpeier unterbrochen, bald ſtetig bis zur krönenden Kreuzblume aufſteigend, beibehalten wurde. In ihrer Bedeutung bilden dieſe obeliskenartigen Denkſäulen eine Fortſetzung des Gebrauches der Aufſtellung von Kreuzen für Ereigniſſe im Leben des Einzelnen oder in der Geſchichte der Gemeinden und Städte.

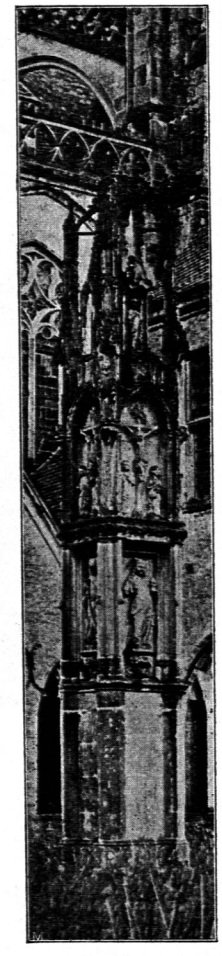
Mit der Ausbildung des gotiſchen Stils gehen alſo die Kreuze oder Denkſäulen in die Fialenform über, nehmen reichere und reichſte Geſtalt an und werden in der Höhe zu den monumentalſten Kunſtwerken geſteigert. In England und ſonſt heiſsen ſolche Wegeſäulen heute noch *Croſſes*, obwohl ſie mit dem Kreuz eigentlich nur die Kreuzblume gemein haben. Eine der älteſten Säulen dieſer Art dürfte die

romaniſche Predigerſäule bei Regensburg mit 24 Reliefs ſein. Eine der ſchönſten deutſchen Denkſäulen dieſer Gruppe iſt das 10 m hohe »Hochkreuz« bei Godesberg unweit Bonn, 1332—49 errichtet. Schön im Aufbau iſt auch die Denkſäule in der Kollegiatkirche St. Victor in Xanten; ſie entwickelt ſich von einfachſter Geſtaltung zu gröſstem Reichtum (Fig. 34). Hierher gehört ferner die »Spinnerin am Kreuz« bei Wien (Fig. 35); ſie wurde 1451 von *H. v. Puchsbaum* errichtet. Dieſe Betſäulen, freiſtehende Pfeiler oder Säulen aus Holz, oder in monumentaler Form meiſt aus Stein, ſind ebenſowohl Denkmäler der Andacht wie Wegedenkmäler. Sie wurden gewöhnlich an den groſsen Heerſtraſsen, an Kreuzwegen oder auf Hügeln, alſo an in die Augen fallenden Punkten des Landes errichtet. Ein weiteres Beiſpiel aus öſterreichiſchen Landen, ein Beiſpiel mit vielfacher Aehnlichkeit mit der Denkſäule in Xanten, iſt die Zderad-Säule in Brünn (Fig. 36).

Ohne Zweifel die reichſte Ausbildung hat die bei Wiener-Neuſtadt ſtehende, auf dreiſeitigem Grundriſs aufgebaute Denkſäule (Fig. 37 bis 41). Die »Spinnerin am Kreuz« bei Wiener-Neuſtadt gilt als eine der ſchönſten Wegſäulen in Oeſterreich und Deutſchland; ſie iſt ein Architekturwerk aus der Blütezeit des gotiſchen Stils, welches, wie *Böheim* nachgewieſen, 1382—84 unter dem herzoglichen Grundherrn und ſpäteren Bürgermeiſter *Wohlfart v. Schwarzenſee* von Meiſter *Michael Weinwurm*, angeblich als Erinnerungsdenkmal an die 1379 vollzogene habsburgiſche Länderteilung, errichtet wurde.

An der Säule befanden ſich einſt Reliefs aus der Paſſionsgeſchichte, welche heute nur mehr in Bruchſtücken vorhanden ſind, und in Niſchen ſtehen ſechs im Laufe der Jahrhunderte ſtark verſtümmelte Heiligenſtatuen, ſowie die Porträtbüſten und Wappen der Erbauer in Hochrelief; weiter oben geflügelte Engel mit Schriftbändern; endlich als Krönung des Ganzen die ſitzenden Figuren Chriſti und der heiligen Maria. Dem gänzlichen Untergange nahe, wurde das Denkmal in den Jahren 1885—92 durch den Verein zur Erhaltung der Kunſtdenkmäler unter der Leitung *Jordan*'s wiederhergeſtellt.

Fig. 34.

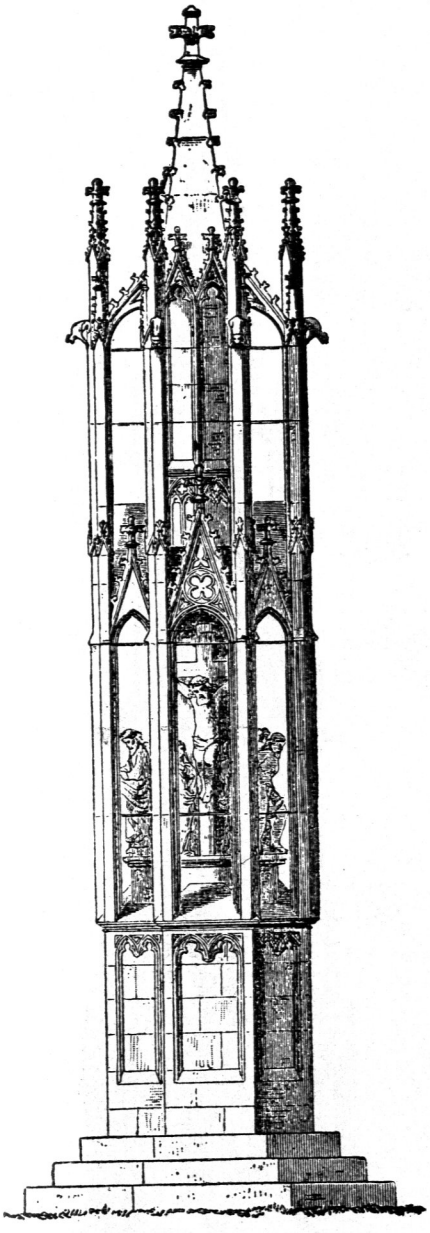


Denkſäule in der Kollegiatkirche St. Victor zu Xanten.

385. *Eleanor*-Kreuze.

Die Säule erreicht eine Höhe von faſt 22 m. Sie iſt vielleicht das reichſte Beiſpiel gotiſcher Denkſäulen und wird in ihrem Reichtum des Aufbaues ſelbſt nicht von den ſehr entwickelten engliſchen Denkſäulen überragt, welche unter der Bezeichnung »*Eleanor*-Kreuze« an hervorragenden Punkten des Landes ſtehen. *Eleanor*, die Tochter *Ferdinand III.*, Königs von Kaſtilien, wurde im Mai 1254 im Alter von 15 Jahren in Burgos mit dem Prinzen *Eduard* von England vermählt. Am 19. Auguſt 1274 wurden *Eduard I.* und Königin *Eleanor* in der Weſtminſterabtei in London gekrönt. 36 Jahre hindurch war *Eleanor* die treue Begleiterin ihres Gemahles auf ſeinen gefahrvollen Reiſen. Im neunzehnten Jahre ſeiner Regierung ſtarb Königin *Eleanor* auf Saint Andrew's Even in Hirdebie oder Hirdlie bei Lincoln. In dem feierlichen Leichenzuge, welcher den einbalſamierten Körper der Königin von Lincoln nach der Weſtminſterabtei, wo er in der St. Edwardskapelle zu Füſsen König *Heinrich III.* beigeſetzt wurde, brachte, war der König ſelbſt der hervorragendſte Trauernde, und zum Gedächtnis der Königin

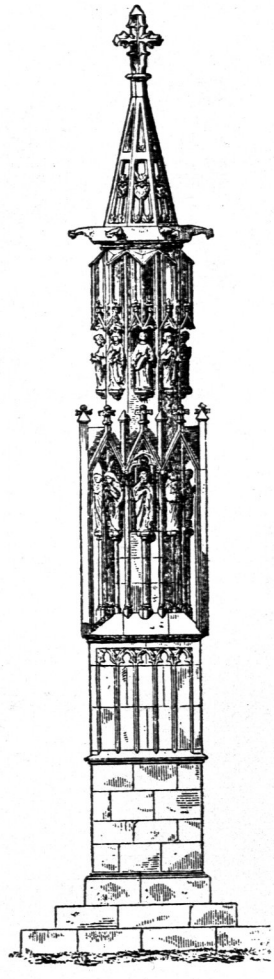
Fig. 35.



Spinnerin am Kreuz bei Wien.

ordnete er an, daſs an allen Stellen, an welchen der Leichenzug raſtete — Lincoln, Grantham, Stamford, Geddington, Northampton, Stony-Stratford, Woburn, Dunſtable, St. Albans, Waltham, Cheapſide und Charing —, eine Denkſäule, ein »*Croſs*« errichtet werde. Die Denkſäulen, welche auf dem Wege, den die Ueberreſte *Ludwig des Heiligen* vom Mont Cenis nach St.-Denis nahmen, aufgeſtellt wurden, ſcheinen die Anregung hierfür gegeben zu haben. Zwei dieſer Denkſäulen wurden in London ſelbſt errichtet, die eine in Charing, die andere in Weſt-Cheap. Die letztere ſtand beim Bow-Churchyard, gegenüber Wood-Street. Sie war ähnlich der Denkſäule von Northampton und wurde 1643 zerſtört. Charing-Croſs war die letzte Stelle, an welcher der Leichenzug der Königin vor ſeinem Eintritt in Weſtminſter Abbey raſtete. Die hier an der Stelle der Reiterſtatue *Karl I.* errichtete Denkſäule wurde 1647 zerſtört. Das heutige *Eleanor-Croſs* vor Charing-Croſs-Hôtel wurde 1863 errichtet und bei ihm, ſoweit es möglich war, die Form der alten Denkſäule wiedergegeben. Die Zeichnungen ſchuf *E. M. Barry*, die Koſten betrugen £ 1800.

Fig. 36.



Zderad-Säule zu Brünn.

In Geddington ſteht das Kreuz noch in der Mitte der Stadt, beim Zuſammenfluſs der drei bedeutendſten Straſsen. Auch *Waltham-Croſs* ſteht noch; es wurde 1291 errichtet. Das bedeutendſte iſt aber *Eleanor-Croſs* bei Northampton. Es iſt das Werk von *John de Bello* oder *De la Bataille*, der zwiſchen 1291 und 1294 auch die Kreuze von Stony-Stratford, Woburn, Dunſtable und St. Albans errichtete.

Das Kreuz (Fig. 42[137]) baut ſich in 3 Geſchoſſen auf. Das unterſte iſt achteckig und etwa 4,20 m hoch bei 1,20 m Seitenlänge; die Wappen von Ponthieu in der Piccardy und von Kaſtilien und Leon ſchmücken

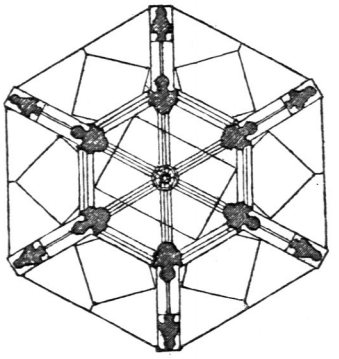
[137]) Fakſ.-Repr. nach: *Builder* 1897, 26. Juni.

es. Das zweite Geſchoſs iſt 3,60 m hoch und beſteht aus 4 Baldachinen mit Figuren. Das oberſte Geſchoſs iſt quadratiſch, die Seiten mit Maſswerk und Wimpergen geziert; es iſt 2,40 m hoch. Ueber ihm entwickelte ſich auf einem Schaft die Kreuzblume.

386. Andere Spitzſäulen.

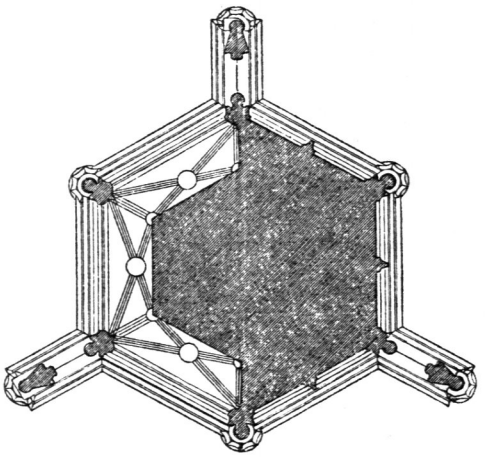
Aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts iſt, als ein früher Vorläufer der Reſtaurationsperiode

Fig. 37.



und daher noch weniger ſtiltreu als die meiſten Denkmäler dieſer Zeit, das Nationaldenkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin zu nennen, welches in

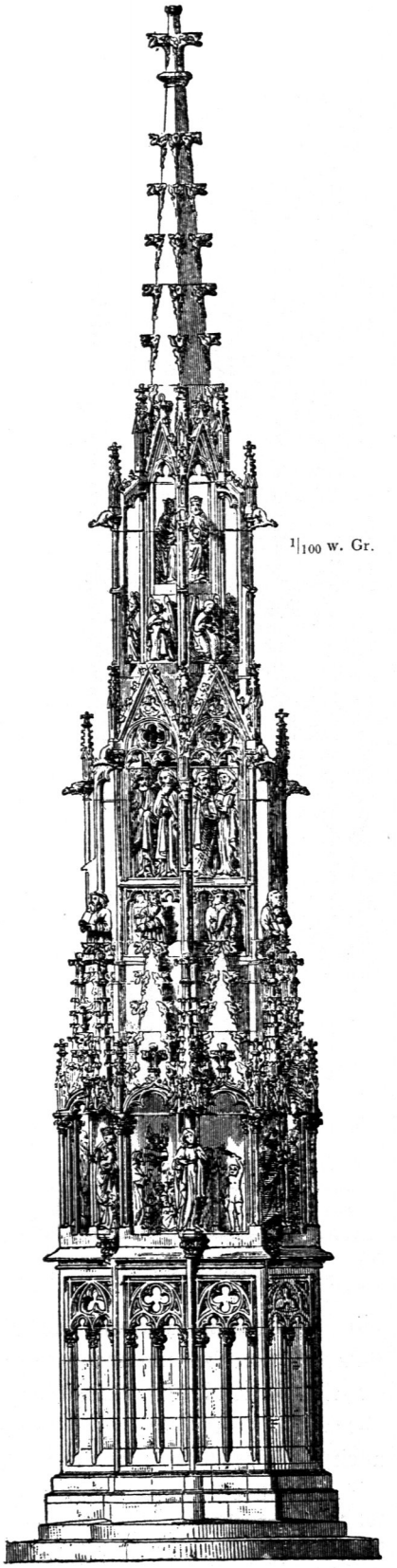
Fig. 39.



1/50 w. Gr.

ſeiner heutigen Geſtalt der beſcheidene Niederſchlag eines groſsen Gedankens iſt, welchen *Schinkel* verwirklichen wollte, als ihm durch *Friedrich Wilhelm III.* der Auftrag erteilt wurde, zur Erinnerung an die Erhebung des deutſchen Volkes vom Napoleoniſchen Joche und zum Andenken der ſiegreichen Befreiungskämpfe der Jahre 1813—15 ein Nationaldenkmal zu errichten. *Schinkel* hatte eine

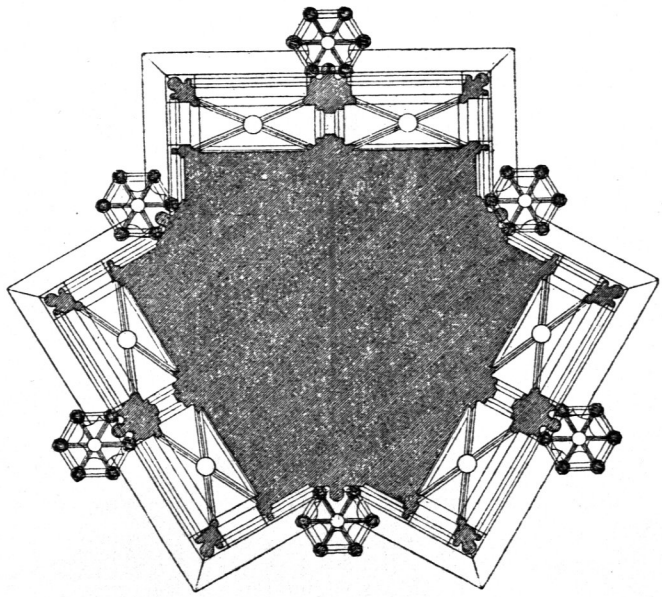
Fig. 38.



1/100 w. Gr.

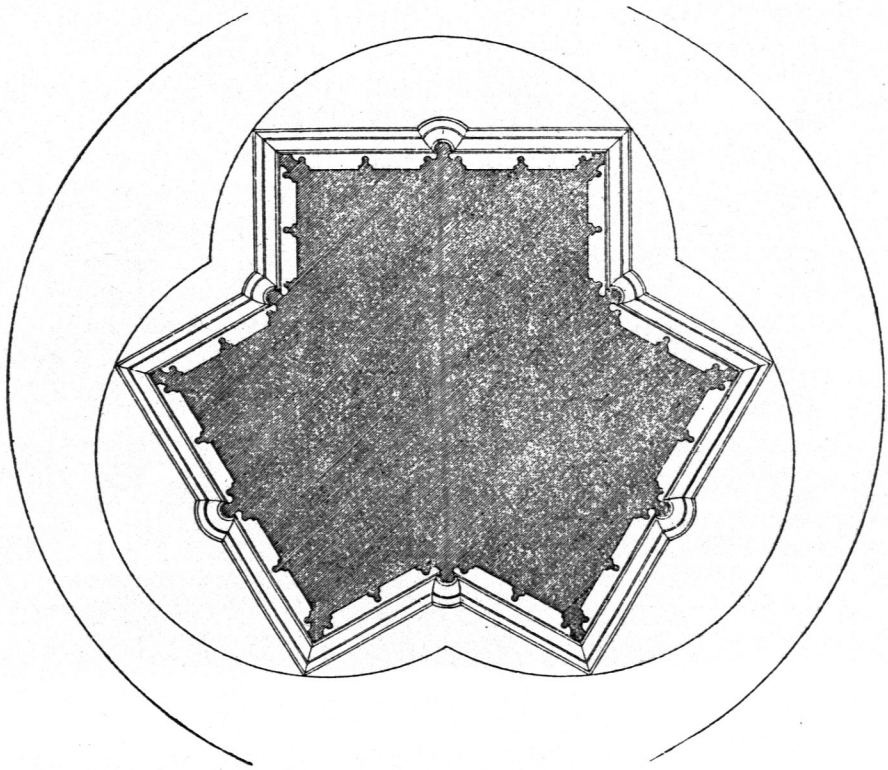
Denkſäule zu

Fig. 40.



groſsartige, ſchon beim heutigen Belleallianceplatz beginnende Anlage geplant, deren Schluſsſtück das Kreuzbergdenkmal ſein ſollte. Sie kam nicht zur Ausführung,

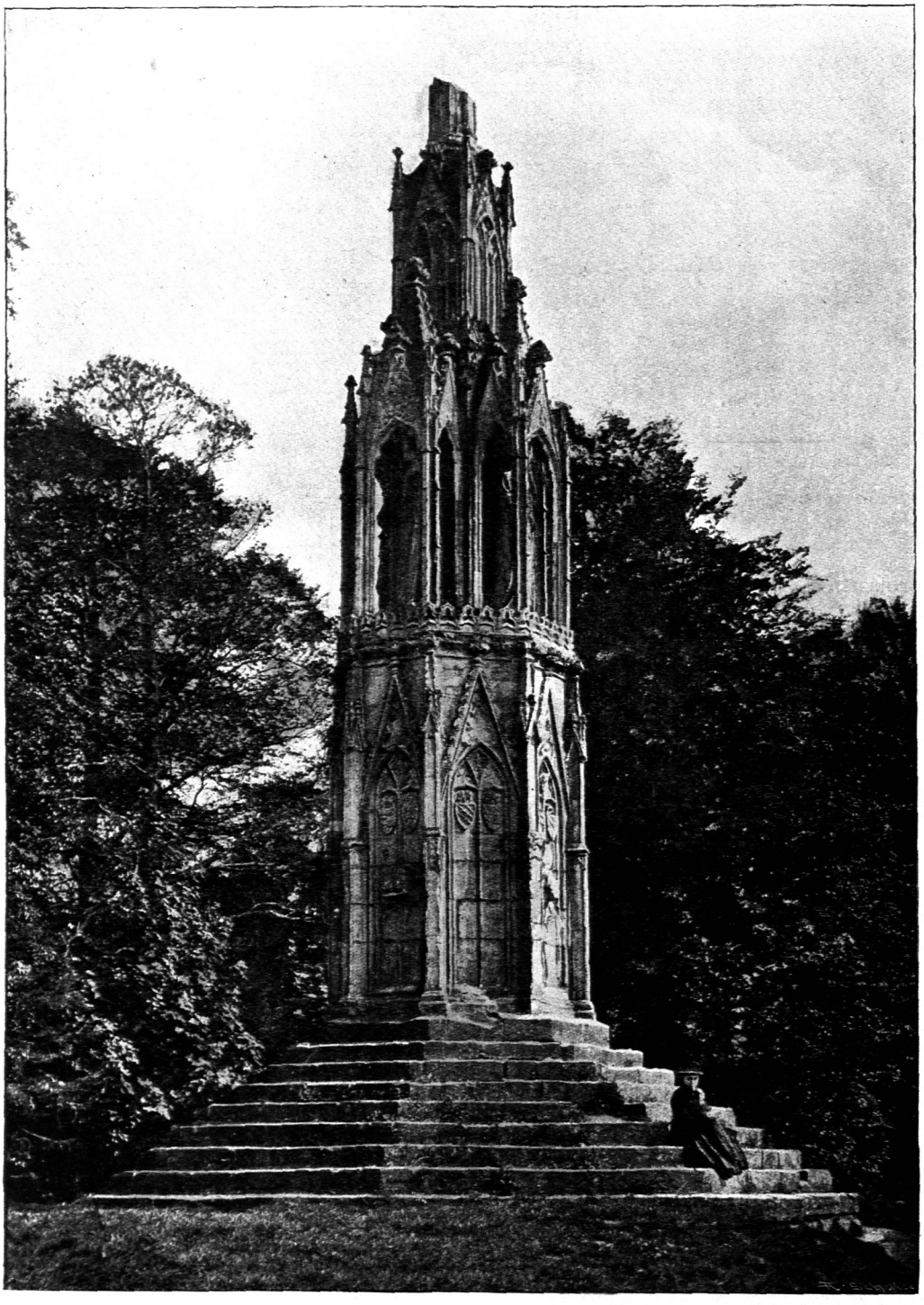
Fig. 41.



1/50 w. Gr.

Wiener-Neuſtadt.

Fig. 42.



Eleanor-Kreuz bei Northampton[137]).

nur das gufseiferne Denkmal. Es wurde in der Königl. Eifengiefserei in der Invalidenftrafse zu Berlin gegoffen und am 30. März 1821 feierlich enthüllt.

Seine Geſtalt[138]) iſt die der gotiſchen Spitzſäulen; über einem ſchlichten Sockel aus Granit erhebt ſich der Hauptteil mit 12 baldachinbekrönten Niſchen mit den allegoriſchen Figuren der Hauptſchlachten der Befreiungskriege nach Modellen von *Rauch*, *Tieck* und *Wichmann*. Das eiſerne Kreuz krönt die Spitze des 20m hohen Denkmales, das ſich urſprünglich auf 11 Granitſtufen zu einer Geſamthöhe von 23,85m hob, 1878 aber um 8m gehoben und auf einen zinnenbekrönten Unterbau nach dem Entwurfe *Strack*'s geſtellt wurde, ſo daſs das Denkmal heute 42m über der Straſsenebene liegt.

Ein neueres Beiſpiel dieſer Art Denkmäler iſt die nach dem Entwurfe von *Statz* aus Udelfanger Sandſtein errichtete, 10 m hohe *Marienſäule* auf der Gereonsſtraſse in *Cöln*, enthüllt 1865 zur Erinnerung an das am 8. Dezember 1854 durch *Pius IX.* verkündete Dogma von der unbefleckten Empfängnis Mariä.

Die Säule[139]) wird von der 2m hohen Statue der Maria bekrönt; unterhalb derſelben ſtehen unter Baldachinen in Lebensgröſse die Propheten *Jeſaias*, *Jeremias*, *Ezechiel* und *Daniel*. Die Bildſäule koſtete rund 20000 Mark.

Das *Düppel-Denkmal von Schleswig* iſt gleichfalls eine gotiſche Spitzſäule, die auf einem nahezu kubiſchen Unterbau ſteht, auf deſſen vier Ecken Kriegerfiguren in verſchiedener Uniform ihren Standpunkt erhalten haben.

387. Peſtſäulen.

Eine eigenartige Gruppe unter den Votivdenkmälern bieten die ſog. Dreifaltigkeits- oder Peſtſäulen dar. Ihrem Charakter entſprechend finden ſie ſich meiſtens in den katholiſchen ſüdlichen Ländern und ſind z. B. über das Gebiet Oeſterreichs ſehr zahlreich verbreitet. Jede kleine Stadt beſitzt ihre Peſtſäule von mehr oder weniger künſtleriſcher Form, mehr oder weniger eine Nachahmung der entſprechenden Säule einer gröſseren Stadt. Man weiſs, daſs man unter Peſt in früheren Zeiten nicht die beſondere Krankheit verſtand, die man heute auf eine ſchwere Erkrankung einzelner Teile des lymphatiſchen Apparates im Menſchen beſchränkt und die durch Anſteckung eine epidemieartige Verbreitung finden kann. Im Altertum und Mittelalter bezeichnete der Volksmund jede bösartige, um ſich greifende Volkskrankheit als Peſt. Das Mittelalter ſah daher häufig Peſtepidemien; der ſchwarze Tod des XIV. Jahrhunderts dürfte nichts anderes als Peſt geweſen ſein. Auch im XVI. und XVII. Jahrhundert iſt die Peſt noch mehrfach in Europa ausgebrochen. Eine ſchwere Epidemie traf Deutſchland, Oeſterreich und Ruſsland in den Jahren 1708 und 1709. Daſs ſich gerade in Oeſterreich ſo viele Peſtſäulen finden, iſt vielleicht auf den Umſtand zurückzuführen, daſs die Türkei, Dalmatien, Siebenbürgen, Ungarn, Bosnien, Serbien, die Donaufürſtentümer und das ſüdweſtliche Ruſsland im XVIII. Jahrhundert dauernde Sitze der Peſt waren und dieſe durch den regen Verkehr Cisleithaniens mit allen dieſen Ländern in zahlreichen Fällen eingeſchleppt wurde.

Eine der bedeutendſten Säulen dieſer Art iſt die von *Alois Hauſer* wiederhergeſtellte Dreifaltigkeitsſäule auf dem Graben in Wien[140]). Die Veranlaſſung zur Errichtung dieſes Denkmales war die groſse Peſt des Jahres 1679. Die fromme Gemahlin *Eleonore* des Kaiſers *Leopold*, welcher der Dreifaltigkeitsbrüderſchaft bei der alten Peterskirche nahe dem Graben angehörte, veranlaſste den Kaiſer zu dem Beſchluſs, ſchon am 10. Oktober des genannten Jahres eine Votivſäule zu Ehren der Trinitas aufſtellen zu laſſen[141]). Die Säule ſollte zuerſt auf dem die Peterskirche einſchlieſsenden Freithofe aufgeſtellt werden; dann wählte man den Graben als Aufſtellungsort (Fig. 43).

138) Siehe: SCHINKEL, a. a. O., Bl. 22.

139) Siehe: MEHRTENS. Bildſäulendenkmale. Stuttgart 1894. Taf. 42.

140) Siehe: HAUSER. Die Dreifaltigkeitsſäule am Graben in Wien. Berichte und Mitteilungen des Altertumvereines 1882, S. 82 ff. — ferner: ILG, A. Fiſcher von Erlach. S. 94 ff. (dem ich in den vorſtehenden Ausführungen folge).

141) Siehe: *Ella ſollicitò con molte pregluero Leopoldo, acchioche affretaſſe l'alzata di quella colonna di fini marmi, nella gran piazza di Vienna, dedicata a dio Trino ed Uno. — Vita della Aug. Imperatrice Leonora etc.* Venedig 1725. S. 162.

Zunächſt entſtand nur eine hölzerne Säule; ſie wurde am 27. Oktober 1679 aufgeſtellt und zeigte eine harmoniſche Kompoſition. Der Künſtler dieſes Entwurfes iſt unbekannt. Die Säule hatte eine achteckige

Fig. 43.



Dreifaltigkeitsſäule auf dem Graben zu Wien.
Arch.: *Fiſcher von Erlach* u. A.

Baſis mit zwei Stufen, auf welchen ein achteckiges Dockengeländer das Poſtament umgab. An dieſem befanden ſich 8 pfeilerartige Verkröpfungen, auf welchen Engel ſtanden. Innerhalb des Engelkranzes erhob ſich auf beſonderem Poſtament eine ſtark verjüngte Säule korinthiſcher Ordnung, deren unterer

Schaftteil mit heraustretenden Stäben, gewiſſermaſsen umgekehrten Kannelierungen, verziert war. Das blättergezierte Kapitell trug die Gruppe der von einem Flammenkranze umgebenen Dreifaltigkeit in der Anordnung, daſs Gott Vater den gekreuzigten Sohn mit den Armen vor ſich hält[142]).

Nach 8 Jahren wurde die hölzerne Säule 1687 durch eine ſteinerne, den *Coloſſus* der Zeitgenoſſen, erſetzt. Den Erſatz gelobte Kaiſer *Leopold* in der Stephanskirche am 25. Oktober 1682. Der Kaiſer lieſs durch den Bildhauer *Matthias Rauchmüller* das Modell einer auf dreieckigem Fuſs und zwei Poſtamenten zwiſchen neun Chören der Engel ſtehenden hohen Säule verfertigen, das verloren ging, aber der hölzernen Säule wohl ähnlich war. Doch wurde der Entwurf *Rauchmüller*'s verlaſſen; vielleicht war des letzteren Tod die Urſache. Nun treten als Künſtler des Denkmales auf der Hof- und Kammerſtatuarius *Paul Strudel*, der Italiener *Burnacini* und *Bernhard Fiſcher*, letzterer zunächſt nur als einfacher Bildhauer. Den Haupteinfluſs auf das Werk gewann, von *Burnacini* geleitet, *Paul Strudel*. Die Figur *Leopold*'s und des mit ihr verbundenen Engels, jene der ſtürzenden Peſt, der Engel mit der Krone, die an den drei Poſtamentvorſprüngen vorgelegten Voluten mit Cartouchen haltenden Engeln rühren von *Strudel* her. Im Jahre 1687 befahl der Kaiſer, »daſs dieſes fortſetzende Ehrenwerk ſoviel annoch die bereits mit groſsen Unkoſten verfaſſte Poſtamente und andere Mormorſteinene Stück der Architektur noch immer zulaſſen werde, aufs allerkünſtlichſte, beſtändigſte und zierlichſte verfertiget werden ſolle«. Nun tritt *Bernhard Fiſcher* mit Vorſchlägen auf den Plan.

»1) die vermeinte Krakſteine, auf welchen die neun Chör der Engel rings herumb hätten ſtehen ſollen, von denen Poſtamenten hinweggehauen und dafür unten und oben Baſſi-Rilievi ausgearbeitet;

2) die Engeln anderſtwohin poſtirt auch weillen

3) die Säulen bereits auf denen Dörffern faſſt zu gemein werden, etwas andres ungemeines dafür inventirt, worauf

4) die Bildnuſs der allerheiligſten Dreifaltigkeit nicht wie vorhin in dem hölzern Modell exprimirt mit dem Crucifix in der Schoſs Gott des Vaters: ſondern die anderte Perſon gleichfalls mit beſonders glorificirtem Leib an der rechten Hand Gottes des Vaters und der heil. Geiſt in der Mitte oberhalb beider erſten hochheiligſten Perſonen ſchweben zu ruhen hatten.

5) Und willen durch Abnehmung beſagter Krackſteine die Triangularfigur beider Poſtamenter deſto mehr ins Geſicht kommen thette: daher ſelbige mit dem hervor vermeinten einzigen Eck oder Pfeiler zuruckh umgekehrt, hingegen das breiter Theil mit zwei Ecken hervor geſtellet: auch

6) nicht mehr ein rundes, ſondern in Conformitet der Poſtamenter ein dreieckigtes Gländer und darauf ſechs Kindl mit brennenden Sternen verſchaffen und dieſes Alles

7) mit eiſernen Ketten geſchloſſen werden ſolle.

Zu gehorſamſten Vollzug deſſen hat man alſobald die Krakſteine hinweggehauen, auch die Baſſi-Rilievi durch Herrn *Fiſcher*, wie *de facto* zu ſehen, modelliren und aus dem Groben ausſchlagen laſſen.

Von danen nun auf das Hauptwerkh und neuen Invention zu kommen, wodurch die h. Dreifaltigkeit nebſt denen neun groſsen Engeln auf was anders als auf einer Säulen zu ſetzen wäre: hat Ihrer kaiſ. Maj. dero Ingeniers Truchſeſſen und Inſpectoris der theatraliſchen Werken Herr *Ludovici Burnacini* Invention vor anderer allergnädigſt wohlgefallen auf eben die weis und Manier, wie ſie nunmehr *in natura* auf dem Platz zu ſehen iſt, indemo nicht allein an ſtat der Säulen eine dreieckige und bis an die vergoldte Glorie 27 Schuh hohe Piramid in die Mitten hinaufgehet, ſondern auch durch die darumb ſich ſchwingenden Wolken zugleich ſo viel Orth gewonnen werden, daſs ſowohl die neun groſse Engel zwiſchen denen kleineren als auch die Bildnuſs der allerhl. Dreifaltigkeit ſelbſten ſamt dero vergoldten ſamentlichen Glory gar füglich haben poſtirt werden können.

Inmittlſt hat man von beſagten Platz des Grabens zwiſchen denen zwei ſteinernen Röhrbrunnen das Mittel genommen und daſelbſt das Fundament zu graben angefangen. Sodann Ihro kaiſ. Maj. am 30. Monats Juli 1687 nach einem vorhin in St. Peterskirchen gehaltenen Hochamt den erſten goldenen Stein gelegt hat.«

Die Reliefs am gewaltigen Unterbau des Denkmales enthalten figürliche Darſtellungen, welchen an den oberen Teilen emblematiſche Symbole entſprechen. Dem Gedanken der Trinitas folgend iſt jeder der drei ſich radial gruppierenden Vorſprünge des zweigeſchoſſigen Poſtaments einer der drei göttlichen Perſonen gewidmet; demgemäſs ſind die daſelbſt angebrachten Bildwerke dem Wirkungskreiſe Gott Vaters, Gottes Sohnes und Gott des heiligen Geiſtes entnommen. Die Darſtellungen ſind folgende:

I. Flügel gegen den Kohlmarkt: Deo Patri Creatori. 1. Relief: Die Schöpfung. 2. Relief: Die Peſt in Wien. Embleme: a. Himmelskugel mit den Geſtirnen. b. Erdkugel mit den vier Winden.

---

142) Die Säule hatte Inſchriften, die abgedruckt ſind in: FUHRMANN, P. M. Hiſtoriſche Beſchreibung von Wien. Wien 1766.

II. Flügel gegen den Stock-im-Eiſenplatz: Deo Filio Redemptori. 3. Relief: Einſetzung des Oſterfeſtes bei den Juden. 4. Relief: Einſetzung des Oſterfeſtes durch Chriſtus. Embleme: c. Lamm mit Kreuzſtab auf dem Opferberg. d. Kelch und Hoſtie, von Cherubköpfchen getragen.

III. Flügel an der Rückſeite: Deo Spiritui Sanctificatori. 5. Relief: Die Sündflut. 6. Relief: Das Pfingſtfeſt. Embleme: e. Die Hand mit der Rute, auf die Geſetzestafeln weiſend, dabei die Worte: Per Legem Timoris. f. Flammendes Herz, auf Flügeln emporſchwebend.

Die geſamten Koſten des Denkmales werden[143]) auf 66645 fl. 28 kr. 3½ d. angegeben. *Ilg* hält die Aufſtellung nicht für vollſtändig und nimmt insgeſamt rund 80000 fl. an.

Die Dreifaltigkeits-Peſtſäule auf dem Graben in Wien iſt ein intereſſantes Denkmal ihrer Zeit. Ein gewiſſer Gegenſatz beſteht in ihr zwiſchen dem rein architektoniſchen, in ruhigen Linien und groſsen Verhältniſſen gehaltenen unteren Teil und dem alle Geſetze der Architektur und Plaſtik verleugnenden oberen Teil mit der Wolkenpyramide. *Hauſer*'s feine Scheidung des Anteiles der deutſchen und der welſchen Künſtler, ſein Hinweis auf das Harmoniſche, welches trotz des Unterſchiedes zwiſchen Unter- und Oberbau und der Einzelheiten untereinander durch die Durchführung des Dreiheitsgedankens in dem Kunſtwerk lebt, ſei beſonders bemerkt. *Ilg* widmet namentlich den figürlichen Kompoſitionen warme Anerkennung[144]): »Und die in Rede ſtehenden prächtigen Kompoſitionen haben . . . das ganze Weſen barocker Kunſt . . . Da *Fiſcher* ſie vielleicht alle, gewiſs aber doch ſchon einige, modelliert und im Rohen behauen hatte, dürfen wir ſie gewiſſermaſsen und bis zu einem beſtimmten Grade als ſein Werk betrachten — wenigſtens die figuralen — und ſie machen dem groſsen Künſtler als Erfinder die höchſte Ehre. Reizvoll ſind die flachen Untergründe behandelt, die liebevoll ausgedachten Landſchaftsbilder, die ſchönen, einfachen Architekturen. Das Peſtbild, eine ergreifende Schilderung des Jammers, . . . kann auch als Zeitgemälde ſehr intereſſant genannt werden. Die ſchöne Gruppierung in den Reliefs des Abendmahles und des Pfingſtfeſtes, die bewegten Kompoſitionen der Sündflut und der Peſt beweiſen, daſs jene Künſtler einer glücklicheren Epoche noch gleich groſs in allen Fächern ihres Berufes geweſen, daſs der univerſelle Kunſtgeiſt des Renaiſſance-Zeitalters auch der Barocke eigen war.«

Im Beſitze des 1896 verſtorbenen *Ilg* befanden ſich zwei Handzeichnungen von verſchiedener Hand, ein groſses und ein kleines Blatt, welche Entwürfe zur Wiener Peſtſäule darſtellen, aber von der ausgeführten Säule mehrfach abweichen. Beide ſind mit der Feder gezeichnet und leicht mit Waſſerfarben angelegt.

Der untere Teil, das architektoniſche Poſtament, gleicht ſich in beiden Säulen und auch dem ausgeführten Denkmal bis zum Beginn der Wolkenpyramide. Die auf dem Umfaſſungsgeländer ſitzenden Putti halten auf dem groſsen Blatte Laternen in Sternform, auf dem kleineren Vaſen, aus denen Flammen ſchlagen. Hier wie dort wechſeln groſse, auf der Brüſtung ſtehende Gefäſse mit den Engelfiguren ab. Der kleinere Entwurf hat im oberen Poſtamentgeſchoſs in den drei Innenwinkeln drei ſtehende Engel, darunter den mit der Laute; beim groſsen Entwurf ſieht man an dieſer Stelle die Figur des auf einem fliegenden Adler knieenden Kaiſers, die Rechte auf die Bruſt gelegt, in Mantel und Harniſch. Die Peſt iſt durch keine Figur angedeutet.

Vom Geſims des Poſtaments ab hört die Uebereinſtimmung auf. Auf dem groſsen Blatt ruht auf der oberen Fläche jeder der drei Flügel je ein Wolkenballen. Sie dienen gleich Füſsen einer ungeheueren, in der Mitte ſchwebenden Kugel als Stützen. Dieſe iſt als Erdball aus Metall gegoſſen gedacht und vergoldet; ſie zeigt Europa und Nordafrika in kartographiſcher Darſtellung. Vor der Kugel ſtehen auf den Wolkenfüſsen drei marmorne Engel mit Kronen in den Händen. Vom Scheitel der Erdkugel ſteigt eine Wolkenſäule aus vergoldetem Erz empor, um welche ſitzende Marmorengel angeordnet ſind, die

143) Nach einer »Conſignation« vom Jahre 1687 in: HAUSER, a. a. O.

144) A. a. O., S. 127.

verſchiedene Embleme, Buch, Regimentsſtab, Fackel u. ſ. w. tragen. Darüber folgt eine breitere Wolkenſchicht mit anbetenden Putti, und als Bekrönung die Gruppe der Trinitas, Gott Vater den Gekreuzigten haltend, vor deſſen Bruſt die Taube fliegt. Das Ganze iſt von Strahlen umgeben und in vergoldetem Erz ausgeführt gedacht.

Die Peſtſäule in Baden bei Wien, ein 1718 geweihtes Denkmal von *Giovanni Stanetti* zeigt den gleichen Gedanken der Erdkugel; dieſe iſt aber hier mit dem Motiv der Immaculata verbunden. *Stanetti* fertigte das Denkmal nach einem Entwurf des *Martino Altomonte* an, der ſich in der ſtädtiſchen Bibliothek in Baden befindet.

Im zweiten Entwurf zur Peſtſäule auf dem Graben in Wien erhebt ſich über dem Poſtament eine Wolkengruppe, um welche auf den drei Flügeln drei Engel ſitzen. Auf dem oberen Teil dieſer Gruppe ſtehen wieder drei Engel, einer mit der Krone, einer mit dem Buche und einer im Harniſch. Von hier an ſteigt die Säule als Strahl empor, den die Dreifaltigkeitsgruppe krönt. In ſeinem oberen Teil umſchweben ihn kleinere Wölkchen, über dieſen zwei Engel, welche die Trinitas tragen. Von dem Strahl an ſcheint alles in Metall ausgeführt gedacht zu ſein. Die Urheber beider Entwürfe konnten bisher nicht ermittelt werden. Es iſt nicht feſtzuſtellen, ob ſie ſich in dem Kreis der Künſtler der ausgeführten Säule: *Burnacini, Strudel, Bendel, Kracker, Fruhwirth, Gunſt* und *Auer* befinden. Auf *Fiſcher* iſt *Ilg* nicht geneigt, ſie zurückzuführen [145]).

Es iſt kein Zweifel, daſs *Ilg* die Bedeutung dieſer Peſtſäule überſchätzt. *Gurlitt* ſagt darüber [146]): »Dies ſonderbare Denkmal, welches aus einem reich gepfeilerten Sockel und einem über dieſem ſich erhebenden ſchlanken Aufbau plaſtiſch wirkt, aus zahlreichen Figuren belebter Wolken beſteht, übertrifft an phantaſtiſcher Geziertheit noch die Guglien Neapels. Was der Architekt aus derſelben machte, iſt, abgeſehen von der ſehr feinen und wohl empfundenen Profilierung, eine abſchreckende Geſchmackloſigkeit, und nur die Meiſterſchaft des Bildhauers macht das Werk erträglich.« Zweifellos geht dieſe Beurteilung nach der anderen Seite zu weit, wenn man ſich auf den Standpunkt ſtellt, daſs ein Kunſtwerk aus dem Geiſte ſeiner Zeit heraus beurteilt werden müſſe. Das Werk fand in den damaligen katholiſchen Ländern vielfache Nachahmung und verdrängte den Einfluſs, welchen die Marienſäule in München ausübte.

388. Peſtſäulen zu Reichſtadt etc.

Die Peſtſäule in Reichſtadt in Böhmen, welche im Jahre 1707 im Auftrage von *Anna Maria Franziska*, Prinzeſſin von Toskana, geb. Herzogin von Sachſen-Angern-Weſtphalen, von einem unbekannten Künſtler errichtet wurde, iſt eine Nachbildung der Wiener Säule, die den einzigen weſentlichen Unterſchied zeigt, daſs auf den Wolken Heilige ſtatt, wie an der Wiener Säule, Engel ſchweben.

Im übrigen heiſst es ja in einer Beſchreibung der Wiener Säule aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts, »daſs die Säulen bereits auf denen Dörffern faſt zu gemein werden wollen,« ſo daſs man für die Wiener Säule »etwas andres, ungemeines inventiren« müſſe.

Die Peſtſäule in Korneuburg baut ſich auf dreieckigem Grundriſs auf.

In der Halbierungslinie der Dreieckswinkel ſpringen Sockel vor, über welchen auf Voluten Heiligenfiguren ſtehen. Zwiſchen dieſen Figuren erhebt ſich ein mit Reliefdarſtellungen geſchmückter, dreieckiger Mittelkörper, aus welchem, am Fuſse mit ſtehenden Figuren geſchmückt, der mit Wolkenbildungen umgebene Obelisk anſteigt, welcher durch die plaſtiſche Gruppe der Krönung Mariä durch Chriſtus mit dem Kreuz bekrönt wird [147]).

Die Säulen erreichen eine ſtattliche Höhe bis zu 40 m und darüber, wie z. B. die Dreifaltigkeitsſäule vor der Matthiaskirche in Budapeſt, welche bis gegen 30 m Höhe aufſteigt.

---

145) Siehe: Ilg, a. a. O., S. 130.

146) In: Geſchichte des Barockſtils, S. 186.

147) Siehe: Zeitſchr. des öſt. Ing.- u. Arch.-Ver. 1896.

Dem grofsen Stiftshofe in Wien wurde 1713 eine Peſtſäule geſtiftet, die 1736 durch den Abt *Robert* vollendet wurde. Sie hat, wie die Peſtſäule am Graben, eine Wolkenſäule, welche durch die *Coronatio virginis* durch die Trinität bekrönt wird. Ihre Figuren ſtammen von dem 1663 zu Venedig geborenen Bildhauer *Giovanni Giuliani*, dem Lehrer von *Georg Raphael Donner*.

In Linz entſtand auf dem Franz Joſefs-Platze eine grofse Dreifaltigkeitsſäule, die 1723 vollendet wurde. *Gurlitt* führt ſie auf einen deutſchen Meiſter zurück. Auch ſie zeigt bei reichem Aufbau die plaſtiſchen Wolkenbildungen. Verwandt iſt auch die Dreifaltigkeitsſäule auf dem Marktplatze zu Eggenburg in Niederöſterreich.

389. Dreifaltigkeitsſäulen zu Olmütz etc.

Mit welchem überquellenden Reichtum künſtleriſcher Ausdrucksmittel der Architektur und mehr noch der Plaſtik die Dreifaltigkeitsſäulen ſelbſt in der Provinz oft errichtet wurden, dafür beſitzen die Städte Olmütz und Teplitz, die eine in Oeſterreichiſch-Schleſien, die andere im nordweſtlichen Böhmen, bezeichnende Beiſpiele. Die in Fig. 44 dargeſtellte Dreifaltigkeitsſäule auf dem Oberring zu Olmütz, in den Jahren 1717—50 von *Wenzel Render* errichtet, ſteigt zu einer Höhe von 40 m an und kann ſich in der Steigerung des architektoniſchen Aufbaues und im bildneriſchen Schmuck nicht erſchöpfen. Sie iſt vielleicht die gröſste und ſchönſte Denkſäule in deutſchen Landen.

Ihr Aufbau iſt ſtrenger im architektoniſchen Sinne durchgeführt wie z. B. die Wiener Dreifaltigkeitsſäule, welche *Ilg* bei ſeiner bekannten ausgeſprochenen Stellungnahme für die Wiener Barockzeit und insbeſondere für die Mitglieder der Familie *von Erlach* erheblich überſchätzt. Der Aufbau der Olmützer Säule hat in ſeinen Grundzügen einen merkwürdigen Stich in das Gotiſche, und, um dem Denkmal die gröſstmöglichſte Stattlichkeit zu verleihen, hat ihr Urheber es nicht verſchmäht, die gleichen architektoniſchen Gliederungen geſchoſsweiſe übereinander zu verwenden. Dadurch kommt in das Fortiſſimo der Barockdekoration ein getragener, nicht friſch fortſchreitender Zug, wie ihn z. B. das weitere hier in Abbildung mitgeteilte Denkmal aus Teplitz in Böhmen zu ſeinem Glücke nicht kennt.

Wie man auch über den faſt maſsloſen figürlichen Aufwand denken mag, ein hervorragend ſchönes Beiſpiel einer Dreifaltigkeitsſäule iſt die von Bildhauer *Matthias Braun* in Teplitz errichtete ſpätbarocke Säule, die, aus Elbſandſtein angefertigt, durch die Witterungseinflüſſe und durch andere, zum Teil gewaltſame Umſtände ſo zur Ruine geworden war, daſs, als der Architekt *Ohmann* im Verein mit den Bildhauern *Gerſtner* und *Eichmann* von der öſterreichiſchen Zentralkommiſſion zu ihrer Wiederherſtellung berufen wurde, welche unter Aufwendung einer Summe von 30000 Gulden im Jubiläumsjahre (1897) vollendet ward, er nicht nur weſentliche Teile in den Mauern eines Gartens in Thurn zuſammenſuchen muſste, ſondern ſich auch gezwungen ſah, den ganzen Obelisken zu erneuern. Die ſchlank aufſteigende Säule mit ihrem überreichen plaſtiſchen Schmuck iſt in Fig. 45 [148]) dargeſtellt. Sie iſt ein köſtliches Beiſpiel der rauſchenden Plaſtik der ſpäteren Barockzeit. Der für dieſe Denkmäler zur Anwendung gekommene Reichtum der künſtleriſchen Ausdrucksmittel iſt um ſo auffallender, als die verwandten Denkmäler des Südens weit ſtrenger im Aufbau und weitaus beſcheidener in ihrem bildneriſchen Schmucke ſind, wie ein Blick z. B. auf die Guglien in Neapel erhärtet, die, gleichwie die Dreifaltigkeitsſäulen der Donauländer, eine beſondere Form des Obelisken ſind und ſpäter erwähnt werden ſollen.

Aus der Geſchichte der Dreifaltigkeitsſäule auf dem Schloſsplatze in Teplitz ſei noch kurz angeführt, daſs die Säule in den Jahren 1718—19 vom Grafen Franz *Karl von Clary und Altringen* zum Dank für die Verſchonung der Herrſchaft Teplitz von der Peſt errichtet wurde. *Braun*, der die fruchtbarſte Thätigkeit

[148]) Fakſ.-Repr. nach: Der Architekt, Jahrg. IV, S. 38.

Fig. 44.



Dreifaltigkeitsfäule auf dem Oberring zu Olmütz.

auf dem Gebiete der dekorativen Plaſtik entfaltete, aber ſchon 1738, noch nicht 54 Jahre alt, ſtarb, hatte auch die Dreifaltigkeitsfäule in der Stephansgaſſe in der Prager Neuſtadt errichtet. Die Teplitzer Säule hatte er nach $1^1/_2$ Jahren bereits für ein Honorar von 2300 Gulden vollendet. »Das 20 m hohe Werk atmet freie Anmut und heitere Pracht; es bringt die Abſicht des Stifters, den frohen Dank und das Lob Gottes zu künden, recht zum Ausdruck [149]).«

Verwandte Säulen aus der Nachbarſchaft von Teplitz ſind die 1720 in Dux und die 1721 in Maria Ratſchitz errichteten Denkſäulen. In St. Pölten und in zahlreichen anderen öſterreichiſchen Städten finden ſich ähnliche Werke, welche jedoch in provinzieller Fortbildung immer ausſchweifender und formloſer werden. Die bei den Dreifaltigkeitsfäulen in der Folge bis zum Ueberdruſs angewendeten, in Stein überſetzten Wolkenbildungen wurden von dem Augenblicke an in die Kunſt eingeführt, in welchem ſich

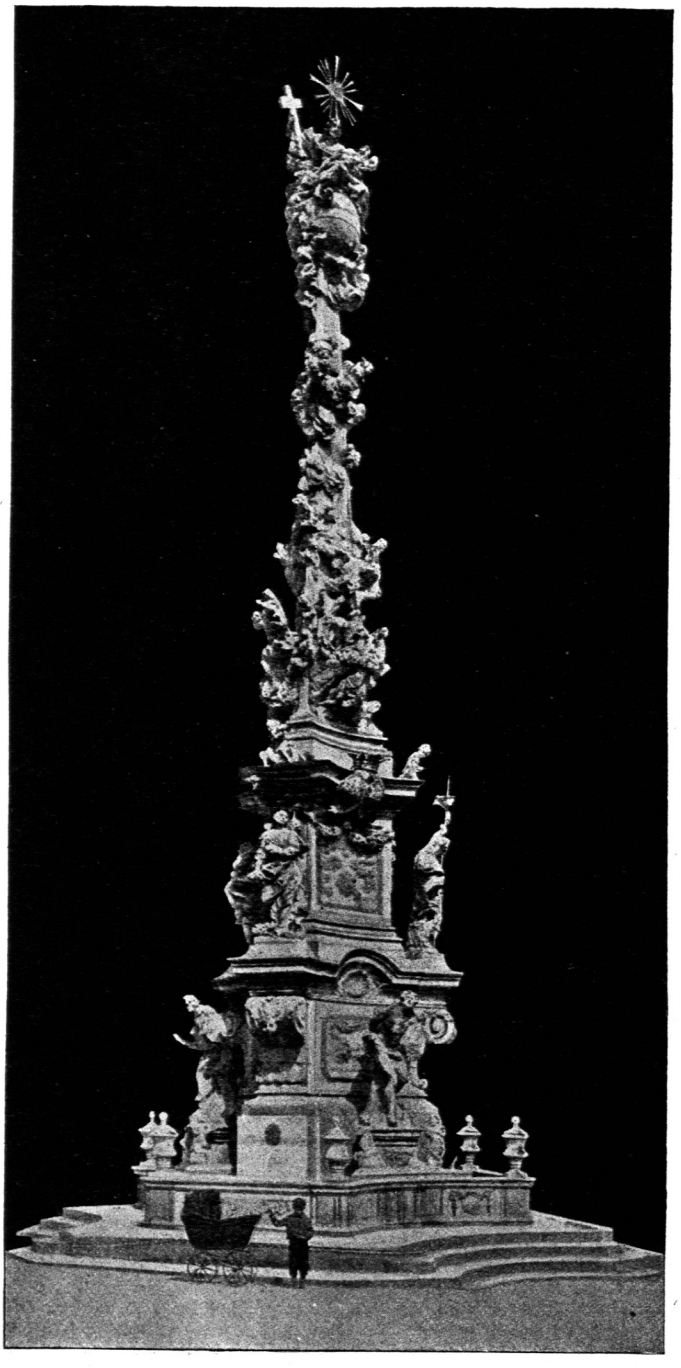
[149]) Siehe: Denkmalpflege 1902, S. 89.

die Bildnerei überirdiſcher Stoffe, z. B. der Glorien u. ſ. w., bemächtigte und ſich gezwungen ſah, den überirdiſchen Raum durch ein ſichtbares Zeichen, am naheliegendſten und aus der Malerei geſchöpft, durch Wolkenbildungen anzudeuten.

390. Heiligendenkmäler.

Neben den Peſtſäulen geht das Heiligendenkmal einher, welches zu keiner Zeit eine ſolche Verbreitung fand, wie im XVIII. Jahrhundert, und bei welchem in Oeſterreich oder in den ehemals öſterreichiſchen Ländern wohl kein Heiliger ſo oft Gegenſtand der Darſtellung geweſen iſt wie der heilige Nepomuk, der Schutzpatron Böhmens, der am Vorabend von Chriſti Himmelfahrt 1383 in die Moldau geſtürzt wurde, weil er trotz aller Drohungen des Königs *Wenzel IV.* und aller Folterqualen nicht verraten wollte, was die Königin *Johanna*, deren Beichtvater er war, ihm im Beichtſtuhl anvertraut hatte. Das Volk verehrte ihn als Schutzpatron gegen Verleumdungen und Verdächtigungen und rief ihn zugleich als Helfer gegen Waſſersnot an. Daher wohl die groſse Zahl und Verbreitung ſeiner Denkmäler, als deren bedeutendſten eines das Denkmal in Breslau (Fig. 46) betrachtet werden muſs. Sein Aufbau iſt dem der Dreifaltigkeitsſäulen verwandt.

Fig. 45.



Dreifaltigkeitsſäule zu Teplitz[148]).

391. Guglien.

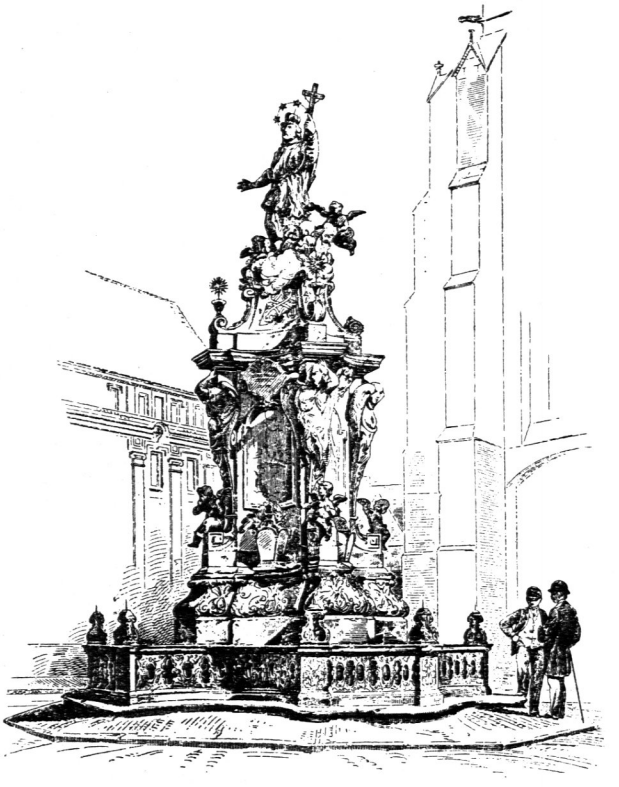
Im ſüdlichen Italien treten den Dreifaltigkeitsſäulen verwandte Denkmäler, die Guglien, auf, die eine beſondere und eigenartige Form des Obelisken ſind. Die beiden Guglien in Neapel, die hier Erwähnung finden, ſind die *Guglia di San Do-*

menico und die *Guglia della Concezione*. Der Name *Guglia* ift von der nadelförmigen Geftalt des Obelisken abgeleitet (*l'aguglia* — die Nadel).

Die *Guglia di San Domenico* (Fig. 47) ift ein Werk des von 1626—78 thätigen Architekten *Cofimo Fanfaga*, den aber der Tod von der Vollendung des Obelisken abrief, fo dafs derfelbe erft 1740 von einem Schüler *Fanfaga*'s, von *Domenicantonio Vaccari* (1681—1750) vollendet wurde.

Der Obelisk erhebt fich auf einem vierfeitig gegliederten Unterbau, der durch gefchwungene Giebel bekrönt ift, zwifchen welchen auf den abgeftumpften Ecken vafenartige Auffätze ftehen. Auf den

Fig. 46.



Nepomuk-Denkmal zu Breslau.

Unterbau folgt ein fockelartiger Zwifchenteil mit ftark entwickelten Cartouchen und lebensgrofsen Figuren auf den Gefimsgliederungen der herausgekröpften Ecken. Auf diefem Sockel erhebt fich in ftarker Verjüngung der obere Teil des Obelisken, in fich wieder in Sockel und Spitze gegliedert, welche letztere die etwa in doppelter Lebensgröfse gehaltene Statue des heiligen Domenico aufnimmt.

Aehnlich im Aufbau ift die *Guglia della Concezione*, die im Jahre 1748 nach einem Plane des Architekten *Giufeppe Genuino* (1710—60) durch *Karl III.*, König beider Sizilien, auf der Piazza Santa Trinità vor *Gefu nuovo* in Neapel errichtet wurde. An der Ausführung wirkten zwei Schüler *Vaccari*'s, die Bildhauer *Francesco Pagano* und *Matteo Bottiglieri* mit. Fig. 48 [150]) enthebt uns einer weiteren Befchreibung des eigenartigen Denkmales. Dasfelbe erreicht eine Höhe von 30 m und befteht aus weifsem und farbigem Marmor und vergoldetem Erz. Die Mittel wurden durch öffentliche Sammlungen aufgebracht. Die Wirkung ift eine capuanifche, wenngleich

150) Nach einer Aufnahme *Ruprecht*'s in: Zeitfchr. f. Bauw. 1896 angefertigt.

eine nicht entfernt ſo reiche wie diejenige der öſterreichiſchen Dreifaltigkeitsſäulen. Erſt in deren Gegenüberſtellung mit den neapolitaniſchen Denkmälern, welche an ſich ſchon einen geſättigten Grad von Reichtum aufweiſen, wird das lebhaft Ueberſchäumende der öſterreichiſchen Peſtſäulen zum Bewuſstſein gebracht. Der zurückhaltenderen Wirkung des Südens ſteht die überſchäumende des Nordens gegenüber und dies gerade bei den Peſtſäulen. Wie merkwürdig ſich die Gegenſätze auch hier berühren!

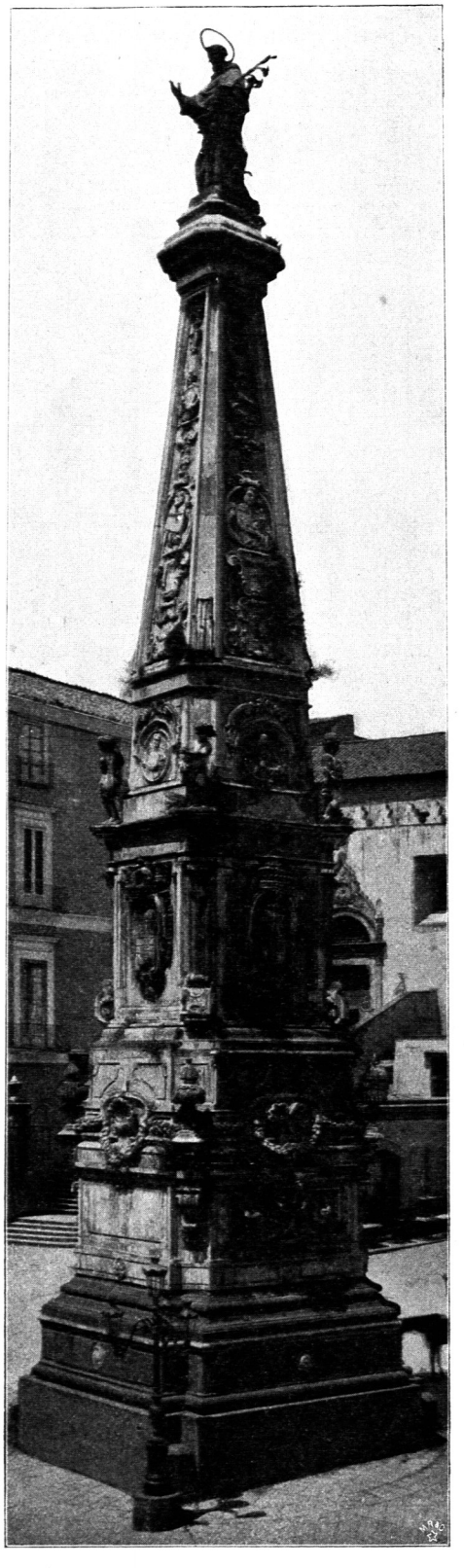
f) Wegedenkmäler.

392. Wegedenkmäler im Altertum.

Das Wegedenkmal geht bis in das klaſſiſche Altertum, ja vielleicht bis in die Zeit der aſſyriſch-babyloniſchen und der ägyptiſchen Kultur zurück. Die Römer belegten mit dem lateiniſchen Ausdruck *Cippus* viereckige, ziemlich ſpitz zulaufende Säulen mit Inſchrift, die als Grenzſteine und Wegweiſer dienten. Mehrere dieſer Steine werden in den römiſchen Muſeen von St. Germain-en-Laye, Mainz, im Paulusmuſeum zu Worms etc. aufbewahrt.

Das Mittelalter kannte die Wegedenkmale in anderer, mehr dem religiöſen Leben der Bevölkerung dienſtbar gemachter Form. Ein Beiſpiel für viele ſei die mit »Spinnerin am Kreuz« bezeichnete ſchönſte Wegeſäule von Oeſterreich in Wiener-Neuſtadt.

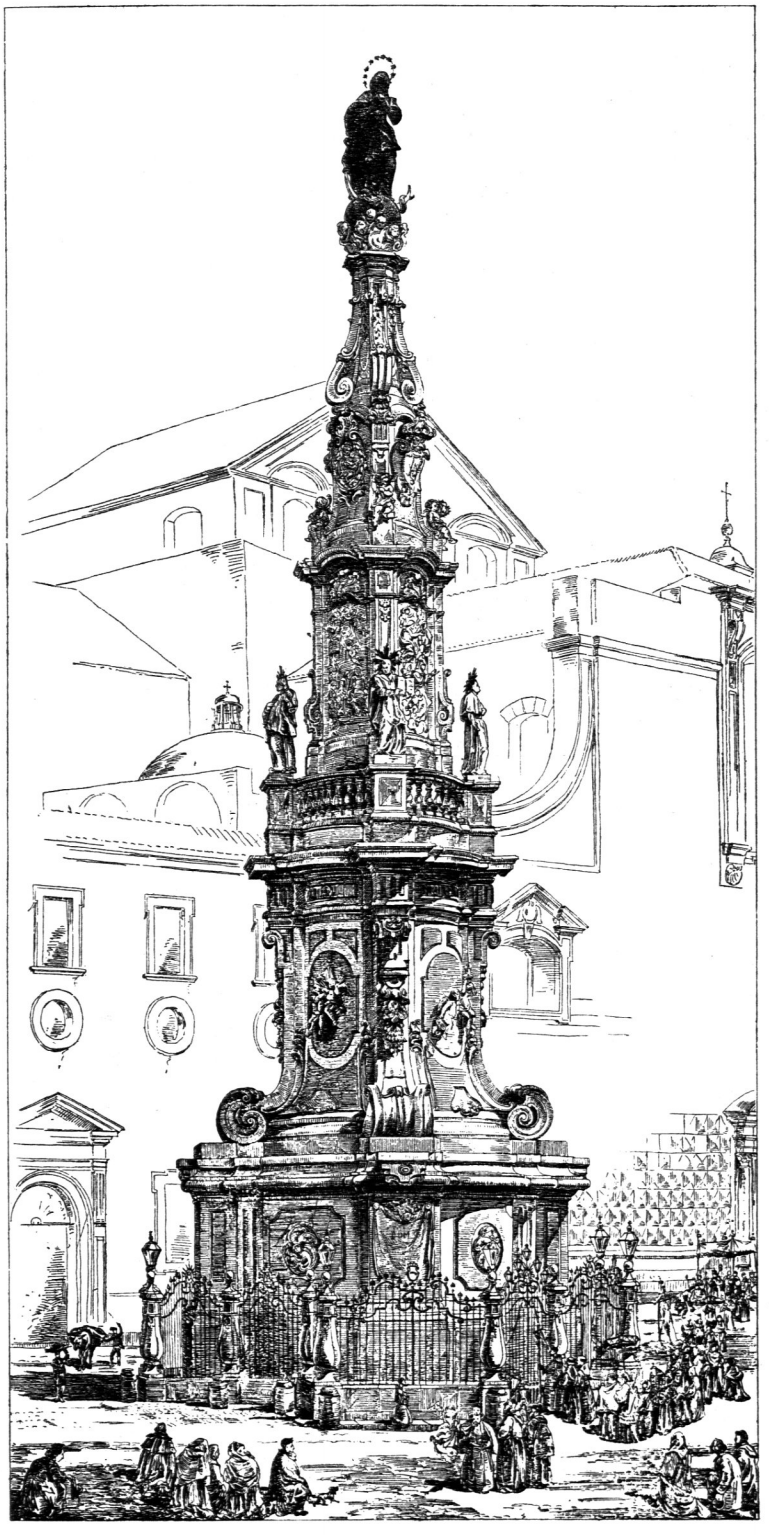
Sie iſt mehr als 20 m hoch und ein Werk aus der Blütezeit des gotiſchen Stils. Die Säule hat die Geſtalt eines Obelisken mit dreiſeitiger Grundriſsbildung. Sechs niſchenartige Kapellchen enthalten Darſtellungen aus der Paſſionsgeſchichte in Relief. Zwiſchen dieſen Niſchen ſtehen 6 Heiligenfiguren auf ſchön geformten Konſolen unter durchbrochenen Baldachinen. Weiter oben ſind die Porträtbüſten und Wappen der Erbauer in Hochrelief angebracht. Darüber erheben ſich die Statuen der zwölf Apoſtel und über dieſen geflügelte Engel, welche Schriftbänder halten. Unter dem Helm, der den Abſchluſs nach oben bildet und in eine Kreuzroſe ausläuft, ſind Chriſtus und Maria ſitzend dargeſtellt. Als Zeit der Entſtehung wird das Jahr 1451 bezeichnet (ſiehe Fig. 35, S. 345).



Obelisk (Guglie) auf der Piazza San Domenico Maggiore zu Neapel.

Fig. 47.

Fig. 48.



Guglia della Concezione zu Neapel [150]).

393. **Wegedenkmäler in Sachſen.**

In den ſächſiſchen Landen widmete man dem Wegedenkmal beſondere Aufmerkſamkeit. Die alten ſächſiſchen Poſtſäulen ſind beredte Zeugen einer groſsen Kulturarbeit des Landes: ſeiner kartographiſchen Aufnahme unter *Auguſt dem Starken* und ſeinen Nachfolgern. Schon Kurfürſt *Johann Georg III.* hatte 1682 die Errichtung hölzerner Wegeſäulen angeordnet, die jedoch ziemlich willkürlich und ohne genauere Ausmeſſung der Entfernungen geſetzt wurden. Erſt im folgenden Jahrhundert wurde der Geograph *Zürner* mit der Landesaufnahme beauftragt; er erfand zu dieſem Zweck beſondere Karren, Wagen und Werkzeuge (Schrittzähler), die ebenſo wie die Poſtſäulen in einem Werke *Schramm*'s über Wegweiſer, Arm- und Meilenſäulen abgebildet ſind. Die *Zürner*'ſche Vermeſſung und die Errichtung der Meilenſteine ging nur langſam vorwärts,

da ſich die Bevölkerung wegen der damit verbundenen Koſten und Unannehmlichkeiten nach Möglichkeit widerſetzte, wodurch eine Reihe von Verordnungen nötig wurde. Nachdem ſchlieſslich die Entfernungen feſtgeſtellt waren, errichtete man vom Jahre 1722 ab im ganzen ſächſiſchen Lande vier Arten von Poſtſäulen: beſonders hohe Säulen vor den Thoren der Städte oder in dieſen ſelbſt und kleinere zur Kennzeichnung der ganzen, halben und Viertelmeile. Dieſe drei Arten von Meilenſteinen im eigentlichen Sinne des Wortes ſind faſt überall verſchwunden, und es gibt nur noch in einigen Städten die zuerſt erwähnten hohen Poſtſäulen. Sie ſind aus pirnaiſchem Sandſtein und ſtehen auf einem breiten gemauerten Unterbau; in Form eines Obelisken erheben ſie ſich 4 bis 5 m hoch und enden in einer ſtumpfen Abſchrägung. Unter der Spitze iſt auf zwei gegenüberſtehenden Seiten ein Wappenſchild mit dem Namenszug A. R. eingehauen, während auf den beiden anderen Seiten das ſächſiſch-polniſche Vereinigungswappen eingemeiſselt iſt. Unter den Schilden ſind viele Ortsnamen mit der Angabe der Entfernung in Stunden eingehauen, und zwar iſt dabei meiſtens die natürliche Lage der Ortſchaften nach der Himmelsrichtung berückſichtigt worden. Am Fuſse des Obelisken unter den Ortsnamen befindet ſich an jeder Seite ein gewundenes Poſthorn mit der Jahreszahl der Errichtung. Man hat in neuerer Zeit einzelne Poſtſäulen ausgebeſſert, bemalt und vergoldet, zum Teil mit Inſchriften verſehen oder auch zu Erinnerungsſteinen, z. B. an den Fürſten *Bismarck*, benutzt, ſo daſs ſie einen beachtenswerten Straſsenſchmuck bilden. Es iſt wünſchenswert, daſs man überall dieſen alten Säulen Beachtung ſchenkt und ſie in Schutz nimmt; denn wenn ſie auch keine beſonderen Kunſtdenkmäler ſind, ſo erinnern ſie doch in ihrer Einfachheit und Schlichtheit an die guten und böſen Zeiten der Poſtkutſchen, an den regen Fuhrwerksverkehr zwiſchen den groſsen Städten zu Markt- und Meſszeiten und an die Wanderzeiten der deutſchen Handwerkerinnungen, als die jungen Geſellen von Meile zu Meile die deutſchen Staaten mit dem Stab in der Hand und dem Felleiſen auf dem Rücken durchwanderten und das Handwerk begrüſsten.

In Dresden, der Landeshauptſtadt ſelbſt, gedachte man ein ſtattliches Wegedenkmal dadurch zu ſchaffen, daſs man auf das Blockhaus in Dresden-Neuſtadt einen 1732 im Charakter der Arbeiten des *Zacharias Longuelune* (1669—1748) begonnenen, aber nie vollendeten Bau, eine Treppenpyramide mit dekorativen Figuren und auf die Pyramide einen ſtattlichen, reich ſkulpierten Obelisken zu ſetzen trachtete; der Obelisk ſollte der erſte Meilenſtein des Landes ſein [151]). Dieſes Denkmal würde wohl das bedeutendſte der bekannten Wegedenkmale geworden ſein.

394. Wegedenkmal bei Zörbig.

Ein durch Form und künſtleriſche Ausſtattung bemerkenswertes Wegedenkmal erhebt ſich an der Straſse zwiſchen dem ſächſiſchen (Provinz-)Städtchen Zörbig und dem anhaltiſchen Städtchen Radegaſt, dicht an dem die preuſsiſch-anhaltiſche Grenze bildenden Fuhnegraben (Fig. 49).

Hier geht die ehemals ſtark benutzte Heerſtraſse von Magdeburg nach Leipzig durch die früher völlig ſumpfige Fuhneniederung. Eine Stelle dieſer Straſse war früher zeitweilig unfahrbar. Zur Abhilfe führte Herzog *Chriſtian I.* einen für jene Zeit ſehr mühſamen und teuren Wegebau aus, indem er um 1685 während einer Bauzeit von 2 Jahren einen breiten, gepflaſterten Damm aufſchütten lieſs. Zum Andenken an dieſen Dammbau wurde 1688 das Denkmal errichtet, welches im Volksmund der »Teure Chriſtian« heiſst. Es gliedert ſich auf quadratiſchem Grundriſs in einen 5,33 m hohen Unterbau und einen 4,00 m hohen Aufſatz. Das Quadrat hat 2,00 m Seitenlänge. Der Unterbau trägt auf einer an ſeiner Vorderſeite eingelaſſenen ornamentalen Sandſteinplatte die Inſchrift:

151) Abgebildet in: Gurlitt, C. Geſchichte des Barockſtiles und des Rococo in Deutſchland. Stuttgart 1889.

»Du wirſt, mein Reiſender, es noch am beſten wiſzen,
»Wie dir biſzher ſo ſehr, Vor dieſen Tamm gegraut,
»In dem ſich manches Pferdt, Zu Todt arbeiten müſzen,
»Alſz dieſer Orth noch war grundloſz und ungebaut,
»Jtzt wird Er dir nicht mehr, der Reiſe Laſt vergröſzern,
»Weil in Zwey jähr'ger Zeit, mit Steinen dieſe Bahn,
»Durch embſig groſzen Fleiſz, und Koſten laſzen beſzern,
»Der Mehrer ſeines Landts, der Theure Chriſtian.«
Anno 1688.

Der Aufſatz trägt eine Inſchrift, die von einer ſpäteren Ausbeſſerung des Dammes berichtet [152]).

395. Wegedenkmal auf dem Loibl.

Zur Erinnerung an eine Reiſe Kaiſer *Karl VI.* über den Loibl, einen Reichsſtraſsenzug zwiſchen Zollfeld bei Klagenfurt und Laibach, lieſsen die krainerifchen Städte auf der Paſshöhe zwei Obelisken errichten, welche durch ihre Inſchrift bemerkenswerte Wegedenkmale öſterreichiſcher Alpenſtraſsen ſind [153]).

Fig. 49.



Wegedenkmal zwiſchen Zörbig und Radegaſt.

Die Inſchrift des einen dieſer beiden Obelisken lautet aus dem Lateiniſchen ins Deutſche überſetzt:

»Kaiſer *Karl VI.*, dem Gröſsten, dem Mars Germaniens, dem Jupiter Roms, dem Schrecken des Erdkreiſes, weil er, ſeine Vorfahren an Ruhm übertreffend, um den Handel mit dem Auslande zu fördern, die Flanken der Berge mit groſsem Koſtenaufwande durch Sprengung von Stein und Fels beſeitigend, eine breite Straſse nach dem öſterreichiſchen Küſtenlande zur Hoffnung der Völker errichtete — haben dies Denkzeichen alles Guten die ehrerbietigen Stände von Krain errichtet im Jahre des Heiles 1728.«

Nun wendet ſich die Inſchrift an den Wanderer und fährt fort:

»Du, wer Du auch ſeieſt, der Du von fernen Küſten kommend, den Boden des Herzogtums Krain mit zagendem Fuſse betrittſt, bewundere *Karl VI.*, des Unſterblichen, Groſsen, Erhabenen Römiſchen Kaiſers Gröſse und den Eifer des Landes, unter deſſen Führung und Schutz eine breite und bequeme Straſse dem Wanderer, den einſt ſteile Abgründe ſchreckten, unter vielem Schweiſse eröffnet worden iſt.«

Der erſte Teil der Inſchrift des zweiten Obelisken wendet ſich wieder an den Kaiſer mit den Worten:

»Betritt Dein Krain, o groſser Kaiſer, tapfer und weiſe vor allen Fürſten, welchem, damit das Andenken an die durch Deine Ankunft erregte Freude niemals vernichtet werde, zwei Ruhmeszeichen errichtet haben die beglückten Stände des Herzogtums Krain.«

Ihr zweiter Teil redet wiederum den Wanderer an:

»Gaſtfreund! Die Säulen, die Du hier ſiehſt, haben *Karl VI.*, dem durch ſeine Reiche, Siege und Triumphe zum Gipfel des Ruhmes Erhobenen, weil er durch Beförderung des Handels das öffentliche Wohl vermehrte und das goldene Zeitalter wieder brachte, anläſslich ſeiner glückbringenden Ankunft in Krain ihn mit lautem Jubel begrüſsend, die getreuen Stände errichtet.«

---

152) Siehe: Deutſche Bauz. 1891, S. 525.
153) Siehe: Oeſterr. Monatsſchrift für den öffentl. Baudienſt 1896, S. 195.

g) Aus gerichteten Steinen geſchichtete Denkmäler.

1) Pyramiden.

396. Allgemeines.

Von der kegelförmigen Form des Erdhügels, namentlich dann, wenn er bereits mit architektoniſchen Motiven, wie durch einen Sockel, bereichert war, bis zur handwerksmäſsig gerichteten Pyramide iſt, ſo groſs der kulturhiſtoriſche Abſtand auch iſt, architektoniſch ein nur kleiner Schritt. Schon die Anlage eines geſchichteten Sockels deutet auf das Beſtreben einer möglichſt langen Erhaltung des loſe aufgeworfenen, wenn auch mit Raſen bepflanzten Erdreiches hin. Die Zwiſchenſtufe beſteht darin, den Raſen durch ein dauerhafteres Deckungsmaterial zu erſetzen; man wählte oberflächlich behauene Steine. Ging man von dieſen zur handwerksmäſsigen Bearbeitung über und beſtand die Abſicht, im Inneren Grabkammern anzulegen, ſo ergab ſich von ſelbſt die Notwendigkeit eines gemauerten Kernes und eine Bedeckung, welche im Laufe der Entwickelung der Handwerkstechnik bei den Aegyptern in ſo glänzender Weiſe zur Ausbildung gelangte. Auf die Handwerkstechnik wird es auch zurückzuführen ſein, wenn die Pyramide faſt ausſchlieſslich die vierſeitige Form annahm. Die Beiſpiele dreiſeitiger Pyramiden dürften, wenn ſie überhaupt vorhanden ſind, ſehr ſelten ſein; noch ſeltener die Beiſpiele fünfſeitiger Pyramiden, wenn auch dieſe polyedriſchen Formen aus der Geometrie und aus der Kryſtallographie ſchon frühzeitig vollkommen geläufig geweſen ſein werden. Die einfachen Bedingungen der Handwerkstechnik aber werden ihrer Anwendung für das Kunſtgebiet hindernd im Wege geſtanden haben; denn eine Kunſtform würde ſich für dieſe geometriſchen Gebilde wohl ohne groſse Schwierigkeit ſelbſt in den Frühzeiten architektoniſcher Formenentwickelung gefunden haben.

Auffallend iſt das häufige Auftreten der Pyramidenform bei den Völkern des näheren Orients und Centralamerikas, ein ſo bemerkenswerter Umſtand, daſs man ſich ihm nicht allein mit äuſserlichen Gründen, wie einem gewiſſen Nachahmungstrieb, nähern darf.

In der Form der Pyramiden, in dem ungewöhnlichen Verhältnis zwiſchen Baſis und Höhe, in dem hierdurch gegebenen Gewaltigen, Gedrungenen liegt unzweifelhaft ein beabſichtigtes pſychiſches Moment: der Eindruck des Dauernden, des Ewigen, welches auch aus der breiten Lagerung der übrigen Baudenkmäler, z. B. in Aegypten, zu erkennen iſt. Die memphitiſchen Pyramiden, von welchen die gröſste eines der höchſten Denkmale der Erde iſt, bedecken eine Grundfläche von gewaltigen Abmeſſungen. So beträgt die Seitenlänge der urſprünglichen Grundfläche bei der *Cheops*-Pyramide 233, ihre lotrechte Höhe 146 m; dies ſind Maſse, mit welchen das Abendland bei ſeinen Bauwerken nur in Ausnahmefällen rechnet.

Die Pyramiden leiten ihren Namen, wie *Eiſenlohr* aus dem mathematiſchen Papyrus *Rhind*, der am Ende der Hykſoszeit geſchrieben wurde, nachweiſt, aus den Silben *pir em us*, hervorgehend oder aufſteigend aus dem *us*, der Grundfläche, her. Sie ſind, im Gegenſatz zu der Maſtaba, dem Grabe des wohlhabenden Bürgers oder des Beamten von hohem Rang, die Gräber der Könige. Der ungeheure architektoniſche Ueberbau verleiht ihnen den Charakter des Denkmales. Jede der Königspyramiden hatte eine beſondere Bezeichnung, in welcher zugleich die ehrfurchtsvolle Verehrung des gottähnlichen Königs zum Ausdruck kam. Die höchſte der Pyramiden, diejenige des *Chufu* oder *Cheops*, hieſs »die Lichte«; die zweitgröſste trug den Namen

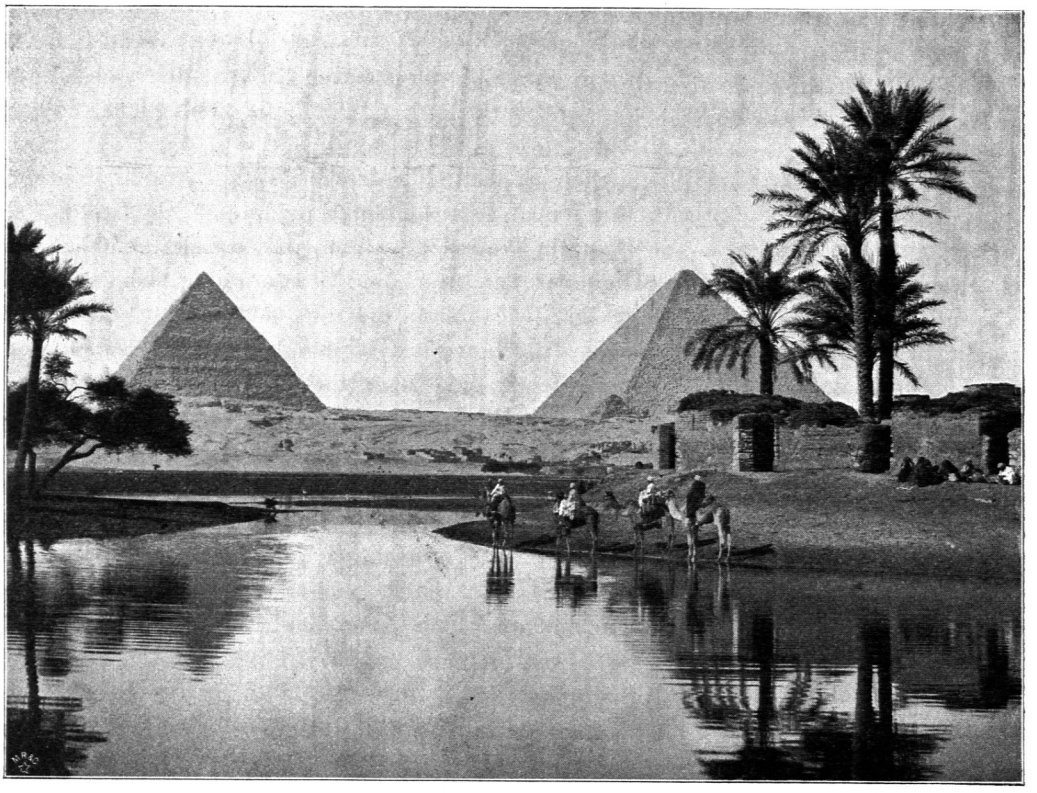
»die Groſse«, die drittgröſste war »die Hohe«. Mit wenigen Ausnahmen liegen ſämtliche Pyramiden bei Memphis zuſammen. Im Grundgedanken iſt die Pyramide demnach nichts anderes als eine in das Rieſenhafte geſteigerte, die Anwendung architektoniſcher Formen beanſpruchende Umhüllung der Königsleiche. Die Pyramide ſelbſt war vollkommen verſchloſſen; die äuſsere Bekleidung aus behauenem Stein deutete auch nicht mit dem leiſeſten Zeichen auf einen Eingang hin. Als im IX. Jahrhundert der Kalif *Al-Mamun* in die groſse Pyramide eindringen wollte, gelang es ihm nur durch einen ungewöhnlichen Zufall, auf einen aufwärts führenden Gang zu ſtoſsen. Da nun aber das ägyptiſche Grab einen ſtetigen Verkehr mit dem Toten ermöglichen ſollte, ſo wurden die Beſtandteile, die beim Grabe des reichen Bürgers, der Maſtaba, zuſammenlagen, bei der Pyramide getrennt und an der Oſtſeite der Pyramide ein Tempel errichtet, in welchem die Nachfolger des Toten den üblichen Bräuchen oblagen. Vor der zweiten und dritten Pyramide von Gizeh haben ſich die Spuren dieſer Tempel noch gefunden; vor der *Cheops*-Pyramide ſind ſie noch nicht zu Tage getreten.

In ihrer ſozialen und pſychiſchen Bedeutung war die Königspyramide ein gewaltiges Denkmal des Egoismus, in ſeinen rieſenhaften Abmeſſungen ein Koloſs von überwältigendem Eindruck. Sie war ein Wahrzeichen königlichen Selbſtgefühles, das ſelbſt dem Toten gegenüber zu ſtaunender Verehrung und Bewunderung zwingen ſollte. In künſtleriſcher Beziehung liegt ihr, wie ſchon erwähnt, das Motiv des Grabhügels, des *Tumulus*, der im ganzen Altertum als Grabmal bekannt iſt, zu Grunde. An die Stelle des aus Erde aufgeworfenen Hügels tritt der gemauerte; die Ecken werden ſcharf, das Ganze zu einer Spitze hochgezogen. Der natürliche rechteckige Grundriſs des *Tumulus* iſt in der an der Nord- und Südſeite 107,30 m, an der Oſt- und Weſtſeite 120,60 m meſſenden Pyramide von Sakkara noch erhalten; die drei Pyramiden von Gizeh (Fig. 50) dagegen ſind auf quadratiſcher Baſis errichtet. Alle Pyramiden des alten Reiches ſind vierſeitig, vielleicht deshalb, um eine der vier Seiten nach dem Aufenthaltsorte der Toten, nach Sonnenuntergang, die andere Seite nach der Richtung des Sonnenaufganges als Symbol der Auferſtehung wenden zu können.

Die eigentliche Pyramidenregion erſtreckt ſich auf etwa 69 bis 70 km, von Meidûm bis Aburoaſch; in dieſer Region ſtehen etwa 100 Pyramiden der verſchiedenſten Gröſsen; die drei Pyramiden von Gizeh haben jetzt eine Höhe von 137, 135 und 66 m; die Stufenpyramide von Sakkara hat 57, die gröſste der Pyramiden von Abuſir 50, eine der Pyramiden von Dahſchur 30 und die kleinen Pyramiden vor den groſsen 20 bis 15 m Höhe. Unter der Vorausſetzung, daſs die *Cheops*-Pyramide in eine Spitze auslief, dürfte ſie nach ihrer Vollendung 144,60 m gemeſſen haben. Nach *Maſpero* laſſen ſich die Pyramiden zeitlich gruppieren. In die Zeit der IV. Dynaſtie kommen die Pyramiden bei Gizeh, in diejenige der V. und VI. die bei Abuſir und Sakkara, in diejenige der VII. bis X. Dynaſtie die zwiſchen Sakkara und dem Fayûm und in die XII. Dynaſtie die im Fayûm. Jeder König begann den Bau ſeiner Pyramide, ſobald er den Thron beſtieg; er ſorgte zunächſt aber, um ſich eine geziemende Beſtattung zu ſichern, auch wenn ihm nur wenige Jahre auf dem Thron beſchieden waren, nur für die möglichſt ſchnelle Herſtellung einer mit der dazu gehörigen Gruft verſehenen Pyramide mittleren Umfanges. Hatte er es ſo weit gebracht, ſo war ſein Geiſt zwar beruhigt; doch lag darin noch kein Grund, die angefangene Arbeit aufzugeben; denn je gröſser die Pyramide wurde,

um ſo beſſer beſchützte ſie das ihr ſpäter anvertraute Unterpfand, und um ſo gewaltiger mufste auch der Nachwelt derjenige König erſcheinen, welcher ſie einſt erbaut hatte. Mit jedem Jahr wurde daher eine gröfsere Zahl von Arbeitern angeſtellt, um die ganze Pyramide von aufsen mit einer 5 bis 6 m dicken Ziegel- oder Steinſchale nach der anderen zu überziehen. Mit jeder neuen Schale nahm das Denkmal, deſſen Kern die kleine, ſofort nach dem Regierungsantritt errichtete Pyramide bildete, zu an Breite und Höhe. Das ganze Bauwerk wuchs alſo von innen nach aufsen wie der Splint eines Baumes . . . Im allgemeinen darf man behaupten, dafs die höchſten

Fig. 50.



Pyramiden und grofse Sphinx zu Gizeh.

Pyramiden der längſten Regierungszeit entſprechen. Von *Cheops*, *Chephren* und *Mycerinus*, jenen Königen, welche die drei grofsen Pyramiden von Gizeh errichtet haben, melden uns die Alten, dafs jeder derſelben durchſchnittlich 60 Jahre regierte . . . Dafs ſämtliche Königsgräber der 6 erſten Dynaſtien in ihrer Höhe ſo ungleichmäfsig und in ihrem Ausſehen ſo verſchiedenartig ausfielen, iſt in erſter Linie der grofsen Ungleichheit der Regierungsdauer zuzuſchreiben [154]).

Das Material für die Pyramiden war, wie bei den grofsen, entweder Mokattam- oder Turrakalkſtein; oder, wie bei der Hauptpyramide von Sakkara, kieſelhaltiger Kalkſtein, oder, wie in Dahſchur und Aburoaſch, Ziegel.

Auch die Form der Pyramiden iſt verſchieden. Neben der normalen Form

[154]) Siehe: Perrot & Chipiez, a. a. O., S. 200, welchem Werke ein grofser Teil dieſer Ausführungen entnommen iſt.

der grofsen Pyramiden ſtehen die »Knickpyramide« von Dahſchur; die »Stufenpyramide« von Sakkara, die ſich in 6 Stufen erhebt; die »falſche Pyramide« von Meidûm, die ſich mehr der Form eines rechteckigen Turmbaues nähert und das Grab *Snefru I.* aus der III. Dynaſtie birgt; die »Pharaonenbank«, ein Mauerklotz von 20 m Höhe, 102 m Breite und 72 m Länge u. ſ. w. Nach *Mariette* befand ſich auf dem Plateau der Pharaonenbank ein rechteckiger Mauerkörper mit walmdachartigem Abſchluſs.

Im mittleren Reich iſt die Pyramide nach wie vor ein Gegenſtand des Nachruhmes der Könige geblieben; doch hat man auf die ungeheuren Abmeſſungen des alten Reiches verzichtet und ihre künſtleriſche Form durch Bekrönung mit einem Koloſſalbilde u. ſ. w. verändert. *Herodot* berichtet, es hätten am Mörisſee zwei etwa 92,50 m hohe Pyramiden geſtanden und auf jeder derſelben habe ſich ein auf dem Throne ſitzender Steinkoloſs befunden. Die Aufſtellung von Koloſſalſtatuen auf Pyramiden iſt erſt von den Architekten des mittleren Reiches zur Zeit der *Amenemha* und *Uſertеſen* erſonnen worden. Ferner berichtet *Herodot* über eine Pyramide »40 Orgyien hoch, mit eingemeiſselten Geſtalten lebender Weſen bedeckt und unter der Erde zugänglich«. Die eingemeiſselten Geſtalten der etwa 72 m hohen Pyramide beſtanden in dem von den Tempelpylonen übertragenen koilanaglyphiſchen Schmuck der Pyramidenflächen.

397. Statuen auf der Pyramide.

Perrot iſt der Anſicht, daſs es ſich bei der Aufſtellung von Statuen auf Pyramiden, die nur in ſehr ſeltenen Fällen erfolgte, da man abgeplattete Pyramiden nicht fand, weder als Ueberreſt einer architektoniſchen Ausführung, noch in einer bildlichen Darſtellung, nur um eine koloſſale Darſtellung desjenigen Herrſchers handeln kann, der die betreffende Pyramide erbaute. »Nun wäre es aber ganz unbegründet, anzunehmen, daſs Königskoloſſe, wie ſie unter den thebaïſchen Dynaſtien allerorten aufgeſtellt zu werden pflegten, bereits unter den ſechs erſten Dynaſtien errichtet wurden; denn auſser der Sphinx hat das alte Reich uns überhaupt keine Statuen oder Statuenreſte von übernatürlicher Gröſse hinterlaſſen. Wie hoch hätte aber eine Figur ausfallen müſſen, um, oben auf der *Cheops-* oder *Chephren*-Pyramide ſtehend, von unten auch nur im ganzen und durch ihre allgemeinen Umriſſe erkennbar zu bleiben? Auf einer Baſis von über 140 m über der Ebene aufgeſtellt, wegen der Abſchrägung der Seitenwände zudem in die Ferne gerückt, wäre eine etwa 15 m hohe Bildſäule, alſo etwa eine der in der thebaïſchen Ebene Bewunderung erregenden Koloſſalſtatuen *Amenhotep III.*, dem Beſchauer noch überaus winzig vorgekommen. Dabei hätte man um eines ganz dürftigen Erfolges willen ſich die entſetzlichſte Mühe gegeben; denn wie ſchwer muſsten Monolithe von dieſem Umfang und Gewicht dort hinaufzubringen ſein! Auch den Aegyptern hätten ſich dabei jeglichem Aufwande von Zeit, Geduld und Arbeitskraft ſpottende Schwierigkeiten entgegengeſtellt. Und will man behaupten, daſs der Koloſs aufgebaut, aus einzelnen aneinandergepaſsten und feſt verbundenen Blöcken zuſammengeſetzt werden konnte, ſo iſt zu erwidern, daſs es nur monolithe Koloſſe gibt, daſs die ſtückweiſe Herſtellung eines Koloſſes, wie ſie am oberen Teile einer jener beiden thebaïſchen Rieſenfiguren ſeit ihrer oberflächlichen Ausbeſſerung unter *Septimius Severus* vorkommt, unter den plaſtiſchen Leiſtungen des alten Aegyptens eine höchſt überraſchende Ausnahme bilden würde.« *Perrot* iſt deshalb der Anſicht, daſs ſich die figürlichen Bekrönungen der Pyramiden nur bei den beiden niedrigen Seepyramiden, deren Maſs zudem niedriger anzuſetzen wäre, als der griechiſche Schriftſteller es angibt, gefunden hätten.

398. Farbiger Eindruck.

Die Spitze der Pyramiden des alten Reiches bildete demnach nach der Annahme *Perrot*'s nicht eine figürliche Bekrönung, ſondern ein Pyramidion. Nach der Aufführung des gemauerten Kernes der Pyramide wurde es verſetzt und die Bekleidung der Pyramide nunmehr von oben nach unten unternommen. *Philo*, ein griechiſcher Schriftſteller, berichtet darüber, daſs die Pyramide nach der Bekleidung mit poliertem hartem Geſtein wie aus »einem Stein« gewachſen erſchienen wäre, ſo ſauber wäre die Bekleidung hergeſtellt worden. Nach *Philo*, dem Verfaſſer einer Schrift über die ſieben Weltwunder, wurde zu ihr Mokattamkalkſtein von weiſser Farbe, Baſalt und Verde antico aus Arabien verwendet. Aehnlich wie bei den polylithen Faſſaden der mittelalterlichen Marmorkirchen Italiens ſcheinen die verſchiedenfarbigen Steine in abwechſelnden wagrechten Schichten verwendet worden zu ſein, ſo daſs vielleicht hellrote, dunkelrote, ſchwarze und grüne Schichten nach einem beſtimmten Rhythmus durch weiſse Schichten unterbrochen wurden. Der Gedanke, Flächen von dieſer Ausdehnung vielfarbig zu ſchmücken, liegt völlig im Geiſte und Geſchmack der ägyptiſchen Kunſt und entſpricht ihrer Neigung zur Polychromie, zur übertriebenen Buntheit, zur unvermittelten Gegenüberſtellung der grellſten Farbentöne. Bei ſolchen Flächen war an Uebermalung nicht zu denken; da ſie aber ſchlechterdings mit einem glatten Getäfel überzogen werden muſsten, ſo war es keineswegs ſchwieriger, dieſes ſtatt aus einerlei Geſtein aus verſchiedenen Steinarten herzuſtellen. Daraus ergab ſich dann ein rieſenhaftes Moſaik, deſſen Wirkung möglicherweiſe durch den Schimmer des glänzendſten aller Metalle erhöht wurde. Von dem pyramidenförmigen Ende der Obelisken wiſſen wir ja, daſs es vergoldet zu ſein pflegte. Iſt es daher ſo unwahrſcheinlich, daſs gelegentlich, wenigſtens bei beſonders ſtattlichen und durchweg vollendeten Pyramidenbauten, das gleiche Mittel dazu gedient hat, den Schluſsſtein hervorzuheben und ſeine Höhe zu veranſchaulichen? Läſst ſich für dieſe gewaltigen Koloſſe eine glücklichere Bekrönung erſinnen als eine ſcharfkantige Spitze, die goldig abſticht von dem tiefen Blau des ägyptiſchen Himmels?[155])

Die Pyramiden ſtanden auf einem Sockel und waren ringsum von einer mit Kalkſteinplatten belegten Fläche umgeben. Nach *Jomard* war der Unterbau der zweiten Pyramide in einen etwa 3 m hohen und 1,50 m breiten oberen und in einen 1,00 m meſſenden unteren Sockelteil gegliedert.

Um die Grabmäler der Könige ſcharten ſich die Grabmäler der in ihren Dienſten ſtehenden Groſsen des Reiches. »Auf den von Memphis ausgehenden Chauſſeen aber, auf den Vorplätzen, wo pietätsvolle Nachfolger immer und ewig von neuem ihren königlichen Vorgängern die früher erwieſene Huldigung bezeigten . . . überall kamen blökendes, brüllendes Opfervieh vor ſich hertreibende Prozeſſionen, wandelten in weiſses Linnen gekleidete Prieſter, Blumen und Früchte tragende Freunde und Anverwandte; ein ſeltſam belebtes Bild, beſonders an Gedenktagen des Verſtorbenen. Wie die Stadt der Lebenden hatte auch diejenige der Toten ein beſonderes Ausſehen und Getriebe, und man möchte faſt ſagen, eigene Luſtbarkeiten; was ihr aber vor allem bei dem ganzen geräuſchvollen Treiben ein geſondertes Gepräge bewahrte, ihr Anſehen zu einem feierlichen machte, war das ungeheure Maſs der Pyramiden, der Schimmer ihrer im glühenden Tageslichte funkelnden, buntpolierten Wände und ihr mit der Sonne kreiſender Rieſenſchatten, der, wenn er morgens und abends weit

155) Siehe ebendaſ., S. 224.

und breit Hunderte von Gräbern überdeckte, auch ſo noch die Königswürde und deren übermenſchliche Erhabenheit bekundete [156]).«

So waren die Pyramiden, welche nach dem im III. Jahrhundert lebenden arabiſchen Schriftſteller *Abdallatif* von der Zeit gefürchtet werden, mehr als bloſse Grabdenkmäler; ſie waren Denkmäler der unumſchränkten Machtvollkommenheit und des widerſpruchsloſen königlichen Willens, welche ihre Erbauer auf die Maſſe des Volkes erſtreckten und dieſem auferlegten. —

Eine ſo ausgebreitete Nachahmung nun die Form der ägyptiſchen Obelisken in ſpäteren dekorativen und Denkmalsausführungen gefunden hat, ſo ſehr iſt die Nachahmung der Pyramidenform in beſcheidenen Grenzen geblieben. Der Grund liegt allerdings auf der Hand. Die Pyramide in dem Maſsſtabe irgendwo zu wiederholen, in welchem ſie bei Gizeh aufgeführt wurden, verhinderten neben der reinen Platzfrage ökonomiſche Erwägungen. Daneben hat die Kunſtform der Pyramide, ſelbſt wenn ſie durch dekorative Zuthaten belebt wurde, nicht ſo viel Anziehungskraft, um eine vielmalige Wiederholung hervorzubringen. So blieb ihre Form denn auf einzelne, meiſt funeräre Ausführungen beſchränkt. Genannt ſeien in dieſer Beziehung die *Ceſtius*-Pyramide in Rom und die Pyramide auf dem Marktplatze zu Karlsruhe in Baden, die erſtere von ſehr ſtattlichen, die letztere von recht beſcheidenen Abmeſſungen.

399. *Ceſtius*-Pyramide.

Die Pyramide und das Grabmal des *Gajus Ceſtius* auf dem Friedhofe der Porta San Paolo in Rom wurde zur Zeit des *Auguſtus* für den Prätor und Tribun aus der poblilifchen Tribus von ſeinen Verwandten errichtet.

Das Denkmal hat an der Baſis eine Seitenlänge von 30 m und ſteigt bis zu 37 m an, »ein echter Repräſentant, wie der damalige reiche Römer in ägyptiſcher Weiſe den Nachruhm aufzufaſſen begann«. Das Bauwerk ſteht auf einem Unterbau von Travertin; ſein Kern beſteht aus Guſsmauerwerk; ſeine Oberfläche iſt mit Marmorplatten belegt. Im Inneren iſt die etwa 6 m lange, 4 m breite und 5 m hohe Grabkammer mit Stuckornamenten und dekorativen Malereien geziert.

400. Pyramiden zu Karlsruhe etc.

Weit beſcheidener, die Geviertſeite der Baſis kaum 5 bis 6 m meſſend, iſt die Pyramide auf dem Marktplatze in Karlsruhe, dem Gründer der badiſchen Reſidenz gewidmet. Sie entſtand unter dem Einfluſs der neoantiken Bewegung der erſten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts, welche auch an anderen Orten ähnliche Denkmale hervorgebracht hat, z. B. das Denkmal der in der Schlacht vom 23. März 1849 Gefallenen bei Novara in Oberitalien.

Zu den hervorragendſten dieſer Denkmäler gehört das in Fig. 51 dargeſtellte ſchöne ſymboliſtiſche Grabmal der Erzherzogin *Marie Chriſtine*, der Gemahlin des Herzogs *Albrecht* von Sachſen-Teſchen, in der Hofpfarrkirche zum heiligen Auguſtin in Wien. Das Grabmal iſt ein Werk *Canova*'s und wurde 1805 unter dem Einfluſs jener Bewegung errichtet, welche die erſchöpfte Kunſt des XVIII. Jahrhunderts nach den dem klaſſiſchen Altertum durch *Winckelmann* und andere entlehnten Geſetzen und Regeln neu zu geſtalten verſuchte.

In der Akademie zu Venedig wurde vor einiger Zeit das Original-Thonmodell zum Wiener *Chriſtinen*-Grabmal von *Canova* gefunden. Es handelt ſich um die erſte Tonſkizze, die zwar nicht gut erhalten iſt, aber für das Verſtändnis des Grabmales in der Auguſtinerkirche Weſentliches beiträgt. Die Skizze zeigt über dem offenen Eingange zur Gruft ein von zwei ſchwebenden Engeln getragenes Medaillon mit dem Reliefbilde *Tizian*'s, ferner die erſten Entwürfe der freiſtehenden Figuren: des Todesengels und des Löwen. Eine Beſchreibung dieſer Skizze vom Jahre 1794 nennt die groſse trauernde Frauengeſtalt »die Malerei«; neben ihr befindet ſich ein Genius; ihr folgen die Schweſterkünſte »Bildhauerei« und »Architektur«. Der weinende Löwe ſollte nach dieſer Beſchreibung »die venetianiſche Schule« ſymboliſieren, was

156) Siehe ebendaſ., S. 236.

aber auf einem Mifsverſtändniſſe beruht. In Wirklichkeit ſtellt dieſer Löwe, das herrlich geformte Tier *Canova*'s, das in ſeinen Werken oft wiederkehrt, nach antiken Vorbildern den Wächter des Grabes dar. Das Grabmal *Tizian*'s kam nicht zur Ausführung; der Bildhauer verwendete die Motive desſelben mit einigen Abänderungen für das Werk in der Auguſtinerkirche. Das Bild des Malers wurde durch jenes der Erzherzogin erſetzt, und aus dem Dreibunde der bildenden Künſte entwickelte ſich ein Zweibund der »Tugend« und der »Wohlthätigkeit«; letztere erhielt den armen blinden Greis zum Begleiter. So wurde aus dem Denkmale des gröfsten venetianiſchen Meiſters das Grab der Erzherzogin *Maria Chriſtina*. Erſt viel ſpäter, im Jahre 1843, und im Auftrage des Kaiſers *Ferdinand* erhielt *Tizian* ſein Grabmal in Venedig, ein Idealgrab ohne Inhalt; des Malers ſterbliche Reſte ſind verſchollen; man kennt ihre Ruheſtätte nicht mehr.

Durchaus verwandt mit dem Denkmal der Auguſtinerkirche, nicht nur in der Geſamtauffaſſung, ſondern auch im Gedanken des plaſtiſchen Schmuckes, iſt das Grabmal *Canova*'s in *Santa Maria dei Frari* zu Venedig, eine freie, nicht ſehr glückliche Wiederholung des Wiener Werkes, für welche am Todestage des Meiſters (13. Okt. 1822) eine Subſkription eröffnet wurde und die im Jahre 1827 zur Ausführung kam. Das Grabmal wurde nach einem von *Canova* ſelbſt für ein Denkmal *Tizian*'s gezeichneten Entwurf von ſeinen Schülern *Ferrari* (Figur mit der Urne), *Rinaldi*, *Zandomeneghi*, *Fabris* (Todesengel), *Martini* (Löwe) und *Boſa* 1827 ausgeführt. Es ſtellt die drei Schweſterkünſte dar, wie ſie von Genien geleitet werden, Thränen und Blumen der Gruft des groſsen Meiſters zu weihen. Man ging auf die wiedergefundene Originalſkizze für das *Tizian*-Grab zurück; aber die Gröſsenverhältniſſe und die Beziehungen zwiſchen dem Architektoniſchen und dem Figuralen entbehren jener maleriſch-elegiſchen Wirkung, wie ſie alle Werke ſepulkralen Charakters aus der Werkſtatt *Canova*'s beſitzen. Das Medaillon beſteht diesmal in dem Reliefbild des Bildhauers, links liegt der Löwe, neben ihm der Todesengel in etwas gezwungener Attitude, rechts naht die »Skulptur« dem Grabthore, hinter ihr ſteht ein Genius, ihnen folgen »Architektur« und »Malerei«, denen ſich zwei Knaben anſchlieſsen. Man erſieht hieraus, daſs das *Chriſtinen*-Denkmal die glücklichſte Löſung des vom Meiſter erfundenen Schemas darſtellt.

2) Andere Formen geſchichteter Steine.

401. Grabmal des *Kyros*.

Stellt die Pyramide eine verhältnismäſsig einfache Form geſchichteter Steine dar, ſo kann eine reichere Form durch fortgeſetzte Gliederung des geſchichteten Males entſtehen. Ein bezeichnendes Beiſpiel iſt das Grabmal des *Kyros* bei Meſcheb-i-Murghab (Fig. 52). Hier, an der Stätte des alten Paſargadae, ſteigt das etwa 14 m hohe Grabmal aus der Ebene auf. Es beſteht aus einem terraſſenförmig aus 4 hohen und 3 niederen Stufen aufſteigenden Unterbau und einer rechteckigen, mit Satteldach gedeckten Zella. Das Material iſt weiſser Marmor. Das Denkmal ſteht auf der Grenze zwiſchen dem geſchichteten Steindenkmal und der einfacheren Form des Mauſoleums.

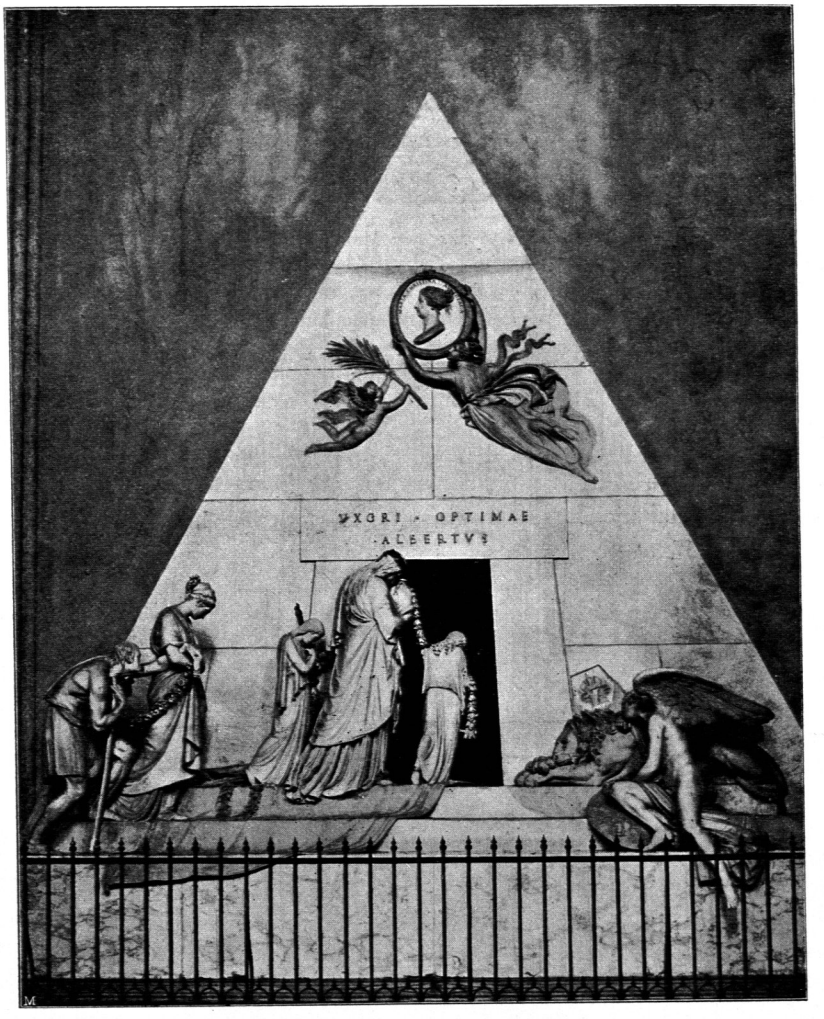
Eine reiche Form wurde für das Denkmal aus geſchichteten Steinen beim Wettbewerb um Entwürfe für das Hamburger *Bismarck*-Denkmal vorgeſchlagen. Es hängt mit dem bereits mythiſch gewordenen Charakter dieſer Geſtalt aus der Entſtehungsgeſchichte des neuen Deutſchen Reiches zuſammen, daſs bei den ihr gewidmeten Denkmalformen vielfach auf die Formen der Vor- und der früheſten Geſchichte zurückgegriffen wurde. In dieſem Sinne verſuchte *O. Eggeling* in Braunſchweig einen kunſtvoll geſchichteten, durch ein Schriftband gegürteten Steinhaufen (Fig. 53), welchem er eine mächtige Freitreppe vorlagerte, auf der die Geſtalt *Bismarck*'s in mehrfacher Lebensgröſse aufgeſtellt gedacht war. Die Freitreppe

führt zu inneren Grabkammern, für welche vielleicht die Kammern der Pyramiden den Gedanken abgaben.

3) Obelisken.

Ein Beiſpiel für den aus halb bearbeiteten Steinen geſchichteten Obelisken iſt das Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf Norderney[157]). Mit Recht wählte ſein Erbauer, *Paul Wallot*, für die eigenartigen Verhältniſſe der von den Fluten der Nordſee umſpülten Inſel ein ſchlichtes Architekturmotiv. 402. Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf Norderney.

Fig. 51.



Grabdenkmal der Erzherzogin *Marie Chriſtine* in der Auguſtinerkirche zu Wien.
Bildh.: *Antonio Canova*.

Das mit einem Koſtenaufwande von 40000 Mark errichtete Denkmal ſteht auf einer Plattform von 15 × 20 m; auf dieſer erhebt ſich zunächſt eine Stufe von 9,50 m Seitenlänge, auf ihr der Obelisk bis zu einer Geſamthöhe von 18 m. Die Baſis des Obelisken hat 7 m Seitenlänge, die obere Endigung 3 m. Ein Pyramidion bildet die Spitze. Vom Lande her iſt die Plattform durch eine Freitreppe zugänglich, auf deren Wangen Löwen lagern. Ein ſich gegen den Obelisken legender doriſcher Giebelaufbau umrahmt

157) Siehe: Centralbl. d. Bauverw. 1897, S. 493.

das Medaillonbildnis des Kaifers. Da Norderney die Mittel für das Denkmal allein nicht aufzubringen vermochte, fo follten die einzelnen Baufteine aus den verfchiedenen deutfchen Ortfchaften geftiftet

Fig. 52.



Grab des *Kyros* bei Mefcheb-i-Murghab.

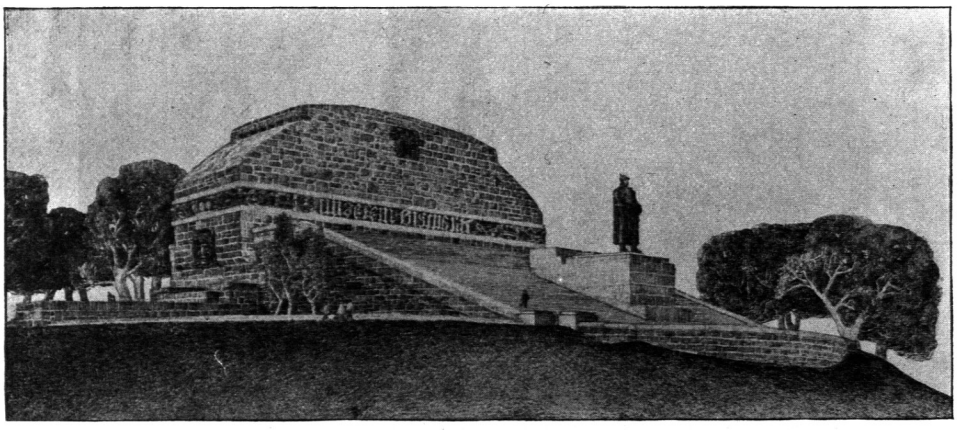
werden. Die ftruktive Behandlung des Obelisken, als aus rauhem Boffagemauerwerk gefchichtet, war ein Mittel, die naturgemäfse Ungleichheit der geftifteten Steine künftlerifch zu verwerten.

4) Maufoleen primitiver Form.

403. Dolmen.

Vielleicht ift die primitivfte Form des Maufoleums in den Dolmen, den megalithifchen Denkmälern der vorgefchichtlichen Zeit, zu finden. Denn diefe Denkmäler find vermutlich nicht fchlechthin Gräber, fondern haben vielmehr, wie *Krämer* [158]) als Hypothefe ausführt, den Charakter hervorragender Grabmäler, von Familien- oder Erbbegräbniffen, und ihre Errichtung gehörte dann wohl zu den Vorrechten der Befitzenden, in reichfter Ausbildung zu denjenigen der Fürften. Der wefentlichfte Beftandteil jedes Dolmen ift die Steinkammer, welche entweder rund

Fig. 53.

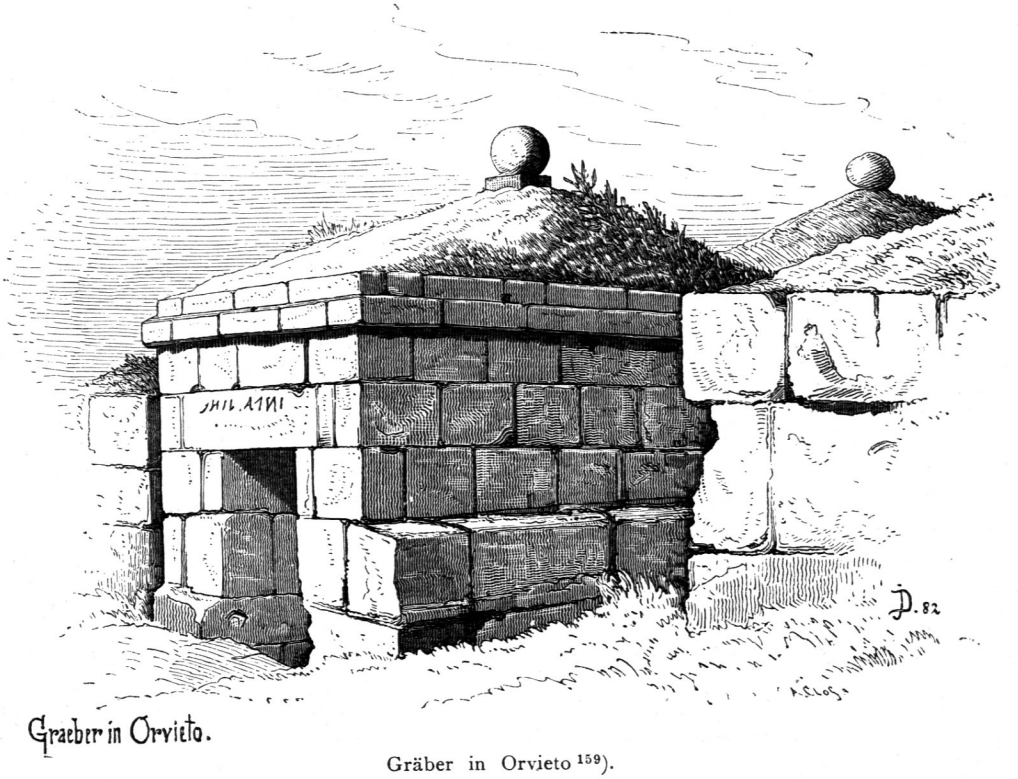


Entwurf für das *Bismarck*-Denkmal zu Hamburg von *O. Eggeling*.

[158]) In: Centralbl. d. Bauverw. 1893, S. 357.

oder viereckig mit verſchiedenem Verhältnis der Länge zur Breite gebildet iſt. Die Steinkammer beſteht aus lotrecht in den Boden geſteckten Tragſteinen und aus einem oder mehreren darüber gelagerten Deckſteinen. Die Tragſteine ſchließen ſich entweder eng an einander an und bilden ſo einen geſchloſſenen Raum, oder ſind in Zwiſchenräumen aufgeſtellt. In der einfachſten Form tragen zwei Tragſteine einen Deckſtein; dieſe Form wird bereichert durch einen Ring aufrecht geſtellter Steine ohne Deckſtein, oder durch zwei oder mehrere konzentriſche Ringe. Die Umſchließung mehrerer geſonderter Steinkammern durch gemeinſchaftliche Steinringe bildet eine abgeleitete Form. Es kann auch die rechteckige Steinkammer von einem ovalen Steinring umſchloſſen werden, wobei eine teilweiſe Verdoppelung des Steinringes

Fig. 54.



Gräber in Orvieto [159]).

beobachtet iſt. Eine dritte Grundform iſt das Ganggrab, deſſen Steinkammer durch einen bedeckten Gang zu betreten iſt. Die Ausführung der Denkmäler iſt roh und urſprünglich, die Form des Geheges nicht genau. Es iſt eine beſonders ſorgfältige Ausführung, wenn der Umgang im Inneren des Steingeheges mit flachen Steinen gepflaſtert iſt. (Vergl. auch die Ausführungen über »Steingehege« in Art. 361, S. 308.)

Die zweite Stufe darf vielleicht in den antiken Grabkammern mit über der Erde gelegenem Steinaufbau erblickt werden. Beiſpiele hierfür ſind die Gräber in *Orvieto* (Fig. 54 [159]), ſowie die primitiveren Formen des Mauſoleums in Griechenland und Kleinaſien. Hierher gehören auch die den Uebergang zum monumentalen Mauſoleum bildenden Fürſtengräber von Tamaſſos und Kition auf der Inſel Cypern. Ueber dieſe berichtet *Ohnefalſch-Richter* wie folgt.

159) Nach einer Aufnahme *Durm*'s.

»Alle diese antiken cyprischen Steingräber sind auf dieselbe Weise angelegt. Erst wurde der Boden ausgehoben, und dann wurden in der so gewonnenen Vertiefung die Grüfte aus mächtigen Quadern aufgeführt. . . . Wir steigen die Stufen der breiten Treppe im Königsgrabe von Tamassos hinab, welches den gröfsten architektonischen Schmuck aufweist. Eine viereckige Steinplatte, mehrere Meter breit, mehr als 1 m hoch und etwa 0,25 m dick, verschliefst noch den Eingang. Schon im Altertum waren Grabräuber von einer der hinteren Ecken des Daches eingedrungen und hatten alle wertvollen Beigaben an Gold, Silber, geschnittenen Steinen und Bronze geraubt. Nur gewöhnliche Thongefäfse waren im Grabe verblieben. Um so grandioser wirkte die Architektur. Eine Art Doppelthür mit einem Dache aus dicht aneinander gelegten Balken bildet den Eingang. An beiden Seiten des Einganges erheben sich Pfeiler, die seltsame und altertümliche Schneckenkapitelle tragen. Diese sind so gestellt, dafs ihre Breitseiten parallel mit den Seitenwänden des Grabzuganges und mit den Seiten des Thürfutters verlaufen. Dazu gaben heutige Bauernhäuser, besonders auf der karpasischen Landzunge, den Schlüssel. Aehnliche hölzerne Kapitelle sind auf Pfeilern und Säulen in derselben Richtung gestellt, da sie die grofsen Balken zu tragen haben, die Hauptträger, auf denen der ganze Dachstuhl ruht.

Wir sind durch die Hauptthür in die erste Kammer des Grabes eingetreten; in der Mitte jeder der vier Seiten eine Thür. Während die dem Eingang gegenüberliegende Thür als wirkliche Thür dient und in den zweiten Raum, die eigentliche Grabkammer, führt, sind die beiden anderen Thüren blind. Die mächtigen Doppelthüren samt Verriegelung sind aus einem einzigen Steine ausgehauen. Ueber den wirklichen beiden Thüren sind kleine blinde Fenster angebracht. Auch wenn wir keine Parallelen hätten, würden wir erkennen, dafs die reich dekorierten Brüstungen am unteren Teile der Fenster einem zierlich geschnitzten Holzgeländer nachgebildet sein müssen. Ueppig wuchernde Palmetten, Schneckenkapitellchen u. s. w. gehören in denselben Kreis und in dieselbe Zeit, Ende des VII. und Anfang des VI. vorchristlichen Jahrhunderts, wie die Kapitelle am Eingange des Grabes und die Votivkapitelle von der Akropolis Idalions.

Während der Thüreingang ganz wie bei den modernen Säulenhallen, den Hiliakoi, den Sonnenhallen wörtlich übersetzt, ein horizontales Dach hat, liegen auf den beiden Kammern spitze Dächer aus mächtigen, kunstreich behauenen Steinblöcken.

Die zweite Kammer, das eigentliche Grab, ist einfacher und kleiner. Hier bildet der Sarkophag die Hauptsache, der als Bett gedacht ist. Es fehlt davor nicht einmal ein in Stein nachgebildeter Fufsschemel.

Ein anderes einkammeriges Steingrab von Tamassos, mit ähnlichen Schneckenkapitellen am Eingange, lieferte herrliche Bronze- und Eisenfunde.

In einem dritten Steingrabe, im Inneren hoch wie eine Kirche und mit einem etwa 20 m langen schrägen Dromos, sowie kolossalen Mauern, aber ohne Treppe, fand man geschnittene Steine.

Bezeichnen die Tamassosgräber eine bestimmte Bauperiode, das VI. und Ende des VII. vorchristlichen Jahrhunderts, so befinden sich auch Steingräber auf Cypern, die älter sind, und andere, die folgen. Offenbar älteren Ursprunges sind die Gräber, welche Dächer aus vorkragenden Steinlagen haben und bei denen (wie bei den mykenäischen Tholosbauten) der Versuch gemacht wird, eine Kuppel oder ein Gewölbe nachzuahmen.

Eine ähnliche Konstruktion, nur schon mehr vervollkommnet, habe ich in einem zweikammerigen Steingrabe von Kition, dem heutigen Larnaca, entdeckt. Dasselbe war dabei ein Massengrab; im ersten Raume standen vier, im zweiten drei Sarkophage.

Für eine vornehme Leiche bestimmt war ein anderes Steingrab. Die erste, kleinere Kammer hatte eine horizontale Konstruktion des Daches. Der zweite Hauptraum mit einer Nische für die Leiche am Ende stellte sich als mächtiges Tonnengewölbe dar. Das Dach bildet im Querschnitt einen Halbkreis. Die Nische am Ende des Gewölbes wird durch zwei vortretende Wände mit Pfeilern und niedrigen Friesen gebildet. In derselben wurde in einer Vertiefung des Fufsbodens der Besitzer des Grabes beigesetzt, vielleicht in einem nicht mehr vorhandenen Sarkophag.

In denselben Kreis cyprischer Grabarchitektur gehören zwei megalithische Grabdenkmäler, zugleich Quellengebäude. Das eine liegt bei Kition und wird als Kapelle der *Panagia Phaneromeni* verehrt, das andere bei Salamis und ist der heil. *Katharina* geweiht. Bei dem Kitiongrabe bilden Monolithe die Dächer der zwei Kammern; der vordere Monolith ist halbkreisförmig wie ein Tonnengewölbe ausgehöhlt, der hintere kugelförmig wie eine Kuppel. Bei dem Salamisgrabe, dem gewaltigsten der ganzen Insel, sind kolossale Blöcke verwendet. Der grofse Hauptraum hat ein Tonnengewölbe aus riesigen Blöcken. Mitten in einem der gröfsten Blöcke der Seitenwände von mehr als 10 m Länge ist die Thür angebracht, welche in die zum Teil in den Fels gehauene Grabkammer führt. Ein Monolith als Decke ist innen wie ein spitzes Holzdach ausgehöhlt. Auch in Amathus fanden sich Steingräber, die hier einzureihen sind.«

h) Säulen.

Einfache Form der Säule mit krönenden und den Sockel bereichernden Begleitfiguren, ſowie mit umgebender Architektur.

404. Aelteſte Votivſäulen: Säulen in Aegypten.

Es iſt nicht unmöglich, daſs bereits die Aegypter die Votivſäule im Sinne der entſprechenden Denkmäler der Römer gekannt haben. In *Jomard*'s »*Deſcription de l'Egypte*« iſt ein Relief abgebildet, auf welchem ſäulenartige Stengel von Lotos dargeſtellt ſind, welche Sperber und Statuen tragen. In der »*Deſcription générale de Thèbes*« werden dieſe Säulen für Votivſäulen erklärt; »das wird um ſo glaublicher, weil man ähnliche Säulen unter denjenigen Amuletten findet, die ägyptiſche Tempelbeſtandteile im kleinen vorſtellten«. Im erſten Vorhof des Tempels von Karnak ſtand eine Kolonnade von 12 Säulen mit glockenförmigem Kapitell, welche zwiſchen den Säulen einen Raum von 17 m lichter Weite zeigten, eine Weite, bei welcher eine architravartige Ueberdeckung unmöglich angenommen werden kann. Der Abſtand der Säulen voneinander in der Längsrichtung betrug 6 m. Reſte von einer Ueberdeckung in dieſer Richtung ſind gleichfalls nicht gefunden worden. Die Säulen zeigen die Namensſchilde von *Tahraka, Pſammetik* und *Ptolemäus Philopator*. Sie flankieren im Vorhof den Zugang zum zweiten Tempelraum und laſſen in ihrer Stellung vermuten, daſs ſie mit der Architektur des Vorhofes in einem konſtruktiven Zuſammenhang nicht ſtanden. In *Perrot & Chipiez*' Werk [160]) ſind ſie auf der Anſicht von Karnak aus der Vogelperſpektive [161]) abgebildet. »Die am wenigſten unwahrſcheinliche, wie es ſcheint auch von *Ebers* gebilligte Hypotheſe iſt die, nach welcher dieſe Säulen zur Umſäumung der von dem Hypoſtyl nach der Pforte des erſten Pylons gerichteten Prozeſſionsſtraſse errichtet wären, ſtets voneinander geſondert da ſtanden und oben möglicherweiſe auf dem würfelförmigen Aufſatze des Kapitells ähnliche Bildwerke aus Erz getragen hätten, wie ſie allem Anſcheine nach auf den Stelenpfeilern des Thutmes geſtanden haben. . . . Zwar wendet man ein, die 21 m hohen Säulen hätten ſich gegenſeitig und deshalb auch die etwa ihre Spitze zierenden Sperber-, Ibis-, Widder-, Geier- und ſonſtigen ſymboliſchen Tierfiguren verdeckt; aber ſtets wäre das nur der Fall geweſen, wenn der Beſchauer ſich zwiſchen die Säulen ſelbſt oder in deren Richtungslinie ſtellte. Von den Seiten der Allee oder von ihrer Mitte aus würden die Bildwerke, in bunten Smaltfarben prangend, ganz gut zu ſehen geweſen und zur vollſten Geltung gekommen ſein.« Es erſcheint ſomit nicht als unwahrſcheinlich, daſs die Säule, ausgelöſt aus dem konſtruktiven Gefüge, hier in ſelbſtändiger Form als dekoratives Motiv zur Anwendung gelangte.

Beſtärkt wird man in dieſer Anſicht durch die beiden ſog. Stelenpfeiler in den Granitgemächern von Karnak. Die Pfeiler ſind 9 m hoch, haben quadratiſchen Querſchnitt und ſind an der Vorder- und Rückfläche im Relief durch drei parallele Stengel mit Blüten verziert. Das Material iſt roſenroter Granit von Syene, von deſſen polierter Fläche ſich das Ornament farbig bemalt abhob. Die beiden anderen Seiten waren mit koilanaglyphiſchen Verzierungen bedeckt. Die Pfeiler ſtanden am Eingange des Sanktuariums. Nach *Priſſe d'Avennes* »deutete ſowohl ihre Höhe, ſowie die Stelle, welche ſie einnahmen, darauf, daſs ſie niemals einen Architrav getragen haben; ſicher jedoch haben auf ihnen einſt irgendwelche Königsembleme,

160) Taf. IV.

161) Siehe: Perrot & Chipiez, a. a. O., S. 541.

vermutlich Sperber aus Bronze, vielleicht geziert mit Emaillen, geſtanden; an mehreren Aediculi auf den Basreliefs von Karnak treten uns derartige Bildwerke entgegen«. *Perrot* berichtet dazu, daſs es ähnliche, aber in die Wand eingelaſſene Pfeiler und auf dieſen bemalte Steinfiguren, einen Sperber und einen Geier, Hundskopfaffen und andere Motive dieſer Art vorſtellend, zu Deir-el-bahari im Durchgange zum nordweſtlichen Speos gebe. »Mit den bekrönenden Tierbildern, die faſt 2 m meſſen, beträgt ihre Geſamthöhe etwa 5,50 m. Der als Piedeſtal dienende untere Teil iſt mit füllungsartigen Gliederungen geſchmückt. . . . Auf dem Basrelief, welches *Snefru* in die Felswand des Uâdi Maghâra eingraben ließ, vielleicht dem älteſten Denkmal ägyptiſcher Skulptur, ſteht vor dem ſiegreichen Könige ein Sperber mit dem Pſchent auf dem Kopfe auf einem viereckigen Pfeiler, der unten mit ebenſolchen Füllungen umgrenzenden Streifen geziert iſt.«

405. Frühe griechiſche Säulen.

Auch die frühe griechiſche Kunſt ſcheint die Säule in dieſer Bedeutung bereits gekannt zu haben. Wir wiſſen von einer Friedensſäule von Xanthos in Lykien, die ſich jetzt in London befindet, auf welcher von Kriegsthaten eines Sohnes des *Harpagos* berichtet wird. Das Grab des *Epaminondas* bei Mantineia beſtand aus einer Säule, an welcher der mit einem Drachen geſchmückte Schild des Helden hing, während ſein Helm vermutlich auf der Säule als Krönung befeſtigt war.

406. Indiſche Säulen.

Selbſt die indiſche Kunſt verwendete die Säule bereits als Denkmal. Die älteſten Denkmäler der indiſchen Bildnerei, die datierbar ſind, ſind die Säulen, welche der König *Aſoka* um 250 vor Chr. zum Zeichen des Sieges des Buddhismus an verſchiedenen Orten Indiens, wie in Delhi, Allahabad u. ſ. w., errichten ließ. Die Säulen haben ein Kapitell aus überfallenden Blättern in regelmäſsiger zentriſcher Anordnung, darauf einen runden Abakus und auf dieſem als Bekrönung einen ſitzenden Löwen.

Im Jahre 1896 fand *Führer* in den Vorbergen Nepals, beim Dorfe Paderia, eine 7,50 m hohe Säule, die mit zahlreichen Inſchriften, die bis in das VIII. Jahrhundert nach Chr. zurückgehen, bedeckt iſt. Etwa 2 m von der Baſis traf er auf eine gut erhaltene Inſchrift des Kaiſers *Aſoko* (oder *Aſoka*), des mächtigen Beſchützers des Buddhismus im III. Jahrhundert vor Chr. Zweitauſendjähriger Schutt hatte dieſes Dokument indiſcher Frömmigkeit vor den Unbilden der Elemente und vor der Wut der mohammedaniſchen Zerſtörer bewahrt. In der Inſchrift ſagt der Kaiſer, daſs er im einundzwanzigſten Jahre ſeiner Regierung hierher gekommen ſei, um den Ort der Geburt *Sakyamuni*'s, des Stifters der buddhiſtiſchen Religion, zu ehren; daſs er im Haine von Lumbini habe eine ſteinerne Säule zuhauen und errichten laſſen mit der Widmung: »Hier ward der Erhabene geboren.« Alſo ein frühes indiſches Beiſpiel einer Denkſäule.

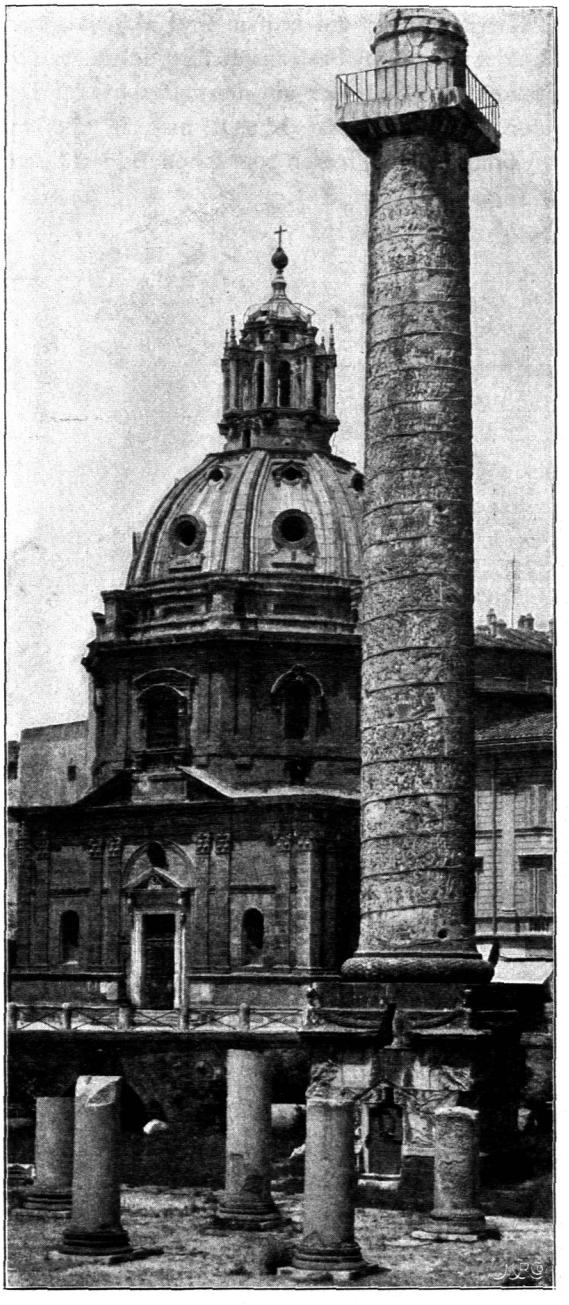
407. *Trajan*-Säule zu Rom.

Die eigentliche Ausbildung als Denkmalſäule in einer Weiſe, die für alle ſpäteren Jahrhunderte vorbildlich wurde, hat die Säule jedoch im römiſchen Altertum erhalten. Die beiden geſchichtlich bemerkenswerteſten und künſtleriſch bedeutendſten Werke ſind die *Trajan*-Säule und die Säule des *Marc Aurel* zu Rom.

Die *Trajan*-Säule in Rom, die *Columna Trajana* (Fig. 55 u. 56), die doriſche Ehrenſäule, welche heute noch das Prachtforum *Trajan*'s ſchmückt, iſt mit dieſem Forum zuſammen durch den Architekten *Apollodoros* von Damaskus erbaut worden. Sie wurde im Jahre 113 nach Chr. zur Erinnerung an die Feldzüge *Trajan*'s gegen die Dacier (101—102 und 105—106), durch welche der daciſche König *Decebalus* beſiegt und Dacien zur römiſchen Provinz gemacht wurde, errichtet.

Sie ſteigt einſchlieſslich des 5 m hohen Poſtaments zu einer Höhe von 39 m an; der Säulenſchaft hat einen unteren Durchmeſſer von 4,00 m, einen oberen von 3,30 m und beſteht aus 23 Trommeln. Das ſich ſpiralförmig um die Säule windende Relief enthält Darſtellungen aus dem daciſchen Kriege; die Gröſsen ſeiner Figuren ſteigen, den perſpektiviſchen Verhältniſſen entſprechend, von 60 auf 75 cm an. Das würfelförmige Poſtament der Säule birgt die Aſchenurne des Kaiſers, iſt mit einer Weihinſchrift verſehen und mit Trophäen geſchmückt. Die Säule war mit einer Koloſſalſtatue des Kaiſers gekrönt; an ihre Stelle iſt ſeit 1587 die Statue des Apoſtels *Petrus* getreten.

Fig. 55.



Trajan-Säule auf dem Forum zu Rom.

Pietro Bartoli hat die *Trajan*-Säule und ihre Reliefs in einem berühmten Werke[162]) geſtochen. Mit *Bellori* zuſammen gab er die *Colonna Antonina* heraus[163]). Durch den Verkehr mit *Bartoli* bekam *Fiſcher von Erlach* die Anregung zur Liebe für die *Columna Trajana*, die in ſeinen Entwürfen eine wichtige Rolle ſpielt und in der Karlskirche zu Wien (ſiehe Fig. 60) zu ſo glücklicher Anwendung gekommen iſt[164]).

Die *Trajan*-Säule iſt die künſtleriſch höher ſtehende der beiden berühmteſten Denkmalſäulen, die uns aus dem römiſchen Altertum erhalten ſind. Und dieſe beiden gröſsten, bilderreichſten Siegesdenkmäler Roms, gewaltige Zeugen vergangener römiſcher Weltherrſchaft, beziehen ſich auf die Kämpfe mit den ſtarken Völkern, welche das Reich von Norden und von der Donau her bedrohten. Die eine feiert, wie erwähnt,

162) *Colonna Trajana ſcolpita con l'hiſtorie della guerra Dacica, diſegnata di P. S. Bartoli.*

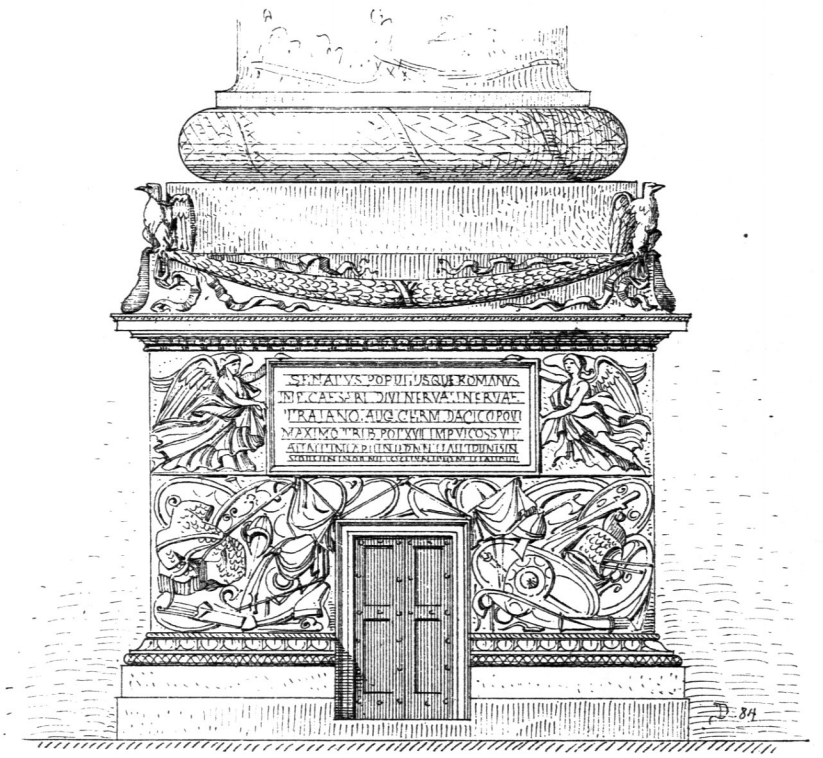
163) *Columna Antoniana a. P. S. Bartoli delineata et inciſa cum notis exerptis ex declaratione J. B. Bellori, Romae.*

164) Die Literatur über die *Trajan*-Säule iſt eine gute. Zu nennen ſind: Fröhner. *La colonne Trajane décrite* (Paris 1865). — Derſelbe Verfaſſer hat ein gleichfalls in Paris erſchienenes (1871—74) groſses Prachtwerk über die Säule mit 220 Tafeln herausgegeben. — Im Jahre 1896 iſt in Berlin von *Conrad Cichorius* ein Tafelband über die Reliefdarſtellungen der *Trajan*-Säule erſchienen. Auf 57 Tafeln in Kupferdruck werden die Reliefs mit der Schilderung des erſten daciſchen Krieges, die Hälfte des ganzen Relieffrieſes geboten, aufgenommen allerdings nicht nach dem Original, ſondern nach den im Lateran befindlichen Gipsabgüſſen. Durch dieſes Werk wird die im Auftrag *Napoleon III.* von *Fröhner* beſorgte, unhandliche, ſchwer zugängliche und im Vergleich zu den heutigen Leiſtungen der Photographie und des Lichtdruckes auch ungenügende Publikation in wertvoller Weiſe erſetzt.

die Siege *Trajan*'s über die Dacier, die andere diejenigen *Marc Aurel*'s über die vorwiegend germaniſchen Völker an der mittleren Donau.

Eine ſeltſame Idee, meint *Furtwängler* [165]), eine Säule zum Träger einer Bilderchronik zu machen. »Die beiden Säulen waren bekrönt von den Statuen der ſiegreichen Kaiſer, deren Thaten die Reliefs feiern. Allein die Säulen ſind mehr als nur etwa hochragende Poſtamente jener Standbilder; und ihre Bilderfrieſe ſind Selbſtzweck; ſie ſind nicht Zierde und Schmuck von Stützen, etwa wie der um den unteren Teil der epheſiſchen Tempelſäulen laufende Figurenfries. Mit Unrecht hat man in dieſem Schmucke der Säulen von Epheſos einen Vorläufer der groſsen römiſchen Bilderſäulen

Fig. 56.



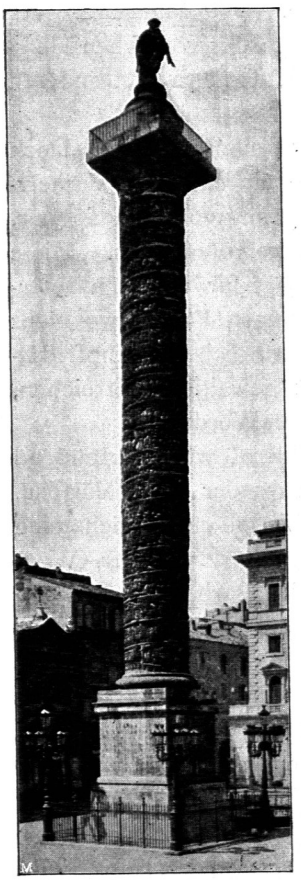
Poſtament der *Trajan*-Säule zu Rom.

geſucht. Dieſe müſſen einem ganz anderen Gedanken entſprungen ſein. Eine Chronik in Bildern auf einen langen Streifen geſchrieben, und dieſer Streifen um einen Stab gerollt, damit er vollſtändig und doch auf engſtem Raum ſichtbar ſei — kurz, die uralte, bei den primitiven Völkern noch lebendige Idee des „Botenſtabes“ mit ſeinen Zeichen und Bildern, ſie war es, aus welcher der Architekt *Trajan*'s, *Apollodoros*, ſoviel wir wiſſen zum erſtenmale und ohne älteres Vorbild, ſeine monumentale Bilderſäule ſchuf, die nach *Marc Aurel*'s Triumph über die Germanen und Sarmaten bald eine Nachahmung erhalten ſollte. Eine Chronikrolle auf einem Stabe, aber in koloſſalen Abmeſſungen und in hartem, dauerndem Material, hoch in die Lüfte ragend als Denkmal gewaltigen Thuns — das iſt die Säule *Trajan*'s, das die Säule *Marc Aurel*'s.

165) In: Beil. zur Allg. Zeitg. 1896, Nr. 293.

Dieſe Chroniken haben ihr Hauptziel, gröſste Monumentalität bei gröſster Fülle der Bilder, gewiſs vollſtändiger erreicht als alle vergleichbaren Werke, auch der orientaliſchen Deſpoten, zuvor. Das Ziel bequemer Lesbarkeit allerdings wurde dabei als nebenſächlich betrachtet, ſo daſs man es vernachläſſigen durfte. Es ſchien zu genügen, wenn man im Beſchauer das Bewuſstſein und feſte Zutrauen erweckte, daſs alle Siegesthaten des Kaiſers und ſeines Heeres treu aufgezeichnet ſeien. Ein genaues Verfolgen und vollſtändiges Verſtehen alles Einzelnen war in Wirklichkeit freilich nur für den möglich, der ſich hätte ein Gerüſt bauen laſſen, um das Ganze zu umwandeln. Allein jenes Bewuſstſein ward bei jedem erzeugt, und dies mochte genügen; auch konnte man wenigſtens einen Teil der Scenen von unten oder von den umliegenden Bauten erkennen und mochte den groſsen Reſt, der undeutlich blieb, gern gläubig hinnehmen.

Fig. 57.



Marc Aurel-Säule zu Rom.

Nicht künſtleriſche Wirkung wollen dieſe Säulen, nicht an unſere Empfindung wenden ſich dieſe Bilder; ſie wollen nichts anderes ſein als eine Schrift; ſie wollen nur Thatſachen klar erzählen. Was der Bildner der *Trajan*-Säule, in dem man wohl mit Recht einen Griechen vermutet hat, an künſtleriſcher Empfindung hinzugethan hat, iſt ein freies Geſchenk von ihm; es lag nicht in der Abſicht des Werkes. Die *Marc Aurel*-Säule iſt von reiner römiſcher Art; ihre Bilder nähern ſich wirklich einer Schrift und wirken vielfach mehr wie nüchterne, kalte Symbole denn wie warmes Leben (Fig. 57).« 408. *Marc Aurel*-Säule zu Rom.

Die ſchwere Lesbarkeit der Originale dieſer mächtigen Bilderchroniken hat ſchon früh zu ihrer Nachbildung geführt. Aber während die ſchönere *Trajan*-Säule uns ſchon lange durch Abgüſſe und danach hergeſtellte Photographien bekannt war, kannten wir die *Marcus*-Säule bis 1896 nur aus ganz ungenauen, vor mehr als 200 Jahren ausgeführten Kupferſtichen. Im genannten Jahre jedoch erſchien eine umfangreiche Veröffentlichung [166]), welche durch ihre reiche Ausſtattung den bisher empfundenen Mangel beſeitigt.

»Indem dieſe Säule ausführlich die Kämpfe ſchildert, welche unſere deutſchen Vorfahren im II. Jahrhundert nach Chr. gegen Rom fochten, iſt ſie uns unſchätzbar. Und ſie bleibt es auch, wenn wir bemerken, daſs dieſe Kämpfe allerdings ganz einſeitig vom kaiſerlich römiſchen Standpunkte dargeſtellt ſind. Keine Spur, keine Andeutung auch nur eines geringen Miſserfolges des kaiſerlichen Heeres. Kein römiſcher Soldat erſcheint auch nur verwundet, geſchweige getötet. Ueberall ſtürmt der Römer geradeswegs zum Siege, und der germaniſche Barbar ergreift die Flucht, wehrt ſich vergebens, wird niedergehauen, gefangen, weggeſchleppt.

Die Wirklichkeit war, wie die Ueberlieferung erkennen läſst, eine ganz andere. Der Krieg galt für den ſchwerſten, den Rom ſeit den Zeiten *Hannibal*'s gegen Feinde von auſsen zu beſtehen hatte. Die kaiſerliche Garde war geſchlagen worden; ihr

166) Petersen, A., A. v. Domaszewski & G. Calderini. Die *Marcus*-Säule auf Piazza Colonna in Rom. München 1896.

Anführer und 20000 Römer waren gefallen und auch im weiteren Verlaufe des Krieges erlitt die Garde noch einmal eine fürchterliche Niederlage. Die deutſchen Stämme ergoſſen ſich in Strömen über die römiſchen Provinzen ſüdlich der Donau; Rätien, Noricum, Pannonien wurden von ihnen überſchwemmt; ſie machten Beute und Gefangene, deren Zahl in die Hunderttauſende ging. Ja ſie überſchritten die Alpen und bedrohten die feſten Städte Oberitaliens. Und dazu wüteten in Italien ſelbſt der Hunger und die Peſt. Es war eine verzweifelte Lage, und nur verzweifelten Anſtrengungen der Römer und ihres pflichttreuen Kaiſers *Marcus* konnte es nach langer Arbeit gelingen, die Gefahr zu beſchwören und den nordiſchen Völkerſtrom ſo zurückzudämmen, daſs eine längere Zeit der Ruhe folgte. Die damals an der Donau wohnenden deutſchen Stämme fügten ſich in der Folge der römiſchen Herrſchaft, und die neuen Angriffe ſpäter gingen nicht von ihnen, ſondern von anderen Stämmen aus.

Die Säule deutet von all der Mühe und Not der Römer kaum etwas an. Doch ſo geſchminkt ihr Bericht auch dadurch erſcheint, ſo ſehr ſie die einſeitige Verherrlichung der Römer bezweckt, ſo bekundet ſie doch auch Achtung vor dem Gegner, oder wenigſtens das Streben, das Charakteriſtiſche daran hervorzuheben. Dieſe Charakteriſtik, die ſie von den deutſchen Gegnern gibt, gehört für uns zum Intereſſanteſten der Säule. In den allerdings verhältnismäſsig wenigen Fällen, wo nicht bloſs Flucht und Niedermetzelung der Barbaren, ſondern wirklicher Kampf dargeſtellt wird, da kämpfen die Deutſchen heldenmütig mit gewaltigen Streichen, und wo ſie ſich ergeben, ſind ſie gefaſst und verlieren nie die Würde.

Den Inhalt der langen Bilderreihe der Säule zu ſchildern, würde ermüdend ſein. Denn immer und immer kehren gleichartige Scenen wieder, wie Märſche, Fluſsübergänge, Anreden des Kaiſers, Kämpfe, Vertreiben und Verfolgen der fliehenden Feinde, Einbringen und Abführen von Gefangenen, Verbrennen der Dörfer, Wegſchleppen der Weiber, Geſandtſchaften oder Unterwerfung der Barbaren. Das allgemeine Verſtändnis dieſer Scenen iſt, ſobald man ſich in die konventionelle Art des Erzählens eingelebt hat, nicht ſchwierig.

Iſt es als ſicher zu betrachten, daſs die Säulenbilder mit dem Jahre 175 nach Chr. ſchlieſsen, ſo iſt es wahrſcheinlich, daſs die Säule ſchon bei dem Triumph 176 beſchloſſen und entworfen worden iſt. Der Beginn der Erzählung der Säule kann nicht vor das Kriegsjahr 174 fallen, und der geſamte Inhalt der Reliefs bezieht ſich nur auf die zwei Jahre 174 und 175. Die Viktoria mit den Trophäen in der Mitte des Reliefbandes, eine Gliederung, die der Künſtler von der *Trajan*-Säule übernommen hat, ſoll hier einfach die beiden Kriegsjahre 174 und 175 voneinander ſcheiden. Dazu ſtimmt, daſs diesſeits und jenſeits der Viktoria keine andere deutlich hervortretende Gliederung zu bemerken iſt. *Peterſen* und *Domaſzewski* gingen von der Vorausſetzung aus, die Viktoria müſſe das *bellum Germanicum* von dem *bellum Sarmaticum* ſcheiden; allein die Darſtellungen diesſeits wie jenſeits der Viktoria miſchen beſtändig Kämpfe gegen germaniſche mit ſolchen gegen nicht germaniſche, d. h. ſarmatiſche Völkerſchaften.

Die beiden Haupttypen der Völker der Säule ſind der germaniſche und der ſarmatiſche. Will man hier Slaven ſehen, ſo muſs man die »Sarmaten« für Slaven halten; jedoch die älteſten Nachrichten unterſcheiden die Slaven ſcharf von den Sarmaten; die letzteren ſind ein Reitervolk, wie es auch die Säule zeigt, die erſteren nicht. Allerdings paſst ſonſt vieles, was wir aus den älteſten Quellen über

die Slaven erfahren, recht gut auch auf die Sarmaten der Säule; ſo die Wurflanze als Waffe, die Schilde, der Häuſerbau, dann die ſtarken Gegenſätze in Lebensart und Charakter, wo Gefräſsigkeit und Enthaltſamkeit, vollſtändigſte Zügelloſigkeit und Unterwürfigkeit gegen den erſten beſten abwechſeln; nirgends bedeutende einzelne Perſönlichkeiten, nur herrenloſe Maſſe, im Gegenſatze zu den Germanen, wo in der Ueberlieferung wie auf der Säule überall die Edlen und Fürſten hervortreten.

Man hat die *Marcus*-Säule die älteſte umfaſſende bildliche Darſtellung germaniſcher Stämme in ihrem Kampf gegen Rom genannt. Sie iſt die gröſste und ſchönſte Darſtellung dieſer Art, aber nicht die älteſte. Das Monument von Adamkliſſi, das mächtige römiſche Tropaion an der unteren Donau, iſt nicht, wie man gemeint hatte, auf *Trajan* und ſeine Dacierkriege, ſondern auf einen Vorgang von welthiſtoriſcher Bedeutung unter *Auguſtus*, auf die Gewinnung der unteren Donau als Reichsgrenze, zu beziehen[167]). Die germaniſchen Baſtarner waren in groſsen Maſſen damals über die Donau gedrungen und bedrohten die Exiſtenz der römiſchen Provinz Makedonien. Sie und aufſtändige Thracier und Geten ſchlug *Auguſtus'* Feldherr *Craſſus* zurück (29—28 vor Chr.), und dieſes Ereignis iſt es, das mit dem Tropaion und ſeinen Reliefs gefeiert wird. Die Kämpfe mit den deutſchen Baſtarnern nehmen bei weitem die wichtigſte Stelle an dem Denkmal ein. Trotz des künſtleriſchen Ungeſchickes, mit dem die Reliefs ausgeführt ſind, zeigen ſie eine echt römiſche, nüchtern realiſtiſche Treue und geben uns dadurch eine überaus wertvolle und deutliche Anſchauung von dem Ausſehen und der Kampfesweiſe jenes kühnen deutſchen Stammes, welcher der erſte war, der mit der klaſſiſchen Kulturwelt zuſammenſtieſs. Denn ſchon zu Anfang des II. Jahrhunderts vor Chr. hatten ſie, weit nach Südoſten vordringend, an der Donaumündung eine neue Heimat gefunden; König *Philipp V.* von Makedonien und König *Perſeus* hatten die Abſicht, dieſe gewaltigen Krieger anzuwerben, um mit ihrer Hilfe Rom zu beſiegen.

Es kam anders. Die Kämpfe der Deutſchen mit Rom konnten, ſolange noch Kraft in der überlegenen klaſſiſchen Kultur war, nur mit Niederlagen enden. Aber Rom hat dieſen Kämpfen Denkmäler geſetzt, und in dem Tropaion von Adamkliſſi, in der Säule *Marc Aurel*'s haben wir unſchätzbare Zeugen deutſcher Vergangenheit.«

Eine moderne Inſchrift nennt die Säule irrtümlich dem *Antoninus Pius* geweiht. Die Säule iſt 29,50 m hoch (Poſtament 3,00 m, Schaft 26,50 m). Die antike Baſis liegt 7,00 m tiefer wie das heutige Gelände. *Sixtus V.* lieſs 1589 das Bronzebild *Marc Aurel*'s durch die vergoldete Bronzeſtatue des Apoſtels *Paulus* erſetzen.

Sieges-, Kaiſer- und Feldherrnſäulen waren es auch, welche die Rednerbühne *(Roſtra)* auf dem Forum Romanum zu Rom ſchmückten. Von ihr wurden die kaiſerlichen Proklamationen an das Volk verkündet. Sie war neben den Säulen geſchmückt mit Statuen, Brüſtungen und namentlich den Marmorſchranken *(Anaglypha Trajani)*, mit denen ſie durch *Trajan* bereichert wurde.

Es liegt auf der Hand, daſs Siegeszeichen von ſo ausgeſprochener Form bald im ganzen Reiche Nachahmung fanden, namentlich aber in dem reichen Alexandrien. Im Serapaion des alten Alexandrien, nächſt dem Kapitol in Rom das prachtvollſte Gebäude ſeiner Art in der damals bekannten Welt, errichtete zu Anfang des IV. Jahrhunderts nach Chr. ein römiſcher Präfekt, *Pompejus*, zu Ehren des Kaiſers *Diokletian*, eine impoſante Säule, die noch heute, mitten unter Schutthügeln, auf-

409. *Pompejus*-Säule zu Alexandrien.

167) Siehe: FURTWÄNGLER, A. Intermezzi. Kunſtgeſchichtliche Studien. Nr. 4: Das Monument von Adamkliſſi etc. Leipzig u. Berlin 1896.

recht ſteht und *Pompejus*-Säule genannt wird. Sie beſteht aus einem Monolith aus rotem Granit von 20,00 m Höhe und 2,50 m Durchmeſſer, hat korinthiſche Ordnung und erreichte mit Poſtament und oberer Endigung eine Höhe von etwa 32 m. *Napoleon I.* ließs auf dieſer Säule die Namen der Krieger eingraben, welche beim Sturm auf Alexandria am 2. Juli 1798 fielen und an ihrem Fuſse begraben wurden. Auch an anderen Stellen zeugen vereinzelte Säulen von der alten Schönheit der Stadt.

410. Giganten- oder Siegesſäulen.

Als ein Ueberreſt antiker Kultur ſind die ſog. Giganten- oder Siegesſäulen zu betrachten, die über Nordfrankreich, die Rheinlande und das vom Pfahlgraben umſchloſſene römiſche Gebiet verteilt waren. Es ſind Erzeugniſſe der römiſchen Lagerkunſt des III. Jahrhunderts und dürften vielleicht in ſakralem Sinne zur Verherrlichung ſoldatiſcher Tapferkeit und der Siege über das die ſtaatliche Ordnung bedrohende Barbarentum gedient haben. Wir beſitzen in Deutſchland etwa 32 ſolcher Säulen oder Ueberreſte von ihnen; im ganzen ſind etwa 50 bekannt. Unter ihnen ſind die Mertener, die Heddernheimer und die Schierſteiner Säule die bekannteſten. Auch bei Ehrang, einem Knotenpunkt der Eifel- und Moſelbahn, wurden Reſte einer Gigantenſäule ausgegraben.

Der Gigant ſtützt ſich hier auf die Vorderarme; ſein mit dichten Strähnen umgebener Kopf iſt emporgereckt und zeigt ein bärtiges Geſicht von häſslichem Typus. Die Füſse laufen in einen Schlangenleib zuſammen, deſſen hinterer Teil, ſchneckenförmig zuſammengewunden, nach oben ſtrebt. Von rückwärts ſcheint ein Reiter über den vielleicht auf der Flucht zu Boden geſtürzten Giganten hinwegzuſetzen.

Während eine Richtung die Darſtellung des Gigantenkampfes rein mythologiſch als Anklang an die germaniſch-keltiſche Götterlehre auffaſst und in dem Ganzen, geſtützt auf die Inſchriften der Heddernheimer und Schierſteiner Denkmäler, lediglich eine Widmung an Jupiter erblickt, ſuchen Andere ein hiſtoriſch örtliches Motiv für die Aufrichtung der Säulen. *Hoffmann* in Metz behauptet[168]), daſs dieſe Denkmäler zu Ehren des *Maximinianus Herculeus* aus Anlaſs ſeines Sieges über die Bagauden errichtet worden ſeien. Dieſer Forſcher meint, daſs dem Urheber der Mertener Gruppe die Gigantomachie des Zeusaltares von Pergamon zum Vorbild gedient habe. Das Ehranger Denkmal iſt nur zur Hälfte auf uns gekommen. Nach zahlreichen Analogien fehlen ein Zwiſchenſockel, der ganze Säulenſchaft und das Kapitell.

411. Chriſtusſäule zu Hildesheim.

Die Ueberlieferung der Säule wurde im Mittelalter fortgeſetzt.

Die metallene Chriſtusſäule, die jetzt auf dem Domhofe in Hildesheim ſteht und urſprünglich von ihrem Meiſter im Chor der Michaelskirche aufgeſtellt war, iſt ein Werk, welches der Anregung (ob auch der Mitarbeit, erſcheint doch zweifelhaft) des Biſchofs *Bernward* († 1022) ſeine Entſtehung verdankt. Im Jahre 1001 beſuchte Biſchof *Bernward* Rom, wo ihm die *Trajan*-Säule wohl das Vorbild zur Chriſtusſäule wurde. Die letztere wurde 1022 vollendet, in der Reformation ſtark beſchädigt und verlor ihr Kapitell mit daraufſtehendem Kreuz. Lange Zeit lag ſie im Schutte, wurde 1760 verkauft und erſt 1813 auf dem Domhof aufgeſtellt. Ihr heutiges bronzenes Würfelkapitell hat ſie vor einer Reihe von Jahren durch den Bildhauer *Küſthardt* in Hildesheim erhalten.

Die Säule zeigt auf der Sockelplatte 4 knieende kleine Figuren, welche die 4 Ströme des Paradieſes darſtellen. Um die etwa 4 m hohe Säule ſchlingt ſich ſpiralförmig anſteigend ein Fries mit 28 Darſtellungen aus dem Leben Chriſti, und zwar: 1) die Taufe im Jordan; 2) die Verſuchung Chriſti; 3) die Berufung der Fiſcher *Simon* und *Andreas* zu Apoſteln; 4) die Berufung der Brüder *Jakobus* und *Johannes;* 5) die Hochzeit zu Kana; 6) die Heilung des Ausſätzigen; 7) *Chriſtus* erwählt die 12 Apoſtel; 8) *Jeſus* und die Samariterin; 9) die Heilung des Sohnes eines königlichen Beamten; 10) Hinablaſſen des Gichtbrüchigen in das Gemach, in welchem Chriſtus ſich befindet; 11) Enthauptung des *Johannes;* 12) Heilung einer Frau; 13) Heilung eines Blinden; 14) die Ehebrecherin vor *Chriſtus;* 15) die Auferweckung

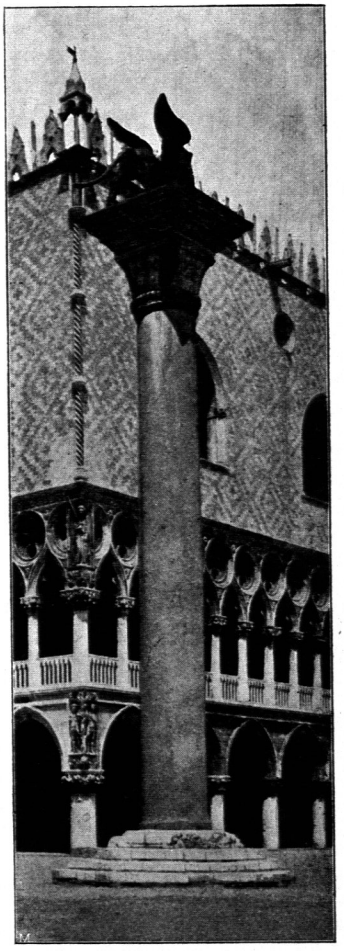
168) In den Metzer Jahrbüchern.

des Jünglings zu Nain; 16) die Verklärung *Jeſu;* 17) *Jeſus* heilt den kranken Sohn eines ihn darum bittenden Mannes; 18) der Reiche und *Lazarus;* 19) *Lazarus* in *Abraham*'s Schoſs; 20) *Zachäus* auf dem Baume; 21) *Chriſtus* verflucht einen Feigenbaum; 22) *Chriſtus* macht zwei Blinde ſehend; 23) *Chriſtus* wandelt auf dem Meere; 24) Vermehrung der Brote und Fiſche; 25) Austreibung des Teufels; 26) Erweckung des *Lazarus;* 27) *Chriſtus* wird von *Maria* geſalbt; 28) Einzug *Chriſti* in Jeruſalem.

412. Säulen zu Caſſy, Andria und Venedig.

Es iſt nicht unmöglich, daſs die von *Mothes*[169]) mitgeteilte ſpätrömiſche oder frühchriſtliche Säule von Caſſy eine Denkmalſäule geweſen iſt; denn auf einem poſtamentartigen viereckigen Unterbau erhebt ſich ein achtſeitiges Zwiſchenſtück, geſchmückt mit ſtehenden Relieffiguren, und auf dieſem erſt die eigentliche Säule, deren Schaftunterteil mit einem Rautenmuſter, der übrige Teil mit einem Schuppenmuſter auf das reichſte verziert iſt. Die oberſte Säulentrommel, das Kapitell und ein etwaiger Kapitell- oder Gebälkeaufſatz fehlen.

Fig. 58.



Marcus-Säule zu Venedig.

Ueber den ſeltenen Fall der Ausbildung eines Grabmales in Form einer Säule berichtet *Mothes*[169]) folgendes: »1069 ward in der Kathedrale zu Andria (in Unteritalien) *Emma,* die Tochter des Grafen *Gottfried von Converſano,* Gemahlin *Richard*'s, des Sohnes von Graf *Peter von Trani,* alſo vom Wiederherſteller Andrias, begraben. Das Grabmal beſteht aus einer Säule.« Er fügt nur noch hinzu, daſs es 1778 in der als Beinhaus dienenden Krypta gefunden wurde; näheres aber über die Geſtaltung des Grabmales gibt er nicht.

Zu den mittelalterlichen Säulendenkmälern zählen als bekannteſte die beiden Säulen auf der Piazetta zu Venedig. Die weſtliche rötliche mit *St. Theodor,* dem kriegeriſchen älteren Schutzheiligen Venedigs auf einem Krokodil, wurde ſchon 1329 hier aufgeſtellt; die aſchgraue öſtliche Säule wurde ſpäter aufgeſtellt. Der Doge *Michiele Vitale II.* ſoll 1172 bei ſeiner Rückkehr aus dem Archipelagus die beiden Säulenſchäfte ſamt den Reliquien des heil. *Theodor* mitgebracht haben. Die Schäfte lagen aber lange auf dem Boden, bis es dem lombardiſchen Architekten *Niccolo* gelungen ſei, ſie aufzuſtellen. Die öſtliche Säule (Fig. 58) iſt mit dem geflügelten *Marcus*-Löwen bekrönt. Letzterer wurde im XV. Jahrhundert gegoſſen, 1797 nach Paris entführt und 1815 wieder nach Venedig zurückgebracht, aber in Stücken und blind, d. h. die Augenhöhlen ohne Edelſteine, »daſs er den Fall der Gröſse Venedigs nicht ſehe«. Der Löwe wurde von *Ferrari* wiederhergeſtellt.

413. Säulen als Feſtdekoration.

Als die Renaiſſance die Antike wieder aufnahm, als bei den Faſtnachtſpielen die Triumphzüge römiſcher Feldherren aufgeführt wurden, feierten auch die römiſchen Denkmäler eine Wiederauferſtehung. Zunächſt in der vorübergehenden Art der Feſtdekorationen, die dann ſpäter zu dauernden Einrichtungen wurden. Namentlich auch nach Frankreich gingen dieſe Bräuche über. Hier waren durch die Heiraten der franzöſiſchen Könige lebhafte Wechſelbeziehungen mit Italien entſtanden, ſo daſs

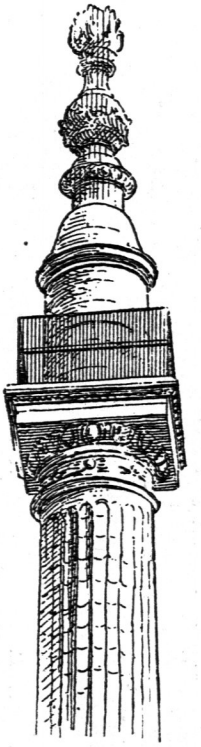
169) In: Mothes, O. Die Baukunſt des Mittelalters in Italien etc. Jena 1882—84.

ein reger Austauſch italieniſcher Kunſt und Kultur ein Hauptmerkmal der franzöſiſchen Kunſt des XVI. Jahrhunderts iſt.

Beim Einzug *Heinrich II.* in Lyon 1548 wurde eine Säule errichtet, die auf einem ſtark entwickelten Poſtament ſtand, welches mit vier allegoriſchen Figuren geſchmückt war. Bis zur halben Höhe war ſie mit Waffentrophäen geziert; auf dem Kapitell ſtand eine weibliche Figur, welche ein groſses H hielt; zur Seite der Säule waren zwei allegoriſche Geſtalten auf Poſtamenten angeordnet.

An einer anderen Stelle in Lyon wurde aus dem gleichen Anlaſs eine halbrunde Niſche ohne Kugelſchale errichtet, die durch fauniſche Hermen gegliedert war und eine korinthiſche Säule, mit der bourboniſchen Lilie bekrönt, umgab, die auf einem reichen Kandelaberfuſs ſtand und vor welcher eine unbekleidete weibliche Figur, die »Gelegenheit«, dem König eine Erdkugel entgegenhielt.

Fig. 59.



Säule zur Erinnerung an den Brand zu London 1666.
Arch.: *Chriſtopher Wren.*

Beim Einzug *Heinrich II.* in Paris im Jahre 1549 hatte man zu einem Turnierplatz in der Rue St. Antoine eine Eingangspforte errichtet, die aus einem groſsen **H** beſtand, das auf Poſtamenten ruhte. Der Mittelbalken des mit den Initialen der Diana von Poitiers gezierten Buchſtabens bildete die Vorderfläche der kaſſettierten Eingangsdecke; auf ihm ruhte das bekrönte Lilienwappen im Halbmond, von zwei Genien gehalten. Vor dieſem Portal nun ſtanden rechts und links je eine doriſche Säule auf hohem Poſtament, deren Schäfte mit Trophäen geſchmückt und welche durch kämpfende Reiterfiguren in lebhafter Bewegung bekrönt waren.

414. Säulen mit Herzen hoher Perſonen.

Eine eigenartige Beſtimmung erhielt die Säule als Denkmal im XVI. Jahrhundert in Frankreich und vielleicht auch anderwärts dadurch, daſs ſie beſtimmt wurde, eine Vaſe mit dem Herzen berühmter Perſönlichkeiten zu tragen. So beſitzt der Louvre eine Säule, welche *Madeleine de Savoie* im Jahre 1573 dem *Barthélemy Prieur* in Auftrag gab und die beſtimmt war, das Herz ihres Gemahles *Anne de Montmorency* zu tragen. Dem Andenken *Henri III.* lieſs ſein Sekretär *Charles Benoiſe* in der Kirche von Saint-Cloud im Jahre 1594 eine 3 m hohe Säule aus rotem Marmor von Campan und mit einem korinthiſchen Kapitell aus Bronze, auf welchem die Vaſe ſteht, gleichfalls durch *Barthélemy Prieur*, errichten. Der Schaft der Säule iſt gewunden; in die Vertiefungen legt ſich aufrankender Epheu; die Wülſte ſind mit der ſtiliſierten Lilie, mit den Königsemblemen, mit Lorbeer- und mit Palmzweigen geſchmückt [170]).

415. Säulen mit Flammenzeichen u. ſ. w.

Ein weiteres Säulendenkmal, welches *Karl IX.* im Jahre 1562 bei den Cöleſtinern in Paris dem Andenken *Franz II.* errichten lieſs, befindet ſich heute in St.-Denis. Dieſer hatte im Wappen eine flammende Säule mit den Worten: *Lumen rectis.* Man übernahm dieſes Motiv für ein Denkmal, welches *Jean Picart* ſchuf, dem *Hieronymus della Robbia* bei einigen Arbeiten zur Seite ſtand. Auf einem dreieckigen Sockel aus Porphyr erhebt ſich eine Säule aus weiſsem Marmor, aus welcher in beſtimmten Zwiſchenräumen ſymboliſche Flammen lodern. Ueber dem Kapitell

[170]) Siehe die Abbildung in: PALUSTRE. *L'architecture de la renaiſſance en France.* Paris 1892.

befindet ſich ein Putto, welcher eine Krone über die kupferne Vaſe hält, in welcher das Herz des verſtorbenen Königs aufbewahrt wird. Das Poſtament wird durch drei etwa 60 cm hohe Kindergeſtalten aus weiſsem Marmor geſchmückt, wovon jede eine umgekehrte Fackel hält.

Das Flammenzeichen iſt auch das charakteriſtiſche Merkmal eines engliſchen Denkmales. *Chriſtopher Wren* (1632—1723) errichtete in London das »Monument«

Fig. 60.



Karlskirche zu Wien.
Arch.: *Fiſcher von Erlach.*

(Fig. 59), eine mächtige toskaniſche Säule zur Erinnerung an den groſsen Brand von 1666, und bekrönte ſie mit einer aus einer Vaſe emporſteigenden lodernden Flamme.

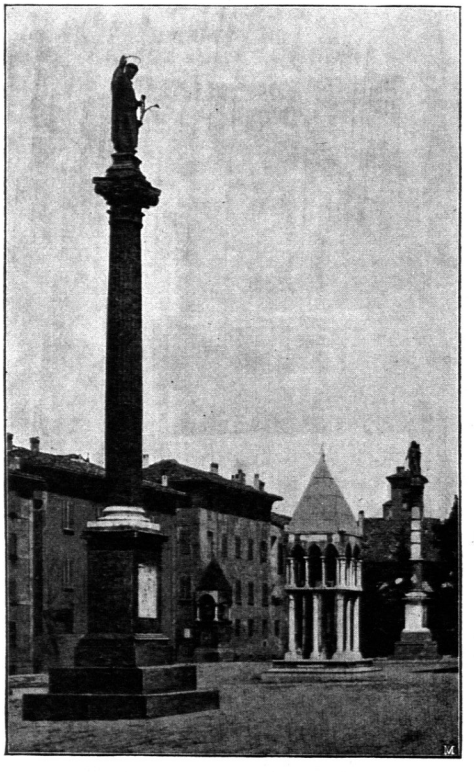
Der Kardinal *Louis de Bourbon*, der 28 Jahre der Abteikirche von St.-Denis vorſtand, lieſs ſich nach dem Vorbilde der römiſchen Triumphſäulen ein Denkmal errichten, welches aus ſeiner knieenden Figur auf einer Baſis von ſchwarzem Marmor beſtand, die von einer Säule aus Marmor von Campan-Iſabelle mit Kapitell und

Baſis aus dem weiſsen Marmor der Dauphiné getragen wurde. Die Statue iſt verſchwunden; das Kapitell der Säule aber iſt erhalten und ſtellt eine der graziöſeſten und eigenartigſten Arbeiten der franzöſiſchen Renaiſſance dar [170]).

416. Nachahmungen der *Trajan*-Säule.

Das Motiv der beiden antiken römiſchen Säulen des *Trajan* und des *Marc Aurel* iſt ſeit dem Beginn der Renaiſſance ein beliebter Gegenſtand der Darſtellung bei Denkmälern oder auf Gemälden. In der *Hypnerotomachia Poliphili* und im Triumph *Caeſar*'s von Mantegna iſt es als antikes Denkmal in Gemeinſchaft mit anderen Denkmälern angewendet. Bei Darſtellungen aus der Geſchichte iſt es oft

Fig. 61.



Säule des *San Domenico* auf Piazza Galileo zu Bologna.

Fig. 62.



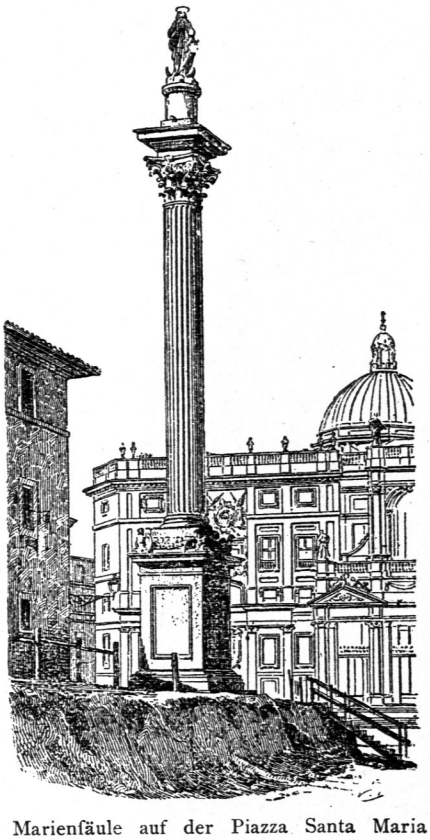
Marienſäule zu Wien. Bildh.: *Balthaſar Herold*.

in freier Weiſe mit den Hintergrundarchitekturen verwebt, vielfach in Verbindung mit dem Kuppelmotiv; denn *Trajan*-Säule und Pantheon ſind die beiden römiſchen Bauwerke, welche für alle Folgezeit ein auſserordentliches Nachleben gehabt haben. Auf einem Bilde des *Paris Bordone* in den kaiſerlichen Sammlungen zu Wien, welches einen Gladiatorenkampf darſtellt, zeigen ſich im Hintergrunde das Koloſſeum, die *Trajan*-Säule und das Pantheon. *Giulio Romano* zeichnete die *Trajan*-Säule. Eine Rolle Federzeichnungen in Sepia in der Modena-Sammlung des Erzherzogs *Franz Ferdinand* von Oeſterreich-Eſte ſtellt die Reliefs der *Trajan*-Säule dar und wird auf *Giulio Romano* als Urheber zurückgeführt. Am 28. April 1681 ſchreibt *Baldinuzzi* an den Marcheſe *Vincenzo Capponi* aus Rom von Cortona: »*Riguardava alcune carte ſtampate di cattivo intaglio con diſegni della Colonna Trajana fatti da Giulio Romano*« [171]).

[171]) Siehe: Bottari. *Raccolta di lettere.* 1757 — II, S. 419.

Ein beſonderer Verehrer der *Trajan*-Säule zu Rom war *Fiſcher von Erlach* in Wien; er verwendete ſie zweimal bei dem ſchönen Gruppenbilde der Karlskirche in Wien, dieſem Siegesdenkmal *Karl VI.* (Fig. 60) und macht auch in ſeinen Entwürfen wiederholte Anwendung von ihr. In ſeinen graphiſchen Werken hat er z. B. bei der Wiederherſtellung des Mauſoleums von Halikarnaſs die *Trajan*-Säule an den vier Ecken des Unterbaues verwendet. Die Kuppel eines angeblichen Tempels von Niniveh wird von ihm mit ſechs Säulen dieſer Art umgeben; in der Zeichnung eines Aquädukts von Karthago findet ſie ſich in gleicher Weiſe wie im erſten Entwurf für den Haupteingang des Schloſſes Schönbrunn. Das Motiv dieſer Säule war im XVIII. Jahrhundert in Wien ſo beliebt geworden, daſs *Milizia* die Säulen »*del guſto di Vienna*« nennt. Im Jahre 1726 wurden in Wien bei den Feſtlichkeiten zu Ehren des heiligen *Johannes von Nepomuk* neben ſeiner Kapelle auf der Hohen Brücke zwei Trajaniſche Ehrenſäulen errichtet [172]).

Fig. 63.



Marienſäule auf der Piazza Santa Maria Maggiore zu Rom.

Im erwähnten erſten Entwurf *Fiſcher's von Erlach* zum Schloſſe Schönbrunn bei Wien bilden den Eingang zu der geſamten Anlage zwei auf hohen Sockeln aufragende, weit voneinander abſtehende Trajaniſche Säulen mit Reliefbildwerk, auf ihren Kapitellen je einen auf einer Kugel ſitzenden Adler tragend. Die Poſtamente haben rechts und links halbrunde Vorlagen mit Gruppen: Herkules mit der Hydra, mit dem heſperidiſchen Drachen, als Keulenträger u. ſ. w.

Ein Kupferſtich *Philipp Galle's* nach *Martin Hemskerck* (Wende des XVI. Jahrhunderts), den Brand des Tempels von Jeruſalem darſtellend, zeigt an der Faſſade des letzteren zwei Monumentalſäulen mit korinthiſchen Kapitellen und laternenartigem Abſchluſs. Im Jahre 1694 empfiehlt *Daviler* in ſeinem »*Cours d'Architecture*« die Anwendung der Trajaniſchen Säule, und auch der Architekt *J. H. Manſart* wendet ihr ſeine Aufmerkſamkeit zu.

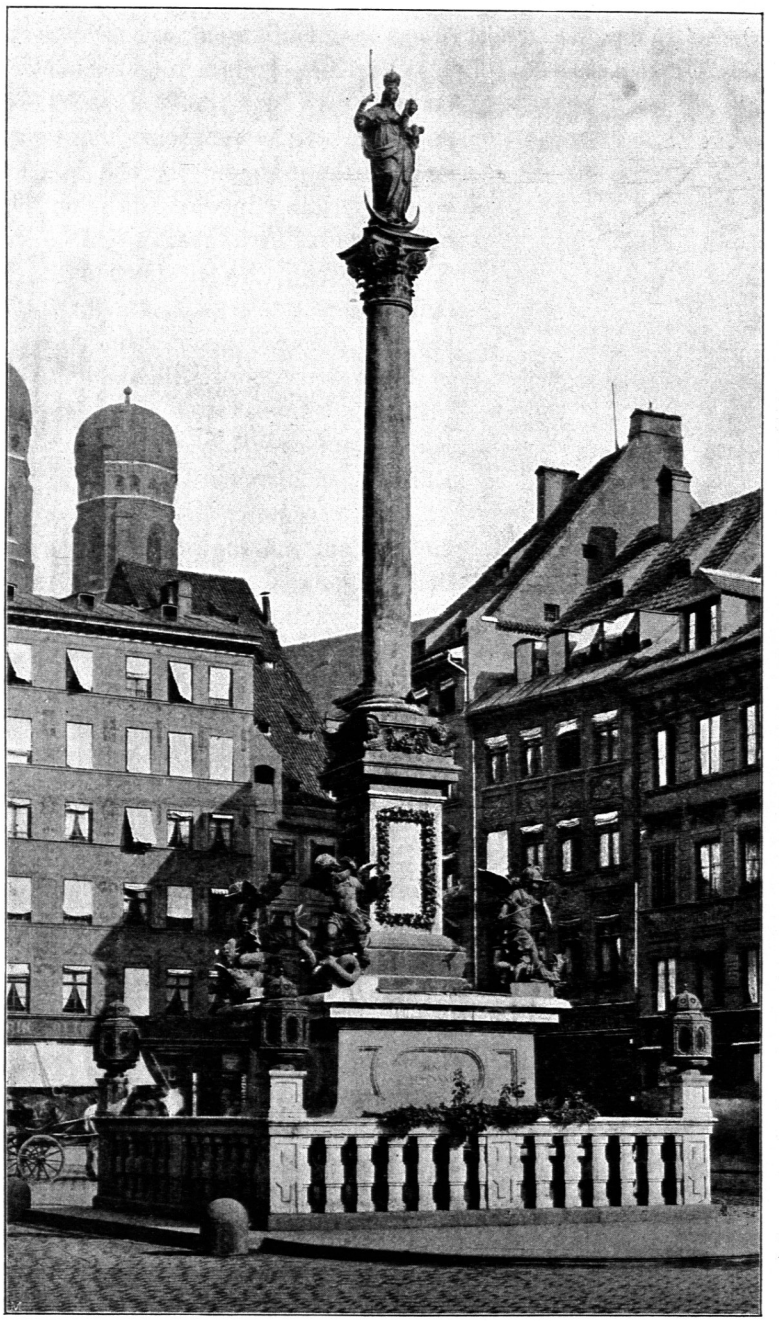
417. Marien-, Heiligen- und Peſtſäulen.

Neben dieſen Nachahmungen der beiden römiſchen Säulen finden meiſt korinthiſche Säulen als Marien-, Heiligen- und Peſtſäulen vor und nach *Fiſcher von Erlach* eine weite Verbreitung über Italien, die katholiſchen ſüddeutſchen und die öſterreichiſchen Länder. Aus Italien ſeien genannt auf der Piazza Galileo vor *San Domenico* in Bologna die 1623 errichtete Säule mit dem Bronzeſtandbild des heil. Dominikus (Fig. 61), und auf der Piazza Santa Maria Maggiore in Rom die 42 m hohe Marienſäule aus der *Konſtantins*-Baſilika am Forum, die *Paul V.* 1614 durch *Carlo Maderna* hier aufſtellen ließs; das Bronzeſtandbild iſt von *Bertholet* (Fig. 63). In Wien, München, Prag, Brünn, Olmütz, bis in die kleinſten Städte herunter erheben ſie ſich auf dem Markt und zeugen im Verein mit den obeliskenartig geſtalteten

[172]) Siehe: Ilg, A. Fischer von Erlach. Wien 1895. S. 662.

Peſtdenkmälern von dem Aufhören der Peſt oder von Gelübden der Herrſcher. In den lateiniſch geſchriebenen Topographien heiſsen ſie »*Coloſſi*«; es ſcheint aber,

Fig. 64.



Marienſäule zu München.
Bildh.: *Peter Candid.*

daſs dieſe Bezeichnung ein Sammelbegriff für die Säulen ſowohl wie für die Obelisken war. Im künſtleriſchen Werte gehen dieſe Säulen wie auch die Peſtobelisken bis auf die unterſte Stufe herunter. Das bedeutendſte Werk dieſer Art beſitzt Bayern.

Vielleicht iſt der Entwurf der Marmorſäule auf dem Marienplatz in München (Fig. 64 u. 65) noch von *Johann Krumper* aus Weilheim, der aber vor Errichtung der Säule ſtarb. Jedenfalls geht ihre künſtleriſche Auffaſſung auf *Peter Candid* zurück. Die Säule wurde in den Jahren 1636—39 durch Kurfürſt *Maximilian I.* von Bayern zum Andenken an die Erhaltung Münchens während der ſchwediſchen Belagerung

418. Marienſäule zu München.

Fig. 65.



Eckfigur der Marienſäule zu München.

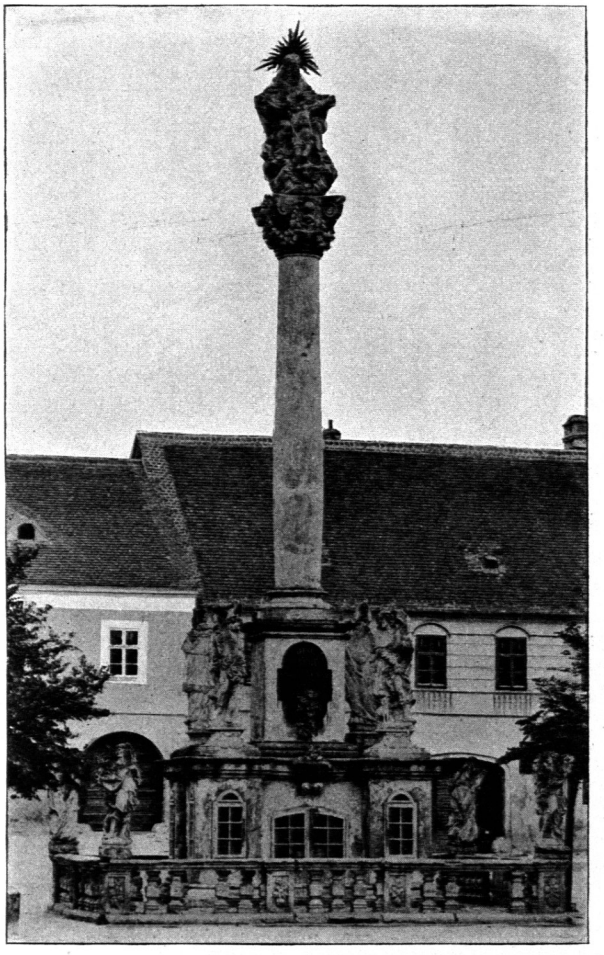
errichtet. Den Sockel zieren vier köſtliche allegoriſche Engelgeſtalten (Fig. 65), welche die Dämonen der Peſt, der Hungersnot, der Ketzerei und des Krieges bekämpfen. Dieſe ſind als Natter, Baſilisk, Drache und Löwe aufgefaſst und vom Münchener Glockengieſser *Küſtler* um 1639 gegoſſen. Die Säule wird bekrönt durch eine Marienfigur; ihre ganze Höhe beträgt etwa 15 m.

Dieſer Säule ſehr verwandt iſt die Marienſäule in Wien (Fig. 62) in der Mitte des Platzes »Am Hof«. Sie wurde 1667 von *Leopold I.* errichtet und iſt ein Erzguſs von *Balthaſar Herold*. Auch ſie zeigt die 4 gegen die Dämonen kämpfenden Engel-

419. Marienſäulen in Oeſterreich.

geſtalten. *Johann Georg Bendel* errichtete auf dem Altſtädter Platz in Prag zur Erinnerung an die Befreiung Prags von den Schweden 1650 eine Denkſäule der Immaculata, gleichfalls in der Art derjenigen des Münchener Marienplatzes. Von demſelben Künſtler iſt auch die 1676 bei dem Brückenturm der Prager Altſtadt geſetzte *Wenzel*-Säule. An Stelle der Engel beſitzt die Marienſäule auf dem Groſsen Platz in Brünn 4 Heilige, iſt aber im übrigen gleichfalls eine auf einem quadra-

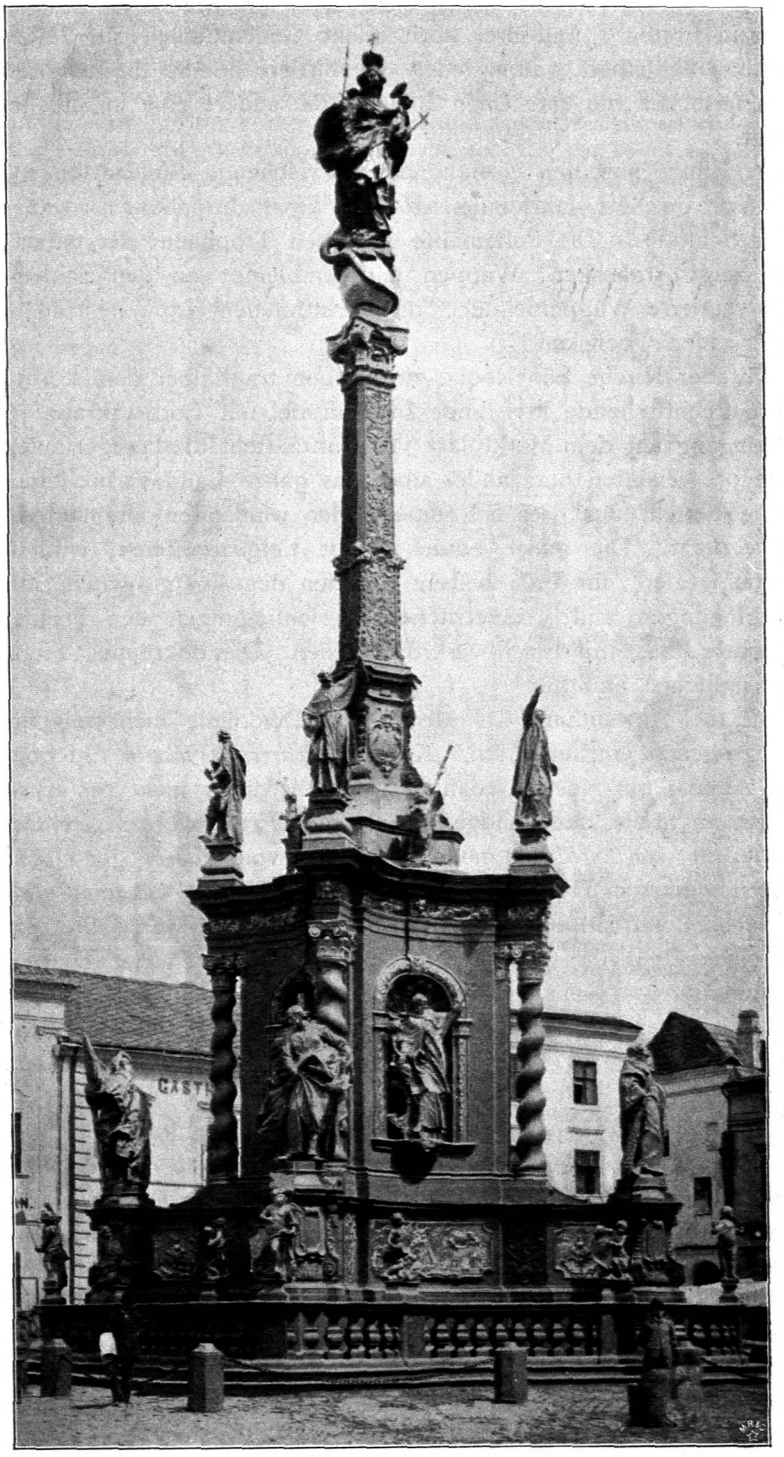
Fig. 66.



Peſtſäule zu Miſtelbach.

tiſchen Unterbau mit umgebender Baluſtrade ſich erhebende korinthiſche Säule mit Marienſtatue. Die Form einer gewundenen korinthiſchen Säule hat die 21 m hohe Marienſäule auf dem Niederring in Olmütz; ſie wurde 1716 durch *Wenzel Render* errichtet und iſt von einer Marienſtatue gekrönt; ihr Fuſs iſt von Wien entlehnt. In ihren übrigen Teilen hat auch ſie Verwandtſchaft mit den eben genannten Säulen. Im Jahre 1679 wurde auf dem St. Jakobsplatz in Laibach eine Marienſäule mit Heiligenfiguren errichtet, die der Bildhauer *Wolf Weiſsenkirchner* entworfen hatte. Die Peſtſäule zu Miſtelbach in Niederöſterreich (Fig. 66), welche im XVII. Jahrhundert aus Anlaſs des Erlöſchens der Peſt auf dem Stadtplatze

Fig. 67.



Marienſäule zu Mähriſch-Neuſtadt.

errichtet wurde, ſowie die Marienſäule in Mähriſch-Neuſtadt (Fig. 67) mögen Beiſpiele dafür ſein, mit welchem Aufwande ſelbſt die kleinen und kleinſten Städte die Errichtung dieſer Denkmäler verfolgten. Mähriſch-Neuſtadt iſt eine Stadt von etwa 6000 Einwohnern, und Miſtelbach iſt noch kleiner.

Gleichfalls der Befreiung aus einer Not, aber diesmal aus der Feindesnot, iſt die Annenſäule in Innsbruck errichtet; ſie ſoll an die Befreiung des Landes vom Feinde in der Zeit des ſpaniſchen Erbfolgekrieges erinnern. Die Säule iſt aus rotem Tiroler Marmor und hat etwa 10 m Höhe.

Das in korinthiſchem Stil gehaltene Kapitell trägt ein aus weiſsem Marmor gehauenes Standbild Mariens, während der Fuſs von vier anderen, ebenfalls aus weiſsem Marmor angefertigten Statuen umgeben iſt. Es ſind dies die heil. Anna, ferner der Landespatron St. Georg, St. Caſſian, der Patron von Brixen, und St. Vigil, der Schutzheilige von Trient. Die unmittelbare Urſache zur Errichtung des Denkmales bot der Umſtand, daſs es dem Tiroler Landſturm gelang, die unter dem Kurfürſten *Max Emanuel* im Juni 1703 eingedrungenen Bayern und die im Süden unter General *Vendôme* haufenden Franzoſen wieder zu verdrängen.

Infolgedeſſen beſchloſs der Landtag, die Säule zu errichten und am Befreiungstag (26. Juli) jährlich eine Prozeſſion zu ihr zu veranſtalten.

Vor dem Münſter in Freiburg ſind drei korinthiſche Gedenkſäulen auf Poſtamenten mit Stufenunterbau aufgeſtellt, von welchen die mittlere höhere die Jungfrau Maria, von den beiden ſeitlichen die eine einen Biſchof, die andere eine männliche Figur mit Rüſtung trägt.

420. Abweichende Säulenarten.

Es ſeien hier noch einige von den vorſtehenden abweichende Säulenarten erwähnt. In Dresden lieferte im XVI. Jahrhundert *Martin Hilger* die ſchönen Bronzeſäulen im Stallhofe des Schloſſes. Die Poſtamente enthalten Trophäen; der untere Teil der Säulenſchäfte zeigt Arabesken, Wappen und Embleme; an den Säulenſchäften hängen reich verzierte Wappenſchilde; die korinthiſchen Kapitelle tragen ein Gebälk und darüber einen Obelisken [173]).

Eine Denkſäule vor der Kirche São Roque zu Liſſabon trägt über dem korinthiſchen Kapitell eine aufrechtſtehende kreisrunde Inſchrifttafel mit Lorbeerkranz.

Vor dem Schloſseingang auf dem Marktplatz von Cintra ſteht die Prangerſäule, der *Pelourinho,* als eine der reichſten der zahllos über das ganze Land verbreiteten Säulen dieſer Art. Sie beſteht aus drei ſich umeinander windenden Halbſäulen, mit Ornamentſtreifen verſetzt. Die ganze Säule iſt mit tiefgearbeiteten, wilden ſpätgotiſchen Ornamenten geziert; ihr Fuſs beſteht aus den dem ſpätgotiſchen Stil eigentümlichen Durchdringungen und geometriſchen Verſchlingungen der Profile und Glieder der polygonen Baſis, mit Flechtwerk dazwiſchen. Die Bekrönung zeigt die Nachahmung einer indiſchen Skulptur [174]).

421. Neuere Denkſäulen.

In der Neuzeit iſt die Anwendung des Motivs der Denkſäule nicht minder häufig wie in den vergangenen Jahrhunderten. König *Friedrich Wilhelm I.* ſchon machte für Berlin den Anfang mit einem Gedanken, der allerdings nicht zur Ausführung kam. Er wollte an Stelle des heutigen Denkmales *Friedrich des Groſsen* Unter den Linden 1697 die von *Schlüter* modellierte und von *Jacobi* gegoſſene Statue *Friedrich I.*, die ſich jetzt in Königsberg befindet, aufſtellen. Auf einer von *Dietrich* gezeichneten Säule, deren Höhe auf etwa 15 m angenommen war, ſollte die Statue ſtehen. *Belau* entwarf für die Säule Reliefs mit Darſtellungen der Thaten *Friedrich I.* Die Herſtellung des gemauerten Unterbaues und des von *Glume* gemeiſselten Sockels aus weiſsem und grünem Marmor war ſchon erfolgt, als *Friedrich Wilhelm I.* ſtarb und ſein Nachfolger, *Friedrich der Groſse,* die Weiterführung der Arbeiten unterſagte.

Kein beſſeres Schickſal hatte eine von *Schinkel* geplante Denkmalſäule für *Friedrich den Groſsen.* Etwa in der erſten Hälfte der zwanziger Jahre des XIX. Jahrhunderts fertigte *Schinkel* ſeinen erſten Entwurf zu einem Denkmal für *Friedrich den Groſsen* an, dem er die Form einer Quadriga auf einem Pfeilerunterbau gab. Dann ruhte die Angelegenheit des Denkmales mehrere Jahre, bis ſie im Jahre 1829 wieder auflebte. Der Gedanke, daſs ſich eine Trajaniſche Säule für das Denkmal eignen würde, fand Teilnahme. Blatt 163 der *Schinkel*'ſchen »Entwürfe«, in Fig. 68 wiedergegeben, ſtellt den Gedanken dar. Die Aufſtellung des ſo geſtalteten Denkmales war für den Schnittpunkt der Achſen der Linden und des Univerſitätsgebäudes gedacht.

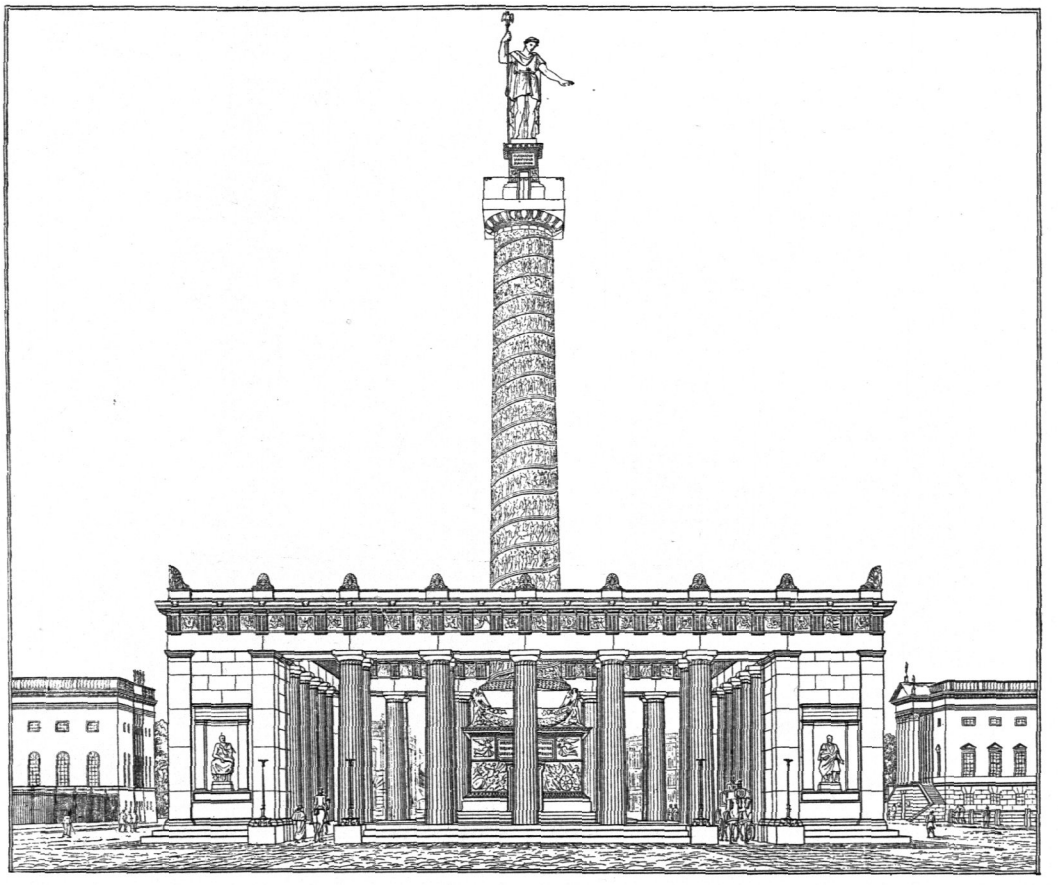
»Eine Trajaniſche Säule ſteht hier umgeben von einem Portikus, ähnlich der urſprünglichen Aufſtellung des Originals zu Rom im Forum des Kaiſers. Die obere Plattform des Portikus gewährt rings um die Säule höhere Standpunkte, aus denen das Auge die oberen plaſtiſchen Kunſtwerke der Säule zu

173) Siehe: Ortwein. Deutſche Renaiſſance. Abt. 15. Leipzig.

174) Siehe: Haupt. Baukunſt der Renaiſſance in Portugal.

erreichen im ſtande iſt. Vier Treppen in den Ecken des Portikus führen auf dieſe Plattformen, die dem Volke an gewiſſen Feſttagen geöffnet werden könnten, wodurch ſich dann das Denkmal auf eine impoſante Weiſe beleben würde. Die Fahrſtraſsen des Platzes führen durch den Portikus, ihre Eingänge ſind mit Kandelabern bezeichnet. . . . Die Säule, von der bronzenen Statue des Königs gekrönt, iſt umwickelt mit dem Bande, das die Thaten des Königs in bronzenen Basreliefs darſtellt. Das Fuſsgeſtell iſt gleichfalls mit bronzenen Täfelungen umgeben, die plaſtiſch verziert ſind; der Sockel desſelben, ſowie der Plintus der Säule zeigen die Maſſe eines polierten Granits. Der Portikus iſt aus ſchleſiſchem Marmor konſtruiert gedacht. An den Maſſen der Ecken, in welchen die Treppen liegen, ſieht man Niſchen mit ſitzenden Statuen hiſtoriſcher Perſonen, die eine Beziehung auf die groſsen Eigenſchaften des Königs haben.«

Fig. 68.



Schinkel's Entwurf für ein Denkmal *Friedrich des Groſsen.*

Derſelbe Entwurf war nach *Schinkel*'s Anſicht auch für einen Platz geeignet gegenüber der Schloſsfreiheit, an der nördlichen Seite der Straſse »Unter den Linden«, zwiſchen Luſtgarten und Schleuſenſpree.

422. Säulendenkmäler zu Berlin.

Das erſte neuere Säulendenkmal, welches in Berlin zur Aufſtellung gelangte, iſt die Friedensſäule auf dem Belle-Alliance-Platz, die am 3. Auguſt 1843 enthüllt wurde. Sie ſteht in der Achſe der Friedrichſtraſse und bildet den Mittelpunkt der Platzanlage, die als Denkmal dem Siege von Belle-Alliance gewidmet iſt. Die 18,83 m hohe Säule iſt von *Cantian* entworfen.

Ihr Sockel beſteht aus ſchleſiſchem Marmor und ruht auf einem runden Unterbau. Ihn umgibt ein Waſſerbecken, in welches vier Löwenköpfe des kreisrunden Unterbaues ihr Waſſer ergieſsen. Der Schaft der

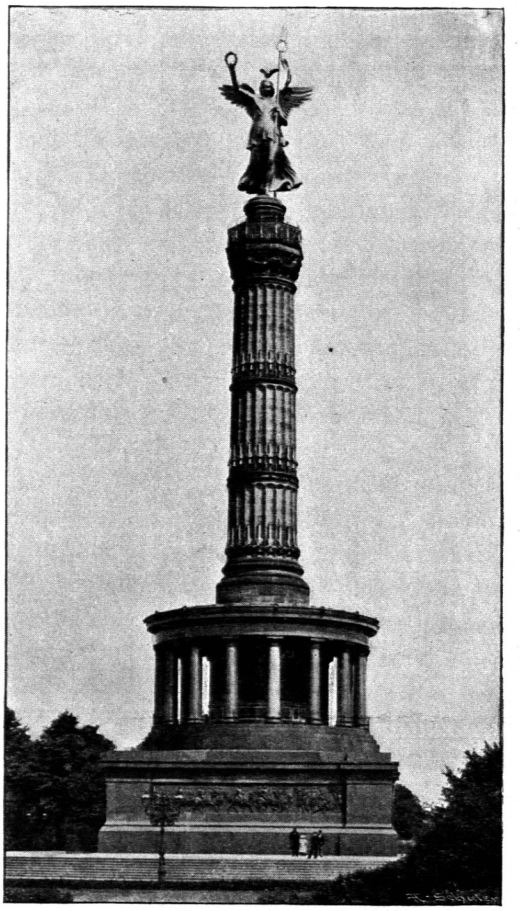
Säule ift aus braunem Granit und trägt ein korinthifches Marmorkapitell, welches von der von *Rauch* modellierten Siegesgöttin mit Palmzweig und Olivenkranz gekrönt wird. Das Denkmal umgeben in gröfserem Abftande 4 allegorifche Marmorgruppen der beim Siege von Belle-Alliance beteiligten Nationen: Preufsen mit dem Adler, England mit der Löwin, Hannover mit dem Pferd und die Niederlande mit dem Löwen. Die Gruppen find von *Aug. Fifcher* († 1866) modelliert.

Diefem Säulendenkmal folgte am 18. Oktober 1854 die Enthüllung des Säulen- und Kriegerdenkmales im Invalidenpark zu Berlin; es ift dem Andenken der in den Jahren 1848 und 1849 Gefallenen geweiht.

Auf einem 6 m hohen Unterbau von Granit mit dem Medaillonporträt *Friedrich Wilhelm IV.* erhebt fich nach dem Entwurf des Architekten *Brunckow* die 33,70 m hohe, mit einem Adler gekrönte Säule. Sie befteht bei 2,53 m unterem Durchmeffer aus einem inneren Cylinder von fchmiedeifernen Platten und einem äufseren Cylinder von Gufseifen, der in drei Abfätzen aus je 12 Teilen zufammengefetzt ift. Den Figurenfries über der Bafis modellierte *Albert Wolff*.

Das bedeutendfte der Berliner Säulendenkmäler ift die Siegesfäule auf dem Königsplatz. Die Säule (Fig. 69) follte urfprünglich ein Denkmal des Krieges von 1864 werden, zu welchem bereits 1865 der Grundftein gelegt wurde. Dann aber traten die Ereigniffe von 1866 und 1870 ein, und mit ihrem glücklichen Ausgang erfolgte eine Erweiterung des Denkmalgedankens. Die heutige Form ift die letzte einer Reihe von Entwürfen, die *Joh. Heinr. Strack*, entfprechend der jeweiligen Abänderung des Denkmalgedankens, für die Säule angefertigt hatte. Er fchuf Entwürfe für einen tempelartigen Aufbau mit Karyatiden und Säulen übereinander, für einen mehrgefchoffigen fchweren Turmaufbau, für ein Denkmal in Form einer Gedenkhalle, bis dann die heutige Form gewählt wurde.

Fig. 69.



Siegesfäule zu Berlin.
Arch.: *Strack*.

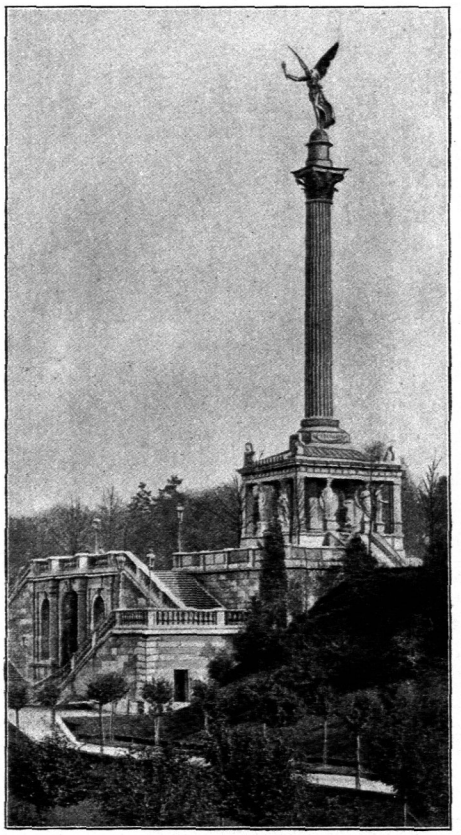
Auf einem quadratifchen Sockel von 18,80 m Seite und 7,20 m Höhe aus fchwedifchem Granit und gefchmückt mit Bronzereliefs von *Calandrelli, Schulz, A. Wolff* und *Keil* mit der Darftellung der Vorbereitung zum Kampfe, der Erftürmung der Düppeler Schanzen, der Schlacht bei Königgrätz, der Kapitulation von Sedan, des Einzuges in Paris und des Siegeseinzuges in Berlin, erhebt fich ein runder Hallenbau von 15,70 m Durchmeffer. Die dorifchen Säulen desfelben find 0,94 m ftarke und 4,70 m hohe Granitmonolithe. Die Säulen umgeben einen runden Kern, auf welchem die Hauptfäule auffetzt; derfelbe ift mit einem Mofaikgemälde nach dem Entwurf von *A. v. Werner* gefchmückt, welches den Ueberfall der Germania durch den gallifchen Cäfar, die Verbrüderung der deutfchen Stämme und die Schöpfung des deutfchen Kaifertums darftellt. Die fich darüber entwickelnde korinthifierende Säule ift zweimal gegürtet und durch breite Kannelüren gegliedert. In diefe find dreimal 20 eroberte Gefchützrohre, durch Laubgewinde miteinander verbunden, eingelegt. Die Säule hat 6,70 m Durchmeffer und ift aus Obernkirchner Sandftein. Der Schaft ift 20,40 m hoch; die Höhe des Denkmales beträgt bis zur Plattform 46,14 m, bis zur Spitze des Feldzeichens, welches die das Denkmal krönende vergoldete Viktoria (von *Drake*) hält, 61,50 m. Die

Viktoria ſelbſt iſt 8,32 m hoch. Die Koſten betrugen 1,8 Mill. Mark; die Einweihung fand am 2. September 1873 ſtatt.

423. Andere neuere Denkſäulen in Deutſchland und Oeſterreich.

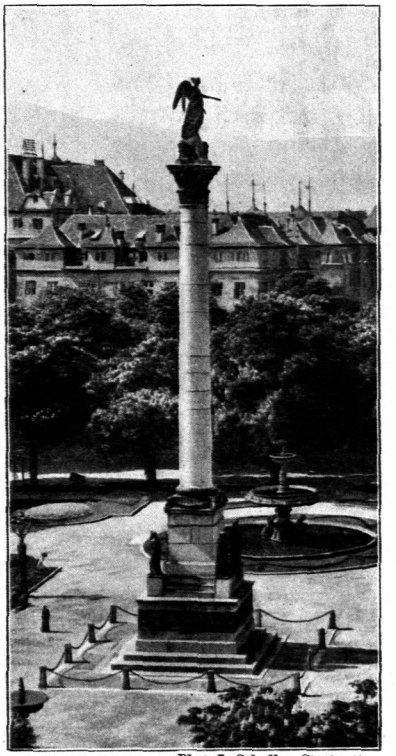
Eine gewiſſe Verwandtſchaft im Aufbau mit der Berliner Siegesſäule hat das Siegesdenkmal in der bayeriſchen Hauptſtadt. Das Friedensdenkmal in München, welches im Juli 1899 enthüllt wurde, erhebt ſich in den Iſaranlagen rechts der Iſar, in der Achſe der Prinzregentenſtraſse und als ihr Abſchluſs (Fig. 70). Es wurde von der Stadt München und der Prinz-Regent-Luitpold-Stiftung für eine Summe von etwa 150000 Mark errichtet. Das Denkmal hat die Form einer Siegesſäule auf quadra-

Fig. 70.



Friedensſäule auf der Prinz-Regenten-Terraſſe zu München.
Bildh.: *Düll, Pezold & Hellmaier.*

Fig. 71.



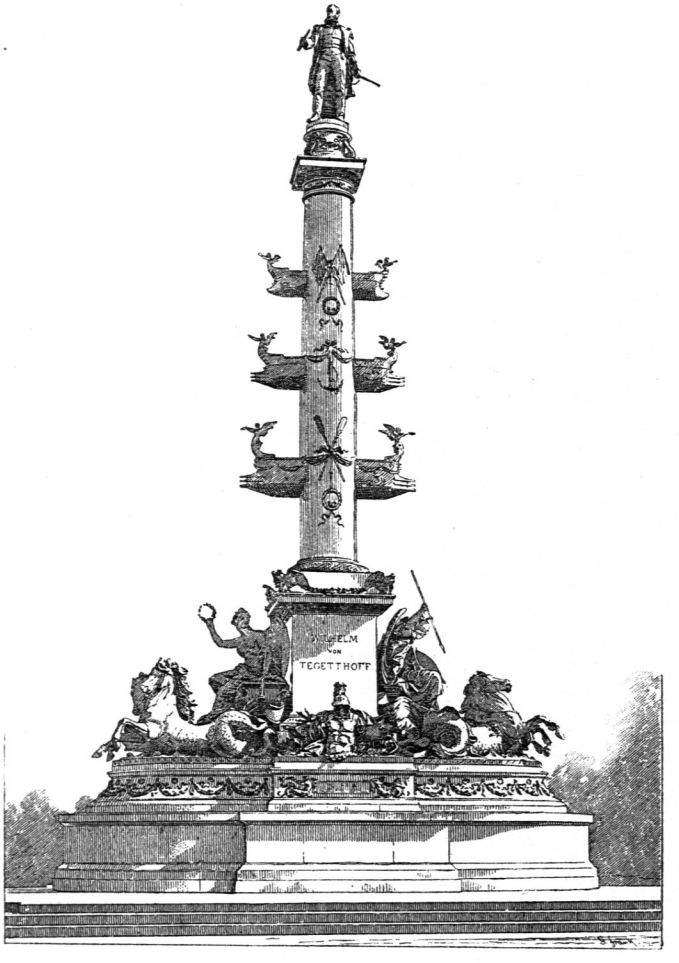
Phot. L. Schaller, Stuttgart.
Jubiläumsſäule auf dem Schloſsplatz zu Stuttgart.

tiſchem Hallenunterbau und ſteigt bis zu einer Geſamthöhe von 37,50 m an. Es iſt ein gemeinſames Werk der Bildhauer *Heinrich Düll*, *Georg Pezold* und *Max Hellmaier* in München.

Eine antike Halle auf erhöhtem Unterbau aus Muſchelkalk ſpringt rings um den inneren Sockel der Säule in quadratiſcher Anordnung vor. Das Dach iſt flach; es lehnt ſich im oberen Teile ſeiner geringen Neigung an die 2 m im Geviert meſſende Baſis der Säule; an ſeinen Ecken erheben ſich Trophäen antiker Rüſtungen; der Architrav des Steingebälkes zeigt Löwenköpfe nach dem Vorbilde antiker Tempelbauten. Acht weibliche Karyatiden ſind als Mittelträger der Bedachung angeordnet, jede von ihnen anders geſtaltet, jedoch ſämtliche einheitlich in Stil und Eindruck. In reicher, flieſsender Gewandung und ſchönem Gliederbau halten ſie in leichter, anmutiger Bewegung Embleme des Friedens in den Händen, Kränze, Lorbeerzweige und Füllhörner. Sie erinnern an ihre Schweſtern vom Erechtheion, mit denen ſie die ſchöne ſtatuariſche

Wirkung gemein, aber wärmeren, lebendigeren Ausdruck haben. An den Ecken ſtützt je ein viereckiger Steinpfeiler das Dach. In zartem Basrelief ſtreben an ihren Flächen Lorbeerzweige empor; aus ihnen treten gegen Weſten die Medaillons mit den Bildniſſen der drei Kaiſer *Wilhelm I., Friedrich* und *Wilhelm II.* an dem einen, König *Ludwig II.*, König *Otto*'s und des Prinz-Regenten *Luitpold* am anderen Pfeiler hervor; die nach Oſten gewendeten Pfeiler zeigen *Bismarck, Moltke* und *Roon* einerſeits, *von der Tann, Hartmann* und *Pranckh* andererſeits, während die Medaillons an der Süd- und Nordſeite, von wo auch Treppen zum

Fig. 72.



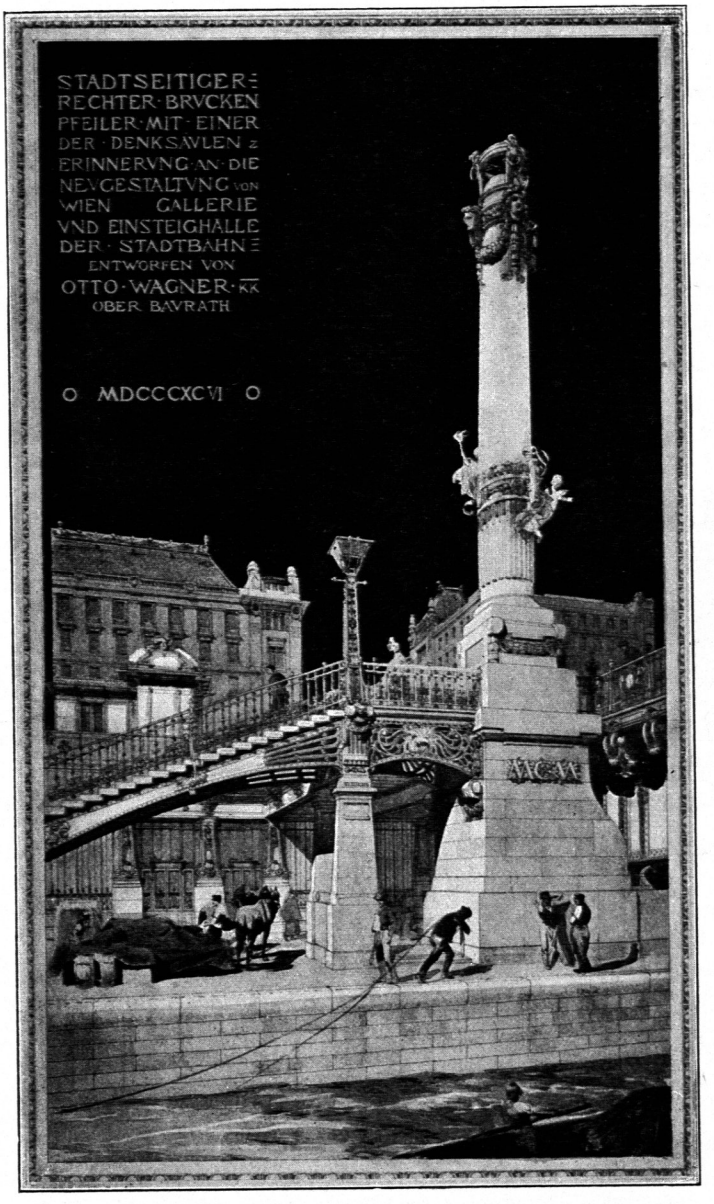
Tegetthoff-Denkmal zu Wien.
Arch.: *Haſenauer*; Bildh.: *Kundmann*.

Inneren der Halle hinaufführen, die zwölf Arbeiten des *Herkules* zur Anſchauung bringen. Die der Halle zugekehrten Pfeilerflächen ſind für Inſchriften beſtimmt.

Die vier Innenwände der Halle, die den Unterbau der Säule bilden, umkleiden allegoriſche Bilder in Glasmoſaik. Reiche antike Ornamentumrahmung läſst an der Weſtſeite auf Goldgrund eine auf einer Mauerumfaſſung ſitzende Frauengeſtalt ſehen, die ſegenſpendend die Arme ausbreitet gegen die ihr zur Seite angebrachten Symbole der Wiſſenſchaft und Kunſt; im Hintergrund ragen dunkle Cypreſſen. Das Bild der Südſeite verſinnbildlicht den »Sieg«: der heimkehrende Krieger empfängt aus der Hand einer Nike den Kranz; ſtiliſierte Löwen deuten auf Tapferkeit und Kraft in der Verteidigung der Heimat. Dem Oſten iſt die Allegorie der Kulturarbeit zugewandt: eine edle Frauengeſtalt hält in ſitzender Stellung eine Fackel und Aehren in den Händen; über ihrem Haupte breiten ſich fruchtbeladene Bäume; ihr zur Seite führt ein Ackerbauer den Pflug, und ein Schmied am Ambos ſchwingt in kräftiger Fauſt den Hammer;

die Schiffahrt aber entführt die Erzeugniſſe des Fleiſses in ferne Länder. Dem Norden wendet ſich der Krieg zu: zwei Kämpfer in antiker Rüſtung, Schild an Schild mit gezücktem Schwert aufeinander eindringend. Die in all dieſen Bildern feſtgehaltene archaiſierende Art mit ſtrengen Konturen erhöht die monumentale Wirkung.

Fig. 73.



Denkſäule zur Erinnerung an die Neugeſtaltung von Wien.
Arch.: *Otto Wagner.*

Ueber der Halle ſteigt, 14 m hoch, eine korinthiſche Säule empor. Halle und Säule ſind aus Kelheimer Kalkſtein. Das Kapitell der Säule iſt Bronze, Bronze auch die das Denkmal krönende 6 m hohe Viktoria; ſie iſt vergoldet; die Rechte hält einen Palmzweig, die Linke die Pallas Athene.

Das Denkmal ſteht auf einer Terraſſe, vor welcher die Luitpoldbrücke die Iſar überſpannt. Breite Freitreppen führen von dem unteren, der Terraſſe vorgelegten, mit gärtneriſchen Anlagen und mit Brunnen geſchmückten Plateau zur Terraſſe ſelbſt.

Hier ſind noch zu nennen die 47 m hohe Waterloo-Säule mit Viktoria in Hannover; die 34 m hohe, mit einer Konkordia gezierte Jubiläumsſäule auf dem Schloſsplatz in Stuttgart, 1841 zur Feier des 25jährigen Regierungsjubiläums König *Wilhelm I.* errichtet (Fig. 71) u. ſ. w.

Seltener wie die Nachahmung der einfachen doriſchen oder korinthiſchen Säulen auf mehr oder weniger reichem Unterbau iſt die Benutzung des Motivs der Roſtralſäulen, der *Columnae roſtratae*, wie ſie am Aufgang zum Monte Pincio in Rom ſtehen. Das ſchönſte neuere Beiſpiel ſteht in Wien. Das *Tegetthoff*-Denkmal in Wien, zum Andenken an den Sieg von Liſſa am 24. September 1886 auf dem Praterſtern errichtet, iſt ein Werk des Architekten *C. Haſenauer* und des Bildhauers *Kundmann*. Das Denkmal gibt das Motiv der *Columna roſtrata*, der Säule

mit Schiffsſchnäbeln, wie ſie die Römer dem Feldherrn *Duilius* für ſeinen über die Karthager erfochtenen Sieg auf dem Forum aufſtellten, wieder. Es iſt eine Ehrenſäule, bekrönt mit dem Bilde des Helden von Liſſa (Fig. 72).

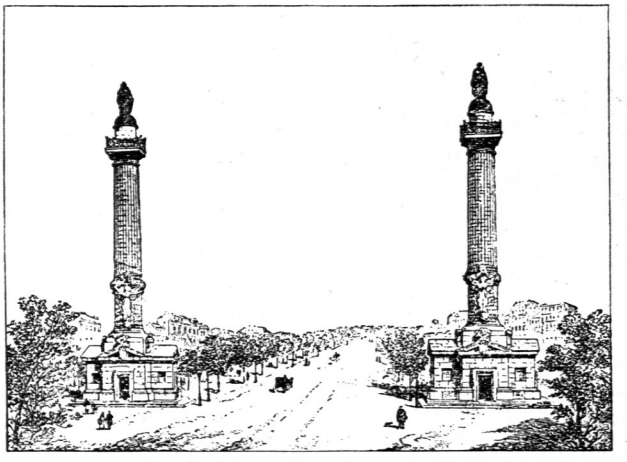
Auf drei granitenen Stufen erhebt ſich der ovale Sockel aus Sterzinger Marmor, auf dieſem das Poſtament der Säule und ihr Schaft aus roſafarbigem Granit von Baveno am Lago Maggiore. Zu beiden Seiten des Poſtaments der Säule befinden ſich die allegoriſchen Gruppen »Kampf« und »Sieg«, ſchöne Frauengeſtalten mit neptuniſchen Roſſen. Vor und hinter dem Poſtament lagern Trophäen. Aus dem Säulenſchaft ragen beiderſeits Schiffsſchnäbel hervor, welche den Trophäen an den Roſtralſäulen beim Aufgange zum Monte Pincio auf der Piazza del Popolo in Rom nachgebildet ſind. Die Säule hat doriſchen Stil. Die Höhe des Denkmales erreicht nahezu 24 m.

Ein für das moderne Wien geplantes Säulendenkmal iſt nach dem Entwurfe von *Otto Wagner* in Wien in Fig. 73 dargeſtellt. Sie zeigt einen Brückenpfeiler der Stadtbahn mit einer Denkſäule zur Erinnerung an die Neugeſtaltung von Wien.

424. Ungariſches Nationaldenkmal.

Das ungariſche Nationaldenkmal zur 1000-Jahrfeier im Park am Ende des *Andraſſy*-Boulevard zu Budapeſt iſt als ein Säulendenkmal mit ſeitlichen Hallen nach dem Entwurf des Bildhauers *Szalla* gedacht. Für dasſelbe wurden 1,6 Mill.

Fig. 74.



Barrière du Trône zu Paris.

Mark bewilligt. Die etwa 33 m hohe Säule krönt nach dem Entwurfe die Statue des Erzengels Gabriel; am Fuſse der Säule ſind König *Arpad* mit ſeinen Kriegsgenoſſen gruppiert. Die korinthiſchen Säulenhallen enthalten je 7 Interkolumnien mit den Hauptkönigen Ungarns: *St. Stephan, St. Ladislaus, Bela IV., Andreas II., Kolman, Ferdinand I., Maria Thereſia, Leopold I.* und *Franz Joſef I.* Die Säulenhallen werden gekrönt von allegoriſchen Gruppen der Kunſt und Wiſſenſchaft, des Krieges und Friedens. Andere Gruppen ſymboliſieren »Tod und Leben für das Vaterland«. Ein Fries erzählt aus der ereignisreichen Geſchichte Ungarns.

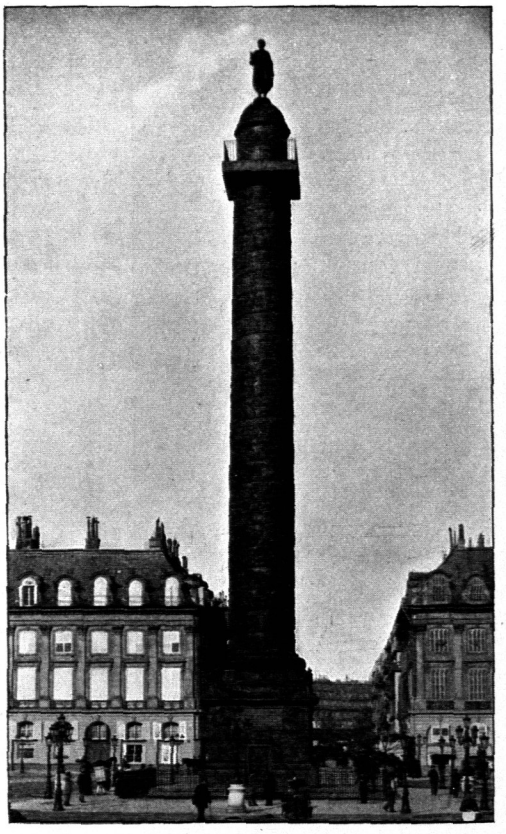
425. Denkſäulen in Frankreich.

Nächſt Italien iſt Frankreich das Hauptland der Säulendenkmäler. In der Anordnung ungewöhnliche Säulendenkmäler hat ſchon Ende des XVIII. Jahrhunderts die Place de la Nation in Paris in der »*Barrière du Trône*« erhalten (Fig. 74). Als am 26. Auguſt 1660 *Ludwig XIV.* nach Abſchluſs des Pyrenäiſchen Friedens die Huldigung der Stadt Paris entgegennahm, war an dieſer Stelle ein Thron aufgeſchlagen, von welchem der Platz früher ſeinen Namen hatte. Die beiden hohen kannelierten doriſchen Säulen an der Oſtſeite des Platzes wurden bereits 1788 begonnen, aber erſt 1847 vollendet.

Sie erheben ſich über einem Unterbau mit kreuzartigem Grundriſs; der untere Teil des Schaftes jeder Säule iſt mit einer Koloſſalfigur in Relief von *Desboeufs* und von *Simart* geſchmückt. Die Figuren ſtellen an der inneren Seite Handel und Gewerbe, an der äuſseren Sieg und Frieden dar. Die Säulen werden gekrönt von den Statuen des heil. Ludwig (1226—70) von *Etex*, ſowie *Philipp II. (Auguſt)* (1180—1223) *des Schönen*, von *Dumont*. Es war *Ledoux*, welcher 1783 beauftragt wurde, die Barrièren vor Paris zu errichten. Etwa 60 dieſer Bauten gelangten zur Ausführung, von welchen nur die von Montrouge, La Villette und du Trône erhalten blieben.

Die Vendôme-Säule in Paris (Fig. 75) erhebt ſich auf dem von *Ludwig XIV.* durch *Jules Manſard* angelegten Vendômeplatz, welchen Namen *Napoleon I.* dem Platz vor dem Hotel des Herzogs von *Vendôme*, des Sohnes *Heinrich IV.*, welches hier ſtand, gab. Der Platz hieſs urſprünglich Place des Conquêtes; in ſeiner Mitte ſtand ein Reiterſtandbild *Ludwig XIV.* von *Girardon*. Die Revolution vernichtete es und nannte den Platz Place des Piques. Um die Erinnerungen an die Revolution auszulöſchen, gab *Napoleon* dem Platz den Namen des Herzogs von *Vendôme*. Die darauf ſtehende 43,50 m hohe Säule errichtete er in den Jahren 1805—10 nach den Entwürfen von *Denon, Gondouin* und *Lepère* als »Denkſäule der groſsen Armee«, zur Verherrlichung ſeiner Siege über die Ruſſen und Oeſterreicher 1805, aus 1200 eroberten Geſchützen. Die Säule ſchlieſst ſich ihrem Vorbilde, der *Trajan*-Säule in Rom an.

Fig. 75.



Vendôme-Säule zu Paris.

Ein fortlaufendes Reliefband mit Scenen aus den Schlachten des Feldzuges gegen Oeſterreich und Ruſsland windet ſich ſpiralförmig an ihr in die Höhe. Die Reliefs zeichnete *Bergeret;* die Figuren ſind 1 m hoch; ſie ſtellen eine ununterbrochene Geſchichte des Krieges vom Ausmarſch aus dem Lager von Boulogne bis zur Schlacht von Auſterlitz dar. Die Koſten der Säule betrugen 2 Mill. Franken. Die Säule krönte zuerſt ein Standbild *Napoleon*'s als römiſcher Imperator mit der Siegesgöttin auf der Hand, von *Chaudet*. Dieſe Statue wurde 1814 heruntergenommen, eingeſchmolzen und zum Guſs des Reiterſtandbildes *Heinrich IV.* auf dem Pont Neuf mitbenutzt. Eine koloſſale Lilie und eine weiſse Fahne erſetzten ſie bis 1830. 1831 lieſs *Louis Philippe* ein Standbild *Napoleon*'s im Ueberrock aufſetzen. Man beachte den Wandel der Geſinnungen im Wandel des Koſtüms. Es wurde 1863 durch eine dritte *Napoleon*-Statue, der erſten ähnlich, von *Dumont* († 1884) durch *Napoleon III.* erſetzt. Im Mai 1871 wurde die Säule durch die Kommuniſten umgeſtürzt, 1875 durch *Mac Mahon* wieder aufgeſtellt.

Die Juliſäule auf dem Baſtilleplatz in Paris iſt die letzte Entwickelung eines auf den Ausgang des XVIII. Jahrhunderts zurückgehenden Denkmalgedankens für den Platz der Baſtille. Nachdem in den Revolutionskämpfen des Jahres 1789 die durch die Könige *Karl V.* und *Karl VI.* von 1369—71 und bis 1383 erbaute Baſtille dem Erdboden gleich gemacht war, beſchloſs die Nationalverſammlung 1792 die Errichtung eines Denkmales an ihrer Stelle. Es kam nicht dazu. *Napoleon I.*

befahl dann 1810 die Errichtung eines Brunnens mit einem riefigen Elefanten, zu deffen Gufs die in Spanien erbeuteten Gefchütze verwendet werden follten. Das

Fig. 76.

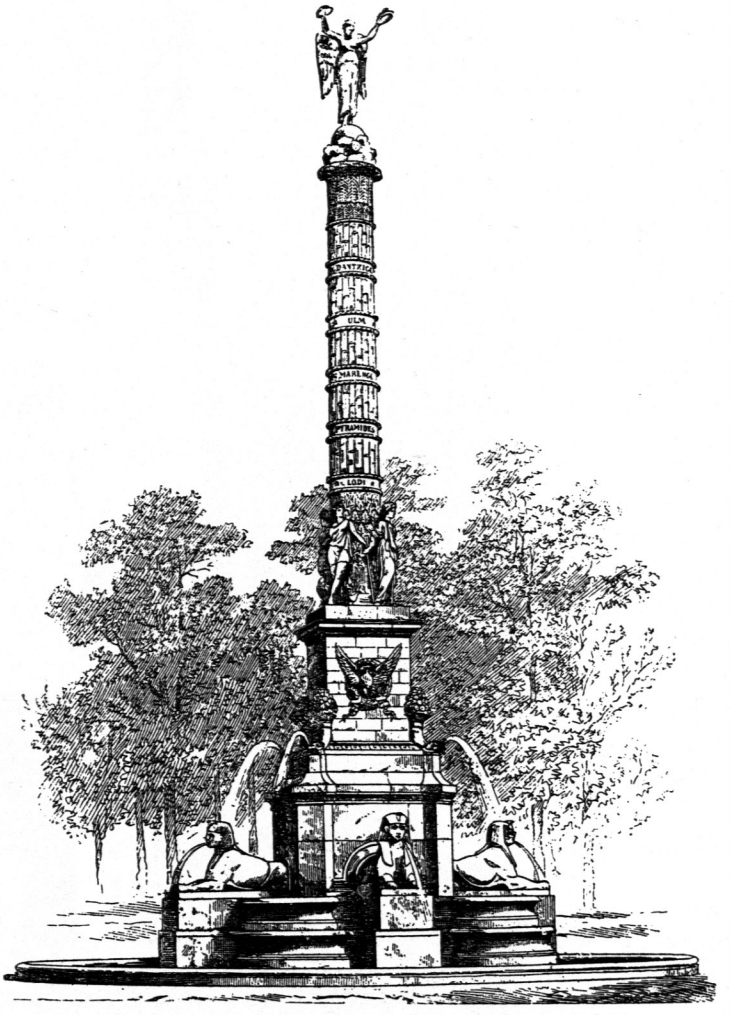


Julifäule zu Paris.
Arch.: *Alavoine & Duc.*

Denkmal in Form einer Wafferkunft follte 24 m hoch werden; ein runder Unterbau aus weifsem Marmor war bereits verfetzt. Weiter aber gedieh das Denkmal nicht;

lediglich das Modell dazu wurde in wirklicher Gröfse auf dem Unterbau aufgeſtellt und blieb bis zum Julikönigtum erhalten. Nachdem dann die in der Julirevolution gefallenen Barrikadenkämpfer hier beſtattet waren, legte im Jahre 1831 *Louis Philippe* den Grundſtein zu der heutigen 49,50 m hohen Julifäule *(Colonne de Juillet)*,

Fig. 77.



Siegesdenkmal auf der Place du Châtelet zu Paris.

welche nach dem Entwurfe von *Alavoine* und *Duc* auf dem bereits errichteten Unterbau aus Marmor aufgeſtellt wurde (Fig. 76).

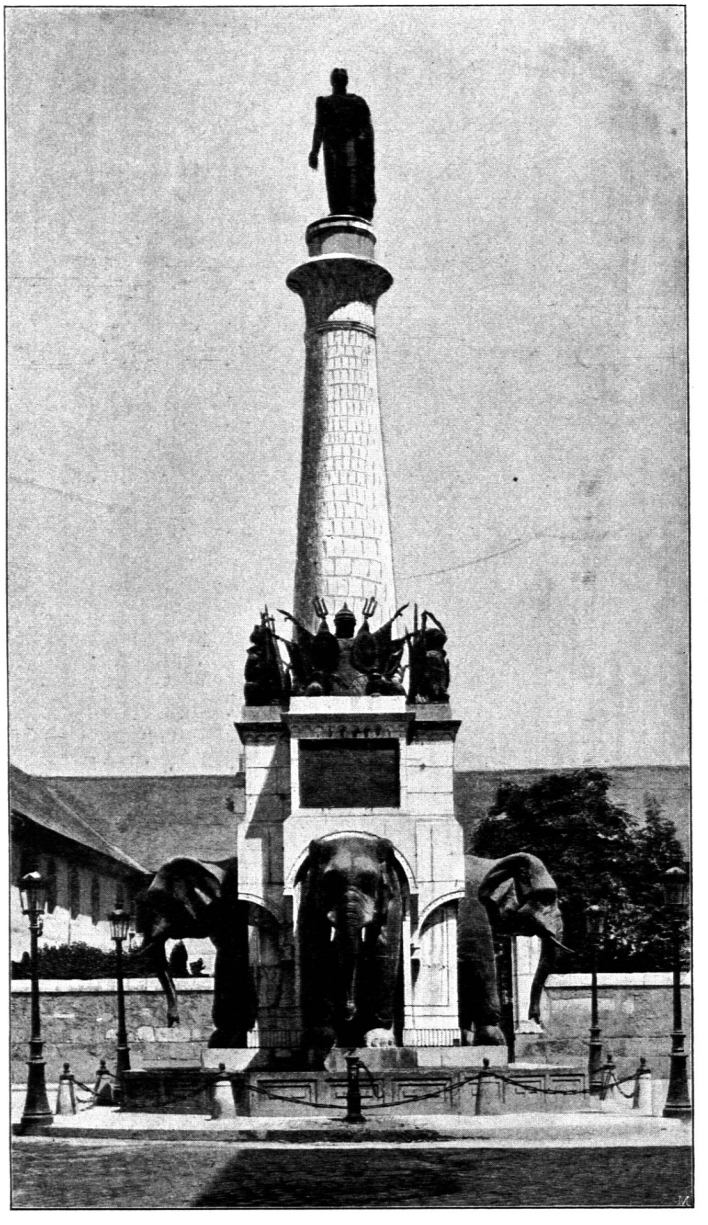
Am Marmorſockel ſtellen an den vier Seiten des Quadrats je ſechs Bronzemedaillons Gerechtigkeit, Verfaſſung, Stärke und Freiheit ſymboliſch dar. Am kubiſchen Säulenſockel ſelbſt befindet ſich das Bronzerelief eines Löwen von *Barye* († 1875), darüber von Hähnen gehaltene Guirlanden. Eine Inſchrift lautet: »*A la gloire des citoyens français qui s'armèrent et combattirent pour la défenſe des libertés publiques dans les mémorables journées des 27, 28 et 29 juillet 1830.*« Am Schafte ſind die Namen der 615 Julikämpfer in Goldbuchſtaben verewigt. Die Spitze der korinthiſchen Säule krönt ein »Genius der Freiheit« von *Dumont*. Die Höhe der Bronzeſäule bis zum Fuſs der Statue beträgt 39 m, die Höhe der Statue bis zur Spitze der Fackel 5 m; Geſamthöhe 49,50 m. Der untere Durchmeſſer der Säule hat 4 m.

Die vor 1830 für den Unterbau und die darunter befindlichen Grabgewölbe verausgabte Summe betrug 1068000 Franken; die Koften des Julidenkmales felbft belaufen fich auf 1303000 Franken.

Das Siegesdenkmal auf der Place du Châtelet in Paris (Fig. 77) liefs *Napoleon I.* 1807 nach *Bofio*'s Modell in Form eines Brunnens errichten. In feiner heutigen Geftalt, die nicht die urfprüngliche ift, befteht es aus einem Brunnenunterbau mit vier Sphinxen, darüber das adlergefchmückte Poftament der Säule. Den unteren Schaft der Säule umgeben vier Figuren: Treue, Wachfamkeit, Gefetz und Stärke; die Säule ift als Palmenfäule aus Erz gebildet und mit fünfzehn Schlachtennamen verfehen; auf ihr als Krönung eine vergoldete Viktoria.

Das Palmenmotiv, bezw. das Motiv der ägyptifchen Säule, zeigt auch der Elefantenbrunnen zu Chambéry im füdlichen Frankreich (Fig. 78), der zu Ehren des Generals *de Boigne*, der fein Vermögen der Stadt vermachte, errichtet wurde. Die Säule trägt die Infchrift: »*A Benedicto de Boigne* die dankbare Stadt. 1838.«

Fig. 78.



Elefantenbrunnen zu Chambéry.

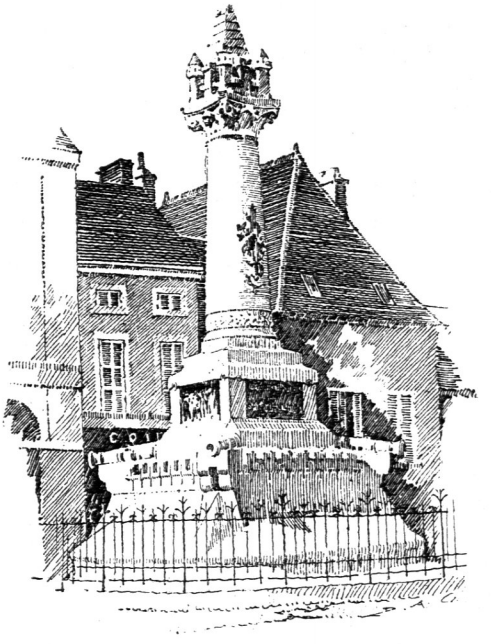
Von fonftigen franzöfifchen Säulendenkmälern wären zu erwähnen: Die durch *M. Labarre* und *Henry* 1810 und in den folgenden Jahren bis 1840 errichtete dorifche Säule in Boulogne, 50 m hoch, mit befteigbarer Plattform auf dem Abakus des Kapitells, bekrönt durch eine Imperatorenftatue. In den im Grundrifs quadratifchen Sockel find Reliefs eingelaffen. Dann die durch *U. Vitry* errichtete dorifche Gedächtnisfäule mit Viktoria in Toulouíe, 20 m hoch.

Ein eigenartiges Säulendenkmal, bemerkenswert in Aufbau und Einzelgeſtaltung, iſt das Denkmal zu Saint-Jean de Loſne (Fig. 79), der kleinen Stadt im franzöſiſchen Departement Côte d'Or, am rechten Ufer der Saône; eine Stadt, die ſich durch ihre tapfere Verteidigung gegen die Kaiſerlichen im Jahre 1636 den Namen »*Belle Défenſe*« erworben hat.

426. Denkmal der Nationalverſammlung für Verſailles.

Eines der bedeutendſten Säulendenkmäler war für Verſailles geplant. Bedeutend ſowohl nach ſeinem Inhalte, wie nach der dieſen Inhalt verkörpernden Form. Es ſollte eines der wenigen Säulendenkmäler werden, die mit einer geſchloſſenen monumentalen Architektur umgeben ſind. Es erlebte das Schickſal der meiſten bedeutenden Denkmalentwürfe, daſs es nicht zur Ausführung kam.

Fig. 79.



Säulendenkmal zu Saint-Jean de Loſne.

Auf Antrag des Senators *Edouard Charton* genehmigten die franzöſiſchen Kammern am 17. April 1879 ein Geſetz, nach welchem zur Feier der hundertjährigen Erinnerung an die »*Aſſemblée nationale conſtituante*« von Verſailles vom 5. Mai bis 15. Oktober 1789 an der Stelle, an welcher ſie tagte (das alte *Hôtel des Menus-Plaiſirs* [Ballhaus]), ein Denkmal errichtet werde. Der Saal, in welchem am 20. September 1789 die Nationalverſammlung den Schwur leiſtete: »*Nous jurons de ne jamais nous ſéparer et de nous aſſembler partout, où les circonſtances l'exigeront juſqu'à ce que la Conſtitution ſoit etablie et affermie ſur des fondements ſolides*«, beſteht nicht mehr; die Ställe einer elenden Artilleriekaſerne ſind an die Stelle der Abgeordnetenſitze getreten. Deshalb ſollte ein Denkmal dieſes gröſste Ereignis der neueren franzöſiſchen Geſchichte, die Entſtehung der Verfaſſung Frankreichs, feſthalten. Es wurde 1880 ein allgemeiner Wettbewerb ausgeſchrieben. Für das Denkmal war das Motiv gegeben: eine Säule, bekrönt von der Statue der Republik, die

Statuen von *Bailly*, *Mirabeau*, *Sieyes* und *La Fayette* im hiſtoriſchen Koſtüm; am Unterbau des Denkmales eine Erinnerungsinſchrift, zwei Basreliefs mit Darſtellungen der Sitzungen vom 23. Juni und 4. Auguſt 1789 und eine Anſicht des Sitzungsſaales

Fig. 80.

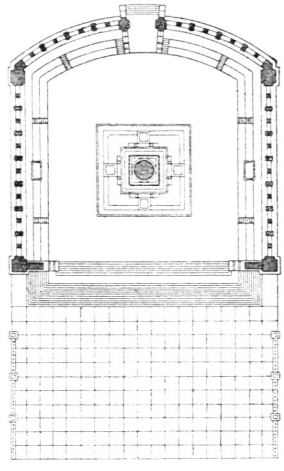


Fig. 82.



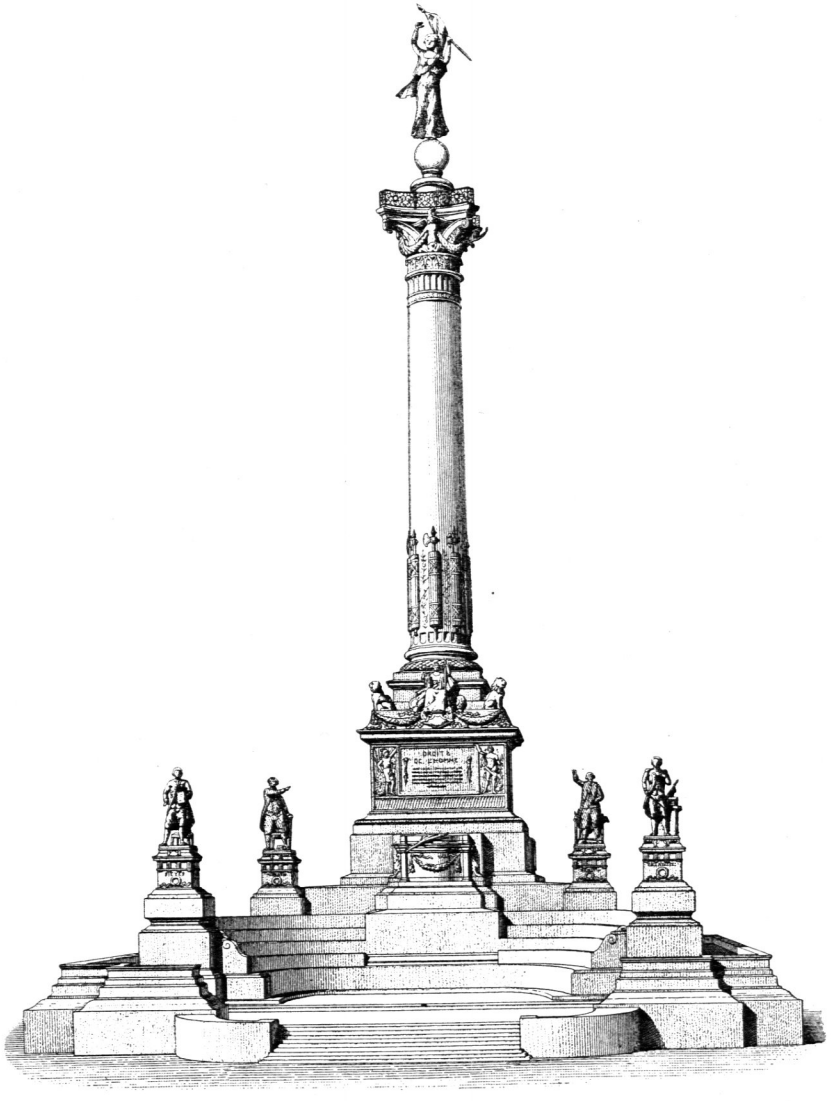
Fig. 81.

Entwurf für das Denkmal der konſtituierenden Nationalverſammlung zu Verſailles 1789 von *Formigé & Coutan* [175]).

der Nationalverſammlung. Es ſollten zehn Preiſe verteilt werden. Den I. Preis erhielten der Architekt *Formigé* mit dem Bildhauer *Coutan*; den II. Preis der Architekt *Paul Pujol*

mit dem Bildhauer *Falguière*. Wir geben in Fig. 80 bis 84[175]) die Entwürfe von *Formigé* und *Coutan*, *Pujol* und *Falguière*, ſowie den gut aufgebauten Entwurf von Architekt *Abel Chancel* und Bildhauer *Sanzel* wieder. Der Vorzug des Entwurfes von *Formigé* beſteht in der Umrahmung des Denkmales durch eine Pfeilerſtellung und in ſeinem Abſchluſs gegen die Umgebung. Das Denkmal iſt glücklich aufgebaut

Fig. 83.



Entwurf für das Denkmal der konſtituierenden Nationalverſammlung zu Verſailles 1789 von *Pujol & Falguière*[175]).

und zeigt gute Verhältniſſe. Von bezwingender Schönheit iſt die krönende Geſtalt der Republik.

In noch ſehr viel bedeutenderer Weiſe hatte *Nénot* den Konkurrenzentwurf für ein Denkmal *Viktor Emanuel*'s in Rom geplant (Fig. 85). Hier bildet das Säulen-

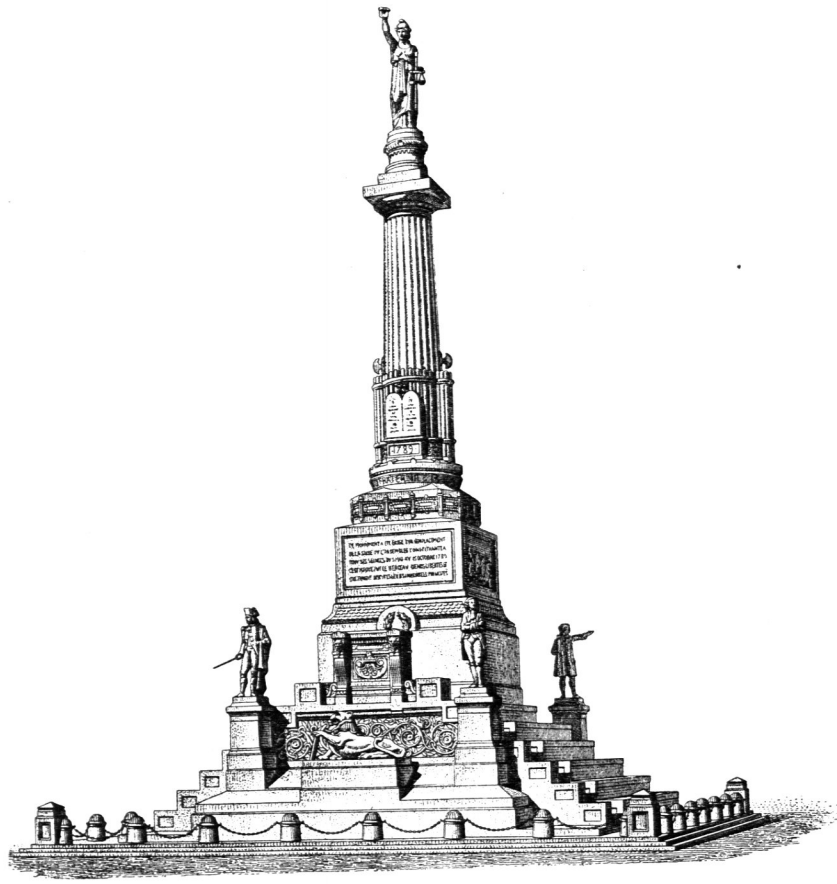
[175]) Fakſ.-Repr. nach: *Revue gén. de l'arch.* 1881, Pl. 29, 30—31, 32—33.

denkmal, dem 8 ſitzende Statuen vorgelagert ſind, den Mittelpunkt einer halbkreisförmigen Platzanlage, die von reichen Säulenhallen, welche in der Mitte einen Triumphbogen einſchlieſsen, umgeben iſt.

427. Denkſäulen in England.

In England iſt das bemerkenswerteſte Beiſpiel eines Säulendenkmales die *Nelſon*-Säule auf dem Trafalgarplatz zu London (Fig. 86). Sie iſt dem Andenken des Admirals *Lord Nelſon*, ſeinem Sieg in der Seeſchlacht von Trafalgar (22. Oktober 1805) über die vereinigte franzöſiſch-ſpaniſche Flotte und ſeinem Tode geweiht. Sie iſt 44 m hoch und wurde 1843 errichtet; ihre Geſamtkoſten betrugen 45000 £.

Fig. 84.



Entwurf für das Denkmal der konſtituierenden Nationalverſammlung zu Verſailles 1789 von *Chancel & Sanzel*[175]).

Das Säulenpoſtament erhebt ſich auf einem Stufenunterbau, welchem 4 ruhende Löwen von *Edwin Landſeer* († 1871) vorgelagert ſind. Der Säulenfuſs iſt mit Bronzereliefs geſchmückt; ſie ſtellen dar Szenen aus der Schlacht von Abukir (1798), aus der Schlacht bei Kopenhagen (1801), aus der Schlacht bei St.-Vincent (1797) und aus der Schlacht von Trafalgar (1805). Die kannelierte korinthiſche Säule beſteht aus Granit; ſie wird von dem 5 m hohen Standbilde *Nelſon*'s von *Baily* bekrönt.

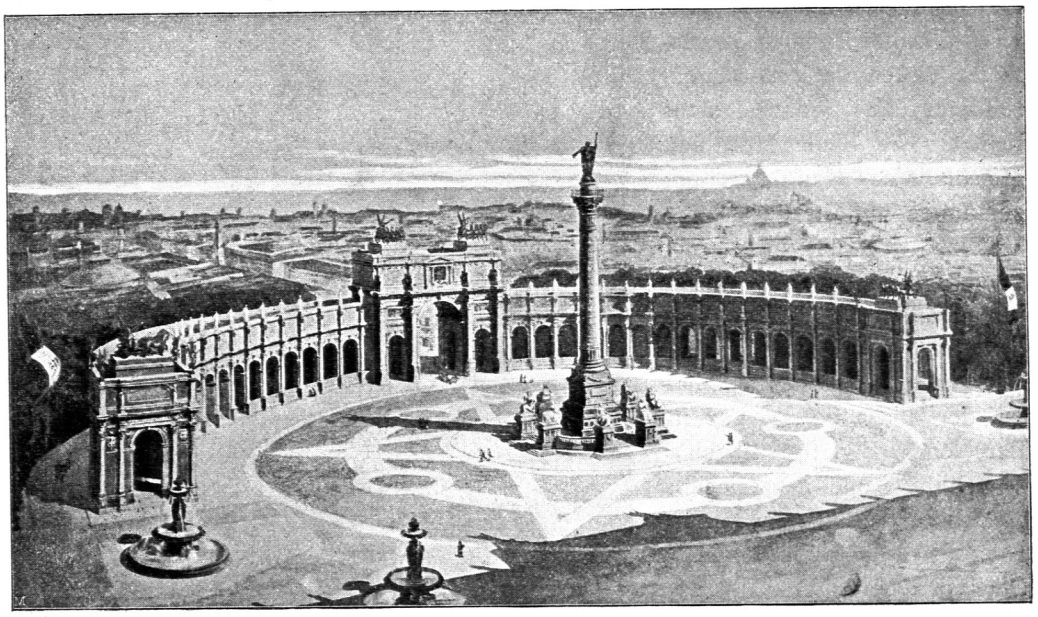
Weſtlich von der Weſtminſterabtei in London erhebt ſich die Weſtminſterſäule, eine 19 m hohe Granitſäule nach dem Entwurf von *G. G. Scott* († 1878) zur Erinnerung an die 1854—59 im Krimkriege und in Indien gefallenen früheren Schüler der Weſtminſterſchule. Am Sockel 4 ſitzende Löwen; die Säule umgeben

die Statuen *Eduard des Bekenners*, *Heinrich III.*, des Erbauers der Weſtminſterabtei, der Königin *Eliſabeth*, der Gründerin der Weſtminſterſchule, und der Königin *Viktoria*. Die Säule wird durch den heil. Georg mit dem Drachen bekrönt.

Auf der Höhe der Waterloo-Steps, die vom Waterlooplatz in London nach St. James-Park hinunterführen, ſteht die 38 m hohe Granitſäule, die dem Andenken des Herzogs von *York*, des zweiten Sohnes *Georg III.* gewidmet iſt. Sie iſt eine römiſch-toskaniſche Säule nach *Wyatt*'s Entwurf und wurde 1833 errichtet. Das 4 m hohe Bronzeſtandbild des Herzogs, ein Werk des Bildhauers *Weſtmacott*, krönt ſie.

In zahlreichen anderen Städten Englands iſt die Säule ein ſo beliebtes Denkmalmotiv, daſs ſie oft mehrfach errichtet wird. So beſitzt die Hauptſtadt von Irland, Dublin, eine 63 m hohe *Wellington*-Säule und in der Sackville-Street eine 40 m hohe *Nelſon*-Säule. Edinburg beſitzt auf St. Andrew-Square die 46 m hohe Säule mit dem

Fig. 85.



Nénot's Entwurf zu einem Denkmal für *Viktor Emanuel* zu Rom.

Standbilde des *Lord Melville*, auf dem Altonhügel eine 31 m hohe *Nelſon*-Säule; Liverpool hat eine 41 m hohe *Wellington*-Säule u. ſ. w.

428. Denkſäulen in anderen Ländern.

Im Jahre 1895 wurde die Errichtung eines Kriegerdenkmales in New York *(Soldiers and Sailors Monument)* durch einen geſetzgeberiſchen Akt und mit einem Aufwande von 250000 Dollars beſchloſſen. Zur Ausführung wurde ein Entwurf der Architekten *C. W. & A. A. Soughton* beſtimmt. Danach ſollte auf dem Platze der fünften Avenue eine Säule mit Viktoria auf hohem Poſtament, auf der Plattform mit begleitenden Reiter- und anderen Figuren errichtet werden.

Auch in Rufsland iſt das Motiv der Säule vereinzelt zur Anwendung gekommen. In der Mitte des Palaſtplatzes in St. Petersburg erhebt ſich die nach *Montferrand*'s Entwurf im Jahre 1834 errichtete *Alexander*-Säule, ein koloſſaler, 25 m hoher Monolith aus Granit von 4 m Durchmeſſer, der einen das Kreuz haltenden Engel in

Bronze trägt. Das Denkmal iſt zu Ehren des Kaiſers *Alexander* errichtet worden und ſoll die Wiederaufrichtung des von *Napoleon* bedrohten ſtaatlichen und religiöſen Gedankens darſtellen. Die Säule iſt 42 m hoch; Sockel, Mantel und Kapitell ſind aus eroberten türkiſchen Kanonen gegoſſen.

Im Jahre 1887 iſt am Ismailow'ſchen Proſpekt in St. Petersburg zur Verherrlichung des letzten ruſſiſch-türkiſchen Krieges eine Siegesſäule enthüllt worden. Sie ſteht vor der Troïtzkykirche und erinnert in ihrem Entwurf an die Berliner Siegesſäule, deſſen unteren Säulenrundbau ſie jedoch nicht beſitzt. Die Säule ſetzt ſich gleichfalls aus Kanonenrohren zuſammen und iſt durch eine Viktoria bekrönt; gegen die Kirche ſind um ſie herum im Halbkreis Geſchütze aufgeſtellt.

Das *Kolumbus*-Denkmal auf der Plaza de la Paz in Barcelona (Fig. 87) iſt eine 60 m hohe Säule mit reichem Unterbau, die in den Jahren 1882—90 nach dem Entwurf des Architekten *Cayetano Buhigas* als das vielleicht bedeutendſte der neueren Denkmäler Spaniens zur Ausführung gebracht wurde.

Fig. 86.



Nelſon-Säule auf dem Trafalgar-Square zu London.

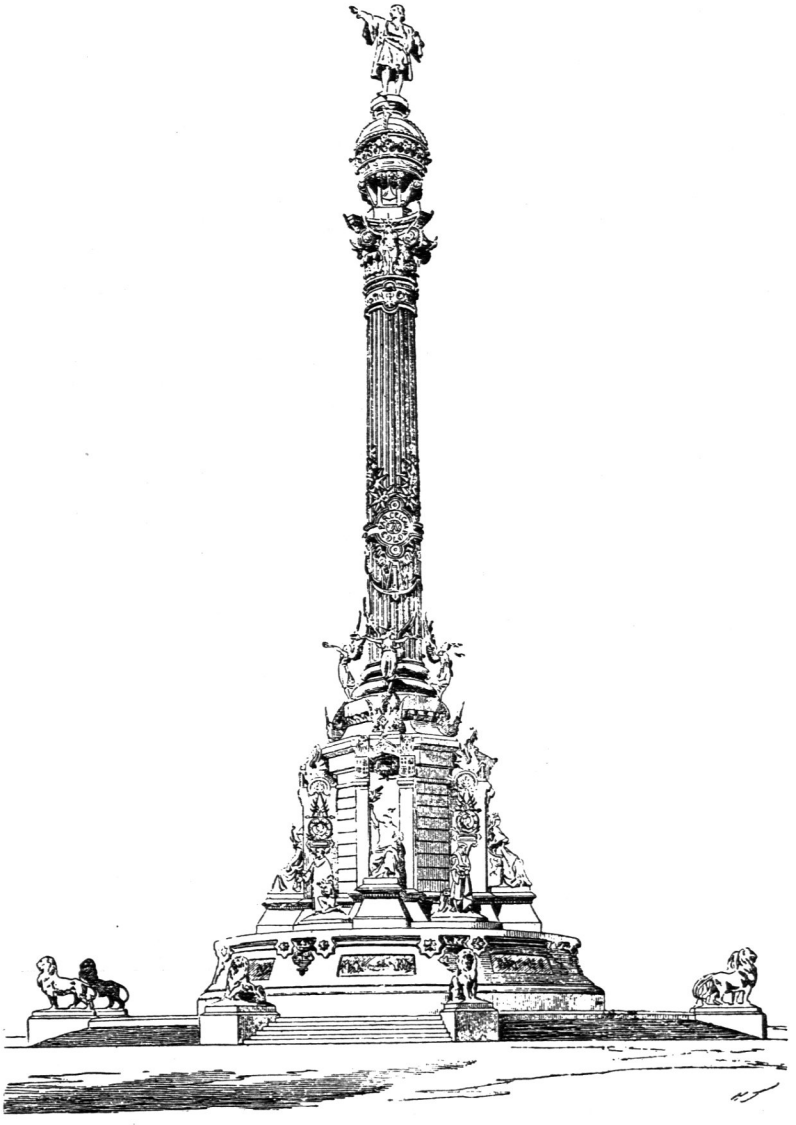
Das Denkmal beſteht aus einem ſteinernen, von 8 Bronzelöwen umgebenen Unterbau, welchen Bronzereliefs aus dem Leben des *Kolumbus* von *Joſé Llimona* und *Ant. Vilanova*, Medaillonbildniſſe ſeiner Gönner, allegoriſche Geſtalten Kataloniens, Aragoniens, Leons, Kaſtiliens u. ſ. w. von *Carbonell*, *Carcaſſo*, *Gamot* und *Raf. Atchoé* ſchmücken, und aus einer hohen eiſernen Säule mit einer vergoldeten Kugel, die ein 7 m hohes Bronzeſtandbild des *Kolumbus* von *Raf. Atché* trägt.

Die Kongreſsſäule in Brüſſel erhebt ſich auf der Place du Congrès, einer Ausbauchung der Rue royale. Sie wurde in den Jahren 1850—59 errichtet zur Er-

innerung an den Kongrefs, der die jetzige Verfaffung Belgiens aufftellte und am 4. Juni 1831 den Prinzen *Leopold* von Sachfen-Koburg zum König der Belgier erwählte.

Die 45 m hohe Säule, welche fich an einer vortrefflich ausgewählten Stelle erhebt, baut fich auf einem gedrungenen Poftament auf, vor welchem nach der Rue royale zwei Bronzelöwen von *Eug. Simonis* aufgeftellt find. Das Poftament ift an den Ecken durch 4 allegorifche Figuren in Erz bereichert, von

Fig. 87.

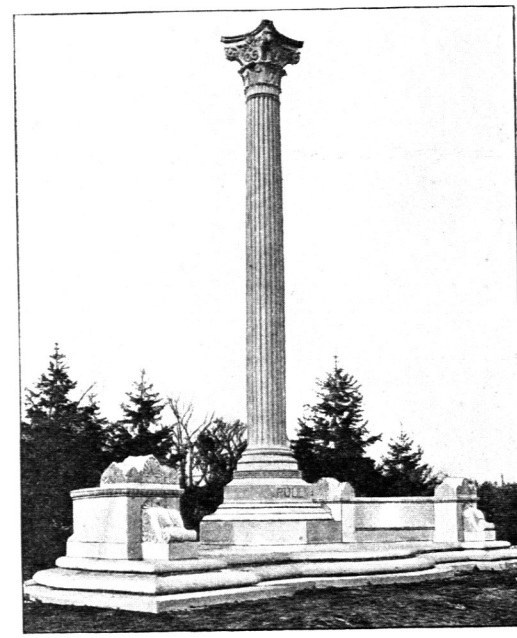


Kolumbus-Denkmal auf der Plaza de la Paz zu Barcelona.
Arch.: *Cayetano Buhigas.*

welchen die Freiheit der Preffe und die Freiheit des Unterrichtes *Jof. Geefs*, das freie Vereinsrecht *Fraikin* und die Freiheit des Kultus *Simonis* modellierten. Der untere Teil des Schaftes der kannelierten dorifchen Säule ift mit 9 Relieffiguren von *Simonis* gefchmückt, welche die 9 Provinzen des Landes darftellen. Die Säule wird bekrönt durch das Bronzeftandbild des Königs *Leopold I.*, 4 m hoch, von *W. Geefs*. Auf Marmortafeln find die Namen der 237 Mitglieder des Kongreffes und die der Mitglieder der proviforifchen Regierung von 1830 eingegraben.

Zum Schluſs dürfen noch zwei Säulen: die Denkſäule für *George M. Pullmann* zu Chicago (Fig. 88 [176]), nach *Beman*'s Entwurf eine Säule ohne jedes allegoriſche Beiwerk, und die Meridianſäule zu Hammerfeſt (Fig. 89) erwähnt werden, eine Denkſäule, welche die Stelle bezeichnet, an welcher die groſsen Gradmeſſungen, die in den Jahren 1816—52 durch Rufsland, Schweden und Norwegen unternommen wurden, ihr Ende fanden.

Fig. 88.



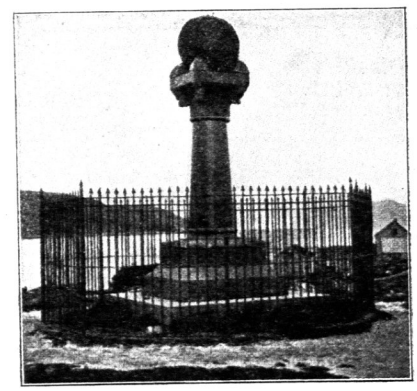
Denkſäule für *George M. Pullmann* zu Chicago [176]).
Arch.: *Beman*.

i) Kreuze.

429. Kreuze.

Das Kreuz, welches in der vorchriſtlichen Zeit zur Vollziehung der gewöhnlichen Todesſtrafe verwendet wurde — Inder, Aſſyrer, Perſer, Skythen, Aegypter, Phönikier, Karthager, Griechen und Römer gebrauchten es gleichermafsen — war in dieſer Zeit ſo verachtet, dafs *Cicero* ſagen konnte, der Name des Kreuzes ſei von Auge und Ohr, ſo wie aus den Gedanken des römiſchen Bürgers verbannt. Der Römer ſprach von ihm als von einem »*Arbor infelix*«. Nachdem *Chriſtus* den Kreuzestod geſtorben war und *Konſtantin* im Jahre 315 nach Chr. die Strafe der Kreuzigung abgeſchafft hatte, vollzog ſich eine Wandelung der Anſchauungen, und das Kreuz wurde nun zum Sinnbild des chriſtlichen Bekenntniſſes, zum heiligen Zeichen, zum Inbegriff des Chriſtentumes, zum Sinnbild des tiefſten Schmerzes und des höchſten Heiles. Seit *Konſtantin der Groſse* das Kreuz mit dem Monogramm des Namens *Chriſtus* in ſeine Kriegsfahne aufgenommen hatte, brachte man es an den Häuſern, den Straſsen, den Gräbern, in den Kirchen an; es wurde Sitte, bei Beſitzergreifung neu eroberter heidniſcher Länder das Kreuz aufzupflanzen. In dieſer Bedeutung verbreitete es ſich durch alle Länder und Zeiten der Chriſtenheit und wurde zum Symbol und zum Denkmal.

Fig. 89.



Meridianſäule zu Hammerfeſt.

Um an ein beſtimmtes Ereignis zu erinnern, oder die Bedeutung des Punktes, an dem ſie ſtehen, dem Vorübergehenden klar zu machen, wurden daher ſchon in älteſter Zeit vorwiegend Kreuze aufgeſtellt. Sie wurden auf dem Kapitell einer mehr oder weniger hohen Säule aufgerichtet. Ein ſolches Kreuz ſteht noch auf dem Marktplatze in Trier.

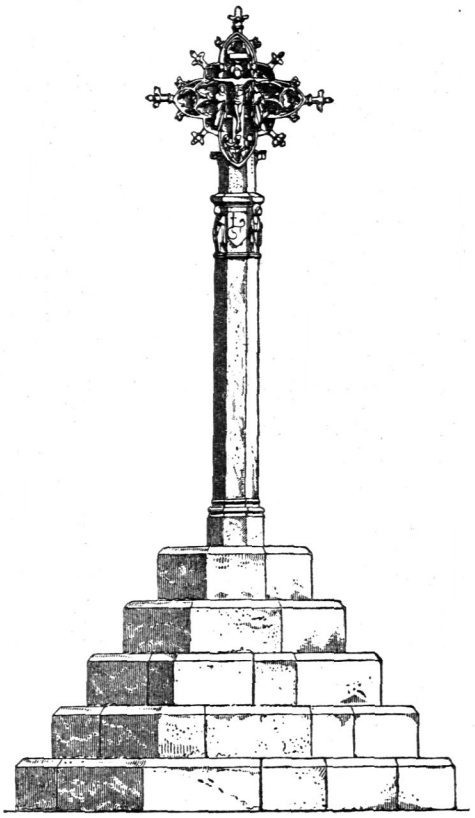
[176]) Fakſ.-Repr. nach: *American architect*, 14. Mai 1904.

Kreuze waren es auch, welche auf der Strafse von Paris nach St.-Denis an jenen Stellen errichtet wurden, an denen *Philipp der Kühne* Halt machte, als er auf eigenen Schultern die Refte feines Vorgängers, des heil. *Ludwig*, nach St.-Denis trug. Bisweilen wurde das Kreuz auf einen Stufenunterbau geftellt, wie beim Kreuz aus Belpech (Fig. 90), welches mit Unterbau eine Höhe von 5,35 m erreicht und auf der Vorderfeite eine Kruzifixgruppe, auf der Rückfeite die heil. Jungfrau zeigt.

430. Marterkreuze und Bildftöcke.

Man kann auch die Marterkreuze und Bildftöcke hierher rechnen. Sie find häufig Denkzeichen eines Unglücksfalles oder Verbrechens, feltener reine Erinnerungszeichen oder Zeichen der Andacht. Es find meift Steinfäulen mit Hohlnifchen, in welchen gemalte oder plaftifche religiöfe Darftellungen aufgeftellt find.

Fig. 90.



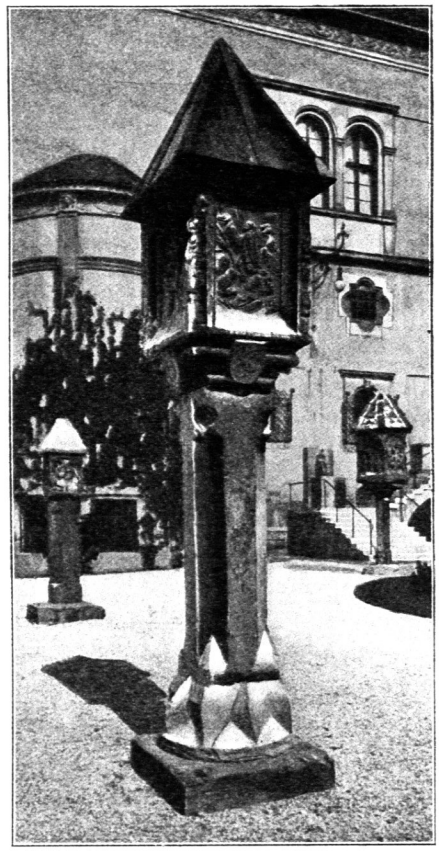
Kreuz zu Belpech.

Mit der Erklärung der alten Steinkreuze und Kreuzfteine, die bald an öffentlichen Wegen, bald im Walde oder auf dem Felde angetroffen werden, haben fich in den letzten Jahren die Freunde der Volkskunde in Oefterreich und anderwärts gründlich befchäftigt und dabei von verfchiedenen erwiefen, dafs fie nach altdeutfchem Rechte zur Sühne für einen begangenen Mord vom Mörder errichtet werden mufsten. Nicht felten fanden fich die bezüglichen Aufzeichnungen in den alten Stadtbüchern wieder, fo dafs jene unfcheinbaren Denkmäler, deren Entftehung oftmals von Sagen verfchleiert wird, wohl allgemein als Mord- oder Sühnekreuze gedeutet werden dürfen. Diefe Auffaffung ift in Deutfchland gleichfalls geläufig; auch hier find entfprechende archivalifche Nachweife bekannt geworden. Es genüge, an das Kreuz vor der Marienkirche in Berlin zu erinnern, deffen Errichtung, um die Ermordung des Propftes von Bernau (1326) zu fühnen, der fchuldigen Bürgerfchaft Berlin's 1335 aufgegeben wurde. Aber bei einer aufmerkfamen Durchforfchung der Stadtbücher werden jene Beifpiele fich gewifs auch bei uns noch bedeutend vermehren laffen. Die Kreuze reichen in das XIII. Jahrhundert, ja felbft in eine frühere Zeit zurück. Sie heifsen »Steinkreuze«, wenn der Stein die Kreuzform annimmt; fie heifsen »Kreuzfteine«, wenn der Stein die Plattenform mit dem Zeichen des Kreuzes beibehält. Ihre Höhe fchwankt zwifchen 0,60 und 2,00 m. Selten gibt eine Infchrift Kunde über das Ereignis, welchem das Denkmal feine Entftehung verdankt; ja das Dunkel wird noch geheimnisvoller durch beigegebene Figuren, wie Beil, Schwert, Meffer, Kreuz, Schild, Handfchuh, Hammer, Kugel, Säge, Zange, Pflugfchar, Schere, Kunkel u. f. w.[177]).

[177]) Vergl.: Volkskunft u. Volkskunde, Jahrg. 2, S. 55.

Ueber die Bedeutung der Bildſtöcke in Bayern berichtet ein Aufſatz von *Philipp M. Halm*[178]). Sie haben ſich in katholiſchen Gegenden aus früheren Zeiten zu uns herübergerettet und ſind ſeit langem ſchon Gegenſtand der archäologiſchen Forſchung geweſen. Sie ſind in der einen Gegend, z. B. in Oberbayern, häufiger, in der anderen, z. B. in Franken, weniger häufig. Der Brauch, aus irgend einem Anlaſs eine Betſäule zu ſetzen, wurde in Oberbayern vorwiegend im XVI. Jahrhundert gepflegt; im XVII. und mehr noch im XVIII. Jahrhundert nahm der Brauch in Altbayern ſehr ab. Die Geſtalt der oberbayeriſchen Bildſtöcke blieb durch Jahrhunderte

Fig. 91.



Grenzſäule von Burghauſen-Raitenhaslach.

Fig. 92.



Denkſäule des Herzogs *Albrecht IV.* von Bayern.

die gleiche. Eine einfache Baſis, darauf ein eckiger oder runder, mitunter auch kannelierter oder gedrehter Schaft und auf ihm eine tabernakelartige Bekrönung mit Dach, vierſeitig, ſehr ſelten mehrſeitig. Das Tabernakel iſt entweder mit einer Niſche zur Aufnahme von auf Tafeln gemalten Bildern verſehen oder an ſeinen vollen Seiten mit Reliefs geſchmückt. Bei vielen klingt die gotiſche Formenwelt bis in das XVII. Jahrhundert nach.

Die Veranlaſſung zur Errichtung von Bildſtöcken war ſehr verſchiedener Art. Der Bauer folgte mit ihrer Errichtung vielleicht dem Drange ſeines Herzens oder ſeiner Frömmigkeit; viele Bildſtöcke wurden als Votivgabe aufgeſtellt. Auch als

[178]) In: Denkmalpflege, Jahrg. 3, S. 75.

Sühne für ein Verbrechen, zum Gedächtnis für einen Unglücksfall mag der oder jener Bildſtock entſtanden ſein. Auch als Wegedenkmal und als Grenzſäule treten die Bildſtöcke auf und ſind dann mit den Wappen der angrenzenden Herrſchaften, Städte u. ſ. w. geſchmückt. Den ſchönſten Grenzbildſtock aus Oberbayern beſitzt das Bayeriſche Nationalmuſeum in München; er ſtammt aus der Gegend von Burghauſen und trägt unter den vier Paſſionsreliefs ſeines Tabernakels je zweimal das Wappen des Ciſtercienſerkloſters Raitenhaslach und das pfälziſche Wappen (Fig. 91). Die ſeltenere Form des ſechseckigen Tabernakels zeigt eine Denkſäule im Bayeriſchen Nationalmuſeum, die Herzog *Albrecht IV.* von Bayern für den Frauenfreithof bei Sankt Salvator in München 1480 ſtiftete. Die Reliefs unter Maſswerksbogen beſtehen aus vier Paſſionsſcenen, einer Darſtellung des Jüngſten Gerichtes und einer Darſtellung des Stifters mit dem bayeriſch-pfälziſchen Wappen. Dieſes Marterl (Fig. 92), welchem nach *Halm* ſich weder in Franken noch in Bayern ein zweites von gleicher Schönheit an die Seite ſtellen läſst, wird einem Meiſter *Hans Lemberger* zugeſchrieben.

Fig. 93.



Grabmal der Familie *Hauberriſſer* zu München [179]).
Arch.: *Hauberriſſer.*

Wenn es auch bedauerlich iſt, daſs dieſe ſchöne Kunſt der Straſse mehr und mehr auſser Brauch gekommen iſt oder durch Fabrikware, wie gegoſſene Kreuze, erſetzt wird, ſo iſt doch andererſeits ein Troſt darin zu finden, daſs ſie ſich wenigſtens auf die Friedhöfe gerettet hat. Ein Beiſpiel dafür ſei das Grabmal der Familie *Hauberriſſer* in München (Fig. 93 [179]). In dieſer Bedeutung tragen Marterln mit dazu bei, das Verlangen nach einer Wiederbelebung der Friedhofplaſtik

431. Wiederbelebung der Friedhofplaſtik.

[179]) Fakſ.-Repr. nach: ALBERT. Moderne Grabdenkmäler Münchens.

zu ſtillen, ein Verlangen, welchem *Hofaeus* mit den folgenden Worten beredten Ausdruck verliehen hat:

»Doch nicht nur für jene Werke, welche an Straſsen und Plätzen ſtehen, um die der hochgehende Wogenſchlag des täglichen geſchäftigen Lebens brauſt und brandet, gilt das Verlangen nach Auferweckung der Bildnerei von dem Dornröschenſchlafe, den ſie hinter den ſtachligen Hecken der Tradition träumt, auch dort, wo ſie fernab vom Gewühl des Tages erloſchenen Lebens gedenken läſst, Trauer um die Toten ausdrückt und des Vergehens Herbigkeit durch die Macht der Schönheit an Idee und Form uns in milderem Lichte erſcheinen läſst, auch bei dieſen Aufgaben auf dem Boden des Friedhofes bedarf ihre Wirkſamkeit eines erfriſchenden Luftzuges. . . . Ueberall begegnet das Auge denſelben konventionellen Motiven einer erſtarrten, verſteinerten Form ſpecifiſch chriſtlicher Anſchauung, ohne Nachdenken geſchaffen, Werken, die nicht vom Stoffe ergriffenes Fühlen gebar, ſondern wo die Liebe zum Althergebrachten und Gewohnheit Erzeuger wurden, die allermeiſten kühl bis ans Herz hinan. Für ſolche, welche des Glaubens ſind, daſs die chriſtliche Anſchauungs- und Gedankenwelt, ein müder Arbeiter am groſsen Kulturwerk der Menſchheit, ſich anſchicke, Feierabend zu machen, könnten ſolche Werke als Beweismaterial dienen, wenn ſie zugleich glauben, daſs die Kunſt unſeres Denkens und Fühlens beſter Reflektor iſt. Blumenſtreuende, beſchwingte Weſen, ihre Zugehörigkeit zur ſelben Gattung beweiſend durch ein und dasſelbe Gepräge, zum Himmel weiſende Finger, mit Palmenzweigen bewaffnete, ausgebaute »Idealfiguren« . . . und ſich ſchmerzlich krümmende Chriſtusfiguren kehren immer und immer wieder, ſehr oft nichtsſagend auſser der Thatſache ſchwächlicher Erfindungskraft. . . . Ueber einer Stätte ewiger Ruhe und Friedens, wo die Kunſt doch berufen ſein ſollte, ein ſchönes Wort des Troſtes den Zurückgebliebenen zu ſagen, iſt der Tod abgebildet in einer furchtbaren Geſtalt. Denn das Tröſtliche, was nach unſerem Glauben der Tod Chriſti am Kreuze bewirkt, kann ſchlechterdings einmal nicht im Kruzifix ausgedrückt werden, dort kommen wir nicht über den gequälten Menſchenſohn in ſeiner ganzen Ohnmacht hinaus. . . . Einen auferſtehenden Heiland kann man gelten laſſen. . . . Im allgemeinen ſind für einen Wandel zum Beſſeren innerhalb der Kirchhofsplaſtik, ſoweit ſie Kunſt iſt, wenig günſtige Ausſichten vorhanden. Die Bildhauerei ſteht hier vor der Alternative, entweder den alten Stoffen neues Leben und aufrichtiges Fühlen entgegenzubringen, oder überhaupt mit ihnen aufzuräumen und ſich damit zu begnügen, Idealen aus dem Dunſtkreiſe dieſes ſtaubigen Seins nachzuſpüren. Erſteres iſt unwahrſcheinlich, letzteres iſt ſchwierig und erfordert groſse Künſtler, Künſtler aber ſind — ſelten.«

432. Kreuzſteine in Schottland.

An die bayeriſchen und öſterreichiſchen Kreuzſteine der Alpenländer erinnern die alten Kreuzſteine, die in Schottland als »däniſche« Steine bezeichnet werden und vielleicht aus der Zeit der normanniſchen Kämpfe des XI. Jahrhunderts Kunde geben ſollen; vielleicht aber ſind ſie auch nur Zeichen der Gerichtsbarkeit und der Abgrenzung der Feudalgebiete. Auch auf den Aufenthalt der Römer im Lande wird ihr Urſprung zurückgeführt. Die Kreuzſteine, welche ſich hauptſächlich in den nördlichen und nordöſtlichen Grafſchaften finden, ſind rechteckige Steinplatten von 1,50 bis gegen 7,00 m Höhe, 0,50 bis 2,00 m Breite und 9 bis 50 cm Dicke. Das die ganze Ausdehnung des Steines einnehmende Kreuz iſt in geringerem oder ſtärkerem Relief gehalten und mit Ornamenten aller Art geſchmückt. Bemerkenswerte Beiſpiele ſind ein Kreuzſtein von Inishail in Loch Awe (Knapdale), ſowie ein Stein von Corſewall in Loch Ryan (Galloway). Gruppen von Kreuzſteinen ſtehen bei dem Dorfe Dull (Pertſhire), bei Eilean Finan in Loch Sheil, in den Hochlandbezirken von Moydart und Sunart. Der Pfeiler von Eccles (Berwickſhire), das Merklandkreuz bei Kilpatrick-Fleming (Dumfriesſhire), beinahe 3 m hoch, ſowie der etwa 5,50 m hohe Ruthwell-Stein ſind weitere auffallende Beiſpiele dieſer Kreuzſteine.

Eine eigenartige Stellung innerhalb der mannigfachen Kreuzformen als Denkmal nehmen die reich in Stein geſchnittenen, auf eine ſehr frühe Zeit zurückgehenden keltiſchen Kreuze im ſüdlichen England und Irland ein. Man hat ſie mit Bezug auf die Art und den Reichtum ihres Schmuckes nicht ohne einige Berechtigung als die Wiederholungen in Stein der reich mit Ornamenten geſchmückten frühen

Manuſkripte genannt. Sie ſind jedenfalls intereſſante Beiſpiele der keltiſchen oder iriſch-normanniſchen Kunſt der Frühzeit. Die Kreuze dieſer Frühzeit und ihre ſpäteren Nachahmungen ſind nicht ſo ſelten. Ein ſchönes Beiſpiel iſt das Kreuz von Clonmacnois. Ihm in Kompoſition und Schmuck durchaus verwandt iſt das »Muiredach's Croſs« in Monaſterboice (Fig. 94). Etwa 34 engl. Meilen von Dublin, in der Graffchaft Louth, liegen die Ruinen von Monaſterboice-Abbey; darin ſtehen zwei der ſchönſten Kreuze, das eine nahezu 8 m, das andere über 5 m hoch, in einem marmorähnlichen Material gemeiſſelt. Das eine iſt das Kreuz des Abtes von Monaſterboice; es wird das ſüdöſtliche, das andere, gröſsere, das weſtliche genannt. Das erſtere iſt in ſo hartem und widerſtandsfähigem Material gemeiſſelt, daſs es vortrefflich erhalten iſt, obwohl ſein Alter mehr als 1000 Jahre zurückgeht; denn die beiden möglichen *Muiredachs*, die es errichtet haben könnten, ſtarben der eine im Jahr 844, der andere 924. Eine gut erhaltene Inſchrift am Schaft bittet um ein Gebet für *Muiredach*, durch welchen das Kreuz angefertigt wurde. Es iſt etwa 5 m hoch und in den Kreuzarmen 1,80 m breit, hat alſo eine ſehr ſtattliche Gröſse.

Fig. 94.



Muiredach's Croſs zu Monaſterboice.

In eine noch etwas frühere Zeit mögen zwei Kreuze auf den Kirchhöfen von Bakewell und Eyam zurückgehen. Der Schaft der Kreuze iſt durchaus mit einem Rankenornament gefüllt, welches auf ſehr frühen Urſprung, VIII. oder IX. Jahrhundert, deutet. Die Kreuzarme ſelbſt, ſowie der Mittelpunkt der Kreuze ſind mit figürlichem Schmuck verſehen [180]).

Auch im ſüdweſtlichen England, in Cornwall, kommen die Kreuze vor. Etwa 250 Denkmäler dieſer Art wurden durch *Langdon* gezählt und zum Teil aufgenommen; Fig. 95 u. 96 zeigen eine Reihe dieſer Kreuze [181]).

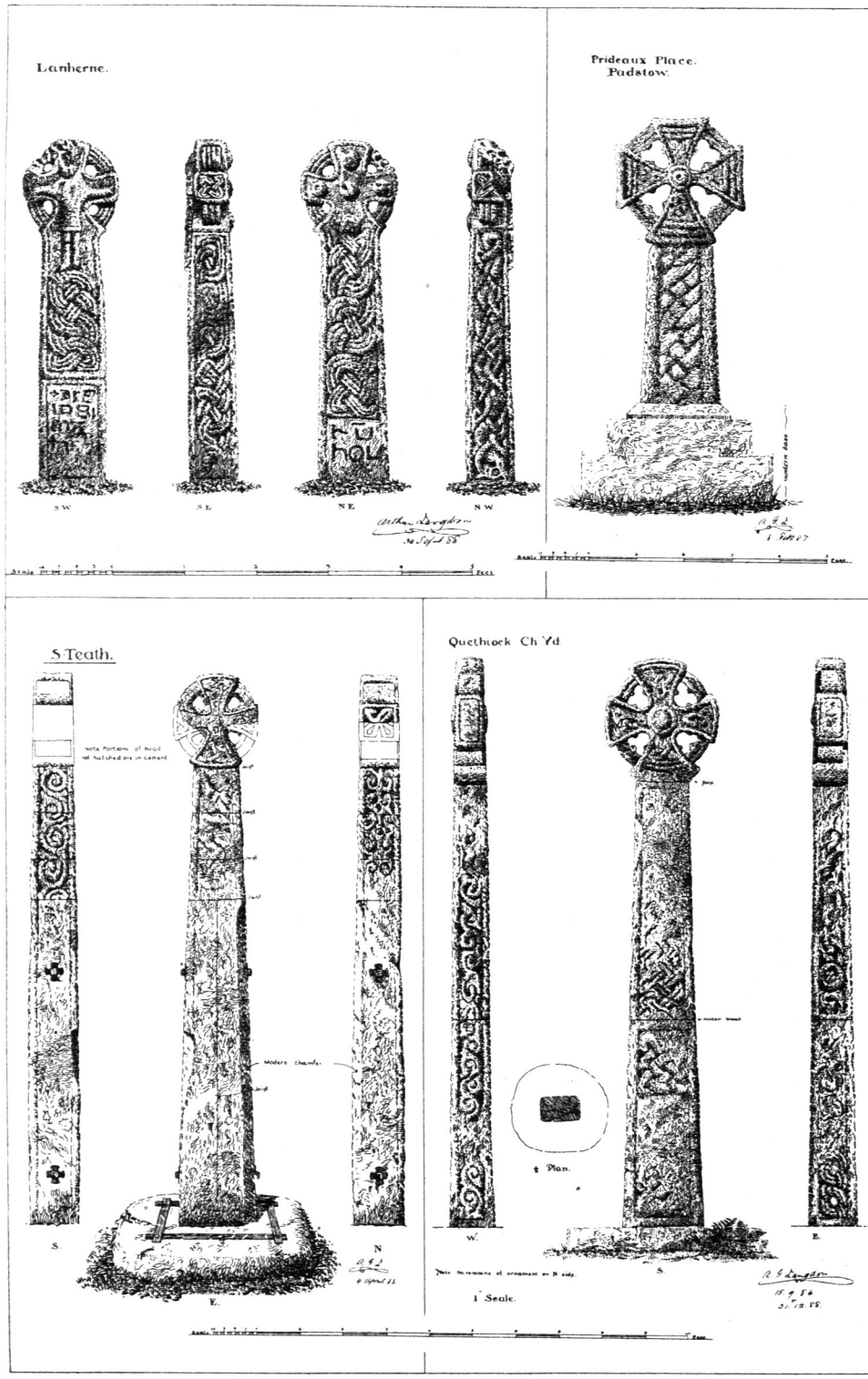
Das Kreuz von Cory wurde für die Kirche von Tuam, den Sitz des Erzbistums Connaught, errichtet. Es dient zugleich dem Andenken des *Muiredach O'Duffy*, der 1150 ſtarb. Es wurde errichtet, um einen Teil des wirklichen Kreuzes aufzunehmen, welches auf Befehl des Königs *Turlough O'Conor* im XII. Jahrhundert nach Irland gebracht wurde.

Die Form dieſer iriſchen Kreuze nimmt eine Mittelſtellung ein zwiſchen dem lateiniſchen und dem griechiſchen Kreuz. Die Ornamentik iſt bewundernswert und reich in Ausbreitung und Motiv. Das Band, die Schnur, die Schlange, Spirallinien, Wogenlinien, Zickzacklinien u. ſ. w., Vögel, Hunde, menſchliche Geſtalten, alles wird in ſchöner Formgebung in das Bereich der Darſtellung gezogen.

180) Siehe: *Builder*, Bd. 74 (1898), S. 300.

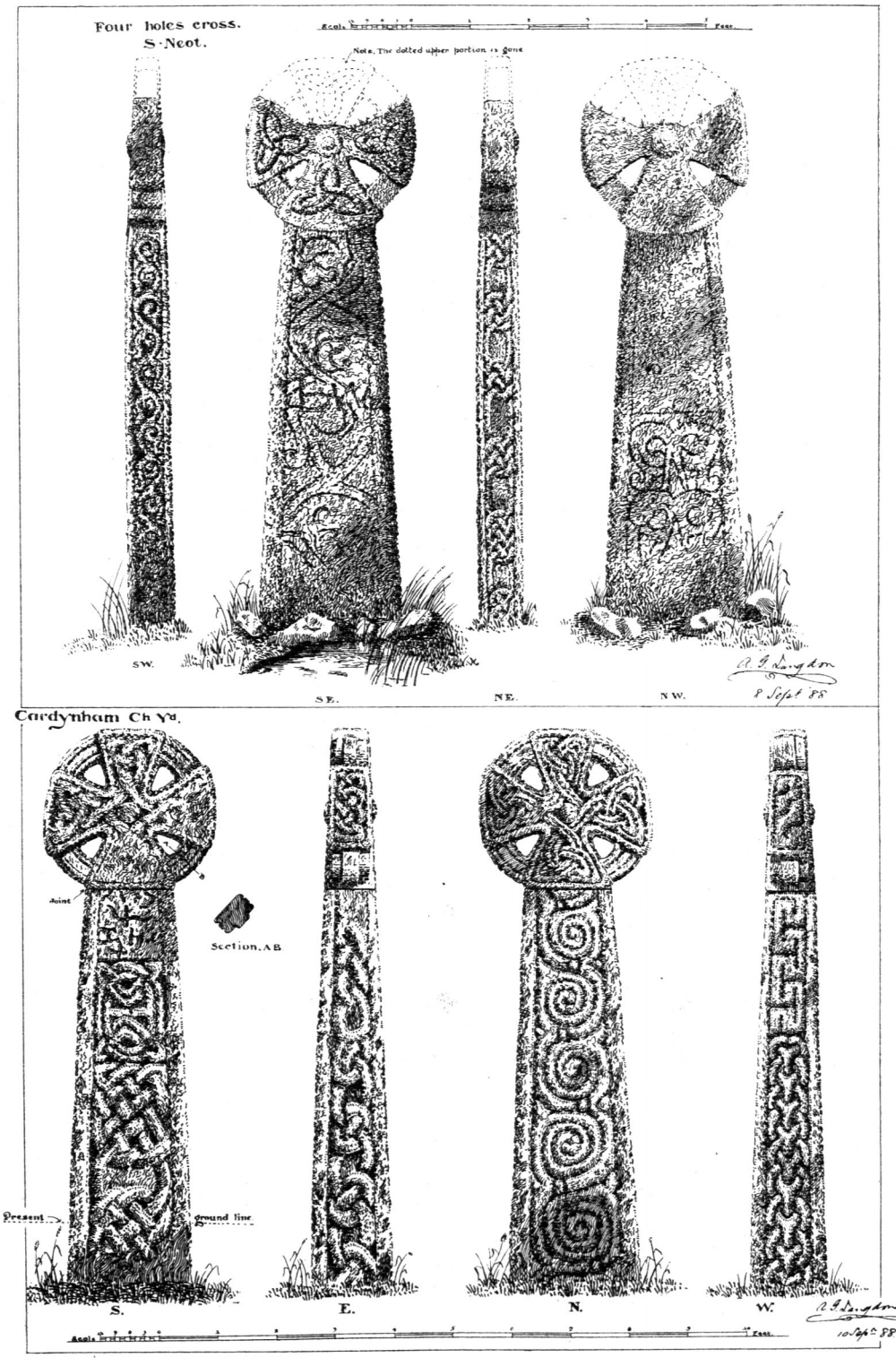
181) Fakſ.-Repr. nach ebendaſ., Bd. 70 (1889, 30. März).

Fig. 95.



Kreuze in

Fig. 96.



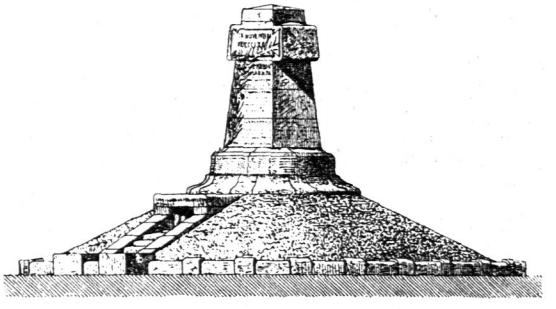
Cornwall [181]).

433. Marktkreuze.

Die Denkmalform des Kreuzes wurde auch verwendet, um Orten früherer Zeit die Erteilung des Marktrechtes zu beſtätigen. Eine der reichſten Formen dieſer Art iſt das Marktkreuz in Malmesbury Wilts[182]); es hat die Geſtalt einer Säule mit Kreuz, um welche ſich eine achteckige, zinnen- und fialengeſchmückte Halle lagert, über deren Dach acht Strebebogen ſich mit dem Schaft zu vereinigen ſuchen.

Das Privilegium der Abhaltung von Märkten war in den älteſten Zeiten den Klöſtern gewährt, und das Kreuz wurde errichtet nicht bloſs als ein Zeichen der Rechtſprechung oder der Beſtätigung dieſes Rechtszuſtandes, ſondern auch als eine Gelegenheit zu kirchlicher Uebung. Zuerſt waren dieſe Marktkreuze eine einfache Kreuzform, wurden aber ſpäter durch Baldachine, Tabernakel, Niſchen bereichert und in der weiteren Entwickelung von einer Halle zum Schutz der Marktbeſucher gegen Unwetter umgeben. Das Kreuz von Cheddar in England z. B. war urſprünglich ein einfaches Kreuz auf hohem Schaft; ein Dach wurde in ſpäterer Zeit hinzugefügt. Eines der bedeutendſten Beiſpiele iſt das groſse Marktkreuz von Chicheſter, welches durch *Edward Storey*, Biſchof von Chicheſter, um 1500 etwa vollendet wurde. Das Kreuz iſt im Grundriſs achteckig und beſteht aus einer offenen Halle; es ſteigt zu

Fig. 97.



Denkmal am Maſſengrab zu Coulmiers.

einer Höhe von 15 m an. In Schottland ſind die Marktkreuze aus den geiſtlichen Kreuzen hervorgegangen. Dieſe waren urſprünglich aus Holz; erſt mit der zunehmenden Sicherheit des Aufenthaltes wurden ſie durch die Miſſionare des Chriſtentumes durch Steinkreuze mit reichem Ornament erſetzt. Im übrigen war das Marktkreuz der Ort, an welchem ſich alle Arten des Volkslebens abſpielten. Das Marktkreuz in Edinburg wurde zu königlichen und anderen Verkündigungen benutzt. Nach ihm iſt das Marktkreuz von St. Andrews vielleicht dasjenige geweſen, von welchem aus in Schottland am meiſten Kundgebungen an das Volk erlaſſen wurden oder an welchem ſich zahlreiche Scenen des Volkslebens abſpielten. Bei dieſer umfaſſenden Bedeutung des Marktkreuzes für das Volksleben des Inſelreiches, einer Bedeutung, die wir auf dem Feſtlande nicht kennen, iſt es erklärlich, wenn ſeine Form zur reicheren Denkmalform wird.

Aus neuerer Zeit ſeien als monumentale Verwendung des Kreuzes zwei Denkmäler genannt, das eine als Schmuck und Bekrönung eines Grabhügels, eines Maſſengrabes aus dem deutſch-franzöſiſchen Krieg bei Coulmiers in Frankreich (Fig. 97), das andere ein ruſſiſches Denkmal in der Schweiz, welches Ende September 1898 enthüllt wurde[183]), ein Denkmal, welches an den ruhmwürdigen Uebergang des

[182]) Siehe: *The architect* 1880.

[183]) Siehe: Leipz. Illuſtr. Zeitg. 1898, 29. Sept., S. 422.

Fürſten *Suworow* und ſeines Heeres über den Gotthard und die ſiegreichen Kämpfe gegen die Franzoſen erinnern ſoll.

Suworow war Mitte September des Jahres 1799 aus Oberitalien aufgebrochen, um in Gemeinſchaft mit den Generalen *Korſſakow* und *Hotze* die Franzoſen unter *Maſſéna* aus der Schweiz zu vertreiben. Mit ſeiner Hauptmacht marſchierte er nach dem Gotthard; in der Nacht zum 25. Sept. lagerte das ruſſiſche Heer bei Andermatt. Hier nun, nahe an der Teufelsbrücke, iſt das Denkmal, welches einem Wunſche des verſtorbenen ruſſiſchen Kaiſers *Alexander III.* ſeine Entſtehung verdankt, errichtet worden. Die Korporation des Urſerenthales ſchenkte dem Kaiſer von ihrem Boden ein faſt lotrechtes Stück Felswand; in dieſes wurde eine haushohe Höhlung eingeſchnitten und darin ein ruſſiſches Paſſionskreuz (nach dem Entwurf des ruſſiſchen Architekten *Verſchinsky* und des Architekten Prof. *Auer*) in koloſſaler Größe aus ſchönem Oſognagranit eingemauert. Dies gewaltige Kreuz liegt innerhalb der faſt lotrechten Felſenhöhlung in Hochrelief da; an ſeinem Fuſse erblickt man einen aus Erz gegoſſenen Rieſenlorbeerkranz. Ein breites Geſims, auf welchem dieſer Sockel ruht, wird an beiden Seiten durch je ein breites Skythenſchwert begrenzt, zwiſchen denen die Inſchrift in ruſſiſcher Sprache (die Buchſtaben ſind 1 m hoch) erglänzt, die »den ruhmreichen Waffengefährten des Generaliſſimus Grafen *Suworow Rimnikſkij Fürſt Italijkij*, welche beim Uebergang über die Alpen umkamen 1799«, gewidmet iſt.

k) Grabplatten und Gedenktafeln.

434. Grabplatten.

Die Form des auszeichnenden Grabmales beſtand im Mittelalter in überwiegender Weiſe in Grabplatten mit mehr oder minder reichem figürlichem oder ornamentalem oder auch nur Schriftſchmuck, welche den Boden dicht bedeckten. Sie ſchloſſen die Grüfte von Prieſtern, Biſchöfen, Herrſchaftsbeſitzern u. ſ. w. und ſind vielfach dem Schickſal der Zerſtörung verfallen. Wurden ſie gerettet, ſo fanden ſie ihre Aufſtellung an den Wänden der Kreuzgänge und Kirchen. Die Inventare der Bau- und bildneriſchen Denkmäler der deutſchen Einzelſtaaten geben eine überraſchende Menge von Grabplatten wieder und zeigen, ein wie groſser und blühender Zweig mittelalterlicher Kunſtübung mit dem Erlöſchen des Gebrauches abgeſtorben iſt, Tote von Bedeutung im Inneren der Kirchen beizuſetzen und ihnen hier ein vor den Unbilden der Witterung geſchütztes Grabdenkmal zu errichten. Bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts war dieſer Brauch ziemlich allgemein; im XVII. Jahrhundert wurde er ſeltener. Aber noch bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts hatte er ſich in manchen Teilen Deutſchlands erhalten.

Die Zahl der künſtleriſch verzierten Grabplatten und Hochgräber aus der Zeit vor dem XIII. Jahrhundert iſt ziemlich gering. Von da an aber ſind ſie in unüberſehbarer Menge und auſserordentlicher Mannigfaltigkeit in allen Teilen Deutſchlands, wie auch in Frankreich, den Niederlanden, Belgien, England u. ſ. w. erhalten.

435. Gedenktafeln.

War die Grabplatte vor dem Eindringen der Gotik meiſtens liegend und war der künſtleriſche Schmuck der Platte dieſem Umſtande angepaſst, ſo wurde die Platte nunmehr unter dem Einfluſs des Vertikalprinzips der Gotik ſtehend, und der bisher glatte oder mit einfacher Inſchrift verſehene Umfaſſungsrand der Grabplatte wurde zu einer reich verzierten, ſpitzbogigen Portalniſche umgeſtaltet, in welcher die Figur des Verſtorbenen ſtehend dargeſtellt wird. Dieſe künſtleriſche Anordnung blieb auch, wenn die Platte auf ein Hochgrab gelegt wurde.

436. Grabplatte *Friedrich III.* zu Wien.

Eines der ſchönſten Beiſpiele dieſer Art iſt die Grabplatte Kaiſer *Friedrich III.* im Stephansdome zu Wien, ein wunderbares Werk des *Nikolaus Lerch* um 1490 (Fig. 98). Es iſt das Denkmal des am 21. September 1415 zu Innsbruck geborenen und am 19. Auguſt 1493 zu Linz verſtorbenen Kaiſers *Friedrich III.*, aus rotbraunem Salzburger Marmor angefertigt.

Es ift [184]) ein auf einem umfangreichen, etwa 60 cm hohen Unterbau ftehendes und von einem auf diefem fich erhebenden, reich geftalteten Geländer aus Marmor umfchloffenes Grabmal, das mit 8 (an jeder Schmalfeite 1 und an jeder Langfeite 3) Reliefs, die fich auf die frommen Stiftungen des Kaifers beziehen, gefchmückt ift (Fig. 186), und deffen reich durchgebildete Deckplatte, welche die Porträtftatue des Kaifers zeigt. Die Grabplatte zeigt innerhalb einer die Infchrift enthaltenden Umrahmung die unter einem Baldachin ftehende und von Wappen umgebene Figur des Kaifers, der in Lebensgröfse in vollem Ornat, mit Krone, Reichsapfel und Scepter dargeftellt ift. In der Mitte des Scepters ift ein Band mit den 5 Vokalen (A, E, I, O, U) angeordnet; es find die Anfangsbuchftaben des kaiferlichen Wahlfpruches: »*Auftriae eft imperare orbi univerfo.*«

Fig. 98.



Grabplatte Kaifer *Friedrich III.* im Stephansdom zu Wien.

Die zur Darftellung gebrachten Wappen find nach der Reihenfolge der nebenftehenden Skizze folgende: 1) Deutfcher Orden, 2) Herzogtum Mailand, 3) Deutfches Reich, 4) Niederöfterreich, 5) Oefterreich, 6) Steiermark und 7) Habsburg. Die Wappenfchilde Oefterreich und Steiermark werden von je einem Löwen gehalten, welche den zum Wappen gehörenden Helm tragen. Der Löwe zur Rechten, links vom Befchauer, hält aufserdem mit einer Pranke das erhobene Reichsfchwert. An der Spitze des Schwertes, zwifchen dem Deutfchordenskreuz und dem deutfchen Reichsadler, ift das Monogramm *Friedrich III.* angebracht.

1	2
3	4
5	6
	7

Die als Umfchrift an drei Seiten der Grabplatte angeordnete Infchrift lautet: FRIDERICVS . TERCIVS . ROMANOR . IMPERATOR . SP . AVGVST . AVSTRIE . STIRIE . KARINTHIE . ET . CARNIOLE . DVX . DNS . MARCHIE . SCLAVONICE . AC . PORTVSNAONIS . COMES . I . HABSPVRG . TIROL . PHERRET . ET . I . KIBVRG . MARCHIO . BVNGOVIE . ET . LANTGRAVI . AISACIE . OBIT . ANNO . MCCCC . Daraus geht hervor, dafs *Friedrich III.* Kaifer des heil. römifchen Reiches, Herzog von Oefterreich, Steiermark, Kärnten u. f. w. im Jahre 1400 verftorben ift. Die Angabe bezüglich der Jahreszahl ift aber nicht zutreffend; denn Kaifer *Friedrich III.* ift im Jahre 1493 geftorben. Da bei jener Jahreszahl nur das Taufend und die Hundert angegeben find, und aufserdem vom letzten C bis zum Ende der Schriftfläche an der Langfeite der Grabplatte noch genügend Raum für eine fpätere Vervollftändigung der Jahreszahl vorhanden ift, fo ergibt fich die begründete Annahme, dafs die Grabplatte noch zu Lebzeiten des Kaifers angefertigt worden und erft nach dem Tode desfelben dann die Jahreszahl vervollftändigt werden konnte. Durch gefchichtliche Feftftellung hat fich nun ergeben, dafs Kaifer *Friedrich III.* diefes für ihn beftimmte Grabdenkmal in der That fchon bei feinen Lebzeiten hat anfertigen laffen. Bald nach dem im Jahre 1467 erfolgten Tode feiner Gemahlin *Eleonore*, geborenen Prinzeffin von Portugal, hat der Kaifer den Steinmetzen *Nikolaus Lerch* mit der Anfertigung eines Grabdenkmales für diefe betraut, und nach Vollendung des letzteren, welches die lebensgrofse Figur der Kaiferin zeigt und in der Stiftskirche zu Wiener-Neuftadt fich befindet, hat er demfelben Meifter auch fein eigenes Grabdenkmal in Auftrag gegeben, das gleichfalls in jener Kirche zu Wiener-Neuftadt neben dem Grabmale

[184]) Nach: Der deutfche Steinbildhauer 1901, S. 468.

ſeiner Gemahlin zur Aufſtellung gelangen ſollte. Der Steinmetz *Nikolaus Lerch*, der, als ihm die Aufträge des Kaiſers geworden, ſchon ein bekannter und geachteter Meiſter geweſen ſein ſoll, wird nur die Grabplatte, nicht aber auch den im Dome zu Wien vorhandenen übrigen Teil des Grabmales gemacht haben.

Urſprünglich werden die beiden Grabplatten auf den Ruheſtätten der kaiſerlichen Ehegatten, die in der Stiftskirche zu Wiener-Neuſtadt beſtattet worden ſind, gelegen haben; die Grabplatte der Kaiſerin iſt dann ſpäter, nachdem diejenige des Kaiſers nach dem Stephansdome gebracht war, an der Wand des Chorraumes der Stiftskirche befeſtigt worden, wo ſie gegenwärtig ſich noch befindet.

Am 18. Oktober 1513 ſind die irdiſchen Ueberreſte des Kaiſers *Friedrich III.* von der Stiftskirche zu Wiener-Neuſtadt nach dem Stephansdome in Wien überführt worden, und dann erſt wurde der mächtige

Fig. 99.



Grabmal des Ritters
Georg von Liebenſtein
in der Stiftskirche zu Aſchaffenburg.

Fig. 100.

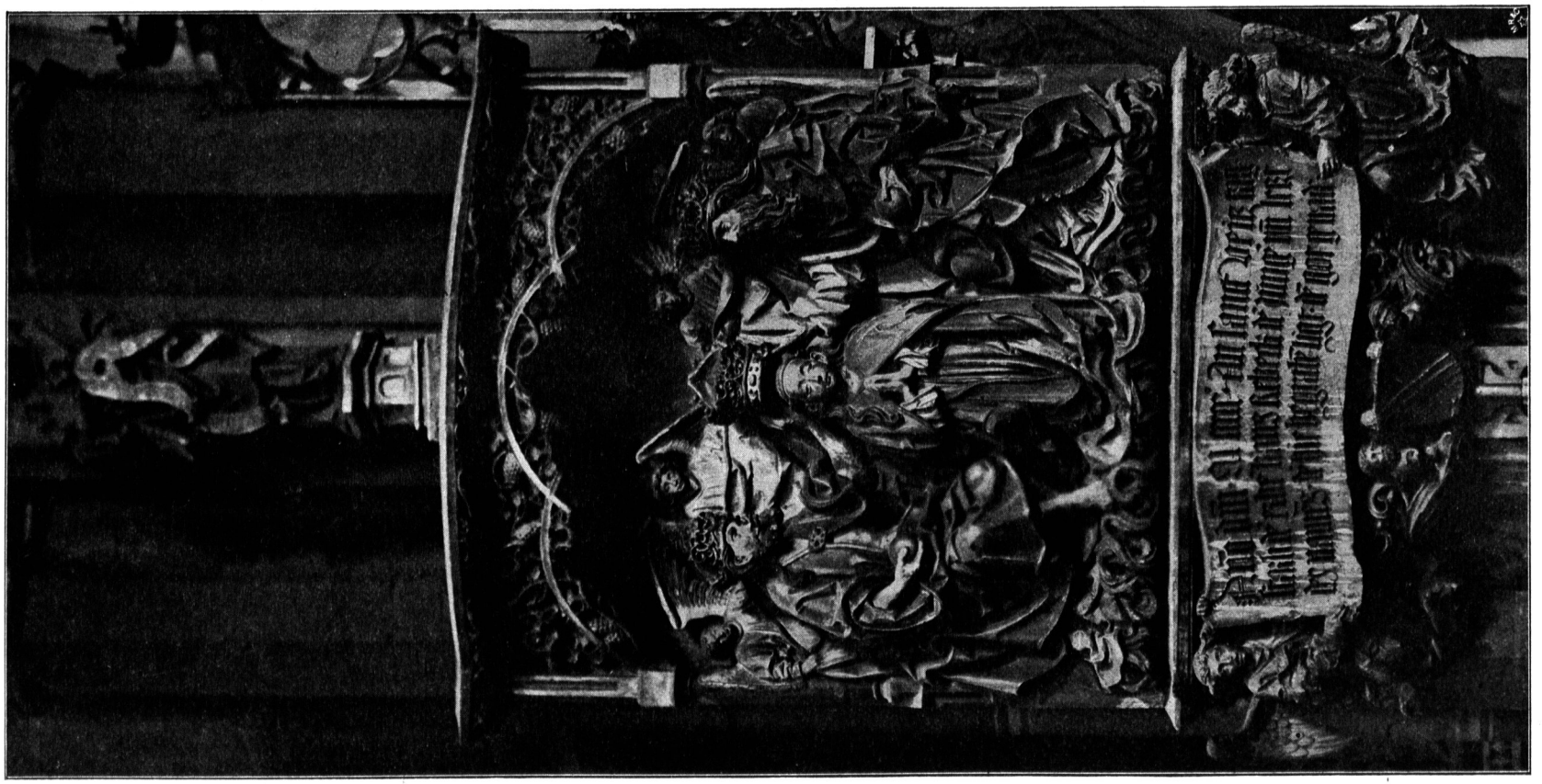


Grabdenkmal des Grafen
Bernhard von Solms
im Dom zu Würzburg.

Unterbau mit dem Aufbau des Sarkophags, der durch die ebenfalls von der Stiftskirche nach dort geſchaffte Grabplatte abgeſchloſſen wird, durch den Steinmetzen *Michael Dichter* hergeſtellt.

Daſs *Nikolaus Lerch* nur die mit der Figur des Kaiſers verſehene Grabplatte und nicht auch den übrigen Teil des Sarkophags geſchaffen hat, wird durch Ueberlieferungen beſtätigt. Die Grabſchrift des Meiſters ſoll berichtet haben, daſs er den Grabſtein des Kaiſers *Friedrich* gehauen habe, und eine andere, aus dem Jahre 1490 ſtammende Nachricht ſoll mitteilen, daſs, wenn Meiſter *Nikolaus* nicht den Kaiſer hätte in Stein hauen können, ſo würde man kaum einen Steinmetzen gefunden haben, der das Werk hätte machen können. Beide Ueberlieferungen, die nur von dem Grabſtein des Kaiſers berichten, bezeugen aber auch die Tüchtigkeit des Meiſters und die von ſeinen Zeitgenoſſen anerkannte Achtung vor ſeiner künſtleriſchen Leiſtung.

Fig. 101.



Rebeck'sches Grabmal von *Adam Krafft* in der Frauenkirche zu Nürnberg.

Nikolaus Lerch wird ſchon 1490 geſtorben ſein; jedenfalls iſt er aber 1493, nach dem Tode des Kaiſers, nicht mehr unter den Lebenden geweſen; denn ſonſt würde er die Jahreszahl durch die noch fehlenden betreffenden Buchſtaben vervollſtändigt haben. Das Hinzufügen der Zahl 93 mittels der römiſchen Buchſtaben XCIII iſt aber — wie mehrfach bei Grabdenkmälern, die zu Lebzeiten der Betreffenden angefertigt worden ſind — durch Verſehen unterblieben.

437. Stehende Grabſteine.

Dieſes Grabmal iſt eines der ſeltenen Beiſpiele dafür, daſs der zunehmende Reichtum, den die Gotik den Grabmälern zu teil werden ließ, nicht immer dazu führte, ſie vom Boden zu entfernen und an der Wand aufzuſtellen. Aber ſobald der Grabſtein eine lotrechte Stellung erhalten hat — man bezeichnet die aufrechtſtehende Grabplatte auch als »Epitaphium«, ein Begriff, der ſomit nicht ſcharf umgrenzt ist, — ergaben ſich eine ganze Reihe neuer Möglichkeiten für ſeine künſtleriſche Ausgeſtaltung. Die Geſtalt des Toten braucht nicht mehr ſtarr liegend oder ſtillſtehend dargeſtellt zu werden, ſondern kann in mannigfaltiger Weiſe bewegt werden. Mit Vorliebe wurde ſie von nun an mit himmliſchen Mächten in Beziehung geſetzt, vor denen ſie anbetend das Knie beugt oder zu denen ſie hilfeflehend aufſchaut. Fig. 99 gibt als Beiſpiel hierzu das Grabdenkmal des Ritters *Georg von Liebenſtein* in der Stiftskirche zu Aſchaffenburg. Doch kann die Darſtellung auch rein weltlicher Natur ſein, wie das Grabmal des *Grafen Bernhard von Solms* im Würzburger Dom zeigt (Fig. 100). Gottvater, der Kruzifixus, die Himmelskönigin, auch einzelne Heiligengeſtalten oder ganze bibliſche Scenen erſcheinen oberhalb der Geſtalt des Toten auf dem Grabſtein und nehmen mit der Zeit einen immer größeren Raum ein, während die ehemalige Hauptfigur, der Tote, immer mehr zurücktritt und ſchließlich zu einem untergeordneten Betfigürchen herabſinkt oder nur noch in einer Inſchrift und einem beigefügten Wappen zur Geltung kommt. Eines der ſchönſten Beiſpiele hierfür iſt das *Rebeck*'ſche Grabmal von *Adam Krafft* in der Frauenkirche zu Nürnberg (Fig. 101). Aber die Fälle ſind doch auch nicht ſelten, in welchen die Figur des Verſtorbenen, namentlich wenn es Biſchoffiguren ſind, noch ganz erhalten bleibt. Sie nehmen dann aber eine weniger hieratiſche, eine freiere, lebenswahrere Geſtalt an. Schöne Beiſpiele ſind hierfür das Grabmal des Fürſtbiſchofs *Gerhard von Schwarzburg* im Dom von Würzburg (Fig. 102) und vor allem das herrliche Grabmal des Biſchofs *Rudolf II. von Scherenberg* († 1495) im Dom von Würzburg, eine der ſchönſten Marmorarbeiten des *Tilman Riemenſchneider* (Fig. 103).

Fig. 102.



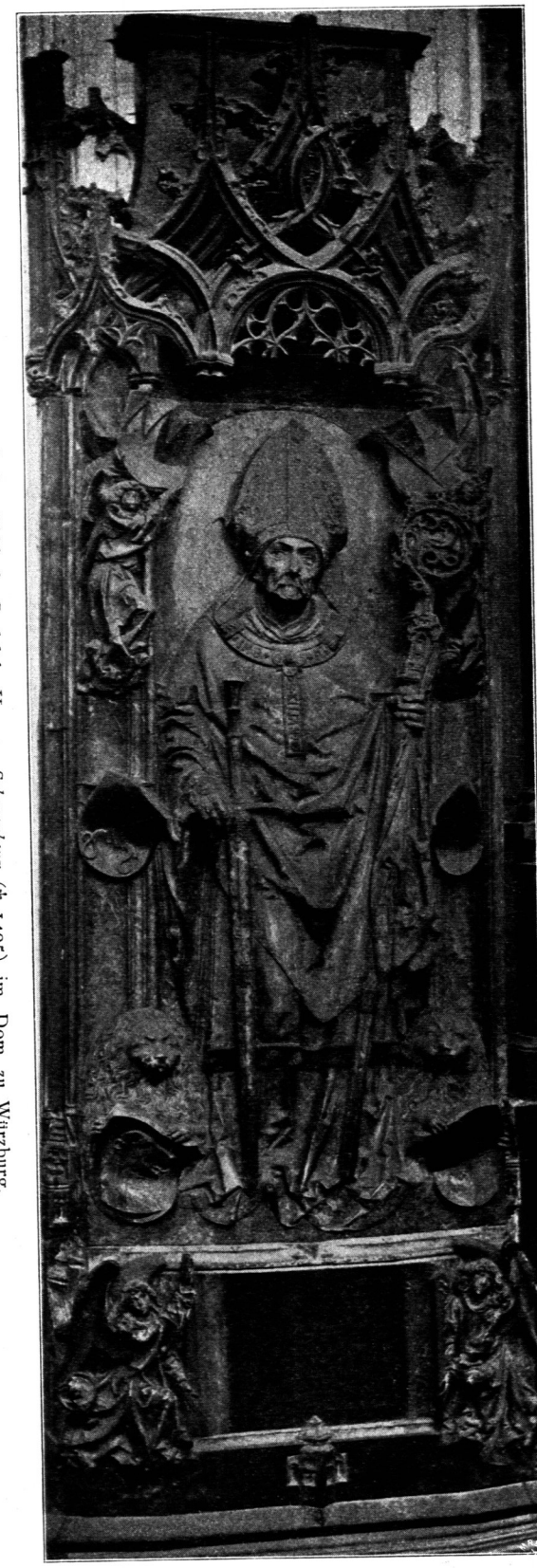
Grabdenkmal des Fürſtbiſchofs *Gerhard von Schwarzburg* im Dom zu Würzburg.

Neben dieſen reichen Werken geht jedoch der reine Wappenſtein in großer Zahl einher. Eines der ſchönſten und bekannteſten Beiſpiele für eine Wappengrabplatte iſt das Grabdenkmal des *Chriſtian Tänzl* in der Pfarrkirche von Schwaz in Tirol. Er ſtarb 1491, ſtammte aus Schwaben und hatte am Tiroler Berg-

bau ſtarken Anteil. Der Grabſtein (Fig. 104) iſt aus rotem Marmor und ſteht im Chor an der Südſeite, unter der Renaiſſanceempore. Es iſt einer der ſchönſten marmornen ornamentalen Wappenſteine Tirols. Ein anderes eigenartiges Beiſpiel dieſer Gattung iſt die Grabplatte im linken Seitenſchiff des Domes von Regensburg (Fig. 105). Sie iſt ganz auf das Ornamentale und Heraldiſche geſtimmt und zeigt ſowohl in den Ornamentmotiven wie in den Motiven der figürlichen Bekrönung ein köſtliches Kleinleben.

438. Malerei und Grabmalplaſtik.

In einer ſehr bemerkenswerten Studie[185]) hat *Buchner* die Wechſelbeziehungen zwiſchen Malerei und Grabmalplaſtik erörtert. Er weiſt hin auf die groſse Zahl von Grabplatten, auf welchen die Geſtalt des Verſtorbenen nur in vertiefter, mit farbiger Maſſe ausgekitteten Umriſslinien in die Fläche eingeritzt und nicht plaſtiſch herausgearbeitet iſt. *Buchner* glaubt, daſs gemalte Totenbildniſſe hier eingewirkt haben könnten. Er führt die Stifterbildniſſe an den Pfeilern der Kloſterruine zu Memleben an; ihnen wären als Vorbilder die in den Kalkgrund eingeritzten Porträtdarſtellungen des Kaiſers *Otto des Groſsen* mit ſeinen Gemahlinnen und zahlreicher Biſchöfe im Kreuzgang des Magdeburger Domes, die dem XIII. Jahrhundert entſtammen, anzuſchlieſsen. *Paul Weber* weiſt[186]) darauf hin,



Grabmal des Biſchofs *Rudolph II. von Scherenberg* († 1495) im Dom zu Würzburg.

Fig. 103.

185) Buchner, O. Die mittelalterliche Grabplaſtik in Nord-Thüringen mit beſonderer Berückſichtigung der Erfurter Denkmäler. Studien zur deutſchen Kunſtgeſchichte. Straſsburg 1902. Heft 37.

186) In: Allg. Ztg. 1903, Beil., Nr. 117, S. 335.

daſs ſchon im Jahre 990 in der Kloſterkirche zu Peterhauſen bei Konſtanz adelige Herren mit ihren Gemahlinnen oberhalb ihrer Gräber in Wandmalereien dargeſtellt wurden. Ebenſo befand ſich nach *Weber* im Aachener Münſter ein Bild *Karl des Groſsen* auf dem goldenen Bogen über ſeinem Grabe gemalt. In Karo-

Fig. 104.



Grabplatte aus der Pfarrkirche zu Schwaz.

lingiſcher Zeit ſchon waren auch in der Ingelheimer Kirche die Gründer und Wohlthäter des Gotteshauſes an den Wänden dargeſtellt, wie uns *Ermoldus Nigellus* berichtet. Es handelt ſich alſo um einen alten, vielleicht das ganze Mittelalter hindurch geübten Brauch. Eine enge Beziehung zwiſchen dem an die Wand gemalten und dem in Umriſslinien auf die Grabplatte eingeritzten Totenbildnis iſt ſehr nahe-

liegend. *Buchner* glaubt auch die innere leere Fläche der vielen von einem Ornamentrand oder Spruchband umzogenen, aber ſonſt glatten Grabſteine auf den Brauch der Bemalung zurückführen zu ſollen. Die Malerei iſt verſchwunden; die plaſtiſche Zier blieb erhalten.

439. Grabplatten in Belgien.

Es ſind nun Belgien, Holland und England, namentlich aber erſteres und in ihm Brügge reich an metallenen und gravierten Grabplatten. In der Kathedrale von Brügge befinden ſich im Querſchiff links und rechts vom Altar mehrere ſchöne

Fig. 105.

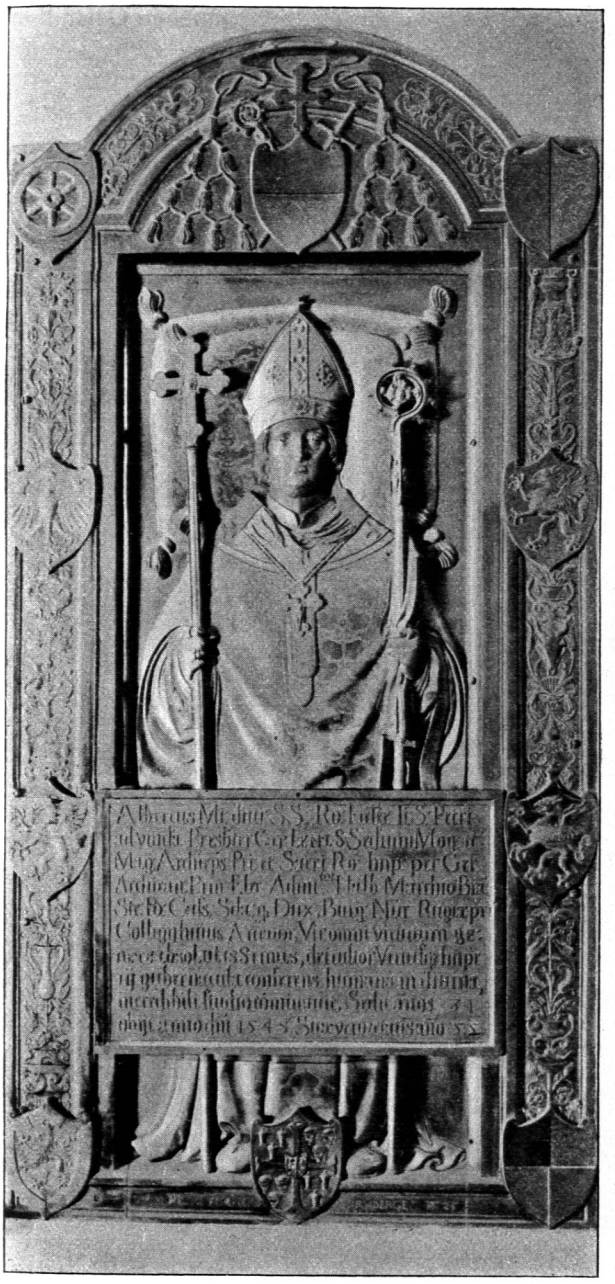


Grabplatte im Dom zu Regensburg, linkes Seitenſchiff.

Grabplatten aus Meſſing, links die von *Walter Coopmann* (1387) und *Martin de Viſch* (1452); rechts die Grabplatte des Gelehrten *Schelewaerts* (1483) und des *Adr. Bave* mit Frau und Sohn (1555). In der Liebfrauenkirche zu Brügge liegt die gravierte und emaillierte Grabplatte des *Joſſe de Damhoudere* und ſeiner Gattin (1581—85). In der St. Jakobskirche zu Brügge liegen im linken Seitenſchiff bemerkenswerte Grabplatten ſpaniſcher Familien aus ziſeliertem Kupfer: eine von 1461 für *Katharina*, Tochter von *Coland d'Ault*, die zwiſchen ihrem Bruder und ihrem

Schutzengel dargeſtellt iſt; eine andere von 1577, dem Andenken des *Don Francisco de Lapuebla* und ſeiner Gattin gewidmet, mit groſser Sorgfalt ausgeführt; eine dritte für *Don Pedro de Valencia* und ſeine Gattin (1615). Auch die Stevenskerk in Nymwegen beſitzt ein ähnliches Werk: das Grabmal der *Katharina von Bourbon* († 1469), Gemahlin des Herzogs *Adolph von Geldern*, eine Kupferplatte mit dem eingegrabenen Bildnis der Herzogin; unten an den vier Seiten die 12 Apoſtel und 16 Wappenſchilder. Im Chor der Hervormde Kerk zu Breda liegt die gravierte kupferne Grabplatte des *Willem van Gaellen* (nach 1539 angefertigt). Und auch die Laurentiuskirche in Alkmaar beſitzt in der Grabplatte des *Pieter Claas Palinck* (1546) ein ähnliches Werk.

Fig. 106.



Grabmal des Kardinals *Albrecht von Brandenburg* in der Stiftskirche zu Aſchaffenburg.

440. Grabplatten der Renaiſſance.

Dieſe Werke gehen ſchon tief in die Renaiſſance hinein. Köſtliches leiſtet dieſe in den metallenen Grab- und Gedächtnisplatten in der Stiftskirche zu Aſchaffenburg. Eine um 1525 durch *Peter Viſcher* gebildete und gegoſſene, aufrecht ſtehende Grabplatte des Kardinals *Albrecht von Brandenburg* wird bei ihrer hohen Schönheit (Fig. 106) vielleicht noch übertroffen durch die um 1530 gegoſſene Grabtafel mit der Maria mit dem Kinde in der gleichen Kirche von *Johannes (Peter?) Viſcher*, ein überaus anmutiges und lebensvolles Werk (Fig. 107). Denſelben Eindruck, jedoch weniger lobenswürdig, macht die Erzplatte des Kurfürſten *Friedrich des Weiſen*, die *Peter Viſcher* für die Schloſskirche von Wittenberg goſs (Fig. 108). Anzufügen ſind hier noch als Werke von *Peter Viſcher* die Grabplatten für *Margareta Tucherin* im Dom zu Regensburg, 1521 entſtanden und die Begegnung Chriſti mit den Schweſtern des *Lazarus* dar-

ſtellend; die Grabplatte für die Familie *Eiſen* in der Aegidienkirche zu Nürnberg, 1522 entſtanden und die Grablegung Chriſti darſtellend; und das Epitaph der Herzogin *Helene von Mecklenburg* im Dom zu Schwerin.

441. Grabplatte zu Badajoz.

Eines der ſchönſten Beiſpiele einer Grabplatte der italieniſchen Renaiſſance iſt die bronzene Grabplatte mit der Figur eines Edelmannes, des ſpaniſchen Geſandten

Fig. 107.



Gedächtnistafel von *Johannes Viſcher* in der Stiftskirche zu Aſchaffenburg.

bei der venetianiſchen Republik, die vor dem Altar der Kapelle de los Duques in der Kathedrale Johannes des Täufers in Badajoz in den Boden eingelaſſen war und ſich jetzt in einem Saale des Kreuzganges, in die Wand eingefügt, befindet[187]. Das

[187]) Beſchrieben von *Juſti* in: Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1891, S. 105.

Denkmal (Fig. 109), eine venetianiſche Arbeit aus den Jahren 1503—05, iſt völlig abweichend von den ähnlichen Werken italieniſcher Grabplaſtik.

Fig. 108.



Erzdenkmal Kurfürſt *Friedrich des Weiſen*
in der Schloſskirche zu Wittenberg.

»Nicht liegend, entſchlafen oder betend, oder wenigſtens in Vorderanſicht erſcheint unſer Kavalier, ja ſelbſt ohne irgend ein feierliches oder zeremoniöſes Motiv. Faſt im Profil ſteht er da, nach rechts gewandt; den Blick jedoch richtet er, wie der vertiefte Umriſs der Iris zeigt, zurück nach dem Betrachter.

Die Geſtalt umhüllt ein weiter, in ſteifen, faſt geradlinigen Falten gürtellos in der Form eines ſteilen Kegels bis weit über die Kniee fallender, völlig geſchloſſener Mantel, mit breit ausladenden

Aermeln. Die Arme hängen gelaſſen herab; der Zeigefinger der Rechten iſt leicht in den Ring der Degenſcheide eingehängt. Wahrſcheinlich ſteht dieſer Anzug in Beziehung zu ſeinem Amt; man erinnert ſich, daſs der Sitz im königlichen Rat *Plaza de capa y espada* hieſs. Das Wehrgehänge iſt um die Scheide gewunden, als Anzeige vielleicht, daſs das alte Eiſen in verdientem Ruheſtand ſich befindet. Ueber die Bruſt fällt, als einziges Schmuckſtück, eine etwa zwölffache goldene Kette.

Auf dieſer Geſtalt ſteht ein Kopf von auffallend ſcharf profiliertem Knochenbau, eingerahmt von langen, tief in die Stirn fallenden und über den Nacken wallenden Haaren. Es iſt ein mageres Geſicht mit den Spuren der Jahre, vielleicht der Krankheit, aber nichts von der Ermattung und Inſichgekehrtheit des Alters. Das kleine Auge mit ſchmalem Lidſpalt ſendet unter den ſchroff vorſpringenden Brauen, den über die Schläfe geſtrichenen Haaren und dem hier gleichfalls tief eingedrückten Barett einen ruhigen, aber durchdringenden Blick in die Ferne. Darunter eine mächtige Adlernaſe, ein groſser, aber wohlgebildeter Mund, wie oft bei beredten Leuten. Wunderlich, faſt ſtörend machen ſich die ſtarkbeſohlten, breit abgeſtumpften Schuhe: die ſprunghafte Mode hatte ſie kürzlich gegen die Schnabelſchuhe eingetauſcht.

Die völlig glatte Fläche (2,34 × 1,28 m) umgibt ſeitlich und oben ein flacher Rahmen wie ein geſtickter Teppichſaum, unten abgelöſt durch die fünfzeilige Inſchrift in ſchönen, runden, humaniſtiſchen Minuskeln, zwiſchen denen jedoch noch zierliche gotiſche Kurſiv-Majuskeln auftauchen.

Die Figur iſt in ſehr flachem Relief modelliert; nur das Antlitz und der rechte Ellenbogen ſpringen völliger heraus bis zu 8 cm Höhe. An ihr iſt die Ciſelirung ſehr vollendet; an der Einfaſſung dagegen ſind oft die eckigen Schnitte des Meiſsels ſtehen geblieben, im Vertrauen auf die Fernwirkung.

Fig. 109.



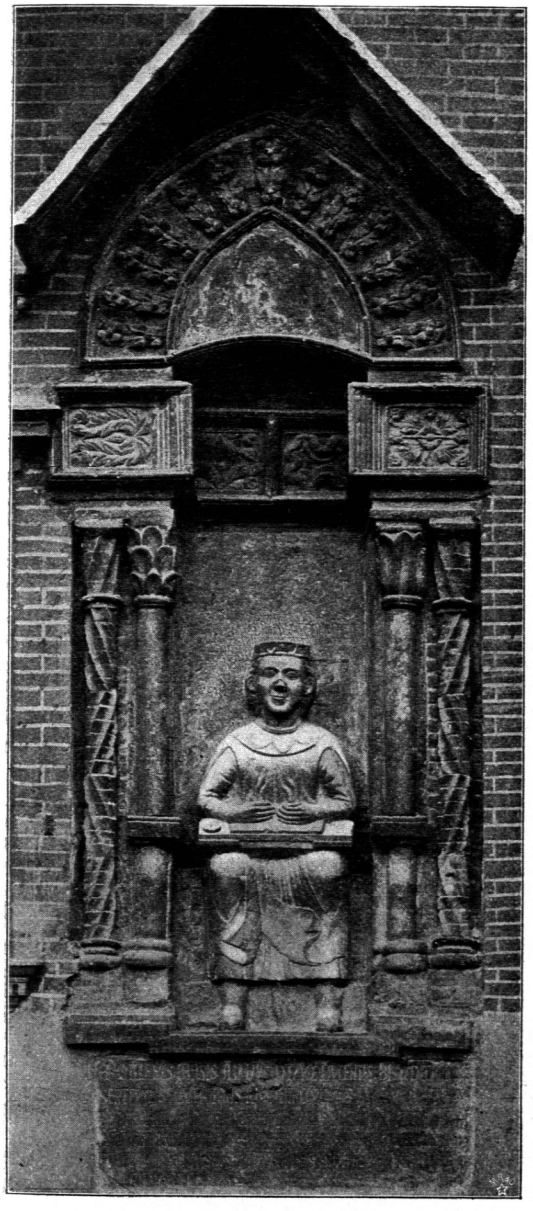
Bronzene Grabplatte des *Lorenzo Suarez de Figueroa* in der Kathedrale zu Badajoz [188]).

Zu Füſsen der Figur ſtehen zwei Wappen; das zur Linken zeigt die vereinigten Inſignien der *Figueroa* (5 grüne Feigenblätter in goldenem Feld) und der *Mendoza* (grüne goldgeſäumte Binde in rotem Feld) und *de la Vega* (das Ave Maria). Das zur Rechten die der *Cordoba*, Herren von Aguilar (drei rote Binden im goldenen Feld). . . . Die Inſchrift lautet: »Grab des Lorenzo Suarez de Figueroa y de

188) Fakſ.-Repr. nach: Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1891.

Mendoza mit Donna Iſabel de Aguilar, ſeinem Weibe. Dieſer that in der Jugend nach Art der Jahre, und in den Waffen hielt er es, wie ſich's gebührte. Danach ward er dem Rate Ihrer Hoheiten zugeſellt, und mehreremale als Geſandter verſchickt: ſo brachte er ſeine Beſchäftigung in Einklang mit den Jahren, und hinterläſst für Nachher dieſes Denkmal. Was noch weiter mit ihm ſich begeben wird, möge ſein Nachfolger melden.«

Fig. 110.



Denkmal des *Virgil* zu Mantua.

Mit Recht nennt *Juſti* dieſe ſeltſame Inſchrift »im Stil der Bildnisfigur«. In einer Nachſchrift über das Denkmal wird der Ausdruck »*Archa*« (Lade, Sarg) gebraucht. Danach könnte es ſcheinen, als ob es eine Tumba und die Platte ihr Deckel geweſen wäre. Doch ſcheint die gemeinſame Inſchrift für beide Gatten nur für die Deckelplatte einer Gruft zu paſſen. Als Künſtler glaubt *Juſti*, *Aleſſandro Leopardi* vermuten zu ſollen. »Wenn der ſpaniſche Geſandte nach dem empfehlenswerteſten Arbeiter in Metallplaſtik fragte, ſo konnte man ihm wohl keinen anderen nennen, als dieſen bei der Zecca angeſtellten Meiſter, und bei der hohen Gunſt, die *Lorenzo* in den Regierungskreiſen genoſs, wird er ſich auch den Wünſchen und Launen des alten Herrn gern gefügig gezeigt haben.« Denn die ungewöhnliche Darſtellungsweiſe ſcheint auf ausdrückliche Anweiſungen des ſeltſamen Mannes ſelbſt zurückzugehen. Es iſt hier der ernſten, kirchlich-ſepulkralen Beſtimmung nicht das geringſte konventionelle Zugeſtändniſs gemacht, und ſelbſt ein Maler jener Zeit würde kaum auf eigene Hand ſo rückſichtslos realiſtiſch vorzugehen gewagt haben.

442. Andere Grabplatten.

Eine Parallele dieſes Denkmales auf ſpaniſchem Boden wäre die berühmte Meſſingplatte, ebenfalls italieniſcher Arbeit und bei Lebzeiten aufgetragen, des *Perafan de Ribera*, Herzogs von Alcala, der als Vizekönig von Neapel 1572 ſtarb, einſt in der Karthauſe, jetzt in der Univerſitätskirche zu Sevilla aufgeſtellt. Auch er hält ein Schwert in der Hand, in der Rechten den Helm. Aber dieſe Grabplatte iſt zwei Menſchenalter jünger, und wie die im Norden verbreiteten altflandriſchen Tafeln mit eingeſchnittenen Umriſſen und Schraffierungen. Auch dieſe Figur iſt indes in einer nur maleriſch gemilderten Vorderanſicht wiedergegeben, und von ſehr ernſtem, majeſtätiſchem Weſen, ganz in der Auffaſſung der gemalten Bildniſſe jener Zeit. . . .

Den Grabplatten ſeien noch einige wenige Beiſpiele für Gedenktafeln angeſchloſſen (ſiehe auch unter 2: Epitaphien). Zunächſt das wunderliche Denkmal des *Virgil* zu Mantua (Fig. 110), ſowie das auſserordentlich graziöſe *Plinius*-Denk-

mal am Dom zu Como (Fig. 111 [189]), ein Werk des *Tomaſſo Rodani* von Maroggia. Auf der Saalburg erhielt *Theodor Mommſen* für ſeine Verdienſte um die Limesforſchung eine fein gegliederte Gedenktafel, welche eine lateiniſche Widmung von *Hirſchfeld* und ein lebenswahres Medaillonporträt des groſsen Geſchichtsſchreibers vom Bildhauer *Götz* in Berlin zeigt.

In Rouen wurde dem Romandichter *Flaubert* durch den Bildhauer *Chapu* an der Wand des Muſeums ein Denkmal in Form eines Epitaphiums geſchaffen.

Fig. 111.



Plinius-Denkmal am Dom zu Como [189]).

Das Denkmal des Papſtes *Innocenz VIII.* in *St. Peter* zu Rom wurde 1492 durch *Pietro* und *Antonio Pollajuolo* ausgeführt. Die ſitzende Figur des Papſtes hält die Geſchenke, welche ihm *Bajazet II.* machte. Das Denkmal hat die Geſtalt eines durch einen Sarkophag bereicherten Epitaphiums (Fig. 112 [190]).

Das Epitaphium *T'Serclaes* in Brüſſel unter den Arkaden des Hauſes »*De l'Etoile*« iſt ein prächtiges Werk bildneriſcher und archäologiſcher Dekoration. *Julien Dillens*, ſein Urheber, wurde am 8. Juni 1849 in Antwerpen geboren und ſteht mit in der erſten Reihe der modernen belgiſchen Bildnerſchule. Das Epitaphium ordnet ſich in einen Rundbogen ein und zeigt in ſeinem als oberen Abſchluſs dienenden Tympanon eine heraldiſche Ritterfigur, in den beiden das Mittelfeld begrenzenden Pilaſtern Trophäen, im Mittelfeld 3 Kriegs- und Lagerſcenen und auf der unteren Brüſtung die liegende Geſtalt des *T'Serclaes*. Gehänge mit Wappen ſchlieſsen das Epitaph nach unten ab.

Die Ehrentafeln zum Gedächtnis der Bauakademie und der Gewerbeakademie im groſsen Lichthofe der Techniſchen Hochſchule zu Berlin zeigen Fig. 113 u. 114. Es ſind Tafeln, welche aus Anlaſs der 1899 begangenen Hundertjahrfeier der Techniſchen Hochſchule zu Berlin ehemalige Schüler der Bauakademie und der Gewerbeakademie geſtiftet haben, um das Gedächtnis jener beiden Anſtalten dauernd auch in der gröſseren Hochſchule feſtzuhalten, zu der jene verſchmolzen ſind.

Eine Beſchreibung der etwa 3 m hohen Tafeln dürfte ebenſo entbehrlich ſein, wie eine Wiedergabe der Inſchriften. Auch die ſymboliſche Bedeutung des an

189) Fakſ.-Repr. nach: Zeitſchr. f. bild. Kunſt.
190) Fakſ.-Repr. nach: *Builder* 1904, Juli 9.

Fig. 112.



Grabmal *Innocenz VIII.* in der Peterskirche zu Rom.
Bildh.: *Pietro* und *Antonio Pollajuolo.*

den Kartuſchen angebrachten Figurenſchmuckes bedarf wohl keiner näheren Erläuterung. Die in den beiden unteren Feldern enthaltenen Reliefbilder zeigen die Gebäude, welche Bau- und Gewerbeakademie ehemals innehatten.

Ihren Platz haben die Tafeln an der vorderen Fläche der beiden Pfeiler erhalten, welche die Mittelöffnung der Erdgeſchoſsarkade auf der dem Haupteingange gegenüberliegenden Langſeite des groſsen

Fig. 113.



Fig. 114.



Ehrentafeln zum Gedächtnis der Bauakademie und der Gewerbeakademie im groſsen Lichthofe der Techniſchen Hochſchule zu Berlin.

Lichthofes der Hochſchule einſchlieſsen. Es iſt dieſe Stelle die bedeutſamſte, die ihnen im Hauſe zugewieſen werden konnte, zumal ſie hierdurch zu dem vor jener Arkade ſtehenden Standbilde des Stifters der Bau- und Gewerbeakademie, Königs *Friedrich Wilhelm III.*, in unmittelbare Beziehung geſetzt ſind.

Die Modelle zu den Tafeln hat Bildhauer *Otto Leſſing* geliefert. Ihre Uebertragung in Metall iſt durch die Galvanoplaſtiſche Kunſtanſtalt in Geislingen als ein 3 bis 4 mm ſtarker Kupferniederſchlag über der von dem Originalmodell abgenommenen Gipsform bewirkt worden.

1) Grabdenkmäler mit vorwiegend architektoniſchem Charakter.

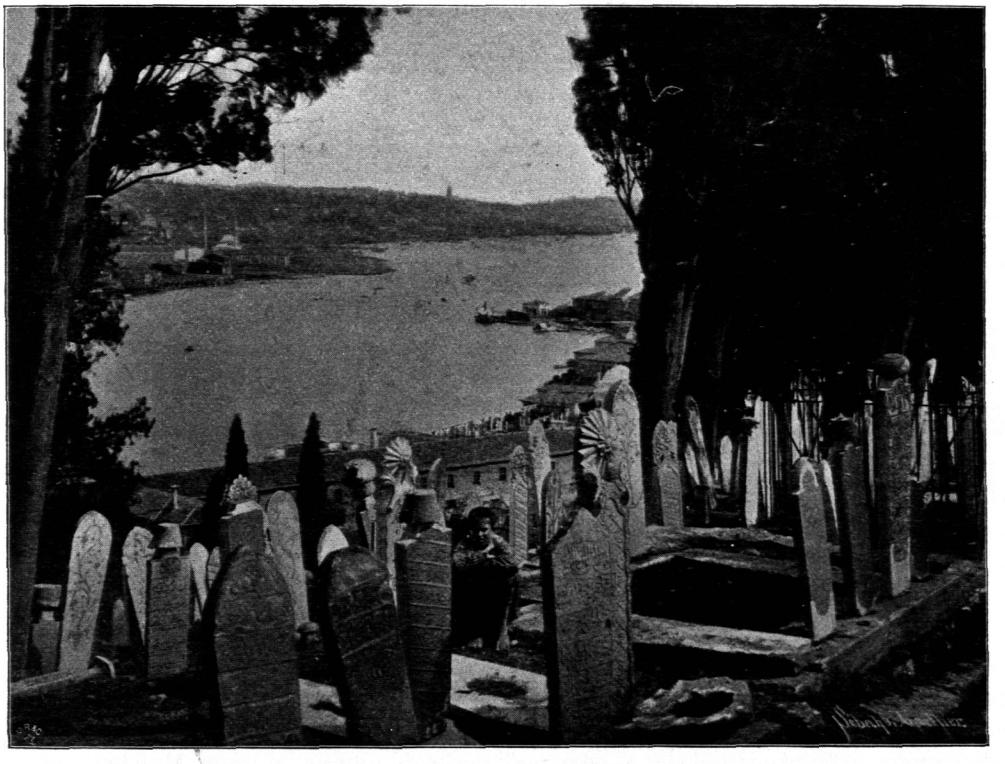
1) Stelen.

443. Stelen im Orient.

Die Stele, der Grabſtein, die rechteckige, ſchmale, aufrecht aufgeſtellte Steinplatte, bisweilen ſich nach oben verbreiternd oder verjüngend und mit einer Bekrönung

geſchmückt, geht bis hoch in das orientaliſche Altertum zurück. Auf der Nordoſtecke des Trümmerhügels Kaſr im Ausgrabungsgebiete von Babylon wurde eine 1,28 m hohe und 0,53 m breite Stele aus Dolerit mit der Darſtellung eines hethitiſchen Gottes gefunden. Auch das ägyptiſche Altertum kennt die Stele als Erinnerungszeichen. Als ſolches und als Grabdenkmal geht ſie bis heute durch den ganzen Orient und iſt bekanntlich auf den jüdiſchen Friedhöfen die typiſche Form des Grabdenkmales. In Fig. 115 iſt ein Teil des Friedhofes in Skutari dargeſtellt, welcher den Gebrauch der orientaliſchen Stele zeigt. Für den Orientalen iſt der Friedhof keine Stätte der Traurigkeit; die Totenſtätten nehmen die ſchönſten landſchaftlichen Punkte ein; ſie

Fig. 115.



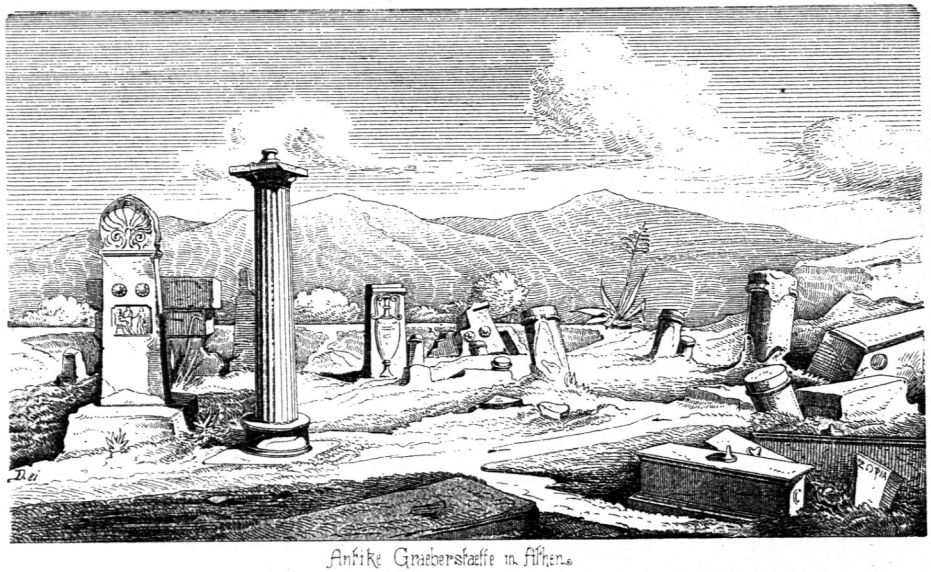
Friedhof zu Skutari.

krönen die Hügel und ſind ſelbſt landſchaftlich bevorzugte Anlagen, Erholungsſtätten für die Lebenden. Das Jenſeits hat für den Orientalen mehr als für den Chriſten die Verheiſsung eines Paradieſes, wo die Freuden der Erde und die Hoffnungen in vollkommenerer Form dem Verſtorbenen winken. Infolgedeſſen zeigen die Grabſteine häufig einladende Poeſien, wie etwa die folgende: »Um die Freude des Lebens noch ſüſser zu machen, bedeckt ſich die Landſchaft in jedem Frühling mit neuem Grün, komm, o Freund, zu dieſer Zeit heraus und betrachte das zarte Grün, welches ſo friſch über meinem Staube hervorſprieſst.«

Der Friedhof von Skutari iſt der gröſste, der am ſchönſten gelegene und der berühmteſte des ganzen osmaniſchen Reiches. Seine Grabmäler, ſelbſt die beſcheidenſten, ſind aus Marmor. Die Grabſtätten der Armen beſtehen nur aus zwei Stelen, die eine

zu Häupten, die andere zu Füſsen des Verſtorbenen. Iſt der letztere wohlhabender, ſo verbindet die beiden Stelen eine wagrechte Platte, welche aber das Grab nicht ganz bedeckt; denn der Tote muſs die Klagen ſeiner Angehörigen und Freunde hören können. Bei den Gräbern der Männer iſt die Kopfſtele durch einen Turban oder einen Fes bekrönt und gewöhnlich rot bemalt. Je gröſser und reicher der Turban, deſto höher der Rang des Verſtorbenen. Iſt der Turban ein wenig zur Seite angebracht, ſo wurde der Tote enthauptet. Die Hinrichtung auf Befehl des Padiſchah galt jedoch nicht für entehrend, ſondern wurde etwa mit folgender Inſchrift den Lebenden mitgeteilt: »Am Abend ſeines Lebens iſt die kaiſerliche Gnade von ihm gewichen«, oder »Eine mächtige Hand hat plötzlich ſeinem irdiſchen Daſein ein Ziel geſetzt und ihn vor den ewigen Richter geſchickt«. Bemerkenswert iſt der Unterſchied zwiſchen den Männer- und den Frauengräbern; das orientaliſche Verhältnis des Weibes zum Manne, welches im Leben herrſcht, wird auch auf das Grab

Fig. 116.



Antike Grabersstaette in Athen.

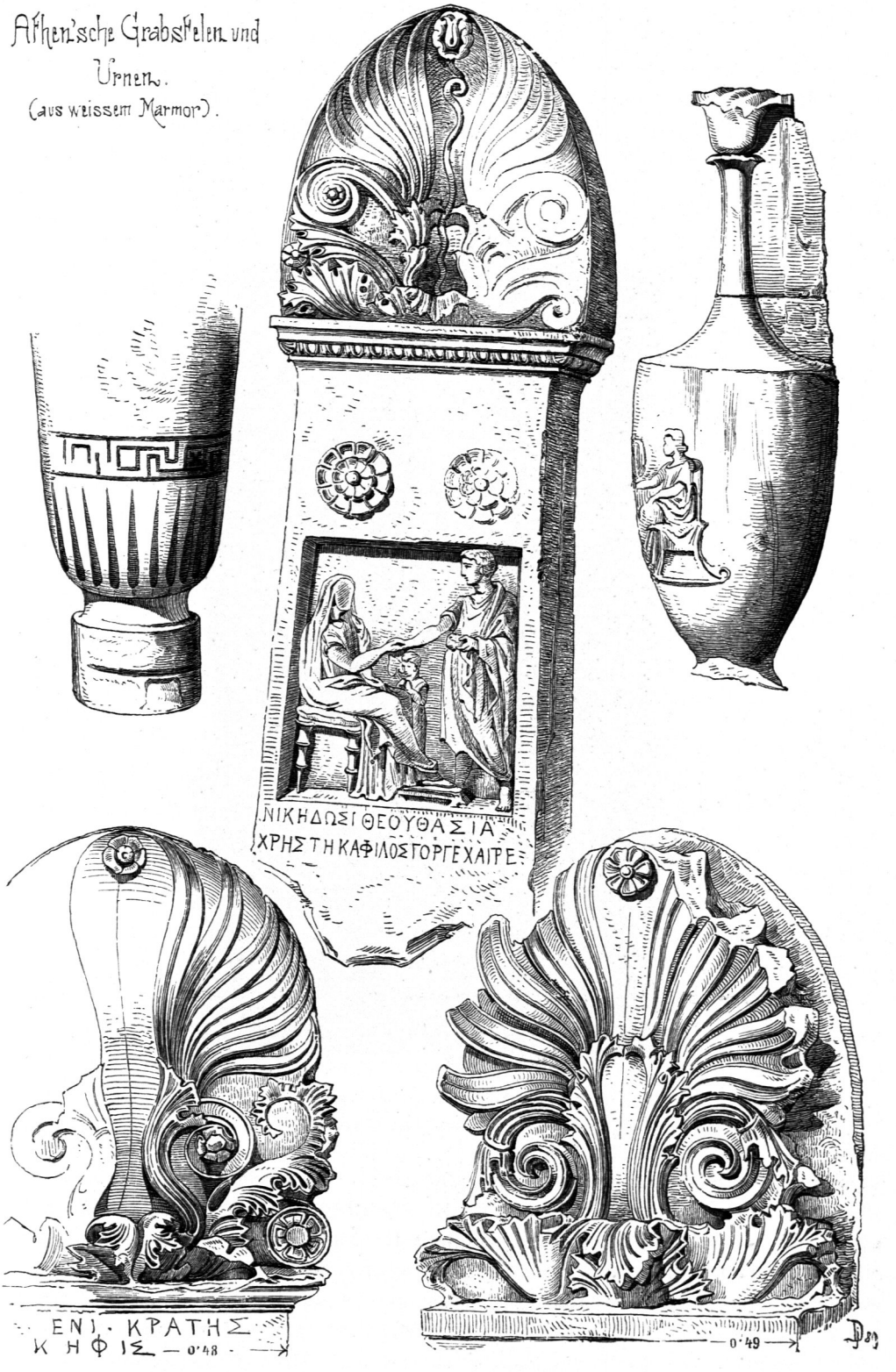
übertragen. Beim weiblichen Grabe endigt die Kopfſtele in eine Muſchel, in eine Blattform oder in eine Art Akroterie; die Fuſsſtele iſt mit gemeiſselten und bemalten Blumen geſchmückt.

444. Griechiſche Stelen.

Eine hohe künſtleriſche Ausbildung erfuhr die Grabſtele im griechiſchen Altertum. Fig. 116 zeigt nach einer Zeichnung *Durm*'s eine antike Gräberſtätte in Athen mit einigen Grabſtelen. Die älteſten noch vorhandenen attiſchen Grabmäler in Stelenform reichen in das VII. Jahrhundert vor Chr. zurück, zeigten aber auf dem Stein lediglich eine gemalte Darſtellung. Erſt ſpäter trat eine flache Erhöhung hinzu, welche der meiſt in voller Lebenskraft dargeſtellten Geſtalt des Geſtorbenen mehr Körperlichkeit verlieh. Im VI. Jahrhundert iſt die Reliefdarſtellung voll entwickelt und nimmt bis zum V. Jahrhundert eine groſse Schönheit der Form an. Die Reliefdarſtellung nimmt dann entweder nur einen Teil der Fläche der Stele ein, die im übrigen mit Roſetten geziert und mit ſehr ſchönen Akroterien bekrönt iſt, wie die Grabſtelen aus weiſsem Marmor aus Athen (Fig. 117 bis 121) zeigen, oder die Darſtellung erſtreckt ſich über die ganze,

Fig. 117 bis 121.

Athen'sche Grabstelen und Urnen.
(aus weissem Marmor).



durch Pilaſter begrenzte und mit einem Giebeldreieck mit Inſchrift bekrönte Stele. Eines der ſchönſten Beiſpiele griechiſcher Grabkunſt zeigt Fig. 122 in einer Grabſtele aus der Sammlung *Sabouroff*, einem feinen Werke lebenswahrer Reliefplaſtik in glücklicher Kompoſition auf dem engen Raume. Die Darſtellung auf dieſer Stele iſt dreifigurig; die Darſtellungen ſind aber ſonſt meiſt zweifigurig und ermöglichen in den dargeſtellten Vorgängen intereſſante Einblicke in das griechiſche Familienleben. Meiſt iſt der

Fig. 122.



Griechiſche Grabſtele des V. Jahrhunderts vor Chr.
aus der Sammlung *Sabouroff*.

Verſtorbene ſitzend dargeſtellt und vor ihm ſteht, ihm die Hand reichend, der überlebende männliche oder weibliche Teil der ehelichen Gemeinſchaft. Bisweilen tritt, wie in der hier abgebildeten Stele, ein weiteres Familienmitglied hinzu. Die Handreichungsſcenen ſind von den einen als Abſchiedsſcenen für den Tod gedeutet worden, während andere dieſe Bedeutung verwerfen und in der Darſtellung keine Beziehung auf den Tod, ſondern lediglich das Verhältnis der Herzlichkeit ausgedrückt wiſſen wollen, welches die Gatten beſeelte. Aber auf der *Sabouroff*'ſchen Stele ſcheint die

Haltung der dritten Figur andeuten zu wollen, daſs es ſich thatſächlich um eine Abſchiedsſcene handelt, während auch Familienſcenen allgemeineren Inhaltes vorkommen. Die Figuren ſind vorwiegend im Profil dargeſtellt und ohne Beziehung zur Aufsenwelt. Der Reliefſtil iſt meiſt vortrefflich.

Im IV. Jahrhundert wird der Stil ſchlechter, die Auffaſſung äuſserlicher. Ein charakteriſtiſches Beiſpiel hierfür iſt die Grabſtele einer Frau aus dem IV. Jahrhundert vor Chr., ein Beiſpiel attiſcher Kunſt aus dem Nationalmuſeum in Athen, welches

Fig. 123.



Griechiſche Grabſtele einer Frau aus dem IV. Jahrhundert vor Chr.
Jetzt im Nationalmuſeum zu Athen.

wir in Fig. 123 darſtellen. Der Rückgang in der Kompoſition und im Stil tritt bei einem Vergleich mit der *Sabouroff*'ſchen Stele ſtark in die Augen. Das Verhältnis der Figuren wird unedel; der Reliefſtil verflacht ſich; die Linienführung iſt weniger ſtreng. In anderen Beiſpielen dieſer Zeit erſcheinen die Figuren von vorn geſehen; ſie blicken den Beſchauer an. Statt der einfachen Handreichung werden nunmehr meiſt Scenen aus dem häuslichen Leben Gegenſtand der Darſtellung, z. B. eine weibliche Figur, die ſich von einer Sklavin die Sandalen anziehen läſst; ein Jüngling, welchem ein Sklave den Staub der Paläſtra abſchabt; ein Kind, das ſeine Mutter um einen Vogel bittet. Eine ähnliche Scene gibt auch die Stele des Nationalmuſeums

in Athen wieder. Dabei entwickelt ſich das Relief immer mehr vom Basrelief zum Hochrelief, bis ſich die Figuren vom Grunde faſt vollrund loszulöſen ſcheinen. Gleichzeitig wird der Aufwand in der Umrahmung gröſser und gröſser, ſo daſs aus der einfachen Stele ohne Raumwirkung eine Art Grabkapelle wurde. Dieſe Entwickelung ſchritt fort, bis *Demetrios Phalereus* (317—307) durch geſetzliche Vorſchriften

Fig. 124.



Grabmal auf dem Friedhof zu Oppenheim [191]).
Arch.: *Paul Wallot.*

dem übertriebenen Luxus in der Ausſtattung der Grabmäler Einhalt gebot und die einfacheren Formen wieder einführte. In makedoniſcher und römiſcher Zeit wurde die Stele niedriger und breiter; an die Stelle des Akroterion oder des flachen Abſchluſſes trat häufiger die Giebelform mit Inſchrift im Tympanon. Ein bemerkenswertes Beiſpiel aus römiſcher Zeit iſt der Grabſtein eines Militärſchuſters [192]).

Die frühchriſtliche Zeit, Mittelalter und Renaiſſance ſetzten den Gebrauch der

191) Fakſ.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunſthdw.
192) Siehe: Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1900.

Stele nicht in dem Umfange fort, wie das Altertum. Nun wurden das Kreuz und der Sarkophag die allgemeine Denkmalform für das Grab, ſoweit nicht die liegende Grab-

Fig. 125.



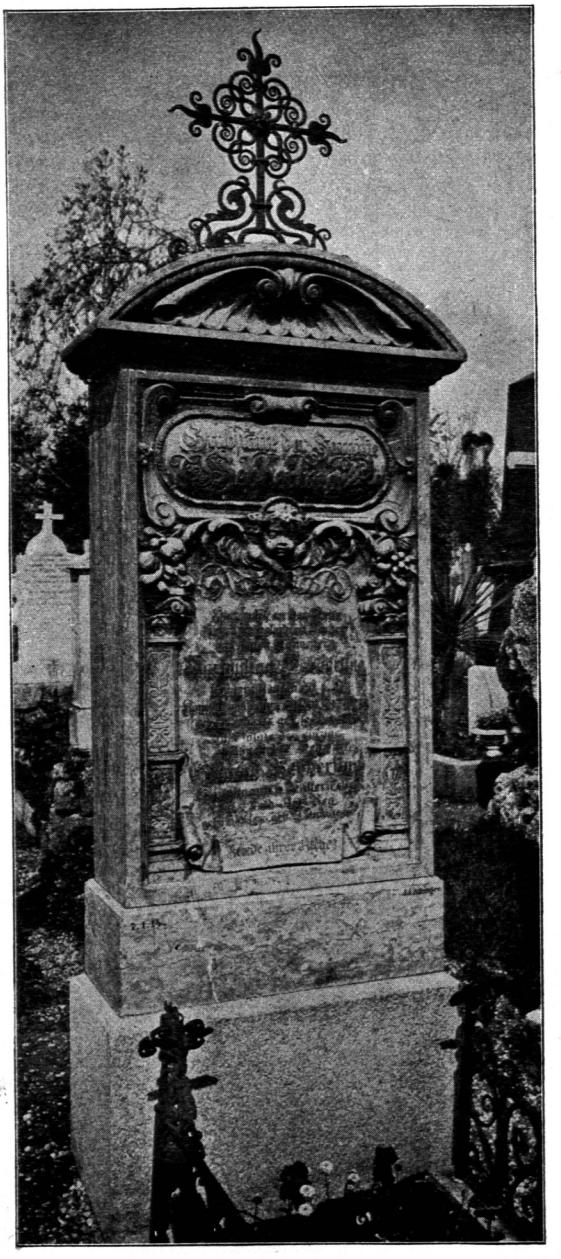
Grabſtein auf dem Friedhof zu Oppenheim.
Arch.: *Paul Wallot.*

platte die Stele erſetzte. Ueber die Verwendung der Stele als Grabdenkmal in einem abgeſchloſſenen Gebiete, auf dem Kirchhof von Prerow, berichtet *F. Schultze* [193]).

[193]) Denkmalpflege, Jahrg. IV (1904), S. 55.

Prerow iſt ein Kirchdorf auf der weſtlich von Rügen gelegenen Halbinſel Darſs. Auf ſeinem Friedhofe finden ſich Denkmäler, welche nicht die übliche Kreuz- oder eine andere Form, ſondern die ſeltenere Stelenform zeigen. Die hölzernen Stelen ſind aus ſtarken Eichenbohlen, die ſteinernen aus Kalkſteinplatten; die Steindenkmäler ſind als die wetterbeſtändigſten die älteſten. Die eichenen Stelen ſind 8 bis 9 cm ſtark und 30 bis 35 cm breit; ſie ſind mannigfach durch Blätter, Vaſen, Blumen u. ſ. w. verziert und waren früher bunt bemalt. Die Farben waren, ſoweit die Reſte noch einen Rückſchluſs zulaſſen, Schwarz für die Schriftflächen, Gold für die Inſchrift, Blau und Rot für die Gliederungen. Die ſteinernen Denkmäler verjüngen ſich nach oben und ſind mit Profilen und Giebeldreiecken bekrönt, oder ſie gehen in gleicher Breite durch und ſind durch Voluten mit Engelsköpfen abgeſchloſſen.

Fig. 126.



Grabmal der Familie *Hebberling* zu München [194]).
Arch.: *Fr. Brochier.*

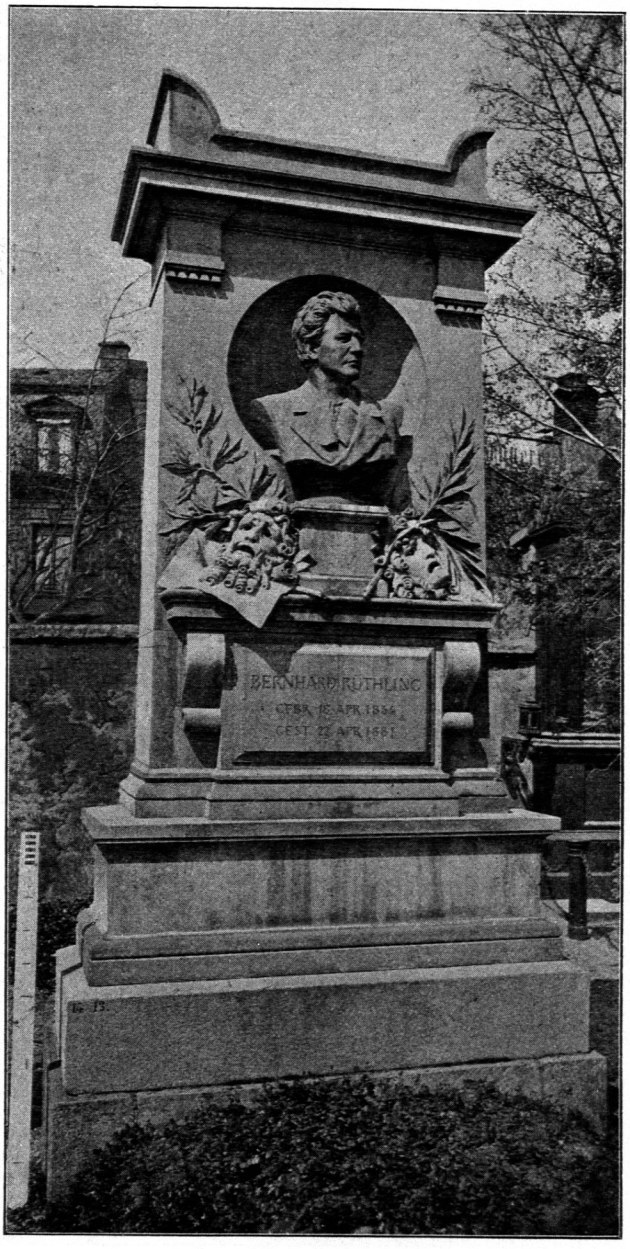
445. Moderne Grabmäler in Stelenform.

Eine zum Teil glückliche Weiterentwickelung hat die Stele im modernen Grabmal gefunden. Zwei der ſchönſten Beiſpiele hat *Paul Wallot* in zwei Grabmälern auf dem Friedhof in Oppenheim (Fig. 124 u. 125) geſchaffen. Es ſind gotiſche Denkmäler von ſchlichter, aber friſcher und eigenartiger Form. In die Renaiſſance überſetzt, hat die Stele in dem Grabmal der Familie *Hebberling* in München, einem Werke *Brochier*'s (Fig. 126[194]), eine künſtleriſche Form gefunden. Häufig wird die Stele durch architektoniſche Gliederungen und eine Büſte bereichert, wie im Grabmal von *Bernhard Rüthling* zu München (Fig. 127[194]), welches der Architekt *Fr. v. Thierſch* entwarf und der Bildhauer *v. Rümann* in ſeinem plaſtiſchen Teil meiſſelte. Moderne Formen zeigt dann die Stele mit Büſte des Grabes von *Emile Zola* auf dem Friedhof von Montmartre in Paris (Fig. 128). In einer durch plaſtiſchen Schmuck bereicherten Form

[194]) Fakſ.-Repr. nach: Albert, a. a. O.

tritt die Stele in zwei Grabdenkmälern auf, die wir in Fig. 129 u. 130 wiedergeben. Das Grabmal des Komponiſten *Karl Millöcker* auf dem Centralfriedhof in Wien, ein Werk des Bildhauers *Joſ. Tuch,* geht gleich dem anderen der beiden Denkmäler, dem

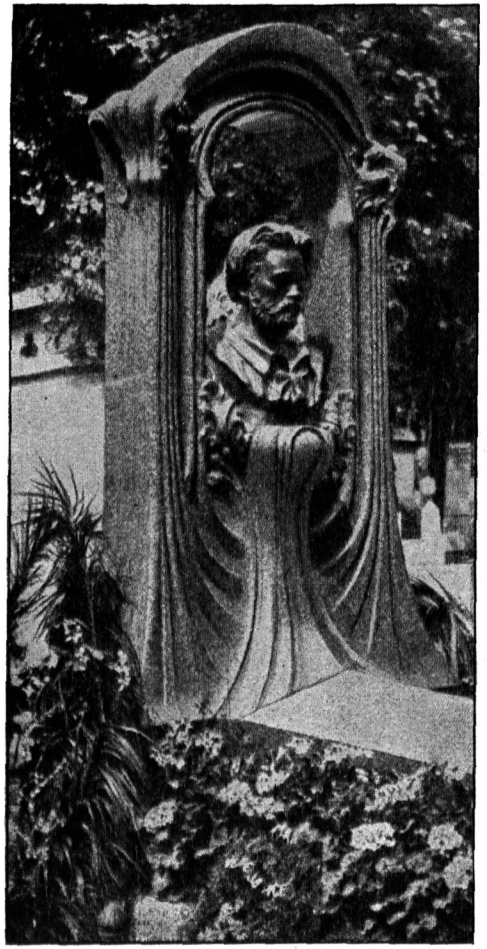
Fig. 127.



Grabmal *Bernhard Rüthling* zu München [194]).
Arch.: *Fr. v. Thierſch*; Bildh.: *W. v. Rümann.*

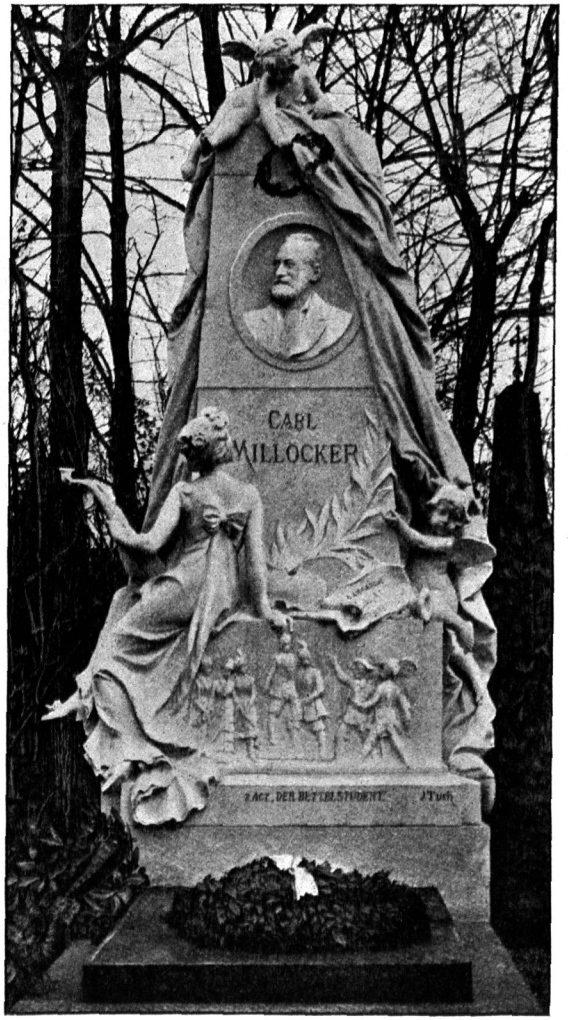
Anzengruber-Denkmal auf dem gleichen Friedhof, von dem Grundſatz aus, durch erläuternden plaſtiſchen Schmuck, welcher den Hauptinhalt des Lebenswerkes des Verſtorbenen verkörpert, die Geſtalt des Toten dem Volke näher zu bringen, das

Fig. 128.



Grabmal *Emile Zola*'s auf dem Friedhof von Montmartre zu Paris.

Fig. 129.



Grabmal für *Karl Millöcker* auf dem Centralfriedhof zu Wien.
Bildh.: *Jos. Tuch.*

Andenken an ihn reger zu halten, als es durch ein weniger ſprechendes Denkmal möglich wäre. Beim Grabdenkmal *Millöcker*'s, des Operetten-Komponiſten, deuten das graziöſe Puttenſpiel, welches das Reliefmedaillon *Millöcker*'s umgibt, ſowie die weibliche Geſtalt am Sockel in treffender Weiſe auf die leichte Muſe hin, deren Inſpi-

Fig. 130.



Grabmal für *Ludwig Anzengruber* auf dem Centralfriedhof zu Wien.
Bildh.: *Hans Scherpe.*

rationen der Komponiſt ſeinen Ruhm verdankt. Der Sockel iſt mit einer Reliefdarſtellung einer Scene aus ſeinem berühmteſten Werke, dem »Bettelſtudent«, geſchmückt.

Eine ernſtere Haltung beobachtet die Grabſtele des 1889 verſtorbenen Dichters *Ludwig Anzengruber* auf dem Centralfriedhof in Wien, die 1893 aufgeſtellt wurde. Sie wurde nach dem preisgekrönten Entwurf des Bildhauers *Hans Scherpe* in Wien

durch das *Anzengruber*-Kuratorium errichtet und iſt unbeſtritten eines der volkstümlichſten und herzbewegendſten unter den Grabdenkmälern der groſsen Wiener Totenſtadt. Es iſt eine mit dem Medaillonbildnis des Dichters geſchmückte einfache Stele (Fig. 130), an der als eine Verkörperung der Volkspoeſie ein trauerndes Bauernmädchen ſchluchzend in die Kniee bricht. In dieſem Werke gab *Scherpe* dem Schmerz um den Verluſt des Dahingegangenen innigen Ausdruck; die Geſtalt wirkt wie ein unberührtes Stück Natur auf den Beſchauer.

Fig. 131.



Grabſtätte der Familie *Liebermann* auf dem Friedhof Schönhauſer Allee zu Berlin.
Arch.: *Griſebach.*

2) Epitaphien.

446. Epitaphien.

Das Epitaphium (griech.: Epitaphion; vergl. auch Art. 441, S. 429) hat urſprünglich nur die Bedeutung einer einfachen Grabſchrift, wurde im Laufe der Entwickelung aber auch auf ein Denkmal angewendet, welches auf Gräbern und in Kirchen das Andenken an einen Verſtorbenen feſthalten ſoll. Dabei ſchreitet dieſe Entwickelung von der einfachſten Steintafel, wie ſie z. B. in Fig. 131 in dem Epitaphium der Familie *Liebermann* auf dem Friedhofe Schönhauſer Allee zu Berlin nach dem Entwurfe *Griſebach*'s als einem Beiſpiel für unzählige andere dargeſtellt iſt, bis zu den reichſten architektoniſchen Kompoſitionen, in welchen ſich die Renaiſſance in Deutſchland und in den Niederlanden nicht genug thun kann, fort. Fig. 132 zeigt im Grabmal der Familie von *Pelſer-Berensberg* auf dem Friedhofe

von Lemiers (Holland), nach dem Entwurf *Schupmann*'s, die Epitaphien bereichert durch einen architektoniſchen Mittelbau. Ein feines Werk iſt das an die griechiſche Stele erinnernde *Avery*-Epitaphium im Columbia-College zu New York, eine graziöſe, an den Plakettenſtil erinnernde Arbeit *Chaplain*'s (Fig. 133). Hier iſt das Medaillonbildnis des Architekten *Henry Ogden Avery* (1852—90) begleitet von einer allegoriſchen Geſtalt der architektoniſchen Kunſt. Aehnliche Züge zeigt das Epitaphium,

Fig. 132.



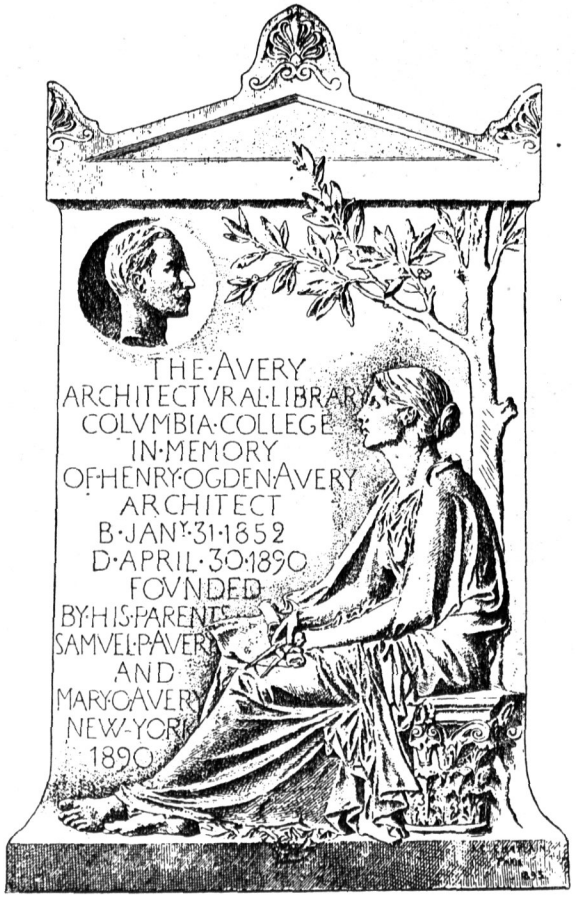
Grabmal der Familie von *Pelſer-Berensberg* auf dem Friedhofe zu Lemiers (Holland [195]).
Arch.: *Schupmann*.

welches im Juni 1904 in Cronberg im Taunus zur Erinnerung an die Kaiſerin *Friedrich* enthüllt worden und deſſen Schöpfer *Adolf v. Hildebrand* iſt (Fig. 134).

Das Denkmal, welches in die Mauer des nach der Straſse zu vorſpringenden Schloſsturmes eingelaſſen iſt, beſteht aus feinem Muſchelkalk und trägt in ſeinem oberen Teil, unter einem Rundbogen, das bronzene Medaillonporträt der verewigten Kaiſerin, umrahmt von einem feinen Reliefornament im Stil der italieniſchen Frührenaiſſance. Der untere Teil des Epitaphiums iſt mit einer Darſtellung der Grablegung Chriſti geziert und ſoll auf den wohlthätigen Sinn und auf das Liebeswerk der Kaiſerin hinweiſen.

[195]) Fakſ.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunſthdw.

Fig. 133.



Avery-Epitaphium im Columbia-College zu New York.
Bildh.: *Chaplain.*

Fig. 134.



Epitaphium zum Andenken an die Kaiserin *Friedrich* zu Cronberg im Taunus.
Bildh.: *Adolf v. Hildebrand.*

447. Werke der niederländiſchen Renaiſſance.

Viel weiter im Aufwand an architektoniſcher Kompoſition als die bisher betrachteten Epitaphien gehen die Werke der deutſchen und der niederländiſchen Renaiſſance und Barockkunſt. Verhältnismäſsig einfach noch und von feiner Gliederung ſind einige Werke der Frühzeit, z. B. das Epitaphium des 1546 geſtorbenen *Jooſt Sasbout* in der St. Euſebiuskirche zu Arnheim (Fig. 135 [196]), des ſchönſten der drei Epitaphien Geldernſcher Räte *(Jooſt Sasbout, Elbertus Leoninus* und *Martyn Goris)*,

Fig. 135.



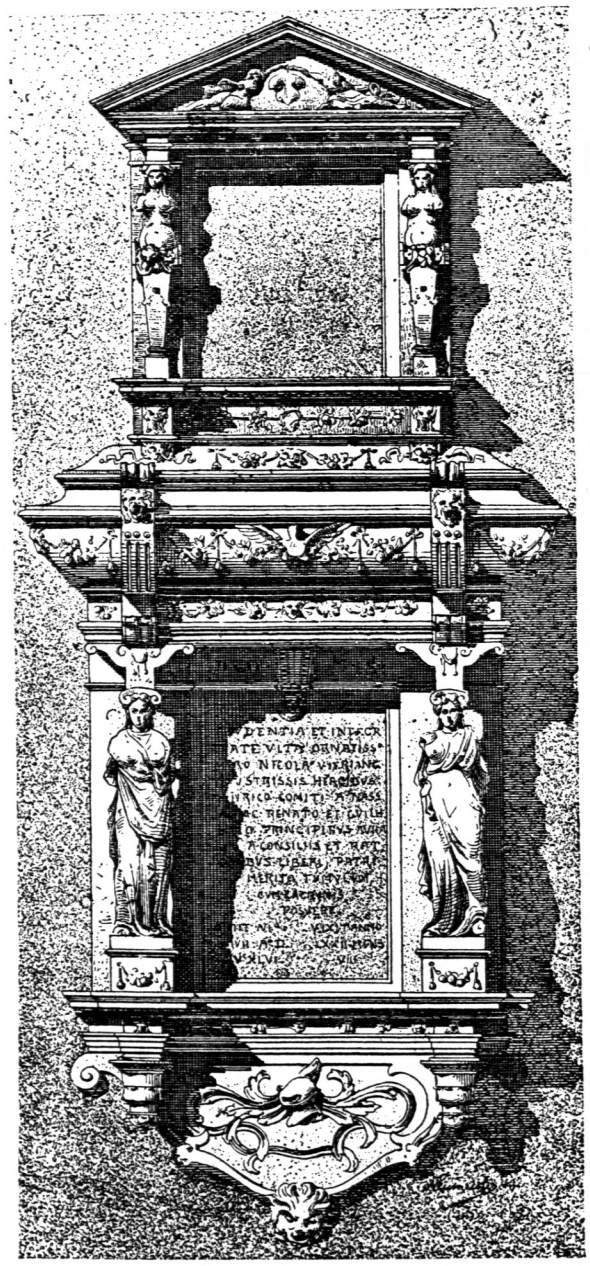
Epitaphium des *Jooſt Sasbout* in der St. Euſebius-Kirche zu Arnheim [196]).

welche den Chor der Kirche ſchmücken. Ein gleich feines Werk iſt das Epitaphium des *Nikolaas Vierling* († 1546) in der Grabkapelle *Engelbert II.* in der Liebfrauenkirche zu Breda, dem Pantheon des holländiſchen Adels (Fig. 136 [196]). Hier iſt aus Hermenkaryatiden, aus ganzen Tragfiguren und aus einer ſtrengen architektoniſchen Gliederung ein auſserordentlich vornehmes Werk holländiſcher Grabkunſt geſchaffen. Die holländiſchen Kirchen bergen noch ſehr zahlreiche Werke dieſer Art; je mehr

[196]) Fakſ.-Repr. nach: GALLAND, G. Geſchichte der holländiſchen Baukunſt und Bildnerei etc. Frankfurt a. M. 1890.

aber die Entwickelung der Barockzeit zuſchritt, je mehr die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts dem XVIII. Jahrhundert entgegeneilte, um ſo mehr nahm auch die Strenge der Kompoſition zu Gunſten freierer dekorativer Anordnung ab, und um ſo mehr ging die architektoniſche Gliederung in die plaſtiſche Dekoration auf. Die Oudekerk in Amſterdam enthält eine groſse Reihe ſolcher Epitaphien. Einfach noch und in verhältnismäſsig ſtrengen Formen der Spätrenaiſſance gehalten ſind die Epitaphien des *Jakob van Heemskerk* († 1607) und des *Cornelis Janszoons* († 1633), die *H. de Keyzer* und *Jakob van Kampen* zugeſchrieben werden. Dagegen zeigen die Epitaphien der Admirale *Abraham van der Hulſt* von *Artis de With* (1666), *Willem van der Zaan* († 1669) und *Iſaak Sweers* († 1673) von *Rombout Verhulſt* alle Zeichen dekorativer Aeuſserlichkeit. »Das um eine Inſchrift oder ein Seetreffen-Relief gruppierte kräftige Rahmenwerk dieſer Denkmäler wirkt bei *de With* überladen, ſchwunglos, der Ausdruck der Figuren, namentlich des ſchlummernd dargeſtellten Seehelden, unbedeutend, während *Verhulſt*'s weit überlegener Künſtlergeiſt ſeinen von Trophäen, Emblemen und dergl. erfüllten geſchmackvollen plaſtiſchen Kompoſitionen Schwung der Formen und zugleich Beſeelung zu verleihen vermochte.« (*Galland.*) Immerhin wurde das äuſserliche dekorative Element zum herrſchenden, und es verſchwand die architektoniſche Strenge der Kompoſition.

Fig. 136.



Epitaphium des *Nikolaas Vierling* in der Liebfrauenkirche zu Breda [196]).

448. Werke der deutſchen Renaiſſance.

Dieſe ſchwand auch mehr und mehr aus den Werken der deutſchen Spätrenaiſſance. Den Einfluſs, den in den Niederlanden *Vredeman de Vries* hatte, übte in Deutſchland *Wendel Ditterlin* aus, und unter dieſem Einfluſs entſtanden Werke von

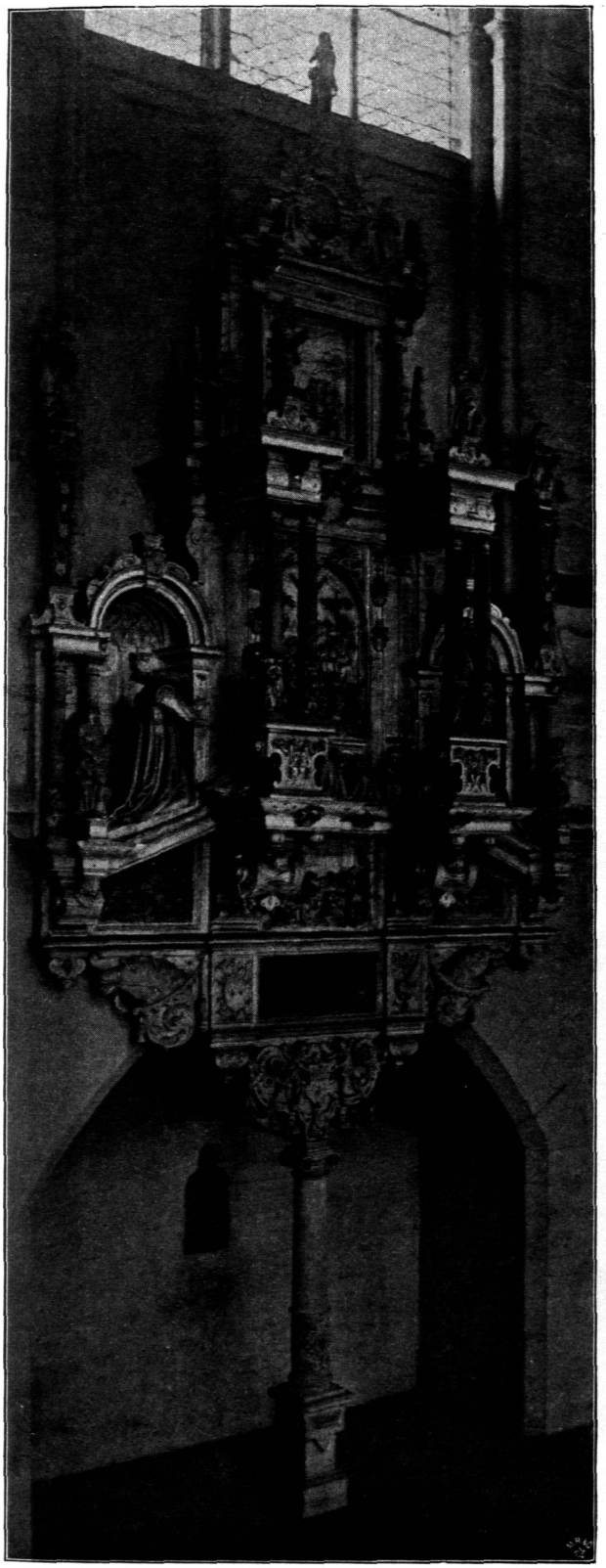


Fig. 137.

v. Arnſtedt'ſches Epitaphium im Dom zu Magdeburg [197]).

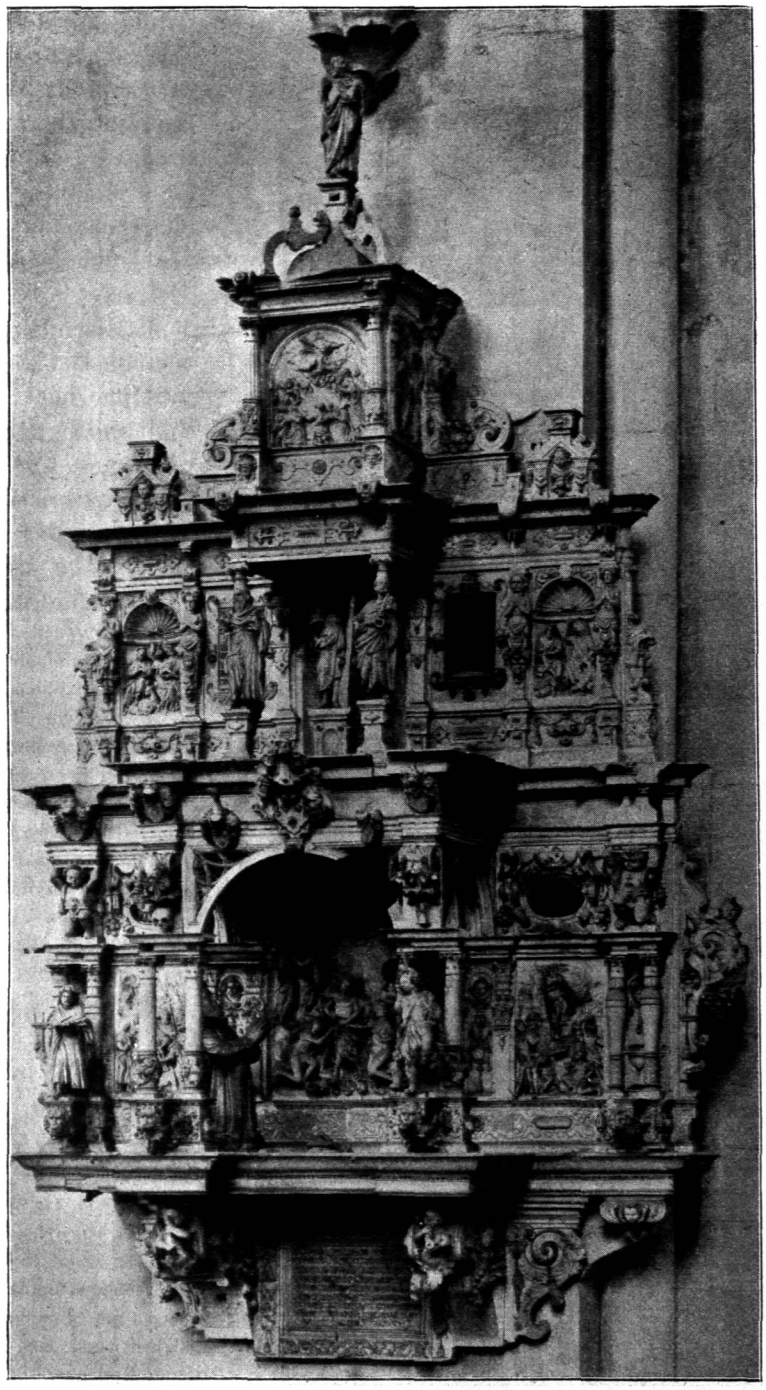
einer Ungebundenheit in der Bemeſſung des Formenreichtumes, die eine Steigerung nicht mehr zuließ. Das ſchöne Wandepitaph des *Matthias Corvinus* in Bautzen gehört noch zu den ſtrengeren dieſer Werke; die Epitaphien des Magdeburger Domes aber zeigen den Höhepunkt dieſer Entwickelung. Sie zählen zu dem Reichſten, was die deutſche Denkmalplaſtik aufzuweiſen hat. Zwei dieſer Epitaphien geben wir in Fig. 137 u. 138 [197]) wieder: das *v. Arnſtedt*'ſche Denkmal und das Epitaphium des *Ludwig v. Lochow*.

Vom Steinmetzmeiſter *Sebaſtian Ertle* iſt um etwa 1610 das früher fälſchlich als *Bredow*ſches Epitaphium bezeichnete *v. Arnſtedt*'ſche Epitaphium im Dom zu Magdeburg in Alabaſter angefertigt worden. Es iſt dem am 22. Februar 1608 verſtorbenen Domherrn *Friedrich v. Arnſtedt* gewidmet. Ueber dem die Kreuzigung Chriſti darſtellenden Hauptbilde iſt oben die Grablegung und unten die Auferweckung des *Lazarus* abgebildet. Die Inſchrift iſt dem Denkmal erſt ſpäter hinzugefügt.

Das im Jahre 1616 gleichfalls von *Sebaſtian Ertle* und wieder aus Alabaſter angefertigte Epitaphium *Ludwig v. Lochow*'s im Dom zu Magdeburg iſt das Denkmal des am 11. September 1616 im Alter von 70 Jahren geſtorbenen Domdechanten dieſes Namens. Das Denkmal enthält eine Bronzeplatte mit Familienwappen und Inſchrift und eine 3 Bilder zeigende Bildhauerarbeit des *Sebaſtian Ertle*, deſſen Zeichen früher am Denkmal vorhanden war.

197) Nach: Magdeburger Baudenkmäler.

Fig. 138.



Epitaphium *Ludwig v. Lochow*'s im Dom zu Magdeburg [197]).

3) Sarkophage.

449. Sarkophage.

Die Bezeichnung »Sarkophag« iſt griechiſchen Urſprunges; ſie bedeutet: »Fleiſch verzehrend« und wurde urſprünglich einer Steinart beigelegt, welche bei Aſſos, der lesbiſchen Kolonie in der Troas (Myſien) über dem Buſen von Edremid, gebrochen wurde. Es handelt ſich um eine Art Alaunſchiefer, um den Alumen ſchiſti *Linné*'s, der ſich ſpalten ließ und aus welchem man Särge anfertigte, weil man den Glauben hatte, der in einen ſolchen Sarg gelegte Leichnam werde in 40 Tagen ſo verzehrt, daſs nur noch die Zähne übrig bleiben. Wo man nicht die Särge ſelbſt aus dem Stein herſtellte, kleidete man ſie im Inneren mit Platten dieſes Steines aus, um die Verweſung zu beſchleunigen. Von dieſen Särgen wurde dann der Name im Laufe der Zeit auf die Steinſärge überhaupt übertragen.

450. Aegyptiſche Sarkophage.

Die früheſten uns bekannten Sarkophage ſind die ägyptiſchen. In einer Ecke der unterirdiſchen Totenkammer des Grabes des Alten Reiches ſtand der Sarkophag, meiſt aus feinkörnigem Kalkſtein, ſelten aus Roſengranit, noch ſeltener aus einem ſchwarzen, opaken, baſaltartigen Geſtein. Die Form iſt rechteckig; der Deckel iſt in der Mitte abgerundet, an den Enden vierkantig gelaſſen. Die Sarkophage weiſen oft eine Verzierung der Auſsenſeiten auf, die an architektoniſche Strukturen erinnert. Nicht alle Sarkophage haben Inſchriften; die Sarkophage von Sakkara beſitzen keine, wohl aber der Sarkophag des *Chufuanch* im Muſeum von Bulak; er iſt 1,33 m hoch, aus Roſengranit, reicht in die Zeit der IV. Dynaſtie hinauf und beſitzt einen Schmuck aus lotrechten und Längsverbänden, von Füllungen u. ſ. w., die der Holztechnik entlehnt ſind, dazwiſchen Lotosblätter und andere Verzierungen.

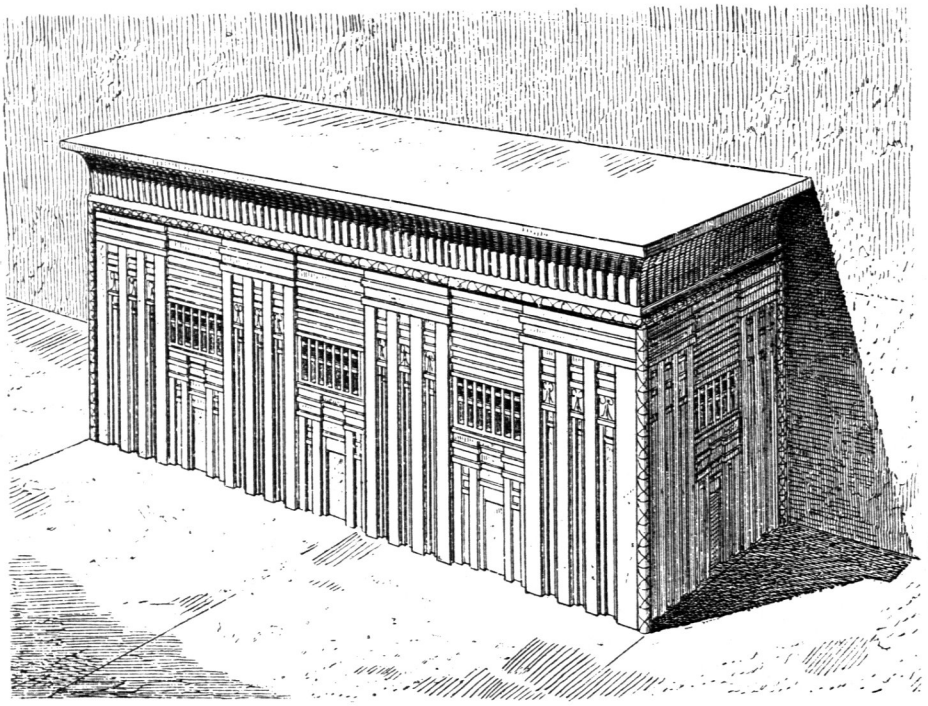
Noch augenſcheinlicher verfolgt in der Dekoration die architektoniſche Struktur des Holzes der Sarkophag des *Mycerinus* (Fig. 139[198]), der 1837 von *Vyſe* entdeckt wurde und bei der Ueberführung nach England an der ſpaniſchen Küſte unterging. Von *Perring* iſt eine Zeichnung des Sarkophags erhalten, nach welcher derſelbe durch der Holztechnik entlehnte Verbände an der Vorderfläche in 4 Stützfelder und 3 Füllungsfelder, an den Seiten in 2 Stützfelder und 1 Füllungsfeld geteilt war; durch Rahmen- und Stabwerk haben die einzelnen Felder eine ins Kleine gehende Unterteilung erhalten; der Deckel beſtand aus der ägyptiſchen Hohlkehle; das Material war Baſalt. Neben dieſen Sarkophagformen kommen namentlich auch jene vor, welche in hartem Geſtein die Mumienſärge, welche, aus Holz, das bemalte typiſche Bild des Verſtorbenen zeigen, nachahmen; ſo ein Sarkophag eines königlichen Schreibers der XIX. Dynaſtie im Louvre (Fig. 140[199]). Sarkophage dieſer Art konnten ſich nur die wohlhabenden Aegypter gönnen, da das harte, polierte Geſtein eine groſse techniſche Gewandtheit und eine lange Arbeitsdauer vorausſetzte.

451. Griechiſche Sarkophage.

In Griechenland waren Steinſarkophage in älteſter Zeit nicht üblich. Die Leichen wurden entweder in Behälter aus Ziegeln oder Thonplatten gebettet, oder ſie wurden, wie Grabfunde aus der Krim andeuten, in hölzernen Särgen beigeſetzt, wenn zur Beſtattung gemauerte Behälter gewählt wurden.

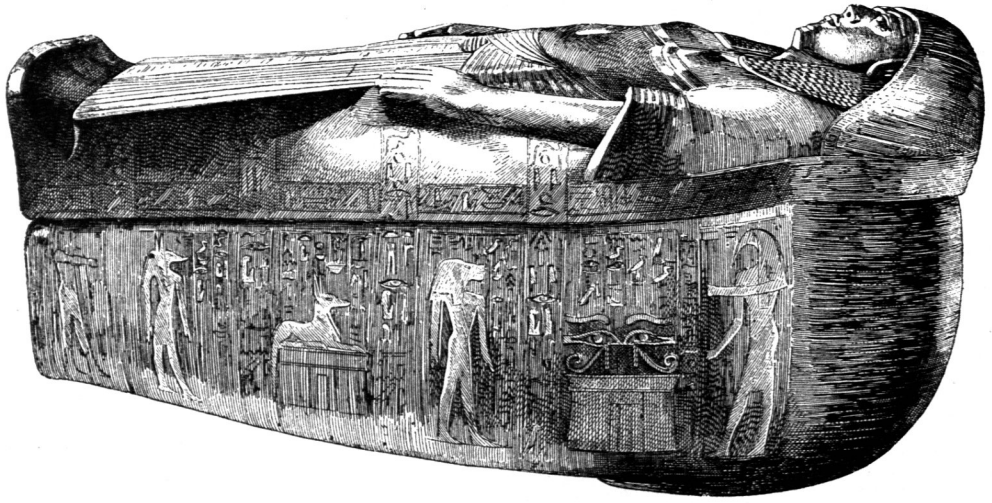
Der ſarkophagartige Behälter für die Leiche eines Verſtorbenen nahm bei den Griechen erſt dann eine Denkmalbedeutung an, als er, zunächſt noch aus Thon gebildet, mit Malereien verſehen wurde. Hierher ſind insbeſondere die Thonſarkophage aus Klazomenai zu rechnen, von welchen die Kgl. Muſeen in Berlin ein Beiſpiel beſitzen. Die Thonſarkophage hielten ſich bis gegen Ausgang des IV. Jahrhunderts vor Chr.; zu dieſer Zeit traten neben ihnen ſchon Marmorſarkophage auf, als einer

Fig. 139.



Mycerinus-Sarkophag [198]).

Fig. 140.



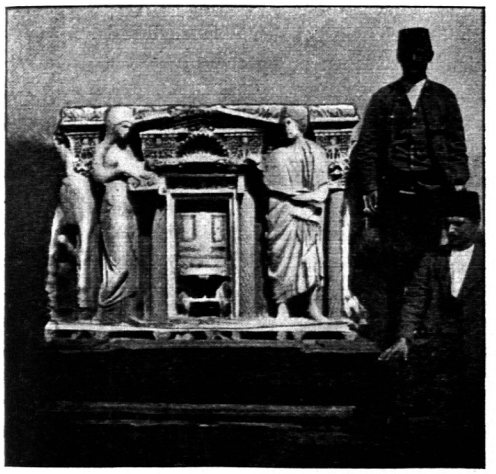
Sarkophag eines königlichen Schreibers der XIX. Dynaſtie im Louvre zu Paris [199]).

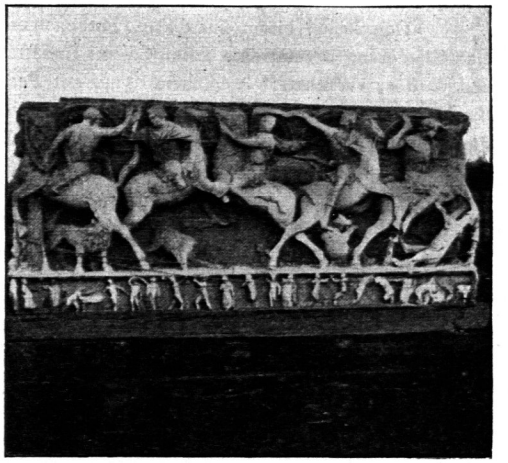
[198]) Fakſ.-Repr. nach: PERROT & CHIPIEZ, Aegypten.
[199]) Fakſ.-Repr. nach ebendaſ.

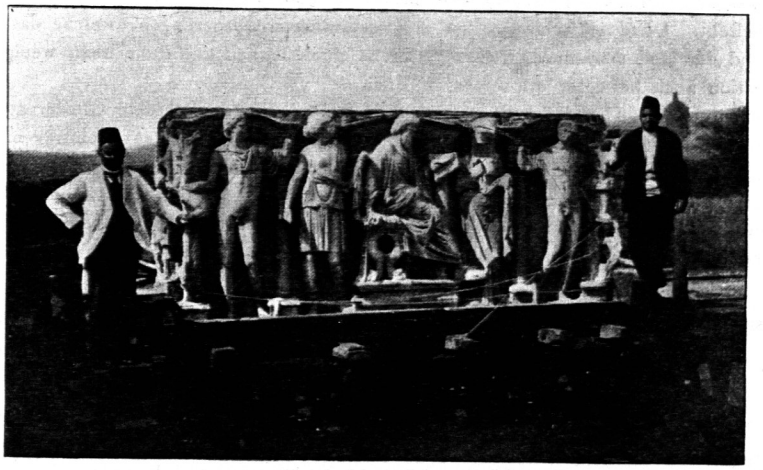
der älteſten und ſchönſten der Amazonenſarkophag in Wien. Er wird aber übertroffen durch die ſog. makedoniſchen Königsſarkophage aus helleniſtiſcher Zeit aus der Nekropole von Sidon.

»Einige derſelben ſind vom höchſten Kunſtwert. Von geradezu ergreifender Schönheit, von hohem Ernſt bei wunderbarer Erfindung und Ausführung iſt ein Sarkophag mit klagenden Frauen, der übrigens keine Spur von Bemalung trägt. Die Ecken desſelben, in denen die vier Wandungen des Unterteiles zu-

Fig. 141 bis 143.







Vom Sarkophag des *Antipater* (?) im Kaiſerlichen Muſeum zu Konſtantinopel.

ſammenlaufen, ſind durch joniſche Anten ausgezeichnet, zwiſchen welchen an den Langſeiten 5, an den Schmalſeiten 2 joniſche Halbſäulen ſtehen, undzwar von der ſorgfältigſten Ausführung. . . . Zwiſchen die Säulen ſtellen ſich, wenig über den Grund der Wände vortretend, bis zu einem Drittel der Säulenhöhe geführte, glatte Schranken, vor denen ($2 \times 6 + 2 \times 3 =$) 18 weibliche Gewandfiguren zwiſchen den Säulen errichtet ſind. Keine Stellung, keine Gebärde wiederholt ſich; in jeder Figur ein anderes intereſſantes Motiv. Mit herabwallendem Schleier, geſenktem Haupte, mit verſchlungenen Händen, den tiefſten Ausdruck der Wehmut und des Schmerzes im Antlitz, ſteht eine Figur da — das Vorbild einer Mater doloroſa der Renaiſſancekunſt. Man glaubt vor einem Werke der italieniſchen Frührenaiſſance zu ſtehen, ſo ſtreng, ſo keuſch und religiös iſt das Figürchen empfunden. Bei zwei anderen weiſsen Marmorſarkophagen,

die kein Bildwerk auf den Wandflächen zeigen, iſt die antike Dachdeckung mit bewunderungswürdiger Richtigkeit nachgeahmt. . . . Bei anderen iſt im Giebelfeld des Daches ein Reiter mit ſteigendem Pferde, oder es ſind Blätter- und Blütenverzierungen mit runden, gewundenen, gerieften Ranken, wie an der Sima des Leonidaion in Olympia oder an der Sima der Tholos in Epidauros, angebracht. Ueberall die Anmut und Schönheit der griechiſchen Formen bei hoher Vollendung der Ausführung. Der reichſte unter den Sarkophagen gehört der Gattung an, bei der die äuſseren Wandungen mit Figuren, Reliefs, Kampfes- oder Jagdſcenen geſchmückt sind, wie dies der ſchon genannte Amazonenſarkophag in Wien aufweiſt.«

Was uns aber den ſidoniſchen beſonders hoch über alle bekannten ſtellt, das iſt ſein architektoniſcher Aufbau, der edler und charakteriſtiſcher nicht gedacht werden kann.

»Den Sockel bildet eine glatte Plinthe, über der ſich ähnlich wie bei den Wänden des Erechtheions eine Gliederung berumzieht, beſtehend aus Rundſtab, Einziehung zwiſchen 2 Plättchen, kleinerem Rundſtab und darüber verkehrtem lesbiſchem Kyma mit Perlſtab, Plättchen und Ablauf. Die Gliederungen ſind mit Flechtwerk, Herzlaub und Perlen auf das reichſte geziert und bilden eine prächtige Baſis für die mit Figuren geſchmückten Wände. Die 52 cm hohen Figuren ſind hoch erhaben gearbeitet, ſo daſs Füſse und Arme bei einzelnen vollſtändig frei aus dem Grunde herausragen. Die Kompoſition der Vorderwand erinnert in vielem an das berühmte Moſaikbild der *Alexander*-Schlacht in Neapel. Links vom Beſchauer ſtürmt, hoch zu Roſs, *Alexander* mit fliegendem Mantel und eingelegter Lanze auf die in Verwirrung geratenen Perſer ein, während auf der rechten Seite ein makedoniſcher General *(Perdikkas?)* mit Sturmhaube auf dem Haupte und fliegendem Mantel, aber in weniger bewegter Haltung in das Kampfgewühl ſprengt. . . . Wunderbar bewegt iſt der Entwurf, wunderbar das Einzelne ausgeführt; Schmerz, Zorn, Todeszucken iſt merkwürdig in den Geſichtern ausgeſprochen; die Körper der Fuſskämpfer . . . ſind vortrefflich modelliert. Die hoch ſich aufbäumenden Roſſe ſind von einer Wahrheit und Lebendigkeit, die an einen Meiſter wie Lionardo erinnern. Der Kampf ſetzt ſich auf der einen Schmalſeite in der gleichen packenden Weiſe fort; die andere Lang- und Schmalſeite ſind mit ebenſo ſchönen als lebendig geordneten Jagdſcenen in gleich vollendeter Ausführung geſchmückt.

Den Figurenfries ſchlieſst ein Geſims ab, das aus einer ſtärkeren Hängeplatte, deren Vorderfläche mit erhaben ausgeführtem Mäanderſchema geſchmückt iſt und aus einem mit Blättern gezierten Echinos mit Perlſtab beſteht. Dieſe einfachen, edlen architektoniſchen Gliederungen, welche das wilde Gewoge des Kampfes und der Jagd umrahmen, tragen in ihrer Geſchloſſenheit und Ruhe nicht wenig dazu bei, die Figurenkompoſition noch bewegter erſcheinen zu laſſen.

Auf dieſem Unterbau erhebt ſich der mächtige Deckel, deſſen lotrechte Gliederungen ſich genau an die des Abſchluſsgeſimſes des Sarges anſchlieſsen und aus einem niedrigen Architrav mit Karnies und gezogener Hohlkehle, einem mit Weinranken (Trauben und Rebblättern) gezierten Frieſe darüber und einem joniſchen Zahnſchnittgeiſon mit Sima beſtehen. Die letztere iſt abwechſelnd mit Widderköpfchen und weiblichen Köpfchen mit ſtrahlenartig geordnetem Haar beſetzt. An den Giebelecken ſind 4 liegende Löwen angebracht, während die Giebelfelder kämpfende Figürchen ſchmücken.« (*Durm*[200]).

Bald nach der Aufdeckung der Nekropole von Sidon tauchte die Vermutung auf, daſs man es hier mit der Gruft *Alexander des Groſsen* zu thun habe. Dieſer Vermutung ſteht indes eine ältere litterariſche Angabe entgegen, nach welcher *Alexander* in Alexandria beigeſetzt ſein ſoll. Der vermeintliche Sarkophag *Alexander des Groſsen* wurde 1878 bei einem Hausbau in Sidon gefunden. Er kam dann in das Muſeum zu Konſtantinopel. Der Marmor beſitzt kleine Löcher, in welchen goldene Gürtel und Waffen, die geſtohlen wurden, befeſtigt waren.

Zu dieſer ſchönen Gruppe von Sarkophagen zählt auch der beim Dorfe Arbali bei Konia in Kleinaſien gefundene Steinſarg von vorzüglicher Erhaltung (Fig. 141 bis 143). Es geht von ihm die Vermutung aus, daſs er von einem Grabe des *Antipater* (*Antipatros* † 319 vor Chr.) ſtammt, dem makedoniſchen Feldherrn, der von *Alexander dem Groſsen* bei ſeinem Aufbruch nach Aſien als Reichsverweſer in

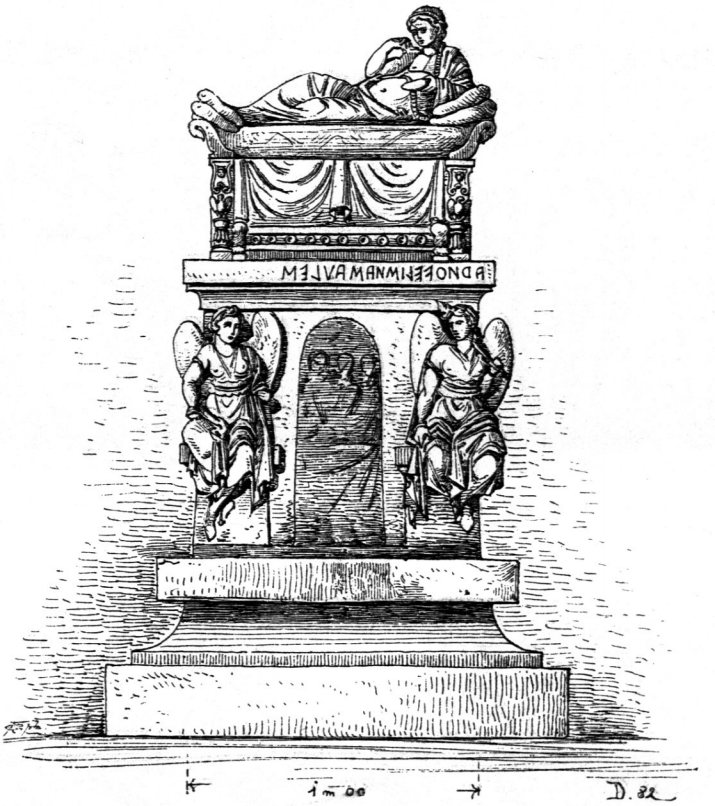
---

200) Zur Literatur iſt nachzutragen:
Durm, J. Die makedoniſchen Königsſarkophage. Centralbl. d. Bauverw. 1890, S. 239.
Revue archéologique, Neue Serie, Bd. 10 u. 11.
American journal of archeology 1887, S. 97.
Robert, C. Die antiken Sarkophagreliefs etc. Berlin 1890. Bd. II.

Makedonien beſtellt wurde und nach *Alexander*'s Tode mit *Krateros* die gemeinſchaftliche Regierung der europäiſchen Länder des makedoniſchen Reiches übernahm. Einige Jahre vor ſeinem Tode wurde er Reichsverweſer. Der Sarkophag wurde zuſammen mit demjenigen *Alexander*'s im Kaiſerlichen Muſeum in Konſtantinopel aufgeſtellt.

Von ihm ſind drei Seiten erhalten; nach ihnen gehört er zu den ſchönſten Reſten der helleniſtiſchen Zeit. Die drei Seiten haben eine in Gröſse und Anordnung der Figuren durchaus verſchiedene Kompoſition. Eine weitgehende Uebereinſtimmung zeigen eine Kurz- und eine Langſeite ſowohl in der architektoniſchen Gliederung, vor welcher die Figuren in ruhiger Haltung und ſchöner Bewegung des Gewandes aufgeſtellt ſind, wie in dieſen ſelbſt. Völlig abweichend dagegen iſt die dritte Seite, die vor einem

Fig. 144.

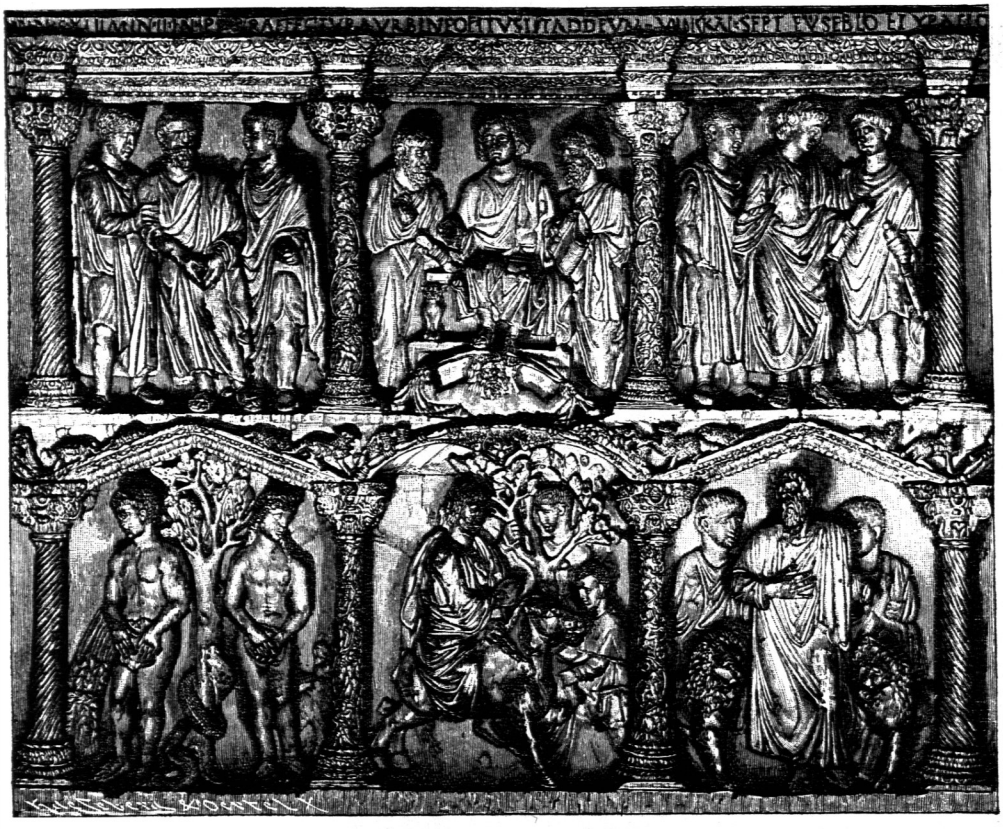


Denkmal aus dem Grabe der *Velimna*'s *(Volumnius)* bei Perugia.

Bogenfries eine lebhaft bewegte, in der Bewegung nicht ſchöne Reitergruppe über einem aus zierlichen Figürchen beſtehenden Fuſsfrieſe darſtellt. Obwohl die thatſächlichen Verhältniſſe dagegen zu ſprechen ſcheinen, ſo kann ich doch die Seite mit dem Reiterkampf nicht als zu dieſem Sarkophag gehörig betrachten; denn ſowohl die Kompoſition wie die ſtiliſtiſchen Eigenſchaften ſind zu verſchieden, als daſs ſie in dieſer Verſchiedenheit am gleichen Werke vorkommen könnten.

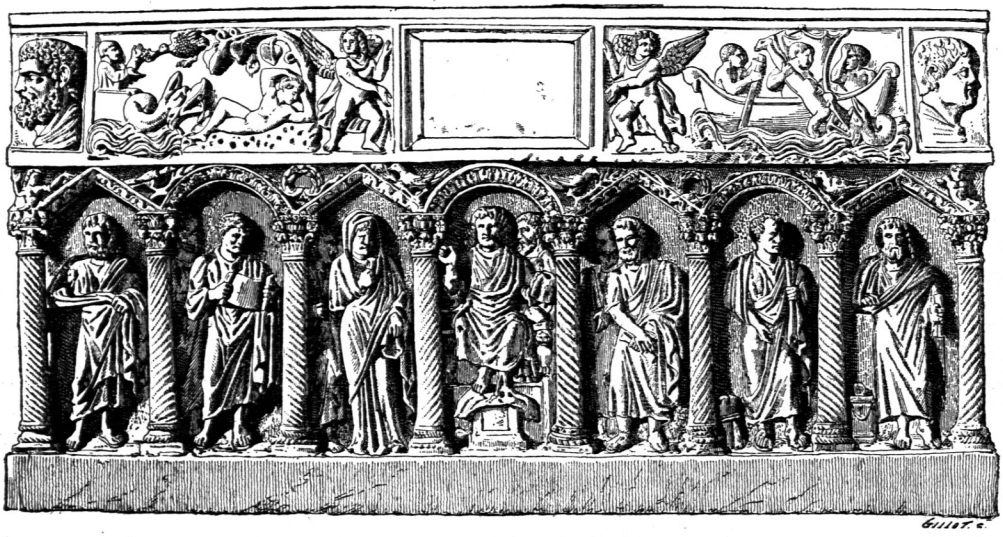
Dieſe Sarkophage mit monumentaler Bedeutung kamen in Griechenland erſt in der Alexandriniſchen Zeit auf. Griechiſche Kunſt verpflanzte dann die Sitte ihrer Aufſtellung vom Mutterlande nach Kleinaſien, Syrien, Phönizien und beeinflufste damit namentlich auch Rom. Vermutlich war das Verbot der Aufſtellung reicher Grabdenkmäler auf dem Grabe, welches durch *Demetrios* erlaſſen wurde, mit eine Veranlaſſung, im Inneren von Grabkammern reiche Sarkophage aufzuſtellen.

Fig. 145.



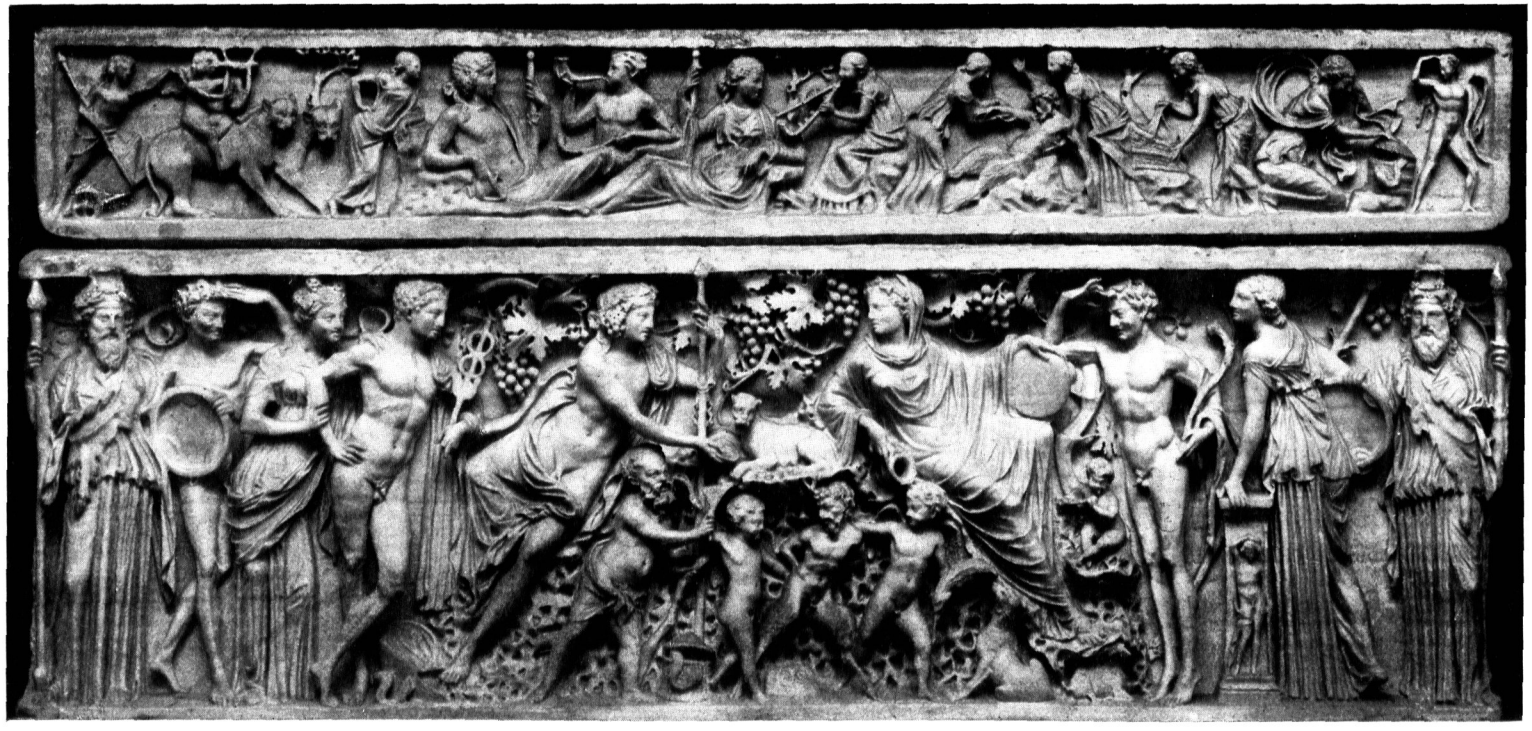
Vom Sarkophag des *Junius Baſſus* in der Peterskirche zu Rom [201]).

Fig. 146.



Sarkophag aus Perugia [202]).

201) Fakſ.-Repr. nach: SPRINGER, A. Handbuch der Kunſtgeſchichte. 7. Aufl. Von A. Michaelis. Leipzig 1903.
202) Fakſ.-Repr. nach: KRAUS, F. X. Geſchichte der chriſtlichen Kunſt. Freiburg 1900.

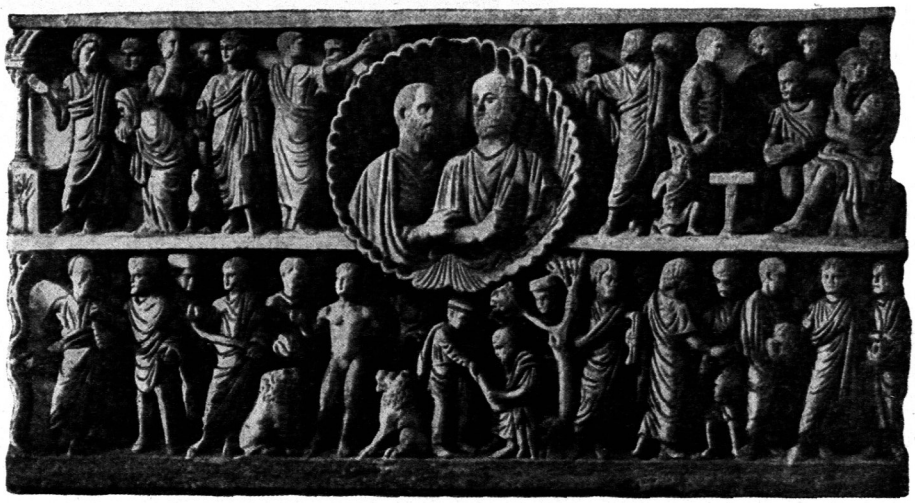


Dionyſos-Sarkophag im Ny-Karlsberg-Muſeum bei Kopenhagen.

Die Römer konnten ſich nicht auf Ueberlieferungen im eigenen Lande ſtützen. In Etrurien waren an Stelle der Sarkophage die Aſchenkiſten getreten, kleine, aus Thon oder Alabaſter angefertigte, bunt bemalte Urnen, vorn mit Reliefs, auf dem Deckel meiſt mit der ganzen liegenden Figur des Verſtorbenen geſchmückt. Die Darſtellungen bezogen ſich auf den Totenkult und zeigten häufig Scenen aus dem troiſchen Sagenkreis. *Brunn* hat ſie in dem 1870 in Rom erſchienenen Werke: »*I rilievi delle urne etrusche*« zuſammengeſtellt. Auch dieſe Aſchenkiſten erhielten, wie Fig. 144 zeigt, eine monumentale Form und riefen vielfach die Erinnerung an die Form des Sarkophags wach. Das Denkmal aus dem Grabe der *Velimna*'s *(Volumnius)* gehört in eine Reihe von 7 Aſchenkiſten, davon 6 aus Travertin und 1 aus Marmor, welche in der Grotta de' Volumni, einer 1840 aufgedeckten unterirdiſchen altetruskiſchen Familiengruft bei Perugia, aufgeſtellt waren. Fünf Aſchenkiſten haben

452. Etruskiſche Aſchenkiſten.

Fig. 147.



Sarkophag in *San Paolo* zu Rom.

liegende männliche Figuren, die hier abgebildete eine weibliche von guter Haltung. Der untere Teil iſt der Aſchenbehälter, der obere der Deckel.

Im Beginn der Entwickelung ſtellen die Sarkophage der Alexandriniſchen Zeit ziemlich groſse, aus Marmor angefertigte, kaſtenartige Behälter dar, die meiſt architektoniſch gegliedert ſind und die Form von Tempeln, mit Giebeldach als Deckel, haben; die Seiten ſind mit reichen Reliefs geziert. Aus dieſer Form entwickelt ſich die römiſche Form des Sarkophags. Derſelbe iſt durchſchnittlich kleiner als der griechiſche, aber mit reicherem Reliefſchmuck verſehen. Die Darſtellungen haben meiſt mythologiſchen Inhalt; mit demſelben ſind aber häufig auch Beziehungen zu der Thätigkeit und der Familie des Verſtorbenen verwoben. Auch Charaktereigenſchaften und Vorzüge werden im plaſtiſchen Schmuck angedeutet. Den Hauptfiguren wird trotz ihrer heroiſchen Bedeutung nicht ſelten das Porträt des Beſtatteten und ſeiner Gattin geliehen. Eines der ſchönſten Beiſpiele römiſcher Sarkophagkunſt iſt der Dionyſos-Sarkophag im Ny-Karlsberg-Muſeum bei Kopenhagen, der 1775 in der Vigna Caſali an der Via Appia bei Rom gefunden wurde (ſiehe die nebenſtehende Tafel).

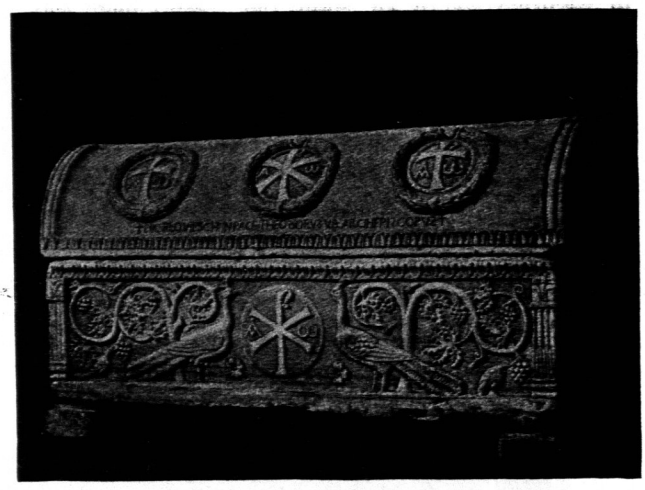
453. Römiſche Sarkophage.

Die Chriſten übernahmen auch die Form des Sarkophags und änderten erſt nach und nach ſeinen äuſseren Schmuck. Der Sarkophag des *Junius Baſſus* in der

454. Chriſtliche Sarkophage.

Peterskirche zu Rom (Fig. 145[201]) und der Sarkophag aus Perugia (Fig. 146[202]) zeigen noch durchaus römiſchen Charakter des plaſtiſchen Teiles, wenn natürlich auch der Inhalt der Darſtellungen ein chriſtlicher iſt. Aehnlich verhält es ſich mit dem Sarkophag aus *San Paolo* in Rom (Fig. 147). Lange noch wurde chriſtlicher Inhalt in antike Form gekleidet; ja ſelbſt bis in das ſpäte Mittelalter hinein wurden viele antike Sarkophage ohne weiteres für chriſtliche Beſtattung verwendet. Ein Beiſpiel dafür iſt der Sarkophag der *Bella Galliana* in Viterbo.

Fig. 148.



Sarkophag des Biſchofs *Theodorus* in *Sant' Apollinare in Claſſe* zu Ravenna.

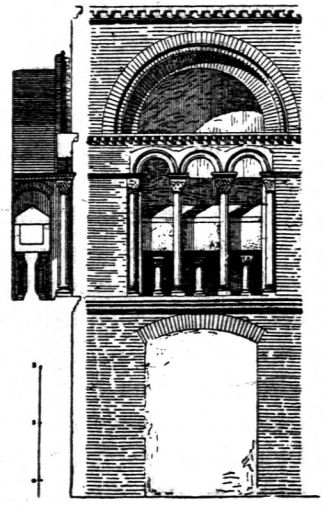
Auf der Piazza ſtand der römiſche Sarkophag mit der Darſtellung der Eberjagd des Meleager. In ihm wurde 1138 die unvergleichlich ſchöne *Galliana* beſtattet und er erhielt die Inſchrift: »*Flos, honor patriae, ſpecies pulcherrima rerum! ... Conſules majeſtatis tantae feminae admiratione hoc honoris monumentum hieroglyphicum excerp.*« Wegen ihr beſtürmten die Römer Viterbo und zogen erſt ab, nachdem ihnen verſprochen war, daſs *Galliana* wenigſtens von den Mauern herab den Kriegern ihre Reize zeige.

In Ravenna nahm der Sarkophag eine ſpezifiſch chriſtliche Form an. Als Beiſpiel ſei der ſchöne Sarkophag des Biſchofs *Theodorus* in *Sant' Apollinare in Claſſe* angeführt (Fig. 148). Hier ſind in vollem Umfange byzantiniſche Ueberlieferungen für ſeinen Schmuck verwendet worden; auch die äuſsere Form zeigt weſentliche Abweichungen von der antiken Form. Dieſe wird wieder ſchlichter und nähert ſich mehr der urſprünglichen Geſtalt des einfachen Sarges mit Deckel.

455. Aufſtellung der Sarkophage.

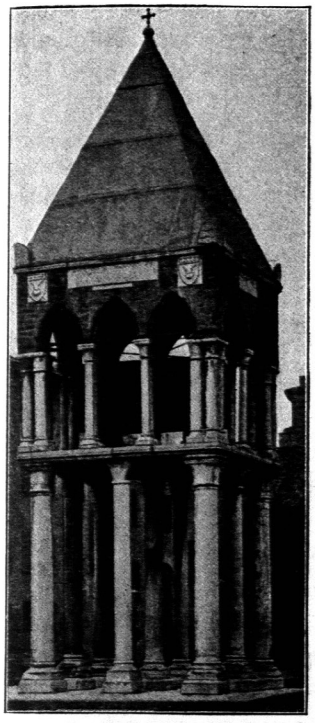
Die Aufſtellung des Sarkophags auf Säulen wurde dann im weiteren Verlauf des Mittelalters eine verbreitete Sitte. Das Grab des *Boëthius* in *San Pietro in coelo aureo* zu Pavia, im Jahre 1844 zerſtört, beſtand aus einem Sarkophag, der auf 4 Säulen ruhte. Die alte Kirche der Chartreuſe in Touloufe hat nach Fig. 149 an ihrer Aufsenſeite eine mit einem halbkreisförmigen Bogen überdeckte Niſche, in welcher hinter einer Bogenſtellung ein Sarkophag auf Säulchen aufgeſtellt iſt; das Denkmal wird in das XII. Jahrhundert geſetzt. Das Hauptwerk dieſer Art iſt das Grabmal des Prokonſuls *Rolandino Paſſeggieri* auf der Piazza Galileo in Bologna (Fig. 150). Dieſes Grabmal beſteht aus einem Unterbau von 9 ſchlanken Marmorſäulchen. Auf dieſen ruht eine Platte und auf ihr erhebt ſich ein zweites Geſchoſs aus einer Bogenarchitektur, vorn 3, ſeitlich 2 Syſteme, welche eine Pyramide tragen. In der Bogenarchitektur ſteht der mit figürlichen Skulpturen und Rankenwerk geſchmückte Sarkophag. Verwandt iſt das Grabmal des *Antenore*

Fig. 149.



Von der Kirche der Chartreuſe zu Touloufe.

Fig. 150.

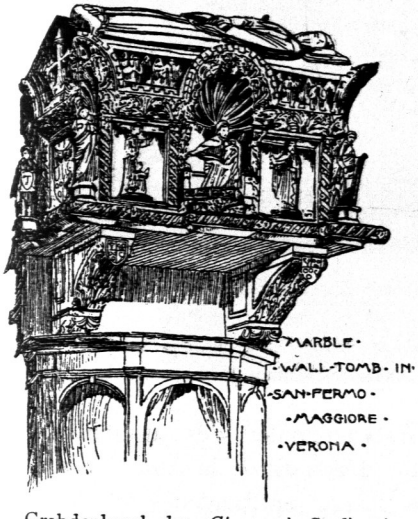


Grabmal des Prokonſuls *Rolandino Paſſeggieri* auf der Piazza Galileo zu Bologna.

Trojano in Padua, ein ſtrenger Sarkophag auf 4 Säulen unter einem Baldachinüberbau.

Mehrfach findet ſich auch die Anordnung erhöhter Aufſtellung von Sarkophagen über Portalen von Kirchen, über Eingängen u. ſ. w. In dieſem Falle ſind ſie meiſt von einem Ueberbau auf Säulen überſchattet. Als Beiſpiel ſei das Grabmal des *Conte Guglielmo Caſtelbarco* in Verona (Fig. 152) über dem Thorweg der Kirche *San Pietro Martire* angeführt. An der Hauptfaſſade von *San Fermo Maggiore* in Verona iſt ferner neben dem Haupteingang links unter einem Baldachin der Sarg von *Cangrande I.* Leibarzt, *Aventino Fracaſtoro*, aufgeſtellt. Die Beiſpiele dieſer Art laſſen ſich aus Italien zahlreich vermehren. Eines der ſchönſten Beiſpiele für die Hochſtellung eines Sarkophages iſt das Denkmal des *Giovanni Scaligeri* in *San Fermo Maggiore* zu Verona (Fig. 151). Ihm kann das Grabmal *Cavalli* in *Santa Anaſtaſia* in Verona angeſchloſſen werden. Die ſelbſtändige Entwickelung des mittelalterlichen Sarkophags bahnt ſich dann in dem Grabmal des heil. Radulphe in der Kirche *St.-Nazaire* in der Cité von Carcaſſonne an (Fig. 153). Auf ſchönen dünnen Säulchen ſteht der ſtreng gegliederte, reich durch Figuren und Pflanzenornament geſchmückte Sarkophag, an die Wand gelehnt, und über ihm iſt, als eine bemerkenswerte Beſonderheit, das Reliefbildnis des Biſchofs eingemeiſselt. Beſchränkt ſich die Charakteriſierung des Toten hier lediglich auf die Wiedergabe ſeines Bildes, ſo iſt im Grabdenkmal des Biſchofs und Heiligen St. Frenius (?) in der Kathedrale zu Amiens (Fig. 154) die Erläuterung durch den Sarkophag umgebende ſehr umfangreiche maleriſche und plaſtiſche Darſtellungen reichſter Art gegeben. Eine ſtrenge und ſchöne Form des mittelalterlichen Sarkophags zeigt das Grabmal des St. Stephan in Obazine (Corrèze), einen Sarkophag, deſſen Seitenteile durch geöffnete Arkaden gebildet ſind, ſo daſs man den in dieſem Falle gemeiſselten Leichnam ſieht, und einen Deckel darüber mit reichſtem plaſtiſchem Schmuck (Fig. 155).

Fig. 151.



Grabdenkmal des *Giovanni Scaligeri* zu Verona.

456. Sebaldusgrab zu Nürnberg.

Vielleicht die reichſte Ausbildung des mittelalterlichen Sarkophags iſt in dem berühmten Grabmal des heil. Sebaldus in der Sebalduskirche zu Nürnberg entſtanden; ein Denkmal, welches *Peter Viſcher der Aeltere* mit Hilfe ſeiner Söhne 1508—09 als ſeine bedeutendſte Schöpfung ausführte (Fig. 156 u. 157[203]). Das Denkmal ſteht

[203]) Fakſ.-Repr. nach: Bayer. Gwbe-Zeitg.

auf der Grenze des Ueberganges der Gotik zur Renaiſſance; es zeigt in allen Teilen den Kampf der beiden Kunſtperioden miteinander und bedeutet nichts anderes als den vollen Sieg der Renaiſſance. Ueber den Anteil der verſchiedenen Mitglieder der Familie *Viſcher* an dem herrlichen Werke läſst ſich nichts Zuverläſſiges feſtſtellen; doch gebührt ohne Zweifel *Peter Viſcher dem Vater* der Hauptanteil.

Unter den Handzeichnungen des Louvre in Paris befinden ſich eine Anzahl deutſcher Zeichnungen aus der erſten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, unter ihnen zwei Entwürfe zum Sebaldus-Grab aus dem Jahre 1516 von *Hermann Viſcher*, dem älteſten Sohne *Peter Viſcher des Aelteren*. *Weizſäcker* veröffentlichte ſie im unten genannten Jahrbuch[204]). Beide ſind im ausgeſprochenen Renaiſſanceſtil entworfen, der eine, wohl ältere Entwurf, noch unter Anwendung gotiſierender Reminiſcenzen, wie die Vorſtellung von kandelaberartigen Säulchen mit Apoſtelfiguren vor die 3 Geſchoſſe des Grabmales zuſammenfaſſenden korinthiſchen Pilaſter und die angedeutete Bekrönung des Ganzen in einfacherem, aber ähnlichem Sinne, wie ſie das ausgeführte Denkmal zeigt; der andere Entwurf zeigt eine ſtrenge Renaiſſancearchitektur. Nach ihr beſteht das Denkmal aus einem Sockelgeſchoſs, aus einem Niſchengeſchoſs, aus einem durch korinthiſche Interkolumnialſäulen gegliederten Geſchoſs, beide letztere durch auf dem Sockelgeſchoſs aufſtehende korinthiſche Säulen mit Kannelüren zuſammengefaſst, das Ganze abgeſchloſſen durch ein reiches dreiteiliges Gebälk. Keinen Ueberbau zeigt der ſtrenge Renaiſſanceentwurf. Die Bedeutung der beiden Entwürfe faſst *Weizſäcker* mit folgenden Worten zuſammen: »Als Entwürfe zum Sebaldus-Grabe haben neben dem ſeit längerer Zeit bekannten Riſs von 1488 zwei in Paris befindliche, von 1516 datierte und in italieniſchem Renaiſſanceſtil gehaltene Skizzen eine ſelbſtändige Bedeutung. Ihr Urheber iſt *Hermann, Peter Viſcher*'s älteſter Sohn, welchem in der Thätigkeit der *Viſcher*'ſchen Werkſtatt, insbeſondere hinſichtlich ihrer Beteiligung an der Renaiſſancebewegung auf deutſchem Boden, eine nicht unwichtige Rolle zufällt. Die Zeitgrenzen einer Reiſe, welche ihn zu Studienzwecken nach Italien führte, laſſen ſich genauer, als bisher möglich war, an der Hand einer Reihe gleichfalls in Paris befindlicher Zeichnungen beſtimmen: ſein Aufenthalt in Rom und Oberitalien fällt in die Jahre 1515 und 1516. Auſser den beiden Skizzen laſſen ſich Spuren ſeiner Thätigkeit für das Grab des heil. Sebald nicht nachweiſen, obwohl quellenmäſsig feſtſteht, daſs er in der Ausführung des Werkes neben ſeinen vier Brüdern dem Vater an die Hand ging. Hingegen ſind die wenigen Details im figürlichen Schmuck des Denkmales, welche die Hand einer ſelbſtändig entwickelten, neben dem führenden Meiſter hervortretenden Künſtlerindividualität unzweideutig erkennen laſſen, dem Bruder *Hermann*'s, *Peter Viſcher dem Jüngeren*, zuzuſchreiben.« — Die Schönheit dieſes herrlichen Grabdenkmales iſt nicht mehr überboten worden.

Fig. 152.

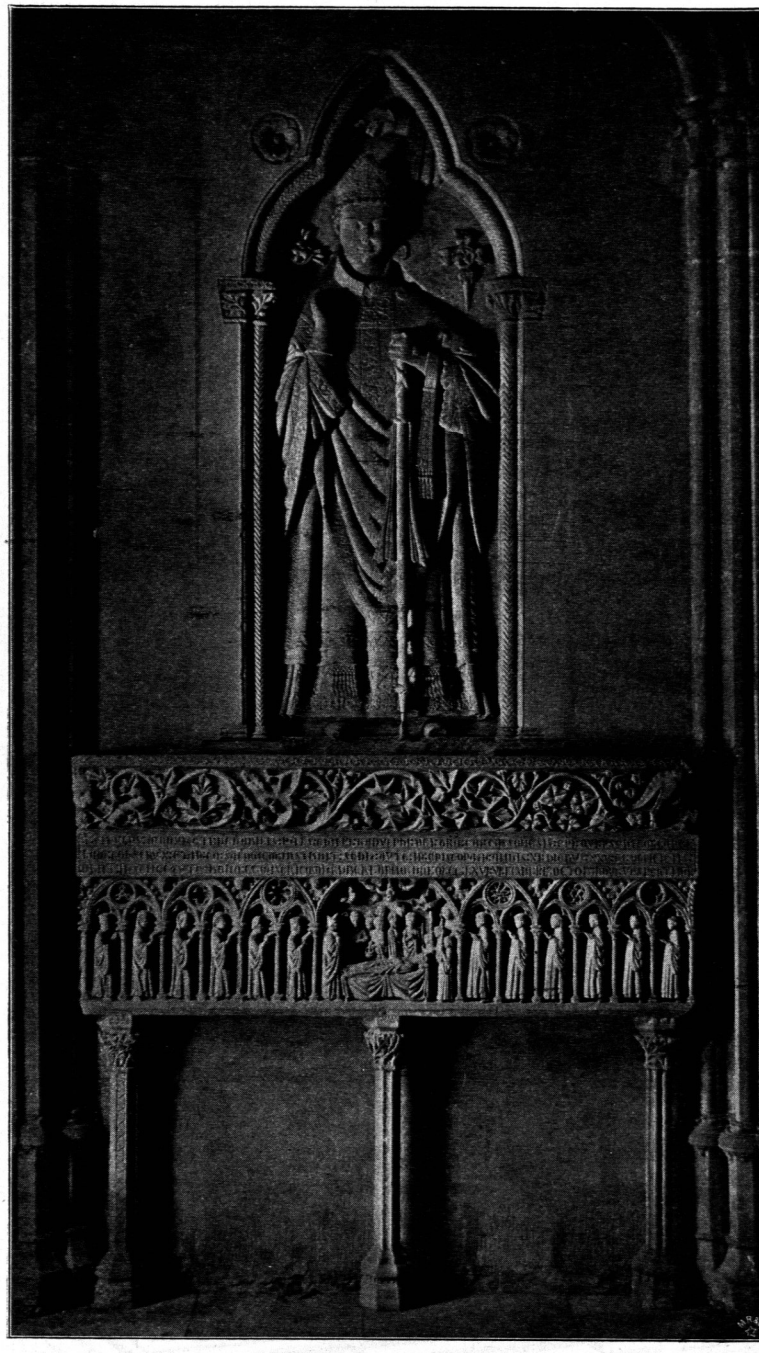


Grabmal des *Conte Caſtelbarco* zu Verona.

Eines der eigenartigſten ſarkophagartigen Grabdenkmäler des ausgehenden Mittelalters iſt das Grabmal des Admirals *Lodovico Aldemoresco* in *San Lorenzo*'s gotiſchem Kreuzgang zu Neapel. Es iſt ein ſpätes, 1421 entſtandenes Werk des *Antonio Bamboccio*, und ſeine eigentümlich befangene Modellierung ſcheint mehr dem

204) Jahrbuch der preuſsiſchen Kunſtſammlungen 1891, S. 57 u. Taf. bei S. 58.

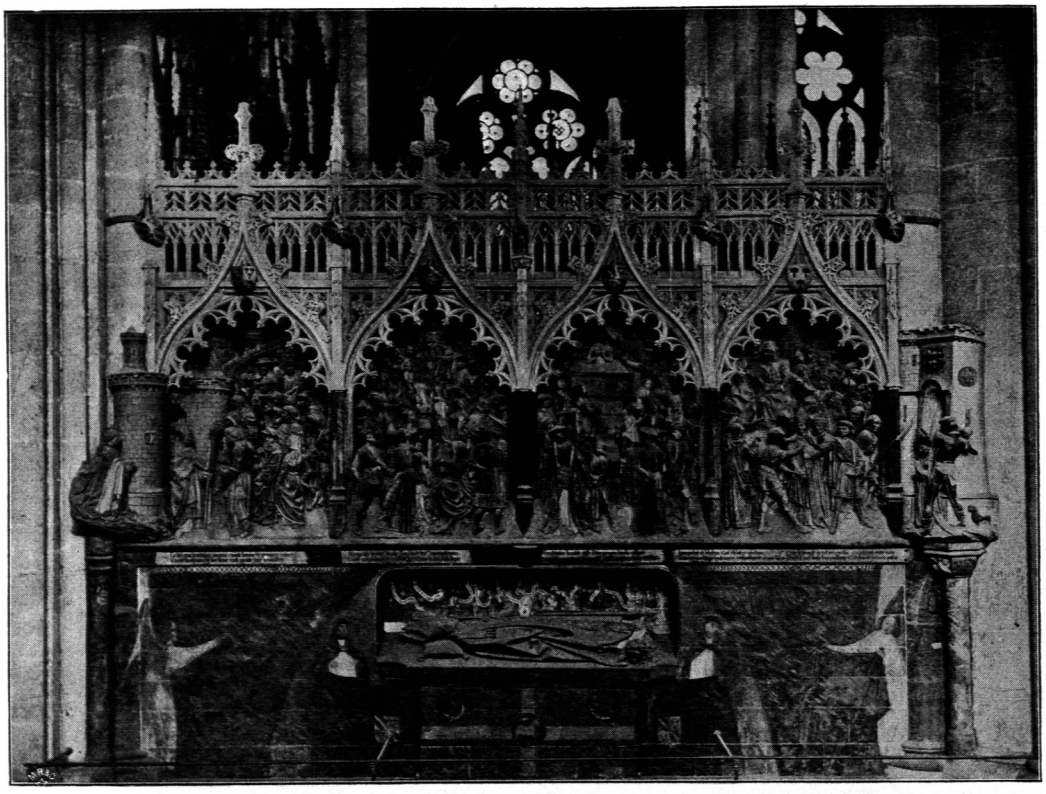
Fig. 153.



Grabmal des heil. Radulphe in der Kirche *St.-Nazaire* in der Cité von Carcaſſonne.

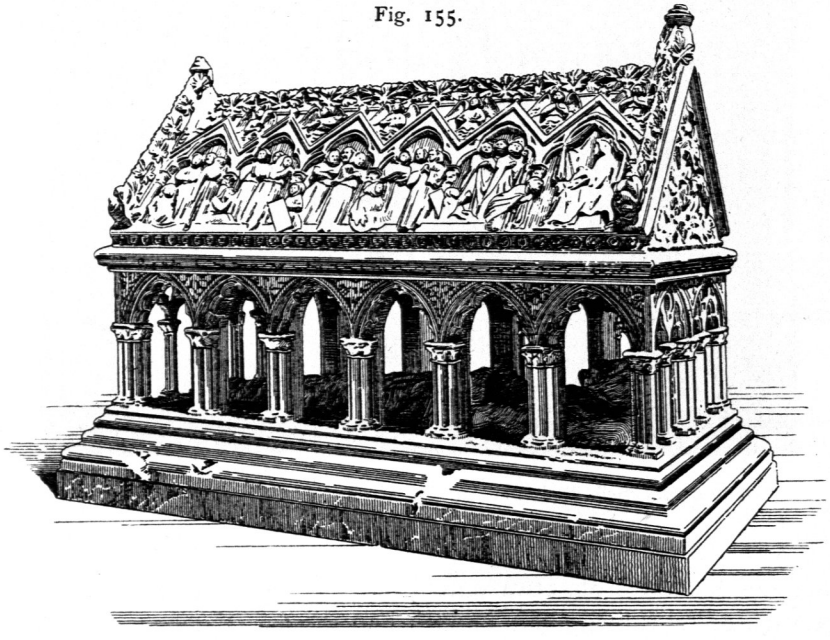
hohen Alter des Künſtlers als etwa mittelalterlichem Unvermögen zuzuſchreiben zu ſein. Vier Figuren in Rüſtung mit Fahnen und Waffen (Familienmitglieder?) tragen den mit einem reichen Hochrelief geſchmückten Sarkophag. Die Darſtellung zeigt

Fig. 154.



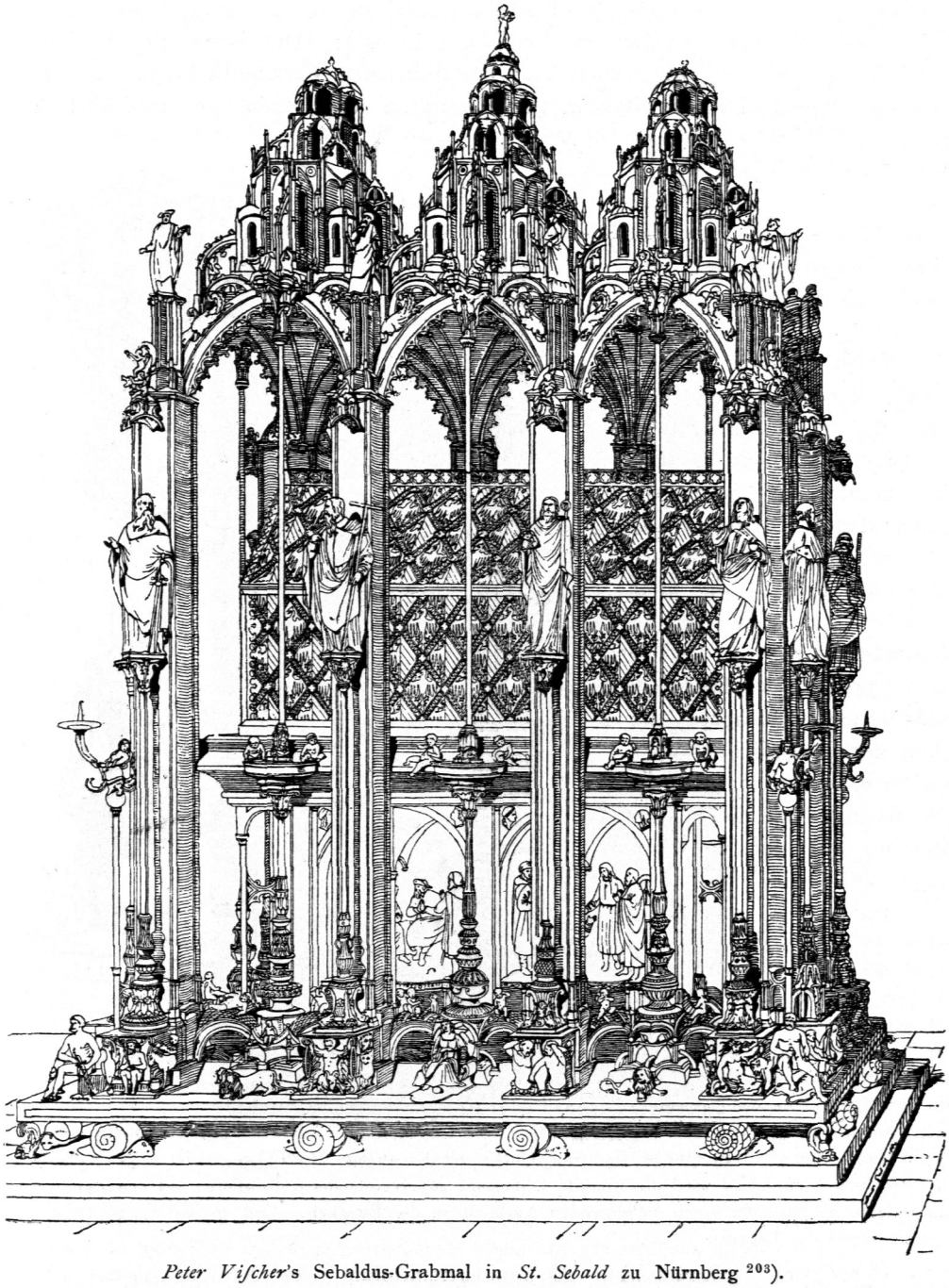
Grabdenkmal des Biſchofs und Heiligen St. Frenius (?) in der Kathedrale zu Amiens.

Fig. 155.



Grabmal des St. Stephan zu Obazine.

Fig. 156.



Peter Vischer's Sebaldus-Grabmal in *St. Sebald* zu Nürnberg [203]).

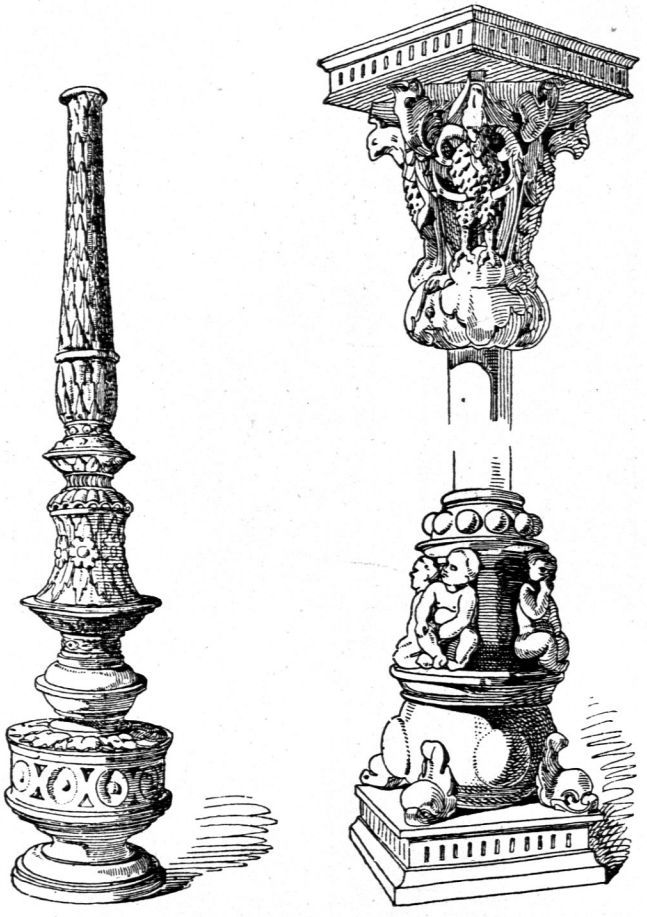
die *Aldemoreschi*, welche durch den heil. Joseph und einen Engel der Madonna zugeführt werden, die Scene belebt mit Edelknaben, Pferden u. s. w. Auf dem Sarkophag liegt in voller Rüstung *Lodovico*.

457. Wiener Sarkophage.

Eine Reihe von Grabdenkmälern von eigenartiger Stimmung auf dem Altwähringer Friedhof in Wien zeigen teils die reine Sarkophagform, teils eine ab-

weichende Form, in der jedoch der urſprüngliche Sarkophaggedanke noch durchleuchtet. Das Empire und die Biedermeierzeit laſſen von jenen Denkmälern eine Stimmung ausgehen, die *Lux* in die Worte kleidet: »Die jenen Tagen eigentümliche Formenſprache, die Urnen und die ſteinernen Thränentüchlein, die einfache, klaſſich angehauchte Architektur und Geſtalten von einfach edler Haltung, der ganze, etwas ſchwermütige, müde und dennoch ſo bezaubernde Grundzug, der allen Kunſtäuſserungen der *Werther*-Zeit anhaftet, zugleich die ſorgloſe, breite Grabanlage, die reichliche Vegetation dieſer Gräberhaine, die Cypreſſen und Roſenſträuche und aller bunter Blumenſchmuck, je nach der Gunſt der Jahreszeit, geben dieſen Friedhöfen die ſeltſame elegiſche Stimmung, die leiſe Trauer, die ſanft verklärt wie eine Sonate *Beethoven*'s, und die, wenn ſie einmal das Herz in Schwingung gebracht, die Qual des perſönlichen Wehs auflöſt in reinere Harmonien. Die ſtrenge Luft dieſer Empfindung gibt der alte Währinger Oſtfriedhof[205]).«

Fig. 157.



Stütze, ſowie Fuſs- und Kapitellbildungen am Sebaldus-Grabmal zu Nürnberg des *Peter Viſcher*[203]).

Die Grabmäler Fig. 158 bis 159 geben die reine Sarkophagform; es iſt der »ſtarre, lebloſe, unverrückbare Stein als Sinnbild des Unabänderlichen, des Ewigruhenden, des Todesähnlichen«. In Fig. 159 links iſt der Kopf eines Sarkophages das Grundmotiv für das Grabdenkmal, während in Fig. 158 das Sarkophagmotiv nur noch anklingt. Alles das ſind Denkmäler eines alten Friedhofes. Dieſe alten Friedhöfe »ſind eine Quelle der Erbauung. Hier führt aus der Enge des Schmerzes ein Weg zum Licht; hier wird die ſtumpfe Ohnmacht zur verſöhnenden Erlöſung; aus den Zufälligkeiten des Daſeins eröffnen ſie einen beſeligenden Ausblick in die Ewigkeit. Und ſo ſind ſie mit ihrer Kunſt Offenbarungen des Lebens.«

458. Sarkophage des Neuklaſſizismus.

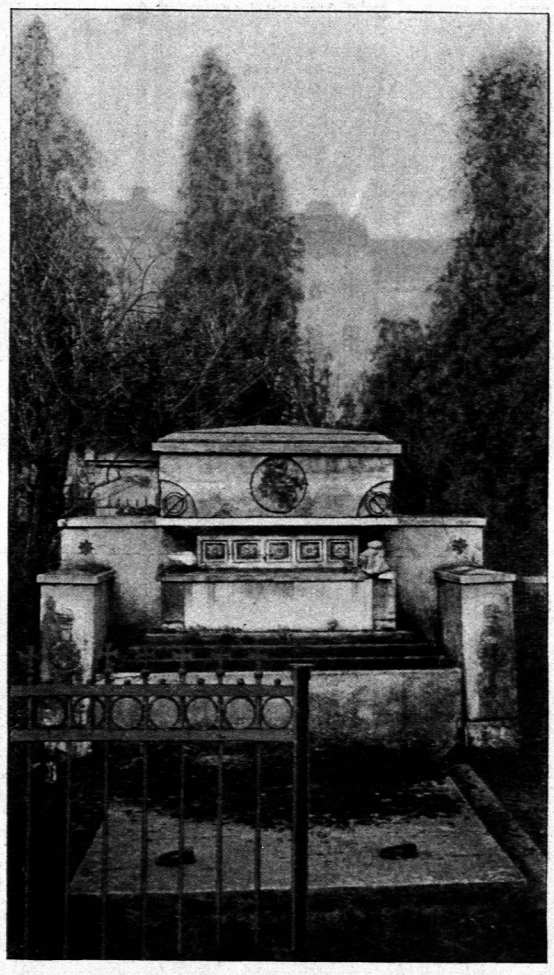
Eines der bedeutendſten Sarkophagdenkmäler des Neuklaſſizismus iſt das *Tauentzien*-Denkmal in Breslau (Fig. 160), deſſen architektoniſcher Aufbau dem Architekten *Karl Gotthard Langhans* zugeſchrieben wird, während die das Denkmal krönende Bellona, aus dem Jahre 1795 ſtammend, von *Gottfried Schadow*, »dem Meiſter mit der griechiſchen Seele, dem altfritziſchen Geiſte und dem märkiſchen Charakter,

205) Siehe: Der Architekt, Jahrg. IX, S. 35.

wie ihn *Theodor Fontane* geiſtvoll genannt hat« *(Lutſch)*, herrührt. *Lutſch* bezeichnet das *Tauentzien*-Denkmal mit Recht als »in der Umriſslinie beſonders fein empfunden«.

Das Bildnis des Verſtorbenen iſt im Flachbild gegeben; in ihm »miſcht ſich mit der Willensſtärke des knochigen Hauptes ein nicht minder deutlicher Ausdruck von Wohlwollen. Ganz altenfritziſch ſind die beiden Sockelreliefs des jetzt, künſtleriſch ebenſo wirkungsvoll wie geſchichtlich treu, ſchief zur Platzachſe, aber in ſeiner Mitte — für den groſsen Platz etwas verloren — ſtehenden *Tauentzien*-Denkmals.« Der

Fig. 158.

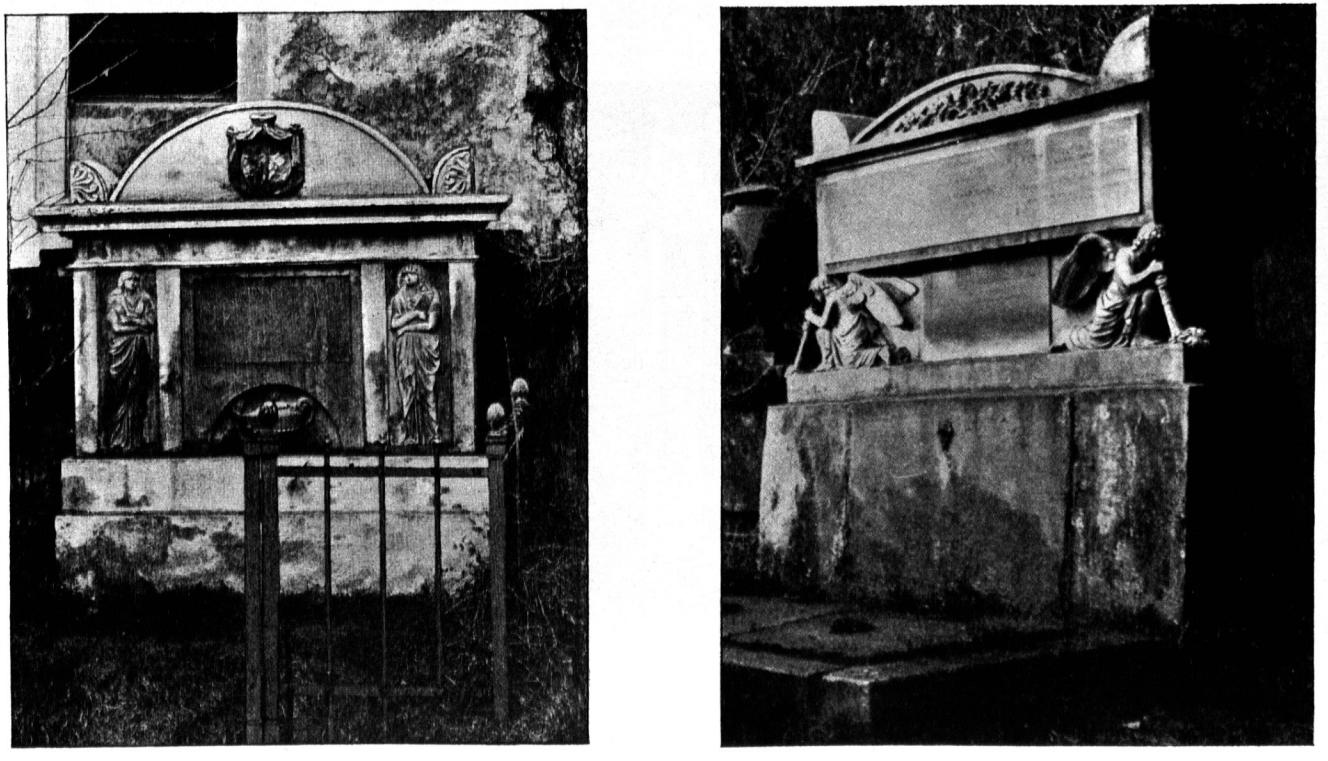


Grabmal auf dem Altwähringer Friedhof zu Wien [205]).

General hatte ſelbſt dieſen Platz zum Begräbnisplatz beſtimmt. Die Bellona iſt aus Sandſtein, die Reliefs aus Bronze, der Sarkophag aus rotem ſchwediſchem Granit und aus poliertem Syenit.

Das Sarkophagmotiv fand in jener Zeit des Neuklaſſizismus eine weite Verbreitung als Denkmalform. Wo auf Friedhöfen, öffentlichen Plätzen, in Kirchen ein perſönliches Erinnerungsdenkmal aufgerichtet wurde, erhielt es die Form des Sarkophags. So hat auch z. B. das 1800 durch den Architekten *Weinbrenner* und den Bildhauer *Ohnmacht* dem Gedächtnis des Generals *Deſaix* errichtete Denkmal in Ile des Epis (Bas-Rhin) die ungefähre Form eines auf hohem Sockel aufgeſtellten römiſchen Sarkophags. Der bedeutendſte Vertreter der Architektur des Neuklaſſi-

Fig. 159.



Zwei Grabdenkmäler auf dem Altwähringer Friedhof zu Wien [205]).

zismus, *Karl Friedrich Schinkel*, bekundete auch hier ſeine ſelbſtändige Erfindungsgabe, wo er mit einem überkommenen Motiv zu rechnen hatte. Das Grabdenkmal für den General *Scharnhorſt* iſt auf dem Wege ſubjektiver Umbildung eines

Fig. 160.



Tauentzien-Denkmal zu Breslau[206]).
Arch.: *Karl Gotthard Langhaus*; Bildh.: *Gottfried Schadow*.

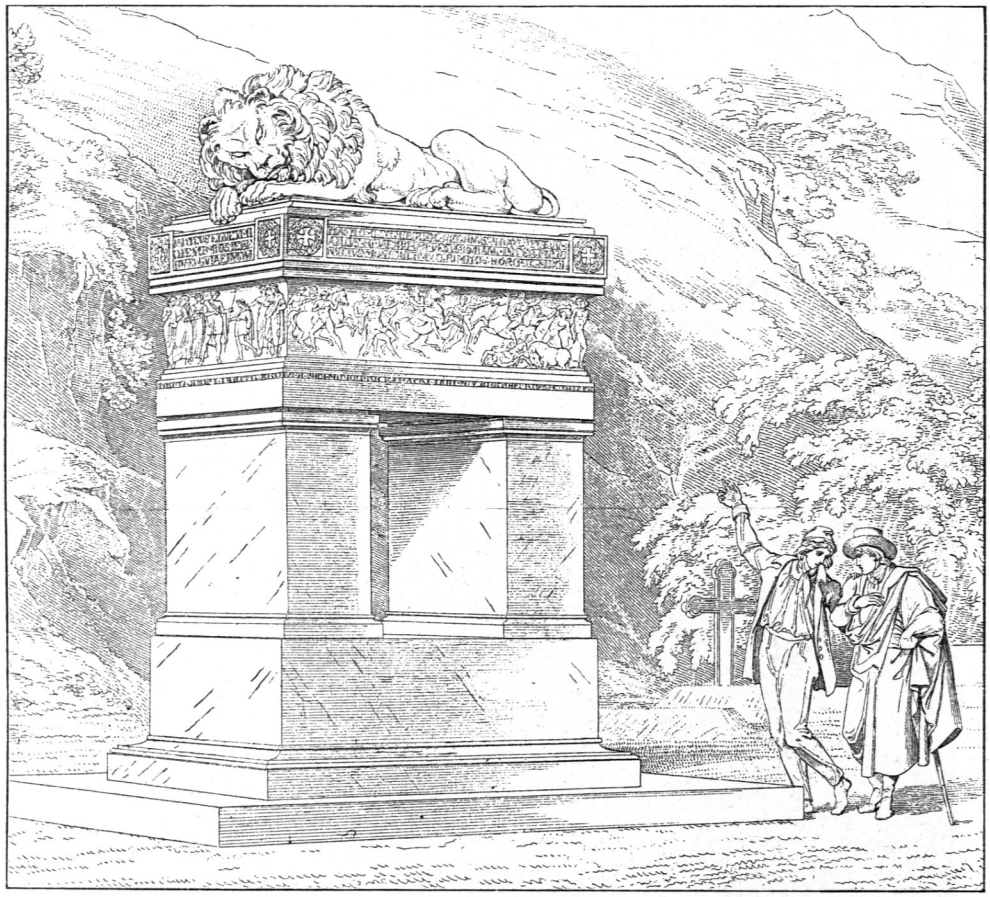
gegebenen Motivs zu einem der eigenartigſten Werke der deutſchen Denkmalkunſt geworden. Wir geben es in Fig. 161 nach *Schinkel*'s Zeichnung wieder.

Das Grabdenkmal für den General *v. Scharnhorſt*, eine Stiftung der Offiziere des preuſsiſchen Heeres, ſollte urſprünglich in Prag, wo die Gebeine *Scharnhorſt*'s ruhten, errichtet werden. Nachdem aber die Ueberreſte des Generals nach Berlin überführt worden waren, wurde dasſelbe in Berlin, auf dem Invalidenkirchhof, aufgeſtellt. Mit Rückſicht darauf aber, daſs *Scharnhorſt* hier bereits ein Denkmal in

[206]) Fakſ.-Repr. nach: Lutsch, Bilderwerke ſchleſiſcher Kunſtdenkmäler.

ganzer Figur hatte, wurde eine andere Form gewählt. »Ein Sarkophag von weifsem Marmor, an deffen Seiten die Hauptmomente aus der Lebensgefchichte *Scharnhorft*'s in Basrelief dargeftellt find, ift auf zwei ftarken, pfeilerartigen Steinen in beträchtlicher Höhe aufgeftellt, fo dafs die daran befindlichen Kunftwerke vor der Feuchtigkeit fowohl wie vor Angriffen gefchützt find. Am Deckftein des Sarkophages ftehen die Infchriften, und auf den in den letzten Augenblicken feines Lebens ausgefprochenen Wunfch des Verewigten ift das eiferne Kreuz an den Ecken angebracht. Ein Löwe, in Metall gegoffen, liegt ruhend auf dem Deckftein.« Die Ausführung der Skulpturen des Denkmales wurde dem Bildhauer Profeffor *Tieck* übertragen; der Löwe wurde nach einem Modell gegoffen, welches unter der Leitung *Rauch*'s angefertigt wurde.

Fig. 161.



Grabdenkmal des Generals *v. Scharnhorft* auf dem Invalidenkirchhof zu Berlin [207]).
Arch.: *Schinkel.*

Das Grabdenkmal *Alfred Krupp*'s auf dem alten Friedhof zu Effen a. d. Ruhr zählt zu den fchönften der modernen Sarkophagdenkmäler, klingt an die Werke des Neuklaffizismus an und verbindet durch die wuchtige Schlichtheit des Aufbaues in hohem Grade monumentale Würde mit edler, zum Herzen fprechender Wirkung der plaftifchen Gruppe. Das Verhältnis zwifchen diefer und dem architektonifchen Aufbau ift in glücklicher Weife abgeftimmt (Fig. 162).

Auf einem Unterbau aus fchwarzem fchwedifchem Granit fteht der Sarkophag aus grünem heffifchem Syenit. Vor dem letzteren ift eine plaftifche Bronzegruppe angeordnet: der Todesengel, eine geflügelte

[207]) Fakf.-Repr. nach: SCHINKEL, Entwürfe.

Jünglingsgeſtalt, vor ihm eine in Trauer zuſammengebrochene weibliche Geſtalt. Das Denkmal iſt ein Werk des Bildhauers *Otto Lang;* es wurde 1890 enthüllt. Die Geſamthöhe erreicht etwa 4,5 m.

Wenige Jahre ſpäter, 1894, wurde in München ein Sarkophagdenkmal aufgeſtellt, welches in anderem Aufbau die Form des Sarkophags der Renaiſſance verwendet. Das Grabdenkmal für den I. Bürgermeiſter von München, Dr. *v. Widenmayer,* im Campo Santo des ſüdlichen Friedhofes (Fig. 163 [208]) zeigt ſeine Entwickelung der Höhe nach, da es durch *Hans Gräffel* in München in eine Arkadenniſche eingebaut werden mußte.

Es baut ſich in drei Abteilungen auf: zu unterſt ein Sockel mit ſeitlichen Voluten und der Inſchrifttafel; auf ihm ſteht der in ſtrengen Formen gehaltene Sarkophag, welcher als dritter Teil durch eine

Fig. 162.



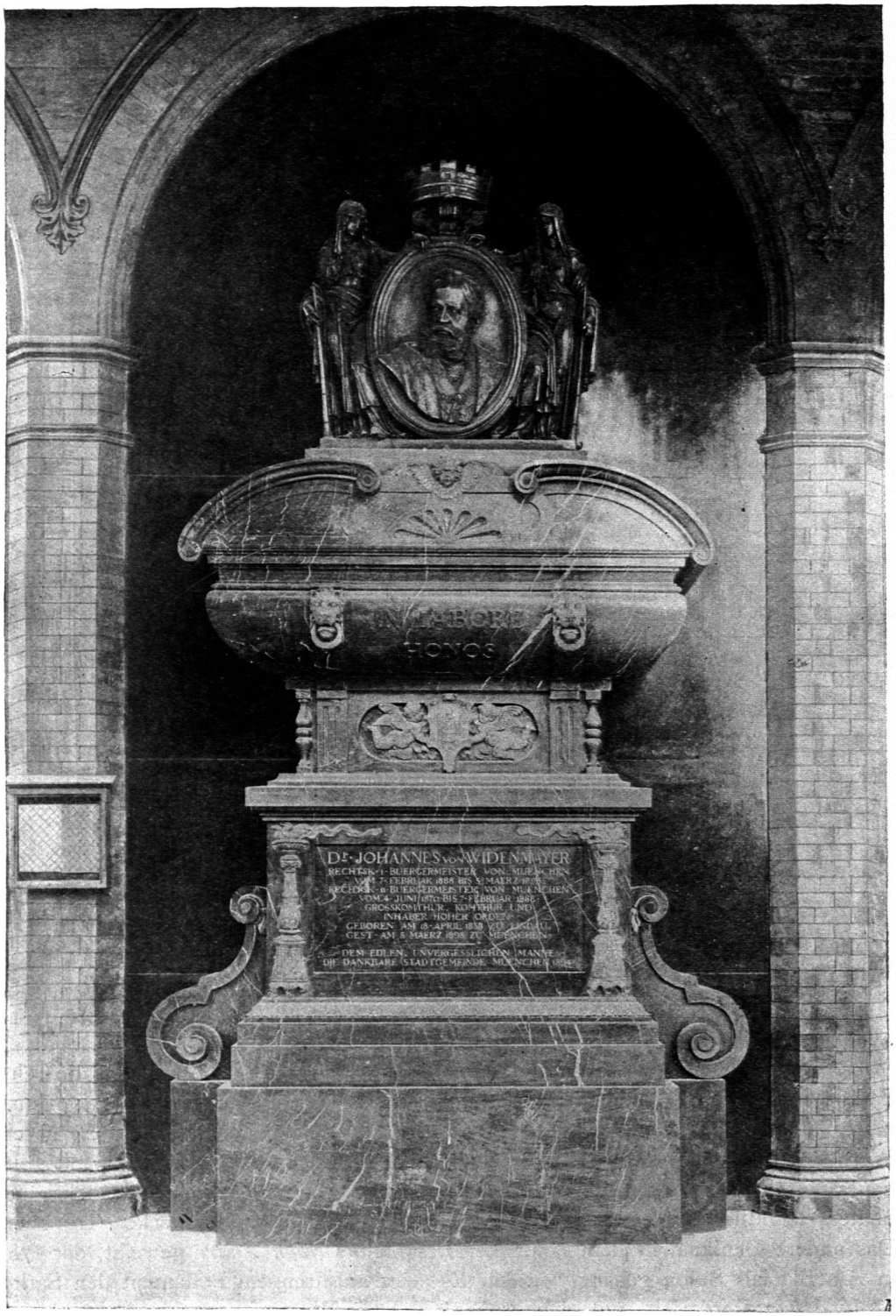
Denkmal für *Alfred Krupp* zu Eſſen a. d. R.
Bildh.: *Lang.*

plaſtiſche Bronzegruppe: zwei trauernde weibliche Geſtalten, die das Medaillonbildnis des Verſtorbenen halten, bekrönt wird. Als Materialien ſind ſchwarzer Naſſauer Marmor und Bronze, im Hintergrund ſchwediſcher Granit verwendet.

Zwei Grabmäler in der Weſtminſter-Abtei in London (Fig. 164) zeigen die reine Sarkophagform in der Sprache des Ausganges des XVIII. Jahrhunderts. Das Denkmal rechts iſt dem Oberſten *Townſhend* gewidmet, der 1759 in Kanada fiel. Es iſt ein Werk des Bildhauers *Eckſtein.* Zwei indianiſche Krieger tragen den reich mit Bildhauerarbeiten geſchmückten Marmorſarkophag, hinter welchem ſich ein Obelisk aus buntem ſchottiſchen Marmor erhebt. Den Fuſs des Obelisken ſchmücken Trophäen. Das andere Denkmal iſt dem Andenken des Majors *John André* geweiht, der 1780 in Amerika als Spion gehängt wurde. Es zeigt auf ſtrengem Poſtament den Sarkophag, deſſen Vorderſeite mit einer Reliefdarſtellung der Gefangennahme *André*'s ge-

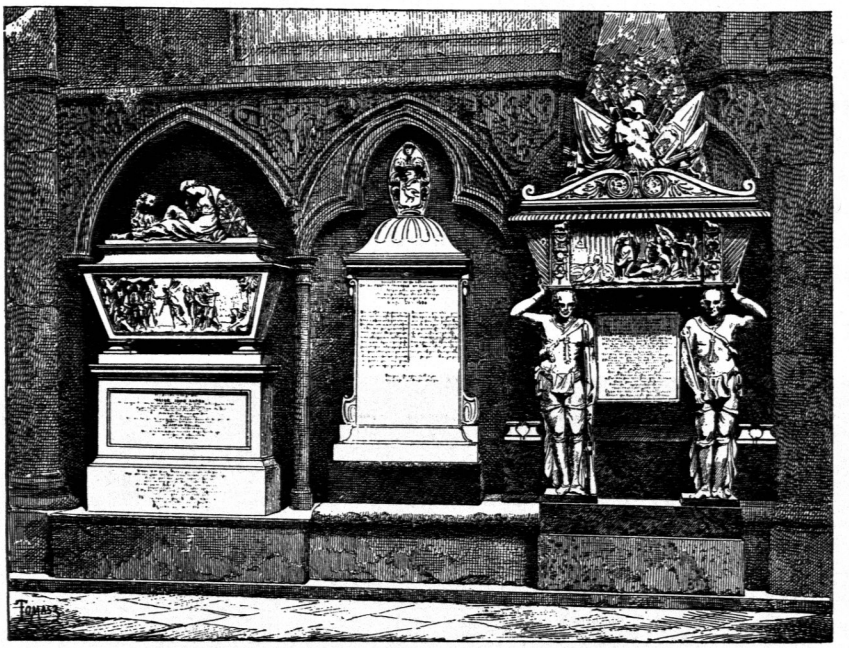
[208]) Nach einem vom ſtädtiſchen Baurat, Herrn *Hans Gräffel* in München, zur Verfügung geſtellten Cliché.

Fig. 163.



Grabdenkmal für den Bürgermeifter Dr. *v. Widenmayer* im Campo Santo des füdl. Friedhofes zu München[208]).
Arch.: *Hans Gräffel*; Bildh.: *Anton Pruska.*

Fig. 164.

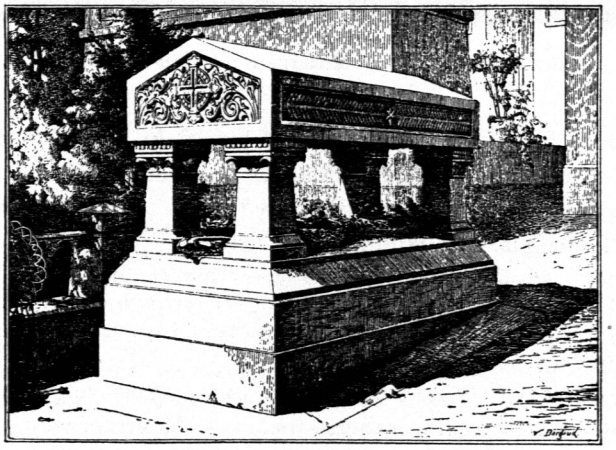


Grabmäler in der Weſtminſter-Abtei zu London.

ſchmückt iſt. Auf dem Sarkophag lagert die trauernde Britannia. Bildhauer: *Van Gelder.*

Der Sarkophag des *Marco Carelli* im Dom zu Mailand iſt ein beachtenswertes Werk der gotiſchen Baukunſt aus dem Anfange des Tre- oder Quattrocento in Italien. Er ſtand in einer Grabkapelle, welche auf dem Campo Santo des Domes für den reichen *Marco Carelli*, welchem der Dom groſse Stiftungen verdankte, errichtet worden war, etwa zwiſchen 1394 und 1408, ſpäter aber abgebrochen wurde. Den

Fig. 165.

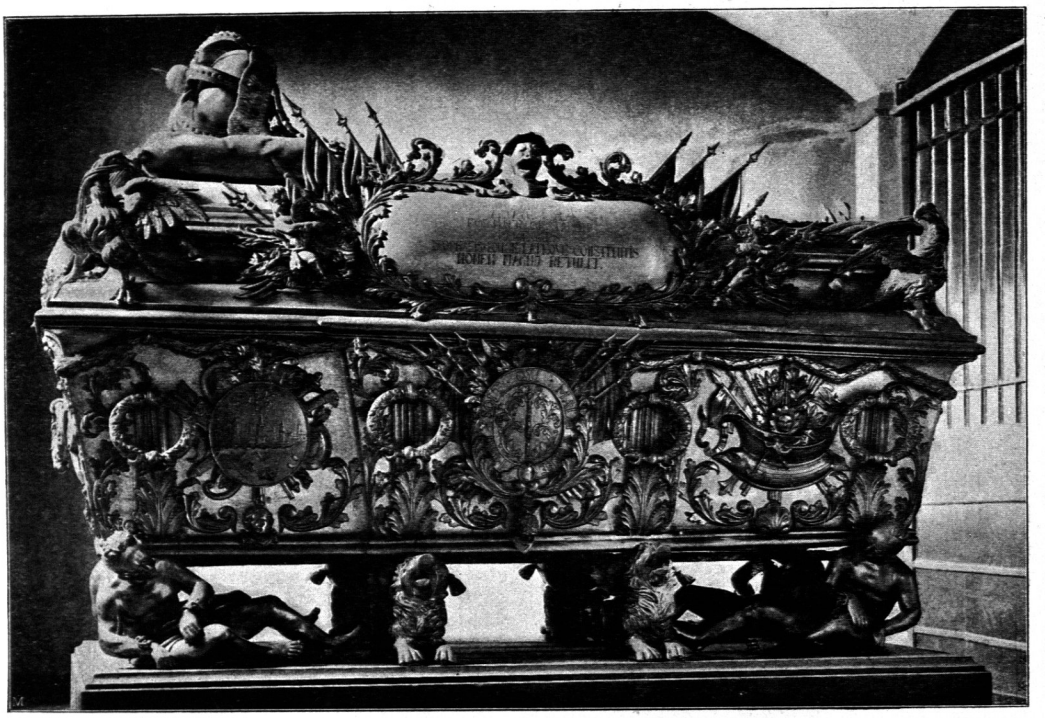


Grabmal zu Montmorency.
Arch.: *Magne.*

Sarkophag ſtellte man dann 1608 im Dom auf. Da die Kapelle von *Filippo degli Organi* herrührte und der Sarkophag[209]) in ſeiner durchaus nordiſchen architektoniſchen Gliederung eine ſtiliſtiſche Verwandtſchaft mit der Kapelle zeigt, ſo hat man auch ihn auf *Filippo* zurückgeführt. Die Längswände des Sarkophags ſind durch eine vierteilige gotiſche Bogenſtellung gegliedert, in welcher die 4 Evangeliſten auf der einen und 4 Kirchenväter auf der anderen Seite ſtehen, in der Form durchaus gotiſch, mit der Architektur übereinſtimmend und an ähnliche Beiſpiele des Nordens erinnernd.

Auf dem Platze vor der Kirche in Arqua, einem kleinen Orte bei Battaglia auf der Strecke Venedig-Bologna, der aber durch den Dichter *Petrarca* berühmt

Fig. 166.



Prachtſarg des Groſsen Kurfürſten im Dom zu Berlin[210]).
Bildh.: *Schlüter.*

wurde, welcher hier ſeinen Lebensabend verlebte, ſteht auf 4 Pfeilern ein monumentaler Sarkophag aus rotem Veroneſer Marmor mit einer lateiniſchen Inſchrift von *Petrarca*: »*Petrarca*'s Leib deckt dieſer kalte Stein. O heil'ge Jungfrau, führ' die Seele fein nach Erdenqual zur Himmelsruhe ein.«

Der Spruch trägt das Datum des Begräbnistages *Petrarca*'s, des 19. Juli 1374. Am Fuſs des Denkmales befindet ſich eine Inſchrift, welche den Gatten der natürlichen Tochter *Petrarca*'s, *Franciscolus de Broſſano* aus Mailand, als Errichter nennt. Ein aus dem Jahre 1547 ſtammendes Bronzebildnis *Petrarca*'s ſchmückt die Vorderſeite des Sarkophagdeckels.

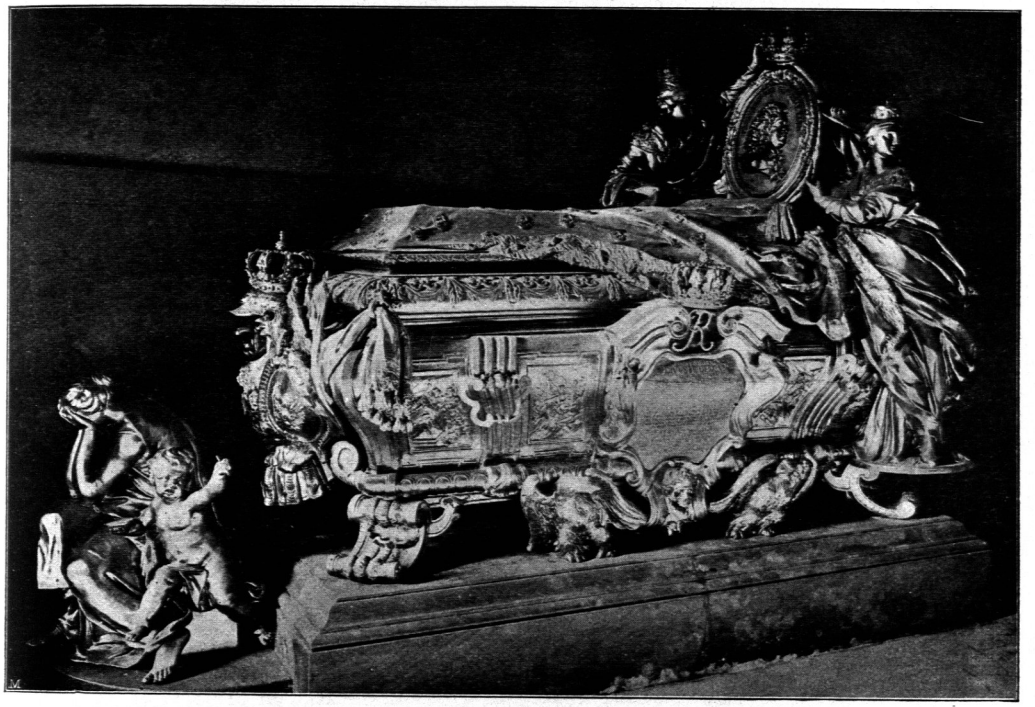
Das Motiv des auf Stützen aufgeſtellten Sarkophags zeigt an einem modernen Beiſpiel Fig. 165. Es iſt ein Grabdenkmal aus Montmorency, vom Architekten *Lucien Magne* in Paris entworfen und in romaniſierendem Stile ausgeführt.

[209]) Abgebildet in: Meyer, A. G. Oberitalieniſche Frührenaiſſance. Berlin 1897—1900. S. 66.

459. Metallene Prachtfärge.

Eine hohe künſtleriſche Stellung nehmen die metallenen Prachtſärge in den Herrſchergrüften ein. Hier ſei vor allem an den alten Dom zu Berlin und an die Kapuzinergruft in Wien erinnert. Dieſe Prachtſarkophage ſind Schöpfungen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Sie beſtanden bis zum XVIII. Jahrhundert faſt ausſchlieſslich aus Zinn mit Bleizuſatz und umſchloſſen einfache Holzſärge. Durch die auf Vereinfachung der Hofhaltung gehende Geſinnung *Friedrich Wilhelm I.* verſchwanden in Berlin die prunkvollen Sarkophage, und an ihre Stelle traten Eichenholzſärge, die mit Samt oder Goldbrokat bekleidet wurden und ein künſtleriſches Intereſſe nicht mehr hatten. *Borrmann*[211]) widmet den als Kunſtwerke hervorragenden Prachtſärgen eine eingehendere Darſtellung. Die ſchönſten dieſer Sarkophage ſind derjenige

Fig. 167.



Prachtſarg König *Friedrich I.* von Preuſsen im Dom zu Berlin[210]).
Bildh.: *Schlüter.*

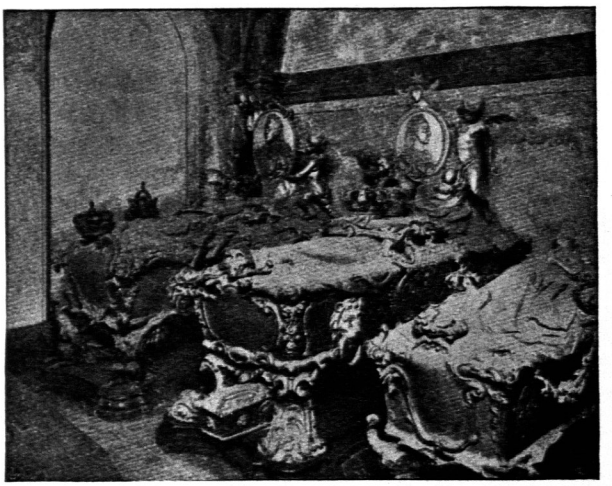
des Groſsen Kurfürſten (Fig. 166[210]) und derjenige ſeiner zweiten Gemahlin *Dorothea* († 6. Aug. 1689).

Der Prachtſarg des Groſsen Kurfürſten zeigt noch die gerade Kaſtenform und ruht an den vier Ecken auf vier liegenden gefeſſelten Sklavenfiguren von übereinſtimmender Haltung; die mittlere Unterſtützung bilden vier ruhende Löwen. An den Seitenwandungen ſitzen, in etwas lockerer Anordnung und Verbindung, in der Mitte ein von Waffen und Fahnen umgebener Schild mit dem Scepter und der Deviſe des Hoſenbandordens, zu beiden Seiten Medaillons mit den Reliefbildern eroberter Städte und einem Schiffe; dazwiſchen die verzierten Tragringe und Akanthusblattwerk von befangener Bildung. Am Deckelrande gebuckelte, von Waffenſchmuck und Akanthusblattwerk umgebene Inſchrifttafeln; an den Ecken hockende Adler. Die Oberfläche des Deckels trägt ein Kiſſen mit Krone, Inſchrift und Wappen. Die vergoldeten ornamentalen Teile heben ſich wirkſam von dem matten Zinnhintergrunde ab.

210) Fakſ.-Repr. nach: BORRMANN, a. a. O.
211) A. a. O.

In der Form verwandt und nicht minder reich verziert iſt der Prachtſarg der zweiten Gemahlin des Groſsen Kurfürſten, *Dorothea*. Die Seitenflächen des auf Löwen und Schwänen ruhenden Sarges enthalten in der Mitte von Lorbeer- und Palmblättern eingefaſste Wappentafeln, zu beiden Seiten Kinderfiguren mit Blumen-

Fig. 168.

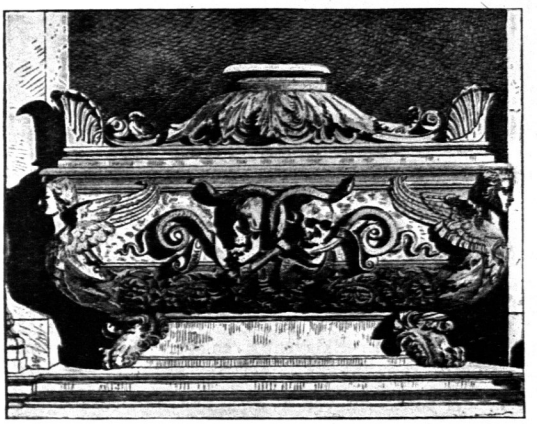


Prachtſärge in der Kapuzinergruft zu Wien.

ranken und Lorbeerblattwerk, am Deckelrande Inſchriftkartuſchen, von trauernden Genien umgeben, an den Ecken die Schwäne.

Der ſchwungvollen Plaſtik *Schlüter*'s und damit einem neuen reichſten Typus gehört an: der Prachtſarg der Königin *Sophie Charlotte* († 1. Febr. 1705).

Fig. 169.



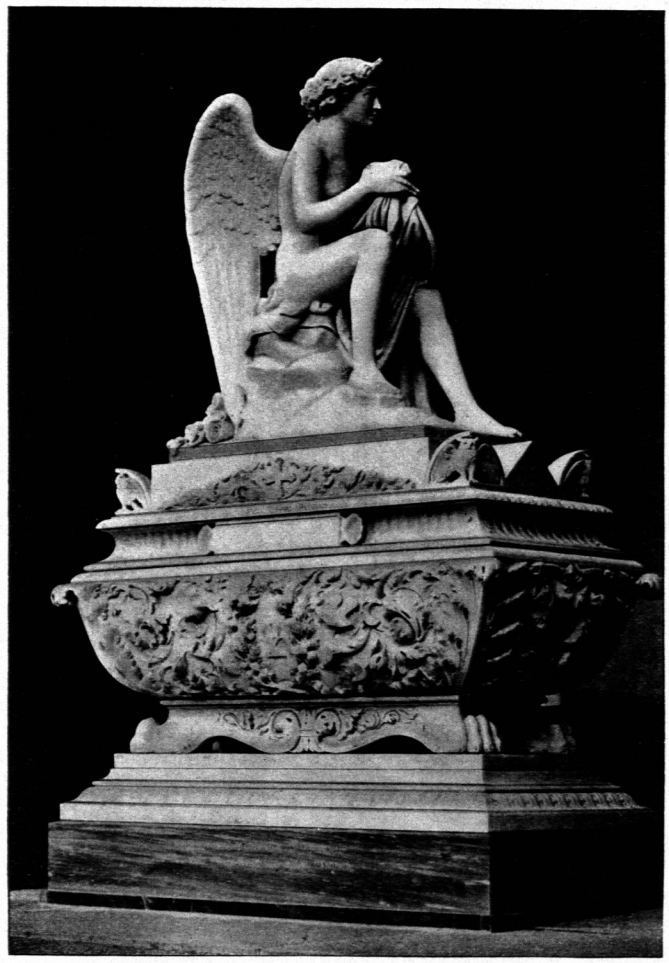
Italieniſcher Sarkophag.

Die ſtark gebauchten Seitenwandungen enthalten allegoriſche, durch Beiſchriften gekennzeichnete Reliefdarſtellungen der Tugenden der Fürſtin. An den Ecken hockende Adler mit ausgebreiteten Flügeln, in der Mitte eine von knieenden Roſſen — den hannoverſchen Wappentieren — getragene Inſchriftkartuſche mit der Königskrone, am Fuſsende eine prächtige, ebenfalls mit der Krone geſchmückte Wappenkartuſche. Den Deckel umhüllt ein an den Seiten herabwallender Krönungsmantel. Von freieſter maleriſcher Be-

wegung, wenngleich etwas geſuchter Anmut iſt die Gruppe der weiblichen Gewandfiguren am Kopfende, welche das von Mantel und Krone wirkungsvoll drapierte Reliefbruſtbild der Königin halten. Ganz der Grabesſymbolik jener Zeit gehört der vor dem Fuſsende des Sarges ſitzende Tod an, eine in das Leichengewand gehüllte, halbvertrocknete Menſchengeſtalt.

Dieſe Gruppe iſt anmutiger und ſchöner am Sarkophag König *Friedrich I.* (Fig. 167 [210]), der als Gegenſtück des vorigen zu betrachten iſt, ohne ihn aber in allen Einzelheiten zu erreichen, während er ihn jedoch in einigen Teilen übertrifft.

Fig. 170.



Moderner italieniſcher Sarkophag.

Er iſt gleichfalls nach einem Modell von *Andreas Schlüter* geſchaffen und zeigt den herrlichen Fluſs der üppigen Linienführung des Meiſters.

Auch die älteren Prachtſärge der Kapuzinergruft in Wien, der Begräbnisſtätte der öſterreichiſchen Kaiſerfamilie, zeigen ein ähnlich reiches Gepräge (Fig. 168). Die Sarkophage *Karl VI.* († 1740), *Leopold I.* († 1705), *Joſef I.* († 1711), *Matthias II.* († 1619) u. ſ. w. ſtehen im Reichtum des ornamentalen und figürlichen plaſtiſchen Schmuckes nicht hinter den Berliner Sarkophagen zurück. Auch hier wurden gleichwie im Norden die erſten Künſtler in den Dienſt dieſer vornehmen Grabplaſtik geſtellt.

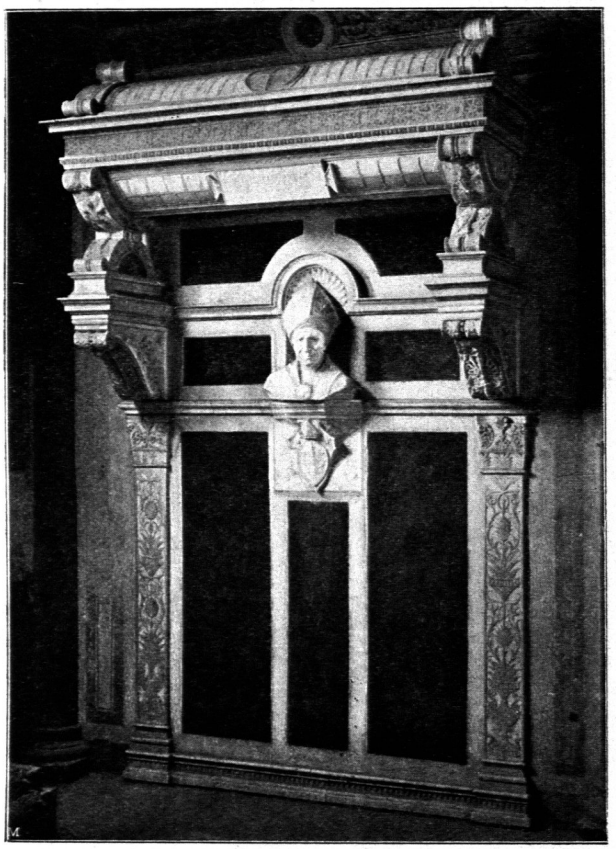
460. Italieniſche Sarkophage.

Fig. 169 zeigt die durch ornamentale Bildungen reich geſchmückte Form des Sarkophags der italieniſchen Renaiſſance; die Mitte des Deckels würde wohl eine figürliche Bekrönung erhalten haben. In dieſer Form iſt der Sarkophag auf die Gegenwart übernommen worden, wie Fig. 170 zeigt. Die Bekrönung bildet hier der Todesengel.

461. Sarkophage mit figürlichem Schmuck.

Fand hier eine Bereicherung des Sarkophags durch unmittelbare Beigabe eines fremden Motivs ſtatt, ſo erfolgte in anderen Fällen die Bereicherung der Erſcheinung durch loſere Beigabe ſelbſtändigen Schmuckes. Das Grabdenkmal des Biſchofs *Leonardo Salutati* in der Kathedrale von Fieſole, ein graziöſes Werk von *Mino da*

Fig. 171.



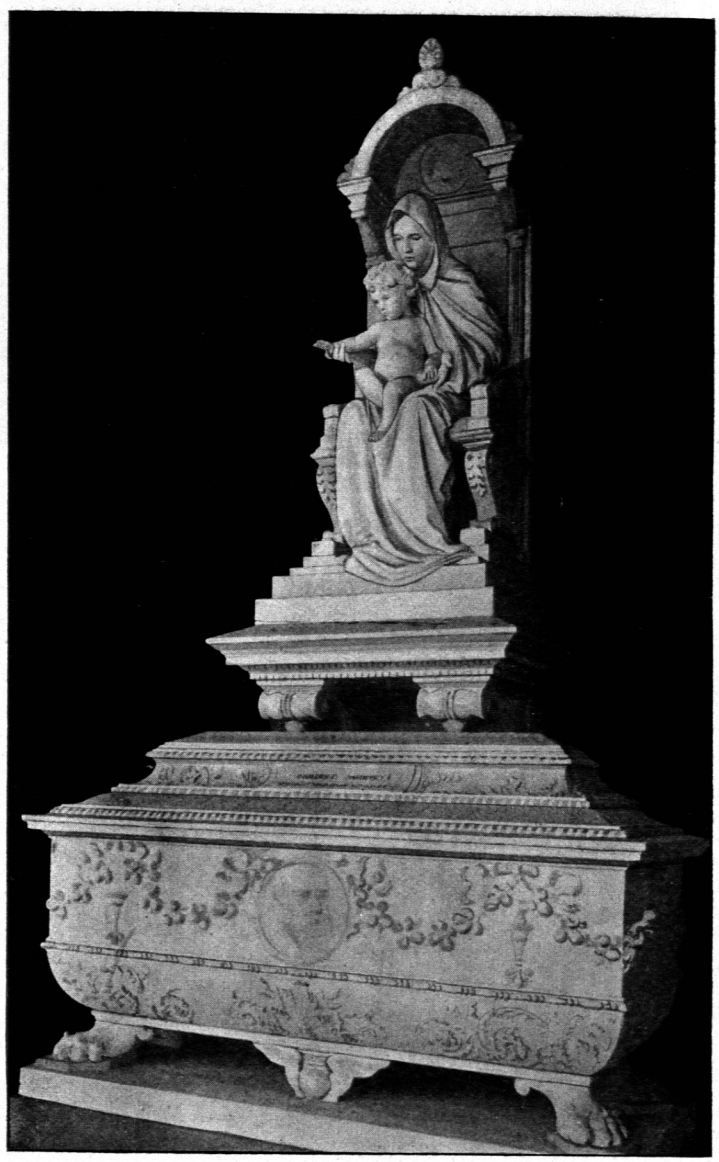
Grabdenkmal des Biſchofs *Leonardo Salutati* in der Kathedrale zu Fieſole.
Bildh.: *Mino da Fieſole.*

Fieſole (Fig. 171), zeigt z. B. den ſtreng gegliederten Sarkophag auf Konſolen vor einer Wand ſtehend, darunter die Büſte des Biſchofs mit Wappen. In einem anderen modernen Beiſpiele vom *Cimitero di Staglieno* in Genua, im Grabdenkmal des *Domenico Balduino* (Fig. 172[212]) iſt der ſtreng im Charakter der Frührenaiſſance gegliederte und geſchmückte Sarkophag, der an der Vorderſeite das Medaillonbildnis des Verſtorbenen trägt, von einer auf Konſolen ruhenden und von einem Baldachin geſchützten graziöſen Madonna überragt.

Dieſes Beſtreben der Bereicherung des Sarkophags durch freie plaſtiſche Zu-

thaten tritt beſonders in der Barockzeit auf und wird von ihr auf die Neuzeit übernommen. Ein einfacheres Beiſpiel iſt das Grabdenkmal des *Nicolo Machiavelli* († 1527) in *Santa Croce* zu Florenz, ein Werk des Bildhauers *Innocenzo Spinazzi* (Fig. 173) und 1787 errichtet. Auf dem Sarkophag ſitzt eine allegoriſche Figur, welche das

Fig. 172.



Grabdenkmal des *Domenico Balduino* auf dem Cimitero di Staglieno zu Genua[212]).

Medaillonbildnis des berühmten Staatsſekretärs der Republik Florenz hält, und am Sockel befindet ſich eine Inſchrift des Inhaltes, dem Namen *Machiavelli* komme keine Grabinſchrift gleich.

Reicher in der Beigabe des plaſtiſchen Schmuckes iſt das Grabmal des Kardinals

[212]) Nach: *L'Edilizia moderna.*

Richelieu († 1643) in der Kirche der Sorbonne in Paris. Der Sarkophag ſteht in dieſem Hauptwerke von *F. Girardon* auf der Grenze zwiſchen Sarkophag und Tumba; auf ihm liegt der ſterbende Kardinal, begleitet von zwei ſchön bewegten weiblichen

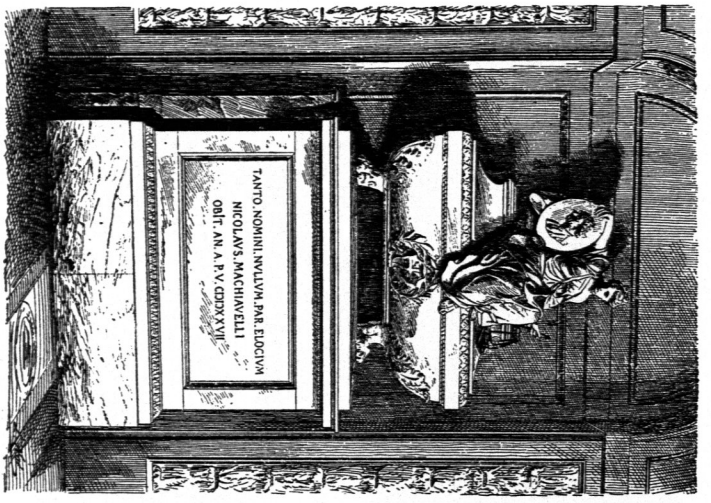


Fig. 173. Grabdenkmal des *Nicolo Machiavelli* in *Santa Croce* zu Florenz. Bildh.: *Spinazzi.*

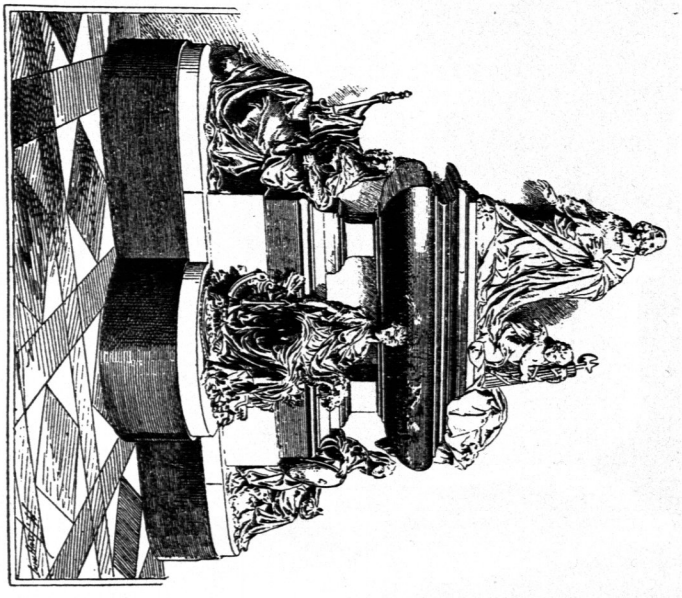


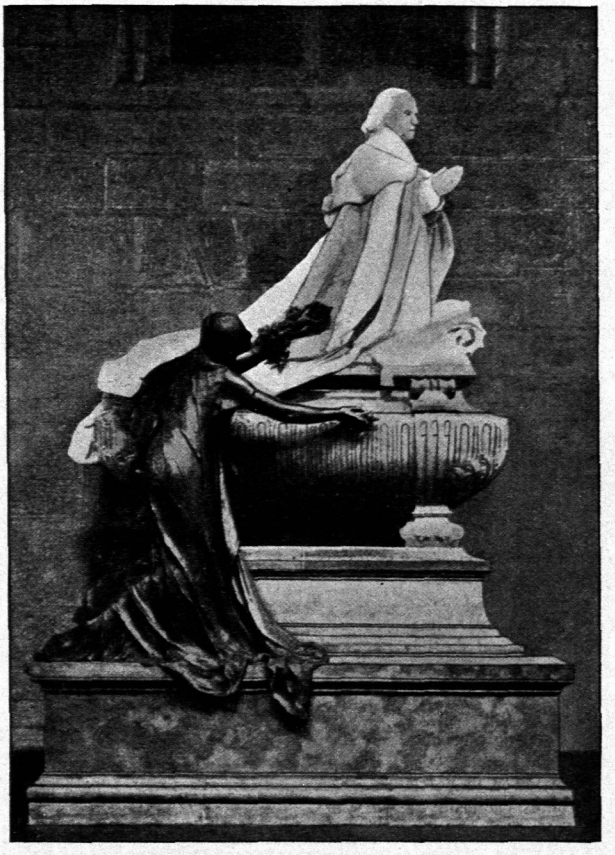
Fig. 174. Grabdenkmal des Kardinals *Mazarin* im Louvre zu Paris. Bildh.: *Coyzevox.*

Figuren. Einen Schritt weiter geht das Grabmal des Kardinals *Mazarin* im Louvre zu Paris (Fig. 174), ein Werk des Bildhauers *Charles Antoine Coyzevox.*

Der Kardinal kniet auf dem Sarkophag, hinter ihm ein Genius mit einem Stabbündel, dem Hauptemblem des Wappens des Kardinals. Das Grabmal beſitzt die reiche Anzahl von 5 Begleitfiguren, und zwar 3 Bronzefiguren: die ſitzenden Geſtalten der Klugheit, des Friedens und der Treue, ſowie die Marmorſtatuen der Liebe und der Treue. In dieſer Zuſammenſetzung iſt es eines der bedeutendſten Grabdenkmäler der Barockkunſt.

Das Denkmalmotiv iſt übernommen in zahlreiche moderne Denkmäler von Kirchenfürſten, u. a. für das Denkmal des Erzbiſchofs *Rivet* in der Kathedrale zu Dijon (Fig. 175), ein gemeinſames Werk des Bildhauers *Paul Gasq* und des Architekten *C. H. Suiſſe*. Auch hier kniet der Kirchenfürſt auf einem Sarkophag, und in Beziehung mit ihm ſteht eine ſchön bewegte weibliche Bronzegeſtalt. Im Grabdenkmal des Miniſters *Kraut* in der Nikolaikirche zu Berlin (Fig. 176[213]) iſt das Motiv zu Gunſten eines Büſtendenkmales verlaſſen.

Fig. 175.



Grabdenkmal des Erzbiſchofs *Rivet* in der Kathedrale zu Dijon.
Arch.: *Suiſſe*; Bildh.: *Gasq*.

Die Grabkapelle des Miniſters *v. Kraut* in der Turmhalle der Nikolaikirche in Berlin, vom Bildhauer *Glume*, iſt ein Beiſpiel für die unter *Friedrich Wilhelm I.* zunehmende Wohlhabenheit der Bevölkerung von Berlin. Dem verdienten Finanzminiſter *Joh. Andreas v. Kraut*, der 1723 ſtarb, wurde mit dieſer Kapelle ein Grabmal errichtet, in welchem ſich Baukunſt, Bildhauerkunſt und Malerei zu einem der ſchönſten Denkmäler der Barockkunſt vereinigen. Ueber einem Sarkophag ſteht die von einem Genius gekrönte Büſte des Miniſters, rechts und links von ihr, ſtehend und ſitzend, allegoriſche Figuren, ſämtlich Werke des *Johann Georg Glume*.

213) Fakſ.-Repr. nach: BORRMANN, a. a. O.

462. *Bismarck*-Sarkophag im Dom zu Berlin.

Weniger glücklich als in diefen Werken ift die Kompofition an dem *Bismarck*-Sarkophag für den neuen Dom zu Berlin von *Reinhold Begas*. Das Werk ift an der Südwand aufgeftellt und von jonifchen Pilaftern eingerahmt (Fig. 177).

Auf einem Stufenunterbau erhebt fich ein auf Löwentatzen ruhender Sarkophag, aus dem ein Poftament mit der fitzenden Statue *Bismarck*'s auffteigt. An der einen Seite des Sarkophags fteht ein Jüngling, der Ruhm, in bewegter Haltung; voll Begeifterung hebt er mit der Linken die Pofaune, um

Fig. 176.



Grabmal des Minifters *v. Kraut* in der Nikolaikirche zu Berlin [213]).
Bildh.: *Glume*.

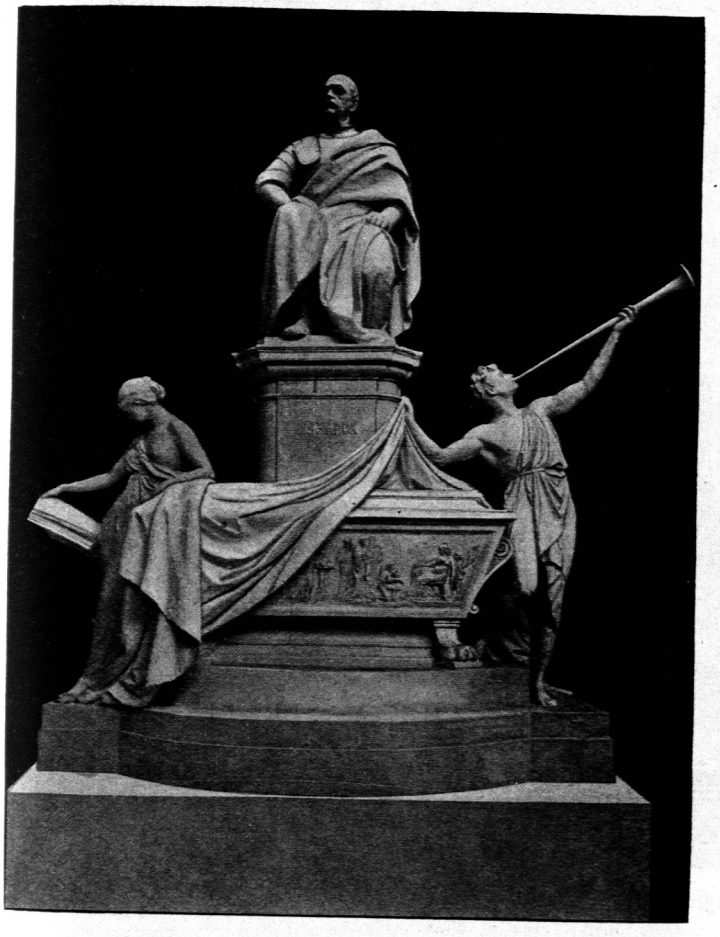
durch ihren Mund die Thaten feines Helden zu verkünden. Mit der Rechten lüftet er vom Sarkophag den Schleier und enthüllt ein Relief, das die Vorderfeite fchmückt. Da fitzt die thronende Germania, und in feierlichem Zuge nahen Deutfchlands Fürften, um ihr die neugewonnene Kaiferkrone darzureichen. An die andere Seite des Sarkophags lehnt fich eine edle Frauengeftalt, Klio, die Gefchichte, in deren Buch fich ihr Auge vertieft. Das aus dem Sarkophag herauswachfende Poftament trägt nur das Wort »Bismarck«. Der Kanzler felbft fitzt barhäuptig da, die rechte Hand auf die Lende geftützt, die linke Fauft auf der Verfaffungsurkunde; der Blick wendet fich ein wenig zur Seite. Der Kanzler zeigt die Tracht

eines alten Ritters der Renaiſſance; darüber legt ſich frei in groſsem Faltenwurf ein Gewand; den Eiſenpanzer ſchmückt ein Löwenkopf. Das Ganze iſt in Marmor gedacht und ſoll eine Gröſse von etwa $4{,}50$ m erhalten.

463. Andere Sarkophage.

Die Grenze in der Beigabe des bildneriſchen Schmuckes zum Zwecke der Erläuterung des Inhaltes des Grabdenkmales dürfte ein engliſches Beiſpiel aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts darſtellen. Es iſt ein Londoner Denkmal aus der Zeit der Koloniſationskriege Englands in Nordamerika: das Denkmal des Generals *Wolfe* in der Weſtminſter-Abtei zu London iſt das beſte Werk des Bildhauers *Joſ. Wilton* (1722—1803) in London, ein etwas theatraliſches Werk, aber ein Werk von guten bildneriſchen Eigenſchaften. Ueber einem von nicht hervorragenden Löwen getragenen Sarkophag entwickelt ſich eine gut modellierte genrehafte Scene des ſterbenden Generals *James Wolfe*, welcher bei einer Expedition gegen Quebec im Augenblick des Sieges am 13. September 1759 ſtarb.

Fig. 177.



Sarkophag des Fürſten *Bismarck* im neuen Dom zu Berlin.
Bildh.: *Reinhold Begas.*

Das dramatiſche Leben, welches dieſes Denkmal auszeichnet, kehrt auch in einem modernen Münchener Denkmal (Fig. 178 [214]), einer Bronzegruppe des Bildhauers *Ferdinand v. Miller* in München, wieder. Hier iſt es der rührende, an das Genreleben der griechiſchen Stelen erinnernde Abſchied zwiſchen Mutter und Kind, der den Denkmalgedanken beherrſcht. Der Sarkophag ſinkt hier wie auch in den meiſten der Denkmäler des XVIII. Jahrhunderts zum nebenſächlichen Beiwerk herab.

Die Allegorie zeigt dann zum Schluſs dieſer Gruppe von Denkmälern ein Grabmal vom Campoſanto in Genua. Es iſt das Schiff, welches mit dem Jüngling hinaus ins Meer des Lebens fährt und auf dem er mit gebrochenem Maſt wieder zur ewigen Ruhe einkehrt (Fig. 179).

[214]) Fakſ.-Repr. nach: Albert, Moderne Grabdenkmäler Münchens.

464. Sarkophage mit Tragfiguren.

In *Sant' Andrea* zu Mantua ſteht in einer Kapelle des linken Querarmes das Grabdenkmal des *Pietro Strozzi* († 1529), eine etwas ſeltſame Anlage, die auf perſpektiviſche Wirkung berechnet iſt und für deren Entwurf *Giulio Romano* angenommen wird (Fig. 180). Vier Karyatiden auf einem ſchön ornamentierten Unterbau tragen ein dreigliedriges Konſolengeſims als Platte, auf welcher der reich geſchmückte Sarkophag, auf dem der Verſtorbene liegt, ſteht. Das Denkmal ſoll 1571 in Florenz entſtanden ſein.

Fig. 178.

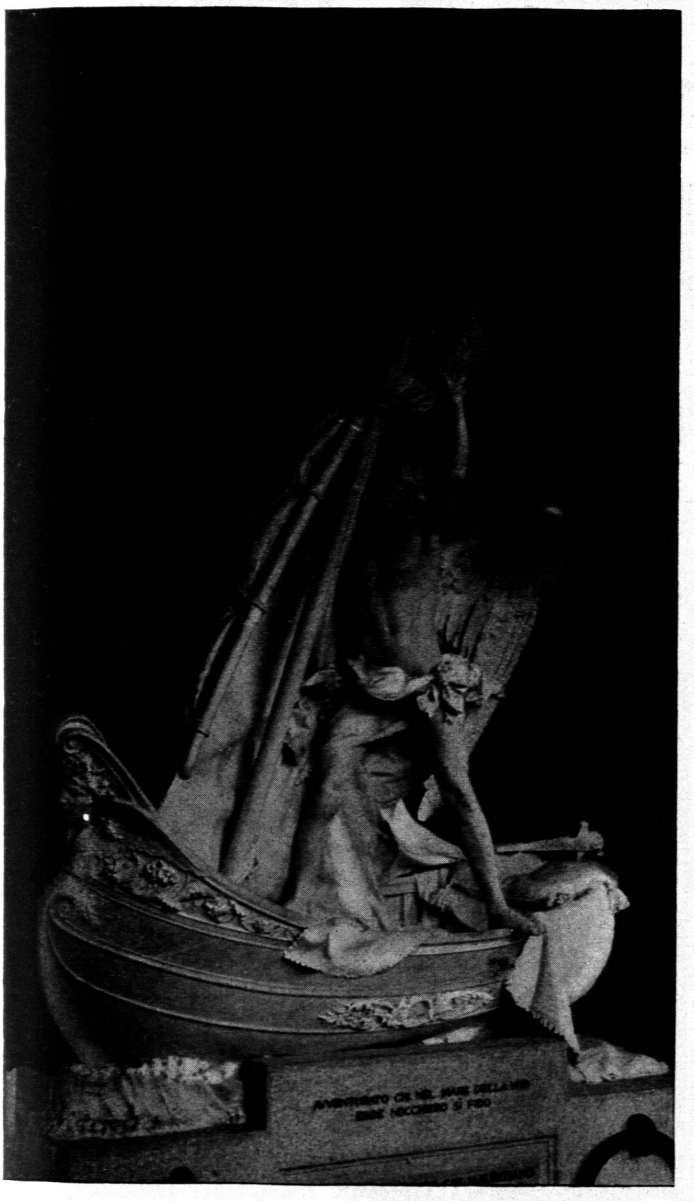


Bronzegruppe von einem Grabmal in München [214]).
Bildh.: *Ferd. v. Miller.*

Ein Sarkophagdenkmal von ungewöhnlicher und ſchöner Geſtaltung iſt das Denkmal für *Chriſtoph Kolumbus* in der Kathedrale zu Sevilla. Dasſelbe hatte ſeine Schickſale. Es wurde durch den Architekten *Arturo Melida* entworfen (Fig. 181) und war urſprünglich für die Kathedrale zu Havanna auf Cuba beſtimmt, in der es 1892 aufgeſtellt wurde. Mit dem Verluſte dieſer ſpaniſchen Kolonie an Amerika im ſpaniſch-amerikaniſchen Kriege ging ſeine eigentliche Beſtimmung verloren; es wurde im Januar 1899 nach Spanien zurückgebracht und in der Kathedrale zu Sevilla aufgeſtellt. Das Denkmal iſt eines der ſchönſten ſeiner Art (ſiehe auch die Tafel bei S. 188).

Auf einem ſteinernen Sockel ſchreiten die ſymboliſchen Bronzegeſtalten der vier chriſtlichen Königreiche, die heute Spanien bilden: Leon, Kaſtilien, Navarra und Aragonien. Sie tragen einen Sarkophag mit den Gebeinen des *Kolumbus*; der Sarkophag iſt mit einer reich geſtickten Decke bedeckt. Die geſtickten Gewänder, die heraldiſchen Ornamente, die Schrift, die Geſtalten ſelbſt haben über der Bronze, in welcher ſie nachgebildet wurden, reichſtes farbiges Email und Vergoldung erhalten, durch welches die heraldiſchen und die Naturfarben der Körper und Stoffe verſucht ſind nachzubilden. In dieſer farbigen Behandlung macht das Denkmal einen eigenartigen, reichen Eindruck Leider kommt es an ſeinem Aufſtellungsort nicht zu voller künſtleriſcher Wirkung.

Fig. 179.



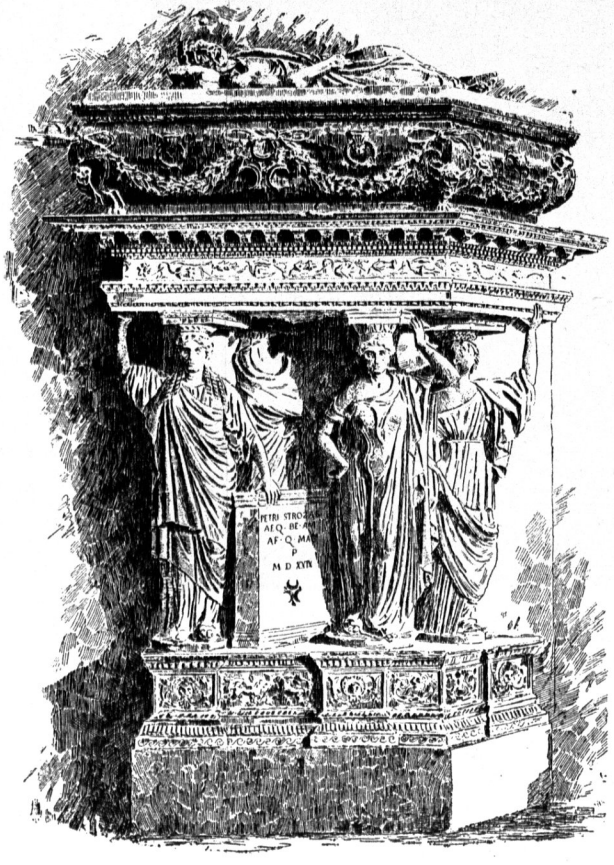
Grabmal auf dem Campoſanto zu Genua.

Im künſtleriſchen Gedanken dieſes Denkmales folgte *Melida* einer mittelalterlichen Sitte, für die Fig. 182 ein Beiſpiel iſt und die *G. A. Meyer*[215]) mit den folgenden Worten ſchildert.

»Die Atlanten des Altertums und die mannigfachen figürlichen Stützen des antiken Kunſtgewerbes fanden ihre freilich arg entartete Nachkommenſchaft in jenen zahlreichen ſtehenden und kauernden Tragefiguren der romaniſchen Kunſt, welche in Italien, und beſonders häufig in Oberitalien, vor allem als Stütze der Säulenſockel an Kirchenportalen und Grabdenkmälern ihr Daſein führen. In den dekorativen Skulpturen der Comasken und Campioneſen ſind dieſe Figuren hergebracht. Als bäueriſch-täppiſche Geſellen hocken ſie lebensgroſs unter den Säulen zahlreicher romaniſcher Domportale, roh gearbeitet, Schöpfungen handwerklicher Kunſt. Sorgſamer, aber in winzigem Maſsſtab, hatte ſie *Ugo da Campione* am ſtattlichen Grabdenkmal des Kardinals *Guilielmus de Longis de Anderaria* († 1319) und noch feiner und kleiner ſein Sohn *Giovanni* am Verkündigungsrelief im Baptiſterium am Dom zu Bergamo gebildet, wo ſie die Aedicula der Maria tragen, ähnlich wie an einem 1317 datierten Relief an der Rückwand des Altars im Dom von Como. Ueber das bäueriſche Geſchlecht dieſer »*gobbi*« gehen die im Trecento gelegentlich a's Atlanten verwandten Statuen Gewappneter

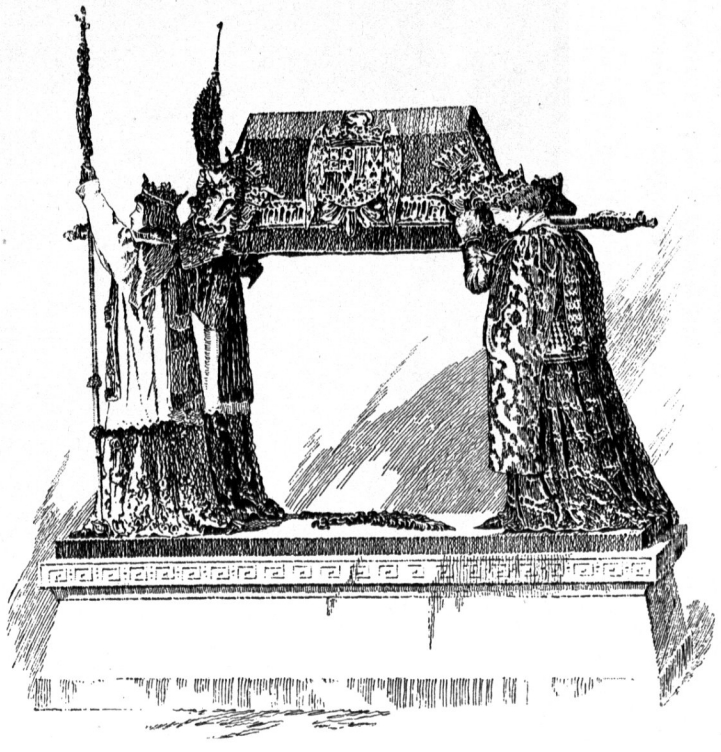
215) In: Oberitalieniſche Frührenaiſſance. S. 51.

Fig. 180.



Grabdenkmal *Pietro Strozzi*'s in *Sant' Andrea* zu Mantua.

Fig. 181.

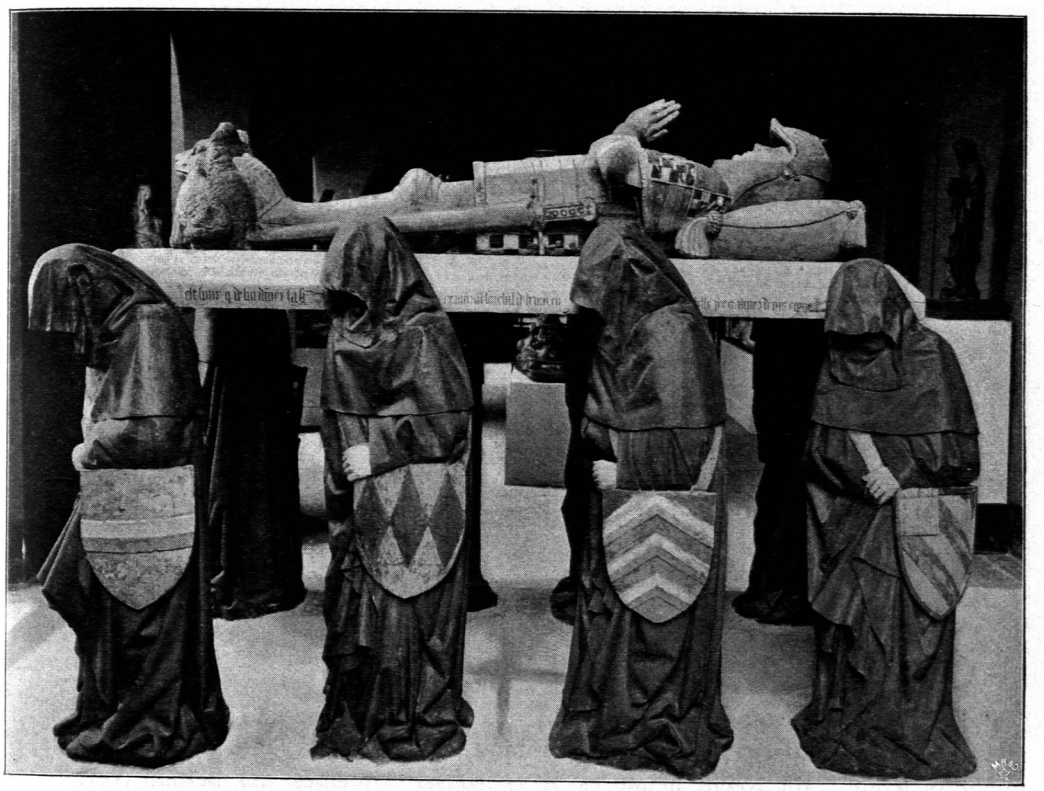


Grabdenkmal des *Kolumbus* in der Kathedrale zu Sevilla.
Arch.: *Arturo Melida.*

wie ihrem Stande nach, ſo auch in ihrem Maſsſtab und Kunſtwert bereits hinaus. Zu ihnen zählen in Oberitalien beiſpielsweiſe die vier porträthaft individualiſierten Männer, welche den Sarkophag des Grafen *Rizzardo VI. da Camino* († 1335) in *Santa Giuſtina* zu Serravalle tragen, und im Zuſammenhang mit dieſen Grabeswächtern dürfen wohl auch die Ritterfiguren genannt werden, mit denen *Bonino da Campione* das Monument des *Canſignorio della Scala* in Verona umgibt, obgleich dieſe ſchon zu Heiligen geworden ſind. Sie kennzeichnen die Grenze, auf welcher jene Profanplaſtik, die bei den hockenden Stützfiguren und den Sarkophagträgern ausnahmsweiſe lebensgroſse, tektoniſch funktionierende Statuen zu ſchaffen ſucht, wiederum in die Bahnen der Freiſkulptur und der Heiligendarſtellung einlenkt.«

Eines der ſchönſten Beiſpiele dieſer mittelalterlichen Denkmäler mit Tragfiguren iſt das ſchon angeführte Grabmal des *Philipp Pot*, Grand Sénéchal de Bourgogne und Herzog von Burgund († 1494), im Louvre zu Paris (Fig. 182). Auch in einem

Fig. 182.



Grabmal des *Philipp Pot*, Grand Sénéchal de Bourgogne.

Grabmal der Heiliggrabkapelle des Münſters zu Freiburg ſind mit Bezug auf die Leidensgeſchichte Chriſti gepanzerte Figuren als tragende Geſtalten der Grabplatte mit dem Leichnam verwendet, Krieger, die zum Teil ſchlafen, zum Teil wachen[216]).

Einerſeits in dieſen von gewappneten Tragefiguren getragenen Sarkophagen, ſowie in mittelalterlichen Denkmälern etwa von der Geſtalt des Grabdenkmales des Kurfürſten *Johann* im Dom zu Berlin (Fig. 183), andererſeits in einigen modernen Grabmälern von beſonderer Schönheit iſt der Uebergang zum Hochgrab gegeben.

Das Bronzedenkmal des Kurfürſten *Johann* im alten Dom von Berlin (Fig. 183) wurde nach einem Briefe von *Peter Viſcher* an den Kurfürſten *Joachim I.* aus dem

[216]) Abgebildet in: Unſer lieben Frauen Münſter zu Freiburg im Breisgau. Taf. 34.

Jahre 1524 von dieſem Meiſter entworfen und durch ſeinen Sohn *Johannes Viſcher* 1530 ausgeführt, wie eine Inſchrift am Denkmal ſelbſt ausſagt. Auch dieſes Denkmal zeigt den auf Pfeiler geſtellten Sarkophag, welcher allerdings der Form nach eine Mittelſtellung zwiſchen dem Sarkophag und der gehobenen Grabplatte einnimmt.

Vor den 6 Pfeilern kauern Löwen. Auf dem Sarkophag liegt die lebensgroſse Geſtalt des Kurfürſten in reichem Ornat. Um den Sarkophag reihen ſich Wappenſchilder. Eine Bodenplatte zwiſchen den Pfeilern zeigt ein ſtiliſiertes, im Flachrelief gehaltenes Abbild des Kurfürſten.

Das Grabdenkmal der Herzogin *Max* in Bayern, von Bildhauer *W. v. Ruemann* in München, zeigt die greiſe Fürſtin liegend, friedlich ſtill im ewigen Schlafe ruhend; die Modellierung iſt einfach und ergreifend.

Ungleich ſchöner noch als dieſes Werk iſt das Modell des Grabdenkmales für den jüngeren, nach kurzer Ehe geſtorbenen Sohn des Finanzmannes Dr. *Strousberg*,

Fig. 183.



Grabdenkmal des Kurfürſten *Johann* im Dom zu Berlin [217]).

welches *Reinhold Begas* in Berlin zu Anfang der ſiebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ſchuf. Mit Recht nennt es *A. G. Meyer* [217]) eines der beſten Werke der deutſchen Sepulkralplaſtik und rühmt an ihm die Formen- und Linienharmonie, ſowie die eigenartige Verbindung von Naturalismus, echt monumentalem Wurf und Anmut.

»Der Verſtorbene hatte ein junges Weib und zwei Kinder zurückgelaſſen. Ganz leiſe klingt dies in den Idealfiguren an, die hier ſeine Bahre umgeben. Auch der auf dieſer Gelagerte ſelbſt iſt kein realiſtiſches Porträt eines Toten. Es ſcheint, als entfliehe ihm der letzte Atemzug, als ſinke in dieſem Augenblick ſein Haupt, vom irdiſchen Schmerz erlöſt, zur ewigen Ruhe zurück. Und es iſt hold gebettet im Arm und auf dem Schoſs der jungen Frauengeſtalt, die bewegt auf ſeine geſchloſſenen Augen blickt und ſeine herabgeſunkene Rechte ſanft emporhebt. Die Jugendſchönheit des Lebens neigt ſich über den Tod, und zwei reizende Knaben ſchleppen Roſen und Kränze herbei. Gewiſs gleichen ſie eher Liebesputten als Grabesgenien und zeigen unbekümmert um die Stätte des Todes die ſchalkhafte Grazie echter Kinder. Entſpricht denn das nicht aber der Wirklichkeit? Und leidet darunter die ergreifende Geſamt-

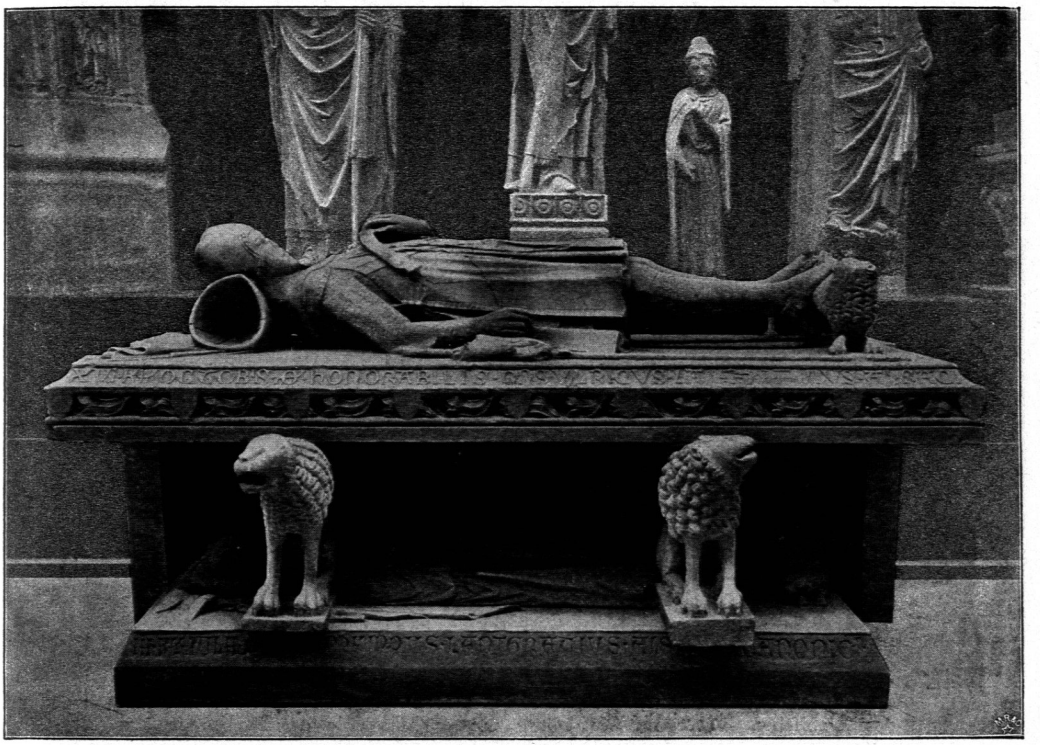
217) Meyer, A. G. Reinhold Begas. Bd. XX der »Künſtlermonographien« von H. Knackfuſs. Bielefeld u. Leipzig 1897.

wirkung? Auch den Hellenen war ſolche Auffaſſung des Grabſchmuckes nicht fremd, ‚auch der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt‘ — wie Goethe ſagt — ‚mit Wohlgerüchen über einen Roſenhügel‘«. — Die maleriſche Auffaſſung der Plaſtik iſt hier zu einer der glücklichſten Wirkungen gebracht. Um die Jahrhundertwende wurde das ſchöne Grabmal in Bronze ausgeführt.

4) Tumben oder Hochgräber.

Die flach in den Boden eingelaſſene Grabplatte, meiſt aus Metall oder hartem Stein, war häufig eine Deckplatte für eine Gruft, die ſich im Chor oder auch im Schiff der Kirchen befinden konnte. In letzterem Falle ſchritten die Kirchenbeſucher über ſie hinweg und zerſtörten die Darſtellung. Infolgedeſſen bildete ſich die Tumba 465. Tumben.

Fig. 184.



Grabmal des elſäſſiſchen Landgrafen *de Werd* in *St. Wilhelm* zu Straſsburg.

oder das Hochgrab aus. Es iſt gedacht als eine ſteinerne oder metallene Umhüllung des über der Erde beigeſetzten Sarges. In vielen Fällen enthalten die Tumben auch wirkliche Särge; in anderen Fällen bedeuten ſie bloſs einen ſymboliſchen Aufbau. Namentlich für die koſtbaren Grabmäler hochſtehender Perſonen war die Tumbenform ſchon früh beliebt, da ſie eine erwünſchte Heraushebung des Grabmales aus ſeiner Umgebung geſtattete. In gröſserem Umfange aber tritt die Form erſt ſeit dem Eindringen des gotiſchen Stils auf und eröffnet auf den nach bildneriſchem Schmuck verlangenden Seitenwänden für die künſtleriſche Bethätigung eine Fülle neuer Möglichkeiten und Motive. Nicht nur Wappen, Sprüche, Ornamente u. ſ. w. finden an dieſen Seitenflächen einen willkommenen Platz; auch figürliche Darſtellungen in Relief oder vollrund, mit und ohne architektoniſche Umrahmung, oft aus dem

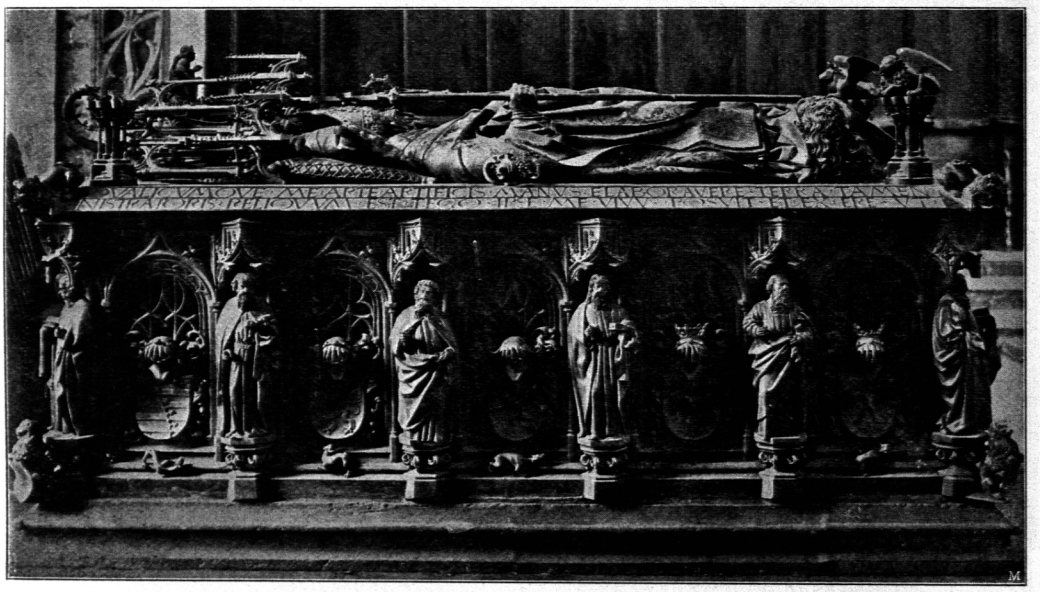
Gefolge des hier Beſtatteten, auch aus der Heiligen Schrift, treten auf. Die Beigabe von Figuren aus dem Leben des Verſtorbenen kann als ein verſteinerter Nachklang der mit reichem Aufwand betriebenen Leichenfeiern betrachtet werden, die im Mittelalter üblich waren.

Ein weiteres charakteriſtiſches Beiſpiel (ſiehe Fig. 183) für das aus dem Boden herausgehobene Hochgrab, zugleich ein Uebergangsbeiſpiel, iſt das Grabmal des elſäſſiſchen Landgrafen *de Werd* in *St. Wilhelm* zu Straſsburg (Fig. 184), ein Werk des XIV. Jahrhunderts, welches den Landgrafen auf einer von Löwen getragenen Platte ruhend darſtellt, vollrund, in der Rüſtung der damaligen Zeit, und unten — als ein Nachklang an die Bodenplatte — das Reliefbild.

466. Grabmäler im Dom zu Magdeburg.

Der Dom in Magdeburg enthält ſehr bedeutende Denkmäler der Blüte dieſer Art. Nach dem im Jahre 947 erfolgten Tode ſeiner Gemahlin *Editha* faſste *Otto der Groſse* (936—73) den Entſchluſs, an Stelle der Kirche des Benediktinerkloſters

Fig. 185.



Grabmal des Erzbiſchofs *Ernſt* von Magdeburg in der Turmhalle des Domes zu Magdeburg.

St. Mauritii zu Magdeburg einen Dom zu erbauen, der den Gebeinen der kaiſerlichen Ehegatten als Ruheſtätte dienen ſollte. 1207, am Karfreitag, wurde der alte Dom das Opfer einer Feuersbrunſt; doch konnten die Gebeine *Otto*'s und *Editha*'s gerettet werden. Die letzteren wurden dann ſpäter in einem reichen Steinſarkophag beigeſetzt, welcher im XVI. Jahrhundert entſtanden iſt und heute noch im Chorumgang des Domes, in der Mittelachſe des Gebäudes, ſteht. Der Sarkophag iſt nach gotiſierender Weiſe auf das reichſte durch Figuren unter Baldachinen an ſeinen Langſeiten in drei Felder gegliedert, welche Wappen mit Bandverſchlingungen enthalten. Auf dem Deckel befindet ſich das Idealbild der Kaiſerin ausgemeiſselt; den Rand umziehen Schriftzüge; die Ecken ſind durch vier kleine Löwen geziert.

Die Eintrittshalle des Domes zu Magdeburg birgt das bedeutendſte Denkmal des Domes, das herrliche, im Jahre 1495 oder 1497 vom Nürnberger Meiſter *Peter*

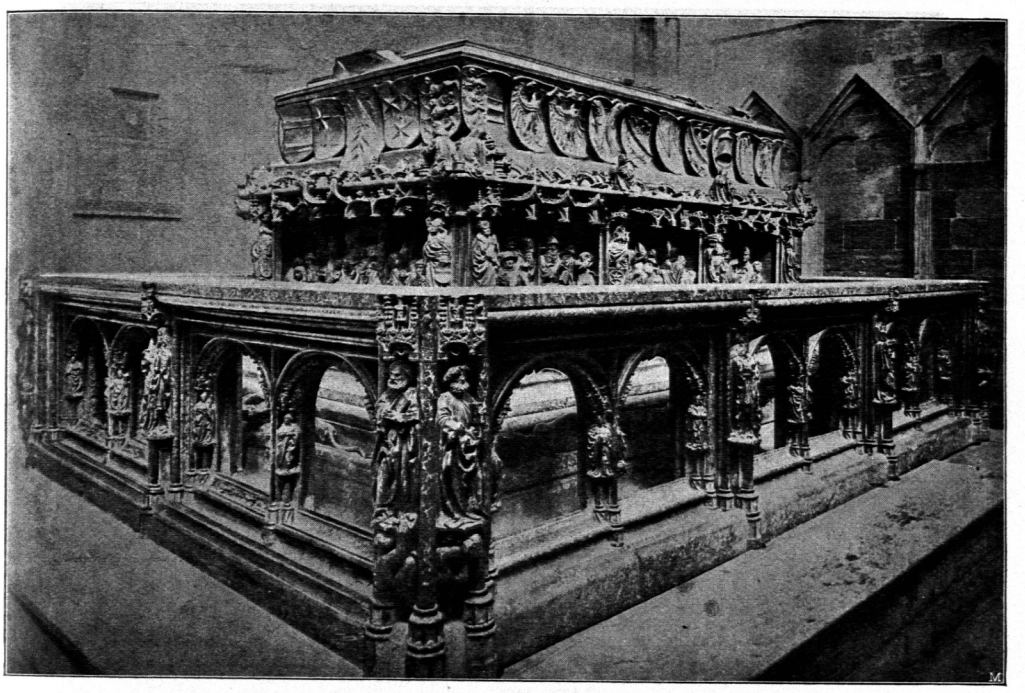
Vischer gegossene Bronzegrabmal des Erzbischofs *Ernst* von Magdeburg, der auf einem von Apostelfiguren umgebenen Sarkophag unter einem Baldachin ruht und den Bischofsstab in der Hand hält. Das Denkmal (Fig. 185) ist eines der schönsten und reichsten Werke der mittelalterlichen Grab- und Bronzeplastik.

467. Andere Grabmäler.

Ein nicht minder herrliches Werk ist das Grabdenkmal Kaiser *Friedrich III.* († 1493) im Stephansdom zu Wien (Fig. 186; vergl. auch S. 418).

Das Grabdenkmal, das sich im südlichen Seitenchore, im sog. »Friedrichsgang«, befindet, ist aus Salzburger Marmor hergestellt; es ruht auf einem 60 cm hohen Sockel und ist von einem aus Pfeilern und Bogen bestehenden Geländer umgeben. Der Sargdeckel zeigt die Gestalt Kaiser *Friedrich III.* im Krönungsornat, mit der Krone auf dem Haupte, dem Reichsapfel in der rechten und dem Scepter in der linken Hand, umgeben von den Wappen der fünf österreichischen Hauptländer. Die Ausführung dieses

Fig. 186.



Denkmal Kaiser *Friedrich III.* in *St. Stephan* zu Wien.

Denkmales, dessen Kosten 40 000 Dukaten betragen haben sollen, wurde dem Meister *Nikolaus Lerch* aus Leyden übertragen. Bei dessen Tode im Jahr 1493 war nur der Sargdeckel vollendet. Von wem die übrigen Teile des Denkmales herrühren, ist noch nicht ermittelt; es ist nur bekannt, dass damit bis zum Jahre 1513 Meister *Dichter* beschäftigt war.

Einen prächtigen Sarkophag bildet das Grabmal *Karl des Kühnen* († 1477) in der Kirche Notre-Dame zu Brügge.

Auf dem Sarkophag liegt, lang ausgestreckt, mit den Beigaben der Rüstung, *Karl*, die Hände gefaltet. Die Ecken des Sarkophags sind mit sehr zierlichen Figürchen geschmückt, die kurzen Seiten mit je zwei Engeln, welche eine Inschrifttafel halten, die Langseiten mit zahlreichen polychromen, in drei wagrechten Reihen angeordneten Wappen.

Die gleiche künstlerische Behandlung zeigt der Sarkophag seiner Tochter *Maria von Burgund* († 1482). Er ist der ältere und bedeutendere und wurde 1495—1502 von *Pieter de Beckere* von Brüssel angefertigt (Fig. 187). Das Denkmal *Karl*'s liess *Philipp II.* 1559 seinem Ur-Ur-Grossvater durch den Bildhauer *Jonghelinck* von

Antwerpen errichten. Die lebensgrofsen liegenden Erzftatuen von Vater und Tochter ruhen reich vergoldet in ganzer Figur auf den Marmorfarkophagen.

Zu den intereffanteren engliſchen Tumbengrabmälern gehören das Grabmal *Heinrich IV.* und ſeiner Gemahlin *Johanna von Navarra* in der Kathedrale von Canterbury und das Denkmal des Grafen *Georg v. Shrewsbury* mit Lady *Anne Haſtings* und *Eliſabeth Walden*[218]).

Unter den Grabmälern der burgundiſchen Herzoge iſt das Grabmal *Philipp des Kühnen* im Muſeum, dem alten Herzogspalaſt von Dijon, ein Werk, welches der grofse *Claus Sluter* noch bei Lebzeiten des Herzogs begann und bald nach deſſen Tode (1404) vollendete, wohl das ſchönſte und eigenartigſte (Fig. 188).

Fig. 187.



Grabmal für *Maria von Burgund* zu Brügge.
Bildh.: *Pieter de Beckere.*

Es zeigt den üblichen Aufbau der mittelalterlichen Hochgräber: einen Stufenunterbau aus ſchwarzem Marmor, auf ihm der Sockel der Tumba, dann die Wandungen derſelben, ausgebildet als eine gotiſche, mit Figuren beſetzte Arkadenarchitektur, und auf der Deckplatte die liegende Geſtalt *Philipp*'s, zu Füfsen ein kauernder Löwe, zu Häupten knieende Engel. Das Werk wurde in der Revolution zerſtört, jedoch in der Reſtaurationsperiode wiederhergeſtellt. Es iſt zweifellos ehemals farbig bemalt geweſen.

Ein Denkmal des Ueberganges, wie es alle Denkmäler gotiſchen Stils in Italien mehr oder weniger ſind, iſt die Marmor-Arca für *San Pietro Martire da Verona* von *Giovanni Balducci* von Piſa (1339) in der Cappella San Pietro Martire (Cappella Portinari) in *Sant' Euſtorgio* zu Mailand (Fig. 189).

Auf 8 Säulen mit Laubkapitellen ruht der Sarkophag. Vor den Säulen ſtehen 8 Statuen von Tugenden mit vortrefflicher Gewandung; die Poſtamente unter ihnen tragen reichen figürlichen Schmuck. Der Sarkophag hat 8 Reliefs, je 3 an der Vorder- und an der Rückſeite und 2 an den kurzen Seiten. Ihren Inhalt bilden Begebenheiten aus dem Leben des Märtyrers; die einzelnen Darſtellungen ſind durch

[218]) Abgebildet in: *Builder*, 27. Juli 1889.

Statuetten von Petrus, Paulus, Euſtorgius, Thomas von Aquino und den vier Kirchenlehrern voneinander geſchieden. Ueber den Statuen krönen die lotrechten Sarkophagwände 8 Engelgeſtalten. Auf den ſchräg laufenden Deckelſeiten befinden ſich die Reliefbildniſſe der Stifter. Den Deckel krönt ein Tabernakel, unter welchem die Madonna mit dem Kinde, zu ihrer Seite San Pietro Martire und St. Dominikus ſitzen. Das ſchöne Werk iſt von ſtrengem architektoniſchem Aufbau; ſein plaſtiſcher Schmuck ordnet ſich harmoniſch dem Ganzen ein.

In der Kathedrale zu Tours befindet ſich ein anmutiges Kindergrabmal, ein Werk des Meiſters *Jean Juſte* von Tours. Auf einem marmornen Sarkophag mit einem Rankenornament ruhen 2 Kindergeſtalten, Söhne *Karl VIII.*, *Charles d'Orléans*, der 1495 im Alter von wenig über 3 Jahren, und *Charles II.*, der 1496 im Alter von nur 25 Tagen ſtarb. Auch hier halten wieder Engel die Kopfkiſſen, und auch hier befinden ſich zu Füſsen der Kinder die Wappen. Ein feines und graziöſes Werk

Fig. 188.



Grabmal *Philipp des Kühnen* zu Dijon[221]).
Bildh.: *Claus Sluter.*

der franzöſiſchen Frührenaiſſance iſt das freiſtehende Grabmal des *Charles de Lalaing* im Muſeum zu Douai, früher in der Abbaye des Prés, aus dem Jahre 1558.

Das Denkmal in Tumbenform beſteht aus verſchiedenfarbigem Marmor: der Sockel iſt dunkel, das Mittelteil hell, das Krönungsgeſims wieder dunkel und die liegende Statue hell. Die Langſeiten ſind durch 4 korinthiſche Pilaſter in 3 Felder geteilt, welche durch Rundfüllungen mit allegoriſchen Figuren geſchmückt ſind. Auf der Tumba liegt in voller Rüſtung der Ritter, die Hände gefaltet, trefflich modelliert, ſchön im ornamentalen Teil des Gewandes und der Waffen, zu Häupten ein Putto, zu Füſsen ein Löwe[219]).

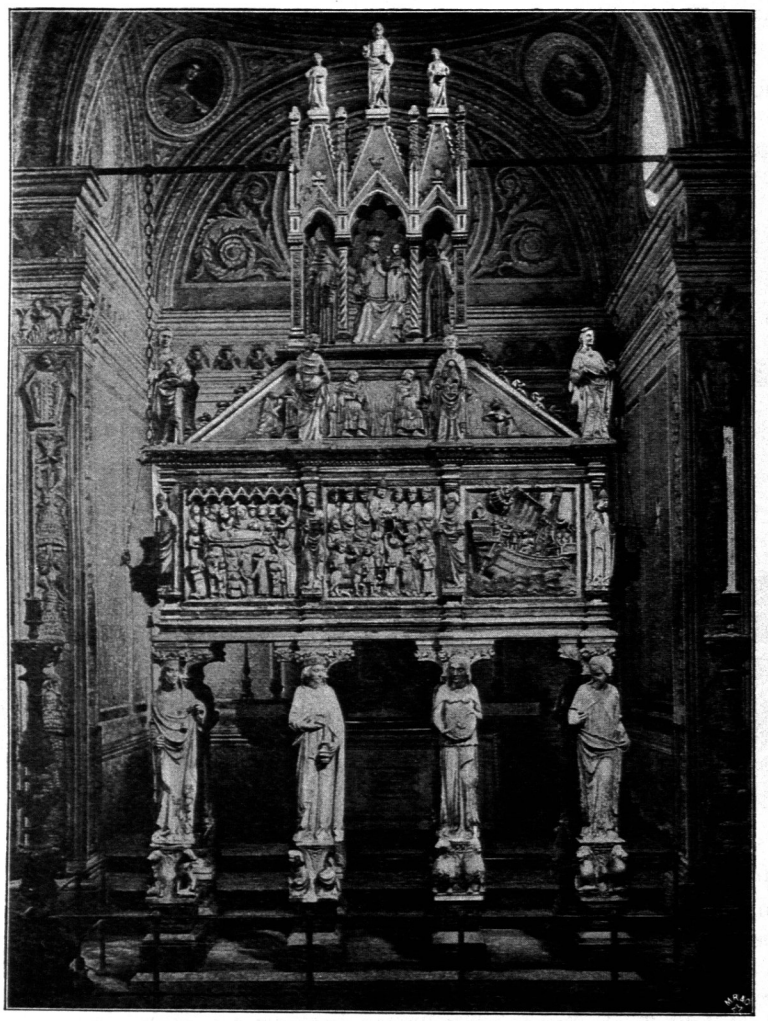
Hinſichtlich des in dieſe Gruppe gehörigen Grabmales Kaiſer *Heinrich*'s und ſeiner Gemahlin *Kunigunde* im Dom zu Bamberg wird man ſich den Ausführungen von *Artur Weeſe*[220]) anſchlieſsen können.

»Viel bewundert,« ſagt er, »ſteht in der Mitte des Langſchiffes das Grabmal Kaiſer *Heinrich*'s und ſeiner Gemahlin *Kunigunde*, ein Werk des Renaiſſancemeiſters *Tillmann Riemenſchneider*. . . . Wenn wir dies Ideal eines Heiligen und mächtigen Herrſchers, ſo wie es der fränkiſche Meiſter des XVI. Jahrhunderts

219) Abgebildet in: Palustre, a. a. O., Bd. I, S. 12.
220) Aufleger, O. & A. Weese. Der Dom zu Bamberg. München 1898.
221) Fakſ.-Repr. nach: Zeitſchr. f. bild. Kunſt.

in der überladenen Figur Kaiſer *Heinrich*'s geſchaffen hat: einen redlichen Biedermann mit der groſsen Krone auf dem ſchön gelockten Ringelhaar und reich geſticktem Krönungsornat, an dem ſo viel Fleifs und künſtliche Sauberkeit der Meiſselarbeit verſchwendet iſt, in Vergleich ſtellen mit der edeln und ſchlichten Majeſtät der Kaiſer *Heinrich*-Statue des XIII. Jahrhunderts (im Dome von Bamberg), ſo ſehe ich in dem älteren und einfacheren Werke eine künſtleriſche Reife und Höhe der Auffaſſung, der gegenüber der gute König des ‚Meiſter Dill' zu einer kleinbürgerlichen Phantaſiegeſtalt von philiſtröſem Beigeſchmack herabſinkt. . . . Wie ſchwunglos und engherzig . . . iſt die Formenſprache *Tillmann Riemenſchneider*'s,

Fig. 189.



Denkmal des *San Pietro Martire* in *Sant' Euſtorgio* zu Mailand (Cappella Portinari).
Bildh.: *Balducci.*

des geſchickten Bildſchnitzers, trotz aller Meiſterſchaft des Techniſchen neben den ruhigen und doch ſo tief beſeelten Weſen jenes unbekannten Künſtlers frühgotiſcher Abkunft!«

Ein Denkmal feiner dekorativer Gliederung iſt ferner das ſchöne Grabmal, welches die Königin *Anna* von Frankreich *Franz II.*, dem letzten Herzog der Bretagne, in der Kathedrale von Nantes errichten lieſs (Fig. 190 u. 191). Es wurde im Jahre 1507 durch *Michel Columb* aus verſchiedenfarbigem Marmor geſchaffen. Das Denkmal iſt als Freigrab in Form einer mittelalterlichen Tumba errichtet und

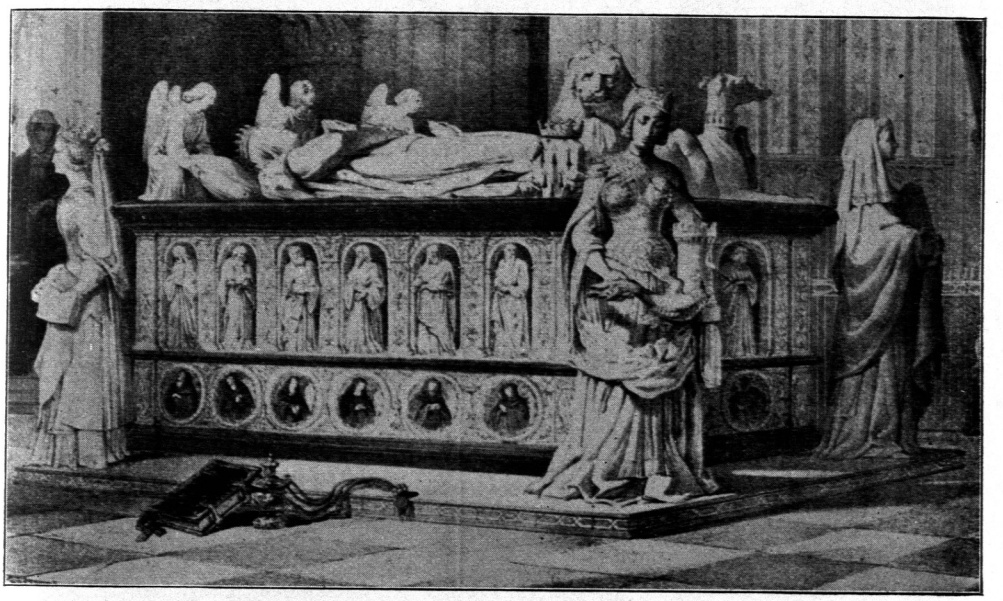
trägt die liegenden Geſtalten des Herzogs *Franz II.* und ſeiner letzten Gemahlin *Marguérite de Foix* im vollen Ornat, mit der Krone geſchmückt.

Die Kopfkiſſen werden von Engeln gehalten; die Füſse ſtützen ſich auf einen Löwen und ein Windſpiel mit den Wappen der Verſtorbenen. An den vier Ecken lehnen im mittelalterlichen Koſtüm, die Oberfläche des Denkmales überragend, vier weibliche Geſtalten, die vier Kardinaltugenden verkörpernd. Die Seitenflächen der Tumba zeigen eine graziöſe Pilaſter- und Niſchenarchitektur mit den Statuetten der zwölf Apoſtel. Medaillonreliefs vollenden den Schmuck des Renaiſſance-Denkmales.

Der Sarkophag des Grafen *Promnitz* in der Kirche zu Samitz bei Hainau in Niederſchleſien iſt ein treffliches Hochgrab aus dem Anfange des XVIII. Jahrhunderts. Auf dem Deckel des Sarkophags ruht hingeſtreckt die Geſtalt des Grafen im Harniſch, das Haupt auf einem reich verzierten Kiſſen.

Der konkav profilierte, an den Ecken mit Akanthusblättern geſchmückte Sarkophagdeckel iſt in der Mitte der beiden Langſeiten mit dem Wappen der *Promnitze* und der Grafen *v. Redern* geſchmückt. Die

Fig. 190.



Denkmal *Franz II.* zu Nantes.
Bildh.: *Columb.*

Flächen des unteren Teiles des Sarkophags ſind mit Gorgonenhäuptern und Trophäengruppen geziert. Sechs knieende Jünglinge, je drei auf einer Seite, tragen den Sarkophag[222]).

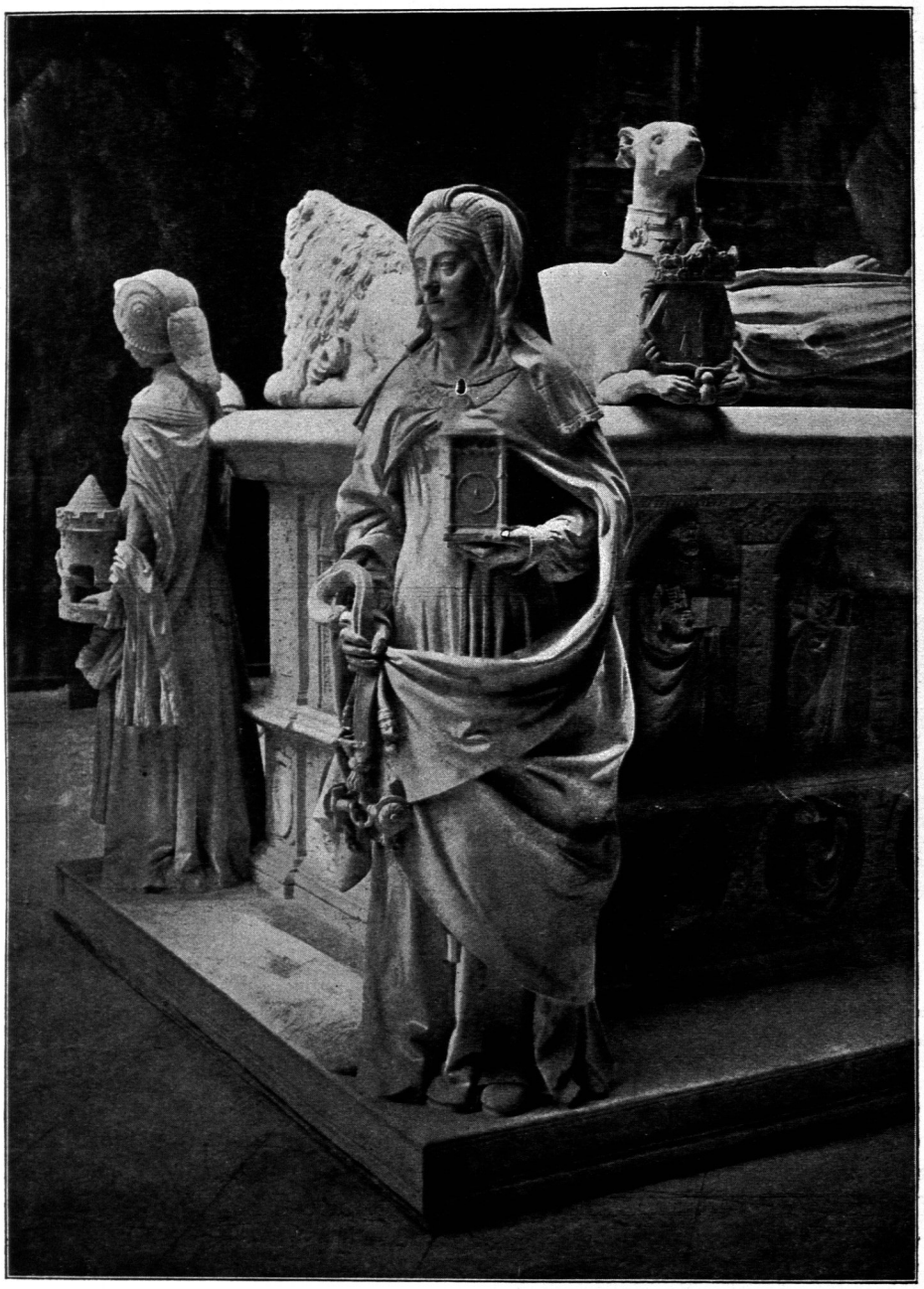
468. Grabmäler im Mauſoleum zu Charlottenburg.

Eine höchſt bedeutſame Thätigkeit der modernen Grabplaſtik wurde in den Dienſt des Hohenzollernſchen Königs- und Kaiſerhauſes geſtellt; ihre Werke dieſer Gruppe ſind in den Mauſoleen in Charlottenburg und Potsdam aufgeſtellt. Das Mauſoleum zu Charlottenburg wurde unmittelbar nach dem Tode der Königin *Luiſe* nach einem Entwurf *K. F. Schinkel*'s durch *F. H. Gentz* begonnen und 1842 durch *Heſſe*, 1889 durch *Geyer* erweitert. Die urſprüngliche Anlage iſt heute die Vorhalle für die Erweiterung, in welcher die 4 Sarkophage oder Tumben der Königin *Luiſe* und *Friedrich Wilhelm III.* von *Rauch*, ſowie *Wilhelm I.* und der Kaiſerin *Auguſta* von *Encke* ſtehen. Gleichzeitig mit dem Auftrag für dieſe beiden Sarkophage erhielt *Erdmann Encke* den weiteren Auftrag, für den Vorraum des Mauſoleums die Figur eines Erzengels zu ſchaffen.

[222]) Abgebildet in: Zeitſchr. f. bild. Kunſt, Bd. XXIV, S. 212.

Der Erzengel erſcheint als Wächter der Gruft der beiden Herrſcherpaare; ſeine Erſcheinung iſt ernſt, machtvoll und — entſprechend der Thatſache, daſs die gröſsten Kriege dieſes Jahrhunderts in die Regierungen jener beiden Herrſcherpaare fallen — kriegeriſch. Der Erzengel tritt uns in römiſcher

Fig. 191.



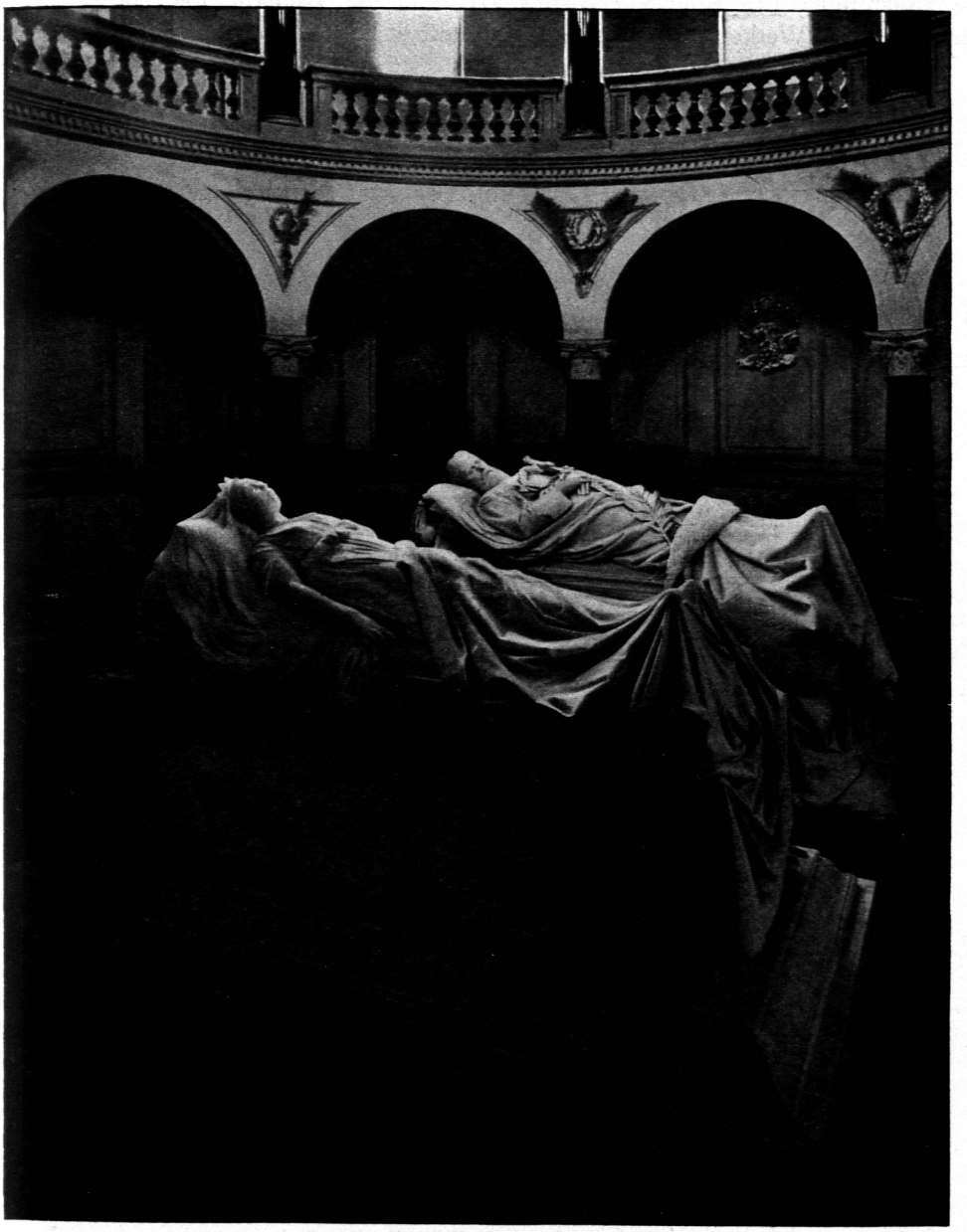
Vom Denkmal *Franz II.* zu Nantes.

Kriegstracht, den Mantel nach hinten geworfen, entgegen; die Rechte ſeiner geflügelten Geſtalt ſtützt ſich auf das flammende Schwert; die Linke hält den runden Schild. Haltung und Ausdruck ſind ernſt, gemeſſen, feierlich, unnahbar. Am Erzengel vorüber ſchreitet man in den eigentlichen Kapellenraum, wo auſser den

beiden *Rauch*'ſchen noch die beiden *Encke*'ſchen Sarkophage ihre Aufſtellung gefunden haben, deren feierliche Weihe am 2. September 1894 ſtattfand.

Es war ein kühnes Unternehmen, mit *Rauch* in Wettſtreit zu treten; aber *Encke*

Fig. 192.



Sarkophage des Kaiſers und der Kaiſerin *Friedrich* im Mauſoleum Kaiſer *Friedrich III.* zu Potsdam.
Bildh.: *Reinhold Begas.*

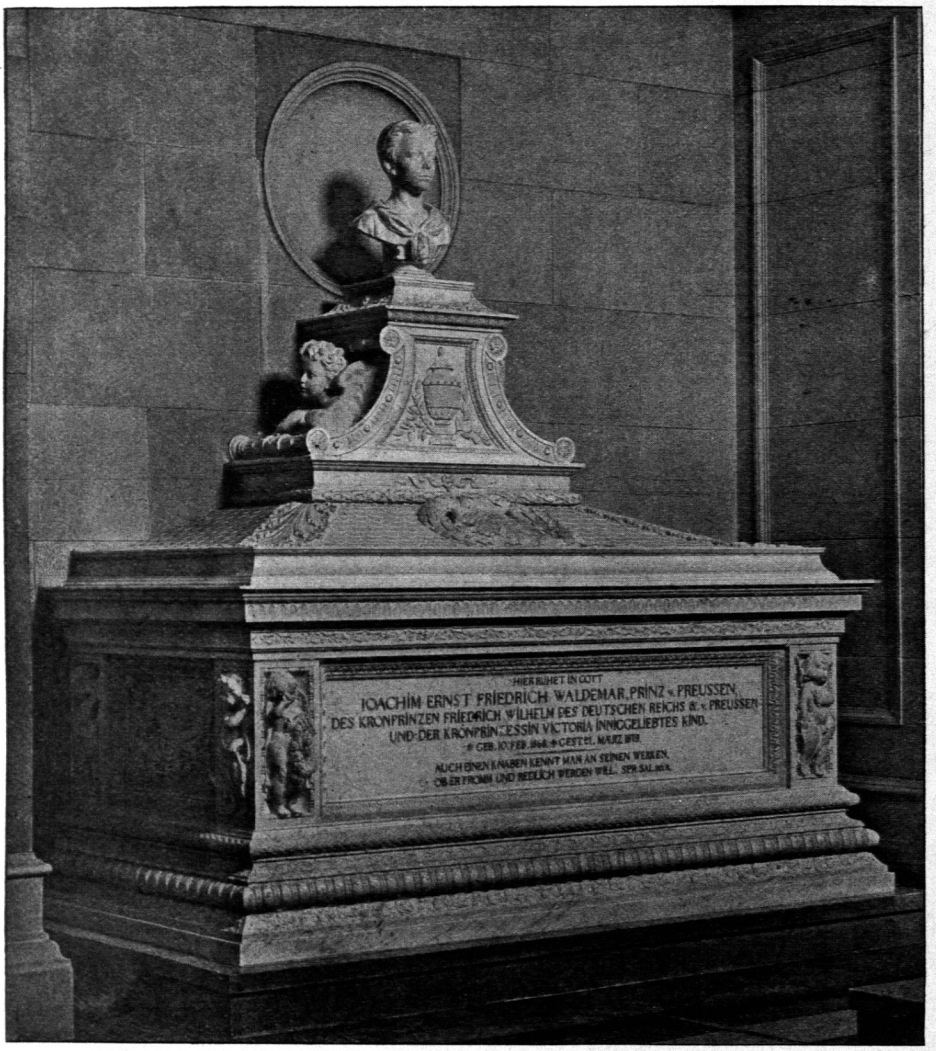
hat dies mit Erfolg gethan. Allerdings machen die beiden Sarkophage des Kaiſerpaares unter allen Umſtänden den Eindruck einer Wiederholung und haben den künſtleriſchen Geſamteindruck auf keinen Fall verſtärkt. Noch bei Lebzeiten der Kaiſerin *Auguſta* hatte *Encke* für den Sarkophag Kaiſer *Wilhelm*'s einen erſten Ent-

wurf geſchaffen, nach dem der Kaiſer die deutſche Kaiſerkrone trug, über welcher ein betender Engel ſchwebte. Dieſer Entwurf iſt nicht zur Ausführung gebracht worden.

469. Denkmäler im Mauſoleum *Friedrich III.* zu Potsdam.

Im Mauſoleum Kaiſer *Friedrich III.* zu Potsdam ſind die Hochgräber des Prinzen *Waldemar* und des Prinzen *Sigismund* (Fig. 193 u. 194) und neben ihnen die Hochgräber des Kaiſers *Friedrich III.* und der Kaiſerin *Viktoria* (Fig. 192), hervorragende Werke moderner Grabmalkunſt. Die Grabdenkmäler der Prinzen

Fig. 193.



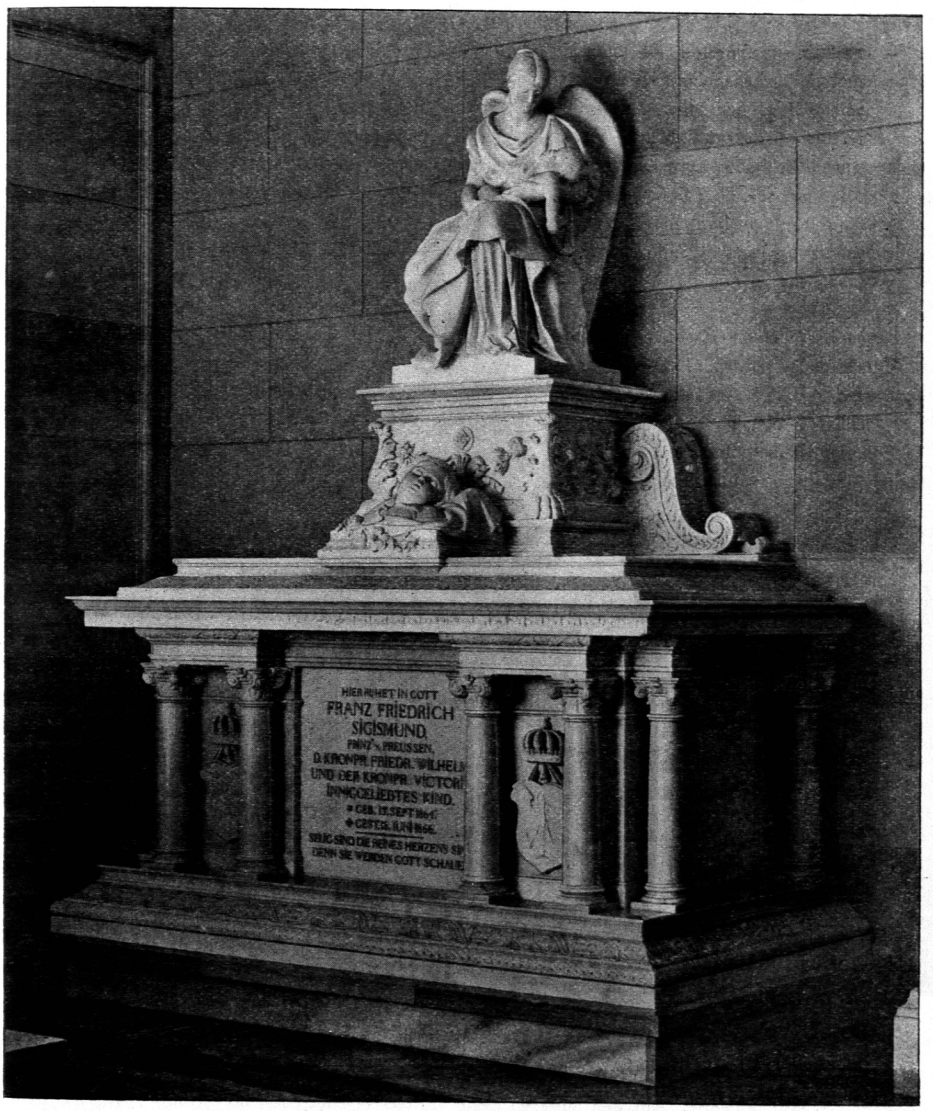
Kaiſer *Friedrich III.* Mauſoleum zu Potsdam. — Sarkophag des Prinzen *Waldemar*[223]).
Arch.: *J. C. Raſchdorff*; Bildh.: *Reinhold Begas.*

Sigismund und *Waldemar* ſind nach den Entwürfen von *J. C. Raſchdorff* geſchaffen; der plaſtiſche Teil ſtammt von *Reinhold Begas*. Es ſind graziöſe Werke im Stile der italieniſchen Renaiſſance. Ernſte Werke ſind die Sarkophage des Kaiſers und der Kaiſerin *Friedrich* von *Reinhold Begas*.

[223]) Fakſ.-Repr. nach: Kaiſer Friedrich III. Mauſoleum zu Potsdam. Berlin 1899.

Aeufsere Geftaltung und Architektur beider Sarkophage entfprechen fich; für fie hatte die Kaiferin felbft einft die Gefamtform beftimmt. Die beiden Verewigten ruhen gleichfam fchlummernd auf Kiffen, die dem Kopf eine erhöhte Lage geben; er ift in die Uniform, fie in ein leichtes griechifches Gewand gehüllt, das Hals und Arme frei läfst. Das Antlitz beider fcheint vom Hauche des Friedens befeelt. Der Kopf der Kaiferin, von dem das aufgelöfte Haar auf die Bruft fällt, ift gefchmückt mit einem Diadem,

Fig. 194.

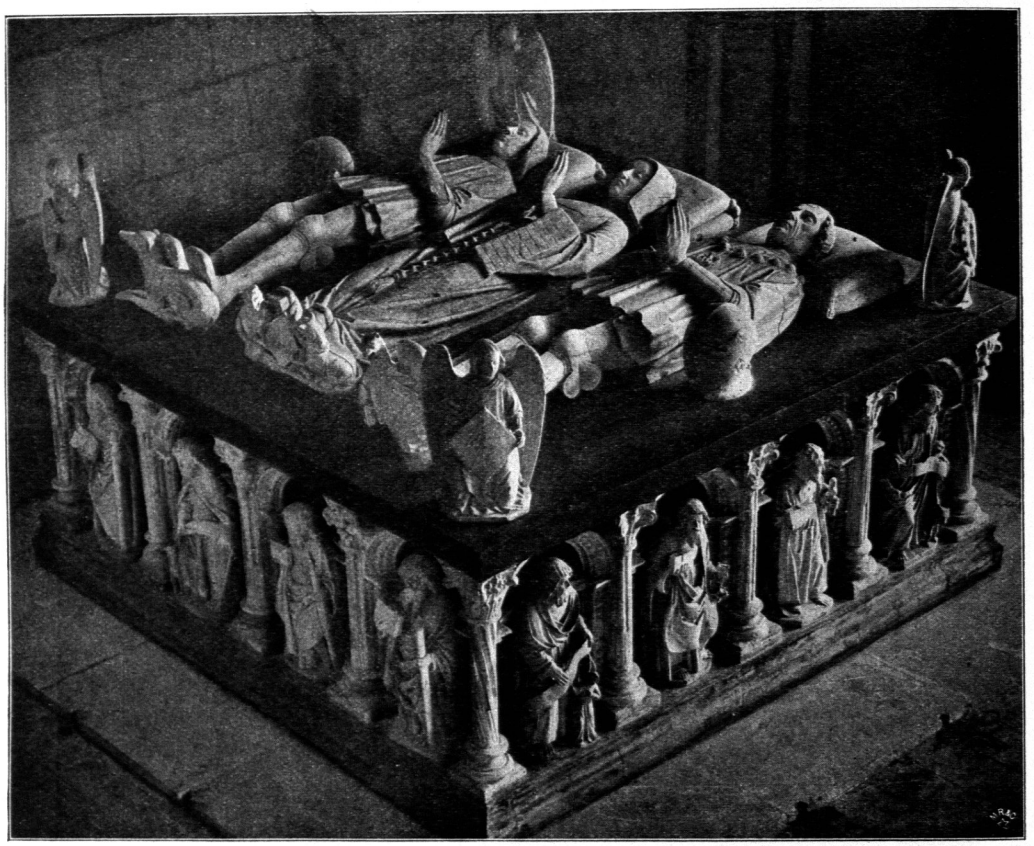


Kaifer *Friedrich III.* Maufoleum zu Potsdam. — Sarkophag des Prinzen *Sigismund*[223]).
Arch.: *J. C. Raſchdorff*; Bildh.: *Reinhold Begas.*

von welchem ein grofser Schleier malerifch zum Sarkophag niedergeht, gehalten von der herabhängenden rechten Hand. Die Linke drückt das Kreuz auf das Herz. Um den unteren Teil des Körpers breitet fich eine von breiter Spitzenkante eingefafste Schleierdecke, welche Gewand und Formen durchfchimmern läfst. Beide Werke atmen eine weihevolle Stimmung. Diefer Eindruck wird mit hervorgerufen durch den finnreichen Schmuck, der den Sarkophagen gegeben ift. Zu Häupten der Kaiferin ftehen an den Ecken zwei kleine Engel; der eine bemüht fich, ein Gewinde von Rofen herumzulegen; der andere blickt, die Arme

aufgelegt, in wehmütiger Betrachtung zur Kaiſerin hinauf. Vom linken Fuſsende ſchlingt ſich ein Palmengewinde zum Sarkophag. Die beiden Langſeiten ſind, wie beim Kaiſer *Friedrich*-Sarkophag, mit fein geſtimmten Reliefs geziert. In der Mitte erſcheinen Medaillons, denen ſich je zwei Reliefs anreihen. Die linke Seite weiſt auf das Erdendaſein der Verklärten hin: in der Mitte Pallas Athene, die Schützerin von Kunſt und Wiſſenſchaft; links davon weiht ein Genius die Kaiſerin in die Myſterien des Wiſſens ein, und auf der andern Seite reicht ihr die Muſe das Werkzeug der Malerei. Die Darſtellungen der rechten Langſeite eröffnen einen idealen Blick auf das Jenſeits: im Medaillon erſcheint hier das Bild des leidenden, dornengeſchmückten Chriſtus auf dem Schweiſstuche der heiligen Veronika, als Symbol dafür, daſs der Kaiſerin Trübſal nicht erſpart geblieben. Links tritt in einem maleriſchen, landſchaftlichen Relief die Geſtalt der edlen Frau aus einem Tempel heraus, geleitet von dem Todesengel, der auf die ins Meer

Fig. 195.



Grabmal der *Baſtarnai* zu Montréſor (Indre-et-Loire).

herabſinkende Sonne hinweiſt. Auf der anderen Seite iſt das Wiederſehen mit Kaiſer *Friedrich* dargeſtellt: an der Hand den früh verſtorbenen Prinzen *Waldemar*, empfängt der Kaiſer ſeine Gattin, die ihm mit beiden Armen an die Bruſt ſinkt. Die allein ſichtbare Schmalſeite am Kopfende des Sarkophags zeigt die Inſchrift, welche Namen und Lebensjahre (1840—1901) angibt.

Die Kompoſition geht trefflich zuſammen, ſo daſs ſie den meiſterlich geſtalteten Kaiſer *Friedrich*-Sarkophag von *Begas* faſt noch übertrifft.

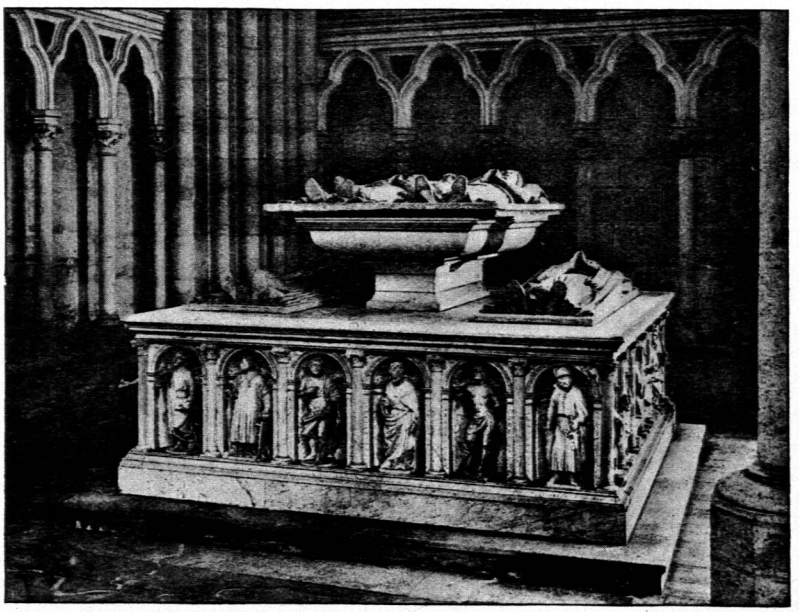
470. Franzöſiſche Hochgräber.

Lagen auf den bisherigen Hochgräbern meiſtens eine, ſeltener zwei Figuren, in letzterem Falle Ehepaare, ſo kommen auch Fälle vor, in welchen drei und mehr Geſtalten auf dem Hochgrabe vereinigt werden. Beim Grabdenkmal der *Baſtarnai*

in Montréſor (Dep. Indre-et-Loire) in Frankreich ſind es drei Geſtalten, zwei männliche und eine weibliche, letztere als Mutter in der Mitte von offenbar Vater und Sohn. Die Wände des Hochgrabes ſind reich gegliedert durch eine Arkadenarchitektur (auf jeder Seite 4 Bogenſtellungen mit den Apoſteln u. ſ. w.). An den Ecken der nahezu quadratiſchen Deckplatte ſitzen 4 Engel mit Wappen (Fig. 195).

Vier Geſtalten liegen auf dem Grabmal des *Louis von Orléans* und der *Valentine von Mailand* in der Abteikirche zu St.-Denis (Fig. 196 [224]). Das Denkmal ſteht im ſüdlichen Kreuzarm; in der Mitte erhöht liegen *Valentine* von Mailand († 1408) und *Ludwig* von Orléans († 1407), zur Seite links *Philipp, Graf von Vertus* († 1420), rechts *Karl von Orléans* († 1465).

Fig. 196.



Grabmal des *Louis von Orléans* und der *Valentine von Mailand* in der Abteikirche zu St.-Denis [224]).

Eine ſehr reiche Form nimmt das Hoch- oder Freigrab in der Zeit der Spätrenaiſſance an; in mehreren Geſchoſſen türmt ſich das Denkmal auf, vor ihm oder auf ihm die Geſtalt des Verſtorbenen ſtehend oder knieend zeigend.

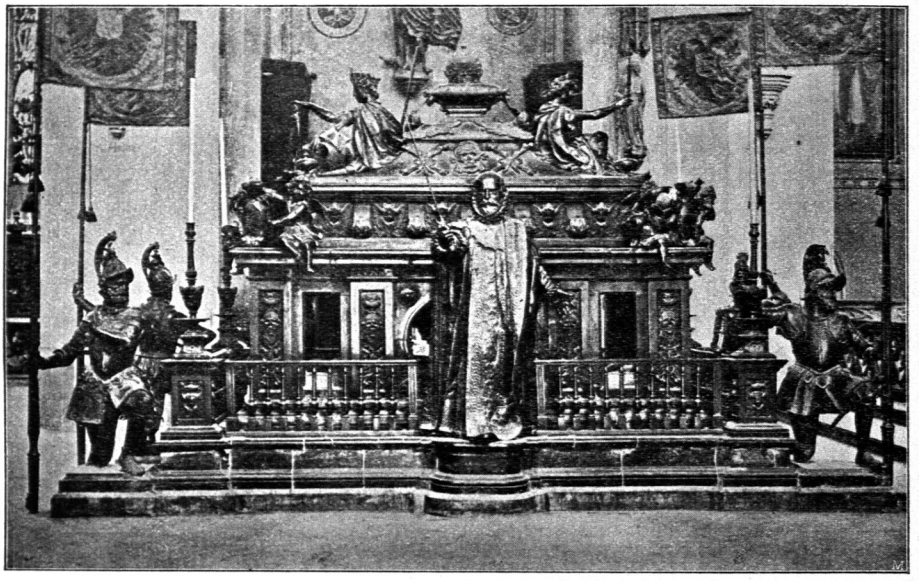
In der Frauenkirche zu München wurde um 1622 das groſsartige Grabdenkmal für König *Ludwig I.* vollendet. Der Grabſtein des Denkmales ſtammt ſchon aus dem Jahre 1438 und iſt das Werk eines Meiſters *Hans*. Der neue Ueberbau aus ſchwarzem Marmor mit Bronzeteilen rührt von *Peter Candid* her. Das Kupferſtichkabinett zu München beſitzt 37 Blatt Handzeichnungen des Meiſters für die Arbeiten. Auf dem Deckel des prachtvollen Sarkophags ruht die Kaiſerkrone, von Allegorien der Tapferkeit und Weisheit bewacht. Engelknaben halten an den Ecken die Wappenſchilder. An den Fuſsenden knieen vier Krieger in voller Rüſtung, Standarten haltend. Das beſte aber ſind die Bronzeſtatuen der Herzoge *Albrecht V.* und *Wilhelm V.*, an den Seiten des Sarkophags ſtehend, ſchlichte, hiſtoriſch treue Bildniſſe. Sämtliche Bronzeteile ſind von *Hans Krumper* von Weilheim modelliert und gegoſſen (Fig. 197).

471. Deutſche Hochgräber.

[224]) Fakſ.-Repr. nach: *American architect*, 17. Mai 1890.

Im Aufbau bedeutender noch iſt das Grabmal des Kurfürſten *Moritz von Sachſen* im Dome zu Freiberg i. S. (Fig. 198[225]). An den nach dem Brande von 1484 in ſpätgotiſchem Stil neuerbauten Dom in Freiberg in Sachſen ſchlieſst ſich die 1594 im Stil der Renaiſſance ausgebaute kurfürſtliche Begräbniskapelle, die Ruheſtätte aller proteſtantiſchen Fürſten der Albertiniſchen Linie von *Heinrich dem Frommen* († 1541) bis *Johann Georg IV.* († 1694). Sie enthält eine Reihe höchſt bemerkenswerter Grabdenkmäler, welche *Mackowsky* in ſeiner unten genannten Schrift[226]) beſchrieben hat, unter ihnen als das bedeutendſte und wohl auch als eines der bedeutendſten Grabmäler in Tumbenform auf deutſchem Boden das Grabdenkmal des 1553 geſtorbenen Kurfürſten *Moritz von Sachſen*. Die Zeit der Errichtung des Grabmales, deſſen italieniſcher Grundgedanke unverkennbar iſt, wird verſchieden angegeben. Ein erſter Entwurf wird in die Zeit vor 1558 geſetzt und auf die Maler

Fig. 197.



Grabmal des Königs *Ludwig I.* in der Frauenkirche zu München.
Bildh.: *Peter Candid.*

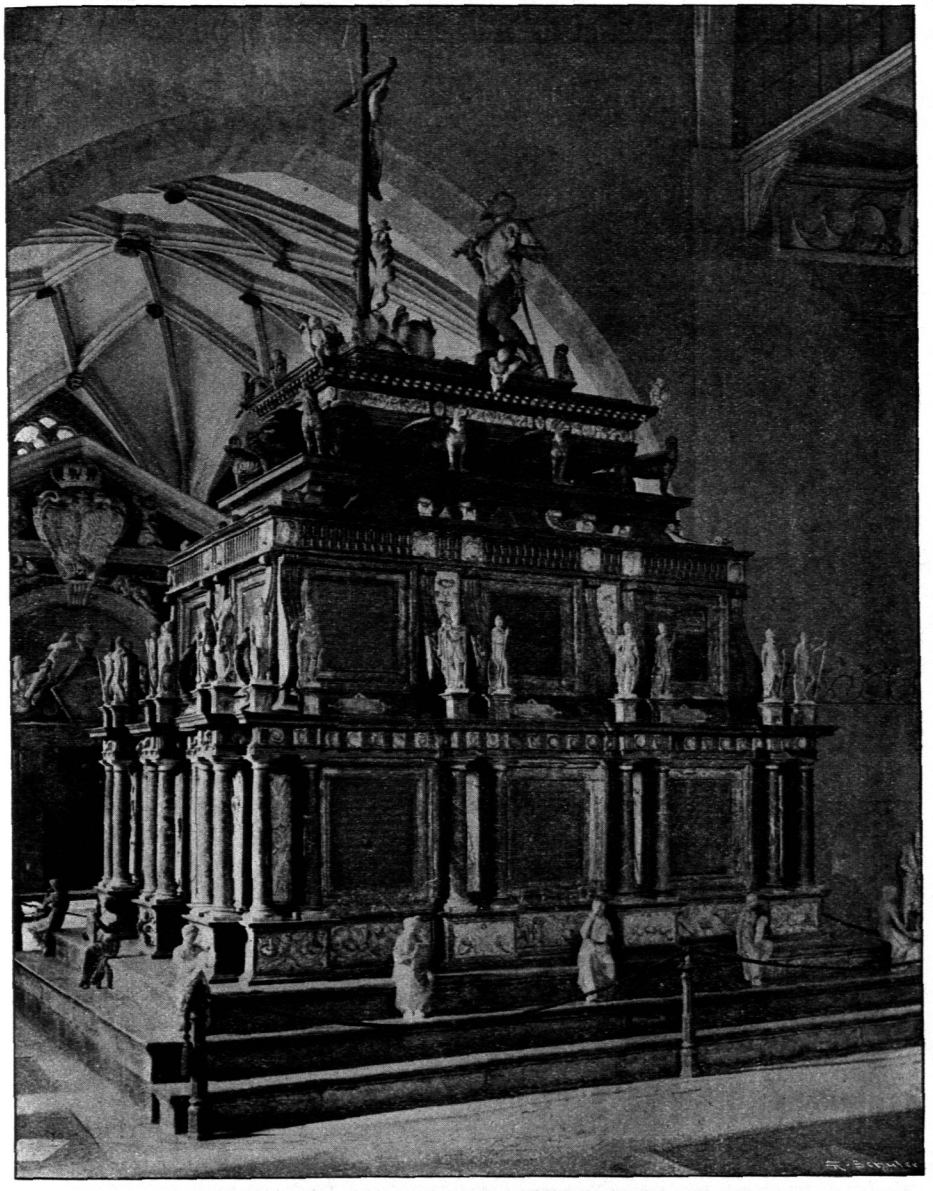
Gabriele und *Benedetto de Tola* in Brescia zurückgeführt. Von ihm ſcheint jedoch wenig in das Denkmal übernommen zu ſein. Dieſes wurde bald nach dem am 11. Juli 1553 im Alter von nur 32 Jahren geſtorbenen Kurfürſten in Angriff genommen. *Moritz* ſtarb 2 Tage, nachdem er am 9. Juli 1553 bei Sievershauſen den Markgrafen *Albrecht* von Brandenburg-Kulmbach beſiegt hatte, an einer Schuſswunde; ſeine groſse Bedeutung ſollte in dem Denkmal zum Ausdruck kommen. Die Ausführung wurde 1558 dem Lübecker Goldſchmied *Hans Weſſel* übertragen, der den Auftrag an den Bildhauer *Anton van Zeroon* oder *Zerum* aus Antwerpen weitergab. Inwieweit dieſer als der Schöpfer des ganzen Denkmales oder nur einzelner Teile desſelben gelten kann, bleibe dahingeſtellt. Es ſcheint, daſs das Denkmal 1561 vollendet war. Sein Material beſteht aus verſchiedenfarbigem belgiſchem Marmor von den Maasbrüchen und in beſcheidenem Maſse aus Bronze.

225) Fakſ.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunſthdwk., Jahrg. 17, Taf. 33.
226) *Giovanni Maria Noſſeni* und die Renaiſſance in Sachſen. Berlin 1904.

Die beiden nie vollendeten, aber in ihrem Grundplane bedeutendſten und reichſten Werke dieſer Art ſind das Grabmal des Kaiſers *Maximilian I.* in der Hofkirche zu Innsbruck (Fig. 199 u. 200) und das Grabmal für den Papſt *Julius II.* für *St. Peter* in Rom, in *San Pietro in Vincoli* in Rom, von *Michelangelo*.

472. Grabmal *Maximilian I.* zu Innsbruck.

Fig. 198.



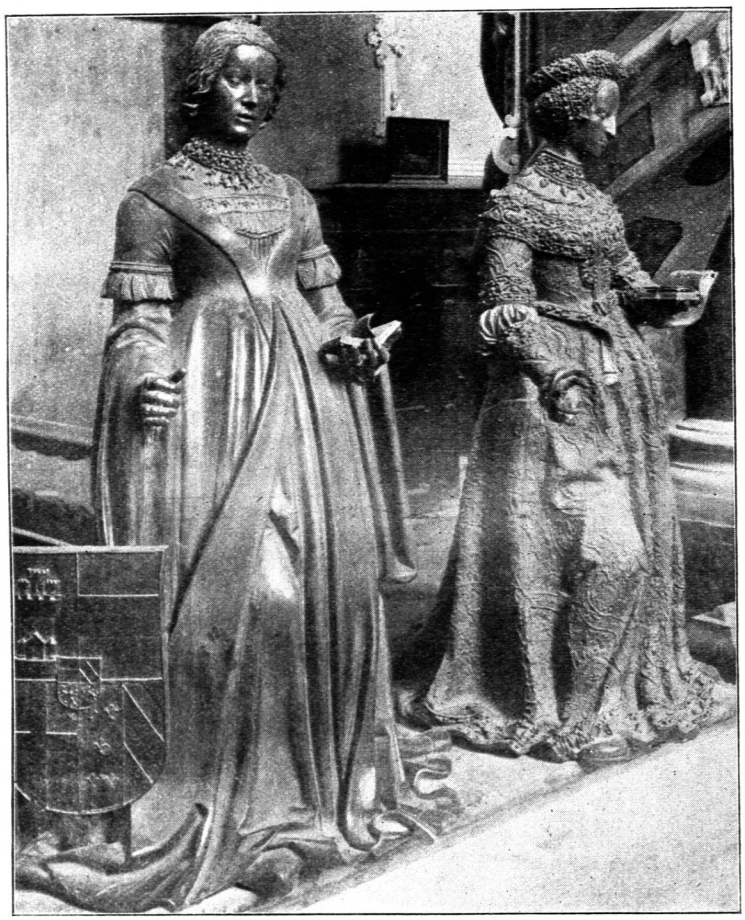
Grabmal des Kurfürſten *Moritz von Sachſen* im Dom zu Freiberg i. S. [225]).

Ueber das Grabmal des Kaiſers *Maximilian I.* in der Hofkirche zu Innsbruck hat *David v. Schönherr*[227]) im unten genannten Jahrbuch eine umfangreiche Abhandlung veröffentlicht, welcher das Nachfolgende auszugsweiſe entnommen iſt.

[227]) In: Jahrbuch der kunſthiſtoriſchen Sammlungen des Allerhöchſten Kaiſerhauſes, Bd. XI (Wien 1890).

Kaiſer *Maximilian* hatte ſchon frühzeitig an die Herſtellung eines ſeiner kaiſerlichen Würde angemeſſenen Grabmales gedacht und nicht bloſs den Plan hierzu entworfen, ſondern auch noch einen Teil desſelben zur Ausführung gebracht. Dem Erben ſeiner Krone blieb der ſchwerſte Teil des Grabmales fertigzuſtellen übrig; doch die mit eigenem groſsem Kunſtſinn gepaarte Pietät *Ferdinand I.* gegen ſeinen Ahnherrn überwand die vielen Hinderniſſe, welche die groſse Ausdehnung des Werkes und die faſt unüberwindliche finanzielle Not dem Unternehmen bereiteten. Und was noch fehlte, ſtellte ſein nicht weniger kunſtſinniger Nachfolger in der Regierung des Landes Tirol, Erzherzog *Ferdinand*, her und brachte das rieſige Werk zur Aufſtellung, in welcher es bis zum heutigen Tage verblieb. Wir haben ſomit in der Herſtellung des weltberühmten Grabmales drei Zeitabſchnitte zu verzeichnen, von welchen der erſte die Zeit

Fig. 199.



Vom Grabmal des Kaiſers *Maximilian I.* in der Hofkirche zu Innsbruck.

bis zum Tode Kaiſer *Maximilian*'s (1502—19), der zweite die Regierungszeit *Ferdinand I.* und der dritte die erſten Jahre der Regierung Erzherzogs *Ferdinand* von Tirol umfaſst.

Das heutige Grabmal iſt weder nach Form noch nach Umfang dem Plane des Kaiſers gemäſs ausgeführt worden. Die lange, faſt ein Jahrhundert umfaſſende Zeit, welche die Herſtellung des groſsen Werkes erforderte, die nach der Maximilianiſchen Zeit eingetretene Wandelung des Geſchmacks und finanzielle Rückſichten haben manche Aenderung herbeigeführt. Nach dem urſprünglichen Plane ſollten nicht bloſs die für das Grabmal beſtimmten Bildwerke, ſondern auch das eigentliche Grab des Kaiſers ſelbſt aus Erz gegoſſen und mit 24 Erzreliefs geſchmückt werden, wie ein etwa 1555 abgefaſstes Gutachten erkennen läſst. Auf das Grab ſollte des Kaiſers eigenes Bild in Lebensgröſse und knieender Stellung geſetzt werden.

Den die irdiſche Hülle *Maximilian*'s umſchlieſsenden Sarkophag ſollten 40 groſse Erzbilder der hervorragendſten Habsburgiſchen Perſönlichkeiten im Viereck umgeben. Auſserdem ſollten noch 100 kleine, in Erz gegoſſene Statuen der Heiligen des Hauſes Habsburg (»ſeiner kaiſ. majeſtet ſippſchaft heiligen«) und 32 Bruſtbilder ringsherum aufgeſtellt werden. Zur Aufnahme des Grabmales war eine Kirche beſtimmt, und in dieſer ſollte das »gegoſſene grab« auf eine Erhöhung mit »drei ſteinern tritten«, die groſsen Statuen aber auf Poſtamente geſtellt werden. Alle groſsen und kleinen Erzbilder, wahrſcheinlich auch das Grab ſelbſt, ſollten vergoldet werden.

Vergegenwärtigt man ſich nun das mit dem lebensgroſsen Bilde des Kaiſers und den 24 Erzreliefs

Fig. 200.



Vom Grabmal des Kaiſers *Maximilian I.* in der Hofkirche zu Innsbruck.

gezierte Grab, umgeben von 40 groſsen Erzbildern hiſtoriſcher Perſönlichkeiten aus der Verwandtſchaft des Kaiſers, dazu die Menge der kleinen Statuen und Bruſtbilder, alles in die einheitliche Pracht des Goldes gekleidet, und das rieſige Denkmal in eine eigens für den Zweck gebaute, durch bemalte Fenſter beleuchtete Kirche verſetzt, ſo bekommt man eine Vorſtellung von der Groſsartigkeit des Denkmales, in deſſen Mitte ſich Kaiſer *Maximilian* zur letzten Ruhe gebettet dachte.

Heute umgeben ſtatt 40 nur 28 Erzbilder das kaiſerliche Grabmal, und zwar 1) *Chlodwig*, König der Franken; 2) *Philipp I.*, König von Spanien; 3) König *Rudolf I.*; 4) Herzog *Albrecht II. der Weiſe*; 5) *Theodorich*, König der Oſtgoten; 6) *Ernſt der Eiſerne*; 7) *Theobert*, Herzog von Burgund; 8) König

Arthur; 9) Erzherzog *Sigmund der Münzreiche*, Graf zu Tirol; 10) *Blanca Maria Sforza*, zweite Gemahlin Kaifers *Maximilian I.*; 11) Erzherzogin *Margareta*, Kaifers *Maximilian I.* Tochter; 12) *Cymburgis* von Mafovien, Herzogs *Ernft des Eifernen* Gemahlin; 13) *Karl der Kühne*, Herzog von Burgund; 14) *Philipp der Gute*, Herzog von Burgund; 15) *König Albrecht II.*; 16) *Kaifer Friedrich III.*; 17) *Leopold der Heilige*; 18) *Rudolf, Graf von Habsburg*; 19) *Leopold III.*, Herzog von Oefterreich; 20) *Friedrich IV.*, Herzog zu Oefterreich, Graf zu Tirol, genannt *mit der leeren Tafche*; 21) *König Albrecht I.*; 22) *Gottfried von Bouillon*; 23) *Elifabeth*, Königs *Albrecht II.* Gemahlin; 24) *Maria von Burgund*; 25) *Eleonore von Portugal*, Kaifers *Maximilian I.* Mutter; 26) *Kunigunde*, Tochter Kaifers *Friedrich III.*, Gemahlin des Herzogs *Albrecht IV.* von Bayern, Kaifers *Maximilian I.* Schwefter; 27) *Ferdinand der Katholifche*, König von Aragonien; 28) *Johanna*, Gemahlin Königs *Philipp I.* von Spanien. Die zwölf fehlenden Bilder follten folgende Perfönlichkeiten darftellen: 1) *Albrecht von Habsburg*, Vater Königs *Rudolf*; 2) *Elifabeth*, Gemahlin Königs *Albrecht I.*; 3) König *Ladislaus Poftbumus*; 4) *Karl den Grofsen*; 5) *Robert* (*Otopert*), König der Provence; 6) König *Stefan den Heiligen* von Ungarn und 7) feine Gemahlin *Gifela*; 8) *Viridis*, Gemahlin Herzogs *Leopold III.*; 9) *Hugo*, Graf im Niederelfafs, und 10) *Radeboto von Habsburg* als Ahnen der Habsburger; 11) *Ottokar*, den letzten Herzog von Steier; 12) *Julius Caefar*. Aufserdem war das Bild Königs *Ferdinand* von Portugal beftimmt und gegoffen, wurde aber in *Theobert* umgetauft, da das Bild *Theobert*'s mifslungen war. *Ferdinand* von Portugal entfiel fomit ganz.

Die Grundidee, welche dem Kaifer vorfchwebte, war die, alle feine Ahnen um fich zu verfammeln. Als Ahnenbilder betrachtete fie auch Kaifer *Ferdinand I.*, welcher in die Kirche, die er zu bauen willens war, »die pilder der genealogie und herkommen der Fürften von Oefterreich fetzen zu laffen« befchloffen hatte. Die zwei fchönften und bekannteften Statuen des Grabmales, *Arthur* und *Theodorich*, ftehen ohne verwandtfchaftliche Beziehung zum Haufe Habsburg wie zwei Ehrengäfte in der erlauchten Gefellfchaft. In der Wahl diefer beiden gefeierteften Geftalten der abendländifchen Gefchichte und Dichtung, diefer Ideale von Rittertum und Heldenkraft, können wir nichts anderes als einen Ausflufs des romantifchen Sinnes *Maximilian*'s, des letzten Ritters, erblicken.

Die 100 Heiligen, welche *Maximilian* auf dem Grabmale felbft in kleinen Statuen angebracht wiffen wollte, entfprechen den Heiligen aus der »Sipp-, Mag- und Schwägerfchaft« des Kaifers, wie dies aus den Namen der 23 noch vorhandenen Heiligenftatuen unzweifelhaft hervorgeht.

Bei der Ausführung des Grabdenkmales wurde zuerft die Herftellung aller dazu gehörigen Erzbilder angeftrebt; darnach erft follte das Grab des Kaifers felbft angefertigt werden. In der langen Zeit aber, welche bis dahin verflofs, war die Kunftrichtung eine ganz andere geworden. Der völlig geänderte Gefchmack kümmerte fich um die nahezu überwundene Gotik nicht mehr und fchuf das mit den Meifterftücken *Colin*'s gezierte Werk der Renaiffance, an welchem nur noch des Kaifers Bildnis der älteren Periode des Grabmales angehört, wenn es auch erft fpäter gegoffen worden ift. Die hundert kleinen Erzbilder entfielen ganz; die ausgeführten und noch vorhandenen ftehen nun verwaift an einer unmotivierten Stelle der anftofsenden fog. filbernen Kapelle.

Die erften Perfönlichkeiten, mit welchen Kaifer *Maximilian* über die Ausführung des ohne Zweifel von ihm felbft ausgedachten Planes für fein Grab verhandelte, waren Dr. *Peutinger* in Augsburg und der Maler *Gilg (Egydius) Seffelfchreiber*. Der gelehrte Stadtfchreiber von Augsburg war in gefchichtlichen und genealogifchen Dingen des Kaifers Ratgeber, Meifter *Gilg* dagegen in Sachen der Kunft fein Vertrauensmann. Der Maler *Gilg Seffelfchreiber*, feit 1502 in kaiferlichen Dienften, hatte von *Maximilian* nicht blofs den ehrenvollen Auftrag erhalten, die Zeichnungen zum Grabmal anzufertigen, fondern er hatte auch die Modellierung und den Gufs der Statuen übernommen, obgleich er weder Bildhauer, noch Giefser war. *Seffelfchreiber* überfiedelte 1508 nach Innsbruck, um hier nach feinen Zeichnungen die »Grabarbeit« felbft zu beginnen. Eine Giefsftätte wurde in Mühlau bei Innsbruck begründet.

Unter den grofsen Erzbildern des Grabmales ragen die der Könige *Arthur* und *Theodorich* durch ihren künftlerifchen Wert befonders hervor. Die beiden Bilder wurden 1513 gegoffen, da fie mit diefer Jahreszahl bezeichnet find. Die Arbeiten *Seffelfchreiber*'s und der beiden Giefser *Peter Löffler* und *Stefan Godl*, der Innsbrucker Giefsftätte überhaupt, find bekannt und fetzen es aufser allen Zweifel, dafs die beiden Statuen *Arthur* und *Theodorich* nicht in Innsbruck, bezw. Mühlau gegoffen worden find.

Auf Nürnberg aber, die Hauptftätte der Erzgiefserei, hatte *Maximilian* fchon frühzeitig fein Augenmerk gerichtet. Als er im Jahre 1506 den Befchlufs gefafst hatte, in Innsbruck (Mühlau) eine Kunfterzgiefserei zu gründen, wollte er hierzu den »gefchicktigiften und berichtiften« Rotfchmied Nürnbergs, als folcher galt *Peter Vifcher*, dahin berufen wiffen. *Vifcher* ging nicht nach Innsbruck, bekam aber doch einen Auftrag für das Grab; denn nach einem mit Meifter *Gilg Seffelfchreiber* am 30. März 1513 abgefchloffenen Vertrag follte demfelben für jeden Zentner gelieferter Arbeit derfelbe Betrag bezahlt werden,

»wie meiſter *Peter* zu Nürnberg verdingt iſt«. Auf ihn werden die beiden Figuren, freilich ohne direkten Beleg, zurückgeführt.

Zu den hervorragendſten Werken der Schmiedekunſt zählt das Eiſengitter um das Grabmal. Der Auftrag dazu wurde noch durch Kaiſer *Ferdinand* erteilt. Mit der Anfertigung ſollte Meiſter *Hans Metzger*, Schloſſer und Bürger in München, betraut werden; es ſollte 16 Innsbrucker Werkſchuhe lang und 10 breit werden. Doch dazu kam es nicht. Erzherzog *Ferdinand* betraute vielmehr den Büchſenmeiſter und Schloſſer *Jörg Schmidhammer* in Prag, der dorten das Gitter zum Grabmal der Königin *Anna* angefertigt hatte, mit der Herſtellung. Zu dem Prachtgitter fertigte der Innsbrucker Maler *Paul Trabel* die Zeichnung an. Die Vergoldung des Gitters unternahmen 4 Innsbrucker Maler.

Die irdiſchen Reſte *Maximilian I.* waren in Wiener-Neuſtadt beigeſetzt. Zu ihrer Ueberführung in die Hofkirche zu Innsbruck wurden lange Verhandlungen (1564—1607) gepflogen; doch es kam nicht dazu. Von 1790 an ſtand die Kirche Jahrzehnte hindurch verödet und den Dieben preisgegeben. Man darf ſich daher nicht wundern, daſs an den Erzbildern heute ſo vieles fehlt. Es fehlen die Kerzen und Scepter; es fehlen die Sporen, Schwerter, an der Statue des Kaiſers *Friedrich III.* Krone, Scepter und Schwert, an einzelnen Frauenbildern Gürtel, Colliers u. ſ. w., an der Statue *Theobert*'s die Mehrzahl der prachtvollen Ornamente ſeines Halsbandes, an der Figur der Stärke auf dem Sarkophag die ihr als Symbol gegebene Säule u. ſ. w. Auch am Eiſengitter fehlen zahlreiche Teile.

Die ſtückweiſe gegoſſenen Statuen beſtehen teils aus Meſſing, teils aus Kupfer, hatten ſomit urſprünglich keine einheitliche Farbe, die der beabſichtigten Vergoldung wegen auch nicht nötig war. Ueberdies waren viele Erzbilder bei ihrer übereilten Aufſtellung nicht ziſeliert worden und die kleinen Guſsfehler geblieben. Man half ſich über dieſe Umſtände dadurch hinweg, daſs man ſämtliche Statuen mit einer Farbe verſah, die im Laufe der Zeit an den glatten Flächen abfiel und hier eine ſchöne Patina ermöglichte.

Zur Geſchichte der heiligen Kreuz- oder Hofkirche zu Innsbruck iſt kurz zu erwähnen, daſs, als mit dem Guſſe des Bildes *Chlodwig*'s der gröſste Teil der damals für das Grabmal *Maximilian*'s beſtimmten Erzbilder hergeſtellt war, König *Ferdinand* die Zeit gekommen ſah, einen dem Werke entſprechenden Aufſtellungsort zu errichten. Die Regierung von Innsbruck lieſs vom Italiener *Andrea Crivelli* und dem Deutſchen *Jörg Vetter* Baupläne für die Hofkirche anfertigen, von welchen der König ſich für diejenigen des Italieners entſchied. 1553 wurde mit dem Bau »ein ſtattlicher Anfang« gemacht; am 24. Juni 1562 wurde der erſte Gottesdienſt darin gehalten. Auch die Zeichnung zum Portalbau ſtammt von *Andrea Crivelli*, die Ausführung vom Steinmetzen *Hieronymus de Longhi*.

Ein ähnliches Schickſal hatte das bedeutendſte Grabmal der Renaiſſance. Mit Anfang des Jahres 1505 beginnt die Tragödie des Grabmales *Giulio II.* »Eine rauhe, ſtolze Würde liegt in *Giulio*'s Auftreten«. . . . »Gib mir ein Schwert in die Hand, ich bin kein Gelehrter,« ſagte er zu *Michelangelo*, als dieſer ſeine bronzene Koloſſalſtatue für Bologna ſchuf. . . . »Was ihn aber vor allen anderen Päpſten vor ihm und nach ihm geadelt hat, iſt ſeine Freude an den Werken groſser Künſtler und der Blick, mit dem er ſie erkannte und zu ſich emporzog.« *(Grimm.)* So lieſs er durch *Giuliano di San Gallo Michelangelo* nach Rom berufen und erteilte ihm den Auftrag zum Entwurf eines groſsartigen Grabdenkmales für ſich ſelbſt

473. Grabmal *Julius II.* zu Rom.

in *St. Peter* zu Rom. *Michelangelo* kam dem Auftrag nach, und ſein Entwurf fand beim Papſte einen ſolchen Beifall, daſs dieſer ihm befahl, in der Baſilika von *St. Peter* den beſten Platz für das Denkmal zu beſtimmen. Es wäre ein würdiger Aufſtellungsort geweſen; denn »dieſe Kirche, ein ungeheures Werk aus den älteſten Zeiten des Chriſtentums, an dem Jahrhunderte hindurch weiter gebaut worden war, beſaſs eine Fülle von Kunſtſchätzen. *Giotto* hatte Moſaikbilder für ſie geliefert; die *Pollajuoli* . . . arbeiteten in ihr. In einer ihrer Nebenkapellen, derjenigen, welche der heil. *Petronella* geweiht war, ſtand *Michelangelo*'s Pietà. . . . In ihr wurden die Kaiſer gekrönt, die Tribute der Länder in Empfang genommen, die Bannflüche ausgeſprochen oder aufgehoben.« *Nikolaus V.* faſste zuerſt den Plan ihres Neubaues von Grund aus, der auch 1450 zunächſt mit einer Tribüne begonnen wurde. Nach des Papſtes Tode, der nach 5 Jahren erfolgte, wollte dieſe *Michelangelo* fertigſtellen und das Denkmal darin aufſtellen. Die vom Künſtler geforderte Bauſumme von 100000 Scudi erhöhte der nachfolgende *Giulio* auf das Doppelte. »Sagen wir 200000,« antwortete er auf *Michelangelo*'s Forderung.

Das Grabmal ſollte ein Werk gröſsten Stils werden. Wir beſitzen über dasſelbe die Beſchreibung der Biographen des Künſtlers und in den Uffizien eine getuſchte Federzeichnung von ihm (Fig. 201). Ich folge in der Beſchreibung des Denkmales *Herman Grimm*; ſeine Maſsangaben, die *Condivi* in Braccien gibt, ſind derart ermittelt, daſs die geometriſch gezeichnete Skizze der Uffizien auf ihrer Grundlinie in 24 Teile geteilt iſt, nach welchen »alles übrige ſtimmt«.

Fig. 201.



Entwurf *Michelangelo*'s zum Grabmal *Julius II.* für den alten *St. Peter* zu Rom.
Nach einer Handzeichnung der Uffizien zu Florenz.

Auf einem Unterbau von einer Grundfläche von über 10 m Breite zu 7,20 m Tiefe und etwa 4 m Höhe türmen ſich zwei weitere Geſchoſſe auf, von welchen in der Florentiner Zeichnung nur das erſte wiedergegeben iſt; der oberſte Teil fehlt. Die Zeichnung gibt zudem die ſchmale Anſicht des Denkmales. Der Unterbau enthält »rechts und links zwei Niſchen mit Statuen . . ., zu beiden Seiten einer jeden Niſche auf viereckigen, vorſpringenden Piedeſtalen nackte Jünglingsgeſtalten, mit dem Rücken an flachen Halbſäulen ruhend, an die ſie wie Gefangene angefeſſelt ſind und die über ihren Köpfen, nach Art der Hermen, zu Geſtalten römiſch gepanzerter Männer werden, über deren Köpfen . . . das den ganzen Unterbau umſchlieſsende, ſtark vorſpringende Geſims liegt. Die Statuen in den Niſchen ſind Siegesgottheiten mit den beſiegten

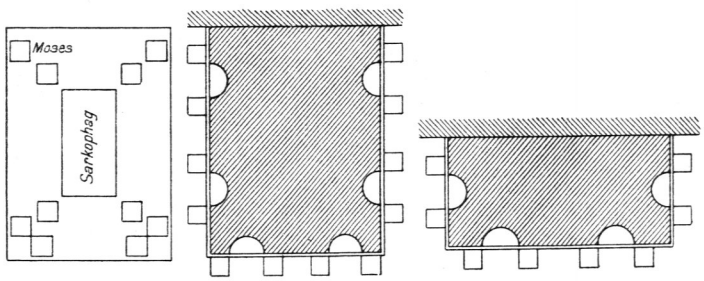
Städten unter ihren Füfsen (Provinzen, fagt *Vafari*); die nackten Jünglinge bedeuten die Künfte und Wiffenfchaften, die mit dem Tode des Papftes zugleich ihr Leben aushauchen.

Sehen wir alfo auf der uns zugewandten Seite vier Jünglinge, vier nach oben in Männergeftalten auslaufende Säulen, und zwei Viktorien, und denken wir diefe Anzahl viermal wiederholt, entfprechend den vier Seiten des Denkmales, fo erhalten wir für diefes koloffale Piedeftal des übrigen Werkes 40 Statuen allein.

Jede der beiden Nifchen mit Statuen, Bafis und Krönung bildet ein Ganzes, beide Ganzen nebeneinander liegend die eine Seitenfläche; doch ftofsen fie nicht unmittelbar aneinander, fondern es liegt ein Raum dazwifchen, der etwas zurücktritt und auf der Skizze eine glatte Fläche zeigt. An den beiden breiteren Seiten mufste diefer Zwifchenraum bedeutend breiter fein, faft fo breit als die beiden architektonifchen Gruppen felbft, zwifchen denen er lag. Ich vermute, dafs in diefe Flächen die Bronzetafeln mit Basreliefs und Infchriften eingelaffen werden follten, die *Condivi* im allgemeinen als zu dem Werke gehörig anführt. (*Vafari* gibt ihnen andere Plätze. Da er hier durchweg unfelbftändig ift, kann kaum Rückficht auf ihn genommen werden.)

Mitten auf diefem Unterbau erhebt fich das zweite Stockwerk, das eigentliche Grabgewölbe, in welchem der Sarkophag mit dem Leichnam ruhen follte. Es ift an den Seiten offen, fo dafs man den Sarkophag darin erblickt. Wir fehen auf unferer Skizze das Kopfende desfelben. An den vier Ecken

Fig. 202.



Entwickelung des Denkmalgedankens für das Grabmal *Julius II.* zu Rom.

diefes Grabgewölbes fitzen je zwei koloffale Geftalten, immer zwei nach jeder Seite hingewandt, und zwar fo poftiert, dafs jede in der Mitte über einer jener architektonifchen Gruppen des Unterbaues ihren Stand erhält. . . . Die acht fitzenden Statuen find Mofes, Paulus, das thätige und das befchauliche Leben; mehr werden nicht genannt. *Vafari* und *Condivi* behaupten, es feien überhaupt im ganzen nur vier Statuen, alfo an jeder Ecke eine, gewefen. Die Zeichnung aber deutet deren acht beftimmt an, was auch der Idee und den Verhältniffen entfprechend erfcheint. Von dem, was fich endlich als Spitze über diefem zweiten Aufbau erhob, haben wir nur die Befchreibung. Zwei Engelsgeftalten follten da gefehen werden, welche einen offenen Sarkophag mit der Statue des in Todesfchlaf verfunkenen Papftes darin auf ihren Schultern trugen; *Vafari* gibt ihnen den Namen Cielo und Cybele: Cybele, der Genius der Erde, weinend, weil die Erde einen folchen Mann verloren hat; Cielo, der Himmel, lächelnd, weil die Seligen durch feinen Eintritt in Entzücken geraten. Eine von *Mariette* in Paris nach einer angeblich dort befindlichen Zeichnung behauptete andere Endigung des Denkmales, nach welcher im Widerfpruch gegen *Conaivi* und *Vafari* das Denkmal eine Pyramide mit einem eine Kugel tragenden Engel auf der Spitze als obere Endigung gehabt hätte, erklärt *Grimm* für unwahrfcheinlich.

Rechnet man die Höhe des Unterbaues zu etwa 4 m, die des zweiten darauf ruhenden Teiles zu etwa 2,70 m, diejenige des oberften etwa 2,10 m, fo ergeben fich etwa 9 m für das gefamte Werk eher zu tief als zu hoch gegriffen. Ueber 50 Statuen, reichliche Bronzearbeiten und die feinfte ornamentale Verzierung der Architektur durch Arabesken, Blumen und andere Ornamente —: ein Menfchenleben fcheint kaum ausreichend zur Ausführung eines folchen Projekts. Aber dergleichen Berechnungen fchreckten weder den Künftler, noch den Papft ab, der in hohen Jahren dennoch auftrat, als wollte er von frifchem ein langes ruhmgekröntes Leben beginnen«[228]).

Obwohl nun *Giulio* nach Vorlage diefes Entwurfes zur fofortigen Uebernahme der Arbeiten drängte, fchritten diefe doch, dem eigenartigen Wefen *Michelangelo*'s

[228]) Vergl.: GRIMM, H. Leben Michelangelos. 9. Aufl. Berlin 1901. S. 174 ff.

entſprechend, nur langſam fort. Als *Giulio II.* am 21. Februar 1513 ſtarb, war nur ein kleiner Teil der Arbeiten geſchaffen. Im Frühjahr 1513 gab man die freiſtehende Form (Fig. 202 links) bereits auf, ohne aber das Denkmal im übrigen zu beſchränken. Man ſtellte es einfach mit einer Kurzſeite an die Wand (Fig. 202 Mitte). Sämtliche Bronzeteile blieben jetzt noch erhalten. Aber bei dieſer Vereinfachung blieb es nicht: es wurde vielmehr eine weitere Einſchränkung nötig, welche etwa in Fig. 202 rechts dargeſtellt iſt. Durch die Teſtamentsvollſtrecker des Papſtes wurde aber auch dieſer Plan aufgegeben und *Michelangelo* veranlaſst, an Stelle des viereckigen, freiſtehenden Denkmales ein Wanddenkmal zu entwerfen, für deſſen Aufſtellung man die Kirche *San Pietro in Vincoli* in Ausſicht nahm. Nun entſtand

Fig. 203.



Vom Denkmal *Julius II.* in *San Pietro in Vincoli.*
Bildh.: *Michelangelo.*

das Denkmal, wie es heute noch in der abgelegenen Kirche mit ihrem Dämmerlichte ſteht (Fig. 203). Seinen Mittelpunkt bildet die *Moſes*-Statue, »die Krone der modernen Skulptur«.

»Eine Hoheit erfüllt ſie, ein Selbſtbewuſstſein, ein Gefühl, als ſtänden dieſem Manne die Donner des Himmels zu Gebote; doch er bezwänge ſich, ehe er ſie entfeſſelte, erwartend, ob die Feinde, die er vernichten will, ihn anzugreifen wagten. Er ſitzt da, als wollte er eben aufſpringen, das Haupt ſtolz aus den Schultern in die Höhe gereckt, mit der Hand, unter deren Arme die Geſetzestafeln ruhen, in den Bart greifend, der in ſchweren Strömen auf die Bruſt ſinkt, mit weit atmenden Nüſtern und mit einem Munde, auf deſſen Lippen die Worte zu zittern ſcheinen. Ein ſolcher Mann vermochte wohl ein empörtes Volk zu dämpfen und wie ein wandelnder Magnet es mitten durch die Wüſte und das Meer ſelber ſich nachzuziehen . . . Welch ein Antlitz! Die drohend ſich zuſammenballenden Stirnmuskeln, der Blick, als über-

flöge er eine ganze Ebene voll Volkes und beherrfchte es, die Muskeln der Arme, deren unbändige Kraft man empfindet! Was meifselte *Michelangelo* in diefe Geftalt hinein! Sich felbft und *Giulio* . . . All die Kraft, die *Michelangelo* befafs, unverftanden von der Welt, zeigte er in diefen Gliedern und die dämonifch aufbraufende Gewaltfamkeit des Papftes in feinem Antlitz.« *(Grimm.)*

Aufser den Teilen des Denkmales, die heute in *San Pietro in Vincoli* zu Rom ftehen, find noch zwei gefeffelte Jünglingsgeftalten zum Teile fertig geworden; fie ftehen im Louvre. *Grimm* widmet der einen der beiden Geftalten, dem fterbenden Jüngling, gleichfalls begeifterte Worte.

»An Unfchuld in Auffaffung der Natur laffen fich mit diefer Geftalt nur die beften griechifchen Arbeiten vergleichen, in denen fich ebenfalls keine Spur von Schauftellung deffen, was man zu fchaffen im ftande fei, fondern der einfachfte, angemeffenfte Ausdruck der Natur darbietet, wie fie der Künftler empfand und fich allein zur Freude nachbilden wollte. Welches Werk eines antiken Meifters aber befitzen oder kennen wir, das uns fo nahe ftände als diefes, das uns tief in die Seele griffe wie diefe Verklärung des höchften und letzten menfchlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergeftalt? Diefer äufserfte Moment zwifchen Leben und Unfterblichkeit, diefer Schauder des Abfchieds zugleich und der Ankunft, dies Zufammenfinken kraftvoller jugendlicher Glieder, die, wie ein leerer, prachtvoller Panzer gleichfam, von der Seele fortgeftofsen werden, die fich emporfchwingt, und nun, indem fie ihren Inhalt verlieren, ihn dennoch fo ganz noch zu umhüllen fcheinen . . .

So wahrhaft die für das Grabmonument diefes Mannes beftimmte Statue des *Mofes* feinen Willen, feine Kraft und feine Sehnfucht zum Ausdruck bringt, ebenfo wahrhaft ift auch die Geftalt des fterbenden Jünglings kein blofses Symbol geblieben: mit dem Tode *Giulio II.* ftarben die Künfte hin. Nach ihm kam kein Fürft mehr, der würdige Aufgaben für grofse Künftler zu erfinnen vermochte, und keine Zeit der Freiheit brach an in irgend einem Lande, durch die den Werken der bildenden Kunft jener letzte Schimmer der Vollendung und grofsartiger, hinreifsender Inhalt allein verliehen werden kann.«

m) Wanddenkmäler.

Das Wanddenkmal ift vorwiegend eine Schöpfung des ausgehenden Mittelalters. Es tritt auf und erhält feine Bedeutung mit dem Augenblick, mit welchem das Gotteshaus aus feiner fakralen Abgefchloffenheit, die es im Altertum befafs, zu einem öffentlichen Gebäude wurde, in dem die Zünfte ihre Verfammlungen abhielten, in welchem die Meifterfeftfpiele gepflegt wurden; in dem Augenblick, in welchem die religiöfen Machtfaktoren beftrebt waren, nicht nur das Familienleben zu beherrfchen, fondern auch das gefamte öffentliche Leben in ihre Gewalt zu bekommen. Nunmehr wurden die öffentlichen Angelegenheiten vom Markte in die Kirchen verlegt; die letzteren wurden zum Mittelpunkt des geiftigen und zum Teil fogar des wirtfchaftlichen Lebens der Nation, und auch die Monumentalkunft wanderte von den Strafsen und Plätzen in die Schiffe der Kirchen. Die Mauern der Seitenfchiffe bedeckten fich mit Denkmälern aller Art. Das freiftehende Denkmal in der Kirche war eine Ausnahme; das Wanddenkmal war geboren. Eine Blütezeit erlebte das Wanddenkmal im Ausgang des Mittelalters, befonders im nördlichen Frankreich und im nördlichen Spanien. Was hier, zum Teil unter dem Widerfpiel der Renaiffance und Gotik, gefchaffen wurde, zählt zu den fchönften Blüten ornamentaler und figuraler Denkmalplaftik.

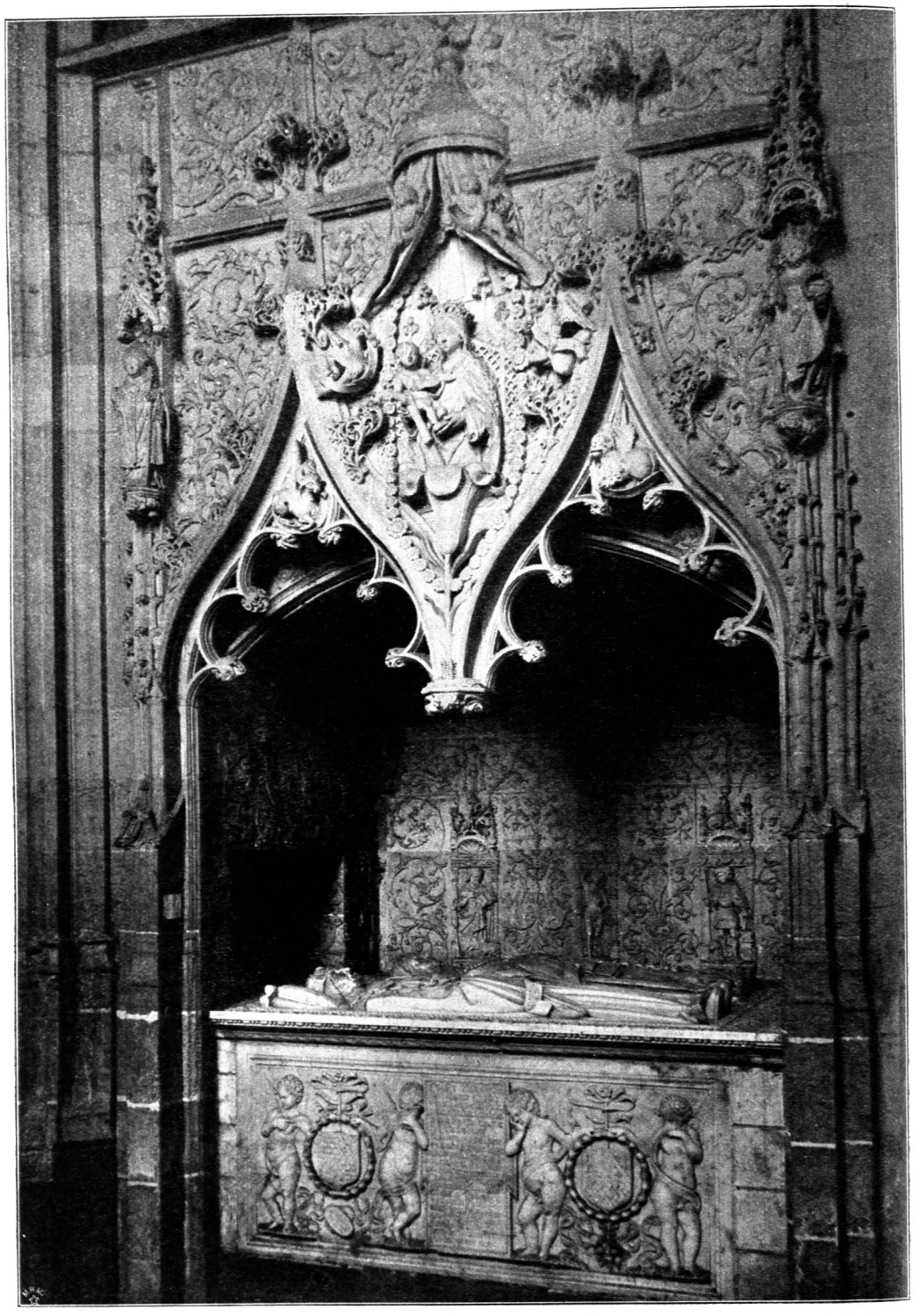
474. Wanddenkmal im Mittelalter.

Ein Beifpiel aus dem Norden Frankreichs fei das graziöfe Grab- und Nifchendenkmal aus der gotifchen Kirche in Folleville bei Amiens, ein eigenartiges Werk reichfter Denkmalplaftik (Fig. 204).

475. Grabdenkmal in Folleville.

Der Sarkophag mit den ftrengen liegenden Geftalten, in einer aus dem Mauerkörper gefchnittenen Nifche aufgeftellt, an der Vorderfeite geziert mit Renaiffanceputten, die umrahmende gotifche, vom fieghaften Renaiffanceftil durchfetzte Architektur nicht ganz frei von Mafsftabsfehlern, aber im fprudelnden

Fig. 204.



Grabdenkmal in der gotiſchen Kirche zu Folleville bei Amiens.

Reichtum des Ornaments und in der ſchönen Madonnengeſtalt ein ſeltenes Beiſpiel der plaſtiſchen Kunſt der Spätgotik und Frührenaiſſance — das iſt das Wandgrab von Folleville. Es wird freilich übertroffen von dem vielleicht berühmteſten Wandgrabmal des Nordens, dem Denkmal der Kardinäle von Amboiſe zu Rouen, einem der glänzendſten Zeichen geiſtlicher Machtfülle, dem bedeutendſten Grabmal Frankreichs überhaupt.

476. Grabmal der Kardinäle *von Amboiſe* zu Rouen.

Dieſes Grabmal der Kardinäle *von Amboiſe* in der Kathedrale zu Rouen iſt eines der charakteriſtiſcheſten Denkmäler der franzöſiſchen Bildnerei der Frührenaiſſance. Obwohl in der Geſamtanordung noch gotiſch, bricht in dem herrlichen Wandgrab überall die Renaiſſance durch.

Das Material iſt (nach *Paluſtre*) Kalkſtein für den Sockel, Marmor aus der Dauphiné für den Aufbau und Alabaſter von Dieppe für die Niſchen hinter den Figuren der Kardinäle. Im Auftrage *Georges II. d'Amboiſe*, des Neffen des berühmten Kardinallegaten und Staatsminiſters, fertigte der Meiſter der Kathedrale von Rouen, *Roullant-le-Roux*, den Entwurf des architektoniſchen Teiles an, während zum bildneriſchen Teile des Denkmales eine Reihe von Bildhauern zuſammenwirkten: zunächſt *Pierre Deſaubeaulx* aus Rouen, dem die Figuren der Apoſtel zugeſchrieben werden; in der Folge *Reynaud Thérouyn*, *Jean Chatillon (Chaillou)*, *André der Flamänder*, *Mathieu Laignel* und *Jehan von Rouen*. Die unter ſie erfolgte Verteilung der Arbeiten kann nur mit Wahrſcheinlichkeit, nicht mit Beſtimmtheit abgegrenzt werden. So iſt wahrſcheinlich *Deſaubeaulx* der Urheber der paarweiſe geordneten Apoſtelſtatuen der Bekrönung. An der Brüſtung des Denkmales befinden ſich die Statuetten der Tugenden, und zwar mit Ausnahme der »Hoffnung« die Tugenden »Glaube« und »Liebe«, ſowie die vier Kardinaltugenden. Das Bild der Hoffnung iſt weiter oben angebracht und ihr als Gegenſtück der anderen Seite die Virginitas gegeben. Dieſe Statuetten werden dem *Reynaud Thérouyn* und *André le Flament* zugeſchrieben. Dieſe drei Künſtler arbeiteten von Beginn bis zur Fertigſtellung an dem Grabmal, während *Mathieu Laignel* und *Jean Chaillou* ſeit 1523 nicht mehr an dem Werke thätig waren und *Jean de Rouen* nach den Rechnungen nur ganz vorübergehend an den Arbeiten beteiligt war. Selbſt *Jean Goujon* arbeitete an dieſem Grabmal; von ihm rührte eine nicht erhaltene Statue des Erbauers *Georges II. d'Amboiſe* her, die 1541—42 entſtand und nach 1555 durch eine andere Statue in Kardinalstracht erſetzt wurde. Die Baſis der knieenden Geſtalten iſt aus ſchwarzem Marmor und trägt in goldenen Lettern eine metriſche Inſchrift. Die Ornamente löſten ſich golden von blauem Grunde. Die Polychromie lag in den Händen zweier Maler aus Rouen, des *Richard Duhuy (Duhay)* und des *Léonard Feſchal*.

Bis zu einer Höhe von 8 m erhebt ſich das Denkmal in der Marienkapelle der Kathedrale. Von dem ungewöhnlichen ornamentalen und figürlichen Reichtum des Werkes gibt die Tafel bei S. 198 nach *Paluſtre* eine gute Vorſtellung. In ſeinem Teſtament ſagt *Georges II. d'Amboiſe*: »*S'il plaiſt à meſſieurs du Chapitre, ils feront mettre mon corps devant Noſtre-Dame, en la grande chapelle, où ſont enterrés mes prédéceſſeurs.*« Das Denkmal wurde 10 Jahre nach dem Tode des groſsen Miniſters *Louis XII.*, welcher am 25. Mai 1510 in Lyon ſtarb, im Juni 1520 begonnen und im Januar 1525 vollendet. Im Jahre 1541 dachte der zweite *Georges d'Amboiſe* daran, das Denkmal ſeines Onkels als ſein eigenes Grabdenkmal zu bezeichnen, und ſo trat die zweite knieende Figur hinzu. Dieſe war von *Jean Goujon*. Sie ſollte nicht erhalten bleiben; denn in einem Teſtament des *Georges II. d'Amboiſe* vom 24. Auguſt 1550 befahl er, die Statue mit dem Gewande des Erzbiſchofs durch eine Statue mit dem Kardinalsgewande, die heutige Statue, zu erſetzen.

477. Grabmal des Infanten *Alonſo* zu Miraflores bei Burgos.

Im Norden Spaniens ragt das berühmte Wanddenkmal von Miraflores über viele Wanddenkmäler jener denkmalfreudigen Zeit hinaus. Der intereſſanteſte Punkt in der Umgebung von Burgos iſt das etwa eine halbe Stunde entfernt gelegene Kartäuſerkloſter Miraflores. Es wurde 1441 von *Johann II.* begonnen und 1455 durch *Iſabella die Katholiſche* nach den Entwürfen des *Johann von Cöln* vollendet. Die Vollendung erfolgte zu Ehren ihrer Eltern, denen ſie auch vor dem Hochaltar das herrliche Grabmal eines der reichſten Hochgräber der chriſtlichen Kunſt durch *Gil de Siloe* errichten lieſs. Der gleiche Künſtler ſchuf dann das Grabdenkmal des *Alonſo*, des Bruders der *Iſabella*, der 1470 im Alter von nur 16 Jahren ſtarb und ſeiner Schweſter die Krone von Kaſtilien hinterlieſs. Das Grabmal des *Alonſo* (ſiehe die Tafel bei S. 185) iſt neben dem Denkmal von Rouen vielleicht das ſchönſte Grabmal des Mittelalters in Europa.

Es iſt ein Werk von einem unerſchöpflichen Reichtum der Ornamentation; wo nur irgend Gelegenheit zum Anbringen eines ornamentalen Schmuckes war, da ſind figürliche Darſtellungen, Tiere, Vögel, Inſekten, Früchte, Blätter in den Alabaſter geſchnitten, aus dem das Denkmal beſteht. Heraldiſche Figuren mit Wappen und den reichen Koſtümen des Mittelalters unterbrechen an den Hauptſtellen des Aufbaues die ſprudelnde Menge des lebendigen Ornaments. Das Laubwerk hat im allgemeinen noch gotiſches Gepräge; durch das ganze Denkmal geht aber bereits jenes Vorgefühl der Frührenaiſſance, von welchem die meiſten Werke der gotiſchen Epoche in Spanien erfüllt ſind. Der Infant, in ein reiches Gewand gekleidet, kniet vor einem Betpult unter einer Archivolte, die auf das reichſte mit einem durchbrochenen Rankenornament geſchmückt iſt. Ueber dem Korbbogen befindet ſich im Zwickel des Kielbogens St. Georg mit dem Drachen, während an den die Bogenarchitektur ſeitlich begleitenden Pilaſtern unter kleinen, ausgeſparten Baldachinen die 12 Apoſtel aufgeſtellt ſind. Das Grabmal wird neben einem halbkreisförmigen Tympanon gekrönt durch eine Darſtellung der Verkündigung.

478. Wanddenkmäler der Renaiſſance.

Dieſe Denkmäler atmen ſchon ſowohl ihrem Inhalte wie ihrer Form und der Geſtaltung ihrer Einzelheiten nach den Geiſt der Renaiſſance. Erſt dieſe Zeit ſchuf mit Bewuſtſein eine Denkmalkunſt, die weniger einem religiöſen oder religiös-politiſchen Zweck diente, die auch nicht mehr ein dynaſtiſches Ziel verfolgte, ſondern bei welcher ein mehr demokratiſches Gefühl, mehr die einfache Freude am Schönen die leitenden Gedanken bildeten. Man betrachte die Grabdenkmäler der italieniſchen Frührenaiſſance in Venedig, in Florenz und an den zahlreichen anderen Orten, an welchen die Frührenaiſſance als eine der köſtlichſten Blüten der Kultur einer einfachen Menſchlichkeit aufbrach. Von dieſen Denkmälern, welche zahlreich die Seitenſchiffe der Kirchen füllten und ſchmückten, erwartete man kaum eine Stärkung der kirchlichen Geſinnung, kaum eine Vermehrung der Macht und des Anſehens einer der zahlreichen oberitalieniſchen Herrſcherfamilien der kleinen Renaiſſance-Republiken; ſie wendeten ſich vielmehr an das Volk; ſie hatten einen ausgeſprochen demokratiſchen Grundzug. Freilich ſtand auch die Renaiſſancekunſt, ſo frei und ſo reich ſie ſich entwickelte, namentlich in dieſen Denkmälern, unter dem Einfluſſe mittelalterlicher Ueberlieferungen, deren Stoffkreiſe auch die künſtleriſchen Geſtaltungen der Zeit der Wiederkehr antiker Kunſt beherrſchten. Die bibliſchen und die Motive der klaſſiſchen Mythologie ſind oft wiederkehrende Teile des feinen und graziöſen Schmuckes dieſer Denkmäler.

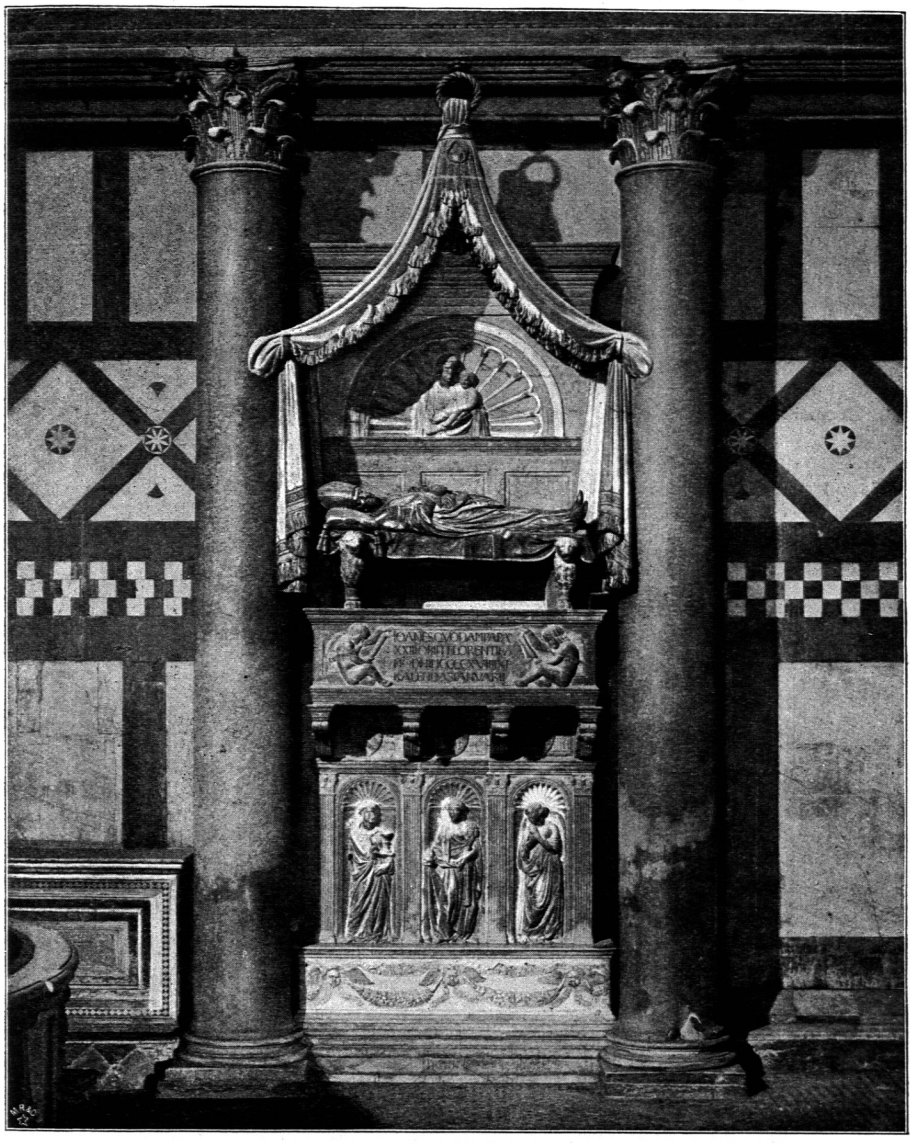
Die Form der Renaiſſance-Wanddenkmäler hatte das Mittelalter in den Frari zu Venedig und an anderen Orten Italiens — erwähnt ſeien nur das Grabmal des *Guglielmo Durante*, Biſchofs von Mende, in *Santa Maria ſopra Minerva* und das Grabmal des *Conſalvo*, Kardinalerzbiſchofs von Albani, in der Baſilika von Santa Maria Maggiore in Rom, treffliche Werke des Cosmatenſtils[229]); es ſind gotiſche Wandgrabmäler mit liegenden Figuren und reichem Moſaikſchmuck — ſchon vorgebildet, ohne aber daſs dieſe Denkmäler den Höhepunkt überſchritten hätten, welcher in den Werken von Rouen und Burgos erreicht wurde. Von dem einfachen Motiv des in eine halbkreisförmige Niſche der Wand geſtellten Sarkophags zeigen dieſe Denkmäler eine Entwickelung bis zum reichſten Wandaufbau. Ein Beiſpiel für die erſtgenannte Anlage ſei das Grabmal des *Piero di Niccolo* in *Santa Trinita* zu Florenz, ein Werk des *Giuliano da Sangallo*, mit ſehr graziöſer Ornamentation. Einen weſentlichen Schritt weiter im Aufbau geht ſchon das Grabmal des Papſtes *Johann XXIII.* von *Donatello* im Baptiſterium zu Florenz (Fig. 205), bei welchem der Aufbau, zunächſt noch zwiſchen zwei vorhandene Säulen komponiert, durch architektoniſche und bildneriſche Motive zu ſtattlicher Entwickelung geſteigert wird.

229) Siehe auch: Rossi, G. B. de. *Muſaici antichi delle chieſe di Roma.* Libreria Spithöver.

Eine reichere Entfaltung dieſes Aufbaumotivs zeigt der Regulus-Altar des *Matteo Civitali* im Dom zu Lucca (Fig. 206).

Das Wanddenkmal als in ſich geſchloſſenes Ganze gelangte durch *Mino da Fieſole* (1431—84) zu einer wunderſamen Ausbildung. Dieſer ſchuf 1481 in dem 479. *Mino da Fieſole.*

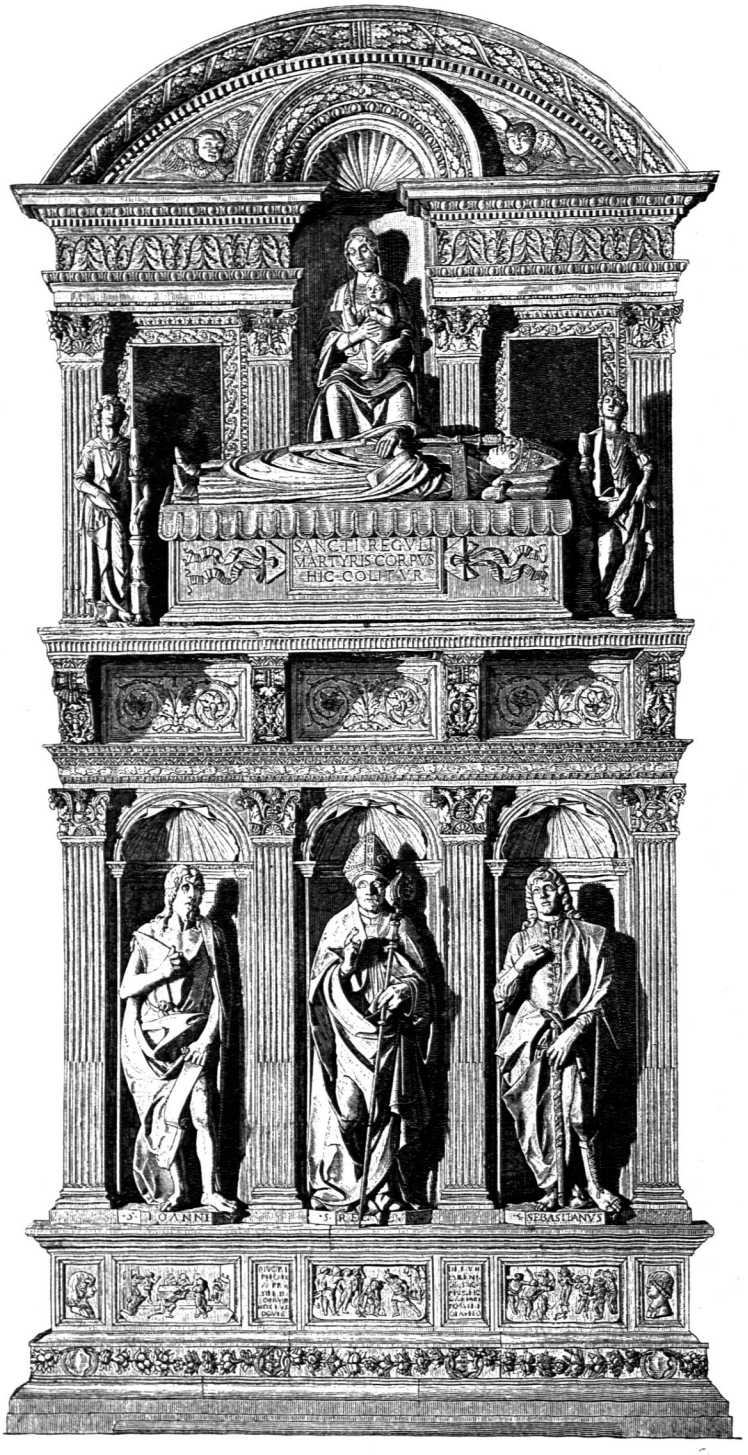
Fig. 205.



Grabmal des Papſtes *Johann XXIII.* im Baptiſterium zu Florenz.
Bildh.: *Donatello.*

Grabdenkmal des *Marquis Hugo* in der Badia zu Florenz ein ungemein fein gegliedertes Wandmal der italieniſchen Frührenaiſſance (Fig. 207). Das Werk iſt ein Denkmal der Mönche der Badia für ihren Stifter, der bereits vom Mythus umgeben iſt und um das Jahr 1000 aus Brandenburg gekommen ſein ſoll. An ſeinem Todes-

Fig. 206.

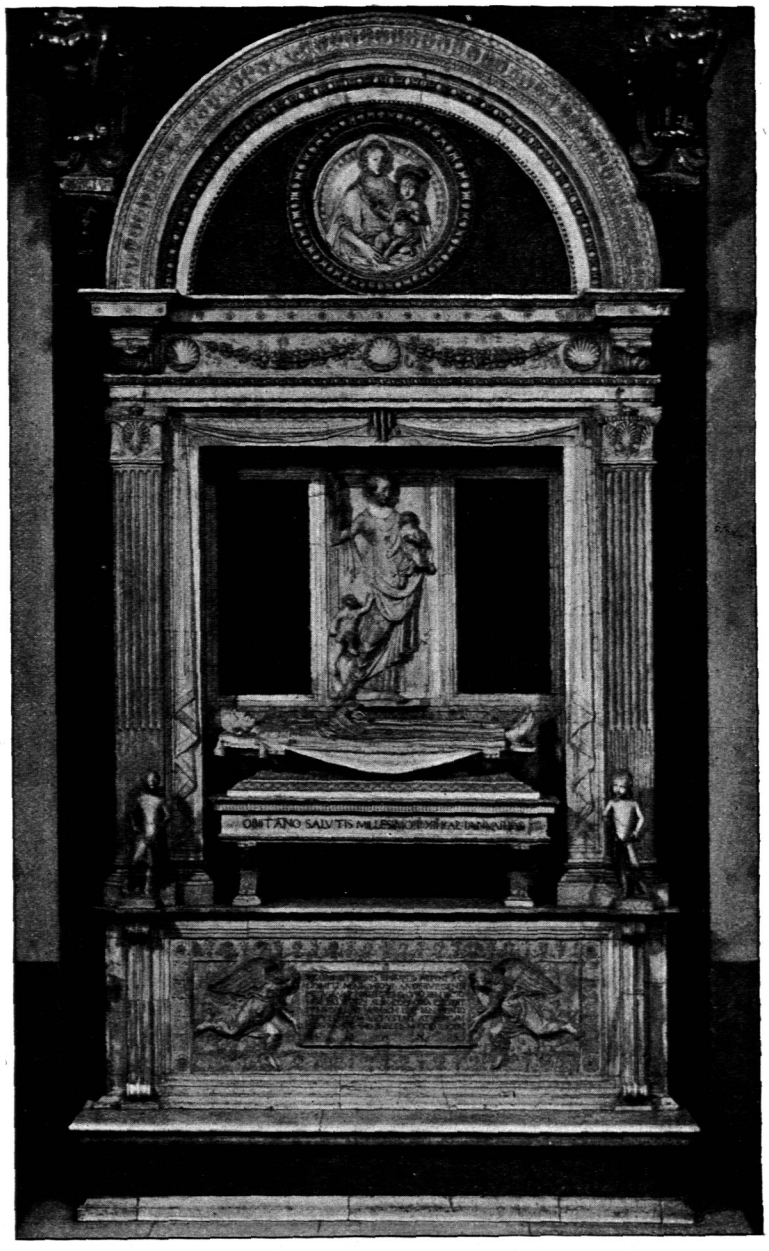


Regulus-Altar des *Matteo Civitali* im Dom zu Lucca[230]).

[230]) Fakf.-Repr. nach: Zeitfchr. f. bild. Kunft.

tag — er ſtarb am 21. Dezember 1006 — wurde vor ſeinem Denkmal eine Rede zu ſeinem Gedächtnis gehalten. Er nahm auf die Geſchicke von Florenz groſsen Einfluſs; *Dante* bezeichnet ihn in der »Göttlichen Komödie« als den »groſsen Baron«.

Fig. 207.



Grabmal des *Marquis Hugo* in der Badia zu Florenz.
Bildh.: *Mino da Fieſole.*

Auf einem niedrigen Fuſsſockel baut ſich der Unterteil des Denkmales auf, welches, wieder als Sockel gegliedert, auf ſeiner Vorderfläche eine von ſchwebenden Engeln getragene Inſchrifttafel in reicher orna-

mentaler Umrahmung trägt. Die Wandniſche, in welcher der Sarkophag mit der darauf liegenden Figur des Verſtorbenen im Ornat ſteht, iſt durch korinthiſche Pilaſter umrahmt, die ein dreiteiliges Gebälk mit Fruchtgehängen tragen. Ueber den Pilaſtern kragen im Fries Konſolen vor, über welchen die Oberglieder des Hauptgeſimſes verkröpft ſind und welche das halbkreisförmige Tympanon mit einem Madonnen-Rundbild in Relief tragen. Vor den Pilaſtern ſtehen auf der Brüſtung zwei Engelgeſtalten. Der Sarkophag iſt auf das zierlichſte gegliedert; auf ihm ruht die langgeſtreckte Figur des Verſtorbenen wie in einer Mulde. Die Wandfläche hinter dem Sarkophag iſt in drei Felder geteilt, deren mittleres durch die aufrechte Reliefgeſtalt der Madonna mit dem Kinde geſchmückt iſt. Zu dem Denkmal, welches eine Geſamtbreite der unterſten Trittſtufe von 4,125 m und eine Geſamthöhe von 7 m erreicht, iſt verſchiedenfarbiger Marmor verwendet.

Schlichter im Aufwand der architektoniſchen Ausdrucksmittel iſt das Denkmal des *Bernardo Giugni*, des Parteigenoſſen des *Coſimo de Medici*, der, 69 Jahre alt, 1466 ſtarb, in der Badia zu Florenz, gleichfalls von *Mino da Fieſole*. Gleich reizvoll wie im vorhin genannten Denkmal iſt der Sarkophag mit der Statue des Ruhenden gebildet. Die architektoniſche Umrahmung des aus weiſsem, rotem und ſchwarzem Marmor gebildeten Denkmales iſt jedoch weniger harmoniſch.

Zwei überſchlanke Doppelpilaſter tragen ein Gebälk und umrahmen mit dieſem die Mauerniſche, in welcher der Sarkophag ſteht. Die Fläche hinter und über demſelben iſt in drei Felder geteilt, deren mittleres mit einer nahezu vollrunden, aufrechten Figur der Gerechtigkeit geſchmückt iſt. Ueber dem Geſimſe wölbt ſich in reichgegliedertem Stichbogen die Bekrönung, in deren Tympanon die Profilbüſte des Verſtorbenen auf einer Konſolenbildung in einem Rund aufgeſtellt iſt. Die Breite des Denkmales beträgt 3,40 m und ſeine Höhe einſchlieſslich der krönenden Figur etwa 6,80 m.

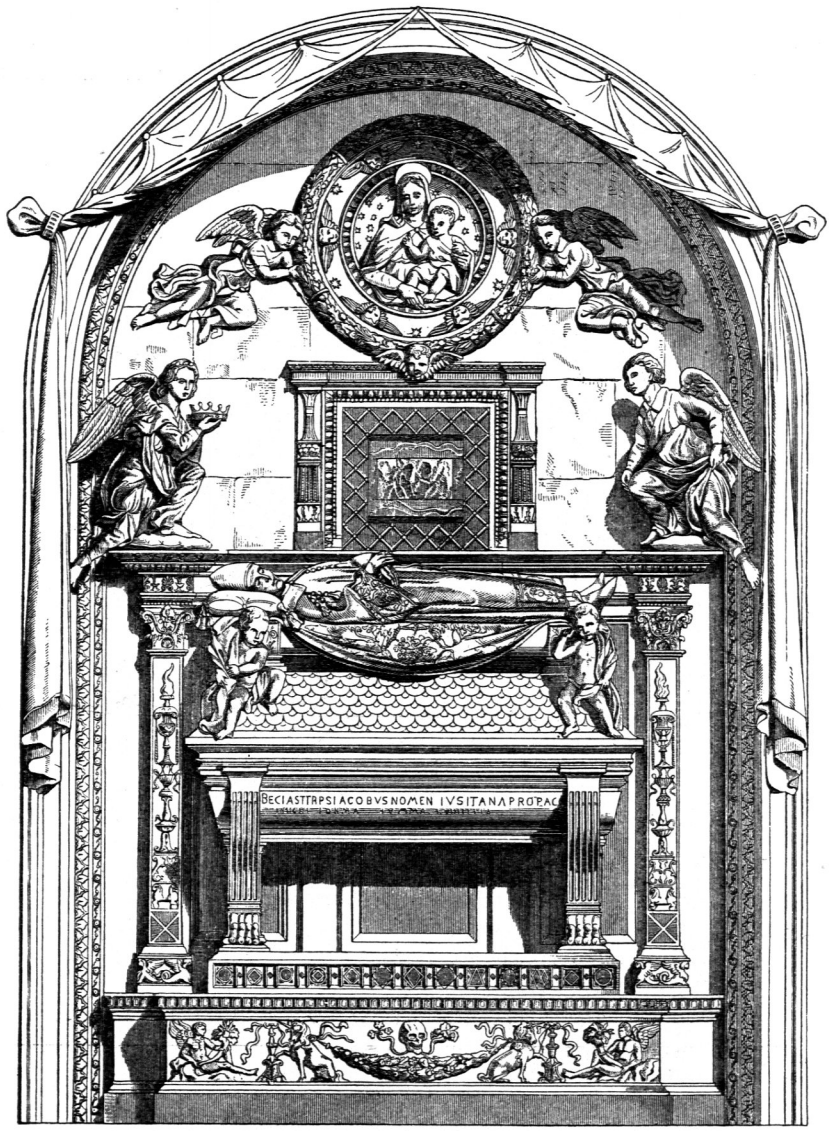
Ganz einfach in der architektoniſchen Umrahmung iſt das Denkmal des *Francesco Tornabuoni* in *Santa Maria ſopra Minerva* zu Rom, von *Mino da Fieſole*.

Auf einer Platte auf aus der Wand vorgekragten Konſolen ſteht der durch bildneriſchen Schmuck ausgezeichnete Sarkophag; auf ihm liegt unmittelbar, nicht in einer Mulde, in ſchräger Lage, die langgeſtreckte Geſtalt des Verſtorbenen. Das Wandfeld dahinter iſt in der notwendigen Gröſse durch zwei kleine Endpilaſter mit Füllungsornament und durch ein ſchlichtes Geſims umrahmt. Ein Medaillon und Wappen ſchmücken die Fläche oberhalb der liegenden Figur.

Dieſen Werken verwandt ſind das Wanddenkmal des *Pietro da Noceto* († 1467), des *Segretario* des Papſtes *Nicolaus V.*, im rechten Querſchiff des Domes von Lucca, ein Werk des *Matteo Civitali* (1436—1501), das 1473 entſtand. *Civitali* iſt von *Donatello* beeinfluſst und arbeitete gleichzeitig mit *Antonio Roſellino*, *Deſiderio da Settignano* und *Mino da Fieſole*. Aehnlich im Aufbau und Schmuck ſind ferner das Wandgrabmal des Staatsſekretärs und Humaniſten *Lionardo Bruni* aus Arezzo († 1444), ein Werk des *Bernardo Roſellino* in *Santa Croce* zu Florenz, das Grabmal der *Barbara Ordelaffi* in Forli; eine ſchlichtere Auffaſſung zeigt das Grabmal des *Sigismondo Malateſta* in Rimini. Eine Abweichung im Aufbau, wie ihn die bisher geſchilderten Denkmäler darſtellen, zeigt eines der ſchönſten Werke der Florentiner Frührenaiſſance, das Grabmal des Kardinals von Portugal in *San Miniato* bei Florenz (Fig. 208). Kardinal *Jakob* von Portugal, ein Neffe König *Alfons V.*, kam, 26jährig, krank nach Florenz und ſtarb hier 1459. Er wurde in der alten Baſilika von *San Miniato* beigeſetzt, und hier entſtand die berühmte Kapelle mit dem noch berühmteren Grabmal, einem der ſchönſten Werke der italieniſchen Renaiſſance überhaupt und des *Antonio Roſellino* im beſonderen. Es iſt, als ob *Roſellino* in ſeinem Werke den Ausſpruch des *Veſpaſiano da Biſticci* über den Kardinal habe zur materiellen Darſtellung bringen wollen: »Er war ſchön von Körper; ſchöner noch war ſeine Seele, und er wäre würdig, als Muſter neben die Alten geſtellt zu werden wegen der Heiligkeit ſeines Lebens und ſeiner Sitte und jeglicher Tugend.«

Die feinſte Blüte aber der Kunſt des Wandgrabes der italieniſchen Frührenaiſſance wird ohne Zweifel durch *Deſiderio da Settignano* in ſeinem Grabmal des 1455 geſtorbenen Humaniſten und Staatsſekretärs *Carlo Marzuppini* in *Santa Croce* 480. Grabmal des *Marzuppini* zu Florenz.

Fig. 208.



Grabmal des Kardinals von Portugal in *San Miniato* bei Florenz [230]).
Bildh.: *Antonio Roſellino.*

zu Florenz erreicht (Fig. 209). Es iſt ein unvergleichliches Werk anmutigſter Renaiſſancekunſt, von köſtlichſter Einheitlichkeit, von graziöſeſtem Gleichmaſs, ein Ausfluſs glücklichſten und froheſten Kunſtſchaffens [231]).

231) Eingehende Studien über das Grabmal der italieniſchen Frührenaiſſance findet der Leſer in einem überſichtlichen Aufſatze von *Valentin Teirich:* »Das Grabmal in der toskaniſchen Frührenaiſſance«. (Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1870.)

481. Grabmal des Dogen *Vendramin* zu Venedig.

Mit ſtärkeren, lauter ſprechenden Kunſtmitteln arbeitet die venezianiſche Renaiſſance. Sie erreicht in den Dogendenkmälern in den *Frari* und in *Santi Giovanni e Paolo* nicht entfernt die graziöſe Feinheit und die vollendete Harmonie der Werke

Fig. 209.



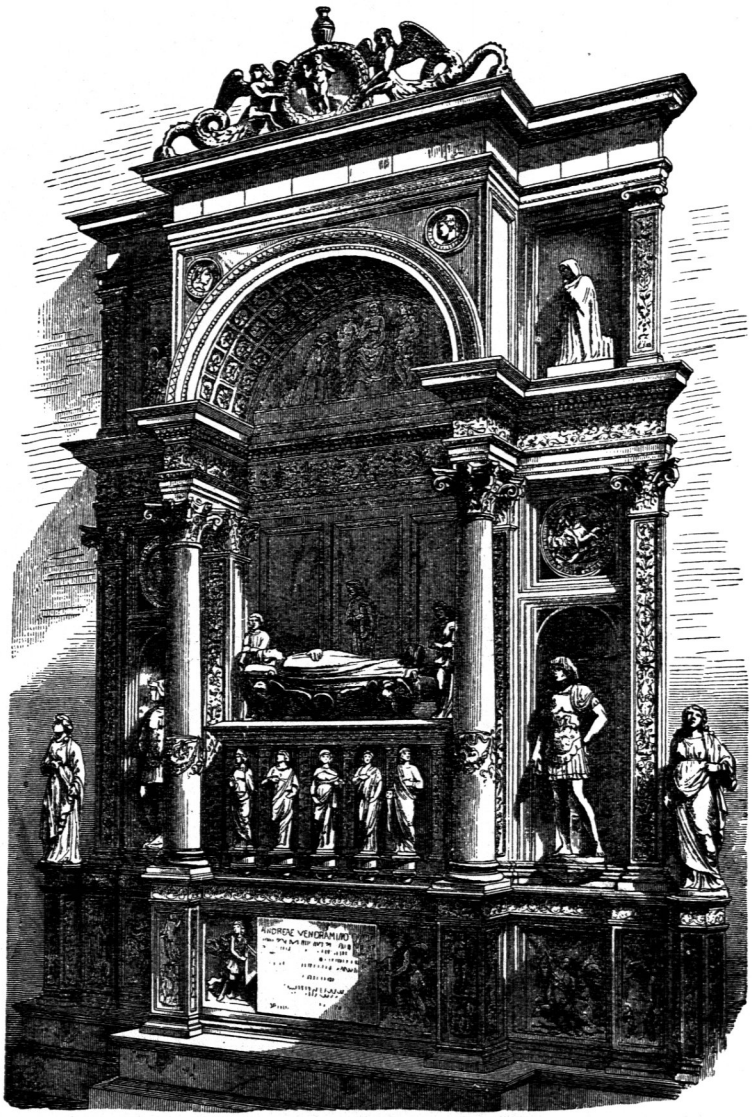
Grabmal *Marzuppini*'s in *Santa Croce* zu Florenz[231]).
Bildh.: *Deſiderio da Settignano.*

der Florentiner Frührenaiſſance, kommt aber in dem bedeutendſten Denkmal dieſer Gruppe, dem Grabmal des Dogen *Andrea Vendramin* († 1478) in *Santi Giovanni e Paolo*, dem Kunſtgehalt der Florentiner Werke ziemlich nahe (Fig. 210). Das Denk-

mal wird dem *Aleſſandro Leopardi* zugeſchrieben und zeigt auch ganz die Merkmale des Poſtaments des *Colleoni*-Reiterſtandbildes.

Ein Unterbau mit den Statuen der 7 Tugenden trägt das Totenbett mit der Geſtalt des Toten, die langhin geſtreckt iſt. Dieſes Hauptmotiv des Grabmales wird umrahmt von einem *Palladio*-Motiv mit freiſtehenden korinthiſchen Säulen und tiefer, kaſſettierter Bogenleibung.

Fig. 210.



Grabmal des Dogen *Vendramin* im Chor von *Santi Giovanni e Paolo* zu Venedig.

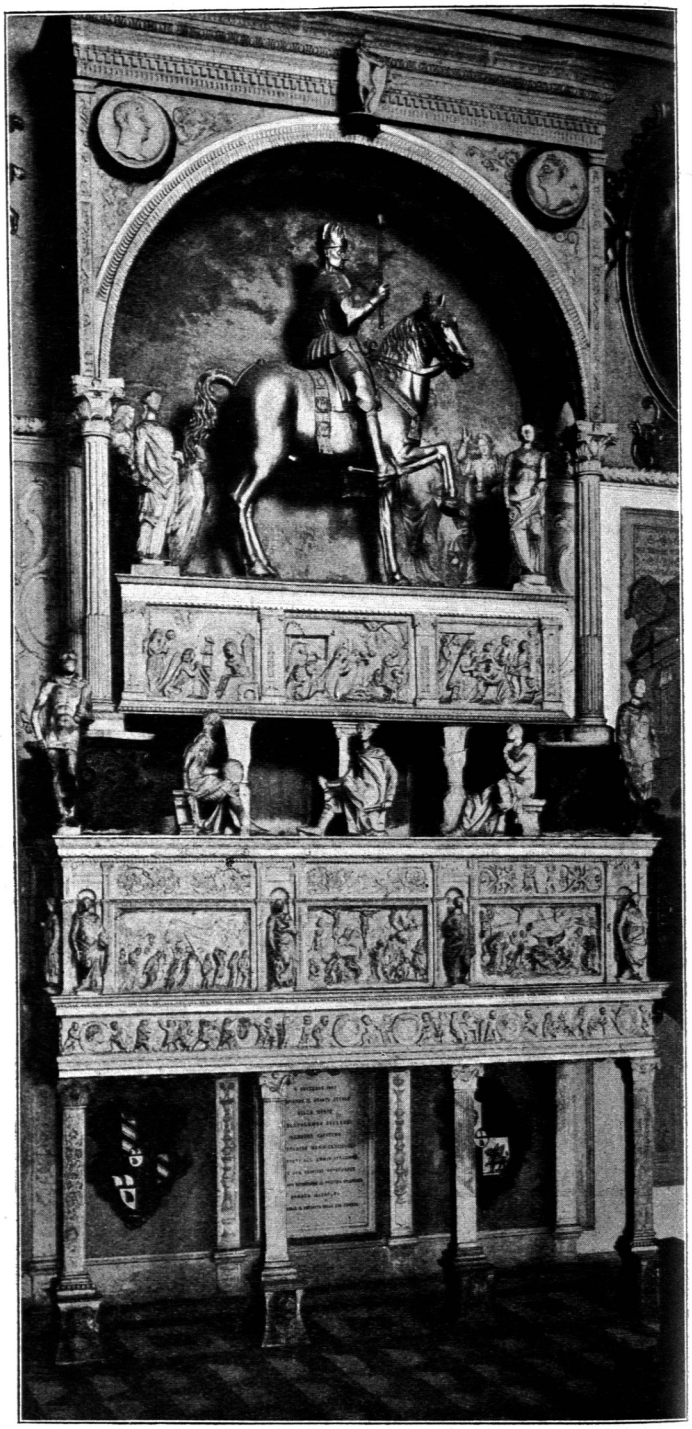
482. Grabmal des *Bartolomeo Colleoni* zu Bergamo.

Eine merkwürdige Zwiſchenſtellung zwiſchen der trotz allen ornamentalen Reichtums geſchloſſenen Kompoſition der ſpätgotiſchen Grabmäler in Nordfrankreich und Nordſpanien einerſeits und dem graziöſen Ebenmaſs der Wanddenkmäler der italieniſchen Frührenaiſſance bildet das Grabmal des Condottiere *Bartolomeo Colleoni* in der Cappella Colleoni zu Bergamo (Fig. 211).

Schmalz ſchreibt darüber[232]): »Wer in den Gedanken an des Condottiere kulturgeſchichtliche Perſönlichkeit und namentlich in Erinnerung an das unvergleichliche Erzbild von *Santi Giovanni e Paolo* zu Venedig etwas, wenn auch nicht ſo Gewaltiges, ſo doch einheitlich Eindrucksvolles, Einfach-Groſses, etwas willenskräftig Zielbewuſstes, markig Feſtes zu ſehen erwartet hatte, wird arg enttäuſcht.«

Vielleicht iſt das Denkmal dem *Johannes Antonius de Amadeis* zuzuſchreiben. Wäre thatſächlich der Künſtler des Denkmales des *Giovanni Galeazzo Visconti* in der Certoſa von Pavia der Urheber, dann wären die Bedenken, die *Schmalz* und *A. G. Meyer* gegen die Einheitlichkeit des Denkmales erheben, deſſen Aufbau *Burckhardt* als von »zügelloſer Willkür« beherrſcht erklärt, doppelt gerechtfertigt. Dem Architekten fallen die heterogenen Teile ſofort in die Augen. »Hier ſteht ein unſtet ſpielender, willkürlich phantaſtiſcher, man möchte ſagen, planloſer Aufbau, der jeder tektoniſchen Lehre, ja allem künſtleriſchen Gewiſſen Hohn zu ſprechen ſcheint, vor uns; ein Aufbau, der bei aller rühmenswerten, zum Teil entzückenden Feinheit und liebevollen Durchführung der plaſtiſchen Einzelheiten eine Ausreifung im architektoniſchen Ganzen und auffallenderweiſe auch eine eigentliche breite inhaltliche Beziehung auf den Helden, dem er gilt, oder auf das Reiterſtandbild, in welchem er gipfelt, vermiſſen läſst.« Dieſes Reiterſtandbild lag nicht im urſprünglichen Plan; ſeine Aufſtellung wurde erſt 18 Jahre nach *Colleoni*'s Tode, am 17. Januar 1493, beſchloſſen. Es wurde in Holz geſchnitten, weil ein Reiterbild aus Bronze für den Unterbau eine zu groſse Laſt geweſen wäre.

Fig. 211.



Grabmal des Condottiere *Bartolomeo Colleoni* in der Cappella Colleoni zu Bergamo[233]).

[232]) In: Blätter f. Arch. u. Kunſthdwk. 1897, S. 54.

[233]) Fakſ.-Repr. nach ebendaſ., Jahrg. X.

Fig. 212.



Grabmal des Herzogs *Veſpaſiano Gonzaga* zu Sabbionetta.
Bildh.: *Leone Leoni.*

Das Reiterſtandbild wurde 1501 von Nürnberger Meiſtern vollendet. Bei einem Vergleich mit dem 5 Jahre früher in Venedig aufgeſtellten Werke des *Verrocchio* kommt *Schmalz* zu dem Ergebnis: »Dort ein groſser Held und Feldherr, Zoll für Zoll ein Cäſar, ehern und hart vom Scheitel bis zur Zehe, bereit und fähig, der ganzen Erde zu gebieten und wenn nötig ſie zu beſiegen, Deſpot in Miene und Gebärde, die impoſante Verkörperung des kriegeriſchen Geiſtes des ganzen Quattrocento, den weiten, umfaſſenden Blick über den offenen Markt der Welt- und Hauptſtadt in das Ungemeſſene gerichtet; hier der trockene Provinziale in ſteifer, echt hölzerner Haltung, bieder beſchränkten Horizonts in engem und geſchloſſenem Winkel der kleinen Stadt, ſchulmeiſterlich und bis auf ſeine Rüſtung friedlich — beides derſelbe Mann.« *Meyer*[234]) glaubte einen Schritt in der Wiederherſtellung des urſprünglichen Denkmalplanes thun zu können, indem er nicht ohne Berechtigung die Vermutung ausſprach, daſs Teile, die heute als Schmuck der *Colleoni*-Kapelle ſelbſt dienen, urſprünglich Teile des Denkmales waren; ſo z. B. die vier Figuren an der Auſsenſeite der Kapelle, die in Gröſse und Stiliſtik mit Figuren des Denkmales verwandt

234) Zeitſchr. f. bild. Kunſt. Jahrg. V (1870).

ſind. Ob auch noch andere Teile der Kapelle in engerer Beziehung zu dieſem Grabmal ſtehen, bleibt dahingeſtellt. Das Denkmal iſt 4,50 m breit und 8,70 m hoch. Wenn wir trotz des ſcharfen Urteiles *Burckhardt*'s und trotz der analytiſchen Bedenken *Meyer*'s das Denkmal hier wiedergeben, ſo thun wir es in der Meinung, die auch *Schmalz* ausſpricht: »Dient es denn überhaupt einem Zwecke, daſs wir ſo eifrig nach dem urſprünglichen Ausſehen und den zeitlichen Schickſalen des Denkmales zerklaubend forſchen, können wir uns nicht des Vorhandenen, unmittelbar Gebotenen, unbefangen und ohne Bedenken erfreuen?«

483. Grabmal *Gonzaga* zu Sabbionetta.

Das Grabmal des Herzogs *Veſpaſiano Gonzaga* zu Sabbionetta in der Provinz Mantua (Fig. 212), ein Werk des *Leone Leoni* aus Arezzo (1509—90), ſteht unter dem Einfluſs der beiden Wanddenkmäler, welche die Gipfelpunkte der Denkmalentwickelung aller Zeiten bilden, der Denkmäler der *Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz, jener unvergleichlichen Werke figürlicher Denkmalplaſtik und ſymboliſchen Kunſtſchaffens, in welchen ein Künſtlerſchickſal und die Stellung ihres Urhebers zur Zeitgeſchichte zu ſo merkwürdigem Ausdruck kommen.

484. Mediceer-Gräber zu Florenz.

Im Jahre 1516 erhielt *Michelangelo* von Papſt *Leo X.* den Auftrag, die unvollendet gebliebene Faſſade des erſten groſsen Kirchenbaues der Renaiſſance, von *San Lorenzo* in Florenz, deſſen Fertigſtellung ſein Architekt *Brunellesco* († 1446) nicht mehr erleben ſollte, mit einer Marmorbekleidung zu verſehen, nachdem ſein Entwurf aus einem engeren Wettbewerb, an welchem auch *Raffael*, die *Sanſovini*, die *Sangalli* und *Baccio d'Agnolo* teilgenommen hatten, ſiegreich hervorgegangen war. Die Faſſade ſollte neben der koſtbaren Materialbekleidung mit Skulpturen in einem ſolchen Reichtum geſchmückt werden, wie es der Bedeutung der Kirche als Mediceiſcher Familienkirche zukomme. Doch ſchon beim Beginn der Arbeit ging *Leo X.* das Geld aus, und der Bau der Faſſade, des »Denkmales des Ueberfluſſes«, unterblieb.

Die Beſtrebungen *Leo X.* auf künſtleriſchem Gebiete lieſsen es nun aber nicht zu, die Thätigkeit an *San Lorenzo* ganz ruhen zu laſſen, und ſo wurden der Bau der neuen Sakriſtei und die Aufſtellung der Mediceer-Denkmäler als eine Art Mittelweg angeſehen. Ende März 1520 nahmen die Arbeiten ihren Anfang; nach 14 Jahren erſt, 1534, wurden ſie vollendet. Und nicht ohne fremde Hilfe; *Michelangelo* ging hier von ſeinem Grundſatz ab, alles allein zu arbeiten.

Die Sakriſtei bildet einen viereckigen Raum von beſcheidener Gröſse, der 1525 mit einer Kuppel überwölbt wurde. Die mit Rückſicht auf die Beleuchtung und auf reichen figürlichen Schmuck gedachten Entwürfe für die Wände mit den Standbildern der *Medici*, die nicht zur Ausführung gelangten, werden in Florenz aufbewahrt (Fig. 213 u. 214). Man erkennt unſchwer, welchen Fortſchritt ihnen gegenüber die ausgeführten Kunſtwerke bedeuten, aber auch wie dieſe Denkmäler gleichfalls nicht fertig wurden und ein Moment in der künſtleriſchen Tragödie des Meiſters bilden. Aus Rom ging der Bildhauer *Montorſoli* mit nach Florenz; er arbeitete die Statue des heiligen *Coſimo* in der Sakriſtei und half bei den Ornamenten der Herzoge. *Tribolo* erhielt die beiden unbekleideten Figuren in Auftrag, welche in den Niſchen rechts und links neben *Giuliano* (nach *Grimm*, *Lorenzo* nach Anderen; darüber ſpäter) aufgeſtellt werden ſollten. Es waren die Geſtalt der »Erde«, mit weitgeöffneten Armen und cypreſſenumkränztem, geſenktem Haupte den Tod des Herzogs beweinend, und der »Himmel«, mit erhobenen Händen und lächelndem, ſtrahlendem Antlitze ſeine Aufnahme unter die Seligen begrüſsend. Welche Geſtalten die andere *Medici*-Statue begleiten ſollten, iſt nicht bekannt. Der zweite der beiden Schutzpatrone der *Medici*, der heilige *Damian*, war dem Bildhauer *Montelupo* übertragen. *Giovanni de Udine* war auserſehen, die Decke zu malen. Bis auf die kleinſte Einzelheit erſtreckte ſich die Sorgfalt *Michelangelo*'s, und das mag wohl mit der Grund dafür ſein, daſs alles angefangen, aber nichts ganz vollendet wurde.

Die Sakriſtei wurde für die damalige Künſtlerwelt das, »was die *Cappella Brancacci* und die Siſtina für die Maler, Pantheon und Koloſſeum für die Architekten und das Belvedere am Vatikan für die Bildhauer war. Hier ſaſsen ſie und kopierten und glaubten mehr zu empfangen, als die Natur ihnen bieten könnte« (*Vaſari* XI, 64).

In dieſem Raum ſtellte *Michelangelo* an zwei gegenüberliegenden Wänden die Sarkophage mit den

Fig. 213.

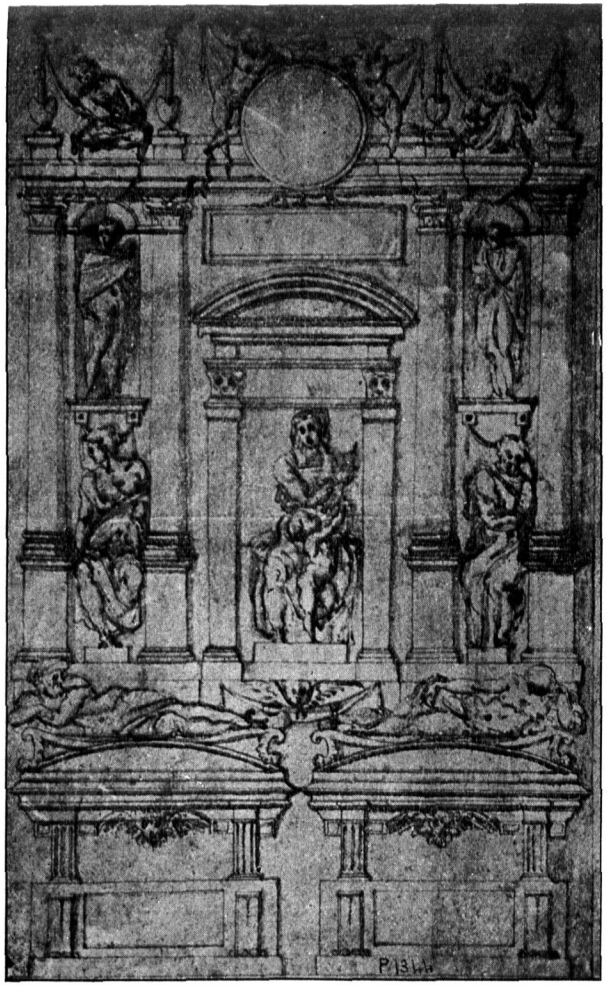


Fig. 214.



Entwürfe *Michelangelo*'s für das Grabmal der *Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz.

überragenden ſitzenden Statuen der Mediceer auf. Die Tafeln bei S. 130 u. 138 laſſen die erheblichen Abweichungen der ſchlieſslichen Ausführungen von den urſprünglichen Entwürfen (Fig. 213 u. 214) erkennen; ſie bringen aber auch zum Bewuſstſein, ein wie glücklicher Umſtand es geworden iſt, daſs *Michelangelo* ſeine urſprünglichen Abſichten des Figurenreichtumes nicht in ihrem ganzen Umfange zur Ausführung bringen konnte. Nur durch die ſo erreichte ſtrengſte Konzentration des Eindruckes ergab ſich die wunderbare, ſtille Gröſse, die zum ſinnenden Beſchauer aus einer bewegten Zeit herüberſpricht und ihm die umwälzenden Ereigniſſe des florentiniſchen Gemeinweſens, in welchen die *Medici* die Führerrolle hatten, aus der Vergangenheit in die Gegenwart überleitet. Nicht zum geringſten trägt zu dem feierlichen Eindruck die volle Harmonie des figürlichen Teiles mit der Architektur bei.

Bei der Würdigung der Gruppen im einzelnen iſt zunächſt darauf hinzuweiſen, daſs *Grimm* in der allgemein verbreiteten Benennung der beiden Statuen eine Verwechſelung der Namen ſieht. »*Lorenzo*, der hochmütige, kriegeriſche Herzog von Urbino, wird von *Vaſari* „der in Nachdenken Verſunkene genannt", und die Darſtellung ſeines melancholiſchen, ſo traurig endenden Oheims *Giuliano* auf ihn gedeutet, während dieſer, zum „kühnen, ſtolzen" *Lorenzo* gemacht, bisher unter der Geſtalt ſeines Neffen betrachtet wurde.« Danach wäre alſo die nachdenkliche Geſtalt *Giuliano II.*, der Sohn des *Lorenzo il Magnifico*, welcher 1512 Florenz den *Medici* zurückgewann, 1513 der Regierung entſagte, ſich nach Rom zurückzog, von *Franz I.* von Frankreich den Titel eines »Herzogs von Nemours« erhielt und am 17. März 1516 ſtarb. Die aufrechte Geſtalt mit dem Feldherrnſtab dagegen wäre der Neffe des vorigen, der Sohn *Piero II.*, *Lorenzo II.*, geboren am 13. September 1492, der von ſeinem Oheim, dem Papſt *Leo X.*, dem Bruder *Giuliano*'s, zum »Herzog von Urbino« ernannt wurde, ſich 1518 mit einer franzöſiſchen Prinzeſſin vermählte, aber ſchon am 4. Mai 1519 ſtarb.

Der Annahme *Grimm*'s jedoch iſt eine Zeichnung in der *Caſa Buonarotti* entgegenzuhalten, auf welcher nach *Springer* die folgenden Zeilen ſtehen: »Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und ſagen: Wir haben in unſerem raſchen Laufe den Herzog *Giuliano* zum Tode geführt, und ſo iſt es gerecht, daſs er Rache nimmt. Die Rache aber iſt die, daſs er, nun wir ihn getötet, tot wie er iſt, uns das Licht geraubt und mit ſeinen geſchloſſenen Augen die unſeren geſchloſſen hat, ſo daſs wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erſt aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben?« Dadurch erſcheinen die Geſtalten feſtgelegt; *Springer* ſchlieſst ſich der bisher gebräuchlichen Benennung an. Für *Michelangelo* lebten in den Statuen zwei Feldherren, »in welchen ſich die beiden Hauptſeiten einer Heldennatur wiederſpiegeln: das Sichverſenken in die innerſten Gedankenkreiſe, um die richtigen Pläne zu faſſen, und das tapfere Hinausgreifen in die äuſsere Welt, um jene ſiegreich durchzuführen. Die Porträtbilder verwandelte *Michelangelo*'s Phantaſie in Symbole ſelbſtvergeſſener Vertiefung in groſse Entwürfe und ſtolze Thatkraft« (*Springer*).

Unter den beiden Mediceerſtatuen liegen je zwei Figuren auf den geſchwungenen, in der Art der Barockkunſt unterbrochenen und an ihren Enden zu Voluten aufgerollten Verdachungen von Sarkophagen. *Michelangelo* fertigte ſie in wenigen Monaten an, vollendete ſie aber nicht. Sie ſollten ſymboliſch die Zeit darſtellen: Morgen, Abend, Tag und Nacht, »... wie die beiden Figuren zu Füſsen *Lorenzo*'s (nach *Grimm*) den vollbrachten Gegenſatz zwiſchen Leben und Tod darſtellen — dort die höchſte Kraft des Mannes: denn als eine gewaltige männliche Geſtalt iſt der Tag gebildet, hier die ſchutzloſe Machtloſigkeit, idealiſiert durch eine in Schlaf verſunkene Frau — ſo zeigen Abenddämmerung und Morgengrauen ... den Uebergang der Seele aus dem einen in den anderen Zuſtand. Die in Ruhe aufgelöſte männliche Geſtalt, der die Augenlider zuzufallen ſcheinen, iſt ein Symbol des Abſchiednehmens im Sterben, die aus dem Schlafe ſich losreiſsende Frau, die das neue Licht wie einen Schmerz beinahe zu empfinden ſcheint, zeigt das Erwachen aus dem Todesſchlummer zur Unſterblichkeit.« In der Charakteriſierung liegt die ganze herbe, jeder Weichheit entſagende Gröſse *Michelangelo*'s. Seine männlichen Geſtalten gleichen dem farneſiſchen Herkules; ihre Glieder ſind voll und ſchwer, voll ſtrotzender, elaſtiſcher Kraft. In den weiblichen Geſtalten liegt kein mädchenhafter Schimmer, ſondern etwas »koloſſal Frauenhaftes«. »Dieſe Frauen ſind keine Iphigenien, ſondern erſcheinen Schweſtern der *Lady Macbeth*.« (*Grimm.*)

Von *Vaſari* wiſſen wir, daſs in der That das Bildnis *Giuliano*'s zwiſchen die Geſtalten der Erde und des Himmels zu ſtehen kommen ſollte. »Die Erde, das Haupt mit Cypreſſen geſchmückt und in Trauer geſenkt, beweint den Verluſt *Giuliano*'s; der Himmel ſtreckt lächelnd die Arme nach oben und freut ſich, daſs ihm durch die Seele des Herrſchers neuer Schmuck verliehen wird« ... »Zeit und Raum, alſo das ganze Weltall wird vom Tode des Helden getroffen und nimmt teil an ſeinem Schickſale. Glieder des Univerſums hüllen ſich in Trauer oder zeigen ſich

bereit, die verklärte Seele zu empfangen. Bei *Giuliano* erweiſen ſich die Nacht und der Tag, die Erde und der Himmel thätig, ihre Empfindungen auszudrücken. Kein Zweifel, daſs bei *Lorenzo*, deſſen Denkmal die gleiche Anordnung offenbart, ähnliche Perſonifikationen von Zeit und Raum thätig auftreten. Wie dem Tage und der Nacht die Figuren der Morgen- und Abenddämmerung hier entſprechen, ſo ſollten gewiſs auch der Himmel und die Erde in gleichartigen Geſtalten, Teile des Weltraumes darſtellend, ihre Gegenbilder finden. Leider hat ſich keine Nachricht

Fig. 215.



Grabmal *Paul III.* in *St. Peter* zu Rom.
Bildh.: *Guglielmo della Porta.*

erhalten, welche Perſonifikationen *Michelangelo* beim *Lorenzo*-Denkmale auſser der Aurora und dem Crepuscolo vorſchwebten, ſo wenig als wir Näheres über die vier Flüſſe wiſſen, welche er ſich urſprünglich zu Füſsen der Sarkophage gelagert dachte.« (*Springer.*)

485. Grabmal des Papſtes *Paul III.* in *St. Peter* zu Rom.

Aehnlich wie auf das Denkmal des *Gonzaga*, ſo hat *Michelangelo* auch auf die Papſtgräber in der St. Peterskirche zu Rom, beſonders auf das Grabmal *Paul III.* (Fig. 215) eingewirkt. Das Grabdenkmal *Paul III.* aus dem Hauſe *Farneſe* († 1549) iſt wohl das bedeutendſte der Papſtgräber und das Kunſtwerk des *Guglielmo della*

Porta (geb. um 1500 in Porlezza bei Mailand, † 1579 in Rom). *Michelangelo* ſelbſt hatte es als Wanddenkmal für die innere Seite eines Kuppelpfeilers beſtimmt; im XVII. Jahrhundert wurde es an der heutigen Stelle im Chor aufgeſtellt.

Jedoch entſprach die Annahme *Michelangelo*'s nicht dem Wunſche des Beſtellers, des Kardinals *Farneſe*, und des Urhebers des Werkes. Nach dieſem ſollte das Denkmal urſprünglich frei im Raume, unter dem mittleren Bogen unter der Kuppel, von *St. Peter* ſtehen, dem hervorragendſten Platze der ganzen Kirche, der einſt für das Denkmal des *Julius* beſtimmt war. Auch dieſes Denkmal kam nicht in dem beabſichtigten Umfang zur Aufſtellung; von ihm wurden zwei Figuren der Tugenden im Palazzo Farneſe zu Rom aufgeſtellt, wo ſie noch ſtehen. Die würdige Figur des Papſtes beſteht aus Bronze, die Begleitfiguren — rechts die Klugheit mit den Zügen der Mutter des Papſtes, links die Gerechtigkeit mit den Zügen der *Giulia Farneſe*, der Schwägerin des Papſtes aus Marmor. *Reumont* fand in der Geſtalt des Papſtes »das männliche, auf geiſtige Kraft begründete Selbſtbewuſtſein aufs ſchärfſte ausgedrückt«.

486. Grabmal *Rangoni* zu Reggio.

Als ein Nachahmer *Michelangelo*'s ſchuf *Proſpero Clementi* aus Reggio als ſein Hauptwerk das Grabmal des Biſchofs *Ugo Rangoni* im Dom zu Reggio. Was bei *Michelangelo* Kraft und Urſprünglichkeit, das wurde bei ſeinen Nachfolgern falſches Pathos. Letzteres kommt in der ſitzenden Statue des Biſchofs und in den Putten am Sarkophag, in noch höherem Maſs in den Reliefs der Tugenden am Unterteil des Grabmales zum Ausdruck.

487. Grabmal *Brézé* zu Rouen.

Während in Italien das Wanddenkmal bis zum glänzenden Gipfelpunkt des *Marzuppini*-Grabes und der Mediceer-Gräber emporſtieg, fand auch in Frankreich eine Weiterentwickelung aus der Gotik in die Renaiſſance ſtatt, ohne jedoch daſs die Renaiſſance eine höhere Wirkung erreicht hätte, als ſie die Denkmäler aus der Uebergangszeit von der Gotik zur Renaiſſance in ſich ſchlieſsen. Das Grabmal des Seneſchals der Normandie, *Louis de Brézé*, in der Marienkapelle der Kathedrale von Rouen, von *Diana von Poitiers* um 1535—44 errichtet (Fig. 216). Es baut ſich in ſchwarzem Marmor und Alabaſter in zwei Geſchoſſen auf; das untere iſt durch eine korinthiſche Doppelſtellung, das obere durch zwei Karyatidenpaare gegliedert; letztere ſtellen den Triumph und die Treue, und die Klugheit und den Ruhm dar. Sie ſind für die ſtrenge architektoniſche Kompoſition zu ſtark bewegt. Hinter den Säulen kniet links *Diana von Poitiers* als Witwe, während rechts die Jungfrau mit dem Kinde ſteht. Hinter dem Sarkophag ſtand einſt die aufrechte, mit allen Zeichen ſeiner Würde bekleidete Statue des Verſtorbenen. Wäre ſie auch vorhanden ſie würde den Geſamteindruck ſtören. Im Bogen die vollrunde Reiterſtatue des *Brézé* in voller Panzerung auf einem im Paſsgang ſchreitenden Roſſe. Man hat mit dem Denkmal *Jean Goujon* in Verbindung gebracht; nur die liegende Figur des Verſtorbenen könnte er gemeiſselt haben; doch ſind keine Beweiſe dafür vorhanden. Die Madonna dürfte von *Nicolas Quesnel* ſein. Gekrönt wird das Denkmal durch einen Niſchenaufbau mit allegoriſcher Figur und durch Greife mit Schilden.

488. Grabmal *Rybiſch* zu Breslau.

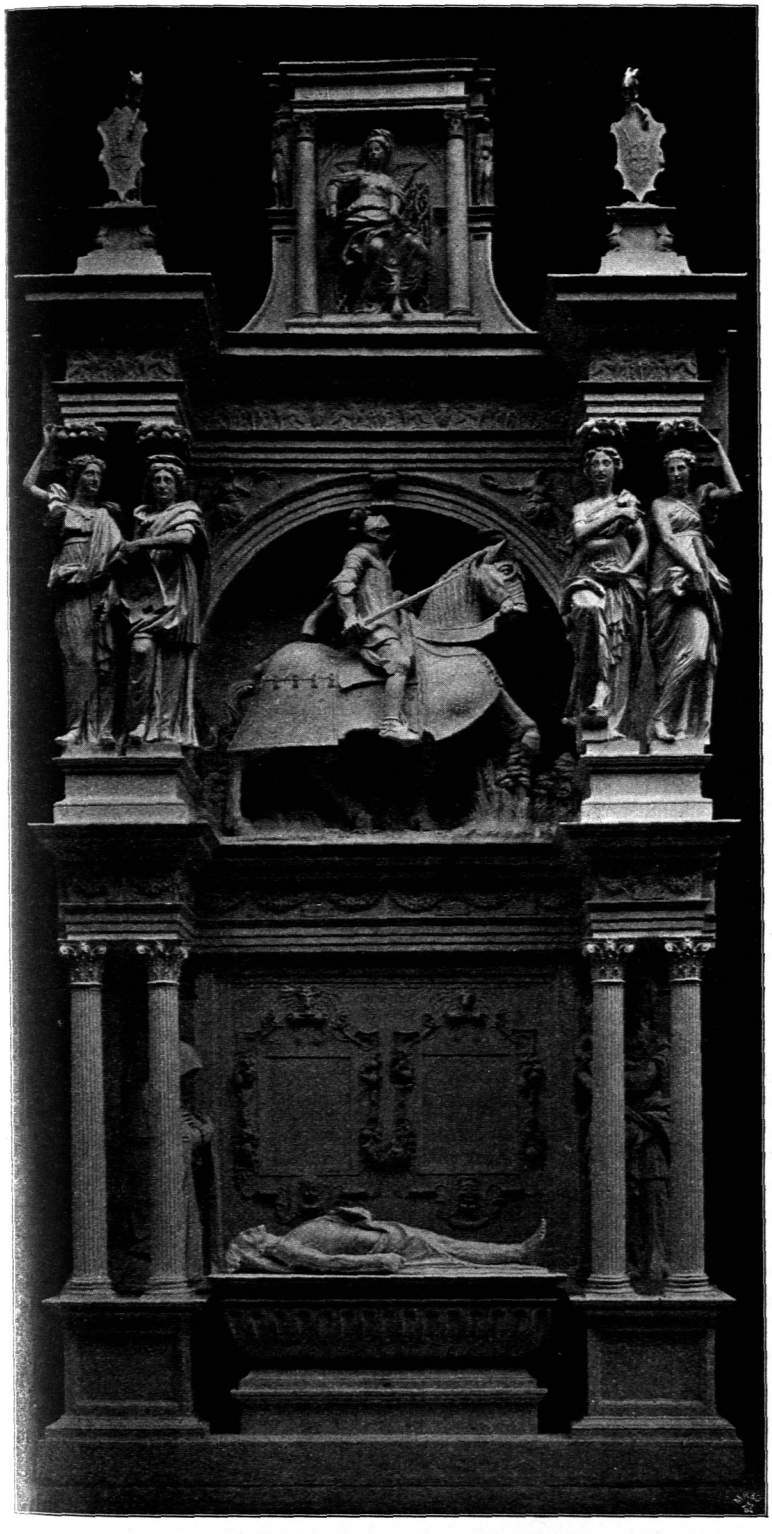
Auch die deutſche Renaiſſance beſitzt hochentwickelte Beiſpiele des Wanddenkmales, mit die bedeutendſten im Freiberger Domchor, die *Mackowsky* (a. a. O.) beſchrieben hat; es iſt eine den ganzen Chor umfaſſende Denkmalanlage von gröſster Pracht.

Das Grabmal des kaiſerlichen Rates Dr. *Heinrich Rybiſch* († 1544) in der Eliſabethkirche zu Breslau gehört gleichfalls zu den bedeutenderen Werken der deutſchen Renaiſſance. Es wurde bereits bei ſeinen Lebzeiten in den Jahren 1534—39 angefertigt und zeigt den Stifter unten als Flachbild, oben vollrund.

Es verdient nach *Lutſch*[235]) Beachtung, »daſs das ruhige Liegen im Mittelalter unter der Herrſchaft des Humanismus zum traumgequälten Schlaf, wie bei Biſchof *Johann V. Turzo*, oder wie hier zum

[235]) Bilderwerk Schleſiſcher Kunſtdenkmäler. Breslau 1903. Textband, Spalte 352.

Fig. 216.



Denkmal des *Louis de Brézé* in der Kathedrale zu Rouen[236]).
Bildh.: *Nicolas Quesnel* (?), *Jean Goujon* (?).

wiſſenſchaftlichen Studium fortſchreitet, ſich dann unter der Nachwirkung der Reformation und bei herzlicher, wenn auch engherziger Aneignung der Heilswahrheiten zur aufrechten Vereinigung unter dem Kreuze des Heilandes, wie bei der verſammelten, damals noch evangeliſchen Familie *Schaffgotſch*, oder zum inbrünſtigen Gebete des Einzelnen, wie auf der Grabtafel *Chriſtoph's von Gersdorf* in See, religiös vertieft, um im Zeitalter der Aufklärung ſich der repräſentativ-gehaltenen, ſelbſtbewußten Auffaſſung des knieenden Kardinalbiſchofs *Friedrich Landgrafen von Heſſen* in der Eliſabethkapelle des Breslauer Domes zuzuwenden«.

489. Denkmal des Marſchalls von Sachſen zu Straßburg.

Im Laufe der Entwickelung von der Frührenaiſſance zum Barock wurden die Denkmäler und mit ihnen auch die Wanddenkmäler immer redſeliger; ſie verſuchten, zum Beſchauer zu ſprechen und in ihm verwandte Stimmungen hervorzurufen. Während die Frührenaiſſance ſich auf eine rein ſachliche Geſtaltung des Grab- und Wanddenkmales beſchränkte und höchſtens dem ornamentalen und figürlichen

236) Nach dem Gipsabguſs.

Schmuck die Rolle der Auszeichnung, der Hervorhebung des Denkmales zuliefs, trat die Hochrenaiſſance ſchon mit ſymboliſchen Erwägungen an den Beſchauer heran, und der ſtille, ſymboliſche Zuſtand ſteigerte ſich in der Barockkunſt bis zum redſeligen und ſelbſt ſentimentalen Ausdrucke der Denkmäler. Im Beſchauer eine ſentimental mitempfindende Stimmung hervorzurufen, iſt bei reichſter Bewegung ein Hauptziel der Bildnerei der Barock- und Rokokokunſt. Beiſpiele dafür ſind das Denkmal des Marſchalls von Sachſen in Straſsburg und das Denkmal des Generals *Rodt* in Freiburg i. Br.

Im Chor der St. Thomaskirche zu Straſsburg, an der Stelle des ehemaligen Hochaltars, ſteht das Denkmal des Marſchalls von Sachſen, welches *Ludwig XV.* dem Sohne der Gräfin *Aurora von Königsmarck* und des Königs *Auguſt I.* von Polen und Kurfürſten von Sachſen errichten liefs. Es iſt eine vielbewegte Marmorgruppe von *Pigalle*, welche 1776 nach angeblich 20jähriger Arbeit vollendet wurde (Fig. 217).

Fig. 217.



Denkmal des Marſchalls von Sachſen in der Thomaskirche zu Straſsburg.
Bildh.: *Pigalle.*

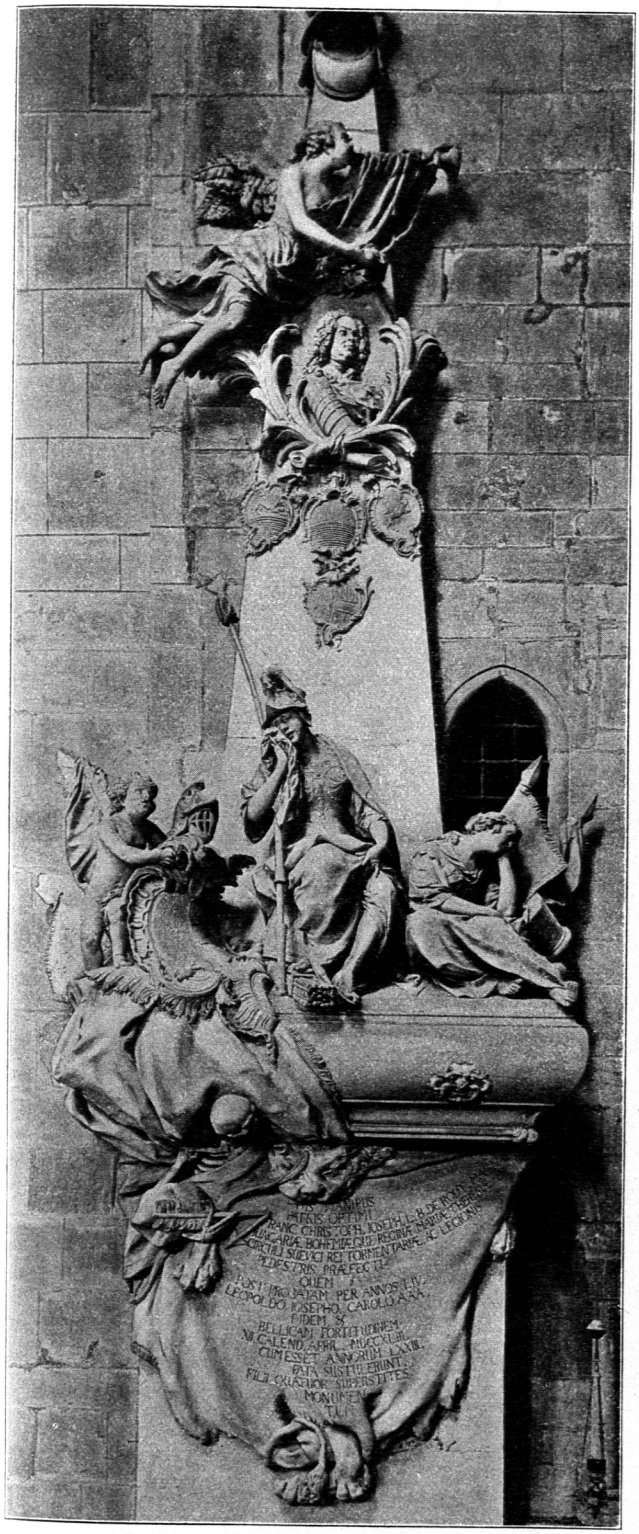
Sie ſtellt den Marſchall dar, wie er im Begriff iſt, in den Sarg zu ſteigen, welchen der ſkelettartig gebildete Tod öffnet, während eine weibliche Figur, Frankreich, ihn zurückzuhalten ſucht. Zur Seite, auf die Keule gelehnt, träumt Herkules. An der linken Seite befindet ſich eine Gruppe von Wappentieren der drei vereinigten Mächte, welche der Marſchall in den flandriſchen Kriegen beſiegte, und zwar der öſterreichiſche Adler, der holländiſche Löwe und der engliſche Leopard, über zerbrochenen Fahnen. Das Ganze iſt eine Allegorie im Sinne und Geſchmack jener Zeit, jedoch mit Feinheit und Lebhaftigkeit ausgearbeitet. Das Grabmal trägt die Inſchrift: »Mauritio Saxoni, Curlandiae et Semigalliae Duci, ſummo regiorum exercituum Praefecto, ſemper victori, Lud. XV. victoriarum auctor et ipſe dux poni juſſit. Ob. 30. Nov. 1750, aetatis 55« (*Moritz von Sachſen*, Herzog von Kurland und Semgallen, dem oberſten Befehlshaber der königl. Heere, dem ſtets Siegreichen, ſetzte dieſes Denkmal Ludwig XV., der Urheber der Siege und ſelbſt Anführer).

490. Grabmal *Rodt* im Münſter zu Freiburg.

Im Münſter zu Freiburg iſt bemerkenswert das aus dem XVIII. Jahrhundert ſtammende Grabdenkmal des Generals *von Rodt* (Fig. 218) von dem für die Dreiſamſtadt berühmten Bildhauer *Chriſtian Wenzinger*. Dieſer war Maler, Bildhauer und Architekt in einer Perſon, und aus der Vereinigung dieſer Eigenſchaften iſt ein Werk entſtanden, welches *Geiges*[237]) als eine meiſterhafte Schöpfung bezeichnet, die ganz die launige und graziöſe Anmut des Rokoko atmet.

[237]) In: Unſerer lieben Frauen Münſter. Freiburg 1896.

Fig. 218.



Grabdenkmal des Generals *v. Rodt* im Münſter zu Freiburg[238]).
Bildh.: *Chriſtian Wenzinger*.

Wenzinger wurde 1710 zu Ehrenſtetten bei Freiburg geboren und genoſs ſeine künſtleriſche Ausbildung in Paris. Seine Werke befinden ſich hauptſächlich in Freiburg und St. Gallen. Sie ſtehen alle unter dem Einfluſs des franzöſiſchen Rokoko; er ſcheint ſeine Studien an den Werken *Boucher*'s und *Meiſſonier*'s gemacht zu haben. Er ſtarb am 1. Juli 1797; auf ſeinem Grabſtein auf dem alten Friedhof in Freiburg ſtehen die Worte: »Er durchlebte ein Jahrhundert; durch ihn leben Jahrhunderte.« Das Denkmal, welches die Grundform des Obelisken und des Sarkophags miteinander vereinigt, lehnt ſich an die Münſtermauer an und enthält im reichen figürlichen Beiwerk einen in der Zeit liegenden ſentimentalen Zug. Eine Inſchrift auf einem am Sarkophag herabhängenden Löwenfell enthält die Mitteilung über die Stiftung des Grabmales durch die vier überlebenden Söhne des Generals.

491. Denkmäler in der Ziſterzienſer-Abtei zu Salem.

Die Zeit des *Louis XVI.* und des frühen Empire zeigt Anſätze, wieder mehr Ruhe in die Denkmäler zu bringen, zunächſt in der Architektur, während das figürliche Element noch die volle rauſchende Bewegung der Barockkunſt beſitzt, wenigſtens noch in den berühmten Denkmälern des Münſters der Ziſterzienſerabtei zu Salem.

Auf das Anſuchen des frommen Ritters *Guntram von Adelsreute* im Jahre 1134 entſandte Abt *Chriſtian* von Lützel i. E. Mönche und Laienbrüder mit ihrem zukünftigen Abte *Frowin* nach Salmansweiler, ſpäter Salem; ſie gründeten dort das Kloſter. Dem Ritter *Guntram* und anderen Förderern des Kloſters wurde nun unter Abt *Robert Schlecht* (1778—1802) das Denkmal

238) Nach: Unſerer Lieben Frauen Münſter. Freiburg 1896.

links im Chore (Fig. 219) errichtet.

Unter dem gleichen Abte wurde auch ein Grabmal der Aebte, rechts vom Hochaltar, errichtet (ſiehe die Tafel bei S. 219). Der Meiſter dieſer Arbeiten dürfte *Johann Georg Wieland*, der Schwiegerſohn des Bildhauers *Johann Georg Dürr*, geweſen ſein, welcher unter Abt *Anſelm II. Schwab* aus Füſſen (1746—88) die innere Ausſtattung des Münſters mit Altären u. ſ. w. im Stil *Louis XVI.* in der Hauptſache durchführte. *Georg Dürr* ſtarb ſchon 1779 [239]).

492. Denkmal des Grafen *von der Mark* zu Berlin.

Mit der zunehmenden Strenge der Architektur und des ganzen Aufbaues der Denkmäler wurde mit dem Uebergang aus dem XVIII. in das XIX. Jahrhundert auch das figürliche Element, hauptſächlich unter dem Einfluſs der Antike, in ſtrengere, einfachere, ſachlichere, natürlichere Formen gebracht. Eines der ſchönſten Beiſpiele, ein Werk, welches mit Glück die Wirkung der Grabmäler der italieniſchen Hochrenaiſſance

Fig. 219.



Denkmal des Gründers des Kloſters Salem im Münſter zu Salem.
Bildh.: *Johann Georg Wieland.*

239) Die zwei angeführten Abbildungen ſind entnommen aus: AUFLEGER, O. Altäre und Skulpturen des Münſters zu Salem etc. München 1892.

Fig. 220.

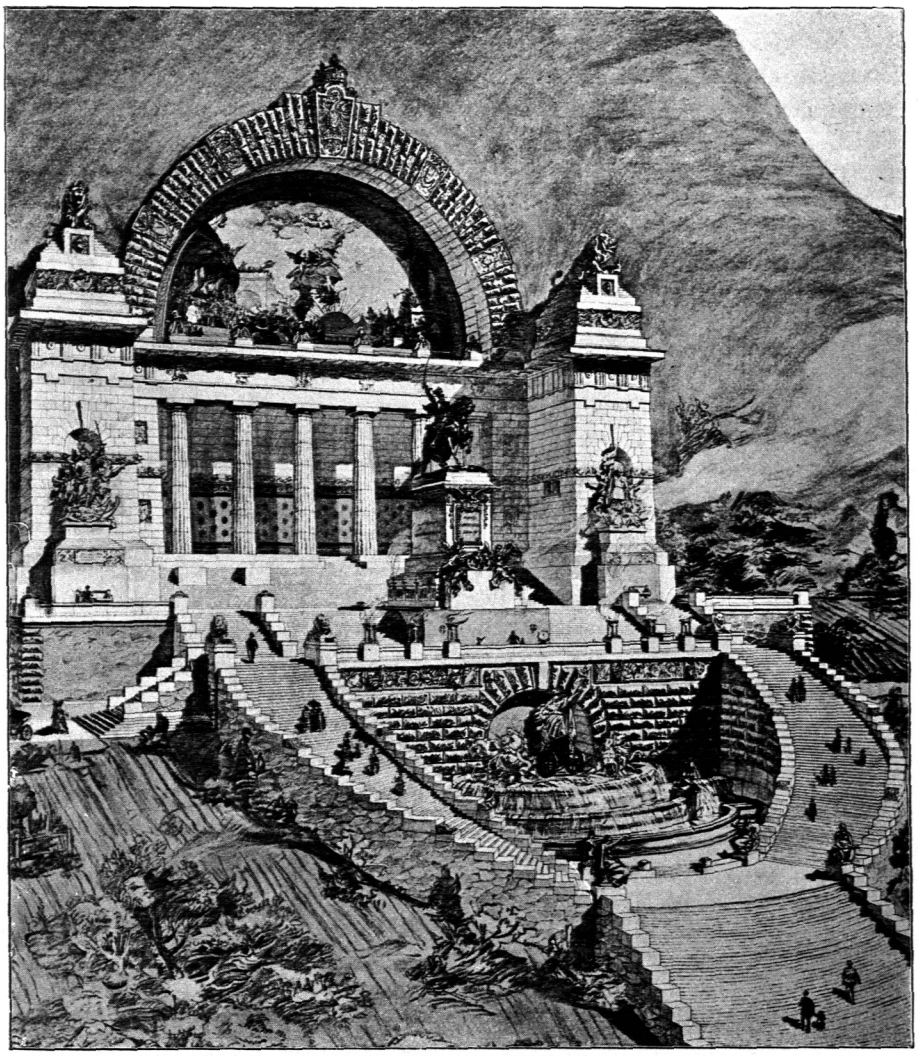
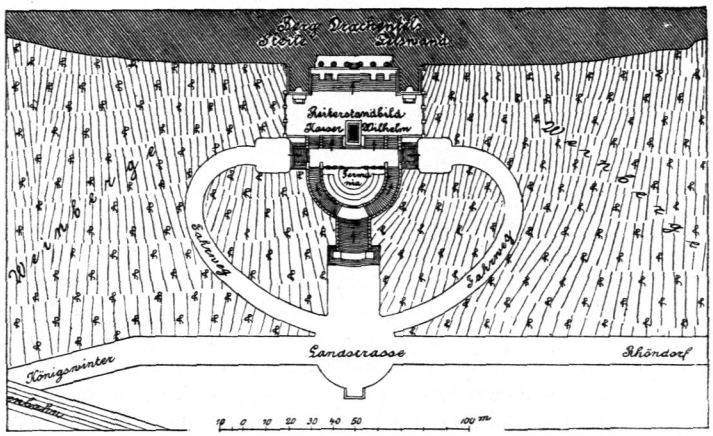


Schaubild.

Fig. 221.



Lageplan.

Entwurf zu einem Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal für die Rheinprovinz.

Arch.: *Jacobs & Wehling.*

anſtrebt, entſtand in Berlin. Im Denkmal des Grafen *von der Mark* in der Dorotheenſtädtiſchen Kirche zu Berlin hatte *Gottfried Schadow* (1764—1850) einen neuen Weg eingeſchlagen, »indem er bei aller Idealität der Auffaſſung der ungeſchminkten Natur wieder zu ihrem Rechte verhalf« [240]).

Das Denkmal war zuerſt *Taſſaert* übertragen und ſollte nach einer Idee des Malers *Puhlmann* in der maleriſch-dekorativen Weiſe der Garten- und Brunnenſkulpturen gehalten werden. *Schadow* verwarf dieſen Entwurf und ſchuf das heutige ſchöne Denkmal mit der holden Jünglingsfigur. »Wohl liegt ihr das Studium der Antike zu Grunde, nicht aber ſo, als habe ſich *Schadow* durch irgend ein beſtimmtes Werk beeinfluſſen laſſen, ſondern nur in dem Sinne, daſs er von der antiken Skulptur gelernt, auf der Grundlage des eingehendſten Studiums der Natur die letztere ſeinen Idealen dienſtbar zu machen.« *(Dobbert.)* Das Denkmal (ſiehe die Tafel bei S. 226) entſtand im Jahre 1790; es war das erſte gröſsere Werk des Künſtlers, und es muſste die Darſtellung des Knaben, eines natürlichen Sohnes des Königs *Friedrich Wilhelm II.*, in ihm in beſonderem Maſse den Trieb erwecken, von der Unnatur des Rokoko zur Natur und zur menſchlichen Natürlichkeit zurückzukehren. Und dies iſt ihm meiſterhaft gelungen.

493. Entwurf zu einem Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal.

Im XIX. Jahrhundert brachte die groſse Periode nach 1870 einige bedeutende Entwürfe zu Wanddenkmälern oder ſolche ſelbſt hervor, welchen meiſt als Gedanke die hiſtoriſchen Ereigniſſe der Zeit zu Grunde liegen. Im Juli 1889 forderte die Provinzialverwaltung der Rheinprovinz die deutſchen Künſtler zur Teilnahme an einem Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal der Rheinprovinz auf, in welchem die Geſtalt des Denkmales und die Wahl des Standortes völlig freigegeben waren. An dieſem Wettbewerb nahmen die Architekten *Jacobs & Wehling* mit dem Entwurf in Fig. 220 u. 221 teil.

Darin ſuchten die Verfaſſer den Fehler des Niederwalddenkmales zu vermeiden; bei dieſem erſcheinen die Figuren aus der Nähe zu groſs, aus der Ferne nicht mehr erkennbar. Sie entwarfen ihr Denkmal daher nicht für die Höhe eines Berges, aber auch nicht für eine Inſel; ſondern, um es den Einflüſſen des Hochwaſſers und des Eisganges des Rheins zu entziehen, planten ſie das Denkmal in mäſsiger Höhe und als eine gleichwertige Verbindung von Kunſt und Natur. An der Straſse von Königswinter nach Rhöndorf erhebt ſich eine zum Drachenfels gehörende ſteile Felswand, für deren Abhang das Denkmal gedacht iſt. Für die Architektur iſt ein groſser Maſsſtab gewählt, damit ſich das Denkmal gegen die Felsmaſſen behaupten kann. Die doriſchen Säulen haben 2,40 m unteren Durchmeſſer und 14 m Höhe; der Bogen hat eine äuſsere Breite von 40 m; er umſchlieſst ein Moſaikgemälde mit der Darſtellung der Kaiſerproklamation von Verſailles. Im Mittelpunkte der Anlage ſteht das Reiterſtandbild Kaiſer *Wilhelm I.*; Stärke und Milde begleiten den Sockel. Die beiden Gruppen vor den Pylonen ſtellen *Hermann den Cherusker* als Vernichter der Feinde Deutſchlands und Streiter aus dem deutſch-franzöſiſchen Kriege dar.

494. Denkmal der Kaiſerin *Auguſta* zu Koblenz.

Am 18. Oktober 1896 wurde in Koblenz das Denkmal der Kaiſerin *Auguſta*, der Gemahlin Kaiſer *Wilhelm I.*, enthüllt. Der Entwurf dazu iſt aus einem Wettbewerb hervorgegangen, in welchem *Bruno Schmitz* Sieger blieb. Haben die Denkmäler, welche Kaiſer *Wilhelm* errichtet worden ſind und noch errichtet werden, mehr den Charakter von Schlachten- und Siegesdenkmälern, ſo kommt in dem Denkmal der Rheinanlagen zu Koblenz der Beruf einer hohen Frau zum Ausdruck, die es ſich zur Lebensaufgabe geſetzt hatte, Barmherzigkeit zu üben, in Not zu helfen und Wunden zu heilen.

Das Denkmal ſteht in Koblenz, weil die Kaiſerin vier Jahrzehnte hindurch einen groſsen Teil des Jahres hier verlebte und von hier aus ihre ſamaritaniſche Thätigkeit walten lieſs; ſeine Errichtung iſt aus freiwilligen Spenden ermöglicht worden. Der Umſtand, daſs es das Denkmal einer in beſcheidener Zurückhaltung wirkenden mildthätigen Frau iſt und daſs es in den räumlich begrenzten Rheinanlagen ſteht, war beſtimmend für ſeine Gröſsenverhältniſſe. Dieſe mögen aus Fig. 222 nach der Angabe ermeſſen werden, daſs die ſitzende Figur der Kaiſerin die Lebensgröſse nicht erheblich überſchreitet. Die Umgebung des Platzes iſt dicht mit Bäumen und Sträuchern beſtanden, welche in ihrem dunklen Grün einen wirkungsvollen Hintergrund für das in weiſsem Stein leuchtende Denkmal bilden. Dieſes hat den Charakter eines Wand- und Baldachindenkmales mit ſeitlichen Flügelbauten. Die ſitzende Statue ſteht vor einer durch

240) Siehe: Dobbert, E. Gottfried Schadow. Zeitſchr. f. Bauw. 1887.

joniſche Säulen gegliederten Niſche, welche in ihrem oberen Teile durch trompenartige Vorkragung in einen baldachinartigen Ueberbau übergeht, der in eine reichgebildete Bekrönung des Bildhauers *Auguſt Vogel* ausklingt. Die Flügelbauten ſind in zwei Zonen gegliedert, deren obere in eine durchbrochene Pfeilerſtellung mit quadratiſchem Querſchnitt aufgelöſt iſt, während die untere, ſockelartig wirkende Zone durch figürliche Reliefs einen vornehmen Schmuck erhalten hat. Stärker betonte pfeilerartige Ecklöſungen

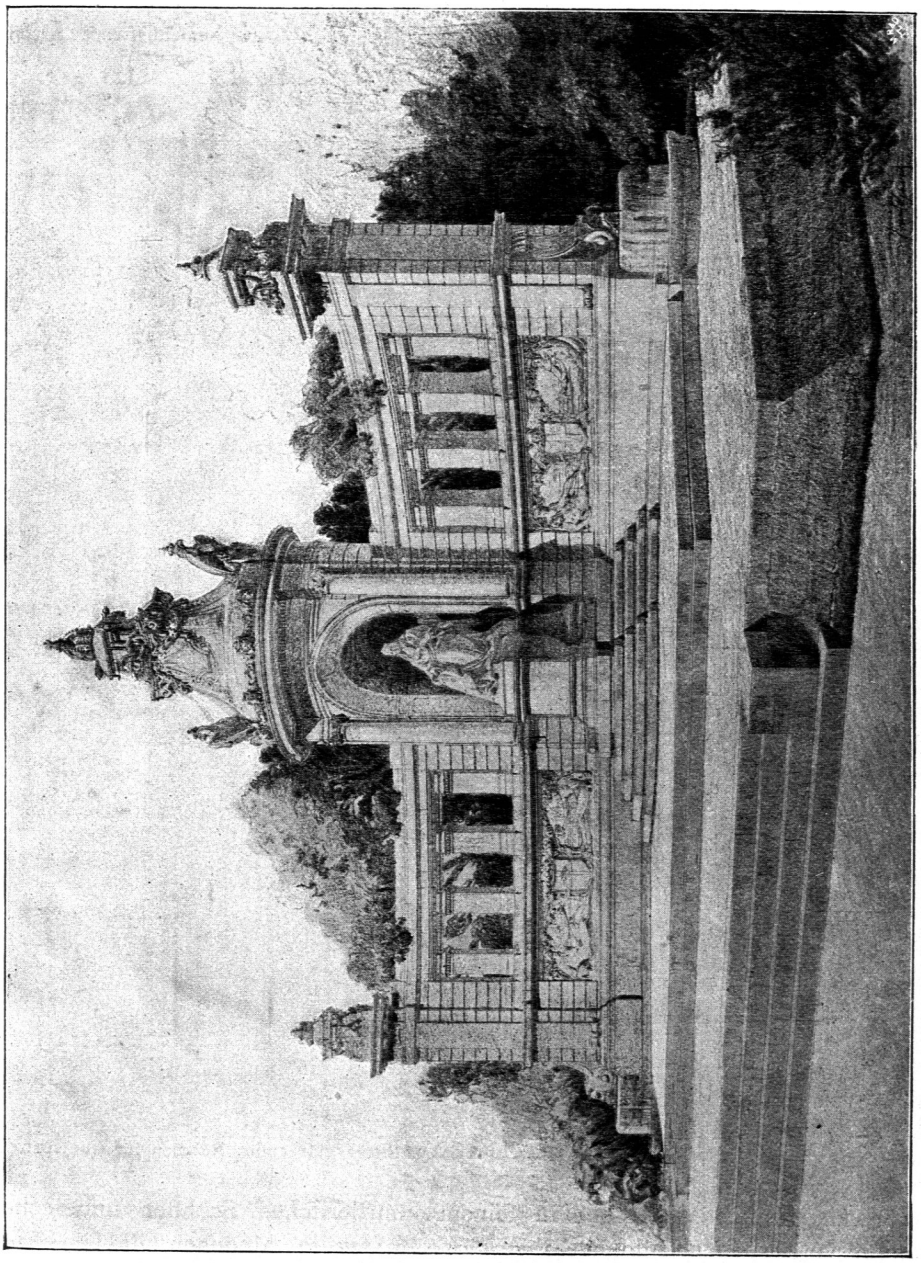


Fig. 222. Denkmal der Kaiſerin *Auguſta* in den Rheinanlagen zu Koblenz.
Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *Fr. Moeſt* und *Aug. Vogel*.

mit bekrönenden Aufbauten ſchlieſsen die Flügel ab. An den Seiten dieſer Endpfeiler wie auch an der Rückſeite iſt dem ſprudelnden Waſſer Gelegenheit zu erfriſchendem Ausſtrömen geboten. Das Material des Denkmales iſt weiſser Sandſtein für die Architekturteile, weiſser Marmor für die figürlichen Teile und Granit für die Brunnenſchalen. Der figürliche Teil des Denkmales iſt unter dem Meiſsel von *Friedrich Moeſt* entſtanden. Die aus weiſsem carrariſchem Marmor gebildete Statue iſt ſitzend dargeſtellt, das Haupt

mit einem Diadem geſchmückt, von welchem ein faltenreicher Schleier herabfällt; dadurch iſt ein maleriſches Element in das Bildwerk gebracht. Mit künſtleriſcher Meiſterſchaft iſt das prächtig umſäumte Gewand angeordnet und mit dem in Renaiſſanceformen gehaltenen Lehnſtuhl zuſammengebracht. Das mit groſser Treue dem Leben nachgebildete, leicht zur Seite gewandte Antlitz atmet Sanftmut und Milde, Ruhe und Hoheit; dieſe Eigenſchaften ſind zum nicht geringſten Teil die Urſache, daſs die Statue den ſympathiſchen Mittelweg zwiſchen realiſtiſcher Porträtdarſtellung und zwiſchen der mehr formalen Idealſtatue einhält. Die figürlichen Reliefs beziehen ſich einesteils auf die Thätigkeit der Kaiſerin im Dienſte der leidenden Menſchheit, anderſeits auf die Oertlichkeit. Die ſie und die Statue umſchlieſsende Architektur

Fig. 223.



Zwei Kaiſer-Denkmal am Giebichenſtein bei Halle a. S.
Bildh.: *Joſ. Kaffack.*

iſt ein mit dekorativer Meiſterſchaft entworfener und ausgeführter glänzender Rahmen für eine vortreffliche bildhaueriſche Leiſtung.

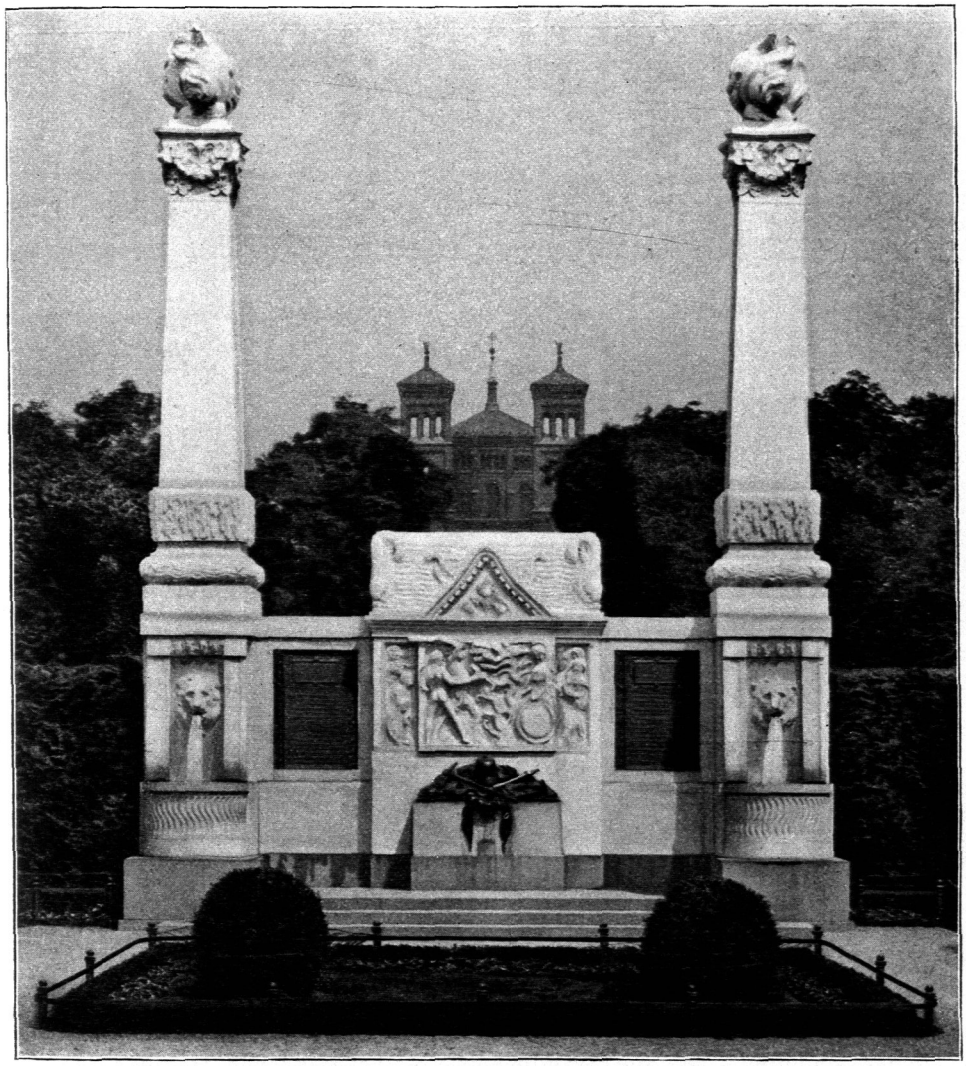
495. *Maiſon's* Friedensdenkmal.

Ein ungeſtümes Werk des in ſeinem künſtleriſchen Schaffen unberechenbar geweſenen verſtorbenen Bildhauers *Rudolf Maiſon* in München iſt ſein Entwurf »Friedensdenkmal« (ſiehe die Tafel bei S. 300), ein Werk glänzendſten bildneriſchen Könnens. Der Entwurf ſtellt die Segnungen des Friedens nach der wogenden Schlacht und nach den Greueln des verheerenden Krieges dar; er hat die Bedeutung eines künſtleriſchen Proteſts gegen die Ueberlieferung. Als es ſich in München darum handelte, der neu angelegten Prinz-Regentenſtraſse den monumen-

talen Abſchluſs nach Oſten zu geben, und in einem darauf bezüglichen Preisausſchreiben durch das Programm eine Säule mit Friedensgenius gefordert war, gab *Maiſon* der Aufgabe die hier dargeſtellte, meiſterhafte Löſung.

Das Modell iſt der mittlere Teil eines dreiteiligen Triumphbogens, den *Maiſon* ſich als Abſchluſs der Straſse dachte. Die beiden ſeitlichen Durchgänge ſollten offen bleiben und ſich in ruhiger Haltung

Fig. 224.



Feuerwehrdenkmal am Mariannenplatz zu Berlin[241]).
Arch.: *Ludwig Hoffmann*; Bildh.: *Aug. Vogel.*

abheben von dem Furioſo der plaſtiſchen Kompoſition. Ueber die Leichen von Gefallenen, deren nackte Körper von den Schlangen der Zwietracht umſchlungen werden, ſtürmt in wilder Wucht das Geſpann des Krieges einher, auf ihm die Figur des Krieges mit der Brandfackel, ihm zur Seite die Furie der Zerſtörung. Herrlich ſind die Roſſe modelliert, vortrefflich die ungeſtüme Bewegung dieſer Gruppe in Gegenſatz gebracht zur ruhigen Haltung der Friedensgöttin, die, mit dem Oelzweige in der Hand, hinter der Gruppe als Ankündigerin einer Periode des Wiederaufbaues emporſteigt.

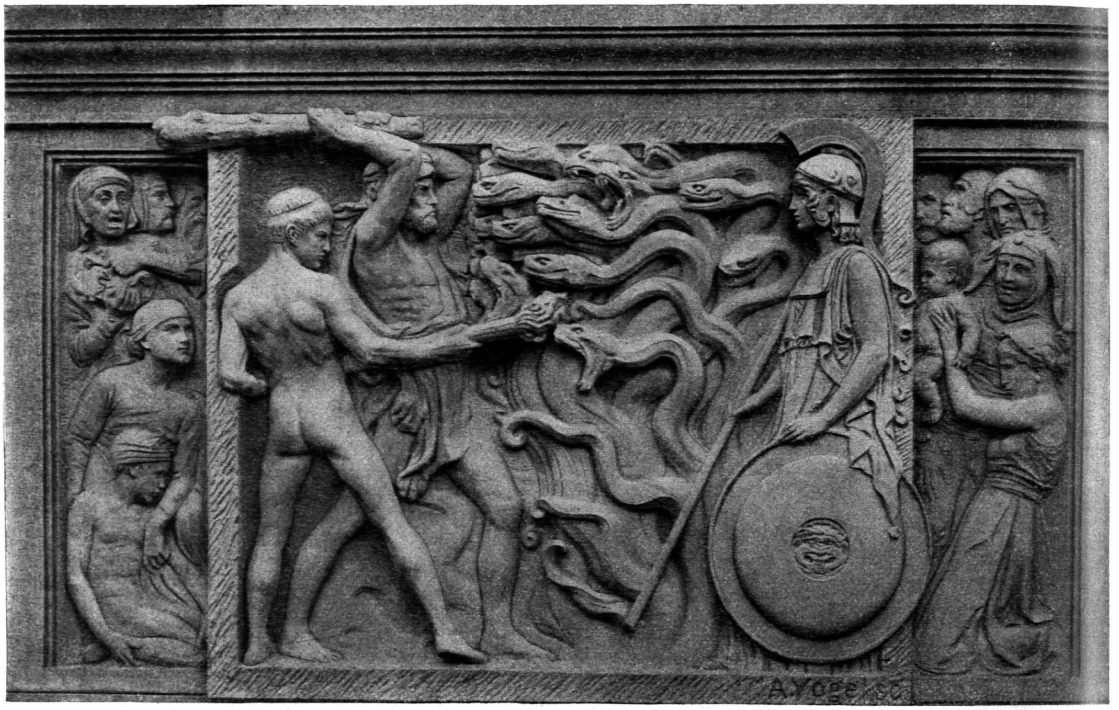
496. Zwei Kaiſer-Denkmal am Giebichenſtein bei Halle.

Ein eigenartiges Wanddenkmal ſchuf *Joſ. Kaffſack* (1850—90) am Giebichenſtein bei Halle, indem er die natürliche Felswand als Hintergrund für eine allegoriſche Gruppe — geflügelter Genius, der den Drachen der Zwietracht getötet, hält das Doppelporträt-Medaillon der Kaiſer *Wilhelm I.* und *Friedrich III.* — benutzte (Fig. 223).

497. Dombau-Denkmal für Köln.

Zu einem Dombau-Denkmal für Cöln machte *Stübben* im Jahre 1899 einen Vorſchlag, deſſen Ziel war, vor der Weſtfront des Domes, auf dem Domkloſter, ein Wanddenkmal in groſsem Stil zu ſchaffen. Die Südſeite des Domkloſters wird durch eine häſsliche Giebelmauer entſtellt; das Haus, zu welchem ſie gehört, iſt eines der ſchönſten und wertvollſten der Stadt, ein Werk des damaligen Cölner

Fig. 225.



Relief in Fig. 224 [241]).

Domwerkmeiſters *Friedrich Schmidt.* Es gibt keine Stelle in der Umgebung des Domes, die ſo hervortritt, die jedem Beſucher der Stadt, der vom Hauptbahnhof kommt, ſich ſo frei darbietet und zugleich eine ſo bedeutſame Lage zur Hauptfront des Domes einnimmt, wie die Brandmauer des *Schäben*'ſchen Hauſes. Der Raum verbietet es leider, auf den *Stübben*'ſchen überaus intereſſanten Entwurf näher einzugehen.

498. Feuerwehr-denkmal der Stadt Berlin.

Das von der Stadt Berlin errichtete Feuerwehrdenkmal iſt ein monumentales Erinnerungszeichen an die ein halbes Jahrhundert hindurch erprobte gemeinnützige Thätigkeit der Berliner Feuerwehr und an die Männer, die im Dienſte ihres ſchweren Berufes den Tod gefunden haben. Das Denkmal (Fig. 224 u. 225[241]) erhebt ſich auf dem mit Anlagen und Springbrunnen geſchmückten Mariannenplatz; ſeine Front

[241]) Fakſ.-Repr. nach: HOFFMANN, L. Neubauten der Stadt Berlin. Bd. III. Berlin 1904. Bl. 22 u. 23.

wendet ſich der Waldemarſtraſse zu, während im Hintergrunde die Türme der Thomaskirche ſichtbar werden. Dieſe Lage hat die von *Ludwig Hoffmann* entworfene Geſtaltung des Werkes beſtimmt. Das Ganze iſt als eine monumentale Architektur gedacht, in welche ſich die bildneriſchen und dekorativen Teile einfügen.

Die ornamentalen Modelle hat *Auguſt Vogel* geſchaffen; ſein eigenes Werk iſt die plaſtiſche Hauptkompoſition des Mittelteiles (Fig. 225). Das Denkmal, das in Breite und Höhe etwa 8 m miſst, baut ſich auf einem dreiſtufigen Granitſockel aus wetterfeſtem Ravaggione-Marmor auf. Entſprechend der ernſten

Fig. 226.



Grabdenkmal für die Familie *G. Wolff* auf dem Jeruſalemer Kirchhof zu Berlin[242]).
Arch. u. Bildh.: *Bruno Schmitz.*

Bedeutung des Werkes ſind ſeine Formen ſchlicht und ernſt gehalten. Die Marmorarchitektur beſteht aus einem zurücktretenden niedrigeren Mittelteil, deſſen Höhe bis zur Spitze des Giebelfeldes etwa 4 m beträgt; ſie wird ſeitlich abgeſchloſſen von zwei aufragenden Pylonen. Die bildneriſche Hauptdarſtellung befindet ſich in der Mitte des niedrigeren Teiles der Architektur, die bekrönt wird von einem mit Mohnblumen gezierten Giebelfelde, an das ſich ſtiliſierte Wellen mit Delphinabſchlüſſen anfügen. Die Hauptfläche darunter veranſchaulicht im Relief die Bekämpfung des entfeſſelten Elements: einer Hydra mit tauſend züngelnden Schlangenköpfen. Ihr tritt Herkules mit erhobener Keule entgegen; Pallas ſteht zur Seite mit Schild und Stab, als treue Schirmerin der Städte. In mehr zurücktretenden Reliefs an beiden Seiten zeigen ſich Angehörige aller Stände, die Hilfe in Feuersgefahr erwarten: links eine Kranken-

[242]) Fakſ.-Repr. nach: Berl. Architekturwelt.

Fig. 227.



Denkmal für *Albrecht v. Gräfe* zu Berlin.

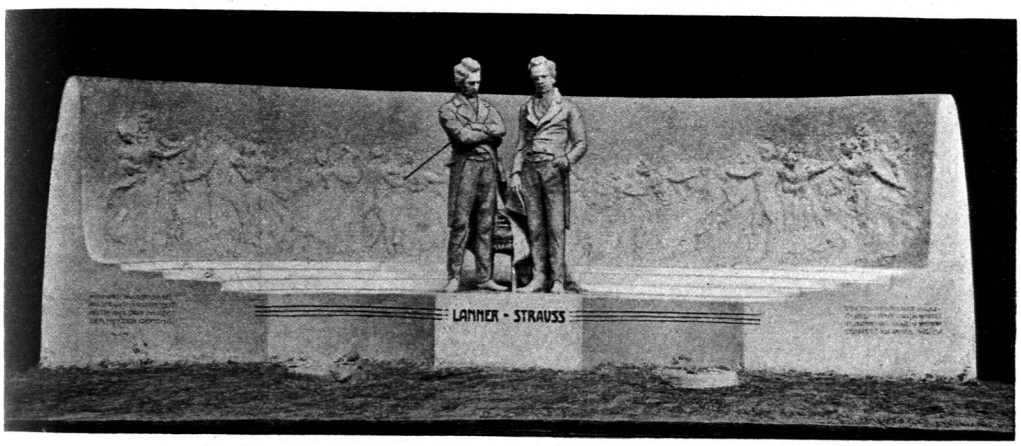
Fig. 228.



Grillparzer-Denkmal zu Wien.
Bildh.: *K. Kundmann & Rud. Weyr.*

pflegerin mit ihrem knieenden Schützling; ein Geiziger, der ängſtlich ſeinen Schatz hütet; ein Ritter und ein alter Fürſt; rechts ein knieendes Mädchen mit einem Kinde; ein Narr, der die Gefahr nicht erkennt; ein lorbeerbekränzter Dichter, der noch über andere Dinge zu ſinnen ſcheint, und ein Künſtler, dem *Vogel* ſeine eigenen Züge zu geben verſucht hat. Unter dem Relief ſteht ein mit dem Berliner Bären gezierter Marmorſockel, auf welchem in Bronze die mit einem Eichenkranz geſchmückten Geräte der Feuerwehr, Axt, Schlauch, Signalhorn, Strickleiter und Helm, zu einem Stillleben geordnet ſind. An den Hauptteil der Mittelarchitektur gliedern ſich zwei Seitenteile. Dieſe ſind zwei von Strickleiter und Lorbeer eingefaſste Bronzetafeln. Auf einer Kartuſche ſteht: »In werkthätiger Menſchenliebe fanden den Tod«: darunter folgen die Namen der 15 Männer der Feuerwehr in zeitlicher Folge, die im Dienſte den Tod fanden. Sinnreichen Schmuck haben auch die abſchlieſsenden Pylonen erhalten. Am Fuſse der glatten, viereckigen, ſich ein wenig verjüngenden Pfeiler zeigen ſich ſtiliſierte Wellen mit Blattwerk und darüber ein breites Ornament aus Tropfſtein. Aus den Löwenköpfen ſprudelt das Waſſer in vorgelagerte Becken. Die frei behandelten Kapitelle der Pylonen ſind mit Feſtons und Zweigen von Lorbeer umrankt; auf ihrer Bekrönung lodern Flammen. Die Geſamtkoſten betragen rund 80 000 Mark. Das Denkmal iſt umgeben von einer tiefgrünen Tujahecke; vor den Stufen breitet ſich ein Parterre von Buchsbaum und Epheu aus.

Fig. 229.



Strauſs-Lanner-Denkmal zu Wien.
(Nach dem Modell.)
Bildh.: *Franz Seifert.*

Im Grabdenkmal für die Familie *G. Wolff* entwarf *Bruno Schmitz* ein Wanddenkmal (Fig. 226), welches trotz kleineren Maſsſtabes den Charakter einfacher Gröſse und wuchtiger Monumentalität nicht entbehrt.

499. Grabdenkmal für die Familie *Wolff*.

Im Jahre 1882 ſchuf *Rudolf Siemering* (1835—1905) am Garten der Charité in Berlin das Denkmal des Augenarztes *Albrecht v. Gräfe* (Fig. 227), eines der inhaltreichſten Wanddenkmäler der neueren Zeit. Es entſtand in einer Zeit, in welcher die Frage der Polychromie der Plaſtik die Künſtlerſchaft lebhaft bewegte. Die durchgeiſtigte Bronzegeſtalt des berühmten Augenarztes ſteht vor einer Niſche, die mit grünglaſierten Kacheln ausgekleidet iſt. Zu beiden Seiten ſchlieſsen ſich an die Niſche farbige Terrakottenreliefs an mit Darſtellungen der Leiden der Krankheit des Auges von ergreifender Wirkung. Unter den Reliefs zieht ſich als Schriftband das Dichterwort hin:

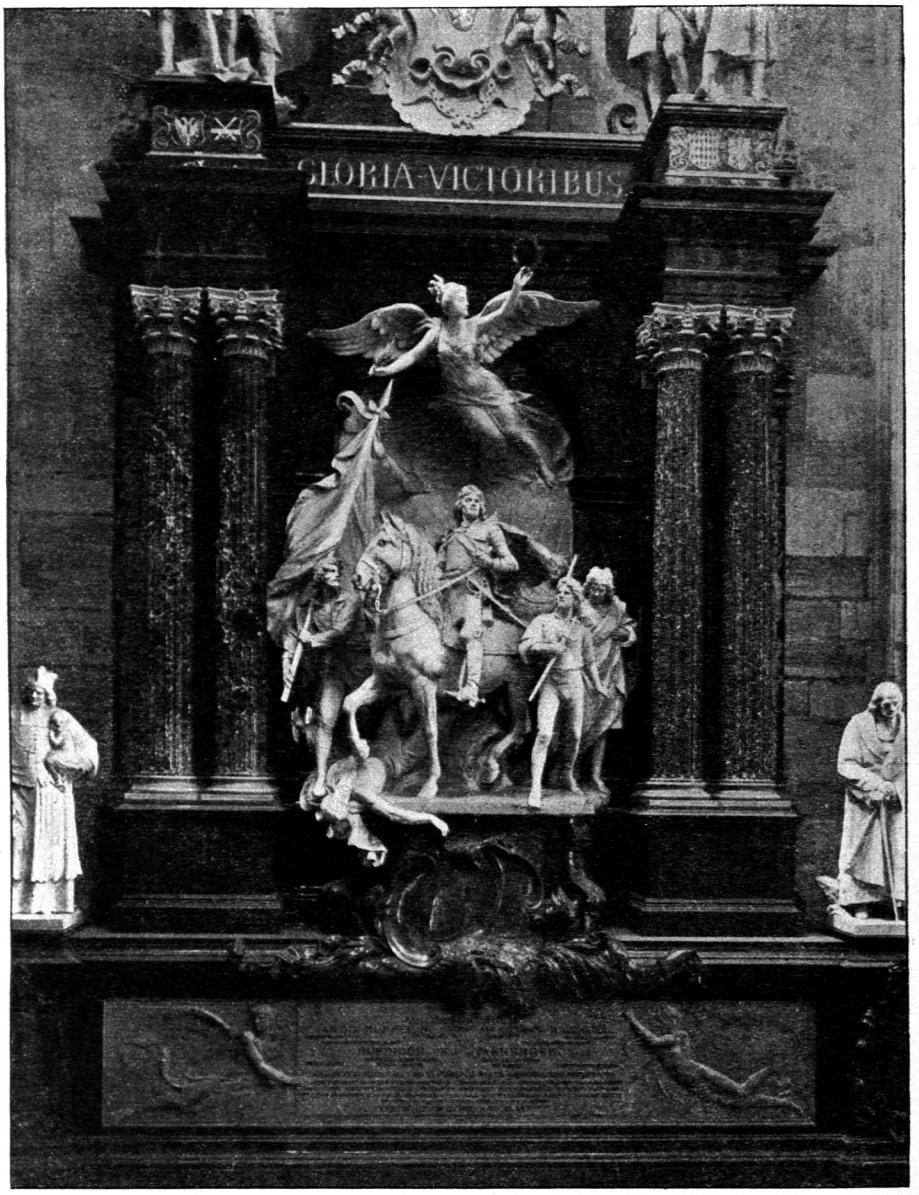
500. Denkmal für den Augenarzt *v. Gräfe* zu Berlin.

»O, eine edle Himmelsgabe iſt das Licht des Auges —
Alle Weſen leben vom Lichte.
Jedes glückliche Geſchöpf — die Pflanze
Selbſt, kehrt freudig ſich zum Lichte.«

501. *Grillparzer*-Denkmal zu Wien.

Ihm verwandt in der Anlage iſt ein öſterreichiſches Werk: das 1889 im Volksgarten zu Wien errichtete *Grillparzer*-Denkmal, ein geſchwungenes Wanddenkmal, welches nach Fig. 228 eine von korinthiſchen Doppelſäulen flankierte Niſchen-

Fig. 230.



Denkmal zur Erinnerung an die Befreiung Wiens von der Türkenbelagerung 1683 im Stephansdom zu Wien.

architektur mit Giebelbekrönung zeigt, in der die ſitzende Statue des Dichters von *K. Kundmann* aufgeſtellt iſt.

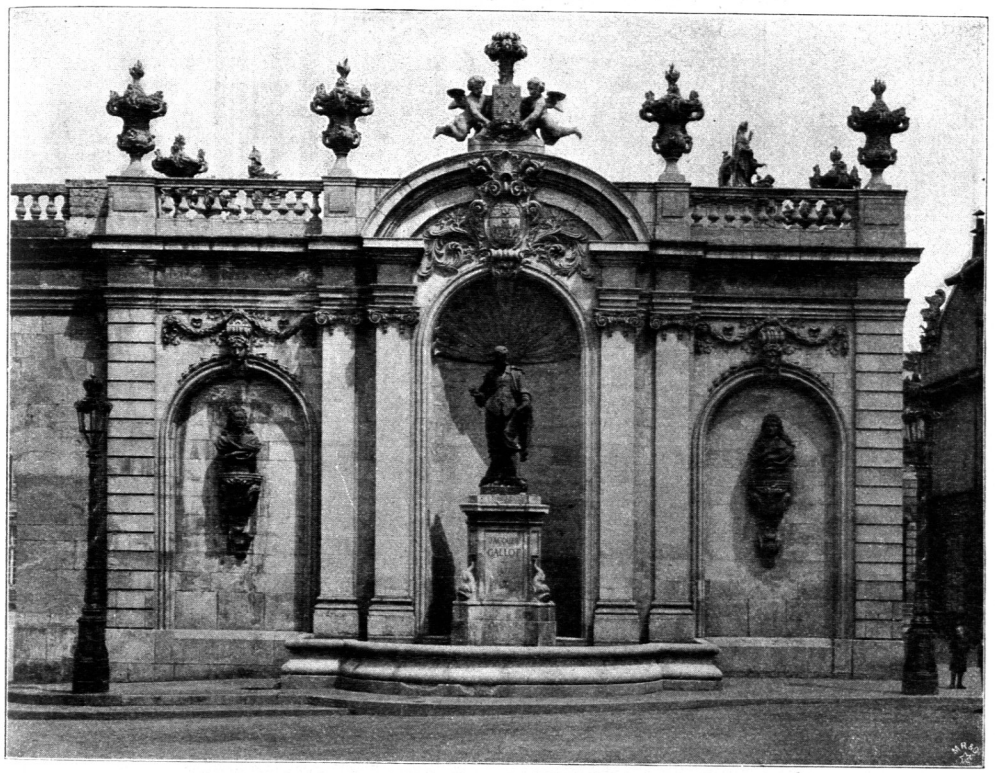
Der Dichter ſitzt ernſt und ſinnend, die Rechte auf die Sitzlehne geſtützt, den Mantel loſe über die Beine geſchlagen; die Linke hält ein halbgeöffnetes Buch. Das Standbild beſitzt groſse Naturtreue

und atmet geſammelte Ruhe. An den Innenwänden der geſchwungenen Flügel rechts und links des Niſchenaufbaues befinden ſich Reliefs mit Darſtellungen aus den Werken des Dichters, und zwar links aus der »Ahnfrau«, »Traum ein Leben« und »König Ottokar«, rechts aus »Sappho«, »Medea« und »Hero und Leander«. *Rudolf Weyr* hat die dramatiſche Wirkung dieſer Reliefs nicht allein durch die glückliche Wahl der Scenen, ſondern auch durch die ungemein freie und maleriſche Haltung erreicht. Es liegt eine getragene, weihevolle Stimmung über dem Ganzen, deſſen mangelnde ſtiliſtiſche Einheit weniger empfunden wird, weil die Darſtellungsform des plaſtiſchen Teiles eine ſo verſchiedene iſt: vollrunde Geſtalt und Reliefs.

502. *Strauſs-Lanner*-Denkmal zu Wien.

Nach dem Entwurfe des Bildhauers *Franz Seifert* (geb. 1866 in Wien und ein Schüler *Hellmer*'s) gelangte auch das *Strauſs-Lanner*-Denkmal als ein eigenartiges Wanddenkmal in Wien zur Ausführung (Fig. 229).

Fig. 231.



Statue des *Jacques Callot* zu Nancy.
Bildh.: *Laurent.*

Das Denkmal gelangte im Rathauspark, an der Stadiongaſſe, zur Aufſtellung. Die beiden charakteriſtiſchen Porträtfiguren der Walzerkönige ſind in patinierter Bronze ausgeführt, das Flachrelief der geſchwungenen Wand, welches die Bedeutung der Figuren erläutert, in Sterzinger Marmor. Das Ganze erhielt in Anlage und Aufbau einen grünen Hintergrund.

503. Befreiungsdenkmal in *St. Stephan* zu Wien.

Am 13. September 1894 wurde an der nordweſtlichen Wand der Turmhalle des ausgebauten Turmes des Stephansdomes in Wien als eines der bedeutendſten Wanddenkmäler der Neuzeit das figurenreiche Erinnerungsdenkmal an die Befreiung Wiens von der 60tägigen Belagerung durch die Türken am 12. September 1683 feierlich enthüllt (Fig. 230).

Das im Jahre 1883, am Tage der 200jährigen Wiederkehr dieſes Ereigniſſes beſchloſſene und durch *Edmund Hellmer* mit einem Aufwande von rund 94 000 Gulden geſchaffene Denkmal ſollte ſich in

ſeinem allgemeinen Aufbau den Wanddenkmälern der Dogen in *Santi Giovanni e Paolo* und in den Frari in Venedig, ſowie den Grabmälern der italieniſchen Frührenaiſſance anſchlieſsen. Die Wahl des Aufſtellungsortes ergibt zahlreiche ſinnreiche Beziehungen zu dem Ereignis. Von der Höhe des Stephansturmes, dem Wahrzeichen der alten Kaiſerſtadt, pflegte *Graf Rüdiger von Starhemberg*, der Verteidiger Wiens, die feindlichen Truppenbewegungen unter *Kara Muſtafa* zu beobachten, und die gröſste Glocke

Fig. 232.

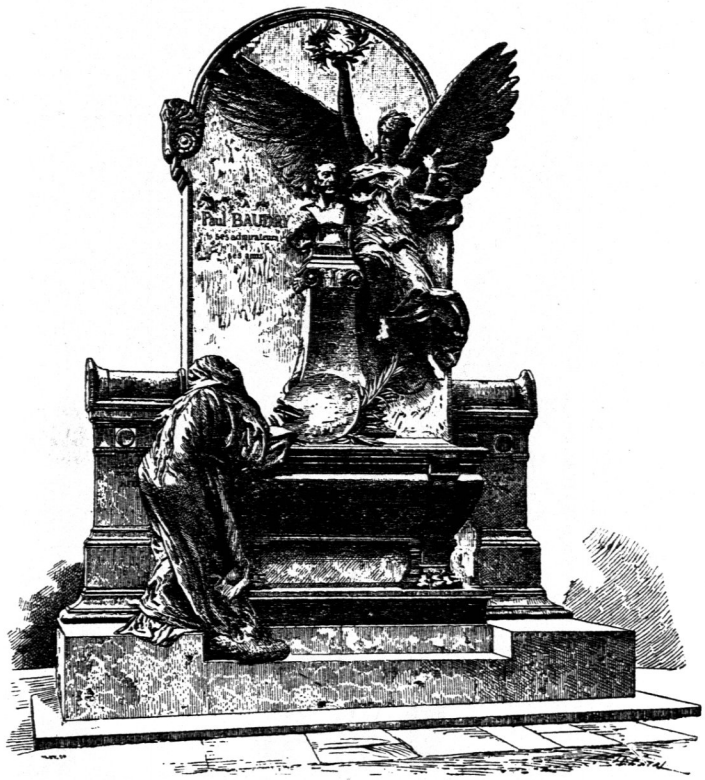


Grabmal *Michelet*'s auf dem Cimetière de l'Eſt zu Paris.
Arch.: *Pascal.*

des Turmes iſt aus dem Geſchützmetall gegoſſen, welches von den Türken erbeutet wurde. Der architektoniſche Teil des Aufbaues des Denkmales iſt in rotem Salzburger, der figurale Teil in Carrara-Marmor, alles ornamentale Beiwerk in Bronze ausgeführt. Auf breitem Sockel, der in einer Inſchrifttafel aus grauem Karſtmarmor die Namen der Teilnehmer des groſsen Befreiungskampfes trägt, erheben ſich zwei korinthiſche Säulenpaare, mit ihrem Gebälk einen Triumphbogen umrahmend, vor dem *Graf Rüdiger von Starhemberg*

hoch zu Roſs, das über einen Türkenleichnam ſchreitet, thront, umjubelt von der aus dem Thor drängenden Bürger- und Studentenſchaft unter Führung des Rektors der Wiener Univerſität *Paul von Sorbait*. Trotz des würdigen und heroiſchen Ausdruckes des Helden zeigen Roſs und Reiter doch einen heiteren Zug, gleichſam die Freude des Sieges. Ueber der Hauptfigur ſchwebt ein Genius mit dem Lorbeerkranz, und in die niedrige Attika ſind die Worte gegraben: »Gloria victoribus.« Der Mittelteil des Sockels wird von zwei Poſtamenten flankiert, auf denen die lebensgroſsen Standbilder des Biſchofs von Wiener-Neuſtadt, des *Grafen Kollonich*, und des Bürgermeiſters *Liebenberg* ſtehen. Auf dem Gebälk erhebt ſich ein reicher Aufbau mit dem Wappen der Stadt Wien, gekrönt von einem Madonnenbild in einem weiten Strahlenkranz. Zu den Seiten dieſes Oberbaues knieen Papſt *Innocenz XI.* und Kaiſer *Leopold I.* in betender Stellung. Auf den Verkröpfungen der Säulenpaare befinden ſich zwei Gruppen, einerſeits Kurfürſt *Johann Georg von Sachſen* und Herzog *Karl von Lothringen*, anderſeits König *Johann Sobieski*

Fig. 233.



Grabmal für *Paul Baudry* auf dem Père Lachaiſe zu Paris.

Bildh.: *Mercié & Dubois.*

von Polen und Kurfürſt *Max Emanuel* von Bayern, die Heerführer in der Befreiungsſchlacht. Durch eine mäſsige Vergoldung wird das zur vollen Wirkung des figurenreichen Bildwerkes erreicht, was bei der ungünſtigen Beleuchtung der Turmhalle beſonders notwendig erſchien. Ein warmes und lebhaftes Empfinden für die Darſtellung prägt ſich in dem Denkmal aus.

504. *Callot*-Denkmal zu Nancy.

Eine reiche Ausbeute an Wanddenkmälern bietet die franzöſiſche Kunſt. Ein verhältnismäſsig ſchlichtes, ſeine Bedeutung mehr durch die es umgebende Architektur gewinnendes Werk iſt das Denkmal des Kupferſtechers *Jacques Callot* in Nancy (1592—1635). Es iſt ein Bronzeſtandbild von *Laurent* mit umgebender alter Barockarchitektur (Fig. 231).

505. Grabdenkmal *Michelet*'s zu Paris.

Auf dem Oſtfriedhof in Paris wurde nach einem Entwurfe von *J. L. Pascal* ein Grabdenkmal des Hiſtorikers *J. Michelet* (1798—1874) errichtet, welches gleich dem vorhergehenden zu den einfacheren franzöſiſchen Wanddenkmälern zählt (Fig. 232). Das Denkmal zeigt zwiſchen umrahmenden korinthiſchen Säulen einen Sarkophag als Hochrelief mit einer ſymboliſchen Figur der »Geſchichte« mit Hinweis auf den Ausſpruch *Michelet*'s: »*L'hiſtoire eſt une réſurrection.*«

Fig. 234.



Denkmal für *Henri Regnault* in der École des Beaux-Arts zu Paris.
Bildh.: *Barrias & Chapu.*

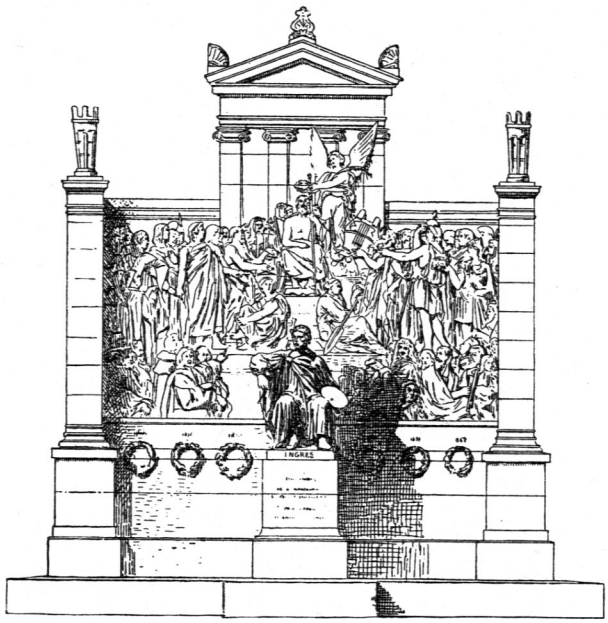
506. Denkmal *Baudry*'s zu Paris.

Mit der Grundauffaſſung im Grabmal *Michelet*'s verwandt ſind die Denkmäler für *Baudry* und *Regnault* in Paris. Das Denkmal des Malers *Paul Baudry* (1828—86) auf dem *Père Lachaiſe* iſt ein gemeinſames Werk der Bildhauer *Antonin Mercié* (geb. 1845) und *Paul Dubois* (1829—1905) in Paris (Fig. 233). Vor einer Grabwand ſteht ein Sarkophag mit der ſymboliſchen Figur der Trauer; darüber erhebt ſich auf einer Stele die Büſte des Malers, begleitet vom Genius des Ruhmes.

Das Denkmal des Malers *Henri Regnault* (1843—71) in der *Ecole des Beaux-Arts* zu Paris (Fig. 234) rührt in ſeinem bildneriſchen Teil gleichfalls von zwei Künſtlern her. *Regnault* fiel im 28. Lebensjahre bei der Verteidigung von Paris 1871. Die »Jugend« von *Chapu* (1833—91) huldigt der Büſte des Malers von *Erneſt Barrias* (1841—1905). An den Schäften der joniſchen Säulen der Architektur ſind die Namen der Schüler der Pariſer Kunſtſchule verzeichnet, die 1870—71 fielen. 507. Denkmal *Regnault*'s zu Paris.

Im Jahre 1871 wurde in Montauban, der Hauptſtadt des franzöſiſchen Departements Tarn-et-Garonne, ein Denkmal für den hier geborenen Maler *Jean Auguſte Dominique Ingres* (1780—1867) errichtet, bei welchem die Denkmalwand, vor der die ſitzende Statue des fruchtbaren Malers aufgeſtellt wurde, in Reliefdarſtellung eine Apotheoſe des von *Ingres* für ſeine Kunſt bevorzugten klaſſiſchen Altertums darſtellt (Fig. 235). 508. *Ingres*-Denkmal zu Montauban.

Fig. 235.



Denkmal für *Jean Auguſte Dominique Ingres* zu Montauban.

Mit den Denkmälern *Berryer*'s und *Coligny*'s folgt die franzöſiſche Denkmalkunſt dem Typus der Mediceergräber.

Das Denkmal des berühmten royaliſtiſchen Advokaten *Pierre Antoine Berryer* (1790—1868) im *Palais de Juſtice* zu Paris (Fig. 236) iſt ein Wanddenkmal, beſtehend aus der Figur des Advokaten im maleriſchen Talar, eingerahmt von einer doriſchen Architektur, und am Fuſse des Sockels die Figuren der Treue und der Beredſamkeit. Das Denkmal iſt gleichfalls ein Werk des Bildhauers *Henri Mich. Antoine Chapu* (1833—91). 509. Denkmal *Berryer*'s zu Paris.

Vor dem *Temple de l'Oratoire*, in der Rue St. Honoré zu Paris, der alten, im XVII. Jahrhundert erbauten Kapelle der Oratorianer, die im Jahre 1811 den Calviniſten zum Gottesdienſte übergeben worden iſt, wurde 1888 das Denkmal des Admirals *Gaſpard de Coligny* errichtet, jenes Führers der Hugenotten, der in den Kämpfen der Bartholomäusnacht 1572 ſein Leben verlor. Das Denkmal (Fig. 237) 510. Denkmal des Admirals *Coligny* zu Paris.

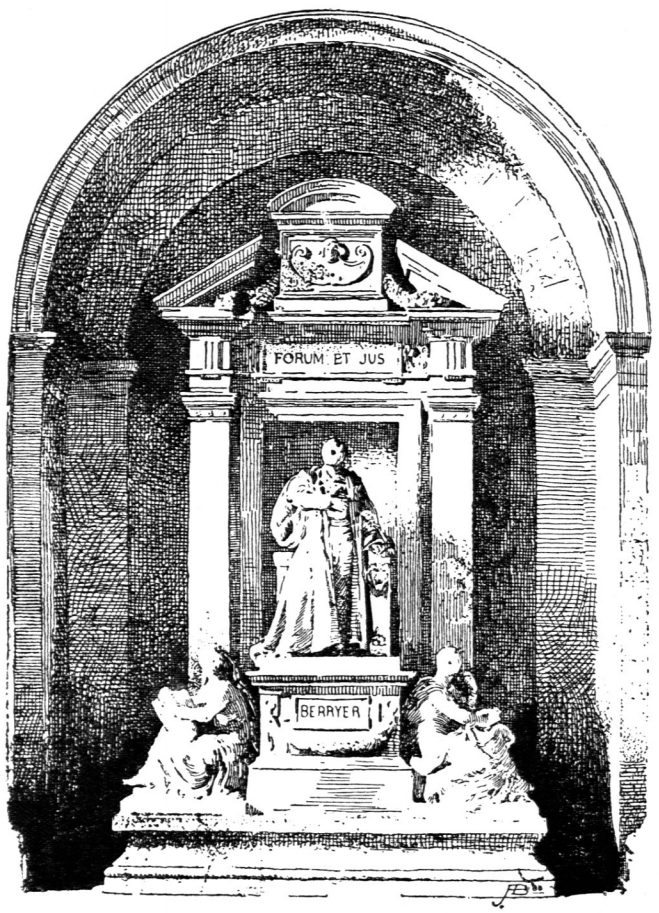
gehört zu den vornehmeren der neueren Wanddenkmäler. Seinen architektoniſchen Aufbau entwarf *Scellier de Giſors;* ſeinen bildneriſchen Teil ſchuf *Guſt. Ad. Déſ. Crauk* aus Valenciennes, ein Schüler von *Pradier* (geb. 1827).

511. Denkmal *Alphand's* zu Paris.

Ungleich reicheren Aufbau als dieſe beiden Werke zeigt ein Denkmal der jüngeren Kunſtperiode Frankreichs.

Am 14. Dezember 1899 iſt in der Avenue du Bois de Boulogne zu Paris das Denkmal enthüllt worden, welches die Stadt Paris dem groſsen Leiter ihrer baulichen

Fig. 236.



Denkmal für *Pierre Antoine Berryer* im *Palais de Juſtice* zu Paris[243]).
Bildh.: *Chapu.*

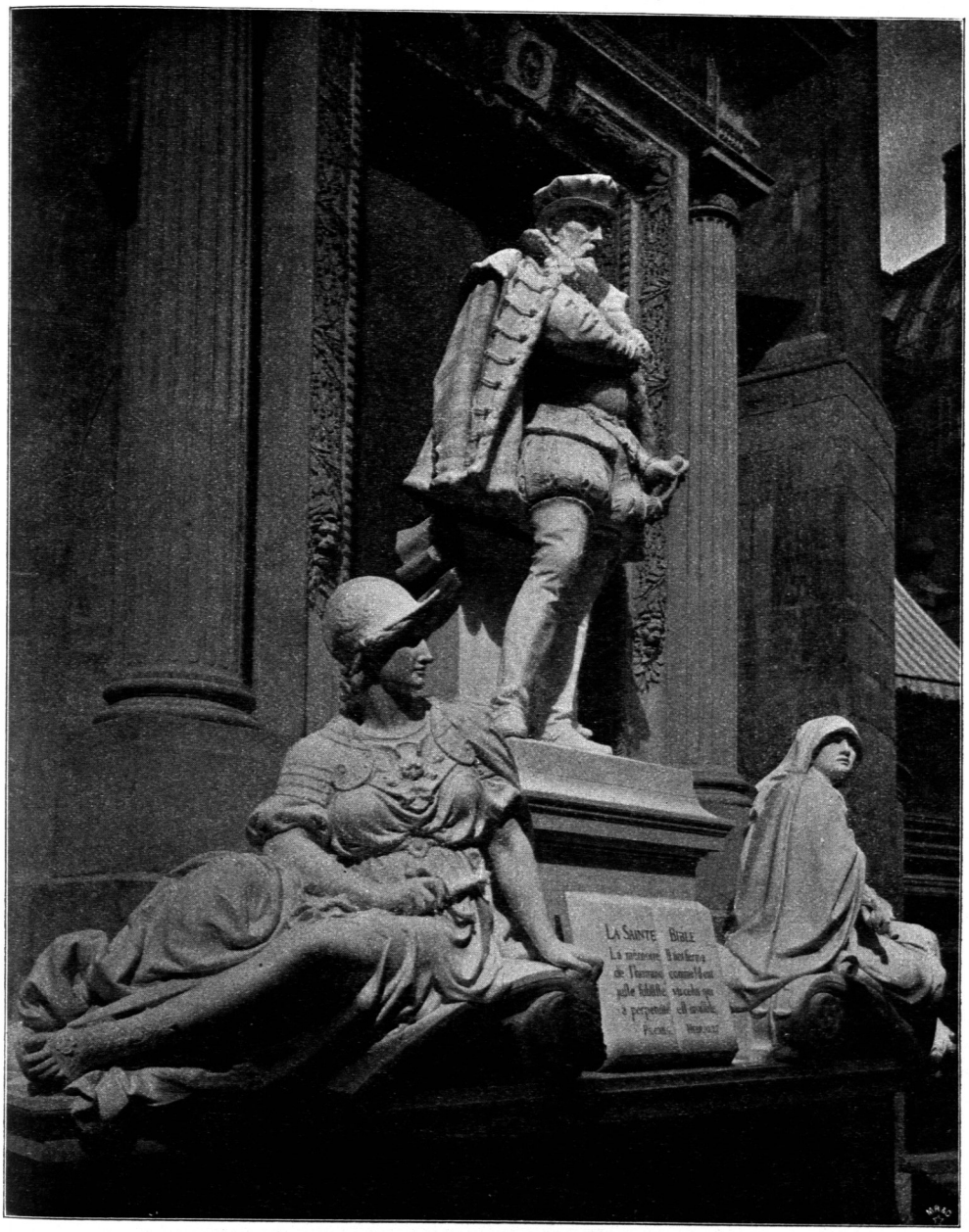
Arbeiten *Alphand* zu ſetzen ſich entſchloſſen hatte: eines der bedeutendſten Werke der zeitgenöſſiſchen Denkmalkunſt, ein Wanddenkmal von eigenartiger Geſtaltung und gröſster Vollendung des plaſtiſchen Teiles. Das Denkmal iſt ein gemeinſames Werk des Bildhauers *Jules Dalou* und des Architekten *E. Formigé* in Paris.

Alphand bildet den überragenden Teil einer Mittelgruppe des Denkmales, die aus ihm und ſeinen vier Mitarbeitern, dem Ingenieur *Huet*, dem Maler *Roll*, dem Architekten *Bouvard* und dem Bildhauer *Jules Dalou* beſteht. In dieſer Weiſe hat ſich der Künſtler ſelbſt ein Denkmal geſetzt. Die Anordnung

243) Fakſ.-Repr. nach: *American architect*, Bd. 24, Nr. 655.

der Anlage geht aus der Tafel bei S. 209, ſowie aus dem Grundriſs in Fig. 238 hervor. Der Aufbau iſt im Gedanken auſserordentlich ſchlicht, in der Durchführung ebenſo reich. An die lebenswahre Mittelgruppe ſchlieſsen ſich Flügel mit den Basreliefs der Handwerker der ſtädtiſchen Arbeiten, Gärtner,

Fig. 237.



Denkmal des Admirals *Gaſpard de Coligny* zu Paris.
Arch.: *Scellier de Giſors*; Bildh.: *Guſt. Ad. Déf. Crauk.*

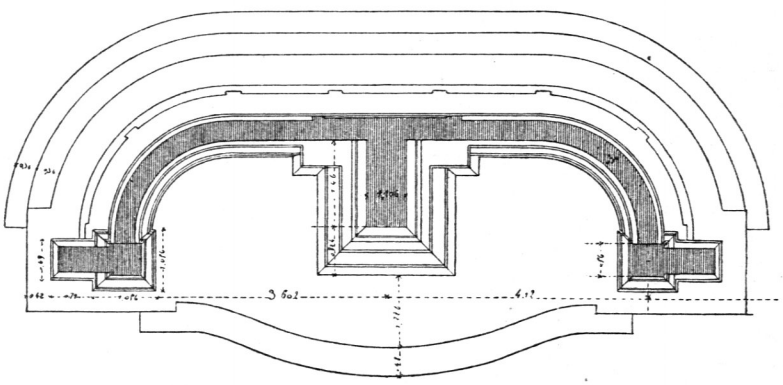
Pflaſterer, Erdarbeiter u. ſ. w., aus dem Stein und für den Stein geſchaffen, in trefflicher Stiliſierung, ohne aber die moderne Realität der Dinge zu verleugnen. Das Material iſt feinkörniger, geſchloſſener, homogener Kalkſtein aus den Brüchen von Léchaillon.

512. Totendenkmal auf dem *Père Lachaise* zu Paris.

So bedeutend dieſes Denkmal iſt, ſo wird es doch noch von einem bedeutenderen überboten: von dem am 1. November 1899 auf dem *Père Lachaiſe* in Paris eingeweihten Totendenkmal, dem »*Monument aux Morts*« des Bildhauers *Paul Albert Bartholomé*. Nie iſt ein Denkmal geſchaffen worden, welches ſo viel perſönliches Erlebnis ſeines Urhebers darſtellt, wie dieſes Totendenkmal.

Paul Albert Bartholomé wurde 1848 in Thiverval geboren und widmete ſich bis 1886 der Malerei als ein geachteter Vertreter des Plein-air. Da trat im Jahre 1887 das Ereignis ein, welches einen völligen Umſchwung im Schaffen des Künſtlers herbeiführte. Sein Weib, das er grenzenlos liebte, wurde ihm jäh entriſſen, und als er aus der Betäubung des erſten Schmerzes ſich wieder zum künſtleriſchen Schaffen durchgerungen hatte, verſuchte er ſeiner Trauer in einem Kunſtwerke Ausdruck zu geben. Zunächſt in einem gemalten Kunſtwerke. Doch ſeiner Empfindung ward auf dieſem Wege kein Genüge, er rang nach einem monumentaleren Ausdruck ſeines Schmerzes, um zunächſt nur ein Grabmal für ſeine Gattin zu ſchaffen. Er ſchuf einen ergreifenden Chriſtus am Kreuz, der mit tiefſtem Mitleid auf die Tote unter ihm blickte. Jedoch ſein Stoff wuchs ihm bei der Arbeit; der Gedanke des Werkes erweiterte ſich, und er entſchloſs ſich, ein allgemeines Totendenkmal zu ſchaffen, ein Werk, in welchem der tobende Widerſtand alles

Fig. 238.

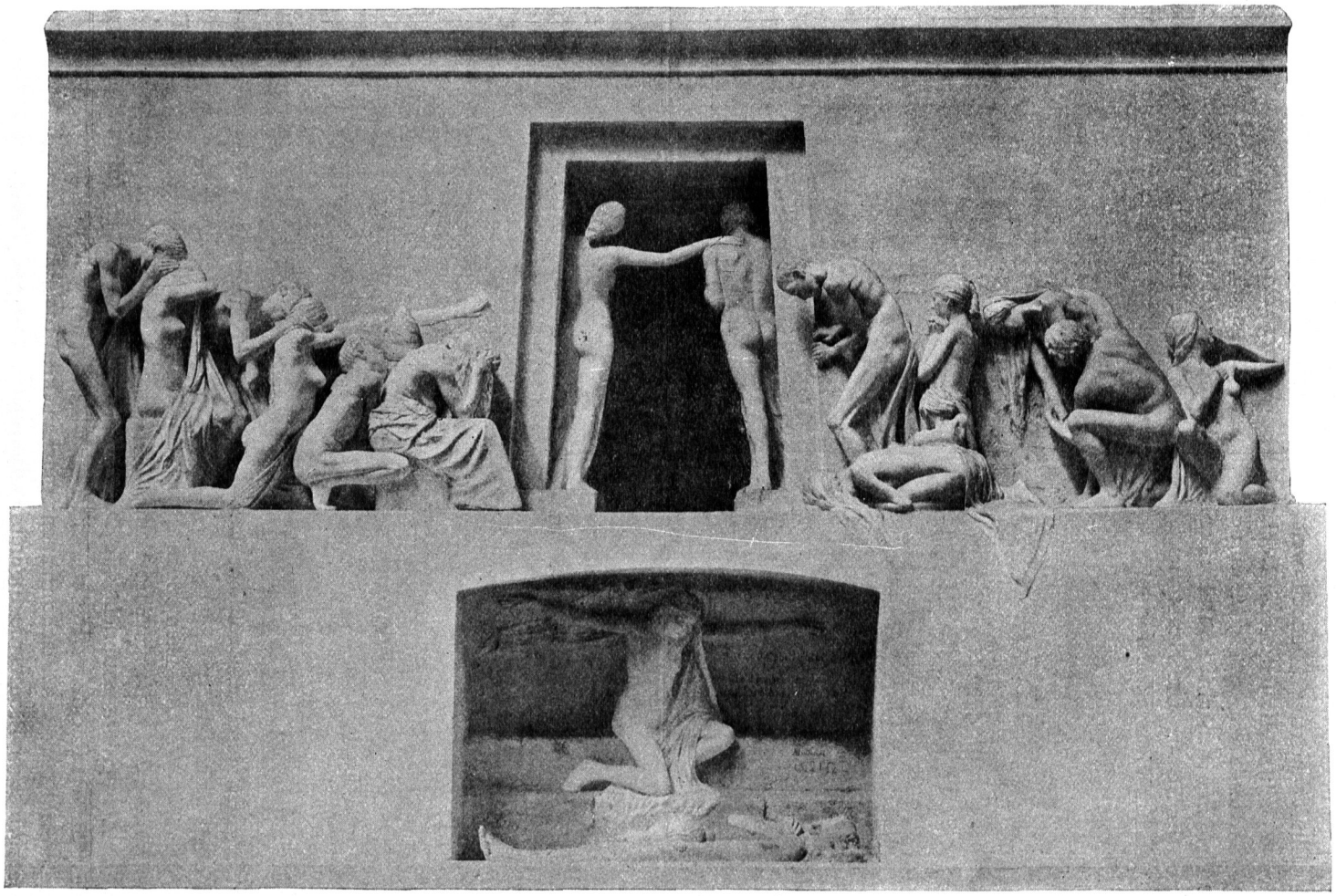


Grundriſs des Denkmales für *Alphand* in der Avenue du Bois de Boulogne zu Paris.
(Siehe die Anſicht auf der Tafel bei S. 209.)

Erſchaffenen gegen die grauſame Gewalt und Vernichtung des Todes ſchrill auffchreit, das aber ohne die Vertröſtung auf das Jenſeits lediglich durch die Erkenntnis des Naturnotwendigen wieder verſöhnt. So entſtand der Entwurf für das Werk, das 1895 im Pariſer Salon erſchien und einen ſo tiefgehenden Eindruck machte, daſs Staat und Stadt beſchloſſen, das Werk zu erwerben und es für den *Père Lachaiſe* in dem feinen weiſsen Sandſtein, der in Euville bei Commercy in der Champagne gebrochen wird, ausführen zu laſſen. Es ſteht in der Achſe der Hauptallee des Einganges des Friedhofes vor einem Raſenabhang, zu deſſen Höhen beiderſeits Treppen emporführen. Die Tafel bei S. 214 gibt eine Geſamtanſicht des Denkmales mit der Art ſeiner Aufſtellung, während Fig. 239 in gröſserem Maſsſtabe den plaſtiſchen Teil des Werkes nach dem Modell zeigt.

Die Beurteilung des groſsen Werkes hat einen merkwürdigen Zwieſpalt in demſelben herausgefunden. Es ergibt ſich nach *Nordau* für das nähere Studium ein eigentümliches Miſsverhältnis zwiſchen dem Tragiſch-Erhabenen, dem Abſtrakt-Künſtleriſchen des Werkes als Ganzem, zwiſchen der hohen und weihevollen Stimmung des Geſamteindruckes, und dem künſtleriſchen Inhalte der Einzelheiten. Wenn man indes den Verſuch macht, in die Einzelheiten einzudringen, ſo wirkt das groſs und edel angelegte Denkmal mit voller Macht auf Phantaſie und Stimmung durch die ſchlichte Strenge und natürliche Gröſse des Aufbaues, durch den unmittelbaren Ausdruck eines reichen, durch den Schmerz aufgewühlten Gefühlslebens, ſowie durch den düſteren Ernſt, mit welchem dem Beſchauer ſein einſtiges Schickſal gezeigt wird. In dieſen 14 Figuren, die nur wenig über das Naturmaſs hinausgehen, jedoch in ihrer Sprache ſo ergreifend den über das Menſchliche hinausgewachſenen Schmerz verkünden, in welchen das namenloſe Grauen vor der letzten und ſchwerſten Stunde des Lebens wie die Kataſtrophe eines düſteren Dramas

Fig. 239.



Totendenkmal auf dem *Père Lachaise* zu Paris.

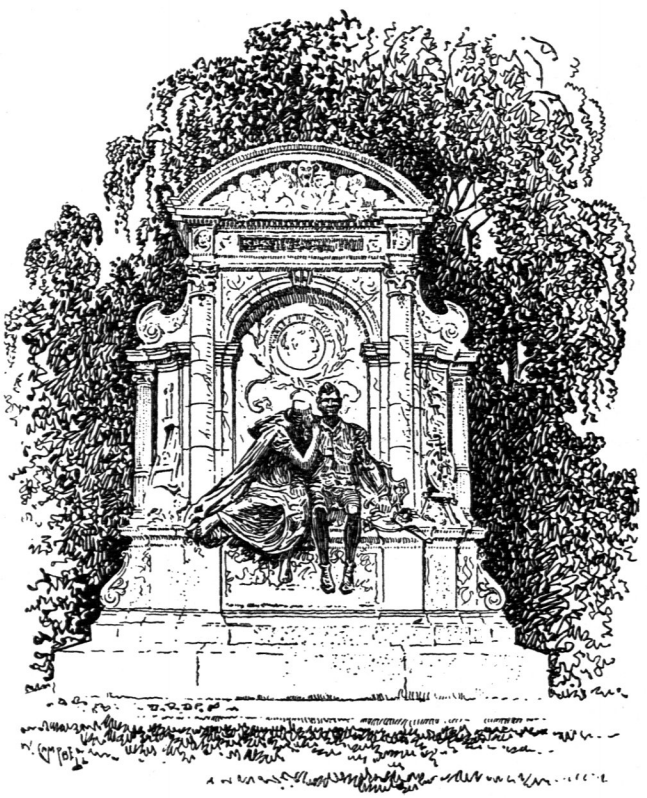
Nach dem Modell des Bildhauers *Paul Albert Bartholomé.*

auf uns wirkt, in dieſen Figuren liegt ein Künſtlerſchickſal, das erſchütternd wie ein Notſchrei zu uns ruft. Der Beſchauer wird zum Mitleidenden des Künſtlers, darin liegt die vornehmſte und überwältigende Wirkung des ſeltenen Werkes.

513. *Decoſter*-Denkmal zu Brüſſel.

Ein eigenartiges, jedoch weit beſcheideneres Wanddenkmal als das vorhergehende beſitzt Brüſſel: das Denkmal für *Charles Decoſter*, den Verfaſſer der Legende des *Tiel Ulenſpiegel*, wurde 1894 aux etangs d'Ixelles, Place St. Croix in Brüſſel, durch den am 29. Dezember 1862 in Brüſſel geborenen *Charles Samuel* errichtet (Fig. 240). Die Hauptgruppe des ſchönen Wanddenkmales ſtellt die Helden aus der Erzählung »Ulenſpiegel« dar. Das ungemein warme Leben dieſer Gruppe

Fig. 240.



Denkmal für *Charles Decoſter* zu Brüſſel.

wird ergänzt durch das köſtliche Leben des Kindertympanons, welches das Denkmal oben abſchlieſst [244]).

514. *O'Reilly*-Denkmal zu Boſton.

Dieſen Werken ſeien noch drei amerikaniſche Denkmäler angereiht. Das *John Boyle O'Reilly*-Denkmal in Boſton iſt eine Art doppelſeitigen Wanddenkmales. An der Vorderſeite entſpricht die Darſtellung dem perſönlichen Inhalte des Denkmales; an der Rückſeite (Fig. 241) iſt der Allegorie das Feld überlaſſen. Vor einer mit einem Kreuz aus Flechtornament geſchmückten Steinwand ſitzen in etwas über Lebensgröſse in Bronze die Figuren Patriotismus, Erin und Poeſie. Der Bildhauer des Denkmales iſt *Daniel C. French*; die Architekten ſind *Walker & Kimball*.

244) Siehe auch: *La ſculpture Belge contemporaine*. Taf. 50.

In ausgeſprochenſter Weiſe als Wanddenkmal geſchaffen iſt das Denkmal des Oberſten *Robert Gould Shaw* in Boſton, ein gemeinſames Werk der Architekten *Mc Kim*, *Mead & White* und des Bildhauers *Auguſtus St. Gaudens*. Fig. 242 u. 243 überheben den Verfaſſer näherer Angaben über Anlage und Ausführung des Denkmales. 515. *Shaw*-Denkmal zu Boſton.

Fig. 241.



Allegoriſche Gruppe an der Rückſeite des *John Boyle O'Reilly*-Denkmales zu Boſton [245]).
Arch.: *Walker & Kimball*; Bildh.: *Daniel C. French*.

Von den gleichen Künſtlern (*Auguſtus St. Gaudens* als Bildhauer und *Mc Kim*, *Mead & White* als Architekten) ſtammt ein Wanddenkmal auf dem Aſtorplatz in New York, welches die New Yorker Bürger dem Andenken des *Peter Cooper*, des Begründers der *Cooper*-Vereinigung zur Förderung von Wiſſenſchaft und Kunſt, errichtet haben. Auch hier enthebt uns die Abbildung einer weiteren Schilderung (Fig. 244). 516. *Cooper*-Denkmal zu New York.

[245]) Fakſ.-Repr. nach: *American architect.*

Fig. 242.

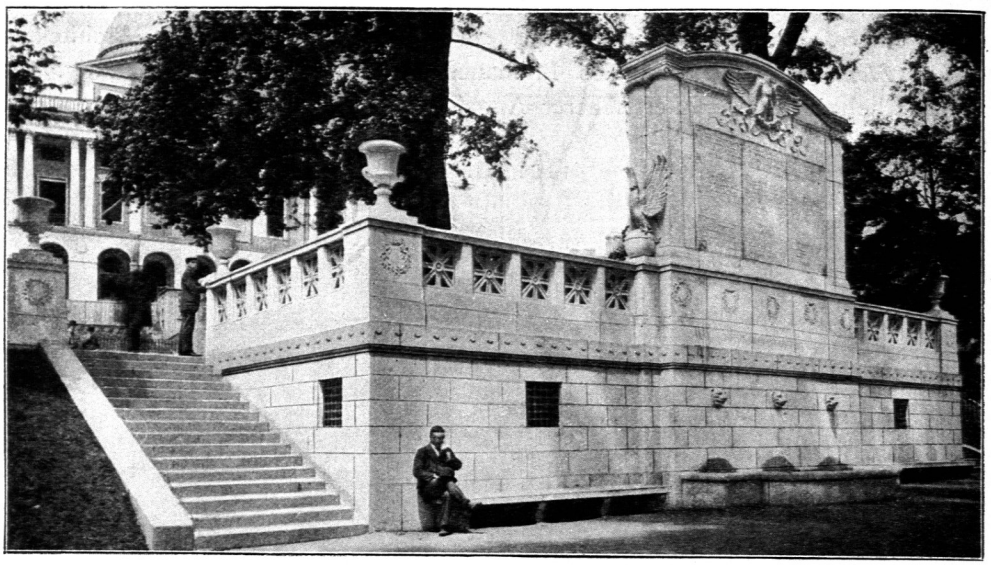


Fig. 243.

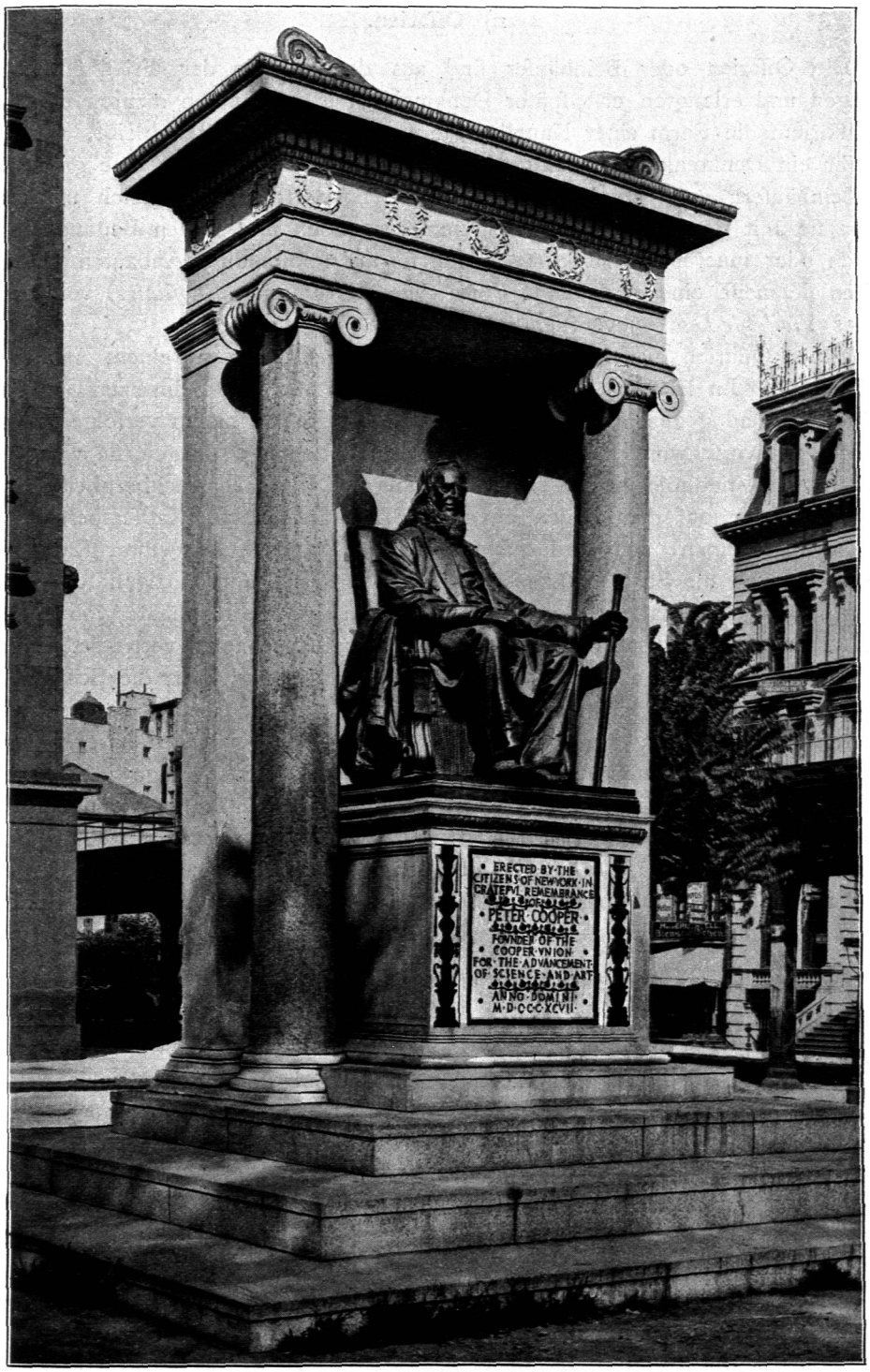


Denkmal für den Oberſt *Robert Gould Shaw* zu Boſton [246]).

Arch.: *Mc Kim, Mead & White*; Bildh.: *Auguſtus St. Gaudens.*

[246]) Fakſ.-Repr. nach ebendaſ.

Fig. 244.



Denkmal für *Peter Cooper* zu New York [247]).

Arch.: *Mc Kim, Mead & White*; Bildh.: *Auguſtus St. Gaudens.*

[247]) Fakſ.-Repr. nach: *American architect.*

n) Oſſarien.

517. Allgemeines.

Die Oſſarien oder Beinhäuſer ſind aus dem Kultus der Friedhöfe hervorgegangen und erlangten erſt ſpäter Denkmalcharakter. In den meiſten Fällen hat das Oſſarium die Form einer Kapelle, die an ſich auch erhalten bleibt, wenn ſich über ihr ein Denkmalaufbau auftürmt. Die Bretagne beſitzt noch eine groſse Zahl von Beinhäuſern aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. In Frankreich und Italien werden ſie mit den Klöſtern und Kirchen verbunden und bilden Beſtandteile der äuſseren oder inneren Architektur. Wenn ſie als ſelbſtändige Anbauten auftreten, erhalten ſie meiſt eine anziehende Form, wie das Oſſarium *(Oſſuaire)* von Faouët, welches *Viollet-le-Duc*[248]) veröffentlicht.

Ueber Oſſarien aus Elſaſs-Lothringen berichtet *Blind* in einem Aufſatz des »Globus«[249]). Im Elſaſs laſſen ſich die Beinhäuſer von der Schweizer Grenze bis Weiſsenburg und gegen Weſten bis tief nach Lothringen hinein verfolgen. Heute ſind ſie meiſt verſchwunden, und wo ſie noch erhalten ſind, liegen ſie vorwiegend innerhalb der Friedhöfe, wie in Lupſtein, Zabern, Epfig, Scharrachbergheim, Schorbach, oder doch auf dem Boden ehemaliger Begräbnisplätze (Kayſersberg), deren Reſte ſie aufnahmen; zum Teil auch bilden ſie, wie die Meywihrer Kapelle bei Ammerſchweyer, die St. Sebaſtianskapelle bei Dambach, die einzigen Reſte längſt entſchwundener Ortſchaften. Auch architektoniſch ſind die Beinhäuſer von Intereſſe; es ſind romaniſche und gotiſche, Barock- und Renaiſſancebauten vertreten. Ueberall hat ſich ferner die Sage dieſer Altertümer bemächtigt und führt die Schädel bald auf die Einfälle der Engelländer (1365 und 1375) oder der Armagnacs (1444), bald auf den Bauernkrieg (1525) oder auf die Schlachten des 30jährigen Krieges zurück.

Auf Grund der Inſchriften mehrerer Oſſarien ſei darauf hingewieſen, in wie eigenartigem und zugleich verſchiedenartigem Sinne dieſe mächtigen und mit ihren bis über 10000 Schädeln in der That impoſanten »*Memento mori*« die Volksphantaſie beeinfluſſen. Da iſt es bald nur der bedauernde Weheruf über die groſse Zahl der in einer Gruft vereinigten Opfer des unerbittlichen Todes, dem wir in der Inſchrift des Oſſariums in der abgebrochenen gotiſchen Kirche von Scherweiler begegnen:

»Iſt nicht eine ſondere Klag
Dreyſehen Tauſend in einem Grab?«

In Kayſersberg hatte offenbar mehr das Gefühl der alles gleichmachenden Majeſtät des Todes vorgeherrſcht, begleitet von einer gewiſſen Befriedigung, dafs dieſer Tod keinen Unterſchied kennt und wenigſtens im Grabe Hoch und Niedrig, Arm und Reich friedlich nebeneinander bettet. Die Inſchrift des Beinhauſes, deſſen Eingang die Jahreszahl 1463 trägt, lautet:

»So iſt's recht,
Da liegt der Meiſter bei ſeinem Knecht.«

Wie eine Warnung klingt endlich der Spruch eines lothringiſchen Beinhauſes:

»Liebe Brüder und Schweſtern,
Wir waren noch geſtern

248) In: *Dictionnaire de l'architecture française etc.*, Bd. IV, S. 451.
249) Skizzen aus elſäſsiſch-lothringiſchen Oſſuarien.

Stark und geſund wie ihr:
O ſeht, morgen ſeid ihr wie wir« —

derſelbe Gedanke, dem man ja auch ſonſt häufig auf Grabesinſchriften begegnet.

Erſt die neuere Zeit hat den Oſſarien Denkmalcharakter gegeben; ſie nahmen ihn hauptſächlich in Oberitalien an. Südlich vom Gardaſee liegt die lombardiſche Ebene, das geſchichtliche Leichenfeld von Europa. Hier kämpfte 452 nach Chr. der Hunnenkönig *Attila* und legte das verheerende Feuer an Aquileja, Padua, Vicenza, Verona, Bergamo und eine Reihe anderer Städte; hier ſoll *Marcus Aurelius Claudius* 200000 Goten vernichtet haben, und hier war in der Neuzeit die Stätte der italieniſchen Unabhängigkeitskriege von 1848—66. Dieſen Kämpfen ſind die ſteinernen Wahrzeichen von San Martino della Battaglia, von Solferino, von Cuſtozza, von Paleſtro, von Melegnano u. ſ. w. gewidmet. Sie beherrſchen die lombardiſche Ebene.

518. Oſſarium von San Martino.

Das Oſſarium von San Martino iſt die ehemalige Familienkapelle der Grafen *von Tracagni*. Hier ruhen die Gebeine der bei San Martino Gefallenen. Es beſitzt nicht ſelbſt Denkmalcharakter; dieſer wird vielmehr von dem nur wenige Schritte entfernten, 74 m hohen Turm von San Martino della Battaglia aufgenommen, welcher am 15. Oktober 1893 zum Gedächtnis des Königs *Viktor Emanuel II.* eingeweiht wurde. Der Turm iſt ein ſich verjüngender Cylinder von 14 m Durchmeſſer auf einem 20 m hohen Rundbau von 23 m Durchmeſſer. Er iſt ein Werk der Ingenieure *Monterumici* von Treviſo und *Cavalieri* von Bologna. Das Innere enthält Darſtellungen aus der Zeit der italieniſchen Unabhängigkeitskämpfe der Jahre 1848—70, und zwar der Schlacht von Goito, der Verteidigung von Venedig, der Schlachten von Cernaja und San Martino, der Einnahme der Porta Capuana und der Porta Pia, ſowie der Schlacht von Cuſtozza.

519. Oſſarium von Solferino.

Aehnlich liegen die Verhältniſſe beim Oſſarium von Solferino. Etwa 12 km ſüdlich von San Martino liegt der Turm der alten Bergfeſte Solferino, die »*Spia d'Italia*«, die »Wacht Italiens« genannt. Er entſtand ſchon im XI. Jahrhundert und war dem Verfall nahe, als eine italieniſche Geſellſchaft mit patriotiſchen Tendenzen ihn zur Gedenkſtätte für die Tapferen umwandelte, die am 24. Juni 1859 bei Solferino den Heldentod ſtarben. Die benachbarte Kirche di San Pietro iſt das Beinhaus von Solferino.

Die Ueberreſte von etwa 7000 Kriegern ſollen hier liegen. Die Kirche iſt im Inneren durch joniſche Pilaſter gegliedert, und ſämtliche Wandflächen, ſowie die Pilaſter- und die Friesflächen ſind mit Schädeln gefüllt. Ueber dem Hauptgeſims findet die furchtbare Dekoration eine Fortſetzung in Gebeinen und wieder Schädeln.

520. Oſſarium von Cuſtozza.

Das Oſſarium von Cuſtozza (Arch.: *Giacomo Franco*) iſt zum Gedächtnis der beiden Schlachten errichtet, welche die italieniſchen Truppen in den Jahren 1859 und 1866 auf den Hügeln von Cuſtozza den Oeſterreichern lieferten. Es wurde mit einem Aufwande von rund 95000 Lire in der zweiten Hälfte der ſiebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts erbaut.

Es hat die Geſamtform eines Obelisken, deſſen ſockelartiger Unterbau eine ſchlichte Kapelle enthält, unter welcher eine Krypta für die Gebeine angelegt iſt. Das Material iſt Kalkſtein von den Brüchen von Ongarina bei Verona und Marmor von Sant' Ambrogio und Mazzurega. Die ſchlichte Form wurde durch die Beſtimmung beeinflußt, daſs das Denkmal von weither geſehen werden könne. Seine Höhe beträgt etwa 37 m [250]).

[250]) Siehe: *Revue gén. de l'arch.* 1881, Pl. 41 u. 42.

Fig. 245.

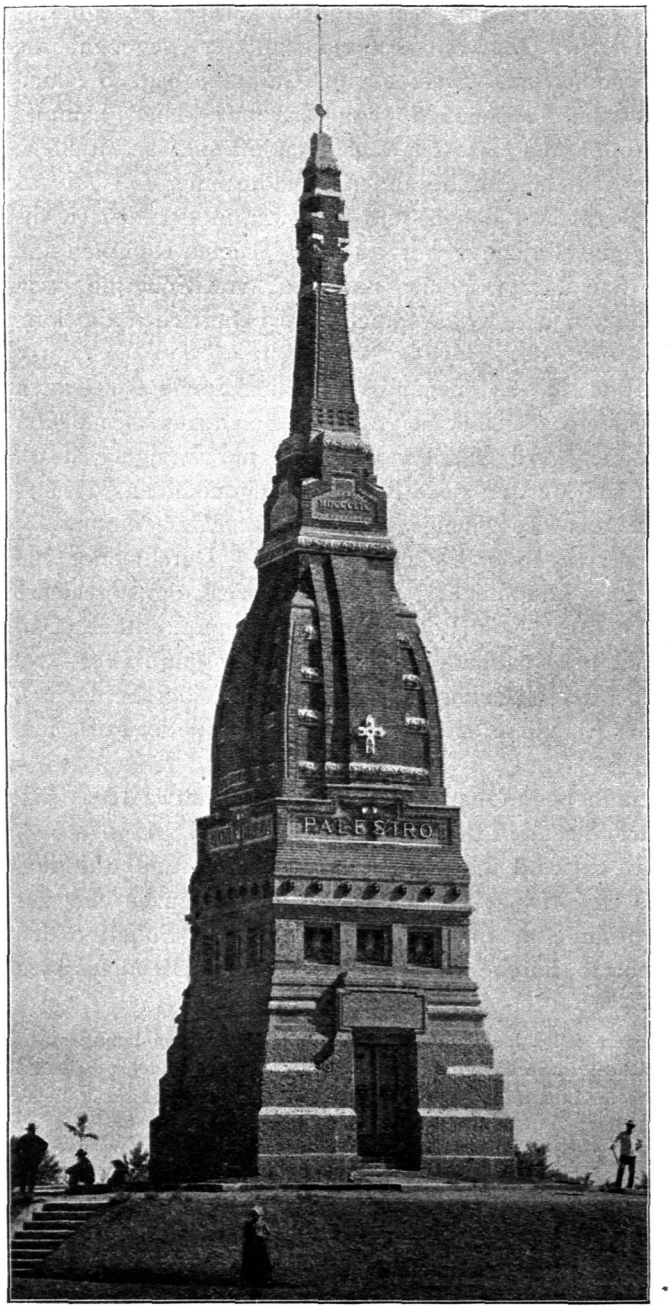
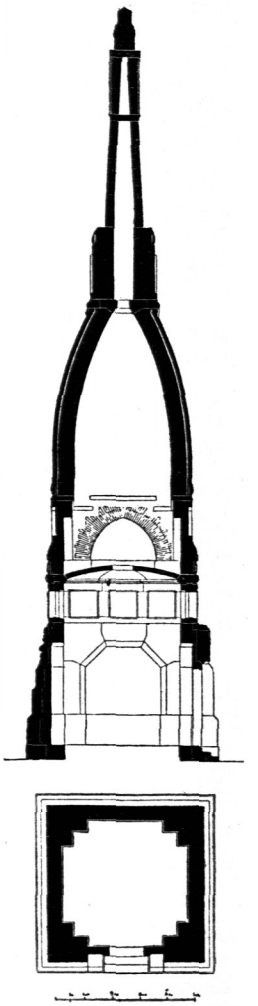


Schaubild.

Fig. 246.



Lotrechter und wagrechter Schnitt.

Ossarium zu Palestro.

Arch.: *Sommaruga.*

Eine reichere und namentlich für die Kunſt des modernen Italiens charakteriſtiſchere Form beſitzt das Oſſarium von Paleſtro, welches nach dem Entwurf des Architekten *Giuſeppe Sommaruga* im Jahre 1893 errichtet wurde (Fig. 245 u. 246). Das Oſſarium umſchlieſst die Ueberreſte der in der Schlacht von Paleſtro am 30. Mai 1859 gefallenen Kämpfer. Das Denkmal beanſpruchte eine Summe von 27 000 Lire. 521. Oſſarien zu Paleſtro und Melegnano.

Es hat 6,50 m Seitenlänge des quadratiſchen Grundriſſes und erhebt ſich zu einer Höhe von 32,50 m. Der Unterbau iſt Kalkſtein von Brembate; der kuppelartige Aufbau und der krönende Obelisk beſtehen aus Backſtein mit Werkſteingliederung und Moſaikſchmuck [251]).

Am 19. Juni 1904 wurde das Beinhaus von Melegnano, einem Städtchen etwa 20 km ſüdlich von Mailand, eingeweiht. Darin liegen die Reſte der am 8. Juni 1859 gefallenen Oeſterreicher und Franzoſen.

Das Gefecht bei Melegnano war eine Waffenthat untergeordneter Bedeutung, ein Nachſtoſs der Franzoſen gegen die nach der Schlacht von Magenta ſich zurückziehenden Oeſterreicher. Aber ſchon in früheren Jahrhunderten war der Boden reichlich mit Blut getränkt worden. Bei Melegnano, dem alten Marignano, fand im September 1515 die berühmte Schlacht ſtatt, in der *Franz I.* die im Dienſte der heiligen Liga ſtehenden Schweizer beſiegte, dadurch Mailand eroberte und den Ruf der Schweizer, die als unbeſiegbar gegolten hatten, erſchütterte. Wenige Kilometer von Melegnano entfernt liegt Lodi, wo der junge *Buonaparte* 1796 die Oeſterreicher ſchlug.

Das Bauwerk iſt eine Schöpfung des Bildhauers *Donato Barcaglia*. Es erhebt ſich inmitten des alten Friedhofes und beſteht aus Granit; am unteren Teile trägt es ein Reliefband mit Darſtellungen aus dem Gefecht. Der Bau verjüngt ſich nach oben und wird von einer Gruppe aus carrariſchem Marmor gekrönt. Eine der beiden Figuren dieſer Gruppe hält eine Fackel hoch in der Rechten und ſtellt den Ruhm dar; die andere, die Pietas, legt einen Lorbeerkranz nieder.

o) Mauſoleen reicherer Form.

Die Bezeichnung »Mauſoleum« iſt abgeleitet von dem Grabmal, welches die Königin *Artemiſia* von Karien ihrem Gemahl, dem König *Mauſolos* oder *Mauſollos*, zu Halikarnaſs errichten lieſs. Da dieſes Grabmal einen ungewöhnlichen Reichtum des architektoniſchen Aufwandes aufwies, ſo iſt es üblich geworden, nur die bedeutenderen architektoniſchen Anlagen über einem oder mehreren Gräbern, die lediglich Denkmalbeſtimmung haben, mit der Bezeichnung »Mauſoleum« zu belegen. Den Höhepunkt der Entwickelung erreicht das Mauſoleum über ſein gewaltiges Vorbild hinaus, welches zu den ſieben Wundern der Alten Welt gezählt wurde, bei den Römern, welche Prachtbauten von einem architektoniſchen Reichtum errichteten, die ſelbſt die ägyptiſchen Begräbnistempel übertrafen. In den ſpäteren Zeiten, namentlich den frühchriſtlichen, verminderte ſich der architektoniſche Aufwand ſo erheblich, daſs die ehemaligen Rieſenbauten zu zwar künſtleriſch ſehr bedeutungsvollen, aber an Umfang beſcheidenen Kapellenbauten zuſammenſchrumpften. Die Art der Anlage iſt faſt ausſchlieſslich diejenige des Zentralbaues, und zwar entweder ſo, daſs dieſer, wie bei den Römern, einen vollen Baukörper bildet, aus welchem nur die Grabkammern ausgeſpart ſind, oder ſo wie in der ſpäteren Zeit, daſs ein ſtattlicher Innenraum zur Aufſtellung von Sarkophagen und anderen Denkmälern gebildet wird. 522. Entſtehung.

Das Mauſoleum zu Halikarnaſſos, das Grabmal des Königs *Mauſolos* (oder nach der Inſchrift *Mauſollos*) von Karien, welches ihm ſeine Gemahlin und Schweſter *Artemiſia* errichten lieſs, iſt eines der merkwürdigſten Bauwerke, welche uns aus dem klaſſiſchen Altertum in Trümmern überkommen ſind, und iſt typiſch für eine 523. Mauſoleum zu Halikarnaſſos.

[251]) Nach: *L'Edilizia moderna* 1893.

ganze Reihe ſpäterer Bauten geworden. Es iſt auf Grund einer uns von *Plinius* überlieferten Beſchreibung der Gegenſtand zahlreicher Wiederherſtellungsverſuche von Archäologen und Architekten geweſen. Namentlich engliſche und deutſche Architekten, meiſt jedoch die erſteren, haben wiederholt und mit mehr oder weniger Glück ſeine urſprüngliche Geſtalt nach der Beſchreibung darzuſtellen verſucht. Schon *Sir Chriſtopher Wren* und ſein Mündel *Hawksmoor* unternahmen den Verſuch; ſie ſtützten ſich auf *Plinius* und den Dichter *Martial*, der in »*De Spectaculis*« (Epig. I) von dem Denkmal ſagte: »*Aëre nec vacuo pendentia mauſolea.*« Dann folgte der Wiederherſtellungsverſuch von *Cockerell*, welchen wir in Fig. 247 bis 249[252]) wiedergeben, dem ſich *Watkiſs Lloyd* und *Edward Falkner* bei ihren Verſuchen anſchloſſen. Nun kamen die Entdeckungen von *Sir Charles Newton*[253]); die zahlreichen Funde, die er machte, kamen in das Britiſche Muſeum. Die Folge waren weitere Wiederherſtellungsverſuche von *Pullan* und *Newton*; ihnen folgte *Ferguſſon* und als jüngſter *Edmund Oldfield* mit Verſuchen aus den Jahren 1893 und 1894. *Murray* hat in ſeinem Katalog über 17 Verſuche vor und 10 Verſuche nach den Ausgrabungen *Newton*'s (1856—58) berichtet.

Das Mauſoleum bildete den Mittelpunkt der von *Mauſolos* in groſsem Maſsſtabe und nach einheitlichem Plan neu begründeten Stadt Halikarnaſs, die ihm an Stelle ſeiner alten Reſidenz Mylaſa im Binnenlande Gelegenheit zur Seeherrſchaft geben ſollte. *Mauſolos* gedachte es mit erleſenen Kunſtwerken ſo zu ſchmücken, daſs es zu den ſieben Weltwundern gezählt werden würde. Das Werk iſt ſicher von *Mauſolos* begonnen worden; der Beginn der Arbeiten iſt auf etwa 360 vor Chr. anzuſetzen. Beim Tode des *Mauſolos* (353) war es bereits ſo gefördert, daſs eine würdige Beiſetzung mit groſser Leichenfeier erfolgen konnte.

Das Mauſoleum beſtand aus einem Unterbau von 129 m Umfang. Auf ihm erhob ſich ein tempelartiges, von 36 Säulen gebildetes Grabmal (Heroon). Dieſes war gekrönt durch einen pyramidenartigen Aufbau von 24 Stufen, welcher auf einer oberen Plattform, von einer Quadriga gezogen, die in doppelter Lebensgröſse (3 m hoch) gehaltenen Statuen des *Mauſolos* und der *Artemiſia* trug. Die geſamte Höhe des Denkmales betrug 44 m. Als ſeine Architekten werden *Satyros* und *Pythios* genannt; nach *Adler* ſoll jedoch *Satyros* der Urheber des Entwurfes ſowohl für das Mauſoleum wie für die Stadtanlage ſein. Als Bildhauer waren am Mauſoleum *Skopas*, *Bryaxis*, *Timotheos* und *Leochares* thätig, von welchen jeder die bildneriſchen Arbeiten einer Seite des Denkmales ausführte, und *Pythios*, welchem die Gruppe der Spitze übertragen war. Auch *Praxiteles* wird unter den Bildhauern genannt. Nach dem Tode der *Artemiſia*, etwa 348 oder 347 vor Chr., wurde das Werk von den genannten Meiſtern ohne Ausſicht auf Lohn, nur ihres eigenen Ruhmes halber vollendet. Die Vollendung unter *Hydricus* iſt auf etwa 345 vor Chr. feſtzuſetzen. Den Unterbau umgab ein Fries mit der Darſtellung eines Amazonenkampfes. Es ſcheint bis zum XII. Jahrhundert erhalten geblieben zu ſein; in dieſer Zeit berichtet der byzantiniſche Biſchof *Euſtathios* von ihm. Von da ab verfiel es, teils durch Witterungseinflüſſe, zum gröſseren Teil aber durch Menſchenhände; im Beginn des XVI. Jahrhunderts diente das Denkmal als bequemer Steinbruch für die Johanniter von Rhodos, welche 1522 aus ihm das Schloſs von Budrum bauten.

Von alten Schriftſtellern ſchrieben *Plinius*, *Hyginus* und *Martial* über das Denkmal. *Plinius* berichtet im 5. Kapitel des 36. Buches ſeiner im Jahre 50 nach Chr. geſchriebenen Naturgeſchichte über das Denkmal folgendes: »*Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxin et Timotheum et Leucharem de quibus ſimul dicendum eſt, quoniam pariter caelavere Mauſoleum. Sepulchrum hoc eſt ab uxore Artemiſia factum Mauſolo Cariae regulo, qui obiit Olympiadis centeſimae ſextae anno ſecundo. Opus id ut eſſet inter ſeptem miracula ii maxime artifices fecere. Patet ab Auſtro et Septentrione ſexagenos ternos pedes, brevius a frontibus, toto circuitu pedes CCCCXI; attollitur in altitudinem viginti quinque cubitus; cingitur columnis triginta ſex. Pteron vocavere. Ab Oriente caelavit Scopas, a Septentrione Bryaxis, a Meridie Timotheus, ab Occaſu Leochares; priusque quam peragerint, regina obiit. Non tamen receſſerunt niſi abſoluto jam id gloriae ipſorum artisque monumentum judicantes: hodieque certant manus. Aceſſit et quintus artifex. Namque ſupra Pteron pyramis altitudine inferiorem aequavit, viginti quatuor gradibus in metae cacumen ſe con-*

252) Nach: *Builder*.

253) *Discovering at Halicarnaſſus*. London 1862.

trahens. In ſummo eſt quadriga marmorea quam fecit Pythis. Haec adjecta centum quadraginta pedum altituaine totum opus includit.« Das Weſentlichſte dieſer Beſchreibung iſt oben deutſch wiedergegeben.

Hyginus, ein Zeitgenoſſe des *Vitruv,* ſchreibt: »*Monumentum regis Mauſoli lapidibus lychnicis altum pedes LXXX; circuitus pedes MCCCXL.*« Dieſe verſchiedenen Angaben ſind mit den zahlreichen Funden des Denkmales im Britiſchen Muſeum in Uebereinſtimmung zu bringen.

Auſser der bekrönenden Quadriga und vielleicht den aufgefundenen Reliefplatten iſt die Einordnung alles übrigen Schmuckes bis heute Hypotheſe geweſen, und zwar oft weit auseinander gehende Hypotheſe.

Fig. 248.

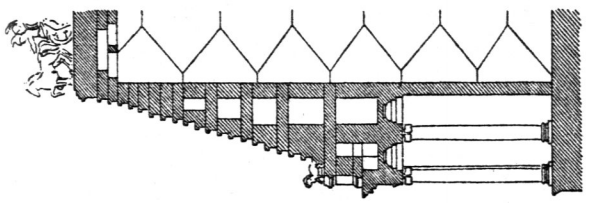


Fig. 249.

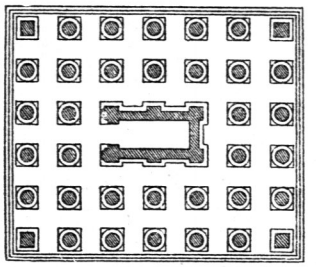
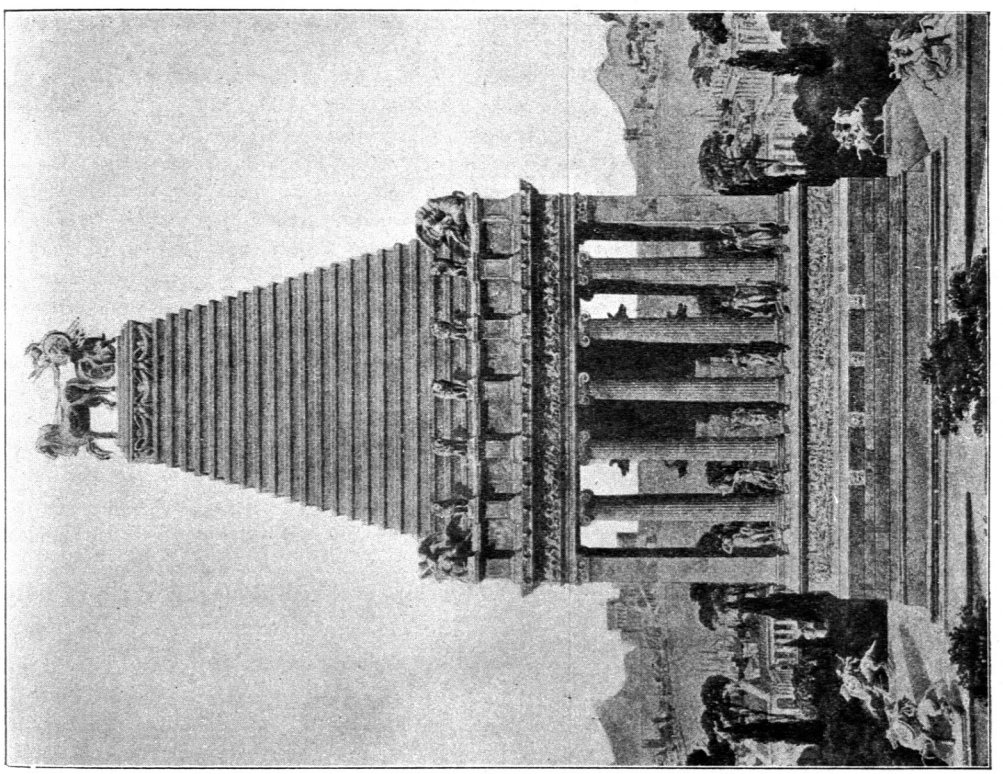


Fig. 247.



Wiederherſtellungsverſuch des Mauſoleums zu Halikarnaſs von *Cockerell* [262]).

Die aufgefundenen Reſte zerfallen in zwei Hauptgruppen: in vollrunde, ſtatuariſche Ueberreſte und in die Reliefs. Von der Quadriga ſind zahlreiche Stücke erhalten; beſondere Auszeichnung verdienen die kraftvollen, auf Fernwirkung berechneten Pferdeteile. Auf dem Wagen des Viergeſpanns ſtanden eine männliche Figur in reich gefaltetem Gewand, *Mauſollos*, und eine gleiche weibliche, ſeine Gemahlin *Artemiſia*. *Mauſollos* iſt in voller Manneskraft dargeſtellt, mit halblangem Haar und kurzem Vollbart. Er iſt nach *Urlichs* voll Energie und Willenskraft; das lange, über einen Chiton herabwallende Gewand entſpricht der Würde des Herrſchers, der in der Linken eine Waffe oder ein Scepter trug. — Die weibliche Geſtalt hat

entſprechende Maſse; ſie iſt mit einem fein gefältelten Untergewand bekleidet, über dem ein Obergewand ſchleierartig vom Kopfe herunterfällt. Aus der ruhigen Haltung und groſsen Standſicherheit beider Figuren hat *Stark* geſchloſſen, daſs ſie nicht auf dem Wagen auf der Spitze des Denkmales, ſondern vielleicht im Inneren der Tempelcella ſtanden. Gegen dieſe Annahme läſst ſich Weſentliches ſo lange nicht einwenden, als nicht gegenteilige Beweiſe gefunden werden.

In der Nähe des Bauwerkes wurden die Ueberreſte einer gröſseren Anzahl von Löwen gefunden, von welchen ſich 14 gleichfalls im Britiſchen Muſeum befinden. Die Löwen haben bis zum Kopfe eine Höhe von 1,39 m, eine ruhige, aufrechte Haltung und zeigen den Kopf teils nach rechts, teils nach links gewendet. Irgend welche Erkennungszeichen für die Art der Aufſtellung ſind nicht vorhanden. Sie werden in der verſchiedenſten Weiſe mit dem Bauwerke in Verbindung gebracht. Nach *Urlichs* ſtanden ſie am wahrſcheinlichſten auf den Stufen und zwiſchen den Säulen; »indeſſen iſt es auch nicht unmöglich, daſs ſie an der Nordſeite, nach Art der ägyptiſchen Dromoi, eine Allee gebildet haben«. *Stark* ſetzt ſie auf die Stufen der oberen Pyramide; *Pullan* und *Ferguſſon* weiſen ihnen eine Stelle am Unterbau an. Dies geſchieht auch im Wiederherſtellungsverſuch von *J. J. Stevenſon*, während *Cockerell* ſie wieder am Fuſse der Pyramide annimmt. Die Löwen zeigen eine glückliche Verbindung von Naturalismus und Stiliſierung, die ſich gut in eine Architektur einordnen läſst.

An der Nordſeite des Denkmales, vielleicht dem Thätigkeitsbereiche des *Bryaxis* angehörend, wurden die Fragmente einer Reiterfigur gefunden, über die *Newton* in ſeinen »*Travels*« berichtet, daſs das Pferd meiſterhaft modelliert ſei, daſs die bäumende oder anſprengende Bewegung die ganze Geſtalt ergreife, und »die ſchwere, feſte Marmormaſſe ſcheint vor unſeren Augen ſich zu biegen und zu ſpringen, als wenn die verborgene Energie des Tieres plötzlich ganz hervorgerufen und in einer Bewegung vereinigt wäre«. Auch über dieſe Figur gehen die Anſichten weit auseinander. *Newton* hält ſie für einen kariſchen Fürſten oder Heros, *Ferguſſon* für eine Amazone u. ſ. w. Von den übrigen Funden vollrunder Figuren ſind zu nennen: verſchiedene Torſi männlicher Figuren; von der Oſtſeite, wo *Skopas* arbeitete, der etwa 2,60 m hohe Torſo einer auf viereckigem Throne ſitzenden männlichen Geſtalt, vielleicht ein bekleideter Zeus. Ferner ſind zahlreiche Köpfe und Reſte von Statuen gefunden worden, deren Aufſtellung unſicher iſt. Gegen die Aufſtellung in den Interkolumnien der Säulen ſpricht die verſchiedene Gröſse; die Aufſtellung in der Cella iſt ohne Anhaltspunkte. Die aufgefundenen Relieffragmente ſind von ſehr verſchiedenem künſtleriſchem Werte, ſo daſs man bisweilen an Hilfsarbeiter dachte. Dem iſt aber *Brunn* mit Recht entgegengetreten. »Wir hätten alſo bei der Beurteilung der Reliefe nicht Geſellen, ſondern die Meiſter ſelbſt ins Auge zu faſſen. Müſſen wir alſo dieſen neben dem Vortrefflichen auch die Mängel und Schwächen beimeſſen, die ja übrigens in den verſchiedenen Serien in ſehr ungleichem Maſse auftreten, ſo darf man meines Erachtens nicht auſser acht laſſen, daſs der Fries, einen ſo groſsen Platz er unter unſeren Trümmern vom Mauſoleum einnehmen mag, von dem ganzen plaſtiſchen Schmucke des koloſſalen Gebäudes einen verhältnismäſsig beſcheidenen Beſtandteil bildete, daſs neben ihm drei andere Reihen von Reliefen nachweisbar ſind, die vielleicht, ja zum Teil höchſt wahrſcheinlich dieſelbe Ausdehnung hatten wie der Amazonenfries, und daſs alle dieſe Reliefe wiederum durch die Reihen von zum groſsen Teile koloſſalen Statuen tief in den Schatten geſtellt und zur Bedeutung von Beiwerken hinabgedrückt wurden. Da darf es denn nicht Wunder nehmen, wenn wir im Frieſe hier und da weniger durchdachten und vollendeten, vielmehr raſch hingeworfenen Kompoſitionen begegnen, die bei einer weniger umfangreichen Arbeit vielleicht vermieden worden wären« [254]).

Einen ſehr bemerkenswerten Wiederherſtellungsverſuch dieſes Denkmales unternahm *Adler* [255]). Zwei benachbarte, etwas ältere Denkmäler des IV. Jahrhunderts, die auch *Mauſolos* wahrſcheinlich gekannt hat, dürften nach *Adler* anregend und befruchtend auf den Architekten gewirkt haben: das Löwengrab zu Knidos und das Nereïdendenkmal von Xanthos. Das erſtere war ein an der Küſte hoch aufgeſtelltes Grabmal und Siegeszeichen, welches Athen nach 394 errichten lieſs; ſeine Quadratſeite beträgt 12,16 m und ſeine Höhe 16,86 m. Das letztere iſt weſentlich kleiner; es iſt 6,68 m breit, 10,03 m lang und 11,20 m hoch. *Perikles*, Satrap von Lykien, lieſs es ſich bald nach der Wiedereroberung der abgefallenen Hafenſtadt Telmiſſus 372 vor Chr. als Grab- und Siegesdenkmal errichten.

254) Siehe auch: Overbeck, J. Geſchichte der griechiſchen Plaſtik. 3. Aufl. Leipzig 1882. Bd. II, S. 109 — ferner: *The Mauſoleum and its ſculptures. Builder* 1893, 15. April — und: *A new reſtauration of the Mauſoleum. Builder* 1896, 22. Februar — ſowie der Nachtrag in: *Builder* 1896, 7. März — endlich: *Builder* 1896, 5. Sept., S. 185, 262.

255) Siehe: Zeitſchr. f. Bauw. 1900, S. 1 u. Bl. 1—5.

Die Annahmen *Adler*'s ſind in Fig. 250 bis 252 [256]) dargeſtellt. Nach ihm war die wichtigſte Eigenſchaft des Mauſoleums ſeine bedeutende Höhe von 45,92 m, vermöge deren der Bau zu einem weitgeſehenen

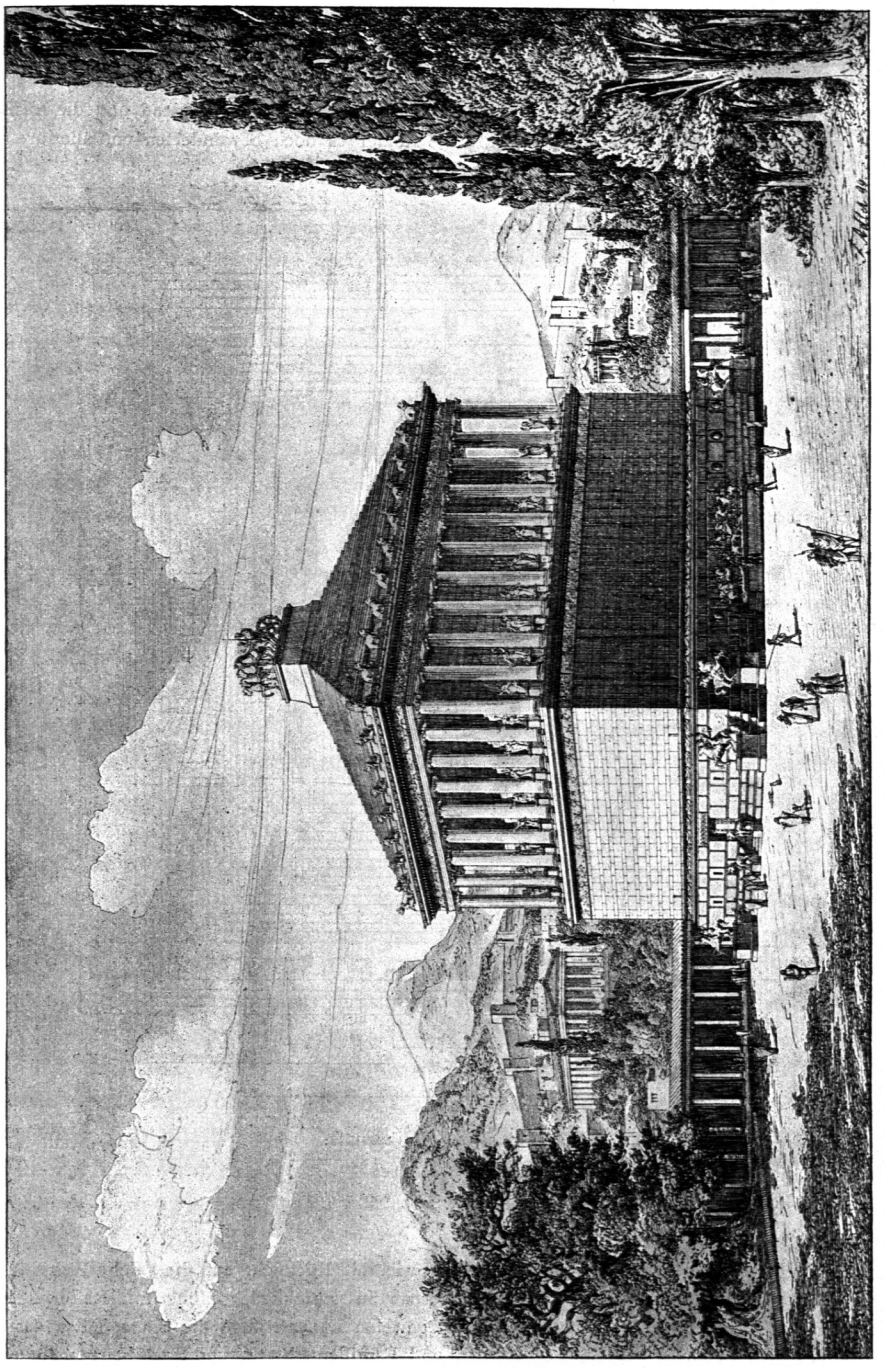


Fig. 250.

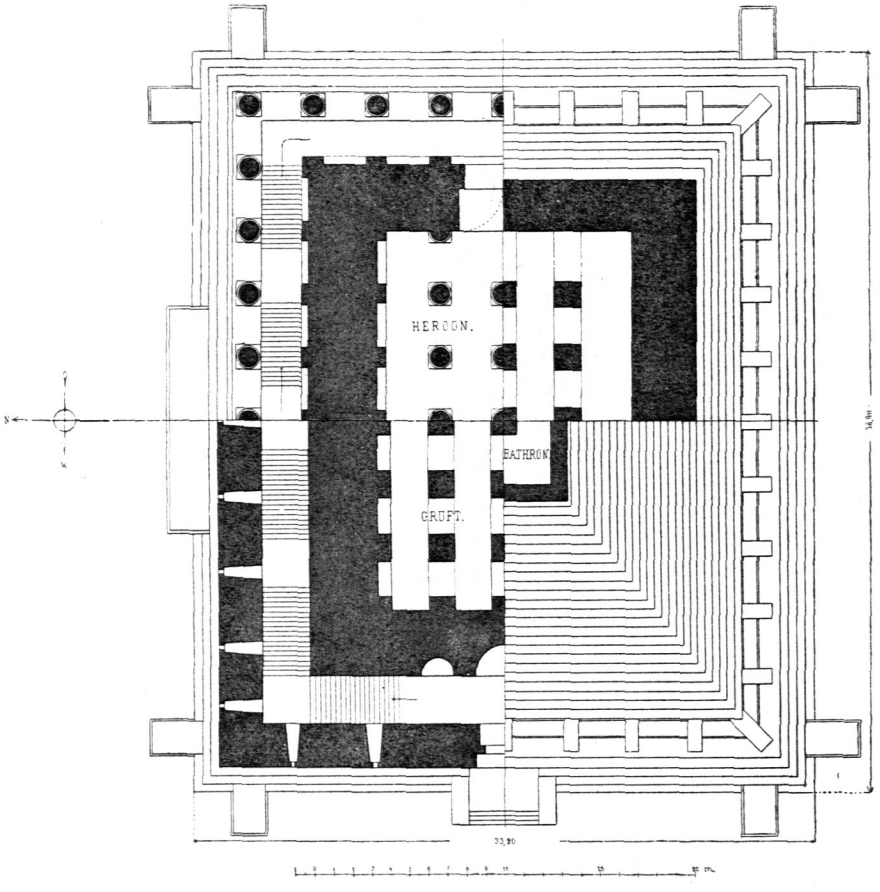
Mauſoleum zu Halikarnaſs.
Wiederherſtellungsverſuch von *Adler* [256]).

Mittelpunkte der Stadt, ja zu einem Seezeichen gemacht werden konnte, ähnlich der Athena Promachos auf der Akropolis von Athen. Durch dieſe Höhe war der Geſchoſsbau bedingt; er entſprach der

256) Fakſ.-Repr. nach ebendaſ., Bl. 1 u. 2.

Bedingung im Bauprogramm, die geforderten Räume nicht mehr nebeneinander, ſondern übereinander anzuordnen. Unter Benützung der genannten Vorbilder »hat der griechiſche Kunſtgenius unter beſonders günſtigen Verhältniſſen das Neue und Eigenartige geſchaffen, was uns im Mauſoleum entgegentritt«. Für die künſtleriſche Ausſtattung des Aeuſseren des Mauſoleums kam eine Angabe bei *Lucian* in Betracht, in der es heiſst: »Weder an Gröſse noch an Schönheit kommt ihm eines gleich. Es prangt mit den vollendetſten Kunſtwerken, mit Statuen von Menſchen und Pferden aus dem koſtbarſten Marmor, wie man kaum an einem Tempel finden wird.« An einer anderen Stelle heiſst es, es ſei das Muſter der prachtvollen und hochgebauten Gräber. *Pauſanias* ſagt von ihm, ſeine Gröſse ſei ſo hervorragend und die Ausſtattung mit jeder Art von Schmuck ſo prachtvoll, daſs ſelbſt die Römer es hoch bewunderten und alle ihre groſsen

Fig. 251. Fig. 252.



Mauſoleum zu Halikarnaſs.

Grundriſs in vier Höhen [256]).
Wiederherſtellungsverſuch von *Adler*.
$^1/_{400}$ w. Gr.

Grabmäler Mauſoleen nannten. *Adler* ſchlieſst hieraus, owie mit Rückſicht auf die reiche Ernte an plaſtiſchen Funden bei den Ausgrabungen, »daſs der Unterbau in ſchicklicher Höhe mit Reiterbildern und ganzen Gruppen von Schlacht- und Jagdſcenen beſetzt geweſen iſt und auch die Säulenhallen des Mittelbaues den ſtatuariſchen Schmuck von Götter-, Heroen- und Familien-, Stand- und Sitzbildern nicht entbehrt haben werden«.

524. Römiſche Mauſoleen.

Dieſes Denkmal griechiſcher Kunſt wurde der Ausgangspunkt für alle zentral angelegten Denkmalbauten, welche man gemeinhin mit dem Namen der Mauſoleen bezeichnet hat. Ueber ihr Vorbild in Anlage und Reichtum hinaus gingen ſie bei

den Römern, um hier nach dem Zurücklegen einiger Vorſtufen im Grabdenkmal des *Hadrian* den Gipfel von Glanz und Pracht in der römiſchen Kaiſerzeit zu erreichen. Der *Tumulus* in höchſter architektoniſcher Steigerung und Bereicherung wurde typiſch. Vom Grabmal der Plautianiſchen Familie an der Via Tiburtina bis zum Grabmal des *Auguſtus* und des *Hadrian* werden alle Zwiſchenſtufen architektoniſcher Ausbildung eines beſtimmten Motivs abgewandelt.

525. Grabmal des *Hadrian* zu Rom.

Die bekannteſte Weiterbildung des Motivs des Grabmales zu Halikarnaſs zeigt das Grabmal des Kaiſers *Hadrian* in Rom *(Moles Hadriani)*. Der Kaiſer kannte es aus eigener Anſchauung.

»Sicherlich nach eigenen Plänen bauend, iſt er beſtrebt geweſen, ein Koloſſalwerk zu ſchaffen, welches in Höhe, Feſtigkeit, Reichtum an plaſtiſchen Werken und Koſtbarkeit der Materialien ſowohl das Mauſoleum des *Auguſtus*, als auch das Grabmal des *Mauſolos* weit übertreffen ſollte. Die Brüſtung hielt er feſt; aber dem quadratiſchen Unterbau folgte ein nahezu maſſiver Cylinder mit der Gruftkammer und einer äuſseren peripheralen Säulenhalle, und den Abſchluſs bildete, wie am gegenüberliegenden Mauſoleum des *Auguſtus*, wieder ein Cypreſſenhügel mit der Statue des Kaiſers. Zwei ältere erhaltene Beſchreibungen beſtätigen den ſtatuariſchen Reichtum in Erz und Marmor, ſowie das koſtbare Material. Im ganzen muſs es ein impoſanter, aber ſchwerfälliger und ideenloſer Bau geweſen ſein, und dieſes Urteil wird durch andere Schöpfungen dieſes Herrſchers, welcher ſich für einen groſsen Architekten gehalten hat, ohne es zu ſein, wie z. B. in Athen, Nismes und Tivoli, beſtätigt« *(Adler)*.

Das Denkmal wurde 136 nach Chr. errichtet und beſteht aus einem Unterbau aus Travertinquadern, der im Grundriſs ein Quadrat von 104 m Seitenlänge bildet. Der Unterbau war 31 m hoch; auf ihm erhob ſich ein mächtiger Rundbau. Die Auſsenſeiten des Baues waren früher mit Marmor bekleidet und mit Statuen geſchmückt. Im Jahre 537 wurde das Bauwerk als Verteidigungsturm gegen die Goten benutzt und die Statuen als Wurfgeſchoſſe verwendet. Die Grabſtätte des *Hadrian* befindet ſich im Mittelpunkt der Anlage; dort ruhen ſeine Gebeine in einem Porphyrſarg.

Auf Grund neuer Ausgrabungen, die in den Jahren 1888 und 1889 unternommen wurden, hat *Borgatti* mit Hilfe *Monanni*'s einen künſtleriſch wenig wahrſcheinlichen Wiederherſtellungsverſuch unternommen und darüber die unten genannte Schrift[257]) veröffentlicht. Neben *Borgatti* haben ſich zahlreiche andere Architekten mit Wiederherſtellungsverſuchen des Denkmales beſchäftigt. *Vaudremer* in Paris ordnete auf dem niedrigen Unterbau eine korinthiſche Säulenordnung an, krönte ſie mit einer Attika und entwickelte über dieſer einen hohen Stufenkegel, auf welchen er nach dem Vorbilde des Mauſoleums von Halikarnaſs ein Viergeſpann mit dem Kaiſer *Hadrian* ſtellte. In anderen Verſuchen, u. a. von *Canina*, wird im Gegenſatz zu der hier erſtrebten breiten Lagerung auf dem quadratiſchen Untergeſchoſs zunächſt ein weiteres quadratiſches Geſchoſs errichtet, über ihm zwei runde Säulengeſchoſſe angeordnet, auf dieſen ein Steinkegel aufgetürmt und letzterer mit dem bronzenen Pinienzapfen gekrönt, welcher in den vatikaniſchen Gärten aufbewahrt wird. In allen dieſen Fällen iſt es die Grundform des *Tumulus*, in groſse Abmeſſungen geſteigert und auf das reichſte architektoniſch ausgebildet, die allen Verſuchen den Hauptumriſs gibt. Von den Abmeſſungen entſteht ein anſchauliches Bild, wenn man erfährt, daſs die Seite des auſsen aus Travertin, innen aus Guſsmauerwerk gebildeten Unterbaues 104 m beträgt und daſs derſelbe zur Höhe von 31 m anſteigt, jetzt jedoch mehr als zur Hälfte im Boden ſteckt. Die Wiederherſtellungsverſuche von *Canina*, ſowie die Verſuche von *Borgatti* und *Monanni* zeigen Fig. 253 u. 254[258]).

Der ehemalige badiſche Oberbaudirektor *A. Weinbrenner* verſchmolz die Motive

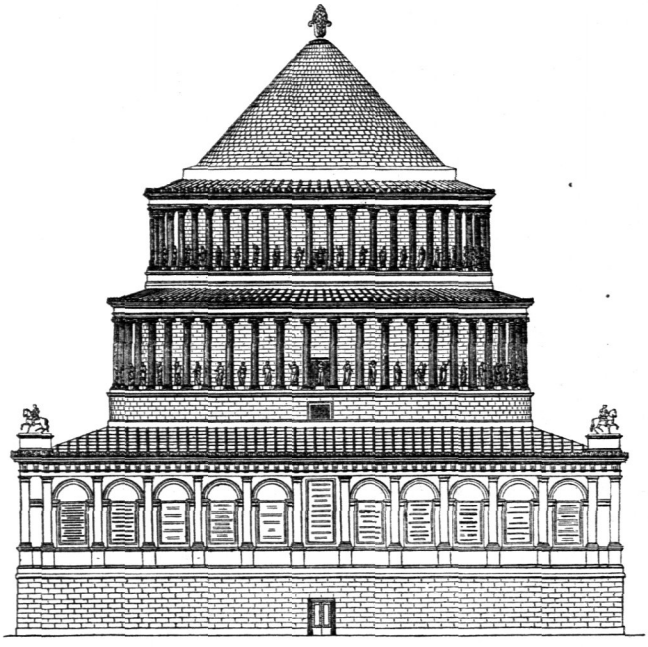
257) *Il Caſtel Sant' Angelo in Roma. Storia e deſcrizione.* Rom 1890.

258) Fakſ.-Repr. nach: Centralbl. d. Bauverw. 1890, S. 296 u. 297.

des Mauſoleums von Halikarnaſs und des Grabmales des *Hadrian* bei einem Entwurf aus dem Jahre 1814 für ein Völkerſchlachtdenkmal bei Leipzig.

Strabo (66 vor Chr. bis 24 nach Chr.) ſchildert das Verdienſt von *Pompejus*, *Caeſar* und *Auguſtus* um die bauliche Umgeſtaltung Roms und behandelt insbeſondere die Bauten des Marsfeldes und eines demſelben benachbarten Feldes, das umgeben war von einer Menge Säulenhallen, Luſthainen, drei Schauſpielhäuſern, einem Amphitheater und prächtigen, aneinander ſtoſsenden Tempeln. »Daher haben die Römer, welche dieſen Platz als einen hochheiligen betrachten, auch die Denkmäler der berühmteſten Männer und Frauen daſelbſt aufgeſtellt. Das merkwürdigſte darunter aber iſt das ſog. Mauſoleum, ein groſser, auf hoher Grundmauer aus weiſsem Marmor

Fig. 253.



Grabdenkmal des Kaiſers *Hadrian* zu Rom.
Wiederherſtellungsverſuch von *Canina* [258]).

aufgeführter, bis zur Spitze mit immergrünen Bäumen dicht bedeckter Erdhügel neben dem Fluſſe. Auf dem Gipfel ſteht eine eherne Bildſäule des Kaiſers *Auguſtus*; unter dem Erdhügel aber ſind ſeine, ſeiner Verwandten und Freunde Gräber, und hinter ihm befindet ſich ein groſser, die reizendſten Spaziergänge enthaltender Hain. In der Mitte des Feldes zeigt ſich die Umfaſſungsmauer des Platzes, wo er verbrannt wurde, gleichfalls von weiſsem Marmor, ringsum von einem eiſernen Gitter umgeben, inwendig aber mit Pappeln beſetzt« [259]).

Dieſes groſsartige Grabmal, welches *Auguſtus* nach den Angaben *Strabo*'s und *Suetori*'s für ſich und ſeine Dynaſtie im Jahre 27 vor Chr. auf dem Marsfelde in Rom errichten lieſs, zeigt zwar keinen unmittelbaren Zuſammenhang mit dem Grabmal des *Mauſolos*, iſt aber wohl doch von ihm beeinfluſst. Denn nach *Adler* war es ſeinem Grundgedanken nach »ein hochragendes, baumbeſtandenes Hügelgrab auf

259) Siehe die Abbildung in Teil II, Band 2 (Schluſskapitel) dieſes »Handbuches«.

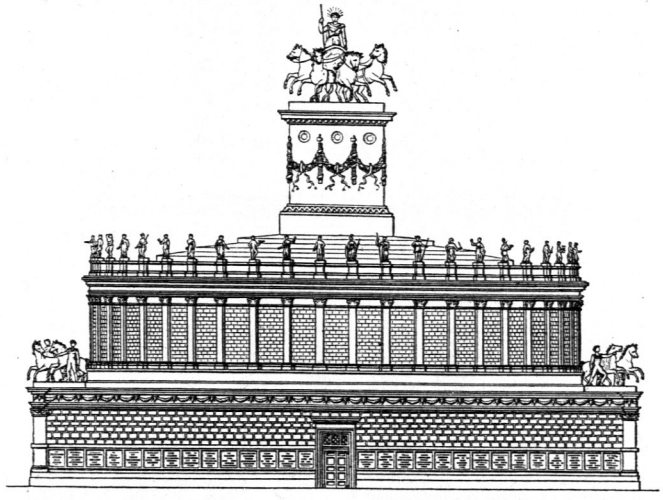
kreisförmiger, mit Nifchen befetzter Marmorwand von 88 m Durchmeffer. Auf dem Gipfel ftand das Erzbild des Kaifers; im Inneren aber, mit der Aufsenmauer unmittelbar verbunden, lag ein Kranz von gewölbten Kuppelräumen für die Aufftellung der Afchenkiften. Ob dem Architekten das Paneion in Alexandria als Vorbild gedient hatte, läfst fich nicht mehr erweifen«.

526. *Grant*-Mauſoleum zu New York.

Auf die vorhin dargeftellten griechifch-römifchen Vorbilder geht das *Grant*-Mauſoleum in New York (Fig. 255 [260]) zurück, welches am 27. April 1897 eingeweiht wurde. *Grant* ftarb am 23. Juli 1885. In den 5 Jahren nach feinem Tode wurde die Angelegenheit eines Denkmales für ihn betrieben und, nachdem eine entfprechende Summe erreicht war, ein Wettbewerb erlaffen, aus welchem *Duncan* mit einem Entwurf als Sieger hervorging, der an die griechifch-römifchen Denkmalbauten diefer Art anknüpfte.

Es war ein Zentralbau mit einer Apfide in der Hauptachfe, in welcher, ähnlich wie bei der Aufftellung des Sarkophags *Napoleon I.* im Invalidendom zu Paris, der Sarkophag in einem offenen Unter-

Fig. 254.



Grabdenkmal des Kaifers *Hadrian* zu Rom.
Wiederherftellungsverfuch von *Borgatti & Monanni* [258]).

gefchofs aufgeftellt gedacht war. Als Denkmalplatz war Riverfide Park am Hudfon in Ausficht genommen und auch gewählt. Das Denkmal follte von weithin fichtbar fein. Es ift in der Ausführung gegenüber dem Entwurf des Wettbewerbes wefentlich vereinfacht worden. Die chorartige Apfide der Längsachfe wurde unterdrückt, der Zentralbau ftärker betont und die Oeffnung für den Sarkophag in die Mitte des Baues verlegt. Zu dem Denkmal follten vom Hudfon grofsartige Freitreppenanlagen emporführen; der Gedanke wurde aber verlaffen. Der Aufbau ift zweigefchoffig. Auf einem würfelförmigen Unterbau von etwa 30 m Seitenlänge mit dorifcher Säulenftellung fetzt ein jonifcher Rundbau auf, über welchem eine Rundpyramide den Abfchlufs des Denkmales bildet. Der im Wettbewerbsentwurf geplant gewefene reiche Figurenfchmuck des Säulenvorbaues, wie der Attika und der Spitze wurde, ohne Zweifel zu Gunften der ftrengeren und gefchloffeneren Erfcheinung des Denkmales, verlaffen [261]).

527. Mauſoleum des *Diokletian* zu Spalato.

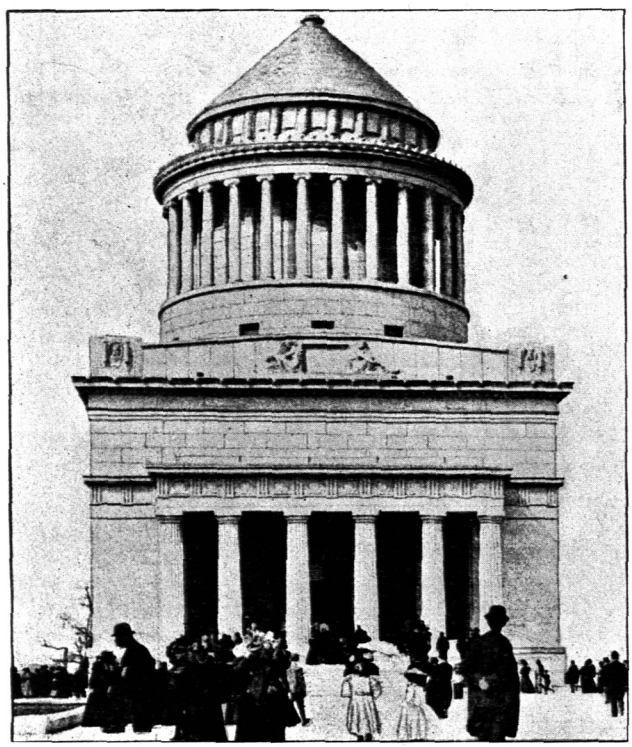
Das Mauſoleum des *Diokletian* zu Spalato bildet einen Teil des Palaftes des Diokletian, welcher 299 nach Chr. begonnen wurde.

Es ift aufsen achteckig, mit einer Säulenhalle umgeben, innen rund, mit 8 vorgeftellten, 9 m hohen Säulen und liegt an einem vom Periftyl des Palaftes zugänglichen eingebauten Hofe. Das Mauſoleum fteht

260) Fakf.-Repr. nach: *Builder* 1897, 25. Sept.
261) Siehe auch: *American architect* 1890, Nr. 773.

auf einem 3,50 m hohen, aus Quadern gefügten Unterbau. Die äufsere Achteckfeite mifst 8 m. Der Säulenumgang des Aeufseren beftand aus 22 korinthifchen Monolithen von 6 m Höhe; die wagrechten Decken trugen Kaffettenfchmuck. Unter dem Kuppelraum befindet fich eine Krypta; erfterer hat 13,30 m Durchmeffer und 21,50 m Höhe. Die Gliederung der Höhe nach erfolgt durch die fchon erwähnte korinthifche Säulenftellung mit verkröpftem reichem Konfolengebälk und durch eine darüber geftellte Zwergfäulenftellung, gleichfalls korinthifch und gleichfalls das Gebälk verkröpft tragend. Diefes Gebälk ift das Vermittelungsgefims zur Kuppelwölbung, die fchuppenartig einfetzt. Unter dem Gefims zieht fich ein reicher, figürlicher Fries hin. Die Prachtfarkophage *Diokletian*'s und feiner Gattin *Prisca* liefs Erzbifchof *Johann* von Ravenna im VII. Jahrhundert entfernen. Vor dem vierfäuligen Eingangsportikus lagerten zwei ägyptifche Sphinxe aus fchwarzem Syenit.

Fig. 255.



Grant-Maufoleum zu New York [260]).

528. Maufoleum zu St.-Remy.

Das Maufoleum zu St.-Remy, ein kleineres Denkmal diefer Art aus der letzten Zeit der Republik, erhebt fich pyramidal in drei Stockwerken und fchliefst damit an die griechifch-römifche Ueberlieferung an.

529. Maufoleen im römifchen Afrika.

Reich ift der Boden des ehemals römifchen Afrika an Maufoleen und hervorragenden Grabmälern. Wenn *Paul Gauckler* in feinem unten genannten Werke [262]) diefes Land als das Ruinenland *par excellence* bezeichnet, fo wird dies durch den ungewöhnlichen Luxus, der in den Städten diefes römifchen Kolonifationsgebietes entfaltet worden ift, glaubhaft.

Zahllos find die aufgefundenen Kolumbarien und Maufoleen, koftbar die darin eingefchloffenen Ueberrefte. Prächtige Maufoleen in Form von Tempeln oder Türmen liegen in jetzt verlaffenen Gegenden. Im äufserften Süden von Tunis, bei

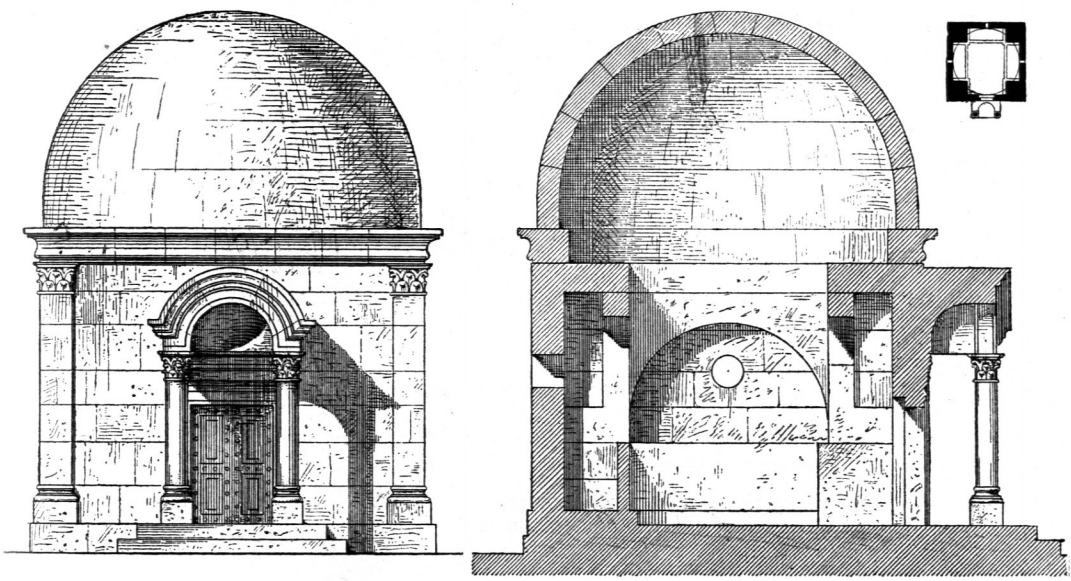
262) *L'archéologie de la Tunifie.*

El-Amrouni, auf dem Wege von Karthago nach Ghadames, wurde 1894 ein Mauſoleum in Form eines 16 m hohen, zweigeſchoſſigen Turmes von viereckigem Grundriſs entdeckt, welcher auf einem gewölbten Unterbau ruht und von einer Pyramide überragt wird.

An der Vorderſeite befand ſich die Eingangsthür, darüber zwiſchen zwei Pilaſtern als Basreliefs das Bildnis des Verſtorbenen und ſeiner Frau, dabei die zweiſprachige Grabſchrift, lateiniſch und neupuniſch. Die anderen Seiten waren mit je zwei Reihen von drei Reliefbildern geſchmückt, die, einander entſprechend, denſelben Mythus in anderer Form darſtellten. Die Darſtellungen ſind: *Orpheus*, die wilden Tiere zähmend; *Orpheus*, die *Eurydike* aus dem Reiche der Toten zurückführend, und *Herkules*, die *Alceſte* aus der Unterwelt geleitend.

Ein anderes Bauwerk puniſcher Herkunft iſt das aus dem IV. Jahrhundert vor Chr. ſtammende Mauſoleum von Dugga. In dem Werke vereinigen ſich ägyptiſche und griechiſche Kunſteinflüſſe.

Fig. 256.



Grabmal des *Bizzos* zu Ruweha.

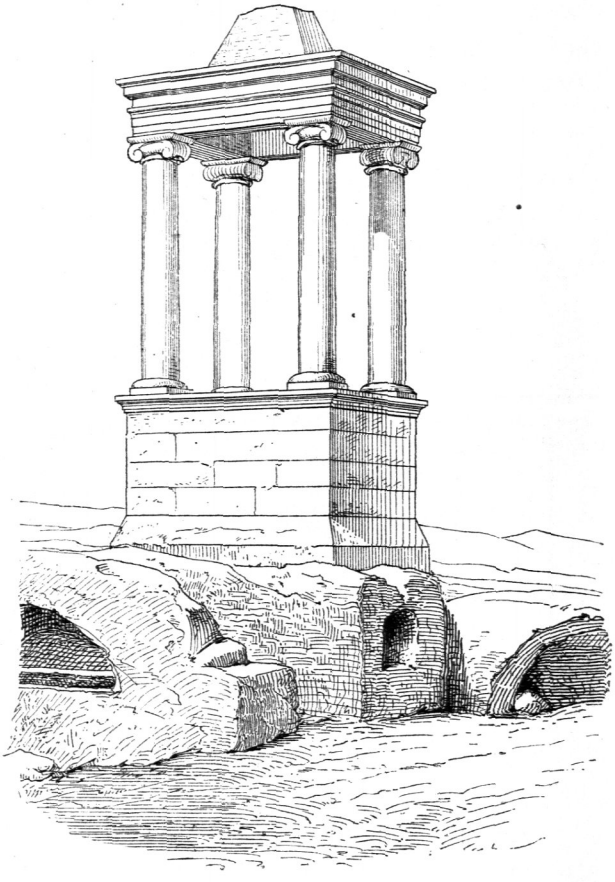
Auf einem quadratiſchen Unterbau von ſechs Stufen erhebt ſich das untere Stockwerk, an den Ecken durch glatte Pilaſter gegliedert. Drei Seiten haben nur Fenſterniſchen, die vierte eine in das Innere führende Oeffnung. Die Kapitelle der Pilaſter werden durch eine ſtark einwärts geſchwungene Volute gebildet, aus der je drei halberblühte Lotosblumen hervortreten. Ueber dem erſten Geſchoſs ruht auf drei weiteren Stufen ein zweites, reicher geſchmücktes Stockwerk. Dasſelbe iſt in den Flächen durch acht Dreiviertel-, an den Ecken durch vier kannelierte Vollſäulen joniſchen Stils gegliedert. Ueber dem auf dieſen Säulen ruhenden Gebälk lagern wieder drei Stufen; auf ihnen erhebt ſich eine hohe Attika, über ihr noch eine Pyramide. Auf den Stufen ſtanden Reiterſtatuen, an den Ecken der Attika geflügelte Figuren; die Spitze der Pyramide trug einen Löwen. Die Seiten der Attika waren durch Basreliefs mit Quadrigen geſchmückt. Begraben war in dem Bauwerke ein Prinz einer berberiſch-puniſchen Dynaſtie, die das Land von Thugga beherrſchte.

530. Mauſoleen frühchriſtlicher Zeit.

In allen dieſen Werken der antiken Baukunſt iſt es ausſchlieſslich der Zentralbau, der ihre Form beherrſcht. Der Zentralbau, die Rotunde ſind auch — mit einigen Ausnahmen — das leitende Motiv für die nunmehr viel einfacher werdenden Mauſoleen der frühchriſtlichen Zeit; der Grundgedanke der Anlage geht auch auf

die Grabkirche über. *Santa Conſtanza* bei Rom iſt vielleicht die Grabſtätte zweier Töchter *Konſtantin*'s; die Grabkirche der *Galla Placidia* in Ravenna (um 440) und das Mauſoleum *Theodorich des Groſsen* († 526) vor den Thoren Ravennas zeigen die zentrale Form. Faſt alle Formen des Mauſoleums ſchlieſst das Gebiet der zentralſyriſchen Architektur ein. Stellt das Grabmal des *Bizzos* zu Ruweha die einfache Quadratform mit Kuppel dar (Fig. 256) und gibt das Grabmal zu Dana (Fig. 257) ein Bild des hochragenden Grabdenkmales, welches im mehrgeſchoſſigen Säulenbau gipfelt, z. B. im Grabmal des *Diogenes* zu Hâſs (Turmbau); ſo iſt in den Mauſoleen zu Mudſcheleja (Fig. 260), Chirbet-Hâſs und Ruweha (Fig. 258 u. 259) der Typus der Cella mit Säulenvorhalle *in antis* gegeben.

Fig. 257.



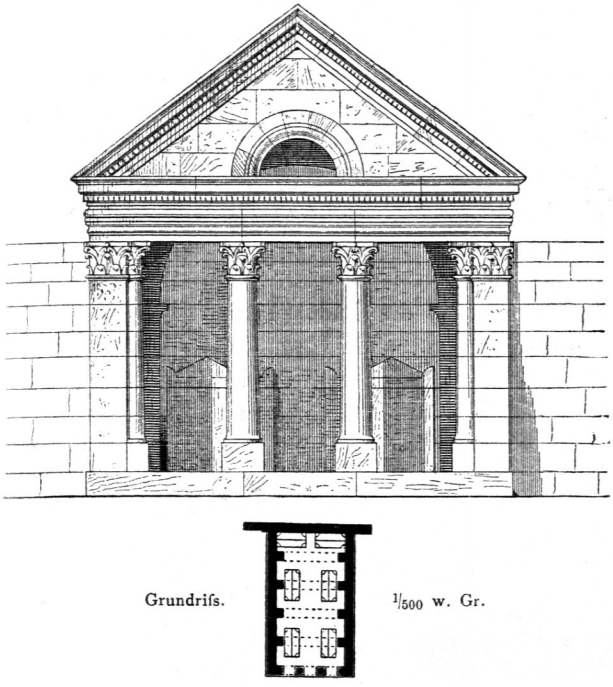
Grabmal zu Dana.

531. Mauſoleen des Orients.

Reicher noch iſt die orientaliſche Welt an Bauten im Sinne der Mauſoleen, insbeſondere der aſiatiſche Teil derſelben. »Von jeher haben ſich die Bergvölker durch ſtrengere Sittlichkeit, tieferes Gemütsleben und urſprünglichere Kraft von den Bewohnern des flachen Landes unterſchieden. Auch das alte Baktrervolk, das mit gewaltigen Eroberererſchritten, geführt von Heldenfürſten, die Hälfte der damaligen Welt durchzog, kam als kühnes, ſittenreines Bergvolk, von den weiſen Lehren einer dem Chriſtentum nahe verwandten Religion auf tief ethiſcher Grundlage erfüllt, zu Macht und Ehre und damit wieder zu Verweichlichung und Verderben. Die anfangs natürliche Superiorität der Anführer ward zu einer göttlichen Verehrung der Könige; groſs daher die Sorgfalt, die man dem Baue und der Ausſtattung der Königsgräber widmete, denen man inmitten prächtiger Parkanlagen, in der Nähe der Paläſte, Paradies genannte Plätze anwies« *(Pollach)*. Ein Beiſpiel dafür und ein hervorragendes Denkmal perſiſcher Baukunſt überhaupt iſt das Grabdenkmal des ſiegreichen *Cyrus (Kuruſch)*, deſſen weiſse Marmorruinen noch heute beim alten Paſargadä in der Sonne ſchimmern. In dieſen, wie auch in den frühchriſtlichen Denkmälern verſchwimmen vielfach die Grenzen der einzelnen Denkmalgattungen.

Der im Grundriſs viereckige Unterbau des Grabmales erhebt ſich pyramidenförmig in ſieben aus weiſsen Marmorquadern gefügten Stufen; auf dem letzten Stufenabſatze ſteht ein tempelähnlicher Bau mit

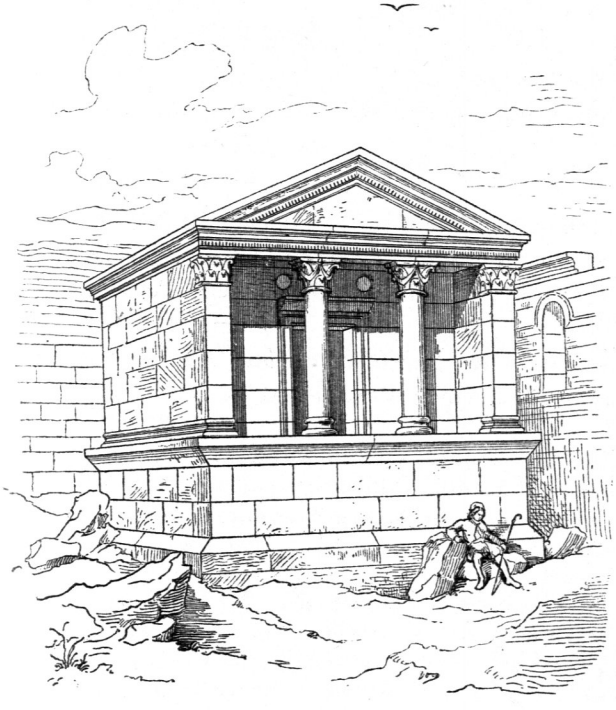
Fig. 258.



Grundriſs. 1/500 w. Gr.

Grabmal zu Chirbet-Hâſs.

Fig. 259.



Grabmal zu Ruweha.

Giebeldach und einer ſehr kleinen Thür, die zur Grabkammer im Innern führte. Dort ſtand der goldene Sarg des Eroberers, goldene Seſſel und Geräte daneben, welche *Alexander d. Gr.* noch vorgefunden und unberührt gelaſſen hatte; koſtbare Gewänder und Teppiche babyloniſcher Arbeit dienten zu weiterem Schmucke. Ein Peribolos mit Säulengang umgab das Grabgebäude (ſiehe Fig. 52, S. 370).

Die ſpäter errichteten Königsgräber, von denen 8 in Nakſch-i-Ruſtam bei Tſchil Minar erhalten ſind, darunter die Gräber des *Darius* und des *Artaxerxes Ochis*, weichen von der Anlage des *Cyrus*-Grabes ab.

Erhöhte Aufmerkſamkeit wendete der Islam dem Grabdenkmalbau in der Form der Mauſoleen zu. Wenig iſt aus der Kalifenzeit erhalten. In Aſien und Afrika ſorgten die türkiſchen, ſeldſchukkiſchen, mongoliſchen und tatariſchen Kriegsſcharen mit ihrer Zerſtörungsſucht für die Beſeitigung der alten Denkmäler. Die allgemeinen Moſcheen oder die beſonderen Grabmoſcheen, in welchen die mohammedaniſchen Herrſcher damals beigeſetzt wurden, ſind verſchwunden. Nur was in ſpäterer Zeit entſtand, iſt erhalten. Der ſeldſchukkiſche Fürſt *Aladdin Knikabad* ließ im XIII. Jahrhundert an der Moſchee Uhlu Dſchami in Erzerûm ſein Grabmal als Anbau errichten. In einem von ſpitzbogigen Säulenarkaden umgebenen Hofraum ſtand das mit einer Kuppel gekrönte Mauſoleum. Nur als Trümmer auf uns gekommen iſt das gleichfalls aus dem XIII. Jahrhundert nach Chr. ſtammende

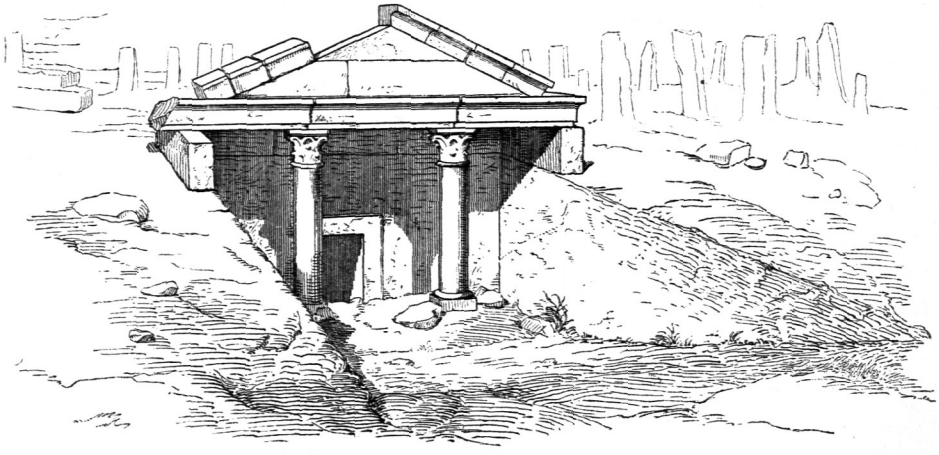
Grabmal des Tatarenchans *Ghazan*, welches 1294 als Anbau an die Moſchee von Täbriz errichtet wurde.

Als ein Denkmal von reichem und eigenartigem Aufbau erweiſt ſich das der folgenden Zeit angehörige Grabmal des *Mohammed Khodabendah* zu Sultanieh. Es iſt ein intereſſanter Typus der Grabmalbauten des näheren Orients, wo die ſchönſten Mauſoleen der orientaliſchen Welt geſchaffen wurden, Bauten von groſser Pracht und Stilharmonie, weite, von Kuppeln gekrönte Räume mit meiſt polygonem oder kreisrundem Grundriſs, mit reicher Innenausſtattung in Moſaikarbeit, in edlem Geſtein oder in graziöſer Ornamentation in Stein.

532. Mauſoleen zu Samarkand.

Als für Samarkand im XIV. Jahrhundert das goldene Zeitalter eintrat, indem der weiſe und kunſtſinnige *Timur* im Jahre 1369 die Stadt zu ſeiner Reſidenz erhob, da lieſs er in ſeine damals 150000 Einwohner zählende Hauptſtadt Werkmeiſter und Künſtler aus allen Teilen des weiten Reiches kommen: Architekten und Moſaikbildner aus Schiras, Bildhauer aus Indien, Töpfer aus Kaſchan und Stuckkünſtler aus

Fig. 260.



Grab zu Mudſcheleja.

Ispahan und Damaskus, und lieſs durch ſie ſeine Reſidenz mit reichen Bauten ſchmücken. 34 Jahre vor ſeinem 1405 inmitten der Vorbereitungen zu einem Feldzuge gegen China erfolgten Tode lieſs ſich der Eroberer von ganz Mittelaſien, Perſien, Indien, Bagdad, Damaskus u. ſ. w. ſein Grabmal in Samarkand bereiten. Das Mauſoleum *Timurleng*'s oder *Tamerlan*'s, das »Grab des Herrſchers« *(Gur Emir)* genannt, iſt eine groſsartige Anlage, welche dem allgemeinen Brauch zufolge mit einer Moſchee verbunden iſt.

Vor dem zentralen Kuppelbau befindet ſich ein groſser Vorhof von etwa 40 × 45 m äuſserer Weite, an den Ecken mit Treppentürmen bereichert. Der koſtbar ausgeſtattete Kuppelbau erhebt ſich auf einem Quadrat von 10 m Seitenlänge; innerhalb einer rechteckigen Marmorſchranke liegen acht Grabſteine, in einer Seitenniſche ein neunter; die eigentlichen Ueberreſte befinden ſich in einer Krypta. *Rohrbach* entwirft folgende Schilderung[263]): Durch eine niedrige Thür betrat ich das Innere des Mauſoleums, das vielleicht den halben Umfang hat wie das Innere der Kuppel des Berliner Schloſſes. Der Boden war mit kleinen Flieſen gepflaſtert; an der Südweſtſeite, Mekka zugekehrt, lag die Niſche des Mihrab, und in der Mitte umgab ein niedriges, durchbrochen aus Alabaſter gearbeitetes Gitter eine Anzahl von hohen, länglichen, ſarkophagähnlichen Grabſteinen. Die Wände waren bis über Manneshöhe von einer urſprünglich pracht-

[263]) In: Preuſs. Jahrbücher.

vollen, aber ſtark beſchädigten, unſchön mit dazwiſchengeſtrichenem Gips ausgebeſſerten Bekleidung aus polygonalen Platten eines onyxähnlich ſchimmernden Steines bedeckt; weiterhin nach oben ſahen die mit Niſchen und Stalaktitengewölben gezierten Wände, wie alles hier, grau getüncht aus, und eine ziemlich dumpfe, unerfreuliche Luft und ganz ungenügende Beleuchtung trugen nicht dazu bei, den Eindruck dieſes Raumes, in dem ein ſolches Stück Weltgeſchichte ſchläft, erhaben oder erſchütternd zu geſtalten. Ich trat an den merkwürdigen Nephritblock heran, der die Stelle bezeichnete, unter der in der Tiefe der Leichnam des »gottgeliebten« groſsen Emirs ruht. Der mit Schriftzügen von wunderbarer Feinheit geſchmückte Grabſtein iſt wegen der Dimenſionen des Stückes, in dem das ſeltene Mineral hier auftritt, viel bewundert und oft eingehend beſchrieben worden. Scheinbar ein Monolith, iſt der grünlich-ſchwarze Block in Wirklichkeit aus zwei gleich groſsen, ſehr genau aneinandergepaſsten Stücken zuſammengefügt, gegen 2 m lang, 40 cm breit und 30 cm hoch. Er enthält eingemeiſselt die Genealogien *Timur*'s und *Dſchingis-Chan*'s, das Datum des Todes *Timur*'s und merkwürdigerweiſe die Erzählung, wie *Timur*'s Urahne *Alaukuwa* von einem Sonnenſtrahle befruchtet ward, der von oben durch eine Oeffnung in ihr Zelt drang. Der Stein iſt von ſechs anderen marmornen Grabmälern umgeben, unter denen Freunde und Verwandte *Timur*'s ruhen. An einer Wand des Mauſoleums iſt ein Heiliger begraben, an deſſen Ruheſtätte eine rohe, hölzerne Stange mit einigen ſchmutzigen Lappen daran aufgepflanzt iſt. Dieſes ſeltſame Zeichen wird von jedem frommen Moslem mit groſser Ehrfurcht betrachtet; denn jene Zeugſtücke ſind die Gebettücher, auf denen fromme Pilger an heiligen Orten gekniet haben, vielleicht ſogar in Mekka oder in der Omarmoſchee zu Jeruſalem, und die ſie am Grabe des Heiligen als Zeichen höchſter Verehrung zurückgelaſſen haben. Eine kurze Treppe führte mich hinunter in das gänzlich ſchmuckloſe eigentliche Grabgewölbe, eine Art Krypta, unter der Kuppelhalle, wo eine ſchwarze, mit Inſchriften überdeckte Marmortafel die Stelle bezeichnete, an der die Gebeine des Fürſten beigeſetzt waren, genau unter dem Nephritdenkmal, das oben darüber lag. Hier herrſchte feierliche Ruhe; keine ſtörenden Ueberreſte einſtigen Prunkes, keine Profanierung des gewaltigen Geiſtes, der um dieſes von dem groſsen Toten noch bei ſeiner Lebzeit erbaute Grabmal ſchwebte.

In der Nähe der Medreſſee-Moſchee Bibi-Chanim in Samarkand lieſs *Timur* ſeiner Lieblingsfrau ein Mauſoleum errichten. Es war in gleicher Weiſe ein Kuppelbau wie die prächtigen Grabſtätten, welche *Timur* ſeinen Verwandten auf dem Gräberhügel Schach-Sinda (»Der lebende König«, nach einer Sage) errichten lieſs.

Zu dem von Mauern umſchloſſenen Hügel führt ein groſser und reicher Portalbau im Sinne der zentralaſiatiſchen Thorbauten; er ſoll 1434 von dem Nachfolger *Timur*'s, von *Ulug Beg*, errichtet worden ſein. Acht Kuppelbauten und eine gröſsere Anzahl kleinerer Bauten ohne Kuppel bedecken den Grabhügel.

Eine reiche ornamentale Ausſchmückung erhielt der hohe Kuppelbau des Grabes der Amme *Timur*'s. Es folgen ein Grabdenkmal der Schweſter *Timur*'s, die Mauſoleen zweier Brüder des Herrſchers mit ſchönen muſiviſchen Arbeiten, und insbeſondere die Grabſtätten zweier Schweſtern *Tamerlan*'s. Der Grundriſs der meiſten dieſer Bauten beſteht in dem durch Wandniſchen erweiterten Würfel, aus dem durch Stalaktitengürtel ein Uebergang geſchaffen iſt in die ſchlicht geformte, aber meiſtens mit reichem muſiviſchen Schmuck bedachte Kuppelſchale.

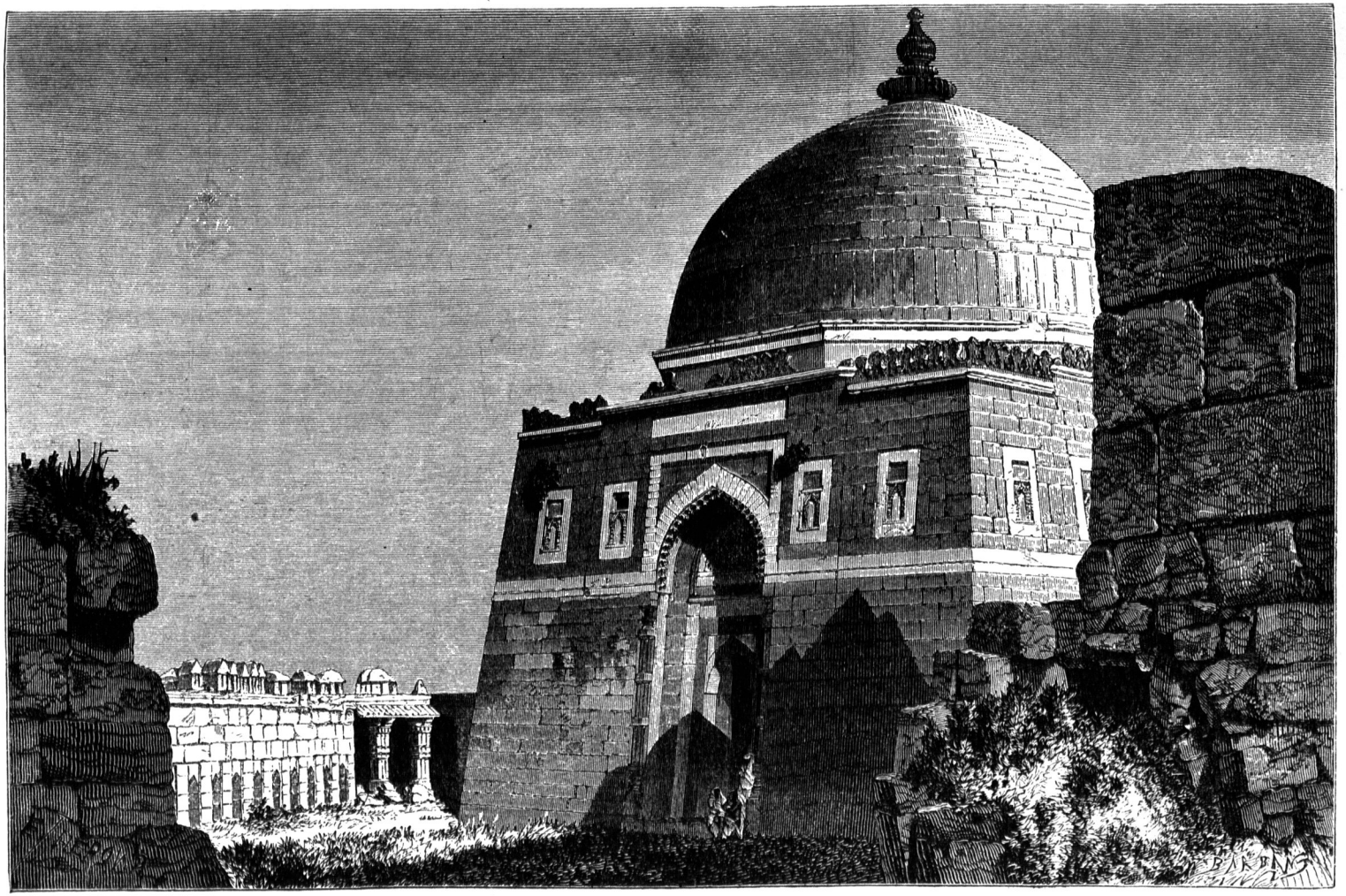
Mit einer Moſchee verbunden iſt das Grabmal des *Schach-Sinda*. Als das älteſte Denkmal dieſes Gräberhügels gilt ein von *Timur* 1360 erbautes, jedoch eingeſtürztes Mauſoleum *Scha-Arap*.

533. Arabiſch-indiſche Anlagen.

Zu den reichſten der arabiſch-indiſchen Anlagen gehört das Mauſoleum des Kaiſers *Akbar* zu Sikrandra bei Agra, welches von *Dſchehan* 1603 ausgeführt wurde. Auf einem Unterbau von quadratiſchem Grundriſs und rund 100 m Seitenlänge erhebt ſich in 5 Geſchoſſen der etwa 30 m hohe Bau, im Reichtum der Entwickelung die antiken Mauſoleen bei weitem übertreffend.

Das Mauſoleum des Sultans *Tughlak Schah* bei Delhi (Fig. 261) möge uns mit ſeinem ſchlichten Grundgedanken der Anlage zu den mohammedaniſchen Mauſoleen des näheren Orients überleiten. Die Blüte derſelben iſt in den Kalifengräbern von Kairo zu erblicken (Fig. 262), die ſich aus Mauſoleen und Grabmoſcheen zu einer höchſt bedeutenden Denkmalſtadt vereinigen. Das arabiſche Mauſoleum beſteht aus

Fig. 261.

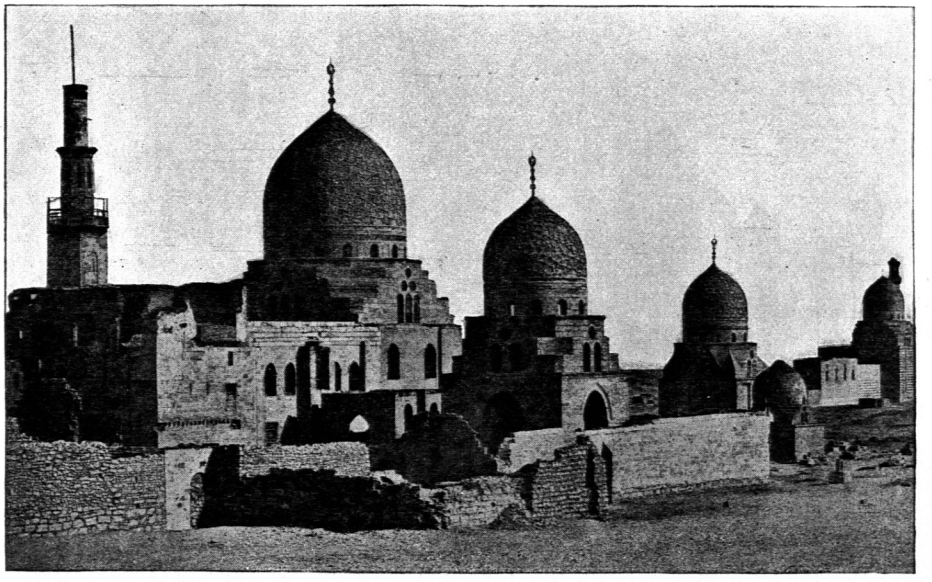


Grabdenkmal des Sultans *Tughlak Schah* bei Delhi.

einem würfelförmigen Raum, deſſen Abſchluſs nach auſsen durch Zinnen hergeſtellt iſt und der durch eine Kuppel gekrönt wird. Dieſe Kuppeln wurden lediglich der Eindeckung der Mauſoleen vorbehalten. Auſserordentlich erfindungsreich ſind die Mohammedaner in der Bildung des Ueberganges aus der quadratiſchen Form des Unterbaues in die runde der Kuppel. Eines der ſchönſten Beiſpiele iſt das Grabmal des Sultans *Soliman-ibn-Selim* in Kairo, aus dem Jahre 931 mohammedaniſcher Zeitrechnung (Fig. 263). Einem Heiligen errichtete man an der Stelle, an der er ſtarb, ein einzeln ſtehendes Mauſoleum; dieſe Bauten werden deshalb auch auſserhalb der Städte an Wegen und Flüſſen angetroffen. Das in Fig. 264 bis 266 dargeſtellte Mauſoleum des *Schech Ru'ëy* zu Kairo aus dem XVIII. Jahrhundert iſt ein ſolches Grabdenkmal.

Eine Gruppe ſehr bemerkenswerter Mauſoleen des näheren Orients hat *Eduard Jacobsthal* in der unten genannten Zeitſchrift[264]) beſchrieben. Sie zeigen einen im

Fig. 262.



Kalifengräber zu Kairo.

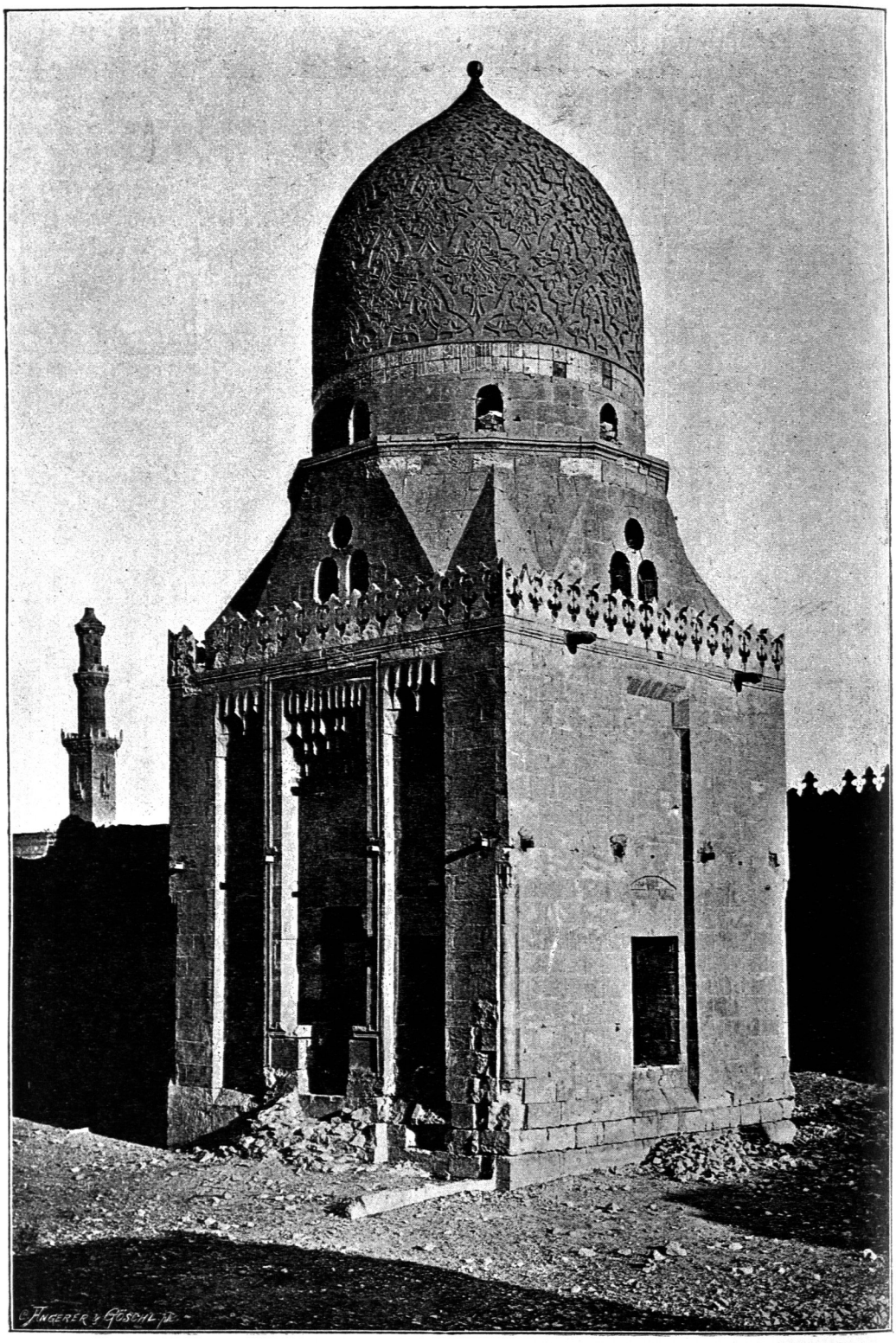
Grundriſs inſofern abweichenden Typus, als ſie an Stelle der quadratiſchen Grundriſsform die polygonale, ſechs- und zehneckige, ſetzen. Das Mauſoleum des *Mahmud Paſcha* in Konſtantinopel wurde wahrſcheinlich 1474 errichtet.

Seine charakteriſtiſche Inſchrift lautet: »Der Stifter der Wohlthätigkeitsanſtalten, der an Charaktereigenſchaften Preiswerte, die Quelle der Gütigkeit, der Vollkommene, der neue Diener des Sultans, Mahmud der Edle, ging, vergewaltigt, zur Seligkeit. Er ſtarb — Gott ſei ihm gnädig! — geprieſen als Märtyrer, als Weltabgewandter (frommer Mann) 878.« Das Mauſoleum iſt ein regelmäſsiges Achteck von $7{,}_{20}$ m innerem Durchmeſſer, mit einer flachen Kuppel bedeckt, und erweckt vor allem Intereſſe durch den ſchönen Flächenſchmuck: Einlagen von glaſierten Thonornamenten in den feinkörnigen Kalkſtein als Flächen zwiſchen den architektoniſchen Gliederungen.

Die gleiche Grundform, jedoch pyramidalen Abſchluſs, hat das Mauſoleum des *Jusuf Ibn Kutaijir*, welches 1162 zu Nachtſchewân im Thale des Araxes erbaut wurde. Der äuſsere Durchmeſſer des Achteckes beträgt $7{,}_{50}$ m, ſeine Höhe bis zum Beginn

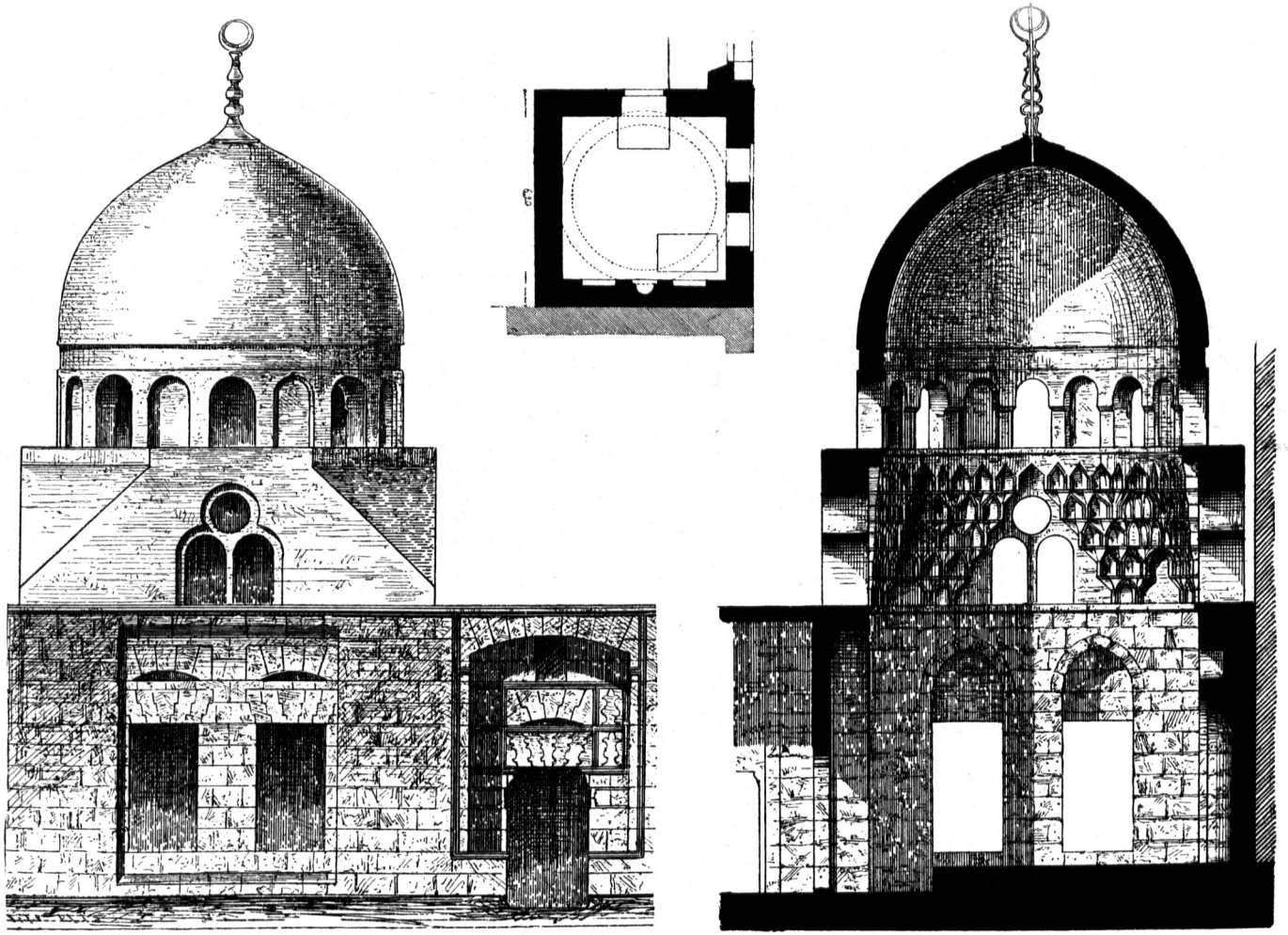
264) Deutſche Bauz. 1888, S. 469; 1899, S. 513.

Fig. 263.



Grabmal des Sultans *Solimân-ibn-Selîm* in Kairo.

Fig. 264. Fig. 265. Fig. 266.



Maufoleum des *Schech Ru'ëy* zu Kairo.

der Dachpyramide 8,00 m. Das Kuppelgewölbe und die maſſive Turmpyramide ſind noch erhalten.

Das Aeuſsere zeigt eine ſehr einfache Gliederung: flach vorſpringende Rahmen aus Ziegelſtein umfaſſen die Wände, deren Flächen mit Ziegelſtückmoſaik ausgefüllt ſind; ein Fries aus kufiſchen Buchſtaben aus Ziegelſteinen, die in das Mauerwerk eingelaſſen ſind und ſich mit geringem Relief über dasſelbe erheben, zieht als Abſchluſs der ſenkrechten Mauern beim Uebergang in die Dachpyramide um das Bauwerk herum.

Das gröſsere der beiden Mauſoleen von Nachtſchewân iſt das der *Mu'mine Châtûn*, der Gemahlin des *Ildegiz*, und 1186 vollendet. Das Gebäude iſt aufsen zehneckig, innen kreisrund und ſteigt bis zur Oberkante des Hauptgeſimſes zu einer Höhe von 21 m an.

Wie bei vielen derartigen Zentralbauten in Perſien ſind die Wandflächen durch Umrahmungen gegliedert, in welche ſich flache, oben durch gebrochene Bogen geſchloſſene Niſchen eingliedern. Sämtliche äufsere Flächen, mit Ausnahme der lotrechten Leibungen der Niſchen, die aus gewöhnlichen Ziegeln gemauert ſind, beſtehen aus einem Moſaik aus kleinen Ziegeln, geformten Backſteinen oder Thonbuchſtaben und Stuck; ein durch türkisblau emaillierte Ziegel eingefaſster Fries mit Buchſtaben aus dem gleichen Material umzieht auch hier das Bauwerk unter dem ſtalaktitenartigen Hauptgeſims. Ueber dem Portal zeigt eine Inſchrift den Namen des Architekten: *Ibn Abî-Bekr* aus Nachtſchewân. Von der ehemaligen Pyramide, in welche das Bauwerk endete, ſind nur die polygonalen Anſätze noch vorhanden.

An der atlantiſchen Küſte von Marokko, bei der Stadt Rabat, befindet ſich die Totenſtadt Challa, wo inmitten von alten Tempeln, die von den Fürſtengeſchlechtern der Almoraviden und der Mereniden erbaut wurden, mehrere Fürſtengräber des XIV. Jahrhunderts liegen, die von *de la Martinière* entdeckt wurden. Zur Zeit des *Leo Africanus* ſtand Challa in Blüte. Man ſah dort Gräber von 30 Fürſten und Emiren, gröſstenteils Eroberern von Andaluſien.

534. Anlagen des Buddhismus.

Geſondert von den Anlagen des Mohammedanismus ſind die Grabdenkmalbauten des Buddhismus, wie ſie uns in Indien und im ferneren Oſten erhalten ſind. Auf die Zeit um etwa 1000 nach Chr. reichen die monumentalen, aus dem Felſen gehauenen Grabdenkmäler von Kaylâſſa bei Ellora zurück; im XVI. und XVII. Jahrhundert entſtanden die reichen Prachtgrabmäler der indiſchen Radſchas. So ſchmückten die Sultane von Bidſchapur in der kurzen Zeit ihrer Herrſchaft, welche mit Beginn des XVI. Jahrhunderts begründet wurde, aber bereits in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts in das Mongolenreich aufging, ihre Reſidenz mit den prächtigſten Bauwerken: faſt ausſchliefslich Grabmäler und Moſcheen. Unter den erſteren ragt als eine groſsartige Anlage insbeſondere das Grabmal des *Ibrahim Adil Schah* zu Bidſchapur hervor, welches *Heider* in der unten genannten Zeitſchrift[265]) dargeſtellt hat. Zum Teil aus einer älteren Periode ſtammend, wurde es durch *Ibrahim* zu Beginn des XVII. Jahrhunderts ausgebaut.

Es beſteht aus einem Thorbau, welcher Zutritt zu einem Hofe gibt, in deſſen Mitte auf erhöhter Terraſſe in der Achſe ein Teich angelegt iſt, von welchem zur Rechten eine Moſchee ſteht, zur Linken dagegen das eigentliche auf den quadratiſchen Grundriſs komponierte, kuppelbekrönte und durch einen Umgang bereicherte Grabmal liegt. *Heider* bemerkt dazu: »Die geſamte Baugruppe aber mit ihrem Thorbau, den Terraſſen, Türmen, Kuppeln iſt ſelbſt in Indien kaum übertroffen, ſo reich dieſe Halbinſel an derartigen, im groſsen komponierten Baugruppen iſt, denen der Occident nichts Aehnliches an die Seite zu ſtellen hat.«

Nicht ſo reich gegliedert in der Geſamtanlage, aber als einzelnes Bauwerk reicher im Aufbau iſt das aus dem XVII. Jahrhundert ſtammende Grabmal des Radſchas von Alvar. Es beſteht aus einem zentralen Hauptbau mit Hauptkuppel und vier Nebenkuppeln und wurde auf einer hochgelegenen Terraſſe errichtet,

265) In: Zeitſchr. d. öſt. Ing.- u. Arch.-Ver. 1896, S. 677.

welche an ihrer Peripherie mit einem Umgang verſchieden geſtalteter Tempelchen umſäumt iſt.

535. Grabſtätte der Könige von Golconda.

Die Grabſtätte der Könige von Golconda, welche von 1507—1687 regierten, etwa 10 km von Hyderabad gelegen, iſt eine umfangreiche Denkmalanlage. Die Dynaſtie der Golconda wies 8 Herrſcher auf; davon ruhen 7 mit ihren Frauen, Kindern, Brüdern und Eunuchen bei Hyderabad. Jeder König baute ſich während ſeiner Lebenszeit ſein Mauſoleum mit aller Pracht. Die Mauſoleen wurden, etwa 30 m hoch, auf ſteinernen Terraſſen errichtet und mit Kuppeln gekrönt. Ein unterirdiſches Geſchoſs nahm die ſteinernen Särge des Königs, ſeiner Söhne und Töchter und die religiöſen Bücher des Königs auf. Den Frauen und Brüdern wurden eigene Mauſoleen errichtet, gleichfalls mit Kuppeln geſchmückt. Auch die Haupteunuchen erhielten Mauſoleen, jedoch ohne Kuppeln. Die einzelnen Denkmäler waren durch Gartenanlagen voneinander getrennt. Bildhauerei, die Kunſt des Emails und die Vergoldung waren zum Schmuck der Anlage in reichem Maſse verwendet. Der achte und letzte der Könige von Golconda, *Abu-l-Haſſan*, hatte gleichfalls ſein Mauſoleum zu bauen begonnen, wurde aber vom Nogol-Kaiſer *Aurangzeb* in Gefangenſchaft geſchleppt und ſtarb auf der Feſtung Daulatabad. Die Grab- und Denkmalſtadt wurde von *Khutub Shaah*, dem erſten König von Golconda, begründet.

Dieſe Denkmäler ſtellen die reichſte Form dar, zu welcher in der Sthupa (»die Körperverbergende«) oder Tope ein Gegenſtück gegeben iſt, in welchem vielleicht die einfachſte Form des indiſchen Mauſoleums erblickt werden kann, ſelbſt dann, wenn es von einem Kranze hoher, ſtehender Granitſteine umgeben iſt. Anderer Art, aber nicht minder groſsartig in der Geſamtanlage, ſind die Grabſtätten des fernen Oſtens.

536. *Ming*-Gräber bei Peking.

Die groſsartigen *Ming*-Gräber bilden die Grabſtätte von 13 Kaiſern der chineſiſchen *Ming*-Dynaſtie, welche in Peking reſidierten. Die Dynaſtie der *Ming*-Kaiſer regierte von 1348—1644. Der dritte Kaiſer der Reihe, *Yung-loh*, verlegte die Reſidenz von Nanking nach Peking. In einem Bergthal der Ausläufer des Ta hang ling-Gebirges, weſtlich und nördlich der Stadt Peking, legte Kaiſer *Yung-loh* einen Begräbnisplatz für ſich und ſeine Nachfolger an. *Hildebrand* gibt in der unten genannten Zeitſchrift [266]) eine Beſchreibung der Anlage.

»Bei dem Dorfe Nan Tſun nördlich von Peking öffnet ſich eine Thalſchlucht, in welcher ein mächtiges, mit fünf Oeffnungen verſehenes, weiſs glänzendes Marmorthor ſteht, das in der wildromantiſchen Umgebung einen bedeutungsvollen Eingang zu dem dahinter liegenden Thale bildet, und durch deſſen offene Bogen die wundervolle Thalperſpektive mit den Kaiſergräbern ſich aufthut.« In einer Entfernung von etwa 1 Li (= 556 m) erſcheint ein zweites groſses dreibogiges Thor, etwa 3/4 Li dahinter ein drittes, pavillonartiges Thorgebäude mit Halbkreisöffnungen. Daran reiht ſich in der Verlängerung der Zufahrtſtraſse in einer weiteren Entfernung von 1/2 Li eine groſse Figurenavenue von 36 Koloſſalſtandbildern, welche die hier mit Platten belegte, 20 m breite Gräberſtraſse beiderſeits auf 1 Li Länge einfaſſen und nach altchineſiſcher Religionsauffaſſung die Wächter und Beſchützer der Grabſtätten bilden. Im Gelände hinter der Figurenreihe zeigen ſich in weitem Halbkreis einzelne Gebäudegruppen mit hoch herausragenden Tempelhallen, die Grabſtätten der Kaiſer, jede der 13 Gruppen mit dunklem Fichten- und Eichenpark umgeben. Die Ausdehnung der baulichen Anlagen beträgt in der Längsachſe etwa 16 Li bei einer Breite der Thalſohle von etwa 8 Li.

Das im Jahre 1541 errichtete *Peilo* oder Eingangsthor (ſiehe Fig. 379) hat Aehnlichkeit mit einem römiſchen Triumphthor. Es iſt mit ſeinem dreiſtufigen Unterbau aus weiſsem Marmor errichtet; ſeine mittlere Oeffnung hat 5,50 m Weite; die Seitenöffnungen haben je 4 m. Das ganze Bauwerk iſt nach *Edkins* 50 engl. Fuſs

[266]) Centralbl. d. Bauverw. 1893, S. 37.

hoch und 90 engl. Fuſs lang. Das zweite Thor, das *Ta-hung-men* oder groſse rote Thor, mit drei Oeffnungen, ſteht auf einem Marmorſockel, iſt aber im übrigen verputzt und rot angeſtrichen. Das dritte Thor iſt ein turmartiges Bauwerk von quadratiſchem Grundriſs. Es erhebt ſich auf vier gemauerten Pfeilern mit Rundbogen und überdeckt mit ſeinem offenen Untergeſchoſs eine ſteinerne Schildkröte von 12 Fuſs Länge, welche eine Gedenktafel des Kaiſers *Kienlung* trägt. Ueber dem Bogen erhebt ſich das treppenartig abgeſetzte Dach. Das Mauerwerk iſt verputzt und rot angeſtrichen. Vier Steinſäulen mit Greifen umgeben das Gebäude.

Ueber die eine halbe engl. Meile lange Allee von Figuren, die etwa zu $^2/_3$ aus Tieren und zu $^1/_3$ aus Menſchendarſtellungen beſtehen, berichtet *Simpſon*, daſs ſie einander paarweiſe gegenüberſtehen, den Kopf dem Weg zugekehrt. Zuerſt kommen zwei liegende Greife, dann zwei ſtehende; darauf folgen zwei ruhende Kamele, hierauf zwei ſtehende; in der gleichen Reihenfolge kommen Elefanten, Eſel und Pferde. Die menſchlichen Figuren ſcheinen *Simpſon* die von Kriegern und Prieſtern zu ſein. Weitere Angaben über dieſen eigenartigen Dromos gibt *Edkins*; er führt auch 2 Einhornpaare an. Nach ihm ſind die Elefanten 13 engl. Fuſs hoch, 7 Fuſs breit und 14 Fuſs lang. »Nach den Tieren kommen die Zivil- und Militärmandarinen, ſechs auf jeder Seite. Jede Figur beſteht aus nur einem Stein (Marmor). Die Militärfiguren zeigen bis auf die Kniee reichende Röcke mit engen Aermeln. Eine runde Mütze bedeckt Kopf und Ohren und hängt bis zu den Schultern herab. Die linke Hand hält ein Schwert, die rechte einen Stock oder Ju-i. Die Zivilbeamten haben lang herabhängende Aermel und eine Schärpe um den Leib, welche mit langen Quaſten bis zu den Füſsen herabreicht. Sie tragen eine viereckige Mütze. Der Gürtel zeigt Stickerei mit viereckigen Feldern.« Die Figuren ſind im ägyptiſchen oder aſſyriſchen Sinne ſtiliſiert. Dieſe Steinfiguren erinnern in ihrer rituellen Bedeutung an die ägyptiſchen Grabfiguren. Gleich dieſen wurden ſie dem Grabe beigegeben »wie eine Prozeſſion von Wärtern und Dienern, welche dem Verſtorbenen bei Lebzeiten aufwarteten«.

Wie *Hildebrand* berichtet, teilt ſich in kurzer Entfernung hinter den Steinfiguren die Gräberſtraſse und »führt in verſchiedenen Richtungen nach den einzelnen Grabſtellen. Der Hauptweg, annähernd in der Achſe der Gräberſtraſse, ſteigt aufwärts zu dem Grabe Kaiſer *Yung-loh*'s, welches das hervorragendſte der Gräber iſt. In der Geſamtanordnung nicht weſentlich voneinander verſchieden, bildet jede Begräbnisſtelle eine mit einer Mauer umfriedigte groſse Gebäudegruppe.

Die Grabanlage *Yung-loh*'s iſt umfangreicher als die meiſten Tempelanlagen in der Umgebung Pekings. Durch den Eingangshof und zwei kleinere Hallen gelangt man zur groſsen Haupthalle, aufgebaut auf marmornem Unterbau, zu welchem Marmortreppen mit ſchön verzierten Geländern hinaufführen. Das Hallendach wird von acht Reihen Holzpfeilern, jede Reihe vier Pfeiler tief, getragen. Die einzelnen Pfeiler haben 12 engl. Fuſs Umfang und ſind 32 Fuſs hoch und aus einem Stamm geſchnitten; das Holz dazu ſoll aus Yünnan und Burmah herbeigeſchafft worden ſein. Die Halle iſt 210 Fuſs lang und 90 Fuſs tief. Sie enthält einen Opfertiſch mit Blumengefäſsen, Leuchtern und einer Räucherurne; hinter dem Tiſch befindet ſich ein Schrein mit einem kleinen hölzernen Tablett, auf welchem der Name des Kaiſers ſteht. Hierauf kommt man durch einen zweiten Hof, der wie die vorhergehenden mit ſchönen Fichten und Eichen bepflanzt iſt. Dahinter folgt das eigentliche Grabmal, ein breiter Grabhügel von etwa 150 Fuſs Höhe, der mit Bäumen bepflanzt iſt. Den Eingang zum Grabe bildet eine Halle, von der der Gang zum Grabe herabführt; auf der Spitze des Grabhügels befindet ſich eine Gedenktafel mit des Kaiſers Beinamen: *Cheng-tſuwenhuang-ti*, d. h. »der erhabene Vorfahr und die Wiſſenſchaft fördernde Kaiſer«. Die ganze Gebäudeanlage iſt in einem guten Zuſtande erhalten und macht mit den gelb, grün oder hellblau glaſierten, geſchweiften Ziegeldächern und hohen Thoren einen ebenſo reizvollen, wie ernſten und groſsartigen Eindruck . . . .

Hier ist eine Anlage geschaffen, wie sie in ihrer Gesamtanordnung vornehmer und einer Kaisergrabstätte würdiger von einem Künstler wohl nicht erdacht worden ist . . . Es ist die künstlerisch vollendete, innige Verbindung von Natur und Kunst; . . . keine scharfen Gegensätze trennen das Gräberthal von dem umrahmenden Gebirge; es ist ein einheitliches, harmonisches Bild, bei dessen Anblick der Beschauer nicht zu sagen vermag, wo die Kunst anfängt und die Natur aufhört.«

537. Escorial bei Madrid.

Diesen Beispielen des näheren und des ferneren Orient hat das Abendland, was die Anlage anbelangt, nicht so grosartige Bauten an die Seite zu stellen, wohl aber hinsichtlich der künstlerischen Gestalt. Das Mausoleum erscheint auch hier vielfach als Teil einer diesem Zwecke nicht im Ganzen unterworfenen Bauanlage. Ein Beispiel dafür ist die Königsgruft im Escorial, 38 km von Madrid. Diese Grabstätte der Könige Spaniens liegt unter der Hauptkapelle der eigentlichen Escorialkirche, die einen Teil des in Form eines Rostes aufgeführten gesamten Gebäudegruppe ausmacht und die in ihrer erhabenen Majestät ergreifend ist.

Das Pantheon selbst besteht aus einer geräumigen Krypta in Form eines Oktogons, zu der man auf einer prächtigen, mit Marmor und verschiedenfarbigem Porphyr bekleideten Treppe hinabsteigt. Das Innere der Königsgruft ist von grosser Einfachheit. In der einen Ecke erhebt sich ein Altar, überragt von einem Bronzekreuz. An den acht Seiten des Oktogons befinden sich vier übereinander gestellte Reihen von Nischen, deren jede einen schwarzen, von Löwenklauen getragenen Marmorsarkophag einschliesst, der auf einem erhöhten Katafalk aus vergoldeter Bronze ruht. Jeder Sarkophag trägt auf einem kleinen Schildchen den Namen des Toten. Von etwa 80 Särgen haben diejenigen der Könige an der rechten, die der Königinnen an der linken Wand Aufstellung gefunden. Ein benachbartes Gewölbe enthält die Leichname der Infanten und der ohne Nachkommenschaft verstorbenen Herrscherinnen Spaniens. Eine Legende erzählt, dass der erste spanische Souverän, der im »Podridero« ausgesetzt wurde, *Philipp II.* war. Dies kann jedoch nicht zutreffen; denn *Philipp II.* starb 55 Jahre vor Errichtung des Kgl. Pantheons. Wahrscheinlich ist es der im Jahre 1700 verstorbene *Carlos II.*, der als erster in der Königsgruft eine Ruhestätte fand. Ein altes spanisches Hofzeremoniell schreibt vor, dass kein spanischer König bei Lebzeiten die Schwelle der Eingangspforte des Escorial überschreiten darf. Diese seit dem Tode des kaiserlichen Mönches *Karl V.* bestehende Ueberlieferung ist allerdings mehrfach von seinen Nachfolgern gebrochen worden, so auch, wie es heisst, von *Alfons XII.*, der die Katakomben des Escorial noch kurz vor seinem frühzeitigen Tode aufgesucht haben soll, um am Sarge seiner heissgeliebten Gemahlin *Mercedes* zu beten. Bekanntlich hat auch Kaiser *Friedrich III.* auf seiner spanischen Reise als Kronprinz den Grabstätten der spanischen Könige einen Besuch abgestattet.

In dieser Königsgruft werden die Ueberreste nicht unmittelbar nach dem Tode beigesetzt, sondern sie ruhen zuerst eine Zeitlang im Podridero.

Das »Podridero« (wörtlich: Ort der Fäulnis) ist ein kleines und enges Gruftgewölbe in den Kellergeschossen des altberühmten Klosters. Ein uralter Gebrauch schreibt vor, dass der Leichnam für eine längere oder kürzere Reihe von Jahren im »Podridero« beigesetzt wird, um dort einen natürlichen Mumifizierungsprozess durchzumachen. Mindestens aber muss der Körper 6 Jahre lang in dem vermauerten und durch Kalk hermetisch verschlossenen Gewölbe ruhen. Nach Jahren, wenn mit Sicherheit anzunehmen ist, dass der Konservierungsprozess vollendet ist, wird das Gewölbe erbrochen, der Sarg geschlossen und nach den gleichfalls im Escorial gelegenen königlichen Katakomben, dem »Panteon de los Reyes« gebracht, um hier endgültig beigesetzt zu werden.

13 Jahre nach seinem Tode hat man 1898 auch *Alfons XII.* aus dem Podridero endgültig in der Königsgruft des Escorial beigesetzt. Der Sarg fand neben dem Sarkophag *Karl III.* seine Aufstellung.

538. Savoyisches Fürstengrab zu Pinerolo.

Für die verstorbenen Mitglieder des Hauses Savoyen-Acaja hat die italienische Königsfamilie das savoyische Fürstengrab in Pinerolo einrichten lassen.

Pinerolo war im Mittelalter über ein Jahrhundert lang die Residenz des savoyischen Hauses, und in der zu Anfang des XIII. Jahrhunderts gegründeten Kirche *San Francesco* daselbst haben folgende Mitglieder der Familie ihre letzte Ruhestätte gefunden: *Philipp* von Acaja (gest. 1334), *Giacomo* von Acaja (gest. 1367), *Amadäus* von Acaja (gest. 1402), *Ludwig* von Acaja (gest. 1418), dessen Gemahlin *Bona* von Savoyen (gest. 1432), *Amadeus*, Sohn des Herzogs *Amadeus VIII.* (gest. 1431), *Peter* von Savoyen, Bischof

von Genf (geſt. 1458), und *Karl I.*, der Kriegeriſche, Herzog von Savoyen (geſt. 1490). Die Kirche *San Francesco* wurde infolge von Baufälligkeit zu Anfang des XIX. Jahrhunderts dem Erdboden gleich gemacht; an ihrer Stelle liegt heute der Garten des Kloſters der Joſephinerinnen. Im Jahre 1895 ließ König *Humbert* hier nach den Gebeinen ſeiner Vorfahren Nachforſchungen anſtellen, die auch von Erfolg begleitet waren, und ordnete alsdann den Bau einer neuen Gruft an der rechten Seite des Schiffes von *San Maurizio* an, wo die Ueberreſte von acht Fürſten 1898 von neuem beigeſetzt wurden.

539. Mauſoleum zu Nancy.

Die *Chapelle Ducale* oder *Chapelle Ronde* in Nancy iſt das Erbbegräbnis der Herzöge von Lothringen. Die Kapelle wurde 1608—11 erbaut, iſt reich mit ſchwarzen Marmorſäulen etc. geſchmückt und hat eine beſonders kunſtvolle Kuppel, deren ganze Weite mit in Stein gehauenen Engelsköpfen verziert iſt, die ſich bis zum Schluſs der Wölbung entſprechend verkleinern. An dieſer Stätte ruhen 79 Prinzen und Prinzeſſinnen des Hauſes Lothringen.

540. Mauſoleum zu Ludwigsburg.

Die Kapelle mit der Fürſtengruft in Ludwigsburg bildet einen Teil des Schloſſes, das Herzog *Eberhard Ludwig* 1706 wegen eines Streites mit Stuttgart anlegen ließ. Die Kapelle, ein Werk des italieniſchen Baumeiſters *Donati Giuſeppe Friſoni*, entſtand 1715—23 in zierlichem Rokokoſtil.

Die mittlere Kuppel der Kapelle ziert ein Deckengemälde von *Carlo Carloni*, während die drei anderen Deckengemälde vom Hofmaler *Luca Antonio Columba* ausgeführt ſind, der auf Empfehlung des Prinzen *Eugen von Savoyen* an den württembergiſchen Hof kam. Die feinen Stuccaturarbeiten lieferten *Diego Carlotti* und *Ricardo Retti*. Unter der Kapelle dehnt ſich die von *Schubart* beſungene »Fürſtengruft« mit evangeliſcher und katholiſcher Abteilung aus. In der Fürſtengruft ruhen ſämtliche regierende Fürſten von *Eberhard Ludwig* bis König *Friedrich* und Königin *Mathilde*. Die letzte Beiſetzung war die der Herzogin *Albrecht* von Württemberg. Insgeſamt ruhen 32 Familienmitglieder des württembergiſchen Fürſtenhauſes in der Ludwigsburger Schloſskirchengruft: 15 evangeliſche und 17 katholiſche; beide Abteilungen ſcheidet der Sarg des 1797 geſtorbenen Herzogs *Friedrich Eugen*.

541. *Hohenzollern*-Mauſoleum zu Heilsbronn.

Ein *Hohenzollern*-Mauſoleum mit Totenſchildern, Votivtafeln, Grabmälern, Familienwappen u. ſ. w. der burggräflich-hohenzollernſchen Familie iſt das Mauſoleum in Heilsbronn, wo die Burggrafen von Nürnberg eine Beiſetzungsſtätte hatten.

542. *Cappella di San Pietro Martire* zu Mailand.

Die *Cappella di San Pietro Martire* in *San Euſtorgio* zu Mailand, auch Portinarikapelle genannt, wurde von *Pigello Portinari*, dem Florentiner Geſchäftsträger der *Medici*, »als eigene Grabſtätte und als Zeichen kirchlicher Geſinnung, vielleicht aber auch als eine Huldigung für die *San Pietro* und ſeiner Grabkirche beſonders zugethane Fürſtin *Bianca Maria*« gegründet. Nach der Chronik des Dominikaners *Gaſpare Bugati* (1524—28) wurde die Kapelle 1462 begonnen, 1468 vollendet, »vortrefflich im architektoniſchen, wie im maleriſchen Schmuck«. Dies trifft zu; denn der Innenraum iſt eine ſelten feine Architekturleiſtung von ſehr glücklicher dekorativer Ausſtattung; das Aeuſsere iſt bei aller Verſchiedenheit der Erſcheinung graziös im Aufbau. Als Maler wird *Vincenzo Vecchio* genannt, während der Architekt nicht bekannt iſt. Die Kapelle iſt eines der köſtlichſten Werke der italieniſchen Frührenaiſſance und reiht ſich würdig der alten Sakriſtei von *San Lorenzo* und der *Pazzi*-Kapelle von *Santa Croce*, den beiden Werken des *Brunellesco*, an.

Die Kapelle[267]) baut ſich auf quadratiſchem Grundriſs auf. Vier Halbkreisbogen tragen einen niedrigen Tambour mit entzückenden Engelgeſtalten, über dem ſich die Kuppel mit der Laterne wölbt. *Meyer* mag wohl recht haben, wenn er ſagt, kein Innenraum der geſamten toskaniſchen Frührenaiſſance vermöge ſich mit dieſer fröhlichen und dabei doch ſo fein abgeſtimmten, durchaus einheitlichen Farben- und Lichtwirkung zu meſſen[268]). »Architektur, perſpektiviſche Freskomalerei und Stuccoplaſtik klingen hier zu einem unvergleichlich harmoniſchen Akkord zuſammen. In den Zwickeln halten gemalte Engel auf ge-

---

267) Abgebildet in: Meyer, A. G. Oberitalieniſche Frührenaiſſance. Berlin 1897.

268) Eine farbige Darſtellung des Innenraumes iſt nach einem Aquarell von *L. Pogliaghi* gegeben in: *Arte italiana decorativa* 1895, Taf. 45 u. 46.

malten Konſolen reliefierte Wappenſchilde; überall wird der thatſächliche, baulich gegebene Raum durch perſpektiviſche Malerei fortgeſetzt, ſo beſonders an den groſsen Medaillons der Zwickel, die, eingefaſst von mächtigen weiſsen, reliefartig auf rotem Grund gemalten Ranken, ſcheinbar röhrenartig vertieft werden, um den gemalten Geſtalten der ſitzenden Kirchenväter Aufnahme zu gewähren; ähnlich auch in den 8 nicht als Fenſter dienenden Tondi des Tambours mit ihren Bruſtbildern gemalter Heiliger. An dem ſtattlichen Friesband unter dem Kuppeltambour iſt der groſse Engelreigen in vielfarbiger Stuccoplaſtik ausgeführt, während die den Hintergrund bildenden Arkaden und ihre Baluſtrade, von einzelnen kleinen plaſtiſchen Zuthaten (z. B. Pfeilerkapitellen) abgeſehen, wiederum nur gemalt ſind. Aber auch durch die nur gemalten Oeffnungen blickt überall der blaue Himmel hinein, und ſelbſt die groſsen Fresken aus der Geſchichte des *San Pietro Martire* in den Schildbogen ſind in ihrer ganzen Kompoſition, in der Anordnung ihrer baulichen Hintergründe und ſelbſt in ihrer Farbenſtimmung mit der architektoniſchen und dekorativen Eigenart des Baues in Einklang geſetzt. In der Kuppel ſelbſt tönt die ſchwarz-weiſse Muſterung der Tragebogen und der Zwickelmedaillons in den ebenfalls ſchwarz-weiſsen doppelten Umrahmungen der Tondi und Rundfenſter und in den 16 weiſsen Rippen fort. In den Kappen endlich herrſcht eine bunte Schuppenmuſterung, in welcher zartes Rot, Goldgelb, Grün und Blau ſchichtenweis aufeinander folgt, ähnlich wie an Cherubimflügeln: das Ganze hier gleichſam eine köſtliche, buntfarbige, luftige Flügeldecke, durch deren centrale Oeffnung wiederum das Licht der wirklichen Sonne hereinſtrahlt, das von höchſter Stelle herabgrüſsende bunte Wappenſchild des Stifters vergoldend.«

Das köſtlichſte Kleinod der inneren Ausſchmückung der Kapelle iſt der in farbigem Stucco-Hochrelief gehaltene entzückende Engelreigen des Tambour. Ich kann auch in ſeinen Schilderungen nichts Beſſeres thun, als den Ausführungen *Meyer*'s zu folgen. »Das Thema ſelbſt iſt in der italieniſchen Renaiſſancekunſt traditionell. Jugendliche, mehr noch durch ihren Liebreiz, als durch ihre Flügel zu Engeln erhobene Mädchengeſtalten, Blumen ſtreuend, im Reigen vereint — das iſt in der Florentiner Malerei die Verkörperung der himmliſchen Herrlichkeit, in welcher die Gottheit waltet. So zeigt es beiſpielsweiſe *Botticelli*'s Gemälde der ‚Krönung Mariae' in der Florentiner Akademie. Indiſcher Feſtbrauch findet darin ſeine Verklärung. Unwillkürlich wird man an den Mädchenchor gemahnt, der mit blumengeſchmückten Bäumchen, Canzonetten ſingend, in Florenz den Maimonat zu begrüſsen pflegte. Noch weit unmittelbarer aber führt in die Stimmung dieſes Bildfrieſes der Portinarikapelle die Schilderung ein, welche *Filarete* in ſeinem Traktat vom feſtlichen Empfang des Fürſten im Haus des *Carindo* entwirft. Da treten beim Mahle gröſsere und kleinere Kinder in prächtigen Gewändern auf und beginnen beim Klang der Muſik und unter Geſang halb franzöſiſcher, halb italieniſcher Canzonen einen Reigentanz, lange Blumenketten in den Händen. Aehnlich ſind die etwa lebensgroſsen Geſtalten vor der gemalten Baluſtrade am Tambour der Kapelle. Ein muſikaliſcher Rhythmus tönt aus ihren Bewegungen, wie ſie, die an Bändern aufgehängten Frucht- und Blumenbündel hin und her ſchwingend, im Tanzſchritt mit köſtlicher Grazie dort den Reigen ſchlingen. Bald ſtehen ſie ruhig, von ihren hochgegürteten, hellen, geſternten und gemuſterten Gewändern züchtig umſchloſſen, bald ſchreiten ſie eilig und energiſch bewegt einander entgegen, wobei die leichten Kleider ſich bauſchen und lüften, die ſchön geformten Arme, die Füſse und — zuweilen in antiker Art ſeitlich hochgerafft — ſelbſt die Beine bis übers Knie enthüllend. Meiſt ſind es kraftvoll entwickelte Mädchengeſtalten, aus derberem Stoff als die Engel, welche in den Fresken der Kapelle ihr Weſen treiben, die Lieblingskinder der Kunſt *Vincenzo Foppa*'s, mit denen ſie höchſtens die goldenen Locken, die Form und Farbe der Flügel und zuweilen die Schönheit teilen. Sie haben etwas durchaus Florentiniſches und ſcheinen den Figuren auf der Florentiner Orgelbaluſtrade des *Luca della Robbia*, ja ſelbſt den drallen Buben *Donatello*'s innerlich verwandt. Auch die Formenbehandlung unterſtützt dieſe Analogie. . . .«

In dieſer Kapelle ſteht die prächtige Marmorarca für *San Pietro da Verona*, den ſtrengen, in den Wäldern von *Barlaſſino* 1252 ermordeten Dominikaner-Inquiſitor, deſſen Kopf Erzbiſchof *Otto Visconti* als Reliquie aufbewahren lieſs. Die Arca iſt ein Werk des *Giovanni Balducci* in Piſa (1339). Auf 8 Säulen mit Laubkapitellen, vor welchen 8 Statuen von Tugenden mit trefflicher Gewandung ſtehen, ruht der Sarkophag, mit 8 Reliefs von geringerer Hand geſchmückt, welche Ereigniſſe aus dem Leben des Märtyrers darſtellen. Dieſe Reliefs ſind durch Statuetten von Petrus, Paulus, Euſtorgius, Thomas von Aquino und der 4 Kirchenlehrer voneinander getrennt. An den Seiten des Deckels befinden ſich die Reliefbildniſſe der Stifter, oben Engelſtatuetten und ein Tabernakel, unter welchem die Madonna, *San Pietro Martire* und St. Domenikus ſitzen (ſiehe Fig. 189, S. 492).

543. Mauſoleum am Dom zu Freiberg.

Die italieniſche Renaiſſance kennt auſser dieſem Werke noch zwei Werke: die wunderbare Mediceerkapelle in Florenz und die *Colleoni*-Kapelle in Bergamo, beides leuchtende Werke in der Denkmalkunſt einer groſsen Zeit; von dieſen war

bereits unter m (Wanddenkmäler) eingehend die Rede. Von ihnen aus ſind fruchtbare Anregungen nach dem Norden gegangen, z. B. nach Freiberg und nach Stadthagen.

Maria Giovanni Noſſeni aus Lugano war gegen Ausgang des XVI. Jahrhunderts (1594) der leitende Meiſter des kurfürſtlich ſächſiſchen Begräbnisbaues am Dom zu Freiberg. Hier hatte es ſich darum gehandelt, als Verlängerung des Chores einen eigenen Raum für die Aufſtellung von Bronzedenkmälern zu ſchaffen. Man wählte als Anſchluſs an den mittelalterlichen Kirchenbau einen mächtigen Gewölbebau in italieniſchen Formen.

Dieſes groſse Grabdenkmal der ſächſiſchen Fürſten am Chor des Domes von Freiberg (ſiehe die nebenſtehende Tafel) enthält zwiſchen Säulen aus farbigem Marmor die im Gebete verweilenden, vergoldeten Bronzeſtatuen des Herzogs *Heinrich des Frommen* († 1541), der Herzogin *Katharina*, der Kurfürſten *Auguſt I.*, *Chriſtian I.* und *Johann Georg I.* († 1656), der Kurfürſtin *Anna* (Ende des XVI. Jahrhunderts) von *Carlo de Ceſare*. Die Porträtſtatuen erſcheinen mit Treue der Natur nachgebildet und zeigen in der Behandlung der Koſtüme die techniſche Meiſterſchaft der Italiener. Die Statuenreihe wird ergänzt durch einen Altaraufbau mit den Bronzeſtatuen der Gerechtigkeit und Liebe, Glaube und Hoffnung, ſowie durch 10 groſse und 16 kleine gravierte Bronzeplatten mit Bildniſſen der fürſtlich ſächſiſchen Familie aus der Zeit von 1541—1617. Sie werden dem in dieſer Zeit in Freiberg lebenden Erzgieſser *Wolf Hilger* zugeſchrieben.

Während die Altarſtatuen an die Werke des *Jacopo Sanſovino* erinnern, zeigen die Fürſtenſtatuen Verwandtſchaft mit Arbeiten von *Leone Leoni*. Ueber den Fürſtenſtatuen und zu Seiten des Altares ſtehen in Niſchen die Geſtalten der 8 Propheten Micha, Joel, Jeremias, Daniel, Zacharias, Maleachi, Hoſea und Jeſaias [269]).

544. Mauſoleum zu Stadthagen.

Die alte Hanſaſtadt Stadthagen, die frühere Hauptſtadt von Schaumburg, beſitzt in einem hinter dem Chor der gotiſchen Martinikirche in den Jahren 1609—25 errichteten Kuppelbau als Begräbnisſtätte für den Fürſten *Ernſt von Schaumburg-Holſtein* (1600—22) und ſeine Nachfolger ein deutſches Mauſoleum erſten Ranges. Ueber das intereſſante Werk entnehmen wir einem Aufſatze von *Haupt* [270]), daſs Fürſt *Ernſt* ſchon früh an die Bereitung ſeines Grabmales dachte und die Mediceerkapelle in Florenz zum Vorbild nahm. *Adrian de Vries*, der damals im Zenith ſeines Ruhmes ſtand und von welchem die dortige Gegend zahlreiche bedeutende Bildwerke beſitzt, wurde berufen, das Denkmal zu ſchaffen, »welches auf einem Sockel den Sarkophag des Verſtorbenen, umgeben von vier ſchlummernden Kriegern, als Bekrönung den auferſtehenden Chriſtus zeigen ſollte, ſo die Auferſtehung in allgemeinſter Auffaſſung, zugleich angewandt auf den hier Beſtatteten, darſtellend«. Für das Denkmal wurde ein eigener Raum geplant, nach Art der Mediceerkapelle in Florenz. In ſeiner Mitte ſollte es aufgeſtellt werden; »aber unter Vermeidung der dort gemachten Fehler, deren hauptſächlichſte, die peinliche Leere in der Mitte zwiſchen den prunkhaften Dekorationen der Gräber ringsum, die ungünſtige Grundriſsform, die allzu gleichmäſsige Beleuchtung und die ungeſchickte Lage des Einganges in einer Ecke, zu vermeiden waren«. Es konnte deshalb nur

269) Siehe: Mackowsky, a. a. O.

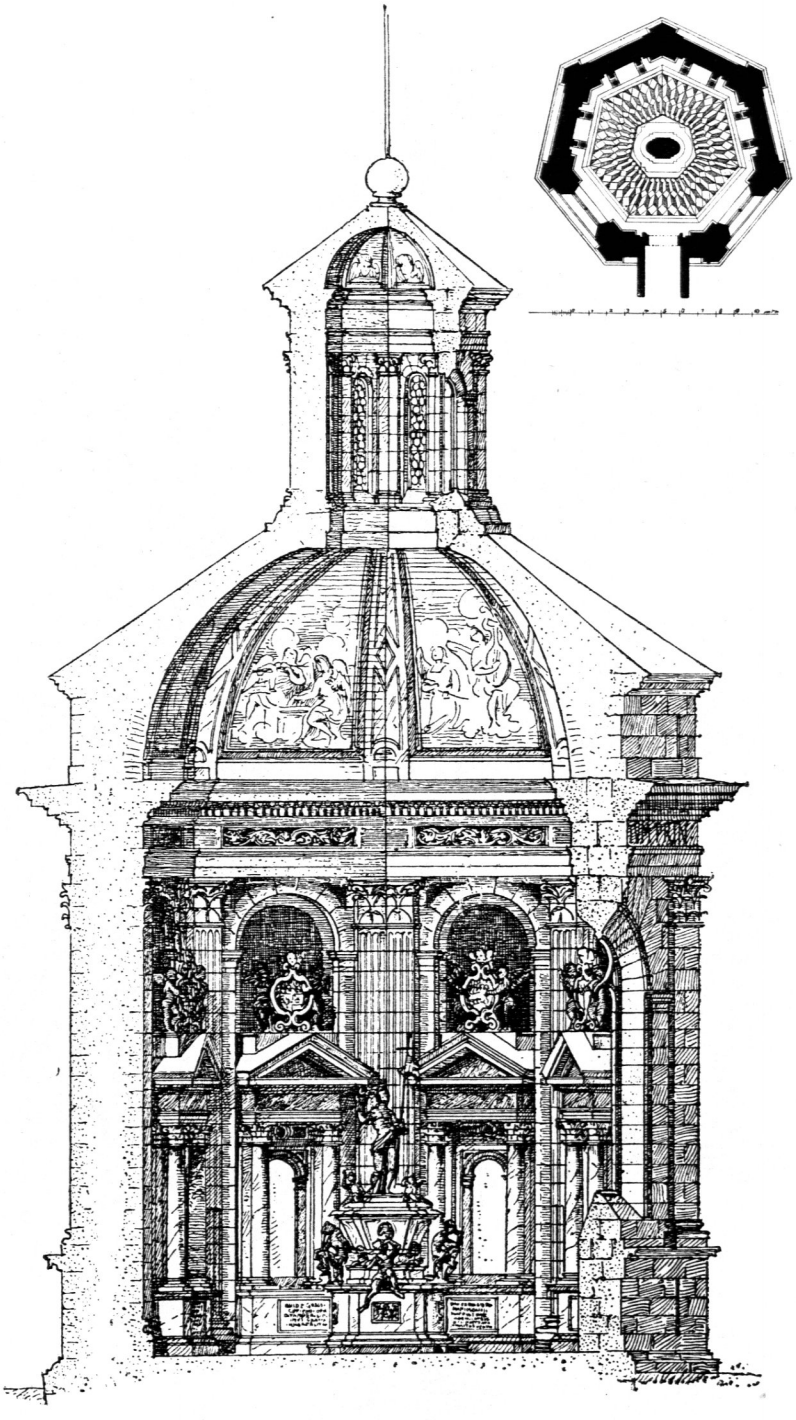
270) Nach: Zeitſchr. f. bild. Kunſt. Neue Folge, Bd. VII, S. 8.



Domchor mit der Fürſtengruft zu Freiberg.

Fakſ.-Repr. nach: MACKOWSKY, W. *Giovanni Maria Noſſeni etc.* Berlin 1904.

Fig. 267.



Mauſoleum des Fürſten *Ernſt von Schaumburg* zu Stadthagen [270]).

Fig. 268.



Grabmal im Mauſoleum des Fürſten *Ernſt von Schaumburg* zu Stadthagen [270].

ein Künſtler berufen werden, der die Verhältniſſe der Mediceerkapelle genau kannte. Als ſolchen gewann man *Maria Giovanni Noſſeni*, der gegen Ausgang des XVI. Jahrhunderts der leitende Meiſter des kurfürſtlich ſächſiſchen Begräbnisbaues am Dome zu Freiberg war. Am 8. Juli 1609 traf von *Noſſeni* das Modell zu der Grabkapelle und mit ihm der Steinmetzmeiſter *Albrecht Dutthorn* aus Dresden in Bückeburg ein und der Bau begann. Mit zweijähriger Pauſe wurde er 1625 durch *Antonius Boten* zu Ende geführt, und zwar, nachdem *Ernſt* 1622 geſtorben war, durch ſeine Gattin *Hedwig*.

Fig. 269.



Fig. 270.



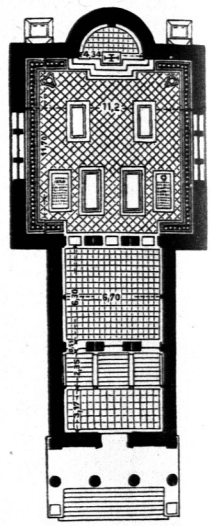
Figuren vom Grabmal des Fürſten *Ernſt von Schaumburg* im Mauſoleum zu Stadthagen[270]).

Die Grabkapelle (Fig. 267 bis 270[270]) bildet im Grundriſs einen ſiebeneckigen Kuppelbau. »Dieſe ſeltene Form iſt hier höchſt logiſch entwickelt. Vier Epitaphien, die des Fürſten, ſeiner Gemahlin, ſowie ſeiner Eltern, ſollten ringsum ſtehen; der Eingang ſollte in der Achſe ſein; eine gleichmäſsige Beleuchtung im Rücken des Beſchauers ſollte Denkmal und Raum ohne Gegenlicht ruhig erhellen. Dies ergibt zuſammen, zwei gleichmäſsige Fenſterachſen angenommen, ſieben Achſen ringsum. Ueber dem Eingange iſt das dritte Fenſter angelegt, zwiſchen Kirche und Kuppelraum ein Gang eingebaut, um die Fenſter nicht durch den Kirchenchor verdunkeln zu laſſen.« Die Architektur iſt aus Fig. 267 zu erſehen; die Kapelle hat 10 m lichte Weite und 24 m lichte Höhe. Der Bau beſteht im Aeuſseren und Inneren aus Obernkirchener Sandſtein, die 8 freiſtehenden Säulen und der Fuſsboden aus weiſsem, grauem und ſchwarzem

Marmor. Ueber den Giebelfeldern der Epitaphien halten zwei geflügelte Putten in einer Cartouche je ein Allianzwappen. Der Sockel enthält in viereckigem Felde lateinifche Diftichen zum Lobe der Toten. Die Gewölbe find mit Fresken geziert.

»Das ganze bis jetzt Befprochene bildet aber nur den Rahmen für das eigentliche Denkmal, des *Adrian de Vries* Meifterwerk (Fig. 268 bis 270). Die Ausführung der Bronzen erfolgte zu Prag in den Jahren 1618—20. Die einzelnen Stücke find bezeichnet: Adrianus Fries f. 1620, Adrianus Fries Hagienfis Batavus fecit 1618, 1619 ff. Der Aufbau des Monuments ift derart einheitlich und vorzüglich, dafs wir dem Bildhauer die gefamte Kompofition gleichmäfsig zufchreiben müffen und wohl annehmen dürfen, dafs der Marmorfockel und Aufbau nach genauem Modell desfelben in Italien angefertigt und hierher transportiert ift.« Im einzelnen ift der bewegte Aufbau aus Fig. 268 zu erfehen. Das Denkmal umgeben 4 Wächtergeftalten, 2 auf viereckigem Poftament. »Diefe 4 *Guardini*, etwas über lebensgrofs, gehören ficher zu den malerifchften und prachtvollften Arbeiten der neueren Plaftik. Die beiden feitlichen fitzen noch in tiefften Schlaf verfunken auf Speer und Bogen geftützt, der auf der Rückfeite fcheint zu erwachen, der nach vorn fährt erfchreckt und geblendet in die Höhe. Die fchlanken und fehnigen Krieger, ihr reiches Muskelfpiel, ihre lebhafte Bewegung und Wendung, die malerifche Behandlung des Gewandes und der Waffen, alles das wirkt mit der lebendigften Silhouette zu einer ganz aufserordentlichen Erfcheinung zufammen. Zwifchen den Wächtern trägt ein kleiner fchwarzmarmorner Sockel von gleicher Grundform wie der untere 4 Löwen, auf deren Rücken der fchräg gefäfsartig fich erweiternde Sarkophag fich erhebt. Diefe Löwen find das wenigft Erfreuliche des Ganzen; allzu klein im Mafsftab, find fie hager und nicht gefchickt bewegt. Dagegen ift das ovale Relief der Vorderfeite des Sarkophags, das Porträt des Verftorbenen, von hervorragender Schönheit, fowohl was die bedeutende Auffaffung des mächtigen viereckigen Kopfes mit dem wallenden Haar und dem kurzen Knebelbart anbelangt, wie in Bezug auf die prächtige Ausgeftaltung des Harnifches, des Spitzenkragens, des Gewandes und des fonftigen Beiwerkes.

Fig. 271.



Mafoleum zu Charlottenburg.

Auf der Rückfeite zeigt das Gegenftück in Relief Saturn mit Stundenglas und Hippe, auf dem Himmelsbogen mit den Zeichen der Monate fitzend; ebenfalls wieder ein hochmalerifches und prächtig behandeltes Relief. Auf dem Sarkophag an den 4 Ecken fitzen wieder 4 Bronzeftatuen, geflügelte Putten in mannigfaltiger Bewegung, die den Auferftehenden umgeben, den Gläubigen gen Himmel weifend.

Den grofsartigen Abfchlufs des Aufbaues bildet die Koloffalftatue des auferftehenden Chriftus, gen Himmel deutend, die Kreuzesfahne in der Linken. Der Mafsftab diefer Figur ift faft um $^1/_3$ gröfser als derjenige der Wächter; mächtig find ihre Formen gebildet; von grofsartigem Wurf und Schwung erfcheint die Geftalt des Erlöfers, die fich, lebhaft bewegt, auf das linke Bein ftützt, die linke Hüfte ftark vorgefchoben, den Kopf ein wenig theatralifch nach rechts gedreht. Die ganze Geftalt ift hochbedeutend und mächtig aufgefafst, freilich nicht ganz ohne Manierismus, der Kopf fchön und von ausdrucksvoller Milde. So baut fich das ganze Denkmal auf, von mannigfaltigftem Umrifs der einfaffenden Bronzen, doch von ruhigfter Monumentalität durch den höchft edlen architektonifchen Körper des Sockels und des Sarkophags. Ich wüfste keinen ähnlichen Aufbau jener Zeit, der in gleichem Mafse Grofsartigkeit und Monumentalität mit Leichtigkeit und edlem Umrifs vereinigte.«

Diefen Werken feien einige Grabbauten der neueften Zeit angefchloffen.

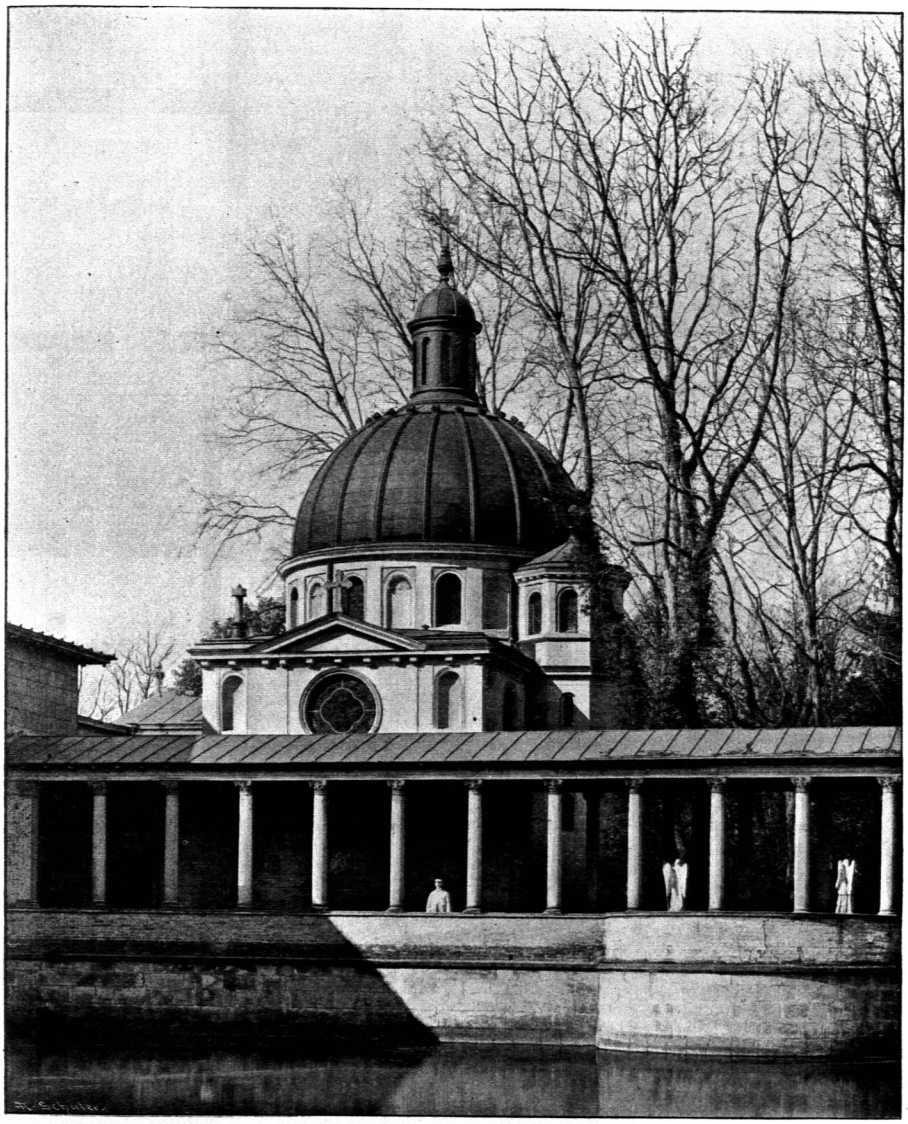
545. Mafoleum zu Charlottenburg.

Das Mafoleum zu Charlottenburg war urfprünglich die Grabftätte *Friedrich Wilhelm III.* von Preufsen und feiner Gemahlin *Luife*, fowie fpäter Kaifer *Wilhelm I.* und der Kaiferin *Auguſta*. Der Bau, in Form eines dorifchen Tempels, wurde 1810, unmittelbar nach dem Tode der Königin *Luife*, nach einem Entwurfe von *Schinkel* durch *Joh. Heinrich Gentz* begonnen und 1842 durch *Heffe*, 1889 durch Hof-Bauinfpektor *Geyer* erweitert (Fig. 271).

Die vierfäulige dorifche Vorhalle der Hauptfront wurde 1826 in gefchliffenem märkifchen Granit als Erfatz des Sandfteines ausgeführt. Die urfprüngliche Anlage aus dem Jahre 1810 dient jetzt als Eintrittsraum, bezw. Vorhalle, während die Sarkophage in einem durch zwei grofse halbkreisförmige Fenfter erleuchteten Raume von 11 m im Geviert Aufftellung gefunden haben. Dem Eingange zunächft ftehen

die Sarkophage der Königin *Luiſe* und *Friedrich Wilhelm III.* (von *Rauch*) und dem Altar zunächſt diejenigen *Wilhelm I.* und der Kaiſerin *Auguſta* (von *Encke*). Unter dem Hauptraum befindet ſich die Gruft mit den eigentlichen Särgen der Königin *Luiſe*, *Friedrich Wilhelm III.*, der Kaiſerin *Auguſta*, *Kaiſer Wilhelm I.*, des Prinzen *Albrecht*, der Fürſtin *Liegnitz* und die Urne mit dem Herzen König *Friedrich Wilhelm IV.*

Fig. 272.



Kaiſer *Friedrich III.* Mauſoleum zu Potsdam.
Anſicht [271]).
Arch.: *J. C. Raſchdorff.*

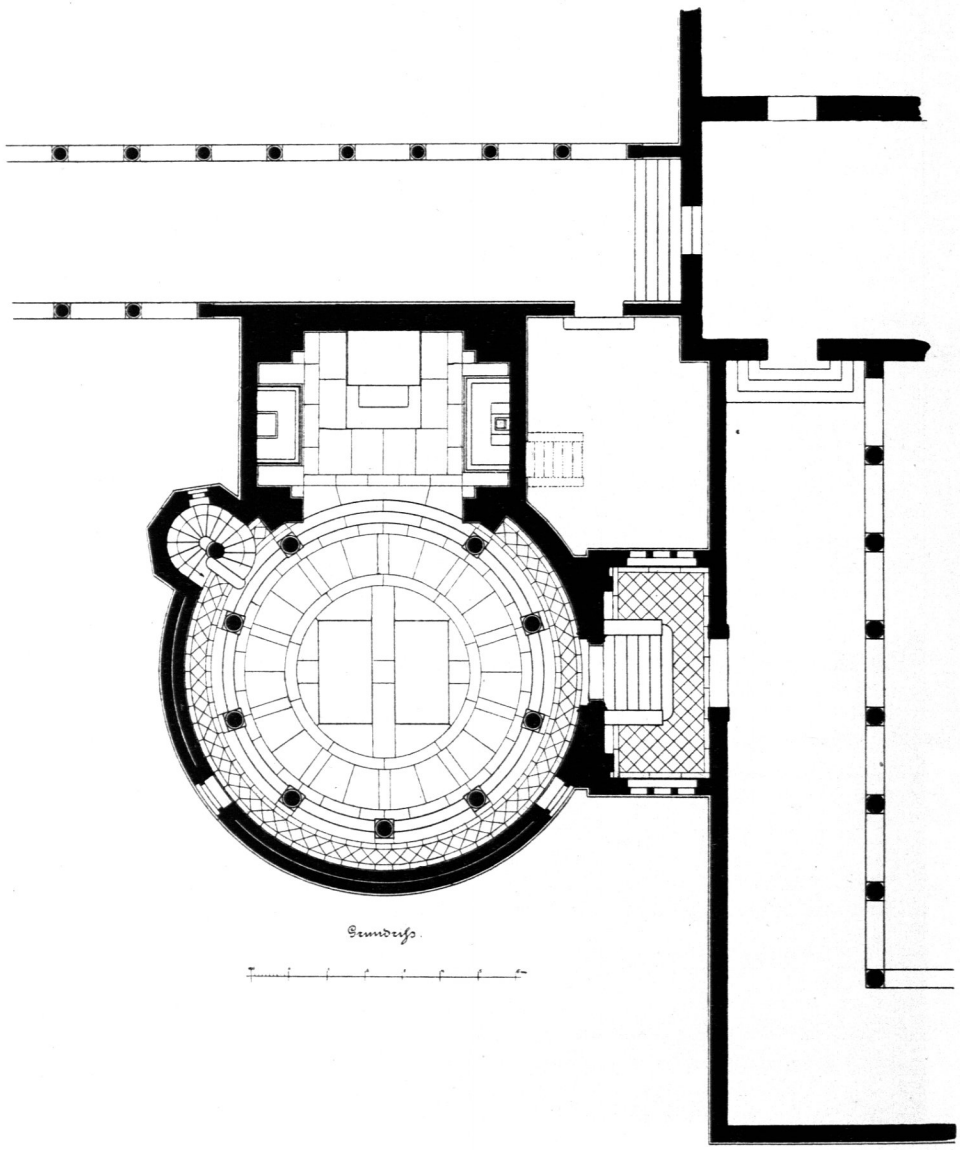
546. Kaiſer *Friedrich III.* Mauſoleum zu Potsdam.

Das Mauſoleum Kaiſer *Friedrich III.* in Potsdam iſt eine 1890 nach den Entwürfen von *J. C. Raſchdorff* nach dem Vorbilde der Kapelle zu Innichen in Tirol erbaute runde, kuppelbekrönte Grabkapelle, welche im Anſchluſs an den Kreuzgang der Friedenskirche (Baſilika) in Potsdam errichtet wurde (Fig. 272 u. 273).

[271]) Fakſ.-Repr. nach: RASCHDORFF, J. C. Kaiſer *Friedrich III.* Mauſoleum zu Potsdam. Berlin 1899.

Die Kapelle hat einen inneren Durchmeſſer von etwas mehr als 10,50 m. Sie iſt aus Sandſtein aufgeführt und enthält einen Umgang aus Labradorſäulen. In der Mitte ruhen die von *Reinhold Begas* gemeiſselten Sarkophage des Kaiſers (1831—88) und der Kaiſerin *Friedrich* (1840—1901). Im rechteckigen Chorausbau ſteht links vom Altar das Grabmal des Prinzen *Waldemar* von Preußen (1868—79),

Fig. 273.



Kaiſer *Friedrich III.* Mauſoleum zu Potsdam.
Grundriſs [271]).
Arch.: *J. C. Raſchdorff.*

rechts vom Altar das Denkmal des Prinzen *Sigismund* von Preußen (1864—66), beide in ihrem architektoniſchen Teile von *Raſchdorff*, in ihrem figürlichen von *Reinhold Begas*.

547. Mauſoleum zu Frogmore.

Stattlich und prächtig, inmitten von Sträuchern und Bäumen, mit den dunklen Schatten der Cypreſſen auf feinen Mauern lagernd, erhebt ſich das Grabmal »*Albert des Guten*« auf dem königlichen Grundſtück zu Frogmore (Fig. 274 u. 275). Das

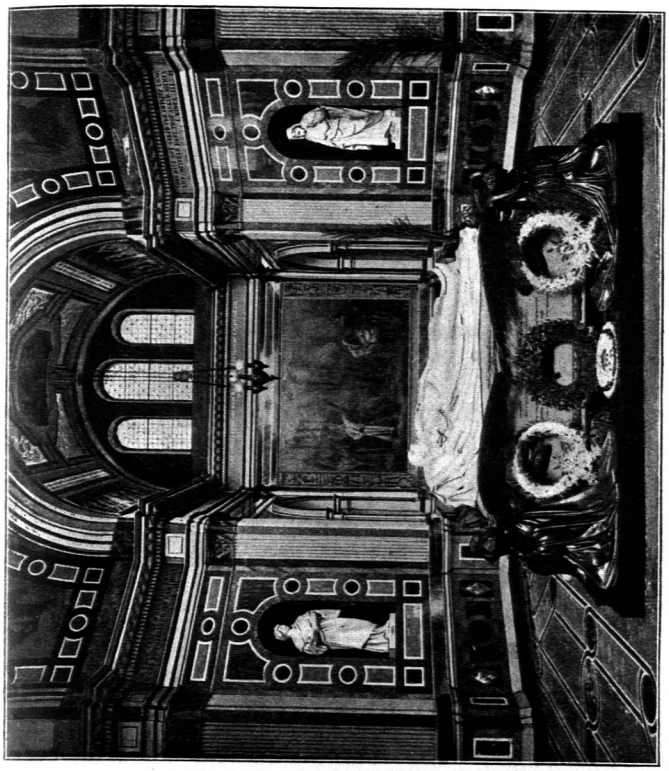


Fig. 275. Inneres.

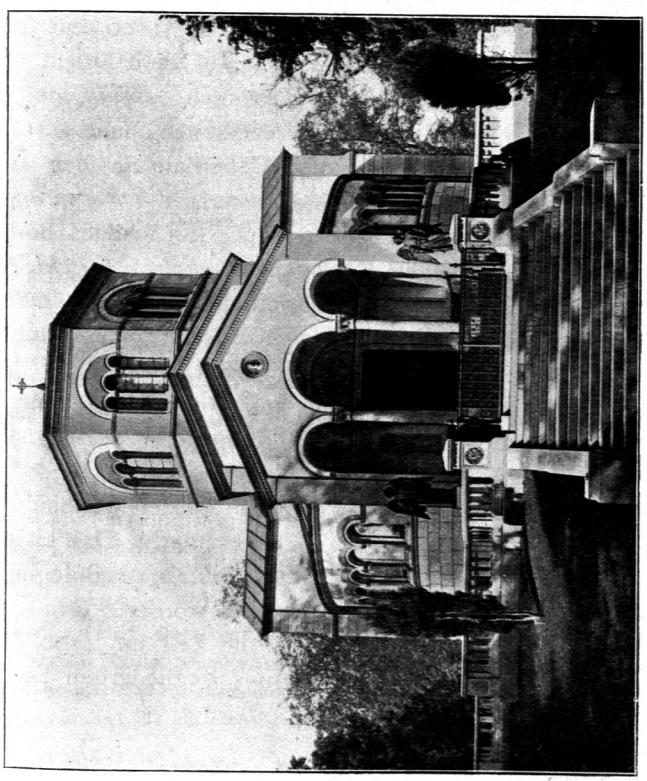


Fig. 274. Schaubild.

Mauſoleum zu Frogmore.

Mauſoleum lieſs die Königin *Viktoria* im Jahre 1862 aus eigenen Mitteln erbauen. Die Koſten beliefen ſich auf 4 Mill. Mark.

Der Grundriſs iſt in der Form eines griechiſchen Kreuzes gehalten, aus deſſen Mitte ſich ein 21 m hoher Kuppelbau erhebt, während Kreuzarme ſich nach Norden, Süden, Oſten und Weſten erſtrecken. Das Portal trägt in Bronzebuchſtaben eine lateiniſche Inſchrift, die in der Ueberſetzung lautet: »Seine trauernde Witwe, die Königin, hat befohlen, alles, was von dem Prinzen Albert ſterblich iſt, in dieſer Grabſtätte zu bewahren. A. D. 1862. Lebewohl, Geliebter! Hier will ich endlich bei dir ruhen; mit dir will ich in Chriſto wieder auferſtehen«. In der Mitte des glänzend ausgeſtatteten Gebäudes, unmittelbar unter der Kuppel und auf einer Plinthe von ſchwarzem Marmor ruhend, ſteht der Sarkophag von grauem Granit, welcher die Ueberreſte des Prinz-Gemahls deckt. An den vier Ecken des Sarkophags befinden ſich in Bronze gegoſſene Engel in knieender Stellung, mit gefalteten Händen und ausgeſtreckten Flügeln. Auf der rechten Seite des Deckels ruht eine Figur aus weiſsem Marmor, die den Prinz-Gemahl in Feldmarſchallsuniform darſtellt. Auf der linken Seite des Raumes unter dem Sarkophag ruhen die ſterblichen Ueberreſte der Königin *Viktoria*, die hier am 2. Februar 1901 beigeſetzt wurden.

548. *Bismarck*-Mauſoleum im Sachſenwalde u. a.

Das *Bismarck*-Mauſoleum im Sachſenwalde bei Friedrichsruh iſt ein Werk des Archi-

tekten *Schorbach* in Hannover. Auf einer Anhöhe vor dem Schloſs gelegen, wurde es als ein romaniſcher Bau errichtet, deſſen ſtrenge Formengebung, deſſen herber, ſchlichter Charakter zuſammen mit der Umgebung etwas Düſteres und Einſames haben.

Im Grundriſs iſt das Mauſoleum, in welchem die Ueberreſte des Fürſten *Bismarck* und ſeiner Gemahlin am 1. April 1900, an ſeinem Geburtstage, beigeſetzt wurden, einfach gegliedert. An einen niedrigen Langhausbau von 4 Syſtemen ſchlieſst ſich ein in Höhe des unteren Geſchoſſes quadratiſcher, in ſeiner oberen Erhebung, mit welcher er den Langhausbau überragt, achteckiger Zentralraum an, unter welchem die Särge aufgeſtellt wurden. Ein rechteckiger Ausbau in der Längsachſe bildet eine Art Altarniſche. Die geſamte Länge des Bauwerkes erreicht etwa 27 m. Der achteckige Zentralraum iſt durch ein ſpitzes Zeltdach in Kupfer abgedeckt. Die Beleuchtung des Langhauſes erfolgt durch die Rundbogenfenſter, diejenige des Zentralraums durch Mehrpaſsfenſter, die in der Höhe ſitzen, in welcher das Achteck beginnt. Das Material iſt cyklopiſches Granitmauerwerk für den Sockel und Sandſtein für den Aufbau. Der Zentralraum erreicht eine Höhe von 12 m bis zur Dachſpitze, die über einer Kugel ein Kreuz trägt.

Hier ſind anzureihen das Mauſoleum der Herzogin von Kent in Frogmore (Windſor), ein kuppelgekrönter Rundtempel mit einer ihn umziehenden joniſchen Säulenarchitektur, vor dem Ganzen eine Freitreppenanlage; das nach den Entwürfen *Schwechten*'s in Berlin errichtete Mauſoleum in Deſſau, das *Koſſuth*-Mauſoleum für Budapeſt [272]) u. ſ. w.

p) Baldachin-Denkmäler.

549. Ableitung.

Das Baldachindenkmal geht in ſeinem Urſprung auf den Orient zurück. Hier war der Baldachin ein Mittel der Vornehmen zum Schutze gegen die Sonne oder zur Erhöhung ihres Anſehens. Aus dieſem Brauch entwickelte ſich ſchon im Orient die ſymboliſche Uebertragung des Baldachins auf Gräber u. ſ. w., die mit Auszeichnung bedacht werden ſollten. Ein Beiſpiel iſt das indiſche Grabmal in Fig. 276 [273]), vielleicht ein Werk aus der Zeit des *Ibrahim Adil Schah*, etwa um 1600, ein ſpätes Beiſpiel einer ſchon vor Chriſtus einſetzenden Entwickelung. Aus dem Orient übernahm der chriſtliche Kultus das Motiv des Baldachins (franzöſiſch: *Baldaquin*; italieniſch: *Baldacchino*), ein Traghimmel bei feierlichen Prozeſſionen, und aus dem Kultus ging es bald in die Kunſt über und wurde zum Ueberbau für den Altar (*Ciborium, Tabernaculum, Umbraculum*; griechiſch: κιβώτιον = *Arca Tabernaculum*), für den Sarkophag mit den Gebeinen eines Märtyrers u. ſ. w. Ein ſchönes Beiſpiel dieſer Art iſt das Grabmal des 1256 geſtorbenen Kardinals *Guglielmo Fieschi*, des Neffen *Innocenz IV.*, des von *Manfred* ſchwer bedrängten römiſchen Legaten *Apuliens*, in *San Lorenzo fuori le mura* bei Rom. Der Kardinal wurde in einem antiken Sarkophag beſtattet (Fig. 277 [274]), welcher eine Vermählungsfeier aus dem III. Jahrhundert nach Chr. zeigt. Den Sarkophag überdacht ein auf zwei antiken joniſchen Säulen ruhendes Tabernakel mit Wandmalereien: im Hintergrunde der ſegnende Heiland, links die Madonna.

550. Baldachin-Denkmäler zu Bologna.

Der Baldachin begleitet die Denkmäler durch das ganze Mittelalter hindurch. Es ſei u. a. an die beiden Sarkophagdenkmäler in Bologna erinnert. Das kleinere der beiden Denkmäler auf der *Piazza San Domenico* oder *Galileo* zu Bologna iſt 1289 aus alten Teilen auf neuem Unterbau wieder aufgerichtet worden. Den Oberbau, vielleicht mit Ausnahme des Helms, verſetzt *Mothes* in die Zeit um 1100. Das Denkmal beſteht aus hohem, mit Eckliſenen und Bogenfries gegliedertem Sockel,

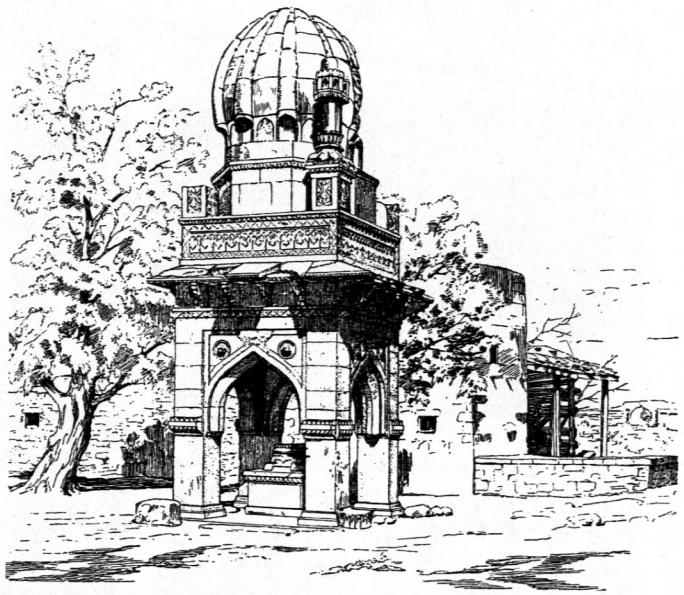
[272]) Siehe: Leipz. Illuſtr. Zeitg. 1902, S. 583.
[273]) Fakſ.-Repr. nach: Der Architekt, Jahrg. I, S. 25.
[274]) Fakſ.-Repr. nach: *Builder* 1893, 1. April.

auf welchem vier Säulen ſtehen, die den rundbogigen, mit ſpitzer Pyramide abgeſchloſſenen Baldachin tragen, unter welchem der Sarkophag ſteht. Das Denkmal diente der jetzt ausgeſtorbenen Familie *Foſcherari*. Das gröſsere der beiden Baldachin-Denkmäler wurde 1300 zu Ehren des Prokonſuls *Rolandino Paſſeggieri*, des Hauptes der guelfiſchen *Geremei*, errichtet und diente ſpäterhin als Begräbnisſtätte der *Corretori di Notari*, wenn ſie in dieſem Amte ſtarben. Neun gröſsere Säulen tragen eine Platte; auf dieſer ſteht der Sarkophag, umgeben von einer ſpitzbogigen Arkadenſtellung mit Pyramidendach als Baldachin (ſiehe Fig. 150, S. 459).

In dieſe Reihe gehören auch die hochbedeutenden Fürſtengräber im Dom von Palermo; ſie beſchreibt ausführlich *Lübke*[275]). Dieſe Grabmäler, die aus der Glanzzeit mittelalterlicher Kunſt ſtammen, und die in zwei Kapellen rechts vom Eingang des Domes vom Platze aus ſtehen, »machen einen Eindruck, mit dem

551. Fürſtengräber im Dom zu Palermo.

Fig. 276.



Indiſches Baldachin-Grabmal[273]).

ſich nichts Aehnliches aus der ganzen mittelalterlichen Epoche meſſen kann. Zu der groſsen künſtleriſchen Bedeutung, zu der mit ſeltenem Ernſt und ſtrenger Arbeit aufgenommenen edlen antiken Auffaſſung, zu der fürſtlichen Pracht der Durchführung geſellen ſich hiſtoriſche Erinnerungen von höchſter Bedeutung, ſo daſs die Wirkung dieſes mächtigen Ganzen zu feierlicher Erhabenheit, zu weihevoller Stimmung ſich erhebt.

Es ſind die Grabmäler *Roger II.* von Sizilien († 1154), des tapferen und weiſen Herrſchers, der mit ebenſoviel Klugheit als Glück die Errungenſchaften ſeines heldenhaften Vaters befeſtigte und das ſiziliſche Königtum begründete; ſeiner Tochter *Conſtantia* († 1198), die durch ihre Vermählung mit Kaiſer *Heinrich IV.* den ſiziliſchen Thron an die Hohenſtaufen brachte; ferner ihres Gemahls *Heinrich VI.*, der ein Jahr vorher (1197) ſtarb, und ihres Sohnes Kaiſer *Friedrich II.* Daneben noch zwei kleinere Grabmäler der Gemahlin Kaiſer *Friedrich's*, *Conſtantia*, und *Peter II.*, Königs von Sizilien.

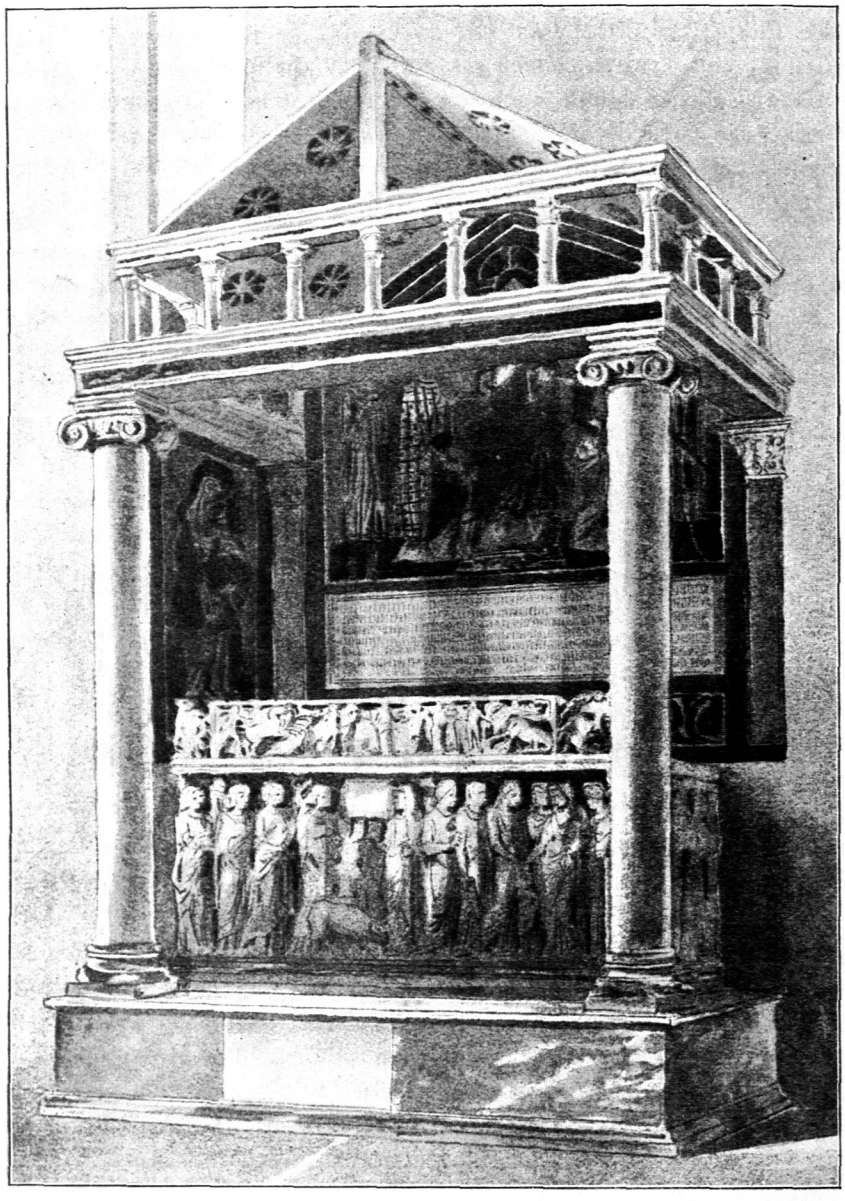
Die vier Hauptmonumente ſind von gleicher Analogie: ein mächtiger Porphyrſarkophag, nach antiker Weiſe angeordnet, iſt auf einem erhöhten Stufenbau aufgeſtellt; über ihm erhebt ſich ſchützend ein Baldachin

275) In: Mittheilungen der k. k. Centralkommiſſion, S. 230.

in Form eines antiken Tempeldaches in ſtrenger, einfacher Steinkonſtruktion, mit feinen Architraven auf ſechs paarweiſe geſtellten Säulen ruhend; in jeder der beiden Kapellen ſtehen zwei Monumente hintereinander. . . .

Der Sarkophag *Roger*'s (1185—87) iſt ganz ſchlicht aus Porphyrplatten wie ein kleines Haus mit

Fig. 277.



Grabmal in *San Lorenzo fuori le mura* bei Rom.

Giebeldach gebildet, welches auf knienden marmornen Männergeſtalten von ſtarrem Ausdruck ruht. Den unteren Rand des Sarkophags umzieht ein in Marmor zierlich ausgeführter Palmettenfries. Der Baldachin ruht hier auf ſechs Marmorſäulen, deren Schäfte mit reichen Moſaikmuſtern rot, grün und ſchwarz im Zickzack geſchmückt ſind. Die Baſis der Säulen iſt eine gut gebildete attiſche; die zierlichen Marmorkapitelle zeigen in feiner Weiſe die mit Verſtändnis nachgeahmte korinthiſche Form. Der Architrav,

ebenfalls aus Marmor, ift gleich den marmornen Dachfparren mit Mofaiken farazenifchen Charakters gefchmückt und mit einem Palmettenfries bekrönt, der ebenfo am Giebel emporgeführt ift.

Am Denkmal der *Conftantia*, *Roger*'s Tochter, ift der Baldachin ganz übereinftimmend mit jenem behandelt, in dem gleichen prächtigen, reich mofaizierten Marmorbau. Nur haben die Säulenbafen hier eine höhere Geftalt, weil fie aus zwei Kehlen zwifchen drei kräftigen vorfpringenden Pfühlen beftehen. Der mittlere derfelben ift mit Mofaiken zierlich bedeckt, die das Mufter eines Bandgeflechtes nachahmen. Die Mofaiken der Säulenfchäfte dagegen wechfeln mit Sternen, Zickzacks und Rauten. Der Sarkophag, aus Porphyr, hat hier eine entwickeltere Form, die nach oben mit einem Giebeldach, nach unten mit einer halbkreisförmigen Rundung endet und an jeder Seite von einem gefchweiften Fufs aufgenommen wird. Auf dem Giebelfeld fieht man eine Krone, auf dem Kreisfeld ein Kreuz, auf der anderen Seite einen Adler. Alles dies ift, wohl auch durch das fchwer zu bearbeitende Material bedingt, plump und ungefchickt geformt.

Das Denkmal Kaifer *Heinrich VI.* mufs ungefähr gleichzeitig mit dem feiner Gemahlin angefertigt fein; denn die Ausführung des Sarkophags ift mit jenem bis auf die einzelnen Profile faft übereinftimmend. Nur die fymbolifche Ausfchmückung zeigt hier an der Vorderfeite ein Epheublatt in einem Ringe, an der Rückfeite die Krone. Dagegen ift hier auch der Baldachin famt feinen Säulen ganz aus Porphyr; es tritt die fpezififch normannifch-italienifche Prunkdekoration der Mofaiken zurück vor einem ftrengeren, einfacheren Ernft der Behandlung. Die Säulen haben auch hier eine Bafis mit drei Pfühlen und ein etwas fchwer gebildetes, eigentümliches Blattkapitell. Der Architrav ift mit einem ftreng antikifierenden Gefimfe bekrönt.

Auch das Denkmal Kaifer *Friedrich II.* hat einen einfachen porphyrnen Baldachinbau, wie das Denkmal feines Vaters; in der Einzelbehandlung laffen fich jedoch einige Aenderungen des architektonifchen Formenfinnes erkennen. So haben die Säulen eine vereinfachte attifche Bafis von fteiler, fchwerer Profilierung, die aufserdem an vier Säulen mit dem Eckblatt verbunden ift. Die Kapitelle zeigen eine ftreng fchematifche, etwas leere korinthifche Form. Am reichften ift der Sarkophag ausgebildet. Seine Füfse find als zwei mächtige ruhende Löwen geftaltet, roh in den faft fratzenhaften Köpfen, aber in den übrigen Körperteilen nicht ohne Naturbeobachtung. Die Löwen halten teils Tier-, teils Menfchenfiguren in den Tatzen. An der Vorderfeite fieht man die Krone, an der Rückfeite das Kreuz. Auf dem Deckel befinden fich fechs Medaillons mit Reliefdarftellungen: Chriftus, die Madonna und die Evangeliften-Symbole. Die Profilierung des Sarkophags zeugt von demfelben ftreng antikifierenden Geifte, der auch am Gefims des Architravs Löwenköpfe als Wafferfpeier angebracht hat.«

Es verfloffen etwa 2 Jahrhunderte, und im Norden von Italien entftand eine Gruppe von Denkmälern von nicht minder eigenartiger Bedeutung wie diejenigen der Kaifergräber im Dom von Palermo.

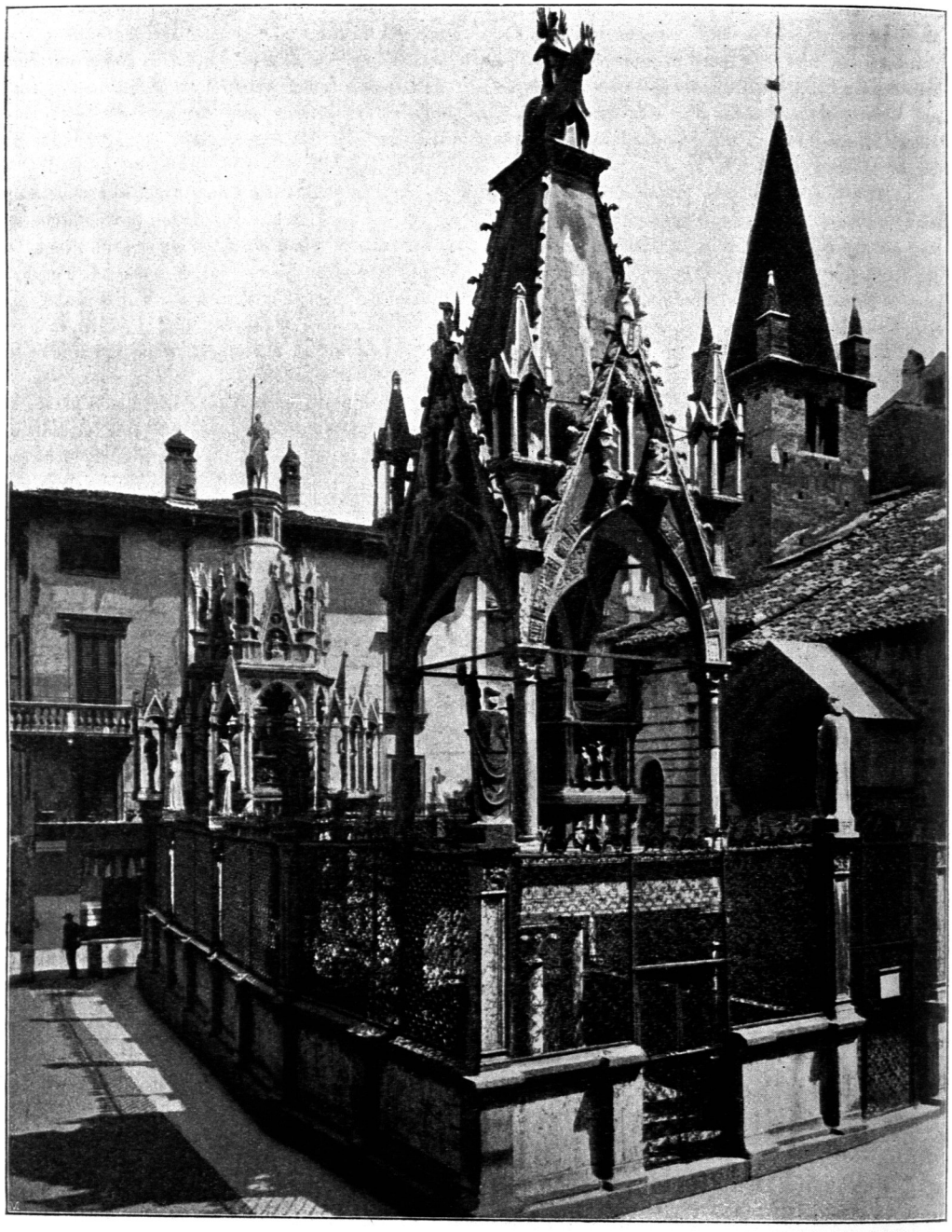
552. Scaliger-Gräber zu Verona.

In Verona entftammen diefer Zeit die älteften der Scaliger-Gräber drei halb in die Erde gefunkene Särge ohne Infchrift, aber mit der vom Adler überftiegenen Leiter. Die Deckel haben Eckakroterien, die Särge Eckfäulchen. Dann folgt das an der Mauer von *Santa Maria antica* angebrachte Grab des 1261 zum *Capitano del Popolo* ernannten, 1277 verftorbenen *Maftino I.*, ehemals befchattet von einem 1850 noch beftehenden, jetzt zertrümmerten Baldachin aus 6 Platten mit einem Knauf auf der Spitze. Aehnlich, aber etwas reicher und dem Stil nach etwas früher, alfo wohl um 1250 gearbeitet, ift das Grabmal eines Geiftlichen über dem rundbogigen Thore des Vorhofes einer kleinen Kirche. Auf einer von Konfolen getragenen Platte fteht der von zwei liegenden Löwen geftützte Sarkophag, deffen Vorderfeite zwifchen gewundenen Eckfäulchen und zwei Wappen eine thronende Maria zeigt, vor welcher der Verftorbene kniet; auf dem Deckel liegt die Porträtftatue. Der Baldachin befteht aus vier Säulen mit korinthifierenden Kapitellen, Spitzbogen mit Rankenfries, vier Giebeln mit fteigendem Rundbogenfries und vierfeitiger Pyramide. Vielleicht ift es das Grabmal des *Caftelbarca* im Vorhof von *Sant' Anaftafia*, was dann noch vor feinem Tod (1320) gearbeitet fein müfste (fiehe Fig. 152, S. 460).

1328 ftarb *Cangrande*; fein Grabmal fteht über der Thür der 1280 neugeweihten Kirche *Santa Maria antica* zu Verona, der alten Scaliger-Hofkapelle, in

welcher 1035 der erſte Scaliger begraben wurde. Auf den weitausladenden Kapitellen der Thürpfoſten liegt eine Platte, und darauf ſteht der Baldachin mit

Fig. 278.

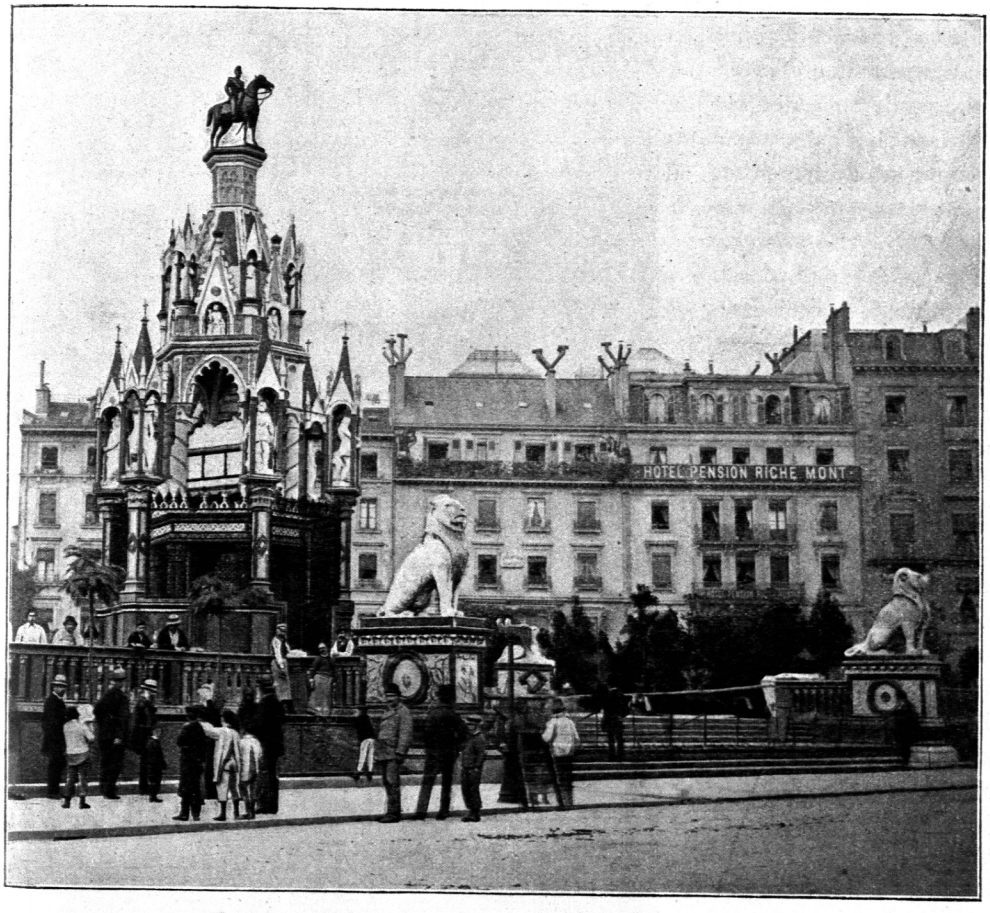


Scaliger-Gräber zu Verona.

Spitzbogen, Spitzgiebel und ſehr ſteilem Helm, auf deſſen Gipfel die Reiterſtatue des Verſtorbenen das Denkmal krönt. Am nächſtfolgenden Grabmal des

Maſtino II. della Scala (Fig. 278) ſteht der elegante Sarkophag mit vier Engeln an den Ecken auf einer von vier Säulen getragenen Platte unter einem gleichfalls von vier Säulen getragenen Baldachin, zwiſchen deſſen ſchlanken Giebeln ſich ein mit Kriechblumen beſetzter Helm erhebt, der ebenfalls eine Reiterſtatue trägt. *Maſtino II.* ſtarb 1351; er ließ das Denkmal aber noch bei Lebzeiten durch *Perino da Milano* errichten. Unter *Maſtino II.* machten ſich ſchon Anzeichen des Niederganges der Macht des Hauſes *della Scala* geltend, und je mehr das Anſehen ſank, deſto prächtiger wurden die ſelbſt errichteten Denkmäler. Das pſychologiſche Motiv dafür liegt

Fig. 279.



Denkmal des Herzogs *Karl* von Braunſchweig zu Genf.

auf der Hand. Das gröſste und prunkvollſte dieſer Grabmäler, das ſechsſeitige, ließ *Canſignorio* für ſich 1370 von *Bonino da Campione* arbeiten. Dieſer *Bonino* dürfte aus dem Campione am Gardaſee ſtammen. Das von ihm geſchaffene Denkmal iſt faſt zu reich verziert. Das Werk iſt auf ſechseckigem Grundriſs aufgebaut. Sechs Säulen mit Gebälk bilden den Unterbau, auf welchem der Sarkophag ſteht, der von dem reich gegliederten Baldachin *(Padiglione)* überſchattet iſt. Unter Tabernakeln ſtehen am Unterbau die 6 Statuen der Heiligen *Quirinus*, *Georg*, *Martin*, *Valentin*, *Sigismund* und *Ludwig*; in den Niſchen der Giebel des *Padiglione*, der im übrigen

an den Ecken wieder mit Tabernakeln geziert iſt, ſind die chriſtlichen Tugenden zur Darſtellung gelangt. Die Spitze krönt wieder das Reiterſtandbild des *Canſignorio*. Es iſt ein Werk von reichem maleriſchem Reiz, welches mit den anderen Denkmälern zuſammen ein glanzvolles Bild gotiſcher Denkmalkunſt in Italien zeigt. Freilich, das Denkmal wird durch das hohe, auf den abgeſtutzten Helm geſetzte Poſtament der Reiterſtatue etwas gedrückt, wirkt aber mit den umgebenden 6 Gitterpfeilern, deren jeder ein quadratiſches Tabernakel mit der Statue eines ritterlichen Heiligen trägt, eindrucksvoll. *Canſignorio della Scala*, der durch Ermordung ſeines Bruders 1359 die Herrſchaft erlangte, ſtarb 1375. Er verſchönerte die Stadt und errichtete ſich das Denkmal ſelbſt; er ſoll für dasſelbe 10000 Goldgulden ausgegeben haben. Das Grabdenkmal des *Canſignorio* zeigt die Eigenſchaften des lombardiſchen Trecentoſtils: die Durchdringung des gotiſchen Formenſpieles mit antiken Elementen in einer reifen, abgeklärten Weiſe. Die Art der Verwendung der ſchmückenden Teile, die Aufnahme von Medaillonköpfen und geflügelten Putti, die ſtarke Betonung der wagrechten Gliederung, alles das iſt ſchon Geiſt der Renaiſſance. Dieſe Gräber bieten im Verein mit

Fig. 280.

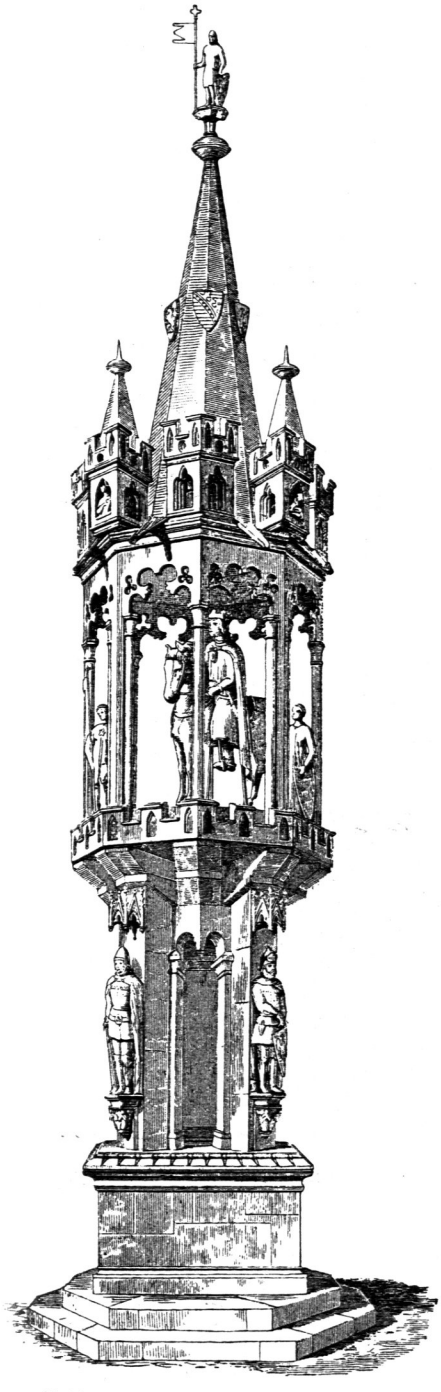


Kaiſer *Otto*-Denkmal auf dem Alten Markt zu Magdeburg[276]).

[276]) Fakſ.-Repr. nach: PETERS, O. Magdeburg und ſeine Baudenkmäler. Magdeburg 1902.

den vielen in die Aufsenwände, Innenmauern und Fufsböden des Domes, der Kirchen *Sant' Elena*, *Eufemia*, *Santi Apoftoli*, *San Fermo Maggiore* u. f. w. eingelaffenen und den in den Klöftern *Sant' Anaftafia*, *Santi Nazzaro e Celfo* angelegten Gräbern — unter welchen befonders genannt feien in *San Fermo e Ruftico* das Grabmal des *Giovanni della Scala* 1359, in *San Giovanni in facco* das Grabmal des *Spinetta Malafpina* 1352, beide in der Anlage ähnlich den vorhin genannten Scaliger-Gräbern; im Dom das Grabmal des Bifchofs *Notker* von 928, das des Kardinals *Adelard* von 1210, dasjenige des *Bonincontro* von 1298 — ein reiches Bild der Entwickelung der lombardifchen Gotik.

Fig. 281.



Kaifer *Otto*-Denkmal zu Magdeburg nach *Pomarius* [277]).

Eine Nachahmung der Scaliger-Gräber aus neuerer Zeit ift das Denkmal des Herzogs *Karl* von Braunfchweig im *Jardin des Alpes* zu Genf (Fig. 279), welches 1879 durch den Bildhauer *Nicolas Cain* (geb. 16. November 1822 in Paris) vollendet wurde. Als fich der mit den übelften Charaktereigenfchaften behaftete Regent 1870 in Genf niederliefs und nach feinem Tode (1873) diefer Stadt fein bedeutendes Vermögen hinterliefs, ftellte er die Gegenverpflichtung, ihm ein grofses Reiterftandbild zu errichten. Die Verpflichtung wurde eingegangen, aber von der Stadt Genf in demfelben Sinne ausgeführt, wie fich die Stadt Berlin der Verpflichtung in Sachen der *Simon Blad*'fchen Erbfchaft zu entledigen trachtete. Man hielt die Wiedergabe der Perfönlichkeit in fehr befcheidenem Mafsftab. 553. Denkmal des Herzogs von Braunfchweig zu Genf.

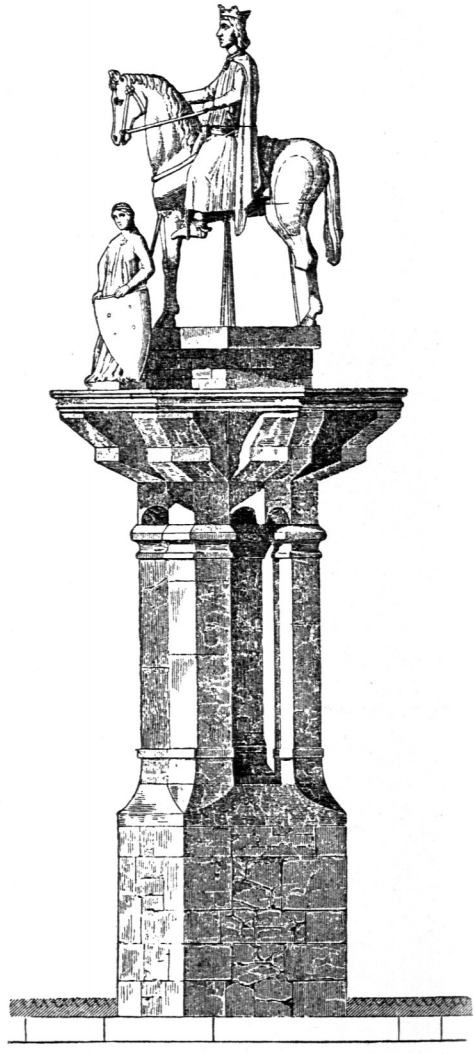
Ein fehr verfchieden beurteiltes Baldachin-Denkmal befitzt Deutfchland: das Baldachin-Denkmal Kaifer *Otto*'s auf dem Alten Markt in Magdeburg, das berühmte Wahrzeichen der Stadt (Fig. 280 bis 282 [277]). Ueber dasfelbe bemerkt der Stadtarchivar *Dr. Max Dittmar* [278]) folgendes: 554. Denkmal Kaifer *Otto*'s zu Magdeburg.

»Das Denkmal des Kaifers *Otto*, vielleicht ein Symbol der Gerichtsbarkeit, welche man von diefem gröfsten Gönner der Stadt ableitete, foll nach früher allgemein verbreitet gewefener und durch eine frühere Infchrift am Denkmal felbft fcheinbar auch beglaubigter Annahme Kaifer *Otto dem Grofsen* als ein Zeichen der Dankbarkeit der Magdeburger bereits im Jahre feines

277) Fakf.-Repr. nach ebendaf.
278) Ebendaf.

Todes (973) errichtet worden ſein. Die Erbauungszeit des Denkmales iſt aber wahrſcheinlich erſt in das Ende des XIII. Jahrhunderts zu ſetzen; auch iſt das Poſtament wohl früher als der (alte) gotiſche Baldachin erbaut worden, und vermutlich ſind die Koſtümierung der unterhalb des Kaiſers ſtehenden Figuren und die Umänderung der Baſis gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts erfolgt. Soweit ermittelt, wird das Denkmal in gedruckten Werken zuerſt in *Botho*'s Sachſenchronik (1492) erwähnt; die erſte Abbildung davon gibt *Pomarius* in ſeiner 1579 in Wittenberg erſchienenen ‚Chronica der Sachſen und Niederſachſen' (Fig. 281). Bei der Zerſtörung der Stadt am 10. Mai 1631 iſt nach *Vulpius'* Zeugnis ‚dieſes zierliche Monumentum unverſehrt ſtehen geblieben, ungeachtet es nur etliche wenige Schritte vom Rathauſe entfernt'; doch entwendete ein Kroat das auf ſeiner Spitze ſtehende und den heiligen Mauritius darſtellende vergoldete ‚Männchen', und in den nächſten Jahren nach der Zerſtörung ſcheint das Denkmal durch Vandalismus ſehr gelitten zu haben. Die letzte bedeutendere Erneuerung des Denkmales vor 1631 war 1540 erfolgt; bei dieſer Gelegenheit wurden ſechs kupferne Erker an der Spitze des Türmchens errichtet. Auch wurde es 1579 anläſslich der Huldigung des Adminiſtrators *Joachim Friedrich* renoviert. Die erſte Renovierung nach 1631 erfolgte 1651, und aus dieſer Zeit ſtammt auch der heutige Baldachinbau, ‚ein völlig neues Werk aus der Zeit der Spätrenaiſſance', und der die Spitze desſelben bildende zweiköpfige Adler (Fig. 280). Später fanden Renovierungen 1817, 1856 und ſchlieſslich 1889 und 1890 ſtatt. Bei der letzten Wiederherſtellung wurde das Denkmal mit einem eiſernen Gitter und mit einer Epheuumrankung verſehen. — Das Material zu allen Teilen des Denkmales mit Ausnahme des Baldachins und des Kerns des Unterbaues iſt ein feinkörniger, ziemlich weicher und wahrſcheinlich aus der Gegend von Groſs-Salze ſtammender Sandſtein, der bei der Wiederherſtellung 1889—90 ſich zum Teil als äuſserſt verwittert erwieſen hat; zum Baldachin und zu der erſt 1817 erneuerten Umkleidung des Unterbaues ſcheint Sandſtein von Seehauſen verwendet worden zu ſein. Der urſprünglich viereckige Sockel beſteht mit Ausnahme der aus Sandſtein angefertigten Eckquadern aus Bruchſteinen von Grauwacke. Die Ritterfiguren ſind nicht mehr alt, doch im alten Sinne erneuert. Bemerkenswert ſind die Geſellenwetzſtellen.«

Fig. 282.



Kaiſer *Otto*-Denkmal zu Magdeburg im urſprünglichen Zuſtand[277]).

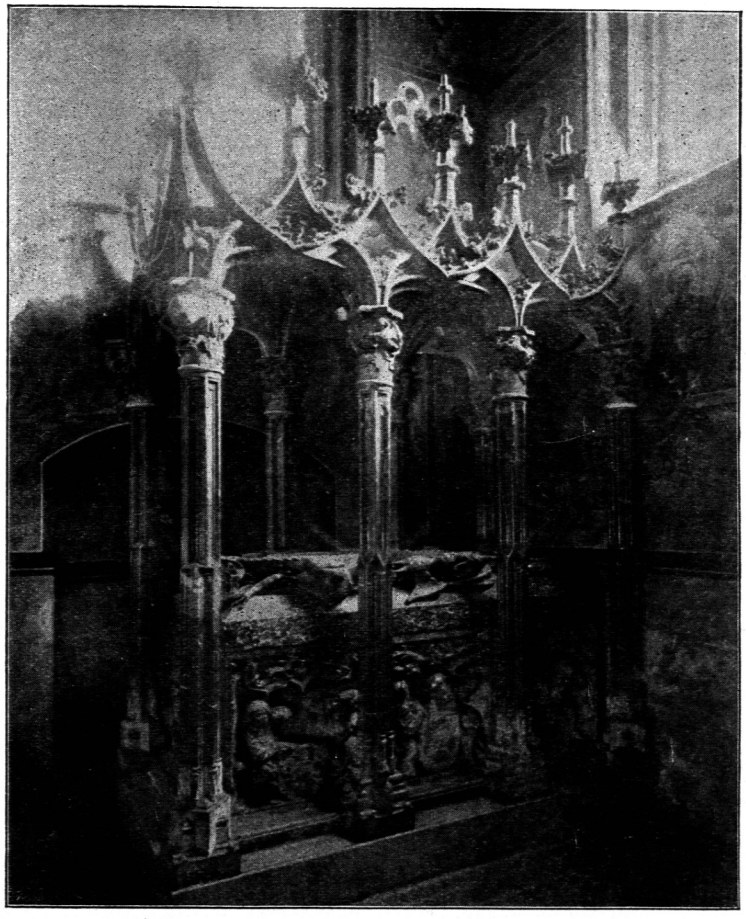
Ueber die Frage, ob der Baldachin von Anfang an als ein organiſcher Beſtandteil des Denkmales vorhanden geweſen iſt, hat *v. Quaſt* eine eingehende Unterſuchung veranſtaltet[279]). Nach ſeiner Meinung wäre es wohl möglich, das Reiterſtandbild nach Fig. 282 als unter freiem Himmel ſtehend anzunehmen. Es iſt nicht erwieſen, daſs das Gehäuſe, wie *Pomarius* es im Bilde überliefert hat, nicht ein ſpäteres geweſen ſein könne; ja *Quaſt* ſtellt die Hypotheſe auf, daſs die Statuen des Kaiſer *Otto*-Standbildes ſchon eine Erneuerung einer älteren Darſtellung aus der erſten Hälfte oder Mitte des XIII. Jahrhunderts ſeien. Jedenfalls

[279]) In: Quast, F. v. Die Statue Kaiſer Otto's des Groſsen zu Magdeburg. Zeitſchr. f. chriſtl. Archäologie u. Kunſt 1856, Bd. I.

darf man für die weſentlichſten Teile des Denkmales, für Sockel und Figuren, die ſicher zuſammengehören, mindeſtens das Ende des XIII. oder den Anfang des XIV. Jahrhunderts in Anſpruch nehmen. Nach *Quaſt* iſt das Denkmal ferner nicht ein eigentliches Kaiſerdenkmal, ſondern ein ſymboliſches Denkmal, es wäre, wie die Rolandſäulen, als eine Verkörperung des Gedankens des Städterechtes anzuſehen, und zwar als ein Vorläufer der Rolandſäulen.

Da das Denkmal aus Bruchteilen zuſammengeſetzt iſt — der Reiter aus 7, das Pferd aus 10 Teilen — ſo prangten Roſs und Reiter ehemals in einem goldenen

Fig. 283.



Grabmal des Königs *Kaſimir Jagello* zu Krakau.

Ueberzug; ob damit auch eine teilweiſe Bemalung verbunden war, bleibe dahingeſtellt, iſt aber möglich, da *Gengenbach* und *Vulpius* in alten Nachrichten von einem weiſsen Pferde berichten.

555. Baldachin-Denkmäler zu Krakau.

Und nun durchſchreiten wir wieder einige Jahrhunderte und wenden uns nach Oſten, um hier einige bemerkenswerte Baldachin-Denkmäler aufzuſuchen.

Zu beiden Seiten des Haupteinganges in die Domkirche am Wawel zu Krakau erheben ſich zwei Kapellen: zur Rechten die heilige Kreuz- und heilige Geiſtkapelle, von *Kaſimir Jagello* und ſeiner Gemahlin *Eliſabeth* von Oeſterreich 1471 erbaut.

Sie heifst nach dem Gründer auch die Jagelloniſche Kapelle. Sie iſt reich mit Grabdenkmälern beſetzt. Vor allem ragt *Wit Stwosz*'s Meiſterwerk hervor: der Sarkophag des Königs *Kaſimir Jagello*, neben dem Altare der ſchmerzensreichen Jungfrau Maria, in der Ecke der Weſt- und Südwand dieſer Kapelle (Fig. 283). Darüber berichtet *v. Lepkowski*:

»Dieſes Denkmal iſt im Spitzbogenſtil der letzten Epoche erbaut, in rotem, geflecktem Tatramarmor gehauen, und beſteht aus einem mit prächtigem Baldachin bedeckten Kaſtenlager, darauf der König in Lebensgröfse ruht ... in Stein gehauen, im ſchön drapierten, mit Perlen und Edelſteinen reich beſetzten Krönungsornate ... Auf einem reichen Kiſſen ruht das gekrönte Haupt mit magerem Greiſengeſicht und kurzem, zugeſtutztem Schnurrbart. In der Linken hält der König das Scepter, in der Rechten den Reichsapfel; beiderſeits liegen rücklings zu des Königs Knieen Löwen in gekrönten Helmen und halten Schilde ... Zu des Königs Füfsen ein Schild mit dem doppelten Kreuz des lithauiſchen Wappens und daneben auf dem oberen Geſimſe des Denkmales die Inſchrift: Fit Stvos (fecit Stvos). Auf dem unteren Geſimſe des Sarkophags, worauf die Platte ruht, iſt das Jahr 1492 eingegraben. Auf den Platten, welche die Seiten der in Rede ſtehenden königlichen Lagerſtätte bilden, erheben ſich inmitten der ausgeſchweiften, mit Krabben und Laubwerk geſchmückten Bogen das polniſche und lithauiſche Wappen, von Geſtalten verſchiedener Stände, welche des Königs Tod mit Wehmut beklagen, getragen, und zwar: zu des Königs Füfsen das Wappen Polens, ſeitwärts in drei Abteilungen das lithauiſche Wappen, das des Landſtrichs Dobrzyn und das ruthenifche Wappen.

Acht ſchlanke hohlgekehlte Pfeiler ſtützen einen Baldachin, der aus den Säulenknäufen in leichten, miteinander verflochtenen, doppelt gekrümmten Bogen, auf welchen ſich Blätter und Krabben ranken, in die Höhe emporſchiefst. Auf den Kapitellen der Pfeiler ſind erhaben geſchnitzte Scenen zu ſchauen ... Auf dem erſten (dem Eingange in die Kapelle nächſten) Säulenknaufe ſteht Gott Vater, mit der Rechten auf die Erdkugel geſtützt; ein Engel durchbohrt mit dem Speer den geflügelten Drachen. Auf der anderen Seite der Kugel reicht Gott Vater dem vor ihm knieenden Chriſtus das Kreuz.

Auf dem zweiten Säulenknauf ſchweben drei geflügelte Engel in der Luft und umkreiſen das Kapitell. Auf dem dritten Säulenknauf tötet *Samſon* den Löwen. *David* und *Goliath*. Auf Goliaths Schild iſt am Rande die Inſchrift: Jorig Huebek von ... angebracht. Es iſt der Name eines Steinmetzen aus Paſſau, des Gehilfen von *Wit Stwosz*. Auf dem vierten Säulenknauf zeigt Gott Vater dem *Noë* den Regenbogen (Buch Moſis I. IX. 18). *Noë* und ſeine drei Söhne (1. Moſis IV, 21—28). Auf dem fünften Säulenknauf erſcheint *Joſeph* im Schlafe ein Engel und ermahnt ihn, *Maria* nicht zu verlaſſen (Evang. Matth. 1, 20). Den ſechſten Säulenknauf erklären Inſchriften auf ſchwebenden Bändern: Ave Maria, und Ecce Virgo concipiet. Auf dem ſiebenten Säulenknauf: Chriſti Geburt und Abnahme vom Kreuze. Auf dem achten Säulenknauf das letzte Gericht. Da, wo die Bogen des Baldachins ſich kreuzen und zu Fialen emporſchiefsen, ſtanden noch im XVII. Jahrhundert Statuen, wie dies aus biſchöflichen Viſiten erhellt.«

Das Denkmal des *Wladislaus Jagello* iſt in allgemeinen Umriſſen demjenigen des *Kaſimir Jagello* ähnlich; es ſteht in der entgegengeſetzten Ecke der Kapelle, neben dem heil. Dreifaltigkeitsaltar. Das Denkmal ſtand früher in der Kirche ſelbſt, von allen Seiten frei, ſo daſs man rings um dasſelbe herumgehen konnte. Nach dem Jahre 1745 wurde es in die Kapelle verſetzt. Aus dem Umſtand, daſs es ganz den Charakter des Renaiſſanceſtils trägt, läſst ſich die Vermutung ableiten, es ſei nicht unmittelbar nach des Königs Tode (im Jahre 1434), ſondern erſt am Ende des XV. oder am Anfang des XVI. Jahrhunderts errichtet worden. Mit dem Baldachin bedeckte es *Sigismund I.* im Jahre 1525, als er den Bau dieſes Denkmales vollendete.

»Vier Platten in rötlichem Marmor bilden den rechtwinkeligen Sarkophag, welchen eine Tafel, darauf der König in Hautrelief ruht, deckt. Am unteren Geſimſe des Denkmales verfolgen Jagdhunde einen Falken — es iſt dies das Symbol des Todes; denn man ſchenkte für gewöhnlich nach des Ritters Tode dem Falken die Freiheit. — Auf den Seitenplatten ſind in acht Abteilungen Schilde in Hautreliefs, von drapierten Geſtellen getragen, mit den Wappen Polens und Lithauens, dann der Landſchaften Filehne, Dobrzyn, aufserdem die Wappen von Ruthenien, Kaliſch, Trozk und Leczyca angebracht. Auf der oberen Platte ruht der König, das Haupt auf Löwen, die ihm ſtatt des Kiſſens dienen, geſtützt, und zertritt mit den Füfsen die Hydra; in der Rechten hält er das Scepter, in der Linken den Reichsapfel, ihm zur Seite

liegt ein Schwert. Unter dem halb zurückgeworfenen Mantel ſieht man ein bis an die Kniee reichendes, mit einem Gürtel umſchnalltes Kleid. Aus dem bartloſen Geſicht iſt der Ausdruck der Ruhe und des Todes zu leſen.

Den Sarkophag deckt ein prächtiger, freiſtehender Baldachin. Acht teils runde, teils ſechseckige, mit reichen Kapitellen verzierte Pfeiler verbanden ebenſo viele Arkaden und ſtützten das Geſimſewerk. Den Himmel ſchmücken Kaſſetten, in deren zehn Feldern aufser den Adlern und dem lithauiſchen Wappen Blumen und Ornamente angebracht ſind. Die Pfeiler ſind von Marmor; der Baldachin dagegen, ganz in Gips gekehlt, war hie und da vergoldet. Der Schöpfer dieſes Denkmales iſt unbekannt. Was den Baldachin anbelangt, ſo kann man faſt mit Beſtimmtheit behaupten, daſs derſelbe nach der Zeichnung des *Bartholomäus Florentino*, der um jene Zeit die Jagelloniſche Kapelle baute und das königliche Schloſs ausſchmückte, ausgeführt ſei [280]).«

556. Denkmäler in *Notre-Dame* zu Brou.

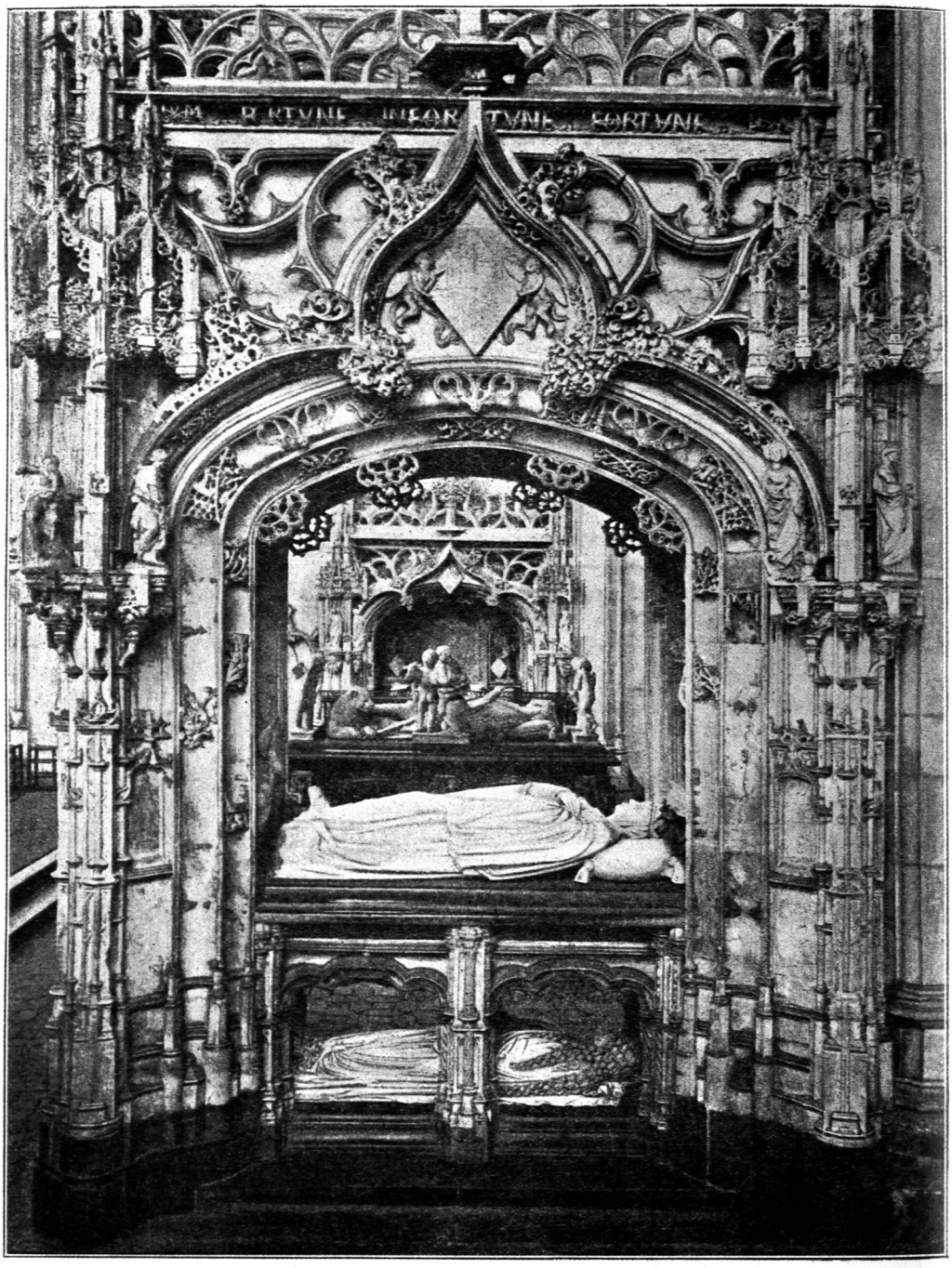
Zu den ſchönſten Baldachin-Denkmälern der Grabkunſt zählen die Denkmäler der 1511—36 in gotiſchem Stil erbauten Kirche Notre-Dame in Brou, einer mit der Hauptſtadt des Departements Ain, Bourg, vereinigten Ortſchaft: das Mauſoleum *Philibert des Schönen*, die Denkmäler ſeiner Mutter *Margarete von Bourbon* und ſeiner Gemahlin *Margarete von Oeſterreich* (Fig. 284 bis 286). Brou-en-Breſſe, in der ehemaligen franzöſiſchen Grafſchaft La Breſſe, zwiſchen Rhône, Saône und dem Ain, iſt durch ſeine Kirche und durch Grabmäler aus der Zeit des lebhafteſten Ueberganges von der Gotik zur Renaiſſance, die als einheitliches Kunſtwerk in den Jahren 1511—36 entſtanden, zum Glanzpunkte der Kunſtthätigkeit Burgunds geworden.

Die Geſchichte der Entſtehung der Kirche iſt die folgende. *Philipp II.*, Herzog von Savoyen, brach im Jahre 1490 bei der Jagd ſeinen Arm. Seine Gemahlin *Margarete* gelobte, eine Benediktiner-Abtei und -Kirche zu bauen, wenn er geſunde. Und er wurde wieder geſund; aber ſie ſtarb drei Jahre nachher, ehe ſie ihr Gelübde erfüllen konnte. Ihre Schwiegertochter unternahm es, den Plan der Herzogin auszuführen. *Margarete von Oeſterreich*, die nunmehrige Begründerin der Kirche, war Regentin der Niederlande, Tochter *Maximilian I.*, Kaiſers von Deutſchland und Erzherzogin von Burgund; Kaiſer *Karl V.* von Spanien war ihr Neffe. Aus dieſen vielfachen Beziehungen ergaben ſich die Errichtung der Kirche in Burgund, die kaiſerliche Pracht ihrer Ausführung und der Umſtand, daſs an den Kunſtwerken die flämiſche Kunſtſprache die herrſchende iſt. *Margarete* ſandte niederländiſche Künſtler und Handwerker nach Brou, das Werk auszuführen. Architekt der Denkmäler war *Van Beughen* oder *Van Boglem*, ihr Bildhauer *Conrad Meyt*. Ueber die Anfertigung der Statuen *Philipp*'s und der beiden *Margareten* wurde in Lille ein aus dem Jahre 1526 ſtammender Vertrag zwiſchen der Gründerin der Anlage und dem Bildhauer *Conrad* gefunden. Die ganze Kirche iſt ein Liebesdenkmal *Philipp*'s und der beiden *Margareten*. Ueberall erſcheinen die Initialen P und M, und überall die Marguerite als Sinnblume. Auch der Wahlſpruch der *Margarete von Oeſterreich*: »Fortune infortune forte une« wiederholt ſich. *Margarete* erlebte nicht die Vollendung ihres Werkes, und es wurde auch nicht den Benediktinern, ſondern den Auguſtinern übergeben. Die Kirche mit ihrem koſtbaren Inhalt iſt heute Nationaldenkmal und von *Dupasquier* in einer groſsen Monographie beſchrieben worden.

Die drei Denkmäler ſind im Chor der Kirche in einer Flucht derart aufgeſtellt, daſs von dem an einen Pfeiler gelehnten Denkmal der *Margarete von Oeſterreich* durch den reichen Ueberbau hindurch ein Blick auf das Denkmal *Philipp des Schönen* und auf das Wanddenkmal der *Margarete von Bourbon* möglich iſt. Alle drei Denkmäler bilden eine künſtleriſche Einheit und vereinigen auf ſich den höchſten Reichtum architektoniſcher und bildneriſcher Formenſprache. Der Ueberbau des Denkmales der *Margarete von Oeſterreich* entſpricht der Umrahmung des Denkmales der *Margarete von Bourbon*, während das Denkmal *Philipp*'s ohne Ueberbau geblieben iſt, dafür aber mit 6 Putten, die Schilde und Rüſtteile halten, gekrönt wurde. So iſt unter den Denkmälern der Rhythmus beobachtet. Der Sitte der Zeit folgend, ſind die Verſtorbenen doppelt dargeſtellt: im unteren Teile der Tumba, die auf das reichſte gegliedert iſt, die Geſtalt, ſo, wie ſie wohl in den Sarg gebettet wurde; auf

[280]) Nach: Mittheilungen der k. k. Central-Commiſſion 1860, S. 296.

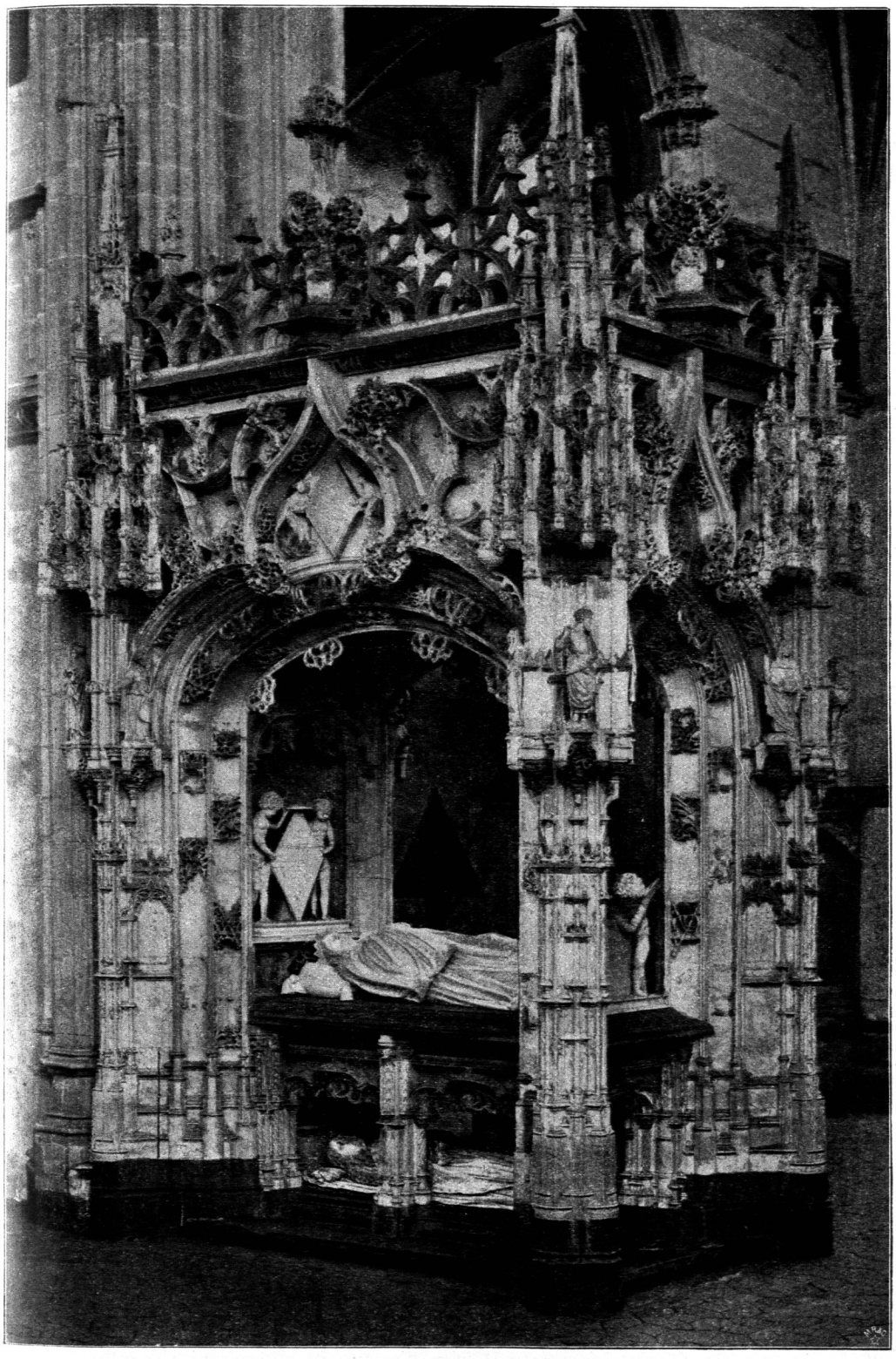
Fig. 284.



Grabdenkmal der *Margarete von Oeſterreich, Philipp des Schönen* und der *Margarete von Bourbon* in der Kirche *Notre-Dame* zu Brou[281]).

[281]) Fakſ.-Repr. nach: *Builder* 1897, 10. April.

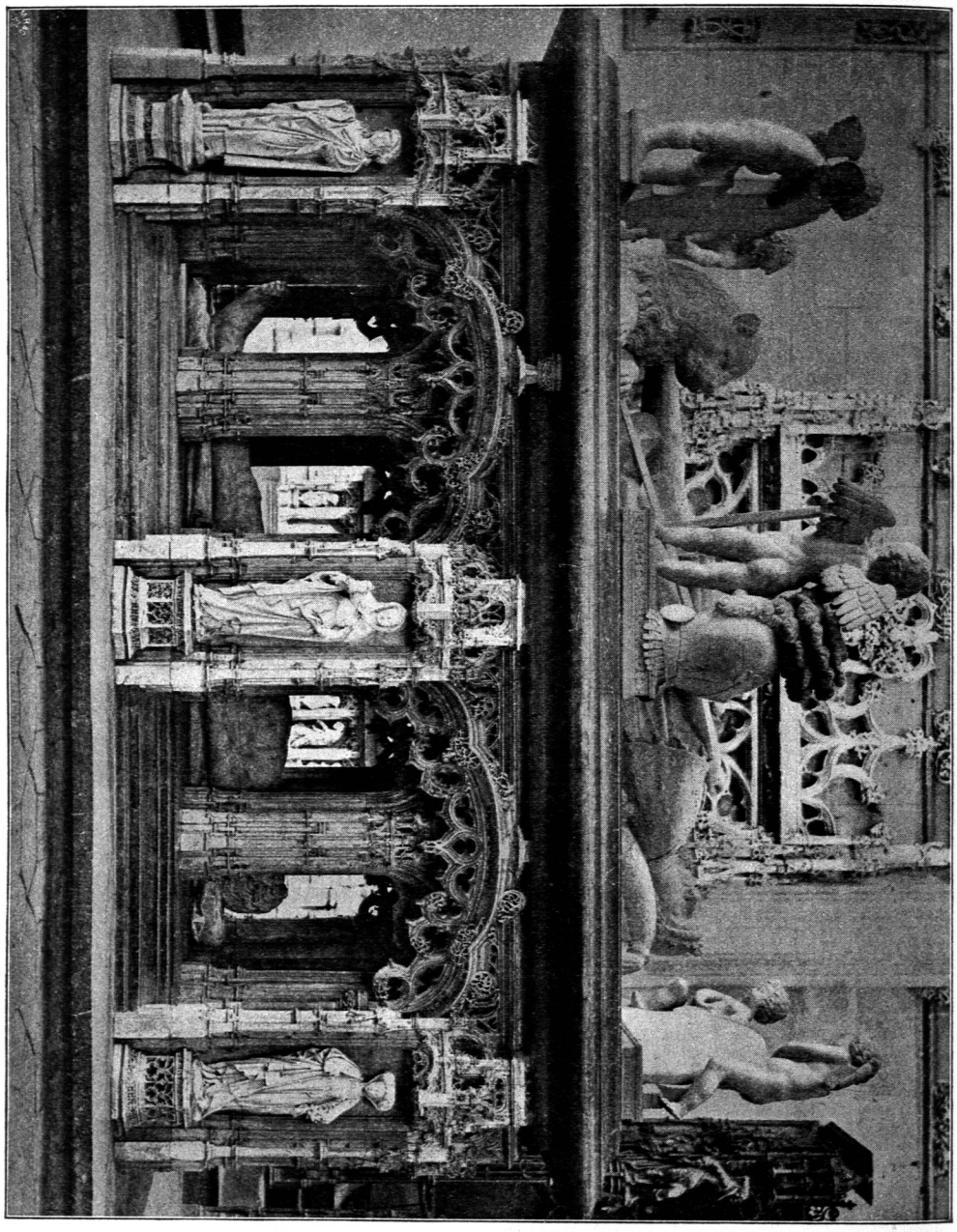
Fig. 285.



Mauſoleum der *Margarete von Oeſterreich* in der Kirche zu Brou.

der Deckplatte die Geſtalt im reichſten Schmuck der Gewänder, Waffen, mit Krone u. ſ. w.

Die Kirche von Brou gehört zuſammen mit der Kapelle von San Juan de los Reyes in Toledo, dem Grabmal König *Johann II.* und der *Iſabella* von Portugal in



Grabmal des *Philibert-le-Beau* in der Kirche zu Brou. Fig. 286.

der Cartuja von Miraflores bei Burgos (ſiehe die Tafel bei S. 184), dem herrlichen Werke des *Gil de Siloe* (1489—93), ſowie der Kapelle *Heinrich VII.* in Weſtminſter zu der Gruppe ungefähr gleichzeitiger Werke, die zum Reichſten und Schönſten zählen, was europäiſche Bildnerkunſt je geſchaffen hat.

Auch die Renaiſſance hat eine Reihe von Baldachin-Denkmälern von höchſter Bedeutung hervorgebracht. Im Querhaus der Kirche der Certoſa bei Pavia ſteht das grandioſe Grabdenkmal des *Giangaleazzo Visconti*, eines der ſchönſten Grabdenkmäler Italiens, an dem ſchon die Spätrenaiſſance Anteil hat (Fig. 287). Es iſt das Denkmal des Stifters der Certoſa, 1490 begonnen, aber erſt 1562 vollendet. Der Entwurf iſt von *Galeazzo Pellegrini*.

557. *Visconti*-Grabmal in der Certoſa bei Pavia.

Fig. 287.



Grabmal des *Giangaleazzo Visconti* in der Kirche der Certoſa bei Pavia.

Das Untergeſchoſs beſteht aus einer durch ſehr graziöſe korinthiſche Pilaſter gegliederten Rundbogenſtellung, zwei Bogen an den Langſeiten, je einer an den Kurzſeiten, alles reich mit Ornamenten geſchmückt. Sie umgeben die auf dem Sarkophag ruhende Geſtalt des Stifters, welchem ſpäter die beiden ſitzenden Geſtalten des Ruhmes und des Sieges zugeſellt wurden. Ein dreiteiliges Geſims mit reichen Fruchtgehängen trennt das Untergeſchoſs vom Obergeſchoſs. In dieſem erſcheint in hoher Niſche eine Madonna mit Kind, neben ihr friſche Reliefs aus dem Leben *Galeazzo's*. Die Madonna iſt von *Benedetto de Brioschi*, die ſechs Reliefs des Obergeſchoſſes von *Antonio Amadeo* und *Giacomo della Porta*. Auf der Rückſeite entſpricht der Niſche der Madonna eine Niſche mit der ſitzenden Statue des Visconti im Stil des XV. Jahrhunderts. Die Bekrönung bilden wappenhaltende Genien, Sphinxe u. ſ. w. Der Entwurf des architektoniſchen Aufbaues ſtammt von *Giovanni Chriſtoforo Romano*.

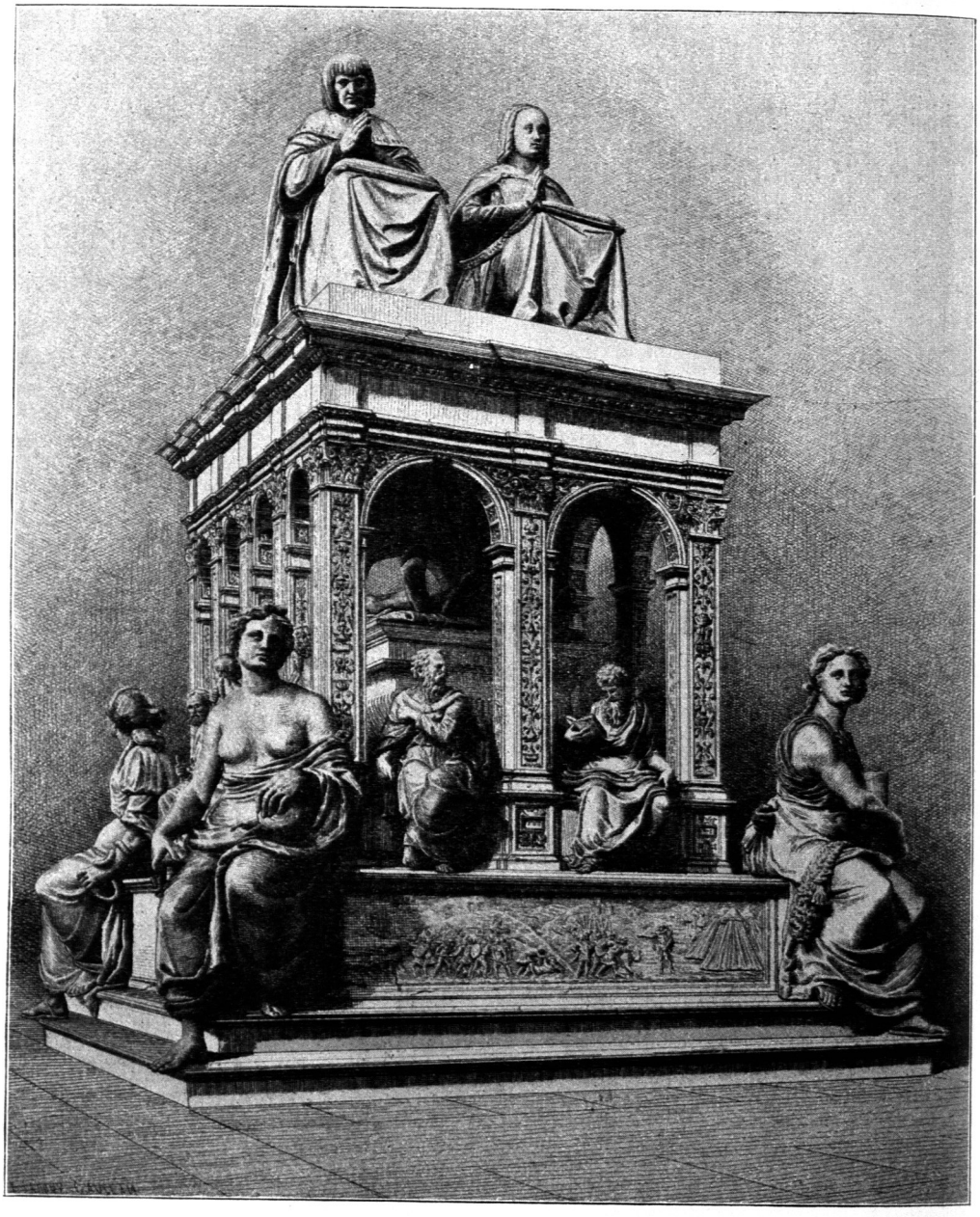
Neben der Certoſa iſt die Abteikirche von St.-Denis das Muſeum der hervorragendſten Grabdenkmäler. Eines der glänzendſten dieſer Denkmäler, wenn nicht das glänzendſte, iſt das Grabmal *Ludwig XII.* (Fig. 288). Das Denkmal wurde in den erſten Monaten des Jahres 1517 in Tours begonnen und 1531 vollendet. Man begann mit dem architektoniſchen Teil, auf welchen Umſtand eine Inſchrift an einem der kleinen Pilaſter an der Vorderſeite des Denkmales deutet, wo die Jahreszahl 1518 eingemeiſſelt iſt. Es iſt das Werk des älteren *Jean de Juſte* (1485—1549), dem *Juſte de Juſte* (1505—58) als Mitarbeiter zur Seite ſtand.

558. Grabmal *Ludwig XII.* zu St.-Denis.

Die *Juſte* kamen aus Italien und führten den Familiennamen *Betti*, ſie waren in der Nachbarſchaft von Florenz zu Hauſe. *Juſte de Juſte* war ein Neffe des älteren *Jean de Juſte*.

Von der Geſtalt des Denkmales gibt Fig. 288 eine deutliche Vorſtellung. An den vier Ecken des Sockels ſitzen die Geſtalten der vier Kardinaltugenden. Hinter ihnen erhebt ſich über der Tumba mit dem nackten Leichnam des Königs ein Ueberbau, der an den beiden Kurzſeiten je zwei, an den Lang-

Fig. 288.



Denkmal *Ludwig XII.* in der Abteikirche zu Saint-Denis[282]).
Arch.: *Jean de Juſte*; Bildh.: *Jean de Juſte, Juſte de Juſte* und *Antoine de Juſte.*

ſeiten je vier Bogenſtellungen mit einer Gliederung von korinthiſchen Pilaſtern enthält. Unter jedem Bogen ſitzt eine Apoſtelgeſtalt. Auf dem Ueberbau knieen in Feſtkleidung, betend, *Ludwig XII.* und

[282]) Nach: PALUSTRE a. a. O.

ſeine Gemahlin. Das Motiv der betenden Figuren geht auf das Denkmal *Louis XI.* in Cléry von *Guido Paganino* zurück, wo der König knieend vor dem Bilde der Jungfrau dargeſtellt iſt. Das Motiv der Darſtellung der Figuren auf der Plattform auf das Denkmal *Karl VIII.* Es wird ebenſo getadelt, wie der ungleiche Maſsſtab der Figuren, nach welchem die Tugenden gröſser ſind als die Apoſtel. Als man *Bernini* das Denkmal *Franz I.* mit ſeinen zahlreichen Plattformfiguren zeigte, ſoll er geſagt haben: »*Stanno qui molto male*«[283]). Man fragt ſich ferner, was die Apoſtel hier zu thun haben. »*Sans doutes ils figuraient déjà au tombeau de Louis d'Orléans et de Valentine de Milan, élevé par ordre de Louis XII. dans la chapelle des Céleſtins de Paris (aujourd'hui à Saint-Denis). Mais ce n'eſt pas une raiſon ſuffiſante pour ſortir de nouveau, à ce ſujet, des ſaines traditions.*«

Es iſt nun augenſcheinlich, daſs *Jean de Juſte* nicht das ganze Denkmal gemacht hat, wenn auch den gröſsten Teil. Zweifellos ſind der Leichnam und die beiden knieenden Figuren von ſeiner Hand, die er auch über dem ganzen übrigen Denkmal walten lieſs. Bei den Figuren der Apoſtel und der Tugenden aber dürfte man die Hand des *Juſte de Juſte (Giuſto di Giuſto)* erkennen, während den ganzen dekorativen Teil des Denkmales, insbeſondere die 24 Pilaſterfüllungen, der Vater des *Giuſto*, *Antonio de Juſte* (1479—1519) meiſselte, der früh ſtarb, aber bis an ſein Ende thätig war. *Antonio de Juſte* wird von *Paluſtre* auch als der Urheber der Reliefs am Sockel betrachtet; ſie ſtellen dar: *Ludwig XII.*, den Uebergang über die Berge bei Genua erzwingend; Einzug des Königs in die Stadt; die Schlacht von Agnadel; die Unterwerfung des venetianiſchen Generals *Alviano*. Durch ihre flache Erhebung ordnen ſich die figurenreichen und bewegten Basreliefs trefflich der Architektur unter; ſie ſind durchaus maleriſch komponiert und lediglich Schmuck, nicht von ausgeſprochen ſelbſtändiger Bedeutung.

Ungeachtet mancher Ungleichheiten erregte das Grabmal *Louis XII.* in St.-Denis damals wie auch heute noch die allgemeine Bewunderung. War das Denkmal *Louis XII.* das Werk von Bildhauern, von welchen *Jean de Juſte* tüchtige architektoniſche Kenntniſſe beſaſs, ſo liegt bei einem anderen Denkmal der Abteikirche von St.-Denis der Schwerpunkt in ſeinem architektoniſchen Aufbau.

559. Denkmal *Franz I.* zu St.-Denis.

Das Denkmal *Franz I.* in St.-Denis (Fig. 289 u. 290) iſt in ſeinem Aufbau ein Werk des *Philibert de l'Orme*. Der Grundriſs hat die Form eines griechiſchen Kreuzes, der architektoniſche Aufbau iſt reicher wie der des Denkmales *Louis II.*; die Architektur bleibt Hauptſache; der bildneriſche Teil tritt gegen ſie zurück. Der Architekt machte aus dem Grabmal einen Triumphbogen in römiſchem Sinne und verband ſo in geſchickter Weiſe zwei Gedanken miteinander.

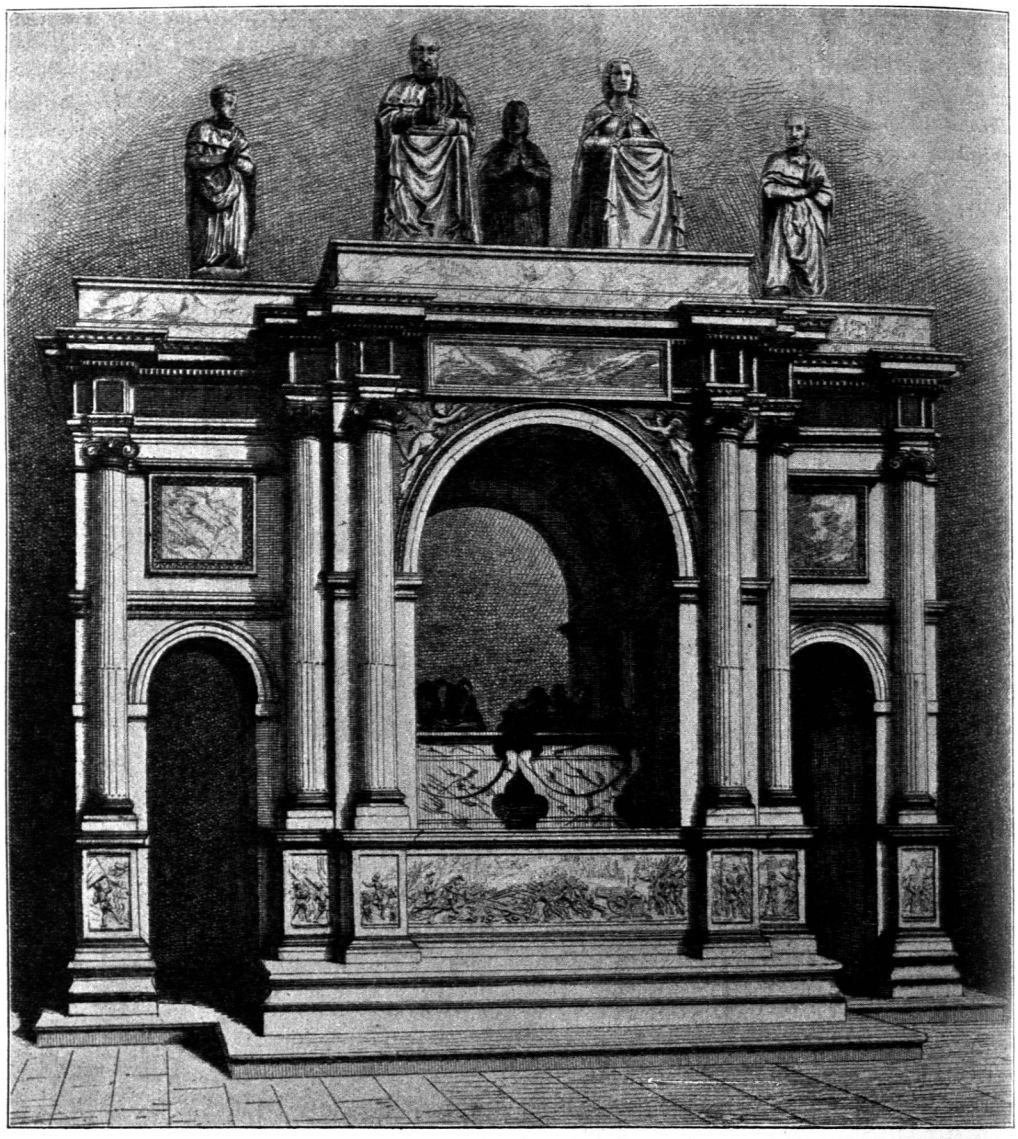
Mitarbeiter des Architekten war für die Hälfte der Basreliefs *Pierre Bontemps*, der vom Januar 1549 ab am Denkmal arbeitete; doch ſcheint ſich die Mitarbeit *Bontemps'* nicht auf die Basreliefs beſchränkt zu haben; denn er wird als der Urheber der beiden auf den Sarkophagen ruhenden Figuren genannt, die er im Verlaufe von drei Jahren ausführte, wie er auch mit den Figuren des Dauphin und des Herzogs von Orléans auf der Plattform in Verbindung gebracht wird. Noch im Zuſammenhang mit einer dritten Figur wird er genannt, mit jener der *Louiſe de Savoie*, der Mutter *Franz I.*; aber dieſe Statue ſcheint niemals ausgeführt worden zu ſein. Auf der Plattform knieen *Franz I.*, die Königin *Claude*, der junge Dauphin *François*, der zweite Sohn *Charles d'Orléans* und die Prinzeſſin *Charlotte*. *Paluſtre* fragt, wem anders denn *Philibert de l'Orme* die knieenden Figuren des Königs und der Königin hätte anvertrauen können, als dem Künſtler der wunderbaren liegenden Figuren der Sarkophage, *Pierre Bontemps*? Demnach wären alſo ſämtliche Freifiguren des Denkmales von *Bontemps*.

An der bildneriſchen Ausſchmückung der Auſsen- und Innenſeiten des Denkmales ſind *Ambroiſe Perret*, *Jacques Chantereil*, *Germain Pilon* und *Ponce Jacquiau* beteiligt.

Philibert de l'Orme hatte Schwierigkeiten, das geräumige Denkmal *Franz I.* in der engen Abteikirche zu St.-Denis aufzuſtellen. Dieſe Schwierigkeiten ſuchte *Katharina von Medici* bei dem von ihr in Auftrag gegebenen Denkmal *Heinrich II.* dadurch zu umgehen, daſs ſie für dasſelbe den Bau einer beſonderen Kapelle, der *Valois*-Kapelle, im Anſchluſs an die Kirche vorſah. In der Mitte dieſer Kapelle ſollte das in beſcheidener Abmeſſung gehaltene Denkmal aufgeſtellt werden. Es war nur etwa ein Drittel ſo groſs wie das Denkmal *Franz I.*; es hatte 14 Fuſs

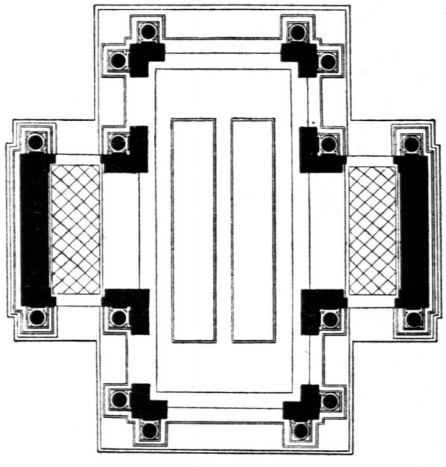
283) Siehe: *Gazette des beaux arts* 1881.

Fig. 289 u. 290.



Grabmal *Franz I.* in der Abteikirche zu St.-Denis [282]).

Arch.: *Philibert de l'Orme.*



Bildh.: *Pierre Bontemps, Germain Pilon, Ambroise Perret, Jacques Chanterel, Ponce Jacquiau.*

Höhe, 10 Fuſs Breite und 12½ Fuſs Länge. Das Maſsverhältnis dürfte ſich demnach auf den Rauminhalt der beiden Denkmäler beziehen. Die Kapelle war als ein ungewöhnlich reich gegliedertes, im Inneren und Aeuſseren mit Säulenſtellungen und Niſchen geſchmücktes kreisrundes Werk gedacht[284]).

Sie wurde 1560 begonnen, war aber beim Tode der *Katharina*, nach 29 Jahren, noch nicht vollendet, wurde überhaupt nie vollendet und 1719 als gefahrdrohend wieder abgetragen. Die Kapelle ſollte Notre-Dame-la-Rotonde heiſsen; *Pierre Lescot* entwarf ihren Plan. Sie maſs 30 m im äuſseren Durchmeſſer; eine doriſche und eine joniſche Ordnung gliederten das Innere, welches eng war und um das in ſeiner Mitte ſtehende Denkmal nur wenig Raum lieſs. Dies kam daher, weil den Innenraum noch ein Kranz von 6 Kapellen umzog.

War nun *Pierre Lescot* der Meiſter der Kapelle, ſo ſtand er ſicher auch dem Denkmal ſelbſt nicht fern. Fig. 291 bis 293 geben eine Darſtellung des ſchlichten Aufbaues des Denkmales, wozu bemerkt ſein möge, daſs das Intercolumnium der Langſeiten durch je zwei Säulen geteilt wird. Das Denkmal, das 1558 beinahe vollendet war, wurde erſt 1594, unter *Henri IV.*, aufgeſtellt.

Man hatte längere Zeit angenommen, daſs die bildneriſchen Teile ſämtlich von *Germain Pilon* herrühren; indeſſen war auch *Frémyn Rouſſel* an den Arbeiten beteiligt; von ihm rührt das Basrelief der Charité her. An den drei anderen Reliefs, welche die Treue, die Hoffnung und die guten Werke darſtellen, arbeitete *Laurent Regnauldin*. Jedenfalls zwei der ſtehenden Eckfiguren, die Tugenden darſtellend, wurden von *Ponce Jacquiau* angelegt. Die knieende Statue *Heinrich II.* iſt ein Werk des *Dominique Florentin*; von ihm ſtammt auch die Klugheit. Die im Inneren des Denkmales liegende Statue der Königin aus Marmor iſt von *Jérôme della Robbia*; die andere liegende Figur, *Heinrich II.*, ſowie die knieende Statue der *Katharina von Medici* ſind von *Germain Pilon*.

Nach dem Plane der *Katharina von Medici* ſollten ſich um das Grabmal *Heinrich II.* die Grabmäler ihrer vier Söhne reihen. Aber die gleichen unruhigen Zeiten, welche die Vollendung der Kapelle der *Valois* verhinderten, waren auch die Urſache, daſs dieſer Plan nicht zur Ausführung kam.

Ungleich reicher als dieſe ausgeführten Denkmäler ſind zwei Denkmalentwürfe (Fig. 294 u. 295), welche *Geymüller* in ſeinem »Theſaurus« veröffentlicht. Er ſchreibt beide Entwürfe, von welchen ſich der eine in der Sammlung des Herzogs von *Aumale* in Chantilly, der andere im Louvre befindet, dem *Agoſtino Buſti*, genannt »*il Bambaja*«, zu und hält ſie für Studien zu einem Denkmal des *Gaſton de Foix*. Als Ort und Zeit der Entſtehung nimmt er Mailand um 1515 an. Die Entwürfe zeigen verwandten Aufbau, der Entwurf in Chantilly iſt ſchlichter, der im Louvre reicher. Nach der perſpektiviſchen Darſtellung ſind es ausgeſprochene Freigräber im Sinne der Denkmäler von St.-Denis.

560. Studien für ein Denkmal des *Gaſton de Foix*.

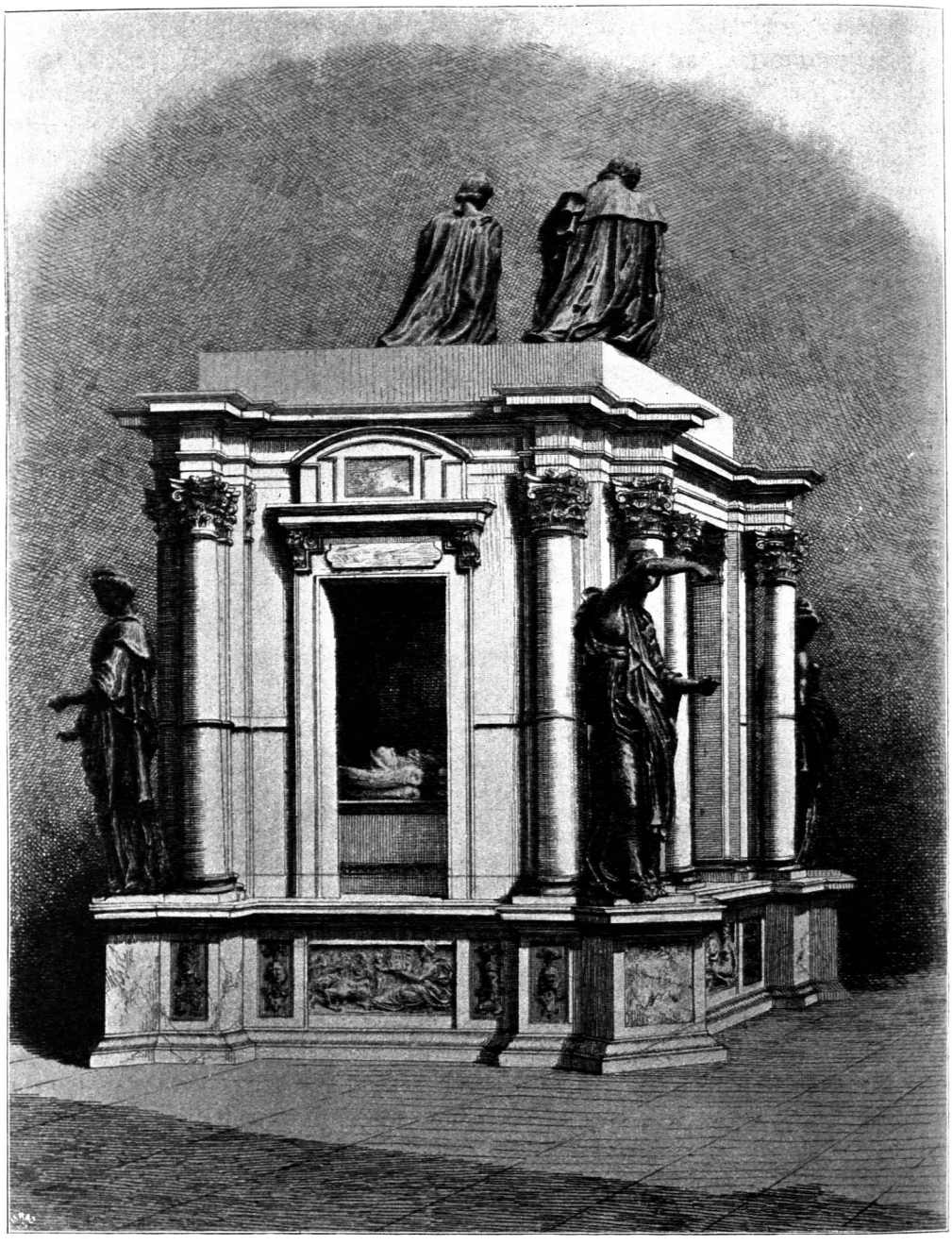
Ein ſtreng architektoniſch aufgebautes Denkmal von zierlicher Detaillierung iſt ein Biſchofsgrabmal im Chorumgang der Kathedrale zu Narbonne, deſſen Figur fehlt, weil ſie vermutlich, wie *Lübke* zutreffend bemerkt, in der Revolution zerſtört wurde. Nach der *Lübke*'ſchen Abbildung[285]) gehört das Denkmal zu den Baldachin-Denkmälern.

Ueber einem ſockelartig gegliederten Unterbau mit zwei Relieffüllungen mit Totenſchädeln und Knochen erhebt ſich die reiche und zierliche Baldachinbrüſtung. Die Flächen zwiſchen den Poſtamenten der Baldachinſtützen ſind in eine zierliche Niſchenarchitektur mit ſechs kleinen Figürchen aufgelöſt. Die Poſtamentflächen ſind mit italieniſchem Rankenornament gefüllt. Das Dach des Baldachins tragen ſeitlich Säulen, in der Mitte ein Pfeiler, deſſen vertiefte Fläche wieder reich geſchmückt iſt. Das dreiteilige

284) Abgebildet in: PALUSTRE, a. a. O., Bd. II, S. 109.

285) In: BURCKHARDT, J., W. LÜBKE & C. GURLITT. Geſchichte der neueren Baukunſt. Teil II: Renaiſſance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart 1895. S. 387.

Fig. 291.



Grabmal *Heinrich II.* und der *Katharina von Medici* in der Abteikirche zu St.-Denis [286]).

Arch.: *Pierre Lescot*; Bildh.: *Germain Pilon, Dominique Florentin, Jérôme della Robbia* u. a.

[286]) Fakſ.-Repr. nach: PALUSTRE, a. a. O.

Fig. 292.



Katharina von Medici. (Bildh.: *Germain Pilon.*)

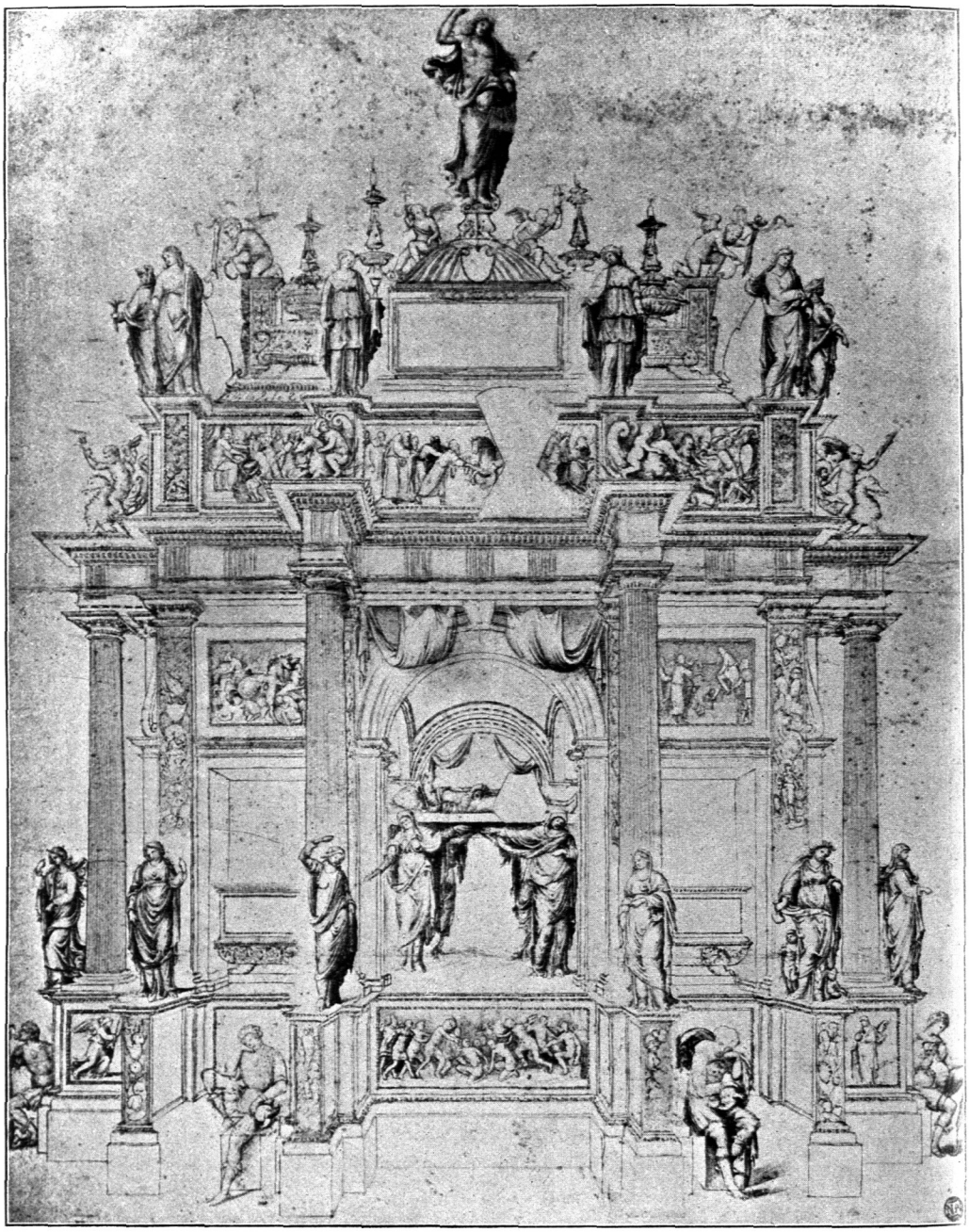
Fig. 293.



Henri II. (Bildh.: *Dominique Florentin.*)

Bronzefiguren vom Grabmale *Heinrich II.* zu St.-Denis.

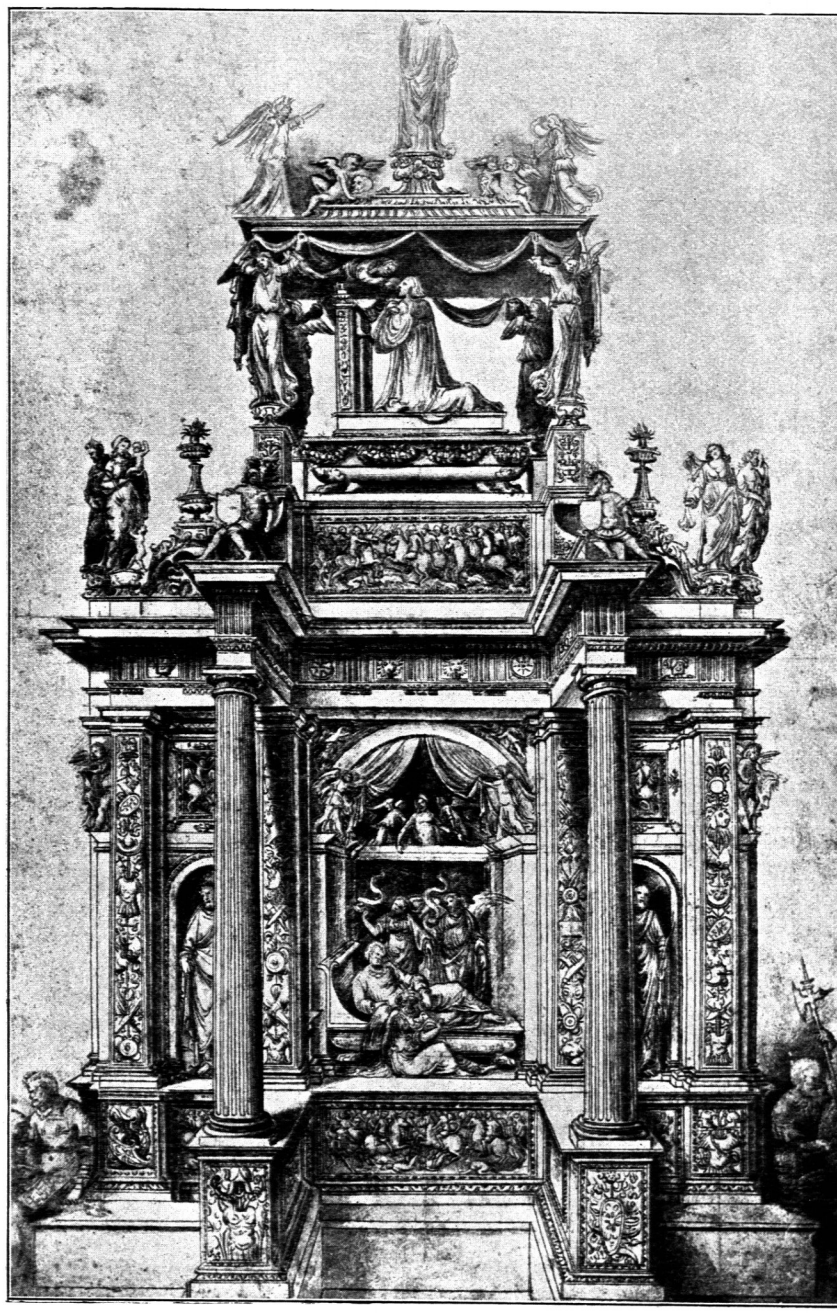
Fig. 294.



Studien für das Denkmal des *Gaſton de Foix* (?) [287]

287) Fakſ.-Repr. nach: GEYMÜLLER, H. v. Theſaurus.

Fig. 295.



zu Mailand von *Agoſtino Buſti*, genannt »*il Bambaja*« [288]).

[288]) Fakſ.-Repr. nach ebendat.

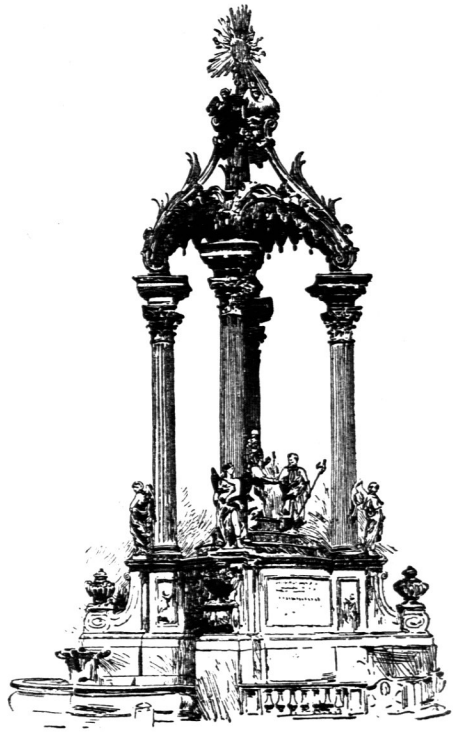
Gebälk ift über den Stützen verkröpft und in den Friefen durch kleine Säulchen triglyphenartig geteilt, während das übrige mit Engelsköpfchen geziert ift.

561. Votivdenkmal auf dem Hohen Markt zu Wien.

Unter *Karl VI.*, dem letzten Kaifer des habsburgifchen Mannesftammes, wurde 1732 das fchon von *Leopold I.* geplante Votivdenkmal auf dem Hohen Markte in Wien für die glückliche Heimkehr *Karl VI.* aus dem fpanifchen Erbfolgekriege errichtet (Fig. 296). *Antonio Corradini* aus Venedig fchuf das Figürliche, während der Urheber des Gefamtentwurfes des heutigen Denkmales der Sohn *Johann Bernhard Fifcher's von Erlach, Joſeph Emanuel*, ift.

Das Denkmal foll[289]) die Gemahlin des Kaifers *Leopold* angeregt haben: »*Perfuafe la religioſiſſima Signora a Leopoldo di alzare a San Giuſeppe un coloſſo di marmo.*« Die Berichterftatter aber erzählen übereinftimmend, dafs, als der römifche König zur Belagerung der Feftung Landau abgehen follte, der Vater 1702 die Errichtung eines prachtvollen Denkmales zu Ehren St. Joſeph's auf dem Hohen Markt zu errichten gelobte. Erft 1706 wurde das Denkmal zunächft in proviſoriſcher Weife in Angriff genommen. Das heutige Denkmal wurde erft 23 Jahre fpäter begonnen.

Fig. 296.



Votivdenkmal auf dem Hohen Markt zu Wien.
Bildh.: *Antonio Corradini.*

Das Denkmal von 1706 war »ein modell nach der rechten gröfse auff dem hohen marckte zu Wien«. Nach *Ilg*[290]) ftand das Denkmal von 1706 auf zwei Stufen mit barocker Grundrifslinie; Poftamente mit fchönen Eifengittern umfriedeten es. Der Unterbau ftieg in zwei fechsfeitigen, in Felder eingeteilten Gefchoffen empor; an den abgekanteten Ecken fprangen Konfolen mit grofsen Vafen vor. Auf dem Unterbau erhoben fich fechs korinthifche Säulen, die eine Figurengruppe umgaben; ihre fchönen Kapitelle trugen ein nach innen gekrümmtes Gebälk mit Verkröpfungen und ornamentiertem Fries. Darauf ruhte eine leicht gewölbte durchbrochene Kuppel aus fechs mit Palmenzweigen und Sternen gefchmückten Voluten. In der Mitte bildeten Wolken mit dem ftrahlenumgebenen Auge Gottes den Abfchlufs. An den Unterbau fchloffen fich rechts und links Poftamente flügelförmig an, welche die Statuen der Demut und Herzensreinigkeit trugen. Die Hauptfeite des hohen Unterbaues war mit Reliefs gefchmückt: im Kreife ftehende Männer, unter ihnen Tobias mit dem Fifche und Joſeph mit dem Stabe, ein fitzender, in ein Buch fchreibender Engel. *Ilg* führt das Motiv diefes erften Denkmalentwurfes auf das *Bernini*'fche Tabernakel von *St. Peter* in Rom zurück und will in dem Denkmal im übrigen eine grofse Hinneigung zu der Richtung des *Andrea dal Pozzo* bemerken.

Zwifchen 1721 und 1725 wahrfcheinlich wurde das vorftehende hölzerne Modell befeitigt und 1729 mit dem Neubau des heutigen Denkmales begonnen. Dasfelbe weicht erheblich von dem Modell des Jahres 1706 ab. Der Grundrifs ift verfchieden; der Sockel ift niedriger; es hat ftatt der feitlichen Statuen Waffferbecken, ftatt fechs nur vier Säulen, ein anderes Umfaffungsgeländer, tieferftehende Vafen und Engelsgeftalten und eine verfchiedene Bedeckung. Das Dach hat im Sinne der damaligen Zeit einen fchabrackenartigen Schmuck mit Quaften erhalten. Die unter dem Baldachin ftehende Gruppe ift von *Corradini*.

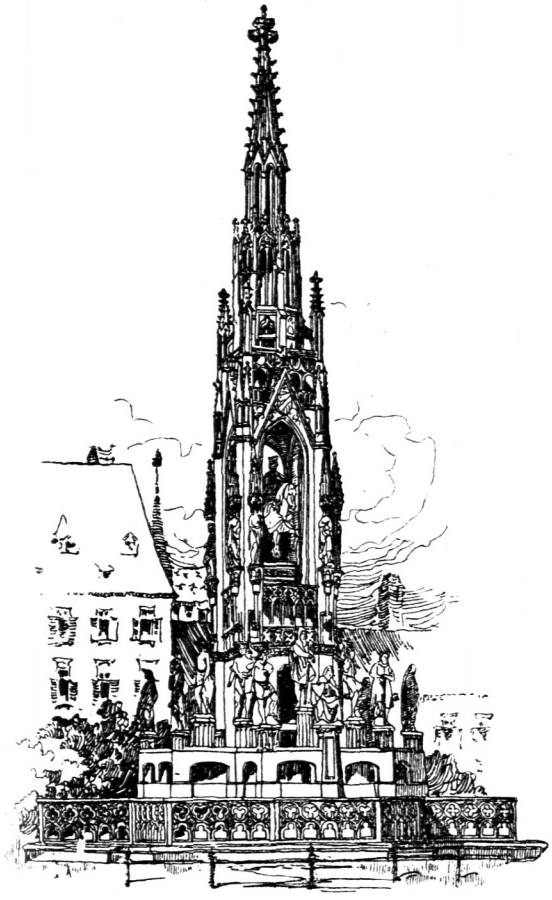
---

289) Nach: *Vita della Auguſta Imperatrice Leonora.* Venedig 1725. S. 168.
290) In: Des Fifcher von Erlach Leben und Werke etc. Wien 1895. S. 478.

In der Reihe der modernen Baldachin-Denkmäler mögen zwei Denkmäler der öſterreichiſch-ungariſchen Monarchie den Anfang machen: ein Denkmal Cisleithaniens, das Brunnendenkmal für *Franz I.* in Prag und ein Denkmal Transleithaniens: das *Hentzi*-Denkmal in Budapeſt. 562. Denkmal *Franz I.* zu Prag.

Das Franzensmonument am Franzens-Quai in Prag (Fig. 297) wurde 1845 errichtet und iſt ein 23 m hoher gotiſcher Brunnen in Form eines Baldachins, unter welchem das Bronze-Reiterbild des Kaiſers *Franz I.* ſteht. Das Kaiſerbild umgeben die allegoriſchen Figuren von Kunſt und Wiſſenſchaft, Handel und Gewerbe u. ſ. w. Um den Fuſs des Denkmales ſind die allegoriſchen Geſtalten der ehemaligen 16 Kreiſe des Landes Böhmen und der Stadt Prag gruppiert. Der Entwurf des Ganzen iſt ein Werk *Kranner*'s, während der plaſtiſche Teil den Bildhauer *Joſeph Max* zum Urheber hat.

Fig. 297.



Denkmal *Franz I.* zu Prag.
Arch.: *Kranner*; Bildh.: *Joſeph Max*.

Das *Hentzi*-Denkmal in Budapeſt, welches auf der Ofener Seite, in der ſog. Feſtung, vor dem Honvéd-Miniſterium auf dem St. Georgsplatz errichtet wurde, wurde am 11. Juni 1852 enthüllt. Dasſelbe verewigt das Andenken des öſterreichiſchen Generals *Heinrich Edler v. Hentzi* und der öſterreichiſchen Soldaten, die bei der Einnahme der Ofener Feſtung 1849 den Tod gefunden haben. Das Denkmal iſt ein gotiſches Baldachin-Denkmal; auf drei Stufen und ſechseckigem Sockel erhebt ſich der ſechseckige Baldachin mit Wimpergen und begleitenden Figürchen an den Stützen, unter welchem eine allegoriſche Gruppe: eine Engelsgeſtalt, die einen gefallenen Krieger beſchirmt, aufgeſtellt iſt. Den oberen Abſchluſs des Denkmales bildet eine gotiſche Spitze mit Kreuzblume. Ueber ſein Schickſal[291]) vergl. Art. 306 (S. 259). 563. *Hentzi*-Denkmal zu Budapeſt.

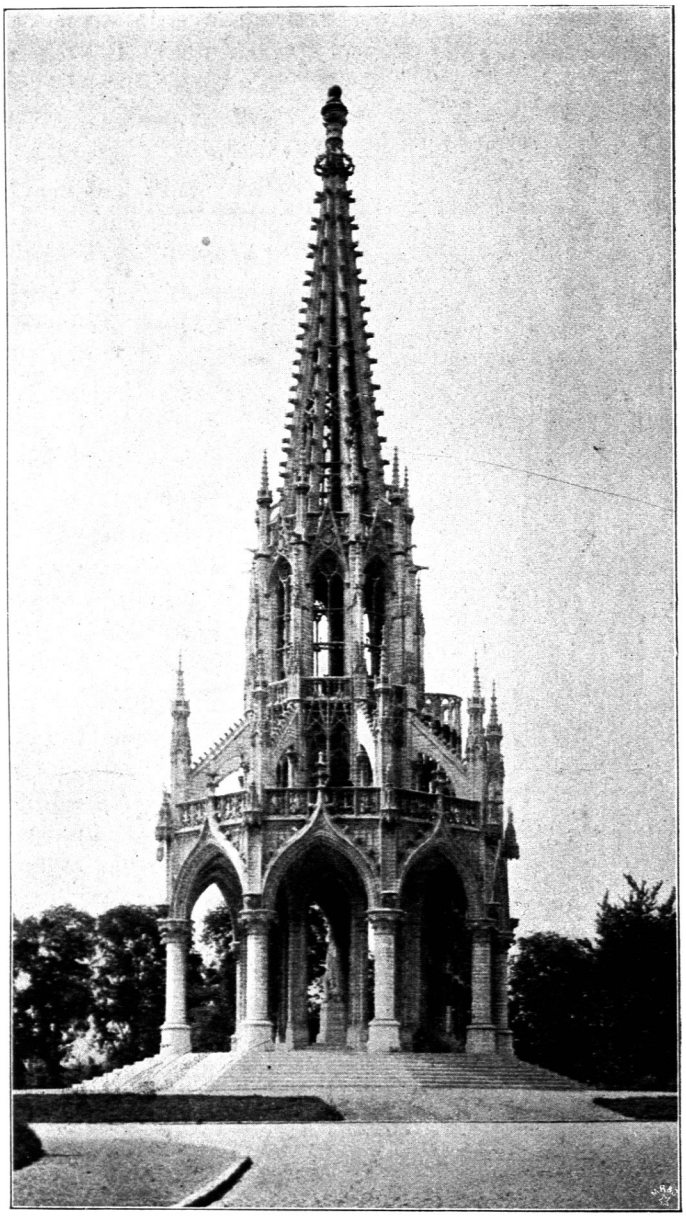
Auf dem Wege nach England, welches die reichſte Ausbeute an Baldachin-Denkmälern darbietet, ſei das Denkmal *Leopold I.* von Belgien im Park von Laeken bei Brüſſel erwähnt. Das Denkmal erhebt ſich ſeit 1880 auf der Montagne du Tonnerre (Fig. 298). Es iſt neunſeitig; die Seite miſst 6,50 m. In ſeinem architektoniſchen Teile iſt es ein Werk des Architekten *Louis de Curte* in Brüſſel, während das Standbild des Königs von *W. Geefs* herrührt. Eine Wendeltreppe führt zu einer oberen Plattform. 564. Denkmal *Leopold I.* zu Laeken.

291) Eine Abbildung dieſes Denkmales iſt zu finden in: Illuſtr. Zeitg. 1896, 10. Mai.

565. Denkmal *Wellington*'s in *St. Paul* zu London.

Die Reihe der engliſchen Denkmäler eröffne das Denkmal des Herzogs von *Wellington* in der Paulskirche zu London (Fig. 299), ein bedeutendes Werk des verſtorbenen Bildhauers *Alfred Stevens*. *Wellington* ſtarb 1852; ſeinem Denkmal

Fig. 298.



Denkmal *Leopold I.* von Belgien im Park von Laeken.
Arch.: *Louis de Curte*; Bildh.: *W. Geefs*.

wurde eine ganze Kapelle eingeräumt, deren Abmeſſungen aber zu klein für die Würdigung des hoch anſteigenden Werkes ſind.

Die liegende Bronzefigur des Herzogs ruht auf einem hohen Sarkophag unter einem reichen, von 12 korinthiſchen Säulen getragenen Marmorüberbau. An den Kurzſeiten ſind je zwei Säulen vor-

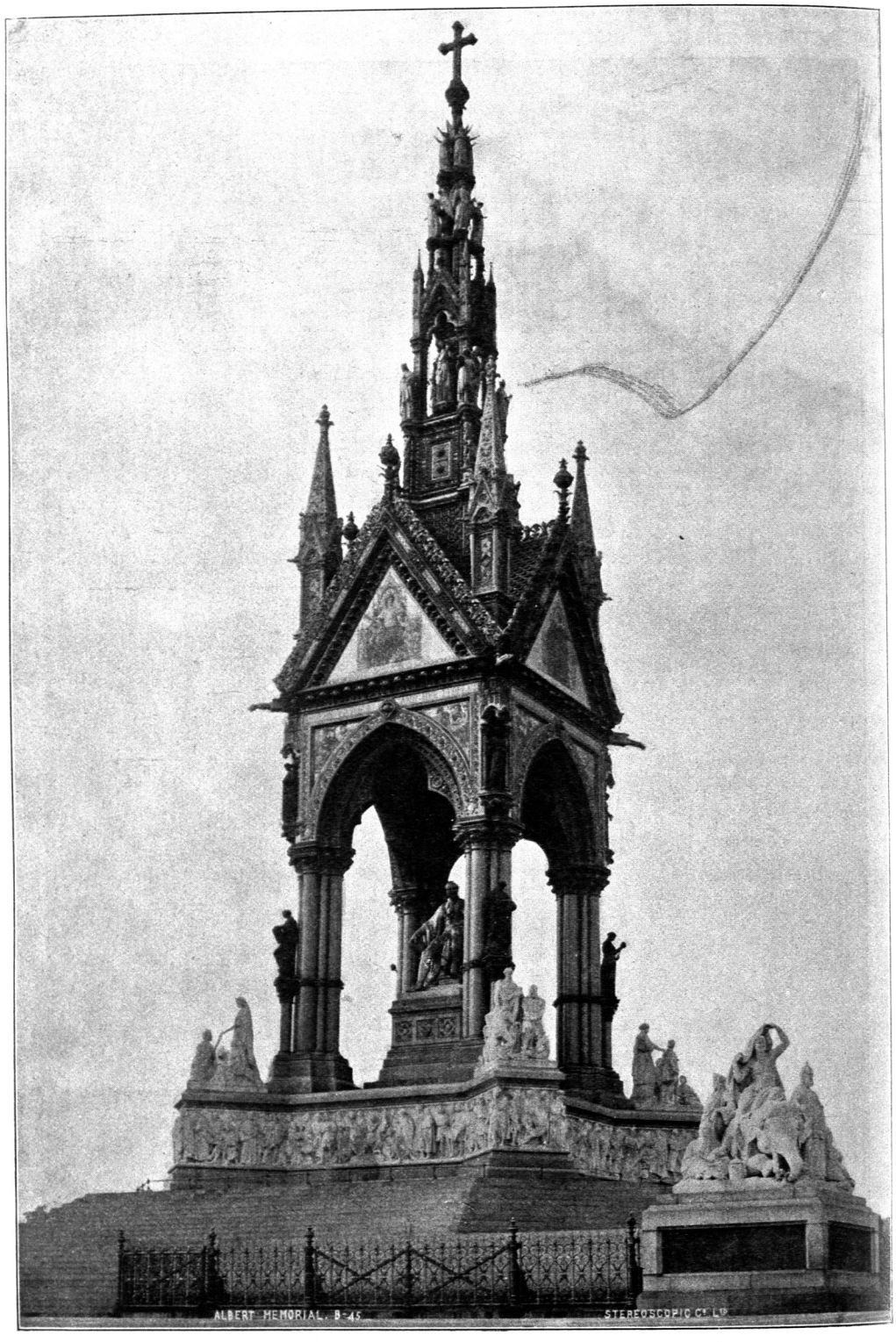
Fig. 299.



Wellington-Denkmal in der Pauls-Kathedrale zu London.

Bildh.: *Alfred Stevens.*

Fig. 300.



Albert-Denkmal zu London.

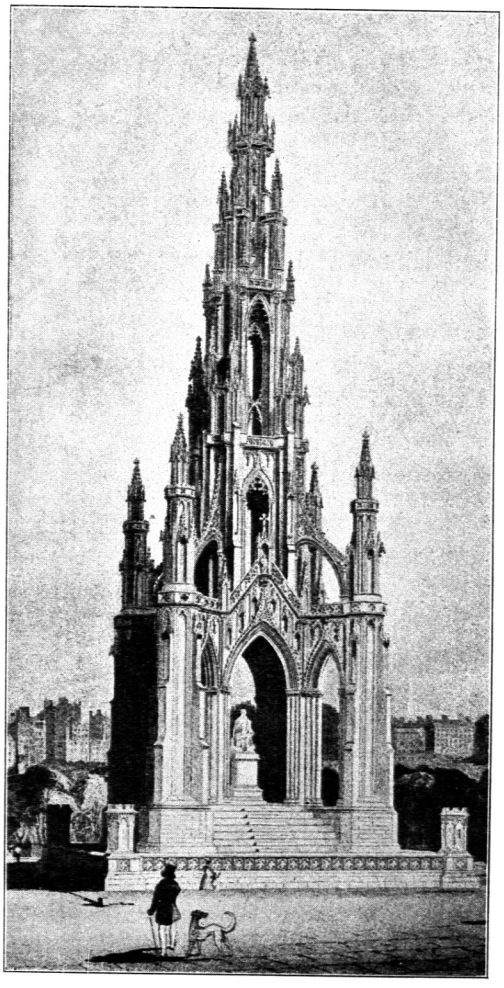
Arch.: *G. G. Scott.*

gezogen und bilden durch Verkröpfung neben dem Bogen zwei Poſtamente, auf welchen zwei Gruppen ſitzen; die eine mit dem Inhalte: die Wahrheit, der Lüge die Zunge ausreiſsend; die andere: die Tapferkeit, die Feigheit niedertretend. Ein an den Ecken durch Säulen gezierter Aufbau trägt heraldiſchen Schmuck. Das Denkmal ſollte durch die Reiterfigur *Wellington*'s gekrönt werden.

566. *Albert*-Denkmal zu London.

Die materiell bedeutendſten beiden engliſchen Baldachin-Denkmäler ſind das *Albert-Memorial* in London und das *Walter Scott*-Denkmal in Edinburgh. Südlich von *Kenſington Gardens* in London, zwiſchen *Queens Gate* und *Prince of Wales Gate*,

Fig. 301.



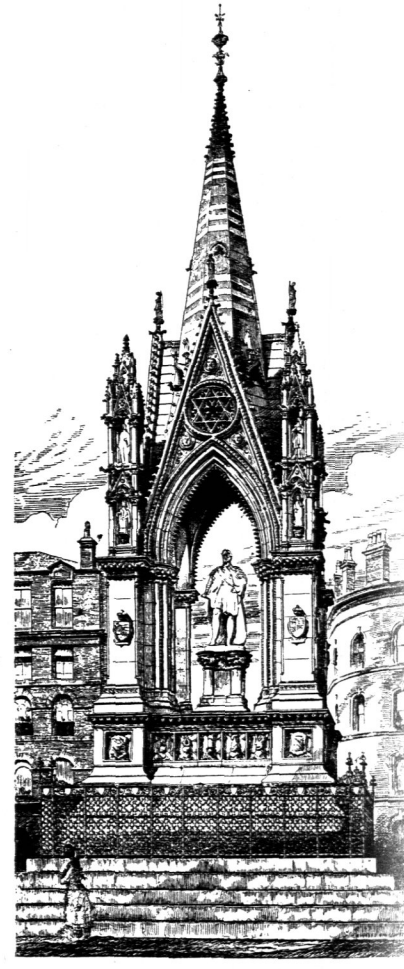
Walter Scott-Denkmal zu Edinburgh.
Nach dem Entwurf von *G. Kemp*.

erhebt ſich das Denkmal, welches die engliſche Nation dem 1861 geſtorbenen Prinzgemahl *Albert* mit einem Aufwande von 120000 £, von welchen die Hälfte durch freiwillige Beiträge einkam, widmete (Fig. 300). Sir *G. Gilbert Scott* fertigte den Entwurf an.

Dasſelbe ſteht auf einer quadratiſchen Stufenplattform, an deren vier Ecken ſich groſse Marmorgruppen der vier Erdteile, Europa von *Macdowell*, Aſien von *Foley*, Afrika von *Theed* und Amerika von *Bell* erheben. Auf der Plattform folgt zunächſt ein weiterer Stufenunterbau, auf welchem der Sockel des

Denkmales anfetzt. Dieſes ſteigt bis zu einer Höhe von 53 m an; der Sockelfuſs miſst 12 m, der Fuſs des in der Diagonale ſich vorlagernden Poſtaments 3 m. Der Sockel trägt einen ringsum laufenden figürlichen Fries, welcher 169 Porträtfiguren von Künſtlern aller Zeiten enthält. An der Südſeite ſind es Dichter und Muſiker, an der Oſtſeite Maler, ſämtlich von *Armſtead*; an der Nordſeite ſind die Architekten, an der Weſtſeite die Bildhauer, beide Gruppen von *Philip*, dargeſtellt. Die nur in der Diagonale vorgezogenen Ecken dieſes Unterbaues werden durch die Marmorgruppen Ackerbau, Induſtrie, Handel und Baukunſt geſchmückt. Nun ſteigt auf gekuppelten Säulen der Baldachin auf; an den Säulen vier kleine Bronzefiguren, darüber neben den Spitzbogen, unter kleinen Baldachinen, weiterer figürlicher Schmuck. Die 4,50 m hohe ſitzende Geſtalt *Albert*'s vom Bildhauer *Foley* iſt von vergoldeter Bronze. Reich gegliedert iſt der in ein Kreuz endigende Baldachinaufbau. Bronze, Vergoldung, farbige Steine und Moſaik ſind in groſser Pracht am Aufbau verwendet. Am Baldachin, friesartig ringsum laufend, befindet ſich die Inſchrift: »Queen Victoria and Her People to the memory of Albert, Prince-Conſort, as a tribute of their gratitude for a life devoted to the public good.« Trotz aller Pracht bleibt der Eindruck des Denkmales ein rein äuſserlicher.

Fig. 302.



Albert-Denkmal zu Mancheſter[292]).
Arch.: *Worthington.*

567. *Scott*-Denkmal zu Edinburgh.

Ein Rieſen-Baldachindenkmal iſt das *Walter Scott*-Denkmal zu Edinburgh (Arch.: *G. Kemp*). Es türmt ſich noch höher und vielgeſtaltiger in die Luft als das *Albert-Memorial* in London und läſst die eigentliche Statue noch weit mehr verſchwinden (Fig. 301).

Ein ſtalagmitenartiges Werk zahlloſer Fialen ſteigt in die Luft, um ſchlieſslich aus vielfacher Zerklüftung in eine Spitze zu endigen. Das Baldachingewölbe iſt durch diagonal heraustretende Spitzbogen entlaſtet, welche in gotiſche Spitzen endigen. Das Denkmal iſt im Stil der »*Gothic revival*« entworfen, »*but Gothic had not fairley been revived then*«. Wenn man durch ſeine Geſtalt den romantiſchen Charakter der Dichtungen von *Walter Scott* andeuten wollte, ſo iſt dies in nur beſcheidener Weiſe gelungen. Wohl entſpricht ſeine materielle Gröſse der Bedeutung des 1771 in Edinburgh geborenen Dichters; denn, am Hauptſtraſsenzuge der maleriſchen Stadt ſtehend, überragt es weitaus und kirchturmartig ſeine Umgebung; es entſpricht aber auch ſein künſtleriſcher Gehalt nicht demjenigen der Werke des ſchottiſchen Schriftſtellers.

Das Baldachin-Denkmal hat nach dem Vorbilde des *Albert*-Denkmales in London und des *Scott*-Denkmales in Edinburgh eine weite Verbreitung über England gefunden. Das Denkmal vor dem Rathauſe in Bradford iſt ein Denkmal für Sir *Titus Salt*, welcher in England zuerſt die Fabrikation von Alpaka einführte und die muſterhafte Fabrikanlage »Saltaire« im Weſtriding von Yorkſhire bei Bradford ſchuf.

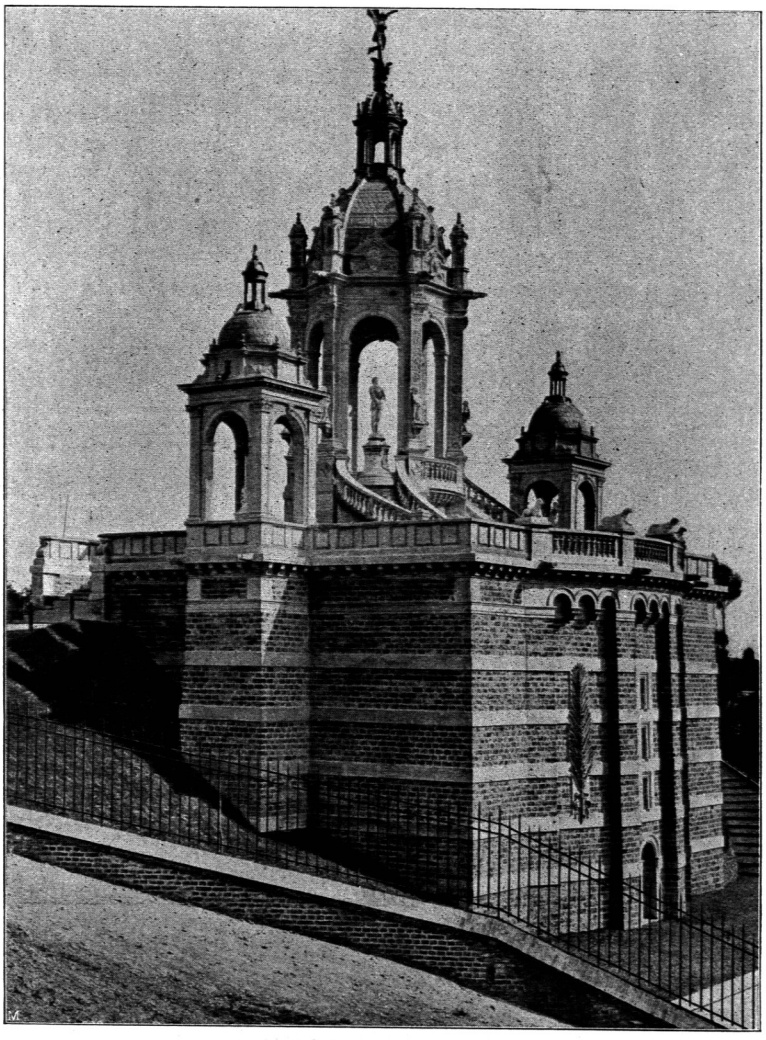
568. *Albert*-Denkmal zu Mancheſter.

Völlig auf das Motiv des Londoner *Albert*-Denkmales geht auch das *Albert*-Denkmal in Mancheſter zurück. Es ſteht vor dem von *Waterhouſe* errichteten Rathauſe, mit deſſen Architektur es eine augenſcheinlich gewollte Uebereinſtimmung zeigt. Das Denkmal iſt ein Werk des Architekten *Thomas Worthington* (Fig. 302) und 1867 errichtet.

292) Fakſ.-Repr. nach: *Builder* 1896, 7. Nov.

Es ift weniger grofs und mit weniger koftbaren Materialien ausgeftattet wie das Londoner Denkmal, geht aber wie diefes auf die Anregungen zurück, welche die Baldachin-Denkmäler der gotifchen Periode in Italien gaben. Als es errichtet wurde, gefchah dies mit der ausgefprochenen Abficht, den Stil anzuwenden, »*which prevailed in Florence and throughout Tuscany between the ages of Giotto and Brunelleschi* (1336—1440)«. Das Umwehrungsgitter zeigt die meifte Uebereinftimmung mit italienifchen Vorbildern.

Fig. 303.



Denkmal der Jungfrau von Orléans auf dem Hügel von Bon-Secours bei Rouen.
Arch.: *Juft Lifch*; Bildh.: *Ernft Barrias*.

569. Denkmal der *Jeanne d'Arc* bei Rouen.

Auf dem Hügel von Bon-Secours bei Rouen, vor der Wallfahrtskirche Chapelle de Bloffeville-Bon-Secours, fteht das in den Jahren 1890—92 errichtete Denkmal der *Jeanne d'Arc* (Fig. 303), der man 1431 in Rouen den Prozefs machte und die man dort verbrannte. Es ift ein bedeutendes Baldachin-Denkmal im Stil der franzöfifchen Renaiffance nach dem Entwurf von *Juft Lifch*.

Auf einem hohen Terraffenunterbau aus Ziegel- und Sandftein erhebt fich die dreiteilige Anlage: ein fechsfeitiger, reicher Mittelbaldachin mit der Statue der Jungfrau von *Ernft Barrias*, und zwei feit-

Fig. 304.



Grabmal des Generals *Lamoricière* in der Kathedrale zu Nantes[293]).
Arch.: *Boitte*; Bildh.: *Paul Dubois*.

Fig. 305.



Gruppe der Caritas in Fig. 304[293]).

293) Aus: Zeitſchr. f. bild. Kunſt, Bd. 17.

liche Baldachine von quadratiſchem Grundriſs, mit den Statuen der heil. Margarete und der heil. Katharina. Die Spitze des Hauptbaldachins krönt der Erzengel Michael.

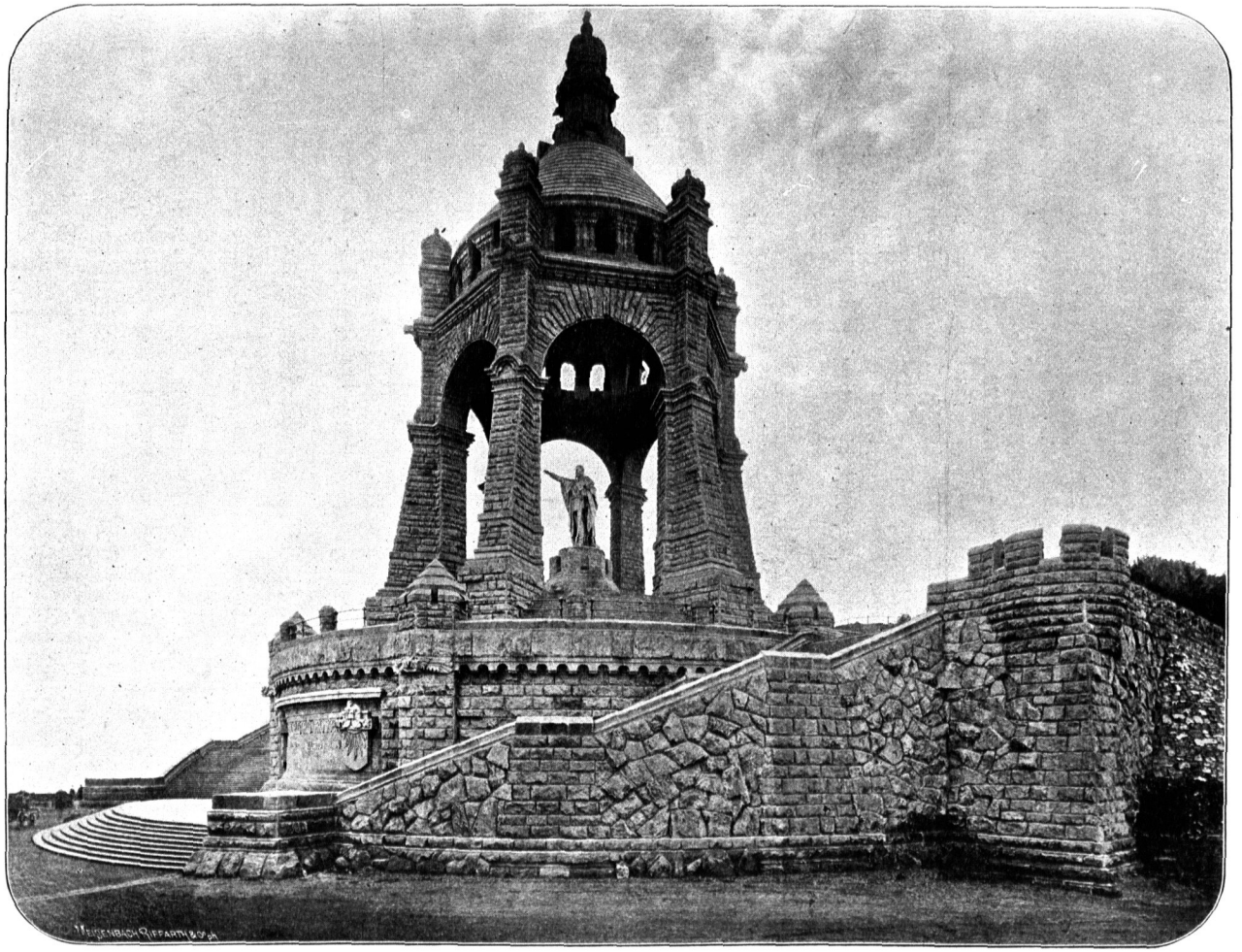
570. *Lamoricière*-Denkmal in der Kathedrale zu Nantes.

Früher noch als dieſes Werk entſtand zu Nantes in der Kathedrale St.-Pierre, die ſchon das Grabmal *Franz II.*, Herzogs der Bretagne (ſiehe Fig. 190 u. 191, S. 493 u. 494), beſaſs, das Hauptwerk des reichen Lebenswerkes des am 18. Juli 1829 in Nogent-ſur-Seine geborenen Bildhauers *Paul Dubois*, zugleich eine der edelſten und techniſch vollendetſten Arbeiten der modernen franzöſiſchen Plaſtik überhaupt: das Grabmal für den General *Lamoricière*, welches dort Verehrer und Parteigenoſſen des tapferen Generals 1879 errichtet haben. Der architektoniſche Entwurf, der ſich an die Grabmäler der Renaiſſance in St.-Denis anſchlieſst, ſtammt von *Boitte*. Das Denkmal (Fig. 304 u. 305) iſt ein Hochgrab mit Baldachin-Ueberbau.

Die Tumba ſteht auf einem Stufenunterbau und trägt die Geſtalt des Toten. Ueber ihr erhebt ſich ein von Pfeilern und Säulen getragener Ueberbau von graziöſer Gliederung im Stil der Florentiner Frührenaiſſance in zweierlei Material. Durch Vorziehen des mittleren Teiles der kurzen Seitenteile ſind an den vier Ecken einſpringende Winkel gebildet, in welchen die ſymboliſchen Geſtalten der vier Haupttugenden des Toten, des Glaubens, der chriſtlichen Liebe, der Weisheit und des kriegeriſchen Mutes ſitzen. *Dubois* hat in dem herrlichen Denkmal ſein Beſtes gegeben. »Zunächſt in der Bekleidung des architektoniſchen Gerüſtes mit den dekorativen Formen der florentiniſchen Frührenaiſſance. Alles vereinigt ſich hier: Schwung der Zeichnung im Ornamentalen, Lieblichkeit der Motive im Figürlichen, zarte Vollendung der Ausführung. Sodann in der Hauptfigur des Monuments. Keuſche Einfachheit, imponierende Hoheit erfüllen dieſes Marmorbild eines Helden. Der General liegt da, bedeckt von einem Leichentuche, deſſen ſtrenge Faltenzüge die Formen des Körpers maſsvoll accentuieren, mit ſeiner Rechten ein Kruzifix auf die Bruſt preſſend. Der allein unverhüllte Kopf zeigt in breiter, markiger Behandlung, die jeder müſsigen Feinheit der Modellierung aus dem Wege geht, die edeln ruhigen Züge; das offene Auge fixiert zuverſichtlichen Blickes die Deviſe ſeines Geſchlechtes, die in goldenen Lettern an der Decke prangt: ‚Spes mea Deus.‘ Und nun erſt die vier allegoriſchen Geſtalten, die um den Toten Ehrenwache halten! Man hat in einigen ihrer Motive — wie bei dem ‚Mut‘ und bei der ‚Weisheit‘ —, in manchen Details ihrer Formen und Gebärden — wie an der Kopfbildung und der Halswendung der ‚Caritas‘ —, in der breiten, maſſigen und doch nicht ſchweren Behandlung der Gewänder — insbeſondere an der ‚Caritas‘ und der ‚Weisheit‘ — das unmittelbare Vorbild *Michelangelo*'s betont, und es iſt nicht zu leugnen, daſs dem Beſchauer beim erſten Anblick der enge Rapport des modernen Bildners zu ſeinem groſsen Meiſter auffällt. Aber wie ſelbſtändig ſteht er ihm doch auch wieder gegenüber, indem er Formen und Motive, die an dieſen mahnen, mit dem Ausdruck eigenen Weſens erfüllt. In der That, bei keinem ſeiner früheren Werke kommt das menſchlich tiefe Empfinden, das Bedürfnis voller Wahrhaftigkeit, die Zartheit des Gefühles, die die Perſönlichkeit des Meiſters kennzeichnete, in künſtleriſch vollendeterer Weiſe zur Geltung. Deshalb treten uns ſeine Geſtalten auch ſo ſehr als warme, individuelle Gebilde entgegen; ſie ſind nicht kalte Allegorien, ſondern belebte Symbole deſſen, was ſie bedeuten ſollen. Dieſe ſüſse, innige Mädchengeſtalt, die in langem, anſchlieſsendem Gewande mit halb erhobenen Armen und zum Gebet geöffneten Lippen mi ihren in die Unendlichkeit verlorenen Blicken die Gottheit ſucht, vor der ſie im nächſten Moment anbetend niederſinken wird, ſie zeigt uns den verkörperten ‚Glauben‘; der majeſtätiſche Greis, der in einen mächtig gefalteten Mantel gehüllt, das gedankenſchwere Haupt in die eine Hand ſtützt, um mit der anderen die Schätze der Erfahrung eines langen Lebens auf die Schrifttafel in ſeinem Schoſse aufzuzeichnen, wird uns zum Sinnbild der Weisheit, des Denkens; die Mutter, die im einfach und doch ſo ausdrucksvoll drapierten Kleide des Volkes den Säugling an ihrer Bruſt und den ſchlummernden Knaben im Schoſs mit liebenden Armen umfängt, iſt ſie nicht die ‚Liebe‘ ſelbſt? Die herrliche Jünglingsgeſtalt mit offenem, bewuſstem Blicke, in voller Rüſtung, das Schwert in der einen Hand, die andere voll Kraftgefühles auf den Schenkel ſtützend, bereit, im nächſten Moment zur Verteidigung aufzuſpringen, und doch ohne Haſtgefühl, voll ſicherer Ruhe da ſitzend, iſt ſie nicht der im Helden ſymboliſierte kriegeriſche ‚Mut‘? So weht uns denn aus dieſen Gebilden mit unnennbarem Reiz und in einer plaſtiſchen Vollendung, die keinen Vergleich mit irgend gleichzeitig Geſchaffenem zu ſcheuen braucht, wohl der Geiſt der Renaiſſance entgegen, aber für unſer heutiges Empfinden wiederbelebt, uns näher gebracht durch den Meiſsel eines ganzen, eines im beſten Sinne des Wortes modernen Künſtlers.« *(C. v. Fabriczy.)*

571. Denkmal an der Porta Weſtfalica.

Gleichwie die Befreiung Frankreichs aus engliſcher Gewalt, ſo war die Befreiung Deutſchlands von franzöſiſchem Druck, der ſiegreiche Krieg der Jahre 1870—71



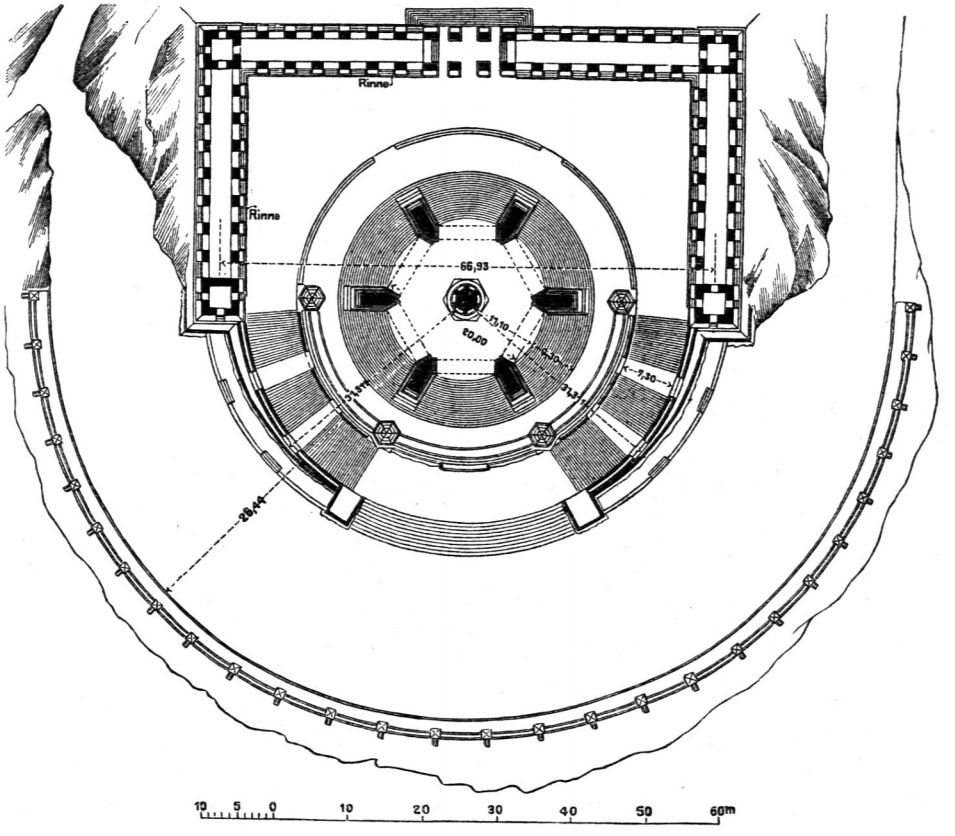
Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Wittekindsberge der Porta Weſtfalica.

Arch.: *Bruno Schmitz*; Bildh.: *Caſpar v. Zumbuſch.*

Anlafs zu grofsen Denkmälern. Am 18. Oktober 1896 wurde auf dem Wittekindsberge der Porta Weftfalica das Baldachin-Denkmal eingeweiht, welches die Weftfalen durch *Bruno Schmitz* dem deutfchen Kaifer *Wilhelm I.* errichten liefsen (Fig. 306 u. 307).

Am Südfufse der Weferkette eine geraume Zeit hinziehend, um eine Durchbruchftelle zu finden, tritt endlich die Wefer durch die Porta in das Flachland hinaus. Zwei Bergfäulen bilden die grofse Naturpforte, durch die der Flufs fich drängt, der öftliche Jakobsberg und der um 100 m höhere, zu rund 290 m anfteigende weftliche Wittekindsberg, an deffen Oftflanke das Kaifer *Wilhelm*-Denkmal fich lehnt (Fig. 308), als ob es dem Maffiv des Gebirges entwachfen fei. Die untere Ringterraffe des Denkmales fetzt fich kühn an die fteile Flanke des Berges; auf ihr liegt die Infchriftfläche mit den Treppenanlagen und über

Fig. 307.



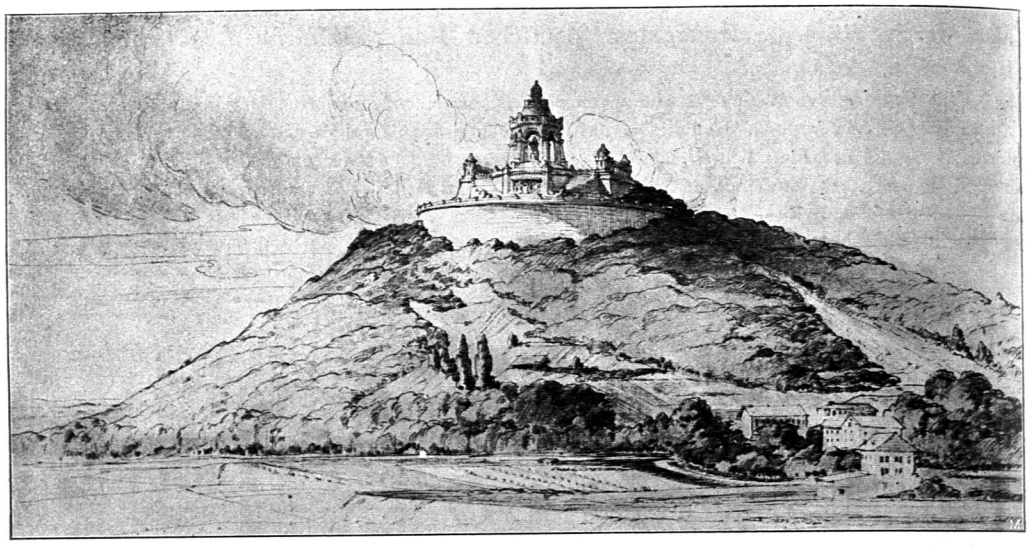
Grundrifs zu Fig. 306.

diefen die Hochterraffe mit dem Baldachin, in welchem das 7 m hohe eherne Standbild des Kaifers in der Uniform der Gardes du Corps fteht, den linken Fufs vorgeftellt und die Rechte fegnend erhoben, während die Linke fich auf den Pallafch ftützt. Ueber der Kuppel des Baldachins erhebt fich die Kaiferkrone. Vom Fufse der unteren Terraffe bis zum Kreuze der Krone ergibt fich eine Höhe von 88 m, die dem Denkmal eine unvergleichliche Wirkung in die Ferne gibt, auf welche feine ganze Anlage berechnet ift.

Im Jahre 1889 bewilligte der weftfälifche Provinziallandtag 500 000 Mark zur Errichtung des Denkmales. Man hatte zuerft auch die Hohenfyburg bei Hagen als den Ort der Errichtung ins Auge gefafst; doch einigte man fich bald zur Porta Weftfalica. Unter 58 Entwürfen erhielt der von *Bruno Schmitz* den erften Preis, und als man in dem Bildhauer *v. Zumbufch* in Wien, einem Sohne der Roten Erde, den Darfteller der bronzenen Statue gewonnen hatte, begannen im Sommer 1892 die Vorarbeiten des Baues.

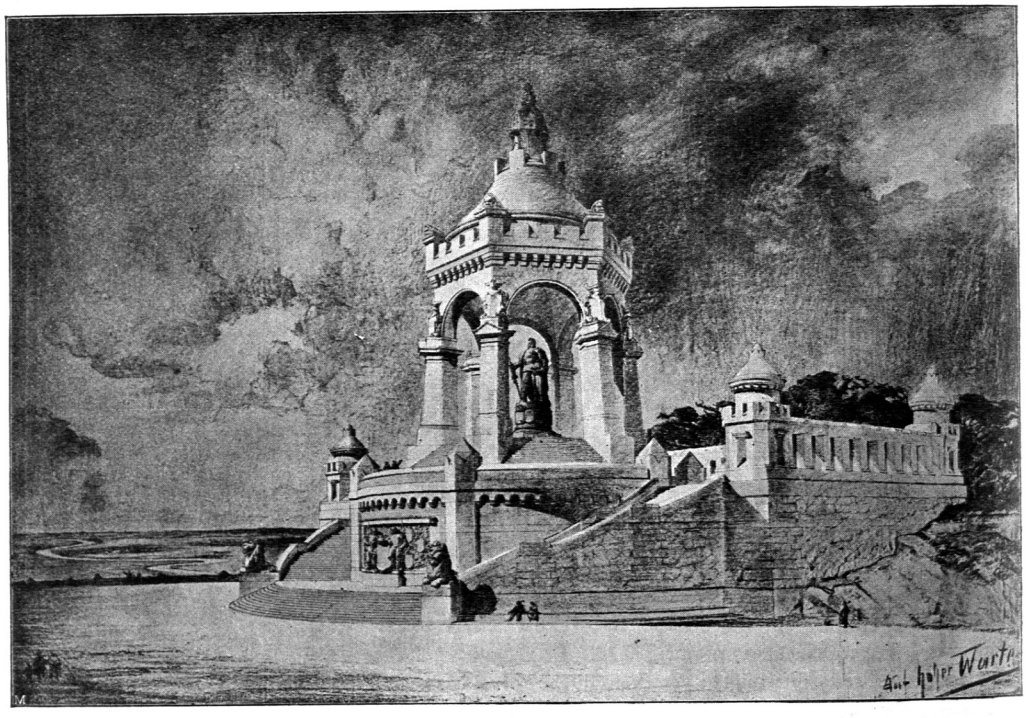
»Uralt ift die Strafse, auf welche man vom Denkmal faft fenkrecht hinabfchaut. Sie ift der Ver-

Fig. 308.



Geſamtanſicht des Wittekindsberges mit Denkmal.

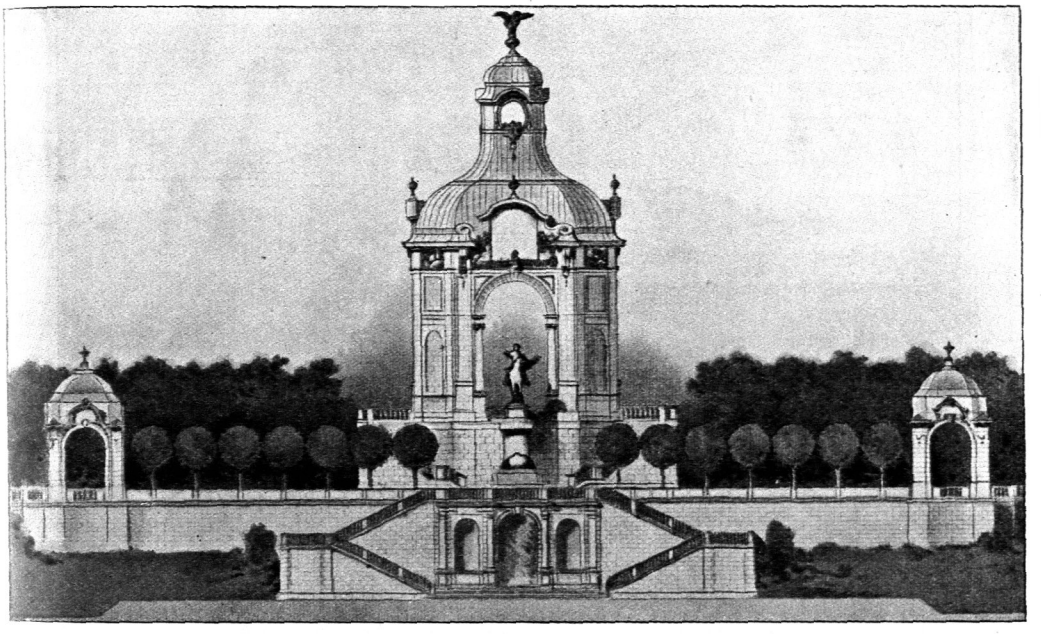
Fig. 309.



Entwurf zu einem Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Wittekindsberge der Porta Weſtfalica bei Minden von *Bruno Schmitz*.

bindungsweg zwiſchen Elbe, Weſer und Rhein. Auf ihm drang einſt wahrſcheinlich *Tiberius* nach dem Norden Germaniens vor; an ihr legte er ſein Winterlager an. Ihm folgten *Varus* und *Germanicus*, beide weniger glücklich als ihr Vorgänger; dann ſehen wir 718 *Karl Martell* hier die Weſer berühren; auch *Karlmann* (743) und *Pipin* (753) treten hier auf, und zwar an einem Orte *qui dicitur Rimi* (Rehme-Oeynhauſen), und vor allen *Karl der Groſse*, deſſen Züge gerade dem groſsen Gebirgsdreieck im Nordoſten Weſtfalens gelten, das vom Süntal und Osning gebildet wird und eine groſsartige Naturfeſte darſtellt, in der dann auch die Hauptſchlachten im fränkiſch-ſächſiſchen Kriege vorfallen. In *Einhard* werden eine Reihe von Orten genannt, die uns keinen Zweifel über die Gegenden laſſen, die *Karl der Groſse* mit Feuer und Schwert verwüſtete, ſo Detmold (Theotmelli), Lübbecke (Hlidbeki), Uffeln (Miduffuli), Verden (Ferdi), Rehme (Rimi) und Minden (Mimda), Orte, die heute im engeren oder weiteren Kreiſe das Denkmal umringen. In dieſen eichengekrönten Bergen verlor *Varus* Sieg und Leben, verſuchte *Germanicus* vergebens, den Spuren *Tiberius'* zu folgen, obgleich er ſich rühmte, ſolches gethan zu haben. Drüben an jenem Höhenzuge, der nur wenig über den Wald hervortritt und vom Denkmal aus deutlich zu erkennen

Fig. 310.



Hocheder's Entwurf zu einem Friedensdenkmal für München [294]).

iſt, fand die Schlacht an den Landwehren ſtatt, in der *Germanicus* die Luſt verlor, den Spuren des *Tiberius* zu folgen, wozu ihm der halbe Sieg bei Idiſtaviſus vielleicht den Mut erweckt hatte.

In der weiteren und engeren Umgebung des Denkmales haben die Sagen vom Herzog *Wittekind* ihre ſilbernen Fäden gewoben; hat doch der Berg, dem das Mal gleichſam entwachſen iſt, den Namen des alten Sachſenkämpen angenommen. Hoch oben auf ſeinem Kamme liegen die Wallreſte eines alten Sachſenlagers.«

Das Denkmal iſt nicht in der Geſtalt zur Ausführung gelangt, in der es urſprünglich geplant war. Aus der perſpektiviſchen Anſicht in Fig. 309 geht hervor, daſs eine doppelte Pfeilerſtellung im rechten Winkel es umgeben ſollte. Daſs ſie wegblieb, hatte Gründe, welche in der unten genannten Quelle [295]) nachgeleſen werden mögen.

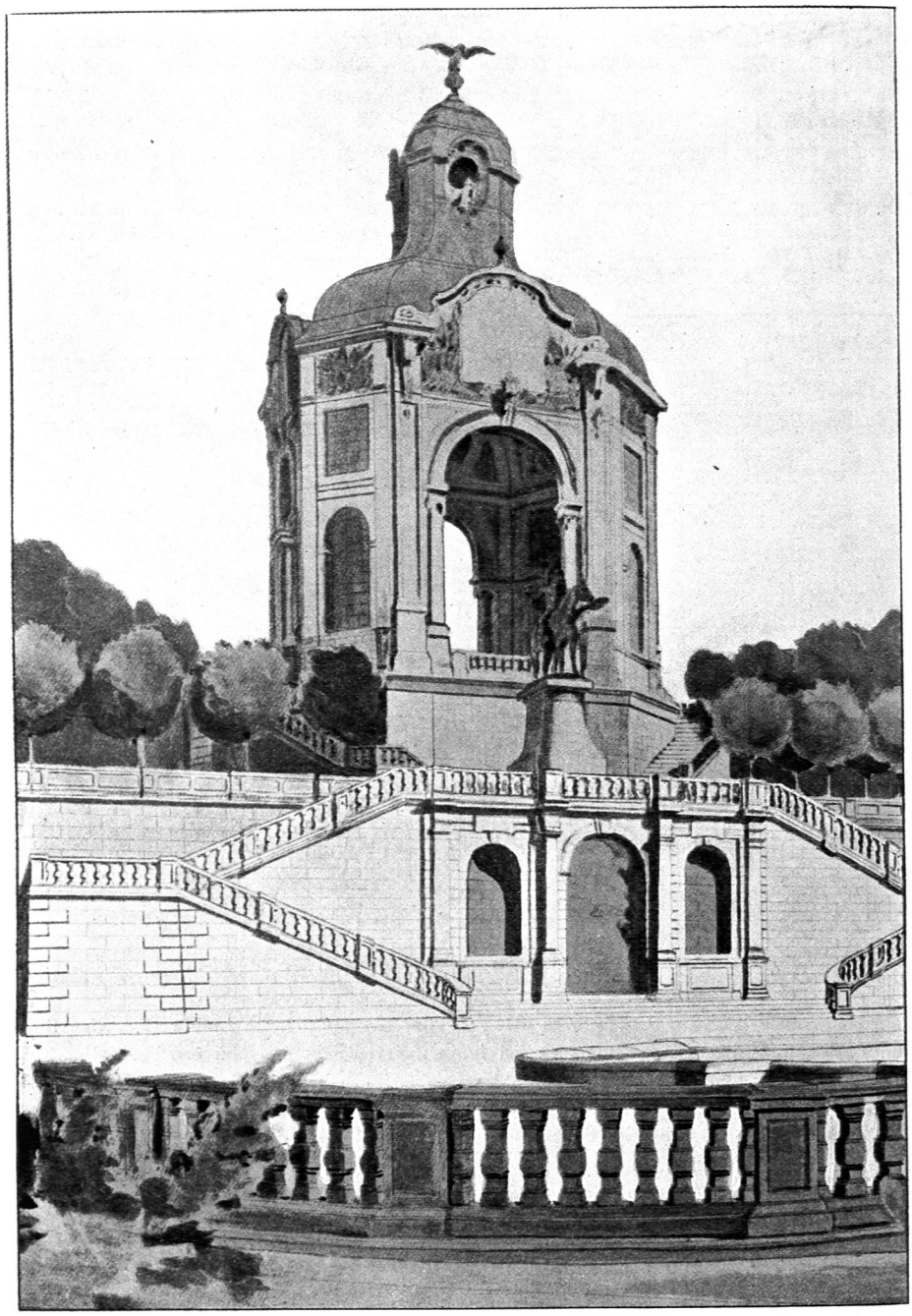
Noch ſo mancher am Denkmal beabſichtigte Schmuck wurde weggelaſſen: ſo

294) Fakſ.-Repr. nach: Kunſt u. Handwerk 1900.

295) Deutſche Bauz. 1898, S. 1.

die beiden Löwen an den Treppenwangen, das grofse Relief mit den Städtewappen an der Stirnfeite der oberen Terraffe, die Bemalung des Gewölbes im Baldachin und

Fig. 311.



Hocheder's Entwurf zu einem Friedensdenkmal für München[294]).

anderes; der zuerft angenommene Plattenbelag der Terraffe ift durch eine Kiesfchüttung erfetzt.

572. *Hocheder's* Entwurf zu einem Friedensdenkmal für München.

Nicht im vollen Sinne Baldachin-Denkmäler, weil die Hauptfigur nicht unter einer Ueberdeckung ſteht, aber doch nahe an den Charakter der Baldachin-Denkmäler heranreichend, ſind zwei bayeriſche Werke. Der Entwurf von *Karl Hocheder* zu einem Friedensdenkmal auf der Höhe von Bogenhauſen im Zuge der Prinzregentenſtraſse in München geht von dem Gedanken aus, an Stelle einer nicht zur Maſſenwirkung aus groſser Entfernung tauglichen Säule, wie ſie zur Ausführung gelangt iſt, einen baldachinartigen Kuppelbau nach Fig. 310 u. 311 als Abſchluſs einer Straſsenperſpektive zu errichten. Das Denkmal mit ſeinem Treppenunterbau bildet gewiſſermaſsen den öſtlichen Brückenkopf der im Zuge der Prinzregentenſtraſse die Iſar überſpannenden Prinzregentenbrücke.

Fig. 312.



Kriegerdenkmal bei Edenkoben [296]).
Arch.: *Martin Dülfer*; Bildh.: *Auguſt Drumm.*

573. Krieger-denkmal bei Edenkoben.

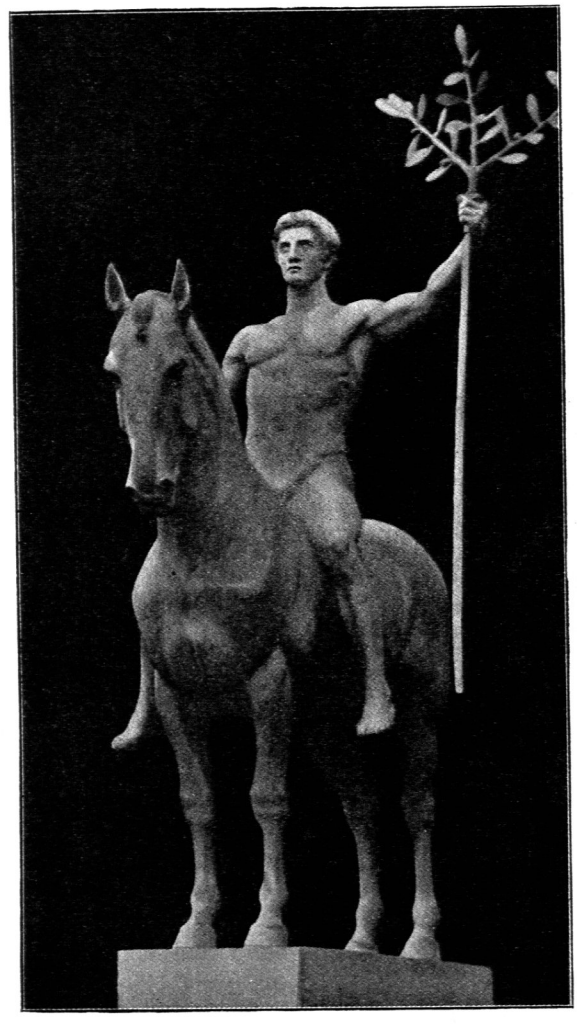
Ein zweites Denkmal, ebenfalls an die ſiegreichen Jahre 1870—71 erinnernd, wurde im Herbſte 1899 auf dem Werderberge bei Edenkoben in der Rheiniſchen Pfalz enthüllt. Das eigenartige Denkmal iſt ein gemeinſames Werk des Architekten *Martin Dülfer* und des Bildhauers *Auguſt Drumm*, beide in München.

Der Standort des Friedens- und Kriegerdenkmales bei Edenkoben iſt eine weit in die Rheinebene ſichtbare, bewaldete Berghöhe, an die ſich das Denkmal nach Fig. 312 terraſſenartig anſchmiegt. Auf einer durch niedrige Bruchſteinmauern gebildeten unteren Erdterraſſe erhebt ſich eine zweite Terraſſe, zu welcher an den beiden Enden der Vorderſeite Freitreppen emporführen. Auf ihr ſteht der vierſeitige Baldachin, an welchen ſich, das Denkmal an der Rückſeite abſchlieſsend, niedrige geſchloſſene Mauern angliedern, die eine rechtwinkelige Fortſetzung nach vorn finden und die als eigentlicher Denkmalsplatz betrachtete obere Terraſſe nach den Seiten abſchlieſsen. Der Baldachin iſt eine Rundbogenhalle, die im Hintergrunde durch eine Niſche erweitert iſt. Vor der Halle erhebt ſich auf hohem Poſtament die kraftſtrotzende Geſtalt eines Jünglings auf einem ſtarkknochigen Pferde. Zaum- und ſattellos ſitzt er auf dem

296) Fakſ.-Repr. nach: Kunſt u. Handwerk, Jahrg. 50, Heft IX.

ſchweren Roſs, weit in die Ebene hinausblickend und in der Rechten das Friedensſymbol, den Oelzweig, emporhaltend (Fig. 313). Im Inneren der Halle iſt lediglich die Apſide reich geſchmückt. In der Achſe an der Wand ſind die drei Hermenbüſten König *Ludwig*'s *II.*, Kaiſer *Wilhelm*'s und des Prinzregenten *Luitpold* aufgeſtellt, zwiſchen ihnen, die Büſten zu einer künſtleriſchen Einheit verbindend, zwei edle Frauengeſtalten, Krieg und Frieden, in halbrunder Form, ſich die Hand reichend (Fig. 314). Zu den Seiten dieſer Gruppe ſind Inſchriftentafeln eingelaſſen, mit Verzeichnung der Kriegsthaten der bayeriſchen Armee, und mit Ausſprüchen Kaiſer *Wilhelm*'s und König *Ludwig*'s. Ein in der Höhe der Büſten hinziehender

Fig. 313.



Vom Denkmal in Fig. 312[296]).

Fries zeigt die Medaillonbildniſſe von *Moltke*, *Bismarck*, *von der Tann* und *Hartmann*. Den übrigen Teil der Wand bis zum Kämpfer bedecken die polychromen Wappen der deutſchen Bundesſtaaten. Von der Kuppel leuchtet eine muſiviſche Darſtellung der deutſchen Kaiſerkrone, über ihr die ſagenhaften Raben, ſeitlich ſtiliſierte Bäume. Das Spruchband: »Einigkeit macht ſtark« verbindet dieſe Gruppe.

574. Denkmal *Alexander II.* zu Moskau.

Am 16./28. Auguſt 1898 wurde in Moskau ein Baldachin-Denkmal für Kaiſer *Alexander II.* eingeweiht, welches nach Anlage und Gröſse zu den bedeutenderen Denkmälern ſeiner Art zählt (Fig. 315 bis 317). An dieſem Werke, welches, wie eine Inſchrift ſagt, »aus den freiwilligen Spenden des ruſſiſchen Volkes erbaut iſt« und

die Widmung trägt: »Dem Andenken Kaiſer *Alexander II.* ſein dankbares Volk,« wurde ſeit 1893 gearbeitet, nachdem zu Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zur Gewinnung eines Entwurfes ein internationaler Wettbewerb eröffnet worden war. Die Koſten werden mit 1,5 Mill. Rubel angegeben.

Das Denkmal ſteht am ſüdlichen Abhang des Kremlhügels; es wendet ſeine Rückſeite der Moskwa, ſeine Vorderſeite der Gruppe der Kremlgebäude zu. Es liegt zwiſchen dem Spaſskiſchen und dem Tainitzkij-Thor und fällt mit einem etwa 17 m hohen Unterbau gegen das Fluſsthal ab. Breite ſeitliche Treppen führen zum unteren Teil des Kremlgartens hinab. Den Entwurf zum Denkmal lieferten die ruſſiſchen

Fig. 314.

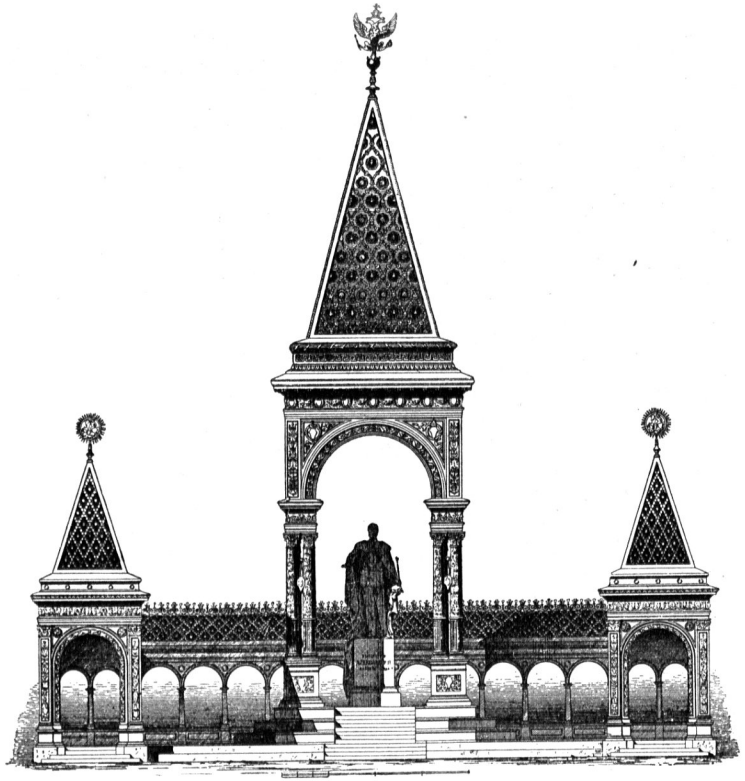


Hermenaufſtellung aus dem Inneren des Friedens- und Siegesdenkmales zu Edenkoben[296]).

Bildh.: *Auguſt Drumm.*

Architekten *N. W. Sultanow* und *P. W. Schukowski.* Sein Gedanke iſt aufserordentlich einfach: ein groſser Baldachinbau mit pyramidenförmigem Dach, umgeben auf drei Seiten von einer rechtwinkeligen, gleichſeitigen Hallenarchitektur, die gegen die Vorderanſicht wieder in Baldachine endigt. Der Grundgedanke des Aufbaues iſt durchaus ruſſiſch-moskovitiſch; im Einzelnen zeigt er viele Anklänge an die italieniſche Renaiſſance und die aſiatiſch-moskovitiſche Pracht, die ſchon eine Eigentümlichkeit der Kremlbauten iſt. Unter dem mittleren Baldachin ſteht die einfache Bronzeſtatue *Alexander II.*, ein Werk des Bildhauers *A. M. Opekuſchin.* Das Standbild hat eine Höhe von etwa 5 m und ſteht auf einem Poſtament von finnländiſchem Granit. Die Geſamtbreite der Vorderanſicht des Denkmales beträgt 32 m; der Doppeladler des Baldachins ſteigt bis zu einer Höhe von 37 m über Straſsenkrone an. Der Baldachin wurde mit

Fig. 315.

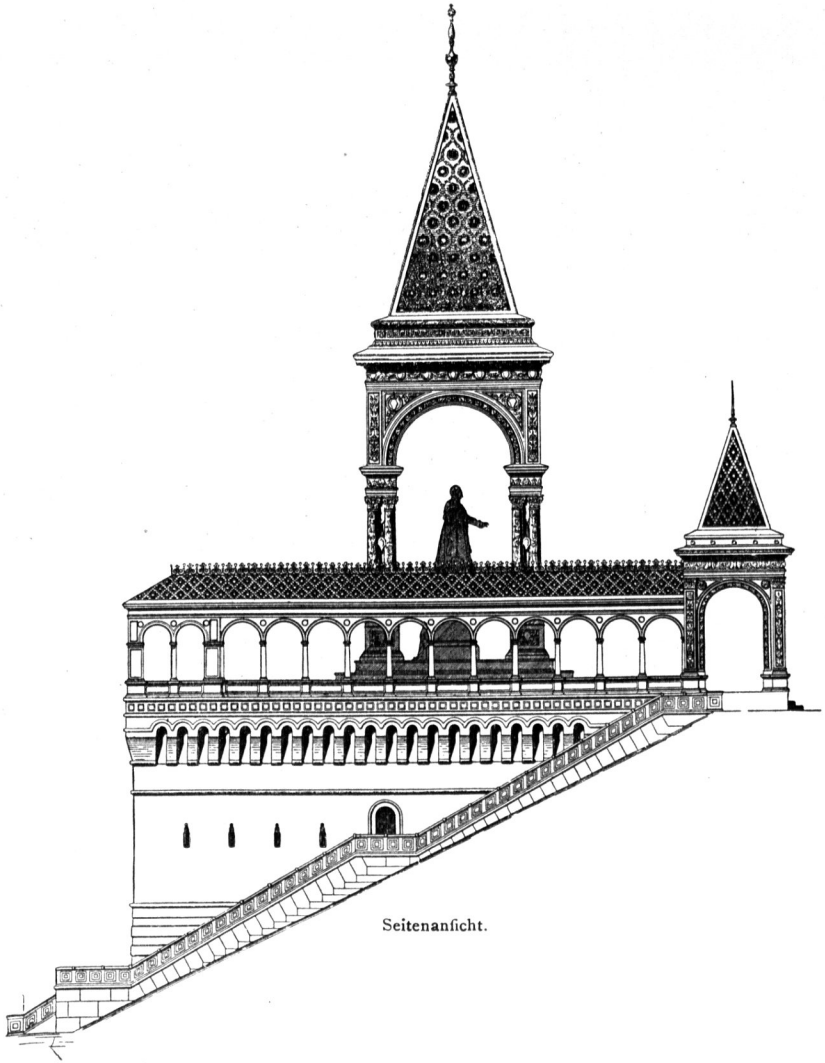


Vorderanſicht.

Denkmal Kaiſer *Alexander II.*
zu Moskau.

Arch.: *N. W. Sultanow & P. W. Schukowski.*

Fig. 316.

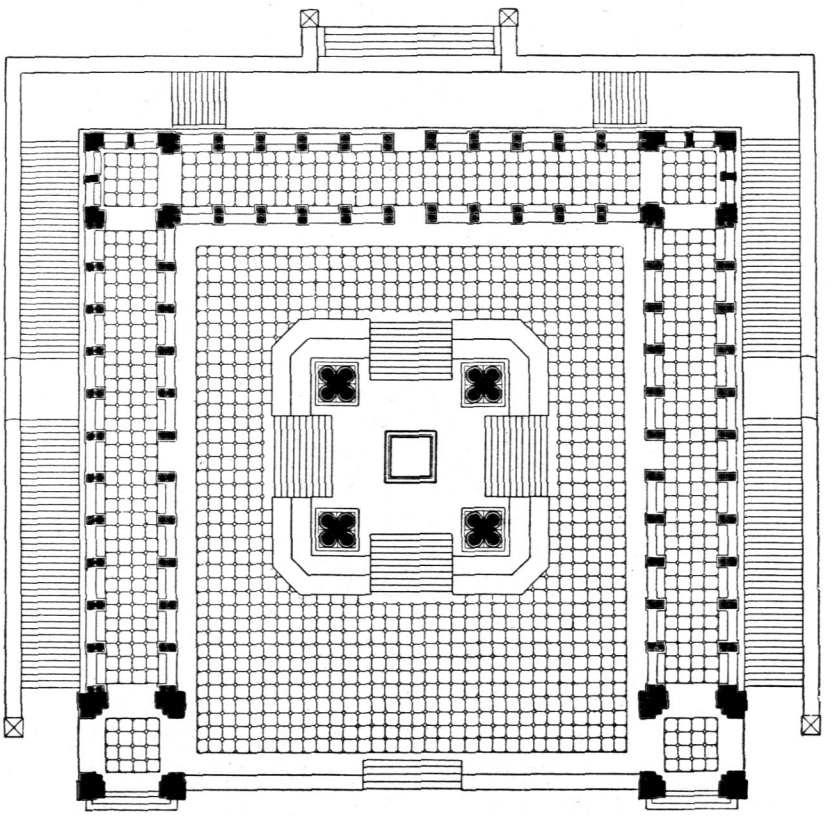


Seitenanſicht.

oxydierten und im Feuer vergoldeten Ornamenten aus Bronze geſchmückt: ſein Dach zeigt Reliefbronzeplatten mit dunkelgrünem bis ſchwarzem Emailgrund. Die Ornamente ſind vergoldet, ſo daſs ſich der Eindruck eines Brokatgewebes ergibt. Die um den Baldachin laufende Galerie oder Halle iſt an der Decke durch venetianiſche Meiſter mit den Moſaikporträts von 33 ruſſiſchen Herrſchern von *Wladimir dem Heiligen* bis *Nikolaus I.* geſchmückt. Der Baldachin iſt aus rotem finniſchem Granit; die ihn umgebenden Hallen beſtehen aus weiſsem Sandſtein. Der Mittelbaldachin trägt den groſsen bronzenen, vergoldeten Doppeladler des ruſſiſchen Staatswappens; die beiden Seitenbaldachine ſind bekrönt durch das Wappen des Hauſes *Romanow*, beſtehend aus Greif mit Schwert und Schild, und das Wappen der Stadt Moskau, beſtehend aus dem Ritter Georg mit dem Drachen.

Bemerkenswert ſind auch einige neuere Grabmäler, welche in Form von Baldachin-Denkmälern ausgeführt worden ſind. So z. B. das Grabmal der Familie

Fig. 317.



Grundriſs zu Fig. 315 u. 316.

Miller zu München (Fig. 318; Arch.: *Romeis*; Bildh.: *v. Miller jr.*), das Grabmal der Familie *Ploetz* zu München (Fig. 319; Arch.: *Rauecker*; Bildh.: *Gamp*), das Grabmal der Familie *Borromeo* zu Oreno (Fig. 320; Arch.: *Bagatti-Valſecchi*) u. ſ. w.

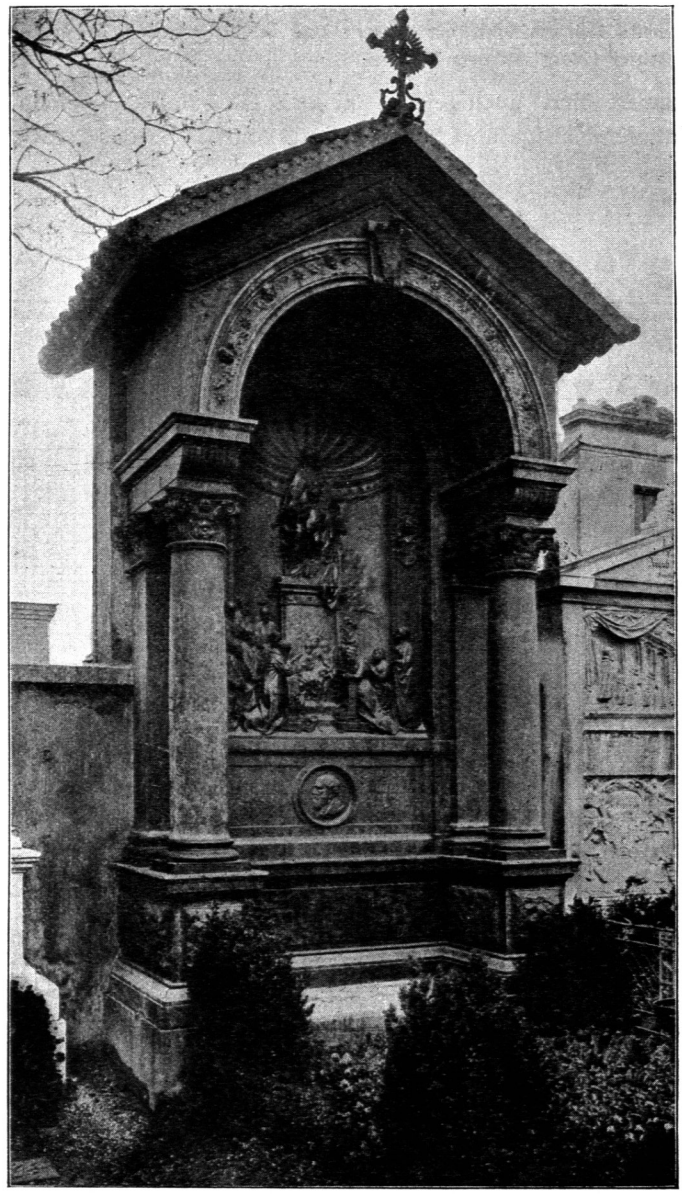
575. Weitere Baldachin-Denkmäler.

Ein ſehr eigenartiges Baldachin-Denkmal der neueren belgiſchen Schule iſt das Denkmal für *Charles Rogier* auf dem Friedhof von St. Joſſe-ten-Noode, ein Werk des am 3. Februar 1855 in Brüſſel geborenen Bildhauers *Iſidore de Rudder*. Der Gegenſatz zwiſchen der weichen weiblichen Bronzefigur und

der ſtrengen Schwere des doriſchen Ueberbaues über dem Sarkophag iſt ſehr wirkſam [297]).

Zum Schluſs ſei noch ein amerikaniſches Beiſpiel angeſchloſſen: der Entwurf

Fig. 318.



Grabmal der Familie *Miller* zu München [298]).
Arch.: *Leonh. Romeis*; Bildh.: *Ferd. v. Miller jr.*

zu einem Ehrengrab für einen Architekten, ein zweigeſchoſſiger Kuppelbaldachin mit reichem figürlichem Schmuck (Fig. 321).

297) Siehe: *La ſculpture Belge contemporaine.* Berlin. S. 29.
298) Fakſ.-Repr. nach: ALBERT. Moderne Grabdenkmäler Münchens.

Fig. 319.



Grabmal der Familie *Ploetz* zu München [298]).

Arch.: *Th. S. Rauecker*; Bildh.: *L. Gamp.*

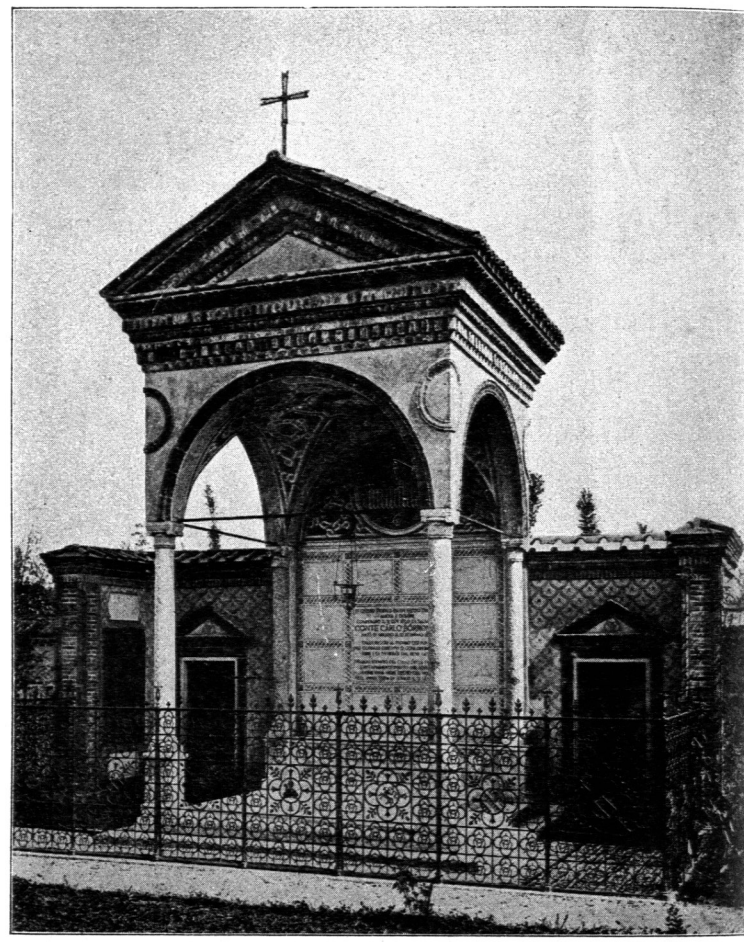
q) Turmbauten.

576. Grabmal des *Abſalom* bei Jeruſalem.

Für die erſten Stufen der Entwickelung der Turmbauten ſind die formalen Grenzen nicht ſcharf gezogen. Je nach der ſubjektiven Auffaſſung wird man dieſe Stufen entweder noch den Mauſoleen zuzählen können, oder man kann in ihnen auch bereits die Anfänge der Turmentwickelung erblicken. Dies wäre z. B. der Fall für das Harpyiendenkmal von Xanthos und das ſog. Grabmal des *Abſalom* bei Jeruſalem (Fig. 322).

Letzteres iſt zum Teil in den gewachſenen Felſen gehauen, der für den geſamten durch joniſche Säulen mit Triglyphenfries gegliederten Unterbau benutzt wurde, während von der Hohlkehle ab der Aufbau in ſelbſtändigen Werkſteinen erfolgte. Das Grabmal hat quadratiſche Grundform; über dem an die Form der ägyptiſchen Hohlkehle erinnernden Hauptgeſimſe erhebt ſich eine hohe, einfach gegliederte Attika, die als Sockel für den zylindriſchen, in einen Kegel mit Knauf endigenden Abſchluſs dient. *De Saulcy* gibt die Seitenlänge des Grundriſsquadrates mit $6{,}30^{\,m}$ an.

Fig. 320.



Grabmal der Familie *Borromeo* auf dem Friedhof zu Oreno[299]).
Arch.: *G. Bagatti-Valſecchi.*

577. Grabmal zu Hâſs.

Aehnliche Zweifel, wenn auch ſchon etwas gemildert, können noch bei Bauten wie dem Grabmal zu Hâſs in Syrien (Fig. 323) entſtehen. Hier jedoch zeigt die zweigeſchoſſige Entwickelung einen entſchiedenen Grundzug nach der Höhe.

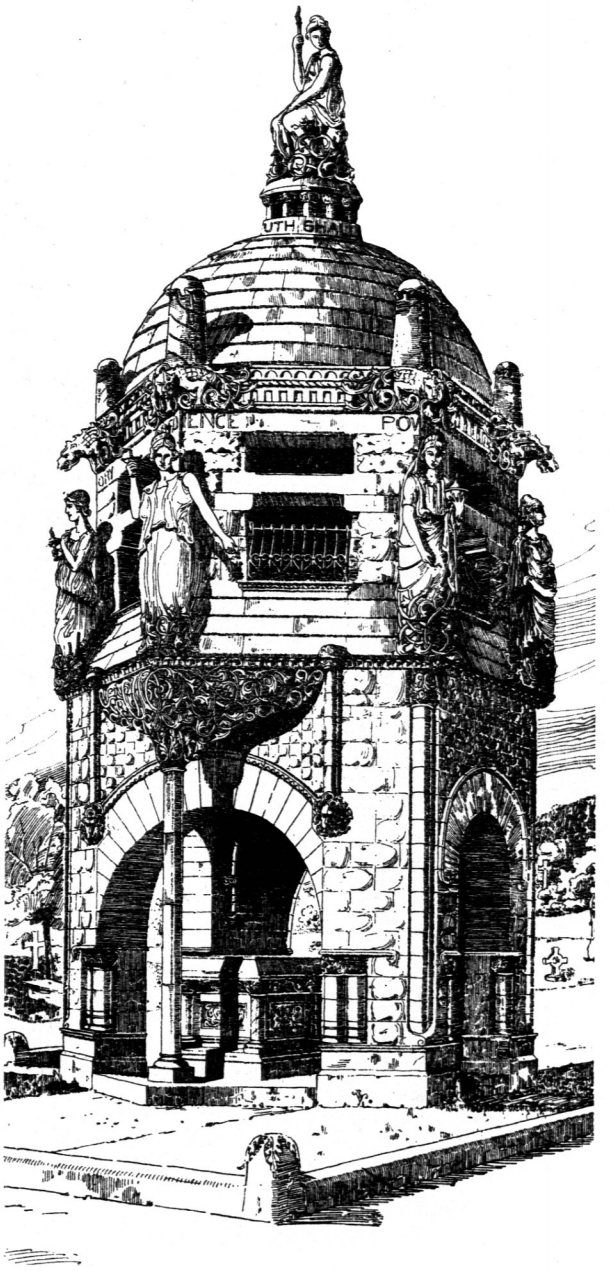
578. Grabmal der Julier bei St.-Remy.

Dieſer Grundzug iſt noch ſchärfer ausgeſprochen im Grabmal der Julier bei St.-Remy in Frankreich (Fig. 324), einem der beſterhaltenen römiſchen Denkmäler auf galliſchem Boden.

299) Fakſ.-Repr. nach: *L'Edilizia Moderna.*

Auf einem quadratiſchen Sockelunterbau mit reichem Relieffchmuck erhebt ſich, durch 4 korinthiſche Eckſäulen eingefaſst, die im Grundriſs quadratiſche Rundbogenſtellung des Hauptgeſchoſſes, abgeſchloſſen durch das dreiteilige Hauptgeſims. Hierauf türmt ſich als zweites Geſchoſs ein korinthiſcher Säulenrundbau mit kegelförmiger Bekrönung.

Fig. 321.



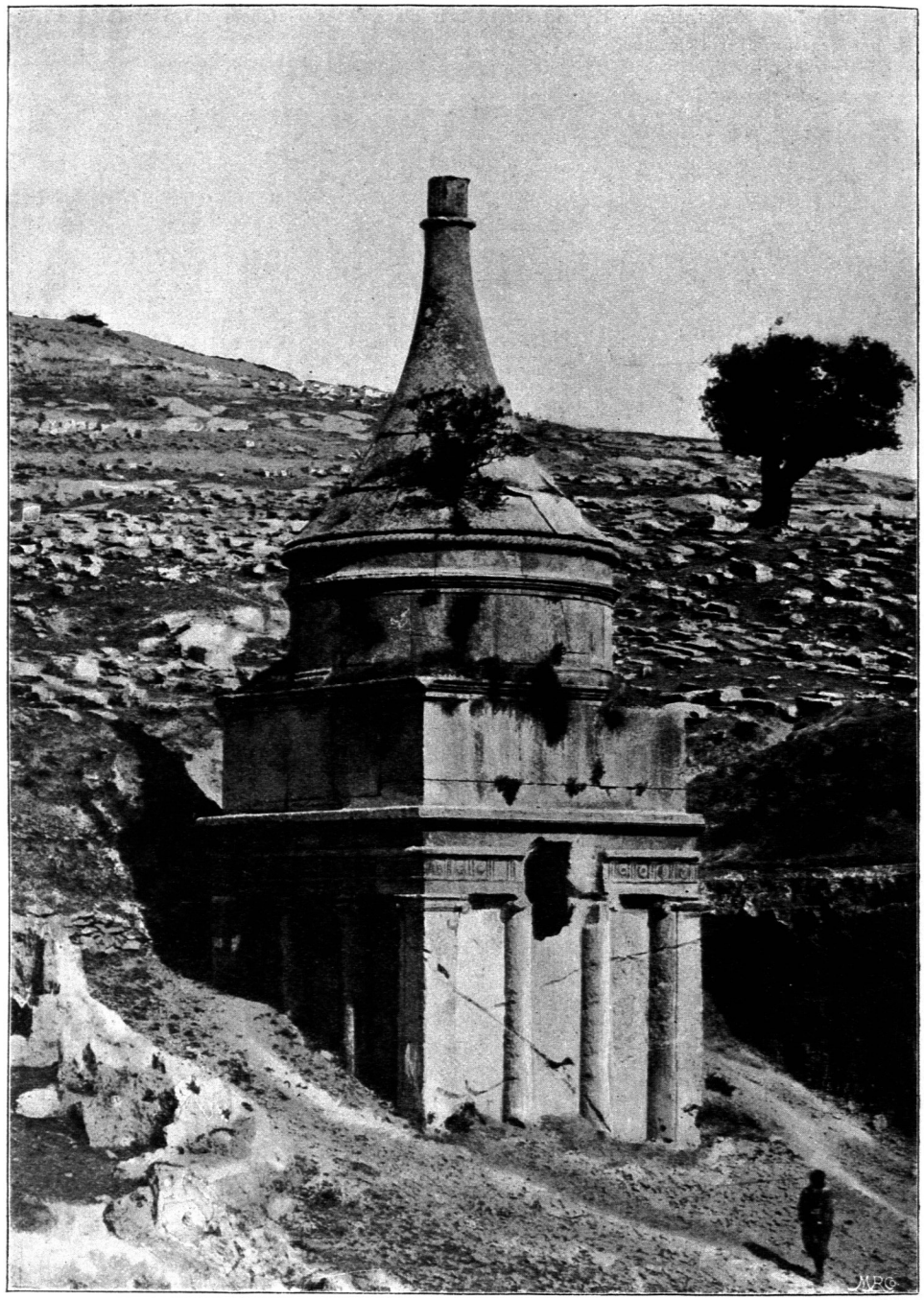
Entwurf für das Ehrengrab eines Architekten [300]).

Das Harpyiendenkmal zu Xanthos in Lykien wurde 1838 von *Sir Charles Fellows* aufgefunden und in ſeinen wertvolleren Teilen in das Britiſche Muſeum zu London gebracht. Es iſt ein turmartiges Grabdenkmal, welches aus einem Kalkſteinblocke

579. Harpyiendenkmal zu Xanthos.

300) Fakſ.-Repr. nach: *American architect* 1889, 17. Aug.

Fig. 322.

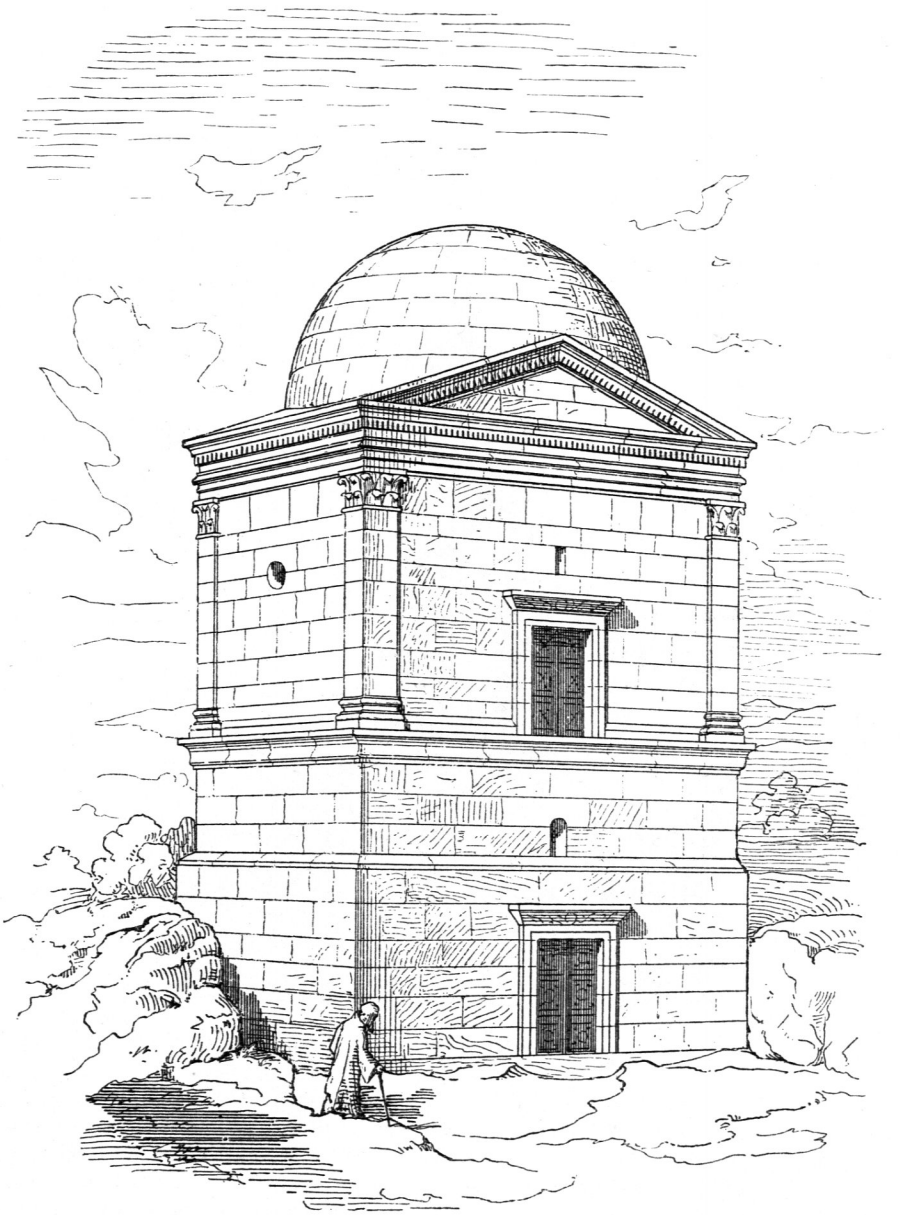


Grabmal des *Abſalom* bei Jeruſalem.

von quadratiſchem Querſchnitt und von 6 m Höhe beſteht, auf dem ein hoher figürlicher Fries aufſetzt; hinter ihm befindet ſich die Grabkammer zur Aufbewahrung von Aſchenbehältern. Es iſt wahrſcheinlich auf der Grenze des VI. und V. Jahrhunderts vor Chr., zu Ausgang der 60. Olympiade oder zu Beginn der 70., errichtet worden.

Das ringsum freiſtehende Denkmal, dem ſich einige in der Nähe ſtehende Denkmäler von ähnlicher Geſtaltung anſchlieſsen, iſt bis zum Fries ohne jede Gliederung und über demſelben durch ein kleineres Geſims abgeſchloſſen. Der etwa 5 m über dem Boden beginnende Fries iſt 90 cm hoch und beſteht an jeder Seite aus 3 weiſsen Marmorplatten. Unter Berückſichtigung des Steinſchnittes beträgt die Länge

Fig. 323.



Grabmal zu Hâſs [301]).

des Frieſes an der Oſt- und Weſtſeite 2,37 m, an der Süd- und Nordſeite 2,15 m. Die Form des ganzen Denkmales iſt zweifellos aſiatiſch und findet ſich in den Beſchreibungen wieder, welche *Strabon* und *Arrianos* vom Grabe des *Kyros* geben. Der Inhalt der bildneriſchen Darſtellungen, die ſorgfältig gearbeitet ſind und an zahlreichen Spuren erkennen laſſen, daſs ihre Wirkung durch Bemalung verſtärkt war, iſt

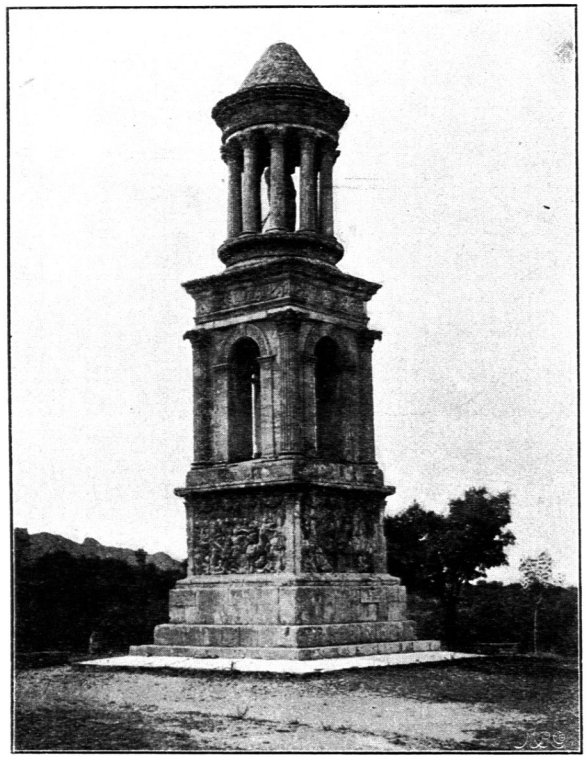
301) Nach: Vogüé, M. de. *La Syrie centrale etc.* Paris 1865—77.

folgender: Auf der dem Untergang des Lichtes zugewandten weſtlichen Seite ſitzen links und rechts der Grabesthür, über welcher eine ſäugende Kuh als Symbol der nährenden Kräfte ſich befindet, die Göttin des Lebens und die Göttin des Todes. Der erſteren nahen ſich drei Frauengeſtalten, welche ein Ei, eine Blüte und eine Granatfrucht als Zeichen des keimenden Lebens, der Lebensblüte und der Fruchtbarkeit und Reife tragen. Die beiden Kurzſeiten gegen Süden und Norden ſtellen Harpyien mit kleinen Figuren in den Armen, vielleicht die Symbolik des entführten Lebens, dar. Drei ſitzende männliche Figuren an der Süd-, Nord- und Oſtſeite deuten vielleicht nach orientaliſcher Ueberlieferung auf die Dreiheit der höchſten Gottheit: ihre Macht im Himmel, auf der Erde und in der Unterwelt.

580. Denkmal des *Lyſikrates* zu Athen.

Das choragiſche Denkmal des *Lyſikrates* an der Tripodenſtraſse zu Athen iſt ein mit korinthiſchen Säulen gegliederter, zierlicher turmartiger Rundbau (Fig. 325). Er wurde als das Siegesdenkmal des Choragen *Lyſikrates* unter dem Archonten *Euainetos* im Jahre 334 vor Chr. errichtet[302]).

Fig. 324.

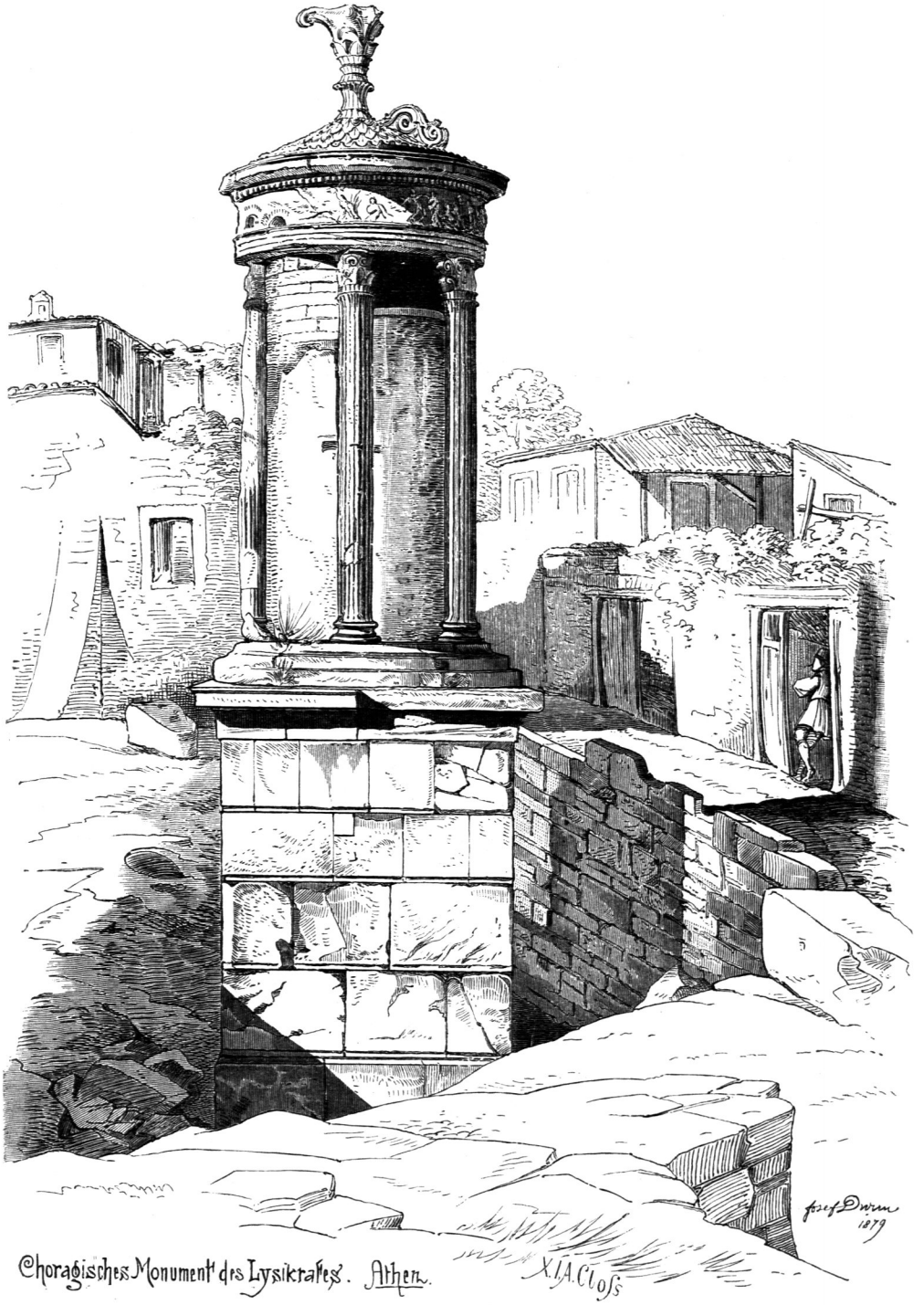


Grabmal der Julier bei St.-Remy.

Das Denkmal baut ſich in zwei Geſchoſſen auf. Das Untergeſchoſs iſt ein Quaderbau auf quadratiſchem Grundriſs, das Obergeſchoſs ein Rundbau mit einer korinthiſchen Halbſäulenſtellung. Das dreiteilige Hauptgeſims enthält als Frieszier ein ſehr ſchönes Relief im Charakter der Praxiteleiſchen Schule; es hat figürliche Darſtellungen und gibt eine Handlung wieder, die den *Homer*'ſchen Hymnen entnommen iſt. Den jugendſchönen *Dionyſos* ſahen tyrrheniſche Seeräuber am Meeresufer, und da ſie ihn für einen Königsſohn hielten, der ein hohes Löſegeld verſprach, brachten ſie ihn gefeſſelt auf das Schiff.

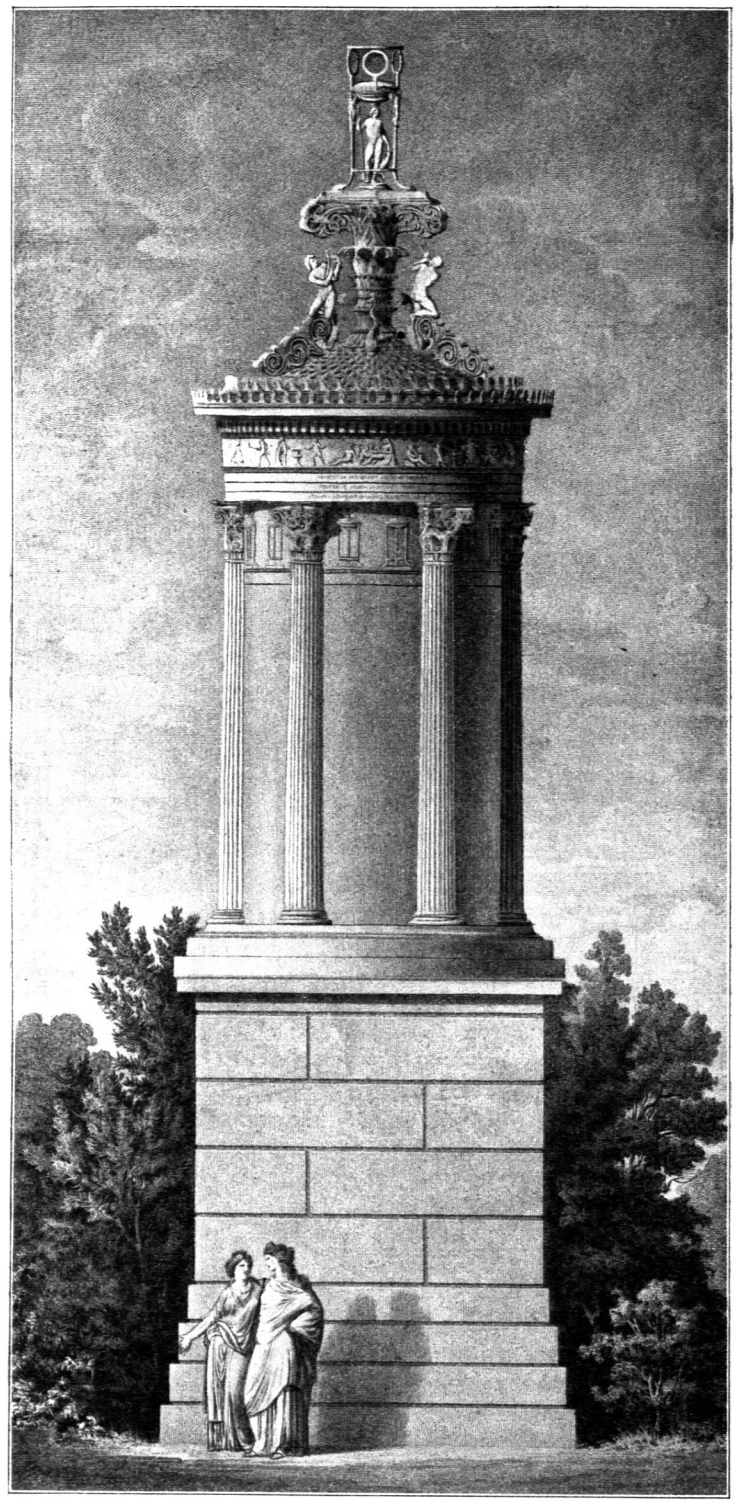
302) »Choragos oder Choregos hieſs in Athen derjenige, der auf ſeine Koſten einen Chor zu einer öffentlichen Aufführung ſtellte, verpflegte und einüben lieſs. Der Chor hieſs nach ſeinem Choragen, und wenn er in der Aufführung den Sieg davontrug, erhielt der Choragos den Siegesehrenpreis, der unter anderem in einem ehernen Dreifuſs beſtand, der, öffentlich aufgeſtellt und mit einer Inſchrift verſehen, die die Hauptumſtände des Sieges enthielt, das bleibende Denkmal der glücklich vollzogenen Staatsleiſtung war. Die Aufſtellung dieſer Siegesdreifüſse fand in Athen in einer am öſtlichen Abhang der Burg befindlichen, die ‚Dreifüſse' oder ‚Tripodenſtraſse' genannten Straſse ſtatt, und zwar ſtanden die Dreifüſse auf dem Dache eines eigens zu dieſem Zwecke erbauten Rundtempelchens.« (Overbeck, a. a. O., Bd. II, S. 120.)

Fig. 325.



Choragisches Monument des Lysikrates. Athen. X. I. A. Closs

Fig. 326.



Wiederherſtellungsentwurf für das Denkmal des *Lyſikrates* zu Athen von *Theophil v. Hanſen* [303]).

[303]) Nach: Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1868.

Da erſchien *Dionyſos* in Geſtalt eines Löwen, und die entſetzten Seeräuber ſprangen in das Meer und wurden in Delphine verwandelt.

Für das zierliche Denkmal hatte *Theophil v. Hanſen* in Wien einen feinſinnigen Wiederherſtellungsverſuch gemacht (Fig. 326), der namentlich die Frage der Aufſtellung des Dreifuſses zu löſen unternahm [304]). — Ein Denkmal für *Dugald Stewarts* auf dem Calton-Hill in Edinburgh iſt eine Nachbildung des choragiſchen Denkmales des *Lyſikrates*.

Letzteres hat auch für eines der bedeutendſten neueren Denkmäler Amerikas als Anregung gedient: für das Soldaten- und Matroſendenkmal zu New York. Das Denkmal iſt den Soldaten und Matroſen der Stadt New York gewidmet, welche im Unionskriege die Union verteidigten. Es wurde nach dem Entwurf der Archi- 581. Soldaten- und Matroſendenkmal zu New York.

Fig. 327.



Soldaten- und Matroſendenkmal zu New York [305]).

tekten *Stoughton & Stoughton* und *Paul E. Duboy* im Riverſide-Park am Hudſon, zwiſchen der Mündung der 89. und 90. Straſse, in erhöhter Lage, das Fluſsgebiet beherrſchend, errichtet. Die geſamte Denkmalanlage zeigen Fig. 327 u. 328. Darnach iſt das Denkmal von einer reichgegliederten Terraſſenanlage umgeben, von welcher zur Linken Treppenanlagen zum Hudſon hinabführen.

Das kreisrunde Denkmal ſteht auf einer kreisrunden Plattform, die von Marmorbaluſtraden umzogen iſt und deren Boden aus einem Moſaik von Ziegelſteinen und Bändern aus Marmor beſteht. Aus Granit ſind die Treppenſtufen, und aus Granit ſind auch die unterſte Stufe, ſowie der Sockelfuſs des Denkmalturmes, der im übrigen aus Marmor beſteht. Eine Geſamtanſicht des Denkmales nach der Natur gibt Fig. 327. Auf einem energiſch profilierten kreisrunden Unterbau erheben ſich 12 korinthiſche Säulen von 10,80 m Höhe. Das Innere enthält, durch eine einzige Thür zugänglich, eine runde, durch 5 halbkreisförmige

304) Siehe: Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1868, S. 233 ff.

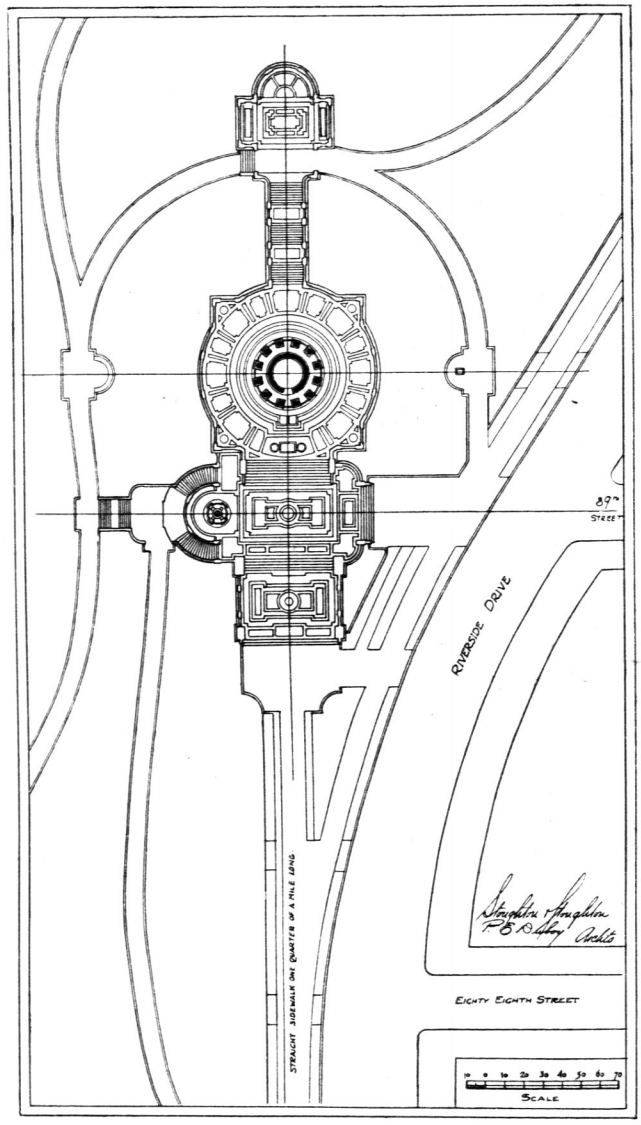
305) Fakſ.-Repr. nach: *Houſe and garden.*

Nifchen erweiterte Kammer von 4,80 m Durchmeffer und 14,04 m Höhe; die Nifchen dienen zur Aufftellung von Trophäen. Das gefamte Innere befteht gleichfalls aus weifsem Marmor. Das Denkmal erhebt fich bis zu einer Gefamthöhe von rund 29 m über die Plattform; der Aufsendurchmeffer an den Säulen beträgt 10,50 m.

582. Grabmal zu Amrith.

Zu entfchiedenftem Ausdruck kommt das Streben nach der Höhe bereits beim Grabmal der Nekropole zu Amrith in Phönizien (Fig. 329). Diefer Rundturm

Fig. 328.



Lageplan und Grundrifs zu Fig. 327 [305]).

ift der befterhaltene der hier gelegenen Denkmäler. Er zeigt eine dreifache Abtreppung; fein Sockel ift durch vier derbe Löwen bereichert; die übrigen Abtreppungen find durch Zinnen gefchmückt.

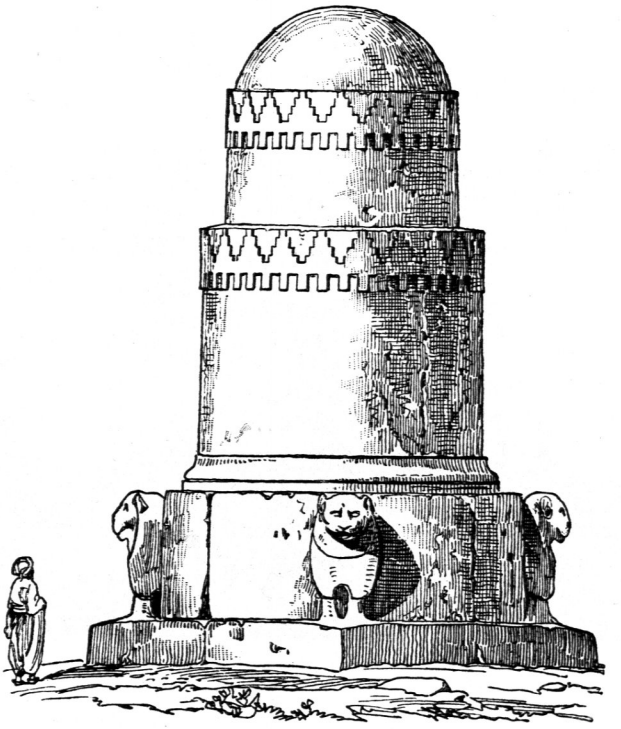
583. Grabmal des *Theodorich* bei Ravenna.

So grofs in hiftorifcher Beziehung der Schritt von diefem Denkmal bis zum Grabmal des *Theodorich* bei Ravenna ift, fo viel Verwandtes zeigen beide Denkmäler in der Grundform des Aufbaues.

Das Grabmal des *Theodorich* bei Ravenna (Fig. 330) liegt etwa 1 km vor der Porta Serrata, an der Strafse nach dem Porto cefenatico, in einer fruchtbaren, gut angebauten Flachlandfchaft. Die Grabkirche heifst heute *Santa Maria della Rotonda;* in dem um 840 gefchriebenen Manufkript des *Agnellus* heifst es von Theodorich: »*fepultus eft in Maufoleum quod ipfe aedificari juffit extra portas Artemetoris quod usque hodie vocamus ad Farum ubi eft Monafterium Sae. Mariae quae dicitur ad memoriam Regis Theodorici.*«

Die Annahme, dafs *Amalafuntha*, *Theodorich*'s Tochter, das Denkmal errichtet habe, wird durch den Bifchof *Maximian* (546—552) widerlegt, welcher berichtet: »*fe autem vivo fecit fibi monumentum ex lapide quadrato et faxum ingentem, quem fuperponeret, inquifivit.*« Das Denkmal liegt auf einem Gelände etwa 3,75 m unter der Höhe der jetzigen Strafse. Es ftellt einen zweigefchoffigen, turmartigen Aufbau

Fig. 329.



Grabmal zu Amrith.

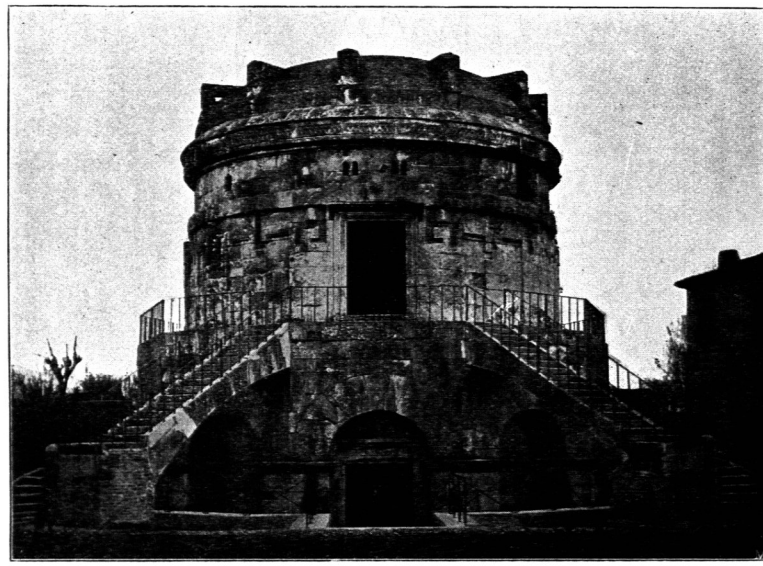
dar; das untere Gefchofs entwickelt fich aus einem Zehneck, deffen Seiten durch Bogennifchen gegliedert find. Das Obergefchofs befafs einen gleichfalls im Zehneck gebildeten Bogenumgang, welcher von einem Rundbau mit dem mächtigen kugelfegmentförmigen Monolith abgefchloffen wurde. Zum Umgang führen fymmetrifch angelegte, gebrochene, auf Bogen verfetzte Treppen empor. Trotz einer von *Ribuffi* im »*Guida di Ravenna*« gegebenen Nachricht, dafs diefe Treppen 1780 angelegt wurden, hält *Mothes*, der eine recht überzeugende Wiederherftellung des intereffanten Denkmales gibt[306]), daran feft, dafs mit Rückficht darauf, dafs »die Technik der kühnen Treppenbogen fo trefflich ift und fo genau mit derjenigen des Gebäudes übereinftimmt«, die Treppen fchon dem urfprünglichen Bau angehörten und im genannten Jahre vielleicht nur wiederhergeftellt wurden. Um nun die auffallende Ungleichheit des Geländes zu erklären, nimmt *Mothes* nicht etwa eine fpätere Erhöhung des letzteren an, fondern ergänzt die Treppenanlage fo, »dafs der auf das Grab Zukommende vom Podeft aus gerade hinab- oder feitwärts hinaufftеigen kann«. Der von *Mothes* angenommene Podeft würde etwa 2 m über dem Unter-

306) In: Die Baukunft des Mittelalters in Italien etc. Jena 1882. S. 200 ff.

geſchoſs-Fuſsboden, etwa 1,75 m unter der jetzigen Straſsenhöhe, liegen; um ſo viel wäre vielleicht eine Erhöhung der Straſse denkbar. »Man würde ſich dann eine einem Wallgraben ähnliche Vertiefung von etwa 4 m Breite und 2 m Tiefe rings um das Denkmal zu denken haben, wodurch auch die Anlage der Treppen auf Bogen ſich erſt völlig rechtfertigt und dieſelben durchaus nicht ‚wunderlich gebrochen' erſcheinen. Nachgrabungen würden hierüber Gewiſsheit zu bringen vermögen, auch darüber, ob nicht die 1810 gefundenen Pfeiler- und Gitterreſte zu einer Brüſtung um dieſen Graben gehört hätten.« *Mothes* findet in dem Denkmal »viel eher Aehnlichkeit mit den erſten chriſtlichen Rundgräbern als mit der auf vierſeitigem Unterbau ſtehenden *Moles Hadriani*. Die das Untergeſchoſs umgebenden Bogennischen, die oben den Bau viel weniger maſſiv, ja kühner erſcheinen laſſen als jene *Moles*, weichen auch von den Rundgräbern ab, erinnern aber an die Unterbauten zu Terracina. Die Verzahnung dieſer Bogen und der Eingangsthüre erinnert an Spalato.«

Ueber die Aufſtellung des Sarkophags gehen die Anſichten weit auseinander. *Mothes* nimmt an, daſs der eigentliche Sarg im Untergeſchoſs unter einer Deckenlichtöffnung des Gewölbes ſtand, die im Obergeſchoſs mit einem Geländer umgeben war und ihr Licht durch eine Dachlichtöffnung erhielt, die ſich in der das Bauwerk deckenden Steinſchale befand. Ueber der letzteren Lichtöffnung »erhob ſich auf

Fig. 330.



Grabmal des *Theodorich* bei Ravenna.

Säulen unter einem Baldachin ein Prunkſarkophag. Dieſe Vermutung, der ich aber nur als ſolcher ... Ausdruck gebe, würde alle Traditionen und Sagen miteinander verſöhnen und zugleich den germaniſchen Sitten und Anſchauungen wie dem altchriſtlichen Brauch entſprechen«. Es iſt nun nicht zu leugnen, daſs ein ſolcher Baldachin mit Prunkſarkophag zugleich einen wirkungsvollen bekrönenden Abſchluſs des Baues ergeben würde. Die Wahrſcheinlichkeit dafür wird erhöht durch den Umſtand, daſs auf der Oberſeite der Kuppel ſich eine länglich viereckige Platte befindet, die Vertiefungen enthält, in welchen »vier Säulen geſtanden haben ſollen, die den Sarkophag, und andere, welche einen ehernen Baldachin darüber trugen«. *Francesco Scotto* berichtet darüber im *Itinerario d'Italia* von 1747 folgendes: »*La coperta è un ſolo ſaſſo intero, di dentro concavo, con un' occhio nel mezzo, che illumina la chieſa;*« und weiter: »*Sopra il medeſimo ſorono già quattro colonne, che ſoſtenevano il ſepolcro del Re Teodorico, fatto di porfiro tutto d'un pezzo lungo otto piedi, e alto quattro, con il coperchio di bronzo figurato aſſai bene che vogliono fabbricategli da Amalaſunta ſua figliuola, ma eſſendo ſtato per ingordigia diſtrutto da' Soldati di Ludovico XII, Re di Francia; non ſi conoſce adeſſo che pochi veſtigii del medeſimo.*« Während alſo der Baldachin mit dem Sarkophag im Anfang des XVI. Jahrhunderts (etwa um 1510) fremden Plünderern zum Opfer fiel, iſt der eigentliche Sarg mit der Leiche des *Theodorich* vielleicht ſchon durch *Beliſar* geſchändet worden; denn bereits *Agnellus* berichtet in ſeiner »*Vita S. Joh.*«, die Porphyrurne ſtehe vor dem Eingang des Mona-

ſteriums, was hier wohl das Grabmal bedeutet; »*ut mihi videtur eſſe, ſepulcro projectus eſt, et ipſa urna ubi jacuit ex lapide porphyretico valde mirabilis, ante ipſius monaſterii aditum poſita eſt*«. *Mothes* fügt hinzu: »Mag der Sarkophag nun von hier nach *San Sebaſtian* gefchafft worden ſein, oder mag eine Ver-

Fig. 331.

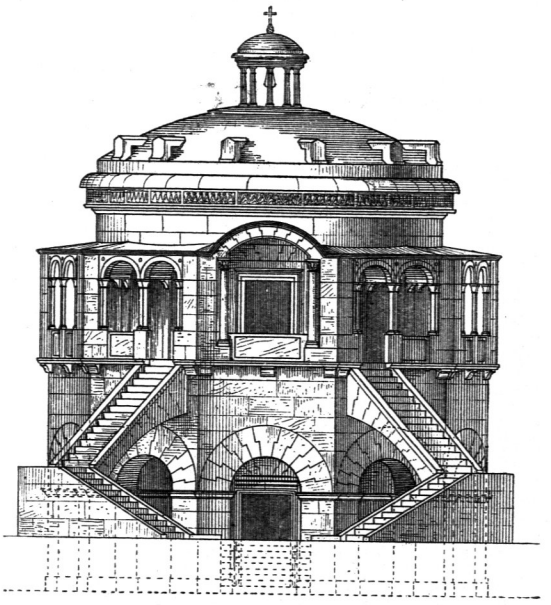


Fig. 332.

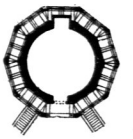


Fig. 333.

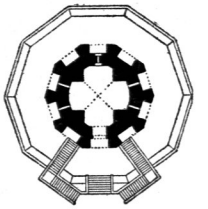
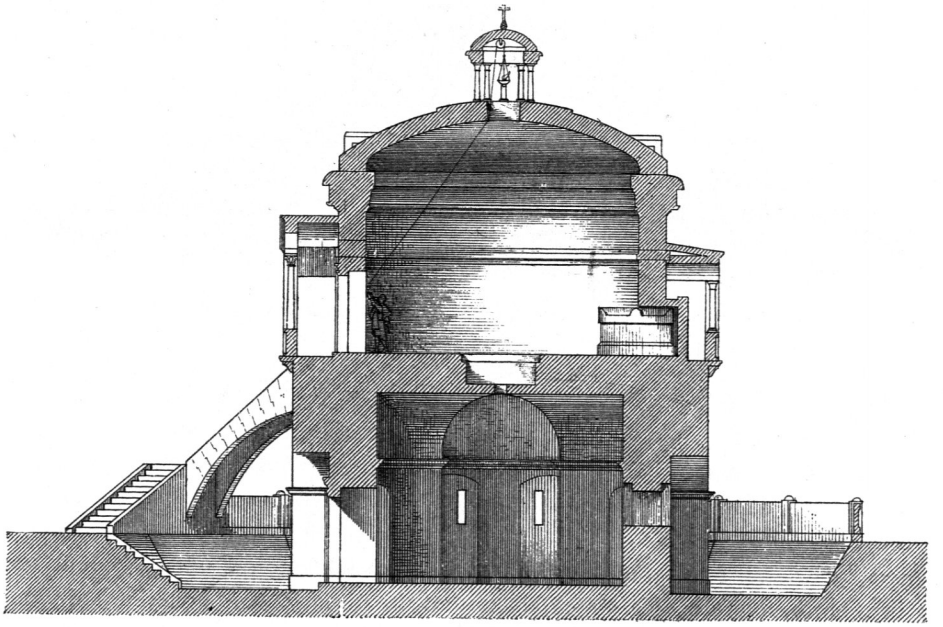


Fig. 334.



Grabmal des *Theodorich* bei Ravenna nach dem Wiederherſtellungsverſuch von *A. v. Eſſenwein.*

wechſelung vorliegen; im Jahr 1564 wurde eine Porphyrurne, die bei *San Sebaſtian* ſtand und für *Theodorich*'s Sarg galt, an der rechten Ecklifene des Palaſtes (des *Theodorich* in Ravenna) nebſt Inſchrift eingemauert.« Weitere Ausführungen über das merkwürdige Denkmal, namentlich über formelle und

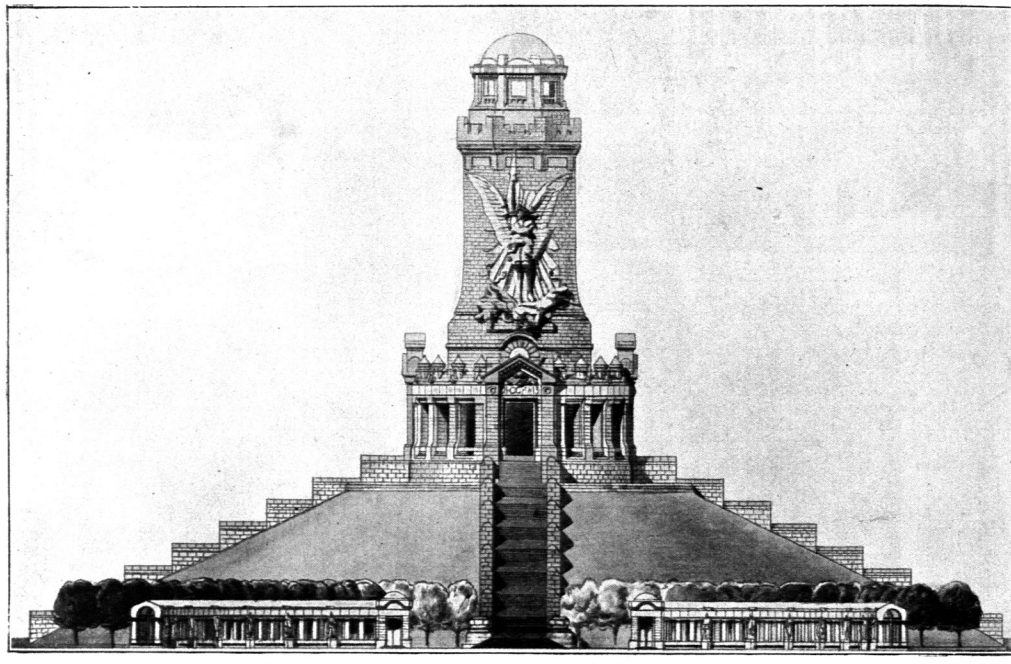
techniſche Einzelheiten, ſowie die Rechtfertigung für ſeinen Wiederherſtellungsverſuch wolle man bei *Mothes*[307]) nachleſen, wo auch[308]) ein Geſamturteil über das Werk zu finden iſt.

Einen Wiederherſtellungsverſuch des Denkmales von *v. Eſſenwein* zeigen Fig. 331 bis 334. Die Laterne hält *Holtzinger* für wenig wahrſcheinlich; die beiden zum Obergeſchoſs führenden Treppen hält er für modern und glaubt zahlreiche Analogien zu unzugänglichen Obergeſchoſſen in den Grabbauten jener Zeit nachweiſen zu können.

584. Zwei Entwürfe für Turmdenkmäler.

Offenbar vom Grabmal des *Theodorich* beeinflufst ſind der Entwurf zu einem Völkerſchlacht-Denkmal bei Leipzig von *Bruno Schmitz* (Fig. 335), ſowie ein Entwurf von *Joſeph Reuters* zu einem *Bismarck*-Denkmal für Hamburg, wenngleich in beiden Fällen eine durchaus ſelbſtändige Weiterbildung des Grundmotivs ſtattgefunden hat.

Fig. 335.



Entwurf für ein Völkerſchlacht-Denkmal bei Leipzig von *Bruno Schmitz*.

Der Entwurf von *Schmitz* iſt als Krönung für einen künſtlichen Hügel gedacht, während der Entwurf von *Reuters* (Fig. 336 u. 337) die Aufſtellung des Denkmales auf einem natürlichen Hügel der Elbanlagen in Hamburg vorausſetzte.

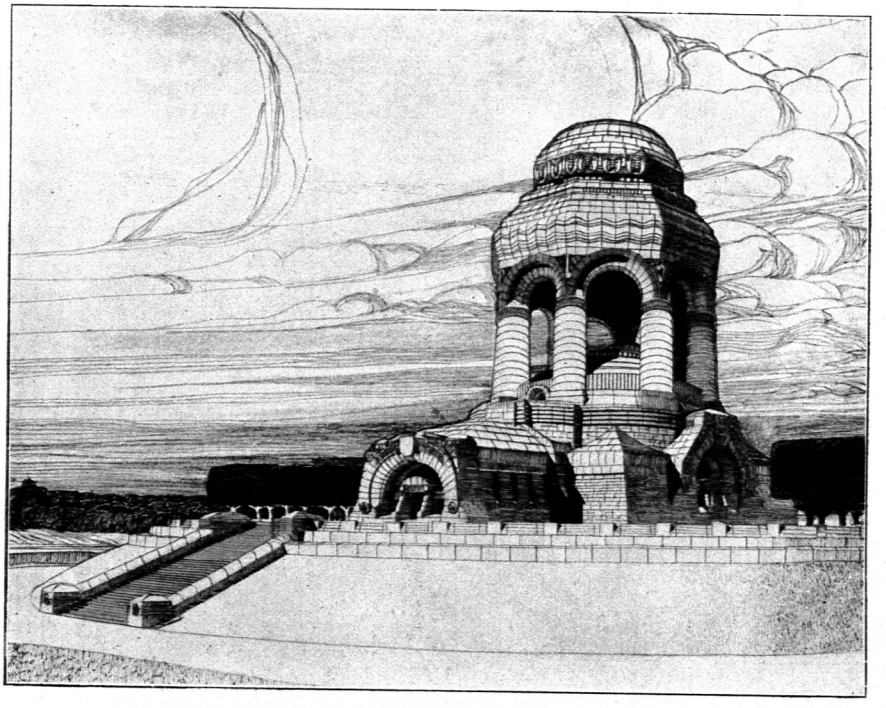
585. *Bismarck*-Mauſoleen von *Wilhelm Kreis*.

Wenn man es mit Recht als eine notwendige Forderung für das Kunſtwerk bezeichnet hat, daſs daſſelbe im Künſtler wahrhaft lebe und von ihm innerlich erfaſst und ergriffen werde, ſo laſſen die Entwürfe des Architekten *Wilhelm Kreis* erkennen, daſs ſie mit ſeiner Perſönlichkeit verwachſen ſind und aus dem Inneren einer in ſich geſchloſſenen, abgeklärten und in ihren Zielen ſicheren Individualität kommen. Namentlich die Entwürfe für *Bismarck*-Denkmäler und -Mauſoleen. Auch ſie gehen im Grundgedanken auf das Denkmal zurück, welches vor den Thoren Ravennas einſame Wacht hält und welches durch ſein Herüberklingen in die Gegen-

307) A. a. O.
308) S. 209 ff.

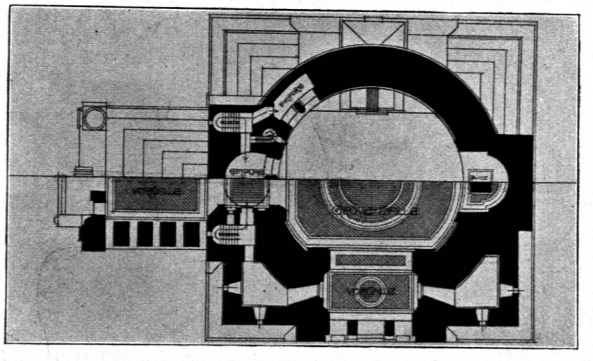
wart ſeine ewige Jugend beweiſt. In der Durchführung des Einzelnen jedoch bewahrt der Künſtler volle Freiheit und läſst eine groſse und tiefe Empfindung in der Monumentalität des Aufbaues und in der Anwendung und Durchbildung der architektoniſchen und ſchmückenden Einzelmotive erkennen. Fig. 338 u. 339 geben ein verwandtes Motiv, die eine in einfacherer, die andere in reicherer Ausbildung wieder.

Fig. 336.



Anſicht.

Fig. 337.



Grundriſs.

Entwurf zu einem *Bismarck*-Denkmal für Hamburg von *Joſeph Reuters*.

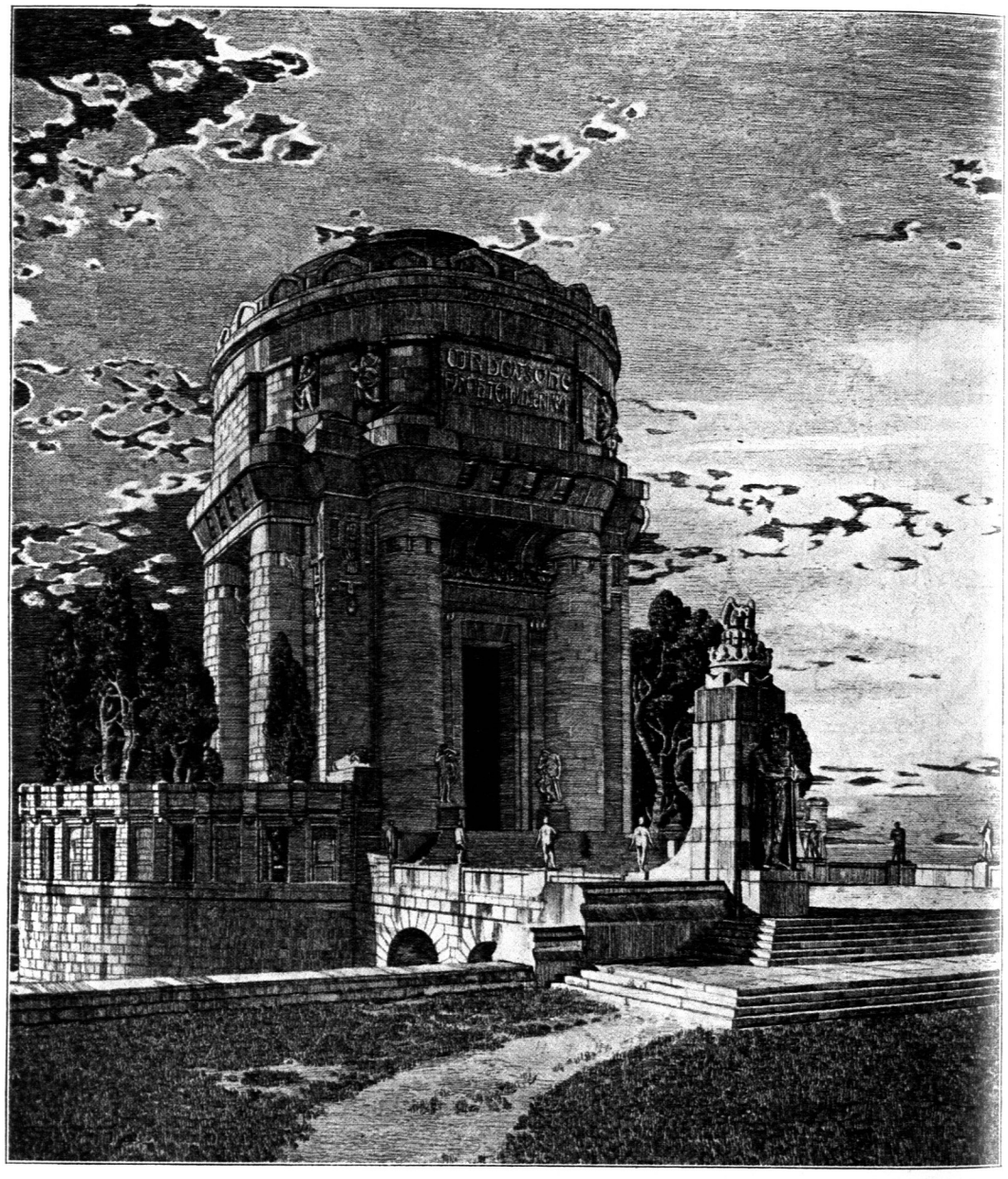
586. Grabmal des *Diogenes* zu Hâſs.

Im Grabmal des *Diogenes* zu Hâſs in Kleinaſien (Fig. 340 bis 342) iſt ein Motiv angeſchlagen, welches die römiſche Kunſt ſchon in reichſtem Maſse in den Septizonien ausgebildet hatte.

In Milet deckte *Wiegand* als Endpunkt der römiſchen Waſſerleitung auf dem Marktplatz ein Brunnenhaus auf, das ſich als ein hervorragendes Prachtgebäude mit zahlreichen Bildwerken erwies. Das

zweigeſchoſſige Bauwerk maſs in der Front 19 m; es gibt einen Anhaltspunkt für die Prachtbrunnen, welche die Römer Septizonien oder Nymphäen nannten und die ſich über alle römiſchen Beſiedelungen verteilten. Das groſse Waſſerſchloſs des *Septimius Severus* in Rom ließs Papſt *Sixtus* im XVI. Jahrhundert niederlegen.

Fig. 338.



Entwurf zu einem *Bismarck*-Maufoleum von *Wilhelm Kreis*.

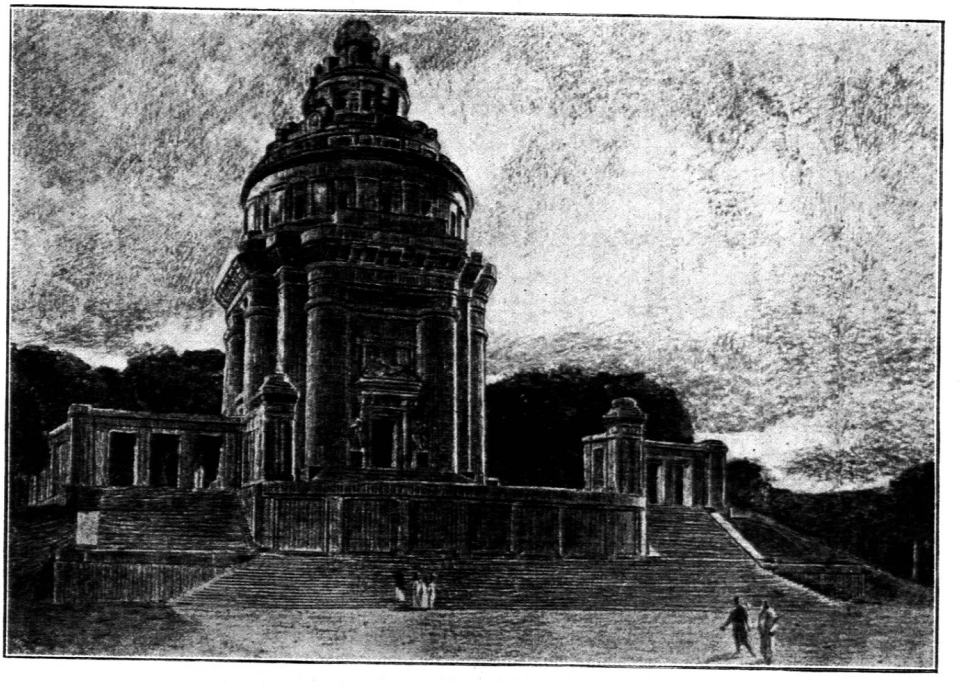
587. *Schinkel*'s Denkmal für *Friedrich den Groſsen*.

Bei ſeinen Entwürfen zu einem Denkmal *Friedrich des Groſsen* in Berlin wählte *Schinkel* unter anderen Formen auch eine Denkmalform, welche nach Fig. 343 u. 344 »einigermaſsen nach der Form der alten Septizonien gebildet iſt und den Vorteil gewährt, daſs es bei ſeiner bedeutenden Höhe und ſeiner Ausdehnung nach der

Breite eine grofse Wirkung aus der Ferne machen und der Anſicht der ganzen Stadt einen bedeutenden Schmuck verleihen würde«.

»Das Ganze bildet in drei Hauptgeſchoſſen 12 offene korinthiſche Hallen, deren Wände mit Malerei bedeckt ſind. Auf einer breiten Treppe gelangt man zur Eingangshalle, in welcher die bronzene Statue des Königs, auf einem Throne ſitzend, die grofse Niſche des Hintergrundes ausfüllt. Thüren in den Diagonalwänden verbinden die vier Säulenhallen jedes Geſchoſſes. Eine geräumige Treppe führt im Inneren des Turmes zu den oberen Geſchoſſen. Fufsböden und Gebälke der Hallen beſtehen aus freigeſehener Eiſenkonſtruktion, bei welcher jeder Teil eine in ſich vollendete architektoniſche Form zeigt und angemeſſen verziert iſt. Damit rings um das turmartige Gebäude keine Traufe entſteht, ſind die Fufsböden ſämtlicher Geſchoſſe gegen die Mitte geneigt und laſſen dahin das Regenwaſſer abflieſsen. . . . Das dritte Geſchofs wird überſtiegen durch ein geſchloſſenes viertes als Krönung, welches von geringerer Ausdehnung iſt und innerlich die gewölbte Reliquienkammer umfaſst. Eine Siegesgöttin erhebt ſich über

Fig. 339.



Entwurf zu einem *Bismarck*-Mauſoleum von *Wilhelm Kreis*.

demſelben. Goldene Gitterwerke von untermiſchten Verzierungen und figürlichen Darſtellungen bilden die Brüſtungen der verſchiedenen Plattformen und Hallen des Monumentes. Inſchriften und bezügliche Figurengruppen ſchmücken den Unterbau.«

588. Pentazonium Vimarienſe.

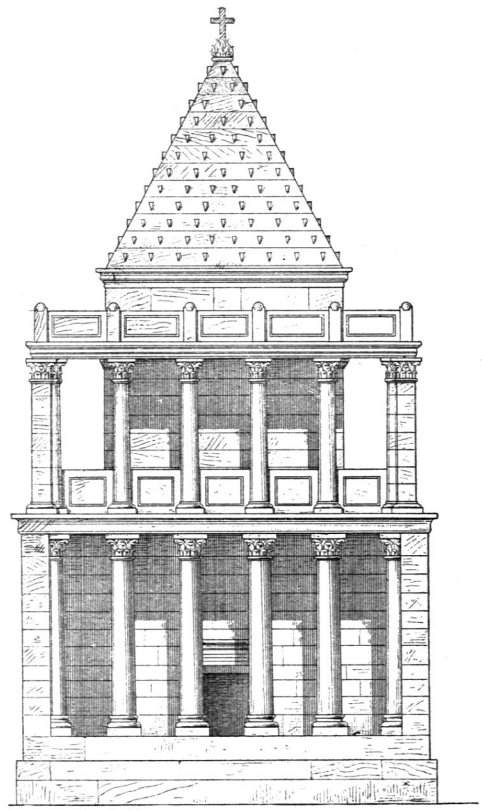
Das Motiv des römiſchen Septizoniums kehrt in gröſserer oder geringerer Abwandelung auch in anderen Denkmalentwürfen dieſer noch immer antik denkenden Zeit, welcher doch die Befreiungskriege und das beginnende Wiedererwachen des Volksbewufstſeins vorangegangen war und die in einer ausgeſprochenen Bewegung im Sinne einer Erziehung zum Nationalbewufstſein begriffen war, wieder. Wir haben hier den Blick nach Weimar zu wenden; ich meine das Pentazonium Vimarienſe, das Denkmal, welches der Stadtrat von Weimar im Jahre 1825 zum Andenken an die 50jährige Regierungs- und Vermählungsfeier des Herzogs *Karl Auguſt* mit der Herzogin *Luiſe* durch *C. W. Coudray* entwerfen lieſs. Ein Auszug aus der dem Entwurf beigegebenen Erklärung iſt in Art. 285 (S. 243) gegeben.

589. Secundiner-Säule bei Igel.

Noch ein anderes römiſches Denkmal, ein Denkmal der römiſchen Beſiedelung in Germanien, hat einem neueren Denkmal die Grundform geliehen. Die Secundiner-Säule bei Igel und das *Bismarck*-Denkmal auf der Rottmannshöhe am Starnberger See ſtehen in einer nicht zu verkennenden künſtleriſchen Beziehung zu einander.

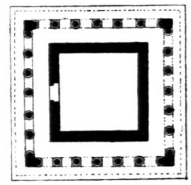
Etwa zwei Stunden von Trier, im Dorfe Igel, an der Trier-Luxemburger Straſse, ſteht das ſchönſte Römerdenkmal diesſeits der Alpen: die ſog. Igeler Säule, welche

Fig. 340.



Anſicht. — $^1/_{200}$ w. Gr.

Fig. 341.



$^1/_{500}$ w. Gr.

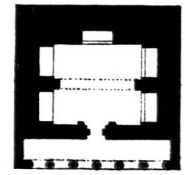


Fig. 342.

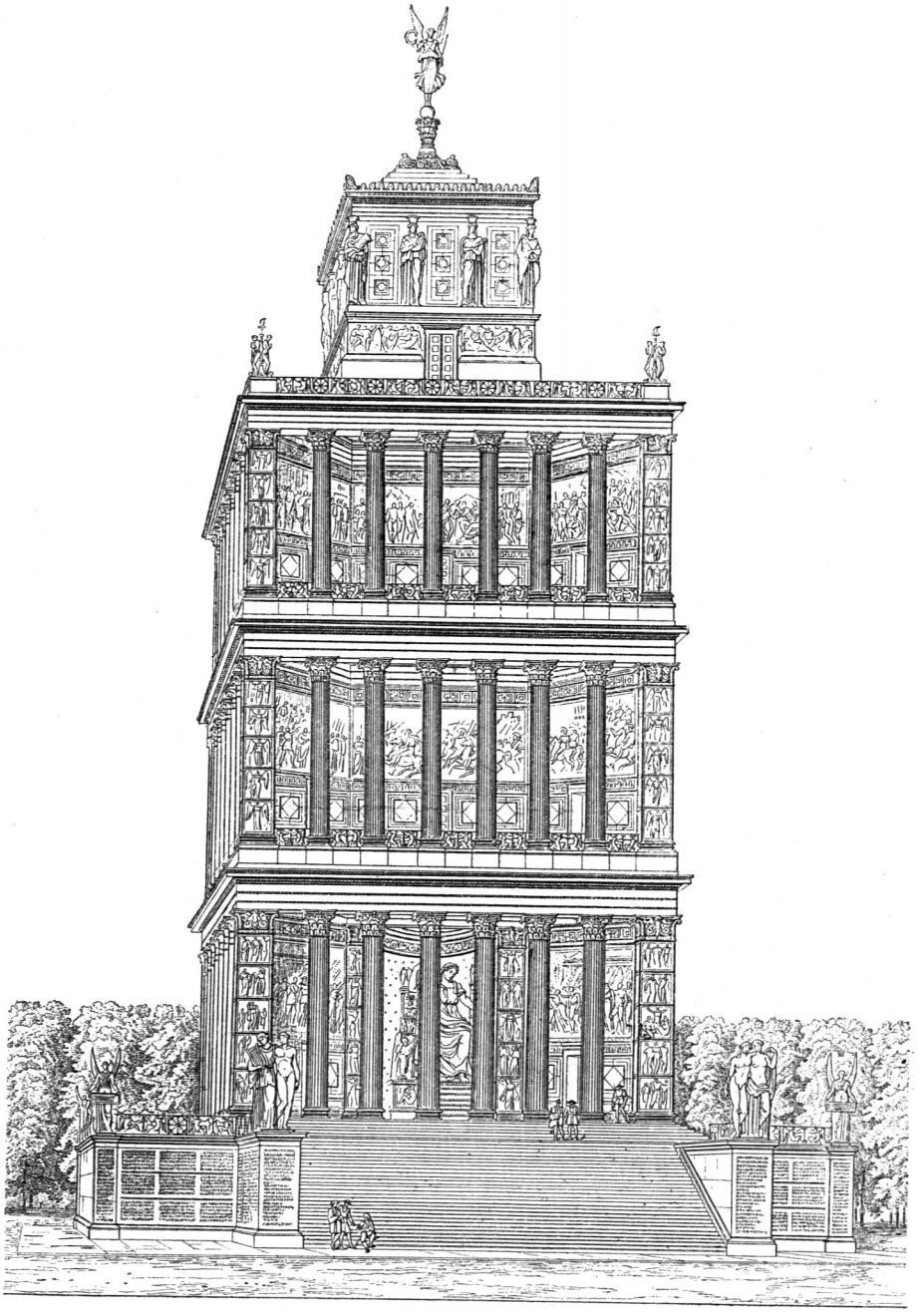
Grabmal des *Diogenes* zu Hâſs [309]).

Goethe zum Gegenſtand einer Betrachtung gemacht hatte, in welcher er ſagte, daſs ihm kein Denkmal bekannt ſei, bei welchem »gewagt wäre, einen ſo widerſprechenden Reichtum mit ſolcher Kühnheit und Groſsartigkeit der betrachtenden Gegenwart und Zukunft vor die Augen zu ſtellen«.

Das aus Sandſtein errichtete Denkmal, im Volke »Heidenturm« genannt, hat quadratiſchen Grundriſs von etwa $4{,}8^{\,m}$ Seite und erhebt ſich in 3 Hauptteilungen bis zu einer Höhe von etwa $21{,}4^{\,m}$. Ueber

309) Nach: Vogüé, M. de, a. a. O.

Fig. 343.



Schinkel's Entwurf zu einem Denkmal für *Friedrich den Grofsen* zu Berlin [310]).

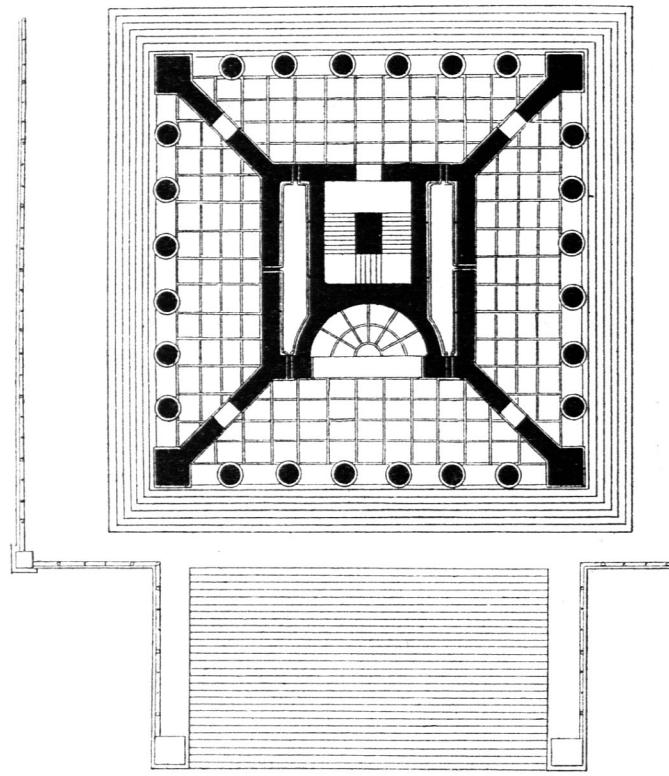
310) **Nach:** SCHINKEL, a. a. O.

die architektonifche Gliederung gibt die Tafel bei S. 85 Rechenfchaft. Das Denkmal, welches vermutlich aus der zweiten Hälfte des II. Jahrhunderts nach Chr. ftammt[1], ift mit guterhaltenen, von der architektonifchen Gliederung umrahmten Reliefs gefchmückt, welche, vermifcht mit Allegorien und Fabeln, Darftellungen aus dem Leben des vermutlich in der Gegend anfäffig gewefenen, durch Fabriken und Handel blühenden Gefchlechtes der Secundiner zeigen. Insbefondere ift der frühe Wellentod eines Sohnes der Familie behandelt. Die lückenhafte Infchrift lautet:

»*Dt . . . Sec . . . Vocam . . .: no . . . lis fecundini fecur . . . et publiae pacatae conjugi fecundini aventini et L. Saccio modefto et modeftio macedoni filio ejus Luc. Secundinius Aventinus et Secundinius Securus Parentibus defunctis et . . . fibi vivi . . . (po/u)erunt.*«

»(Zum Andenken an . . .) und die *Publia Pacata*, Gattin des *Secundinus Aventinus*, und den *L. Saccius Modeftus* und den *Modeftius Macedo*, feinen Sohn, haben *Luc. Secundinius Aventinus* und *Secundinius Securus* ihren verftorbenen Eltern und fich felbft bei Lebzeiten (dies Denkmal) gefetzt.«

Fig. 344.



Grundriis zu Fig. 343.

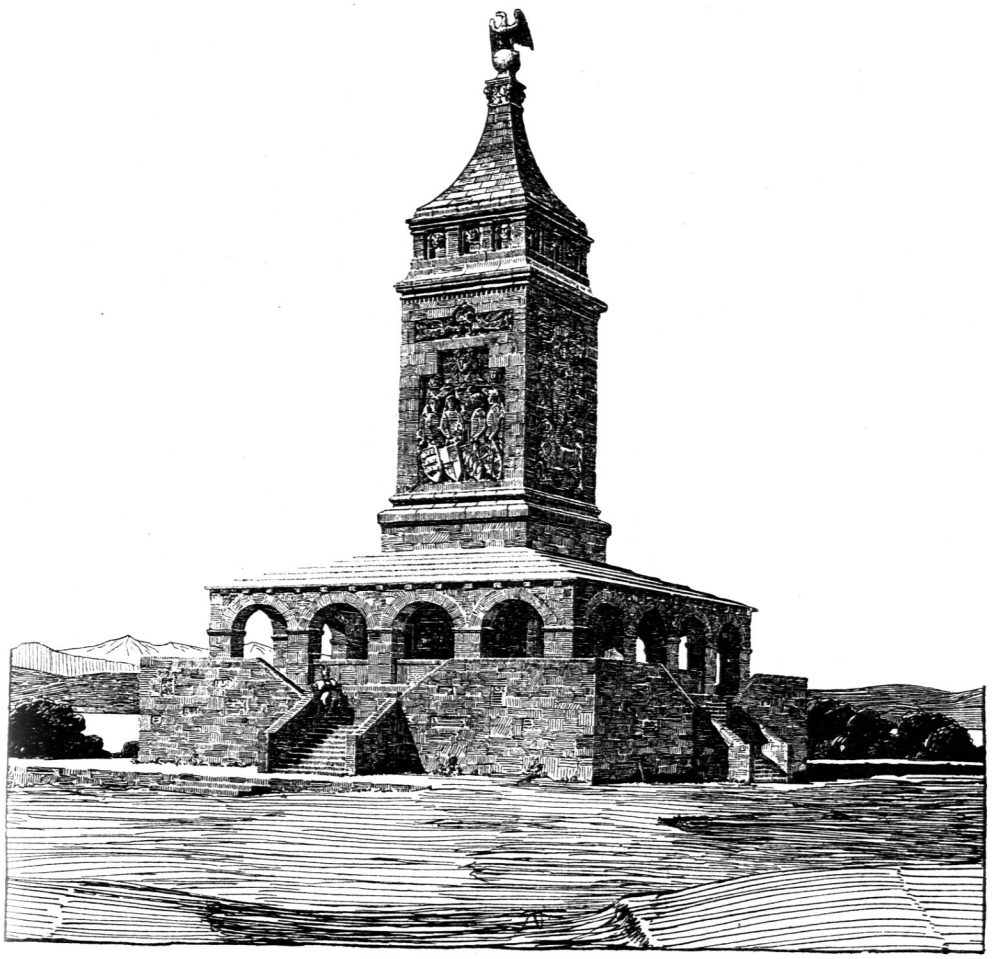
In der fehlenden erften Zeile mögen vielleicht die Namen der Grofseltern geftanden haben[311]). Der hier errichtete turmartige Bau wurde von den reicheren Einwohnern bevorzugt. »Mit feiner gefchweiften Kuppe und ihrer Bekrönung durch ein korinthifierendes Kapitell mit der aufgefetzten Artifchocke finden wir ihn an Grabmonumenten der Neronifchen Zeit in Aquileja und übereinftimmend in Petra wieder, gleichwie im Thale Jofaphat«[312]). Der bildnerifche Schmuck, der einftmals durch Farbe kräftig gehoben war, ift aufserordentlich beziehungsreich. Ein Relief zeigt das Bruderpaar mit dem Totenführer im Anfchlufs an eine Kompofition der griechifchen Kunft. Andere Reliefs haben mythologifchen Inhalt. »Gemeinfam ift« (nach *Gräven*) »den drei Bildern des Herakles, des Ganymedes und des Hylas der Grundgedanke, dafs Menfchen nach kurzem Erdendafein durch ihre Vereinigung mit den Göttern, fei es des Himmels, fei es des Waffers, die Unfterblichkeit erlangt haben. Die Entftehungszeit unferes Denkmales war erfüllt von

311) Siehe auch: Zeitfchr. f. bild. Kunft 1895, S. 265.

312) Siehe Teil II, Bd. 2 (2. Aufl.: S. 765) diefes »Handbuches«.

der tiefen Sehnſucht nach dem ewigen Leben. Dieſes Sehnen war der Grund, daſs die eleuſiniſchen Myſterien und andere Geheimkulte, daſs die Mithrasreligion ſo weite Verbreitung fanden; denn ſie alle verſprachen den Eingeweihten das Fortleben nach dem Tode. Dieſes Sehnen hat dem Chriſtentum die Wege gebahnt und die Herzen empfänglich gemacht für die Religion, welche die ſicherſte Gewähr für die Auferſtehung des Fleiſches und ein ewiges Leben gab. Durch ſeinen eigenartigen Ausdruck des Unſterblichkeitsglaubens erhält das Igeler Denkmal neben ſeiner Bedeutung für die Kunſt- und Kulturgeſchichte auch einen Wert für die Religionsgeſchichte.«

Fig. 345.



Bismarck-Denkmal am Starnberger See.
Arch.: *Theodor Fiſcher*; Bildh.: *H. Floſsmann & Gg. Wrba.*

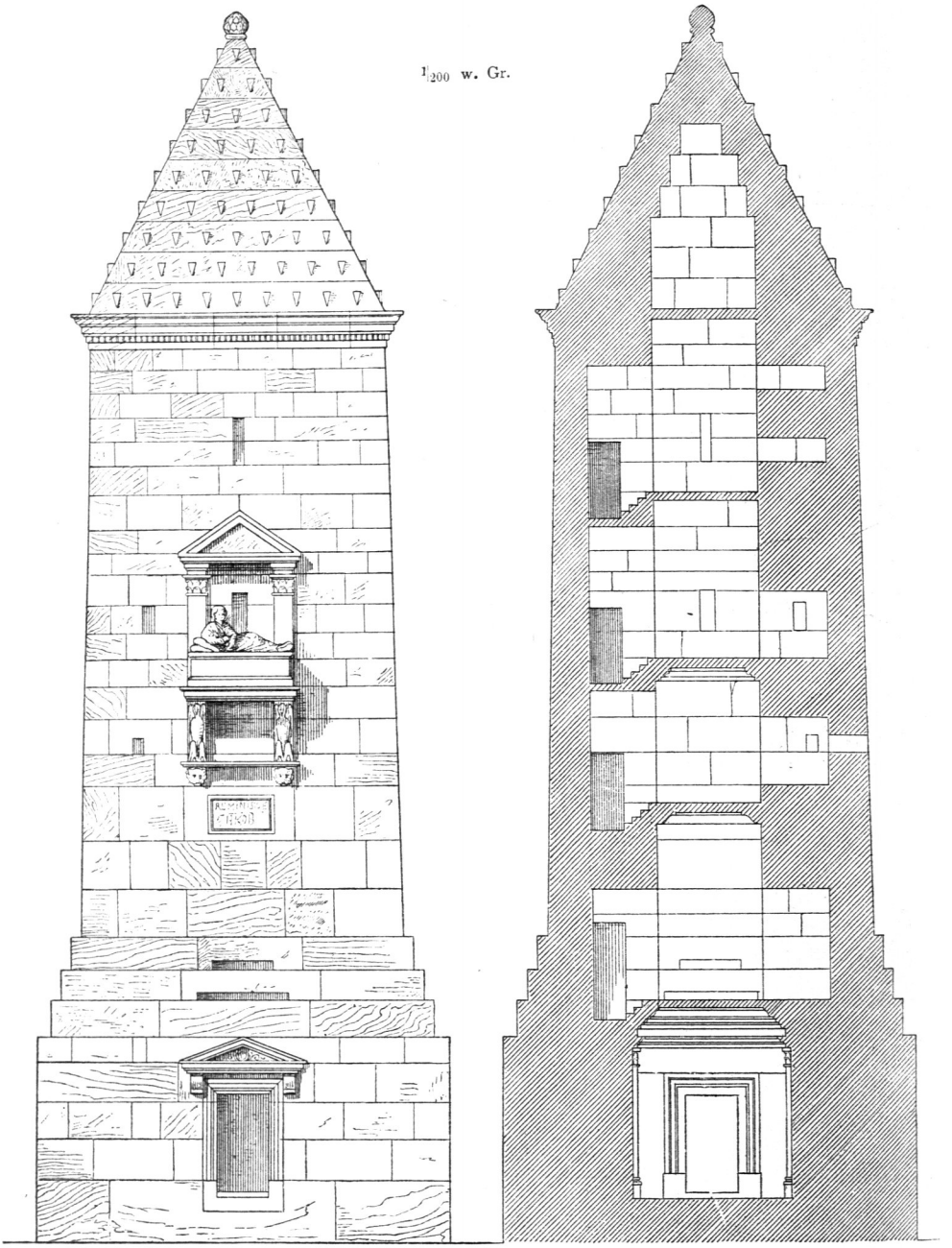
590. *Bismarck*-Denkmal am Starnberger See.

Der Entwurf zum *Bismarck*-Denkmal am Starnberger See iſt aus einem engeren Wettbewerb hervorgegangen, zu welchem *Hocheder* eine Bauanlage nach Art eines alten Palas mit Treppen-, Hallen- und Terraſſenanlagen vorgeſchlagen hatte. Die Voreingenommenheit eines Teiles des bayeriſchen Volkes gegen alles »Groſsdeutſche« jedoch war die Veranlaſſung, eine weniger nationale Denkmalform zu wählen. Die Wahl fiel auf den Entwurf von *Theodor Fiſcher*, der das Motiv der Igeler Säule aufnahm und es durch vorgelagerte Hallen- und Treppenanlagen bereicherte. Die Geſamtlage des Denkmales gibt Fig. 345. Der Bau wurde in den Jahren 1896—99 aufgeführt; die Bildwerke an ihm rühren von *H. Floſsmann* und *Gg. Wrba* her.

Fig. 346.

Fig. 347.

1/200 w. Gr.

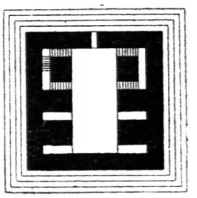


Anſicht.

Lotrechter Schnitt.

Fig. 348.

Grundriſs.



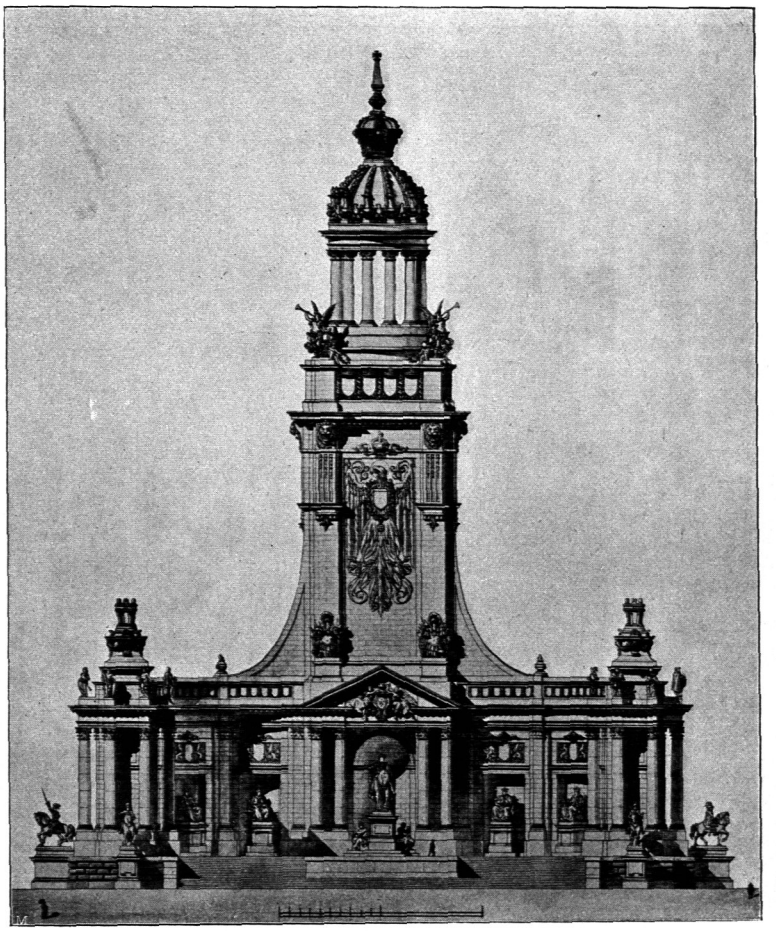
1/500 w. Gr.

Grabmal des *Jamlichus* zu Palmyra [313]). Wiederherſtellungsverſuch.

313) Nach: VOGUÉ, M. de, a. a. O.

Die Seitenlänge des Hallenunterbaues beträgt 18 m, die Höhe des ganzen Denkmales über dem Gelände 27 m. Bildwerk ſchmückt den Turm an allen Seiten. Die Nordſeite als Hauptſeite enthält ein Sinnbild der deutſchen Einheit: Germania, die vier Bruderſtämme unter ihrem Schutz vereinigend. Auf der Oſtſeite ſind der deutſche Norden und Süden durch zwei männliche Geſtalten, welche die Krone beſchützen, dargeſtellt, auf der Weſtſeite der Krieg mit der Zwietracht. An der Südſeite prangt das Wappen *Bismarck*'s. Ein Spruchband enthält den Wahlſpruch *Bismarck*'s: »*In trinitate robur.*« Die deutſche Volksſage, das deutſche Märchen, deutſche Sitten, Gebräuche und Volksvorſtellungen und deutſches Volksleben bilden den Inhalt des übrigen Schmuckes. Umfangreich iſt auch der heraldiſche Schmuck des

Fig. 349.



Entwurf zu einem Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* zu Berlin[314]).
Arch.: *P. Graef & R. Streiter.*

Werkes. Das Material iſt Kalkſtein; als Bauſumme waren dem Künſtler 150 000 Mark zur Verfügung geſtellt.

591. Grabmal des *Jamlichus* zu Palmyra.

Mit dem Grabmal des *Jamlichus* zu Palmyra tritt die Entwickelung ſchon in den ausgeſprochenen Turmbau ein (Fig. 346 bis 348). Das Grabmal wurde 83 nach Chr. errichtet; es hat fünf durch Plattendecken getrennte und durch Treppen miteinander verbundene Geſchoſſe. Die beiden unterſten Geſchoſſe waren reich durch architektoniſche Gliederungen, Bildwerk und Malerei geſchmückt, während die oberen

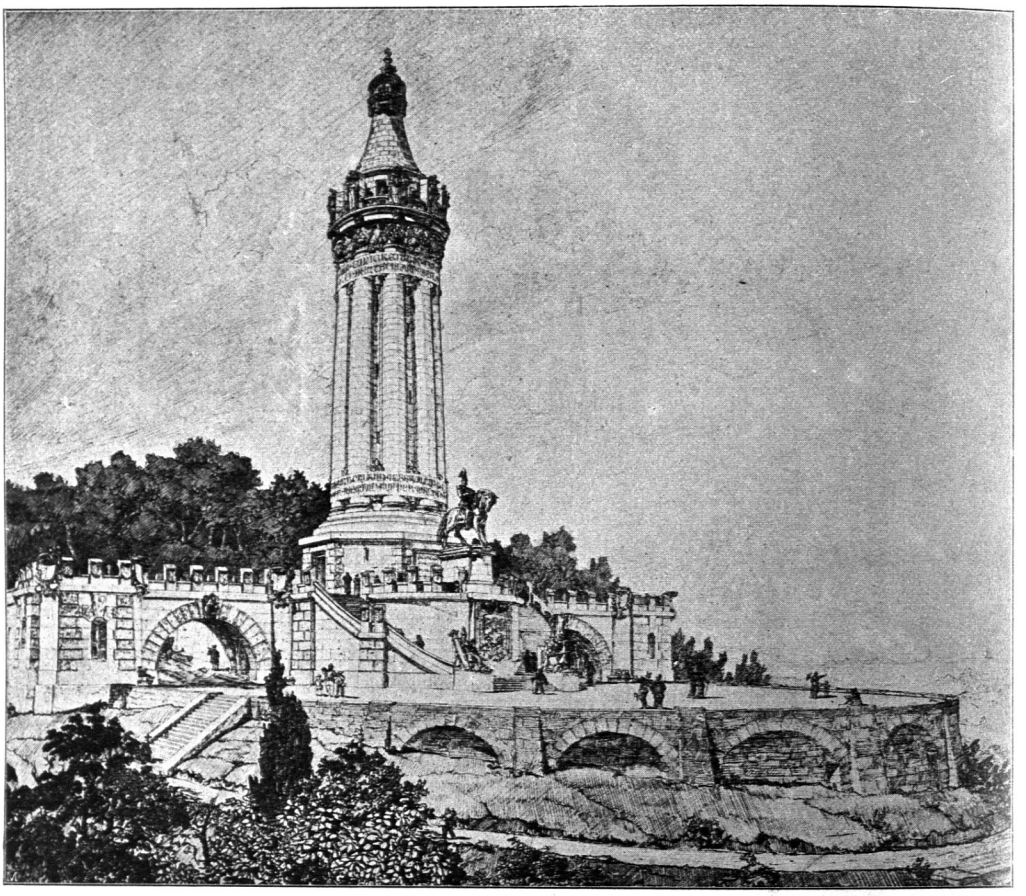
314) Fakſ.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunſthdwk.

Geſchoſſe einfacher ausgeſtattet waren. *Durm* beurteilt das Aeuſsere als »einfach, aber elegant«.

592. Turmbauten für Kaiſer *Wilhelm I.*

Die wiederholten Wettbewerbe für Entwürfe zu einem Denkmal des Deutſchen Kaiſers *Wilhelm I.* haben eine groſse Reihe von Turmbauten hervorgerufen. Wir erwähnen von ihnen lediglich den Entwurf von *Graef & Streiter* für ein Denkmal in Berlin, einen Turmbau, deſſen Fuſs durch eine reiche Architektur verbreitert iſt (Fig. 349), ſowie einen Entwurf zu einem Kaiſerdenkmal auf dem Wittekindsberge

Fig. 350.



Entwurf zu einem Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* auf dem Wittekindsberge der Porta Weſtfalica.
Arch.: *Reuter & Fiſcher.*

der Porta Weſtfalica von *Reuter* und *Theodor Fiſcher* (Fig. 350), eine ſtraffe Turmanlage von energiſchem Wachstum. Ihnen ſeien angeſchloſſen ein dekorativer Entwurf von *Otto Rieth* (Fig. 351), ſowie der Kaiſer *Wilhelm*-Turm auf dem Karlsberge an der Havel bei Berlin von *Franz Schwechten* (Fig. 352).

Der am 22. März 1899 enthüllte Turm erhebt ſich zu einer Höhe von 55 m über dem Gelände und von 105 m über dem Spiegel der Havel. Eine Freitreppe gibt zunächſt Zutritt zu einer 4 m hohen quadratiſchen Terraſſe von 25 m Breite aus Rochlitzer Porphyrſandſtein. Auf ihr erhebt ſich der Turm auf der Grundfläche eines Quadrats von 10,50 m Seitenlänge, vorn durch zwei Treppentürme, rückwärts durch zwei ähnliche Türme bereichert. Dieſer Teil des Turmes enthält eine Gedenkhalle. Eine innere

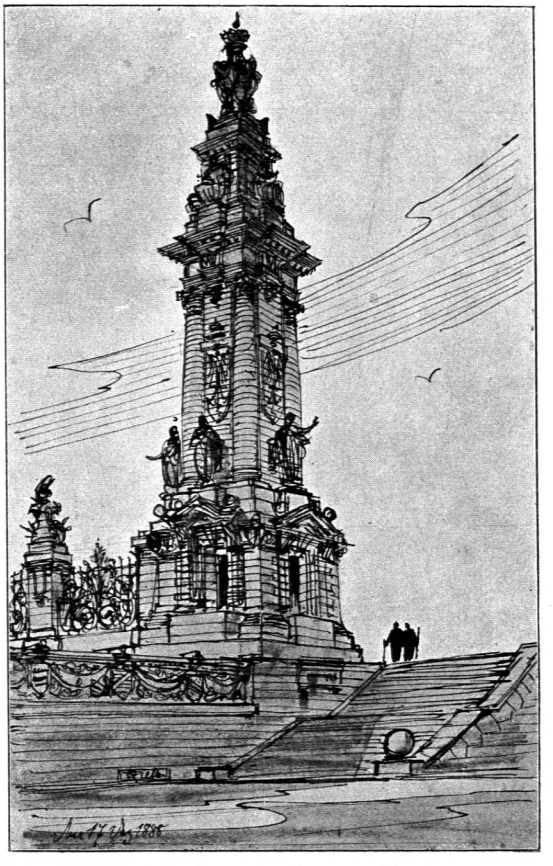
Turmtreppe führt zu der 36 m über Gelände liegenden Plattform. Der Turm iſt als märkiſcher Backſteinbau im Kloſterformat unter Anwendung von glaſierten Steinen durch den Kreis Teltow errichtet.

593. *Bismarck*-Turm für Aſch.

Einen wuchtigen *Bismarck*-Turm für Aſch in Böhmen ſchuf *Wilhelm Kreis* nach Fig. 353.

Das cyklopiſch gedachte Werk erhält ſeine Umriſslinie durch die 4 Rundſäulen, welche die Ecken armieren, im unterſten Geſchoſs den Charakter der Strebepfeiler annehmen und über der Plattform ſtumpf endigen. Das Denkmal klingt in eine zylindriſche Krönung mit kegelförmiger Spitze aus.

Fig. 351.



Denkmalturm nach dem Entwurf von *Otto Rieth*.

594. Turm zu San Martino.

In Italien gehört zu den neueren Denkmaltürmen der am 15. Oktober 1893 eingeweihte Turm zu San Martino, der zum Gedächtnis des Königs *Viktor Emanuel* errichtet wurde. Ihn entwarf *Giacomo Frizzoni* von Bergamo auf Grund einer Bauſumme von 600000 Lire als einen Rundturm von 74 m Höhe, deſſen unterer Durchmeſſer 20 m beträgt.

In der Höhe von 16 m ſetzt ſich der Turm zu einer Plattform ab. Der obere Abſchluſs iſt wieder als Plattform mit Zinnenkranz gebildet. Im unteren Geſchoſs enthält er eine reichgeſchmückte gewölbte Halle, in welcher das Bronzeſtandbild *Viktor Emanuel*'s (Bildh.: *Dal Zotto*) und die Büſten der acht Generale (Bildh.: *Piſani*) aufgeſtellt ſind, welche den Befreiungsfeldzug mitmachten.

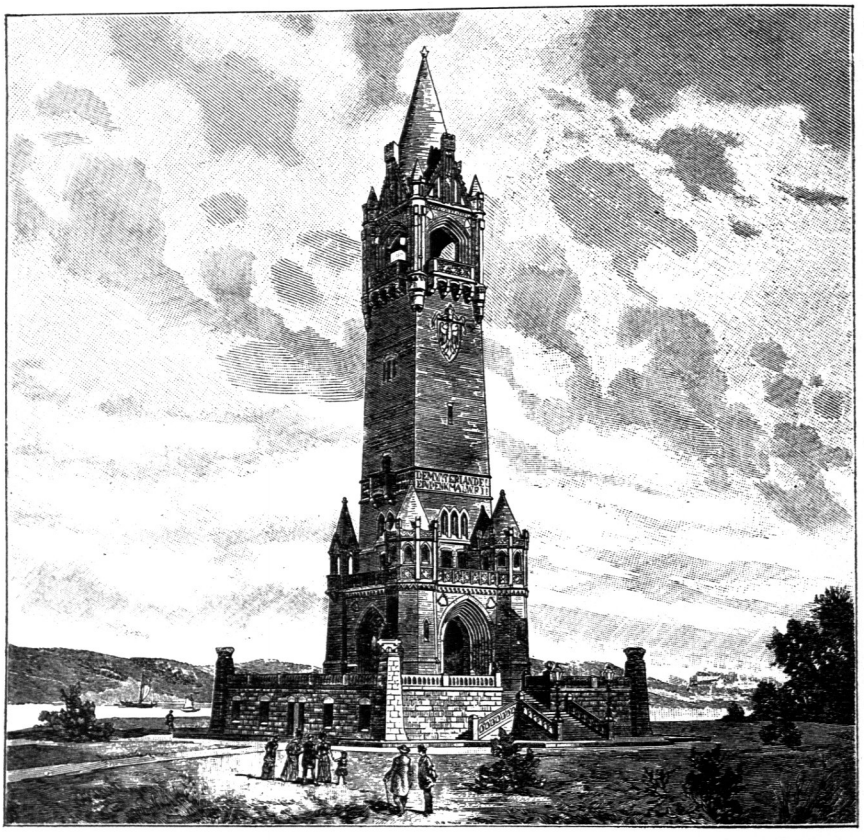
595. *Garfield*-Denkmal zu Cleveland.

Als ein amerikaniſches Beiſpiel für einen Turmbau ſei das *Garfield*-Denkmal in Cleveland (Ohio) (Fig. 354[315]) angeführt, ein Werk von *George Keller*.

315) Nach: *American Architect* 1890.

Der aus Ohio-Sandſtein erbaute Turm hat einen Durchmeſſer von 15 m und ſteigt zu einer Höhe von 54 m über Geländehöhe an. Entgegen der ſonſtigen Gepflogenheit iſt der Gedenkhalle eine Vorhalle vorgelagert, welche durch Relieffrieſe mit lebensgroſsen Figuren geſchmückt iſt, die den Präſidenten *Garfield* als Haupt der Vereinigten Staaten, als Redner, Lehrer und Soldaten ſchildern. Die eigentliche Gedenkhalle iſt rund; in ihrer Mitte ſteht das Marmorſtandbild des Präſidenten vom Bildhauer *Alexander Doyle*. Polierter Granit, farbiger Marmor, venetianiſches Moſaik und Goldgrund bilden die Dekorationsmittel der Ausſtattung. Ein achtteiliger Fries mit Darſtellungen des Krieges, der Arbeit, der Literatur, der Eintracht, der Geſetze, der Gerechtigkeit u. ſ. w. umzieht als muſiviſcher Schmuck den Raum. Andere muſiviſche Darſtellungen, ſowie farbige Glasfenſter enthalten weibliche ſymboliſche Figuren der 13 urſprünglichen Staaten der Union, ſowie des Geburtsſtaates des Präſidenten, Ohio. Die Koſten des am 30. Mai 1890 enthüllten Werkes haben etwa 3 Mill. Mark betragen.

Fig. 352.



Kaiſer *Wilhelm*-Turm auf dem Karlsberge an der Havel bei Berlin.
Arch.: *Franz Schwechten.*

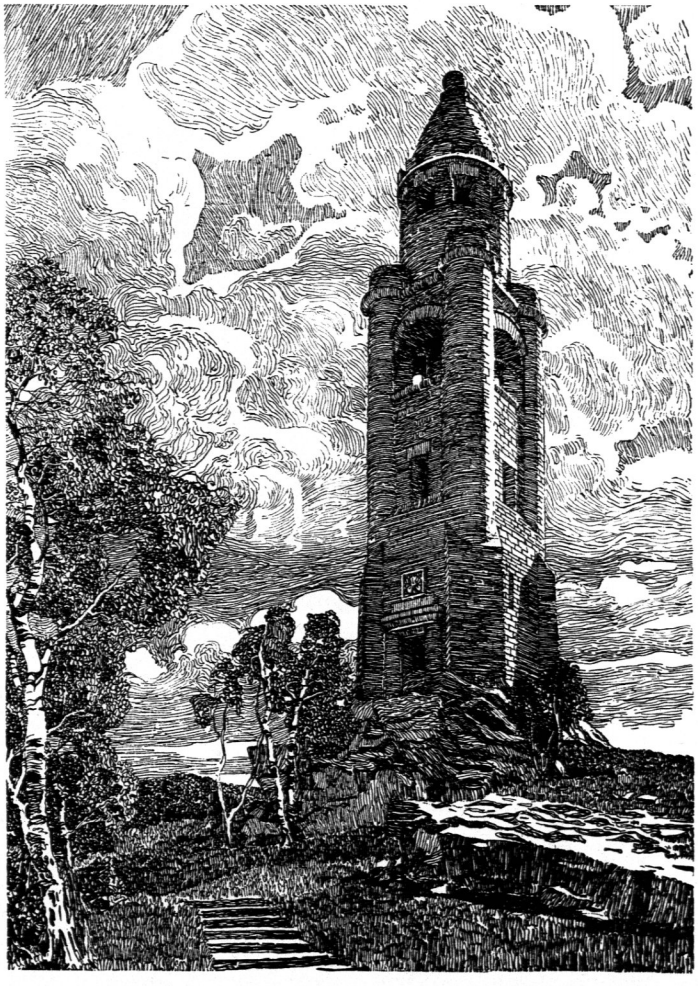
596. Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuſer.

Das bedeutendſte Turmdenkmal iſt das am 18. Juni 1896 enthüllte Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuſer (Arch.: *Bruno Schmitz*), zugleich ein Höhendenkmal von wuchtigſter Erſcheinung (Fig. 355 bis 365).

Eine beſondere Bedeutung in den Sagen der deutſchen Kaiſergeſchichte hat das Kyffhäuſergebirge dadurch erlangt, daſs an dieſes ſich die Meſſiashoffnung der Wiederkehr des Reiches knüpfte, und es iſt daher nicht auffallend, daſs der Kyffhäuſer es war, auf welchem ſich das erſte Denkmal, welches dem Gedanken des wiedergewonnenen Reiches gewidmet war, erhob.

Das Denkmal iſt eine Schöpfung des Verbandes der deutſchen Kriegervereine. Der Entwurf dazu wurde auf dem Wege eines öffentlichen Wettbewerbes gewonnen, aus welchem *Bruno Schmitz* mit einer ſo groſs und einfach angelegten und deshalb packenden Arbeit als Sieger hervorging, daſs ihm die Ausführung übertragen wurde. Als Standort wurde das Bergplateau gewählt, auf welchem ſich der ſog. *Barbaroſſa*-Turm als letzter Reſt eines vermeintlich hohenſtaufiſchen Kaiſerſchloſſes erhebt. Un-

Fig. 353.



Bismarck-Turm zu Aſch.
Arch.: *Wilhelm Kreis*.

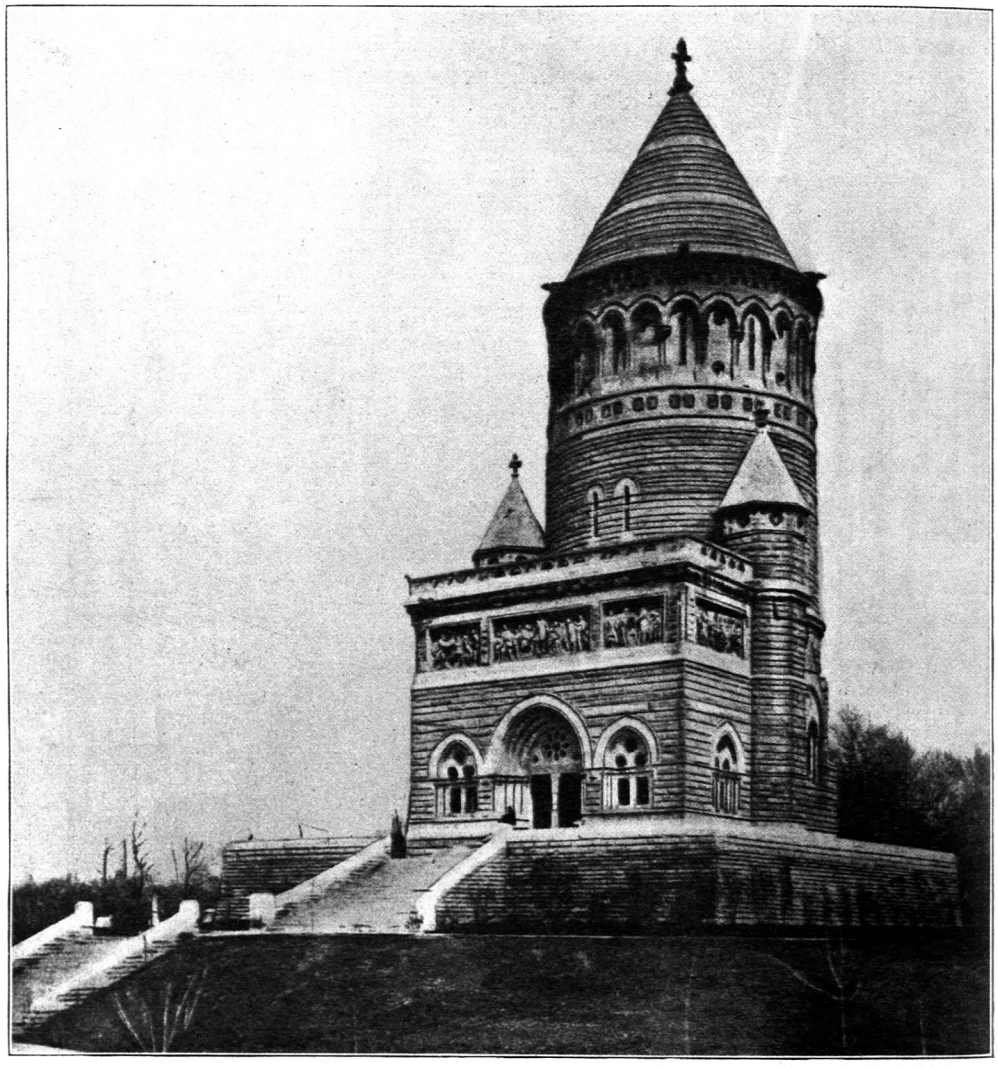
vergleichlich iſt die Lage. Im Herzen Deutſchlands, in der Goldenen Au, zwiſchen dem Harz und dem Thüringer Wald, weithin die Gelände beherrſchend und allenthalben auf Erinnerungsſtätten hiſtoriſcher Begebenheiten weiſend, ſteht heute das Denkmal da, ein ſtolzer Turmbau mit Vorhof und Terraſſe, ein dem ewigen Felſen abgerungenes dauerndes Wahrzeichen deutſcher Treue und deutſcher Kraft.

Der Wettbewerbentwurf iſt nicht unverändert zur Ausführung gelangt. Urſprünglich beſtand die Abſicht, eine künſtleriſche Verbindung zwiſchen dem alten *Barbaroſſa*-Turm und dem neuen Denkmal her-

zuſtellen (Fig. 356). Die weſentlichſten Veränderungen beziehen ſich aber auf die Geſtaltung des Vorhofes und auf die obere Endigung des Turmes.

Das Denkmal iſt ein Turmdenkmal von ſchlichter Umriſslinie und zeigt als ſolches auf die weiten Entfernungen, aus welchen bei ſeiner bevorzugten Lage eine Betrachtung möglich iſt, eine kernige, mit dem Berge verwachſende Maſſe, in welcher alle Einzelheiten verſchwinden. Der Beſucher gelangt zunächſt auf die groſse Ringterraſſe, welche das Felsplateau abgrenzt und von einer einfachen Steinbrüſtung um-

Fig. 354.

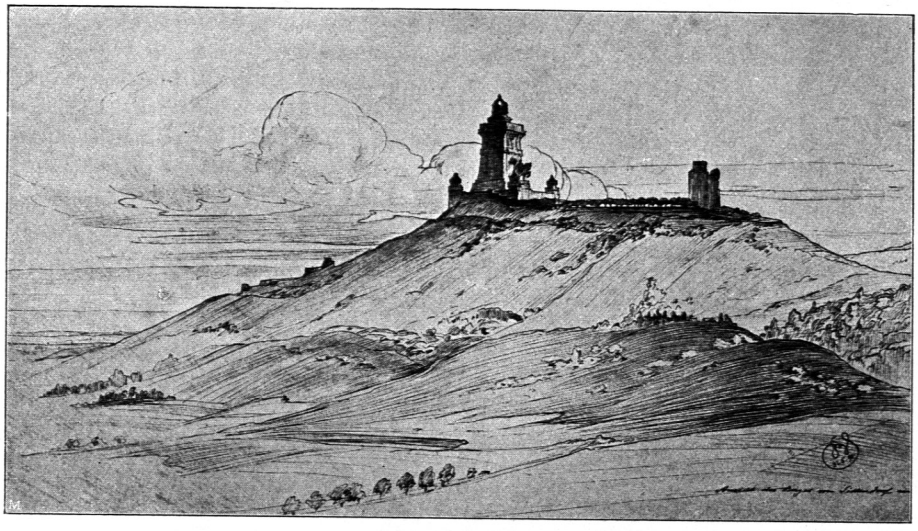


Garfield-Denkmal zu Cleveland.
Arch.: *George Keller*; Bildh.: *Alexander Doyle.*

geben wird. Die Böſchungsmauern der Ringterraſſe haben eine Bogengliederung erhalten, welche ſich auf den gewachſenen Felſen aufſetzt. Die Längsausdehnung des Denkmalplateaus beträgt bis zu den weſtlichen Teilen des Denkmalunterbaues nahezu 130 m. Auf dieſer Fläche erhebt ſich das eigentliche Denkmal wieder auf dem gewachſenen Felſen, der in ſeiner natürlichen Formation ſowohl an der Nord- wie an der Südſeite, wie namentlich auch im *Barbaroſſa*-Hof in glücklicher Weiſe für die künſtleriſche Erſcheinung des Werkes verwertet iſt und ungeſucht und kraftvoll aus der ebenen Terraſſenfläche zu dem Cyklopengemäuer des Aufbaues überleitet.

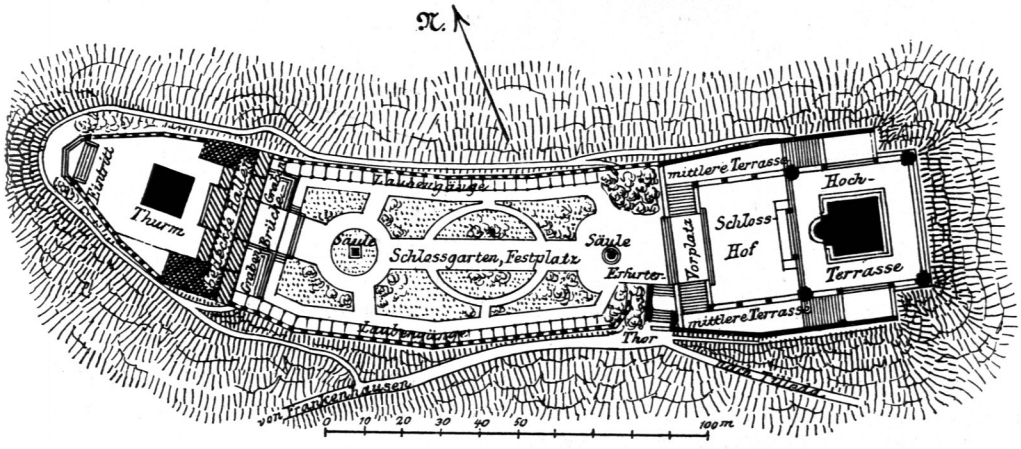
Von der Oſtſeite führt eine breite Freitreppe auf ein Treppenplateau (Fig. 358), in welches eine dreiteilige Bogenhalle verſunken zu ſein ſcheint, die den *Barbaroſſa*-Hof nach Oſten abgrenzt und auf gekuppelten romaniſchen Säulen ohne Baſen, aber mit Kapitellen ruht, deren Motive der Geſchichte der Hohenſtaufenzeit entlehnt ſind und die durch den Bildhauer *Auguſt Vogel* eine ſtiliſtiſche Durchbildung erfahren haben, welche in ihrer groſsen, eckigen, jede Weichheit ausſchlieſsenden Weiſe eine vortreff-

Fig. 355.



Anſicht des Berges von Sittendorf aus.

Fig. 356.



Lageplan der Verbindung des Denkmales mit dem *Barbaroſſa*-Thurm.

Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuſer.

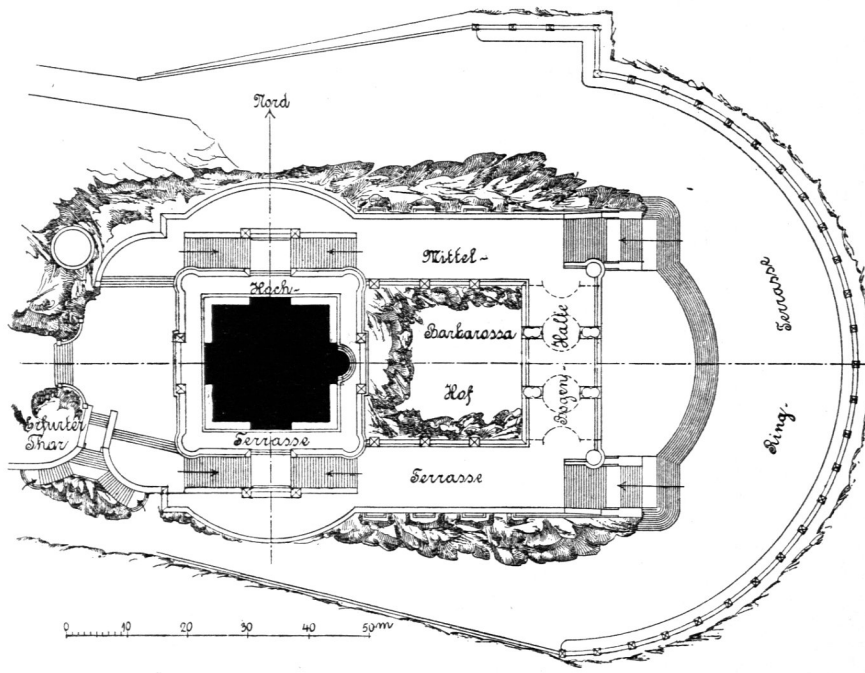
Arch.: *Bruno Schmitz.*

liche Uebereinſtimmung mit dem architektoniſchen Teil des Denkmales zeigt (Fig. 362). Auch nach Norden und Süden iſt der *Barbaroſſa*-Hof durch Bogenhallen geöffnet (Fig. 360). Sie ruhen jedoch nicht auf Säulen, ſondern ſitzen in gedrungener Weiſe mittels ſich verbreitender Quaderpfeiler auf dem Felſen auf, zu deſſen unregelmäſsigen Bildungen ſie einen möglichſt ungezwungenen Uebergang zu gewinnen trachten. An der weſtlichen Seite des Hofes ruht in einer Bogenniſche (Fig. 361), deren reiche ornamentale Behandlung der Stilfaſſung der Säulen entſpricht, die ſitzende Geſtalt des Kaiſers *Barbaroſſa*, ein ausgezeichnetes Werk des Bildhauers *Nicolaus Geiger*, eine Geſtalt, die in Auffaſſung und Haltung dem

ſchönen Bilde entſpricht, welches die hiſtoriſche Sage, bereichert durch edle Züge phantaſievoller Dichter, in unſeren Erinnerungen weckt (Fig. 359).

Um den *Barbaroſſa*-Hof zieht ſich an der nördlichen, an der ſüdlichen und an der öſtlichen Seite über der erwähnten Hallenarchitektur die Mittelterraſſe hin, zu welcher von Oſten her zwei ſtattliche Treppenläufe führen und welche ſich in der Nordſüdachſe des Denkmales ſegmentförmig erweitert. Von ihr aus ergeben ſich wirkungsvolle Einblicke in den *Barbaroſſa*-Hof und Ausblicke zum Denkmalturm, die alle Einzelheiten desſelben erkennen laſſen. Von der Mittelterraſſe aus führen nördlich und ſüdlich des Turmes je zwei Treppenläufe zu einem Treppenpodeſt, welcher der Hochterraſſe vorgelagert iſt. Die letztere umzieht als ein etwa 5 m breiter Flächenſtreifen den Turm und bildet in dieſer beſcheidenen Ausdehnung mehr den eigentlichen Turmſockel, als eine Terraſſe im herkömmlichen Sinne des Wortes. Der Turm ſelbſt erhebt ſich unter ſtarker Verjüngung, die namentlich in der der Geſamterſcheinung des Denkmales günſtigſten Diagonalanſicht zur Wirkung gelangt (Fig. 358). In den eigentlichen Turmkörper leiten ſockelartige Bildungen über, die an den Ecken mit Masken geziert ſind, welche in ſymboliſcher Weiſe

Fig. 357.



Grundriſs des Kaiſerdenkmales auf dem Kyffhäuſer.
Arch.: *Bruno Schmitz.*

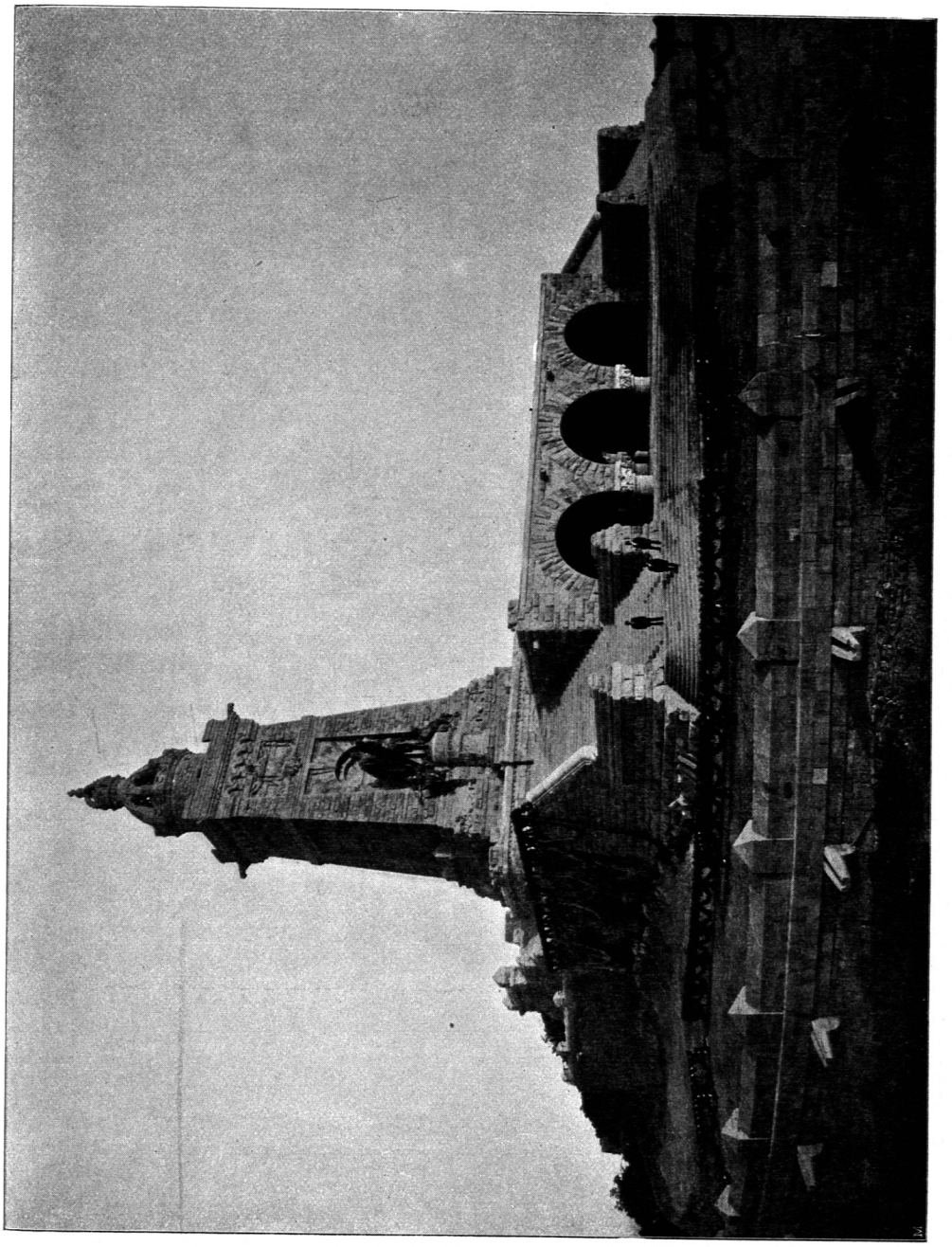
Begriffe wie Zwietracht u. ſ. w. darſtellen (Fig. 363) und in ihrer ſtiliſtiſchen Haltung in gleich vortrefflicher Weiſe in den Geſamtcharakter des Denkmales ſich einfügen wie die Säulenkapitelle des *Barbaroſſa*-Hofes. Auch ſie ſind von *Auguſt Vogel* modelliert.

Der in abgeſchwächter Ruſtikaquaderung durchgeführte Turmbau zerfällt in zwei Teile, in den höheren unteren, aus welchem an der Vorderſeite die Bogenniſche für das Reiterſtandbild des Kaiſers ausgeſchnitten iſt, und in einen niedrigen oberen, welcher in friesartiger Auffaſſung heraldiſche Motive, an der Vorderſeite in ſtreng romaniſcher Auffaſſung den Reichsadler, enthält. Ein gut abgewogener, mäſsig ausladender Bogenfries bildet das Hauptmotiv des an den Ecken mit Waſſerſpeiern verſehenen Hauptgeſimſes, welches in eine Brüſtung der oberen Turmterraſſe übergeht und mit dieſer zuſammen den Turmbau abſchlieſst, ohne jedoch in das im Turmaufbau ſich fortſetzende Wachstum des Turmes eine Unterbrechung zu bringen.

Bis hierher herrſcht eine ſchöne Einheitlichkeit im Denkmal. Ihr gegenüber fällt auf die mangelnde Uebereinſtimmung des von *E. Hundrieſer* geſchaffenen Reiterſtandbildes und ſeiner Begleitfiguren mit dem Geſamtcharakter des Denkmales. Die in Kupfer getriebene Gruppe, die für mein Gefühl mit dem Denk-

mal zuſammengehen ſollte, wie es mit der *Barbaroſſa*-Gruppe ſo glücklich erreicht iſt, die aber durch das Aufſtellen auf einem vorgezogenen halbrunden Poſtament ſchon im architektoniſchen Grundgedanken vom Denkmal losgelöſt iſt, mit welchem die Niſche eine nur notdürftige Verbindung herſtellt, entfernt ſich durch die ihr vom Bildhauer verliehene Formgebung, obwohl an ſich bedeutend, noch weiter vom Denkmal.

Fig. 358.



Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuſer[316]).

Die Ausgeſtaltung des Inneren des Denkmales zu einer Gedächtnishalle in ſeinem unteren Teile zu einer Treppenanlage zur Beſteigung des oberen Plateaus in ſeinem aufgehenden Teil und die hieraus ſich ergebenden konſtruktiven Anordnungen ſind aus dem Schnitt Fig. 364 zu erſehen.

316) Nach einer Aufnahme von Hofphotograph *Tellgmann* in Mühlhauſen.

Fig. 359.

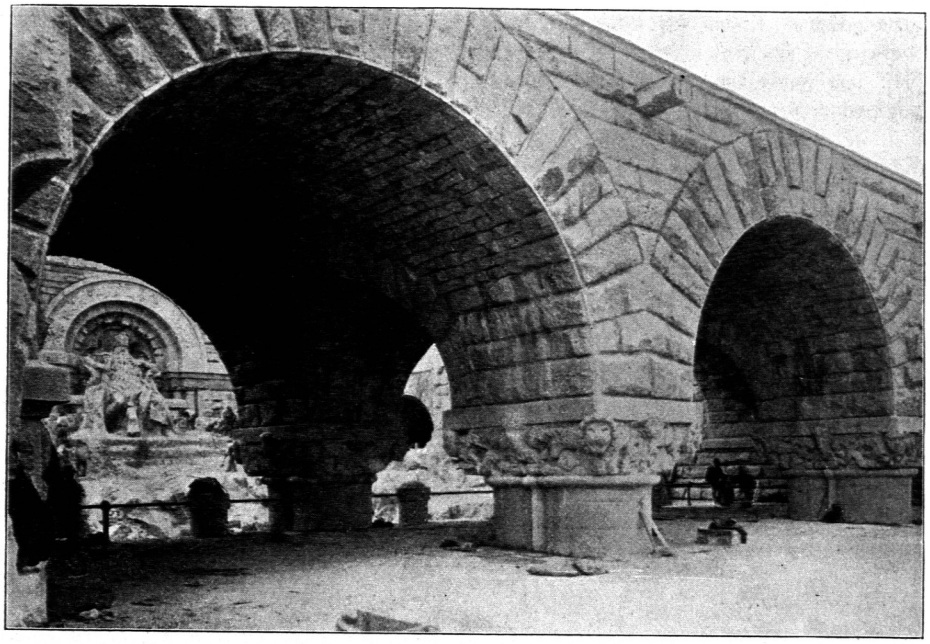


Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuſer.

Barbaroſſa-Figur des Vorhofes.

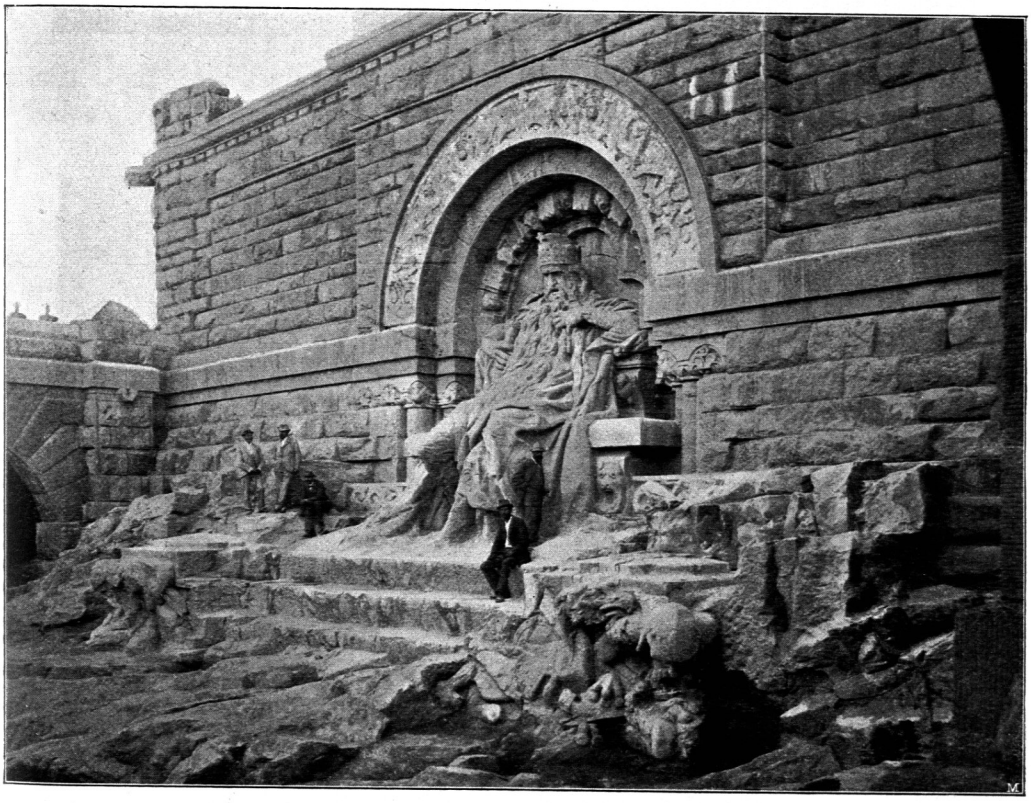
Bildh.: *Nicolaus Geiger*.

Fig. 360.



Durchblick in den Vorhof.

Fig. 361.



Barbaroſſa-Statue.

Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuſer [316]).

Die gefamten Koften des Denkmales belaufen fich auf rund 1 300 000 Mark. Das Steinmaterial wurde vorwiegend aus zwei Brüchen auf dem Kyffhäufer felbft gewonnen.

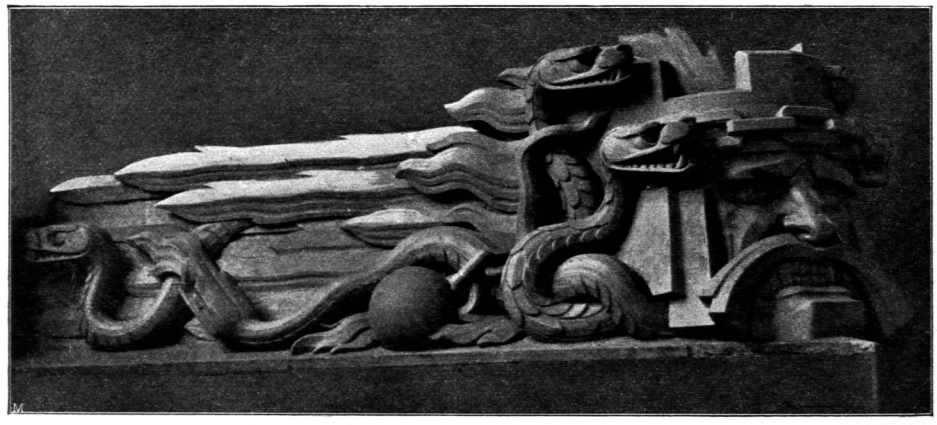
Mit ihm wurde ein Denkmal gefchaffen, welches als ein ragender Markftein an einer neuen Entwickelungsperiode der deutfchen Denkmalkunft fteht, die, wenn nicht alle Anzeichen trügen, eine glück-

Fig. 362.



Säulenkapitell der Vorhalle.

Fig. 363.



Ornament am Fufse des Turmes.

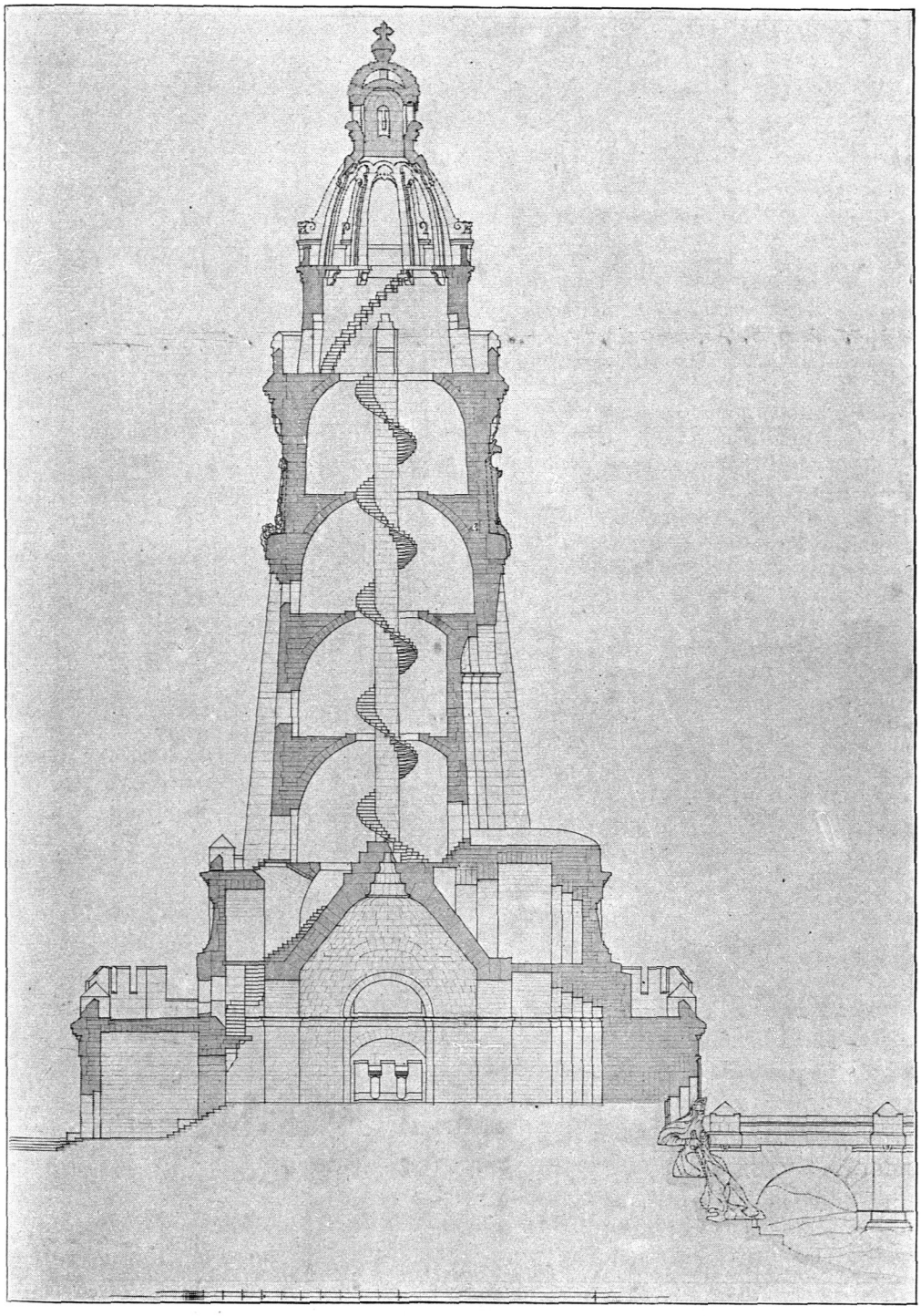
Kaifer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäufer.

lichere fein wird als die verfloffene. Dafs an diefem Umftande die Architektur ein hervorragendes Verdienft hat, ift kaum zu leugnen und dafs diefes Verdienft zum nicht geringften Teil *Bruno Schmitz* als einem Bahnbrecher zufällt, kann ebenfowenig beftritten werden.

597. Antike Tropäen.

Die alte und die neuefte Kunft fchufen eine Reihe von Denkmälern, die eine Mittelftellung einnehmen zwifchen dem Maufoleum und dem Turmbau. Im römifchen

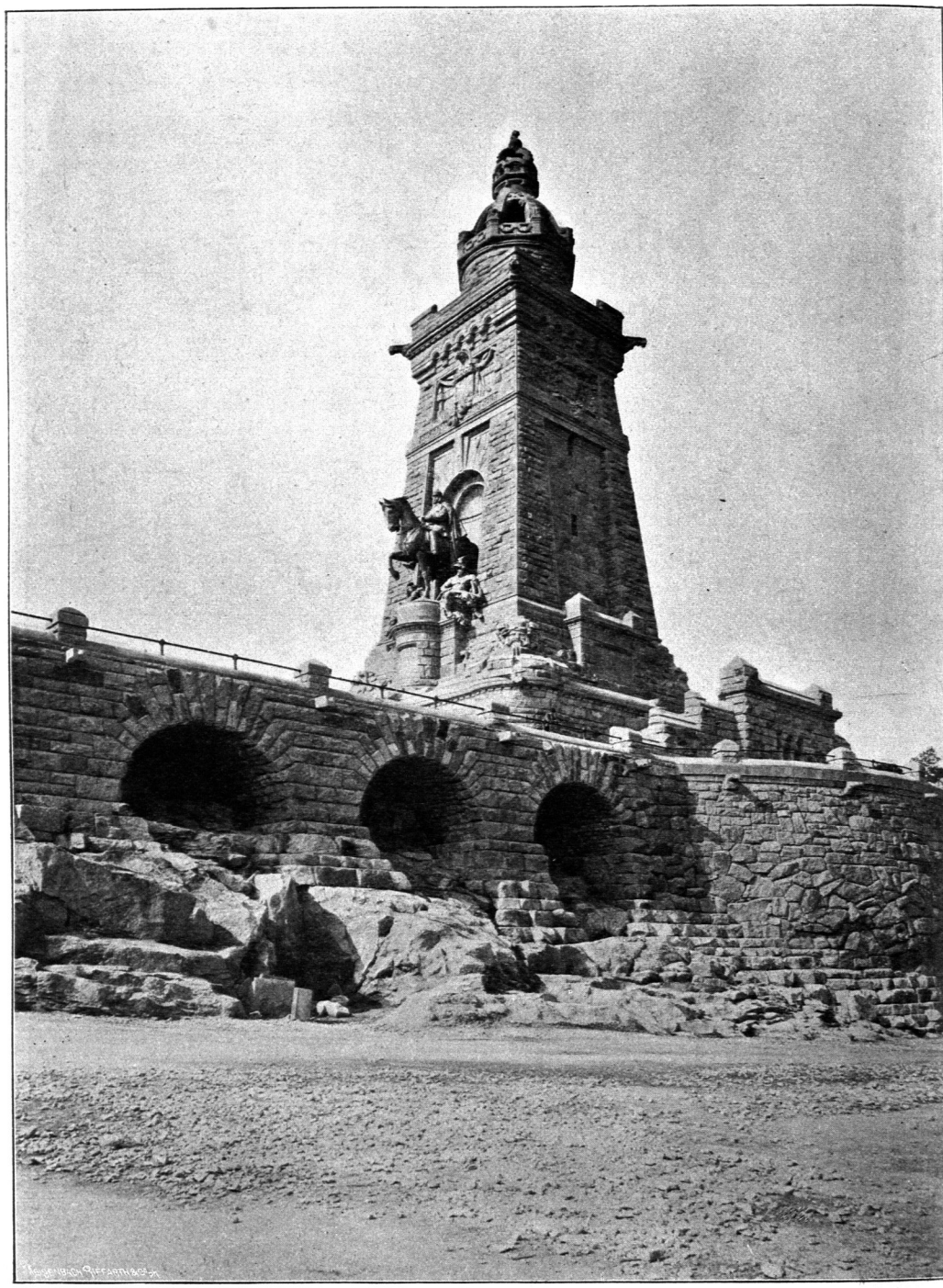
Fig. 364.



Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuſer.

Lotrechter Schnitt.

Fig. 365.



Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal auf dem Kyffhäuſer.

Seitliche Anſicht von der Ringterraſſe aus.

Altertum ſind es die Tropäen. Den Brauch, Tropäen aufzurichten, pflegten die Römer als eine griechiſche Ueberlieferung.

Das Grabmal der *Caecilia Metella* an der Via Appia bei Rom iſt das bekannteſte und das beſterhaltene Denkmal dieſer Art aus der römiſchen Zeit. Das Denkmal (Fig. 366) war der noch erhaltenen Inſchrift in Marmor gemäſs den Manen der »*Caeciliae Q. Cretici F. Metellae Craſſi*«, einer Tochter des *Metellus Creticus*, welcher mit *Pompejus* über den Anteil an der Unterwerfung der Kretenſer (68 vor Chr.), im Streit lag, geweiht.

Fig. 366.



Grabmal der *Caecilia Metella* in der Campagna bei Rom.

Caecilia war die Tochter des *Licinius Craſſus*, unter *Caeſar* Quäſtor in Gallien. Ihrem vornehmen Stande entſprach das Grabmal. Es erhebt ſich auf einem quadratiſchen Unterbau, deſſen äuſsere Bekleidung aus Marmor oder anderem Material (Travertin) zur Zeit *Poggio*'s verſchwunden iſt, als ein gewaltiger Rundbau von 29,50 m Durchmeſſer. Urſprünglich ſind die gut erhaltene Bekleidung aus Travertinquadern, der ſchöne Marmorfries mit den auf das Totenopfer hindeutenden Stierſchädeln *(Capo di Bove)*, unter ſich verbunden durch Blumengehänge und die Inſchrift. Spätere, mittelalterliche Zuthat iſt der Zinnenkranz; mit ihm wurde das des *Tumulus* oder Kegels beraubte Denkmal bekrönt, als das Grabmal Turmbau *Bonifacius' VIII.* und der Campagnabarone wurde. Das Innere enthält in dem ſtarken Mauerkern eine etwa 8,50 m im Durchmeſſer haltende Grabkammer. In ihr wurde unter dem Pontifikat *Paul III.* der prachtvolle Sarkophag gefunden, der im Hofe des Palazzo Farneſe in Rom ſteht. Auf dieſem Mauſoleum waren ehemals nach römiſchem Brauch auch Trophäen aufgeſtellt, ähnlich wie beim Denkmal der Plautier bei Tivoli, dem Denkmal des *Munatius Plancus* bei Gaëta und anderen römiſchen Denkmälern.

Ein helleniſtiſches Tropäon bei Epheſus beſteht aus einem quadratiſchen Sockel, auf dem ſich ein zweigeſchoſſiger Säulenrundbau erhebt, deſſen kegelförmige Endigung die Trophäe krönt (Fig. 367). Dieſe Form diente *Niemann* als Vorbild für die Wiederherſtellung der *Tropaea Auguſti* bei La Turbie. Dieſe kurz vor Chriſti Geburt errichtete Trophäe, von der heute noch ſtattliche Reſte übrig ſind, weiſt ſehr bedeutende Maſse auf. Auf einem quadratiſchen Sockel von rund 40 m Seitenlänge erhebt ſich das würfelartige erſte, mit einem Relieffries gezierte Geſchoſs und auf ihm der zweigeſchoſſige Säulenrundbau, der durch ein Kegeldach gedeckt, während das Ganze durch die Waffentrophäe in Verbindung mit freien plaſtiſchen Figuren gekrönt wird (Fig. 368[317]).

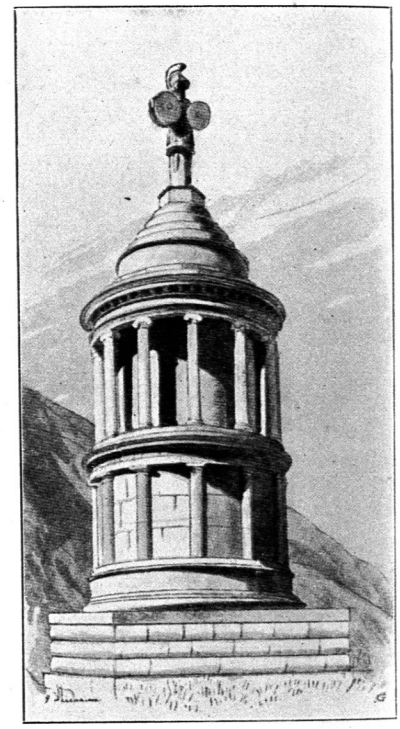
317) Vergl.: Benndorf, O. *Le trophée d'Auguſte près de Monaco. (La Turbie.)* Paris 1904.

598. Tropäon des *Trajan* bei Adamkliſſi.

Wie in den Pyrenäen das Tropäon des *Pompejus*, oberhalb Monaco dasjenige des *Auguſtus*, an der Elbe jenes des *Druſus*, an der Weſer das des *Germanicus*, ſo erhob ſich an der Donau das Tropäon des *Trajan*.

Beim Dorfe Adamkliſſi in der Dobrudſcha, in einſamer Lage in kahler Gegend, entdeckten im Jahre 1837 eine Gruppe preuſsiſcher Offiziere, die unter der Führung *Moltke*'s in den Dienſten des Sultans *Mahmud II.* ſtanden, die Trümmer eines römiſchen Siegesdenkmales, welches in ſeiner Zerſtörung die Form eines Rundturmes von 27 m Durchmeſſer und 18 m Höhe hat. Auf freier Höhe ſtehend, beherrſcht das Denkmal meilenweit das Land. Die Türken gaben ihm den Namen Adamkliſſi, Menſchenkirche, von ſeinem einſtigen Skulpturenſchmuck abgeleitet, ein Name, der dann auf das benachbarte Dorf überging. Das Denkmal bildet einen Markſtein in der römiſchen Kaiſergeſchichte und iſt eine der denkwürdigſten Bauleiſtungen, welche die Antike der nördlichen Nachwelt überlieſs. *Niemann* machte einen Wiederherſtellungsverſuch des Denkmales [318]).

Fig. 367.



Helleniſtiſches Tropäum bei Epheſus.

Das Denkmal wurde im Jahre 109 nach Chr. geweiht. Zwei Jahre hatte ſeine Errichtung durch die baugeübten Soldaten des Kaiſers *Trajan*, wahrſcheinlich nach den Plänen des Hofarchitekten *Apollodor* von Damaskus, beanſprucht. Zwei Stunden von Adamkliſſi, in der Tiefe des Thales von Enidſche, wurden Steinbrüche geöffnet. Mit ihrem Material wurde das Siegeszeichen des durch *Trajan* 107 nach Chr. glücklich beendeten daciſchen Krieges errichtet. In koloſſalen Buchſtaben prangte ſein Name am Gipfel neben dem des Kriegsgottes. Es war eine auf die Gemüter der Barbaren berechnete Siegespredigt, die der Architekt zu entwerfen hatte. Auf einem gewaltigen turmartigen Unterbau ſollte die in Stein nachgebildete koloſſale Trophäe, wie ſie aus dem griechiſchen Heldenzeitalter auf die Denkmalkunſt übergegangen war, errichtet werden. Das Siegeszeichen war die Hauptſache, die Architektur lediglich Baſis. Die Trophäe beſtand aus dem üblichen Baumſtamm, an deſſen Aeſte die Waffen gehängt und über deſſen Spitze der Helm geſtülpt wurde. Es galt, die Trophäe möglichſt koloſſal zu geſtalten, ihr ein dauerndes Poſtament zu geben und ſie in unnahbarer Höhe aufzupflanzen. Sie erhielt 12 m Höhe; den Baumſtamm bildeten ovale Trommeln von 2 m Durchmeſſer. Darauf folgten zwei gigantiſche Blöcke mit dem Rumpfe und den oberen Schilden; den Beſchluſs machte der verlorene Helm, den man bekränzt denken darf. Mit beſonderem Prunk wurde der Panzer ausgeſtattet, der über einem Schuppenhemde ruhte, einen kaiſerlichen Adler und eine Reliefdarſtellung *Trajan*'s erhielt, wie dieſer kämpfend die Barbaren niederreitet. Beinſchienen wurden dem Stamme angefügt, Lanzen und Feldzeichen den Schultern aufgeſteckt, der ganze Aufbau, wie *Benndorf* ausführt, durch Statuen gefeſſelter Barbaren vollendet, welche als Schlachtopfer daſtanden. Die gewaltige Laſt ruhte auf einem maſſiv aus Steinquadern aufgeſchichteten viereckigen Turme, der zu gröſserer Sicherheit rings in weitem Umkreiſe einen feſten Mantel von ſteinhartem Guſswerk erhielt. Dieſe innere Konſtruktion wurde dann nach auſsen mit architektoniſchen Schmuckformen verkleidet: einem ringsum laufenden ſiebenſtufigen Unterbau, einer mäſsig hohen zylindriſchen Mauer, welche oben, zwiſchen zwei Ornamentfrieſen, 54 metopenartige Relieffelder und einen bekrönenden Kranz von Zinnen erhielt, auf denen wieder Barbaren, an Baumſtämme gebunden, zur Darſtellung kamen; darüber ſchlieſslich das koniſch aufſteigende Dach, aus Schuppen gebildet. In der einſtigen Vollendung hatte die Anlage einen

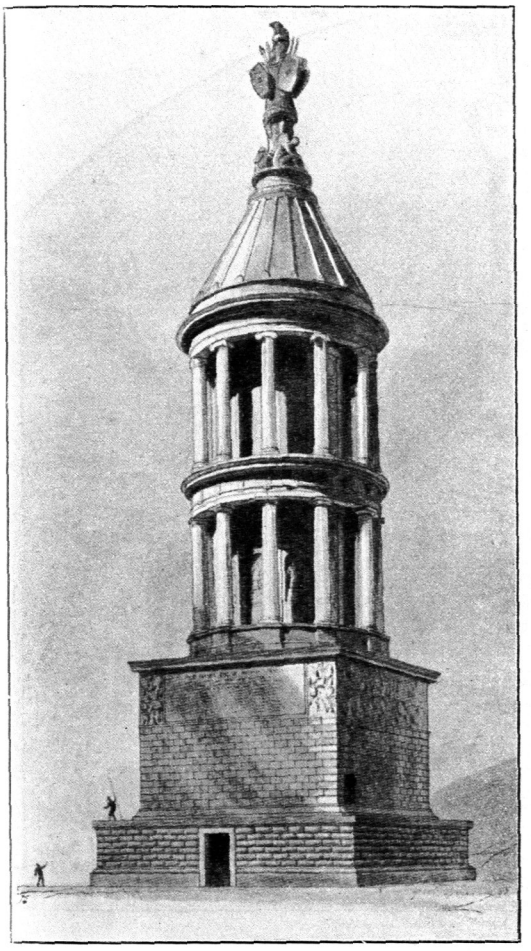
[318]) Das Monument von Adamkliſſi *(Tropaeum Trajani)*. Unter Mitwirkung von *Otto Benndorf* und *George Niemann* herausgegeben von *G. Tocilesco*. Wien 1895.

gröfsten Durchmeffer von 27 m und mit Inbegriff des Tropäums eine Gefamthöhe von 32 m. Die äufsere Steinverkleidung des Denkmales war durch Klammern zufammengehalten; fie wurde aber trotzdem vom gemauerten Kern gelöft. Wann dies gefchah, darüber befitzen wir keine Nachricht. Ein Erdbeben dürfte die bekrönende Trophäe herabgeftürzt haben und Barbarenhände vollendeten die Zerftörung. Fig. 369 gibt eine Anficht des Denkmales nach dem Wiederherftellungsverfuch von *Benndorf* und *Niemann* in ihrem genannten Werke.

599. *Hermann*-Denkmal auf dem Teutoburger Walde.

Von den neueren Denkmälern diefer Reihe ift eines der früheften das *Hermann*-Denkmal auf der Grotenburg bei Detmold, das bereits am 9. Juli 1838 begonnene, aber erft am 16. Auguft 1875 geweihte Werk des Bildhauers *E. v. Bandel* (Fig. 370).

Fig. 368.



Tropaea Auguſti.
Rekonftruktion nach *Niemann*.

Die Gefchichte diefes Denkmales ift bereits in Art. 267 (S. 230) gefchildert. Das urwüchfige Werk hat fich nicht zu allen Zeiten gleicher Wertfchätzung erfreut. Wer es unter den künftlerifchen Gefichtspunkten betrachtet, nach welchen heute die Denkmäler gewürdigt werden, die nationalen Charakter haben und kraftvolles Deutfchtum ausftrömen, wird dem Denkmal auf dem Teutoburger Walde feine Sympathien nicht vorenthalten können. Ueber die Schickfale des Werkes hat fich fein Schöpfer an der unten genannten Stelle ausführlich ausgefprochen und dabei auch eingehende konftruktive Angaben gemacht[319]).

600. Völkerfchlacht-Nationaldenkmal bei Leipzig.

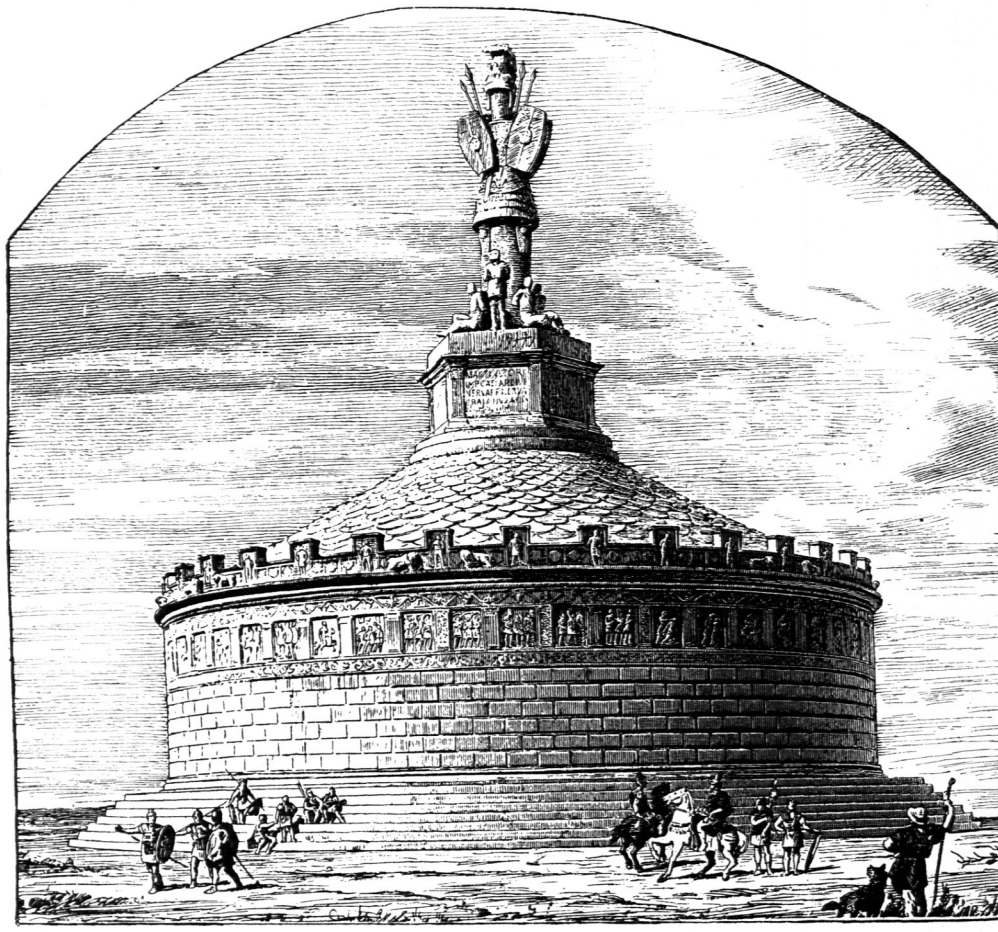
»Dafs auf den Feldern bei Leipzig ein Ehrendenkmal errichtet werden mufs, das dem fpäteften Enkel noch fage, was dafelbft im Oktober des Jahres 1813 gefchehen, darüber ift wohl in ganz Deutfchland, ja wohl in der ganzen Welt nur eine Stimme«, fchrieb kurz nach der Schlacht von Leipzig *Ernft Moritz Arndt.* Trotzdem ift die Gefchichte diefes Denkmales eine der wechfelvollften geworden, die je ein Denkmal gehabt hat. Sie ift bereits in Art. 266 (S. 227) gefchildert. Erft unferen Tagen war es vorbehalten, die Arbeiten am Denkmal thatfächlich in Angriff zu nehmen. Im Jahre 1913, der hundertjährigen Wiederkehr des Jahres der Befreiungskriege, foll das Denkmal geweiht werden. Ueber die bei ihm verfolgten Gedanken der Geftaltung äufserte fich der Künftler, *Bruno Schmitz:*

»Ein Turm, eine Säule, eine Statue von noch fo gigantifchen Abmeffungen hätten der Eigenart und Meinung nie entfprechen können, welche mit dem Völkerfchlacht-Denkmal zum Ausdruck gebracht werden follte. Hier galt es nicht, einem einzelnen Helden oder mehreren die ewige Huldigung darzubringen. Der Held des Denkmales ift das ganze deutfche Volk, welches fich erhob und nicht raftete im Kampfe, bis der Korfe und feine Armee weggejagt waren vom deutfchen Boden. So mufste fich auch das Denk-

319) Siehe: Zeitfchr. d. Arch.- u. Ing.-Ver. zu Hannover 1861, Sp. 25 u. Bl. 184.

mal auf breiter Grundlage erheben, in klaren Umriſſen und hoch empor, in urkräftiger Geſtaltung aufragend, wie ein groſses Volk, das ſich erhebt. Schon die Baſis des Ganzen wurde durch Erdanſchüttung bis zu 30 m über die Umgebung erhöht. An den ſeitlich ſich abſenkenden Erdwällen, die mit Bäumen bepflanzt werden, iſt gleichſam ein heiliger Hain gewonnen, der das Ganze umſchlieſst. Vor dem Denkmal breitet ſich in tiefer gelegtem Becken ein See aus, und auf ſolcher Baſis erhebt ſich der Pyramiden-Unterbau mit ſeinen Treppen als Sockel des ſteileren Hallenbaues. Gegen den See zu fällt der Sockel in ſenkrechten Cyklopenmauern ab, und in dieſe iſt als Mittelfigur ein mächtiger deutſcher Michel eingefügt, zu deſſen Füſsen allegoriſche Figuren die deutſche Volkserhebung verſinnbildlichen.

Fig. 369.

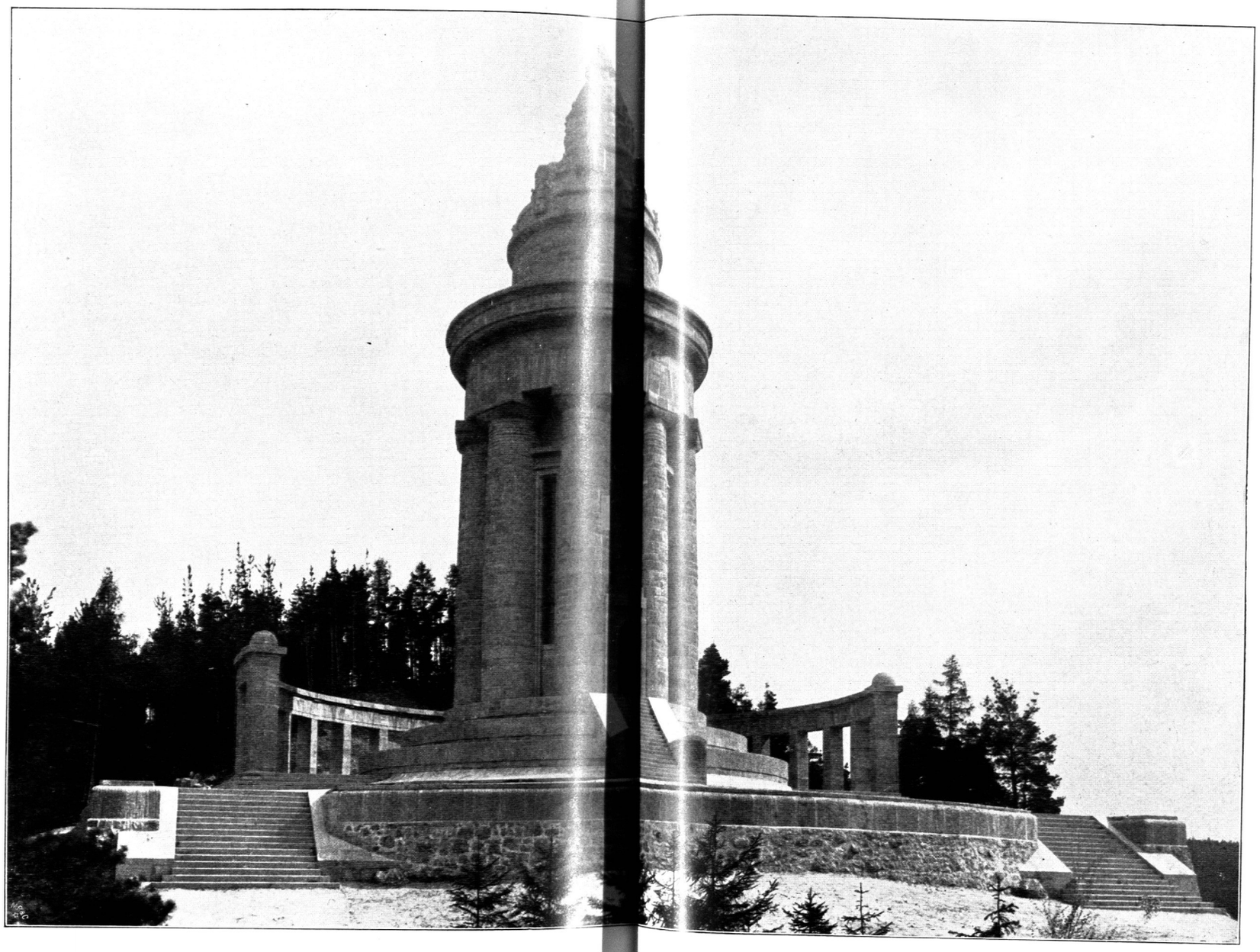


Tropäum zu Adamkliſſi.

Rekonſtruktion nach *Benndorf* und *Niemann*.

Steiler emporſteigend erhebt ſich auf dem Sockel der oben abgeſtumpfte Pyramidenbau einer Befreiungshalle, geöffnet nach allen vier Seiten durch mächtige, ein Drittel der Breitſeite in der Mitte freilaſſende Thorbogen. Während alſo im Geſamtumriſs die Pyramidenform gewahrt bleibt, iſt hier die in ſcharfer Linie aufſtrebende Mauer in ein gigantiſches Pfeilermotiv aufgelöſt. Die Halle ſelbſt iſt baulich in drei Stockwerke geteilt, welche ſich aber dem Beſchauer als ein ganzes und ungeheures Kuppelgewölbe darſtellen. Zwei Reihen von Fenſteröffnungen unterhalb der zweiten und dritten Gewölbeverjüngung führen das Licht zu den Wänden und zur Decke. Die erſte, untere Abteilung zeigt nur plaſtiſchen Schmuck. An den Pfeilern erheben ſich mächtige Eichenſtämme, ihre Aeſte und Zweige nach oben ausladend, und vor ihnen halten vier Rieſengeſtalten Wache, die deutſchen Tugenden der Tapferkeit, Mäſsigung, Gerechtigkeit und Güte. Auf Wappenſchildern ſind die Namen der Helden und Sänger der Zeit ein-

Zu S. [illegible].



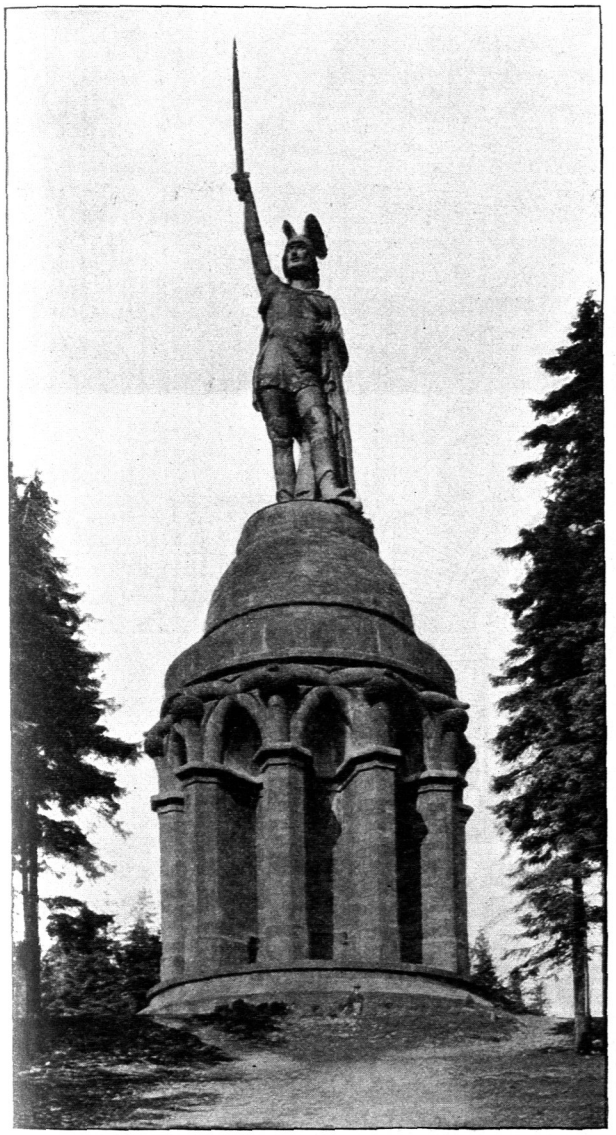
Burſchenſchafts-Denkmal auf [illegible] Göp[illegible]lskuppe bei Eiſenach.

Arch.: Wilh. Kreis.

gemeifselt. Im zweiten Felde zeigt ein ringsum geführtes Freskobild den Zug der deutfchen Helden vom Zeitalter *Karl des Grofsen* bis zu den Befreiungskriegen nach Walhall, das fich leuchtend und überleuchtet von der vergoldeten Decke des Kuppelfchluffes im dritten Gefchoffe aus dem Bilde heraushebt.«

Der Ort des Denkmales ift ein Gelände im Süden der Stadt Leipzig, zwifchen der Reitzenhainerftrafse und dem Südfriedhof; von hier können das Schlachtfeld bei Leipzig und die Stadt vollftändig überfehen werden.

Fig. 370.



Hermann-Denkmal auf der Grotenburg bei Detmold.
Arch. u. Bildh.: *E. v. Bandel.*

Das Denkmal ift als der monumentale Abfchlufs einer Pracht- und Feftftrafse angenommen, welche vom Königsplatz aus in gerader Linie auf das Denkmal zuführt und etwa 3 km lang und 40 m breit ift.

Welche Wandelungen der Denkmalgedanke im Laufe der Zeiten durchmachte, darüber unterrichten uns zwei Schriften[320]). Ueber die Wandelungen der letzten Jahre legen unfere Abbildungen Rechenfchaft ab. Die Tafel bei S. 227 zeigt den im zweiten Wettbewerb mit dem I. Preis gekrönten Entwurf von *Wilhelm Kreis* in Dresden; Fig. 371 u. 372 ftellen den erften für die Ausführung berechneten Entwurf von *Bruno Schmitz*, der zunächft noch ohne Berückfichtigung der Koften aufgeftellt war, dar, während die Tafel bei S. 229 einen Entwurf wiedergibt, der mit Rückficht auf die zur Verfügung ftehenden Mittel gegen Fig. 371 eine wefentliche Einfchränkung des Reichtums des architektonifchen Gedankens veranfchaulicht.

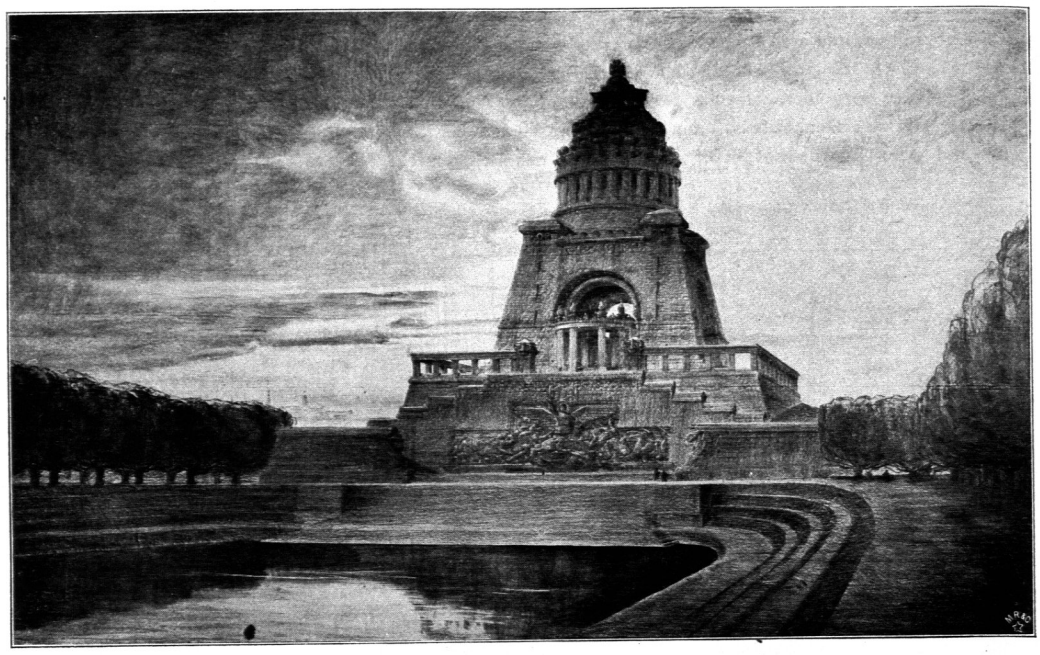
601. Burfchenfchafts-denkmal bei Eifenach.

In die Reihe der nationalen Denkmäler der in Rede ftehenden Gruppe gehört auch das Burfchenfchafts-Denkmal bei Eifenach. Urfprünglich als ein Denkmal der im Jahre 1870—71 gefallenen Burfchenfchafter gedacht, wurde im Laufe der Entwickelung des Denkmalgedankens diefer dahin erweitert, dafs das Denkmal auch dem Andenken der um die Wiederaufrichtung des Deutfchen Reiches verdienten Männer gewidmet fein follte. Ja es verfucht in allgemeiner Bedeutung eine monumentale Verbindung herzuftellen zwifchen dem Burfchenfchaftsgedanken und dem Reichsgedanken.

Das Denkmal ift ein zentraler Rundpfeilerbau nach dem Entwurf von *Wilhelm Kreis* und nach der nebenftehenden Tafel, fowie Fig. 373 u. 374. Weit in die

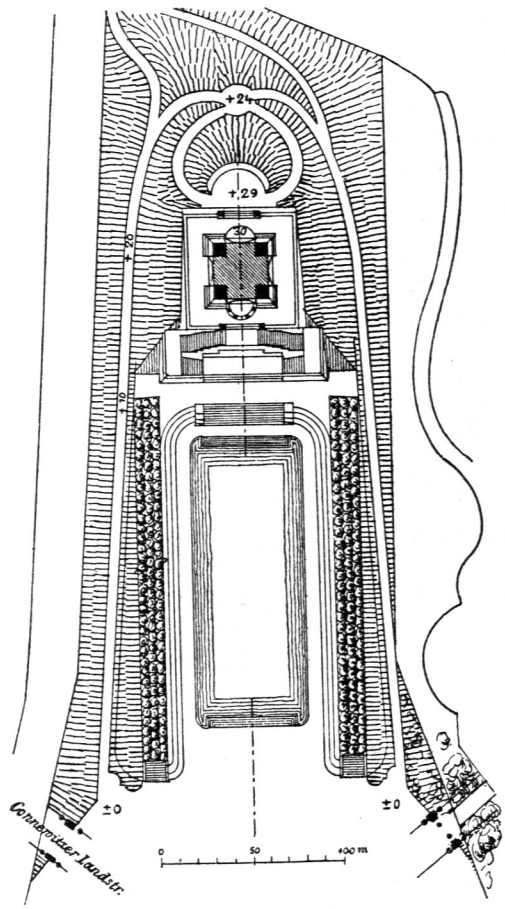
320) Wustmann, G. Aeltere Pläne zu einem Denkmal der Völkerfchlacht (Grenzboten 1888) und: Spitzner, A. Das Völkerfchlacht-National-Denkmal, das Denkmal der Befreiung und der nationalen Wiedergeburt Deutfchlands (Denkfchrift des »Deutfchen Patriotenbundes« vom Jahre 1897).

Fig. 371.



Anſicht.

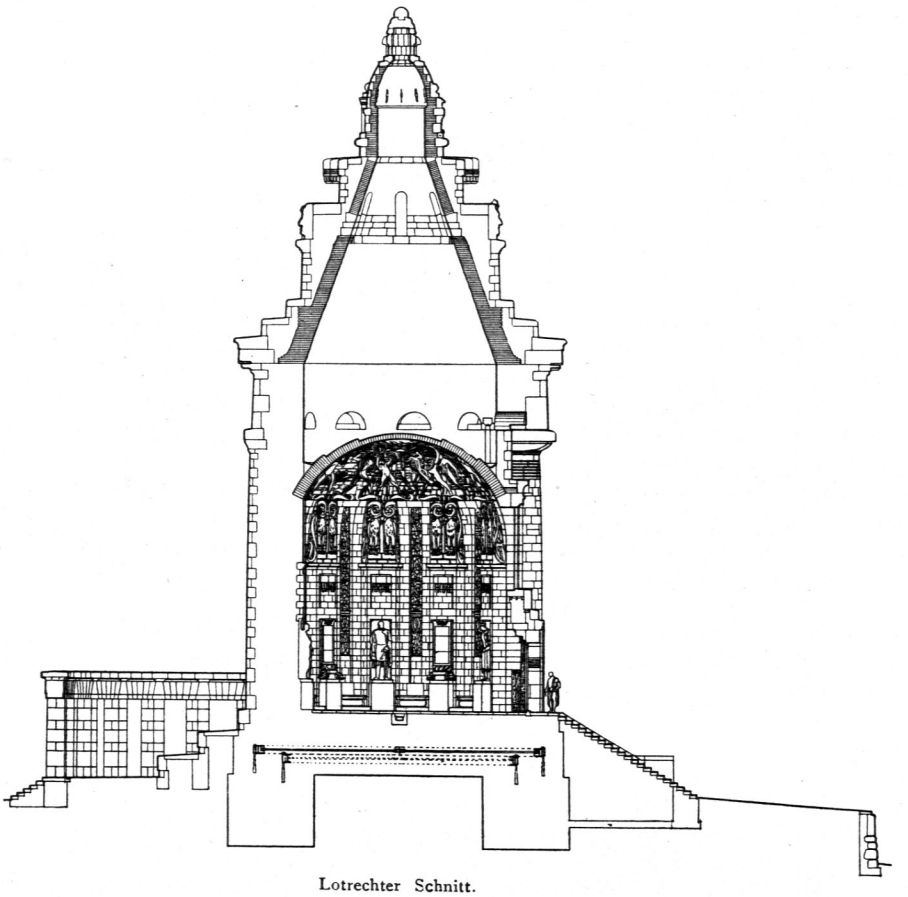
Fig. 372.
Grundriſs.



Arch.:
Bruno Schmitz.

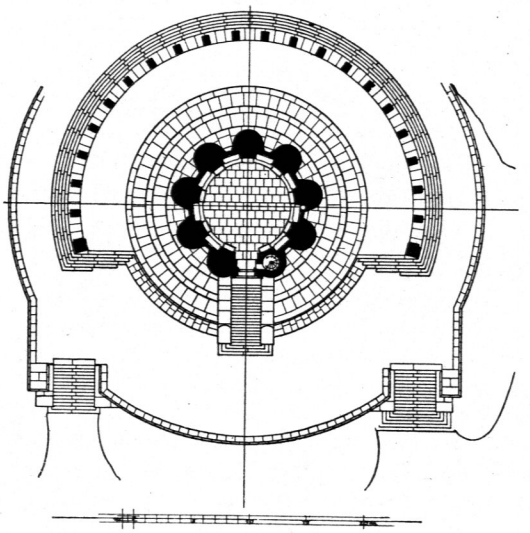
Völkerſchlacht-Denkmal bei Leipzig.

Fig. 373.



Lotrechter Schnitt.

Fig. 374.
Grundriſs.



Arch.:
Wilhelm Kreis.

Burſchenſchafts-Denkmal zu Eiſenach.

Thüringer Lande hinaus ſchaut es von der Göpelskuppe gegenüber der Wartburg in feierlich ernſtem Schweigen auf Stadt und Wald hin.

Im Rücken des Werkes ſteigt der Wald auf, den das Denkmal mit der Krone überragt. Zwei Treppen mit mächtigen Rampen führen zum Plateau. Hier türmen ſich auf drei hohen Stylobatſtufen, von einem 5 m hohen Pfeilerkranz halb umſchloſſen, die Maſſen des Rundtempels empor. Neun Säulen von 2,25 m Durchmeſſer und etwa 12,50 m Höhe faſſen den Kern, die monumentale Halle, zuſammen und ſind verbunden durch das von hohen, ſchmalen Fenſtern durchbrochene Mauerwerk des Kuppelraumes. So erſcheint der Tempel geſchloſſen und wuchtig und verkörpert durch die enge Verbindung der Säulen gleichſam die deutſchen Burſchenſchaften als ſtarken untrennbaren Ring, zuſammengeſchmiedet durch das Band: Freiheit, Ehre, Vaterland. Dieſe Worte ſind in groſsen Lettern in den Architrav gemeiſselt, der das Denkmal in der Höhe von 17 m zuſammenſchlieſst und von einem kraftvollen, ſchwer und ſchlicht gegliederten Hauptgeſims in etwa 20 m Höhe bekrönt iſt. So lagert dieſe Maſſe, der Ausdruck elementarer Gewalt, auf den Säulen, deren doriſierende Kapitelle in einfach ſtruktiver Art von tiefen Scharten getrennt ſind. Als Aufbau erheben ſich auf zwei Stufen der Tambour, die ſechs Köpfe deutſcher Männer *(Hermann der Befreier, Karl der Groſse, Luther, Albrecht Dürer, Goethe* und *Beethoven)*, gewaltige Kragſteine, und endlich der 6 m hohe Helm, umgeben von neun Adlern. Der Helm aber klingt aus in einem Knauf von der Geſtalt einer Krone. Mit weithin wirkendem zackigen und doch in groſser Linie gehaltenen Umriſs ſteht ſo der Bau bekrönt; eine Eigenart der Geſtaltung, die man wohl aus der Verſchmelzung von Germanentum mit Hellenentum deuten könnte. Iſt der einheitliche und logiſche Geiſt, der in allem herrſcht, helleniſcher Art, ſo iſt die Phantaſie, die hier gewaltet hat, durch und durch deutſch. Das ganze Denkmal iſt 33,50 m, mit Plateau 36,00 m hoch. Das Plateau hat einen Flächeninhalt von etwa 2000 qm.

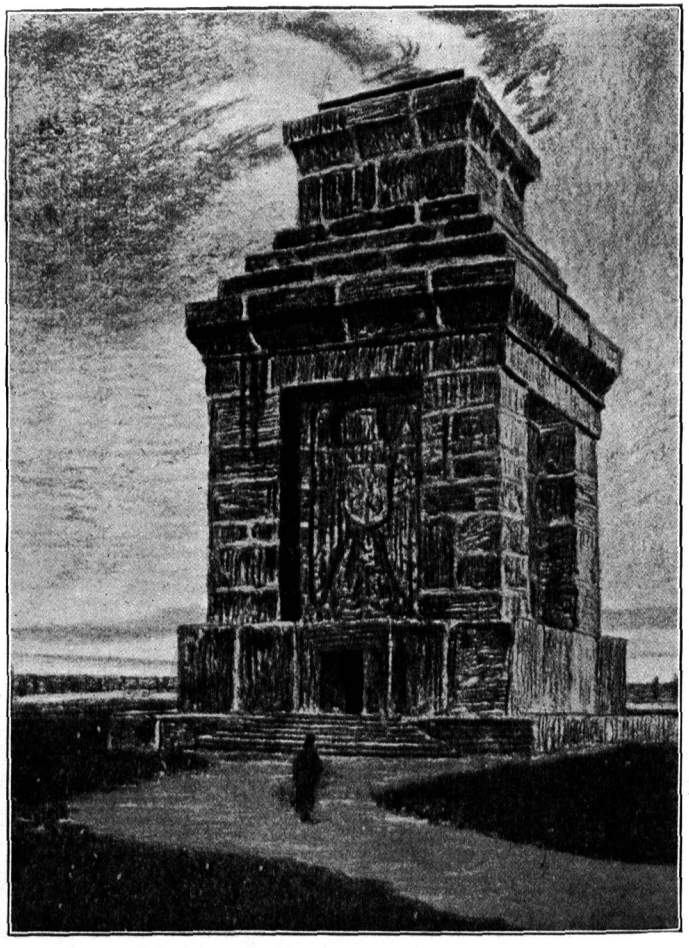
Tritt man durch das ſchwere, metallbeſchlagene Thor in die Halle, ſo fällt der Blick auf die deutſchen Helden, die das neue Reich ſchufen. Da ſteht Kaiſer *Wilhelm I.*; da ſehen wir *Karl Auguſt* von Sachſen-Weimar, den Beſchützer der Burſchenſchaft in der Zeit der *Metternich*'ſchen Beſchlüſſe. *Bismarck*, *Moltke* und *Roon* ſtehen in der von tiefem, heiligem Ernſt durchzogenen Halle zur Mahnung und Andacht. Zwiſchen den Statuen befinden ſich die Gedenktafeln mit den Namen der für das Vaterland gefallenen Burſchenſchafter. Ueber den Flachniſchen, in welchen die Statuen ſtehen und die Tafeln ſich befinden, ziehen ſich die Namen von *Fichte*, *Arndt*, *Jahn*, *Riemann*, *Horn*, *Scheidler*, *Oken*, *Fries* und *Luden* hin. Die Kuppel bemalte *Guſsmann* mit dem Motiv der Götterdämmerung. Neun Pfeiler dringen in die Kuppelſchale hinauf, zwiſchen ſich neun ſchmale Fenſter frei laſſend, durch die ein grünlich-blaues Licht in den Raum fällt. Zwiſchen den Pfeilern leiten Adlerpaare in die Malerei der Kuppel über. Die Halle hat einen Durchmeſſer von 9,50 m und eine Höhe von rund 12 m. Die als Hochrelief behandelten Statuen haben eine Höhe von 2,70 m; *Wilhelm I.* und *Roon* ſchuf *Selmar Werner*, *Moltke* und *Bismarck Auguſt Hudler*, *Karl Auguſt* von Weimar *Hofaeus*. Die Eingangsthür iſt von *Karl Groſs*; die ornamentalen Bildhauerarbeiten figürlichen Charakters ſind von *Martin Pietſch*, die übrigen von *J. Eſche*. Das Material des Denkmales iſt rauher Kalkſtein aus der Gegend von Meiningen und Ebenhauſen; die Bauſumme betrug 190 000 Mark.

602. *Bismarck*-Säulen.

Zu turmartiger Gröſse und Macht ragen an zahlreichen Orten Deutſchlands die *Bismarck*-Säulen empor. Sie ſind der Dank der deutſchen Studentenſchaft für den erſten Kanzler des neuen Reiches. Nicht ein einzelnes Denkmal von blendender Pracht ſollte dem ſchlichten Helden durch die deutſchen Studenten erſtehen, ſondern zahlreiche Denkmäler als Gemeingut der deutſchen Volksgenoſſen.

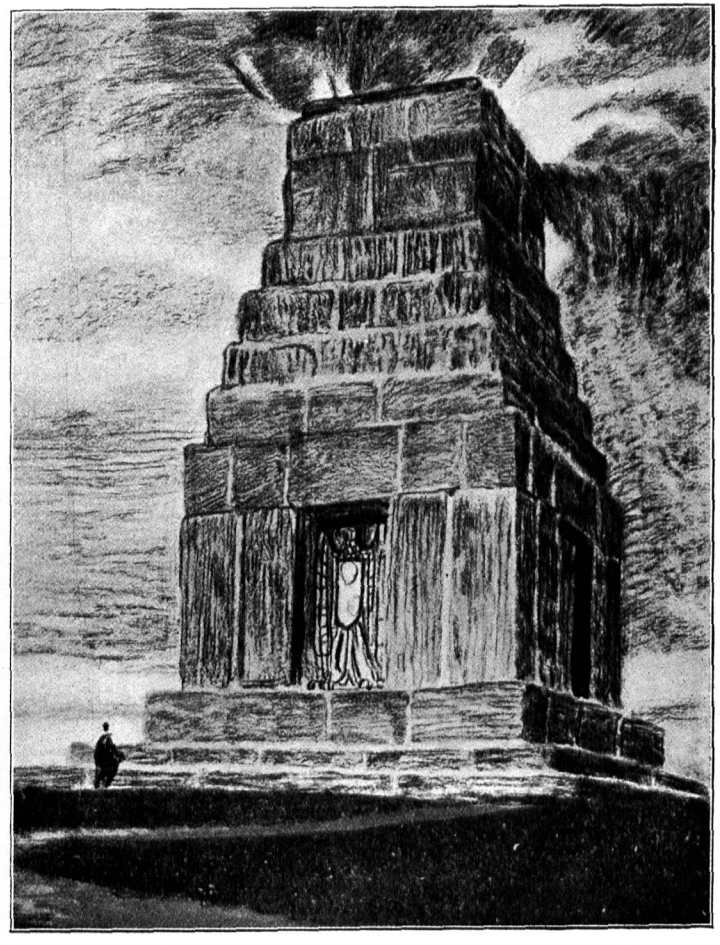
»Wie vorzeiten die alten Sachſen und Normannen über den Leibern ihrer gefallenen Recken ſchmuckloſe Felſenſäulen auftürmten, deren Spitzen Feuerfanale trugen, ſo wollen wir unſerem *Bismarck* zu Ehren auf allen Höhen unſerer Heimat, von wo der Blick über die herrlichen deutſchen Lande ſchweift, gewaltige granitne Feuerträger errichten. Ueberall ſoll, ein Sinnbild der deutſchen Einheit, das gleiche Zeichen erſtehen in ragender Gröſse, aber einfach und prunklos, in ſchlichter Form auf maſſivem Unterbau, nur mit dem Wappen oder Wahlſpruch des eiſernen Kanzlers geſchmückt. Keinen Namen ſoll der gewaltige Stein tragen; aber jedes Kind wird ihn deuten können. Kommt ihr vom Weſten unſeres Reiches hinüber zur Oſtmark, führt euch der Weg von der See zu den Alpen, überall, wo Deutſche wohnen, werdet ihr dasſelbe Wahrzeichen ſehen. Von der Spitze der Säulen ſollen aus ehernen Feuerbehältern Flammen weithin durch die Nacht leuchten; von Berg zu Berg ſollen die Feuer mächtiger Scheiterhaufen grüſsen; deutſchen Dank ſollen ſie künden; das Höchſte, Reinſte, Edelſte, was in uns wohnt, ſollen ſie offenbaren, heiſse innige Vaterlandsliebe, deutſche Treue bis zum Tode.«

Fig. 375.



Kennwort: »Eroika«.

Fig. 376.

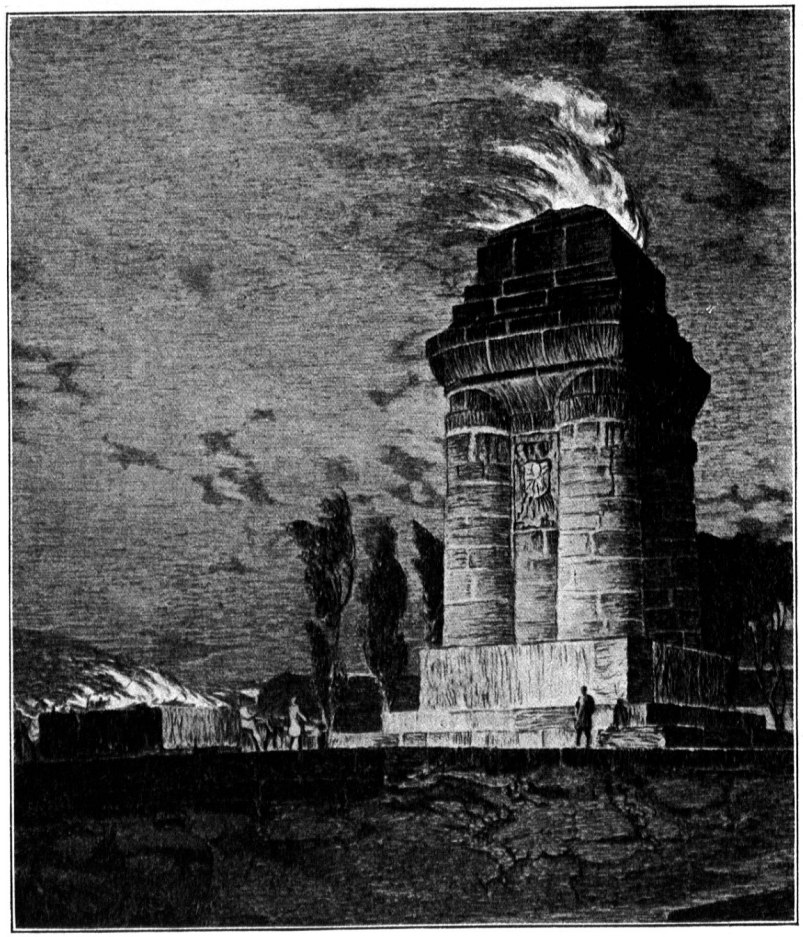


Kennwort: »Wuotan«.

Preisgekrönte Entwürfe für eine *Bismarck*-Säule von *Wilhelm Kreis*[321]).

321) Fakf.-Repr. nach: NEUMEISTER, A. Deutsche Konkurrenzen. Bismarckſäulen. Leipzig 1899. S. 9 bis 11.

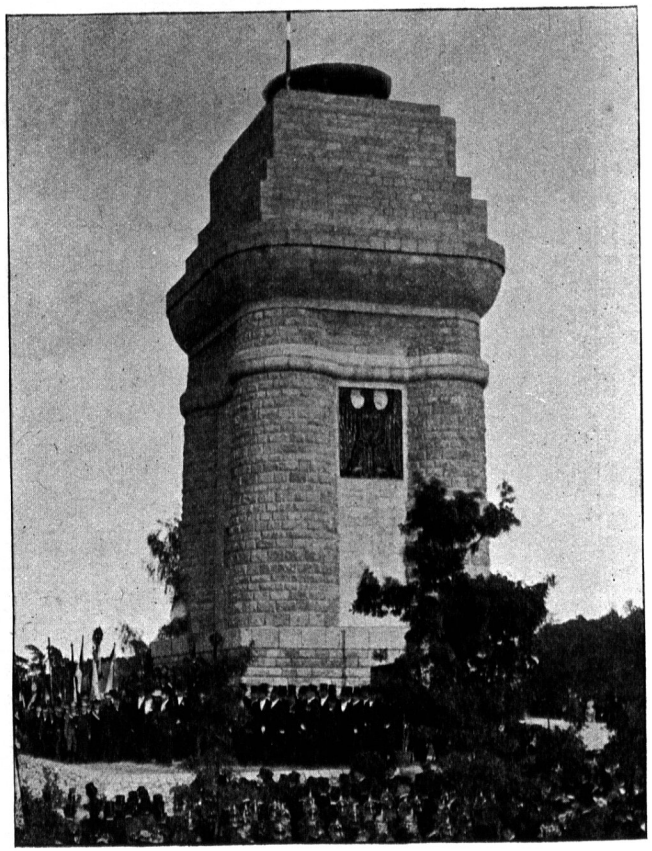
Fig. 377.



Preisgekrönter Entwurf für eine *Bismarck*-Säule von *Wilhelm Kreis* [321]).

Kennwort: »Götterdämmerung«.

Fig. 378.



Bismarck-Säule bei Erfurt.

Arch.: *Wilhelm Kreis*.

So ſchrieben die deutſchen Studenten am Ende des Todesjahres des Kanzlers (1898). Allerorten erheben ſich bereits die Wahrzeichen deutſchen Dankes für geſchichtliche Heldenthaten. Ihre Form gab ihnen wieder *Wilhelm Kreis* als Sieger in einem Wettbewerb. In dieſem war für das Denkmal die gröſste Einfachheit gefordert, da die Denkſteine abſeits der Städte, an weithin ſichtbaren Stellen, errichtet werden ſollten und ſonach mit einer Fernwirkung zu rechnen war. Die Höhe war mit mindeſtens 10 m anzunehmen und als Material härteſter deutſcher Granit zu wählen. Die Herſtellungskoſten ſollten 20000 Mark nicht überſchreiten; es ſollte da, wo dieſe Mittel nicht aufgebracht werden konnten, eine leichte Verkleinerung des Entwurfes möglich ſein.

Die Entwürfe »Götterdämmerung« (Fig. 377), »Wuotan« (Fig. 376) und »Eroika« (Fig. 375) wurden preisgekrönt. Der Entwurf »Götterdämmerung« wurde vielfach zur Ausführung gewählt, und wie weit die Ausführung mit dem Entwurf übereinſtimmt, möge ein Vergleich der *Bismarck*-Säule bei Erfurt (Fig. 378) mit Fig. 377 zeigen.

603. Ruſſiſches Denkmal zu San Stefano.

Unter die Turmdenkmäler iſt auch das ruſſiſche Denkmal einzureihen, das am 17. Dezember 1898 in San Stefano bei Konſtantinopel zum Gedächtnis der im türkiſch-ruſſiſchen Kriege 1877—78 Gefallenen errichtet wurde[322]). Das im Jahre 1883 nach den Entwürfen und unter der Leitung des Oberſten *Peſhkoff* begonnene Denkmal beſteht aus einem breit gelagerten Unterbau mit groſsen Freitreppen aus Granit und franzöſiſchem Kalkſtein für die Gliederungen. Der Unterbau enthält die Ueberreſte der Krieger; über ihm erhebt ſich eine Gedächtniskapelle mit ſtattlichem Turm.

604. Ungariſche Millenniums-denkmäler.

Die Jahrtauſendfeier des ungariſchen Königreiches hat ein Turmdenkmal auf der *Hunyady*-Burg hervorgerufen.

Dasſelbe wurde auf der Anhöhe errichtet, welche die Ruinen dieſer Burg bedecken, und iſt ein 35 m hoher Turm, deſſen Kuppel von einer vergoldeten Kugel gekrönt iſt, die einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln trägt. Ueber dem Thoreingange befinden ſich die Statue der Hungaria und das ungariſche Staatswappen.

An der äuſserſten Grenzwacht der Monarchie gelegen, iſt das Semliner Millenniumsdenkmal ein weithin ſichtbares Wahrzeichen des hiſtoriſchen Abſchnittes, den es verewigt.

r) Ehren- und Triumphbogen.

1) Dauernde Bauten.

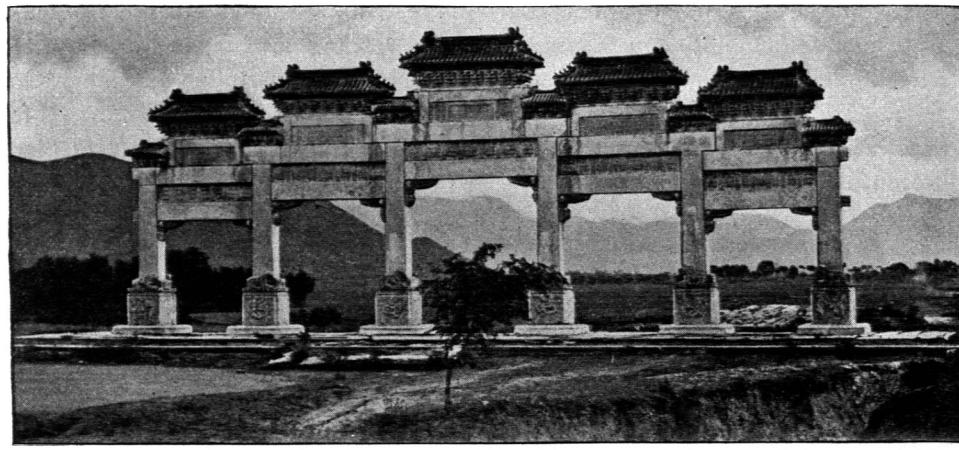
605. Chineſiſche und etruskiſche Bauten.

Es iſt die allgemeine Annahme, daſs die Triumphbogen und Ehrenpforten römiſchen Urſprunges ſeien; indeſſen iſt es nicht unwahrſcheinlich, daſs ſie bereits auf etruskiſchen Brauch zurückgehen und daſs ſie auch in China ſchon in früheſter Zeit nicht unbekannt waren. Ich vermag das Alter der beiden in Fig. 379 u. 380 abgebildeten chineſiſchen Ehrenpforten nicht anzugeben. Vermutlich ſind ſie nachchriſtliche Werke, die aber gleichwohl eine ſolche Durchbildung zeigen, daſs ſie nicht Anfänge einer Entwickelungsreihe ſein können, ſondern als Endglieder derſelben betrachtet werden müſſen. In beiden Fällen, ſowohl im Eingangsthor zu den Ming-Gräbern bei Peking wie in der Ehrenpforte zwiſchen Kiu-fu und dem *Confucius*-Grabe, handelt es ſich um groſsgedachte Werke von fünf Oeffnungen, in reichſter Weiſe mit Ornamenten geſchmückt. Die Frage, wie weit die Anfänge der Entwickelungsreihe, deren Endglieder dieſe beiden Thore ſind, zurückgehen, und welche Formen dieſe Anfangsglieder hatten, muſs ich hier offen laſſen. Es iſt bei dem hohen Alter der

322) Siehe: *Graphic* 1898, S. 840.

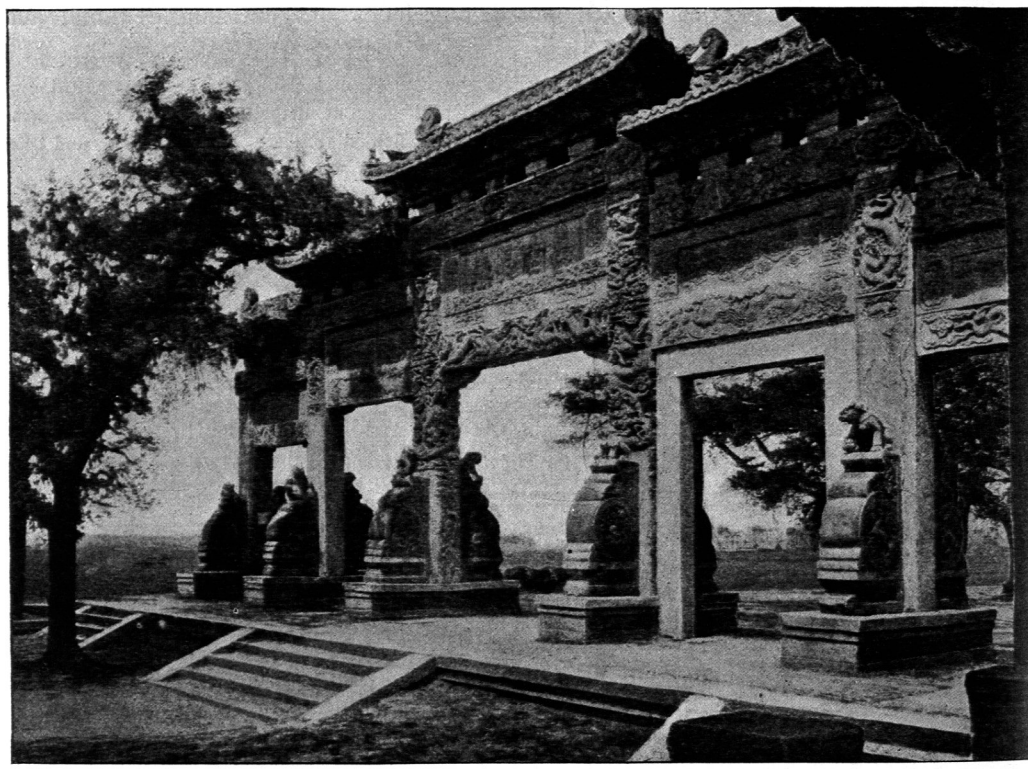
chineſiſchen Kultur möglich, daſs ſie über die etruskiſchen Denkmäler hinausgehen. Denn die ungewöhnlich reiche Durchbildung des *Arco di Auguſto* und der *Porta Marzia*

Fig. 379.



Eingangsthor zu den Ming-Gräbern bei Peking.

Fig. 380.

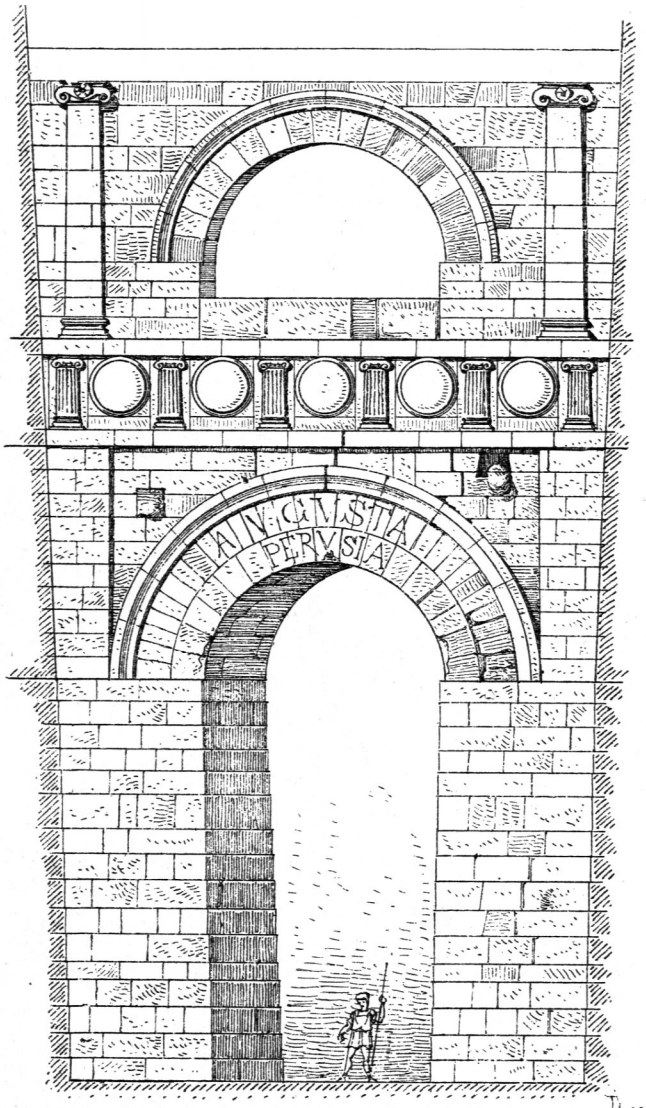


Kaiſerliche Ehrenpforte zwiſchen Kiu-fu und dem *Confucius*-Grab.

im alten Peruſia, dem heutigen Perugia, ſchlieſst die Vermutung nicht aus, daſs dieſen Thoren eine höhere Bedeutung als die von Stadtthoren beiwohnte. Vielleicht

waren ſie in demſelben Maſse Denkmalbauten einer frühen Zeit, wie ſie eine ſpätere Zeit in den reicher durchgebildeten Thoren, welche feſtlichen Veranlaſſungen ihre Errichtung oder Umgeſtaltung verdankten, ausgebildet hat. Der *Auguſtus*-Bogen (Fig. 381) beſteht aus einer hohen, ſchmalen Durchlaſsöffnung, welche durch einen breiten Rundbogen abgeſchloſſen iſt. Ueber dem Bogen entwickelt ſich eine wag-

Fig. 381.



rechte Gliederung, bei welcher die Pilaſterſtellung mit Schilden an das Triglyphengeſims mit Metopen erinnert. Ueber der Horizontalgliederung entwickelt ſich eine zweite Rundbogenöffnung, welche durch joniſche Pilaſter flankiert iſt.

Reicher iſt die *Porta Marzia;* doch auch bei ihr zeigt die ſchmückende Gliederung oberhalb des Bogens eine gleiche Tendenz wie die des *Auguſtus*-Bogens, wenngleich die Pilaſterſtellung bedeutender auftritt und die Metopen zu ſelbſtändigen Intervallen

mit figürlichem Schmuck ſich erheben. Fig. 382 gibt die *Porta Marzia* nur vom Kämpfer ab, ohne den Unterteil. *Durm* weiſt die oberen Teile der Thore der Auguſteiſchen Zeit zu[323]). Doch iſt die Formenſprache zweifellos etruskiſch.

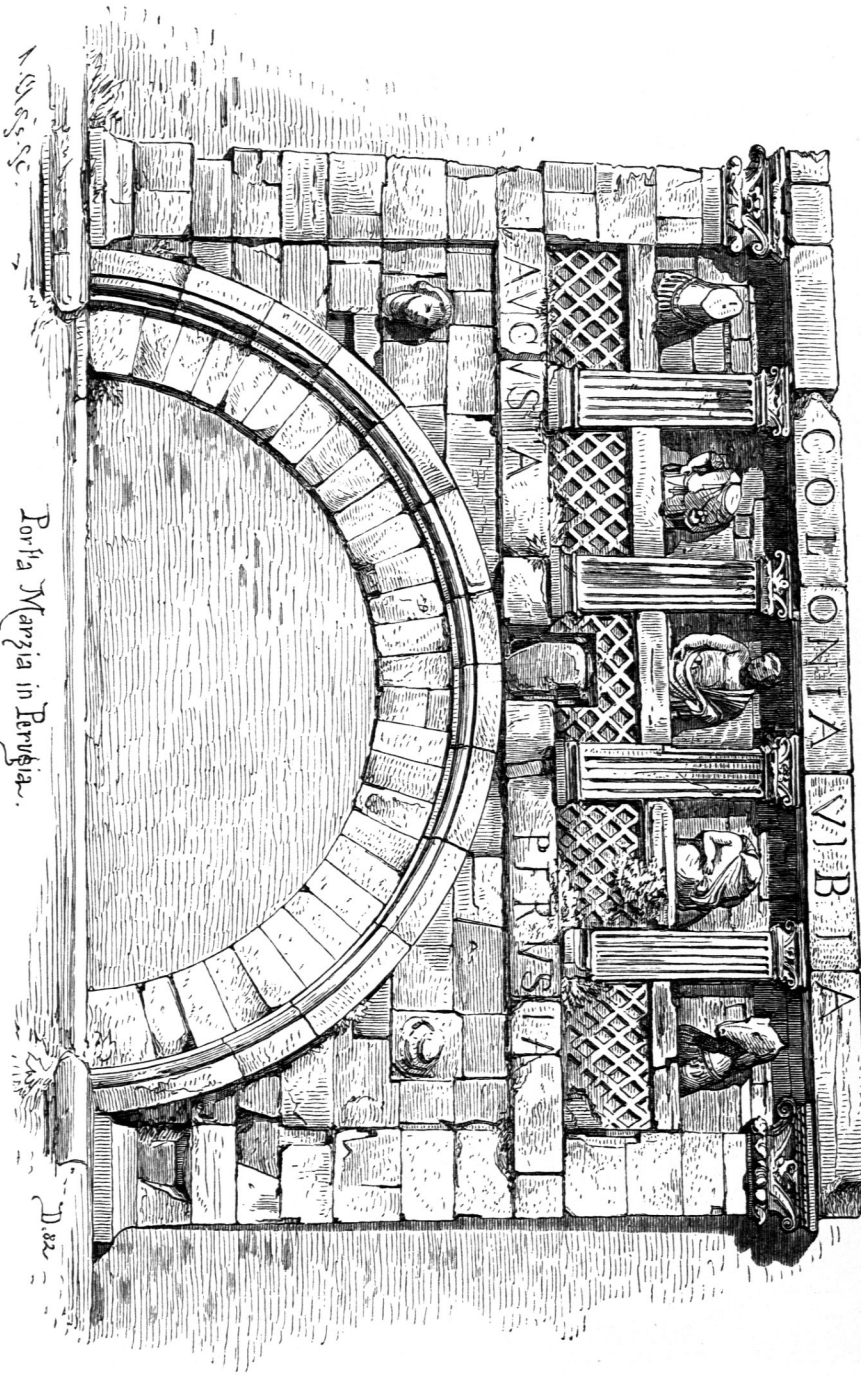


Fig. 382.

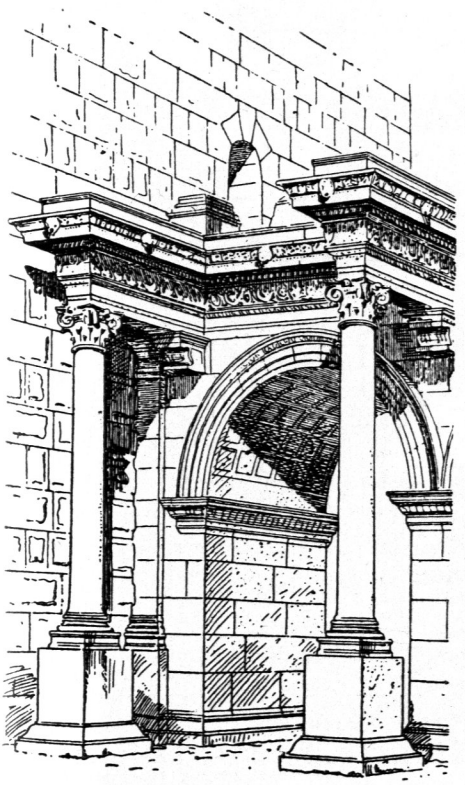
Dieſe Bogen waren, wenn ſie die von uns angenommene Bedeutung wirklich hatten, Uranfänge in der Entwickelung dieſer Denkmälerreihe, nach welchen uns die verbindenden Zwiſchenglieder bis zu den römiſchen Werken fehlen.

323) Siehe Teil II, Bd. 2 dieſes »Handbuches«.

606. Bedeutung des Triumphbogens.

Der Triumphbogen in der heute noch wiederholten Form verdankt ſeine Entſtehung dem alten römiſchen Brauch, ſiegreichen Feldherren und ihren Heeren einen feierlichen Einzug in Rom zu bereiten. Vor der Regierungszeit des *Auguſtus* waren die Triumphzüge zahlreich; *Auguſtus* beſchränkte ſie, noch mehr *Veſpaſian*, ſo daſs ſie ſchlieſslich nur noch den Kaiſern zukamen. Hatte der Feldherr den Antrag zu einem triumphalen Einzug in Rom geſtellt, ſo wurden bei der Bewilligung desſelben die Koſten auf den Staat übernommen und das Volk erteilte dem Feldherrn das Recht, für den Tag des Triumphes das Imperium in der Stadt zu beſitzen. Es rief ihm in jubelndem Geſchrei das »Jo triumphe« zu; den etwaigen Uebermut des Feldherrn aber dämpfte die Warnung: »Bedenke, daſs du ein Menſch biſt.« Der Zug nahm auf dem Marsfeld Aufſtellung, zog durch die *Porta triumphalis* in den Circus Flaminius, trat durch die *Porta Carmentalis* in die Stadt ein und ging über das Velabrum, das Forum boarium, durch die Via Sacra und über das Hauptforum zum Kapitol. Hier verrichtete der Triumphator ein Dankgebet, opferte und weihte Jupiter einen Teil der Beute. Ein Gaſtmahl ſchloſs den Triumphtag. Die römiſchen Triumphalzüge wurden in der Provinz vielfach nachgeahmt; der ihnen zu Grunde liegende Gedanke hat ſich durch alle Folgezeiten hindurch bis heute erhalten.

Fig. 383.



Kleinaſiatiſcher Triumphbogen [324]).

607. Form des Triumphbogens.

Der Triumphbogen *(Arcus* oder *Fornix triumphalis)* war meiſtens ein freiſtehendes, thorförmiges Gebäude, entweder mit einem Durchgang oder mit drei Durchgängen, von welchen vielfach der mittlere der Hauptdurchgang, die beiden anderen Nebendurchgänge waren. In einzelnen Fällen wurden ſämtliche Durchgänge auch gleich groſs und gleichwertig geſtaltet. Der obere Abſchluſs der Durchgänge war meiſtens halbkreisförmig.

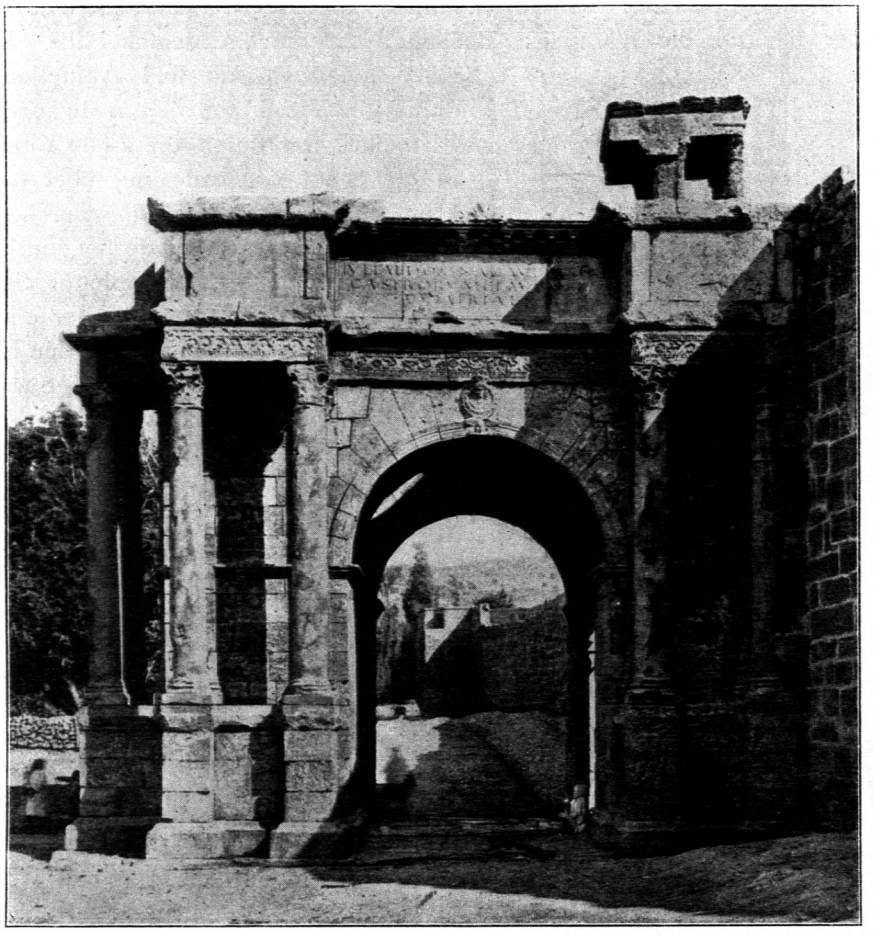
Auf dem ganzen Wege, welchen der Triumphzug des Feldherrn zu durchmeſſen hatte, bis er auf dem Kapitol angelangt war, wurde vorübergehender Straſsenſchmuck aufgeſtellt und angeordnet, und dieſer nicht dauernde Schmuck war lange Zeit der einzige, durch welchen die Siegesfeiern ausgezeichnet wurden. Es war ein leichter Schmuck ohne Bogen. Erſt im Laufe der Zeit kam der Brauch auf, beim Eintritt in die Stadt hölzerne Ehrenpforten zu errichten und dieſe mit Trophäen und Kriegsbeute zu ſchmücken. Unter dem Kaiſerreich verwandelte ſich das Holz dann in monumentaleres Material, in Stein, Marmor und Bronze.

In Rom ſind teils nur in trümmerhaftem Zuſtande, teils verhältnismäſsig gut erhalten die Triumphbogen des *Druſus*, des *Titus*, des *Septimius Severus* und des *Conſtantinus*. Als Ehren- und Durchgangsbogen ſind aufzufaſſen die Bogen des

[324]) Fakſ.-Repr. nach: Lanckoronski, C., G. Niemann & E. Petersen. Städte Pamphiliens und Piſidiens. Wien 1890.

Gallienus, des *Janus* und des *Dolabella*. In den ehemals römiſchen Provinzen ſind erhalten der Triumphbogen des *Auguſtus* zu Rimini, die Triumphbogen zu Suſa, Aoſta, Fano, die Triumphbogen des *Trajan* zu Ancona und Benevent, der Triumphbogen des *Hadrian* zu Athen, derjenige des *Marius* zu Orange in Frankreich. Ferner ſind noch aus alter Zeit erhalten die Triumphbogen zu Pola, Verona, St.-Remy in Südfrankreich, ſowie Capara in Spanien.

Fig. 384.



Caracalla-Bogen zu Tebeſſa.

608. Einfache Formen: einbogige Ehrenpforten.

Die einfachſte Form des römiſchen Triumphbogens beſteht aus nur einer im Halbkreis überdeckten Oeffnung, wie das Beiſpiel aus Kleinaſien (Fig. 383 [324]) zeigt. In den meiſten Fällen iſt die Oeffnung von Pilaſtern, halben, Dreiviertel- oder vollrunden Säulen begleitet. In dem Beiſpiel aus Kleinaſien ſind die Säulen, vermutlich um gröſseren bildneriſchen Schmuck zu tragen, ſo weit vorgeſchoben, daſs zur Unterſtützung des Gebälkes noch Konſolen angeordnet werden muſsten. Das Thor des *Caracalla* in Tebeſſa (Nordafrika; Fig. 384), gleichfalls ein römiſches Werk, hat auch nur eine Oeffnung, die von je einer korinthiſchen Doppelſäulenſtellung flankiert iſt.

609. Triumphbogen zu Suſa.

Zu den einfacheren Formen gehört weiter der Triumphbogen des *Auguſtus* zu Suſa (ſiehe den Grundriſs in Fig. 390, ſowie Fig. 385 u. 386).

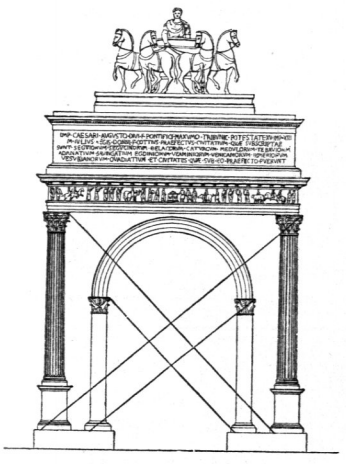
Suſa am Mont-Cenis, das alte Seguſio, war zur Zeit des Kaiſers *Auguſtus* Hauptſtadt des Königreiches des *Cottius*. Nach der Einverleibung des Königreiches in das römiſche Reich ließs *Auguſtus* den *Cottius* als Präfekten an der Spitze ſeiner Völkerſchaften. Zum Dank dafür errichtete *Cottius* dem *Auguſtus* im Jahre 8 vor Chr. den heute noch erhaltenen Bogen nördlich von der Stadt auf der Straſse, die von Italien nach Gallien führte. Der Bogen iſt 13,50 m hoch und 12,00 m breit; ſeine Tiefe beträgt 7,30 m. Die Durchgangsöffnung hat eine lichte Weite von 5,90 × 8,80 m und iſt von korinthiſchen Pilaſtern flankiert, während die Ecken durch korinthiſche kannelierte Dreiviertelſäulen ausgezeichnet ſind. Der an allen vier Faſſaden umlaufende Fries enthält Opferſcenen.

610. Triumphbogen zu Ancona.

Ein ungleich reicheres Werk iſt der Triumphbogen des *Trajan* in Ancona, der 115 nach Chr. durch *Apollodor*, den Architekten des *Trajan*-Forums in Rom, entſtand (ſiehe den Grundriſs in Fig. 391, ſowie Fig. 387 u. 396). Er wurde dem Kaiſer als ein Denkmal des Dankes für die Wiederherſtellung des Hafens errichtet und beſteht aus Marmor.

Eine breite Freitreppe führt zu dem ſtattlichen Bogen hinauf, der 9 m breit und 14 m hoch iſt und deſſen Architektur eine Gliederung durch korinthiſche Halbſäulen mit Verkröpfung von Hauptgeſims und Attika erhalten hat. Zwiſchen den Säulen befand ſich einſt Erzſchmuck, und es ſchmückte die Attika die Reiterſtatue *Trajan*'s; zu ihrer Seite ſtanden Frau und Schweſter des Kaiſers. Die Inſchrift ſagt, der Senat habe das Denkmal zu Ehren *Trajan*'s, ſeiner Frau und Schweſter *(Plotina* und *Marciana)* ſetzen laſſen, und zwar in Anerkennung der Hafenverbeſſerungen durch den Kaiſer.

Fig. 385.



Triumphbogen des *Auguſtus* zu Suſa.

611. *Arco d'Auguſto* zu Rimini.

Der *Arco d'Auguſto* in Rimini iſt ein einbogiges Erinnerungsdenkmal, welches im Jahre 27 vor Chr., in dem Jahre, in dem *Octavian* den Titel *Auguſtus* erhielt, zur Verherrlichung des auguſteiſchen Straſsenbaues errichtet wurde (Fig. 397).

Der 14 m hohe Bogen beſteht aus Travertin; ſeine Oeffnung iſt 8,80 m breit. Die architektoniſche Gliederung erfolgt durch je eine korinthiſche Säule mit verkröpftem Gebälk. Ueber dem Bogen geht ein Giebeldreieck in die Attika über. Die Bogenzwickel werden durch Medaillons geziert; dieſe enthalten auf der Hafen- und Stadtſeite die Köpfe von Neptun mit Dreizack, Venus mit Taube; auf der Seite gegen den Borgo Jupiter mit Blitz und Mars mit Rüſtung. Die Attika hat heute einen mittelalterlichen Zinnenaufſatz aus Backſtein.

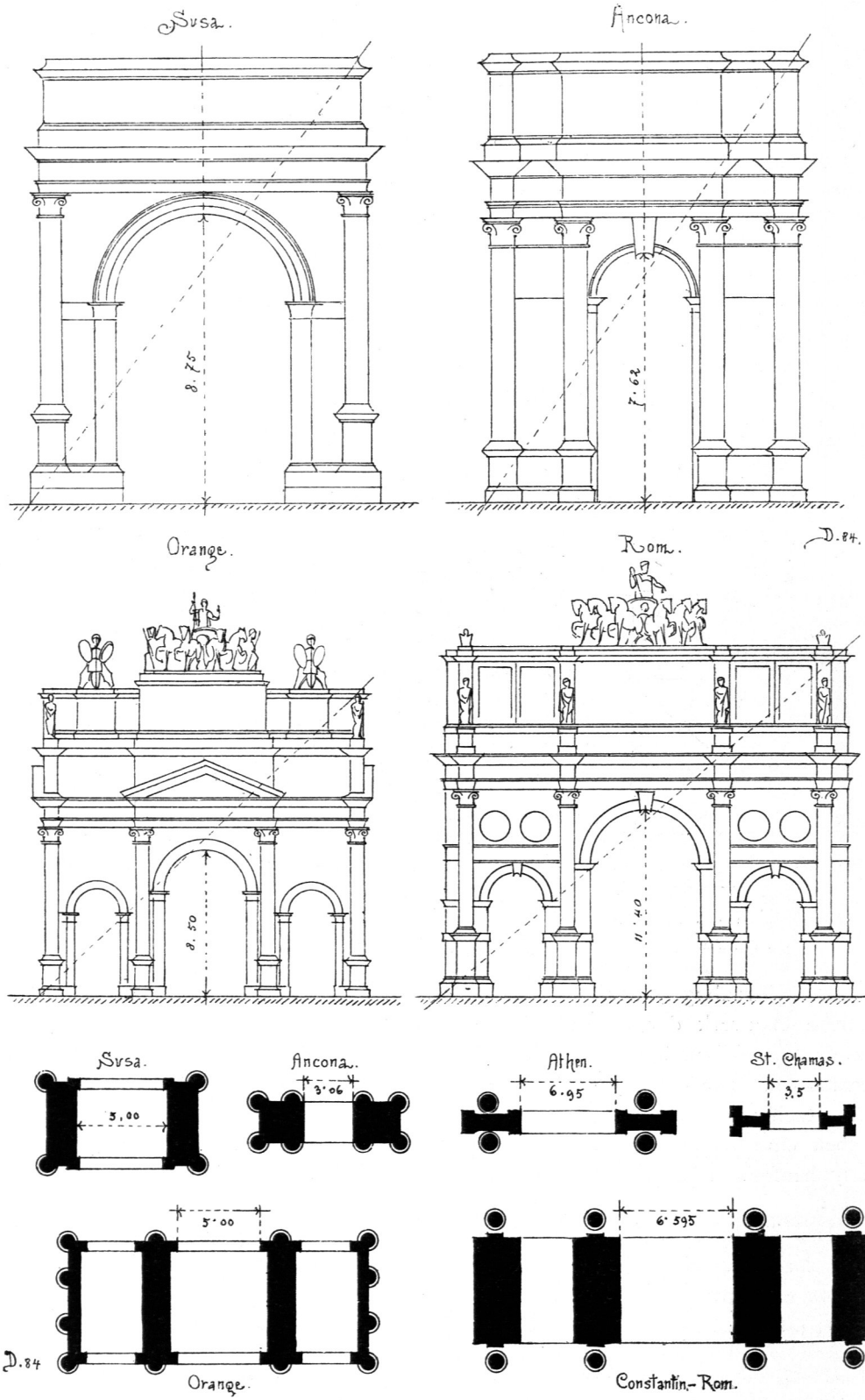
612. Ehrenbogen zu Aoſta.

Der Ehrenbogen des *Auguſtus (Arco onorario)* in Aoſta iſt das beſterhaltene römiſche Bauwerk der Stadt. Er ſteht in der Verlängerung der Via Decumana *(Rue Prétorienne)* und iſt vielleicht der älteſte der den römiſchen Kaiſern errichteten Ehrenbogen. Die einzige groſse Oeffnung des Bogens iſt 9,00 m breit und 11,50 m hoch. Rechts und links der Oeffnung ſtehen je ein Paar korinthiſcher Säulen, zwiſchen welchen eine rechteckige Niſche ausgeſpart iſt. Ein dreiteiliges Hauptgeſims mit Triglyphenfries ſchlieſst das Bauwerk heute ab. Die Attika mit Inſchrift iſt zerſtört.

Das *Hadrian*-Thor in Athen (ſiehe den Grundriſs in Fig. 392 und Fig. 398) wurde zur Erinnerung an die zweite Blüte Athens unter dem römiſchen Kaiſer *Hadrian* errichtet.

Es beſteht aus einem Bogen von 6,50 m lichter Weite, auf beiden Seiten der nicht über Mauerſtärke hinausgehenden Leibung flankiert von je einer freiſtehenden korinthiſchen Säule. Das Thor trägt eine Attika in Form eines zweiten korinthiſchen Geſchoſſes, in der Mitte die ſitzende Statue des Kaiſers, darüber ein Giebeldreieck. Die Architektur des Ganzen iſt eine wenig harmoniſche, beſonders in dem Gegenſatze der groſsen Eckpilaſter und der freien Säulen auf Poſtamenten.

Fig. 386 bis 395.

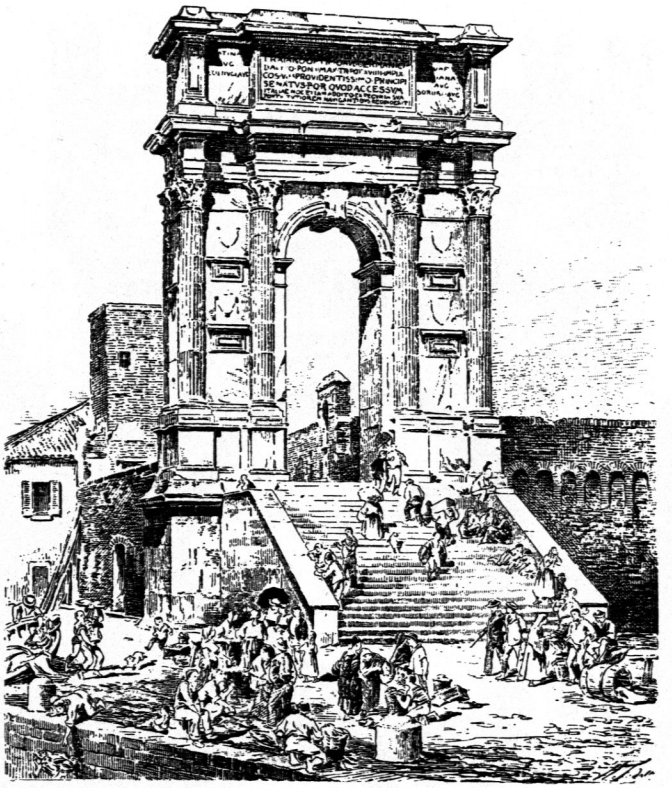


Zuſammenſtellung einiger römiſcher Triumphbogen-Syſteme.

Der Triumphbogen des *Trajan* zu Benevent (Fig. 399) wurde in den Jahren 114 und 115 nach Chr. auf Befehl des Senats zu Ehren des Kaifers und zur Eröffnung der grofsen Strafse von Benevent nach Brindifi zur Wiederherftellung der *Via Appia* errichtet. 613. *Trajan*-Bogen zu Benevent.

Die gut erhaltenen und nicht durch moderne Wiederherftellung entftellten Skulpturen werden an Bedeutung denjenigen des *Konftantin*-Bogens in Rom gleichgeftellt. Allerdings find fie nicht mit dem Werke gefchaffen, fondern von einem alten Triumphbogen, welchen der Senat dem *Trajan* zu Ehren feiner Feldzüge gegen die Dacier und Parther in Rom errichten liefs, nach Benevent übertragen worden. Auch die eigenen Skulpturen des Triumphbogens von Benevent zeigen Beziehungen zu den grofsen Ereigniffen der Regierung des *Trajan*, und zwar fowohl in Kriegs- wie in Friedenszeiten. Der zweite dacifche Krieg, die

Fig. 396.



Triumphbogen des *Trajan* zu Ancona[325]).

Umwandelung Daciens in eine römifche Provinz und der Triumpheinzug *Trajan*'s in Rom nach diefem Erfolge, fowie eine Reihe friedlicher Ereigniffe, wie die Eröffnung eines Hafens, der Empfang fremder Gefandten u. f. w., find in den Bildwerken dargeftellt.

Der *Trajan*-Bogen in Benevent ift einer der fchönften Ehrenbogen Italiens und verdient mit Recht feinen Beinamen der *Porta Aurea* oder des »Goldenen Thores«.

Der Bogen ift aus parifchem Marmor, 15,50 m hoch und von einer 8,50 m breiten Oeffnung durchbrochen. Die Gliederung erfolgt auf jeder Seite durch vier korinthifche Säulen, zwifchen welchen der plaftifche Schmuck zonenartig angeordnet ift. Die Bogenzwickel werden durch Siegesengel mit der Charakteriftik von Donau und Rhein gefüllt. Nach einer Infchrift der Attika wurde der Bogen im 18. Tribunat des Kaifers errichtet und dem »Fortiffimo Principi« geweiht. Die plaftifchen Darftellungen erftrecken fich über beide Fronten in ähnlicher Anordnung.

325) Fakf.-Repr. nach: *La conftruction moderne.*

614. Pompejanifcher Bogen.

Den fälfchlich fog. Triumphbogen des *Nero* an der Hinterfeite des Jupitertempels in Pompeji hat *Weichardt* nach Fig. 400 wiederherzuftellen verfucht. Er ift der gröfste der bis jetzt bekannten Bogen in Pompeji. Sein architektonifcher Aufbau mit den die Oeffnung flankierenden rechteckigen Nifchen wird unter Anlehnung an Motive der Porta maggiore in Rom verfucht.

Von den römifchen Bauten der Hauptftadt des franzöfifchen Departements Doubs, Befançon, des alten Vefontio, ift der jetzt als Thor *(Porte noire)* dienende Triumphbogen (Fig. 401) der bedeutendfte.

Fig. 397.



Triumphbogen des *Auguftus* zu Rimini.

Vefontio, die Hauptftadt der Sequaner, wurde von *Cäfar* 58 vor Chr. erobert und zu einem wichtigen römifchen Waffenplatze gemacht. Der Bedeutung des Ortes entfprechend ift auch der Bogen ein gröfseres Werk feiner Art, wenn auch feine architektonifche Gliederung — zwei Gefchoffe korinthifcher Säulen übereinander mit verkröpftem Gebälk — nicht zu den glücklicheren der römifchen Triumphalbauten gehört.

615. *Janus*-Bogen zu Rom.

Die merkwürdigfte der einbogigen römifchen Triumphpforten ift der *Janus*-Bogen in Rom *(Arco di Giano*, Fig. 402). Es ift ein Bogen aus griechifchem Marmor, welcher den Eingang zu dem gefchloffenen Forum boarium bildete und, da er am Kreuzungspunkte zweier Strafsen ftand, zwei fich kreuzende Durchgänge mit vier gleichen Fronten hat *(Janus quadrifrons)*.

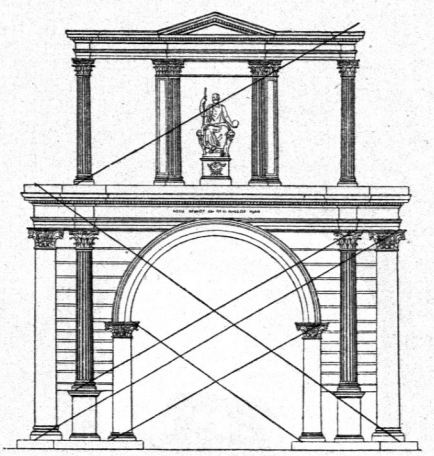
Die architektonifche Erfindung ift an ihm nicht zu einer überzeugenden Geftaltung gelangt; denn das Werk ift weniger fchön als eigenartig. Auch die Füllung der freien Flächen der vier Fronten mit je 12 in zwei Gefchoffen aufgereihten Nifchen fpricht nicht für eine hervorragende Erfindungsgabe. Was in den Nifchen ftand, ift nicht mehr zu ermitteln. Die Schlufsfteine der Bogen zeigen figürlichen Schmuck. Attika und Hauptgefims fehlen; es ift möglich, dafs das heute 12 m hohe Denkmal mit ihnen einen etwas günftigeren Eindruck machte als in der verftümmelten Form, die es heute zeigt. Es ift wahrfcheinlich, dafs der Bogen zur Feier des Einzuges des *Konftantin* nach dem Siege über *Maxentius* errichtet ift.

616. *Titus*-Bogen zu Rom.

Die bedeutendfte unter den einbogigen Ehrenpforten ift der Triumphbogen des *Titus* an der Südoftfeite des Forums in Rom (Fig. 403 bis 405), bedeutend fowohl nach dem welthiftorifchen Ereignis — Zerftörung Jerufalems und Unterwerfung der Israeliten (70 nach Chr.) —, deffen Andenken er in einem berühmten Relief feftbält, wie auch nach feinem architektonifchen Aufbau und dem künftlerifchen Werte feines bildnerifchen Schmuckes.

Der Bogen fteht auf der Höhe des Forums, zu welcher die heilige Strafse *(Summa Sacra Via)* hinanftieg, auf der Velia. Nach der Infchrift der Attika wurde der Bogen im Jahre 81 nach Chr. unter *Domitian* dem fchon unter die Götter verfetzten Kaifer *Titus* geweiht. Der Aufbau ift verhältnismäfsig

Fig. 398.



Hadrian-Thor zu Athen.

fchlicht, aber fehr edel. Auf einem fchön gegliederten Sockel erheben fich kannelierte und nichtkannelierte Dreiviertelfäulen der Kompofitaordnung und rahmen die in gutem Verhältnis ftehende Durchgangsöffnung ein. Die gefchloffenen Flächen zwifchen den Säulen find lediglich architektonifch gegliedert und ohne plaftifchen Schmuck. Das dreiteilige Hauptgefims ift ein Konfolengefims; über der Oeffnung ift es verkröpft und vorgezogen, und diefer Teil trägt auf dem Fries plaftifchen Schmuck. Letzterer füllt auch die Bogenzwickel und zeichnet den Bogenfchlufsftein aus. Die Gefamthöhe des Triumphbogens beträgt 15,50 m, von welchen die Attika 4,50 m beanfprucht. Die Attika, die einftmals mit einem Viergefpann gefchmückt war, trägt zwei Infchriften: nach der Seite des Kolofseums die antike Infchrift zu Ehren des *Divus Titus*, nach der anderen Seite eine der Wiederherftellung des Bogens unter *Pius VII.* gewidmete Infchrift. Der Hauptfchmuck des Bogens ift auf die Bogenleibung verlegt in eine Höhe, in welcher er mit Erfolg gewürdigt werden kann. Die beiden Triumphalreliefs rechts und links unterhalb des Kämpfers find das Schönfte und Edelfte der dekorativen Plaftik der Römer. In diefen Reliefs erfcheinen lebensvolle Modellierung, Flufs der Darftellung, edle Behandlung der Gewandung und des Beiwerkes in einem in der römifchen Kunft fonft nicht erreichten Grade. Das eine Relief zeigt den Kaifer *Titus*, von der Viktoria bekränzt, auf der Triumphalquadriga, deren Roffe von der Roma geführt werden. Ihn begleiten 12 Liktoren, fowie Krieger, Bürger u. f. w. mit Kränzen und Lorbeerzweigen. Das andere Relief ift das berühmtere; es ftellt den Triumphzug des *Titus* über die Israeliten und die Fortführung der Tempelbeute von Jerufalem mit dem fiebenarmigen Leuchter dar (Fig. 405). Diefe Reliefs und mit ihnen die römifchen Triumphalreliefs überhaupt find von

Philippi zum Gegenſtande einer eingehenden Darſtellung gemacht worden[326]). *Philippi* verſucht den Nachweis, den Urſprung der römiſchen Triumphalreliefs aus der Malerei darzuthun und damit ihre Kompoſition nach maleriſchen Geſichtspunkten und ihre perſpektiviſche Behandlung zu erklären. Die Triumphal-

Fig. 399.



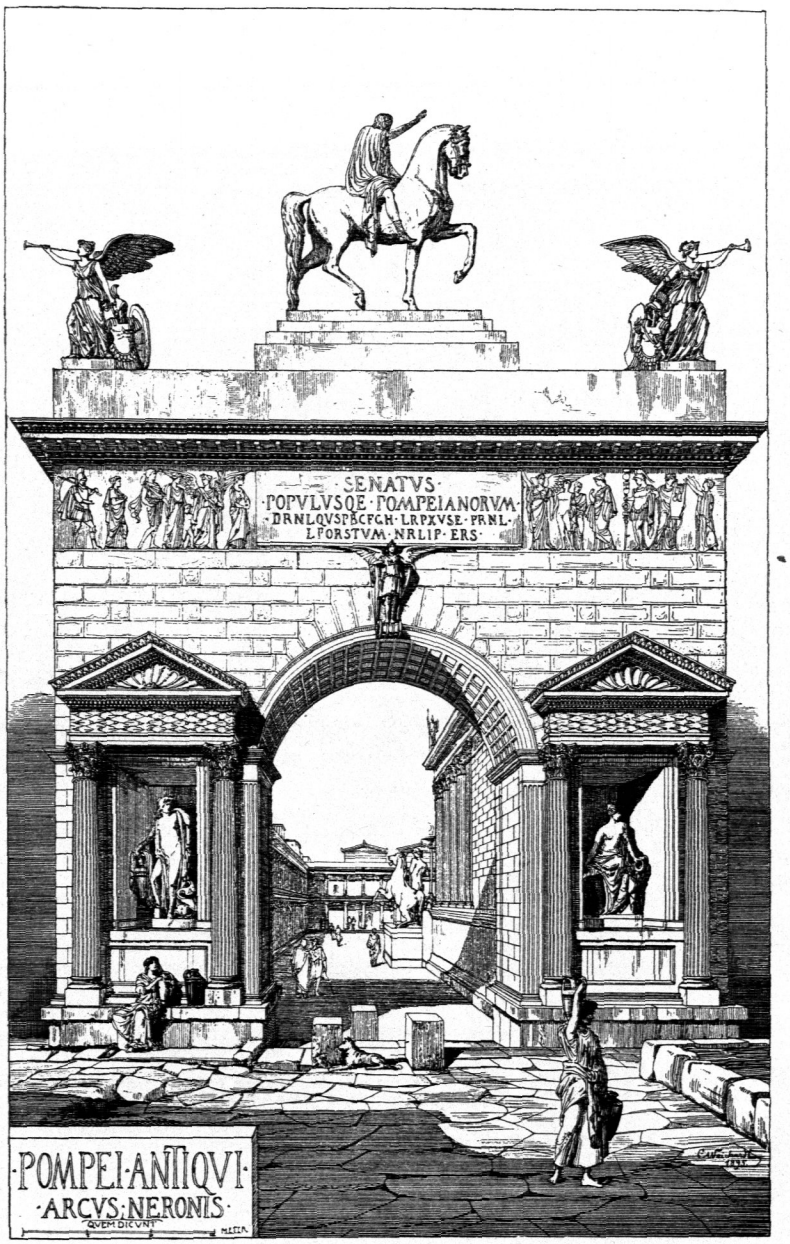
Triumphbogen zu Benevent.

reliefs der Kaiſerzeit ſind nach ihm deshalb ſo maleriſch komponiert, weil ſie urſprünglich Gemälde waren, Gemälde auf Holz oder auf Leinen, deren Darſtellungen die Thaten der Triumphatoren verherrlichten und

326) Siehe: Philippi, A. Ueber die römiſchen Triumphalreliefe und ihre Stellung in der Kunſtgeſchichte. Leipzig 1872.

die, nachdem ſie früher bei den Triumphen ſelbſt an den vorübergehenden Aufbauten als Gelegenheitsbilder gedient hatten, dann an den bleibenden Denkmälern der Triumphe in Stein überſetzt wurden. *Philippi* geht von dem erſten bedeutenderen, in Rom erhaltenen Denkmal der Triumphalſkulptur aus, von

Fig. 400.



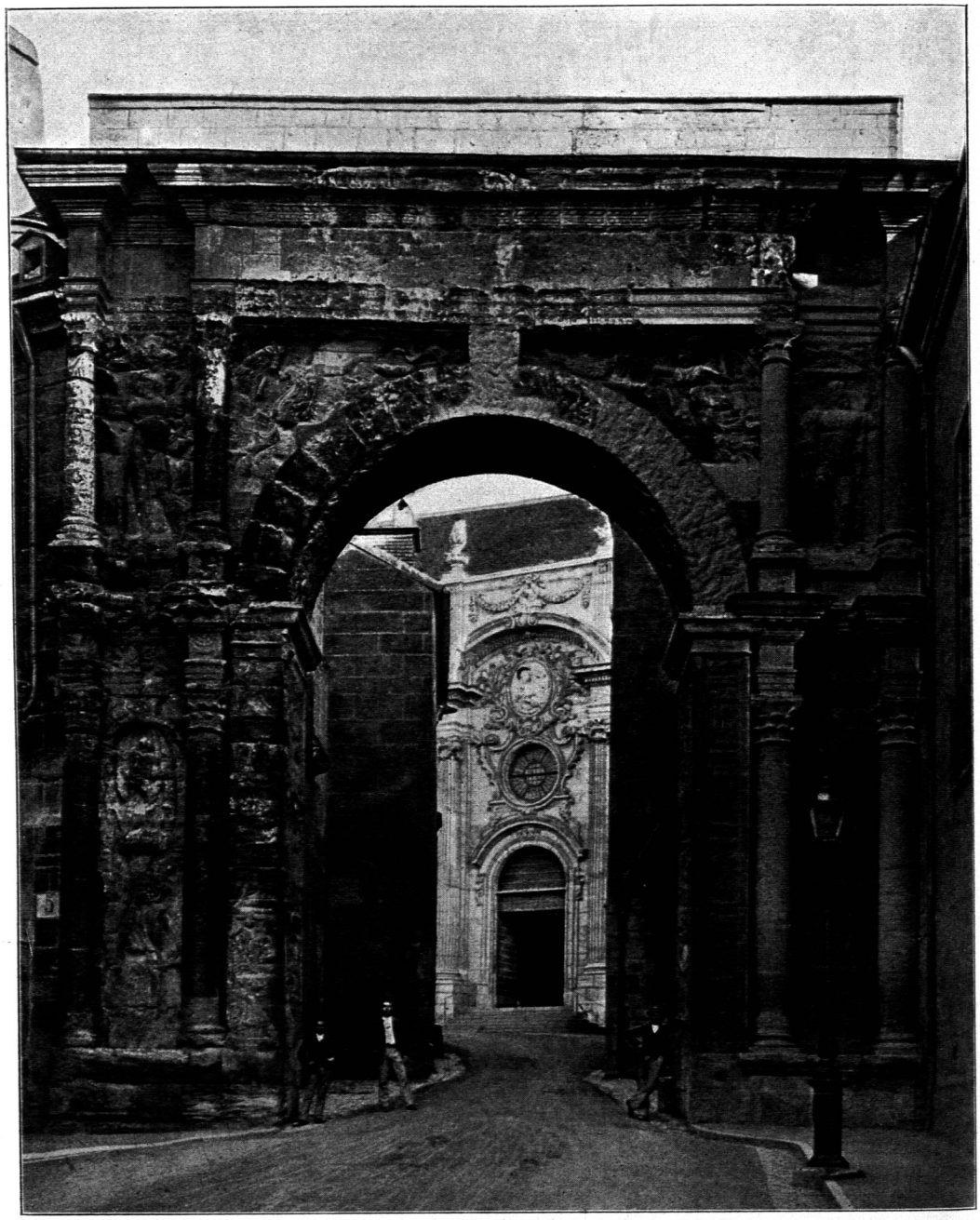
Nero-Bogen zu Pompeji [327]).

den Reliefs im Inneren des *Titus*-Bogens. »Es iſt in der That ein dekoratives Prachtſtück erſten Ranges, nicht nur reich an trefflichen Details, ausdrucksvollen Charakterköpfen, würdigen, kräftigen Männergeſtalten von vorzüglicher Bewegung und Gewandung, ſondern vor allem ein Bild wirklichen Lebens, friſch und

327) Fakſ.-Repr. nach: WEICHARDT, C. Pompeji vor der Zerſtörung. Leipzig 1897.

keck der Natur abgewonnen, wie nur irgend ein Werk helleniſcher Kunſt.« Und doch wie verſchieden von dieſer, beſonders durch die Vertiefung der Bildfläche und die Anwendung verſchiedener Relieffchichten

Fig. 401.



Porte noire zu Beſançon [328]).

vom völligen Hochrelief bis zum zarteſten Flachrelief im Hintergrunde. Dies haben die römiſchen Bildhauer nicht nur maleriſch in ihr Werk hineingefühlt, ſondern aus der Malerei in die Plaſtik übernommen.

328) Fakſ.-Repr. nach: GURLITT, C. Die Baukunſt Frankreichs. Dresden 1900. Taf. 1.

Seit dem Ende des IV. Jahrhunderts vor Chr. ift uns die Ausübung der Wandmalerei durch römifche Künftler, wenn auch nicht gerade die der Malerei hiftorifchen Stils und Inhalts, bezeugt. An den gemalten Schmuck der Tempel und Hallen reihte fich die leichtere Dekorationsmalerei der Privathäufer und die von Hellas herübergekommene Sitte, Tafelbilder in die Wände einzulaffen und fie mit der dekorativen Bemalung der letzteren zu verbinden, welche zur Zeit des *Plautus* († 184 vor Chr.) in Rom bereits allgemein war. Durch diefe Ausbreitung der Malerei und die damit Hand in Hand gehende Aufnahme der farbigen Marmorinkruftation wurde die Skulptur als dekorative Kunft beifeite gefchoben und zugleich dem malerifchen Stil des Reliefs vorgearbeitet.

Neben diefen Triumphalreliefs befitzt der Bogen noch die prächtige Kaffettierung der Tonne mit dem Kaifer, von Adlern zu den Göttern getragen, und auf dem etwa 0,50 m hohen Fries der beiden Front-

Fig. 402.



Janus-Bogen *(Arco di Giano)* zu Rom.

feiten über dem Bogen den auf den Triumphzug folgenden Opferzug: gefchmückte Rinder, Prieiter, Opferdiener, Soldaten, der Flufs Jordan u. f. w.

Als einbogige Thore find noch der Bogen des *Drufus* auf der *Via Appia* bei Rom, die mit einer geraden Ueberdeckung verfehene und mit fchönen Skulpturen gefchmückte Ehrenpforte der Wechsler und Handeltreibenden auf dem Forum boarium in Rom, neben der Kirche *San Giorgio* in Velabro, zu nennen, ein fehr eigenartiges Bauwerk, welches diefe Berufskreife dem *Septimius Severus*, feiner Gattin *Julia* und feinem Sohne *Caracalla (Antoninus)* errichteten *(»argentarii et negotiatores boarii«)*.

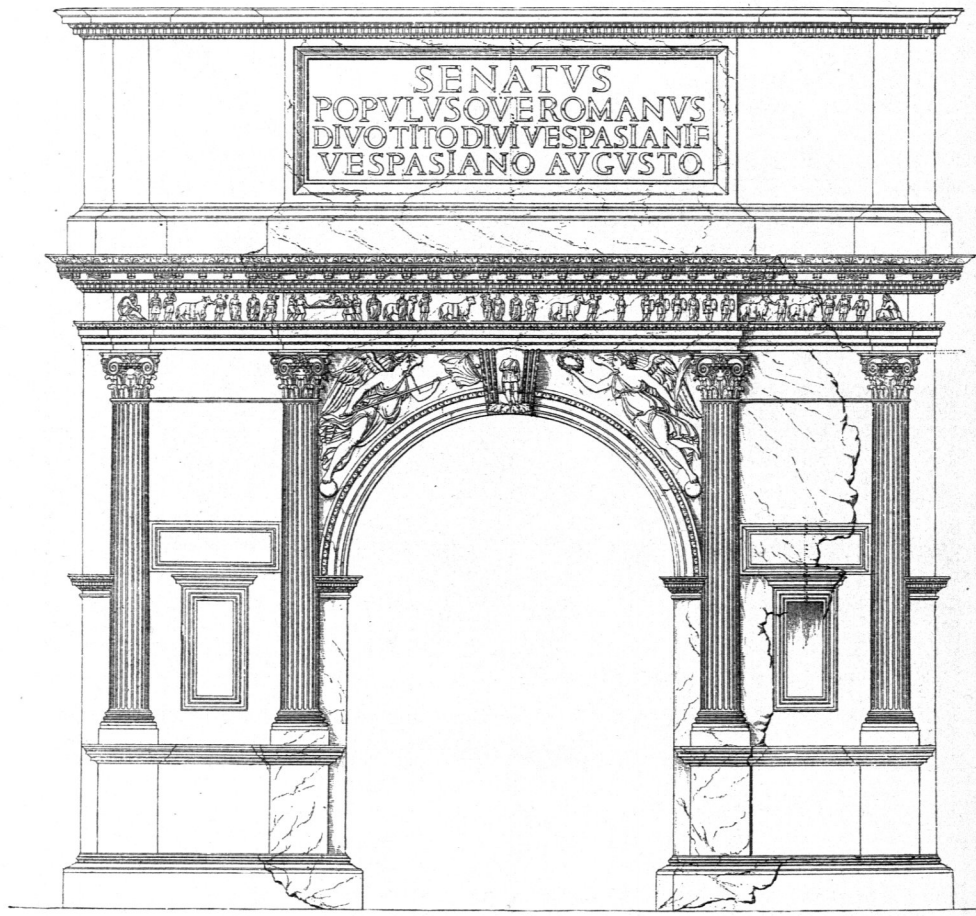
Die Pforte befteht aus Backftein und ift mit Marmorplatten belegt. Ihre bemerkenswerteite Eigentümlichkeit ift der gerade obere Abfchlufs. Die Gliederung erfolgt durch reich gefchmückte Kompofitapilafter. Der alle Flächen überziehende figürliche Schmuck ftellt Opferfcenen dar.

617. Zweibogige Triumphbogen.

Selten ſind die zweibogigen Pforten; ſie gehen auf das Motiv der *Porta maggiore* in Rom (Fig. 406) zurück. Dieſe iſt das Denkmal der Vollendung zweier Waſſerleitungen, der *Aqua Claudia* und des *Anio novus*.

Die beiden Leitungen gehen durch die beiden oberen Attiken. Die Inſchriften der drei Attiken melden, daſs Kaiſer *Claudius* 52 nach Chr. die nach ſeinem Namen benannte Waſſerleitung gründete und daſs *Veſpaſian* (71) und *Titus* (81) ſie wiederherſtellten. Die Gliederung iſt eine intereſſante und wuchtig monumentale. Die beiden urſprünglich 14 m hohen Thoröffnungen werden getrennt und begrenzt durch Pfeiler mit kleineren Oeffnungen, die durch ruſtizierte korinthiſche Säulen mit Gebälk und Giebelbedachung umrahmt ſind. Das Material iſt Travertin. Erſt unter *Aurelian* wurde der Doppelbogen als Teil der

Fig. 403.



Titus-Bogen auf dem Forum zu Rom.

Stadtmauer benutzt und diente als doppeltes Stadtthor, weshalb er im Mittelalter »groſses« Stadtthor, *major*, *maggiore*, genannt wurde. Der Bogen leitet rechts die *Via Labicana*, links die *Via Praeneſtina* durch. 1840 wurde das Thor einer Wiederherſtellung unterzogen.

Ganz abweichend, eine unintereſſante architektoniſche Kompoſition ohne Einheit, iſt die *Porta Borſari* in Verona, ein zweibogiges Thor aus der ſpäteren römiſchen Kaiſerzeit, nach einer Inſchrift dem *Gallienus* gewidmet und vielleicht 265 nach Chr. von ſeinen Baumeiſtern *Kleodamos* und *Athenäos* erbaut, aber vielleicht einſt ein Triumphthor. Das Thor hat drei Geſchoſſe: im unteren die beiden Thoröffnungen

mit Giebeln, darüber zwei Geſchoſſe mit je ſechs Rundbogenöffnungen, umrahmt von Architektur. Auch der *Arco de' Leoni* in Verona, vielleicht ein noch ſpäterer Bau als die *Porta Borſari*, iſt nicht in die Reihe der eigentlichen römiſchen Triumphpforten zu ſetzen. Wie weit dem gallo-römiſchen Thore zu Langres im franzöſiſchen Departement Obermarne Denkmalcharakter zuzuſprechen iſt, ſtehe dahin. Der Triumphbogen des *Germanicus* in Saintes aber, der Hauptſtadt des franzöſiſchen Arrondiſſements im Departement der Niedercharente, dürfte zu den bedeutenderen Werken zählen; denn Mediolanum Santornun war zur Römerzeit eine blühende Stadt und hatte ein groſses Amphitheater.

Fig. 404.



Titus-Bogen auf dem Forum zu Rom.

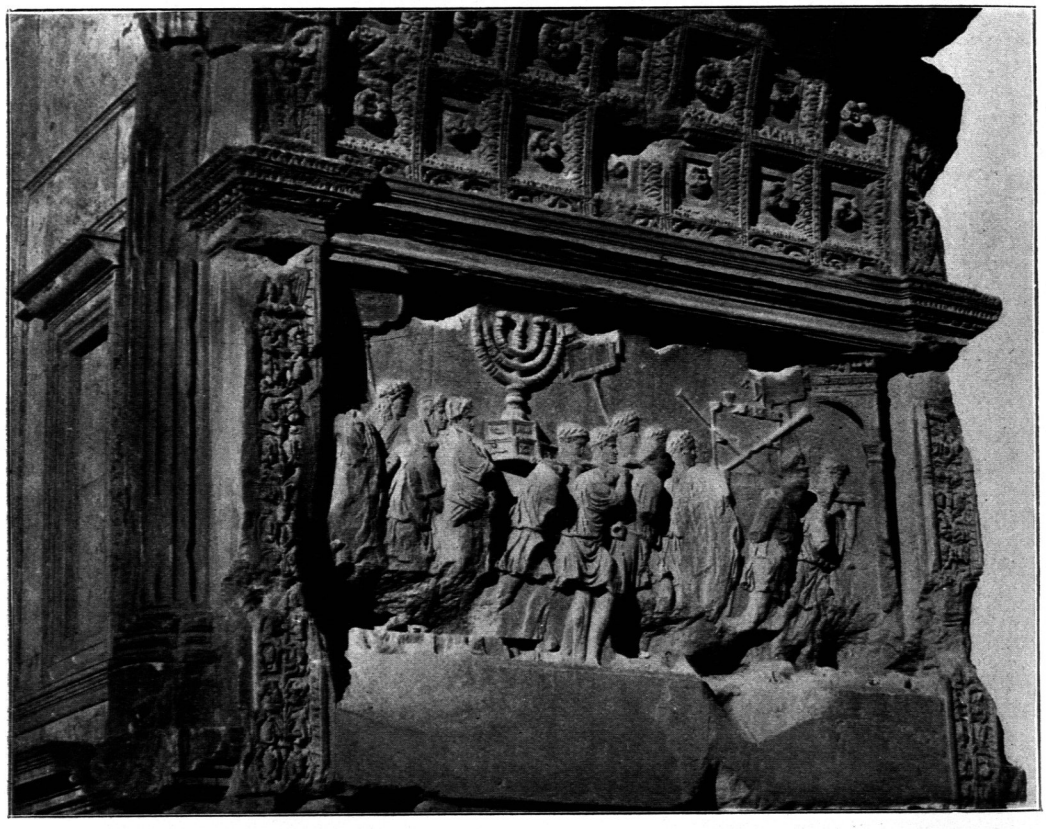
618. Dreibogige Anlagen: *Konſtantin*-Bogen zu Rom.

Die höchſte Entwickelung erfährt der römiſche Triumphbogen in den dreibogigen Anlagen. Das ſchönſte Beiſpiel dafür iſt der Triumphbogen des *Konſtantin* in Rom (ſiehe den Grundriſs in Fig. 395, ſowie Fig. 407 u. 408). Der Bogen wurde nach dem Siege bei der Milviſchen Brücke 313 nach Chr. begonnen; die Widmung fand 315 bei der Decennaliafeier ſtatt, wobei die Vicennalia, die Feiern nach 20 Jahren, gelobt wurden. Dieſem Gelöbnis gibt der Triumphbogen monumentalen Ausdruck.

Die Widmungsinſchrift an der Attika lautet: »Imp[eratori] Caeſ[ari] Fl[avio] Conſtantino Maximo || P[io] F[elici] Auguſto S[enatus] P[opulus] Q[ue] R[omanus] || Quod inſtinctu divinitatis, mentis || magnitudine cum exercitu ſuo || tam de tyranno quam de omni eius || factione uno tempore iuſtis || rempublicam ultus eſt armis || arcum triumphis inſignem dicavit.« (Dem Kaiſer Flavius Conſtantinus, dem Gröſsten,

Frommen, Glücklichen, Erhabenen, widmet Roms Senat und Volk, weil er auf Antrieb der Gottheit und durch ſeines Geiſtes Gröſse mit ſeinem Heere ſowohl am Tyrannen [Maxentius] als auch an ſeiner ganzen Partei zu gleicher Zeit das Vaterland mit gerechten Waffen gerächt hat, dieſen Triumphbogen.) Der Bogen iſt von allen römiſchen Triumphbogen am beſten erhalten. Er hat drei Durchgänge, deren Tonnen jedoch nicht kaſſettiert ſind. Der mittlere Durchgang iſt 11,50, die beiden ſeitlichen ſind nur 7,50 m hoch. Die architektoniſche Gliederung erfolgt an jeder Seite durch vier freiſtehende korinthiſche Säulen aus Giallo antico, die auf reich mit Bildhauerarbeiten geſchmückten Poſtamenten ſtehen und über dem verkröpften Gebälk 8 Statuen aus phrygiſchem Marmor tragen, welche Dacier darſtellen. Die Statuen ſind 1734 ergänzt worden. Sie ſind aus *Trajan*'s Zeit und beſtätigen die Annahme, daſs auch andere bildneriſche Schmuckteile des Bogens, insbeſondere die Reliefs, aus der Zeit dieſes Kaiſers, ja wahrſcheinlich von deſſen Bogen auf der *Via Appia* ſtammen. Dies beſtätigt unter anderem auch der auffällige Unter-

Fig. 405.



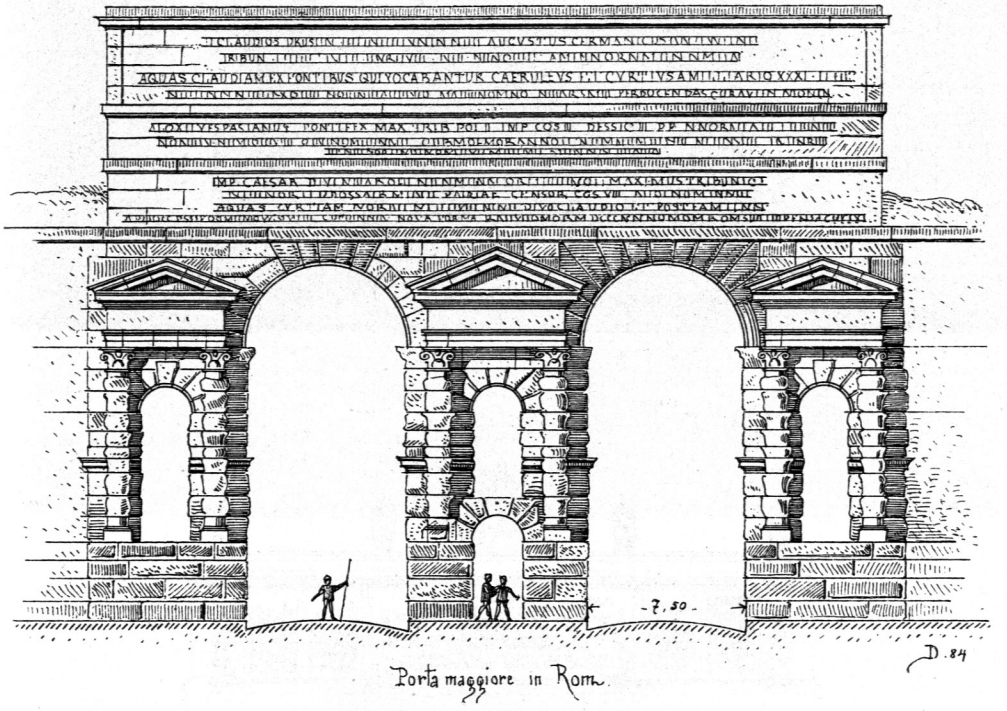
Vom *Titus*-Bogen zu Rom.

ſchied, der zwiſchen den Skulpturen aus der *Trajan*-Zeit und zwiſchen den Arbeiten aus der Zeit des *Konſtantin* herrſcht. Vom Denkmal *Trajan*'s ſtammen die 8 rechteckigen Platten der Attika mit Darſtellungen aus der öffentlichen Wirkſamkeit des Kaiſers *Trajan*. Auch die beiden Reliefs der Kurzſeiten der Attika, ſowie die beiden Darſtellungen im mittleren Durchgang, die zuſammen einen fortlaufenden Fries mit dem Kampf der Römer gegen die Dacier bilden, ſind in gleicher Weiſe Kunſtwerke der Zeit des *Trajan*, wie die acht Medaillonreliefs mit Darſtellungen aus dem Privatleben des Kaiſers, die über den Seitendurchgängen eingelaſſen ſind. Die Gruppe von Bildwerken, die auf die Trajaniſche Zeit zurückgehen und die in Kompoſition und Bewegung zu dem Schönſten der römiſchen Kunſt gehören, erheben ſich weit über die Darſtellungen, mit welchen der Bogen in der Zeit *Konſtantin*'s geſchmückt wurde. So ſind namentlich die Frieſe über den Seitendurchgängen mit Scenen aus den Heerzügen des *Konſtantin* rohe Werke einer verfallenden Kunſt. Der Bogen war über den Dacierfiguren wohl ehemals mit Trophäen und über dem Hauptbogen mit einer Quadriga bereichert.

Der Triumphbogen des *Septimius Severus* auf dem Forum in Rom (Fig. 409 u. 410) wurde 203 nach Chr. zu Ehren des Kaiſers und ſeiner Söhne *Caracalla* und *Geta* zur Feier der Siege über die Parther, Araber und Adiabener erbaut. Der Bogen hat drei kaſſettierte Durchgänge, einen gröſseren Haupt- und zwei kleinere Nebenbogen. 619. Triumphbogen des *Septimius Severus* zu Rom.

Da der Bogen erheblich (2,65 bis 3,50 m) über der Fläche des Forums liegt, ſo führen Stufen zu den Eingängen empor. Beim mittleren Durchgang fand zur Ermöglichung der Durchfahrt eine Sandanſchüttung ſtatt. Die architektoniſche Gliederung erfolgt auch hier durch korinthiſche Säulen auf Poſtamenten mit Reliefſchmuck. Da die Inſchriften der Attika durchlaufen, ſo trugen die Säulen keine Figuren, ſondern wohl niedrige Trophäen als Bekrönung. Die Säulen ſind aus prokoneſiſchem, die übrigen Teile des Bogens mit Ausnahme des Unterbaues, der aus Travertin beſteht, aus pentelikiſchem Marmor. Auf der Attika ſtanden einſt das bronzene Sechsgeſpann mit der ſieggekrönten Statue des Kaiſers, ſowie viel-

Fig. 406.



Porta maggiore in Rom.

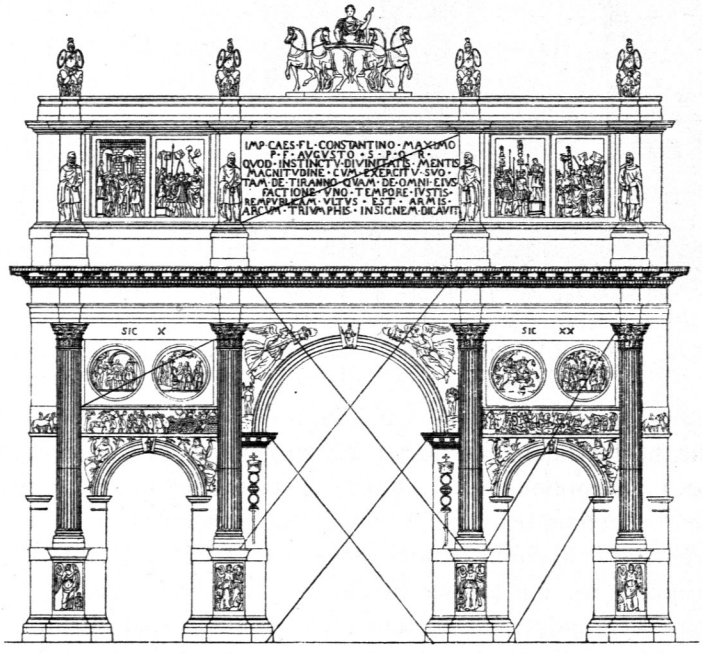
leicht noch Reiter- und Standfiguren. Die Reliefs mit Kriegs- und Triumphſcenen zeigen bereits den ſtarken Niedergang der plaſtiſchen Kunſt und weiſen dem Bogen, obwohl er früher entſtand wie der Triumphbogen des *Konſtantin*, ſeine künſtleriſche Stellung ſpäter an als dieſem, deſſen plaſtiſcher Hauptſchmuck, wie erwähnt, aus der Zeit des *Trajan* ſtammt. Der Bogen iſt 23 m hoch und 25 m breit.

Auf nichtitalieniſchem Boden hat die römiſche Kunſt der Kaiſerzeit gleichfalls eine Reihe höchſt bemerkenswerter Triumphbogen hervorgebracht. Von ihnen ſchlieſst ſich der Triumphbogen zu Orange in Grundgeſtalt und ornamentaler Ausſchmückung den bedeutendſten römiſchen Werken am meiſten an. Orange, im franzöſiſchen Departement Vaucluſe in der Rhôneebene, iſt das alte Arauſio im narbonenſiſchen Gallien, wo die Römer bereits früh hinkamen und *Julius Caeſar* eine römiſche Kolonie begründete. Der ſtark beſchädigte, aber noch aufrechte Bogen (ſiehe den Grundriſs in Fig. 394, ſowie Fig. 411) hat drei Durchgänge, weicht aber in ſeinem übrigen Aufbau ſtark von den Bogen des Mutterlandes ab. 620. Triumphbogen zu Orange.

Fig. 407.



Fig. 408.



Triumphbogen des *Konſtantin* zu Rom.

Die Gliederung erfolgt durch korinthiſche Dreiviertelſäulen, über welchen Verkröpfungen mit Verdachungen durchgeführt wurden. Der ornamentale plaſtiſche Schmuck in den Flächen des Bogens überwiegt den figürlichen, der hauptſächlich in vollrunden Gruppen der in zwei Abſätzen übereinander aufgebauten Attika beſtanden haben wird.

Fig. 409.

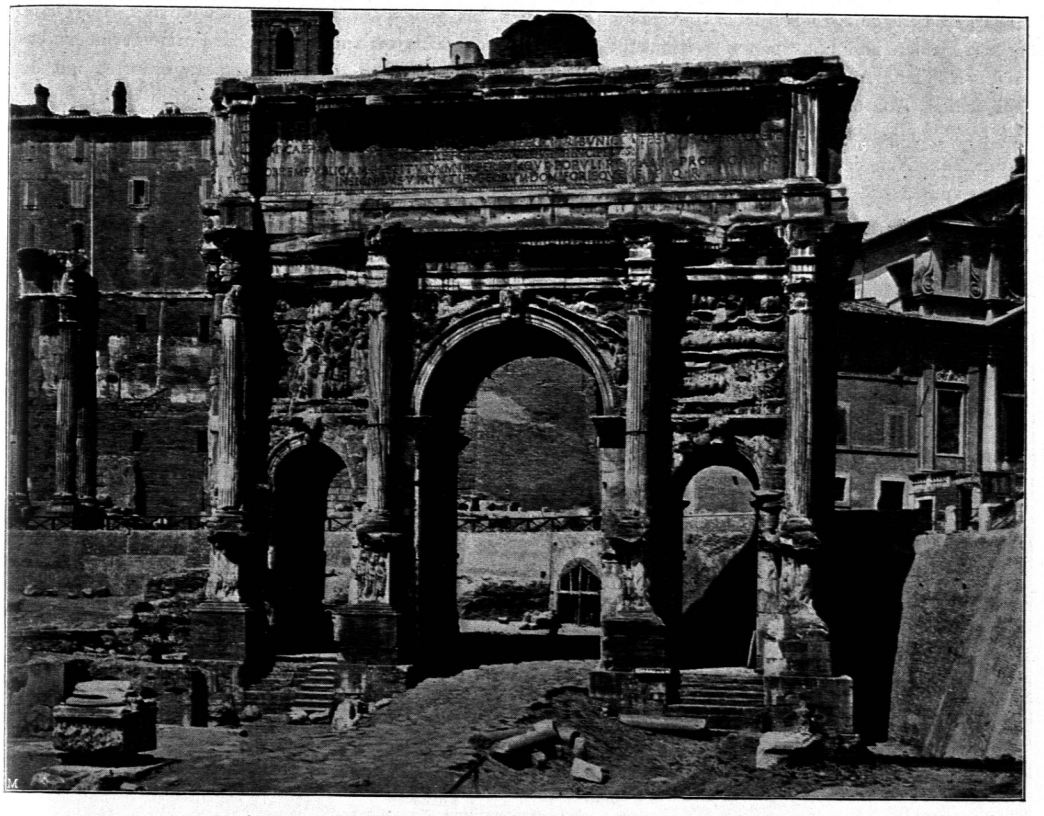
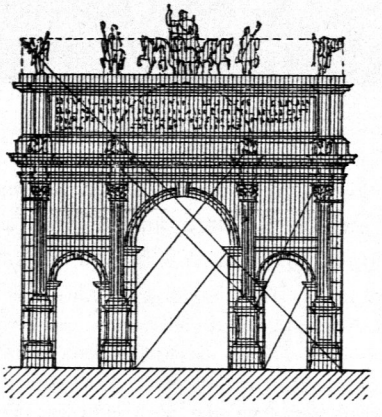


Fig. 410.



Triumphbogen des *Septimius* *Severus* zu Rom.

Ein ſchönes Ehrenthor mit drei Durchgängen, trefflich erhalten, iſt zu Timgad, im nördlichen Afrika, aufgedeckt worden (Fig. 412 u. 413). 621. *Trajan*-Bogen zu Timgad.

Timgad, im Altertum Thamugadi (Thamutuda, Thamugas und Tamugada) genannt, liegt im Departement Conſtantine, nicht weit vom alten Lambeſſa, und war das Standquartier der berühmten

dritten Legion. Die von *Trajan* im Jahre 100 erbaute Stadt hatte eine Blütezeit von $4\frac{1}{2}$ Jahrhunderten durchlebt, als *Beliſar* Nordafrika eroberte. Die Siege des byzantiniſchen Feldherrn führten zu Thaten, die an das Verfahren der Ruſſen im Jahre 1812 erinnern; denn die eingeborene mauriſche Bevölkerung verwüſtete die Felder und zerſtörte die Städte, damit die Eroberer ſich nicht im Lande feſtſetzen könnten. Da iſt auch Thamugadi zu Grunde gegangen und hat dann unter dem Schlamm, den die Regengüſſe von den Bergen herabſpülten, unter dem Sande, den der Scirocco herbeitrug, länger als zwölf Jahrhunderte verborgen gelegen. So wurde das afrikaniſche Pompeji uns erhalten. Ein Triumphbogen mit drei Thoren, der mit Säulen und mit Statuen geſchmückt iſt, ſteht noch faſt ganz aufrecht. Seine Formen erinnern etwa an die römiſche Architektur von Palmyra. Der Aufbau iſt der der römiſchen Triumphpforten mit dem Unterſchied, daſs über den Nebenpforten Oeffnungen ſind und die korinthiſchen Säulen durch Verkröpfungen und geſchwungene Verdachungen zu Riſaliten zuſammengezogen wurden, die den Hauptbogen ſeitlich begrenzen. Auf dem Forum von Timgad ſtand ein Tempel des Sieges, und es befanden ſich hier in Reihen aufgeſtellte Poſtamente, auf welchen die Bildſäulen der Kaiſer und berühmter Männer geſtanden haben.

Fig. 411.



Triumphbogen zu Orange.

622. Römiſcher Triumphbogen zu Reims.

Am Weſtende der jetzigen *Rue Henri IV.* in Reims ſteht ein reicher römiſcher Triumphbogen mit drei gewölbten Durchgängen (Fig. 414), deſſen Entſtehungszeit wohl in das III. bis IV. Jahrhundert nach Chr. zu ſetzen iſt.

Er heiſst *Porte de Mars* und iſt mit ungleich gröſserem Aufwande angelegt als alle übrigen Triumphbogen; denn einmal ſind die drei Durchgänge faſt gleich groſs, und zweitens ſind ſie durch ſo breite Mauerpfeiler voneinander getrennt, daſs dieſe Pfeiler durch korinthiſche Doppelſtellungen mit architektoniſch gegliederten und mit Ornament geſchmückten Zwiſchenflächen gegliedert werden muſsten. Die Reliefs ſtellten die Monate dar; nur ſieben derſelben ſind noch erhalten; die übrigen fehlen in gleicher Weiſe wie das Hauptgeſims und die Attika.

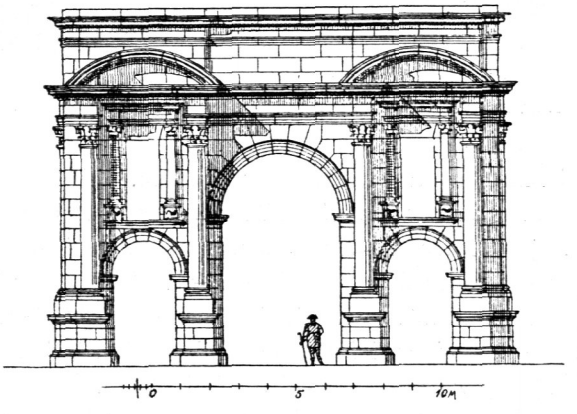
Die Triumphpforte des Mars in Reims iſt wohl die bedeutendſte der ſpätrömiſchen Werke, die über alle die Gebiete zerſtreut ſind, auf welche die Römer ihre Eroberungen ausdehnten. Denn das erſte, was ſie nach der Koloniſation eines

neuen Gebietes thaten, das war die Anlage von Foren, Tempeln und Triumphbogen als Zeichen ihrer Macht. In den frühchriſtlichen und in den Zeiten der

Fig. 412.



Fig. 413.



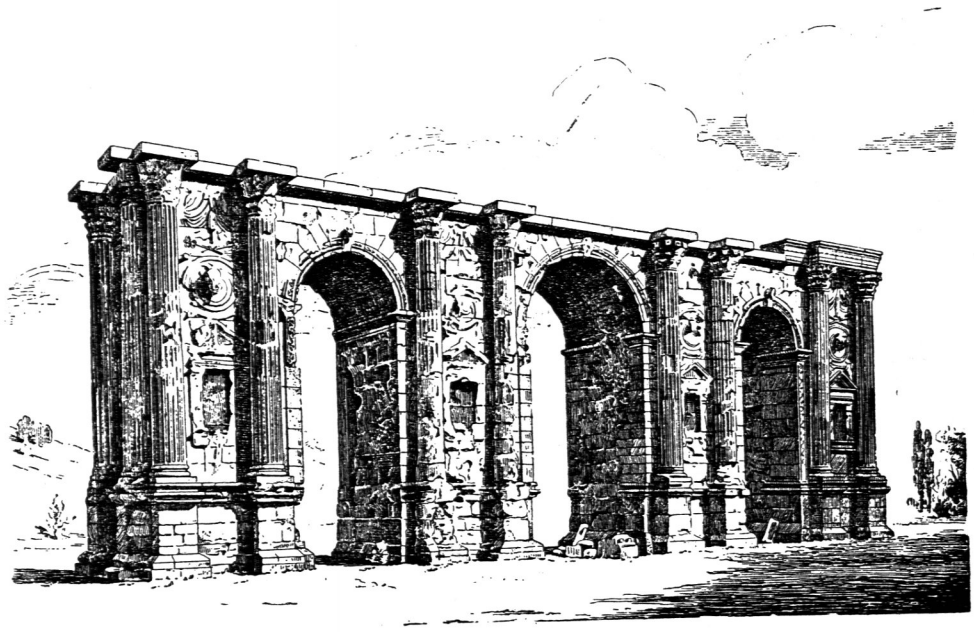
Trajan-Bogen zu Timgad (Nordafrika).

Völkerwanderung waren die ſittlichen Anſchauungen über die Lebensverhältniſſe ſo verändert, daſs an die Errichtung derartiger Werke nicht gedacht werden konnte. Auch das Mittelalter kannte ſie nicht.

623. Moderner Ruhm.

Erſt als die Renaiſſance einzog und ſich auf die Antike ſtützte, kamen ſie wieder auf. *Burckhardt* ſchrieb in ſeiner »Kultur der Renaiſſance in Italien« ein eigenes Kapitel: »Der moderne Ruhm.« Es bauen »die Poeten-Philologen an einem allgemeinen Pantheon des Weltruhms; ſie ſchreiben Sammelwerke: von berühmten Männern, von berühmten Frauen, oft in unmittelbarer Abhängigkeit von *Corn. Nepos*, *Pſeudo-Sueton*, *Valerius Maximus*, *Plutarch (Mulierum virtutes)* *Hieronymus (de viris illuſtribus)* u. ſ. w. Oder ſie dichten von viſionären Triumphzügen und idealen olympiſchen Verſammlungen, *Petrarca* namentlich in ſeinem *Trionfo della fama*, *Boccaccio* in ſeiner *Amoroſa viſione*, mit Hunderten von Namen, wovon mindeſtens drei Vierteile dem Altertum, die übrigen dem Mittelalter angehören.« Die Entwickelung führte im Gefolge davon zur Nachahmung der antiken Triumphzüge. Man lebte ſo im Altertum, daſs ſelbſt die Gedanken des Chriſten-

Fig. 414.



Römiſcher Triumphbogen zu Reims *(Porte de Mars)*.

tums mit antiken Erinnerungen verſchmolzen wurden. *Savonarola* ſtellt in ſeinem »Triumph des Kreuzes« Chriſtus auf einen Triumphwagen. Häufiger als dieſe geiſtlichen Trionfi waren die weltlichen nach dem unmittelbaren Vorbilde eines römiſchen Imperatorenzuges. Die Gelegenheit des Einzuges wirklich ſiegreicher Eroberer bot ſich häufiger in den Hauptſtädten der italieniſchen Herrſchaften, und wenn auch *Francesco Sforza* 1450 bei ſeinem Einzug in Mailand den Triumphwagen ausſchlug, ſo bediente ſich *Alfonſo der Groſse* desſelben bei ſeinem Einzug in Neapel (1443), enthielt ſich aber des Lorbeerkranzes. »Im übrigen war *Alfonſo*'s Zug (durch eine Mauerbreſche und dann durch die Stadt bis zum Dom) ein wunderſames Gemiſch von antiken, allegoriſchen und rein poſſierlichen Beſtandteilen. Der von vier weiſsen Pferden gezogene Wagen, auf welchem er thronend ſaſs, war gewaltig hoch und ganz vergoldet; zwanzig Patrizier trugen die Stangen des Baldachins von Goldſtoff,

in deſſen Schatten er einherfuhr.« Es kann nicht überraſchen, daſs dieſes Ereignis eine monumentale Verkörperung erfuhr.

624. Ehrenpforten zu Neapel.

Die italieniſche Renaiſſance hat in Neapel zwei Werke geſchaffen, die zu den ſchönſten Ehrenpforten zählen: die *Porta Capuana* und den Triumphbogen des Caſtel Nuovo. Die *Porta Capuana* (Fig. 415) wurde 1484—95 errichtet; ſie iſt zwiſchen zwei gewaltige Feſtungstürme eingezwängt, behauptet aber neben dem glatten Mauerwerk dieſer Türme ihre ſchöne plaſtiſche Wirkung.

Die Türme tragen die Inſchrift: *L'Onore* und *La Virtu*. Die ſchönen Bildwerke im Charakter der Frührenaiſſance ſtammen vom Florentiner *Giulio Majano*. Sie beſtehen in den graziöſen Trophäen des Bogens, in den Engelgeſtalten der Zwickel, in den Statuen der beiden Protektoren der Stadt: *San Gennaro* und *Sant' Agnello* u. ſ. w. Leider wurde das Thor 1658 durch eine Wiederherſtellung weſentlich entſtellt. Das Thor war zur Zeit der Aragoneſen der Haupteingang in die Stadt.

Fig. 415.



Porta Capuana zu Neapel.
Arch.: *Giulio da Majano.*

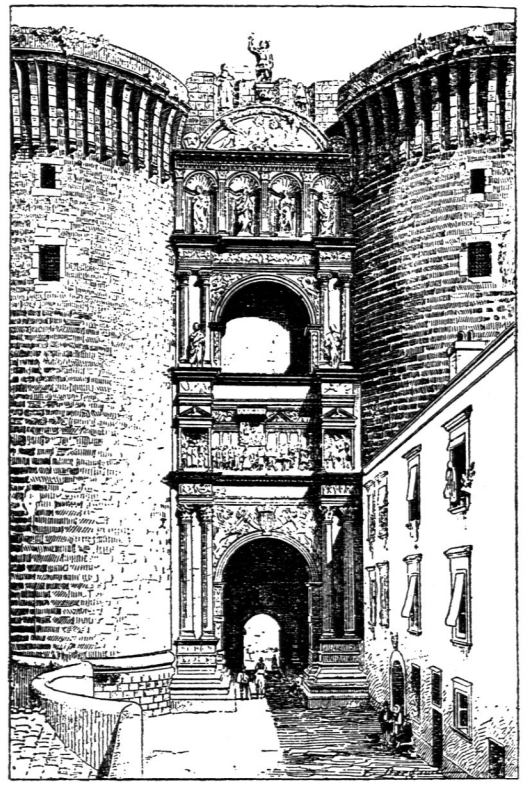
Der ernſte Bau des Caſtel Nuovo in Neapel (Fig. 416 u. 417) ſchlieſst das graziöſe »Siegesthor der Renaiſſance, die durch ihn ihren öffentlichen Einzug in Neapel hielt«, ein. Der Triumphbogen des Königs *Alfons I.* von Aragonien wurde zum Andenken an ſeinen Einzug in Neapel am 27. Februar 1443 von *Pietro di Martino* von Mailand 1470 errichtet.

In ihm kommt in noch viel höherem Grade als bei der *Porta Capuana* die eigenartige Wirkung zum Ausdruck, die durch Einzwängen des Thores zwiſchen zwei Feſtungstürme und durch den Gegenſatz zwiſchen der maſſigen Erſcheinung des Turmrundes und der ſpielend leichten Gliederung des Thores entſteht. Im Aufbau bekunden ſich weniger die ſtrenge Geſchloſſenheit und Monumentalität der Antike als die »ſinnvolle Anmut der neu erwachenden Kunſt«. Als beteiligt an dem reichen Schmuck von Bildwerken werden genannt: *Giuliano da Majano*, *Iſaia* von Piſa, *Andrea* (ein Schüler *Donatello's*) und *Salveſtro* von Acquila. Der untere Durchgang iſt beiderſeits von je einem Paar korinthiſcher Säulen begleitet. Die Verkröpfungen des Gebälkes über denſelben ſetzen ſich nach oben fort. Auf dem Fries des erſten

Gebälkes befindet ſich die Inſchrift: »*Alphons*, ıpaniſcher, ſiziliſcher, italiſcher König, der Fromme, Gnädige, Unbeſiegte.« Das zweite Geſchoſs zeigt eine reiche figürliche Darſtellung: die Verherrlichung des Triumphzuges des Königs mit den Volksvertretern, der Geiſtlichkeit, der Muſik, mit dem König auf dem Triumphwagen, dem Gefolge. Das dritte Geſchoſs iſt durch eine joniſche Doppelſäulenſtellung gegliedert, vor welcher Figuren ſtehen. Es zeigt einen groſsen, tiefen Bogen, der heute leer iſt. Das darüber folgende niedrige Geſchoſs iſt durch korinthiſche Pilaſter in vier Niſchenfelder geteilt; die Niſchen enthalten die allegoriſchen Figuren je einer Regententugend. Ein ſegmentförmiges Tympanon mit liegenden Flufsgöttern ſchlieſst den Bogen ab. Dieſes Tympanon iſt dem übrigen gegenüber fremd und ein ſpäterer Zuſatz des *Giovanni da Nola*. Ueber dem Tympanon ſtehen die verſtümmelten Statuen der Heiligen *Michael, Antonius* und *Sebaſtian*.

In der Bogenleibung befinden ſich treffliche, im maleriſchen Reliefſtil komponierte Bronzereliefs

Fig. 416.



Triumphbogen des *Alfons von Aragonien* im Caſtel Nuovo zu Neapel.

vom Jahre 1462, von *Guglielmo Monaco* und *Iſaia* von Piſa, Werke zur Verherrlichung der Kriege des Königs *Ferdinand I.* gegen die Barone (Fig. 417).

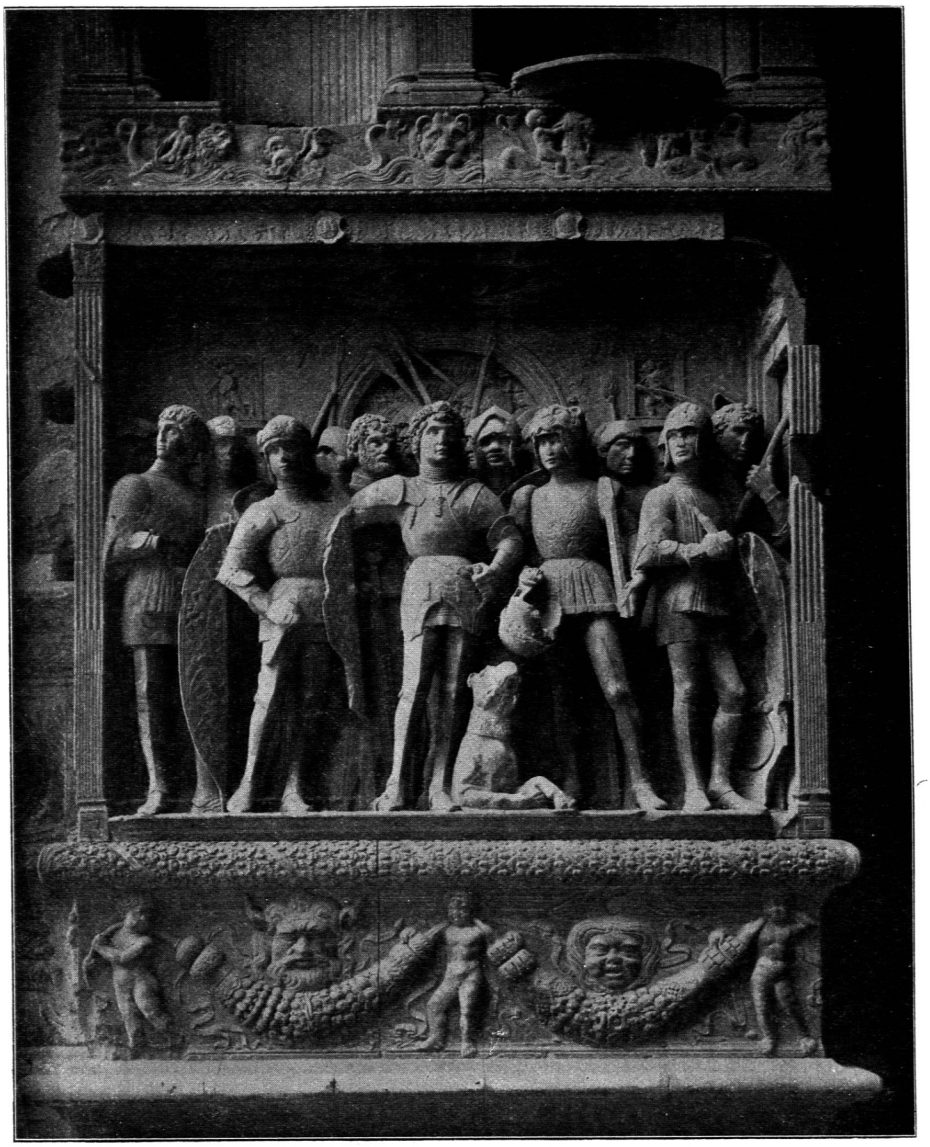
2) Triumphbogen als Feſtdekoration.

625. Triumphpforte für *Karl V.* zu Brügge.

Dem dauernden Triumphbogen geht häufig der Triumphbogen als Feſtdekoration voran. Vielleicht hat letztere von Italien ihren Ausgang genommen, wo ſie bei ihrem Aufkommen, etwa im XV. Jahrhundert, zunächſt im leichten Gerüſtſtil ausgebildet wurde, der erſt mit dem Eintritt in die Hochrenaiſſance und die Barockkunſt in die ſchwereren Formen überging, die ſich dem aus Stein gefügten Werke nähern.

Als Kaiſer *Karl V.* als Kronprinz ſeinen Einzug in Brügge hielt, wurde ihm eine Triumphpforte errichtet, welche aus zwei Pfeilern beſtand, deren vordere Fläche mit einem zierlichen Ornament aus Putten und Laubwerk, im Charakter der niederländiſchen Renaiſſance, geſchmückt war. Zwiſchen Aſtragal und Kapitell

Fig. 417.



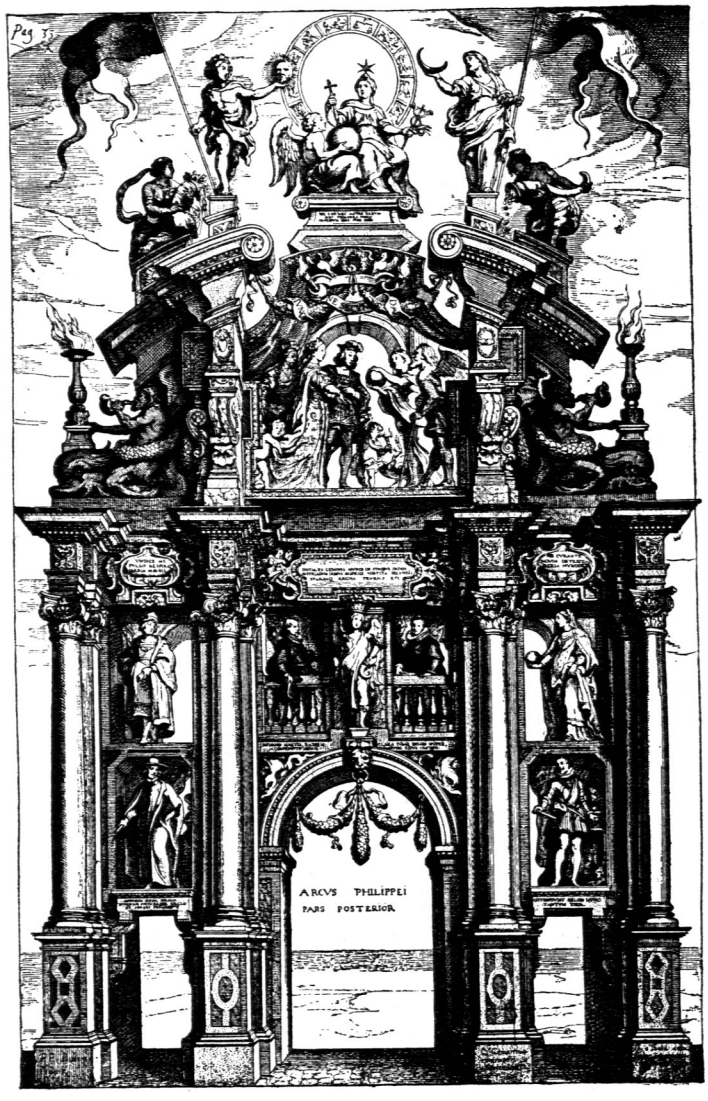
Relief am Triumphbogen des *Alfonſo von Aragona* im Caſtel Nuovo zu Neapel.

dieſer Pfeiler waren Wappen aufgeſetzt. Zwiſchen die Pfeiler ſpannte ſich ein Stichbogen, mit Medaillenköpfen und Laubgehängen geziert, und auf dem das Ganze abdeckenden geraden Gebälk ſtand in der Mitte eine vaſenartige Bekrönung, während auf den beiden Enden figürliche Darſtellungen: ein Krieger im Kampf mit einem Drachen und ein Krieger im Kampf mit einem Löwen, in der ungefähren

Anordnung des Akroterienſchmucks die Umrifslinie belebten. Das ganze Werk war in den Formen der niederländiſchen Frührenaiſſance gehalten.

Im Gegenſatz dazu ſtand eine Ehrenpforte in Brügge 1515, aus dem gleichen Anlaſſe errichtet, welche im mittelalterlichen Thorburgenſtil gehalten war. Das Burgthor beſtand gewiſſermafsen aus drei zuſammengerückten ſechseckigen

Fig. 418.



Triumphbogen für *Philipp II.*
Nach *Gevaerts* (1635).

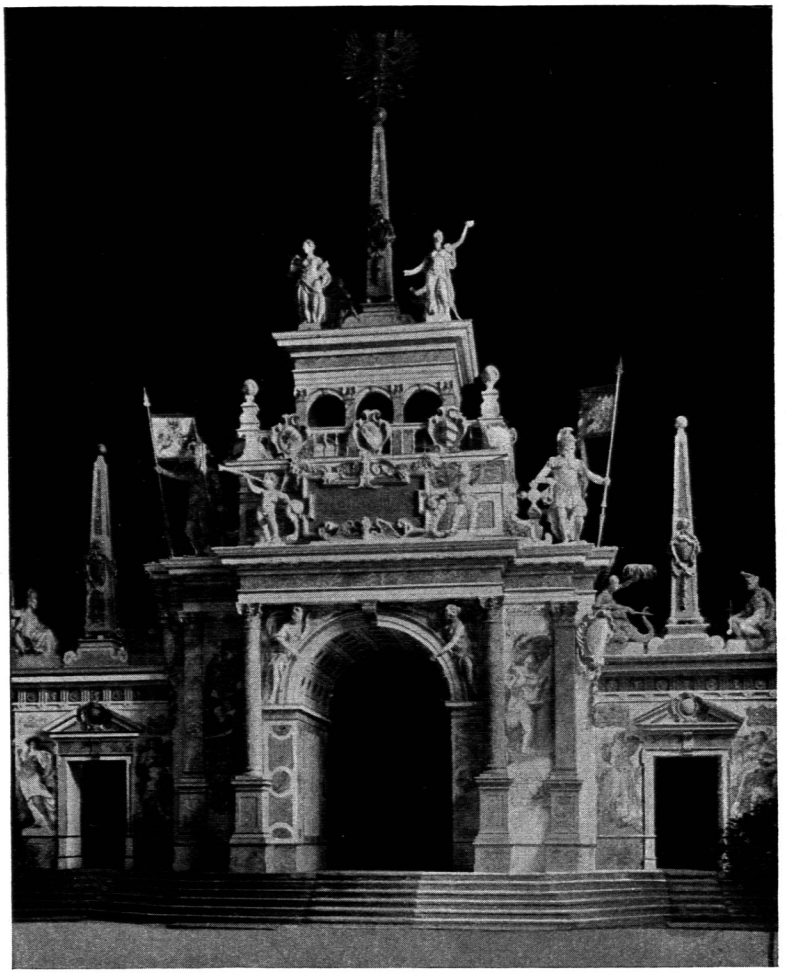
Türmen mit terraſſenartiger Abſtufung und Zinnen, die mit Poſaunenbläſern belebt waren. Der mittlere Turm war an Umfang der bedeutendere; ihn krönte ein von zwei Löwen gehaltenes mächtiges Wappenſchild von Spanien.

626. Triumphbogen für *Heinrich II.* zu Lyon und Paris.

In Lyon war beim Einzug *Heinrich II.* im Jahre 1548 ein zweibogiger Triumphbogen errichtet, der mit einem Doppelbrunnen, die Flüſſe Rhône und Saône darſtellend, in Verbindung gebracht war.

Eine Triumphpforte aus zwei gleichen Bogen wurde errichtet, als *Heinrich II.* im Jahre 1549 in Paris einzog. Die Bogen waren durch korinthiſche Säulen und ein reich verziertes Gebälk umrahmt. Vor der mittleren Säule in der Hauptachſe des Bogens ſaſs die Lutetia. Die Endſäulen waren durch fackelhaltende Sphinxe, das Ganze durch das Ehewappen *Heinrich II.* und der *Katharina von Medici*, von weiblichen Figuren begleitet, bekrönt.

Fig. 419.



Nachahmung der Triumphpforte des Kaiſers *Mathias* (1612) in Nürnberg auf der Landesausſtellung zu Nürnberg 1896.

Der Maler *Otto Venius* (1556—1634) entwarf für den Einzug des Erzherzogs *Albrecht* und der Erzherzogin *Iſabella* 1599 in Antwerpen einen Triumphbogen ganz im Stil der Spätrenaiſſance. Nach *Yſendyck* bildete derſelbe ein im Rundbogen überdecktes Thor, durch eine korinthiſche Säulenſtellung mit Figurennifche ſeitlich eingefaſst; darüber erhob ſich ein abgeſtufter Aufbau in mehreren Geſchoſſen, mit einem allegoriſchen Bild geſchmückt und bekrönt von einer Niſche mit einer ſitzenden Kaiſerfigur.

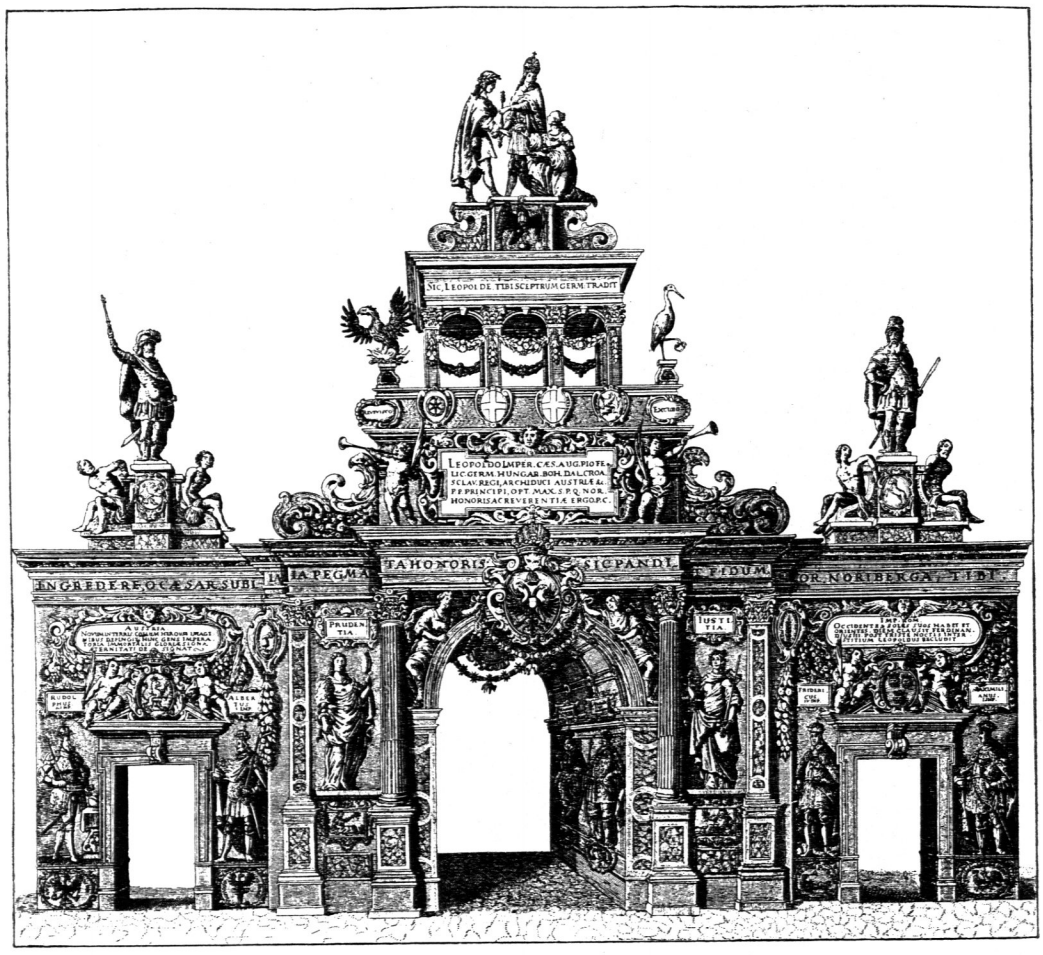
Jacopo Tatti, genannt *Sanſovino*, entwarf für den Einzug *Leo X.* in Florenz (1514) Triumphbogen und wurde dadurch in weiteren Kreiſen bekannt.

Albrecht Dürer zeichnete den Triumphbogen für Kaiſer *Maximilian* und gab ihn in den Jahren 1522 und 1523 in einer Veröffentlichung von 92 Tafeln in Holzſchnitt heraus.

627. Triumphbogen im Ornamentſtich.

Rubens trat mit ſeiner reichen Phantaſie an die Spitze der niederländiſchen Feſtdekoration; die Stiche des *Theodor van Tulden* enthalten zahlreiche ſeiner glänzenden Entwürfe. In Antwerpen war in dieſem Sinne *Sebaſtian Slodtz* (1655—1726)

Fig. 420.



Nürnberger Triumphbogen für den Kaiſer *Leopold* aus dem Jahre 1658.

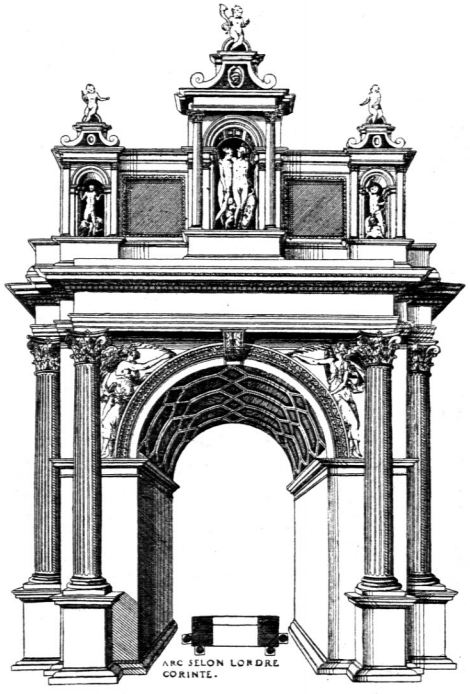
thätig; auch ein von *Gaſpard de Craijer* (1584—1669) im Jahre 1636 errichteter Triumphbogen, ſowie die Feſtdekorationen des *Jacob Colin* zum Einzuge Kaiſer *Karl VI.* in Gent (1717) gehören hierher. Hielt ſich indeſſen *Rubens* immer noch in maſsvollen, von architektoniſchen Erwägungen gezogenen Grenzen, ſo ging nach ihm das zunehmende rauſchende Fortiſſimo der Barockkunſt auch mehr auf die Tagesdekoration über. Der Triumphbogen zum Feſte der heil. Gudula in Brüſſel, den *P. de Caſmeyer* 1717 herausgab, ähnlicher Feſtſchmuck, welchen *Jean Thibaut* 1735 entwarf und in Brüſſel ausführte, ſowie der wenige Jahre ſpäter (1739)

von *Hans van der Heijden* aus Amſterdam entworfene Feſtſchmuck vertreten die reichere Auffaſſung. Mit welchem überquellenden Reichtum die Feſtdekorationen hier betrieben wurden, möge ein Ornamentſtich (Fig. 418) mit einem Triumphbogen für *Philipp II.* nach *Gevaerts* 1635 zeigen.

Auch Deutſchland ließs es bei den Feſtaufzügen und Ehrenpforten dieſer Zeit an ſchmückendem Reichtum nicht fehlen, wie die Ehrenpforte des Kaiſers *Mathias* in Nürnberg 1612 (Fig. 419) und der im Motiv faſt übereinſtimmende Nürnberger Triumphbogen für Kaiſer *Leopold* aus dem Jahre 1658 zeigt (Fig. 420). Auch *Leonhard Chriſtoph Sturm* (1669—1729) widmete ſich der Feſtdekoration und zeichnete Entwürfe für Ehrenpforten zum Einzug König *Friedrich I.* in Frankfurt a. O.

Die franzöſiſchen Ornamentſtecher haben ſich viel und in glücklicher Weiſe mit dem Triumphbogen beſchäftigt. In Fig. 421 iſt ein Beiſpiel von *Ducerceau* (*Androuet*, 1510—84), in Fig. 422 u. 423 ſind zwei Beiſpiele des fruchtbaren Meiſters *Daniel Marot* (1660—1710) gegeben: das Beiſpiel der franzöſiſchen Renaiſſance ein einfacher Bogen mit korinthiſcher Säulenſtellung und graziöſer Attika, die beiden Beiſpiele der Barockkunſt mit allem dem rauſchenden Dekorationswerk, über welches das XVII. und XVIII. Jahrhundert in Frankreich verfügten.

Fig. 421.



Ducerceau's Entwurf für eine Triumphpforte.

628. Triumphbogen zu Wien.

Aus Italien, wo der Gebrauch, bei Feſtzügen auf der Straſse Triumphpforten zu errichten, am früheſten geübt wurde, kam er auch nach Wien. Seit dem XV. Jahrhundert waren die Städte Italiens Zeugen glänzender mythologiſch-hiſtoriſcher Aufzüge; Wien folgte dem Beiſpiel hauptſächlich, wenn der Kaiſer von der Wahl und Krönung in Wien ſeinen Einzug hielt oder eine kaiſerliche Braut feſtlich empfangen werden ſollte. Im Feſtzug *(Pompa)* entfalteten Stadtobrigkeit und Bürgerſchaft allen Glanz. Das Hauptmotiv der bei ſolchen Anläſſen errichteten Ehrenpforten waren die an das Karyatiden- oder Telamonenmotiv erinnernden Rieſenfiguren, welche dem Formenkreis der ſüdländiſchen Prachtarchitekturen entnommen waren und an die Gefangenen des *Michelangelo* anknüpften.

»An dieſem Orth«, meint *Johann Wagner von Wagenfels*, ein gleichzeitiger Chroniſt, »ſchicke es ſich nicht übel, der zwei künſtlichen Triumph-Porten, ſo im Jahre 1690 bei dem prächtigen Einzuge Ihrer Kön. Majeſtät, der ſelber vor dem Crönungs-Tag aus dem Reich Siegprangend zurückkommen, von dem Kunſt- und Sinnreichen Herrn *Fiſcher* mit Verwunderung der gantzen Welt allhier ſeind aufgerichtet worden, mit mehreren zu gedenken.« Auf den Einzug *Joſef*'s wurden zwei Medaillen geſchlagen, die der Bildhauer *Joh. Ignaz Bendel* modellierte; ſie tragen Abbildungen der beiden Ehrenpforten. Der kleinere Triumphbogen wurde

von den fremden Niederlägern, d. h. Handelsleuten, errichtet, auf dem Stock-im-Eiſenplatz, der gröſsere vom Wiener Magiſtrat.

Nach *Ilg*[329]) hat der eine Portalbau drei Durchgänge im Rundbogen, der mittlere Bogen über die anderen herausgehoben und zu beiden Seiten von einer joniſchen Säule flankiert. Die Seitenflügel neben der Hauptöffnung werden von gewaltigen Poſtamenten gebildet, durch deren Mittelachſe die Nebenthore führen. Neben den Seitenöffnungen ſteht wieder je eine joniſche Säule. Auf den groſsen Poſtamenten ſteigt rechts und links eine hohe Spiralſäule nach dem Vorbild der *Trajan*-Säule frei empor, die Windungen mit erhabenem Bildwerk geſchmückt; auf dem toskaniſchen Kapitell ſteht eine Statue. Den Fuſs der Säulen verdecken für Inſchriften beſtimmte Velamina (Tücher, Felle, Vliefse). Neben jedem dieſer Gegenſtände[330]) ſitzt an den Seiten eine Figur. Hinter den Säulen zieht die Attika durch die ganze Breite des Baues. Auf dem verkröpften Gebälke befinden ſich die Figuren zweier Gefangener. Die Brüſtung der Attika wird durch Draperien maleriſch verhüllt. An den Enden der Attika ſtehen wieder je zwei Statuen. Der Aufbau in der Mitte über dem groſsen Bogen iſt in zwei niedrigen Abſtufungen gedacht, in deren Mitte ſich eine Cartouche befindet. Auf dem Gebälk ſitzen wieder gefeſſelte Geſtalten; in der Mitte aber ragt eine gewaltige Weltkugel empor, auf welcher Figuren und Wolken ſich befinden. Der Avers der Medaille trägt die Inſchrift: Leopoldo Mag. Eleonorae Aug. Joſepho. Glor. MDCXC. Die Worte des Reverſes lauten: Arcum Hunc Triumphalem Negotiatores Privilegati Ex: Tranei Poſuerunt. Hier iſt alſo das Motiv des dreithorigen römiſchen Triumphbogens verbunden mit demjenigen der römiſchen Ehrenſäule und mit dem Motiv der Weltkugel.

Der gröſsere Triumphbogen übertrifft den erſteren bei weitem; ihm lag gleichfalls der Gedanke des *Konſtantin*-Bogens zu Grunde, der aber reiner, mächtiger und klarer zum Ausdruck kam, weil *Fiſcher* hier keine Verſuche mit Spiralſäulen und ſonſtigen fremden Motiven machte. Er gab der römiſchen Urform nur über der Attika einen Mittelaufbau. Mittel- und Seitenportale ſtehen zwiſchen gekuppelten Säulenpaaren korinthiſcher Ordnung, ſo daſs die Faſſade durch vier Säulenpaare gegliedert war. Sie haben gleiche Höhe und ſtehen auf Poſtamenten, deren Höhe von den Nebenthoren nur wenig überragt wird, während der Hauptbogen zu impoſanter Wölbung emporſteigt. Der Mittelteil des Triumphbogens hat im Grundriſs eine gröſsere Tiefenbemeſſung erhalten wie die Seitenteile; der Uebergang zu dieſen wird durch eine einwärts geſchwungene Linie vermittelt. Im Intercolumnium der Säulenpaare neben dem Haupteingange befinden ſich unten eine ſtehende Figur, oben eine Niſche mit Statue. Das Gebälk trägt eine Baluſtrade. Auf den Seitenflügeln ſind über den Thoren Inſchrifttafeln, darüber Niſchen mit Figuren. Auch die Attika iſt mit Figuren beſetzt; die Thorleibungen zeigen gleichfalls bildneriſchen Schmuck. In der Mitte der Attika befindet ſich eine von vier bäumenden Roſſen gezogene Quadriga mit Wagenlenker, über den Seitenteilen Trophäengruppen. Ueber die Quadriga erhebt ſich noch ein Aufbau, der durch vier Hermen-Karyatiden als Stützen gegliedert iſt. Das über den Stützen lagernde Gebälk iſt in der Mitte bogenförmig geſchwungen, ſeitlich horizontal. Dieſer Aufbau iſt durch eine reiche Gruppe von Figuren gekrönt. Die Reversinſchrift der dieſe Triumphpforte darſtellenden Medaille (gleichfalls von *Bendel* modelliert) lautet: Leopoldo Magno Eleonorae Auguſtae Joſepho Glorioſo S. P. Q. Viennensis Arcum Hunc Triumphalem Poſuit. MDCXC.

Um den Eindruck dieſer Ehrenpforten in der damaligen Zeit richtig zu würdigen, iſt es nötig, ihre Umgebung zu berückſichtigen. In den mittelalterlichen, engen Straſsen ſtanden noch nicht die ſtolzen Adelspaläſte, die ſich erſt in den nächſten Jahrzehnten durch die Kunſt *Fiſcher*'s, *Hildebrand*'s und anderer hier erheben ſollten. Auch die kirchlichen Prachtgebäude waren nur ganz vereinzelt ſchon errichtet. Das kleine, gotiſche Haus mit ſchmaler Front und ſpitzem Giebel beherrſchte die ſchmale Gaſſe, und nur hie und da wurde der mittelalterlich enge Charakter durch ein gröſser angelegtes Renaiſſancehaus unterbrochen. Dieſer Gegenſatz muſste die Wirkung der in ſchwungvollſtem Barock errichteten Triumphpforten weſentlich ſteigern.

Dieſe aus dem Gegenſatz hervorgehende Wirkung war auch noch bei dem 1699 von *Fiſcher von Erlach* in Wien errichteten Triumphbogen vorhanden. Am 24. Februar dieſes Jahres fand der feierliche Einzug des neuvermählten Kaiſers

329) Siehe: Fischer von Erlach, a. a. O., S. 157.

330) Welcher Gegenſtände? *Ilg* iſt in der Beſchreibung architektoniſcher Werke oft etwas unklar.

Fig. 422.

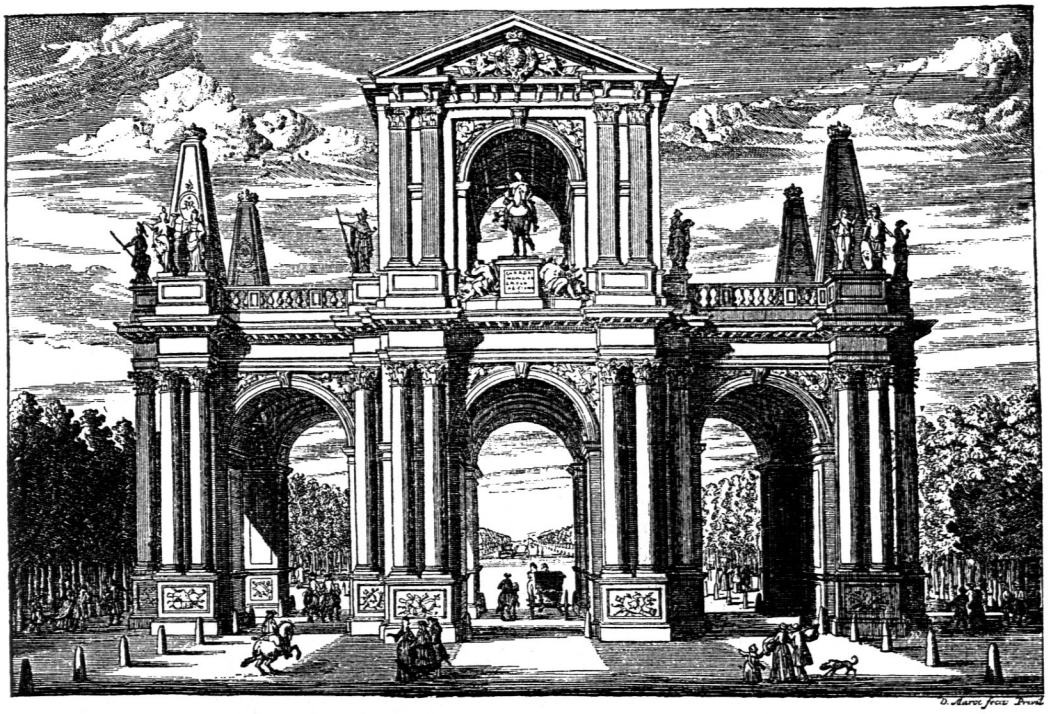


Fig. 423.



Triumphbogen nach *Daniel Marot.*

Joſef I. und ſeiner Gemahlin, der Prinzeſſin *Amalia Wilhelmine* von Braunſchweig-Lüneburg, ſtatt. *Fiſcher*'s Auftrag beſtand in einer »Triumphs-Pforte, welche zu Wien von denen Herrn Niederlägern daſelbſt zum Einzuge und zum Beylager Seiner Weiland Kayſ. Maj. Joſephi I. Ao. 1699 erbauet worden« [331]).

Fuhrmann, ein Schriftſteller aus der erſten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, ſagt: »Drey unvergleichlich treffliche Triumph-Bögen gaben dem Geſichte ein groſses Vergnügen.« Zwei derſelben ſind mit Sicherheit auf *Fiſcher von Erlach* zurückzuführen. Von der Ehrenpforte der Niederläger iſt eine Abbildung vorhanden, welche *Delſenbach* für *Fiſcher*'s »Entwurf einer hiſtoriſchen Architektur« nach einer Zeichnung *Fiſcher*'s geſtochen hat. Die Pforte nimmt, nach *Ilg*, die ganze Breite der Straſse ein; ihr Unterbau iſt an den Ecken von korinthiſchen Säulen auf hohen Poſtamenten begrenzt. Zwiſchen den Säulen ſteht auf einer Konſole je eine weibliche Statue. Die Pforte hat drei Durchgänge: zwei kleinere ſeitliche mit gerader Ueberdeckung und einen mittleren gröſseren mit Korbbogen. Ueber den Seiteneingängen befinden ſich Reliefs. Zwei männliche Karyatiden ſtützen zwiſchen dem Haupt- und den Nebeneingängen das Gebälk. Eine Cartouche über dem Korbbogen, von Ruhmesgöttern mit Poſaunen, die in den Bogenzwickeln ſchweben, gehalten, ſtellt das Urteil des *Paris* dar. Ein durchbrochenes Geländer, mit weiblichen Geſtalten mit Kränzen auf den Ecken und mit Adlern mit ausgebreiteten Flügeln in der Mitte, krönt den unteren Teil des Triumphthores, das im Grundriſs konkav geſchwungen iſt, ſo daſs die Seitenteile vortreten. Den oberen Teil des Thores bildet ein kreisrunder, offener Tempel, der auf zwölf kannelierten korinthiſchen Säulen ruht und von welchem nach beiden Seiten Flügel auslaufen, die von Eckſäulen getragen werden. Ueber dem reich ornamentierten Architrav des Tempels erhebt ſich eine Flachkuppel; die Flügel haben flache Dächer. Die Kuppel wird von einer ſitzenden weiblichen Figur bekrönt, die Flügelbauten von zehn ſtehenden weiblichen Figuren. In den Intercolumnien der Säulen ſtehen gleichfalls Figuren. In der mittleren breiteſten Oeffnung iſt der kaiſerliche Bräutigam als Cäſar zu Pferde, von Strahlen umgeben, dargeſtellt; vor ihm ſtehen Mars und Minerva. In der Kompoſition herrſchte im Gegenſatz zu den anderen Schöpfungen *Fiſcher*'s *von Erlach* das maleriſche Element mit einer Hinneigung zum Stile der *Galli-Bibiena* vor.

Eine Erläuterung findet der feſtliche Aufwand in dem Umſtand, daſs der mit groſsen Hoffnungen begrüſste junge *Joſef* als der öſterreichiſche »*Roi ſoleil*« betrachtet wurde. Darauf deutet auch ein Diſtichon auf einer Anſicht des Schloſſes Schönbrunn hin:

Sol Ubi Romanus Curis Percurrerit Orbem,
Hoc Pulchro Feſſos Fonte Relaxat Equos.

Hier iſt der ſchmeichelnde Vergleich *Joſef*'s mit dem Sonnengotte, der ſeine müden Roſſe im »ſchönen Brunnen« erfriſcht, gezogen.

3) Dauernde Bauten der Spätrenaiſſance und der neueren Zeit.

629. Franzöſiſche Triumphpforten.

Die *Porte St.-Denis* zu Paris gehört zu der Gruppe jener Triumphbogen, welche durch einen ſchlichteren architektoniſchen Grundgedanken von den römiſchen und den ſpäteren Triumphpforten abweichen. Sie wurde 1671—72 auf Koſten der Stadt von *François Blondel* (1618—86) zum Andenken an die Siege in Flandern und in der Franche-Comté errichtet. Fig. 424 enthebt uns einer weiteren Beſchreibung des intereſſanten Thores mit den Bildhauerarbeiten von *Girardon*, das *Gurlitt* vielleicht etwas zu kühl beurteilt, wenn er es »nüchtern und akademiſch« nennt. Er ſteht hier offenbar unter der Gegenwirkung der überſchwenglichen Beurteilung, welche der *Abbé Laugier* über das Thor gibt, von welchem er ſagt, »es gäbe nichts Majeſtätiſcheres als die überragende Gröſse und den ſchönen Aufbau ſeines im Halbkreis geſchloſſenen Bogens, nichts Richtigeres als die ihn begleitenden Ornamente, nichts Männlicheres und Kräftigeres als die Figuren und Reliefs, nichts beſſer Gezeichnetes und nichts von ſtolzerer Linie als ſein abſchlieſsendes Geſims« [332]).

331) Siehe *Fiſcher*'s Entwurf einer hiſtoriſchen Architektur, Buch IV, Tat. 1.

332) Siehe: GURLITT, S. 158.

Schon vor der Errichtung der *Porte St.-Denis* war *Blondel* mit ähnlichen Bauten beſchäftigt. Im Jahre 1665 bereits errichtete er in Verbindung mit einer Brücke über die Charente bei Saintes einen Triumphbogen und vergröſserte 1672 den für *Heinrich II.* am Ende der *Rue St.-Antoine* in Paris erbauten, ſpäter wieder abgetragenen

Fig. 424.



Porte St.-Denis zu Paris.
Arch.: *François Blondel*; Bildh.: *Girardon.*

Triumphbogen. Die Stelle des Bogens war an der heutigen *Place de la Baſtille*. Die Arbeit *Blondel*'s beſchränkte ſich darauf, unter möglichſter Schonung des älteren Werkes des *Clement Métèzeau* mit den Skulpturen des *Jean Goujeon*, der mittleren Hauptöffnung an jeder Seite eine Nebenöffnung anzugliedern.

In diefer Zeit, zu Anfang der fiebziger Jahre, erfolgte der wohl in ähnlichem Sinne gehaltene Umbau der fchon 1792 wieder abgetragenen *Porte St.-Bernard* am *Boulevard St.-Germain,* eines Thorbaues mit zwei Oeffnungen. Die in diefe Gruppe noch gehörige *Porte St.-Martin*, die 1674 aus Anlafs der endgültigen Eroberung der Franche-Comté errichtet wurde, entwarf ein Schüler *Blondel*'s: *Pierre Bullet.* Sie hat eine grofse Mittel- und zwei kleinere Seitenöffnungen. *François Girardon* aus Troyes (1627—1715) begann die Bildhauerarbeiten an der *Porte St.-Denis* in Paris, die von *Michel Augier* fortgefetzt wurden. *Martin van den Bogaerd,* genannt *Desjardins* (geb. zu Breda 1640, geft. 1694), arbeitete einen Teil der Basreliefs an der *Porte St.-Martin* in Paris. Im gleichen Jahre errichtete *Blondel* zu Ehren *Ludwig XIV.* ein Thor mit zwei Bogen auf dem Quai *St.-Bernard* in Paris; *Tuby* fchmückte es mit Basreliefs. Aehnlich wie die *Porte St.-Martin* in Paris ift der gleichfalls *Ludwig XIV.* gewidmete Triumphbogen in Montpellier, jedoch beffer in den Verhältniffen. *Lebrun* entwarf einen Triumphbogen für die *Place Dauphine* in Paris und erinnerte dabei an Vorbilder des *Rubens,* indem er zu beiden Seiten des Thores Doppelhermen, darüber ein Bild in barockem Rahmen anordnete und das Ganze durch eine von einem Genius überragte Pyramide bekrönte. Neu war der Gedanke eines Triumphbogens bei St.-Gervais; diefer wurde von einem Felskegel bekrönt, auf welchem Apoll und die Mufen zwifchen Palmen, alles in naturaliftifcher Plaftik dargeftellt, erfchienen[333]). *Gurlitt*[334]) berichtet über einen Triumphbogen nach Entwürfen von *Perrault,* der 1670 zu Ehren *Ludwig XIV.* und zum Andenken an feine Siege über die Niederlande auf der *Place du trône* in Paris errichtet wurde, aber fchon 1716 wieder dem Abbruch verfiel, da er nur teilweife aus Stein, gröfstenteils aus Gips errichtet war.

»Der Bogen übertraf in den Mafsen alle römifchen. Die drei Durchläffe waren nach Vorbild des *Konftantin*-Bogens angeordnet. Grofse korinthifche Säulenpaare flankierten fie. Ueber diefen war das Gefims verkröpft, darüber an Stelle der Statuen breite Trophäen mit gefeffelten Kriegern aufgeftellt. Die Attika fchmückten Reliefs und die Infchrifttafel. Reliefs befanden fich auch über den Seitenthoren; in den Interkolumnien wie am Louvre mit Bandwerk angeheftete Medaillons. Aber der gerade Abfchlufs durch die Attika widerfprach doch dem Empfinden der Zeit. *Perrault* fetzte ein mächtiges Piedeftal über denfelben, welches die Reiterftatue des Königs trug. So ftiegen die Verhältniffe wieder in das Mächtige. Das ganze Denkmal war 53,30 m hoch und 54,60 m breit und dabei gewifs höchft wirkungsvoll.«

Den römifchen Triumphpforten, insbefondere dem Triumphbogen des *Konftantin*, entfprechen in der Auffaffung auch der Triumphbogen, welchen der lothringifche Architekt *Jean Nicolas Jadot* (1710—61) für den nach Toskana überfiedelten Herzog *Franz III.* von Lothringen[335]) im Jahre 1745 an der *Porta San Gallo* zu Florenz errichtete[336]), und der von *Emmanuel Héré de Corny* (1705—62) errichtete Triumphbogen der *Place Stanislaus* in Nancy. Einen verwandten architektonifchen Grundgedanken zeigt auch die *Porte Stanislaus* in Nancy von *Claude Nicolas Mique* (1714—83).

630. Denkmalthore zu Wien, Madrid und Stettin.

Im Jahre 1712 fchuf der in Genua am 14. November 1668 von deutfchen Eltern geborene Architekt *Johann Lukas von Hildebrand* einen monumentalen Einfahrtsbogen unter der Reichskanzlei vom Michaelerplatz in Wien in den inneren Burghof. Der fchöne Bogen wurde 1728 wegen des Baues der neuen Reichskanzlei durch *Fifcher von Erlach* wieder abgeriffen. Das Thor verherrlichte das Andenken

333) Siehe: GURLITT, a. a. O.

334) Ebendaf.

335) Ebendaf. fügt *Gurlitt* hinzu, der Bogen fei für den Einzug *Franz I.*, des Gemahls der *Maria Thereſia*, errichtet worden.

336) Abgebildet ebendaf., S. 273.

an den Einzug *Karl III.* von Spanien, der als Kaiſer *Karl VI.* ſeinen Einzug in die Hofburg hielt. Die nördliche Seite des Thores war reich geſchmückt, die ſüdliche weniger reich. Die Inſchriften verfaſste *G. A. Heraeus*. Ausführliche Nachrichten finden ſich über das Thor im Wiener Diarium vom Jahre 1712.

Im Jahre 1778 wurde unter der Regierung *Karl III.* vom italieniſchen Architekten *Francisco Sabatini*, einem Schüler *Vanvitelli*'s, das Thor von Alcalà in Madrid erbaut, ein Prunkthor mit drei rundbogigen mittleren und zwei wagrecht abgedeckten ſeitlichen Durchgängen, ſtark gegliedert durch joniſche Dreiviertelſäulen, in der Attika der Seitenteile mit Trophäen und Putten geſchmückt, im mittleren Teil durch einen Aufbau mit Inſchrifttafel ausgezeichnet[337]). Das Thor ſtellt ſich als ein Beiſpiel des ſchon unter *Fernando VI.* (1746—59) beginnenden Neuklaſſizismus dar, der unter dem Stiefbruder *Fernando*'s, unter *Carlos III.*, zur vollen Herrſchaft bei Anlehnung der ihn ausübenden italieniſchen Künſtler an *Palladio* und *Vignola* gelangte.

Zwei Thore in Stettin: das »Berliner Thor« und das »Königsthor« (Fig. 425 bis 427[338]), verdanken einem gemeinſamen Ereignis ihre Entſtehung. Der 1719 abgeſchloſſene Friede von Stockholm gab König *Friedrich Wilhelm I.* von Preuſsen den freien Beſitz von Stettin und Alt-Vorpommern. Als ein Denkmal dieſer Beſitzergreifung und zugleich zum Ausbau der Stadt lieſs er die beiden Thore errichten.

Die lateiniſche Inſchrift des Berliner Thores ſagt auf deutſch: »Friedrich Wilhelm, König von Preuſsen, hat das Herzogtum Stettin, das den Brandenburgiſchen Kurfürſten abgetreten, den Herzögen von Pommern als Lehen wieder gegeben, ſpäter durch das Verhängnis an die Schweden gekommen war, durch richtigen Vertrag und für richtiges Geld bis zur Peene gekauft, erworben und wiedergewonnen im Jahre 1719 und hat das Brandenburger Thor erbauen laſſen.« Es hieſs früher ſo, um gegen Schweden die brandenburgiſchen Erbanſprüche zu betonen, wurde aber ſeit 1740 Berliner Thor genannt. Der äuſsere Teil des Thores wurde 1725—26, der innere Teil erſt 1740 unter *Friedrich dem Groſsen* fertiggeſtellt. Ueber den Urheber des Entwurfes iſt nichts bekannt. Als Bildhauer der äuſseren Seite wird *Damaſt* in Berlin, als derjenige der inneren Seite *Meyer* genannt. Das Aufsenportal des Thores iſt reich und kraftvoll in der Ornamentation des Barocks, mit unzweifelhaften holländiſchen Anklängen gehalten, das Innenportal einfacher. Die Thore bildeten ehemals einen Teil der Feſtungswerke; heute ſind ſie von aller Umgebung losgelöſte Denkmäler. Die Niſche der Innenſeite füllt heute eine Brunnengruppe von *R. Felderhoff* in Berlin. Das Denkmal und ſein reicher Trophäenſchmuck waren ehemals reich vergoldet.

Das Königsthor wurde in den Jahren 1726—27 erbaut. Als Architekt wird *Gerhard Cornelius de Walrave*, als Bildhauer *Damaſt* genannt. Das Thor iſt edler in ſeinen Verhältniſſen und reicher und gleichmäſsiger in ſeinem ornamentalen Schmuck. Dieſer verteilt ſich auf die Füllungen zwiſchen den doriſchen Pilaſtern, auf das Feld über der Durchgangsöffnung, auf die ganze Attika und auf die Trophäengruppen auf derſelben. Auch hier klingt ſtark der Einfluſs der damaligen antikiſierenden niederländiſchen Bildnerei durch. Fig. 426 zeigt die reichere Innenſeite. Auf der Aufsenſeite findet ſich an Stelle des königlichen Namenszuges der ſchwarze Adler, und in den Feldern der Attika lagern die Geſtalten von Mars und Herkules. Beide Thore ſind glückliche Werke der Dekorationsarchitektur des erſten Viertels des XVIII. Jahrhunderts.

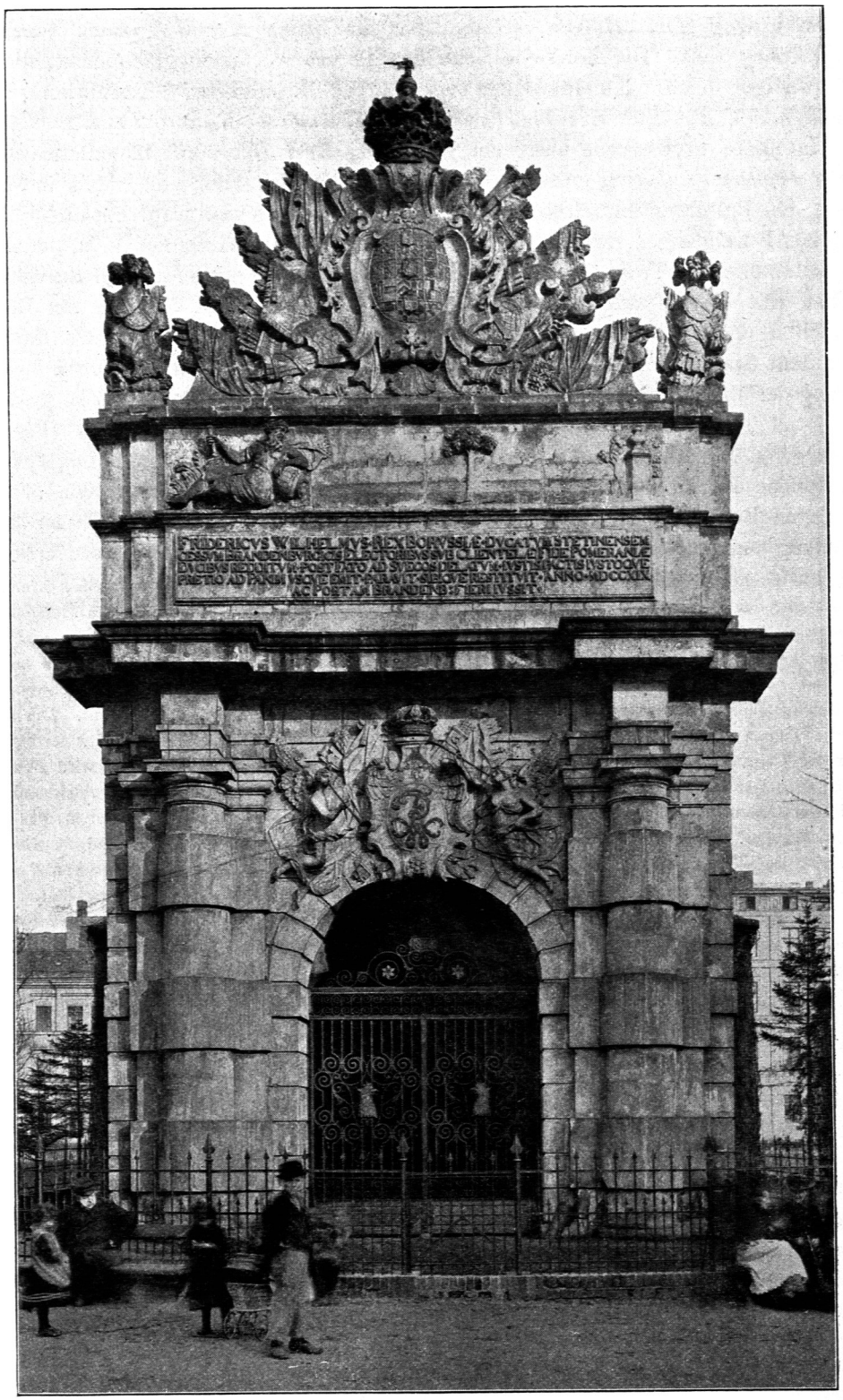
631. Denkmalthore zu Potsdam.

Zwei Thore in Potsdam tragen in ausgeſprochener Weiſe den Charakter des Triumphthores. Das einfachere und ältere iſt das 1752 durch *Joh. Boumann* den Aelteren ausgeführte »Berliner Thor«; es hat einen mittleren Durchgang von 3,50 m lichter Weite, welcher an der Aufsenſeite beiderſeits von einem Paar korinthiſcher Säulen eingerahmt iſt. Ueber den Säulen ſtehen auf einer Attika vier Figuren in Rüſtung, nebſt dem verzierten Schlufsſtein Werke des Bildhauers *Heymüller*. Die innere Seite zeigt eine Gliederung ohne Säulen. Das »Brandenburger Thor«, 1770 durch *Georg Chr. Unger* erbaut, iſt ungleich reicher (Fig. 428). Es iſt nach *Manger*

337) Siehe: Ebe, G. Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen etc. Teil VI: Spätrenaiſſance. Berlin 1897. S. 910.

338) Fakſ.-Repr. nach: Blätter f. Arch. u. Kunſthdwk.

Fig. 425.



Berliner Thor zu Stettin.

Aufsenseite [338]).

eine »Nachahmung des Trajaniſchen Triumphbogens zu Rom«. Gleich dem Berliner Thor waren an dasſelbe niedrigere Seitenteile angebaut, die heute entfernt ſind, ſo daſs das Thor frei ſteht. Das Thor erreicht bis Oberkante Attika eine Höhe von 15 m; die Durchfahrt iſt 5 m breit. Die Innenſeite des Thores wurde durch *Karl*

Fig. 426.



Königsthor zu Stettin.
Innenſeite.

v. Gontard entworfen; die Trophäen an dieſer Seite ſind von *Senne* und *Wohlers*. Die figürlichen Darſtellungen in den Bogenzwickeln der Aufsenſeite ſind von *Gerrin*, die Zierungen der Attika von *Jenner*.

Ein Jahr nach ſeiner Krönung als Kaiſer hatte *Napoleon I.* den Sieg bei Auſter- 632. *Arc de l'Étoile* zu Paris.
litz erfochten und die Koalition, die ſich gegen ihn gebildet hatte, geſprengt. Bei

ſeiner Rückkehr nach Paris ſchuf er als bleibende Erinnerungszeichen an ſeine ſiegreichen Unternehmungen die *Vendôme*-Säule, den *Arc de l'Etoile*, und den Triumphbogen auf dem Karuſſell-Platz im Hofe der Tuilerien. An Stelle des *Arc de l'Etoile* ſollte urſprünglich ein Denkmal in Form einer Pyramide errichtet werden; der Ge-

Fig. 427.



Berliner Thor zu Stettin.
Innenſeite[338]).

danke wurde aber zu Gunſten eines Triumphbogens verlaſſen. Um ſeine Geſtaltung kämpften zwei Architekten miteinander: *Raymond*, ein Anhänger der Baukunſt des *Palladio*, der eine dreibogige Triumphpforte mit ſtatuenbekrönter freier Säulengliederung ſchaffen wollte, und *Chalgrin*, ein Klaſſiziſt, welcher ein Denkmal mit einem Bogen und groſsen Flächen zur Darſtellung der Geſchichte der Republik und des

Kaiſerreiches und ihrer Siege vorſchlug. Sowohl über die Form des Denkmales wie auch über ſeinen Platz gingen die Meinungen weit auseinander. Eine Kommiſſion von Architekten kam zu keinem Ergebnis, ſo daſs nach der einen Lesart *Napoleon* ſelbſt eingriff, die *Barrière de Chaillot,* den heutigen *Rond-Point de l'Etoile* als Platz und den Entwurf von *Chalgrin* als Form des Denkmales beſtimmte, während nach einer anderen Annahme *Fontaine* die Entſcheidung herbeigeführt habe. Die gröſsere Wahrſcheinlichkeit der Annahme neigt zu Gunſten des Einfluſſes *Napoleon*'s, und wenn er thatſächlich der maſsgebende war, ſo muſs die Sicherheit bewundert werden,

Fig. 428.



Brandenburger Thor zu Potsdam.
Arch.: *Georg Chr. Unger.*

mit welcher er den in jeder Beziehung geeigneten Platz wählte und mit der er die auf eine weite Fernwirkung berechnete Form des Denkmales beſtimmte. Allen gegenteiligen Meinungen gegenüber möchte ich der Anſicht Ausdruck geben, daſs keine andere Bogenform dem Denkmal die gleich günſtige Fern- und Nahwirkung geſichert haben würde, wie der grandioſe Einbogen mit den mächtigen Pfeilern. Das Urteil *Lübke*'s: »Es iſt eine ſchwerfällige, ungegliederte Maſſe, klotzartig aufragend, ohne Beziehung zum Verkehr des Lebens, da das Motiv des Thores nur als Vorwand benutzt iſt, um auf groſsen Mauerflächen die Gloire des Kaiſerreiches ausbreiten zu können,« iſt durchaus zu verwerfen.

Es war *Chalgrin* nicht beſchieden, das Denkmal, deſſen Gründungsarbeiten er noch überwachen konnte, zu vollenden. Nach ſeinem 1811 erfolgten Tode leitete

Fig. 429.



Arc de Triomphe de l'Etoile zu Paris.
Arch.: *Chalgrin*; Bildh.: *Rude*, *Cortot*, *Etex* u. a.

die Arbeiten ſein Bauführer *Gouſt*; ſie ſchritten aber ſo langſam vorwärts, daſs bei *Napoleon*'s Sturz das Denkmal nur wenig über den Erdboden hervorragte und erſt 1836, jedoch genau nach *Chalgrin*'s Plänen, vollendet wurde. *Ludwig Philipp*

liefs den Bau durch *Blouet* »zur Ehre der franzöſiſchen Armee in Spanien und des Herzogs *von Angoulême*« vollenden. Die Koſten des Baues werden mit gegen 10 Mill. Franken angegeben (Fig. 429).

Das Bauwerk iſt 49m hoch und 45m breit. Seine Tiefe iſt 22m; ſie iſt gegeben durch die Durchdringung ſeitlicher Durchgänge. Die groſse Bogenöffnung iſt 14,60 m breit und 29,20 m hoch; die ſeitlichen Bogenöffnungen ſind 8,45 m breit und 16,00 m hoch. Zu beiden Seiten des groſsen Hauptbogens wurden an beiden Hauptfronten lebhaft bewegte Gruppen unter Anlehnung an die Wandfläche aufgeſtellt, und zwar in unſerer Abbildung rechts eine Gruppe von *Rude* mit der Darſtellung des Abmarſches der republikaniſchen Truppen 1792 zur Verteidigung des Vaterlandes unter dem Geſang der Marſeillaiſe, ein Werk, ausgezeichnet durch leidenſchaftliche Bewegung und durch die Durchdringung des antiken Stilgefühles mit dem modernen Naturalismus. Im Relief darüber iſt der Tod des Generals *Marceau* bei Altenkirchen von *Lemaire* dargeſtellt. Die linke Gruppe iſt eine Apotheoſe *Napoleon*'s von *Cortot* und hält ſich in viel zahmeren Grenzen wie das kühne Werk *Rude*'s. Darüber gelangte zur Darſtellung die Gefangennahme

Fig. 430.



Arc de Triomphe du Carrouſel [339]).
Arch.: *Percier & Fontaine.*

des Paſchas von Rumelien durch General *Murat* nach der Schlacht von Abukir von *Seurre*. Auf der Gegenſeite des Thores ſtehen zwei Gruppen von *Etex*: der Widerſtand des franzöſiſchen Volkes gegen die Verbündeten 1814 und der Friede von 1815. Die Füllungen darüber zeigen die Erſtürmung der Brücke von Arcole und die Einnahme von Alexandria, beide von *Feuchères*. Den Raum über den beiden Seitenthoren ſchmückte *Marochetti* mit den Darſtellungen der Schlacht bei Jemappes und der Schlacht von Auſterlitz. Der Fries des Hauptgeſimſes ſtellt Ausmarſch und Rückkehr des franzöſiſchen Heeres von *Brun*, *Jacquot*, *Laitié* und *Rude* dar. Auf den Schilden der Attika ſind die Namen der bedeutendſten Siege der Republik und *Napoleon*'s verzeichnet, im Inneren die Namen der Heerführer der Republik und des Kaiſerreiches bis *Napoleon III.* Siegesgöttinnen in Basrelief von *Boſio*, *Valcher*, *Debay* und *Eſpercieux* verzeichnen die Namen. Eine 14m hohe Gruppe von *Falguières*: Frankreich auf einer Quadriga, das Vorurteil und den Irrtum vernichtend, krönt den Bogen.

Der *Arc de Triomphe du Carrouſel* (Fig. 430) wurde durch *Napoleon I.* zur Verherrlichung ſeiner Siege von 1805 und 1806 durch *Percier* und *Fontaine* zu errichten

339) Fakſ.-Repr. nach: DUMAS, F. G. *Paris. Ses vues, places, monuments, théâtres.* Paris 1889.

befohlen. Der Bogen ſollte *Arc d'Auſterlitz* heiſsen, geht aber ſtets nur unter dem genannten Namen.

Er iſt eine um $^1/_3$ verkleinerte Nachbildung des Bogens des *Septimius Severus* in Rom und $14{,}_{60}$ m breit, $19{,}_{50}$ m hoch und $6{,}_{65}$ m tief. Seine Maſſenverhältniſſe ſind für den groſsen Platz zu klein. *Fontaine* wollte den Platz durch eine mittlere Gebäudegruppe teilen; *Napoleon* jedoch entſchied ſich für den ungeteilten Platz mit den Worten: »Was groſs iſt, iſt immer ſchön; ich kann mich nicht entſchlieſsen, einen Platz in zwei Teile zu teilen, deſſen Hauptreiz ja gerade die Gröſse ſein ſoll.« Der Bogen beſitzt drei Durchgänge und iſt durch korinthiſche Säulen aus rotem Marmor mit Baſen und Kapitellen aus Bronze gegliedert. Die Säulen tragen über dem verkröpften Gebälk vor der Attika Soldatenfiguren aus Marmor. Die vier Reliefs über den kleinen Durchgängen ſtellen dar: Schlacht bei Auſterlitz, Kapitulation des öſterreichiſchen Generals *Mack* bei Ulm, Friedensſchluſs zu Tilſit und Einzug in München. An den Schmalſeiten gelangten zur Darſtellung der Einzug in Wien und der Friedensſchluſs zu Preſsburg. Früher ſtand auf dem Triumphbogen die Quadriga (die vier Pferde) des *Lyſippos*, welche *Napoleon* von der Markuskirche in Venedig nach Paris überführen lieſs. Auf dem Triumphwagen ſollte ſeine eigene Statue im Imperatorenkoſtüm aufgeſtellt werden. *Napoleon* aber liebte nicht das Vorſtellen des Perſönlichen in dieſer Weiſe, ſo daſs die Statue im Louvre aufgeſtellt wurde und der Wagen leer blieb. Dies veranlaſste den Pariſer Sarkasmus zu der Inſchrift, die ſich eines Nachts auf dem Bogen fand: *A Napoleon — le char l'attend (le charlatan)!* Nach 1814, als die vier Roſſe wieder nach Venedig zurückgebracht waren, wurde unter *Ludwig XVIII.* ein von *Boſio* modelliertes Viergeſpann »Die Reſtauration« aufgeſtellt.

633. Triumphbogen in Rufsland.

Bei ſeiner dauernden Abhängigkeit vom Weſten iſt auch Ruſsland dem Vorgehen der weſteuropäiſchen Länder gefolgt und hat den Triumphbogen bei ſich eingeführt. Die an den wenigen Werken jedoch zur Anwendung gelangte Kunſt ſteht durchgehends auf der Stufe, auf der mit geringen Ausnahmen alles in Ruſsland ſteht, was nicht auf unmittelbare weſtliche Einführung zurückzuführen iſt.

Unter die Triumphbogen dieſer Art iſt z. B. der $22{,}_{50}$ m breite »Generalſtabsbogen« in St. Petersburg zu rechnen. Er iſt ein Teil des groſsen Generalſtabsgebäudes, das unter *Nikolaus I.* errichtet wurde.

Der Bogen hat breite, gedrückte Verhältniſſe. Ueber einem Sockel erhebt ſich ein niedriges Quadergeſchoſs, auf dem die Archivolte aufſetzt. Zu den Seiten des kaſſettierten Bogens tragen je zwei korinthiſche Säulen, zwiſchen welchen ſich Standbilder und Wappen befinden, das Konſolengebälk. Die Bogenzwickel enthalten geflügelte Genien. Vor den Pfeilern des Untergeſchoſſes ſtehen Trophäengruppen. Ueber dem Hauptgeſims erhebt ſich eine Attika, auf ihr ein Sechsgeſpann mit der Siegesgöttin, von zwei Kriegern rechts und links geführt.

Der Narwa'ſche Triumphbogen in St. Petersburg (die *Triumphalnaja worota*) ſteht an der nach Riga führenden Straſse, an der Stelle, an welcher ſich vordem ein hölzerner Triumphbogen befand, der 1815 zum Einzuge *Alexander I.* errichtet wurde. Der neue Triumphbogen wurde 1834 nach den Plänen von *Staſſow* aus Granit errichtet. Neben dem einzigen groſsen Bogen befindet ſich rechts und links eine korinthiſche Doppelſtellung mit weitem Interkolumnium, in welchem die Statuen altruſſiſcher Krieger ſtehen. Vor der mit Inſchriften geſchmückten Attika ſtehen Engelgeſtalten. Auf der Attika erhebt ſich ein lebhaft bewegtes Sechsgeſpann von *Clodt*.

Die »Moskauer Triumphpforte« in St. Petersburg wurde in den Jahren 1833—39 nach *Staſſow*'s Plänen zur Erinnerung an die in Perſien, der Türkei und Polen geführten Feldzüge errichtet. Sie beſteht aus zwölf doriſchen Säulen, die ein Gebälk mit Basreliefs, Engelgeſtalten darſtellend, tragen.

Auch Moskau beſitzt zwei Triumphpforten: den Triumphbogen, welcher die Stadt nach dem Petrowskij-Park hin abſchlieſst, und die »Rote Pforte«.

Letztere ſtellt einen wenig geſchmackvollen Triumphbogen mit drei Thoren dar, von deſſen roter Grundfarbe die weiſsen Säulen und Ornamente grell abſtechen. Die Reliefs und die vergoldete Bronzeſtatue des Ruhmes, welche die Pforte krönt, ſollen die Erinnerung an die Kaiſerin *Eliſabeth Petrowna* lebendig erhalten, in deren Krönungsjahr die Pforte 1742 auf Koſten der Moskauer Kaufmannſchaft errichtet wurde.

Zwei Thore der Neuzeit verlaſſen die römiſche Ueberlieferung und knüpfen an die griechiſche Kunſt an: das Brandenburger Thor in Berlin und die Propyläen

634. Brandenburger Thor zu Berlin.

Fig. 431.



Stadtſeite.

Fig. 432.



Aufsenſeite.

Brandenburger Thor zu Berlin.

Arch.: *Karl Gotthard Langhans*; Bildh.: *Gottfried Schadow.*

in München. *Karl Gotthard Langhans* (1733—1808) und *Gottfried Schadow* (1764 bis 1850) waren die Schöpfer des einen, *Leo v. Klenze* (1784—1864) und *Ludwig Schwanthaler* (1802—48) die Schöpfer des anderen Thores.

Das Brandenburger Thor in Berlin (Fig. 431 u. 432) trat an die Stelle eines älteren Thorbaues am Quarré, dem heutigen Pariſer Platz, der 1734 erbaut wurde. Er wurde 1788 abgebrochen, um dem Neubau Platz zu machen. Dieſer wurde in den Jahren 1789—93 mit einem Koſtenaufwande von mehr als einer halben Million Mark errichtet.

Die heutige Anſchauung hat die kritiſche Stellung zur künſtleriſchen Bedeutung von *Langhans* weſentlich geändert. Namentlich der Gegenſatz, in dem *Schadow* ſich zu ihm befand, und aus welchem heraus die Beurteilung des Meiſters in *Schadow*'s »Kunſtwerke und Kunſtanſichten«[340]) ſtattfand, hat die Bedeutung von *Langhans* zu ſchmälern verſucht. Wenn *Schadow* ſchrieb: »War es Miſstrauen gegen eigene Ideen oder Bequemlichkeit, genug, *Langhans* entlehnte gern. Auf ſeinen Reiſen hatte er ſeine Mappen gefüllt und eine Wiederholung anerkannter Meiſterwerke dünkte ihm ſicherer als neue Originale«; ſo geht dieſes Urteil angeſichts des Brandenburger Thores unbedingt zu weit. Mag er Eklektiker von groſser Gewandtheit geweſen ſein und mag er das Werk des *Le Roi* über Athen noch ſo eifrig ſtudiert und den

Fig. 433.



Freigelegtes Brandenburger Thor zu Berlin.

Gedanken für ſein neues Thor den Propyläen in Athen entlehnt haben, es ſteckt in der weſentlich veränderten Ausführung und in der feinen Anpaſſung an die Verhältniſſe des Platzes noch ſo viel eigene künſtleriſche Geſtaltungskraft, daſs *Schadow*'s Beurteilung ihre Berechtigung verliert und *Langhans* zu den bedeutendſten Architekten Berlins am Ausgange des XVIII. Jahrhunderts gezählt werden muſs. Iſt die künſtleriſche Groſsthat, die er hier leiſtete, durch ſpätere, etwa durch den bedeutendſten, durch *Schinkel*, übertroffen worden?

Das Bauwerk iſt 62,50 m breit und 11,00 m tief. Es hat fünf Durchfahrten: eine mittlere von 5,65 m Breite und je zwei ſeitliche von 3,80 m Breite. Die Durchfahrten ſind durch geſchloſſene Querwände voneinander getrennt. Je ſechs doriſche Säulen von 14 m Höhe auf jeder Seite, in Profilierung und Verhältniſſen weſentlich von den antiken Vorbildern abweichend, tragen ein dreiteiliges Triglyphengebälk, auf welchem eine Attika ruht. Die Attika iſt über dem mittleren Durchgang vorgezogen und zu einem Poſtament mit Stufenbau für das Siegesgeſpann von *Schadow* gebildet. Die Quadriga wurde von *Jury* und *Köhler* in Potsdam in Kupfer getrieben und ſollte vergoldet werden. Die Vergoldung jedoch unterblieb infolge der Einholung eines Gutachtens der Akademie der Künſte. Durch die Entführung der Siegesgöttin nach Paris 1807 und durch ihre Wiederaufſtellung im Jahre 1814 wurde das Thor in der Erinnerung des Volkes ein Denkmal der Befreiungskriege. Der ornamentale Schmuck iſt auf das Poſtament des Viergeſpannes, auf

340) Berlin 1849.

die Metopen des Hauptgeſimſes und auf die teilenden Querwände verteilt. Dem Thor zur Seite, in den Pariſer Platz vorgezogen und eng an die den Platz umſäumenden Gebäude angeſchloſſen, ſind niedrigere doriſche Bauten mit Giebeln, welche den Maſsſtab des Hauptthores in glücklicher Weiſe ſteigern. Zwei ähnliche Anbauten lagen auf der Seite nach dem Tiergarten, umſchloſſen einen inneren Hof und waren nach auſsen durch Pilaſter gegliedert. Sie wurden, nachdem die Mauer gefallen war, welche die Stadt umgab und in welcher der Bau das Thor war, 1868 durch *Strack* in der heutigen Weiſe umgebaut.

Neuerdings haben ſich Beſtrebungen geltend gemacht, die ſeitlichen Anbauten mit den anſchlieſsenden Häuſern des Pariſer Platzes ganz zu entfernen, um das Thor nach Fig. 433 freizulegen und ſeitliche Durchblicke zu den vor dem Thor aufgeſtellten Denkmälern zu ſchaffen, ein Gedanke, der die Wirkung von Thor und Platz auf das ſchwerſte beeinträchtigen müſste.

635. Propyläen zu München.

Die Propyläen in München (Fig. 434 u. 435) bilden den mittleren der drei groſsen Monumentalbauten, aus welchen König *Ludwig I.* den Königsplatz ſchuf. *Ludwig*, welcher *Byron* in Italien gekannt hatte und das lebhafteſte Intereſſe am griechiſchen Befreiungskampfe nahm, veranlaſste ihre Errichtung zum Gedächtnis an den griechiſchen Unabhängigkeitskampf. Jedoch ein halbes Jahrhundert liegt zwiſchen dem erſten Gedanken zur Glyptothek und der Vollendung der Propyläen. So ſpiegeln ſich im Königsplatz nicht nur das künſtleriſche Bekenntnis ſeines königlichen Bauherrn, ſein groſses Wollen und ſeine groſse Geſinnung wieder, die unbeirrt von den Jünglingsjahren bis ins Greiſenalter angehalten haben, ſondern er enthält auch das Lebenswerk ſeines Architekten *Leo v. Klenze*.

Denn mit der Glyptothek begann er dieſes Lebenswerk; an ihr reifte ſein Können, und mit dem Bau der Propyläen ſchloſs es kurz vor ſeinem Lebensende ab. Die Glyptothek wurde durch *Klenze* in den Jahren 1816—30 erbaut; ſie zeigt joniſchen Stil. Ihr gegenüber entſtand durch *Ziebland* — 1845 vollendet — das Kunſtausſtellungsgebäude; die Propyläen wurden 1846 begonnen und 1862 vollendet. Am Tage nach der Einweihung (30. Oktober 1862) zog König *Otto* von Griechenland († 1867) in München wieder ein. Das Thor beſteht aus drei Teilen: aus dem doriſchen, ſechsſäuligen Mittelbau, mit joniſchem innerem Ausbau, und den ſeitlichen hochgezogenen Flügelbauten; letztere für den Wagenverkehr, die Mittelöffnung für den Fuſsgängerverkehr. Das Material des Thores iſt Marmor; es iſt geziert mit plaſtiſchen Darſtellungen aus dem griechiſchen Befreiungskampfe und der Regierung *Otto I.* von Griechenland von *Schwanthaler* und *Joſ. Schefzky*.

636. Siegesthor zu München.

Neben der Baugruppe des Königsplatzes beſitzt München eine zweite in ſich geſchloſſene Baugruppe monumentalen Gepräges: die Ludwigsſtraſse.

Die erſte Hälfte des vorigen Jahrhunderts war für Münchens architektoniſche Ausgeſtaltung eine wichtige Periode; in dieſer Zeit nahm es die Phyſiognomie an, die ihm wohl für immer ſein charakteriſtiſches Gepräge verleihen wird. Schon 1816 war mit dem Abtragen der Mauern und Thore zwiſchen der Reſidenz und der Theatinerkirche (Schwabingerthor) und dem Ausfüllen der Wallgräben begonnen worden, und zwei Jahre ſpäter ſtand im Entwurf bereits der gerade Straſsenzug gegen Norden feſt, der ſeit dem 8. Auguſt 1822 die Bezeichnung »Ludwigsſtraſse« führt. König *Ludwig I.*, damals noch Kronprinz, verlieh ihr durch ſeine Bauten den Eindruck einer *Via triumphalis*; das Kriegsminiſterium, von *Leo v. Klenze* 1821—30 erbaut, mit ſeiner offenen Bogenhalle machte den Anfang. Die Ludwigskirche von *Fr. v. Gärtner*, zu der am 25. Auguſt 1829 der Grundſtein gelegt wurde, folgte, und die Gruppe der Univerſität ſchloſs die Straſse ab.

König *Ludwig* hatte ſchon bei Gelegenheit ſeines erſten Aufenthaltes in Rom den Gedanken gefaſst, einen der römiſchen Triumphbogen nachbilden zu laſſen; die Ludwigsſtraſse bot zur Aufſtellung die paſſendſte Gelegenheit. *Fr. v. Gärtner*, der am eigentlichen Südende der Straſse in der Feldherrnhalle nach dem Vorbilde der Loggia dei Lanzi in Florenz einen wirkungsvollen Abſchluſs gegen die Altſtadt bereits geſchaffen hatte, erhielt den Auftrag, ein gleiches im Norden zu thun. Er legte ſeinem Entwurfe die Formen des *Konſtantin*-Bogens in Rom zu Grunde und fand hierfür die Zuſtimmung *Ludwig*'s.

Am 12. Oktober 1843 wurde unter Hinweis auf die Erhebung Deutfchlands gegen *Napoleon I.*, an die fich mit dem Vertrage von Ried am 8. Oktober 1813 auch Bayern angefchloffen hatte, feierlich der

Fig. 434.

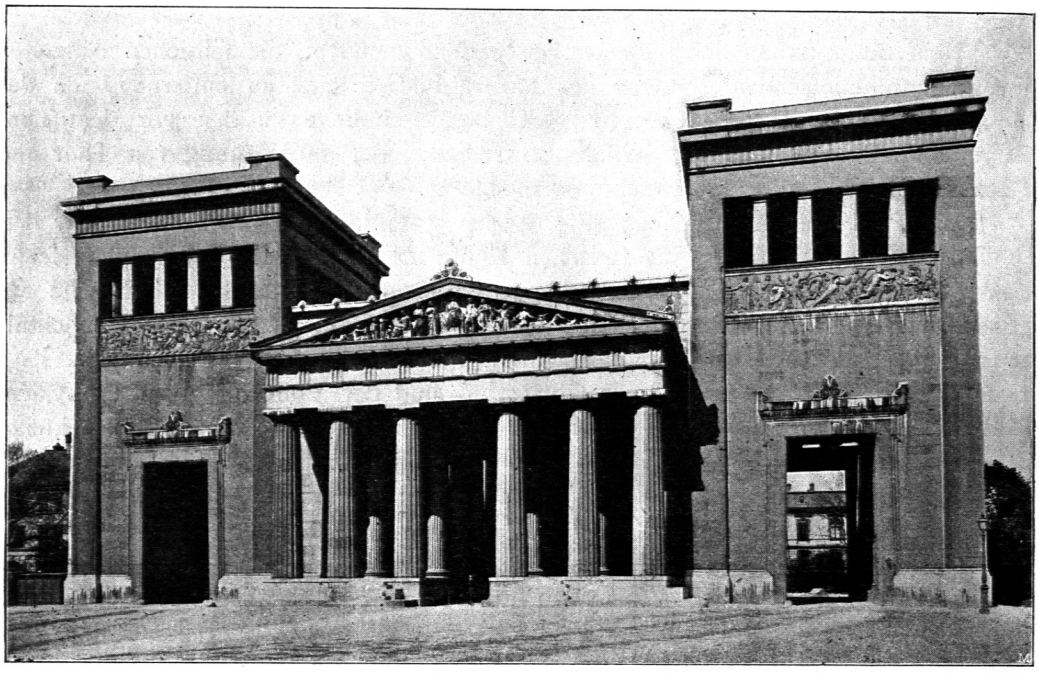
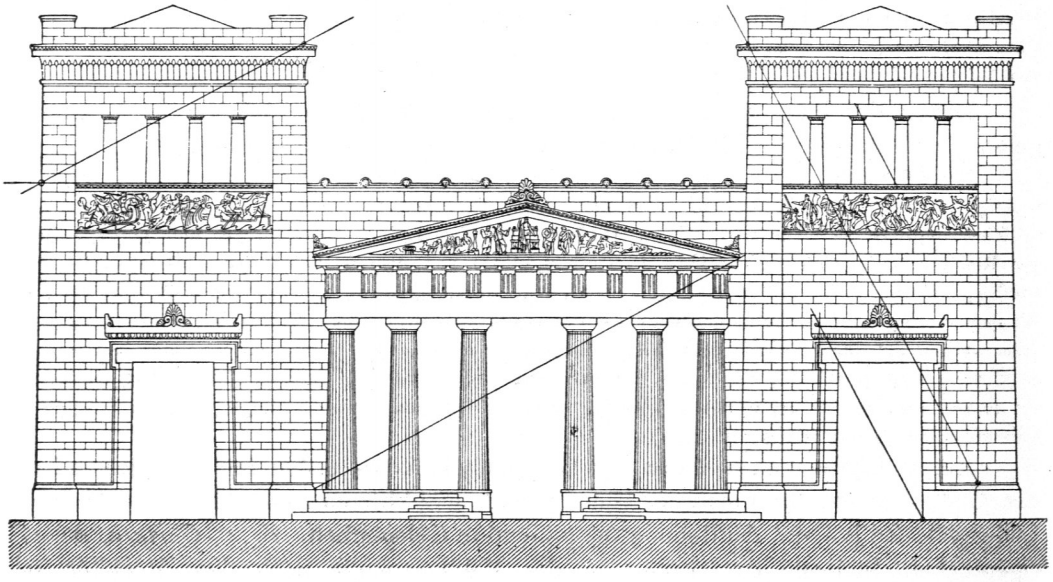


Fig. 435.



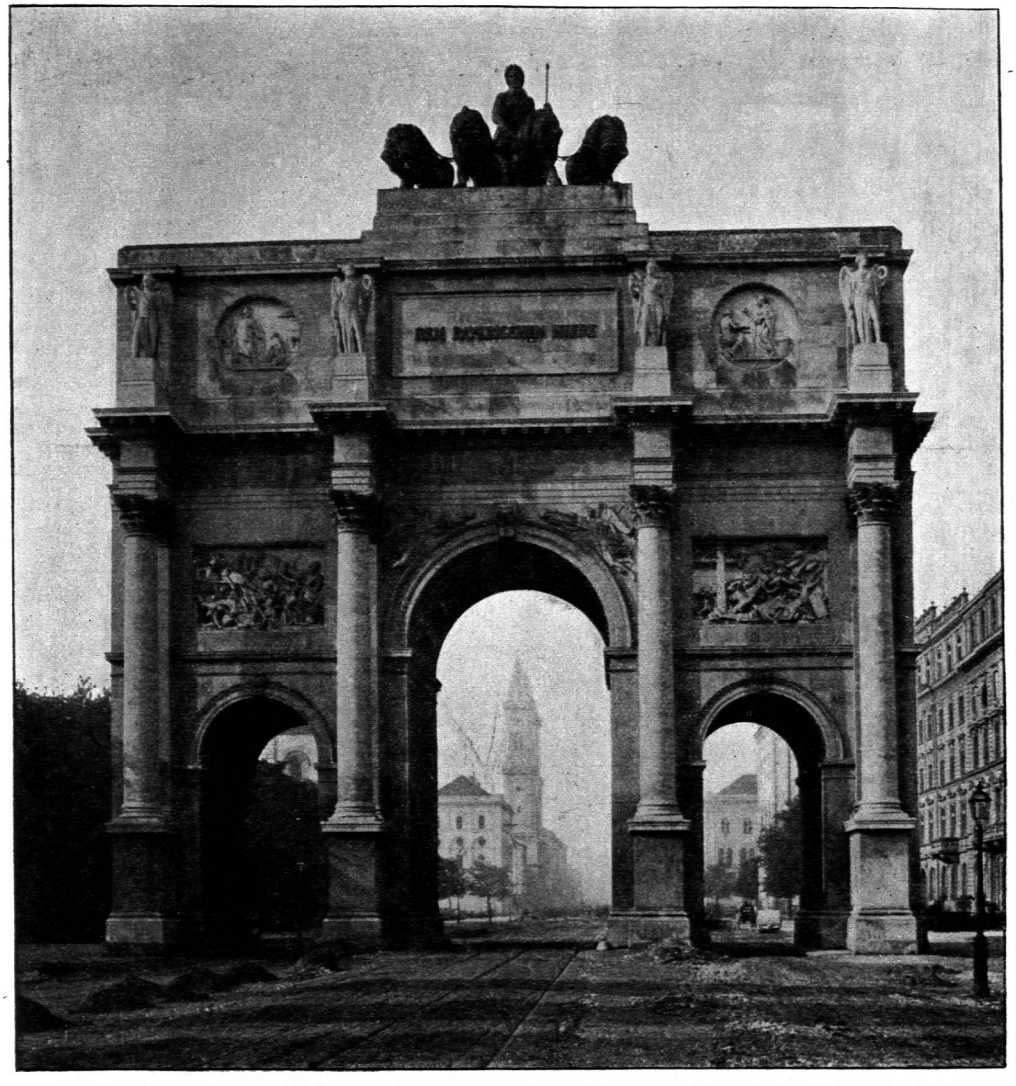
Propyläen zu München.

Arch.: *Leo v. Klenze.*

Grundftein zu dem Prachtthore gelegt. *Fr. v. Gärtner* erlebte indes die Vollendung nicht mehr; er ftarb am 21. April 1847, und *Eduard Metzger* führte das Werk zu Ende. *Johann Martin v. Wagner*, ein

in Rom lebender Bildhauer und Archäologe, hatte die Entwürfe und kleinen Modelle zu den Bildhauerarbeiten geliefert. Als man jedoch daranging, ſie in die erforderliche Gröſse zu übertragen, ergab ſich die Notwendigkeit vielfacher Aenderungen. So verlieh *Friedrich Brugger* der Figur der Bavaria auf dem Siegeswagen mehr Realiſtik und Leben, und *Joh. Halbig* that das gleiche mit dem Löwengeſpann; auch *Leeb*, *Schöpf*, *Wiedemann*, *Landberg* und *Sanguinetti* verſuchten, die ſtark akademiſchen Viktorien und Reliefs mit mehr Leben zu erfüllen.

Fig. 436.



Siegesthor zu München.

Arch.: *Fr. v. Gärtner* u. *Eduard Metzger*; Bildh.: *Johann Martin v. Wagner*, *Friedrich Brugger* u. a.

Im Herbſt 1850 war das Thor (Fig. 436) bis auf die bekrönende Bronzegruppe fertig. Von dieſer ſelbſt waren erſt zwei der mächtigen Löwen gegoſſen, nachdem der Guſs des erſten Löwen miſsglückt war. Obwohl alſo das ſymboliſche Siegesgeſpann noch fehlte, entſchloſs man ſich dennoch zur feierlichen Einweihung am 15. Oktober, dem Geburtstag der regierenden Königin *Marie* und dem Namenstag der Königin *Thereſe*, Gemahlin König *Ludwig I.*

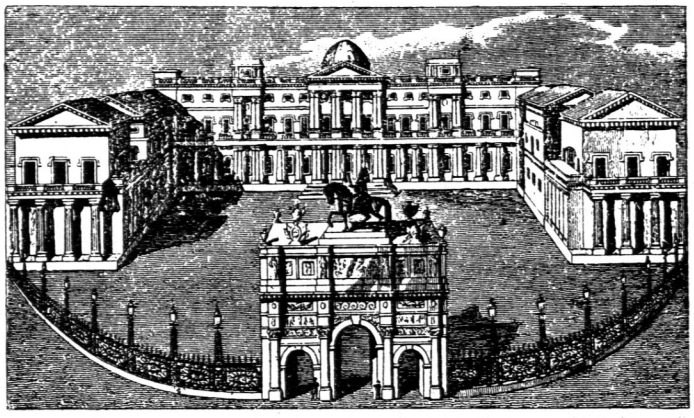
Mit einem Koſtenaufwand von 420 580 Gulden war das Siegesthor erbaut worden. Die Skulpturen

kofteten 111 380 Gulden, wovon *Wagner* 20 000 für die Modelle erhielt; 31 021 Gulden wurden für den ornamentalen Schmuck verausgabt, und 68 000 Gulden kofteten das Modell und der Erzguís der Quadriga, die erft zwei Jahre fpäter, 1852, auf dem Siegesthor aufgeftellt wurde.

637. Triumphbogen zu London.

Aus London feien zwei Triumphbogen erwähnt. Zunächft der marmorne Triumphbogen am *Cumberland-Gate* des Hydepark, welchen *Georg IV.* urfprünglich

Fig. 437.



»*Marble Arch*« vor dem Buckingham-Palaft zu London.

für 80 000 £ am Eingang zum Buckingham-Palaft errichtete (Fig. 437) und welcher 1851, nach Vollendung des Erweiterungsbaues des Palaftes, durch *Blore* an diefe Stelle verfetzt wurde.

Fig. 438.



Modell für die Quadriga auf dem Thorweg am Hydepark-Corner zu London.
Bildh.: *M. C. Wyatt.*

Ein zweiter Triumphbogen war der Greenpark-Bogen des Hydepark, der 1846 errichtet, jedoch bereits 1853 wieder abgebrochen und auf *Conftitution Hill* in London wieder aufgebaut wurde. Der Bogen hat eine Oeffnung mit einer korinthifchen Doppelfäulenftellung. Seine Quadriga ift von *Adrian Jones.*

Die Form eines Triumphbogens mit drei Durchgängen zeigt auch der Thorweg am Hydepark-Corner in London, der 1828 nach *Burton*'s Plänen errichtet wurde.

Seine Reliefs ſind Nachbildungen der *Elgin*-Marbles; den Entwurf einer Quadriga für ihn von dem Bildhauer *M. C. Wyatt* gibt Fig. 438 wieder.

Erwähnt ſei noch, daſs bei dem im Jahre 1901 ſtattgehabten Wettbewerb um ein *Viktoria*-Denkmal zu London zwei hervorragende Entwürfe einen Triumphbogen vorgeſehen hatten: derjenige von Dr. *Rowand Anderſon* und jener von *Erneſt George*, erſterer ein-, letzterer fünfbogig. Die unten genannte Zeitſchrift [341]) bringt die betreffenden Abbildungen.

638. Triumphbogen in Nordamerika.

Es kann nicht überraſchen, daſs bei ſeiner Abhängigkeit von der alten Kultur Europas auch Amerika den Triumphbogen in ſeinen Denkmälerſchatz aufnahm.

Fig. 439.

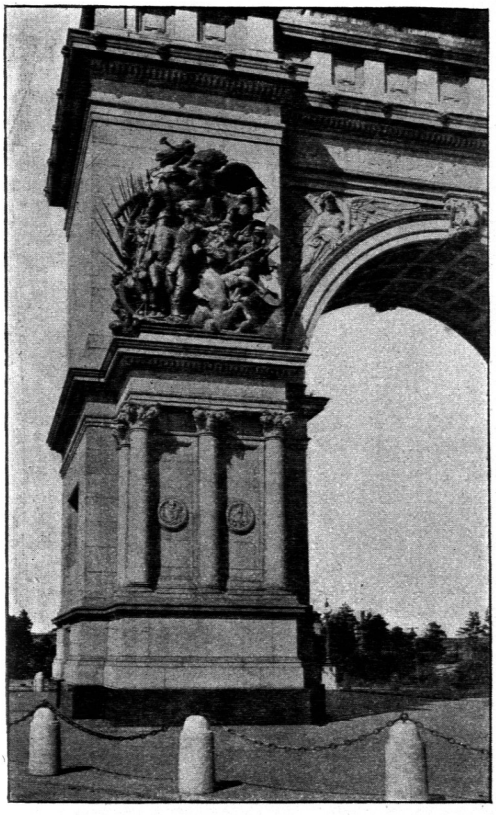


Fig. 440.



Triumphbogen zu Brooklyn [342]).

Arch.: *John H. Duncan*; Bildh.: *Frederick W. Macmonnies.*

Der Gedächtnisbogen für *Leland Stanford*, welcher von den Architekten *Shepley, Rutan & Coolidge* anſchlieſsend an die Gebäude der Stanford-Univerſität zu Palo Alto in Kalifornien 1898—99 errichtet wurde, iſt ein Bogen von geſchloſſener Maſſe, aus gelbem San Joſé-Sandſtein erbaut, über deſſen einziger Oeffnung ein gegen 3,50 m hoher Fries mit der Darſtellung des Fortſchrittes der Ziviliſation in England den Mauerkörper umzieht. Ein florentiniſches vorgekragtes Bogengeſims ſchlieſst den in der Maſſe an den *Arc de l'Etoile* in Paris erinnernden Bogen ab.

341) *Builder* 1901, Nov. 16 u. 23.

342) Fakſ.-Repr. nach: *American architect* 1901, Dez. 14.

Der Gedächtnisbogen iſt 26,20 m hoch und 26,40 m breit; die Rundbogenöffnung allein hat 13,40 m Weite und bis zum Scheitel 14,30 m Höhe[343]).

Unzweifelhaft auf das Vorbild des *Arc de l'Etoile* in Paris geht der Triumphbogen zurück, welcher in Brooklyn nach den Entwürfen des Architekten *John H. Duncan* und des Bildhauers *Frederick W. Macmormics* zum Gedächtnis der »Verteidiger der nordamerikaniſchen Union während der Jahre 1861—65« errichtet wurde (Fig. 439 u. 440). Die Verſchmelzung des Poſtaments des *Leopardi* in Venedig mit dem Bogen iſt keine glückliche.

Fig. 441.



Triumphbogen der Weltausſtellung zu Chicago[344]).
Arch.: *Charles B. Atwood.*

Wenn auch nicht zu den Dauerbauten, ſo doch auch nicht für raſch vorübergehende Zwecke diente der Triumphbogen, welcher auf der Weltausſtellung zu Chicago von *Charles B. Atwood* errichtet worden iſt (Fig. 441).

639. Friedensbogen zu Mailand.

Vielleicht die bedeutendſte Nachahmung eines antiken Triumphbogens iſt der Friedensbogen in Mailand *(Arco della Pace)* an der *Porta Sempione* (Fig. 442), zugleich ein treffendes Beiſpiel für den Uebergang einer Augenblicksdekoration in

343) Siehe: *American architect* 1899, 4. Febr.
344) Fakſ.-Repr. nach: *American architect.*

ein monumentales Denkmal. Der Bogen wurde im Jahre 1806 auf Veranlaſſung der Municipalität von Mailand als Augenblicksdekoration aus Holz errichtet, als Prinz *Beauharnais* mit ſeiner Gemahlin *Amalie* von Bayern die Lombardei als Vize-

Fig. 442.



Friedensthor *(Arco della Pace)* zu Mailand[345]).
Arch.: *Luigi Cagnola*; Bildh.: *Marcheſi, Monti* u. a.

könig beherrſchte. Der Bogen gefiel ſo, daſs beſchloſſen wurde, ihn in Marmor zu übertragen. Er wurde nach den Entwürfen von *Luigi Cagnola* von Mailand mit einem Aufwande von 4 Mill. Lire in den Jahren 1807 ff. erbaut.

345) Fakſ.-Repr. nach: Durch ganz Italien. Zürich 1901.

Der Bogen hat nach dem Vorbild des Triumphbogens des *Konſtantin* in Rom drei Durchgänge; die korinthiſchen Säulen neben den Nebendurchgängen ſind verkröpft und mit dem Gebälk vorgezogen, ſo daſs dasſelbe auf der Stadtſeite die allegoriſchen Fluſsfiguren Po und Teſſin als Hauptflüſſe der Lombardei (von *Cacciatori*), auf der Aufsenſeite die Hauptflüſſe Venetiens, Etſch und Tagliamento, trägt. Die Reliefs über den kleinen Bogen der Vorderſeite ſtellen dar: Rheinübergang, Stiftung des lombardo-venetianiſchen Königreiches, Einnahme von Lyon, ſämtlich von *Marcheſi*; ferner Schlacht von Kulm von *Monti*, Einzug *Franz I.* in Mailand 1825 von *Cacciatori* und Einnahme von Dresden von *Pacetti*. An den beiden

Fig. 443. Anſicht.

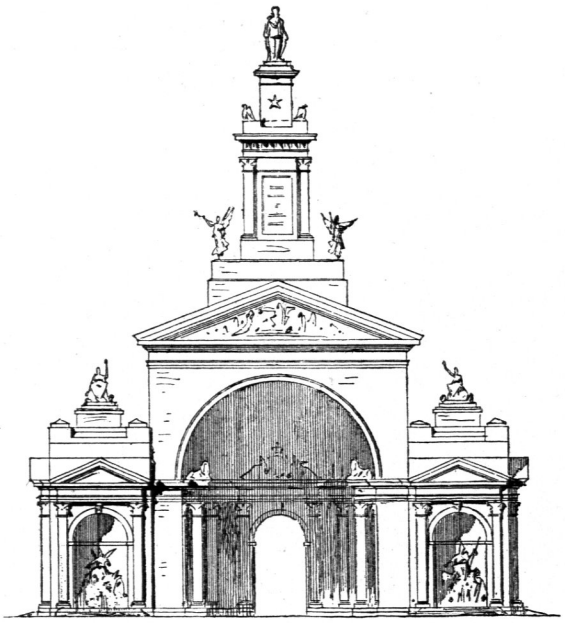
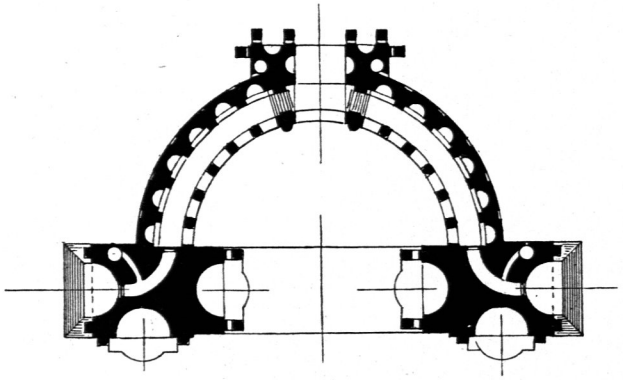


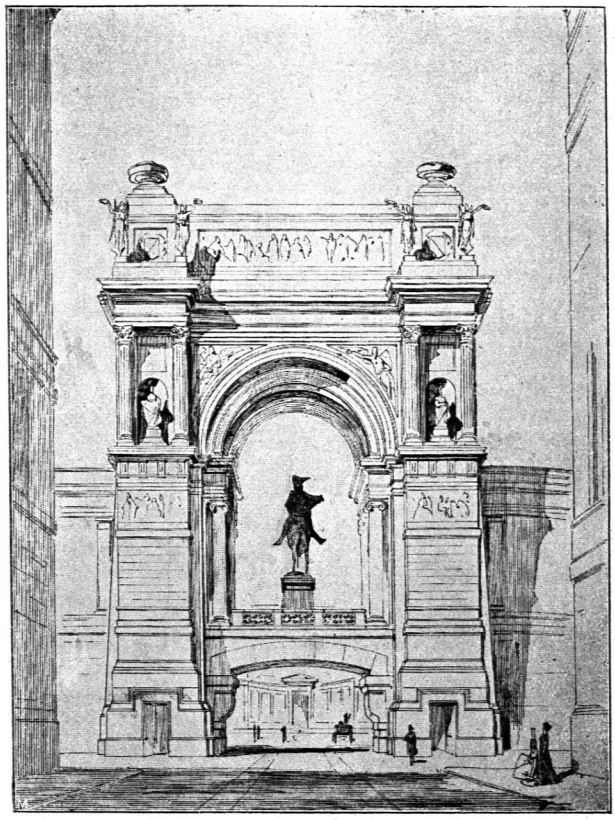
Fig. 444. Grundriſs.



Entwurf für das *Viktor Emanuel*-Denkmal zu Rom von *Guglielmo Calderini*.

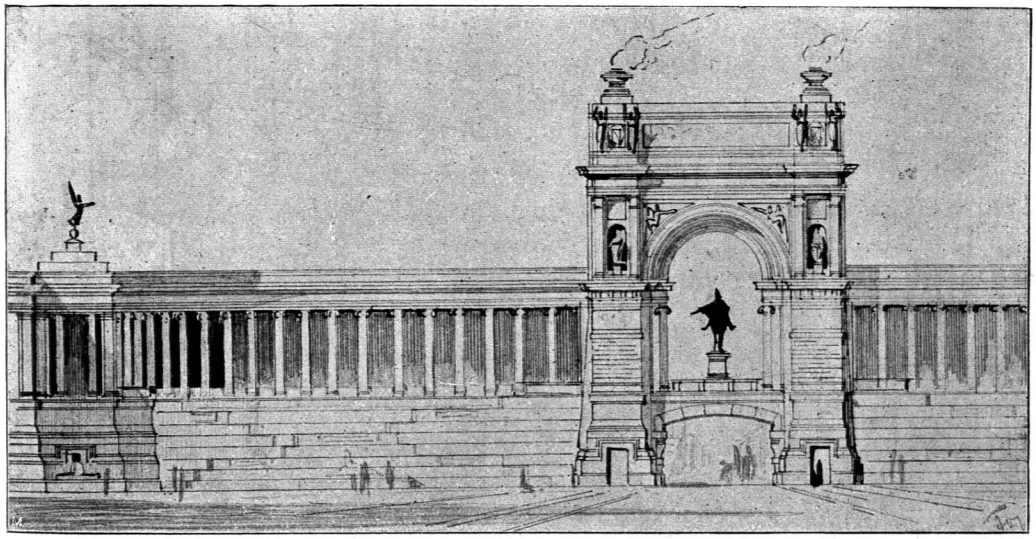
Schmalſeiten ſind dargeſtellt die Schlacht von Leipzig von *Marcheſi* und die Schlacht von Arcis ſur Aube von *Somaini*. An der Aufsenſeite ſind die entſprechenden Darſtellungen links: Stiftung des Ordens der eiſernen Krone und Kongreſs von Wien von *Perabò*, ſowie Einnahme von Paris von *Acquiſti*; rechts: Einzug der Verbündeten in Paris von *Rusca*, Friede von Paris und Einzug der Oeſterreicher in Mailand 1814, beide von *Monti*. An den Innenwänden des groſsen Bogens befinden ſich: die Heilige Allianz von *Monti* und der Kongreſs zu Prag von *Acquiſti*. Den Bogen krönt eine Friedensgöttin auf ſechsſpännigem Siegeswagen, ein meiſterhaft modelliertes Erzwerk von *San Giorgio* in Mailand; an den vier Ecken reiten in diagonaler Richtung Viktorien.

Fig. 445.



Stadtſeite.

Fig. 446.



Aufsenſeite.

Entwurf zu einem Denkmal für *Viktor Emanuel* auf der *Piazza di Termini* zu Rom.

Fig. 447.



Fig. 448.



Zwei Entwürfe für Triumphbogen von *Otto Rieth*.

Der Bogen ſpiegelt in intereſſanter Weiſe die Geſchichte des erſten Viertels des XIX. Jahrhunderts wider. Er ſollte urſprünglich als ein Denkmal der Verbindung Frankreichs mit Italien durch die neue Simplonſtraſse gelten. Jedoch mit dem Sturze *Napoleon*'s und dem ſpäteren Eindringen der Oeſterreicher änderte ſich die geſchichtliche Bedeutung des Bogens. Er wurde nunmehr ein Friedensdenkmal und 1822 dem Kaiſer *Franz I.* als dem Wahrer des Friedens geweiht. Der Inhalt ſeines bildneriſchen Schmuckes, der anfangs ganz von Motiven der Siege des erſten franzöſiſchen Kaiſerreiches beherrſcht war, ging allmählich in Darſtellungen der Niederlage über. In der weiteren Entwickelung der Dinge jedoch wurden Inſchriften, die dem Glücke der Lombardei unter Oeſterreich gewidmet waren, 1859 in Inſchriften zum Preiſe von *Viktor Emanuel* und *Napoleon III.* umgewandelt. Sie lauten jetzt an der Aufsenſeite: »Beim Einzug der Befreier *Napoleon III.* und *Viktor Emanuel* mit ihren ruhmvollen Armeen löſchte das jubelnde Mailand die knechtiſchen Inſchriften dieſes Marmors aus und ſchrieb die Unabhängigkeit Italiens darauf.« Auf der Stadtſeite ſteht: »Den Hoffnungen des italieniſchen Reiches unter dem Schutze *Napoleon I.* weihten die Mailänder den Bogen 1807; glücklich befreit von der Knechtſchaft, ſtellten ſie denſelben 1859 wieder her.«

Schliefslich ſeien noch vier Entwürfe für neuzeitliche Triumphbogen bildlich mitgeteilt: zwei Entwürfe für das *Viktor Emanuel*-Denkmal zu Rom (Fig. 443 bis 446), der eine von *Guglielmo Calderini*, und zwei Entwürfe von *Otto Rieth* (Fig. 447 u. 448). 640. Vier Entwürfe.

s) Denkmalbrücken.

Die Brücke als Denkmal ſteht unter den Bauwerken ihrer Art vereinzelt da. Mit geringen Ausnahmen bloſs aus dem unmittelbaren Bedürfniſſe entſtanden, welches der zunehmende Verkehr hervorgerufen hat, tritt nur ſelten der Fall ein, daſs bei der Anlage einer Brücke mit dem realen Zweck ein ideales Ziel verbunden werden kann. London-Bridge in London, obwohl ein monumentales Bauwerk erſten Ranges, iſt lediglich ein Verkehrsmittel, und ſelbſt Waterloo-Bridge erhebt ſich, obgleich ein hiſtoriſcher Name ſie auszeichnet und ſie durch ihre bauliche Anlage zu den ſchönſten Brücken zählt, nicht über den Rang des Verkehrsmittels. Die Neuzeit hauptſächlich ſcheint es zu ſein, welche auch der Brücke Denkmalcharakter gab und ihr eine dieſem Charakter entſprechende künſtleriſche Ausſtattung verlieh. Der Pont d'Jéna in Paris wurde 1806—13 zur Erinnerung an die Schlacht von Jena gebaut und mit Adlern, ſowie mit vier Gruppen von Roſſebändigern geſchmückt. Ein griechiſcher, ein römiſcher, ein galliſcher und ein arabiſcher Roſſebändiger zieren die Poſtamente der beiden Landſeiten der Brücke. Der Pont de l'Alma in Paris wurde 1856 erbaut und zur Erinnerung an den Krimkrieg benannt. Sein Schmuck iſt demzufolge ein kriegeriſcher: vier Soldatenfiguren, und zwar ein Zuave und ein Infanteriſt der Linie von *Dieboldt*, ein Artilleriſt und ein Jäger von *Arnaud*. Dem Pont Neuf in Paris, von 1578—1604 erbaut, kann, obwohl ihn das Reiterſtandbild *Heinrich IV.* von *Lemot* ziert, welches ein älteres Werk des *Giovanni da Bologna* erſetzt, ebenſowenig eigentlicher Denkmalcharakter zugeſprochen werden wie der Langen Brücke in Berlin, auf welcher das *Schlüter*'ſche Reiterſtandbild des Groſsen Kurfürſten aufgeſtellt wurde. Eher, jedoch auch nicht mit voller Berechtigung, könnte dieſer Charakter dem Pont de la Concorde in Paris zugeſprochen werden, der 1787—90 durch *Perronet* aus Steinen der Baſtille erbaut und durch 641. Charakter der Denkmalbrücke.

Napoleon I. mit den Statuen von acht berühmten, auf dem Schlachtfeld gefallenen Generalen geſchmückt wurde, die dann in der Reſtauration entfernt und durch zwölf Statuen berühmter Männer des franzöſiſchen Geiſteslebens erſetzt wurden.

642. Geſchichtlicher Ueberblick.

Es hat jedoch ſchon im Altertum nicht an einer monumentalen, über das einfache Bedürfnis hinausgehenden Behandlung der Brücken gefehlt. Namentlich in der Baukunſt der Römer bildet der monumentale Brückenbau einen Glanzpunkt. Der Ponte d'Auguſto in Rimini, 14 und 21 nach Chr. errichtet, iſt eine der berühmteſten antiken Brücken, und die Engelsbrücke in Rom, der alte Pons Aelius, 134 nach Chr. durch *Hadrian* in der Richtung auf ſein Grabmal, die heutige Engelsburg, angelegt, wurde in ihrer Bedeutung durch die Päpſte noch geſteigert, indem ſie unter *Clemens VII.* 1530 am Aufgang die Statuen des Apoſtels Paulus von *Paolo Romano* und des Petrus von *Lorenzetto*, ſowie durch *Clemens IX.* die zehn Paſſionsengel nach Entwürfen *Bernini*'s erhielt. Auch die ſechzehnbogige mauriſche Brücke, welche Cordova mit ſeiner Vorſtadt Campo de la Verdad verbindet und von *Philipp II.* durch einen doriſchen Triumphbogen ausgezeichnet wurde, ſowie der Puente de Alcántara in Toledo, ein monumentaler Brückenbau aus der Zeit *Alfons des Weiſen* (1258) und des Erzbiſchofs *Pedro Tenorio* (1380), durch mächtige Thorbauten ausgezeichnet, erreichen die Würde und Gröſse des Denkmalbaues, wenn auch eine Erinnerung, wie es ſcheint, nicht ausdrücklich mit ihnen verbunden iſt. Aehnlich verhält es ſich mit den Berliner Brücken des XVIII. Jahrhunderts. Als *Friedrich Wilhelm I.* von 1732 ab die Beſeitigung der Feſtungswerke des Groſsen Kurfürſten betrieben hatte, wurden eine Reihe ſteinerner Brücken gebaut, die in beſonderer Weiſe durch architektoniſche Aufbauten ausgezeichnet und von den erſten der damaligen Architekten, von *Nehring*, dem älteren und jüngeren *Boumann*, *Gontard*, *Langhans* und *Unger* entworfen wurden. Die 1687 durch *Nehring* erbaute Mühlendammbrücke, die mit Kolonnaden geſchmückt war, wurde für die folgenden Brücken das Vorbild, und es entſtanden nun in ähnlicher Weiſe mit Säulenaufbauten und figürlichem Schmuck 1780 nach dem Entwurfe von *Unger* die Jägerbrücke, 1776 nach dem Entwurfe von *Gontard* die Spittelbrücke, 1777—83 nach den Entwürfen des gleichen Meiſters durch *Boumann* die Königsbrücke (Fig. 449) und 1789 nach dem Entwurfe von *Langhans* die Mohrenbrücke. Die Aufbauten über der Fahrbahn der letztgenannten drei Brücken ſtehen heute noch an ihrer Stelle, freilich ſeltſam genug in der neuen Umgebung. Sie laſſen mit den Reſten der 1787 durch *Langhans* erbauten Herkulesbrücke, ſowie der durch den älteren *Boumann* 1774 erbauten Opernbrücke, an deren Stelle heute die *Schinkel*'ſche Schloſsbrücke (1822—24) ſteht und von welcher die Figurengruppen auf dem Leipziger Platz noch erhalten ſind, eine Periode des Berliner Brückenbaues erkennen, welche an monumentaler Geſinnung keiner der wenigen bekannten Denkmalbrücken nachſteht. Dieſe Periode fand durch *Schinkel* und *Strack* (Belle-Alliance-Brücke, 1874—76) einen Abſchluſs. Sie war eine Periode, die durch die Prachtliebe des Kurfürſten *Friedrich III.* eingeleitet und durch *Friedrich den Groſsen* nach dem Siebenjährigen Kriege, als derſelbe durch königliche Immediatbauten ſeine Hauptſtadt in groſsem Stil zu verſchönern begann, fortgeſetzt wurde.

643. Kurfürſtenbrücke zu Berlin.

Die Lange oder Kurfürſten-Brücke machte den Anfang. Sie war als eine ausgeſprochene Denkmalbrücke gedacht; denn ihren Bau begann Kurfürſt *Friedrich III.* 1692 mit der Abſicht, ſeinem groſsen Vater, dem Groſsen Kurfürſten auf derſelben ein Denkmal zu ſetzen. Dies beweiſen eine Medaille von *Faltz* vom Jahre 1692,

ſowie eine Abbildung in *Beger*'s »Theſaurus« I, welche beide eine Reiterſtatue in Verbindung mit der Brücke zeigen. Die Brücke wurde nach den Entwürfen von *Nehring* und unter ſeiner Leitung erbaut. Auſser dem *Schlüter*'ſchen Reiterdenkmal ſollte ſie reichen bildneriſchen Schmuck tragen. »Zwölf Figuren der Seegötter und Najaden«, die *Küſter* erwähnt, ſtanden wohl auf den Vorpfeilern. Sie ſind heute nicht mehr vorhanden. Aus der Darſtellung auf der genannten Medaille und aus der Abbildung in *Beger*'s »Theſaurus« geht ferner hervor, daſs auch für das ſteinerne Brückengeländer Statuen von Göttern und Göttinnen vorgeſehen waren. Ihre Ausführung unterblieb. In dieſem Schmuck wäre ſie wohl eine der reichſten der thatſächlich zur Ausführung gelangten Denkmalbrücken geweſen.

644. Brücke zu Altbreiſach.

Auf eine merkwürdige Denkmalbrücke über den Rhein aus der Zeit etwa, als die Berliner Brückenbauperiode begann, ſei noch hingewieſen. Das Rheinthor in Altbreiſach, im Jahre 1654 durch *Ludwig XIV.*, der damals Breiſach in Beſitz

Fig. 449.



Kolonnaden an der früheren Königsbrücke zu Berlin [346]).
Arch.: *Gontard.*

hatte, errichtet, erhebt ſich in Anklängen an den Stil der Veroneſer Feſtungsarchitektur als ein mächtiger Quaderbau gegen das Elſaſs und gab als Brückenkopf durch eine mittlere Bogenöffnung Zugang zu einer heute verſchwundenen Jochbrücke, die über den Rhein nach dem Elſaſs führte.

Ueber der Durchgangsöffnung befindet ſich das Lilienwappen der Bourbonen; zu den beiden Seiten der Oeffnung ſtehen in Niſchen die Standbilder des Herkules und des Cäſar, und über dieſen ſind die Medaillonreliefs der Bildniſſe *Ludwig XIV.* und ſeiner Gemahlin in den Stein gehauen. Neben den Obelisken, welche die ſeitlichen Endungen des Weſtportals bekrönen, kauern je zwei gefeſſelte Germanen, welche in enger Beziehung zu einer jetzt verſchwundenen Inſchrift einer Tafel des giebelgekrönten Aufbaues ſtanden. Dieſes Zeichen ſchrankenloſen galliſchen Hochmutes lautete:

»*Limes eram Gallis, nunc porta et janua fis;*
Si tergunt Galli, nullibi limes erit.«

Zu deutſch etwa:

»Einſt der Gallier Grenze, bin jetzt ihnen Thor ich und Brücke;
Schreiten die Gallier fort, gibt's keine Grenzen für ſie.«

346) Fakſ.-Repr. nach: BORRMANN, K. Die Bau- und Kunſtdenkmäler von Berlin. Berlin 1893.

Durch diefe Infchrift werden Thor und Brücke zu einer in ihrer Bedeutung merkwürdigen Denkmalbrücke.

645. Schlofsbrücke zu Berlin.

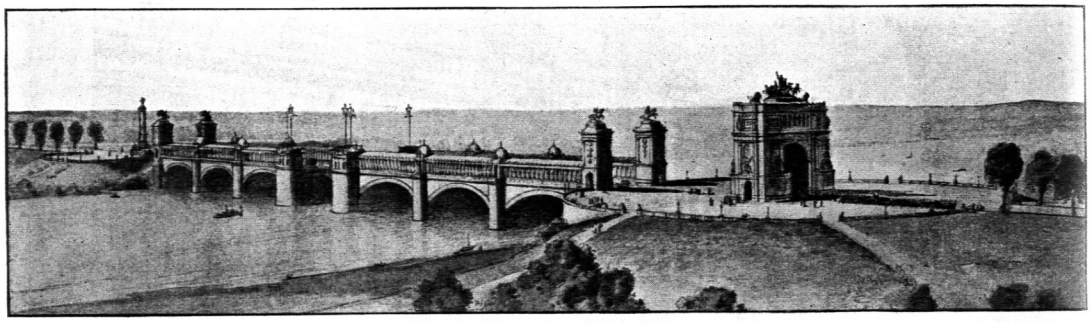
Die die erfte Periode des Baues Berliner Monumentalbrücken abfchliefsende Schlofsbrücke entftand nach den Entwürfen *Schinkel*'s 1822—24. Sie ift nicht infolge eines Ereigniffes, an das fie unmittelbar erinnern foll, eine Denkmalbrücke als vielmehr infolge des Inhaltes ihrer künftlerifchen Ausftattung.

Seit 1853 zieren fie auf hohen Poftamenten 8 Marmorgruppen überlebensgrofser Figuren, und zwar auf der füdlichen Baluftrade: α) Nike lehrt den Knaben Heldengefchichte, von *Emil Wolf;* β) Pallas unterrichtet den Jüngling in den Waffen, von *Schievelbein;* γ) Pallas reicht dem Kämpfer die Waffen, von *Möller;* δ) Nike krönt den Sieger, von *Drake*. Die Gruppen der nördlichen Baluftrade ftellen dar: α) Nike richtet den verwundeten Krieger auf, von *Wichmann;* β) Pallas fordert den Krieger zu neuem Kampfe auf, von *Alb. Wolf;* γ) Pallas fchützt den fechtenden Jüngling, von *Bläfer*, und δ) Iris führt den fiegreich Gefallenen zum Olymp, von *Wredow*. Es ift unfchwer zu erkennen, dafs die Brücke mit diefem Schmuck ein Denkmal der Erinnerung an die Befreiungskriege fein follte.

646. Brücke über den Potomac bei Wafhington.

Der Gedanke einer Denkmalbrücke über den Potomac bei Wafhington hat amerikanifche Architekten bis in die neuefte Zeit befchäftigt. Seit 1886 fteht im Senat der Bau der Brücke zur Beratung, und 1890 erliefs derfelbe einen Befchlufs, welcher den Staatsfekretär des Krieges beauftragte, Entwürfe für die zweckmäfsigfte

Fig. 450.



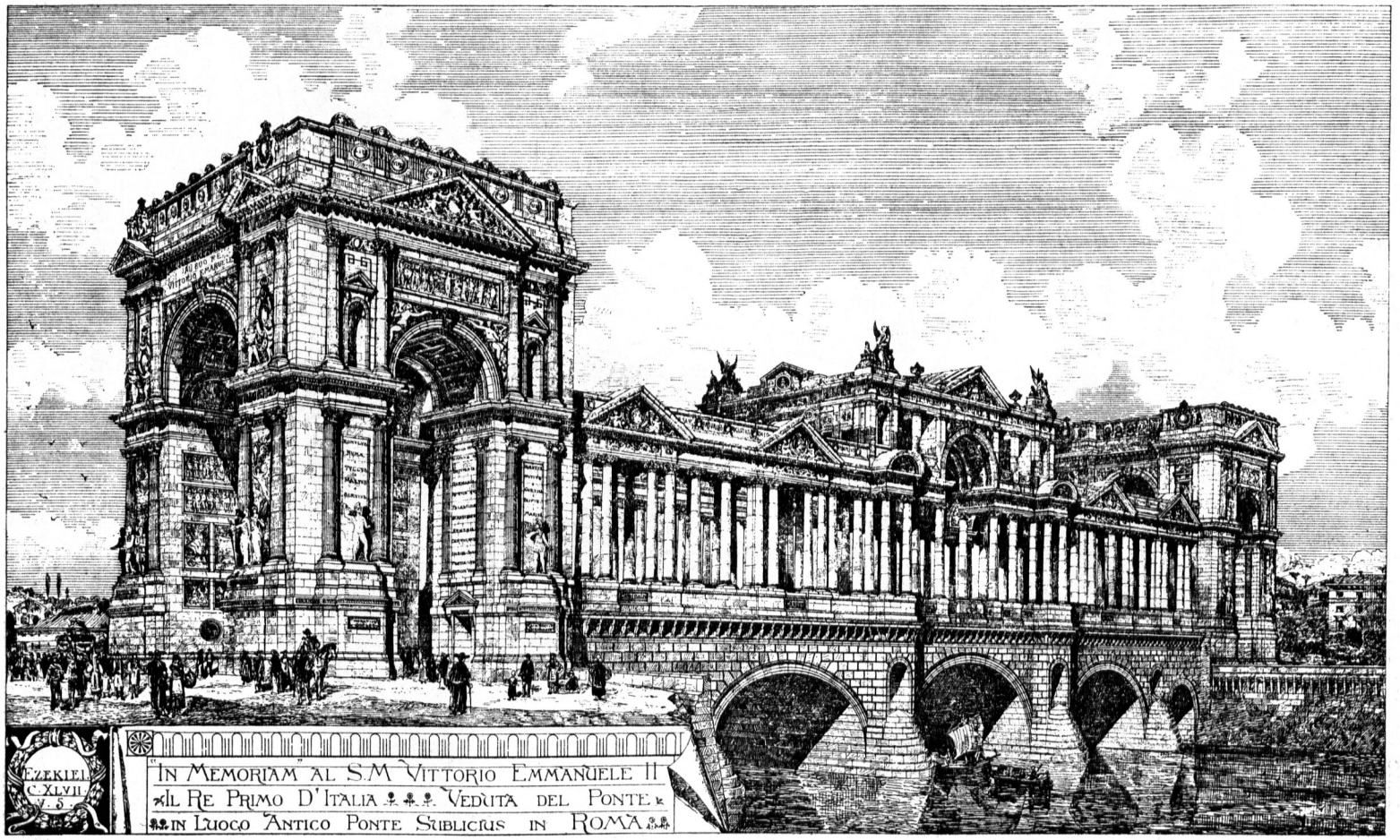
Keller's Entwurf für eine Brücke über den Potomac im Zuge der New York Avenue zu Wafhington [347]).

Anlage einer Brücke bei der New York Avenue in Wafhington über den Potomac zur Verbindung mit dem Nationalfriedhof der Vereinigten Staaten in Arlington, jenfeits des Fluffes, aufzuftellen. Es follte eine Denkmalbrücke werden, und es fand für fie ein Wettbewerb ftatt, der indeffen ein wefentliches künftlerifches Ergebnis nicht gehabt zu haben fcheint. Deshalb haben fich mehrfach Architekten der Union in felbftändiger Weife mit Entwürfen für die Brücke befchäftigt. Ein Entwurf des Architekten *George Keller* aus Hartford ift in Fig. 450 dargeftellt.

Auf die Brücke, welche im Zuge der New York Avenue, einer der Hauptdiagonalftrafsen Wafhingtons, gedacht ift, führen von beiden Seiten Baumalleen, ähnlich den Champs-Elyfées in Paris, zu. Vor den beiden Brückenköpfen münden die Alleen auf grofse, kreisrunde Brückenvorplätze von etwa 150 m Durchmeffer; auf dem Vorplatze der Wafhingtoner Seite fteht nach dem Vorbilde des *Arc de l'Etoile* in Paris und aufser Zufammenhang mit der Brücke felbft ein Triumphbogen nach Art des Parifer, mit genügend Flächenentwickelung, um an ihm die Gefchichte des nordamerikanifchen Krieges darzuftellen. Die Brücke felbft eröffnen an beiden Seiten turmartige Aufbauten, zwifchen welchen Säulenftellungen entlang ziehen. Das Bauwerk befteht aus 6 feften Bogen, die in der Mitte der Brücke von einer Durchlafsöffnung unterbrochen find. Auf dem Rund der Arlingtonfeite ift die Aufftellung einer Roftralfäule mit der Statue der »Concordia« gedacht.

347) Fakf.-Repr. nach: *American architect* 1900, 3. Dez.

Fig. 451.



Brade's Entwurf zu einer Denkmalbrücke für *Viktor Emanuel* zu Rom [348]).

348) Fakſ.-Repr. nach: *The architect.*

Eine andere Auffaſſung dieſer Denkmalbrücke iſt die nach den Entwürfen der Architekten *Schmidtmeyer & Pelz* zur Ehrung des Generals *Ulyſſes Grant* geplante

Fig. 452.

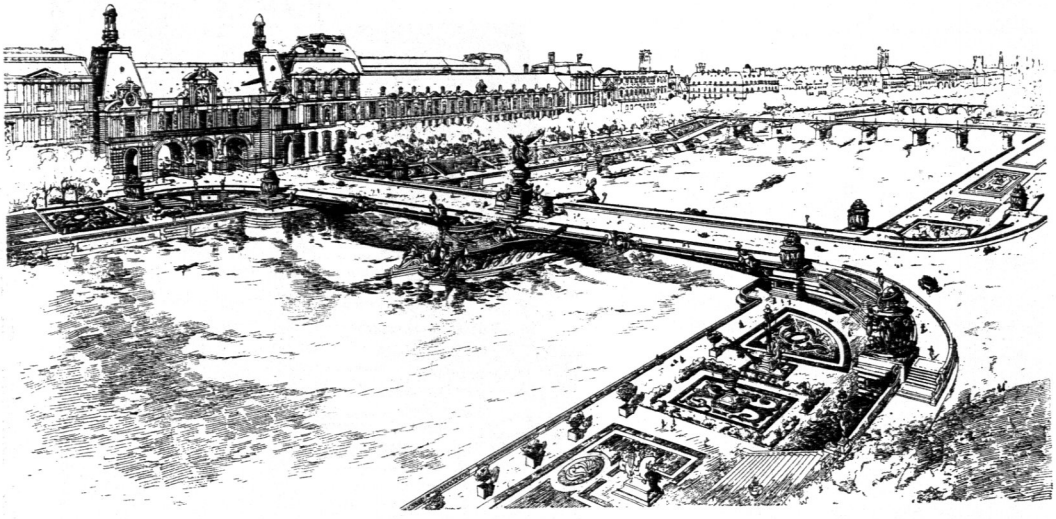
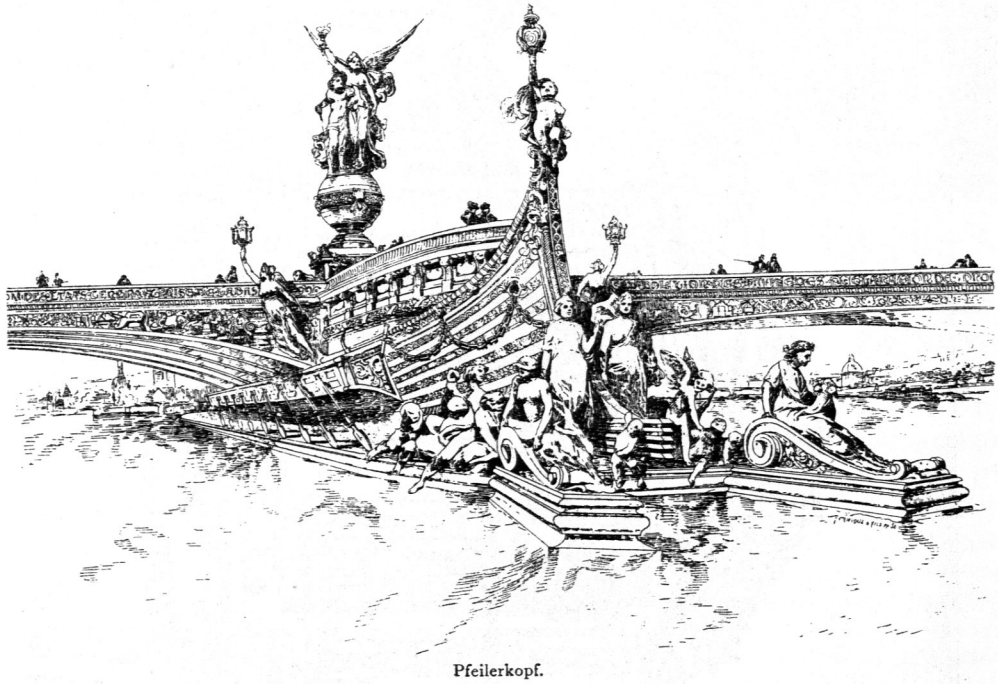


Schaubild.

Fig. 453.



Pfeilerkopf.

Bérard's Entwurf für eine Triumphalbrücke über die Seine zu Paris [349]).

Brücke über den Potomac. Die Brücke iſt ein turmreiches Bauwerk und durchaus im deutſch-romaniſchen Sinne entworfen.

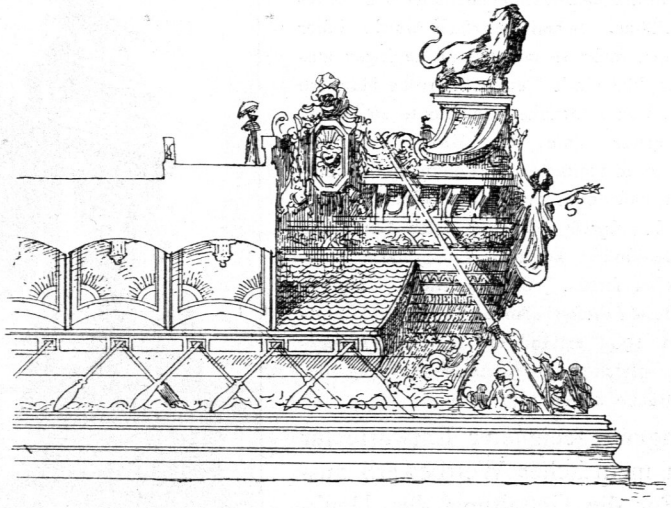
349) Fakſ.-Repr. nach: *L'architecture* 1896.

Paarweiſe angeordnete Rundtürme mittelalterlichen Stils ſchmücken in verſchiedenen Abſtänden die Ufer- und die Vorflutpfeiler, werden aber überragt von den burgenartigen Haupttürmen, welche ſich über den beiden mittleren Strompfeilern erheben und Gedächtnishallen enthalten für die Aufſtellung der Statuen der berühmteſten Unionsfeldherren, ſowie zur Auslage von Erinnerungen an den Bürgerkrieg. Der Umſtand, daſs die Architekten der Brücke Deutſch-Amerikaner ſind, läſst die ſtarken Anklänge an den deutſchen Burgenbau erklären.

647. Denkmalbrücke für *Viktor Emanuel* zu Rom.

So groſsartig die Auffaſſung dieſer Brückenentwürfe iſt, ſo wird dieſe Auffaſſung durch den Entwurf zu einer Denkmalbrücke für *Viktor Emanuel* in Rom von *Daniel Brade* in London (Fig. 451) übertroffen. Mit dem Entwurfe nahm der Architekt teil an dem allgemeinen Wettbewerb für das Denkmal *Viktor Emanuel II.* zu Rom im Jahre 1883. Die Brücke ſollte den Tiber nahe oder an der Stelle kreuzen, an welcher der alte römiſche Pons Sublicius, den *Horatius Cocles* gegen *Porſena* verteidigte, ſtand. Drei mächtige Triumphpforten in der Mitte und an den beiden Enden der ſteinernen Bogenbrücke, verbunden mit Brückenkolonnaden, ſollten den architektoniſchen Aufbau über der Fahrbahn bilden, und alles

Fig. 454.



Pfeilerkopf zu Fig. 452 [349]).

war mit reichem plaſtiſchen Schmuck gedacht. Travertin, Marmor und Bronze waren die in Ausſicht genommenen Materialien.

648. Triumphalbrücke über die Seine zu Paris.

Eine »Triumphalbrücke« über die Seine hat im Jahre 1896 *Edouard Bérard* in Paris entworfen (Fig. 452 bis 454). Die Brücke ſollte die Seine im Zuge der drei Durchgangsöffnungen des durch *Lefuel* errichteten Teiles der Tuilerien überſchreiten. Sie war in armiertem Beton gedacht und ſollte mit Bildwerk aus getriebenem Kupfer oder Blei geſchmückt werden.

Bérard wählte den Beton, weil er der Meinung war, daſs in groſsen Konſtruktionen allein angewendet das Eiſen niemals eine befriedigende künſtleriſche Wirkung geben könne. Er unterſchätzt die Bedeutung des Eiſens für die moderne Konſtruktion keineswegs, hält ſeine Einführung in die Konſtruktion der Gegenwart vielmehr für einen groſsen Gewinn, iſt aber der Meinung, daſs es künſtleriſch lediglich als Knochengerüſt zu verwenden ſei.

Daſs dem Mittelpfeiler die für ſeine konſtruktive Bedeutung ihm nicht zukommende Form des Schiffes gegeben wurde, wird mit dem Umſtande begründet, daſs er das Schiff im Wappen der Stadt Paris ſymboliſieren ſollte. Die Hauptfiguren ſollen »Frankreich« und die »Kunſt« darſtellen, die Nebenfiguren die Zuflüſſe der Seine. Auf der Mitte der Brücke erhebt ſich eine Gruppe: der »Ruhm Frankreichs«; die

Zugänge zur Brücke ſind durch acht Statuengruppen mit berühmten Männern der franzöſiſchen Kultur geſchmückt gedacht.

Auch *Otto Rieth* hat ſich in ſeinen Skizzen mehrfach mit dem Gedanken der »Monumentalbrücke« beſchäftigt. Einer der ſchönſten Entwürfe findet ſich in »Folge I« ſeiner »Skizzen« und iſt bezeichnet: »Monumentaler Brückenpfeiler als Triumphbogen« (Fig. 455).

649. Brücke zu Charlottenburg.

Mit einem groſsen und in Deutſchland ſeltenen Plane einer Monumentalbrücke trat zu Anfang des neuen Jahrhunderts die Stadt Charlottenburg vor die deutſche Künſtlerſchaft. Ein Gegenſtück zum Brandenburger Thore wollte die Stadt am weſtlichen Ausgangspunkte des Tiergartens, an der Gemarkungsgrenze von Berlin und Charlottenburg, ſchaffen. Ein monumentaler Bau ſollte erſtehen, welcher der Reihe der Denkmäler im Tiergarten einen würdigen weſtlichen Abſchluſs zu geben beſtimmt war.

Charlottenburg, eine Stadt von 200000 Einwohnern, entbehrte bis dahin bis auf ein im Weſtend gelegenes Kaiſer *Wilhelm*-Standbild noch des monumentalen Schmuckes der Straſsen und Plätze. Schon mehrfach wurde daher der Gedanke erörtert, mehrere mit Schmuckanlagen ausgeſtattete öffentliche Plätze mit Denkmälern von Männern der vaterländiſchen und ſtädtiſchen Geſchichte zu zieren. Man gedachte in erſter Linie, dem Kaiſer *Friedrich*, deſſen Lebensgang in ſo vielfachen Beziehungen an Charlottenburg anknüpft, und der Gemahlin des erſten Preuſsenkönigs *Friedrich I.*, *Sophie Charlotte*, der Gründerin Charlottenburgs, Denkmäler auf dem Luiſenplatz, bezw. dem Wilhelmsplatz zu ſetzen. Wirtſchaftliche Aufgaben dringlicher Natur lieſsen dieſen Plan lange in den Hintergrund treten. Erſt 1905 erſtand ein Kaiſer *Friedrich*-Denkmal, und zu gleicher Zeit wurde der Bau der Charlottenburger Brücke begonnen.

Fig. 455.



Monumentaler Brückenpfeiler als Triumphbogen.
Entwurf von *Otto Rieth*.

Zur Erlangung geeigneter Entwürfe für letztere war ein mehrfacher Wettbewerb ausgeſchrieben. Für die Geſtaltung des Denkmales wurde den Künſtlern der weiteſte Spielraum gelaſſen. Es war lediglich der Wunſch ausgeſprochen, Perſonen aus dem preuſsiſchen Königshauſe und denkwürdige Vorgänge und Ereigniſſe aus dem preuſsiſchen Staats- und dem Charlottenburger Stadtleben auf dem Denkmal in Stein und Erz zur Darſtellung zu bringen. Wenn man auch nicht hoffte, etwas dem Brandenburger Thor Ebenbürtiges zu errichten, ſo ſollte das neue Charlottenburger Thor doch nicht unter dem Eindruck des Brandenburger Thores an Gröſse und Bedeutung zu weit zurückſtehen.

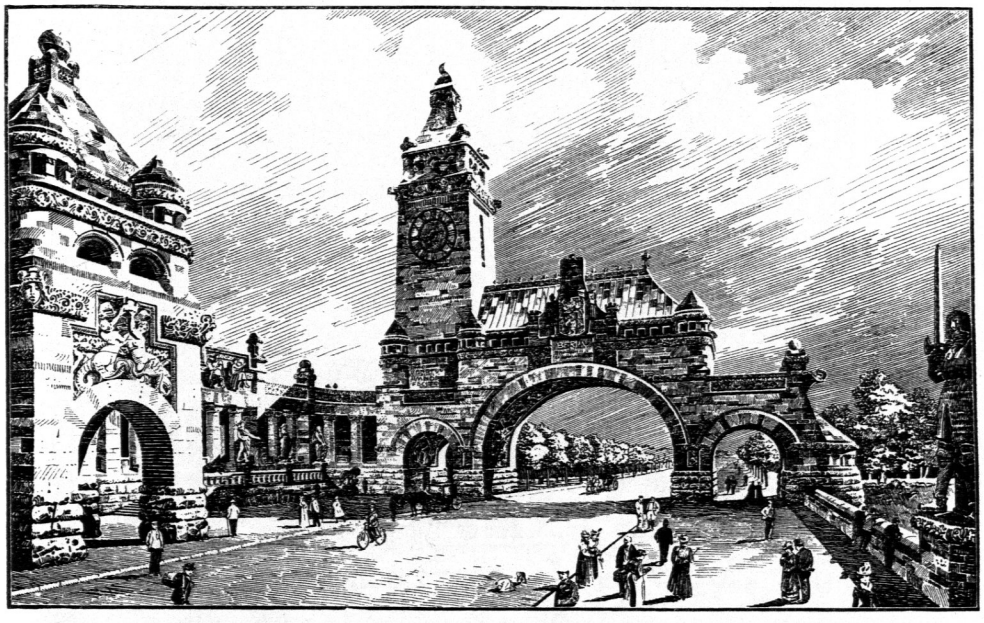
Der Wettbewerb brachte eine Reihe künſtleriſch höchſt bedeutſamer, meiſt jedoch der Oertlichkeit nicht entſprechender Entwürfe. Fig. 456 [350]) zeigt den mit dem I. Preis bedachten Entwurf des erſten Wettbewerbes von *Pützer*, Fig. 457 [351])

350) Fakſ.-Repr. nach: Berl. Architekturwelt 1900, Abb. 369.
351) Fakſ.-Repr. nach ebendaſ. 1901, Abb. 3.

den Entwurf des gleichen Verfaſſers des zweiten Wettbewerbes. Der Unterſchied beider Entwürfe liegt auf der Hand. Im erſten Falle ein monumentales Stadtthor in mittelalterlichen, nicht der Oertlichkeit entſprechenden Formen, im zweiten Falle eine lebhaft bewegte, offene, antikiſierende Brückenarchitektur mit reichem plaſtiſchem Schmuck.

Auch der Entwurf von *Winter*[352]) zeigt den geſchloſſenen, mit Türmen verſehenen Stadtbogen. An die Barrière du trône in Paris erinnerte ein Entwurf von *Fautſchus*, in welchem die Brücke ſelbſt ſehr ſchlicht geſtaltet wurde, vor ihr aber zwei ſtrenge Säulenaufbauten angeordnet wurden, die zur Seite der Straſse ſtehen, ſo daſs der Straſsenzug an ſich nicht unterbrochen wird[353]). In einem weiteren Entwurf iſt der hierin liegende Gedanke: nicht ein eigentliches Stadtthor, zu welchem der Wortlaut der Bedingungen des Wettbewerbes die Veranlaſſung

Fig. 456.



Pützer's preisgekrönter Entwurf im I. Wettbewerb für die Charlottenburger Brücke[350]).

war, zu ſchaffen, ſondern der mächtigen Charlottenburger Allee eine ununterbrochene Entwickelung zu laſſen, zu Gunſten einer unterbrechenden Arkadenarchitektur aufgegeben. Dieſe Arkadenarchitektur erinnert an die Kolonnaden der älteren Berliner Brücken, z. B. an die Königskolonnaden[354]).

650. Brücke *Alexander III.* zu Paris.

Die bedeutendſte, zur thatſächlichen Ausführung gelangte Denkmalbrücke iſt die von hoher politiſcher Bedeutung umgebene Brücke *Alexander III.* über die Seine in Paris (Fig. 458 u. 459).

Die ſeit dem Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zunächſt vorſichtig verſuchte, dann lauter und lauter betriebene Annäherung der franzöſiſchen und der ruſſiſchen Politik, die dann bei gelegentlichen Feſtlichkeiten mit dem Ausdruck überſchäumender Leidenſchaft gefeiert wurde, hatte ſchliefslich zu einem Bündnis geführt, welchem die im Zuge der Invaliden-Eſplanade zu errichtende Brücke als

352) Siehe ebendaſ. 1900, Abb. 373.
353) Siehe die Wiedergabe dieſes Entwurfes ebendaſ. 1900, Abb. 379.
354) Siehe die Wiedergabe dieſes Entwurfes ebendaſ. 1901, Abb. 113.

bleibende Erinnerung zu dienen beſtimmt wurde. Die Brücke hatte eine doppelte Bedeutung: ſie ſollte einerſeits tief im Volksempfinden wurzelnde politiſche Maſsnahmen von höchſter vitaler Bedeutung verherrlichen, und ſie ſollte andererſeits ein glanzvoller Beſtandteil der Weltausſtellung des Jahres 1900 werden. Dieſer doppelten Bedeutung hatte der architektoniſche Ausdruck des Bauwerkes zu entſprechen. Mit ungewöhnlich reichen Mitteln wurde dieſes Ziel erreicht. In ihrer konſtruktiven Anordnung ſowohl wie in ihrer architektoniſchen Durchbildung iſt die Brücke, ſelbſt mit dem Pariſer Maſsſtabe gemeſſen, ein Bauwerk von hervorragendſter Bedeutung, in welchem ſich die Kühnheit des Konſtrukteurs mit dem feinen Kunſtſinn des Architekten zu einem vornehmen zeitgenöſſiſchen Werke vereinigt.

Fig. 457.

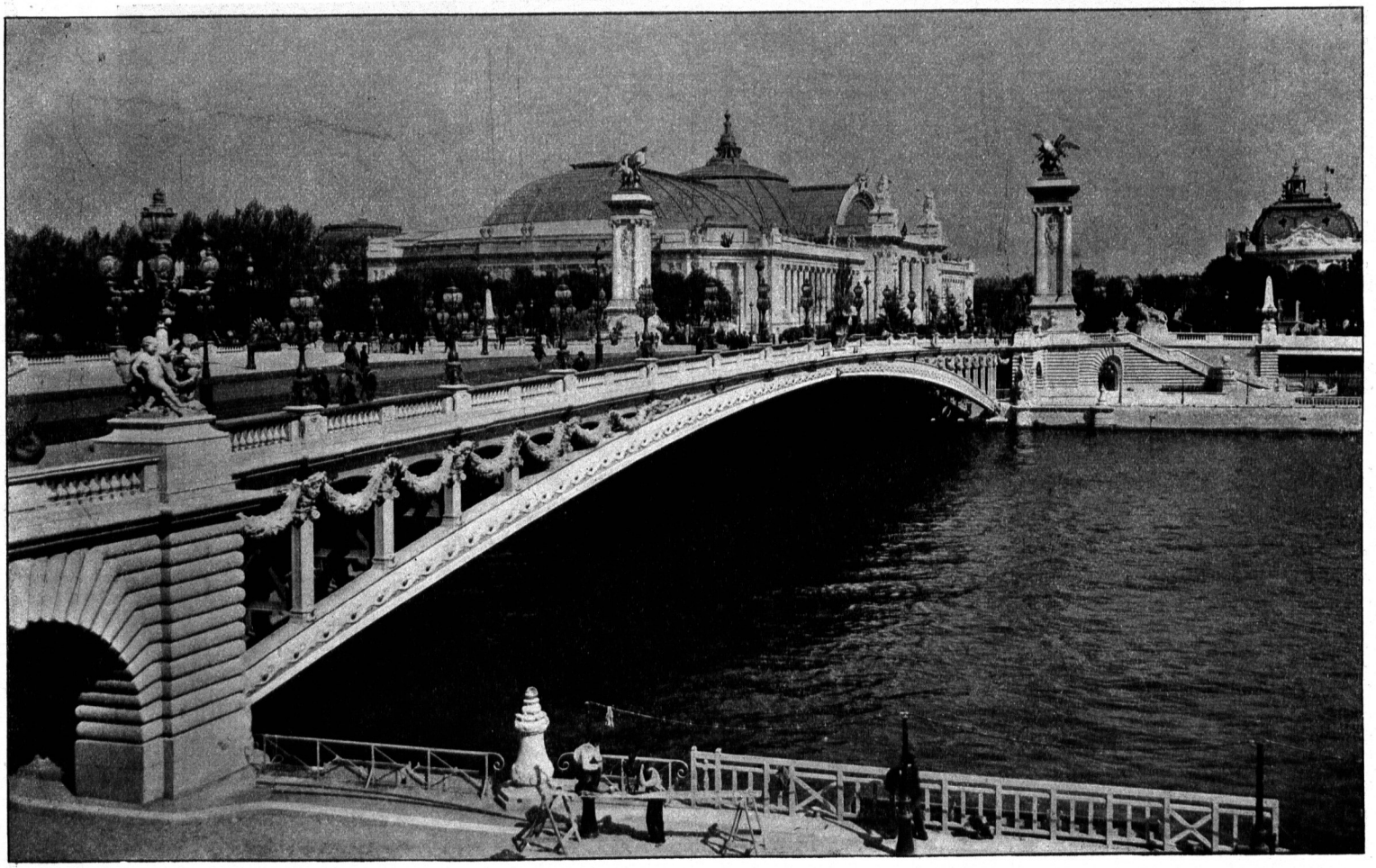


Pützer's Entwurf im II. (engeren) Wettbewerb für die Charlottenburger Brücke[351]).

Der Entwurf des Künſtleriſchen der Brücke iſt ein gemeinſames Werk der Architekten *Caſſien-Bernard* und *Gaſton Couſin* in Paris. Der Charakter der Triumphalbrücke, konſtruktive Anordnungen, ſowie Maſsnahmen des Verkehres waren an den beiden Ufern Urſache für einen nicht gewöhnlichen architektoniſchen Aufwand.

Die Anordnung der Widerlager, Durchfahrten für die Straſsenbahn, Durchgänge an der Uferſtraſse und monumentale Treppenanlagen von dieſer zur Höhe der Brücke ſind neben den Ufermauern die umfangreichen architektoniſchen Beſtandteile, welche durch Pylonen gekrönt werden und mit dieſen zuſammen eine geſchloſſene Maſſe bilden, zwiſchen die ſich die Eiſenkonſtruktion in kühnem Bogen ſpannt. In

Fig. 458.



Alexander-Brücke zu Paris.

Arch.: *Cassien-Bernard & Gaston Cousin.*

groſs wirkendem Steingefüge ſind die Unterbauten hergeſtellt; Obelisken, Löwen und vielgeſtaltige Vaſen bereichern die Baluſtraden und krönen die Endpunkte derſelben. Vor den mit Schiffsſchnäbeln gezierten Poſtamenten der Säulenpylone ſitzen in vornehmer Haltung die Geſtalten der Gallia in den vier groſsen

Fig. 459.



Endpfeiler zu Fig. 458.

Zeitaltern der franzöſiſchen Geſchichte: in der Zeit *Karl des Groſsen,* der Renaiſſance, *Ludwig XIV.* und der dritten Republik. Auf dem Quai d'Orſay: das Frankreich der Renaiſſance von *Coutan* und das Frankreich *Ludwig XIV.* von *Marqueſte*; auf dem Cours-la-Reine: das Frankreich des Mittelalters von *Lenoir* und das heutige Frankreich von *Michel.* Von Genien geführte Flügelpferde in glänzender Vergoldung und

lebhaft bewegter Haltung krönen in nicht glücklicher Vermittelung, weil ſie ohne Attika faſt unmittelbar auf dem Gebälk aufſetzen, die mit Cartouchen gezierten, durch joniſche Eckſäulen reich gegliederten Pylonen. Auf der Seite des Cours-la-Reine, auf dem rechten Seineufer, ſind es die beiden Gruppen: Vox pacis von *Frémiet*, am Quai d'Orſay, dem linken Ufer, die beiden Gruppen: Vox gloriae von *Steiner* und *Granet*. An den beiden Zugängen zur Brücke wurden je zwei Gruppen von Löwen mit Genien aufgeſtellt, von welchen die Gruppe am Quai d'Orſay von *Dalou*, die am Cours-la-Reine von *Gardet* herrühren. Die Baluſtraden ſind mit Genien des Waſſers von *Morice* und *Maſſoulle* geſchmückt. Bemerkenswert iſt, daſs urſprünglich die vier Statuen vor den Pylonen Frankreich unter *Ludwig IX.*, Rufsland unter *Peter dem Groſsen*, das moderne Frankreich und das moderne Rufsland hätten darſtellen ſollen; ſtatt deſſen wurden die zwei Rufsland verkörpernden Standbilder durch Frankreich unter *Karl dem Groſsen* und Frankreich zur Renaiſſancezeit erſetzt. Auf die Frage nach dem Grunde dieſer Aenderung wurde geantwortet, »man könne nie wiſſen, was geſchehen werde, und es wäre bedauerlich, wenn in den Beziehungen zwiſchen Frankreich und Rufsland ein Wandel einträte und die Standbilder dann in einer Volksbewegung verſtümmelt würden«.

So vereinigen ſich die gröſsten Mittel zur künſtleriſchen Geſtaltung eines politiſchen Symbols, und von der reichgeformten, goldglänzenden Kuppel des Invalidenpalaſtes mit dem Grabmale des erſten *Napoleon* über die Alexanderbrücke hinweg zu den Kunſtpaläſten ergibt ſich eine Prunkſtraſse, die aus dem unmittelbaren Glanz der Gegenwart, der ſeinen Rückhalt in dem ruſſiſchen Bündnis findet, hinüberleitet zu einer groſsen Vergangenheit, die in Rufsland ein jähes Ende gefunden hat. So launiſch ſpielt das Schickſal mit den Geſchicken der Völker.

t) Denkmalſtraſsen und Denkmalplätze.

651. Chineſiſche Denkmäler.

Der Gedanke der Denkmalſtraſsen geht bis in die früheſten Zeiten der alten Kunſt zurück; er iſt weder der Kunſt des näheren noch der des fernen Orients fremd. In der ägyptiſchen Kunſt findet er ſich im Keime bereits in den Sphinx- und Widderalleen, welche den Zugang zu den Vorhöfen der groſsen Tempelbauten bildeten. In der oſtaſiatiſchen Kunſt findet er ſich in Verbindung mit monumentalen Grabanlagen der vornehmen Geſchlechter und der kaiſerlichen Dynaſtien. Das Grabdenkmal eines koreaniſchen Edelmannes (Fig. 460) zeigt den merkwürdigen Figurenſchmuck in gleicher Weiſe wie die Zugänge zu den Kaiſergräbern der chineſiſchen Herrſcherfamilien. Der Zugang zu den Kaiſergräbern bei Schehol oder Dſchehol (chineſiſch Tſching-te), der Diſtriktshauptſtadt in der chineſiſchen Provinz Petſchili, aufserhalb der Groſsen Mauer, iſt eines der hervorragendſten Beiſpiele dieſer Art; die Art der Anordnung zeigt Fig. 461. Sie findet ſich in ähnlicher Weiſe bei den Gräbern der *Ming*-Dynaſtie (1368—1644) bei Nanking. Hier ſind in einer langen Zugangsſtraſse zu den eigentlichen Grabbauten beiderſeits abwechſelnd Tier- und Menſchenfiguren von merkwürdiger Stiliſierung aufgeſtellt. In der Umgebung von Mukden endlich finden ſich die Gräber zweier mandſchuriſcher Kaiſer: das eine in Peiling, das andere in Fuling. *Krahmer* berichtet in ſeinem Werke »Rufsland in Oſtaſien«, für die jetzige Dynaſtie in China ſei Mukden ein Wallfahrtsort, »weil die Gräber der erſten Herrſcher aus dem Hauſe Mandſchu in ſeiner Nähe liegen«. Die Mandſchu-Dynaſtie kam 1644 auf den Thron; der erſte chineſiſche Herrſcher aus dem Hauſe der Mandſchu ſtarb 1661.

Fuling iſt das ältere der beiden Denkmäler und das gröſsere und ſchönere. Mehrere Pforten mit künſtleriſchem Schmuck ſchlieſsen mehrere Abſchnitte der Park- oder Waldanlagen ab, bis man zu einem Hauptwaldweg kommt, der in gerader Linie zum Eingang des Grabes führt. Zu beiden Seiten dieſes Weges ſtehen eine Reihe ſteinerner Tierbilder in übernatürlicher Gröſse: Pferde, Kamele, Elefanten, Fabeltiere, je zwei einander gegenüber und ſechs auf jeder Seite des Weges. In Peiling findet ſich eine ähnliche Anlage; hier ſind die Tiere gut erhalten, während in Fuling die Pflanzenwelt von ihnen Beſitz ergriffen hat und die Phantaſie der Fratzen durch ihren Zauber mildert.

Bedeutender iſt die etwa 2 km lange »Geiſterallee«, die zu den Kaiſergräbern der *Ming*-Dynaſtie bei Nanking leitet. Auf ihr legten die Kaiſer die letzte Fahrt zu ihrer ewigen Ruheſtätte zurück, und wie die oſtaſiatiſche Phantaſie in weitgehendem Grade von dem Leben und der guten oder böſen Einwirkung der Geiſter beherrſcht wird, ſo wurden den Gräbern, um die Seelen der groſsen Toten vor den Anfechtungen der böſen Geiſter zu ſchützen, Tierfiguren beigegeben, welche Wache halten.

Am Beginn der Allee ſtehen zwei Schildkröten, die Obelisken tragen; es folgen liegende und ſtehende Löwen, roh gearbeitet, und je zwei gleichartige Tierfiguren einander gegenüber; weiterhin je zwei liegende und ſtehende Kamele, ſowie liegende und ſtehende Elefanten; endlich je zwei liegende und ſtehende Pferde und Hunde. Den Schluſs der Allee bilden je zwei ruhende und aufrecht ſtehende Krieger, die in der Durchbildung an die Bildwerke der Aſſyrer erinnern und Aehnlichkeit mit den Figuren der Kaiſergräber von Schehol haben. Da Nanking bis 1405 die Reſidenz der Kaiſer aus dem Hauſe *Ming* war, ſo kann hieraus auf das Alter der künſtleriſch ſehr ungleichen Figuren geſchloſſen werden.

Fig. 460.



Grabdenkmal eines koreaniſchen Edelmannes.

652. »Heiliger Weg« bei Milet.

Unſerer heutigen Auffaſſung ſteht ein griechiſches Beiſpiel einer antiken Denkmalſtraſse näher, und zwar: der »Heilige Weg« des didymäiſchen Apollo bei Milet. Vom Hafen Panormos nach dem Heiligtume des didymäiſchen Apollo bei Milet führte eine etwa 1/2 km lange Prozeſſionsſtraſse, welche mit Statuen beſetzt war. Es waren bekleidete Sitzbilder in Marmor, dem Kreiſe der altjoniſchen Kunſt angehörend. Die Statuen waren von verſchiedener Gröſse, doch ſämtlich überlebensgroſs. Eine der ihnen beigegebenen Inſchriften lautet: »Ich bin Chares, Kleiſi's Sohn, Archon von Teichiuſa. Ein Weihgeſchenk an Apollon.« Daraus geht hervor, daſs es nicht Götter und Göttinnen, ſondern männliche und weibliche Perſönlichkeiten waren, welche ihre Bildnisſtatuen dem altberühmten Orakelheiligtum weihten.

Die an Kunſtwert verſchiedenartigen Statuen zeigen unter ſich eine Entwickelung von etwa einem Menſchenalter; ſie ſind der 50. bis 60. Olympiade zuzuweiſen. Ausdruck und Haltung der Figuren, von welchen 10 durch *Newton* für das Britiſche Muſeum erworben wurden, ſind ſteif und bewegungslos; die in

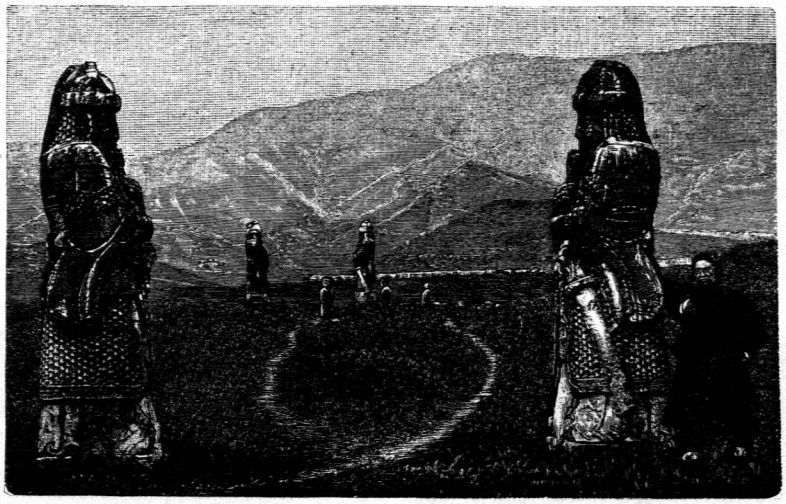
grofsen Zügen gehaltene künftlerifche Behandlung ift fchwerfällig, plump und weichlich. Deutet die Anordnung auf ägyptifche Einflüffe, auf das hier gegebene Vorbild der Sphinxalleen, fo widerfprechen der Beziehung zu Aegypten die Figuren felbft. Ihre abgerundete Weichheit fteht im Gegenfatz zur architektonifchen Strenge der ägyptifchen Auffaffung und deutet vielmehr auf chaldäifche und affyrifche Vorbilder hin.

Mit den Statuen zufammen aufgeftellt waren eine Anzahl Marmorlöwen von ftrenger, typifcher Behandlung, und nicht ohne Naturbeobachtung. Auch von ihnen befinden fich zwei im Britifchen Mufeum. Beide Löwen erinnern in Auffaffung und Stilifierung lebhaft an ägyptifche Werke gleicher Art.

653. Galerie Habsburgifcher Fürften zu Wien.

Ilg berichtet in feinem Buche über *Joh. Bernhard Fifcher von Erlach*[355]), dafs der am 20. November 1708 geftorbene Bildhauer *Paul Strudel* 1696 den Auftrag erhielt, eine Reihe lebensgrofser Statuen der Habsburgifchen Fürften aus Marmor anfertigen zu laffen, »das Erzhaus von Oefterreich lebensgrofs in weifsem Tyroler Marmel«. Als er ftarb, waren 15 Statuen, nicht alle, vollendet. Als Aufftellungsplatz der ftattlichen Figurenreihe war das fog. Paradiesgartel in Wien beftimmt, welches feit dem XVI. Jahrhundert fich an dem Platze befand, auf welchem fpäter

Fig. 461.



Zugang zu den Kaifergräbern bei Schehol.

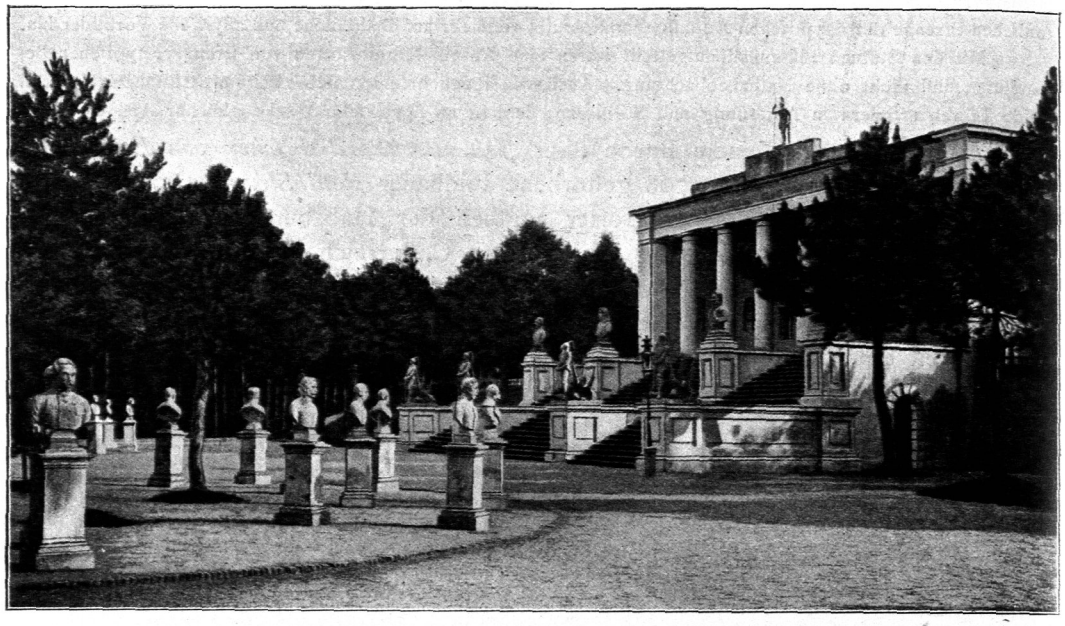
Fifcher von Erlach's Winterreitfchule und dann das alte Burgtheater errichtet wurden. Eine Zufchrift der Hofkammer an das Oberhofmeifteramt vom 28. April 1710 erfucht, die vier von *Paul Strudel fel.* hinterlaffenen Statuen zu den fchon »in dem Kayf. Paradeys-Gärtel« aufgeftellten zu bringen.

Nach Errichtung der genannten Gebäude hatten die Statuen wechfelnde Schickfale. Nach Vollendung der Hofbibliothek in Wien wurden 16 diefer Statuen im grofsen Saale derfelben aufgeftellt, wo fie fich heute noch befinden. Die übrigen Statuen waren zunächft an einem unbekannten Ort aufgeftellt, kamen aber dann in den Erdgefchofsfaal im oberen Belvedere, wo fie noch 1800 ftanden. Von hier fchleppte fie der Schlofshauptmann von Laxenburg, *Riedl von Leuenftern*, in die Franzensburg dafelbft und ftellte fie im Kreis im Habsburgerfaal auf.

In Paris hatte *Ludwig XVIII.* den tüchtigften Bildhauern den Auftrag erteilt, die Brücke *Ludwig XVI.* mit zwölf Statuen von Feldherren aus der franzöfifchen Kriegsgefchichte zu fchmücken. *David d'Angers* hatte den grofsen Condé übernommen.

355) S. 110.

Fig. 462.



Ruhmestempel und Büſten von Feldherren aus den Feldzügen 1848—49 in Italien und Ungarn.

Fig. 463.



Teil der Heldenallee.

Ruhmesſtätte der öſterreichiſchen Armee bei Wetzdorf[356]).

[356]) Fakſ.-Repr. nach: Leipz. Illuſtr. Zeitg. 1903, 9. April.

654. Ruhmesſtätte bei Wetzdorf.

Eine eigentliche Denkmalſtraſse im heutigen Sinne, zugleich einen Vorläufer der Siegesallee in Berlin beſitzt Oeſterreich in der Ruhmesſtätte der öſterreichiſchen Armee bei Wetzdorf. Im Jahre 1849 erbaute der Armeelieferant *Joſeph Pargfrieder* auf ſeinem Herrenſitz bei Wetzdort in Niederöſterreich ein Mauſoleum für den ihm befreundeten Feldmarſchall *Radetzky,* welches durch die Aufſtellung zahlreicher Denkmäler zu einer Ruhmesſtätte des öſterreichiſchen Heeres erweitert wurde. Den Hintergrund der in einem Park gelegenen Anlage bildet eine offene ſechsſäulige doriſche Halle, bekrönt von einer Statue des Mars. Zu ihr führt eine ſtattliche Freitreppe empor, geſchmückt mit Büſten groſser Feldherren. Vor dem Ruhmestempel (Fig. 462) ſteht die Klio zwiſchen zwei Rondeaus.

Das eine derſelben iſt an ſeinem Umfang mit 24 Büſten der Helden der italieniſchen Feldzüge der Jahre 1848 und 1849, das andere mit 24 Büſten der Helden aus den ungariſchen Kämpfen der gleichen Jahre geſchmückt. Etwa 30 m vom Tempel liegt das Grab *Radetzky*'s; von ihm aus zweigt die Heldenallee ab, die zur Kaiſerallee führt (Fig. 463). In der Mitte der Rondeaus ſtehen 15 m hohe, von Viktorien gekrönte Säulen. Auf dem Ruheplatz der Freitreppe ſtehen die Sockelbüſten der Feldherren *Daun*, Prinz *Eugen*, Erzherzog *Karl* und *Laudon*; in den Niſchen der Säulenvorhalle der Ruhmeshalle die Büſten der Verteidiger der Feſtungen Ofen, Karlsburg, Arad, Peſchiera und Temesvar in den Jahren 1848 und 1849. Die Poſtamente der erhöhten Baluſtraden zu beiden Seiten des Ruhmestempels tragen die Büſten von 16 Feldmarſchällen. Vor den Baluſtradenflügeln ſtehen auf hohen Sockeln die lebensgroſsen Statuen der Marſchälle *Radetzky* und *Wimpffen*. Den Mittelpunkt der ganzen Anlage bildet das Grabmal *Radetzky*'s, ein 21 m hoher Obelisk. Die Heldenallee enthält in Baumniſchen die Büſten von 44 Feldherren, die in früheren Zeiten die Heere Oeſterreichs zu Schlacht und Sieg geführt haben, darunter *Frundsberg, Zriny, Pappenheim, Tilly, Wallenſtein, Aldringen, Gallas, Piccolomini, Ludwig von Baden, Rüdiger von Starhemberg*; die Kaiſerallee, die vom Heldenplatz radial zur Heldenallee führt, zeigt die Sockelbüſten von 22 Herrſchern des Hauſes Habsburg, mit Einſchluſs der *Maria Thereſia*. Den Abſchluſs gegen die Heldenallee bildet die Statue des jugendlichen Kaiſers *Franz Joſef I.* Neben den Bauwerken finden ſich auf dem Heldenberg drei lebensgroſse Standbilder und 142 Sockelbüſten öſterreichiſcher Herrſcher und Heerführer vereinigt. Der Kunſtwert der Geſamtanlage iſt nicht ſehr hoch[357]).

655. Siegesallee zu Berlin.

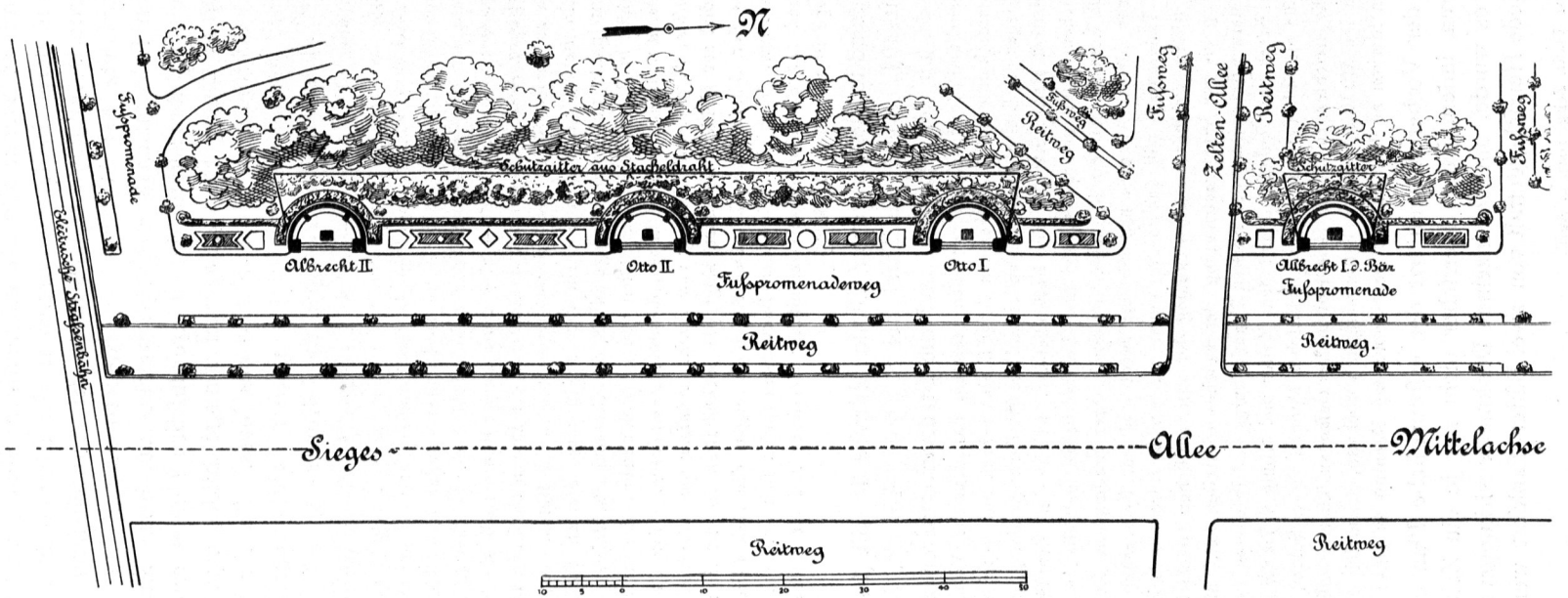
Das bedeutendſte Beiſpiel einer Denkmalſtraſse iſt die Siegesallee zu Berlin (ſiehe Fig. 464 u. 465, ſowie die Tafel bei S. 756). Am 27. Januar 1895 ſchrieb Kaiſer *Wilhelm II.* an den Magiſtrat und die Stadtverordneten zu Berlin:

»Ein Vierteljahrhundert iſt nahezu verfloſſen, ſeitdem das deutſche Volk, dem Ruf der Fürſten folgend, ſich in Einmütigkeit erhob, um fremden Angriff abzuwehren und nach, wenn auch mit ſchweren Opfern erkämpften Siegen die Einheit des Vaterlandes und die Wiederbegründung des Reiches errang. Meine Haupt- und Reſidenzſtadt Berlin hat an der Entwickelung, welche dem deutſchen Städteweſen dadurch beſchieden ward, reichen Anteil genommen, und ſind die ſtädtiſchen Behörden mit Hingebung und Erfolg bemüht geweſen, die kommunalen Einrichtungen der Stadt ihrer Stellung im Reich entſprechend auszugeſtalten. Als Zeichen Meiner Anerkennung für die Stadt und zur Erinnerung an die ruhmreiche Vergangenheit unſeres Vaterlandes will Ich daher einen bleibenden Ehrenſchmuck für Meine Haupt- und Reſidenzſtadt Berlin ſtiften, welcher die Entwickelung der vaterländiſchen Geſchichte von der Begründung der Mark Brandenburg bis zur Wiederaufrichtung des Reiches darſtellen ſoll. Mein Plan geht dahin, in der Siegesallee die Marmorſtandbilder der Fürſten Brandenburgs und Preuſsens, beginnend mit dem Markgrafen *Albrecht dem Bären* und ſchlieſsend mit dem Kaiſer und König *Wilhelm I.*, und neben ihnen die Bildwerke je eines für die Zeit beſonders charakteriſtiſchen Mannes, ſei er Soldat, Staatsmann oder Bürger, in fortlaufender Reihe errichten zu laſſen. Die Koſten der Geſamtausführung will Ich auf Meine Schatulle übernehmen. Indem Ich Mir die weiteren Beſtimmungen vorbehalte, freue Ich Mich, dem Magiſtrat und den Stadtverordneten hiervon an Meinem heutigen Geburtstag Kenntnis zu geben.«

Im Laufe der Vorbereitungen hat der urſprüngliche Plan eine weſentliche Erweiterung erfahren, indem jedem Herrſcher nicht nur je ein Zeitgenoſſe beigegeben wurde, ſondern es wurde, um die einzelnen Denkmäler wirkungsvoller zu machen, angeordnet, daſs jede Herrſchergeſtalt von zwei Büſten flankiert werde, die ſich auf der

357) Siehe: Leipz. Illuſtr. Zeitg. 1903, 9. April.

Fig. 464.



Siegesallee im Tiergarten zu Berlin.

Teil des Lageplanes.

Marmorwand der das Standbild des Herrſchers im Halbkreis umſchlieſsenden Bank aufbauen. Nach der Fuſsnote eines Berichtes von *Koſer*[358]) hat Kaiſer *Wilhelm II.* als Prinz die Anregung zur Errichtung der Statuen der Siegesallee aus der Erinnerung an die Feſtdekoration der Straſse »Unter den Linden« in Berlin anläſslich der Einholung der ſiegreichen Truppen im Jahre 1866 erhalten. Die »Linden« waren damals in eine *Via triumphalis* umgewandelt, in welcher die Statuen der Hohenzollern, in zwei Reihen angeordnet, aufgeſtellt waren.

Die erſten Gruppen der Siegesallee wurden am 22. März 1898 enthüllt, während die Feier der Vollendung der Denkmalſtraſse am 18. Dezember 1901 im Königl. Schloſſe zu Berlin durch eine weithin beachtete Kunſtrede des Kaiſers begangen wurde.

Der Plan zur Siegesallee iſt vom Geſchichtſchreiber des preuſsiſchen Königshauſes, *Koſer*, entworfen worden. Nach demſelben iſt die Siegesallee, welche ſich von der Viktoriaſtraſse bis zur Siegesſäule des Königsplatzes erſtreckt, derart mit 32 Standbildern nebſt Begleitfiguren beſetzt, daſs auf jede Seite der

Fig. 465.



Von der Siegesallee zu Berlin[359]).

Allee 16 Standbilder kommen. Die Reihe der hiſtoriſch geordneten Standbilder beginnt auf der weſtlichen Seite am Königsplatz und ſchlieſst auf der öſtlichen Seite am gleichen Platze. Am ſüdlichen Ende der Allee iſt die Reihenfolge durch den Rolandbrunnen (ſiehe Fig. 486) unterbrochen, der hier ſeine Stellung in der unmittelbaren Nähe des Kurfürſten *Friedrich II., des Eiſenzahnes*, erhalten hat, auf deſſen Anordnung der alte Berliner Roland vernichtet wurde. Für die einzelnen Gruppen wurde ein Betrag von je rund 50 000 Mark aufgewendet. Die baukünſtleriſche Leitung der Anlage der Siegesallee hatte zuerſt *Halmhuber*, dann *Spitta*. Die Anordnung iſt allen Denkmalgruppen gemeinſam: in der Mitte erhebt ſich auf einer Stufenterraſſe ein mäſsig hohes Poſtament mit der Geſtalt der brandenburgiſchen und preuſsiſchen Fürſten in Marmor. In geringem Abſtand umgibt das Poſtament im Halbkreiſe eine Marmorbank, die nach der Straſsenſeite einen dekorativen Abſchluſs hat. Rechts und links der Statuen erheben ſich von der Rückenwand der Bank Sockel mit den Halbfiguren der Zeitgenoſſen der Fürſten. Der Stil von Poſtament und Bank nebſt ihrer Ornamentation ſind der Regierungszeit des betreffenden Fürſten angepaſst (ſiehe die umſtehende Tafel, ſowie Fig. 464 u. 465).

Die einzelnen Gruppen ſind die folgenden:

358) In: Hohenzollern-Jahrbuch, Bd. II.

359) Fakſ.-Repr. nach: Gartenkunſt, Jahrg. II.

1) Markgraf *Albrecht der Bär* (1134—70); Nebenfiguren: Bischof *Wiger* von Brandenburg und Bischof *Otto* von Bamberg. Ausgeführt von *Walter Schott.*

2) Markgraf *Otto I.* (1170—84); Nebenfiguren: Abt *Sibold* von Lehnin und Wendenfürst *Pribislaw.* Ausgeführt von *Max Unger.*

3) Markgraf *Otto II.* (1184—1204); Nebenfiguren: *Johann Gans zu Putlitz* und *Heinrich von Antwerpen.* Ausgeführt von *Joseph Uphues.*

4) Markgraf *Albrecht II.* (1205—20); Nebenfiguren: *Hermann von Salza* und *Eike von Repkow.* Ausgeführt von *Johannes Böse.*

5) Markgraf *Johann I.* (1226—66) und Markgraf *Otto III.* (1226—67); Nebenfiguren: Schultheiſs *Marſilius* und Propſt *Simeon* von Berlin. Ausgeführt von *Max Baumbach.*

6) Markgraf *Johann II.* (1266—81); Nebenfiguren: Graf *Günther von Lindow und Ruppin* und Ratsmann *Konrad Belitz.* Ausgeführt von *Reinhold Felderhoff.*

7) *Otto IV.* mit dem Pfeil (1267—1308); Nebenfiguren: *Johann von Buſch* und *Droyſeke von Kröcher.* Ausgeführt von *Karl Begas.*

8) Markgraf *Waldemar* (1308—19); Nebenfiguren: *Siegfried von Feuchtwangen* und Minnefänger *Heinrich Frauenlob.* Ausgeführt von *Reinhold Begas.*

9) *Heinrich das Kind* (1319—20); Nebenfiguren: *Wratislaw IV. von Pommern* und Ritter *Wedigo von Plotho.* Ausgeführt von *Auguſt Kraus.*

10) *Ludwig der Aeltere* (1323—51); Nebenfiguren: Kanzler *Johann von Buch* und Burggraf *Johann II.* von Nürnberg. Ausgeführt von *Ernſt Herter.*

11) Markgraf *Ludwig II.* (1351—65); Nebenfiguren: *Haſſo der Rote von Wedel* und *Friedrich von Lochem.* Ausgeführt von Graf *Görtz-Schlitz.*

12) *Otto von Wittelsbach*, der Faule (1365—73); Nebenfiguren: *Thilo von Brügge*, Münzmeiſter von Berlin und *Thilo von Wardenberg*, Bürgermeiſter von Berlin. Ausgeführt von *Adolf Brütt.*

13) Kaiſer *Karl IV.* (regiert in der Mark 1373—78); Nebenfiguren: *Dietrich Portitz*, Erzbiſchof von Magdeburg, und Hofmeiſter *Klaus von Bismarck.* Ausgeführt von *Ludwig Cauer.*

14) Kaiſer *Sigmund* (1378—97, 1411—15); Nebenfiguren: *Lippold von Bredow*, Landeshauptmann, und *Bernd Ryke*, Bürgermeiſter von Berlin. Ausgeführt von *Eugen Börmel.*

15) Kurfürſt *Friedrich I.* (1415—40); Nebenfiguren: Graf *Hans von Hohenlohe* und *Wendt von Ilenburg.* Ausgeführt von *Ludwig Manzel.*

16) Kurfürſt *Friedrich II., der Eiſerne* (1440—70); Nebenfiguren: Kanzler *Seſſelmann* und Bürgermeiſter *Blankenfelde.* Ausgeführt von *A. Calandrelli.*

17) *Albrecht Achilles* (1470—86); Nebenfiguren: *Eybs zu Eybburg* und *Werner von der Schulenburg.* Ausgeführt von *Otto Leſſing.*

18) Kurfürſt *Johann Cicero* (1486—99); Nebenfiguren: *Buſſo von Alvensleben* und *Eitelwolf von Stein.* Ausgeführt von *Albert Manthe.*

19) *Joachim I. Neſtor* (1499—1535); Nebenfiguren: Kardinal *Albrecht von Brandenburg* und *Dietrich von Bülow.* Ausgeführt von *Johannes Götz.*

20) Kurfürſt *Joachim II. Hektor* (1535—71); Nebenfiguren: Markgraf *Georg zu Ansbach* und Bischof *Matthias von Jagow.* Ausgeführt von *Harro Magnuſſen.*

21) Kurfürſt *Johann Georg* (1571—98); Nebenfiguren: Graf *Lynar* und Kanzler *Diſtelmeyer.* Ausgeführt von *Martin Wolff.*

22) Kurfürſt *Joachim Friedrich* (1598—1608); Nebenfiguren: *Johann von Löben* und Graf *Hieronymus von Schlick.* Ausgeführt von *Norbert Pfretzſchner.*

23) Kurfürſt *Johann Sigismund* (1608—19); Nebenfiguren: Burggraf *Fabian zu Dohna* und Landeshauptmann *Thomas von dem Knefebeck.* Ausgeführt von *Peter Breuer.*

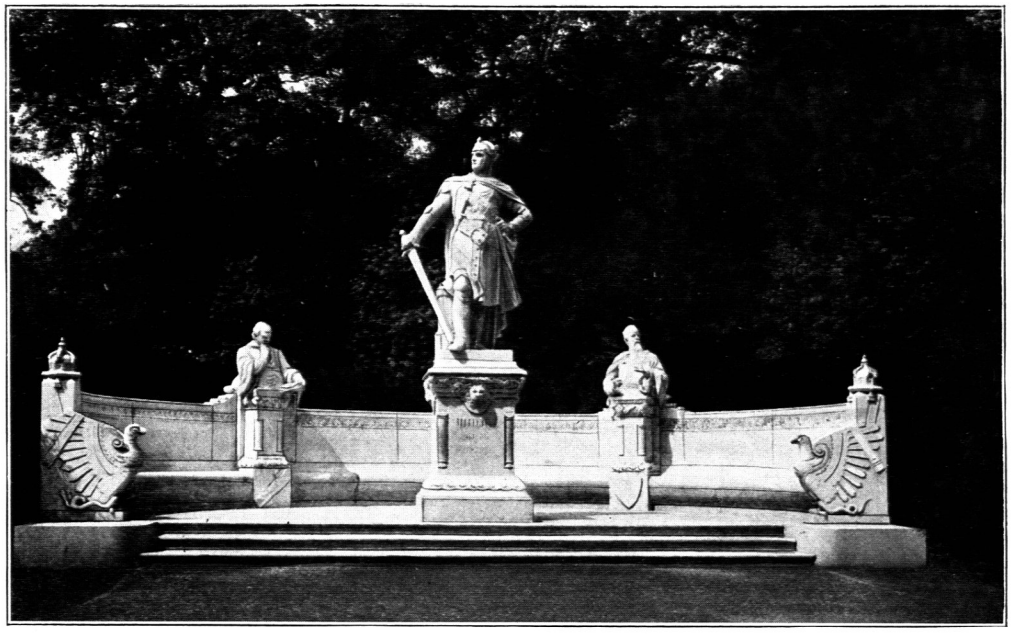
24) Kurfürſt *Georg Wilhelm* (1619—40); Nebenfiguren: Graf *Adam von Schwarzenberg* und Oberkammerherr *von Burgsdorff.* Ausgeführt von *Kuno von Uechtritz.*

25) Der Groſse Kurfürſt (1640—88); Nebenfiguren: *Otto Freiherr von Schwerin* und Generalfeldmarſchall *von Derfflinger.* Ausgeführt von *Fritz Schaper.*

26) Kurfürſt *Friedrich III.* (1688—1701), nachmals König *Friedrich I.* (1701—13); Nebenfiguren: *Eberhard Freiherr von Dankelmann* und *Andreas Schlüter.* Ausgeführt von *Guſtav Eberlein.*

27) *Friedrich Wilhelm I.* (1713—40); Nebenfiguren: Fürſt *Leopold von Anhalt-Deſſau* und *Heinrich Rüdiger von Ilgen.* Ausgeführt von *Rud. Siemering.*

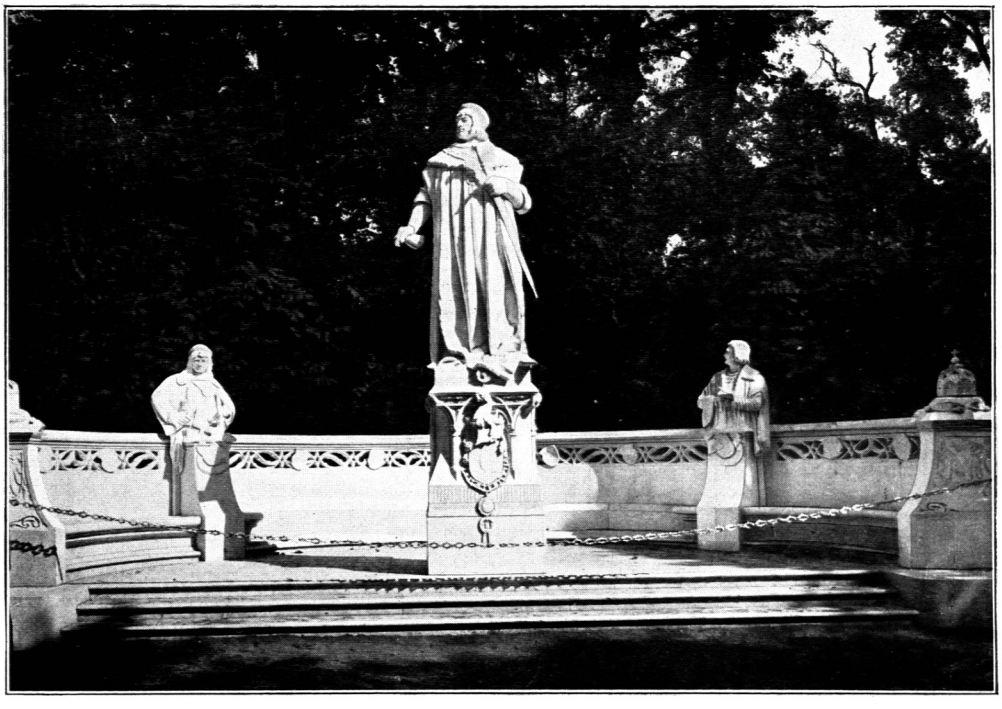
28) *Friedrich der Groſse* (1740—86); Nebenfiguren: Feldmarſchall *Schwerin* und *Johann Sebaſtian Bach.* Ausgeführt von *Joſeph Uphues.*



Markgraf *Albrecht der Bär.*

Nebenfiguren: Biſchof *Wiger* von Brandenburg und Biſchof *Otto* von Bamberg.

Bildh.: *Walter Schott.*



Albrecht Achilles.

Nebenfiguren: *Eybs zu Eybsburg* und *Werner von der Schulenburg.*

Bildh.: *Otto Leſſing.*

Denkmäler in der Siegesallee zu Berlin.

29) *Friedrich Wilhelm II.* (1786—97); Nebenfiguren: *Immanuel Kant* und Graf *Johann Heinrich Kaſimir von Carmer*. Ausgeführt von *Adolf Brütt*.

30) *Friedrich Wilhelm III.* (1797—1840); Nebenfiguren: Feldmarſchall *Blücher* und *Freiherr vom Stein*. Ausgeführt von *Guſt. Eberlein*.

31) *Friedrich Wilhelm IV.* (1840—61); Nebenfiguren: *Alexander von Humboldt* und Bildhauer *Chriſtian Rauch*. Ausgeführt von *Karl Begas*.

32) Kaiſer *Wilhelm I.* (1861—88); Nebenfiguren: *Otto von Bismarck* und Feldmarſchall *Helmut von Moltke*. Ausgeführt von *Reinhold Begas*.

Ueber die gärtneriſchen Anordnungen der Siegesallee ſiehe die in Fuſsnote 359 genannte Zeitſchrift[360]).

So häufig der Gedanke einer Nachahmung der Siegesallee anderwärts aufgetreten iſt — die Neubauten der Iſarbrücken in München ſollten die Statuen der bayeriſchen Fürſten von *Thaſſilo I.* bis zum Prinz-Regenten *Luitpold* tragen; der Volksgarten in Wien ſollte eine Denkmalallee deutſch-öſterreichiſcher Dichter erhalten; die *Champs-Elyſées* in Paris ſollten zu einer Ruhmesallee von Schriftſtellern und Künſtlern werden, während in der Verlängerung der Nikolausbrücke zum Invalidendom die Eſplanade zu einer *Voie triomphale* ausgeſtaltet gedacht war; und ſelbſt in St. Petersburg wurde der Gedanke erörtert —, ſo wenig hinterläſst das Urbild des Gedankens einen völlig befriedigenden Eindruck. Die Frage: »Wie verhält ſich das Denkmal nach Form und Inhalt zu der Aufgabe, den Dargeſtellten nach dem idealen Geſamtgehalt ſeines geiſtigen Weſens und Wirkens zu veranſchaulichen?« kann nur von wenigen Gruppen in befriedigendem Sinne beantwortet werden. Ohne Zweifel beſteht im Künſtler ein gewiſſes Abhängigkeitsverhältnis der jedesmaligen Aeuſserungsformen zum entſprechenden Inhalte des Aeuſserungsdranges. Betrachtet man die Statuenreihe unter dieſem Geſichtspunkte, ſo ſind es nur wenige Gruppen, die den höher organiſierten Beſchauer beſchäftigen. Der Siegesallee war ein didaktiſches Ziel geſteckt; ſie ſollte Jugend und Volk für den dynaſtiſchen Gedanken werben. Und *David d'Angers* ſagte einmal: »*Un marbre ou un bronce fait avec âme eſt un flambeau à guider les nations.*« In der Siegesallee wollten wir bei allem hiſtoriſchen und repräſentativen Gepränge Menſchen vor uns ſehen; ſtatt deſſen aber ſehen wir in der Mehrzahl der Statuen form- und farbloſe Weſen, die infolgedeſſen einen Einfluſs auf Jugend und Volk nicht gewinnen können.

Auch als Geſamtkunſtwerk begegnet die Anlage ernſten Ausſtellungen. Sie zerfällt wie eine Schriftzeile des Setzers, der ein Unglück zugeſtoſsen iſt; es fehlt ihr die architektoniſche Zuſammenfaſſung, die künſtleriſche Einheit. Was zu retten war, wollte *Halmhuber* noch retten, indem er vorſchlug, an Stelle des heutigen Rolandbrunnens die Allee mit einem Triumphbogen abzuſchlieſsen und ſo der architektoniſchen Siegesſäule ein Gegengewicht zu geben. Wir wollen nicht darüber rechten, daſs in der Anordnung dieſer Denkmalſtraſse eine zu groſse Anzahl von plaſtiſchen Gebilden auf zu kleinem Raume vereinigt ſind. Griechen und Römer, die doch auch etwas von dem beſaſsen, was man ein feines künſtleriſches Gefühl nennt, haben an ihren Feſtorten die Statuen noch dichter zuſammengedrängt, ohne daſs, wie es ſcheint, der Beſchauer dadurch im Genuſſe geſtört wurde. Die Tripodenſtraſse von Athen, der heilige Hain von Olympia, die Akropolis von Athen, die Foren von Rom und Pompeji, ſowie eine groſse Zahl von Städten der römiſchen Kolonien mögen einen ähnlichen Eindruck hervorgerufen haben. Aber es war nicht der Eindruck einer in ſich zerfallenden Anlage; denn die antiken Anlagen entwickelten ſich auf einer architektoniſchen Grundlage, und dieſe fehlt der Siegesallee.

360) Jahrg. II, Heft 5, S. 85.

Da es unmöglich war, alle Gruppen einem Künſtler zu übertragen, und da eine ſolche Vereinigung des geſamten Werkes in einer Hand nicht einmal erwünſcht war, ſo blieb nur übrig, die notwendige Einheit in einer gleichmäſsigen architektoniſchen Anordnung und Verbindung der einzelnen Gruppen zu ſuchen. Dieſe architektoniſche Grundlage war um ſo notwendiger, als die Gruppen nicht in Bronze und dunklem Steinmaterial ausgeführt wurden, ſondern in weiſsem Marmor, der ſich in ſtarkem Gegenſatz vom dunklen Laub der gärtneriſchen Umgebung abhebt. Im übrigen bewegt ſich die Statuenreihe in der Siegesallee in der gleichen Richtung fort, welche die monumentale Skulptur in der Hauptſtadt des Reiches in den erſten 10 Regierungsjahren Kaiſer *Wilhelm II.* eingeſchlagen hat. Die groſsen plaſtiſchen Werke dieſer Zeit ſind nicht mehr Einzelfiguren, ſondern ausgedehnte Gruppen und Anlagen, bei denen auch die Architektur in reicherem Maſse herangezogen wurde. Schon das *Luther*-Denkmal iſt eine Vereinigung plaſtiſcher Geſtalten, die ſich nicht mehr, wie die Sockelfiguren früherer Denkmäler, der Hauptfigur unterordnen, ſondern nebeneinander ſelbſtändige Geltung für ſich beanſpruchen. Die Statuenreihe in der Siegesallee iſt die ausgedehnteſte und umfangreichſte Anlage. Wenngleich bei der Anordnung dieſer Denkmäler ein einzelner Wille maſsgebend geweſen iſt, ſo ſcheint hier doch eine Art naturnotwendiger Entwickelung vorzuliegen. Auch die griechiſche Kunſt hat eine ähnliche Wandelung durchgemacht, und auf die Einzelfiguren eines *Phidias* und *Myron* folgten die groſsen Gruppendenkmäler und figurenreichen Anlagen von *Scopas, Lyſippos* und *Praxiteles.*

In politiſcher Beziehung glaubte man an Stelle des vorwiegend brandenburgiſchen oder preuſsiſchen Charakters der Anlage in einer Stadt, die doch zur Hauptſtadt des Reiches geworden ſei, mehr eine deutſche Anlage, getragen vom Reichsgedanken, wünſchen zu müſſen. Eine Wiederaufnahme des leitenden Gedankens, den einſt *Ludwig I.* von Bayern durch die Errichtung der Walhalla bei Regensburg zu verwirklichen trachtete, wünſchte man in der künſtleriſchen Ausgeſtaltung der Siegesallee verwirklicht zu ſehen; ſie ſollte ſein »eine Walhalla aller derer, die in der Geſchichte und im Herzen des deutſchen Volkes leben, es ſei ein römiſcher Kaiſer deutſcher Nation, wie *Friedrich Barbaroſſa*, es ſei ein Handwerksmann und Volksdichter, wie *Hans Sachs*, ein Meiſter der Töne, wie der Komponiſt des ‚Freiſchütz‘, oder ein Erfinder, wie *Werner von Siemens*«. Eine plaſtiſche Verkörperung des deutſchen Geiſtes- und Volkslebens wünſchte man, nicht lediglich brandenburgiſche Geſchichte, zum Teil recht unrühmliche Geſchichte. Aber damit iſt auch der Kern der Frage berührt. »Wer möchte behaupten, daſs die askaniſchen, bayeriſchen und luxemburgiſchen Markgrafen Brandenburgs und ſelbſt die erſten hohenzollernſchen Kurfürſten im heutigen Zeitbewuſstſein auch nur entfernt noch derart lebten, daſs man ſie in einem notdürftig hiſtoriſch beglaubigten Abbild oder gar in einer frei erfundenen Phantaſiefigur freudig wiederzuerkennen und zu ihnen in eine ſeeliſche Beziehung zu treten vermöchte? Sie ſind für die heutige Generation genau ſo körperloſe Schemen wie die zahlloſen, aus dunkler Vergangenheit ausgegrabenen Figuren der vielberufenen Hiſtorienmalerei, die nun längſt ſchon ſelig entſchlummert iſt und auch dadurch, daſs man hier und da noch immer nicht an ihr Hinſcheiden glaubt, nicht wieder zum Leben erweckt werden kann. Einer innerlich durchaus verwandten Hiſtorienplaſtik iſt damit im voraus ihr Urteil geſprochen. Vermag ſie günſtigenfalls durch techniſches oder dekoratives Geſchick zu wirken, ſo wird ſie doch niemals im ſtande ſein, zur Seele des Beſchauers zu ſprechen und damit tief und dauernd zu feſſeln.« *(Fd.)*

Es ſcheint, daſs der Gedanke der Berliner Siegesallee den Grundgedanken für eine Denkmalanlage der Königin *Viktoria* von England in London gegeben hat. Die geſchichtliche und künſtleriſche Bedeutung dieſes Denkmalgedankens iſt bereits in Art. 345 (S. 291) gewürdigt. Man plante eine Denkmalanlage gröſsten Stils in Verbindung mit Buckingham Palace. Gleich beim Bekanntwerden der endgültigen Abſichten des Denkmalausſchuſſes hatte die Zeitſchrift »*Builder*« zwei Vorſchläge für eine Geſtaltung der architektoniſchen Umgebung des Denkmales gemacht, die wir in Fig. 466, 467 [361]) wiedergeben. Nach dem einen Vorſchlag (Fig. 466) war beab-

656. Denkmal der Königin *Viktoria* zu London.

Fig. 466.

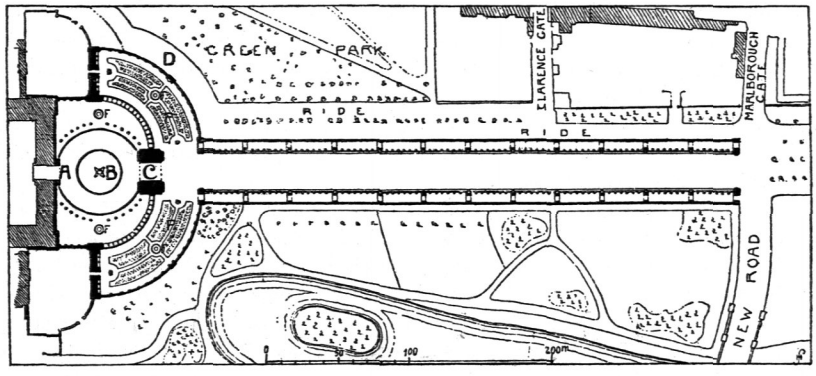
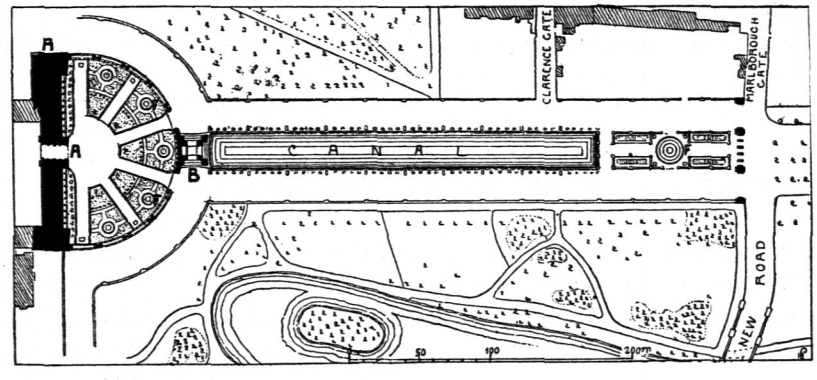


Fig. 467.



Vorſchläge des »*Builder*« für ein Denkmal der Königin *Viktoria* zu London [361]).

ſichtigt, dem Palaſte eine neue Faſſade zu geben, vor dieſer das Denkmal bei *B* aufzuſtellen und es im Halbkreis mit einer Säulenſtellung zu umfaſſen, die einen Triumphbogen *C* in der Hauptachſe einſchlieſsen ſollte. Bei *F* waren Springbrunnen, bei *P* ornamentale Blumenparterres gedacht. Die eigentliche *Mall* ſollte eine ununterbrochene architektoniſche Anlage mit der Gelegenheit zur Aufſtellung von Bildwerken bilden. In dem zweiten Vorſchlage (Fig. 467) war das Waſſer zur künſtleriſchen Mitwirkung herangezogen und vor dem Denkmal *B*, das an der Peripherie eines Halbkreiſes aus architektoniſchen Geſtaltungen liegen ſollte, der um die erneuerte, monumental

361) *Builder* 1901.

geſtaltete und nach Norden verlängerte Schloſsfront geſchlagen war, ein breiter Kanal angeordnet.

In beiden Vorſchlägen ſollten die Denkmalanlagen, um ſich auch im Hinblick auf die Koſten innerhalb gewiſſer Grenzen zu halten, an der Alleeſtraſse New Road aufhören. Inzwiſchen hatte der Denkmalausſchuſs fünf Architekten zu einem engeren Wettbewerb für die architektoniſche Geſtaltung der Denkmalumgebung eingeladen und den Entwurf des Architekten *Aſton Webb* zur Ausführung gewählt. Der Gedanke, das Denkmal der Königin *Viktoria* vor Buckingham Palace zu errichten und die *Mall* zu einer groſsen Siegesſtraſse mit der Grundlage des Viktorianiſchen Zeitalters auszugeſtalten, iſt ein guter, und der Umſtand, daſs der Palaſt keinen architektoniſchen Wert beanſprucht, erhöht die Freiheit des Denkmalgedankens.

Der Entwurf von *Aſton Webb* (Fig. 468 bis 470) hat unzweifelhaft einen groſsen Zug. Der Palaſt ſelbſt iſt nicht als ein weſentlicher Beſtandteil mit in die Anlage einbezogen, ſondern der Künſtler ſchuf vor ihm eine auf die ganze Breitenausdehnung des Palaſtes und auf eine darüber hinausgehende nördliche Verlängerung ſich erſtreckende Säulenhalle als Durchmeſſer eines weiten Halbkreiſes, in deſſen ungefährem Mittelpunkt das Denkmal ſelbſt ſich erheben würde. Buckingham Palace erſcheint ſo in der Bedeutung, der Denkmalanlage wohl den Platz angewieſen zu haben, im übrigen aber mit dieſer ſelbſt nicht in einer engeren künſtleriſchen Verbindung zu ſtehen.

Dies iſt weſentlich und glücklich. Zwiſchen der genannten Säulenhalle und dem Palaſte iſt eine wohlgeordnete, ſymmetriſche Platzanlage geſchaffen. Die im Halbkreis geſchwungenen Säulenhallen mit geradem Gebälk endigen in ſymmetriſch angelegte, durch Kuppelbauten flankierte ſeitliche Thorbauten, während der Hauptzugang zu dem Halbkreis, dem Garten der Königin, dem Queen's garden, frei und ohne architektoniſche Ueberdeckung geblieben iſt. In der Achſe des 45 Grad-Winkels ſind die Säulenhallen durch groſse Brunnenanlagen mit gleichfalls kuppelgekröntem Mittelbau unterbrochen. Als ein beſonderer Vorzug in der Anlage der Siegesſtraſse ſind die Durchführung der ſenkrecht zu dieſer gehenden Hauptverkehrsadern und die Schaffung von platzartigen Erweiterungen an dieſen Stellen zu betrachten. Solche Denkmalplätze ſind angelegt worden in der Achſe von Marlborough Gate und in der des Waterlooplatzes. Der wertvollſte Gedanke der Anlage aber iſt die Schaffung einer Verbindung mit dem Trafalgarplatze, mit dem Strand, mit der Northumberland Avenue und mit Whitehall durch eine kreisrunde Platzanlage mit Brunnen. Die Bedeutung dieſes Gedankens wie überhaupt die Groſsartigkeit der Anlage treten recht ſpringend in die Augen bei ihrem Vergleich mit den beiden Vorſchlägen in Fig. 466 u. 467, in denen die Anlagen ſchon bei Marlborough Gate endigen. Ohne Zweifel erinnert dieſe Siegesſtraſse, welche vom Denkmal der Königin bis zum Mittelpunkt des kreisrunden Platzes bei Charing Croſs eine Ausdehnung von rund 1 km beſitzt, nach ihrer Ausführung an den Tuileriengarten und die *Champs-Elyſées* in Paris, die zu erreichen man vielleicht als auch in der Abſicht des Denkmalgedankens liegend betrachten darf.

Kaum minder groſs aufgefaſst, in der ſtiliſtiſchen Durchbildung vielleicht noch intereſſanter wie der *Webb*'ſche Entwurf, war der Entwurf von *T. G. Jackſon* (Fig. 471). In kurzer Entfernung vor Buckingham Palace war die Anlage eines Prachtforums von rechteckigen Grundformen gedacht, in deſſen Mittelpunkt das Denkmal ſtehen ſollte. In den Mittelpunkten der ſeitlichen Blumenparterres ſollten Brunnen- und andere Denkmäler aufgeſtellt werden. In dieſes Forum mündet die in drei parallele Alleen aufgelöſte *Mall*; die beiden ſeitlichen Alleen waren für den öffentlichen Wagenverkehr, die mittlere für den Fuſsgängerverkehr gedacht und vor den anderen einmal durch eine beiderſeitige Beſetzung mit Statuenniſchen, ſodann aber an ihrem dem Palaſt entgegengeſetzten Ende durch den Abſchluſs mit einem Triumphbogen ausgezeichnet. Auch *Jackſon* erſtrebte eine Verbindung mit Trafalgar Square.

657. Prinz-Regentenbrücke zu München.

Erhalten dieſe Denkmalſtraſsen ihre Bedeutung durch die auf ihnen aufgeſtellten Denkmäler, ſo erhält die im Zuge der Prinz-Regentenſtraſse in München die Iſar überſchreitende Brücke ihre Bedeutung durch das Friedens- und Siegesdenkmal, auf welches ſie hinführt und mit welchem ſie eine Straſsen- oder Platzeinheit bildet (Fig. 472).

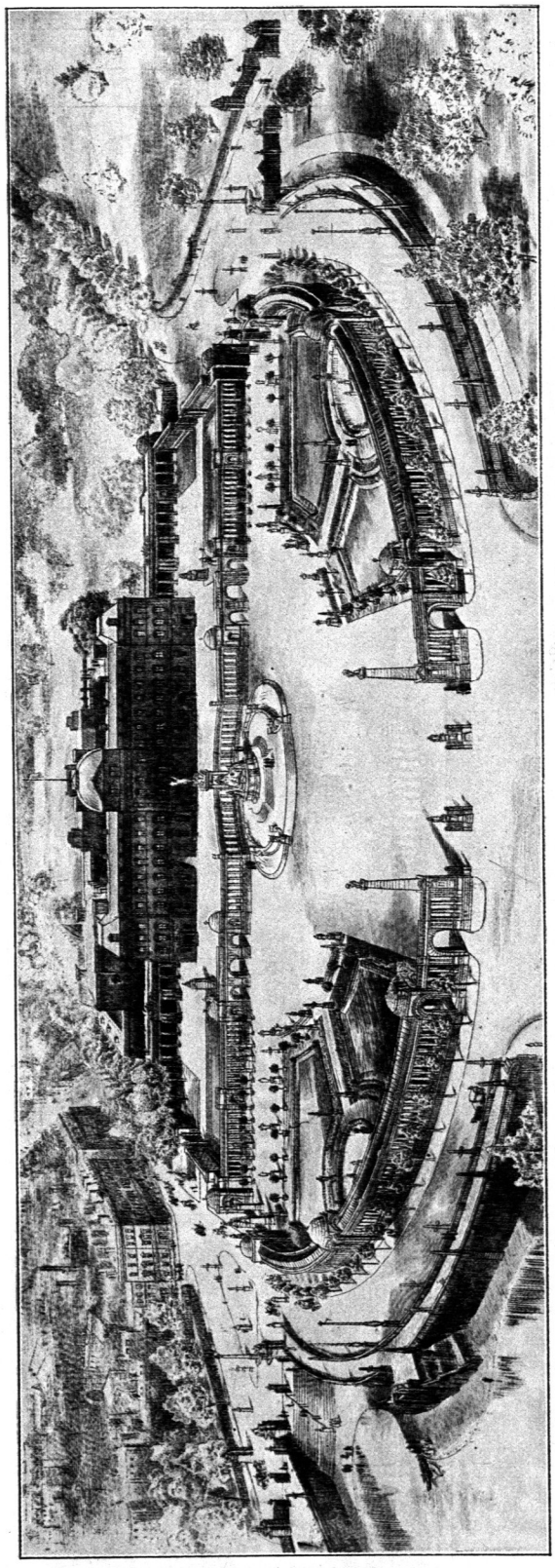


Fig. 468. Vogelſchaubild. — Anſicht von Weſten.

658. *Plaza del Oriente* zu Madrid.

Die *Plaza del Oriente* in Madrid verdankt ihre Entſtehung im Anfang des XIX. Jahrhunderts *Joſeph Bonaparte*, der in Madrid durch Niederreiſsen von ganzen Häuſervierteln Luft ſchaffen wollte und daher vom Volke *Rey Plazuélas* genannt wurde. Er ſchuf den Platz gegenüber dem königlichen Palaſt als eine kreisrunde Anlage, an deſſen Peripherie die Reyes-Standbilder in Verbindung mit Bänken aufgeſtellt wurden, die für die Attika des Schloſſes beſtimmt waren (Fig. 473). In der Mitte erhebt ſich das berühmte Reiterſtandbild *Philipp IV.* von dem Florentiner *Pietro Tacca*.

659. *Piazza del Plebiscito* zu Neapel.

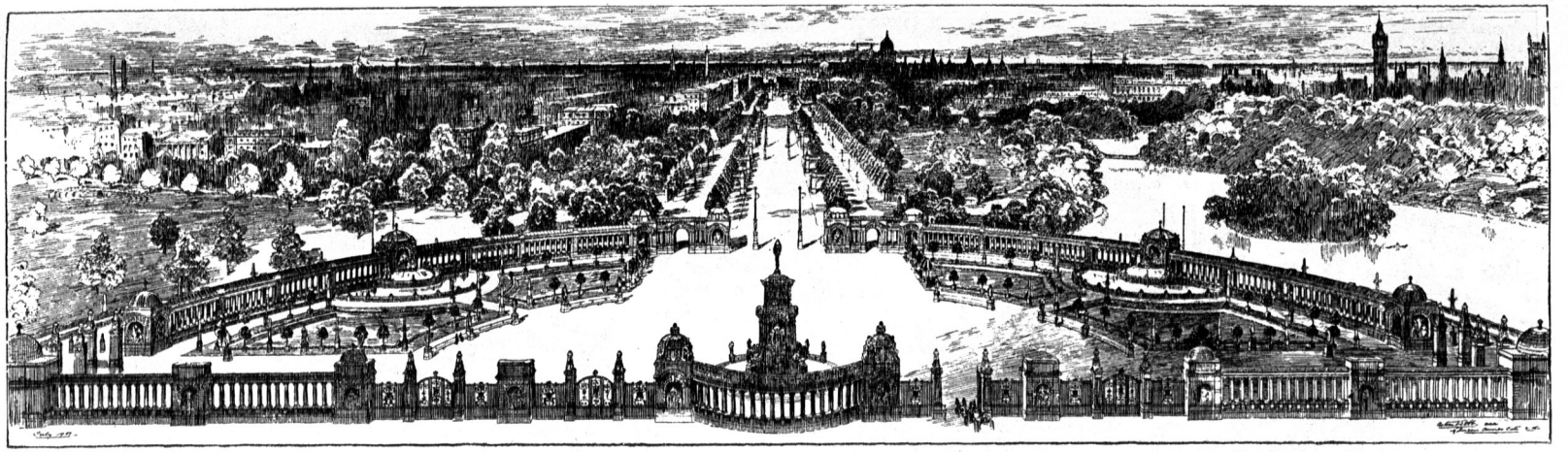
Eine anders geſtaltete Platzanlage von höchſter künſtleriſcher Bedeutung beſitzt Neapel in der *Piazza del Plebiscito*. Sie erhält ihre Charakteriſtik durch die an der Weſtſeite gelegene Kirche San Francesco di Paola, mit einer davor gelagerten Halbkreishalle. Kirche und Halle wurden 1817—32 durch *Pietro Bianchi* im Auftrage *Ferdinand I.*, der ſie bei ſeiner Wiedererlangung des Königreiches Neapel 1815 gelobt hatte, als ein klaſſiziſtiſcher Kuppelbau errichtet. Die Halle zählt 44 doriſche Säulen von Pozzuoli-Baſalt und reiht ſich zu beiden Seiten an den Säulenportikus der Kirche an (Fig. 474). Die Halle umſchlieſst die in wohl abgewogener Entfernung aufgeſtellten beiden bronzenen Reiterſtandbilder des Königs *Karl III.* von *Canova*, und des Königs *Ferdinand I.* von *Canova* (Pferd) und *Cali* (Statue).

660. Platzanlage für San Francisco.

Einen ähnlichen Gedanken verfolgt der Architekt *Willis Polk*

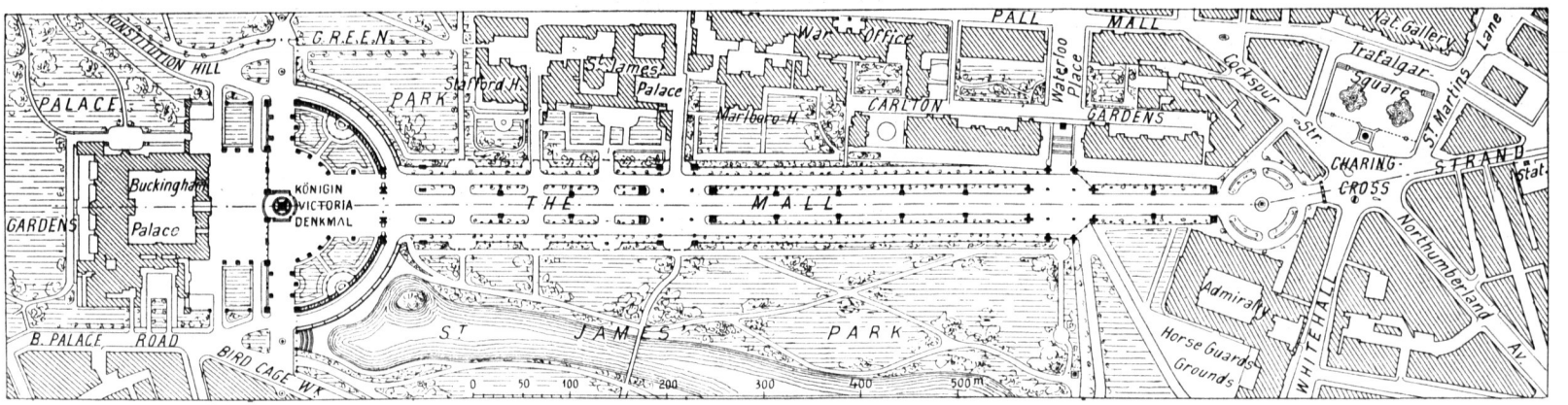
362) Fakſ.-Repr. nach: *Builder* 1901, November 2 u. 16.

Fig. 469.



Vogelfchaubild. — Anficht von Buckingham Palace aus.

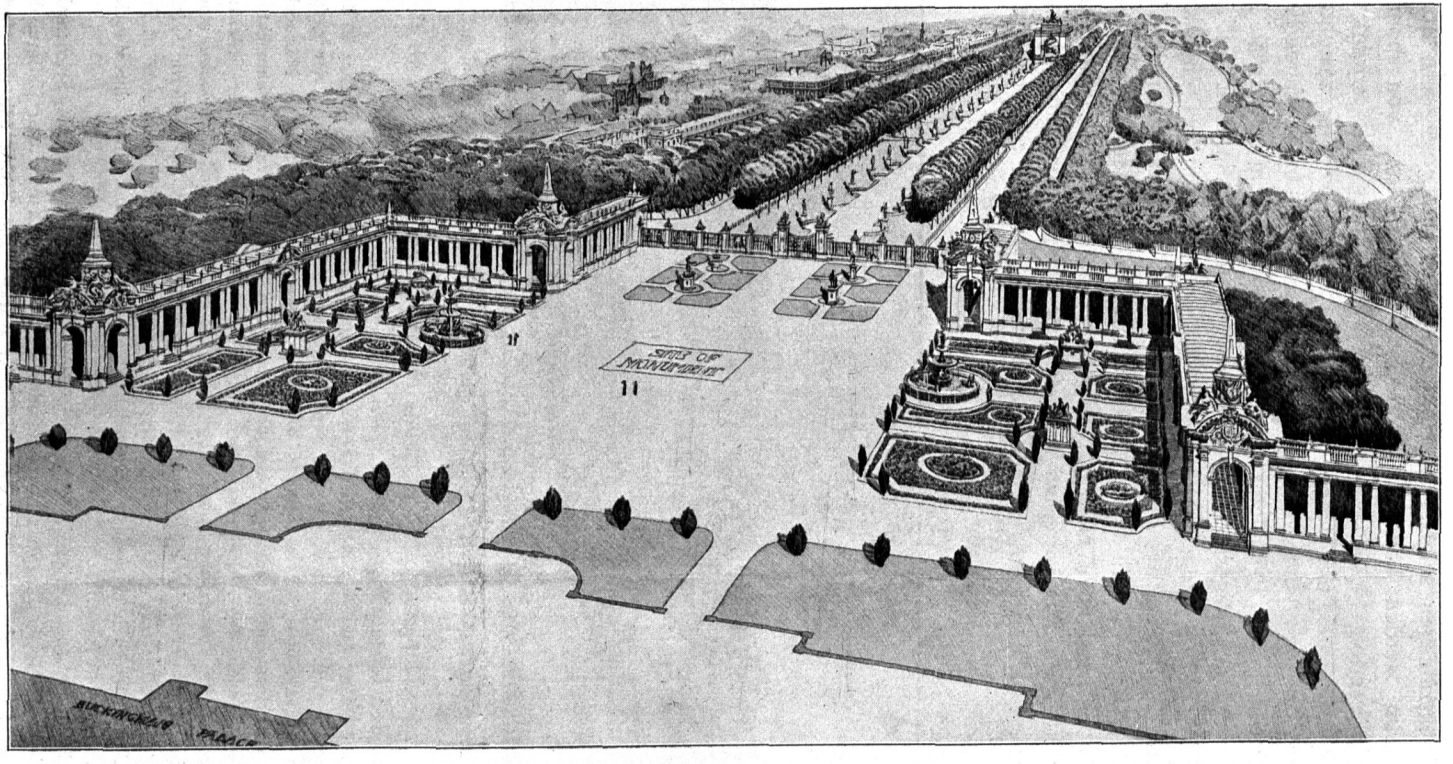
Fig. 470.



Lageplan.

Webb's Entwurf für ein Denkmal der Königin *Viktoria* vor Buckingham Palace zu London [362]).

Fig. 471.



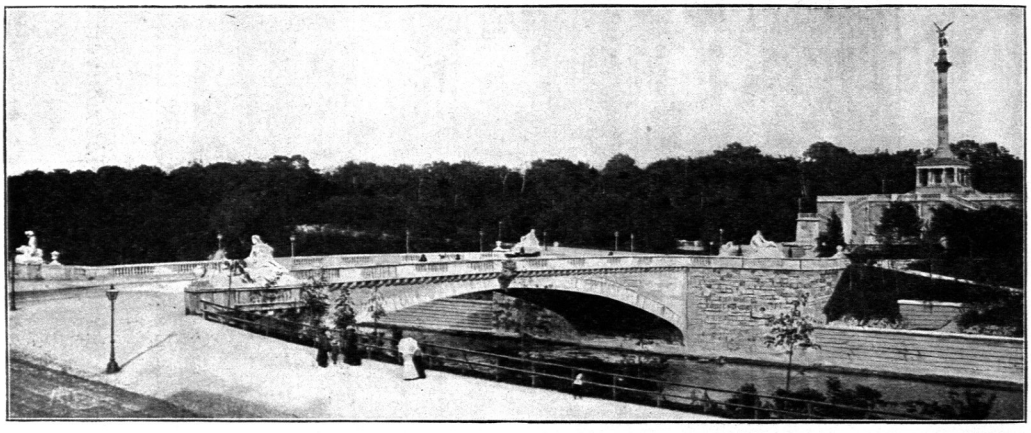
Jackson's Entwurf für ein Denkmal der Königin *Viktoria* vor Buckingham Palace zu London [362]).

für eine Platzanlage von San Francisco (Fig. 475), nur dafs an Stelle des Säulenportikus die hier vierreihige Säulenhalle durch ein Triumphbogenmotiv unterbrochen ift.

661. Platz vor dem Brandenburger Thor zu Berlin.

Diefe Platzanlagen zeigen, was hätte aus dem Platz vor dem Brandenburger Thor in Berlin werden können, wenn feine Umgeftaltung von monumentaleren Gefichtspunkten erfolgt wäre, als fie nach den Entwürfen *Ihne*'s erfolgt ift, und die architektonifchen Mittel, mit denen er gegliedert wurde, weniger zerfplittert worden wären. Der Platz war fchon feit alters Gegenftand der künftlerifchen Erwägungen; beim Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Denkmal Kaifer *Wilhelm I.* in Berlin verfolgten *Ende & Böckmann* in Gemeinfchaft mit *Hartung* in Berlin den in Fig. 476 dargeftellten Gedanken. Der Entwurf enthält fchon die Anregung zur Freilegung des Brandenburger Thores und der räumlichen Verbindung des Parifer Platzes mit dem Platz vor dem Thore. Vor der Verwirklichung diefes Gedankens aber kann nicht eindringlich genug gewarnt werden. Im übrigen zeigt auch diefer Entwurf, was hätte bei energifcherer Zufammenfaffung der Mittel erreicht werden können. Die beiden mittleren Landzungen vor den Säulenhallen wären zur

Fig. 472.



Prinz-Regentenbrücke zu München mit dem Friedens- und Siegesdenkmal.

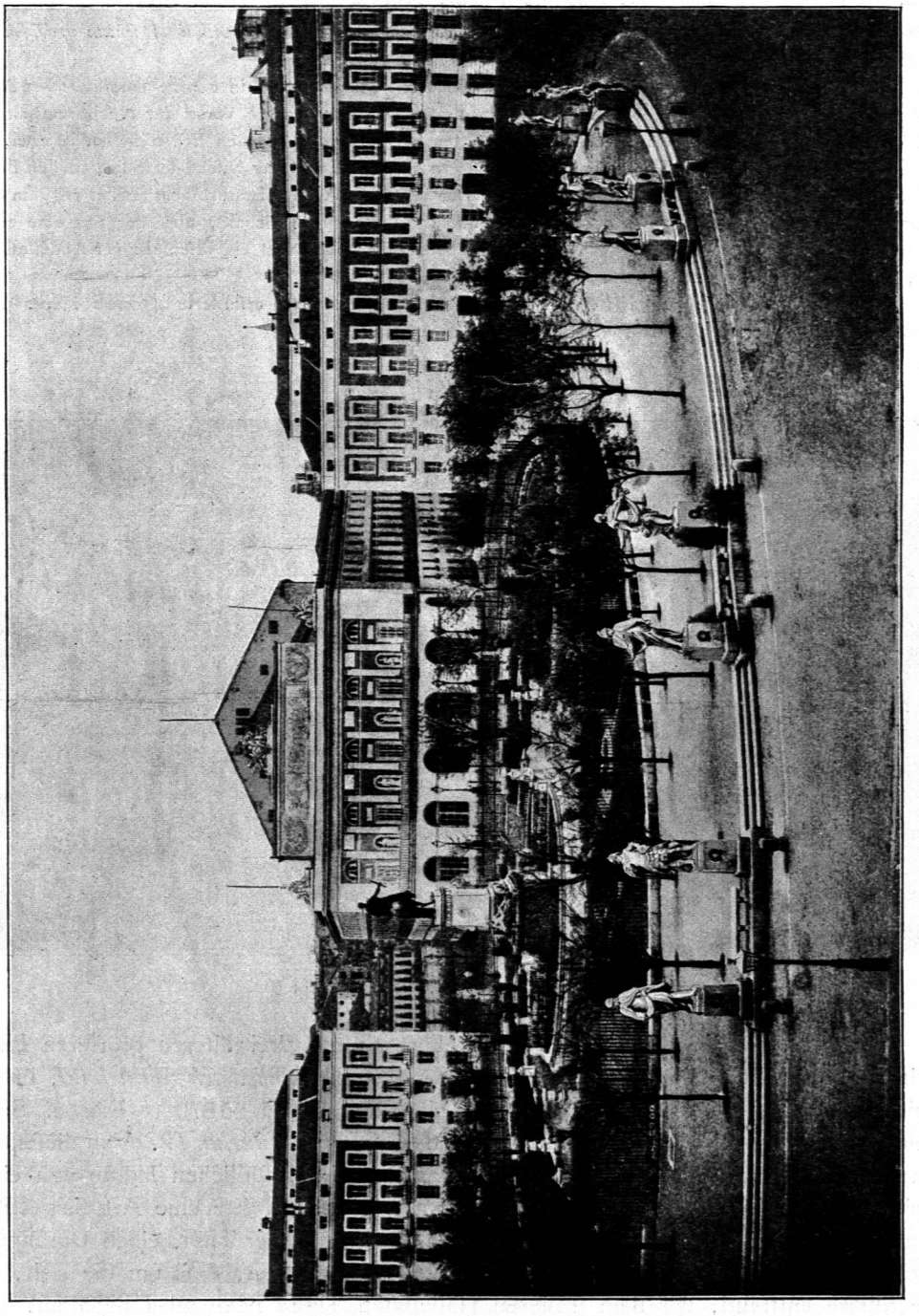
Aufftellung von Denkmalgruppen befonders geeignet gewefen; ftatt deffen wurde der Platz in der folgenden Weife gegliedert.

Die Gefamtanlage gruppiert fich in einem umfangreichen Halbkreife, der von der Friedensallee, der Charlottenburger Chauffee und dem Ahornfteig durchfchnitten wird, und umfafst vier gefonderte Teile: nach innen, zu beiden Seiten der Chauffee, die Denkmalanlagen und nach aufsen die Marmorbrunnen. Der Fahrweg wird von Marmorbaluftraden abgefchloffen, die mit gleichartigen Vafen gefchmückt find; dadurch ift vor den vier Teilen der Anlage ein Platz zur Betrachtung gefchaffen. Der Stilcharakter ift ein mafsvolles Barock. Die dekorative Ausftattung haben *Auguft Vogel* und *Widemann* modelliert. Die figürlichen Teile am Kaifer *Friedrich*-Denkmal ftammen von *Adolf Brütt*, am Kaiferin *Friedrich*-Denkmal von *Fritz Gerth*. Die vier Teile der Anlage zeigen verwandte Grundform; gemeinfam ift ihnen ein halbkreisförmiger Abfchlufs durch eine Nifche, die fich zu beiden Seiten mit einem durchbrochenen Barockfries und Marmorbänken fortfetzt.

Die Anlage mit dem Denkmal Kaifer *Friedrich*'s zwifchen Chauffee und Friedensallee ftellt den Herrfcher in der Blüte feines Lebens dar. Der Kaifer erfcheint angethan mit der Uniform der Küraffiere. Das Haupt bedeckt der Helm; die Bruft umfchliefst der Küraf. Die Rechte hält den Marfchallftab, die Linke ruht am Degen. Die Figur erhält einen monumentalen Abfchlufs durch den zurückgefchlagenen Mantel des Schwarzen Adlerordens. Die Büften von *Blumenthal* und *Helmholtz* ftehen zu beiden Seiten der Figur an den vorderen Abfchlüffen der von Taxus eingefafsten Nifche; fie erheben fich auf fchlanken,

hermenartig geſtalteten, feſtongeſchmückten Sockeln, rechts der Feldmarſchall, links der Gelehrte. *Blumenthal* trägt einfache Generalsuniform mit umgelegtem Mantel, ohne Kopfbedeckung. *Helmholtz* erſcheint im Profeſſorentalar. Die Marmorwand der Niſche iſt auf fünf Feldern mit verbundenen Eichen-

Fig. 473.



Plaza del Oriente zu Madrid[363]).

und Lorbeerzweigen ausgeſtattet. Die Baluſtraden tragen an den Ecken Kugelabſchlüſſe. Das Ganze dehnt ſich in einer Länge von etwa 25 m aus.

363) Fakſ.-Repr. nach: *American architect* 1889, Nr. 708.

Die Kaiſerin *Friedrich* erſcheint im anſchlieſsenden Kleid, auf der Bruſt den Stern und quer über der Taille das Band des Schwarzen Adlerordens. Das Kleid iſt unten von einer Bordüre aus Roſen, Kleeblättern und Diſtelzweigen umſäumt, die auf Groſsbritannien und Irland hindeuten. Um die entblöſsten Schultern iſt der Krönungsmantel gelegt, der die Figur freiläſst und zu beiden Seiten in groſsen Falten über die Plinthe herabwallt. Zur Seite der Kaiſerin befinden ſich die Marmorbüſten des Philoſophen und Hiſtorikers der Philoſophie *Eduard Zeller* und des geiſtvollen Chemikers *Auguſt Wilhelm v. Hofmann*: *Zeller* in ſchlicht bürgerlicher Gewandung, *Hofmann* im Profeſſorentalar.

Die groſsen Marmorbrunnen auf beiden Seiten der Denkmäler ſind in der ſie umrahmenden Architektur im weſentlichen ſo geſtaltet wie die monumentalen Anlagen; nur die Wand der Niſche enthält fünf waſſerſpeiende Masken, von ſchmalen Tropfſteinplatten getrennt, und auf den Ecken ſtehen je zwei, einander zugewandte Adler mit halbgeöffneten Schwingen. Das Halbrund der Niſche ſetzt ſich in den Baſſins fort, in denen die Marmorbrunnen aufgebaut ſind. Der untere Schaft auf achteckigem Sockel zeigt in einer Cartouche mit Gehängen das Initial des Kaiſers und trägt die groſse Schale, über der ſich eine zweite kleinere Schale erhebt. Masken ſchmücken ihre runde Fläche; oben tritt ein vaſenförmiger Abſchluſs heraus, von dem das Waſſer ſtufenweiſe herabprudelt.

Das Material der Anlage iſt Laaſer Marmor; die Geſamtanlage erforderte 470 000 Mark. Alles Künſtleriſche genügt nur ſehr mäſsigen Anſprüchen.

Fig. 474.

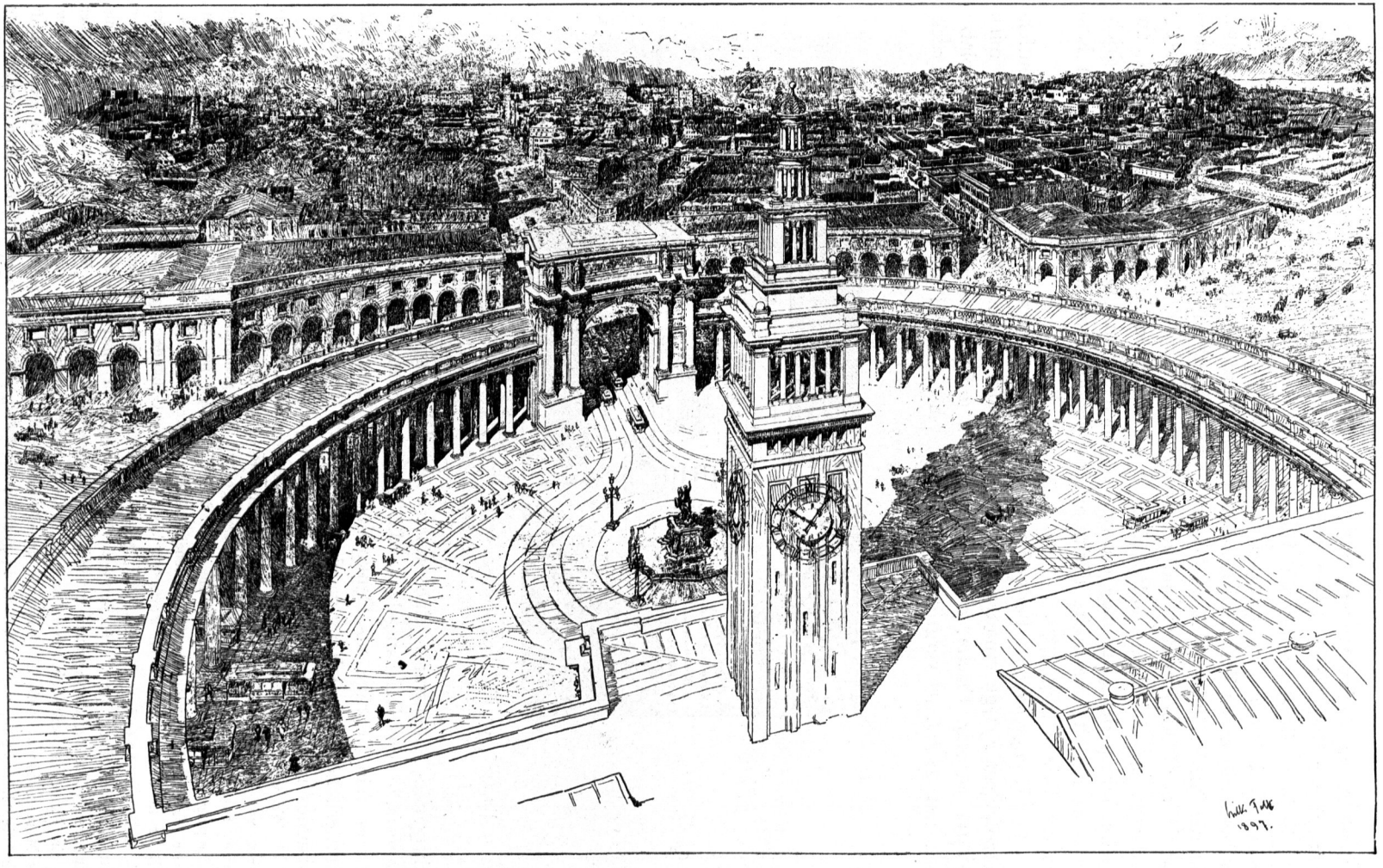


Piazza del Plebiscito zu Neapel.

662. Belle-Alliance-Platz zu Berlin.

Der Belle-Alliance-Platz zu Berlin gehört zu den drei älteren gröſseren Platzanlagen — Pariſer Platz, Leipziger Platz — die unter *Friedrich Wilhelm I.* in der Zeit von 1734—37 entſtanden ſind. Er iſt ein Rondell von 25 870 qm Fläche. Seine künſtleriſche Ausgeſtaltung beſchäftigte ſchon *Friedrich Wilhelm IV.* Von dieſem iſt eine Skizze vorhanden, nach welcher der Platz auf der ſüdlichen Hälfte von einer mehrfachen Säulenreihe umzogen gedacht war, in deren Mitte eine Art Siegesthor, ähnlich den Propyläen von Athen oder dem Brandenburger Thor, einen Durchgang nach dem Kreuzberg bilden ſollte. Man muſs vorausſetzen, daſs um die Zeit, als die Skizze entſtand, vor dem früheren Halleſchen Thore noch alles unbebaut war, an Stelle der heutigen Gitſchiner und Königgrätzer Straſse noch die alte Stadtmauer ſtand und an Stelle des erſt 1850 erbauten Schiffahrtskanals noch der Landwehrgraben ſich hinzog. *Schinkel* hat ſich mehrmals mit einer Umgeſtaltung des Platzes beſchäftigt,

Fig. 475.



Willis Polk's Entwurf für eine Platzanlage zu San Francisco [364]).

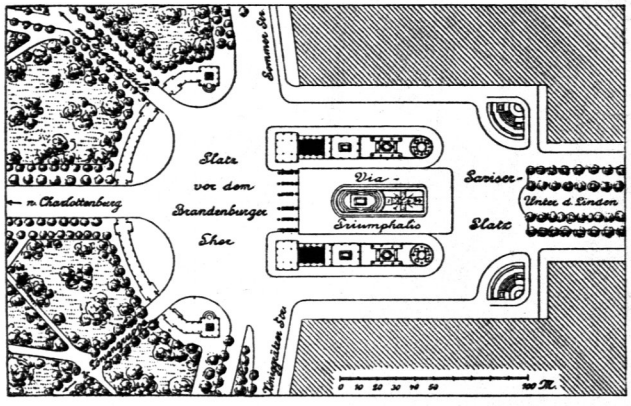
364) Fakſ.-Repr. nach: *American architect* 1901, Nr. 1337.

namentlich im Zuſammenhang mit ſeinen groſsartigen Gedanken für ein Nationaldenkmal der Befreiungskriege auf dem Kreuzberg. Die heutige Geſtalt des Platzes geht in ihren Anfängen bis auf das Jahr 1843 zurück, in welchem die Friedensſäule (18,83 m hoch) nach dem Entwurf von *Cantian* entſtand. Ihr folgten die vier Gruppen der beim Siege von Belle-Alliance beteiligten Nationen: Preuſsen, England, Hannover und die Niederlande von *Aug. Fiſcher* († 1866) und an der Freitreppe die ſitzenden Statuen der Klio *(Hartzer)* und des Friedens *(A. Wolff)*. Die Anordnung des Platzes iſt derart, daſs in ſeinem Mittelpunkt in gärtneriſchen Anlagen die Säule ſteht, um welche ſich in der Diagonale die vier Gruppen lagern. In der Achſe der Friedrichſtraſse vermittelt eine breite Freitreppe die Höhenunterſchiede. An ihr ſtehen Klio und der Friede (Fig. 477).

663. Königsplatz zu Berlin.

Der Königsplatz zu Berlin hat ſeinen Denkmalcharakter erſt nach dem deutſch-franzöſiſchen Kriege erhalten. Er gehört zu den gröſsten Plätzen Berlins; er miſst 105 500 qm, eine Fläche, die ſich durch den anſchlieſsenden »Kleinen Königsplatz« noch um 28 350 qm vergröſsert und durch die in der Platzwirkung mit zu berück-

Fig. 476.



Entwurf für die Ausgeſtaltung des Platzes vor dem Brandenburger Thor zu Berlin von *Ende & Böckmann*, ſowie *Hartung*.

ſichtigende Alſenſtraſse eine weitere Ausdehnung erfährt. Durch die *Strack*'ſche Siegesſäule, das Reichstagshaus, die Denkmäler von *Bismarck, Moltke* und *Roon* erhält er ſein Gepräge als Denkmalplatz des neuen Deutſchen Reiches. Für ſeine künſtleriſche Ausgeſtaltung wurden bald nach Vollendung des deutſchen Reichstagsgebäudes mehrfache und eingehende Erwägungen angeſtellt.

Wo wir Plätze ſehen, die ähnliche Verhältniſſe und Abmeſſungen zeigen wie der Königsplatz, da finden wir ſie künſtleriſch geordnet, und wo die Abmeſſungen hinter den Abmeſſungen des Königsplatzes zurückbleiben, zeigen ſie zum überwiegenden Teil glückliche Verhältniſſe. So der Auguſtusplatz in Leipzig, der Luſtgarten in Berlin. Bei der Platzanlage im Anſchluſs an den Zwinger in Dresden durfte *Semper* bei beſcheidener Breitenentwickelung eine ſo bedeutende Längenentwickelung ſchaffen, weil er in dem zunehmenden Vortreten der einzelnen Gebäude gegen die Hauptwache geſehen oder bei dem zunehmenden Zurücktreten gegen den Zwingerhof eines der bedeutendſten künſtleriſchen Mittel in der Hand hatte, die perſpektiviſche Wirkung zu einer ſolchen zu machen, daſs ſie über die Längenentwickelung hinwegtäuſchte. Bei der Anlage des Burgplatzes in Wien durch denſelben Künſtler iſt ein ähnliches Beſtreben, wenn auch nicht in gleichem Umfange, zu erkennen, und es tritt auſserdem das Moment hinzu, daſs die Baumaſſe des Burgthores in einer Weiſe den Platz teilt und ſo Rechenſchaft über die Gröſse gibt, wie es bei der Siegesſäule des Königsplatzes nicht der Fall iſt. Denn *Semper* wollte trotz dieſes trennenden Moments die Platzanlage als eine geſchloſſene, ganze zuſammengefaſst wiſſen; dies

beweiſen die von ihm für die Ringſtraſse geplanten, die Hofmuſeen mit den neuen Hofburgflügeln verbindenden Triumphthore. — Auch die künſtleriſchen Erörterungen für die Anlage des Rathausplatzes in Wien bilden eine intereſſante Vorgeſchichte für die künſtleriſche Umgeſtaltung des Königsplatzes. Seine Gröſsenverhältniſſe und ſeine heutige gärtneriſche Anlage haben in der Art, wie ſie zu den umgebenden Gebäuden in Beziehung treten, ſchon ſeit Jahren die leitenden künſtleriſchen Kreiſe zu lebhaften Erwägungen darüber veranlaſst, auf welche Art die Platzanlage einer künſtleriſchen Umgeſtaltung unterworfen werden könne. Die bedeutendſten Wiener Künſtler haben Entwürfe dafür angefertigt, und wenn die Neuanlage bis heute nicht durchgeführt wurde, ſo liegt es nicht an künſtleriſchen Gründen. Die hauptſächlichſte der bekannteren Platzanlagen, die mit dem Königsplatze in Beziehung gebracht werden können, iſt die *Place de la Concorde* in Paris. Auch bei ihr waren die ungewöhnlichen Gröſsenverhältniſſe der Grund einer künſtleriſchen Umgeſtaltung; ſie hat nach den Plänen des aus Cöln gebürtigen Architekten *Hittorf* ſtattgefunden.

Fig. 477.



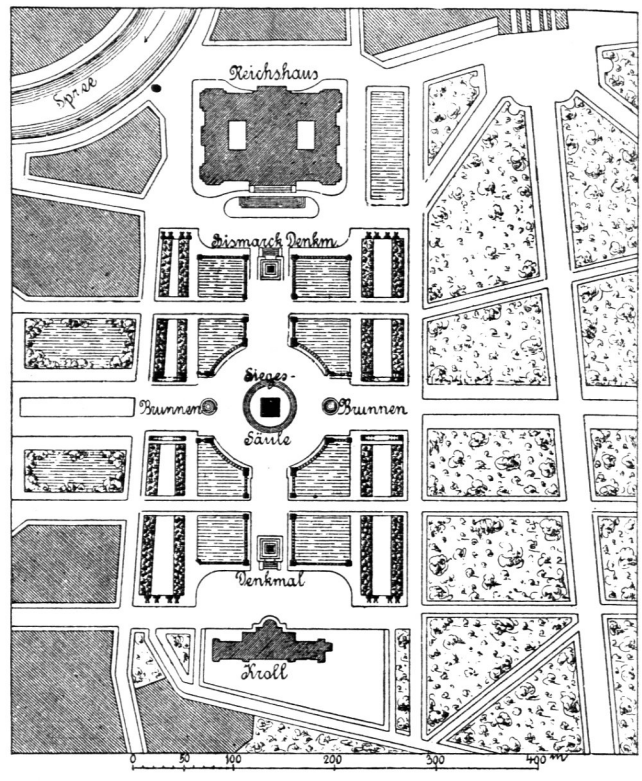
Belle-Alliance-Platz zu Berlin.

Paul Wallot hat nun einen Plan für die Umgeſtaltung des Königsplatzes entworfen, der in Fig. 476 u. 477 zur Darſtellung gebracht iſt. Der Grundgedanke desſelben iſt, daſs der Künſtler, um die ungewöhnlichen Gröſsenverhältniſſe zu beherrſchen, in den groſsen, maſsloſen Platz einen kleineren Platz von leicht zu überſehenden Abmeſſungen legte, ſo daſs der kleine Platz einen Maſsſtab für den groſsen bildet.

»Der kleinere Platz in dem vorliegenden Entwurf — der Platz im Platz — umfaſst«, wie wir den Ausführungen des Künſtlers entnehmen, »die Siegesſäule mit den beiden Springbrunnen. Er iſt durch Bildwerke, welche durch Baluſtraden unter ſich verbunden ſind, vom übrigen Platz abgeſchloſſen, ohne aufzuhören, einen Teil desſelben zu bilden. . . . Die Springbrunnen ſind in Form maſſiger Aufbauten der Siegesſäule näher gerückt. Denn es iſt nicht gut, daſs dieſe Säule allein ſtehe und die Blicke ausſchlieſslich auf ſich lenke.« Die den Entwurf begleitende Erläuterung gedenkt auch der ungünſtigen Wirkung der gärtneriſchen Anlagen. ». . . dieſe Gebüſche, welche immerhin eine Höhe von 2 bis 3 m erreichen können und welche die Gärtner mit Vorliebe zur Anwendung bringen, zerſtören die ‚Platzwirkung‘ vollſtändig. Sie machen jeden Durchblick in erheblicherem Maſse unmöglich, als dies ſelbſt Bäume zu thun im ſtande ſein würden. Sie verhindern im Sommer den Durchzug friſcher Luft, ohne Schatten zu

Keiner dieſer bedeutenden Entwürfe hat eine Berückſichtigung gefunden; dagegen iſt eine gärtneriſche Umgeſtaltung des Platzes erfolgt, die jedoch keine Löſung ſeiner Geſtaltung gebracht hat, wenn ſie auch kleinere Verbeſſerungen im Gefolge hatte, deren Grundgedanke auf die *Wallot*'ſchen Vorſchläge zurückgeht.

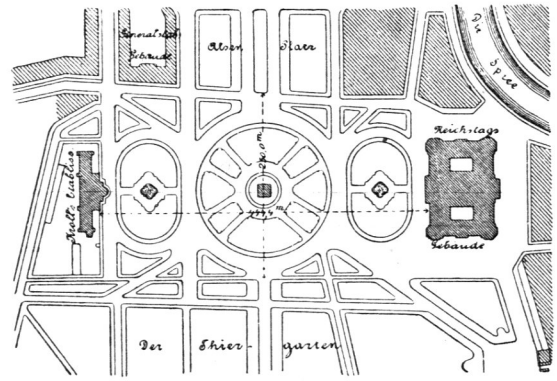
Fig. 480.



Wallot's abgeänderter Entwurf.

Zunächſt wurde eine gerade Fortſetzung der Siegesallee auf die Siegesſäule zu geſchaffen, indem zwei von den ſchmalen Raſenteilen zu einem vereinigt, die Fuſswege zu beiden Seiten verlegt, die ſtörenden Bäume entfernt und Niſchen zu Ruhebänken ausgeſpart wurden. Dadurch wurde eine gerade Verbindung zwiſchen Siegesallee und Siegesdenkmal geſchaffen und der Unterbau des letzteren wieder ſichtbar, die Siegesſäule als natürlicher Abſchluſs der hiſtoriſchen Denkmalgruppen in der Siegesallee in dieſe Anlage einbezogen. Nördlich von der Siegesſäule findet die Siegesallee ihre gleichartige Fortſetzung in der Alſenſtraſse bis zur Spree. In ähnlicher Weiſe wurde eine zweite Achſe durch den Königsplatz von Oſt nach Weſt gelegt. Zu dieſem Zwecke ſind auch hier je zwei Rabatten zu einem breiten Mittelſtück vereinigt, die ſtörenden Bäume beſeitigt und die Dornhecken möglichſt erhalten. Wie für das *Bismarck*-Denkmal, ſo iſt auf der anderen Seite von der Siegesſäule für das *Moltke*-Denkmal genügender Platz und ein freier Ueberblick über alle Kunſtſchöpfungen auf dem Königsplatze geſchaffen.

Fig. 481.



Früherer Zuſtand.
Königsplatz zu Berlin.

664. Königsplatz zu München.

Der Königsplatz in München, die monumentale Schöpfung des Königs *Ludwig I.*, iſt ein Denkmalplatz vornehmſter Art. Er hat eine rechteckige, dem Quadrat ſich nähernde Form, zeigt zur Linken das Kunſtausſtellungsgebäude, zur Rechten die Glyptothek und beſitzt in der Hauptachſe das Durchgangsthor, die Propyläen. Seitlich derſelben iſt der Platz durch eine monumentale Mauer abgeſchloſſen. Der Platz ſelbſt iſt völlig kahl, lediglich als Grasfläche angepflanzt. Er bildet einen ruhigen Ausſchnitt aus dem

Münchener Verkehr und war urſprünglich völlig abgeſchloſſen gedacht. *Bulle* fand in der *Maillinger*-Sammlung unter nachgelaſſenen Zeichnungen *Klenze*'s einen Bebauungsplan, auf dem um dieſe drei Hauptgebäude ſechs langgeſtreckte, niedrig gedachte Gebäude rechteckig ſo gruppiert ſind, daſs der Platz ringsum völlig geſchloſſen erſcheint. Dieſe Verbindungsbauten ſind nicht ausgeführt worden, weil König *Ludwig I.* nach ſeiner Thronentſagung ſich zu groſsen Erſparniſſen bei den damals noch im Bau begriffenen Monumentalbauten, den Propyläen und der Kelheimer Befreiungshalle, genötigt ſah und andere Bauten überhaupt nicht mehr in Angriff nahm. So iſt auch der Königsplatz unvollendet geblieben.

Wie *Klenze* im einzelnen die Verbindungsgebäude ausführen wollte, iſt bis jetzt noch nicht feſtzuſtellen geweſen. Dieſen Angaben fügt *Bulle* eine Betrachtung an über eine etwaige Umbauung des Königsplatzes nach Art eines griechiſchen heiligen Bezirkes. Solche Plätze waren ſtets von niedrigen Hallen umgeben, ſo daſs man ſich innerhalb des Bezirkes von der Auſsenwelt abgeſchloſſen fühlte und die Weihe, die über den Tempeln lag, durch nichts Profanes geſtört wurde. Gegenüber den niedrigen Hallen erſchienen dann die Tempel mächtig und erhaben. Wenn nun rechts und links an die Propyläen ſolche Hallen anſtieſsen und flügelartig an die Glyptothek anſetzten, ſo würde der Platz wirkungsvoll eingerahmt werden, und die Monumentalbauten König *Ludwig I.* würden ſich doppelt wirkungsvoll herausheben, da ein niedriges Gebäude ein daneben ſtehendes gröſseres im Maſsſtabe ſteigert. Aehnliche Pläne ſind ſchon früher häufig erörtert worden. Die jetzt gegebene neue Anregung iſt deshalb wichtig, weil ſie zeigt, daſs *Ludwig I.* ſelbſt die Geſchloſſenheit des Platzes gewollt hat, aber nicht mehr ausführen konnte.

u) Rolandſäulen.

665. Beſtimmung.

Die Beſtimmung der unter dem Namen Rolandſäulen, Rulandſäulen, Rolandbilder, Rutlandsbilder, Hruotlandsbilder (»Hruot« ſo viel als Ruf, Ruhm), die Märkte der Städte der norddeutſchen Tiefebene, beſonders in Niederſachſen, der Mark Brandenburg und Schleswig-Holſtein ſchmückenden, vielfach roh gearbeiteten, faſt immer ſtreng und linkiſch ſtiliſierten ſteinernen Bildſäulen, wie ſie ſich in Bremen, Magdeburg, Nordhauſen, Halle, Brandenburg, Perleberg, Stendal, Zerbſt, Wedel, Mücheln, Obermarsberg bei Arolſen, Neuſtadt, Queſtenberg bei Sangerhauſen, Belgern, Zehden in der Neumark und an zahlreichen kleineren Orten fanden und noch finden, und wie ſie auch Berlin beſeſſen haben ſoll, iſt, ſo vielſeitig die Forſchung an ſie herangetreten iſt, noch nicht mit Sicherheit feſtgeſtellt. Daſs ſie Zeichen der Gerichtsbarkeit waren oder die Reichsfreiheit einer Stadt zum Ausdruck bringen ſollten, läſst ſich nicht immer nachweiſen; für wahrſcheinlicher kann gehalten werden, daſs ſie als ſichtbare Zeichen des Marktrechtes der Städte, auf deren Markt ſie ſich erhoben, galten. Wie ſie bei dieſer Bedeutung zu dem Namen des Helden Roland der Karlsſage kommen, iſt noch weniger erforſcht wie ihre Bedeutung an ſich. Wie weit der Held aus *Einhard*'s »*Vita Caroli Magni*« mit dieſen Ueberreſten früh-mittelalterlichen Städteweſens zuſammenzubringen iſt, iſt heute um ſo weniger mehr nachzuweiſen, als die Säulen thatſächlich auf weit zurückliegende Zeiten zurückzugehen ſcheinen, wofür die rohe und ſteife Form, die an uralte Götzenbilder erinnert, ſpricht. Dieſe Erinnerung in Verbindung mit der Rolandſage iſt es, durch welche die Säulen ihre mythiſche Bedeutung erlangt haben und durch welche ſie in das moderne Denkmalweſen für nicht alltägliche Vorwürfe eingeführt wurden.

Die Forſchung iſt den Rolandſäulen, die meiſt eine männliche Figur ohne Kopfbedeckung, mit Mantel und Schwert, in Wechſel mit Reichsapfel und Krone darſtellen, eifrig nachgegangen, ohne zu übereinſtimmenden Ergebniſſen zu gelangen.

So viele Forſcher, ſo viele Anſichten[365]). Vielleicht das überſichtlichſte Bild der Forſchung gab *Sello* in der unten genannten Schrift[365]). Er gibt aus Anlafs des 500jährigen Beſtehens des jetzigen Rolandbildes in Bremen eine Geſchichte dieſes Rolands, der in der fortſchreitenden Entwickelung ſeiner Bedeutung zugleich die Geſchichte der deutſchen Rolande überhaupt darbietet. »Dieſe Rolande aber verkörpern ein Stück deutſcher Städtegeſchichte.« *Sello* zeigt, dafs jede Phaſe der Entwickelung des Rolandgedankens im deutſchen Städteweſen als Ausfluſs der Zeit, in der ſie entſtand, verſchieden von der anderen iſt und ſomit ihre Berechtigung hat. Dieſe Wandelung der Bedeutung der Rolande ſtellt zugleich die Wandelung in einem Teil der Entwickelung des deutſchen Städteweſens dar. *Sello* hat in 138 Orten Rolande gefunden, ohne die Orte mit Rolandſtandbildern aber dadurch zu erſchöpfen. Auch haben nicht alle Rolandbilder die höhere Bedeutung, die ſie als typiſche Erſcheinungen in der langen Entwickelungsreihe gelten läſst.

666. Entwickelungsgeſchichte.

Ueber die Entwickelungsgeſchichte der Rolande jedoch kommt *Sello* zu Ergebniſſen, die durch ſpätere Forſcher völlig umgeſtoſsen ſind. Nach *Sello* wurden in den in der Frühzeit des Mittelalters, im X. Jahrhundert, gegründeten ſächſiſchen Städten, z. B. Magdeburg, Halberſtadt, Quedlinburg und anderen, Königsſtandbilder errichtet, die jedoch nicht Sinnbilder irgend eines Rechtes oder Vorrechtes, einer Verleihung oder einer Machtbefugnis waren, die vielmehr lediglich aus künſtleriſchen Gründen, aus Gefallen an Bildwerken, auf öffentlichen Plätzen errichtet wurden. Das Volk war es dann, welches ihnen im Laufe der Zeiten die Bedeutung zuſchob, die ſie durch ihre Entſtehung nicht hatten; es erblickte in ihnen Zeichen der ſtädtiſchen Entwickelung, und ſie ſtanden neben dem Kreuz, dem Zeichen der Marktbedeutung der Städte. Es kann nicht auffallen, dafs dann die Königsſtandbilder auch von Städten nachgeahmt wurden, die nicht die Bedeutung von Königsſtädten hatten, z. B. vom damaligen Berlin, von Halle oder Hamburg. Allmählich ſchwand die urſprüngliche Bedeutung der Standbilder aus dem Gedächtnis des Volkes, und ſie wurden zu ſtädtiſchen Wahrzeichen. Nun hatte im Volksgefühl ſchon frühe die Geſtalt *Karl des Groſsen* eine lebhafte Rolle geſpielt. Seit dem XII. Jahrhundert iſt die Volksanſchauung geneigt, ſeinem Einfluſs allen Fortſchritt, alles Schöne zuzuweiſen. Ein klaſſiſches Beiſpiel dafür iſt Bremen, wo man zuerſt 1186 die Verleihung der ſtädtiſchen Freiheit *Karl dem Groſsen* zuſchrieb, trotzdem ſie mit dem gleichen Unrecht ein Jahrhundert früher *Otto I.* zugewieſen wurde. Auf Grund dieſer Ideenverbindung wurde auch das Bremer Standbild mit *Karl dem Groſsen*, der Karlsſage zuſammengebracht, was durch das Rolandbild der altdeutſchen Dichtung (1131) und die Legende (Pſeudo-Turpin) gefördert wurde. Schon 1366 wurde in Bremen der Paladin *Karl des Groſsen* mit dem Standbild zuſammen genannt. Im Kampfe zwiſchen Städten und Territorialherren wurden die Stadtbilder dann zu Beweisſtücken der »Kaiſerfreiheit«,

---

365) Siehe: Sello, G. Der Roland zu Bremen. Herausgegeben von der Hiſtoriſchen Geſellſchaft des Künſtlervereins in Bremen. Bremen 1901.
Béringuier. Die Rolande Deutſchlands. (Feſtſchrift des Vereins für die Geſchichte Berlins.) Berlin 1890.
Stappenbeck. Ueber die Rolande. Märk. Forſchungen, Bd. IV, 1847.
Schneider, L. Der Roland von Berlin. Berlin 1878.
Zöpfl. Altertümer des deutſchen Reichs und Rechts. Leipzig 1861.
Sohm. Entſtehung des deutſchen Städteweſens. Leipzig 1890.
Bremen, W. v. Die Rolandſäulen im Lichte neuerer Forſchung. Daheim 1903.
Heldmann, K. Die Rolandsbilder Deutſchlands in dreihundertjähriger Forſchung und nach den Quellen. Halle 1904.
Jostes, F. Roland in Schimpf und Ernſt. Zeitſchr. f. rhein. u. weſtfäl. Volkskunde, Heft 1.
Schröder, R. Die Stellung der Rolandsſäulen in der Rechtsgeſchichte. (Feſtſchrift des Vereins für die Geſchichte Berlins.) Berlin 1890.

erlangten ſomit ſtadt- oder ſtaatsrechtliche Bedeutung und wurden in dieſer Bedeutung bald von den ſiegreichen Stadtherren beſeitigt, wie in Bremen 1366, bald von den ſiegreichen Bürgern wieder in monumentaler Weiſe erſetzt (1404). Aus den hölzernen Bildern wurden ſteinerne, und entſprechend ihrer erhöhten Bedeutung wurden ſie in ihrer Gröſse zum Maſsſtabe der mehrfachen Menſchengröſse geſteigert. Nun wurde aus der Rolandſäule ein Gattungsname, der ſeit dem XV. Jahrhundert bis heute geblieben iſt.

667. Abweichende Anſichten.

Wir ſtehen alſo nun vor der Thatſache, daſs *Sello* die Rolandſäulen für urſprüngliche Königsbilder erklärt; *Schröder* ſieht in ihnen Markt- und Stadtzeichen, *Rietſchel* Wahrzeichen der höheren Gerichtsbarkeit und *Platen* gar Nachfolger der alten heidniſchen Donarbilder.

Hermann Berdrow hat dieſe verſchiedenen Bedeutungen in den folgenden Ausführungen zuſammengefaſst.

»Ausgehend von der Thatſache, daſs ſich die örtliche Verbreitung der Rolandſäulen nahezu mit derjenigen des Wortes ‚Weichbild‘ deckt, hat man den Roland für eine Verkörperung des ſtädtiſchen *wicheldes* erklärt. Wenn hinſichtlich der Bedeutung dieſes Ausdruckes nur Gewiſsheit und Einigkeit unter den Gelehrten herrſchte. Aber während einige das Wort für gleichbedeutend mit ‚Ort- oder Stadtbild‘ nehmen, erklären andere es als Stadt- oder Marktrecht, woraus ſich zweierlei nach ganz verſchiedenen Richtungen gehende Erklärungen ergeben. Die erſte behauptet, die Rolandbilder ſeien entſtanden aus einer Neuformung der alten Stadt- oder Weichbilder, d. h. der Kreuze, die als Zeichen des Königsfriedens und mit den Symbolen desſelben — Handſchuh, Schwert, Fahne, Hut oder Schild — geſchmückt an den Stätten, wo Markt gehalten wurde, Aufſtellung erhielten und aus bloſsen Marktzeichen allmählich zum Mittelpunkte des geſamten kommunalen Lebens wurden. Dieſe Umformung habe ſich früheſtens um das Ende des XIII. Jahrhunderts, und zwar hauptſächlich im Bereiche des ſächſiſchen und thüringiſchen Rechtes vollzogen. Die nächſte Beſtimmung des Rolands ſei alſo keine andere geweſen als die eines monumentalen Trägers der üblichen Marktzeichen. Sobald man die wahre Bedeutung des Weichbildkreuzes nicht mehr verſtand, muſste ein Kreuz als Träger von Schwert, Schild u. ſ. w. mehr oder weniger roh und abgeſchmackt erſcheinen; daher die Umwandelung. Dieſe Deutung hat manches für ſich; nur läſst ſich eine ſolche Umformung im Gebiet der Rolande nirgends nachweiſen, während da, wo die alten Stadtkreuze in Menge vorhanden waren, bezw. noch ſind, in Süd- und Weſtdeutſchland, kein einziger Roland zu finden iſt.

Die zweite Erklärung ſagt: Im frühen Mittelalter war es Gebrauch, hohe, geſchälte Bäume oder Pfähle (Gerichtsbäume, Dingbäume) aufzurichten, an denen Schwert und Schild des Königs als Wahrzeichen des oberſten Richters, in deſſen Namen Recht geſprochen wurde, befeſtigt waren. Dieſe bezeichneten ſtets jene Orte, an denen gedinget, d. h. Recht und Urteil geſprochen wurde. An Stelle des Gerichtspfahles trat ſpäter eine Statue des Königs ſelbſt: der Ruland oder Roland. Die Rolandſäule iſt alſo in erſter Linie Gerichtsſäule, und zwar eine Blutſäule, die anzeigt, daſs an dem betreffenden Ort Gericht über Hals und Hand gehalten wurde.

Eine dritte Auslegung ſieht in ihnen nichts weiter als einfache Marktzeichen, d. h. nicht Symbole eines dem betreffenden Ort verliehenen Marktprivilegs, ſondern dekorativ behandelte Träger ortsüblicher Zeichen des eröffneten jeweiligen Marktes, des Strohwiſches, der Freifahne, des Handſchuhes oder Schwertarmes. Doch auch dieſe am wenigſten gewundene Erklärung gibt uns keinen Aufſchluſs darüber, weshalb ſolche allmählich kunſtmäſsiger ausgeſtalteten, in gigantiſchem Maſse und in Königstracht ausgeführten Marktzeichen auf ein enges Gebiet beſchränkt blieben, und weshalb man ſie als Rolande bezeichnete. Daſs dabei an den hiſtoriſchen Roland, den Helden mittelalterlicher Epen, zu denken ſei, iſt nicht wahrſcheinlich. Es müſste dann doch wenigſtens bei einer der älteren Rolandſäulen das aus der Dichtung bekannte Horn Olifant angedeutet ſein, wie das bei dem im Jahre 1610 neu errichteten Roland zu Belgern der Fall iſt.

Daſs die lebhafte, auf ſtrenge, logiſche Scheidung verwandter Begriffe wenig erpichte Phantaſie unſerer Vorfahren in den Rolandſäulen, gleichviel welches ihr Urſprung ſei, ſpäter Verkörperungen oder Symbole ſtädtiſcher Privilegien und Freiheiten ſah, iſt leicht erklärlich. Spricht doch von ſolchen Freiheiten ſchon die Inſchrift auf dem Schilde des Bremer Rolands:

Vryheit do ik ju openbar,
De Karl und mannig Vorſt vorwar

Deſſer Stadt gegewen hat,
Des danket Gode, is min raht.« —

(Freiheit thu' ich euch offenbar,
Die Karl und mancher Fürſt fürwahr
Dieſer Stadt gegeben hat,
Des danket Gotte, iſt mein Rat.) — (Fig. 482.)

668. Rolande als Spielfiguren.

Da ſind nun jüngſt zwei Forſcher aufgetreten, welche für die ſteinernen Rieſen der öffentlichen Plätze der Städte der norddeutſchen Tiefebene, die »früheren Geſchlechtern ein Palladium, den gegenwärtigen ein Rätſel«, einen völlig anderen Urſprung gefunden zu haben glauben. Wie in der Fuſsnote 365 (S. 774) bereits erwähnt, ſchrieb *Heldmann* ein Buch: »Die Rolandsbilder Deutſchlands in dreihundertjähriger Forſchung und nach den Quellen«, und *Joſtes* einen Aufſatz: »Roland in Schimpf und Ernſt«. Beide Forſcher gelangen zu dem Ergebnis, in den Rolanden urſprünglich hölzerne Spielfiguren zu ſehen, wodurch ihre Bedeutung als Denkmalſtatuen weſentlich herabgedrückt würde. Eine Beſchreibung des Spieles, zu dem ſie dienten, und welches aus dem franzöſiſchen Quintaineſpiel hervorgegangen iſt, haben wir aus Münſter. Dort ſtand auf dem Markte ein hölzernes, um einen eiſernen Zapfen umlaufendes Bild mit einer runden Scheibe in der rechten, einem Narrenkolben in der linken Hand. Gegen die Scheibe ſtachen die Spielenden, meiſt aus der Reihe der reichen Bürgerſöhne, mit Speeren. Der Roland lief dann um, und wenn ſich derjenige, der geſtochen hatte, nicht ſchnell entfernte, bekam er einen Schlag mit dem Narrenkolben.

Der erſte ſteinerne Roland war wahrſcheinlich derjenige zu Bremen (Fig. 482) und iſt ein Werk des Bürgermeiſters *Johann Hemeling*, der durch urkundliche und chronikaliſche Fälſchungen der Stadt gewiſſe »Freiheiten« beilegte und als Zeichen dieſer erdichteten Freiheiten den Roland mit dem Kaiſerſchild und der bekannten Inſchrift: *Vryheit do ik ju openbar* . . . errichten lieſs, nachdem das alte Holzbild zerſtört worden war.

Neben dem Bremiſchen wurde der Halliſche Roland für die Weiterentwickelung von Einfluſs. Er iſt ein Beiſpiel dafür, daſs die Rolandfiguren keineswegs überall die gleiche Entwickelung durchmachten oder daſs ihnen allenthalben die gleiche Bedeutung beiwohnte. Denn der Halliſche Roland war von Anfang an keine Spielfigur, ſondern das Bild des Gerichtsherrn, des Burggrafen von Magdeburg, und bekam den Rolandnamen erſt lange nach ſeiner Errichtung. Der Roland von Halle hat dann den Rolanden, die ſeit dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts in der näheren und weiteren Umgebung Magdeburgs entſtanden, als Vorbild gedient. Vor allem ſind in den märkiſchen Städten die Rolande durchweg Gerichtswahrzeichen geweſen. Seit der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ſetzen ſich dann nach und nach Einflüſſe des Bremiſchen Rolands durch: jetzt werden die Rolande allmählich als Symbole politiſcher Rechte und Freiheiten angeſehen. Der Magdeburger gelangte zu ſeiner Bedeutung ebenfalls durch Fälſchungen.

Joſtes hat nun dieſen Denkmälern die Beziehung auf Roland, den ſagenhaften Paladin *Karl des Groſsen*, genommen und für den Namen eine neue Erklärung gefunden. Der Vorgänger der Spielfigur war, ſo führt er aus, ein einfacher, auf einem Pfahl drehbarer Querbalken, der im Vorüberreiten mit Lanze oder Schwert zu treffen war. Ein ſolcher Apparat hieſs *rota, rulla, rolla*, das Verbum dazu *rotulare*, *rullare* (umlaufen), franzöſiſch *rollar*, neuhochdeutſch »rollen«. Dieſe

rolla konnte, wie *Joſtes* weiter zeigt, auch *rollans* heiſsen und muſste ſogar ſo heiſsen, als der Balken zur menſchlichen Figur wurde. Durch Volksetymologie wurde daraus »Roland«. Mit dem karolingiſchen Helden hatten alſo die Bildſäulen nichts zu thun.

669. Verbreitungsgebiet.

Das Verbreitungsgebiet der Rolandfiguren iſt nicht allzu groſs; es beſchränkt ſich in der Hauptſache auf das Land zwiſchen Weſer und Oder. Der Bremer Roland ſteht an der weſtlichſten Grenze des Gebietes. Von hier geht die Gebietsgrenze ſüdlich bis Obermarsberg bei Arolſen, zieht dann öſtlich nach Sangerhauſen und Halle, nimmt die früheren Gebiete der Wenden, ſowie die heutige Mark Brandenburg ein und findet in der Oder die öſtlichſte, im Holſteiniſchen die nördlichſte Grenze. Innerhalb dieſer Grenzen hat man verſucht, drei Gruppen von Rolandſtädten zu unterſcheiden. Die nördlichſte Gruppe iſt die um Hamburg, welches im frühen Mittelalter eine Rolandfigur beſaſs, der das Volk die Bedeutung des Symbols der Reichsfreiheit beilegte und welche demzufolge umgeſtürzt wurde, als Hamburg 1375 wieder unter holſteiniſche Herrſchaft kam. Zu dieſer Gruppe zählen Wedel an der Unterelbe, nördlich von Hamburg, und Bramſtedt in Holſtein. Der Roland von Wedel (Fig. 483) hat wenig von dem beſonderen Charakter der Rolandfiguren. Er iſt eine Königsfigur in Rüſtung, mit Krone, Apfel und Schwert. Er ähnelt vielmehr den ſüddeutſchen Marktfiguren als den Rolanden der norddeutſchen Tiefebene. Aehnlich verhält es ſich mit dem Roland von Bramſtedt, der bei ſeiner letzten Erneuerung im Jahre 1827 die Tracht eines römiſchen Kriegers erhielt.

Fig. 482.



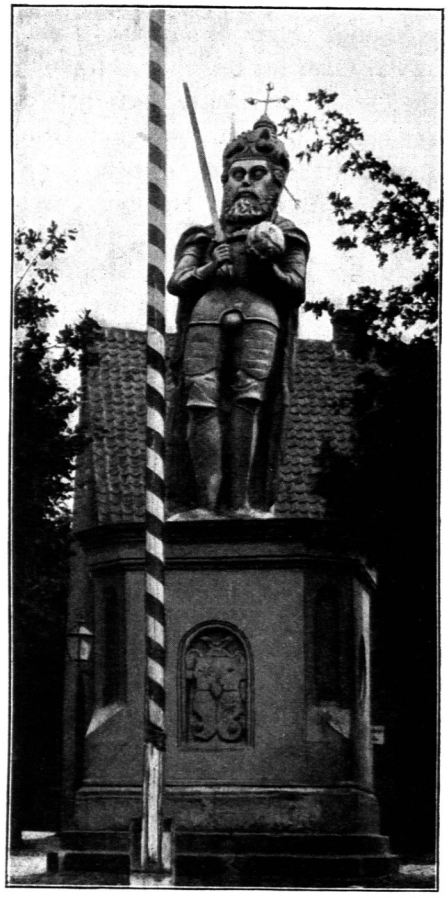
Rolandſäule zu Bremen[366]).

Den Mittelpunkt der zweiten Gruppe bildet Magdeburg. Um dasſelbe gruppieren ſich Halberſtadt, Quedlinburg, Kalbe, Gardelegen, Zerbſt, Stendal und Buch bei Tangermünde. Der Roland am Rathaus von Halberſtadt (Fig. 484) zeigt die meiſte Verwandtſchaft mit dem Roland von Bremen, ſowohl in Gewand wie in Schwert, Schild und Rüſtung. Ob er oder ſeine hölzernen Vorgänger als Zeichen des Markt-, Zoll- und Bannrechtes gelten können, welche Biſchof *Hildeward* 996 vom Kaiſer erwarb, bleibe dahingeſtellt. Es wird ſich ſchwer nachweiſen laſſen, daſs dieſer Roland in ſo frühe Zeiten zurückgeht. Auf durchaus ſpäte Zeit geht der Roland in Buch bei Tangermünde (Fig. 485) zurück. Seine Stiliſtik iſt die des Beginnes des XVIII. oder des Ausganges des XVII. Jahrhunderts. Iſt es bei den ſonſtigen Rolandfiguren kindliche Unbeholfenheit, die ihnen

366) Nach der Wiederholung im Germaniſchen National-Muſeum zu Nürnberg.

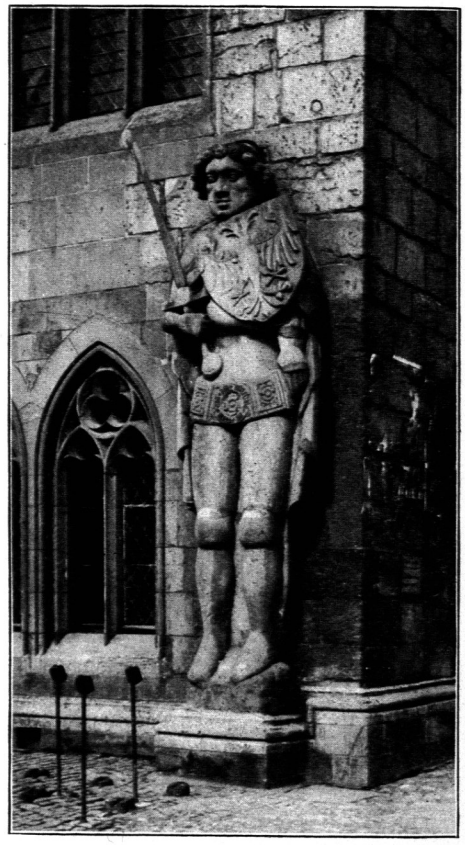
Geſtalt verleiht, ſo iſt es in Buch künſtleriſches Unvermögen. Im Mittelpunkt der dritten und märkiſchen Gruppe ſteht der Roland von Brandenburg a. H.; ſein Roland iſt noch wohlerhalten und erſcheint ſeit 1347 im Abbild auf den Siegeln und Wappen der Neuſtadt. Auch er war urſprünglich aus Holz geſchnitten und wurde erſt 1402 in Stein überſetzt. Das heutige Steinbild iſt nicht das urſprüngliche mehr; es iſt eine wiederholte, wenn auch treue Nachbildung. Der Brandenburger Roland, dem auch der Berliner ähnlich geweſen ſein dürfte, weicht von den übrigen Figuren

Fig. 483.



Rolandſäule zu Neuwedel.

Fig. 484.



Rolandſäule zu Halberſtadt.

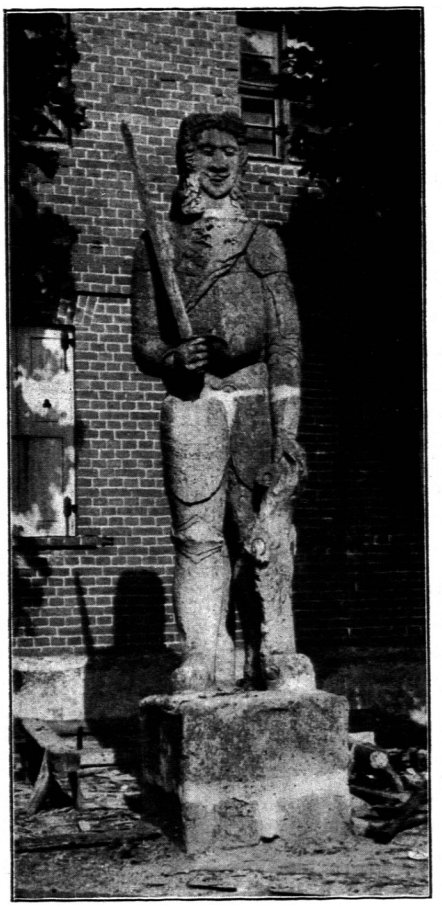
ab (Fig. 486). Auch er iſt barhäuptig, hält das Schwert in der Rechten, beſitzt aber nicht den Schild.

670. Rolandſäulen in Berlin.

Auch Berlin hatte ehemals einen Roland, ein Umſtand jedoch, der bis zur Wiederauffindung des Berliniſchen Stadtbuches im Jahre 1834 unbekannt war. In zwei Stellen desſelben wird von einem Roland geſprochen, der demnach um 1390, um welche Zeit das Buch geſchrieben wurde, vorhanden geweſen ſein muſste. Der Standpunkt des Denkmales jedoch läſst ſich nicht mehr beſtimmen, da über ſeine Errichtung und Entfernung nichts Urkundliches auf uns gekommen iſt. Der Wortlaut des Stadtbuches läſst nach *Béringuier* die Annahme zu, daſs ſowohl auf dem Molkenmarkte —

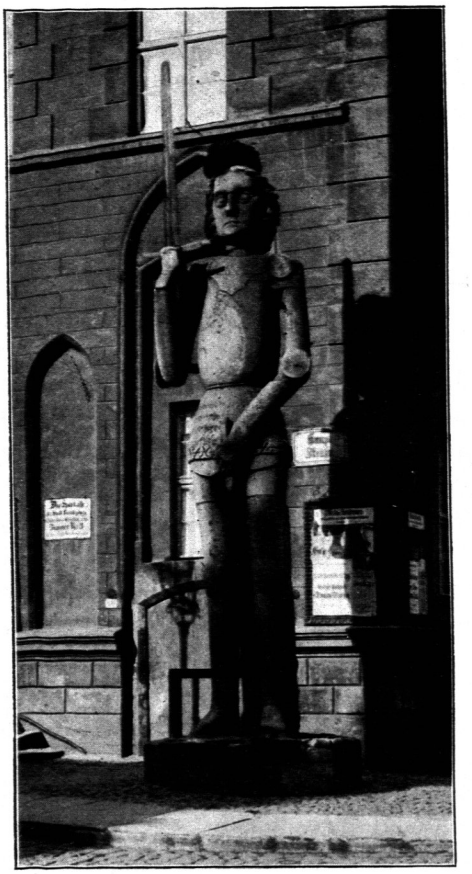
fünf Häuſer vom Chor der Nikolaikirche — als auch in der Nähe der Petrikirche je ein Roland ſich befunden habe. »Während des Kampfes der norddeutſchen Städte mit den Landesherren galten die Rolande als Zeichen einer von *Karl dem Groſsen* verliehenen, die Hoheit der Landesherren beſchränkenden Privilegierung. Daraus entwickelte ſich in einzelnen Städten der Begriff der ‚Reichsfreiheit'. Die Oppoſition der Städte gegen die Landesherren, die maſsgebend gewordene, wenn auch geſchichtlich falſche Auffaſſung, daſs jene Privilegien nicht bloſs zum Beſten der Städte, ſondern den Städten direkt verliehen ſeien, führte zur Um-

Fig. 485.



Rolandſäule zu Buch bei Tangermünde.

Fig. 486.



Rolandſäule zu Brandenburg a. H.

deutung der Rolandbilder in dieſem Sinne. Und wenn die Bürger Berlins und Cölns vielleicht auch der Anſicht waren, daſs ihr Roland ein Beweis dafür ſei, daſs ſie vom deutſchen Kaiſer Vorrechte erhalten hätten, die die Rechte des Landesherrn ſchmälerten, ſo iſt es nicht unwahrſcheinlich, daſs Kurfürſt *Friedrich II.*, um den Berlinern recht klar zu machen, daſs ihre vermeintlichen Privilegien nur auf falſcher Wiedergabe der Thatſachen und auf Anmaſsung beruhten, die Beſeitigung des Rolands in den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts befohlen hat« *(Béringuier)*.

671. Künſtleriſche Ausbildung der Rolandfäulen.

Recht beträchtlich iſt die lange Reihe der noch ganz oder in Reſten erhaltenen Rolandfiguren. Im Vergleich zeigen ſie den gemeinſchaftlichen Zug meiſt ziemlich roher und handwerksmäſsig ausgeführter Standbilder. Dabei ſtellen ſich uns dieſe Koloſſalfiguren, wie *Berdrow* ausführt, zumeiſt in Geſtalt eines aufrechtſtehenden, urſprünglich barhäuptigen Jünglings von ernſter, gebietender Haltung, in Ritterrüſtung, in der erhobenen Rechten das entblöſste Schwert, zur Linken den Schild, dar. Eine Anzahl Rolande, vor allem der Bremer, Halberſtädter, Zerbſter und Brandenburger, zeigen in Haltung und Rüſtung eine bemerkenswerte Aehnlichkeit mit der oft abgebildeten Statue Kaiſer *Karl IV.* in den Königlichen Muſeen zu Berlin. Sie ſtellen unter den erhaltenen Rolanden den älteſten Typus dar und fallen, nach der Plattenpanzerung zu ſchlieſsen, in das Ende des XIV. Jahrhunderts. Zwei von ihnen, der zu Bremen und der zu Halberſtadt, tragen den lang herabwallenden Fürſtenmantel und auf dem Schilde den doppelköpfigen Reichsadler. Tracht und Bewaffnung des ausgehenden Mittelalters, bei ſpäteren Erneuerungen vielfach moderniſiert, zeigen die zum Teil behelmten Rolande von Kalbe, Stendal, Buch, Perleberg, Burg und Belgern, während die Wahrzeichen der thüringiſchen Orte Nordhauſen, Neuſtadt unterm Hohnſtein und Queſtenberg einen ganz eigenartigen Typus bilden. Sie tragen mit Poſamenten verſchnürte Röcke, die bei den beiden erſten dalmatikaartig lang herabfallen, ſind mit Kronen geſchmückt und ſehen entſprechend ihrer Entſtehungszeit, der erſten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, ſehr modern aus. Auch das aus derſelben Zeit ſtammende Bild des Rolands zu Halle iſt mit langem Gewande bekleidet. Merkwürdigerweiſe trägt der Neuſtädter Roland das Schwert an der Hüfte und hebt die rechte Hand zum Schwur empor. Daſs die Rolandſäulen urſprünglich ihren Platz angeſichts des Rathauſes hatten, iſt bekannt; ihre ſpäteren Schickſale haben ihnen nicht ſelten auch einen Platzwechſel auferlegt. Daſs ſie ferner auch, vermutlich heraldiſch, bemalt waren, iſt für den ſelbſtverſtändlich, welcher die mittelalterliche Farbenfreudigkeit nachempfinden kann.

Ueber die Geſtalt des ehemaligen Berliner Rolands gibt es nur Vermutungen. *Fidicin* nimmt ihn nicht ohne Wahrſcheinlichkeit aus Holz an. Einen hölzernen Roland beſaſs der Flecken Potzlow in der Uckermark; einen gut erhaltenen hölzernen Roland beſitzt die Stadt Nordhauſen. Und auch Zehden in der Neumark verfügt über den Torſo eines hölzernen Rolands. Will man ſich ſeine Geſtalt vergegenwärtigen, ſo kann man ein Bild derſelben nur gewinnen durch einen Vergleich der Rolandſäulen der Mark Brandenburg, die vor dem Jahre 1448 errichtet wurden. Das nächſte Vergleichsbild iſt der Brandenburger Roland, der bereits 1315 erwähnt wird und 1404 eine Wiederherſtellung erfahren hat. Der 5,33 m hohe Koloſs von Brandenburg a. H. iſt es denn auch, der in reiner Nachbildung, wenn möglich in der alten, heraldiſchen Farbengebung, welche das Urbild im XIV. und XV. Jahrhundert trug, vor dem neuen Märkiſchen Muſeum zur Aufſtellung gelangen ſoll.

672. Bemalung der Rolandfiguren.

Zur Erörterung der Bemalungsfrage hat in erſter Linie die Wiederherſtellung des Bremer Rolands Veranlaſſung gegeben. In einem Berichte der Bremer Baudeputation an den Senat heiſst es:

»Es iſt unzweifelhaft, daſs die Statue von ihrem Bildner urſprünglich in Farben gedacht iſt, weil die ritterliche, von einem Fürſtenmantel zum Teil bedeckte Tracht der Figur, die im Stein nur oberflächlich angedeutet iſt, ohne Farben nicht gebührend zum Ausdruck kommt. Mehrere ältere Abbildungen des Rolands zeigen ihn uns in der That in Farben, und urkundliche Ueberlieferungen beweiſen, daſs die Bemalung im Laufe der Jahrhunderte mehrfach erneuert worden iſt. Wahrſcheinlich hat ſie bis gegen den Ausgang des XVIII. Jahrhunderts, alſo etwa 400 Jahre lang, beſtanden, iſt dann aber zu Anfang des

vorigen Jahrhunderts, als in ganz Deutfchland mit den fchweren Zeiten, die es durchzumachen hatte, ein jäher Niedergang der bildenden Kunft eintrat, der auch die in neuerer Zeit befeitigte graue Ueberftreichung des bunten Ziegelbaues des Rathaufes ermöglichte, durch einen grauen Anftrich erfetzt worden. Die Refte diefer grauen Bemalung find ebenfalls vor etwa 25 Jahren wieder entfernt worden, wobei die Spuren der alten Bemalung zu Tage traten. Seither ift der Anblick des Rolands, an dem eiferne Klammern und die zu verfchiedenen Zeiten notwendig gewordenen Flickarbeiten, die nur hie und da durch grüne Flechtenwucherungen etwas verhüllt find, offen zu Tage treten, recht unerfreulich (Fig. 487). Die Kommiffion ift daher fowohl aus hiftorifchen wie aus äfthetifchen Gründen zu der Ueberzeugung gekommen, dafs die Wiederherftellung der Farbe an dem Rolandftandbilde dringend erwünfcht fei. Es dürfte daher, zumal in einer Zeit, die mit dem glänzenden Auffchwunge der bildenden Kunft der Farbe auch an Werken der Baukunft und der Skulptur ihr Recht zurückgegeben hat, dem Sinne der Bremifchen Bevölkerung entfprechen, wenn der Roland aus Anlafs feines 500jährigen Jubiläums im Geifte des alten Meifters, der ihn einft gefchaffen hat, farbig wiederhergeftellt wird. Die Bemalung mufs mit möglichft wetterbeftändigen Farben in diskreter Weife ausgeführt werden . . .«

Fig. 487.



Rolandfäule zu Bremen.

673. Roland von Magdeburg.

Bei den Unterfuchungen, die *F. v. Quaft*[367]) führte, kam er zu dem Ergebnis, dafs in dem merkwürdigen Denkmal *Otto des Grofsen* zu Magdeburg (fiehe Fig. 280 ff., S. 596 ff.) eine fymbolifche Darftellung zu erblicken fei; nicht ein Denkmal in dem gewöhnlichen Sinne, fondern ein Wahrzeichen der von Kaifer *Otto* der Stadt Magdeburg verliehenen Gerichtsbarkeit. Das Denkmal wäre, ähnlich wie die Rolandfäulen, als eine Verkörperung des Gedankens des Städterechtes anzufehen. Allerdings fällt auf, dafs das Beifpiel einer hoch zu Rofs fitzenden, die Kaifergewalt repräfentierenden Figur in diefer Bedeutung fonft nirgends gefunden wird und man fich mit den bekannten Rolandfiguren begnügte. Nun weift aber *Peters*[368]) darauf hin, dafs auch in Magdeburg neben dem Kaifer *Otto* eine Rolandfigur ftand. »Da als ficher angefehen werden darf, dafs die Rolandftandbilder überall nicht über das XV. Jahrhundert zurückgreifen, da ferner die Kaifer *Otto*-Figur ein wefentlich höheres Alter hat, fo wird letztere als die urfprünglichere Darftellungsart ohne weiteres anerkannt werden müffen. Nach dem ‚Chronikon' von 1672 wird ausdrücklich berichtet, dafs Anno 1459 ‚der Roland zu Magdeburg auff dem Markte angerichtet' ift. Nach *Vulpius* ift Anno 1419 ‚der Roland um Pfingften von Holtze neu erbaut und auff den Marckt gefetzet, als er fich aber baufällig gemacht hat an. 1459 ein fteinerner mit Gold und Farben wohlgeputzter Roland auffgerichtet'.

Dafs man gerade in Magdeburg das Bild des Stifters der Stadt und Wohlthäters derfelben gewählt hat, dafs man damit dem ftädtifchen Selbftbewufstfein in ganz befonderem Mafse gerecht werden wollte, wenn man dem kaiferlichen Schutzherrn felber auf dem Markte als Sinnbild der Städtefreiheit und Gerichts-

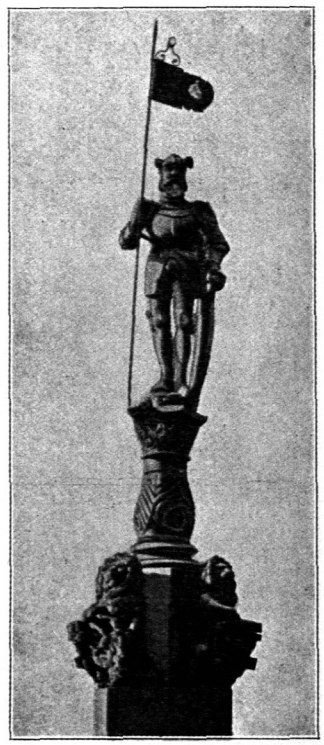
367) In: Die Statue Kaifer Otto des Grofsen zu Magdeburg. Zeitfchr. f. chriftl. Archäologie u. Kunft 1856, Bd. I.

368) In: Magdeburg und feine Baudenkmäler. Magdeburg 1902. S. 154.

barkeit ein hochragendes, imponierendes Denkmal ſtiftete, erſchien hier nur natürlich. Der aufserordentlich bedeutſamen Stellung Magdeburgs unter den deutſchen Städten des frühen Mittelalters kam ein ſolcher Vorzug zu. Wird doch auch in Braunſchweig der uralte romaniſche Löwe auf dem Domplatz in ganz ähnlicher Weiſe als ein auf den Löwenherzog *Heinrich* verweiſendes Symbol gedeutet! Erſt ſpäter alſo gelangte man zur typiſchen Geſtalt eines gewappneten Ritters, des Rolands, der mit hoch erhobenem Schwerte auf dem hervorragendſten Platze der Stadt als Hüter des Rechtes erſcheint und der neben dem viel bedeutſameren Kaiſerbild aufgeſtellt wurde, aber ſchon lange verſchwunden iſt. ‚An. 1631 in der Eroberung hat der wütende Soldat ſolchen Roland, welchen E. E. Rath an. 1540 ſchön renoviren laſſen, demoliret und zerſchlagen.‘ *Gengenbach*, deſſen Chronik 1678 geſchrieben wurde, fügt hinzu, dafs der Roland auch ‚bifs dieſe Stunde nicht wiederaufgebaut iſt‘.

Von einem dritten Gerichtszeichen auf dem Alten Markt kann berichtet werden, nämlich von dem vergoldeten Hirſch, der ſüdlich vom Kaiſer *Otto*-Denkmal errichtet war und, wie der Roland nördlich desſelben, dem Frevler am Geſetze mahnend vor Augen ſtand. Nach *Wiggert* wurde das Schöffengericht unter dem Symbol des Hirſches abgehalten, und es iſt auch zu vermuten, dafs geſonderte Gerichtsverfahren ſich mit den Oertlichkeiten des Kaiſers *Otto* und des Rolandſtandbildes verknüpften.«

Fig. 488.



Vom Marktbrunnen zu Durlach [370]).

674. Marktfiguren in Süddeutſchland.

Auch die Ritterfiguren auf den ſüddeutſchen Marktplätzen, z. B. in Durlach, Pforzheim, Bretten, Gengenbach, Oehringen, Markgröningen, Weilderſtadt, Mergentheim u. ſ. w., haben die Bedeutung der Rolande des nördlichen Deutſchlands gehabt. Sie drücken, wie manche von dieſen, das Marktrecht und die politiſche Selbſtändigkeit der Städte aus, und man gab ihnen häufig die Züge der Landesfürſten, für die man eine beſondere Dankbarkeit empfand. *Wagner* [369]) behandelt dieſen Gegenſtand ausführlicher. Die Figur des Markgrafen *Karl II.* von Baden am Marktbrunnen in Durlach, die heute jedoch nicht mehr an ihrer alten Stelle, ſondern auf dem Schloſsplatz ſteht, iſt eine der ſchönſten dieſer Figuren und charakteriſtiſch für die ſüddeutſche Auffaſſung (Fig. 488).

675. Rolandbrunnen zu Berlin.

Die Gegenwart hat nun eine Reihe bemerkenswerter Nachahmungen des Rolandbildes hervorgerufen. Kaiſer *Wilhelm II.* errichtete die Statuen der Siegesallee in Berlin und gab mit denſelben der Reichshauptſtadt eine chronologiſche Folge der Herrſcher Brandenburgs und Preufsens. Zu gleicher Zeit bot er der Stadt Berlin das Modell einer Rolandfigur mit der Bedingung an, dafs die Stadt die Bildſäule für den Molkenmarkt ausführen laſſe. Als die ſtädtiſche Kunſtdeputation das Anerbieten ablehnte, liefs der Kaiſer am ſüdlichen Ende der Siegesallee den Rolandbrunnen durch *Otto Leſſing* errichten. Er verkörperte in der Siegesallee das monarchiſche Prinzip und ſtellte ihm im Rolandbrunnen das Symbol der Städtefreiheit, das demokratiſche Prinzip gegenüber. Der Rolandbrunnen, 1902 enthüllt, iſt ein Nachfolger des Berliner Rolands, von welchem

369) In: Die Statue des Markgrafen *Karl II.* von Baden in Durlach im Zuſammenhang mit ſüddeutſchen Brunnenfiguren. Zeitſchr. f. d. Geſchichte des Oberrheins.

370) Fakſ.-Repr. nach: Denkmalpfl. 1902.

man annimmt, dafs er im Jahre 1448 im Kampfe der Stadt gegen den Kurfürften *Friedrich II., den Eifenzahn*, zugleich mit der Selbftherrlichkeit verloren ging (Fig. 489).

Fig. 489.



Rolandbrunnen zu Berlin.
Bildh.: *Otto Leffing*.

Der Rolandbrunnen erhebt fich auf fünf Granitftufen zu einer Höhe von 11 m und hat gotifchen Charakter. Das Becken wird umrahmt von einer achteckigen Brüftung aus rotem Granit mit Aus-

bauten an den Ecken und aufgefetzten vergoldeten Dächern. Die äufsere Beckenumfriedigung ift gefchmückt mit einem mattgoldenen Wappenfries, der das mittelalterliche Berlin heraldifch verewigt und die Wappen der damaligen Gefchlechter vereinigt. An vier Seiten werden die Wappen von vergoldeten Wafferfpeiern unterbrochen. Im Inneren des Beckens ragt der würfelförmige, reichgefchmückte, etwa 7 m hohe Rolandfockel auf; er ift aus rotem norwegifchen Granit. Den Grund bildet ein viereckiges Poftament; auf fchwarzpolierten Labradorfäulen find ihm rote Granitbecken vorgelagert, in die das Waffer fprudelt. An den Ecken der vergoldeten Abdachung befinden fich gleichfarbige wafferfpeiende Frofchgruppen launiger Art. Die Abdachung bildet den Uebergang zu einem kleineren Granitfockel, an deffen vier Seiten die Infchriften eingemeifselt find: »Die Schwefterftädte« (vorn), »Die Gefchlechter« (links), »Die Gewerke« (rechts), »Die Zunftlofen« (hinten). Auf dem Sockel erheben fich vier Labradorfäulen mit vergoldeten Bafen und Kapitellen; diefe tragen ein Dach, das mit gotifchen Krabben und Kreuzblumen geziert ift. Die Säulen umfchliefsen mit der Verdachung vier etwa 1,80 m hohe figürliche, vergoldete Reliefs: vorn find die Schwefterftädte Berlin und Cölln angedeutet durch zwei wohlgekleidete Frauen, von denen aber eine der anderen die »Krallen« zeigt; begleitet find fie von Katze und Hund. Die Gefchlechter (links) werden verkörpert durch einen Ritter im Kettenpanzer und einem Patrizier, angethan mit der Schaube; als Vertreter der Gewerke (rechts) erfcheinen ein Fleifcher mit dem Beil und ein Schneider mit der Schere, und an der Rückfeite zeigt das Relief einen Schmied und einen Bauer mit Drefchflegel und Krug.

Die 3,75 m hohe Geftalt des Rolands ift aus grauem Granit; nur die Teile der Rüftung, die glänzendes Metall darftellen follen, wie Helm, Schild, Schienen, Spangen u. f. w., find poliert. Die Geftalt zeigt den ftrengen, fteifen, mittelalterlichen Charakter. Ueber der Rüftung wallt bis zum Boden der Mantel hernieder. Den Kopf bedeckt der Helm mit aufgefchlagenem Vifier. Der rechte, halb erhobene Arm, der fich aus den gefchloffenen Steinformen loslöft, hält fteif und gerade das vergoldete freiftehende Schwert; in der Linken hat der Roland das Horn Olifant; auf der linken Schulter trägt er den Schild.

676. *Bismarck*-Denkmal zu Hamburg.

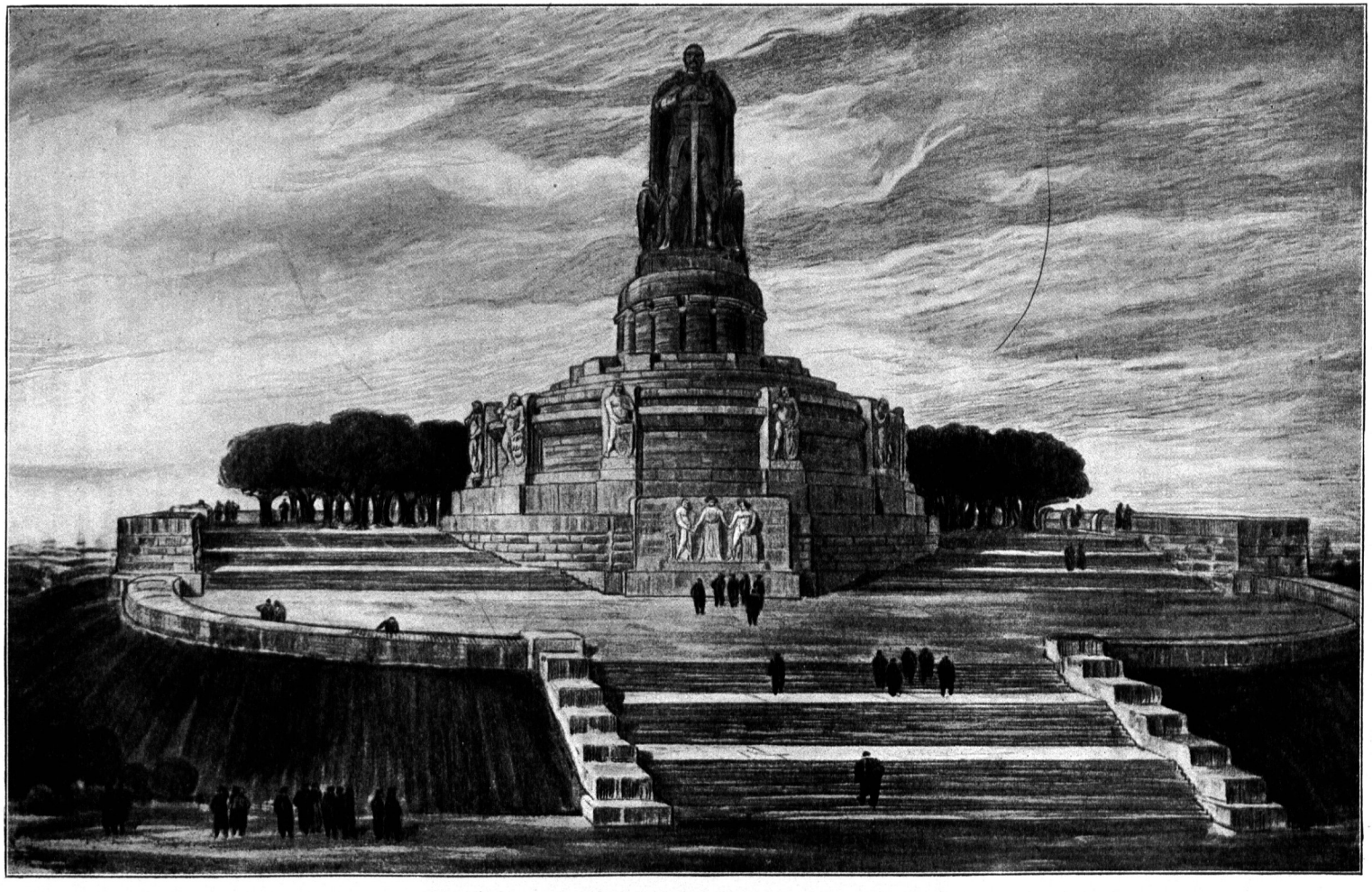
Das bedeutendfte moderne Rolandbild erhält Hamburg in feinem *Bismarck*-Denkmal (Fig. 490 u. 491).

Am 30. Juli 1898 ftarb Fürft *Otto v. Bismarck*. An einem mythifchen Tage, am 1. April 1815, geboren, erreichte er das mythifche Alter von 1000 Monaten. Die Weihe des Mythos umgab nicht nur fein Ende, fie umgab fchon feinen Lebensabend feit feinem Scheiden aus dem Dienfte. Sein warnendes Wort wurde zum Worte des Propheten; die Periode *Bismarck*'fcher Staatskunft lebte fort und lebte, folange ihr Träger lebte. Erft nach feinem Hinfcheiden hatte das deutfche Volk das Gefühl, dafs nunmehr der Abfchnitt deutfcher Zeitgefchichte zu Ende fei, der den gewaltigen Namen des *Bismarck*'fchen führt. Nun trat allerorten das Beftreben hervor, fein Andenken zu erhalten. Sein Andenken aber konnte nicht in der überkommenen Art feftgehalten werden. Schon in Frankfurt a. M. follte dem grofsen Kanzler ein Denkmal *Schilling*'s erftehen, welches feine vom Herkömmlichen abweichende Form auf den Ausfpruch ftützt, den *Bismarck* 1867 that: »Setzen wir Deutfchland in den Sattel, reiten wird es fchon felber«: eine Germania hoch zu Rofs, das bereit zum Anfprung ift, *Bismarck* daneben, dem Rofs die Zügel laffend. Urwüchfiger faßte die deutfche Studentenfchaft ihren Plan. Ueberall in deutfchen Landen, wo ein kräftiges Gemeinwefen unter dem Schutze des geeinten Vaterlandes emporblühen konnte; wo die Alten fich freuen, dafs der Traum ihrer Jugend fo herrlich in Erfüllung gegangen; wo die Jungen von der erftrittenen Machtftellung des Reiches den Blick auf hohe, weltumfpannende Ziele richten, follen zum ewigen Gedächtnis des Kanzlers »*Bismarck*-Säulen« errichtet werden.

Suchen die *Bismarck*-Säulen nach ihrer eigenartigen Geftalt ihren Eindruck auf das Volk in dem Umftande, dafs fie fich allerorten an hervorragenden Punkten erheben, fo tritt das Hamburger *Bismarck*-Denkmal an die Spitze aller *Bismarck*-Denkmäler durch feine überwältigende Geftalt. Es ift ein Werk des Architekten *Emil Schaudt* und des Bildhauers *Hugo Lederer* in Berlin. Die Künftler ftanden vor der Aufgabe, die Geftalt *Bismarck*'s aus der Zeitgefchichte monumental herauszuheben und dem Denkmal das Gepräge einer Erfcheinung zu geben, die in fich die Vollendung eines grofsen, fchöpferifchen Zeitabfchnittes deutfcher Gefchichte trägt und fo der Ausdruck eines über die Zeit weit hinausragenden Gedankens ift.

Das Denkmal erhebt fich auf einer Anhöhe des Elbparkes, an der Grenze zwifchen Hamburg und Altona; es ift aus gröfserer Entfernung von dem mit Seefchiffen belebten Fahrwaffer der Elbe zu fehen. Jeder, der aus Deutfchland hinausfährt auf das Weltmeer, erhält von ihm eine letzte Erinnerung an

Fig. 490.



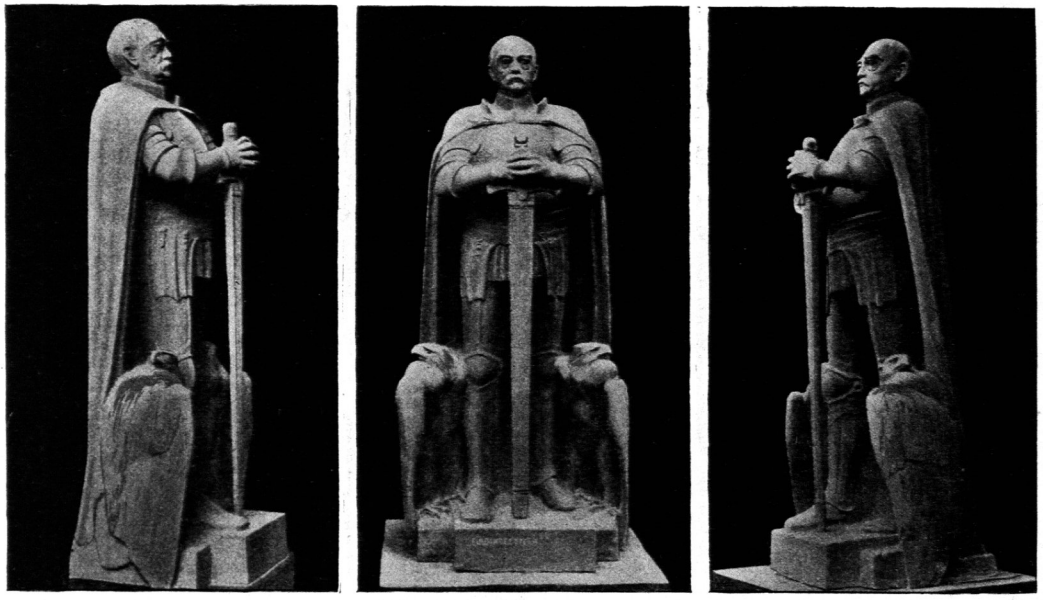
Bismarck-Denkmal zu Hamburg [371]).

Arch.: *Emil Schaudt*; Bildh: *Hugo Lederer*.

371) Fakf.-Repr. nach: Deutfche Bauz. 1902, Nr. 6.

eine grofse Heimat, und jeder, der vom Weltmeer nach Deutfchland heimkehrt, wird beim erften Betreten deutfchen Bodens durch das Denkmal an die grofsen Zeiten deutfchen Heldenkampfes gemahnt. Es ift das Denkmal, in welchem »die fich im Volksbewufstfein allmählich vollziehende Steigerung der Geftalt *Bismarck*'s ins Heldenhafte« ausprägt, das Denkmal, an welches die deutfche Künftlerfchaft die durch eine lange Kette von Enttäufchungen genährte Hoffnung knüpfte, dafs es ein monumentaler Proteft fein werde gegen eine Kunft des landläufigen Tagesgefchmackes; eine Kunft, die nicht mehr wie früher ein Stück künftlerifcher Gewiffensforfchung, fondern mehr und mehr ein Teil materiellen Erwerbslebens geworden ift, das Denkmal, von deffen heifsumftrittener Geftalt die Kreife nicht laffen wollten, welche in der Monumentalkunft mehr fehen als die Befriedigung eines oberflächlichen Triebes, welche von ihr verlangen, geiftige Phänomene in eine dauernd beachtete, finnlich wahrnehmbare Form zu kleiden. Kein anderes auf deutfchem Boden bringt das Wefen des Schöpfers des neuen Reiches fo zum Ausdruck, jenes Wefen, welches diefer felbft im preufsifchen Staatsminifterium in den fechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in die Worte kleidete: »Wenn ich etwas will, fo will ich es heute und morgen und will es jede Stunde und jede Minute, bis der Zweck erreicht ift.« Wille und Ziel! Die Welt als Wille und Vor-

Fig. 491.



Geftalt *Bismarck*'s in Fig. 490.
(Nach dem Modell.)

ftellung! Wer hätte es gedacht, dafs das Hauptwerk des Frankfurter Philofophen des Peffimismus, welches nicht durch Zufall in der politifchen Leere nach den Befreiungskriegen entftanden ift und welches diefe Welt als die fchlechteftе unter den möglichen Welten darftellte, auf der einen Seite fchon nach 50 Jahren eine fo glänzende thatfächliche Widerlegung erfahren und auf der anderen Seite eine ebenfo glänzende Verherrlichung durch das Denkmal am Strande der Elbe finden würde!

Welt und Wille, Wille und Vorftellung, das ift das Hamburger *Bismarck*-Denkmal. In feiner einfachen Gröfse, in feiner überwältigenden Geftalt, in feiner machtvollen Erfcheinung ift es die überzeugende Verkörperung der langfam gereiften Frucht des Gedankens, der politifchen Ausprägung der geiftigen Bildung, der Triumph der Kulturarbeit eines Jahrhunderts. Es ift ein Werk, welches feine Gröfse in fich felbft trägt, das durch feine Errichtung zeigt, dafs mit dem Reiche auch ein Volk geworden ift. Sein Inhalt ift Gefchichte und Leben, fein Held ein Menfch im Sophokleifchen Sinne, nach welchem vieles Gewaltige lebt, doch nichts gewaltiger als der Menfch.

Wäre es möglich gewefen, diefen Eindruck ungewöhnlicher Gröfse mit den überlieferten Mitteln der Plaftik zu erreichen? Der Wettbewerb, aus dem das Denkmal gewonnen wurde und der nach dem Urteile eines der Preisrichter, nach einem Worte des Archäologen *Georg Treu*, »wie kaum ein anderer

ein Bild von all dem verwirrenden Widerſtreit darbot, der in der Gegenwart der deutſchen Kunſt herrſcht, aber auch von ihrem Reichtum«, er beantwortet die Frage mit einem beſtimmten Nein. Hier ſtanden alle Richtungen, welche in der Gegenwart um ihre Berechtigung kämpfen, nebeneinander; »der kühlere Eklektizismus früherer Zeit neben dem erſtarkten Wirklichkeitsſinn der neueren; Erzeugniſſe zierlicher Zuckerbäckerei neben dem plaſtiſchen Bombaſt und der theatraliſchen Schauſtellung, die gegenwärtig für offizielle Denkmäler an der Tagesordnung ſind«. Daneben aber auch Entwürfe, »die ihre Wirkung in echt ſteinmäſsiger Schlichtheit und Geſchloſſenheit, in Wucht und Gröſse ſuchen — und zwar ſowohl im Bau wie im Bildwerk. Es iſt das die entſchloſſene Abkehr von der eingeriſſenen Veräuſserlichung der Kunſt, ihrer Abhängigkeit von der Nachahmung des Fremdländiſchen in Vergangenheit und Gegenwart, das Ringen nach Schlichtheit, Innerlichkeit und Kraft, kurz, nach einer manchmal noch etwas ungeſchlachten, aber doch ausgeſprochen deutſchen Eigenart in Wurf und Werk. Mit hoffender Seele erkennen und begrüſsen wir dieſen ſtarken jungen Trieb unſerer neuen Kunſt. Hamburg hat dieſem bodenwüchſigen Sinn durch ſeinen freien Wettbewerb den Mut zum Erfinden gegeben.« Und dieſe neue Kunſt iſt im weſentlichen eine Weiſe der Baukunſt. Der Hamburger Wettbewerb hat es überzeugend dargethan, daſs in erſter Linie die Architektur dazu berufen iſt, Werke von monumentaler Gröſse zu ſchaffen, deren Inhalt gegenüber die Plaſtik mit ihren überkommenen Mitteln ſich als unzulänglich erwieſen hat. Die Grenzen der Kunſt, über die ſo viel geſtritten wurde, namentlich ſeit *Leſſing* ſeinen »Laokoon« geſchrieben und damit das künſtleriſche Hervorbringen von mehr als einem Jahrhundert in den ſpaniſchen Schnürleib der äſthetiſchen Kunſtgeſetze gezwängt hatte, wurden allenthalben durchbrochen und beſtehen heute kaum mehr in der Erinnerung. Die Zeiten ſind vorbei, in welchen der Künſtler den »groſsblumigen Schlafrock« der Aeſthetik anlegte, in dem man ſich gerne zeigte, weil er bequem und geeignet war, manchen Schaden, manchen Mangel zu verdecken. Das künſtleriſche Auge iſt heute unbeſchadet der Verehrung aller Ideale mehr auf das Wirkliche denn auf das Abſtrakte, mehr auf die natürliche Empfindung denn auf äſthetiſche Seiltänzerei gerichtet. Daraus entſpringt die Erkenntnis der Unzulänglichkeit rein plaſtiſcher Mittel für groſse Vorwürfe. *Herder* hat es einmal in ſeinen »Ideen« ausgeſprochen, man müſſe bei allen Denkmalen nicht bloſs auf die Urſachen ſehen, die

Fig. 492.



Bismarck-Denkmal im Bayenthal bei Cöln.
Arch.: *Arnold Hartmann.*

ſolche befördern, ſondern auch auf die Wirkungen, die dadurch gefördert werden, denn kein Kunſtwerk ſtehe tot in der Geſchichte der Menſchheit. Hamburg war von den *Herder*'ſchen Ideen voll erfüllt, als es die ſo weite Kreiſe ziehende Bewegung für ſein *Bismarck*-Denkmal einleitete. Es kann ſeinen *Bismarck* rufen laſſen:

Ich bin des Reichs geharnſchter Mann,
Wer mich angreift, muſs ein Schwert han.

677. *Bismarck*-Denkmal zu Cöln.

An den Typus der Rolandſäulen erinnert auch das *Bismarck*-Denkmal im Bayenthal bei Cöln, ein Werk von *Arnold Hartmann* (Fig. 492 [372]). Es wurde 1903 errichtet und zur Sonnwendfeier geweiht.

Es erhebt ſich aus Baſaltlava und Grauwacke bis zu einer Höhe von 30 m und trägt eine ſchmiedeiſerne Schale, in welcher Erdöl entzündet wird. Die vor dem Turm ſtehende Rolandfigur miſst von den im Unterbau angedeuteten Füſsen bis zum Scheitel 15 m und iſt in den Schultern 5 m breit. Das Denkmal ſoll ſpäter mit einem halbkreisförmigen Steingehege von 18 m Halbmeſſer umgeben werden. Die Bildhauerarbeiten ſind von *Adolf Berchem* in Cöln. Die Koſten betrugen 48 000 Mark. Das Denkmal erhebt ſich an der Stelle, wo der Vorortgürtel auf die Rheinpromenade ſtöſst, etwa 50 m vom Rhein [372]).

v) Antike Altarbauten.

678. Zeusaltar zu Pergamon.

Eine Reihe der antiken Altarbauten hatte ausgeſprochenen Denkmalcharakter; ihre Errichtung wurde veranlaſst durch den Gedanken der Feſthaltung des Gedächtniſſes an ein wichtiges Ereignis. So wurde, wie man annimmt, der groſse Zeusaltar der Burg zu Pergamon durch *Eumenes II.* um 180 vor Chr. zur Verherrlichung ſeines Sieges über die Gallier vor den Thoren von Pergamon errichtet. Der Altar, der eines der glänzendſten Denkmäler griechiſcher Plaſtik iſt und nunmehr im Pergamon-Muſeum zu Berlin (Fig. 493) zur Aufſtellung gelangte, beſteht aus einer rund 35×38 m meſſenden Terraſſe, die an allen Seiten von einer zierlichen joniſchen Säulenhalle umgeben war und zu welcher eine mächtige Freitreppe von 24 Stufen emporführte. Der groſse Fries mit ſeinen Koloſſalgeſtalten befand ſich auſsen am Unterbau (Gigantomachie); er zeigt in dramatiſcher, charaktervoller Darſtellung und mit einer wunderbaren Beherrſchung der Technik den Kampf der von Zeus und Athene geführten Götter mit den Giganten. Der kleinere Fries enthält mehr Scenen aus dem intimeren Leben von Telephos, dem Lokalheros von Pergamon; er befand ſich mit ſeinen kleineren Figuren an einer Rampe im Inneren des Unterbaues.

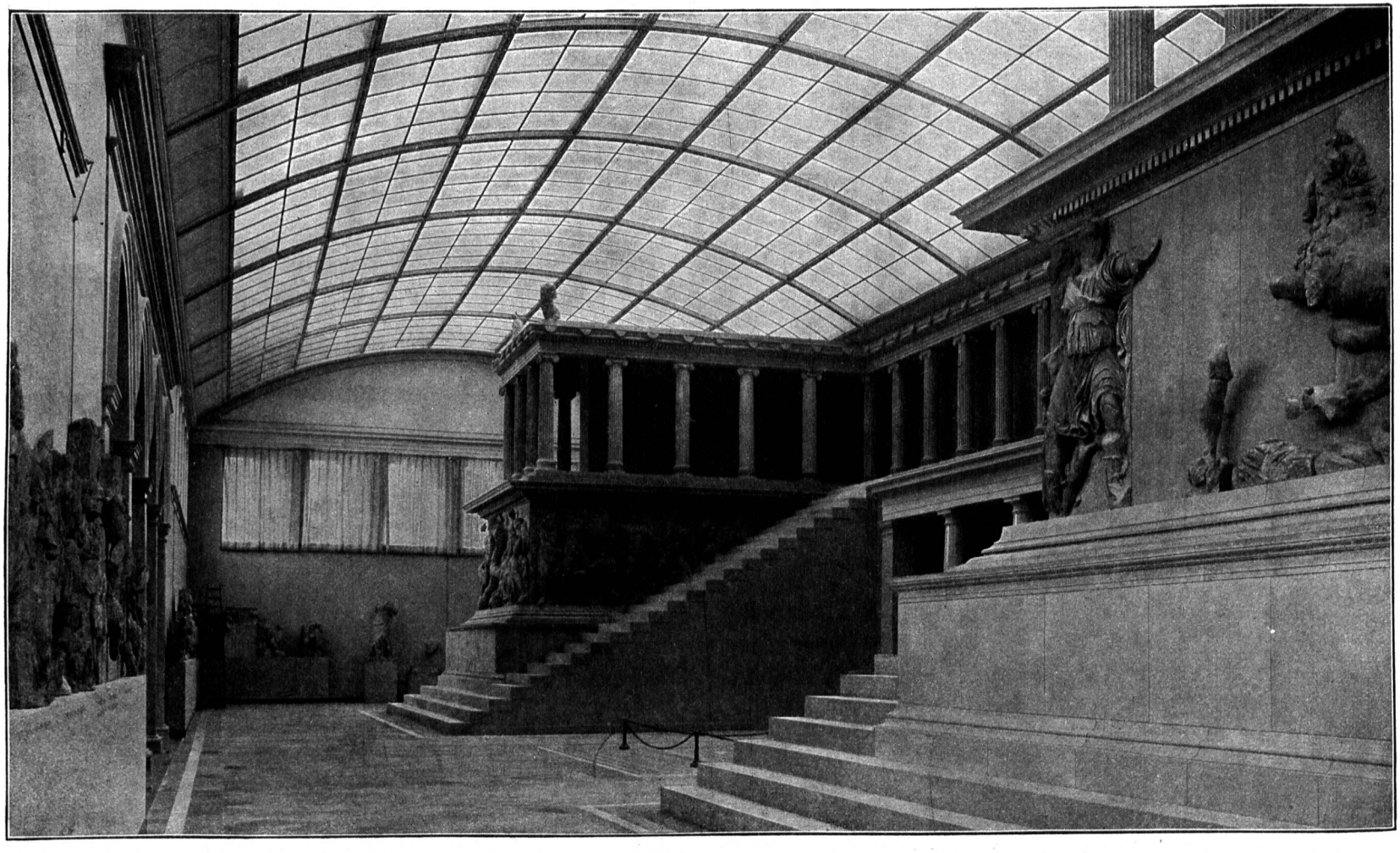
Der Marmorbau des Pergamonaltars hat nur als Unterbau für einen Opferherd gedient. Wir haben uns dieſen als einen langgeſtreckten, rechteckigen, vielleicht ringsum abgeböſchten Aufbau zu denken, der die weſtliche Hälfte des Podiums einnahm. Der Opferaltar muſs etwa 3 m die Ringhalle überragt haben; ſeine Höhe über der Fläche der groſsen Plattform betrug 6 m. So auffällig es ſcheinen mag: am Pergamonaltar, auf den der höchſte Aufwand von Material und künſtleriſcher Arbeit verwendet iſt, bleibt ein eigentümlicher Reſt von Altertümlichkeit beſtehen: ſeinen Kern und ſeine Spitze bildet ein Opferherd von der kunſtloſeſten aus Urzeiten überkommenen Geſtalt. Auch ihm aber iſt nach Möglichkeit künſtleriſche Form geliehen durch den marmornen, mit zierlichem Gebälk abgedeckten, vielleicht mit lebhaft bewegten Götterbildern rings bekrönten Unterbau, der mit ſeiner groſsen glatten Mauerfläche inmitten der Geſtaltenfülle des Telephosfrieſes dem ganzen Bau einen Mittelpunkt gab, wie er der religiöſen Bedeutung und dem Denkmalcharakter des Opferherdes entſpricht.

679. Friedensaltar des *Auguſtus* zu Rom.

»Ein weltgeſchichtliches Denkmal erſten Ranges« nennt *Peterſen* das groſse Werk der Auguſteiſchen Periode, deſſen Freilegung im Jahre 1902 beſchloſſen wurde.

[372]) Siehe den Grundriſs dieſes Denkmales in: Centralbl. d. Bauverw. 1903, S. 506.

Fig. 493.



Zeus-Altar zu Pergamon im Pergamon-Muſeum zu Berlin [373]).

373) Aus: Zeitſchr. f. bild. Kunſt 1902, S. 94.

Da, wo der heutige Corſo von Rom den Campus Martius durchſchneidet, an der Ecke der Via in Lucina, wurden die Ueberreſte der *Ara Pacis Auguſtae* aufgedeckt. Um nach den glücklichen Kriegen des Kaiſers *Auguſtus* in Gallien und Spanien den nunmehr im ganzen römiſchen Reiche herrſchenden Frieden zu feiern und zu verewigen, beſchloſs der Senat im Jahre 13 vor Chr. die Errichtung eines prächtigen Denkmales. Der Bau erforderte vier Jahre; die Einweihung erfolgte unter groſsen Feſtlichkeiten am 31. Januar des Jahres 9.

Das Aeuſsere (ſiehe den Wiederherſtellungsverſuch in Teil II, Bd. 2 dieſes »Handbuches«[374]) beſtand aus einer rechtwinkeligen, 11,64 m langen und 10,60 m breiten Einfriedung aus lunenſiſchem Marmor, mit zwei Eingängen: den einen, an der Front, gegen die Via Flaminia (jetzt Corſo *Umberto I.*) gerichtet, den anderen an der Rückwand, gegen das Marsfeld (jetzt noch Campo Marzio). Aus der Höhe der Eingangsſchwelle, welche 3,59 m beträgt, ſchlieſst man, daſs das Hauptportal ungefähr 7,50 m hoch war. Die Faſſade rechts und links vom Hauptportal iſt in vier gleiche rechtwinkelige Flächen geteilt; die beiden unteren ſind mit Pflanzenornamenten geſchmückt, die beiden oberen mit figürlichen Basreliefs, welche erſt einige Zeit nach der Einweihung eingefügt wurden. Sie ſtellen die Einweihungsprozeſſion dar: Prieſter, Veſtalinnen, Senatoren, Patrizier, Liktoren, Mitglieder der kaiſerlichen Familie, lorbeerbekränzt und Olivenzweige tragend. Von den Mitgliedern der kaiſerlichen Familie wurden *Auguſtus* ſelbſt, *Livia Antonia, Germanicus* und *Julia*, die Tochter des *Auguſtus*, mit Sicherheit erkannt.

Im Inneren erhebt ſich die Ara, eine rechteckige Marmorpyramide, zu der Stufen führen. Auch die Ara iſt mit Basreliefs geſchmückt. Im Altertum war die Pyramide auf drei Seiten von hölzernen Säulen eingeſchloſſen, die in Stierköpfe endigten. Die Mäuler derſelben dienten zur Befeſtigung der Blumen- und Fruchtgewinde, die die Säulen miteinander verbanden.

Die Faſſade der *Ara Pacis Auguſtae* wurde bereits im XVI. Jahrhundert abgebrochen; ihre Teile befinden ſich zerſtreut in den Diokletianthermen (dem jetzigen Nationalmuſeum), in der Villa Medici (auf dem Monte Pincio), im Vatikaniſchen Muſeum, in den Uffizien zu Florenz und im Louvre zu Paris.

Ein Wiederherſtellungsverſuch von *Peterſen*[375]) läſst die Bedeutung des Denkmales erkennen. Mit ihm hatte Rom ein Werk erhalten, das in ſeiner Weiſe von »des Reiches Herrlichkeit« ſprach wie der Parthenon in Athen und der Gigantenaltar in Pergamon. Was *Horaz* in ſeinen Liedern vom Ruhme des Kaiſers und von den Segnungen ſeiner Regierung ſang, war hier in bildender Kunſt zu monumentalem Ausdruck gebracht. Was an Motiven und Kunſtformen in der Auguſteiſchen Periode ausgebildet und uns überliefert wurde, iſt in der »*Ara Pacis*« zu einem groſsen Geſamtbilde vereinigt. Es iſt daher vielleicht nicht zu viel geſagt, wenn wir ſie als »das« Werk der Auguſteiſchen Kunſt bezeichnen.

Aber allerdings: »Ganz anders hatten die pergameniſchen Könige in dem groſsen Gigantenaltar von dem Ruhme ihrer Herrſchaft geſprochen. Das war ein Siegesdenkmal, und in lauten, jubelnden Tönen trug die leidenſchaftlich geſteigerte Darſtellung, die allegoriſch in der Niederwerfung der Giganten durch die Götter die Thaten der Herrſcher verherrlichte, die Kunde von ihrer Kraft und Gröſse in die Welt hinaus. In Rom wollte man den Frieden feiern. So war ähnlich ſchon in Athen der vielgefeierten Nike die Friedensgöttin Eirene zur Seite getreten in dem ſchönen Bilde der mütterlichen Frau, die den Knaben Plutos auf dem Arme trägt. Aber wenn hier die Lage der politiſchen Verhältniſſe, wie ſie ſich im beginnenden IV. Jahrhundert für Athen geſtaltet hatten, und das ganz in Milde aufgehende Bild der Eirene ſelbſt auf den Gedanken führen kann, als habe etwas wie ein Ermatten, wie ein Schwinden der Siegesfreudigkeit die Erfindung des neuen künſtleriſchen Ausdruckes für den kriegeriſchen Erfolg eingegeben, ſo bleibt ein derartiger Gedanke vom römiſchen Friedensmonument fern. Stolz und feſt ſchreitet die Prozeſſion in dem Friedenszuge einher, ein lebendiges Bild von unbezwinglicher Macht, ſtolz und in kühler, vornehmer Ruhe, in die jeder laute Ton von Begeiſterung, wie ſie das ſtürmiſche pergameniſche Siegesdenkmal erfüllt, wie ein Miſsklang hineingeklungen hätte. Es ſind verſchiedene Zeiten und verſchiedene

374) 2. Aufl.: Fig. 809, S. 738.

375) Siehe: PETERSEN, E. *Ara Pacis Auguſtae.* Mit Zeichnungen von *G. Niemann.* Wien 1902. (Zweiter Band der Sonderſchriften des öſterreichiſchen archäologiſchen Inſtitutes.)

Nationen, deren Charakter ſich in den beiden Werken des Altars der Attaliden und der *Ara Pacis* widerſpiegelt« *(Winter)*.

680. Altarbau von Epheſos.

Ein gewaltiges Denkmal, gleichfalls ein Altar, wurde zum Gedächtnis an den Krieg der Römer gegen die Parther auch in Epheſos, der Hauptſtadt Kleinaſiens, zwiſchen 166 und 169 nach Chr. errichtet. Bedeutende Ueberreſte des Werkes wurden 1903 durch Ausgrabungsarbeiten des k. k. öſterreichiſchen Archäologiſchen Inſtituts gefunden. Es wurden dreizehn 2 m hohe Platten in einer Geſamtlänge von 18 m als ein Teil des Reliefſchmuckes des Denkmales aufgedeckt.

Man ſieht auf den Platten lebendig bewegte Kampfſcenen zwiſchen Barbaren zu Pferde und Römern zu Fuſs, ein Stieropfer. Religionsgeſchichtliches Intereſſe bieten drei zuſammenhängende Platten: auf einem von drei Hirſchkühen gezogenen Wagen fährt nach rechts eine weibliche Geſtalt in bauſchigem Gewand, einen Köcher auf dem Rücken tragend, nach deutlichen Anſätzen auf den Schultern geflügelt. Zu Füſsen des Dreigeſpannes lagert eine Frau mit nacktem Oberkörper, die ein Ruder im Arme hält und den linken Ellenbogen auf einen Seedrachen ſtützt. Vor der Lenkerin des Wagens ſchwebt ein bis auf den im Rücken nachflatternden Mantel nackter Knabe, der Wagendienſte zu leiſten ſcheint; den Abſchluſs bildet eine ruhig ſtehende weibliche Geſtalt in doppeltem Gewande, das Oberkleid ſchleierartig über den Hinterkopf gezogen. Die Hauptfigur iſt Selene, der Knabe Heſperos, die verhüllte Frau Nyx (Nacht), die gelagerte Frau am Boden Thalaſſa, das Meer. Ein bis auf eine charakteriſtiſche figürliche Ausnahme entſprechendes Gegenſtück liegt auf zwei weiteren Platten vor. Hauptfigur iſt hier aber auffälligerweiſe nicht Helios, ſondern eine geharniſchte Kriegergeſtalt. Man wird kaum zweifeln können, daſs hier in bewuſster Abſicht an Stelle des allſchauenden Gottes der weltbeherrſchende Kaiſer geſetzt iſt.

Von groſser Bedeutung iſt eine Platte mit zwei Figuren; letztere ſind durch den erhöhten Standplatz deutlich vor den übrigen hervorgehoben und durch das zwiſchen ihnen von einer der beiden Dienerfiguren gehaltene Scepter als Kaiſer charakteriſiert. Es kann ſich nur um eine Doppelherrſchaft handeln, wie ſie zuerſt in *Marc Aurel* und *Lucius Verus* auftritt; dazu ſtimmt, daſs beide Köpfe bärtig waren. In den Schlachtdarſtellungen treten bewaffnete römiſche Fuſsſoldaten und berittene Kämpfer einander gegenüber, letztere durch die Tracht als aſiatiſche Barbaren gekennzeichnet. Dieſe Darſtellungen machen die Beziehung auf den Partherkrieg des *M. Aurel* und *L. Verus* (162—166 nach Chr.) ſehr wahrſcheinlich; geſichert wird ſie dadurch, daſs der bei den Wiederherſtellungsarbeiten in Wien an eine der beiden Hauptfiguren angepaſste Kopf die Züge des *Marc Aurel* trägt.

w) Denkmäler beſonderer Art.

681. Griechiſche Denkmäler.

Eine beſondere Kunſtform von denkmalartigen Weihegeſchenken ſind die in Griechenland mehrfach nachgewieſenen Statuen, die in ehernen Dreifüſsen aufgeſtellt ſind. Drei Statuen dieſer Art ſtammen aus dem VI. bis V. Jahrhundert vor Chr.: die eine iſt die von *Kalon* von Aegina angefertigte Kora; die beiden anderen, diejenige der Artemis und der Aphrodite, hatte *Gitiadas* gearbeitet.

Die Sieger von Plataeae (Olympiade 75, Jahr 2 = 478 vor Chr.) ſtifteten einen mit Goldblech beſchlagenen Schlangendreifuſs nach Delphi. Er wurde, ſeines Goldes beraubt, von *Konſtantin* nach Byzanz verſetzt und diente in byzantiniſcher Zeit als Fontäne. Als Beſchützer und Wächter des heiligen Gerätes dienten Schlangen, welche die Mittelſtütze des Dreifuſses umringelten. Auf den Schlangenleibern ſind die Namen der einzelnen Städte eingegraben, welche am Kampfe gegen die Perſer teilnahmen. Der Reſt des Denkmales, die ſog. »Schlangenſäule« auf dem Atmeidan zu Konſtantinopel, miſst in der Höhe 4,50 m, aus welchem Maſs auf die Gröſse des ganzen Denkmales geſchloſſen werden mag.

Denkmäler beſonderer Art waren auch die choregiſchen oder choragiſchen Denkmäler, Bildwerke, die zur Erinnerung an einen in den griechiſchen Feſtſpielen

mit Hilfe eines Chores errungenen Sieg geſtiftet wurden. Sie wurden in Athen in der Dreifuſsſtraſse aufgeſtellt. Das bedeutendſte und beſterhaltene dieſer Denkmäler iſt dasjenige des *Lyſikrates*. Es iſt in Art. 581 (S. 640) ausführlicher behandelt und wurde 334 vor Chr. errichtet; als Bekrönung trug es einſt einen bronzenen Dreifuſs. Es war dem Dionyſos geweiht und enthielt in dem am Gebälk das Denkmal umziehenden Relieffries einen Hinweis auf eine hervorragende That des Gottes: die Beſtrafung der tyrrheniſchen Seeräuber.

An das choragiſche Denkmal des *Lyſikrates* ſchlieſsen ſich andere choragiſche Denkmäler an; ſo das Denkmal des *Thraſyllos*, 320 vor Chr. vor der Grotte eines Bergabhanges in Athen errichtet, ein doriſcher Pfeilerbau mit einem dreiteiligen Gebälk, deſſen Fries einen Schmuck aus Lorbeerkränzen trägt. Ueber dem Gebälk erhob ſich eine Attika mit der Figur des Dionyſos. — Das choragiſche Denkmal

Fig. 494.



Denkmal für *Andrews Raid* zu Chattanooga.

des *Nikias*, 320—19 errichtet, vor dem Felſen der Akropolis ſtehend, hatte eine ſechsſäulige Front.

682. Denkmalentwürfe von *Albrecht Dürer*.

In der Art des luſtigen Genre ſind einige Denkmalentwürfe von *Albrecht Dürer* gedacht. Zum Andenken an eine Schlacht will er ein Kanonenrohr auf einem Poſtament aufrichten und auf die vier Ecken desſelben Pulverfäſſer und Geſchützkugeln ſetzen. Auch einen Denkmalentwurf für einen Trunkenbold hat er gemacht. Einen Sieg über aufſtändiſche Bauern denkt er ſich verherrlicht durch folgendes Denkmal: »Auf die unterſte Stufe ſetzt er Gruppen von Kühen, Schafen, Schweinen und dergl. An die Ecken des Poſtaments rät er, Körbe mit Käſe, Butter, Eiern, Zwiebeln und dergl. zu ſetzen. Auf dieſem Unterbau baut er einen Haferkaſten auf, über den ein Keſſel geſtürzt iſt. Auf letzterem ſteht ein mit einem Teller zugedeckter Käſenapf, auf dem Teller ein Butterfaſs, auf dieſem ein Milchkrug, der wieder eine Korngarbe mit eingebundenen Miſtgabeln, Dreſchflegeln und dergl. trägt. Darüber ſteht ein Hühnerkorb mit einem Schmalzhafen, auf welchem ein trauernder, mit einem Schwerte durchſtochener Bauer ſitzt.«

Das *Richard Smith*-Denkmal am Eingang zum Fairmount-Park in Philadelphia hat die Form eines aus zwei nicht verbundenen Teilen beſtehenden Parkthores. Dieſe Teile ſind viertelkreisförmig geſchwungen, beſtehen aus einem *Palladio*-Bogenmotiv, welches nach aufsen ein hoher Pfeiler mit Poſtament und Reiterſtatue, nach innen ein ähnlicher Pfeiler mit darauf geſtellter hoher Säule mit Statue abſchlieſst. 683. *Richard Smith*-Denkmal zu Philadelphia.

Durch eine ſachliche Darſtellung dem Beſchauer die Bedeutung des Denkmales unmittelbar zu ſagen, wurde im Denkmal von *Andrews Raid* zu Chattanooga, der Hauptſtadt der Grafſchaft Hamilton im nordamerikaniſchen Staate Tennefſee, verſucht (Fig. 494). Das Denkmal zeigt auf zwei Stufen ein dreiteiliges längliches Poſtament und auf ihm eine Lokomotive zur Andeutung des Inhaltes des Lebenswerkes *Raid*'s. 684. *Raid*-Denkmal zu Chattanooga.

Fig. 495.



Denkmal für *Robert Louis Stevenſon* zu San Francisco.

In der ſachlichen Darſtellung verwandt, jedoch mit unterlegter ſymboliſcher Bedeutung, iſt das Denkmal des Schriftſtellers und Dichters *Robert Louis Stevenſon* zu San Francisco in Kalifornien (Fig. 495). 685. *Stevenſon*-Denkmal zu San Francisco.

Das Denkmal beſteht aus einem etwa 4 m hohen Granitblock, auf welchem ein Bronzeſchiff im Charakter der Schiffe des XVI. Jahrhunderts, mit windgeſchwellten Segeln, aufgeſtellt iſt. Das Schiff ſoll die romantiſchen Neigungen und die Wanderluſt des Dichters verſinnbildlichen. Auf der Vorderſeite des Denkmales iſt eine lange Inſchrift eingemeiſselt, eine Stelle aus der Chriſtpredigt des Dichters. Die Stelle lautet: »*To be honeſt, to be kind, to earn a little, to ſpend a little leſs; to make upon the whole,*

a family happier by his preſence; to renounce when that ſhall be neceſſary and not be embittered; to keep a few friends, but theſe without capitulation; above all on the ſame grim condition to keep friends with himſelf.«

»Here is a taſte for all that a man has of fortitude and delicacy.«

686. Lucknow in Indien.

Ein intereſſantes und lehrreiches Beiſpiel dafür, wie man ein groſses geſchichtliches Ereignis bei der Nachwelt dauernd in lebendiger Erinnerung erhalten kann, bietet die Stadt Lucknow in Indien. Die Stadt iſt durch die Geſchichte des Militäraufſtandes vom Jahre 1857 berühmt, in welchem der gröſste Teil der von den Engländern bewaffneten eingeborenen Truppen rebellierte. Der Befehlshaber von Lucknow, *Lawrence*, ſtand einer Uebermacht gegenüber, widerſtand aber mit ſeiner kleinen Schar 6 Monate in einem befeſtigten Teile der Stadt.

»Man hat nun,« ſchreibt *W. Böckmann*[376]), »dieſe That dadurch verewigt, daſs man den Ort des Kampfes und die Trümmer, welche Zeugnis von demſelben ablegen, ſo weit als angängig konſerviert und vor weiterem Verfall geſchützt hat. Eine Anzahl Ruinen ſtattlicher maſſiver Gebäude, darunter die ehemalige Reſidenz des Gouverneurs, liegt heute maleriſch von Schlinggewächſen überwuchert in einem prächtigen Park, der ſtellenweiſe begrenzt iſt von den Bruchſtücken einer Feſtungsmauer und alter Thore. Alles zeigt deutlich die Spuren eingeſchlagener Flinten- und Kanonenkugeln .... Verſchiedene Monumente ehren die hier gefallenen Anführer der Verteidiger, darunter auch den tapferen General *Lawrence;* kleine Marmortafeln, an den Ruinen angebracht, verewigen die Namen von Bürgern und Soldaten, die an der betreffenden Stelle ihr Leben lieſsen.«

687. Cité-Denkmal zu Paris.

Ein eigenartiges Denkmal war in Paris geplant. Entſprechend dem Sinn des Wahlſpruches im Wappenſchilde der Stadt: »*Fluctuat nec mergitur*«, welcher ſich auf ein auf den Wellen treibendes Schiff bezieht, war beabſichtigt, das Wappenſchiff zu einem Denkmalbau zu machen.

Dieſer Bau ſollte mitten in der Stadt an der Spitze der Inſel »Vert-Galant«, der mitten in der Seine gelegenen Cité-Inſel, ſeinen Platz finden, hinter dem Pont-Neuf, um den zur Zeit der Ueberſchwemmung die Waſſer rauſchen. Die Form der Inſel, die kühn ſich vorſtreckende Landzunge, regte die Phantaſie des Künſtlers *Moncel* an: ſie erſchien ihm wie der Bug eines von den Fluten geſchaukelten Fahrzeuges. Es ſollte das Schiff ſamt Aufbau und Bildſäule, das vor der genannten Inſel vor Anker liegen wird, 20 m hoch und 16 m lang, die die Stadt Paris verſinnbildlichende Statue allein 8 m hoch werden. Der Sockel, welcher die Lutetia trägt und aus dem Mittelteil des Schiffes herausragt, wird von der Erdkugel gekrönt, in die die zwölf Zeichen des Tierkreiſes eingegraben ſind. Unterhalb der Säule iſt, wie im heraldiſchen Wappen der Stadt, der Feſtungsgürtel von Paris durch vier Feſtungstürme veranſchaulicht. An der Stelle, wo das Vorderteil des Schiffes aus der Waſſerfläche hervorragt, erhebt ſich eine von zwei Delphinen flankierte allegoriſche Figur. Das Denkmal war ganz in Stein und das Ornamentale in vergoldeter Bronze oder Kupfer ausgeführt gedacht.

x) Bauwerke mit Denkmalcharakter.

688. Babyloniſches Pantheon.

Die Beiſpiele dafür, daſs ganze Bauwerke mit Denkmalcharakter errichtet werden, gehen hoch in das babyloniſch-aſſyriſche und ägyptiſche Altertum hinauf. *Delitzſch* berichtet[377]) über ein babyloniſches Pantheon »Eſagila« (»hochragendes Haus«).

Sumulaïlu, der zweite König der erſten babyloniſchen Dynaſtie, hatte im vierten Jahre ſeiner Regierung durch die Erbauung der »groſsen Mauer« von Babylon den Grund zur Selbſtändigkeit dieſer Stadt gegenüber Sippar und anderen mächtigen Städten Nordbabyloniens gelegt und ſpäterhin für Marduk, den Stadtgott von Babylon, einen herrlichen Thron aus Silber und Gold, auch ein Bildnis der Gemahlin Marduks, der Göttin Zarpanit, anfertigen laſſen. Sein Sohn *Zabum* baute darauf den Tempel Eſagila in der zweiten Hälfte des III. Jahrtauſends vor Chr. Und als dem Enkel *Zabum*'s, dem König *Hammurabi*, das groſse Werk gelungen war, Nord- und Südbabylonien zu einem Staate mit Babylon als Hauptſtadt zu

376) In: Reiſe nach Indien. Als Manuſkript gedruckt. Berlin 1893.

377) In: Mitt. d. Deutſchen Orient-Geſellſchaft.

vereinen, ward Efagila (von den Semiten auch Efakkil genannt) das Nationalheiligtum Gefamtbabyloniens. Nach mannigfachen Schickfalen wurde Efagila durch *Sanherib* gänzlich zerftört, jedoch durch *Affarhaddon* wieder aufgebaut. Der thatkräftigfte Befchützer Efagilas wurde *Nebukadnezar*, zugleich der opferfreudigfte Verehrer des in Efagila wohnenden Gottes Marduk. Unendliche Schätze an Edelmetallen und Edelgeftein und Gefchenken aller Art brachte *Nebukadnezar* dem Tempel Efagila fortwährend dar. Die Wände machte *Nebukadnezar* aus gediegenem Gold »fonnenhell«; die erlefenften Zedern vom Libanon dienten, mit Gold überzogen und auf der unteren Fläche mit Juwelen befetzt, als Bedachung. Auch die Wände der Gemächer Zarpanits und Nebos wurden mit Gold überkleidet, und alle Tempelgeräte aus maffivem Gold hergeftellt. . . .

689. Aegyptifche Memnonien.

Aehnliche Bauten kannte das alte Aegypten: die Memnonien. Darunter find Tempelanlagen verftanden, »die der König bei feinen Lebzeiten fich baut, um darin Gegenftand eines Kultus zu werden«. Der Kultus hat Verwandtfchaft mit dem Kultus der Perfonen in den gewöhnlichen Gräbern, mit dem Unterfchiede, dafs die Könige fchon bei Lebzeiten als gottähnliche Perfonen betrachtet wurden. So wurde im Tempel von Semne *Ufertefen III.* durch *Thutmes III.* als Gott in feinem Namen angebetet. Die Darftellung ift von der Infchrift begleitet: »Er ift vorhanden in jeglicher lebendigen Geftalt . . . gleich dem Ptah . . .«. Ein Beifpiel für ein folches Memnonium ift der *Ramfes*-Tempel von Abydos.

»Im Inneren desfelben befand fich, nach *Pietfchmann*, eine Statue *Ramfes II.*, und Darftellungen im Vorhofe veranfchaulichen uns pomphafte Feftzüge, welche der König zu Ehren feiner eigenen Bildfäule, als der Verkörperung des ihm innewohnenden, mit feinem Ableben zur Vollendung gelangenden göttlichen Prinzips in Scene fetzt. Wir haben hier einen Tempel, der eigens zur Aufbewahrung und Verehrung der Statue geftiftet worden ift. Auf der füdlichen Aufsenwand des Tempels befinden fich Abbildungen von allerlei Opfergaben, nebft einer Infchrift, in welcher *Ramfes II.* voller Befriedigung von den Vorkehrungen berichtet, die er getroffen hat, damit feinem Ka, jener Bildfäule, zu den gebührenden Zeiten eine Reihe von Gaben verabfolgt werden könne.« In einem Saale fteht die Bildfäule des Königs, vielleicht eine nur kleine Statue, jedenfalls aber nicht die einzige. *Mariette* fand eine Gruppe, welche den König zwifchen zwei Gottheiten fitzend darftellt. »Auch prangte rings vor den Pfeilern des Vorhofes das Bild des Königs in Geftalt von fog. Ofiris-Karyatiden. . . .«

In der Geftalt der von ihm aufgeftellten Statue weilt der König bei Lebzeiten und nach dem Tode unter den hier verehrten Göttern von Abydos und lebt, feiner irdifchen Würde entfprechend, als eine Art Gott fort. Ihr Ka oder Schemen ift ihnen von den Göttern verliehen, alfo überirdifchen Urfprunges. Einen folchen Tempel zu feiner Verehrung konnte ein König gründen, wo er wollte. Wie es fcheint, hatten fchon einzelne Herrfcher der erften thebaifchen Periode in entlegeneren Landesteilen fich Tempel gegründet, »in denen als Genoffe der darin angebeteten Ortsgottheiten der königliche Stifter der Verehrung teilhaftig wurde, Tempel, wie fie aus der zweiten thebaifchen Periode in Oberägypten und Nubien noch in genügender Zahl vorhanden find«. Die Herrfcher diefer zweiten Periode bauten fich alfo Gedächtnistempel, welche *Pietfchmann* zum Unterfchiede von den Reichstempeln, d. h. Tempeln oder Gotteshäufern, an denen viele Könige, ja Generationen von Herrfchern bauten, Königstempel zu nennen vorfchlägt, d. h. alfo Tempel, welche die Stiftung einzelner Könige find, deren Perfon ftark hervortritt.

»Den Aegyptern fcheint allerdings eine ftrenge Unterfcheidung zwifchen diefen beiden Klaffen von Tempeln ferngelegen zu haben. Ihre Herrfcher, vornehmlich aber die Könige des zweiten thebaifchen Reiches, befeelte dazu zu fehr das Verlangen, ihren Namen in der Nachwelt glänzen zu laffen, durch Verherrlichung der Götter die eigene Perfon zu verherrlichen. . . . Und verfchönerte oder erweiterte ein Herrfcher einen von den Reichstempeln, fo that er dies nicht allein ‚feinem Vater Ammon' oder irgend einem anderen Gotte zuliebe, lediglich des frommen Zweckes halber, fondern ebenfo fehr fich felber zum Gedächtnis oder, wie es die Infchriften zu nennen pflegen, *em mennu-f*, ‚zu feiner Verewigung', alfo in derfelben Abficht, die, nur unumwundener, auch in der Ausfchmückung der Memnonien zu Tage

tritt und ihren funerären Charakter verwiſcht. Das Fortleben des Namens, das Fortbeſtehen im Bilde hatte im ägyptiſchen Altertume eine höhere Bedeutung als bei uns; es knüpfte ſich daran ein Stück wirklicher Unſterblichkeit.

Ein im Weſen begründeter Unterſchied zwiſchen den thebaiſchen Memnonien und den ägyptiſchen Tempeln, die einzelne Könige ihrer eigenen Göttlichkeit errichteten, beſteht nicht. So iſt der Seti-Tempel von Abydos ein Memnonium und der Tempel, den ſich *Amenophis III.* zu Soleb erbaute, führt die Bezeichnung Mennu Châemmât, d. i. Memnonium, Verewigung des Châemmât, d. h. *Amenophis III.*

Hierher gehören auch die Tempelanlagen von Deir-el-bahari, die ihren Urſprung auf eine Grabkapelle *Thutmes I.* und ſeiner Gemahlin *Ahmes* zurückführen. *Thutmes II.* erweiterte die Anlage, welcher die Königin *Makarâ Chnumamen Hatafu* ihre beſondere Aufmerkſamkeit widmet. Ihre Verdienſte würdigte ſie durch Aufzeichnungen ihrer Thaten und Stiftungen an den Wänden.

Auch Bauten als Siegesdenkmäler ſcheinen die Aegypter errichtet zu haben. So halten *Mariette* und *Dümichen* den ſog. Königspavillon von Medînet Habu »für einen zum Andenken an die glorreichen Thaten des Königs errichteten Siegesturm, für ein Monument von der Art der römiſchen Triumphbogen« [378]).

690. Griechiſch-römiſches Altertum.

Bei der engen Verbindung von Staatswirtſchaft und religiöſem Kultus im griechiſch-römiſchen Altertum iſt es ſehr erſchwert feſtzuſtellen, welcher Anteil vieler antiker Bauten ihrem Charakter als Denkmalbauten gebührt. Es ſei z. B. an das Trajaneum zu Pergamon erinnert [379]). Bei ſeiner Errichtung beſtand die Aufgabe, die römiſche Staatsreligion zu heben und den Kaiſerkultus in den kleinaſiatiſchen Provinzen des römiſchen Reiches zu beleben, mit anderen Worten, dem Kultus des regierenden Kaiſers eine glänzende und möglichſt eindrucksvolle Stätte zu ſchaffen. Die Koloſſalbilder der Kaiſer *Trajan* und *Hadrian*, welcher letztere das Trajaneum vollendete, wurden in der Tempelcella aufgeſtellt. So waren die Kaiſerſtatuen gewiſs die eigentlichen Kultbilder des Heiligtumes. Daher iſt es ſchwer, den Denkmalcharakter dieſer Bauten von ihrer religiöſen Beſtimmung zu trennen. In Kap. 6 u. 7 des vorhergehenden Heftes finden ſich weitere Ausführungen hierüber. Nur vereinzelt erhalten wir Kunde von einer ausgeſprochenen Denkmalbeſtimmung der Bauwerke. Ein Beiſpiel ſei das Philippeion zu Olympia, von *Philipp von Macedonien* zur Erinnerung an den Sieg von Chaironeia geſtiftet. Es war ein Rundbau mit 18 joniſchen Säulen im Aeuſseren und 9 korinthiſchen Halbſäulen im Inneren. Das Bauwerk enthielt die Porträtſtatuen der macedoniſchen Königsfamilie und war ſomit ein Heroon *Philipp*'s.

Ueber ein anderes Gebäude mit verwandter Beſtimmung wird aus Sparta berichtet. Unter den mehrfach gewidmeten ſpartaniſchen Siegesweihgeſchenken aus Anlaſs der Schlacht bei Aegospotamoi wird auch die ſog. »perſiſche Halle« am Markte in Sparta genannt. Sie war ſchon in früherer Zeit aus perſiſcher Beute gegründet und ſcheint um 420 bis 400 vor Chr. umgebaut und erweitert worden zu ſein. Nach *Pauſanias* waren über ihren Säulen die Bildnisſtatuen hervorragender Perſer, wie *Mardonios*, und perſiſcher Bundesgenoſſen, wie der *Artemiſia von Halikarnaſs*, angebracht, wie *Overbeck* meint, vielleicht in der Art als Dreiviertelreliefs wie die Figuren an der Halle »Las Incantadas« in Theſſalonike.

Ein weiteres Werk dieſer Art iſt der Tempel der Nike Apteros auf der

---

[378]) Siehe: DÜMICHEN, J. Photographiſche Reſultate einer auf Befehl *Wilhelm*'s *I.* nach Aegypten entſendeten archäologiſchen Expedition. Berlin 1871. S. 21 ff.

[379]) Siehe: FABRICIUS, E. Das Trajaneum zu Pergamon. Beil. z. Allg. Ztg. 1896. Nr. 68. — Ferner: STILLER, H. Königliche Muſeen zu Berlin. Altertümer von Pergamon. Bd. V, 2: Das Trajaneum. Berlin 1895.

ſüdlichen Böſchungsmauer der Akropolis von Athen, der Ἀθηνᾶ Νίκη geweiht; es war ein Denkmalbau, von dem eine frühere Annahme beſtand, daſs er als Denkmal der Siege *Kimon*'s über die Perſer vor der 80. Olympiade errichtet worden ſei. Nunmehr aber hat man dieſe Anſicht als unbegründet bezeichnet und ſetzt die Gründung des Tempels in die Periklëiſche Zeit. Der Tempel iſt in ſehr beſcheidenen Abmeſſungen, etwa 6 × 9 m, ausgeführt, aber eine Perle der attiſch-joniſchen Architektur.

Der Tempel beſitzt einen figurenreichen, 0,45 cm hohen Fries, in dem in lebhaft bewegten Figuren die Schlacht von Plataeae dargeſtellt iſt. Um den Tempel zieht ſich gegen einen dreieckigen, ſpitzwinkeligen Abgrund eine 0,96 m hohe Marmorbaluſtrade mit figürlichen Reliefs, die Beziehungen zum Tempel haben. Die Figuren ſind Siegesgöttinnen, Dienerinnen der Athena, die mit der Aufſtellung der Siegesbeute und der Vorbereitung zu einem Siegesopfer beſchäftigt ſind. *Kekulé* und *Michaelis* beziehen die Darſtellungen auf die Siege des *Alkibiades* bei Abydos, Kyzikos und Byzanz um 407 vor Chr.

691. Nachchriſtliche Zeit.

Auch die nachchriſtliche Zeit hat in allen Perioden Bauwerke mit Denkmalcharakter geplant und errichtet. Nur einzelne ſeien genannt.

»Der Dom zu Piſa iſt ein Denkmal des herrlichen Sieges der Piſaner über die Sarazenen, der Erſtürmung von Palermo im Jahre 1063. Gott zu Ehren, der ihnen den Sieg verliehen hatte, beſchloſs die Bürgerſchaft einmütig, gleichwie die Venezianer ihre Markuskirche errichteten, einen Dom zu erbauen, und die reiche Siegesbeute erlaubte ihnen, dieſen Bau ſo koſtbar und groſsartig auszugeſtalten, daſs er alle italieniſchen Kirchenbauten ſeit *Konſtantin* übertraf« [380]).

In der Nähe von Liſſabon liegt das Kloſter Noſſa Senhora da Victoria, gewöhnlich Batalha genannt, das gewaltige Denkmal der portugieſiſchen Unabhängigkeitsſchlacht von Aljubarrota (1385), zugleich das Mauſoleum des Königsſtammes von Aviz. »Batalha« heiſst auf deutſch »die Schlacht«, und dieſer Name iſt denn auch der Kathedrale durch die Jahrhunderte hindurch bis in unſer modernes Zeitalter geblieben. »So iſt denn das herrliche Monument ein nationales Schlachten- und Siegesdenkmal, und der Volksglaube verſichert, daſs die heilige Jungfrau, der der Hauptaltar gewidmet iſt, ihren Schild über den ritterlichen Portugieſen hielt und ihnen als chriſtliche Minerva zum Siege über die erdrückende Uebermacht der Caſtellaner verhalf.« *(E. v. Ungern-Sternberg.)*

Im Jahre 1630 wurde infolge eines Gelübdes des Senats von Venedig aus Anlaſs der Peſt von 1630 nach dem Entwurfe des *Baldaſſare Longhena* (1604—82) die Kirche *Santa Maria della Salute* in Venedig begonnen, die berühmte Zentral-Kuppelkirche, mit einem wirkungsvollen Triumphbogen als Eingang. 1683 errichtete *Giuſeppe Sardi* (1630—99) die Faſſade von *Santa Maria Zobenigo* in Venedig als eine Stiftung des Feldherrn *Antonio Barbaro*, »das Ganze mehr ein Ruhmesdenkmal als eine Kirchenfaſſade, prahleriſch reich, ohne jeden Anklang kirchlichen Sinnes« [381]).

Zur Verherrlichung des glorreichen Sieges bei Lepanto beſchloſs der Rat von Venedig, der *Madonna del Roſario* eine Kapelle bei *SS. Giovanni e Paolo* zu errichten, die als ein Weihgeſchenk für die heilige Jungfrau in ihrer Pracht auf alle Zeiten hinaus den Ruhm der venezianiſchen Waffen über die Ungläubigen verkünden ſollte. Alles ſollte geleiſtet werden, was an Herrlichkeit die damalige Kunſt in Venedig zu leiſten vermochte. Mit der Arbeit wurde *Aleſſandro Vittoria* betraut. 1867 wurde die Kapelle ein Raub der Flammen.

380) Siehe: SCHUMANN, P. Der Dom zu Piſa. Berlin 1900.

381) Siehe: GURLITT, a. a. O., S. 319.

Eine Votiv-Denkmalkirche iſt auch die von *Filippo Juvara* (geb. 1685 in Meſſina) errichtete Superga bei Turin. In der Schlacht von Turin im Jahre 1706 wurde Herzog *Viktor Amadeus* von Piemont, neben welchem auch Prinz *Eugen* focht, von den Franzoſen und Spaniern ſchwer bedrängt. Beide beſtiegen im Auguſt 1706 den Hügel der Superga, entdeckten von hier aus die Fehler in der Aufſtellung des Feindes und errangen dadurch einen glänzenden Sieg. Herzog *Viktor Amadeus* gelobte infolgedeſſen die Errichtung einer herrlichen Baſilika, zu welcher am 20. Juli 1717 der Grundſtein gelegt und welche am 1. November 1731 geweiht wurde.

Von *Jean Charles Delafoſſe* (1734—89) beſitzen wir Entwürfe zu einer Ruhmeshalle und zu einem Pantheon. Letzteres iſt über einem ovalen Grundriſs als ein Kuppelbau mit joniſcher Säulengliederung gedacht; erſtere iſt ein eingeſchoſſiger doriſcher Bau mit Triglyphengeſims und einem mittleren, trophäen- und reliefgeſchmückten Aufbau. *Gurlitt* hat beide in dem unten genannten Werke [382]) veröffentlicht.

Als ein gewaltiges Ruhmesdenkmal für den *Herzog von Marlborough* lieſs die engliſche Nation das Schloſs Blenheim bei Oxford durch den Architekten *John Vanbrough* (1666—1726) errichten [383]). »Die Nation erbaute dasſelbe als Dank für ihren Helden. . . . Nicht nur die Machtfülle des berühmten Feldherrn, ſondern auch die Gröſse des ihm huldigenden Staates ſollte veranſchaulicht werden.«

Eine der bedeutendſten Denkmalkirchen der Spätrenaiſſance und vielleicht aller Zeiten iſt die Votivkirche, die *Karl VI.* in Wien durch *Fiſcher von Erlach* errichten lieſs: die Karlskirche. Alle Ergebniſſe des römiſchen Studienaufenthaltes *Fiſcher*'s, alle Baugedanken aus dem antiken Rom und dem Rom der Renaiſſance: die Säulenhalle mit Giebel, die Kuppel, der Triumphbogen, die Triumphalſäulen, ſind in ihr »wie in einem jener phantaſievollen Kupferſtiche des *Piraneſi* zu wunderbarem Einklang aneinandergefügt«.

Die hervorragendſte franzöſiſche Denkmalkirche iſt das Pantheon in Paris, durch welches die franzöſiſche Nation nach dem Vorbilde von *Santa Croce* zu Florenz und der Weſtminſterabtei zu London ihren groſsen Männern eine gemeinſame Ruheſtätte geben wollte, gewiſſermaſsen als Fortſetzung der Ueberlieferungen der Kathedrale von Saint-Denis. Das heutige Gebäude iſt ein Werk des XVIII. Jahrhunderts. Der Neubau der alten Kirche Ste.-Geneviève in Paris durch *Soufflot* (1755) erfolgte infolge eines Gelübdes, welches *Louis XV.* während einer Krankheit in Metz gethan hatte. In ſeinen wechſelvollen Schickſalen war der Kuppelbau bald Kirche, bald Pantheon; die dritte Republik verlieh ihm wieder den Charakter als Ruhmeshalle und ſchmückte ihn mit Fresken.

Sie ſtellen Vorgänge der franzöſiſchen Geſchichte dar, welche in ihren Anfängen an die Legende ſtreift, wie die wunderbare Bekehrung des Frankenkönigs *Chlodwig* durch ſeine fromme Gemahlin *Clotilde*, den heiligen Biſchof *Remigius* und beider Freundin, das gottſelige Mädchen *Geneviève*, die ſpätere Schutzheilige von Paris, der das Pantheon nach kirchlichen Begriffen geweiht iſt. Ein Fries zeigt den heiligen *Remigius* mit ſeiner Schar Neophyten, ein Werk des Malers *Joſeph Blanc*, der zum Freundeskreiſe *Gambetta*'s gehörte. Nach Art der alten Meiſter hatte dieſer Künſtler den Einfall, die Züge des berühmten Staatsmannes und einiger ſeiner Jünger, ſo auch *Clémenceau*'s, im Frieſe zu verewigen, als ahnte er, daſs die Familie *Gambetta*'s ſeine Ueberführung nach dem Pantheon nicht geſtatten würde, und als wolle er ihm da ein Denkmal ſetzen. *Chlodwig* und *Clotilde*, deren Heiligſprechung faſt gleichzeitig mit derjenigen

382) Gurlitt, C. Geſchichte des Barock-Stiles, des Rococo und des Klaſſizismus etc. Stuttgart 1888.
383) Abgebildet ebendaſ., S. 360 ff.

des Biſchofs *Remigius* erfolgte, haben ihre Koloſſalſtandbilder in der Vorhalle des Pantheons; im Inneren desſelben, auf der rechten Langſeite, erzählen die Wände die Geſchichte des Bauernmädchens *Geneviève* von Nanterre, welches durch ſein Gebet den Sinn des Hunnenkönigs *Attila* ſo wandte, daſs er ſein Vorhaben, Paris zu belagern, aufgab und auf ſeinem Eroberungszuge unverhofft, als in der Stadt ſchon Schrecken und Verwirrung herrſchten, eine andere Richtung einſchlug. *Puvis de Chavannes* hat in lichter Farbengebung, altertümelnder Zeichnung und naivem Vortrag die Kindheit der Heiligen geſchildert. Andere haben ihre Wunderthaten im Bilde vorgeführt, und *Jean Paul Laurent* zeigt die neunzigjährige Greiſin auf ihrem Sterbelager, umringt von andächtigen Verehrern.

So kann man in den Fresken des Pantheons die Anfänge des chriſtlichen Paris und Anklänge an die neueſte Kunſt- und Literaturgeſchichte finden.

Das ruhmvollſte Beiſpiel dieſer Art iſt die Weſtminſterabtei in London. Ihr ſind an anderer Stelle des vorliegenden Heftes ausführliche Mitteilungen gewidmet. Ihre Vergröſserung iſt ſeit Jahrzehnten Gegenſtand zahlreicher Entwürfe der engliſchen Künſtlerſchaft, in erhöhtem Maſse ſeit dem Tode der Königin *Viktoria*. Einen groſsgedachten Vorſchlag der Angliederung einer kaiſerlichen Denkmalhalle an die Abtei haben die Architekten *J. P. Seddon & E. B. Lamb* gemacht und an der unten genannten Stelle veröffentlicht[384]).

Die Befreiung Moskaus von der Franzoſenherrſchaft war die Urſache eines Gelübdes *Alexander I.*, mit einem Aufwande von 20 Mill. Rubel durch den Architekten *Thon* die Erlöſerkirche in Moskau erbauen zu laſſen. Sie iſt eine Kuppelkirche, zu welcher der Grundſtein im September 1839 gelegt wurde. Die Gedenktage von groſsen Schlachten der Befreiungskriege ſind durch Heilige dargeſtellt, deren Feſt auf den betreffenden Schlachttag fällt; ſo iſt der Jahrestag der Schlacht bei Leipzig (7. Oktober) durch den heil. Sergius, der Tag der Schlacht bei Kulm (18. Auguſt) durch den heil. Laurus verewigt.

Die Paulskirche in Frankfurt a. M. zu einer Gedenk- und Ehrenhalle der deutſchen Einheits- und Freiheitsbewegung umzugeſtalten, iſt als ein beachtenswerter Vorſchlag angeregt worden. »Die Paulskirche gleicht mit ihrer gewaltigen Säulenreihe ſchon jetzt mehr einer Ruhmeshalle als einer Kirche. Denkt man ſich den Altar und die Kanzel hinweg und erſteren durch ein ſtattliches Portal erſetzt, den Mittelraum vom Geſtühl befreit, die Wandflächen mit hiſtoriſchen Gemälden geſchmückt, ſo würde eine ſtattliche Erinnerungshalle entſtehen.«

Die Schloſskirche zu Wittenberg als ein Denkmal des Proteſtantismus, das *Melanchthon*-Haus in Bretten und das *Luther*-Haus in Plauen als Denkmäler ſeiner Urheber, das *Shakeſpeare*-Gedächtnishaus in Stratford on Avon und viele andere Gebäude gehören hierher.

692. Krieger-Gedenkhalle für Berlin.

Im Jahre 1897 iſt dem Deutſchen Reichstag ein Geſetzentwurf zugegangen, in welchem die Mittel zu Vorarbeiten für die Errichtung einer Gedenkhalle zu Ehren der 1870—71 gefallenen oder ſchwer verwundeten deutſchen Krieger gefordert wurden. Es beſtand die Abſicht, vor dem Brandenburger Thor in Berlin ein Bauwerk zu errichten, das ſich rechts und links von der Charlottenburger Chauſſee im Halbrund vor das Thor legen ſollte. Die mit dem Plan verfolgte Abſicht war die folgende.

»Ein Denkmal, das die Namen aller derer vereinigte, welche im Feldzuge von 1870—71 gefallen ſind oder ſchwer verwundet wurden, fehlt noch; es fehlt jene Halle, an deren Mauern gleichſam die Dankbarkeit der Nation zum ewigen Gedächtnis die Namen derer ſchrieb, die vor dem Feinde fielen oder ſchwer verwundet wurden, und ſo alle, vom ruhmreichen Führer bis zum einfachen Mann aus dem Volke, vereinigte, wie ſie als ‚ein Volk in Waffen‘ vereinigt gegen den Feind ſtanden. Soll ſolch ein archi-

384) *Builder*, Bd. 86, S. 339 ff.

tektonifches Namenbuch deutfcher Kämpfer in Dankbarkeit gegen die Gefallenen und Verwundeten, zur Aneiferung für künftige Gefchlechter gefchaffen werden, fo kann dies nur an der Stelle gefchehen, wo der deutfche Kaifer feines Amtes waltet, wo die Abgeordneten aus dem ganzen Reiche fich zur Beratung verfammeln und von wo aus die Antriebe des Volkslebens hinauswirken bis zu den Grenzen des deutfchen Landes und überall dorthin, wo Deutfche wohnen. Dafs ein folcher Bau in künftlerifchen Zufammenhang mit der Umgebung, und durch die Wahl des Platzes in ideellen Zufammenhang mit anderen Denkmälern gebracht werden mufs, die fich auf die Grofsthaten unferer Väter und der noch lebenden Generation beziehen, das ergibt fich von felbft.«

Nicht ohne Berechtigung wurde darauf hingewiefen, dafs derartige Namensliften um fo eindrucksvoller wirken, je kürzer fie find; die wenigen Namen in einer Dorfkirche fagen denen, welche fie lefen, mehr als die taufend Namen, welche auf manchem grofsen Kriegerdenkmal angebracht find. Wie die hunderttaufend Namen wirken würden, welche in der geplanten Gedenkhalle verzeichnet werden müfsten, ift kaum zweifelhaft.

Die Mittel für den Bau, der unterblieb, waren mit 2 Mill. Mark veranfchlagt.

693. Norddeutfche Walhalla.

Noch andere Gedanken tauchten auf. In der »Deutfchen Rundfchau« gab *Hermann Grimm* am Schluffe eines Auffatzes über das 200jährige Beftehen der Akademie der Künfte in Berlin die Anregung, eine Art »Walhalla« in der Umgebung von Berlin zu fchaffen. Er führte aus:

»Dem deutfchen Volke, das heute lebt und hofft und arbeitet, wird das Gefühl niemals entriffen werden, dafs fein gefchichtlicher Adel auf dem beruhe, was feine Denker thaten. Unfere kriegerifchen Siege feiern wir mit Recht; in der geiftigen Arbeit aber find wir uns unferer Zufammengehörigkeit am reinften bewufst, wie die Griechen einft. Das deutfche Volk bedarf einer Stelle, wo die ruhmreichften Vollbringer feiner geiftigen Arbeit in Bildniffen und Büften zufammenftehen. England hat feine Weftminfterabtei, Frankreich fein Pantheon. In der Umgegend von Berlin follte ein Platz als Garten freigelegt und der Tempel von Olympia da neu errichtet werden. In vollem Umfange follte er daftehen, wie er einft in Olympia ftand, und fein Inneres den Dichtern und Denkern des Volkes geweiht fein. Deutfchland würde ein Denkmal feiner Gröfse darin befitzen, das, fobald es einmal daftände, unentbehrlich erfchiene. Für unfere Generale haben wir die Ruhmeshallen des Zeughaufes als ideale Wohnung. Unfere Helden des Gedankens aber ftehen in Sitzungsfälen, Vorplätzen und fonftwo vereinzelt herum, wo niemand fie fuchen würde. Es bedürfte nur eines geringen Aufwandes von Mühe und Material, um das friedliche Nationalheiligtum des griechifchen Volkes als ein neues Denkmal der deutfchen friedlichen Arbeit wieder aufzurichten.« *Grimm* dachte wohl offenbar nicht an die Walhalla bei Regensburg.

Der Gedanke fand ebenfowenig Widerhall, wie der einige Jahre darauf aufgetauchte der Errichtung eines deutfchen Pantheons. Bemerkenswert erfcheint mir, anzuführen, wie *Anton Hallmann*, einer der fcharffinnigften Berliner Künftler der Mitte des vorigen Jahrhunderts, fich zu folchen Gedanken ftellte[385]).

»Es ift viel über den Kultus des Genius geredet worden, man hat vorgefchlagen, um der Kunft ein Feld anzuweifen, patriotifche Hallen zum Gedächtnis grofser Männer zu bauen, fogar die Meinung aufgeftellt, dafs ein folcher Kultus überhaupt eine neue Religion werden könne; dem fei nun, wie ihm wolle, übrigens ift es klar, dafs die Erkennung des Genius im Menfchen einen unendlichen Einflufs auf den ihn begreifenden Teil der Menfchen ausübt, warum denn alfo, allein fchon materiell genommen, ein fo wichtiges Anregungsmittel unferen Kirchen entziehen, die, follte man dergleichen Pläne ausführen, noch verlaffener ftehen würden; im Gegenteil aber erhielt dadurch die Verehrung des Geiftes ihren natürlichften Platz, d. h. in Bezug auf Gott.

Man nehme nur Beifpiele, die Walhalla, fo fchön die Idee auch für den gebildeten Teil des Publikums fein mag, wird, abgefehen von dem Stile, worin fie erbaut ift, dennoch den gröfsten Teil der Menfchen kalt laffen, ebenfo das Pantheon zu Paris; intereffant kann der Befuch folcher Tempel immer fein, auch erhebend, aber nie im eigentlichen Sinne erwärmend; denn es fehlt der Form nach wenigftens die belebende Ader, die von Jahrhundert zu Jahrhundert und Gefchlecht zu Gefchlecht in gleichem Pulsfchlag die Herzen rührte und erfüllte, der durch die Kunft verfinnlichte Gedanke an Gott und feine Nähe.

Das fchönfte Beifpiel hiervon gibt gewifs die Weftminfterabtei zu London; wahrlich in diefem

385) Siehe: HALLMANN, A. Kunftbeftrebungen der Gegenwart. Berlin 1842. S. 74.

Heiligtum atmet die Gröfse Englands, und wenn der Ausländer auch engliſche Anmaſsung und Uebermut unwillig erträgt, dieſem Eindrucke gibt er ſich freudig hin! Dies iſt wirklich ‚*The glory of the nation*‘; die dort in Gott ruhen, ſie ſtrebten für das Edelſte, das Höchſte; ſie ſtrebten für die Menſchheit, und nichts erweckt und ſtärkt ſo ſehr als der Anblick dieſer Kirche, den Glauben an die Gröfse des Schöpfers und an die Würde der Menſchheit.« —

694. Vorſchläge *Hallmann's.*

In einem Programmentwurf zu einem neuen Berliner Dom macht *Hallmann* [386]) den Vorſchlag, in einer mittleren Gedächtnishalle die Bildniſſe und Statuen berühmter Männer aufzuſtellen, und zwar ſo, daſs die der Vorzeit Angehörigen in den oberſten Reihen als Bilder, die noch nicht ſo lange Geſtorbenen aber unten als Statuen erſchienen, als unſerer Zeit näher, gleichſam noch unter uns wandelnd.

In der gleichen Schrift tritt er mit Wärme dafür ein, in einem Hauptſtaats-Verwaltungsgebäude zu Berlin eine »National-Geſchichtshalle« zu ſchaffen und durch ſie der Kunſt ihr angeborenes Feld wieder zurückzugeben, um ſie thätig ſein zu laſſen an den Beſtrebungen der Menſchheit.

»Wer ging je durch den Dogenpalaſt in Venedig, ohne durchzittert zu werden, ohne erfaſst zu werden von der Gröfse der Zeit und der Macht, die ihn erſtehen lieſs? Und wenn die gemalten Thaten der ſtolzen Republik, die längſt hinabgeſunken iſt, noch ſolchen Eindruck auf den Fremden zu machen im ſtande ſind, wie müſſen ſie ihrer Zeit auf die gewirkt haben, deren Thaten ſie waren! Daher auch die unüberwindliche Sehnſucht der Venezianer nach dem Anblick ihrer majeſtätiſchen Stadt, wo Gröfse aus jedem Säulengange ſpricht, wo Triumphe von den Wänden herabglänzen. . . .

Preuſsen, durch einen der erſten Geiſter, die je lebten, durch *Friedrich II.*, neu geſchaffen . . . . ſollte nicht ein Gebäude haben, worauf die Nation mit Stolz blickte, ſollte keinen Tempel haben für ſein Pallium, ſollte nicht ſagen, dort iſt der Sitz unſerer Regierung, dort geh hinein, Fremdling, und ſieh, wie eine groſse Nation den Wert deſſen zu erkennen weiſs, was ihre Väter mit Gut und Blut erkauft und erkämpft haben; dort ſeht, ihr deutſchen Brüder, wie aus wahrer Erkenntnis der Würde einer Nation nur allein die Liebe zum gemeinſamen Vaterland, das eigentliche hohe und edle Nationalgefühl erſtehen kann. . . .

Durch eine Vorhalle von bedeutender Abmeſſung, hauptſächlich geziert mit den Reiterſtatuen der 5 preuſsiſchen Könige bis auf *Friedrich Wilhelm IV.*, von denen auch ſchon der Folge nach *Friedrich II.* über dem Portal den Mittelpunkt bildet, tritt man in eine 80 Fuſs breite und 240 Fuſs lange Halle, welche ich die »National-Geſchichtshalle« nenne, indem ihre Dekoration die Geſchichte Preuſsens zum Gegenſtand hat; dieſe Darſtellungen der Hauptmomente der Landesgeſchichte in 10 groſsen und einer Menge kleiner Bilder zerfallen in 2 Hälften: in die Thaten des Krieges und diejenigen des Friedens. . . .

Aus dieſer geſchichtlichen Halle tritt man, alſo gleichſam durch die Reſultate und Erfahrungen derſelben geleitet, in das Zentrum der Geſchichte, einen kreisrunden gewölbten Raum, in dem durch 9 verſchiedene Portale die neun 14 Fuſs breiten Treppen, welche in die betreffenden Miniſterien führen, ausmünden. In der Mitte dieſes Raumes, welcher zugleich die Mitte des ganzen Gebäudes iſt, würde dann die Statue des erhabenen Gründers des Gebäudes den würdigſten Platz finden; in der Mitte der Geſchichte der Gegenwart, in der Mitte Seiner Zeit, welche Er um ſich und die ſich um Ihn bewegt. — Die Portale der verſchiedenen Miniſterien ſowohl nach auſsen wie nach der Zentralhalle im Inneren ſind mit den auf die jedesmalige Thätigkeit derſelben ſich beziehenden Emblemen, Figuren und Reliefs geziert. . . .«

Was *Hallmann* hier vorſchlug, iſt in ſeinem tiefſten Grunde ohne Zweifel auf die Walhalla bei Regensburg und die Befreiungshalle bei Kelheim zurückzuführen. Und wenn er auch glaubte, ſich gegen die Form wenden zu müſſen, in welcher der Grundgedanke hier verwirklicht wurde, ſo tritt er doch dieſem Gedanken an ſich durchaus bei.

695. Walhalla bei Regensburg.

Die Walhalla bei Regensburg und die Befreiungshalle bei Kelheim ſind die beiden ſteinernen Zeugen des glühendſten Patriotismus eines jungen Königsſohnes. An dem Tage, an dem *Napoleon I.* in Berlin einzog, am 17. Januar 1807, faſste der im Jahre 1786 geborene bayriſche Kronprinz, der nachmalige König *Ludwig I.*, den vom erhabenſten Idealismus eingegebenen Gedanken, »im vollſten unmittelbarſten Gefühle aller ſoeben über das gemeinſame Vaterland ausgegoſſenen Beſchimpfungen,

386) Siehe: Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart. Berlin 1842. S. 75.

ſich ſelber zum Troſte und zur Erhebung, gegenüber dieſer vergänglichen Komödie fremden Siegesgepränges dem unvergänglichen weltgeſchichtlichen Ruhm der ganzen germaniſchen Vorzeit ein künſtleriſches Ehrendenkmal zu errichten, ein Denkmal, in deſſen Anblick ſich, wie er ſelbſt in dem Entſchluſſe es zu gründen, die gemiſshandelte deutſche Mitwelt dereinſt auch den begeiſterten Mut ſammeln möge, das ihrem betäubten Nacken auferlegte Joch durch einen kühnen Entſchluſs der Selbſtermannung wieder abzuwerfen. Dieſes dem vergangenen und zukünftigen deutſchen Ruhme, gleichſam den zürnenden Walküren Germanias gelobte Denkmal war die Walhalla.« Im Jahre 1804 hatte der Kronprinz zum erſten Male Italien bereiſt, und 1806 kam er in Begleitung *Napoleon*'s nach Paris.

Der Anblick des Pantheons beſtärkte ihn in dem Gedanken, eine »Ruhmeshalle für deutſche Geiſteshelden« zu errichten. Noch als Kronprinz im Jahre 1814, ehe der Pariſer Friede geſchloſſen war, erliefs er in den öffentlichen Blättern ein Preisausſchreiben an die deutſchen Architekten. Danach ſollte das Gebäude »Walhalla« heiſsen und Raum zur Aufſtellung von Büſten und zum Anbringen von Inſchriften bieten. Es ſollte ein längliches Viereck ſein mit einem ſich frei herumziehenden Säulengang und auf dreifachem Sockel ruhen; es ſollte keine Wohnräume, ſondern nur eine groſse Halle enthalten. Breite und Länge waren nicht vorgeſchrieben; doch ſollte es ein groſses Gebäude ſein, in antikem Geſchmacke entworfen und mit einer Pforte aus Erz geſchloſſen. Der Bauplatz war gleichfalls nicht beſtimmt; doch ſollte er in einer freien Gegend mit ſanfter Anhöhe und Baumgruppen liegen. Weiter heiſst es: »Zum allgemeinen Augenmerk diene, daſs nicht Zierlichkeit, ſondern gediegene Gröſse die erſte Bedingung iſt, am beſten, wenn beide vereinigt werden können; beſſer noch, es zeige ſich als würdige Nachahmung des Groſsen im Altertume, denn als minderſchöne Selbſterfindung.«

Von den eingelieferten Plänen konnte keiner der Ausführung für würdig erachtet werden. Der Kronprinz wandte ſich daher 1821 an den damals 37jährigen Architekten *Leo v. Klenze*, deſſen Plan denn auch die Grundlage der ſpäteren Ausführung bildete.

Noch in Berlin, unter dem unmittelbaren Eindruck des Einzuges *Napoleon I.*, war der Kronprinz mit *Rauch* in Verbindung getreten, um dieſen für die Arbeiten an dem groſsen Werke zu gewinnen. Mit *Johannes v. Müller* beriet er die geſchichtlichen Momente, die dem Werke ſeinen geiſtigen Inhalt geben ſollten. Schon während eines Aufenthaltes am Hofe des Fürſten *von Thurn und Taxis* in Regensburg im Jahre 1810 wählte der Kronprinz eine Landſchaft voll poetiſcher Schönheit und reich an geſchichtlichen Erinnerungen, um in ihr ſein ideales Werk zu verwirklichen.

»Wo die mit dunklen Forſten bedeckten Granitberge des Bayerwaldes ihren Fuſs in die Wellen des Donauſtromes tauchen, von der Kuppe des Breuberges herab, ſollte der blendende Marmorbau, vom Sonnenlicht umflutet, hinausleuchten in die weiten Gaue, hinüber zu dem Hügelgelände von Abensberg und Eggmühl, wo der Königsſohn ſelbſt die tapferen öſterreichiſchen Schlachthaufen auf Geheiſs des galliſchen Imperators zu Boden ringen helfen muſste; nach rückwärts, wo hinter dem Schatten der Wälder bei Wenzenbach die Tſchechen vor dem kaiſerlichen letzten Ritter in eiliger Flucht den Rücken wandten; ſtromaufwärts, wo die maleriſchen Ruinen der nahen uralten Burg Donauſtauf an den tieftraurigen Zwiſt des Schwedenkrieges mahnen und wo aus der Ferne die Glocken von den Türmen Regensburgs herübertönen, des gewaltigen Römerbollwerkes an der Germanengrenze, deſſen Mauern gebaut wurden, als die Markomannen, die trutzigen Vorfahren der Bayern, die römiſche Weltmacht in ihren Fugen erſchütterten, Regensburgs, der Reſidenz der Agilulfinger Herzoge, der Karolinger Könige und des ‚immerwährenden Reichstages'!« *(Arnold.)*

Bald, nachdem *Ludwig* am 12. Oktober 1825 den bayriſchen Thron beſtiegen hatte, veranlaſste er — ſchon im Frühjahr 1826 — *Klenze*, in der gewählten Gegend den paſſendſten Bauplatz zu beſtimmen. Es wurde eine Felſenhöhe bei Donauſtauf erworben und durch Straſsen zugänglich gemacht. Am 18. Oktober 1830 wurde der Grundſtein gelegt und am 18. Oktober 1842 die Vollendung des Baues gefeiert, mit dem Wunſche des Königs, »daſs alle Deutſchen ſtets ſo zuſammenhalten möchten, wie die Steine dieſes Bauwerks«. (Siehe die Tafel bei S. 215 u. Fig. 496.)

Eine mächtige, zweimal ſich teilende und wiedervereinigende, auf cyklopiſchem Mauerwerk ruhende Marmortreppe ſteigt in ſechs Abſätzen vom Fuſse des Berges bis zu den gewaltigen, in fünf Terraſſen abgeſtuften Subſtruktionen des Tempels empor, eine Fülle von Ausſichten in die lachende Landſchaft und wechſelnder Anſichten des Baues gewährend. Die geſamte Anlage mit Einſchluſs des Tempels iſt 55,00 m breit und 124,80 m lang. Der letztere ſelbſt miſst in der Länge 66,80 m, in der Breite 31,60 m und in der Höhe 20,22 m. 96 m über dem Stromſpiegel krönt er als der Hauptteil des Gebäudes die Kuppe des Berges. 52 Säulen, von denen 8 und 6 in zweifacher Reihe den Vordergiebel tragen und eine Vorhalle bilden, während 17 Säulen, unter Einſchluſs der Eckſäulen gezählt, die Langſeiten bilden, umſchlieſsen als Peripteros die als längliches Viereck geſtaltete Halle, deren Länge 48,50 m, deren Breite 14,30 m und deren Höhe 15,00 m beträgt. Nach der Höhe iſt die Halle in zwei Geſchoſſe geteilt, deren oberes einen Umgang bildet. Nach der Tiefe dagegen zerfällt die Halle durch vorſpringende Pfeiler in drei Abteilungen; dem Eingang gegenüber ſchlieſst der ſäulengetragene Opiſthodomus die Halle ab. Die Beleuchtung empfängt das in joniſchem Stil gehaltene Innere durch die weiten Oeffnungen der über eiſernem Sparrenwerk liegenden, mit Bronzekaſſettierungen und Goldornamenten reich gezierten Decke aus vergoldeten Kupferplatten. Unter den goldenen Strahlen des hereinflutenden Sonnenlichtes verſchmelzen die Farben und die Formen des Baues und ſeines ornamentalen Schmuckes in wunderbarer Harmonie; hell leuchtet das gelbweiſse Marmormoſaik des Fuſsbodens; in tiefſatten Tinten ruhen die roten Marmorwände; leuchtend ſtrahlt der blendend weiſse Marmor der Büſten und der Wandtafeln mit den Goldlettern des hoch die Halle umziehenden Frieſes und der göttlichen Walküren. Pracht und Kunſt reiſsen den Beſchauer zu enthuſiaſtiſcher Bewunderung hin; die Bruſt ſchwillt, und die Herzen heben ſich in heiligem Gelöbnis für das deutſche Vaterland, ſeine Ehre und Gröſse!

Im Inneren zieht ſich, rings um die Wände, in der Höhe der die Cella abteilenden Halbſäulen, ein groſser Marmorfries, deſſen Reliefs Deutſchlands Vorgeſchichte in acht Abteilungen — von der Auswanderung der Germanen aus ihren kaukaſiſchen Urſitzen bis zur Bekehrung zum chriſtlichen Glauben durch *Bonifacius* — vor Augen führen, Schöpfungen *Martin Wagner*'s (geb. in Würzburg 1777, geſt. in Rom 1858) und ſeiner Gehilfen *Schöpf* und *Pettrich*. Die Wandpfeiler des unteren Stockwerkes der Halle gehen nicht bis zum oberen durch, ſondern hier tragen Walküren als Karyatiden das obere Gebälk; ſie ſind nach *Schwanthaler*'s Entwurf von ſeinen Schülern in Marmor gehauen. Die Sprengwerke der drei Dachbinder zeigen nach *Wilhelm Lindenſchmit* (geb. 1806, geſt. 1848 in Mainz) und *Johann Stiglmayer* (geb. 1791 in Bruck, geſt. 1844 in München) die Hauptperioden der nordiſchen Götterlehre nach der Edda: die Schöpfung, die Blütezeit und die Götterdämmerung.

In den Wandfeldern unter dem Fries ſtehen auf Konſolen und Sockeln in ſechs Gruppen die Marmorbüſten der »Walhallagenoſſen«, und in den oberen Wandfeldern über ihnen erglänzen in Goldbuchſtaben auf weiſsen Marmortafeln 64 Namen derjenigen, von welchen kein Bildnis auf unſere Tage gekommen iſt. Mit Einrechnung der Statue des Königs *Ludwig* und der Büſte Kaiſer *Wilhelm*'s beläuft ſich die Zahl der Walhallagenoſſen auf 167; Raum iſt für die Aufſtellung von 200 Büſten vorhanden.

Der König hat damit, wie es auf einer Inſchrift heiſst, »verſucht, unſterblich zu machen alle, die ſich hervorgethan haben mit dem Schwerte oder der Leier, dem Zepter oder dem Kreuz, mit Griffel oder Meiſsel, durch Wort oder durch That«. Auch eine »Halle der Erwartung« ſollte angelegt werden für ſolche, die noch lebten und erſt nach ihrem Tode in die Walhalla zu verpflanzen wären; dieſe blieb aber unausgeführt, »aus Gründen, die der Architektur ferne lagen«, wie *Klenze* ſagt.

Die Mitte der Gruppen nehmen die von *Chriſtian Rauch* (geb. 1777 in Arolſen, geſt. 1857 in Dresden) in Begeiſterung geſchaffenen Geſtalten der Walküren ein, die, und zwar eine jede in anderer Art, den Helden den Siegeskranz reichen; ſie gehören zu den herrlichſten Gebilden, welche der Meiſsel je geſchaffen hat. — Die Büſten ſind von verſchiedener Gröſse, die älteren, aus der Zeit vor der Erbauung der Walhalla ſtammenden, kleiner und von verſchiedenem Kunſtwert, obwohl mit ihrer Herſtellung hervorragende Künſtler beauftragt waren, darunter auſser *Rauch* und *Ludwig Schwanthaler* Meiſter wie *Tieck*, *Schadow*, *Eberhard*, *Widemann*, *Dannecker*, *Rietſchel*, *v. Bandig*, *Halbig*, *Schöpf*.

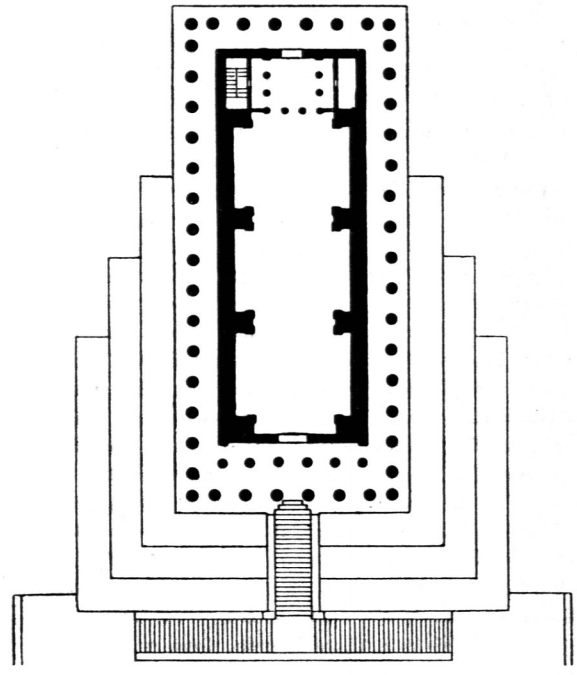
Die Auswahl der Walhallagenoſſen hat König *Ludwig* nach eigenem Ermeſſen, wenn auch unter dem Beirat *Johannes v. Müller*'s, getroffen.

Intereſſant ſind die Beſtimmungen *Ludwig*'s über das fernere Schickſal der Walhalla.

In einem Kodizill zu ſeinem Teſtament beſtimmte der König am 29. Dezember 1857: »1. Die Walhalla und was zu ihr gehört vermache ich Deutſchland, meinem groſsen Vaterlande. Ueber die Aufnahme in dieſelbe hat der Bundestag, im üblichen Geſchäftsgang, wenn kein Plenum, durch Stimmenmehr-

heit zu entſcheiden, bei Gleichheit derſelben das Präſidium den Ausſchlag zu geben. Früher nicht als 10 Jahre nach dem Tode des Betreffenden kann Aufnahme ſtattfinden. — 2. Bayerns Ruhmeshalle und was zu ihr gehört, vermache ich Bayern, meinem engeren Vaterlande.« In einem Kodizill vom 14. Mai 1862 heifst es im Eingang: »Würde, was Gott verhüten möge, der Deutſche Bund aufhören, ſo fällt die Walhalla an Bayern als Staatseigentum, für die, was ich Bayerns Ruhmeshalle betreffend verfügt, ebenfalls dann zu gelten hätte. Würde ſpäter wiederum ein Bund Deutſchland vereinigen, würde Walhalla aufs neue ein Eigentum Deutſchlands, ſo hat wieder ins Leben zu treten, was ich in Anſehung ihrer verfügt«. — Damals, Anfangs 1869, war der Deutſche Bundestag zerfallen und das Deutſche Reich noch nicht erſtanden; ſo beſchloſs denn auch die bayeriſche Kammer nahezu einſtimmig die Uebernahme der Walhalla auf den Staat Bayern, der auch jetzt noch budgetmäſsig für den Unterhalt ſorgt. Heute aber vereinigt wiederum ein Bund Deutſchland, und das Anrecht, welches König *Ludwig I.* ſeinem »groſsen Vaterlande« an dieſer Ruhmesburg vermacht hat, iſt in Kraft.

Fig. 496.

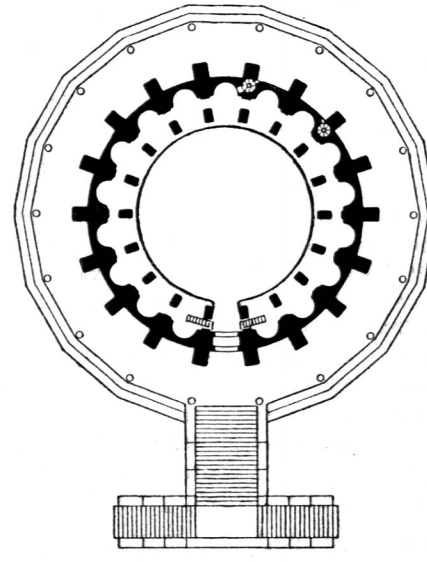


Walhalla bei Regensburg.
1/1000 w. Gr.

696. Befreiungshalle bei Kelheim.

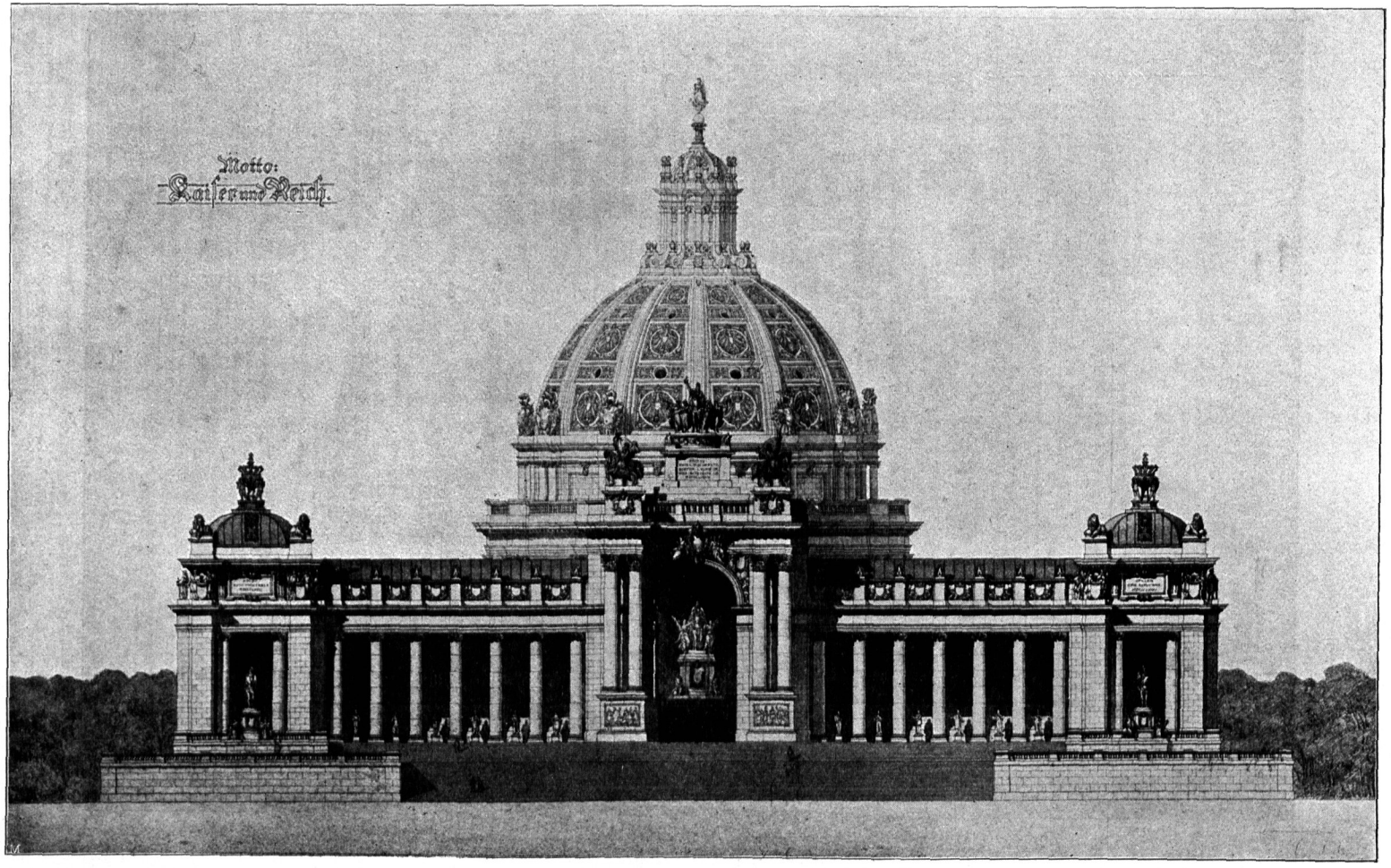
Durchaus verſchieden von der Erſcheinung der Walhalla iſt diejenige der Befreiungshalle bei Kelheim. Baut ſich erſtere auf rechteckiger Grundform auf, ſo hat letztere die Geſtalt eines runden Kuppelbaues, mit welchem der König, durch eine Reiſe nach Griechenland in den Jahren 1835—36 angeregt, neben der den Geiſteshelden des deutſchen Volkes geweihten Walhalla auch noch ein Denkmal zur Erinnerung an die Erhebung Deutſchlands 1813 und insbeſondere an die Schlacht bei Leipzig errichten wollte. Der Architekt *Friedrich v. Gärtner* erhielt den Auftrag, einen Entwurf aufzuſtellen; er ſchuf eine Kuppelhalle mit Arkadenumgang, zu der am 19. Oktober 1842, einen Tag nach der Einweihung der Walhalla, der Grundſtein gelegt wurde. Als Bauplatz hatte der König eine 24 km oberhalb Regensburg an der Donau gelegene Höhe beſtimmt. Die Gründung verurſachte umfangreiche Arbeiten, ſo dafs dieſelbe, als *Gärtner* 1847 ſtarb, noch nicht vollendet war. Die Fortführung

Fig. 497.



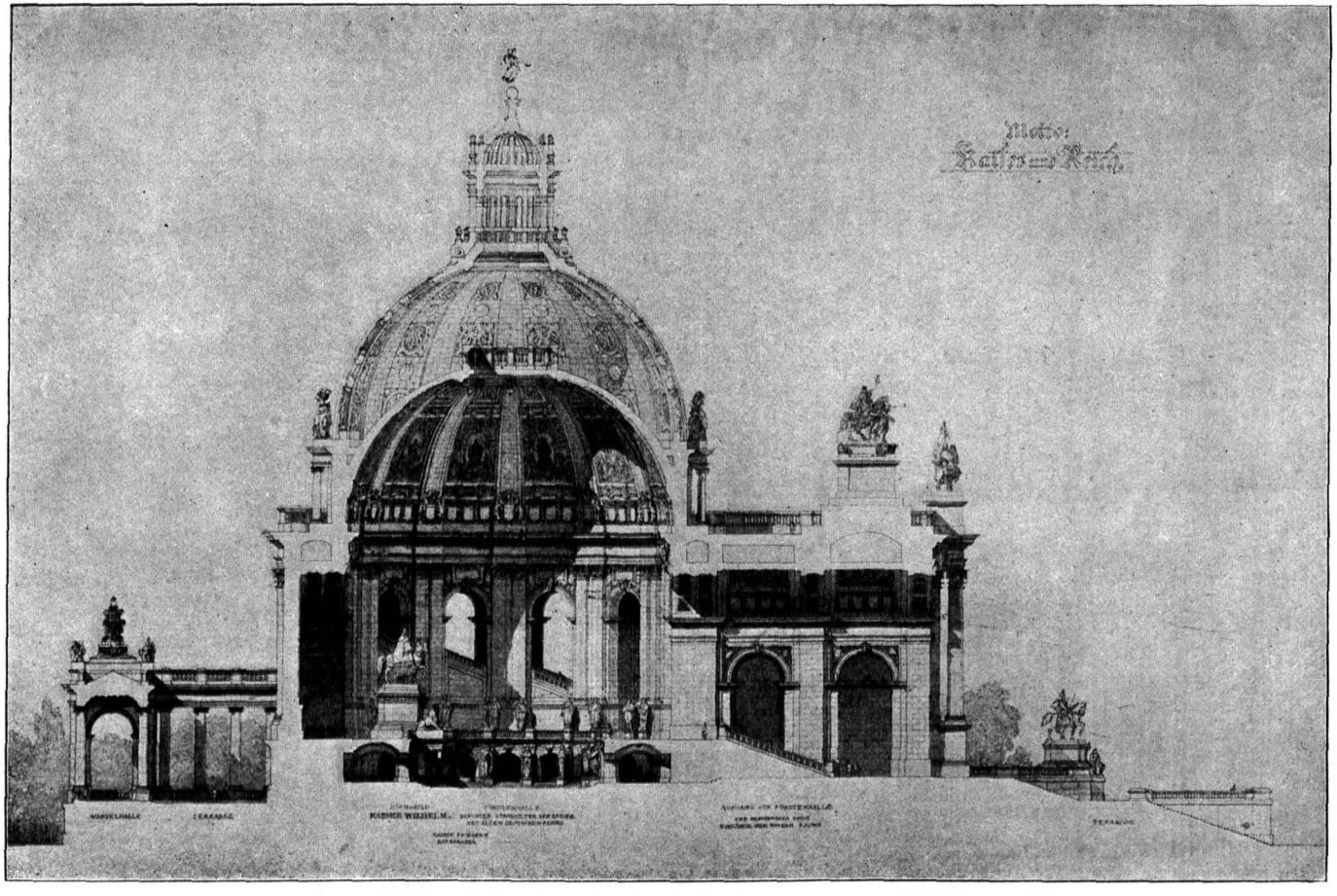
Befreiungshalle bei Kelheim.
1/1000 w. Gr.

Fig. 498.



Entwurf von *W. Rettig & P. Pfann* zu einem Denkmal für *Wilhelm I.* zu Berlin.

Fig. 499.



Querſchnitt zu Fig. 498, 500 u. 501.



Fig. 500. Inneres.

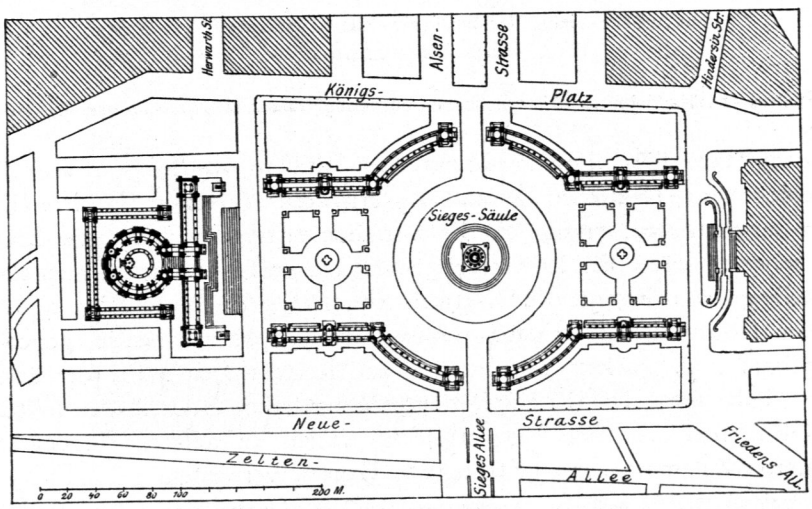


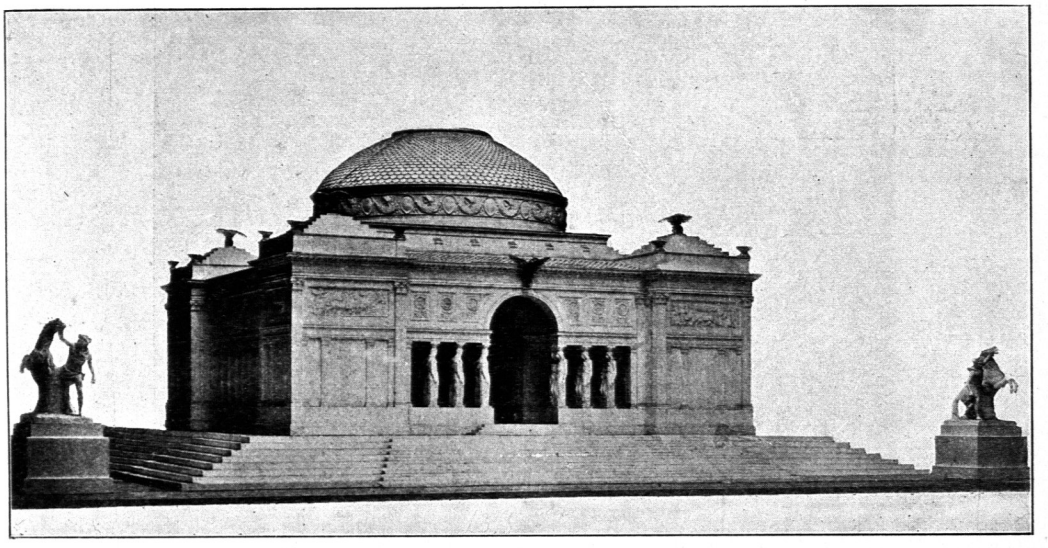
Fig. 501. Lageplan.

Entwurf von *Rettig & Pfann* zu einem Denkmal für Kaiſer *Wilhelm I.* zu Berlin.

des Baues wurde *Klenze* übertragen, welcher den Entwurf wefentlich umgeftaltete. Erft am 18. Oktober 1863, dem 50jährigen Jahrestage der Schlacht bei Leipzig, und nachdem König *Ludwig* bereits feit 1848 die Regierung niedergelegt hatte, konnte die Einweihung ftattfinden.

Die Tafeln bei S. 215 u. 232 geben den Anblick des wenig gelungenen Aeufseren und den überwältigenden Eindruck des Innenraumes, Fig. 497 feinen Grundrifs wieder. Der Innenraum hat 25 m Durchmeffer und 35 m Höhe. Bemerkenswert find die Pracht der Ausführung, der reiche Schmuck durch den Umgang mit 72 Säulen, und die 34 germanifchen Siegesgöttinnen von *Schwanthaler* aus carrarifchem Marmor, welche fehr fchön wirken, die 17 Bronzefchilder aus franzöfifchem Gefchützmetall mit Schlachtennamen, die Beleuchtung des Raumes durch das 7 m weite Deckenlicht in der Kuppel. Auf einer dreiftufigen Terraffe von 7 m Höhe erhebt fich der Bau 66 m hoch. Das Material ift durchweg Marmor in fchöner Arbeit. Ueber den Arkaden find 18 Namen deutfcher Heerführer und 18 Namen von eroberten Feftungen angebracht. Eigentümlich ift die Wiederkehr der Zahl 18 im Organismus des Bauwerkes als Anfpielung auf den 18. Oktober, das Datum der Völkerfchlacht bei Leipzig. Es ift ein Achtzehneck mit

Fig. 502.



Entwurf zu einem Denkmal für Kaifer *Wilhelm I.* zu Berlin.
Bildh.: *Adolf Hildebrand.*

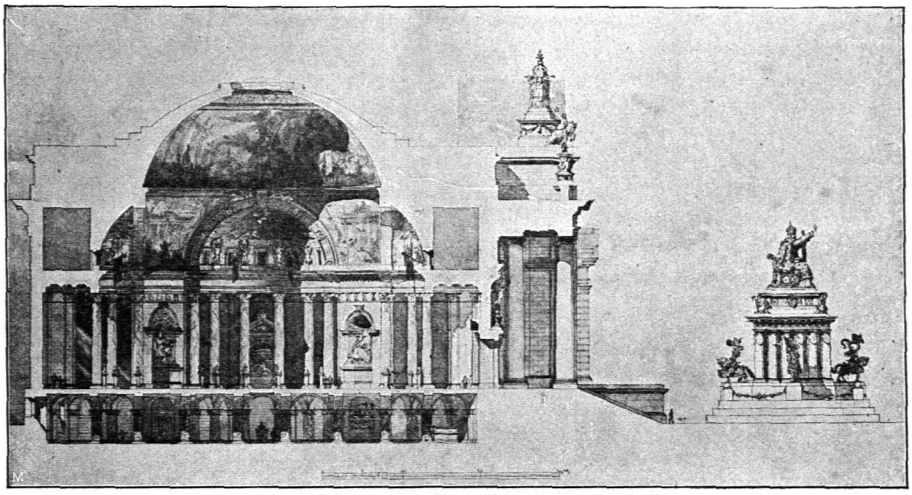
18 Strebepfeilern, 18 Kandelabern, 18 Fufs hohen Siegesjungfrauen, 18 Fufs breitem Umgang, 180 Fufs hoch u. f. w.

697. National-Denkmal für Kaifer *Wilhelm I.* zu Berlin.

Als im Jahre 1889 eine Preisbewerbung erlaffen wurde, um über Platz und Geftalt eines vom Deutfchen Reiche zu errichtenden Kaifer *Wilhelm*-Denkmales Gedanken zu gewinnen, errang ein Entwurf den erften Preis, der wie kein anderer geeignet gewefen wäre, die Erinnerungen an eine grofse Zeit in monumentaler Form zur Darftellung zu bringen: der Entwurf von *Rettig & Pfann* (Fig. 498 bis 501). Nach diefen follte fich das Denkmal auf dem Königsplatz in Berlin, gegenüber dem Reichstagshaufe, als grofser Bau erheben und letzterem an Maffe der äufseren Erfcheinung gleich fein. Den Königsplatz rings umgebende Säulenhallen follten Reichstagshaus, Kaiferdenkmal und Siegesfäule zu einem an äufserer Pracht und durch feinen inneren Zufammenhang bedeutenden Ganzen verbinden.

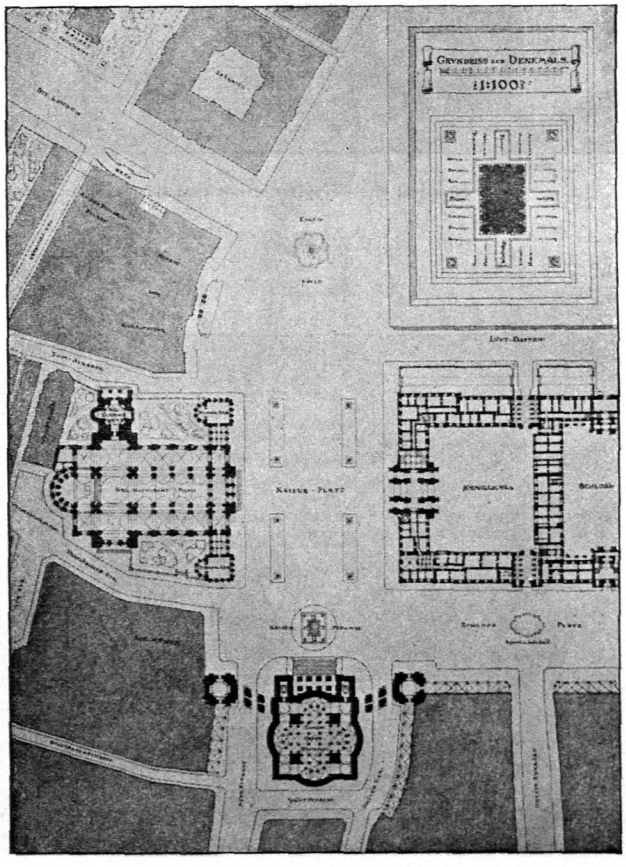
Das Denkmal befteht nach dem Entwurf aus einer 130 m langen Säulenhalle und einem dahinterliegenden, 40 m weiten Kuppelbau. Es liegt auf einer 6 m hohen Terraffe; der Fufsboden des Kuppelraumes

Fig. 503.



Querſchnitt.

Fig. 504.

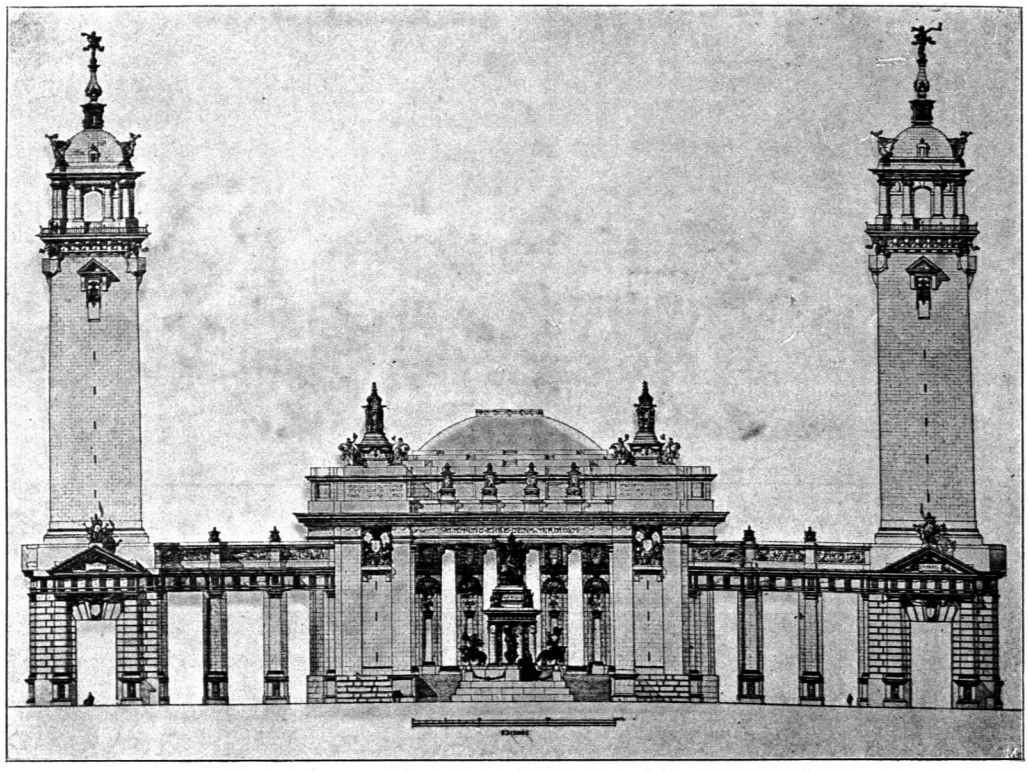


Lageplan.

Entwurf zu einem Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal für die Schloſsfreiheit zu Berlin.

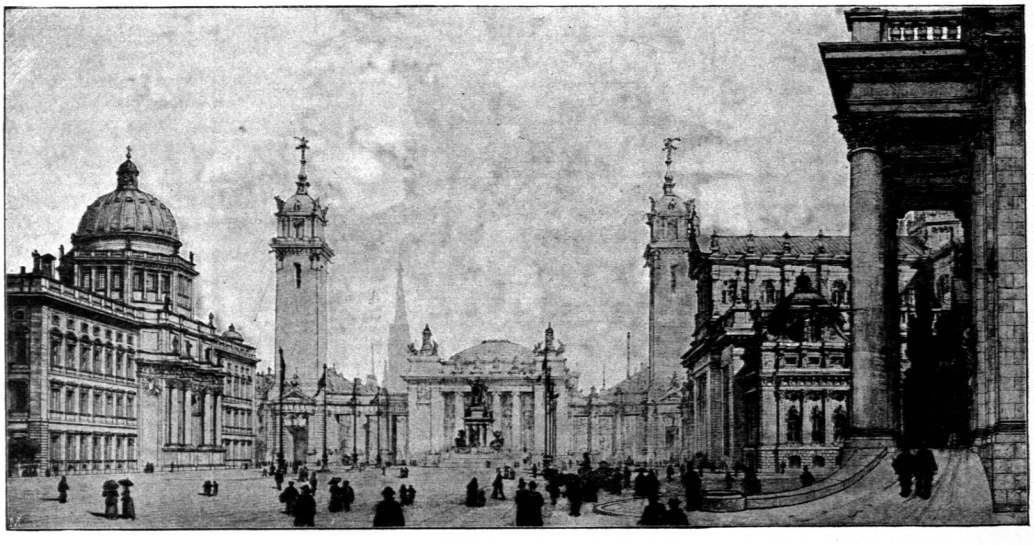
Arch.: *Theodor Fiſcher.*

Fig. 505.



Vorderanſicht der Kuppelhalle mit Standbild.

Fig. 506.



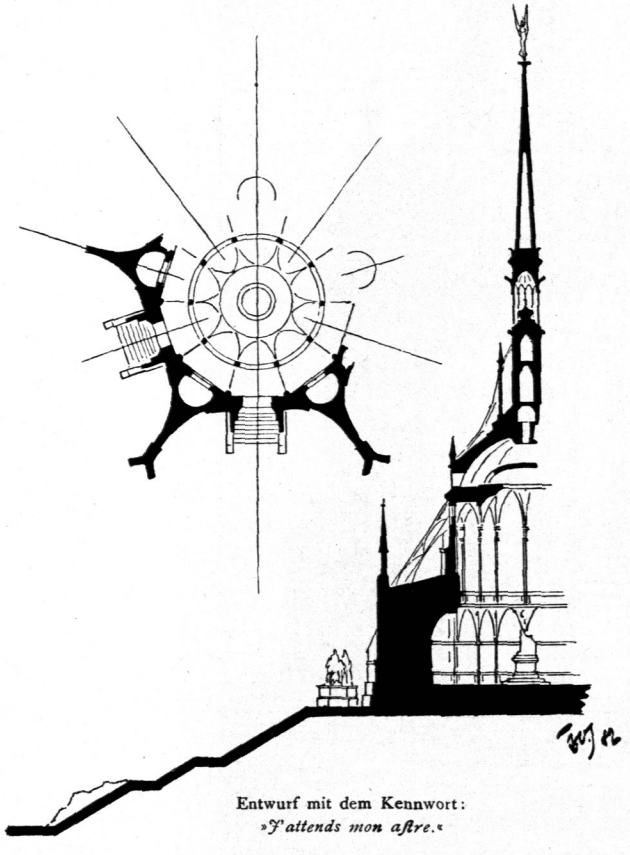
Entwurf zu einem Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal für die Schloſsfreiheit zu Berlin.

Arch.: *Theodor Fiſcher*.

liegt um 4,50 m höher als derjenige der Säulenhalle und wird von der letzteren durch einen 10 m breit aufſteigenden Treppenlauf erreicht. Aus der Mitte des Fufsbodens des Kuppelraumes iſt ein 20 m weiter Raum ausgeſchnitten, deſſen Fufsboden 5 m tiefer liegt als derjenige des oberen Kuppelraumes. Der Zugang zu dieſem unteren Raum erfolgt von der Säulenhalle aus, zu beiden Seiten der grofsen Mitteltreppe. Die Terraſſe trägt aufserdem eine freie Säulenhalle, welche den grofsen Rundbau nach dem Tiergarten hin umgibt.

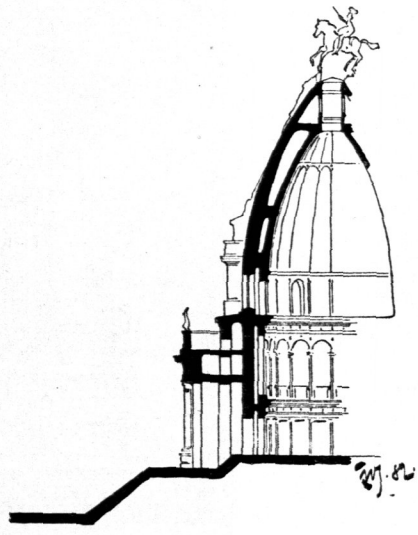
Das Gewölbe der Kuppel wird von einer doppelten Reihe Quaderpfeiler getragen; die Wölbung iſt durch eine weite runde Oeffnung durchbrochen. Alle Oeffnungen der Wölbung und der umfaſſenden Mauern ſind ohne jeden Verſchlufs gedacht, ſo dafs das Denkmal des Kuppelraumes mit ſeiner Umgebung gleichſam unter freiem Himmel ſteht. Die äufsere Kuppel iſt aus hellem Granit gewölbt und mit ehernen, vergoldeten Reichsadlern geſchmückt. Im Kuppelraum iſt das vergoldete Bronze-Reiterſtandbild des Kaiſers

Fig. 507.



Entwurf mit dem Kennwort:
»*J'attends mon aſtre.*«

Fig. 508.



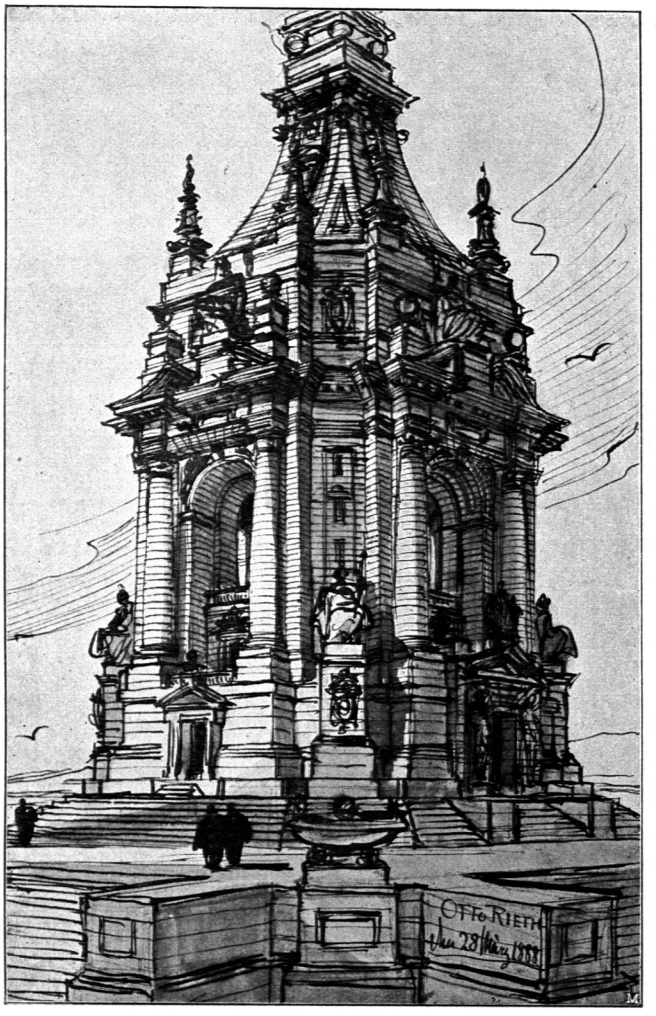
Entwurf von
Eduard Benjamin Giordano.

Entwürfe zu einem Denkmal für König *Viktor Emanuel* zu Rom.

aufgeſtellt gedacht. Das Denkmal reicht mit ſeinem Unterbau hinab in den unteren Raum, welcher als Sinnbild des »unterirdiſchen Schloſſes« das Denkmal des Kaiſers *Friedrich Barbaroſſa* enthält. Im oberen Kuppelraum ſtehen ringsum die in Bronze gegoſſenen Standbilder der deutſchen Fürſten, die das Deutſche Reich begründet haben; vor den Pfeilern des unteren Raumes die Kaiſer des alten Reiches in Stein, zu beiden Seiten ſich anſchliefsend an den vom Glanz des neuen Reiches erwachenden Kaiſer *Rotbart*. Die grofse Säulenhalle iſt durch ein Gemälde der Schlacht am Teutoburger Wald geſchmückt gedacht, in den Wolken die alten Götter im Kampf mit den römiſchen Gottheiten. Dieſer Darſtellung der erſten Regung deutſcher Kraft und Einigkeit ſollte ſich die Darſtellung der Errichtung des neuen Reiches anſchliefsen. Vor dieſen Gemälden ſind die Standbilder der Dichter, Staatsmänner und Feldherren aufgeſtellt, die für die Einigung des deutſchen Volkes gedacht und gekämpft haben; auf der oberen Terraſſe die Reiterdenkmäler der hervorragendſten Führer in dieſem Kampf.

An der gleichen Preisbewerbung waren zwei weitere künſtleriſch bedeutſame Entwürfe beteiligt, die an dieſer Stelle berückſichtigt zu werden verdienen: die Kuppelhalle *Hildebrand*'s, eine feierliche Kompoſition mit einer ſchönen Karyatidenreihe (Fig. 502), und der Entwurf von *Theodor Fiſcher* (Fig. 503 bis 506) für einen Denkmalbau auf der Schloſsfreiheit. Um an dieſer Seite des Königl. Schloſſes ein monumentales Forum zu ſchaffen, machte *Fiſcher* den Vorſchlag, den hier befind-

Fig. 509.



Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

lichen Spreearm zu überwölben, gegenüber dem *Eoſander*'ſchen Portal des Schloſſes, und rückwärts anſtoſsend an die Werder'ſche Kirche, eine königliche Hofkirche zu errichten, um in der Längsachſe des von Schloſs und Hofkirche begrenzten »Kaiſerplatzes« das Kaiſerdenkmal aufzuſtellen. Dem Denkmal gedachte er eine reiche Kuppelhalle mit Grabkirche als Hintergrund zu geben. Sieht man von den die Einheit der Platzerſcheinung ſtörenden Türmen zu beiden Seiten der Kuppelhalle ab, ſo bleibt ein künſtleriſcher Gedanke von hoher Schönheit.

Der im Jahre 1882 zur Entſcheidung gelangte Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Denkmal für *Viktor Emanuel* in Rom zeitigte eine Anzahl Kuppelbauten, welche in ſich Denkmalcharakter haben ſollten und bei welchen das Standbild nur gewiſſermaſsen dekorative Beigabe war. Zwei Skizzen ſolcher Entwürfe zeigen Fig. 507 u. 508.

Fig. 510.



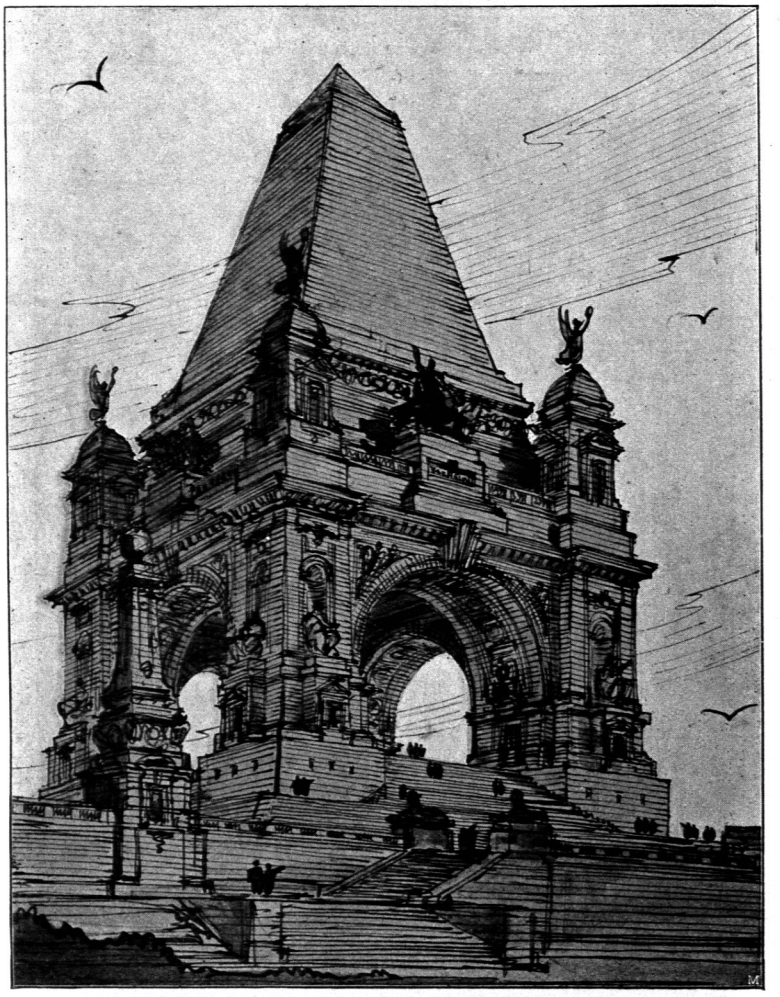
Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

698. Denkmalentwürfe von *Otto Rieth*.

Die groſsen und monumentalen Aufgaben, welche um die Wende und zu Beginn der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die deutſche Künſtlerſchaft bewegten — die Entwürfe zum Reichstagshauſe in Berlin, zu einem Denkmal für *Viktor Emanuel* in Rom, an denen zahlreiche deutſche Künſtler beteiligt waren, ſowie der Wettbewerb betreffend das Kaiſer *Wilhelm*-Denkmal in Berlin hatten

einzelne Künſtler zu einer ſeltenen Fruchtbarkeit und zu einem Gedankenreichtum gebracht, der in der deutſchen Baukunſt ſeit *Schinkel* nicht mehr beobachtet wurde und weithin die Beachtung des Auslandes hervorrief. Der fruchtbarſte unter den hier in Betracht kommenden Künſtlern, ein moderner *Piraneſi*, iſt *Otto Rieth* in Berlin, von deſſen künſtleriſchem Schaffen die in dieſes Kapitel gehörenden Fig. 509 bis 514 beredte Beiſpiele ſind.

Fig. 511.



Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

699. Denkmal menſchlicher Arbeit von *J. Hoffmann*.

Als ein Denkmal menſchlicher Arbeit, als eine Verherrlichung der ſozialen Errungenſchaften der Menſchheit, iſt ein Entwurf aufgefaſst, mit welchem *Joſ. Hoffmann* in Wien, ein Schüler *Otto Wagner*'s, ſich um ein Rom-Reiſeſtipendium bewarb. Die Baugruppe (Fig. 515 bis 517[387]), die eine Art Völker-Kongreſspalaſt darſtellt, iſt als eine Inſelanlage auf internationalem Gebiete, alſo im Meere gedacht. Eine

[387]) Fakſ.-Repr. nach: Der Architekt, Jahrg. I.

monumentale Drahtſeilbrücke verbindet die Inſel mit dem Feſtlande. Der Zugang zu ihr wird hier durch einen groſsen Platz mit Kolonnaden, Triumphbogen, Hafenanlagen und Leuchttürmen eingeleitet, ſo daſs bereits auf dem Feſtlande das Architekturbild der Inſel vorbereitet wird.

Auf der Inſel ſelbſt betritt man zunächſt einen Vorplatz, der durch Kolonnaden und zwei hohe Ruhmesſäulen von einer groſsen Forumanlage getrennt iſt. An der letzteren liegen die Gebäude, als ihr Mittelpunkt eine Ruhmeshalle oder ein Pantheon. Durch letzteres und ſeitwärts von ihm gelangt man auf den Tempelhof mit dem Tempel der Wahrheit. Treppenanlagen, Baluſtraden, Springbrunnen und Gartenanlagen beleben das Bild und umſäumen die ſtreng ſymmetriſche Form der Inſel.

Fig. 512.



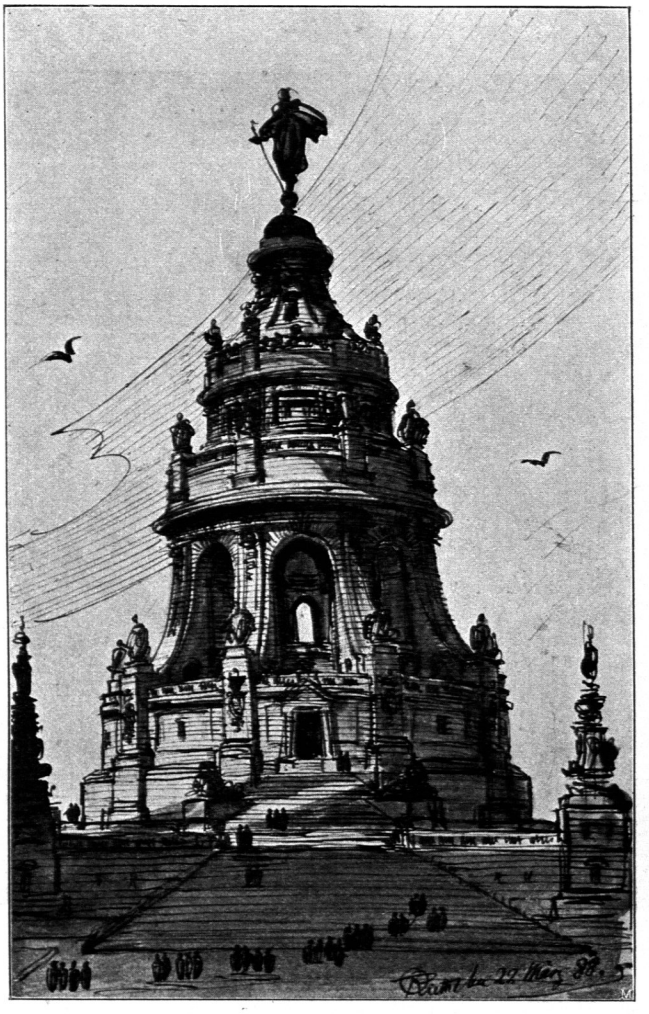
Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

700. Palais de Longchamp zu Marſeille.

Als die 30jährigen Arbeiten der Ableitung der Durance, der Anlage des Kanals von Marſeille, unter der Leitung des Chefingenieurs *Montricher* beendigt waren, wollte die Stadtverwaltung von Marſeille zur Erinnerung hieran ein monumentales Waſſerſchloſs errichten. Der neue Kanal brachte der Stadt Reinheit und Geſundheit; ſie entbehrte bis dahin des Süſswaſſers; er machte auch zugleich ihre Umgebung fruchtbar. Dieſe Wohlthaten wollte die Stadt durch ein groſses Kunſtwerk feiern und erbaute das Palais von Longchamp. Die natürliche Geſtaltung der Bauſtelle erleichterte den Plan der Errichtung eines Waſſerſchloſſes mit Kaskaden. Im Laufe der Bearbeitung erweiterte ſich das Bauprogramm, und man beſchloſs, dem Waſſer-

ſchloſs ein Kunſt- und ein naturhiſtoriſches Muſeum anzugliedern. Die Anlage (Fig. 518 bis 520) ſchuf in den Jahren 1862—70 der Architekt *H. Eſpérandieu*. Das Gebäude entwickelt ſich in einer Länge von 135 m ſenkrecht zur Achſe des Boulevard de Longchamp. Den Mittelteil nimmt das Waſſerſchloſs mit der allegoriſchen Gruppe der Durance mit dem »Getreidebau« und »Weinbau« von *Caliſſanne* ein. Auſser dieſem waren Mitarbeiter des Architekten die Bildhauer *Eugène*

Fig. 513.



Denkmalentwurf von *Otto Rieth*.

Lequesne, *Cavelier* und *Gilbert*. Die Baukoſten haben rund 4115000 Franken betragen.

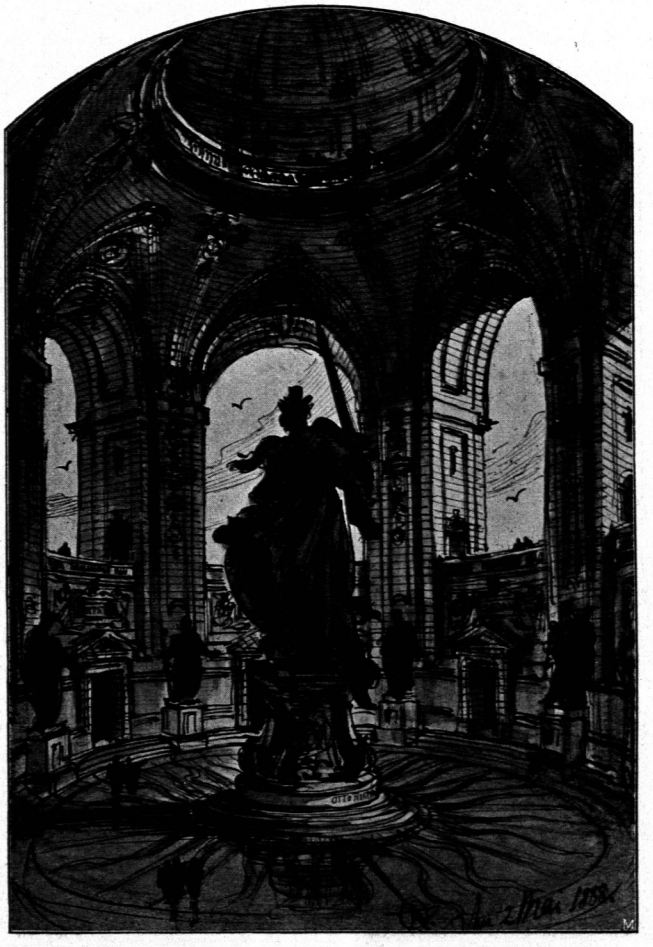
701. Gedächtniskapelle in der Rue Jean Goujon zu Paris.

Im Jahre 1901 wurde in Paris, in der Rue Jean Goujon, die Gedächtniskapelle vollendet, die zum Andenken der Opfer des Wohlthätigkeitsbazars errichtet wurde, der an derſelben Stelle abgehalten und durch einen Brand zerſtört wurde, bei welchem zahlreiche Menſchenleben zu Grunde gingen. Der Entwurf des Architekten

A. Guilbert nahm eine kuppelgekrönte Kapelle mit Unterkirche an, an welche ſich rückwärts ein Garten mit Kreuzgang und Kloſterwohnungen für den Dienſt der Barmherzigkeit anſchlieſsen ſollten. In dieſem Grundgedanken iſt die Anlage nach Fig. 521 bis 523[388]) zur Ausführung gelangt.

Das Ganze zeigt eine glückliche Erſcheinung, deren Wirkung nicht zum geringſten Teile dadurch erreicht wurde, daſs die Kapelle ſelbſt ſowohl von der Straſse wie von den ſeitlich anſtoſsenden Nachbargebäuden abgerückt iſt, wodurch ihr eine ſelbſtändige Entwickelung gegeben werden konnte. Das

Fig. 514.



Inneres des Denkmales in Fig. 513.

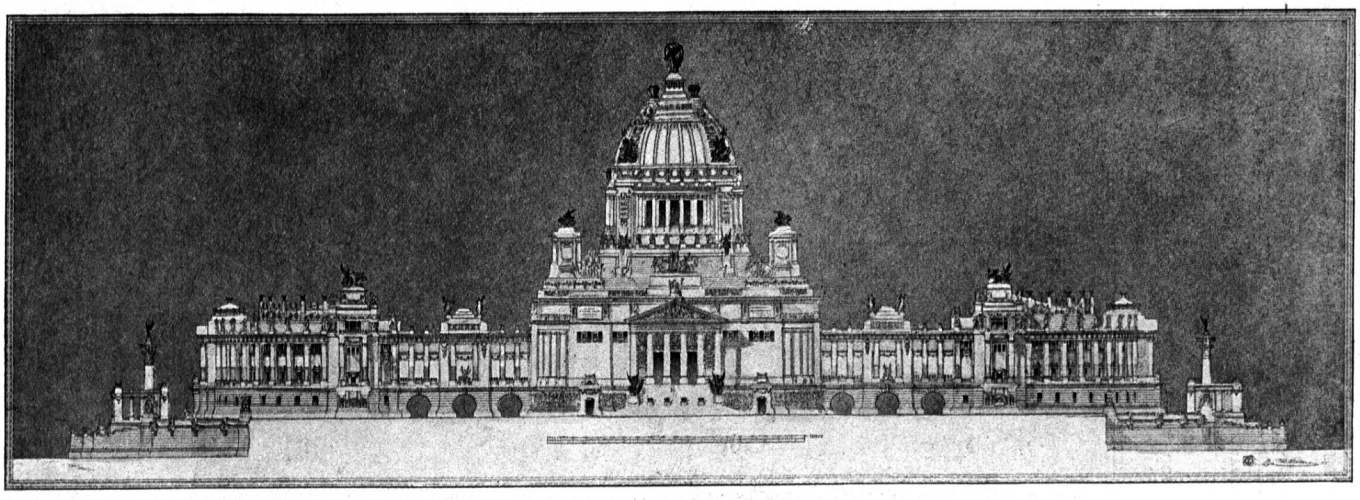
Innere der Kapelle hat reiche Malereien von *Albert Maignan* und hinter dem Hauptaltar eine Koloſſalſtatue der heil. Jungfrau von *Daillion* erhalten.

Ehrenhallen der Wiſſenſchaft haben die wiſſenſchaftlichen Inſtitute der Alten und der Neuen Welt ſeit langem zu ſchaffen begonnen. Die Univerſität Wien beſitzt in ihrem Arkadenhof eine ſolche Ehrenhalle, in welcher ſeit der Eröffnung des neuen Univerſitätsgebäudes am 11. Oktober 1884 etwa 30 Denkmäler von Gelehrten

702. Ehrenhallen der Wiſſenſchaft.

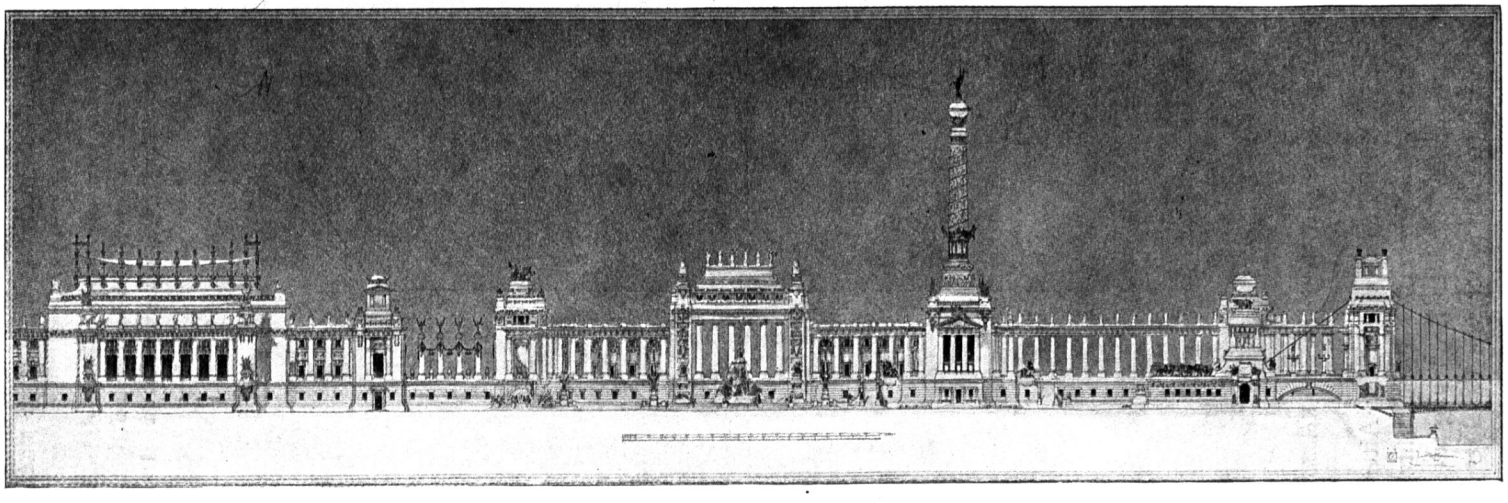
388) Fakſ.-Repr. nach: *L'architecture.*

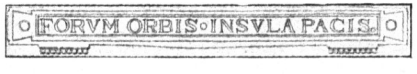
Fig. 515.



Anſicht gegen den Zentralbau.

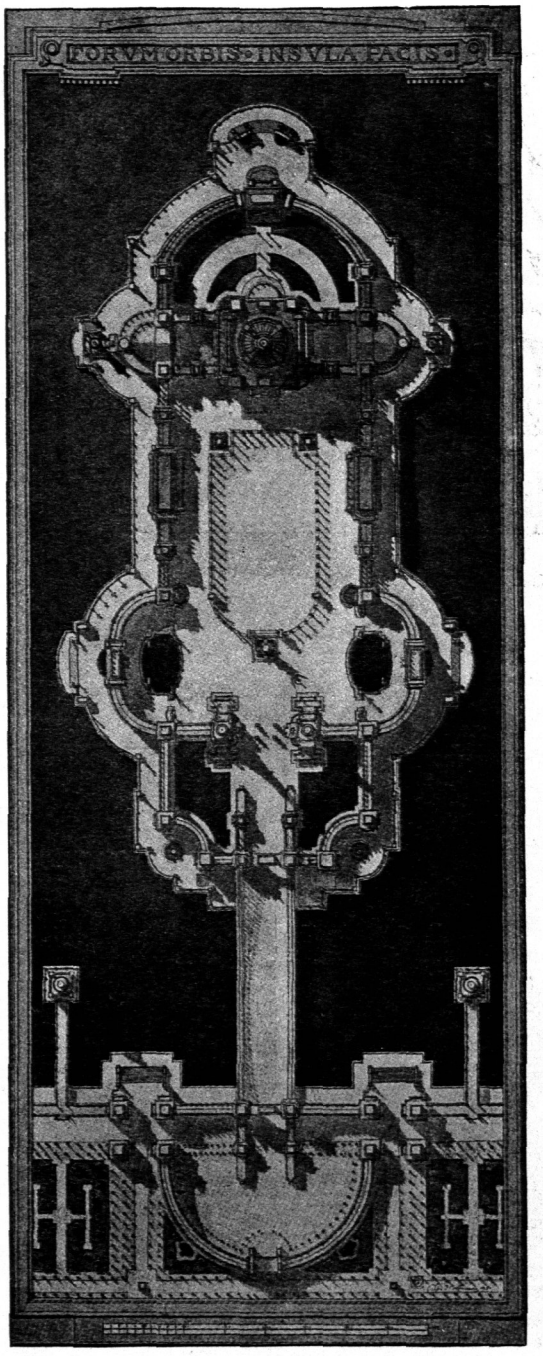
Fig. 516.



Joſef Hoffmann's Entwurf für ein 

Denkmal menſchlicher Arbeit [387]).

Fig. 517.

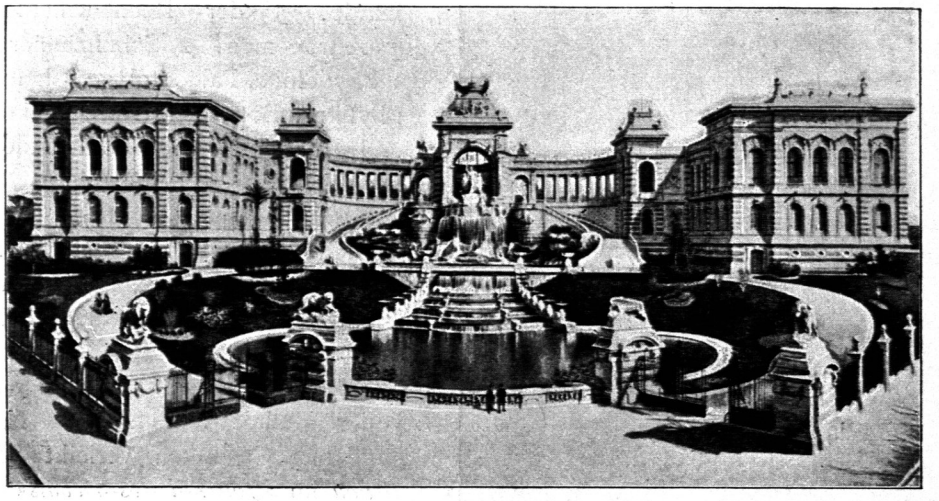


Grundriſs zu Fig. 515 u. 516.

— Statuen und Büſten — Aufſtellung gefunden haben. Unter ihnen befinden ſich 9 Vertreter der Heilkunde, 5 der Rechtswiſſenſchaft, 3 Aſtronomen, 2 Schulmänner, je 1 Phyſiologe, Paläontologe, Chemiker, Phyſiker, Botaniker, Nationalökonom und Kunſtgelehrter; Geſchichtsſchreiber fehlen.

Es iſt einmal angeregt worden, das Andenken hervorragender Perſönlichkeiten der Litteratur und Wiſſenſchaft, wenn durchaus dieſe Erinnerung in Marmor oder Bronze erfolgen ſolle, in Büſten und nicht in voller Geſtalt feſtzuhalten. Einem ähnlichen Gedanken verleiht *Henry Bidou* im »*Journal des Débats*« Ausdruck, indem er betont, daſs es hier in erſter Linie auf den Kopf ankomme. Thatſächlich iſt der Gedanke bereits im »*Inſtitut*« in Paris, der Geſamtheit der fünf franzöſiſchen Akademien: der *Académie françaiſe*, der *Académie des inſcriptions et belles lettres*, der *Académie des ſciences*, der *Académie des beaux-arts* und der *Académie des ſciences morales et politiques*, verwirklicht. In dem Saale, in dem die gewöhnlichen Sitzungen des Inſtituts ſtattfinden, erheben ſich zwei Galerien, auf denen die Marmorköpfe der verſtorbenen Mitglieder der fünf Akademien ſtehen. Sie ſind die Ehrenhalle der franzöſiſchen Wiſſenſchaft. Jedes lebende *Membre de l'Inſtitut de France* iſt zugleich Kandidat für dieſes »Pantheon« der Büſten. Dort finden ſich Muſiker, Romandichter, Maler, volkswirtſchaftliche Schriftſteller; die Trennung der verſchiedenen Akademien iſt aufgehoben; alle Mitglieder des Inſtituts, die ſich durch ihre Werke eine Anwartſchaft auf die »Unſterblichkeit« bereits bei Lebzeiten erworben haben, finden ſich nach dem Tode im Abbilde im Kuppelbau am Quai Conti zuſammen.

Fig. 518.



Gesamtanlage.

Fig. 519.



Teilansicht.

Palais de Longchamp *(Musée des Beaux-Arts)* zu Marseille.

Arch.: *Espérandieu.*

Fig. 520.

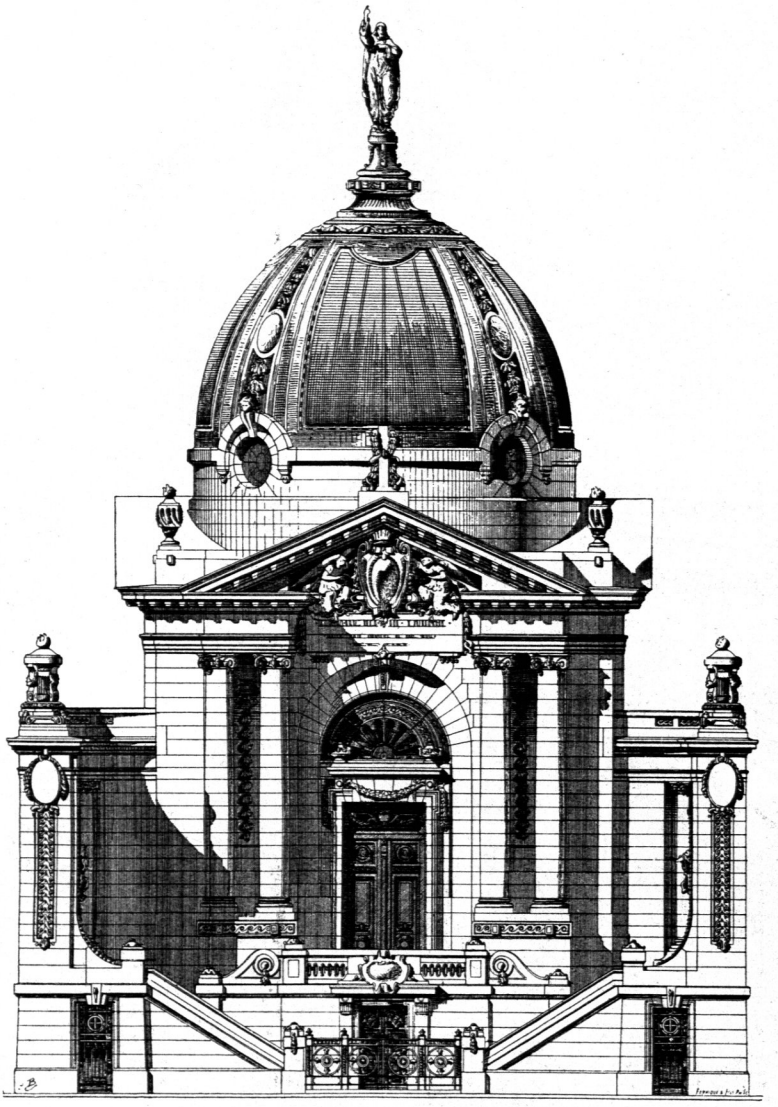


Mittelbau.

Palais de Longchamp *(Musée des Beaux-Arts)* zu Marseille.

Die Univerſität zu New York hat ſich einen eigenen Ruhmestempel geſchaffen, den die Architekten *Mc Kim*, *Mead & White* errichteten (Fig. 524 [389]).

Fig. 521.



Anſicht.

Gedächtnishalle in der

389) Fakſ.-Repr. nach: *American architect*, Sept. 14., 1901.

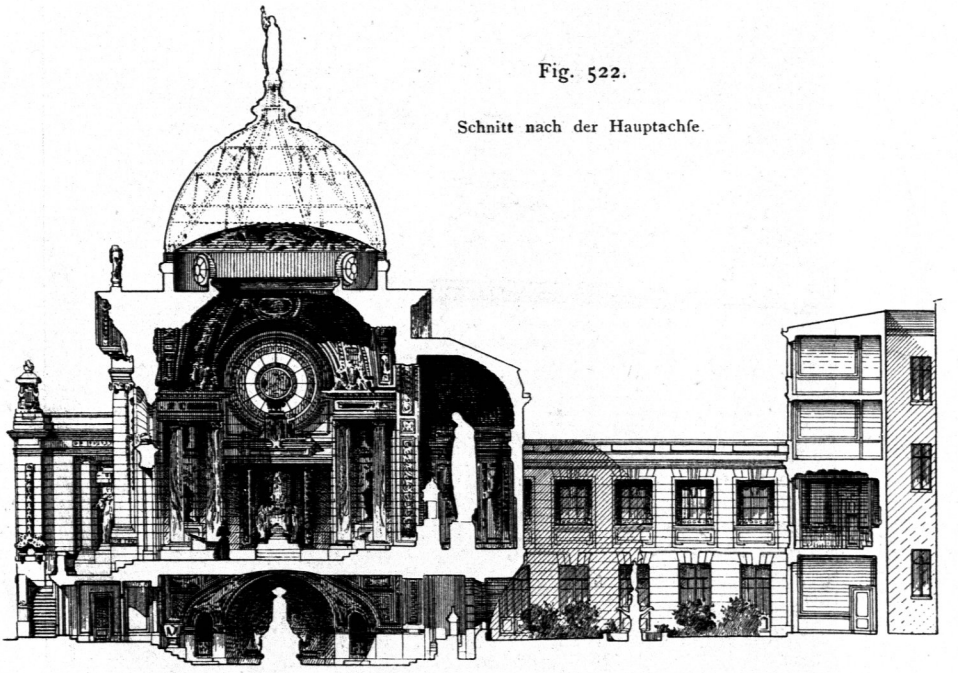


Fig. 522.

Schnitt nach der Hauptachſe.

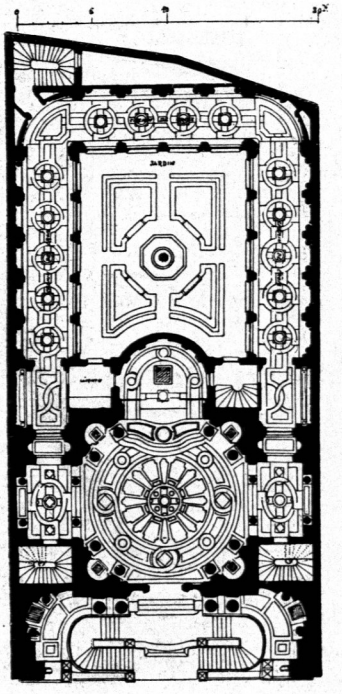
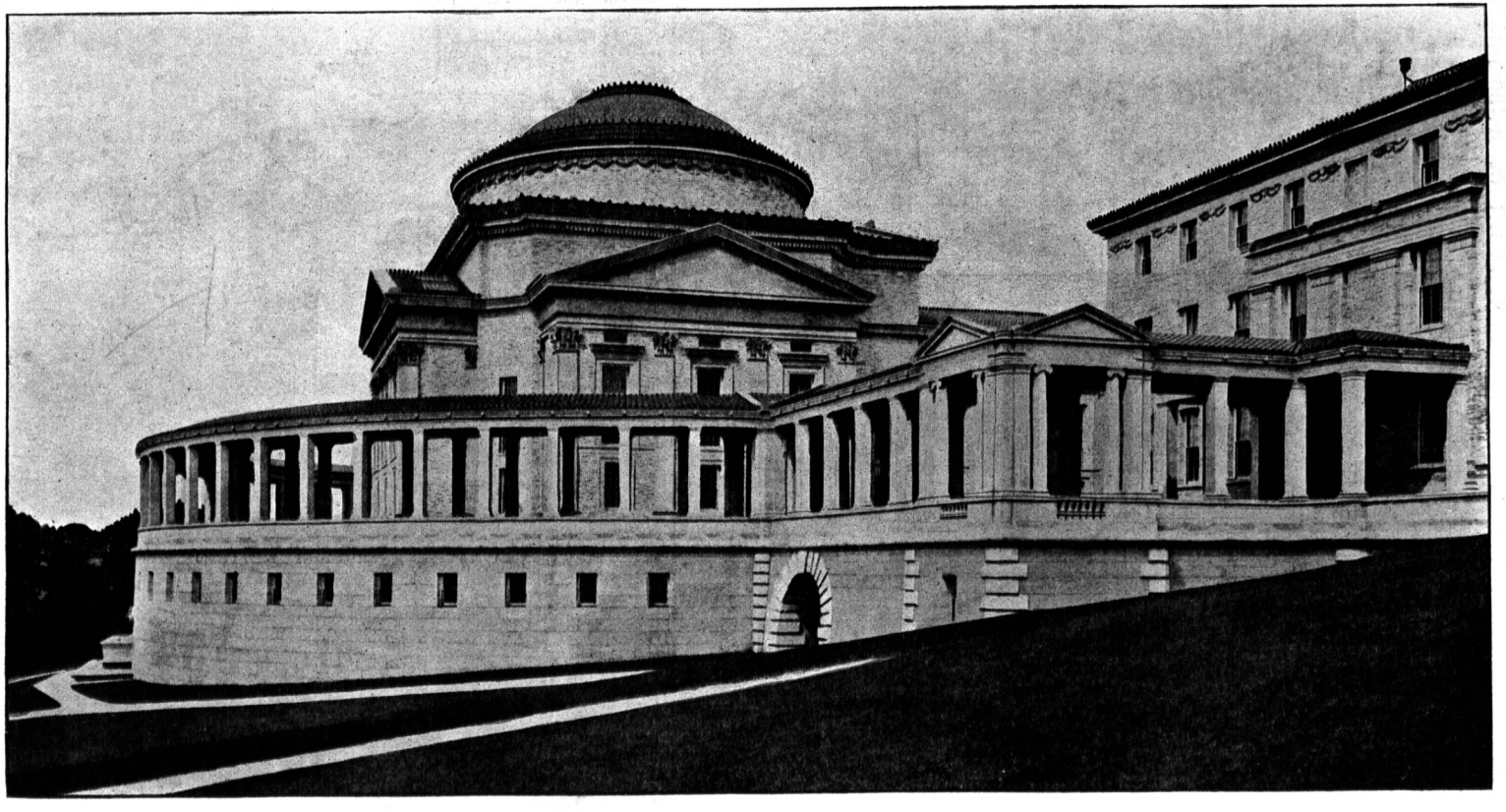


Fig. 523.

Grundriſs.

Rue Jean Goujon zu Paris[388]).

Fig. 524.



Ehrenhalle der Univerſität zu New York [389]).

Arch.: *Mc Kim, Mead & White.*