UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des Mittelalters

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1901

urn:nbn:de:hbz:466:1-80594

Visual Library

570

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

E. K. 57458.
672/a/II

Die

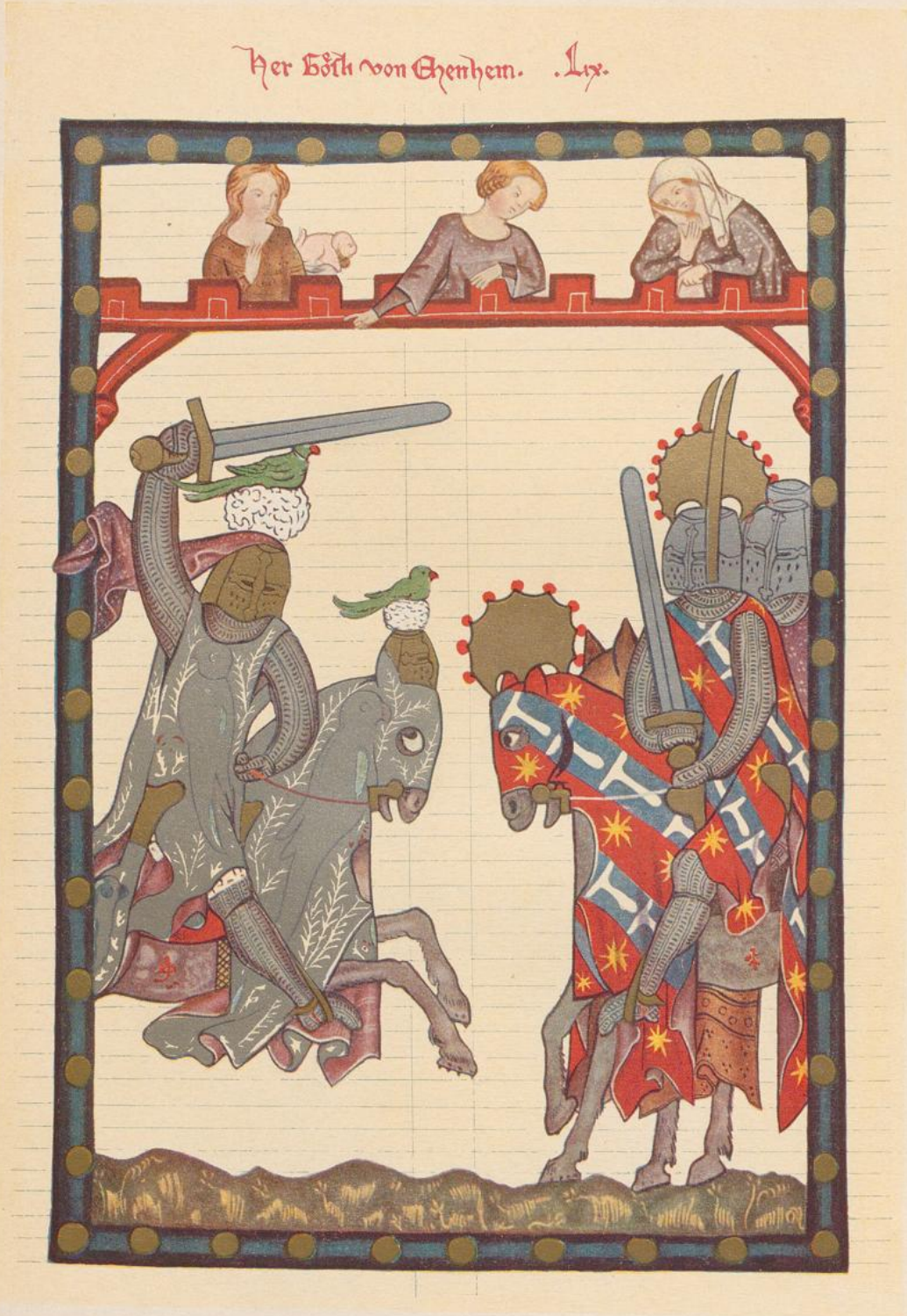
Kunst des Mittelalters

Alle Rechte, besonders das der Uebersetzung, vorbehalten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE * HÖXTER *

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Manesse-Handschrift in Heidelberg, Blatt 197b, (nach Oechelhäuser, Tf. 12).

XIV. Jahrh.

Druck von Förster & Borries, Zwickau Sa.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

WILHELM LÜBKE

Zwölfte Auflage

63.—68. Tausend

vollständig neu bearbeitet

von

Professor Dr. Max Semrau

Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau

II.

DIE KUNST DES MITTELALTERS

STUTTGART

PAUL NEFF VERLAG

1901

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

E. T. 5458.
672
a/1

DIE

KUNST DES MITTELALTERS

VON

WILHELM LÜBKE

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE * HÖXTER *

Vollständig neu bearbeitet

von

Professor Dr. Max Semrau

Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau

Mit 5 farbigen Tafeln und 436 Abbildungen im Text

Staatsbauschule Höxter a. d. Weser
Fach- und Fortbildungsschule für Hoch- und Tiefbau
Bücherei

03
M
21570

STUTTGART
PAUL NEFF VERLAG
1901

EK 1253
K C I / L 7

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Inhalt

Erstes Kapitel: Die altchristliche Kunst

1. Ursprung und Bedeutung S. 1 — 2. Die altchristliche Architektur: A. Monumente von Rom S. 2 — B. Die Monumente von Ravenna S. 17 — C. Monumente im Orient und in Byzanz S. 21 — 3. Altchristliche Bildnerei und Malerei S. 34

Zweites Kapitel: Die Kunst des Islam

1. Charakter und Kunstgeist der Araber S. 65 — 2. Die Architektur des Islam S. 67 — 3. Die Denkmäler: A. In Aegypten und in Sicilien S. 70 — B. In Spanien S. 75 — C. In der Türkei, in Persien und Indien S. 84 — 4. Anhang: Orientalisch-christliche Kunst — A. Armenien und Georgien S. 90 — B. Russland S. 92

Drittes Kapitel: Die Kunst des christlichen Abendlandes im frühen Mittelalter (romanische Epoche)

1. Vorstufen: Altnordische und karolingische Kunst S. 95 — 2. Charakter der romanischen Epoche S. 121 — 3. Die romanische Architektur — A. Das System S. 123 — B. Die äussere Verbreitung S. 146 (Deutschland S. 146 — Italien S. 171 — Frankreich S. 185 — England S. 193 — Skandinavien S. 196 — Spanien S. 205) — 4. Die romanische Bildnerei und Malerei — A. Inhalt und Form S. 207 — B. Geschichtliche Entwickelung S. 210 (Deutschland S. 210 — Frankreich S. 255 — Italien S. 260)

Viertes Kapitel: Die Kunst des christlichen Abendlandes im hohen Mittelalter (gotische Epoche)

1. Charakter der gotischen Epoche S. 270 — 2. Die gotische Architektur — A. Das System S. 272 — B. Die äussere Verbreitung S. 288 (Frankreich S. 288 — Die Niederlande S. 300 — England S. 304 — Deutschland S. 311 — Skandinavien S. 344 — Italien S. 346 — Spanien und Portugal S. 359) — 3. Die gotische Bildnerei und Malerei — A. Inhalt und Form S. 365 — B. Geschichtliche Entwickelung S. 367 (Frankreich, die Niederlande und England S. 367 — Deutschland S. 403)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ERSTES KAPITEL

Die altchristliche Kunst

1. Ursprung und Bedeutung

Mitten im Schosse der absterbenden antiken Welt regen sich die Keime eines neuen Daseins. Das Christentum beginnt unter Druck und Verfolgung seine welterschütternde Bahn, dringt mit seiner beseligenden Wahrheit langsam, aber unwiderstehlich in die Gemüter der Menschen und schafft im Stillen einen neuen Kerngehalt des Daseins, der siegesgewiss hervortritt, sobald die morsche Schale des heidnischen Lebens zerbricht und zusammenfällt. Wie diese neue Wahrheit in den Gemütern zu wirken beginnt, den vom Verfall antiker Herrlichkeit und der allgemeinen Sittlichkeit bang bewegten Menschen die schöne Gewissheit der Errettung und Erlösung giebt und im allgemeinen Ruin die immer grösser werdende Schar der Glaubensstarken zu treuem Ausharren in Leid und Tod ermutigt, so treibt unwiderstehlich der innere Drang der Seele die Christen, ihren Empfindungen einen künstlerischen Ausdruck zu geben, ihrer gottesdienstlichen Feier das Gepräge der Würde zu verleihen, in ihren Versammlungsorten die frohe Gewissheit des neuen Bundes auch sinnbildlich zur Erscheinung zu bringen, in den Gräbern geliebter Toten die Zuversicht einer künftigen ewigen Vereinigung auszusprechen.

Lange bevor Kaiser Constantin (306—337) durch seinen öffentlichen Uebertritt das Christentum anerkannte, hatte jenes innere Bedürfnis der jungen Gemeinden seinen Ausdruck in bezeichnenden Formen gefunden. Wie aber das ganze Leben noch das Gepräge der Cäsarenherrschaft trug, so musste auch das Streben nach äusserer Darstellung der neuen Gottesideen fürs erste mit den Formen vorlieb nehmen, welche die Kunst der heidnischen Zeit ihm darbot. So wurde die hinsterbende antike Kunst das Kleid, in welches sich die jugendlichen, weltbewegenden Gedanken des Christentums hüllten. Der neue Wein wurde in alte Fässer gefüllt, bis er schliesslich die morschen Bande derselben sprengte und sich in eine neue Kunstform als ihm eigen gehöriges Gefäss ergoss. Verstehen wir aber die Gesetze des inneren Lebens der Menschheit recht, so müssen wir sagen, dass auch nur auf diesem Wege die Möglichkeit einer unendlich reichen neuen Entwicklung erlangt werden konnte. Indem die altchristliche Zeit aus Notdurft sich der antiken Kunstformen bediente, rettete sie für die Zeiten eines künftigen Aufschwunges die Grundgesetze, die das Fundament des neuen Gebäudes werden sollten, streifte vom Bestande des antiken Kunstschatzes das ab, was dem neuen Gedanken sich nicht fügen mochte, und behielt als gesunden Keim bei, woraus sich gross und herrlich der Bau einer christlichen Kunst entfalten sollte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hierin liegt die geschichtliche Stellung und Bedeutung der altchristlichen Kunst.[1] Sie steht als Vermittlerin zwischen dem antik-heidnischen Leben und der Epoche der eigentlich mittelalterlichen Kunst. Ihr Beginn verliert sich bis in die ersten Jahrhunderte des Christentums, ihren Abschluss bezeichnet das Auftreten des Islam im Osten, der Beginn selbständiger Kunstbestrebungen im Abendlande. Ihr Schauplatz bleibt zunächst der um das Mittelmeer geschlossene Kreis der antiken Kunstwelt; in der späteren Zeit treten die nordischen Völker zerstörend und auflösend in diesen Kreis ein. Damit wird der Uebergangsepoche der altchristlichen Kunst ein definitives Ziel gesetzt und eine neue Bahn der Entwicklung eröffnet, die der nationalen Kunstweisen.

2. Die altchristliche Architektur[2]

A. Monumente von Rom

Nichts giebt eine so ergreifende Anschauung von den Zuständen der ersten Christen, als die Anlage der Katakomben, aus denen wir die Kunst der ersten drei christlichen Jahrhunderte fast ausschliesslich kennen lernen.[3] Das Wort, dessen sprachliche Abstammung nicht klar ist, bezeichnet die ausgedehnten unterirdischen Begräbnisstätten der ältesten Christengemeinden, wie sie sich besonders zu Rom und Neapel in bedeutender Ausdehnung vorfinden. Die Sitte unterirdischer Gräber war seit den frühesten Zeiten im ganzen Altertum üblich gewesen; in Aegypten wie in Kleinasien, in Griechenland wie im alten Etrurien grub man den Toten, um sie möglichst sicher zu betten, ihre Wohnstätten im Felsgestein der Erde, und an allen Orten uralter Kultur trifft man ausgedehnte unterirdische Nekropolen an. Auch gemeinsame Grabstätten, oft von grosser Ausdehnung (Columbaria), kamen bei den Römern schon vor. Meist sind es nur Sklaven und Freigelassene, welche hier bestattet wurden; die Gräber der Wohlhabenden aber zeigen in ihrer Anlage und Ausstattung alle die Sorgfalt und Zierlichkeit, welche selbst der ersterbenden römischen Kunst eigen zu sein pflegen.

Die Christen schlossen sich in der Anlage unterirdischer gemeinschaftlicher Gräberfelder also zunächst an die römische Sitte an, wie sie namentlich für die ärmeren Klassen der Bevölkerung, aus denen die jungen Gemeinden hauptsächlich ihre Anhänger gewannen, seit langem in Uebung war. Dass daneben auch das starke Gefühl der Zusammengehörigkeit im Tode wie im Leben, gerade im Gegensatz zu dem heidnisch-antiken Partikularismus der Stände, massgebend war, lässt

---

[1]) Vergl. *F. X. Kraus*, Geschichte der christl. Kunst. Freiburg i. B., I 1896, II 1, 1897. — *Derselbe*, Realencyklopädie der christlichen Altertümer. Freiburg i. B., I 1882, II 1886. — *Victor Schultze*, Archäologie der altchristl. Kunst. München, 1895. — *Smith* and *Cheetham*, Dictionary of Christian antiquities. London, 1876—80.

[2]) *H. Holtzinger*, Die altchristl. Architektur in systematischer Darstellung. Stuttgart, Paul Neff, 1889. — Die altchristliche und byzantinische Baukunst. (Handbuch d. Architektur I. Teil, 3. Band, 2. Aufl.) Stuttgart, 1899.

[3]) Die neuere Katakombenforschung gründet sich hauptsächlich auf die Untersuchungen *G. B. de Rossis*, von dessen Hauptwerken genannt sein mögen: Roma sotterranea cristiana. Rom, I 1864, II 1867, III 1877. Inscriptiones christianae urbis Romae. Rom I, 1857—61, II 1, 1888. — Danach zusammenfassend *F. X. Kraus*, Roma sotteranea. Die röm. Katakomben. Freiburg, 2. Aufl. 1879. — *Desbassayns de Richemont*, Les nouvelles études sur les catacombes rom. Paris, 1870. — *Spencer Northcote* and *Brownlow*, Roma sott. 2. Aufl. London, 1879. — Selbständige Forschungen von *Roller*, Les catacombes de Rome. Paris, 1881. — *Victor Schultze*, Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten. Leipzig, 1882. — *M. Armellini*, Gli antichi cimiteri di Roma e d'Italia. Roma, 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich schwerlich in Abrede stellen. Die Absicht einer besonders heimlichen und versteckten Anlage der Gräberfelder aber ist schon deshalb ausgeschlossen, weil die Anfänge der Katakomben wahrscheinlich bis ins erste Jahrhundert n. Chr. zurückgehen, wo an eine eigentliche Verfolgung der Christen noch gar nicht gedacht wurde. In Uebung blieb der Brauch bis ins fünfte Jahrhundert hinein. Von da ab traten unter dem Einfluss der gänzlich veränderten Verhältnisse oberirdische Anlagen in rasch wachsendem Umfange an Stelle der unterirdischen.

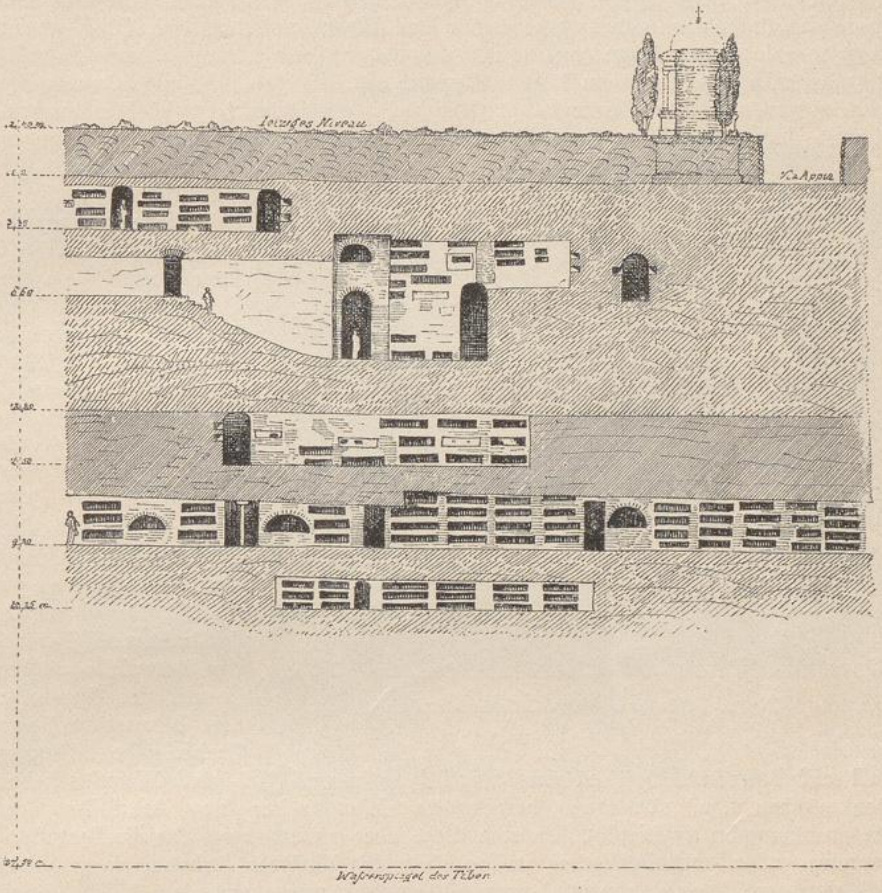


Fig. 1 Durchschnitt eines Teiles der Calixtkatakomben vor Rom

Von grösster Bedeutung für die Ausgestaltung der Katakomben wurde seit dem vierten Jahrhundert der Märtyrerkultus, welcher sich im Anschluss an die antike Heroenverehrung rasch entwickelte. Je mehr die Katakomben hinter den unter freiem Himmel angelegten Cömeterien als Begräbnisstätten zurücktraten, desto häufiger wurden sie fortan Stätten der Andacht und Ziel von Wallfahrten und Besuchen, desto eher aber auch Gegenstand von gewaltsamen Eingriffen und Zerstörungen, hervorgerufen durch den frommen Eifer derjenigen, welche in unmittelbarer Nähe der verehrten Gebeine selbst ihre Ruhestätte finden wollten. Die Reliquienverehrung der folgenden Jahrhunderte führte zu neuen Durchwühlungen

der heiligen Stätten, so dass uns die Katakomben heute meist nur in gewaltsam verändertem Zustande erhalten sind.

Die Gräberfelder der Katakomben sind stets ausserhalb der Stadt angelegt. Wo das Terrain es erlaubte, wie in Neapel, Syrakus, Kyrene, wurden sie durch direkten Einschnitt in einen Bergabhang oder eine Bodenerhöhung hergestellt. Auf flachem Boden, wie in der römischen Campagna, mussten sie durch Treppenanlagen zugänglich gemacht werden. Sie bestehen im wesentlichen aus einem mehr oder weniger regelmässigen System von Gängen, Galerien und Kammern, das sich oft mehrere Stockwerke tief in den Boden erstreckt (Fig. 1). Treppenanlagen setzten die Gänge (cuniculi) miteinander in Verbindung, enge Schachte (luminaria) führten ihnen Luft und spärliches Licht zu. An die Gänge reihen sich zuweilen kleine Kammern (cubicula), ursprünglich wohl Familiengrabstätten, durch eine Thür abgeschlossen. Die senkrechten Wände der Gänge wie der Kammern enthalten die Grabstätten (loci), entweder einfache rechteckige Aushöhlungen, in ihrer Grösse etwa dem Masse des menschlichen Körpers entsprechend (Fig. 2), oder in etwas reicherer Gestaltung als Nischengräber (arcosolia), wobei die Nische eine halbkreisförmige Gestalt erhielt und die Höhlung zur Aufnahme des Leichnams im Boden derselben ausgetieft war (Fig. 3). Der Verschluss des Grabes erfolgte durch eine Steinplatte mit dem Namen des Verstorbenen. Die uralte Sitte der Grabbeigaben blieb, zum Teil auf Erinnerungszeichen des christlichen Lebens (Oel- und Weinfläschchen, Denkmünzen u. a.) übertragen, beibehalten. Wandgräber dieser Art füllten auch die Grabkammern (cubicula). Da sich diese aber vorzugsweise für die Bestattung hervorragender Persönlichkeiten, insbesondere der Märtyrer darboten, so gestaltete sich darin wohl leicht ein Grab zum Mittelpunkt, woran sich dann auch Einrichtungen für den Gottesdienst anschlossen. So tragen einzelne Cubicula — wie z. B. die sog. Papstkrypta in den Calixtkatakomben, die Ruhestätte einer Anzahl von römischen Bischöfen des dritten Jahrhunderts — kapellenartigen Charakter; doch werden sie kaum anderen gottesdienstlichen Zwecken, als der Gedächtnisfeier an den Gräbern der Märtyrer gedient haben.

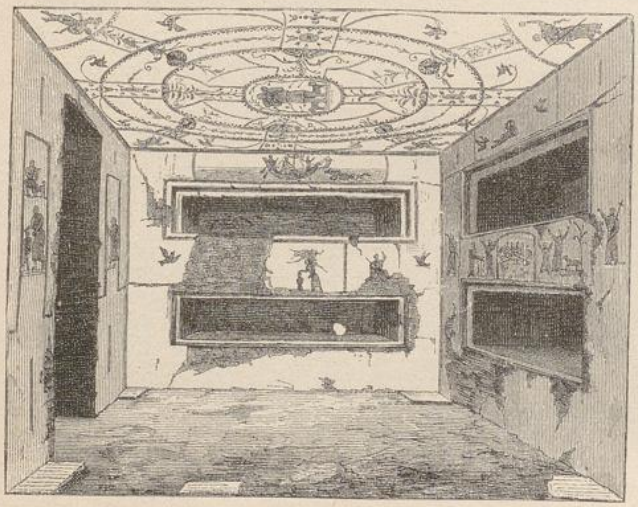


Fig. 2 Cubiculum in den Calixtkatakomben

Von einer Architektur kann in den Katakomben noch kaum die Rede sein. Die Gänge waren nur eben so hoch und breit, als das Bedürfnis erforderte, in den Tuffstein gehauen; die Cubicula sind meist von quadratischer, bisweilen von polygonaler oder auch runder Grundform, mit flacher oder sanft gewölbter Decke, in bescheidenen Dimensionen von höchstens 10 Quadratmetern Grundfläche. Zuweilen wurde der Eingang in die Katakomben von der Strasse her architektonisch reicher ausgestattet, wie bei S. Domitilla. Der Eindruck des Innern war ursprünglich

allein durch die malerische Dekoration bestimmt, deren Ueberreste heute das wichtigste Material für unsere Kenntnis der altchristlichen Kunst überhaupt bieten.

Unter den zu Rom aufgedeckten Katakomben sind die wichtigsten die von S. Callisto, S. Pretestata, S. Domitilla, S. Agnese und S. Priscilla. Die Katakomben von S. Callisto (vgl. Fig. 1 u. 2) aus drei zusammenhängenden Systemen bestehend, haben den grössten Umfang und enthalten die merkwürdigsten Räumlichkeiten; so ausser der erwähnten Papstkrypta auch die sog. Krypta der hl. Cäcilia (Fig. 4), ein jedenfalls lange in besonderer Verehrung gebliebenes Cubiculum, sowie die durch ihre cyklisch-symbolischen Malereien merkwürdigen fünf sog. Sakramentskapellen. Von den ausserrömischen Katakomben sind die von S. Gennaro in Neapel die bedeutendsten[1]; sie zeichnen sich durch die Regelmässigkeit der



Fig. 3 Arcosolium im Cömeterium S. Ciriaca

Anlage in zwei übereinander laufenden breiten Galerien mit mächtigen Vorsälen aus.

Eine höhere Stufe der Entwicklung erreichte die altchristliche Kunst, als mit der staatlichen Anerkennung der neuen Lehre sich Veranlassung bot, dem gemeinsamen Bekenntnis des Christentums, der öffentlichen Gottesverehrung einen würdigen Raum zu errichten. Obwohl hier ganz neue Bedürfnisse ihren Ausdruck suchten, so konnte man doch zunächst nicht umhin, von der althergebrachten Technik, den Konstruktionen, den Bauordnungen der antiken Zeit Gebrauch zu machen. Dass man in einzelnen Fällen sogar in der Folge kein Bedenken trug, heidnische Tempel zum christlichen Gottesdienst einzurichten, bezeugen in Rom das Pantheon und die Kirche S. Maria Egiziaca. Dies waren und

[1] *Victor Schultze,* Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel. Jena, 1877.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

blieben jedoch nur Ausnahmen; denn das christliche Gotteshaus war in seinen Bedürfnissen und seiner Bestimmung zu sehr vom antiken Tempel verschieden. Zwar sollten beide zunächst ein Haus der Gottheit sein, aber in der christlichen Kirche wollte sich die ganze Gemeinde um den Altar versammeln, um die Feier des eingesetzten Liebesmahles gemeinsam zu begehen. Es bedurfte also eines weit ausgedehnten Raumes von übersichtlicher Anordnung, dessen Anlage einer den Bedürfnissen entsprechenden Gliederung fähig war. Diesen Anforderungen genügt in vollem Masse die altchristliche Basilika.

Es ist viel Streit darüber geführt worden, nach welchen Vorbildern der antiken Architektur der Typus der christlichen Basilika ausgebildet worden sei.[1]) Als nächstverwandte Formen bieten sich ja unzweifelhaft die grossen Gerichts- und Markthallen dar, welche schon in der römischen Kaiserzeit mit demselben Namen (z. B. Basilica Ulpia) bezeichnet wurden. Aber auch auf das Schema des antiken



Fig. 4 Krypta der heiligen Cäcilia in den Calixtkatakomben

Wohnhauses, namentlich das römische Atrium mit seinen Alae und dem sich nischenartig daran schliessenden Tablinum ist hingewiesen worden, ebenso wie auf die „basilicae" genannten Prachtsäle in den Palästen der römischen Grossen. Der zeitweise angestellte Versuch, die Form der Basilika aus der Raumbildung der Krypten in den römischen Katakomben abzuleiten, darf als verfehlt erachtet

[1]) Die umfangreiche Litteratur über die „Basilika-Frage" findet sich angeführt in dem für die ganze Geschichte der christlichen Architektur grundlegenden Werke *Dehio* und *von Bezold*, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart, 1892 ff. (mit Atlas), ferner in den oben genannten Handbüchern von *F. X. Kraus*, *V. Schultze* und *Holtzinger*. Vgl. insbesondere *Zestermann*, Die antiken und christl. Basiliken. Leipzig, 1847. — *Messmer*, Ueber den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika. Leipzig, 1854. — *Dehio*, Die Genesis der christl. Basilika (Sitzungsber. d. bayr. Akademie, 1882, II). — *K. Lange*, Haus und Halle. Leipzig, 1886.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

werden. Mit grösserem Recht vielleicht ist an die einfachen Betkapellen (cellae cimiteriales) auf dem oberirdischen Terrain der Katakomben als eine der frühesten Stätten des öffentlichen christlichen Gottesdienstes erinnert worden, obwohl die spärlich vorhandenen Ueberreste derselben kaum für etwas anderes als die Apsis der späteren Basilika Analogien bieten. — Nach so vieler fruchtloser Diskussion scheint es wohl unzweifelhaft, dass mit der Aufstellung einer allgemeinen Theorie sich die „Frage" der christlichen Basilika nicht lösen lässt; und dies schon aus dem Grunde, weil die als normal anerkannte Grundform der Basilika im wesentlichen doch nur für das Gebiet Italiens unbeschränkte Geltung hat. Wie die Basiliken im östlichen Teil des römischen Reiches besondere Eigenheiten des Grundplans — so den Peribolos (Fig. 5) — aus dem griechischen Tempelbau herübernahmen, so haben im Westen namentlich die Ausgrabungen in der Provinz Afrika Basilikalanlagen aufgedeckt, welche in wesentlichen Grundzügen — wie dem Fehlen einer halbrunden Apsis — von dem italischen Schema abweichen. So hat jedes Land seinen besonderen Traditionen und Bedürfnissen gemäss das neue christliche Gotteshaus gebaut. Was die mannigfach unterschiedenen Formen trotzdem in den entscheidenden Punkten gemeinsam enthalten, das lässt sich leicht aus den überall gleichen Erfordernissen des christlichen Gottesdienstes und Kultus heraus verstehen und erklären. Diesen Anforderungen entsprechend aus den vorhandenen Raumformen ein neues architektonisches Ganzes geschaffen zu haben, das auf Jahrhunderte hinaus als die eigentliche Grundform des christlichen Gotteshauses in Uebung und Ansehen blieb — das ist die grösste, weil die einzige ganz selbständige That der altchristlichen Kunst.

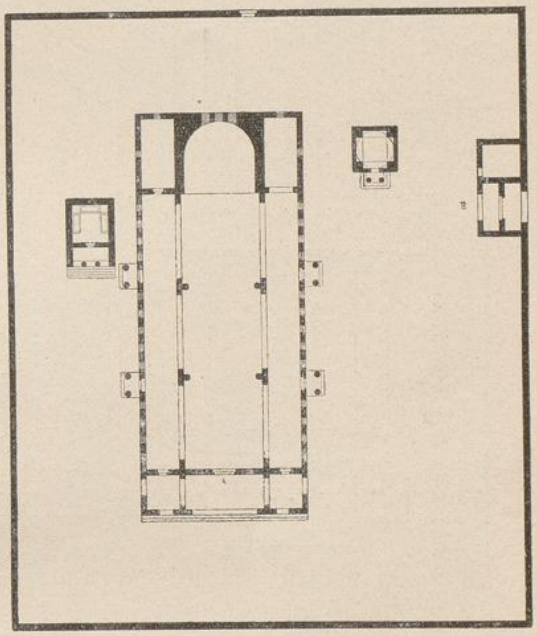


Fig. 5 Basilika mit Peribolos in Ruweha

Das wesentlichste Moment für die Gestaltung der Basilika wird also immer bleiben, dass sie dem Gottesdienst der christlichen Gemeinde diente und somit einer zahlreichen Menge von Gläubigen die Möglichkeit geben sollte, innerhalb eines bedeckten Raumes alle zugleich das Wort des Vorlesers oder Predigers zu vernehmen und die Ceremonien des Altardienstes zu beobachten. Die Basilika steht deshalb in scharfem Gegensatz zu allen gottesdienstlichen Gebäuden des Altertums, welche stets nur die Behausung des Gottes darstellen, zu der ausschliesslich die Priesterschaft Zutritt hat. Entsprechend der schon in constantinischer Zeit herausgebildeten hierarchischen Verfassung der Gemeinden zerfällt aber auch die christliche Basilika in drei sich deutlich sondernde Teile, welche — und dies ist das für die architektonische Gestaltung Ausschlaggebende — sich in einer Längsrichtung hintereinander ordnen. Zum vollständigen Grundplan (Fig. 6) gehört zunächst der Vorhof (Atrium), ein von Hallengängen umgebener Platz,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bei grösseren Anlagen mit einem Thorbau nach der Strasse hin ausgestattet. In seiner Mitte liegt gewöhnlich ein Brunnen (Kantharus). Die an die Vorderseite der Kirche selbst sich anlehnende Halle ist als Vorhalle derselben ausgebildet. Die Räume des Atriums bildeten den Aufenthaltsort für die nicht vollberechtigten Gemeindeglieder, wie die Katechumenen und die Büssenden; hier fanden auch die Taufen statt. Die eigentliche Kirche, das Gemeindehaus, ist ein langgestreckter Bau, durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe geteilt, von denen das mittlere höher und breiter als die Seitenschiffe ist. Bei grösseren Anlagen (Fig. 6) findet eine Fünfteilung statt. Die Ueberhöhung des Mittelschiffes über die Seitenschiffe ermöglicht die ausgiebige Beleuchtung des ersteren durch Fenster in den über die Dächer der Seitenschiffe emporsteigenden Obermauern (Fig. 7 und 10). Hierin lag der für die Raumgestaltung des Inneren eigentlich fruchtbare Gedanke, der allerdings auch in der antiken Baukunst (Säulensäle der Aegypter, Bauten der hellenistischen Zeit) bereits auftaucht, aber in der Basilika zuerst mit voller Konsequenz zur Erzielung hoher, luftiger und heller Räume angewendet wurde. Auch die Seitenschiffe sind gewöhnlich durch Fenster in den Umfassungsmauern beleuchtet; zu jedem von ihnen führt, wie zu dem Mittelschiff, von der Vorhalle aus ein besonderes Portal. Die Säulenreihen zwischen den Schiffen sind entweder durch einen fortlaufenden geraden Architrav oder durch Bogen überspannt; die darüber aufsteigende Wand bot bis zu den oberen Fenstern und zwischen diesen Raum für Gemälde oder Mosaikschmuck. Der Dachstuhl aus Balkenwerk war in der älteren Zeit wohl stets nach dem Innern zu durch eine bemalte Felderdecke geschlossen; später blieb zuweilen die Verschalung weg, so dass der Einblick in das Dachgesperre offen lag.

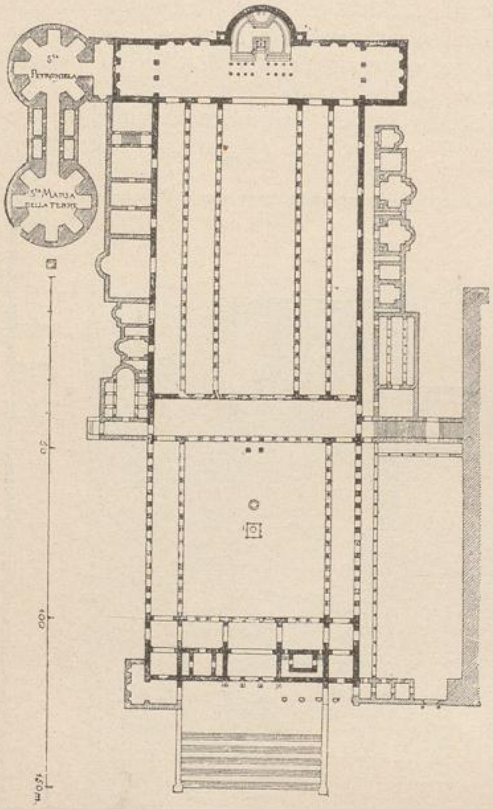


Fig. 6 Plan der alten Petersbasilika in Rom

Das Mittelschiff der Basilika hob sich, nicht bloss durch seine Dimensionen, auch durch die Beleuchtungsverhältnisse und seinen Wandschmuck als der Hauptraum heraus und führte Schritt und Blick des Eintretenden unwillkürlich dem Ziel- und Endpunkt der ganzen Anlage zu: dem Priesterhaus (Presbyterium, Chor) mit dem Altar. Auf der Grenze zwischen Langhaus und Chor, da wo das Mittelschiff in einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) abschloss, lag der Altar, gewöhnlich über dem Grabe eines Märtyrers (Confessio) errichtet, auf mehreren Stufen erhöht und mit einem Aufbau (Tabernakel, Ciborium) überdeckt. Man darf sich den Altar als Mittelpunkt eines Halbkreises denken, der die Peri-

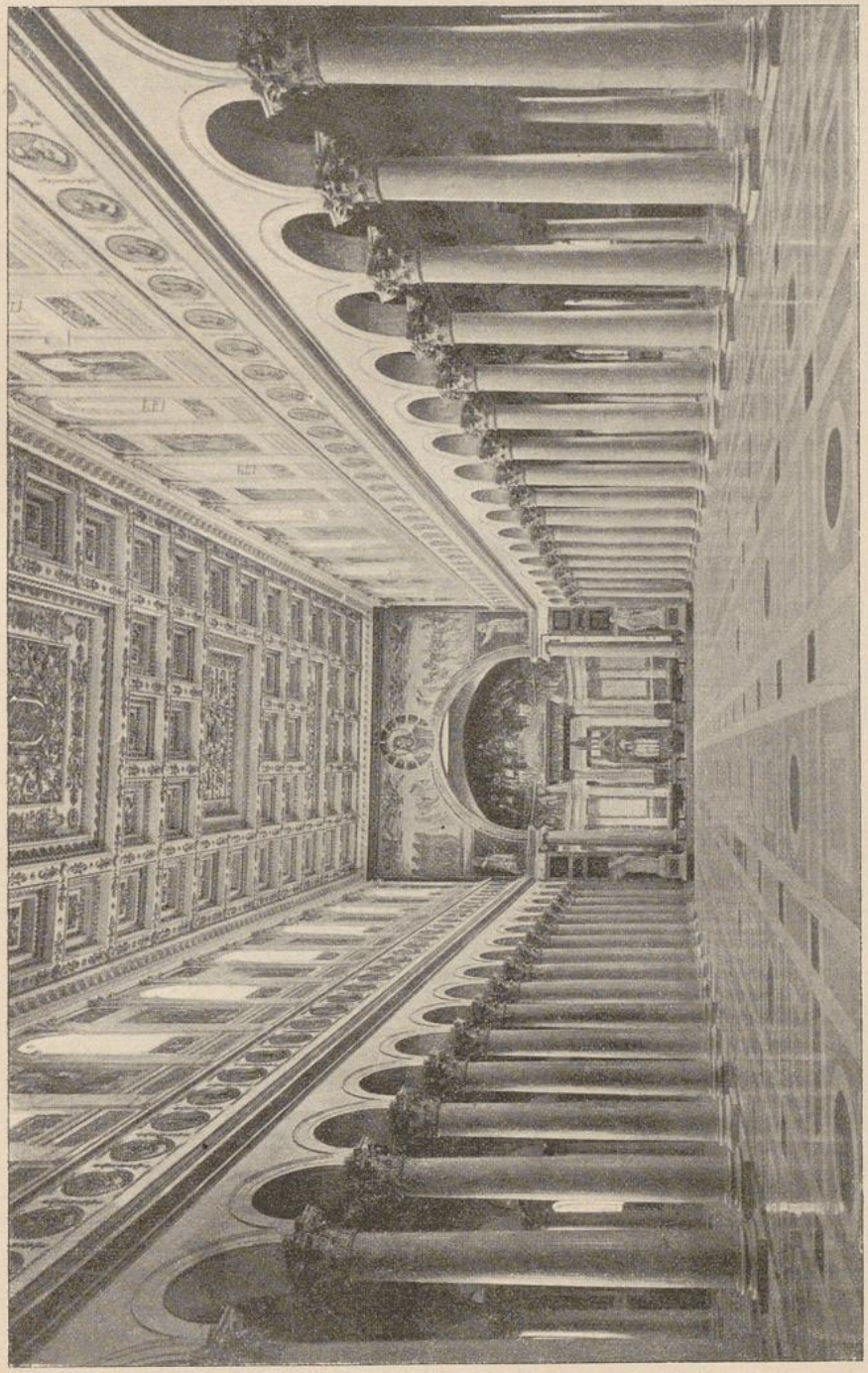


Fig. 7 Inneres der Basilika S. Paolo vor Rom (nach Photographie)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

pherie der Chorapsis ergiebt, des nischenförmigen, mit einer Viertelkugel gedeckten Ausbaus, welcher ringsumlaufend die Bänke für die Priester, im Hintergrunde den erhöhten Sitz des Bischofs enthielt. Die Apsis war meist fensterlos, aber an den Wänden und der Wölbung mit Mosaiken oder Malereien geschmückt

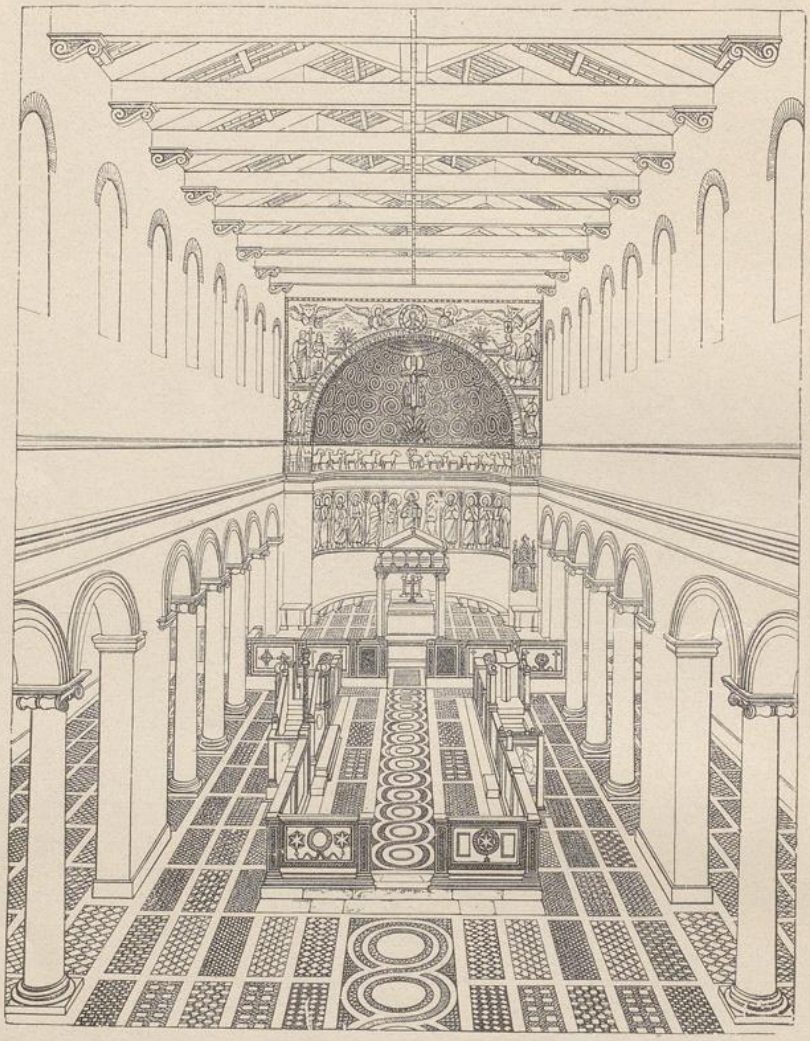


Fig. 8 Inneres von S. Clemente in Rom

und bildete in ihrem geheimnisvollen Dämmerlicht einen starken Kontrast zu dem hellbeleuchteten Mittelschiff.

Das Bedürfnis nach Erweiterung des Raumes für die Priesterschaft und die Sänger führte bald dazu, auch den vor der Apsis liegenden Teil des Mittelschiffes mit Schranken zu umschliessen und auf diese Weise zum Chor zu ziehen (Fig. 8). Eine mehr organische Lösung aber fand die Frage durch Einschieben eines Querschiffes zwischen Apsis und Langhaus. Dieser Bauteil — zunächst

in den römischen Basiliken gebräuchlich — hatte annähernd die Breite des Mittelschiffs und ragte gewöhnlich an den Langseiten etwas über die Umfassungsmauern vor (Fig. 9 u. 10). Der Altar rückte dann wohl auch bis an den vorderen Triumphbogen, mit welchem sich das Mittelschiff in das Querschiff öffnete (Fig. 9), so dass der mittlere Teil des letzteren zum Chor gezogen wurde.

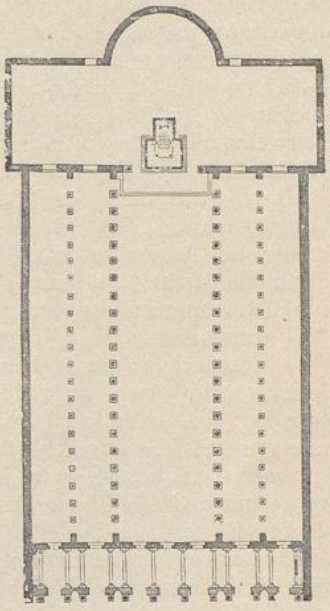


Fig. 9
Grundriss von S. Paolo vor Rom

Dies sind die wesentlichen Grundzüge für die Entwicklung der abendländischen Basilika; die Form der morgenländischen behielt einige Eigenheiten bei, wie die Abteilung einer besonderen Vorhalle (Narthex) und die Anlage von Emporen über den Seitenschiffen, letztere hauptsächlich für die am Gottesdienst teilnehmenden Frauen bestimmt. — Im Occident wurde die auch hier übliche Scheidung der Geschlechter meist wohl durch Schranken herbeigeführt, doch finden sich in den ältesten römischen Basiliken gleichfalls einige Emporenanlagen.

In der altchristlichen Basilika war ein Raum geschaffen, der bei aller Einfachheit der Grundform ebenso den Anforderungen des ritualen Bedürfnisses vollauf zu genügen vermochte, wie er klar und bedeutsam seinen idealen Zweck in grossen, monumentalen Zügen ausprägt. Der Eintretende wird sogleich unwiderstehlich durch die parallel sich hinziehenden Säulenreihen nach dem Ziel- und Mittelpunkte des Ganzen hingeführt, wo die Verwalter des göttlichen Mysteriums sich um den Altar scharen und vom hohen Bogen wie von der Wölbung der Apsis die feierlichen Gestalten Christi mit seinen Auserwählten gross und würdevoll ihm entgegenleuchten. Ihrer Anlage nach ist die Basilika unzweifelhaft eine originale Kunstschöpfung des christlichen Geistes; anders aber steht es nun mit der Durchbildung und Ausführung der darin ausgesprochenen Idee im einzelnen.

Die Antike, so wie sie eben war, abgelebt und selbst technisch erschöpft und entartet, musste ihren immerhin noch unverwüstlichen Schatz an Detailformen dem neuen architektonischen Gerüst zur Bekleidung darleihen. Antike Säulenbasen, Schäfte und Kapitelle, antike Gebälke mit ihren oft üppig reichen Verzierungen, das sind die Elemente, aus denen die altchristlichen Basiliken Struktur und Schmuck zusammenraffen. Je mehr antike Tempel und Prachtgebäude in Verfall und Vergessenheit kamen, desto mehr kostbare Reste erhielt man für die Ausstattung der kirchlichen Neubauten, und man gebrauchte, so gut es gehen mochte, was man aus der unermesslichen, in Trümmer zerfallenden Herrlichkeit der antiken Kunstwelt herausreissen konnte. Daher sind die ältesten Basiliken die reichsten und schönsten hinsichtlich ihrer baulichen Details; je später, desto dürftiger, roher, verschiedenartiger werden diese; denn selbst in den ersten Zeiten scheute man sich nicht, die an Grösse, Material, Schönheit und Arbeit heterogensten Säulenreste alter Tempel und Hallen in dieselbe Arkadenreihe neuer christlicher Gotteshäuser einzuzwängen. Zu lange Schäfte werden abgeschnitten, zu kurze durch höhere Basen oder Kapitelle verlängert; unter den Kapitellen selbst wechseln in derselben Säulenreihe alle erdenklichen Schattierungen korinthischer, kompositer und ionischer Formen, so dass die antike Architektur chaotisch wieder in ihre

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grundelemente aufgelöst erscheint. — Eine selbständige Erfindung der altchristlichen Baukunst scheint dagegen der sog. Kämpfer, ein Steinwürfel mit trapezförmigen Seitenflächen, der zwischen das Kapitell der Säule und den darauf ruhenden Fuss des Bogens eingeschoben wird (vgl. Fig. 15) und wohl den Zweck hat, letzterem eine breitere Auflage zu gewähren.

Dass bei solchem Verfahren jede Spur von den Verhältnissen und strengen logischen Gesetzen der antiken Architektur, von Interkolumnien, Gebälkgliederung u. dgl. verschwinden musste, versteht sich von selbst. Die Barbaren hätten insofern nicht rücksichtsloser mit den Resten antiker Kunst umgehen können, und barbarisch im Sinne der Griechen und Römer war dies Verfahren denn auch. Der feine Sinn für eine bis in alle Details hinein vollendete Ausführung geht der altchristlichen Architektur vollkommen ab. Das Material der Bauten ist meist Backstein, der ohne Sorgfalt behandelt wird. Die Decke wird in dem wenigst dauerhaften und am leichtesten zu behandelnden Material, in Holz ausgeführt; weder die Steinbalkendecke der griechischen, noch die gewölbte Decke der römischen Baukunst kam jemals zur Anwendung. Die Lösung des Problems einer wirklich monumentalen Deckenkonstruktion für die Basilika blieb einer weit späteren Zeit vorbehalten.

Dennoch waren auch in der Form der ältesten Basiliken schon entschiedene Versuche zu einer künstlerischen Gestaltung der christlichen Ideen zu erkennen, und wenn die plastisch architektonische Gliederung bei eigener Armut nur von den Brosamen zehrte, die von der üppigen Tafel antiker Kunst abfielen, so wurden die ausgedehnten Malereien, mit welchen man das Innere der Basiliken, vornehmlich die Wölbung der Apsis und die Wand des Triumphbogens zu bedecken liebte, bald das Mittel, christliche Ideen und Anschauungen in grossartiger Weise zum Ausdruck zu bringen. Auch hierin war zwar die antike Kunst Vorbild und Richtschnur, aber Geist und Bedeutung der neuen Werke nahmen doch sehr bald eine selbständig bestimmte Färbung an. Die malerisch-perspektivische Wirkung des Innern, der Kontrast des hell beleuchteten Altars mit dem Halbdunkel der Apsis macht den künstlerischen Eindruck der altchristlichen Basilika aus.

Ganz dürftig und schmucklos blieb dagegen die Gestaltung des Aeusseren. Hier beschränkte man sich auf kräftige Hervorhebung der Grundform: des hoch über den abfallenden Pultdächern der Seitenschiffe aufragenden Mittelschiffes und des kräftig sich dagegen setzenden Querhauses (Fig. 10). Höchstens die Eingangsseite wurde mit Mosaikdarstellungen bedeckt; die Fensteröffnungen treten durch ihre Füllung mit durchbrochenen Marmorplatten als Schmuck hervor. Türme sind erst in verhältnismässig später Zeit und immer nur freistehend ohne Verbindung mit dem Kirchengebäude aufgeführt worden.

Unter den erhaltenen Basiliken[1]) war an Alter, Grossartigkeit der Anlage und Pracht der Ausstattung die im Jahr 1823 durch Brand zerstörte und neuerdings, leider in zu modernem Geiste wiederhergestellte Kirche S. Paolo vor Rom die vornehmste (Fig. 7, 9, 10). Seit 386 unter Theodosius und Honorius erbaut, nimmt sie an Grossräumigkeit den ersten Platz unter allen Basiliken der Welt ein. Das Langhaus hat fünfschiffige Anlage, indem das ungeheure Mittelschiff auf beiden Seiten von zwei niedrigen Seitenschiffen begleitet wird. Achtzig

[1]) *Gutensohn* und *Knapp*, Denkmale der christlichen Religion. Fol. Rom, 1822. Dazu der Text von *C. Bunsen*, Die Basiliken des christlichen Roms. München, 1842. — *Canina*, Ricerche sull' architettura più propria dei tempj christiani. Fol. Roma, 1846. — *Hübsch*, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen etc. Fol. Karlsruhe, 1858 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Säulen von Granit erheben sich in vier Reihen, durch Rundbogen verbunden, um die Schiffe zu scheiden und die hohe Obermauer des mittleren samt dem Dachstuhl zu tragen. Vor der Apsis ist ein Querschiff von gleicher Breite wie das

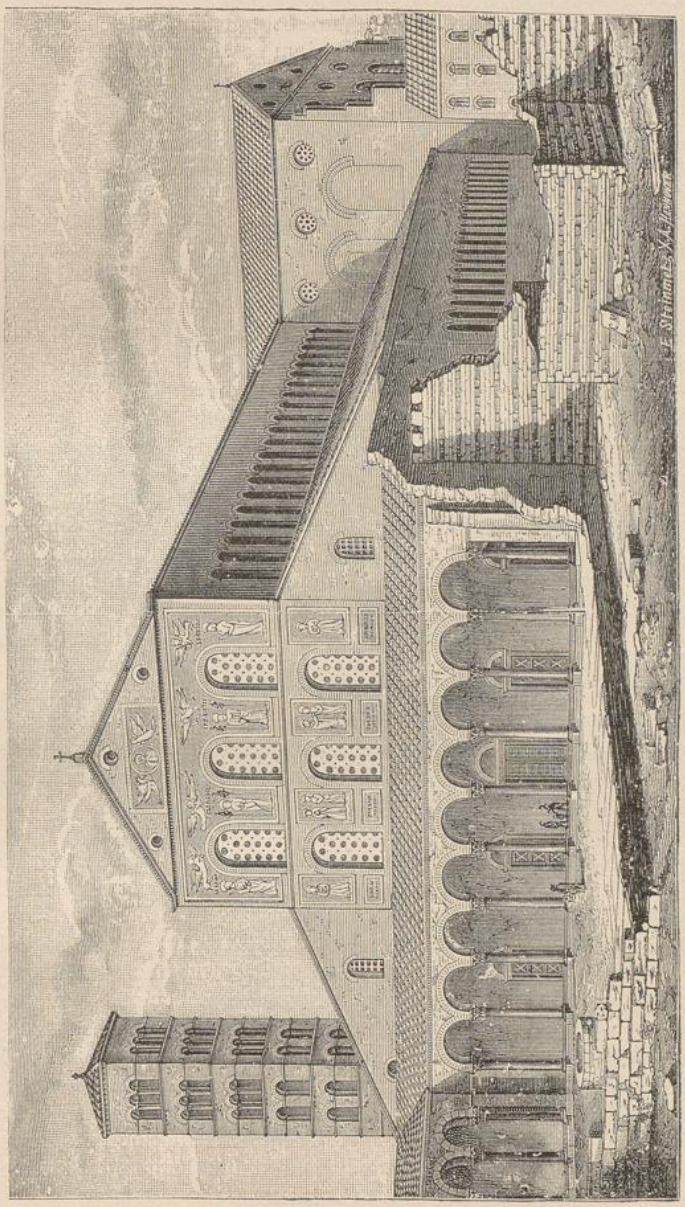


Fig. 10 Aeusseres von S. Paolo vor Rom

Mittelschiff eingeschoben, in welchem sich über der Grabstätte des Apostels Paulus der Altar erhebt. Gegen das Querhaus öffnet sich das Hauptschiff in einem 14 m weiten Triumphbogen, der auf zwei kolossalen Säulen ruht. Apsis, Querschiff

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und die Wände des Triumphbogens prangten im Glanze grossartiger Mosaiken, und auch die übrigen Wände des Innern waren mit Gemälden bedeckt. Ein ausgedehntes, von Säulenhallen umgebenes Atrium legte sich der Vorderseite vor, die vollständige Anlage einer Basilika ersten Ranges vollendend. — Noch aus Constantins Zeit stammte die durch den Neubau von St. Peter im 16. Jahrhundert zerstörte alte Peterskirche (Fig. 6), die ebenfalls ein fünfschiffiges Langhaus, bedeutendes Querschiff und ausgedehntes Atrium besass und im Eindruck schlichter Erhabenheit, Macht und Würde der erstgenannten ähnlich gewesen sein muss.

Von den übrigen römischen Basiliken gehört die später modernisierte und doch immer noch sehr schöne von S. Maria Maggiore ihrer ursprünglichen Anlage nach in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts. Sie ist ebenfalls sehr stattlich, jedoch nur dreischiffig, und ihre Säulenreihen zeigen noch die antike Architravverbindung, wie sie auch S. Peter hatte. Aus derselben Zeit stammen S. Sabina auf dem Aventin mit 24 schönen Säulen, die alle demselben antiken Gebäude entnommen sind, und S. Pietro in Vincoli, trotz seiner Modernisierung ein imposanter Bau mit 15 m breitem Mittelschiff. Kleiner, von zierlicher Ausbildung und anmutigen Verhältnissen sind die beiden vor den Thoren Roms liegenden Basiliken S. Lorenzo und S. Agnese, vom Ende des 5. und dem Anfang des 7. Jahrhunderts, beide durch Anlage eines Emporengeschosses mit oberen Säulenstellungen abweichend und besonders anziehend.

Dem 9. Jahrhundert endlich gehören S. Prassede und S. Clemente (Fig. 8) an, bei denen in die Säulenreihen der Arkaden sich in rhythmischer Wiederkehr einzelne Pfeiler mischen, in ersterer sogar mit einer weiteren Umbildung der Konstruktion, da von ihnen Querbögen mit Mauern aufsteigen, welche dem Dachstuhl als Unterstützung dienen. So keimen auch hier aus der alten Grundform neue Elemente baulicher Entwicklung, in welchen sich spätere Umgestaltungen bereits ahnen lassen. S. Clemente (Fig. 8) ist besonders wichtig durch die erhaltene alte Einrichtung des Chors. Vor dem eigentlichen Presbyterium schiebt sich noch ein mit Marmorschranken umschlossener Raum für die niedere Geistlichkeit und die Sänger weit in das Mittelschiff hinein. Zur Seite erheben sich über den Schranken die beiden Ambonen, erhöhte Lesepulte, von denen aus die beim Gottesdienst gebräuchlichen Abschnitte aus den Evangelien (auf dem Ambo rechts vom Altar) und aus den Episteln (links vom Altar) verlesen wurden.

Neben den Langhausbau der Basilika stellt sich als eine zweite Hauptform der altchristlichen Architektur der Centralbau[1]), d. h. die Anlage des Bauwerks in gleichmässiger Ausbreitung um einen Mittelpunkt und mit straffer Beziehung aller Teile auf die Vertikalachse. Daraus ergiebt sich als vorwiegende Form des Grundrisses der Kreis oder das Polygon, als Form des Daches die Wölbung oder Kuppel. Der ästhetisch schönen und bedeutsamen Wirkung dieser Bauform — für welche die römische Zeit in dem Pantheon ein ewig mustergültiges Beispiel hingestellt hatte — entsprach nicht ihre praktische Bedeutung für den Gottesdienst; es fehlte die Möglichkeit einer organischen Einfügung des Chors und des Altars in das streng gegliederte Schema des Grundrisses. Daher ist die Form des Centralbaus hauptsächlich für Grab- und Taufkapellen und, wenigstens im Abendlande, nur ausnahmsweise auch für Gemeindekirchen zur Anwendung gelangt. Die verhältnismässig seltenen Beispiele haben fruchtbare und bedeutungsvolle Baugedanken aus dem Altertum in die christliche Zeit hinübergerettet, welche in der Renaissance zu neuer Schönheit aufleben sollten.

---

[1]) *Isabelle,* Les édifices circulaires et les dômes, classés par ordre chronologique 1855. — *Rahn,* Ueber den Ursprung und die Entwicklung des christl. Central- und Kuppelbaus. Leipzig, 1866.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

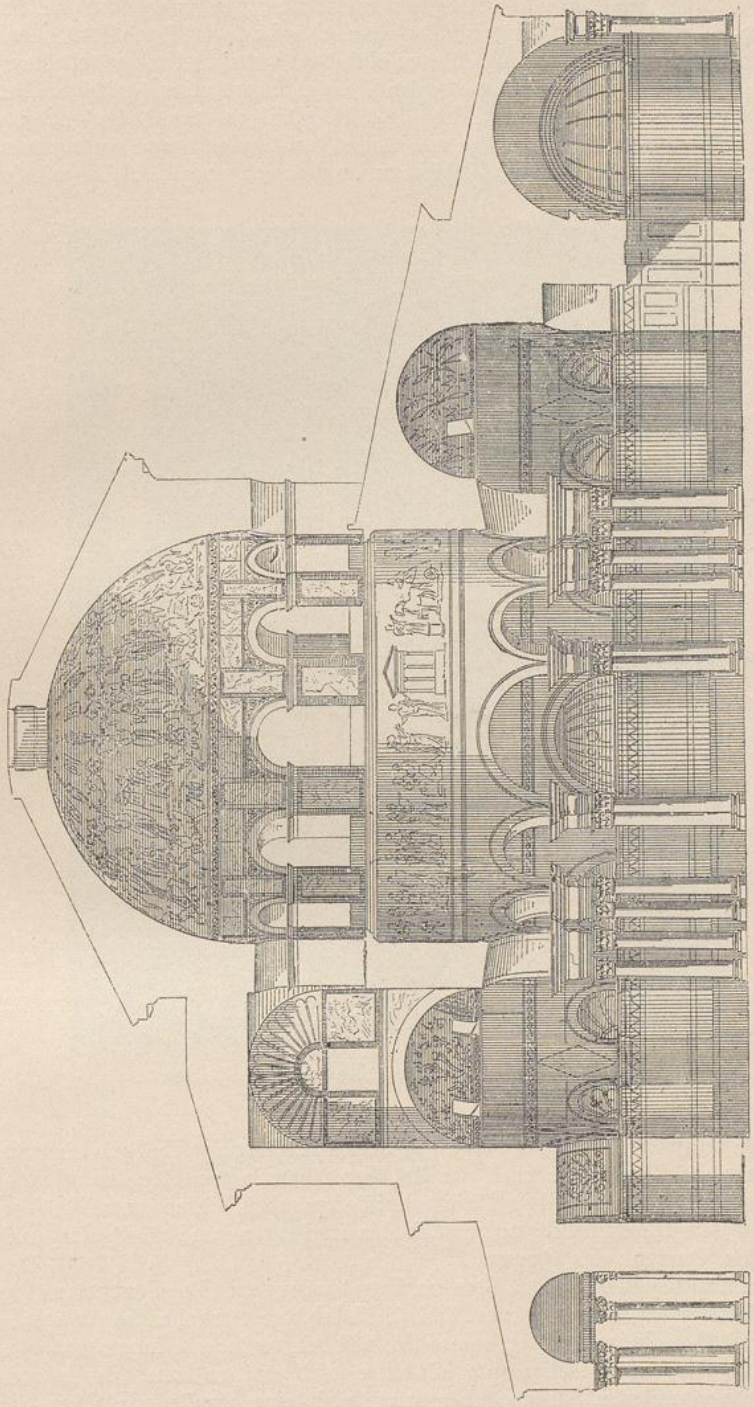


Fig. 11 S. Costanza bei Rom (Durchschnitt)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die römischen Centralbauten gehen meist über die einfachste Form des von einer Kuppel gedeckten Mauercylinders hinaus, indem sie durch Einstellen eines Säulenkranzes den höher hinaufgeführten Mittelbau von dem Umbau scheiden. Dies ist z. B. der Fall in der Grabkapelle der Tochter Constantins († 354 n. Chr.), der jetzigen Kirche S. Costanza bei Rom (Fig. 11). Dieser älteste bedeutende Centralbau aus christlicher Zeit besteht aus einem von Säulenpaaren getragenen, von einer Kuppel bedeckten höheren Mittelraum, an den sich ein gleichfalls (mit Tonnen-

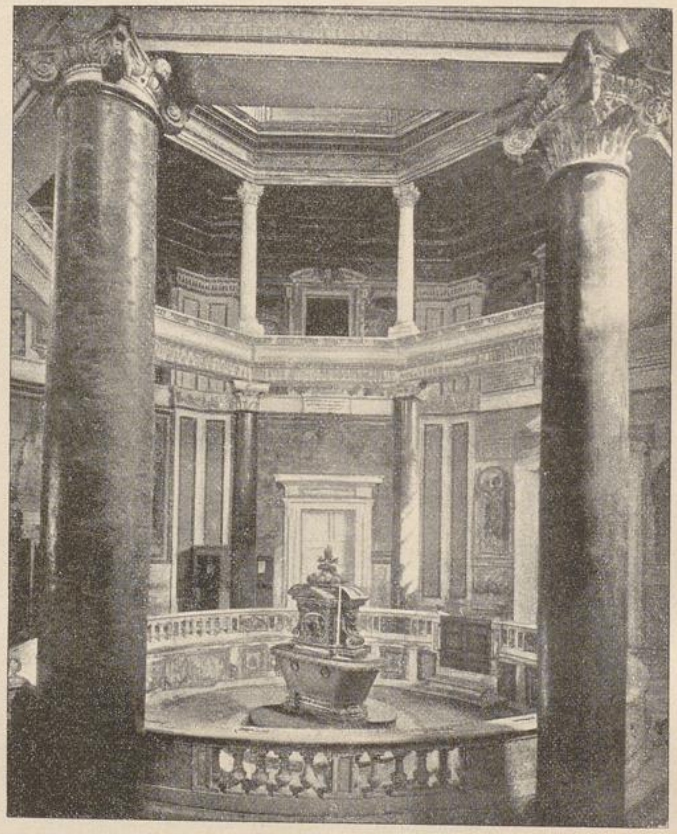


Fig. 12 Inneres des Baptisteriums des Lateran in Rom

gewölben) überwölbter Umgang legt. In dem Mauerring des Umbaus sind Nischen ausgespart; das Ganze ist nach der Art der altrömischen Rundtempelchen von einem Portikus (links auf dem Durchschnitt) umgeben. Eine gewölbte Vorhalle (rechts auf dem Durchschnitt) unterbrach den Säulengang und störte einigermassen die centrale Tendenz des Ganzen.

Von Taufkapellen besitzt Rom im Baptisterium des Lateran (Fig. 12) ein gleichfalls noch in sehr frühe Zeit (5. Jahrh.) zurückgehendes Beispiel. Auf achteckigem Grundriss errichtet, zeigte das vielfach veränderte Innere ursprünglich einen schlanken, zweigeschossigen Mittelbau auf acht antiken, durch zierliche Architrave verbundenen Säulen, über denen sich eine zweite, niedrigere Säulenstellung erhob.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rätselhaft seiner ursprünglichen Anlage und Bestimmung nach ist der bedeutende Rundbau von S. Stefano rotondo in Rom (Fig. 13), angeblich 468 n. Chr. unter Papst Simplicius geweiht. Vielleicht haben wir auch hier einen sepulkralen Bau zu erkennen. Die ursprüngliche Anlage desselben zeigt einen — offenen oder flachgedeckten? — Mittelbau zwischen zwei Umgängen, deren äusserer von radialen Kreuzarmen durchbrochen wird, zwischen die sich, innerhalb einer kreisförmigen Umfassungsmauer, schmale Höfe einfügen.

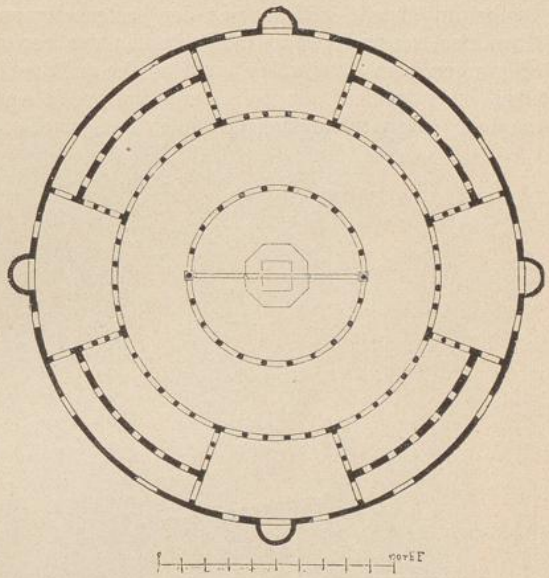


Fig. 13 Grundriss von S. Stefano rotondo in Rom

B. Die Monumente von Ravenna[1])

Die bedeutendste Stadt Italiens nach Rom war zwei Jahrhunderte lang Ravenna. Seit 404 durch Honorius zur Residenz des weströmischen Reiches erhoben, wurde die Stadt namentlich durch seine Schwester Galla Placidia mit glänzenden Denkmälern geschmückt. Als später (489) Theoderich das Reich den Ostgoten unterworfen hatte, fuhr er in der begonnenen Bauthätigkeit mit Eifer fort und auch seine Tochter Amalasuntha förderte nach seinem Tode (526) ähnliche Unternehmungen. Manche vielleicht der nordischen Geistesrichtung angehörige Umgestaltungen bezeichnen die künstlerischen Werke dieser Epoche, obschon sie im wesentlichen der antiken Behandlung treu bleiben. Eine entscheidende Wendung tritt sodann 540 nach Besiegung der Ostgoten durch den oströmischen Feldherrn Narses in das Geschick der Stadt, die fortan Sitz der byzantinischen Exarchen (Statthalter) wurde. Von dieser Zeit an neigte sich auch die künstlerische Thätigkeit den Einflüssen der bereits entwickelten byzantinischen Kunst zu.

Die ravennatischen Basiliken bleiben hinter der grossartigen räumlichen Wirkung der römischen zurück, verschmähen in der Anlage das Kreuzschiff, gehen aber zeitig auf eine lebendigere Gliederung der architektonischen Kernform aus und fügen auch früh schon dem Kirchengebäude einen selbständigen Glockenturm bei. (Fig. 14.) Dieser erhebt sich in einfach cylindrischer Grundform ohne Verjüngung und feinere Gliederung bis zum ziemlich flachen Dache. Dagegen zeigt sich in der Ausbildung der schweren monotonen Obermauer des Mittelschiffs ein entschiedener Fortschritt zum Freieren, organisch Bewegten. Kräftige Mauerpfeiler, mit Rundbögen verbunden, rahmen die Fenster ein und geben einen verständlichen Nachklang der Arkaden des Schiffes. Auch für die Detailbehandlung regt sich neben der antiken Tradition hier ein neuer Sinn, der besonders in der Bildung der Kapitelle und des jetzt völlig entwickelten und mit Ornamenten versehenen Kämpferaufsatzes über den letzteren zum Ausdruck kommt (vgl. Fig. 15).

[1]) *F. v. Quast,* Die altchristlichen Bauwerke zu Ravenna. Berlin, 1842. — *R. Rahn,* Ravenna. Leipzig, 1869. — *C. Ricci*, Ravenna e i suoi dintorni. Ravenna, 1878. — *Ch. Diehl,* Ravenne. Paris, 1886.

Unter den erhaltenen Denkmalen ist, nachdem der fünfschiffige Dom im vorigen Jahrhundert einem Neubau hat weichen müssen, S. Apollinare in Classe (in der ehemaligen Hafenstadt Ravennas) das bedeutendste. Von 534—549 errichtet, ist diese Basilika mit ihrem reichen Mosaikschmuck sowie dem alten Dachstuhl ihres Schiffes eines der besterhaltenen altchristlichen Denkmale. Der Grundriss zeigt die Eigentümlichkeiten der ravennatischen Bauweise: neben den Eingängen vom Atrium her auch solche auf den Langseiten, neben der Hauptapsis zwei Nebenapsiden; die im Inneren halbrunde Apsis ist nach aussen polygonal ummantelt. Die vierundzwanzig Säulen aus griechischem Marmor sind auf Postamente



Fig. 14 Aeusseres von S. Apollinare in Classe bei Ravenna

gestellt; die Kapitelle haben den ausgebildeten Kämpferaufsatz und über den reich verzierten Archivolten zieht sich ein Mosaikfries von Medaillons mit Bildnissen hin. So sind auch Triumphbogen und Apsis mit musivischen Darstellungen bedeckt. In der Stadt selbst liegt die herrliche, aus der Zeit des grossen Theoderich stammende Kirche S. Apollinare nuovo, ursprünglich S. Martino, die Hauptkirche der Arianer, die mit ihren vierundzwanzig Marmorsäulen und dem vollständig erhaltenen Mosaikschmuck des Mittelschiffs zu den edelsten Schöpfungen der altchristlichen Zeit gehört (Fig. 15).

Unter den Grabbauten Ravennas ist der früheste die Grabkapelle der Galla Placidia, das jetzige Kirchlein S. Nazaro e Celso, um 440 von jener Kaiserin gegründet. Es hat kreuzförmige Anlage, die Kreuzarme — deren östlicher länger ist als die übrigen — sind mit Tonnengewölben bedeckt und über ihrem Schnittpunkt erhebt sich eine Kuppel (vgl. Fig. 42). Hier mag die Absicht, ausser dem Sarkophag der Kaiserin noch die ihres Bruders Honorius und ihres Gemahls Constans aufzustellen, die originelle Grundform bedingt haben, welche durch die Hervor-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hebung der Mitte einem Centralbau angenähert wird. Reicher Mosaikschmuck bedeckt die Wandflächen des Inneren. — Das Grabmal Theoderichs, die jetzige S. Maria della Rotonda, steht als eines der originellsten Bauwerke seiner Gattung da (Fig. 16). Ohne Zweifel unter dem Eindruck der damals noch vorhandenen gewaltigen Kaisergrabmäler Roms entstanden, zeigt es antike Baugesinnung in der kräftig derben Ausdrucksweise des germanischen Stammes. Es ist ein Zehneck mit zurücktretendem Obergeschoss, das ehemals von einem Arkadenumgang um-



Fig. 15 Mittelschiff in S. Apollinare nuovo in Ravenna

geben war, und bedeckt mit einer Kuppelwölbung, die bei 11 m Durchmesser aus einem einzigen Felsblock gehauen wurde. Mit Recht ist auf die analoge Konstruktionsweise nordischer Hünengräber hingewiesen worden; vielleicht darf man auch dem eigenartig primitiven und derben Ornament des Hauptgesimses germanischen Ursprung und Charakter zusprechen. — Der bedeutendste Centralbau unter den ravennatischen Werken und ohne Zweifel eins der wichtigsten Denkmale christlicher Baukunst ist die um 525 begonnene Kirche S. Vitale (Fig. 17). Schon zur Zeit ihrer Gründung sind die Beziehungen zu Byzanz in Ravenna lebendig genug, und noch ehe sie vollendet war, fällt die Stadt unter die Bot-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mässigkeit der griechischen Kaiser. Kein Wunder daher, wenn wir hier zum erstenmal im Abendlande das Dokument eines byzantinischen Kunsteinflusses erhalten, das zugleich in der Entwicklungsgeschichte jener östlichen Kunstweise eine entscheidende Stellung einnimmt. Die Grundform einer centralen Kuppelanlage (vgl. den Grundriss Fig. 18) erhält hier eine so feine, reiche und komplizierte Gliederung, wie die bisherige architektonische Kunst sie schwerlich bereits gekannt hat. Der Hauptraum bildet ein Achteck von 15 m Durchmesser, durch



Fig. 16 Grabmal Theoderichs in Ravenna

kräftige Pfeiler begrenzt, welche den Oberbau mit der Kuppel tragen. Zwischen diesen erweitert sich der Mittelraum in grossen Nischen, deren Wände in zwei Geschossen von Säulenstellungen durchbrochen werden, welche unten die Verbindung mit den Umgängen, oben mit einer Emporengalerie herstellen. Nur nach der Ostseite öffnet sich der ganze Raum zu dem Einbau eines Chors, der mit einem Kreuzgewölbe überdeckt und von einer Apsis abgeschlossen wird. Ueber den grossen Bögen, welche die acht Pfeiler verbinden, erhebt sich zuerst achteckig die hohe Obermauer des Mittelschiffes, von Fenstern durchbrochen, die nach byzantinischer Weise durch hineingestellte Säulchen geteilt sind. Darüber wölbt sich die kreisrunde Kuppel, in deren Konstruktion der Architekt zur möglichsten Erleichterung der unteren Teile ein originelles, auch in der Antike vorkommendes Verfahren angewandt hat. Das Gewölbe besteht nämlich aus lauter spiralförmig ineinandergelegten amphorenartigen Thongefässen, deren spitze Enden und Halsöffnungen ineinander greifen. — Byzantinisch sind auch die Formen der Säulenkapitelle im unteren Geschosse (Fig. 19 und 20), welche zu den steif korinthisierenden der Emporen in charakteristischem Gegensatz stehen. Die plastische

Gestaltung antiker Architekturglieder ist hier völlig aufgegeben. Das Kapitell gleicht einem einfachen, nach unten sich verjüngenden Steinwürfel, der auf allen vier Seiten mit flachen, der Textilkunst oder dem Goldschmiedshandwerk entnommenen Ornamenten geschmückt ist. In einzelnen Beispielen (Fig. 19) tritt der Charakter einer Verkleidung des rohen Werkstücks mit durchbrochenem Metallwerk besonders deutlich hervor. — Der Altarseite gegenüber ist eine Eingangshalle mit zwei runden Treppentürmen angebracht, deren schräge Stellung sich aus der Richtung des vorbeiführenden Strassenzuges erklärt. Eine prächtig reiche Ausstattung — in den unteren Teilen farbige Marmorbekleidung, in den Gewölben feierliche Mosaikbilder — steigert den bedeutenden Eindruck dieser kunstvollen Raumbildung. Der übersichtlichen Klarheit, der strengen Einfachheit der Basilika tritt hier eine fast verwirrend reiche, raffiniert durchgebildete Grundform gegenüber, deren Ursprung und Weiterentwicklung dem Osten angehört.



Fig. 17 Inneres von S. Vitale in Ravenna

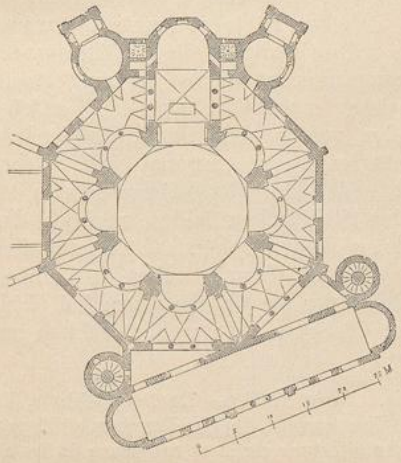


Fig. 18 Grundriss von S. Vitale

C. Monumente im Orient und in Byzanz

Noch ehe in Rom das Christentum seinen Sieg durch die geschilderten grossartigen Denkmale feierte, erhoben sich in entlegenen Gebieten des Orients, an den Grenzen der libyschen und der syrischen Wüste, zahlreiche Gotteshäuser als friedliche Zeugen der neuen Kultur. Sie tragen fast sämtlich den Typus einfacher Basiliken, in den Details grösstenteils das spätrömische Gepräge mit mancherlei bezeichnenden Umgestaltungen. Die afrikanischen Kirchen, noch zahlreich sowohl in Aegypten und Nubien als in den Oasen der libyschen Wüste, sowie den Küstenländern Algeriens und der Kyrenaica er-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

halten [1]), haben in der Regel geringe Dimensionen, dabei nicht selten fünfschiffige Anlage. Die Schiffe werden durch Säulen- oder Pfeilerreihen voneinander getrennt; über den Seitenschiffen finden sich bisweilen Spuren von Emporen; die Apsis, die sich mehrmals an der Westseite wiederholt, tritt meistens nicht nach aussen hervor, sondern wird rechtwinklig umschlossen. Zu den frühesten Gebäuden dieser Art gehört die Basilika des Reparatus bei Orleansville, 325 erbaut, fünfschiffig, mit Pfeilern, die Apsis über einer Gruft erhöht. Eine zweite Apsis wurde später als Grabstätte des Bischofs Reparatus hinzugefügt. Eine fünfschiffige Basilika mit zwei Säulen- und zwei Pfeilerreihen, sowie einer geradlinig ummauerten Apsis ist ebenfalls in Trümmern bei dem heutigen Tefaced (Tipaza) erhalten. In Oberägypten findet sich zu Deir-Abu-Fâneh eine dreischiffige Säulenbasilika mit eingebauter Apsis.



Fig. 19 Kapitell aus S. Vitale in Ravenna

Umfangreicher sind die christlichen Denkmäler des inneren Syriens, welche den Zeitraum vom 2. bis ins 6. Jahrhundert umfassen. [2]) Sie sondern sich in zwei Gruppen, deren südliche dem heutigen Haurân angehört, während die nördliche sich in dem Gebiete zwischen Aleppo, Antiochien und Apamea ausdehnt. Man findet dort über hundert Ortschaften mit ganzen Strassen- und Häuserreihen, mit Kirchen, Klöstern, Gräberstätten, mit Villen und Thermen, im wesentlichen noch so erhalten, wie sie beim Andringen des Islam im 7. Jahrhundert von ihren Bewohnern verlassen worden sind. Die Bauten im Haurân haben ihre Eigenart dadurch erhalten, dass der völlige Holzmangel zu ausschliesslicher Steinkonstruktion zwang. Dies bedingte die Einführung des Pfeilers, der Bogenwölbung und des im allgemeinen schweren und derben Formencharakters. Die frühen Basiliken dieses Bezirks, namentlich eine zu Tafkha (Fig. 21), bilden ihre drei Schiffe durch Pfeiler, von welchen Quergurtbögen zur Aufnahme der aus grossen Granitplatten gefügten Decke gespannt sind. Ueber den Seitenschiffen sind Emporen angebracht und dadurch sämtliche Räume zu gleicher Höhe emporgeführt. Die horizontalen Steindecken bilden zugleich das Dach dieses streng und primitiv ganz in Granit errichteten Gebäudes. Eigentümlich ist der Grundrissbildung in Tafkha die Anlage eines Turmes neben dem linken Seitenschiffe (vgl. Fig. 21 a). Die Apsis, welche hier die übliche Form hat, fehlt in einer ganz ähnlich gestalteten Anlage zu Chaqqa, die wohl fälschlich auf

---

[1]) *Ch. de Vigneral,* Ruines rom. de l'Algérie. Paris, 1868. — De *Sainte-Marie,* La Tunisie chrétienne. Lyon, 1878. — *A. Butler,* The ancient Coptic Churches of Egypt. Oxford, 1885. — [2]) *M. de Vogüé,* Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle. Paris, 1865 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

antiken Ursprung zurückgeführt wird. Später kommen hier byzantinische Einflüsse zur Geltung, wie der achteckige Kuppelbau der Kirche des h. Georg zu Esra vom Jahr 510 beweist.



Fig. 20 Kapitell aus S. Vitale in Ravenna

In der antiochenischen Gruppe tritt schon früh die Säulenbasilika mit Holzbalkendecke, und zwar ausschliesslich dreischiffig, ohne Querhaus, mit meist eingezogener, rechtwinklig umschlossener Apsis (wie in Ruweha Fig. 5) und mit niedrigen Seitenschiffen ohne Emporen auf. An der Eingangsseite ist in der Regel eine Vorhalle mit offenem Portikus, bisweilen darüber eine zweite Arkadenstellung angebracht; selbst der Turmbau verbindet sich mehrmals mit der Fassade. Die Gliederungen dieser Gebäude sind noch in klassischer Formensprache durchgeführt, wenngleich dieselbe zusehends sich umgestaltet, im Ornamentalen zu trocknerer Zeichnung und allmählich zu frei barbarisierter Behandlung übergeht. Dies giebt sich besonders in der Bildung der Säulenkapitelle zu erkennen, welche die erstarrten Formen der antiken Ordnungen mit dem christlichen Symbol des Kreuzes verbinden (Fig. 22, 23, 24). Basiliken dieser Art finden sich zu Kherbet-Hâs̆s̆ und El Barah, an beiden Orten mit umfangreichen Klosteranlagen verbunden,

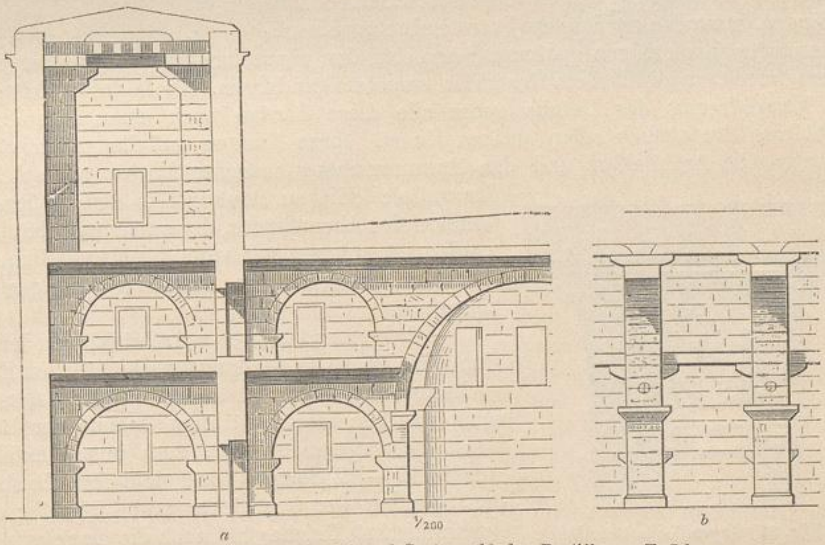


Fig. 21 Querschnitt (a) und System (b) der Basilika zu Tafkha

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

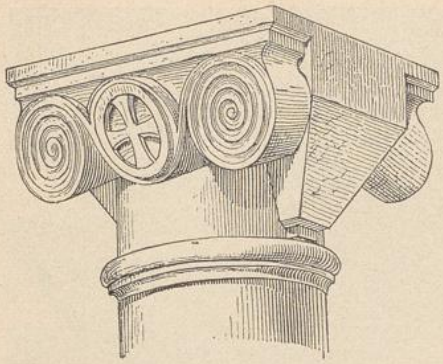


Fig. 22 Kapitell in El Barah

zu Kalat-Sema'n und Deir Seta, ferner mit durchaus geradlinigem Chor zu Hâss und zu Behioh, dagegen mit rund oder polygon vortretender Apsis zu Baquza und Turmanin, wobei dann eine Gliederung der Nische mit Säulenstellungen vorkommt, die an spätromanische Bauten erinnert. Vereinzelt tritt auch die Pfeilerbasilika zu Ruweha und Qalb-Luzé auf. Die grossartigste Anlage ist aber die Klosterkirche des h. Simon Stylites zu Kalat-Sema'n, ein dreischiffiger Säulenbau, in Gestalt eines griechischen Kreuzes mit gleich langen Schenkeln, von denen nur der östliche etwas verlängert und mit drei halbkreisförmigen Apsiden geschlossen ist. Den Mittelpunkt des Kreuzes bildet ein gegen 30 m weites Oktogon, wo unter freiem Himmel die Säule des wunderlichen Heiligen stand, mit niedrigen Umgängen und Diagonalapsiden in den Ecken, das Ganze zu einem der grossartigsten altchristlichen Denkmale erhebend.

Selbst der Wohnhausbau dieser Gegenden trägt infolge des ausschliesslich verwendeten Steinmaterials einen monumentalen Charakter. Es finden sich zahlreiche wohlerhaltene, in grossen Quadern errichtete Wohngebäude mit wenigen Kammern, die sich mittels einer tiefen Säulenhalle in zwei Geschossen gegen einen freien Hof öffnen, der das Haus von der Strasse sondert. Fig. 25 giebt eine solche Gebäudegruppe aus Djebel-Riha. Endlich gesellen sich ganze Nekropolen von prächtiger Anlage dazu, teils Felsgräber mit antikisierenden Portiken, Vorhallen oder geschlossenen Fassaden, teils Freigräber, welche oft die orientalische Pyramidenform mit den Elementen klassischen Säulenbaues verbinden, bisweilen auch antike Peripteralanlagen nachahmen oder in einzelnen späteren Beispielen den römischen Kuppelbau über centralem, meist quadratischem Grundriss emporsteigen lassen. Trotz der eindringenden Verwilderung des Details geben alle diese Bauten noch einen lebendigen Nachklang der einfach edlen antiken Kunst. Ihren Einfluss auf die gleichzeitige byzantinische Architektur und den Zusammenhang mancher Motive mit solchen der mittelalterlichen Baukunst in den entfernten Ländern des Abendlandes, der zuweilen behauptet worden ist, müssen wir vorläufig als möglich anerkennen, ohne ihn im einzelnen verfolgen zu können.



Fig. 23 Kapitell in Refadi

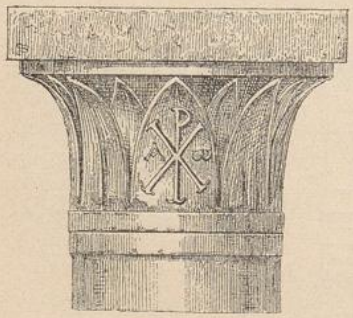


Fig. 24 Kapitell aus Bovillae

Die byzantinische Architektur bedeutet eine neue Phase in der kunstgeschichtlichen Entwicklung; in ihr kommt alles, was der Osten an schöpferischen Ideen auf dem Gebiete der Baukunst hervorgebracht hat, zum monumentalen Ausdruck. — Zusammen mit dem fortschreitenden Studium der Geschichte und Litteratur des byzantinischen Reiches hat auch die eingehendere

Beschäftigung mit der byzantinischen Kunst die Ueberzeugung begründet, dass neben Rom Konstantinopel der wichtigste Mittelpunkt der Kunstentwicklung seit dem vierten Jahrhundert gewesen ist. Wie in den Denkmälern Roms und Italiens sich die auf dem Boden des alten Weltreichs herangebildete antik-christliche Kunst konzentriert, so in Byzanz und dem Osten die Kunst des neuen Weltreichs, die gleich jener die Antike fortsetzt, nur unter anders gearteten Bedingungen und deshalb in neuen und wesentlich selbständigeren Formen. Zwar bezeichnete Constantin seine neue Hauptstadt gern als Neu-Rom und die Bewohner des Reiches nannten sich Romaier — wie denn auch die gesamte Staatsorganisation, Sprache, Gesetz und Sitte noch auf Jahrhunderte hinaus römisch blieben — aber Konstantinopel lag doch auf griechischem Boden, dem asiatischen Osten zugewandt. Hel-

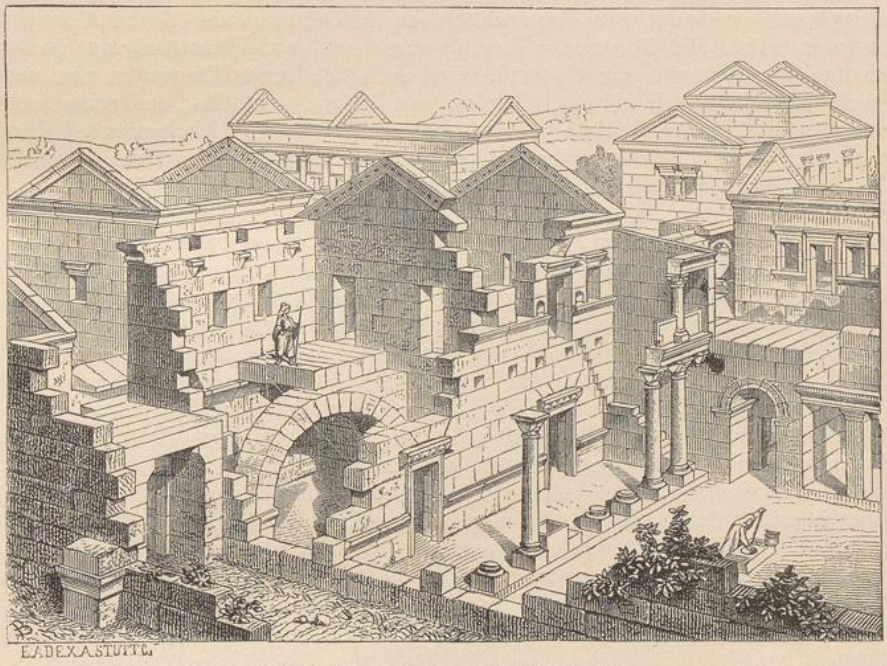


Fig. 25 Gebäudegruppe von Djebel-Riha

lenismus und Orient berührten sich hier mit dem zur Reichsreligion erhobenen Christentum: diese verschiedenartigen Kulturmächte spiegeln sich ab im Bilde der byzantinischen Kunst. In ihrem Kern ist sie die Fortführung der Antike, ja die antike Kunst in ihrem letzten Blütestadium. Aber mitbestimmend wirkten die christliche Kirche — nicht mehr bloss der religiöse Glaube des Einzelnen —, ferner das Pracht- und Repräsentationsbedürfnis eines glanzvollen Hofes, der ebenso von der Vorstellungsweise orientalischer Despotien, wie von dem strengen Formelzwange des römischen Bureaukratismus beherrscht war. Alle diese Bedingungen ihres Daseins zusammen genommen verliehen der byzantinischen Kunst von allem Anfang an einen dogmatisch-ceremoniellen Charakter, der sie in deutlicher Weise von der naiven Symbolik der altchristlichen Kunst unterscheidet — aber sie führten erst im Laufe einer langen Entwicklung jene greisenhafte Erstarrung herbei, welche eine frühere, historisch nicht begründete Anschauungsweise als das allgemeine Merkmal des byzantinischen Kunstschaffens

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

betrachtete. Darüber, wie im Einzelnen diese Entwicklung sich vollzogen habe, gehen die Meinungen noch auseinander. Während nach der Ansicht neuerer Forscher die Gründung Konstantinopels (330) auch die Geburtsstunde der byzantinischen Kunst bedeutet und diese in der Zeit von Theodosius (379—395) bis Justinian (527—565) ihre höchste Blüte erlebt, ist nach der älteren Auffassung diese Blütezeit erst unter und durch Justinian eingetreten, während bis dahin die Kunst im Westen und Osten des Mittelmeeres im Ganzen die gleichen Wege gewandelt sei.[1]) Die endgiltige Lösung der Streitfrage lässt sich erst von einer ausgedehnten Erweiterung des der allgemeinen Kenntnis zugänglichen Denkmälervorrats erhoffen, zu welcher verheissungsvolle und wichtige Anfänge gemacht sind.[2])

Nach dem bisherigen Stande unserer Kenntnis offenbart sich das eigentliche Wesen der byzantinischen Kunst hauptsächlich in Werken der Malerei und der Kleinplastik; während von den zahlreichen Schöpfungen der Architektur und Skulptur, welche die litterarische Tradition erwähnt[3]), verhältnismässig nur wenige erhalten oder bekannt gemacht sind. Und doch hat bereits Constantin eine ausgedehnte Bauthätigkeit in seiner Residenz am Bosporus entfaltet, und seine Nachfolger gaben ihm an Baulust und Prunkliebe nichts nach. Kirchen und Paläste entstanden bald in grosser Zahl und reicher Ausstattung, und während das alte Rom allmählich hinwelkte, erhob sich Neu-Rom kraft der dem Mutterlande entlehnten Künste zu frischem Glanze. So weit wir von den kirchlichen Gebäuden in jener Zeit Kunde haben, scheinen sie zunächst die allgemeinen Regeln der auch im Abendland üblichen Basiliken befolgt zu haben. Nur durch gewisse Besonderheiten, wie die Einschiebung einer Vorhalle (Narthex) und von Emporen, sowie durch die Anlage dreier Apsiden und deren polygonale Ummantelung unterscheiden sich die Basiliken des Ostens von denen des römisch-italischen Typus. Die Kirche, welche Constantin zu Jerusalem über dem heiligen Grabe aufführen liess, war eine fünfschiffige Basilika mit Galerien über den Seitenschiffen. Die noch vorhandene, von der Mutter des Kaisers, der heiligen Helena, erbaute Marienkirche zu Bethlehem ist ebenfalls ein ansehnlicher Bau mit fünf Schiffen, einem stattlichen Querhaus mit halbrund geschlossenen Armen, doch ohne Emporen über den Seitenschiffen. Solcher Art werden in der ersten Epoche die zahlreichen Kirchen Konstantinopels gewesen sein, von denen uns leider ebensowenig erhalten ist, wie von dem grossartigen Palast und anderen Bauten des Kaisers. Die Prunkliebe des Orients und die üppige Bauweise der kleinasiatischen Denkmäler mögen auf die glänzende Ausbildung des Einzelnen merklich eingewirkt haben.

Höheren Aufschwung und selbständigere Entwicklung nahm die byzantinische Architektur seit dem Beginn des sechsten Jahrhunderts. Die glänzende Regierungszeit Justinians bedingt und bezeichnet diesen Wendepunkt. Der byzantinische Staat hatte sich, besonders seit dem Untergange des weströmischen Reiches, kräftig gegen die Angriffe der Barbaren verteidigt und die einstige Herrlichkeit Roms schien am Bosporus in dem letzten Asyl, welches die Civilisation der alten Welt gefunden hatte, wieder aufzuleben. Aber es war nur der Mechanismus des römischen Beamtenstaats, der hier im Dienste eines engherzigen Despotismus weitergeschleppt wurde und in Verbindung mit dem Schwulst orientalischen Ceremoniells bald zu unerfreulicher Hohlheit herabsank.

---

[1]) *N. Kondakoff*, Histoire de l'art byzantin, mit Vorrede von A. Springer. Paris, 1886—91. — *Ch. Bayet*, L'art byzantin. Paris, o. J. — Dagegen *J. Strzygowski* als Vertreter der neueren Auffassung, z. B. Byzantinische Zeitschrift I, S. 61 ff.

[2]) Byzantinische Denkmäler, herausgeg. von *J. Strzygowski*, I, II. Wien, 1891—93.

[3]) *F. W. Unger*, Quellen der byzant. Kunstgesch. (Quellenschr. z. Kunstg. Bd. XII). Wien, 1878.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Christentum selbst nahm, da ihm die Elemente eines frischen Volksgeistes fehlten und unter dem überwiegenden Einfluss der Hinneigung des morgenländischen Geisteslebens zu spitzfindig-dogmatischer Spekulation, an der allmählich eintretenden Erstarrung teil und wurde unfähig, dem künstlerischen Schaffen neue Triebkräfte, neuen Inhalt zuzuführen. So bewahrte die byzantinische Kunst wohl länger als irgend eine andere die letzten grossen Gedanken der Antike, aber sie wusste mit diesem reichen Erbe nicht zu wuchern, sondern liess es erstarren und verkümmern.

Trotzdem ist den architektonischen Leistungen der Byzantiner eine epochemachende Bedeutung zuzuschreiben.[1]) Zwar bleibt auch ihnen der trockene Schematismus des byzantinischen Wesens nicht fremd, aber innerhalb dieser eigentümlichen Richtung sind Kombinationen von origineller Kühnheit, mächtiger Wirkung und feierlicher Grösse geschaffen worden, die von dem technischen Wissen, der Energie und dem Geschick ihrer Urheber ein glänzendes Zeugnis ablegen. Was den Stil der byzantinischen Architektur wesentlich charakterisiert, ist die Aufnahme des Kuppelbaues mit allen seinen Konsequenzen. Hatte man auch sonst wohl Kuppelanlagen bei Baptisterien, Grabkapellen und ähnlichen kleineren Gebäuden zur Anwendung gebracht, so wurde jetzt selbst bei den bedeutendsten Anlagen der Hauptkirchen die Kuppelform zur herrschenden. Da nun der Gottesdienst, obendrein bei den Byzantinern pomphafter entwickelt, einen mannigfach gegliederten Raum erheischte, die Kuppel aber sich mit der Langhausform wenig vertrug, vielmehr eine centrale Anlage bedingte, so erhielt demgemäss das Gotteshaus eine bedeutend kompliziertere Grundform. Ein System von Kuppeln und Halbkuppeln, an welche sich in mannigfacher Gestalt Wandnischen anschliessen, verbindet sich zu vielfach wechselnden Plananlagen. An die Stelle des durchsichtigen Säulenbaues der Basilika tritt ein Pfeilerbau mit seinen breiten Flächen, mächtigen Wölbungen und malerischen perspektivischen Durchblicken. Alle Teile des Gebäudes weisen in strenger Beziehung nach dem dominierenden Mitttelpunkte, der grossen Hauptkuppel, hin, nur in dem für den Altardienst notwendigen Chor tritt ein decentralisierendes Element in den Grundplan ein, als unvermeidliches Zeugnis von dem Zwiespalt zwischen ritualem Zweck und baulicher Anlage.

Für die Ausstattung der Räume werden in reicher Pracht an den Wänden und Pfeilern bunte Marmorbekleidung, an den Gewölben der Kuppeln, Halbkuppeln und Nischen glänzende Mosaikbilder angewendet. Ueberhaupt liebt die byzantinische Kunst im Sinne des Orients den höchsten Reichtum der Ausschmückung. Die Säulen mit ihren Basen und Kapitellen, die Gesimse, Friese, Thür- und Fenstereinfassungen, sowie die Schranken der Emporen werden aus Marmor gebildet und mit Ornamenten bedeckt. Diese Ornamentik lässt am deutlichsten den Umschwung der Kunstanschauung erkennen. Auf antiken Ueberlieferungen beruhend, setzt sie doch an Stelle des freien plastischen Schwunges bald ein reines, scharf durchgeführtes Flächenmuster, das allmählich in kraftloser Zierlichkeit erstirbt. Am bezeichnendsten ist hiefür die Form der Kapitelle. Sie gehen von der Kelchgestalt des antik korinthischen aus; doch tritt wohl schon im vierten Jahrhundert an Stelle des weichen, plastischen Akanthusblattes der Antike (Acanthus mollis) ein fetter, zackiger Schnitt des Ornaments (Acanthus spinosus). „Es bildet sich ein typisches Kapitell heraus von kompositer Grund-

[1]) Die Topographie und die Denkmäler von Konstantinopel harren noch der wissenschaftlichen Bearbeitung. Die älteren Publikationen, wie *Salzenberg*, Die altchristlichen Baudenkmale von Konstantinopel, Berlin 1854; *Pulgher*, Les anciennes églises byzantines de Constantinople, Wien 1878 ff., können nicht durchweg als zuverlässig gelten. Vgl. *Choisy*, L'art de bâtir chez les Byzantins, Paris 1884 und die Untersuchungen von *Strzygowski* in den Jahrb. des archäol. Instituts und der preuss. Kunstsammlungen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 26 Kapitell der Sophienkirche zu Konstantinopel

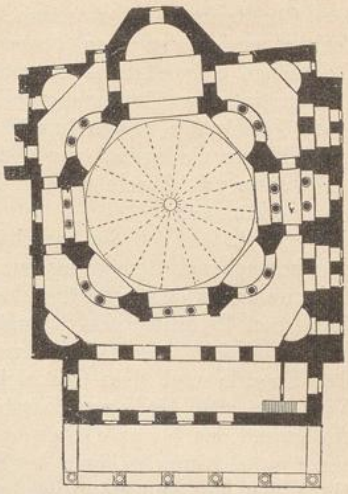


Fig. 27 Grundriss von S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel

form, mit acht Blättern des Acanthus spinosus in zwei Reihen, oben zwischen den Voluten statt des antiken Eierstabes einer Reihe aufrechtstehender, fünfzackiger Blätter, unten einen Wedel von schräg gestellten Blättern des Acanthus spinosus, das Ganze von denkbar zierlichster Bildung. Sie herrscht ein volles Jahrhundert; statt der Voluten treten öfter Adler auf und in Justinianischer Zeit wird daraus das s. g. Korbkapitell (Fig. 26). Eine andere selbständige Bildung der byzantinischen Architektur ist das Kämpferkapitell, das die Form des ursprünglich zum Schutz der Ecken gegen den Druck des Bogenfusses eingeschobenen Kämpfersteins (vgl. S. 12) aufnimmt (Fig. 19. 20). Damit warf das Ornament den alten, plastisch profilierten Charakter ganz ab und überspinnt nun das Kapitell mit wechselnden Pflanzen- und Gittermotiven in flach durchbrochener Arbeit.

Schon in S. Vitale zu Ravenna lernten wir ein bedeutendes Denkmal byzantinischer Architektur kennen. Ein anderes für die Entwicklungsgeschichte des byzantinischen Centralbaues wichtiges Monument, ungefähr gleichzeitig unter Justinian entstanden, ist die ehemalige Kirche S. Sergius und Bacchus zu Konstantinopel (Fig. 27 u. 28). Wie in S. Vitale wird auch hier ein mittlerer achteckiger Raum von einer Kuppel bedeckt und in zwei Geschossen von Umgängen eingefasst. Aber der Hauptraum hat nur an vier einander diagonal entgegen-

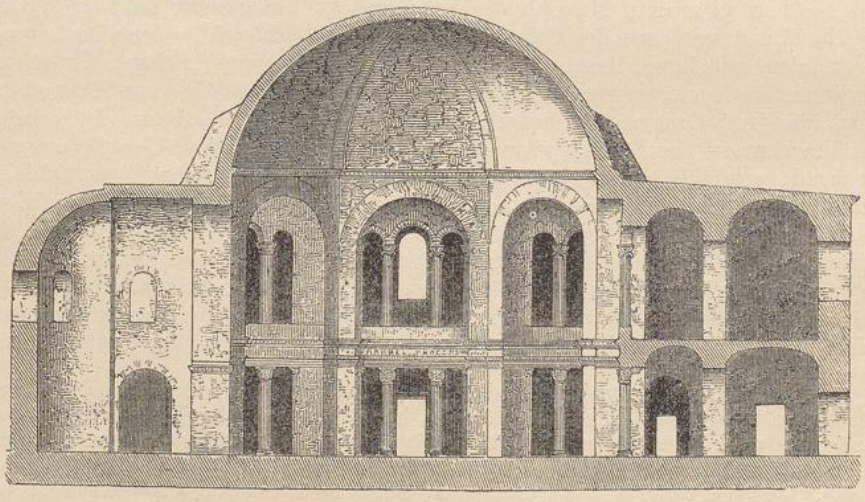


Fig. 28 Durchschnitt von S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gesetzten Seiten jene Erweiterung durch Nischen mit hineingestellten Säulen, so dass er sich der Form des Quadrats nähert, welche auch — nur durch nachlässige Aus-

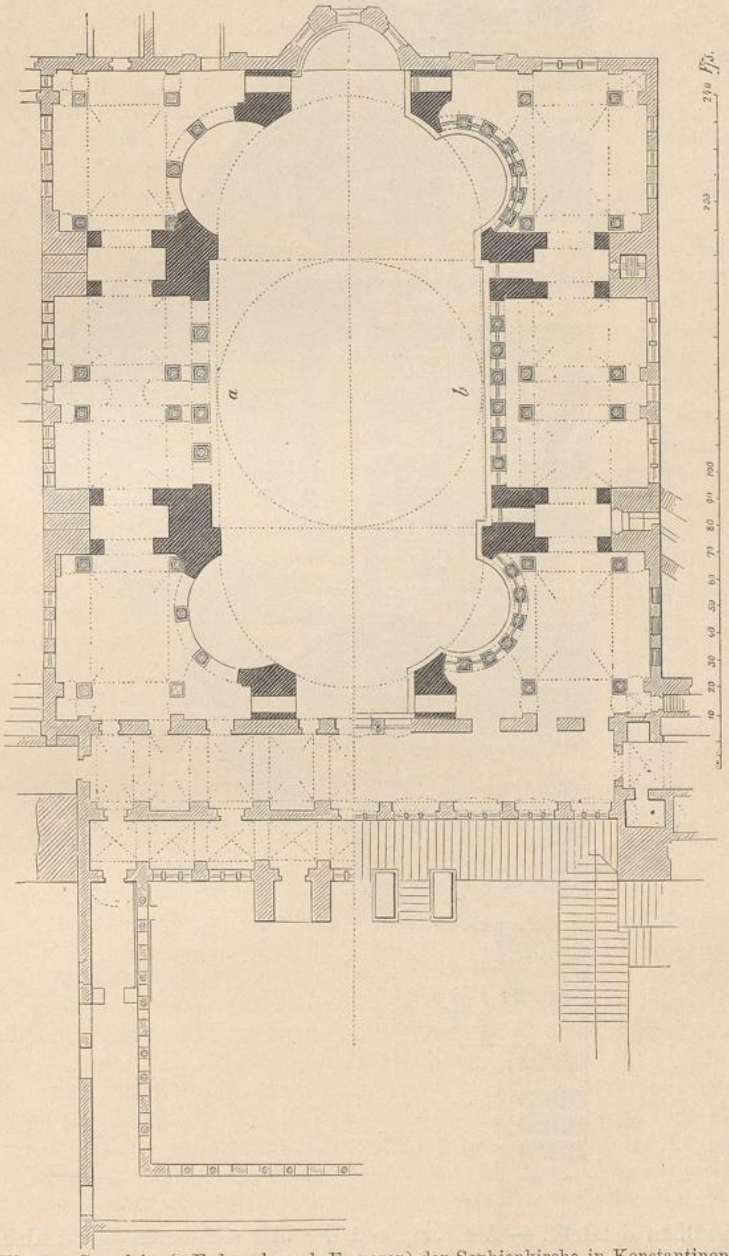


Fig. 29 Grundriss (a Erdgeschoss, b Emporen) der Sophienkirche in Konstantinopel

führung im Grundplan etwas verschoben — der Umbau aufweist. Die Chorapsis, welche wie bei S. Vitale den Umgang durchbricht, sowie die ihr gegenüberliegende

Vorhalle betonen entschieden die Längsachse, so dass die ganze Anlage trotz der Kuppel über dem Mittelraum sich als ein Kompromiss zwischen Longitudinal-

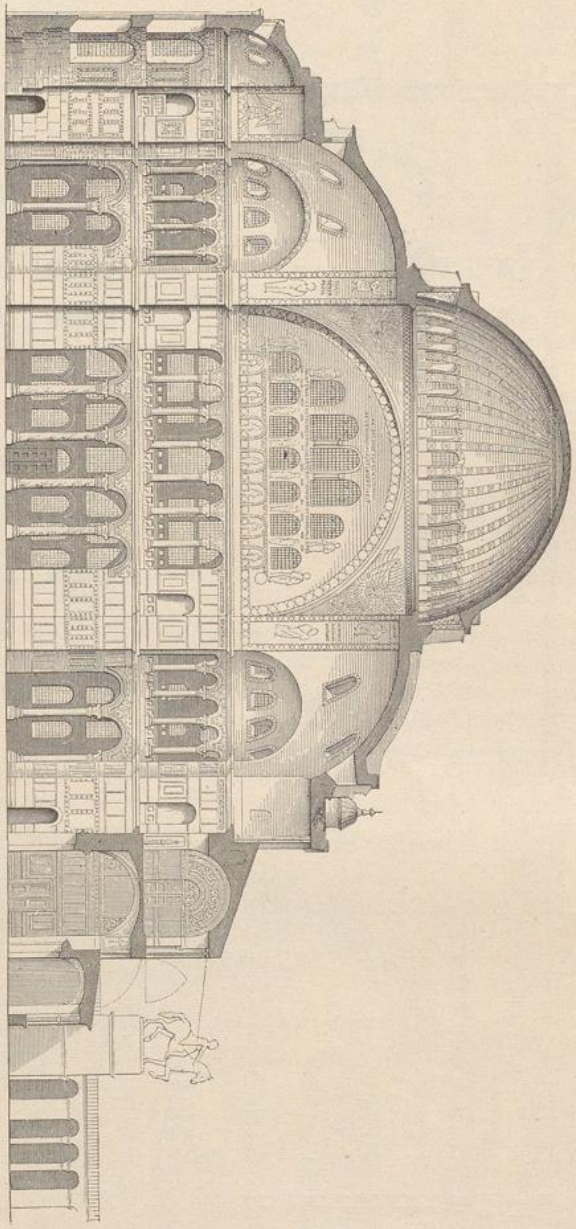


Fig. 30 Durchschnitt der Sophienkirche zu Konstantinopel

und Centralbau darstellt. — Als Endpunkt der hier sichtbaren Entwicklungsreihe, zugleich aber auch als ein Werk von machtvollster Eigenart, stellt sich die Sophienkirche zu Konstantinopel[1]) dar (Fig. 29. 30). Schon Constantin

[1]) *Lethaby* and *Swainson*, The church of S. Sophia. London, 1894.

hatte in seiner Vaterstadt eine Kirche zu Ehren der Hagia Sophia, der „göttlichen Weisheit", erbaut, die nach einer Zerstörung durch Brand unter Justinian mit aller erdenklichen Pracht erneuert wurde. *Anthemios* von Tralles und *Isidoros* von Milet wurden als Baumeister herbeigerufen, die kostbarsten Säulen und andere Reste von den Tempeln Kleinasiens zusammengebracht und in jeder Hinsicht dem grossartigen Unternehmen alle Sorgfalt der Vorbereitung und Ausführung gewidmet. So wurde durch den rastlos antreibenden Eifer des Kaisers der ganze Bau in der fast unglaublich kurzen Zeit von fünf Jahren 532 bis 537 vollendet. Zwanzig Jahre später (558) von einem Erdbeben heimgesucht, wurde die erheblich beschädigte Kuppel abgetragen und auf verstärkten Widerlagern etwas höher emporgeführt. In dieser Gestalt blieb der Bau bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken, wo er zur Moschee umgewandelt und auf den vier Ecken mit schlanken Minarets versehen wurde. Im Innern begnügten die Türken sich damit, die Mosaikgemälde zu verdecken, so dass im wesentlichen das Gebäude seinen ursprünglichen Charakter noch jetzt bewahrt.

Seine Grundform (Fig. 29) beruht auf dem Streben, die längliche Anlage der Basilika mit dem ausgebildeten Kuppelbau in Einklang zu setzen. So legen sich an den von einer gewaltigen Kuppel überdeckten quadratischen Mittelraum in der Längsachse zwei halbkreisförmige Räume mit Halbkuppeln, welche dem Gedanken nach in ähnlicher Weise wie bei S. Vitale und S. Sergius und Bacchus sich in je drei Nischen mit Säulenstellung öffnen; nur ist die mittlere Nische der Ostseite zur Chorapsis ausgebaut, die der Westseite rechteckig nach der Vorhalle hin geöffnet und so die Längsrichtung des mittleren Hauptraums noch mehr betont. Seitlich wird er von Nebenräumen begleitet, welche in ihrer Gesamtheit als zweigeschossige Seitenschiffe erscheinen und sich nach dem mittleren Hauptraum in einer doppelten Säulenstellung übereinander öffnen. Durch diese Seitenschiffe erhält der Gesamtgrundriss wieder ungefähr quadratische Form. Beherrscht aber wird die ganze Anlage durch die Kuppel des Mittelquadrats, die mit 30 m Durchmesser zu einer Höhe von 54 m aufsteigt. Sie ist ziemlich flach, nur mit dem Segment eines Kreisbogens als Durchschnitt, aber sie erhebt sich von einem Gesimskranze, der auf den Scheiteln der vier grossen, von den Hauptpfeilern getragenen Bögen ruht. Dreieckige Gewölbzwickel (Pendentifs) füllen den Raum zwischen den Bogenschenkeln und dem Gesimse: so scheint die Kuppel gleichsam über dem Quadrat des Grundrisses frei zu schweben. Konstruiert ist sie in sehr geistvoller Weise auf das solideste aus vierzig im Scheitelpunkte zusammentreffenden Gurtbögen, zwischen welche sich die Füllungen (Kappen) in der Breite von höchstens zwei Metern leicht einspannen; sie ermöglichen es, der Kuppel durch vierzig am Fusse der Kappen eingefügte Fenster eine Fülle von Licht zuzuführen. Fenster in den Halbkuppeln und eine doppelte Reihe von solchen in den grossen Querwänden sorgten weiter für die reichliche Beleuchtung des Innern. Vor die Eingangshalle, welche mit neun Pforten hineinführt, legt sich ein mit Seitenhallen umgebenes Atrium, nach Art der grossen Basiliken.

Die innere Ausstattung dieses imposanten Baues ward seiner Bedeutung entsprechend durchgeführt. Alle Wand- und Pfeilerflächen bis zu den Gesimsen wurden mit kostbaren vielfarbigen Marmorplatten bekleidet; zu den Säulen selbst waren die seltensten Prachtstücke der kleinasiatischen Tempel ausgesucht, sämtliche Wölbungen aber, Kuppel, Halbkuppeln und Apsiden erhielten einen glänzenden Grund von Goldmosaiken, mit bunten Ornamentbändern eingefasst und gleich Teppichen mit bildlichen Darstellungen durchwirkt, deren Farbenglanz streng und feierlich sich von dem goldnen Grund absetzte. Diese gediegene Pracht strahlte in der Fülle der von obenher einfallenden Lichtströme mit wunderbarem Scheine, erfüllte die Räume mit überwältigendem Glanze und verband sich mit dem mannig-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fachen Leben in den geschwungenen Linien der Bögen und Wölbungen und in den malerischen Durchblicken in die verschiedenen Räume zu einer Gesamtwirkung von übermächtiger Phantastik.

Die Gestalt des architektonischen Details fällt bei der Uebermacht des Flächenschmucks wenig ins Gewicht. So verharrt denn auch das Aeussere in unerfreulicher Starrheit, und die flache Hauptkuppel mit den anstossenden Halbkuppeln lagert, wie ein von der Natur geschaffener Hügel, sich breit und wuchtend über die ungeheueren Pfeiler- und Mauermassen hin.

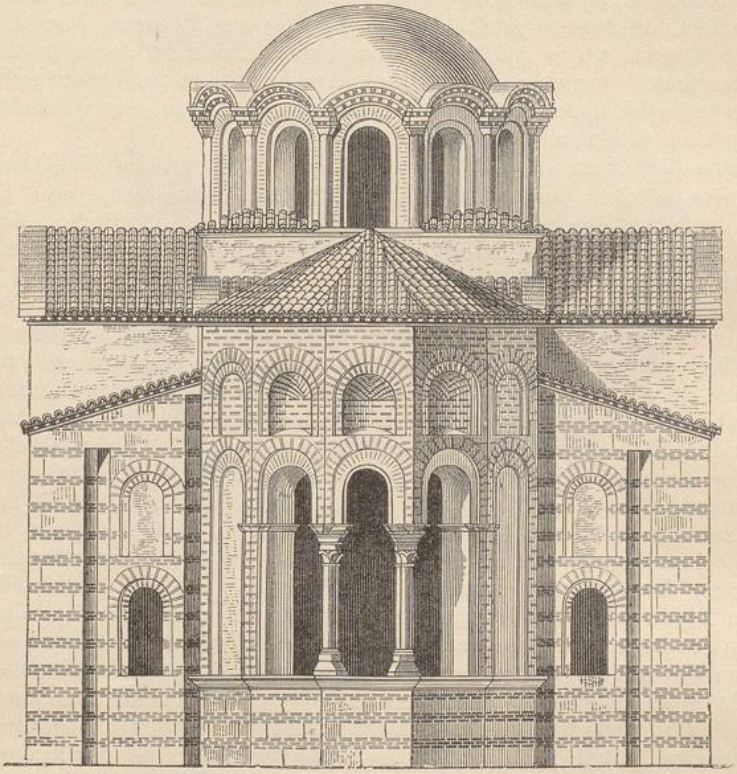


Fig. 31 Chorseite der Muttergotteskirche zu Konstantinopel

Mit der Sophienkirche war der Höhepunkt der byzantinischen Kunst erreicht. Fortan blieb sie das massgebende Vorbild für die Kunst des Orients; doch begnügte man sich zumeist, das Motiv der Hauptkuppel in geringeren Abmessungen zu wiederholen und mit einem dem Quadrat sich nähernden, meist aus drei Schiffen bestehenden Langhausbau zu verbinden. In der Folgezeit nimmt bei grösseren Gebäuden das Innere oft die Gestalt eines Kreuzes mit gleich langen Schenkeln, des sogenannten „griechischen Kreuzes“ an, indem aus den eingeschlossenen niedrigeren Teilen sich die mittleren Hauptteile der Länge und der Quere nach höher erheben. Auf dem Durchschneidungspunkte steigt die grosse Hauptkuppel auf, manchmal auf den vier Kreuzenden von kleineren Kuppeln begleitet. Das Vorbild dieses Typus scheint die Apostelkirche Justinians in Konstantinopel gewesen zu sein. Ein wohlerhaltenes Beispiel, wichtig durch die genaue Datierung

(873/74), ist die Klosterkirche von Skripù in Böotien[1]). Das Hervortreten des Querschiffs über die Seitenschiffe betont hier die Kreuzgestalt besonders stark; die Schiffe sind mit Tonnengewölben bedeckt, die Kuppel ein einfaches Kugelsegment. In anderen Bauwerken des 9. und 10. Jahrhunderts erfährt die Kuppel dadurch eine bemerkenswerte Umgestaltung, dass erst ein polygonaler oder cylinderförmiger Bauteil (Tambour) senkrecht aufsteigt, der den Fenstern einen besseren Platz gewährt, und auf dessen Gesimskranze die auch jetzt noch ziemlich flache Kuppelwölbung ruht. Die drei Apsiden und die der ganzen Breite des Baues vorgelegte

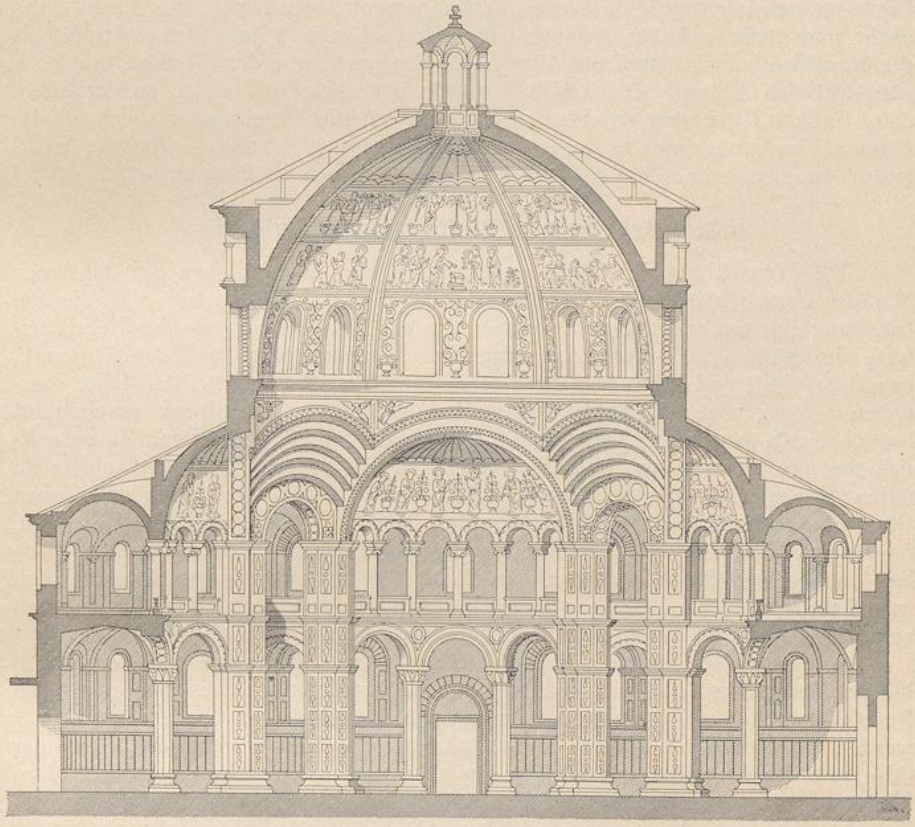


Fig. 32 Durchschnitt von S. Lorenzo in Mailand

Eingangshalle, die zuweilen verdoppelt wird, sind auch in dieser Zeit den byzantinischen Kirchen gemeinsam. Das Innere wird in der Regel, in Ermangelung bedeutender Mittel, mit Fresken ausgestattet, das Aeussere dagegen erhält durch reichlicheren Säulenschmuck, sowie durch die Anwendung verschiedenfarbigen, schichtenweis wechselnden Materials ein freundlicheres, kunstvolleres Gepräge. Die um 900 erbaute Muttergotteskirche zu Konstantinopel (Hagia Theotokos) ist ein anziehendes Beispiel dieser späteren byzantinischen Bauweise (Fig. 31).

---

[1]) *Strzygowski,* Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios' I. Byz. Zeitschr. III S. 1 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im Abendlande muss der grossartige Centralbau von S. Lorenzo in Mailand wohl in Verbindung mit der Sophienkirche gebracht werden, als deren Nachklang die vollendete Raumwirkung seines Innern erscheint[1]) (Fig. 32). Die Kirche ist uns nur in einer Erneuerung des 16. Jahrhunderts erhalten, der ein Umbau in romanischer Zeit vorausgegangen war. Der in ein ungleichseitiges Achteck umgewandelte Mittelraum war ursprünglich ein Quadrat von 24 m Seitenlänge, über dem sich auf Zwickeln, wie in S. Sophia, eine gewaltige Kuppel wölbte. Daran lehnen sich in flachem Bogen vier mit Viertelkugeln gedeckte Nischen, die mit Säulenstellungen im Erdgeschoss und in den Emporen geschlossen waren. Die Umfassungsmauer zeichnete diesen schön bewegten Grundriss des Innenraums nach; über den vier Ecken erhoben sich niedrige Türme, welche ebenso den Schub der Hauptkuppel in diagonaler Richtung aufnahmen, wie die Nischen und Umgänge in den Achsen. Das Gebäude wurde höchst wahrscheinlich an der Stelle eines antiken Bauwerkes errichtet; doch lässt sich nicht mehr entscheiden, ob die Eigenart des Grundrisses in diesem etwa schon vorgebildet war. — Auf die Architektur der Renaissance hat S. Lorenzo einen wichtigen Einfluss ausgeübt.

3. Altchristliche Bildnerei und Malerei

Die Entwicklung der bildenden Künste in der altchristlichen Zeit lässt uns ähnliche Grundverhältnisse schauen, wie die der Architektur, nur wird die Betrachtung des merkwürdigen Prozesses, wie ein neues Leben aus der Ueberlieferung der Antike nach Gestaltung ringt, noch anziehender, weil der Gegensatz zwischen Inhalt und Form hier noch schneidender zu Tage tritt. Der Fülle sinnlichen Lebens, wie es die antike Plastik bis in die letzten Zeiten hinein durchströmt hatte, konnte das junge Christentum nur mit Scheu und Zagen nahen. Zu bedenklich war die Gefahr, dem alten vielgestaltigen „Götzendienst“ wieder anheim zu fallen; zu eindringlich empfand man gerade damals, als in Rom zu den heidnischen Göttern die phantastischen Kulte Aegyptens und des Orients sich gesellt hatten, die strenge Mahnung jenes Gesetzes, das den Herrn nur im Geiste und in der Wahrheit anzubeten befiehlt. — Die altchristliche Zeit hat daher in der Plastik kaum irgend welche selbständigen Leistungen hervorgebracht; was sie an solchen Werken aufzuweisen hat, ist bedingt durch den Geist der antik römischen Skulptur.

Am seltensten kommen freie Statuen vor. Abgesehen von den Standbildern der Kaiser, die nach wie vor in der überlieferten Weise der römischen Kunst — wenngleich mit stets verminderter künstlerischer Kraft — gearbeitet wurden, abgesehen von anderen Ehrendenkmälern, welche, wie die Säule und der Obelisk des Theodosius zu Konstantinopel bekannten römischen Mustern folgten — sind uns von plastischen Darstellungen heiliger Gestalten nur wenige Beispiele bekannt. Eine sitzende Statue des hl. Hippolytus, der zu Anfang des 3. Jahrhunderts in Rom lebte, im christlichen Museum des Laterans, ist leider in den wichtigsten Teilen modern, lässt aber in der unteren antiken Hälfte eine ähnliche Richtung erkennen. Von Christusstatuen hat sich nichts erhalten, obwohl schon im 3. Jahrhundert Kaiser Alexander Severus eine solche anfertigen liess. Welche Auffassung sich in ihnen ausgeprägt habe, vermögen wir daher nicht zu beurteilen. Dagegen sind statuarische Darstellungen des „guten Hirten“ verhältnismässig häufig. Sie gehören, der frühen Beliebtheit dieser symbolischen Verbildlichung Christi entsprechend, zu den ältesten Werken der christlichen Plastik.

Durchgreifender und allgemeiner sollten die christlichen Ideen in der Malerei zum Ausdruck gelangen. Hier lag die Gefahr einer Vermischung mit antik heid-

[1]) *J. Kohte*, Die Kirche San Lorenzo in Mailand. Berlin, 1890. (S.-A. aus der Zeitschrift für Bauwesen.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nischen Vorstellungen weniger nahe; die Ansprüche des Körperlichen traten mehr zurück und in dem beweglichen Element der Farbe vermochte die gemütvolle Innerlichkeit, die geistige Sammlung, welche die Glieder der neuen Gemeinden miteinander verband, zum freieren Ausdruck zu kommen. Dieser Mittel bediente sich denn die junge christliche Kunst mehr und mehr. Hier gewann sie ein neues Feld der Darstellung, deren Technik und künstlerische Gesetze ihr allein angehörten und aus dem Wesen ihrer Aufgaben bestimmt wurden. Dies ist daher die Kunstweise, in welcher die altchristliche Zeit ihre grösste Selbständigkeit, ihre tiefste Bedeutung, ihren freiesten Ausdruck gewonnen hat.

Ehe es aber so weit kommen konnte, musste wohl eine Reihe von Stadien durchlaufen werden, von der gänzlichen Bildlosigkeit bis zur vielfarbigen Pracht glanzvoller Basiliken. Die Bildnerei altchristlicher Zeit fängt unscheinbar mit wenigen symbolischen Zeichen an. Zuerst waren es nur die verschlungenen

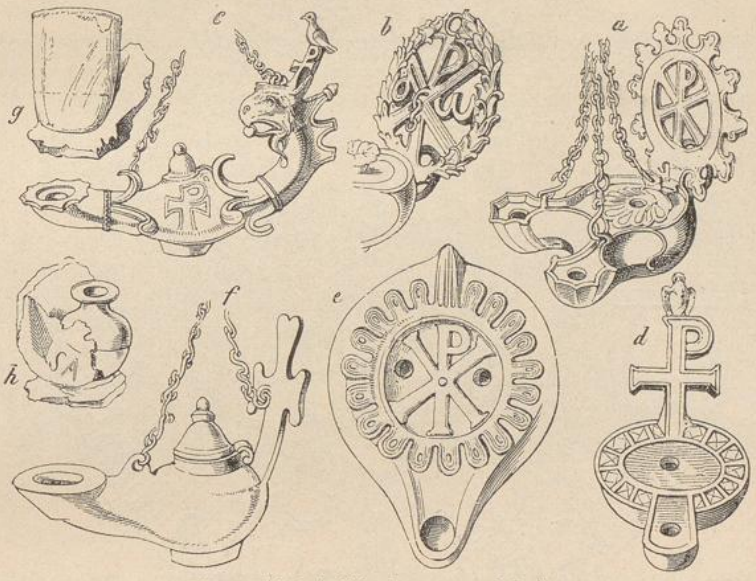


Fig. 33 Altchristliche Lampen und Gefässe

Namenszüge Christi, das griechische XP oder das Alpha und Omega (der Anfang und das Ende) $A\Omega$, welche auf Sarkophagen wie auf Geräten und Gefässen des gewöhnlichen Lebens den Gläubigen Anlass zu frommer Erinnerung gaben. Besonders anziehend erscheint diese einfachste Bilderschrift, mit einem Rest antiken Dekorationstalentes verbunden, auf den zahlreich in den Katakomben gefundenen Bronzelampen (Fig. 33 *a—f*) oder auf dem Boden der ebendort angetroffenen Glasgefässe (Fig. 33 *g*, *h*), in welchen man den Verstorbenen den Wein der Eucharistie mit ins Grab zu geben liebte. Das Kreuz als Zeichen des Opfertodes und der Erlösung, die Palme als Symbol des ewigen Friedens, der Pfau als Zeichen der Unsterblichkeit, das Lamm, der Weinstock, das Schiff mit klarer Hinweisung auf bekannte biblische Stellen, und manche andere ähnliche finden sich bald zahlreich auf Sarkophagen, an den Wänden wie an den mancherlei Gefässen und Geräten.

Alle diese Zeichen reden eine symbolische Bildersprache, die nur in allgemeinen Anspielungen, in sinnigen, aber konventionellen Beziehungen ihren Grund

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hat. Das Element freier bildlicher Gestaltung, persönlicher oder gar individueller Darstellung liegt ihnen fern. In diesem Sinne werden auch die Hauptscenen der Geschichte des Herrn, vornehmlich seine Wunder und sein Leiden gern und oft dargestellt, entsprechende Vorgänge des Alten Testamentes, in denen man Vordeutungen auf sein Leben und seine Lehre erkannte, als bedeutungsvolle Parallelen hinzugezogen und so der Darstellungskreis immer mehr erweitert und bereichert. Die wunderbare Rettung des Daniel aus der Löwengrube, des Jonas aus dem Walfischbauch, die Himmelfahrt des Elias, das Leiden des Hiob und viele ähnliche Scenen wurden in leichtverständlicher Deutung auf den Messias und wohl auch in Hinweisung auf die Leiden, Verfolgungen und die verheissene Erlösung dargestellt. Da-



Fig. 34 Deckengemälde aus der Katakombe der Domitilla

bei leistete man auf die knappen symbolischen Ausdrucksmittel der antiken Kunst keineswegs Verzicht. Sonne und Mond, Tag und Nacht, Flüsse und Berge finden sich einfach als Personifikationen friedlich neben den Gestalten des Alten und Neuen Testaments. Ja, selbst Gestalten der heidnischen Fabel, wie Amor und Psyche, werden in den Bereich christlicher Vorstellungen und Symbole aufgenommen. In dem Mittelfeld eines der schönsten altchristlichen Wandgemälde aus den Katakomben von S. Domitilla (Fig. 34) sitzt Orpheus, die Leier spielend, inmitten der ihm lauschenden Tiere. Den christlichen Sinn dieses Bildes bezeugen die acht das Hauptbild umgebenden Felder, in denen kleine Landschaften, mit einer Tierfigur, abwechselnd mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament angebracht sind: Moses, mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen schlagend, ihm gegenüber Christus, den als Mumie dargestellten Lazarus erweckend; sodann

Daniel in der Löwengrube, und gegenüber David mit der Schleuder. Die Bedeutung des Mittelbildes ergiebt sich wohl aus der Thatsache, dass die weitverbreiteten orphischen Mysterien gerade den Glauben an die Unsterblichkeit zum Gegenstande hatten.[1]) So haben auch andere heidnische Symbole der Unsterblichkeit, wie z. B. der Phönix, ihren Weg in den altchristlichen Bilderkreis gefunden.

Zu den wichtigsten Denkmälern, welche uns diesen altchristlichen Bilderkreis in mannigfacher Verbindung und Abwechslung vorführen, gehören die Sarkophage[2]), deren Seiten nach dem Vorgang antik heidnischer Sitte mit Reliefs geschmückt sind. Ihre künstlerische Behandlung entspricht der Richtung der spätrömischen Arbeiten dieser Art. Gleich der Mehrzahl jener tragen sie in der Ausführung oft ein flüchtiges handwerkliches Gepräge, sind bald in gedrängter, überladener Komposition, bald in klarer rhythmischer Anordnung, bald mit den

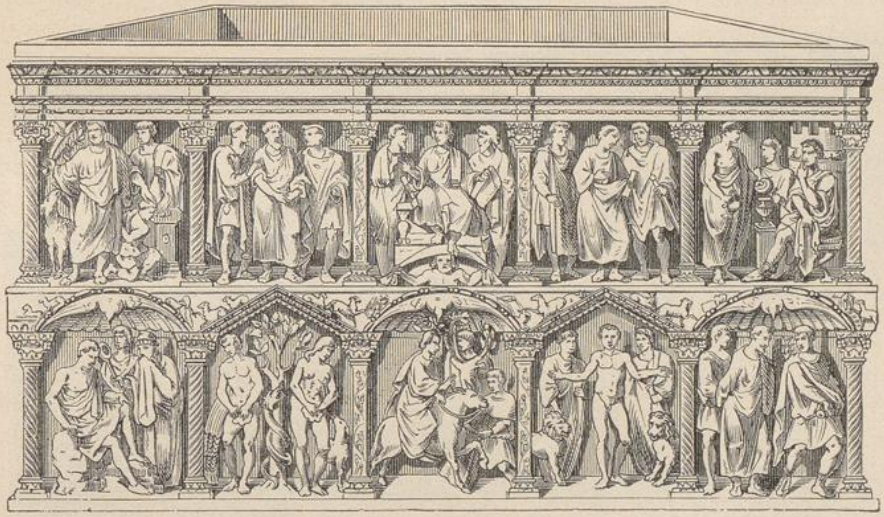


Fig. 35 Sarkophag des Junius Bassus, Rom

der spätrömischen Kunst eignen architektonischen Einfassungen von Säulchen mit Bögen und Giebeln umrahmt. Die Wunder Christi, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Vermehrung des Weins und der Brote und anderes, dazu entsprechende Vorgänge des Alten Testaments: Moses, der Wasser aus dem Felsen hervorschlägt, die Erschaffung der ersten Menschen, der Sündenfall u. s. w. sind beliebte Stoffe dieser Bildwerke. Daneben tritt, wie in den heidnischen Sarkophagen, das persönliche Moment hervor. Es finden sich die Porträts der Verstorbenen in ganzer Figur oder als Reliefstücke an der Vorderseite; Scenen aus dem Jagdleben, Ackerbau, Weinlese, Hirtenidyllen sind nur in Beziehung auf das Leben des Verstorbenen dargestellt. Die formale Ausführung ist ebenso ungleich wie bei den heidnischen Werken. In manchen spricht sich ein antikes Lebensgefühl noch frisch und energisch aus, in andern ist eine plumpe, schwerfällige Bildung, ein

[1]) *A. Heussner,* Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Kassel, 1893.

[2]) Vgl. die Kataloge der römischen Sammlungen altchristlicher Bildwerke von *Ficker* (Lateran), *V. Schultze* (Museo Kircheriano), *De Waal* (Campo Santo). — *Grousset,* Étude sur l'histoire des sarcophages chrét. Paris, 1885. — *Le Blant,* Les sarcophages chrét. de la Gaule. Paris, 1886.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Missverstehen der Körperverhältnisse Beweis von dem raschen Verfall dieser letzten Nachwirkungen antiker Kunst. Eines der besten und reinsten Werke ist der Sarkophag des Junius Bassus († 359) in den Grotten der Peterskirche (Fig. 35). Er enthält in zwei Reihen je fünf Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament und aus der Apostelgeschichte, durch eine Säulenstellung mit Gebälk oder aufruhenden Giebeln von einander geschieden. Die Scenen umfassen nicht mehr als drei Figuren in sorgfältiger Anordnung und sind mit dem sichtlichen Streben nach formaler und inhaltlicher Responsion verteilt. Bei der Auswahl der Darstellungen war in der älteren Zeit der symbolische Charakter, weiterhin der historische Inhalt ausschlaggebend. Ein Uebergangsstadium vertritt der schöne aus S. Paolo stammende Sarkophag des Lateranmuseums (Fig. 36), der um eine Muschelnische mit den Porträts der beiden darin Begrabenen zehn biblische Scenen vereinigt, und zwar in der oberen Reihe: Auferweckung des Lazarus, An-

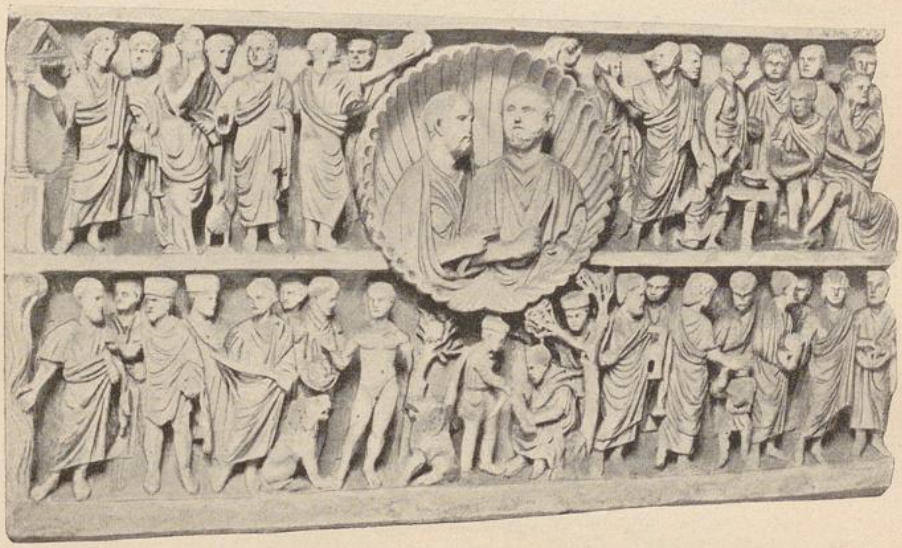


Fig. 36 Altchristlicher Sarkophag im Lateranmuseum

kündigung der Verleugnung Petri, Moses empfängt das Gesetz, Opfer Abrahams, Handwaschung des Pilatus; in der unteren Reihe: Quellwunder Mosis, Daniel unter den Löwen — in der Mitte eine noch unerklärte alttestamentarische Scene — Heilung des Blinden, wunderbare Speisung. Teils ist offenbar die symbolische Beziehung auf Unsterblichkeit und Auferstehung (Lazarus, Quellwunder, Daniel), teils der historische Zusammenhang (Verleugnung Petri, Pilatus) und insbesondere bei den meisten Scenen der wunderhafte Charakter des Vorgangs für die Zusammenstellung massgebend gewesen.

Eine besondere Stellung nehmen die Sarkophage von Ravenna ein, in welchen eine letzte Reminiscenz griechischer Kunstübung, vermittelt durch die oströmische Tradition, fortzuleben scheint. Sie haben eine tektonisch strenge Form mit dachförmigem Deckel und sind nur mit wenigen, fein durchgeführten Figuren an den Langseiten und einer Ornamentik von bestimmtem Charakter, in welcher der Weinstock, das Monogramm Christi, das Kreuz, der Kantharus mit Einfügung von Tauben und Pfauen eine Rolle spielen, hauptsächlich an den Schmalseiten geschmückt (Fig. 37).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sodann sind es in der ersten christlichen Zeit die Wandgemälde[1]) der Katakomben, in welchen die Anschauungen der neuen Lehre einen künstlerischen Ausdruck gewinnen. An den Gewölben, in den Nischen, an den Wänden der Krypten und Cubicula wird schon zeitig ein bildnerischer Schmuck in schlichten, leicht und flüchtig ausgeführten Wandmalereien angebracht (vgl. Fig. 2 u. 3). Zuerst ist hierbei das Vorbild antiker Wandmalereien massgebend, nur dass an Stelle der heidnischen Gestalten christliche Zeichen und Bilder treten. Die Einteilung des Raumes, die Behandlung der Farben, die Art der Zeichnung weichen nicht von den Vorbildern ab; der Charakter einer leichten, anmutigen Dekoration bleibt durchaus gewahrt. So werden auch die gebräuchlichen Elemente der antiken Dekorationsmalerei, Blumen, Genien, Vögel, Delphine, landschaftliche Scenen u. s. w. zunächst unbedenklich weiter in Anwendung gebracht. Daneben tritt aber auch von Anfang an die christliche Phantasie selbständig hervor (vgl. Fig. 34). Figuren und Scenen sind wie bei den Sarkophagdarstellungen meist den Wundererzählungen

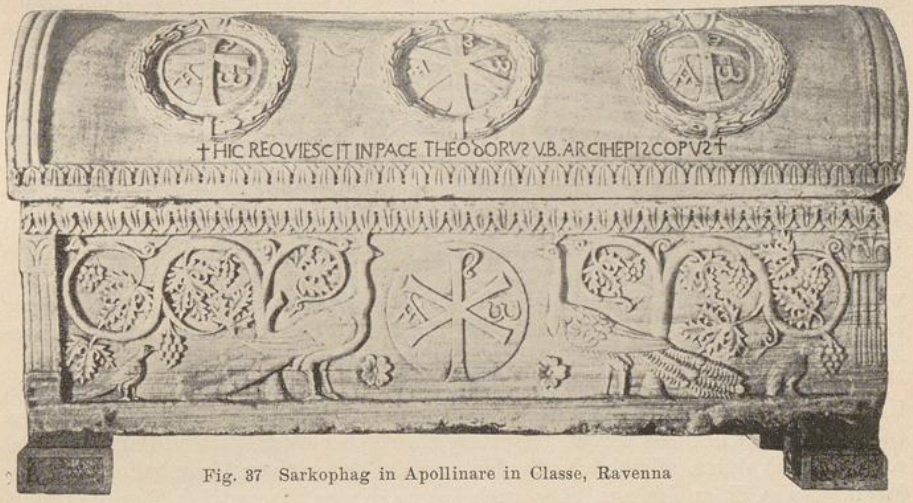


Fig. 37 Sarkophag in Apollinare in Classe, Ravenna

der heiligen Schriften entnommen; es spricht sich darin das natürliche Bedürfnis dieser durchaus populären Kunstübung nach dem Festhalten solcher Thatsachen aus, welche eine äussere Beglaubigung der neuen Lehre und der Macht Gottes zu bieten schienen. So werden Moses, das Wasser aus dem Felsen schlagend, das Wunder des Jonas, die drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel zwischen den Löwen, die Auferstehung des Lazarus häufig dargestellt. Dass dabei insbesondere auch der christliche Unsterblichkeitsglaube zum symbolischen Ausdruck kam, soll nicht geleugnet werden. Alle diese Beispiele von Befreiungen und Rettungen liessen sich leicht auf die eigene Befreiung der Christen vom Unglauben, auf die Errettung aus den Fesseln des Todes deuten. Aber auch die Darstellung Christi und der Apostel, sowie Marias ist der Katakombenmalerei des 2. Jahrhunderts bereits geläufig. Christus als guter Hirte (Fig. 38) wird zur Hauptfigur dieser Kunst. In Anlehnung an das Wort des Herrn selbst stellt sie unter diesem Bilde sich den Hüter und Befreier der gläubigen Seele vor. Das Bild der göttlichen Mutter mit dem Kinde wird man in dem schönen Gemälde der Priscilla-Kata-

[1]) *O. Pohl*, Die altchristl. Fresko- und Mosaikmalerei. Leipzig, 1888.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 38 Christus als guter Hirt (Katakomben von S. Agnese)

komben anzuerkennen haben (Fig. 39). Sie erscheint als jugendliche Römerin, mit Tunika und Stola bekleidet, das Haupt mit einem nach beiden Seiten herabfallenden Tuche bedeckt. Das Kind ist völlig nackt. Ueber der Gruppe leuchtet der Stern von Bethlehem. Ob der vor Maria stehende unbärtige Mann in römischer Tracht, der die Hand hinweisend erhebt, als Joseph oder als Prophet Jesaias zu deuten ist, muss dahingestellt bleiben. — Der allgemeine Kunstaufschwung im 3. Jahrhundert, in der Zeit des Hadrian und der Antonine, brachte auch der Katakombenmalerei ihre höchste Blütezeit. Der Darstellungskreis erweiterte sich beträchtlich; Scenen wie Noah in der Arche, Isaaks Opferung, Moses vor dem feurigen Dornbusch, die Anbetung der Magier, die Brotvermehrung, der Gichtbrüchige sein Bett tragend, u. a. treten zu den vielfach wiederholten älteren Bildern. Das 4. Jahrhundert, in welchem das Christentum Staatsreligion wurde, sah mit der gesteigerten Inanspruchnahme der christlichen Begräbnisplätze die Sorgfalt in der künstlerischen Ausschmückung derselben sich verringern, so dass ein allmählicher Verfall eintrat. Seit dem Aufhören der Benützung der Katakomben zu Begräbniszwecken, welches im 5. Jahrhundert eintrat, wurden diese als Andachtsort verehrt und erhielten auch zuweilen noch dieser Bestimmung entsprechenden malerischen Schmuck, der aber nach Art und Ausführung sich von den eigentlichen Grabmalereien wesentlich unterscheidet.

Was diesen ihren Charakter giebt, ist die ebenso naive wie zielbewusste Umgestaltung des antiken Grabschmuckes im christlichen Sinne. Dies geschah nicht bloss durch Einführung christlicher Gestalten und Darstellungen, sondern auch durch allmähliche Umdeutung der dekorativen Einzelheiten. Lamm, Fisch, Taube, Pfau, Phönix, aber auch Palme, Kreuz, Krone, Schiff und so viele andere Bilder von Tieren, Pflanzen und leblosen Gegenständen, welche das leichte Linien- und Rankengerüst der Deckenmalerei beleben, wurden zu bedeutungsvollen Symbolen des christlichen Glaubens, und wenn es bei manchen derselben, wie z. B. dem überaus häufigen Fischsymbol, nicht leicht ist, die Umdeutung zu erklären, so bleibt die Thatsache der Christianisierung doch unzweifelhaft. Die Schwierigkeiten der Ausführung in den unterirdischen, schlecht beleuchteten Räumen brachten eine flüchtige, oft nur andeutende und abkürzende Behandlung mit sich, welche in manchen Fällen das Verständnis erschwert. Doch ist die Ausdrucksweise dieser Kunst im ganzen Gebiet der römisch-hellenischen Kultur wesentlich die gleiche, ihren Formen nach ein Dialekt der antiken Kunstsprache, dem Inhalt nach genährt von dem reichen Born der heiligen Schriften und der Predigt der ersten christlichen Jahrhunderte.

Hatte die christliche Malerei so in den Katakomben ein bescheidenes unterirdisches Leben geführt, so wurde sie in der zweiten Epoche ihrer Entwicklung zu einer machtvolleren, glänzenderen Bethätigung aufgerufen. Die Basiliken, welche seit der staatlichen Anerkennung des Christentums aller Orten in grosser Zahl errichtet wurden, bedurften einer Ausstattung, die der neugewonnenen Stellung der Kirche angemessen war. In erster Zeit mag auch hiefür die Wand-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

malerei nach dem Vorgange der antiken Kunst zur Anwendung gekommen sein. Ob nun diese leichte, dekorative Ausstattung der Grösse und feierlichen Würde der kirchlichen Versammlungsräume nicht genügend entsprach, ob man unter dem Einfluss der byzantinischen Hofkunst das Bedürfnis nach einer prachtvolleren

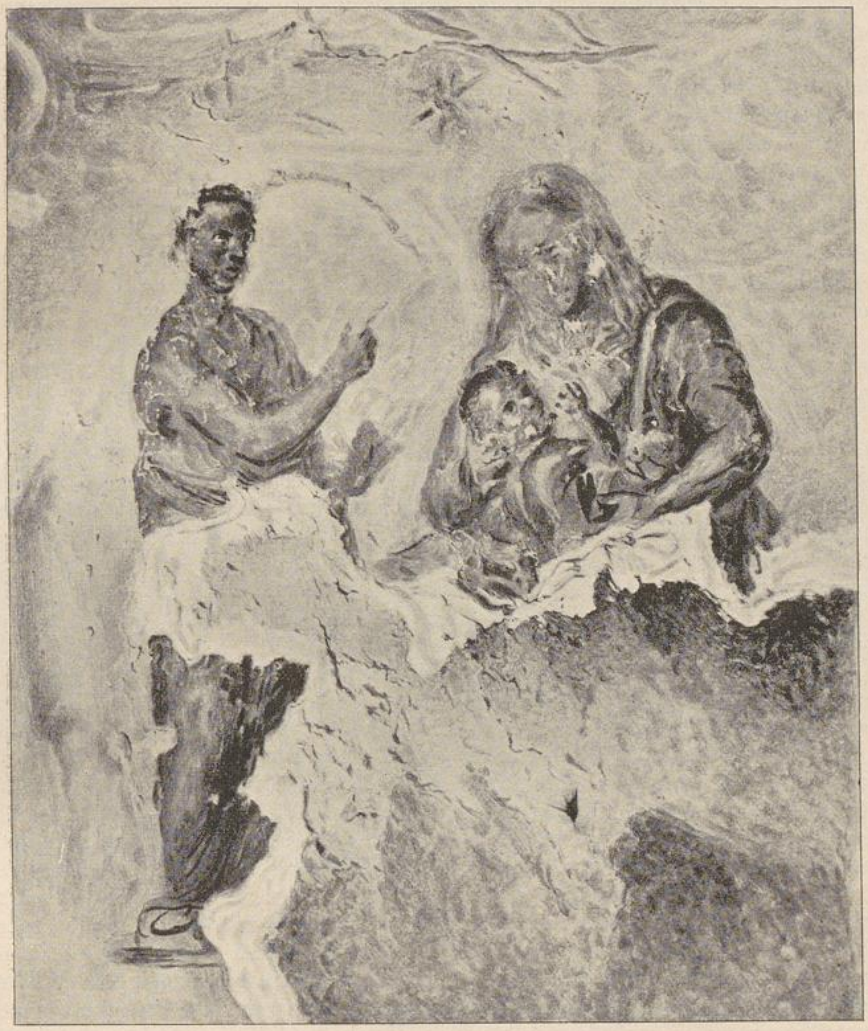


Fig. 39 Maria mit dem Kinde und dem Propheten Jesaias (?)
Wandgemälde in der Priscilla-Katakombe (nach Original-Photographie)

Technik empfand: genug, schon im 4. Jahrhundert finden wir eine Ausstattung der Kirchen in Gebrauch, die zwar ebenfalls ihren Ursprung aus der Antike ableitet, jetzt aber unter ganz veränderten Anforderungen sich zu einer wesentlich neuen, höheren Ausbildung aufschwang: das Mosaik. Diese Kunst, die bei den alten Römern, wie es scheint, fast ausschliesslich bei Ausstattung der Fussböden zur Verwendung kam, wurde aus ihrer demütigen Stellung zu der hohen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aufgabe berufen, die Wände der christlichen Gotteshäuser mit den feierlichen Gestalten Christi und seiner Heiligen zu schmücken. Allerdings wurde diese Technik von der Wandmalerei an Leichtigkeit und Beweglichkeit weit übertroffen; die feineren Linien des Körpers, die zarteren Schattierungen des Ausdrucks lagen nicht im Bereich ihrer Fähigkeit. Aber die altchristliche Kunst mochte leicht auf den Reiz körperlicher Anmut, auf den beweglichen Ausdruck der Empfindung verzichten. Was sie bedurfte, waren grosse, mächtige Grundzüge, kraftvoll ausgeprägte Typen der heiligen Gestalten, die weithin eindringlich wirkten und das Gemüt des Beschauers mit frommer Ehrfurcht erfüllten. Dazu war die Technik des Mosaiks hinlänglich geeignet. Aus farbigen oder vergoldeten Glaspasten, die in den Kalkbewurf der Mauer eingedrückt wurden, setzten sich die Bilder zusammen. Die Unbehilflichkeit dieses Verfahrens schloss jede feinere Nuancierung der Form aus. Auf der anderen Seite gab es der so hergestellten Malerei grosse Dauerhaftigkeit und monumentale Festigkeit; sie bildete einen Teil der Wand selbst und nahm damit an den ästhetischen Bedingungen teil, welche das architektonische Gefüge des ganzen Raumes beherrschten. Eine strenge Rhythmik und architektonische Gebundenheit der Gestalten ergab sich von selbst. Die Gliederung der Komposition ist bestimmt durch die Gliederung der Architektur; auf jede ornamentale Einteilung, wie sie die zierlichen Festons und Stabwerke für die antike und altchristliche Wandmalerei abgaben, konnte verzichtet werden.

So erhalten die altchristlichen Mosaiken den Charakter einer einfachen Grösse und Erhabenheit, der seiner selbständigen künstlerischen Wirkung gewiss ist. Im Eindruck dieses gewaltigen Ernstes will es wenig bedeuten, dass die formelle Behandlung der Gestalten manches zu wünschen lässt, dass das Verständnis des natürlichen Organismus und seiner Bewegungen mangelt. Im wesentlichen klingt doch immer jene feierliche Würde nach, welche die römische Antike in ihren Senatorengestalten auszuprägen wusste, und so bleibt auch in Gewandung, Stellung und Bewegung die alte Kunst den christlichen Mosaikbildern lange Zeit Richtschnur.

Wenn schon diese ästhetischen Momente einen tiefgreifenden Unterschied der Mosaikkunst von der Wandmalerei der Katakomben bedingen, so tritt dieser noch deutlicher in dem Inhalt der Darstellungen zu Tage. Von der Bestimmung als bescheidener Grabschmuck im Dienste von Privatleuten wurde die Malerei zur künstlerischen Ausstattung des christlichen Gotteshauses berufen; sie erhielt eine öffentliche, repräsentative Aufgabe und trat in den Dienst der Allgemeinheit, der Kirche, deren stattliche Mittel ihr zuflossen. So wechselt auch das Thema ihrer Darstellungen: nicht mehr die gläubige Hoffnung des Einzelnen kommt in halb versteckten Gleichnissen und Symbolen zum Ausdruck, sondern die Lehre und Macht der Kirche, die den Erdkreis beherrscht. Statt des guten Hirten erscheint Christus selbst, thronend oder auf Wolken schwebend: Maria ist zur Himmelskönigin geworden, die Apostel und Heiligen, bald sogar die Bischöfe und Päpste treten als Gefolge der Himmlischen oder in selbständigen Porträtdarstellungen auf. Die früher so häufigen Wunderdarstellungen nehmen nur noch ihren Platz innerhalb des historischen Zusammenhangs der Scenen aus der Geschichte des Volkes Israel und des Leidens und Sterbens Christi ein. Durchweg löst eine selbstbewusste, hoheitsvolle Kunst historisch-dogmatischen Inhalts die naiv symbolisierende Richtung der Katakombenmalerei ab.

Die Zeitfolge der hauptsächlich in Italien erhaltenen Denkmäler[1]) zeigt eine Reihe von Uebergängen und Wandlungen des Stils, in denen jedoch nicht eine

[1]) *G. B. de Rossi,* Musaici cristiani delle chiese di Roma. Roma, 1876—94. Fol. — *Gerspach,* La mosaïque, Paris o. J.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gesteigerte Entwicklung, sondern nur ein allmähliches Absterben sich kundgiebt, bis etwa seit dem 6. Jahrhundert die byzantinische Kunst an die Stelle der tief gesunkenen italienischen ihre typischen Formen setzt. Die ältesten auf uns gekommenen Mosaiken scheinen die, welche sich an den Wölbungen des Umgangs von S. Costanza in Rom erhalten haben, während der reiche Schmuck der Kuppel leider zerstört ist. Es sind Rankengewinde von Weinlaub und Darstellungen der Weinlese, im Charakter der antiken Kunst, noch wesentlich dekorativ gedacht und ohne ausgesprochen christlichen Sinn. Dagegen sind in der Apsis zwei Gemälde mit Moses, der das Gesetz empfängt, und Christus zwischen Petrus und Paulus, jenen das neue Gesetz erteilend, angebracht. So berühren sich hier



Fig. 40 Mosaik in S. Pudenziana in Rom

auch die alte und die neue Kunst, Antike und Christentum, unbefangen in der — uns leider nur trümmerhaft erhaltenen — Ausschmückung eines Denkmals aus constantinischer Zeit.

Noch dem 4. Jahrhundert gehört auch das hochbedeutende Apsismosaik in der kleinen Kirche S. Pudenziana auf dem Viminal an, das wenn auch zum Teil zerstört und stark restauriert erhalten ist (Fig. 40). Die majestätische Gestalt des Erlösers, durch die Inschrift seines Buches speziell als Schutzherr der Kirche bezeugt, thront inmitten des Halbkreises der sitzenden Apostel. Zu seinen Füssen wird das Lamm sichtbar mit der Taube des heiligen Geistes; über seinem Haupte erhebt sich das Kreuz, umgeben von den Evangelistensymbolen. Den Hintergrund bildet ein Portikus mit stattlichen Gebäuden, in denen man vielleicht mit Recht ein Stück des alten Viminals mit seinen Prachtbauten zu sehen meint.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Trotz der feierlichen Anordnung lebt noch etwas von der idyllischen Ruhe und naiven Anmut der Katakombenkunst in diesem Gemälde, ebenso wie in den schönen Laubwerkranken, grün auf blauem Grunde, mit Golde stark gehöht, welche die Apsis der Kapelle der hl. Rufina und Secunda am Baptisterium des Lateran schmücken und einer Reihe anderer Werke zum Vorbild gedient haben.

Das Hauptwerk aus der späteren Zeit des 5. Jahrhunderts sind die Mosaiken des Triumphbogens und der Chornische in S. Paolo vor Rom, neuerdings nach Resten und Abbildungen wiederhergestellt. In der Mitte des Triumphbogens (vgl. Fig. 7) thront in einem Medaillon das kolossale Brustbild Christi, hier bereits mit unschönem, grämlichem Ausdruck, dennoch machtvoll wirkend. Darüber die Symbole der Evangelisten und zu beiden Seiten, in zwei Reihen geordnet, die 24 Aeltesten der Apokalypse in weissen Feiergewändern, ihre Kronen in den Händen, mit anbetend gebeugten Knieen. Es ist wenig Abwechslung in diesen Gestalten; die Bewegung ist befangen, aber dennoch die Wirkung im Ganzen höchst feierlich. Weiter unterhalb auf den schmalen Feldern zu den Seiten des Bogens stehen die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, jener durch die Schlüssel, dieser durch das Schwert bezeichnet. Die Gliederung der grossen Bildfläche wird in einfachster Weise durch einen horizontalen Streifen unter den Reihen der Aeltesten bewirkt; Inschriftbänder bilden, ohne ornamentale Ausstattung, den Rahmen. Auch das Apsismosaik (Fig. 41), obwohl nur in einer Erneuerung des 13. Jahrhunderts erhalten, geht wohl auf eine Komposition der gleichen Zeit zurück. Es zeigt den thronenden und segnenden Christus in ganzer Figur zwischen Paulus und Petrus und zwei anderen Aposteln, im unteren Streifen aber Engel und Heilige zwischen Palmenbäumen gereiht, zu beiden Seiten des Kreuzsymbols. — Im 5. Jahrhundert, unter Papst Sixtus III. (432—440), entstand auch der Mosaikschmuck des Triumphbogens in S. Maria Maggiore, während die 40 Mosaiken aus dem Alten Testament an den Langwänden der Kirche vielleicht noch auf die Zeit des Gründers derselben, Papst Liberius (352—366), zurückgehen. Sie sind wichtig als ältestes erhaltenes Beispiel historischer Wandbilder in einer Basilika, wie sie in Malerei und Mosaik zu dieser Zeit sicher schon häufig ausgeführt wurden.

Den Schluss der grossen Mosaiken jener Frühepoche in Rom bildet das in der Apsis von S. Cosma e Damiano befindliche, von 526—530 entstanden. (Vgl. die Farbentafel.) Hier tritt auf blauem Grunde, von bunten Wolken getragen, Christus in ganzer Gestalt hervor, den Mantel in antiker Weise mit grossartigem Wurf über den linken Arm geschlagen, dessen Hand eine Rolle hält, während die Rechte ausdrucksvoll, wie zu feierlicher Aufforderung erhoben ist. Zu beiden Seiten ordnen sich symmetrisch sechs Heiligengestalten, darunter S. Cosmas und Damian, von den Apostelfürsten Petrus und Paulus empfohlen, und Papst Felix IV. als Stifter des Werkes. Auch diese Gestalten, mit Ausnahme der letzteren, später restaurierten, zeigen in trefflicher Erhaltung den noch immer streng antikisierenden, wenngleich etwas starr gewordenen Stil. Der Ernst der Köpfe, die Ruhe der Haltung, die grossartige Anordnung im Raume und der tiefe Glanz der Farben geben dem Ganzen eine höchst feierliche Stimmung, wie sie kein anderes der erhaltenen Werke mit solcher Macht ausspricht. Unter dieser Darstellung zieht sich ein breiter Fries mit Lämmern hin, eine symbolische Bezeichnung Christi und der Apostel. An der die Tribüne einfassenden Wand des Triumphbogens sind noch Reste von Engeln und den Aeltesten der Apokalypse zu erblicken.

Um den Beginn des 6. Jahrhunderts war in Italien der letzte Rest antiker Kultur so völlig aufgezehrt, das Leben durch die wechselnden Geschicke so verwirrt und zerstört, dass das Land aus eigner geistiger Kraft keine bemerkenswerten Kunstwerke mehr hervorzubringen vermochte. Dagegen hatte das neue Kulturleben in Byzanz eben jetzt unter Justinians glänzender Regierung seinen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

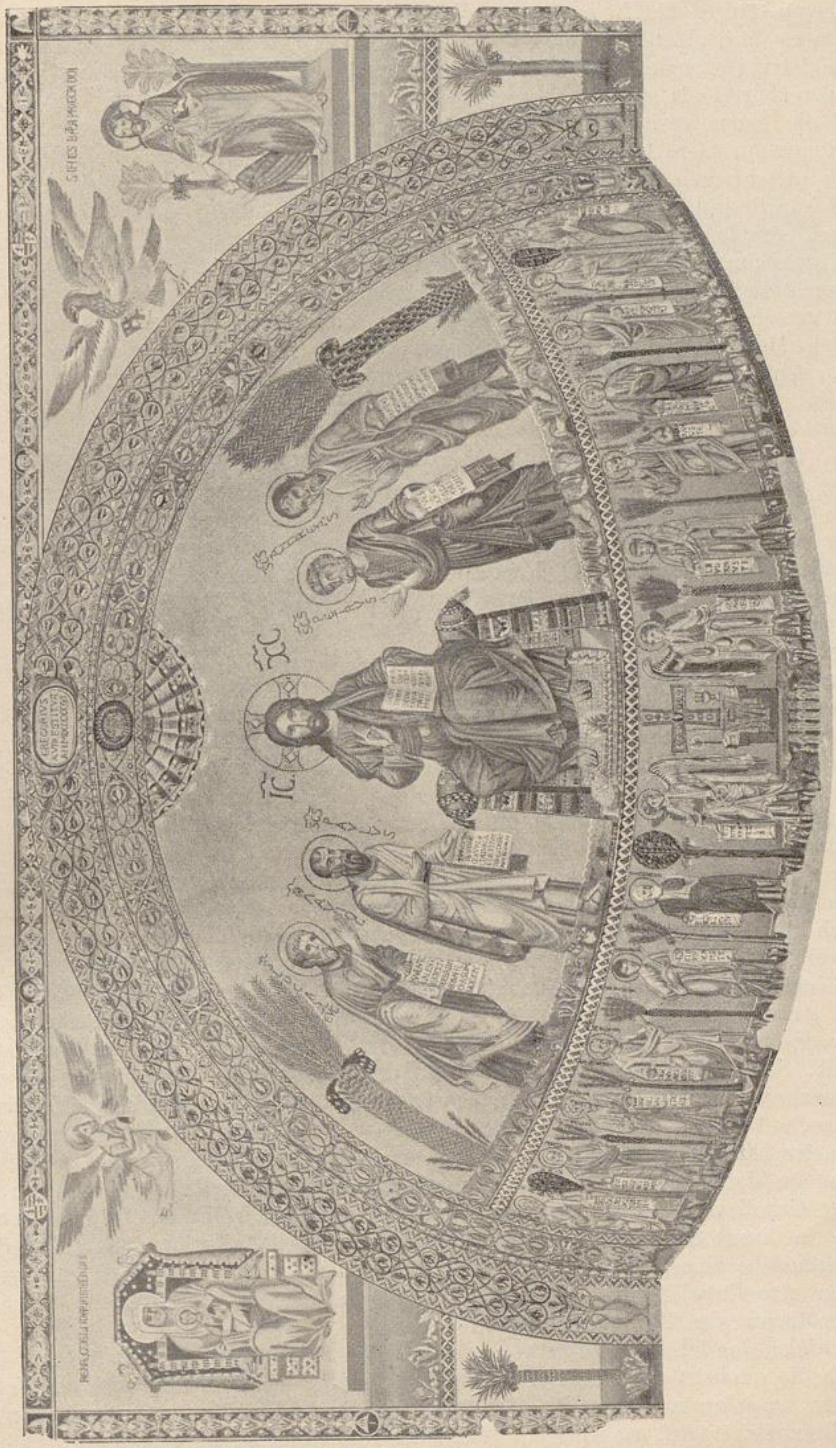


Fig. 41 Apsismosaik in S. Paolo bei Rom

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Höhepunkt erreicht. In seinen Grundzügen ebenfalls auf antiker Basis beruhend, hatte es doch allmählich unter den Einflüssen des Orients und eines höchst ausgebildeten Hofceremoniells eine starke Umprägung erfahren, die nunmehr auch in der Malerei als speziell byzantinischer Stil ihren übermächtigen Einfluss auf die ganze christliche Welt auszudehnen begann. Italien stand dieser Einwirkung um so rückhaltloser offen, als es um diese Zeit durch Belisar und Narses dem griechischen Reiche unterworfen worden und ohnehin an geistiger Bildung und künstlerischem Vermögen tief verarmt war. Dazu kam, dass die byzantinische Kunst gerade das in vollem Masse ausgeprägt hatte, was der Kirche in ihrer Machtstellung und Glanzentfaltung für äussere Repräsentation am meisten erwünscht sein musste: einen Kanon fertig ausgebildeter Formen und Gestalten, fest umschrieben und mit der vollen Sicherheit einer geübten Technik in prachtvollem Material vorgetragen. Zudem war die dogmatische Scheidung zwischen der orientalischen und der abendländischen Kirche damals noch nicht eingetreten, so dass auch von dieser Seite dem Eindringen des Byzantinismus nichts im Wege stand.

Der Grundgedanke byzantinischer Kunst ist höchste dekorative Prachtentfaltung innerhalb der Grenzen des von der Kirche unabänderlich Festgesetzten. Wie für die Bekleidung der Altäre, Ambonen, Thürflügel, für die Herstellung der kirchlichen Geräte die kostbarsten Stoffe, Gold, Silber, Perlen und Edelgestein, zur Anwendung kamen — ein Gebrauch, der mit reissender Schnelligkeit sich über die ganze Christenheit ausdehnte und eine unglaubliche Verschwendung in der Ausstattung kirchlicher Gebäude zur Folge hatte — so wurde auch in den Mosaiken statt des einfachen, bisher überwiegenden blauen Grundes der Goldgrund fortan herrschend. Von diesem Grunde heben sich um so energischer die Gestalten in ihrer streng symmetrischen Anordnung ab. Auch für sie genügt nicht mehr die einfache Farbenwirkung der altchristlichen Kunst, deren feierlichste Gewandung das weisse antike Festkleid war. Vielmehr wird ein buntes, reich verziertes Hofkostüm zur Anwendung gebracht, das ebenfalls mit goldnem und anderem Schmuck in mannigfachen Mustern überladen ist. Wie in der Tracht, so macht sich auch in der Haltung und Anordnung das Ceremonielle überwiegend bemerklich. Wenn schon die altchristliche Kunst des Abendlandes feierliche Ruhe, ein still abgeschlossenes Sein in ihren Gestalten erstrebte, so wird diese Richtung durch die byzantinische Kunst bis zum Typischen, formelhaft Abgegrenzten gesteigert. Selbst die Gesetze körperlicher Bildung müssen sich diesem Streben nach einer äusserlichen Würde und Erhabenheit beugen, und die menschliche Gestalt gewinnt ein Längenmass, das zu Gunsten eines mächtigeren Eindruckes weit über das natürliche Verhältnis hinausgeht. Die Gesichter erhalten, im Einklange damit, den Ausdruck des Ernsten, würdevoll Gemessenen, das aber oft nur im Greisenhaften, Düsteren, Mürrischen sich auszusprechen weiss. Ein schmales Oval, grosse, oft schräg geschnittene Augen, lange, dünne Nase, dürftiger Mund und schmales Kinn sind die den byzantinischen Gestalten gemeinsamen Charakterzüge, zu denen noch meistens ein graues Haupt- und Barthaar, gewöhnlich in konventionell vorgeschriebenem Hof- und Modeschnitt sich gesellt. In diesen Formen, in diesen Satzungen eines äusserlichen Ceremoniells erstarrt allmählich die byzantinische Kunst und bewährt aufs neue, dass nur aus wahrhaft geistigem Leben eine Entwicklung der Formen entspringen kann und dass ein äusserlicher Dogmatismus der Tod aller Entwicklung ist.

Was den Inhalt der Darstellungen betrifft, so blieb er im wesentlichen der durch die altchristliche Kunst festgestellte. Christus triumphierend und als Weltrichter, umgeben von seinen Engeln, den Aposteln und Heiligen, dazu die Madonna als Himmelskönigin, sämtlich in feierlicher Ruhe und strenger Haltung, finden

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich hier als Mittelpunkte der Darstellung. Dazu fügt aber die byzantinische Kunst häufig weltliche Ceremonienbilder, in denen der Kaiser mit seinem Gefolge in der vollen Pracht des Hofkostüms auftritt. Das eigentlich Historische kommt selten zur Geltung, und wo es sich findet, giebt es sich ohne Ansprüche dramatischer Belebung.

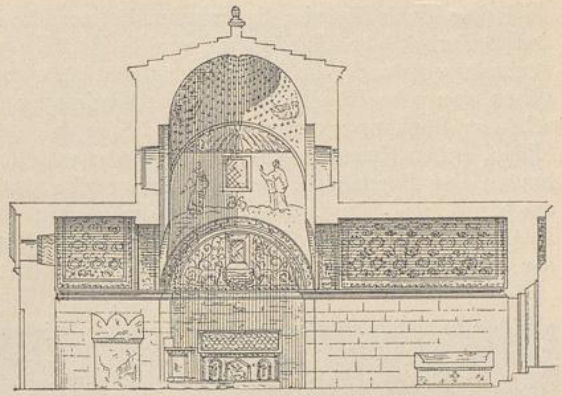


Fig. 42 Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna Längenschnitt

Im Abendlande lassen die Mosaiken von Ravenna[1]) am übersichtlichsten den Umschwung der Kunstweise verfolgen. Die älteren Denkmäler, die Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia und im Baptisterium der Orthodoxen (S. Giovanni in Fonte) entstammen der letzten Zeit des weströmischen Kaisertums und schliessen sich durchaus den römischen Mosaiken an. Im Baptisterium zeigt der wohlerhaltene Schmuck der Decke um das Mittelbild der Taufe Christi in konzentrischen Kreisen den Zug der Apostel in feierlichen Einzelgestalten und eine Reihe von symbolischen Darstellungen, wie Altäre mit dem Evangelienbuch, kostbare Throne für Kaiser und Bischof, in denen etwa der Gedanke der christlichen „Reichskirche" angedeutet erscheint. Das kleine Mausoleum der Galla Placidia giebt in seinem Inneren (Fig. 42) die beste Anschauung von der Wirkung eines ganz mit Mosaikschmuck ausgestatteten Raumes und hat in dem Lünettenbilde des guten Hirten (Fig. 43) wohl die schönste und vollendetste Leistung auf dem Gebiete altchristlicher Malerei erhalten. Hier ist das Idyllische zum Erhabenen gesteigert und in Form und Farbe eine Höhe der Kunst erreicht, welche an die idealen Schöpfungen der antiken griechischen Wandmalerei anzuknüpfen scheint.

Der ostgotischen Epoche in der Kunst Ravennas unter Theoderich dem Grossen gehören die Mosaiken des arianischen Baptisteriums (S. Maria in Cosmedin) an, welche nur eine ziemlich ungeschickte Wiederholung der Inkrustation der orthodoxen Taufkirche darstellen. Dagegen beanspruchen die Reste der musivischen Dekoration von S. Apollinare nuovo (504 geweiht) eine hohe, selbständige Bedeutung. Hier finden sich an den Mauern des Mittelschiffs in einem unteren Streifen zwischen den Arkadenbögen und den Fenstern (vgl. Fig. 15) lange prozessionsartige Züge von heiligen Frauen und Männern, die aus den Städten Ravenna und Classis hervorschreiten und dem Altar entgegenwallen. Sie drücken in ihrem ruhigen Gleichmass vortrefflich den Grundgedanken der Architektur in der malerischen Dekoration aus. Den Raum zwischen den Fenstern nehmen Einzelgestalten von Aposteln und Propheten ein; darüber aber folgen Scenenreihen aus dem Leben und Leiden Christi, die den ältesten und besten Bestandteil der ganzen Dekoration bilden und zum Teil noch antik-klassisches Gepräge tragen. Während in den Darstellungen der Nordwand der ältere unbärtige und jugendliche Christustypus herrscht, ist in den Darstellungen der Südwand bereits der Wandel zu dem bärtigen, mehr individuellen Christuskopf vollzogen, der seit dem 6. Jahrhundert allgemein üblich wird.

---

[1]) *J. P. Richter,* Die Mosaiken von Ravenna. Wien, 1878.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die dritte Epoche der ravennatischen Mosaiken wird hauptsächlich durch den Schmuck der Chortribuna von S. Vitale repräsentiert, der unter Kaiser Justinian entstand. Im Scheitel des Gewölbes erscheint das Lamm Gottes, umgeben von vier Engeln in den Gewölbekappen, deren Flächen ausserdem mit schönem Rankenwerk und Fruchtschnüren dekoriert sind; an den Seitenwänden bilden, neben Evangelisten- und Prophetengestalten in den Zwickeln, die Darstellungen der Bogenfelder den Hauptschmuck: das Opfer Abels und Melchisedeks auf der einen, die Bewirtung der drei Engel durch Abraham und die Opferung Isaaks auf der anderen Seite. Sie erinnern in ihrer malerischen Stimmung und der sorgfältig durchgeführten Landschaft noch deutlich an die Lünettenbilder im



Fig. 43 Mosaik aus dem Mausoleum der Galla Placidia

Mausoleum der Placidia (vgl. Fig. 43) und stehen dem Inhalt nach — als vorbildliche Opferhandlungen — offenbar in Beziehung zu der Liturgie und den Gebeten des am Altar gefeierten Messopfers. In der Wölbung der Apsis thront Christus auf der Himmelskugel, noch in jugendlicher Gestalt gebildet, zwischen dem hl. Vitalis und dem Erbauer der Kirche, Bischof Ecclesius; diese beiden werden dem Erlöser von Engeln vorgestellt — ein höfischer Zug, der sehr charakteristisch sich in die noch wahrhaft feierliche und hoheitsvolle Komposition einmischt. Ganz aus höfischem Ceremoniell hervorgegangen sind die beiden Darstellungen an den Seitenwänden der Apsis: links Kaiser Justinian mit seinem Gefolge, neben sich den Bischof Maximian, den Urheber dieser Mosaiken; rechts die Kaiserin Theodora († 548), die sich mit ihren Frauen dem Eingang der Kirche nähert, von dem ein Hofbeamter den Vorhang zurückschlägt und vor dem ein zierlicher Kantharus sich erhebt. Die Majestäten tragen goldene Weih-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gefässe in den Händen und sind samt ihrem Gefolge in kostbare Prachtgewänder gekleidet (Fig. 44 u. 45). Justinian wie seine Gemahlin und der Bischof sind offenbar Porträtgestalten; die Darstellung führt uns nicht bloss ihrem Inhalt nach ganz in die Atmosphäre des byzantinischen Hofes.



Fig. 44 Kaiser Justinian (aus den Mosaiken in S. Vitale)

Die letzten bedeutenderen Hervorbringungen der ravennatischen Kunst sind die Mosaikbilder von S. Apollinare in Classe, zum Teil noch gleichfalls der Mitte des 6. Jahrhunderts entstammend, zum Teil erst in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts hinzugefügt. Die „Verklärung Christi" in der Apsis ersetzt die Gestalt des Erlösers durch das in ein Medaillon mit goldbesterntem blauem Grunde eingezeichnete Monogramm desselben, hält also noch an der symbolischen Manier der altchristlichen Kunst fest. Die übrigen Darstellungen schliessen sich zum Teil dem Vorbilde von S. Vitale an, zeigen aber eine sichtliche Verwilderung der Formen. Die Langwände des Mittelschiffes sind sogar mit Medaillonporträts ravennatischer Erzbischöfe geschmückt. — So spiegeln sich in der etwa 250 Jahre umfassenden Kunstentwicklung Ravennas alle Phasen der Malerei, von dem frischen Fortleben der altchristlich-römischen Kunst bis zum Ueberwiegen des byzantinischen Schematismus und einer höfisch-hieratischen Auffassungsweise.

Im byzantinischen Ostreiche selbst kommen zunächst die Mosaiken in Betracht, mit welchen vermutlich um 560 die Sophienkirche zu Konstantinopel ausgestattet wurde. Die Bilder des Chores und der grosse als Weltenrichter thronende Christus in der Kuppel sind verschwunden. Die übrigen Darstellungen, unter der Tünche, mit welcher türkische Orthodoxie sie vorsorglich bedeckt hat, noch gut erhalten, sind zum Teil bei Gelegenheit einer Restauration zum Vorschein gekommen und abgebildet worden.[1]) An den Zwickeln der Hauptkuppel finden sich die phantastischen Gestalten von Cherubim, die mit ihren dreifachen Flügelpaaren den Raum trefflich ausfüllen. An den Fensterwänden zu beiden Seiten unter der Kuppel sind zwischen und unter den Fenstern Märtyrer, heilige Bischöfe und Propheten angebracht; an den Kuppelwölbungen der Empore ist neben andern Resten eine grossartig komponierte Ausgiessung des heiligen Geistes erhalten.

Von dieser Zeit an verbreitet sich der Einfluss der byzantinischen Kunst unaufhaltsam über das ganze Abendland. Zwar finden sich einzelne Werke in

[1]) Vgl. *Salzenberg* a. a. O.

Italien, welche ohne bemerkbaren Einfluss des Byzantinismus den altchristlichen Bilderkreis in roher Verwilderung wiederholen: der herrschende Charakter aber beruht auf der immer geistloser und freudloser werdenden byzantinischen Form. — In Rom bietet ein Beispiel das Mosaik in der Apsis von S. Agnese (625—638), bemerkenswert auch dadurch, dass zwischen zwei andern Heiligen an der sonst dem Erlöser oder seiner Mutter gebührenden Stelle die Patronatsheilige der Kirche selbst in kostbarer byzantinischer Hofkleidung erscheint. Merkwürdig als kirchenpolitisches Tendenzbild ist das Mosaik aus der Apsis des lateranensischen Triclinium s (dem Speisesaale des alten Lateranpalastes Papst Leos III. um 800), das in späterer Zeit an die Kapelle der Scala santa übertragen wurde. In der Apsis



Fig. 45 Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge — Mosaik in S. Vitale in Ravenna

erscheint Christus stehend, von den Aposteln umgeben; in der Linken hält er das Buch des Lebens, während die Rechte dem zunächst befindlichen Petrus die Zeichen der Obergewalt überträgt. Dieser Gedanke wird an den beiden Wandflächen neben der Apsis weiter ausgeführt. Zur Rechten erteilt Christus dem Papst Sylvester die Schlüssel, dem Kaiser Constantin die Fahne mit dem Kreuz; zur Linken verleiht ebenso Petrus Leo III. eine Stola, Karl dem Grossen eine Fahne, als Zeichen der geistlichen und weltlichen Macht. — Zu den umfangreichsten Resten aus dieser Verfallzeit gehören die zwischen 817 und 824 entstandenen Mosaiken in S. Prassede: in der Apsis nach dem Vorbilde von S. Cosma e Damiano Christus zwischen sechs Heiligen, darunter ein Fries mit Lämmern; an der Kreuzschiffwand und dem Triumphbogen die Evangelisten und die Aeltesten der Apokalypse, von Engeln umgeben, kurz eine Wiederholung altchristlicher Bilderkreise, nur kleinlich im Massstab und trocken im Ausdruck. Die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kleine Kapelle S. Zeno am rechten Seitenschiff ist ein besser gelungenes Beispiel vollständiger musivischer Ausstattung aus derselben Zeit.

Ausserhalb Roms ist das Mosaik der Apsis von S. Ambrogio in Mailand (um 830) ein wenngleich stark restauriertes, doch wertvolles Werk dieser Epoche. In der Mitte thront Christus, eine Gestalt von merkwürdig starrem Ausdruck, zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel und den Heiligen Gervasius und Protasius, die nicht ohne feierliche Grossartigkeit der Erscheinung sind. Engel schweben herab, sie zu krönen. Rechts sieht man die Stadt Mailand und die Heiligen Ambrosius und Augustinus an Pulten sitzend; links die Stadt Tours, wo Ambrosius den heiligen Martin bestattet. Die Farben sind namentlich in den Gewändern grell und bunt; die ganze Ausführung ist roh, die Komposition etwas wirr und ungeordnet.

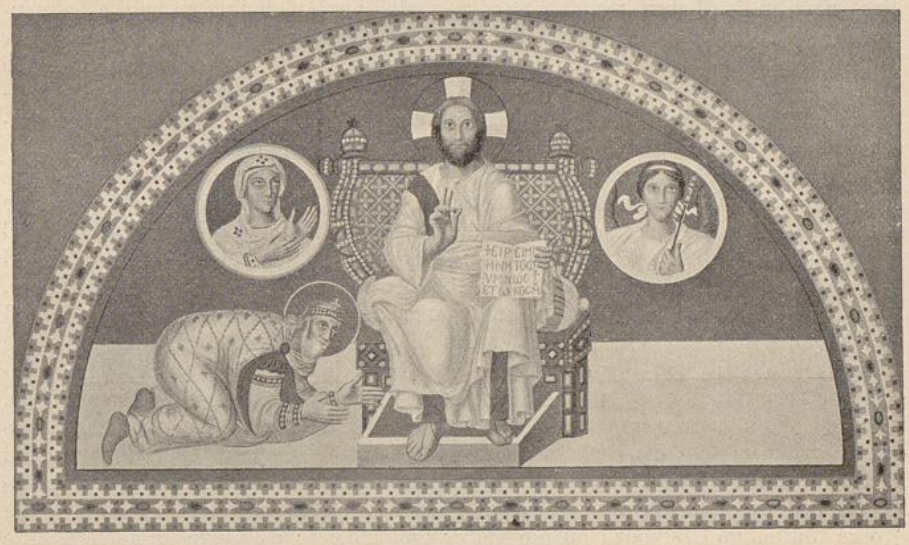


Fig. 46 Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche in Konstantinopel

Eine Nachblüte der klassischen Epoche byzantinischer Kunst sah das 9. Jahrhundert. Es ist dies die Zeit nach Beendigung des Bilderstreites, jener teils aus dynastischen, teils aus religiös-dogmatischen Gründen hervorgegangenen Bewegung gegen die Bilderverehrung in den Kirchen. Ueber ein Jahrhundert (ca. 726 bis 829) hatte unter Kaiser Leo dem Isaurier und seinen Nachfolgern der Kampf gegen die Bilder gedauert, von kurzen Perioden der Duldung unterbrochen. Zahlreiche Kunstwerke waren ihm zum Opfer gefallen und die Wand- und Mosaikmalerei in den Kirchen fast völlig unterdrückt worden; nicht so die Profankunst, welche gerade in dieser Zeit, z. B. durch Erneuerung des grossen Constantinischen Palastes unter Kaiser Theophilus, bemerkenswerte Werke schuf. Nach so vielen Zerstörungen und blutigen Wirren bedeutete aber die Zurückführung der Bilder in die Kirchen durch die Kaiserin Theodora (892) nicht bloss den Sieg der orthodoxen Kirche, sondern auch die Rückkehr von Ruhe und Frieden und einen allgemeinen Aufschwung der Bildung. Die Zeit der makedonischen Dynastie (867—1057), mit Kaiser Basilios I. (867—886) beginnend, ist die Zeit der grössten Macht und Blüte des byzantinischen Reiches. In Litteratur und Kunst macht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich eine mit Bewusstsein auf die Antike zurückgreifende Renaissancebewegung geltend. Unter den Kaisern aus diesem Hause ist Constantin VII. Porphyrogenitus (911—959) selbst als Maler und Goldschmied thätig. Auf denselben gelehrten und schreiblustigen Herrscher geht aber auch jener merkwürdige Katechismus des starren byzantinischen Hofceremoniells zurück, in seiner mühseligen Kleinlichkeit ein sprechendes Zeugnis des beginnenden Verfalls. Das geistlose Formelwesen, durch welches hier die Macht und Grösse des Kaisertums auszudrücken und aufrecht zu erhalten versucht wird, ergriff mit allen anderen Zweigen des byzantinischen Lebens bald auch die Kunst.

Aus der Zeit des Basilios stammt wahrscheinlich das Mosaik im Bogenfelde des Hauptportals der Sophienkirche (Fig. 46). Auf prächtig geschmücktem Sitze thront Christus, in segnender Haltung; zu seinen Seiten werden in Rundmedaillons die Brustbilder der Madonna und des Erzengels Michael sichtbar: diese noch in deutlicher, wenngleich nur äusserlicher Anlehnung an antike Formensprache gehalten. Auch ein Brustbild der Madonna am vorderen Hauptbogen der Kuppel, eingefasst von anderen heiligen Gestalten, wahrt noch einigermassen die Würde und Anmut der älteren Kunst. Uneingeschränkt aber kommt der byzantinische Hofstil in der Gestalt des Kaisers zur Geltung, der in reichem orientalischem Kostüm knechtisch zu den Füssen Christi niedergeworfen ist.

Auch auf dem Gebiete der Plastik macht diese antikisierende Renaissance sich geltend. Die Ueberreste der statuarischen und Monumentalplastik, welche mit Sicherheit als byzantinisch bezeichnet werden können, sind so gering und fragmentarisch, dass wir sie hier übergehen müssen.[1]) Zahlreich erhalten sind dagegen die Werke der plastischen Kleinkunst, namentlich in Elfenbein, welche im Osten wie im Westen, in Byzanz wie in Rom, einen wichtigen Anteil am kirchlichen wie am weltlichen Luxus bildeten. Neben kleinen Geräten, wie Reliquienkästchen und Hostienbüchsen, kommen besonders häufig Elfenbeindiptychen vor, d. h. Doppeltäfelchen, deren innere Seiten zum Schreiben dienten, während die äusseren mit Schnitzwerk geschmückt waren. Sie wurden bereits im kaiserlichen Rom massenhaft als Geschenke verteilt; dem dabei eingerissenen Luxus steuerte ein Edikt vom Jahre 384, indem es das Recht solcher Schenkungen auf die Konsuln beschränkte. Dieselben verteilten bei ihrem Amtsantritt grosse fünfteilige Diptychen an die Kaiser und kleinere einteilige an hochgestellte Personen. Wenn die Konsulardiptychen meist das Bild des Geschenkgebers in steifer Amtshaltung zeigen, wie er das Zeichen zum Beginn der Spiele giebt, so treten seit dem 4. Jahrhundert häufig christliche Darstellungen und Inschriften auf. Das älteste bekannte, sicher datierbare Diptychon dieser Art ist das des Konsuls Anicius Probus aus dem Jahre 406 im Schatze der Kathedrale zu Aosta, ein Geschenk an Kaiser Honorius, der neben christlichen Insignien und Inschriften in kriegerischer Rüstung darauf dargestellt ist. Manche dieser ursprünglich profanen Diptychen gingen im Mittelalter in den Gebrauch der Kirche über; sie wurden zur Aufzeichnung liturgischer Gebete, Heiligennamen u. s. w. verwendet oder bildeten den Schmuck von Prachteinbänden kirchlicher Bücher.

Die mannigfaltige Verwendbarkeit und leichte Beweglichkeit der Elfenbeinschnitzereien, welche auch bewirkt haben, dass sie heute durch die Museen und Sammlungen von ganz Europa verstreut sind, erschwert ungemein ihre Einordnung in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang. Eine sichere chronologische Fixierung und ein Ueberblick über die einstigen Centren der Produktion lassen

---

[1]) Vgl. *Strzygowski*, Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit. Byz. Zeitschr. I, 575 ff. — Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilios I. Byz. Zeitschr. III, S. 1 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 47 Handwaschung des Pilatus und Verleugnung Petri
Elfenbeinrelief im Brit. Museum (nach Graeven)

sich erst von der neuerdings begonnenen systematischen Sammlung des Materials erwarten.[1]) Die Versuche, bestimmte Schulen der altchristlichen Elfenbeinschnitzkunst festzustellen,[2]) haben allgemein anerkannte Resultate noch nicht ergeben. Doch darf soviel als sicher gelten, dass Rom, Byzanz, Mailand und Ravenna, die Städte, welche sich im Laufe der Jahrhunderte als Sitz der höchsten Gewalt ablösten, den ersten Anspruch darauf haben, auch Mittelpunkte der Elfenbeinschnitzkunst gewesen zu sein. Aber in der Zuweisung der erhaltenen Werke an die verschiedenen Schulen gehen die Meinungen noch weit auseinander. Von der schönen Pyxis des Berliner Museums, welche Christus auf dem Thron inmitten der Apostel und die Darstellung der Opferung Isaaks vereinigt, wird ebenso energisch der Ursprung im Osten wie im Westen des römischen Reiches behauptet. Sicherlich waltet in diesem bedeutenden Werk noch die frische Tradition der Antike, so dass seine Entstehung, wo wir auch den Ort derselben zu suchen haben, mit grösster Wahrscheinlichkeit ins 4. Jahrhundert verlegt werden darf. Deutlicher Zusammenhang mit dem Stil der Sarkophagskulpturen besteht in den Reliefs der berühmten Lipsanothek zu Brescia, Teilen eines Reliquienkästchens mit zahlreichen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, sowie Medaillonköpfen Christi, der Apostel und Evangelisten. Nahe verwandt erscheinen auch die Schnitzereien auf vier Elfenbeinplättchen des

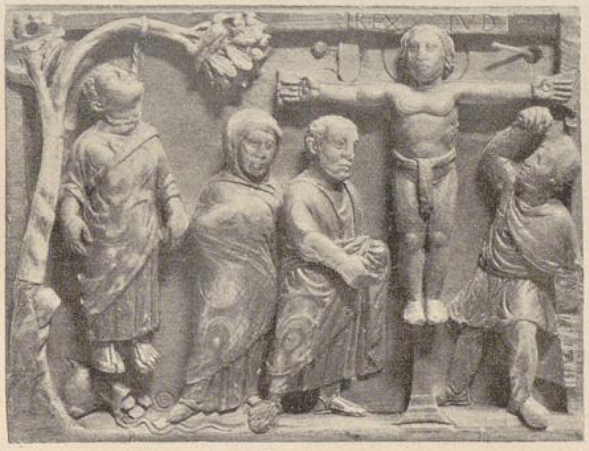


Fig. 48 Kreuzigung Christi und Tod des Judas
Elfenbeinrelief im Brit. Museum (nach Graeven)

[1]) *H. Graeven*, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung, Serie I, 1898 u. ff. Vorläufig bietet der IV. Band von *Garruccis* Storia dell' arte cristiana noch das meiste Material, allerdings in stilistisch unzuverlässigen Abbildungen.

[2]) *G. Stuhlfauth*, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. Br. u. Leipzig, 1896.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

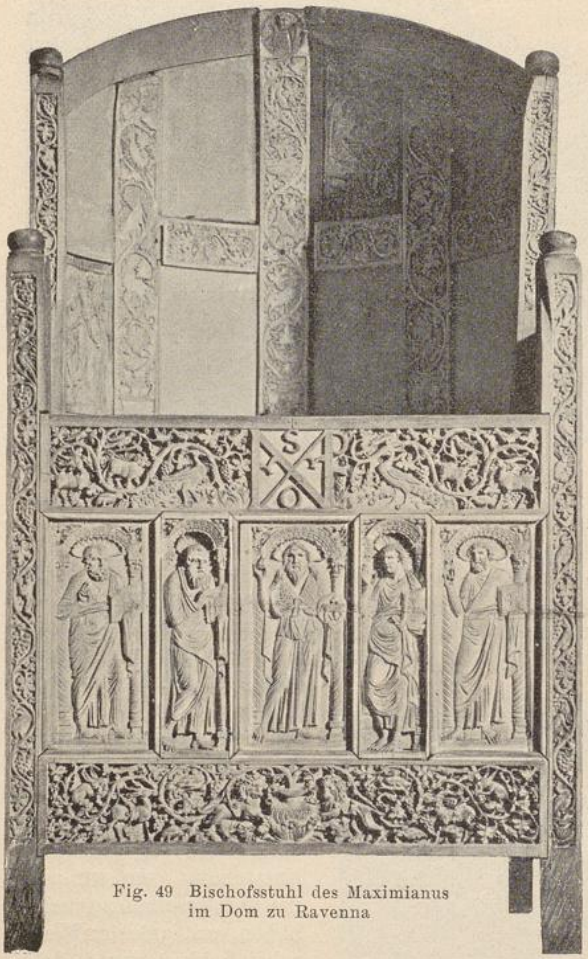


Fig. 49 Bischofsstuhl des Maximianus im Dom zu Ravenna

Britischen Museums, welche Scenen aus der Passion Christi in starkem Hochrelief und guter, klarer Komposition enthalten; sie bildeten ursprünglich wohl die Seiten eines quadratischen Kästchens (Fig. 47 und 48). Die Darstellung der Handwaschung des Pilatus und Verleugnung des mit dem Kreuz vorübergehenden Herrn durch Petrus bietet ein dramatisch bewegtes Bild in geschickter Anordnung und lebendiger Gebärdensprache. Der Zusammenhang mit den römischen Sarkophagreliefs aus bester Zeit nach Stil und Kompositionsweise tritt hier besonders deutlich hervor. Für die Feststellung von Zeit und Ort der Entstehung dieser und ähnlicher Elfenbeinwerke — wie des Carrand'schen Diptychons im Florentiner Nationalmuseum, dreier Täfelchen mit Darstellungen aus dem Leben der Apostelfürsten im Britischen Museum und einer besonders schönen Tafel mit Darstellung der Frauen am Grabe und der Himmelfahrt Christi (im Bayerischen Nationalmuseum zu München) — würden die Reliefs der uralten Holzthür von S. Sabina in Rom[1]) eine ausschlaggebende Bedeutung beanspruchen, wenn es wirklich zweifellos feststände, dass diese Thür bereits bei der Einweihung der Kirche — im Anfang des 5. Jahrhunderts — und in Rom gearbeitet worden ist. Neben dem engen Zusammenhang mit der abendländischen Sarkophagkunst scheinen doch auch griechische Einflüsse unverkennbar, selbst abgesehen von späteren Restaurationsarbeiten.

Eine Elfenbeinschnitzschule von ausgeprägtem Charakter hatte in Ravenna während der Blütezeit der dortigen Kunst ihren Sitz. Das wichtigste Belegstück dafür ist der in der Sakristei des Doms erhaltene Thronsitz des Bischofs Maximianus († 556) (Fig. 49). Er ist ganz mit Elfenbeinplatten bedeckt. An der Vorderseite stehen in fünf Nischen die Gestalten Johannes des Täufers und der vier Evangelisten, in etwas gedrängter Haltung, aber individuell und noch ganz im Geiste der antik christlichen Kunst behandelt. Köstliches Rankenwerk, in dem wilde und zahme Tiere sich bewegen, schmückt zwei breite Streifen über

[1]) *Berthier*, La porte de Saint-Sabine à Rome. Freiburg i. Schw., 1892.

und unter diesen Gestalten; das Monogramm in der Mitte des oberen Streifens ist in „Maximianus Episcopus“ aufzulösen. Die Innen- und Aussenwand der Rücklehne, durch ornamentale Streifen ähnlichen Charakters in acht Felder geteilt, war mit Reliefdarstellungen aus dem Leben Jesu bedeckt, deren Mehrzahl jetzt fehlt. Dagegen sind die Scenen aus der Geschichte Josephs an den Aussenseiten der Lehnen erhalten. Diese historischen Reliefs stehen an künstlerischem Wert hinter den Rankenstreifen zurück, sind aber durch frische Auffassung und lebendige Charakteristik ausgezeichnet. Die Beteiligung verschiedener Hände an der Ausführung erscheint zweifellos.

In engem Zusammenhang mit ravennatischer Kunstübung steht auch die kleine Elfenbeinpyxis des Britischen Museums, welche die Geschichte Daniels in der Löwengrube enthält (Fig. 50). Unter einem von Säulen getragenen blattförmigen Baldachin steht in betender Haltung der Prophet zwischen zwei Löwen; links davon wird in lebhafter Bewegung der Engel sichtbar, welcher den mit Speisen aufs Feld gehenden kleinen Habakuk am Schopf erfasst hat und zu Daniel



Fig. 50 Elfenbeinpyxis des Britischen Museums mit Daniel in der Löwengrube (nach Graeven)

in die Löwengrube bringt. Ein rechts stehender Mann drückt mit erhobener Rechten sein Erstaunen über das Wunder aus. Ein anderer Engel weist mit der Rechten auf ein Lamm, das an einem Palmbaum aufblickt: das Symbol Christi, wie auch Daniel als Vorbild des Herrn gilt.

Der Ravennatischen Schule gehört insbesondere auch eine grössere Anzahl jener fünfteiligen Diptychen an, welche später hauptsächlich als Buchdeckel Verwendung fanden, zum Teil wohl auch von Anfang an dazu bestimmt waren. In diesen Elfenbeinarbeiten macht sich ebenso wie in der Architektur und Mosaikmalerei Ravennas deutlich byzantinischer Einfluss geltend, wie denn auch die Gestalten an der Vorderseite des Maximianstuhls bereits ganz den ceremoniösen Ernst der byzantinischen Kunst aufweisen und die Feinheit der Arbeit in dem umgebenden Rankenwerk zu dieser Zeit nur in byzantinischen Werken ihre Analogien findet.

Die Zahl der sicher nachweisbaren byzantinischen Elfenbeinschnitzereien ist vorläufig eine verhältnismässig geringe. An ihrer Spitze steht zeitlich und künstlerisch die schöne Tafel des Britischen Museums mit der Gestalt des Erzengels Michael, der als Engelsfürst, ausgestattet mit dem Scepter und der vom Kreuz überragten Kugel, in einer Bogennische steht, voll majestätischer Würde und himmlischer Milde zugleich. Ein Täfelchen über der Nische enthält die griechischen

Worte: Nimm mich auf, wenn du auch meine Sündenschuld kennst! Dieses bewundernswerte Werk muss der Blütezeit der byzantinischen Kunst im 6. Jahrhundert unter Justinian zugeschrieben werden. Hierher gehören ferner das Diptychon für den im Jahre 590 zum Konsul gewählten Justinus, einen Verwandten des Justinian, im Berliner Museum, und zwei ursprünglich vielleicht zu-



Fig. 51 Fünfteilige Elfenbeintafel im South Kensington Museum in London (nach Westwood)

sammengehörige Buchdeckel in der vatikanischen Bibliothek zu Rom und im Londoner South Kensington Museum mit den Gestalten Christi und der Madonna im Mittelfelde, flankiert von Heiligenfiguren; die Fussstreifen sind mit Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi geschmückt, während in den Kopfstreifen antikisierende Engel schwebend ein Rund mit dem Kreuz resp. der Büste Christi halten (Fig. 51). Die zierliche Sauberkeit und technische Meisterschaft der Arbeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beginnt in der Londoner Tafel bereits in Manierismus zu erstarren, der das Kennzeichen aller späteren byzantinischen Werke ist. Aus der Renaissance der byzantinischen Kunst nach Beendigung des Bilderstreites ist wohl eine Anzahl von Elfenbeinschnitzereien erhalten, die nach Inhalt und Behandlungsweise an Muster aus älterer Zeit anknüpfen. Doch werden die Gestalten immer steifer, innerlich lebloser und erhalten namentlich übertriebene, langgezogene Proportionen (Fig. 52). Diese Richtung setzt sich bis ins 12. Jahrhundert fort.



Fig. 52 Johannes der Täufer
Spätbyzantinisches Elfenbeinrelief in Liverpool (nach Graeven)

Die grösste Bedeutung für unsere Kenntnis der altchristlichen und byzantinischen Kunst haben die erhaltenen Denkmäler der Buchmalerei gewonnen. Auch diese Thätigkeit knüpft sich unmittelbar an antike Vorbilder, wie denn die Bilderhandschriften des Vergil und Terenz in der vatikanischen, die des Homer in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand Nachbildungen antiker Kompositionen, freilich in mehr und mehr entartender Weise zeigen (Fig. 53). Aehnlich begann man früh schon auch die heiligen Schriften der Christen, vornehmlich die beim Gottesdienst gebrauchten Teile derselben, mit künstlerischem Schmuck auszustatten, namentlich seitdem die antike Form der Manuskripte, die Schriftrolle, allmählich durch das in Blättern gefaltete und gebundene Buch (den „Kodex") ersetzt wurde. Kostbare Ausstattung, wie mit Purpur gefärbtes Pergament, goldene und silberne Schrift, kamen bei dieser Form der Bücher erst recht zur Geltung. Von der häufigen Hervorhebung der Anfangszeilen durch rote Tinte (Mennig = minium) wurde der Ausdruck Miniaturen auch für die dem Text beigefügten oder eingereihten bildlichen Darstellungen üblich. [1])

Unter den erhaltenen Buchmalereien christlichen Inhalts haben die Miniaturen der Quedlinburger Italafragmente [2]), d. h. Bruchstücke der ältesten lateinischen Bibelübersetzung, wohl Anspruch darauf, als die frühesten zu gelten. Sie gehören dem 4., vielleicht selbst dem 3. Jahrhundert an und weichen kaum in etwas von dem Charakter der christlichen Katakombenmalereien ab. Diese leider sehr fragmentarisch erhaltenen Bilder sind zugleich das einzige Denkmal der abendländischen Buchmalerei aus dieser Zeit; alle übrigen Bilderhandschriften vor dem 7. Jahrhundert gehören dem griechischen Sprach- und Kulturkreise an. Unter den

[1]) Vgl. im allgemeinen *Wattenbach,* Das Schriftwesen im Mittelalter. 3. Aufl. 1896. — *A. Labitte,* Les Manuscrits et l'Art de les orner. Paris, 1893. — Farbige Nachbildungen von Miniaturen verschiedener Zeiten bieten die Werke von *J. O. Westwood,* Palaeographia sacra pictoria. London, 1893. — *N. N. Humphreys,* The illuminated books of the middle ages. London, 1879. — *Ch. Louandre,* Les arts somptuaires. Paris, 1858. — *J. Labarte,* Histoire des arts industriels au moyen âge. Bd. III. Paris, 1865. — Reiche Beispielsammlung auch in *St. Beissel,* Vatikanische Miniaturen (mit 30 Tafeln in Lichtdruck). Freiburg i. Br., 1893.

[2]) *V. Schultze,* Die Quedlinburger Itala-Miniaturen. München, 1898.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 53 Aeneas und Dido beim Mahl
Aus einer vatikanischen Vergilhandschrift (nach Beissel)

ältesten wahrt die berühmte Josua-Rolle der Vatikanischen Bibliothek auch in der äusseren Form am genauesten die antike Tradition. Ein noch jetzt mehr als 10 m langer, 315 mm hoher Pergamentstreifen, enthält sie 23 Illustrationen zum Buche Josua mit dem entsprechenden Text und ist, wenn nicht selbst ein Erzeugnis des 5. und 6. Jahrhunderts, so doch sicher die geschickte Kopie eines solchen. Die Bilder, in braunen, leicht mit Blau und Violett getuschten Konturen ausgeführt, sind lebens- und ausdrucksvoll gezeichnet und schliessen sich noch mit Bewusstsein der Antike an; sie erinnern an die historischen Reliefs der römischen Triumphbögen und Ehrensäulen. Unsere Abbildung (Fig. 54) giebt die Aussendung zweier Kundschafter durch Josua nach der Stadt Hai; letztere ist rechts oben in einer ganz antik gedachten weiblichen Gestalt personifiziert; links unten sitzt — zur voraufgehenden Scene gehörig — die ebenso schöne Personifikation von Jericho, eine jugendliche Frau in nachdenklicher Haltung. Griechische Inschriften erläutern die Scene und die einzelnen Gestalten.

Von dem mit Bildern geschmückten Manuskript eines chronographischen Werks aus dem Jahr 354[1]) sind Kopien aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten. Sie enthalten u. a. die Personifikationen der vier, nach der damaligen Reichseinteilung wichtigsten Städte Roma, Alexandria, Constantinopolis, Treberis (Trier), ferner Planetenbilder und Monatsdarstellungen in noch völlig antiker Gestalt. Ganz dem christlichen Stoffkreise angehörig, wahren auch die 48 Darstellungen der berühmten Wiener Genesishandschrift[2]) in Form und Auffassung noch streng die antike Tradition. Sie sind „das merkwürdigste Zeugnis für den Zustand der Malerei, als sich diese den christlichen Gegenständen zuzuwenden begann". Ihre Entstehungszeit wird in das 5. Jahrhundert versetzt; die verschiedenen Richtungen der antiken Malerei, wie sie in Tafelbildern und Wandgemälden sich entwickelt hatten, scheinen hier in den köstlich naiven Schilderungen aus der Patriarchengeschichte — beginnend mit dem Sündenfall und endigend mit Tod und Begräbnis Jakobs — sich wiederzuspiegeln. Im einzelnen glaubt man fünf verschiedene Maler unterscheiden zu können, welche an den Bil-

[1]) *Strzygowski*, Die Kalenderbilder des Chronographen v. J. 354. Berlin, 1888. (I. Ergänzungsband zum Jahrb. d. deutschen archäol. Instituts.)

[2]) Die Wiener Genesis, herausg. von *W. v. Hartel* und *F. Wickhoff* (Beilage zum XV/XVI. Bande des Jahrb. der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses. Wien, 1895).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dern thätig waren. Der künstlerisch bedeutendste darunter zeichnet sich ausser durch reiche Erfindungskraft und lebensvolle Zeichnung auch durch seine eigentümliche, vorzügliche Behandlung des Kolorits aus, die eine hohe Vorstellung von der in der antiken Malerei erreichten Farbenkunst erweckt. Der eigentliche Buchmaler (Miniaturist), der mit mehreren Gehilfen arbeitete, begleitet den fortlaufenden Text mit seinen meist in zwei Reihen übereinander angeordneten Darstellungen, die er möglichst einfach und sachlich gestaltet, ohne malerisch durchgeführten Hintergrund und ohne das Bestreben, ein abgerundetes Bild zu geben. So erscheint in der Zerstörung von Sodom (Fig. 55) die Stadt zweimal; im oberen Streifen sehen wir innerhalb der Mauern den Engel, welcher Lot zum Verlassen seines Wohnortes drängt, daneben die fliehende Familie; im unteren Streifen fällt



Fig. 54 Aussendung der Kundschafter durch Josua
Aus der vatikanischen Josua-Rolle (nach Beissel)

das Feuer vom Himmel aut die Stadt und Lots Frau erstarrt zur Salzsäule, während die übrigen weiter fliehen. Diese Bilder repräsentieren die Darstellungsweise, welche in der Buchmalerei jetzt allgemein üblich wird. Die übrigen drei Maler sind die Vertreter einer breiteren, aus der Wand- und Tafelmalerei herübergenommenen Malweise, die man als illusionistisch bezeichnen kann, d. h. sie arbeiten auf die Illusion eines Bildes mit geschlossener Lichtwirkung, Raum- und Luftperspektive hin. Ihre Technik ist rein malerisch, setzt die einzelnen Farben- und Lichtwerte der Wirklichkeit entsprechend unvertrieben nebeneinander und überlässt es der physiologischen Wirkung dieser Farbenflecke auf die Netzhaut, die Illusion eines Körpers, eines Raumes u. s. w. zu erzeugen. Die streifenförmige Anordnung ist in diesen Bildern aufgegeben, nicht so die kontinuierende Aufeinanderfolge der Scenen. So sehen wir Jakobs Tod und Begräbnis (Fig. 56) vereinigt, mit Wiederholung der Figuren, aber innerhalb eines perspektivisch einheitlich konstruierten und beleuchteten Raumes.

Die Miniaturen der Wiener Genesis eröffnen in höherem Grade kunsthistorische Ausblicke nach rückwärts auf die antike Malerei, als nach vorwärts;

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

doch finden sich einige nahverwandte Werke, die aber später entstanden sein müssen. So die Malereien der Cotton-Bibel im Britischen Museum, noch aus etwa 130 Illustrationen bestehend, nachdem etwa ebensoviel im Jahre 1731 durch einen Brand vernichtet wurden; ferner der Purpur-Kodex in Rossano, das Fragment einer griechischen Evangelienhandschrift mit sehr wichtigen ganzseitigen Malereien.[1]) Profanen Inhalts ist der Wiener Kodex von *Dioskorides'* Werk über die Pflanzen, geschrieben für die 527 zu Konstantinopel verstorbene Prinzessin Juliana Anicia und geschmückt mit allegorischen Darstellungen und vorzüglichen Pflanzenabbildungen. Ebenso ist hier die vatikanische Handschrift des *Kosmas Indikopleustes* mit 54 Miniaturen zu nennen, vielleicht noch aus dem 6. Jahrhundert stammend, aber in einer Kopie des 9. Jahrhunderts erhalten. Nach Zeit und Herkunft genau bestimmt ist der syrische Evangelienkodex in der



Fig. 55 Lot flieht aus Sodom
Aus der Wiener Genesis (Hartel und Wickhoff, Tf. 9)

Biblioteca Laurenziana zu Florenz, den nach einer handschriftlichen Bemerkung im Jahre 586 der Priester Rabulas im St. Johanneskloster zu Zagba in Mesopotamien ausmalte. Wichtig ist dieser Kodex nicht bloss durch eine der frühesten Darstellungen der Kreuzigung — wobei Christus mit einem langen, hemdartigen Gewande bekleidet ist, sonst aber bereits alle später üblichen Teilnehmer der Handlung auftreten — sondern insbesondere auch durch den phantastischen Schmuck der sogen. Kanontafeln, auf denen die übereinstimmenden Stellen der vier Evangelien verzeichnet zu werden pflegten; die Umrahmungen derselben bestehen aus bogentragenden Säulen und sind in der Weise spätrömischer Wandmalereien mit Blumen und Früchten, Vögeln und kleinen Figurenscenen dekoriert.

---

[1]) Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griech. Evangelienhandschrift in Rossano nach photogr. Aufnahmen, herausgeg. von *A. Haseloff*. Berlin und Leipzig, 1898.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Entstehung aller dieser Werke der Buchmalerei ist teils mit Gewissheit, teils mit grosser Wahrscheinlichkeit im griechischen Osten zu suchen, mag sich nun Konstantinopel oder Alexandria oder Antiochia oder sonst ein Centrum der Kunstübung des 5. und 6. Jahrhunderts als Ursprungsort nachweisen lassen. Das Abendland tritt auf dem Gebiete der Buchmalerei erst im 7. Jahrhundert wieder in den Bereich unserer Kenntnis, mit den Fragmenten eines lateinischen Evangeliars der „Corpus Christi Library" in Cambridge und mit dem Ashburnham-Pentateuch[1]), einer Reihe von Illustrationen zu den Büchern Mosis, die wohl mehr zu Unterrichtszwecken als mit der Absicht künstlerischen Schmuckes zu Bildertafeln zusammengestellt sind, übrigens den Zusammenhang mit antikem Leben und antiker Kunst bereits gänzlich gelöst zeigen. Als Herstellungsort wird Oberitalien oder Südfrankreich vermutet, jedenfalls eines der Länder, in denen die neue Kultur des eigentlichen Mittelalters sich vorbereitet.



Fig. 56 Jakobs Tod und Begräbnis
Aus der Wiener Genesis (Hartel und Wickhoff, Tf. 48)

Aber weit über diese Zeit hinaus ist die Buchmalerei in der alten Weise von der byzantinischen Kunst gepflegt worden, welche die zahlreichsten und prächtigsten Denkmäler dieses Kunstzweiges hinterlassen hat.[2]) Die Epoche des Bildersturmes zwang die vorhandenen künstlerischen Kräfte, sich auf solche Werke der Kleinmalerei zu beschränken, die auch unter den Verfolgungen der bilderstürmenden Kaiser noch verhältnismässig zahlreich entstanden zu sein scheinen. An dem Aufschwung der byzantinischen Kunst im 9. Jahrhundert und dem erneuten Zurückgehen auf die Antike nahm auch die Buchmalerei teil. Eine grosse Anzahl ihrer vollendetsten Werke stammt aus dieser Zeit. Sie verbinden die gediegene Pracht und Zierlichkeit der Ausführung mit einer oft in überraschender Art sinnig und anziehend durchgeführten antikisierenden Darstellungsweise. Die ganze Fülle klassischer Personifikationen der Berge und Flüsse, der Gemütszustände und Seelenkräfte lebt wieder auf und verbindet sich oft mit einer Frei-

[1]) *O. v. Gebhardt,* The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London, 1883.

[2]) *N. Kondakoff,* Histoire de l'Art byzantin considérée principalement dans les Miniatures. Paris, 1886.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heit und Lebendigkeit der Bewegung, welche nur manchmal an dem mangelhaften Verständnis oder der konventionellen Uebertreibung der Gestalten ein hemmendes Gegengewicht erhält. Von den zahlreich vorhandenen Werken dieser Art sind ein in der Pariser Bibliothek befindliches Manuskript der Predigten Gregors von Nazianz, aus dem 9. Jahrhundert, der dem 10. Jahrhundert zugeschriebene berühmte Psalter derselben Bibliothek und vom Ende des Jahrhunderts eine Bilderhandschrift des Jesaias in der Vaticana die bedeutendsten. Schon mit dem 11. Jahrhundert beginnt ein allmähliches Sinken der Technik und der Auffassung, aber selbst aus den späteren Epochen begegnen uns immer noch einzelne Werke, in welchen die Ueberlieferung antiker Kunst sich mit einem höheren Lebensgefühl durchdringt.



Fig. 57 Geburt Christi
Aus dem vatikan. Menologium XI. Jahrh. (nach Beissel)

Diesen späteren byzantinischen Stil repräsentiert am besten das erste illustrierte Menologium (Leben der Heiligen), eine für Kaiser Basilius II. (976—1023) angefertigte Bilderhandschrift der Vatikanischen Bibliothek (Fig. 57). Die Miniaturen sind alle auf Goldgrund gemalt, in offenbarer Nachbildung von Mosaiken, deren natürliche Steifheit in diesem kleinen Massstabe noch verstärkt erscheint. Die Gestalten sind eintönig, asketisch hager und haben den ausgebildeten Kopftypus mit breiter, niedriger Stirn, langer schmaler Nase und enggeschnittenen Augen, welcher auf Jahrhunderte hinaus in der byzantinischen Kunst Geltung behielt. Der Ausdruck ist trocken, in den Marterscenen süsslich und mit Behagen in der Schilderung entmenschter Grausamkeit schwelgend. Spätere Arbeiten wirken noch unerfreulicher trotz der meist prächtigen und zierlichen Ausführung, die namentlich in allem Ornamentalen bewunderungswürdig bleibt. — Es war eine rein formale strenge Schultradition, welche diese Kunst zusammenhielt, bis das Zeitalter der Kreuzzüge ihr den Todesstreich versetzte. Nach der Eroberung

Konstantinopels durch die Franken (1204) war der Verfall unaufhaltsam. Auch die Restauration des Kaisertums durch die Palaiologen (1261) konnte ihn nicht aufhalten; bis zur Einnahme Konstantinopels durch die Türken (1453) führte die byzantinische Kunst ein trauriges Scheinleben, dem allein die Kirche und die Mönchsorden Nahrung gaben. Ein fester Kanon von Bildern und Gestalten kehrt immer wieder in den ausgedehnten Malereien, welche Decken und Wände der griechischen Klosterkirchen bedecken. Den Mittelpunkt dieser innerlich toten Kunstübung bilden noch heute die Klöster des heiligen Berges Athos[1]) in Griechenland; sie haben uns in dem „Malerbuch" des Mönches Dionysios[2]) auch die Handwerksregeln überliefert, in denen eine einst grosse und bedeutende Kunstübung, die Erbin der antiken Malerei, ihr schattenhaftes Dasein bis zur Gegenwart fortfristet.



Fig. 58 Krone des hl. Stephan, Buda-Pest

Unvergängliches hat die byzantinische Kunst auch in den noch nicht erwähnten Zweigen der Kleinkunst geleistet. Auf dem Gebiete der Textil- und der Metallarbeit war Byzanz die Lieferantin und somit allmählich die Lehrerin für das gesamte Abendland. Insbesondere die Geräte für den Gottesdienst wurden hier mit grösster Pracht und technischer Virtuosität hergestellt. Von der Sophienkirche zu Konstantinopel wird berichtet, dass der Chor durch silberne Säulen und Schranken abgeschlossen war, dass der goldene, mit Edelsteinen reich verzierte Altar von einem hohen silbernen Tabernakel bekrönt wurde, dass goldgestickte Teppiche die Oeffnungen zwischen den Säulen des Tabernakels schlossen. Die byzantinische Prachtliebe feierte ihren höchsten Triumph in der Goldschmiedekunst und Emailarbeit. Berühmte Werke dieser Art sind die Pala d'oro (der Altarvorsatz) der Markuskirche in Venedig, in ihren ursprünglichen Teilen auf das 10. Jahrhundert zurückgehend, ferner die Staurothek (Reliquienlade) zu Limburg, vielleicht eine eigenhändige Schöpfung des kunstgeübten Kaisers Constantin VII. Porphyrogenitus, sowie die Stephanskrone in Budapest (Fig. 58). Der daran reichlich verwendeten Emailarbeit liegt die Technik des sogen. Zellenschmelzes zu Grunde, wobei die Flächen einer aus aufgelöteten Metallstreifen hergestellten Umrisszeichnung mit farbigen Glasflüssen ausgefüllt werden. Zu den glänzendsten Leistungen des byzantinischen Zellenschmelzes gehören die Emails der Sammlung Swenigorodskoi in St. Petersburg.[3]) — Von der Blüte des byzantinischen Bronzegusses geben ausser der erhaltenen Erzthür der Sophienkirche auch zahlreiche ähnliche Werke in Unteritalien Zeugnis, wie die Erzthüren der Dome von Amalfi (1066), Salerno (1077), Montecassino, Canosa

---

[1]) *H. Brockhaus,* Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig, 1891.

[2]) *Didron,* Manuel d'iconographie chrêtienne grecque et latine. Paris, 1845. Deutsche Ausgabe von *G. Schäfer.* Trier, 1855.

[3]) Publiciert in dem bemerkenswerten Prachtwerke: Byzantinische Zellen-Emails der Sammlung A. W. Swenigorodskoi, mit hist. Text von Kondakoff. Frankfurt, 1889—92.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und Troja; das umfangreichste Werk dieser Art sind die Thüren von S. Paolo fuori le mura bei Rom, 1070 von Meister Staurakios in Konstantinopel ausgeführt. Die Technik ist hier wie bei den meisten anderen dieser Thüren das sogenannte Niello, d. h. die Konturen der Darstellung sind in die Metallfläche eingegraben und dann mit Silber und Goldfäden ausgefüllt. — Als Beispiel byzantinischer Prachtgewänder mag die sogen. Dalmatica Karls d. Gr. im Schatz von S. Peter in Rom genannt werden, die freilich wohl erst im 12. Jahrhundert entstanden ist. Von den Provinzen des byzantinischen Reiches, welche die Kultur des Seidenwurms zuerst in Europa einführten, verbreitete sich die Herstellung kostbarer Wirkereien einerseits nach Sicilien, wohin König Roger bereits um die Mitte des 11. Jahrhunderts griechische Seidenarbeiter berief, andererseits nach Syrien, Arabien und Persien, bis vom 12. Jahrhundert ab im Abendlande allmählich die Bevorzugung der Stickerei begann, welche seitdem die wichtigere Technik für Herstellung von Prachtgewändern wurde.

Das Bild, das die altchristliche Kunst der rückschauenden Betrachtung gewährt, ist kein einheitliches, die Entwicklung, die wir verfolgt haben, eine vielfach gebrochene. In ihren Anfängen eine schlichte Volkskunst, welche mit den traditionellen Formen der Antike Glauben und Sehnsucht der jungen Christenheit in flüchtigen Grabmalereien und Sarkophagskulpturen stammelnd anzudeuten versucht, ist die Kunstübung der ersten christlichen Jahrhunderte im notwendigen Verlauf der Dinge zur glänzenden Repräsentantin kirchlicher und staatlicher Macht herangewachsen. Massgebend bei Erfüllung auch dieser Aufgabe blieben in erster Reihe das Vorbild und die Unterweisung des Altertums. Die Sophienkirche, die machtvollste Schöpfung dieser Zeiten, bedeutet die Vollendung von Baugedanken, welche bis weit in die Geschichte der antiken Kunst zurückreichen; das Mosaik, die Elfenbeinschnitzerei und die Buchmalerei gehen nicht minder aus antiken Wurzeln hervor. Auf der anderen Seite steht die Basilika als eine selbsteigene und auf Jahrhunderte hinaus richtunggebende That des altchristlichen Geistes da. Noch kann nicht als völlig ausgemacht gelten, ob dem Abendland oder dem Orient an dieser wichtigsten Neuschöpfung der überwiegende Anteil gebührt, ja, ob nicht überhaupt die eigentliche Geschichte der ältesten christlichen Kunst in weit höherem Grade, als man bisher annahm, im Morgenland sich abgespielt hat. Dieser Zweifel gilt für die Zeit vor Constantin, aber auch für das vierte Jahrhundert und die Zeit nach der Teilung des Reiches. Seit dem fünften Jahrhundert, da Italien von den Barbaren zertreten am Boden lag, gab es überhaupt nur noch eine byzantinische Kunst und diese rettete sich im Zustande geistiger Verödung in das Mittelalter hinüber. Den eigentlichen Beginn des letzteren aber bezeichnen für das Gebiet der Kunst zwei Thatsachen: das Hereinbrechen des Islam von Osten her und das Auftreten neuer, den germanischen Stämmen angehöriger Geschmacksformen im Norden, deren Kampf und allmähliche Verschmelzung mit den Traditionen aus antiker und altchristlicher Zeit die nächsten Jahrhunderte der abendländischen Kunstgeschichte ausfüllt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ZWEITES KAPITEL

Die Kunst des Islam

1. Charakter und Kunstgeist der Araber

Der Orient, die Quelle aller grossen religiösen Ideen, welche die Menschheit bewegt haben, ist auch die Heimat jener neuen Form des Monotheismus, welche Mohammed begründete. In seinem Vaterlande Arabien hatte schon von alters her der Glaube Abrahams geherrscht und die Araber leiteten ihre Abstammung von dem Erzvater der Israeliten ab, wie ja auch ihre Sprache zu der semitischen Gruppe gehört. Allein roher Götzendienst, daneben die von den Chaldäern ausgegangene Verehrung der Gestirne war allgemein eingedrungen und selbst an Bekennern der mosaischen und der christlichen Lehre fehlte es nicht. Wie in religiöser, so war auch in anderer Beziehung das Volk Arabiens in viele meist feindselige Stämme gespalten, die sich in erbitterten Fehden aufrieben. Da war es Mohammed, der in glühender Begeisterung den alten reinen Glauben seines Stammes wieder zur hellen Flamme anfachte und mit der Kraft der Ueberzeugung und der Gewalt des Schwertes ihn als eine neue Lehre über ganz Arabien ausbreitete.

Die Art des Landes und seiner Bewohner war solchem Beginnen günstig. Eine felsige, kahle Hochebene, ohne Flüsse, ohne Küstenentwicklung, liegt Arabien, obwohl auf drei Seiten von Meeresarmen umschlossen, doch von der See abgewandt. Der Geist seines Volkes wurde daher nicht in die Ferne zur Meerfahrt getrieben, sondern dem schweifenden Nomadenleben zugewandt. In der unabsehbaren Oede der Wüste, unter dem wolkenlosen Firmament, von welchem die Gestirne der nördlichen und der südlichen Hemisphäre herabglänzen, bildete sich ein ebensowohl zu phantastischer Ueberschwenglichkeit wie zu einseitigem Verstandesgrübeln neigender Sinn aus. Wie keine bestimmten Linien den Horizont des Wüstensohnes umgrenzen, keine mannigfachen Formen des Bodens und einer reichen Pflanzenwelt seinem Blick Anhaltspunkte gewähren, in deren Erfassung er zu plastischer Beschränkung gelangen könnte, so schweift auch sein geistiges Auge ins Unbegrenzte, seine Phantasie ins Form- und Schrankenlose, irrt flüchtig von einer Anschauung zur andern und lernt nicht die Ruhe gewinnen, welche zur festen Ausprägung bestimmter Gestalten gehört. Hierin liegt eine innere Verwandtschaft mit dem Charakter des israelitischen Volkes und der Grund zu dem abstrakten Monotheismus, der beiden Nationen schon früh gemeinsam war, zu dem bildlosen Kultus, der sich bei beiden festgesetzt hatte. Jener uralte schwarze Stein in Mekka, den die Sage mit Adam in Verbindung brachte und den die

Araber lange vor Mohammed in der heiligen Umfriedung der Kaaba verehrten, war ein Ausdruck dieses auf Bilder verzichtenden Gottesdienstes, und wenn auch im Laufe der Zeit die Unzahl von 300 Götzenbildern sich um ihn angesammelt hatte, so war ihre Verehrung eben nur ein Abfall zur Vielgötterei der umwohnenden heidnischen Stämme, wie ja auch die Israeliten ähnlicher Versuchung oft genug unterlegen waren. Dass aber der Glaube an den Gott Abrahams in Arabien noch in vielen Gemütern fortlebte, wenn er sich auch mannigfach mit fremdartigen Elementen, selbst mit christlichen, gemischt hatte, bezeugt nur um so bestimmter das Bedürfnis nach einer monotheistischen Anschauung.

In Mohammeds Lehre erhielt diese eine geläuterte Gestalt und im wesentlichen, besonders im Glauben an Auferstehung und ewige Fortdauer, eine dem Christentum verwandte Grundlage. Die Ausprägung derselben war aber sowohl der Neigung des Orients zu abstrakten Grübeleien wie seinem lebhaft entwickelten Sinnenleben angepasst: ersteres durch die ungeteilte Einheit des göttlichen Wesens, letzteres durch die verhängnisvolle Aufnahme eines fatalistischen Prinzips und die überaus sinnliche Ausmalung des Jenseits. Obwohl dem Islam eine moralische Richtung nicht fehlt, obwohl Tapferkeit, Freigebigkeit, Gastfreundschaft, Treue und Grossmut jedem Moslem vorgeschrieben sind, mangelt doch der Religion des Mohammed durch jene seltsame Mischung die höhere sittliche Weihe, die der Lehre Christi innewohnt. Dem entsprach auch die Art, wie der Prophet seinen Glauben ausbreitete, indem er neben der friedlichen Propaganda Feuer und Schwert zu Hilfe nahm und den Fanatismus seiner Anhänger zum blutigen Glaubenskrieg entfachte. Einmal von dem Flammengeiste der religiösen Ekstase hingerissen, obendrein durch die unermesslichen Schätze der zu erobernden Reiche angelockt, brachen die Araber wie ein verheerender Strom über die verrottete byzantinische Herrschaft sowie über die weichlich entarteten orientalischen Reiche dahin, und so unwiderstehlich war dieser Andrang, dass im Jahre 644 beim Tode Omars, des zweiten Nachfolgers des Propheten, 34 Jahre nach dem ersten Auftreten Mohammeds, das Gebiet des Islam von Tripolis bis an die Grenzen Indiens und vom Indischen Ocean bis an den Kaukasus sich erstreckte und nicht bloss Arabien, Syrien und Palästina, sondern auch das grosse Reich der Perser, Aegypten und die Nordküste Afrikas umfasste. Und kaum hundert Jahre waren seit den ersten schwachen Anfängen des Mohammedanismus verflossen, als er östlich auch das ungeheure Gebiet Indiens bis an den Ganges und westlich das ganze Nordafrika, Sicilien und Spanien sich unterworfen hatte.

Als die Araber diese ausgedehnten Gebiete überschwemmten, in denen zum Teil eine grossartige eigentümliche Kultur prächtige Denkmäler geschaffen hatte, waren sie noch das einfache, halb kriegerische, halb nomadische Naturvolk, dem höhere geistige Bildung fehlte. Kein Wunder daher, dass sie sich vielfach dem Einfluss der fremden Kulturformen beugten, und dass dieselben namentlich für die Kunst massgebend wurden. Sie selbst hatten ebensowenig wie die Israeliten, und aus denselben Gründen wie jene, von Hause aus eine nationale Kunst. Es kam vor, dass sie christliche Kirchen zu ihrem Gottesdienst verwendeten, oder dass sie sich Baumeister für ihre Moscheen vom Hofe zu Byzanz erbaten. Mit Abscheu aber enthielten sie sich der bildlichen Darstellungen, und ein Gesetz Mohammeds verbot dieselben mit nicht geringerer Strenge, als die mosaischen Tafeln dies gethan. Nicht bloss die Furcht, in den heidnischen Götzendienst zurückzufallen, veranlasste dies Verbot, sondern die gesamte abstrakte Sinnesrichtung der Araber, sowie ihre Unfähigkeit zu plastischer Auffassung. Gleich schroffe Gegensätze herrschten ja auch sonst in ihrem geistigen Leben. Glühende Sinnlichkeit und harte Selbstverleugnung, leidenschaftlicher Thatendrang und träumerische Versunkenheit lösen unmittelbar einander ab und fanden in den Gesängen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Dichter ihren Ausdruck, die im Wettstreit vor versammeltem Volke die Thaten und den Ruhm ihres Stammes sangen und deren Preisgedichte auf Seide gestickt in der Kaaba aufgehängt wurden.

Für die bildende Kunst dagegen brachte die besondere Sinnesart der Araber keine hervorragende Befähigung mit sich. Durch das Bilderverbot wurde zunächst alle künstlerische Thätigkeit auf die Architektur beschränkt. In dieser aber schlossen sie sich vielfach dem Stile, den sie in den eroberten Ländern vorfanden, an; namentlich in Indien und Aegypten lässt sich ein mächtiger Einfluss der grossartigen Denkmäler der alten Kultur erkennen. Andere Einwirkungen gingen von der christlichen, namentlich der byzantinischen Kunst aus. Aehnlich wie ihre Religion war auch ihr Baustil ein Gemisch solcher verschiedenen Elemente. Und wie die Welt ihrer Phantasie eine rastlos bewegte, schrankenlose war, so ist auch ihre Architektur voll von Schwankungen, Willkürlichkeiten und scheinbar ohne Regel. Ihr fehlt das fest bestimmte Gepräge, das nur da sich ergeben kann, wo die Phantasie im Bunde mit der zügelnden Ueberlegung sich zu klaren Gestaltungen verdichtet. Statt dessen bietet die Baukunst der Araber ganz dieselbe Verbindung scharfer Kontraste dar, welche auch ihrem geistigen Wesen anhaftet: kahle, trockene Aussenseite neben phantastisch überreich geschmücktem Innern; monotone wüste Massen und eine zauberhaft verschlungene glühende Ornamentik; todähnliche Starrheit und unerschöpflich reiches Leben.

2. Die Architektur des Islam

Die Entwicklung der mohammedanischen Architektur[1]) knüpft sich zunächst an die religiösen Bedürfnisse, die in mancher Hinsicht denen des Christentums entsprechen. Das Bethaus der Gläubigen, die Moschee, umschliesst als Haupterfordernis eine geräumige, von Säulenreihen durchzogene Halle (Liwân), mit der nach dem heiligen Mekka zu gelegenen Gebetsnische (Mihrab oder Kiblah). Die Halle öffnet sich gewöhnlich in ganzer Breite nach einem viereckigen Hof mit einem Brunnen für die vorgeschriebenen religiösen Waschungen, der an den übrigen drei Seiten gleichfalls von Hallen umgeben ist. Schlanke, turmartige Minarets, von denen herab der Muezzin die Gläubigen zum Gebete ruft, sind ebenfalls unumgänglich, und schliesslich verbindet sich manchmal das Grabdenkmal des Stifters mit der übrigen Anlage. Aber aus diesen Grundzügen hat die mohammedanische Kunst keine allgemein gültige und bestimmte Gestalt ihrer Gotteshäuser zu entwickeln vermocht. Sind nur jene wesentlichen Kultusbedürfnisse befriedigt, ist namentlich nur die Richtung der Halle des Ge-

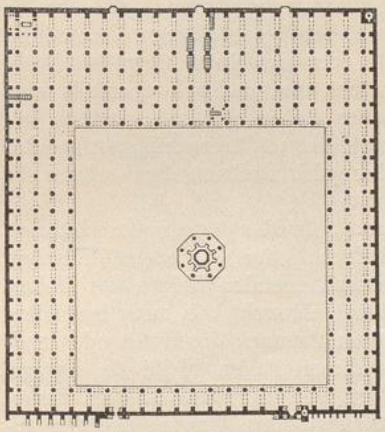


Fig. 59
Grundriss der Moschee Amru zu Kairo

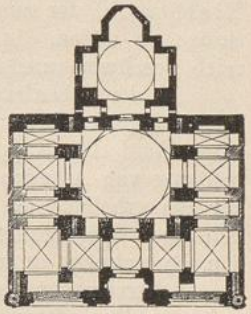


Fig. 60 Moschee zu Tabriz

[1]) *Franz-Pascha*, Die Baukunst des Islam (Handb. d. Architektur II. Teil, Bd. III, 2). Darmstadt, 1887. — *J. Bourgoin*, Précis de l'Art arabe. Paris, 1890. — *A. Gayet*, L'Art arabe. Paris, 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 61 Hufeisenbogen (Tarragona)

betes nach dem heiligen Mekka gewahrt, so lässt die Ausbildung des Grundrisses manche Freiheit. Indes kehren doch in der Anlage der Moscheen gewöhnlich zwei Typen wieder: entweder ein weiter, ungefähr quadratischer Hof, rings von Hallen umgeben, welche nach der Seite des inneren Heiligtums eine grössere Tiefe bekommen, wie die Moschee Amru zu Alt-Kairo (Fig. 59), oder eine nach byzantinischem Muster als centraler Kuppelbau aufgeführte Anlage, wie die Moschee zu Tabriz (Fig. 60).

Bei der künstlerischen Ausgestaltung dieser Grundformen macht sich zwar kein neues konstruktives System, wohl aber eine Reihe neuer Einzelformen geltend. Der Kunstsinn der Araber war nicht stetig, nicht ernst genug, um die Architektur in konstruktivem Sinne bedeutend zu fördern, während gerade die Beweglichkeit ihrer Phantasie dahin führte, mancherlei originelle Bildungen der architektonischen Tradition hinzuzufügen. In den ausgedehnten Hallen und Arkaden, deren die Moscheen bedurften, kamen ebensowohl Säulen als Pfeiler zur Anwendung; die Decke wird aber nur selten von den in der römischen und byzantinischen Architektur üblichen Halbkreisbögen getragen, vielmehr sagten dem phantasievollen Sinn der Orientalen kompliziertere, freier bewegte Formen mehr zu — wie der Spitzbogen, ein aus zwei Kreissegmenten zusammengefügter Bogen, der die Möglichkeit einer mannigfaltigeren, bald steileren, bald gedrückteren Verbindung zuliess, ferner der Hufeisenbogen (Fig. 61), der aus einem über den Halbkreis hinausgehenden Segment des Kreises besteht und dadurch ebenfalls eine grössere Schlankheit und ein keck phantastisches Leben gewinnt, endlich der Kielbogen, der zuerst halbkreisförmig aufsteigt, um mit auswärts geschweifter Spitze zu enden. In allen diesen Formen spricht sich zugleich die Vorliebe für reich geschwungene, üppig geschwellte Linien aus.

In der Ueberdeckung der Räume folgte man entweder dem in der altchristlichen Basilika herrschenden System der Holzdecke oder dem byzantinischen Kuppelbau. Die Kuppel wird sowohl in zusammenhängenden Reihen zur Ueberwölbung von Arkaden und weitgestreckten Hallen gebraucht, als auch besonders zur Hervorhebung des Hauptraumes oder über dem Brunnen des Hofes oder endlich über dem Grabmal des Stifters. In allen diesen Fällen bleibt sie der von den Byzantinern angewendeten Konstruktion treu und nur ihre äussere Form, wo sie hervorragend sich markieren soll, erhält meist einen Umriss, der den angeführten Bogenformen entspricht.

Neben diesen Deckenbildungen von herkömmlicher Konstruktionsweise wurde seit dem 11. Jahrhundert bei den Arabern eine ihnen ausschliesslich angehörende Form der Wölbung beliebt, die mehr als irgend ein anderes Detail dem besonderen Charakter ihrer Kunst entspricht. Sie erwächst aus einer Anzahl kleiner nischenartiger Gewölbkappen, die, wie Konsolen übereinander vortretend, sich zu einem reich gegliederten, bunt bewegten Ganzen zusammenschliessen, nicht unähnlich den Bienenzellen oder den Deckengebilden der Stalaktitengrotten (Fig. 62). Sie werden in mannigfacher Weise verwendet, vorzüglich um als Pendentifs die Zwickel der Kuppeln auszufüllen; aber auch die Bogensäume, ja selbst ganze

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Decken und Kuppeln bestehen oft aus diesen zierlich spielenden Stalaktitengewölben (vgl. Fig. 77). Aus leichtem Material, aus Gips und Stuck geformt, haben sie keinen höheren konstruktiven Wert; aber ihre dekorative Wirkung, verstärkt durch bunten Farbenschmuck und Vergoldung, ist umso bedeutender. Sie lässt sich nur im Zusammenhang mit dem ganzen dekorativen System der mohammedanischen Bauten auffassen: gerade hier finden wir den eigentlichen Lebensnerv, die in ihrer Art unübertreffliche Schönheit dieses Stiles.

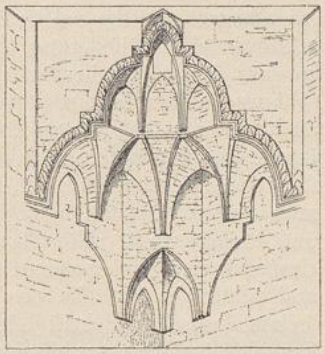


Fig. 62
Stalaktiten (Kuba bei Palermo)

Die Ornamentik der Araber schliesst sich nicht wie in der antiken Kunst der Durchbildung des Gliedergerüstes der Architektur an, sondern sie trägt fast ausschliesslich den Charakter der Flächendekoration. In buntem Spiele werden die Wände mit einer unerschöpflichen Fülle reizender Formen überdeckt, so dass man an die prächtigen Teppiche des Orients und an die leichten Zelte nomadischer Wanderer erinnert wird. Zu beweglich und flüssig ist aber die Phantasie des Arabers, als dass er einzelne Gestalten der Natur, sei es aus der Tierwelt oder dem Pflanzenreich, in ihrer Besonderheit bestimmt auffassen und durchbilden sollte. Jede Einzelform dient ihm vielmehr nur als flüchtiger Anhalt und Uebergang zu einer folgenden, als ornamentales Schema, das sich in rastlosem Wirbel und ewig neuem Verknüpfen mit Gleichartigem oder Fremdem zusammenfügen muss, um jenes phantastische Mancherlei von Formen hervorzubringen, welches nach den Erfindern den Namen der Arabesken erhalten hat. In ihm mischt sich Pflanzen- und Tierform in einer nur selten naturalistischen, fast immer vielmehr schematisiert phantastischen Behandlung mit allerlei linearen, reich verschlungenen geometrischen Figuren. Die eine Gestalt greift in die andere über, es ist ein ewiges Fliehen und Suchen, Necken und Jagen der Formen, in dem die rastlos schweifende Phantasie, ebensowohl wie der grübelnde, kombinierende Verstand ihren Stolz und ihre Befriedigung finden. Prachtvoller Farben- und Goldschmuck, meist in kräftigen, bestimmten Tönen, begleitet diese Formenspiele, deren teppichartige Regel und Wiederkehr dem Auge ein ebenso fesselndes, wie zu träumerischem Sichselbstvergessen einladendes Schau-

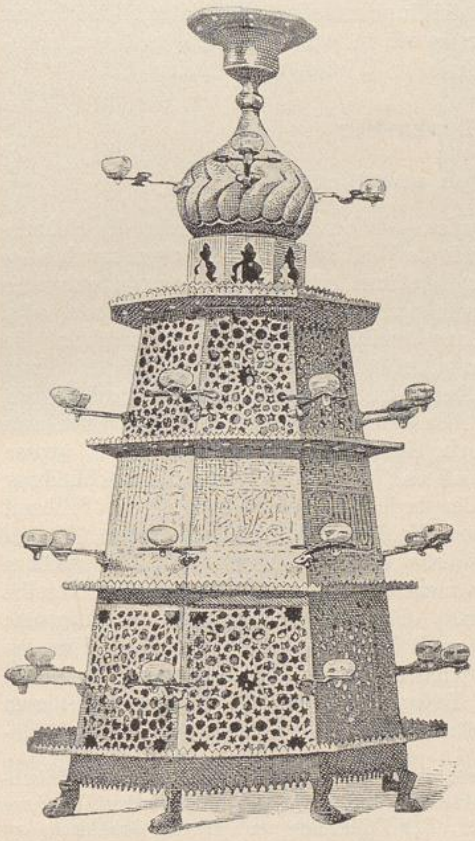


Fig. 63 Arabischer Kronleuchter (nach Gayet)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

spiel bietet. — Dies reiche System von Ornamentik verbindet sich mit der Architektur in einer Gliederung, die den Wandflächen, den Bogenöffnungen entspricht, so dass friesartige Streifen einen Rahmen und Abschluss gewähren, oft auch verschlungene Bänder ein ganzes Feld abgrenzend umziehen. Besonders erhalten auch die einzelnen Bogenöffnungen rechtwinklige Umfassung von reich geschmückten Arabeskenbändern, so dass, wenn auch ein strengeres, aus der Konstruktion fliessendes Gesetz sich nicht bemerklich machen kann, doch eine Art von Organismus, eine rhythmisch bewegte Gliederung in dies heiter ornamentale Spiel Gesetz und Regel bringt. Alle Flächen der Wände, die Bogenlaibungen, die Säume und Umfassungen der Arkaden werden mit dieser glänzenden Dekoration überzogen und zahlreiche Sprüche aus dem Koran und den Dichtern in der strengen, einfachen kufischen Schrift oder den phantastischen Zügen der späteren arabischen Kursive als Friese und Rahmen eingestreut, um sowohl das Auge zu reizen, als dem betrachtenden Sinn Anregung zu gewähren. — Ebenso glänzende Wirkungen wie in der architektonischen Dekoration erzielt dieses System der Ornamentik in den Arbeiten des Kunsthandwerks, worin die Araber namentlich auf dem Gebiete der Holzschnitzerei (Fig. 63), der Glas- und Fayencefabrikation Hervorragendes geleistet haben. — All dieser Reichtum aber schmückt nur das Innere; dem Aeusseren ist gewöhnlich strenge Schmucklosigkeit zugeteilt, so dass auch darin ein scharfer Kontrast der Behandlungsweise vorherrscht. Dennoch versteht die Architektur des Islam, wo es nötig ist, auch nach aussen durch hohe Portalnischen, die oft reich geschmückt sind, durch phantastisch gebildeten Zinnenkranz und bisweilen auch durch offene Hallen, sowie in gewissen Anlagen durch stattlichen Kuppelbau eine lebendige künstlerische Wirkung zu erzielen.

3. Die Denkmäler

A. In Aegypten und Sicilien

Was in Arabien, Palästina und Syrien — den Ländern, welche der Mohammedanismus auf seinem Siegeslaufe durch die Welt zuerst sich zu eigen machte — an ältesten Monumenten der arabischen Baukunst erhalten ist, bezeugt entweder die Beschränkung auf das Einfachste, vom praktischen Bedürfnis Erforderte, oder völlige Abhängigkeit von den vorhandenen fremden Vorbildern. So erscheint die Kaaba zu Mekka durchaus primitiv in altertümlicher Weise errichtet; so ahmt die Moschee El Aksa auf dem Tempelberge zu Jerusalem, ursprünglich mit fünf, nachmals mit sieben Schiffen, noch überwiegend die Anlage christlicher Basiliken nach, verbindet damit jedoch einen Kuppelbau; ebenso die grosse Moschee des Kalifen Walid zu Damaskus (705 n. Chr.), die als Nachbildung jener zu bezeichnen ist. Als eines der bedeutendsten Werke dieser Frühzeit wird die von Omar 638 gestiftete, vom Kalifen Abdelmelek im Jahre 688 auf der Stelle des Salomonischen Tempels erbaute Sachra-Moschee zu Jerusalem betrachtet werden müssen, obwohl es nicht an Stimmen fehlt, welche dieselbe als ein byzantinisches Werk bezeichnen.[1]) Und wenigstens starke byzantinische Einflüsse scheinen sich in der Anlage und Konstruktion zu verraten. Um den berühmten Fels, der nach jüdischer und mohammedanischer Sage den Mittelpunkt der Erde bezeichnet, zieht sich eine Rotunde von 30 m Durchmesser, deren (spätere) Holzkuppel samt den Oberwänden von vier Pfeilern und je drei da-

[1]) *J. N. Sepp,* Neue archit. Studien etc. in Palästina. Würzburg, 1867. Die Felsenkuppel, eine Justinianische Sophienkirche. München, 1882. 8°. Den altarabischen Ursprung des Bauwerks verteidigt dagegen *F. Adler*, Der Felsendom und die hl. Grabkirche zu Jerusalem. Berlin, 1873.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zwischen gestellten Säulen gestützt wird. Ein breiter, achteckiger Umgang, durch eine im Oktogon aufgeführte, auf acht Pfeilern und sechzehn Säulen ruhende Mauer in zwei Schiffe geteilt, umgiebt den inneren Bau. Diese äussere Stützenreihe, deren Säulen den Kämpferaufsatz zeigen und durch Architrave, darüber noch durch entlastende Rundbögen mit den Pfeilern verbunden werden, verrät den ausgesprochen byzantinischen Stil. Eine prachtvolle musivische Ausstattung, zum Teil noch aus der Zeit der Gründung, schmückt das Innere.

In Aegypten zuerst gestaltete sich die Kunst der Araber zu einem festen, klar ausgeprägten System und zu imposanter Durchbildung.[1]) Angesichts des tiefsinnigen Ernstes und der Gediegenheit der alten Pharaonenbauten erhob sich

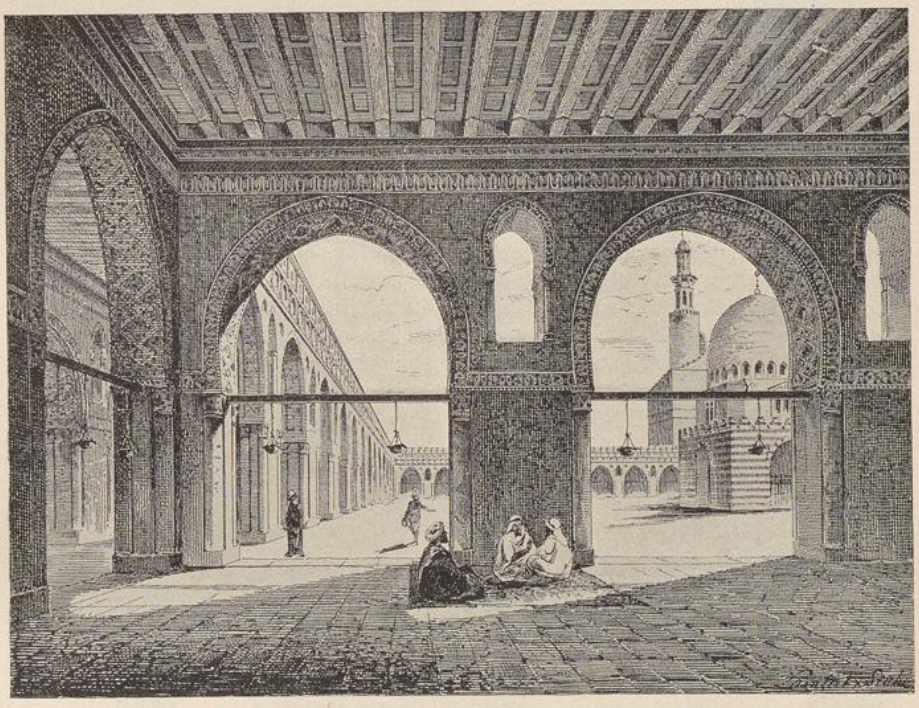


Fig. 64 Halle aus der Moschee Achmed Ibn Tulun in Alt-Kairo

hier die Architektur des Islam zu einer überraschenden Grossartigkeit. Ein solider Quaderbau mit mächtigen Pfeilern zeichnet die meisten Denkmäler aus und die energische Form des Spitzbogens tritt hier zum erstenmal in die Erscheinung. Eine Menge prächtiger Denkmale machte die Residenz des Landes, Alt-Kairo (Fostât), zu einer der glänzendsten des neuen Reiches. Ein kleines Monument, der s. g. Nilmesser auf der Insel Rodah, ist dadurch von Bedeutung, dass seine Wandnischen zum erstenmal nachweislich die Form des Spitzbogens zeigen, unbedingt eines der frühesten Denkmale desselben, mag er nun vom ersten Bau, aus dem Jahre 719, oder von der Herstellung des Jahres 821 herrühren.

---

[1]) Vgl. *P. Coste*, Architecture arabe ou monuments du Caire. Paris, 1827—39. — *Prisse d'Avennes*, L'Art arabe d'après les monuments du Caire. Paris, 1876.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Unter den Moscheen, die in dieser Frühzeit den einfachen Grundplan eines hallenumgebenen Hofes befolgen, ist eine der bedeutendsten die gleich nach der Unterwerfung des Landes im Jahre 643 gegründete und in der Folgezeit bedeutend erweiterte Moschee Amru. Um einen quadratischen Hof, dessen Seiten gegen 75 m lang sind, und in dessen Mitte sich der Brunnen befindet (Fig. 59), ziehen sich Säulenhallen, vorn in einfacher Reihe, links in vier, rechts in drei, in der Halle des Gebets dagegen in sechs Reihen. Die Säulen sind sämtlich von antik-römischen Werken genommen, verschieden in Form und Höhe, die durch Unterlagen der Basen ausgeglichen werden. Um eine grössere Höhe zu erreichen, sind den Kapitellen hohe Mauerwürfel aufgesetzt, über denen in hufeisenartiger Zusammenziehung die Arkaden, zuerst rundbogig, dann mit leiser Zuspitzung aufsteigen. Die Standfähigkeit der Säulen wird durch eingespannte hölzerne Anker gesichert. Tritt hier noch eine den altchristlichen Basiliken entsprechende unselbständige Verwendung antiken Baumaterials ein, so gewinnt die Moschee Achmed Ibn Tulun vom Jahr 885 eine höhere Bedeutung, da hier durch die Ausbildung eines mächtigen Pfeilerbaues mit zierlich eingelassenen Ecksäulen und mit reicher Ornamentation der Bogenflächen die volle monumentale Ausprägung einer neuen architektonischen

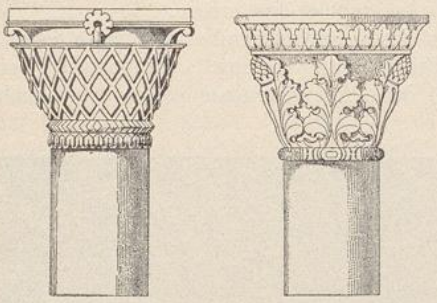


Fig. 65 Säulenkapitelle aus der Moschee Achmed Ibn Tulun in Kairo

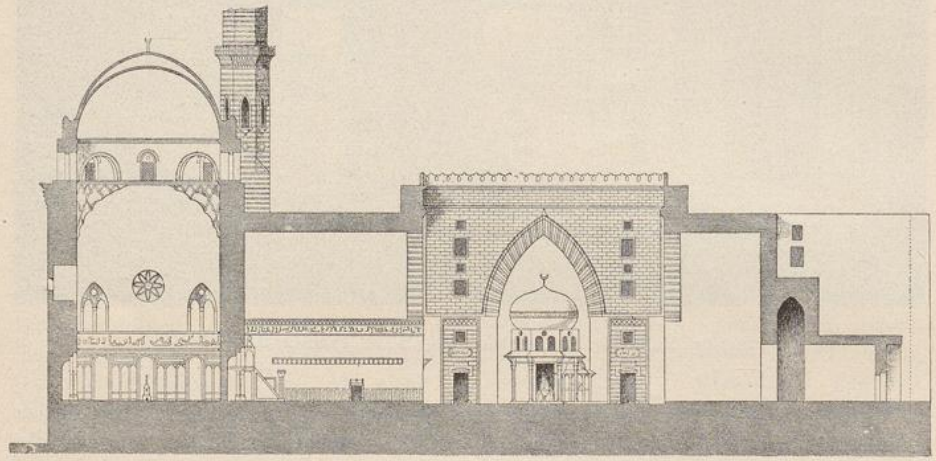


Fig. 66. Längsschnitt durch die Moschee des Sultans Hassan in Kairo

Form bemerkbar wird. Die Anlage des Ganzen ist der vorigen entsprechend, wie Fig. 64 zeigt, die einen Blick in den arkadenumgebenen Hof gewährt und die kräftigen Bogenformen, die reiche Zinnenkrönung der Mauern, den in mehreren Absätzen aufsteigenden Minaret samt der von aussen emporführenden Treppe und die ernste monumentale Form der Kuppel veranschaulicht. Die beiden einzigen Säulen des Baus, welche die Nische des Mihrab tragen, zeigen in ihren Kapitellen deutlich Anklänge an antike und byzantinische Formen (Fig. 65).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Seit dem 12. Jahrhundert wurde — wohl unter dem Einflusse der Berührung mit byzantinischer und persischer Kunst — die Kreuzform der Moscheenanlage in Aegypten üblich. Die Moschee des Sultans Hassan in Kairo, mit dem Beinamen „die Prächtige", 1356—59 erbaut, zeigt um einen offenen Hof mit dem Brunnenhause (vgl. den Durchschnitt Fig. 66) vier kreuzförmig angeordnete, mit Tonnengewölben bedeckte Räume, die sich in gewaltigen Spitzbogen nach dem Hofe zu öffnen. An die Osthalle mit dem Mihrab schliesst sich das von einer Kuppel gekrönte Grab des Erbauers.

Die kreuzförmige Grundrissbildung wurde zur Regel auch bei den zahlreichen stattlichen Grabmoscheen, welche namentlich von den Herrschern der Mamelukendynastien seit dem 13. Jahrhundert errichtet wurden und die imposante Nekropole der Kalifenstadt bilden (Fig. 67). Die Anwendung der Kuppel blieb

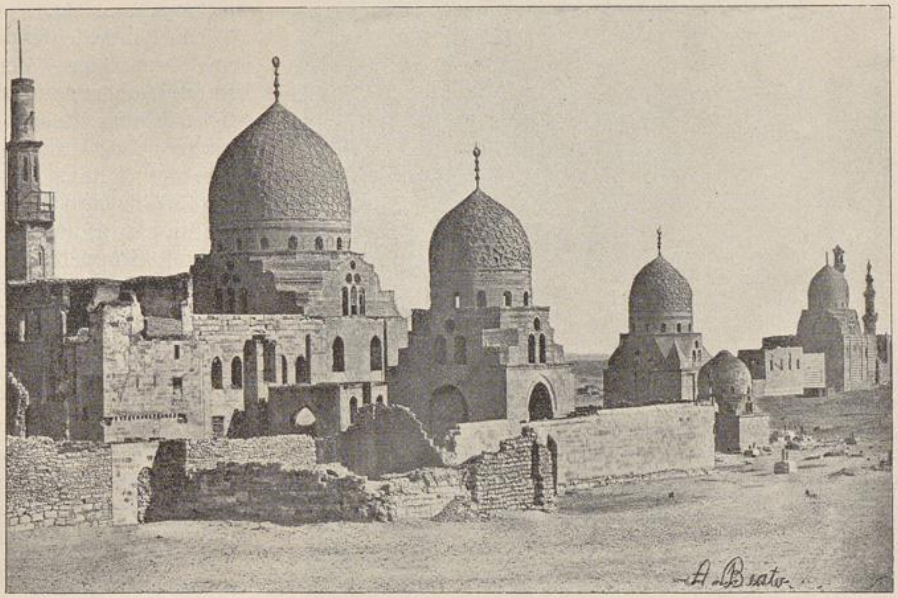


Fig. 67 Kalifengräber bei Kairo

während dieser ganzen Zeit auf den eigentlichen Grabraum beschränkt. Sie erhob sich in spitzer, runder oder zwiebelförmiger Gestalt, auf der Oberfläche glatt oder mit oft sehr reicher Ornamentik bedeckt, nach byzantinischer Weise meist über quadratischem Raum auf Bogen und Pendentifs, welche letzteren gewöhnlich in Stalaktitenform gebildet sind. Interessant ist auch im Aeusseren meist die energische Ueberleitung aus dem Viereck des Unterbaus zur Rundform der Kuppel (Fig. 68), nicht minder aber die Ausgestaltung der schlanken Minarets, für welche in der vorausgegangenen Architekturentwicklung jedes Vorbild fehlt. Sie erreichen in dieser Epoche ihre klassische Vollendung, was Reichtum der Erfindung und zierliche Sorgfalt der Durchbildung anbetrifft (Fig. 68). Einfachere Grabanlagen bestehen bloss aus einem viereckigen Kuppelbau; zu dem vollständigen Bestande einer Grabmoschee gehören ausser dem Grabraum, der Gebetshalle und dem Minaret gewöhnlich auch der an der Aussenwand, oft zur Seite des hohen Eingangsthors gelegene Cisternenraum (Sibil), aus dessen Gitterfenstern

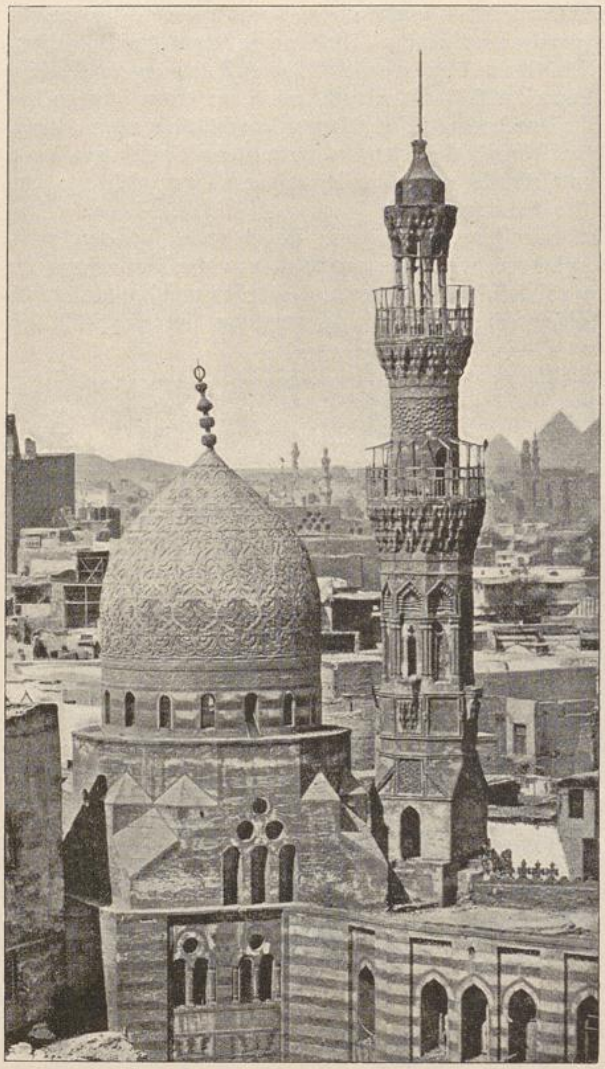


Fig. 68 Kuppel und Minaret der Moschee des Emirs Khaïr-Bey

Wasser an die Vorübergehenden verteilt wird, sowie im Obergeschoss darüber gelegen die Armenschule (Kutâb); zuweilen ist auch eine reich ausgestattete gelehrte Schule (Medresse) mit der Moschee verbunden; ebenso schliessen sich Wohnungen für Priester und Studenten, sowie Verwaltungsräume an.

Zu den bedeutendsten Denkmälern der Blütezeit gehören ausser der erwähnten Hassan-Moschee die Grabmoschee des Sultans Barkuk (1386 n. Chr.), diese noch in der Hofanlage und mit Kuppelreihen über den Arkaden, ferner die grossartige Moschee El Moyed (1414) zu Kairo, deren Hallen von hohen Hufeisenbogen getragen werden, sowie die besonders sorgfältig und prächtig durchgeführten Bauten des Sultans Kait-Bei (um 1466). Ein Spätling der ägyptischen Kunst, bereits nach der Eroberung durch die Türken geschaffen, aber noch ganz vom alten Geiste erfüllt, ist die Moschee des Emirs Khaïr-Bey (Fig. 68).

Nach Sicilien[1]) drangen die Araber schon seit dem Jahre 827 und begründeten dort eine Kultur, deren Blüte in fortwährender Steigerung sich beinahe drei Jahrhunderte hindurch immer reicher entfaltete. Die wenigen Monumente jedoch, welche die Stürme der Zeiten überdauert haben, können nur als Nachahmungen altarabischer Bauwerke betrachtet werden; sie stammen sicher erst aus der Zeit der Normannenherrschaft (nach 1060). So ist das bei Palermo gelegene Lustschloss, die Zisa (Fig. 69), ein Bau König Wilhelms I. († 1166). Wie der Name des Bauwerks aus dem Arabischen (El Aziz = die Glänzende) italienisiert ist, so lässt trotz moderner Umgestaltung sich in der Anordnung des Grundrisses

[1]) *Hittorf* et *Zanth,* Architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris, 1835.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(Fig. 70) und in dem Gesamtcharakter der Eindruck arabischer Architektur nicht verkennen. Fast ohne Gliederung, in strengem Ernst steigen die Mauermassen gegen 20 m hoch empor. An den beiden Schmalseiten treten Pavillons erkerartig vor, in der Mitte der 36 m langen Fassade öffnet sich dagegen ein hohes mit Doppelsäulchen eingefasstes Portal. Es führt in ein korridorartiges Vestibül, und von dort in einen quadratischen, mit Nischen und einem zierlichen Springbrunnen versehenen Saal, dessen Decke ein Kreuzgewölbe bildet. Obwohl mehrfach zerstört und später erneuert, zeugt dieser Raum durch die Stalaktitengewölbe, musivische Friese mit arabischen Inschriften, reiches Täfelwerk der Wände und die in den Ecken und in der Portalwandung eingelassenen Marmorsäulchen — offenbar jener Behandlung in der Moschee Ibn Tulun verwandt — von dem ehemaligen Reiz der Anlage, den das freundliche Spiel des Springbrunnens inmitten der Ueppigkeit einer paradiesischen Landschaft zu köstlicher Anmut steigert. Ein kleinerer Bau verwandter Art ist das ebenfalls bei Palermo gelegene Lustschloss der Kuba, von dessen Details wir unter Fig. 62 ein Beispiel gegeben haben. Seiner maurischen Inschrift nach wurde es von König Wilhelm II. († 1189) erbaut.



Fig. 69 Die Zisa bei Palermo

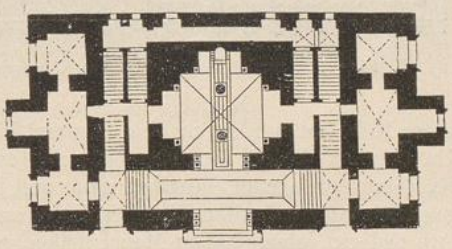


Fig. 70 Grundriss der Zisa bei Palermo

B. In Spanien

In keinem Lande hat die Kunst des Islam eine so edle, feine Blüte, eine so konsequente Entwicklung erfahren, wie auf der pyrenäischen Halbinsel.[1]) Schon im Beginn des 8. Jahrhunderts geschah durch Abderrhaman, den Letzten aus der Omayyaden-Dynastie, die Eroberung des Landes, das bis zum Falle von Granada im Jahre 1492 unausgesetzt über sieben Jahrhunderte lang im Besitz der Mohammedaner blieb. Die

[1]) *Girault de Prangey*, Essai sur l'architecture des Arabes en Espagne, en Sicile et en Barbarie. Paris, 1841. — *J. Caveda*, Geschichte der Baukunst in Spanien, herausgeg. von *Fr. Kugler*. Stuttgart, 1858. — *A. F. Graf v. Schack*, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. 2. Aufl. Berlin, 1877. — Monumentos arquitectonicos de

Mauren Spaniens — unter diesem Namen fasst man die aus Arabern, Berbern u. a. gemischten Eroberer des Landes zusammen — haben während dieses langen Zeitraums einen hohen Grad künstlerischer Kultur erreicht. Die Nähe des christlichen Abendlandes, die beständigen kriegerischen und friedlichen Beziehungen zu seinen Rittern verliehen dem maurischen Leben einen starken Zusatz von abendländischem Geiste und dadurch zugleich eine konsequentere Stufenreihe von Entwicklungsphasen, als die arabische Kunst anderwärts zu durchlaufen vermochte. Es ist ein edler, liebenswürdiger, hochherziger Geist, der die Epoche der maurischen Herrschaft in Spanien bezeichnet und der in dem ritterlichen Leben, in der hohen Landeskultur, in Wissenschaft, Poesie und Kunst seine Verklärung fand. Die Architektur nahm in reger Weise teil an diesen glänzenden Vorzügen.

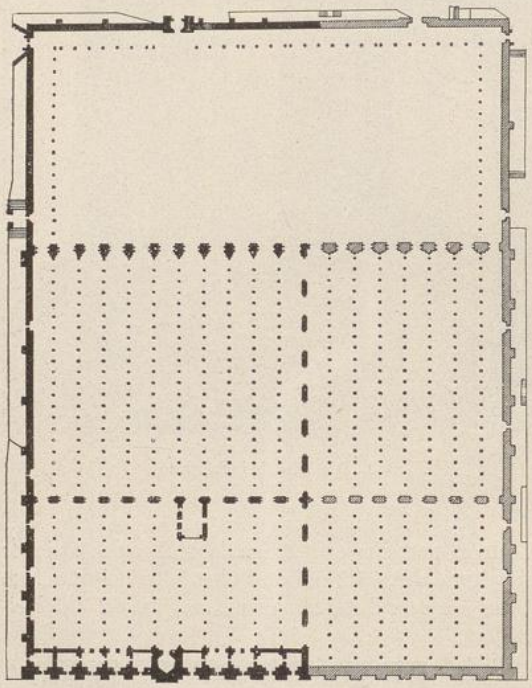


Fig. 71 Grundriss der Moschee zu Cordova

Bald nach Eroberung des Landes baute Abderrhaman, seit dem Jahre 786, in der Hauptstadt des maurischen Spaniens Cordova eine prachtvolle Moschee, die den berühmten Heiligtümern von Jerusalem und Damaskus gleichkommen sollte (Fig. 71). Sie bestand aus einer zehn Säulenreihen tiefen Halle, das mittlere Schiff den übrigen an Breite etwas überlegen. Sie alle öffneten sich auf einen umschlossenen Hof, der etwa ein Drittel der ganzen Länge misst. Im 10. Jahrhundert wurden noch acht Schiffe hinzugefügt, so dass die ganze Breite jetzt 19 Schiffe umfasst und der Grundplan des Gebäudes 167 m Länge bei 119 m Breite misst. Bei dieser bedeutenden Ausdehnung erreicht gleichwohl die Höhe der etwa 6 m breiten Schiffe nur gegen 10 m, und auch diese Höhe ist nur durch eine äusserst künstliche Konstruktion ermöglicht worden. Da nämlich die zu dem Bau verwendeten antiken Säulen nur etwa 3 m lang sind, so überspannte man dieselben zwar mit hufeisenförmigen Rundbögen, führte aber zugleich auf der breiten Kämpferplatte, welche die Säulenkapitelle in byzantinischer Art bedeckt, einen hohen Mauerpfeiler empor, den man oben wieder durch eine zweite Bogenreihe mit seinen Nachbarn verband, während die darauf ruhende Mauer der ehemals hölzernen Decke zur Stütze diente (vgl. Fig. 72). In dem beträchtlich höheren, mit einer Kuppel überwölbten Raum am Ende des Mittelschiffes, der s. g. Kapelle „Villa Viciosa“, verschlingen sich die Bögen noch lebendiger und sind in phantastischem Spiel aus einzelnen Kreisteilen zackenartig zusammen-

Espanna. Madrid, 1859—79. — *C. Uhde,* Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin, 1892 (mit Lichtdrucktafeln). — *M. Junghändel* und *C. Gurlitt,* Die Baukunst in Spanien. Dresden, 1893 (mit Lichtdrucktafeln).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gesetzt, die abwechselnd aus weissen Hausteinen und roten Ziegeln bestehen und im Vereine mit der prachtvollen Ornamentik der Wände, den bunten Mosaiken und der reichen Vergoldung einen glänzenden Eindruck gewähren. Hinter ihr erhebt sich die kleine achteckige Kiblah, deren Kuppelgewölbe seltsam muschelartig geschweift und aus einem einzigen Marmorblock gehauen ist. Diese prachtvoller ausgeführten Teile gehören der spätern Bauperiode des 10. und 11. Jahrhunderts an; dennoch zeigen ihre Details noch entschieden byzantinischen Einfluss, wie auch die Säulen des ganzen ausgedehnten Baues teils antik, teils in byzantinischer Formbehandlung der Antike nachgebildet sind. Obwohl die Moschee nach Eroberung der Stadt zur christlichen Kathedrale umgewandelt wurde und

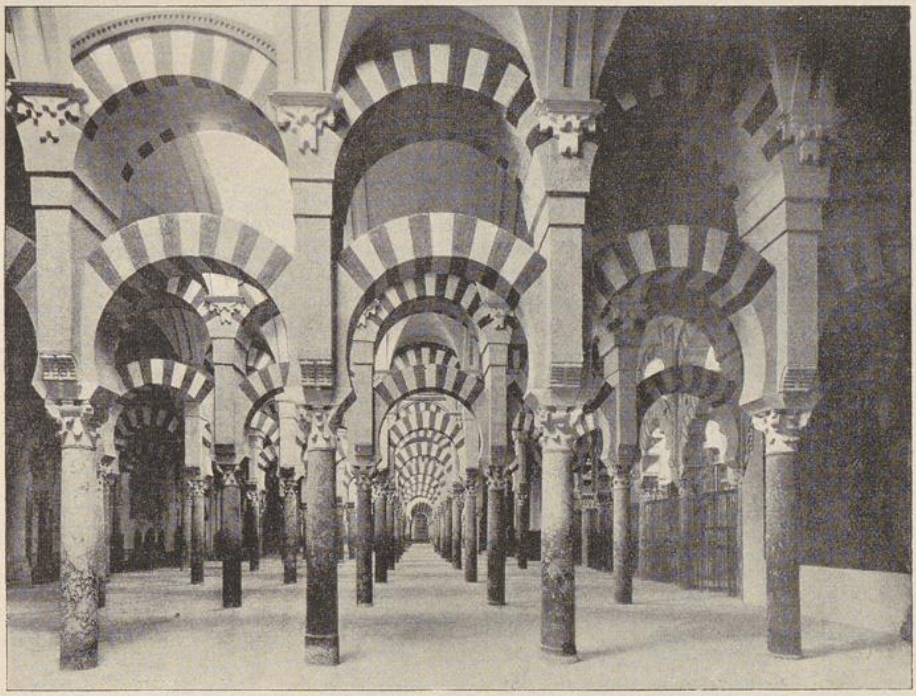


Fig. 72 Inneres der Moschee zu Cordova (nach Junghändel)

dabei manche Umgestaltung erfahren musste, ist doch der ursprüngliche Eindruck im wesentlichen derselbe geblieben: ein streng feierlicher, mystisch erhabener, der durch das unendlich reiche perspektivische Spiel der 850 Säulen mit ihren doppelten und dreifachen Bogenverbindungen einen phantastisch üppigen Reiz empfängt trotz der unleugbaren Schwerfälligkeit der Konstruktion. Das Aeussere ist auch hier ohne allen Schmuck, kahl und nüchtern, nur durch mächtige Strebepfeiler gegliedert und durch einen Zinnenkranz bekrönt.

Einer zweiten Entwicklungsstufe gehören die Bauten von Sevilla an, wo gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine prachtvolle Moschee errichtet wurde, deren Reste in den nordöstlichen Teilen der Kathedrale noch erhalten sind. Bedeutender jedoch ist die s. g. Giralda, der ehemalige Minaret der Moschee, noch jetzt bis auf den modernen Aufsatz vollständig erhalten (Fig. 73). Abweichend von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

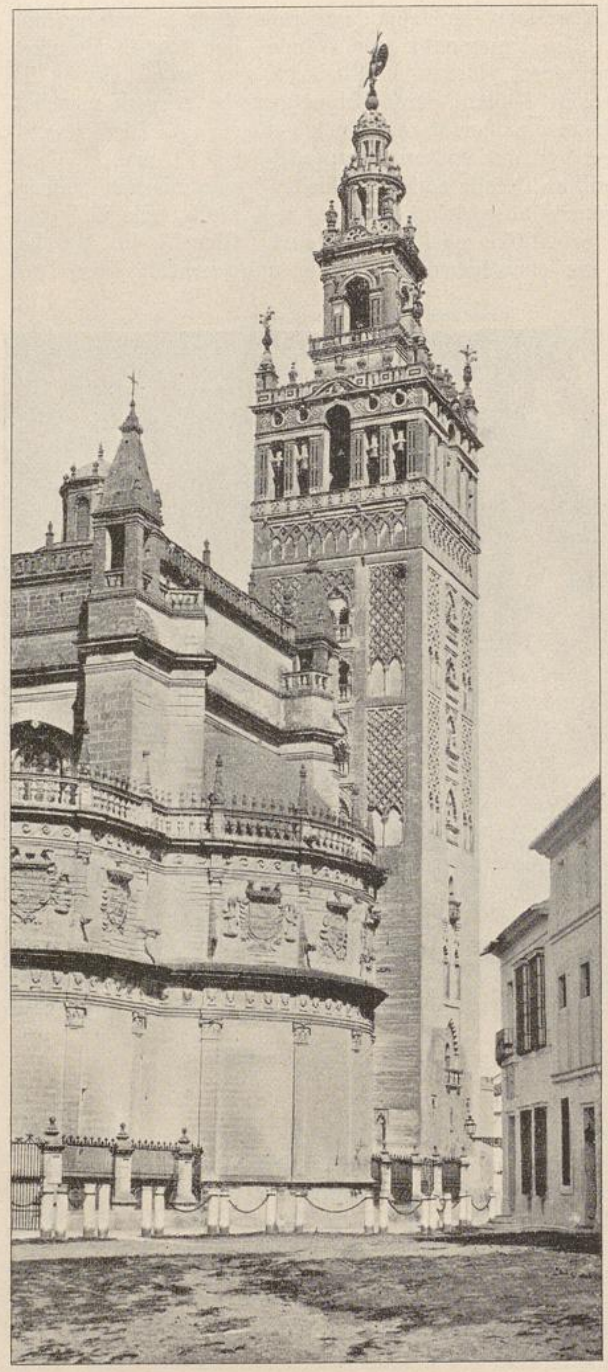


Fig. 73 Die Giralda zu Sevilla

der schlanken und zierlichen, meist runden oder polygonen Gestalt, die gewöhnlich den Minarets eigen ist, steigt dieser Bau in bedeutender Masse viereckig auf und erreicht bei 14 m Breite im Quadrat eine Höhe von 57 m, welche durch moderne Bekrönung bis auf 80 m sich steigert. Die Masse des Mauerwerks besteht aus Ziegeln und ist durch senkrechte und horizontale Streifen in Felder gegliedert, deren Flächen in zierlicher Weise durch reiche Ornamentmuster in gebrannten Steinen geschmückt werden. Diese verbreiten sich, von Säulenstellungenaufsteigend, netzartig über die ganze Fläche, immer dasselbe Muster wiederholend. Im mittleren Felde sind Fenster angeordnet, die durch Säulchen geteilt, mit Hufeisenbögen überwölbt und von einem Zackenbogen umspannt werden.

Seinen Höhepunkt erreichte der maurische Stil jedoch erst in den Bauten, welche die glanzvolle Schlussepoche der Herrschaft des Islam im Königreich Granada verherrlichen.[1]) Von den vorrückenden christlichen Waffen bis auf dieses letzte südliche Bollwerk zurückgedrängt, schienen die Mauren noch einmal auf engbegrenztem Gebiet die ganze schöpferische Kraft entfalten zu wollen, schien der Geist ihrer Kultur noch einmal

[1]) *J. Goury* and *Owen Jones,* Plans, elevations etc. of the Alhambra. 3 Vols. [Fol. London, 1842. — *Raf. Contreras,* La Alhambra, el Alcazar. Madrid, 1885.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kurz vor dem Verlöschen zu strahlendem Glanze aufzuflammen. Die gewaltige Feste der Alhambra (das „rote Schloss“ nach der Farbe des Gesteins) auf steil emporragendem Felsen über der Stadt Granada türmte sich seit etwa 1250 empor, und der von derselben umschlossene Palast erhielt in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts seine Gestalt. Nach der Eroberung wurde manches davon zerstört, am schonungslosesten beseitigte Karl V. einen grossen Teil des Baues, um an dessen Stelle einen Palast in schwerem Renaissancestil zu setzen. Was indes erhalten ist, reicht hin, um der Phantasie ein Bild der schönsten Zeit eines poetisch verklärten Rittertums, die Verwirklichung eines zauberischen morgenländischen Märchens vorzuführen.

Die Anlage des Schlosses gruppiert sich, nach der Sitte der südlichen Länder und namentlich des Orients, um zwei offene Höfe, die mit Wasserbassins, Fontänen, Säulenhallen und weit vorspringenden Dächern Kühlung und Schatten gewähren. Tritt man von der Seite des alten Haupteinganges ein, wo jetzt die

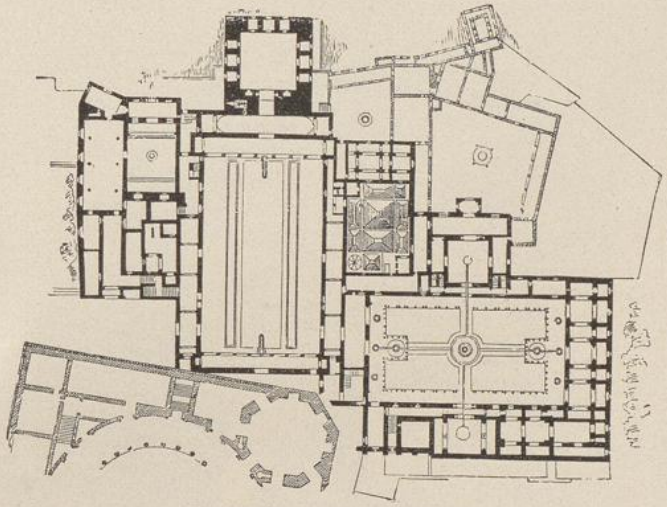


Fig. 74 Grundriss der Alhambra

(auf dem Plan Fig. 74 heller schraffierten) Teile des Palastes Karl V. angrenzen, so befindet man sich in dem 22 m breiten, 37 m langen „Hof der Alberca“ (Myrthenhof), der an seinen beiden Schmalseiten von einer Säulenhalle eingefasst wird. Dem Eingange entgegengesetzt, an der Nordseite, liegt ein Vestibül und hinter diesem in einem gewaltigen viereckigen Turme der „Saal der Gesandten“, der ein Quadrat von 11 m bildet und in den über 2½ m starken Mauern auf drei Seiten durch tiefe Fensternischen erweitert wird (Fig. 75). Eine reiche Stalaktitenkuppel bildet das bis zu 18 m ansteigende Gewölbe. Diese Teile waren offenbar der Repräsentation, dem öffentlichen Leben bestimmt. Was an der Westseite den Hof der Alberca begrenzte, ist nur in geringem Masse erhalten; umfassender gestaltet sich dagegen noch jetzt das reiche Bild der östlich gelegenen Räume.

Ihren Mittelpunkt stellt ein zweiter, offener Hof dar, etwas kleiner als der erste, 20 m breit und 37 m lang, aber an Reichtum, Zierlichkeit und Glanz der Ausstattung jenem überlegen. Auch ihn schmücken Springbrunnen, namentlich in der Mitte eine mächtige Schale von Alabaster, die auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruht und dem Raum den Namen des Löwenhofes gegeben

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

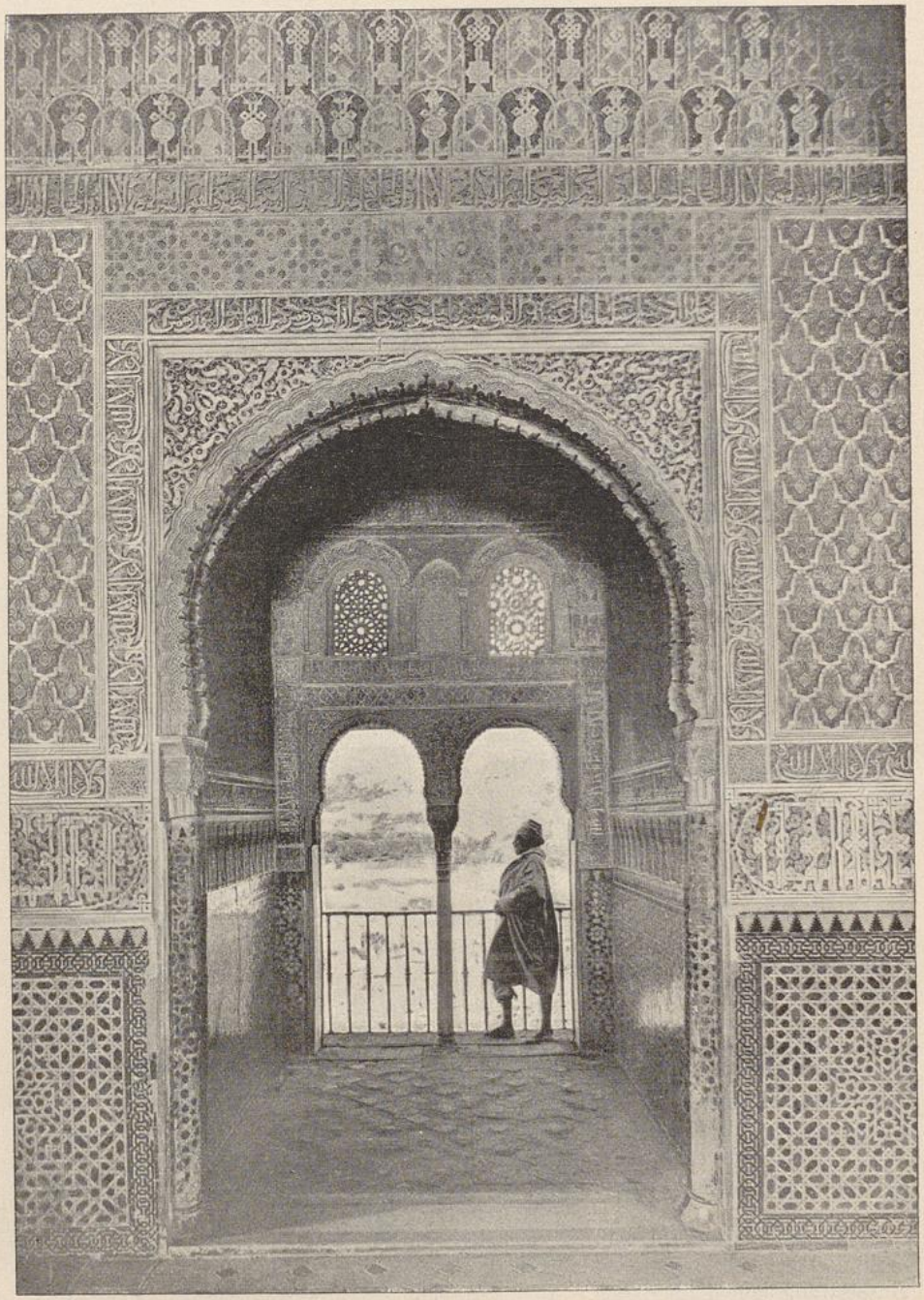


Fig. 75 Fensternische im Gesandtensaal der Alhambra (nach Junghändel)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hat (Fig. 76). Rings umziehen Bogenhallen auf schlanken Säulchen den Hof und erweitern sich in der Mitte der beiden Schmalseiten zu viereckig vortretenden

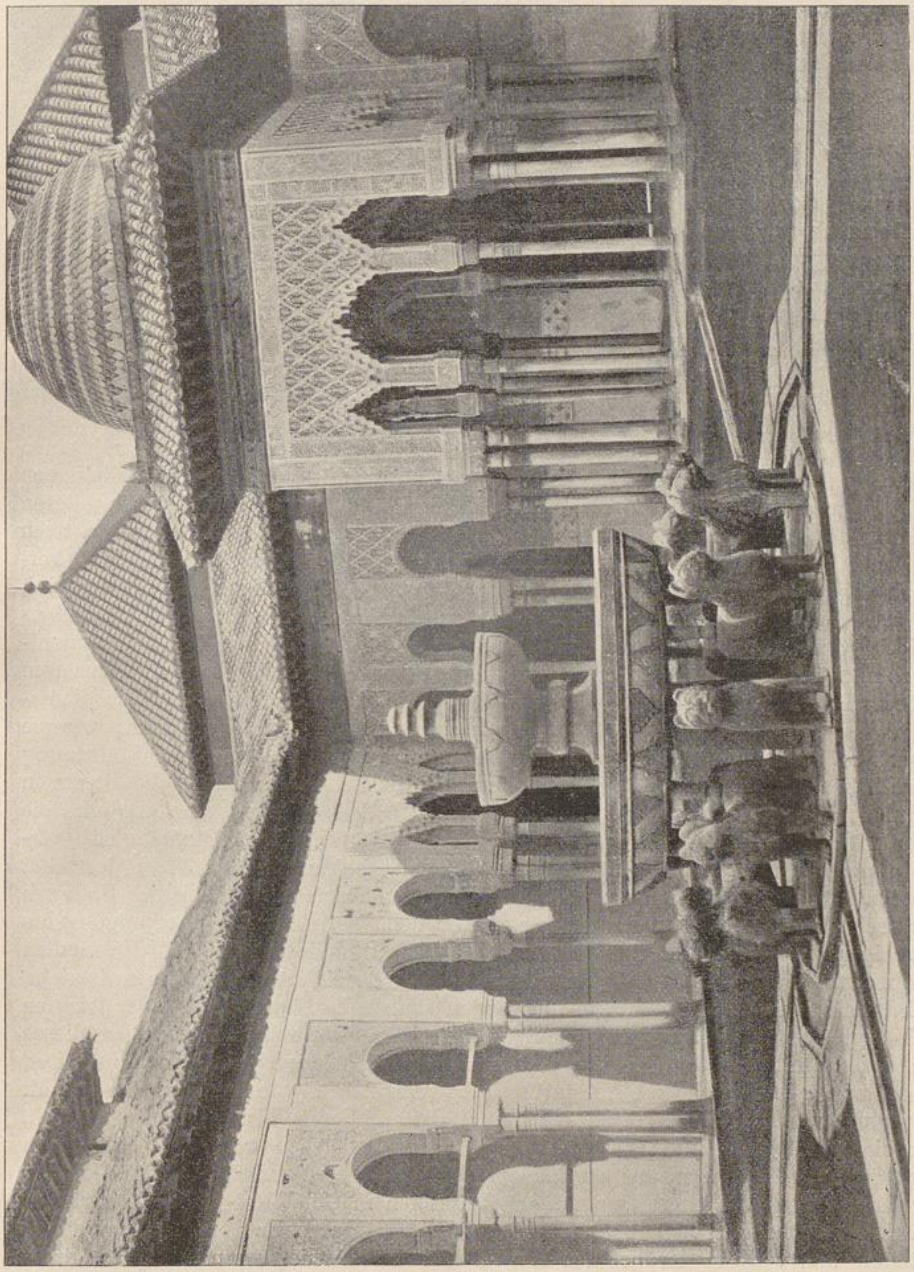


Fig. 76 Löwenhof in der Alhambra

Pavillons, die ebenfalls Springbrunnen enthalten. Die Säulen stehen hier überall in lebendigem Wechsel, bald einzeln, bald zu zweien oder gar zu dreien grup-

piert, als ob jede strenge architektonische Regel dem heitern Spiel sich beugen sollte. Oestlich gelangt man in einen langen, hallenartigen Raum mit fünf tiefen Nischen, den „Saal des Gerichts", während in der Mitte der Langseiten des Löwenhofes sich gen Norden der „Saal der beiden Schwestern", von zwei grossen Marmorplatten des Fussbodens so genannt, gen Süden ein kleinerer Saal anschliesst, der seinen Namen von dem dort auf Boabdils Geheiss vollzogenen Morde der berühmten Familie der Abencerragen erhielt (Fig. 77). Diese Räume sind die schönsten und glänzendsten Teile des Schlosses, an ihren Wandflächen und Stalaktitenkuppeln mit einer unerschöpflichen Pracht buntfarbiger Ornamente (vgl. die Farbentafel) überdeckt, der Saal der Abencerragen ausserdem durch eine zierliche Bogenstellung auf schlanker Mittelsäule aufs anmutigste mit zwei anstossenden Kabinetten verbunden. Ueberallhin führen Kanäle das Wasser des grossen Springbrunnens zu kleineren Fontänen, die das behaglich Wohnliche, träumerisch Poetische dieser Räume vollenden. Die Ecke zwischen der Halle der zwei Schwestern und dem Hofe der Alberca füllt eine Anlage von Baderäumen, die mit den Wohngemächern in Verbindung stehen.

Die künstlerische Ausbildung dieses Grundplans atmet die höchste Leichtigkeit und Anmut. Der Ernst des streng Organischen wird durch eine scheinbar ans Unmögliche grenzende kecke Schlankheit und Zierlichkeit hinweggescherzt. So schiessen die Marmorsäulen gleich dünnen Rohrstäben empor, nur durch einen leichten Ring mit dem Boden gleichsam verknüpft, und selbst die Kapitelle haben diesen graziösen schlanken Charakter. Mehrere feine Ringe umziehen den unteren Teil, der nur eine Fortsetzung des Schaftes ist; dann schwillt die Form nach allen Seiten kräftig heraus und bildet einen würfelartigen Kopf, der mit verschlungenen Arabesken, Spitzengeweben, Blättern oder Stalaktiten bedeckt wird. Nach oben schliesst eine vorspringende Kehle unter einer Platte das Ganze, überdeckt von einem kräftigen Kämpfer, dessen Flächen ebenfalls reichen Ornamentschmuck zeigen. Wo zwei Säulen miteinander verbunden sind, wie in unserem Beispiel (Farbentafel), ist der Kämpfer beiden Kapitellen gemeinsam. Wie diametral verschieden diese ganze Säulenform von allen antiken Traditionen, wie sie ganz selbständig als ein Erzeugnis des maurischen Stiles in seiner Vollendung erscheint, leuchtet ein. — Aehnlich dekorativ behandelt erscheinen die Bogen in Rund- oder Hufeisenform, welche sich auf den Säulen erheben, so völlig sind sie an Flächen und Kanten mit durchbrochenen filigranartigen Ornamenten, verschlungenen Arabesken, Bogenzacken und Stalaktiten umsäumt. In der That haben sie auch keine konstruktive Bedeutung und sind nur als leichtes Füllwerk zwischen die Deckenträger eingespannt, wie denn die Bauweise überhaupt nichts weniger als solide oder gar monumental ist. Die Masse der auf den Säulen ruhenden Mauern besteht aus einer Art Pisé, einer Mischung von kleinem Gestein, Erde und Kalk; die Wölbungen und Bogen sind in Gips und Stuck über leichten Holzgerüsten ausgeführt, die Ornamente in feinen Gips eingedrückt. Aber dieses leichte Material ist mit grosser Sicherheit zu reich bewegten Formen gestaltet, und dazu gesellt sich eine Ausstattung der Wandflächen von harmonischer Pracht. Den unteren Teil bildet ein Sockel von glasierten Fliesen, bis gegen $1^1/_2$ m hoch, in einfachen, gedämpften Farben. Die oberen Wandflächen werden durch Streifen mit goldnen Inschriften auf azurblauem Grunde abgeteilt und in einzelne Felder gefasst, deren Flächen mit prächtigen Arabesken in Gold, Rot und Blau strahlen (vgl. die Farbentafel). Gern überlässt man sich der berauschenden Wirkung dieser Räume und vergisst darüber den Mangel architektonischer Strenge. Alles atmet den heiteren Genuss eines träumerisch poetischen Daseins, wie es nur unter südlicher Sonne sich gestaltet; hier wird labender Schatten, erquickende Kühlung in phantastisch geschmückten Räumen geboten, und beim Plätschern der Brunnen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beim Spielen des Sonnenlichts durch die Muster der durchbrochenen Bogengarnituren, beim Hauche köstlicher Wohlgerüche musste wohl die Seele eingewiegt werden in romantisches Traumdämmern.

Von ganz verwandter Anlage und ähnlich reizvoller Ausführung ist das auf

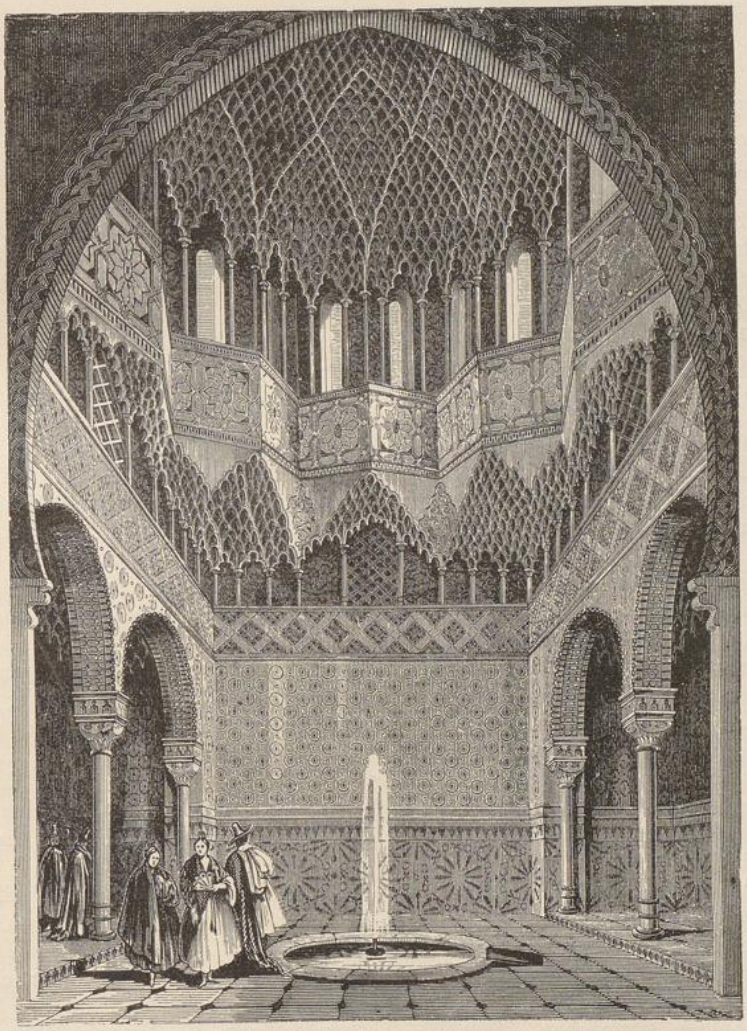


Fig. 77 Halle der Abencerragen in der Alhambra

einem gegenüber liegenden Felsen erbaute Lustschloss Generalife, durch anmutigen Portikus, Springbrunnen und Gartenanlagen ausgezeichnet.

Wie frei in der nahen Berührung mit dem christlichen Abendlande die maurische Kunst geworden war, geht besonders auch aus dem in der Alhambra mehrfach verwandten selbständig bildnerischen Schmucke hervor. Zwar sind die Löwen des Brunnens schwerfällige, ungeschlachte Beweise eines ungeübten Formensinnes (der indes in ähnlichen Aufgaben bei christlichen Monumenten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

derselben Zeit ganz Analoges leistete), aber wichtiger erscheinen die auf Pergament ausgeführten Gemälde an den Gewölben der Halle des Gerichts, teils würdige Gestalten maurischer Herrscher, teils Scenen ritterlichen Lebens, die Mauren und Christen in mannigfacher Berührung zeigen, voll naiver Anmut, den gleichzeitigen Werken florentinischer Künstler nahe verwandt und wahrscheinlich von fremden (italienischen) Meistern herrührend.

C. In der Türkei, in Persien und Indien

Die orientalischen Reiche wurden ebenfalls zeitig dem Islam unterworfen, doch vertreten ihre Denkmäler erst die letzte Epoche einer selbständigen mohammedanischen Kunst und bezeichnen den Schlusspunkt einer ebenso reichen als vielgestaltigen Kultur.

Eine anziehende Vorstufe bilden die in Kleinasien unter der Seldschukenherrschaft vom Ausgang des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Denkmäler.[1]) Sie stehen unter dem Einfluss der hellenistisch-römischen und byzantinischen Kunst. In ihrer Anlage schliessen sich zwar die Moscheen dem allgemein in den Ländern des Islam üblichen Typus an: eine rechteckige, von Säulen getragene Halle mit flachem Dach, an der nach Mekka gelegenen Wand die Gebetsnische. Auch die Medresse, die Religionsschule, zeigt die übliche Anlage mit einem Binnenhof, an den sich in der Mitte der Seiten grössere Nischen für den Unterricht und ausserdem die Zellen für die Lehrer oder Schüler anschliessen. Aber die Herstellungsart dieser Bauten wahrt zum Teil noch die solide Tradition der antiken Quadertechnik, und ihre Ausschmückung wird beherrscht einerseits von der Formenwelt des Byzantinismus, andrerseits von der persischen Dekorationsweise mit farbig glasierten Ziegeln oder Fayenceplatten; dazu gesellt sich die spezifisch mohammedanische Sitte der breiten ornamentalen Inschriftstreifen und der Stalaktitenwölbungen. Den Mittelpunkt der architektonischen Dekoration bilden die oft prachtvoll ausgestatteten Portale. Das Innere erhält durch Bekleidung mit persischen Fayenceplatten, das Aeussere nach dem Vorgang der späteren byzantinischen Kunst durch Anwendung verschiedenfarbiger Steinarten lebendig malerischen Reiz. Ansehnliche Ueberreste von Moscheen, Medresses u. a. m. enthält die alte Hauptstadt Iconium (Konia); anderes sieht man in Caesarea (Kaisarie), in Nigde, Erzerum u. s. w. Das grossartigste Denkmal der seldschukischen Kunst bilden die Ruinen des Sultan Han, eines zwischen Konia und Akserai gelegenen festungsartigen Karavanserai (Unterkunfthauses) aus dem Jahre 1229.

An diese Werke schliessen sich in der Entwicklungsreihe die durch die Herrschaft der Osmanen seit 1326 in diesen Gebieten hervorgerufenen Denkmäler, in welchen eine gediegene Quaderkonstruktion, mit buntfarbigem Wechsel des Materials, eine kraftvolle Belebung und Gliederung der Flächen, besonders aber eine bewusste Aufnahme des byzantinischen Centralbaus, die Grundzüge der architektonischen Anlage ausmachen. Das 14. Jahrhundert sah die höchste Blüte dieses Stiles, die Regierung Murads I. (1360—88) ist ihre Glanzepoche. Die grüne Moschee von Nicäa (Isnik) mit ihrer byzantinisierenden Centralform, die grosse Moschee zu Brussa, die noch einmal auf die Anordnung eines gewölbten Hallenhofes zurückgreift, gehören zu den wichtigsten Denkmalen.

Mit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahr 1453

[1]) *Texier*, Description de l'Asie Mineure. Paris, 1849. — Descript. de l'Arménie etc. Paris, 1852. — *E. Naumann*, Seldschukische Baudenkmäler in Kleinasien. Süddeutsche Bauzeitung 1896 (Sep.-Abdr.). — *F. Sarre*, Reise in Keinasien Sommer 1895. Forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes. Berlin, 1896.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

trat für den Orient ein Wendepunkt in der architektonischen Entwicklung ein.[1]) Die prachtvolle Sophienkirche ward zur Moschee umgewandelt und gab mit ihrem grossartigen Kuppelbau ein Vorbild für die Gestaltung der baulichen Anlagen, dem die orientalische Architektur sich um so williger unterwarf, als die Kuppel ohnehin eine dem Morgenlande geläufige Form war und schon in früheren Epochen Byzanz einen grossen Einfluss auf die mohammedanischen Moscheen gewonnen hatte. Ein imposanter, von einer Kuppel überspannter Centralbau bildet fortan die Grundlage der türkischen Moscheen, denen die feine, schlanke, nadelartig zugespitzte Form der zahlreichen Minarets als pikanter Kontrast gegenüber tritt. Die gewaltigsten unter den kaiserlichen Moscheen namentlich, d. h. die von den Sultanen selbst gestifteten Gotteshäuser (Djami-i-Salatin, deren man in Konstantinopel allein gegen 20 zählt), sprechen diesen Baugedanken in zwei Hauptvarianten aus: das eine Mal ist es die von der Sophienkirche stammende Anordnung einer Centralkuppel, an welche sich in der Längenachse zwei Halbkuppeln schliessen; das andere Mal in noch stärkerer Betonung des Centralmotivs eine von vier Halbkuppeln kreuzförmig eingeschlossene Hauptkuppel. Letztere Form tritt zuerst in der von 1463—69 durch einen byzantinischen Baumeister *Christodulos* errichteten Moschee Mahmud II. hervor. Beide Formen beherrschen abwechselnd die türkische Architektur. So findet der Grundriss der Sophienkirche Aufnahme bei der Moschee Bajasids II. (1497—1505), während der Grundriss der Mahmudieh bei der Prinzenmoschee, (1543—48), sowie der gewaltigen Moschee Achmed I. (1609—14) wiederkehrt. Aller Glanz der Ausstattung vereinigt sich zumeist in der musivischen Dekoration des Innern, während das Aeussere vernachlässigt bleibt. Die mächtigen Bogenlinien der Kuppeln und die schlanken Minarets, welche öfters zu vieren die Ecken der Moschee und des Vorhofes flankieren (nur die Achmedieh ist mit sechs Minarets ausgestattet), bilden die bezeichnenden Formen des Aussenbaues. Unter den glanzvollen Werken dieser Art stehen die Moschee Selim II. (1566—84) zu Adrianopel, ein Kuppelbau auf acht kolossalen polygonen Pfeilern, sowie die vor allen prachtvolle Moschee Soliman II. zu Konstantinopel, vollendet im Jahr 1555, obenan, letztere eine spitzbogige Umbildung der Sophienkirche. Neben ihr erhebt sich das Grabmal des Sultans, ein achteckiger Kuppelbau von klarer Durchführung, mit spitzbogigen gruppierten Fenstern und von ebenfalls spitzbogigem Säulenportikus umgeben. Diese drei Werke, sowie die erwähnte Prinzenmoschee sind von dem berühmtesten osmanischen Baumeister *Sinan* ausgeführt.

Persien[2]) erlebte unter der Herrschaft des Islam, dem es seit den Tagen des Kalifen Osman (7. Jahrh.) schon unterworfen war, eine lang andauernde Epoche hoher geistiger und materieller Kultur. Wissenschaft und Dichtkunst blühten an den Höfen der Statthalter der Kalifen, die sich bald unabhängig machten und eigene Dynastien gründeten. Aber erst aus den späteren Epochen, seit der Mongolenfürst Timur gegen Ende des 14. Jahrhunderts das Land eroberte, sind bedeutendere Denkmale erhalten. Entscheidenden Einfluss gewann namentlich die osmanische Architektur auf die persische, seit durch die Eroberung Konstantinopels die Sophienkirche zum Muster für die Moscheenanlage geworden war. Auch die persischen Moscheen nehmen den Kuppelbau auf polygoner oder quadratischer Grundform an und gestalten ihn zu grossartiger Wirkung. Charakteristisch bleibt dabei die hohe Ausbildung des Backsteinbaus und die damit in Verbindung

---

[1]) *F. Adler*, Die Moscheen zu Konstantinopel. D. Bauzeitung 1874. No. 17 ff. — L'Architecture ottomane. Constantinople 1873. — *L. Parvillé*, Architecture et décoration Turques au XVe siècle. Paris, 1874.

[2]) *Texier*, Description de l'Arménie etc. Paris, 1842 ff. Tom. II. — *Coste* et *Flandin*, Voyage en Perse. Paris, 1843—54.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stehende musivische Verzierung der Wände durch farbige Terrakotten oder verschiedenartige Zusammenstellungen glasierter und unglasierter Ziegel. Diese Bauweise, schon den Persern des Altertums bekannt, war in der Epoche des Sassanidenreiches (vom 3. bis zum 7. Jahrhundert n. Chr.) zum Teil unter Einfluss der römischen und byzantinischen Architektur weiter geübt worden und hat in den Ruinen mächtiger Palastanlagen (bei Ktesiphon oder El Madain, Al Hathr und Firuz-Abad) Zeugnisse ihres kühnen Wollens und ihrer technischen Sicherheit hinterlassen.[1]) So bleiben also auch in der moslemitischen Architektur Persiens die aus Backstein hergestellten Tonnen- und Kuppelgewölbe und das farbige Fayencemosaik der Wandbekleidungen für den Eindruck massgebend. Hohe Kuppeln von zwiebelartiger Gestalt, der Spitzbogen in ziemlich stark gedrückter Form, Wandgliederungen durch flach vortretende Streifen (Lisenen), wie sie dem Backsteinstil eigen sind, bilden weiterhin die charakteristischen Merkmale der persisch-mohammedanischen Baukunst. Unter ihren Denkmälern gehörte die jetzt zertrümmerte Moschee zu Tabriz, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Fig. 60), wohl zu den bedeutendsten. Ihre Anlage besteht aus einem von gewölbten Hallen umgebenen Kuppelbau von etwa 16 m Durchmesser, dessen dekorative Ausstattung die kostbarste Pracht mit harmonischer Schönheit verbindet. Auf azurblauem Grunde schlingen sich Blumen und Pflanzen in lebhaftem Grün und Weiss; dazwischen flechten sich auf schwarzem Grunde goldene Arabesken und Inschriften ein. Im ganzen haben die persischen Arabesken mehr einen naturalistischen, die spanisch-maurischen einen architektonisch streng stilisierten Charakter.

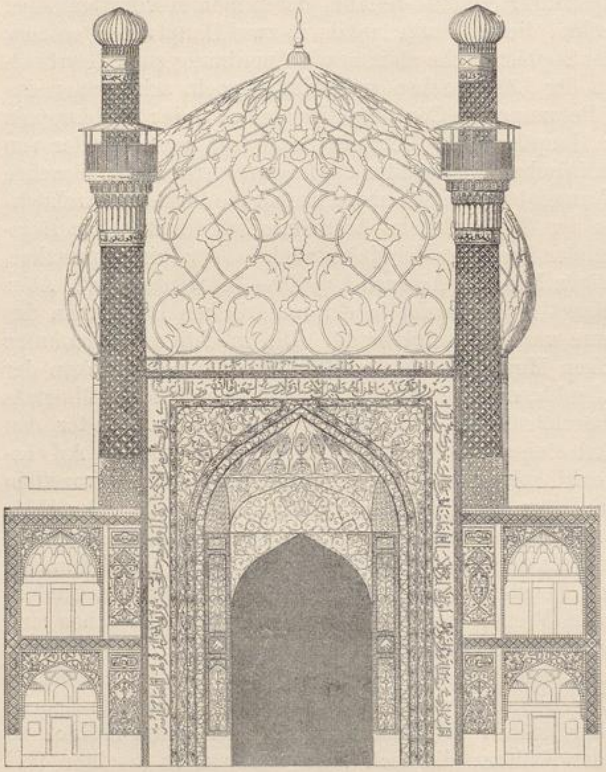


Fig. 78 Medresse des Schah Hussein in Ispahan

Glänzende Prachtbauten entstanden seit dem 16. Jahrhundert in Ispahan, der Residenz der Sofidendynastie. Die ausgezeichnetsten unter ihnen gruppieren sich um einen riesigen Platz, den grossen Meidan, der von spitzbogigen kuppelgewölbten Arkaden in zwei Geschossen umzogen wird und in der Mitte jeder Seite einen hohen Portalbau zwischen schlanken Minarets zeigt. Das eine

[1]) *Dieulafoy*, L'Art antique de la Perse. Paris, 1884–89. Band V.

dieser Portale führt auf die grosse Moschee, die gleich der ganzen Bauanlage ein Werk Schah Abbas d. Gr. (1587—1629) ist. Weite Vorhöfe, mehrfach wiederholte Prachtportale mit Minarets bereiten auf den glänzenden Eindruck des Innern vor, dessen Hauptraum von einer Kuppel überragt wird. Alle diese Bauteile sind innen wie aussen mit einem Gewebe der zierlichsten Ornamentik in heiter prangenden Farben, in Weiss, Gelb und Schwarz auf blauem Grunde übersponnen, in welchem gelegentlich auch Tier- und Menschengestalten auftauchen, da die schiitische Religion der Perser ihnen nicht wie den strenger gläubigen Sunniten die Darstellung lebender Wesen verbot. — Ein charakteristisches Bild persischer Architektur bietet auch die kleinere Medresse des Schah Hussein in Ispahan (Fig. 80).

Auch in Indien[1]) schmiegten sich die Moscheen- und Grabbauten, nachdem der Islam im 12. Jahrhundert hier zur Herrschaft gelangt war, den

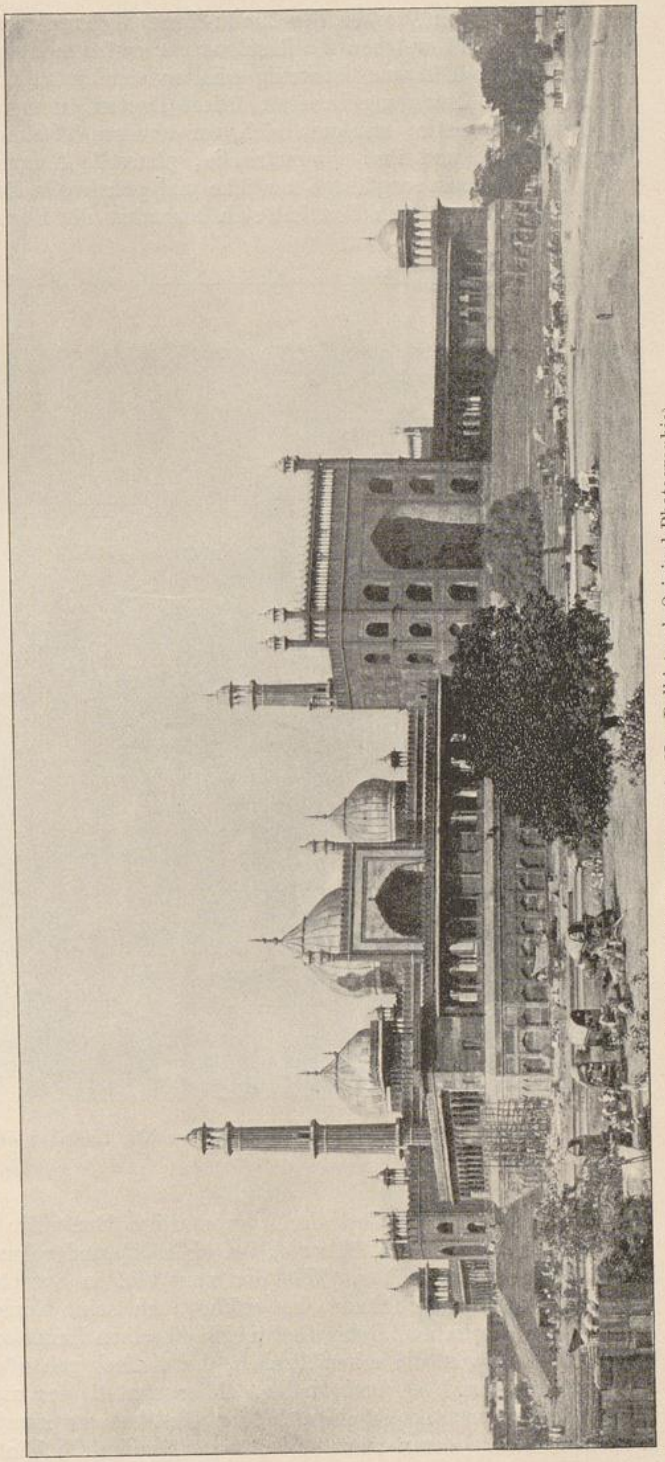


Fig. 79 Dschumma-Moschee in Neu-Delhi (nach Original-Photographie)

[1]) *J. Fergusson*, History of Indian architecture. London, 1876. — *G. Le Bon*, Les monuments de l'Inde. Paris, 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in den imposanten Werken der Hindu-Kunst vorhandenen Mustern an. Von den Prachtbauten, mit welchen die Residenz der ersten mohammedanischen Dynastien, Delhi, geschmückt war, ist wenig erhalten; der Einfall der Mongolen unter Timur hat ihnen den Untergang bereitet. Diese Bauten, namentlich der Herrscher aus der Patanendynastie, zeichnen sich vor anderen Werken des Islam durch ihre Monumentalität und ihre symmetrische, planvolle Anlage aus, während sie mit jenen die überaus sorgfältige zierliche und prunkvolle Durchbildung des Details teilen. In der späteren Zeit hat sich besonders die Herrschaft der Grossmoguln

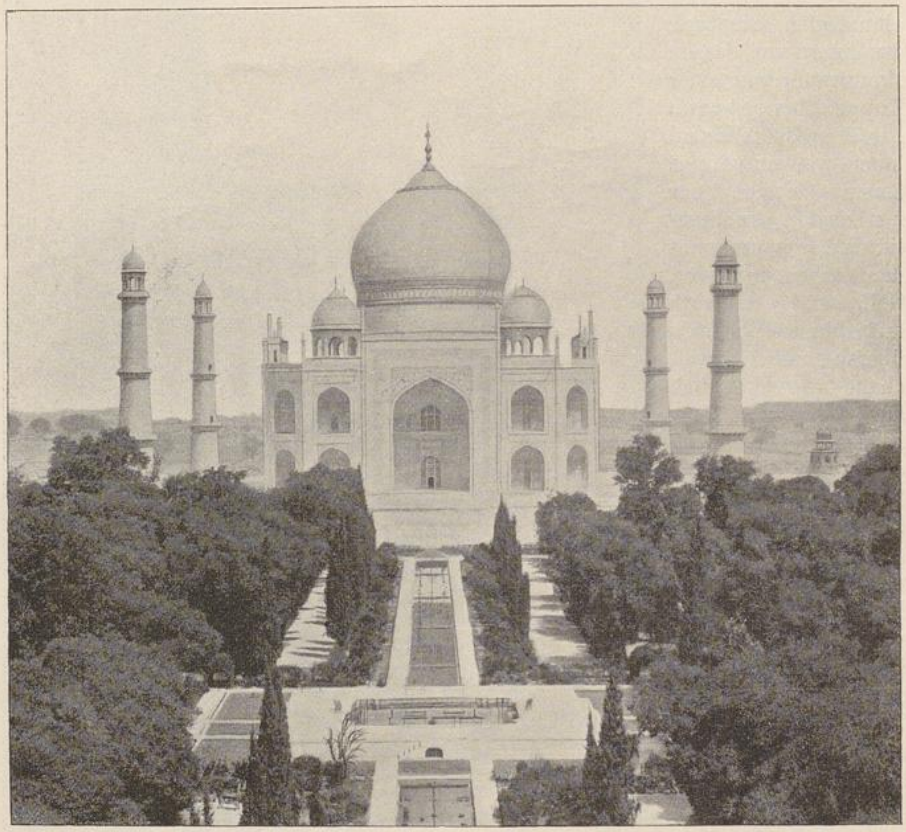


Fig. 80 Taj-Mahal, Mausoleum der Gemahlin des Schah Jehan in Agra

im 16. und 17. Jahrhundert durch grossartige Denkmale ausgezeichnet, deren vorzüglichste dem Schah Akbar d. Gr. († 1605) und seinem Enkel Schah Jehan ihre Entstehung verdanken. Wie der neue Hof in Sprache und Sitten den der persischen Schahs nachahmte, so erfuhr auch seine Kunst in den Grundzügen Einflüsse der persischen. Daher finden sich dieselben Hauptformen, die geschweiften Bögen und Kuppeln, die hohen Nischen, die vielfach gehäuften schlanken Minarets, die ausgedehnten Höfe und Hallen. Aber anstatt des zierlichen Gepräges der persischen Ornamentik erhebt sich hier das Aeussere zum Charakter imposanter Massenentfaltung, deren einzelne Teile zwar malerisch kontrastieren, die aber in

der Wucht und Würde des monumentalen Ausdrucks den alten Hindubauten des Landes nachzueifern scheinen. In der innern Ausstattung wird eine feenhafte Pracht der kostbarsten Stoffe, Metalle und edle Steine, verschwendet, die den traumhaften Reiz morgenländischer Zaubermärchen verwirklichen.

Schah Akbar gründete in geringer Entfernung von dem alten Herrschersitz eine neue Residenz Agra, Schah Jehan liess Neu-Delhi erstehen, beide schmückten ihre Städte mit den herrlichsten Bauten. Dieselben erheben sich auf gewaltigen Terrassen inmitten von Gärten und Wasserbassins und bilden in sich geschlossene regelmässige Anlagen. Die Grosse oder Dschumna-Moschee von Neu-Delhi, 1631—37 errichtet (Fig. 79), liegt auf einer hohen Terrasse aus rotem Sandstein

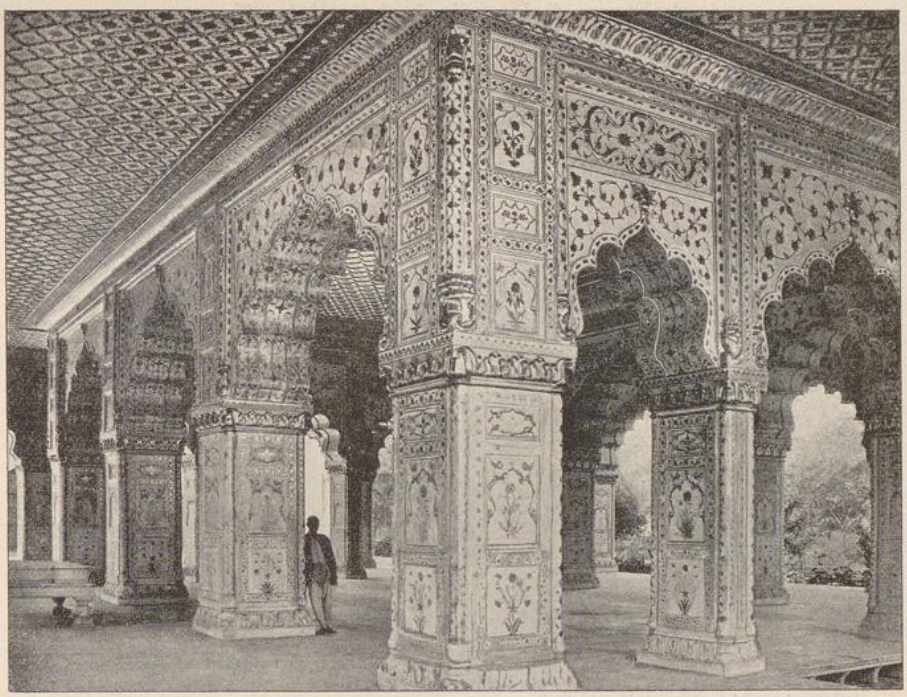


Fig. 81 Inneres des Audienzsaals im Palaste zu Delhi

und wird von einem Arkadenhof umschlossen, dessen Ecken von Kuppelpavillons bezeichnet werden, während in den Mitten der Seiten hohe Thorbauten mit vorgelegten Stufenanlagen den Zugang vermitteln. Die Moschee selbst nimmt den rückwärtigen Teil des Hofes ein und besteht aus einem Mittelbau mit zwiebelförmiger Kuppel und zwei gleichfalls von Kuppeln bekrönten Seitenflügeln. Die Ecken flankieren zwei hohe, kegelförmig aufsteigende Minarets; die Mitte der Fassade bezeichnet ein imposanter Thorbogen (in Kielbogenform), welcher die zwischen kleineren Minarets hoch aufsteigende zinnenbekrönte Wand durchbricht. Der ganze Riesenbau ist aus weissem Marmor mit eingelegten Streifen roten Sandsteins erbaut. Auch die kleinere Perl-Moschee in Agra besteht ganz aus weissem Marmor, ebenso wie der Wunderbau (Taj-Mahal) des Mausoleums, welches Schah Jehan seiner Gemahlin Nur Jehan errichtete (Fig. 80). Inmitten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eines blühenden, reich bewässerten Gartens liegt auf hoher Terrasse mit vier schlanken Minarets auf den Ecken das Grabgebäude, ein Quadrat mit abgestumpften Ecken, neben den die ganze Höhe einnehmenden Eingangsnischen in zwei durch Blenden bezeichnete Stockwerke geteilt. In der Mitte steigt, umgeben von vier kleinen Kuppelpavillons, die gewaltige Hauptkuppel mit schwellender Umrisslinie, 75 m hoch, auf. Filigranartig durchbrochene Marmorgitter — in der noch heute geübten „Jali-garli-Technik" — dämpfen das Licht der hohen Fenster und umgeben die Sarkophage des Stifters und seiner Gemahlin, welche gleich allen Wandflächen mit dem reichsten und zierlichsten Mosaikschmuck von Marmor und Edelsteinen bedeckt sind (vgl. das Innere des Audienzsaals im Palaste zu Delhi, Fig. 81).

4. Anhang: Orientalisch-christliche Kunst

A. Armenien und Georgien

In den Kaukasusländern entwickelte sich um die Epoche des 10. und 11. Jahrhunderts ein christlicher Baustil, der einesteils von Byzanz seine Grundformen empfing, andererseits aber in der Durchführung derselben Einflüsse der frühmohammedanischen Architektur auf sich wirken liess.[1] Die Grundform der Kirchen ist das griechische Kreuz, über dessen Mitte eine Kuppel emporragt. Liegt darin die Spur byzantinischer Muster deutlich zu Tage, so beweist doch besonders die Ausprägung der Kuppelform eine selbständige Auffassung. Statt der runden, auch nach aussen vortretenden Wölbung steigt hier nämlich ein aus Stein konstruiertes zeltartiges Schutzdach über der Kuppel empor, eine Gestalt, zu welcher vermutlich in dem gebirgigen Lande klimatische Rücksichten den ersten Anlass gaben. Das Innere gliedert sich meist durch kräftige, mehrfach mit schlanken Säulen zusammengesetzte Pfeiler in verschiedene Abteilungen, bei deren Bedeckung Kuppeln und Tonnengewölbe zur Anwendung kommen. Gewöhnlich wird die Hauptnische des Altars durch zwei kleinere Apsiden für die Seitenschiffe eingeschlossen; aber sämtliche Apsiden treten nach aussen nicht in ihrer halbrunden Form vor, sondern werden durch die gerade fortlaufende Mauer gleichmässig abgeschnitten, und nur eine tiefe, mit spitzem Winkel einschneidende dreieckige Mauernische deutet den Punkt an, wo die Apsiden zusammenstossen. Aehnliche dreieckige Nischen finden sich auch an den Punkten der Mauer, die nach innen durch vorgelegte Pfeiler verstärkt



Fig. 82 Kathedrale von Ani in Armenien

[1] *Dubois de Montpéreux*, Voyage autour de Caucase etc. Paris, 1839. 4 Vols. — *D. Grimm*, Monum. d'archit. byzantine en Géorgie et en Arménie. St. Petersburg, 1859 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sind und also nach sonstiger Bautradition eher eine Kräftigung durch Strebepfeiler, als eine Schwächung erheischten. Die Gliederung der Aussenwände geschieht durch ein System von feinen, mageren Halbsäulen, die durch Blendarkaden verbunden sind und sowohl an den unteren Teilen wie am Tambour der Kuppel vorkommen. Ausserdem werden die Gesimse durch flache Friese von bandartigen Ornamenten geschmückt, die jedoch gleich den übrigen Detailformen etwas Aengstliches, Energieloses haben und den so übersichtlich angelegten, so wirksam gegliederten Bauten einen zaghaften, marklosen Charakter geben.

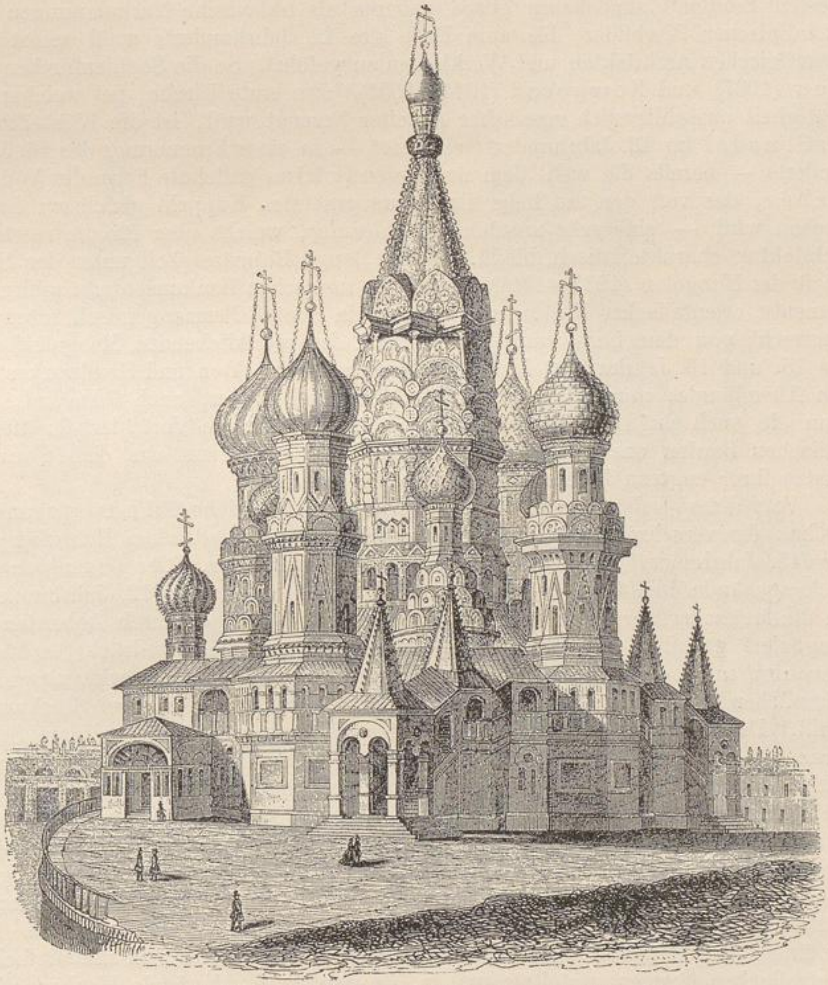


Fig. 83 Kirche des hl. Basilius (Wassili-Blagennoi) in Moskau

Beispiele dieser Bauweise sind die Kathedrale von Ani, die gleich den übrigen Kirchen des Landes indes nur geringe Grössenverhältnisse hat (Fig. 82). Ebenso die Klosterkirche von Etschmiadzin und die Kirche der hl. Rhipsime zu Vagharschabad, mit einer überaus komplizierten Durchbildung des kreuzförmigen Grundrisses. Ferner die Kirche zu Ala Werdi und die Muttergotteskirche zu Gelathi in Georgien.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

B. Russland

Nach Russland kam das Christentum und mit diesem die Kunst von Byzanz schon im Laufe des 10. Jahrhunderts, aber mehr als sonstwo gingen beide eine innige Verbindung mit dem Orientalismus in seinen ausschweifendsten Launen ein. Ausserdem hat unzweifelhaft der alteinheimische Holzbau auch auf die Konstruktion und die Ornamentation der Kirchenbauten Einfluss gehabt. Die ältesten Bauten[1]) sind kaum etwas anderes als sklavische Nachahmungen der byzantinischen Vorbilder, bis zum Ende des 12. Jahrhunderts wohl selbst von byzantinischen Architekten und Werkleuten ausgeführt. So die Sophienkirchen von Kiew (1037) und Nowgorod (1044—1051). Die erste Kirche, bei welcher die Thätigkeit ausschliesslich russischer Arbeiter bezeugt wird, ist die Klosterkirche von Sousdal im 13. Jahrhundert; sie zeigt — in einer Erneuerung des 16. Jahrhunderts — bereits die wohl dem nationalen Holzbau entlehnte Form des Walmdaches, das von den auf hohe Tambours gesetzten Kuppeln gleichsam durchbrochen wird — eine sehr unschöne Dachlösung, welche aber für die russische Architektur charakteristisch bleibt. — Die lange Botmässigkeit unter der Herrschaft der Mongolen (1237—1480) führte der russischen Baukunst dann zahlreiche Elemente orientalischer Kultur zu, welche ein buntes Formengemisch erzeugen, beherrscht von dem barbarischen Geschmack des prunkliebenden Mongolenhofes. Das 15. und 16. Jahrhundert brachte zahlreiche Architekten und Handwerker aus dem Abendlande, namentlich aus Deutschland und Italien, nach Russland, die, wenn sie auch auf Befehl ihrer Auftraggeber sich an die Vorbilder der älteren russischen Bauten anschlossen, doch zahlreiche Einzelheiten aus dem Formenschatze ihrer engeren Heimat zur Anwendung brachten.

Aus diesen seltsamen Mischungen ist der eigentümliche Stil hervorgegangen, welchen die verschwenderischen Prachtbauten der moskovitischen Herrscher seit dem 15. Jahrhundert ziemlich übereinstimmend aufweisen. Der Grundplan der Kirchengebäude bleibt im wesentlichen der byzantinische des 12. Jahrhunderts, von quadratischer Gesamtanlage, mit einer Mittelkuppel, aber durch Anbauten oft kompliziert gestaltet. Das Innere ist demzufolge auch meist gedrückt, schlecht beleuchtet, mehr ein Konglomerat von einzelnen Kapellen als ein wirkungsvoller, einheitlicher Raum; manche Kirchen sind selbst durchgängig in zwei Stockwerke geteilt. Der Chor wird durch die Ikonostas (Bilderwand) völlig von dem Schiff getrennt. Für den Eindruck des Aeusseren bleiben die Kuppeln massgebend, welche bis zur Zahl von elf sich auf hohen Tambours turmartig über dem Dach erheben. Der Uebergang vom Quadrat zur polygonalen resp. kreisförmigen Grundform des Tambours ist im Inneren durch ein System von kleinen Sprengbögen vermittelt, und diese Konstruktion kommt auch im Aeusseren durch jene eigenartigen, staffelförmig übereinander aufsteigenden Reihen von runden oder zugespitzten Giebelchen zum Ausdruck, welche den Fuss der Kuppeln umgeben. Die Bekrönung der letzteren aber bilden bauchig ausgeschweifte, in mannigfachen phantastischen Formen gestaltete und in Kreuzspitzen auslaufende Hauben. Alle diese Teile des Aussenbaus sind mit Metall oder bunten Fayencen verkleidet und glänzen und glitzern in den leuchtendsten Farben; sie bilden in ihrer bizarren Eigenart den grössten Stolz der national-russischen Bauweise.

Hervorragende Denkmale dieses Stils sind in Moskau die Kirche des hl. Basilius (Wassili Blagennoi) (Fig. 83), 1554 von Iwan IV. gegründet, und die Kirche der hl. Muttergottes (Swetoi-Troitzki) (Fig. 84), dem 17. Jahrhundert entstammend.

---

[1]) *Viollet le Duc*, L'Art Russe. Paris, 1877. — *Th. Richter*, Monuments d'Architecture Russe ancienne. Moskau, 1850. — *W. Souslow*, Monuments de l'ancienne Architecture Russe. St. Petersburg, 1895 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Werke der Plastik fehlen so gut wie ganz in der alten Kunst Russlands; dagegen spielt die Malerei sowohl in der Ausschmückung der Kirchen wie als Tafelmalerei eine bedeutende Rolle.[1]) Allerdings blieb auch sie ihrem ganzen Wesen nach jahrhundertelang abhängig von dem Vorbilde der byzantinischen Kunst. Das griechische Malerbuch vom Berge Athos in der russischen Version des sogen. „Podlinnik" liefert noch heute im Grunde genommen die Vorschrift

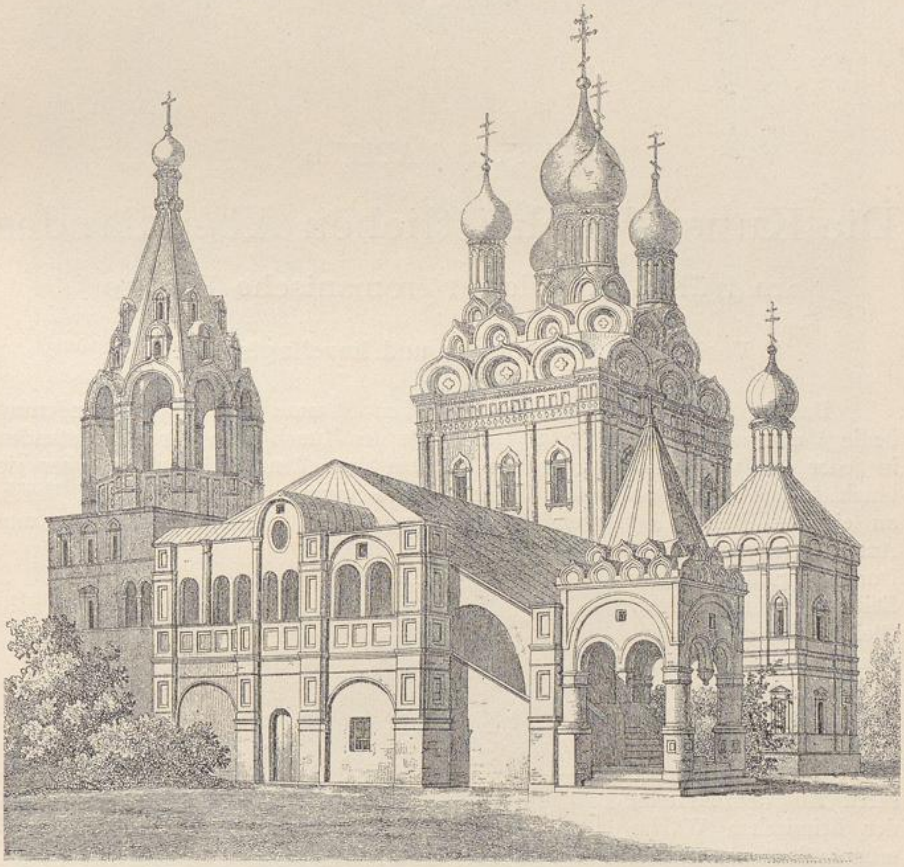


Fig. 84 Die hl. Muttergotteskirche (Swetoi-Troitzki) in Moskau

für die Wandgemälde und Heiligenbilder der russischen Kirchen, mögen auch im einzelnen sehr wichtige und interessante Zusammenhänge der Sujets und Typen mit abendländischen Werken nachweisbar sein und mag auch unter dem Einflusse der namentlich seit dem 15. Jahrhundert in Russland beschäftigten Italiener sich daneben eine Modifikation des Stils, die sogen. „Friajski" ausgebildet haben. Für die allgemeine kunstgeschichtliche Betrachtung, welche den auf individueller Freiheit beruhenden Fortschritt der künstlerischen Ideen und des Könnens nachweisen soll, stehen diese Leistungen an Interesse zurück, so dass hier dieser kurze Hinweis als genügend erachtet werden darf.

[1]) *A. Pokrowski,* Wandgemälde in den griechisch-russischen Kirchen. Moskau, 1890. — *V. de Boutowski,* Histoire de l'ornement russe du X^e^ au XVI^e^ siècle. 2 Vols. Paris, 1870.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DRITTES KAPITEL

Die Kunst des christlichen Abendlandes

im frühen Mittelalter (romanische Epoche)

1. Vorstufen: Altnordische und karolingische Kunst

Das Auftreten der nordisch-germanischen Stämme in der Völkerwanderung bedingt eine neue Epoche für die Geschichte der Kunst. Die Germanen standen in jeder Art von Kultur hinter den Völkern der alten Welt zurück, aber sie brachten aus ihren nordischen Wäldern einen wenn auch beschränkten Besitz an eigenem Kunstschaffen und Formempfinden mit, dessen Ansammlung und Ausgestaltung weit in das Dunkel prähistorischer Zeiten zurückreicht. Gleich aller urtümlichen Kunst beruht auch die nordisch-germanische auf den Techniken der Holzbearbeitung, der Töpferei, Weberei und Bronzegiesserei. Aus dem Material der heimischen Wälder erbaute der Germane sein Haus, flocht sich Matten und Decken und schnitzte die Bilder seiner Gottheiten sowie die einfachen Ornamente, mit denen er Pfosten und Wände, Waffen und Gerätschaften verzierte. Holzschnitzereien dieser Art, der noch heute geübten Technik des Kerbschnitts entsprechend, finden sich an den s. g. Totenschuhen, ihrer Bestimmung nach rätselhaften Grabbeigaben aus alten Alemannengräbern (Fig. 85). In seiner Uebertragung auf bronzene, silberne und goldene Waffen, Gefässe, Schmucksachen, namentlich Spangen und Gewandnadeln aller Art lernen wir diesen urgermanischen Ornamentstil aus den Funden unzähliger alemannischer und fränkischer Grab-



Fig. 85. Holzschnitzerei an einem s. g. Totenschuh aus Oberflacht

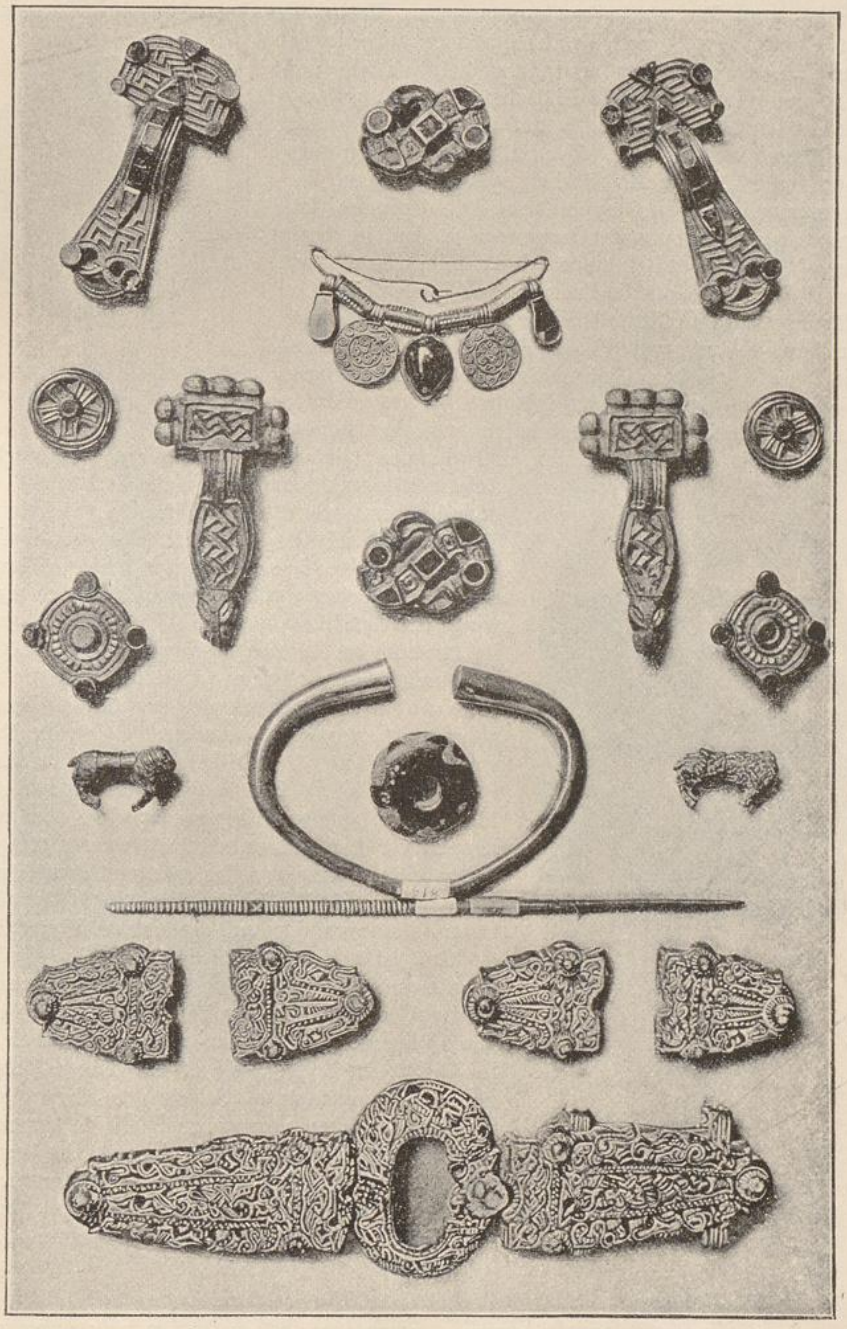


Fig. 86 Aus Alemannengräbern bei Wurmlingen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stätten kennen (Fig. 86).[1]) Eng damit verbunden aber treten die aus der uralten Flecht- und Webetechnik übernommenen Motive der Bandverschlingung, der Verknotung und Verknüpfung auf, die namentlich durch Gravier- und Tauschierarbeit (in Vertiefungen eingehämmerte Plättchen und Drahtstücke von andersfarbigem Metall) auf die Schmucksachen übertragen wurden (Fig. 87). Selbstverständlich sprechen auch die der Metallarbeit speziell eigenen Verzierungsweisen, wie aufgelötete Drahtspiralen und Knöpfchen, eingepunzte Ornamente u. dgl. in dieser ausgebildeten Goldschmiedetechnik mit, ebenso wie den alten Germanen die Fassung von Edelsteinen und Glasflüssen in Gold und Silber (Verroterie cloisonné) durchaus geläufig war. (Vergl. Fig. 86 oben und Mitte.) Die Funde reicher Goldschätze längs des ganzen Weges, den germanische Stämme in der Völkerwanderungszeit zurückgelegt haben, von den Steppen Ungarns bis nach Frankreich und Spanien, geben uns von dieser barbarischen Schmucktechnik eine durch die Schönheit des erzielten Eindrucks oft überraschende Anschauung. Solcher Art ist der Schmuck des fränkischen Königs Childerich († 481), welcher in dessen Grabe zu Tournay gefunden wurde[2]), der merowingische Goldschmuck von Wieuwerd, jetzt im Museum zu Leyden, der wahrscheinlich vom Burgunderkönige Sigismund herrührende Schatz von Gourdon, welcher in das Museum des Louvre gelangt ist, vorzüglich aber der prachtvolle Fund von Guarrazar bei Toledo, jetzt ebenfalls in Paris befindlich.[3]) Die Hauptstücke des letzteren bilden acht goldene Kronen, wie sie zum Aufhängen vor den Altären bestimmt waren, und von denen eine den Namen des westgotischen Königs Receswinth († 672) trägt (Fig. 88). Aus dem Osten stammen der auf der Puszta Bakod entdeckte, jetzt im Museum zu Buda-Pest befindliche Schmuck, sowie der früher zu Petreosa in der Walachei ausgegrabene, der ins Museum von Bukarest gelangt ist; namentlich aber der im J. 1799 zu Nagy Szent-Miklós in Ungarn gefundene sogenannte „Schatz des Attila", jetzt im k. k. Antikenkabinett zu Wien,[4]) der nicht weniger als 23 Goldgefässe im Gesamtgewicht von 1678½ Dukaten umfasst, Prachtwerke in getriebener Arbeit mit Resten von Emailschmuck, reich verziert mit figürlichen und ornamentalen



Fig. 87
Gewandnadel aus Dietersheim
Eisen, mit Silber tauschiert



Fig. 88 Krone Receswinths

[1]) *L. Lindenschmit*, Handbuch d. deutschen Altertumskunde. Braunschweig, 1880—89.
[2]) *Cochet*, Le tombeau de Childeric. Paris, 1859, und *Labarte* a. a. O., Taf. 29. 30.
[3]) *R. de Lasteyrie*, Description du trésor de Guarrazar. Paris, 1860, und *Labarte* a. a. O. I. Taf. 32.
[4]) *J. Hampel*, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, s. g. „Schatz des Attila" Budapest, 1885.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Darstellungen, in welchen sich antike Reminiscenzen, orientalische Einflüsse und nordisch-barbarische Elemente verschmelzen (Fig. 89).

Von ausschlaggebender Bedeutung für die Ornamentik der germanischen Stämme ist die Tierornamentik[1]), in der man wohl mit Unrecht eine erst unter dem Einfluss römischer Kultur entstandene Verzierungsform hat erblicken wollen. Vielmehr liegen hier wahrscheinlich weit ältere, auf den Orient und die griechische Kunst zurückgehende Anregungen zu Grunde, die aber von dem germanischen Kunstgeiste seinem eigensten Empfinden gemäss verarbeitet und weiter gebildet worden sind.[2]) In zweifacher Art wird die Tierform ornamental verwertet: als freie Endigung und als Flächenfüllung (Fig. 90). Köpfe von Vögeln (vergl.



Fig. 89 Goldene Kanne aus dem Funde von Nagy Szent Miklós

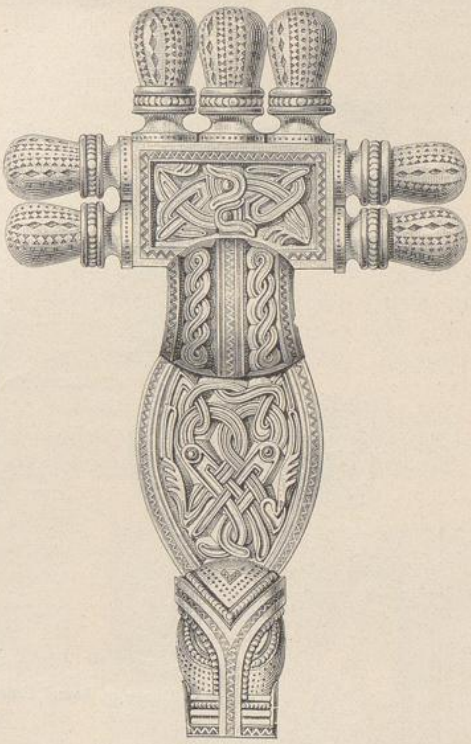


Fig. 90 Silberne Gewandspange aus Heidingsfeld in Franken

Fig. 86 Mitte) wie von Vierfüsslern (Fig. 90) bilden die Enden der Gewandspangen und Nadeln oder treten in den Ecken zwischen Platte und Bügelteil der grossen Prachtfibeln frei hervor. Besonders charakteristisch aber ist die Verwendung der Tierformen zum Schmuck der Innenflächen. Wie in der Bandornamentik verschlingen und verknüpfen sich die langgezogenen Tierleiber zu phantastischen Gebilden, nur Kopf, Augen und Füsse werden noch grade erkennbar angedeutet.

---

[1]) *Sophus Müller*, Die Tierornamentik im Norden. Uebersetzt von J. Mestorf. Hamburg, 1881.

[2]) *F. Seesselberg*, Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Berlin, 1897.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ja oft genug lassen sich in dem fadenförmigen Geschlinge überhaupt nicht zusammenhängende Gestalten verfolgen, sondern es gleicht einer Sammlung einzelner Gliedmassen, Schnäbel und Füsse. Spukhaft wogen die Formen durcheinander, ohne alles organische Gefüge, einander gegenseitig verdrängend und verschlingend, gleich den Nebelgestalten der germanischen Göttersage. Aus wenigen einfachen Grundelementen gehen stets neue Kombinationen hervor; unter den vielen Tausenden von Grabfunden zeigen kaum zwei genau dieselbe Ornamentation. So herrscht bei scheinbarer Armut ein ungemein grosser Reichtum und in den besseren Fundstücken auch ein origineller und durchgebildeter Geschmack.

Diese ganze Ornamentationsweise mit ihrer subjektiven Willkür und ruhelosen Phantastik steht in einem starken inneren Gegensatz zu dem Kunstempfinden der Antike, das überall von der organischen Ausgestaltung der Tier- und na-

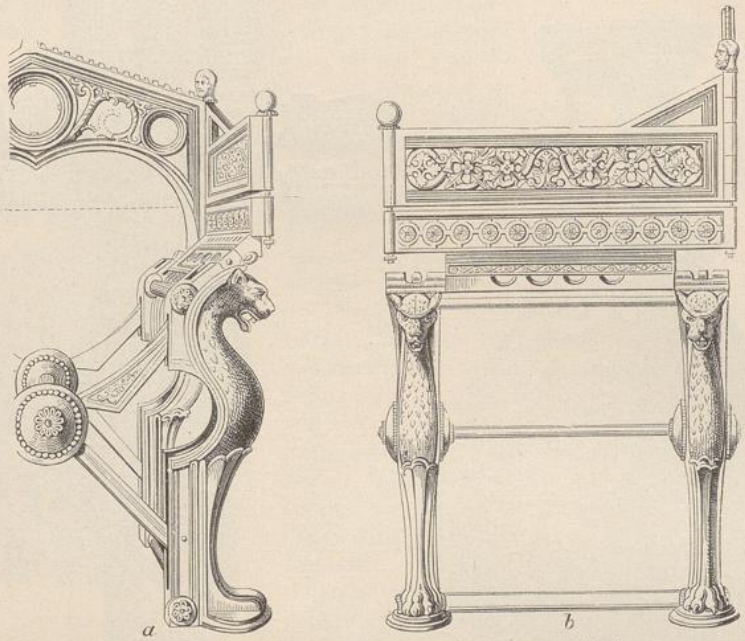


Fig. 91 Der s. g. Sessel Dagoberts im Louvre zu Paris

mentlich der Pflanzenmotive ausgeht. Während ihrer langen Herrschaft über grosse Teile Galliens und Deutschlands hatten die Römer ja unzweifelhaft auch hier eine Kunstübung hervorgerufen, die ihrem verfeinerten Geschmack und Luxusbedürfnis entsprach. So finden sich aus späterer Zeit, nachdem die Sturzwellen der germanischen Einwanderung die Römerherrschaft verdrängt haben, noch Arbeiten, die als Nachahmungen römischer Werke betrachtet werden müssen. Ein Beispiel bietet der durch eine alte Tradition als Eigentum des Merovingerkönigs Dagobert bezeichnete prächtige Bronzesessel im Louvre (Fig. 91). Insbesondere die verschiedenen hochausgebildeten Zweige der Kunsttechnik in Metall haben die Barbaren sicher von den Römern empfangen, und die Form der Spangen, der Gefässe u. s. w., sowie einzelne Teile der Dekoration (vergl. die Knöpfe in Fig. 90) mögen durch römische Vorbilder beeinflusst worden sein. Aber mit Zähigkeit haben die germanischen Stämme an ihrer alten Band- und Tier-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 92 Tassilokelch im Stift zu Kremsmünster

ornamentik festgehalten, auch nachdem sie das Christentum angenommen hatten und unter den fränkischen Königen zu engerer staatlicher Gemeinschaft zusammengeschlossen waren. Selbst die Kirche musste an ihren heiligen Gerätschaften der alten Stammesornamentik Raum gönnen; dies bezeugt ein wichtiges Denkmal aus verhältnismässig später Zeit: der im Stift Kremsmünster aufbewahrte Kelch, der seiner Inschrift zufolge für den 788 n. Chr. abgesetzten Baiernherzog Tassilo angefertigt wurde (Fig. 92). Er besteht aus Kupfer und ist mit Silberblech überzogen, in dessen Fläche die figürlichen Darstellungen und das Beiwerk eingegraben sind. Die kirchliche Bestimmung des Geräts erhellt aus den Brustbildern Christi und der Evangelisten auf dem oberen Teil, fünf Heiliger auf dem Fuss. Dazwischen aber sind kerbschnittartig eingegrabene Band- und Tierverschlingungen angebracht, die ebenso wie die aufgesetzten kleinen Edelsteine am Knauf und der Ring von Goldperlen unter der Kuppe genau den Ornamenten der Grabfunde entsprechen.

Auf einem anderen Gebiete kirchlicher Kunst hat die nordische Ornamentationsweise noch tiefere Wurzeln geschlagen und ist bis zu höchstem Raffinement gesteigert worden: in der Miniaturmalerei, namentlich der Iren und Angelsachsen. Von den Stürmen der Völkerwanderung unberührt und früher als das Festland dem Christentum gewonnen, haben die keltischen Bewohner der britischen Inseln bereits im fünften Jahrhundert zahlreiche Kirchen und Klöster besessen und den Grund zu einer kirchlichen Kunst gelegt, welche nationalen Charakter trägt. Uralte Steinkirchen mit Rundtürmen, Grabmonumente mit geometrischer Ornamentation, reliefgeschmückte Hochkreuze, wie das Ruthwellkreuz, endlich Metallarbeiten sind die Zeugnisse dieser Kunstübung.[1]) In den Klöstern wurde frühzeitig auch die Buchmalerei betrieben; infolge der ausgedehnten Missionsthätigkeit der irischen Mönche haben sich wichtige Denkmäler derselben nicht bloss in englischen und irischen Bibliotheken, sondern



Fig. 93 Irisches Ornament (St. Gallen)

[1]) *G. Petrie,* The ecclesiastical Architecture of Ireland. Dublin, 1845. — *M. Stokes,* Early christian Architecture of Ireland. London, 1878. — *J. Anderson,* Scotland in early Christian Times. Edinburg, 1891.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch auf deutschem Boden, wie im Kloster St. Gallen, erhalten.[1]) Im Gegensatz zur byzantinischen Buchmalerei herrscht in der Ausschmückung der irischen Handschriften ein reiner kalligraphisch-ornamentaler Charakter. Reichgeschmückte Initialen und Titelblätter sind in einem Ornamentstil ausgeführt, der zunächst ausschliesslich die geometrischen Muster der Flecht- und Webetechnik, sowie die aus der Metalltechnik entlehnte Spirale verwendet; phantastische Tierverschlingungen (Fig. 93) treten auf und selbst Versuche zu figürlicher Darstellung (Fig. 94), die aber mit Konsequenz völlig in den kalligraphischen Schnörkelstil hinübergezogen wird. Auch die menschlichen Figuren sind in dieser Malerei nichts anderes als Linienverschlingungen und Flächenverzierungen; ihren grotesken Eindruck mildert oft die reiche monumentale Umrahmung, die gleich allen anderen Ornamentationen in diesem Stil durch Reichtum der Linienführung, geschmackvolle und sauberste Durchführung ausgezeichnet ist (Fig. 94). Es ist nicht Mangel an Geschmack und barbarische Roheit, vielmehr eine bewusste Abstraktion von aller Nachahmung der Natur im stilistisch-künstlerischen Interesse, welche diese seltsamen Werke geschaffen hat. — Weniger befremdlich wirken die Miniaturen in angelsächsischen Handschriften, da sie nur im ornamentalen Beiwerke den irischen Phantasiestil aufnehmen. Sie nehmen auf diese Weise eine Mittelstellung zwischen den irischen und merovingisch-fränkischen Miniaturen ein, welche dem siebenten und achten Jahrhundert entstammen und sich namentlich in Handschriften zu Paris, Laon und Toulouse erhalten haben. Hier weisen auch die ornamentalen Bildungen eine Verbindung nationalen Empfindens — wie es sich

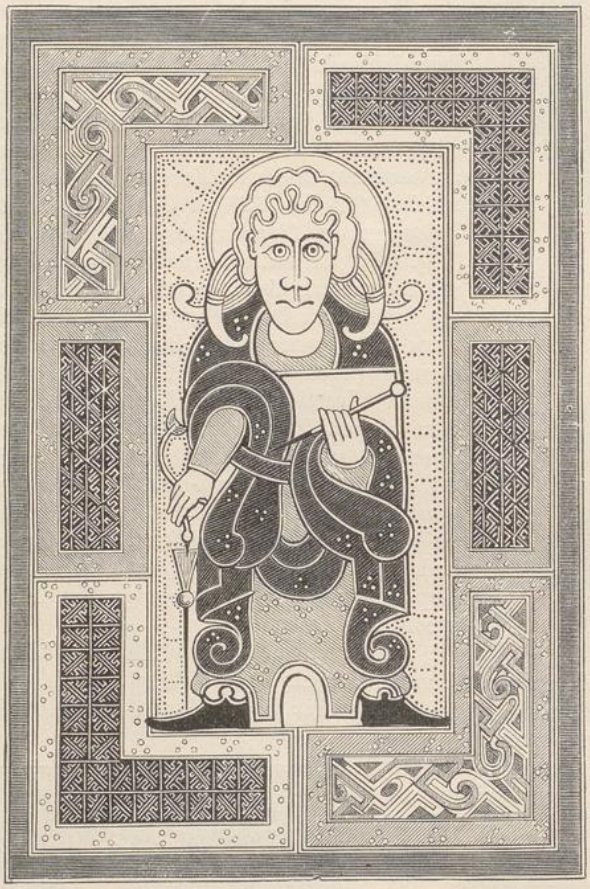


Fig. 94 Johannes der Evangelist
Aus dem Kodex Mac Durnan im Lambeth-Palast zu London

[1]) *J. O. Westwood*, The Miniatures of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London, 1869. — *J. Gilbert* and *E. Sullivan*, Facsimiles of National Manuscr. of Ireland. London, 1874—78. — *F. Keller*, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuskripten der schweizerischen Bibliotheken. Zürich 1851.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in der Vorliebe für Bandverschlingungen und Tierformen ausspricht — mit antiken Reminiscenzen auf; so kommen zahlreiche Blattmotive vor, welche sicherlich dem antiken Formenvorrat entnommen sind. Aus Fischen und Vögeln werden ganze Buchstaben geformt; die Versuche zu figürlicher Bildung sind roh, zum Teil von ungezügelter Phantastik. So enthält das Titelblatt einer Handschrift des Orosius (Fig. 95) in den Medaillons der Einfassung wohl zum ersten Mal die Darstellung der Evangelisten in menschlicher Gestalt, aber mit den Köpfen ihrer symbolischen Tiere.

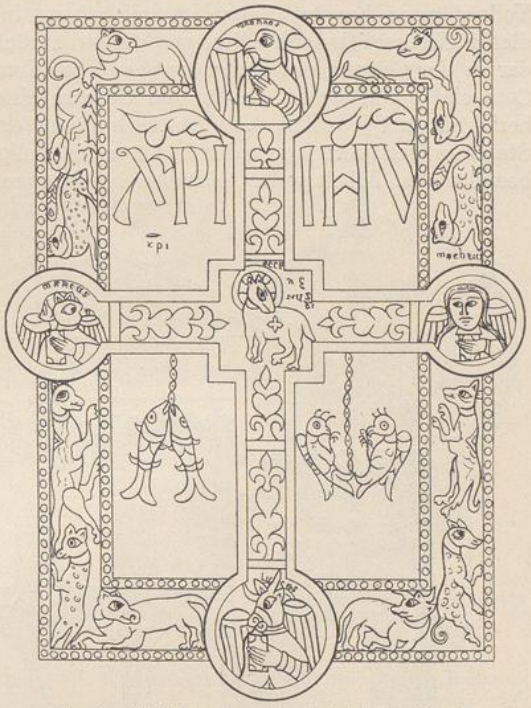


Fig. 95 Titelblatt einer Handschrift des Orosius
Bibliothek zu Laon

Von einer monumentalen Kunst ist bei den germanischen Völkern auch nach ihrem Auftreten in der Geschichte noch während dreier Jahrhunderte kaum die Rede. Das Material ihrer Bauten war das Holz und ist es in waldreichen Gegenden noch weit über das erste Jahrtausend hinaus geblieben. Der Palast des Hunnenkönigs Attila war, wie ein byzantinischer Berichterstatter aus dem Jahre 448 aufgezeichnet hat, aus Holz erbaut, mit einem Umgang und Türmen versehen; aber auch noch im 11. Jahrhundert fand der aut den Bischofsstuhl von Passau berufene hl. Altmann in seinem Sprengel fast nur Holzkirchen vor. Den Steinbau lernten die germanischen Stämme von den Römern und nahmen ihn dauernd an, wo sie in engere Berührung mit der Kultur der alten Welt traten. So sind die Bauten der Ostgoten in Ravenna die ersten monumentalen Architekturwerke, die einem germanischen Volksstamm ihre Entstehung verdanken. Sie zeigen vielleicht mit der einzigen Ausnahme des Theoderich-Grabmals die völlige Abhängigkeit von der antik-christlichen Kunst. Auch die Langobarden, welche zwei Jahrhunderte lang (568—774) einen grossen Teil Italiens beherrschten, schlossen sich in ihrer seit dem Ende des 6. Jahrhunderts entwickelten reichen Bauthätigkeit im allgemeinen den auf italienischem Boden vorhandenen Mustern an.[1] Wie weit sie dabei selbständige Baugedanken zur Anwendung gebracht haben, die manche dieser Bauten als eine Vorstufe des entwickelten romanischen Stils erscheinen lassen, ist im einzelnen zweifelhaft, da zahlreiche Veränderungen und Renovationen späterer Zeit es oft unmöglich machen, eine sichere Anschauung

[1]) *F. Osten*, Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis 14. Jahrhundert. Darmstadt, 1846—54. — *M. F. de Dartein*, Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. Paris, 1865—66. — Vgl. *R. Cattaneo*, L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Venezia, 1888.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von dem ursprünglichen Bau zu gewinnen. Die kreuzförmige Gestaltung des Grundrisses der Basilika und die ersten Versuche zur Ueberwölbung des Langschiffes glaubt man ihnen zuschreiben zu können. Mit grösserer Gewissheit darf das Auftreten jener Ornamentmotive, die wir als uralten Besitz der germanischen Volksstämme bereits kennen gelernt haben, in der architektonischen Dekoration dieser Zeit auf langobardischen Einfluss zurückgeführt werden. Die Thätigkeit der in der Gegend des Comosees sesshaften Comasker Steinmetzenschule (Magistri Comacini), von denen bereits die Gesetzbücher des Langobardenkönigs Rothari berichten, hat jedenfalls viel zur Ausbreitung einer bestimmten, von germanischen Stammesüberlieferungen oder neuen selbständigen Erfindungen der Langobarden beeinflussten Arbeitsweise in Italien beigetragen.

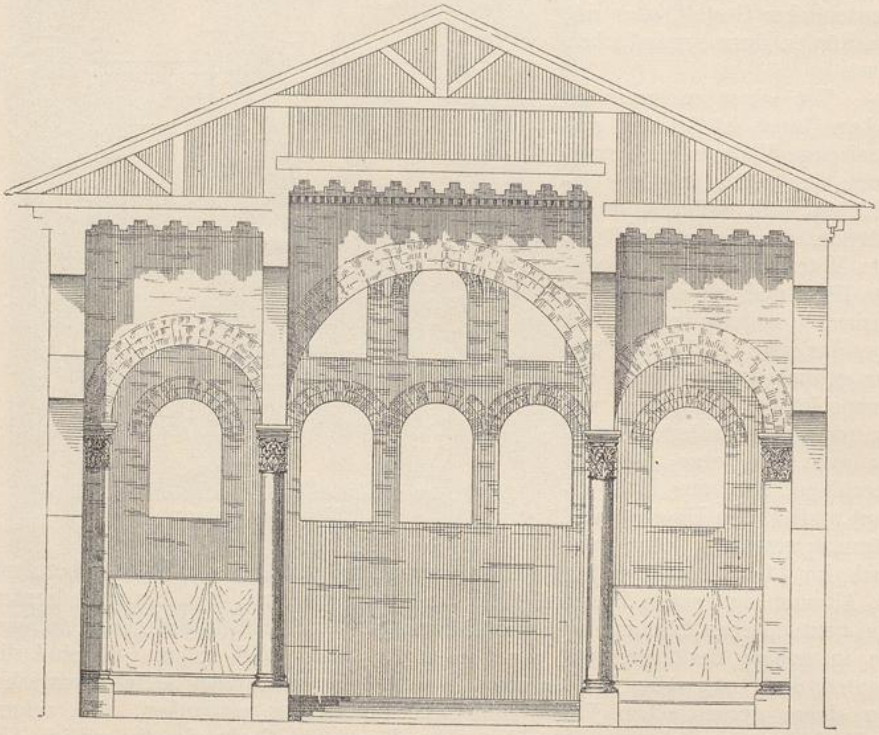


Fig. 96 Dom von Trier
Durchschnitt des ältesten Baus (nach Dehio u. v. Bezold)

Nördlich der Alpen war es seit dem Ende des 5. Jahrhunderts das fränkische Reich der Merovinger, das eine monumentale Architektur hervorbrachte. Fast ausschliesslich litterarische Quellen geben von ihr Kunde; die Denkmäler selbst sind zerstört. Wir müssen überhaupt wohl annehmen, dass letztere zunächst durchaus in Holz aufgeführt waren. Erst allmählich wurde der Holzbau durch den Steinbau ersetzt, der sich in seiner primitiven Ausführung den örtlichen Verhältnissen anschloss, also bedingt wurde durch das grade vorhandene oder leicht zu beschaffende Material, das meist Bruchsteine oder Lehmziegel waren. Nur in Gallien, das jahrhundertelang unter römischer Herrschaft gestanden hatte, und in den Rheinlanden wahrten zahlreiche Reste die Tradition einer solideren Technik und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eines wirklich monumentalen Schaffens. Zu ihnen gehört vor allen der Dom zu Trier, in seinem Kern die Erneuerung eines älteren Baus aus römischer Zeit, von Bischof Nicetius um 550 n. Chr. vorgenommen.[1]) Derselbe bildete ein Quadrat von etwa 40 m, innerhalb dessen durch vier gewaltige Säulen ein mittlerer quadratischer Raum von 16,5 m lichter Weite herausgehoben wurde; Rundbögen von kühner Spannung verbanden die Säulen untereinander und mit den entsprechenden Wandpfeilern. Das Ganze war durch eine flache Holzdecke abgeschlossen (Fig. 96). Ob die dem Centralbau sich nähernde, durch einfache Grossartigkeit ausgezeichnete Anlage ursprünglich ein Profanbau oder etwa ein Grabbau gewesen sei, ist nicht ausgemacht.

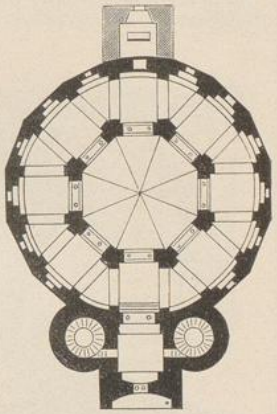


Fig. 97 Grundriss des Münsters zu Aachen

Karl der Grosse ist der erste Herrscher aus germanischem Stamm, der die Pflege der Kunst als eine seiner Herrscherpflichten erkannte. Wie ihm aber in seinem politischen Wirken die Erneuerung des römischen Kaisertums als Ziel vorschwebte, wie die litterarische Bildung, welche er durch die Gründung von Schulen und die Berufung ausgezeichneter Gelehrter an seinen Hof im Frankenreiche heimisch zu machen suchte, die antikklassische war, so musste ihm auch für alles künstlerische Schaffen das Vorbild der Antike und im engeren Sinne der antik-christlichen Kunst allein massgebend sein. Um aus einem fast unkultivierten Naturvolke die Elemente und Werkzeuge seiner Unternehmungen heranzuziehen, selbst um den Mangel an edlem Material, an Technik, an Hilfsmitteln aller Art bei der Ausführung zu überwinden, dazu brauchte der grosse Kaiser einen bereiten Schatz an künstlerischen Ideen und Motiven, an Mustern und selbst an verwendbaren Einzelstücken, aus dem er und seine Meister das ihnen passend Erscheinende auszuwählen und zu benutzen oder dem jeweiligen Bedürfnis entsprechend umzugestalten vermochten. Was wir daher in dieser Zeit bei den germanischen Völkern an künstlerischen Werken antreffen, ist im wesentlichen eine Nachbildung römischer oder auch byzantinischer Kunst, nicht ohne Spuren barbarischer Umformung, wie Mangel an Verständnis und an Uebung sie herbeizuführen pflegt.

Dieser Grundzug der karolingischen Kunst tritt zunächst in den zahlreichen Bauunternehmungen hervor, mit welchen Karl der Grosse die Städte seines weiten Reiches, vor allem seine Lieblings- und Residenzstadt Aachen schmückte. Sind auch von seinen Burgen zu Nimwegen und zu Ingelheim kaum Spuren auf uns gekommen, sind auch von seinem Palaste, dem Kapitol, den glänzenden Hallen, die er zu Aachen baute und die im 14. Jahrhundert noch Petrarca auf seiner Reise in Deutschland mit Bewunderung erfüllten, nur geringe Reste nachweisbar,[2]) so lässt sich doch ermessen, dass die damals noch erhaltenen römischen Kaiserpaläste das Vorbild für diese Anlagen gewesen sein müssen. Nur die Palastkapelle Karls ist im Schiffe des Münsters zu Aachen im wesentlichen auf uns gekommen (Fig. 97, 98). Der Bau, welcher von 796 bis 804 währte, vereinigte in sich die Summe dessen, was dem mächtigen Kaiser an technischem Geschick, an Pracht des Materials und Reichtum der Ausstattung zu Gebote

[1]) *J. N. v. Wilmowsky,* Der Dom zu Trier. Trier, 1874.

[2]) *F. v. Reber,* Der Karolingische Palastbau. München, 1893 (Abhandl. der Bayer. Akad. Bd. XX).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stand. Ravenna musste die Marmorsäulen liefern; auch für den Grundplan ist unverkennbar die Form von S. Vitale massgebend gewesen, wenn auch in starker Vereinfachung und unter Mitwirkung anderer, namentlich lombardischer Centralbauten. Ein mittleres Achteck wird von einem nach innen kreisrunden, nach aussen sechzehnseitigen Umgang mit Galerie umgeben. Den Mittelbau bedeckt eine Kuppel oder vielmehr ein achtteiliges s. g. Klostergewölbe; der Umgang ist

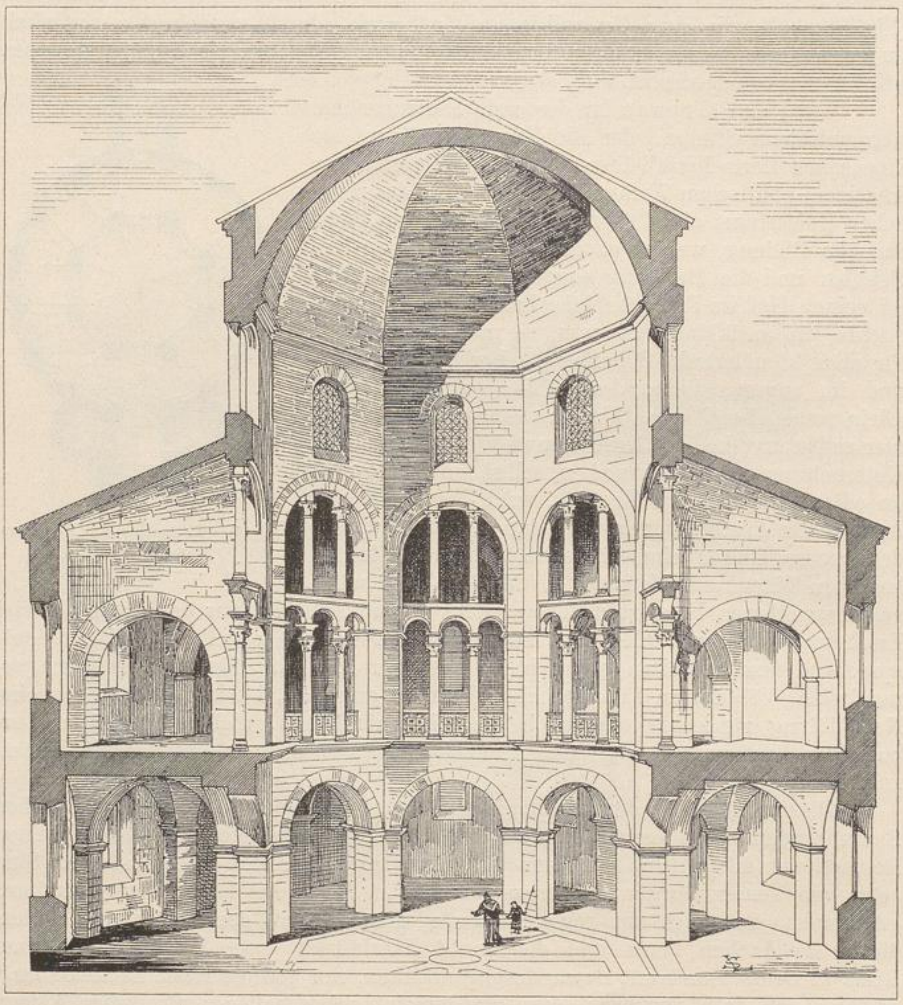


Fig 98 Durchschnitt des Münsters zu Aachen (Rekonstruirt)

abwechselnd mit quadratischen Kreuz- und dreieckigen Kappengewölben versehen und die Emporen besitzen in ihren ansteigenden Tonnengewölben ein wirksames Strebesystem gegen den Seitenschub der Kuppel. Ihre Oeffnungen nach dem Mittelraum hin sind mit einer doppelten Säulenstellung ausgesetzt. Von dem Mosaikschmuck, der ehemals die Gewölbe bedeckte, ist nichts erhalten, dagegen zeugen die reichen in Erz gegossenen Thüren und Galeriebrüstungen von der Gediegenheit und Pracht der inneren Ausstattung. Das Aeussere des Baus lässt eine noch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ziemlich ungefüge Technik in Bruchsteinen erkennen. An der Westseite ist eine Vorhalle mit Obergeschoss angelegt, durch zwei runde Treppentürme flankiert, welche die Aufgänge für die Emporen enthalten. Die ehemalige rechtwinklige Altarnische ist später durch den in gotischem Stil angebauten Chor verdrängt worden.

Das Münster Karls des Grossen war für seine Zeit ein Wunderbau, und mehrfache Nachahmungen, wie die Kirche zu Otmarsheim im Elsass, der Westchor des Münsters zu Essen, bezeugen die Verehrung, welche ihm gezollt wurde. Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Kirchenbaus knüpft aber auch in karolingischer Zeit an das allgemein gültige Schema der Basilika an. Dies gilt von den beiden Stiftskirchen zu Seligenstädt und Michelstadt im

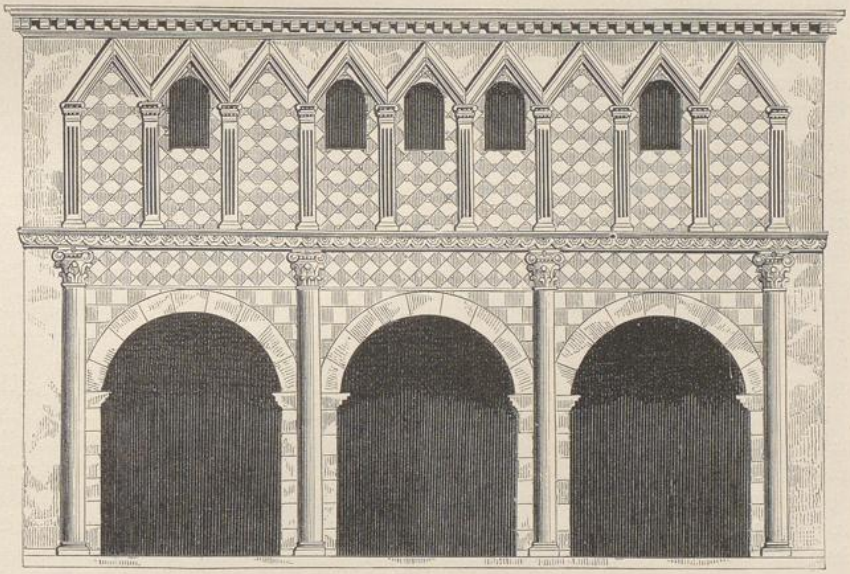


Fig. 99 Thorhalle einer fränkischen Basilika zu Lorsch

Odenwalde, die beide von Einhard, dem Geheimschreiber und Biographen Karls, um 825 erbaut wurden. Die Anlage der Kirche zu Michelstadt (bei dem jetzigen Steinbach) hat sich durch Ausgrabungen als eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit einer Art von Querschiff und ausgedehnter kreuzförmiger Krypta nachweisen lassen.[1]) Vor der Kirche befand sich ein Vorhof (Atrium), der mit einem Vorhallenbau in Verbindung stand. — Im Zusammenhang mit einer grossartigen Basilika-Anlage stand auch einst der prächtig geschmückte Bau, welcher sich zu Lorsch an der Bergstrasse, südlich von Darmstadt, erhalten hat (Fig. 99).[2]) Er gehörte als Thorhalle zum Vorhofe der 774 in Gegenwart Karls des Grossen eingeweihten Klosterkirche; später wurde der kleine Bau selbst in eine Kapelle umgewandelt. Wie in Nachahmung eines römischen Triumphbogens öffnete er sich einst in drei rundbogigen Oeffnungen an beiden Langseiten, zwischen schlanken Halb-

[1]) *R. Adamy*, Die Einhard-Basilika zu Steinbach im Odenwald. Hannover, 1885.
[2]) *R. Adamy*, Die fränkische Thorhalle und Klosterkirche zu Lorsch. Darmstadt, 1891.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

säulen mit Kompositakapitellen. Ueber dem von ihnen getragenen Gesims steigt eine Reihe kleiner jonischer Pilaster auf, welche mit Spitzgiebeln verbunden sind. Ein Zahnschnittgesims schliesst den Aufbau ab, dessen Mauerflächen ganz mit roten und weissen Steinplatten in regelmässigen Mustern belegt sind. Wenn man in dieser malerischen Dekoration wohl mit Recht ein volkstümlich germanisches Element erkennt, so wahren die Kapitelle und Gesimse dagegen reiner als irgend ein anderes Monument in karolingischer Zeit den antiken Formencharakter und machen den interessanten Bau zu einem sprechenden Zeugnis hoher Begeisterung für die Kunst des Altertums.

Den wichtigsten Ausgangspunkt der baulichen Entwicklung bilden in dieser und der Folgezeit die grossen Klöster des Benediktinerordens, von denen Centula (St. Riquier) in der Normandie, Tours, S. Vandrille (Fontanella) in Frankreich, Fulda, Lorsch, St. Gallen und Reichenau in Deutschland früh zu hoher Bedeutung gelangten.[1] Von ihren Bauten hat sich nichts erhalten; auf deutschem Boden in Fulda, dessen Klosterkirche bereits im 10. Jahrhundert durch Brand unterging, nur die Michaelskapelle, vor 822 von Abt Eigil als Grabkirche für sich und seine Nachfolger errichtet. Es ist ein aus antiken Reminiscenzen hervorgegangener Centralbau, ursprünglich aus Krypta und Obergeschoss von kreisrundem Grundriss bestehend. Das Obergeschoss (Fig. 100) enthält einen — später erhöhten — Mittelraum, mit einer Kuppel gedeckt und durch acht Säulen von dem niedrigeren Umgang geschieden. Es ruht auf der um eine Mittelsäule in konzentrischen Mauerringen gewölbten Krypta, und dieses Verhältnis ist bereits von einem geistlichen Zeitgenossen des Erbauers symbolisch auf Christus als den Grundstein und zugleich den Schlussstein (in der Kuppel) des Reiches Gottes gedeutet worden. Die Kapitelle und zum Teil auch die Basen der Säulen zeigen ohne Verständnis nachgeahmte antike Formen.[2]

Von dem unter Abt Gozbert 822 begonnenen Neubau des Klosters St. Gallen ist kein Stein auf dem anderen geblieben, aber deutlich redet hier ein Denkmal einzig in seiner Art: der in der Bibliothek von St. Gallen erhaltene Plan des Baus, mit roten Linien auf Pergament gezeichnet und durchweg mit erläuternden Beischriften versehen.[3] Wichtig ist hier (Fig. 101) vor allem die Gestalt der Kirche, welche die Elemente der ganzen folgenden Entwicklung des mittelalterlichen Kirchenbaus bereits enthält, wenn auch erst im Keim. Es ist eine Säulenbasilika, das Mittelschiff (*a*) doppelt so breit wie die Seitenschiffe (*b*) (40 : 20), das Querschiff (*c*) dreimal die Breite des Mittelschiffs enthaltend. Zwischen Querschiff und Apsis (*d*) schiebt sich ein etwa quadratischer Raum (*e*) zur Vergrösserung des Chors. Auf der Westseite ist eine zweite Chorapsis (*f*) angefügt. Diese doppelchörige Anlage wird auch von anderen grossen Klosterkirchen der Zeit, wie Centula und Fulda, berichtet; sie ist wohl ebenso aus praktischen Bedürfnissen hervorgegangen — um einer grossen Anzahl von Mönchen Raum zu bieten — wie aus ritualen Beweggründen: so sind die beiden Chorapsiden in St. Gallen den Apostelfürsten Petrus und Paulus geweiht, während am Hochaltar (*g*) die Madonna und der hl. Gallus verehrt werden. Merkwürdig sind auch die Vorhöfe (*h, i*), der westliche (*i*) mit einer inneren Säulenstellung, welche sich in ihrer

---

[1]) *J. v. Schlosser,* Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters. Wien, 1889.

[2]) Die Richtigkeit der Zurückführung dieses und anderer nordischer Centralbauten auf die prähistorischen Rundwälle und Burgbauten der germanischen Stämme, welche *F. Seesselberg* in seinem interessanten Werke: Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker, Berlin 1897, zu beweisen unternimmt, muss hier vorläufig dahingestellt bleiben.

[3]) *F. Keller,* Der Bauplan von St. Gallen. Zürich, 1844.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Form den halbrunden Apsiden anschliessen, sowie die zwei Rundtürme (*k*), welche im Westen damit verbunden sind. Wie diese Teile des späteren Kirchenbaus noch ohne innere Verbindung mit dem Körper des Gebäudes bleiben, so stellt auch das Innere desselben, trotz der planmässig berechneten Anlage, keine orga-

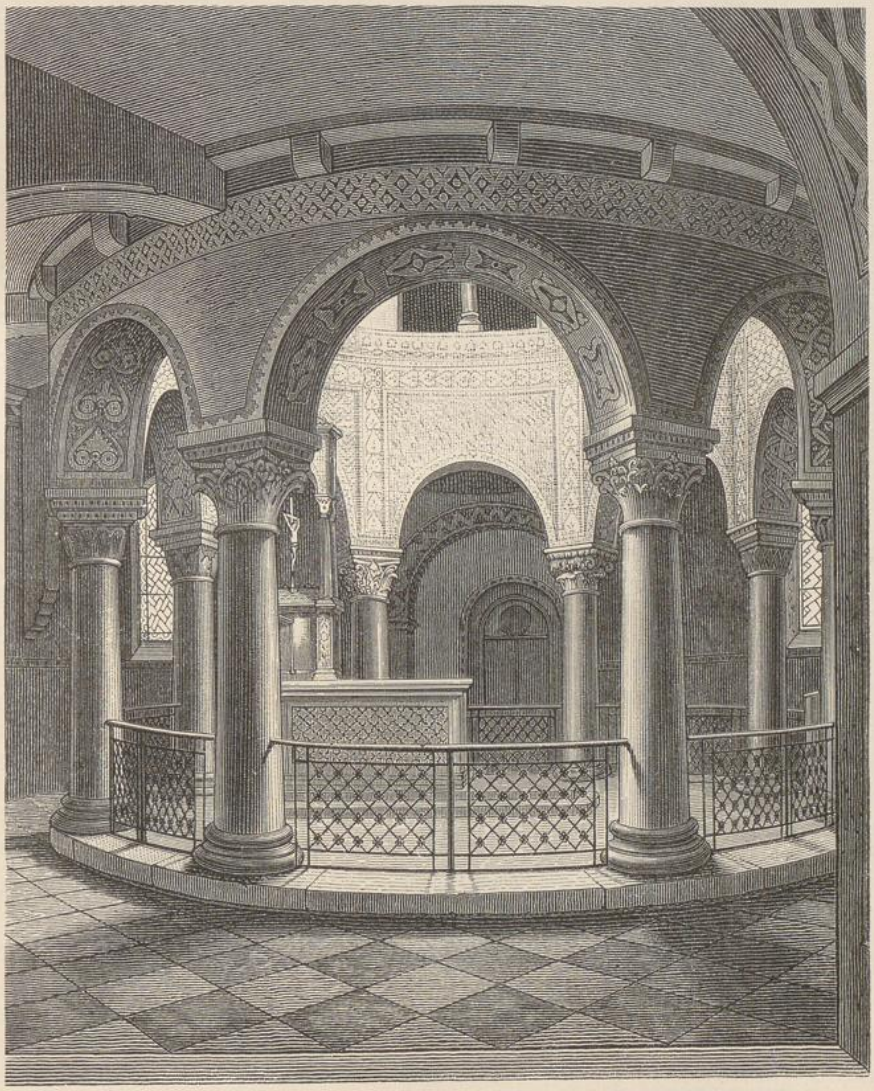


Fig. 100 Obergeschoss von St. Michael zu Fulda

nische Raumeinheit dar, sondern ist durch Schranken und Querwände in eine grosse Zahl Kompartimente geteilt: die Kreuzarme (*c*), wie in Michelstadt, noch selbständige, nur durch eine Thür zugängliche Kapellen, das Hauptschiff nach altchristlicher Art vielfach durch Schrankenreihen zerschnitten, die Nebenschiffe durch Scherwände geteilt, an denen Heiligenaltäre aufgestellt sind.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

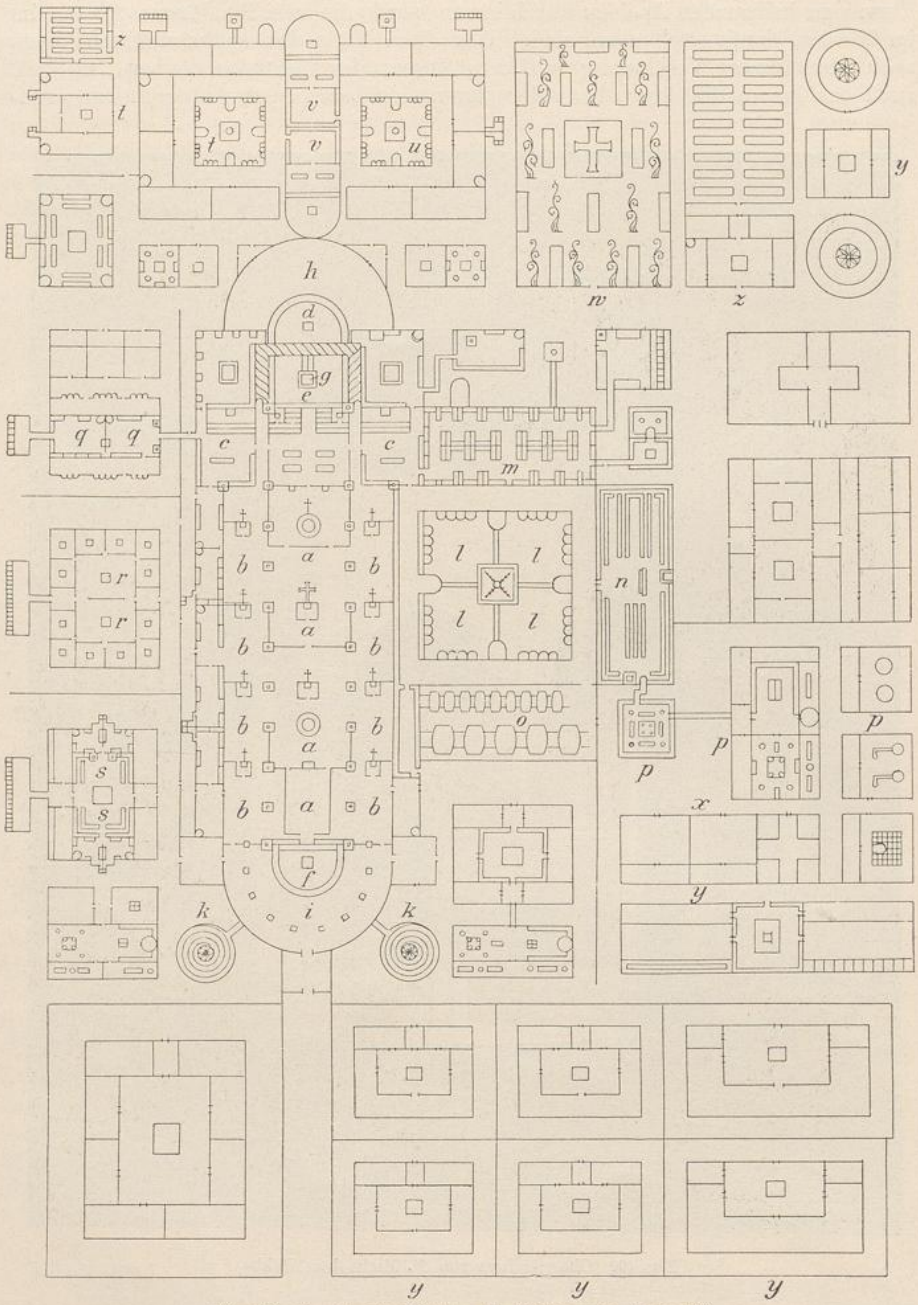


Fig. 101 Bauriss des Klosters St. Gallen vom Jahre 820

Kirche:
a Mittelschiff
b Seitenschiffe
c Querschiff
d Ostapsis
e Chorquadrat
f Westapsis
g Hochaltar
hi Vorhöfe
kk Türme

Kloster:
l Kreuzgang
m Schlafsaal
n Refectorium
o Keller
p Küche und andere Wirtschaftsräume
q Abtwohnung
r Schule
s Fremdenquartier
t Krankenhaus
u Novizenhaus
vv Kapellen
w Friedhof
x Handwerkerquartiere
y Ställe
z Gärten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

An die Südseite der Kirche schliesst sich der Klosterhof (Kreuzgang) (*l*) an, der von den Schlaf- (*m*) und Versammlungsräumen (*n*) der Mönche, weiterhin von den Vorrats- (*o*) und Wirtschaftsgebäuden (*p*) umgeben ist. Auf der Nordseite finden wir Abtswohnung (*q*), Schule (*r*) und Fremdenquartier (*s*), an der Ostseite das Kranken- (*t*) und Novizenhaus (*u*) mit besonderen Kapellen (*v*), den Friedhof (*w*) u. a. Den äussersten Umkreis bilden ausgedehnte Handwerkerquartiere (*x*), Ställe (*y*), Gemüse- und Blumengärten (*z*). Das Ganze ist eine kleine regelmässig angelegte Stadt, bestimmt und befähigt, alle Bedürfnisse ihrer Bewohner selbständig zu befriedigen.

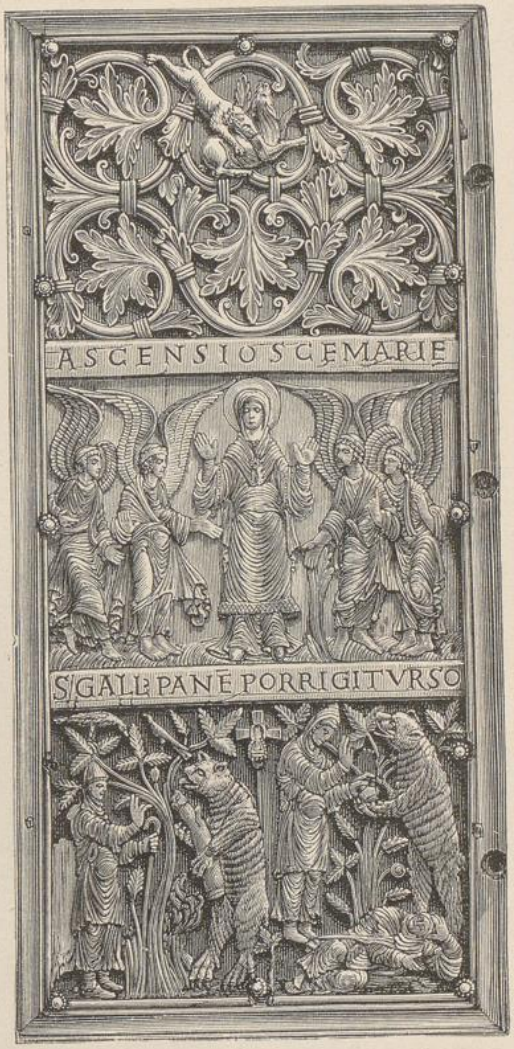


Fig. 102 Tuotilos Elfenbeintafel in St. Gallen

Werke der Plastik sind aus karolingischer Zeit nur spärlich erhalten.[1]) Grössere Arbeiten lagen noch ausserhalb des technischen Könnens und wurden, wenn man ihrer bedurfte, aus dem Süden geholt. So liess Karl der Grosse die eherne Reiterstatue Theoderichs aus Ravenna nach Aachen überführen und vor seinem Palaste als Symbol der kaiserlichen Majestät aufstellen. Von einer bronzenen Reiterstatue aus Metz, jetzt im Musée Carnavalet in Paris, welche als Porträt Karls oder eines seiner Nachfolger gilt, ist der Ursprung aus karolingischer Zeit zweifelhaft. Somit bleiben ausser einigen Sarkophagen und Grabplatten noch Werke der Goldschmiedekunst, unter denen der grosse Silberaltar von S. Ambrogio zu Mailand, von einem deutschen Meister Wolvinius (Wölflein) angeblich vor 835 angefertigt, das bedeutendste ist. Eine verhältnismässig hohe Blüte erreichte bis zu Anfang des zehnten Jahrhunderts die Elfenbeinschnitzerei. In Italien, im heutigen Frankreich wie in Deutschland wurde diese aus der altchristlichen Zeit übernommene Kunstübung mit Eifer fortgesetzt, natürlich in engem Anschluss an die römischen und byzantinischen Vorbilder. Die ununterbrochene Tradition aus dem Altertum her macht es auch erklärlich, dass die Werke der Elfenbeinkunst eine verhältnismässig hohe Stufe einnehmen zu einer Zeit, da das sonstige bildnerische Können noch ganz unentwickelt war. Gelegent-

[1]) *P. Clemen,* Merovingische und karolingische Plastik. Bonn, 1892.

lich finden sich selbst Züge eines unbefangenen, wenn auch rohen Naturalismus. Berühmte und hervorragende Werke sind die Elfenbeindeckel vom Gebetbuch Karls des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek mit der Geschichte Davids und Nathans und einer grossartigen Illustration des 57. Psalms: Unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht ... Zwei zusammengehörige Tafeln in der Frankfurter Stadtbibliothek und der ehemaligen Sammlung Spitzer stellen liturgische Scenen dar, den Priester mit Ministranten und Sängern, in lebensvoller

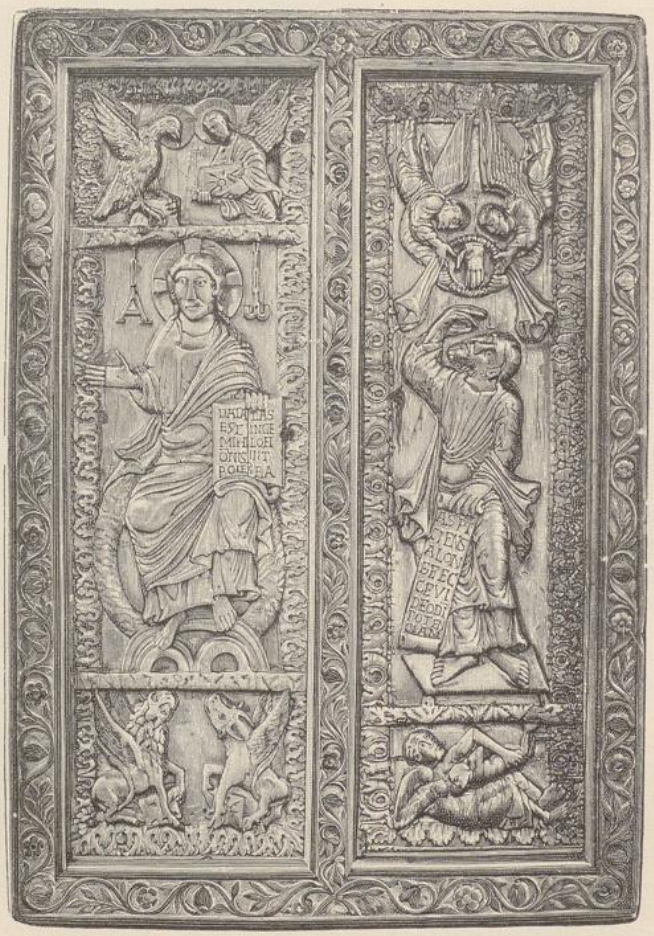


Fig. 103 Diptychon im Museum zu Darmstadt.

Auffassung und doch in monumentaler Komposition.[1]) Für die deutsche Produktion wird der Name des kunstfertigen Mönches Tuotilo von St. Gallen († nach 912) genannt, auf den auch zwei Elfenbeintafeln zurückgeführt werden, die sich in der Bibliothek zu St. Gallen befinden; die eine derselben stellt Christus in der Mandorla thronend dar zwischen Cherubim und den vier Evangelisten, dazu die

[1]) *H. Weizsäcker*, Die mittelalterl. Elfenbeinskulpturen in der Stadtbibliothek zu Frankfurt. Frankfurt a. M., 1896.

antiken Personifikationen von Sonne und Mond, Meer und Erde; die andere Tafel (Fig. 102) enthält die Himmelfahrt Mariä und zwei Scenen aus dem Leben des heiligen Gallus. Während die anderen Darstellungen ebenso wie das hinzugefügte schöne Ranken- und Blattwerk nach Form und Inhalt ältere Vorbilder besitzen, mögen die Gallusscenen frei erfunden sein und zeigen eine gewisse Lebendigkeit der Motive. Zahlreiche Werke der Elfenbeinschnitzerei scheinen auch aus den rheinischen Klöstern hervorgegangen zu sein und finden sich jetzt in belgischen und englischen Sammlungen,[1]) sowie im Museum zu Darmstadt.[2]) Ein Diptychon in Darmstadt (Fig. 103) zeigt die thronende Gestalt des Erlösers zwischen den in eigenartiger Erregung dargestellten Evangelistenzeichen, sowie auf der andern Tafel einen Propheten (Jesaias?), der in lebhafter Bewegung zu dem von zwei jäh herabstürzenden Engeln gehaltenen Kranz mit der Hand Gottes emporblickt; in der unteren Abteilung ruht die derb realistische Gestalt der säugenden Tellus. So verbinden sich auch in diesem ziemlich roh gearbeiteten Werk mit der Nachbildung älterer Arbeiten eigentümlich lebendige Züge. Im allgemeinen aber überwiegt in dieser ganzen Produktion wohl noch die Abhängigkeit von antiken und altchristlichen Vorbildern, die in den Schatzkammern der grösseren Kirchen und Klöster gewiss reichlich vertreten waren.

Von den Werken der Wandmalerei, welche bereits von den Merovingern gepflegt wurde und in karolingischer Zeit gleichfalls zum Schmucke der Kirchen und Paläste herangezogen wurde, erfahren wir nur aus litterarischen Berichten.[3]) Von den umfangreichen Bildercyklen, welche z. B. Karls Dom und Kaiserpfalz zu Aachen, sowie die von Ludwig dem Frommen vollendete Pfalz zu Ingelheim schmückten, hat sich nichts erhalten.[4]) Höchst bedeutsam ist hier die aus den Beschreibungen erkennbare Gegenüberstellung antiker und christlicher Heroen; so waren auf der einen Wand der Halle zu Ingelheim u. a. Cyrus und Ninus, Romulus und Remus, Hannibal und Alexander, auf der anderen Wand Constantin und Theodosius, Karl Martell und Pipin, Karls Krönung und Sachsensieg dargestellt, ähnlich wie auch in den Gemälden der Kapellen in Aachen und Ingelheim die aus der altchristlichen Zeit gebräuchliche typologische Gegenüberstellung von Scenen des Alten und des Neuen Testaments beibehalten blieb. Wenn wir über Form und Technik dieser grossangelegten Gemäldecyklen nur mutmassen können, dass sie sich gleichfalls dem Vorbild der älteren Wandmalereien anschlossen, so ermöglichen uns die zahlreich erhaltenen Denkmäler der Buchmalerei, das künstlerische Vermögen der karolingischen Zeit genauer kennen zu lernen.

Das Interesse Karls des Grossen für die Malerei, das uns seine Biographen bezeugen, äusserte sich auch in der Fürsorge für die Herstellung kostbar geschmückter Bücher zum kirchlichen Gebrauch; fast ausschliesslich solche Evangeliarien, Epistolarien (die zum öffentlichen Verlesen bestimmten Abschnitte der Evangelien und Episteln enthaltend, zusammen auch Lectionarien genannt), Antiphonarien (Verzeichnisse der im Wechselchor vorgetragenen Bibelstellen), Sacramentarien (Messgebete) und andere liturgische Handschriften sind es, die uns von der Buchmalerei der Zeit eine Anschauung gewähren. Dazu kommen noch einige vollständige Bibelhandschriften und Psalterien, welch letztere auch

---

[1]) *J. O. Westwood,* Fictile ivories in the South Kensington Museum. London, 1876.

[2]) *G. Schäfer,* Die Denkmäler der Elfenbeinplastik im Grossherzogl. Museum zu Darmstadt. Darmstadt, 1872.

[3]) *J. v. Schlosser,* Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien, 1896.

[4]) *H. Janitschek,* Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1890. — *F. Leitschuh,* Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin, 1894.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in der Illustration eine besondere Stellung einnehmen, da sie vornehmlich zum Privatgebrauch bestimmt waren. Für die Art der künstlerischen Ausschmückung blieb im ganzen das Vorbild der irischen Buchmalerei entscheidend; sie beschränkt sich der Hauptsache nach auf die Verzierung der Initialbuchstaben, die oft eine ganze Seite einnehmen, und der Kanontafeln (vergl. S. 60), sowie auf die Einfügung einzelner Bildtafeln, wie der vier Evangelisten und der Dedikationsblätter.

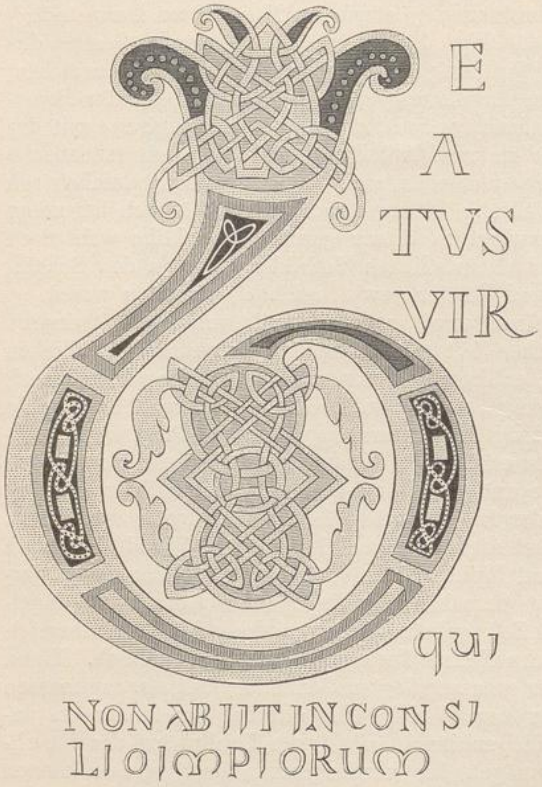


Fig. 104 Initial B aus einem karolingischen Psalter des britischen Museums

Die figürlichen Darstellungen tragen also meist einen repräsentativen Charakter, sie geben — ausser in den Bibeln und Psaltern — nicht historische Erzählung, sondern dekorative Einzelbilder, zum Teil allegorischen Inhalts und mit der Absicht einer mehr monumentalen Wirkung. An markanten Stellen fügen sie sich in den Zusammenhang des Kodex ein, um das Gesamtbild der ornamental-kalligraphischen Ausstattung zu erhöhen. Es ist, wie in den irischen Manuskripten, ein ganz bestimmtes Kunstideal, das hier zum Ausdruck kommt, hervorgegangen aus der engen Verbindung zwischen dem Schreiber und dem Maler, die zum Teil wohl auch identisch waren, und der Gegensatz gegen die fortlaufende historisierende Illustrationsmanier der antiken und altchristlichen Manuskripte liegt auf der Hand. Dies schliesst nicht aus, dass die figürlichen Darstellungen völlig von jenen älteren Vorbildern abhängig sind, soweit sich die Maler nicht gegenseitig abschreiben. In einzelnen hervorragenden Werken macht sich, ähnlich wie bei den Elfenbeinskulpturen, ein Streben nach selbständiger Wiedergabe des Lebens geltend, und durchweg ist ein sicheres Gefühl für grosse, geschlossene Wirkung anzuerkennen. Die Ausführung der Malereien erfolgte in Deckfarben auf Grund einer Vorzeichnung in starken Umrissstrichen, worauf die Lichter mit Weiss und — in den Gewandteilen — mit Gold aufgesetzt wurden.

Den künstlerisch und historisch bedeutsameren Teil dieser prunkvollen Buchausstattung bildet die Ornamentik. Hier kommt das nationale Empfinden des deutschen Volkes, das bereits die Werke der Stammeszeit erkennen liessen, kräftig zur Geltung, aber geklärt und in ruhigere Bahnen gelenkt durch das vertiefte Studium der antiken Formen. Der Sinn für Ordnung, Gesetz und Schönheit, wie er in der Kunst des Altertums seinen unvergänglichen Ausdruck gefunden hat, gestaltete aus dem wirren Band- und Tiergeschlinge der frühgermanischen Verzierungskunst eine ebenso reiche und anziehende, wie entwicklungsfähige Linien-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ornamentik, die bis ins 13. Jahrhundert hinein für die deutsche Buchmalerei massgebend bleibt. Der Träger der fortschreitenden Entwicklung war der Initialbuchstabe, wie er den Hauptschmuck des Textes bildete.[1]) Die Rücksicht auf Klarheit der Form drängte hier das altbeliebte Flecht- und Riemenwerk in die Füllungen des Buchstabenkörpers und auf die Endigungen zusammen (Fig. 104); von hier aus ergoss es sich dann wohl auch in reichen und wechselvollen Verschlingungen über die ganze Seite und zog die Anfangsworte des Kapitels zu einem ornamentalen Gesamtbilde zusammen (Fig. 105). Elemente der antiken Ornamentik, wie der Mäander, Blumenranken, Herzblattstäbe wurden aufgenommen, vor allem



Fig. 105 IN (illo tempore) aus Godescales Evangeliar in Paris



Fig. 106 Kanonestafel aus einer Eusebiushs. der Bibliothek zu Laon

aber gewann das Initial aus der antiken Pflanzenornamentik neue Anregungen, welche im Laufe der fortschreitenden Entwicklung das tote Riemenwerk in ein organisches Ranken- und Blattgeschlinge umwandeln sollte. Abgestossen wurde dagegen das phantastische Tiergeriemsel, wie es die irische Ornamentik liebte, die anderseits durch das Vorbild ihrer exakten Durchführung und feinabgewogenen Farbengebung nicht ohne Einfluss auf die karolingische Buchmalerei blieb; einzelne Tierköpfe als Buchstabenendigungen kommen häufiger vor. Für die gleichfalls mit reichem Schmuck ausgestatteten Kanontafeln kam zunächst das ganze reiche Gebiet der architektonischen Dekoration des Altertums in Frage, auf welche die übliche Säulenstellung ja hinwies (Fig. 106); doch reichen die Anregungen zu ihrer Ausstattung auch bis in die byzantinische und orientalisch-christliche Kunst hinüber. Das Gesamtbild dieser Buchornamentik, welche einen für die ganze spätere Geschichte der deutschen Kunst bedeutsamen

[1]) *K. Lamprecht*, Initial-Ornamentik des VIII.—XIII. Jahrhunderts. Leipzig, 1882.

Weg einschlägt, ist ein durch Schönheit und Kraft, Reichtum und Masshalten gleich anziehendes und weckt von der künstlerischen Begabung des jungen Volkes die höchste Vorstellung.

Wenngleich die Herstellung von Prachtbüchern für Karl den Grossen selbst, der seinem Volke diese Bahn künstlerischer Thätigkeit eröffnete, bezeugt ist, so hat die Buchmalerei ihren Höhepunkt doch erst unter seinen Nachfolgern, namentlich unter Karl dem Kahlen erreicht. Mit dem zeitlichen Fortschritt verbinden sich örtliche Unterschiede; es lassen sich verschiedene Schulen unterscheiden, die in den Schreibstuben der kaiserlichen Residenzen und der grossen Klöster ihre Mittelpunkte hatten.[1]) Eine Gruppe hervorragender Handschriften, aus Evangeliarien in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, im Domschatz zu Aachen und in der k. Bibliothek zu Brüssel bestehend, darf vielleicht der Schola Palatina des kaiserlichen Hofes selbst zugeschrieben werden. Mit der gediegenen Pracht der Ausstattung verbindet sich hier eine Lauterkeit antiker Formempfindung und ein Verständnis für die menschliche Gestalt, die auf den Mittelpunkt der klassicistischen Bestrebungen, eben den kaiserlichen Hof selbst, hinzuweisen scheint. Die Evangelisten (Fig. 107), sämtlich ohne ihre Symbole dargestellt, gleichen antiken Römergestalten, die Kanontafeln zeigen verhältnismässig reine Architekturformen. Die Gegenüberstellung eines Evangelistenbildes aus einer anderen Handschriftengruppe (Fig. 108) wird die klassische Grösse und Ruhe der Gestalten des Wiener Evangeliars am besten erläutern. Der Schule des von dem gelehrten Angelsachsen Alkuin gegründeten Klosters Tours gehören die s. g. Alkuinbibeln an, in Exemplaren zu Bamberg, London, Zürich erhalten. Die Bibel zu Bamberg enthält auf einem Blatt vier Reihen von Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte (Fig. 109) von der Erschaffung Adams bis zum Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradiese; Bänder mit Goldschrift sondern die einzelnen Reihen. Es sind die einzigen erzählenden Darstellungen, die uns aus karolingischer Zeit erhalten sind. Die etwa 3 cm hohen Figürchen sind rot vor-

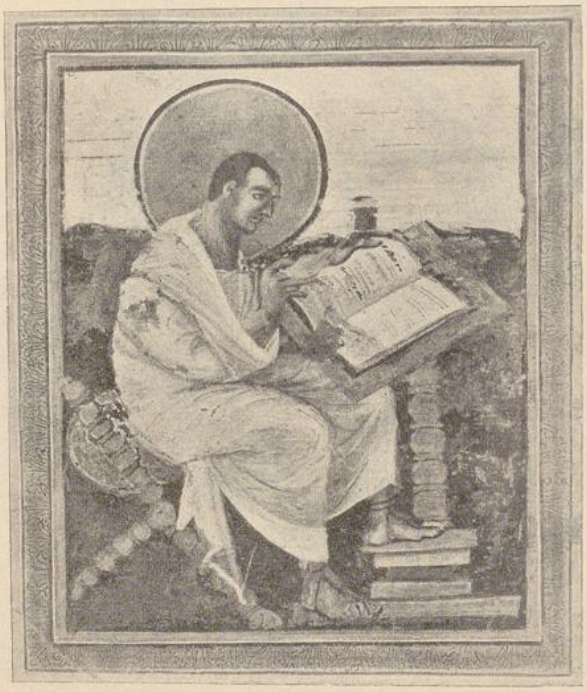


Fig. 107
Evangelist Matthäus aus dem Evangeliar Karls des Grossen
K. Schatzkammer zu Wien

[1]) Grundlegend die Untersuchungen von *H. Janitschek* in der Ausgabe der Trierer Ada-Handschrift. Leipzig, 1889.

gezeichnet und dann wechselnd in Gold und Silber ausgeführt; nur gelegentlich haben die in völlig stilisierter Form gezeichneten Bäume grüne Färbung erhalten. Die ganze Anordnung und Behandlung weist auf die Benutzung altchristlicher Bilderchroniken oder Bildertafeln zurück, die wieder nach antikem Vorbild den Inhalt der Bibel erläutern. Die Zeichnung ist im ganzen sicher und lebendig.

Unter den späteren Werken der Schule von Tours ragen ein für Kaiser Lothar geschaffenes Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek und die Bibel Karls des Kahlen im Louvre hervor, letztere das glänzendste Erzeugnis der karolingischen Buchmalerei überhaupt.[1]) Sie wurde, wie dies das prachtvolle Dedikationsbild selbst darstellt, von dem Grafen Vivianus, dem Vorsteher der Abtei St. Martin in Tours, im Jahre 850 Karl dem Kahlen überreicht. Ungemein hoch an künstlerischem Wert steht die Ornamentik der Initialen und der Kanontafeln; mit vollendetem Geschmack sind hier alle jene Elemente aus dem Formenschatz der Antike, des Orients und der altgermanischen Stammeskunst zu einem Ganzen verbunden, wobei das Pflanzenornament die Führung übernimmt. Die historischen Darstellungen, die ihrem Inhalt nach weiter ausgreifen als in den Alkuinbibeln, sind hier zu selbständiger Bedeutung und Würde erhoben.



Fig. 108 Evangelist Lukas
aus einer Evangelienhandschr. d. 9. Jahrh. im Vatikan

Andere bedeutende Schulen der Buchmalerei haben in Metz, Rheims, St. Denis und wahrscheinlich auch Corbie ihren Sitz gehabt. Der Metzer Schule, welche in der Abtei St. Martin-aux-Champs blühte, steht bereits das 781—783 für Karl den Grossen von dem Mönch Godescalc ausgeführte Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek nahe. Neben prachtvollen Initialen in Gold und Silber auf Purpurpergament (vgl. Fig. 105) schmücken sechs Vollbilder den Kodex; sie stellen Christus (Fig. 110), die vier Evangelisten und den s. g. „Brunnen des Lebens“ dar. Christus ist nach römischer Weise jugendlich und bartlos, erhält aber durch das volle Oval des Gesichts und die blonden Haare, die schlicht gescheitelt lang herabfallen, ein ausgeprägt nordisches Aus-

[1]) *A. de Bastard,* Peintures, ornaments, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve. Paris, 1883.

sehen. Ein Hauptwerk der Metzer Schule ist die Adahandschrift der Stadtbibliothek in Trier, ein von der angeblichen Schwester Karls des Grossen gestiftetes Evangeliar, nach 804 vollendet. In dieser, sowie in eng verwandten Handschriften, wie das Harley-Evangeliar des Britischen Museums, Evangeliarien zu Abbeville, in der Vaticana (Fig. 108) u. a., lenkt vor allem die neue, selbständige Gestaltung des Evangelisten-Typus die Aufmerksamkeit auf sich. Wohl sind (wie bei dem Christus des Godescalc-Evangeliars) die altchristlichen und antiken Anregungen noch deutlich, aber eine neue, rauhe, ungefüge, doch jugendliche Kraft hat diese Inspiration gestaltet. Unruhig, wie von innerer Erregung bewegt, sitzen die meist bartlos dargestellten Evangelisten auf ihren hochgepolsterten Stühlen, mit den grossen, weitgeöffneten Augen sinnend oder forschend herausschauend. Den Höhepunkt der Schule bezeichnet das



Fig. 109 Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte aus der s. g. Alkuinbibel in Bamberg

Evangeliar aus der Abtei St. Médard in Soissons, jetzt in der Pariser Nationalbibliothek, angeblich ein Geschenk Ludwigs des Frommen vom Jahre 827. Die reiche Ausstattung der Kanontafeln mit exotischen Vögeln und Blumen, sowie mit vignettenartigen Figurenscenen wird wohl mit Recht auf den Einfluss orientalischer Bilderhandschriften — wie z. B. das syrische Rabulas-Evangeliar — zurückgeführt. Auch die Darstellung der „Kirche“ und des „Lebensbrunnens“ (Fig. 111) (vergl. das Godescalc-Evangeliar) dürfte dem orientalischen Kunstvorrat entnommen sein. Die zum Teil in Europa damals unbekannten Tiere, welche sich dem in eine reiche Architektur hineingesetzten Quell des Heils nahen, sind nicht ohne Naturwahrheit gegeben. — Das Drogo-Sakramentar, wahrscheinlich zur Zeit des Bischofs Drogo 826—855 in Metz hergestellt, muss als die eigenartigste und geistvollste Leistung der Schule bezeichnet werden, namentlich wegen der üppigen Motivenfülle, mit welcher hier der Bilder-Initial ausgestattet erscheint. Der Bau des grossen Anfangsbuchstabens ist nämlich als fester Rahmen für zahlreiche kleine Darstellungen benützt, die, meist in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kecker Vignettenmanier gehalten, die ganze christliche Stoffwelt aus Bibel, Heiligenlegende und Liturgie erschöpfen. Damit tritt ein neuer Gedanke in die Dekoration

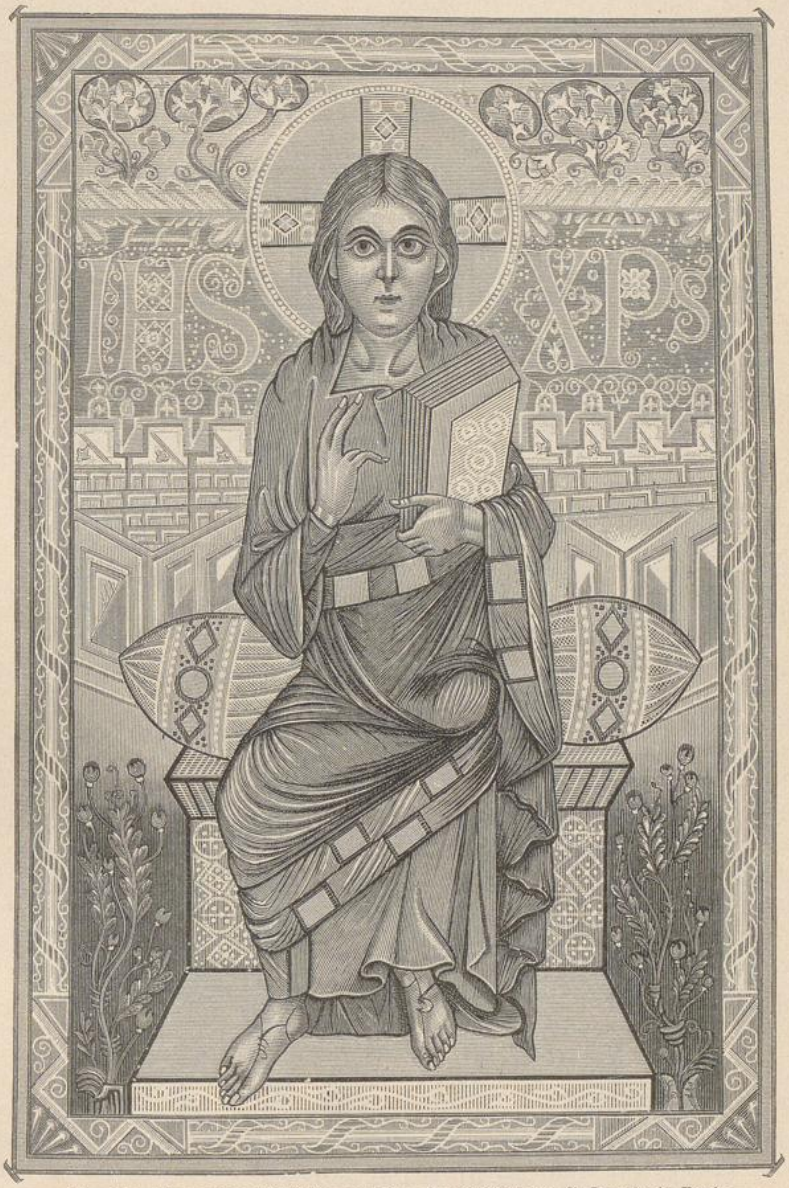


Fig. 110 Thronender Christus aus dem Evangeliar des Godescalc in Paris

der Handschriften, der, schon in karolingischer Zeit aufgenommen — z. B. bei den Initialen der Bibel Karls des Kahlen — weiterhin noch reiche Frucht tragen sollte.

Die Schulen von Rheims und St. Denis, als deren bedeutendste Erzeugnisse das Ebo-Evangeliar in Epernay (zwischen 826 und 835) und das s. g.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Evangeliar Franz' II. in Paris genannt sein mögen, zeigen deutlichen Zusammenhang noch mit der irischen und angelsächsischen Buchmalerei und weichen in den Typen und der Behandlungsart wesentlich von den antikisierenden Ten-

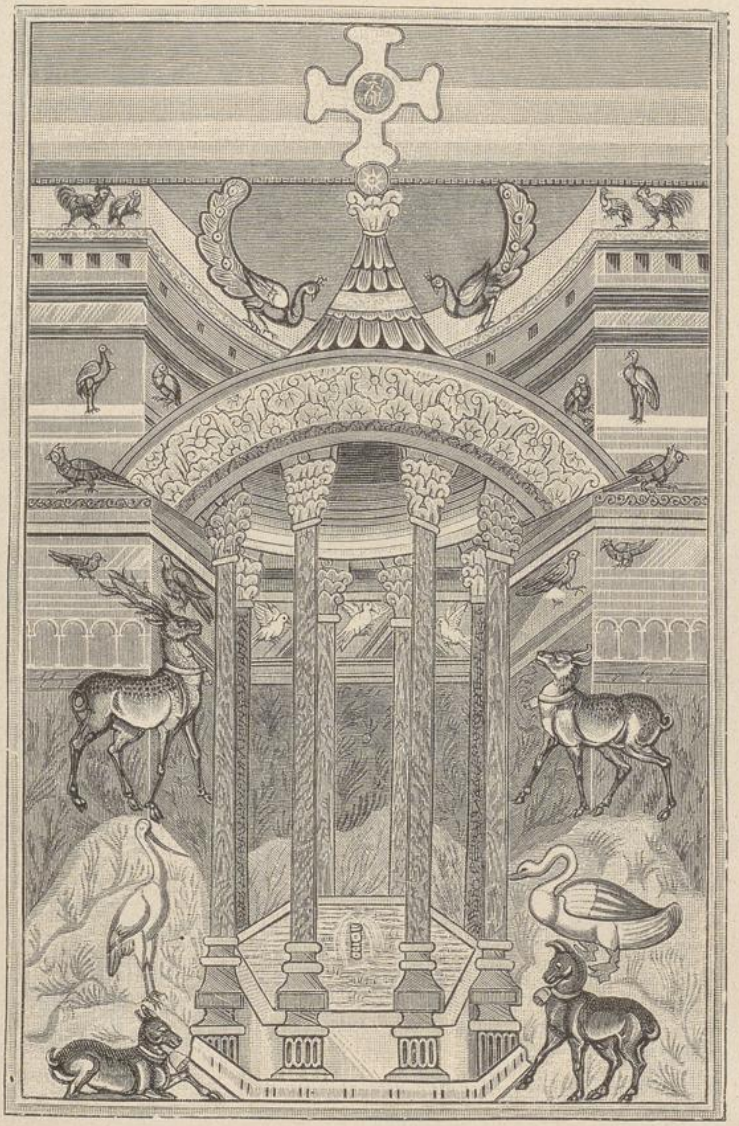


Fig. 111 Brunnen des Lebens
Aus dem Evangeliar von St. Médard zu Soissons in Paris

denzen der bisher betrachteten Werke ab. Auf den Kanontafeln des Ebo-Evangeliars begegnen uns bereits Scenen und Gestalten aus dem wirklichen Leben: Krieger, Jäger, Zimmerleute, Kleriker in ihren verschiedenen Beschäftigungen sind hier dargestellt und diesem Griff ins Leben entspricht der leichte flüchtige Feder-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zeichnungstil, der an Stelle der sorgfältigen Deckfarbenmalerei der antikisierenden Buchausstattung getreten ist. — Einer zwischen 850—875 in Kloster Corbie blühenden Werkstatt der Buchmalerei schreibt man endlich eine Gruppe von Handschriften zu, die zum grossen Teil wieder für Karl den Kahlen, den leidenschaftlichsten Bücherliebhaber des karolingischen Geschlechts, hergestellt wurden (Fig. 112). Etwas später, wahrscheinlich unter Karl dem Dicken (881—888) entstand die bilderreiche Bibel von S. Paolo in Rom, das Werk eines Mönches Ingobert.[1]) Sie zeigt neben der Erweiterung des Bilderkreises namentlich in den



Fig. 112 David und seine Gefährten
Aus dem Psalterium Karls des Kahlen in Paris

Darstellungen zum Alten Testament bereits ein erhebliches Nachlassen der künstlerischen Kraft in Zeichnung und Farbengebung. Am besten sind die Gemälde, wo der Künstler sich an Vorbilder aus der Bibel Karls des Kahlen anlehnen konnte, wo dies nicht der Fall ist, verliert er Haltung und Geschick.

Die karolingische Buchmalerei zeigt uns im ganzen das Bild einer glänzenden Hofkunst, welche für reiche und vornehme Besteller und im Geschmack derselben sorgfältig ausgeführte Arbeiten liefert. Nur schüchtern und zaghaft wagten

[1]) *Westwood*, The Bible of the monastery of St. Paul near Rome. Oxford und London, 1871.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Maler dem eigenen Auge und der eigenen Phantasie zu folgen; das Vorbild einer formal und technisch durchgebildeten älteren Kunstübung, das die antikisierende Richtung der Zeit ihnen vorschrieb, lähmte ihre Beobachtungs- und Erfindungskraft. Deshalb ist es bemerkenswert, dass aus Orten, welche dem unmittelbaren Einfluss der karolingischen Hofschule mehr entzogen waren, Leistungen der Buchmalerei hervorgingen, welche an formaler Vollendung hinter den bisher betrachteten weit zurückstehen, dafür aber mehr individuelle Eigenart und Frische aufweisen. Wenn wir von einzelnen rohen, autodidaktischen Versuchen absehen, sind es in so früher Zeit hauptsächlich die Arbeiten der Schreibstube des Klosters St. Gallen, welche derartige selbständige Regungen des künstlerischen Dar-

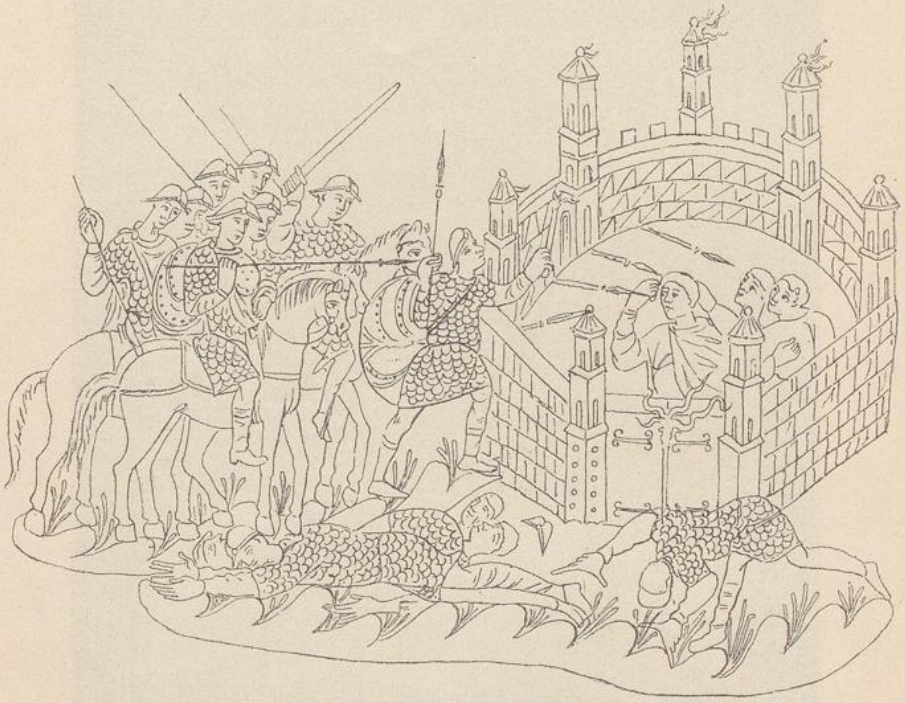


Fig. 113 Belagerung einer Stadt
Aus dem Psalterium aureum zu St. Gallen

stellungstriebes verspüren lassen. Während hier, wie wir bereits gesehen haben, der irische Einfluss noch lange nachwirkte, wurde durch Abt Grimald (seit 841) der höfische Geschmack der Buchausstattung eingeführt und kommt in den Hauptwerken der Schule, dem Folchard-Psalter (vor 872 entstanden) und dem Psalterium aureum (vom Ende desselben Jahrhunderts) gebührend zur Geltung.[1]) Die Initialen des „Goldenen Psalters" gehören zu den prachtvollsten Leistungen dieses Stils, bieten aber für die historische Betrachtung wenig Bemerkenswertes; neben spärlichen Nachklängen der Tierornamentik herrscht Geriemsel und Bandwerk noch gleichberechtigt mit der Pflanzenornamentik. Die figürlichen Darstellungen, hauptsächlich Scenen aus dem Leben Davids, stehen unter einem anderen Zeichen. Sie sind in Federzeichnung ausgeführt und leicht mit Wasserfarben koloriert, und zwar in rein dekorativem Sinn, so dass der Maler unter

[1]) *R. Rahn*, Das Psalterium aureum in St. Gallen. St. Gallen, 1878.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Umständen auch an roten, grünen oder violetten Pferden keinen Anstoss nimmt. Ganz einzig aber ist die Frische und Wärme seiner Schilderung, namentlich in den kriegerischen Scenen (Fig. 113); hier lehnt er sich durchaus an selbst geschaute Wirklichkeit an und weiss so lebhaft und eindringlich zu erzählen, dass er trotz allem Ungeschick seiner Zeichnung dem Stoffe kaum etwas schuldig bleibt. Es ist dieser leichte und bewegliche Federzeichnungsstil, in dem die Keime der späteren selbständigen Entwicklung der Malerei liegen, und es scheint, als ob die Psalterillustration dazu hauptsächlich Anregung gegeben habe.[1] Der St. Gallener Psalter steht darin nicht allein; den gleichen Charakter tragen die auch in derselben Zeit entstandenen Darstellungen im Utrecht-Psalter[2] und im nahe verwandten Harley-Psalter des Britischen Museums, sowie im Eadwine-Psalter zu Cambridge. Nach Art von Randzeichnungen begleiten die mit der Feder ausgeführten Darstellungen den Text, flüchtig aber oft geistvoll und poetisch das geschriebene Wort in Bild und Handlung umsetzend. Mögen den Kompositionen, deren Anordnung in ihrer ganzen Art ja wieder auf die Illustrationsweise der byzantinisch-altchristlichen Handschriften zurückgreift, zum Teil auch ältere Vorbilder zu Grunde liegen, so macht sich in ihnen doch auch ein schöpferischer Trieb bemerkbar. Zum erstenmal während der karolingischen Epoche treten Zusammenhänge der Kunst mit dem nationalen Leben und dem Volksbewusstsein hervor. Die Freude der Zeit an Streit und Sieg, an Kampfgetümmel und Waffenlärm kommt zum Ausdruck, unbekümmert um die virtuose Hofkunst suchen die Maler in der einfachen Technik auszudrücken, was sie gesehen hatten und was sie interessierte.

So schliesst die karolingische Epoche, deren Kunst sonst durchaus einen abgeleiteten Charakter trägt, wenigstens auf diesem beschränkten Gebiet mit dem Ausblick auf eine spätere selbständige Entwicklung.

2. Charakter der romanischen Epoche

Aus der Brandung der Völkerwanderung, die den morschen Bau des römischen Reiches zerschlagen hatte, war, wie wir gesehen haben, das Frankenreich zu besonderer Bedeutung aufgestiegen und hatte unter Karl d. Gr. die Stellung einer neuen Weltmacht, eines wieder erstandenen Cäsarenreiches gewonnen. In ihm wurden die letzten Reste der antiken Kultur gesammelt und als Keime für weitere Entwicklungen gerettet. Die barbarisch verwilderte Menschheit des Abendlandes lernte sich einem staatlichen Gesetze fügen und den alten Kulturformen anbequemen. Aber zu einem schöpferischen Neugestalten, zu einem frischen Kulturleben konnte es fürs erste nicht kommen, weil mit der stark verblassten antiken Tradition die rohe, aber frische Kraft der nordischen Nationen nicht innerlich zu verschmelzen war; erst das Zerfallen des karolingischen Reiches begründete daher die neue Epoche. Der germanische Geist reagierte gegen die nach römischem Vorbild geschaffene Reichseinheit, und von nun an begann jene Kulturentwicklung, die man im engeren Sinne des Wortes die mittelalterliche nennt. Freilich folgte zunächst — im 10. Jahrhundert — noch eine Zeit wilder Verwirrung und alles schien wieder in chaotische Auflösung zurücksinken zu wollen. Aber die kräftige Herrschaft der Kaiser aus dem sächsischen Hause begründete wenigstens in Deutschland eine neue Ordnung, die dann auch auf den Zustand des übrigen Abendlandes zurückwirkte. Das 10. Jahrhundert kann somit als

---

[1] *A. Springer,* Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Leipzig, 1880.

[2] *The Utrecht Psalter*, Reports addressed to the Trustees of the Brit. Museum. London, 1874.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ausgangspunkt des Mittelalters betrachtet werden. Die erste Epoche, die wir mit einem längst eingebürgerten, aber unglücklich gewählten Namen die romanische nennen, reicht etwa bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Der Charakter dieser Zeit wird zunächst bedingt durch ein allen Völkern gemeinsames Element gleichartiger Kulturthätigkeit. Das Christentum gab allen dieselbe Richtung, das gleiche Ziel, die nämliche Grundlage. Aber seine Herrschaft vermochte doch nicht die Eigentümlichkeit der einzelnen in Fesseln zu schlagen. So entstanden grosse, überall gültige Grundzüge, deren Ausprägung aber die reiche Mannigfaltigkeit der verschiedenen Volksindividuen keineswegs ausschloss. Es bildeten sich in dieser Epoche die modernen Nationalitäten in Sprache, Sitte und Kunstform frei und lebenskräftig aus.

Indem nun die noch unverbrauchten germanischen Völker sich gemeinsam, unter der leitenden Hand des Christentumes, der Reste antiker Kultur zu bemächtigen, ihr eigenes Wesen mit den Forderungen des christlichen Gesetzes und den Formen des römischen Altertums zu verschmelzen und zu vereinigen suchten, ergab sich daraus eine neue Gestalt des Daseins. Die Kirche war in dieser Epoche die ausschliessliche Trägerin der Bildung und mit dem Christentum verbreitete sie Gesittung und geistiges Leben durch ihre klösterlichen Ansiedlungen überallhin. Diese waren in einer Zeit wilder Gärung und roher Kämpfe ein Asyl für jede höhere Kultur, und von ihnen aus drang allmählich jede Kunst und Wissenschaft in weitere Kreise. Daneben aber erwuchs aus der germanischen Wehrhaftigkeit das Rittertum, das durch die Kirche eine religiöse Weihe erhielt und dessen gewaltsame Kraft durch die zarte Verehrung der Frauen eine in solchen Zeiten doppelt notwendige Sänftigung gewann. Diese Elemente prägten der romanischen Epoche einen hierarchisch-aristokratischen Charakter auf. Erst allmählich sammelten sich im Schutze der Abteien und der Bischofssitze Niederlassungen aus dem Volke, die im Laufe der Zeit ein neues, auf mannhafter Tüchtigkeit, Fleiss und Betriebsamkeit beruhendes bürgerliches Gemeinwesen schufen. Seine Blüte erreichte es erst in der folgenden Epoche.

Aus so verschiedenartigen Gruppen baute sich das Ganze des Staates auf, nicht in der streng despotischen Form der Römerherrschaft, auch nicht in dem freien republikanischen Geist des Griechentums, sondern in einem aus altem germanischen Herkommen, neuen Satzungen und Bedürfnissen seltsam gemischten, durch persönliche Verhältnisse geschaffenen Lehnsverbande, der die Bethätigung des einzelnen wenig hemmte und der Epoche den Charakter flüssiger Bewegung aufdrückte. Ein ewiges Ringen, Werden und Entwickeln, ein unausgesetztes Streben und Gegenstreben der Kräfte, ein Gemisch von rauher Tapferkeit und schwärmerischer Weichheit, Grausamkeit und Milde, Trotz und Demuf, kühnem Aufbrausen und weichmütigem Entsagen, ein Kampf zwischen mächtigen Gegensätzen erfüllt die Epoche. Lag dies sowohl im Wesen des germanischen Geistes wie im Charakter einer noch jugendlich gärenden Zeit begründet, so war die christliche Lehre angethan, den inneren Kontrast noch zu steigern. Aus der naiven Uebereinstimmung mit der Natur riss sie den Menschen zum Gefühl des Zwiespaltes, indem sie ihm ein höheres geistiges Gesetz gab, dem gegenüber die angeborne Natur als ein Sündhaftes zu bekämpfen war. Dadurch kam eine Unruhe, ein Gefühl der Nichtbefriedigung in die Gemüter, dadurch ein Wechsel zwischen wildem Gelüst und reuiger Zerknirschung, aber auch glühende Hingebung und begeisterter Aufschwung.

Wir können diese Züge nur so weit andeuten, als sie zum Verständnis der künstlerischen Entwicklung notwendig sind, als sie jenen rastlosen Pulsschlag erklären, der die ganze Stufenreihe der mittelalterlichen Kulturformen durchdringt und gerade das künstlerische Schaffen des Mittelalters zu stetig forttreibendem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ringen, zu immer neuen Entwicklungen hinreisst. Vor allem gilt dies von der Architektur, die während des ganzen Mittelalters, alle höhere Thätigkeit beherrschend, den Reigen der Künste anführt. Sie musste wohl zur fast ausschliesslichen Geltung kommen in einer Zeit, die in kräftigen Zügen die allgemeinen Gedanken auszusprechen strebte, einer Zeit, in der die Massen, die Korporationen galten, und der einzelne in den unübersteiglichen Schranken seines Standes, seiner Genossenschaft festgehalten wurde. Einer freieren Entwicklung der bildenden Künste standen zu viel Hindernisse im Wege: vor allem die schwankende unbestimmte Sitte, die wechselvolle Erregtheit der inneren Stimmung, dann die naturfeindliche Stellung, welche das Christentum einnahm; die starre kirchliche Tradition, welche den Kunstbetrieb in den Klöstern gefangen hielt und die alten Typen immer aufs neue zu wiederholen zwang. So blieben denn die bildenden Künste in völliger Abhängigkeit von der Architektur und empfingen von ihrer Herrin ihre Gesetze: die strenge Unterordnung unter das Ganze, die Einfügung in einen bestimmten Rahmen, die Symmetrie und Rhythmik, die eine freiere Bewegung verbieten. Doch sollten gerade in diesem Zwange die bildenden Künste sich bewegen lernen. Denn es ist ein Gesetz aller Entwicklung, dass zur rechten Zeit, wenn die selbständige Kraft erstarkt ist, die hemmenden Fesseln vor dem sich dehnenden Leben springen.

3. Die romanische Architektur

A. Das System

Die altchristliche Basilika ist der Ausgangspunkt für die mittelalterliche Architektur. Sie wurde fast überall als die kanonische Form des Kirchengebäudes aufgenommen und erlebte im Laufe einer halbtausendjährigen Entwicklung eine Reihe von Phasen, die aus dem anfangs so schlichten, selbst rohen Keim eine der höchsten Formen, eine der vollendetsten Schöpfungen der Baukunst aller Zeiten hervorgehen liessen. Was die romanische Basilika von der altchristlichen unterscheidet, ist der ganz neue Formcharakter, der sich in der Ausbildung des architektonischen Gerüstes geltend macht. Aber auch der Grundplan konnte nicht ohne erhebliche Umgestaltungen bleiben. Hauptsächlich betrafen diese den Chor und die Fassade — die östlichen und die westlichen Teile.

Das Langhaus erstreckt sich wie bei den altchristlichen Basiliken als breites und hohes Mittelschiff zwischen zwei nur etwa halb so hohen und breiten Seitenschiffen. Die ausgedehntere fünfschiffige Anlage gehört in dieser Zeit noch mehr als früher zu den seltenen Ausnahmen. Am Ende des Langhauses scheidet gewöhnlich ein kräftig vorspringendes Querschiff jenes vom Chore, die Kreuzgestalt der Kirche klar ausprägend (Fig. 114). Manchmal freilich tritt das Kreuzschiff nach aussen nicht vor, wie bei Fig. 115, wo es dann bloss durch den weiten Pfeilerabstand und die Höhe der Seitenräume sich markiert; bisweilen lässt man es ganz fort. Die wesentlichste Umgestaltung, welche der Chor erfährt, besteht darin, dass in der Regel jenseits des Querhauses das Mittelschiff nach Osten etwa um

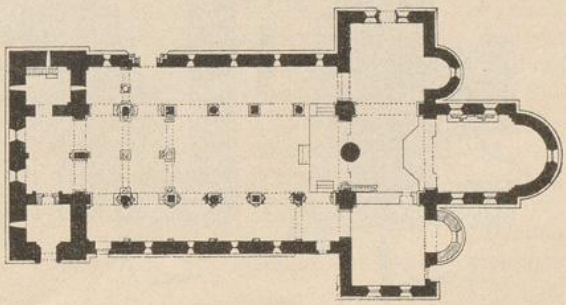


Fig. 114 Grundriss einer romanischen Basilika (Klosterkirche zu Hecklingen)

ein Quadrat verlängert wird und dann erst mit der Apsis schliesst (Fig. 116). Diese Ausdehnung des Chorraumes ward erfordert durch die grosse Anzahl der Klostergeistlichen, die sämtlich ihre Sitze an den beiden Seitenwänden einnahmen. Durch solche Aenderung des Grundplanes wurde der mittlere Teil des Querschiffes, die „Vierung", ein nach allen Seiten freiliegender, von vier kräftigen Pfeilern und ebenso vielen hohen Gurtbögen abgegrenzter Raum. Gewöhnlich zog man ihn zum Chor hinzu und schloss ihn gegen das Langhaus und die Kreuzflügel durch steinerne Schranken.

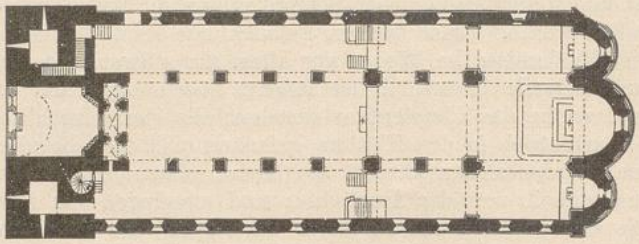


Fig. 115 Grundriss einer romanischen Basilika (Dom zu Gurk)

Die gegen das Schiff liegenden Schranken versah man oft mit einer Art von Tribüne, von welcher aus man dem Volke das Evangelium vorlas, woher sie den Namen Lettner („lectorium") erhielt. Der ganze Chorraum aber, auch Presbyterium genannt, wurde gewöhnlich um mehrere Stufen über das Langhaus erhöht und unter ihm eine Gruftkirche, Krypta, mit Gewölben auf kurzen,

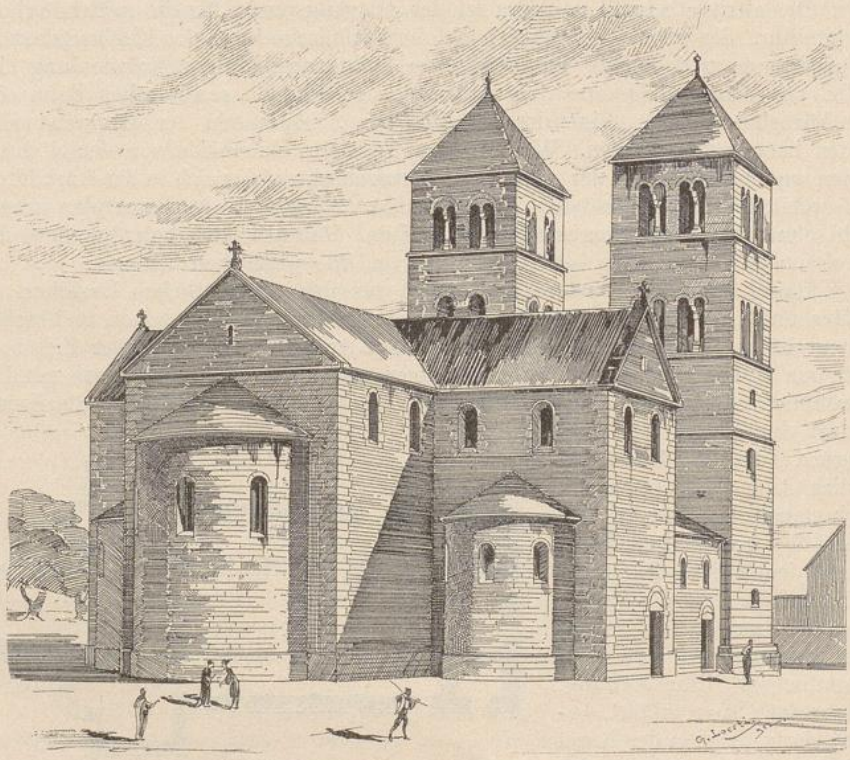


Fig. 116 Romanische Chorpartie
(Aureliuskirche in Hirsau)

freistehenden Säulen angelegt, die als Begräbnisplatz für besonders ausgezeichnete Personen, die Aebte oder Gründer der Kirche, diente, und ihren eignen Altar erhielt (vgl. den Längsschnitt Fig. 123). So wurde der Chorraum auch äusserlich als Allerheiligstes hoch über das der Gemeinde bestimmte Langhaus erhoben.

In der räumlichen Ausbildung des Chores entwickelt sich eine grosse Mannigfaltigkeit, von der einfachsten Anlage, die bisweilen selbst die Apsis verschmäht und den Chor geradlinig schliessen lässt, bis zur reichsten Gliederung, die besonders durch häufige Anwendung der Apsiden einen lebendig malerischen Reiz entfaltet. Die Kreuzarme (Fig. 114, 116) erhalten ihre besonderen Nischen; auch die Seitenschiffe setzen sich bisweilen neben dem Chore fort und schliessen mit Apsiden (Fig. 115 vgl. Fig. 133). Da alle diese Apsiden als Altarnischen dienten, so wurde das geringere oder grössere Bedürfnis des Kultus Veranlassung zu entsprechender Ausbildung des Grundplanes. Dies aber war in den verschiedenen Orden, ja in den einzelnen Klöstern desselben Ordens mannigfach wechselnd, je nach der Anzahl der Mönche, nach der Ausdehnung der frommen Stiftung und anderen verwandten Gründen.

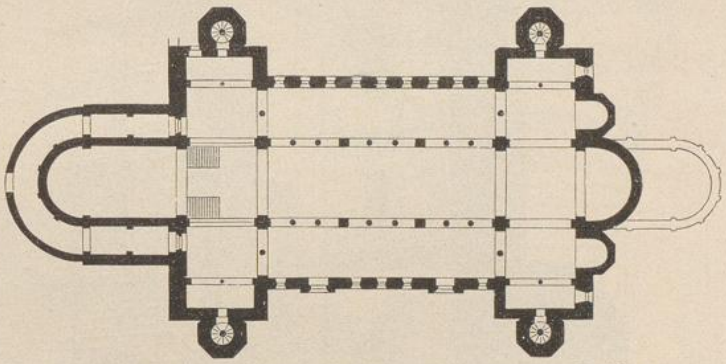


Fig. 117 Grundriss einer doppelchörigen romanischen Basilika
(S. Michael in Hildesheim)

Ein weiteres Ergebnis des veränderten Kultus war das Fortfallen des ausgedehnten Atriums der altchristlichen Basiliken. Die ganze Gemeinde der Laien, nicht mehr wie in den ersten Zeiten des Christentums abgestuft, sollte den freien Zutritt zum Gotteshause gewinnen, und so blieb höchstens eine kleine Vorhalle, ein sogenanntes Paradies, vor dem Hauptportal übrig, und der ehemals im Atrium stehende Kantharus schrumpfte zum Weihwasserbecken am Eingang der Kirche zusammen. Das Hauptportal liegt gewöhnlich in der Mitte der nach Westen gekehrten Schlusswand, so dass dem Eintretenden der feierliche Anblick des fernen, erhöhten Chores mit seiner Apsis sogleich entgegentritt. Bei bischöflichen Kirchen (Kathedralen) oder grossen Abteien erforderte das kirchliche Bedürfnis oft auch die Anlage eines zweiten Chores dem ersten gegenüber am Westende der Kirche, ja selbst zu einem zweiten Querschiff entwickelte sich bisweilen dieser Westchor (Fig. 117). Wo aber die regelmässige Anordnung Platz greift, da wird die Westfassade mit einem oder zwei Türmen geschmückt, die fortan in der nordischen Kunst unmittelbar mit dem Kirchengebäude verbunden werden und der künstlerischen Entwicklung der Basilika ein neues, wichtiges Moment hinzufügen (Fig. 118).

Diese wesentlichen Umgestaltungen des Grundplans werden nun auch in der Durchführung des architektonischen Organismus vielfach durch neue Formen

ausgeprägt. Zwar bleibt die flache Decke für alle Räume mit Ausnahme der Krypta und der Apsiden noch lange ausschliesslich im Gebrauch; allein wesentliche Glieder des Baues erhalten einen neuen Ausdruck. Vor allem die Stützen, auf denen vermittelst der Arkadenbögen die Oberwand des Mittelschiffes ruht. Manchmal zwar werden dazu wie in der altchristlichen Basilika Säulen verwendet (Fig. 119); öfter aber mischen sich in die Säulenreihe einzelne Pfeiler ein, ent-

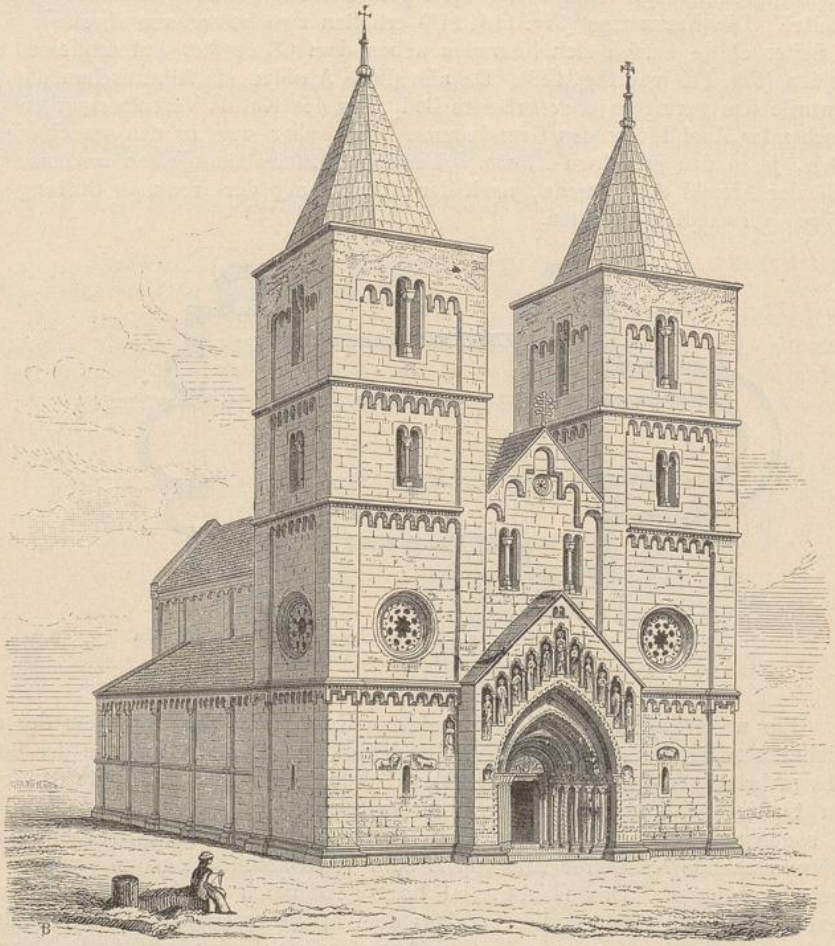


Fig. 118 Zweitürmige romanische Fassade (Kirche zu St. Ják)

weder mit denselben abwechselnd (Fig. 120) oder je das dritte Säulenpaar verdrängend (Stützenwechsel). Endlich kommt vielfach die ausschliessliche Aufnahme des Pfeilers in Gebrauch, so dass aus der Säulenbasilika eine Pfeilerbasilika geworden ist. Ferner sucht man die hohe Obermauer des Schiffes zu beleben, indem man über den Arkaden ein Gesimse sich hinziehen lässt, von welchem bisweilen vertikale Streifen auf die Kapitäle der Säulen oder Pfeiler hinabsteigen (Fig. 119), oder indem man, mit Ueberschlagung einer Säule, je

zwei Arkadenbögen mit einem grösseren Bogen rahmenartig umspannt (Fig. 120). Ueber dem Arkadengesims ziehen sich die Fenster hin, kleiner als bei den altchristlichen Basiliken, aber nach aussen und innen ausgeschrägt, um dem Lichte freieren Zugang zu gestatten, und wie dort mit dem Halbkreisbogen geschlossen.

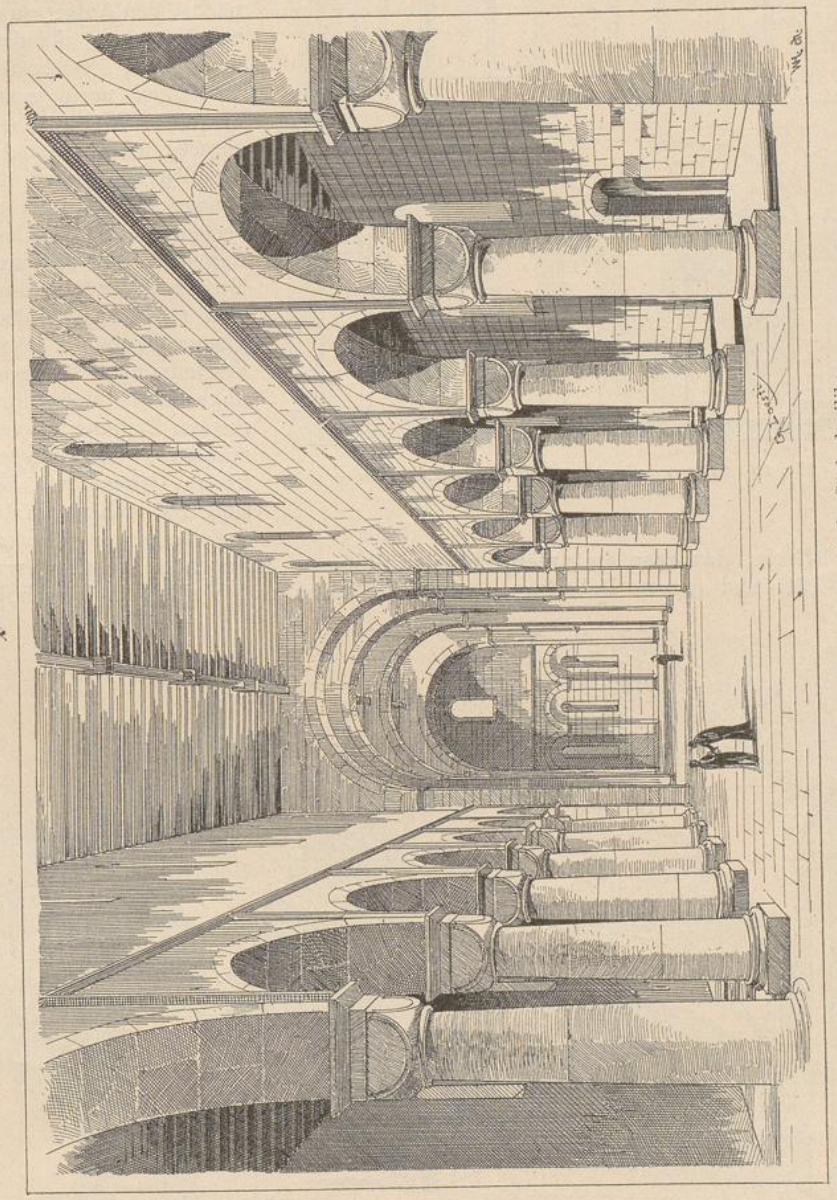


Fig. 119 Flachgedeckte romanische Säulenbasilika (Peterskirche zu Hirsau, rekonstruiert)

Solche Fenster, nur kleiner als die oberen, sind auch in den Umfassungsmauern der Seitenschiffe, sowie in den Apsiden angebracht.

Bei dieser einfachen Konstruktion blieb aber der romanische Stil nicht stehen. Die häufigen Brände, welche den Dachstuhl ergriffen und samt der hölzernen

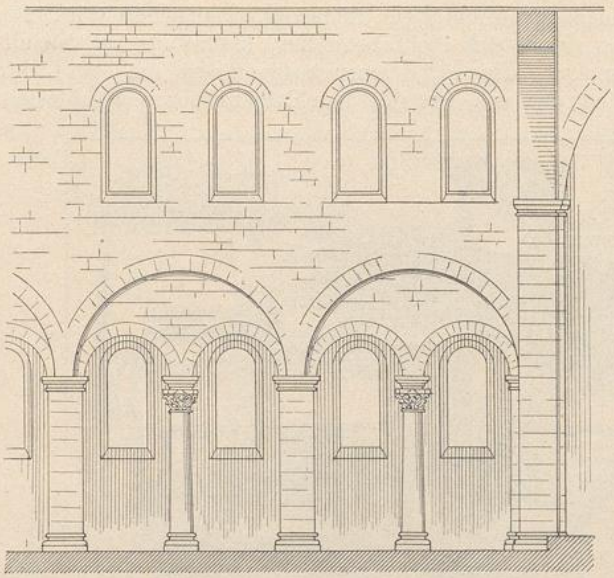


Fig. 120 Stützenwechsel in einer romanischen Kirche (Klosterkirche zu Huyseburg)

Decke herabstürzten, so dass Pfeiler, Säulen und Mauern niedergeschmettert wurden, gaben zunächst den Anlass zu einer Neuerung, die dann auch dem gesteigerten Verlangen nach monumentaler Wirkung entsprach: man versuchte die Wölbung mit der Anlage der Basilika zu verbinden. In einzelnen Gegenden griff man zum Tonnengewölbe, auch wohl zur Kuppel, doch gingen daraus nur lokale Erscheinungen hervor, ungeeignet, sich allgemeinen Eingang zu verschaffen. Die bessere, freiere, lebendigere Lösung bot sich nur in der Aufnahme des Kreuzgewölbes, das man in untergeordneten Räumen anzuwenden gewohnt war (Fig. 121) und dessen Uebertragung auf die hohen und weiten Kirchenschiffe

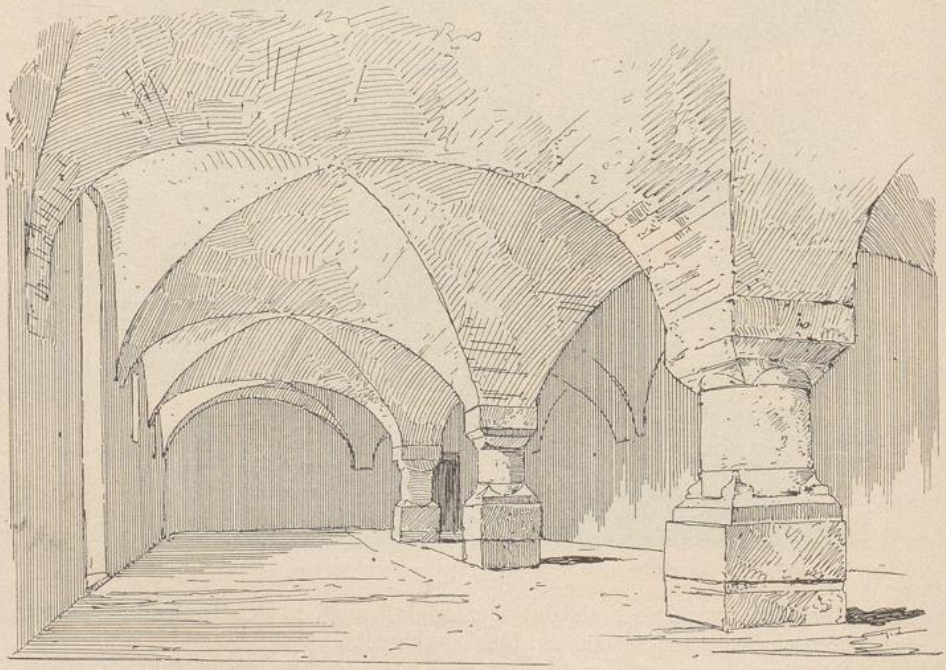


Fig. 121 Romanisches Kreuzgewölbe (Niederalfingen)



Farbige Details aus der Alhambra in Granada

(nach Junghändel & Gurlitt, die Baukunst Spaniens).

a) Säule mit Bogenfuss aus der Abencerragenhalle.
b) Säule mit Stalaktitencapitell aus dem Gesandtensaale.
c, d) Theile der Holzthür in der Abencerragenhalle.
e) Wandverkleidung aus der Nische der Linderaja.

Druck von Förster & Borries, Zwickau Sa.

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE
HÖXTER

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nur ein Akt des Mutes und gesteigerten technischen Vermögens war. Zuerst begann man damit, die Seitenschiffe mit einzelnen Kreuzgewölben zu bedecken, was um so leichter war, da die Breite derselben ungefähr dem Abstande der Pfeiler entsprach, also quadratische Felder sich ergaben. Man spannte demnach von den Pfeilern nach den aus der Umfassungsmauer vortretenden Pilastern Quergurtbögen, zwischen welche dann die Kreuzgewölbe eingefügt wurden. Da die Wölbung des Mittelschiffes ebenfalls quadratischer Felder bedurfte, so liess man, mit Ueberschlagung je eines Pfeilers, von dem folgenden einen Quergurt zu dem gegenüberliegenden aufsteigen und erhielt dadurch ein System von grossen Mittelschiffsgewölben, deren immer eins auf je zwei Gewölbjoche jedes Seitenschiffes kommt (Fig. 122. 123). So hatte die Basilika ein ganz neues Gepräge erhalten. Nicht mehr standen ihre einzelnen Teile, die aufstrebenden, stützenden und die auflagernden, getragenen in einem starren Gegensatz, sondern ein flüssiges architektonisches Leben liess die eine Bewegung in die andere übergehen, gab dem Ganzen eine höhere rhythmische Gliederung und bildete aus der sonst so gleichförmigen Arkadenreihe eine Anzahl von Gruppen mit kräftiger vertikaler Teilung (vgl. Fig. 123). Denn die Anlage der Quergurte hatte für die betreffenden Stützen eine Verstärkung zur Folge, die in Gestalt eines Pilastervorsprungs oder einer Halbsäule sich an den Pfeiler legte, während die Zwischenpfeiler dieser Verstärkung nicht bedurften. So war ein bedeutsamer, auch künstlerisch wirkungsvoller, neuer Organismus, das sogen. gebundene romanische System, geschaffen, das den Ausgangspunkt aller weiteren Entwicklung bildete.

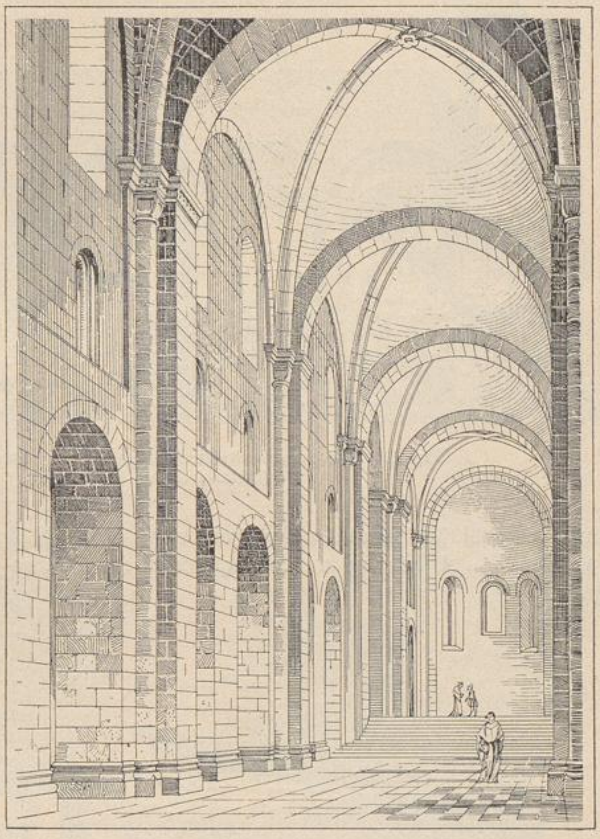


Fig. 122 Inneres einer gewölbten roman. Pfeilerbasilika (Stiftskirche zu Ellwangen)

Für die Detailbildung des romanischen Stiles, mochte sie auf flachgedeckte oder gewölbte Basiliken ihre Anwendung finden, waren dieselben Grundzüge massgebend. Wo die Säule auftritt, wird sie zwar bisweilen in einem der Antike verwandten Verhältnis gestaltet; doch giebt es im allgemeinen kein ästhetisches Gesetz für das Mass der einzelnen Teile, und man findet deshalb die ver-

schiedenste Anwendung derselben, bald derbe, gedrungene, bald schlanke, elegante Säulen in mannigfacher Variation. Die Basis hat die Form der attischen, aber

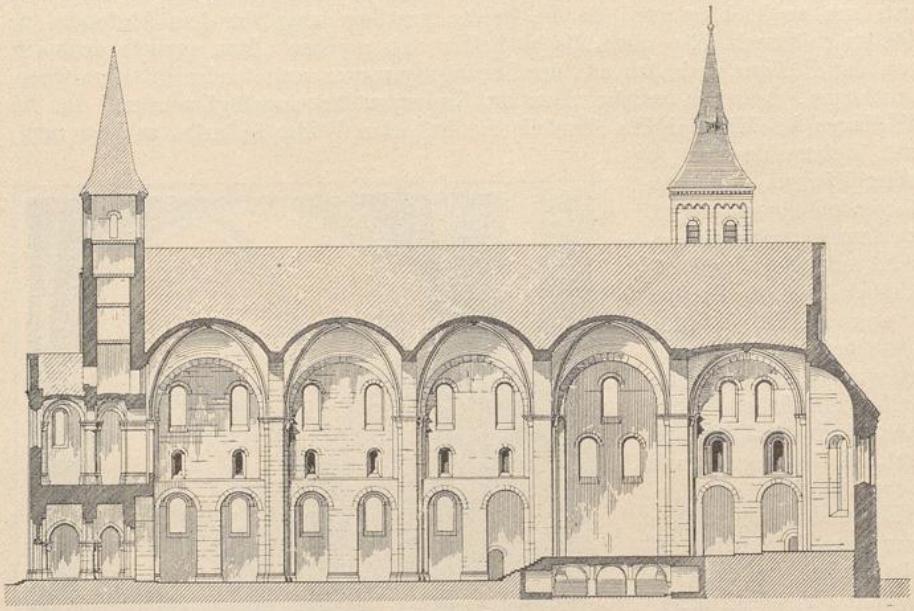


Fig. 123 Längsdurchschnitt einer gewölbten roman. Pfeilerbasilika (Stiftskirche zu Ellwangen)

in der Regel fügt man ihr dann ein sogenanntes Eckblatt hinzu, das über den unteren Wulst hinweg auf die quadratische Plinthe sich herabneigt und so die leeren Ecken der Platte ausfüllt. Dies Eckblatt wird in mannigfaltiger Weise gebildet, bald als kleiner Pflock oder Klotz, bald als Pflanzenblatt oder Tiergestalt, oft in ganz phantastischen Formen (Fig. 124). Selbst die Säulen desselben Baues, ja derselben Arkadenreihe lieben eine bunte Abwechslung in der Gestalt des Eckblattes. Der Säulenschaft erhielt keine Kannelierung, auch keine Anschwellung, höchstens eine Verjüngung, und auch diese nicht immer. Es giebt aber, namentlich in der späteren überreichen Entfaltung des Stiles, Beispiele von höchst zierlicher Belebung des Säulenschaftes, die jedoch, weit entfernt das Wesen der Säule zu charakterisieren, nur als dekorative Umkleidung des Schaftes



Fig. 124 Romanische Säulenbasis (Alpirsbach)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit Bandverschlingungen und Mattengeflecht aufgefasst werden können (vgl. Fig. 142).

In der Ausbildung des Kapitells kommt die Lust an mannigfaltigem, reichem Formenspiel zu besonders hoher Geltung. Häufig suchte man sich mit einer Nachbildung des korinthischen Kapitells zu helfen, die freilich meistens roh und missverstanden genug ausfiel, bisweilen aber auch, wo die Anschauung der Antike noch lebendig war, wie in Italien und gewissen Gegenden Frankreichs, mit mehr Kenntnis und Geschick ausgeführt wurde und in einzelnen Gegenden durch die ganze Epoche des romanischen Stiles herrschend blieb. Indes waren diese antiken Formen zu fremdartig, auch zu fein und zierlich im Detail, um der Sinnesweise der nordischen Völker zu entsprechen. Häufiger tritt daher eine andere, dem romanischen Stil eigentümliche Kapitellform auf, die auf kräftige und einfache Weise den Uebergang aus dem runden Säulenschaft in die viereckige Deckplatte bewirkt: das Würfelkapitell (Fig. 125, 126). An einem kubischen Steinblock sind die vier unteren Ecken abgerundet,

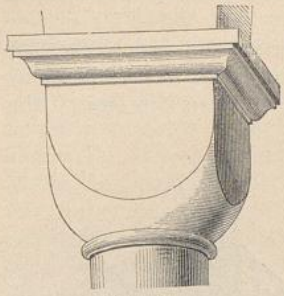


Fig. 125
Romanisches Würfelkapitell
(Essen)

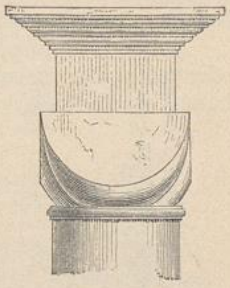


Fig 126
Roman. Würfelkapitell
(St. Michael zu Hildesheim)

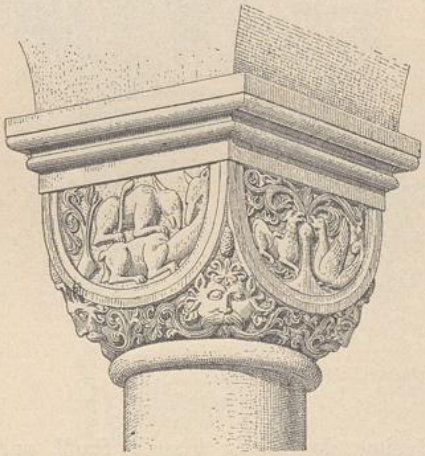


Fig. 127



Fig. 128

Romanische Würfelkapitelle (Hamersleben)

so dass hier die Gestalt des Würfels sich der Kugel nähert und einen Uebergang zum runden Säulenschaft bildet. Die Seitenflächen des Würfels erhalten nach unten hin halbkreisförmige Begrenzung; die Kugelflächen werden zuweilen in der Mitte polsterartig eingeschnürt (Fig. 126). Die Deckplatte besteht entweder aus einer Plinthe und einer Abschrägung oder aus einer reicheren Komposition von Gliedern, in denen der Wulst, die Hohlkehle, der Karnies und andere der Antike entlehnte Formen den Hauptbestandteil ausmachen. Zuweilen schiebt sich ein kämpferartiger Aufsatz zwischen Kapitell und Deckplatte (Fig. 126). Neben den glatten Formen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des Würfelkapitells treten auch reich verzierte auf (Fig. 127. 128), wobei alle Elemente der altgermanischen wie der antiken Ornamentik zur Anwendung gelangen. Die Grenze zwischen dem Kugel- und dem Würfelabschnitt wird dabei häufig ausser acht gelassen (Fig. 128). Gegen den Schluss der Epoche werden Kapitelle häufiger, welche die Würfelgestalt im allgemeinen wahren, aber den Uebergang zum Säulenschaft durch Wiederaufnahme von Formen des antiken Kelchkapitells bewirken (Fig. 129. 130).

Ausser der Säule wird der Pfeiler vielfach, entweder ausschliesslich (Fig. 122) oder abwechselnd mit jener (Fig. 120) gebraucht. Seine Form ist rechtwinklig, häufig quadratisch, nach unten durch einen Fuss, der meistens die Gestalt der

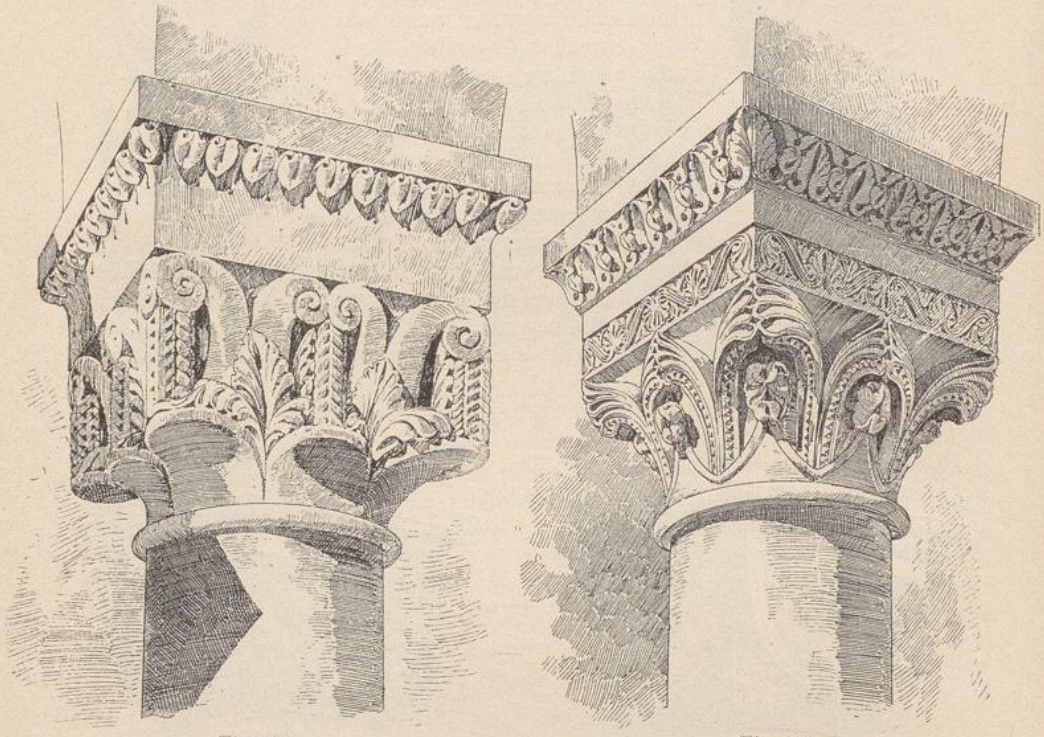


Fig. 129 Fig. 130

Romanische Kapitelle aus späterer Zeit (Faurndau)

attischen Basis hat, nach oben durch ein Gesims, das häufig dasselbe Profil, nur umgekehrt, zeigt, abgeschlossen. Doch kommen auch mancherlei andere Kombinationen von auswärts und einwärts geschweiften Gliedern, Wulsten, Hohlkehlen, Plättchen und schmalen Bändern vor. Auch hier herrscht völlige Freiheit in der Zusammensetzung. Häufig sucht man aber dem ganzen Pfeiler eine lebendigere Gliederung zu geben. Man bringt an den Ecken eine leise Abschrägung an oder lässt eine oder mehrere dünne Säulchen in die ausgeschnittenen Ecken hineintreten, die ihr eigenes Kapitell und ihre Basis haben, aber durch gemeinsamen Sims und Fuss mit dem Pfeilerkern zusammengehalten werden (Fig. 131). Diese reichere Gliederung, die oft zu einem Aufgeben der viereckigen Grundform führt, setzt sich dann gern an den Arkadenbögen fort, so dass deren breite Laibung dadurch einen lebendigeren Ausdruck erhält (Fig. 132).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Aeussere der romanischen Kirche baut sich in ernsten, ruhigen Massen kräftig auf, durch die niedrigen Seitenschiffe, das höhere Mittelschiff und Querhaus und den auch diese überragenden Turmbau sich bedeutsam gipfelnd (Fig. 133 vgl. Fig. 116). Den ganzen Bau umzieht ein Sockel, dessen Glieder häufig die Elemente der attischen Basis und verwandte Formen zeigen. Für die Teilung der Wandflächen verwendet man schmale pilasterartige Streifen, sogenannte Lisenen, die den einzelnen Abständen des Inneren entsprechend aus dem Sockel aufsteigen und sowohl am Dache des Seitenschiffes wie dem des oberen Schiffes in einen Fries auslaufen, der aus einzelnen kleinen Rundbögen zusammengesetzt wird (vgl. Fig. 118.) Dieser Bogenfries, der schon an byzantinischen Bauten vorkommt, wird in mannigfacher Weise, oft an demselben Werke vielfach verschieden gebildet, mit oder ohne Konsolen für die einzelnen Bogenschenkel, zugleich in mehr oder minder reicher Profilierung. Ueber ihm schliesst sich das Dachgesims an, oft noch von anderen bandartigen Friesen begleitet. Am häufigsten kommt dabei ein Fries vor, der von übereckgestellten Steinen (einer sogenannten Stromschicht) gebildet wird (Fig. 134). Noch wirksamer ist der Schachbrettfries, der aus mehreren Reihen abwechselnd erhöhter und vertiefter Steine besteht. Die ruhigen geschlossenen Mauermassen werden nur durch Lisenen und allenfalls durch Halbsäulen, Bogenfriese und Blendarkaden gegliedert und durch kleine, in weiten Abständen angebrachte Fenster durchbrochen, die bei reicherer Gestaltung durch ein hineingesetztes Säulchen geteilt zu werden pflegen (Fig. 135). Ein sehr wirksames Schmuckmotiv der romanischen Aussenarchitektur, das aber nur für bestimmte Gegenden in der späteren Zeit der Entwicklung in Uebung war, ist das Triforium, eine in die Mauerstärke hineingesetzte Säulchengalerie, welche sich unter der Dachkante um die Apsis, aber auch um die Langseiten des Mittelschiffs, um die Vierungskuppel und die Türme herumzieht (vgl. Fig. 138).

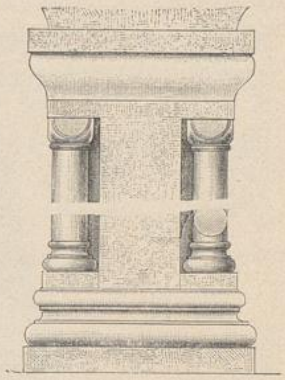


Fig. 131 Romanischer Pfeiler (Hadmersleben)

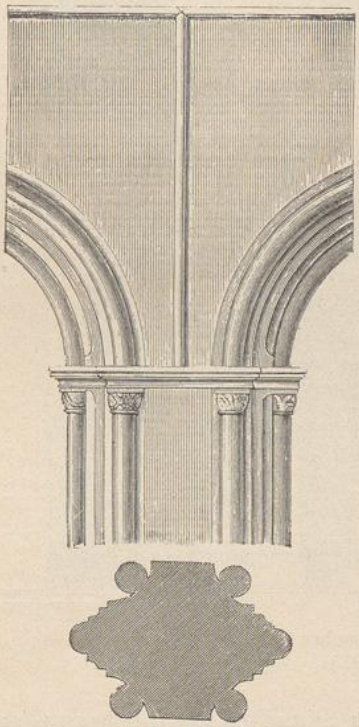


Fig. 132 Romanischer Pfeiler (Thalbürgel)

Besonders wichtig ist die Ausbildung der Fassade, für deren Komposition durch die unmittelbare Angliederung eines Turmbaues ein ganz neuer Gesichtspunkt gewonnen wird. Gewöhnlich legen sich vor die beiden Seitenschiffe zwei Türme (vgl. Fig. 118). Sie schliessen wie mit kräftigem Rahmen den breiten mittleren Teil ein, welcher dem Mittelschiff entspricht und mit dem Hauptportal in dasselbe mündet. Die Türme steigen in mehreren Geschossen auf, durch Lisenen und Bogenfriese eingefasst, manchmal auch durch Blendarkaden belebt. Die

oberen Geschosse erhalten Schallöffnungen, d. h. paarweise oder zu dreien gruppierte und durch Säulchen geteilte fensterartige Durchbrechungen der Mauer, die je weiter nach oben desto grösser und zahlreicher werden, so dass die Masse des Turmes im Aufwachsen leichter und freier sich erhebt. Der viereckige Turm wird oft in den oberen Teilen achteckig fortgeführt. Ausser den beiden Fassaden-

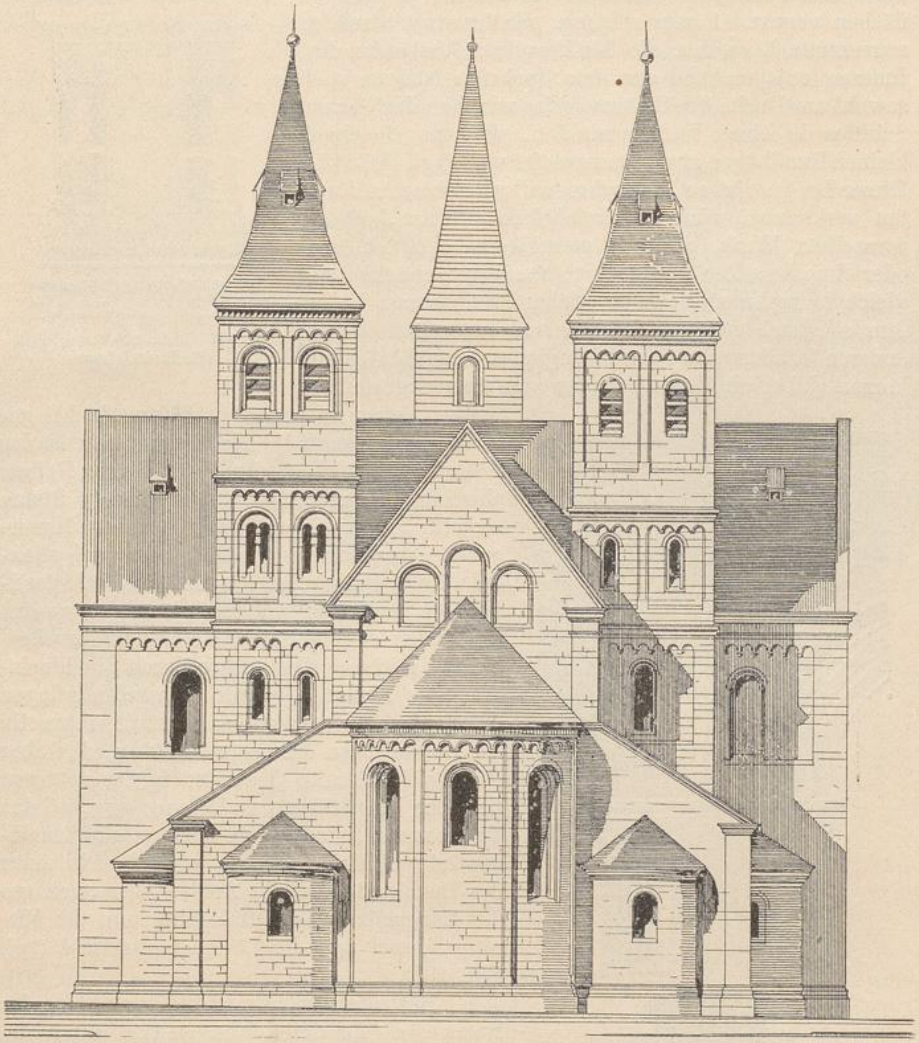


Fig. 133 Aeusseres einer romanischen Kirche
(Stiftskirche zu Ellwangen)

türmen sind namentlich auch Turmpaare an den Stirnseiten des Querhauses (vgl. Fig. 117) oder zu Seiten des Chors beliebt (vgl. Fig. 133). Eine Kombination aus diesen Motiven erzeugt jene malerisch wirkenden Turmgruppen, welche für den romanischen Stil besonders charakteristisch sind.

Den Mittelpunkt der Fassade bildet das Hauptportal, dessen Wände auf beiden Seiten abgeschrägt werden, so dass die Thüröffnung sich von aussen

nach innen verengt. Die Seitenwände sind ausserdem in eine Folge von rechtwinkligen Einsprüngen aufgelöst, in welche Säulchen hineingestellt werden (Fig. 136). Durch ihre Deckplatte hängen dieselben mit dem durchgehenden Gesims der Pfeilerecken zusammen und werden nur noch durch besondere Kapitelle und Basen hervorgehoben. Diese Gliederung der Portalwand setzt sich ähnlich an der halbrunden Wölbung fort, welche dem Ganzen als Abschluss dient. Wo die Oeffnung des Einganges, wie meistens geschieht, mit einem horizontalen Sturz geschlossen wird, bildet sich zwischen diesem und der Umfassung ein Bogenfeld (Tympanon), welches häufig mit Reliefdarstellungen, namentlich dem thronenden Christus zwischen den Gestalten der Schutzpatrone, Evangelisten oder anbetender Engel ausgefüllt wird (Fig. 137).

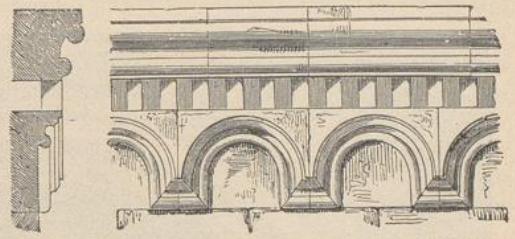


Fig. 134 Romanischer Rundbogen- und Stromschicht-Fries (Wiener Neustadt)

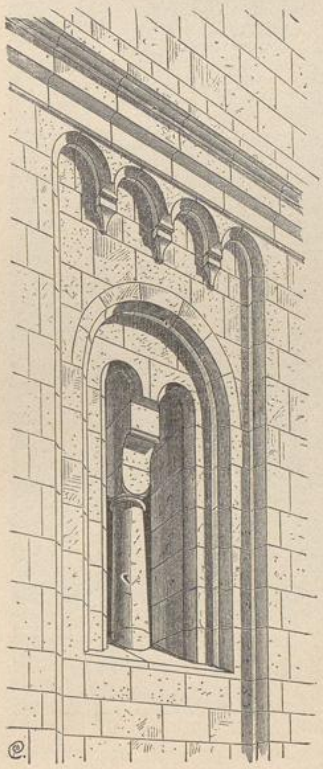


Fig. 135 Romanisches Fenster (Aus „Schwarz, Die Abteikirche zu Ellwangen" Stuttgart, Bonz & Co.)

An den Portalen entfaltet sich gewöhnlich die volle Pracht der Ornamentation und bedeckt mit ihren mannigfachen Mustern nicht bloss die Säulenschäfte, sondern auch die Glieder der Bogenumfassung. Bei grossen und reichen Bauten wird über dem Portal manchmal ein grosses Kreisfenster angebracht, das durch speichenartige Rundstäbe gegliedert ist, weshalb es den Namen Radfenster erhält. Den oberen Abschluss der Fassade bildet entweder das Dach des Mittelschiffes, dessen Giebellinie dann oft mit einem aufsteigenden Bogenfriese ausgezeichnet ist, oder es legt sich ein hochaufragender Querbau als Verbindung zwischen die Türme. — In diesen wenigen Grundzügen, die jedoch mannigfaltige Variationen erfahren, bewegt sich voll Majestät und Würde der Aussenbau des romanischen Stils, der durch sein Streben nach Monumentalität auch die frühesten Werke dieser Epoche schon so charakteristisch von den Basiliken der altchristlichen Zeit unterscheidet. Fassade und Chor sind als Eingangs- und Schlussseite naturgemäss am reichsten geschmückt und gegensätzlich charakterisiert, jene durch die Betonung des Portals, diese durch die Stellung der Hauptapsis in der Mitte eines in ähnlicher Weise symmetrisch gestalteten Bildes. Das belebende Element in der Gesamtansicht des Kirchenbaus aber bilden ohne Zweifel die Türme, denen sich bei grossen Abtei- und Kathedralkirchen oft noch Kuppeln über der Durchschneidung von Lang- und Querhaus (der „Vierung") zugesellen (Fig. 138). In ihrem Aeusseren erhalten diese meist die Gestalt eines kurzen, achteckigen Turms und sind durch Lisenen und Triforien reich belebt. Zusammen mit den sie flankierenden Rundtürmen, sowie den Türmen der Fassaden bieten sie eine malerisch bewegte Anord-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nung der Baumassen, in denen die ähnlich rhythmische Gestaltung des Grundrisses ihren schönsten Ausklang findet. In diesem wie in jedem anderen Punkte macht der romanische Stil eine solche Kraft und Tiefe individueller Gestaltung geltend, dass hier nur eine Andeutung des allgemein Ueblichen gegeben werden kann, da



Fig. 136 Romanisches Portal
(Neumarktkirche in Merseburg)

erst aus der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen eine annähernde Vorstellung von der Vielseitigkeit und Lebensfülle dieser Architektur zu gewinnen ist.

Ueber alle Glieder des Baues ergiesst sich aber auch eine Fülle von freier Ornamentik (Fig. 139—141), die an Kapitellen, Gesimsen, Archivolten, Säulen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

basen und selbst an den Schäften der Säulen ihren Reichtum entfaltet. Zunächst gehört dieselbe dem vegetativen Leben an; Ranken, Blumen und Blätter verbreiten sich an den Kapitellen und Gesimsen in reicher Pracht und grosser Mannigfaltigkeit. Doch ist das romanische Pflanzenwerk nicht bestimmten Naturformen nachgebildet, sondern stilisiert; vorherrschend bleibt neben dem antiken Akanthuslaub ein schmales Blatt, dessen starke Rippen mit kleinen Perlenreihen, den sogenannten Diamanten, besetzt werden, und dessen Spitze sich mit lanzettförmigen Einzahnungen breit entfaltet und oft zierlich umschlägt. Daneben kommt an Friesen und Gesimsen, auch besonders an Thürumfassungen häufig lineares Ornament vor, verschlungene und verknotete Bänder, Mäander, wellenförmige, gewundene, zickzackartig gebrochene Linien, Schuppen und Schachbrettmuster (vgl. Fig. 137). Zu diesen Formen gesellen sich sodann noch Tier- und Menschen-



Fig. 137 Tympanon eines romanischen Portals
(Kirche zu Alpirsbach)

leiber, monströse Gebilde aller Art (Fig. 140. 141), teils von symbolischem Gehalt, teils lediglich Ausfluss nordischer Phantastik — und all dieses reiche Leben schlingt sich bunt und keck ineinander, verbindet sich zu frischem Flusse, spricht sich in kräftiger Plastik mit scharfem Wechsel von Licht und Schatten aus. Dass auch hierin grosse Verschiedenheiten, je nach Zeit, Ort und angewandtem Material zur Erscheinung kommen, dass es rohe, unbeholfene Versuche neben meisterhaft freien, eleganten Arbeiten giebt, versteht sich von selbst. Allein auch im ganzen nimmt die romanische Ornamentik einen selbständigen Charakter für sich in Anspruch; die feine schulmässige Vollendung der römischen Antike ist ihr verloren, aber dafür ein unerschöpflicher Reichtum, eine unversiegliche Frische der Phantasie gewonnen. Der Vergleich mit der arabischen Ornamentik aber zeigt lebendigeres Naturgefühl und grössere Selbstbeherrschung der Phantasie als Vorzug der romanischen Kunst.

Fassen wir nach diesen kurzen Grundzügen das Kirchengebäude seiner Totalwirkung nach ins Auge, so wirkt anziehend vor allem das frische Leben,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit welchem die germanischen Nationen das Schema der Basilika erfüllt und zu einem neuen Organismus entwickelt haben. Allerdings ist der Charakter des Baues noch ein hieratischer, ein priesterlich ernster, wenn auch oft zu festlicher Pracht gesteigert; aber dennoch pulst in ihm die starke selbständige Empfindung des

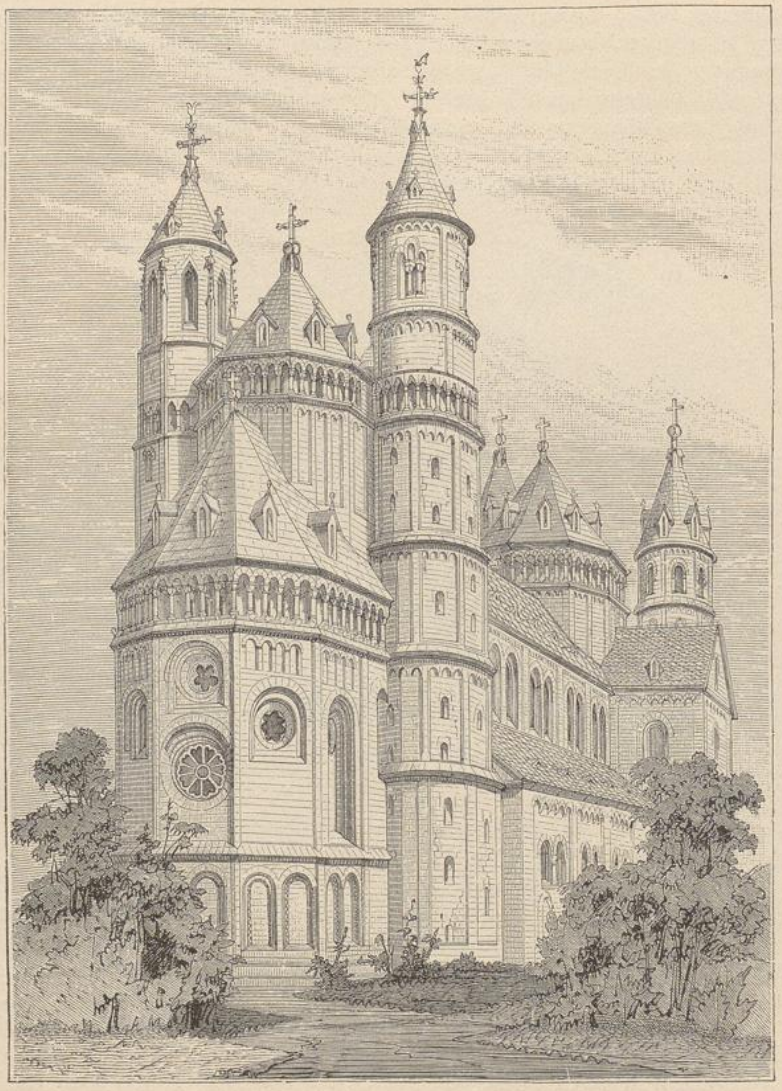


Fig. 138 Aussenansicht eines romanischen Doms (Worms)

germanischen Volkes, regt sich in seinem Gliederbau der Atem eines neuen nationalen Geistes. Und wie in der Ausprägung des baulichen Organismus die Plastik sich vielfach bethätigen konnte, so wurde auch der Malerei eine ausgedehnte Mitwirkung gestattet, da sie die Wände, Decken und Wölbungen mit den erhabenen Gestalten und Geschichten der Heiligen zu schmücken hatte. In der Apsis thront von der Glorie umgeben der Erlöser; an ihn schliessen sich die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

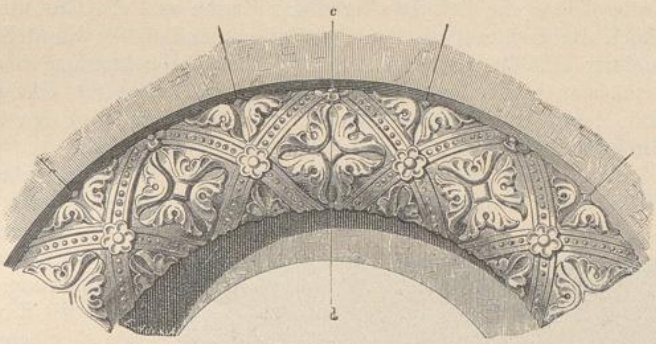


Fig. 139 Romanisches Ornament



Fig. 140 Romanisches Ornament
(Denkendorf)



Fig. 141 Romanisches Ornament
(Denkendorf)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Apostel, Evangelisten, die Schutzheiligen der Kirche und die Gestalten des Alten Bundes. Auch die architektonischen Details, namentlich die Kapitelle, scheinen häufig Bemalung erhalten zu haben. Ernste, feierliche Stimmung, noch verstärkt durch das mässige Licht der kleinen Fenster, das oft durch Glasgemälde gebrochen wird, herrscht in den weiten Räumen und empfängt den Eintretenden mit dem Eindruck heiliger Ruhe, stiller Weltabgeschiedenheit.

Wir haben bisher das romanische Kirchengebäude als isoliertes Werk betrachtet. Doch war es zumeist nur ein Teil, wenngleich der wichtigste, gefeiertste, eines grossen Ganzen, das sich in mannigfaltiger Gruppierung entwickelte. Denn die Kirchen waren, wie dies bereits der Plan von St. Gallen zeigte, häufig mit klösterlichen Stiftungen verbunden, deren umfangreiche Gebäude sich daran nördlich oder südlich anschlossen. Zur Verbindung der Klostergebäude und der Kirche dient der Kreuzgang (Fig. 142), eine meist gewölbte Halle, die einen ungefähr quadratischen Hof umzieht und sich gegen denselben mit zierlichen Fenstergruppen oder Bogenstellungen auf Säulchen öffnet (Fig. 143). An ihn schlossen sich Kapitelsaal, Refektorium, Dormitorium, sowie die mannigfachen anderen Räume, die das gemeinsame Leben der Brüder erforderte. Der ganze Bezirk der Abtei wurde mit Mauern und Türmen festungsartig umzogen und gab sich schon von weitem wie eine kleine Stadt zu erkennen.

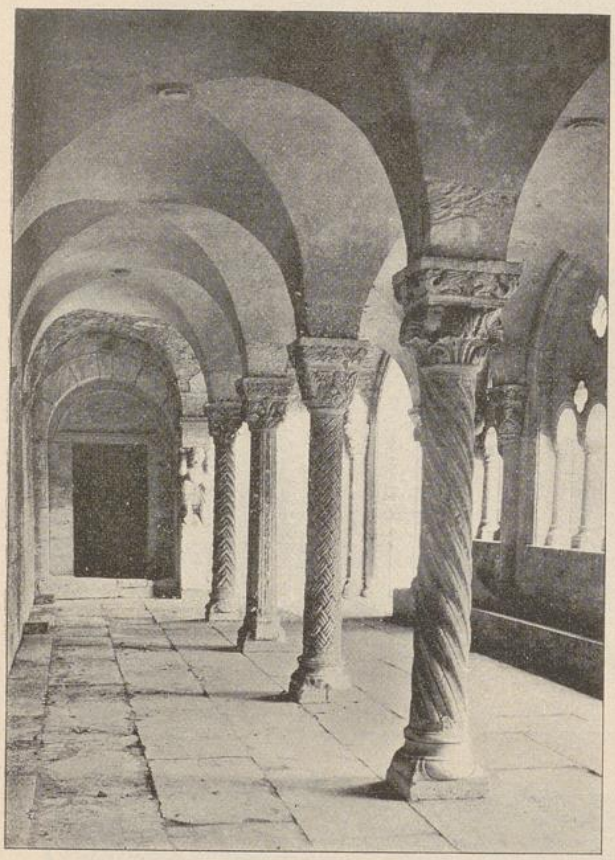


Fig. 142 Zweischiffiger romanischer Kreuzgang (Königslutter)

Von dem Basilikenschema abweichende Bauten sind auch jetzt zumeist die Taufkapellen oder Baptisterien, für welche eine centrale Anlage üblich war, sowie die Heiligegrabkirchen oder Totenkapellen auf den Kirchhöfen (die sogenannten Karner), seltener finden sich dem Centralschema zuneigende Kirchenbauten. Sie stehen — im Norden wenigstens — entweder auf römischen Grundmauern, wie der Polygonbau von S. Gereon in Köln, oder knüpfen, wie die Kirchen des Templerordens, an die Denkmalskirchen des heiligen Landes an. Bei Schloss- und Burgkapellen findet sich häufig die Form der Doppelkirche, d. h. zwei auf demselben Grundplan übereinander angelegte Kapellen, die durch eine Oeff-

nung im Fussboden der oberen miteinander in Verbindung stehen, und von denen die untere bisweilen als Grabkapelle angeordnet war. Beispiele bieten u. a. die Burgen zu Nürnberg, Eger, Goslar, Freiburg an der Unstrut und die Kirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn.

Was endlich die Profanarchitektur betrifft, so ist sie namentlich an Schlossbauten bisweilen stattlich vertreten, wo die ernste Massenhaftigkeit der Anlage, die angemessene Gliederung durch Lisenen und Bogenfriese, sowie bisweilen durch Galerien, die sich auf schlanken Säulchen öffnen, einen ansprechenden Ein-



Fig. 143 Fenster aus einem romanischen Kreuzgang (Alpirsbach)

druck gewährt. So z. B. an den älteren Teilen der Wartburg. Die bürgerliche Architektur ist nur ausnahmsweise in dieser Epoche schon zu monumentaler, künstlerischer Ausprägung gelangt.

* * *

Die rastlos forttreibende Entwicklung, die wir als Merkmal mittelalterlicher Kunst bereits hervorgehoben, brachte im romanischen Stil seit dem Ende des 12. Jahrhunderts eine merkwürdige Veränderung hervor; mancherlei Beimischungen fremdartiger Formen treten auf, am Grundprinzip romanischer Bauweise wird aber festgehalten, ja derselben die glänzendste, reichste, freieste Entfaltung gegeben, deren sie überhaupt fähig war. Man nennt diese Erscheinung, weil sie zeitlich zwischen den streng romanischen Stil und die Gotik gestellt ist, den Uebergangsstil. Seine Herrschaft beschränkt sich — zunächst für Deutschland — auf den Zeitabschnitt von 1175—1250, obwohl auch diese Daten keineswegs allgemein gültig sind und die Bauweise sich nach den einzelnen lokalen Gruppen sehr verschieden in Form und Wesen gestaltet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hervorgegangen war sie zunächst aus dem gesteigerten Bedürfnis nach schöneren, reicheren, eleganteren Werken, nach Schmuck und Zierde. Das äussere Leben war zu dieser Zeit bereits mehr dem strengen klösterlichen Bann entwachsen.[1]) Das Rittertum blühte, die Städte fingen an, sich in Kraft und Reichtum zu fühlen. Der Handel führte grosse Schätze und die Anschauung fremder

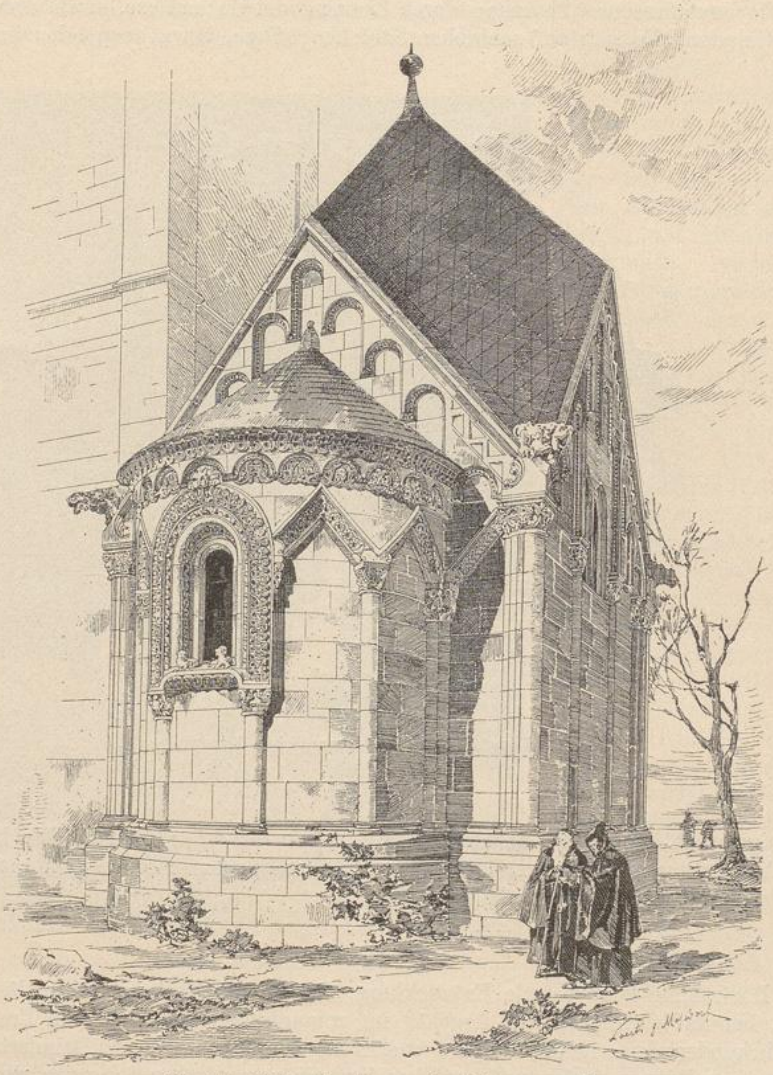


Fig. 144 Dekorationsformen des Uebergangsstils
(Walderichskapelle zu Murrhardt)

Länder herbei; die Kreuzzüge machten auch die vornehmen Laien mit der glänzenden Kultur und Bauweise des Orients bekannt; man sah dort schlanke, heitre, farbenprächtige Werke, kecke, pikante Formen, kühne, malerisch wirkende Kom-

[1]) *A. Schultz,* Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. 2. Aufl. Leipzig, 1889.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

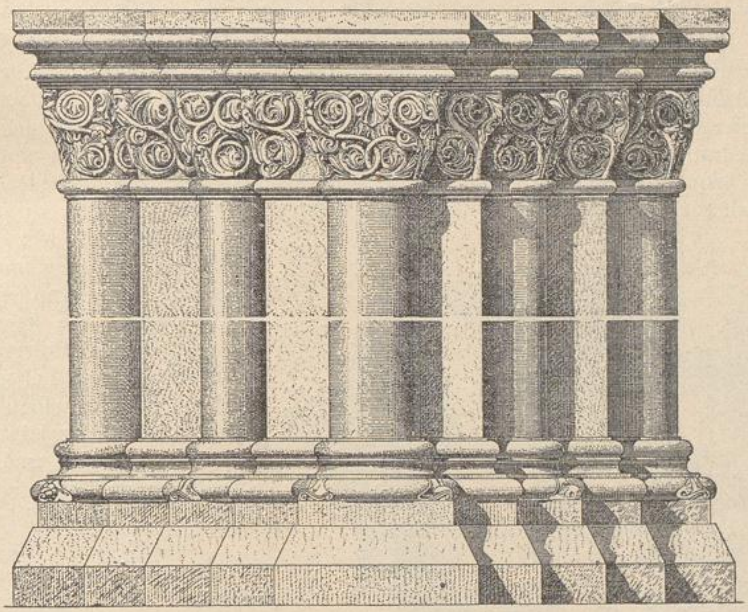


Fig. 145 Gegliederter romanischer Pfeiler
(Dom zu Naumburg)

positionen: das alles musste auf den empfänglichen Sinn der damaligen Menschen einen tiefen Eindruck machen. So drangen fremdländische, zum Teil orientalische Formen in die Architektur des Abendlandes, vor allem der Spitzbogen, der Kleeblattbogen; aber selbst jene phantastischeren Bildungen des Hufeisen- und des Zackenbogens, d. h. des mit einer Reihe kleiner Halbkreise garnierten Bogens wagen sich, wenngleich vereinzelter, hervor. Doch wies der abendländische Geist solchen spielenden Elementen einer kecken, dekorativen Kunst eine feste Stelle in seinem architektonischen System an und legte ihnen das Gesetz eines durchgebildeten Organismus auf. Den Kleeblattbogen findet man an Portalen, Galerien, Kreuzgangfenstern und besonders reich und prachtvoll an den Gesimsen; aber auch der Rundbogenfries wird hier noch häufig angewendet, dann jedoch in so reicher Profilierung, so üppiger ornamentaler Ausstattung, dass er hinter jenem nicht zurückbleibt (Fig. 144).

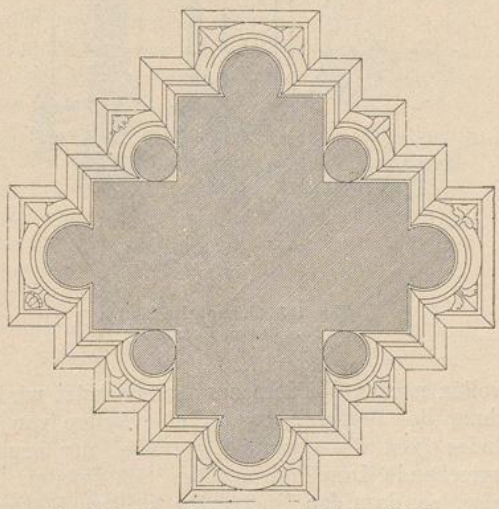


Fig. 146 Grundriss eines gegliederten Pfeilers
(Dom zu Naumburg)

Am bedeutungsvollsten wurde für die neue Stilentwicklung der Spitzbogen, insbesondere durch den Einfluss, welchen er allmählich auch auf die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Konstruktion gewann. Auch er stand zunächst nur im Dienste der Dekoration. So wurde er denn an Blendarkaden, dann aber ernsthafter an den Arkaden des Langhauses und endlich selbst für die Gewölbe zur Anwendung gebracht. Diese Aufnahme des Spitzbogens in die Gewölbarchitektur hatte vielfach dann eine beweglichere Anlage des Grundrisses zur Folge, da man nun nicht mehr der quadratischen Einteilung desselben bedurfte; denn der Spitzbogen wölbt sich ebenso bequem über rechteckigen, ja über unregelmässigen Gewölbefeldern. Man kam daher allmählich dazu, von jedem Pfeiler einen Quergurtbogen zu spannen und Hauptschiff wie Nebenschiffe mit einer gleichmässigen Reihe von schmaleren Gewölben zu bedecken, die dann wieder ein rascheres Pulsieren des architektonischen Lebens bezeichnen. Aus demselben Grunde werden die Apsiden jetzt häufig polygonal gebildet und durch ein spitzbogiges Kappengewölbe statt einer Halbkuppel bedeckt.



Fig. 147 Gekuppelte Säulen (Paradies zu Herrenalb)

Immer aber wird nach schlankeren Verhältnissen und reicherer Gliederung gestrebt. An den Gewölben giebt sich dies darin zu erkennen, dass die Quergurte ein komplizierteres Profil erhalten, mit Rundstäben an den Ecken und vorgelegten kräftigen, halbrunden Wulsten, auch bisweilen durch tiefe Auskehlung der dazwischen liegenden Ecken. Ferner werden die Kanten der Gewölbe mit rund profilierten Kreuzrippen ausgestattet, so dass die grossen Flächen der Gewölbe eine viel schärfer markierte Einteilung zeigen (vgl. Fig. 122 mit Fig. 121). Noch lebendiger und vielseitiger gestaltet sich oft die Profilierung der Arkaden des Schiffes, die aus Kehlen, scharfen Ecken und vollen runden Gliedern zusammengesetzt wird. Dem entspricht dann die Ausbildung des Pfeilers, der oft eine Menge von Ecksäulchen und Halbsäulen erhält. Indes geht die eigentlich normale, der neuausgebildeten Gewölbgliederung entsprechende Durchführung des Schiffpfeilers auf eine regelmässige Kreuzanlage aus, so dass den Quergurten kräftige Flächen mit vorgelegten Halbsäulen, den Kreuzrippen kleinere Ecksäulen entsprechen (Fig. 145. 146). Ueberhaupt werden in verschwenderischem Masse schlanke Säulchen an Wänden und Mauerecken, oder in den Arkaden der Kreuzgänge, einzeln, paarweise oder zu mehreren verbunden (Fig. 147), als Stützen der Bögen gebraucht. So bringt die lebendigere Gliederung und feinere Durchbildung aller Teile eine Wirkung hervor, die von dem strengen Ernst der früheren Bauten bedeutend abweicht.

Das Streben nach kräftigerem Leben durchdringt auch alle Details und bringt in der Ausbildung der einzelnen Glieder und der Ornamentik oft einen glänzenden Formenreichtum mit sich. Massgebend wird dabei die Richtung auf Gliederung und Auflösung der Pfeiler, Wände und Gesimse durch dekorative Verwendung von Säulchen, Blendbögen, scharfe Unterschneidungen, so dass die alte Weise der zierlich skulpierten Details an einzelnen wenigen Gliedern und die Belebung ausgedehnter Flächen durch Malerei ganz zurücktritt. Ebenso verschwinden gewisse stereotype Details des älteren romanischen Stils, wie das Eckblatt der Säulenbasen, das Würfelkapitell u. a. An den Kapitellen wird die schlankere Kelchform überwiegend gebraucht und mit einem glänzenden Schmuck elegant geschwungenen Pflanzenwerks ausgestattet (Fig. 145). Der Schaft der langen und dünnen Säulen, die zur Wandbekleidung oder auch an Portalen verwendet werden, bekommt häufig ungefähr in der Mitte einen Ring, durch den er an die Wand oder den Pfeiler gleichsam angeschlossen erscheint.

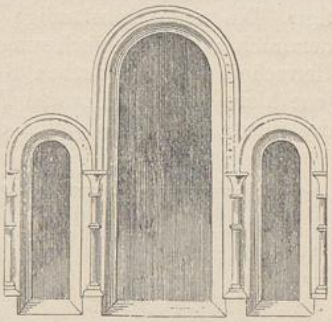


Fig. 148 Fenstergruppe (Dom zu Münster)

Auch die Fenster nehmen an der allgemeinen Entwicklung teil. Sie werden höher und weiter gebildet und öfters zu zweien oder dreien (Fig. 148) in eine Gruppe zusammengeordnet, verbinden sich auch wohl mit einem kleinen Rundfenster. Das Streben nach neuen Formen führt zur Anwendung von halbrunden, lilien- und fächerförmigen Fensteröffnungen, auch das Radfenster erfährt eine mannigfaltigere Durchbildung (Fig. 149). Am höchsten steigert sich die dekorative Wirkung bei den Portalen, die meistens noch im Rundbogen, aber auch im Kleeblatt- und selbst im Spitzbogen gebildet und deren Säulchen gehäuft und an Basen, Schäften und Kapitellen mit einer Fülle von Ornamenten aller Art geziert werden, die auch an Deckplatten, am Tympanon und den Archivolten reichlich zur Geltung kommen.

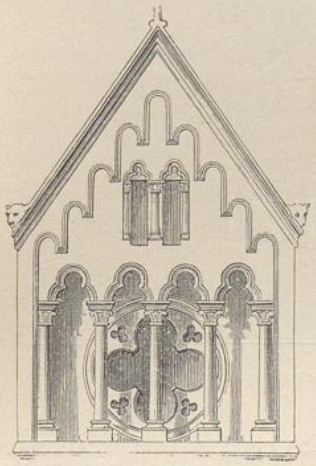


Fig. 149 Fenstergruppe (Kirche zu Gelnhausen)

Aus solchen Elementen gestaltet sich auf seiner letzten Entwicklungsstufe der romanische Stil zu einer Bauweise von grösserer Fülle und Freiheit namentlich in der dekorativen Durchbildung, aber auch mit deutlichen Merkmalen des Strebens nach neuen konstruktiven Lösungen für die grösseren Aufgaben, welche die reicher entwickelte Kultur des Zeitalters stellte. Die Denkmäler des Uebergangsstils sind daher weniger durch strenge Gesetzmässigkeit und Harmonie des baulichen Organismus als durch einen oft entzückenden Reichtum an subjektiver Erfindungskraft und phantasievoller Schönheit im einzelnen ausgezeichnet. Erst das Durchdringen der neuen auf dem spitzbogigen Kreuzgewölbe beruhenden Konstruktionsweise bringt um die Mitte des 13. Jahrhunderts einen geschlossenen Baustil zu allgemeiner Geltung, die Gotik.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

B. Die äussere Verbreitung

Deutschland.[1])

Wenn wir die Uebersicht der wichtigsten Denkmäler des romanischen Stiles mit Deutschland beginnen, so sind wir dazu in mehr als einer Hinsicht berechtigt. Die neue selbständige Entwicklung des Basilikenbaues knüpft sich vornehmlich an den Aufschwung, den gerade in Deutschland unter der kräftigen Herrschaft der sächsischen Kaiser das ganze Leben nahm, und hat hier zuerst jene klare und geschlossene Form erreicht, welche als typisch für den Charakter des romanischen Stils gelten darf; endlich ist der romanische Stil in Deutschland

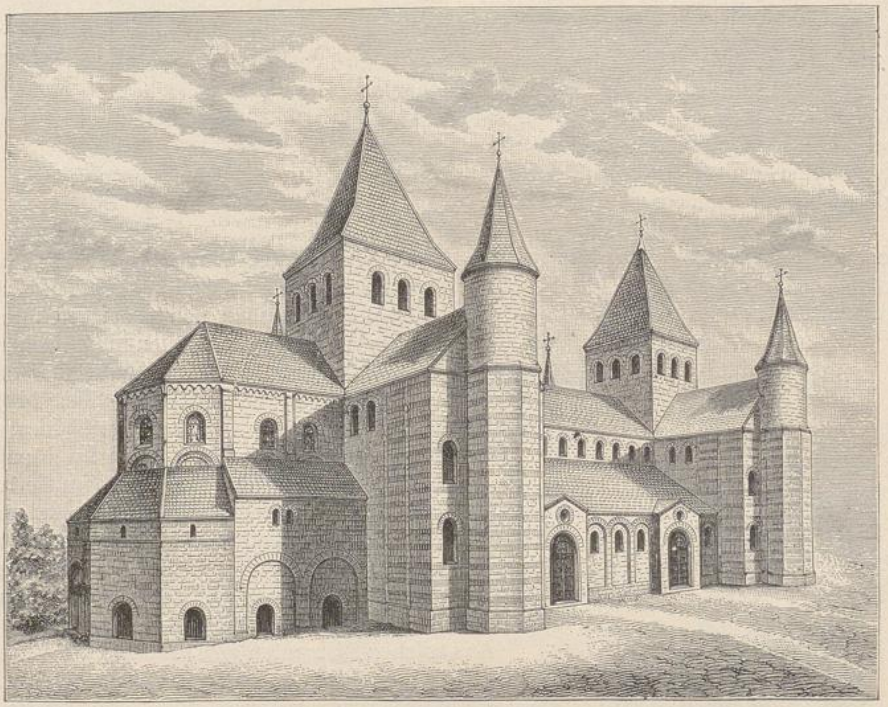


Fig. 150 Aeusseres von St. Michael in Hildesheim (ursprünglicher Zustand)

so allgemein, so lange, mit so unverkennbarer Vorliebe gepflegt worden, dass er tiefer als anderswo ins nationale Leben gedrungen zu sein scheint. Mancherlei Unterschiede finden sich zwar auch hier, bedingt durch die kleineren, lokalen Gruppen, durch den allmählichen Fortschritt in der Entwicklung, endlich durch die verschiedene Beschaffenheit des Materiales; dennoch bleibt eine gewisse Uebereinstimmung in der gesamten künstlerischen Durchbildung als gemeinsames Grundelement bestehen.

Flachgedeckte Basiliken von grosser Strenge und Einfachheit der

[1]) *R. Dohme,* Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin, 1887. — Zu vergleichen sind vor allem die amtlichen Inventare der Kunstdenkmäler in den einzelnen deutschen Staaten und Landesteilen, soweit sie bereits publiziert sind.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Behandlung finden sich namentlich in den sächsischen Gegenden,[1]) welche als echt deutsche Provinzen zuerst die neue Bauweise zu kräftiger Selbständigkeit ausprägen. Die Grundform der Basilika zeigt in der Regel ein ausgebildetes



Fig. 151 Inneres von St. Michael in Hildesheim

Kreuzschiff mit Apsiden, einen Chor mit einer grösseren Nische, im Schiff sodann meistens den für die sächsischen Bauten besonders charakteristischen Wechsel von Säulen und Pfeilern, und am Ende des Langhauses zwei kräftige Türme, zu

[1]) *L. Puttrich,* Denkmale der Baukunst d. Mittelalt. in Sachsen, Leipzig, 1835—52. — *H. W. Mithoff*, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Fol. Hannover, 1849.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welchen bisweilen noch ein dritter auf dem Querschiff sich gesellt. Wohl der älteste unter den erhaltenen romanischen Bauten ist die Stiftskirche zu Gernrode am Harz, gegründet im Jahr 961 und trotz starker Veränderungen aus dem 12. Jahrhundert noch wesentliche Bestandteile des ersten Baues aufweisend.[1]) Das Kreuzschiff ist wenig ausladend, im Langhaus wechseln Pfeiler mit Säulen, letztere mit unbehilflich antikisierenden Kapitellen; am Westbau sind die beiden runden Türme und zwischen ihnen der hohe, schwerfällige Mittelbau bemerkenswert, dem später eine zweite Apsis angefügt wurde. Gleichfalls in die Zeit der ersten Ottonen gehen die ältesten Reste der Schloss- und der St. Wipertikirche zu Quedlinburg zurück, in den Krypten derselben erhalten. Die Säulenkapitelle zeigen in roher Form antike Reminiscenzen, der sächsische Stützenwechsel tritt auch hier schon auf. — Eine Gruppe für sich bilden die Bauten der Hildesheimer Schule, die, von dem kunstsinnigen Bischof Bernward (992—1022) begründet, bis ins 12. Jahrhundert hinein blühte. Bernwards Hauptbau war die Klosterkirche St. Michael, im Grundriss (vgl. Fig. 117) zweichörig, mit zwei Querschiffen, die westliche Apsis von einem eigenartigen Umgang umgeben; der Stützenwechsel nimmt hier die rhythmisch reichere Form an, dass zwei Säulen zwischen je zwei Pfeiler gestellt werden. Kuppeltürme auf den Vierungen, je zwei Treppentürmchen an den Querschiffsflanken gestalteten das Aeussere (Fig. 150) trotz der schlichten Formen imposant, die abwechselnde Verwendung roter und weisser Steinlagen schuf eine farbige Wirkung. Die reiche dekorative Ausstattung des Inneren (Fig. 151) mag ganz auf die Erneuerung der bereits 1034 abgebrannten Kirche im 12. Jahrhundert zurückgehen. Die Kapitelle der Säulen zeigen derben antikisierenden Blätterschmuck neben der einfachen Würfelform (vgl. Fig. 126). Die Arkadenlaibungen und die Gesimse sind ebenso wie die flache Holzdecke farbig ornamentiert. Auch die St. Godehardkirche (1133 gegründet) zeigt doppelchörige Anlage mit einem Umgang um den Ostchor, an den sich drei eigen-

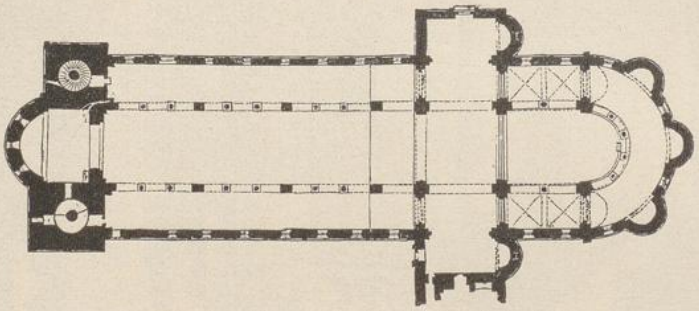


Fig. 152 Grundriss von St. Godehard in Hildesheim

artige radial gestellte Apsiden anschliessen (Fig. 152). Türme auf der Vierung und über der Westfront geben dem Aeusseren stattliches Ansehen.

Wenn die Kirchen des benachbarten Harzgebietes und Thüringens im allgemeinen den sächsischen Vorbildern folgen, so bietet die Ruine der Klosterkirche zu Paulinzelle (1169 vollendet) dagegen das vereinzelte Beispiel einer romanischen Säulenbasilika (Fig. 153) in deutlichem Anschluss an die einflussreiche und weitverbreitete süddeutsche Bauschule des Klosters Hirsau (vgl. Fig. 119). Die edel geformten Säulen, das reiche Portal bezeugen die Höhe der künstleri-

[1]) *F. Maurer*, Die Stiftskirche St. Cyriaci zu Gernrode. Berlin, 1888. (S.-A. aus der Zeitschr. f. Bauwesen.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schen Durchbildung, welche der romanische Stil gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts erreicht hatte. Die gleichfalls in Trümmern liegende schöne Pfeilerbasilika von Thalbürgel in Thüringen bildet hierzu ein interessantes Gegenstück[1]) (vgl. Fig. 132).

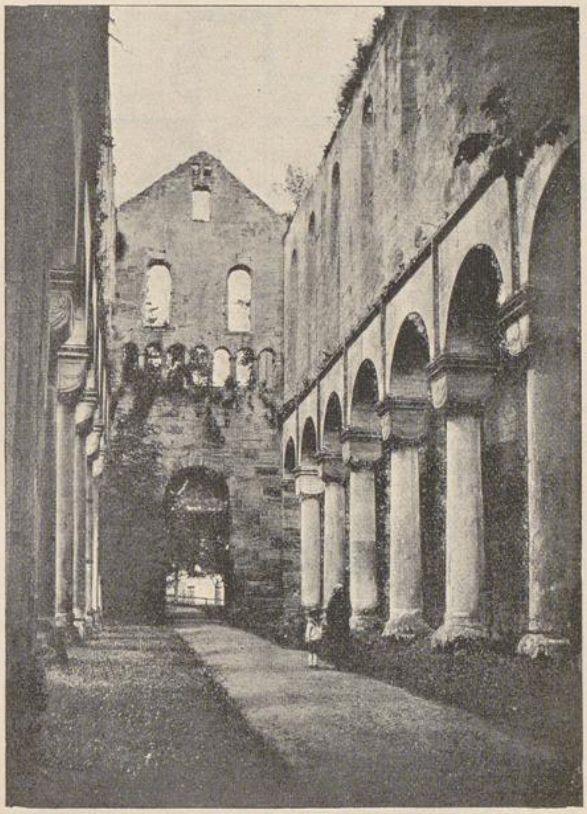


Fig. 153 Ruine der Klosterkirche von Paulinzelle
Nach Junghans und Koritzer

Der Typus der flachgedeckten Basilika ist kaum in einem anderen deutschen Gebiete mit solcher Feinheit und Schönheit ausgebildet worden wie in den sächsisch-thüringischen Landen. Doch haben auch der Westen und Süden bis zu der angegebenen Epoche mächtige und interessante Werke aufzuweisen, wobei neben dem allmählich überwiegenden Pfeilerbau auch der Säulenbau seine durch Tradition und ästhetischen Wert geschützte Stellung behauptet. Am Rhein ist eine der mächtigsten Säulenbasiliken die von Kaiser Konrad II. im Jahr 1030 gegründete Klosterkirche zu Limburg an der Hardt, jetzt eine malerische Ruine.[2]) Hohe Säulen mit einfachen Würfelkapitellen trennten das gegen 12 m breite Mittelschiff von den Seitenschiffen; der Chor war gerade geschlossen, die Westfassade mit einem Atrium versehen. In Hessen gehört die seit 1037 errichtete Klosterkirche zu Hersfeld (Fig. 154) zu den grössten Säulenbasiliken Deutschlands, steht aber schon in den Proportionen ihrer Grundrissbildung recht augenfällig hinter den sächsischen Bauten zurück. In den schwäbisch-alemannischen Gegenden haben sich Säulenbasiliken in der durch Ausgrabung nachgewiesenen Peterskirche zu Hirsau, vom Jahr 1071 (vgl. Fig. 119), zu Schwarzach, Faurndau (vgl. Fig. 129. 130), in St. Georg zu Hagenau im Elsass, dem Dom zu Konstanz, dem Münster zu Schaffhausen u. s. w. erhalten. Für Franken und Bayern stehen als grossartige Pfeilerbasiliken die Dome von Würzburg und Augsburg trotz durchgreifender späterer Aenderungen in ihren alten Teilen noch klar vor Augen. Daran reihen sich die in einem strengen Klassicismus behandelten Bauten in Regensburg, namentlich die Stephanskapelle beim Dom, Vorhalle, Krypta und weiterhin das Uebrige von S. Emmeran, sowie die Kirchen des Obermünsters und des

[1]) *G. Lübke* und *P. Engelmann*, Die Klosterkirche in Thalbürgel. Berlin, 1887. (S.-A. aus der Zeitschr. f. Bauwesen.)

[2]) *W. Manchot*, Kloster Limburg an der Hardt. Mannheim, 1892.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

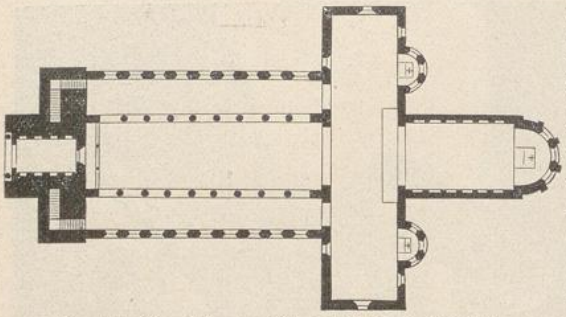


Fig. 154 Grundriss der Klosterkirche zu Hersfeld

durch sein phantastisches Portal bemerkenswerten Schottenklosters S. Jakob. — In den österreichischen Ländern [1]) zeigt sich der ältere Basilikenstil an S. Peter zu Salzburg, nach einem Brande von 1127 erbaut, im Dom zu Seccau, der nach 1154 erneuert wurde, beide schon mit gewölbten Seitenschiffen, und im Dom zu Gurk, einer einfach würdigen Pfeilerbasilika vom Ende des 12. Jahrhunderts mit einer prächtigen hundertsäuligen Marmorkrypta (vgl. Fig. 115); ferner in Böhmen S. Georg auf dem Hradschin zu Prag, eine Basilika mit Pfeilern und Säulen, Emporen und Tonnen-

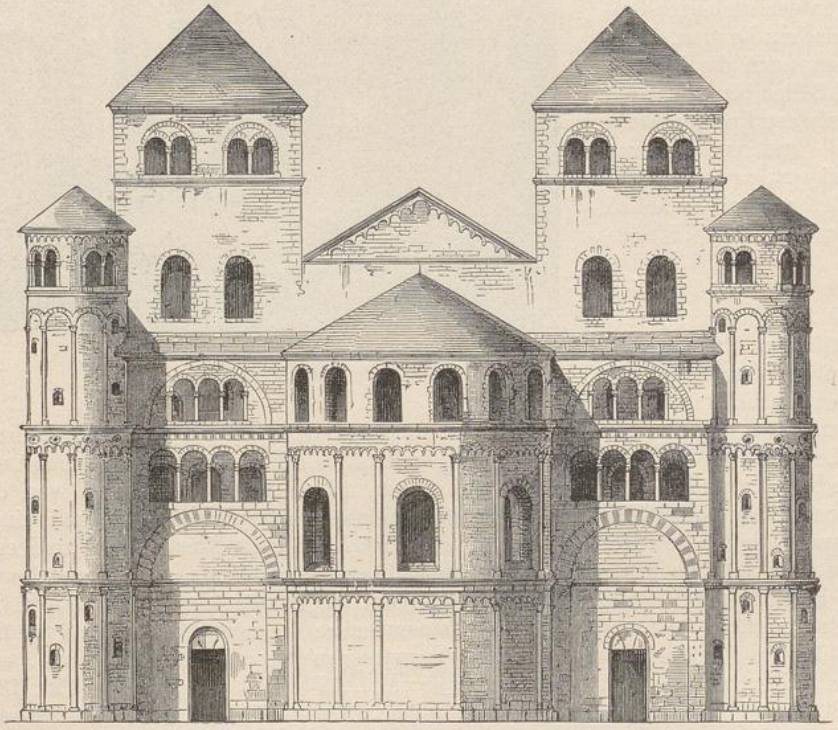


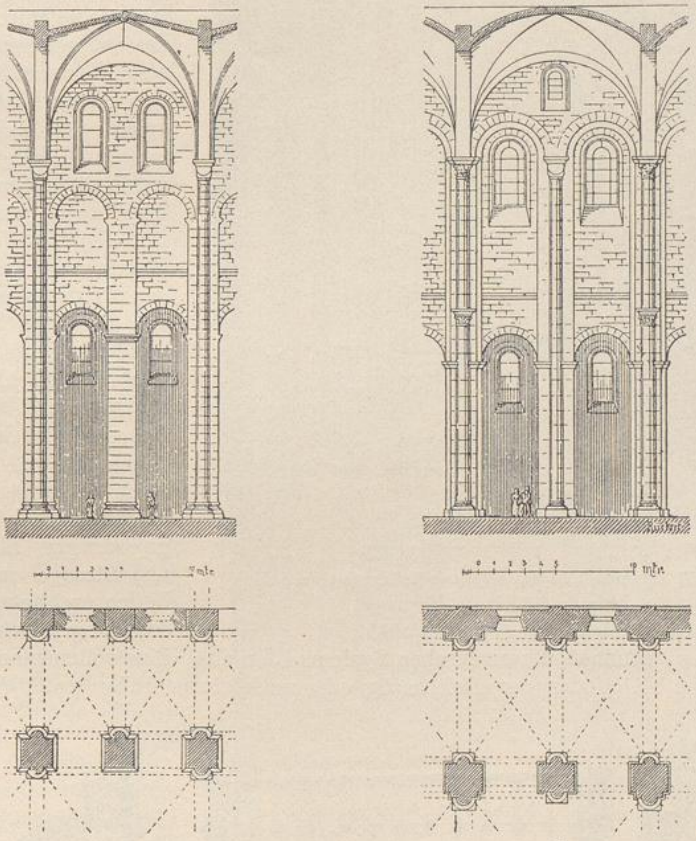
Fig. 155 Westfassade des Doms zu Trier

gewölben, die auf französischen Einfluss deuten. In Ungarn ist der Dom zu Fünfkirchen eine stattliche Pfeilerbasilika, gleich den meisten süddeutschen ohne Querschiff angelegt, mit drei Apsiden in einer Reihe.

[1]) *G. Heider, R. v. Eitelberger* und *J. Hieser*, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates. Stuttgart, 1856 ff. I. und II. Bd. Jahrbuch und Mitteilungen der k. k. Central-Kommission. Wien, 1856 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Gewölbebau trug in Deutschland zuerst in den rheinischen Gegenden den Sieg über die flachgedeckte Basilika davon. Hier erstanden im Laufe des 11. Jahrhunderts eine Reihe grossartiger Kathedralen (Bischofskirchen), die zur höchsten Anspannung der künstlerischen Kräfte Anlass boten. Den Reigen eröffnet der Neu- und Erweiterungsbau des alten Doms zu Trier (vgl. Fig. 96) durch Erzbischof Poppo (1016), der sich allerdings bis gegen Ende des folgenden Jahrhunderts hinzog. Die Westfassade des zunächst noch flach eingedeckten Baus (Fig. 155) ist ein Muster ernster und ausdrucksvoller Frontbildung in ruhigen



a b

Fig. 156 Vergleich der Systeme von Mainz (a) und Speier (b)

Massen und klarer, einfacher Gliederung. Weit spätere Formen zeigt die 1196 geweihte Ostapsis, sowie die — bereits spitzbögigen — Kreuzgewölbe des Inneren. — Die Entwicklung des durch den Gewölbebau bedingten gebundenen Systems lassen vor allem die drei Dome von Mainz, Speier und Worms verfolgen. Der Dom zu Mainz übertrifft bereits in seiner ersten Anlage (seit 1081) als kolossale flachgedeckte Pfeilerbasilika, mit zwei Chören, einem westlichen Querschiff, je zwei Türmen an den Seiten der Chöre, zwei Kuppeln über dem Querschiff und dem östlichen Chorraum jeden anderen romanischen Bau Deutschlands an Grandiosität. 15 m beträgt die lichte Weite seines Hauptschiffes und 112 m im Innern die Länge des ganzen Baues. Nach einem Brande vom Jahre 1081

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

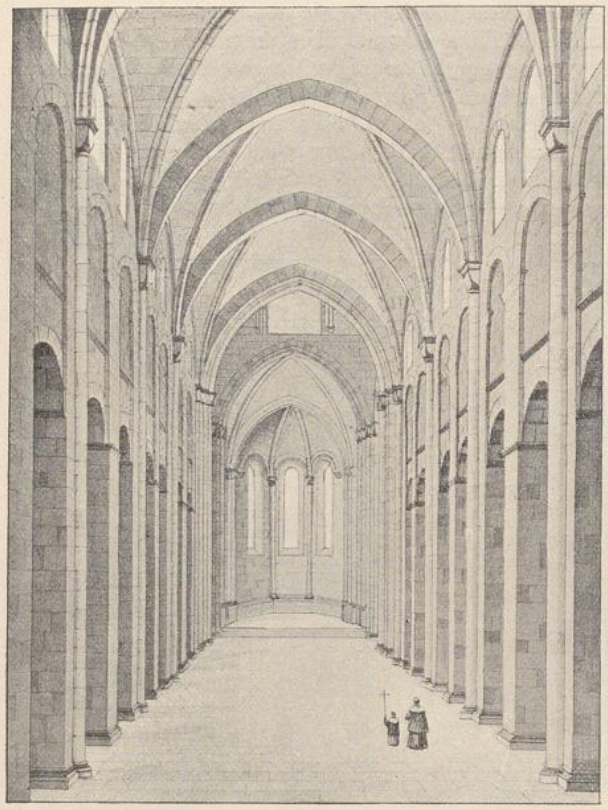


Fig. 157 Innenansicht des Doms zu Mainz (restauriert) (nach Dehio und v. Bezold)

fand eine Wiederherstellung statt, die allem Anscheine nach mit der vollständigen Einwölbung verbunden war (Fig. 157). Die jetzigen Gewölbe gehören übrigens einer späteren Restauration an, und die imposante Anlage und reiche Durchführung des westlichen Chores samt Querschiff ist eines der glänzendsten Beispiele der Uebergangsepoche. Dagegen lassen sich die östlichen Teile mit ihrer Apsis, den beiden Portalen und den beiden Rundtürmen, welche hier den Bau flankieren, auf den Bau des 11. Jahrhunderts mit grosser Wahrscheinlichkeit zurückführen. Während das Aeussere durch spätere Umbauten und Zuthaten stark verändert ist, wirkt das Innere noch heute mit grossartiger Einfachheit und Strenge und drückt in den Architekturformen des Langhauses den Gedanken des gebundenen romanischen Systems klar aus. Eine vollendetere Lösung der Aufgabe bietet aber der gleichzeitig oder noch etwas früher (ca. 1080—1100)

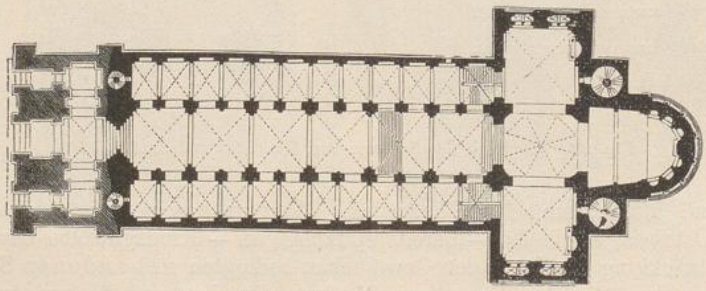


Fig. 158 Grundriss des Doms zu Speier

erbaute Dom von Speier.[1]) Dies herrliche Gebäude ist eines der schicksalsvollsten unter den Denkmalen des Mittelalters, eng verbunden mit der Grösse und der Schmach Deutschlands. Von König Konrad II. angeblich an demselben Tage

[1]) *W. Meyer-Schwartau*, Der Dom zu Speier und verwandte Bauten. Berlin, 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

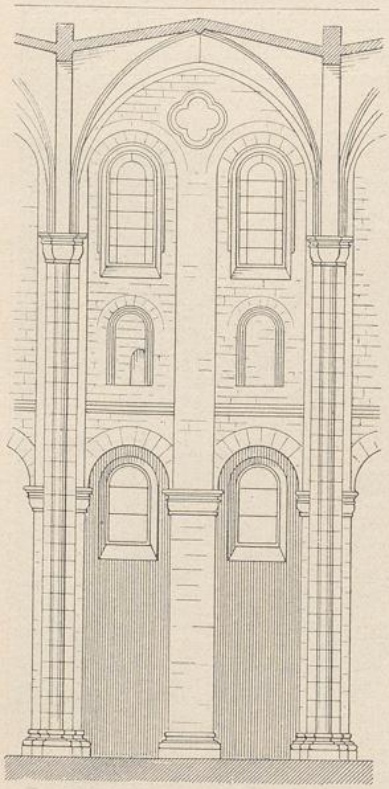
mit der oben erwähnten Abteikirche zu Limburg im Jahr 1030 gegründet, wurde es zur Begräbnisstätte der deutschen Kaiser bestimmt. Eine unter Chor und Kreuzschiff sich hinziehende ausgedehnte Krypta, die noch jetzt von der ursprünglichen Anlage ein würdiges Zeugnis ablegt, enthielt diese geweihte Gruft. Unter Heinrich IV. wurde der gewaltige Bau, der bei einer Mittelschiffbreite von 14 m eine innere Gesamtlänge von 114 m misst (vgl. den Grundriss Fig. 158), vollständig eingewölbt und dabei so gut wie von Grund aus erneuert. Dieser Bauperiode, welche als die für den Innenbau (Fig. 159) entscheidende betrachtet werden muss, gehört die Disposition der Mittelschiffspfeiler an; doch hatten diese ursprünglich sämtlich die Gestalt der jetzigen Zwischenpfeiler (Fig. 156b), während die stärkeren Vorlagen der Hauptpfeiler mit den übereinander gestellten Halbsäulen erst in einer dritten Bauperiode (bis ca. 1200) angefügt wurden, als man höhere Gewölbe einzog und zu diesem Zwecke auch die Umfassungswände erhöhte; damals entstand der zierliche Triforiengang, welcher den ganzen Bau unter der Dachkante umzieht und dem Aeusseren einen so charakteristischen Schmuck verleiht. Verglichen mit Mainz (Fig. 156a), zeigt das System des Aufbaus in Speier grössere Straffheit der Organisation und lebendigere Wirkung; in die von den Pfeilervorlagen getragenen Blendnischen sind auch die Fenster der Oberwand einbezogen. In der malerischen Wirkung des Aussenbaus steht der Dom von Speier, obwohl hier die doppelchörige Anlage fehlt, nicht hinter dem Mainzer zurück. — Im Jahre 1689 durch die Mordbrenner Ludwigs XIV. und dann wieder durch die Franzosen 1794 verwüstet — nachdem bereits 1772 eine Wiederherstellung im Sinne der Zeit begonnen hatte — ist der Dom zu Speier von 1820—58 im Auftrage König Ludwigs I. von Bayern durch Hübsch restauriert und mit einer neuen Vorhalle versehen worden.



Fig. 159 Innenansicht des Doms zu Speier

Als drittes bedeutendes Denkmal dieser Gruppe ist der Dom von Worms zu nennen, ebenfalls seiner grossartigen Anlage nach in den Hauptteilen ein Bau

des 11. Jahrhunderts, aber im Laufe des folgenden umgebaut und 1181 geweiht. Gesamtform und Ausbildung des Einzelnen weisen in ihren Hauptzügen bald auf den Mainzer, bald auf den Speirer Nachbar hin. Das System des Inneren (Fig. 160, 161) zeigt die Errungenschaften der Vorgänger im Sinne einer freieren und leichteren Wirkung nutzbar gemacht; Haupt- und Nebenpfeiler sind wesentlich verschieden gestaltet und auch die Wandflächen unter den Fenstern durch dekorative Nischen belebt. Für das Aeussere (vgl. Fig. 138) ist wieder die Anlage doppelter Chöre mit zwei Kuppeln und vier runden Treppentürmen bezeichnend. Namentlich die westlichen Teile sind glänzende Beispiele des Uebergangsstils.



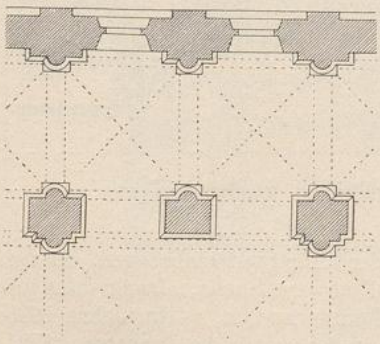


Fig. 160, 161 System des Doms zu Worms

Neben diesen drei grossen Dombauten im oberen Rheingebiet ist die Abteikirche zu Laach das hervorragendste Denkmal am Mittelrhein. Doch steht sie dadurch in einem gewissen Gegensatz zu jener Gruppe, dass hier das gebundene System aufgegeben und für das Haupt- wie die Nebenschiffe eine gleiche Anzahl rechteckiger Gewölbefelder angenommen ist (Fig. 162). Wenn dadurch auch grössere Weiträumigkeit gewonnen war, so ergaben sich daraus doch Uebelstände für die Bildung der einzelnen Gewölbejoche; die Gurtbögen insbesondere erhielten verschiedene Scheitelhöhen und zum Teil gedrückte Form. Das wohlerhaltene Aeussere der Kirche (Fig. 163) mit den zwei Chören, zwei Vierungs- und vier Flankentürmen und dem zierlichen der Westseite vorgelegten Vorhofe („Paradies") ergiebt ein besonders reiches, malerisches Bild.

Das Gleiche gilt von den Kirchen der alten Bischofsstadt Köln, hier hauptsächlich infolge der eigenartigen Gestaltung der Chorpartie. Vorbild war hierfür die Kirche St. Marien, auf der Stätte des alten römischen Kapitols errichtet und 1049 geweiht (Fig. 164). Dieser Epoche gehört im wesentlichen der Kern des noch jetzt vorhandenen Baues an, nur die Ueberwölbung des Mittelschiffes und die oberen Teile im Chor und den Kreuzarmen zeigen die Formen des 13. Jahrhunderts. Der Chor und die beiden Kreuzarme sind im Halbkreis geschlossen und von niedrigen Umgängen umzogen, die nach dem höheren Hauptraum sich in Säulenstellungen öffnen. Die Wirkung des Inneren, namentlich durch die centralisierende Anlage der östlichen Teile getragen, ist eine ernste, feierliche und dabei lebendig malerische. — Die centralisierende Behandlung der Chorpartie fand nun im Laufe des

12. Jahrhunderts an zwei anderen Kirchen Kölns eine weitere Ausbildung und schärfere Betonung; an St. Aposteln (Fig. 165) und Gross St. Martin (Fig. 166). Beide schliessen die Kreuzarme enger zusammen, lassen den Umgang fort und bewirken dadurch eine konzentriertere Planform. Beide gliedern, durchbrechen und erleichtern die Mauern durch Wandnischen, Triforien und Galerien (vgl. Fig. 166), beide lassen auch dem Aeusseren die erdenklich glänzendste Ausstattung zu teil werden. Aber während in St. Aposteln der Mittelbau des Querschiffes eine breite achteckige Kuppel mit flankierenden schlanken Treppentürmchen erhält, steigt bei Gross St. Martin auf dem Kreuzesmittel ein gewaltiger viereckiger Turm empor, auf dessen Ecken vier schlanke Treppentürme vortreten. — Andere Bauwerke Kölns tragen bereits entschiedener das Gepräge der Uebergangsepoche, namentlich in der Vermischung des Spitzbogens und Rundbogens und in anderen Detailformen. Das interessanteste unter ihnen ist die Kirche St. Gereon, deren Oberbau — auf den Grundmauern eines altrömischen länglichen Zehnecks — in dieser Zeit (1212—1227) vollständig erneuert wurde, nachdem bereits im 11. Jahrhundert ein östlicher Chorbau zwischen zwei Türmen an dieses ältere Polygon angefügt worden war.

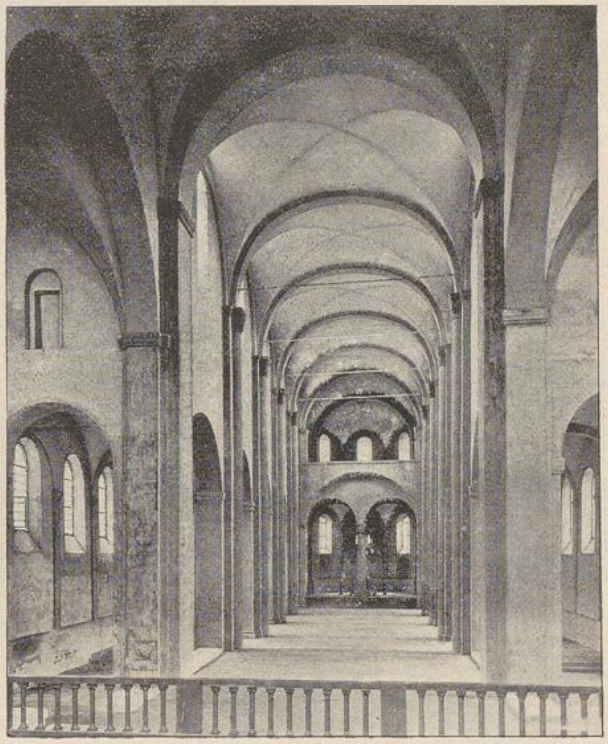


Fig. 162 Inneres der Abteikirche zu Laach (nach Westen gesehen) (nach einer Aufnahme der Messbild-Anstalt)

Die weitere Umgebung Kölns ist reich an Denkmalen namentlich der Schlussepoche des Romanismus. In engem Zusammenhange mit dem charakteristischen Kölner Typus steht u. a. die interessante Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn, 1149—1151 als Grabkirche des Kölner Erzbischofs Arnold in Form eines griechischen Kreuzes mit hohem Vierungsturm errichtet, später durch den Ansatz eines Langhauses erweitert. Sie bietet ein anschauliches Beispiel für die in dieser Zeit häufiger auftretende Form der zweigeschossigen Grab- und Schlosskapellen, in denen eine Oeffnung im Fussboden die beiden Stockwerke miteinander verbindet (Fig. 167); angeblich diente das untere der Dienerschaft, das obere der Herrschaft beim Gottesdienst zum Aufenthalt. Die St. Godehardskapelle am Mainzer Dom (1135 bis 1138) ist wohl das früheste Beispiel. In beiden Bauten markiert eine zierliche Rundbogengalerie die Fussbodenhöhe des Obergeschosses, vielleicht ist daraus die rein dekorative Verwendung des Motivs an den Kölner Kirchen (vgl.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

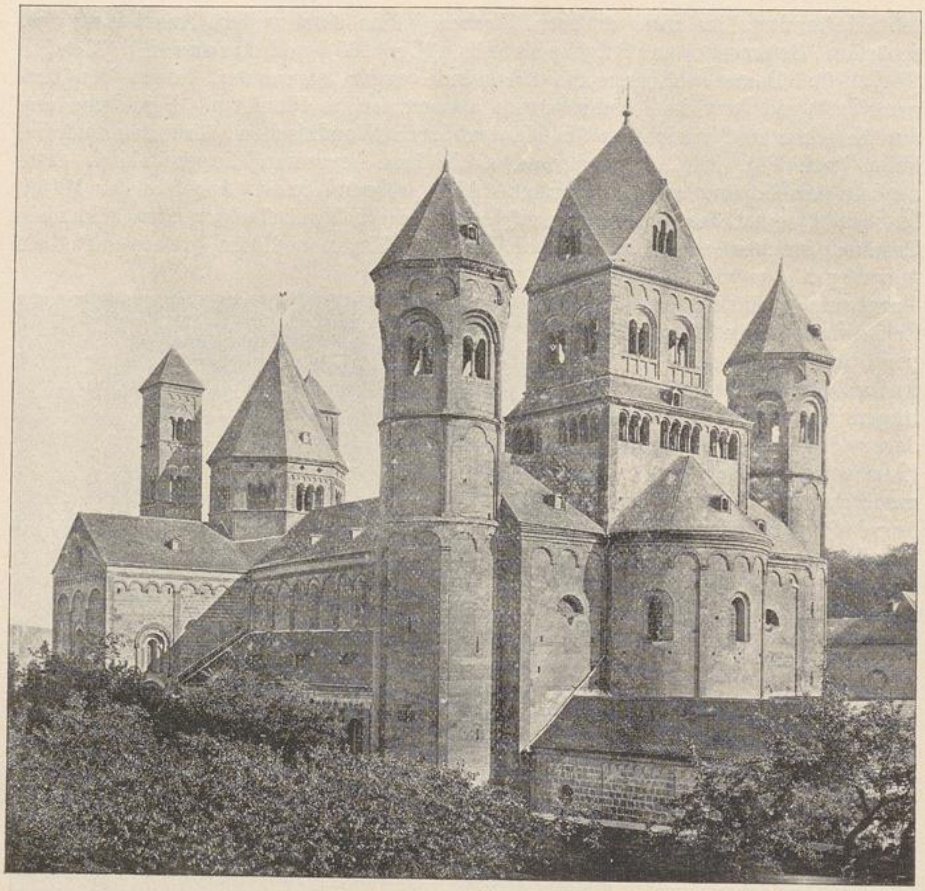


Fig. 163 Nordwestansicht der Abteikirche zu Laach
(nach einer Aufnahme der Messbild-Anstalt)

Fig. 165) erst hervorgegangen. — Eine der originellsten Kompositionen und dabei eine der grossartigsten war die zu Anfang dieses Jahrhunderts zerstörte, in einem grünen Waldthal des Siebengebirges noch jetzt als malerische Ruine liegende Abteikirche Heisterbach, 1233 vollendet, eine Cisterzienserstiftung, und gleich den meisten bedeutenderen Bauten dieses Ordens ein Werk voll scharf ausgeprägter Eigentümlichkeit. Besonders der Chor, von dem noch jetzt erhebliche Reste vorhanden sind, zeichnete sich durch einen vollständigen Umgang aus, den eine Doppelstellung von Säulen gegen den Mittelraum abgrenzte, und an den sich, in der Dicke der Mauer liegend,

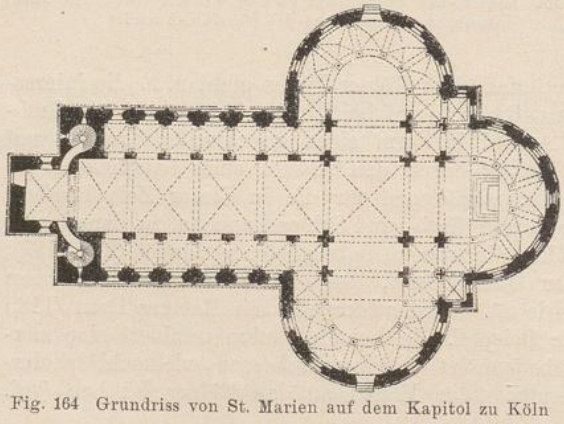


Fig. 164 Grundriss von St. Marien auf dem Kapitol zu Köln

ein Kranz von halbrunden, abermals beträchtlich niedrigeren Kapellen anschloss. So stellte sich der Bau nach aussen in mehrstöckiger pyramidaler Aufgipfelung dar. Ein mächtiges Langhaus mit zwei Kreuzschiffen und konsequent an den Langseiten durchgeführten Kapellenreihen schloss sich dem imposanten Chore an. —



Fig. 165 Choransicht von St. Aposteln zu Köln

Ungefähr derselben Zeit gehört der nicht minder grossartige, dabei aber im Detail viel reichere Ausbau des Münsters zu Bonn, das mit seinem älteren Chor, seinen polygonen Querarmen und den fünf Türmen sich auch nach aussen stattlich gliedert. Reich und originell sind auch kleinere Bauten dieser Zeit im Rheinlande gestaltet, wie die Pfarrkirche zu Sinzig und Münstermaifeld, Boppard und Andernach, letztere (Fig. 168) das klassische Beispiel dieses Typus

aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, ein stattlicher Bau im gebundenen System mit vier Türmen, zwei neben der Apsis und zwei im Westen. Während in den zwei unteren Geschossen der Fassade noch die rheinische grosse Rundbogenblende herrscht (vgl. Fig. 165), beginnt der eigentliche Turmbau über reichem Rundbogenfries in den phantastischen Formen des Uebergangsstils. Die Wölbungen des Inneren führen bereits den Spitzbogen durch. — Am glänzendsten vertritt den rheinischen Uebergangsstil der Dom zu Limburg a. d. Lahn, 1235 ein-

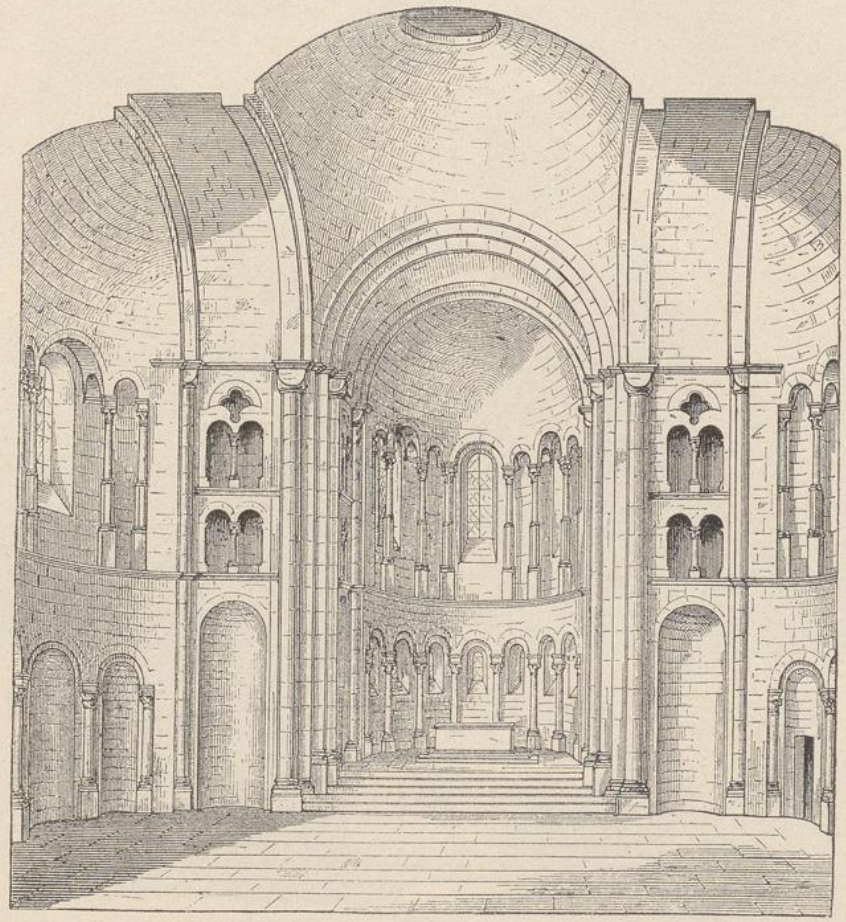


Fig. 166 Innenansicht des Chors von Gross-St.-Martin in Köln

geweiht (Fig. 169. 170). Bei mässigen Dimensionen — die ganze Länge im Innern beträgt nur gegen 55 m, die Breite des Mittelschiffs 8 m — ist das innere System des Aufbaues so lebendig gegliedert und das äussere durch zwei mächtige Westtürme, einen stattlichen Kuppelturm auf dem Kreuzschiff und vier schlanke Treppentürme an den Ecken der Kreuzarme so überreich gestaltet, dass kaum ein anderer deutscher Bau an Pracht und malerischer Wirkung sich damit messen kann. Im Inneren (Fig. 169) erscheinen die Wände — auch im Chor, der mit einem Umgang versehen ist — durch eine dreifache Uebereinanderordnung von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spitzbögen (in den Arkaden, Emporen und einem Triforiengang) fast völlig aufgelöst, werden aber von den durchlaufenden reich gegliederten Pfeilern in vertikaler Hinsicht energisch zusammengehalten; herrliche Wirkung erzielt die Durchführung dieses Systems auch in den Kreuzarmen. Das Aeussere (Fig. 170) mit seiner Siebenzahl der Türme bringt die centralistische Tendenz der ganzen Anlage imposant zur Geltung. Die Anordnung der Fassade mit dem Radfenster und der kleinen Blendbogengalerie darunter ist wie das ganze System des inneren Aufbaus französisierend; man darf die Kathedrale zu Laon als nächstes Vorbild betrachten. — Das letzte Werk des romanischen Stils im Rheinlande ist die Abtei-

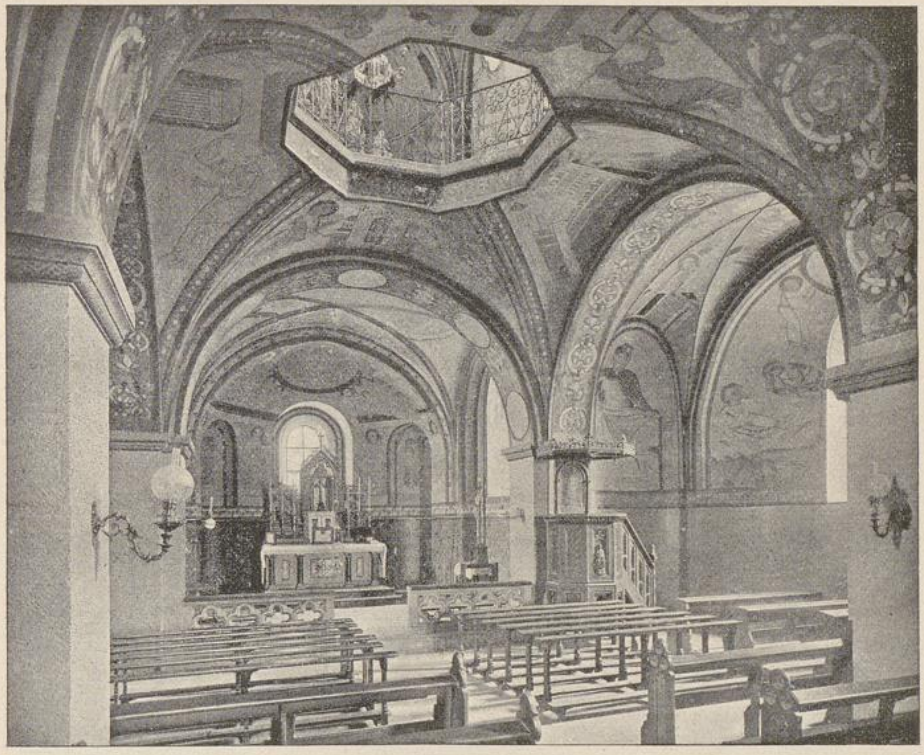


Fig. 167 Inneres der Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn

kirche zu Werden a. d. Ruhr (1257—75); in den benachbarten Gebieten trägt vor allem die Pfarrkirche zu Gelnhausen (vgl. Fig. 149) das Gepräge des rheinischen Uebergangsstils.

In ungleich strengerer und schlichterer Behandlung tritt der Gewölbebau, allem Anscheine nach nicht vor den letzten Dezennien des 12. Jahrhunderts, in den westfälischen[1]) und sächsischen Gegenden auf. Man begnügt sich hier mit dem einfachen Ausdruck des Notwendigen, weist in der Regel reicheren Schmuck ab, sucht aber den struktiv wichtigen Gliedern, namentlich den Pfeilern, eine möglichst lebendige und klare Gestaltung zu geben. Am Dom zu Soest tritt

1) *W. Lübke,* Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig, 1853.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Wölbung noch in romanischer Epoche zu dem ursprünglich flach gedeckten Langhaus hinzu, und eine ebenfalls der Schlussperiode angehörende ausgedehnte westliche Vorhalle mit mächtigem Turmbau steigert den Eindruck des Ganzen zu imposanter Wirkung (Fig. 171). Die Uebergangsepoche ist durch den Umbau des Domes zu Osnabrück und noch viel bedeutsamer durch den Dom zu Münster, der von 1225—1261 erneuert wurde, vertreten. Weitgespannte kühne

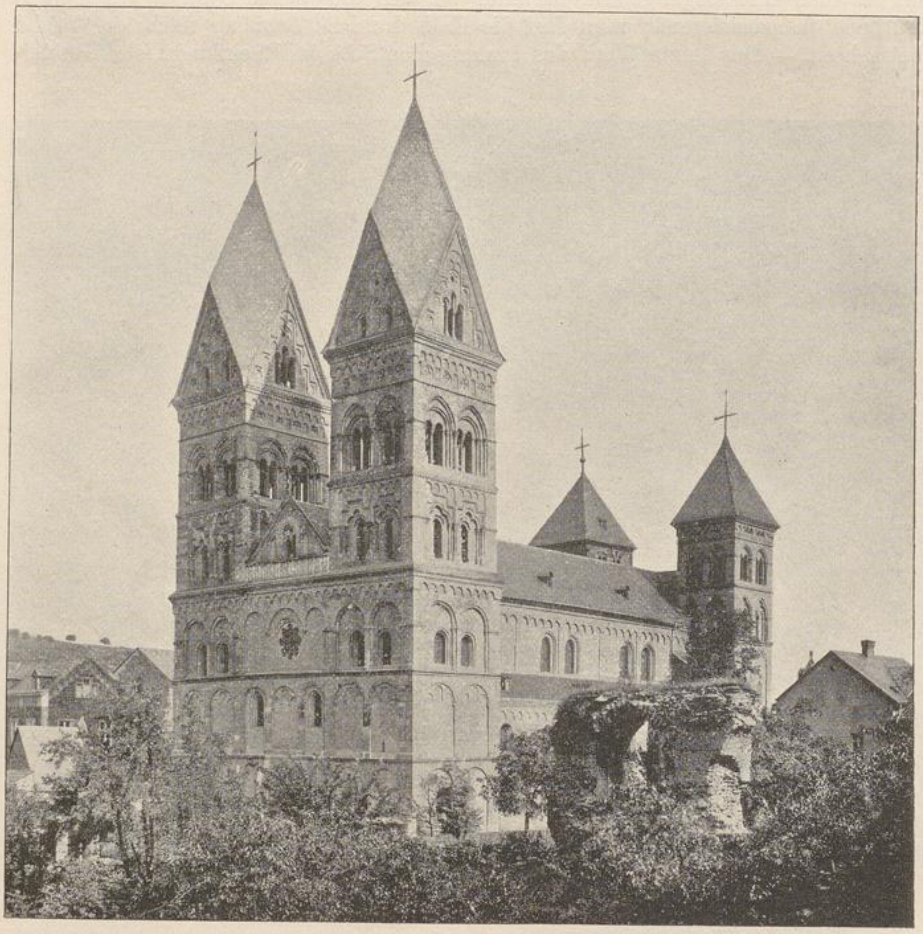


Fig. 168 Aussenansicht der Pfarrkirche von Andernach
(nach einer Aufnahme der Messbild-Anstalt)

Gewölbe, doppelte Querschiffe und ein Umgang um den polygonen Chor, dessen Oberwand ein Triforium hat, geben diesem Bau ein ebenso klares als energisches Gepräge ernster Grossartigkeit.

An anderen Kirchen Westfalens wird ein ganz neues konstruktives System aufgenommen, indem die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes emporgeführt werden, das letztere also seine Oberwand und die selbständige Beleuchtung verliert und das Ganze einen hallenartigen Charakter annimmt. Zu den bedeutendsten dieser Hallenkirchen gehören das Münster zu Herford und der Dom zu Paderborn, zu den zierlichsten und elegantesten die Kirche zu Methler, beide,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

letztgenannte obendrein in dem geradlinig geschlossenen Chor eine besondere westfälische Anordnung bewahrend.

In den sächsischen Gegenden tritt die Wölbung in Verbindung mit dem alten strengen Basilikenbau des Landes zuerst bedeutsam am Dom zu Braunschweig auf, einer Stiftung Heinrichs des Löwen vom Jahr 1171, der auch durch eine geräumige Krypta und die ausgedehnten Gewölbmalereien des Chors und Kreuzschiffes von grossem Interesse ist. Den Uebergangsstil in feiner künstlerischer Ausbildung bezeichnet der 1242 geweihte Dom zu Naumburg, ein Bau von massvollen Verhältnissen, mit zwei Chören und vier Türmen, ausserdem durch einen prächtigen Lettner ausgezeichnet. Besonders die Detailbildung (vergl. Fig. 145. 146) erhebt sich hier zu hoher Anmut und freiem Schwunge. Den Gipfel erreicht aber der mitteldeutsche Uebergangsstil in einem fränkischen Bauwerke, dem herrlichen Dom zu Bamberg (1185 bis 1237)[1] (Fig. 172). Seiner Anlage nach, mit zwei Chören und — in süddeutscher Art — einem westlichen Querschiff, einfacher und schlanker als die rheinischen Bauten, wetteifert er mit diesen durch den reichen Schmuck der Chorpartie und der vier schlanken Türme; in der Gestaltung des westlichen Turmpaars, mit offenen Ecktürmchen in den oberen Geschossen, macht sich, wie in Naumburg, der Einfluss französischer Vorbilder geltend. Weit einfacher ist die Behandlung des Inneren, das mit seinen breiten Pfeilern und wuchtigen Rippengewölben einen etwas schwerfälligen Eindruck macht.

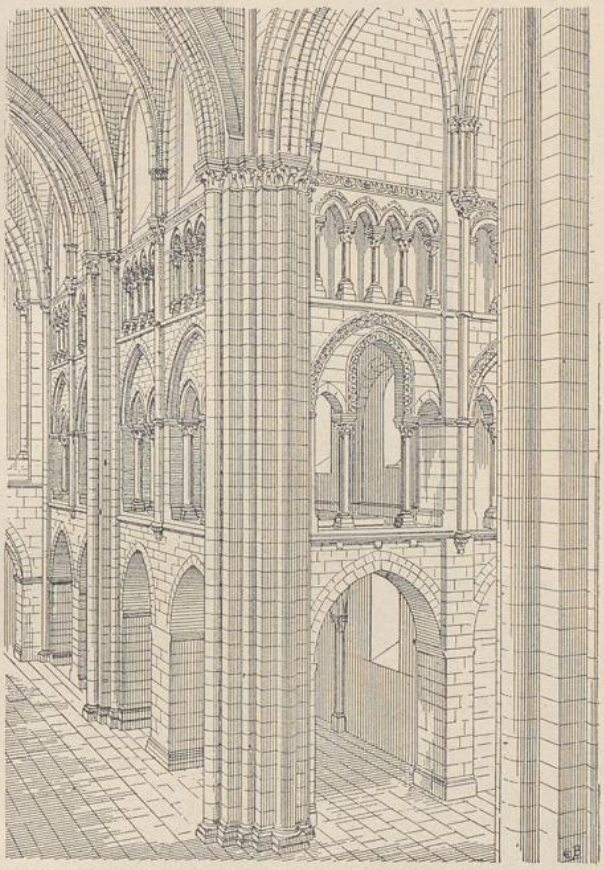


Fig. 169 Innenansicht des Doms zu Limburg (nach Dehio und von Bezold)

Unter den gewölbten Kirchen des südlichen Deutschlands und der deutschen Schweiz ist zunächst als einfach romanischer Bau die Michaelskirche zu Altenstadt in Bayern, sodann der Dom von Freising (1160—1205) zu nennen, letzterer durch eine Krypta ausgezeichnet, in welcher die Phantastik dieser süd-

[1] *O. Aufleger* und *A. Weese*, Der Dom zu Bamberg. München, 1897. (Lichtdrucktafeln).

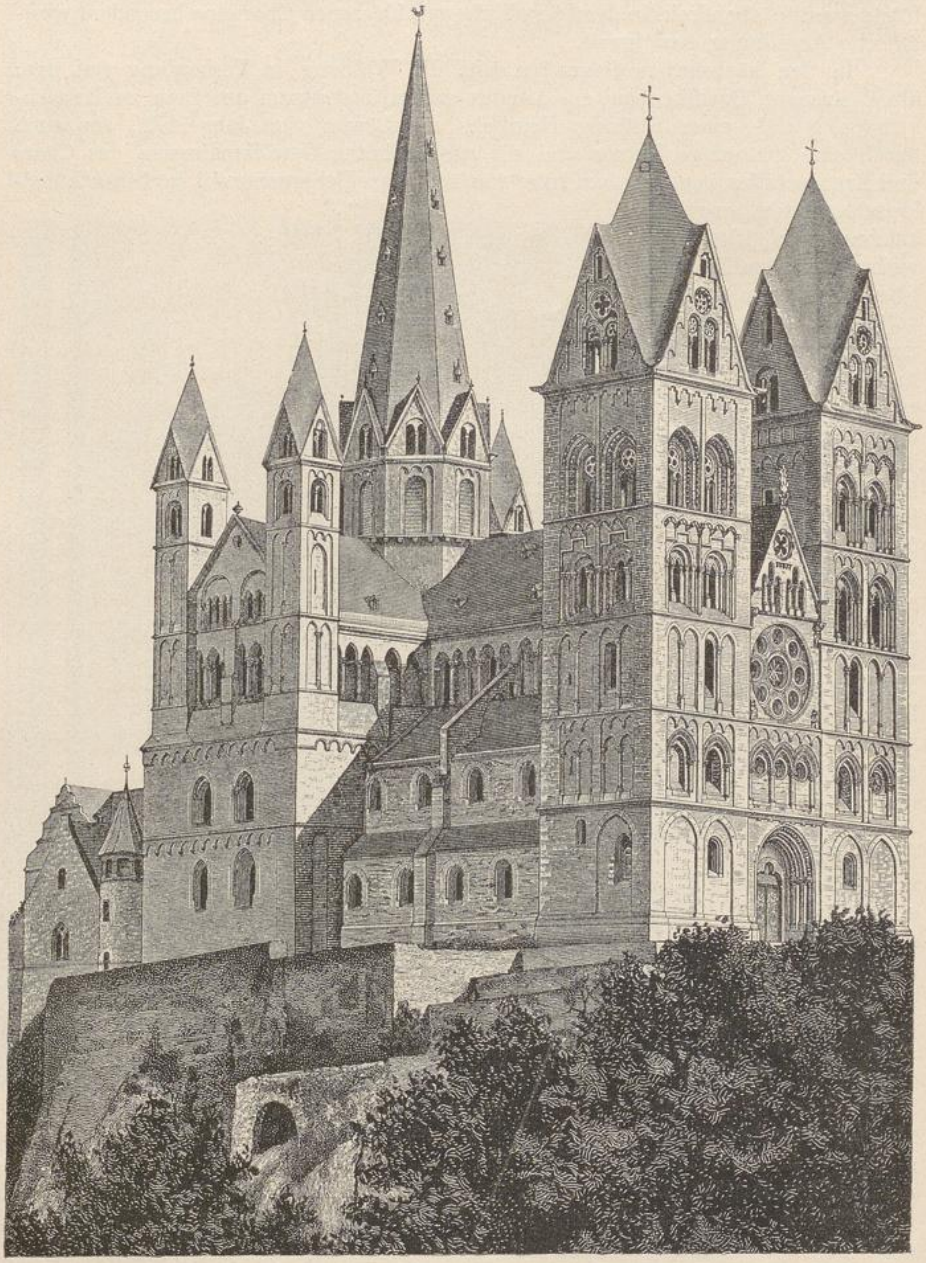


Fig. 170 Aussenansicht des Doms zu Limburg (nach Dohme)

deutschen Schulen sich zu reicher ornamentaler Wirkung entfaltet. In Schwaben ist vielfach der von der Hirsauer Kongregation des Cluniacenserordens eingeführte Bautypus vorbildlich geworden, dessen früheste Denkmäler die noch im 11. Jahrhundert (1071 und 1091) vollendeten Ordenskirchen St. Aurelius (vergl.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fig. 116) und St. Peter in Hirsau waren. Charakteristisch ist die Anordnung von Nebenchören (den Seitenschiffen entsprechend), der Fortfall der Krypta und vor allem die Anlage einer Vorhalle vor oder zwischen dem Turmpaar im Westen, die sich zuweilen zu einer ganzen Vorkirche erweitert. Diese bewegte Ausgestaltung der Chorpartie, zuweilen durch zwei Türme in den Winkeln zwischen Lang- und Querhaus bereichert, unterscheidet noch die stattliche gewölbte Pfeilerbasilika der Stiftskirche St. Vitus zu Ellwangen[1]) aus der Spätzeit des 12. Jahrhunderts deutlich von der einfacheren süddeutschen Bauweise (vergl. Fig. 122. 133). Auch auf die Klosterkirchen anderer Orden, wie der Benediktiner zu Alpirsbach (vgl. Fig. 139. 143) und Königslutter (Fig. 173), wurde der Hirsauer Typus ganz oder teilweise übertragen, so wie er auch in der Anlage und vielen Details von Paulinzelle und Thalbürgeln (vgl. S. 148 f.) nachwirkt. Bei der interessanten Klosterkirche zu Denkendorf (um 1180) legt sich noch vor den Westturm eine in schweren Formen ausgeführte dreischiffige Vorhalle (Fig. 174).

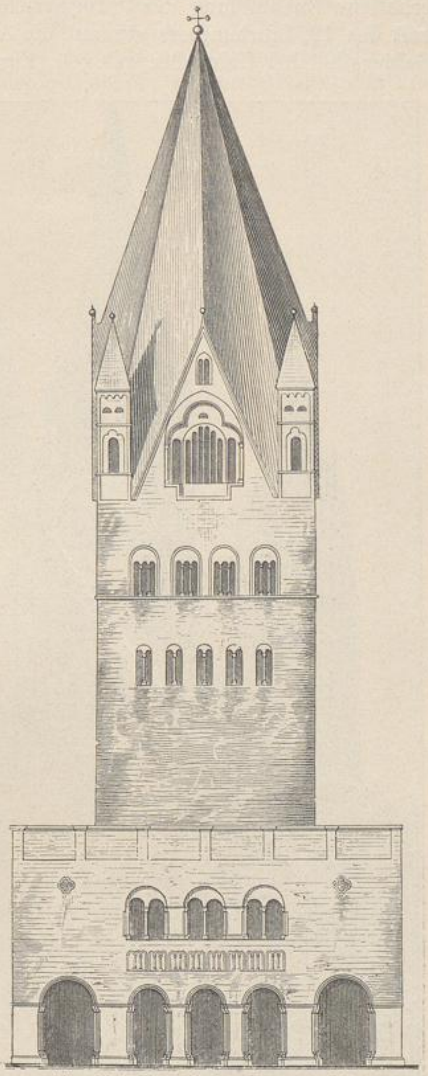


Fig. 171 Fassade des Doms zu Soest

In der Schweiz[2]) steht als bedeutendes Werk der Uebergangsepoche das Münster zu Basel da, freilich in gotischer Epoche zu einem fünfschiffigen Bau erweitert.[3]) Sein polygoner Chor mit Umgang, seine Triforien über den Arkaden des Langhauses sind unverkennbare Zeugnisse der romanischen Spätzeit. Strenger und früher, noch vom Ende des 12. Jahrhunderts, ist das Grossmünster in Zürich (Fig. 175), dessen etwas späterer Kreuzgang ein Beispiel ebenso reicher als in der Formgebung und der Komposition phantastischer Ornamentik bietet.

Früh und bedeutend tritt der Gewölbebau an den Monumenten des Elsass auf, die eine ebenso anziehende als merkwürdige Gruppe bilden und an den Grenzmarken Frankreichs die deutsche Auffassung nachdrücklich vertreten.[4]) Im strengen Stil des 11. Jahrhunderts steht die Kirche zu Ottmarsheim als genaue wohl-

[1]) *K. A. Busl,* Die Stiftskirche und die Stiftsheiligen Ellwangens. Ravensburg, 1864. — *F. J. Schwarz,* Die ehemalige Benediktiner-Abtei-Kirche zum h. Vitus in Ellwangen. Stuttgart, 1882.

[2]) *R. Rahn,* Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich, 1876.

[3]) Baugeschichte des Basler Münsters, herausgegeben vom Basler Münsterbauverein (mit zahlreichen Aufnahmen). Basel, 1895.

[4]) *A. Woltmann,* Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. Leipzig, 1876.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erhaltene Nachbildung des karolingischen Münsters zu Aachen da. Aus der Frühzeit des 12. Jahrhunderts stammt die Abteikirche Murbach, in einem anmutigen Gebirgsthal bei Gebweiler gelegen (Fig. 176). Sie zeichnet sich durch geraden

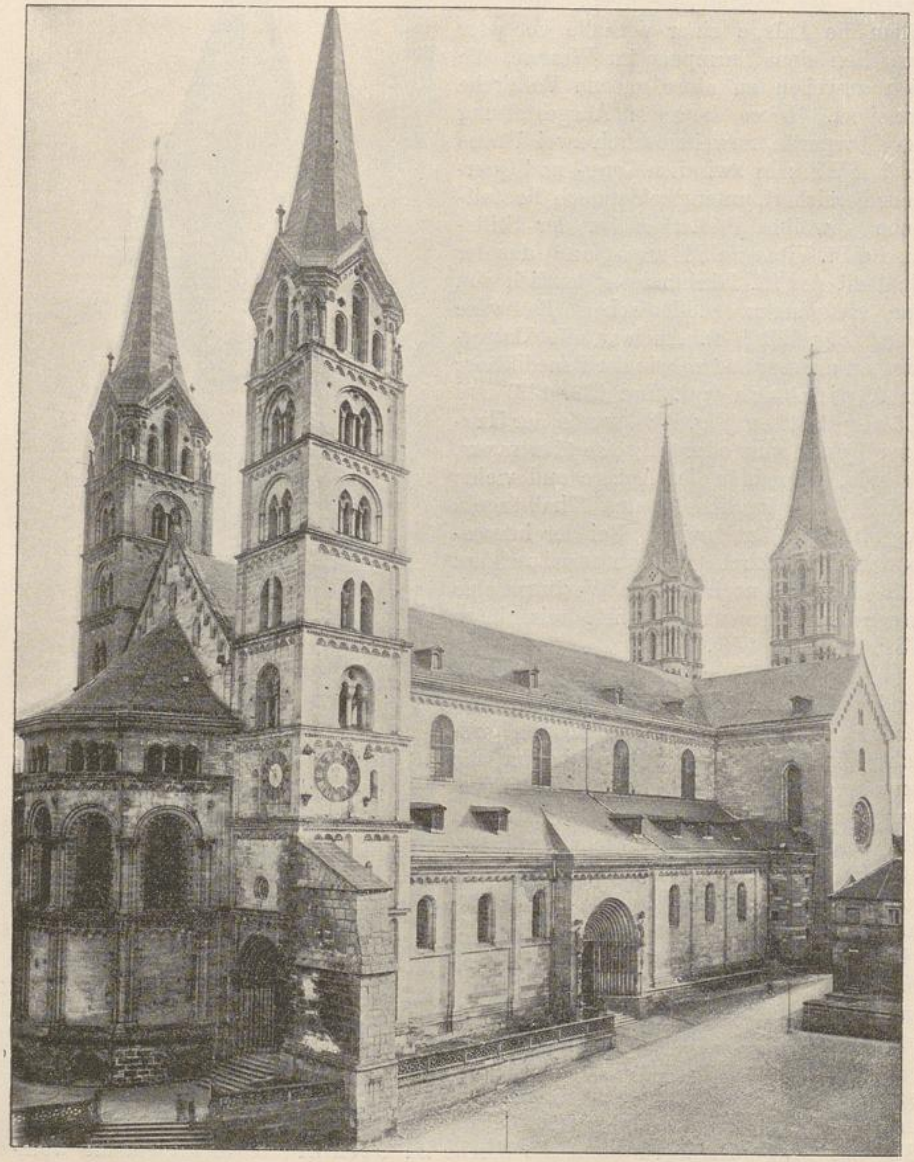


Fig. 172 Nordostansicht des Doms zu Bamberg

Chorschluss, ein östliches Turmpaar und eine wahrhaft künstlerische, wenngleich noch strenge Durchführung aus. Eine weitere Stufe der Entwicklung vertritt die Kirche zu Rosheim, mit rundbogigen Rippengewölben auf einfachen Pfeilern, welche mit stämmigen Säulen wechseln. Auf dem Querschiff steigt ein acht-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eckiger Turm auf, der fortan bei den elsässischen Denkmälern regelmässig wiederkehrt. Verwandte Behandlung zeigt die Fideskirche zu Schlettstadt, nur dass hier die Arkaden bereits spitzbogig sind und auf gegliederten Pfeilern mit einer Halbsäule ruhen, während an Stelle der Säulen ein aus vier Halbsäulen zu-

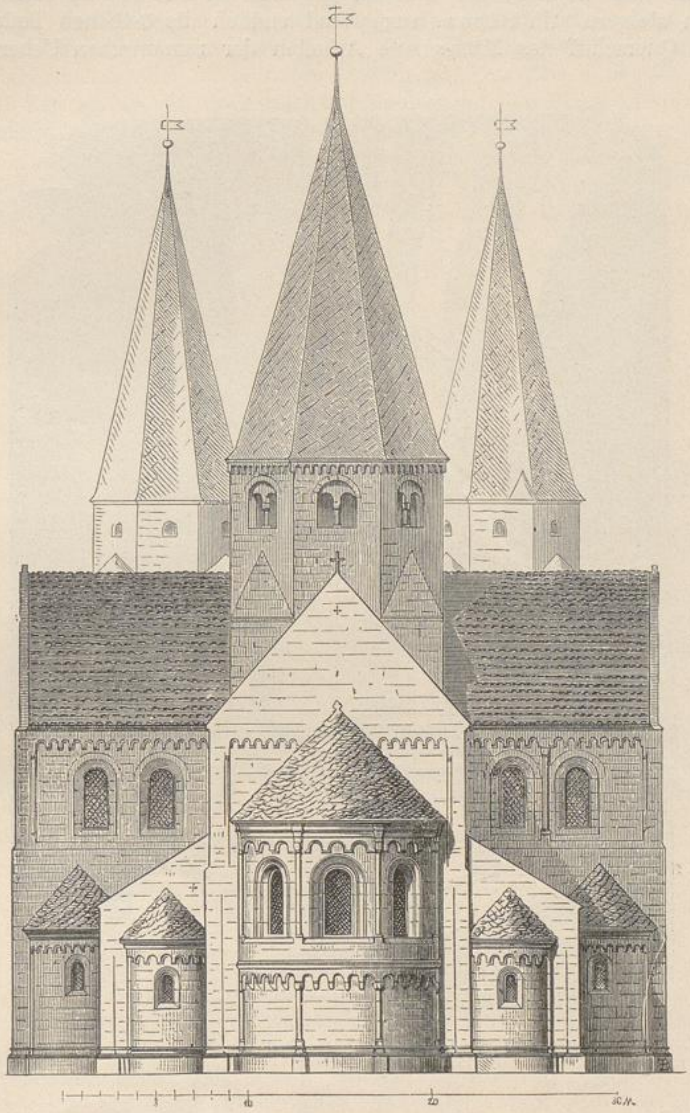


Fig. 173 Chorpartie der Kirche zu Königslutter

sammengesetzter Pfeiler getreten ist. An der Westseite liegt eine hübsche Vorhalle zwischen zwei Türmen; auf dem Querschiff erhebt sich ein dritter, achteckiger Turm. Aehnliche Turmanlage, die sich aber an der Westseite als offene dreischiffige Vorhalle malerisch wirksam gestaltet, hat die Kirche zu Gebweiler, deren innere Anlage ebenfalls der in Schlettstadt entspricht, nur dass die Pfeiler

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

noch reicher entwickelt sind und an den Arkaden wie Gewölben der Spitzbogen der Uebergangszeit herrscht. Ein eleganter Chor derselben Epoche hat sich an der Kirche zu Pfaffenheim erhalten. Grossartig entfaltet sich die im Elsass beliebte westliche Vorhalle an der Kirche zu Maursmünster, deren stattliche drei Türme den Eindruck der trefflich gegliederten Fassade zu einem sehr bedeutenden steigern. In Strassburg sind endlich die östlichen Teile und das mächtige Querschiff des Münsters Arbeiten der romanischen Uebergangszeit,

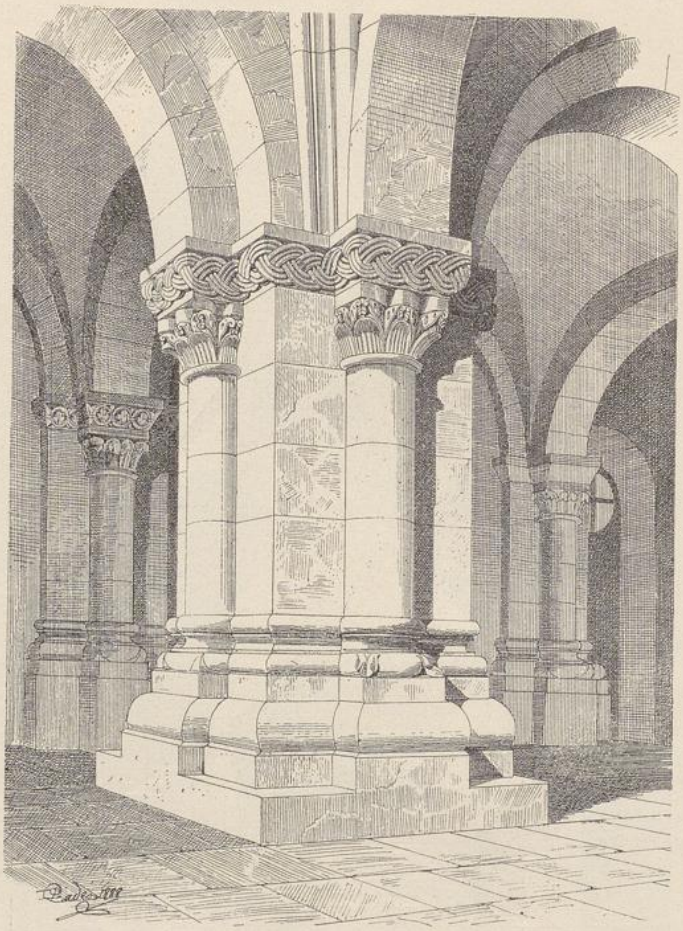


Fig. 174 Vorhalle der Klosterkirche zu Denkendorf

und derselben Epoche gehört ebendort Querschiff und Chor der Stephanskirche an, deren Schiffbau nur noch die Umfassungsmauern und das Westportal gerettet hat.

Ueberaus reich und glänzend hat sich gerade die letzte Epoche des Romanismus in den österreichischen Ländern ausgeprägt und namentlich in der ornamentalen Durchbildung hohen Adel und eine Fülle von Phantasie entwickelt. In Wien zählt die Fassade der Stephanskirche mit der reichen „Riesenpforte“,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sowie der edle Schiffbau der Michaeliskirche hieher. Ein bedeutendes Denkmal des streng, aber konsequent entwickelten romanischen Gewölbebaues ist die Cisterzienserkirche zu Heiligenkreuz, obendrein durch einen glänzenden Kreuzgang ausgezeichnet, im Chor nachmals umgebaut und erweitert. Völlig dem Uebergangsstil gehört eine andere ansehnliche Kirche desselben Ordens, zu Lilienfeld, deren Gewölbanlage mit Anwendung des Spitzbogens schon zu freierer Anordnung vorgeschritten ist und deren Chor einen grossartig wirksamen, die erste Anlage beträchtlich steigernden Umbau späterer Zeit aufweist. Auch hier erhöht ein Kreuzgang von noch reicherer Ausbildung den Glanz dieser prächtigen Klosteranlage. Ein dritter, den beiden genannten völlig ebenbürtiger Kreuzgang, ebenfalls aus spätromanischer Epoche ist der des Cisterzienserstiftes Zwetl. — Unter den Klosterkirchen Mährens hat die der Benediktinerabtei Trebitsch (ca. 1230—45 erbaut) den Spitzbogen an Arkaden und Wölbungen bereits kon-

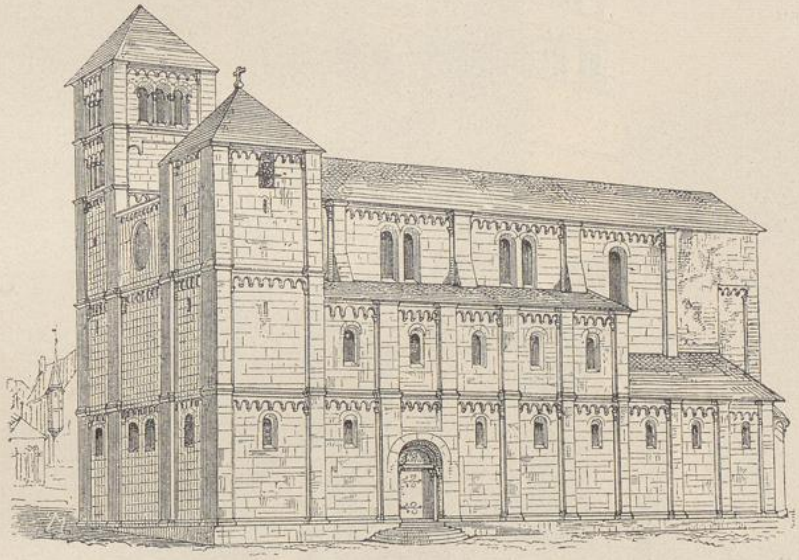


Fig. 175 Grossmünster in Zürich (Früherer Zustand)

sequent durchgeführt (Fig. 177), nur an Fenstern und Portalen teilt er die Herrschaft mit dem Rundbogen. In besonderer Weise sind die Wölbungen des Chors, sowie einer westlichen Vorhalle mit Empore polygon gestaltet, die ganzen östlichen Räume ausserdem durch eine ausgedehnte Kryptenanlage ausgezeichnet. Die überaus reiche, ja üppige Ornamentik des Baues gipfelt in dem an der Nordseite liegenden Hauptportal, das, noch rundbogig geschlossen und mehr breit als schlank emporstrebend, mit seinen Säulen, seinen mit Linear- und Pflanzenornament reich bedeckten Pfeilerecken und Archivolten sich den prächtigsten Leistungen des Romanismus anschliesst. Ein anderes mährisches Denkmal, die Cisterzienser-Nonnenkirche zu Tischnowitz, gegen 1238 vollendet, zeigt den völlig durchgebildeten Uebergangsstil bei einfacher Anlage und der diesem Orden eigenen Strenge der Ausführung. Dagegen findet sich hier ein edel entwickelter Kreuzgang und ein westliches Kirchenportal, das an Eleganz der Verhältnisse und glänzendem Reichtum der fein stilisierten Laubornamente und des hinzugefügten statuarischen Schmuckes das Trebitscher Portal noch bei weitem übertrifft.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bis tief nach Ungarn und Siebenbürgen hinein finden wir diesen prächtigen Stil verbreitet, und erst der Gebirgsstock der transsylvanischen Alpen hat ihm eine Grenzscheide gegen den Byzantinismus gezogen. Das Hauptwerk der ungarischen Architektur ist die Kirche von Ják (vgl. Fig. 118), ein durchgeführter Ge-

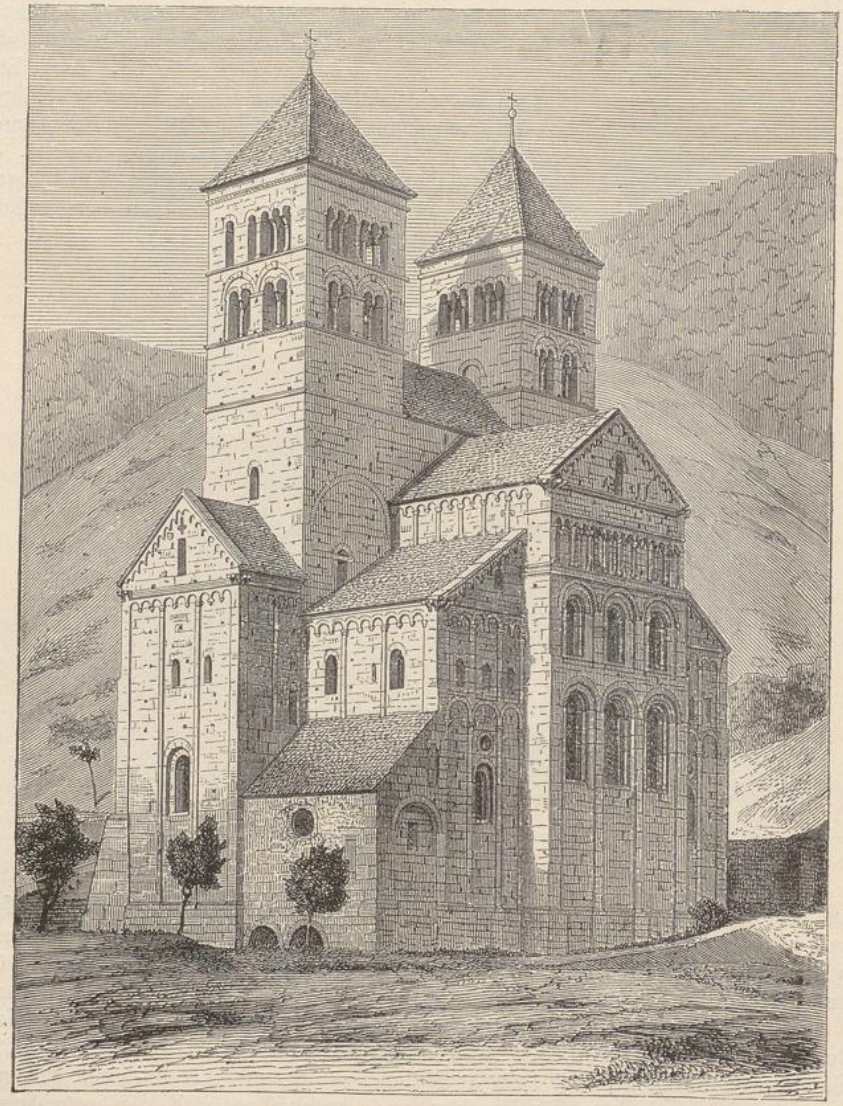


Fig. 176 Abteikirche zu Murbach

wölbebau der Uebergangsepoche, von edlen Verhältnissen, dessen schmuckreiches Westportal (Fig. 178) mit den bereits erwähnten Portalen von Wien, Trebitsch und Tischnowitz an Reichtum wetteifert, an origineller Anlage sie alle überbietet. Siebenbürgen endlich hat im Dom zu Karlsburg einen im einfach klaren System der mitteldeutschen Denkmäler, namentlich der Dome zu Naumburg und Bamberg

durchgeführten Gewölbebau von edlen Verhältnissen und fein entwickelter Gliederung, die durch massvolle, aber doch würdige Dekoration noch wirksamer hervorgehoben wird.

Eine für sich durchaus gesonderte Gruppe bilden die Bauwerke der deutschen Nordostlande.[1]) Lange Zeit, nachdem das westliche, südliche und mittlere Deutschland bereits einen hohen Grad von Entwicklung erreicht hatte, verharrten diese von slavischen Stämmen bewohnten Gegenden feindlich gegen die christlich-germanischen Kulturbestrebungen. Erst im Laufe des 12. Jahrhunderts gelang es, das Christentum auch in diesen Gebieten dauernd zu befestigen und durch

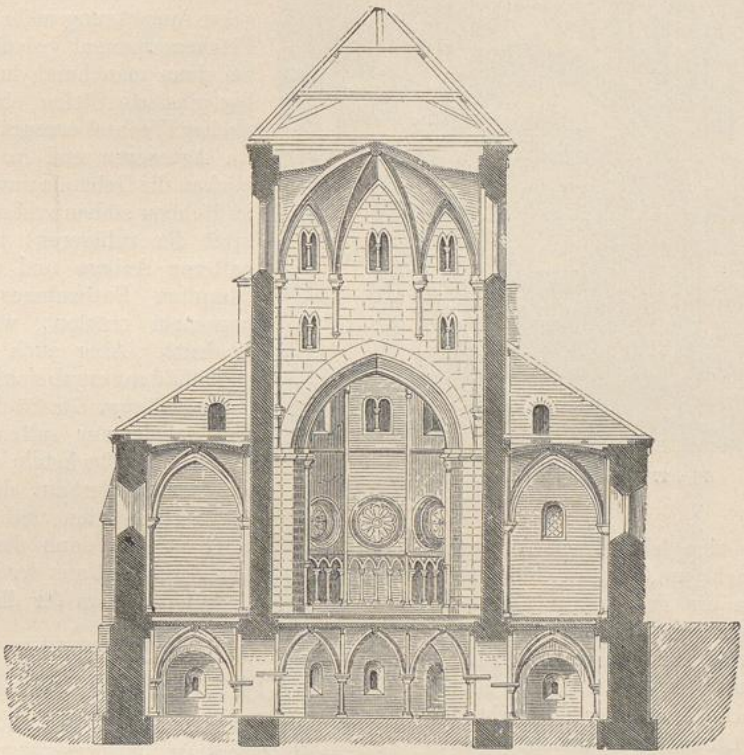


Fig. 177 Querdurchschnitt der Kirche zu Trebitsch

deutsche Kolonisten einer neuen Gestaltung des Lebens Bahn zu brechen. Für die baulichen Unternehmungen wurden nun die Formen des entwickelten romanischen Stiles massgebend, die um jene Zeit in den benachbarten sächsischen Ländern herrschten. Da aber die Natur dem norddeutschen Tieflande den gewachsenen Stein versagt hat, so musste man zu einem Ersatz greifen, der nicht ohne durchgreifenden Einfluss auf die Umprägung der charakteristischen Formen bleiben konnte. Zuerst versuchte man, die über die ganze norddeutsche Ebene verstreuten erratischen Granitblöcke zum Bauen zu verwenden. Allein das wegen seiner Härte schwer zu bearbeitende Material lieferte nur plumpe, uner-

[1]) *F. v. Quast,* Zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg. Deutsches Kunstblatt 1820. — *F. Adler,* Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preuss. Staates. Fol. Berlin, 1850 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

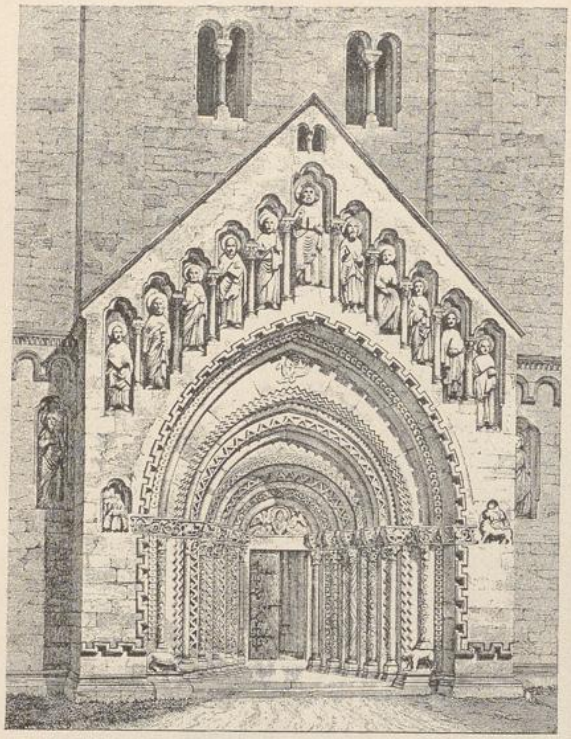


Fig. 178 Portal von Ják in Ungarn

freuliche Resultate, und so begann man, Ziegel zu formen und zu brennen und damit die Gebäude aufzuführen. Da diese Backsteine aber nur in mässiger Grösse hergestellt werden konnten, so wurde dadurch jedes bedeutendere, kräftigere Ausladen der Glieder gehindert und der Trieb nach künstlerischer Ausprägung mehr auf ein Flächenornament gelenkt, wobei dann manchmal durch farbig glasierte Steine ein malerischer Wechsel erzeugt wurde. Im Aeusseren und im Innern blieben die Gebäude unverputzt im Rohbau stehen und machten kraft der ruhigeren, massenhafteren Anlage und des gedämpften Farbentones einen ungemein ernsten, würdigen Eindruck. Aber auch für die Detailbildung ergab sich manche Umgestaltung. Die Säulenbasilika wurde nur selten angewandt, der Backstein verwies auf den Pfeilerbau, der bald durch Halbsäulen und andere Glieder eine lebendigere Ausgestaltung erhielt. Dabei wurden dann die Basen vereinfacht, und die Kapitelle angemessen, wenn auch etwas hart aus der Würfelform in die Trapezform übersetzt. Manchmal freilich nahm man für diese Details den Haustein zu Hilfe. Am Aeusseren sind es namentlich die Friese und Gesimse, in denen sich die bescheidene, aber durch ihren naiven Charakter anziehende Formenwelt des Backsteinbaus ausspricht. An Stelle des einfachen Rundbogenfrieses tritt oft eine zierliche Reihe sich durchschneidender Bögen (Fig. 179). Rautenförmige Friese und Stromschichten (aus übereckgestellten einzelnen Steinen) zusammen mit kleinen Konsolen und in Formen gepressten Ornamentstücken tragen viel zum wirksamen Abschluss der ruhigen Flächen bei.

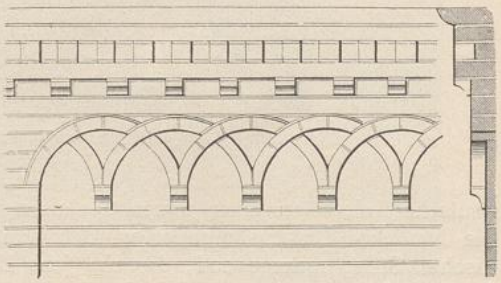


Fig. 179 Bogenfries aus Backstein (Jerichow)

Unter den vorhandenen Denkmalen steht die Klosterkirche zu Jerichow in der Altmark (Fig. 180) als eins der besterhaltenen und bedeutendsten da: eine streng entwickelte, flachgedeckte Säulenbasilika mit Querschiff und dreiteiligem Chor, die ausgedehnte Krypta mit Sandsteinsäulen, der ganze Aussenbau trefflich ausgeführt, Friese und Gesimse reich durchgebildet, der Westbau von zwei schlanken

Türmen eingeschlossen. Unter den Klostergebäuden ist der prächtige Kapitelsaal und das noch glänzendere Refektorium, deren Gewölbe auf Sandsteinsäulen mit reich geschmückten, im Refektorium sogar sehr elegant durchgeführten Kapitellen ruhen, trotz roher moderner Unbill noch wohlerhalten. Als einfache, ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasilika giebt sich der später überwölbte und veränderte Dom zu Brandenburg zu erkennen, der ebenfalls eine Krypta von Hausteinen hat. Einen konsequent durchgeführten, noch rein romanischen Gewölbebau zeigt die Klosterkirche

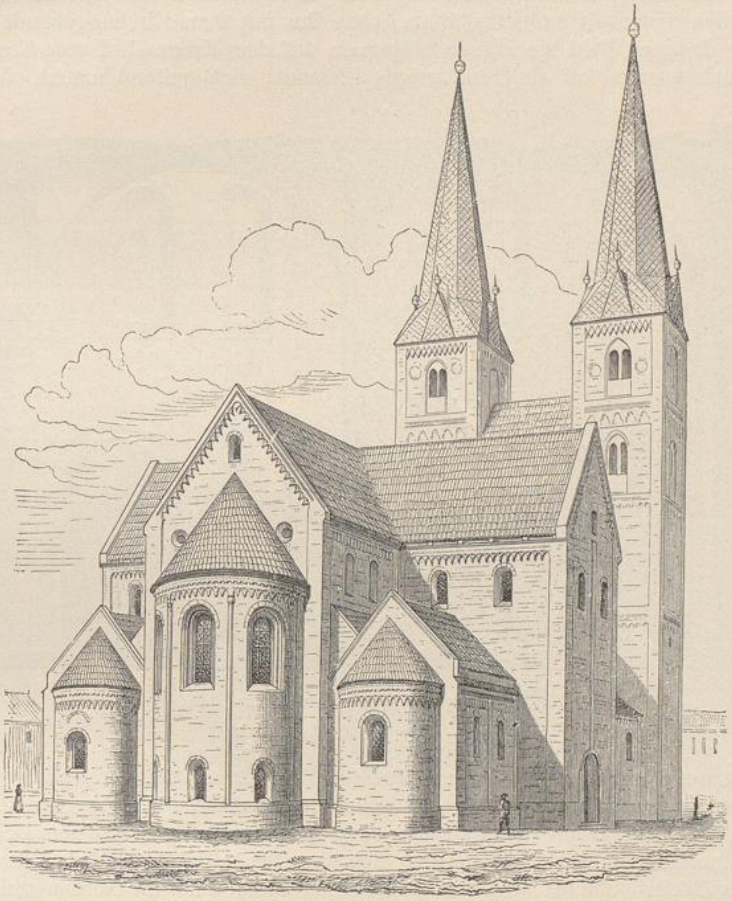


Fig. 180 Klosterkirche zu Jerichow

zu Arendsee, sowie die Nonnenkirche zu Diesdorf, eine kreuzförmige Basilika mit edel durchgebildeten Pfeilern, die Vorlagen von Halbsäulen haben (Fig. 181). Dagegen neigt sich der ebenfalls gewölbte Dom zu Ratzeburg, der stattlichste Bau in den nordelbischen Gegenden, bereits den Formen des Uebergangsstiles zu und weist in seiner Anlage genaue Uebereinstimmung mit dem Braunschweiger Dome auf.

Italien

Wenn in Deutschland bei aller individuellen Mannigfaltigkeit der Entwicklung doch ein gemeinsamer Grundgedanke sich durch die Schöpfungen der roma-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nischen Architektur zieht, so tritt in Italien[1]) eine viel stärkere Verschiedenartigkeit der einzelnen Gruppen hervor. Neben dem strengen Anknüpfen an die altchristliche Basilika finden wir eine ebenso ausschliessliche Aufnahme byzantinischer Anlagen; neben einer feinen antikisierenden Durchbildung eine dem germanischen Wesen in seiner bunteren Phantastik sich zuneigende Behandlung; neben einem im nordischen Geiste klar und konsequent durchgeführten Gewölbebau sogar die Nachbildung der spielend reichen, anmutigen Formen der mohammedanischen Bauweise. Durchweg aber schliesst mit wenigen Ausnahmen die italienische Architektur den Turmbau selbständig ab, ohne ihn mit dem Kirchengebäude zu verbinden; dagegen liebt sie ebenso allgemein auf dem Kreuzschiff eine Kuppel, die auch nach aussen, oft als fremdartiges Element, sich geltend macht. Während

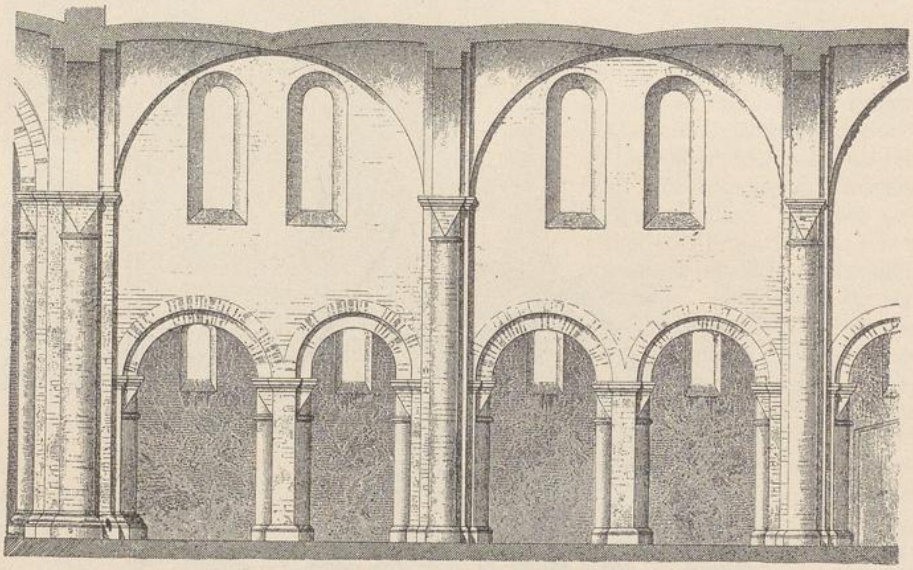


Fig. 181 System der Klosterkirche zu Diesdort

das Aeussere somit nicht jenen gewaltigen Eindruck eines reich gegliederten Organismus erreicht, wie in der nordischen Architektur, führt dagegen die reichliche Anwendung edlen Materials zu einer ausserordentlich schönen Dekoration, die namentlich als Flächenverzierung sich anmutig entfaltet. Selbst in den Gegenden des Backsteinbaues wird im gebrannten Stein eine im Norden unbekannte und unerreichte Schönheit und Feinheit des Details gewonnen. Im Innern geht die Behandlung vorzüglich auf weite freie Räume aus, die eine bedeutendere Höhenentwicklung in der Regel ausschliessen.

Ein absolutes bewegungsloses Festhalten an der altchristlichen Basilikenform ohne irgend ein neues Motiv der Entwicklung zeigt sich bis tief ins 13. Jahrhundert an den Bauwerken Roms. Man plündert nach wie vor die antiken Denkmäler und setzt aus den Bruchstücken die Säulen und Architrave der Basi-

[1]) Der Cicerone von *J. Burkhardt*. 7. Auflage von *W. Bode* und *C. v. Fabriczy*. Leipzig, 1898. — *A. Ricci*, Storia dell' architettura in Italia. Firenze, 1857. — *C. Boito*, Architettura del medio evo in Italia. Milano, 1880. — *O. Mothes*, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena, 1884.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

liken zusammen. Dabei wird der Massstab immer geringer, wodurch die Höhe im Verhältnis zur Breite zunimmt. Noch aus dem 9. Jahrhundert stammen S. Martino ai Monti, mit einer uralten Krypta, das Schiff stark restauriert, aber noch von schönen, ansehnlichen Verhältnissen, das Mittelschiff 14 m weit, über den Säulen ein Architrav; ferner die grossartige, später völlig umgestaltete fünfschiffige Kirche S. Giovanni in Laterano, und die feierlich auf der Höhe

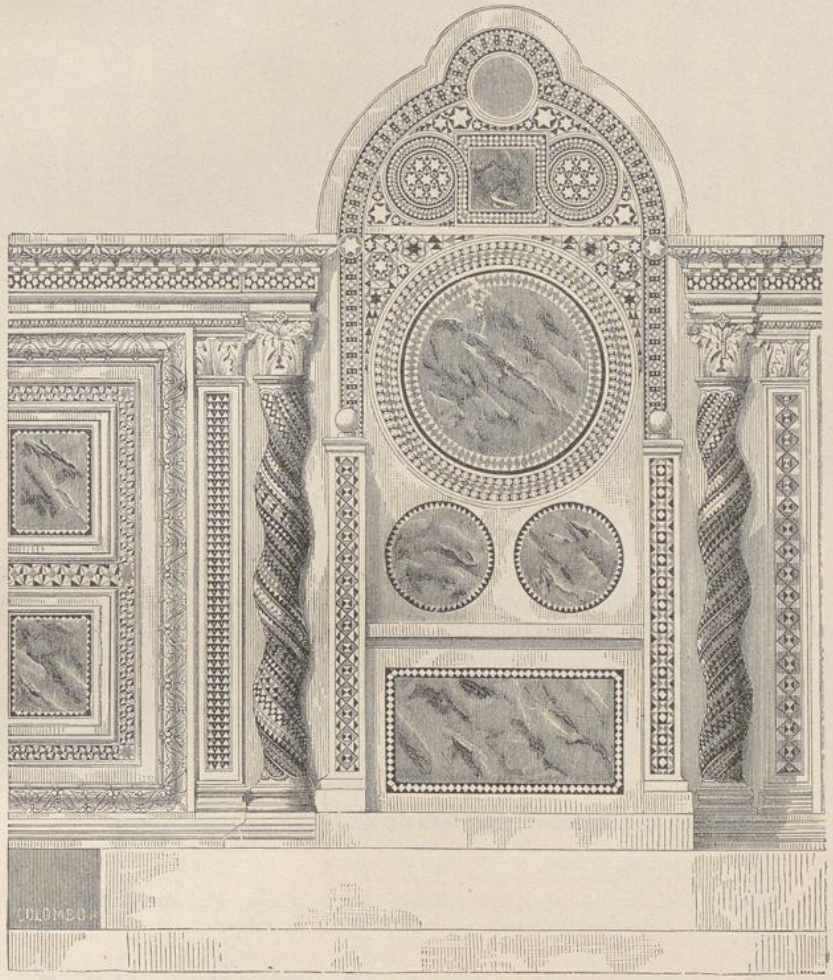


Fig. 182 Bischofstuhl in S. Lorenzo bei Rom

des Kapitols liegende S. Maria in Araceli. Dem 12. Jahrhundert gehören S. Crisogono und S. Maria in Trastevere an, beide wieder mit Architraven und reichen Konsolengesimsen darüber, sowie die vorderen Teile von S. Lorenzo fuori le mura, ebenfalls mit geradem Gebälk und Säulen von sehr verschiedenem Massstab. Ein roher Pfeilerbau des 13. Jahrhunderts ist S. Vincenzo ed Anastasio, ausserhalb der Stadt, jenseits S. Paolo gelegen. Interessanter als diese unselbständigen Nachklänge einer früheren Zeit sind manche

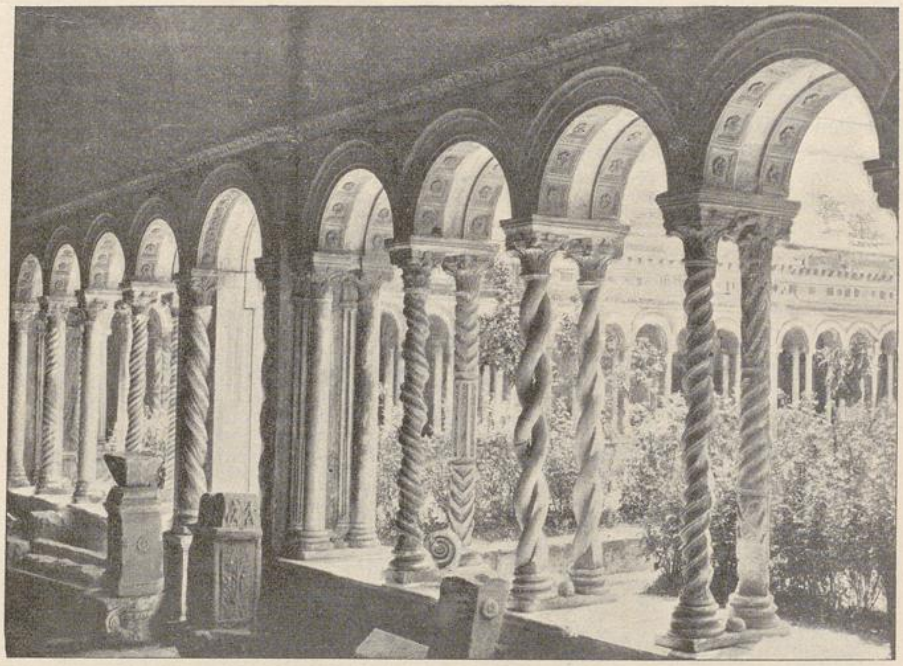


Fig. 183 Kreuzgang von S. Paolo vor Rom

der zierlichen Glockentürme dieser Zeit, die, einfach in Ziegeln ausgeführt und mit allerlei antiken Resten geschmückt, einen höchst malerischen Eindruck machen. Zu den anmutigsten gehören die von S. Pudenziana und von S. Maria in Cosmedin.

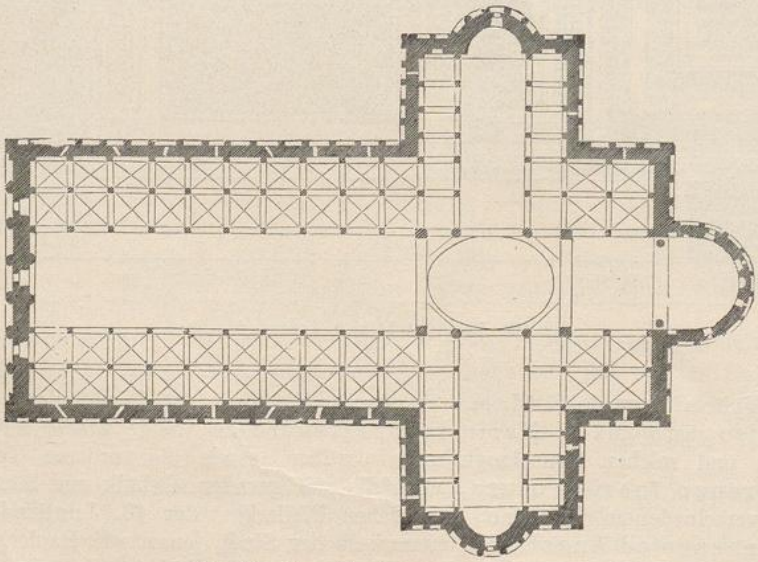


Fig. 184. Grundriss des Doms zu Pisa

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Während die Architektur im Grossen hier keine Fortschritte machte, bildete sich im Kleinen eine dekorative Kunst aus, deren Hauptreiz in der geschmackvollen Zusammenfügung buntfarbiger Marmorstücke besteht, wie sie der Boden des alten Rom in unerschöpflicher Fülle darbot. Die Künstlerfamilie der *Cosmaten* zeichnete sich in solchen Arbeiten vorzüglich aus, und die meisten alten Kirchen Roms enthalten an Chorschranken, Ambonen, Tabernakeln, Leuchtern u. dergl. Beispiele dieser anmutigen Technik. So in S. Nereo ed Achilleo, S. Clemente, S. Lorenzo fuori (Fig. 182), S. Maria in Cosmedin u. a. Ein phantastisch barockes Element mischt sich dabei insofern ein, als die strengeren architektonischen Formen einem leichten Spiel anheimfallen, besonders die Säulenschäfte vielfach gerippt und spiralförmig gewunden, sowie mit musivischen

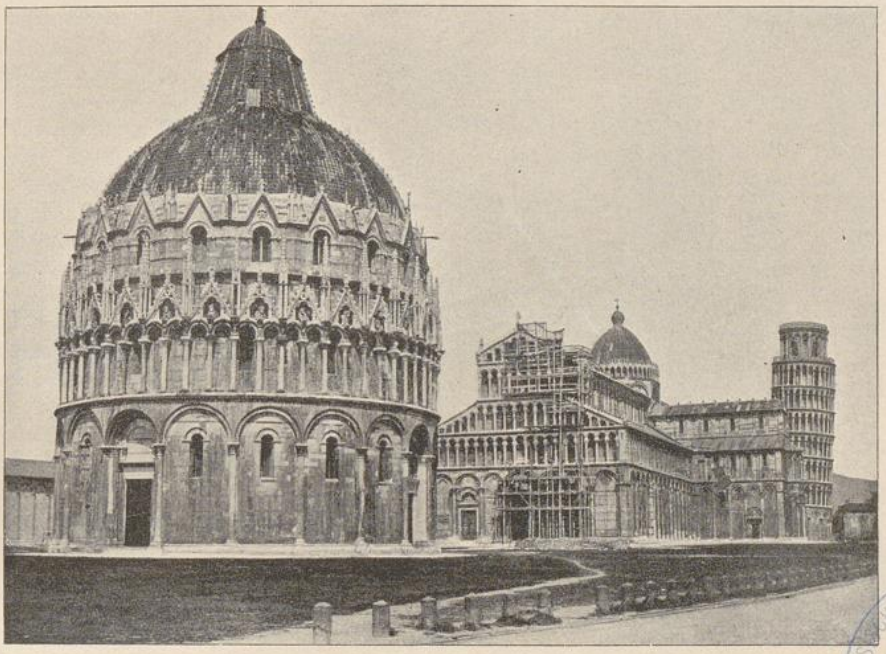


Fig. 185 Baptisterium, Dom und Campanile zu Pisa

KÖNIGLICHE BAUGEWERKSCHULE HÖXTER

Mustern in den buntesten Farben geschmückt werden. Selbst in grösserem Umfang finden sich solche Motive angewendet an den Säulenhöfen der Kreuzgänge von S. Giovanni in Laterano und S. Paolo fuori le mura (Fig. 183), die diesen Stil zu einem heiter-prächtigen Gesamteindruck bringen.

Einen freieren, selbständigeren Aufschwung nahm der Kirchenbau in Toskana, wo man zwar ebenfalls von der flachgedeckten Basilika ausging, dieselbe aber neu zu beleben und im Detail durch sorgfältige Nachbildung antiker Formen zu bereichern verstand. Dazu kam eine durchgängige Ausführung in edlem Material oder doch eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Das erste grossartige Werk dieser Gruppe ist der Dom zu Pisa (Fig. 184), seit 1063 nach einem Seesiege über die Sicilianer von der mächtig emporstrebenden Handelsstadt begonnen. *Busketus* und *Reinaldus* werden als Baumeister genannt. Es ist eine fünfschiffige flachgedeckte Basilika, von einem ausgedehnten dreischiffigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Querhaus durchschnitten, dessen Mittelräume in Apsiden enden, während auf der Kreuzung sich eine elliptische Kuppel erhebt. Der Grundriss näherte sich ursprünglich vielleicht noch mehr der Kreuzgestalt, indem auch das Langhaus nur dreischiffig angelegt und von kürzerer Ausdehnung war. Emporen über den Seitenschiffen öffnen sich mit Pfeilern und Säulen gegen den hohen Mittelraum und setzen sich, die Vierung überbrückend, bis in den Chorschluss fort. Auf 68 schlanken Granitsäulen mit antikisierenden Marmorkapitellen erheben sich die Arkaden der Schiffe. Alles Detail ist streng klassisch geformt, der Kern des Baues innen und aussen aus wechselnden Lagen weisser und dunkelgrüner Marmorquadern gebildet. Die Fassade — erst 1174 vollendet — hat im unteren Geschoss eine Gliederung durch Blendarkaden, darüber aber vier Reihen freier Säulenstellungen mit Bögen, die als Galerien sich in prächtiger Wirkung vor den

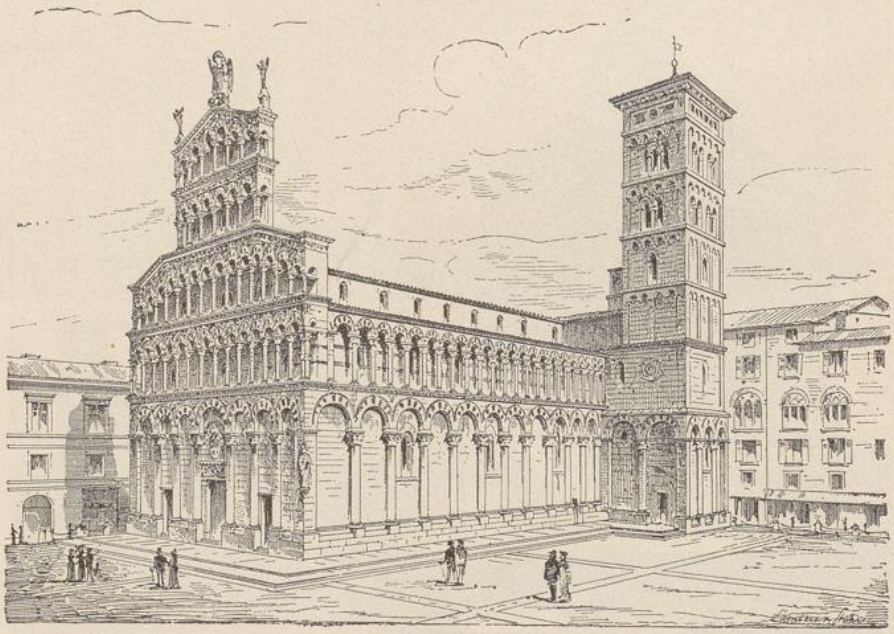


Fig. 186 S. Micchele in Lucca.

Mauerflächen hinziehen; die übrigen Teile des Aussenbaus sind durch Halbsäulen und Pilaster mit Bogen- oder Architravverbindung gegliedert (Fig. 185). Diesem grossartigen Bau, der die Basilikenform zu neuer Bedeutung erhebt und, wenngleich noch in schwerfälliger Weise, durch Annäherung an den Gedanken des Centralbaus zu steigern sucht, folgte seit 1153, durch *Diotisalvi* erbaut, das Baptisterium, ein ebenfalls bedeutender Kuppelbau von 30,5 m Durchmesser mit einem Umgange und Emporen, nach aussen wieder durch eine untere Halbsäulenstellung und einen oberen Galeriekranz elegant gegliedert; die gotische Dekoration der oberen Teile und die zugespitzte Kuppel stammen aus späterer Zeit. Sodann wurde seit 1174 durch *Bonannus* und einen deutschen Meister *Wilhelm von Innsbruck* der berühmte Glockenturm aufgeführt, dessen auffallend schiefe Stellung nicht auf Absicht beruht, sondern durch successives Nachgeben des Baugrundes auf der Südseite herbeigeführt wurde, dem man durch Erhöhen der Stockwerke des Baus auf der entgegengesetzten Seite vergeblich entgegenzuwirken

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

suchte. Es ist ein hoher kreisrunder Bau, der ganz mit freien Säulenarkaden umgeben wurde und dabei in seinen Details den klassischen Sinn der pisanischen Schule bekundet. — Die imposante Gruppe dieser drei Bauten auf dem von den Stadtmauern umschlossenen stillen Domplatz gewährt einen künstlerisch abgerundeten Eindruck und macht den Ruhm der Pisaner Architektur aus.



Fig. 187 Fassade von S. Miniato bei Florenz

Der pisanische Stil fand auch in der Nachbarschaft Verbreitung und namentlich in den Bauten von Lucca eine zwar im Einzelnen minder edle, mehr barocke und phantastische, aber in der Anlage und besonders der Durchbildung des Aeusseren und der Behandlung der Fassade verwandte Auffassung. So vorzüglich an S. Micchele (Fig. 186) und, wenngleich in abweichender Gestalt, an S. Frediano, einer fünfschiffigen Basilika mit mancherlei altertümlichen Anklängen.

Eine besondere Gruppe bilden sodann die Monumente von Florenz, die durch Adel der Formbildung und eine dekorativ sehr wirksame Marmorbekleidung sich auszeichnen. Vor allen zierlich ist die kleine Kirche S. Miniato, wohl noch aus dem 12. Jahrhundert, köstlich auf einer Anhöhe vor der Stadt gelegen (Fig. 187). Bei nur geringen Verhältnissen ist sie durch originelle Anlage und edle Durchbildung eines der bemerkenswertesten Denkmale der Kunst dieser Epoche. Im Innern folgt auf je zwei Säulen jedesmal ein aus vier Halbsäulen bestehender Pfeiler, der einen Quergurtbogen trägt, wie es schon bei S. Prassede in Rom (S. 14) der Fall war. Doch erscheint diese Anordnung hier harmonischer mit dem übrigen System verbunden und dadurch eine ansprechende lebensvolle Gliederung des Raumes durchgeführt. Eine schöne Kryptenanlage hebt den Chor bedeutsam hervor. Die Fassade giebt durch ihre Marmorbekleidung, ihre untere Halbsäulenstellung mit Rundbögen, ihre oberen Pilaster mit Gebälk den Eindruck einer überraschend edlen und strengen Klassicität. Es ist eine Renaissance vor der Renaissance. — Demselben Adel der Formenbildung begegnen wir am Baptisterium, einem ansehnlichen achteckigen Kuppelbau von 25 m innerer Weite mit edlen korinthischen Säulenstellungen an den Wänden, und darüber einem Emporengeschoss, das sich mit ionischen Säulenarkaden zwischen korinthischen Pilastern gegen das Innere öffnet. Alles trägt hier den Stempel eines an den Mustern antiker Architektur zu grosser Reinheit durchgebildeten Geschmacks.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Solcher einfach massvollen, klaren Architektur stellen sich die Bauwerke in Sicilien[1]) und Unteritalien als Erzeugnisse reicher Phantastik und seltsamer Formenmischung gegenüber. Diese Gebiete hatten zuerst lange Zeit unter



Fig. 188 Inneres der Cappella Palatina im Palazzo Reale zu Palermo

byzantinischer Botmässigkeit gestanden und dann eine hohe Kulturblüte unter der Herrschaft der Mohammedaner erlebt. Als im Laufe des 11. Jahrhunderts die Normannen das Land unterwarfen, traten sie das Erbe jener Mischkultur an und fügten derselben noch eigene Elemente hinzu. Die Plananlage der Kirchen schloss sich einfach dem Schema der altchristlichen Basiliken an; die Kuppel auf dem

[1]) *Hittorf* et *Zanth*, Architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris, 1835.

Kreuze, die Mosaiken und manche Ornamente nahm man von den Byzantinern, den überhöhten Spitzbogen und das Stalaktitengewölbe von den Arabern, und endlich verband sich als Zeugnis nordischen Geistes gewöhnlich ein Turmbau der Fassadenanlage. Gleichwohl erwuchs aus dieser Mischung von fremdartigen Elementen bisweilen ein Ganzes, das den Mangel höherer organischer Entwicklung durch feierliche Wirkung, reiche Pracht und Fülle der Phantasie vergessen macht.

Ein Juwel dieser Architektur ist die Schlosskapelle zu Palermo, eine kleine dreischiffige Säulenbasilika ohne Querschiff, von König Roger in den königlichen Palast eingebaut und 1140 geweiht (Fig. 188). Durch ihre mystische Dunkelheit leuchten die Mosaiken der Wände, die reichen Ornamente, die bunt gemalten und vergoldeten Decken mit ihren Stalaktiten in wundersamer Pracht. Für die Art der Aussendekoration, die aus gemalten Mustern, sich durchschneidenden Bögen, reichen Friesen und Zinnenkränzen eine phantastisch bunte Wirkung gewinnt, ist die von 1169—1185 erbaute, im Innern ganz umgestaltete Kathedrale von Palermo ein bezeichnendes Beispiel, ausserdem durch glänzenden Turmbau hervorragend. Die grossartigste Konzeption im Ganzen entfaltet sich aber an der Klosterkirche zu Monreale, 1174 von König Wilhelm II. gegründet, herrlich auf einem Gebirgsabhang unweit Palermo gelegen.[1] Der Grundriss (Fig. 189) zeigt eine dreischiffige Basilika von mächtigen Dimensionen samt Kreuzschiff und weiter Choranlage mit drei Apsiden. Schlanke antike Marmorsäulen mit prächtigen Kapitellen tragen die überhöhten Spitzbögen des Langhauses; das Mittelschiff wird in bedeutender Höhe von einer (erneuerten) flachen Decke geschlossen (Fig. 190). Alle Wandflächen sind durch eine unabsehbare Fülle von Mosaikgemälden wie mit prächtigen Teppichen bedeckt; das ganze Innere gewährt durch Adel der Verhältnisse, Klarheit, Harmonie und reichen Farbenschmuck einen feierlich prächtigen Eindruck. Die Fassade wird durch zwei mit einer Säulenhalle verbundene Türme abgeschlossen. An die Nordseite der Kirche fügt sich ein köstlicher Kreuzgang mit musivisch verzierten Säulen und reich durchgebildeten Kapitellen. Aehnliche Anlage hat der Dom von Cefalù; andere Werke zu Palermo, wie S. Maria dell' Amiraglio (la Martorana), S. Giovanni degli Eremiti tragen rein byzantinischen Charakter.

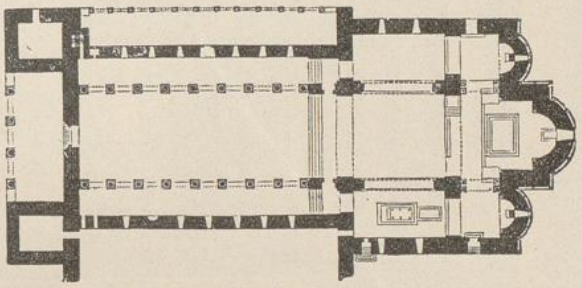


Fig. 189 Grundriss des Doms von Monreale

An den Bauten Unteritaliens[2] machen sich vornehmlich in der Anwendung überhöhter Rundbögen und Spitzbögen maurische Einflüsse geltend. So an dem grossen, ungefähr quadratischen Vorhofe der Kathedrale von Salerno, wo antike korinthische Säulen mit überhöhten Rundbögen verbunden sind; vom Dome selbst besteht nur noch die ausgedehnte Krypta in altem Zustande. An der Kathedrale zu Amalfi ist eine malerische, zweischiffige Vorhalle mit phantastischen Spitzbogenfenstern und hoher, uuregelmässiger Treppenanlage bemerkenswert. Sodann zeigt die Kathedrale zu Ravello, oberhalb Amalfi, auf steiler

[1] *D. B. Gravina,* Il duomo di Monreale. Palermo, 1859.

[2] *H. W. Schulz,* Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden, 1860.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

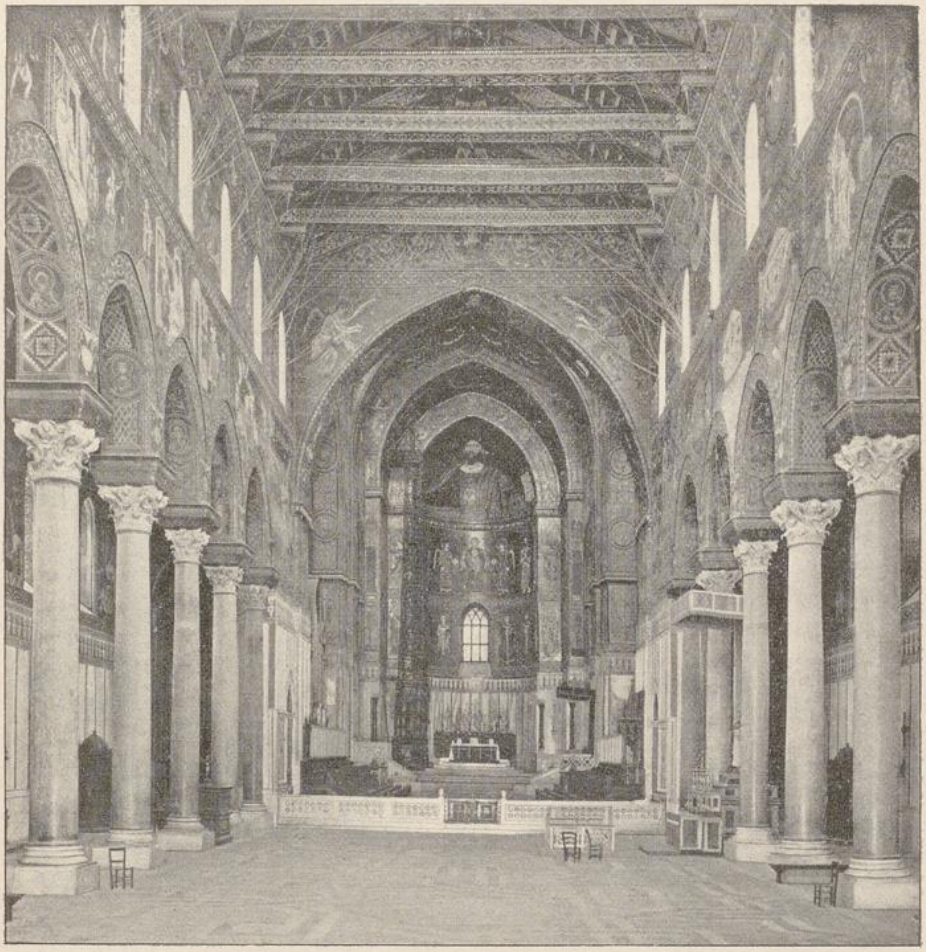


Fig. 190 Inneres der Klosterkirche von Monreale

Felsenhöhe gelegen, ebenfalls trotz moderner Umgestaltung eine alte Basilikenanlage; alle drei Dome haben übereinstimmend die originelle, offenbar ursprüngliche Anordnung eines weiten Querschiffes, an welches unmittelbar die drei Apsiden sich schliessen. Diese Eigenart haben auch die Kirchen von Bari und Bitonto. Aus den Basiliken des Ostens übernommen ist die ziemlich regelmässig vorkommende Emporenanlage, wie in der Kathedrale von Trani (Fig. 191), die ausserdem durch die unter dem ganzen Chor und Langhaus sich hinziehende Krypta, die grösste der Welt, ausgezeichnet ist. Byzantinisch ist auch die Ueberwölbung des Mittelschiffs mit einer Reihe von Kuppeln, wie im Dom zu Molfetta und S. Maria zu Trani. Das Aeussere erfährt bisweilen eine lebendige schmuckreiche Behandlung, in welcher sich toskanische Einflüsse zu erkennen geben.

In den meisten dieser Kirchen finden sich dekorative Prachtwerke im Geiste der Cosmatenkunst, jedoch durch Beimischung arabischer Ornamente mannigfach belebt und bereichert. So eine reiche Kanzel, Chorschranken und Leuchter in der Kathedrale zu Sessa, eine der prachtvollsten Kanzeln in der Kathedrale von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

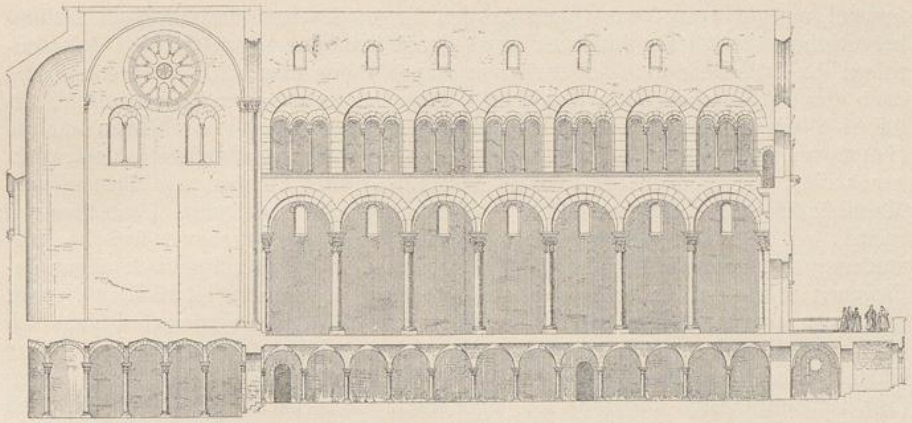


Fig. 191 Längsschnitt der Kathedrale von Trani
(nach Dehio und von Bezold)

Ravello, eine nicht minder kostbare und besonders fein antikisierende in der Kathedrale von Salerno, endlich die grossartigen, streng antikisierenden Baldachine über den Sarkophagen König Roger's II., Kaiser Friedrichs II., Kaiser Heinrichs VI. und ihrer Gemahlinnen in der Kathedrale zu Palermo.

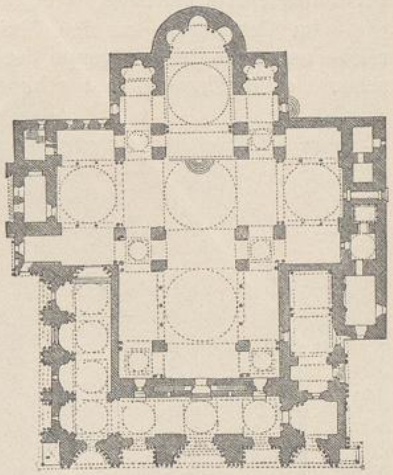


Fig. 192 Grundriss von S. Marco zu Venedig

Eine andere, doch vielfach verwandte Art fremden Einflusses lernen wir in Venedig kennen, dessen Kaufleute als kühne Seefahrer früh schon mit dem Orient in Verbindung kamen und mit den Erzeugnissen des Ostens auch seine Kunst und seine Prunkliebe heimbrachten. Aus direkten Einflüssen der byzantinischen Bauweise ist das Wunderwerk der venetianischen Architektur, S. Marco, die kostbare Kirche des Schutzheiligen der Stadt, hervorgegangen.[1]) Im Jahre 976 bei einem Aufstande niedergebrannt, wurde die Kirche, welche die Gebeine des verehrten Heiligen barg, zunächst als dreischiffiger Langbau (der mittlere Teil des Gebäudes) aufgeführt, seit der Mitte des 11. Jahrhunderts aber in der Form eines griechischen Kreuzes, dessen Ecken und Durchschneidung durch fünf Kuppeln bezeichnet werden, umgebaut (Fig. 192). Bei 13 m Spannweite erreicht der Scheitel derselben die doppelte Höhe vom Boden aus, und die Mittelkuppel übersteigt die übrigen noch um 2 m. Die mächtigen Hauptpfeiler sind in je vier, durch Bögen miteinander zu einer Gruppe verbundene Pfeiler aufgelöst, deren Binnenraum wieder mit einer kleinen Kuppel gedeckt ist. Dazwischen aber spannen sich breite Tonnengewölbe als Gurtbögen, die Kuppeln rahmenartig um-

[1]) *G. e L. Kreutz,* La basilica di S. Marco in Venezia. Vollendet durch *F. Ongania.* Venedig, 1843 ff. — *O. Mothes,* Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig, 1859.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

fassend und in Lang- wie Querhaus den Eindruck einer dreischiffigen Teilung hervorbringend. Dieser Eindruck wird durch Laufgänge, welche auf Arkadenreihen die Zwischenräume der Pfeiler in Emporenhöhe überbrücken, verstärkt und nach der malerischen Seite bereichert. Der Chor schliesst in drei Apsiden, die für sich wieder durch Wandnischen gegliedert werden und von denen nur die Hauptapsis nach aussen vortritt. So ist ein konsequent durchgeführter Centralbau geschaffen, der auch in der reichen Ausstattung aller Flächen mit Marmor- und Mosaikbekleidung die byzantinische Abstammung nicht verleugnet. Dazu kommen reiche, mit Statuen gekrönte Chorschranken und eine verschwenderische Ausstattung mit Kanzeln, Tabernakeln, Lampen u. s. w. Der Eindruck dieser gediegenen Pracht ist ein mächtiger, die Stimmung des Ganzen feierlich und ernst, dabei von einem seltenen malerischen Reiz. Um das ganze Vorderschiff zieht sich eine ebenfalls mit Kuppeln gewölbte und reich mosaicierte Vorhalle, deren rechter Flügel jedoch zu zwei gesonderten Kapellen abgeschlossen ist. Nach aussen (Fig. 193) öffnet sich die Halle mit einer Reihe tiefer Nischen, deren Wände ganz auf einem Wald von Säulchen ruhen. Dies und die runden Giebelschlüsse mit ihren späteren gotischen Krönungen, die fünf hohen Kuppelwölbungen, der reiche Farben- und Goldschmuck, der alle Teile bedeckt, geben dem ganzen Bau einen Charakter, der ihn als ein dem Meer entstiegenes Wunder, ein Zauberwerk des Orients erscheinen lässt und im Verein mit den grossen historischen Erinnerungen hinreissend wirkt. Auch an anderen Bauten der venetianischen Lagunen treten verwandte Stilverhältnisse, wenngleich in bescheidenerem Massstabe, auf.

Im Gegensatze zu den übrigen italienischen Schulen gestattet die zahlreiche und bedeutende Gruppe der lombardischen Bauten mehr einem nordischen Geiste Eingang und schliesst sich besonders durch Ausbildung der ge-



Fig. 193 Fassade des Doms S. Marco in Venedig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wölbten Basilika den Bestrebungen der romanischen Architektur diesseits der Alpen an. Die Bauwerke der Lombardei[1]) und der zu ihr gehörigen Gebiete neigten ja schon im Beginn des Mittelalters unter der Herrschaft der Langobarden am meisten zu germanischen Lebensformen hin (vgl. S. 101 f.). Ausser der kreuzförmigen Anlage des Grundrisses und der schon früh — im 11. Jahrhundert — auftretenden Anwendung von Kreuzgewölben zur Ueberdachung des Mittelschiffes



Fig. 194 Aussenansicht von S. Zeno in Verona

sind es die charakteristischen Motive des Bogenfrieses und der Zwerggalerie, sowie das Würfelkapitell, welche die lombardische Architektur mit der nordischen gemeinsam hat; ja es scheint, dass die Lombardei der Ausgangspunkt war, von dem der Bogenfries und die Zwerggalerie sich in Mitteleuropa verbreiteten. Diese Formen entsprechen dem Charakter des Backsteinbaus, der in der lombardischen Tiefebene stets vorwiegend Geltung hatte; zuweilen findet sich aber auch eine Verkleidung der Mauerflächen mit Marmorplatten. — Trotz so vieler Anklänge an nordische Weise, die grade der Aussenbau bietet, bleibt aber die Fassade

[1]) Vergl. die S. 101 Anm. 1 angeführten Werke.

namentlich infolge der streng beibehaltenen Absonderung des Turmes völlig italienisch. Sie giebt entweder den Querschnitt der Basilika mit dem aufsteigenden Giebel des Mittelschiffs und den abfallenden Linien der Seitenschiffsdächer, durch Lisenen und Bogenfriese gegliedert und durch einen Portalvorbau, sowie häufig durch das schöne Motiv eines grossen Radfensters geschmückt (Fig. 194), oder sie fasst in einer frei aufgeführten Dekorationswand alle drei Teile des Querschnitts zu einer mächtigen, wenn auch unorganischen Frontbildung zusammen.

Unter den noch flachgedeckten Basiliken Oberitaliens nimmt S. Zeno in Verona die erste Stelle ein; die Wechselstellung von Pfeilern und Säulen, sowie die Einfügung von Schwibbögen zwischen den Pfeilern im Inneren, wie bei S. Miniato in Florenz, drückt mindestens das Streben nach einer gewissen Raumgliederung aus. Die Fassade (Fig. 194) bietet ein Muster klarer Disposition und edler Durchbildung. Gleichfalls ursprünglich flach gedeckt war der 1099 begonnene Dom von Modena, der ähnlichen Stützenwechsel mit eingespannten Querbögen zeigt, wie S. Zeno. Entsprechende Quergurte überspannen die ziemlich hoch angelegten Seitenschiffe; die dazwischen fallenden Teile der Mittelschiffswand über den Arkaden sind emporenartig durchbrochen. So ist eine auch für die im 12. Jahrhundert eingeschalteten Gewölbe genügende Festigkeit erreicht. Von besonderer Bedeutung ist die Ausgestaltung des Aeusseren. Der von drei Apsiden gebildete Chor, vor dem das nicht über die Langwände hervorspringende Querschiff durch einen seitlichen Giebel markiert ist, sowie die Langhauswände selbst sind ringsum mit offenen Galerien umzogen, deren Gruppierung den inneren Triforien entspricht (Fig. 195). An der Fassade besonders, die in klarer Dreiteilung sich aufbaut, fügt sich diese Galerie dem Gesamtorganismus wirkungsvoll ein. Drei Portale öffnen sich in die Schiffe, das mittlere mit einem kleinen Vorbau, dessen Säulen auf gewaltigen Löwengestalten ruhen.

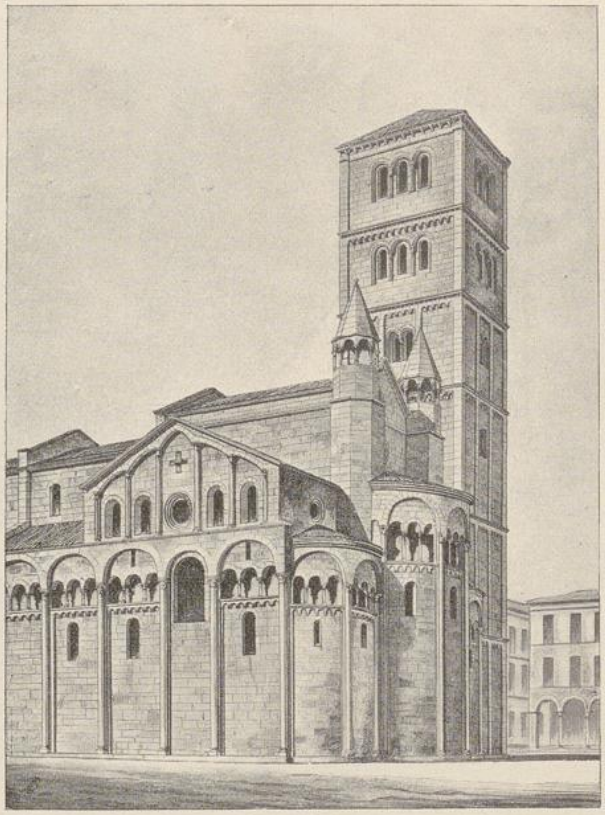


Fig. 195 Chorseite des Doms von Modena
(nach Dehio und von Bezold)

Der Gewölbebau tritt zuerst an der altehrwürdigen Basilika S. Ambrogio zu Mailand auf, deren frühester Bauteil, die Apsis, sowie Bestandteile der inneren Ausstattung noch ins 9. Jahrhundert zurückgehen. Im 12. Jahrhundert ist dann

das Langhaus mit der merkwürdigen zweigeschossigen Vorhalle, sowie das nach altchristlicher Art angelegte Atrium neu aufgebaut und bereits mit Kreuzgewölben auf Rippen eingedeckt worden; die Gliederung entspricht genau den darauf ruhenden Gurt- und Diagonalbögen der Gewölbe, diese selbst aber stecken tief zwischen den Emporen, welche über den Seitenschiffen errichtet sind und sich mit gleichen Arkaden, wie die letzteren, nur niedriger gegen das Mittelschiff hin öffnen. So wird die Festigkeit der weit gespannten Mittelschiffsgewölbe zwar erreicht, aber auf Kosten des basilikalen Aufbaus und der ausgiebigen Beleuchtung, welche jetzt hauptsächlich durch grosse Fensteröffnungen im Obergeschoss der Vorhalle dem Mittelschiff zugeführt wird. Der Innenraum hat infolge der tiefen Lage der Hochschiffsgewölbe trotz der weiten Raumverhältnisse etwas Gedrücktes. Nahe verwandt durch die Gleichheit des Langhaussystems ist S. Micchele in Pavia (seit 1024), doch mit höher gelegtem Hauptgewölbe; die infolgedessen ungenügende Sicherung desselben bedingte seine Erneuerung im 15. Jahrhundert. Das Detail von S. Micchele ist flüchtig, oft roh, aber von trefflicher dekorativer Wirkung.

Freier, edler, durchgebildeter erscheint der lombardische Gewölbebau schliesslich an dem nach 1117 erneuerten Dom zu Parma, einem Baue von klar gegliederter Grundform, mit entwickeltem Kreuzschiffe, das durch eine Kuppel hervorgehoben und nicht bloss gleich dem Dom zu Pisa an den Fassaden der Flügel, sondern auch an der Ostseite derselben mit Apsiden ausgestattet ist. Die Pfeiler sind auch hier mannigfach, doch wechselnd gegliedert, über den Arkaden öffnen sich triforienartig die Emporen, für die Ueberwölbung hat man, wie es scheint, nachträglich die weiten quadratischen Spannungen aufgegeben und schmal rechteckige Gewölbejoche angeordnet. Die Fassade, in einem ungeteilten Giebel schliessend, hat eine prächtige Ausstattung und drei reich geschmückte Löwenportale. Die schönen Verhältnisse des hohen und schlanken Aufbaus, die imposante Raumwirkung des Inneren mit der breiten, vom Mittelschiff zum erhöhten Chor und Querschiff führenden Treppe machen den Dom zu Parma wohl zum vollendetsten Werk der lombardisch-romanischen Baukunst.

Frankreich

Noch mannigfaltiger, als in Italien, gestaltete sich die Baukunst der romanischen Epoche in Frankreich.[1]) Das Land zerfiel in zahlreiche, von mehr oder minder unabhängigen Vasallen beherrschte Gebiete; ganze Provinzen gerieten kraft des Lehensrechtes an das Ausland, wie die Normandie und der Westen an England, ein Teil des Südens an Aragon, Burgund und die Provence im 11. Jahrhundert an die deutsche Krone. Dieser Zerklüftung der staatlichen Bildungen entsprachen die starken Gegensätze in den verschiedenen Bevölkerungsschichten, welche sich auf dem Boden Frankreichs über- und nebeneinander abgelagert hatten. Die einheimische keltisch-gallische Rasse, welche sich nur im Westen ziemlich rein erhielt, war im Süden fast völlig aufgesogen von den Nachkommen der griechisch-römischen Kolonisatoren, denen sich später der Niederschlag des kulturfreundlichen Westgotenreiches zugemischt hatte. Das germanische Element besass dagegen fast das Uebergewicht in den von der römischen Kultur nur oberflächlich berührten Gegenden des Nordens, namentlich seit die Normannen hier heimisch geworden waren, und empfing auch im Osten immer neue Nahrung von den

[1]) Archives de la commission des monuments historiques. 4 Bde. 1855—72. — *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. 2. Aufl. Paris, 1875. — *A. Saint-Paul*, Histoire monumentale de la France. Paris, 1883. — *H. Havard*, La France artistique et monumentale. Paris, o. J. 6 Bde. — *C. Gurlitt*, Die Baukunst Frankreichs. Dresden, 1896 ff. (Lichtdrucktafeln.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rheingegenden her. So bildete sich, ganz entsprechend der allmählich eintretenden Scheidung der Volksdialekte in die langue d'oc und die langue d'oïl — die provençalische und die altfranzösische Sprache — auch in der Kunstthätigkeit ein bestimmter Gegensatz besonders zwischen dem Süden und dem Norden des Landes heraus, der sich nirgends stärker bemerkbar macht, als in der Architektur.

Die Baukunst des französischen Südens[1]) geht von den Traditionen der römischen Antike aus, die durch gelegentliche Berührungen mit der byzantinisch-sicilischen Kunst aufgefrischt wurden. Die von den Römern und Byzantinern ausgebildeten Gewölbeformen, die Kuppel und insbesondere das Tonnengewölbe herrschten hier auch in der Anlage der Kirchengebäude. Das Tonnengewölbe verbindet sich mit der Form der Basilika in der Weise, dass es in der ganzen Längenausdehnung über das Mittelschiff sich ausspannt und für die Seitenschiffe halbierte Tonnengewölbe zur Anwendung kommen, die gleich ununterbrochenen Strebebögen den gewaltigen Seitenschub der Tonnen auffangen und auf die starken Umfassungsmauern leiten (Fig. 196). Durch diese Anordnung wurde allerdings die Grundlage der Basilika gewahrt, allein ein wesentliches Element ihrer künstlerischen Wirkung, das schöne Oberlicht der Fenster in den hohen Mittelschiffwänden, ging unrettbar verloren und wurde nur teilweise durch ein Rundfenster in der Fassadenwand ersetzt (Fig. 197).

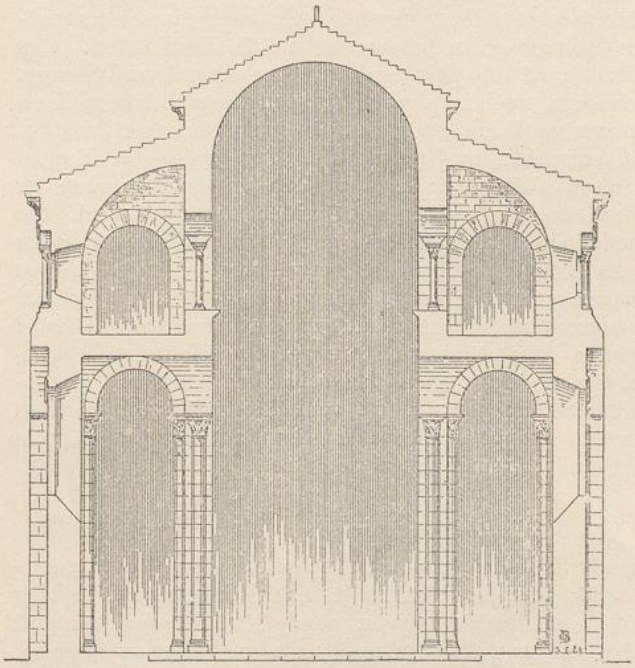


Fig. 196 Querschnitt einer tonnengewölbten Basilika
(Notre Dame du Port zu Clermont-Ferrand nach Dehio und von Bezold)

Mit dieser Konstruktion fiel auch der Säulenbau fort und machte einem kräftigen Pfeilersystem Platz. Verstärkungsgurte spannen sich gewöhnlich von den Pfeilern aus an den Gewölben hin. Bisweilen werden über den Seitenschiffen Emporen angeordnet (Fig. 197), die dann auf Kreuzgewölben oder auf quergestellten kleinen Tonnen ruhen und mit steigenden halben Tonnen bedeckt werden. Der Chor wird in der Regel durch ein Querschiff vorbereitet und erhält oft eine reichere Ausbildung durch einen niedrigen, mit Kapellen versehenen Umgang, der recht eigentlich ein Merkmal der französischen Bauweise ist (Fig. 198). Hier treten dann auch als trennende Stützen die Säulen in ihr Recht. Die Details werden meistens der Antike nachgebildet, oft in reicher und eleganter Behandlung. Die Fassade erhält namentlich durch reich ausgeführte Portale eine wirksame Belebung.

[1]) *H. Revoil,* Architecture romane du midi de la France. 3 Bde. Paris, 1873.

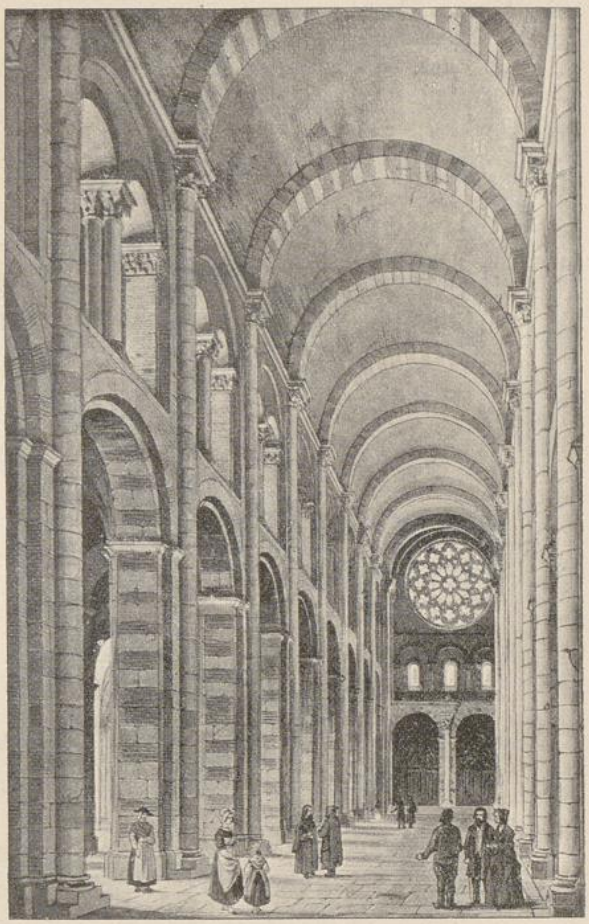


Fig. 197 Inneres von S. Sernin in Toulouse
(nach Dehio und von Bezold)

Die Provence und Dauphiné sind die Gegenden, in welchen dieser Stil seine reinste und konsequenteste Durchführung erlebt hat. Ein bedeutender Bau in dieser Richtung ist die Kathedrale von Avignon, mit lebendig entwickeltem Pfeilerbau und einem glänzenden, in antikisierender Weise durchgeführtenSeitenportal.Nicht minder prachtvolle Portale in derselben, an antike Tempelfronten und Triumphbögen erinnernden Fassung besitzt die 1116 begonnene Kirche zu S. Gilles, sowie die Kathedrale S. Trophime zu Arles (etwa 1154) (Fig. 199). Hier tritt auch im Inneren die spitzbogige Form des Tonnengewölbes auf, die vom 12. Jahrhundert an in diesem ganzen Denkmälerkreise neben der rundbogigen sich behauptet. Weiterhin findet sich eine der grossartigsten Leistungen dieses Stils in der gegen Ende des 11. Jahrhunderts begonnenen Kirche S. Sernin (oder S. Saturnin) zu Toulouse (vgl. Fig. 197). Es ist eine mächtige fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querbau, über den Seitenschiffen durchweg Emporen, die sich auf Säulen gegen den Hauptraum öffnen. Der Chor mit Umgang und fünf radianten Apsiden versehen; zwei Apsiden sind ausserdem an jedem Kreuzarm angebracht, so dass neun solcher Nischen den Bau beleben. Diese prächtige Anordnung gipfelt endlich in einem schlanken Turm, der auf der Kreuzung sich erhebt und die reiche Centralform dieser östlichen Teile kräftig zusammenfasst. Ein stattlicher Bau von überaus harmonischer Durchbildung ist die Abteikirche von Conques (vgl. Fig. 198), bei welcher das Querhaus ebenfalls dreischiffig gleich dem Langhaus gestaltet ist und die Choranlage an Reichtum nicht weit hinter S. Sernin zurückbleibt.

Diese reiche Ausbildung des Grundrisses mit Kreuzschiff und Kapellenkranz hat ihre eigentliche Heimat aber in der central gelegenen Auvergne, wo auch für den Aufbau als wesentlich bestimmendes Element die Emporen über den Seitenschiffen hinzugenommen werden; das Aeussere erhält meist eine mosaik-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

artige Flächendekoration. Eines der bezeichnendsten Werke dieser Gruppe ist die Kirche Notre-Dame du Port zu Clermont (vgl. Fig. 196), die besonders durch ihre klar und lebendig entwickelten Pfeiler, ihre auf zierlichen Säulen sich öffnenden Emporen und ihre reiche Chorentwicklung (Fig. 200) — wobei kleine Nischen in der Umgangswand sich zwischen die vier grösseren Apsiden stellen — mustergültig wirkt. Das Aeussere erhält durch das terrassenförmige Aufsteigen der Vierungskuppel über dem Kapellenkranz, dem Umgang, der Hauptapsis eine überaus imposante Aufgipfelung.

Unter den burgundischen Bauten, die sich im allgemeinen denen der Auvergne anschliessen, war die in der Revolution zerstörte Abteikirche von Cluny, dem Mutterkloster des mächtigen Cluniazenserordens, die grossartigste, wie überhaupt unter allen romanischen Denkmalen eines der bedeutendsten. Von 1089—1131 erbaut, prägte sie die Gewalt jenes angesehenen Ordens in den Formen

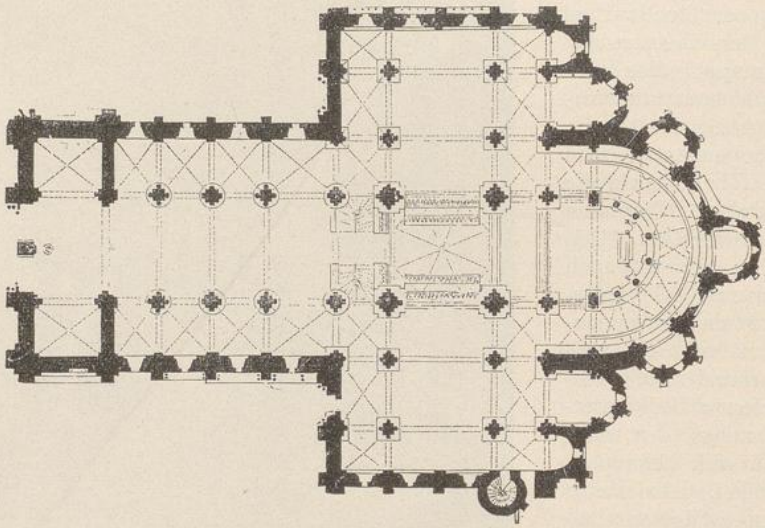


Fig. 198 Grundriss der Abteikirche zu Conques

des zu edler Blüte entwickelten Stiles glanzvoll aus. Das fünfschiffige Langhaus hatte ohne die 40 m lange Vorhalle eine Länge von 140 m und eine Breite von 35 m. Zwei Querschiffe mit 10 Apsiden erweiterten den Chor, der einen Umgang mit fünf radianten Kapellen hatte. Zu dem stattlichen Hauptturm auf dem grösseren Querschiff kamen noch sechs andere Türme, so dass auch nach aussen die Kirche sich imposant entfaltete. Unter den noch vorhandenen Werken ist die Kathedrale von Autun, 1132 begonnen, eines der bedeutendsten, mit spitzbogigem Tonnengewölbe und einem genau nach dem System der Porte d'Arroux daselbst dekorierten Triforium. Die kannelierten Pilaster finden sich hier wie an vielen anderen Monumenten des südlichen Frankreichs mit Vorliebe verwendet.

Auch die französische Schweiz[1]) folgt überwiegend in ihren romanischen Bauten dem im Nachbarlande ausgeprägten System, wie die Kirchen von Granson (Gransee) am Neuenburger See und von Payerne beweisen. Doch mischt sich hier bei der Detailbildung ein merkwürdig barockes, bis zur Barbarei

[1]) *R. Rahn,* Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich, 1876.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

phantastisches Element ein, von dem die Kirche Notre-Dame de Valère zu Sion überraschende Beispiele giebt.

Die westlichen Gegenden Frankreichs bieten neben den auch im Süden gebräuchlichen Formen eine Reihe von Denkmalen, deren Gemeinsames die Kuppel-

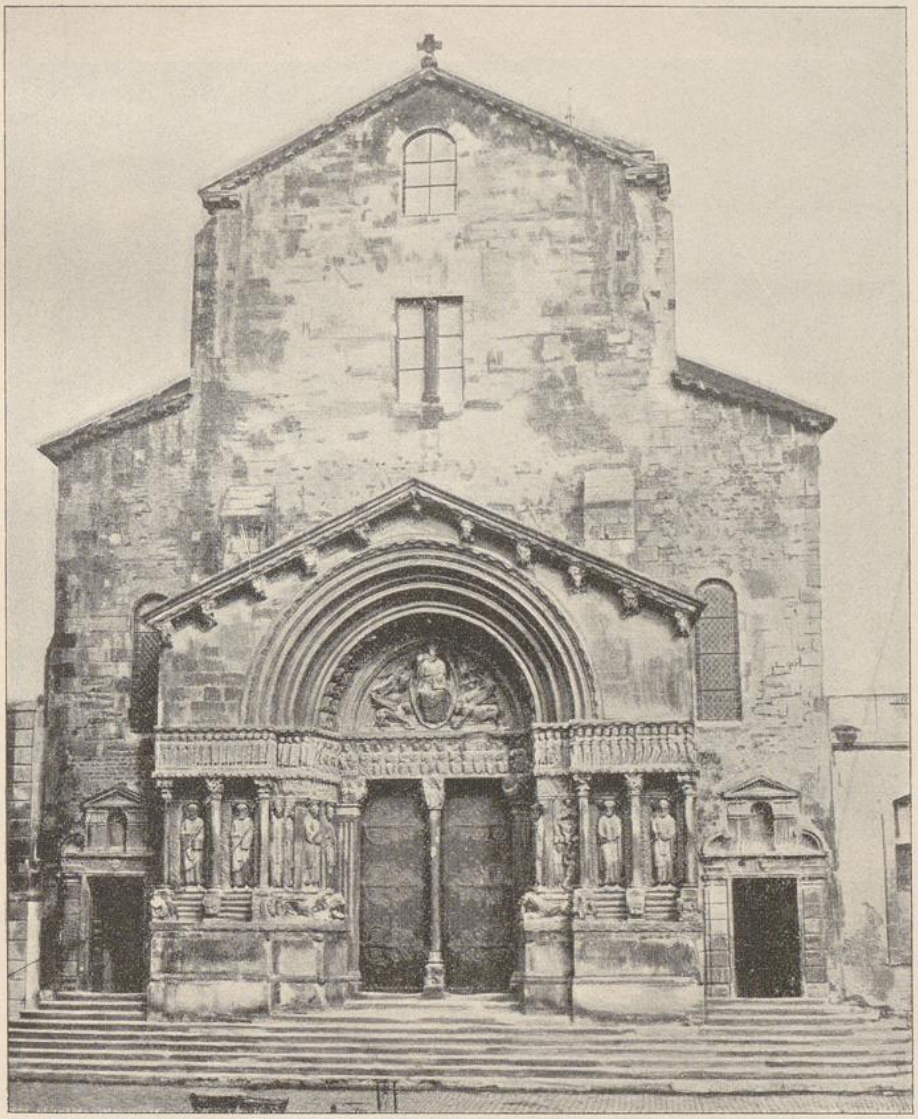


Fig. 199 Fassade von St. Trophime zu Arles

wölbung nach byzantinischem Muster ist. Diese Kuppeln erheben sich auf Zwickeln (Pendentifs) von einem Gesimskranze aus, nach Art der byzantinischen Konstruktion, und unterscheiden sich hierdurch von den auch sonst im romanischen Stil vorkommenden Kuppeln. Sie verbinden sich meistens mit einem einschiffigen Langhaus-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bau, der nur durch die weit vorspringenden Pfeiler für die Quergurte eine Gliederung erhält. Die Seitenwände werden dann mit Blendarkaden auf Säulen belebt und oberhalb durch rundbogige Fenster durchbrochen; die Gurtbögen zeigen in der Regel eine Zuspitzung des Scheitels. Solcher Art sind u. a. die Kathedralen von Cahors und von Angoulème. Als das merkwürdigste Bauwerk der ganzen Gruppe darf jedoch die Kirche S. Front zu Périgueux betrachtet werden,[1])



Fig. 200 Inneres des Chors von Notre Dame du Port zu Clermont

weil sie diese Kuppelanlage mit einem Grundriss in Verbindung bringt, der wie ein genaues Nachbild von S. Marco in Venedig erscheint (Fig. 201). Nur dass die Pfeiler massenhafter sind, die Säulen und Emporen fortfallen, die Gurtbögen spitzbogig gestaltet und das ganze Innere der reichen Ausschmückung durch Mosaiken und Malereien entbehrt; nur dass ferner die ausgedehnte Vorhalle hier weggelassen ist und an ihre Stelle der Rest eines älteren Baues tritt. Der gegenwärtige Bau scheint erst nach einem Brande vom Jahre 1120 errichtet zu sein; ob die Zugrundelegung des griechischen Kreuzes ursprünglich beabsichtigt war, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist hier ein architektonischer Eindruck von seltener Grossartigkeit und Harmonie erzielt worden, der gerade wegen der Abwesenheit alles Schmuckwerks mit voller Reinheit wirkt. — Eine interessante Gruppe von Kirchen in diesen Gegenden und dem nördlicher gelegenen Poitou

[1]) *F. de Verneilh,* L'architecture byzantine en France. Paris, 1851.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist insbesondere durch die reiche Behandlung der Fassade ausgezeichnet, die als selbständiges Schaustück aufgefasst, offenbar nach dem Vorbilde von Elfenbeinschnitzereien oder Altarvorsätzen in getriebener Goldblecharbeit mit Säulchenstellungen, Bögen, Gesimsen und Figuren übersponnen wird. Neben der Kathedrale von Angoulème ist die Kirche Notre Dame in Poitiers ein Hauptbeispiel (Fig. 202). Die üppige kleinkunstmässige Ornamentik dieser Kompositionen greift auch auf die phantastischen Menschen- und Tiergestalten der nordisch-germanischen Verzierungskunst zurück und man darf darin wohl mit Recht ein Aufwogen des altkeltischen-Volksgeistes sehen, der sich in diesen Gegenden verhältnismässig am reinsten erhalten hatte.

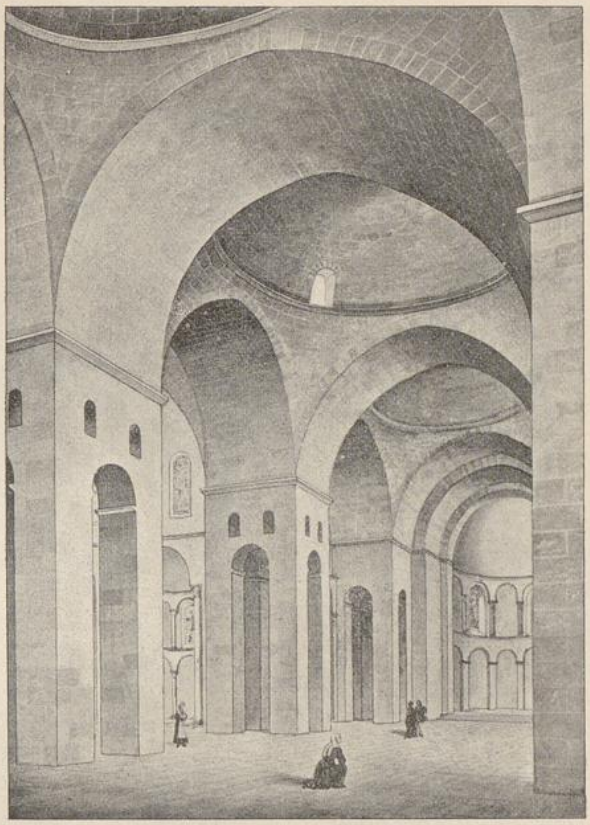


Fig. 201 Inneres von S. Front zu Périgueux (nach Dehio und von Bezold)

Die letzte Hauptgruppe der französischen Architektur gehört dem Norden, und zwar der Normandie an.[1]) Der kühne Stamm der Normannen, der sich hier im Beginn des 10. Jahrhunderts festgesetzt hatte, wusste seinen Basilikalbauten, schon in der Periode der flachen Deckenbildung, das Gepräge strenger Gesetzmässigkeit, einfacher, klarer Grundlage und konsequenter Durchführung zu geben. Motive der sächsischen und lombardischen Bauten, wie der Stützenwechsel und die Emporen, finden sich z. B. in der Abteikirche zu Jumièges und in Mont Saint-Michel. Als mit der Eroberung Englands im Jahre 1066 der Reichtum wuchs und das nationale Selbstgefühl sich hob, teilte sich diese erhöhte Stimmung auch den Baudenkmalen mit und führte zu einer mit echtem Monumentalsinn durchgebildeten Architektur, die ganz auf der konsequenten Anwendung des Kreuzgewölbes und des gebundenen romanischen Systems beruht. Der Grundriss (Fig. 203) hat ausgesprochene Kreuzform, die Hauptapsis wird von zwei platt schliessenden Nebenchören eingeschlossen. Die Gewölbe des Mittelschiffs sind gewöhnlich sechsteilig, mit zwei nach den Nebenpfeilern hinübergeschlagenen

[1]) *H. Gally Knight*, Architectural tour in Normandy, deutsche Ausgabe. Leipzig, 1841. — *J. Britton* et *A. Pugin*, Antiquités architecturales de la Normandie. Traduit de l'Anglais. Paris, 1863. — *V. Ruprich-Robert*, L'architecture Normande aux XI. et XII. siècles en Normandie et en Angleterre. Paris, 1884 (unvollendet).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

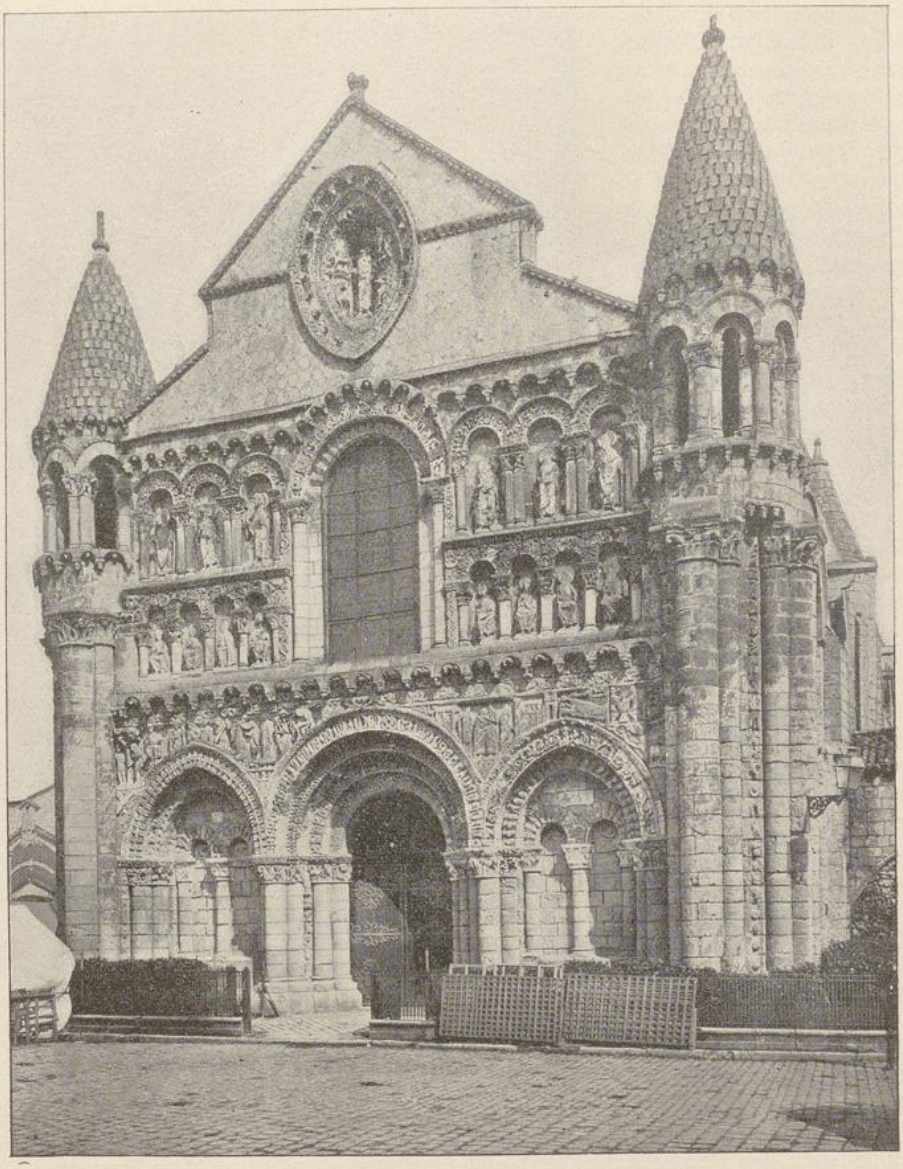


Fig. 202 Fassade von Notre Dame zu Poitiers

Zwischenrippen — eine Anordnung, welche schon deutlich das spätere gotische Gewölbesystem vorbereitet. Ueber den Seitenschiffen werden Emporen oder Triforien angeordnet. Für die Fassadenbildung charakteristisch sind die beiden hoch aufstrebenden Türme (Fig. 204), zu denen in der Regel auf dem Querschiff noch ein massiger viereckiger Turm sich gesellt. Die Ornamentation ist einfach, spröde, fast nur aus linearen Formen gebildet; namentlich das Mäanderband, die Raute, der Zickzack, das Schachbrettmuster finden sich mit Vorliebe angebracht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der letzten Epoche überzieht dieser Schmuck oft ganze Flächen an den Portalen, den Arkaden und den Wänden des Oberschiffes.

Die beiden Hauptwerke dieses Stils sind die von Wilhelm dem Eroberer und seiner Gemahlin gestifteten Klosterkirchen Ste. Trinité und S. Etienne zu Caen. Ste. Trinité, ursprünglich 1066 gegründet, aber vermutlich erst im 12. Jahrhundert in seiner gegenwärtigen Form ausgeprägt, ist eine durchweg gewölbte Basilika, deren dreischiffige Anlage sich jenseits des Querbaues im Chor fortsetzt (Fig. 203). Ueber den Arkaden wird die Oberwand durch eine Galerie belebt, auf welche sodann die ebenfalls mit einer Säulenstellung verbundenen Fenster folgen. Die grossen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes sind sechsteilig, indem von den Zwischenpfeilern ebenfalls Gewölbträger aufsteigen. Etwas strenger zeigt sich derselbe Stil in der Kirche S. Etienne, die von 1066—77 erbaut worden ist, aber im Ganzen wohl erst im 12. Jahrhundert zur Vollendung kam. Die Anordnung des Grundrisses ist verwandt, nur wurde der Chor nachmals durch einen frühgotischen Neubau verdrängt. Die Gewölbe des Mittelschiffes sind sechsteilig; über den Seitenschiffen liegt eine Empore, die sich mit weiten Arkaden gegen den Hauptraum öffnet; die Oberfenster sind auch hier mit einer eigentümlichen Galerie verbunden. Das Aeussere wird durch einen kurzen Turm auf dem Kreuzschiff und durch zwei schlanke, in den obern Teilen lebendig gegliederte Türme an der Fassade stattlich geschmückt (Fig. 204). Die Teilung der Fassade durch angelehnte Streben ist einfach, aber übersichtlich und der inneren Raumentfaltung entsprechend. Drei Portale führen von hier aus ins Innere.

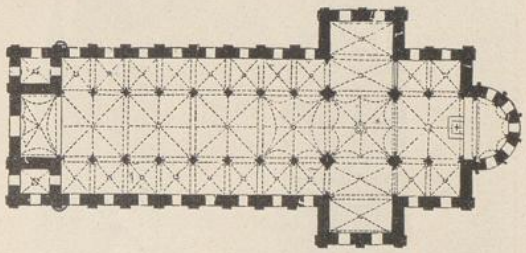


Fig. 203 Grundriss von S. Trinité in Caen (restauriert)

England

Mit der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm drang auch der normannische Stil dort ein und machte der alten sächsischen Bauweise ein Ende. Dennoch nahm die neue Architektur des Landes gewisse Elemente der Frühzeit in ihr System auf, so dass sich daraus eine ganz besondere nationale Färbung ergab. Da bis zu der normannischen Invasion der Holzbau in England augenscheinlich auch für die meisten Kirchen noch in Gebrauch war, so wurden ausgesprochene Formen der Holzarchitektur in die nunmehrigen Steinbauten hinübergenommen. Aus der langen Gewöhnung an den Holzbau erklärt es sich wohl auch, dass durchweg die Haupträume der Kirchen mit flachen Holzdecken versehen wurden. Die ganze englische Architektur dieser Epoche kennt, in scharfem Gegensatz zu dem konsequent entwickelten Gewölbebau der Normandie, kein gewölbtes Mittelschiff. Gleichwohl erscheint der ganze Aufbau dem System der Normandie entsprechend, ja geradezu auf Gewölbe berechnet. Gegliederte Pfeiler, Wandverstärkungen, Emporen finden sich fast durchweg, aber ohne dass ihnen nun die erwartete Wölbung entspricht (Fig. 205). Eigentümlich sind den englischen Kirchen, und vielleicht gleichfalls als ein Fortleben angelsächsischer Ueberlieferung zu betrachten, die dicken Rundpfeiler, welche die Scheidbögen tragen (Fig. 205. 206), meistens gekrönt mit den eigenartigen Falt- oder Pfeifenkapitellen, einer Abart des romanischen Würfelkapitells, die sich als eine Ineinanderschiebung mehrerer kleiner

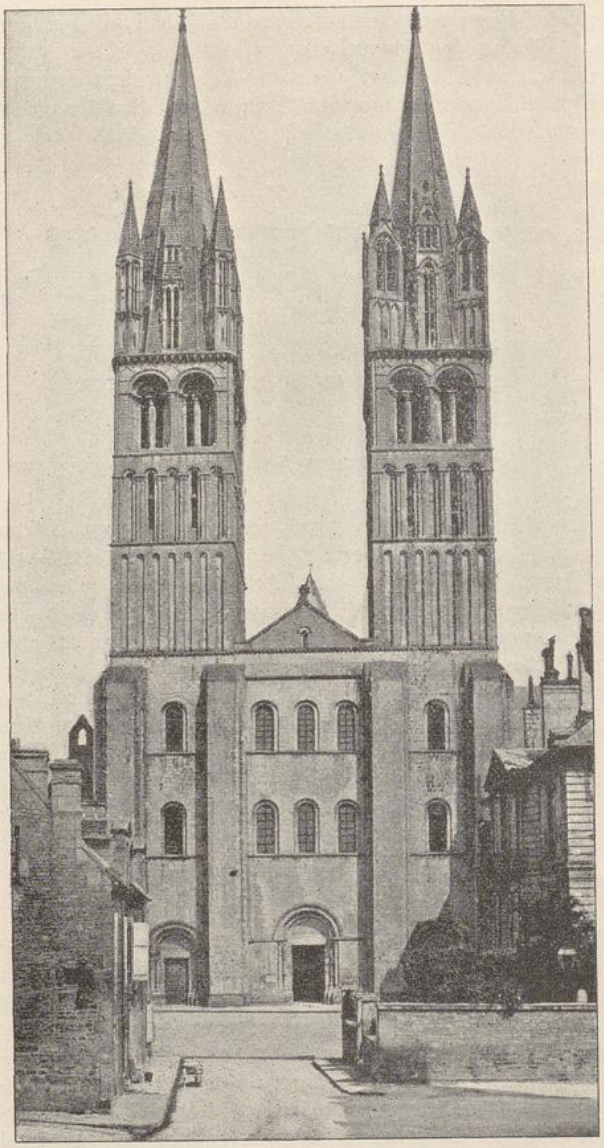


Fig. 204 Fassade von S. Etienne zu Caen

Würfelkapitelle auffassen lässt und in der Dehnbarkeit ihrer Proportionen sich dem Umfang der Pfeiler gut anpasst, während sie die Höhe des Kapitells zugleich einschränkt; die streng organische Gliederung der normannischen Bauten fehlt auch hier. Ebenso zeigt der Grundriss (Fig. 207) in seiner übermässigen Längenausbildung, namentlich des Chors, wodurch das Querschiff nahezu in die Mitte des ganzen Baus geschoben wird, ein Ueberwiegen des nüchtern-praktischen Sinnes über das Streben nach harmonisch abgerundeter Raumgestaltung. Das Querschiff springt über die Fluchtlinie des Langhauses weit vor und wird zuweilen am Chorende wiederholt; an seiner Ostseite sind Kapellen angeordnet zur Gewinnung einer möglichst grossen Zahl von Einzelaltären. Der Chorschluss ist häufig gradlinig; also auch hier Verzicht auf jeden malerisch-perspektivischen Reiz. Für die Ornamentation kommt der schon in der Normandie beobachtete lineare Charakter in ausgedehnter Weise zur Geltung, so dass, namentlich an der Laibung der Arkaden und Fenster, der Umfassung der Galerien, und noch mehr an den Portalen, alle jene reichen, aber spröden Formen, die Raute, die Schuppenverzierung und ganz besonders der Zickzack zur Anwendung gelangen (Fig. 208). Die Portale öffnen sich, abweichend von der sonst herrschenden Regel, im Halbkreis, so dass das Bogenfeld, das sonst zwischen dem horizontalen Sturz und der Archivolte eintritt, hier fortfällt. Damit schwindet auch eine wichtige Stelle für die Anwendung figürlicher Plastik. Das Aeussere der meisten Kirchen wird beherrscht von dem massigen, viereckigen Turm über der Vierung oder vor dem Chor (Fig. 208), der festungsartig mit einem Zinnenkranz abschliesst. So stellen

sich die englisch-normannischen Denkmale ernst, gewaltig und massenhaft dar, in kühnem Aufbau und stark betonter horizontaler Gliederung; aber ein feineres, edleres, geschmeidigeres Leben fehlt ihnen; sie atmen fast mehr kriegerischen Trotz, auch wohl ritterlichen Glanz, als kirchliche Feier und Würde.

Unter den zahlreichen Monumenten des Landes[1]) finden sich bedeutende Reste und Teile aus dieser Epoche, meistens jedoch in gotischer Zeit umgewandelt und durch Umbauten verdrängt. Gut erhalten ist die kleine normannische Kirche von Iffley in Oxfordshire (Fig. 208). Ein wichtiges Denkmal der Frühzeit ist das Querschiff der Kathedrale von Winchester, die von 1079—1093 mit sehr bedeutender Kryptenanlage erbaut, später mannigfach erneuert und umgestaltet wurde. Mächtige Krypten haben sich sodann aus dieser Zeit unter den Kathedralen von Worcester und Canterbury erhalten, und dahin gehören auch Chor und Krypta der 1089 gegründeten Kathedrale von Gloucester. Aus derselben Zeit stammt das Querschiff der Kathedrale von Ely (Fig. 209), das mit seinen Emporen, Triforien und Blendarkaden ein schönes Beispiel der reichen Innendekoration in den strengen Formen des 11. Jahrhunderts bietet. Der vorgeschrittenen Bauweise des 12. Jahrhunderts (1145 vollendet) gehört im wesentlichen die Kathedrale von Norwich an, die aber gleich den übrigen dieser Bauten schon in der ursprünglichen Anlage eine ungemein grossartige Auffassung, namentlich eine allen englischen Bauten gemeinsame, höchst bedeutende Längenentwicklung hat. Bei 58,3 m Breite erstreckt sich der Bau in einer Länge von 125,3 m, unterbrochen von einem ausgedehnten Querschiff mit Apsiden auf den Ostseiten, geschlossen von einem Chor mit niedrigem Umgang und zwei originell angelegten Kapellen. Nicht minder imposant erscheint die Kathedrale von Peterborough (Fig. 205 und 207), deren Ausbau im wesentlichen bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts gewährt hat. Ihr langgestreckter Grundplan, das Querhaus mit seinem östlichen Seitenschiff, die schön gegliederten Oeffnungen der Emporen über den Nebenräumen, endlich die klare Durchführung des ganzen Systems, das alles giebt ein bezeichnendes Bild des entwickelten englisch-normannischen Stiles. Der

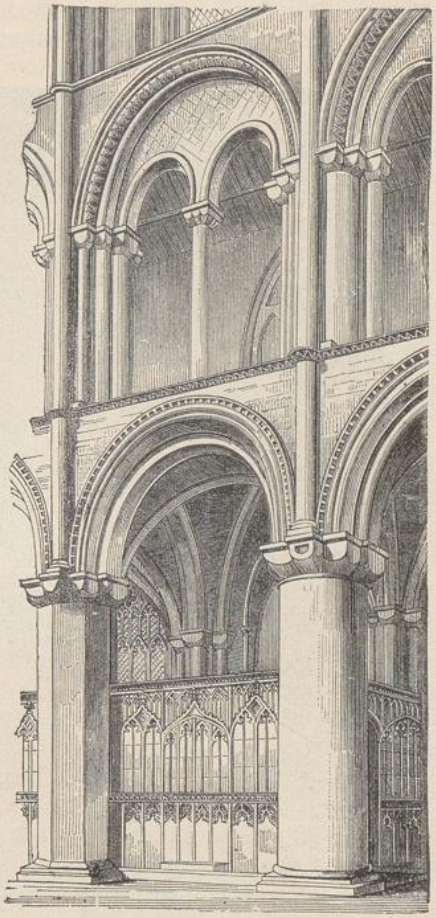


Fig. 205 Aus der Kathedrale von Peterborough

[1]) *J. Britton*, Cathedral antiquities of Great Britain. 5 Vols. London, 1819. — *Derselbe*, Architectural antiquities etc. 5 Vols. 1807. — *Winkles*, Cathedral churches of England and Wales. 3 Vols. 8. London, 1842. — *C. Uhde*, Baudenkmäler von Grossbritannien. Berlin, 1894 (mit Lichtdrucktafeln). 2 Bde.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Umgang des Chores ist später verändert, und auch die Fassade durch eine imposante gotische Vorhalle bereichert worden. Andere Reste in mehr oder minder bedeutender Ausdehnung und Behandlung finden sich an den meisten Kathedralen erhalten.

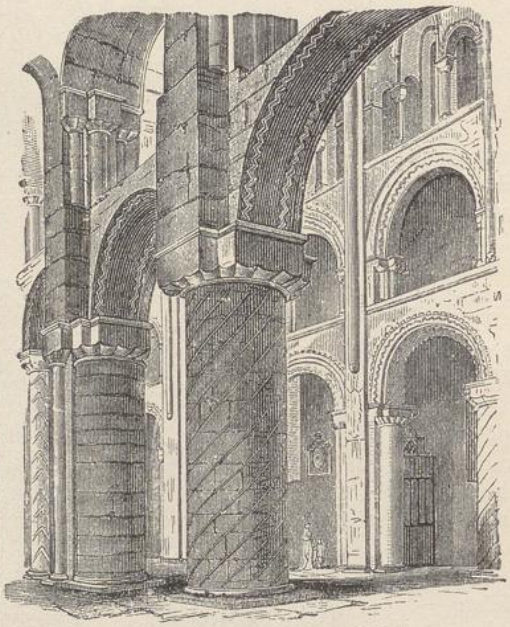


Fig. 206 Aus der Kirche von Waltham

Skandinavien

In den skandinavischen Reichen, wo das Christentum erst spät zur allgemeinen Herrschaft gelangte, entwickelte sich eine Architektur, die in Norwegen überwiegend auf englische, in Schweden und Dänemark auf deutsche Einflüsse zurückzuführen ist. Dazu gesellen sich in einzelnen Fällen, durch Ordensverbindungen veranlasst, Einwirkungen französischer Bauschulen.

In Dänemark,[1]) welches unter Knut dem Grossen (bis 1036) die Einführung des Christentums und unter Waldemar I. (bis 1182) einen höheren Aufschwung der Kultur erlebte, entfaltet der romanische Stil seine eigentliche Blüte von der Mitte des 12. bis gegen die Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist hier bei mehreren bedeutenden Bauten die enge Verwandtschaft mit rheinischen Denkmalen. So am Dom zu Ribe (Ripen) in Jütland, für den sogar Andernacher Tuffsteine herbeigeholt wurden. Seine Formen entsprechen überwiegend der entwickelten romanischen

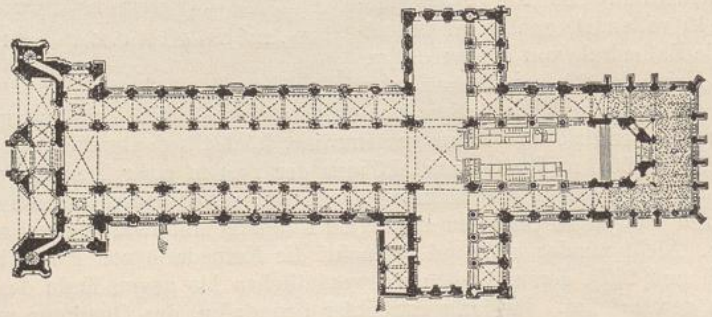


Fig. 207 Grundriss der Kathedrale von Peterborough

Architektur des Rheinlandes, so dass der Bau wohl eher der nach einem Brande von 1176 ausgeführten Erneuerung, als der ersten Gründung von 1134 angehören wird. Die Blendarkaden der Chorapsis, das breite Querschiff mit stark erhöhten

[1]) *Fr. Seesselberg,* Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte in ausgewählten Beispielen. Berlin, 1897 (vgl. oben S. 106 Anm. 2).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kreuzgewölben in den Flügeln, mit sechsteiligem Rippengewölbe im südlichen Arm, mit einer Kuppel über der Vierung, die gegliederten Pfeiler mit den geringelten Säulenschäften, endlich die Emporen über den Seitenschiffen deuten klar auf rheinische Einwirkung (Fig. 210). Die Emporen finden sich auch am Dom zu Viborg, dessen Krypta (Fig. 211) mit ihren stämmigen Säulen, den schlichten Würfelkapitellen und den energisch behandelten Basen wohl auf die Gründungs-

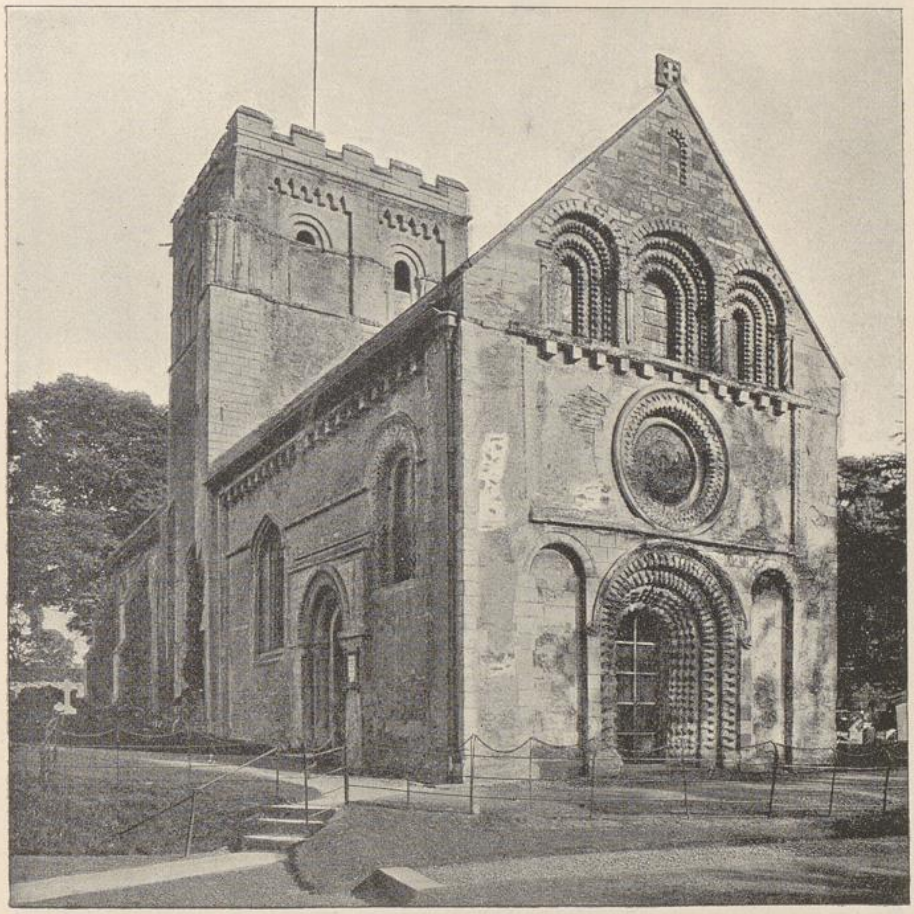


Fig. 208 Kirche zu Iffley (nach Uhde)

zeit von 1133 bezogen werden darf, während der Oberbau, namentlich der von zwei Türmen eingeschlossene Chor der späteren Entwicklung des Stiles angehört. Das Aeussere erhält durch zwei weitere Türme an der Westfassade reiche malerische Wirkung. Die Länge des Ganzen beläuft sich, fast übereinstimmend mit dem vorhergenannten Bau, auf etwa 63 m. Bedeutender ist der leider nur in einem gotischen Umbau erhaltene Dom zu Roeskilde, eine imposante Anlage von 80 m innerer Länge, mit rundem Chorumgang nach französischer Art, kräftig ausladendem Querschiff, dreischiffigem Langhaus mit Emporen und ansehnlichem Turmpaar an der Westfassade. Während die Fenster und Portale, auch die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dreifach gruppierten Oeffnungen des Emporengeschosses noch den Rundbogen zeigen, sind die Arkaden und Gewölbe im Spitzbogen durchgeführt, und zu den

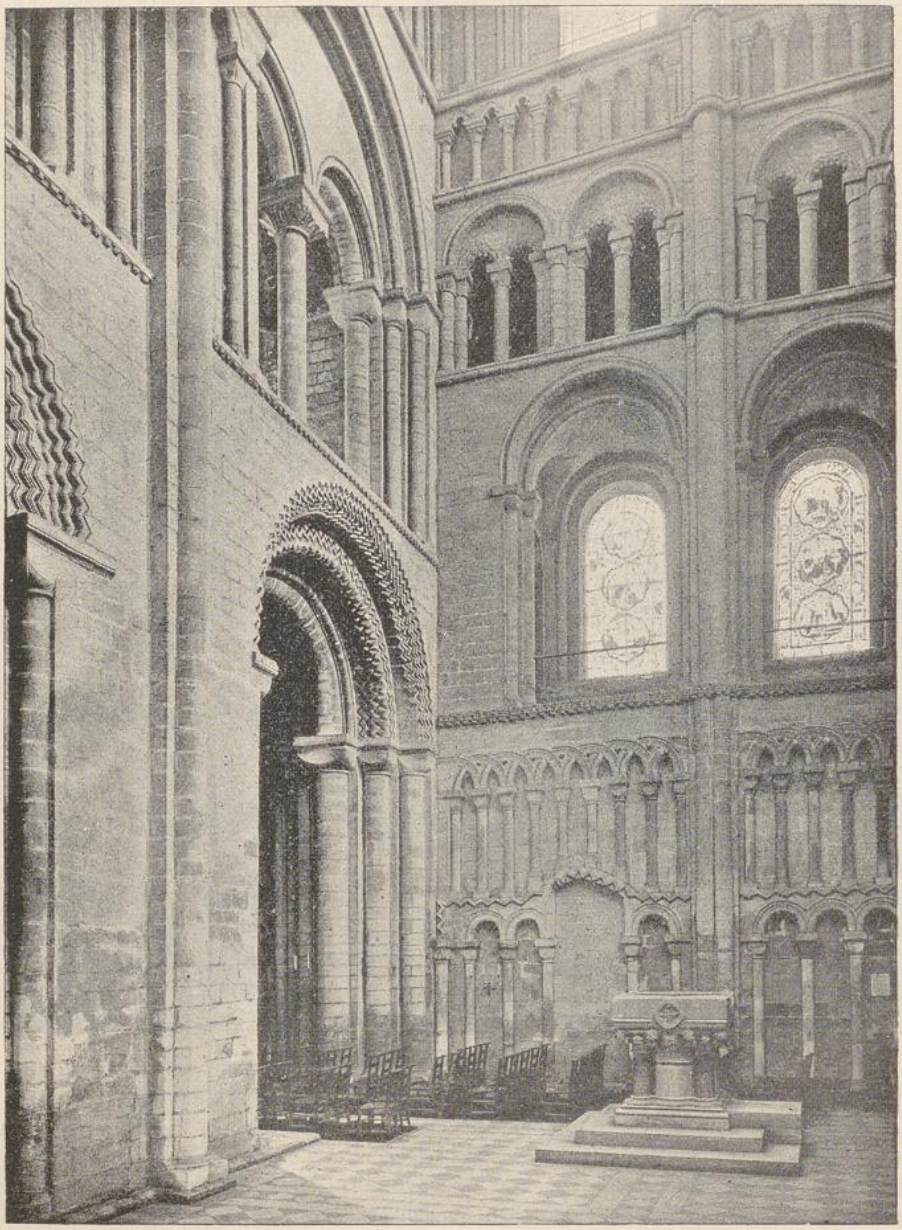


Fig. 209 Südwestliches Querschiff der Kathedrale zu Ely (nach Uhde)

Lisenen am Aeusseren gesellen sich an den Seitenschiffen in französischer Art, namentlich den Bauten der Normandie entsprechend, ausgebildete Strebepfeiler.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

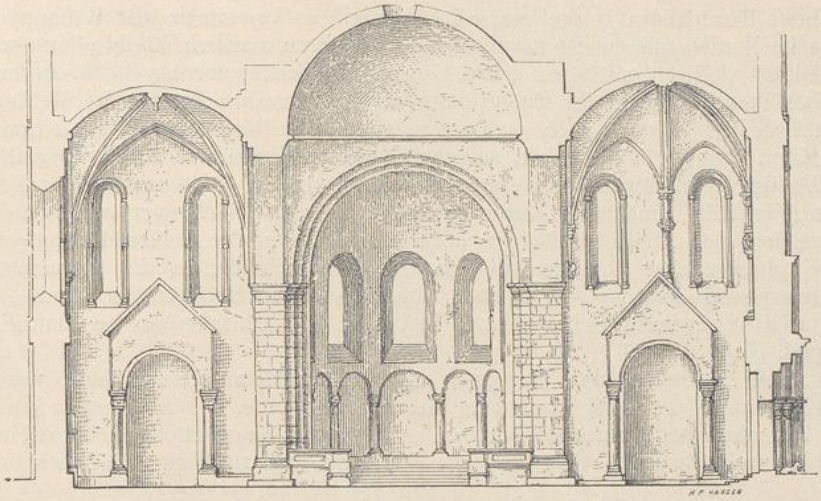


Fig. 210 Querschnitt des Chors im Dom zu Ribe

Neben den Quaderbau tritt sodann besonders auf Seeland [1]) eine Nachbildung norddeutscher Backsteinkirchen, wie an der 1161 gegründeten Cisterzienserkirche von Soroe, die der Kirche von Loccum bei Hannover in Grundriss und Aufbau genau entspricht, der Chor wie dort gerade geschlossen, mit Kapellenreihen am Querschiffe. Diese, sowie die Stiftskirche zu Ringsted vom Jahre 1170 waren ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasiliken, die später eingewölbt wurden. Ein merkwürdiger Centralbau in Form eines griechischen Kreuzes mit polygon geschlossenen Armen ist die Kirche von Kalundborg, auf deren Mitte sich ehemals ein mächtiger viereckiger Turm erhob, der mit den vier achteckigen Türmen auf dem Ende der Kreuzarme dem Ganzen einen festungsartigen Charakter verlieh. Den in Norddeutschland so oft vorkommenden Wechsel von Pfeilern und Säulen zeigt die Klosterkirche zu Westerwig in Jütland, von 1197; regelmässige Basiliken sind die Klosterkirche zu Weng und die Kirche zu Salling.[2]) Sodann finden sich in den verschiedenen Teilen des Landes zahlreiche kleinere Rundkirchen: vier auf



Fig. 211 Krypta des Doms zu Viborg

[1]) *J. B. Loffler,* Sjaellands Stiftslandsbykirker. Kopenhagen, 1882.
[2]) *H. Storck* und *V. Koch,* Sallinglands Kirker. Kopenhagen, 1893.

der Insel Bornholm,[1]) drei sogar in Grönland zu Igalikko und Kakortok. Diese im Norden und in der norddeutschen Tiefebene ziemlich häufige Form wird neuerdings vielleicht mit Recht auf alte turmartige Bauten zurückgeführt, in denen die Bevölkerung gegen die Einfälle der räuberischen Normannen und Wikinger Schutz suchte. Tragen doch auch die massigen Westtürme mancher Kirchen in Westfalen (vgl. Fig. 171) und in anderen Gegenden Niederdeutschlands (Fig. 212), welche sich in merkwürdiger Uebereinstimmung auf den dänischen Inseln wiederholen (Fig. 213), unleugbar festungsartigen Charakter. — Länger als irgendwo anders hat sich im hohen Norden auch namentlich in der Holzschnitzerei jener uralte phantastische Ornamentstil erhalten, der sich bis in die germanische Stammesperiode zurückverfolgen lässt; die reichgeschnitzte Thür der Kirche von Valthiofstad im östlichen Island (Fig. 214) bietet hierfür ein anschauliches Beispiel.

Auch in Schweden begegnen uns ähnliche kleine Rundkirchen, wie zu Hagby, zu Solna bei Stockholm, zu Munsoe u. s. w. Ausserdem kommt eine besondere Art kleiner Dorfkirchen vor, die als „Saumsattelform“ bezeichnet werden, weil der hohe Chor und der Westturm das niedrige Schiff wie eine

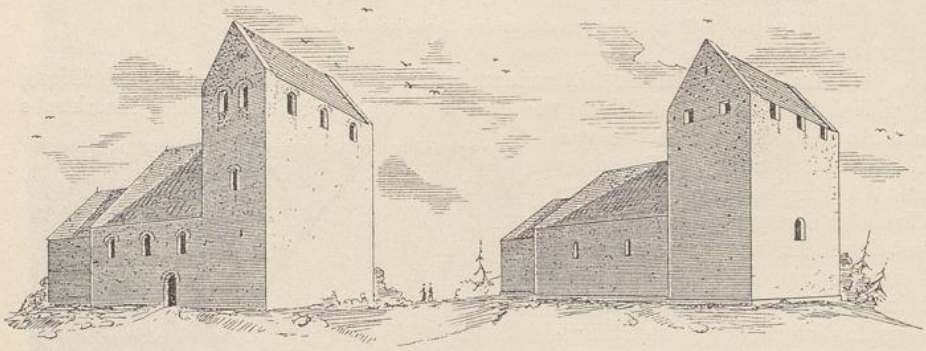


Fig. 212 Kirche zu Marienfelde in der Mark Brandenburg

Fig. 213 Kirche zu Ibsker auf der Insel Bornholm

(nach Seesselberg)

Einsattlung erscheinen lassen. Die Kirche zu Föra auf Oeland und manche andere sind Beispiele dieser Art. Der entwickeltere Stil wurde auch hier durch Einwirkung fremder Bauschulen eingeführt, und zwar sind in Westergötland englische, in Gotland norddeutsche Einflüsse vorherrschend. Daneben kommen auch einzelne französische Anklänge, namentlich in der Ausbildung des Chores mit Umgängen vor. Als Material liefert das Land treffliche Kalk- und Sandsteine; erst später dringt von Norddeutschland der Backsteinbau ein. Zu den einfachsten und frühesten Bauten gehört die Kirche von Husaby, wieder mit dem charakteristischen, festungsartigen Westbau; reichere Anlage und Ausbildung zeigt der Dom zu Skara, besonders aber die Cisterzienserkirche zu Warnhem, ein Bau der Uebergangszeit mit halbrundem Chorumgang, im einzelnen, namentlich an dem nördlichen Portal englische Einflüsse verratend. In Ostergötland ist der Dom von Linköping ein ansehnlicher Bau der Uebergangszeit (seit 1232), der Chor mit den gleich hohen Umgängen sogar erst ein Werk der gotischen Epoche. Die reiche Pracht der Ornamentik und die bedeutenden Verhältnisse, bei einer Gesamtlänge von 100 m, verleihen dem Bau eine hervorragende Stellung

[1]) *H. Holm,* Bornholmske Kirker. Kopenhagen, 1878.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unter den Denkmalen des Nordens. Einfache Cisterzienserkirchen finden sich zu Alvastra, ferner zu Askaby und zu Vreta, sowie zu Nydala in Smaland. Das bedeutendste Werk Schwedens, eine stattliche gewölbte Pfeilerbasilika von 80 m Länge, ist der Dom zu Lund[1]), damals samt Norwegen und dem ganzen südlichen Teil Schwedens zu Dänemark gehörend. Wenn für die Krypta c. 1130, für den Chor 1145 als Vollendungszeit angegeben wird, so scheint die elegante Durchbildung, die den entwickelten rheinischen Bauten wiederum analog ist, solcher Frühdatierung zu widersprechen. Besonders das Aeussere des Chores (Fig. 215) mit seinen Blendarkaden und seiner Galerie von Zwergsäulen deutet auf eine vorgerücktere Epoche. Auch die beiden Westtürme nehmen an der Gliederung teil. Im Inneren zeigt der Wechsel stärkerer und schwächerer Pfeiler, sowie die Gliederung der Oberwände durch Blendbögen eine Anlage im gebundenen romanischen System. Unter dem Chor zieht sich eine ausgedehnte Krypta hin; neben ihm sind kleinere Kapellen angeordnet, die sich auf das weit ausladende Querschiff öffnen. In der Mälarlandschaft sind es namentlich die in Ruinen liegenden Kirchen zu Sigtuna, welche den romanischen Stil in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien vertreten. So



Fig. 214 Thür der Kirche zu Valthiofstad auf Island

[1]) Aufnahmen und Untersuchungen in dem S. 196 citierten Werke von *Seesselberg*.

St. Peter mit einem schweren, nach englischer Art angelegten quadratischen Turm auf der Vierung, übrigens ein einschiffiger Bau in Kreuzform. Eine dreischiffige Basilika in St. Olaf; den Uebergang zur Gotik bezeichnet die Marienkirche der Dominikaner. Ein dreischiffiger Pfeilerbau ist auch die Klosterkirche zu Vafruberga, mit Querhaus und dreischiffigem Chor, wie man ihn hier öfter findet. Mit dem Uebergangsstil dringt der norddeutsche Backsteinbau hier ein, der indes für die Details den Haustein verwendet. So der Dom zu Westeräs und der zu Strengnäs, im Schiff teils mit runden, teils mit viereckigen Pfeilern, die Klosterkirche zu Sko u. A. Auch Finnland mit seinen wenig bekannten Bauten ist hier anzuschliessen, namentlich die Marienkirche zu Räntämäki und der Dom zu Abo, massenhafte Backsteinbauten spätromanischer Zeit.



Fig. 215 Choransicht des Doms zu Lund

Die höchste Blüte entfaltet sich in den Bauten der Insel Gotland. Früh zum Christentum bekehrt, durch Fruchtbarkeit des Bodens und günstige Lage für Handel und Verkehr ausgezeichnet, mit trefflichem Material in Kalk- und Sandstein versehen, entfaltet die Insel ihre Architektur unter norddeutschem Einfluss zu hoher Bedeutung. Vor allem sind hier die in malerischen Ruinen daliegenden zahlreichen Bauten des ehemals mächtigen und reichen Wisby zu nennen. Noch zeugt die Stadtmauer mit ihren 38 Türmen von der damaligen Bedeutung der Stadt, die man das nordische Venedig genannt hat; von den 18 Kirchen, die grösstenteils in Trümmern liegen, nennen wir den Dom zu St. Marien, eine spätromanische Hallenkirche, deren Chor wie bei den meisten Kirchen der Stadt geradlinig geschlossen ist, ausser den Westtürmen mit zwei kleineren Turmbauten neben dem Chor versehen; ferner St. Lars, eine Kreuzkirche mit der hier selten auftretenden Anordnung von Triforiengalerien; vor allem aber die H. Geistkirche, ein höchst merkwürdiger Centralbau von achteckiger Grundform, bei quadratischem Mittelraum, wichtig besonders als vollständig ausgebildete Doppelkapelle. Andere Bauten der Insel verraten eine Vorliebe für zweischiffige Anlagen; so die Kirche von Gothem, die der Spätzeit angehörende Kirche zu

Felo, und die reicher ausgebildete von Tingstäde. Wo die Türme in ursprünglicher Form erhalten sind, zeigen sie in ihrer massenhaften Anlage und schlichten Behandlung, wie z. B. an der Kirche zu Walls, wiederum die Einwirkung norddeutscher Bauten.

Norwegen[1]) endlich steht in seinen Steinbauten überwiegend unter dem Einfluss des benachbarten England. Auffallend ist namentlich die von dorther entlehnte Form eines plumpen Rundpfeilers mit gedrücktem Würfelkapitell, wie in der Kirche zu Aker bei Christiania, einem schlichten Kreuzbau, bei welchem der Raum der Vierung wie in manchen schwedischen Bauten durch schwere nur mit schmalen Durchgängen versehene Mauern für sich abgeschlossen ist. Aehnlich die Kirche von Ringsaker, deren Mittelschiff ein Tonnengewölbe hat, während die Seitenschiffe, nach Art südfranzösischer Bauten, mit halben Tonnen bedeckt sind. Eine flachgedeckte Basilika dagegen ist der Dom zu Stavanger, mit schweren Rundpfeilern und Zickzackornamenten an den Arkaden in englisch-normannischer Weise. Dagegen überwiegen in der Marienkirche zu Bergen besonders an den lebendig gegliederten Pfeilern und den stark ansteigenden Kreuzgewölben die Einflüsse deutscher Vorbilder. Den ersten Platz unter den norwegischen Monumenten nimmt aber der Dom zu Drontheim[2]) ein, obwohl nur das Querschiff und die Sakristei dieser Epoche angehören. Die Anlage des Querschiffs mit oberen Emporen und Triforien erinnert durchaus an englisch-normannische Bauweise, der auch die Detailbildung sich anschliesst.

Wichtiger und in ihrer Art einzig ist eine andere Gattung von Gebäuden, die den inneren Gebirgslandschaften Norwegens angehören und den romanischen Stilgesetzen in einem höchst originell ausgebildeten Holzbau sich anschliessen.[3]) Die Kirchen sind entweder nach Art von Blockhäusern mit horizontal geschichteten Balken oder mit aufrechtstehenden Bohlen (als sogenannte Reiswerkbauten) aufgeführt. Ihr Grundplan muss wohl seinem Ursprung nach auf das skandinavische Bauernhaus, wie es noch jetzt den alten Typus bewahrt hat, zurückgeführt werden, näherte sich aber in seiner weiteren Entwicklung dem traditionellen Schema der christlichen Basilika so weit an, dass unverkennbare Analogien bestehen. Wenn also die allgemeine Form des Grundrisses (Fig. 216) noch immer einem Quadrat ähnlich ist, so wird das Innere wie bei der Basilika durch die Deckenstützen in ein breiteres Mittel- und zwei schmälere Nebenschiffe geteilt (Fig. 216. 217). Diese Stützenstellung ist aber zumeist an allen vier Seiten herumgeführt und

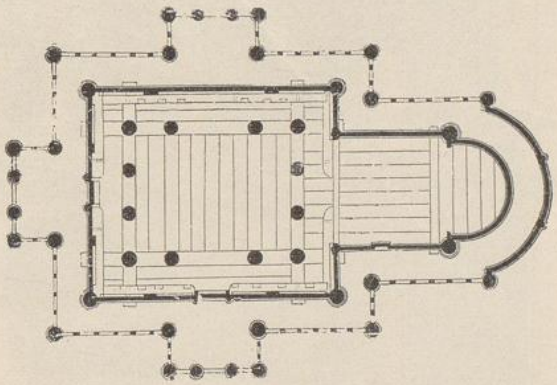


Fig. 216 Grundriss der Kirche zu Borgund

[1]) *J. Nicolaysen,* Mindesmerker of middelalderens Kunst in Norge. Christiania, 1855.

[2]) *A. v. Minutoli,* Der Dom zu Drontheim. Fol. Berlin, 1853. — *L. Dietrichson,* Der Dom zu Drontheim.

[3]) *J. C. C. Dahl,* Denkmale einer ausgebildeten Holzbaukunst in den Landschaften Norwegens. Dresden, 1837. — *L. Dietrichson* und *Munthe,* Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin, 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

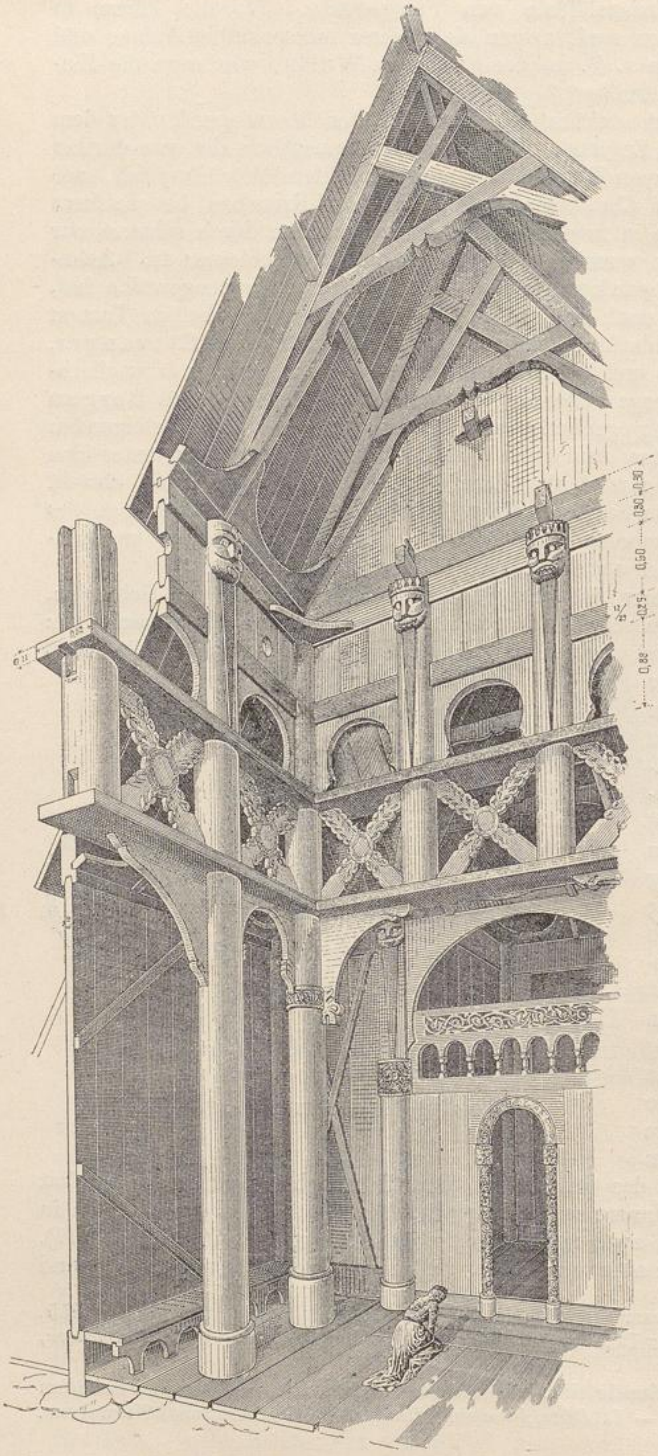


Fig. 217 „Inneres der Holzkirche zu Gol (nach Seesselberg)

trennt also auch den flach oder halbrund geschlossenen Chor vom Langhause. Die hölzernen mastbaumartigen Stützen (Fig. 217) werden durch horizontal eingezogene Bohlen, Kreuzhölzer und Kopfbänder unter einander versteift, um die Last des Dachwerks tragen zu können. In diesem ganzen Strebewerk treten häufig die den romanischen Rundbögen ähnlichen geschweiften Formen der Schiffszimmerkunst auf, wie denn überhaupt der enge Zusammenhang dieser ganzen Holzarchitektur mit den handwerklichen Gewohnheiten und Traditionen eines seefahrenden Volkes nicht zu verkennen ist. Ein häufig wiederkehrender Bestandteil des Baues ist auch der „Svalegang", ein um das ganze Aeussere sich herumziehender niedriger Laufgang, der gewöhnlich mit kleinen Holzsäulen sich galerieartig öffnet.

Noch charakteristischer als das Innere stellt sich das Aeussere dieser Holzkirchen dar (Fig. 218). Die verschiedenen übereinander emporsteigenden Teile mit ihren hohen Dächern gipfeln sich höchst malerisch und erhalten in ihrem pyramidalen Aufwachsen einen Abschluss durch den Turm, der sich auf dem Dach des hohen Mittelschiffes erhebt. Auf dem Chor findet gewöhnlich eine selbständige kleine Turmspitze Platz, und ein

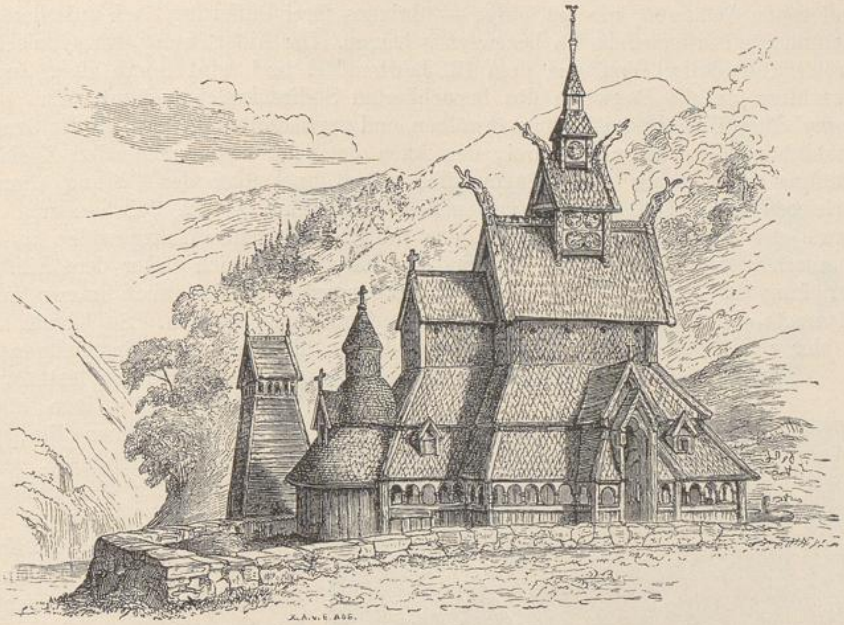


Fig. 218 Kirche zu Borgund

eigentlicher Glockenturm mit schräg ansteigenden Wänden liegt oft getrennt von der Kirche. Die bekanntesten unter den noch erhaltenen dieser Kirchen sind die von Gol (jetzt bei Christiania) (Fig. 217), Borgund (Fig. 216. 218), Hitterdal, Hopperstad, Urnes, Fortun (jetzt bei Bergen) und Wang (jetzt in Schlesien). — Die Ornamentik, wie sie namentlich an Portalen (Fig. 219) und Wänden sich oft sehr reich entfaltet, beruht zum grossen Teile auf den altgermanischen Tier- und Bandverschlingungen, soweit nicht biblisch-romanische Figuren und Motive darin aufgenommen sind.

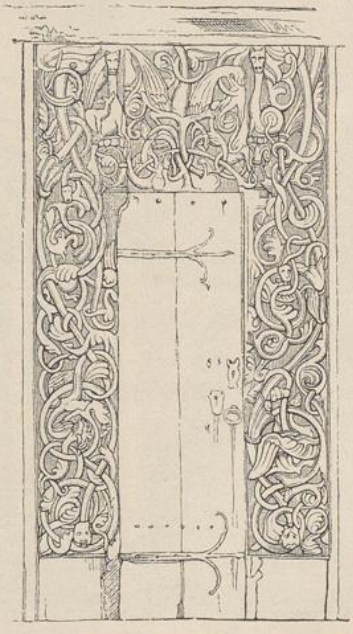


Fig. 219 Holzthür der Kirche zu Tind

Spanien[1])

Wie zum guten Teil die nördlichen Gebiete Europas, so hängt auch das äusserste Grenzgebiet der abendländischen Kultur im Süden, die Halbinsel Spanien, bezüglich ihrer architektonischen Entwicklung von Frankreich ab. Seitdem die christliche Herrschaft in Spanien das Reich der Araber in langsamem, aber unaufhaltsamem Vordringen wieder zu besiegen begann, erhob sich langsam die Baukunst aus dürftigen

[1]) *Villa Amil*, España artistica y monumental. Fol. Paris. — *G. E. Street*, Some account of Gothic architecture in Spain. London, 1865. — Vergl. ferner die S. 75 Anm. 1 angeführten Werke.

und rohen Anfängen, wie sie einige — übrigens ihrer Datierung nach unsichere — Monumente Nordspaniens zu bezeugen scheinen. Der Aufschwung der spanischen Architektur datiert erst aus dem 12. Jahrhundert und wird durch einen engen Anschluss an die Bauweise des benachbarten Südfrankreich bedingt. Ein- oder dreischiffige Kirchen mit Tonnengewölben und gegliederten Pfeilern, in der Grundrissbildung die Anlage von drei, den Axen der Schiffe entsprechenden Apsiden, häufiges Vorkommen eines Querschiffes mit Kuppel über der Vierung charakterisieren diese Frühzeit der spanischen Architektur im 12. Jahrhundert. Im Laufe der Folgezeit gewann auch das mittelfranzösische Kreuzgewölbe in der spanischen Kirchenarchitektur Geltung und entwickelte sich unter dem Einfluss der französischen Gotik ein reicher Uebergangsstil, in den auch immer mehr Elemente der maurisch-arabischen Kunst aufgenommen wurden. So bildete sich in der Schlussepoche ein romanischer Stil aus, der in seinen Grundzügen an der alten Tradition festhält, in der Konstruktion dem allgemeiner gewordenen Kreuzgewölbe sich anschliesst, seine Dekoration aber dem glänzenden, beweglichen Spiel der maurischen Detailformen öffnet. Manche prächtige Denkmale sind Zeugen dieser interessanten Mischung.

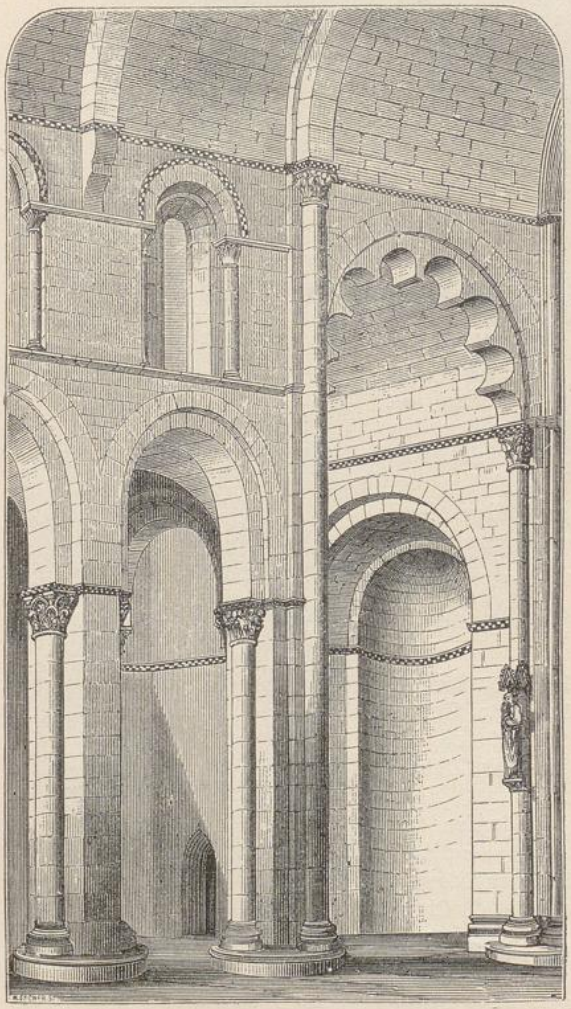


Fig. 220 Aus S. Isidoro zu Leon

Die bedeutendste Schöpfung der romanischen Frühepoche Spaniens ist die 1188 vollendete Kathedrale von Santiago de Compostella, ein ansehnlicher Bau mit tonnengewölbtem Mittelschiff, dreischiffigem Querhaus, Emporen über den Seitenschiffen, Chor mit Umgang und Kapellenkranz, dazu mit einer glanzvollen Portalhalle, im wesentlichen eine genaue Nachbildung von S. Sernin zu Toulouse. Ungefähr derselben Zeit und verwandter Auffassung gehört die Kirche S. Isidoro zu Leon, 1149 geweiht, ein Pfeilerbau mit reicher Gliederung, das Mittelschiff durch Tonnengewölbe gedeckt, die Seitenschiffe durch Kreuzgewölbe (Fig. 220); an die Westseite schliesst sich ein gewölbtes „Pantheon“, die alte Grabkapelle der Könige von Leon. In Segovia zeigt S. Millan Stützenwechsel, der also auf beabsichtigte Wölbung hinweist; an beiden Langseiten ziehen

sich hier aussen jene kreuzgangartigen Säulengänge hin, welche, oft durch einen westlichen Quergang verbunden, sich auch an anderen spanischen Kirchen finden, wie bei S. Vicente zu Avila (Fig. 221). Diese Kirche zeigt mit Ausnahme des Chors und Querschiffes bereits gotische Gewölbesysteme und eine reichgestaltete zweitürmige Westfassade. Der späteren reich entwickelten Blütezeit gehören vorzüglich die alte Kathedrale von Salamanca, ein Bau mit Kreuzrippengewölben auf energisch gegliederten Pfeilern; der Chor besteht aus drei parallel angeordneten Apsiden, eine Form, die den meisten spanischen Bauten eigen ist und die reichere französische Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz bald verdrängt hat. Der reich durchgebildete Kuppelturm über der Vierung (Fig. 222) ist das prächtigste Beispiel seiner Gattung in Spanien. Aehnlich angelegte Bauten sind die Kathedrale und die Magdalenenkirche von Zamora, beide durch prächtige Portale ausgezeichnet. Das benachbarte Toro hat eine Stiftskirche aus derselben Epoche, deren massiger Kuppelturm auf dem Kreuzschiff für die originelle Aufnahme maurischer Formen sehr bezeichnend erscheint. Auf den Ecken treten runde, erkerartige Türmchen heraus, die gleich dem breiten Hauptturm durch spitzbogige Fensteröffnungen in zwei Geschossen leicht durchbrochen sind. Die flache Bedachung verstärkt noch den seltsam schweren Eindruck des Werkes, das von einer Fülle maurischer Details geschmückt wird. Dagegen zeigt ein anderes bedeutendes Gebäude der Spätzeit, die Kathedrale von Tarragona, in ihrem reich entwickelten Pfeiler- und Gewölbebau die Einwirkung nordischer, vielleicht normannischer Konstruktionsweise. Von geringeren Dimensionen, aber ähnlicher Anlage ist die Kathedrale von Tudela und die jetzt weltlichen Zwecken dienende von Lerida, während dagegen die Abteikirche von Veruela mit ihrem reich entwickelten Chor sich der burgundischen Bauweise anschliesst. Endlich sind als glänzende Prachtwerke der Schlussepoche noch einige Kreuzgänge vorhanden, unter denen der von S. Pablo zu Barcelona sich durch elegant geschmückte gekuppelte Säulen und Zackenbögen wieder dem maurischen Stile zuneigt.

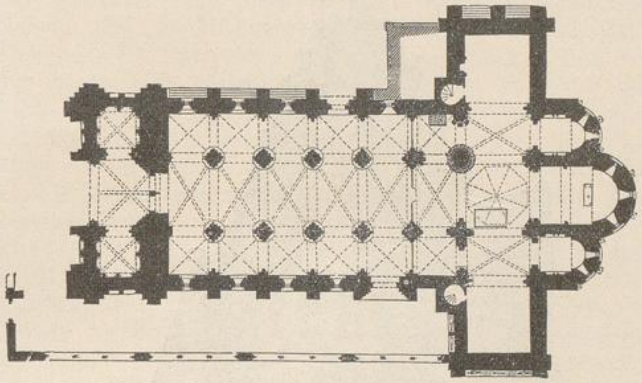


Fig. 221 Grundriss von S. Vicente zu Avila

4. Die romanische Bildnerei und Malerei

A. Inhalt und Form

Dem reichgestalteten lebensvollen Bilde der romanischen Architektur lässt sich eine gleich bedeutsame bildende Kunst nicht gegenüberstellen. Der Geist der romanischen Epoche begünstigte in demselben Grade das Aufblühen der Baukunst, als er einer freieren Entfaltung und höheren Vollendung der Schwesterkünste hinderlich war. Es lag im Wesen der ganzen Entwicklung, dass die allgemeinen Gedanken, wie sie das hierarchisch bedingte Leben ausprägte und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

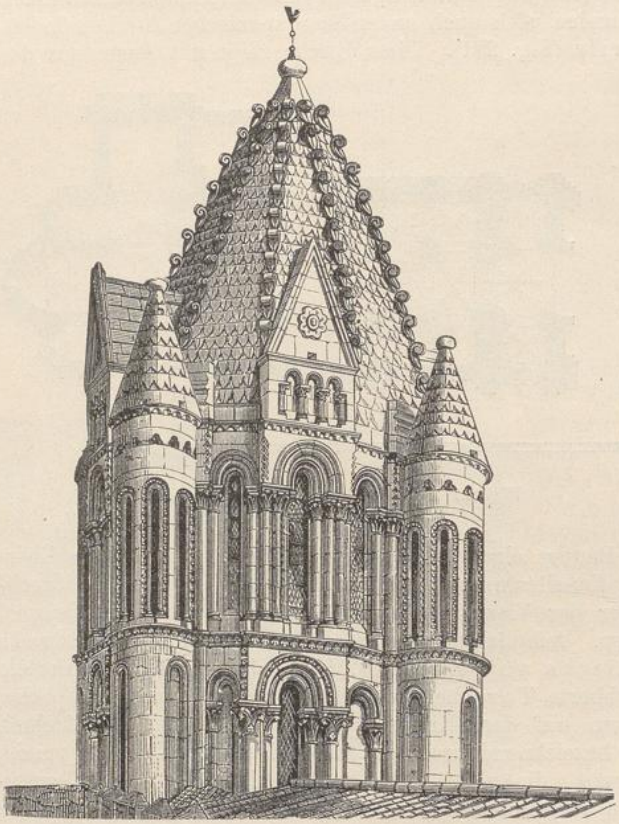


Fig. 222 Kuppelturm der Kathedrale von Salamanca

festhielt, zunächst die Alleinherrschaft hatten und ihren entsprechenden Ausdruck in den Werken der Architektur fanden. Die Blüte der bildenden Künste hängt dagegen mehr von der freieren Stellung des Individuums ab, von der selbständigen Bedeutung, die man demselben im Gesamtdasein zugesteht. Diese war in der romanischen Epoche, ja im ganzen Mittelalter eingeengt, zuerst durch das klösterliche, dann durch das zünftige Leben. Zumal solange die Ausübung der Künste grossenteils in den Händen der Geistlichkeit lag, war in allem die Tendenz der Kirche massgebend, der enge Horizont der Klosterzelle identisch mit dem der bildenden Kunst. Die Tradition blieb hier auf lange Zeit das entscheidende und leitende Moment, denn wie der Kirchenbau, so wurde der in der altchristlichen Zeit entwickelte Bilderkreis für das ganze weite Gebiet abendländischer Kunstübung als Basis angenommen. Auch jetzt wollte und sollte die christliche Kunst nichts anderes als lehren und erbauen. Ihre Gestalten sind überall dieselben, der enge Kreis der Symbole wird allerorten gehandhabt, und es bedarf noch immer der konventionellen äusseren Zeichen und Embleme, um dem Verständnis einen Anhalt zu geben.

Nicht minder traditionell ist die Form, in welcher die Gestalten ausgeprägt werden, selbst die Technik, deren man sich dabei bedient. Die antikisierende Formengebung herrscht auch jetzt noch vor, in jener bereits erstarrten und vielfach entstellten Umprägung, welche sie in der altchristlichen Zeit erfahren hatte; die Darstellungen verhalten sich zu den wirklich antiken in dieser Hinsicht wie jene rohen Nachbildungen des korinthischen Kapitells in romanischen Bauten zu seinem Urbild. Ja, die Entartung ist in der ersten Epoche scheinbar eine immer mehr zunehmende, weil der noch ungeübte, rohe Geist der germanischen Völker sich mit der antiken Form und dem überlieferten Inhalt erst allmählich vertragen lernen musste, um mit eigener frischer Kraft aus diesen Keimen ein neues Leben entwickeln zu können. Es war gleichsam eine Epoche der Akklimatisierung notwendig, während der das fremde Samenkorn die Starrheit des noch unbebauten nordischen Erdreiches überwinden und dieses dagegen sich für die Aufnahme der

neuen Saat schmeidigen musste. Nachher erfolgte dann eine neue Blüte, in welcher zwar noch immer die antike Auffassung der Formen den Grundakkord angab, der nationale Geist aber sich in selbständigen Wendungen und Modulationen auszusprechen vermochte.

Durch dieses enge Verhältnis zur Ueberlieferung, durch die Forderung eines gedankenhaften Inhalts und die Abhängigkeit von der Architektur erhielt die bildende Kunst ein strenges Stilgesetz auferlegt, das auf lange Zeit hinaus ihr zur Richtschnur diente. Die christliche Lehre, die in der Natur nur das Sündhafte, Feindliche, dem Geist Entgegengesetzte aufzufassen vermochte, hielt die unbefangene Beobachtung der Natur nieder, und die antike Tradition blieb massgebend und fürs erste genügend, so lange bis durch die ununterbrochen fortgesetzte Uebung Hand und Auge sich befreien und für die selbständige Auffassung der Natur vorbereiten lernten.

Der Gedankenkreis der bildenden Kunst war in dieser Epoche fast ausschliesslich ein kirchlicher, obgleich es nicht an Beispielen von Darstellungen der Profangeschichte fehlt, wie jener berühmte Teppich von Bayeux, auf welchem die Geschichte der Eroberung Englands durch die Normannen angeblich von der Königin Mathilde, der Gemahlin Wilhelms von der Normandie, gestickt worden ist, oder das Wandgemälde auf dem Schlosse zu Merseburg, das den Sieg Heinrichs I. über die Ungarn verherrlichte. Weit überwiegend zog die Kirche nicht allein alles künstlerische Talent in ihren Dienst, sondern gab ihm auch den weitesten Spielraum, die mannigfaltigste Gelegenheit zur Bethätigung. Da sind Chorschranken, Kanzeln, Portale, ja ganze Fassaden mit bildnerischer Ausstattung zu versehen; da bietet sich an den ausgedehnten Wand- und Gewölbeflächen, an den Holzdecken und selbst in den Fenstern Raum zur Entfaltung bedeutender Gemäldecyklen; da ist in den mannigfachen Geräten, die der heilige Dienst erheischt, jeder Art künstlerischer Technik ein Anlass zur Thätigkeit gegeben; da wird endlich auch für die Ausstattung der geschriebenen Bücher die Hilfe der Malerei zur Ausführung zierlicher Miniaturen erfordert.

Aber selbst dem Inhalt nach gewährte die Kirche den Künstlern einen möglichst weiten Spielraum, indem sie den heiligen Gestalten die Summe dessen anreihen liess, was die gelehrte Bildung der Zeit irgend an Anschauungen darzubieten hatte. Zunächst und zumeist schöpfte diese aus dem Kreise antiker Fabeln, deren Gestalten oft ganz naiv, manchmal auch mit übertragener symbolischer Beziehung den christlichen Darstellungen sich beimischen. An die Antike knüpfen auch die oft angebrachten Personifikationen, in denen man Sonne und Mond, die Monate und Jahreszeiten, Flüsse und andere Ortsbezeichnungen, ferner Tugenden und Laster, Wissenschaften und Beschäftigungen allegorisch darzustellen liebte. Besonders häufig sind sodann die antiken Fabelwesen der Sirenen, Kentauren, Satyrn, die meistens als Sinnbilder der Verführung, des Lasters, manchmal aber auch in bloss ornamentaler Auffassung angewendet werden. Wie weit überhaupt der Trieb zum Symbolisieren in den Werken dieser Epoche obwaltet und wo sich derselbe gegen das freie Spiel der künstlerischen Phantasie abgrenzt, ist oft schwer zu sagen, gewiss aber kommen beide Elemente nebeneinander zur Geltung.

Auch die Gestalten der nordischen Heldensage finden bisweilen ihren Platz, wenngleich nicht in besonders zahlreicher Anwendung. Wichtiger dagegen sind die Darstellungen aus dem deutschen Tierepos, in denen oft mit freiem Humor die Grundidee von der List des bösen Feindes in Versuchung und Verführung der Menschen behandelt wird. Ueberhaupt sind die Tiergestalten ein wichtiges Element in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst, und es gab wissen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schaftliche Kompendien wie den ‚Physiologus', [1]) die sogenannten Bestiarien, welche die naiven naturhistorischen Kenntnisse der Zeit in einer Fülle symbolischer Beziehungen zu erschöpfen suchten. Wie aber dort schon die Deutung eine schwankende, vielfach unklare und durchweg willkürliche ist, so wird sie in der bildenden Kunst oft noch dunkler und verworrener gehandhabt, so dass z. B. unter Umständen der Löwe so gut auf Christus, wie auf den Teufel bezogen werden konnte.

Dieser ganze Reichtum von Beziehungen und Anschauungen webt sein phantastisches Netz um den eigentlichen Kern der Darstellungen, der den christlichen Gedankenkreis von dem Sündenfall und der Erlösung, mannigfach variiert, bald einfacher, bald in reicherer Ausführung durchmisst. Das überwiegend architektonische Gesetz dieser Kunst lässt dabei in der Regel auch räumlich eine oft grossartig durchdachte und klar entwickelte Gliederung ganzer Bildreihen zu Tage treten. Das einzelne Bild, die gesonderte Gestalt will nichts für sich allein bedeuten. Nur im Zusammenhange, in der tiefsinnigen Beziehung auf Benachbartes, in der Unterordnung unter ein Ganzes von gedanklicher Bedeutung erfüllt es seine Bestimmung. Solche Beziehungen möglichst reich zu gestalten, wird jener schon in altchristlicher Zeit hervortretende Parallelismus, der die Vorgänge des neuen Testaments, die Scenen des Lebens und Opfertodes Christi vorbildlich mit verwandten Geschichten des alten Bundes in Verbindung setzt, mit Eifer aufgenommen, erweitert und entwickelt. So erreicht die bildende Kunst eine grossartige gedankenhafte Tiefe der Darstellung, indem sie die eine Grundidee des Erlösungswerkes in den Mittelpunkt stellt und aus dem gesamten Inhalt ihrer übrigen Anschauungen die feinen Beziehungen gewinnt, welche wie zarte, buntfarbige Fäden das Gewebe nach allen Seiten durchdringen und der strengen Einheit der Grundanlage die anmutigen Gebilde einer bewegten Phantasie hinzufügen.

Der stilistische Charakter der Werke ist, ihrem inneren Gehalt entsprechend, ein feierlich ernster, hoheitsvoller, durchweg streng typischer, durch ein allgemeines traditionelles Herkommen gebunden. Innerhalb dieser übereinstimmenden Physiognomie zeigen sich allerdings viele Unterschiede nach nationalen, ja selbst nach engeren lokalen Gruppen, zeigen sich die Gegensätze des ungeschickt Rohen, aber Naturfrischen, und des technisch Sauberen, aber Starren, wie letzteres namentlich oft durch byzantinische Einwirkung bedingt erscheint; es lassen sich Verschiedenheiten nachweisen, die aus der Art der verwendeten Stoffe und der dadurch bedingten Technik hervorgehen; endlich sind Fortschritte vom Strengen zum Freieren, vom Plumpen zum Feineren, im ganzen wohl zu entdecken. Doch findet nicht durchgreifend eine Gesamtentwicklung in dem Sinne statt, wie etwa die Architektur sie auf Grundlage der Fortschritte der Konstruktion erfuhr. Der Partikularismus, der selbst bei der Baukunst sich eine eigentümliche Bedeutung zu bewahren wusste, gewinnt in der Entfaltung der bildenden Kunst ein noch viel weiteres Feld und weiss es um so ungestörter auszubeuten, als der Zufall und die persönliche Befähigung des Individuums sich bei fortschreitender Uebung mehr und mehr mitbestimmend vordrängen.

B. Geschichtliche Entwicklung

Deutschland

Unter den nordischen Ländern ist keins, das den Entwicklungsgang der romanischen Bildnerkunst so frisch, lebendig und vielseitig veranschaulichte, wie

[1]) *J. Lauchert*, Geschichte des Physiologus. Strassburg, 1889. — Vgl. *A. Goldschmidt*, Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts. Berlin, 1895.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutschland.[1]) War das hier am reinsten vertretene germanische Wesen vorzüglich befähigt, den neuen Inhalt aufzunehmen und die überlieferte alte Form

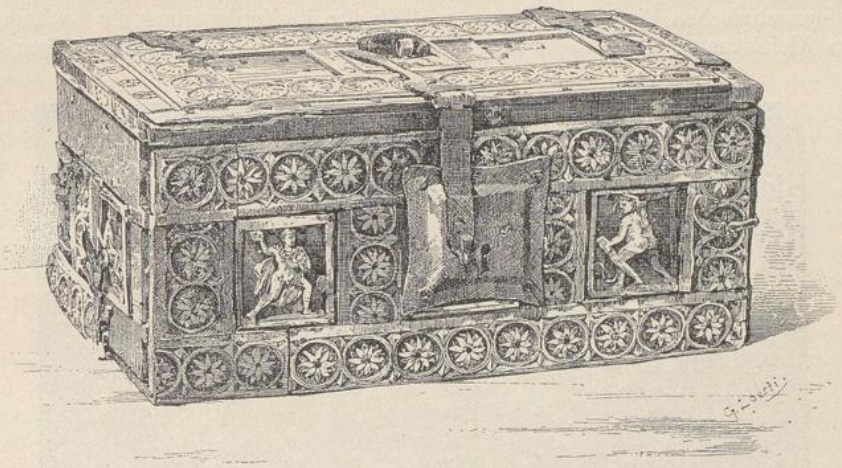


Fig. 223 Frühromanisches Reliquienkästchen aus Elfenbein
(Stadtarchiv zu Esslingen)

mit selbständigem Leben zu erfüllen, so kamen doch auch noch andere Ursachen mitbestimmend hinzu. Das mächtige Aufblühen Deutschlands unter den sächsi-

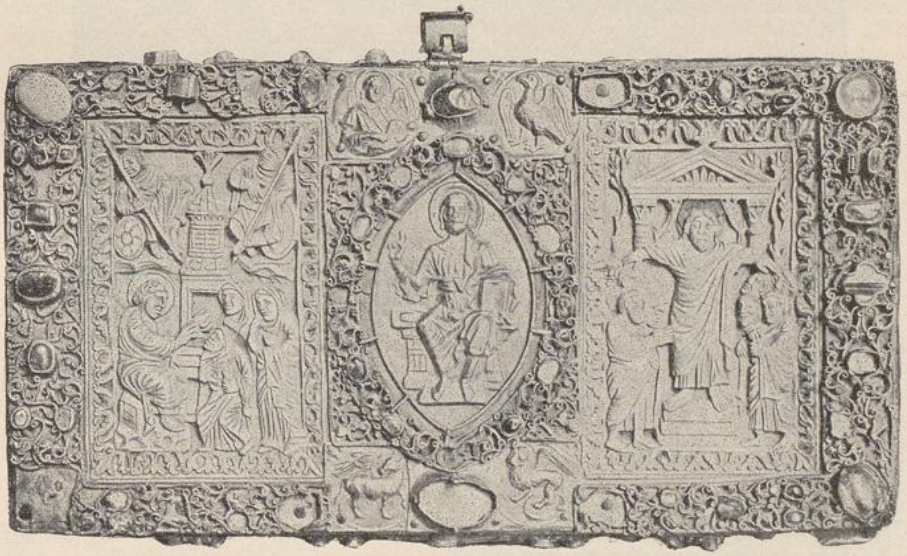


Fig. 224 Deckel vom Reliquienkästchen Heinrichs I. in Quedlinburg

schen Kaisern, die Stellung derselben als Nachfolger der alten Imperatoren verlieh dem Volksgeist einen freien Schwung, die vielfache Verbindung mit Italien

[1]) *W. Bode,* Geschichte der deutschen Plastik. Berlin, 1887.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

regte den bildnerischen Sinn an und gab mancherlei frische Eindrücke der reichen Schätze antiker Kunst, die auf die fremden nordischen Besucher eine tiefere Wirkung üben mochten, als auf die Eingeborenen selbst. Endlich fehlte es auch nicht an byzantinischen Einflüssen, die namentlich für die Verfeinerung der Technik in den Kleinkünsten von erheblicher Bedeutung waren. In manchen Zweigen der

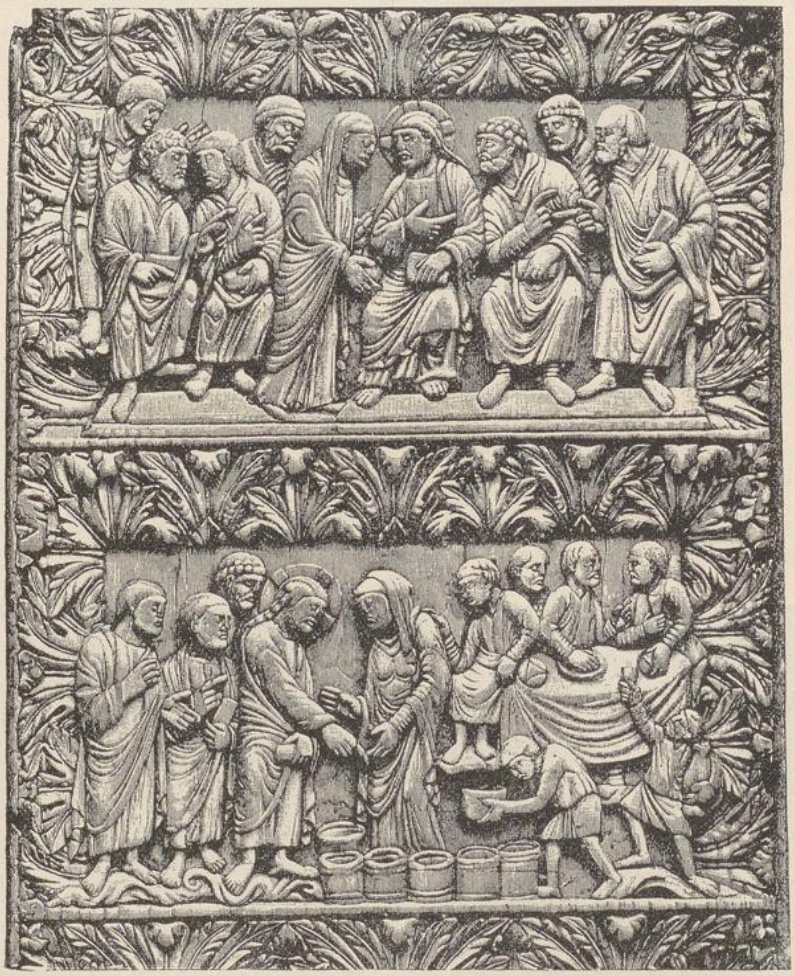


Fig. 225 Bruchstück einer Elfenbeintafel im Berliner Museum (nach Bode)

Ornamentik kam selbst die Nachahmung orientalisch-saracenischer Prachtgewänder mit eingewirkten Darstellungen ins Spiel.

Eine Reihe von interessanten Denkmälern giebt uns gerade in Deutschland ein anziehendes Bild der allmählich fortschreitenden Entwicklung des künstlerischen Könnens. Zuerst machen sich überall die Nachklänge der karolingischen Epoche geltend; man bemerkt eine antikisierende Behandlung, die meist roh und unverstanden in der Form, aber doch nicht ohne den Keim eines neuen Lebens erscheint; ja im Laufe des 11. Jahrhunderts spricht sich oft in den bildnerischen Werken eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

überraschende Frische und Unmittelbarkeit aus. Daneben weisen andere Arbeiten von zierlich sauberer, aber trockener Ausführung deutlich auf fortgesetzte Nachahmung älterer, namentlich byzantinischer Werke hin. Eine freiere Entwicklung hebt gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts an und erreicht bis gegen die Mitte des folgenden ihren Gipfelpunkt. Nun wird die Antike noch einmal wie mit frischen Kräften und neuer Begeisterung zum Ausgangspunkt genommen. Aber der bedeutend erweiterte Kreis des Daseins, den der Glanz des ritterlichen Lebens, das Aufblühen der Städte, die weiten Fahrten in den Orient, namentlich die Kreuzzüge eröffnet hatten, erfüllt die alten Formen mit einem jugendlich freien und edlen Leben, das bisweilen zwar noch von dem typisch starren Geiste der Ueberlieferung in Banden gehalten wird, mitunter jedoch, wo der kühner und selbstbewusster gewordene künstlerische Genius Kraft genug besass, in einer Lauterkeit und Schönheit hervorbricht, die edlen Formensinn, durchweht vom warmen Hauch der Empfindung, offenbart.

Die Plastik ist zunächst fast ausschliesslich durch Werke der Kleinkunst, namentlich der Elfenbeinschnitzerei vertreten. Diese Technik wurde während der ganzen romanischen Epoche mit besonderer Vorliebe geübt, und ihre Erzeugnisse bilden, wie schon in altchristlicher und karolingischer Zeit, einen ansehnlichen Bestandteil jener vielgestaltigen Prunkgeräte, deren die naive Prachtliebe einer frischen jugendlichen Zeit sich erfreute. Bücherdeckel, kleine tragbare Altäre, aus zwei Platten gleich den antiken Diptychen zusammengesetzt, Reliquienkästchen (Fig. 223), aber auch Geräte des weltlichen Luxus, wie Jagd- und Trinkhörner u. dgl., wurden häufig aus Elfenbein gefertigt und mit reichlichen bildlichen Darstellungen versehen. Diese bestehen aus einem meist kräftigen Relief, das mit einer gewissen Starrheit und Schwerfälligkeit, mitunter selbst roh und ungeschickt behandelt ist, aber häufig auch nicht der Ansätze zu einer selbständigen Arbeitsweise entbehrt.

Eine grosse Anzahl solcher Arbeiten hat sich in Bibliotheken, Kunstsammlungen, sowie in den Schatzkammern mancher Kirchen noch bis jetzt erhalten. Zwei Schulen oder Richtungen glaubt man darin unterscheiden zu können: eine rheinische, welche sich eng an antike Muster anschliesst (vgl. S. 111), und eine sächsische, welche ihren Vorbildern mehr die Anregung zu selbständiger, oft sehr eigenartiger Auffassung und Behandlung entnimmt und durch geschickte Anordnung, lebendige Erzählung und treffende Charakteristik, zuweilen selbst durch Verständnis der Form und Bewegung in anziehender Weise ausgezeichnet ist. Zu den Hauptwerken dieser Schule gehören die Elfenbeinreliefs an dem Reliquienkästchen im s. g. Zitter zu Quedlinburg (Fig. 224), das vielleicht mit Recht auf Kaiser Heinrich I. zurückgeführt wird. Sie stellen Christus zwischen den Evangelistensymbolen, die Marien am Grabe und die Segnung der Apostel, sowie andere Scenen aus dem Leben des Herrn dar, ungeschickt und plump in den Figuren, aber nicht ohne eine gewisse derbe



Fig. 226 Relief von einem Elfenbeinkästchen in Berlin (nach Bode)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Naivetät im Ausdruck, die an altchristliche Sarkophagdarstellungen erinnert. Sehr wichtig für die Erkenntnis des Schulzusammenhangs sind eine Elfenbeintafel im Besitz des Marchese Trivulzio zu Mailand mit der inschriftlich bezeugten Darstellung Kaiser Ottos I. und seiner Gemahlin zu den Füssen Christi, der zwischen Maria und dem hl. Mauritius, dem Schutzpatron des Kaisers, thront, sowie eine andere, welche den Deckel des Echternacher Evangeliars im Museum zu Gotha schmückt und eine Kreuzigung darstellt; die Inschriften der byzantinischen Goldreliefs der Einrahmung, welche „König Otto“ neben der „Kaiserin Theophanu“ nennen, weisen auf das Jahr 972 als Entstehungszeit des Deckels hin. Durch solche



Fig. 227 Unterer Teil der Bronzethüren vom Dom zu Hildesheim

beglaubigte Werke werden viele andere, wie die Tafel des Berliner Museums mit den Darstellungen Christus im Tempel, Hochzeit von Kana (Fig. 225) und Heilung des Aussätzigen in drei Streifen übereinander als Arbeiten der sächsischen Schule im 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts bezeugt. Auch hier ist die Darstellung derb, aber lebendig und wirkungsvoll, von einem gesunden Naturalismus durchweht. Der Zeit Kaiser Heinrichs II. etwa gehören die jetzt teils in Berlin, teils in München befindlichen Reliefs eines Elfenbeinkästchens an, welche in architektonischer Umrahmung mit den Zeichen des Tierkreises im Bogenfelde die Einzelfiguren der Apostel zeigen (Fig. 226). Der Umstand, dass in der Architektur Säulen und Pfeiler miteinander abwechseln, weist auch hier deutlich auf sächsischen Ursprung hin. Die Figuren sind aber bereits freier und mannigfaltiger bewegt und verraten nur in den lebhaften, aber plumpen Händen ein gewisses

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

technisches Ungeschick. Von byzantinischem Einflusse hat sich diese blühende Elfenbeinschnitzkunst auch in ihrer späteren Entwicklung ziemlich freigehalten, bis sie im Laufe des 12. Jahrhunderts durch die Arbeit in getriebenem Metall allmählich verdrängt wurde.

Auch von den frühen Arbeiten des Erzgusses besitzt Deutschland die wichtigsten. Unter den erhaltenen knüpfen die ältesten sich an die Persönlichkeit des Bischofs Bernward von Hildesheim († 1023), eines gelehrten, im Staatsleben wie in der Kirchenverwaltung, in Kunst und Wissen gleich erfahrenen Mannes.[1] Er war selbst ausübender Künstler und soll an manchen dieser Werke mitgearbeitet haben. Das erste ist die 1015 vollendete eherne Thür des Doms in Hildesheim, die mit sechzehn in zwei Reihen geordneten Reliefdarstellungen geschmückt ist (Fig. 227). Die eine Reihe enthält Scenen des alten Testaments von der Erschaffung der Welt bis zu Abels Tode, die andere ohne strengeren Parallelismus die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Der Stil ist noch ungemein primitiv, die Behandlung der Gestalten von seltsamem Ungeschick, das Relief wunderlich genug meist nur auf den unteren Teil der Figuren beschränkt, indem die Oberkörper ganz vorgebogen sich von der Fläche lösen; ebensowenig ist an eine künstlerische Ausfüllung des gegebenen Raumes zu denken. Aber trotz dieser formellen Mängel interessiert das Werk doch durch einen unleugbaren Ausdruck von Leben und selbst von dramatischer Bewegung. Abel, der unter den Schlägen seines Bruders Kain zusammenbricht, Kain, der sich vor der drohenden Hand des Herrn verhüllt, sind Momente voll naiver Frische und Energie. — Ebenfalls von Bernward stammt die 1022 vollendete eherne Säule, die ehemals wahrscheinlich in der Michaels-Kirche als Osterleuchter diente, jetzt aber im Dome aufgerichtet ist, nachdem sie längere Zeit, mit modernem Kapitell und Unterbau, auf dem Domplatze gestanden hatte (Fig. 228). Offenbar verdankte sie ihre Entstehung den Eindrücken, welche Bischof Bernward selbst bei seinem Aufenthalt in Rom (1001) empfangen hatte; denn ähnlich wie an den Säulen des Trajan und des Marc Aurel ziehen sich an der Bernwardsäule in spiralförmiger Windung Darstellungen, und zwar aus dem Leben Christi, hin, die selbst in der überfüllten Anordnung des Reliefs an jene römischen Vorbilder erinnern und den Beweis liefern, wie schwankend damals die künstlerische

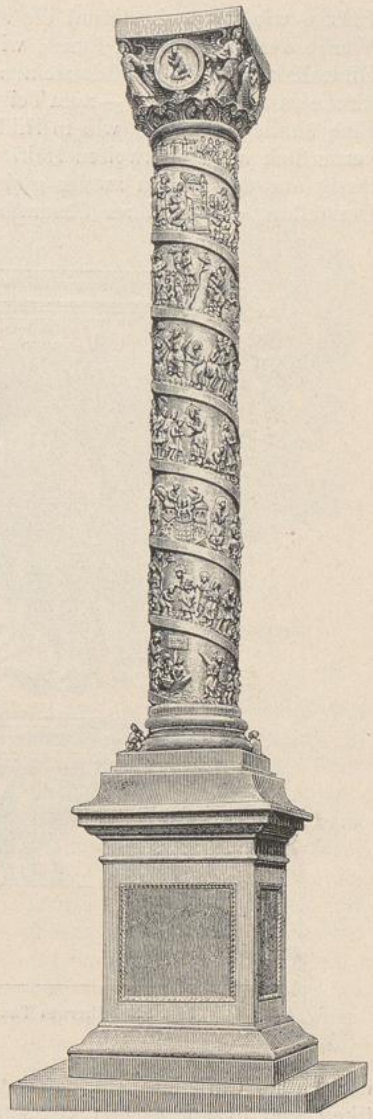


Fig. 228 Bernward-Säule zu Hildesheim

[1] *St. Beissel*, Der hl. Bernward von Hildesheim. Hildesheim, 1895.

Praxis, wie wenig bestimmt die stilistischen Gesetze des Schaffens waren. Auch Werke der Goldschmiedekunst, wie der Deckel eines Evangelienkodex im Dom zu Hildesheim und ein mit Edelsteinen besetztes grosses Kreuz in der Maria Magdalenakirche daselbst, werden — zum Teil inschriftlich — als Arbeiten Bernwards bezeichnet. Eine ähnliche Erzthür, wie in Hildesheim, befindet sich am Dom zu Augsburg, vermutlich aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts.[1]) Sie ist ziemlich nachlässig aus den Resten zweier gleichen Erzthüren zusammengesetzt. Die einzelnen Darstellungen — in ihrer Gesamtheit wohl meist eine symbolische Verherrlichung



Fig. 229 Ehernes Taufbecken in St. Bartholomäus zu Lüttich

der Kirche Christi — sind zierlicher und feiner, aber auch abhängiger von antiken und byzantinischen Vorbildern, als die derberen sächsischen Werke. Dass man um dieselbe Zeit auch Grabmonumente schon aus Erz zu bilden versuchte, beweisen mehrere bronzene Grabplatten, welche die Figur des Verstorbenen in flachem Relief und noch mit sehr geringem Naturgefühl vorführen. Die älteste dieser Platten im Dom zu Magdeburg stellt den 1004 gestorbenen Erzbischof Giseler, eine andere im Dom zu Merseburg den 1080 gefallenen Gegenkönig Rudolf von Schwaben dar. Derselben Zeit wird auch die Bronzefigur eines leuchterhaltenden Mannes im Dom zu Erfurt angehören.

Aus einer mehr vorgeschrittenen Epoche stammt das grosse eherne Taufbecken in S. Barthélemy zu Lüttich, das von Meister *Lambert Patras* aus Dinant nach dem Jahr 1112 gegossen wurde (Fig. 229). Gleich dem berühmten

[1]) *J. Merz,* Die Bildwerke an der Erzthür des Augsburger Doms. Stuttgart, 1885.

ehernen Meere im Vorhofe des Salomonischen Tempels ruht das Becken auf zwölf Tiergestalten. An seinen Aussenflächen erblickt man fünf Reliefdarstellungen, deren Inhalt sich auf die heilige Handlung der Taufe bezieht. Man sieht Johannes als Bussprediger, sodann wie er die Zöllner tauft, wobei in der Inschrift auf den Grösseren, der da kommen soll, hingewiesen wird; weiterhin die Taufe Christi und zwei andere biblische Taufhandlungen. Die Komposition ist hier schon ungleich freier und mannigfaltiger, die Körperbildung natürlicher, die Gewandung einfach und klar, das Ganze erfüllt von einem schlichten Natursinn, der die antikisierende Auffassung wohlthuend durchdringt. Ein anderes Bronzetaufbecken derselben Epoche, von einem Meister *Gerhard* gefertigt, bewahrt der Dom zu Osnabrück. Es zeigt ähnliche Reliefs, aber in weit geringerer Ausführung. Endlich besitzt der Dom zu Hildesheim ein noch reicheres Taufbecken des 13. Jahrhunderts, das auf den personifizierten Gestalten der vier Paradiesflüsse ruht und an seinen Flächen mit Reliefs in einem lebendig bewegten Stile bedeckt ist. Aber die monumentale Wirkung des Beckens in Lüttich wird hier bereits nicht mehr erreicht. — Arbeiten der sächsischen Bronzekunst aus dieser Epoche sind auch zwei für den Export gefertigte Werke: Die Erzthüren des Doms zu Gnesen mit kleinen Reliefs aus dem Leben des hl. Adalbert, und die s. g. Korssunsche Thür der Sophienkirche zu Nowgorod, beide von untergeordnetem Wert in künstlerischer Hinsicht.



Fig. 230 Teil eines bronzenen Kandelaberfusses im Dom zu Prag

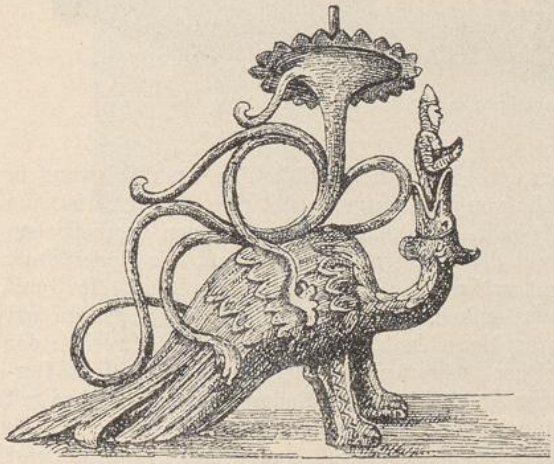


Fig. 231 Romanischer Bronzeleuchter (aus der Waldenburg, jetzt in Neuenbürg)

Der Metallguss war auch die häufigste Technik für die Herstellung der Geräte des kirchlichen Kultus, soweit nicht kostbarere Goldschmiedearbeit dabei in Anwendung kam. Beispiele liefern u. a. der prachtvolle siebenarmige Leuchter der Stiftskirche in Essen, ein mit figürlicher und vegetativer Ornamentik reich geschmückter Leuchterfuss im Dom zu Prag (Fig. 230) und andere kleinere Werke derselben Art (Fig. 231). Die grossen Kronleuchter für das Kirchen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schiff wurden meist mit Beziehung auf das Bild des himmlischen Jerusalem als weiter Reif in Form einer mit Türmchen geschmückten Stadtmauer gestaltet; so der Leuchter des Bischofs Hezilo († 1079) im Dom zu Hildesheim, der von Friedrich Barbarossa gestiftete Kronleuchter im Münster zu Aachen und der um 1130 entstandene Leuchter in der Kirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall (Fig. 232).

Weit später als die Metallplastik entwickelt sich die bildnerische Kunst in Holz- und Steinmaterial. Aus dem 11. Jahrhundert finden sich nur vereinzelte Beispiele. Etwa in die Frühzeit des 12. Jahrhunderts fällt das vielbesprochene

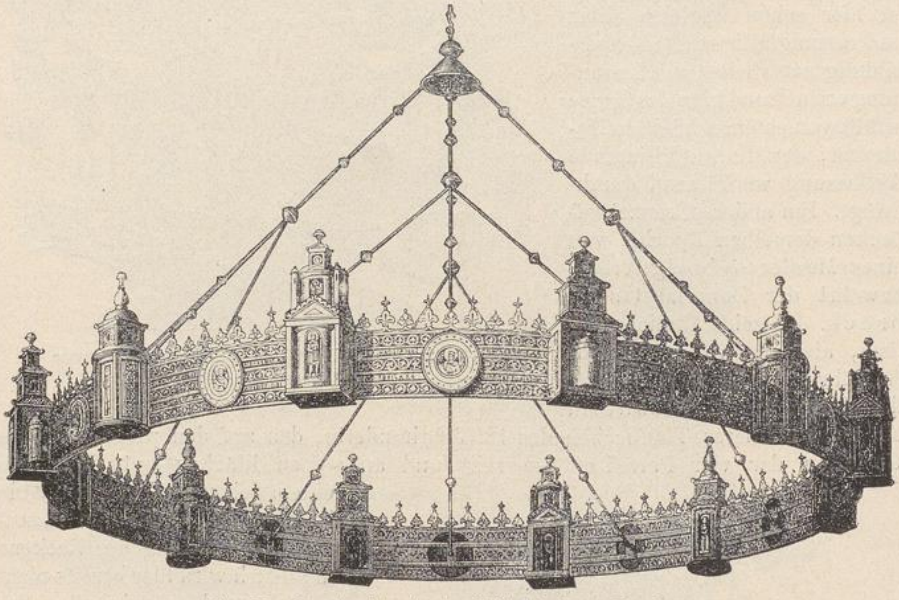


Fig. 232 Kronleuchter in der Stiftskirche zu Komburg

kolossale Relief der Externsteine bei Horn in Westfalen, an einer Felswand in der Breite von 4 m und einer Höhe von 5 m ausgearbeitet (Fig. 233). Es ist eine Darstellung der Kreuzabnahme,[1]) bedeutsam durch die tiefsinnigen symbolischen Bezüge. Ueber dem Kreuz schwebt die Halbfigur Gottvaters mit der Siegesfahne, der die Seele des Sohnes aufnimmt, während zu beiden Seiten Sonne und Mond mit wehklagendem Ausdruck das Haupt senken, und zu Füssen des Kreuzes Adam und Eva als Repräsentanten der ganzen Menschheit, umstrickt von dem Drachen der Sünde, flehend die Arme zum Erlöser ausbreiten. Aus der herben Strenge der Darstellung, die übrigens eine treffliche Architektonik des Raumes besitzt, brechen mit wunderbarer Gewalt einzelne Züge inniger Empfindung hervor. So besonders die Mutter Christi, die in tiefem Schmerz das herabsinkende Haupt ihres Sohnes umfasst und in kummervoller Zärtlichkeit ihren Kopf gegen dasselbe lehnt. Man sieht, wie sich selbst in den Fesseln der Tradition hier die empfindende Seele eines begabten Künstlers auszusprechen weiss. Ein ähnlicher symbolischer Charakter herrscht neben formalem Ungeschick in den meisten Skulpturen an Portalen, Chorschranken und Lettnern, wie sie im Westen und Süden Deutschlands noch zahlreich er-

[1]) *A. Kisa,* Die Externsteine. Bonn, 1893. (Sep.-Abdr. aus den Bonner Jahrb.)

halten sind. Die Portalwand der Jakobskirche in Regensburg bietet das inhaltreichste und bekannteste Beispiel. Eine konsequent fortschreitende Entwicklung lässt sich auch hier in den sächsischen Basiliken nachweisen. Das Material ist meistens bemalter Stuck, so in den noch ganz befangenen Gestalten Christi

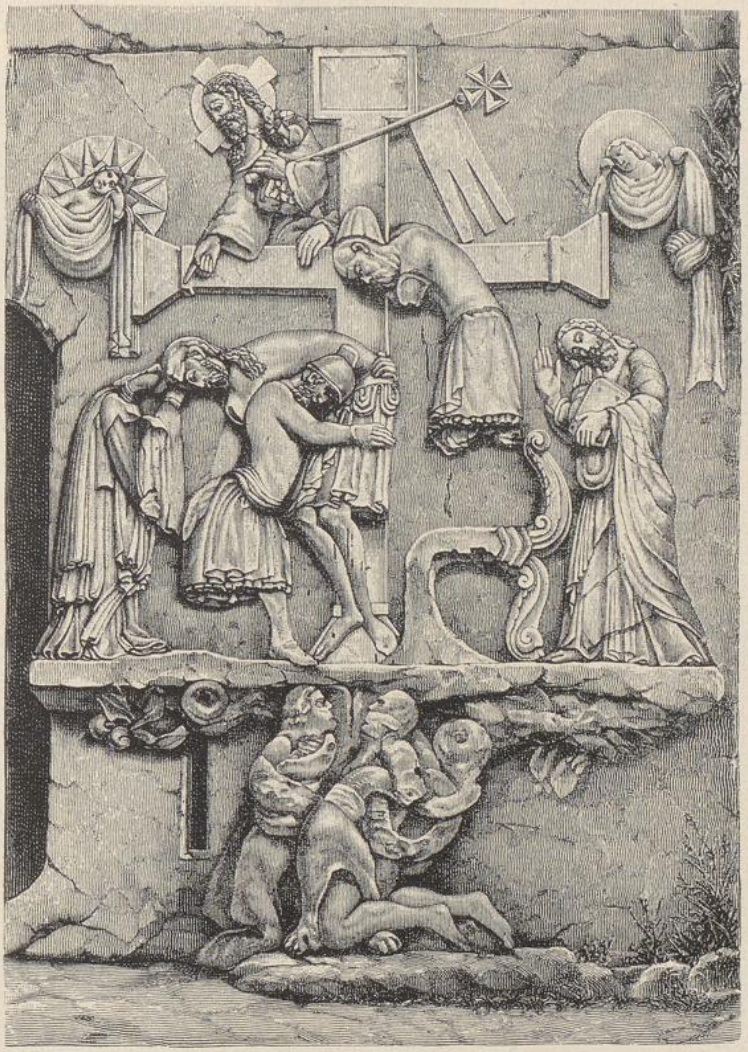


Fig. 233 Relief der Externsteine

und der Apostel auf der Brüstung einer westlichen Empore in der Kirche zu Gröningen bei Halberstadt. Freier und entwickelter tritt diese Kunst an den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt auf, wo ebenfalls die Apostel und in ihrer Mitte einerseits Christus, andererseits seine Mutter dargestellt sind, Arbeiten, in denen der strenge Stil bereits zu seltener Weichheit sich entwickelt hat. Minder edel, aber lebhafter bewegt sind die Reliefgestalten an den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Chorschranken von S. Michael zu Hildesheim (Fig. 234), wahrscheinlich vom Jahre 1186. Maria ist zwischen den Aposteln stehend innerhalb einer architektonischen Umrahmung dargestellt, in welcher Motive der romanischen Baukunst dekorativ verwertet sind. Besonders fein bewegt sind auch die kleinen Engelsfiguren in den Zwickeln des oberen Bogenaufsatzes. — Zu ihrer Vollendung erhebt sich die sächsische Bildnerschule aber erst in einigen Werken des 13. Jahrhunderts, die den östlicheren Teilen des Gebietes angehören, wie die Skulpturen zu Wechsel-

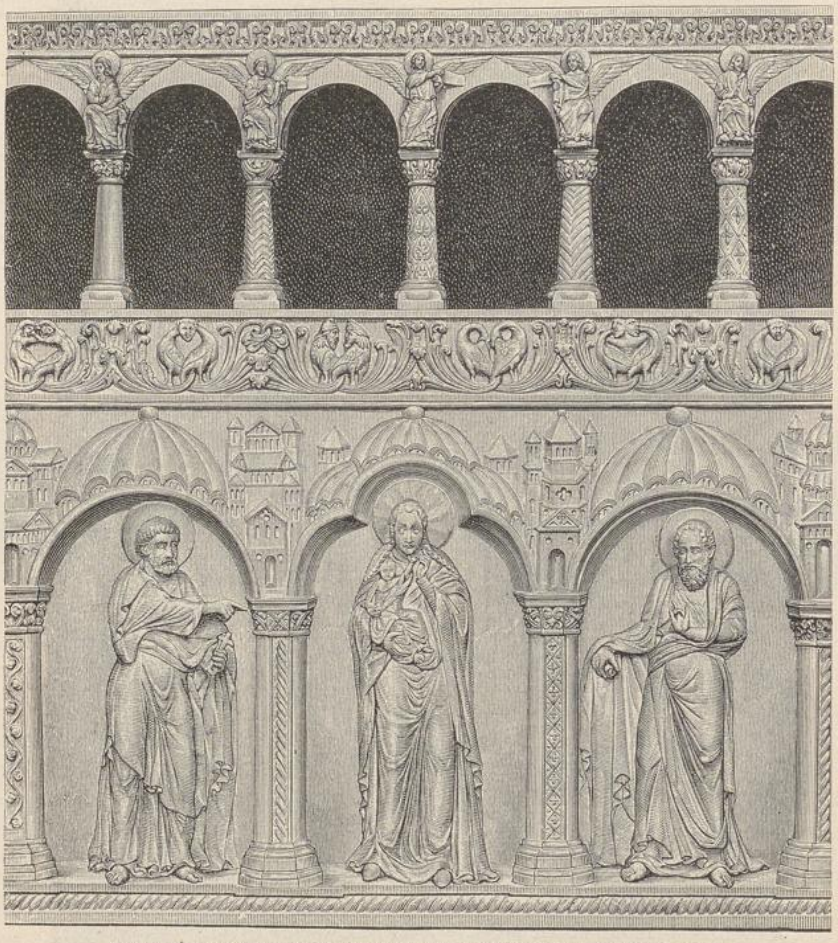


Fig. 234 Von den Chorschranken der Michaelskirche zu Hildesheim

burg, Freiberg und Naumburg. In der Abteikirche zu Wechselburg[1]) sind es zunächst die Stein-Reliefs der Kanzel, die in tiefsinnigen Zügen die Lehre von der Erlösung behandeln. Der thronende Christus, von den Evangelistensymbolen umgeben, zu beiden Seiten Maria und Johannes, schmücken die Vorderseite. Christi Opfertod und Erlösungswerk wird durch das Opfer Isaaks und die Anbetung der ehernen Schlange an den Nebenseiten angedeutet. Kain und Abel, die ihre Opfergaben

[1]) Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge. Dresden, 1875.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

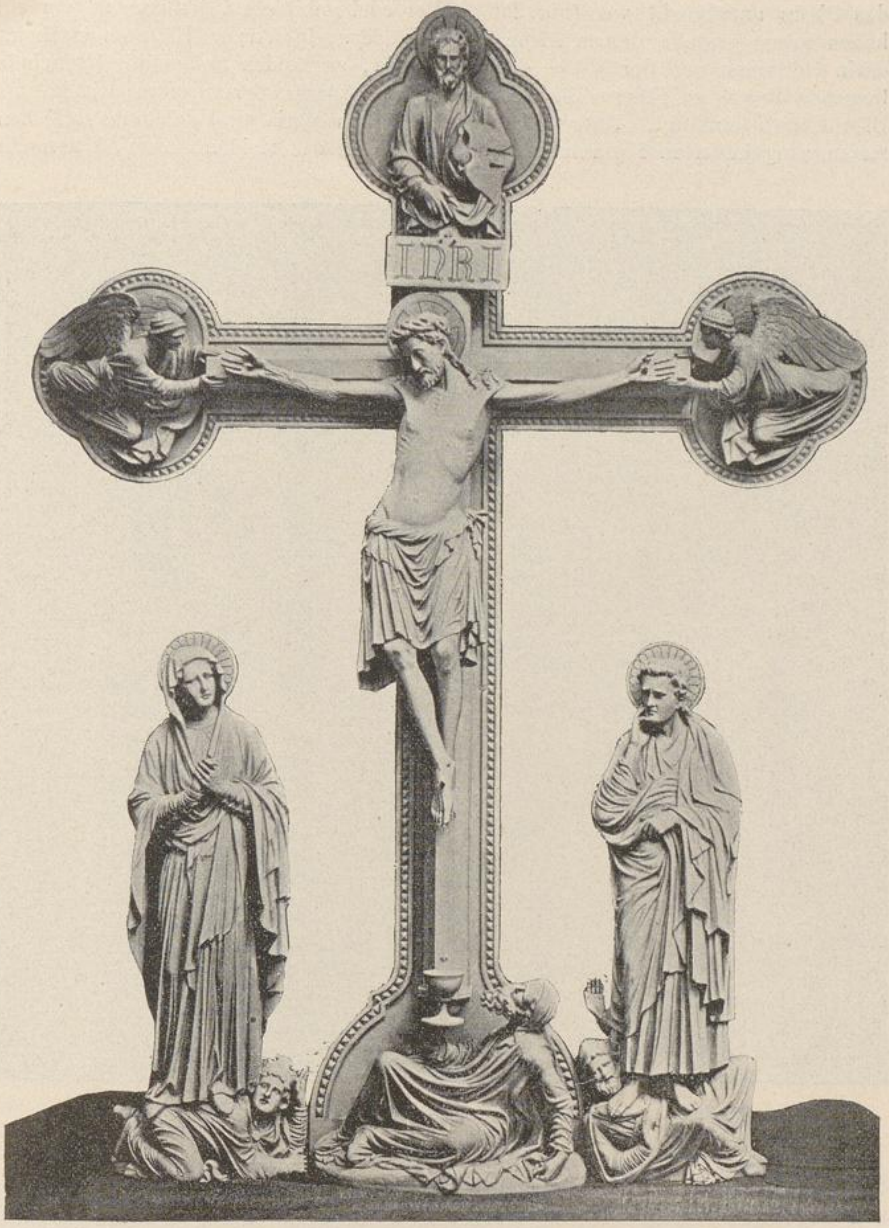


Fig. 235 Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg

darbieten, bezeichnen das Verhalten der Guten und der Bösen zu Gott. Auch hier ist der symbolische Inhalt mit freier künstlerischer Empfindung durchdrungen, die zugleich der überlieferten Naturauffassung ein neues edles Leben einhaucht. Einer etwas jüngeren Entwicklung gehört die hölzerne Kreuzigungsgruppe derselben Kirche an, die jetzt in einem Altarbau, ursprünglich wohl über dem Lettner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des Chors angebracht war (Fig. 235). Der edel gebildete Crucifixus ist vor ein hohes Kreuz gestellt, dessen Arme in Vierpässe auslaufen; zu Häupten erscheint darin Gottvater mit der Taube des hl. Geistes, an beiden Seiten das Kreuzholz tragende Engel, zu Füssen die ruhende Gestalt Adams, der in einem Kelche das Blut Christi auffängt. Unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes auf den zusammengekauerten Figuren des Judentums und des Heidentums. So herrscht

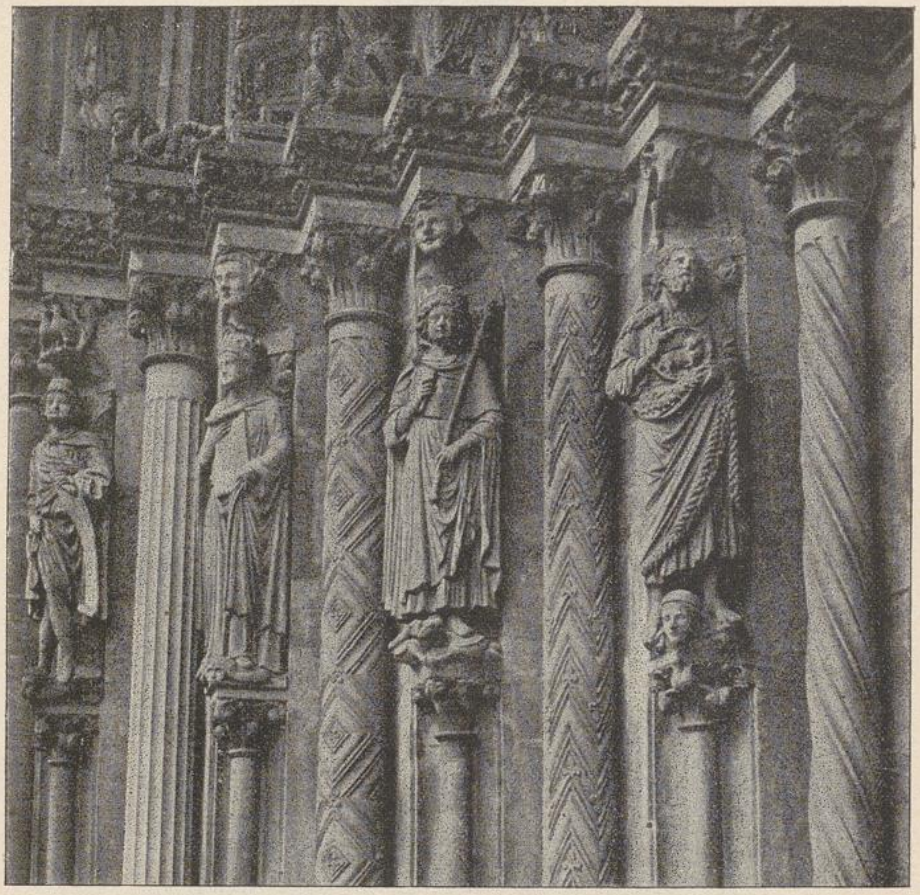


Fig. 236 Linkes Gewände der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg

der alte symbolische Zusammenhang; die Gestalten sind schlank und edel, mit vollem Verständnis der Körperformen, aber noch mit absichtlicher Zurückhaltung im Ausdruck, ruhig und feierlich gebildet und wirken gerade dadurch innerlich und vornehm. Die Vorliebe der sächsischen Bildnerschule für zierliche Ausführung ist auch hier zu erkennen. Weit freier, aber auch mehr äusserlich aufgefasst erscheinen die Skulpturen der s. g. goldenen Pforte zu Freiberg, die als Rest eines älteren Baues am später gotisch erneuerten Dom eingefügt ist (Fig. 236). Im Bogenfelde die thronende Madonna mit dem Kinde, das von den heiligen drei Königen verehrt wird, Joseph mit dem Engel Gabriel auf der anderen Seite; an den Archivolten in vier konzentrischen Halbkreisen Gottvater mit den Engeln, das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Christkind mit den Propheten, die Taube des heiligen Geistes mit den Aposteln und zu äusserst die Auferstehenden. An den Gewänden des Portals stehen je vier Figuren in halber Lebensgrösse, die beiden Johannes und Heilige des alten Testaments darstellend. Das Ganze ist eine wohldurchdachte Verherrlichung des Reiches Gottes, musterhaft in ihrem Anschmiegen an die architektonischen Linien der Portalkomposition, von untadelhafter Schönheit der Durchführung, aber ohne jenes plastische Lebensgefühl, das die Wechselburger Skulpturen auszeichnet; daher liegt der Gedanke an die Nachahmung eines fremden Vorbildes hier nicht fern.

Die Bewältigung des Persönlichen, Individuellen, zu welcher diese und andere kirchliche Skulpturen keinen Anlass boten, errang sich die sächsische Plastik langsam in einer Reihe von trefflichen Grabdenkmälern, wie die Doppel-

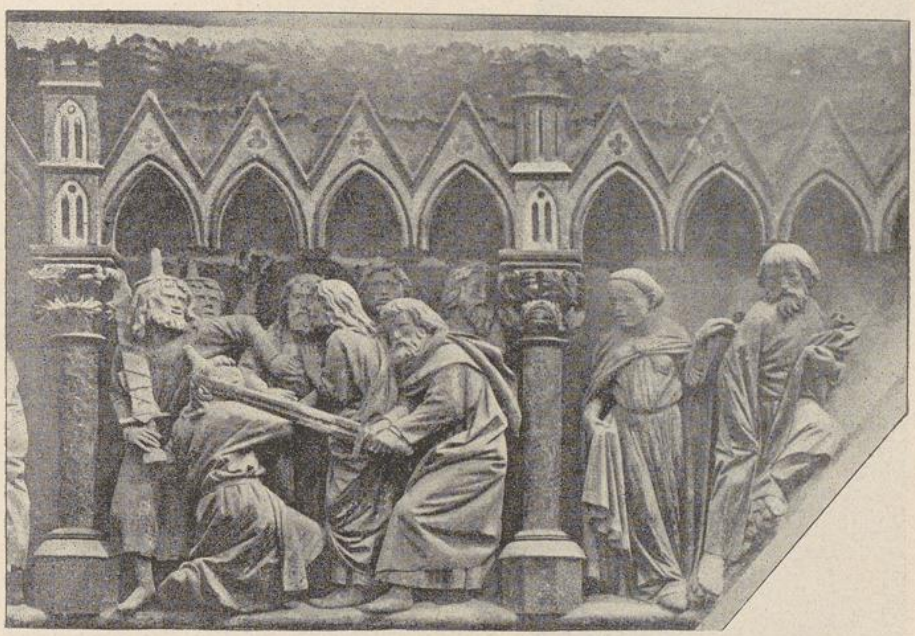


Fig. 237 Gefangennahme Christi und Verleugnung Petri
Reliefs am Lettner des Westchors im Dom zu Naumburg

gräber des Grafen Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg, Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig, um dann in ihrem Hauptwerk, den Skulpturen des Westchors im Dom zu Naumburg, davon ein glänzendes Zeugnis abzulegen.[1]) Dieser Chor, bereits in gotischen Bauformen etwa zwischen 1250—70 an den Dom angefügt, wird durch einen festen Lettner vom Kirchenschiff abgetrennt; den Thürpfosten schmückt ein Crucifixus, mit den Gestalten der Maria und des Johannes in seitlichen Nischen — eine Gruppe von so rückhaltlosem Ausdruck des Schmerzes und der Trauer, wie ihn die ganze romanische Plastik sonst kaum aufzuweisen hat. Denselben ergreifenden Naturalismus, durch feines Gefühl für Klarheit und Schönheit der Komposition veredelt, beweisen die Reliefs aus der Passion Christi an der oberen

[1]) *A. Schmarsow* und *E. v. Flottwell,* Meisterwerke deutscher Bildnerei in Naumburg. Magdeburg, 1892.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 238. Gruppe eines Stifterpaars im Dom zu Naumburg

Lettnerbrüstung (Fig. 237); die dramatische Wucht der Schilderung in der Gefangennehmung Christi, der Verleugnung Petri ist unübertrefflich! Die höchste künstlerische Leistung des Naumburger Meisters, ja der ganzen mittelalterlichen Plastik in Deutschland überhaupt sind die Statuen und Gruppen der Stifter und Patrone des Dombaus im Inneren dieses Westchors (Fig. 238. 239). Ueber dem ringsumlaufenden Gesims in Fensterhöhe an die Pfeiler angelehnt bewahren auch diese Figuren durchaus architektonisch gebundene Ruhe, vereinigen damit aber eine Feinheit der Persönlichkeitsschilderung, die ihnen höchste Lebensfülle und freie Schönheit verleiht. Längst vergessene Glieder des wettinischen Fürstenhauses sind in den Gestalten ihren lebenden Nachkommen verewigt, monumentale Zeitporträts geschaffen von einer Grösse und Würde, wie sie die deutsche Kunst auch in späteren Jahrhunderten kaum wieder hervorgebracht hat. Der geistigen Beherrschung der Aufgabe entspricht die Höhe des Geschmacks und des Könnens: frappante Beobachtung selbst des Momentanen (vgl. die weibliche Gestalt in Fig. 238), Reichtum des physiognomischen Ausdrucks (Fig. 239), dramatische Verknüpfung der einzelnen Gestalten und Gruppen untereinander, vollendete Sicherheit in der Behandlung des Steins, in der technischen Charakteristik des Stofflichen weisen diesen Statuen auch absolut genommen einen sehr hohen Rang in der Geschichte der plastischen Kunst an. Die übrigen Bildwerke der sächsischen Lande, wie das bemerkenswerte Reiterstandbild Kaiser Ottos I. auf dem Markte zu Magdeburg, die Skulpturen im Chor und an der Paradiesespforte des Doms daselbst, ferner die Stifterbildnisse im Dom zu Meissen, weiterhin in Westfalen die Portalskulpturen an den Domen zu Münster und Paderborn vermögen, obwohl zum Teil später entstanden, mit den Naumburger Statuen an Grösse und Freiheit des Stils nicht zu wetteifern.

Dagegen stehen in dieser Hinsicht den Meisterwerken der sächsischen Schule die Skulpturen des Bamberger Doms nahe, die aber ihrem Ursprung und Stile nach wieder eine selbständige Stellung einnehmen.[1]) Der plastische Schmuck der Umfassungswände des östlichen Georgenchors fällt wohl noch in das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Er besteht in Reliefs von Apostel- und Prophetengestalten, die, zu je zwei in einem Felde zusammengestellt (Fig. 240), in seltsamer Weise höchste dramatische Lebendigkeit der Komposition und Charakteristik mit einem Manierismus der Formgebung und Gewandbehandlung ver-

[1]) *A. Weese*, Die Bamberger Domskulpturen. Strassburg, 1897.

einigen, der auf den mittelbaren Einfluss byzantinischer oder überhaupt frühmittelalterlicher Reliefs, etwa in Elfenbeinschnitzerei oder getriebener Goldschmiedearbeit ausgeführt, schliessen lässt. Unmittelbar sind enge Berührungen mit der süd- und ostfranzösischen Kirchenskulptur des 12. Jahrhunderts nachgewiesen. Den Uebergang zu der späteren Gruppe von plastischen Meisterwerken in Bamberg bezeichnen die Skulpturen des Nordportals („Fürstenpforte"), wo an den Gewänden Reihen von Aposteln auf den Schultern von Propheten stehend dargestellt sind, im Tympanon das jüngste Gericht. Die Hauptwerke der jüngeren Gruppe — deren Entstehungszeit etwa in die achtziger Jahre des 13. Jahrhunderts gesetzt wird — sind die Statuen einer Maria und Elisabeth (s. g. Sibylle), einst zu einer Gruppe der „Heimsuchung" vereinigt, jetzt im Innern des Doms getrennt aufgestellt (Fig. 241. 242). Insbesondere die Elisabeth mit dem von edler Begeisterung durchleuchteten Antlitz und dem grossartigen Faltenwurf der Gewandung ist wohl die imposanteste Gestalt, welche die deutsche Plastik aufzuweisen hat. Sie geht ebenso wie die Maria auf Vorbilder an der Kathedrale zu Reims zurück, und in dem reichen Statuenschmuck dieses Hauptwerks der französischen Gotik finden sich auch die Paradigmata für die anderen Werke des Doms zu Bamberg, welche der Meister der „Heimsuchung" und seine Schule geschaffen haben; so die Statuen Kaiser Heinrichs und seiner Gemahlin Kunigunde nebst dem hl. Stephanus an dem linken Gewände des südöstlichen Portales (Fig. 243), das von den gegenüberstehenden Figuren, Adam und Eva nebst dem hl. Petrus, auch den Namen der „Adamspforte" führt. In den Gestalten des ersten Menschenpaars ist hier — zum erstenmal in statuarischer Grösse — der kühne Versuch zu einer Darstellung des Nackten gemacht. Gleich wagemutig zeigt sich diese Kunst in der Gestalt eines Reiters, wohl den hl. Stephan von Ungarn darstellend, der auf einer breiten Konsole am Nordpfeiler des Georgenchors sich erhebt (Fig. 244). Wenn der Gaul noch steif und plump ist, wenn Adam und Eva noch sehr geringe Kenntnis des menschlichen Körpers verraten, so zeichnet die Gestalt des Reiters, wie alle anderen aus dieser Gruppe von Arbeiten, eine hohe Schönheit und Würde aus, die sich mit feinem Naturgefühl und künstlerisch vertiefter Charakteristik verbindet. Die Bamberger Domskulpturen stehen den Naumburger Werken an naturalistischer Wahrheit nach, überstrahlen sie aber durch einen Schimmer von Idealität, der die Gestalten weit über das Alltägliche und Gewöhnliche hinaushebt, ihnen zarten, poetischen Reiz verleiht. Am höchsten stehen in dieser Hinsicht die beiden Allegorien von Kirche und Synagoge zu Seiten des Fürstenportals, die in einer dem Zeitalter geläufigen Symbolik die Ueberwindung des alten Glaubens durch das Evangelium schön und sinnreich verkörpern.



Fig. 239 Kopf einer Stifterstatue im Dom zu Naumburg

Alle diese Werke gehören nach ihrer Entstehungszeit und nach ihrem Zusammenhange mit französisch-gotischen Skulpturen bereits der vollen Gotik an; sie hier der romanischen Epoche der Plastik anzufügen, berechtigt uns einerseits

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die hohe Bedeutung, welche sie als Abschluss und Endziel der bereits im 12. Jahrhundert hervortretenden Entwicklung besitzen, anderseits die selbständige Stellung, die sie in der Ausschmückung des Kirchengebäudes noch einnehmen, während die gotische Plastik, wie wir sehen werden, ihrem Wesen nach sich dem Dienste der Architektur immer mehr unterzuordnen bestrebt ist.

Im Südwesten Deutschlands steht die Plastik im 12. Jahrhundert streng unter französischem Einflusse, ist zum Teil wohl von französischen, namentlich südfranzösischen Künstlern auf deutschem Boden ausgeübt worden. Dies gilt sowohl von den beiden merkwürdigen Relieftafeln des Basler Münsters mit Darstellungen der Apostel und vier Scenen aus dem Leben des hl. Vincenz, wie von den Skulpturen der s. g. Galluspforte (1176) desselben Münsters.[1]) Der ganze Aufbau der Galluspforte (Fig. 245) vereinigt die typische Form des romanischen Kirchenportals mit dem Motiv des horizontal abgedeckten römischen Triumphbogens; die Anordnung und der Stil der Statuen aber lässt den Einfluss der südfranzösischen Skulptorenschule erkennen, der auch an anderen Schweizer Werken dieser Zeit deutlich hervortritt, während in Zürich, am Portal des Grossmünsters und anderwärts, oberitalienische Werkleute thätig gewesen zu sein scheinen.

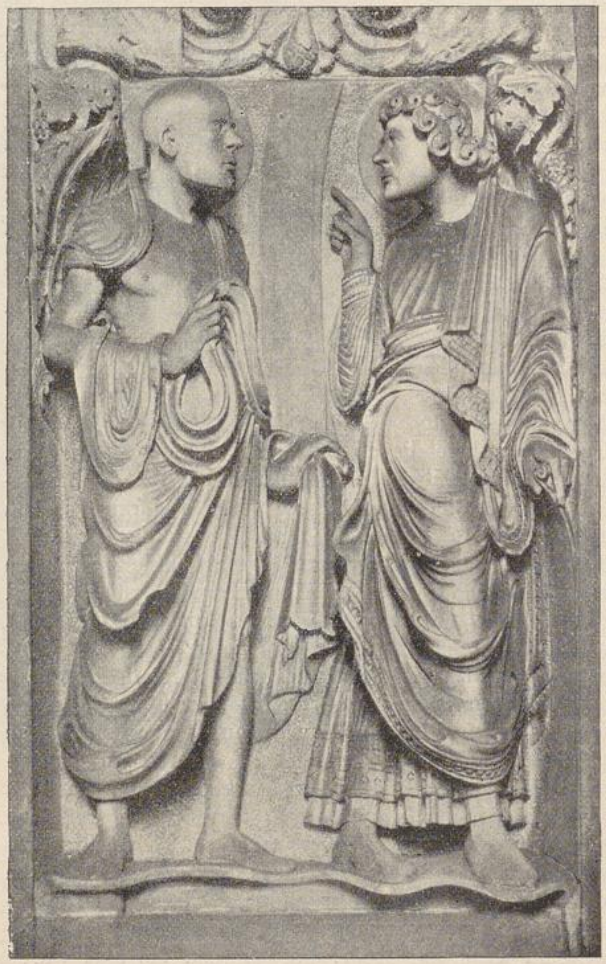


Fig. 240 Relief von den Chorschranken des Doms zu Bamberg

Von dem einst reichen Skulpturenschmuck des noch ganz romanischen Querhauses des Strassburger Münsters[2]) sind uns leider nur geringe Reste erhalten: die Tympanonreliefs mit dem Tode und der Krönung Marias und die beiden herrlichen Gestalten der Kirche und Synagoge am Südportal

[1]) *A. Lindner,* Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Strassburg, 1899.

[2]) *E. Meyer-Altona,* Die Skulpturen des Strassburger Münsters. Strassburg, 1894.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(Fig. 246. 247); dazu kommen dann die Figuren des s. g. Erwin- oder Engelpfeilers im Innern und einige Gestalten von dem ehemaligen Lettner. Alle diese Werke



Fig. 241 Elisabeth aus einer Gruppe der Heimsuchung im Dom zu Bamberg



Fig. 242 Maria aus einer Gruppe der Heimsuchung im Dom zu Bamberg

gehören offenbar derselben Schule und derselben Zeit (gegen 1250) an, wenn sie auch an künstlerischem Werte nicht gleich hoch stehen. Doch zählen das Relief des Todes Marias und die beiden allegorischen Statuen sicher zu den vollendetsten Schöpfungen der deutschen Plastik; rätselhaft bleibt der Künstlername Savina,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

welcher in einer Inschrift genannt war. Die Gestaltenbildung in diesen Werken ist überschlank, das Gewand legt sich dünn in engen Falten über den Körper, so dass



Fig. 243 Statuen von der Adamspforte am Dom zu Bamberg

die Formen desselben hindurchschimmern. Plastisches Formgefühl, dramatische Lebhaftigkeit des Ausdrucks, hohe Schönheit und eine meisterhafte Komposition zeichnen diese Skulpturen aus. Ein letzter Hauch antiker Kunst scheint sie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

berührt zu haben, und dem ist in der That so: nur hat die französische Plastik hier die Vermittlerrolle übernommen, denn mit ihr sind die Strassburger Werke, wie die neuere Forschung dargethan hat, stilistisch eng verknüpft, und die letzte Wurzel der französischen Skulptur bildete, wie wir noch sehen werden, die lebendig gebliebene Tradition der Antike.

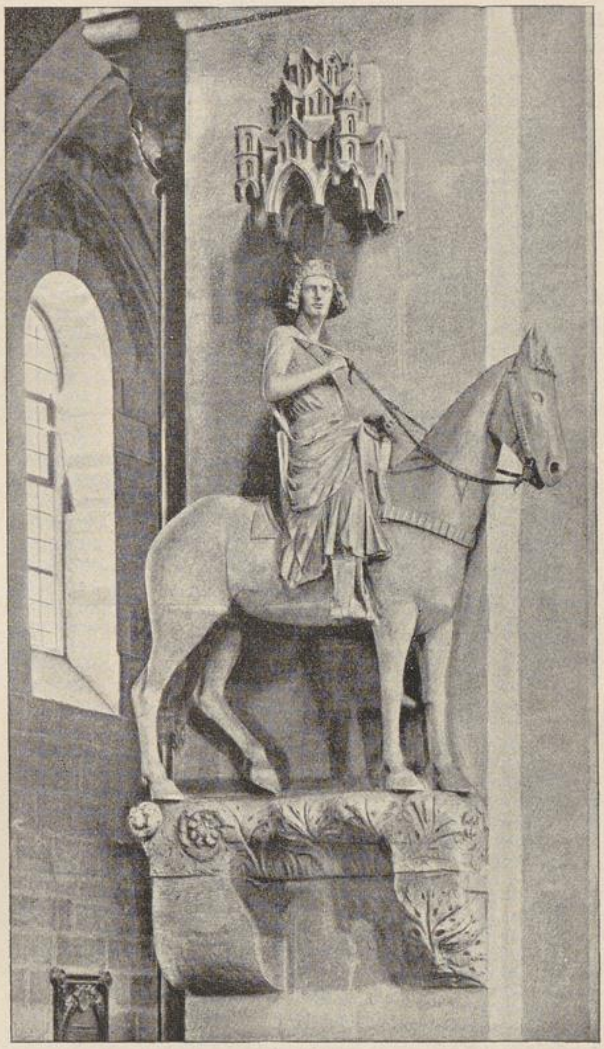


Fig. 244 Statue eines Reiters im Dom zu Bamberg

Diese Abhängigkeit von französischen Vorbildern waltet in noch höherem Grade ob bei Werken wie die Skulpturen am Portal und der Fassade der Liebfrauenkirche zu Trier (bald nach 1274), am Nikolausportal des Münsters zu Kolmar (um 1250), an der Querschiffsfassade von St. Peter und Paul zu Wimpfen im Thal (1262 bis 1278). Man darf vermuten, dass die fortschreitende Erkenntnis des historischen Zusammenhangs uns eine immer bedeutsamere Vorbildlichkeit der französischen für die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts enthüllen wird. Dies hindert nicht, dass die künstlerisch bedeutenderen unter diesen Arbeiten durch die Tiefe und Innigkeit der darin ausgedrückten Empfindung und die Selbständigkeit der Auffassung völlig deutsch erscheinen. Insbesondere gilt das auch von dem Werke, mit welchem diese Periode des Uebergangs ihren glanzvollen Abschluss findet: den vollständig erhaltenen Skulpturen der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.[1]) Diese Arbeiten, etwa 1260—1270 entstanden, bilden in ihrer Gesamtheit einen geistvoll durchdachten Cyklus, der — im Sinne des Dominikanerordens — Glauben und Wissen der Zeit encyklopädisch zusammenzufassen sucht. Die Bildwerke in den Laibungen

[1]) *K. Moriz-Eichborn*, Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Strassburg, 1899.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und im Tympanon des Portals bringen die gesamte christliche Heilslehre in Einzelgestalten und Reliefs zur Anschauung, beginnend mit Adam und Eva und endigend mit dem Weltgericht. Den Ehrenplatz am Thürpfeiler nimmt die Madonna ein; neben ihr stehen an den Seiten des Portals, den ganzen Bildschmuck desselben gleichsam zusammenfassend, Kirche und Synagoge, die Symbole des Alten und des Neuen Bundes. Diese stumme Bildersprache setzen die Statuen auf den Blendarkaden der Vorhalle fort: die klugen und die thörichten Jungfrauen (Fig. 248), Christus und der „Fürst der Welt" — in Anknüpfung an das geistliche Epos —, endlich die Gestalten der Wissenschaften verkörpern die in der Zeit mächtigen Geistesrichtungen und mahnen ebenso wie die Portalbilder an das Streben nach Weisheit und Tugend, an den Kampf gegen die Sünde, um auf diesem Wege zu jener Reinheit und Vollendung vorzudringen, welche, im Mittelpunkt des Ganzen stehend, die Madonna symbolisiert. Es ist ein Stück aus dem schwärmerischen Marienkultus der Zeit, das hier einen durch Reichtum und Klarheit gleich anziehenden künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Den Uebergang von der Skulptur zur Malerei machen gewisse Werke der dekorativen Kunst, die nicht bloss durch Verbindung der verschiedensten kostbaren Stoffe, sondern auch durch Verschmelzung der plastischen und malerischen Technik der lebhaften Prunkliebe der Zeit zu genügen suchen. Meistens wird als Grundlage Metall, vergoldete Kupfer- oder Silberplatten genommen, deren Flächen mit zierlichen Filigranornamenten, mit bunter Emailmalerei, mit kostbaren Edelsteinen und besonders mit antiken Gemmen und Kameen bedeckt werden. Was man irgend an Kostbarkeiten besass, wurde auf die Herstellung solcher Werke, besonders zu Buchdeckeln, kleinen Altären, Weihrauchgefässen, Reliquienbehältern, Prozessionskreuzen, ja selbst zur Bekleidung der Vorderseite ganzer Altäre mit sogenannten Antependien hergegeben. So verschiedenartig aber auch Stoff und Technik sind, einen so hohen malerischen Reiz und bisweilen auch eine so selbständige künstlerische Bedeutung dürfen diese Arbeiten beanspruchen. Trotz massenhafter Zerstörungen hat sich in Museen und Kirchenschätzen noch manches edle und reiche Stück erhalten. Besonders wichtig und allgemein beliebt war die Anwendung der Emailarbeit (Schmelzwerk), die zuerst durch byzantinische Muster sich

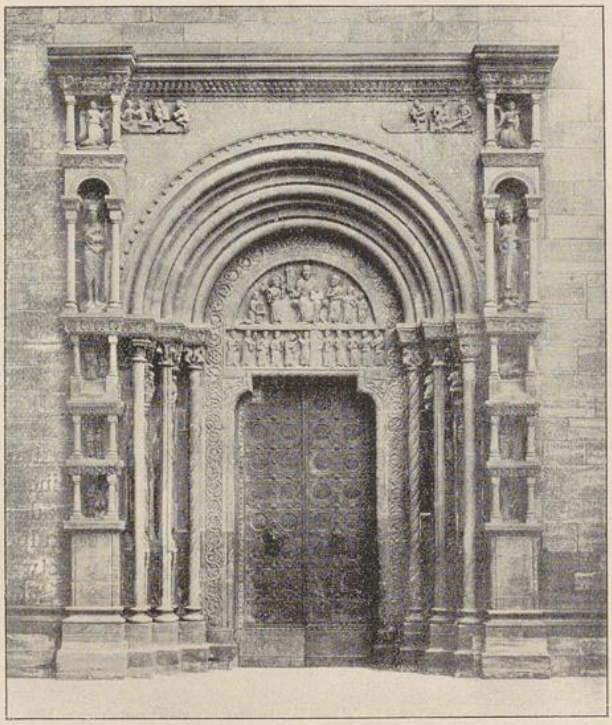


Fig. 245 Galluspforte am Münster zu Basel

verbreitete, dann aber auch an gewissen Kunststätten des Abendlandes sich zu hoher und selbständiger Blüte ausbildete. Die Byzantiner löteten Goldfäden auf die Fläche, welche die einzelnen Farben scheiden und beim Schmelzen vor dem

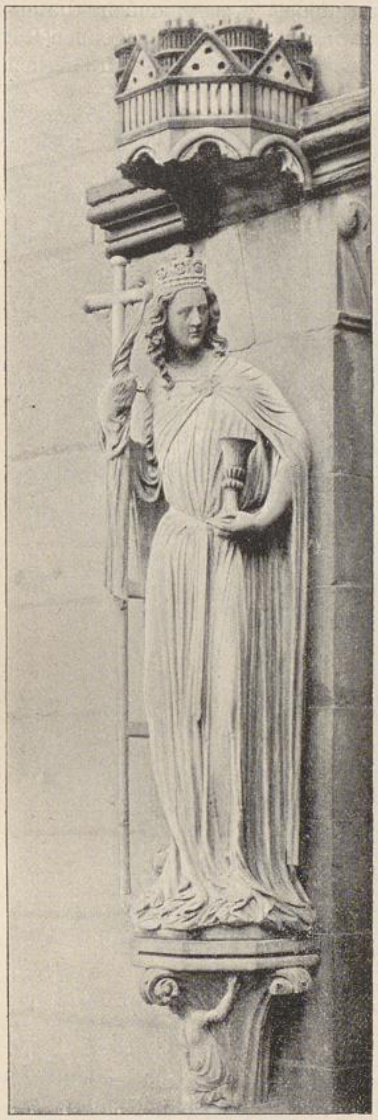


Fig. 246 Die Kirche
Statue am Strassburger Münster

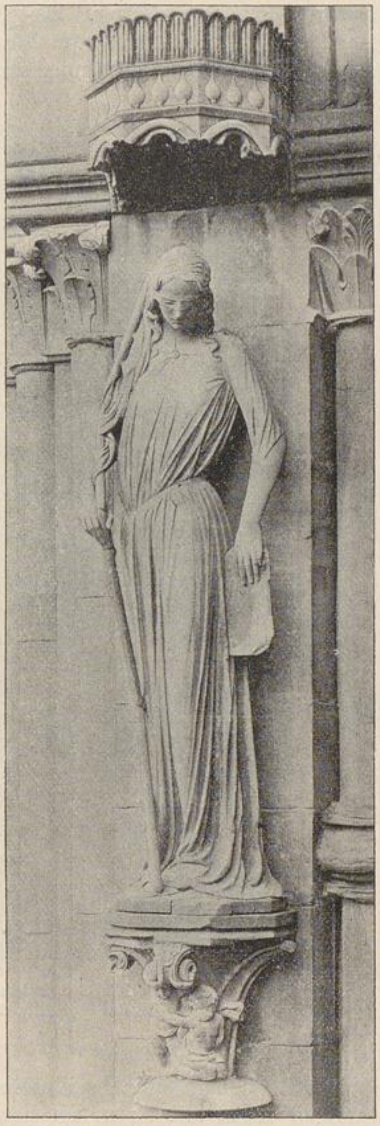


Fig. 247 Die Synagoge
Statue am Strassburger Münster

Zusammenlaufen bewahren („émail cloisonné, Zellenschmelz"); die abendländische Technik dagegen vertiefte den Grund für die Aufnahme der Emailmasse und liess die vergoldeten Ränder erhaben vortreten („émail champlevé oder en taille d'épargne", „Grubenschmelz"). In Deutschland waren es vor allen die Kunst-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schulen am Rhein,[1]) namentlich Köln, Trier und Siegburg, in Frankreich später namentlich Limoges, wo die Schmelzmalerei einen selbständigen Aufschwung nahm.

Prächtige Werke solcher Art aus dem 11. Jahrhundert finden sich z. B. in den Schätzen der Kirchen zu Hildesheim, der Stiftskirche zu Essen und der Pfarrkirche zu Siegburg. Das folgende Jahrhundert war ungemein thätig in dieser dem Wohlgefallen an prachtvoller Farbenwirkung so sehr zusagenden Richtung, vorzüglich bei Anfertigung grosser Reliquienbehälter, die in Form länglicher

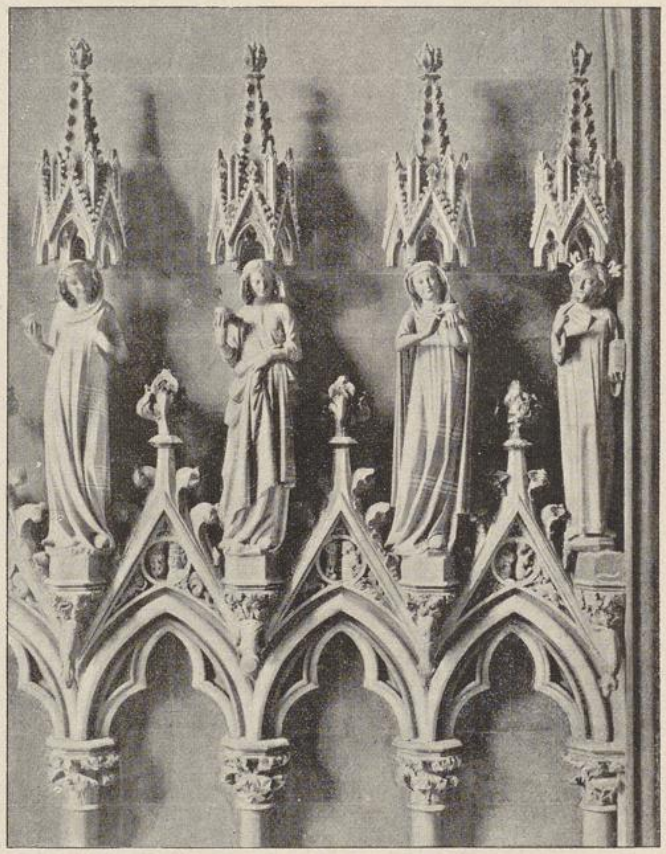


Fig. 248 Statuen der klugen Jungfrauen
in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.

Kasten mit dachartigem Abschluss sich selbst wie kleine Bauwerke darstellen. Sie vereinigen meist alle Arten der hochentwickelten mittelalterlichen Goldschmiedetechnik: gegossene und getriebene Arbeit, Filigranverzierung, Gravierung, auch mit eingelegtem schwarzem Schmelz (Niello), endlich Emailmalerei und den Schmuck kostbarer Edelsteine und antiker Kameen. Beispiele bieten etwa der S. Heribertskasten in der Kirche zu Deutz, die beiden Reliquiarien der Heiligen Crispinus und Crispinianus im Dom zu Osnabrück, die beiden Schreine

[1]) Vgl. *E. aus'm Werth,* Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig, 1859.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Karls des Grossen und der heiligen Jungfrau (um 1220) im Münster zu Aachen (Fig. 249) und der ebenfalls der Schlussepoche angehörende Prachtschrein der hl. drei Könige im Dom zu Köln; ferner der herrliche Sarkophag der hl. Elisabeth in ihrer Kirche zu Marburg (um 1250). Ein Hauptwerk der mittelalterlichen Emailtechnik ist der sogenannte Verduner Altar zu Kloster-Neuburg bei Wien,[1]) dessen 51 Tafeln ursprünglich als Bekleidung eines Lesepultes dienten und der Inschrift zufolge 1181 von Meister *Nicolaus* aus Verdun gearbeitet wurden. Sie enthalten Scenen des Alten und Neuen Testaments, in vertieften Umrissen graviert, die mit blauer und roter Farbe ausgefüllt sind und bekunden sowohl in der feierlichen Erhabenheit und dem oft grossartigen Adel der Gestalten, wie in dem Hervorbrechen eines dramatisch bewegten Lebens die freie Regsamkeit eines selbständig bedeutenden Künstlers (Fig. 250. 251). Dazu kommt noch, dass

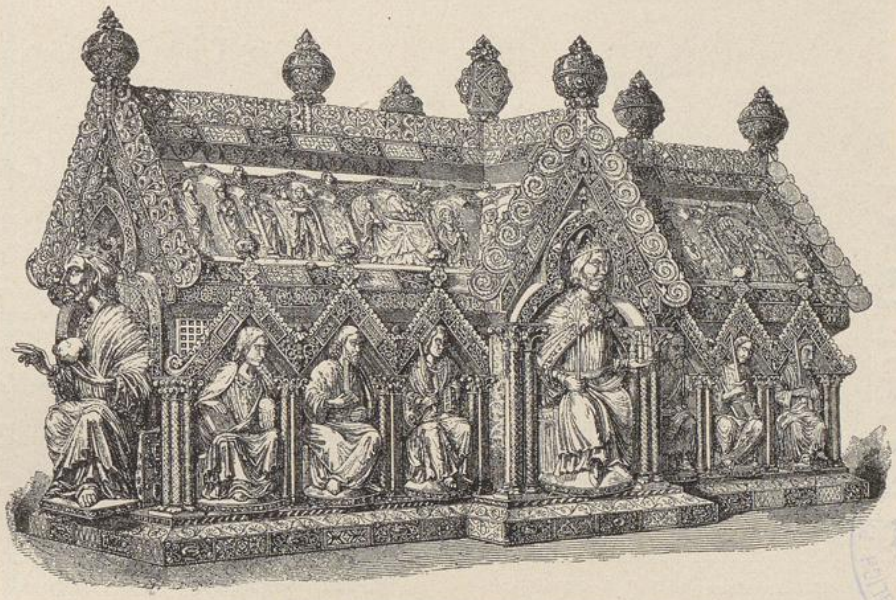


Fig. 249 Schrein der heil. Jungfrau im Münster zu Aachen

hier eins der vollständigsten Beispiele der typologischen Bilderkreise des Mittelalters vorliegt, welche darauf beruhen, dass einer Scene aus dem Neuen Testament („sub gratia") stets zwei aus dem Alten gegenübergestellt werden, und zwar eine vor der Mosaischen Gesetzgebung („ante legem"), eine unter der Herrschaft derselben („sub lege").

Die Malerei der romanischen Epoche setzte während des 10. und 11. Jahrhunderts zunächst die Traditionen des karolingischen Zeitalters fort. Doch äusserte der allgemeine Aufschwung des politischen Lebens und aller Kultur unter den sächsischen Kaisern in Deutschland auch hier seinen Einfluss. Neue Stoffe und Ideenkreise drängten herzu und stellten höhere Anforderungen an die Kunst des Malers. Nicht bloss auf kirchlichem Gebiete, wo die natürliche Lust am Schildern und Erzählen erst jetzt recht zum Durchbruch gelangt; auch von der politischen Macht und Herrlichkeit des Reiches fällt zuweilen ein schwacher Abglanz auf die

[1]) *A. Camesina* und *A. v. Arneth*, Das Niello-Antependium zu Kloster-Neuburg. Wien, 1856.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Erzeugnisse der Wand- und Buchmalerei — denn um solche handelt es sich auch jetzt noch ausschliesslich. Die wichtigste Stätte der Kunstübung bleiben die grossen Benediktinerklöster, denen aber bald die von den Kaisern namentlich in Sachsen, Süddeutschland und am Rhein neu gegründeten Stifter und Abteien wetteifernd zur Seite traten. Die engen Beziehungen zu den Herrschern bestimmten wohl auch jetzt noch häufig genug den Charakter insbesondere der gemalten Prachtcodices: sie sind, wie unter Karl dem Grossen, Erzeugnisse einer prunkvollen und virtuosenhaften Hofkunst. Mit den Namen Ottos III. und Heinrichs II. verknüpfen sich die hervorragendsten dieser Werke. Auch die antike Tradition und die technischen Gewohnheiten der karolingischen Malerei blieben noch auf lange hinaus massgebend. Aber mit der Ausbreitung und Festigung des Herrschaftsbereichs der christlichen Kirche stellten sich auch für die kirchliche Malerei

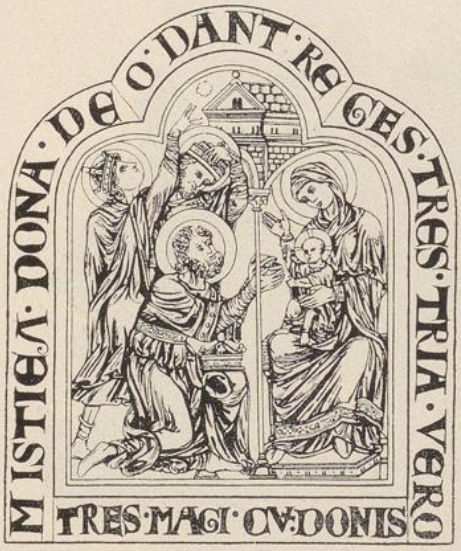


Fig. 250 Anbetung der heil. drei Könige



Fig. 251 Verkündigung der Geburt Isaaks

Vom Altarvorsatz von Klosterneuburg

neue Ziele in den Vordergrund: es galt, den wesentlichen Inhalt des Evangeliums, wie er durch Predigt und Liturgie festgelegt war, auch in anschaulicher Form den Klerikern und Laien zu Belehrung und erbaulicher Betrachtung darzubieten. So erweiterte sich der Kreis von Gegenständen, den schon die karolingische Malerei darzustellen pflegte, namentlich durch Aufnahme vieler Scenen aus dem Neuen Testament beträchtlich. Es sind besonders die Thaten und Wunder Christi als packendste Bürgschaften des Heilsvertrauens, welche uns in genauer Uebereinstimmung mit dem Inhalt der kirchlichen Perikopen — d. h. der an den einzelnen Sonn- und Feiertagen verlesenen Abschnitte aus der heiligen Schrift — die Werke der Malerei immer wieder vor Augen führen. Daneben bedingte die im 10. und 11. Jahrhundert hoch gesteigerte Reliquienverehrung naturgemäss ein stärkeres Heranziehen der Heiligenlegende, und auch der allmählich in Aufnahme kommende Marienkultus fand in der Malerei sein Echo.

Einem so umfangreichen und vielgestaltigen Stoffkreise vermochte die Kunst nur zu genügen, indem sie die überkommenen Formen des Ausdrucks geschmei-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

diger und lebendiger zu machen suchte. So bereitete sich auch in der Malerei während des 11. Jahrhunderts allmählich die Auflösung der antikisierenden Behandlungsweise vor, deren Lebenskraft erschöpft war. Zersetzend wirkte in dieser Hinsicht insbesondere der leichtere und behendere Federzeichnungsstil, den wir bereits in der Psalterillustration des 9. Jahrhunderts auftauchen sahen (vgl. S. 120 f.). Das neue Leben, das die Zeit der Kreuzzüge und der ritterlichen Poesie heraufführte, verlangte nach neuen Ausdrucksformen auch in der Kunst. Und so erhoben sich aus dem Verfall seit der Mitte des 12. Jahrhunderts die Anfänge einer nationalen Kunstweise, die auch für die Malerei eine ähnliche Blüteepoche bedeutet, wie sie die Plastik im Laufe des 13. Jahrhunderts erlebte.

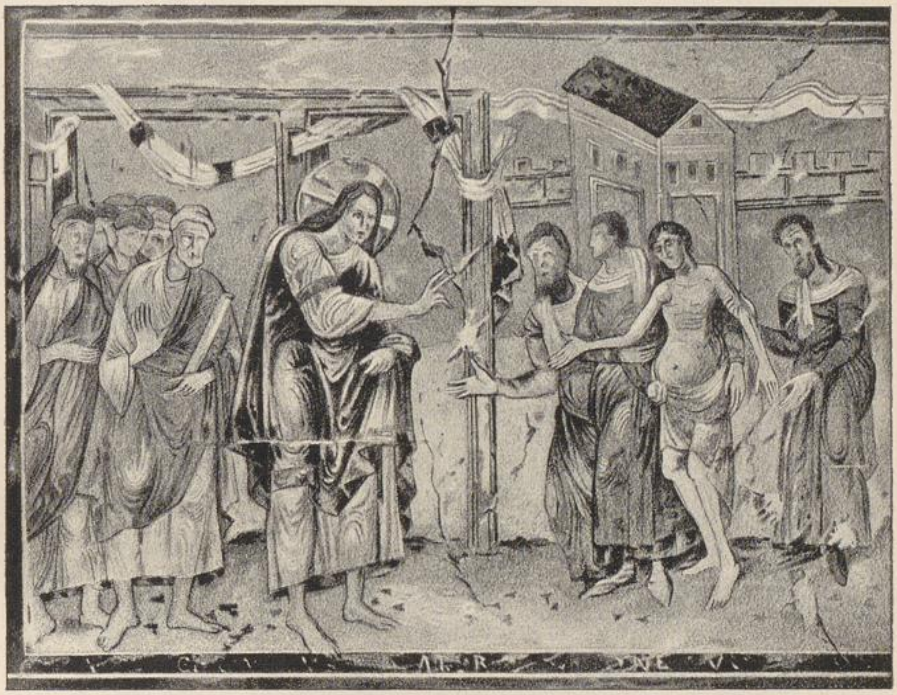


Fig. 252 Heilung des Wassersüchtigen
Wandgemälde in der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau

Von den Denkmälern der Wandmalerei[1]) im 10. Jahrhundert, die nach den litterarischen Quellen zahlreich und von grossem Umfange gewesen sein müssen, hat sich wenig erhalten. Die Thätigkeit der Reichenauer Mönche, welche auch im Kloster St. Gallen umfassende Arbeiten ausführten, lernen wir aus den wieder aufgedeckten Wandgemälden der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau kennen,[2]) die wahrscheinlich im Zusammenhang mit einem Umbau der Kirche durch den kunstliebenden Abt Witigowo (985—997) entstanden sind. In acht Gemälden an den Oberwänden des Mittelschiffs sind die Heilungen und

[1]) Aufnahmen mittelalt. Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, herausg. von *R. Borrmann*. Berlin, 1897 ff.

[2]) *F. X. Kraus* und *Fr. Baer*, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg i. B., 1884.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wunderthaten Christi (Fig. 252), an der Aussenseite der Westapsis Kreuzigung und jüngstes Gericht dargestellt; die Malereien des Chors und Querschiffs sind leider verloren. Doch genügt das Erhaltene, um ein lebendiges Bild von der Art dieses monumentalen Wandschmuckes zu geben, der damals kaum einer grösseren Kirche gefehlt haben wird. Unter- und oberhalb der Gemälde laufen breite Mäanderstreifen entlang; in den Zwickeln der Arkadenbögen sind Medaillons mit den Brustbildern von Heiligen oder Aebten des Benediktinerordens angebracht, zwischen den Fenstern die ganzen Figuren von Aposteln, wieder durch einen Mäanderstreifen nach oben hin abgeschlossen. Metrische Inschriften (tituli) unter den Wandbildern erklären den Inhalt der Darstellungen. Die Stoffe wie die Formen der letzteren sind durchaus der altchristlichen Kunst entnommen. Christus ist



Fig. 253 Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand
Aus dem Codex Egberti in Trier

stets unbärtig, jugendlich, und gleich den Aposteln, die sein Gefolge bilden, und anderen Hauptpersonen der Handlung in antike Tracht gekleidet. Antik ist die Form der Baulichkeiten im Hintergrunde der Bilder, antik auch die Ornamentik der Streifenumrahmungen. Aber bei aller Abhängigkeit von der Tradition macht sich doch auch eine frische, originale Gestaltungskraft geltend, ein Ringen um lebendige und klare Darstellung, das bei allem Ungeschick in den Einzelheiten ergreifend wirkt. Die Komposition ist stets eindrucksvoll; sie erhebt sich im „Sturm auf dem Meere“ zu grossartiger Feierlichkeit, wirkt mit dramatischer Lebendigkeit in der „Auferweckung des Jünglings zu Nain“, verschmäht aber auch burleske Einzelzüge nicht, wie in der „Teufelaustreibung bei Gerasa“. Die Nebenpersonen erscheinen meist in der Zeittracht. — Die in einen steinernen Blendbogen hineingesetzte „Kreuzigung“ an der Westwand giebt die schlichte Zusammenstellung des Crucifixus mit Maria und Johannes; das „Weltgericht“ darüber ist wohl die früheste monumentale Darstellung dieses bedeutungsvollen



Fig. 254 Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus
Aus der Aachener Ottonenhandschrift

Gegenstandes in der Kunst des Abendlandes, aus der er fortan nicht mehr verschwinden sollte.

Gleichfalls der Reichenauer Schule gehören offenbar die Wandmalereien in der kleinen Kirche zu Burgfelden bei Balingen in Württemberg an,[1]) die als Hauptdarstellung wieder ein Weltgericht — an der Ostwand des Inneren — ent-

[1]) *P. Weber*, Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb. Stuttgart, 1896.

halten; doch ist hier die Entwicklung, auch in ikonographischer Beziehung, schon etwas weiter fortgeschritten: zu dem Weltenrichter mit den Aposteln und Auferstehenden gesellt sich die Darstellung der Erlösten und Verdammten, mit Andeutung der Paradiesesfreuden und Höllenstrafen. (Vergl. die Farbentafel.)

Auch auf dem Gebiete der Buchmalerei,[1]) die in der Zeit der Ottonen und Heinrichs II. einen glänzenden Aufschwung nahm, standen die alemannischen Klöster, wie St. Gallen und Petershausen, unter Führung der Reichenau voran. Hier schrieben um 980 die Mönche Kerald und Heribert für den kunstsinnigen Erzbischof Egbert von Trier jenes Evangeliar, das als Codex Egberti jetzt einen Hauptschatz der Trierer Stadtbibliothek bildet.[2]) Es enthält ausser Titel, Widmung und den vier Evangelistenbildern 52 Darstellungen aus der heiligen Schrift als Illustrationen zu den Sonntagsevangelien. Das ornamentale Element tritt ganz zurück, dagegen herrscht in den Bildern dieselbe naive Erzählerfreude, wie auf den Wandgemälden von Oberzell, ebenso die gleiche dramatische Lebhaftigkeit der Schilderung (Fig. 253) bei aller Befangenheit im Einzelnen. — Es war eben jener prachtliebende Bischof Egbert, welcher in Trier selbst eine reiche Thätigkeit auf dem Gebiete der Goldschmiede- und Emailkunst wie der Buchmalerei hervorrief. Die hervorragendste Leistung dieser Schule ist der Echternacher Kodex in Gotha, der nach den Inschriften des besonders prachtvoll geschmückten Deckels für Kaiser Otto III. zwischen 983 und 991 gearbeitet sein muss. Noch früher fällt der um 973—81 durch den Trierer Archidiakon Ruodprecht geschriebene Codex Gertrudianus, eine Psalterhandschrift, in Cividale. Eng verwandt mit der Trierer Buchmalerei war eine im Kloster Echternach bestehende Lokalschule, der u. a. der Codex aureus im Escorial — mit den Bildnissen Kaiser Konrads II. und seiner Gemahlin Gisela — zugeschrieben wird.

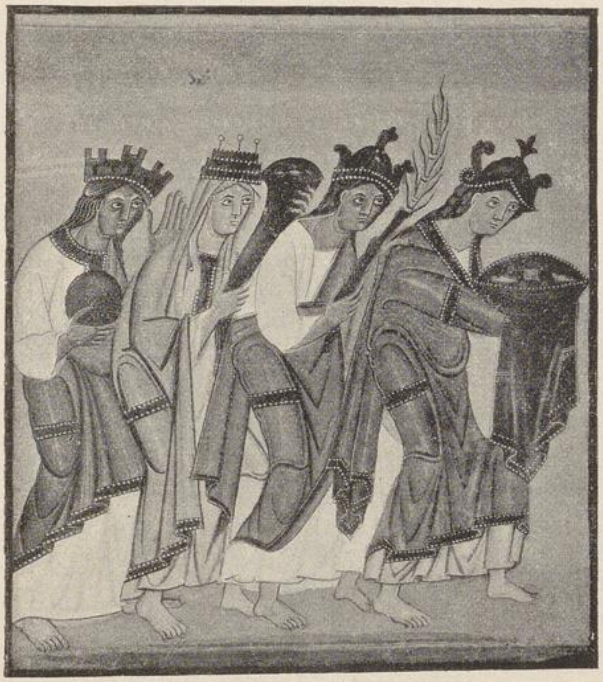


Fig. 255 Huldigende Länder
Aus dem Evang. Bamberg. Cm. 58 in München

Eine andere sehr thätige und offenbar längere Zeit blühende Centralschule der Buchmalerei in den Rheinlanden, deren Sitz wahrscheinlich Köln war, repräs-

---

[1]) *L. v. Kobell*, Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des 4. bis 16. Jahrhunderts. München, 1890. (Photogravüren.)

[2]) *Fr. X. Kraus*, Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg, 1884.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sentiert die Aachener Ottonenhandschrift, mit dem Bilde Kaiser Ottos III., dem auf dem Dedikationsblatte der Schreiber Liutharius sein Werk widmet.[1] Der Kaiser ist in sehr merkwürdiger Apotheose mit der segnenden Hand Gottes über sich inmitten der Mandorla thronend und von den Evangelistensymbolen umgeben dargestellt; den Fussschemel seines Thrones hält eine weibliche Gestalt, die Erde. Die Bilder illustrieren einzelne Stellen der Evangelien; sie sind durchweg in einen halbrund abgeschlossenen Rahmen hineingesetzt (Fig. 254). An dieses Prachtwerk schliesst sich eine lange Reihe bedeutender Bilderhandschriften aus der Zeit des sächsischen Kaiserhauses, mit dessen Herrschern Köln schon durch Erzbischof Brun, den Bruder Ottos I., aufs engste verknüpft war.[2] Das spricht sich zum Teil auch in den Widmungsbildern aus, oft mit einer Grösse, welche diese Malereien zu wahren Denkmälern historischer Kunst erhebt. So nahen sich in den auf zwei gegenüberstehenden Blattseiten sichtbaren Darstellungen der prachtvollen Evangelienhandschrift der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Cim. 58) vier allegorische Frauengestalten (Fig. 255), durch Beischriften als Roma, Gallia, Germania, Sclavinia bezeichnet, Gaben bringend und huldigend dem mit Scepter und Reichsapfel thronenden Herrscher (Fig. 256), den je zwei Vertreter der geistlichen und weltlichen Macht umgeben — ein imposanter Ausdruck für den Traum einer kaiserlichen Weltherrschaft, wie er Otto III. beseelte. Von ähnlich grossartiger Komposition, doch seinem Inhalt nach mehr im kirchlichen Sinne gedacht, ist das Widmungsbild einer jetzt gleichfalls in München befindlichen Evangelienhandschrift Heinrichs II. (Cim. 57), wo drei gekrönte Frauengestalten in antiker Gewandung die Insignien der Macht und des Ruhms zu dem in einem oberen Bildstreifen knieend mit seiner Gemahlin vor dem Throne Christi dargestellten Könige emporreichen. — Die durch ihre Zahl, sorgfältige Ausführung und geschmackvolle Farbengebung ausgezeichneten biblischen Bilder dieser Handschriftengruppe zeigen durchweg unter sich enge Verwandtschaft.

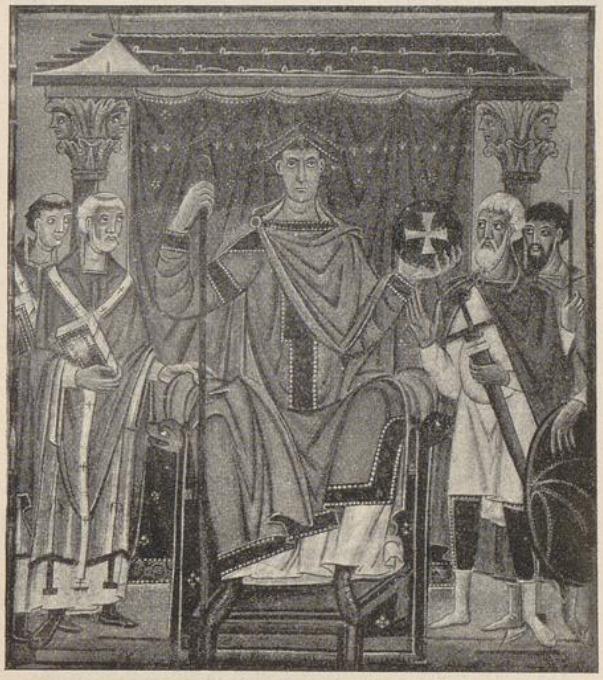


Fig. 256 Kaiser Otto III
Aus dem Evangel. Bamberg. Cm. 58 in München

[1] *H. Beissel*, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen, 1886.

[2] *W. Vöge*, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier, 1891.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 257 Geschichte Johannes des Täufers
Aus dem Evangeliarium Bambergense in München (Cim. 58)

So ist in der erwähnten Münchener Handschrift die Geschichte Johannes des Täufers (Fig. 257) fast genau so dargestellt wie in dem Aachener Ottonenkodex, und die Himmelfahrt Christi in dem Evangeliar Heinrichs II. (Fig. 258) lässt sich bis in alle Einzelheiten hinein mit der gleichen Darstellung in andern Werken der Gruppe vergleichen. Als die wichtigsten derselben seien noch genannt ein Kodex der Bamberger Bibliothek (A. I 47) mit höchst merkwürdigen Bildern zum Propheten Daniel und zum Hohen Liede Salomonis, ein Münchener Evangeliar (Cim. 59), Handschriften der Kölner Dombibliothek, in Wolfenbüttel, Hildesheim u. a. Wir müssen bei der Beurteilung dieser Werke, die uns in ihrer Gesamtheit das Bild einer überaus reichen künstlerischen Thätigkeit entrollen, von der Thatsache ausgehen, dass sie insgesamt noch auf dem Boden der Tradition erwachsen sind, deren Wurzeln bis in die karolingische, ja altchristliche und — zum Teil — byzantinische Kunst zurückreichen. Noch bleibt den Künstlern der Gedanke einer Anlehnung an die Wirklichkeit, einer Beobachtung und Wiedergabe des Lebens ebenso fern, wie dies in karolingischer Zeit der Fall gewesen war. Sie arbeiteten offenbar nach Vorbildersammlungen, Skizzen und Musterbüchern, und ihr Verdienst beruht nur in der mehr oder minder geschickten und den räumlichen Verhältnissen angepassten Kompilation. Die selben Bedingungen und Prinzipien des Schaffens treten überall hervor, bei grosser Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit im Einzelnen. So lässt sich innerhalb dieser streng gezogenen Grenzen ein echt künstlerisches Streben nach Klarheit der Erzählung und Schärfe der Charakteristik, Geschmack in der Anordnung und Farbengebung nicht verkennen. Die Technik ist die alte Deckfarbenmalerei der karolingischen Zeit, aber ohne eingehendere Modellierung, in einer mehr zeichnerischen Behandlung; die Buntheit der Lokaltöne ist zum Teil durch Dämpfung mit Weiss „milchig gebrochen“ und zu einer sehr feinen harmonischen Wirkung zusammengestimmt. Die Hintergründe sind teils goldig, teils streifenförmig bunt gefärbt.

Den rheinischen Schulen stellen sich die süddeutschen gleichwertig zur Seite; ihre Stätte darf man in Regensburg vermuten, der Hauptstadt von Heinrichs II.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Stammland Bayern. Hier entstanden in der Schreibstube des Klosters St. Emmeram und unter dem sichtlichen Einfluss jenes kostbaren Codex aureus Karls des Kahlen, der damals dem Kloster gehörte, viele der Prachthandschriften, welche Heinrich II. seiner Lieblingsgründung, dem Dom zu Bamberg und dem Kloster auf dem Michelsberge daselbst schenkte. So das Missale in München (Cim. 60), vollendet zwischen 1002—1014, dessen Dedikationsblatt den Kaiser zeigt, welchem Christus die Krone aufsetzt, während Engel ihm Schwert und Kreuzstab reichen, so das Evangeliar der Uota, der Aebtissin von Niedermünster in Regensburg (jetzt München Cim. 84). Dieses Werk ist namentlich durch eine Fülle symbolisch-didaktischer Darstellungen ausgezeichnet, die von orientalisch-spitzfindiger Gelehrsamkeit zeugen. Dahin gehören eine „Hierarchia“ (Fig. 259), eine ‚Hand Gottes‘, der Gekreuzigte mit den Allegorien von Tod und Leben; sämtliche Bilder sind gleichmässig in eine reiche ornamentale Umrahmung gestellt und mit bezüglichen Nebendarstellungen und lateinischen und griechischen Inschriften ausgestattet.



Fig. 258 Christi Himmelfahrt
Aus dem Evangel. Bamberg. Cim. 57 in München

Hinter diesen glänzenden Leistungen blieb die sächsische Schule der Buchmalerei bald zurück. Ihr ältestes Denkmal — aus der Zeit Ottos I. — ist das ‚goldene‘ Evangeliar der Schlosskirche zu Quedlinburg, als dessen Schreiber sich ein Presbyter Samuhel nennt. Hier wie in den Werken der von Bischof Bernward gegründeten Schreibstube in Hildesheim herrscht durchaus die karolingische Tradition, insbesondere die pastose Deckfarbentechnik mit Verwendung von Goldgründen und anderem Goldauftrag. Der Diakon Guntbald nennt sich als Maler und Schreiber eines Evangeliars, das er 1011 für Bernward anfertigte (im Domschatze zu Hildesheim); in einem anderen Evangeliar, dessen kostbarer Einband nach der Inschrift Bernward selbst geschaffen, zeigen einzelne Bilder zu den Evangelien interessante Uebereinstimmung mit den Reliefs der ehernen Domthüren.

Nach dem Tode Heinrichs II., des eifrigsten Freundes und Förderers der Buchmalerei, trat bald ein Verfall ein, wie namentlich die um die Mitte des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

11. Jahrhunderts entstandenen Werke beweisen. Es begann ein mechanisches Kopieren der älteren Muster, das bald zur Auflösung alles Formengefühls und Farbenempfindens führte. So in den Spätwerken der Echternacher Schule, wie



Fig. 259 Allegorie der „Hierarchie"
Aus dem Evangeliar der Uota in München

dem für Heinrich III. geschriebenen Evangeliar der Stadtbibliothek zu Bremen, ferner in dem für Heinrich IV. angefertigten Evangeliar im Domschatz zu Krakau, das wohl der Schreibstube in Regensburg angehört, und anderen Werken süddeutschen oder rheinischen Ursprungs. Zu den besten Erzeugnissen der Zeit gehört das in Böhmen entstandene Wyschehrader Evangeliar in der Universitätsbiblio-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

thek zu Prag, dessen Darstellungen bei allem Schematismus der Formensprache oft einen hohen künstlerischen Ernst der Gesinnung verraten.

Auch neben der Hofkunst bestand die bereits in karolingischer Zeit charakteristisch ausgebildete (vgl. S. 120), mehr volkstümliche Richtung des Federzeichenstils fort, die naturgemäss der selbständigen Erfindungskraft freieren Spielraum gewährte. Noch der Frühzeit des 10. Jahrhunderts gehört eine besonders bilderreiche Psalterhandschrift der Stuttgarter Bibliothek an (Bibl. fol. 23), deren Darstellungen, in formaler Beziehung flüchtig und plump, doch oft von packender Anschaulichkeit sind. So ist in der Schilderung von Davids Reue (Fig. 260) zwar die Zeichnung der Bogenhalle völlig missverstanden, aber die von dem Bussprediger geweckte Seelenangst des Königs treffend zum Ausdruck gebracht. — An dem Schluss der Epoche (Anfang des 12. Jahrhunderts)



Fig. 260 David und der Prophet Nathan
Aus einem Psalter der Oeffentlichen Bibliothek in Stuttgart

steht als eines der bedeutendsten Denkmäler dieser Art das Antiphonar im Stifte St. Peter zu Salzburg.[1]) Es enthält zahlreiche Initialen und Monatsbilder und gegen 60 historische Scenen aus dem Leben Christi und der Heiligen, aber nur ein kleiner Teil davon ist in Farben ausgeführt, das übrige in roter und schwarzer Federzeichnung auf farbigem Grunde (Fig. 261). In die strenge Typik der Darstellungen mischen sich oft frappante Züge von selbständiger Empfindung, auch die Initialen sind durch frisch beobachtete und wiedergegebene Tiergestalten, Kampfscenen u. dgl. belebt. So darf man wohl mit Recht in diesem und ähnlichen Werken das Fortleben jenes keimkräftigen Triebes konstatieren, der nach dem Abwelken der karolingisch-ottonischen Tradition den Ansatzpunkt einer neuen Blüte für die deutsche Malerei bildete. Im Laufe des 11. Jahrhunderts schloss ja auch für die Politik und die allgemeine Kultur eine Epoche ab und begannen die Anfänge einer neuen sich vorzubereiten. Es endigte die Herrschaft der lateinischen Kultur in Dichtung und Kunst und es wurde zertrümmert die Einheit zwischen Kirche und Kaisertum, welche bis dahin der glanzvollste Ausdruck dieses Fortlebens antik-christlicher Weltanschauung gewesen war. In einem ein Jahrhundert

[1]) Publiziert von *K. Lind* und *A. Camesina*. Wien, 1870.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 261 Gefangennehmung Christi
Aus dem Antiphonar im Petersstift zu Salzburg

langen Kampfe, der politisch mit der Niederlage des Kaisertums endigte, errang sich auf den Gebieten des künstlerischen Schaffens der nationale Geist seine Freiheit und Selbständigkeit. Geschärft und bereichert durch die Berührung mit fremden Nationen und vor allem auch mit der farbenprächtigen Welt des Orients, wie sie die Kreuzzüge herbeiführten, wuchs der künstlerische Sinn des deutschen Volkes sich aus zu Schöpfungen von individueller Bestimmtheit und Eigenart — auf keinem Gebiete eindrucksvoller und selbständiger als auf dem der Malerei.

Wir dürfen annehmen, dass auch jetzt noch die Wandmalerei voranschritt, obwohl die beginnende reichere Ausgestaltung der Architektur ihr die grossen Flächen beschränkte, auf denen sie sich in frühmittelalterlicher Kunst hatte ergehen dürfen. Dafür gewann sie durch die feste Bindung an den konstruktiven Organismus des Kirchenbaus grössere Strenge der Gliederung und Komposition und den wohlthätigen Zwang zu immer neuer, den Verhältnissen angepasster Lösung ihrer Aufgaben. Von zahlreichen bedeutenden Denkmälern sind uns auch hier leider nur wenige und meist in Bruchstücken übrig geblieben. Zu den am vollständigsten — wenn auch nur in restauriertem Zustande — erhaltenen gehören die Wandmalereien in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn (vergl. Fig. 167). Zwischen 1151 und 1156 ausgeführt stehen sie am Beginn der neuen Epoche des nationalen Stils, die zeitlich mit der Herrschaft der Hohenstaufenkaiser zusammenfällt. In der Hauptapsis thront der Erlöser zwischen den Aposteln; an den Fensterwänden darunter haben die Evangelisten Platz gefunden. In den Halbkuppeln der drei übrigen Kreuzarme sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Kreuzigung und die Verklärung Christi — im Zusammenhange des Ganzen also der lehrende, handelnde, leidende und verklärte Messias — dargestellt. Die Kappen der Gewölbe in Vierung und Kreuzarmen füllen visionäre Scenen aus dem Buche des Propheten Ezechiel (Fig. 262), auf den Untergang des alten und die Erscheinung des neuen Jerusalems bezüglich. Die Gestalten sind in einfacher Umrisszeichnung und schlichter Kolorierung auf dunkelblauem, grün eingefasstem Grunde ausgeführt. Innerhalb dieser engen Schranken be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kundet sich, wenn auch oft noch befangen, eine seltene Klarheit des Gefühls, eine hohe Freiheit der Komposition, eine geistige Frische und Lebensfülle, die unleugbar auf eine bedeutende künstlerische Kraft hinweisen, wenn auch die Einordnung in die sphärischen Gewölbefelder oft nicht ohne Gewaltsamkeiten gelöst ist.

Das alte Thema von der Kraft des wahren Glaubens, das hier in neuer Form variiert wird, liegt auch den etwa ein Menschenalter später entstandenen Malereien im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler bei Köln zu Grunde; die 24 Darstellungen der Deckenfelder schliessen sich grösstenteils an das 11. Kapitel des Hebräerbriefes „vom seligmachenden Glauben" an. Monumentale Heiligenfiguren haben sich an den Pfeilern der Taufkapelle von St. Gereon in Köln erhalten, Deckenmalereien aus der Geschichte Jesu in St. Maria in Lyskirchen ebendaselbst, aus der Legende des hl. Severus in der Pfarrkirche zu Boppard. Hohe Bedeutung muss die Wandmalerei im benachbarten Westfalen gehabt haben, wie die umfangreichen Reste in verschiedenen Teilen des Doms zu Soest bezeugen. Die ältesten (1166 entstanden) sind die Gemälde im Chor mit der majestätisch-milden Kolossalfigur Christi zwischen den Evangelistensymbolen, Maria und Johannes, den Apostelfürsten und den beiden Protomartyres (Fig. 263); bereits dem 13. Jahrhundert gehören die frei und kühn bewegten Apostel in der Nikolauskapelle des Doms an. Auf gleicher Stufe der Entwicklung stehen die Wandgemälde in der Kirche zu Methler (vgl.

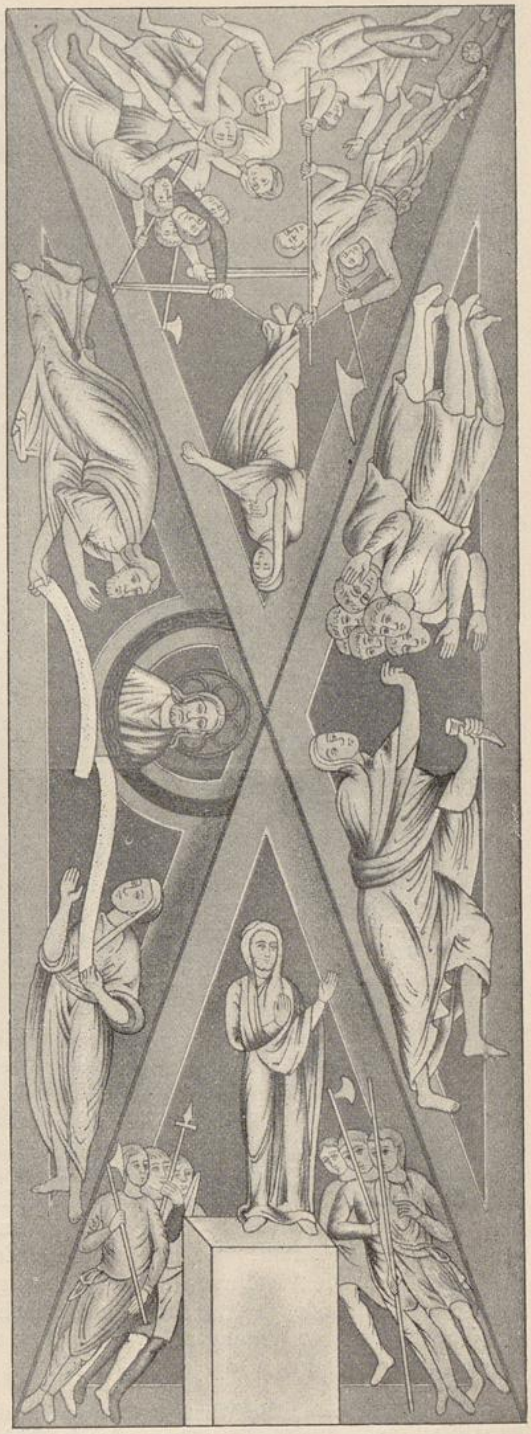


Fig. 262 Strafgericht über die Abgötterei (nach Ezechiel c. 9)
Deckengemälde im nördl. Kreuzarm der Kirche
zu Schwarzrheindorf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

S. 160). Von der Wandmalerei in den sächsischen Landen zeugt vor allem der umfangreiche Bildercyklus im Dome zu Braunschweig.[1]) Einst waren sämtliche Wände mit Bildern bedeckt, welche den gesamten Inhalt der christlichen Heilslehre den Gläubigen vor Augen führten: im Chor wahrscheinlich der segnende Christus (jetzt zerstört), in den Chorquadraten der Stammbaum Christi und andere alttestamentliche Hinweisungen auf den Messias und seinen Opfertod. Das Lamm Gottes und ringsum in den Gewölbefeldern die Hauptereignisse aus der Erlösungsgeschichte, eingeschlossen von dem Mauerkranz des himmlischen Jerusalems, führt die Decke der Vierung vor; daran schlossen sich im südlichen Kreuzarme die Darstellungen der „Herrlichkeit Christi" nach der apokalyptischen Schilderung, mit den



Fig. 263 Wandgemälde in der Chorapsis des Doms zu Soest

vierundzwanzig Aeltesten und Engelchören und im nördlichen Kreuzarm wahrscheinlich das jüngste Gericht. Die Gemälde am Triumphbogen (Sündenfall) und in den Schildbögen der Kreuzarme (Christus in der Vorhölle) fügen sich ergänzend an diesen Cyklus an. Kolossalfiguren von Propheten und Heiligen schmücken die Zwickel und Bogenlaibungen; die Wandflächen in Chor und Querschiff endlich sind mit Darstellungen aus der Heiligenlegende — in mehreren Reihen übereinander — bedeckt. Die Gemälde sind unvollständig erhalten und stark restauriert, geben aber noch heute den besten Gesamteindruck von dem Charakter jener gewaltigen Bildercyklen, wie sie in dieser Zeit das Innere vieler romanischen Kirchen füllten. Die Ausführung war teppichartig, in leicht kolorierten Umrissen auf meist blauem Grunde, von einer zarten Farbenharmonie, welche durch die Restauration meist verloren gegangen ist. Ihrer Zeit nach entstanden die Malereien des Braunschweiger Doms in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

[1]) *A. Essenwein*, Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig. Nürnberg, 1881. — Aus dem Dome St. Blasii zu Braunschweig (Lichtdruckaufnahmen). Braunschweig.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

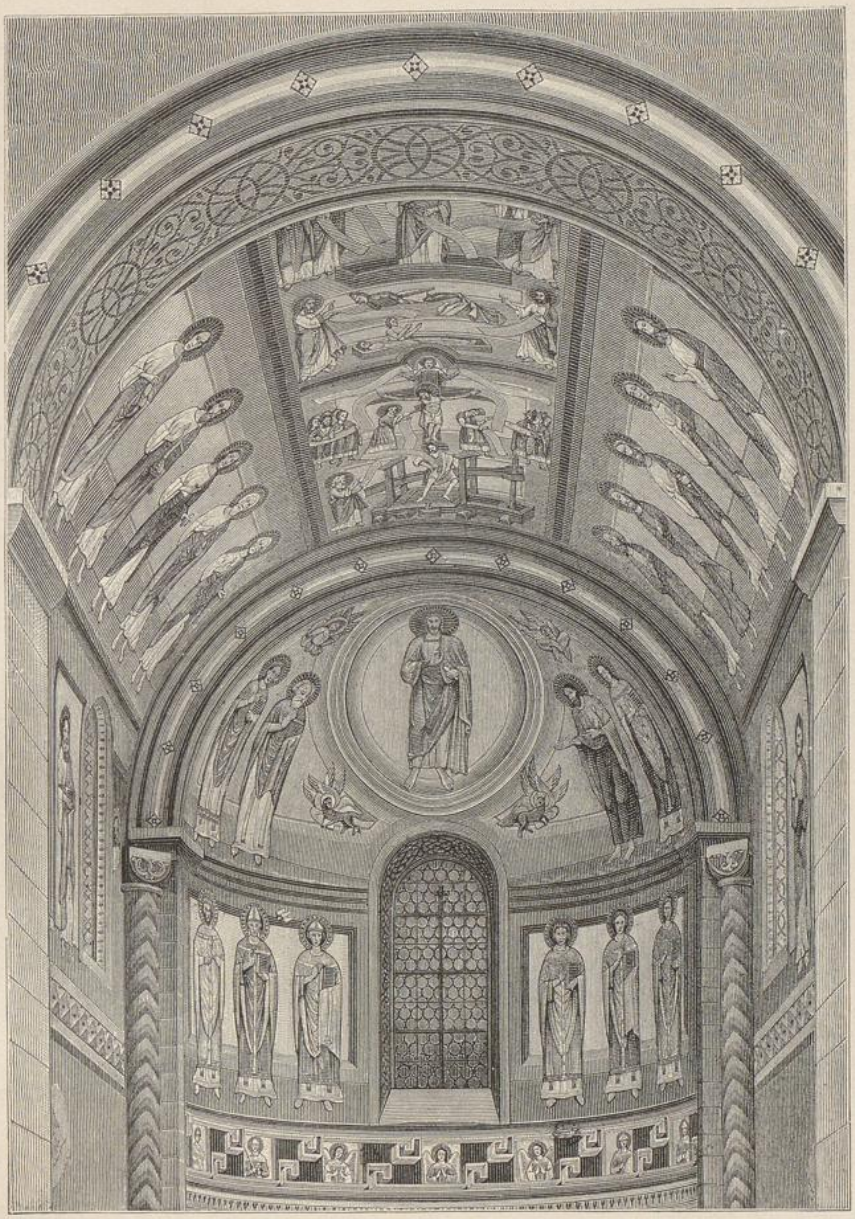


Fig. 264 Wandgemälde im Chor der Kirche zu Klein-Komburg

In Süddeutschland sind die erhaltenen Denkmäler der Wandmalerei weniger bedeutend; doch giebt der Chor der Kirche St. Gilgen bei Klein-Komburg (Fig. 264) mit Christus zwischen Heiligen in der Apsis und der interessanten Darstellung „Christus in der Kelter" am Spiegel des Tonnengewölbes ein anschauliches Beispiel. Daneben sind aus Schwaben die Reste eines Weltgerichts

nebst Auferstehung und Kreuzigung in der Krypta zu Alpirsbach, aus Bayern ähnliche Darstellungen im Stift Obermünster zu Regensburg und die zwölf Wandbilder mit der Geschichte Daniels aus dem Kreuzgange von Rehdorf bei Eichstädt (jetzt im bayerischen Nationalmuseum) zu nennen. In den österreichischen Ländern sind neben den Resten kolossaler Heiligengestalten in der Turmhalle der Kirche auf dem Nonnberge in Salzburg und einer umfangreichen Ge-

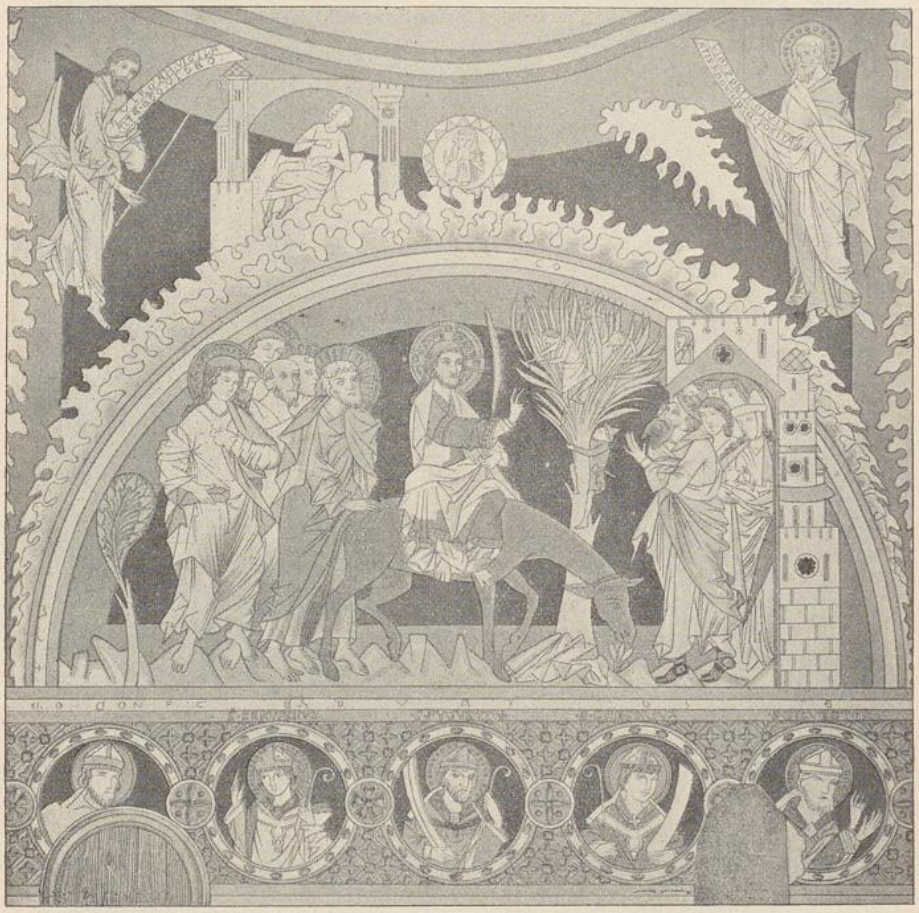


Fig. 265 Christi Einzug in Jerusalem
Wandgemälde aus dem Nonnenchor des Doms zu Gurk

schichte der heiligen drei Könige im Läuthaus der Stiftskirche zu Lambach die Tiroler Werke erwähnenswert (Katharinenkapelle zu Hocheppan, St. Jakob zu Tramin, Johanniskapelle zu Brixen). Das bedeutendste Denkmal bleiben hier aber die Wandgemälde im Nonnenchor des Doms zu Gurk (in Kärnten). Ueber der Vorhalle zwischen den Türmen (vgl. Fig. 115) in der Ausdehnung von zwei Gewölbjochen eingebaut enthält der Chor an der Ostseite, über der nach dem Kirchenschiff sich öffnenden Arkade, die Hauptdarstellung, eine Verherrlichung der thronenden Gottesmutter inmitten der Gestalten von acht Tugenden, an der gegenüberliegenden Westwand die Glorie Christi; in den östlichen Gewölbfeldern

die Scenen aus dem Leben der ersten Menschen im Paradies, an den Wänden Scenen aus dem Marienleben, und als Gegensatz dazu in der westlichen Hälfte am Gewölbe das himmlische Jerusalem, an den Wänden den Zug der heiligen drei Könige und den Einritt Christi in Jerusalem (Fig. 265); darunter ein Fries von Porträtmedaillons, in den Bogenzwickeln Prophetengestalten (Ezechiel und Jeremias). Christus sitzt nach Frauenart quer auf dem Maultier, worin man ebenso wie in manchen manierierten Einzelheiten (vgl. die zackigen Wolkensäume auf Fig. 265) und in der zipfligen Gewandbehandlung wohl mit Recht den Einfluss byzantinischer Vorbilder erkannt hat. Doch bekunden andere Einzelzüge — namentlich die Innigkeit des Madonnenbildes bei aller feierlichen Hoheit —, dass der Maler in freier Auffassung nach dem Ausdruck des rein Menschlichen gestrebt hat. Die Zeit der Entstehung bestimmt sich auf etwa 1260; auch in Ansehung dieses Termins gehören die Malereien zu den hervorragendsten Werken der Zeit.

In diese Epoche fallen auch die frühesten uns erhaltenen Denkmäler der Glasmalerei, obwohl deren Vorkommen schon im 9. Jahrhundert bezeugt ist. Die Glasfenster traten an Stelle von farbigen Vorhängen, mit denen früher die Fensteröffnungen geschlossen wurden, und hatten dementsprechend zumeist eine Teppichmusterung; ihre dekorative Wirkung beruhte auf der Glut und Harmonie der Farben. Die Technik war einfach und bestand in dem musivischen Zusammensetzen bunter Glasstücke unter geringer Anwendung von Innenmalerei mit Schwarzlot. Doch stellte man schon im 12. Jahrhundert daraus ganze, die Fensteröffnung füllende Figuren her, wie die fünf Prophetengestalten in den Oberfenstern des Augsburger Doms oder die Babenberger Fürstenbilder im Kapitelsaal zu Heiligenkreuz beweisen. Um 1200 fallen die Bilder in der Marienberger Kirche zu Helmstedt, in der Veitskirche zu Veitsberg bei Weida, ins 13. Jahrhundert u. a. fünf Fenster in St. Cunibert in Köln, drei Fenster in St. Maternian zu Bücken und eine Reihe von Fenstern mit Heiligengestalten und Königsbildern im Strassburger Münster.

Auch die Fussböden und flachen Holzdecken der Kirchen blieben nicht ohne ornamentalen und figürlichen Schmuck, der bei den ersteren (Dom zu Hildesheim, Krypta von St. Gereon zu Köln) in bunter Steinchenmosaik, bei den letzteren in Malerei hergestellt wurde. Von diesen bemalten Holzdecken hat sich in Deutschland nur die der Michaelskirche zu Hildesheim (Fig. 266) erhalten, die in einer Reihe von quadratischen Mittelfeldern den Sündenfall und sodann den Stammbaum Christi (die s. g. Wurzel Jesse) von Abraham bis Christus, umgeben von doppelten Randbordüren mit den Patriarchen, Propheten und Evangelisten enthält. Die geschmackvolle Einteilung und Ornamentik, der edle Stil der Figuren — bei denen wieder unleugbar byzantinische Anklänge hervortreten —, endlich die kräftige Harmonie der Farben machen dieses Werk aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zu einer der bedeutendsten Leistungen der spätromanischen Malerei.

Reichlicher fliesst auch jetzt die Quelle unserer Kenntnis in der Buchmalerei. Hier kommen die nationalen Triebkräfte, welche das wesentlich Neue in der Kunst des 12. Jahrhunderts sind, durch Tradition und Stil nicht so eingeschränkt, wie dies naturgemäss bei der Wandmalerei der Fall war, zu voller Geltung. Insbesondere in den Illustrationen zu Werken der Dichter alter und neuer Zeit, zu volkstümlichen Rechtsbüchern und Chroniken wurden der Kunst neue Stoffe geboten, die sie mit Notwendigkeit auf Beobachtung und Wiedergabe des Lebens hinwiesen. So befangen uns diese Versuche zu selbständiger Gestaltung entgegentreten, sie bekunden doch deutlich den Bruch mit der alten Tradition und damit den Anfang einer neuen Entwicklung. Am übersichtlichsten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

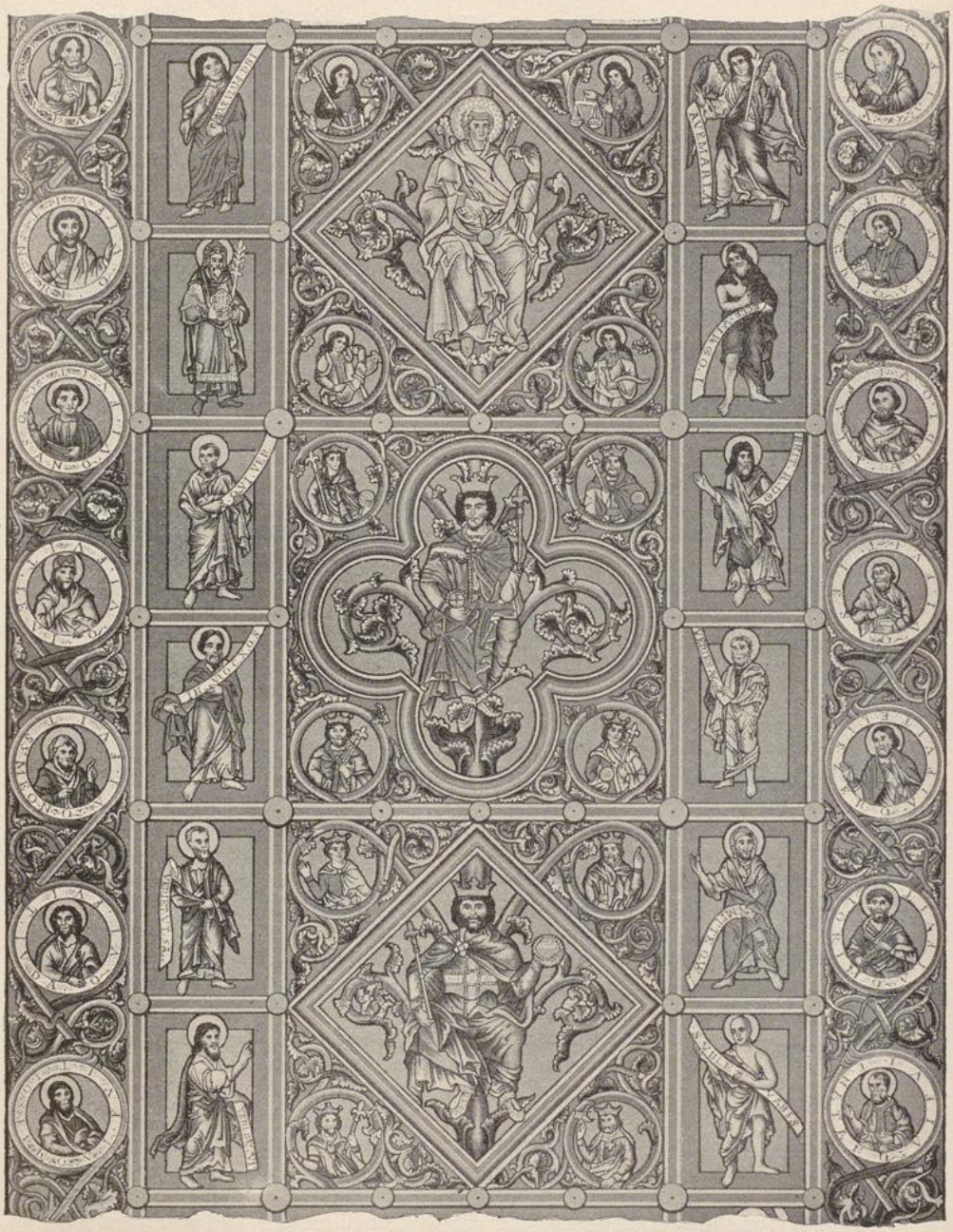


Fig. 266 Teil der bemalten Holzdecke der Michaelskirche in Hildesheim

giebt dies die Initialornamentik zu erkennen, deren alte Formen (vgl. S. 113) jetzt völlig erschöpft waren. Zu neuen Bildungen regte zunächst das Schema des bereits in karolingischer Zeit aufgetretenen Bilderinitials (vgl. S. 116)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

an: so wurden Gestalten und Scenen aus Legende, Fabel und Mythus in den Rahmen des Buchstabens eingeschlossen und trugen bald dazu bei, diesen selbst zu sprengen, indem sie in kräftigem Lebensdrange darüber hinauswuchsen. Aber auch der Buchstabenkörper selbst erhielt Leben und Bewegung, er wird gern, wiederum in reicherer Fortbildung eines älteren Gedankens, aus phantastischen Tier- und Menschenleibern und Pflanzenmotiven gebildet (Fig. 267), und Rankenwerk, mit kleinen Figuren und Scenen von oft sehr reizvoller Ausführung durchsetzt, bildet die Füllung.

Das älteste Werk, in dem der neue Stil deutlich nach Ausdruck ringt, ist der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, dessen Original

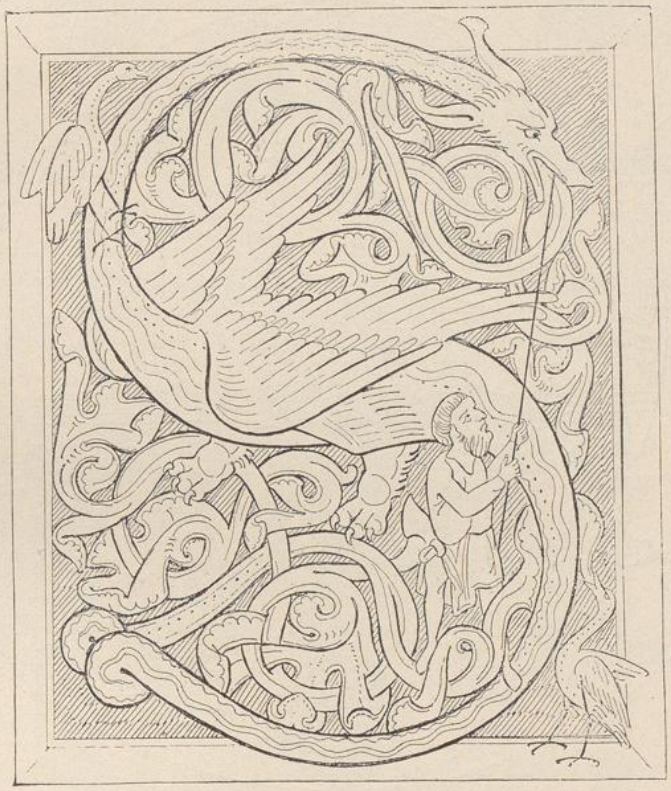


Fig. 267 Initial S aus dem Psalter des Landgrafen Hermann in der Bibliothek zu Stuttgart

beim Bombardement von Strassburg 1870 leider zu Grunde ging.[1]) Die gelehrte Verfasserin, seit 1167 Aebtissin des Odilienklosters bei Strassburg, schrieb und illustrierte bis 1175 das Werk als ein Compendium alles für ihre Nonnen Wissenswerten. Dabei tritt das Bild fast gleichwertig neben das Wort und eine ungemein grosse Anzahl von Darstellungen erläutert die Auszüge aus der heiligen und profanen Geschichte, der Theologie und den Wissenschaften der Zeit, die in bunter

[1]) Farbige Proben daraus bei *C. M. Engelhardt,* Herrad von Landsberg. Stuttgart, 1818. Nach vorhandenen Pausen und Kopien herausgegeben von der Société pour la conservation des monuments hist. d'Alsace. Strassburg, 1896.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Folge aneinander gereiht werden. Dies giebt Gelegenheit zur Verbildlichung der erhabensten wie der gleichgültigsten Dinge, wobei bald an die Gestaltungskraft, bald an die Beobachtungsgabe der Malerin höhere Ansprüche gestellt werden. Sie weiss ihnen stets mit selbstvertrauender, frischer Kraft zu genügen und führt uns inhaltreiche und tiefsinnige Allegorien, wie „Christus in der Weinkelter"

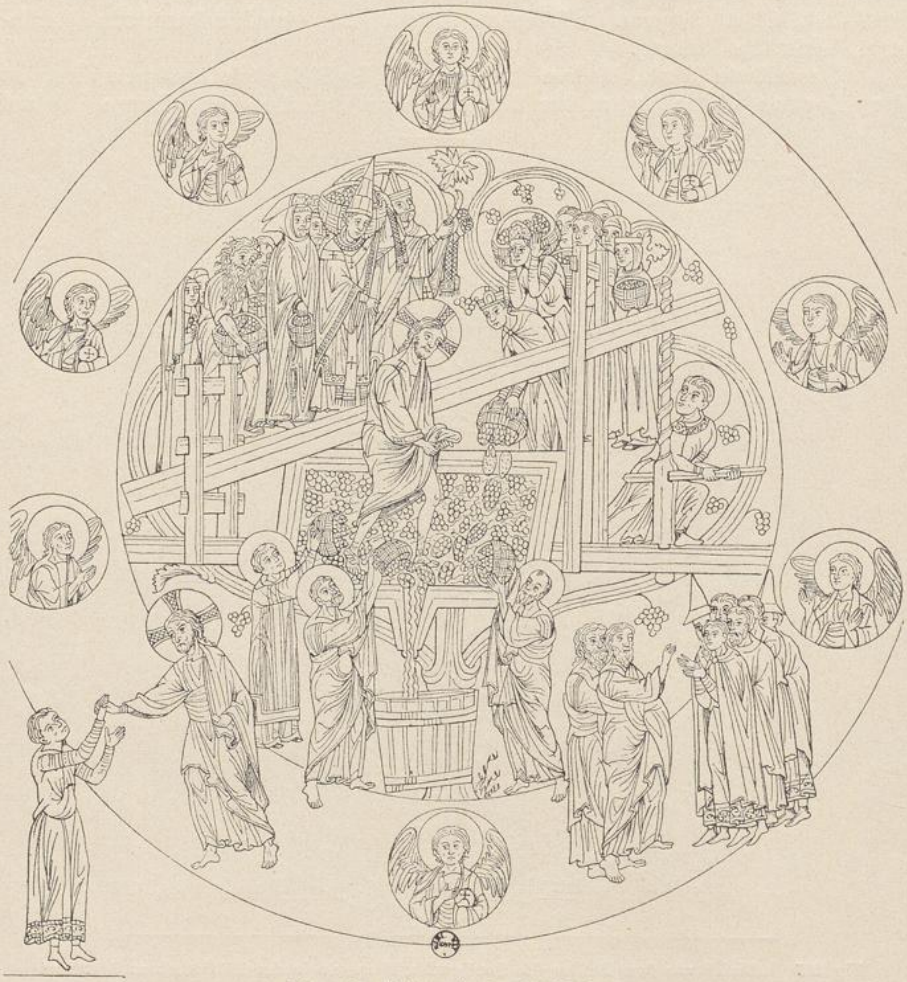


Fig. 268. Christus in der Weinkelter
Allegorische Darstellung aus dem „Hortus Deliciarum"

(Fig. 268) ebenso anschaulich vor, wie Scenen und Gestalten aus dem Leben ihrer Zeit (Fig. 269). Mögen wir Phantasie und Erfindungskraft der malenden Aebtissin auch zuweilen überschätzen, weil uns die Quellen nicht bekannt sind, aus denen sie geschöpft hat, ihrem Werk darf grosse Frische und Naivetät, sowie Schärfe der Beobachtung in keinem Falle abgesprochen werden. Auch das Alte erscheint hier gleichsam von einem neuen Leben beseelt.

Die Tradition versagte natürlich so gut wie vollständig, wenn es galt, die Werke zeitgenössischer Dichter zu illustrieren, wie in den Handschriften der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

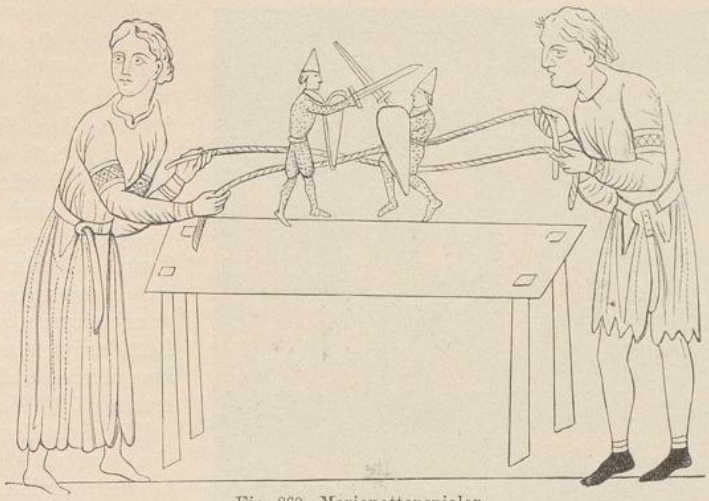


Fig. 269 Marionettenspieler
Aus dem „Hortus deliciarum"

Eneidt des Heinrich von Veldegk, des „Liet von der Maget" von Wernher von Tegernsee (beide in Berlin), des Tristan (in München) u. a. Der Strom der bildnerischen Erfindung, angeregt durch die erzählende Kunst des

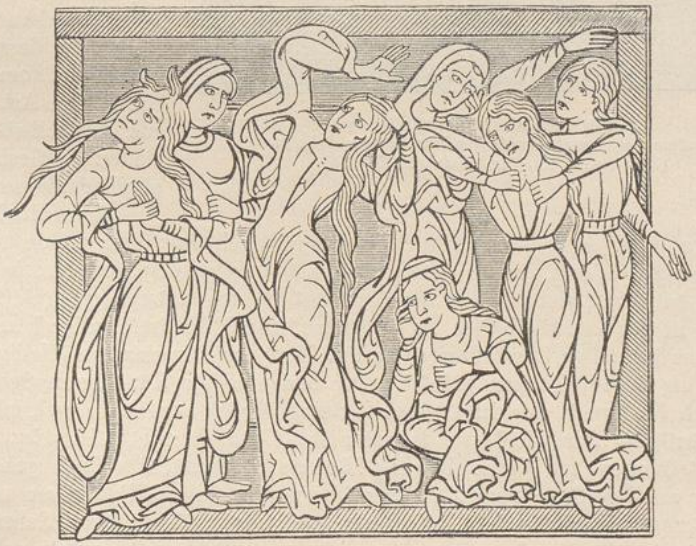


Fig. 270 Die bethlehemitischen Mütter
Aus der Handschrift des „Liet von der Maget" von Wernher von Tegernsee (Berlin)

Dichters, fliesst hier so reichlich, dass schon die grosse Zahl der Illustrationen die Wahl der leichteren Ausführung in blosser Federzeichnung erklärlich macht. So sind die 85 Bilder zum Marienliede (Fig. 270) einfach in schwarzen und roten Umrissen auf farbig gedecktem Grunde gezeichnet. Die schlanken, oft über-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

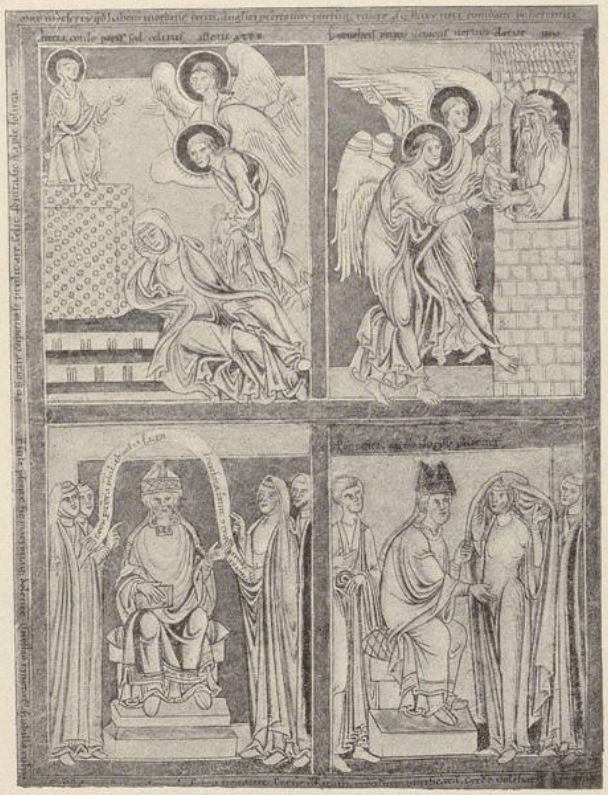


Fig. 271 Scenen der Theophilussage
Aus dem Liber matutinalis des Konrad von Scheiern
(Münchener Hof- und Staatsbibliothek)

zierlichen Gestalten erfüllt doch die gleiche Innigkeit und Leidenschaft, wie die Verse des Dichters. In den Bildern der Eneidt tritt eine symbolische Gebärdensprache charakteristisch hervor, die dann in der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels zu unmittelbarer sachlicher Erläuterung des Textes ausgebildet und benützt erscheint.[1]) Wie hier ausschliesslich Gegenstände des profanen Lebens behandelt werden, so auch in den zierlichen Bildchen des höfischen Anstandsbuches „Der welsche Gast“ von Thomasin von Zirclaria (1215 bis 1216 verfasst) oder in der Münchener Handschrift der Carmina Burana. Es ist klar, dass die neuen Stoffe und zum Teil auch die leichte Art der Technik das selbständige Erfinden und Gestalten günstig beeinflussen mussten.

Ihren Sitz hatte diese illustrative Thätigkeit hauptsächlich in Süddeutschland; hier treten uns ganze Schulen entgegen, wie die der Klöster Zwiefalten und Scheiern, in denen sie mit Eifer betrieben wurde. Aus der Schreibstube des ersteren ging (ca. 1180) u. a. das jetzt in der Kgl. Bibliothek zu Stuttgart befindliche dreibändige Passionale hervor, das lebendige Darstellungen zu den Martyrien der einzelnen Heiligen hauptsächlich als Initialfüllungen enthält. Der bedeutendste Künstler in Scheiern war der Mönch Konrad, der 1241 einen Katalog der 30 von ihm geschriebenen Codices anfertigte. Der wichtigste darunter ist ein Liber matutinalis, durchweg mit Darstellungen zur Verherrlichung Mariens geschmückt. Dazu gehören auch 25 Bilder aus der Sage vom Zauberer Theophilus (Fig. 271), die ein naives und liebenswürdiges Erzählertalent offenbaren und uns in Konrad von Scheiern einen Hauptvertreter der frisch und mutig auf eigenen Bahnen vorwärts schreitenden Kunst dieses Zeitalters erkennen lassen.

In der sorgfältigen Deckfarbenmalerei, wie sie nach wie vor für kirchliche Handschriften in Uebung blieb, streiten verschiedenartige Einflüsse miteinander. Einerseits brachten, wie es scheint, die Kreuzzüge und die dauernden Beziehungen der Hohenstaufenkaiser zu Italien eine erneute starke Berührung mit der byzan-

[1]) Herausgegeben von *Batt, v. Babo* u. A. Teutsche Denkmäler I. Heidelberg, 1820.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tinischen Kunst, deren Spuren wir ja auch in der Wandmalerei der Zeit bemerkt haben (vgl. S. 249), andererseits drängte der Zeitgeist nach Vertiefung und Steigerung der Ausdrucksfähigkeit. Aus dem Zusammenwirken dieser Faktoren erklärt sich wohl am besten jener bis zu leidenschaftlicher Unruhe gesteigerte Reichtum der Motive und der Behandlungsweise, welchen die hervorragenden Denkmäler der traditionellen Buchmalerei jetzt aufweisen. Dies gilt vor allem von der aus einer thüringisch-sächsischen Schule hervorgegangenen Gruppe von Psalterhandschriften, welche sich um das Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen in Stuttgart (vgl. Fig. 267) und des s. g. „Psalterium der hl. Elisabeth" in Cividale als ihre bedeutendsten Vertreter gruppieren.[1]) Die grossartige Darstellung des ‚Paradieses' mit der im Schosse Abrahams, aus dessen Nimbus der Baum des Lebens hervorwächst, ruhenden Seele, umgeben von Blumen und Früchte spendenden und empfangenden Gestalten (Fig. 272) mag von der feierlichen Würde und inneren Erregtheit dieser Darstellungen die beste Anschauung gewähren. Ein prachtvoll ausgestattetes Evangeliar im Rathause zu Goslar zeigt gleichfalls byzantinische Muster, mit individueller Freiheit aufgenommen und zu oft sehr anziehenden Kompositionen selbständig verarbeitet.

Aehnlichen Charakter tragen die ersten Werke der Tafelmalerei in Deutschland, welche uns jetzt, vornehmlich in Westfalen, begegnen. Es sind gemalte Vorsätze (Antependia) oder Aufsätze (Retabula) an Altären, wie sie in dieser Epoche zuerst an Stelle der früher üblichen Arbeiten aus Edelmetall und kostbaren Steinen hergestellt wurden. Hierher gehören ein Antependium aus der Walpurgiskirche zu Soest (im Kunstverein zu Münster) und ein Retabulum aus der Kirche Maria zur Wiese in Soest, jetzt im Berliner Museum.[2]) Beide enthalten auf goldenem Grunde Gestalten und Scenen von entschieden byzantinischem Gepräge, obwohl ihre Entstehung auf westfälischem Boden kaum zweifelhaft sein kann. Anregungen durch den Import von Kunstwerken aus dem Osten oder aus den byzantinisch beeinflussten Gegenden Italiens anzunehmen, liegt aber gerade bei diesen Tafelbildern sehr nahe, da ähnliche Werke, in Email- und Goldschmiedearbeit hergestellt, seit langem einen beliebten Ausfuhrartikel byzantinischer Kunstindustrie bildeten. Ein anderes Antependium im Berliner Museum, gleichfalls aus der Wiesenkirche zu Soest stammend, zeigt in den grossartigen Gestalten der Trinität zwischen Maria und Johannes einerseits genaue Uebereinstimmung mit den Malereien der Nikolauskapelle daselbst (vgl. S. 245), anderseits zu dem Abraham der Buchmalerei (vgl. Fig. 272), und bekundet somit besonders schlagend den engen Zusammenhang der verschiedenen Gebiete der Malerei, welche ihrer Natur nach auch in dieser Epoche des Suchens und Ringens nach neuen Ausdrucksformen auf eine gefestigte künstlerische und technische Tradition angewiesen waren.

Frankreich

Der reichen Entwicklung der französischen Architektur, die wir kennen gelernt haben, entsprach eine nicht minder hohe Blüte der plastischen Kunst, die mit und an den Werken der Baumeister erwuchs.[3]) Denn es ist fast aus-

[1]) *A. Haseloff,* Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Strassburg, 1897.

[2]) *J. Aldenkirchen,* Die mittelalterl. Kunst in Soest. Bonn, 1875. — *Cl. Heeremann von Zuydwyk,* Die älteste Tafelmalerei Westfalens. München, 1882.

[3]) *E. David,* Histoire de la sculpture française. Paris, 1872. — *A. de Baudot,* La sculpture franç. au moyen-âge et à la renaissance. Paris, 1884. (Photogravüren.) — Le Musée de sculpture comparée au Palais du Trocadéro. Paris, 1894. (Lichtdrucke nach Gipsabgüssen.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 272 Das Paradies
Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart)

schliesslich der Schmuck von Kirchenportalen, Fassaden, Strebepfeilern, mit welchen die französische Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts beschäftigt ist. Ihren Ausgangspunkt hat diese Steinskulptur im Süden, wo zahlreiche Ueberreste der antik-römischen Kunst Anregung und Vorbilder boten. Zwei grosse Schulen wuchsen hier im Laufe des 11. Jahrhunderts heran: die der Provence mit Arles als Mittelpunkt, die der Languedoc mit Toulouse und Moissac als Hauptstätten der Thätigkeit. Das Portal von St. Trophime zu Arles (vgl. Fig. 199),

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE * HÖXTER *

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



A. GATTERMAYER STUTTGART LITH.

Wandgemälde in der Kirche zu Burgfelden
Mittelbild des Jüngsten Gerichts
(Nach einer Pause von P. Haaga)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

offenbar nach dem Vorbild eines römischen Triumphbogens erfunden, hat den Grundtypus dieser französischen Prachtportale geschaffen, der noch lange fortwirkte. Es baut sich aus reichgeschmückten Pilastern mit reliefartig dazwischen gesetzten Figuren auf, die über einem durchlaufenden, mit Reliefscenen belebten Architrav ein halbrundes, von mehrfachen Archivolten umrahmtes Tympanon tragen. Die Gestaltenbildung und die Gewandbehandlung sind völlig antikisierend. Eine noch ältere und im ganzen frischere Phase dieser Entwicklung bezeichnen die Apostelfiguren im nördlichen Flügel des Kreuzganges derselben Kirche.

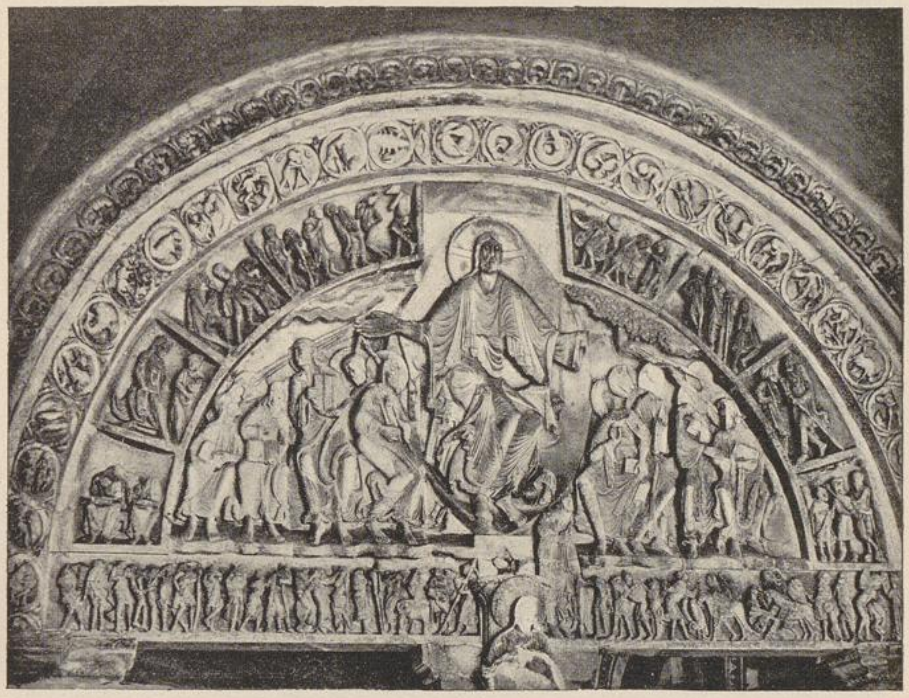


Fig. 273 Tympanon vom Hauptportal der Abteikirche in Vézelay

Das Schema des Portals ist in noch reicherer Durchbildung wiederholt zu St. Gilles in der Provence (seit 1116). In Toulouse und Moissac bestand bereits um die Wende des 11. Jahrhunderts eine Skulptorenschule von ausgeprägtem Charakter. Auch hier handelt es sich hauptsächlich um Relieffiguren an Portal- und Kreuzgangpfeilern (jetzt in St. Sernin und im Museum zu Toulouse, am Portal und im Kreuzgang von St. Pierre in Moissac), die noch flach, mit ‚klebender' Gewandung, schematischer Gesichtsbildung, aber einem sichtlichen Streben nach Lebhaftigkeit des Ausdrucks ausgeführt wurden.

Ein drittes Gebiet mit eigenartig entwickelter Skulptur ist Burgund, wo namentlich in dem Portalschmuck der Kirchen von Autun (um 1150) und Vézelay (Fig. 273) grossartige Schöpfungen hervortreten. Ihren Inhalt bildet das Weltgericht, und dem grossen Stoff entspricht zwar noch nicht die körperliche Durchbildung und formale Richtigkeit der Darstellung, wohl aber Reichtum und Beweglichkeit der Phantasie und die dramatische Erregtheit des Ausdrucks. Es ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Stimmung des burgundischen Cluniacenserordens, die aus diesen Skulpturen spricht. — Weniger bedeutend ist die Plastik in Westfrankreich, wo die Ueberfülle der Figuren an den reichen Schmuckfassaden der Kirchen, wie in Angoulême und Poitiers (vgl. Fig. 202) die künstlerische Durchbildung beeinträchtigt. Doch tritt hier wohl besonders deutlich der formale Zusammenhang mit Werken namentlich der byzantinischen Kleinplastik, wie Elfenbeinschnitzereien, Goldschmiedearbeiten u. s. w. hervor, welcher diese ganze ältere Entwicklung der französischen Skulptur beherrscht und viele ihrer Eigenarten, namentlich die feine, enge Fältelung der Gewänder, die minutiöse Sauberkeit der Ornamentik u. a. erklärlich macht.

Zu einem eigentlich monumentalen Schaffen rang sich die französische Plastik in der Schule der Isle de France durch, jenes nördlichen und central gelegenen Gebietes, das gleichzeitig in der Baukunst die grosse, zur Gotik führende Bewegung erlebte.[1]) Das wichtigste Werk in dieser Hinsicht sind die drei westlichen Portale der Kathedrale von Chartres, auf der Grundlage jener provençalischen Prachtportale komponiert, aber unter den Bedingungen des neuen architektonischen Stils zu grösserer Klarheit durchgebildet. Im Tympanon der mittleren Thür thront, wie in St. Trophime zu Arles, Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistenzeichen (Fig. 274); am Architrav darunter sind die Apostel



Fig. 274 Tympanon des Westportals der Kathedrale von Chartres

dargestellt, in den drei Archivolten des Bogens umgeben sie die apokalyptischen Greise und ein Kranz von Engeln. Im rechten Bogenfeld finden wir das Christuskind auf dem Schoss der Mutter nebst Scenen der Jugendgeschichte, im linken die Auffahrt Christi zum Himmel, in den Archivolten beidemal Darstellungen menschlicher Thätigkeit, die Monatsbilder resp. die sieben freien Künste nebst ihren Vertretern, an den vorspringenden Gewänden der Portale dagegen lebensgrosse Statuen der ‚Vorfahren Christi' (Fig. 275). So schliesst sich das Ganze zu einem

[1]) *W. Vöge*, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Unternehmung über die erste Blütezeit französischer Plastik. Strassburg, 1894.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ikonographisch einheitlichen Cyklus zusammen, der das Vorbild für zahlreiche andere französische wie deutsche Portalkompositionen gewesen ist. Wichtiger noch erscheint die strenge Grösse des künstlerischen Stils, die uns hier namentlich an den Figuren der Gewände (Fig. 275) so bedeutsam entgegentritt. Uebermässig langgezogen, in der zierlich durchgeführten Gewandung wie in einem Gehäuse steckend, ohne jede Spur einer Aktion, nur mit Schriftbändern und Büchern als Attributen, stehen diese Gestalten auf schwachen Konsolen an den reich geschmückten Säulenschäften, selbst „säulenhaft", in ihrer tektonisch bedingten Bildung der reinste Ausdruck einer Plastik, die sich „der Architektur aufgedrängt hat". Dass aber dieses typisch starre Gepräge nicht mehr der Ausfluss künstlerischen Unvermögens, sondern einer bewussten stilistischen Absicht ist, beweist das Verhältnis dieser Portalkomposition zu denen der Provence, aus welchen sie im Ganzen und in vielen Einzelheiten abgeleitet ist. Aber mit tieferem Verständnis sind die plastischen Gestalten dem architektonischen Aufbau eingegliedert und dadurch über die dort noch herrschende Nachbildung der Antike hinaus zu neuem Leben erweckt. Ein sicheres Gefühl für die organische Bildung der Form führt zu einem neuen Schönheitsideal, einer neuen plastischen Kunst. Kommt dieses Verhältnis vor allem an der einem bestimmten, uns aber dem Namen nach unbekannten Meister zuzuschreibenden Mittelthür der Chartrerer Fassade zum Ausdruck, so weisen die Seitenportale deutliche Einflüsse der Schulen von Toulouse und Burgund auf. So strömten die Lokalschulen des Südens und Ostens zuerst in Chartres zusammen und erweckten hier die Anfänge eines plastischen Monumentalstils, der weiterhin in den bedeutenden Portalskulpturen von Angers (St. Maurice), Le Mans (Südportal), Bourges (Seitenportale der Kathedrale), Corbeil (Notre Dame), Paris (Porte Ste. Anne von Notre Dame), Saint-Loup de Naud u. a. zur Entwicklung gelangte. Es ist diese frisch aufblühende französische Portal- und Fassadenskulptur des 12. Jahrhunderts hauptsächlich, welche auf die bereits betrachtete deutsche Plastik der Folgezeit einen so anregenden und vorbildlichen Einfluss übte. In unverkennbarer Abhängig-

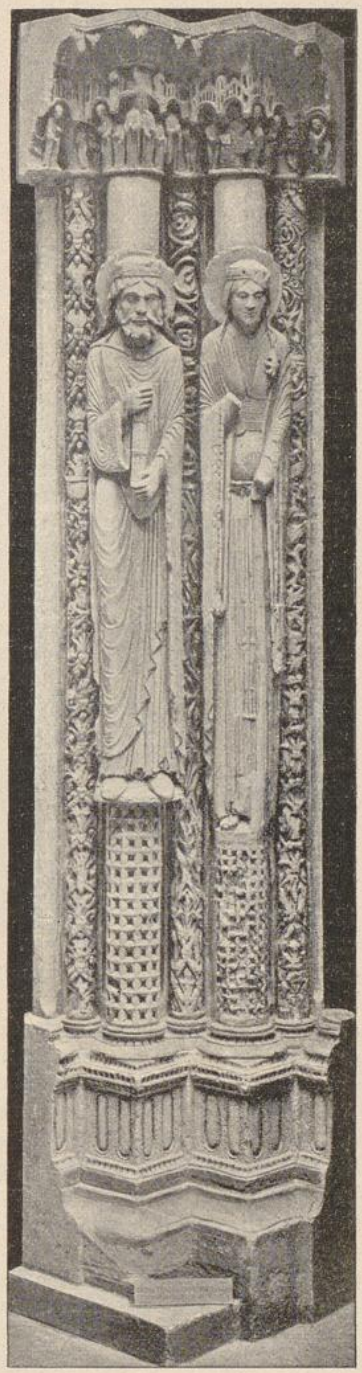


Fig. 275 Teil des Gewändes vom Mittelportal der Kathedrale von Chartres

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

keit von ihr steht auch die spanische Plastik (Portale von Leon und Burgos), während die überaus rohen Anfänge einer englischen Plastik im 12. Jahrhundert (Portale zu Sholdan und Ely) vorläufig noch ausser Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung bleiben.

Die französische Malerei in der romanischen Epoche stand hinter der deutschen durchaus zurück.[1]) Unter den nur spärlich erhaltenen Denkmälern der Wandmalerei nehmen die in der Kirche von Saint Savin im Poitou (12. Jahrh.) den ersten Rang ein. Sie beginnen in der Krypta mit Scenen aus der Legende der Heiligen Cyprianus und Savinus; der Chor samt seinen Kapellen zeigt die grossartig entworfenen Gestalten des Erlösers und der Landespatrone, sowie Darstellungen aus dem neuen Testamente; an den Gewölben des Schiffes schliessen sich Darstellungen aus dem alten Bunde daran, in der westlichen Vorhalle Scenen aus den Visionen der Apokalypse und in der darüber liegenden Empore Passionsbilder und legendarische Vorgänge. Die Auffassung ist überwiegend streng und typisch; die Gestalten sind lang, hager und byzantinisierend. Byzantinischen Einfluss verraten auch die wohl noch etwas früheren Malereien in der Kapelle zu Liget und in der alten Taufkapelle St. Jean zu Poitiers, wo dasselbe perspektivisch gezeichnete Mäanderband auftritt, wie auf der Reichenau und in Burgfelden (vgl. S. 236). Fortgeschrittener erscheinen die vielleicht schon dem 13. Jahrhundert angehörenden Malereien des Kapitelsaals zu St. Trophime in Arles und ein jüngstes Gericht in einer nördlichen Kapelle von St. Philibert zu Tournus. Noch geringer ist die Zahl künstlerisch bedeutender Miniaturen. Nach dem Ausleben der karolingischen Kunst verfiel die Buchmalerei in Frankreich sichtlich; die erhaltenen Bilderhandschriften (Kommentar zum Ezechiel, geschrieben von Abt Heldric um 1000, Bibeln aus Noailles und Limoges, sämtlich in der Pariser Bibliothek) zeigen meist rohe Federzeichnungen mit trüber Kolorierung. Selbst das reiche Missale aus der Abtei Saint-Denis (12. Jahrhundert) verrät nur in der Farbe einen Fortschritt, die Figuren bleiben starr und trocken. Einen raschen Aufschwung brachte hier erst die vollendete Gotik im 13. Jahrhundert.

Italien[2])

Wie in der Architektur, so blieb auch in der Plastik ganz Italien bis zum 13. Jahrhundert weit hinter Deutschland und Frankreich zurück und zum Teil von diesen Ländern abhängig. Der Süden führte sein abgesondertes Dasein in der Kunst, das ausschliesslich von Osten her Nahrung erhielt, auch unter der Normannenherrschaft fort. Den byzantinischen Erzthüren des 11. Jahrhunderts (vgl. S. 63 f.) schlossen sich die des zwölften Jahrhunderts nach Stil und Ausdrucksweise an, doch sind sie nicht mehr in Niellotechnik, sondern in Reliefguss gearbeitet, und ihre Inschriften nennen die Namen einheimischer Meister, wie *Barisanus* von Trani (Thüren zu Trani 1160, Ravello 1179, Monreale um 1186) u. a. In der Person des ‚*Bonannus* civis Pisanus', der wahrscheinlich 1180 die Thür des Doms in Pisa und 1186 die Hauptthür von Monreale arbeitete, knüpft sich zuerst ein Band zwischen dem byzantinischen Süden und den nördlicheren Provinzen, von denen der eigentliche Anstoss zur Weiterentwicklung der Plastik ausgehen sollte. Diese war in einem an den schönsten Steinsorten so reichen Lande, wie Italien, naturgemäss an die Steinskulptur gebunden, die es aber im Süden über rein dekorative Arbeiten von byzantinisierendem Gepräge,

[1]) Farbige Proben in dem Werke: *P. Gélis-Didot* et *H. Laffillée.* La Peinture décorative en France du XI^e^ au XVI^e^ siècle. Paris, o. J.

[2]) *W. Bode,* Die italienische Plastik. Berlin, 1891 (Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wie die Marmorkandelaber von Capua, Gaëta, S. Paolo fuori bei Rom, oder in der kleinlichen Cosmatentechnik (vgl. S. 175) nicht hinausgebracht hat. Auch die Fürsorge Kaiser Friedrichs II. für sein eigentliches Herrschaftsgebiet, Unteritalien und Sicilien, hat auf dem Gebiete der Monumentalkunst hier nur roh antikisierende Arbeiten hervorgerufen, wie die Reste der Skulpturen vom Brückenthor zu Capua (im Museum daselbst) zu beweisen scheinen.

In Oberitalien war es zunächst das durch die Langobardenherrschaft eingebürgerte germanische Element, das auch für das plastische Schaffen massgebend wurde.[1]) Die alten Flechtwerkmotive und Tierornamente, welche die Langobarden als eigenen Kunstbesitz mitbrachten (vgl. S. 102), lebten in den von ihnen occupierten Landstrichen bis ins 11. Jahrhundert hinein fort, ja drangen von hier selbst über die Grenzen Italiens hinaus vor. Als dann in der Zeit des politischen Aufschwungs der freiheitsliebenden lombardischen Städte eine



Fig. 276 Verkündigung
Relief von der Kanzel des Guido da Como in S. Bartolomeo zu Pistoja

regere Bauthätigkeit (vgl. S. 184) einsetzte und der Skulptur Gelegenheit zu umfassender Mitwirkung am Schmuck von Kirchenfassaden und Portalen bot, wirkte der langobardische Geschmack in Werken wie die Portale von S. Pietro in Ciel d'oro oder am Querhaus von S. Micchele zu Pavia noch deutlich fort. Der Mangel an Uebung in figürlicher Plastik machte die ersten Versuche darin, wie die Reliefs eines Meisters *Wilhelm* am Dom zu Modena (1099) oder die ähnlichen an der Fassade von S. Micchele zu Pavia äusserlich plump und roh. Allein diese Darstellungen, unter denen sich auch solche aus der nordischen Heldensage und Tierfabel finden, verraten doch die gleiche frische Erzählerfreude, welche die deutschen Skulpturen auszeichnet. Auf einer höheren Stufe künstlerischen Vermögens steht der Meister *Nikolaus*, welcher 1135 den Portalbau an der Kathedrale von Ferrara schuf. Er versteht bereits,

[1]) *E. A. Stückelberg*, Langobardische Plastik. Zürich, 1896. — *M. G. Zimmermann*, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig, 1897.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit richtigem Stilgefühl den plastischen Schmuck im Zusammenhang mit der Architektur zu behandeln. Demselben Künstler gehören auch die Portale des Doms und von S. Zeno zu Verona, sowie des Doms zu Piacenza an. Den Höhepunkt dieser oberitalienischen Plastik bezeichnen die Werke des *Benedetto Antelami* in Parma, insbesondere ein Kreuzigungsrelief, wahrscheinlich das Fragment einer Kanzel, im Dom, sowie die Skulpturen des Baptisteriums (1196 bis 1216 erbaut). Vielleicht verdankt dieser Meister dem sichtlichen Zusammenhange mit der Plastik der Provence die Fülle der Gedanken und Motive und die formale Vollendung, die ihn den hervorragendsten Meistern der romanischen Plastik anreihen.

Nach Mittelitalien wurde diese bäurisch derbe, aber inhaltlich vertiefte und stilistisch sorgfältige oberitalische Plastik mehrfach übertragen, wie Werke in Spoleto, Assisi, Toscanella beweisen. In Toskana vertrat sie in einer bereits zur Seelenlosigkeit und technischer Pedanterie erstarrten Form hauptsächlich *Guido Bigarelli* aus Como, dessen Hauptwerk, die Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja, in ihren figürlichen Reliefs (Fig. 276) ebenso seine Unbehülflichkeit in historischer Schilderung verrät, wie sein grosses Immersionstaufbecken im Baptisterium zu Pisa ihn als sorgfältigen und geschmackvollen Dekorator in musivischer Arbeit erkennen lässt. Immerhin bedeutet die Thätigkeit dieses vielbeschäftigten Künstlers und seiner Schule einen Fortschritt über die kleinlichen Nachahmungen byzantinischer Metallarbeiten hinaus, wie sie an den Architravbalken, Kapitellen und Taufbassins des 12. Jahrhunderts in Toskana (z. B. an S. Andrea und S. Giovanni zu Pistoja, am Baptisterium zu Pisa, am Taufbecken von S. Frediano zu Lucca) auftreten — nämlich den Fortschritt zu echter Marmorskulptur, wenn auch zunächst ausschliesslich auf dem Gebiet des Reliefs. Doch in der Figurengruppe des hl. Martin mit dem Bettler an der Fassade des Doms zu Lucca, deren Schmuck von Guido da Como begonnen worden war, erhebt sich diese Kunst unter der sichtlichen Anregung durch antike Vorbilder fast schon zu dem Versuch der Freiskulptur in Marmor, noch dazu in einem Reiterbilde.[1])

Aus solchen Anfängen wuchs *Niccolo Pisano* heraus, der Künstler, welcher zuerst durch strengen Anschluss an die Antike der Plastik monumentale Wucht und Würde zurückgab. Seine Kanzel im Baptisterium zu Pisa (1260) ist ein Prachtaufbau, von sechs Säulen an den Ecken getragen, von denen drei auf den Rücken von Löwen stehen; die Basis einer mittleren Säule bildet eine allegorische Figurengruppe. Ueber den Säulen stehen die Gestalten der christlichen Tugenden, die Zwickel der dazwischen ausgespannten romanischen Kleeblattbögen füllen Prophetenfiguren. An den fünf Tafeln der Brüstung (Fig. 277) sind die Hauptscenen aus der Kindheitsgeschichte Christi, ferner die Kreuzigung und das Weltgericht dargestellt. Die Reliefs sind in der Weise römischer Sarkophagskulpturen komponiert, ein Teil der Gestalten, wie die hoheitsvoll thronende Madonna und die feurigen Rosse in der Anbetung der Könige (Fig. 277) direkt nach antiken Werken kopiert. Aus dem trunkenen, von einem Knaben gestützten Bacchus einer antiken Marmorvase (heute im Camposanto zu Pisa) wurde der Hohepriester in der Darstellung im Tempel — und so ist es durchaus die schönheitsvolle Formenwelt der Antike, in welcher sich der Bildner der christlichen Heilsgeschichte hier bewegt. Die göttliche Mutter gleicht einer Juno mit Diadem und Schleier, Christus hängt in ungebrochener körperlicher Schönheit gebildet am Kreuze, die Könige in der Anbetung sind männlich kraftvolle Erscheinungen

[1]) *A. Schmarsow*, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau, 1890.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit dichtem Lockenhaar. Das stolze Bewusstsein von der bedeutungsvollen Schönheit des menschlichen Leibes ist dem Bildner dieser Reliefs und Statuen — unter den letzteren tritt die Personifikation der „Stärke“ in einer jugendlichen Herkulesfigur besonders hervor — stärker und nachhaltiger aufgegangen, als irgend einem italischen Künstler vor ihm; seine Werke lassen sich in dieser Hinsicht unmittelbar den gleichzeitigen Meisterwerken der Plastik in Deutschland (vgl. S. 223) an die Seite stellen.

Wenn Niccolo Pisano in diesem frühesten datierten Werke über dem Ringen mit einem neuen Formenideal die christliche Gedankenwelt seiner Stoffe nicht so recht zur Geltung bringt und ein kühler, ceremonieller Zug durch die Kompositionen geht, so erhebt er sich in den wohl einige Jahre später entstandenen Arbeiten am Dom in Lucca auch zu machtvollem Ausdruck der Empfindung.



Fig. 277 Anbetung der Könige
Relief an der Kanzel des Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa

Es sind die Reliefs eines Thürsturzes mit Verkündigung, Geburt und Anbetung und der darüber befindlichen Lünette mit einer Kreuzabnahme; namentlich die letztere geht in der Beseelung des Körperlichen weit über die Pisaner Reliefs hinaus, während sie alle Vorzüge der letzteren, die edle Gestaltenbildung, die geschlossene Kompositionsweise (wie in der Anbetung der Könige, Fig. 277) gewahrt hat und damit noch eine sehr geschickte Einfügung in das Halbrund des Bogenfeldes verbindet. Die Grösse des plastischen Genies in Niccolo Pisano verbürgt uns dies Werk am offenkundigsten, weil es am tiefsten aus seinem persönlichen Empfinden geboren ist. Die Kanzel im Dom zu Siena, welche er 1265 in Auftrag erhielt, eine grössere und prächtigere Wiederholung des Pisaner Werks, lässt die Abhängigkeit von der Antike noch mehr zurücktreten zu Gunsten reicherer Fülle des Inhalts und grösserer Naturwahrheit der Darstellung; doch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

leiden die Reliefs, an denen die urkundlich bezeugte Mitarbeit seines Sohnes *Giovanni* sich deutlich verfolgen lässt, unter der Ueberladung mit Figuren und flüchtiger Ausführung. Die 1267 vollendete Arca di S. Domenico in Bologna enthält, zwischen den stehenden Gestalten der Madonna und verschiedener Heiliger angebracht, Reliefs aus dem Leben des in der Marmortruhe selbst ruhenden Heiligen, Dominicus, sowie des hl. Reginald, also historische Scenen, in lebendiger Erzählung und sorgfältiger, glatter Durchführung; die Mitarbeit eines Schülers, des *Guglielmo d'Agnolo*, ist hier bezeugt. Hauptsächlich ein Schulwerk ist wohl auch der schöne Marktbrunnen in Perugia (1277—1280), an seinen zwei grossen übereinander aufsteigenden Becken mit Statuetten und Reliefs geschmückt, welche die Beschäftigungen der Menschen in den 12 Monaten, die Himmelsbilder, die sieben freien Künste, Fabelbilder und andere profane Gegenstände zum Teil schon in ganz genremässiger Auffassung darstellen. Neben dem bereits erwähnten Fra Guglielmo, einem Dominikanermönch, der in der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja (1270) ein durch manchen lebensvollen Zug in der Darstellung ausgezeichnetes selbständiges Werk hinterlassen hat, wird auch der Architekt *Arnolfo di Cambio* (1232—1301) als Schüler Niccolos genannt; sein bedeutendstes plastisches Werk ist das Grabmal des Kardinals Wilhelm de Braye in S. Domenico zu Orvieto, das früheste Beispiel des später zu so hoher künstlerischer Durchbildung gelangten toskanischen Wandgrabes.

Die Kunst des *Niccolo Pisano*, in der sich die romanische Plastik Italiens an der Hand der Antike erst zur Freiheit und Schönheit zu erheben trachtete, wurde doch nicht der Ausgangspunkt einer im gleichen Sinne fortschreitenden Entwicklung. Denn gerade während der Lebenszeit dieses Meisters vollzog sich der rasche Umschwung zu dem ganz anders gearteten Empfindungsleben der gotischen Epoche, das in voller Entschiedenheit bereits sein eigener Sohn vertritt, der als Künstler weit grössere *Giovanni Pisano*.

Die Malerei[1]) Italiens in der romanischen Zeit steht so gut wie völlig unter dem Einfluss der byzantinischen Kunst. Dies gilt zunächst von der Monumentalmalerei, namentlich soweit sie in der altheimischen Mosaiktechnik ausgeführt wurde, die in Byzanz ihre wichtigste Pflegestätte gefunden hatte. Doch trat daneben auch schon früh die schlichtere Wandmalerei nach nordischer Art, die aber inhaltlich und stilistisch den gleichen Einwirkungen unterliegt. Von den Mosaikmalereien, welche die von Abt Desiderius von Montecassino beim Neubau dieses Mutterklosters des Benediktinerordens berufenen byzantinischen Künstler ausführten (seit 1066), ist nichts mehr erhalten. Dagegen mag uns die von demselben Abt um 1075 gestiftete Kirche S. Angelo in Formis bei Capua in ihren umfangreichen Wandgemälden von der Verteilung und Art solchen Wandschmucks im 11. Jahrhundert eine Anschauung gewähren,[2]) die vielfache Uebereinstimmung mit den ein Jahrhundert früheren Wandgemälden in St. Georg auf der Reichenau (vgl. S. 235) aufweist. Da thront in der Ostapsis der Erlöser zwischen den evangelistischen Zeichen, während die ganze Westwand von einer mächtigen Darstellung des jüngsten Gerichts eingenommen wird. Dazwischen ziehen sich, heute nur noch teilweise erhalten, an den Hochwänden des Mittelschiffs und in den Seitenschiffen in mehreren Reihen übereinander Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament hin, von der Genesis bis zur Himmelfahrt den ganzen Verlauf

---

[1]) *Crowe* und *Cavalcaselle*, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von M. Jordan. Leipzig, 1869—76. 2 Bde. — *W. Lübke*, Geschichte der italienischen Malerei. Stuttgart, 1878—79. 2 Bde.

[2]) *F. X. Kraus*, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Berlin, 1893. (S.-A. aus dem Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der biblischen Erlösungs- und Heilsgeschichte umfassend. — Die glänzendsten Leistungen der byzantinischen Kunst sind uns in den Mosaiken der sicilischen Kirchen erhalten. Zu den ältesten und schönsten gehören die Mosaiken im Chor des Doms von Cefalù (1148), ferner in Palermo die Fragmente in der Martorana und die noch fast vollständig erhaltenen der Cappella Palatina (vergl. Fig. 188). Das Prinzip der Anordnung ist durchaus das der erwähnten Malereien in S. Angelo, die Ausführung der im grossartigsten Monumentalstil gehaltenen Mosaiken ist prunkvoll und sorgfältig. Nicht mehr ganz auf gleicher Höhe stehen die Mosaiken von Monreale (vgl. Fig. 190), doch übertreffen sie die älteren



Fig. 278 Einzug Christi in Jerusalem
Mosaik aus dem Dome zu Monreale

noch an Umfang und Reichtum. Die Geschichten des Alten Testaments ziehen sich im Mittelschiffe von der Eingangswand her an den Oberwänden in zwei Reihen entlang, darüber ein reicher ornamentaler Fries mit Engelsbrustbildern; die Seitenschiffe und das Querhaus enthalten die ganze Geschichte Christi (Fig. 278); die kolossale Halbfigur des Erlösers nimmt wie gewöhnlich die Wölbung der Apsis ein, und unter ihr, an der Wand, ist die thronende Madonna dargestellt. Wenn die historischen Scenen bereits eine gewisse trockene Nüchternheit verraten, so lebt in diesen Idealgestalten trotz ihrer stilistischen Erstarrung noch ein letzter Abglanz von der innigen Beseeltheit der altchristlichen Kunst. Dies gilt von der Madonna und Christus selbst in Bildercyklen, die sonst schon Zeichen des Verfalls aufweisen, wie die Mosaiken in S. Gregorio zu Messina (Fig. 279). — Unbedeutend sind die Reste von Mosaiken in Unteritalien, wie im Dom zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

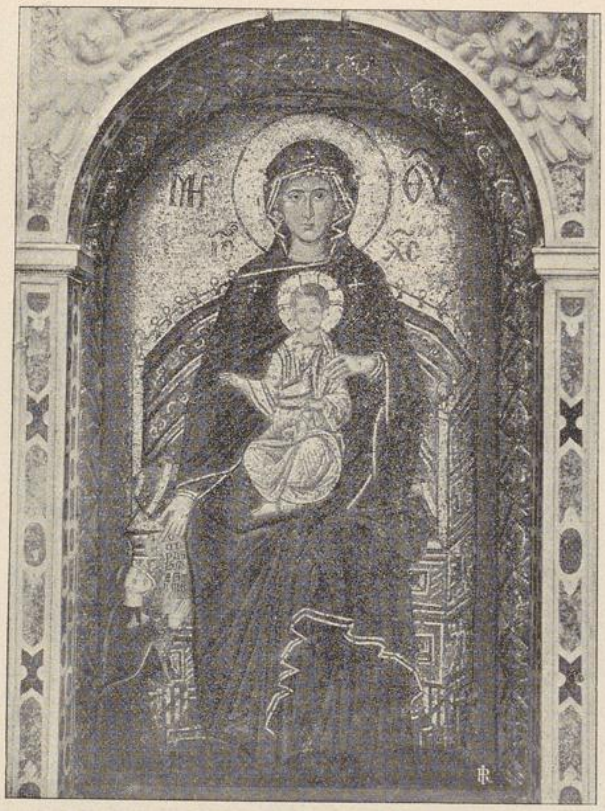


Fig. 279 Mosaikbild der Madonna in S. Gregorio zu Messina

Salerno, um 1260 im Auftrage des Arztes Giovanni da Procida entstanden, im Dom zu Capua u. a. Zahlreicher und im ganzen auch wichtiger treten hier die Denkmäler der byzantinischen Wandmalerei hervor, wie sie sich namentlich im Südwesten Unteritaliens (S. Maria la Libera bei Sessa, S. Giovanni in Venere u. a.), ferner in S. Lucia bei Brindisi, S. Sepolcro zu Barletta u. a. erhalten haben.[1]) Eine lange Reihe byzantinischer oder byzantinisierender Tafelbilder, wie die Madonna aus S. Maria del Flumine (jetzt in der Kirche del Rosario bei Amalfi), eine Tafel in Biscaglia bei Trani, die Madonna in S. Stefano bei Monopoli legen davon Zeugnis ab, dass man in dieser Gattung von Arbeiten die alte Tradition besonders lange und ängstlich wahrte.

Aehnlich unumschränkt, wie in Unteritalien, herrschte der Byzantinismus nur noch in Venedig, wo die im 11. Jahrhundert begonnenen Mosaiken von S. Marco, die im ganzen über 12000 Quadratmeter Fläche haben, das umfangreichste Denkmal dieser Art im Abendlande repräsentieren.[2]) — Die ältesten sind wohl die Mosaiken der östlichen Kuppel mit dem Medaillon des bartlosen Heilands, umgeben von Maria, Propheten und anderen Gestalten des alten Bundes; die Mosaiken der übrigen Teile reichen nur bis ins 12. Jahrhundert zurück, soweit sie nicht noch jünger sind; doch haben sich selbst die Genesisbilder in der Vorhalle, aus dem 13. Jahrhundert, noch als genaue Kopien der Darstellungen in der Cottonbibel (vgl. S. 60) nachweisen lassen.[3])

Das übrige Oberitalien blieb auch in der Malerei eher dem langobardischen Einfluss unterworfen, wie u. a. die Miniaturen eines Psalters aus Kloster Bobbio (bei Pavia) beweisen (Fig. 280). Die 1115 datierte vatikanische Handschrift von Donizos Lobgedicht auf die Markgräfin Mathilde, zeigt noch fast den gleichen

[1]) *Ch. Diehl*, L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris, 1894. — *D. Salazaro*, Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV⁰ al XIII⁰ secolo. Napoli, 1871—81. 2 Bde. fol.

[2]) Publiziert in dem S. 181 Anm. 1 citierten Werke von *Kreutz-Ongania*.

[3]) *J. J. Tikkanen*, Die Genesismosaiken in S. Marco zu Venedig und die Cotton-Bibel. Helsingfors, 1889.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

derben Ungeschmack. In der Wandmalerei sind das bedeutendste Werk die umfangreichen Wandgemälde im Baptisterium zu Parma, Gestalten und historische Scenen des alten und neuen Bundes im tiefsinnigen Zusammenhange umfassend, Zeugnisse eines energischen, regsamen Natursinnes, in den geschichtlichen Scenen oft leidenschaftlich bewegt, in den Einzelgestalten, z. B. der Halbfigur des Königs Salomo, zuweilen von grossartiger Schönheit; doch fallen sie erst in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts. Und so finden sich ähnliche Werke einer flüchtigen und rohen, aber von der Fessel der byzantinischen Tradition nicht so stark wie die kostbaren und technisch schwierigen Mosaiken eingeschränkten Wandmalerei auch sonst verstreut durch Ober- und Mittelitalien, wie in Verona (S. Zeno), Mailand (Vorhalle von S. Ambrogio), Subiaco (Bildnis des hl. Franz von Assisi im Sacro Speco), besonders zahlreich aber in und bei Rom, wo sie uns das neben gänzlicher Unfähigkeit zu schöpferischer Thätigkeit in Architektur und Plastik überraschende Schauspiel eines wenigstens zeitweiligen Aufschwungs der Malerei in der ewigen Stadt bieten, der dann auch nicht ohne Wirkung auf die Mosaikkunst bleibt. Es ist die Zeit der grossen Päpste von Gregor VII. bis Innocenz III., die diese neuen Antriebe zu einer im eigentlichen Sinne romanischen Kunst hervorrief. Zwar sind die Malereien in S. Urbano alla Caffarella (angeblich um 1011), in der Unterkirche von S. Clemente (11. Jahrhundert), in S. Agnese, S. Lorenzo fuori, in der Kapelle S. Silvestro bei SS. Quattro Coronati (13. Jahrh.) ärmlich und roh, aber „die Kunst improvisiert wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Kombinierens". Unter den Mosaiken[1]) zeigen einige zunächst eine Restaurationsthätigkeit im Sinne des bewussten Anschlusses an Vorbilder der



Fig. 280 David die Psalmen diktierend
Titelblatt eines Psalteriums aus Kloster Bobbio

[1]) Reproduktionen in dem S. 42 Anm. 1 citierten Werke von *de Rossi*.

altchristlichen Zeit. So ist das Rankenwerk in der Apsiswölbung von S. Clemente und S. Maria in Trastevere eine Nachahmung der schönen Dekoration in SS. Rufina e Sabina beim Lateran (vgl. S. 44); andere Werke dieser Zeit aber schreiten darüber hinaus fort zu einer wirklichen Belebung der alten, starren Formen mit neuem Empfindungsinhalt. So vor allem das grosse Triumphbogenbild von S. Maria in Trastevere (ca. 1150), wo Christus, neben seiner Mutter thronend, ihr liebevoll den Arm um die Schulter legt, oder der Friesstreifen an der Fassade derselben Kirche, wo Maria dem Kinde die Brust reichend dargestellt ist. Vor allem freilich lassen diese Arbeiten durch Sorgfalt der Technik und prächtige Farbenwirkung den Einfluss der besten Vorbilder byzantinischer Kunst erkennen, in welcher diese Art der Monumentalmalerei niemals ausser Uebung geraten war; so ist jetzt an Stelle des früher üblichen blauen Grundes auch überall der byzantinische Goldgrund getreten. Diese Richtung setzte sich bis tief ins 13. Jahrhundert fort, dessen Spätepoche die beiden inschriftlich von *Jacobus Torriti* ausgeführten Apsismosaiken von S. Giovanni in Laterano und Sta. Maria Maggiore angehören, besonders das letztere, die Krönung der Maria, eine grossartige Komposition in weicher, edler Umbildung des alten Typus und wiederum mit Verwendung des altchristlichen Rankenornaments.



Fig. 281 Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz von Cimabue

Toskana hatte bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts nichts von selbständigen oder bedeutenden Leistungen in der Malerei aufzuweisen; es herrschte ein unerfreulicher Byzantinismus, wie namentlich eine Anzahl erhaltener Kolossaldarstellungen des Crucifixus (von *Giunta da Pisa* u. a.) beweisen. Die Mosaiken des Baptisteriums zu Florenz, die der Apsis seit 1225 von einem Mönche *Jacobus,* die der Kuppel von dem Florentiner *Andrea Tafi* (1250 bis ca. 1320) ausgeführt, verraten zuerst das Ringen eines neuen lebensvolleren Geistes mit dem starren Schematismus. Auch der Florentiner *Cimabue* (ca. 1240 bis nach 1302) steht in seiner Formengebung und Technik noch ganz auf dem Boden der byzan-

tinischen Malerei, allein er weiss die traditionellen Formen mit innerem Leben zu erfüllen und Natur und Schönheit darin zum Ausdruck zu bringen. Seine beiden grossen Madonnenbilder in der Akademie und in S. Maria Novella zu Florenz (Fig. 281) stellen die Gottesmutter völlig im byzantinischen Typus dar, sind aber von so viel Hoheit und Anmut, insbesondere auch in den Engelsköpfen beseelt, dass sie wie die Offenbarung einer neuen Kunst wirken. *Cimabues* Hauptwerk sind die Fresken in S. Francesco zu Assisi, von denen namentlich die Malereien im Chor und an den Gewölben der Oberkirche dem Meister zugeschrieben werden dürfen.

Dass auch Siena um dieselbe Zeit einen Aufschwung seiner Malerei erlebte, beweist das grossartige, feierliche Madonnenbild in S. Domenico, welches den Namen des *Guido da Siena* trägt, wenn auch die Jahreszahl 1221 um ein halbes Jahrhundert später datiert werden muss. Es herrscht hier dasselbe Streben nach Umbildung und Verklärung der byzantinischen Form, verbunden mit lebendigem Gefühl für Schönheit und edlen Fluss der Linien.

Dieselbe Richtung nimmt sodann der grosse sienesische Meister *Duccio di Buoninsegna* († 1319) mit hoher künstlerischer Kraft auf. Obwohl seine Thätigkeit bis ins 14. Jahrhundert reicht, fusst sie ebenfalls noch auf der byzantinischen Tradition, ist aber mit einer Anmut und Lebensfülle gepaart, die bereits eine freie künstlerische Auffassung bezeugt. Sein grosses 1311 vollendetes Altarwerk im Dom zu Siena, jetzt in den Querschiffarmen daselbst in leider sehr ungünstiger Beleuchtung aufgehängt, zeigt an der Vorderseite die Madonna zwischen vielen reihenweis geordneten Heiligen, grossartig, noch in byzantinischer Haltung, aber voll Schönheit und Holdseligkeit. An der anderen Seite sind in kleinen Figuren 26 Scenen aus der Leidensgeschichte Christi dargestellt. Die Predella, von der ein Stück sich in der Berliner Galerie befindet, enthielt 19 Scenen aus dem Leben Christi und Mariä. Mit strenger Erhabenheit des Stiles vereinigen sich hier ernste Gedankenfülle, edle Schönheit und leidenschaftliche Gewalt zu wunderbar ergreifendem Ausdruck. Die italienische Malerei hat schon hier eine Lebenskraft erreicht, für die in der Folge keine Stufe der Vollendung zu steil und unersteigbar war.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VIERTES KAPITEL

Die Kunst des christlichen Abendlandes
im hohen Mittelalter (gotische Epoche)

1. Charakter der gotischen Epoche

In der letzten Zeit des romanischen Stiles bereits sahen wir eine geistige Bewegung sich vorbereiten und immer mächtiger sich entfalten, die aus dem Kreise der Ueberlieferung zu neuen, freieren Formen zu gelangen strebte. Der Träger dieser Bewegung blieb auch jetzt noch der germanische Geist, obschon die neue Wendung in Kunst und Leben mit voller Kraft und Klarheit sich zuerst in einem Gebiet ausserhalb der politischen Grenzen Deutschlands geltend machte. Drei Jahrhunderte lang war Deutschland unter der Herrschaft kräftiger Kaiser an der Spitze der europäischen Reiche auch in Kultur und Kunst den andern Ländern vorangeeilt. Jetzt trat Frankreich, und zwar der überwiegend germanische Nordosten des Landes, die Führerschaft an. Man hatte sich hier niemals so innig und vielfach mit Italien verbunden gefühlt, wie in Deutschland, stand also der antiken Tradition freier gegenüber. Das Rittertum hatte sich rascher und glänzender entfaltet als anderswo. Die Scholastik, die Wissenschaft des Mittelalters, ging von hier aus; nationale Poesie und Sprache gelangten hier zuerst zur Blüte. Der leicht erregbare Sinn der französischen Nation hatte sie vorzugsweise zur begeisterten Teilnahme an den Kreuzzügen hingerissen, wie denn noch in der Mitte des 13. Jahrhunderts König Ludwig der Heilige aus eigenem Antrieb einen Kreuzzug unternahm. So trat der gewaltige soziale Umschwung, den diese phantastischen Fahrten in Leben, Sitte und Anschauungen des Abendlandes hervorriefen, in Frankreich mit besonderer Stärke hervor und trug dazu bei, die alten Vorstellungen zu erschüttern, neue Ideenkreise zu erzeugen. Dazu kam, dass Deutschland um diese Zeit eine lange Periode der Zerrüttung und Verwirrung erlebte, die mit dem Untergang der hohenstaufischen Macht begann, dem Aufblühen der Städte und des Bürgertums zwar förderlich war, die europäische Machtstellung des Reiches aber für immer zerbrach, während in Frankreich die Hausmacht des aus unscheinbarem Keim entstandenen Königtums durch kluge Politik sich immer mehr befestigte und unaufhaltsam vom Norden aus über das ganze Land verbreitete. Alle diese Momente wirkten zusammen, um Frankreich an die Spitze der abendländischen Kulturbewegung zu bringen und hier nach kurzem Ringen gegen die überlieferten Formen dem neuen Geist der Zeit sein neues Gewand zu schaffen, während anderwärts, sowohl in Deutschland als in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Italien, eine verwandte, wenn auch gemässigtere Bewegung der Geister sich noch mit einer reicheren, glänzenderen Umbildung des Romanismus begnügte.

Auf den verschiedensten Gebieten des Kulturlebens lässt sich das Wirken des neuen Zeitgeistes verfolgen. Sein dunkel geahntes, begeistert verfolgtes Ziel war die Befreiung des Individuums aus traditionellen Fesseln, freilich nur in dem beschränkten Maasse, das innerhalb der religiösen Anschauung des Mittelalters enthalten war. Man wollte nicht etwa eine Opposition gegen die Kirche, obwohl man jetzt noch weniger als früher erforderlichenfalls vor einem Auflehnen selbst gegen die höchste Autorität des Papstes zurückbebte. Die Zeit war sogar nicht bloss gläubiger, sondern auch religiöser als die frühere. Denn die mächtig erwachte Empfindung begnügte sich nicht mehr mit der strengen Allgemeinheit des priesterlichen Dogmas, sie wollte die Glaubenswahrheiten tiefer erfassen, im eigenen Gemüt empfinden und diesem persönlichen Gefühl auch einen individuellen Ausdruck geben. Auf dem kirchlichen Gebiet selbst erhob sich zu höchster Bedeutung die Scholastik, zog die glänzendsten und kühnsten Geister an und führte zu einer tiefsinnigeren Durchdringung der religiösen Dogmen. Sehr bezeichnend für die Stimmung dieser Zeit war es sodann, dass der Marienkultus immer allgemeiner sich ausbreitete und die Verehrung der Jungfrau den Charakter einer heiligen Minne annahm. Diese Richtung aber hing wieder aufs innigste zusammen mit der aufs höchste gesteigerten Verehrung der Frauen, die Hand in Hand ging mit der Ausbildung des Rittertums. Wie in einer seligen Verzückung bewegen die Ritter in den Dichtungen jener Zeit sich einzig und allein um den Gedanken an ihre Herrin und eine völlige Verzauberung scheint sie darin gefangen zu halten. Diese Verhältnisse lösen sich aber so weit vom Boden der Wirklichkeit ab, dass die Empfindung sich in die subtilste Idealität verliert, wo sie dann unfehlbar bald dem konventionellen Schein verfallen musste. Noch in voller jugendlicher Glut, in der Anmut frischer Begeisterung weht sie uns aus den Dichtungen entgegen. Nichts kann siegreicher das neuerwachte Leben dieser Zeit verkünden, als eben das Aufblühen der nationalen Poesie. Bis dahin hatte die lateinische Sprache, wenn auch in wunderlicher Verknöcherung und Entartung, als das einzige geistige Ausdrucksmittel überall geherrscht, in der Geschichtsschreibung wie in der Dichtkunst. Mit einem Male scheint sich nun der nationale Geist auf sein eigenstes Wesen zu besinnen, die Sänger gestalten die so lange verachtete Muttersprache zum Ausdruck erhabenster Gedanken, innigster Empfindungen, die provençalischen Troubadours lassen ihre begeisterten Gesänge erschallen, und das deutsche Ritterepos, den französischen Mustern langsam nachfolgend, entfaltet in Wolfram von Eschenbachs Dichtung seine wunderbarste Blüte.

Diesem gewaltigen Umschwunge konnte sich die Kunst am wenigsten entziehen. Sie fand ihre Pflegestätte nicht mehr bloss an den Sitzen der Fürsten und der aristokratischen Mönchsorden, sondern gleicherweise in den Kreisen der Ritter und der Bürger und in den Klöstern und Kirchen der neuen volkstümlichen Orden der Franziskaner und der Dominikaner. So gewann sie ein tieferes, kraftvolleres Leben, da frische Kräfte aus dem Volksgeist ihr zuströmten, die mächtig erregte Empfindung der Laien sich darin auszusprechen suchte. Die Architektur errang zuerst einen neuen kühnen und genialen Organismus, in dessen wundergleichem Gefüge die subtilste Berechnung sich mit idealster Begeisterung verbündet. In den bildenden Künsten wird der feierlich gebundene Stil des Romanismus völlig verlassen, die stille Erhabenheit der an die Antike erinnernden Gestalten macht einem begeisterten Schwung, einer tief innigen Empfindung Platz. In allen Gebilden atmet ein jugendliches, zartes Leben und weht uns an wie mit der ahnungsvollen Stimmung eines neuen Frühlings.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In Frankreich brach diese Bewegung schon in den letzten Dezennien des 12. Jahrhunderts kräftig hervor und erreichte im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts eine solche Abrundung und Sicherheit, dass sie mit überraschender Schnelligkeit sich über die andern Länder nach allen Seiten verbreiten konnte. Man bezeichnet sie mit dem zunächst für die Architektur dieser Epoche üblich gewordenen Namen als die Kunst der Gotik. Für Deutschland begann die Frühgotik im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, um gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts ihren Höhepunkt (Hochgotik) zu erreichen. Vom Beginn des 15. Jahrhunderts an rechnet man die Zeit der Spätgotik, welcher zuerst in Italien, seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts in den übrigen Ländern jene gewaltsame Reaktion des Realismus und der Antike entgegentrat, die den mittelalterlichen Lebensformen überhaupt ein Ende machte.

2. Die gotische Architektur

A. Das System[1])

Aus demselben Streben, das schon in der romanischen Epoche bedeutsame Umgestaltungen der Architektur hervorrief, ging die Bauweise hervor, die in ihrer Grundlage und ihren Voraussetzungen noch mit der älteren Epoche zusammenhing, in der Konstruktion aber wie im künstlerischen Gepräge derselben eine durchaus neue, selbständige Bedeutung gewann. Man hat die Gebäude dieses Stiles in einer Zeit einseitiger Anschauungen schimpfweise „gotische“ genannt, weil man glaubte, nur rohe Barbaren wie die alten Goten hätten solche Werke hervorbringen können. Den nichtssagenden, aber durch die Tradition allgemein verständlich gewordenen Namen muss der „gotische Stil“ heute um so mehr beibehalten, als alle anderen dafür vorgeschlagenen Benennungen („altdeutscher“, „altfranzösischer“ Stil, „Spitzbogenstil“, „style ogival“ u. a. m.) das Wesen der Sache ebenso wenig zutreffend und erschöpfend bezeichnen.

Fragt man nach den Gründen der Entstehung des neuen Stils, so ist in erster Linie zu betonen, dass das gesteigerte Bedürfnis der an Umfang wachsenden Gemeinden auf grossräumige, lichte und doch nach Möglichkeit solid konstruierte Gotteshäuser hindrängte, und dass diesem Streben zunächst nur die Form der gewölbten Basilika zu entsprechen schien, wie sie der romanische Baustil bereits in grosser Mannigfaltigkeit und Schönheit ausgebildet hatte. An und aus den immer erneuten Versuchen, eine Bauweise zu finden, welche die Gewölbebasilika so weit und so licht, so fest und so leicht als möglich zu errichten gestattete, erwuchsen die grundlegenden Elemente des neuen Stils, die durchaus konstruktiver Natur sind: das Rippengewölbe, der Spitzbogen und das Strebewerk. Erst die bewusste und gleichzeitige Anwendung dieser drei Konstruktionsweisen, die einzeln und in unausgebildeter Form auch die spätromanische Architektur bereits kannte, schuf das neue Stilsystem der Gotik, das die Massen des den Raum umschliessenden Mauerwerks möglichst durchbrach, durch breite, hohe Fensteröffnungen eine Fülle von Licht einströmen liess, welches die Raumdecke höher zu legen gestattete und insbesondere auch durch das nach aussen geworfene Strebewerk alles ins Leichte, Freie und Schlanke umgestaltete. Und so kommt denn auch ein ideales, ethisch-künstlerisches Streben in Betracht, wel-

[1]) *G. Ungewitter*, Lehrbuch der gotischen Konstruktionen. 1859. 4. Auflage von K. Mohrmann, 1900. — *R. Redtenbacher*, Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst. Leipzig, 1881. — *L. Gonse*, L'art gothique. Paris, 1890. — *E. Corroyer*, L'architecture gothique. Paris, 1892.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

chem dieser Stil vorzüglich entsprach: der kräftig erwachte nationale Geist wollte sich einmal auf allen Lebensgebieten freier, selbständiger äussern; er rang nach einem frischen Ausdruck für das, was ihn innerlich erfüllte, und das Ergebnis davon war ein neuer Baustil. Dass derselbe den Charakter der Freiheit, Leichtigkeit und Kühnheit, des Schlanken, Lichten, Erhabenen in besonders durchgreifender Weise gewann, war nur der notwendige Ausdruck des Zeitgeistes.

Für diese Umwälzung bot sich also in der Form des Rippengewölbes die erste notwendige Grundlage (vgl. S. 144). Man konstruierte nicht bloss die Quer- und Längengurte aus starken Werksteinen, sondern gab auch den diagonalen Linien des Gewölbes ähnlich behandelte Kreuzrippen (vgl. Fig. 122) und erhielt dadurch ein festes Gerüst, in welches man die Gewölbekappen möglichst leicht und dünn, als blosse Füllwände aus freier Hand hineinmauerte. Nun hatte man nicht mehr jene massigen Gewölbe der romanischen Zeit, die auf allen Punkten mit gleicher Wucht einen Seitenschub ausübten und daher durchweg starke Mauermassen als kräftige Widerlager erheischten. Man brauchte nur die einzelnen Stützpunkte zu sichern und da, wo die Gewölbgurten und Rippen im Pfeiler zusammentrafen, der Mauer ein kräftiges Widerlager zu geben, um dann die zwischenliegenden Teile als leichte Füllwände behandeln oder ganz mit Fenstern durchbrechen zu dürfen. Die Vorteile des leichteren und beweglicheren Kreuzrippengewölbes ganz auszunützen, gestattete aber erst der Spitzbogen. Diese Form an sich ist uns nicht neu; wir trafen sie schon in der orientalischen Baukunst (vgl. S. 68); wir sahen sie von dort zu den Normannen in Sicilien kommen, aber wir fanden sie auch, allem Anscheine nach in selbständiger Auffassung, in den tonnengewölbten Kirchen des südlichen Frankreichs (vgl. S. 187). Dass sodann im Verlauf der Kreuzzüge die häufige Anschauung orientalischer Bauten dem Spitzbogen in Europa zuweilen Aufnahme verschafft habe, ist nicht ganz unwahrscheinlich, wie denn in der That die Spätzeit des zwölften Jahrhunderts, besonders seit den Zeiten Friedrichs I., ihn an deutsch-romanischen Bauten immer mehr in Gebrauch findet. Aber alle diese Beispiele sind überwiegend dekorativer oder doch vereinzelter Art; dass der Spitzbogen zur Grundlage der Konstruktion gemacht wird, dass Gewölbe, Arkaden, Fenster und Nischen mit seiner Hilfe ausgeführt werden, ist erst ein Merkmal der eigentlich gotischen Bauweise.

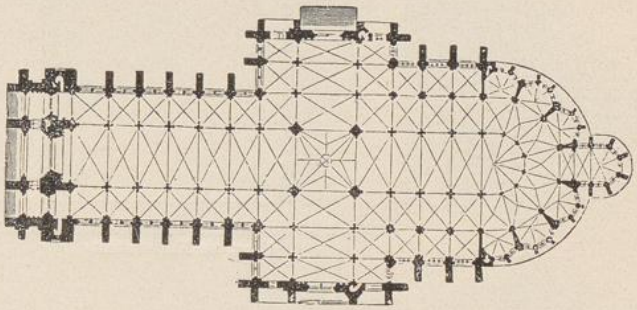


Fig. 282 Grundriss einer gotischen Kirche (Kathedrale von Amiens)

Die Vorteile dieser Anwendung des Spitzbogens aber sind zwiefacher Art. Einmal gestattet der Spitzbogen in seiner mehr oder minder steilen (lanzettförmigen) oder stumpfen, gedrückten Erhebung die Bögen von verschiedener Spannweite zu derselben Scheitelhöhe emporzuführen. Damit aber verschwand die Notwendigkeit quadratischer Gewölbefelder, die den romanischen Stil beherrscht hatte; damit fielen die breiten, weiten Gewölbe der höheren und weiteren Räume fort, und das Mittelschiff konnte nun dieselbe Anzahl von Gewölbefeldern erhalten, wie die Seitenschiffe (Fig. 282), die Anordnung des Grundrisses wurde eine freiere, beweglichere,

der Gesamteindruck des Innern ein mehr einheitlicher. Sodann aber vermindert der Spitzbogen wegen der geringeren Spannung seiner einzelnen Teile den Seitenschub und wirkt mehr nach unten als direkt nach der Seite (Fig. 283). Dieser Umstand gestattete wiederum eine grössere Höhenentfaltung des Innern und führte in Verbindung mit der durch die Kreuzrippen gesicherten Ansammlung der Last des Gewölbes auf bestimmten Punkten zur Anwendung der Strebepfeiler und zum System des Strebewerks. Denn da man gewöhnlich dreischiffige

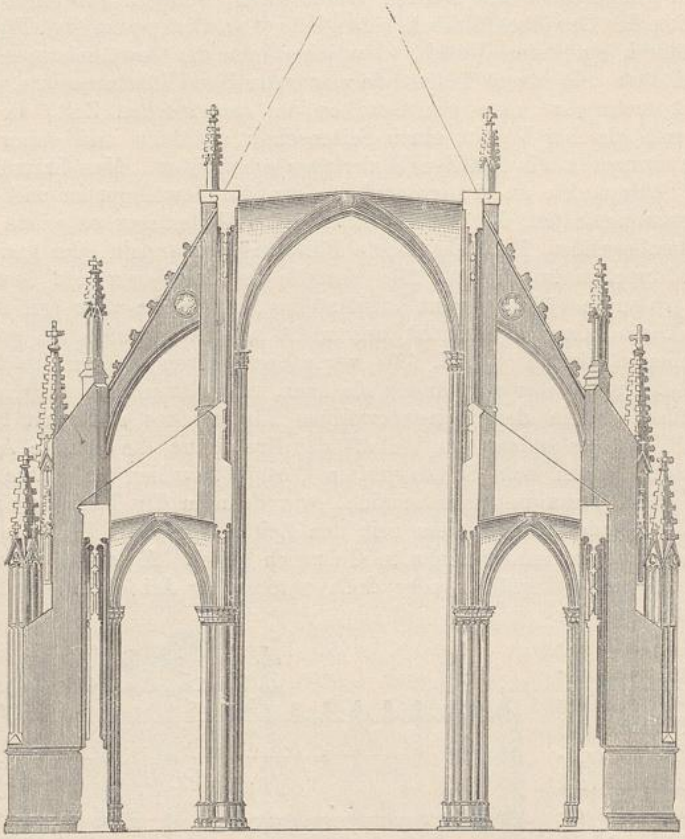


Fig. 283 Querschnitt einer gotischen Kirche
(Dom zu Halberstadt)

Bauten auszuführen hatte, bei denen die Seitenschiffe weit niedriger waren als das Mittelschiff, so vermochte man für die durch ihre Höhe und Weite besonders gefährdeten Gewölbe des letzteren ein genügendes Widerlager nur schwer unmittelbar an den Stützpunkten zu gewinnen. Man schlug deshalb von dem zu verstärkenden Punkte der Mittelschiffmauer einen oder zwei freischwebende Strebebögen nach der Umfassungsmauer des Seitenschiffes hinüber (vgl. Fig. 283), lenkte dadurch den ganzen Seitenschub auf dieselbe hin und begegnete diesem dort durch massenhaft angelegte Strebepfeiler. Die Vorteile, welche ein Strebewerk dieser Art an die Hand gab, verlockten bald zu einer noch glänzenderen Entwicklung der Anlage, indem man das Mittelschiff auf beiden Seiten mit je zwei Nebenschiffen einschloss, also

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu der im romanischen Stil niemals vorkommenden fünfschiffigen Basilikenanlage zurückgriff. Dann nahmen Strebepfeiler über der mittleren Stützenreihe der Seitenschiffe die Strebebögen vom Mittelschiff her auf und übertrugen die Last durch einen zweiten ähnlichen Bogen nach der Aussenmauer (vgl. Fig. 297). — Schon in diesen wichtigen Grundzügen des Aufbaus giebt sich zu erkennen, dass der gotische Stil nicht bloss von praktischen Gesichtspunkten, vom Bedürfnis konstruktiver Zweckmässigkeit geleitet wird, sondern durch sein ästhetisches Prinzip getrieben über das Notwendige in einem Grade hinausgeht, den keine Bauweise jemals vor- oder nachher auch nur entfernt gewollt hat.



Fig. 284 Querschnitt eines gotischen Rundpfeilers

Unter solchen konstruktiven Bedingungen gestaltete sich die Planform der gotischen Kirchen wiederum auf der Grundlage der alten Basilika, aber nach der Modifikation des mit Kreuzgewölben versehenen romanischen Baues. Chor, Kreuzschiff und Langhaus bilden nach wie vor die Grundzüge der Kirchenanlage, aber alles dies in höchstem Sinne erweitert und zu einer reich gegliederten, mächtig wirkenden räumlichen Komposition gesteigert. Für die Chorbildung bot sich als die reichste Form, welche der romanische Stil erzeugt hatte, die südfranzösische mit Umgang und Kapellenkranz (vgl. Fig. 198 und 282). Nur lag es in dem Wesen des neuen Stils, der ja ganz von der Gliederung der Gewölbedecke und des Pfeilersystems beherrscht wird, dass an Stelle der halbrunden Apsis ein polygoner Abschluss trat, wobei man in der Regel an ungerader Seitenzahl festhielt, damit die Längenachse auf eine Wand, nicht in eine Ecke treffe. Das Achteck und das Zwölfeck sind die beliebtesten Grundformen, aus denen der Chor seinen fünf- oder siebenseitigen Schluss erhält. Die Decke des Chors wird häufig in das allgemeine Gewölbesystem des Mittelschiffs hineingezogen; in entsprechender Weise schliessen auch die Umgänge sich polygon dem Hauptbau an, und an diese ebenfalls polygon die häufig zwischen die Strebepfeiler eingebauten Kapellen (Fig. 281). Das Querhaus wird bei reicherer Entwicklung gewöhnlich dreischiffig gebildet. So ist die Gliederung der bedeutendsten altchristlichen Basiliken wieder erreicht, ja wesentlich überboten, aber die räumliche Wirkung ist eine geradezu entgegengesetzte, da die lichte Weite in demselben Masse beschränkt ist, wie die

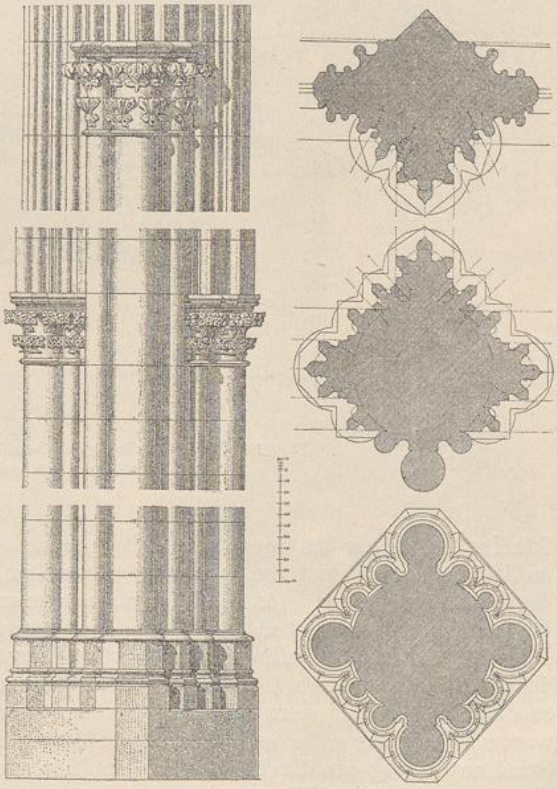


Fig. 285 Gotischer Bündelpfeiler (Dom zu Köln)

Höhe sich gesteigert hat. Es mag genügen, zu bemerken, dass S. Paolo bei Rom eine Mittelschiffbreite von 18 m und eine Höhe von 23 m hat, der Kölner Dom dagegen bei nur 15 m Breite des Hauptschiffs sich 45 m hoch erhebt. Den Triumph aber feierte die Gotik, dass sie das alte starre Gerüst der Basilika zu flüssigem architektonischem Leben, zu einem in sich geschlossenen, konsequent durchgebildeten Organismus umgewandelt hatte.

Diese Grundgedanken der gotischen Bauweise empfingen ihren vollendeten Ausdruck erst in der Durchbildung der architektonischen Formensprache. Mit bewundernswerter Konsequenz ist jedem Gliede des Baues, jedem einzelnen Detail im Zusammenhange des Ganzen sein bestimmter Charakter aufgeprägt. Die

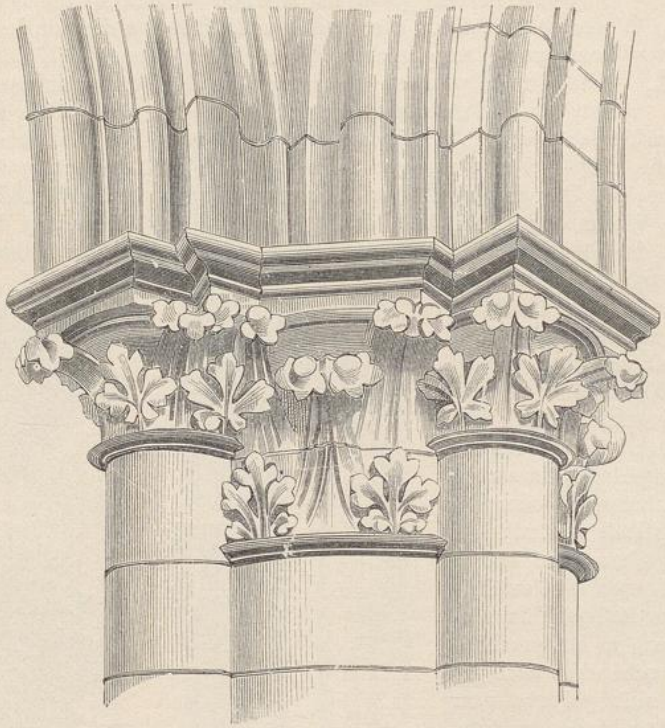


Fig. 286 Kapitell eines gotischen Rundpfeilers (Kathedrale von Amiens)

Pfeiler als Träger des Gewölbes erhalten gleich diesem eine gegliederte Form, im Anfang zumeist mit rundem Kern, an welchen sich als Träger der Rippen und Gurte eine Anzahl von Dreiviertelsäulen als sogenannte Dienste lehnen (Fig. 284). In der Regel entsprechen den Quer- und Längengurten vier kräftigere („alte") Dienste und den Kreuzrippen ebenso viele schwächere („junge") Dienste. Wird zwischen den einzelnen Diensten der Pfeilerkern durch eine Hohlkehle ausgetieft, so dass Dienste und Kern miteinander verschmelzen, so entsteht die typisch gewordene Form des gotischen Bündelpfeilers, die durch ihre kräftige Licht- und Schattenwirkung den Eindruck lebhaft pulsierenden Lebens erweckt (Fig. 285 mit den in verschiedener Höhe genommenen Querschnitten). Untereinander und mit dem Pfeilerkern sind die Dienste durch eine polygone Basis verbunden und im Grundriss

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

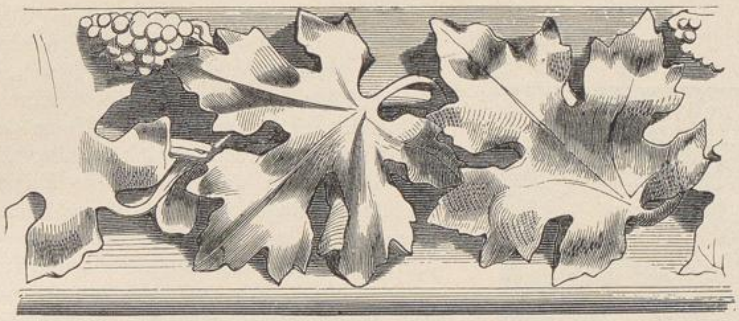


Fig. 287 Frühgotisches Laubwerk



Fig. 288 Spätgotisches Laubornament (Esslingen)

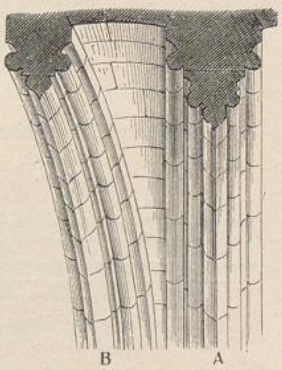


Fig. 290 Gotische Rippenprofile (Ste. Chapelle zu Paris)

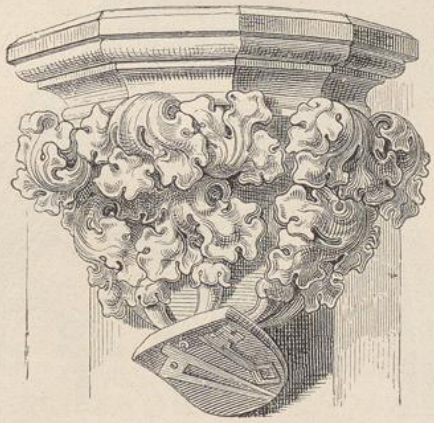


Fig. 289 Spätgotisches Laubornament (Esslingen)

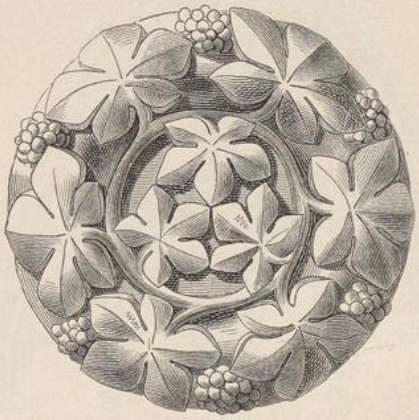


Fig. 291 Gotischer Schlussstein (Maulbronn)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

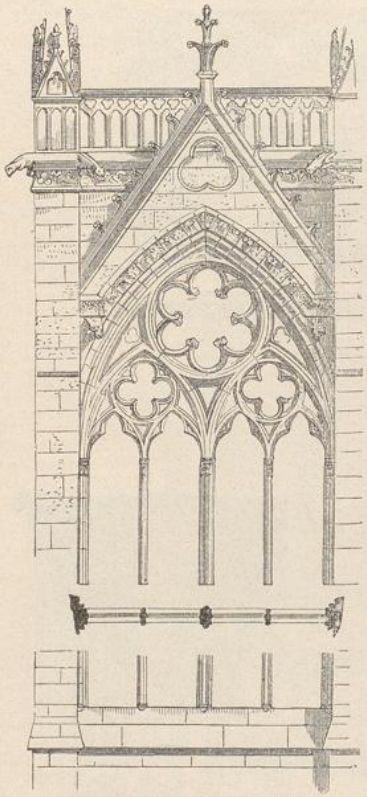


Fig. 292 Gotisches Fenster
(Ste. Chapelle in Paris)

schon als ein zusammengehöriges Glied bezeichnet. Daraus lösen sich für die einzelnen Dienste ebenso viele besondere Basen, gleichfalls polygon gestaltet und durch feine, bandartige Glieder, in denen oft die Form der attischen Basis nachwirkt, untereinander und mit dem Pfeilerkern verbunden. Die Kapitelle sind in der Regel für jeden „Dienst“ besonders angeordnet, meist von kelchförmiger Gestalt und aus leichtem, stilisiertem Blatt- und Knospenwerk gebildet (Fig. 286), das oft nur wie lose dem Pfeilerkern aufgeheftet erscheint. Dabei entfaltet hier wie in ihrer sonstigen Ornamentik an Säulenkapitellen, Konsolen und Gesimsen, weit entfernt von dem typisch konventionellen Laubwerk des Romanismus, die Gotik oft einen frischen, liebenswürdigen Naturalismus (Fig. 287) und bringt in anmutigem Wechsel das Blatt der Eiche, der Distel, des Epheus, der Rebe, der Rose, der Stechpalme und anderer heimischer Pflanzen zur Verwendung. Im späteren Verlaufe der Entwicklung wurde freilich auch dieses Laubwerk schematisch stilisiert und erstarrte in knolligen, von der Naturwahrheit abweichenden Formen (Fig. 288. 289), aber die lockere, aufgeheftete Art der Anbringung blieb ihm auch dann erhalten. Die ganze Bildung und Behandlungsweise des gotischen Kapitells wird eben bedingt durch die gänzlich veränderte Stellung desselben im baulichen



Fig. 293 Gotisches Fenstermasswerk
(Bebenhausen)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Organismus: es bedeutet nicht mehr, wie das unter dem Vorbild der antiken Säule gebildete romanische Kapitell, einen Abschluss der tragenden Stütze, sondern nur einen Abschnitt in dem aufstrebenden Gliedersystem, einen Ansatzpunkt für die Gewölbbogen. Daher giebt auch die Spätgotik das Kapitell ganz auf und lässt die Rippen ohne jede Markierung an die Pfeiler „anschiessen" (vgl. Fig. 328).

Dem bewegteren Umriss des Pfeilers entspricht nun auch die Ausbildung der Arkadenbögen, sowie der Gurte und Rippen. Die rechtwinklige oder halbrunde Grundform der früheren Zeit wird zuerst durch Abfasung, Auskehlung und Beimischung von Rundstäben gemildert und im Profil immer mehr herz- oder birnförmig gestaltet („Birnstab"), durch Hohlkehlen und angesetzte Rundstäbe bereichert (Fig. 290). Der Schlussstein im Mittelpunkte des Gewölbes, in welchem die Rippen zusammenlaufen, wird gewöhnlich mit Laubwerk (Fig. 291), Figuren oder Wappen reich verziert.

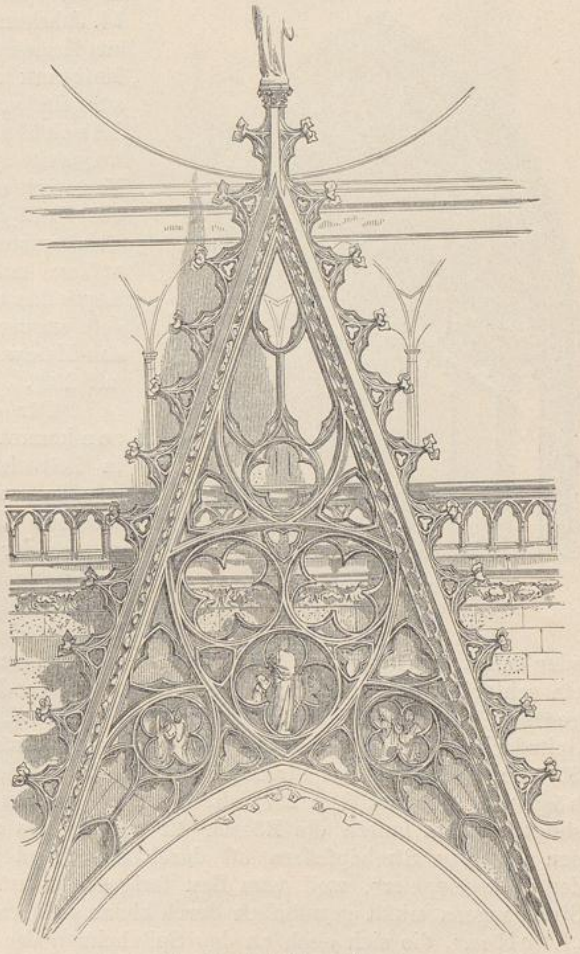


Fig. 294 Gotischer Wimperg (Kathedrale zu Rouen)

Besonders wichtig für die Gestaltung des Stils wurden die Fenster. Schon in der letzten romanischen Epoche suchte man durch Gruppenbildung (vgl. Fig. 148) eine freiere Durchbrechung der Mauer und ein reicheres Licht zu gewinnen; die Gotik zog auch hier die letzten Konsequenzen. Sie durchbrach zwischen zwei Stützen die ganze Mauerfläche mit einem einzigen grossen Fenster, das nun durch steinerne Stäbe (Stabwerk, Pfosten) in vertikaler Richtung gegliedert wurde (Fig. 292). Die Pfosten, unter denen man bei reicherer Teilung alte und junge Pfosten nach dem Vorgange der Dienste unterscheidet, werden untereinander durch Spitzbögen verbunden und gemeinsam durch den grossen Fensterbogen umfasst. Den Zwischenraum am oberen Ende füllen Kreise oder aus Kreissegmenten gebildete Figuren, die wieder mit ähnlichen aus je drei, vier oder mehr Teilen zusammengesetzten Rosetten („Drei-", „Vierpässe" u. s. w.) gefüllt sind (Fig. 292. 293); die nach innen vorspringenden Winkel dieser geometrischen Figuren nennt man „Nasen", das ganze, oft filigranartig fein ausgesponnene steinerne Netz

„Masswerk“. In seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit ist das Masswerk das dankbarste und wirkungsvollste Dekorationsmotiv der Gotik und wurde auch auf andere Schmuckteile des gotischen Baues übertragen. So auf die aus dem romanischen Stil übernommenen Fensterrosen und Triforien, welch letztere jetzt hauptsächlich zur zierlichen Dekoration der oberen Mittelschiffswände dienten, ferner auf die Spitzgiebel oder „Wimperge“, welche in der vollendeten Gotik die äussere Bekrönung jedes Portals und Fensters bilden (Fig. 294, vgl. Fig. 292).

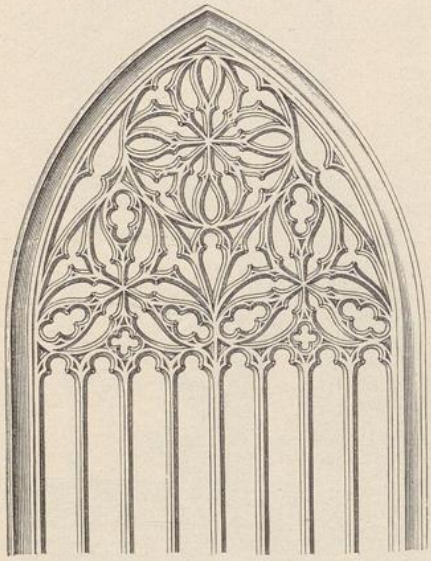


Fig. 295 Fischblasenfenster (Dom zu Münster)

In der späteren Gotik — seit Beginn des 14. Jahrhunderts — traten an Stelle der aus Kreissegmenten gebildeten Pässe im Masswerk immer mehr spitzausgezogene, züngelnden Flammen ähnliche Figuren ‚Fischblasenmuster‘, ‚style flamboyant‘ (Fig. 295). Das Stab- und Masswerk erhielt zuerst rundliche, dann aber bald die eigentlich gotischen, birnstabförmigen Profile, wobei die Pfosten anfangs noch mit besondern Basen und Kapitellen als schlanke Säulchen behandelt wurden, später aber unmittelbar in das Masswerk übergingen (vgl. Fig. 292 mit 293).

Für den Eindruck des Aeusseren kommt vor allem das Strebewerk in Betracht (Fig. 296). Die Strebepfeiler werden massenhaft angelegt, wachsen aber, durch verschiedene Gesimsbänder abgestuft und zum Teil mit dem übrigen Bau verbunden, in beträchtlicher Verjüngung pyramidenförmig auf. Ihre Flächen werden durch Masswerk oder selbst durch Nischen mit hineingestellten Figuren belebt. Den Gipfel bildet ein schlankes Pyramidentürmchen, in der Sprache der alten Werkmeister Fiale genannt, das aus einem quadratischen Unterteil („Leib“) und einem schlanken Spitzdache („Riesen“) besteht. Statt dessen bekrönen zuweilen Baldachine mit Statuen die Spitze des Strebepfeilers. Nicht minder reich werden die Strebebögen ausgebildet (Fig. 297), deren obere Kante in schräger Abdachung niedersteigt und im Innern die Röhren für den Abfluss des Wassers enthält, das an den äusseren Strebepfeilern oft durch den Mund phantastischer Tiergestalten, der „Wasserspeier“, weit vom Bau fortgeschleudert wird. Die obere Kante des Strebebogens erhält gewöhnlich durch kleine steinerne Blumen, „Krabben“ oder „Knollen“, die sich auch an den Spitzhelmen der Fialen (Fig. 296) und an den Giebelschrägen der Wimperge (Fig. 294) finden, eine wirksame Belebung. Die Masse des Strebebogens wird oft durch Rosetten oder Fenstermasswerk zierlich durchbrochen. Die Spitze aller frei endigenden Teile (Fialen, Wimperge, Giebel, Türme) bekrönt gewöhnlich eine Kreuzblume (Fig. 298).

Wirkt das Aeussere der gotischen Kirche an der Chor- und an den Langseiten doch nur wie eine dekorative Verkleidung des konstruktiv notwendigen und unentbehrlichen Strebewerks, eintönig und doch unruhig, so bemüht sich die Fassade mit besserem Erfolge, den ganzen Bau zu einem besonders reichen, aber machtvoll geschlossenen Bilde künstlerisch zusammenzufassen. Das wesentliche Mittel dazu ist der Turmbau. Die im romanischen Stil übliche Vielzahl

der Türme wird in der Gotik allmählich auf ein Turmpaar oder einen einzigen Turm an der Westseite eingeschränkt. Somit konzentriert sich in der zweitürmigen (Fig. 299) oder eintürmigen Fassade (Fig. 300) ganz besonders das Streben nach vertikaler Höhenentfaltung, nach zunehmender Verjüngung und Auflösung

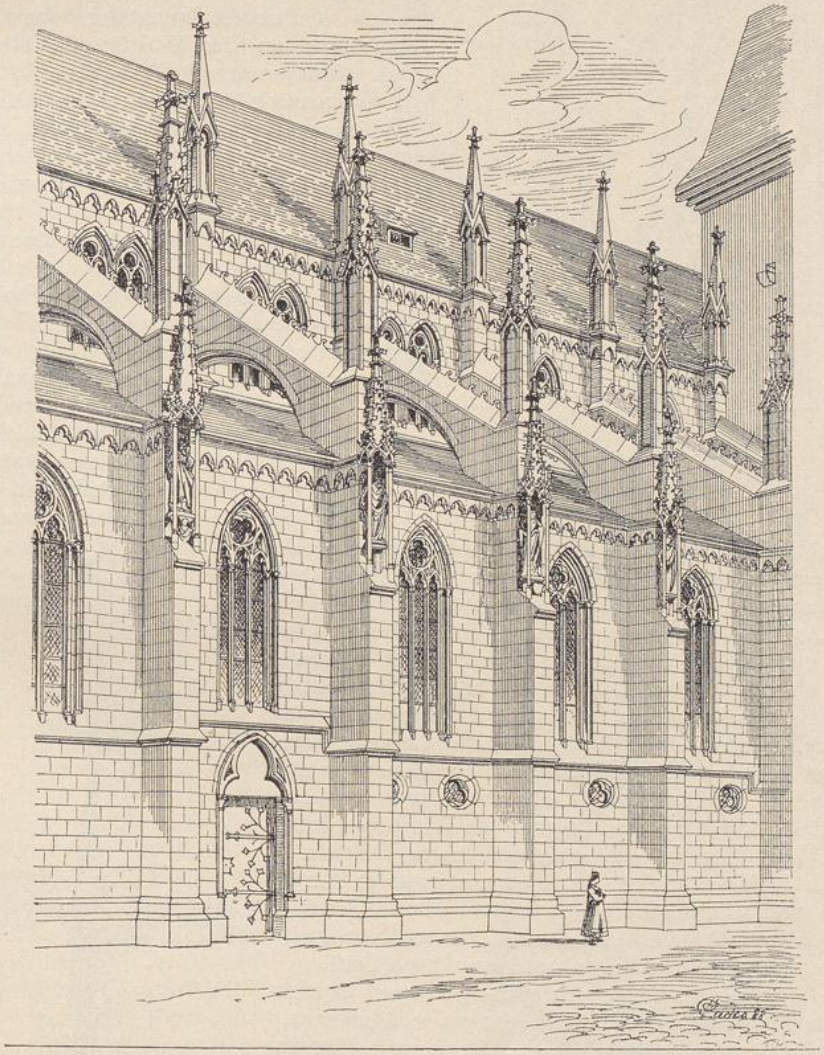


Fig. 296 Strebewerk einer gotischen Kirche
(Marienkirche in Reutlingen)

der Formen, das für die Gotik so charakteristisch ist. Mit kräftigen Strebepfeilern an den Ecken versehen, zwischen denen die Wandflächen durch grosse, reich gegliederte Fensteröffnungen durchbrochen werden, erhalten die Türme ihren oberen Abschluss durch einen schlanken, kühn emporstrebenden Helm, der bei den vollendeten Mustern des Stils ganz durchbrochen aus steinernen Rippen und reichen Masswerkfiguren sich zusammensetzt (Fig. 300). Eine selbständige

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

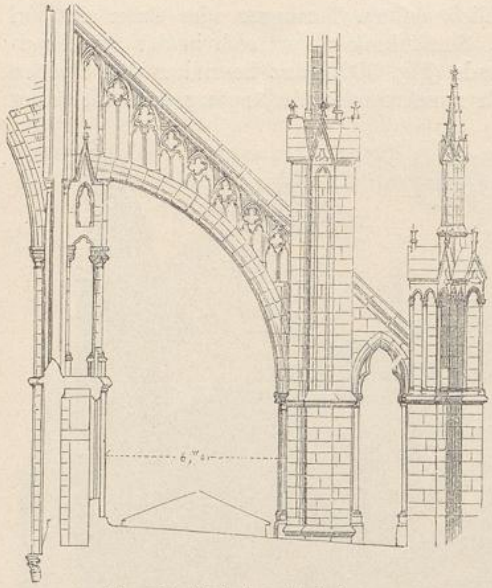


Fig. 297 Gotischer Strebebogen
(Kathedrale zu Amiens)

Fassadenentwicklung durch stattliche Portale, mächtige Fenster, reich durchgebildete Galerien und Strebepfeiler erhalten zuweilen auch die Querschiffe.

Den Mittelpunkt der Dekoration auch an der Westfassade bilden naturgemäss die Portale, die bei irgendwie prächtigerer Ausstattung in dreifacher Zahl vorhanden sind (Fig. 301). Schlanker und weiter als die frühere Zeit sie kannte, werden sie gewöhnlich durch einen mittleren Steinpfosten geteilt, der das mit Reliefs geschmückte Bogenfeld trägt. Die Gliederung der Portallaibungen setzt sich aus einer Menge scharf geschnittener, kräftig vorspringender und tief eingekehlter Formen zusammen und davor erheben sich auf schlanken Säulchen mit zierlichen Postamenten Statuen von Heiligen, deren Reihen in abnehmender Grösse über einander, durch Konsolen und Baldachine eingeschlossen, sich auch in die Archivolten hinein fortsetzen. Diese Anordnung von Figuren in den überhängenden Teilen des Aufbaus, wie sie die Gotik aus den Prachtportalen der romanischen Spätzeit herübernahm, ist entschieden ebenso unorganisch, wie die häufige Horizontalteilung des Tympanon in mehrere übereinander gesetzte Figurenstreifen (Fig. 301), welche die romanische Kunst noch nicht kennt. Dagegen erreichen diese mit einer Fülle oft tiefsinnig symbolischen Figurenschmucks überladenen Portale durch ihre hohen Wimperge, kräftige Eckpfeiler mit statuengeschmückten Fialen und durch die Masswerkdekoration der anstossenden Wandteile auch wieder eine hohe Innigkeit des Anschlusses an das architektonische Gesamtbild, die sie als wichtige Teile des baulichen Organismus empfinden lässt.

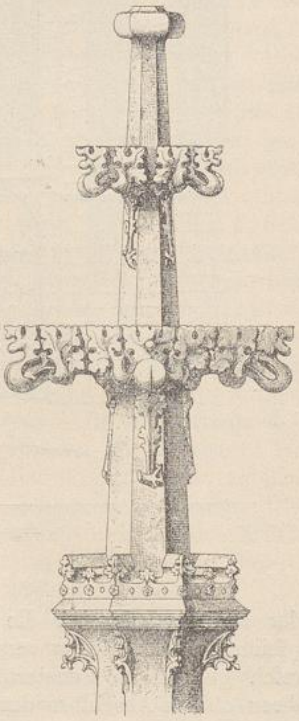


Fig. 298 Gotische Kreuzblume
(Esslingen)

Für das Aeussere des gotischen Baues kommt schliesslich auch noch die Bildung der Gesimse, der Balustraden und des Daches wesentlich in Frage. Die Gesimse (vgl. Fig. 301) unterscheiden sich durch scharfe Unterschneidung, steile Bildung der Gesimsplatte und den Fortfall der Konsolen charakteristisch von denen des romanischen Stils und haben jede Reminiscenz an die antiken Formen dieses Bauteils aufgegeben; selten findet sich noch eine dem romanischen Rundbogenfries entsprechende Form (vgl. Fig. 296). Ihre Aufgabe, der sich auch die ganze Bildungsweise des Profils anschmiegt, war in erster Reihe eine prak-

tische: das Traufwasser von den vielen Vorsprüngen und Vertiefungen des Baues möglichst fernzuhalten; demselben Zweck diente ja die sinnreiche Einrichtung des Wasserabflusses durch die Strebebögen und die Wasserspeier. Die Balustrade, welche meist über dem Dachgesimse (vgl. Fig. 300), zuweilen aber auch über Fenster- und Zwischengesimsen (vgl. Fig. 294. 301) sich erhebt, dient in ähnlicher Weise dem praktischen Zweck, ein Umgehen des Baus zu erleichtern und so die Entdeckung und Beseitigung etwaiger namentlich durch das Regenwasser verursachter Schäden zu ermöglichen. Zugleich aber drückten diese zwischen aufschiessenden Strebepfeilern und Fialen wie ein Spitzengewebe ausgespannten Masswerkstreifen auch gerade das Streben nach dekorativer Auflösung der Horizontallinien vortrefflich aus. Und diese formsymbolische Tendenz liegt ausser dem praktischen Zweck einer besseren Entwässerung schliesslich auch der hohen und steilen Bildung des Mittelschiffdaches zu Grunde, welche den gotischen Bau so charakteristisch von dem romanischen unterscheidet.

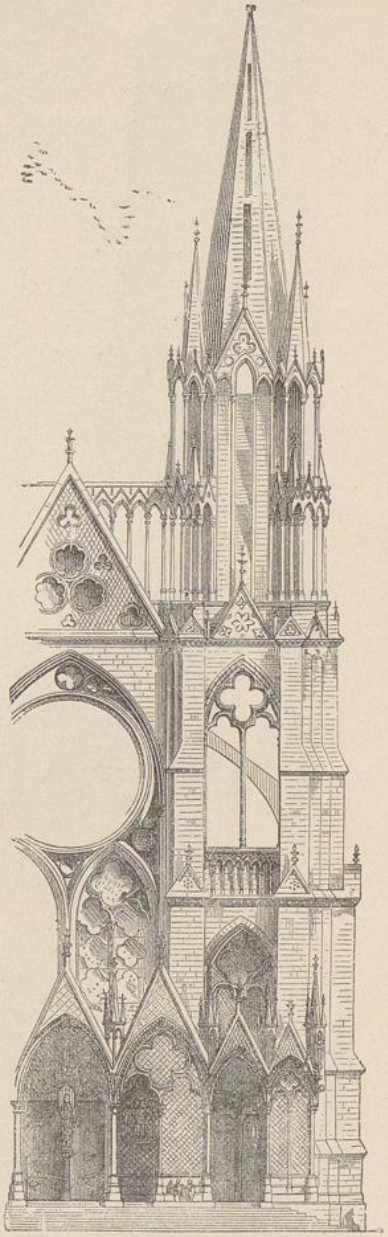


Fig. 299 Zweitürmige gotische Fassade (Saint Nicaise zu Reims)

So gestaltet sich die gotische Aussenarchitektur in eigener Weise aus dem Zusammenwirken rein konstruktiver und rein formaler Elemente zu einem oft hochphantastischen Eindruck (Fig. 302). Welcher Gegensatz gegen die ruhigen, ernsten Massen des romanischen Baues, die, nur von kleinen Fenstern durchbrochen und von mässigen Lisenen, Friesen und Gesimsen gegliedert, den Charakter vornehmer Zurückhaltung wahren, liegt nicht in diesem bewegten Auf und Nieder des Strebewerks, in welchem alle Einzelkräfte des Aufbaus nach logischem Ausdruck ringen und das doch in seiner Gesamtheit gerade das Wesentliche, nämlich den klaren Ueberblick über die Gruppierung der Baumassen, erschwert, ja unmöglich macht. Denn einerseits gestatten die senkrecht zur Hauptachse des Baues gestellten Bögen und Pfeiler immer nur einen verhältnismässig kleinen Abschnitt des architektonischen Körpers zu überschauen, anderseits findet dieser ganze komplizierte Organismus der Aussenarchitektur seine befriedigende Erklärung erst durch das Innere. Wir sehen ein reges Spiel von Kräften und Formen, dessen Verständnis uns doch niemals der gleiche Augenblick, sondern nur ein

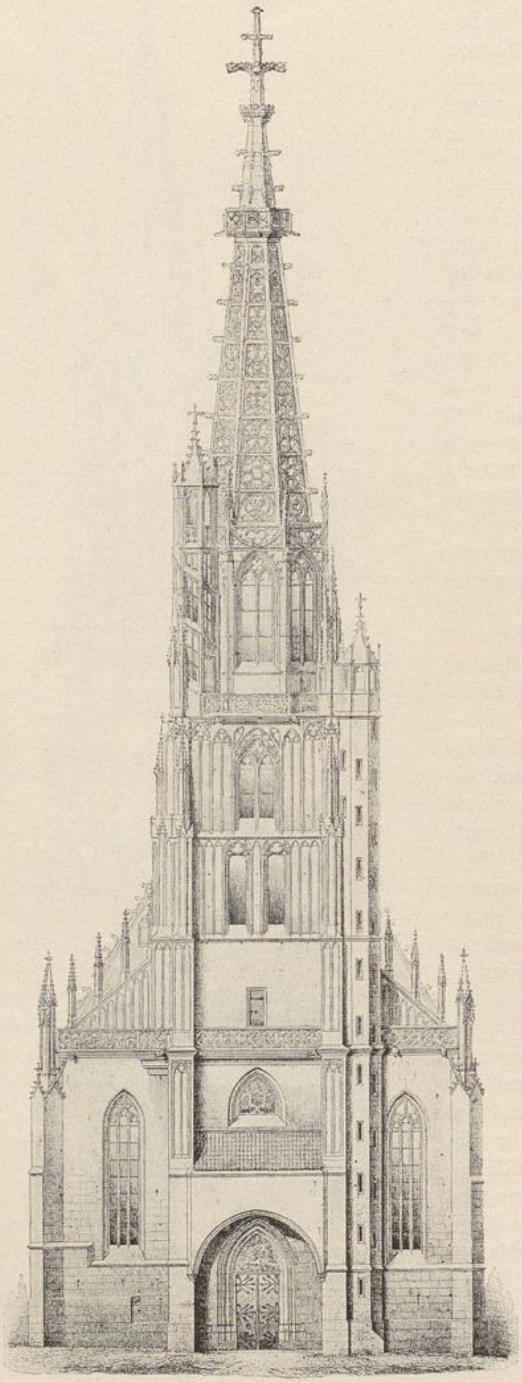


Fig. 300 Eintürmige gotische Fassade (Frauenkirche zu Esslingen)

räumlich und zeitlich stets davon getrennter Moment verschaffen kann, nämlich der Einblick in das Innere!

Im Innenbau liegt denn auch der eigentliche und höchste Zauber des gotischen Stils (Fig. 303). Hier wirkt alles zu einem Eindruck von seltener Schönheit und Erhabenheit zusammen: die Auflösung aller Massen, die scheinbare Steigerung der Höhendimensionen durch das absolute Vorherrschen der senkrechten Linien, das einheitliche Raumbild des Mittelschiffs, das in dem oft so kunstreich durchgebildeten Chor seinen wirkungsvollen Abschluss findet. Ein sehr wesentlicher Faktor aber in diesem Gesamteindruck, der hier zuletzt erwähnt werden muss, weil er nicht eigentlich architektonischer Art ist, das sind die farbigen Fensterverglasungen (Fig. 303). Aus einem nur in beschränktem Masse angewandten Schmuck in den romanischen Domen wurden die Glasgemälde der Fenster ein notwendiger Bestandteil des architektonischen Gesamtbildes in den gotischen Kathedralen. Denn sie machten erst aus dem Gerüst von Pfeilern und Wölbungen einen geschlossenen Raum, sie traten an Stelle der von der gotischen Konstruktion verdrängten Wand und geboten dem Auge Halt, nicht in die profane Aussenwelt abzuschweifen. Sie riefen zugleich einen farbigen Effekt von grösster Intensität hervor, füllten den Raum mit geheimnisvollem Dämmerlicht und rundeten den Gesamteindruck künstlerisch ab. Zugleich aber bedingten die farbigen Glasfenster, wie sie auf der einen Seite eine notwendige Folge der gotischen Konstruktion waren, auf der anderen Seite den ganzen Charakter der Innendekoration: sie ersetzten die Wandmalerei, für welche, abgesehen

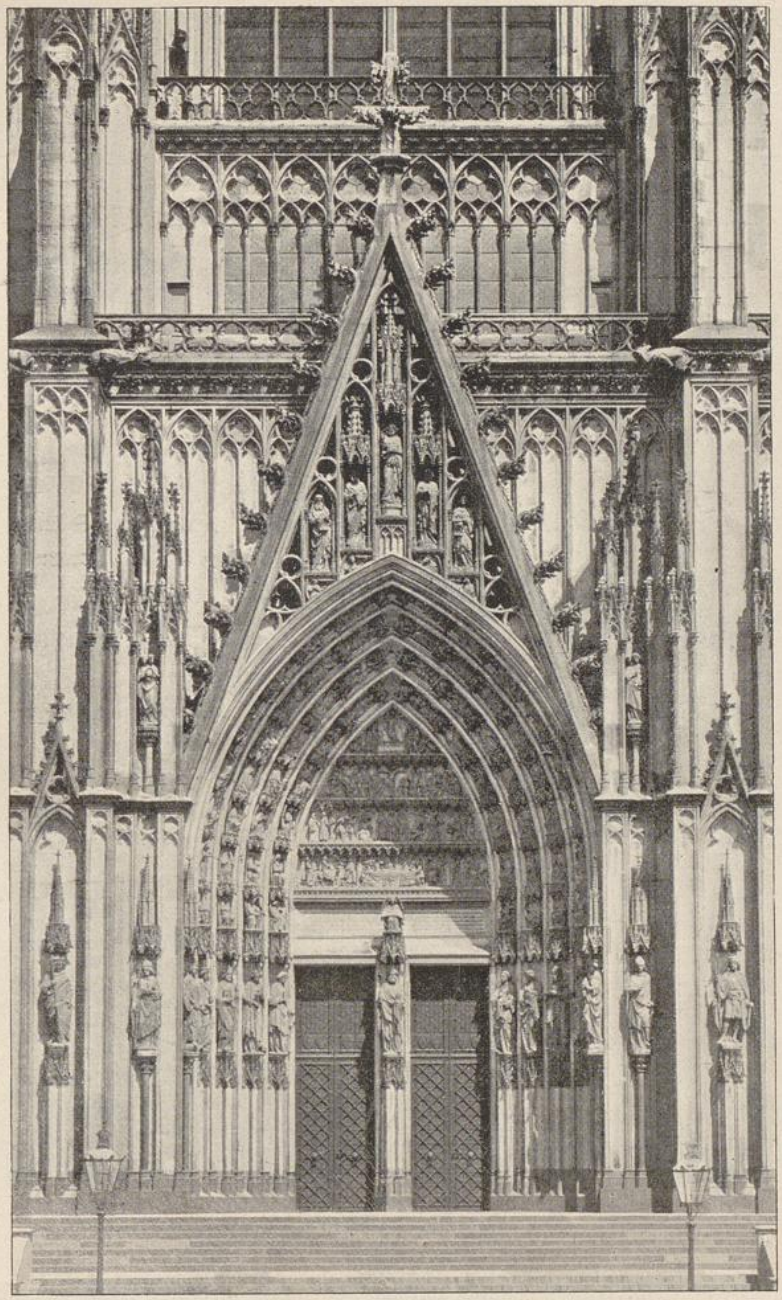


Fig. 301 Gotisches Prachtportal
(Dom zu Köln)

von der Einschränkung aller Flächen, schon unter den von der farbigen Fensterverglasung geschaffenen Lichtverhältnissen keine Möglichkeit war, und sie stellten

alle plastischen Werke, Altäre, Kanzeln, Lettner wie alle Werke der Kleinkunst unter durchaus andere Bedingungen als vorher.

So tritt uns auch hier das eigenartig Grosse und Bewundernswerte der gotischen Kunst entgegen, dass sie in konsequenter Fortentwicklung der gegebenen Grundlagen überall zu neuen, künstlerischen Ideen gelangt, die eine völlige Um-

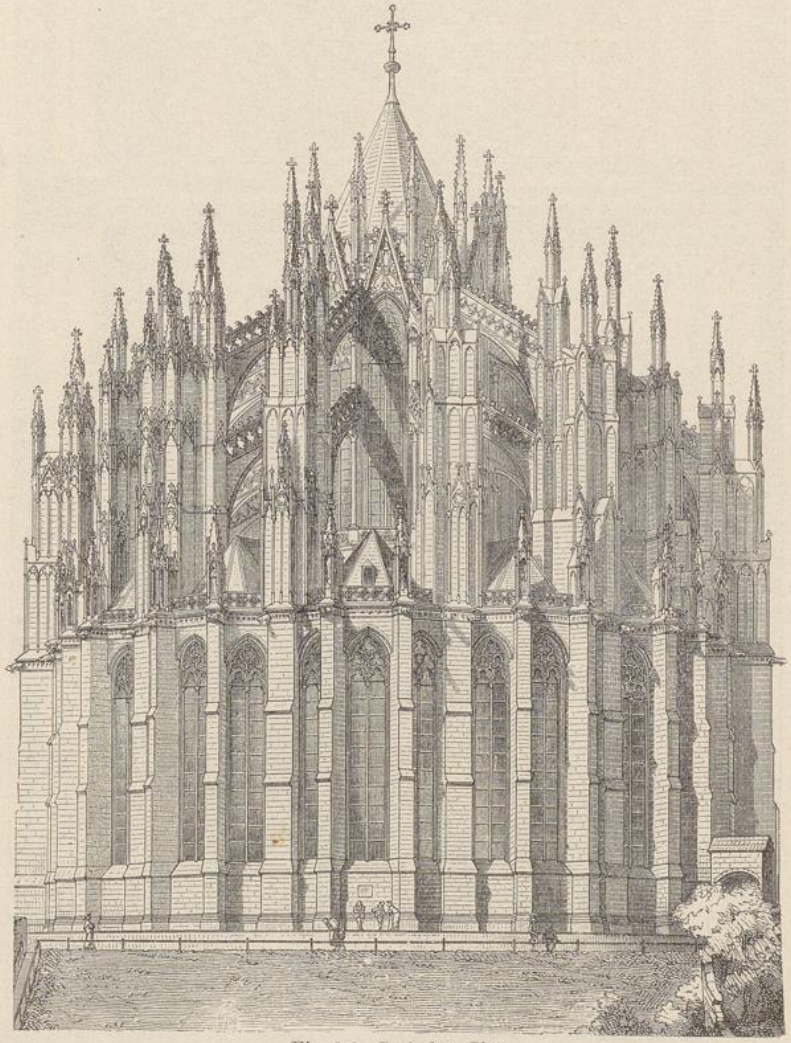


Fig. 302 Gotischer Chor
(Dom zu Köln)

wälzung des bisherigen Gesamtschaffens bedeuten. Freilich nicht überall und immer sind diese künstlerischen Konsequenzen mit aller Entschiedenheit gezogen worden. Einerseits lässt auch die Gotik, wie wir sehen werden, den nationalen und lokalen Besonderheiten ihr Recht, andererseits erlahmte allmählich die Frische und Spannkraft der Erfindung und machte einer mehr handwerksmässigen Tradition Platz. Von grosser Bedeutung wurde in dieser wie in anderer Hinsicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

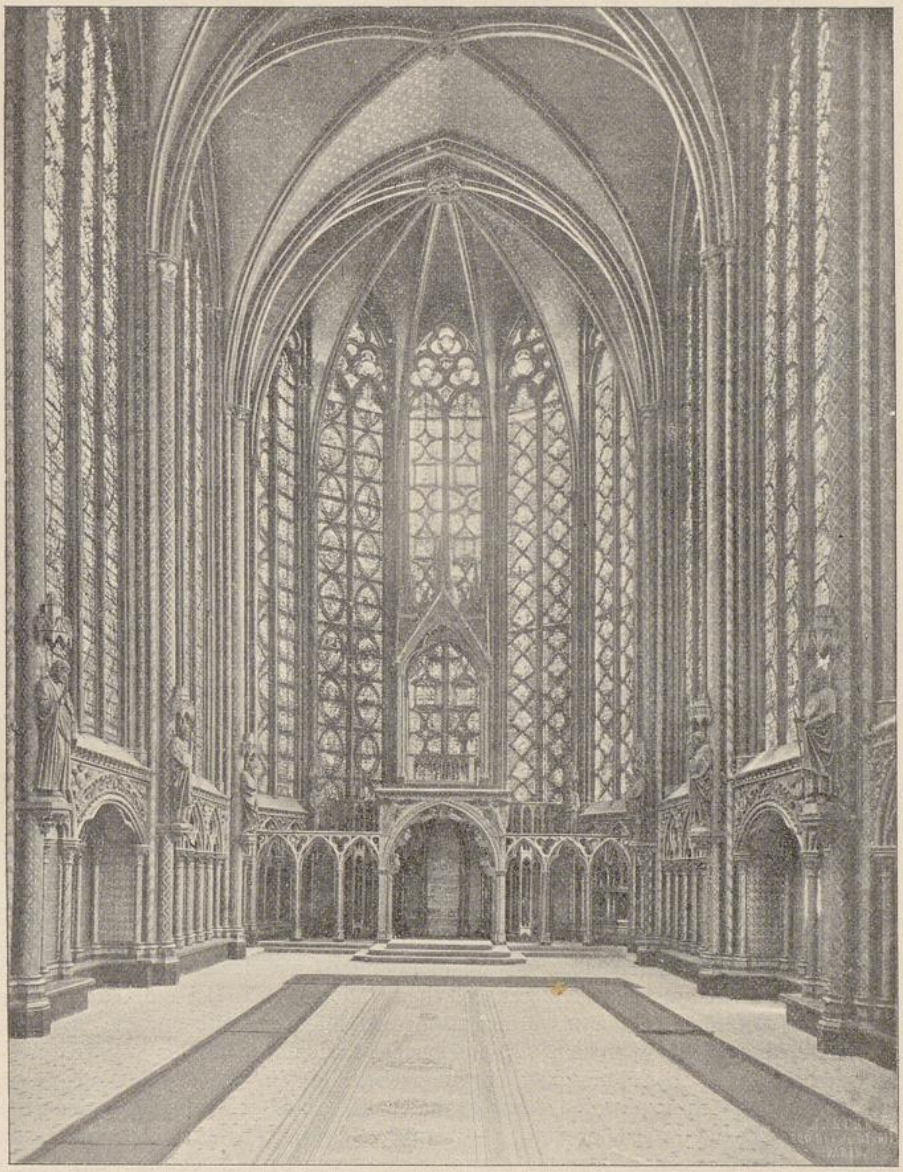


Fig. 303 Inneres einer gotischen Kirche
(Ste. Chapelle zu Paris)

die mit der Gotik gleichzeitige Entstehung eines eigenen Bauhandwerker-Standes, die — ursprünglich im Zusammenhange mit dem allgemeinen Umschwunge der wirtschaftlichen Verhältnisse — zum Teil auch durch die Anforderungen der neuen Bauweise selbst herbeigeführt wurde. Während berufsmässig ausgebildete Maurer, Steinmetzen und Zimmerleute in romanischer Zeit nur spärlich vorhanden waren und oft in grosse Fernen von einem Bau zum andern wan-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

derten, beförderte das Emporblühen der Städte das Aufkommen eines sesshaften Standes von Bauleuten, die sich zunftmässig organisierten und den Mönchen und Geistlichen Leitung und Ausführung des Baubetriebes bald gänzlich aus der Hand nahmen. Schliesslich konnte auch nur im Schosse einer geordneten Genossenschaft die technische Sicherheit und Fertigkeit, welche der komplizierte Steinschnitt und die exakte Detailarbeit der Gotik erforderten, schulmässig herangebildet und fortgepflanzt werden. Dabei nahmen, der Art der erforderten Arbeit entsprechend, die Steinmetzen bald den ersten Rang ein und wurden die eigentlichen Bewahrer des „Hüttengeheimnisses", wie die unter mancherlei Handwerksbräuchen in den „Bauhütten" organisierte Tradition des technischen Könnens wohl genannt wurde. Dies äusserte aber wiederum seine Rückwirkung auf die Art der Arbeit und den Stil selbst, der in seiner reinen Schönheit und Harmonie sich nur etwa bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts erhielt. Dann begann eine handwerksmässige Erstarrung und Uebertreibung der Formen einzutreten, die den harmonischen Zusammenhang lockert, die Dekoration aus dem Verbande mit der Konstruktion reisst und mit der völligen Entartung und Auflösung des Stils endet. — Das Besondere dieses Entwicklungsprozesses haben wir bei der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen ins Auge zu fassen.

B. Die äussere Verbreitung

Frankreich[1])

Auch der gotische Baustil ist nicht an einem Ort und innerhalb einer bestimmt abzugrenzenden Zeitepoche entstanden, sondern das notwendige Resultat einer langsam fortschreitenden Entwicklung, deren treibende Momente wir in der Geschichte der romanischen Baukunst kennen gelernt haben. Seine erste deutliche Gestalt aber hat der gotische Gedanke unzweifelhaft in dem Gebiet des nördlichen Frankreichs, und zwar gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts gefunden — in sichtlichem Zusammenhange mit den Bewegungen im politischen und Kulturleben des Landes, das aus seiner Zerklüftung einer nationalen Einigung zustrebte, deren natürliches Kristallisationscentrum die alte Krondomäne der französischen Könige, die Isle de France wurde. In ihrer Hauptstadt Paris bildete zugleich die Universität einen weithin leuchtenden Mittelpunkt der Wissenschaften und alles geistigen Lebens. Ein Kind dieses in allgemeinem Aufschwung begriffenen, durch Feinheit und Schärfe ausgezeichneten, mit Bewusstsein auf Centralisation und Organisation hinstrebenden französischen Nationalgeistes ist die Gotik. Die geistreiche Kombination der nordfranzösischen Architekten hat zuerst die einzelnen Elemente, die bis dahin in den verschiedenen Schulen Frankreichs verstreut vorlagen: die reiche Chorbildung der burgundischen Bauten, das Strebebogensystem des Südens, die Kreuzgewölbe der Normandie zu einem einheitlichen neuen Stile zu verschmelzen gewusst, der sich — um den Beginn des 12. Jahrhunderts zu voller Bestimmtheit und Klarheit ausgebildet — von Frankreich aus das ganze Abendland eroberte.

Ungefähr gleichzeitig entstand um 1140—1150, auf dem Gebiete nördlich der Loire ziemlich weit verstreut, eine Reihe hervorragender Bauten, welche die Hauptgedanken des neuen Stils bereits vernehmlich aussprachen. Unter ihnen darf der von dem machtvollen und kunstliebenden Abt *Suger* 1140—1144 ausgeführte Neubau des Chors der Abteikirche Saint-Denis bei Paris die grösste Bedeutung beanspruchen; erstand er doch an der Stätte der französischen Königsgräber,

[1]) *G. v. Bezold,* Die Entstehung und Ausbreitung der gotischen Baukunst in Frankreich. Berlin, 1891. — Vgl. die S. 185 Anm. 1 angeführte Litteratur.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wurde durch eine glänzende Versammlung weltlicher und geistlicher Fürsten am 11. Juni 1144 eingeweiht und von Suger selbst in einer eigenen Schrift seiner Entstehung nach erläutert. Schon daraus erklärt sich der hohe Ruhm und die schulbildende Kraft von Sugers Bau; vor allem aber beruhen diese auf der Klarheit, mit welcher die konstituierenden Elemente des neuen Stils hier zum erstenmal zu einem Ganzen zusammengefasst sind. Konsequente Durchführung des Kreuzrippengewölbes und des Spitzbogens, reiche Durchbildung des Chorschlusses mit Umgang und Kapellenkranz lassen sich noch heute als grundlegende Merkmale erkennen, während infolge späterer Veränderungen über die Gestalt des Aufbaus und des Strebesystems nicht mit gleicher Sicherheit geurteilt werden kann.



Fig. 304 Inneres der Kathedrale von Mantes (nach Gurlitt)

Im gleichen Jahre wie St. Denis wurde die Kathedrale von Sens begonnen, welche bei manchen Schwankungen in der Gesamtanlage und in der Verwendung des Spitzbogens, durch die Behandlung des Chorumgangs mit einer Mittelkapelle sich doch als der erste gotische Bau im Süden der Seine ausweist. Die Kathedrale von Angers und die Cisterzienserkirche von Pontigny vertreten die Anfänge der Gotik in den Bauschulen von Anjou und von Burgund, während die Normandie, welche der neuen Bauweise so wichtige vorbereitende Gedanken wie das sechsteilige Rippengewölbe (vgl. S. 192) geliefert hatte, infolge der kriegerischen Unruhen augenscheinlich erst verhältnismässig spät in den vollen Strom der gotischen Bewegung eintrat.

An das Vorbild von Saint-Denis schlossen sich zunächst die Kathedralen von Noyon und Senlis an; in Paris selbst folgte erst nach 1163 die Kathedrale Notre Dame, mit der an Grossartigkeit der Anlage die um 1165 begonnene

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

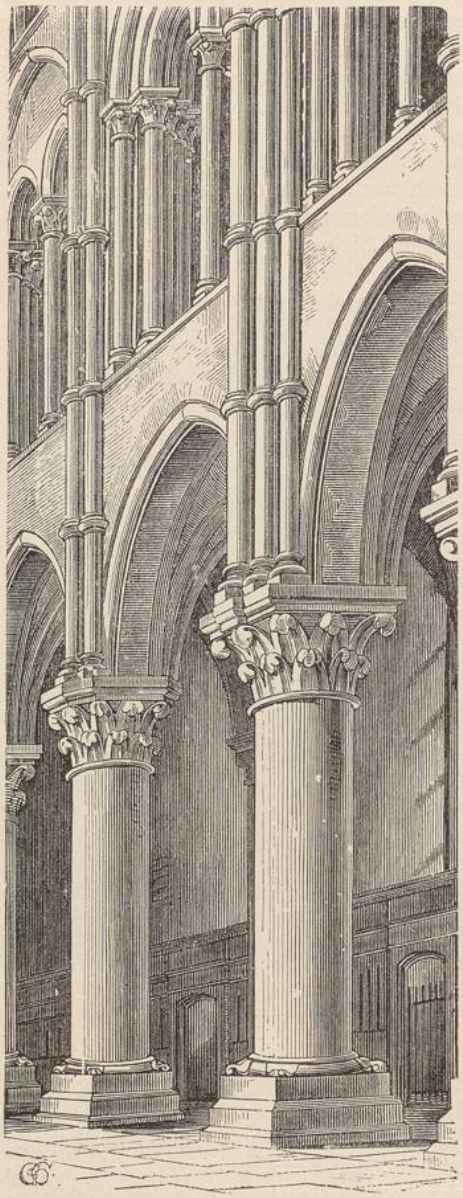


Fig. 305 Pfeiler der Kathedrale zu Laon

Kathedrale von Laon wetteifert. Andere bedeutende Bauten dieser Jahrzehnte sind der Chor von St. Rémy in Reims (1162—81), sowie die Kollegialkirche von Mantes (vollendet um 1170) (Fig. 304). In allen diesen Bauten der französischen Frühgotik sind noch romanische Reminiscenzen zu bemerken. Der Grundriss des Chors, der fast durchweg mit Umgang und Kapellenkranz gebildet wird, beruht noch auf dem Halbkreise, die Stützen sind vorwiegend massige Rundpfeiler, über deren Kapitellen erst die Dienste für die Gewölberippen ansetzen (Fig. 305). Die Mittelschiffsgewölbe haben noch die sechsteilige Form, und es überwiegt die Anlage von Emporen über den Seitenschiffen zur besseren Verstrebung der Obermauern. Durch die Hinzufügung eines Triforiums über den Emporenöffnungen entsteht eine vierfache Gliederung der Innenwände. Die Fenster sind zuweilen noch rundbogig geschlossen und bleiben ohne reicheres Masswerk; die Strebepfeiler und -bögen am Aeusseren sind massig und schmucklos.

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts werden die Konsequenzen der vorangegangenen Entwicklung strenger gezogen, das System des Innern erlangt seine freieste, klarste Durchbildung, der Aufbau durch Wegfall der Emporen und Vergrösserung der Fenster und Triforien jene luftige Leichtigkeit, jene imposante Kühnheit der Verhältnisse, die fortan Haupt- und Nebenschiffe zu möglichst einheitlicher Raumwirkung zusammenzufassen strebte. Das früheste dieser Werke, die Kathedrale von Chartres, deren Chor und Langhaus nach einem Brande von 1194 bis zum Jahre 1260 neu aufgeführt wurde, hat in der Bildung des Chors noch eine gewisse, an den Romanismus erinnernde Schwere. Das innere Chorhaupt, aus sieben Seiten eines Vierzehnecks gebildet, wird von halbrunden doppelten Umgängen eingeschlossen, deren Rundpfeiler so gruppiert sind, dass die weiteren Zwischenräume den tiefen, die engeren den flachen Kapellen des äusseren Chorschlusses entsprechen (Fig. 306). Das Strebewerk ist noch auffallend schwer und wuchtig; auch sollte nach romanischer Weise das Aeussere durch eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Vielzahl von Türmen — von denen aber nur die beiden aus einem älteren Bau erhaltenen Westtürme zur vollen Höhe aufgeführt sind — eine reichbewegte Silhouette erhalten. Dagegen ist nun hier das vierteilige Kreuzgewölbe sowohl im fünfschiffigen Chor wie im dreischiffigen Langhaus bereits konsequent durchgeführt (Fig. 306), und es beginnt die Höhensteigerung der Schiffe, welche rasch weitere Fortschritte macht. Freier, kühner und leichter ist schon die Kathedrale von Reims, die 1212 begonnen, im Laufe des Jahrhunderts angeblich durch *Robert de Couci* vollendet wurde (Fig. 307—309). Der Chor gewinnt durch Beschränkung auf einen Umgang, dem sich fünf immer noch im Halbkreis angelegte, im oberen Teil aber polygonal weitergeführte Kapellen anfügen, eine klarere Entwicklung. Die Höhenverhältnisse sind im Vergleich zu Chartres durchweg gesteigert, die Fenster sind grösser und haben wirkliches Masswerk. Das Strebesystem (Fig. 307) mit

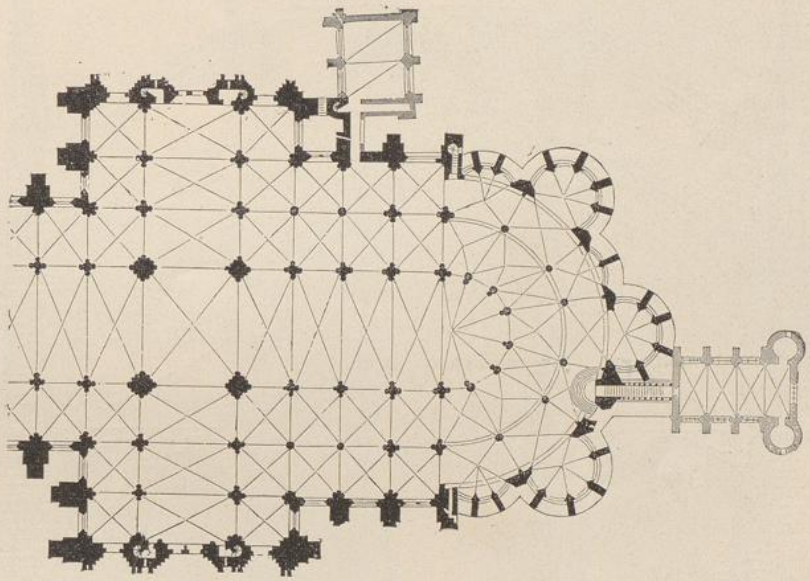


Fig. 306 Chorgrundriss der Kathedrale von Chartres

doppelten Strebebögen und reich geschmückten Strebepfeilern ist „das schönste, welches je ausgeführt wurde". Die Strebepfeiler fügen sich in ihrem Aufbau auf das harmonischste der Gliederung der Aussenansicht durch die Seitenschiffsdächer und Oberfenster ein und die Statuentabernakel nehmen ihnen gleichsam alle materielle Schwere (Fig. 308). Den Glanzpunkt des Aeusseren bildet die berühmte Fassade (Fig. 309), welche die bereits in den Fassaden von Notre-Dame zu Paris, von Laon und Chartres hervortretende Entwicklung zu ihrem Höhepunkte bringt; ausgeführt wurde sie allerdings wohl erst im 14. Jahrhundert. Trotz einer Ueberfülle an Details tritt die harmonische Dreiteilung auf der Grundlage der drei mächtigen Westportale klar hervor. Das grosse Rosenfenster im mittleren, die Königsgalerie im oberen Geschoss bleiben charakteristische Merkmale der französischen Kathedralfassade.

Die Summe der vorangegangenen Bestrebungen fasst in grossartigster Weise die von 1220—1288 erbaute Kathedrale von Amiens zusammen, indem sie zum erstenmal das Prinzip des gotischen Stiles bis in die letzten Details hinein sieg-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

reich durchführt und in ihrem Grundplan (vgl. Fig. 282) und Aufbau ein mustergültiges Beispiel hinstellt, dessen Nachwirkung an den bedeutendsten Monumenten des Abendlandes zur Erscheinung kommt. Langhaus und Querhaus sind dreischiffig, letzteres springt um zwei Joche über die Seitenschiffe des Langhauses

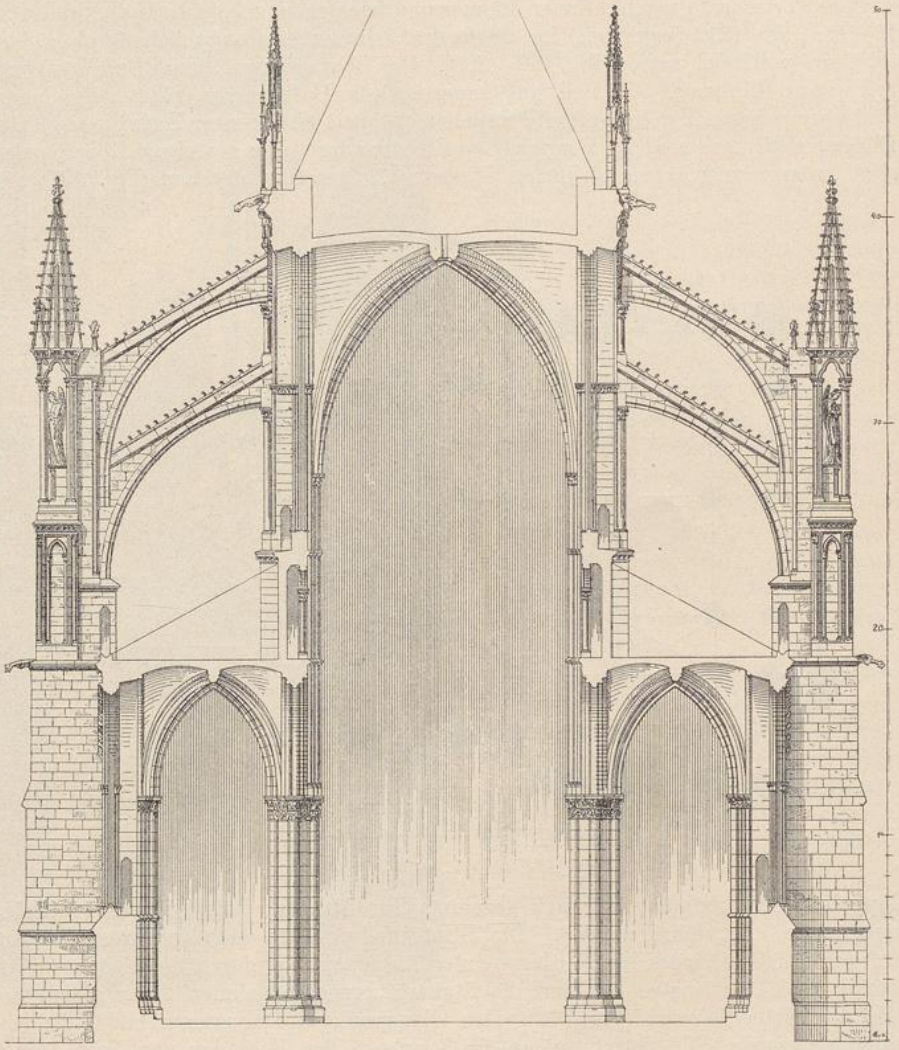


Fig. 307 Querschnitt der Kathedrale von Reims
(nach Dehio und v. Bezold)

vor. Der Chor beginnt fünfschiffig; in der Rundung tritt an Stelle des äusseren Seitenschiffs die Kapellenreihe, die — mit vorspringender Mittelkapelle — gleichmässig durchgeführt wird. Die Anordnung ist, insbesondere für die innere Raumwirkung, überaus günstig und von klarer Folgerichtigkeit. Dasselbe gilt vom System des Aufbaus (vgl. Fig. 297), dessen Höhendimensionen wiederum eine Steigerung erfahren haben. Die Pfeilerabstände und dementsprechend die Weite

der Seitenschiffe sind grösser geworden, die Pfeiler schlanker, der ganze Eindruck des Inneren (Fig. 310) ist der von kühner Leichtigkeit und müheloser Vollendung. Die Stützen haben noch die Form des kantonierten Rundpfeilers (vgl. Fig. 286), aber die dem Mittelschiff zugekehrten Dienste steigen ohne Unterbrechung bis zur Höhe der Gewölbekämpfer empor (vgl. Fig. 310). Das Triforium ist in die Gliederung der Fenster mit hineingezogen und im Chor selbst zu einer zweiten Fensterreihe durchbrochen.

Mit Amiens war das gotische Bausystem zur völligen Reife gebracht. Die Folgezeit vermochte dem Erreichten nichts wesentlich Neues mehr hinzuzufügen; sie suchte es zunächst durch gesteigerte Kühnheit zu überbieten. So ist der 1225 begonnene Chor der Kathedrale von Beauvais eine Nachahmung von Amiens, aber im Mittelschiff noch höher und breiter; das Gewölbe stürzte bereits 1284 wieder ein, zwölf Jahre nach seiner Vollendung. Die

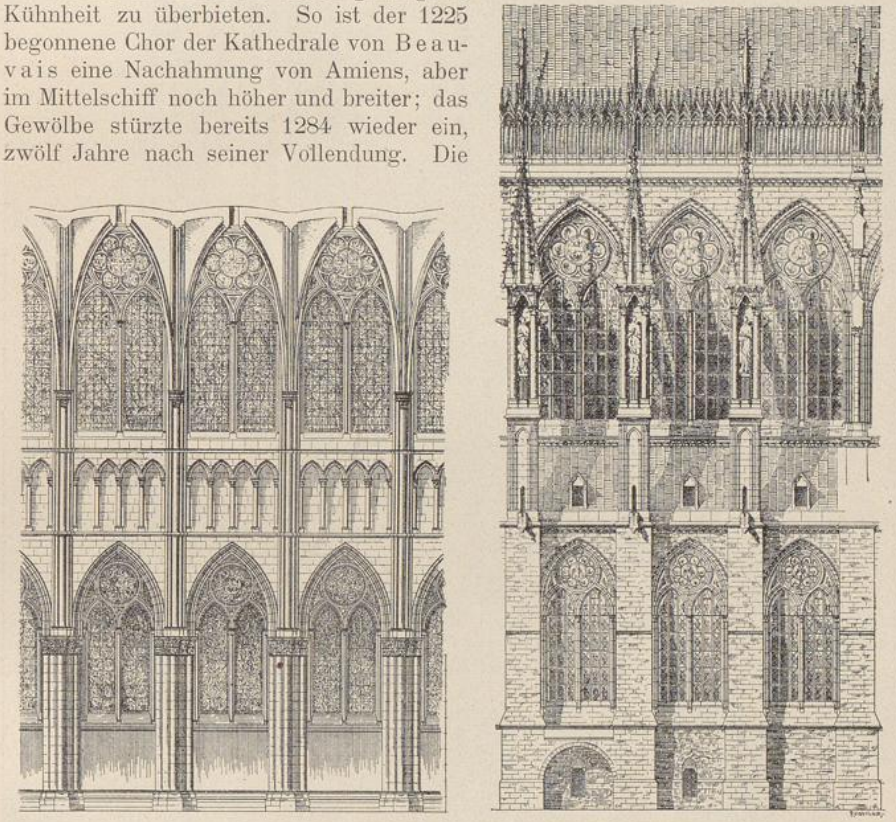


Fig. 308 Inneres und äusseres System der Kathedrale von Reims (nach Dehio und v. Bezold)

Kathedrale von Bourges, deren Anfänge bis ins Jahr 1174 zurückgehen, wurde nach dem Vorbild von Notre-Dame zu Paris angelegt und unter mannigfachen Hemmungen erst im 14. Jahrhundert vollendet. Sie hat ebenso wie der Chor der Kathedrale von Le Mans (seit 1217) fünf Schiffe, von denen die beiden inneren Seitenschiffe höher sind als die äusseren — eine Anordnung, die eine ganz gewaltige Einheit der Raumwirkung hervorbringt.

Die Regierungszeit Ludwigs des Heiligen (1226—1270) war die klassische Epoche der Gotik (Hochgotik); mit der Vollendung des seines Könnens in jeder Beziehung sicheren Stils vereinigt sich ein fieberhafter Baueifer, der überall im

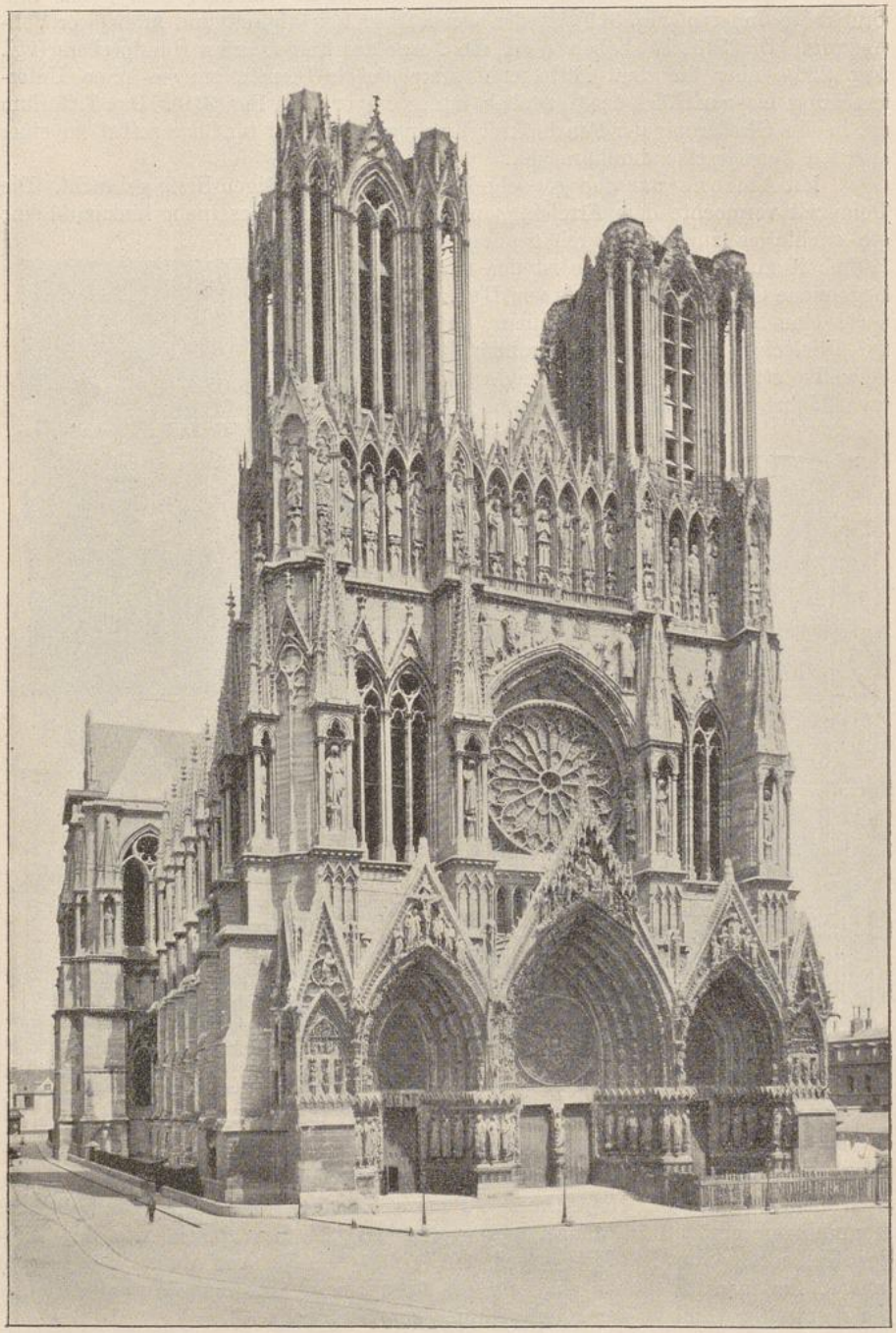


Fig. 309 Fassade der Kathedrale von Reims

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lande den Neubau der Kirchen unternimmt, auch ohne dass ein praktisches Bedürfnis dazu vorgelegen hätte. So wurde kaum hundert Jahre nach ihrer Vollendung die Kirche von Saint-Denis (von 1231 ab) bereits einem völligen Umbau unterzogen; der Chor von Le Mans ersetzte den eines herrlichen spätromanischen Gewölbebaues. Erwähnenswert sind ferner aus der grossen Zahl der Neubauten die Kathedrale von Soissons (1212), die Kollegialkirche von St. Quentin (1230), die Kathedralen von Troyes (1218) (Fig. 311) und Châlons (1230), die Kathedrale von Tours, eine elegante kleine Nachbildung von Amiens u. a. An luftiger Höhe und Weite des Aufbaus in der Fülle des Lichts, das durch die breiten Fenster und die nun fast regelmässig durchbrochen gebildeten Triforien hereinströmt, an Reichtum und Schärfe der Gliederung von Pfeilern und Bögen (vgl. Fig. 311) — kurz, in der Auflösung aller Massen, der Negation der Flächen, der ausschliesslichen Betonung der Vertikallinie erreicht die französische Gotik des 13. Jahrhnderts das denkbar Höchste und kommt dem absoluten Ideal der gotischen Bauweise sicherlich am nächsten. Als eigenste Unternehmung König Ludwigs muss die von ihm errichtete Kapelle seines Palastes, die sogenannte Ste. Chapelle zu Paris genannt werden, die, 1243—1278 durch *Peter von Montereau* erbaut, das köstlichste Juwel dieser klassischen Epoche der Gotik bildet (vgl. Fig. 303). Sie besteht aus einer dreischiffigen gruftartigen unteren und einer schlanken bei 11 m Breite und 30 m Länge über 20 m aufsteigenden oberen Kirche, letztere durch die edlen leichten Verhältnisse, die reiche Gliederung, die breiten vierteiligen Fenster (vgl. Fig. 292), welche die Wand fast völlig auflösen, endlich durch prachtvolle Polychromie von bezaubernder Wirkung.

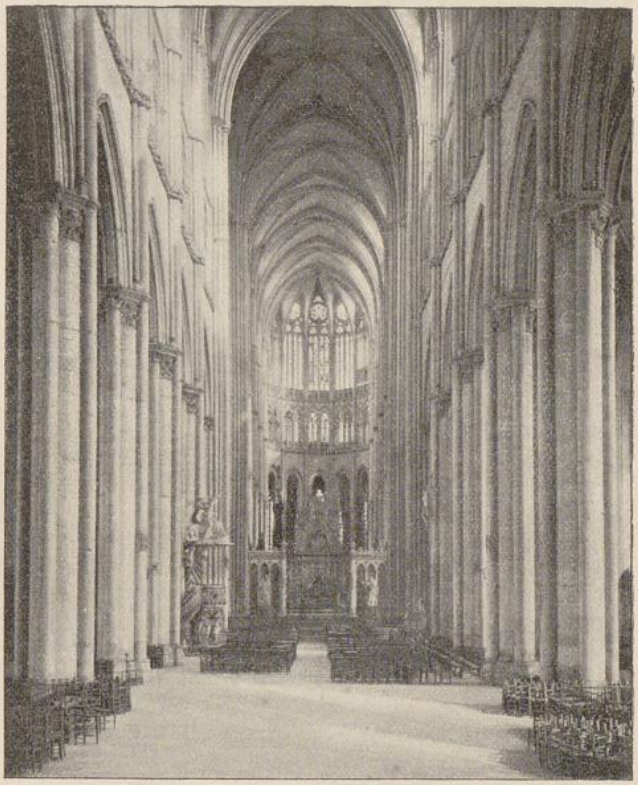


Fig. 310 Inneres der Kathedrale von Amiens

Der französische Süden verhielt sich, wie natürlich, der Gotik gegenüber ziemlich ablehnend, da er durch seine ganze Vergangenheit in baugeschichtlicher Beziehung auf die antike Tradition verwiesen wurde. Immerhin stellen sich die Kathedralen zu Lyon, Clermont-Ferrand (diese besonders grossartig entwickelt), Limoges und der Chor der Kathedrale von Narbonne auch hier als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

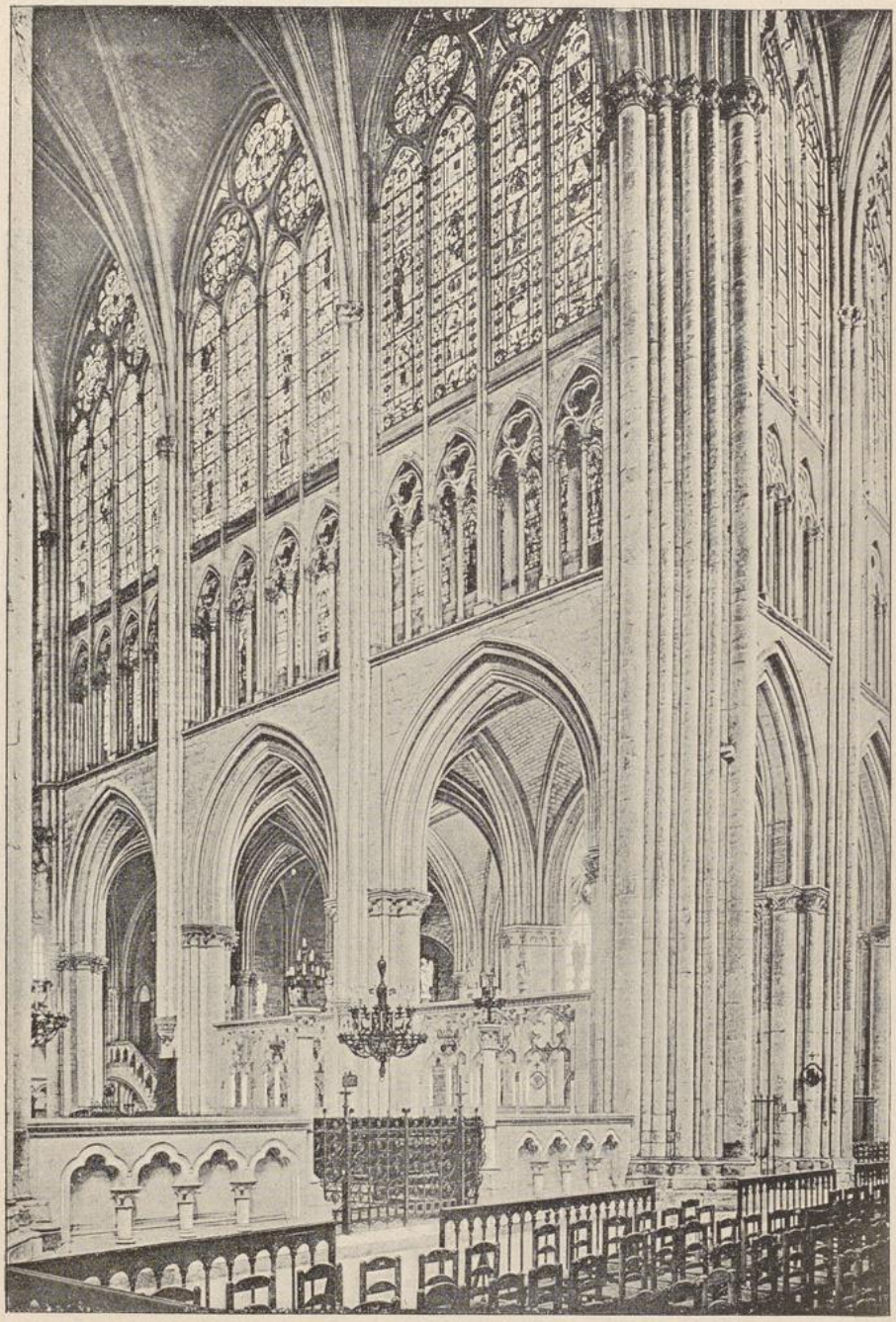


Fig. 311 Inneres der Kathedrale von Troyes
(nach Gurlitt)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bedeutende Zeugnisse der fortan fast unbestrittenen Alleinherrschaft des Stils dar. In Burgund nimmt eine kleine, aber interessante Gruppe von Bauten, wie Notre-Dame in Dijon, Notre-Dame in Saumur und die Kathedrale von Auxerre, den gotischen Stil nur in einer stark individuellen Umfärbung auf, deren Einfluss man auch in der französischen Schweiz an der Kathedrale von Genf erkennt. Daneben erhält sich jedoch im Süden Frankreichs auch eine einfachere Planform mit breitem, einschiffigem Langhaus und eingebauten Kapellen, wie an der präch-



Fig. 312 Inneres der Kathedrale von Poitiers (nach Gurlitt)

tigen, seit 1282 langsam ausgeführten Kathedrale von Albi mit bereits spätgotischer Innendekoration. Die grossartige Kathedrale von Poitiers (Fig. 312) erhielt im 13. Jahrhundert ein gotisches Langhaus an die noch in romanischen Formen gehaltenen Teile, Chor und Querschiff, angebaut; aber ebensowohl die hallenartige Form des Aufbaus mit einem nur wenig über die Seitenschiffe emporragenden Mittelschiffe wie die kuppelartig in die Höhe gezogenen Kreuzgewölbe erinnern daran, dass in diesen Gegenden die Gotik wohl aufgenommen, aber nicht ihrem innersten Wesen nach empfunden wird. In der Normandie, wo die Gotik seit Beginn des Jahrhunderts festen Fuss gefasst hatte, macht sich der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

alte straffe und etwas nüchterne Charakter der Architektur des Landes auch jetzt noch geltend, weniger in den Umbauten der grossen Kathedralen, wie der zu Rouen (1207—1280), als in einer Reihe völliger Neubauten, wie den Kathedralen

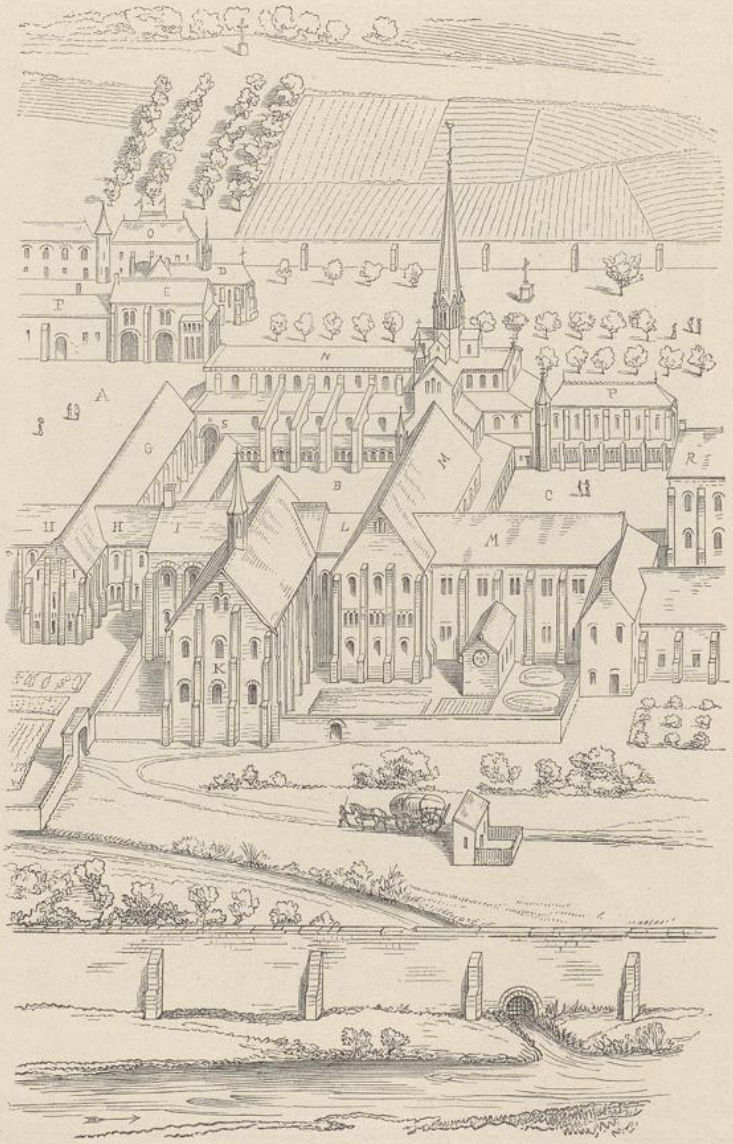


Fig. 313 Ansicht von Kloster Citeaux (rekonstruiert)

zu Coutance (seit 1250), Séez und Bayeux. Im Inneren fällt die Höhe des Triforiums an Stelle der in der Normandie lange festgehaltenen Emporen, sowie die Wiederholung desselben auch an den Seitenschiffswänden auf, am Aeusseren besonders die grosse Anzahl und stattliche Höhe der Türme. Ein Werk ganz

besonderer Art ist die Abtei des Mont St. Michel in der Normandie, an der Meeresküste auf steiler Klippe wie eine gewaltige Burg emporragend, die in der kühn aufgegipfelten Kirche ihren Schlusspunkt findet.

Das 14. Jahrhundert sah in dem durch die verderblichen Kriege mit England erschöpften und zerrissenen Frankreich eine minder reiche Entfaltung des Baueifers, obwohl es auch jetzt nicht an Erneuerungen und Wiederherstellungen älterer Bauten fehlt. Nicht bloss werden die älteren im Bau begriffenen Kathedralen fortgeführt, sondern die kecke, fast übertriebene Schlankheit und elegante Leichtigkeit des zu seinen letzten Konsequenzen gelangten Systems spricht sich in Neubauten wie St. Ouen zu Rouen (seit 1318) und der unvollendeten St. Urbain zu Troyes (seit 1262) mit hoher Anmut aus. Dagegen entfaltete seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts sich eine glänzend reiche Nachblüte der Gotik, welche die Franzosen mit dem Namen des Flamboyantstils bezeichnen. Sie gefällt sich im überwiegenden Betonen einer prachtvollen Dekoration, die zugleich mit einer spielenden, willkürlichen Umbildung der Detailformen Hand in Hand geht. Namentlich wird davon das Fenstermasswerk betroffen, das sich jetzt aus flammenförmig gewundenen Pässen, den „Fischblasen", zusammensetzt. Auch die Bögen nehmen eine geschweifte, teils überschlanke, teils gedrückte Form an („Kielbögen"), und eine glänzende, aber etwas trockene Masswerkgliederung überwuchert hauptsächlich das Aeussere. Besonders die Normandie ist reich an ungemein eleganten Werken dieser Art, unter denen St. Maclou zu Rouen durch Pracht und Reichtum der Ausbildung hervorragt.

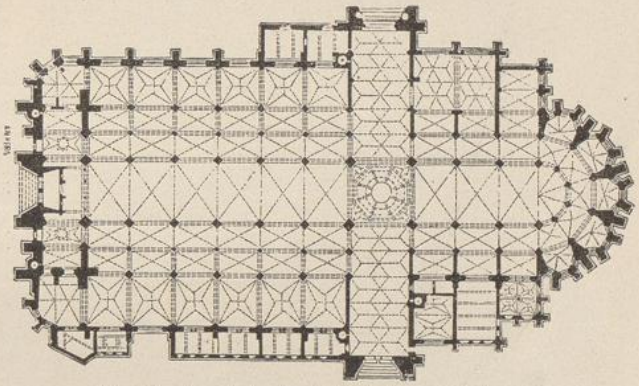


Fig. 314 Grundriss der Kathedrale von Antwerpen

Höchst bedeutend trotz aller Zerstörungen ist der französische Profanbau der gotischen Epoche. Der seit 1204 unter Philipp August kastellartig erbaute Louvre zu Paris ist zwar durch den Renaissancebau Franz' I. verdrängt worden; auch das glänzende unter Karl V. aufgeführte Hotel de St. Paul ist vollständig verschwunden, während von dem ältesten Sitze der französischen Könige im Palais de Justice nicht bloss die herrliche Ste. Chapelle (S. 295), sondern auch die düsteren, nach dem Flusse gerichteten Befestigungstürme noch Zeugnis ablegen. Aber als eine grossartige Herrscherburg des Mittelalters besteht das Schloss der Päpste zu Avignon, seit 1336 errichtet, mit zwei Kapellen und dem grandiosen Saal des Konsistoriums, nach aussen mit gewaltigen Türmen bewehrt, jetzt als Kaserne übel zugerichtet. Stattlich ist auch das Schloss zu Pierrefonds, ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehörend, neuerdings durch Viollet-le-Duc wieder hergestellt. Selbst das aus dem 15. Jahrhundert stammende Schloss des Königs René von Anjou zu Tarascon bewahrt noch den Charakter mittelalterlichen Burgenbaues. Von den zahlreichen sonst noch erhaltenen Profanwerken[1]) sei noch das der Schlussepoche mit ihrer reicheren dekorativen Entfaltung angehörende Schloss

[1]) *G. Eyriez* und *P. Perret,* Les châteaux historiques de la France. Paris, 1882 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Meillant, sodann das Palais de Justice zu Rouen und das Haus des Jacques Coeur zu Bourges hervorgehoben. Auch der Klosterbau erhob sich unter dem Einfluss des neuen Stils zu bedeutenden Leistungen, insbesondere in den Klosteranlagen der Cisterzienser, die für die Ausbildung und Verbreitung der gotischen Bauweise überhaupt eine grosse Bedeutung besitzen. Denn die regelmässige Anordnung von Umgang und Kapellenkranz am Chor (vgl. die Kirche *N* in Fig. 313) führte schon früh zur Anwendung gotischer Gewölbeformen, wie denn Solidität der Konstruktion und klare Disposition eine charakteristische Eigenschaft ihrer auf einfache Zweckmässigkeit gerichteten Bauweise bilden. Leider sind die Denkmäler der cisterziensischen Frühgotik, wie sie namentlich im Mutterlande des Ordens, Burgund, während des 12. Jahrhunderts entstanden, grösstenteils zerstört. Ausser dem Neubau von Citeaux selbst (Fig. 313, nach einem alten Kupferstich) waren die Anlagen von Pontigny (um 1150), späterhin Ourscamp (erhalten der imposante Krankensaal), Châlis, Longpont und Vaucelles bedeutende Werke, von deren kraft der unausgesetzten Kolonisationsthätigkeit der Cisterzienser fruchtbare Anregungen auch in architektonischer Hinsicht nach Deutschland, Italien und Spanien ausgingen.

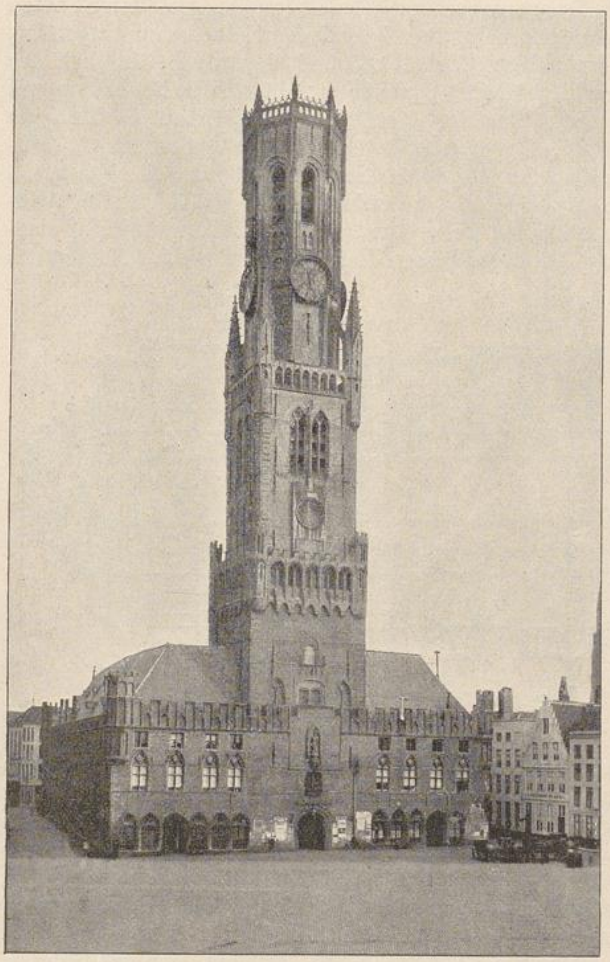


Fig. 315 Halle zu Brügge

Die Niederlande[1])

Das von Frankreich und Deutschland eingeschlossene niederländische Gebiet lässt in seinen architektonischen Werken deutlich den Einfluss dieser beiden Länder erkennen. In der romanischen Epoche, als Deutschland an der Spitze Europas stand und auch in der künstlerischen Bewegung voranschritt, trugen die

[1]) *Schayes*, Histoire de l'architecture en Belgique. 4 Vols. 8. Bruxelles, 1849 ff.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

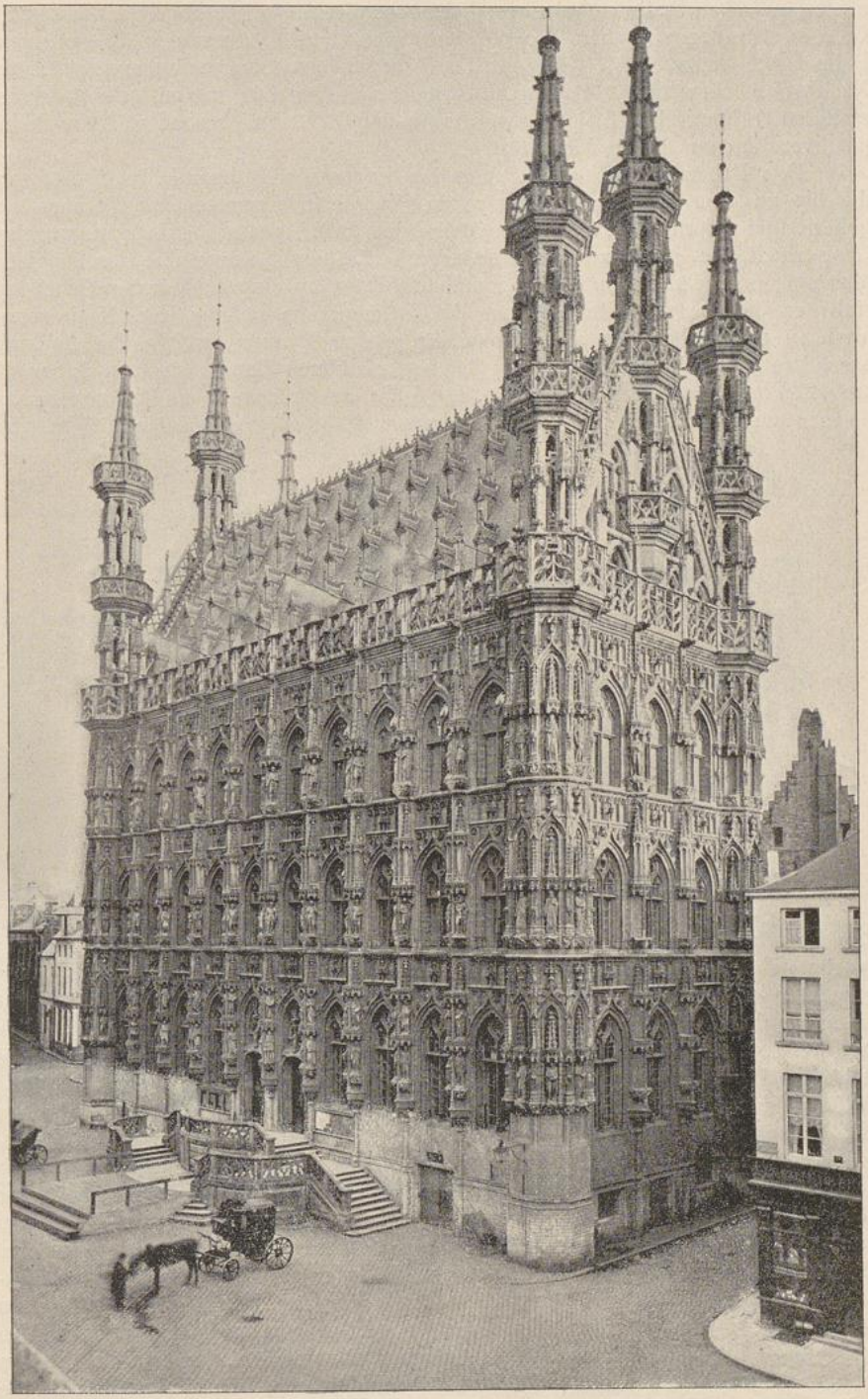


Fig. 316 Rathaus zu Löwen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

niederländischen Bauten überwiegend den Charakter der benachbarten rheinischen Gebiete. In der gotischen Epoche, wo Frankreichs Einfluss sich überwältigend Bahn brach, musste sich dies zuerst und am schlagendsten an jenem schwächeren Nachbarland bewähren. Die Architektur der Niederlande nimmt sehr bald den strengen frühgotischen Stil Frankreichs an und hält ohne besondere Entwicklung positiver Eigenart lange daran fest.

Den Uebergang bezeichnet hier die imposante Kathedrale zu Tournay, die bis zu dem halbrund geschlossenen Querschiff in romanischen Formen ausgeführt und ursprünglich flach gedeckt erst seit 1242 einen ebenso langen gotischen Chor erhielt, der, in bedeutend schlankeren Verhältnissen ausgeführt, das Langhaus überragt; mit seinem von Umgang und fünf Kapellen eingeschlossenen Chorhaupt stellt er die grossartigste Leistung der Frühgotik in Belgien dar. Noch romanisch in der Anlage ist die Gruppe von sieben Türmen, welche das Aeussere besonders stattlich gestaltet. Zu den bedeutenderen Bauten gehören ferner die um 1226 begonnene Kathedrale Sta. Gudula zu Brüssel, ein Bau von ernsten Formen und mächtigen Verhältnissen, sowie die ebenfalls in entwickeltem fran-

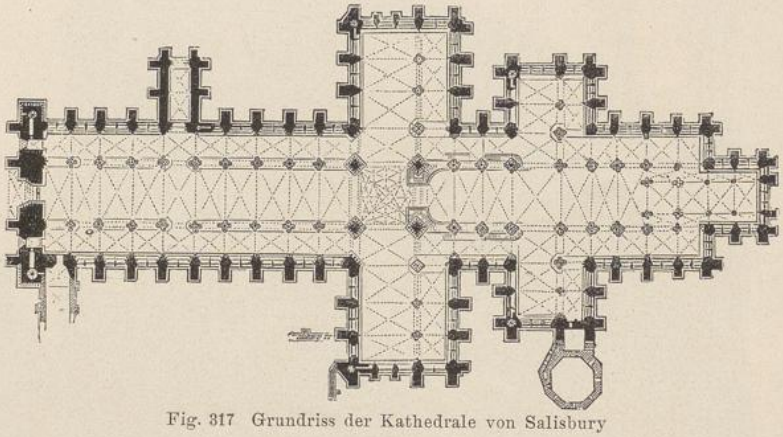


Fig. 317 Grundriss der Kathedrale von Salisbury

zösischen Grundplan seit 1251 ausgeführte Kathedrale von Utrecht. Der späteren Epoche gehört die 1352 begonnene und erst im 15. Jahrhundert vollendete Kathedrale von Antwerpen (Fig. 314) an, ein Bau von grossartiger räumlicher Anlage, der sogar durch nachträgliche Erweiterung ein siebenschiffiges Langhaus erhalten hat, das an malerischem Reiz der perspektivischen Durchblicke seinesgleichen sucht. In Holland verflachte sich selbst bei bedeutender Anlage der Stil durch die Aufnahme des Backsteins und durch die häufige Anwendung hölzerner Decken statt steinerner Gewölbe; doch sind auch hier ausser der schon erwähnten Kathedrale von Utrecht manche stattliche Kirchen zu nennen, die meistens, wenngleich in etwas gemässigter Form, der französischen Chorbildung folgen. So die Grosse Kirche zu Dordrecht, St. Stephan zu Nymwegen, die neue Kirche zu Amsterdam und die erst 1472 erbaute Laurentiuskirche zu Rotterdam. Andere Kirchen wie St. Bavo zu Harlem, St. Peter und die grossartige St. Pankratiuskirche zu Leyden, die Grosse Kirche zu Arnheim vereinfachen den Chorschluss, indem sie zwar den Umgang beibehalten, aber auf die Kapellen verzichten. Endlich kommen auch einige Hallenkirchen, und zwar Bauten mit gleich hohen und meist gleich breiten Schiffen vor, wie die Lubeniuskirche zu Deventer, St. Jakob zu Utrecht und die Walpurgiskirche zu Zutphen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

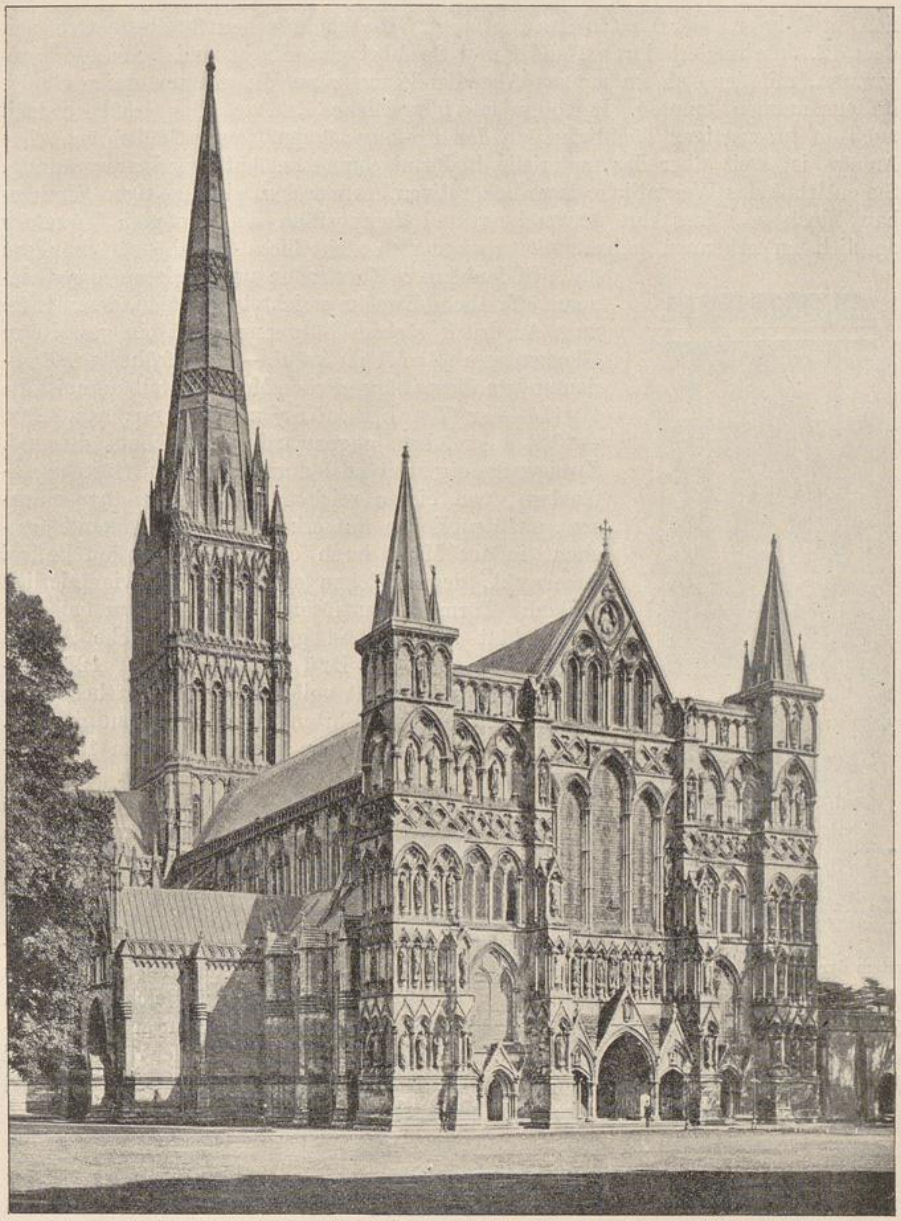


Fig. 318 Westansicht der Kathedrale von Salisbury
(nach Uhde)

die damit einen gleich hohen Chorumgang samt Kapellenkranz verbindet. Einfacher sind die Kirchen zu Hasselt und St. Michael zu Zwolle, wo man, um das lastende hohe Dach zu vermeiden, jedem Schiff sein besonderes Satteldach gegeben hat, eine Anlage, die an den preussischen Backsteinbauten wiederkehrt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ungleich grössere selbständige Bedeutung hat in den Niederlanden, namentlich in Belgien, der Profanbau erlangt. Die flandrischen Städte hatten seit dem 12. Jahrhundert durch Handel und Seefahrt eine Macht und Bedeutung gewonnen, mit der sich im ganzen Abendlande nur etwa die grossen freien Städte Italiens messen konnten. Reichtum und bürgerliches Kraftgefühl spricht sich denn auch in grossartiger Tüchtigkeit in den Profangebäuden dieser Städte aus. Die Anlage ist weit über das materielle Bedürfnis hinaus mächtig und grossräumig. Sie entlehnt das Wesentliche ihrer dekorativen Formen dem gleichzeitigen Kirchenbau, doch so, dass ihre Anwendung und Komposition den profanen Charakter deutlich zu erkennen geben. So erheben sich nicht bloss Stadthäuser, sondern auch Gildenhäuser, Kaufhallen und andere für gemeinsame öffentliche Zwecke errichtete Anlagen, deren Mitte zum Ausdruck stolzen Bürgersinns oft ein gewaltiger Glockenturm (Beffroi) krönt. — Der früheste und bedeutendste dieser bürgerlichen Monumentalbauten ist die Halle der Tuchmacher zu Ypern, von 1200—1304 ausgeführt, gegenwärtig als Rathaus dienend. Zweigeschossig, mit edel durchgebildeten Spitzbogenfenstern, von einem reichen Zinnenkranz abgeschlossen, auf den Ecken mit erkerartigen schlanken Türmchen, in der Mitte durch einen massenhaften Beffroi beherrscht, dessen Ecken sich wieder in vier zierlich schlanke Türmchen auflösen, wirkt der Bau bei aller Kolossalität einfach und gefällig. Aehnliche Anlage zeigt die Halle zu Brügge (Fig. 315), 1282 begonnen, aber erst spät vollendet, in einem besonders hoch (107 m) hinaufgeführten kecken Turmbau gipfelnd. Die zierlichste Vollendung erreicht das um 1376 begonnene Rathaus zu Brügge mit seinen schlanken Spitzbogenfenstern, reichem, baldachingeschütztem Statuenschmuck, prächtiger Zinnenbekrönung und den an der Ecke und in der Mitte angebrachten Erkertürmchen. In der späteren Epoche erlangt dieser Stil an dem Rathaus zu Brüssel, 1402—1454 erbaut, seine prächtigste Entfaltung. In noch glänzenderer Ausführung folgt ihm 1447—63 das Rathaus zu Löwen (Fig. 316), das in seinen drei ganz gleich gebildeten Stockwerken mit den unzähligen Statuetten und Kragsteinreliefs zwar schon einigermassen spielerische Prunksucht verrät, aber im ganzen doch eine der reichsten und heitersten Schöpfungen der Spätgotik bleibt. Noch im 16. Jahrhundert (1525—29) folgte in ähnlichem Stile ausgeführt das zierliche Rathaus zu Oudenarde.

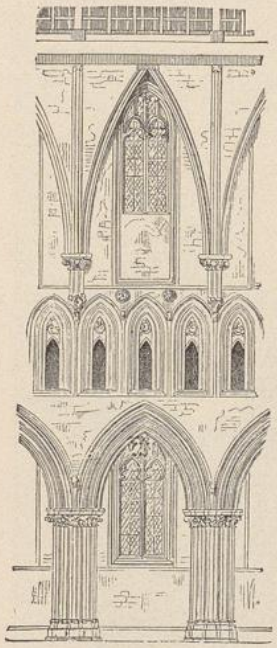


Fig. 319
System der Kathedrale von Wels

England

England[1]) empfing die Gotik so frühzeitig, dass es in einem gewissen Grade an dem Werdeprozess des Stils Anteil hatte. Die englische Gotik ist zum Teil eine selbständige Bearbeitung derselben Probleme, welche in Frankreich die neue Bauweise heraufführten, unter den Bedingungen, welche durch die bisherige,

[1]) *M. H. Bloxam,* The principles of Gothic Architecture. 10. Aufl. 1889. — *Parker,* An introduction to the study of Gothic Architecture. 6. Aufl. 1881. — *E. S. Prior,* A History of Gothic Art in England. London, 1900. — Vgl. die S. 195 Anm. 1 angeführten Werke.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gleichfalls schon unter französischen, insbesondere normannischen Einflüssen erwachsene Entwicklung gegeben waren. Der langgestreckte Grundriss (Fig. 317), das stark vorspringende, häufig in geringeren Dimensionen wiederholte Querschiff, der gerade Chorschluss, der massige Vierungsturm, die verhältnismässig geringe Höhenentwicklung und die Betonung der Horizontalgliederung auch in der Fassadenbildung (Fig. 318) wurden aus der romanischen Zeit ohne wesentliche Aenderung in die englische Gotik hinübergenommen. Auch die eigenartige Zurückhaltung, die zunächst noch bezüglich der Gewölbdecken beobachtet wird, hat ihren Vorgang in der früheren Bauweise. Wie trotz des normannischen Systems des Aufbaus die flache Decke durchweg in Uebung geblieben war, so werden nun auch die Rippengewölbe ohne Beziehung zu den tragenden Teilen des Baues angewendet; sie sitzen auf Konsolen oder auf Diensten auf, die erst in der Höhe der Scheidbögen oder Triforien beginnen (Fig. 319). Dieser Mangel eines organischen Zusammenhangs zwischen Aufbau und Decke wurde noch fühlbarer durch die reiche dekorative Entwicklung, welche das Rippengewölbe in der englischen Gotik erfuhr. Stern- und netzartige Formen des Gewölbes sind durch Einfügung von Zwischenrippen hier früher als in anderen Ländern angewendet worden (vgl. Fig. 324). Da die Decken verhältnismässig niedrig lagen, so kam die kunstvolle Anordnung der Rippen für das Auge auch zur Geltung. Ohne Zusammenhang mit dem Wölbesystem konnten sich auch die Stützen nach Willkür dekorativ gestalten. Die englische Gotik zieht durchweg den Bündelpfeiler dem französischen glatten Rundpfeiler vor, und grade in der früheren Epoche in der Form, dass isolierte Säulchen oft in beträchtlichem Abstande um den runden Pfeilerkern angeordnet werden; auch wenn später der eigentliche tiefeingekehlte Bündelpfeiler auftritt (Fig. 320), werden die Rundsäulchen gern isoliert in die Kehlen hineingesetzt und durch Schaftringe mit dem Kern verbunden (Fig. 321). Auch die Archivolten der Scheidbögen erhalten eine sehr feingliedrige Profilierung, wie denn das Streben nach Auflösung und Zerteilung der Flächen für das Auge die ganze sehr reich entwickelte Dekoration beherrscht. Ein Hauptmittel dazu ist die stets wiederholte Verwendung des Spitzbogens für Fensteröffnungen, Triforien (vgl. Fig. 319), Fassaden (vgl. Fig. 318) und sonstige Wandflächen des Innen- wie Aussenbaus. Dabei erhält der Bogen gern eine besonders schlanke, lanzettähnliche Form, die für die frühere Epoche um so charakteristischer ist, als sie später in das gerade Gegenteil umschlug. Auch nach Einführung des Fenstermasswerks macht sich diese Vorliebe für schlanke Oeffnungen in der Weise geltend, dass häufig an Stelle der üblichen Vier- eine Fünfteilung eintritt (Fig. 322).

Im ganzen überwiegen also die dekorativen über die konstruktiven Gesichtspunkte. Die englische Gotik fasst durchweg den Bau nicht als ein organisches System von Stützen und Gliedern auf — was doch den wesentlichen Kern des in Frankreich ausgestalteten gotischen Baugedankens ausmacht — sondern sie geht noch immer von der romanischen Vorstellung des Massenbaus aus, dem sie den Eindruck lebendiger Leichtigkeit zu geben sucht. Auf der sicheren und reichen Kraft der Phantasie, mit welcher sie eine dafür geeignete Formensprache auszubilden verstand, beruht ihr künstlerisches Verdienst. Dagegen hält sie bezüglich der Raumgestaltung sich in ziemlich enggezogenen Grenzen. Den wirksamen Gegensatz des polygonal gestalteten Chorschlusses zur geraden Fassadenwand verschmäht sie fast durchweg; die übermässige Längenausdehnung der Schiffe ist einer einheitlichen Raumwirkung nicht günstig; das Querschiff wirkt nicht als rhythmische Cäsur, sondern nur als Trennung des Chors vom Langhaus; die häufig eintretende Wiederholung des Querschiffes schwächt seine ästhetische Bedeutung vollends ab. Wenn die englischen Kathedralen den bedeutendsten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

französischen an Länge gleichkommen, so bleiben sie in der Höhe und Breite des Mittelschiffs weit hinter jenen zurück. „In Salisbury geht die Höhe des Mittelschiffes in der Länge etwas mehr als sechsmal auf, in Amiens dreimal." Deshalb kann auch der Bau des ausgebildeten Strebewerks der französischen Kathedralen entbehren; Strebebögen kommen nur in verkümmerter Form vor; auch am Aeusseren herrscht meist unumschränkt die Horizontallinie, selbst in den massigen Türmen, welche fast regelmässig des pyramidalen Abschlusses ermangeln. Dies wird besonders deutlich an den Fassaden, die auch, wo sie mit Türmen verbunden sind (Fig. 323), ihre selbständige Breitenentwicklung und die kleinen unansehnlichen Portale beibehalten.

So ist die englische Gotik namentlich in ihrer Frühzeit ein wesentlich selbständiger Stil, der gerade die organisatorischen Gedanken der französischen Gotik unbeachtet lässt und die empfangenen Anregungen mit kräftiger Eigenart verarbeitet.

Die erste Einführung des gotischen Stiles in England datiert vom Jahre 1174, als nach dem Brande des Chors der Kathedrale zu Canterbury ein französischer Baumeister *Wilhelm von Sens* berufen wurde, den Neubau zu leiten. Der halbrunde Chorschluss samt Umgang und einer Mittelkapelle, der Aufbau und die Gliederung des Ganzen, sowie die Details entsprechen im wesentlichen der nordfranzösisch-frühgotischen Bauweise und weisen namentlich in der Plananlage deutlich auf das Vorbild der Kathedrale zu Sens hin. — In der folgenden Zeit repräsentiert nur die Westminsterkirche zu London, deren Chor 1245—69 erbaut wurde, die ausgebildete französische Kathedralanlage mit polygonem Chorschluss, Umgang und Kapellenkranz, sowie einem reichgegliederten Strebesystem. Im übrigen nahm der Stil der Frühgotik in England (The early English) die in ihren wesentlichen Grundzügen bereits geschilderte selbständige Entwicklung. Als besonders charakteristisch für diese Periode kann der Lanzettbogen und zunächst auch noch der Verzicht auf das Masswerk gelten; die Formen sind im allgemeinen schlank und spröde. Eine Reihe ansehnlicher Bauten, wie die Kathedralen zu Hexham und Ripon (begonnen 1180), wurden auch jetzt noch mit flacher Balkendecke im Mittelschiff geschlossen.

Als klassischer Musterbau dieses Stiles gilt die Kathedrale von Salisbury (1220—1258), konsequent und in einem Gusse durchgeführt, ein Werk von edler Anmut, das namentlich in seiner Chorentwicklung mit zweitem Kreuzschiff und der eleganten, teilweise sich in den Bau hineinschiebenden Marienkapelle (Ladychapel) (Fig. 317) den englischen Stil rein und klar ausspricht. Die Gewölbe sind noch einfach vierteilig und ruhen auf einem einzigen Dienst, der in Höhe des Triforiums auf einer Konsole aufsitzt. Für das Triforium ist noch kein rechtes Verhältnis zu den schlanken Formen der Arkadenbögen und der Oberfenster gefunden. Bezeichnend für die englische Raumbehandlung sind auch die Dimensionen des Baues, denn bei einer Gesamtlänge von 140 m hat das Mittelschiff nur 10 m Breite und 25 m Höhe. Das Aeussere (Fig. 318) wird von dem hohen Mittelturm sehr wirksam beherrscht; die Fassade ist mit fünf übereinander gesetzten Arkadenreihen reich, aber etwas eintönig gegliedert. Verwandte Behandlung und klare Durchführung im Stil der englischen Frühgotik zeigt auch das Münster von Beverley; ferner der 1218 eingeweihte Chor der Kathedrale von Worcester mit Bündelsäulen, gruppierten Lanzettfenstern, schlichten Triforien und Kreuzgewölben, sowie das von 1214—1239 ausgeführte Querschiff und Langhaus der Kathedrale von Wells, denen seit 1242 die machtvoll breite Fassade mit zwei Türmen und ungewöhnlich reichem Figurenschmuck, der Chor dagegen erst im 15. Jahrhundert hinzugefügt wurden. Hieher gehört auch der von 1235 bis 1252 erbaute, besonders reich und ebenmässig ausgestaltete Chor der Kathedrale von Ely. Höchst edel und in der freiräumigen Wirkung des In-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

neren unter den englischen Bauten wohl unübertroffen ist die Kathedrale von Lincoln, deren Chor um 1190, Langhaus 1209 in Angriff genommen wurden, letzteres mit dem ersten Beispiel von Sterngewölben. Das Aeussere (Fig. 323) mit den drei mächtigen Türmen wirkt imposant, wenngleich die breite Entfaltung der in sieben Arkadengeschosse aufgelösten Fassade das noch in spätromanische Zeit zurückgehende Motiv der gewaltigen Mittelnische stark beeinträchtigt.

Nach einer Dauer von hundert Jahren wagte die englische Gotik über die einseitige Strenge des bisherigen Stils hinaus einen Schritt zu mächtiger Raumentfaltung und erhöhtem Glanz der Ausstattung, womit zugleich sich eine bereitwilligere Aufnahme der Errungenschaften der kontinentalen Baukunst verknüpfte. Diese Periode des „Decorated Style" (etwa 1300—1380) wendet zuerst in grösserem Umfange das Masswerk und die zierlichen Netz- und Sterngewölbe an, und zwar mit Vorliebe in jenen „fliessenden" Formen, welche die französische Gotik ähnlich erst beträchtlich später im Flamboyantstil entwickelte. Auch in der Betonung der Vertikaltendenz, z. B. durch Herabführung der Gewölbedienste bis auf den Pfeilersockel, und in dem Streben nach Weiträumigkeit schloss man sich an das festländische Vorbild an. Einen energischen Anlauf in dieser Richtung bezeichnet das 1335 vollendete Langhaus der Kathedrale von York, dem seit 1361 der Chorbau angefügt wurde. Das kühne Wollen ist nicht zur Vollendung gelangt, denn über das weite Mittelschiff spannt sich schliesslich nur ein Holzgewölbe. Die grossartige Westfassade (1402) und die beiden Querschiffsfassaden bringen den Vertikalismus der Gotik in einer für England unerhörten Entschiedenheit zur Geltung. Ein Muster dieses Stils ist die Kathedrale von Exeter, deren Hauptteile in konsequenter Durchführung von 1327—1369 erbaut wurden. Zierlich gegliederte Bündelpfeier (Fig. 320), reiche Fenstermasswerke (Fig. 322) und elegante Sterngewölbe, wozu noch am Aeussern eine ungewöhnliche Durchführung des Strebewerks sich gesellt, geben dem Bau ein lebendig anmutiges Gepräge. Ungefähr gleichzeitig ist die Kathedrale zu Lichfield, deren schöngegliedertes Innensystem (Fig. 324) und elegante Netzgewölbe das Streben der Epoche gut zum Ausdruck bringen. Dieselbe Entwicklungsstufe vertritt die als malerische Ruine vorhandene Abteikirche von Melrose, während das seit 1393 umgebaute Schiff der Kathedrale von Winchester mit den schlanken, lebendig gegliederten Pfeilern, der an Stelle des Triforiums angelegten Blendgalerie und den reichen Netzgewölben den Uebergang zur folgenden Epoche bildet.

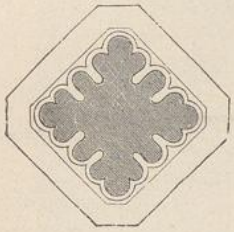


Fig. 320



Fig. 321

Durchschnitte englischer Bündelpfeiler (Exeter) (York)

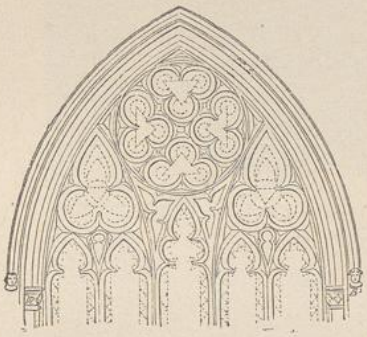


Fig. 322 Fenstermasswerk (Exeter)

Gegen den Beginn des 15. Jahrhunderts geht diese Bauweise in den Perpendicular Style über, der bei noch mehr gesteigertem Reichtum doch eine Reaktion gegen die Weichheit des reichen Stils und gegen die versuchte An-

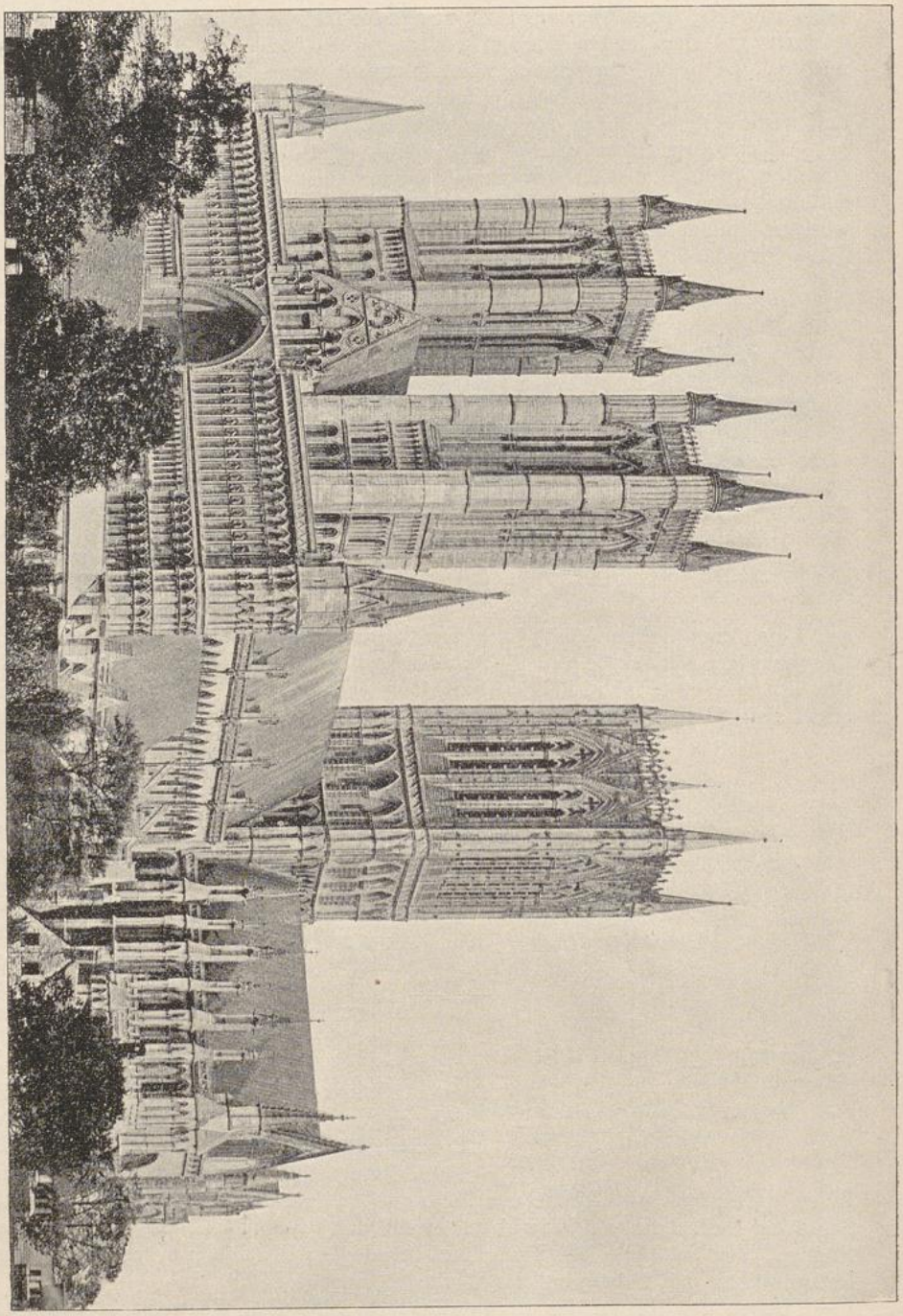


Fig. 323 Südwest-Ansicht der Kathedrale von Lincoln (nach Uhde)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

passung an die festländische Gotik bedeutet. Aus dem ganzen System der letzteren wird nur die ästhetische Wertschätzung der Vertikallinie aufgenommen und zum Zielpunkt der neuen Geschmacksrichtung gemacht. So werden die Fenstermasswerke zu einem gitterartigen perpendikularen Stabwerke umgebildet, das dann



Fig. 324 Inneres der Kathedrale zu Lichfield

auch alle Flächen wie mit einem Netze überspinnt. Dazu kommt, etwa seit 1450, die Aufnahme einer gedrückten, flachen, dem Kielbogen sich nähernden Bogenform, des sogen. Tudorbogens, sowie sich auch die Bögen an Arkaden und Gewölben mit reichen dekorativen Spitzen und Zacken phantastisch besetzen. Die Ausbildung der künstlichen Netz- und Fächergewölbe wird so weit getrieben, dass oft die Schlusssteine zapfenartig niederhangen und die Gewölbe also zum Teil frei zu

schweben scheinen, während reich verästelte Masswerkfüllungen die Flächen zwischen den Rippen ganz bedecken. Den höchsten Glanz erreicht dieser Stil an der Kapelle Heinrichs VII., die von 1502—1520 dem Chor der Westminsterkirche zu London angebaut wurde (Fig. 325). Hier sind alle Flächen an Wänden und Gewölben mit einer wahrhaft überschwänglichen Fülle üppiger Details übergossen, so dass der Ernst der Architektur sich in ein reizendes Spiel zauberhafter Phantastik auflöst.

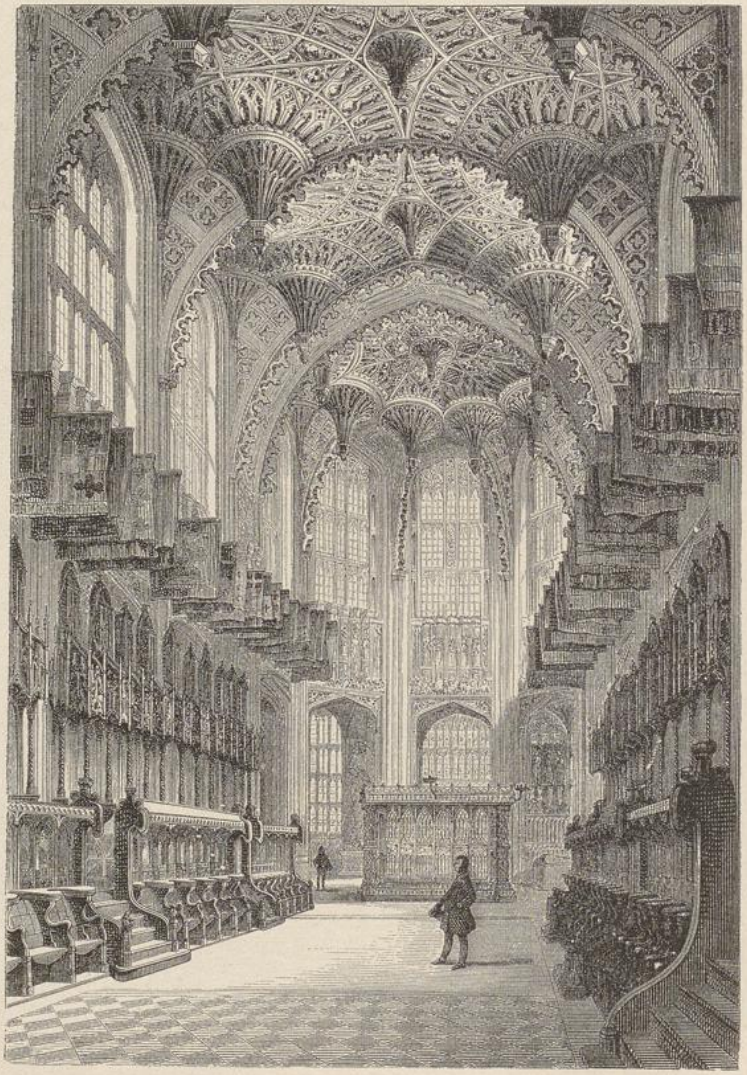


Fig. 325 Kapelle Heinrichs VII. an der Westminsterkirche zu London

Wohl seine höchste und innerlich berechtigtste Ausbildung erlangt dieser späte Stil, der bis zum Schluss des 16. Jahrhunderts in England herrschend geblieben ist, in den hölzernen Sprengwerken der Decken, welche durch die nationale Vorliebe für den Holzbau schon in der vorigen Epoche manchmal statt steinerner Gewölbe in Anwendung gebracht wurden, und in dieser Spätzeit noch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

viel häufiger, namentlich in den Kapitelsälen der Stiftskirchen, in den Hallen der Schlösser und der mit den Universitäten verbundenen Colleges ihre Ausbildung finden. Selbst Mittelschiff, Chor und Querarme der Kirchen werden oft mit hölzernen Gewölben eingedeckt; so in der Marienkirche zu Oxford, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in den Kirchen zu Lavenham und Melford u. a. Die Holzkonstruktion des Daches wird hier in allen ihren Teilen mit ebenso viel logischer Folgerichtigkeit wie dekorativer Wirkung behandelt und ist

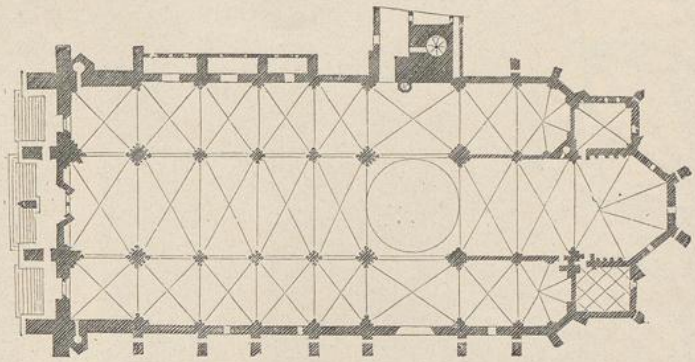


Fig. 326 Grundriss einer Kirche mit deutschem Chorplan (Dom zu Regensburg)

weiterhin auch für das Festland häufig vorbildlich gewesen. Besonders elegante Beispiele bieten das Kapitelhaus der Kathedrale zu Exeter, die grosse Halle des Schlosses von Eltham, namentlich aber die gewaltige Westminsterhalle zu London, einer der imposantesten Innenräume der Welt. — Architektonisch oft sehr bedeutend sind auch die mit den Kathedralen verbundenen klösterlichen Anlagen, wie Kreuzgänge, Kapitelhäuser, diese meistens wie zu Wells, Salisbury, York u. a. in centraler Form angelegt; ferner die stattlichen Bauten der Colleges bei den Universitäten zu Cambridge und Oxford u. a.

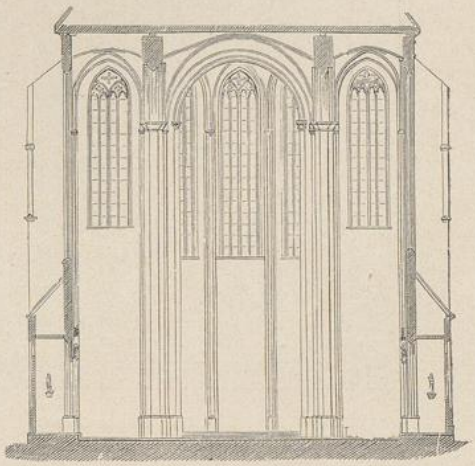


Fig 327 Querschnitt einer deutschen Hallenkirche (St. Martin zu Landshut)

Deutschland

Später als England hat Deutschland die französische Gotik aufgenommen, sie dann aber mit tieferem Verständnis ihres eigentlichen Wesens und doch wieder mit grösserer innerer Selbständigkeit sich zu eigen gemacht. Bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts herrschte der Uebergangsstil (vgl. S. 148 ff.), der wohl durch Aufnahme einzelner Gedanken und Formen des neuen Stils und ihre Verwendung in einem mehr dekorativen Sinne sich mit dem Eindruck der glänzenden französischen Architektur dieser Zeit abzufinden suchte, im übrigen aber zäh

an den Grundprinzipien der altheimischen Bauweise festhielt. Als dann aber die deutschen Bauleute sich den Vorteilen des gotischen Konstruktionssystems im ganzen nicht länger zu verschliessen vermochten, haben sie die fremdländische Bauweise — opus francigenum nennt sie einmal ein Chronist — auch nicht

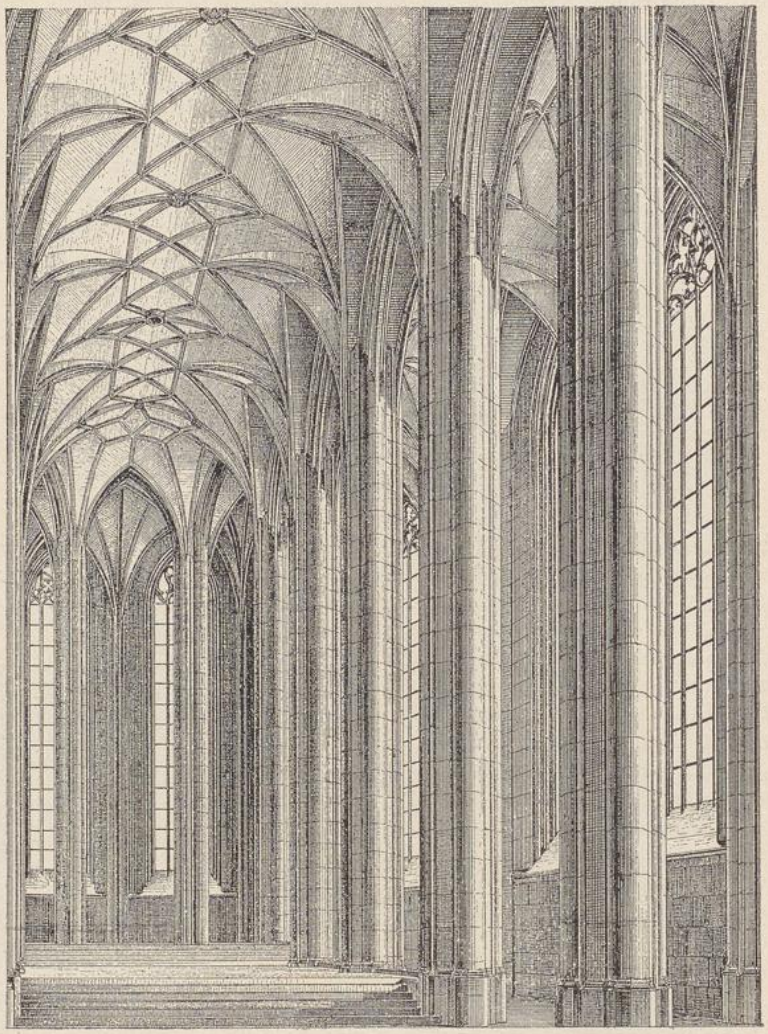


Fig. 328 Inneres einer deutschen Hallenkirche
(St. Georg zu Dinkelsbühl)

ohne weiteres adoptiert, sondern mit Bedacht den nationalen Sitten und Anschauungen gemäss auszugestalten gestrebt. Freilich fehlt es nicht an Werken, die durch ihren engen Anschluss an französische Vorbilder die hohe Bewunderung auch der deutschen Architekten für die Bauten im Ursprungslande der Gotik bezeugen — ist doch die Idee der grossen französischen Kathedralen am vollendetsten in einem Bau auf deutschem Boden, dem Kölner Dom, zum Ausdruck gebracht worden!

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Daneben aber macht sich eine bewusste nationale Gegenströmung bemerkbar, die im ganzen als die stärkere erscheint. Sie äussert sich zunächst in einer Mässigung der Höhenrichtung, besonders aber in einer Vereinfachung des Chorplanes, der sich mit Vorliebe den Traditionen der romanischen Epoche anschliesst. Man verschmäht den Kapellenkranz und selbst den Umgang und begnügt sich auch bei den grössten Kirchen mit einem einfach polygon geschlossenen Chor oder mit drei nebeneinander liegenden polygonen Abschlüssen (Fig. 326). Zum Teil hängt dies freilich damit zusammen, dass Bischofs- oder Kathedralkirchen in Deutschland nicht so häufig sind, wie in Frankreich und die Chorbildung somit zumeist nur dem Bedürfnis einer Pfarrkirche zu genügen hatte. Aber die Hinneigung zu schlichter, bürgerlicher Einfachheit, die selbst vor Nüchternheit nicht zurückschreckt, spricht sich besonders charakteristisch auch in dem Aufgeben der dominierenden Höhenrichtung des Mittelschiffes aus, an deren Stelle gern die gleiche oder annähernd gleiche Höhe für alle drei Schiffe tritt (Fig. 327). Diese Form der Hallenkirche, die wir schon in der romanischen Epoche in Westfalen gefunden haben (vgl. S. 160), entbehrt allerdings der glänzenden Wirkungen, der reichen Abstufung und Gliederung, der sozusagen aristokratischen Gipfelung des Aufbaus; sie hat etwas Einfacheres, Ruhigeres, gleichsam Demokratisches oder doch Bürgerliches. Aber eben deshalb spricht sie den Geist unsres mittelalterlichen Städtelebens überraschend klar und oft mit grosser Schönheit der Verhältnisse (Fig. 328) aus und ist in den späteren Zeiten der Gotik gerade für die grossen städtischen Pfarrkirchen immer beliebter geworden. Verzichtete man so auf die Oberwand eines erhöhten Mittelschiffs mit ihren Fensterreihen, so legte man dafür allen Nachdruck auf gleichmässig beleuchtete Räume von ungefähr gleicher Breite und Höhe, die durch die hohen Fenster der Umfassungsmauern erhellt wurden, und schuf ein Raumbild von grossartiger Einfachheit und Einheit. Am Aeusseren machte sich freilich die Vereinfachung nicht selten bis zur Nüchternheit geltend, und namentlich wurde das breite und hohe, allen drei Schiffen gemeinsame Dach ein Element von lastender, schwerfälliger Wirkung. Andererseits ist nicht zu verkennen, dass durch

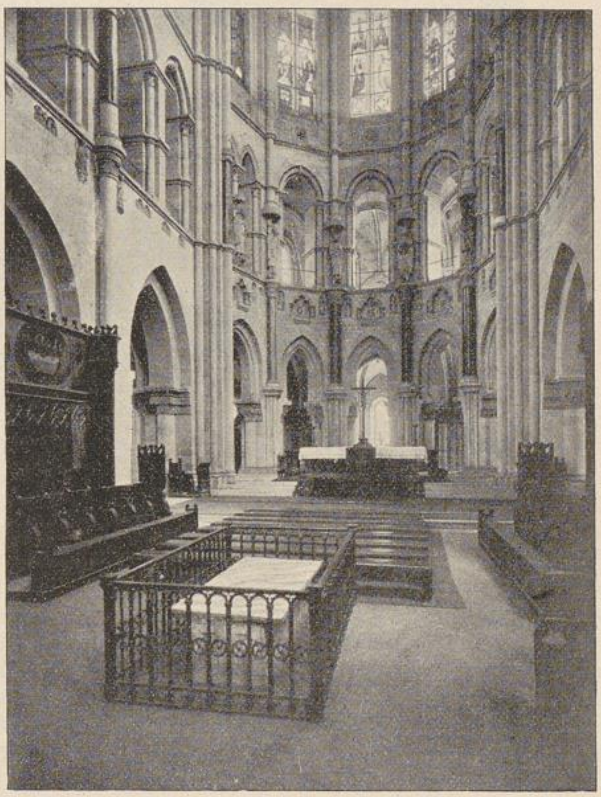


Fig. 329 Chor des Doms in Magdeburg
(nach E. v. Flottwell)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beseitigung des komplizierten Strebebogensystems, gegen dessen konsequente Durchführung die deutsche Gotik im allgemeinen eine gewisse Abneigung zeigt, die Gesamterscheinung des Baues an Uebersichtlichkeit und wohlthuender Klarheit gewann. Es ist kein Zweifel, dass die im Herzen Deutschlands, insbesondere auch in Süddeutschland mit Vorliebe gepflegte Form der Hallenkirche die eigenartigste Schöpfung der deutschen Gotik bedeutet. Sie bildet, wie wir noch sehen werden, den folgereichen Ausgangspunkt weiterer Entwicklung.

Zu den nationalen Eigentümlichkeiten der Gotik auf deutschem Boden gehört aber auch die Behandlung der Fassade und des Turmbaus. Die Prachtfassaden der französischen Kathedralen mit ihren Statuengalerien und Fensterrosen sind in Deutschland selten nachgeahmt worden. Und auch dann sollten, wie in Köln und ursprünglich in Strassburg, die Türme das beherrschende Motiv bilden. Dies tritt an anderen deutschen Kirchen mit zweitürmiger oder eintürmiger Fassade (vgl. Fig. 303) noch deutlicher hervor und muss als ein Grundzug im Charakter des gotischen Aussenbaues, wie man ihn in Deutschland verstand, angesehen werden. Auch die kunstvollen, aus steinernem Masswerk gebildeten Turmspitzen haben, soweit die erhaltenen Denkmäler zu urteilen gestatten, zuerst deutsche Steinmetzen ersonnen und ausgeführt. So kommt im Turmbau das ideale Streben der deutschen Gotik besonders machtvoll zum Ausdruck.

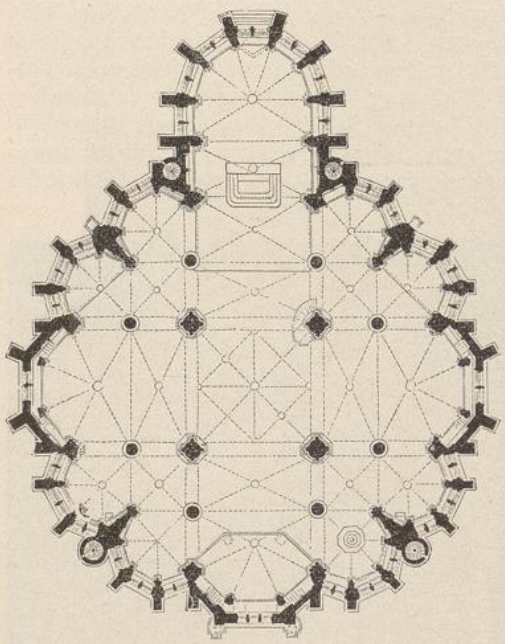


Fig. 330 Grundriss der Liebfrauenkirche zu Trier

Der erste mit einiger Sicherheit datierbare Bau, der in Deutschland nach dem System der Gotik ausgeführt wurde, ist der um 1208 begonnene Chor des Doms zu Magdeburg[1]) (Fig. 329). Nach französischem Muster zeigt er polygonen Umgang und Kapellenkranz; über dem Umgang ist eine Empore angebracht; der Charakter aller Detailformen ist trotz der durchgeführten Anwendung des Spitzbogens noch durchaus romanisch. Am Aeusseren fehlt das Strebewerk, auch an dem erst im 14. Jahrhundert vollendeten Langhause. — Dieselbe Originalität in der Aufnahme des Stils, dieselbe Freiheit in der Gestaltung der Grundform zeigen auch die ersten im Detail rein gotischen Bauten Deutschlands. So die 1227—1243 ausgeführte Liebfrauenkirche in Trier (Fig. 330), die einen Chorschluss nach französischem Vorbilde (St. Yved in Braisne) in eigenartiger Weise zu einer Centralanlage ausgestaltet. In die Ecken eines griechischen Kreuzes legen sich radial gestellte niedrigere Kapellen, ein Turmaufbau bezeichnet die Kreuzmitte. Aus dem Ensemble des französischen Kathedralchors ist hier das male-

[1]) *E. v. Flottwell,* Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg. Magdeburg, 1891. (Lichtdrucktafeln.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

rische Motiv der — vertieften — Mittelapsis mit den staffelförmig sie flankierenden Kapellen gleichsam herausgehoben und in geistvoller Weise zu einem sehr lebendig wirkenden Raumgebilde selbständig verarbeitet worden. Französisch sind auch die — in der Vierung mit Diensten versehenen — Rundsäulen, welche das feingegliederte Rippengewölbe tragen (Fig. 331). — In demselben Jahre 1227 wurde auch der Bau der Cisterzienserkirche Marienstatt in Nassau begründet,

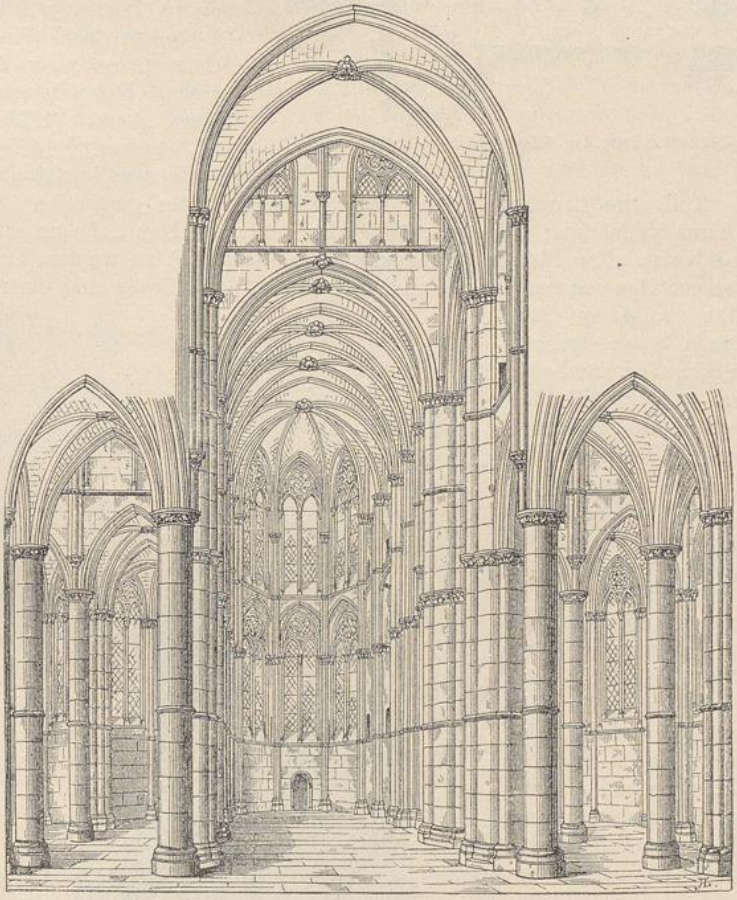


Fig. 331 Inneres der Liebfrauenkirche zu Trier

wichtig durch das durchgeführte Strebewerk an dem ganz französisch gebildeten Chor, wenig später, etwa 1235, der Bau der Elisabethkirche in Marburg begonnen (vollendet 1283). Der im Rheinland heimische Gedanke, Chor und Querschiffarme in gleicher Weise halbrund (resp. hier polygonal) zu schliessen (vgl. Fig. 164), ist hier auf eine gotische Hallenkirche von reiner, strenger Formbildung übertragen (Fig. 332). Eine gewisse Verwandtschaft mit Liebfrauen zu Trier spricht aus der Anordnung der Fenster in zwei Reihen übereinander, trotz der gleich hohen Schiffe. Vorbildlich geworden ist vor allem die einfach-edle Fassade, welche von Grund auf durch die beiden mächtigen Fronttürme gegliedert und beherrscht wird (Fig. 333).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

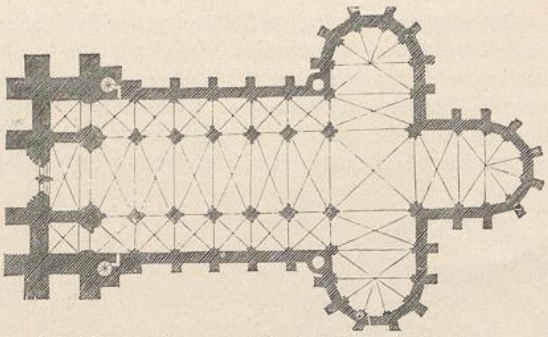


Fig. 332 Grundriss der Elisabethkirche zu Marburg

Noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts fallen auch die Anfänge des bedeutendsten Werkes der deutschen Gotik, des Doms zu Köln.[1]) Nach einem Brande des alten, aus karolingischer Zeit stammenden Domes wurde 1248 der Neubau durch den Kölner Meister *Gerhard von Rile* begonnen. Unter seinen Nachfolgern *Arnold* (1295—1301) und *Johannes* († 1330) wurde der Chor vollendet und 1322 geweiht. Teile des Langhauses und des südlichen Turmes gingen im 15. Jahrhundert ihrer Vollendung entgegen, 1516 aber hörte der Bau auf, um erst 1842 wieder nach den alten Plänen aufgenommen und vollendet zu werden. Er überragt in seinen Dimensionen bei 135 m Gesamtlänge, 61 m Breite und einer Mittelschiffshöhe von 45 m fast alle anderen französischen und deutschen Kirchenbauten, aber er übertrifft sie auch durch innere Grösse und Vollendung. Der Grundriss (Fig. 334) ist demjenigen von Amiens (vgl. Fig. 282) und Beauvais nachgeschaffen, aber harmonischer entwickelt durch die stärkere Ausladung des Querhauses und die Fortsetzung der fünfschiffigen Anlage auch im Langhause. Strenge Gesetzmässigkeit und einfach klare Verhältnisse herrschen in den Ausmessungen aller einzelnen Raumteile. Der gleiche Rhythmus geht durch den Aufbau (Fig. 335); das Mittelschiff ist $2^1/_2$ mal so hoch wie die Seitenschiffe und hat dreimal seine eigene

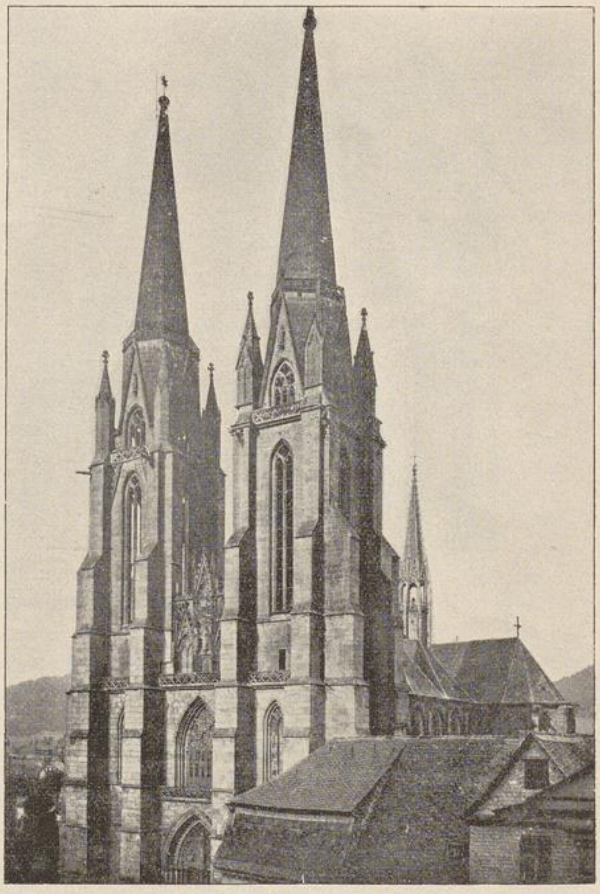


Fig. 333 Fassade der Elisabethkirche zu Marburg

[1]) *F. Schmitz,* Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstattung. Köln, 1868—1872. — *L. Ennen,* Der Dom zu Köln von seinem Beginne bis zu seiner Vollendung. Festschrift. Köln, 1880: giebt die Geschichte des Doms und das Verzeichnis der sehr zahlreichen Litteratur.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Breite als Höhe. Der Bildung der Stützen (vgl. Fig. 285) liegt noch der französische Rundpfeiler zu Grunde, aber mit zwölf Diensten umgeben, von welchen die drei dem Mittelschiff zugekehrten ununterbrochen bis zum Gewölbkämpfer emporsteigen. Das Triforium ist fensterartig durchbrochen, mit Masswerk geschmückt und bildet einen Umgang um das Mittelschiff. Am Aeusseren (vgl. Fig. 302) ist gleichfalls die Anordnung des Strebewerks von Amiens vorbildlich gewesen; der Reichtum der dekorativen Ausstattung nimmt nach oben hin, also im Fortschritt des Baues, sichtlich zu. Ganz selbständig empfunden ist das Prachtstück des Aussenbaus, die Fassade (Fig. 336), wie sie nach dem erhaltenen Entwurf des 14. Jahrhunderts heute ausgeführt ist. In fühlbarem Gegensatz zur französischen Kathedralfassade (vgl. Fig. 309) vermeidet sie die Horizontalteilung zu Gunsten eines ruhelosen Aufwärtsstrebens, das in allen Teilen mit vollendeter Harmonie zum Ausdruck kommt. Ganz überwunden ist freilich der Hiatus zwischen den drei Portalen und den fünf Schiffen im untersten Ge-

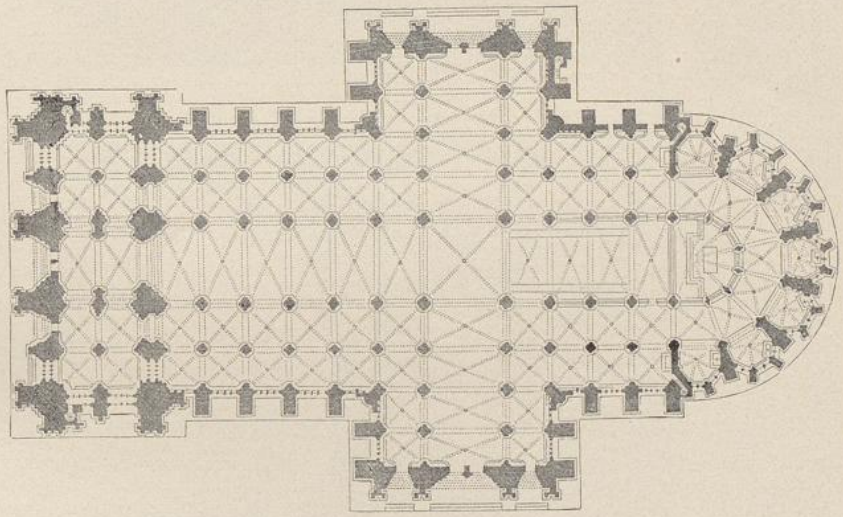


Fig. 334 Grundriss des Doms zu Köln

schosse nicht. Aber zwanglos, wie an der noch einfach-strengen Vorgängerin in Marburg (Fig. 333), beherrschen auch hier die Türme das unendlich reiche Bild; sie erheben sich viergeschossig in fein abgewogener Verjüngung bis zur selten erreichten Höhe von 156 m, in durchbrochenen Helmen endigend. An der Fassade kommt der Grundcharakter des ganzen Baues am sprechendsten zum Ausdruck: harmonische Schönheit und eine fast absolute, bewusst angestrebte Vollendung als Facit der voraufgegangenen Entwicklung.

Solche Vollendung konnten die anderen grossen Dombauten Deutschlands zumeist schon deshalb nicht erreichen, weil sie an Anfänge aus romanischer Zeit anzuknüpfen hatten. So das Münster von Strassburg,[1]) dessen etwa 1176 begonnener Chor nebst Querhaus noch in romanischen Formen ausgeführt sind, während das hundert Jahre später vollendete Langhaus (Fig. 337) ein in besonders edlen und grossartigen Verhältnissen gehaltener gotischer Bau ist, mit sehr

[1]) Strassburg und seine Bauten, herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein in Elsass-Lothringen. Strassburg, 1894.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

rein durchgebildetem Fenstermasswerk und einfacher als in Köln, aber doch schmuckvoll behandeltem Strebesystem. Die Fassade, von Meister *Erwin* († 1318)

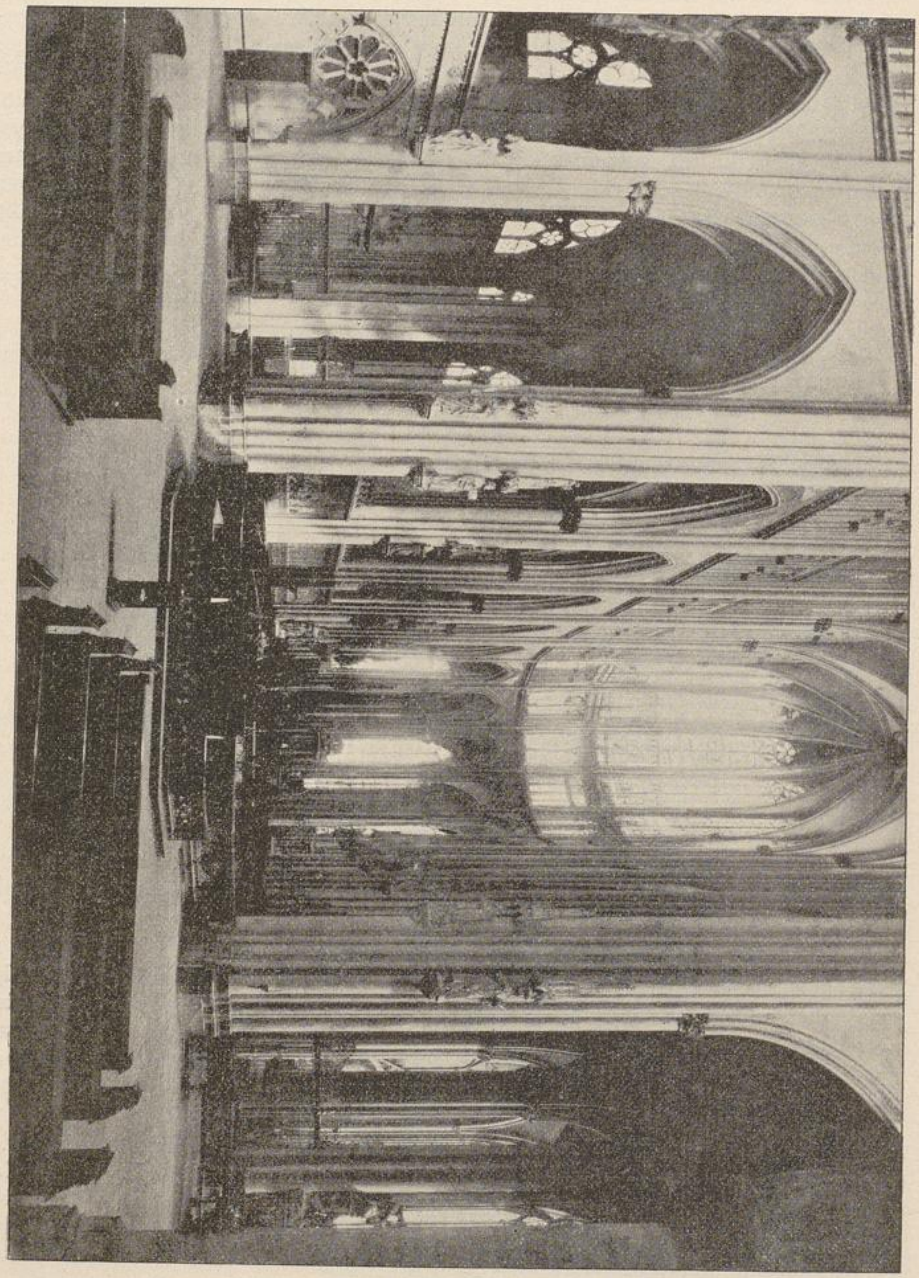


Fig. 335 Inneres des Doms zu Köln

begonnen, ist ein bewundernswerter Versuch zur Verschmelzung deutscher und französischer Bauweise. Die Gliederung mit dem prachtvollen Rosenfenster über dem Hauptportal, den Horizontalteilungen und Statuengalerien ist beibehalten,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

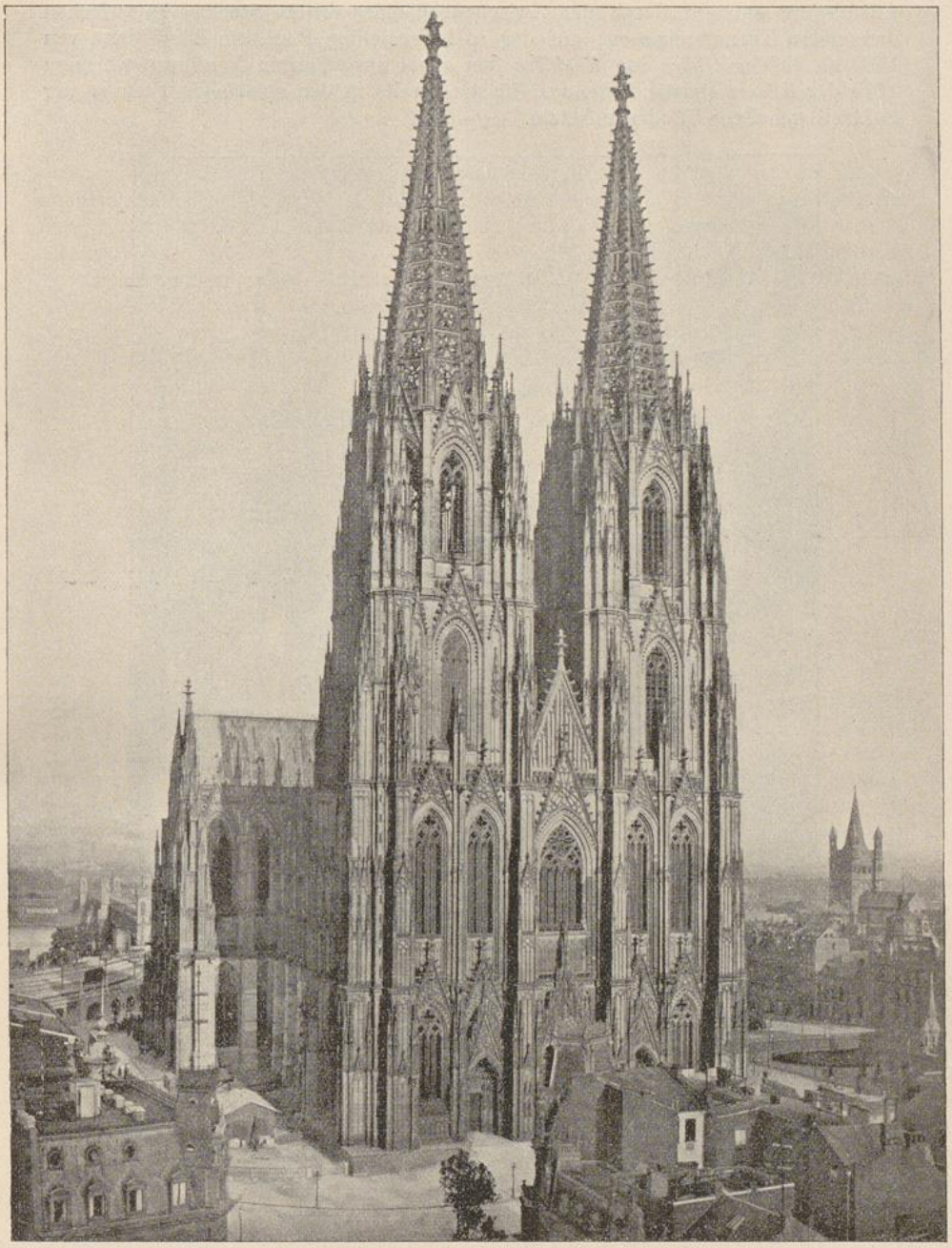


Fig. 336 Westfassade des Doms zu Köln

aber durch ein aufsteigendes feines Mass- und Stabwerk, welches das Ganze überspinnt, zur Einheit zusammengefasst. Doch wurde der anfängliche Plan in der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ausführung entstellt durch den Zwischenbau eines dritten Stockwerks zwischen den ersten Turmgeschossen; auf der so hergestellten Plattform baute dann von 1399 an Meister *Ulrich von Ensingen* den allein ausgeführten Nordturm, welchem 1439 der Kölner Meister *Johann Hültz* die bereits in den spielenden Formen der Spätzeit gehaltene Haube aufsetzte.

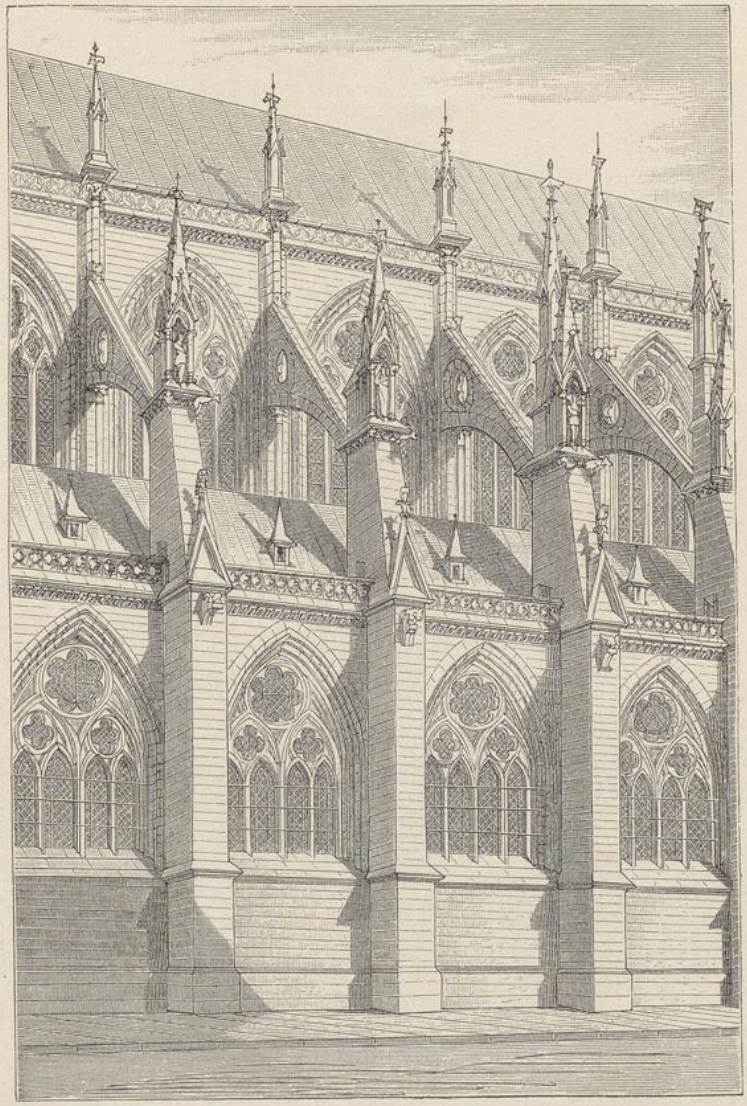


Fig. 337 Langhaus des Münsters zu Strassburg

Auch am Münster zu Freiburg i. B.[1]) (Fig. 338) stammt das Querschiff noch aus der Uebergangszeit vom Ende des 12. Jahrhunderts, das in ziemlich

[1]) Unser Lieben Frauen Münster zu Freiburg i. B., herausgegeben vom Freiburger Münsterbauverein. Freiburg, 1896.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

derben und schwerfälligen Formen errichtete Langhaus wurde seit 1250 daran gebaut; hundert Jahre später wurde ein ebenso langer Chor mit ringsumlaufendem Kapellenkranz hinzugefügt. Die Krone des ganzen, wenig einheitlichen Baues ist der Westturm (Fig. 339), dessen schlichter und kraftvoll gegliederter Unterbau in eine durchbrochene Steinpyramide ausläuft, die erste ihrer Art in Deutschland (um 1280) und die schönste.

Unter den übrigen rheinischen Bauten vertreten hauptsächlich die Cisterzienserkirche zu Altenberg (1255—1379) und zum Teil die Minoritenkirche in Köln die Schule der Kölner Dombauhütte, im weiteren Zusammenhange auch der Dom St. Viktor zu Xanten[1]) (nach 1263) und die schmucke Katharinenkirche zu Oppenheim (1262—1317), deren reichentwickeltes Strebesystem mit dem Kölner übereinstimmt, während das verschwenderisch angewandte prachtvolle Masswerk wohl nicht ohne Einfluss der Strassburger Fassade entstanden zu denken ist. Die Grundrissbildung des Chors mit übereckgestellten Kapellen hier wie in

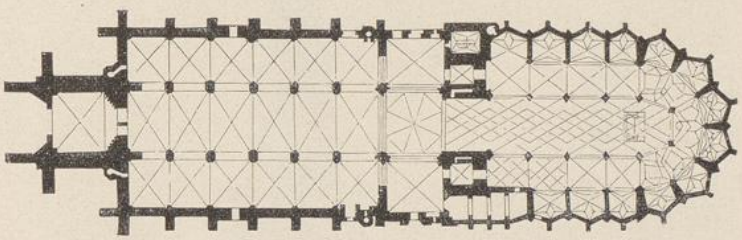


Fig. 338 Grundriss des Münsters zu Freiburg

Xanten und Ahrweiler erinnert dagegen wieder an die Liebfrauenkirche in Trier. Noch mehr im Sinne der französischen Schule, mit Umgang, aber wieder nur drei polygonen Kapellen, ist die Kathedrale von Metz ausgeführt, in ihrem schlanken, glänzend behandelten Langhaus im wesentlichen ein Werk des 14. Jahrhunderts, während die edle Kirche St. Vinzenz ebendort in ihrer strengeren Form den Charakter der Frühzeit behauptet und in ihrer Chorgestaltung mit Nebenchören der in Deutschland üblichen Grundrissanlage sich anschliesst. Bezeichnend ist es, dass überhaupt in Lothringen wie im Elsass die deutsche Anordnung in der Behandlung der Chorpläne vorwiegend herrscht. Besonders anziehende Beispiele sind das Münster zu Schlettstadt in den edlen Formen der Frühzeit, die Stiftskirche zu Weissenburg, auch durch treffliche Kreuzgänge ausgezeichnet, die einfachere Kirche St. Martin zu Kolmar und aus späterer Zeit die Kirche zu Thann, welche einen der zierlichsten Thürme mit durchbrochenem Helm besitzt.

An der Spitze der süddeutschen Gotik steht in kunstgeschichtlicher Hinsicht die Stiftskirche St. Peter und Paul zu Wimpfen im Thal, weil hier ausnahmsweise einmal die Notiz eines gleichzeitigen Chronisten uns ausdrücklich bezeugt, dass der Bau von einem „grade aus Paris gekommenen Steinmetzen nach französischer Art (opere francigeno) aus Hausteinen errichtet worden ist". Dies geschah unter dem Dechanten Richard von Dietenstein († 1278). „Und von allen Seiten strömte das Volk herzu, das herrliche Werk zu bewundern, den Künstler zu loben und Richard, dem Diener des Herrn, seine Ehrfurcht zu beweisen." Uebrigens ist die Grundrissbildung mit zwei Türmen zwischen den

[1]) *St. Beissel*, Die Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Freiburg i. B., 1883.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

drei Chornischen völlig deutsch; nur die Rundpfeiler des Innern, die elegante Bildung des Ornaments und vor allem die schöne Querschiffsfassade (Fig. 340) verraten die französische Schulung. Der ganze Bau ist eines der edelsten und reinsten Denkmäler der deutschen Frühgotik. Dasselbe gilt von der schönen

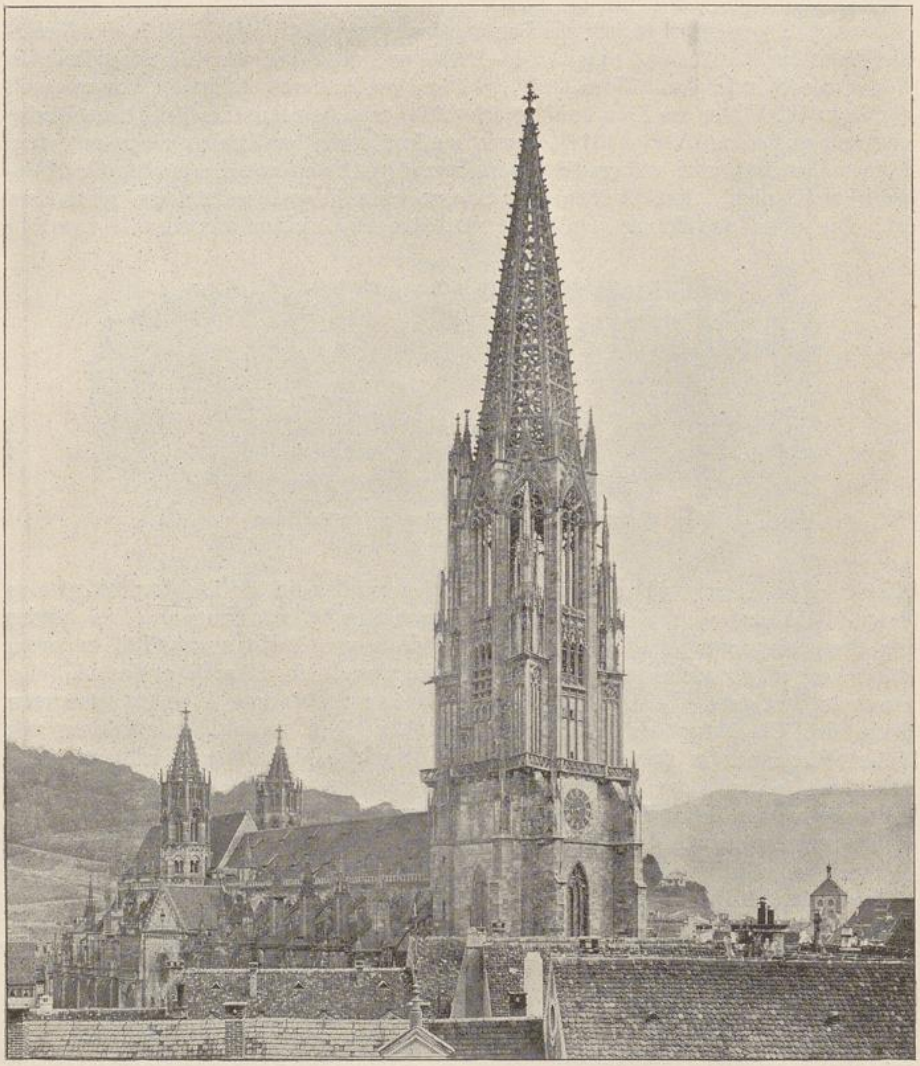


Fig. 339 Turm des Münsters zu Freiburg

Marienkirche zu Reutlingen, einem der frühesten Beispiele einer einfachen Pfarrkirche in gotischem Stile (1247—1343). Die weiträumige Disposition des Langhauses, die Behandlung des Strebewerkes (vgl. Fig. 296), die ganze Anlage des Westbaues, die überaus glückliche Dekoration der Fassade mit einem in sehr harmonischen Verhältnissen gestalteten Mittelturm erinnern vielfach an den Bau *Erwins* in Strassburg und sind für die schwäbische Gotik vorbildlich geworden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die französische Chorbildung fand in Süddeutschland zunächst keinen Eingang, auch nicht an den bedeutendsten Werken, wie dem Dom zu Regensburg.[1]) Vielmehr lässt dieser 1275 begonnene und langsam — bis ins 15. Jahrhundert hinein — fortgeführte Bau deutlich erkennen, dass sein Meister die fran-

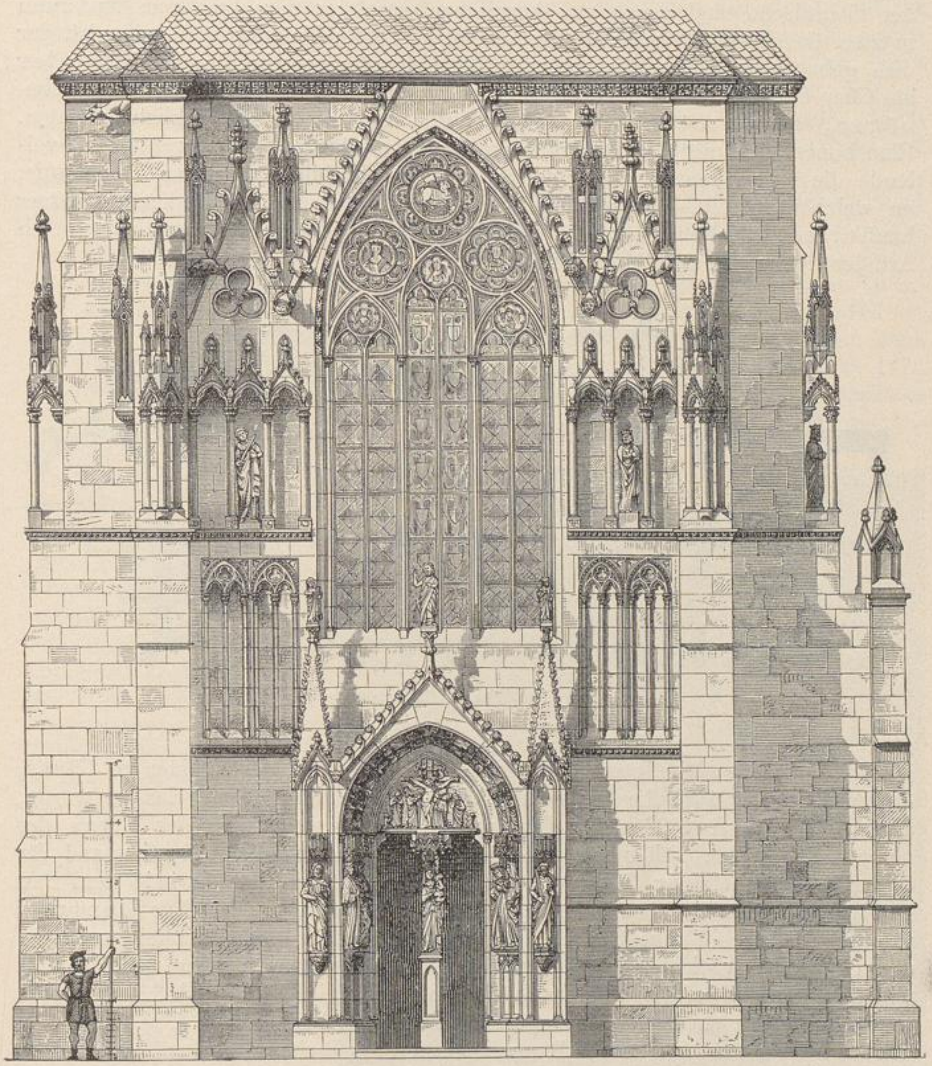


Fig. 340 Querschiff-Fassade der Kirche zu Wimpfen im Thal

zösische Bauweise und deren Erfolge wohl genau kennt, sich aber ihren Konsequenzen auf alle Weise zu entziehen sucht. Dies giebt dem Ganzen trotz schöner Wirkungen im einzelnen ein widerspruchvolles, von Unklarheiten nicht

[1]) *O. Aufleger* und *G. Hager*, Mittelalterliche Bauten Regensburgs. München, 1896 f. (Lichtdrucktafeln.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

freies Gepräge. Der Grundriss (vgl. Fig. 326) mit dreiköpfigem Chorschluss und nach süddeutscher Art (vgl. auch Fig. 338) nicht vortretendem Querschiff ist von altertümlicher Schlichtheit; ebenso die Betonung der Breitenverhältnisse bei geringerer Höhenentwicklung. Dagegen ahmt der Aufbau bereits die Erscheinungsformen der Hochgotik nach, aber doch mehr im dekorativen Sinn. Die Fenster der Chornische sind durch ein dazwischen gesetztes durchbrochenes Triforium in zwei Geschosse übereinander geteilt, obwohl kein Umgang vorhanden ist, der dies geboten erscheinen liesse; auch die Behandlungsweise der Strebepfeiler am Chor fingiert das Vorhandensein eines Umgangs durch Andeutung von Strebebögen, wie sie erst über den Seitenschiffen des Langhauses wirklich auftreten. Eine bunte Mischung von Dekorationsmotiven verschiedensten Charakters ist vollends die — im ganzen nach dem Strassburger Vorbild entworfene — Fassade, an welcher zuletzt — nach 1450 — die Meister Konrad und Matthäus *Roritzer* bauten; erst die Neuzeit hat ihr durch Ausführung der beiden Turmhelme nach Art der kölnischen den Abschluss gegeben.

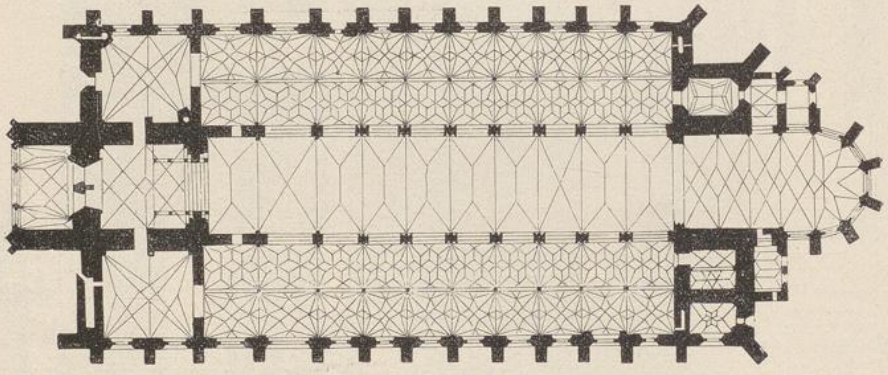


Fig. 341 Grundriss des Münsters zu Ulm

Von einem mächtigeren Kunstgefühl beherrscht ist das Münster zu Ulm,[1] dessen Bau erst 1377 begonnen und 1543 unvollendet liegen gelassen wurde; auch hier ist erst 1890 durch Ausbau des Strebesystems und des Turms der ursprüngliche Plan völlig zur Ausführung gebracht worden. Bestimmend für diesen war der Meister *Ulrich von Ensingen,*[2] der von 1392 bis 1416 dem Bau vorstand. Er hat in dem Langhaus mit Seitenschiffen von gleicher Spannweite wie das Mittelschiff eine Raumbildung von grossartiger Einheitlichkeit ersonnen, deren Wirkung freilich dadurch etwas beeinträchtigt wurde, dass um der Stabilität willen später die Seitenschiffe durch eine mittlere Reihe von Rundpfeilern geteilt werden mussten, so dass die Anlage scheinbar fünfschiffig wurde (Fig. 341). Zu Grunde liegt der ursprünglichen Raumdisposition das Breitenmass des Chors, dessen Hälfte wieder im allgemeinen den Abstand der Pfeilermitten und damit die Gewölbespannung ergiebt; desgleichen sind die Seitenschiffe etwa halb so hoch wie das Mittelschiff (Fig. 342). Es ist ein gewaltiger Raum, der sich in gefühltem Gegensatz zu dem niedrigeren und schmäleren Chor in dem Langhause ausbreitet, ohne reichere Schmuckformen, nach einfachen Proportionen gestaltet, in der absoluten

[1] *F. Pressel,* Ulm und sein Münster. Ulm, 1877. — *R. Pfleiderer,* Das Münster in Ulm. Festschrift. Ulm, 1890.

[2] *F. Carstanjen,* Ulrich von Ensingen. München, 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Höhe (42 m) dem Kölner Dom nahekommend, an Totalbreite (48,6 m) ihn übertreffend! Dazu kommt noch der grandiose Westbau mit seinen drei quadratischen Hallen, deren mittlere die volle Höhe des Mittelschiffes hatte und damit den Unterbau des Turmes mit in den Organismus des Langhauses hineinzog. Diese Konstruktion war zu kühn, um den geplanten hohen Westturm tragen zu können und musste deshalb bei der modernen Vollendung des Turmes bedeutend verstärkt werden. Der Gedanke des schönen schlanken, die Kölner noch um 4 m überragenden Turms muss gleichfalls auf *Ulrich von Ensingen* zurückgeführt werden, wenn auch der Münsterbaumeister *Matthäus Böblinger* (1480—94) das Achteck und den Helm so, wie er heute ausgeführt ist, entwarf. Die Ulmer Turmfassade, durch eine zierliche Vorhalle besonders belebt, verbindet in seltener Weise „Reife und Anmut mit Grossartigkeit".

Eng verbunden mit der Thätigkeit der beiden Künstlerfamilien *Ensinger* und *Böblinger,* die sich durch mehrere Generationen verfolgen lässt, ist noch eine Anzahl bedeutender Bauten im südlichen und südwestlichen Deutschland. *Ulrich von Ensingen* selbst lernten wir bereits als Hauptmeister am Strassburger Turmbau kennen (vgl. S. 320); sein Werk ist auch der westliche Teil der 1342 begonnenen Frauenkirche in Esslingen, deren zierliche, in ihrem Aufbau ganz der Ulmer entsprechende, Fassade mit dem graziösen Turm (vgl. Fig. 300) 1476 durch *Hans Böblinger* vollendet wurde. Ulrichs Söhne *Matthäus* und *Matthias Ensinger* sowie sein Enkel *Vincenz* bauten ausser in Ulm und Esslingen am Münster zu Bern, an den Türmen des Basler Münsters u. a. Als ein Nachklang der gewaltigen Raumbildung des Ulmer Münsters tritt innerhalb dieser Reihe das erst im 16. Jahrhundert vollendete Langhaus von St. Nikolaus zu Ueberlingen hervor, das den fünf Schiffen sogar noch je eine zwischen die tiefen Strebepfeiler eingebaute Kapellenreihe anfügt (Fig. 343).

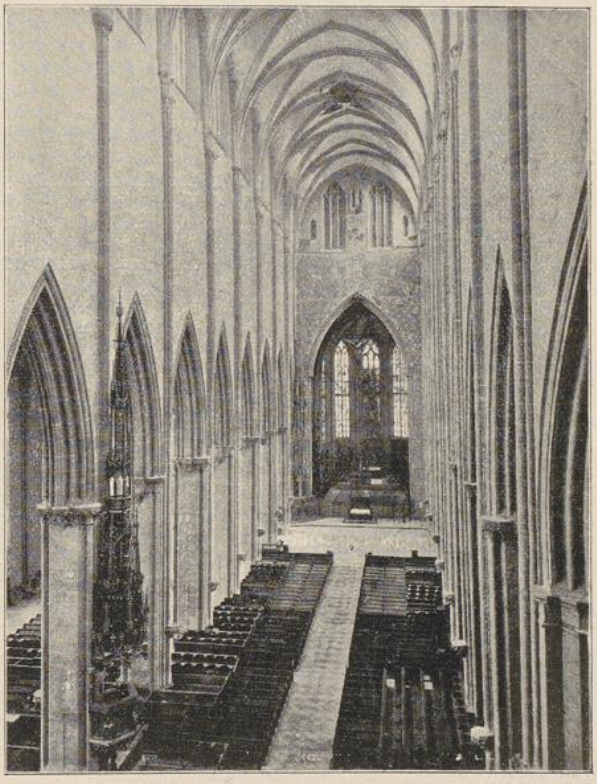


Fig. 342 Innenansicht des Münsters zu Ulm (Blick nach dem Chor)

In der Entwicklung der Hallenkirche, auf welche schon in den bisher betrachteten Bauten manches hinweist, nimmt Schwaben insbesondere durch die hl. Kreuzkirche zu Gmünd eine bedeutsame Stellung ein. Das Innere, dessen Formen einem Umbau des späten 15. Jahrhunderts entstammen, ist eine dreischiffige Halle von weiten Verhältnissen; die Seiten-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schiffe sind in gebrochener Linie um den dreiseitig geschlossenen Chor herumgeführt, der noch etwas höher ansteigt als das Langhaus; zwischen die Strebepfeiler des Chors in seiner ganzen Ausdehnung sind rechteckige Kapellen eingebaut (Fig. 344). So wird die malerische Gestaltung des französischen Chorschlusses in vereinfachter Form wieder aufgenommen, so dass die Raumbildung trotz des reizvollen Gegensatzes zwischen Chor und Schiff frei und licht bleibt. Das Aeussere ist schlicht, ohne Westbau, auch im Chorschluss von klarer und breiter Wirkung. Nur durch Statuenschmuck an den Strebepfeilern und Masswerk wird eine reichere Belebung angestrebt. Der Erbauer des Werks (1351—1410), Meister *Heinrich von Gmünd,* „parlerius de Colonia", ist der Stammvater jenes weitverzweigten Baumeistergeschlechts der *Parler,* das uns bald noch öfter begegnen wird.

Der hier zuerst auftretende Gedanke wirkte fort in einer Reihe von spätgotischen Bauten Schwabens, wie St. Michael zu Schwäbisch-Hall, St. Georg zu Nördlingen, St. Georg zu Dinkelsbühl (vgl. Fig. 330), aber er lässt sich auch in der fränkischen und weiterhin in der bayerischen Kirchenarchitektur als grundlegendes Element deutlich verfolgen. In Nürnberg verwertet der Archi-

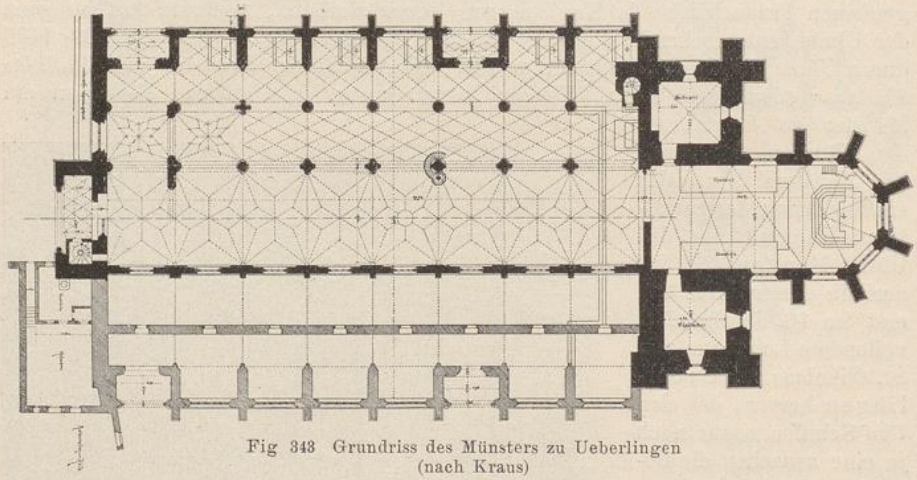


Fig 343 Grundriss des Münsters zu Ueberlingen (nach Kraus)

tekt der von Karl IV. 1355—61 erbauten kleinen Frauenkirche den Gegensatz zwischen dem aus dreimal drei gleich hohen Jochen gebildeten saalartigen Innenraum und dem einschiffigen Chor zur Erzielung einer feinen gegensätzlichen Wirkung und schmückt die Fassade aufs reichste. Der (im 14. Jahrhundert ausgeführte) Langhausbau von St. Lorenz ebendaselbst hat zwar basilikale Anlage, aber ihm ist 1439—77 nach den Plänen des Regensburger Dombaumeisters *Konrad Roritzer* ein Chor angefügt worden, der alle drei Schiffe zu gleicher Höhe emporführt und in seiner ganzen Anlage auffallende Verwandtschaft mit der Kreuzkirche von Gmünd zeigt (Fig. 345). Auch der an die ältere Anlage von St. Sebald 1361 bis 1377 angebaute Chor hat Hallenform. Ferner gehören hierher die Marienkapelle zu Würzburg (seit 1377), die Liebfrauenkirche zu Bamberg (1320—87), u. a. Im eigentlichen Bayern, das die Gotik erst verhältnismässig spät aufnahm, entwickelte sich unter dem Einfluss des hier üblichen Backsteinbaus die Hallenkirche zu eigenartiger, etwas nüchterner Strenge, die aber oft eine sehr imposante Wirkung hervorbringt — die Martinskirche in Landshut (begonnen um 1400) (Fig. 346), die Frauenkirche in Ingolstadt (seit 1425) und die Frauenkirche in München

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

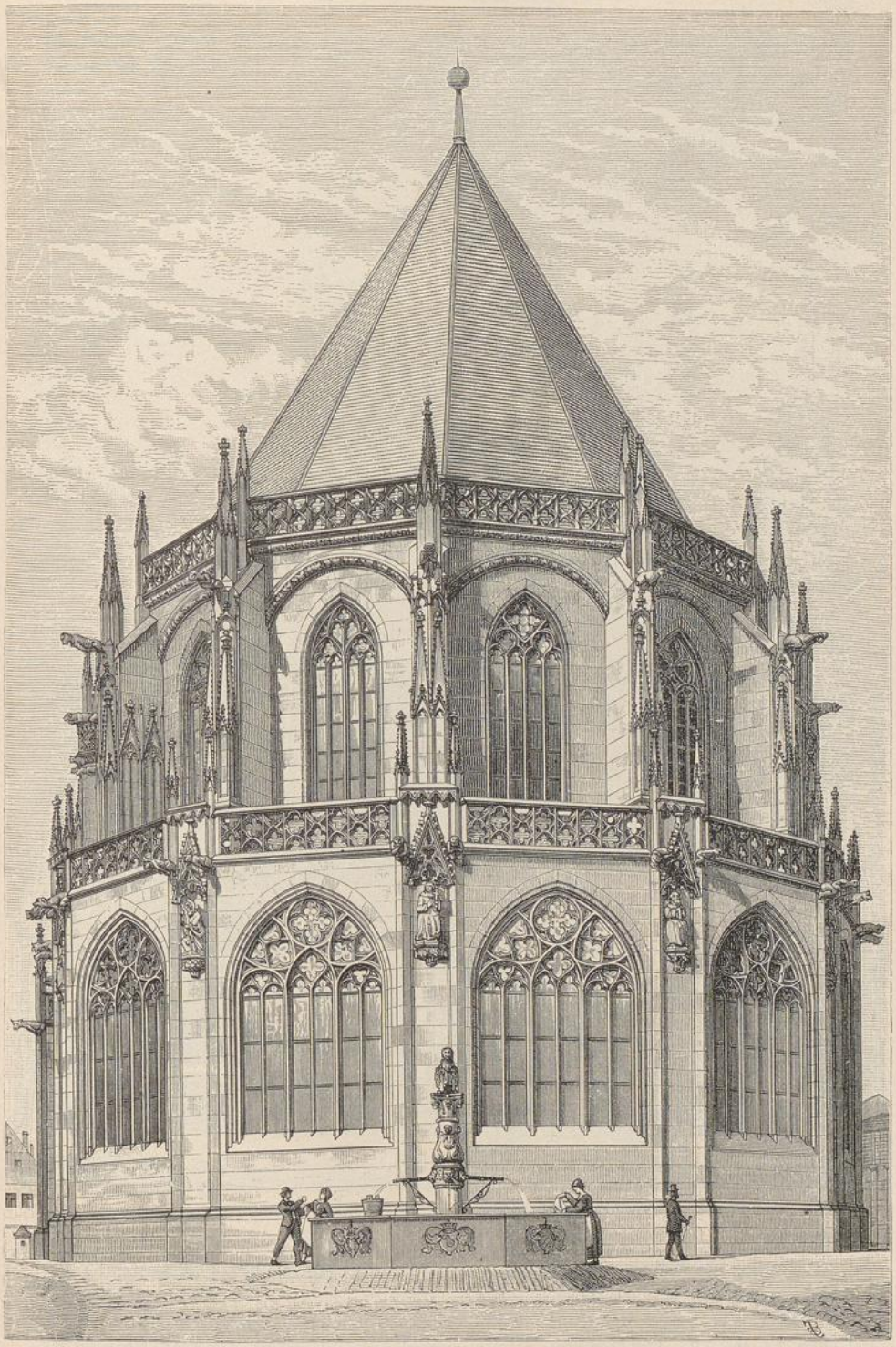


Fig. 344 Chor der hl. Kreuzkirche in Gmünd

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(1468—88) sind hier die hervorragendsten Bauwerke. Die Formen im einzelnen, Bildung der Pfeiler, Profilierungen, Masswerk u. s. w. sind bereits hart und

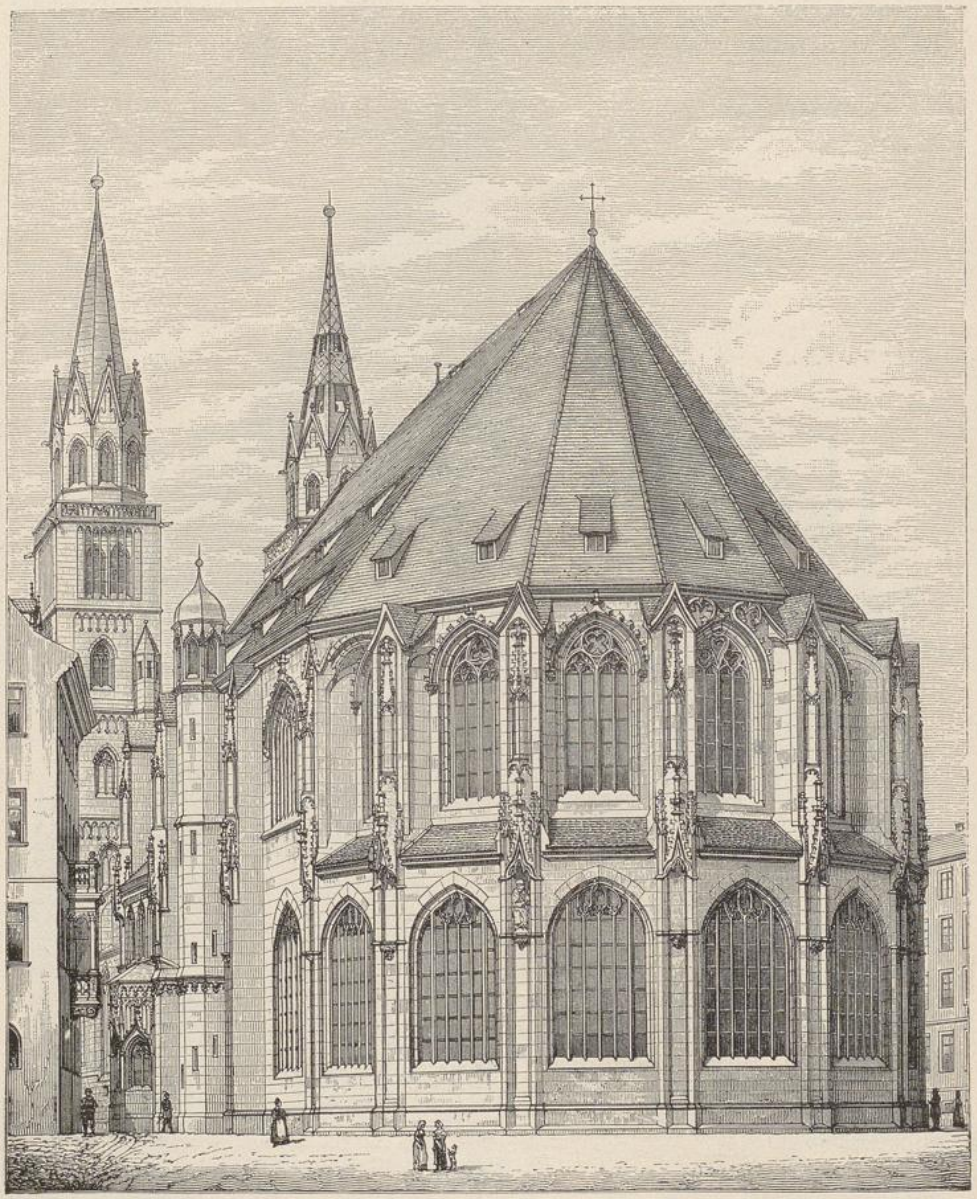


Fig. 345 Chor von St. Lorenz in Nürnberg

dürftig, aber sie treten zurück hinter dem oft sehr glücklichen Streben nach geschlossener und grossartiger Raumgestaltung.

In Oesterreich erstand seit 1339 der gotische Neubau des Stephansdoms zu Wien, von dessen älterer Gestalt aus der Zeit des Uebergangsstils

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Fassade mit dem herrlichen Riesenthor und den beiden kleinen Fronttürmen erhalten blieb. Die neue Anlage mit ihrem dreichörigen Grundriss (Fig. 347), dem nur durch Gurtbogen markierten Querschiff, der weiten Pfeilerstellung im Langhaus, den fast gleich hohen Schiffen erinnert durchaus an die süddeutsche Baugewohnheit. Originell ist die Anlage zweier gewaltiger Türme in der Axe des Querschiffs, von denen aber nur der südliche 1433 vollendet wurde; dreizehn Jahre später fällt die Vollendung des Langhauses, das im Gegensatz zu den einfachen Kreuzgewölben des Chors in reichen Netzformen eingewölbt wurde. Sehr prächtig ist auch die Dekoration des Aeusseren, des Turmes, des Strebewerks, der Portale, des Masswerks in den Doppelfenstern des Langhauses und den hoch darüber aufsteigenden Wimpergen. — Wenig später wurde der Neubau des schönen Chors der Cisterzienserkirche von Zwettl in Niederösterreich begonnen, der einen ganz französisch gedachten Grundriss mit Umriss und Kapellenkranz mit der Hallenform des Aufbaus höchst wirkungsvoll vereinigt (Fig. 348) und durch Schönheit der Verhältnisse wie edle Bildung der Details gleichmässig ausgezeichnet ist. So bleibt die Hallenform auch bei den Cisterzienserkirchen von Heiligenkreuz und Strassengel und den Pfarrkirchen von Schwaz, Bozen, Sterzing u. a. die in den österreichischen Landen beliebteste Form.[1])

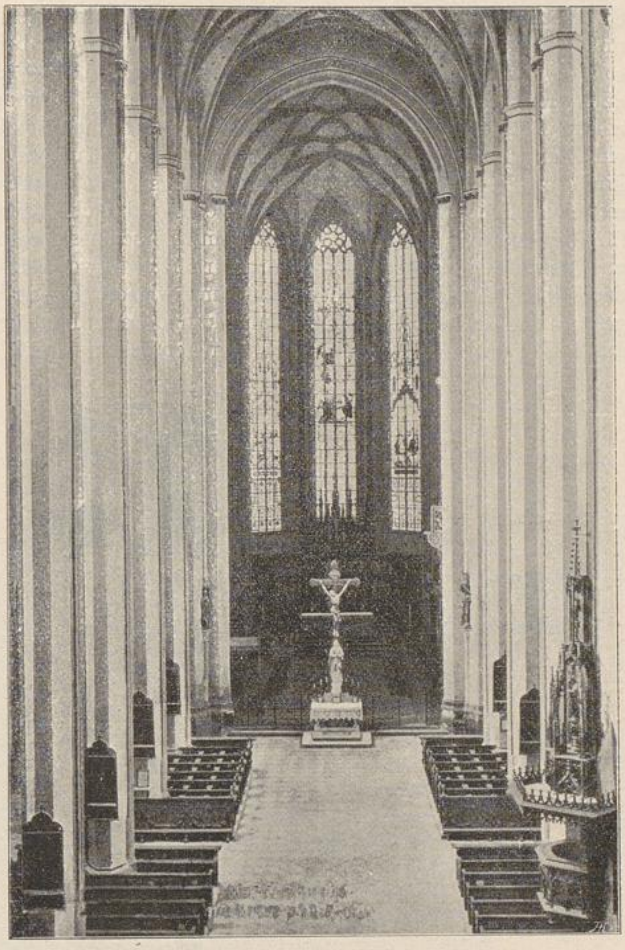


Fig. 346 Inneres der Martinskirche in Landshut

In Böhmen[2]) führte Kaiser Karl IV. die französische Gotik ein, wie er sie in Paris und Südfrankreich selbst kennen gelernt hatte. Zum Bau des Doms

[1]) Mittelalterl. Kunstdenkmäler des österr. Kaiserstaates, herausgeg. von G. Heider, R. v. Eitelberger und J. Hieser. Stuttgart, 1858—60.

[2]) *J. Neuwirth,* Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, I. Prag, 1893.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

St. Veit zu Prag brachte er aus Avignon den Meister *Matthias von Arras* mit, nach dessen Tode *Peter Parler*, der Sohn des bereits erwähnten *Heinrich von Gmünd* berufen wurde und den Chor von 1356—1385 vollendete.[1]) Er ist nach französischem Schema mit reich dekoriertem Strebewerk und vielfach kapriziösen Details ausgeführt; die hussitischen Unruhen setzten dann dem Weiterbau ein Ziel. Auch der Chor von St. Bartholomäus zu Kolin und die Barbarakirche zu Kuttenberg (Fig. 349), nächst dem Prager Dom das bedeutendste mittelalterliche Bauwerk Böhmens, zeigen ähnliche Anlage, wobei die Vorliebe für die Anordnung eines Pfeilers im Chorschlusse, resp. Umgang in der Mittelaxe des Baus als besonders charakteristisch hervortritt. Die Dekoration ist von demselben überschwenglichen Reichtum, wie am Prager Dom. Auf *Peter Parler* geht auch der höchst originelle und kühne Centralbau der Kirche des Augustinerstifts Karlshof in Prag zurück, ein Achteck von 22,75 m Durchmesser, durch

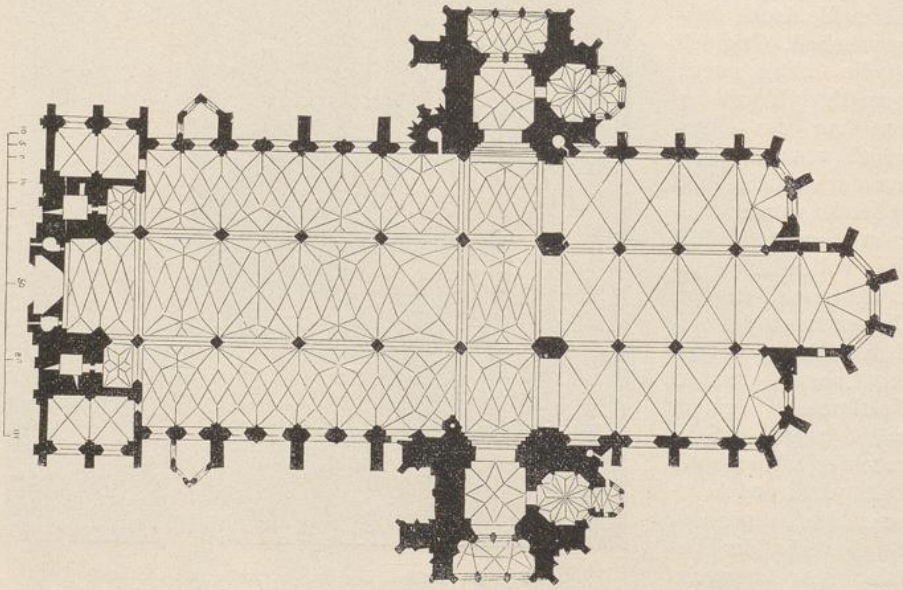


Fig. 347 Grundriss von St. Stephan zu Wien

eine einzige Sterngewölbekuppel überdeckt — und seiner Schule ist die Basilikalanlage der Teynkirche ebendaselbst zuzuschreiben mit ihren beiden höchst malerisch gestalteten Westtürmen. Für die Gotik Böhmens und des von ihm abhängigen Gebietes, wie Mähren und Schlesien, sind diese Schöpfungen des genialen Baumeisters und seiner Nachfolger von vorbildlichem Einflusse gewesen.

In Mitteldeutschland folgte auf den Chor des Doms zu Magdeburg bald — seit 1239 — der Dom zu Halberstadt[2]), ein edles, schlankes Werk nach französischer Norm in Grundriss (Fig. 350) und Aufbau (vgl. Fig. 283). Der Bau ging hier von der im Uebergangsstil errichteten Fassade aus, so dass der Chor — mit dreiseitig geschlossenem Umgang und einer Mittelkapelle — der späteste Bauteil ist (1360—1402). — Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts zeigt

[1]) *J. Neuwirth*, Peter Parler und seine Familie. Prag, 1891.

[2]) *C. Elis*, Der Dom zu Halberstadt. Halberstadt, 1883. — *E. Hermes*, Der Dom zu Halberstadt. Festschrift. Halberstadt, 1896.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich die Gotik auch anderwärts in den thüringisch-sächsischen Landen aufgenommen, so am Westchor des Doms zu Naumburg (um 1270), in der Cisterzienserkirche zu Pforta, St. Aegidien zu Braunschweig (nach 1278), den Stiftskirchen St. Martin zu Heiligenstadt und St. Blasien zu Mühlhausen. Das Langhaus in diesen Kirchen hat häufig schon Hallenform, wofür das früheste Beispiel wohl am Dom zu Meissen (1312—42) dem um dreissig Jahre älteren einschiffigen Chor angefügt wurde. Auch die eindrucksvolle Baugruppe auf dem Domhügel zu Erfurt reicht in ihrem ältesten Teil, dem Chor der Severikirche, noch ins 13. Jahrhundert zurück, während der in edler Hochgotik ausgeführte Chor des Doms, der auf mächtigen Substruktionen über den Hügelrand vorspringt, seit 1349 entstand; im 15. Jahrhundert wurden die Langhäuser beider Kirchen in Hallenform umgebaut.

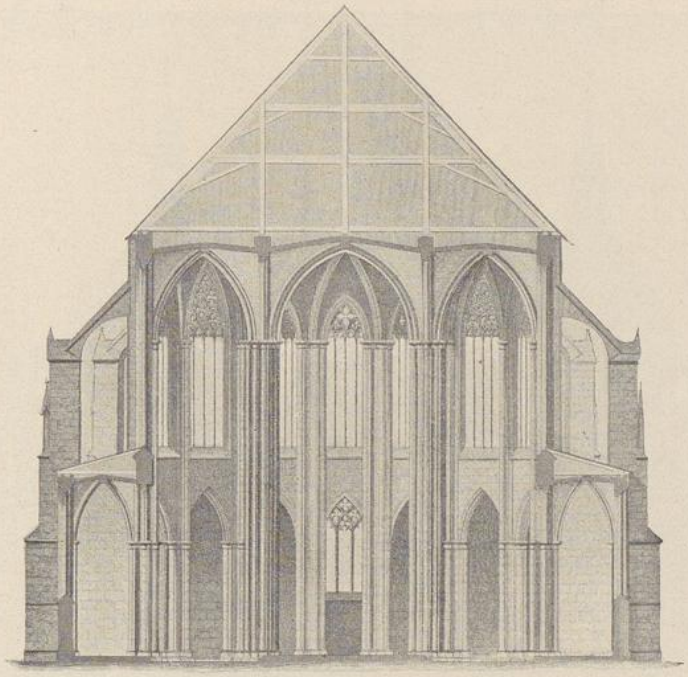


Fig. 348 Querschnitt des Chors der Klosterkirche zu Zwettl

In Westfalen brauchte diese der deutschen Gotik besonders sympathische Anlage sich nicht erst einzubürgern, da sie schon in romanischer Zeit hier — und hier vielleicht zuerst — Regel geworden war. So sind der Dom zu Minden — ausgezeichnet durch das prächtige Masswerk in den breiten Seitenschifffenstern —, die Liebfrauenkirche zu Münster (1340), die Petrikirche zu Dortmund (1319—53), die Lambertikirche zu Münster (seit 1375) — mit besonders reicher Ausstattung innen wie aussen —, die Marienkirche zur Wiese in Soest hervorragende Beispiele der Hallenform. Unter Mitwirkung der auch hier eindringenden Chorbildung mit den polygonal herumgeführten Seitenschiffen entstanden dann im Laufe des 15. Jahrhunderts Raumgestaltungen von ernster Grösse und Einheitlichkeit, wie in der Kirche zu Unna, den Marienkirchen zu Osnabrück und Lippstadt oder am benachbarten Niederrhein in der eigenartig wuchtigen Kreuzschiffanlage der Willibrordikirche zu Wesel.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eine späte Nachblüte, schon im Uebergange zur Renaissance, erlebte die gotische Architektur in den obersächsischen Landen, vor allem im Erzgebirge, wo der grosse Aufschwung des Bergbaus im 15. Jahrhundert eine bis dahin unbekannte Wohlhabenheit erzeugte, neugegründete Städte binnen kurzem zur Blüte gelangen liess und bald auch die regste Anteilnahme der Bevölkerung an der geistigen und insbesondere an der religiösen Bewegung der Zeit herbeiführte.[1]) Im Laufe weniger Jahrzehnte entstand eine Reihe von Kirchenbauten, die sämtlich von der Hallenanlage ausgehend den darin ruhenden Gedanken unter offenbarer Mitwirkung der reformatorischen Ideen der Zeit im Sinne einer Gemeinde- und Predigtkirche weiterbildeten.[2]) Langhaus und Chor werden möglichst zu einem einheitlichen Raum zusammengefasst, das Querschiff höchstens

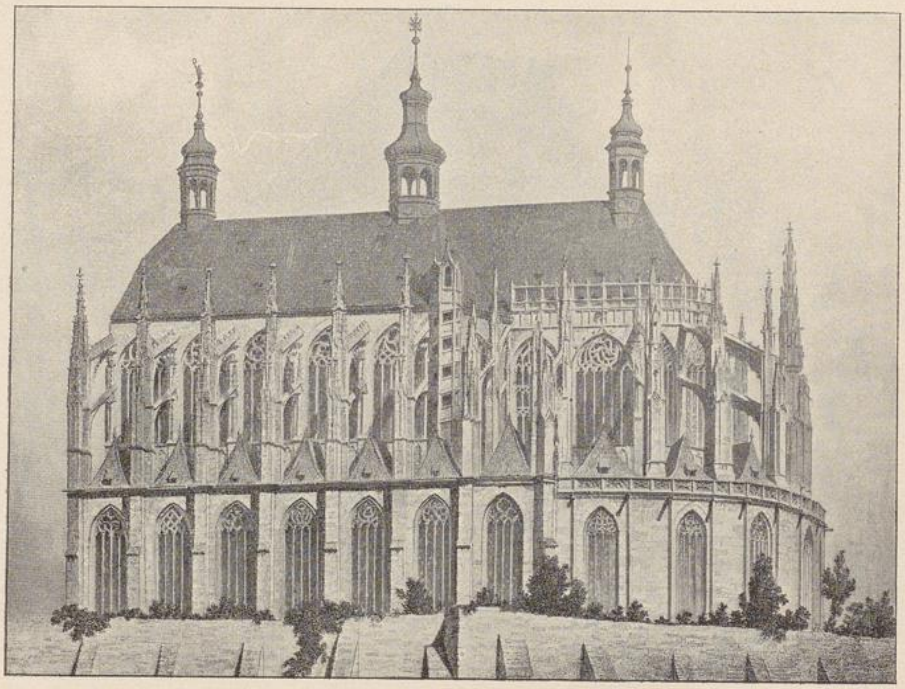


Fig. 349 Barbarakirche in Kuttenberg

angedeutet, der Polygonschluss des Chors abgeflacht (Fig. 351). Auch im Aeusseren erscheint der ganze Bau meist als eine geschlossene Masse, ohne die Zerklüftung durch den struktiven Apparat der Gotik. So werden die Strebepfeiler nach innen gezogen, der eine Turm gern malerisch an einer Ecke des Baus angeordnet. Im Inneren werden Haupt- und Nebenschiffe gleich breit gebildet, mit schlanken, nur polygonal abgekanteten Pfeilern in weiten Abständen, um die Einheitlichkeit der Raumbildung nicht zu stören. An Stelle des Vertikalismus der Gotik tritt eine deutliche Betonung der Horizontalen, sowohl in der Bildung der weitgespannten flachen Gewölbe (Fig. 352), wie namentlich auch in der fast regelmässigen Anordnung von Emporen, welche zwischen den nach innen ge-

[1]) *C. Gurlitt,* Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Halle, 1890.
[2]) *E. Haenel,* Spätgotik und Renaissance. Stuttgart, 1899.

zogenen Strebepfeilern die Langseiten, zuweilen selbst den Chorabschluss umziehen. Die Formgebung hat durchweg den ausgesprochenen Charakter der Spätgotik: sie ist bald überreich, ja schwulstig, bald trocken und nüchtern. Die Gewölberippen setzen an den glatten, ohne Kapitell endigenden Pfeilern in ver-

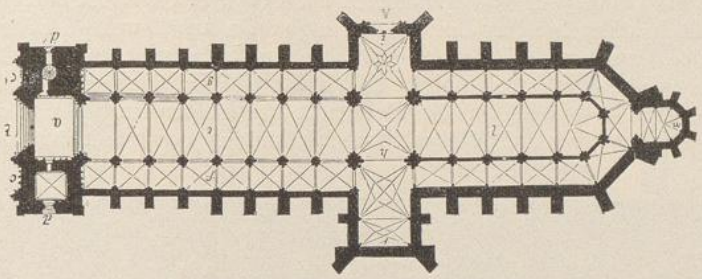


Fig. 350. Grundriss des Doms zu Halberstadt

schiedener Höhe an und schlingen sich in „gewundenen Reihungen", zuweilen phantastischerweise frei schwebend oder gar derb naturalistisch als Baumäste gebildet, zu kunstvollen Netz- und Sternformen (Fig. 352). Die hohen Fenster

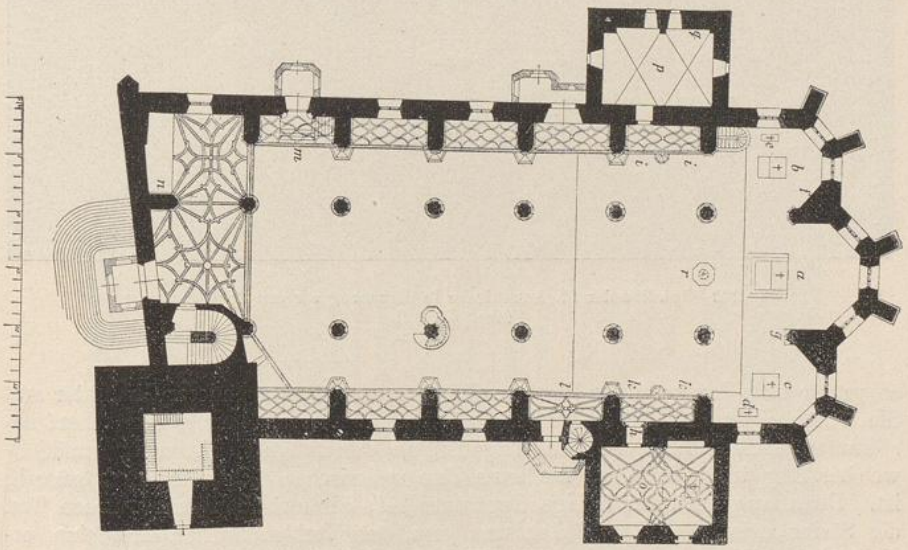


Fig. 351 Grundriss der Annakirche in Annaberg
(nach Steche)

sind mit Fischblasenmasswerk geschlossen und durch Querverbindungen oft mehrfach geteilt; das Aeussere zeigt oft eine höchst reiche und zierliche Dekoration. Die bedeutendsten unter diesen Kirchenbauten, in denen ebenso die Auflösung des eigentlichen Kerngedankens der Gotik, wie die Vorbereitung eines neuen Ideals der Raumgestaltung sich ausprägt, sind die Annakirche zu Annaberg (1499 bis 1525), die Stadtkirche zu Pirna (1546 vollendet), die Wolfgangkirche zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schneeberg (1515 begonnen), die Marienkirche in Zwickau (1453—1538). Ausserhalb ihres eigentlichen Verbreitungsgebietes hat diese Bauweise in der fünfschiffigen Peter-Paulskirche zu Görlitz (1423—97) und in der Marktkirche zu Halle (1554 vollendet) stattliche Denkmäler hinterlassen.

Die Sonderstellung, welche das Gebiet des Backsteinbaus im nordöstlichen Deutschland bisher eingenommen hatte (vgl. S. 169 f.), bewahrte es auch in der gotischen Epoche. Nur dass die so ganz auf die Arbeitsweise des Steinmetzen gegründete Formenwelt dieses Stils bei ihrem Uebergang in die Backsteintechnik noch stärkere Umänderungen erfuhr, als dies bei den romanischen Details bereits der Fall gewesen. Da alle Zierglieder aus kleinen, in bestimmte Formen gepressten und gebrannten Materialstücken fabrikmässig hergestellt werden müssen,

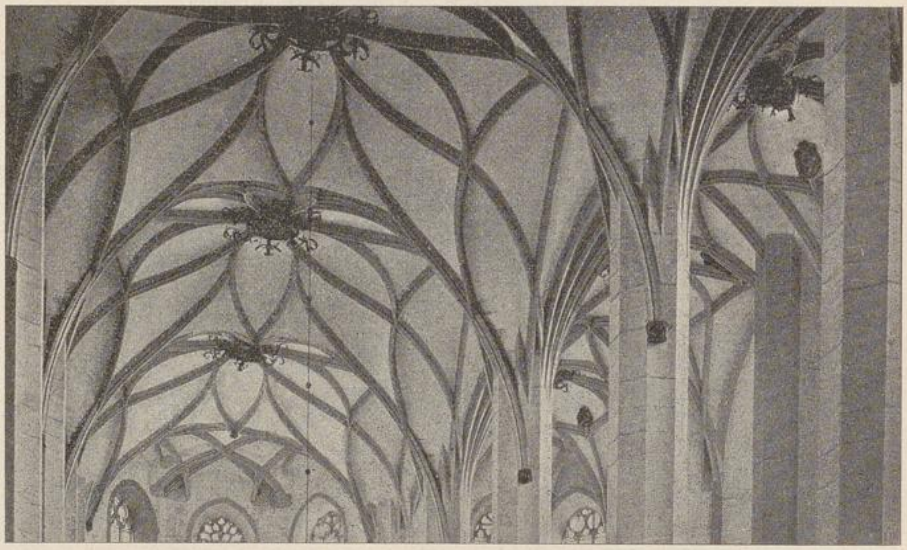


Fig. 352 Gewölbe der St. Annakirche in Annaberg vor der Restaurierung (nach Steche)

so prägte sich der gesamten Formengebung notwendig ein anderer Charakter aut. Sie wurde einfacher, derber, eintöniger, oft kleinlicher und verlor den scharf bestimmten Linienschnitt der Hausteingotik, an dessen Stelle ein mehr rundlich-weicher Zug tritt, der aber wiederum dem malerischen Gesamteindruck günstig ist. Dazu trug auch der farbige Gegensatz bei, der zwischen dem warmen Ton des Steins, glasierten Einzelteilen und geputzten Verblendflächen sich leicht erzielen liess. Der Konstruktion legte das Material geringere Beschränkung auf, es gestattete im Gegenteil durch seine Wohlfeilheit grossartige und kühne Anlagen, wobei allerdings die geringe Grösse der Einzelteile wieder eine stärkere Massigkeit der konstruktiven Gliederungen rätlich erscheinen liess. — Pioniere auch der neuen Bauweise waren in der norddeutschen Tiefebene hauptsächlich die Mönchsorden, wie die frühesten Denkmäler, die seit 1290 errichtete Klosterkirche der Franziskaner zu Berlin, die um 1300 begonnenen schönen, jetzt als malerische Ruinen existierenden Cisterzienserkirchen von Chorin und Hude, und die wohlerhaltene Kirche desselben Ordens zu Doberan — mit französischem Chorumgang und Kapellenkranz — beweisen. Das Hauptwerk dieser Richtung aber ist die Marien-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kirche zu Lübeck[1]) (1276 begonnen), ein Zeugnis von der Machtstellung und stolzen Gesinnung der alten Hansastadt. Es ist ein Basilikalbau in grandiosen Verhältnissen (102 m lang, 38,6 m Gewölbhöhe), mit drei radial um einen Umgang angeordneten Kapellen; das zweischiffige Querhaus bleibt hinter der fort-



Fig. 353 Inneres der Marienkirche zu Lübeck

laufenden Pfeilerstellung des Mittelschiffes versteckt. Die Chorbildung wie das ausgebildete Strebesystem weisen auf französische Studien des Erbauers hin, in der 1310 angefügten s. g. „Briefkapelle“ tritt wohl zum erstenmal in Deutsch-

[1]) Lübeck, seine Bauten und Kunstwerke. (Lichtdrucke.) Lübeck, o. J.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

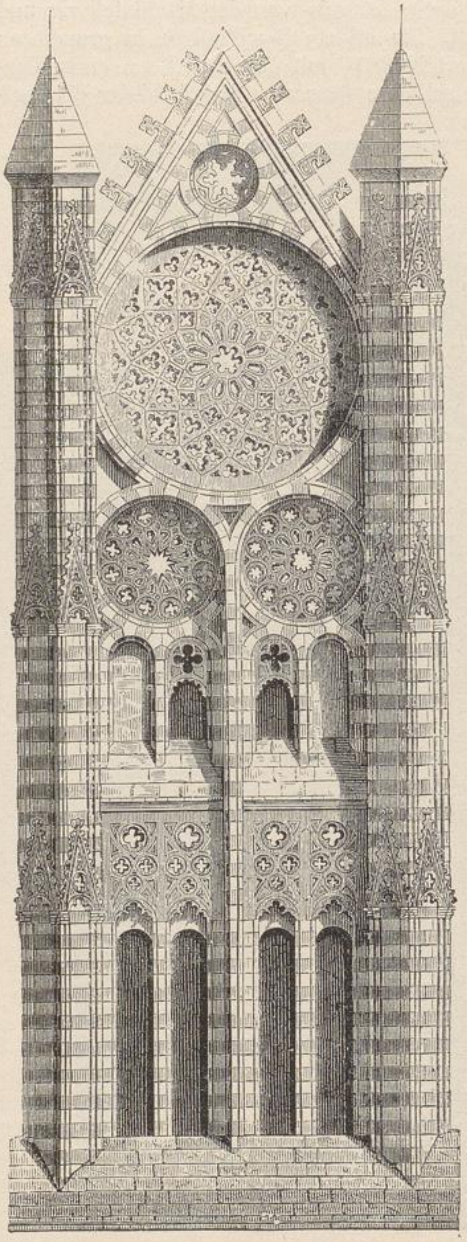


Fig. 354 Von der Katharinenkirche zu Brandenburg

land das englische Fächergewölbe auf. Die Gesamtwirkung des Inneren (Fig. 355) ist durch ruhige Klarheit und Grösse ausgezeichnet, bei einfacher, oft nüchterner Gestaltung im einzelnen. Die kunstlose Fassade gipfelt in zwei 123 m hohen Spitztürmen. Durch reiche Chorbildung und imposante Raumentwicklung sind auch die Dome zu Lübeck[1]) und Schwerin, die Klosterkirche zu Dargun, die Marienkirche und St. Nikolaus zu Wismar und andere Kirchen des baltischen Gebietes ausgezeichnet. Die pommerschen Kirchen, wie St. Nikolaus und die Marienkirche zu Stralsund, die Marienkirche zu Stargard zeigen dasselbe Streben nach Steigerung der Dimensionen und jene Gestaltung des Chors mit vielseitig gebrochenem Umgang und hineingezogenen Strebepfeilern, zwischen welche Kapellen eingebaut sind, wie sie gleichzeitig in Süddeutschland und Obersachsen sich entwickelt hatte.

Der Ausgangspunkt einer anderen Richtung des Backsteinbaus wurde dagegen die Mark Brandenburg. Sie ist nicht so sehr durch interessante Grundrissbildung bemerkenswert — mit Ausnahme der beiden stattlichen Kirchen von Salzwedel wurden hier nur Hallenbauten errichtet — als durch die malerisch-dekorative Behandlung des Aeusseren. Vielleicht gab die Bauthätigkeit Karls IV. in seiner zeitweiligen Residenz Tangermünde den ersten Anstoss zu dieser Stilentwicklung, deren erste Phase man in dem reich geschmückten Südportal von Sankt Stephan daselbst erkennen mag. Der erste Bau, in dem der märkische Provinzialismus zu vollendetem Ausdruck kommt, ist aber die schöne Marienkirche zu Prenzlau (1325—39) mit ihrem originellen Chorgiebel, der die drei polygonal schliessenden Schiffe in einer graden Fläche zusammenfasst. Die Wallfahrtskirche zu Wilsnack (um 1450) und die etwa gleichzeitigen beiden Hauptkirchen von Stendal sind die hervor-

[1]) *Th. Hach,* Der Dom zu Lübeck. Lübeck. o. J.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ragendsten Bauten der Spätzeit. Die märkische Backsteindekoration erreicht ihre Blüte in den beiden Kirchen St. Marien zu Königsberg in der Neumark und St. Katharinen zu Brandenburg (Fig. 354). Der streifenförmige Wechsel heller und dunkler Backsteinschichten, die geschmackvoll aus Formstücken gebildeten Rosen und Wimpergfüllungen, die weiss geputzten Blendbogenflächen bilden ein glänzend reiches Ensemble. Eine später überhandnehmende trockenere Behandlungsweise, die sich mit der einförmigen Wiederholung desselben Gittermusters in glasiertem Thon auf weissem Putzgrunde begnügt, hat in der Johanniskirche

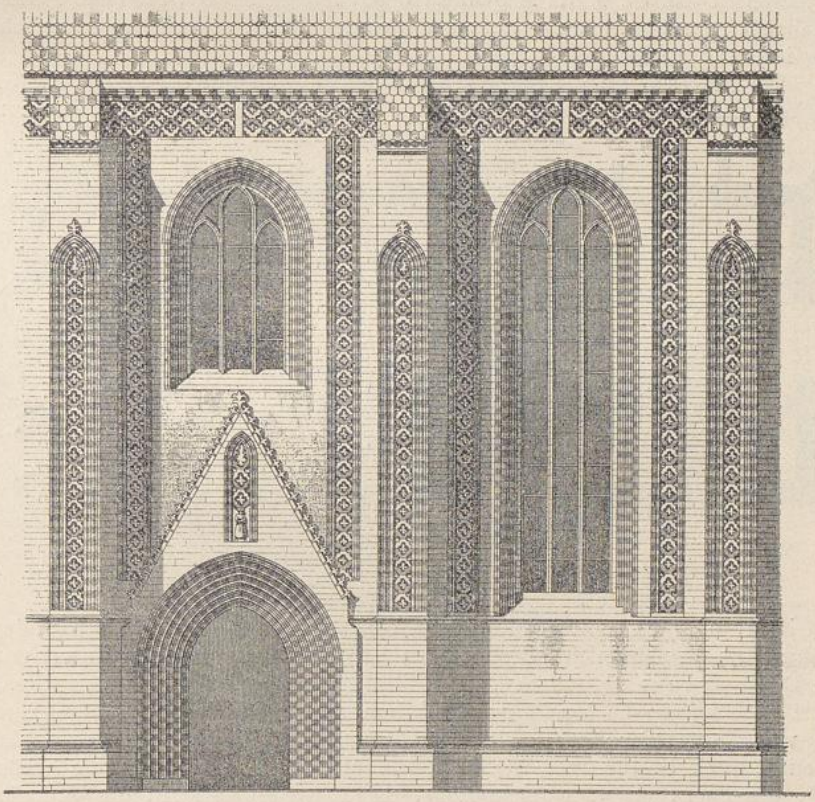


Fig. 355 Von der Johanneskirche zu Werben
(nach Adler)

zu Werben (Fig. 355) ein prägnantes Beispiel. Die Kirchen in den Gebieten des deutschen Ritterordens[1]) schlossen sich im ganzen dem märkischen Typus an, auch sie sind mit wenigen Ausnahmen — wie der stattliche Dom zu Pelplin — fast durchweg Hallenbauten von oft bedeutenden Verhältnissen, aber einfacher Durchbildung und meist nüchterner Gesamterscheinung. Weitaus die grossartigste Schöpfung ist die 1343 begonnene und seit 1400 in vergrösserten Dimensionen fortgeführte Marienkirche zu Danzig, dreischiffig im Langhause wie im grade geschlossenen Chor, mit Kapellen zwischen den Strebepfeilern

[1]) *C. Steinbrecht,* Die Baukunst des deutschen Ritterordens in Preussen. Berlin, 1885 f.

ringsum, die bis zur vollen Höhe der Schiffe emporsteigen und so die kolossale Raumwirkung noch vergrössern. Aber alle Einzelformen, wie auch die Gesamterscheinung des Aeusseren, sind dürftig und plump.

Den Ländern des Backsteinbaus schliesst sich auch das Gebiet von Schlesien an, wo insbesondere Breslau im 14. und 15. Jahrhundert eine reiche Bauthätigkeit entfaltete. Die Kreuzkirche (vollendet gegen 1350) und die Dominikanerkirche (1330) daselbst sind einfache, aber gefällige Anlagen der Frühzeit in Kreuzform, während die erst im Laufe des 15. Jahrhunderts vollendeten Bauten der hallenförmigen Sandkirche (Fig. 356), sowie der basilikalen Pfarrkirchen St. Elisabeth und St. Maria Magdalena durch langgestreckte, schlanke Form und auffallende Höhenentwicklung trotz der im allgemeinen schlichten Formenbehandlung imposant wirken.

Der Profanbau der Gotik in Deutschland kann mit der Pracht und Grossartigkeit der französischen Schlösser und der niederländischen Stadthäuser nicht

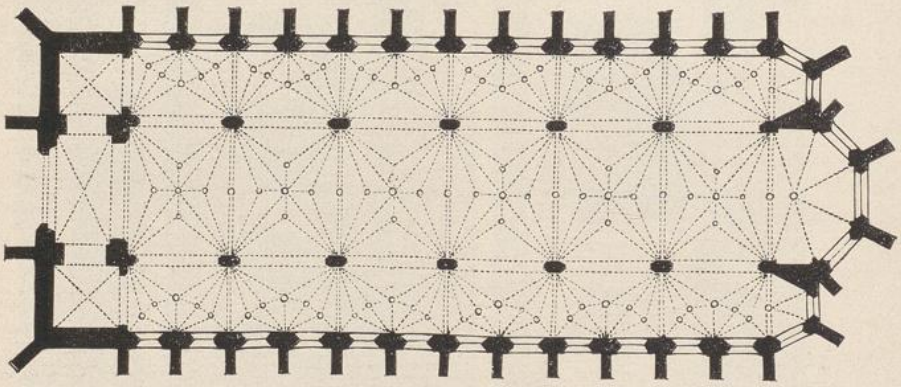


Fig. 356 Grundriss der Sandkirche zu Breslau

wetteifern, aber es fehlt ihm nicht an stattlichen und künstlerisch bedeutenden Denkmälern. Umfangreiche Klosterbauten haben sich vor allem in Maulbronn[1]) und Bebenhausen[2]) erhalten. Der Gesamtplan der Klosteranlagen (Fig. 357) wahrt noch immer die bereits im 9. Jahrhundert entwickelten Grundzüge, namentlich was die um den Kreuzgang angeordneten Gebäude der eigentlichen Klausur anbetrifft (vgl. S. 108 und Fig. 101). In Maulbronn gehören die schönsten Teile des Baus, das Laienrefektorium, das Herrenrefektorium, die Vorhalle der Kirche und der Südflügel des Kreuzganges noch der Zeit des Uebergangsstils an; in Bebenhausen ist vor allem das herrliche Sommerrefektorium (Fig. 358) — um 1335 — mit seinen von schlanken Achteckpfeilern aufsteigenden Palmengewölben, dem luftigen Rankenwerk der Kappen und den klassischen Fenstermasswerken (vgl. Fig. 293) zu den schönsten gotischen Innenräumen zu zählen. Hier wie in anderen Klöstern — unter denen die österreichischen Cisterzienserabteien Klosterneuburg und Lilienfeld hervorragen — boten insbesondere die Kreuzgänge den Architekten Gelegenheit zur Entwicklung kunstvoller Gewölbeformen und Bogenstellungen.

Der Schlossbau begann erst allmählich von der Beschränkung, welche der fortifikatorische Zweck seiner künstlerischen Ausgestaltung auferlegte, sich zu

[1]) *E. Paulus,* Die Cisterzienserabtei Maulbronn. 2. Aufl. Stuttgart, 1882.
[2]) *E. Paulus,* Die Cisterzienserabtei Bebenhausen. Stuttgart, 1886.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

befreien.[1]) Noch das Schloss Karlstein, das Karl IV. 1348—57 als sicheren Aufbewahrungsort der Reichskleinodien und zugleich als ruhige Zufluchtsstätte für sich selbst erbaute, trägt durchaus burgartigen Charakter. Dasselbe gilt wenigstens seiner ursprünglichen Anlage nach von dem grössten und schönsten aller deutschen Schlossbauten, der Marienburg, die zugleich den künstlerischen Höhepunkt der Backsteingotik bezeichnet. Gleich vielen anderen festen Schlössern

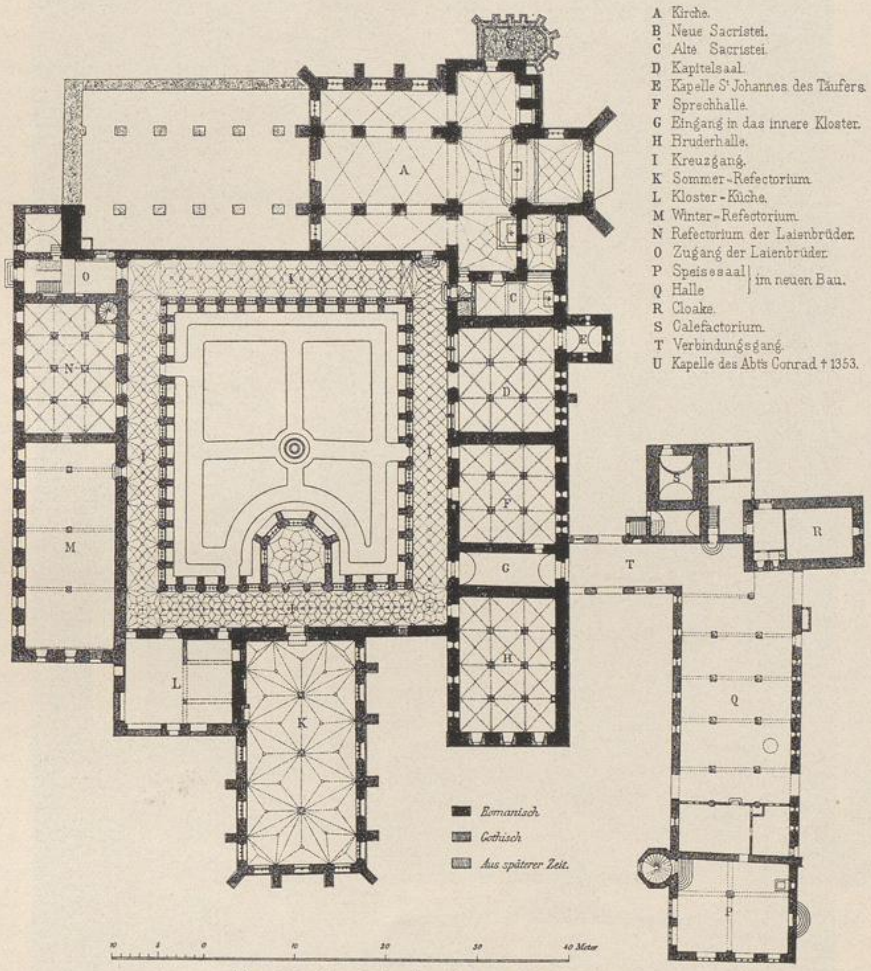


Fig. 357 Grundriss des Klosters Bebenhausen

von den Ordensrittern als Stützpunkt ihrer Herrschaft 1276 begründet, wurde sie seit 1309, als der Hochmeister seinen Sitz hierher verlegte, zu einem grossartigen Residenzschloss ausgestaltet, das mit höchster Verteidigungsfähigkeit zugleich die glänzendste künstlerische Repräsentation vereinigt. An das geschlossene Viereck des alten oder „Hochschlosses“ fügte sich allmählich das noch umfangreichere „Mittelschloss“, das in seinem gegen die Nogat vorspringenden Nordwestflügel

[1]) *O. Piper,* Burgenkunde. München, 1895.

den glänzendsten Teil des Ganzen, die unter Winrich von Kniprode (1351—82) errichtete Hochmeisterwohnung enthält. Daran schloss sich noch die niedrigere „Vorburg", ein weiter, von Mauern und gleich den übrigen Teilen der Anlage von breiten Wassergräben umgebener Waffenplatz. Die architektonisch bemerkenswertesten Räume der Hochburg, der Kapitelsaal und die Schlosskirche mit dem

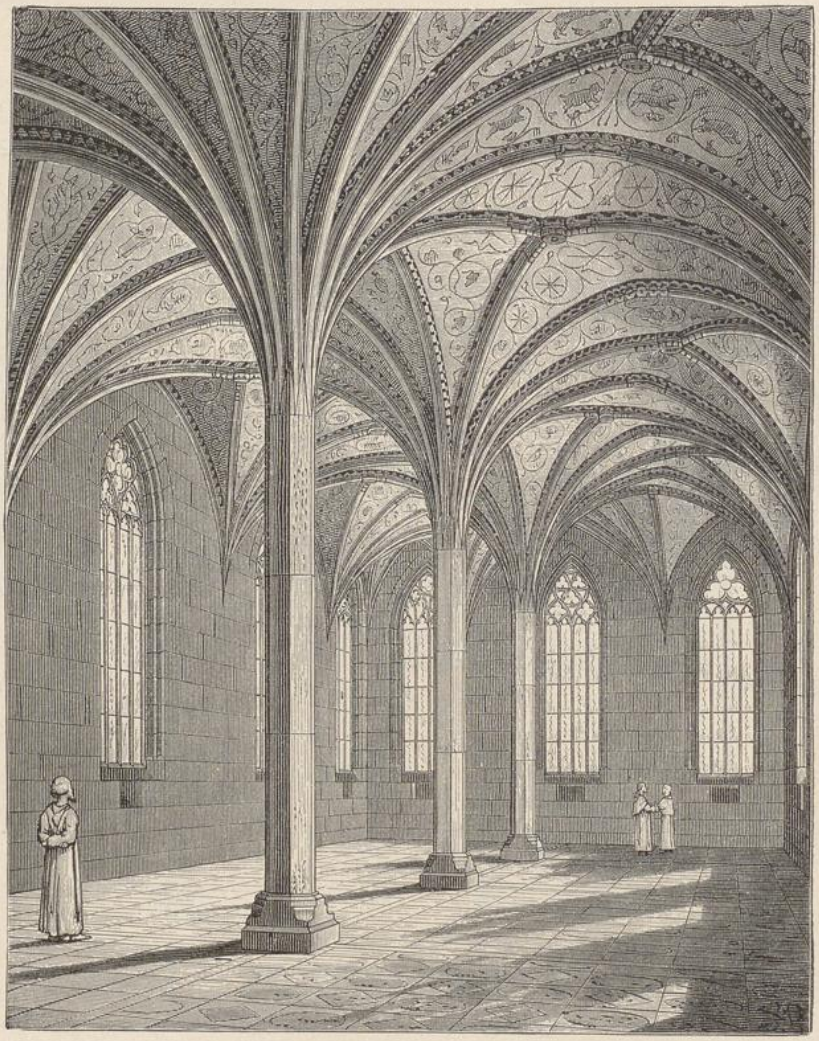


Fig. 358 Sommerrefektorium im Kloster zu Bebenhausen

Prachtportal der „Goldenen Pforte", sind bereits ebenso wie der grosse Ordensremter und die prachtvollen Säle der Hochmeisterwohnung im Mittelschlosse (Fig. 359) mit kunstvoll gegliederten Stern- und Fächergewölben bedeckt, mit Wandgemälden, farbigen Fensterverglasungen und Mosaikfussböden reich geschmückt. Die Aussenarchitektur, insbesondere des Winrich-Baues, ist von einer überwältigenden Grösse und Schönheit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Fortschritte der Feuerwaffen-Technik führten allmählich zur Aufgabe des alten Burgenschemas, das gegenüber den neuen Angriffsmitteln doch keinen Schutz mehr gewähren konnte. So ist schon die 1471 begonnene Albrechtsburg zu Meissen trotz ihres Namens nur ein fürstliches Wohngebäude, dem einzig die stolze Lage am Rande des Berges und die massige Bildung der über den Abhang vorspringenden Eckbauten ein burgartiges Aussehen verleihen (Fig. 360). Dagegen ist die nach innen gekehrte Fassade (Fig. 361) ganz frei im Sinne eines Stockwerkbaus mit regelmässigen Fensterreihen, offenen Galerien und einem vortretenden Treppenturm ausgestattet. Durch breite, apsisartige Fensternischen wird auch sonst die Masse der Mauern fast auf blosse Pfeiler reduziert und so eine ausgiebige Beleuchtung geschaffen. Trotz der räumlich beschränkten und unregelmässigen Anlage gelingt es auf diese Weise dem Architekten, einem Meister *Arnold* aus Westfalen, im Hauptgeschoss (Fig. 360) u. a. zwei mächtige Festsäle und einen Kapellenraum von köstlichster Wirkung zu schaffen. Seine konstruktive Meisterschaft feiert in der geistreichen Kombination der Räume und der immer neuen Bildung der scharfgratigen, tiefe Kappen bildenden Zellengewölbe ihre Triumphe. Dagegen entrichtet er in den dürftigen Profilierungen, in dem Mangel an allem ornamentalen Detail, in den nüchternen Formen der im s. g. Vorhangbogen geschlossenen Fenster der Spätzeit seinen Tribut. Aber die „durchdachte Verteilung der Massen und die von einer persönlichen Anschauung durchdrungene Beherrschung des Raumes" stellen die Albrechtsburg in die Reihe jener Leistungen der obersächsischen Gotik, in denen sich bereits das Streben nach neuen architektonischen Idealen ankündigt.

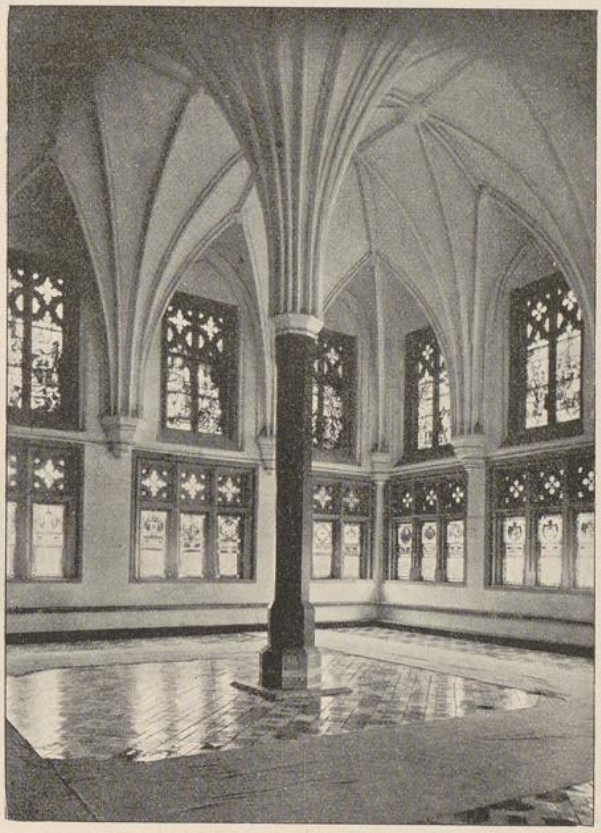


Fig. 359 Remter in der Hochmeisterwohnung der Marienburg

Die städtischen Wehrbauten hatten ihre Mittelpunkte in den Thoren, und auch diese erhielten in dem allgemeinen Aufschwung der Bauthätigkeit jetzt oft ein künstlerisches Gepräge. Das trotzige Selbstbewusstsein der Bürger machte sie zum Wahrzeichen städtischer Macht und Freiheit. Die noch zum Teil erhaltenen Stadtthore von Köln waren wohl die grossartigsten Schöpfungen des

13. Jahrhunderts; im vierzehnten Jahrhundert ragen die Prager Thorbauten, die Brückentürme der Karlsbrücke (von *Peter Parler*) und der s. g. Pulverturm durch elegante Schmuckform hervor. Besonders glückliche Leistungen hat auch auf diesem Gebiete der Backsteinbau aufzuweisen. Das wuchtige Holstenthor zu Lübeck (1477) vertritt würdig den Typus mit zwei Türmen und einem Mittelbau, das Uenglinger Thor zu Stendal (um 1436) (Fig. 362), dem sich ähnliche Bauten in Tangermünde, Werden, Prenzlau, Königsberg u. s. w. anschliessen, löst in anziehendster Weise die Aufgabe, den Ausdruck derber Kraft mit reicher dekorativer Pracht zu vereinigen.

Am energischsten konzentriert sich aber die Baugesinnung des deutschen Bürgertums in seinen Rathäusern, die oft mit den Fürstenschlössern der Zeit an Ausdehnung und Pracht wetteifern. Mussten doch auch die Hallen und Säle dieser Gebäude einem grossen Teil der öffentlichen Rechte und Pflichten dienen, welche von den Fürsten an die Städte übergegangen waren. Ein grosser Saal, meist als Gerichtsstätte, als Versammlungs- und Festraum zugleich dienend, bildete daher regelmässig den Kern des Baus; das Untergeschoss nahmen häufig

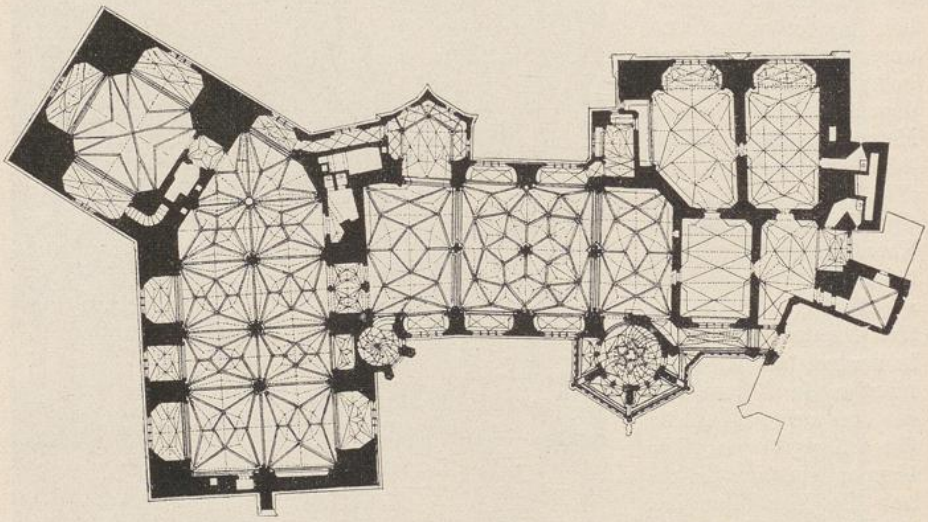


Fig. 360 Grundriss des Hauptgeschosses der Albrechtsburg in Meissen

offene Hallen ein, für Handel und Wandel bestimmt, wo nicht besondere Kaufhäuser zu diesem Zwecke errichtet waren; selten fehlte ein Turm als Wahrzeichen und Lugaus. So sind vom bescheidenen „Grashause“ zu Aachen, das Richard von Cornwallis etwa 1267 errichten liess, bis zu den umfangreichen Prachtwerken der deutschen Reichsstädte im 15. und 16. Jahrhundert viele Werke dieser Art entstanden, welche die Bauweise ihres Landes und den Kunstsinn der Bürger zum Ausdruck bringen; leider ist die ursprüngliche Anlage durch spätere An- und Umbauten meist stark verändert. Von den alten Rathäusern in Köln und Nürnberg blieb im wesentlichen nur der grosse Saal erhalten. Den zweigeschossigen Aufbau lässt das Rathaus zu Münster (Fig. 363) besonders deutlich erkennen. Das in einem Laubengang nach der Strasse zu geöffnete Erdgeschoss diente dem allgemeinen Verkehr, das obere Stockwerk enthält den Ratsaal, welcher, durch eine hölzerne Pfeilerreihe in zwei Schiffe gegliedert, ursprünglich eine flache Holzdecke hatte. Darüber erhebt sich, als lebendiger Abschluss des archi-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

tektonischen Aufbaus, ein hoher Giebel, dessen niedrige Geschosse nur Lagerräume für Handelszwecke enthalten haben können. Nicht so wesentlich davon verschieden ist in seiner ursprünglichen Anlage, die sich auf den stattlichen mit einem Prachtgiebel geschmückten und Halle und Ratsaal in beiden Geschossen enthaltenden Ostteil beschränkt haben wird, das Rathaus zu Breslau (Fig. 364), wohl der bedeutendste städtische Bau im östlichen Deutschland;[1]) freilich fügte erst das späte fünfzehnte Jahrhundert den mit reichverzierten Erkertürmchen und plastischem Bildwerk geschmückten Südbau zur malerischen Vollendung des Ganzen hinzu. Von besonders zierlicher Wirkung sind die Leistungen des Backsteinbaus in den Rathäusern zu Tangermünde, Königsberg i. d. N., Brandenburg, Hannover u. a. Ein noch weitergehendes Bestreben zu künstlerischer Gesamtkomposition des ganzen städtischen Hauptplatzes offenbart sich besonders in der Anlage und dekorativen Ausgestaltung des Rathauses zu Braunschweig, sowie namentlich in den kühnen, aber wirkungsvollen Scheinbauten, welche das Rathaus zu Lübeck mit der dahinter aufsteigenden Marienkirche zu einem malerischen Prospekt zusammenschliessen.

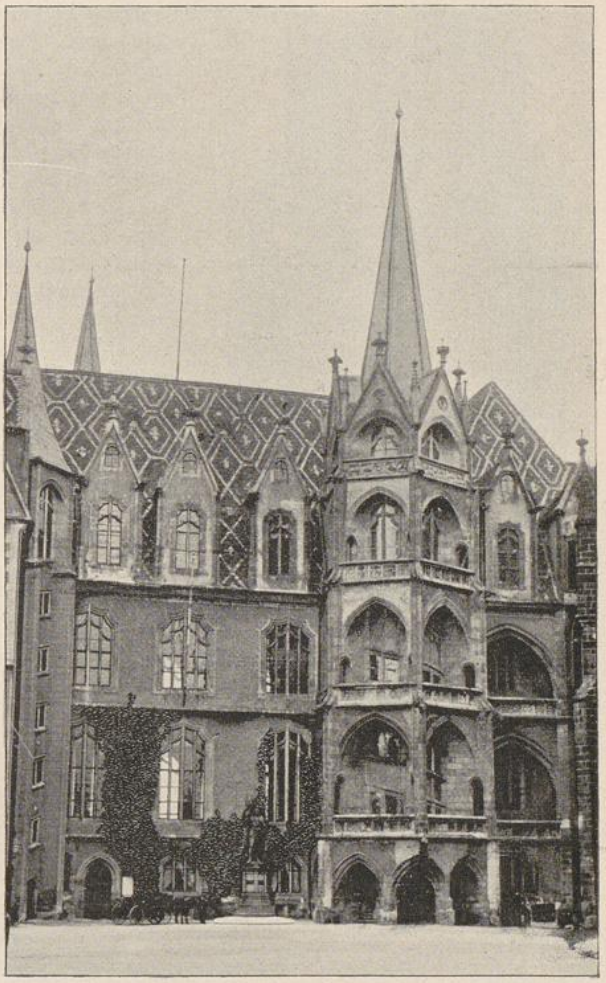


Fig. 361 Hoffassade der Albrechtsburg zu Meissen

Der Wohnhausbau nahm bei dem steigenden Wohlstand in den Städten jetzt häufig einen Aufschwung zu höheren künstlerischen Leistungen. Feste Steinhäuser entstanden als eine Art von „Stadtburgen“ der mächtigen Patriziergeschlechter, wie das Schlüsselfeldersche Haus zu Nürnberg, das Etzweilersche zu Köln, und hatten dann einen kastellartigen Charakter. Auch in dem gewöhnlichen Kaufmannshause war das Erdgeschoss, da es als Speicher- und Lagerraum diente, meist schlicht und massig; den hervorragendsten Schmuck des oberen

[1]) *C. Lüdecke* und *A. Schultz*, Das Rathaus zu Breslau. Berlin, 1869.

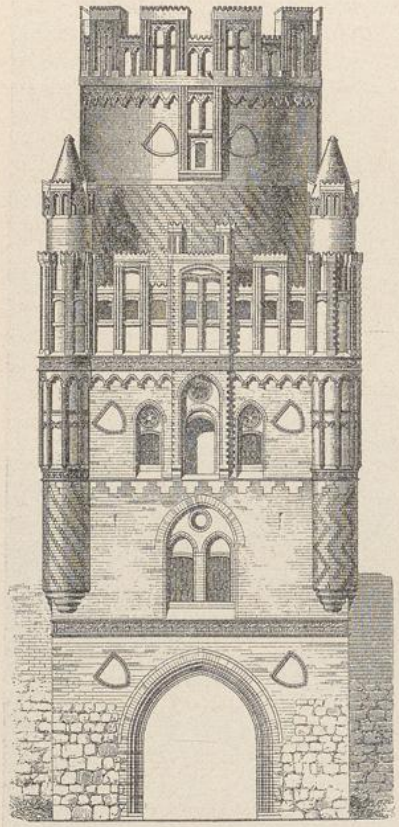


Fig. 362 Uenglinger Thor zu Stendal

Aufbaus bildeten der oft reichverzierte Erker und der hochaufsteigende, der Strasse zugekehrte Giebel. Doch traten lokale Eigenarten naturgemäss auf diesem Gebiete besonders zahlreich und nachhaltig auf, so dass wohl jede Landschaft, selbst jede grössere Stadt ihre eigene Bauweise ausgebildet hat. Grundlegend wird für Norddeutschland auch hier der Backsteinbau, für die waldreichen Gegenden Mittel- und Süddeutschlands der Holzbau[1]) in den Formen des Riegel- und Fachwerkbaus, wobei das konstruktive Gerüst durch ein Balkengefüge, die füllenden Wandteile durch Backstein- oder Lehmschichtung gebildet werden. Kunstvolle Bildung der Riegel und Streben, reiche Schnitzarbeit an den Balkenköpfen und Unterzügen, zuweilen auch lebhafte Polychromie geben den deutschen Holzbauten oft ein höchst anziehendes, malerisches Aussehen (Fig. 365). Besonders schöne Reste dieser Bauweise, die auch auf öffentliche Gebäude Anwendung fand und bis weit ins 16. Jahrhundert hinein in Uebung blieb, enthalten die mitteldeutschen Städte, wie Hildesheim, Braunschweig, Hannover u. a.

Skandinavien

Unter den gotischen Bauten Skandinaviens steht der grossartige Dom zu Drontheim (vgl. S. 203), dessen Hauptteile dem 13. Jahrhundert angehören, oben an.[2]) Es sind der dreischiffige Langchor mit einem sich daran schliessenden prachtvollen Oktogon als Grabstätte des hl. Olaf (Fig. 366), sowie ein heute nur noch in Trümmern erhaltener dreischiffiger Westbau mit zwei Fassadentürmen, zu denen sich noch der mächtige Vierungsturm über dem bereits vorhandenen Querschiff gesellte. In der Ausbildung des Grundplans und in der Behandlung des Details ist der Einfluss der englischen Frühgotik unverkennbar, aber im dekorativen Effekt durch mancherlei spezifisch nordische Elemente bereichert und zu üppigster Pracht gesteigert. Von grossem perspektivischem Reiz ist die Anlage des in besonders edlen Formen durchgeführten Polygonbaus mit dem Olafgrabe. — In Schweden gehört die 1287 durch einen französischen Baumeister *Etienne de Bonneuil* begonnene Kathedrale von Upsala in die Reihe der nach französischem Grundplan mit reicher Choranlage gebildeten Backsteinbauten. Ein auswärtiger Meister *Gierlach* von Köln wird sodann genannt bei den jüngeren, im 15. Jahrhundert entstandenen Teilen des stattlichen Doms von Linköping, dessen ältere Partien dem Uebergangsstil angehören (vgl. S. 200). Unter den

[1]) *C. Schaefer*, Die Holzarchitektur Deutschlands vom 14. bis 18. Jahrhundert. Berlin, 1889.

[2]) Vergl. die S. 203 Anm. 2 angeführte Litteratur.

Kirchen von Wisby erhielt St. Karin zwischen 1376 und 1410 einen neuen gotischen Chor nach deutschem Muster. Im ganzen skandinavischen Norden scheint überhaupt seit dem 14. Jahrhundert der deutsche Einfluss den englischen zu überflügeln. Dies gilt namentlich von den Bauten Dänemarks und der jetzigen schwedischen Provinz Schonen, welche damals dem dänischen Reiche angehörte. Die Backsteinkirchen Lübecks und der mecklenburgischen Handelsstädte, bald in der Form des Hallenbaus, bald mit erhöhtem Mittelschiff, haben hier als Muster gedient. Ein ansehnlicher Bau ist namentlich die Peterskirche in Malmoe, mit einer Gesamtlänge von c. 74 m, mit erhöhtem Mittelschiff und fünfseitigem Chorhaupt, um welches sich niedrige Umgänge mit fünf polygonen Kapellen in einer aus Norddeutschland entlehnten reduzierten Form hinziehen (Fig. 367). Das Vorbild ist hier wohl die Kirche von Doberan gewesen, die auch für die zweischiffige Anlage der Querflügel massgebend war. Den Chorumgang, aber ohne Kapellen, hat auch die Liebfrauenkirche zu Helsingborg, bei welcher durch Verzicht auf das Querschiff eine weitere Vereinfachung des Grundplans erreicht ist. Das Mittelschiff entbehrt der selbständigen Beleuchtung, obwohl es die Seitenschiffe um 7 m überragt.

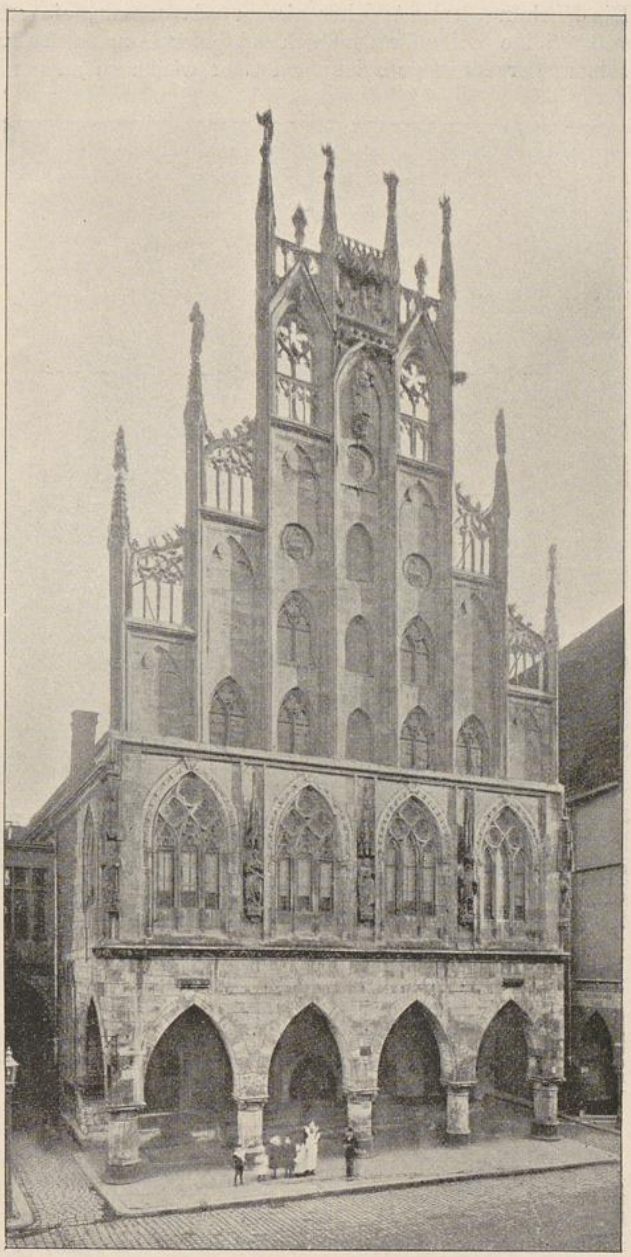


Fig. 363 Fassade des Rathauses zu Münster

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Wirkung kommt daher, innen wie aussen, einer Hallenkirche gleich. Die vollständige Hallenform endlich zeigt der Dom zu Aarhuus (Fig. 368), der mit seinem geradlinig geschlossenen Chor wiederum an norddeutsche Weise erinnert.



Fig. 364 Ostansicht des Rathauses zu Breslau

So hat Skandinavien in der gotischen Epoche noch weniger als in der früheren Zeit fremde Einflüsse abzustreifen und zu einer selbständigen Kunstform durchzudringen vermocht.

Italien[1])

Mit ähnlicher Selbständigkeit, wie in England, wird die gotische Architektur in Italien aufgenommen und den nationalen Anschauungen und Bedürfnissen entsprechend umgestaltet. Hier aber kam noch die zähe Anhänglichkeit an die antike Tradition hinzu, um das Verhältnis der italienischen Architektur zur Gotik eigenartig zu gestalten. Hatte doch auch in der romanischen Epoche die Gewölbekirche nur in einem räumlich beschränkten Gebiete sich einzubürgern vermocht, während der grössere Teil des Landes der einfachen, flachgedeckten Basilika treu blieb. Wie hätte ein völlig aus der Fremde herübergetragener Stil die Kette einer so strengen Tradition brechen sollen! Gleichwohl war der all-

[1]) Vgl. die S. 172 Anm. 1 angeführte Litteratur.

gemeine Zug der Zeit doch auch hier so mächtig, dass schon im 13. Jahrhundert mehrfach Kirchen im gotischen Stil ausgeführt wurden. Allein nur in seltenen Ausnahmen schloss man sich darin eng an die im Norden ausgebildeten Grundformen an. Für das eigentliche Lebensprinzip der nordischen Gotik, die Auflösung des Baues in ein System von aufwärtsstrebenden Kräften, ging den Italienern die Empfindung ab; sie blieben ruhig bei ihrem Gefallen an fest umschlossenen, in behaglicher Weite sich dehnenden Räumen. Nur in diesem Sinne wich im 13. Jahrhundert die alte Säulenbasilika völlig dem gotischen Pfeilerbau, der

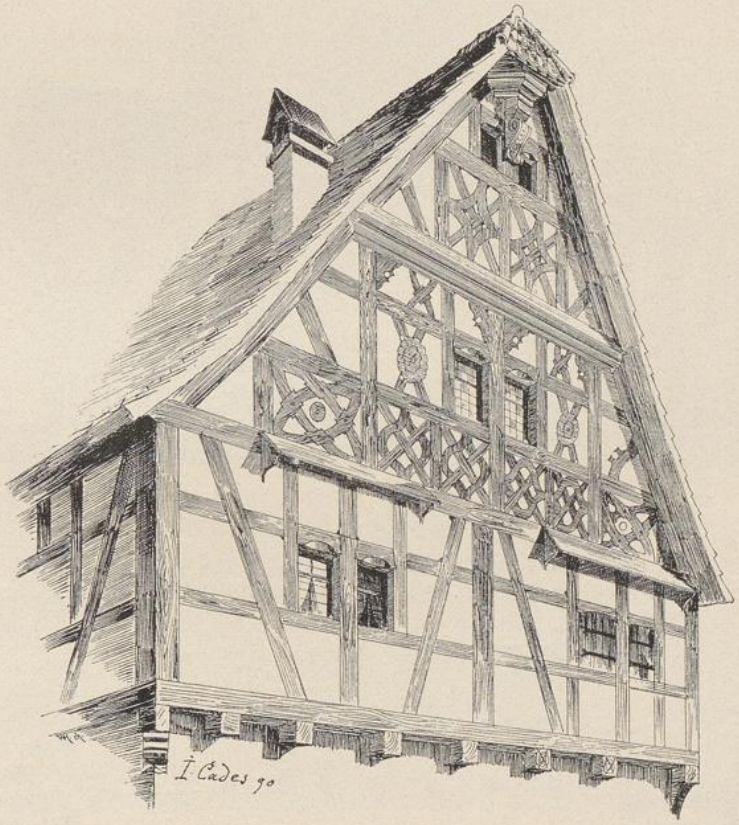


Fig. 365 Giebel eines Holzhauses zu Endersbach

sich gerade in den ausgedehntesten Bauwerken — wie den Kirchen der Bettelmönchsorden — noch häufig genug mit einer flachen Deckenbildung verband. Den Spitzbogen nahm man nur auf, um mit seiner Hilfe möglichst weit gespannte Bogen schlagen zu können. Diese Art der Raumbildung schränkte auch das Streben nach bedeutender Höhenentwicklung naturgemäss ein: das Mittelschiff erhebt sich meist nur um ein Geringes über die Abseiten, und seine Oberwände geben nur Raum für verhältnismässig niedrige, oft kreisrunde Fenster, die aber bei der Klarheit des südlichen Himmels genügen, dem Inneren Licht zuzuführen. Sicherlich trug auch die Freude an ausgedehnten Wandmalereien dazu bei, die Wandflächen nicht mehr als nötig einzuschränken. So bieten die italienisch-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gotischen Kirchen oft Räume von grossartiger Spannung, die frei und weit sich wölben und einen wunderbar harmonischen, ruhig feierlichen Eindruck machen.

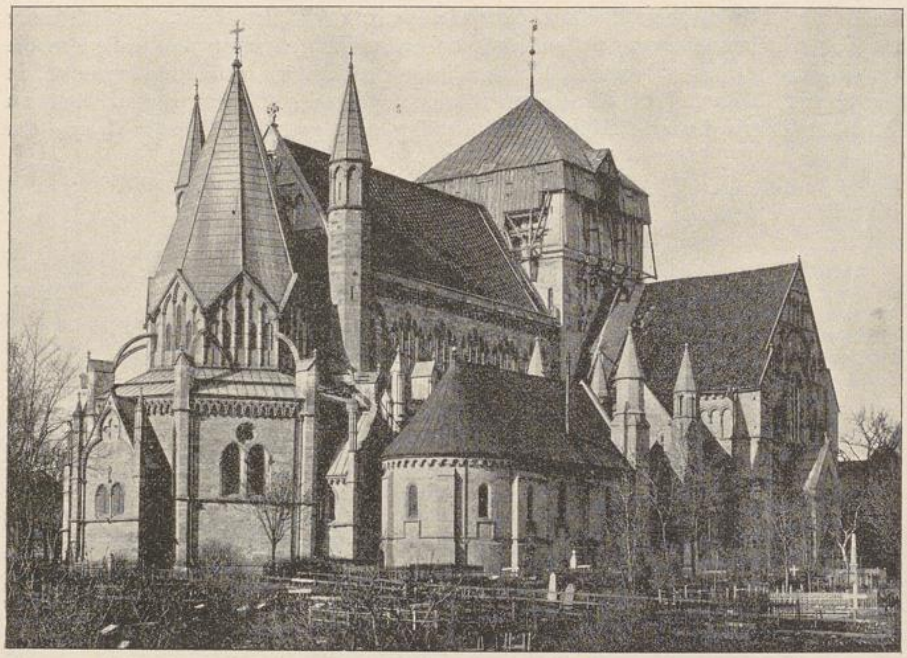


Fig. 366 Chorpartie des Doms zu Drontheim (restauriert)

Das Aeussere verzichtet gleich dem Innern auf die reiche, komplizierte Komposition der nordischen Gotik. Da das Mittelschiff die Seitenschiffe nur mässig

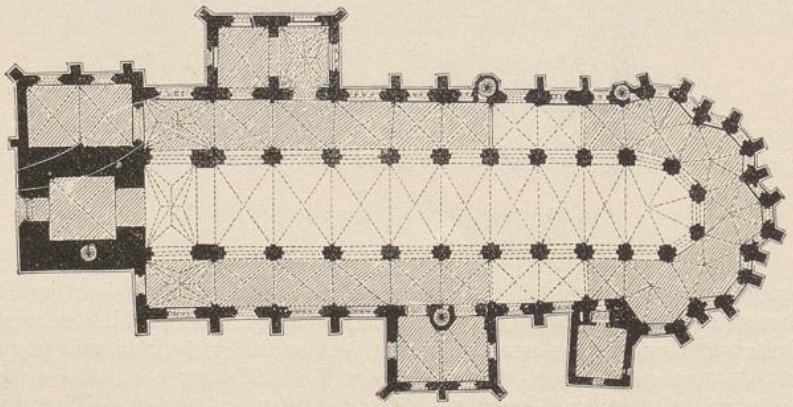


Fig. 367 Grundriss der Peterskirche in Malmoe

überragt und obendrein das milde Klima und die Sitte des Landes ziemlich flache Dächer begünstigt, so wird das Strebesystem auf ein geringes Mass beschränkt, indem die Strebebögen meist fortfallen und auch die Strebepfeiler mehr den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Charakter romanischer Lisenen bewahren. Die ruhige Flächenwirkung bleibt bei mässigem Vortreten der Hauptgliederungen, analog dem antiken und dem romanischen Brauch auch hier vorwaltend. Ganz im Geist der früheren Epoche wird der Bau sodann oft durch eine glänzende Dekoration mit bunter Marmortäfelung geschmückt. Ueberhaupt bleibt in jeder Hinsicht die Ueberlieferung des Romanismus in Kraft, sowohl für die Bildung des Grundrisses, der höchst selten die reichere Chorbildung der Gotik aufweist, wie für die beliebte Anlage einer Kuppel auf dem Kreuzschiff und die als selbständiges Dekorationsstück durchgebildete Fassade, nicht minder für das Detail der Formenbildung, in welchem der

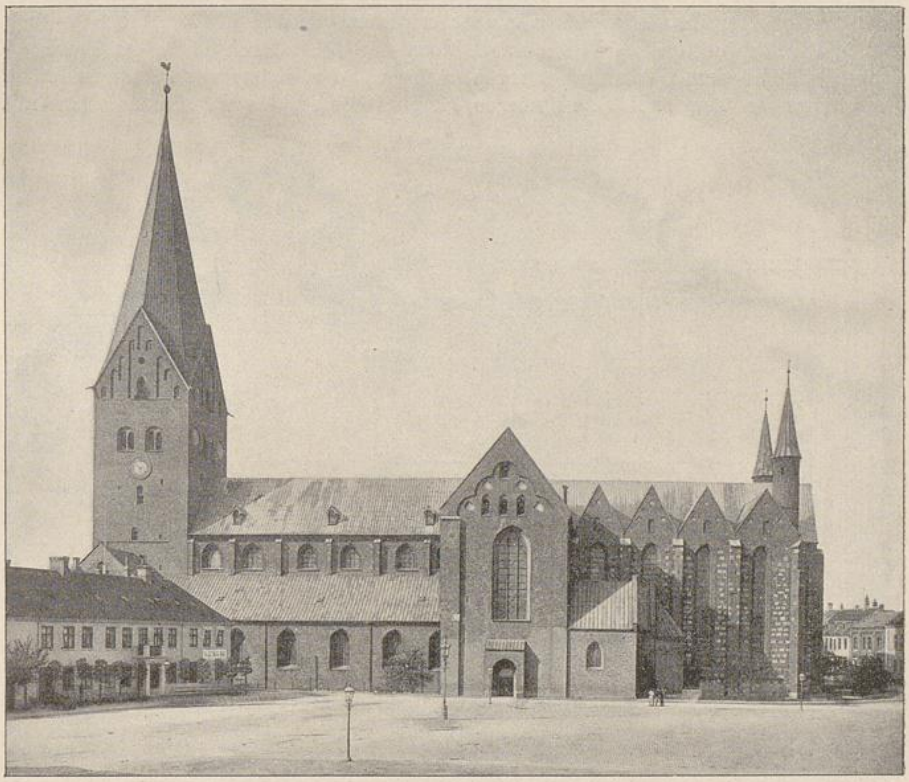


Fig. 368 Dom zu Aarhuus

Spitzbogen samt andern gotischen Einzelheiten, wie die Krabben, Fialen u. s. w., eine bunte Mischung mit dem Rundbogen und den übrigen romanischen Elementen eingehen. So bringt es die Gotik in Italien nicht zu einem organischen, konsequent entwickelten Ganzen, sondern nur zu einer in dekorativem Sinn gesteigerten Umbildung der früheren Bauweise. Dennoch haben diese Bauten durch die schöne Weiträumigkeit des Inneren, die klare Einfachheit des Aeusseren und im ganzen durch die edle Pracht der vorwiegend malerischen Dekoration eine selbständige künstlerische Bedeutung.

Eingeführt wurde die Gotik in Italien vielleicht durch einen deutschen Meister *Jakob*, der als Baumeister der Kirche S. Francesco zu Assisi (1228—1253)

genannt wird. Die Lage auf ansteigendem Terrain brachte die Anordnung einer noch durchaus rundbogigen Unterkirche mit sich, über welcher die obere einschiffig mit Querarmen sich erhebt. Gegliederte Wandpfeiler tragen die spitzbogigen Kreuzgewölbe, welche das höchst schlicht, aber harmonisch gestaltete Innere bedecken. Die schmalen Fenster lassen bedeutende Wandflächen übrig, die mit Malereien bedeckt sind.

Dem hier gegebenen Beispiel gotischer Bauweise folgten um die Mitte des Jahrhunderts nicht bloss einige kleinere Bauten, wie S. Chiara zu Assisi, S. Trinità zu Florenz (um 1250), der Dom zu Arezzo, sondern vor allem die räumlich grossartigen Predigtkirchen, mit welchen die Franziskaner, deren Hauptheiligtum jene Kirche zu Assisi ist, und in Konkurrenz mit ihnen bald die Dominikaner die italienischen Städte erfüllten. Zuerst in Oberitalien vollzog sich diese Einführung und Weiterentwicklung der Gotik durch die beiden Predigerorden, welche damit das Erbe ihrer Vorgänger, der Cisterzienser, übernahmen. So entstanden seit 1236 S. Francesco zu Bologna, das in seinem Chor mit

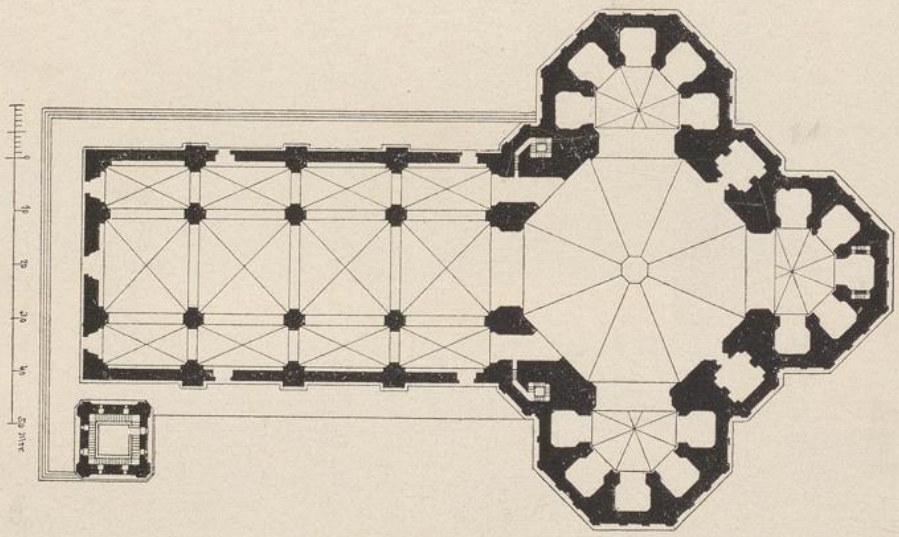


Fig. 369 Grundriss des Doms zu Florenz

Umgang und Kapellenkranz wie in den sechsteiligen Gewölben sich auffallend eng an die nordische Gotik anschliesst, ebenso wie S. Domenico daselbst und (seit 1232) S. Antonio zu Padua, dessen Chor Kreuzgewölbe trägt, während Lang- und Querhaus nach dem Vorbild von S. Marco zu Venedig mit Kuppeln gedeckt sind. In Venedig zeigen sowohl die Franziskanerkirche S. Maria dei Frari (seit 1250) als die Dominikanerkirche S. Giovanni e Paolo im Grundplan und in der kühnen Weite der Raumbildung den Einfluss nordischer Cisterzienserbauten; es sind ebenso wie die ähnlich gestalteten Dominikanerkirchen S. Anastasia in Verona (seit 1260) oder S. Lorenzo in Vicenza trefflich durchgeführte Backsteinwerke. In Mittelitalien ist vor allem der imposante Bau desselben Ordens, S. Maria Novella in Florenz zu nennen, unter Leitung zweier mönchischer Architekten 1278 begonnen, ausgezeichnet durch schlanke Weiträumigkeit und eine schon etwas lebendigere Gliederung des Pfeilerumrisses. In allen diesen Basiliken wird die quadratische Bildung der Mittelschiffsjoche in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

weiten Abmessungen festgehalten, in den Seitenschiffen entsprechen ihnen oblonge Gewölbefelder. Dagegen vertritt nun die Franziskanerkirche S. Croce zu Florenz (seit 1294) in gewaltigster Form den Typus der flachgedeckten Ordenskirchen, welcher durch sie in Toskana heimisch wurde, wie insbesondere die betreffenden Bauten in Pisa und Siena erkennen lassen. Die ungeheuren Raumabmessungen des Inneren (Mittelschiff 19 m, Querschiff 13 m, Seitenschiffe je 8 m breit) wirken im Verein mit den nüchternen, fast strengen Formen des Aufbaus ungemein grossartig; zugleich mit dem flachen Dache, in welches nach altertümlicher Weise der Einblick offen bleibt, tritt hier auch wieder die der Säule angenäherte Form des achteckigen Pfeilers mit derbem Blattkapitell ein.

Der Architekt von S. Croce, *Arnolfo di Cambio* († 1300) begann auch 1296 den Bau des Doms von Florenz.[1]) Aber sein Plan genügte den Florentinern nicht mehr, als nach langer Unterbrechung 1357 der Bau durch *Francesco Talenti* aufs neue aufgenommen wurde; das Mittelschiff erhielt nun eine starke Verlängerung und wurde trotzdem mit nur vier Gewölbejochen in der kühnen Spannung von 16,64 m überdeckt (Fig. 369). Daran schloss sich bis 1421 der achteckige Unterbau einer in der gesamten Breite des Langhauses projektierten Kuppel, mit drei vortretenden fünfseitigen Apsiden, zwischen deren Strebepfeiler halbhohe Kapellen eingebaut sind; die Ausführung der Kuppel selbst vollbrachte erst die Frührenaissance. Der an und für sich grossartige Raumeindruck des

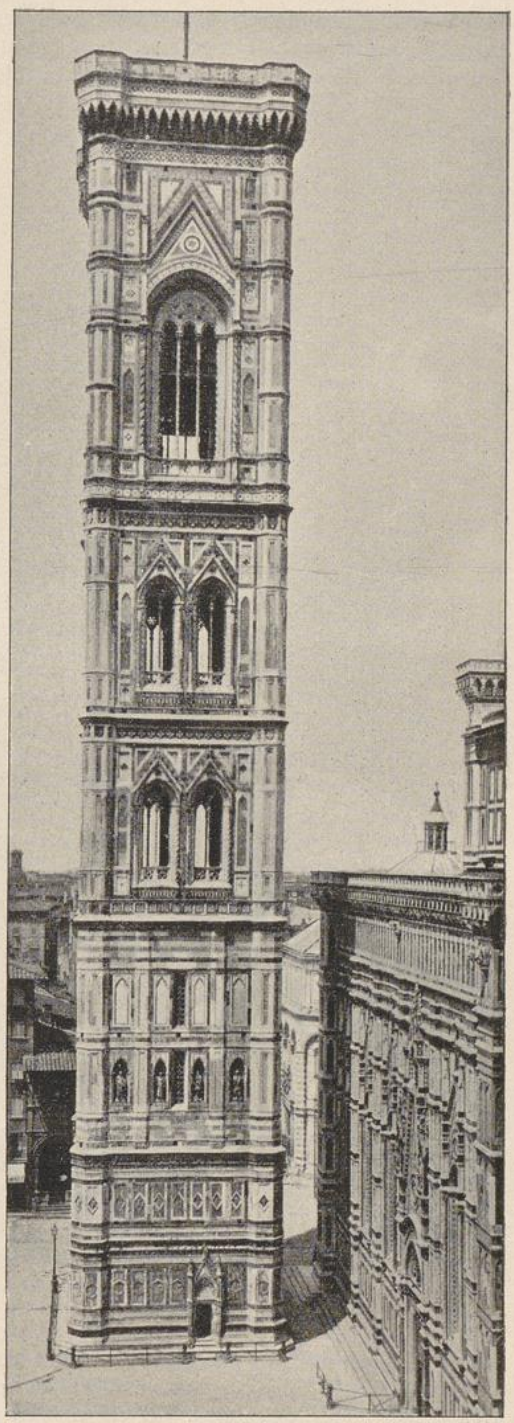


Fig. 370 Campanile des Doms zu Florenz

[1]) *C. Guasti*, Santa Maria del Fiore. La Costruzione della Chiesa e del Campanile. Firenze, 1887.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Innern wird durch die schlechte Beleuchtung und manche unglückliche Einzelheiten, namentlich eine oberhalb der Gewölbkämpfer durchlaufende und diese unschön durchschneidende Konsolengalerie, stark beeinträchtigt. Das Aeussere des Langhausbaus



Fig. 371 Ansicht des Doms von Siena

— die Fassade ist modern — wirkt durch das zu kleinliche Muster der schwarzweissen Marmortäfelung monoton. Mit grösserer künstlerischer Freiheit ist dieselbe Dekoration an dem schönen, auf einen Entwurf des Malers *Giotto* († 1336) zurückgeführten Campanile des Doms behandelt (Fig. 370), der sich schlank und leicht

neben der Westfassade erhebt. Der bildnerische Schmuck der unteren Teile, die wechselnden Muster der Inkrustation, die zunehmende Höhe der Stockwerke und

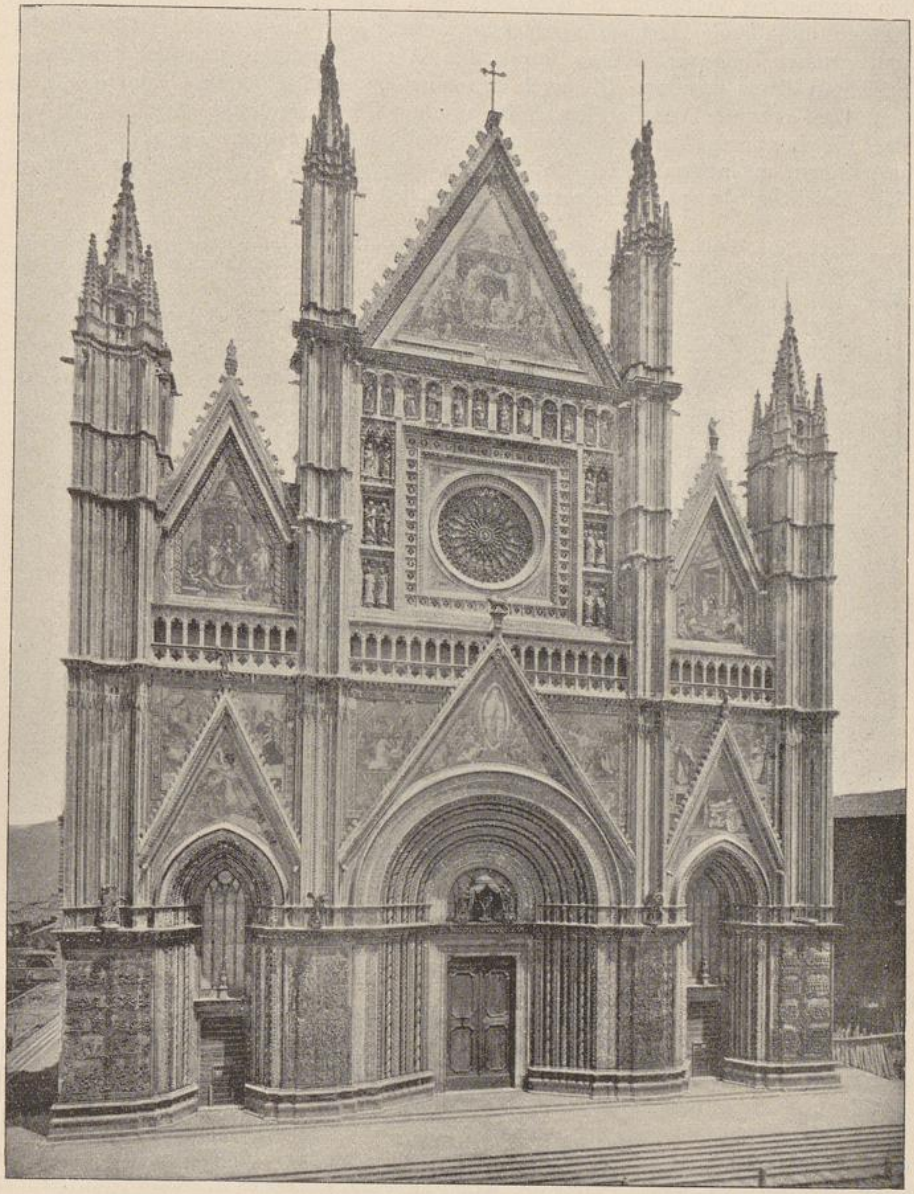


Fig. 372 Fassade des Doms von Orvieto

Fenster geben dem Aufbau ungemein viel Lebendigkeit und Eleganz. — Die Architekturformen des Doms beherrschen die ganze florentinische Gotik, so wie der Bau seinerseits offenbar von dem bereits im Anfang des 13. Jahrhunderts begonnenen Dome des nahen Siena Einflüsse empfing. Der Gedanke einer Ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bindung des Kuppelbaus mit der Langhausanlage ist auch hier zur Ausführung gekommen, aber die 1259—64 vollendete, unregelmässig gestaltete Kuppel hat ein organisches Verhältnis zu dem Pfeilerbau nicht erlangt, wie denn die ganze Anlage auffallende Dispositionsfehler aufweist. Das Innere wirkt trotz schöner und grosser Raumverhältnisse durch den Wechsel dunkler und heller Marmorschichten etwas unruhig. Die nach den Angaben des Bildhauers *Giovanno Pisano* seit 1284 erbaute Fassade (Fig. 371) ist ohne Zusammenhang zwischen der von drei gleich grossen Portalen beherrschten unteren Hälfte und dem oberen Aufbau mit seinem mächtigen Mittel- und kleinen Seitengiebeln, aber von überwältigendem Reichtum des plastischen und musivischen Schmuckes. Ein im Jahre 1340



Fig. 373 Ansicht des Doms zu Mailand

begonnener, in riesigen Dimensionen geplanter Neubau des ganzen Doms, dem das alte Langhaus als Querschiff dienen sollte, kam nicht über die ersten Anfänge hinaus. — Der im Jahre 1290 begonnene Dom zu Orvieto, im Inneren eine Säulenbasilika mit flachgedecktem Langhaus, besitzt in seiner Fassade (Fig. 372) das Meisterstück dieser gotischen Dekorationskunst, das an urwüchsiger Kraft zwar hinter dem sienesischen Vorbilde zurückbleibt, aber durch Adel und Klarheit des Aufbaus, sowie durch die weise Beschränkung des Zierwerks auf Reliefs und Mosaiken berückend schön wirkt.

Das Hauptwerk der späteren Gotik in Oberitalien ist der 1386 unter der Regierung Gian Galeazzo Viscontis begonnene Dom von Mailand.[1]) Die Absicht des Bauherrn, ein Werk nach deutsch-gotischen Vorbildern zu schaffen, sie an Grösse und Pracht aber weit zu überbieten, ist hinsichtlich der Dimensionen

[1]) *C. Boito,* Il Duomo di Milano. Milano, 1889.

erreicht; denn das Innere übertrifft mit 148 m Gesamtlänge, 48 m Höhe und 19 m Breite des Mittelschiffes und den entsprechenden Massen der Seitenschiffe selbst den Kölner Dom, mit dem es in der Anlage eines fünfschiffigen Lang- und dreischiffigen Querhauses mit Seitenschiffen von der halben Breite des mittleren, ferner in der engen Pfeilerstellung und in der Anordnung eines polygonalen Chorumgangs auffallende Berührungspunkte aufweist. Aber der nur dreiseitige Chorschluss ohne Kapellenkranz und mit platt endigenden Seitenschiffen bleibt geistlos nüchtern, und die echt italienische Abneigung gegen eine entschiedene Ueberhöhung des Mittelschiffs nimmt auch dem Aufbau die ideal wirkende Steigerung. Die Baugeschichte des Doms lehrt uns, dass die Ratschläge der immer wieder aus der Fremde berufenen Architekten — unter den deutschen sind besonders *Heinrich von Gmünd* und *Ulrich von Ensingen* zu nennen — gegen den Einfluss der einheimischen „ingegneri" nicht aufzukommen vermochten. So entstanden Unformen wie die Bündelpfeiler mit ihren hässlichen Basen und einem sinnlosen Kranz von Baldachinstatuen als Kapitell. Trotzdem nun auch noch die Renaissance an dem erst 1577 geweihten Dom vielfach gesündigt hat, ist der Eindruck des ganz aus weissem Marmor gebildeten Riesenbaus durch die

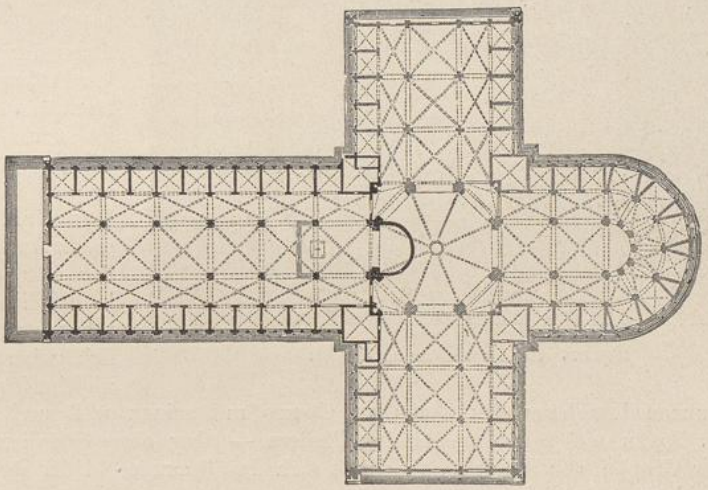


Fig. 374 Grundriss von S. Petronio zu Bologna

ungeheuren Dimensionen des Innern und die Ueberfülle des Schmuckwerks am Aeusseren (Fig. 373) doch ein überwältigender. Immerhin übertrifft ihn an architektonischer Bedeutung bei weitem ein zweiter Kolossalbau der norditalienischen Gotik, der leider nur zum kleineren Teil vollendet worden ist, S. Petronio zu Bologna (Fig. 374). Der 1390 in offenbarem Wetteifer mit dem florentinischen Dom begonnene Bau wahrt im Grundrisse dessen weite Pfeilerstellung und die quadratische Form der Mittelschiffsjoche, fügt aber noch beiderseits das sehr wirksame Motiv von Kapellenreihen hinzu, das den Eindruck des Inneren reizvoll belebt. Auch eine, wenngleich nicht ganz so umfangreiche Achteckkuppel, wie in Florenz, war geplant; sie hätte sich dem Ganzen organischer eingefügt, da sie die Mitte eines gewaltig ausladenden dreischiffigen Querhauses bedecken und darüber hinaus verlängert der Chor, welcher die Gesamtlänge auf die enorme Dimension von 197 m gebracht hätte, im Halbkreis mit Kapellenkranz schliessen sollte. Diese Teile, welche eine Aufnahme französisch-gotischer Baugedanken

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

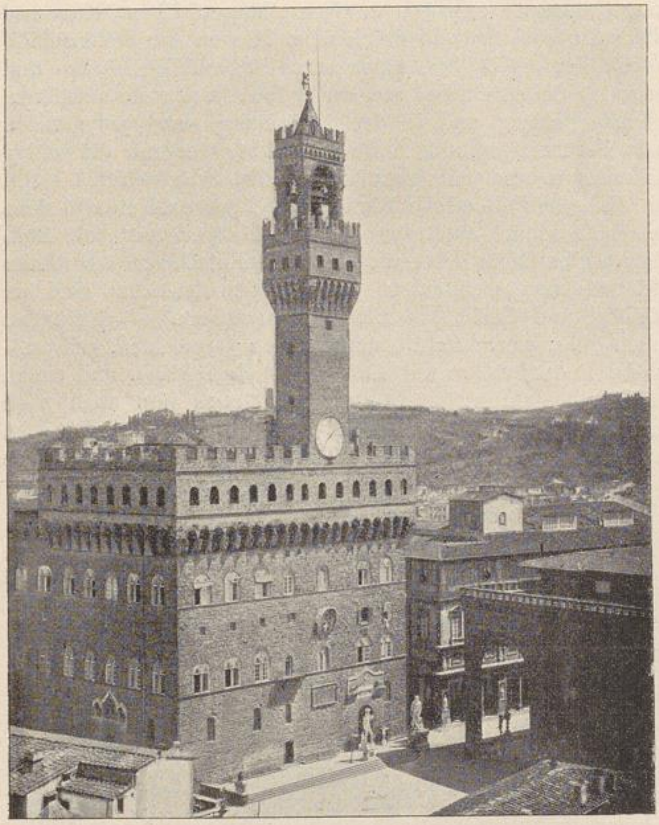


Fig. 375 Palazzo vecchio zu Florenz

bedeuteten, sind nicht zur Ausführung gelangt, der Bau endigt heute — nach einer wechselvollen Geschichte — dürftig am Anfang des Querhauses mit einer halbrunden Apsis. Der Grundgedanke des Langhauses von S. Petronio ist mit geringen Verschiedenheiten auch in der Kirche der Certosa (des Kartäuserklosters) bei Pavia[1]) — die ihre Weltberühmtheit allerdings der prachtvollen Frührenaissancefassade verdankt — zu einer edlen Raumschöpfung ausgestaltet; Chor und Querschiff wie der ganze Aussenbau haben hier noch völlig lombardisch-romanisches Gepräge. Endlich gehört auch das gleichzeitig — 1396 — begonnene Langhaus des Doms zu Como mit seinen weit und hoch gespannten Bogen auf schön gestalteten Pfeilern — aber ohne Kapellenreihen — zu dieser Gruppe von Werken, in denen sich das Raumgefühl der italienischen Gotik wohl am glücklichsten ausspricht.

Den zahlreichen und zum Teil höchst bedeutenden Unternehmungen Ober- und Mittelitaliens hat Rom in dieser Epoche nur ein einziges gotisches Kirchengebäude entgegenzusetzen, die Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva, wahrscheinlich von denselben Meistern, *Fra Sisto* und *Fra Ristoro*, die S. Maria Novella zu Florenz erbauten, um 1280 begonnen. Auch in Unteritalien hat die Gotik kaum eine selbständige Entwicklung erfahren, wenn auch die Denkmale dieser Bauweise zahlreicher vertreten sind. Denn durch Karl von Anjou (1268 bis 1285) und seine Nachfolger hatte das Land natürlich enge Beziehungen zur französischen Kunst, und die von den Herrschern mitgebrachten Architekten führten z. B. in Neapel die Kirchen S. Lorenzo (seit 1286), S. Domenico maggiore und den Dom — diese beiden allerdings mit flachgedecktem Mittelschiff — ferner die nahe Wallfahrtskirche Monte Santangelo auf dem Gargano in einem ziemlich rein französischen Stil auf. Noch weniger konnte für die gleiche Bauweise Si-

[1]) *L. Beltrami*, Storia documentata della Certosa di Pavia. Milano, 1896. — *Derselbe*, La Certosa di Pavia (Lichtdrucktafeln). Milano o. J.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

cilien in Frage kommen, wo schon die romanische Epoche nur einen arabisch-normannischen Mischstil hervorgebracht hatte, der jedes Eingehen auf konstruktive Probleme ausschloss.

Der Profanbau Italiens in dieser Epoche vermochte die Errungenschaften des Stils ohne Rücksicht auf ein System zu verwerten und gelangte deshalb unter der Gunst der Verhältnisse in den zu Macht und Reichtum aufstrebenden Städten oft zu einer vollendeteren künstlerischen Wirkung als die Kirchenarchitektur. An der Spitze steht das Meisterwerk des *Giovanni Pisano,* der weihevolle Campo santo zu Pisa (1270—1283), eine Weiterbildung des alten Typus der Kreuzganganlage zu einem Ehrenfriedhof, mit genialer Benutzung der Mittel zu weiträumig-edler Bildung, welche der neue Stil an die Hand gab.[1]) Diesem Bau



Fig. 376 Bogenfüllung von Orsanmicchele in Florenz

hat die gesamte nordische Gotik nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Sonst ist es, wie in Deutschland, hauptsächlich die Munizipalarchitektur, welche der Kunst ihre Aufgaben stellte, wenn auch oft eingeschränkt durch das Gebot der Wehrhaftigkeit und räumliche Enge. So tragen die Stadtpaläste von Florenz, der Palazzo vecchio (von *Arnolfo di Cambio,* dem Erbauer des Doms, 1298) und der Palazzo del Podestà oder del Bargello durchaus kastellartigen Charakter (Fig. 375). Dagegen erreicht die prächtige, einst für öffentliche Amtshandlungen der Signoria bestimmte Loggia de' Lanzi (seit 1376) eine seltene Klarheit und lichte Schönheit der Verhältnisse, wobei die Schule des Dombaus sich wirksam zeigt. Das gleiche gilt von der heutigen Kirche Orsanmicchele, ursprünglich

[1]) *J. Supino,* Il Camposanto di Pisa. Florenz, 1896.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(1337) als Kornbörse erbaut, mit offener Halle im Erdgeschoss. Die später (1378) eingesetzten Füllungen in den Bogenöffnungen (Fig. 376) geben von dem zierlichen Reichtum der Dekoration, welchen die florentinische Gotik inmitten glatter Quadermauern bisweilen zu entfalten liebt, eine gute Vorstellung. Romanisches und Gotisches wechselt dabei nach Gefallen. Die vielen stattlichen Paläste und Hallen Sienas sind im ganzen den florentinischen verwandt, nur dass zum Quader- hier noch der Backsteinbau tritt; ausser dem Palazzo Pubblico (1289—1305) ist der durch seine Zierlichkeit berühmte Palazzo Buonsignori (Fig. 377) zu nennen, ferner die Loggia am Casino de' Nobili, 1417 nach dem Muster der Loggia de' Lanzi erbaut. Andere bemerkenswerte Stadtpaläste besitzen Pistoja, Perugia, und in Oberitalien Piacenza (1281), Cremona (1245), Como, Bergamo u. a. Auch an diesen Gebäuden überwiegt, wie allgemein in Oberitalien, der Backsteinbau, wenn auch die offene Halle des Erdgeschosses, welche ihnen ein besonders malerisches Aussehen giebt, öfter aus Quadern gebildet ist. In Bologna ist die Loggia de' Mercanti (einst das Handelsgericht) ein besonders schönes Beispiel reinen Backsteinbaus. Frei, leicht und anmutig, der Ausdruck üppigen Lebensgenusses, sind die Paläste von Venedig, deren Fassaden oft ganz von zierlichen Loggien durchbrochen werden und so — zum Ersatz des bei der notwendigen Raumbeschränkung fehlenden Hofes — die unmittelbare Beziehung zu dem Leben auf den Kanälen aussprechen. Die schimmernde Wasserfläche gehört denn auch als stimmunggebender Vordergrund zu diesen einst in farbiger Pracht und Vergoldung strahlenden Fassaden. Besonders zierlich und reich erscheint die Cà d'oro (Fig. 378) und Palazzo Foscari (erst aus dem 15. Jahrhundert), älter und ernster die Palazzi Pisani, Farsetti, Loredan u. a. Zum Ausdruck grossartiger Würde ist dieser Stil weniger geeignet, und so fehlt denn auch dem durch seine Masse imposanten Dogenpalast (Fig. 379) die rechte Harmonie. Die Säulenloggia des mittleren Stockwerks, welche jenes Motiv des durchsichtigen Masswerks aufnimmt, gehört zu den schönsten Leistungen der italienischen Gotik, und die wuchtige Halle darunter giebt einen vortrefflichen Sockelbau dazu ab, allein die ungeheure Masse des Obergeschosses lastet allzu schwer auf diesen Säulenreihen und ist an sich eine nur malerisch, nicht architektonisch gedachte Wanddekoration. Sie gehört erst dem 15. Jahrhundert an, ebenso wie die schöne und reichgeschmückte Porta della Carta, welche als Haupteingang den Palast mit der Markuskirche verbindet, bereits den Uebergang von der Gotik zur Renaissance erkennen lässt.

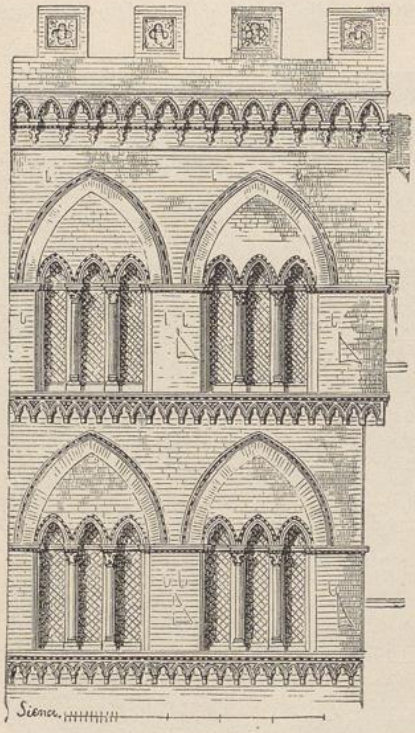


Fig. 377 Vom Palazzo Buonsignori zu Siena

Die Schlossbauten Italiens aus der gotischen Zeit sind durch Massenhaftigkeit und oft höchst malerische Gesamterscheinung ausgezeichnet, aber auch die bedeutendsten darunter, wie die Kastelle von Ferrara, Mailand,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Pavia, gewähren kein kunstgeschichtliches Interesse. In Unteritalien, das keine Entwicklung der städtischen Baukunst aufzuweisen hat, sind die Schlösser der Anjou in Neapel (Castello nuovo) und bei Andria (Castel del Monte) die hauptsächlichsten Vertreter der Profanarchitektur. Auf Sicilien kann wenigstens die hübsche gotische Fensterarchitektur am Palazzo Montalto zu Syrakus (Fig. 380) als ein Zeugnis dafür namhaft gemacht werden, dass auch hier die Formen der toskanischen Gotik (vgl. Fig. 377) zeitweilig Aufnahme fanden.

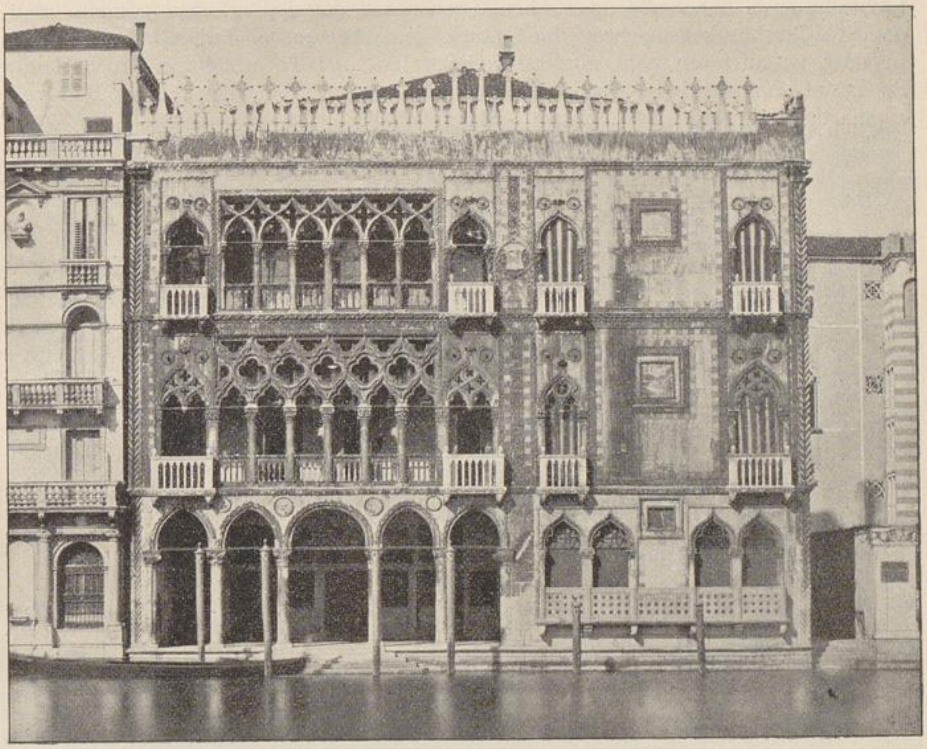


Fig. 378 Cà d'oro in Venedig

Schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts wurde die Gotik in Italien durch das Aufblühen der Antike (die Renaissance) verdrängt und vermochte nur an einigen Orten noch vereinzelte Blüten zu treiben, deren Charakter indes durch die Beimischung antikisierender Elemente wesentlich modifiziert wird.

Spanien und Portugal

In Spanien[1]) fand die Gotik seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts von dem benachbarten Frankreich aus ihre erste Verbreitung. Aber noch etwa ein halbes Jahrhundert lang blieb daneben auch der so glänzende romanische Uebergangsstil in Geltung und hat der spanischen Gotik manche seiner Eigenarten als dauerndes Besitztum vererbt, so namentlich die reich geschmückten

[1]) Vgl. die S. 75 und S. 205 Anm. 1 angeführte Litteratur.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kuppeltürme über der Vierung und die Aufnahme maurischer Motive in die Dekoration. Andererseits drang der reiche französische Chorplan durch und verdrängte den einfacheren Schluss mit drei Parallelapsiden (vgl. Fig. 221) allmählich ganz; auch für das strenge konstruktive System der französischen Gotik zeigt sich hier mehr Verständnis als in Italien. Allerdings blieb die Höhenentwicklung des Aufbaus eingeschränkt durch die Vorliebe des Südens für weiträumige Entfaltung mit geringer Erhebung des Mittelschiffes über die Abseiten; auch die Kapellenreihen an den Langseiten und die verhältnismässig kleinen Lichtöffnungen haben die spanischen Kirchen mit den italienischen gemein. Seit dem 15. Jahrhundert überwog der Einfluss deutscher und niederländischer Meister, so dass es auch an echt nordischen Fassaden- und Turmbildungen nicht fehlt. So bietet die spanische Gotik in der Zeit ihrer Blüte ein sehr reiches Bild voll eigenartiger Grossartigkeit, Poesie und Schönheit.

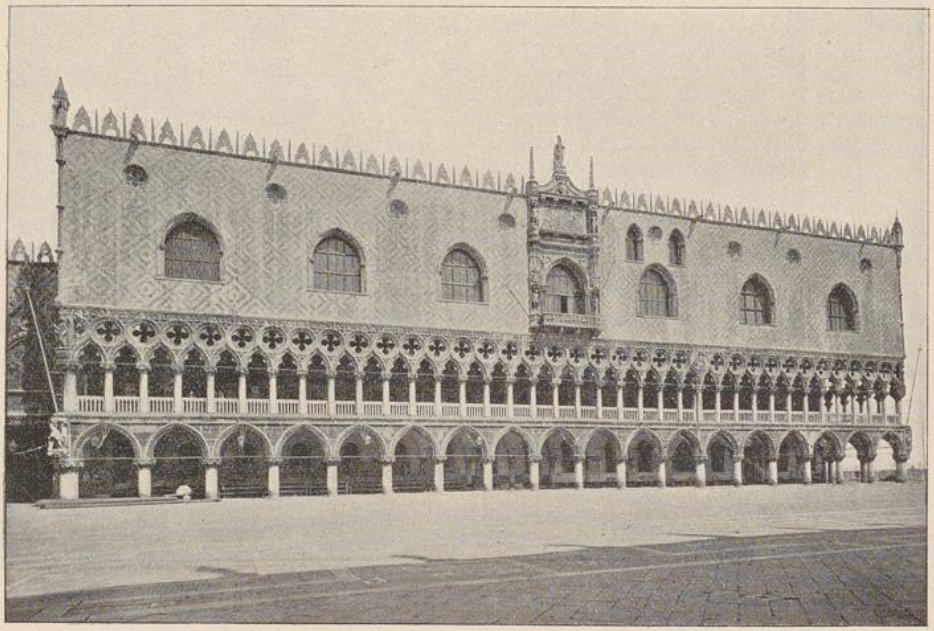


Fig. 379 Westansicht des Dogenpalastes in Venedig

Mit der im Jahre 1221 gegründeten Kathedrale von Burgos (Fig. 381) wurde, wie es scheint, der gotische Stil in Spanien eingebürgert. Es ist ein mächtiger Bau mit fünfschiffigem polygonem Chor samt Umgang und Kapellenkranz, in seiner Grundform ebenso bestimmt auf französische Muster hinweisend, wie in den Details mit maurischen Reminiszenzen durchwebt. Die Fassade dagegen mit ihren durchbrochenen Turmspitzen ist ein Werk des deutschen Meisters *Johann von Köln* aus den Jahren 1442 bis nach 1456. Noch grossartiger angelegt und kühner ausgeführt sucht die seit 1227 erbaute Kathedrale von Toledo, als deren Baumeister ein Spanier *Petro Perez* (oder Petrus Petri) genannt wird, die vorige zu überbieten. Die Verhältnisse sind noch bedeutender, der ganze Bau sogleich fünfschiffig angelegt mit halbrundem Chor, um welchen beide Seitenschiffe als Umgänge mit kleinen Kapellen herumgeführt sind, eine Anordnung,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die ihr Vorbild in den Kathedralen von Paris und Bourges besitzt; das Mittelschiff steigt gegen 31 m auf, die Seitenschiffe sind aber wie in Bourges und an manchen italienischen Bauten in ihrem Höhenverhältnis abgestuft, so dass das innere das äussere erheblich überragt. Auch hier verleiht eine glänzende Prachtdekoration, in welcher sich mancherlei maurische Motive mit Vorliebe eingemischt finden, dem Innern einen überaus reichen Eindruck. Noch entschiedener tritt uns der französische Einfluss an der edlen Kathedrale zu Leon entgegen, deren Anlage sich am meisten der Kathedrale von Reims vergleichen lässt. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, zeichnet sich dieser glänzende Bau durch den Adel seiner Formen und die kühne Schlankheit der Verhältnisse, sowie durch die prachtvollen breiten und hohen Fenster aus.

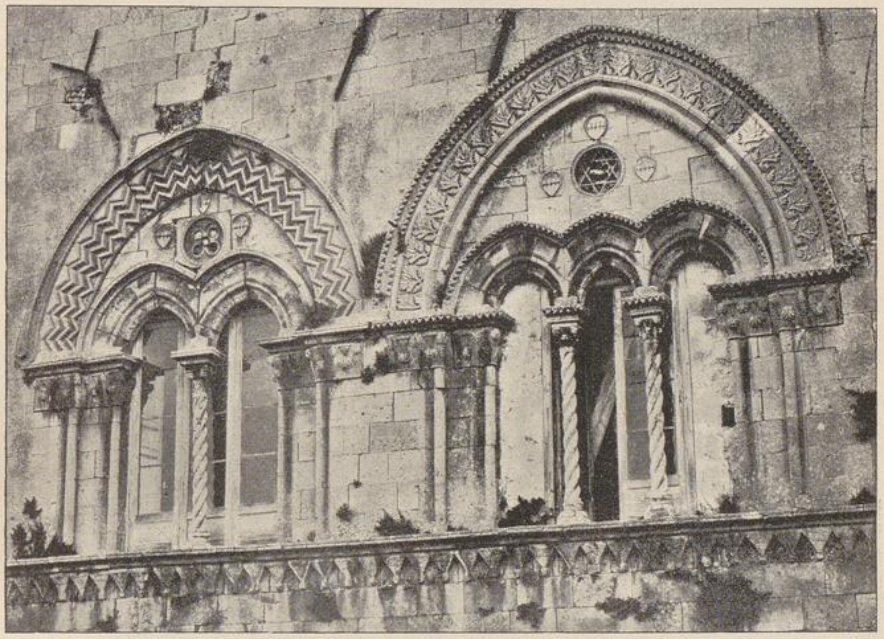


Fig. 380 Fenster vom Palazzo Montalto in Syrakus

In den folgenden spanischen Werken des 14. Jahrhunderts mässigen sich die fremdländischen Einflüsse zu Gunsten einer der nationalen Sitte und dem südlichen Klima mehr entsprechenden Gestaltung. Die Höhenentwicklung wird minder kühn, dafür aber auf dem Kreuzschiffe meist eine reiche Kuppel angeordnet, wie schon die romanische Epoche sie eingebürgert hatte; die Fenster werden kleiner, die Mauerfläche grösser, die Weite der Haupträume oft sehr bedeutend, so dass häufig ein den italienischen Bauten verwandter Eindruck hervorgebracht wird. Durch glänzenden Kuppelturm zeichnet sich schon die Kathedrale von Valencia aus, seit 1262 erbaut, im wesentlichen jedoch eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts. Zu den bedeutendsten in echt nationalem Geiste durchgeführten Bauten gehört die Kathedrale von Barcelona (Fig. 382), ein imposantes Werk mit rundem Chorumgang und Kapellenkranz und einem einschiffigen Querhause. Das fast 13 m breite Mittelschiff zerfällt in eine Reihe fast quadratischer Gewölbjoche, denen oblonge Felder in den Seitenschiffen und je zwei

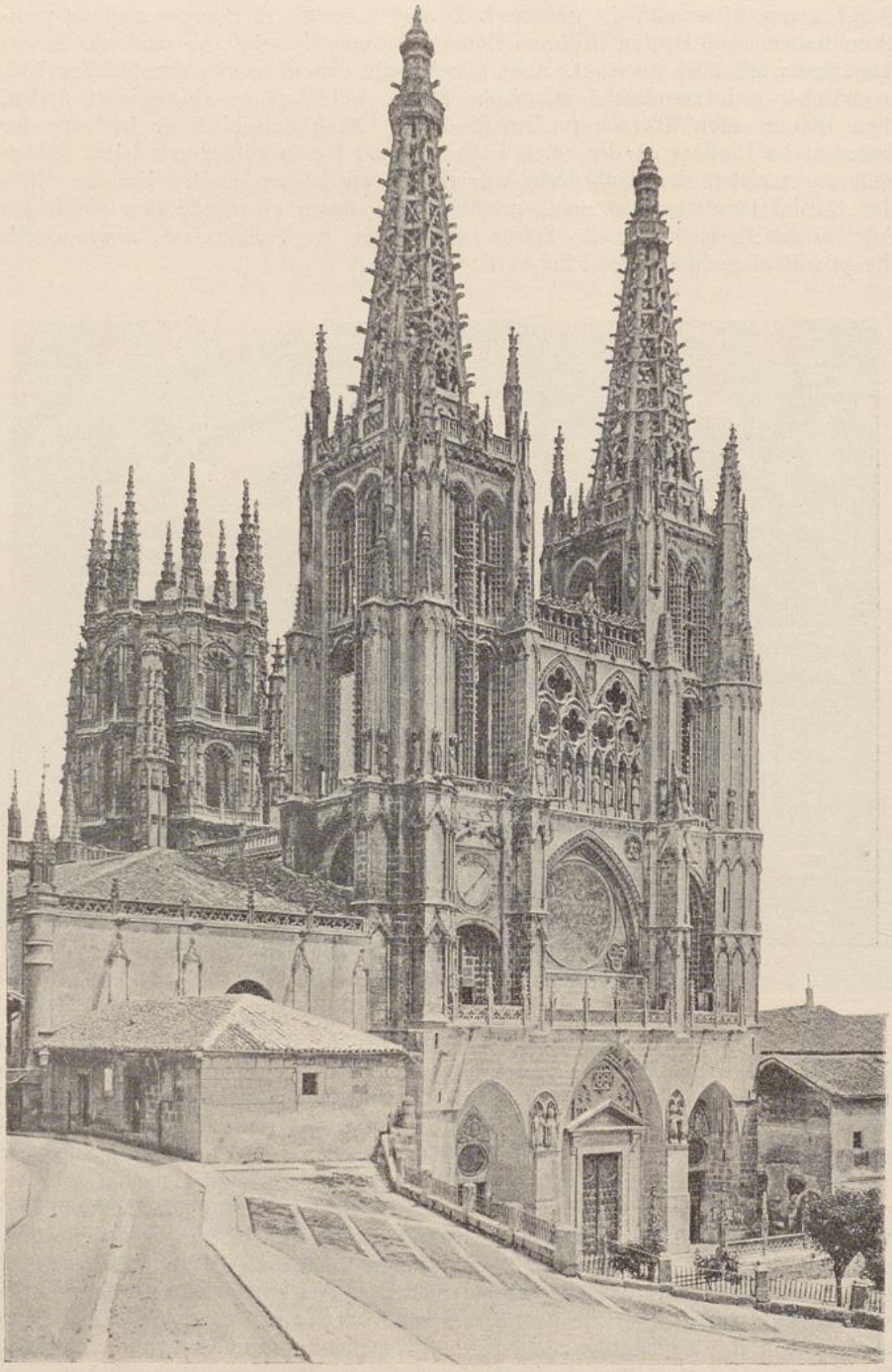


Fig. 381 Ansicht der Kathedrale von Burgos

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kapellen an den Längswänden entsprechen, eine Anordnung, die unmittelbar an S. Petronio zu Bologna (vgl. Fig. 374) erinnert. Der Kuppelturm (Fig. 382) erhebt sich hier ausnahmsweise über dem westlichsten Mittelschiffsjoche. Es ist

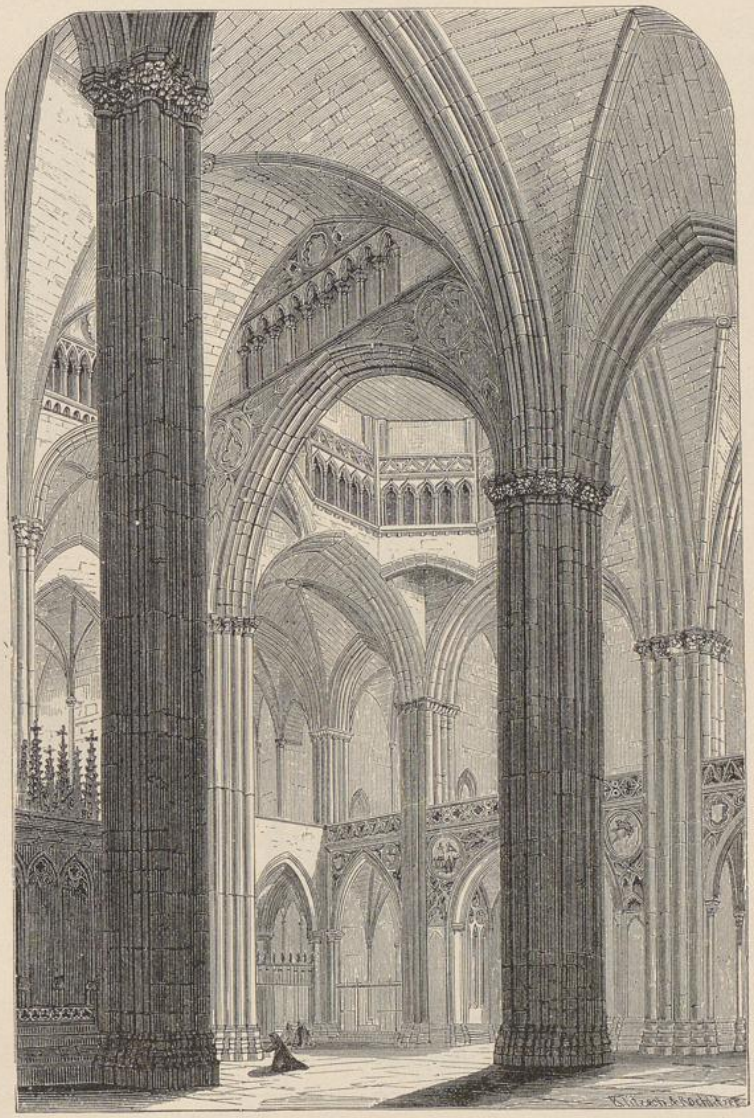


Fig. 382 Inneres der Kathedrale von Barcelona

offenbar, abgesehen von der freieren und mächtigen Stellung des Bürgertums in der reichen Handelsstadt, die Berührung mit dem benachbarten Italien, welche diese weiträumige Gestaltung des Kirchenbaus in der Hauptstadt Kataloniens hervorgerufen hat. So zeigt ebendort S. Maria del Mar (1328—1383) noch kühnere Spannung der quadratischen Gewölbefelder; der gewaltigsten Gewölbe der ganzen

gotischen Epoche kann aber wohl die Kathedrale von Palma (auf Mallorca) sich rühmen, da ihr Mittelschiff 19,5 m, die drei Schiffe zusammen 40 m und mit den Kapellen sogar 56,2 m Breite haben. Die Summe dieses Strebens zieht dann der Langhausbau der Kathedrale von Gerona (seit 1415), der sich in einer

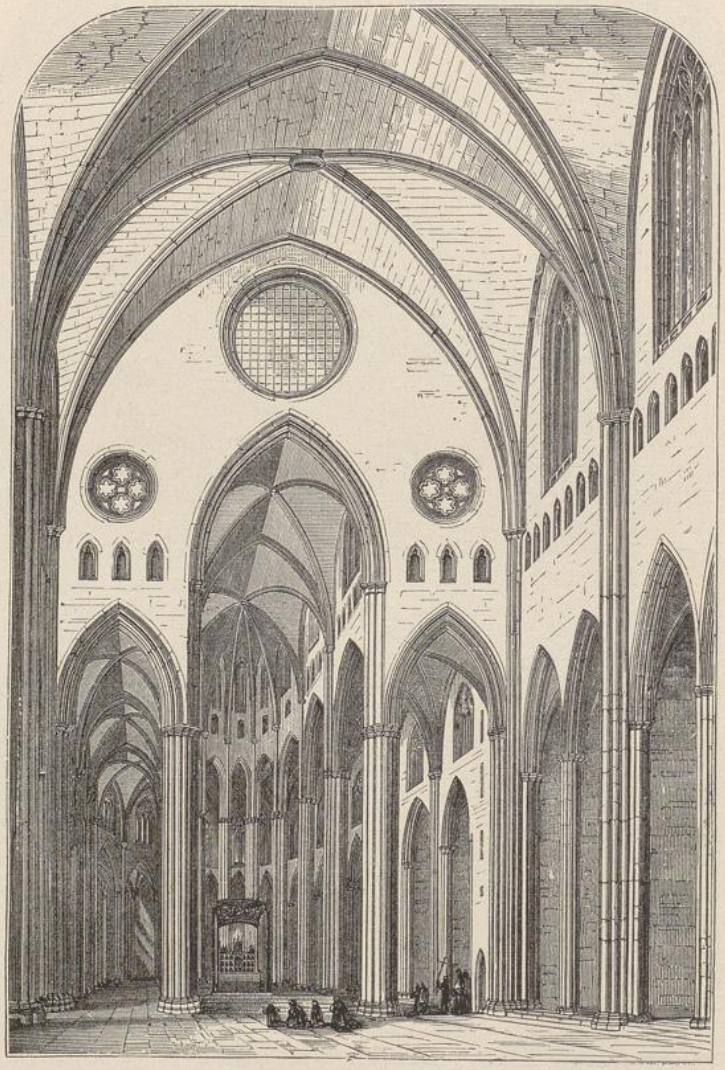


Fig. 383 Inneres der Kathedrale von Gerona

Spannung von 20 m mit vier riesigen, hohen Kreuzgewölben der ganzen Breite eines dreischiffigen Chors vorlegt und durch die begleitende Kapellenreihe sogar auf eine Gesamtbreite von 32 m gebracht wird (Fig. 383).

Die späteren Bauten des 15. Jahrhunderts verbinden mit einer Vereinfachung des Grundrisses, namentlich in dem oft platt geschlossenen Chor, eine desto

grössere Breitenausdehnung des Langhauses und einen phantastischen Reichtum der Dekoration. Das imposanteste unter diesen Werken ist die 1403 begonnene Kathedrale von Sevilla. Ihre fünf Schiffe, die von zwei Kapellenreihen begleitet werden, ergeben eine Gesamtbreite von 88 m bei 120 m Länge; das Kreuzschiff ist durch eine prachtvolle Kuppel hervorgehoben.

In Portugal ist das Kloster Batalha, 1390 begonnen, das wichtigste Denkmal des gotischen Stils. Die Kirche, wohl das Werk eines Ausländers, schliesst mit fünf Parallelapsiden, welche sich an die Osteite des Querschiffes anfügen. Das im 16. Jahrhundert als achteckiger Kuppelbau angefügte, aber unvollendet gebliebene Mausoleum König Manuels ist durch üppige, aus maurischen und gotischen Elementen gemischte Dekoration ausgezeichnet. Nicht minder prächtig ist die etwa gleichzeitige Klosterkirche zu Belem, in deren Dekoration bereits die beginnende Renaissance anklingt.

3. Die gotische Bildnerei und Malerei

A. Inhalt und Form

Wie das architektonische Schaffen allmählich aus der romanischen Stilform in die gotische überlenkt und manche Uebergangsstufen diesen Umschwung vermitteln, so dass die beiden im Grunde so verschiedenen Bewegungen fast unmerklich in einander fliessen, so vollzieht sich ein ganz ähnlicher Prozess in den bildenden Künsten. Ihre Gegenstände und Aufgaben blieben im wesentlichen dieselben wie in der vorigen Epoche; der Kreis der Vorstellungen wurde wohl noch etwas erweitert und bereichert, war aber seinen Hauptzügen nach schon abgeschlossen, und selbst die Beziehungen, welche die Kunst mit dem Kultus verknüpften, erlitten kaum eine merkbare Veränderung. Dennoch macht sich allmählich eine umwälzende Bewegung durch den ganzen Umkreis der bildenden Künste bemerklich, deren Werden und Wachsen auch an solchen Werken der Plastik und Malerei, die ihrer Art und Ausdrucksform nach der romanischen Kunst zugerechnet werden müssen, wir bereits kennen gelernt haben. Aber wie diese meist an Bauwerken von bereits gotischem Gepräge auftreten, so greift der Stilwandel nun bald auch im bildnerischen Schaffen Platz. Ein begeistertes Ringen nach dem Ausdruck neuen Lebensinhalts arbeitet so lange an der Umgestaltung der alten Formen, dass etwa gegen Mitte des 13. Jahrhunderts — zuerst wiederum in Frankreich — der neue Stil sich abgeklärt hat, der sich ebenso schnell und unaufhaltsam wie die gotische Architektur über die ganze christliche Welt des Abendlandes verbreitete und als Ausdruck des innersten Empfindens der Zeit mit allgemeiner Uebereinstimmung aufgenommen wurde. Doch schon im 14. Jahrhundert trat eine konventionelle Erstarrung ein, die in der Folgezeit zu jenem verschnörkelten Manierismus führte, der die bildende Kunst der Spätgotik charakterisiert.

Der neue Stil entstand nicht, weil man Neues zu sagen gehabt hätte, sondern weil man das Alte mit neuem Gefühl erfasste. Der tiefere Strom der Empfindung, welcher durch das Leben der Zeit ging und den Einzelnen in ganz anderer Weise als bisher persönlich berührte, drängte nach Ausdruck. Glühende Begeisterung, innige Sehnsucht, schwärmerische Hingebung sollten sich in den gemeisselten und gemalten Gestalten aussprechen. Die Figuren verlieren die stattliche Würde, das an die Antike erinnernde Gepräge erhabener Ruhe; sie werden schlank und schwank, zart aufgeschossen und mit schwärmerischer Neigung des Lockenhauptes dargestellt; sie biegen mit einem Schwunge, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt und die andere dagegen sich tief einziehen lässt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den ganzen Körper aus- und einwärts, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens folgte; sie sprechen diese Regungen des Seelenlebens durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, der fast ohne Ausnahme das Gesicht freundlich erhellt.

Verstärkt wird dieser ins Sentimentale gehende Ausdruck durch die Vorliebe, die Gestalten jugendlich zu bilden, und kaum lässt sich ein schärferer Gegensatz denken als zwischen dieser zarten, aufblühenden Jugend und den greisenhaft grämlichen Gebilden der byzantinischen, den mannhaften Heldengestalten der vollendeten romanischen Kunst. Im gotischen Stil haben auch die Männer meist den Ausdruck einer fast weiblichen Anmut, so dass man in ihnen den lebendigen Abglanz der Blütezeit des Minnedienstes, des Marienkultus, der Frauenverehrung wahrzunehmen meint. Die Gewandung fliesst in sanften, schöngeschwungenen Falten an den schlanken, zart hingeschmiegten Gliedern voll und reich auf die Füsse herab. Obwohl sie in ihren Hauptzügen noch die Grundlage des antiken Kostüms verrät, hat sie dasselbe doch, dem neuen volkstümlichen Zuge des Lebens nachgebend, so weit modifiziert, dass es ein ganz anderes, neues zu sein scheint. Die wirkliche Tracht der Zeit ging darin der Hand der bildenden Künstler voran, und wie das Auge überhaupt empfänglicher für die Eindrücke der Aussenwelt geworden war, so spielte auch die veränderte Gestaltung des Kostüms in seine Schöpfungen hinein. Ja selbst ein scheinbar so äusserlicher Umstand wie jener, dass an die Stelle der früher mit Vorliebe getragenen leinenen Stoffe immer überwiegender die Aufnahme feiner wollener Zeuge trat, ist für den Uebergang aus der starren, leblosen Parallelbildung des Gefälts in einen weich und mannigfach geschwungenen Faltenwurf nicht ohne Einfluss geblieben.

Aber nicht die innere Empfindung allein bedingt die Gestalten und Bilder dieser Epoche, sondern vor allem auch ihr Verhältnis völliger Abhängigkeit von der Architektur. Ja, diese Unterordnung unter das architektonische Gesetz muss ebenso als das eigentlich unterscheidende Moment in der Entwicklung namentlich der gotischen Plastik bezeichnet werden, wie es das der romanischen gewesen war. Es lag aber im Wesen der gotischen Bauweise, dass sie einerseits die Produktion an plastischen Bildwerken ungemein steigerte, andererseits die künstlerische Bedeutung des Einzelwerks herabdrückte. Zum Schmuck eines grossen gotischen Doms gehörten viele Hunderte von Figuren, aber nur wenige davon befanden sich in einer dem Auge erreichbaren Nähe. So entstand leicht eine handwerksmässige Massenproduktion, die den Verfall der Kunstfertigkeit im ganzen herbeiführte, um so mehr, als die Ausführung dieser architektonisch-dekorativen Arbeiten dem Steinmetzen anheimfiel, der sie wohl mit technischer Gewandtheit und Sauberkeit, aber ohne Verständnis der natürlichen Form zu leisten vermochte. — Durch die völlige Auflösung der Wandflächen im gotischen Stil wurde die Wandmalerei fast ganz unterdrückt und konnte auch durch die ausgedehnte Glasmalerei in den Kirchenfenstern nicht völlig ersetzt werden, da die ausserordentliche technische Beschränkung derselben ihr einen freien Aufschwung unmöglich machte. Nur die italienische Kunst wusste sich, entsprechend dem Charakter ihrer Gotik, den Raum für Wandgemälde in alter Weise zu wahren und legte grade dadurch den Grund zu ihren späteren grossen Erfolgen.

Immerhin lag auch in der bildenden Kunst des Nordens der Keim zu weiteren Fortschritten, namentlich durch die Richtung auf tiefere Beseelung der Gestalten und den natürlichen Ausdruck der Empfindung, wie er sich namentlich in den von der Architektur unabhängigen Werken, wie Grabbildwerken, Tafelbildern u. a. zu erkennen giebt. Indem der realistische Grundzug in diesem Streben durch ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erneutes Studium der Natur im 15. Jahrhundert verstärkt und in höhere Bahnen geleitet wurde, entstand eine neue Kunst, welche der mittelalterlichen Auffassungsweise endgültig ihren Untergang bereitete.

B. Geschichtliche Entwicklung

Frankreich, die Niederlande und England

In der Plastik[1]) des 13. Jahrhunderts schreitet Frankreich an der Spitze der Bewegung. Die neu erstandenen Kathedralen verlangten einen bildnerischen Schmuck, wie ihn keine frühere Epoche in diesem Umfang gekannt hatte. Die Seitenwände der Portale, die Thürpfosten, die Bogengliederung und das Tympanon selbst, aber auch weiterhin die in der französischen Gotik beliebten horizontalen Galerien, welche das Hauptgeschoss der Fassade abschliessen, wurden in umfassender Weise mit Figuren ausgestattet. Die bedeutende Ausdehnung dieser Schmuckglieder — zu den drei Portalen kommen oft noch an den Fassaden der Querschiffarme ebenso prachtvolle Eingänge hinzu — bot der Plastik einen Spielraum wie keine Epoche vorher. Dadurch steigerte sich das Bedürfnis und die Fähigkeit zur Komposition jener tiefsinnigen symbolischen Darstellungen, die wie eine in Stein gehauene Divina Commedia zu uns reden. Der Sündenfall, das Erlösungswerk, die Auferstehung und als höchster Abschluss der thronende Weltrichter, der die Guten von den Bösen sondert, das ist der immer wiederholte Gedankengang dieser grossen cyklischen Werke, an deren Grundidee sich sodann in beziehungsreicher Anordnung die Heiligen der Lokalsage mit ihren besonderen Legenden anzureihen pflegen. So wurde das Gemüt des Volkes von den ihm zunächst liegenden heiligen Geschichten in das Allgemeine, die ganze Menschheit Umfassende emporgehoben. Dazu kommen dann oft noch nähere Beziehungen auf das menschliche Dasein selbst, auf den Kreislauf seiner Thätigkeiten, wie er sich im Rahmen der Tages- und Jahreszeiten darstellt, und geben zu mehr genrehafter Schilderung Anlass.



Fig. 384 Christus vom Hauptportal der Kathedrale zu Amiens

Der Uebergang von der bereits hochentwickelten französischen Skulptur des 12. Jahrhunderts zu der neuen Stilweise vollzieht sich ganz allmählich. Unter den drei Westportalen der Kathedrale von Paris gehört das rechte noch der älteren Epoche an (vgl. S. 259), das linke (Porte Ste.-Marie) und das mittlere Hauptportal, um 1215 ent-

---

[1]) *W. Lübke*, Geschichte der Plastik. 3. Aufl. Leipzig, 1880. Vgl. die S. 255 Anm. 3 angeführte Litteratur.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

standen, sind bereits echte Kinder der gotischen Kunst. Die Anordnung im ganzen ist dieselbe geblieben: an dem Thürpfosten steht unter einem Baldachin die Gestalt der Madonna, resp. Christi, der Architrav und das Tympanon darüber sind mit Reliefs geschmückt. Aber wie viel flüssiger und lebendiger sind die Statuen der Pfeiler, die feinbewegte Madonna und der grossartig-edle Christus, wie ausdrucksvoll die Reliefs aus dem Leben der Maria und des jüngsten Gerichts im Vergleich mit den noch streng gebundenen, in der Weise der Chartreser Werke ausgeführten Skulpturen des Südportals! Innerhalb der streng festgehaltenen Grenzen tektonischer Bestimmtheit hat sich hier der Stil bereits zu reicher Ausdrucksfähigkeit und natürlicher Gefühlswärme entfaltet. Dasselbe gilt von den auch inhaltlich nahe verwandten Portalskulpturen der Kathedrale von Amiens, um 1240 entstanden. Die Christusgestalt am Hauptportal, „le beau Dieu d'Amiens" (Fig. 384), wahrt bei etwas reicherer Gewandbehandlung noch durchaus die edle Strenge der Pariser Figur; er tritt gleich dieser auf Löwe und Drache als Sinnbilder des überwundenen Bösen. Auch die Madonna und die zahlreichen Figuren an den Portalschrägen sind bei grosser Feinheit der Charakteristik durch anspruchslose Schlichtheit in Haltung und Gewandung ausgezeichnet.



Fig. 385
Frauengestalt vom Hauptportal der Kathedrale zu Reims
(nach Baudot)

Zu einem selbst nach diesen Vorläufern unerhörten Reichtum ist der Statuenschmuck an der südlichen und nördlichen Querschiffsfassade der Kathedrale von Chartres entwickelt, der etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein mag. Ausgehend von den mittleren Portalen, welche wiederum der Verherrlichung Christi und der Maria gewidmet und als der ursprüngliche Kern der ganzen Komposition zu betrachten sind, ergiesst sich hier eine Fülle von fast zweitausend grösseren und kleineren Figuren und Reliefs nicht bloss über die Seitenportale, sondern auch über Pfeiler, Archivolten und Laibungen der Vorhallen, in ihrem historisch-symbolischen Zusammenhange die ganze Lehre von der Erlösung, sowie das gesamte encyklopädische Wissen der Zeit veranschaulichend. Diese Statuenreihen enthalten zugleich das vollständigste und belehrendste Kapitel über die stilgeschichtliche Entwicklung, welche die französische Plastik binnen wenigen Jahrzehnten durchlebte. Noch herrscht die strengste Unterordnung unter das architektonische Gesetz; die Gestalten bleiben in ihren Bewegungen eingeschränkt

KÖNIGLICH PREUSSISCHE HANDWERKERSCHULE HÖXTER



Fenster aus dem Strassburger Münster (um 1300)
(Nach Kolb, Glasmalereien.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durch den Pfeiler, den sie schmücken, oder durch den Keilbogen der Archivolte, an welchem sie angebracht sind; sie überschreiten in ihrem Kontur niemals die unsichtbare Grenze, welche der Steinblock, aus dem sie gemeiselt sind, ihnen auch nachträglich noch zu setzen scheint. Daher bleiben die Glieder nahe an den Körper gepresst, die Gewänder schlicht herabfallend, in dünnzügige Parallelfalten gelegt, der ganze Körperbau schlank und gebrechlich. Von einer individuellen Charakteristik ist kaum die Rede, auch wo die Absicht porträtmässiger Darstellung vorliegen sollte, namentlich die weiblichen Statuen gleichen einander oft aufs Haar, die männlichen tragen weiblichen Charakter. Aber innerhalb dieser mit hohem Stilgefühl festgehaltenen Normen entwickelten die französischen Steinbildner einen Adel, eine Anmut und eine liebevolle Sorgfalt der Behandlung, welche ihre besten Schöpfungen zu würdigen Gegenbildern der Antike macht, mit der sie allerdings an Verständnis und Beherrschung der körperlichen Form nicht zu wetteifern vermögen. Trotzdem ist es charakteristisch, in wie hohem Grade manche unter den Gestalten des vollendetsten Werkes dieser Epoche, des Fassadenschmuckes der Kathedrale von Reims, unmittelbar an bestimmte Werke der antiken Plastik erinnern! Die Reimser Hauptfassade (vgl. Fig. 309) wurde in den letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts begonnen, die Arbeit, insbesondere an den Querschiffsfassaden, zog sich wohl weit bis ins 14. Jahrhundert hinein. Die Ausführung in den oberen Partien ist meist nachlässig, auch sonst ungleich. Doch hält man sich an die vollendetsten dieser Bildwerke, so ist hier die klassische Höhe dieses Stils erreicht. In ununterbrochener Reihe stellen sich überlebensgrosse Gestalten um die Wandschrägen der drei Westportale und die sie trennenden Strebepfeiler, zum Teil unter sich zu freien Gruppen, wie einer Verkündigung, Darstellung im Tempel (Fig. 385) u. a. verbunden. So wird schon in der Gesamtkomposition die eintönige Aufreihung vermieden, die Einzelgestalten sind nicht minder lebensvoll und charakteristisch durchgebildet. Insbesondere den Frauen wohnt fast durchweg ein hoher Zauber von Anmut und Würde bei; wie nach dem lebenden Modell studiert erscheinen die sitzenden Prophetengestalten an den seitlichen Strebepfeilern. Die innigste Verbindung von eindringlichem Naturstudium mit zartestem Schönheitsempfinden bekundet die Statue des segnenden Christus am Nebenportal der nördlichen Querschiffsfassade, die vollendetste Durchbildung des seit hundert Jahren immer wieder dargestellten Typus. Von köstlicher Feinheit sind hier auch die kleinen Bischofs- und Königsfiguren in den Hohlkehlen der Archivolte. — Die Schönheit der Gestaltenbildung in den Skulpturen von Reims ist bereits früher (1248) auch von den Statuen im Inneren der Sainte-Chapelle in Paris (Fig. 386) erreicht worden, verbindet sich hier aber in weit höherem Grade mit jener Hin-



Fig. 386 Apostelfigur aus der Ste. Chapelle in Paris

neigung zu weichlicher Sentimentalität, welche der Fortentwicklung der französischen Plastik verhängnisvoll werden sollte. Im Gewande altertümlicher Geziertheit tritt sie auch an den Madonnenstatuen der Querschiffsfassaden der Kathedralen zu Paris (1257) und Amiens („La Vierge dorée", nach 1258) auf, während die Bildwerke in den Tympanen dieser Portale (Fig. 387) von der lebendigen Frische der Erzählungskunst, welche grade die Reliefskulpturen dieser Epoche erreicht haben, eine sehr anziehende Vorstellung geben. Auch im 14. Jahrhundert blieb Naivetät und Treue der Beobachtung in der Reliefplastik am längsten gewahrt, wie u. a. die Darstellungen des jüngsten Gerichts und der Auferstehenden an der Kathedrale zu Bourges beweisen.



Fig. 387 Relief mit der Legende des hl. Stephanus am Tympanon des südl. Querschiffportals von Notre-Dame in Paris

Die jugendfrische Schöpferkraft der Plastik des 13. Jahrhunderts hatte, wie die gleichzeitige Baukunst, in der Epoche König Ludwigs IX. ihren Höhepunkt erreicht. Mit dem Umschwung in der Architektur, welcher zu dem pomphaften Spiel des Flamboyantstils führte, trat auch ein Sinken der plastischen Kunst ein. Das lassen schon die seit dem Anfang des Jahrhunderts von *Jehan Ravy* ausgeführten, 1351 durch *Jehan de Bouteiller* vollendeten Reliefs an den Chorschranken von Notre-Dame in Paris erkennen, die immerhin noch durch die Virtuosität der Behandlung interessant wirken. Am längsten hielt sich durch das intensive Streben nach porträtmässiger Treue die Grabplastik von der einreissenden Manieriertheit frei. Die Bischofs- und Fürstengräber in der Abteikirche von Fontrevault, in Amiens, Rouen, und vor allem in der Gruft von Saint-Denis lassen die allmähliche Entwicklung in der Darstellung des Verstorbenen von einem allgemeinen Idealtypus zu wirklich individueller Charakteristik

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deutlich verfolgen. Grade im Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden so vollendete Werke, wie die Grabsteine der Gräfin von Artois († 1311) oder Philipps V. und Karls des Schönen († 1328). Immerhin zeigt sich auch hier, dass die Kunst aus dem Dienste der allgemeinen Begeisterung und des opferfreudigen Glaubens in den der höfischen Repräsentation und der persönlichen Ruhmsucht übergetreten ist.

In diesem Sinne fanden die Künste eine bessere Pflege, als sie ihnen die französischen Könige während der Kriege mit England im 14. Jahrhundert angedeihen lassen konnten, an dem Hofe der reichen und prunkliebenden Herzöge von Burgund, namentlich seitdem diese die flandrischen und brabantischen Lande mit den durch Handel und Gewerbthätigkeit reichen Städten ihrem Gebiete hinzugefügt hatten. Hier war die alte Schule der Bronzegiesser von Dinant durch eine Skulptorenschule in Tournay abgelöst worden, von deren durch reiche Schönheit und lebensvolle Anmut ausgezeichneten Werken sich Reste in der Kathedrale und der Maria Magdalenenkirche, sowie mehrere Grabsteine in Privatbesitz daselbst erhalten haben. Doch fehlt es auch nicht an Werken, die das Fortbestehen der alten Meisterschaft in der Metalltechnik bis in eine ziemlich späte Epoche zu bezeugen scheinen. So zeigen zwei Grabplatten in graviertem Messing, die als Todesjahre der Bestatteten 1387 resp. 1423/39 angeben (Fig. 388), in der Kathedrale zu Brügge eine ausserordentlich sichere und grosse Zeichnung, sowie feines Naturstudium in den Leichentüchern, welche die Gestalten vollständig einhüllen. Niederländische Künstler waren auch schon für die französischen Könige thätig gewesen, wurden jetzt aber vor allem von Herzog Philipp dem Kühnen von Burgund nach seiner Hauptstadt Dijon berufen, um die 1383 von ihm gegründete Karthause daselbst mit ihren Werken zu schmücken. Besonders tritt *Claux Sluter* hervor, ein in mancher Beziehung bahnbrechender Künstler, der mit hohen Ehren ausgezeichnet 1411 in Dijon starb. Von ihm stammt der um 1400 im Hofe der Karthause aufgestellte Mosesbrunnen, einst ein hoher Aufbau mit der Kreuzigungsgruppe darauf inmitten eines grossen Bassins; erhalten ist das mittlere, von sechs Prophetenfiguren getragene Sockelstück (Fig. 389). Der Aufbau, mit schönen klagenden Engelsfiguren um den oberen Rand, ebenso wie die Gewandbehandlung sind noch ganz gotisch, aber die machtvolle Charakteristik der Prophetengestalten kündigt bereits das neue Zeitalter des Realismus an. Dasselbe gilt von den knieenden Gestalten des Herzogs und seiner Gemahlin zu seiten

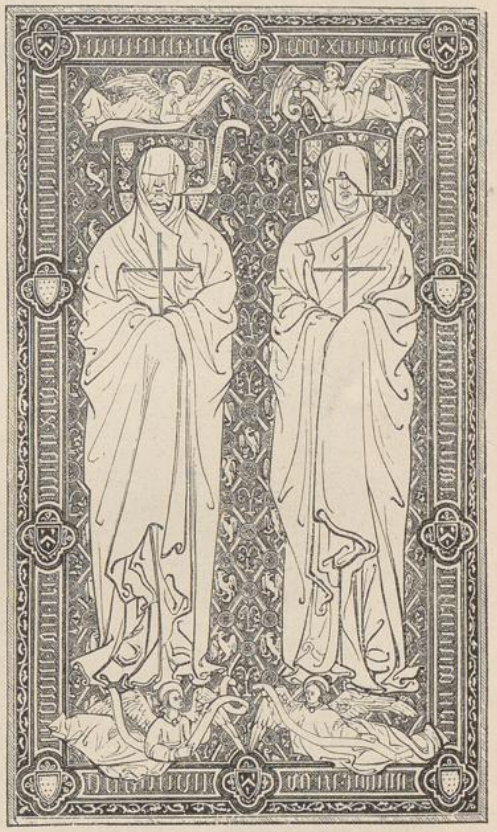


Fig. 388 Grabplatte in der Kathedrale zu Brügge

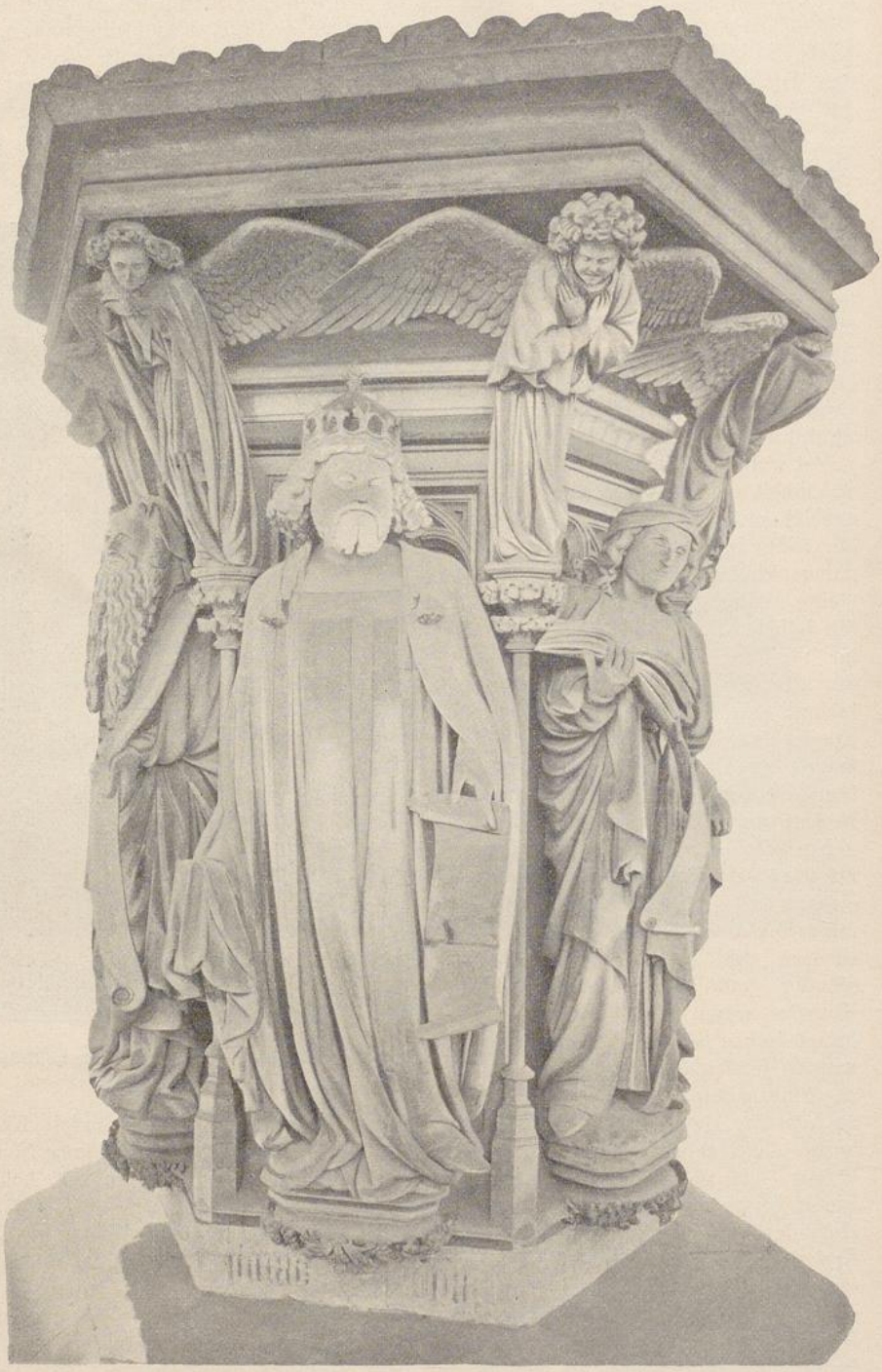


Fig. 389 Sockel des Mosesbrunnens von Claux Sluter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einer Madonna an dem Portal der Karthäuserkirche, sowie von dem Grabdenkmal Philipps des Kühnen († 1404), dessen ganz individuell gegebene Grabfigur die intimste Naturbeobachtung verrät. Die genialste Leistung des Künstlers sind aber die vierzig Gestalten des Trauerzuges von Hofleuten und Geistlichen, der sich in einer zierlichen Spitzbogenarkatur aus weissem Marmor rings um die Seitenflächen der Grabtumba bewegt (Fig. 390). Die feine Lebenswahrheit in den Werken des Claux Sluter, dessen Schule sich in Dijon und anderwärts weit bis in das Jahrhundert hinein verfolgen lässt, wurde durch eine sorgfältige polychrome Behandlung noch gesteigert. Sie leiten unmittelbar über zu jener Epoche des Realismus, die wenig später durch die Gemälde der Gebrüder *van Eyck* in den Niederlanden selbst eröffnet wurde.

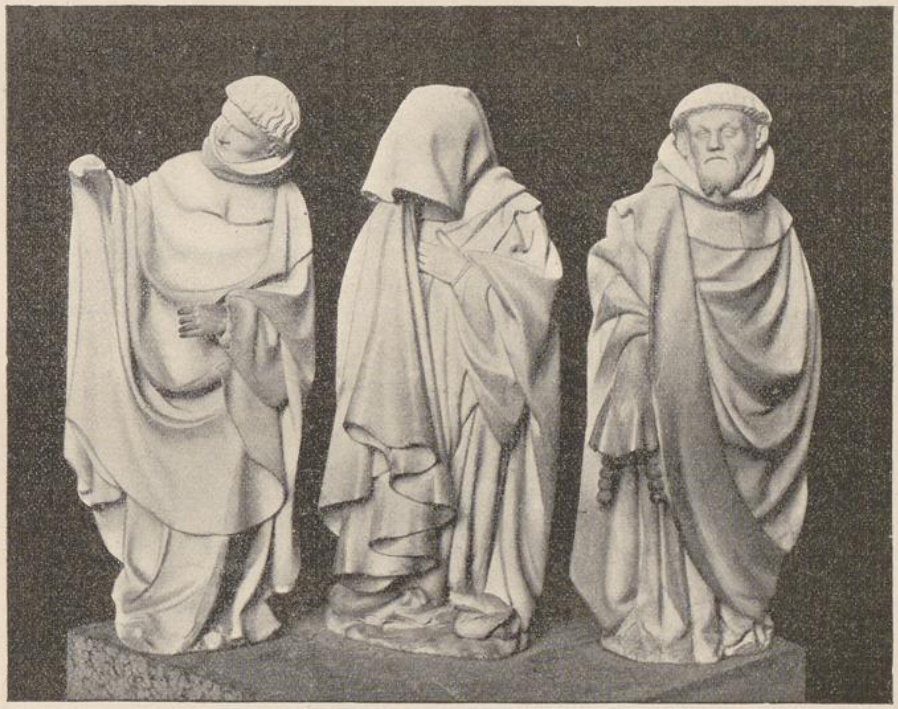


Fig. 390 Gestalten von Leidtragenden am Grabmal Philipps des Kühnen von Claux Sluter

Die französische Malerei des 13. Jahrhunderts bleibt an allgemeiner Bedeutung hinter der gleichzeitigen Plastik weit zurück. Die Rolle, welche einst der Wandmalerei zugefallen war, übernahm im französischen Kathedralbau, ausschliesslicher als sonst irgendwo, die Glasmalerei.[1]) Ihr bedeutendstes Denkmal sind die 146 Fenster der Kathedrale von Chartres, die an Zahl freilich noch durch die 183 Fenster der fünfschiffigen Kathedrale von Bourges[2]) überboten werden. Vorherrschend bleibt eine teppichartige Füllung der Fensterfläche, in welche kleine Felder mit figürlichen Darstellungen eingefügt werden. Diese

[1]) *F. de Lasteyrie*, Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France. Paris, 1853–57.

[2]) *Cahier* et *Martin*, Vitraux de la cathédrale de Bourges. Paris, 1841—44.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildfelder, teils religiösen, teils profanen Inhalts — mit Beziehung auf die Stifter der Glasfenster und ihren Stand oder Beruf — bieten oft höchst reizvolle, auch kulturhistorisch interessante Darstellungen. Andere Beispiele haben sich in Reims, Rouen, Amiens und in der Sainte-Chapelle zu Paris erhalten. Im 14. Jahrhundert trat an Stelle dieses Teppichstils eine architektonische Tabernakelumrahmung, womit sich infolge der technischen Fortschritte zugleich eine bereicherte Farbengebung und der Versuch plastisch-perspektivischer Wirkung verband. Solche Malereien haben sich vornehmlich in den Kathedralen des Südens, in Limoges, Narbonne, Carcassonne, aber gelegentlich auch in Chartres, Beauvais, Evreux u. a. erhalten.

Ein ähnlicher Stilwandel lässt sich bezüglich der französischen Miniaturmalerei[1]) konstatieren, die in dem reichen und prachtliebenden 13. Jahrhundert sich rasch aus ihrem Tiefstande in romanischer Zeit (vgl. S. 260) erhob. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts blieb im ganzen der alte flächenhafte Charakter des Buchschmucks gewahrt, nur verbessert durch die Schärfe und Gewandtheit der Federzeichnung, sowie die sorgfältige Deckfarbenmalerei, auf deren Brillanz das

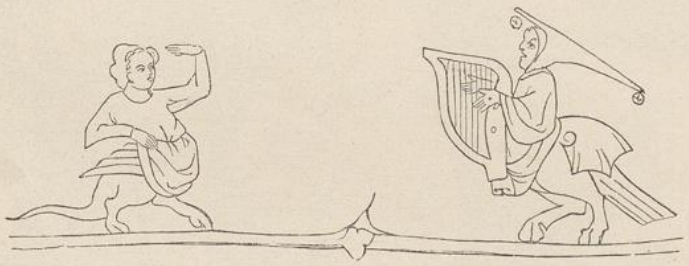


Fig. 391 Drôleries aus einer französischen Bibel zu Stuttgart

Vorbild der Glasgemälde nicht ohne Einfluss geblieben ist. Der Stil der Figuren zeigt die gotische Schlankheit, gern werden die Bildchen in eine architektonische Umrahmung mit farbigem Teppichgrund hineingesetzt. Diese Manier vertreten vor allem der bilderreiche Psalter des hl. Ludwig in der Pariser Nationalbibliothek und das Schatzbuch des Klosters Origny im Berliner Kupferstichkabinett (1312 begonnen). Eine besondere Gattung sind die Bilderbibeln und die zahlreichen Weltchroniken und Heiligenleben, deren interessantesten Schmuck die sich immer mehr einbürgernden „Drôleries“ bilden, Randbildchen humoristischen, satirischen oder allgemein phantastischen Inhalts mit deutlichen Anklängen an die Tier- und Lügenmärchen der Zeit, oft aber auch Typen und Darstellungen aus dem Leben, die ersten Anfänge einer wirklichen Genremalerei. Die Jaromirsche Bibel in Prag, eine Bibel aus Mons in der Stuttgarter Bibliothek (Fig. 391) und ein französisches Missale in der Bibliothek im Haag bieten reiche Beispiele.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts trat an Stelle der in Deckfarben kolorierten Federzeichnung eine modellierende Gouachemalerei, oft Grau in Grau, mit dem Streben nach plastischer und perspektivischer Wirkung. Damit verbindet sich naturgemäss ein stärkerer Realismus, wie überhaupt geschärfte Naturbeobachtung und im ganzen eine mehr malerische Behandlungsweise. Die uns bekannten Künstler dieser Richtung, die für die grossen Bücherliebhaber in der französischen Königsfamilie, namentlich Karl V. und seine Brüder, den Herzog von Berri und

[1]) *P. Lacroix*, Les Arts au Moyen-âge et à l'époque de la Renaissance. Paris, 1869. Vgl. die S. 57 Anm. 1 angeführten Werke.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Philipp den Kühnen von Burgund, thätig waren, stammen zum grossen Teil aus Brabant und Flandern, so dass sich auch hier wieder der enge Zusammenhang mit den Niederlanden und der sich dort vorbereitenden Entwicklung ergiebt. — Aus der grossen Zahl der erhaltenen Prachtcodices — zu den schönsten gehörig, welche die Geschichte der Buchmalerei kennt — seien hier genannt: die beiden für den Herzog von Berri gemalten Psalter (Les petites heures und Les grandes heures) mit Bildern von *André Beauneveu* und *Jacquemart von Hesdin*, der Psalter des Herzogs Ludwig von Anjou (1380) und das Brevier von Belleville, sämtlich in der Pariser Bibliothek; ferner das Officium beatae Mariae virginis in der Bibliothèque Mazarine daselbst, und das vielleicht schönste aller französischen Gebetbücher im Besitze des Herzogs von Aumale (nach 1400). — Dem weltbeherrschenden Einflusse der niederländisch-burgundischen Kunst, der seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts uns auf allen Gebieten des bildnerischen Schaffens in Frankreich entgegentritt, vermochte sich schliesslich auch Spanien nicht zu entziehen, wie wir bereits an der Betrachtung der Architektur bemerkt haben. Den Anschluss an Frankreich verraten noch die Hauptwerke der spanischen Plastik im 14. Jahrhundert, wie die Skulpturen am Hauptportal der Kathedrale zu Toledo und die Bildwerke am Portal von S. Maria del Mar zu Barcelona. Wie aber bereits unter den Schülern und Nachfolgern Claux Sluters in Dijon ein Spanier, *Juan de la Verta* aus Aragonien, auftritt, so herrscht seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in der spanischen Plastik der flandrische Realismus, wie u. a. das Portal an Sa. Cruz zu Segovia, das Hauptportal der Kathedrale zu Salamanca, das Portal de los Leones an der Kathedrale zu Toledo, sowie in Portugal die Portale in Belem und Thomar erkennen lassen.

England hat, so lange der Verschmelzungsprozess zwischen den angelsächsischen und normannischen Elementen der Bevölkerung andauerte, keine selbständige Kunstübung zu entwickeln vermocht. Indes konnte das Beispiel des mit dem Lande so nahe verbundenen Frankreichs nicht ohne nachhaltige Einwirkung bleiben. Zwar entzog die Kleinheit der Portalanlagen an den englischen Kathedralen der Skulptur ein wichtiges Feld der Bethätigung, aber die breiten Fassadenflächen boten desto mehr Raum für plastischen Schmuck. Davon ist den Zerstörungen der Puritaner im 17. Jahrhundert entgangen vor allem die Fassade der Kathedrale von Wells (gegen 1250), wo in mehr als 600 Figuren eine ausführliche Darstellung der Erlösungsgeschichte gegeben wird. Die Vergleichung dieser Skulpturen der Uebergangszeit mit der grossartig schwungvollen Madonna am Hauptportal derselben Kirche oder den ähnlichen Bildwerken an den Portalen der Kapitelhäuser zu York und Rochester — sämtlich aus dem 14. Jahrhundert — zeigt, dass der Stil der englisch-gotischen Plastik sich ungefähr analog dem kontinentalen entwickelt hat. Die Tendenz zur linearen Nüchternheit, welche den Perpendikularstil heraufführte, ergriff aber bald auch die kirchliche Skulptur und führte zu Werken, wie die steifen, kleinen Reliefs aus dem Leben der hl. Ethelreda an den Kapitellen des Oktogons zu Ely (um 1343) oder die langweiligen Königsreihen an der Fassade von Lincoln (um 1377). — Eine besonders reiche und glänzende Thätigkeit hat die englische Kunst auf dem Gebiete der Grabmalsplastik entfaltet, entsprechend dem Bedürfnis der feudal-aristokratischen Herren des Landes. Die englischen Kathedralen, insbesondere die Westminsterabtei und die Templerkirche zu London, sind voll von eigenartigen Werken dieser Gattung, die oft — namentlich in der Darstellung streitbarer Könige und Ritter oder vornehmer Ladies — einen entschlossenen und wirkungsvollen Realismus bekunden. Die Lords erscheinen trotz der Grabesruhe im Begriffe, das Schwert zu ziehen und in ausschreitender Stellung oder auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mit geschlossenem Visier, vorgehaltenem Schild und entblösstem Schwerte den Angriff des Gegners erwartend. Im 14. und 15. Jahrhundert gesellten sich zu den Grabmälern der Lordship die des niederen Adels und des Bürgertums, worauf in natürlicher Rückwirkung die ersteren mit desto grösserer Pracht ausgestattet wurden. Zu der einfachen auf einer Platte aus Stein oder Metall ausgestreckten Grabfigur des Verstorbenen kommt ein reicher Baldachinaufbau und eine kunstvollere Ausschmückung des Sarkophags, sowie Ausführung in kostbarem Material, Vergoldung und Bemalung. Aber an künstlerischem Werte stehen diese Werke denen des 13. Jahrhunderts zumeist nach, die Auffassung wird einförmiger, geistloser, mehr den kirchlichen Anforderungen entsprechend. Die Gestalten ruhen fast durchweg in steifer Haltung, mit gefalteten Händen, und die oft sehr hässliche Modetracht der Zeit ist mit trockener Umständlichkeit wiedergegeben. Unzweifelhaft haben an dieser bis weit ins 15. Jahrhundert hinein fortgesetzten Thätigkeit zahlreiche ausländische Künstler direkten Anteil gehabt, wie denn z. B. grade für die schönsten unter den Königsgräbern zu Westminster, die Denkmäler Heinrichs III. († 1272) und der Königin Eleonore († 1290) der Name eines Meisters *William Torell* genannt wird, in dem man nicht ohne Grund einen toskanischen Künstler vermutet; auch das prächtigste Werk der Schlussepoche, das Grabmal des Richard Beauchamp († 1439) zu Warwick, ist wenigstens in seinen gegossenen Teilen durchweg von niederländischen Künstlern ausgeführt worden.

Die englische Malerei wird — abgesehen von den bemalten Glasfenstern der Kathedralen zu Salisbury, Lincoln und York — nach den Verwüstungen des 17. Jahrhunderts fast ausschliesslich durch Werke der Buchmalerei repräsentiert.[1]) Sie zeigen völlige Abhängigkeit von Frankreich, mit dessen Leistungen die hervorragendsten von ihnen, wie der Psalter des Robert von Ormesby in Oxford und zwei Psalterien im Britischen Museum aus dem 13., sowie das Salisbury-Buch aus dem 14. Jahrhundert wohl zu wetteifern vermögen.

Deutschland

Die Blütezeit der deutschen Plastik fiel, wie wir gesehen haben, in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts, als der gotische Baustil erst eben begann, hier weitere Verbreitung zu gewinnen, während er in Frankreich den Höhepunkt seiner Entwicklung bereits überschritten hatte. So wurzeln jene Werke in Freiberg, Naumburg, Bamberg, Strassburg, Freiburg u. s. w. zum Teil noch in romanischem Boden und auch ihre ganze Art weist sie eher jener früheren Kunstepoche zu, deren glanzvollen Abschluss sie bilden, trotz der sichtbaren Einwirkung der gleichzeitigen gotischen Skulptur Frankreichs, die ihre Betrachtung uns auf Schritt und Tritt kennen lehrt. Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts gleicht einer dem Reifen nahen Blüte, die vom warmen Hauche des Westwindes gewissermassen über Nacht zur vollen, prächtigen Blume entwickelt wird, nicht aber der ersten schüchternen Knospe eines jungen, neuen Triebes.

Diese in dem eigenartigen Wechselverhältnis der beiden Länder, Frankreich und Deutschland, historisch begründete Thatsache macht es auch erklärlich, dass die deutsche Plastik der Folgezeit eigentlich nur eine absteigende Entwicklung erkennen lässt. Unmerklich gleiten Auffassungs- und Empfindungsweise, sowie alle jene äusseren Merkmale der Formenbehandlung, die wir unter dem Begriffe „Stil“ zusammenfassen, in das rein gotische Fahrwasser über, dessen Lauf von der bereits in majestätisch breitem Strom dahingleitenden französischen Kunst bestimmt wird. So lange das frische Lebensgefühl, die hohe, mit unbefangenem

[1]) *H. Shaw,* The Art of Illuminating as practised during the Middle-ages. 2. Aufl. London, 1870.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Naturstudium gepaarte Idealität der Auffassung vorhält, bleibt auch das künstlerische Können auf der Höhe, sowie jene nachlässt, ist die konventionelle Manier, das Arbeiten nach einem bestimmten Schema da und bringt die Entwicklung ins Stocken. Die Mehrzahl der plastischen Werke des 14. Jahrhunderts gehört diesem



Fig. 392 Figuren der Tugenden an der Fassade des Strassburger Münsters

Stadium an und bietet deshalb, so zahl- und umfangreich sie sind, der historischen Betrachtung wenig Interesse. Eine Anzahl äusserer Umstände trugen dazu bei, die Lage grade der plastischen Kunst in Deutschland ungünstig zu gestalten. Die fortschreitende, von inneren Kämpfen begleitete Zerrüttung des Reiches und Schwächung der kaiserlichen Macht verhinderte einen so glanzvollen Schmuck der Bauten, wie er in Frankreich noch fortgesetzt entstand; keiner der deutschen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dome bot den Bildhauern ähnlich grossartige Aufgaben, wie etwa die Fassade von Reims; ganzen Landstrichen fehlte auch das für die Monumentalplastik geeignete bildsame Material. So geriet die Ausführung des plastischen Bildwerks fast ausschliesslich in die Hände der zunftmässigen Steinmetzen, welche ihm Grösse und Freiheit des Stils nicht zu wahren vermochten. Endlich war die in Deutschland erwachte und mit besonderer Hingebung gepflegte Bewegung der „Mystiker" dem plastischen Schaffen besonders abhold und begünstigte eher die Werke der Malerei.



Fig. 393 Apostelfiguren an der Fassade des Doms zu Köln

Der Uebergang von der Epoche der Meisterwerke zu der hier skizzierten Entwicklung vollzog sich natürlich ganz allmählich. Den Statuen aus der Freiburger Vorhalle (vgl. S. 229) steht der Skulpturenschmuck des Inneren noch ziemlich nahe, bis auf einige erst im späteren 14. Jahrhundert dazugekommene Statuen, die sich durch ihre gewaltsame Bewegung sehr charakteristisch davon unterscheiden. Auch die zahlreichen Statuen an der Strassburger Münsterfassade, insbesondere die Figuren der Tugenden (Fig. 392) und der klugen und thörichten Jungfrauen an den beiden Seitenportalen sind nicht ohne Beziehung zur Freiburger Schule und erfreuen durch ihre mannigfaltigen und lebendigen Motive; doch finden sich darunter auch schon solche von übertriebener und gesuchter Haltung. Die Gesamtanordnung und der Gedankenzusammenhang des Fassadenschmuckes schliesst sich hier so eng, wie bei keinem anderen deutschen Bauwerke, der französischen Weise an. Eine ähnliche Dekoration in kleinerem Umfange und trockenerer Ausführung weist die Kirche zu Thann im Elsass

(um 1346) aut. Am Mittelrhein vertreten die Plastik des 14. Jahrhunderts vor allem die Skulpturen des Kölner Doms. Die überlebensgrossen Gestalten Christi, seiner Mutter und der Apostel an den Chorpfeilern (1349—1361) mit wohlerhaltener Polychromie sind sorgfältig ausgeführt, aber süsslich im Ausdruck und mehrfach von affektiert geschwungener Haltung. Anziehender wirken durch die edlen und charaktervollen Köpfe die Apostelgestalten (Fig. 393) am südwestlichen Portal, die aber schon dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts angehören.

Zahlreicher und im ganzen bedeutender sind auch hier die Werke der Grabmalsplastik, deren sich in allen rheinischen Kirchen Beispiele finden. In Strassburg lässt sich als Künstler des seltsamen Doppelgrabes der Grafen von Werd in St. Wilhelm (um 1350), sowie des schönen Grabsteins der Markgräfin Irmengard im Kloster Lichtenthal in Baden ein Meister *Wölfelin von Rufach* konstatieren. Das feine Grabmal Kaiser Rudolfs von Habsburg im Dom zu Speier, die Doppelgräber des Pfalzgrafen Ruprecht († 1410) und seiner Gemahlin in der Heiliggeistkirche zu Heidelberg, eines Ritters von Holthausen mit seiner Frau († 1371) im Dom zu Frankfurt und eines hessischen Landgrafen mit Gemahlin in der Elisabethkirche zu Marburg mögen die bemerkenswertesten sein. Reich an Gräbern geistlicher Würdenträger sind die Dome zu Mainz und Köln. Durch originelle Darstellung ragen die Grabsteine der Erzbischöfe Siegfried und Peter von Aspelt († 1320) (Fig. 394) hervor, welche den Kirchenfürsten inmitten der deutschen Könige darstellen, welche er gekrönt hat, ein packender Ausdruck geistlichen Machtbewusstseins, aber in künstlerischer Hinsicht nur ein Beweis, wie tief das spezifisch plastische Gefühl gesunken war. Unter den verhältnismässig seltenen Denkmälern des Erzgusses ist das um 1322 errichtete Grabmal des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Kölner Dom mit seiner grossartig und doch individuell aufgefassten Porträtgestalt das bedeutendste.



Fig. 394 Grabmal Peters von Aspelt im Dom zu Mainz

Die Werke der schwäbischen Bildnerschule, von deren lebhafter Thätigkeit die Skulpturen an den Hauptportalen der Dome zu Augsburg und Ulm

(Mitte des 14. Jahrhunderts), am Chor und an den Portalen der Heiligkreuzkirche zu Gmünd (vgl. Fig. 344) und an der Frauenkirche zu Esslingen (nach 1406) Zeugnis ablegen, sind durch lebendige und gemütvolle Darstellungsweise ausgezeichnet, aber ohne festes plastisches Körpergefühl. Die Formenbehandlung ist weich und malerisch, was ganz gut zu der naiven, genrehaften Art der Komposition passt. Am bedeutendsten wirkt ausser einigen Prophetenfiguren vom Ulmer Hauptportale das schöne Relief mit dem Drachentöter Georg im Tympanon des Westportals zu Esslingen (Fig. 395); das Südportal derselben Kirche (Fig. 396) zeigt dagegen in seiner Häufung der dekorativen Motive und in der ungeschickten Teilung der Tympanondarstellung des Weltgerichts bereits das Sinken des Geschmacks und der kompositionellen Fähigkeiten.



Fig. 395 Tympanon des Westportals der Frauenkirche zu Esslingen

Der Mittelpunkt bildnerischer Thätigkeit in Franken war seit Beginn des 14. Jahrhunderts das aufstrebende Nürnberg. Noch stärker als in den schwäbischen Arbeiten tritt hier ein bürgerlich solider, etwas nüchterner Grundzug bestimmend hervor. Die Statuen und Reliefs, mit denen seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts die Portalwand von St. Lorenz, etwas später die Portale von St. Sebald und die Vorhalle der Frauenkirche ausgestattet wurden, sind zum Teil hervorragend tüchtige Arbeiten, in denen ein gesundes Gefühl für Natürlichkeit den konventionellen Schwung in Schranken hält. Bedeutender aber wirken manche Einzelwerke, wie die Statue Karls IV. von der Fassade eines Nürn-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

berger Hauses im Berliner Museum, eine Gruppe der Anbetung der Könige in der Jakobskirche, sowie namentlich die kleinen Terrakottagestalten einiger sitzender Apostel in derselben Kirche und im Germanischen Museum, die mit den holzgeschnitzten Figuren des Deokarusaltars in St. Lorenz wohl demselben Meister entstammen und auch mit den oben genannten Werken viel Verwandtes haben. In ihnen allen verbindet sich mit der gotischen Weichheit der langgezogenen Gewandfalten eine auffallend ruhige Komposition und charaktervolle Bildung, namentlich in den jugendschönen Köpfen. Auch die Statuen des Schönen Brunnens (1385—1396) auf dem Markte — soweit sie nicht restauriert sind — zeigen eine feinere künstlerische Durchbildung. — Wohl nicht ohne Zusammenhang mit der schwäbisch-fränkischen Bildnerschule sind die plastischen Werke dieser Epoche in Böhmen zu denken. Wichtiger als die künstlerisch

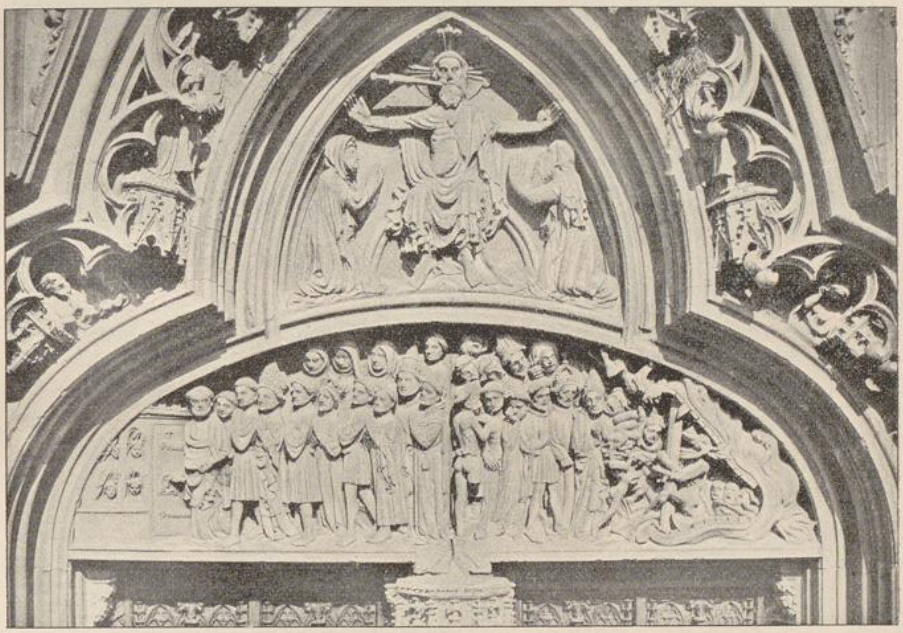


Fig. 396 Tympanon des Südportals der Frauenkirche zu Esslingen

unbedeutenden 21 Porträtbüsten von Zeitgenossen im Triforium des Prager Doms, gleich der Statue des hl. Wenzel daselbst ein Werk des Dombaumeisters *Peter Parler* (vgl. S. 330), ist das bronzene Reiterstandbild des hl. Georg auf dem Hradschin, 1373 von *Martin* und *Georg von Clussenbach* gegossen — die Uebersetzung einer noch völlig stilisierten Goldschmiedsarbeit in halbe Lebensgrösse, von peinlicher Sorgfalt in der Durchführung aller Details.

In den sächsischen Landen scheint nach der Blütezeit des 13. Jahrhunderts eine gewisse Ermattung des plastischen Schaffens eingetreten zu sein. Zwar schliessen sich die Skulpturen im Dom zu Magdeburg, insbesondere die klugen und thörichten Jungfrauen an der „Paradiesespforte“ und die schöne Statue Kaiser Ottos I. am Hauptportal noch der älteren, guten Tradition mit Glück an, aber bereits die Wiederholungen jener so beliebten Statuenreihe an der Martinskirche zu Braunschweig und am Dom zu Erfurt bezeichnen eine absteigende Entwicklung zu grösserer Karikiertheit in Bewegung und Ausdruck.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Im übrigen ist es auch in Nord- wie Süddeutschland hauptsächlich die Grabplastik, welche am ehesten zu einem Aufgeben des koketten Linien-



Fig. 397 Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Schlesien in der Kreuzkirche zu Breslau

schwunges und der sentimentalen Grazie des konventionellen Stils nötigte und dafür den Gestalten mehr individuelles Leben einflösste. In Süddeutschland wären das schöne Doppelgrab Graf Ulrichs von Württemberg und seiner Gemahlin Agnes in der Stiftskirche zu Stuttgart (wohl noch aus dem 13. Jahrhundert), sowie mehrere Grabsteine in St. Emmeran zu Regensburg und im Dom zu Würzburg vorzüglich zu erwähnen, in Sachsen die Gräber der Markgrafen von Meissen in der Fürstengruft zu Altenzelle, die der Grafen von Schwarzburg in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt, ein Doppelgrab von Vater und Sohn in Nienburg a. S. und als das reichste und späteste das Denkmal des Grafen Gebhard († 1383) in der Schlosskirche zu Querfurt. In der ruhigernsten Auffassung der Grabfigur und in der Anordnung von Nischen mit den kleinen Figuren leidtragender Kleriker und Hofleute an den Seitenflächen der Tumba schliesst sich dem Typus dieser Denkmäler auch das polychrome Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Schlesien († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau (Fig. 397) an, das einzige bedeutendere Kunstwerk dieser Epoche in den östlichen Landen.



Fig. 398
Musicierender Engel
(von einer Grabplatte zu
Schwerin)

Den niederdeutschen Landstrichen, ebenso wie den nordöstlichen Provinzen Pommern und Preussen, die erst jetzt in der Geschichte der Kunst eine Rolle zu spielen begannen, fehlte auch für die bildnerische Thätigkeit geeignetes Steinmaterial. Von dem Surrogat des gebrannten Thons, dessen Anwendung durch den landesüblichen Backsteinbau nahe gelegt war, ist auffallender-

weise nur sporadisch Gebrauch gemacht worden, wie in den Bildwerken der Goldenen Pforte an der Marienburg. Auch in Bronzeguss ist nur ein einziges namhaftes Werk, das Grabmal des Bischofs Heinrich Bockolt († 1341) im Dom zu Lübeck ausgeführt worden. Dagegen tritt für die Herstellung von Grabmälern — dem vorhandenen Bedürfnis nach jedenfalls die wichtigste Aufgabe — die Technik gravierter Bronze- oder Messingplatten ein, wobei eine einfache Umrisszeichnung mit der Figur des Verstorbenen in die Fläche eingraviert

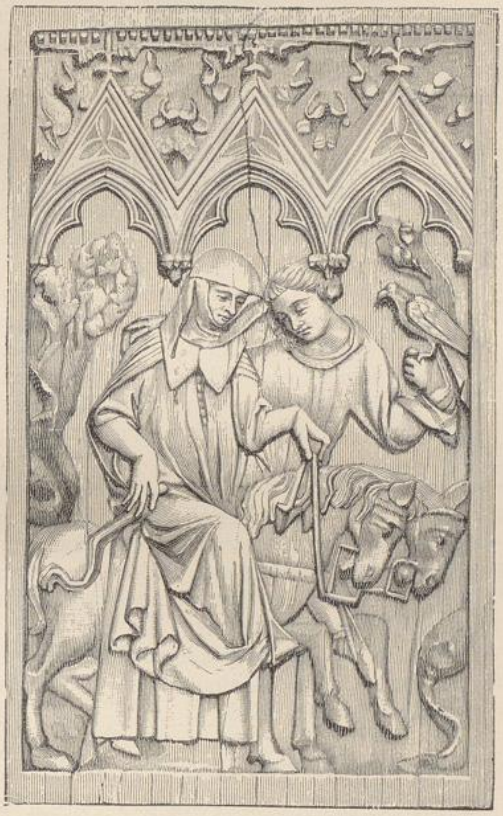


Fig. 399 Elfenbeintafel mit Ritter und Dame

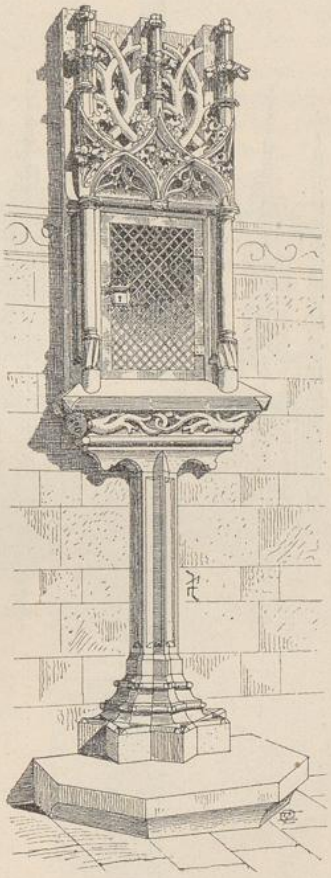


Fig. 400
Gotisches Sakramentshäuschen
(Stockheim)

und dann mit einer schwarzen oder farbigen Masse ausgefüllt wurde; eine reiche architektonische oder ornamentale Umrahmung mit oft sehr reizvollen Motiven (Fig. 398) kam meist hinzu. Das Ganze ist weniger ein Werk der Plastik, als der Zeichenkunst. Derartige Werke finden sich nicht bloss in der ganzen norddeutschen Tiefebene und den angrenzenden Gebieten, von Paderborn bis Stralsund und Breslau, sondern, wie wir gesehen haben, auch in den Niederlanden (vgl. Fig. 388), in Frankreich und England, und es scheint kein Zweifel, dass sie von einem Centralpunkt aus — der wahrscheinlich in den Niederlanden zu suchen sein wird — über das ganze in Frage kommende Gebiet ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

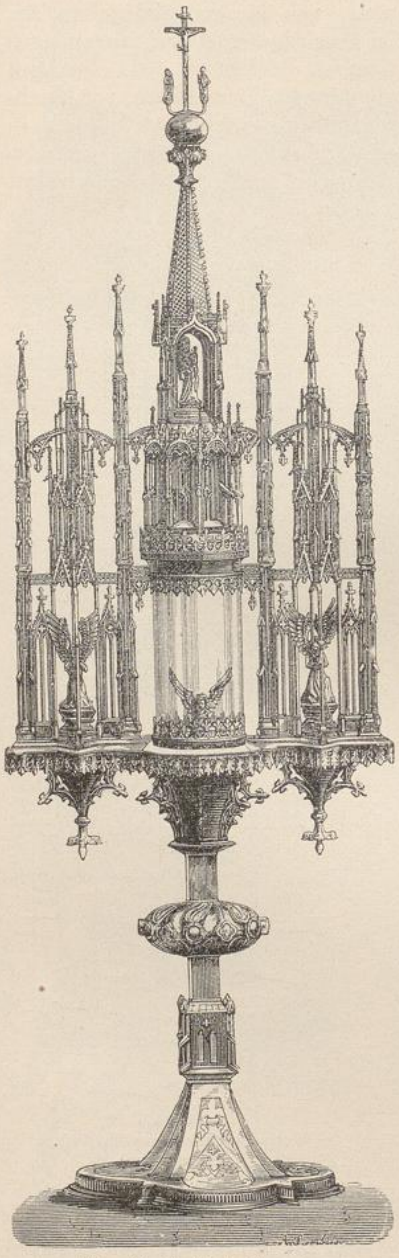


Fig. 401 Gotische Monstranz (Sedletz)

breitet worden sind. So erklärt sich am besten die auffallende Uebereinstimmung in dem Charakter der Zeichnung auch an weit von einander entfernten Orten und ihre Ueberlegenheit über gleichzeitige Produkte lokaler Kunstübung, die sich zuweilen selbst als rohe Versuche zur Nachahmung darstellen.

Zunächst als ein Ersatz für das kostbare und oft schwer zu beschaffende Stein- oder Bronzematerial, dann aber auch als ein Ausdruck des Strebens nach verstärkter farbig-malerischer Wirkung müssen die bemalten Holzschnitzwerke betrachtet werden, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts etwa in Deutschland häufiger vorkommen. Namentlich die Altäre,[1]) welche mit der steigenden Höhe der Kirchen gleichfalls höher und komplizierter gestaltet wurden, sind häufig in dieser Technik ausgeführt; sie bestehen jetzt meist aus einem schreinartigen Gehäuse, in welchem Holzschnitzfiguren aufgestellt sind und das mit einem oder zwei bemalten oder geschnitzten Flügelpaaren geschlossen werden kann. Eines der frühesten erhaltenen Werke ist der grosse Schnitzaltar in der Barfüsserkirche zu Erfurt. Es ist der ganz auf farbige Wirkung begründete Charakter des gotischen Kircheninneren, an den uns diese bemalten Schnitzaltäre nachdrücklich erinnern. Eine allgemeinere Bedeutung haben sie aber erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erlangt, als der hereinflutende Strom des flandrischen Realismus in ihnen sein wichtigstes künstlerisches Ausdrucksmittel fand.

Kleine Tragaltärchen und Diptychen wurden auch jetzt noch gern in Elfenbein geschnitzt, wenn auch die Bedeutung dieser Kunstübung für den kirchlichen Kultus allmählich abnahm. Dafür wurden profane Geräte, Kästchen, Buchdeckel, Spiegelkapseln u. dergl. desto häufiger in Elfenbein ausgeführt (Fig. 399), und die Weichheit und Grazie des gotischen Stils erreicht in dem hier gebotenen kleinen Massstabe oft besonders anziehende Wirkungen.

Die gotische Kleinplastik und dekorative Kunst wurde ungünstig beeinflusst durch die tyrannische Allein-

[1]) *F. Münzenberger*, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Fortgeführt von *St. Beissel*. (Lichtdrucktafeln.) Frankfurt a. M., 1885 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

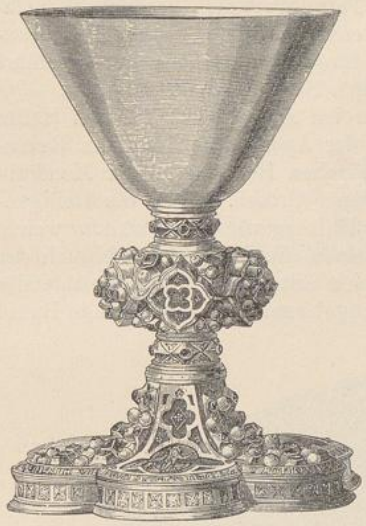


Fig. 402 Gotischer Kelch (Klosterneuburg)

herrschaft der architektonischen Formen. Nicht bloss kleinere Arbeiten aus Haustein, wie die seit der Einführung des Fronleichnamsfestes (1316) häufig ausgeführten Sakramentshäuschen (zur Aufbewahrung der Monstranz mit der Hostie) wurden durchaus in den Formen der Monumentalarchitektur ausgeführt (Fig. 400), diese wurden selbst auf Werke aus gegossenem Metall, wie Taufbecken, Lesepulte, Rauchfässer, Leuchter und andere kirchliche Geräte übertragen und herrschen seit dem Ende des 14. Jahrhunderts unbedingt in der gesamten Goldschmiedekunst, aus der sie die alten schönen Techniken des farbigen Flächenschmucks durch Email- und Filigranarbeit allmählich ganz verdrängen. So wurden die Reliquiarien in Form von gotischen Kirchen, die Monstranzen als zierlich durchbrochene Türme gebildet (Fig. 401) und die Goldschmiede überboten sich darin, ihrem geschmeidigen Material immer neue, künstlichere Verschnörkelungen des architektonischen Formendetails abzugewinnen. Auch wo keine unmittelbare Nachahmung stattfindet, da fügen sich die Konturen und Formen im allgemeinen dem gotischen Stilgesetz: die Kuppe des Kelches wird schlanker, einem umgekehrten Spitzbogen angenähert, Knauf und Fuss werden architektonisch gegliedert und mit Masswerk verziert (Fig. 402). Diesen Charakter des mit strengem Stilgefühl Durchgearbeiteten trägt auch die Arbeit in Schmiedeeisen, welche die Gotik zu grosser Vollkommenheit ausgebildet hat. An Stelle der in älterer Zeit üblichen Bronzegüsse treten jetzt allgemein Thüren aus starken Eichenbohlen, die durch kunstvolle Beschläge grössere Festigkeit und zugleich ihren Schmuck erhielten (Fig. 403).



Fig. 403 Gotischer Thüranschlag (Nürtingen)

Für die deutsche Malerei wurde vor allem wichtig, dass der gotische Stil ihr die ausgedehnteren Wandflächen, auf denen sie sich früher hatte ergehen können, immer mehr entzog. Die grosse Zukunft, welche der deutschen Wandmalerei im 13. Jahrhundert zu blühen schien, ging dadurch unwiederbringlich verloren. Gleich allen nordischen Nationen erkauften auch die Deutschen die Einheit des Kunststils auf Jahrhunderte mit der völligen Einbusse der Fähigkeit, in grossräumigen Schöpfungen ihre höchsten Ideen mit den Mitteln der Kunst darzustellen, die recht eigentlich zum Ausdruck derselben bestimmt schien. Die Malerei sah sich in den gotischen Kirchengebäuden des Nordens überwiegend auf das Tafelbild angewiesen, und selbst bei den Altarwerken wurde

ihr durch die Vorliebe für Schnitzarbeiten das Terrain vielfach beschränkt. Dadurch wurde in Stoffen und Behandlungsweise eine gewisse idyllische Beschränkung, ein überwiegendes Betonen des zarten Empfindungslebens herbeigeführt und der Sinn des darstellenden Künstlers in engen Schranken festgehalten.

Unter den erhaltenen gotischen Wandmalereien sind die der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörigen Gemälde in der Apsis der Kirche zu Brauweiler[1]) hervorzuheben. Noch besitzt der zwischen Heiligen in der Mandorla thronende Christus (Fig. 404) einen Zug erhabener Grösse. Aber die Heiligengestalten sind sehr lang gestreckt, die Motive der Haltung wie der Gewänder weich, von konventioneller Grazie. Bedeutender erscheinen die durch den Abbruch der Kirche leider untergegangenen und nur in Kopien erhaltenen Wandgemälde der Deutschordenskirche zu Ramersdorf im Siebengebirge. Der dreischiffige Raum

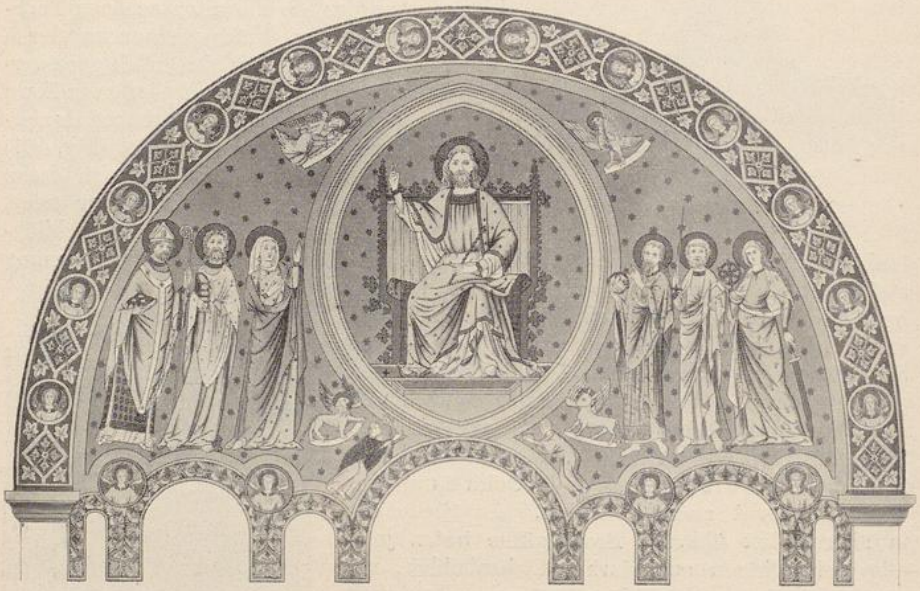


Fig. 404 Wandgemälde in der Apsis der Abteikirche zu Brauweiler

war an Wänden wie Decken ganz mit Gemälden bedeckt, die zusammen einen vollständig durchgeführten Cyklus ergaben. In der Chornische bildete Gottvater, im ersten Gewölbejoch Christus, im zweiten Maria, im dritten der Weltrichter den Mittelpunkt. Auch hier tritt die schlanke, weiche Bildung der Gestalten charakteristisch hervor. Inhaltlich ist der polemische Zug in den Darstellungen des jüngsten Gerichts von Interesse: Die Seligen (Fig. 405), welche unter Führung eines Bischofs von einem Engel der Himmelsthür zugeleitet werden, sind ausschliesslich Handwerker und Landleute mit den Attributen ihrer Beschäftigung, während in der Schar der Verdammten nur die bevorrechteten Stände vertreten sind, Mönche und Nonnen, Fürsten und feine Damen. Man sieht deutlich, auch die Monumentalmalerei ist bürgerlich geworden nicht bloss durch die Person der Ausführenden, sondern auch ihrer Gesinnung nach. Lehrreich in einer anderen Richtung sind die Malereien an den Chorschranken des Kölner Doms (um 1322) mit Scenen

[1]) Vgl. das S. 232 Anm. 1 citierte Werk von *E. aus'm Weerth.*

aus dem Leben der Maria, des Petrus und des Papstes Sylvester: sie weisen einen nahen Zusammenhang mit der Buchmalerei auf, sowohl durch die Art des Inschriftenfrieses mit Initialen, welcher unter den Hauptdarstellungen entlang läuft, als auch durch die dazwischen eingesprengten Drolerien. Leider scheint mit dem neuen Stil auch eine unsolide Technik aufgenommen zu sein: die Tempera ist hier fast unmittelbar auf den Stein aufgetragen, so dass sie papierdünn abblättert. — Am Oberrhein bieten St. Peter und Paul zu Weissenburg und die Kirche zu Rosenweiler bei Rosheim im Elsass, ferner der Dom zu Metz, sowie die Krypta des Baseler Münsters mehr oder minder ansehnliche Reste von Wandmalereien des 14. Jahrhunderts, die aber an künstlerischer Bedeutung jene niederrheinischen Denkmäler nicht erreichen. Dasselbe gilt von den Ueberresten



Fig. 405 Zug der Seligen
Wandgemälde von Ramersdorf

in Schwaben (in Konstanz, Reutlingen, Kirchheim, Ulm, Maulbronn u. a.), wo die kleine 1380 gestiftete Veitskirche zu Mühlhausen aber wenigstens noch ein anschauliches Gesamtbild malerischer Ausstattung mit biblischen und legendarischen Scenen bewahrt hat, wie dies ähnlich sonst nur noch die Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle bietet. Im deutschen Nordosten stehen die Gewölbmalereien der Marienkirche zu Colberg mit Scenen aus dem alten und neuen Testament als ein vereinzeltes Beispiel da.

Die Stelle von Wandmalereien ersetzten auch in Deutschland häufig Glasgemälde, und die erhaltenen Reste zeigen, dass sie im ganzen sich dem in Frankreich beobachteten Entwicklungsgange anschliessen. Der älteren Manier mit Medaillonfeldern auf Teppichgrund gehören u. a. die Fenster der Elisabethkirche zu Marburg, der Katharinenkirche zu Oppenheim, der Stiftskirche zu Altenberg bei Köln, der Dionysiuskirche zu Esslingen an, welche sämtlich noch dem 13. Jahrhundert entstammen. Etwas später, um die Wende zum 14. Jahr-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hundert, sind die Glasgemälde in den österreichischen Stiftern Klosterneuburg und Heiligenkreuz zu datieren, welche durch geschmackvolle Anwendung der Grisaillemalerei (grau in grau) ausgezeichnet sind und die Bilder österreichischer Markgrafen enthalten. Die Farbenstimmung in den Glasmalereien des entwickelten gotischen Stils ist durch häufige Anwendung des Gelb (Silbergelb), welches als neue Erfindung zu der bis dahin einzigen Malfarbe des Schwarzlot hinzukam, lichter und goldiger geworden; noch wichtiger war die Erfindung

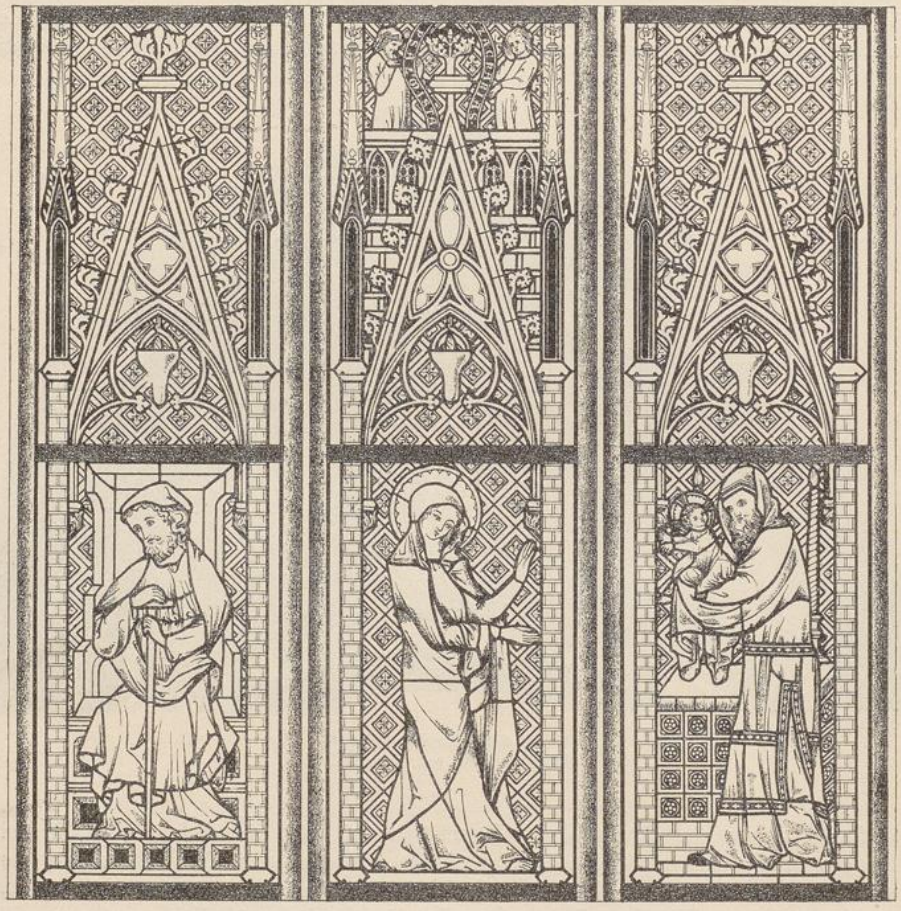


Fig. 406 Von den Glasgemälden in der Kirche zu Königsfelden

des mit einer zweiten farbigen Schicht überzogenen Glases (Ueberfangglas), das durch Ausschleifen bestimmter Stellen eine erhebliche Bereicherung der Farbenskala und Erleichterung der Technik gewährte. Zu den schönsten Beispielen dieses Stils gehören die neun Fenster im Chor von Königsfelden mit der Lebensgeschichte Christi und Scenen aus der Heiligenlegende (Fig. 406), sowie sechs Fenster im Kloster Kappel in der Schweiz; ferner die Fenster im Chor des Kölner Doms, in den Schiffen der Münster von Strassburg und Freiburg. In Süddeutschland besitzen die Dome von Regensburg und Augs-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

burg, ferner die Marthakirche zu Nürnberg hervorragende Werke aus dieser Epoche; zwei Fenster in St. Sebald sind als Stiftungen der Familien Tucher und Schürstab 1365 und 1379 datiert. Noch reicher, aber auch wesentlich freier und der allmählichen Auflösung des Stils entgegenführend entfaltete sich die Glasmalerei im 15. Jahrhundert. Die alte feierliche Hoheit und strenge Architektonik wurde unter dem Einfluss der realistischen Tafelmalerei aufgegeben und bildmässig entwickelte Kompositionen oft von heiter-weltlichem Charakter, in prachtvollster Farbengebung traten an ihre Stelle. Auch hiefür bieten die Nürnberger Kirchen mit ihren Stiftungen reicher Patrizierfamilien (Tuchersches Fenster 1481, Volkamersches Fenster 1493 in St. Lorenz) die schönsten Beispiele.



Fig. 497 Wandgemälde aus „Tristan und Isolde“ in Schloss Runkelstein

Neben der schwärmerischen Religiosität des 14. Jahrhunderts steht unvermittelt seine heitere Lebensfreude, der Hang zu ausschweifenden Lustbarkeiten und üppigem Kleiderprunk. Die schweren Drangsale aber, welche grade in diesen Zeitläuften die Welt heimsuchten — ununterbrochene Kriegsnot, schwere Pestseuchen und Hungersnöte — erzeugten jene schwermütig-resignierte Stimmung, die bezeichnenderweise jetzt zuerst in allerlei Todesbildern zum Ausdruck kommt. Nach einer in der französischen Dichtung der Zeit verbreiteten Fabel werden — in Deutschland zuerst in der Turmhalle der Kirche zu Badenweiler nachweisbar — drei Könige in all ihrem Prunk den Gestalten dreier Toten gegenübergestellt, in denen sie und der Beschauer ihr Spiegelbild und ihre Zukunft

erblicken. Aus diesem Gedankenkreise heraus sind später die eigentlichen s. g. „Totentanzbilder“ entwickelt worden, im 15. Jahrhundert ein beliebtes Thema der Wandmalerei, wie u. a. erhaltene Beispiele in den Marienkirchen zu Lübeck und Berlin (1480—90) erweisen. Aber unbekümmert um solche bange Mahnungen brach die heitere Lebensstimmung der Zeit in den Wandmalereien hervor, die jetzt — häufiger als je zuvor — zum Schmucke profaner Gebäude ausgeführt wurden. Die Haupträume in den Behausungen reicher Ritter und Bürger werden, wo man nicht den noch kostbareren Prunk gewirkter Teppiche zur Verfügung hatte, kaum ohne ornamentale und figürliche Bemalung geblieben sein; und wenn begreiflicherweise auch grade von diesen Werken vieles zerstört ist, so zeigen erhaltene Reste doch zur Genüge, dass die neue Aufgabe der Kunst auch neuen Gewinn brachte. Den besten Aufschluss darüber geben die Malereien auf Schloss Runkelstein[1]) bei Bozen, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, aber zum Teil



Fig. 408 Hagar in der Wüste
Aus der Weltchronik des Rudolf von Ems in Stuttgart

schon im Auftrage Maximilians I. zwischen 1506 und 1508 restauriert. Die Darstellungen in der oberen offenen Hofhalle mit ihrer Zusammenstellung heidnischer, jüdischer und christlicher Helden, der berühmtesten Könige, Ritter, Liebespaare u. s. w. knüpfen an ähnliche Gestaltenreihen an, wie sie schon in der karolingischen Wandmalerei auftraten (vgl. S. 111). Die Wandgemälde in der unteren Bogenhalle und verschiedenen inneren Räumen sind beliebten Dichtungen der Zeit entnommen, dem „Wigalois“, dem „Garel im blühenden Thal“, vor allem aber „Tristan und Isolde“ nach dem Gedichte Gottfrieds von Strassburg; der Cyklus,

[1]) *J. V. Zingerle* und *J. Seelos*, Fresken-Cyklus des Schlosses Runkelstein bei Bozen. Innsbruck, 1859.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in 13 Bilder eingeteilt, schliesst mit der Scene, wie Tristan, als Pilger verkleidet, Isolde ans Land trägt und diese darauf das Gottesurteil trügerisch besteht (Fig. 407). Die Malereien, monochrom in grüner Farbe ausgeführt — wie dies „en grisaille" schon bei französischen Miniaturen und den Glasmalereien der Zeit uns begegnet ist — sind durch ungekünstelte, lebendige Erzählung ausgezeichnet. Am selbständigsten durch ihre kecke Schilderung des wirklichen Lebens erscheinen die Tanz-, Jagd- und Turnierbilder im s. g. Neithart-Saale und die am vollständigsten erhaltenen dekorativen Malereien des Badezimmers. In ähnlicher Weise, teils aus der ritterlichen Dichtung, teils aus dem Leben der Zeit entnommen, sind die Stoffe der Wandbilder im Schlosse Lichtenberg im Vintschgau, Burg Neuhaus in Böhmen (1338), aber auch in vornehmen Bürgerhäusern zu Konstanz und Winterthur und im Ehinger Hof zu Ulm (1384).

In der Buchmalerei der Zeit gingen zwei Strömungen nebeneinander her. Die eine stellt sich als die natürliche Fortentwicklung der am Schlusse der vorigen Epoche (vergl. S. 252 f.) bemerkten nationalen Illustrationstechnik dar. Rechtsbücher, Reim- und Weltchroniken, sowie volkstümliche Andachtsbücher bilden ihr Anwendungsgebiet; noch immer herrscht die einfache Federzeichnung vor, die aber durch ausgedehntere Verwendung der Farbe in ihren Ausdrucksmitteln wesentlich bereichert wird. Man begnügt sich oft nicht mehr mit einem leichten Antuschen der derb gezeichneten Umrisse, sondern füllt diese mit sorgfältig aufgetragenen Deckfarben vollständig aus. So erscheinen unter den Illustrationen der oft abgeschriebenen Weltchronik des Rudolf von Ems (Exemplare in St. Gallen, Wolfenbüttel, Stuttgart u. a.) neben den üblichen Federzeichnungen auch Bilder in Deckfarbenmalerei mit teppichartigem Untergrunde (Fig. 408), die aber in der kunstlosen Komposition, der derben, improvisatorischen Art der Zeichnung sich von jenen durchaus nicht unterscheiden; die Tracht, die ganze Schilderungsweise sind die der eigenen Zeit. Noch engere Beziehung zum Leben und Treiben des Tages, wenn auch ohne jede künstlerische Absicht, herrscht in den Rechtsbüchern (Handschriften des „Sachsenspiegel" in Dresden, Oldenburg (1336), Wolfenbüttel, des „Schwabenspiegel" in Brüssel), wo die alleinige Absicht auf Verständlichmachung eines Rechtssatzes die Darstellungen bestimmt. Weit höher aber steht das bedeutendste Werk dieser Richtung, die Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. und seines Bruders Balduin im Koblenzer Staatsarchiv.[1]) Die Bilder, in leicht mit Wasserfarbe kolorierten Umrissen gezeichnet und nur stellenweise in Deckfarbe ausgeführt, rühren offenbar von einem Augenzeugen der Kaiserfahrt her. Auch sie streben in erster Reihe nach Deutlichkeit, und da es sich auf eigene Anschauung gründet, führt dieses Streben oft zu wirklich ergreifender Schilderung, wie bei der Totenklage der Mannen an der Leiche des Kaisers. Auch eine gewisse Individualisierung, namentlich in den Köpfen Heinrichs und Balduins, lässt sich bemerken. Andererseits bleibt der Maler oft in traditionellen Hilfsmitteln, wie der grösseren Körperlänge des Herren gegenüber dem Diener, und in vollständiger Ratlosigkeit bezüglich der Perspektive und Landschaft stecken.

Ein näheres Verhältnis zur Wirklichkeit erstreben endlich auch die Illustrationen populärer Erbauungsschriften, wie der — später so genannten — „Armenbibel", des „Heilsspiegel", der „Concordantia caritatis" u. a. Ihrem Inhalt nach war diesen Darstellungen, die sich ganz auf der althergebrachten typologischen Zusammenstellung von alt- und neutestamentlichen Vorgängen aufbauten, freilich kein Spielraum gegeben. Aber in der Auffassung, Gestaltung und Be-

[1]) Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildercyklus des Codex Balduini Trevirensis, herausg. von der Dir. der preuss. Staatsarchive. Text von Dr. G. Irmer. Berlin, 1881.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seelung der überlieferten Motive, ferner im Anschluss an Tracht und Sitte der Zeit vermochten die Künstler doch oft eine nicht geringe Selbständigkeit zu entfalten. So bieten insbesondere die Handschriften der „Armenbibel" im Stift St. Florian[1]), in der Konstanzer Lyceumsbibliothek[2]) und in München (um 1360), ferner die „Concordantia caritatis" im Kloster Lilienfeld (nach 1350) manches frisch empfundene Bild. Im ganzen lassen diese zahlreich bis weit ins 15. Jahrhundert hinein gefertigten Bildercyklen einen ununterbrochenen Fortschritt in der realistischen Darstellungsweise erkennen, die grade ihrer volkstümlichen Beliebtheit wegen Beachtung verdient. Aber auch höher geartete religiöse Bilderwerke, wie die Wellislausbibel[3]) und das Passionale der Prinzessin Kunigunde in Prag (1312) vermochten sich diesem Streben nach feinerer Beseeltheit und Natürlichkeit nicht zu entziehen. Jedenfalls erscheint die Herrschaft des alten traditionellen Stils in ihnen bereits völlig ausgetilgt.

Nicht so ganz aus nationalem Boden entsprungen wie diese volkstümlichen Werke, dafür aber an künstlerischer Vollendung ihnen weit überlegen sind auch im 14. Jahrhundert die für die höfischen Kreise bestimmten Handschriftenillustrationen. Genau entsprechend den geistigen Interessen der gebildeten Gesellschaft der Zeit gehören sie einerseits zu Gedichtsammlungen, andererseits zu Andachtsbüchern für den Privatgebrauch, wie Breviarien u. dgl. Ihre Technik schliesst sich an das Vorbild der glänzenden französischen Buchmalerei an und lässt auch, wie diese, den allmählichen Uebergang von flächenhafter Ausmalung sorgfältigst behandelter Federzeichnung zu einer plastisch modellierenden Gouachemalerei erkennen, die im wesentlichen bereits der gleichzeitigen Tafelmalerei entspricht. — Wohl das älteste der Werke dieser Richtung ist die Weingartener Liederhandschrift in der kgl. Privatbibliothek zu Stuttgart[4]), um 1280 wahrscheinlich in Süddeutschland entstanden. Die 25 Bilder wollen historische Dichterporträts geben, ohne Anspruch auf individuelle Treue, aber mit liebevoller Versenkung in die Mannigfaltigkeit ihrer Beschäftigungen; sie sind teils als Streiter, Kreuzfahrer und Jäger, teils in nachdenklicher Haltung, im Gespräch mit der Geliebten u. s. w. dargestellt. An Umfang und Bedeutung wird die Sammlung übertroffen von der ähnlichen Liederhandschrift der Heidelberger (früher der Pariser) Bibliothek, welche von einer unbegründeten Tradition mit dem Züricher Geschlecht der Manesse in Verbindung gebracht wird.[5]) Sie enthält 140 Bilder von drei verschiedenen, zum Teil von der Weingartner Handschrift abhängigen Künstlern ausgeführt (um 1330). Die Technik ist die gleiche, aber die künstlerische Durchführung steht höher. Ein lebhaft bewegtes Bild des ritterlichen Lebens in Kampf und Turnier (vgl. die Farbentafel), in Jagd und Spiel, in höfischer Geselligkeit und schmachtendem Minnewerben entfaltet sich vor unseren Augen; selten fehlen die blondgelockten Frauen, welche dem Kampfspiel zuschauen, zierliche Huldigung empfangen oder auch den Ritter im Bade bedienen. So treten die ritterlichen Sänger von Kaiser Heinrich VI. und Konradin bis zu Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide fast alle in dieser Bildergalerie auf, ohne tieferes Eingehen auf ihre Charakteristik, aber stets mit lebensvoller Anmut geschildert; am sorgsamsten ist freilich immer die Wiedergabe ihrer äusseren Erscheinung, der Waffen und Wappen, der Helmzierden und

[1]) *A. Camesina* und *G. Heider,* Die Armenbibel im Stifte St. Florian. Wien, 1863.

[2]) *Laib* und *Schwarz,* Biblia Pauperum. Nach dem Original herausgegeben. Zürich, 1867.

[3]) *Worel,* Welislaws Bilderbibel. (Abhandl. d. k. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, VI, 4.) Prag, 1871.

[4]) Herausgegeben vom Litterarischen Verein zu Stuttgart, 1843.

[5]) *F. X. Kraus,* Die Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift. Strassburg, 1887. — *A. Oechelhäuser,* Die Miniaturen der Univers.-Bibl. zu Heidelberg. Heidelberg, 1887 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Banner. „Ein schmeichelnder Liebreiz ist den Formen, Glanz und Kraft den Farben eigen, aber ein leidenschaftlicher Pulsschlag der Empfindung ist nirgends wahrzunehmen." Aehnlichen Charakter trägt die Handschrift von Wolframs Wilhelm von Oranse" (1334) in Kassel, besonders interessant durch die grosse Anzahl halbvollendeter Bilder, welche uns die grosse künstlerische Ueberlegenheit des Zeichners über den Illuminator und das ziemlich handwerksmässige Verfahren des letzteren vor Augen führen.



Fig. 409 Bildinitial aus einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts

Den Fortschritt zu der modellierenden, mehr malerischen Behandlung der späteren französischen Buchmalerei vertritt in Deutschland vor allem die Prager Miniatorenschule, die ihre Entstehung dem am französischen Hofe gebildeten Kunstsinn Karls IV. verdankt. Die Ausschmückung der weniger für den König selbst, als für die Männer seiner Umgebung hergestellten Prachtwerke geht nach französischem Muster zumeist von dem Bildinitial (Fig. 409) aus, der eine kleine Figurendarstellung auf gemustertem Teppichgrunde enthält und den Ansatzpunkt breit ausgesponnenen, oft die ganze Blattseite umziehenden Rankenwerks bildet, das durch eingestreute Medaillons mit Bildern und Wappen, und durch Tiergestalten und Drolerien wirkungsvoll belebt wird (Fig. 410). Grade diese Randbildchen machen die Werke der Prager Buchmaler anziehend, während sie in der Feinheit der Figurenbehandlung hinter den französischen Vorbildern zurückblieben. Bezeichnende Werke dieses Stiles sind das Reisebrevier des kaiserlichen Kanzlers Johann von Neumarkt (um 1360), das Mariale des Arnestus, ersten Erzbischofs von Prag (1344—1366), beide im Böhmischen Museum, sowie das Missale seines Nachfolgers Johann Oczko von Wlaschim (Metropolitanbibliothek). Unter Karls begabtem, aber gewaltthätigem und ausschweifendem Sohne Wenzel entstanden wohl noch eine Reihe prachtvoller Arbeiten, wie der Wilhelm von Oranse (1387) in der Ambraser Sammlung und vor allem die für den Kaiser angefertigte deutsche Bibelübersetzung (Wiener Hofbibliothek), aber die derbere Empfindung, der Mangel an Gediegenheit der Zeichnung und Feinheit der Farbe verraten ein Sinken des höfischen Geschmacks; seltsam berührt auch die Vorliebe für Darstellungen aus Wenzels intimstem Liebesleben

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 410 Aus dem Gebetbuch Eberhards im Bart in der Bibliothek zu Stuttgart

selbst in den Drolerien der Bibelillustration. — Gleichzeitig mit der Prager Miniatorenschule blühte die Buchmalerei am Hofe zu Wien, deren hervorragendste Denkmäler das Evangeliar des *Johann von Troppau* für Erzherzog Albrecht II. von Oesterreich (1368) und die deutsche Uebersetzung von Durandi Rationale (beide in der Wiener Hofbibliothek) sind; sie gehören durch den Ernst künstlerischer Gesinnung und das hohe Mass des Könnens zu den bedeutendsten Erzeugnissen der deutschen Buchmalerei. — Auch einige rheinische Werke, wie das Gebetbuch des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein (1360—88) im Trierer Domschatz und aus späterer Zeit (1415) das Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern (im kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin) sind hier zu nennen. Bereits dem Ausgang des 15. Jahrhunderts gehört das Gebetbuch Eberhards im Bart in der Stuttgarter Bibliothek an (vgl. Fig. 410), das bei Uebereinstimmung in der allgemeinen Verzierungsart deutlich bereits den Einfluss des Realismus in den Einzeldarstellungen erkennen lässt.

Prag wurde durch Karl IV. für einige Jahrzehnte nicht bloss ein Mittelpunkt der Buchmalerei, in erster Reihe standen vielmehr dem Herrscher seine umfangreichen Bauten und für ihre Ausschmückung berief er Künstler aus aller Herren Länder. So bildete sich schon um 1348 die Prager „Malerzeche", die älteste nachweisbare Zunftgenossenschaft von Malern.[1]) Die bunte Zusammensetzung der vom Kaiser beschäftigten Künstlerschar kommt zunächst in den Malereien im Kreuzgang des 1348 begonnenen Emausklosters zu Prag[2]) zum Ausdruck, die ein Gemisch aus italienischen, besonders sienesischen, und deutschen Stilelementen charakterisiert. Einheitlicher erscheinen die Wandgemälde auf der etwa gleichzeitigen Burg Karlstein[3]) (vergl. S. 339). Die Thätigkeit zweier

[1]) *Pangerl* und *Woltmann*, Das Buch der Malerzeche in Prag. Quellenschr. z. Kunstg. XIII. Wien, 1878.

[2]) *J. Neuwirth*, Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters zu Prag. Prag, 1897.

[3]) *J. Neuwirth*, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag, 1896.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch sonst vom Kaiser viel begünstigter Maler, *Nikolaus Wurmser* und *Theodorich von Prag*, wird uns hier ausdrücklich bezeugt — jener also ein Vertreter der älteren rheinischen Schule, dieser ein Landesgeborner. Der schlechte Erhaltungszustand der meisten Malereien beschränkt die Möglichkeit der Vergleichung, doch glaubt man wenigstens die Wandgemälde in der Marienkapelle dem *Nikolaus*, die in die Wände eingelassenen 133 Holztafelbilder der Kreuzkapelle, mit Halbfiguren von Aposteln, Kirchenlehrern und Heiligen, dem *Theodorich* zu-



Fig. 411 Altarbild aus der Böhmischen Schule in der Veitskirche zu Mühlhausen a. N.

schreiben zu dürfen. Von dem weichen, rundlichen Idealkopt des Meisters Nikolaus, den auch manche Madonnenbilder in böhmischen Kirchen zu Hohenfurt, Krumau u. a. aufweisen, unterscheiden sich die Gestalten des Theodorich charakteristisch durch kräftigere Formen der leicht an den slavischen Typus anklingenden realistischen Physiognomien, bei noch unentwickeltem und unsicherem Körperbau. Seine Apostel und Kirchenväter — zwei davon, die heiligen Ambrosius und Augustinus jetzt in der Gemäldegalerie zu Wien — erscheinen bei aller Derbheit nicht ohne geistige Belebung. Den allgemeinen Typus seiner Kunst und

seiner Schule, deren Thätigkeit und Einfluss offenbar auch nach den benachbarten Ländern, insbesondere Schlesien und Süddeutschland übergriff, repräsentieren gut das Votivbild des Bischofs Oczko im Rudolfinum zu Prag und das Altarbild von 1385 in der von böhmischen Künstlern erbauten und ausgestatteten Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar (Fig. 411).

Die Prager Schule, durch den Kunstsinn eines mächtigen Herrschers ins Leben gerufen und von ausländischen, französischen wie italienischen Künstlern — denen sie sogar ihr Bestes zu verdanken scheint — mannigfach beeinflusst, hatte nur eine vorübergehende Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Malerei. Eine um so tiefere und nachhaltigere Wirkung ging von den Malerschulen von Köln und Nürnberg aus. Das „goldene Köln", von jeher ein Mittelpunkt des deutschen Kulturlebens, damals durch Handel und Gewerbe reicher und mächtiger als je zuvor, wurde in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der wichtigste Ausgangspunkt einer geistigen Bewegung, der Mystik, die ein neues, tieferes und innigeres Verhältnis des Einzelnen zu Gott anzubahnen strebte, als das offizielle Kirchentum zu bieten schien. Nicht bloss in Fasten und Beten, sondern in völliger Hingabe der Seele, in einem „tugendlichen, göttlichen Schauen" beruht das Heil — so lehrten Albertus Magnus, Meister Eckhardt, Johann Tauler und andere „Gottesfreunde". Der Kunst, vornehmlich der Malerei, standen sie freundlich gegenüber; sie empfahlen, „allezeit gute Bilder um sich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde". — Die Blüte der kölnischen Malerei ist durch die Mystik nicht hervorgerufen, aber die Werke der Maler bringen die Zartheit der Empfindung, die Glut schwärmerischer Hingebung, welche in den Schriften der Mystiker walten, zu vollendetem Ausdruck. Die Werke der kölnischen Wand-, Buch- und Tafelmalerei aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wie die Reste von Wandgemälden

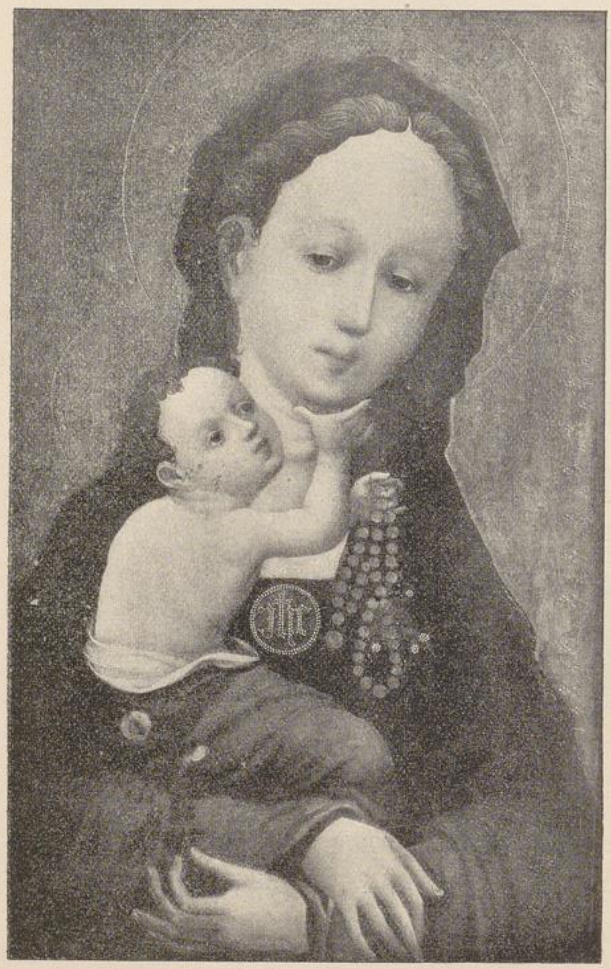


Fig. 412 Madonna mit der Wickenblüte
im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aus dem Rathaussaale und ein Triptychon mit der Kreuzigung Christi im Museum, ferner die Miniaturen des Rennenbergschen Missale (1357) in der Dombibliothek zeigen den älteren gotischen Stil in hoher Vollendung; auch errang schon damals ein kölnischer Maler, *Wilhelm von Herle,* der von 1358 bis 1372 nachweisbar ist, so grossen Ruhm, dass ihn ein Chronist als den „besten Maler in Deutschen Landen" zu rühmen vermochte. Aber der glänzende Aufschwung der kölnischen Malerei fällt erst gegen Schluss des Jahrhunderts und wird durch Werke, wie der Clarenaltar im Dom, die Madonna mit der Wickenblüte (Fig. 412) im Museum, die hl. Veronika mit dem Schweisstuch in der Münchener Pinakothek, die hl. Katharina und Elisabeth im Germanischen Museum u. a. m. bezeichnet, in denen das neue Ideal vollendet ausgebildet erscheint.[1]) Vielleicht darf der zu jener Zeit in Köln viel beschäftigte und angesehene Maler *Hermann Wynrich von Wesel* als ihr Urheber und damit als der geniale Neuerer betrachtet werden, der die überkommenen Formen mit tieferem individuellen Leben erfüllte und den Geist der von zarter Schwärmerei erfüllten Zeit in der Kunst zum Ausdruck brachte.[2]) Ein eigenartiges Schönheitsideal charakterisiert namentlich seine weiblichen Gestalten: zart, schmächtig, fast schulternlos ist der Körper, in sanftfliessende Gewandung gehüllt; die Hände, weiss und schmal, mit zerbrechlichen Fingern, kaum tauglich, eine Blume oder einen Gewandzipfel zu halten. Aber den Eindruck beherrscht ganz das von Holdseligkeit verklärte Antlitz mit den sanftblickenden Augen, dem blühend-zarten Inkarnat der Wangen, dem in blonden Wellen die Stirn umgebenden Haar. Demut und fromme Hingebung sprechen sich darin aus, aber auch die sonnige Heiterkeit unschuldigen Seelenglückes. Leidenschaftlichere Empfindungen, Schmerz und Trauer auszudrücken, bleibt dem Maler solcher Gestalten natürlich versagt. In der Darstellung der Kreuzigung (Fig. 413) kommt er nicht über ein stilles Betrübtsein hinaus; bewegtere und figurenreiche Kompositionen sind überhaupt nicht seine Sache, er liebt wenige, ruhig zu einander geordnete Figuren. Aber die idyllische Anmut der Kindheitsgeschichte Christi (am Clarenaltar) hat kaum jemals ein Künstler mit so persönlicher Empfindung darzustellen gewusst; hier kommt auch seine Natur- und Weltfreude in vielen Einzelzügen zur Geltung, ja selbst vor der Landschaft schreckt er nicht zurück. Ueber alle Unvollkommenheiten aber täuscht uns hinweg der keusche Adel seiner Empfindung, die treue Sorgfalt der Behandlung, der zarte Schmelz und die Leuchtkraft seines Kolorits.

Künstlerische Eigenschaften dieser Art kommen nur in der Tafelmalerei zur vollen Geltung; die Gemälde der kölnischen Schule sind in dieser Epoche ausschliesslich Altarwerke oder kleinere Tafelbilder, und die Tafelmalerei ist durch sie recht eigentlich zur wichtigsten Gattung des malerischen Schaffens erhoben worden. Von goldenem Grunde, der oft ein gepunztes zartes Randmuster erhält und durch die gotischen Architekturformen der Einfassung gegliedert wird, heben sich die in zarten Farben leuchtenden Gestalten ab, ebenso wie die einzelnen Bäume und Felsen, welche diesem Stil als Andeutungen des landschaftlichen Hintergrundes genügen. Von einem Bemühen um Darstellung des räumlichen Schauplatzes, um perspektivisch richtige Darstellung auch des Körpers überhaupt ist keine Rede; die Gestalten stehen, wie in den alten Mosaiken und Emailmalereien, noch immer als farbige Fläche auf dem Goldgrunde. Auch wenn im Verlauf der reichen Thätigkeit, welche die an den Meister des Clarenaltars sich

---

[1]) *L. Scheibler* und *C. Aldenhoven,* Geschichte der Kölner Malerschule. 100 Lichtdrucktafeln. Lübeck, 1894.

[2]) *Ed. Firmenich-Richartz,* Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Zeitschr. f. christl. Kunst, VIII (1895).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anschliessende Schule entfaltet, figurenreiche und in Einzelheiten bereits mit fortgeschrittener Charakteristik behandelte Kompositionen entstehen, wie die Kreuzigung der Sammlung Clemens in Aachen, heben sich die vorderen Figuren von einem ganz allgemein behandelten Felsterrain, die hinten stehenden Figuren vom goldenen Grunde ab. Wie ein erstes Anzeichen eines neuen Naturgefühls berührt es dagegen, wenn in der reizenden Darstellung der Madonna im Paradiesgärtlein, die mit ihrer anmutigen Schilderung der sittigen Jungfrauen und Jünglinge, welche gleichsam den Hofstaat der himmlischen Königin bilden, so ganz aus dem poetisch-idyllischen Geist der Kölner Schule heraus erfunden ist



Fig. 413 Der Crucifixus mit Maria, Johannes und vier Heiligen
Votivbild im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

(Städtisches Museum zu Frankfurt), nicht bloss eine ausführliche, perspektivisch gedachte Schilderung des Gartens mit seinen Blumen und Sträuchern und der Umfassungsmauer gegeben ist, sondern auch der Grund dahinter die blaue Himmelsfarbe erhalten hat. Früher als die Kölner Schule selbst, von der sie andererseits stark abhängig sind, haben die westfälischen Maler, unter denen im Anfang des 15. Jahrhunderts Meister *Konrad von Soest* als eine fassbare Persönlichkeit hervortritt, das Landschaftliche und Architektonische in ihren Schöpfungen betont.

Aber auch über die kölnische Schule, welche in ihren geringeren Leistungen bald in eine der ganzen Richtung naheliegende Affektation und Sentimentalität verfallen war, brach der Geist der neuen Zeit herein. Das lehren uns die Werke eines Malers, die er etwa ein halbes Jahrhundert nach *Hermann Wynrich* schuf, *Stephan Lochners*. Er stammt vom Oberrhein und ist erst seit 1442 in

Köln nachweisbar, wo er 1451/52 starb. Also wird auch sein Hauptwerk, das „Kölner Dombild", nicht vor dem fünften Jahrzehnt entstanden sein. Es ist als Altar für die Rathauskapelle gemalt und erst im 19. Jahrhundert in eine der Chorkapellen des Doms übertragen worden. Die Haupttafel (Fig. 414) zeigt die Anbetung der drei Könige als feierliche Ceremonie mit der in der Mitte thronenden Madonna; daran schliessen sich auf den Flügeln die beiden Hauptheiligen der Stadt, St. Gereon und St. Ursula mit ihrem Gefolge (Fig. 415); die Aussenseiten



Fig. 414 Mitteltafel des Kölner Dombildes von Stephan Lochner

der Flügel enthalten die Verkündigung. Am fortgeschrittensten erscheint eigentlich diese Verkündigungsscene: sie geht in einem fast getreu der Wirklichkeit nachgebildeten Gemache vor sich, man sieht die Dielen und die Holzdecke in richtiger Perspektive, aber der ganze hintere Teil des Zimmers ist durch einen ausgespannten Vorhang verdeckt. Auf den Innenbildern herrscht unbestritten der reine Goldgrund; es ist wohl ein Stück Erdboden mit Rasen und Blumen angegeben, aber ein wirklicher Raum soll nicht dargestellt werden; nur die vorn stehenden Figuren sind gruppiert, die Hauptpersonen, wie die knieenden Könige und die beiden Heiligen, auch durch überragende Körpergrösse ausgezeichnet. So waltet noch im wesentlichen bestimmend der mittelalterliche Idealstil. Die Frauenköpfe zeigen überwiegend die altkölnische Holdseligkeit, wenn auch der Typus ein etwas vollerer geworden ist; unter den Männern finden sich einige ernste kräftige Ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 415 Linker Flügel vom Kölner Dombild des Stephan Lochner

stalten neben seraphisch zarten Erscheinungen; die Bewegungen, namentlich der Beine, sind noch ziemlich schematisch. Im ganzen aber herrscht doch ein lebhafterer Natursinn und eine ausgesprochene Weltfreude, die sich am entschiedensten in der Liebe zu erkennen giebt, mit welcher die kostbare Modetracht der Ritter und Jungfrauen behandelt ist; sie strahlt im Glanze des Goldes und der Farben, die Faltenzüge sind nicht mehr so konventionell wie früher. So mischt sich ein starker Zug von Beobachtung der Wirklichkeit in die Strenge des alten Stils. Als Vorstufen zu diesem Werke mag man die Madonna mit dem Veilchen im Erzbischöflichen Museum und die Madonna im Rosenhag (Fig. 416) betrachten, in denen noch ganz die poetisch-idyllische Stimmung vorwaltet. Entzückende Engelchen umgeben musizierend und anbetend die fürstlich geschmückte Madonna mit dem Kinde. Dem Dombild ganz nahe steht die 1447 datierte Darbringung Christi im Tempel (Darmstädter Galerie); durch eine Prozession kerzentragender Kinder und die leis humoristische Gestalt Josephs, der in seiner Tasche das Geld zusammensucht, ist hier ein bewegterer Zug in die Komposition gebracht.

Stephan Lochner bezeichnet die Uebergangsepoche in der Kölner Malerschule; er gehört im Kerne seines Wesens noch dem Mittelalter an, dessen Kunstideal in seinem Rathausaltar noch einmal einen glänzenden und hinreissenden Ausdruck gefunden hat. Die auf ihn folgende, zum Teil auch schon die gleichzeitige Generation von Malern gab sich weit rückhaltsloser dem Einfluss der ausgesprochen realistischen Kunst hin, welche von Flandern aus den Rhein aufwärts in Deutschland vordrang und bald allerorten einen völligen Umschwung in der Malerei hervorrief, dessen Betrachtung nicht mehr der Kunstgeschichte des Mittelalters angehört.

Am günstigsten lagen die Vorbedingungen für diese neue, mit offenem Blick der Wirklichkeit und dem Leben zugewandte Kunst in der dritten grossen Malerschule, welche bereits das 14. Jahrhundert blühen sah, der Nürnberger[1]). Sie

[1]) *H. Thode,* Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M., 1891.



Apsismosaik in S. S. Cosma e Damiano in Rom
(nach de Rossi, Musaici cristiani).
VI. Jahrh.

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE HÖXTER

Druck von Förster & Borries, Zwickau Sa.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK PADERBORN

erwuchs unter anderen Verhältnissen als die Kölner Schule, der sie an Bedeutung für die geschichtliche Entwicklung deutscher Kunst bald gleichkommen sollte.



Fig. 416 Madonna im Rosenhag im Museum zu Köln
von Stephan Lochner

Nürnberg war im Vergleich zu Köln eine junge Stadt, nicht auf jahrhundertlanger Tradition baute sich hier die Kunstthätigkeit auf, und sie blieb demgemäss den Strömungen der Zeit, dem Wechsel des Geschmacks allezeit leichter unterworfen. Architektur und Plastik nahmen in der aufstrebenden Stadt die erste Stelle ein,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und schon in den Werken der Bildhauer haben wir eine Neigung zu Natürlichkeit und Einfachheit bemerken können, die sie einigermassen von der Ueberschwänglichkeit des allgemeinen gotischen Stils unterscheidet (vgl. S. 380). Gering und unbedeutend sind die Reste der Nürnberger Malerei aus dem 14. Jahrhundert, das bedeutendste darunter wohl ein Christus als Schmerzensmann im Kloster zu Heilsbronn. Erst seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts scheint die Malkunst in Nürnberg einen Aufschwung genommen zu haben, zunächst unter Anregung durch die benachbarte böhmische Schule. Wenigstens der bedeutendste Maler dieses Zeitraums, Meister *Berthold,* lässt sich wohl kaum ohne Zusammenhang mit der böhmischen Kunst denken. Seine Werke — worunter der s. g. Deichslersche Altar im Berliner Museum das früheste, das Imhofsche Altarwerk



Fig. 417 Imhof'sches Altarwerk in der Lorenzkirche zu Nürnberg von Meister Berthold

in der Lorenzkirche zu Nürnberg (Fig. 417) das bekannteste sein dürften — zeigen dieselben unentwickelten, kurzen Gestalten, dieselben schmalen Gesichter mit der feinen, langen Nase und den scharfgezogenen Augenbrauen, seine Madonnen auch dasselbe Arrangement des feingefältelten, weissen Kopftuches wie zahlreiche Gemälde der böhmischen Kunst, und auch von dem italienischen Formenideal, das für jene vielfach bestimmend war, mag ein letzter Rest in ihnen noch fühlbar werden. Feierliche Ruhe und Würde bleibt ihnen bei aller Innigkeit des Gefühlsausdrucks eigen; von dem übertrieben Zarten und Süssen hält sich die Nürnberger Schule mehr als jede andere fern. Neben Meister *Berthold,* dessen datierbare Gemälde etwa den Zeitraum von 1420—40 umfassen, treten als bedeutende Künstlerindividualitäten hervor der *Meister des Wolfgangsaltars* in St. Lorenz und der *Meister des Tucherschen Altars* in der Frauenkirche (um 1450). Während ersterer die holde Unschuld und Reinheit mittelalterlichen Kunstempfindens noch

einmal mit aller Anziehungskraft in seinen Gemälden zur Geltung bringt — ein schöner Flügelaltar mit der Himmelfahrt Mariä im Breslauer Museum muss be-

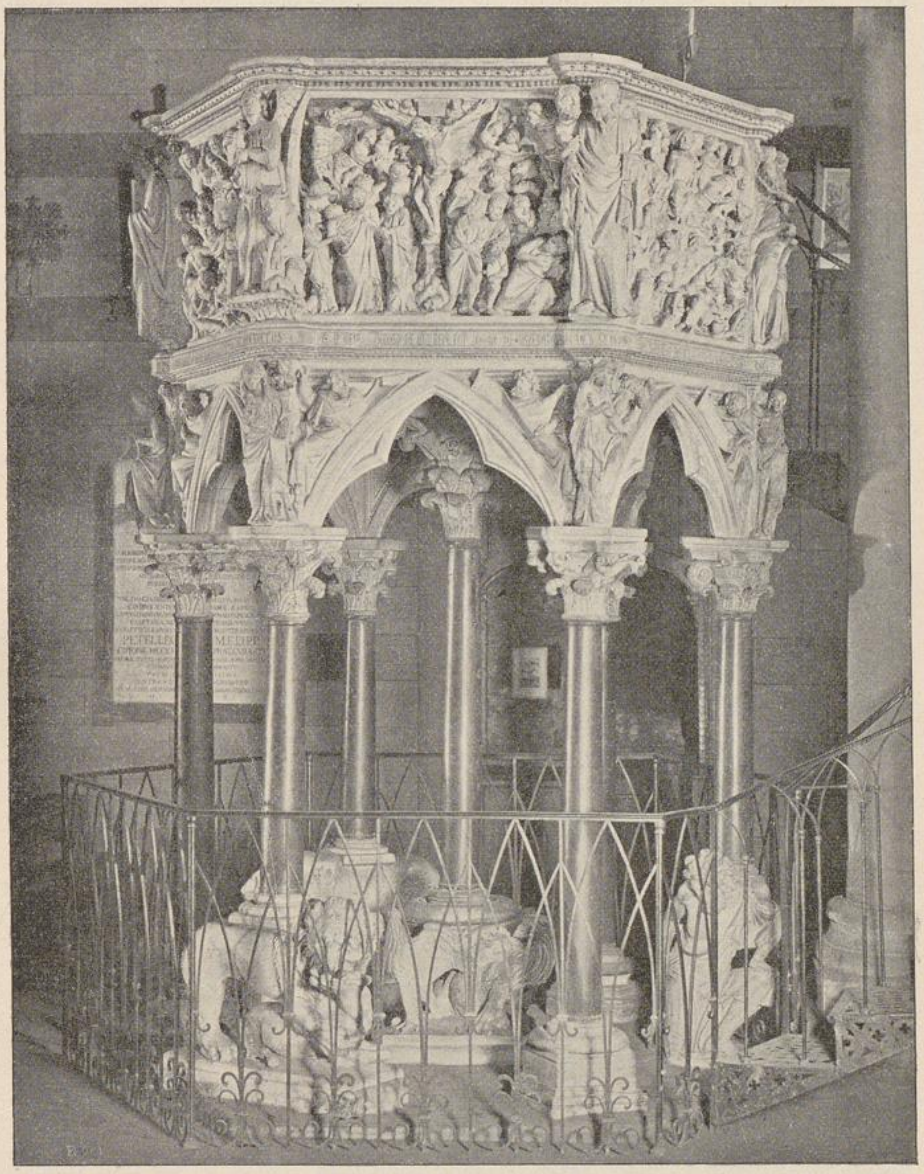


Fig. 418 Marmorkanzel in S. Andrea zu Pistoia von Giovanni Pisano

sonders erwähnt werden —, ringt in den Werken des zweitgenannten Meisters bereits ein leidenschaftlicheres Empfinden nach Ausdruck, das die idealen Formen des bisherigen Stils verschmäht und in dem Streben nach unmittelbarer Natur-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nachahmung sein Genügen sucht. Weit ungestümer und energischer als der schönheitsselige Stephan Lochner drängt dieser Nürnberger Meister nach einem neuen Ideal; noch sind seine Gestalten plump und hässlich, ganz eingehüllt in dicke, grobe Gewänder, aber eine ergreifende Wahrheit der Empfindung drückt sich in ihren kräftigen Zügen, ihrer lebhaften Gebärdensprache aus. Trotz Goldgrund und anderen Aeusserlichkeiten ist der alte Kunststil in diesen Gemälden innerlich bereits überwunden. Mit dem Hässlichen beginnt, wie später so oft in der Kunstgeschichte, die Wahrheit ihre befreiende That.

Italien

Die bildende Kunst dieser Epoche in Italien stand zur Architektur in einem weit weniger engen Abhängigkeitsverhältnis, als dies in den nördlichen Ländern der Fall war. Daraus ergiebt sich für die Plastik, dass hier jene handwerkliche Massenproduktion fehlt, die anderwärts den Eindruck des bildnerischen Schaffens trübt; wo die Plastik sich mit der Architektur verband, geschah es in mehr zwangloser Weise, nach einem überwiegend malerischen Gesetze der Anordnung. Der Malerei aber blieben im Organismus des italienischen Kirchenbaues ganz andere Flächen verfügbar, als in den Ländern der strengen Gotik, und sie gewann grade in den Jahrhunderten, welche sie anderwärts immer mehr auf das Tafelbild einschränkten, hier erst jene volle Entwicklung als Monumentalkunst, die ihr auch späterhin so grosse Ueberlegenheit über die nordische Malerei sichern sollte.

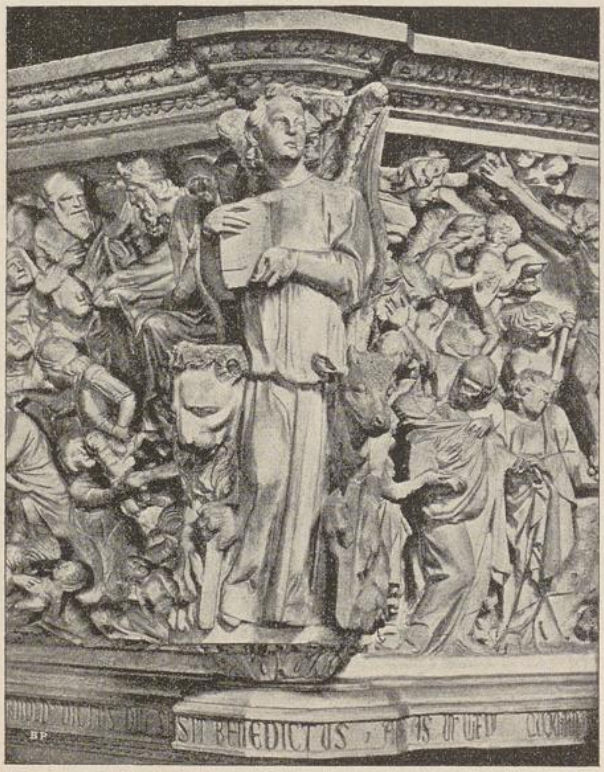


Fig. 419 Eckgruppe von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja

Bei diesem günstigeren Verhältnis der drei Künste untereinander vermochten einzelne grosse Persönlichkeiten, die auf verschiedenen Gebieten des Schaffens thätig waren, auch der gesamten Kunst des Zeitalters ihren Stempel aufzuprägen. Und so steht die italienische Gotik vornehmlich unter dem Zeichen *Giovanni Pisanos*, des Bildhauers und Baumeisters (vgl. S. 357), und *Giottos*, des Malers, dessen Campanile zu Florenz (vgl. S. 352) nicht minder seinen Ruhm als Architekt und Bildhauer verkündet.

Giovanni Pisanos (ca. 1250—1320) Hauptwerk ist die 1301 vollendete Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (Fig. 418). Sie rückt durch ihre äussere Aehnlichkeit mit dem Hauptwerk seines Vaters im Baptisterium zu Pisa

den Gegensatz zwischen diesen beiden Künstlern, der zugleich die Scheidung zweier Stilepochen bedeutete, in volles Licht. Der Aufbau gleicht dem älteren Werk bis auf die etwas reichere Ausstattung mit Figuren und die mehr zugespitzte Form der Tragebögen. Auch die Auswahl der Scenen für die Reliefs stimmt überein, nur ist — charakteristischerweise — an Stelle der „Darbringung im Tempel" die dramatisch bewegte Darstellung des „bethlehemitischen Kindermords" getreten. Denn Giovanni Pisano sucht den Ausdruck der Leidenschaft, dem sein Vater noch mit kühler Erwägung des für die plastische Schönheit förderlichen Masses aus dem Wege ging. Er ist eine Natur von genialer Tiefe und Stärke des Empfindungslebens und teilt seinen Gestalten davon mit, so dass auch jene so oft dargestellten Vorgänge aus der Geschichte Christi in seiner Auffassung überraschend neu erscheinen. Das ceremonielle, an das klassisch-antike Vorbild gebundne Wesen in der Kunst Niccolos ist aus seinen Schöpfungen völlig entschwunden. Seine Madonna ist ganz Mutter, die zärtlich ihr Neugeborenes betrachtet oder erschauernd die demütige Verehrung der fremden Weisen empfängt; sein Christus hängt nicht wie ein Heros, sondern wirklich als ein Jammerbild am Kreuze (vgl. Fig. 418), und der Schmerz der Mutter ist ergreifender und pathetischer kaum je zuvor dargestellt worden. In dem Uebermass solchen Strebens nach Ausdruck und Bewegung erscheinen dann freilich seine Kompositionen oft gedrängt, überfüllt — wie schon an der Kanzel zu Siena — und die natürlichen Gesetze des Reliefstils werden zu Gunsten einer ganz malerischen Anordnung vergessen.



Fig. 420 Eckfigur (Sibylle) von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja

Aber die vornehme Grösse seiner Gestaltenbildung tritt zum Teil schon in den Eckfiguren zwischen den Reliefs, wie dem schönen Engel der Gruppe der Evangelistensymbole (Fig. 419), noch bedeutsamer in den Gestalten der Sibyllen an den unteren Ecken des Aufbaus (Fig. 420) in die Erscheinung. Der Ausdruck grossartiger Erregtheit in Verbindung mit dem Adel der Form hat hier schon oft die Erinnerung an Michelangelos spätere Gestaltung desselben Themas wachgerufen. — Noch leidenschaftlicher und heftiger bewegt, aber in der Ausführung flüchtiger sind die Reliefs der Kanzel aus dem Dom zu Pisa (1303—1311), die sich jetzt auseinander genommen im Museo civico befinden; der Aufbau freilich hatte nie die überladene Form wie in dem ebendort befindlichen Modell, sondern schloss sich im ganzen dem früheren Werk an. Am reinsten tritt die

plastische Kunst Giovannis wohl in seinen Madonnen zu tage, welche Grösse der Form mit innigem Empfindungsausdruck vereinigen. Die Statuen über der Thür des Baptisteriums und im Camposanto zu Pisa, die Elfenbeinstatuette in der Sakristei des Doms daselbst, ferner die Madonnen im Dom zu Prato, in der Scrovegni-Kapelle zu Padua, in den Museen zu Berlin und Turin können als eigenhändige Werke des Meisters gelten.

Giovanni Pisano war der einflussreichste Künstler seiner Zeit. Eine ausgebreitete Thätigkeit in ganz Mittel- und Oberitalien — u. a. seit 1290 als Dombaumeister in Siena, nach 1303 als Architekt und Bildhauer der Scrovegni-Kapelle in Padua — bezeugt den allgemeinen Ruhm, den er genoss, und brachte seine

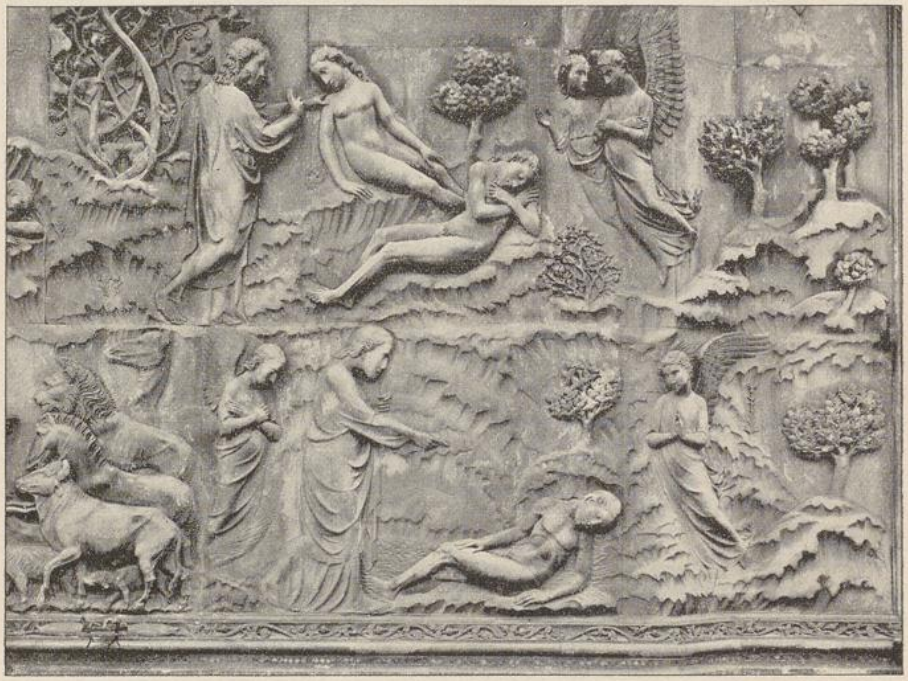


Fig. 421 Erschaffung Adams und Evas — Reliefs an der Domfassade von Orvieto

Kunst überall zu tiefer Nachwirkung. Eine besonders zahlreiche Gruppe von Künstlern schliesst sich, ausser in Pisa und Florenz, an ihn in Siena an. Der bedeutendste darunter ist *Tino da Camaino* († 1339), der hauptsächlich als Grabbildner in Pisa, Florenz und Neapel thätig war. Die Grabfigur Kaiser Heinrichs VII. im Camposanto zu Pisa und die jetzt zum Unterbau der Kanzel Giovannis im Museo civico mit verwendeten, ursprünglich zur Komposition desselben Grabmals gehörigen Statuengruppen — darunter eine Allegorie der Stadt Pisa —, lassen ihn als einen nicht unbedeutenden Künstler erkennen, der von der herben Grösse des Meisters noch manchen Zug bewahrt hat. Die übrige sienesische Schule, gleichfalls hauptsächlich in der Grabplastik thätig, ergab sich dagegen bald einer weichlichen, unmonumentalen Haltung. Das reiche Grabmal des Bischofs Tarlati im Dom zu Arezzo (1330), mit unzähligen kleinen Reliefs von puppenhafter Zierlichkeit, kennzeichnet wohl am besten diese Richtung der sienesischen Plastik.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

— Aus Siena stammte auch *Lorenzo Maitani*, der Meister der Domfassade von Orvieto (vgl. Fig. 374), die unter seiner Leitung 1310—1321 etwa bis zur Galerie vollendet wurde. Auch der eigenartige Reliefschmuck der Fassade, der sich teppichartig um die Pfeiler zwischen den Portalen ausspannt, muss mit *Maitani* in Zusammenhang gebracht werden, obwohl sicher mehrere Hände daran gearbeitet haben. Die äusseren Pfeiler mit der Schöpfungsgeschichte (Fig. 421) und dem jüngsten Gericht unterscheiden sich durch die naturalistische Bildung des aufsteigenden Rankenwerks, durch die eigenartig schlanken Typen und die Schönheit der Komposition merkbar von den Reliefs der beiden mittleren Pfeiler, welche in runden, von stilisierten Blattranken umgebenen Feldern die Könige und Richter Israels und Scenen aus der Kindheitsgeschichte Christi enthalten. Der ganze Reichtum der bildnerischen Ausschmückung hat ja nur in französischen Kathedralfassaden eine Analogie, weicht aber doch wieder durch die ganz malerische, aller architektonischen Gliederung spottende Art der Anordnung davon ab. Es fällt schwer, zu glauben, dass grade ein Architekt dies Werk geschaffen haben sollte, obwohl schon die früheste uns erhaltene Bauzeichnung der Orvietaner Fassade auch eine Andeutung des Skulpturenschmuckes giebt. So muss das Urteil über den Urheber dieser interessanten Reliefs in der Schwebe bleiben, bis die genauere Durchforschung der frühgotischen Skulptur in Frankreich vielleicht auch hier Licht bringt. Innerhalb der italienischen Plastik des 14. Jahrhunderts steht das so umfangreiche und bedeutende Werk jedenfalls ganz vereinzelt, trotz gelegentlicher Anklänge an *Giovanni Pisano* (im „bethlehemitischen Kindermord") und noch mehr an seinen Nachfolger, den schönheitsvollen *Andrea*.

Andrea[1]) di Ugolino da Pontedera, der dritte Hauptmeister der Pisaner Schule, nannte sich *Pisano*, um seines Lehrers Giovanni willen, mit dem er aber nicht verwandt war. Auch hat sich in Pisa von seinen Werken nichts erhalten, diese führen uns vielmehr nach Florenz, dessen Plastik durch *Andrea Pisano* zuerst sich gleichbedeutend neben die der älteren Rivalin zu stellen vermochte. Die Bronzethür des Baptisteriums mit Reliefs aus der Geschichte des Stadtpatrons Johannes des Täufers ist Andreas Hauptwerk; er führte es 1330 bis 1336 aus und erneuerte damit zugleich unter Mitwirkung eines offenbar byzantinisch geschulten Bronzegiessers aus Venedig die seit mehr als hundert Jahren in Italien der Vergessenheit anheimgefallene Kunst der Erzplastik. Sein Werk ist ein Muster strengen Stilgefühls und eines auf der Grundlage natürlichen Schönheitsempfindens fein durchgebildeten Geschmacks. Die beiden Thürflügel zerfallen in sieben Reihen von je zwei Kassetten, in die wieder ein innerer Rahmen von der ungefähren Form eines gotischen Vierpasses hineingesetzt ist (Fig. 422). Die beiden untersten Kassettenreihen enthalten die allegorischen Gestalten der weltlichen und geistlichen Tugenden und bilden so eine Art von Sockel zu den historischen Bilderreihen. In diesen sind stets nur mit wenigen Figuren in möglichst knapper, aber psychologisch vertiefter Komposition die zwanzig Scenen aus dem Leben des Täufers dargestellt, von der Verkündigung an Zacharias bis zur Bestattung des Heiligen. Ohne die herbe Grösse Giovanni Pisanos, aber auch ohne seine oft unklare Bewegtheit, selbst in dramatisch zugespitzten Momenten das schöne Gleichmass der Stimmung und die feine Abgewogenheit der Komposition wahrend, von grosser Anmut in der flüssigen Behandlung der Gestalten und Gewänder (Fig. 422) — so stehen diese Bronzereliefs als Muster ihrer Gattung künstlerisch sehr hoch und erscheinen wie ein Vorbote der künftigen Grösse florentinischer Kunst. Man hat in ihnen oft den Einfluss *Giottos* verspüren wollen,

---

[1]) *A. Schmarsow*, Andrea Pisano. S.-A. aus den Preuss. Jahrb., Bd. LXIII, und in „Festschrift f. d. kunsthist. Institut in Florenz". Leipzig, 1897.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der an einem anderen Werke sicher mit *Andrea Pisano* zusammen gewirkt hat. Denn wie dieser nach dem Tode des Meisters sein Nachfolger als Architekt des Campanile (vgl. S. 352) wurde (1337—1342), so können auch die sechseckigen Marmorreliefs am unteren Geschosse, deren Entwurf dem *Giotto* zugeschrieben



Fig. 422 Begegnung Marias und Elisabeths
Relief von der Bronzethür des Andrea Pisano am Baptisterium zu Florenz

wird, kaum ohne die Mitwirkung Andreas entstanden sein. Während einige davon, wie die Scenen aus dem Leben der ersten Menschen, allerdings völlig bildmässig mit landschaftlich oder sonstwie perspektivisch ausgeführtem Hintergrunde gegeben sind und wohl am ehesten die Erfindung eines Malers verraten, sind andere, wie die Darstellung der Medizin, der Weberei, der Schiffahrt (Fig. 423), des Acker-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

baus (Fig. 424) u. a. ganz in dem Geiste gedacht, der Andrea Pisanos Bronzereliefs beseelt, und können nur von ihm geschaffen sein. Auch die Anmut seiner Gestaltenbildung erscheint hier, wie in den Marmorfiguren eines Christus und einer hl. Reparata (im Florentiner Dommuseum) als Bürgschaft seines künstlerischen Anteils. — Die ganze Reihe der Campanilereliefs, welche auch inhaltlich als encyklopädische Darstellung der Gewerbe, Künste, Wissenschaften u. s. w. der Zeit grosses Interesse beansprucht, ist später von untergeordneten Künstlern fortgesetzt und erst in der Zeit der Frührenaissance abgeschlossen worden.

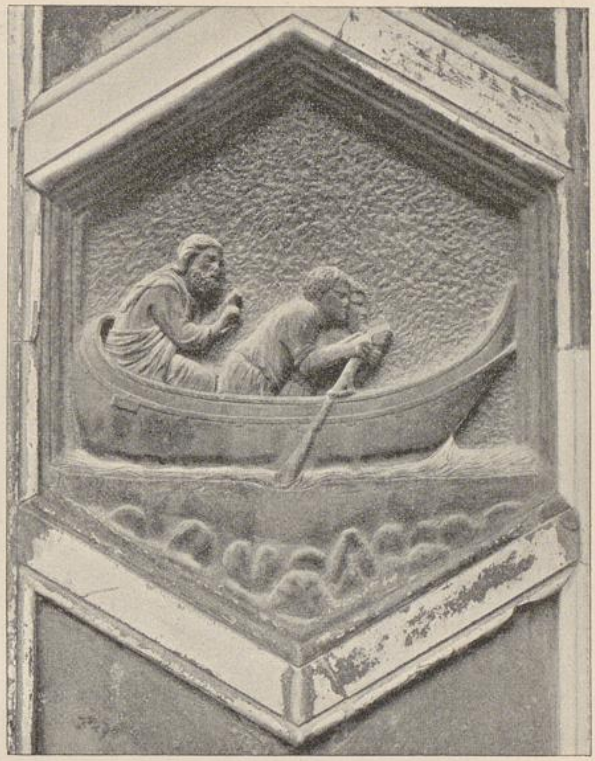


Fig. 423 Die Schiffahrt
Relief am Campanile zu Florenz

Andrea Pisano starb 1349 als Dombaumeister zu Orvieto — der letzte grosse Gotiker Italiens. Denn die von seinen Söhnen *Nino* († 1368) und *Tommaso* in Pisa fortgesetzte Schule brachte nichts Bedeutendes mehr hervor; *Ninos* Madonnen (in S. Maria Novella zu Florenz, S. M. della Spina in Pisa u. a.) bilden den Typus Giovannis mehr ins Genremässige um. Selbst in Florenz wirkte *Andreas* Kunst nicht nachhaltig genug, um den Sieg einer ganz anderen Richtung, die wir in jenen malerischen Reliefs Giottos am Campanile bereits vorbereitet fanden, hintanzuhalten. Ihr Hauptvertreter ist *Andrea Orcagna* († 1368), wiederum ein Künstler, der zunächst in der Geschichte der Malerei mit Ehren genannt werden muss. Er führte 1359 als Baumeister von Orsanmichele (vgl. S. 357) auch das Altartabernakel daselbst aus, das ein wunderthätiges Marienbild umschliesst und mit Reliefs der Tugenden und Scenen aus dem Leben der Madonna geschmückt ist. Zierlichste Ornamentation und Inkrustierung mit buntem Marmor machen das Ganze zu einem glänzenden Dekorationswerk. Die Reliefs (Fig. 425) sind kastenartig eingetieft, zum Teil wieder mit Figuren überfüllt, malerisch bewegt und ohne die Strenge und Feinheit Andrea Pisanos; nur die würdevolle, noch vom Geiste Giottos beseelte Gestaltenbildung und mancher naturalistische Einzelzug verdienen Anerkennung. Im ganzen bedeutet dieses Werk *Orcagnas* eine Ablenkung der florentinischen Plastik von den natürlichen Gesetzen ihres Schaffens. Sein verwirrender Einfluss zeigt sich in den Arbeiten der Folgezeit, augenscheinlich noch gesteigert durch die Thätigkeit sienesischer Bildhauer in Florenz, wie des sogen. *Agostino da Siena*, welchem u. a. die ganz malerisch-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 424 Der Ackerbau
Relief am Campanile zu Florenz

weichen Reliefs des Grabmals della Torre an Sa. Croce und am Campanile das Madonnenrelief über dem Eingang und einige Statuen der Nordseite angehören. Zum Teil arbeiteten die Bildhauer direkt nach den Zeichnungen von Malern, wie dies z. B. von den Medaillons der Tugenden an der Loggia de' Lanzi (1383—87) bezeugt ist. So erschöpfte sich die Kraft der Pisaner Schule in Toskana, um erst im 15. Jahrhundert unter ganz neuen Anregungen wiederaufzuleben.

Nach Oberitalien[1]) wurde unter Azzo Visconti, dem bedeutendsten Herrscher Mailands aus diesem Geschlecht, die pisanische Plastik durch *Giovanni di Balduccio da Pisa* übertragen, der 1330 den Marmorsarkophag des hl. Petrus Martyr in S. Eustorgio in Mailand vollendete, ein stattliches Werk von glücklichem Aufbau, aber ungleichmässiger und meist allzu peinlicher Durchführung, die immerhin das technische Können des Künstlers in helles Licht setzt. Das prächtigste Denkmal dieser Mailänder Schule ist die Arca di S. Agostino, jetzt im Dom zu Pavia (1362—70), mit Statuen und Reliefs — im ganzen etwa 420 Köpfe — überladen, von sauberer Arbeit und im ganzen schlichter Empfindung, aber ohne Grösse und feinere Belebung. Mitgearbeitet haben an diesen Werken offenbar schon Vertreter der eigentlichen oberitalienischen Lokalschule, der Bildhauer aus Campione, einem kleinen Flecken am Lago Maggiore; ihre Thätigkeit lässt sich bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückverfolgen und hat ausser Mailand insbesondere Bergamo, Monza und Verona zum Schauplatz. *Giovanni da Campione* arbeitete 1340 am Dom und 1351 und 1353 an S. Maria Maggiore in Bergamo, wo die Loggia über dem Nordportal den eigenartigen Schmuck einer Reiterstatue des S. Alessandro zwischen den hl. Barnabà und Projetticio trägt. In Verona, wo die ältesten Denkmäler dieser Epoche (Skulpturen an der Krypta von S. Zeno, Arca Dussaimi bei S. Pietro Martire) die Thätigkeit byzantinisch geschulter Steinmetzen bezeugen, ist die malerische Gruppe der Scaliger-Gräber, welche an der kleinen Kirche S. Maria antica mitten im Strassengewirr einen kleinen Kirchhof bildet, zum überwiegenden Teil gleich-

[1]) *A. G. Meyer,* Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio und die Campionesen. Stuttgart, 1893.

falls von den Campionesen ausgeführt. *Giovanni da Campione* arbeitete das zierlich als gotischer Freibau aufgerichtete Grabmal Mastinos II. (1329—51) und brachte wohl auch das an die Kirchenwand angelehnte Grab Cangrandes della Scala (1311—29) in seine jetzige Form; beidemal bekrönt die gewaffnete Reiterfigur des Verstorbenen den Aufbau. *Bonino da Campione* vollendete 1379 das Grabmal des Cansignorio della Scala (Fig. 426), das zugleich den Höhepunkt und den Verfall dieser Richtung bezeichnet. Denn es übertreibt die Höhenentwicklung und den Reichtum an Statuetten, Tabernakeln, Fialen u. s. w. ganz im Sinne nordischer Gotik, die nirgend in Italien so uneingeschränkt zu Worte kommt, wie in



Fig. 425 Vermählung Mariae
Relief von Andrea Orcagna am Tabernakel in Orsanmicchele zu Florenz

diesen Denkmälern eines reisigen Rittergeschlechts. Der Gedanke des freistehenden Grabbaues mit der vollen Reiterfigur darauf behielt aber für Oberitalien bleibende, gewissermassen nationale Geltung, auch da nach dem Sinken der Macht der Scaliger in Verona die Schule der Campionesen sich den neuen Sitzen fürstlicher Gewalt in Mailand, Padua und Venedig zuwandte. So ist auch an dem schwerfälligen Grabmonument des Bernabò Visconti (1354), jetzt in der Brera zu Mailand, das wohl gleichfalls *Bonino da Campione* fertigte, die Reiterfigur die Hauptsache; sie steht hier unmittelbar auf dem Sarkophag und wird bezeichnender Weise von zwei allegorischen Figuren, Justitia und „Souraine“ (= Souveränität!) begleitet, wie das Standbild Kaiser Ottos I. in Magdeburg (vgl. S. 224). — Nur bescheidene künstlerische Ausgestaltung erfuhr neben diesen Formen des Prachtgrabes für Heilige und Fürsten der einfache Typus des Sarkophaggrabes in schwerfälligen gotischen Formen, wovon sich zahlreiche Beispiele in Verona, Padua und Venedig erhalten haben. Doch regt sich

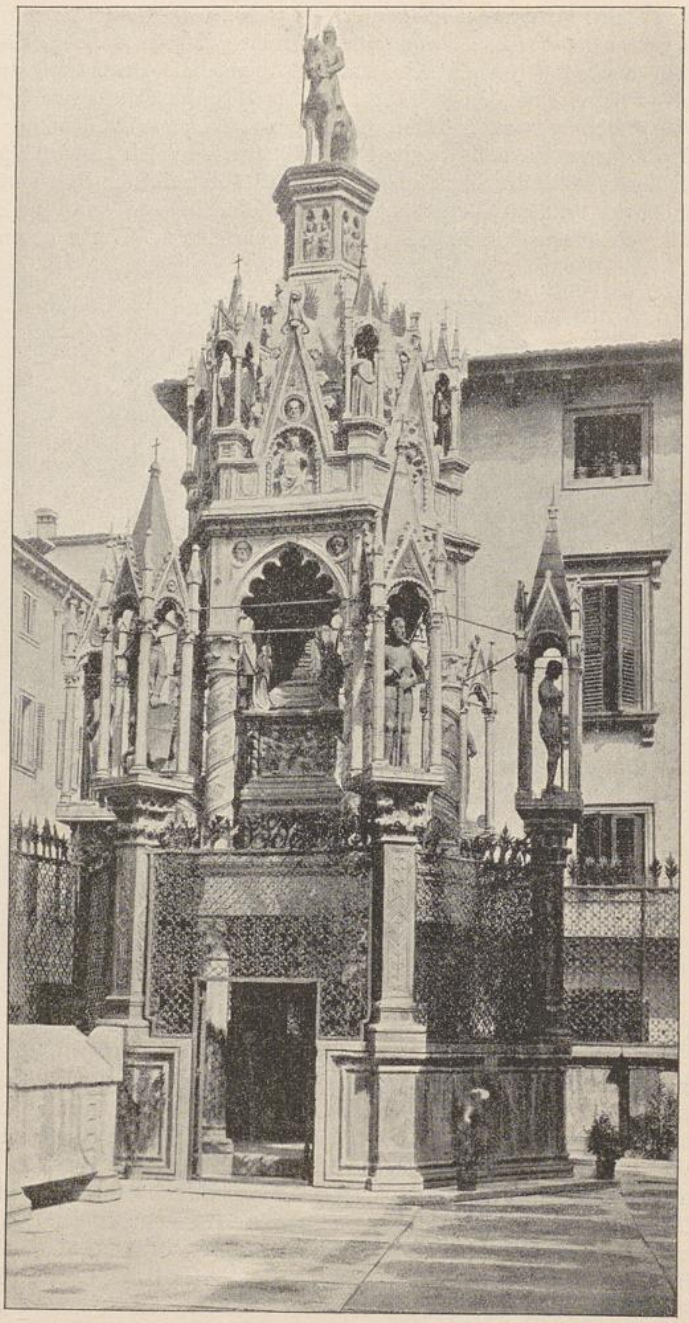


Fig. 426 Grabmal des Cansignorio della Scala zu Verona

auch hier in der meist recht lebensvoll charakterisierten, auf dem Sarkophag ruhenden Grabfigur ein kräftiges nordisches Empfinden für das Individuelle im

Gegensatz zu dem Idealismus der Pisaner Schule. — Zu besonders reicher Entfaltung ist, bis weit ins 15. Jahrbundert hinein, die gotische Plastik in Venedig gelangt. Angeblich sollen auch hier Giovanni und Andrea Pisano gearbeitet haben, und die Tradition ihrer Schule lässt sich wohl noch in manchen erhaltenen Werken, wie dem Grabmal des Marco Correr († 1368) im Chor von S. Giovanni e Paolo, nachweisen. Auch die Künstlerfamilie der *Massegne*, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts hier vornehmlich thätig war, steht unter solchen Einflüssen. Aber ihr grosser Marmoraltar (1388) in S. Francesco zu Bologna gleicht im Aufbau doch völlig einem deutschen Holzschnitzwerk, und auch die einzelnen Gestalten haben in den ernsten Köpfen und dem idealen Schwung der Gewandung mehr germanisches Gepräge. Von denselben Meistern rühren die tüchtigen Statuetten der Madonna und der Apostel auf den Chorschranken von S. Marco (1394) her.

Rom und Süditalien spielen in der Geschichte der gotischen Plastik nur eine untergeordnete Rolle. Nach Rom übertrug *Arnolfo di Cambio,* der 1285 das Tabernakel in S. Paolo fuori le Mura ausführte, die Pisaner Schulung, die sich bald mit der alteinheimischen Cosmatentechnik (vgl. S. 175) zu Werken von würdigem Gesamteindruck verband, an denen aber die Mitarbeit der Plastik neben Mosaik und Malerei erst an dritte Stelle tritt. Das Grabmal des Kardinals Consalvo († 1299) in S. Maria Maggiore, des Bischofs Durandus (1296) in S. Maria sopra Minerva verdienen als Beispiele genannt zu werden. Dasselbe Schema wurde unermüdlich wiederholt; die ruhende Gestalt des Toten und zwei vorhangziehende Engel blieben das Aeusserste an figürlichem Schmuck. — Weit prächtiger, aber gleich schematisch und aus sich selbst heraus einer Entwicklung nicht fähig, tritt die Plastik in Neapel auf, dessen Kirchen mit prunkvollen Grabmonumenten der Angehörigen des Hauses Anjou und seiner reichen Vasallen überfüllt sind. Den Ton gab hier *Tino da Camaino* an, der zwischen 1325 und 1338 mehrere Grabmäler für die Anjou im Stile seines Heinrich-Monuments ausführte: der Sarkophag getragen von allegorischen Gestalten und das Ganze in eine reiche gotische Baldachinarchitektur hineingesetzt. Dieser Typus wird mit gedankenloser, nur auf prahlerische Ueberladung gerichteter Eintönigkeit immer wieder ausgeführt, oft zu einem förmlichen Kapellenbau entwickelt, während die figürlichen Bestandteile plump und unbelebt bleiben.

So erweist sich — abgesehen von der selbständigen, mehr nach dem germanischen Norden hin gravitierenden Bedeutung einiger oberitalienischer Städte — für die Geschichte der italienischen Plastik auch im 14. Jahrhundert Toskana als das lebenspendende Centrum, von dem die übrigen Landschaften mehr oder minder ihre Kunst erhalten, und zugleich als das einzige Gebiet Italiens, in welchem eine kräftig fortschreitende Entwicklung wahrzunehmen ist; nacheinander übernehmen die bedeutendsten Städte — Pisa, Florenz, Siena — die Führung, und jede bringt darin ein ihrer Eigenart entsprechendes Moment zum Ausdruck. Wenn die entscheidende Geltung fortan bei Florenz bleibt, so steht dies im Zusammenhang mit den geistigen und künstlerischen Kräften, welche diese Stadt in der Malerei schon längst zur Lehrerin ganz Italiens gemacht haben.

Der Meister, welcher diese Herrscherstellung von Florenz begründete, war *Giotto di Bondone*[1]), 1266 im Dörfchen Colle im Mugellothale geboren, und nach der gewöhnlichen Annahme ein Schüler *Cimabues*. Jedenfalls finden wir ihn schon früh zugleich mit diesem an den Malereien der Oberkirche von S. Franscesco zu Assisi (vgl. S. 269) beschäftigt; von den Wandbildern im Langhause wird ihm

[1]) *H. Thode,* Giotto. Bielefeld u. Leipzig, 1899. — *M. G. Zimmermann,* Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. I. Leipzig, 1899.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ausser einigen Darstellungen aus dem Alten Testament insbesondere die ganze Folge von Bildern aus dem Leben des hl. Franz zugeschrieben. — Die malerische Ausstattung der Hauptkirche des Franziskanerordens zu Assisi bildete in dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts so recht den Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit von ganz Italien. Hier arbeiten neben dem Florentiner Cimabue und seinen Schülern andere in byzantinischer Weise schaffende Maler, wie *Jacopo Torriti* (vgl. S. 268), aber auch Vertreter jener vom byzantinischen Formalismus mehr unabhängigen Kunstübung in Rom, welche auf Grund der antik-altchristlichen Tradition im 12. und 13. Jahrhundert eine gewisse Selbständigkeit des Schaffens erreicht hatte (vgl. S. 267). In dem Maler von vier Deckenbildern der Oberkirche mit Darstellungen der Kirchenväter, die gar nichts Byzantinisches mehr an sich haben, in der sorgfältigen Ausführung der gebäudeartigen Thronsessel aber an römische Cosmatenarbeiten erinnern, will man jetzt den eigentlichen und unmittelbaren Lehrer *Giottos* erkennen. — Bedeutungsvoll für den jungen Künstler wurde vor allem, dass ihm gerade die Ausführung der 28 Bilder aus dem Leben des hl. Franciscus zufiel. Er fand sich hier vor eine Aufgabe gestellt, für deren Lösung ihm in früheren Kunstwerken so gut wie gar keine Muster oder sonstige Anhaltspunkte gegeben waren. Erst 1228 war Franz von Assisi, der grosse Apostel einer neuen, glaubensinnigen Frömmigkeit, heilig gesprochen worden, und erst 1261 war die Biographie des Heiligen von Bonaventura erschienen, welche alle vorhandenen Nachrichten über sein Leben zu einer poetisch empfundenen Erzählung verarbeitete; sie ist auch die Quelle für Giottos Wandbilder. Indem der Maler mit freier Kraft der Frfindung alle diese Erzählungen aus dem Leben und von den Wunderthaten des Heiligen künstlerisch gestaltete, wurde er der Schöpfer des historisch-monumentalen Stils, dessen Geschichte in ununterbrochener Reihe von ihm zu den grossen Wandmalern der Renaissance führt. Giotto ist in den früheren dieser Gemälde, die er im Alter von etwa 25 Jahren ausführte, noch nicht ganz frei von dem Einfluss *Cimabues* und der anderen älteren Künstler, die in S. Francesco gearbeitet haben; es ist auch sicher die monumentale Grösse und der Zug leidenschaftlicher Empfindung in den Gestalten seines Florentiner Landsmannes gewesen, die ihn am meisten angeregt haben. Aber das Wesentliche und Schöpferische in seinen Werken ist doch zunächst die völlige Lossagung von der byzantinischen Tradition, die Cimabue noch sehr beherrscht, und die Gestaltung des Stoffes aus dem eigenen mächtigen Gefühlsleben heraus. Um dies zu können, musste er sich eine neue, auf selbständige Beobachtung der Menschen gegründete Formensprache schaffen. Er giebt die feierlich ernsten, ja düsteren Typen der Byzantiner auf und stellt Menschen dar, die in Gesichts- und Körperbildung, in der Art sich zu bewegen und zu gestikulieren, endlich in der Tracht seinen italienischen Zeitgenossen nicht allzu unähnlich sind. Von jedem Realismus bleibt er dabei — gelegentliche Einzelzüge abgerechnet — mit vollem Bewusstsein der Aufgaben monumentaler Wandmalerei noch weit entfernt. Er giebt immer nur das Einfachste, Notwendigste in Bewegung und Handlung, konzentriert den Ausdruck möglichst in der Sprache der Augen und Hände, die bei ihm wunderbar belebt erscheinen, während der Versuch, auch in den Mienen des Antlitzes eine Erregung auszudrücken, ihn leicht zur Grimasse führt. Die Gewandung lässt er, soweit sie nicht der Körperhaltung folgt, gern in schweren breiten Massen herabhängen. Mit der Aufgabe, die Verhältnisse des Raumes, in denen ein Vorgang sich abspielt, zu veranschaulichen, ringt er noch schwer. Meist begnügt er sich nach Art der ganzen mittelalterlichen Kunst mit Andeutungen, die er aber einheitlicher und verständlicher als irgend ein Künstler vor ihm zu geben weiss. Seine Gebäude sind nur Scheinarchitekturen, viel zu klein im Verhältnis zu den Menschen, aber ihr

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wohlverstandener Aufbau verrät den geschulten Baumeister; ihre Dekoration ist in der Weise römischer Marmormosaiks oft sehr zierlich und geschmackvoll durchgeführt. Zuweilen gelingt es ihm auch mit seinen beschränkten Mitteln einen überaus anschaulichen und packenden Raumeindruck zu erzielen, wie in der „Weihnachtsmesse zu Greccio", die er abweichend von der Legende in das Innere eines Kirchenchors verlegt, statt in Wald und Höhle. Denn das Landschaftliche steht ihm noch am meisten fern, trotzdem er auch hier über die kindlichen Schemata des Byzantinismus zuweilen wenigstens zu dem Versuch einer typisch richtigen Form fortschreitet (Fig. 427). Dies ganze Beiwerk der Scenerie wird mit künstlerischem Verständnis absichtlich zurückgehalten, denn das eigentliche Ziel von Giottos Kunst war der Mensch. Seine Beherrschung des Körperlichen und vor allem des Nackten ist noch mangelhaft, aber mit genialer Ueberzeugungskraft weiss er menschliches Empfinden und Handeln zu charakterisieren und darzustellen. Gern beschränkt er seine Scenen auf wenige Personen, stellt die Träger entgegengesetzter Empfindungen in dramatisch zugespitzter Aktion einander gegenüber oder giebt der Hauptperson einen Begleiter bei, welcher die Wirkung des Vorgangs auf den Beschauer ausdrückt (Fig. 427). Die Anordnung der Komposition, teils in strenger Symmetrie, teils mit Hervorhebung der Mitte, zuweilen in pyramidaler Zuspitzung, bleibt stets klar und übersichtlich und entspricht genau den inneren Erfordernissen des Vorgangs. Ein einheitlicher Gefühlsausdruck beherrscht die Scene, jede der dargestellten Personen nimmt auf ihre Weise an der Handlung teil, blosse Füllfiguren kommen kaum vor. Einzelne Gestalten, wie der zu den Vögeln redende Franciscus (Fig. 427), der durstig aus dem wunderbar durch das Gebet des Heiligen erschlossenen Quell trinkende Bauer, der die Beichte hörende Bruder, der an der Heilung des Kranken verzweifelnde Arzt, sind zu allen Zeiten als köstliche Probestücke von Giottos tiefblickender Menschenbeobachtung gepriesen worden. — So hat Giotto im grossen wie im einzelnen und kleinen mit ruhiger Klarheit und Sicherheit schon in diesem Jugendwerk die Grundlinien jenes Stils der Wandmalerei gezogen, der auf ein Jahrhundert hinaus für die italienische Malerei bestimmend geblieben ist.

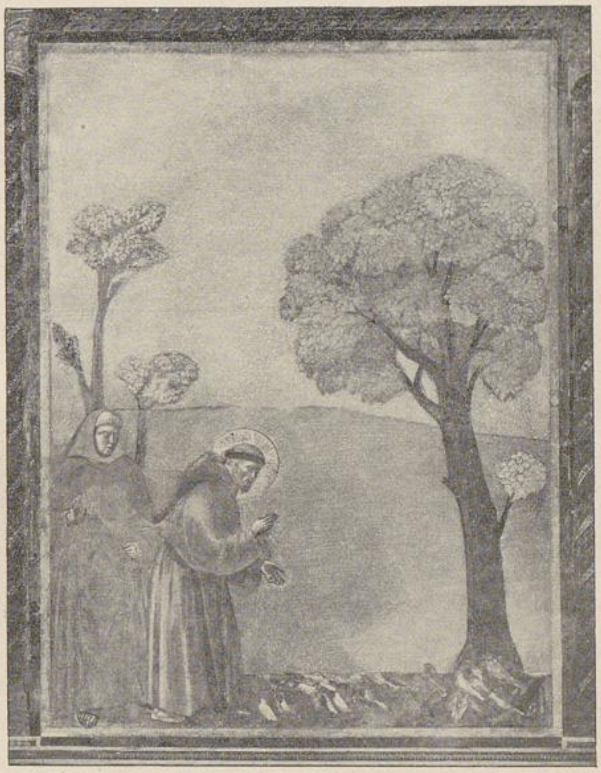


Fig 427 S. Franciscus predigt den Vögeln
Fresko von Giotto in der Oberkirche zu Assisi

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Den Wandbildern der Oberkirche in Assisi stehen — wohl auch zeitlich — nahe die Fresken Giottos in der Unterkirche daselbst, vor allem die Deckenbilder der Vierung mit Darstellungen der Franziskanergelübde der Armut (Fig. 428), der Keuschheit, des Gehorsams und einer Verklärung des Ordensstifters. Die Aufgabe des Künstlers war hier eine andere, weit weniger fruchtbare; es handelte sich um spröde Allegorien, und auch Giotto ist es schwer gefallen, die von seinen Auftraggebern vorgeschriebenen Themata mit künstlerischem Leben zu erfüllen. Am besten gelang ihm dies bei der „Armut“: er stellt in Anknüpfung an eine im Franziskanerorden schon früh verbreitete Legende dar, wie Christus die Armut mit Franz vermählt, eine unmittelbar verständliche und



Fig. 428 Vermählung des hl. Franciscus mit der Armut
Fresko von Giotto in der Unterkirche zu Assisi

packende Bildidee, in deren Veranschaulichung der Künstler mit Vorbedacht, wie auch bei den übrigen Allegorien, durch strenge Symmetrie und sorgfältige Anpassung der Komposition an die Raumverhältnisse des dreieckigen Gewölbefeldes, endlich durch eine besonders reiche und geschmackvolle Ausführung der ornamentalen Umrahmung auf eine dekorative teppichartige Wirkung hingearbeitet hat.

Zweifelhaft ist, ob — neben manchem anderen — auch die ausgezeichneten Fresken der Magdalenenkapelle an der Unterkirche von S. Francesco dem Meister selbst zugeschrieben werden dürfen; jedenfalls können sie dann erst nach jenem grossen Werke entstanden gedacht werden, das als die eigentliche Meisterthat *Giottos* gelten muss, den Wandgemälden der von Enrico Scrovegni, einem Paduaner Bürger, 1303 gestifteten Cappella dell' Arena zu Padua. Giotto

führte sie nach einem Aufenthalt in Rom (1298—1300) und in Florenz seit 1305 aus. In 40 Bildern ist an der Vorderseite des zur Chornische führenden hohen Spitzbogens und an den Langwänden des weitschiffigen Gotteshauses in drei Reihen übereinander das Leben Mariä und Christi geschildert, wozu noch an der westlichen Eingangswand eine Darstellung des „Jüngsten Gerichts" kommt, sowie unterhalb der Bilder an den Langwänden in einer gemalten Sockelarchitektur die grau in grau ausgeführten Gestalten der sieben Tugenden und



Fig. 429 Beweinung Christi
Fresko von Giotto in S. Maria dell' Arena zu Padua

sieben Laster. Da auch das Tonnengewölbe der Decke mit Medaillons Christi und der Maria auf blauem, goldgesterntem Grunde, sowie die gesamte Ornamentation nach den Entwürfen des Meisters ausgeführt wurden, so gewährt das im ganzen wohlerhaltene Innere noch heute einen wunderbar harmonischen Eindruck. Grösser aber und ergreifender ist die sinnige Legende von Joachim und Anna, den Eltern der Maria, ist das Leben der Gottesmutter in seinen idyllischen und ernsten Scenen, ist endlich die Tragödie der Passion Christi selbst (Fig. 429) niemals geschildert worden, als in diesem Cyklus von Wandbildern. Leider sind gerade die Passionsscenen in der Ausführung, die offenbar durch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schüler erfolgte, schwächer; nur die „Beweinung“ (Fig. 429) ist ganz von Giottos Hand. Der gewaltige Ausdruck leidenschaftlicher Klage wird hier und in der „Kreuzigung“ noch gesteigert durch die Schar geflügelter Engel, die, vom Himmel herabschwebend, daran teilnehmen.

Am abgeklärtesten erscheint Giottos Stil in den Fresken, welche er — vermutlich bald nach 1317 — in einigen Kapellen der Franziskanerkirche S. Croce zu Florenz ausführte. Erhalten — allerdings auch stark restauriert — sind davon nur die Bilder in den Kapellen Bardi und Peruzzi, welche wiederum die Hauptscenen aus dem Leben des hl. Franz, sowie je drei Darstellungen aus der Legende Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten enthalten



Fig. 430 Himmelfahrt des Evangelisten Johannes
Fresko von Giotto in der Cappella Peruzzi in S. Croce zu Florenz

(Fig. 430). In diesen Kompositionen sind alle Schroffheiten und Härten überwunden, die Giottos Stil sonst wohl eigen sind, und der Meister verfügt frei über alle Mittel seiner Kunst; er vermag sich jetzt auch zu rein malerischer Schönheit zu erheben, wie in der wundervollen Darstellung des zum Himmel emporschwebenden Apostels (Fig. 430). Am kennzeichnendsten für seine reife Kunst auch in der fortgeschrittenen Bewältigung des Räumlichen ist wohl das Fresko mit dem „Gastmahl des Herodes“, das in grossartiger Freiheit der Anordnung die Schlussmomente aus dem Leben des Täufers zu einheitlicher Komposition zusammenzieht.

Giottos künstlerische Thätigkeit erstreckte sich nach glaubwürdigen Nachrichten über ganz Italien, auch in Neapel, Rom, wie in Rimini, Ravenna, ja, wenn wir der Nachricht eines gleichzeitigen Schriftstellers Glauben schenken wollen, selbst im päpstlichen Palaste zu Avignon hat er gearbeitet. Erhalten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hat sich von allen diesen Wandbildern fast nichts; auch die Zahl seiner Tafelbilder ist klein, es sind meist Darstellungen des Kruzifixus oder der Madonna, ausgezeichnet durch dieselbe herbe Grösse, wie seine Wandbilder. Zwei erhaltene Altarwerke (in der Sakristei der Peterskirche zu Rom und in S. Croce zu Florenz) zeigen aber, dass Giotto in Bildern geringeren Umfangs auch eine grosse Feinheit der Behandlung und des Kolorits zu entfalten wusste.

Die Schule *Giottos* († 1337) beherrschte ein Jahrhundert lang die italienische Malerei, ihre einzelnen Mitglieder aber waren an Technik und künstlerischer Bedeutung sehr verschieden. Der unmittelbare Nachfolger des Meisters in der



Fig. 431 Wunder des hl. Benedikt
Fresko von Spinello Aretino in S. Miniato bei Florenz

Leitung der Werkstatt, sein Pate *Taddeo Gaddi* († 1366), zeigt sich in seinem Hauptwerke, den Fresken aus dem Marienleben in der Cappella Baroncelli bei S. Croce, als ein geschickter, aber etwas trockener Nachahmer Giottos. Selbständiger sind *Maso di Banco*, von dem die Fresken der Kapelle S. Silvestro in S. Croce herrühren, und der s. g. *Giottino* (di Maestro Stefano). Die folgende Generation wird dann von den Schülern Taddeo Gaddis gebildet, die nicht mehr ausschliesslich aus Florenz stammen. Neben seinem Sohne *Agnolo Gaddi* und *Bernardo Daddi* treten besonders *Giovanni da Milano, Jacopo da Casentino* und der etwas spätere *Antonio Veneziano* hervor, die jeder aus seiner heimischen Kunstübung der Florentiner Wandmalerei neue Momente des Fortschritts zutrugen, deren Zusammenwirken allmählich die alte Strenge von Giottos Idealstil auflöste und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ihn hinüberleitete in eine auf genauere Wirklichkeitstreue und reichere Einzelschilderung bedachte Richtung, die bereits die Kunst des neuen, des fünfzehnten Jahrhunderts vorbereitet. So fasste noch am Schlusse des vierzehnten der gewandte und thätige *Spinello Aretino* († 1410) das Können seiner Zeit in umfassenden Freskencyklen zusammen, wie er sie in S. Miniato bei Florenz (aus dem Leben des hl. Benedikt, Fig. 431), in S. Caterina in Antella, in Arezzo und Siena ausführte.

Eine selbständige Stellung wahrte sich der ja auch als Architekt und Bildhauer ausgezeichnete *Andrea Orcagna* (vgl. S. 409), dessen Hauptwerk die Wand-

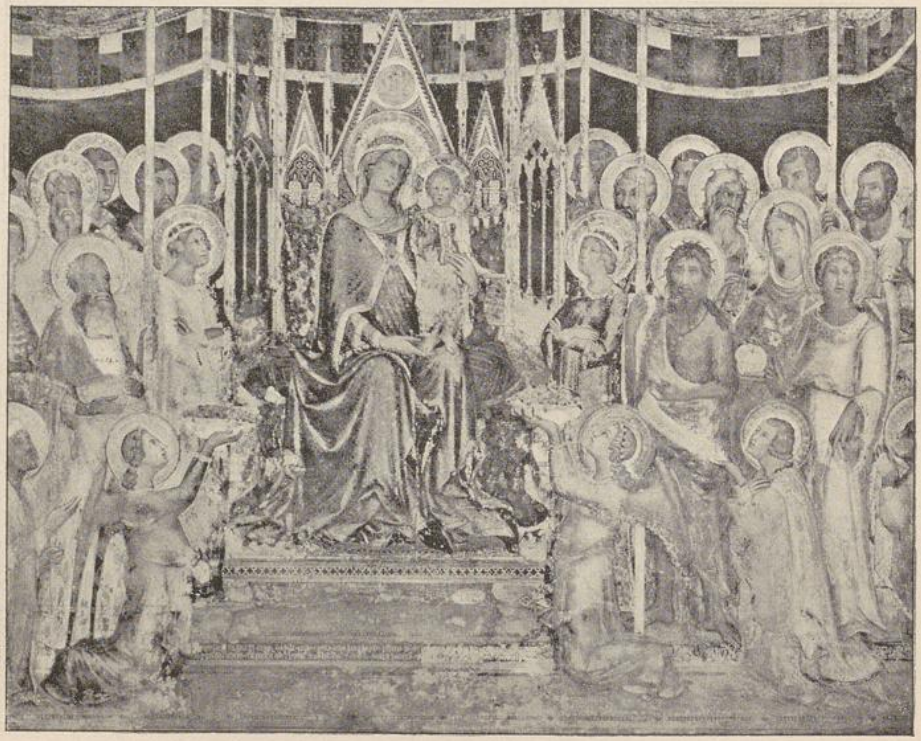


Fig. 432 Mittelstück aus dem Fresko der Maestà von Simone di Martino im Pal. Pubblico zu Siena

malereien und das Altarbild der Cappella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz sind. In grossartigen, an die Schilderung Dantes anknüpfenden Kompositionen hat er hier das jüngste Gericht, die Hölle und das Paradies dargestellt, auf der Altartafel Christus zwischen Heiligen, der dem knieenden Apostel Petrus die Schlüssel, dem ebenfalls knieenden Thomas von Aquino das Evangelienbuch überreicht. Orcagnas Gestalten sind vollkommener durchgebildet als diejenigen Giottos und übertreffen diese auch durch die Schönheit und Anmut der Köpfe, in denen sich das innere Empfindungsleben oft mit grosser Zartheit ausdrückt.

Neben der florentinischen Schule *Giottos* wahrt sich die Malerschule von Siena auch im 14. Jahrhundert ihre alte Bedeutung. Sie geht nicht auf die epische Darstellung von Begebenheiten der heiligen Geschichte und der Legenden

in umfassenden Cyklen von Wandbildern aus, sondern bringt vielmehr in gedankenreichen Allegorien, in Altarwerken und Tafelbildern ihr eigenartig zartes Schönheitsideal, ihre ergreifende Seelenmalerei und ihre Freude an zart-leuchtenden Farben und reichem Goldschmuck zum Ausdruck. In technischer Hinsicht basiert sie auf der byzantinischen Kunst und der Buchmalerei, der Gesinnung nach steht sie der Kölnischen Schule am nächsten. Ihr Hauptmeister, der Nachfolger *Duccios* (vgl. S. 269), ist *Simone di Martino* († 1344). Der Palazzo Pubblico zu Siena enthält sein bedeutendstes Werk, das grosse Wandbild der thronenden Madonna mit Heiligen, die s. g. „Maestà" im Ratssaale (1315). Unter einem von den Schutzpatronen der Stadt gehaltenen Baldachin thront die Himmelskönigin, auf ihrem Schosse steht das Christuskind aufrecht. Knieende Engel bringen Rosenkörbe dar, zahlreiche Heilige umgeben wie eine himmlische Schutzwache die Gottesmutter (Fig. 432). Die Komposition ist feierlich symmetrisch, wie auf einem Altarbilde; die hohen, schlanken Gestalten zeigen eine Anmut und Schönheit, wie sie die auf ganz andere Ziele gerichtete florentinische Malerei des Trecento niemals erreicht hat. Aber die Madonnen des Simone di Martino repräsentieren nicht bloss in stiller Hoheit, sie sind auch von einem mädchenhaft zarten, innigen Empfindungsleben erfüllt. Das zeigt vor allem das von eigenem Reiz erfüllte Altarbild aus dem Dom zu Siena, die Verkündigung (jetzt in den Uffizien zu Florenz), das der Meister 1333 bereits unter Mithilfe seines Schwagers und Nachfolgers *Lippo Memmi* ausgeführt hat (Fig. 433). In dem erschreckten Zurücklehnen der Madonna im Sessel drückt sich eine innere Erschütterung aus, welche eine ganz neue Auffassung der so unzähligemale als mehr ceremonieller Vorgang dargestellten Scene bekundet. Der bekränzte Engel mit dem Oelzweig in der Hand ist eine Erscheinung von wahrhaft paradiesischer Schönheit. — Weniger ist diese zarte, empfindsame Kunst für die Ausführung grosser Wandcyklen geeignet; doch gehören die Fresken aus dem Leben des hl. Martin in der Kapelle desselben zu Assisi zu den besten Werken Simones. Das höfisch-ritterliche Wesen des Trecento hat kaum jemals eine zutreffendere Schilderung gefunden, als in diesen Bildern aus dem Leben des ritterlichen Heiligen. Ein kleines Diptychon, wiederum mit der Verkündigung auf den Aussen-, mit Kreuzigung und Kreuzabnahme auf den Innenseiten, im Museum zu Antwerpen zeigt in interessanter Weise, trotz enger Verwandtschaft mit dem Uffizien-Bilde, wie *Simone* in seiner späteren Zeit durch die Berührung mit der florentinischen Malerei in Assisi nicht unwesentlich beeinflusst worden ist. Um so mehr bleibt zu bedauern, dass von den Arbeiten, die er, 1339 an den päpstlichen Hof in Avignon berufen, dort bis zu seinem Lebensende ausgeführt haben muss, sich nichts erhalten hat.[1])

Als die bedeutendsten unter den Trecento-Malern in Siena müssen die Brüder *Pietro* und *Ambrogio Lorenzetti* betrachtet werden, deren chronologisch nicht sicher zu fixierende Thätigkeit sich bis in das dritte Viertel des Jahrhunderts erstreckt haben wird. Der allgemein bekanntere von ihnen ist der jüngere *Ambrogio,* namentlich durch seinen 1337—40 ausgeführten Freskencyklus im grossen Saal des Palazzo Pubblico zu Siena, der in figurenreichen Schilderungen das „Gute Regiment" und seine Segnungen, sowie anderseits die Folgen der Tyrannei vorführt — dem Inhalt nach ziemlich öde Allegorien und steif in der Komposition, aber interessant durch die reisigen Gestalten geharnischter Reiter und eine Reihe trefflicher Porträtfiguren aus der Bürgerschaft von Siena. Der zarte Idealismus des sienesischen Malers kommt vor allem in den schönen Gestalten der Tugenden zur Geltung, welche die Personifikation der Commune von Siena, einen thronen-

[1]) *A. Gosche,* Simone Martini. Leipzig, 1899.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Fig. 433 Verkündigung in der Uffiziengalerie zu Florenz
von Simone di Martino und Lippo Memmi

den Greis von riesenhaftem Wuchs, umgeben; die auf schwellendem Polster ruhende Figur des „Friedens“ in lichtem, wallendem Gewande ist besonders berühmt. Es mischt sich hier ein Zug von der herben Tüchtigkeit *Giottos* — den die *Lorenzetti* augenscheinlich eifriger studiert haben als alle anderen Sienesen — in die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sonst noch halb von byzantinischen Traditionen abhängige Art der Behandlung. Worin aber diese sienesischen Maler selbst den grossen florentinischen Meister übertreffen, das ist die Schönheit und der Glanz der Farbe und das echt malerische Wesen ihrer Auffassung. Eine so vollendete Raumdarstellung, wie sie *Pietro Lorenzetti* in seinen Fresken in S. Maria del Carmine zu Siena, die in Einzelheiten direkt Giotto kopieren, und in dem reizenden dreiteiligen Tafelbild mit der Geburt der Maria (in der Domopera zu Siena) giebt, hat kaum ein Florentiner des 14. Jahrhunderts erreicht. Auch seine Fresken aus dem Leben Christi in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi verraten den Einfluss Giottos, ohne Aufgabe der persönlichen Eigenart im Typus und Ausdruck. Ja in anderen seiner Werke, wie den kleinen Tafelbildern mit der Verkündigung und Geburt in Aix, wirkt Pietro noch ganz altertümlich durch die Manier, die Nebenfiguren in weit kleinerem Massstabe zu zeichnen als die Hauptfigur. Immer aber ist es die fühlbare Wärme und Zartheit des Empfindens im Verein mit der liebevollen Ausführung und dem sanften Glanz des Kolorits, die seinen Tafelbildern — eine 1329 datierte Madonna in S. Ansano bei Siena, die Madonna von 1340 in den Uffizien, das Diptychon mit den Halbfiguren Christi und Mariä in Altenburg seien noch genannt — eine eigene Anziehungskraft verleiht.

Die späteren sienesischen Maler, wie *Andrea Vanni* (geb. 1322) und *Taddeo di Bartolo* († 1422) haben ihrer Schule die der florentinischen ebenbürtige Stellung nicht zu erhalten gewusst. Sie wiederholen schematisch die alten Typen und suchen ihr Heil in übertriebener Empfindsamkeit des Ausdrucks und reicher Anwendung von Goldschmuck bei der Ausführung.

Immerhin konnte die bedeutende Schule von Siena nicht ohne Rückwirkung auch auf die florentinische Malerei ihrer Zeit bleiben. Als ein Ergebnis derselben müssen wir die interessanten Fresken der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella in Florenz auffassen. Um 1355 entstanden die wichtigsten unter den Decken- und Wandbildern dieses Raumes, des ehemaligen Kapitelsaals, an den beiden Hauptwänden Allegorien der die Menschheit über den wahren Glauben belehrenden und zur Seligkeit führenden Thätigkeit des Dominikanerordens. Links eine Reihe von 14 Frauengestalten, die Vertreterinnen der sieben freien Künste und anderer Wissenschaften, in einem reichgeschmückten gotischen Chorgestühl sitzend, zu ihren Füssen auf den Stufen je ein Repräsentant derselben aus der Geschichte; darüber auf einem hohen Thron der hl. Thomas von Aquino, umgeben von den Evangelisten, Aposteln und Propheten, zu seinen Füssen die drei Hauptketzer Sabellius, Arius und Averrhoës. Das Ganze ist gemalte Scholastik, eine trockene Aneinanderreihung von begrifflichen Abstraktionen, ohne jeden Versuch, auch nur den Schein einer Aktion hineinzubringen, wie dies Giotto bei seinen Allegorien in Assisi unternommen hatte. Lebendiger wirkt das gegenüberliegende Bild, das dafür aber die strenge, künstlerische Einheit der Komposition vermissen lässt. Hier thronen als Tribunal für die Reinerhaltung des Glaubens, die in der Form der Inquisition eine Hauptaufgabe des Ordens bildete, Papst und Kaiser, umgeben von anderen Vertretern des geistlichen und weltlichen Regiments, vor einem Abbilde des Florentiner Doms; daneben ist mehrmals der hl. Dominicus dargestellt, wie er den Verstockten und Ungläubigen predigt und seine schwarzweissen Hunde (Domini canes, mit echt mönchischem Wortspiel) aussendet, um die Füchse zu töten. Darüber werden die Freuden des Weltlebens geschildert: Mädchen tanzen beim Klange des Dudelsacks einen Reigen, vornehme Hofleute sitzen müssig unter Bäumen, von denen Knaben Früchte pflücken (Fig. 434). Aber hart daran stösst der Beichtstuhl eines Dominikanermönchs und weist Dominicus die Gläubigen empor zur Himmelspforte, wo sie St. Petrus an der Spitze der Seligen willkommen heisst. Darüber schwebt Christus in der

Glorie, umgeben von Engelscharen. Die Vereinigung von starrer, gedankenhafter Allegorie mit liebevollem Eingehen auf die reale Erscheinungswelt erinnert in diesem Gemälde besonders deutlich an die Fresken *Ambrogio Lorenzettis* im Ratssaal zu Siena, während die ganze Formenbehandlung florentinischen Charakter trägt. Der Maler *Andrea da Firenze,* den man jetzt gewöhnlich als den Meister dieser Fresken betrachtet, muss jedenfalls eingehende sienesische Schulung erfahren haben.

In der Mitte zwischen Florenz und Siena steht auch jener bedeutende Freskencyklus im Camposanto zu Pisa (vgl. S. 357), der, wahrscheinlich



Fig. 434 Die Freuden des Weltlebens
aus dem Fresko in der Spanischen Kapelle zu Florenz

mit den Darstellungen der Hölle, des jüngsten Gerichts und dem s. g. „Triumph des Todes" seinen Anfang nahm. Er ist um die Mitte des Jahrhunderts von einem unbekannten Maler, möglicherweise einem Pisaner, geschaffen worden. Der Meister gehörte jedenfalls zu den bedeutendsten seiner Zeit. Die „Hölle" ist am wenigsten gelungen, überdies fast ganz zerstört. Von grossartigstem Ernst erfüllt ist das „jüngste Gericht"; der Erlöser wendet sich, in der Mandorla thronend, nur den Verworfenen zu, mit erhobener Rechten den Fluch gegen sie aussprechend, an seiner anderen Seite aber thront, wie eine Bürgschaft der verzeihenden Liebe, die Madonna. Wundervoll ist die Gruppe der vier Engel, welche den Ruf zum Gericht ertönen lassen. — Noch grösseren Ruhm geniesst das anstossende Wandbild, der „Triumph des Todes". Ungefähr in demselben Sinne, wie auch nordische Darstellungen ihn bekunden, aber mit weit grösserer Freiheit und Kühn-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

heit stellt hier ein dichterisch begabter Meister die Vergänglichkeit alles Irdischen dar, zeigt uns den Tod als unerbittlichen Vernichter alles dessen, was schön, blühend und herrlich ist. Rechts sieht man auf blumigem Rasengrunde, umhegt von üppigem Orangegebüsch, eine Gesellschaft von Damen und Rittern im festlichen Zeitkostüm, die Herren mit Falken auf der Hand, die Damen mit ihren Schosshündchen. In traulichem Kosen lauschen sie dem Gesang und Saitenspiel, so dass man sich in jene heitere Gesellschaft des Decamerone von Boccaccio versetzt glaubt. Aber ungeahnt braust durch die Lüfte heran das gewaltsame Verhängnis, der Tod in Gestalt eines furchtbaren Weibes (la morte) mit flatterndem, schwarzem Haar und mächtig geschwungener Sichel, die zum vernichtenden Streiche ausholt



Fig. 435 Der Tod
Fragment aus dem „Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa

(Fig. 435). Dicht daneben liegt wie in Garben hingestreckt eine reiche Todesernte, Fürsten und Herren der Welt, deren Seelen von herabschwebenden Teufeln und Engeln entführt werden. Während jene Glücklichen ahnungslos dem Tode verfallen sind, streckt eine Gruppe von Kranken, Krüppeln und Elenden vergeblich in ergreifendem Flehen die Arme nach dem Todesengel aus, den sie als einzigen Retter ersehnen (Fig. 436). Hohe Felsen türmen sich auf, aus deren Schluchten links eine Jagdgesellschaft von vornehmen Herren und Damen hoch zu Ross eben hervorsprengt. Aber plötzlich stutzen die Tiere, Unruhe ergreift die Meute und gebannt stockt der fröhliche Zug, denn dicht vor dem lachenden Leben öffnen sich drei Gräber und zeigen die halbverwesten Leichname fürstlicher Herren. Ein grauer Einsiedler steht dabei und weist die Stolzen der Welt auf das erschütternde Bild von der Nichtigkeit alles Irdischen hin. Den Bergabhang hinauf sieht man

andere fromme Männer, die fern vom Weltgewühl in gottgeweihter Einsamkeit ein Leben der Entsagung führen. Daneben aber in den Lüften kämpfen gute und böse Geister um die Seelen der Hingeschiedenen; die Geretteten werden rechts von schwebenden Engeln zur Seligkeit hinaufgetragen, die Verdammten links von phantastischen Teufelsgestalten in die Feuerschlünde eines flammenden Berges gestürzt. — Niemals vielleicht ist mit solcher dichterischen Gewalt der Triumph des Todes über alles Geschaffene bildnerisch verkörpert worden. Die Ausführung ist flüchtig und erreicht nicht jene ruhige Schönheit und Gediegenheit der Bilder in der Spanischen Kapelle, mit denen andererseits die Uebereinstimmung in der Gruppe der Weltfreudigen offenbare Verwandtschaft bezeugt; auch der allgemeine



Fig. 436 Gruppe der Bettler aus dem „Triumph des Todes“ im Camposanto zu Pisa

Geist der Darstellungen ist der gleiche. Und zwar spricht sich darin, hier wie dort, mag die Ausdrucksform auch zunächst durch die spezielle Morallehre des Dominikanerordens bestimmt sein, das tiefste Denken und Empfinden der Zeit weit eindringlicher aus, als in den reichbewegten Legendenerzählungen der florentinischen Maler. So kann es in der That fraglich sein, ob nicht die sienesische Kunst, deren Einfluss auch diese Pisaner Fresken ihrem ganzen Charakter nach erkennen lassen, Geist und Stimmung ihres Zeitalters klarer zum Ausdruck bringt als ihre Nebenbuhlerin, die florentinische.

Der offene Sieg aber gehörte, darüber kann gar kein Zweifel sein, der letzteren. Das bekunden nicht bloss die weiteren Fresken im Camposanto, die auf Grund eines 1369 aufgestellten neuen Bemalungsprogramms ausgeführt, durchweg den historischen Stil der Giottoschule vertreten. Auch was sonst an Wand- und Tafelbildern im 14. Jahrhundert entstand, konnte sich dem Einflusse

des grossen florentinischen Meisters fast niemals ganz entziehen. In Neapel, wo *Giotto* selbst gemalt hatte, von seinen Werken aber nichts erhalten ist, erscheinen die Deckenbilder in dem Kirchlein S. Maria dell' Incoronata mit Darstellungen der sieben Sakramente in markigen, klaren Scenen als ein später Nachklang seiner Kunst aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Aehnliches gilt von den spärlichen Werken der Zeit in Umbrien und in der Mark Ancona, wohin *Allegretto Nuzi* aus Fabriano die Schulung des Taddeo Gaddi verpflanzte, die er eine Zeitlang in Florenz genossen hatte.

In ganz Oberitalien waren nur Padua, durch die Maler *Guariento* und *Giusto da Padova,*[1]) sowie Verona die Stätte reicherer Kunstthätigkeit, und zwar dürfen die beiden hervorragendsten Maler der letzgenannten Stadt, die Hofkünstler des Cansignorio della Scala, *Altichiero da Zevio* und *Jacopo Avanzo,* in der That eine in hohem Grade selbständige und kunstgeschichtlich wichtige Bedeutung für sich in Anspruch nehmen.[2]) Ihre hervorragendsten Werke finden sich aber wieder in Padua, die Fresken in der Kapelle S. Felice an S. Antonio (1379) mit Darstellung einer figurenreichen Kreuzigung und Scenen aus dem Leben des Apostels Jakobus des Aelteren, und die Wandbilder in der Kapelle S. Giorgio daselbst mit der Legende des hl. Georg, der hl. Katharina und der hl. Lucia. Diese Wandbilder schliessen sich dem phantastisch-malerischen Stil an, den wir bereits in der oberitalienischen Plastik kennen gelernt haben. Sie sind mit reichem Architekturwerk angefüllt, das nicht mehr bloss, wie bei Giotto, in Andeutungen und als Hintergrund für die Gestalten gegeben wird, sondern mit diesen zusammen das Ganze der Komposition ausmacht. Die Gestalten und der Schauplatz sind nach einem einheitlichen Massstabe dargestellt, erstere bewegen sich annähernd der Wirklichkeit entsprechend in den Gebäuden und Hallen, und nur durch eine möglichst durchsichtige, luftige Bildung der letzteren ist dem Bedürfnis nach übersichtlicher Veranschaulichung des Herganges Rechnung getragen. So ergiebt sich innerhalb bestimmter Grenzen des Könnens eine malerische Einheit des Bildes, welche uns wie eine Vorbereitung auf den Realismus der Folgezeit anmutet. In der Durchbildung der Einzelheiten, insbesondere des Körpers, der Gebärdensprache, der Gewandung, stehen die Künstler hinter den toskanischen Malern zurück, aber sie übertreffen sie an genrehaftem Reichtum der Motive und der bunten Fülle des Gesamteindrucks; es ist — wenn auch noch immer in poetisch-märchenhaftem Gewande — die wirkliche Erscheinung des Lebens, die sie zu fassen und zu gestalten suchen. Ein Zug von jenem herben Realismus, der die gesamte Kunst Oberitaliens enger an die des Nordens knüpft, ist auch ihnen eigen. So tritt in ihren Werken das Moment der Ueberleitung zur folgenden Periode schärfer hervor als in Toskana, wo eine festbegründete ruhmvolle Schultradition dem Schaffen bestimmtere Normen und Vorschriften sicherte.

---

[1]) *J. v. Schlosser,* Giustos Fresken in Padua. Jahrb. der östr. Kunstsammlungen XVII. Wien, 1896.

[2]) *P. Schubring,* Altichiero und seine Schule. Leipzig, 1898.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verzeichnis der technischen Ausdrücke

Abtei 125
Acanthus mollis 27
Acanthus spinosus 28
Akanthus 27
Altar 8
Altdeutscher Stil 272
Altfranzösischer Stil 272
Ambonen 14
Ante legem 233
Antependium 230 255
Antiphonarien 111 243
Apsis 7 124
Arabesken 69
Arca 410
Archivolte 18
Arcosolium 4
Arkadenbogen 129 279
Atrium 7 125
Attische Basis 130

Backsteinbau 170 334
Balustrade 282
Baptisterium 16 27 140
Basilika 6
Bauhütte 288
Beffroi 304
Bestiarien 210
Bienenzellen 68
Bilderkreis, typologischer 233
Birnstab 279
Blockbauten 203
Bogenfeld 135
Bogenfries 133
Bündelpfeiler 276

Campanile 352 408
Camposanto 357 406
Cellae cimiteriales 7
Centralbau 14
Chor 8 14 123
Christi Monogramm 35
Ciborium 8
Columbarien 2
Cömeterien 3
Confessio 8
Cosmatenkunst 175 181 261
Cubicula 4
Cuniculi 4

Dalmatica 64
Decorated Style 307
Diamant 137
Djami-i-Salatin 85
Dienst 276
Diptychen 52
Doppelchöre 106 125
Doppelkirche 140
Dormitorium 140
Dreipass 279
Drôleries 374

Eckblatt 130
Email 63 230
Émail champlevé 231
Émail cloisonné 231
Émail en taille d'épargne 231
Empore 11 26 332
English, the early 306
En grisaille 391
Epistolarien 111
Evangeliarien 111

Fächergewölbe 309 336
Faltkapitell 193
Fassade 123 133
Fensterrose 280
Fiale 280
Filigran 90
Fischblase 280 299
Flamboyantstil 299
Friajski 93
Frühgotik 262 290 306

Gebundenes System 151
Gewölbekämpfer 293
Gewölbezwickel 31
Gewundene Reihungen 333
Glasmalerei 249 388
Gravierte Platten 383
Grisaillemalerei 388
Grubenschmelz 231
Gruftkirche 124
Gurtbogen 31 129 279

Hallenkirche 160 313 325
Heiligegrabkirche 140
Helm 281

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hochgotik 272 293
Holzbau 344
Hufeisenbogen 68
Hüttengeheimnis 288

Jali-garli 90
Ikonographie 238 259
Ikonostas 92
Immersionstaufbecken 262
Initial 113
Interkolumnium 12
Italafragmente 57

Kaaba 70
Kämpfer 12 17
Kämpferaufsatz 17
Kämpferkapitell 28
Kanontafeln 60 112 113
Kantharus 8 125
Kantonierte Pfeiler 293
Kapitell, gotisches 278
— romanisches 131
Kapitelsaal 140
Kappe 31
Karavanserai 84
Karner 140
Karnies 131
Katakomben 2
Kathedrale 125 151
Kiblah 67
Kielbogen 68 299
Klassicismus 149
Klausur 338
Kleeblattbogen 143
Klostergewölbe 104
Knollen 280
Kodex 57
Kompositakapitell 106
Korbkapitell 28
Krabben 280
Kreuz, griechisches 24
Kreuzblume 280
Kreuzgang 140
Kreuzgewölbe 128
Kreuzrippen 144 273
Kreuzrippengewölbe 273
Krypta 4 5 124
Kuppel 3 135
Kutâb 74

Laibung 70 132 229
Langhaus 123
Lanzettbogen 306
Lectionarium 111
Lectorium 124
Leib 280
Lettner 124
Lipsanothek 53
Lisene 86 133
Liwân 67
Loci 4
Loggia 358
Luminarium 4

Mäander 113
Maestà 421
Magistri Comacini 102
Mandorla 110 138 239
Mariale 393
Masswerk 280
Medresse 74
Menologium 62
Mihrab 67
Minaret 67 85
Miniatur 57 99
Missale 393
Monogramm Christi 35
Monstranz 385
Mosaik 41
Moschee 67

Narthex 11 26
Nase 279
Nekropole 2
Netzgewölbe 309 333
Niello 64 232

Opus francigenum 312
Pala d'oro 63
Pantheon 206
Paradies 125 154
Pass 279
Passionale 254 392
Pendentif 31
Peribolos 7
Perikope 234
Perpendicular Style 307
Pfeifenkapitell 193
Pfeiler 132 276
Pfeilerbasilika 126
Pflanzenornamentik 113
Pfosten 279
Physiologus 210
Pisé 83
Plinthe 130
Podlinnik 93
Portikus 16
Presbyterium 8 124
Psalterium 111
Pultdach 12
Pyxis 53

Querschiff 10 123

Radfenster 135
Refektorium 140
Reiswerkbauten 203
Remter 340
Retabulum 255
Riesen 280
Rippengewölbe 272
Romanischer Stil 122
Ruthwellkreuz 99

Sakramentarium 111
Sakramentshäuschen 385
Säulenbasilika 126
Saumsattelform 200
Schachbrettfries 133
Scherwand 107
Schlussstein 279

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schola Palatina 114
Schwarzlot 249 388
Schwibbogen 184
Schub 34
Sibil 73
Silbergelb 388
Spätgotik 272 333
Spitzbogen 68 143 273
Spitzbogenstil 272
Stabwerk 279
Stalaktitengewölbe 69
Staurothek 63
Sterngewölbe 333
Strebebogen 274 280
Strebepfeiler 274
Strebewerk 272 274 280
Stromschicht 133
Stützenwechsel 126
Stile, flamboyant 280
Style, decorated 307
Style, ogival 272
Style, perpendicular 307
Svalegang 204
System, gebundenes 151

Tabernakel 8
Tambour 33
Tauschierarbeit 96
Terrakotten 86
Tierornamentik 97
Tituli 236
Tonnengewölbe 16 128
Totentanz 390
Trecento 421
Triclinium 50
Triforium 133 280
Triumphbogen 8
Tudorbogen 309
Tumba 373
Turm 12
Tympanon 135
Typologischer Bilderkreis 233

Ueberfangglas 388
Uebergangsstil 141
Umgang 17
Unterzug 344

Verroterie cloisonnée 96
Vestibül 75
Vierpass 279
Vierung 124 133 135
Vorhangbogen 340
Vorhof 7

Walmdach 92
Wasserspeier 280
Wimperg 280
Würfelkapitell 131

Zackenbogen 143
Zahnschnittgesims 106
Zellenschmelz 63 231
Zwerggalerie 183

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Künstler-Verzeichnis

Agostino da Siena 409
Altichiero da Zevio 427
Andrea da Firenze 424
Antelami, Benedetto 262
Anthemios von Tralles 31
Antonio Veneziano 419
Aretino, Spinello 420
Arnold (in Köln) 316
Arnold (von Westfalen) 264 341 357
Arnolfo di Cambio 264 351 357 413
Avanzo, Jacopo 427

Balduccio, Giovanni 410
Banco, Maso di 419
Barisanus von Trani 260
Bartolo, Taddeo di 423
Beauneveu, André 375
Bernward von Hildesheim 215 241
Berthold, Meister 402
Bigarelli, Guido 262
Böblinger, Hans 325
Böblinger, Matthäus 325
Bonannus 176 260
Bondone, Giotto di 352 404 408 413 416 420
Bonino da Campione 411
Bonneuil, Etienne de 344
Bouteiller, Jehan le 370
Buoninsegna, Duccio di 269
Busketus 175

Camaino, Tino da 406
Cambio, Arnolfo di 264 351 357
Campionesen (Künstlerfamilie) 410
Casentino, Jacopo di 419
Christodulos 85
Cimabue 268 414
Clussenbach, Georg von 381
Clussenbach, Martin von 381
Constantin VII. Porphyrogenitus 52 63
Cosmaten 175
Couci, Robert de 291

Daddi, Bernardo 419
Dionysios vom Athos 63
Diotisalvi 176
Duccio di Buoninsegna 269 421

Einhard 105
Ensingen, Ulrich von 320 324 325 355
Ensinger, Matthäus 325
Ensinger, Matthias 325
Ensinger, Vincenz 325
Erwin (von Strassburg) 318
Eyck, Gebrüder van 373

Fra Ristoro 356
Fra Sisto 356

Gaddi, Agnolo 419
Gaddi, Taddeo 419
Gerhard (in Osnabrück) 217
Gerhard von Rile 316
Gierlach von Köln 344
Giotto di Bondone 352 404 408 413 416 420
Giottino (di Maestro Stefano) 419
Giovanni da Campione 410 411
Giovanni da Milano 419
Giunta da Pisa 268
Giusto da Padova 427
Godescalc 115
Guariento da Padova 427
Guglielmo d' Agnolo 264
Guido da Como 262
Guido da Siena 269
Guntbald 241

Heinrich von Gmünd 326 330 355
Heldric, Abt 260
Heribert 238
Herle, Wilhelm von 397
Herrad von Landsberg 251
Hültz, Johann 320

Jacobus, Frater 268
Jacopo da Casentino 419
Jacquemart von Hesdin 375
Jakob (in Assisi) 349
Ingobert 119
Johann von Köln 360
Johann von Troppau 394
Johannes (in Köln) 316
Isidoros von Milet 31

Kerald 238
Konrad von Scheiern 254
Konrad von Soest 398
Konstantin VII. Porphyrogenitus 52 63

Liutharius 239
Lochner, Stephan 398 400

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Lorenzetti, Ambrogio 421 424
Lorenzetti, Pietro 421 423

Maitani, Lorenzo 407
Maso di Banco 419
Martino, Simone di 421
Massegne (Künstlerfamilie) 413
Matthias von Arras 330
Meister des Tucherschen Altars 402
Meister des Wolfgangaltars 402
Memmi, Lippo 421
Milano, Giovanni da 419
Montereau, Peter von 295

Nikolaus von Verdun 233
Nikolaus (in Ferrara) 261
Nuzi, Allegretto 427

Orcagna, Andrea 409 420

Parler, Peter 326 330 342 381
Patras, Lambert 216
Peter von Montereau 295
Petri, Petrus (Pedro Perez) 360
Pisano, Andrea (di Ugolino da Pontedera) 407 408 409
Pisano, Giovanni 264 354 357 404 407
Pisano, Niccolo 262
Pisano, Nino 409
Pisano, Tommaso 409

Rabulas 60
Ravy, Jehan 370
Reinaldus 175
Ristoro, Fra 356
Roritzer, Konrad 324 326
Roritzer, Matthäus 324
Ruodprecht 338

Samuhel 241
Savina 227
Scheiern, Konrad von 254
Sens, Wilhelm von 306
Simone di Martino 421
Sinan 85
Sisto, Fra 356
Sluter, Claux 371
Spinello Aretino 420
Staurakios von Konstantinopel 64
Suger 288

Taddeo di Bartolo 423
Tafi, Andrea 268
Talenti, Francesco 351
Theodorich von Prag 395
Tino da Camaino 413
Torell, William 376
Torriti, Jacopo 268 414
Tuotilo 110

Ulrich von Ensingen 320 324 325 355

Vanni, Andrea 423
Veneziano, Antonio 419
Verta, Juan de la 375

Wilhelm von Herle 397
Wilhelm von Innsbruck 176
Wilhelm von Sens 306
Wölfelin von Rufach 379
Wölflein (Wolvinius) 109
Wurmser, Nikolaus 395
Wynrich, Hermann, von Wesel 397

Zevio, Altichiero da 427

KÖNIGLICH PREUSSISCHE BAUGEWERKSCHULE * HOXTER *

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verzeichnis der Illustrationen

Farbige Tafeln: Manesse-Handschrift in Heidelberg, Blatt 197 b, Titelbild — Apsismosaik in SS. Cosma e Damiano in Rom S. 48 — Farbige Details aus der Alhambra in Granada S. 64 — Wandgemälde in der Kirche zu Burgfelden S. 240 — Fenster aus dem Strassburger Münster (um 1300) S. 384

Abteikirche zu Conques, Grundriss 188
— zu Laach, Inneres 155 — Ansicht 156
— zu Murbach 168
— zu Vézelay, Tympanon 257
Ackerbau, Relief am Campanile zu Florenz 410
Albrechtsburg in Meissen, Grundriss der Hauptfassade 342 — Hoffassade 343
Alhambra, Fensternische 80 — Grundriss 79 — Hallen der Abencerragen 82 — Löwenhof 81
Altarbild in der Veitskirche zu Mühlhausen a. N. 395
Altarvorsatz von Klosterneuburg 234
Altarwerk, Imhofsches, in St. Lorenz zu Nürnberg 402
Anbetung der Könige. Relief an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa 263
Andernach, Kirche. Aussenansicht 160
Aeneas und Dido, Miniatur 58
Annakirche in Annaberg, Grundriss 333 — Gewölbe 334
Ansicht von Kloster Citeaux 298
Apostelfigur von Ste. Chapelle in Paris 369
Apostelfiguren vom Kölner Dom 378
Apsismosaik in S. Paolo vor Rom 45
Arcosolium im Cömeterium S. Ciriaca 5
Audienzsaal im Palaste zu Delhi 89
Aureliuskirche zu Hirsau 124
Aussendung der Kundschafter durch Josua, Miniatur 59

Baptisterium zu Pisa 175
Barbarakirche in Kuttenberg 332
Basilika zu Tafkha, Querschnitt u. System 23
— mit Peribolos in Ruweha 7
Bauriss des Klosters St. Gallen 108
Bebenhausen, Grundriss des Klosters 339 — Sommerrefektorium 340
Begegnung Marias und Elisabeths. Relief von der Bronzethür am Baptisterium zu Florenz 408
Belagerung. Aus dem Psalterium aureum zu St. Gallen 120
Bernward-Säule zu Hildesheim 215
Beweinung Christi. Fresko von Giotto in S. Maria dell' Arena zu Padua 417
Bildinitial aus einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts 393
Bischofsstuhl des Maximianus 54
— in S. Lorenzo bei Rom 173
Bogenfries aus Backstein 170
Bogenfüllung von Orsanmicchele in Florenz 357
Borgund, Kirche. Ansicht 205 — Grundriss 203
Bronzeleuchter, romanischer 217
Bronzethür vom Dom zu Hildesheim 214
„Brunnen des Lebens" aus dem Evangeliar von Soissons 118
Bündelpfeiler, gotischer, im Kölner Dom 275

Cà d'oro in Venedig 359
Calixtkatakomben vor Rom, Cubiculum 4 — Durchschnitt 3 — Krypta der heiligen Cäcilia 6
Campanile zu Pisa 175
Cappella Palatina zu Palermo 178
Chor des Doms zu Köln 286
Chorschranken der Michaeliskirche zu Hildesheim 220
Christi Einzug in Jerusalem. Wandgemälde zu Gurk 248
Christi Geburt, Miniatur 62
— Himmelfahrt. Aus dem Evangel. Bamb. Cim. 57 in München 241
Christus als guter Hirt (Katakomben v. S. Agnese) 40
— in der Weinkelter. Aus dem „Hortus deliciarum" 252
— Statue vom Hauptportal der Kathedrale zu Amiens 367
— thronender. Aus dem Evangeliar des Godescalc 117
Cimabues Madonna in S. Maria Novella zu Florenz 268

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Citeaux, Ansicht des Klosters 298
Crucifixus mit Maria, Johannes und Heiligen im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln 398
Cubiculum in den Calixtkatakomben 4

Darstellungen aus der Alkuinbibel in Bamberg 116
David, die Psalmen diktierend. Titelblatt eines Psalteriums aus Kloster Bobbio 267
David und Nathan. Aus einem Psalter in Stuttgart 243
— und seine Gefährten. Aus dem Psalter Karls d. K. 119
Deckengemälde aus der Katakombe der Domitilla 36
Dekorationsformen des Uebergangsstils 142
Delhi, Audienzsaal 89 — Dschumna-Moschee 87
Diptychon zu Darmstadt 110
Dogenpalast in Venedig, Westansicht 360
Dom zu Aarhus 349
— zu Drontheim, Chorpartie 348
— zu Bamberg, Nordostansicht 164 — Skulpturen 226 227 228 229
— zu Florenz, Campanile 351 — Grundriss 350
— zu Gurk, Grundriss 124 — Wandgemälde 248
— zu Halberstadt, Grundriss 333 — Querschnitt 274
— zu Köln, Apostelfigur 378 — Bündelpfeiler 275 — Chor 286 — Grundriss 317 — Inneres 318 — Prachtportal 285 — Westfassade 319
— zu Limburg, Aussenansicht 162 — Inneres 161
— zu Lund, Choransicht 202
— zu Magdeburg, Chor 313
— zu Mailand 354
— zu Mainz, Inneres 152 — System 151
— zu Modena, Chorseite 184
— zu Monreale, Grundriss 179 — Inneres 180
— zu Naumburg a. S., Skulpturen 223 224 225
— zu Orvieto, Fassade 353 — Relief 406
— zu Pisa, Ansicht 175 — Campanile 175 — Grundriss 174
— zu Regensburg, Grundriss 311
— zu Ribe, Querschnitt 199
— von Siena 352
— zu Soest, Fassade 163 — Wandgemälde 246
— zu Speier, Grundriss 152 — Inneres 153
— zu Trier, Durchschnitt 102 — Westfassade 150
— zu Viborg, Krypta 199
— zu Worms, Ansicht 138 — System 154
Dombild, Kölner, Mitteltafel 399 — Flügel 400
Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf, Deckengemälde 245 — Inneres 159
Drôleries aus einer französischen Bibel 374
Dschumna-Moschee in Neu-Delhi 87
Durchschnitt der Calixtkatakomben von Rom 3
Durchschnitte englischer Bündelpfeiler 307

Eckfigur von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja 405
Eckgruppe von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja 404
Einzug Christi in Jerusalem. Mosaik aus dem Dome zu Monreale 265
Elfenbeinpyxis im Brit. Museum 55
Elfenbeinrelief, spätbyzantinisches, in Liverpool 57 — Elfenbeinreliefs im Britisch. Museum 53
Elfenbeintafel, fünfteilige im South Kensington Museum 56
— gotische mit Ritter u. Dame 383
— im Berliner Museum 212
Elisabeth aus einer Gruppe im Dom zu Bamberg 227
Elisabethkirche zu Marburg, Fassade 316 — Grundriss 316
Ellwangen, Stiftskirche, Aeusseres 134 — Inneres 129 130
Engel, musizierender, von einer Grabplatte zu Schwerin 382
Erschaffung Adams und Evas. Relief aus der Domfassade von Orvieto 406
Evangelist Lukas aus einem Evangeliar des Vatikan 115
— Matthäus aus dem Wiener Evangeliar 114

Fassade, eintürmige gotische 284 — zweitürmige gotische 283
Fenster, gotisches, von Ste. Chapelle zu Paris 278 — romanisches 135
— vom Pal. Montalto in Syrakus 361
Fenstergruppen, romanische 145
Fenstermasswerk, gotisches 278 307
Fensternische in der Alhambra 80
Figuren der Tugenden vom Strassburger Münster 377
Fischblasenfenster 280
Frauengestalt von der Kathedrale zu Reims 368
Frauenkirche zu Esslingen, Fassade 284 — Tympanon 380 381
Freuden des Weltlebens. Fresko in der Spanischen Kapelle zu Florenz 424

Galluspforte am Münster zu Basel 230
Gebäudegruppe von Djebel-Riha 25
Gefangennahme Christi. Aus dem Salzburger Antiphonar 244
Geschichte Johannes des Täufers. Aus dem Evangel. Bamb. in München 240
Gestalten von Leidtragenden am Grabmal Philipps des Kühnen 373
Gewände von der Kathedrale zu Chartres 259
Gewandnadel aus Dietersheim 96
Gewandspange aus Heidingsfeld 97
Giralda zu Sevilla 78
Glasgemälde in Königsfelden 388
Goldene Pforte zu Freiberg i. S. 222
Grabfunde aus Wurmlingen 94
Grabmal des Cansignorio della Scala zu Verona 412
— Herzog Heinrichs IV. zu Breslau 382

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Grabmal Peters von Aspelt zu Mainz 379
— Theoderichs in Ravenna 20
Grabplatte aus der Kathedrale zu Brügge 371
Grossmünster in Zürich 167
Gross-St. Martin zu Köln, Chorinneres 158
Gruppe der Bettler aus dem „Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa 426
— eines Stifterpaars im Dom zu Naumburg 224

Hagar. Aus der Weltchronik Rudolfs von Ems 390
Halle der Abencerragen 82
— zu Brügge 300
Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand. Aus dem Codex Egberti 236
— des Wassersüchtigen, Wandgemälde in Oberzell 235
„Hierarchie". Aus dem Evangeliar der Uota in München 242
Himmelfahrt des Evangelisten Johannes. Fresko von Giotto in der Cappella Peruzzi in S. Croce zu Florenz 418
Holzdecke, bemalte, der Michaeliskirche zu Hildesheim 250
Holzhaus zu Endersbach, Giebel 347
Holzkirche zu Gol, Inneres 204
Holzthür der Kirche zu Tind 205
Hufeisenbogen zu Tarragona 68
Huldigende Länder. Aus dem Evangel. Bamberg, Cm. 58 in München 238

Jakobs Tod, Miniatur 61
Ibsker, Kirche 200
Iffley, Kirche 197
Initial aus Godescalcs Evangel. in Paris 113
— B aus einem fränkischen Psalter 112
— S aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen 251
Inneres einer gotischen Kirche 287
Johannes der Täufer, spätbyz. Elfenbeinrelief 57
Johanneskirche zu Werben, Detail 337
Irisches Ornament 99
Jüngstes Gericht. Tympanon von der Frauenkirche zu Esslingen 381
Justinian, Mosaik in S. Vitale 49

Kalifengräber bei Kairo 73
Kandelaberfuss im Dom zu Prag 217
Kanne, goldene, aus Nagy Szent Miklós 97
Kanonestafel aus der Bibliothek zu Laon 113
Kapelle Heinrichs VII. an der Westminsterkirche zu London 310
Kapitell aus Bovillae 24 — in El Barah 24
— aus der Sophienkirche zu Konstantinopel 28 — in Refadi 24
Kapitelle, byzantinische 22 23
Katharinenkirche zu Brandenburg, Detail 336
Kathedrale von Amiens, Christus-Statue 367 — Grundriss 273 — Inneres 295 — Kapitell eines Rundpfeilers 276 — Strebebogen 282
— zu Ani 90
— von Antwerpen, Grundriss 299
Kathedrale von Barcelona, Inneres 363
— von Burgos, Ansicht 362
— von Chartres, Chorgrundriss 291 — Gewände 259 — Tympanon 258
— zu Ely, Querschiff 198
— von Gerona, Inneres 364
— zu Lichfield, Inneres 309
— von Lincoln, Südwest-Ansicht 308
— zu Mantes, Inneres 289
— von Peterborough, Grundriss 196 — Inneres 195
— von Poitiers, Fassade 192 — Inneres 297
— zu Reims, Fassade 294 — Frauengestalt 368 — Querschnitt 292 — Systeme 293
— von Salamanca, Kuppelturm 208
— Salisbury, Grundriss 302 — Westansicht 303
— von Trani, Längsschnitt 181
— von Troyes, Inneres 296
— von Wells, System 304
Kelch, gotischer 385
Kirche und Synagoge, Statuen am Strassburger Münster 231
Kloster Citeaux 298
— St. Gallen, Bauriss 108
Klosterkirche zu Denkendorf, Vorhalle 166
— zu Diesdorf, System 172
— zu Hecklingen, Grundriss 123
— zu Hersfeld, Grundriss 150
— zu Huyseburg 128
— zu Jerichow 171
— zu Zwettl, Querschnitt des Chors 331
Klosterruine Paulinzelle 149
Kölner Dombild, Mitteltafel 399 — Flügel 400
Königslutter, Kirche, Chorpartie 165
Kopf einer Stifterstatue zu Naumburg 225
Kreuzblume, gotische 282
Kreuzigungsgruppe zu Wechselburg 221
Kreuzgang zu Königslutter 140
— bei S. Paolo vor Rom 174
Kreuzgangfenster, romanisches 141
Kreuzgewölbe, romanisches 128
Kreuzkirche in Gmünd, Chor 327
Krone Receswinths 96
— des hl. Stephan 63
Kronleuchter, arabischer 69
— auf der Komburg 218
Krypta der hl. Cäcilia 6
Kuppelturm der Kathedrale von Salamanca 208

Lampen und Gefässe, altchristliche 35
Laubornament, spätgotisches 277
Laubwerk, frühgotisches 277
Liebfrauenkirche zu Trier, Grundriss 314 — Inneres 315
Lorsch, Thorhalle der Basilika 105
Lots Flucht, Miniatur 60
Löwenhof der Alhambra 81

Madonna im Rosenhag von Stephan Lochner 401

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Madonna mit der Wickenblüte 396
— Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz 268
Maestà, Fresko von Simone di Martino in Siena 420
Maria aus einer Gruppe im Dom zu Bamberg 227
— mit dem Kinde, Wandgemälde in der Priscillakatakombe 41
Marienfelde, Kirche 200
Marienkirche zu Lübeck, Inneres 335
Marionettenspieler aus dem „Hortus deliciarum" 253
Marmorkanzel von Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoja 403 404 405
Martinskirche in Landshut, Inneres 329 — Querschnitt 311
Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna, Längenschnitt 47 — Mosaik 48
— der Gemahlin des Schah Jehan in Agra 88
Miniatur aus dem Gebetbuch Eberhards im Bart 394 — aus der vatican. Josuarolle 59 — aus dem Kodex Mac Durnan 100 — aus dem vatican. Menologium 62 — aus einem Psalterium von Bobbio 267 — aus der vatican. Vergilhandschrift 58 — aus der Wiener Genesis 60 61
Monstranz, gotische 384
Mosaik aus der Sophienkirche in Konstantinopel 51
— aus dem Dome zu Monreale 265
— in S. Pudenziana in Rom 43
Mosaikbild der Madonna i. S. Gregorio zu Messina 266
Moschee in Cordoba, Grundriss 76 — Inneres 77
— in Ispahan 86
— in Tabriz, Grundriss 67
Moscheen in Kairo. M. Amru 67 — M. Hassan 72 — M. Ibn Tulun 71 — M. Khaïr Bey 74
Moskau, Kirche des hl. Basilius 91 — Muttergotteskirche 93
Münster zu Aachen, Durchschnitt 104 — Grundriss 103 — Schrein der hl. Jungfrau 233
— zu Freiburg i. B., Grundriss 321 — Statuen der Vorhalle 232 — Turm 322
— zu Strassburg, Langhaus 320 — Skulpturen 231 377
— zu Ueberlingen, Grundriss 326
— zu Ulm, Grundriss 324 — Innenansicht 325
Mütter, die bethlehemitischen, aus dem „Liet von der Maget" 253
Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) in Konstantinopel 32
— in Moskau 93

Notre Dame zu Paris, Tympanon 370
— zu Poitiers, Fassade 192 — Inneres 297
— du Port zu Clermont, Inneres 190 — Querschnitt 186

Ornament, irisches 99
Ornamente, romanische 139
Orsanmicchele in Florenz, Bogenfüllung 357
Otto III. Aus dem Evangel. Bamberg. Cm. 58 in München 239

Palazzo vecchio zu Florenz 356
— Buonsignori zu Siena, Detail 380
— Montalto in Syrakus, Fenster 361
Parabel vom reichen Mann und Lazarus. Aus der Aachener Ottonenhandschrift 237
Paradies. Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen 256
Peterskirche zu Hirsau 127
— in Malmoe, Grundriss 348
Pfeiler der Kathedrale zu Laon 290
— romanische 133 143
Pfeilerbasilika, romanische 129 130 133
Plan der alten Petersbasilika in Rom 8
Portal, romanisches 136
Prachtportal, gotisches 285

Querschnitt eines gotischen Rundpfeilers 275

Rathaus zu Breslau, Ostansicht 346
— zu Löwen 301
— zu Münster, Fassade 345
Relief von den Chorschranken des Doms zu Bamberg 226
— von einem Elfenbeinkästchen in Berlin 213
— der Externsteine bei Horn i. W. 219
— an der Kanzel im Baptisteretium zu Pisa von Niccolo Pisano 263
— von der Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja von Guido da Como 261
Reliefs am Lettner des Doms zu Naumburg 223
Reliquienkästchen, frühromanisches, zu Esslingen 211 — Heinrichs I. in Quedlinburg 211
Remter in der Hochmeisterwohnung der Marienburg 341
Rippenprofile, gotische 277
Rundbogen, romanischer 135

Sandkirche zu Breslau, Grundriss 338
Sakramentshäuschen, gotisches 383
St. Ják, Kirche, Ansicht 126 — Portal 170
St. Trophime zu Arles, Fassade 189
S. Vicente zu Avila, Grundriss 207
S. Petronio zu Bologna, Grundriss 355
St. Etienne zu Caen, Fassade 194
St. Trinité zu Caen, Grundriss 193
St. Georgskirche zu Dinkelsbühl 312
S. Miniato bei Florenz, Fassade 177
St. Michael zu Fulda 107
St. Godehard zu Hildesheim, Grundriss 148
St. Michael zu Hildesheim, Aeusseres 146 — Chorschranken 220 — Grundriss 125 — Holzdecke 250 — Inneres 147
St. Aposteln zu Köln, Choransicht 157
St. Marien auf dem Kapitol zu Köln, Grundriss 156
S. S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel, Grundriss und Durchschnitt 28

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

St. Martin zu Landshut, Querschnitt 311
S. Isidoro zu Leon 206
S. Micchele in Lucca 176
S. Lorenzo in Mailand, Durchschnitt 33
St. Lorenz, Nürnberg, Chor 328
Ste. Chapelle zu Paris, Apostelfigur 369 — Inneres 287
St. Front zu Périgueux, Inneres 191
S. Apollinare in Classe bei Ravenna, Aeusseres 18 — Sarkophag 39
— nuovo in Ravenna, Inneres 19
S. Vitale in Ravenna, Grundriss 21 — Inneres 21 — Kapitelle 22 23
S. Clemente in Rom, Inneres 10
S. Costanza bei Rom 15
S. Paolo fuori le Mura, Rom, Apsismosaik 45 — Aeusseres 13 — Grundriss 11 — Inneres 9 — Kreuzgang 174
S. Stefano rotondo in Rom, Grundriss 17
St. Sernin in Toulouse, Inneres 187
S. Marco zu Venedig, Ansicht 182 — Grundriss 181
S. Zeno in Verona, Ansicht 183
St. Stephan zu Wien, Grundriss 330
St. Franziskus predigt den Vögeln. Fresko von Giotto zu Assisi 415
St. Georg, Tympanon von der Frauenkirche zu Esslingen 380
Sarkophag, altchristlicher, im Lateranmuseum 38
— des Junius Bassus, Rom 37
— in Apollinare in Classe 39
Säulen, gekuppelte romanische 144
Säulenbasis, romanische 130
Säulenkapitelle von Ibn Tulun in Kairo 72
Scenen der Theophilussage. Aus dem „Liber matutinalis“ 254
Schiffahrt. Relief am Campanile zu Florenz 409
Schlussstein, gotischer 277
Schrein der hl. Jungfrau im Münster zu Aachen 233
Selige. Wandgemälde von Ramersdorf 387
Sessel Dagoberts im Louvre 98
Sophienkirche zu Konstantinopel, Durchschnitt 30 — Grundriss 29 — Kapitell 28 — Mosaik 51
Stalaktiten, Kuba bei Palermo 69
Statue eines Reiters im Dom zu Bamberg 229
Statuen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B. 232
— von der Adamspforte, am Dom zu Bamberg 228
Stendal, Uenglinger Thor 344
Stiftskirche zu Ellwangen, Aeusseres 134 — Inneres 129 130
Strafgericht über die Abgötterei. Deckengemälde in Schwarz-Rheindorf 245
Strebebogen, gotischer 282
Strebewerk, gotisches, von der Marienkirche in Reutlingen 281
Stromschichtfries, romanisches 135
Stützenwechsel einer romanischen Kirche 128
Swetoi-Troitzki in Moskau 93
Synagoge und Kirche, Statuen am Strassburger Münster 231
Systeme der Dome von Mainz und Speier 151
System des Doms zu Worms 154

Taj-Mahal in Agra 88
Tassilokelch zu Kremsmünster 99
Taufbecken in St. Bartholomäus zu Lüttich 216
Theodora mit Gefolge, Mosaik in S. Vitale 50
Thorhalle zu Lorsch 105
Thür der Kirche zu Valthiofstad 201
Thüranschlag, gotischer 385
Titelblatt einer Handschrift des Orosius 101
Tod. Fragment aus dem „Triumph des Todes“ im Camposanto zu Pisa 425.
Totenschuh aus Oberflacht 95
Trebitsch, Kirche, Querschnitt 169
Tristan und Isolde. Wandgemälde in Schloss Runkelstein 389
Tuotilos Elfenbeintafel 109
Tympanon des südl. Querschiffportals von Notre Dame in Paris 370
— romanisches 137
— von der Abteikirche in Vézelay 257
— von der Kathedrale zu Chartres 258

Uenglinger Thor zu Stendal 344

Vermählung des hl. Franzikus mit der Armut. Fresko von Giotto zu Assisi 416
— der Maria. Relief am Tabernakel in Orsanmicchele zu Florenz 411
Verkündigung. Gemälde von Simone di Martino und Lippo Memmi, Florenz 422
— Relief von der Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja 261

Walderichskapelle zu Murrhardt 142
Waltham, Kirche 196
Wandgemälde in der Abteikirche zu Brauweiler 386
— in der Kirche zu Klein-Komburg 247
— in der Priscillakatakombe zu Rom 41
— im Dom zu Soest 246
Wassili-Blagennoi in Moskau 91
Westfassade des Kölner Doms 319
— vom Dom zu Trier 150
Wimperg, gotischer 279
Wimpfen im Thal, Kirche, Querschiff-Fassade 323
Wunder des hl. Benedikt. Fresko von Spinello Aretino in S. Miniato bei Florenz 419
Würfelkapitelle, romanische 131 132

Zisa bei Palermo, Ansicht und Grundriss 75

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Orts-Verzeichnis

Aachen
Münster 103 164 — Karolingisches Evangeliar 114 — Grashaus 342 — Kronleuchter Friedrich Barbarossas 218 — Ottonenhandschrift 239 — Reliquiar 233 — Sammlung Clemens (Kreuzigung) 398 — Wandmalereien 111
Aarhuus
Dom 346
Abbeyville
Evangeliar 116
Abo
Dom 202
Adrianopel
Moschee Selims II. 85
Agra
Perlmoschee 89 — Taj Mahal 89
Aix
Tafelbilder Pietro Lorenzettis 423
Aker
Kirche 203.
Akserai
Ruinen vom Sultan Han 84
Ala Werdi
Kirche 91
Albi
Kathedrale 297
Al Hathr
Palastruinen 86
Alpirsbach
Fenster im Kreuzgang 141 — Klosterkirche 163 — Romanische Säulenbasis 130 — Romanisches Tympanon 137 — Wandgemälde 248
Altenberg
Cisterzienserkirche 321 — Glasgemälde 387
Altenburg
Diptychon Pietro Lorenzettis 423
Altenstadt
Michaelskirche 161
Altenzelle
Fürstengruft 382
Alvastra
Kirche 201
Amalfi
Erzthüren 63 — Kathedrale 179 — Kirche del Rosario 266
Amiens
Glasmalereien 374 — Grabplatten 370 — Kathedrale 291 — Skulpturen 368 370
Amsterdam
Neue Kirche 202
Andernach
Pfarrkirche 157 160
Andria
Castel del Monte 359
Angers
Kathedrale 289 — Portalskulpturen 259
Angoulème
Kathedrale 190 258
Ani
Kathedrale 91
Annaberg
Annakirche 333
Antella
Fresken in S. Caterina 420
Antwerpen
Diptychon von Simone di Martino im Museum 421 — Kathedrale 302
Aosta
Diptychon 52
Arendsee
Klosterkirche 171
Arezzo
Dom 350 — Fresken Aretinos 420 — Grabmal Talati 405
Arles
Kathedrale St. Trophime 187 — Malereien 260 — Portal 256
Arnheim
Grosse Kirche 302
Arnstadt
Gotische Grabsteine in der Liebfrauenkirche 382
Ashburnham
Pentateuch 61
Askaby
Kirche 201
Assisi
S. Chiara 350 — S. Francesco 269 349 — Fresken von Cimabue 269 — Giotto 413 — Pietro Lorenzetti 423 — Fresken Giottos in S. Francesco 413 416 — Simone di Martino 421 — Magdalenenkapelle 416 — Romanische Skulpturen 262

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Athos
Klöster 63 — Malerbuch 63
Augsburg
Dom 149 — Erzthüre am Dom 216 — Glasmalereien im Dom 249 388 — Skulpturen am Dom 379
Autun
Kathedrale 188 — Portalschmuck 257
Auxerre
Kathedrale 297
Avignon
Arbeiten Simone di Martinos 421 — Kathedrale 187 — Palast der Päpste 299 418
Avila
S. Vicente 207

Badenweiler
Todesbild in der Turmhalle 389
Bamberg
Buchmalereien 114 116 240 — Liebfrauenkirche 326 — Skulpturen 224 u. f.
Baquza
Basilika 24
Barcelona
Bildwerke von S. Maria del Mar 375 — Kathedrale 361 — Kreuzgang von S. Pablo 207 — S. Maria del Mar 363
Bari
Kirche 180
Barletta
S. Sepolcro 266
Basel
Galluspforte 226 — Münster 163 325 — Relieftafeln 226 — Wandmalereien 387
Batalha
Kloster 365
Bayeux
Kathedrale 298 — Teppich der Königin Mathilde 209
Beauvais
Glasmalereien 374 — Kathedrale 293
Bebenhausen
Kloster 338
Behio
Basilika 24
Belem
Klosterkirche 365 — Portal 375
Bergamo
Dom 410 — Gotische Palastbauten 358 Reiterstatue des S. Alessandro von Giov. da Campione 410 — S. Maria Maggiore 410 — Pal. Pubblico 158 — Werke der Campionesen 410
Bergen i. Norwegen
Marienkirche 203
Berlin
Klosterkirche 334 — Marienkirche: Glasgemälde 390 — Museum: Bilderhandschriften 253 373, Gemälde 255 401, Elfenbeinschnitzereien 53 56 214, Skulpturen 380 403
Bern
Münster 325
Bethlehem
Marienkirche 26
Beverley
Münster 306
Biscaglia
Tafelgemälde 266
Bitonto
Kirche 180
Bobbio
Miniaturen-Psalter 266
Bologna
Arca di S. Domenico 264 — Loggia de' Mercanti 358 — Marmoraltar in S. Francesco 413 — S. Domenico 350 — S. Francesco 350 — S. Petronio 355 363
Bonn
Münster 157
Boppard
Deckenmalereien 245 — Pfarrkirche 157
Borgund
Holzkirche 205
Bornholm
Rundkirchen 200
Bourges
Glasmalereien in der Kathedrale 372 — Haus des Jacques Coeur 300 — Kathedrale 293 — Skulpturen der Kathedrale 259 370
Bovillae
Kapitell 24
Bozen
Pfarrkirche 329
Braisne
St. Yved 314
Brandenburg
Dom 171 — Rathaus 343 — St. Katharinen 337
Braunschweig
Dom 161 — Romanische Grabmäler 223 — Holzbauten 344 — Rathaus 343 — St. Aegidien 331 — Gotische Skulpturen an der Martinskirche 381 — Wandmalereien im Dom 246
Brauweiler
Wandmalereien 245 386
Bremen
Evangeliar in der Stadtbibliothek 242
Brescia
Lipsanothek 53
Breslau
Dominikanerkirche 338 — Flügelaltar vom Nürnberger Meister des Wolfgangaltars 403 — Grabmal Herzog Heinrichs IV. 382 — Kreuzkirche 338 — Rathaus 343 — Sandkirche 338 — St. Elisabeth 338 — St. Maria Magdalena 338
Brindisi
S. Lucia 266
Brixen
Wandgemälde 248
Brügge
Grabplatten in der Kathedrale 371 — Halle 304 — Rathaus 304
Brussa
Grosse Moschee 84
Brüssel
Evangeliarien 114 — Kathedrale S. Gu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dula 302 — Rathaus 304 — Schwabenspiegel 391
Bücken
Glasmalereien 249
Budapest
Fund aus der Puszta Bakod 96 — Stephanskrone 63
Bukarest
Schmuck von Petreosa im Museum 96
Burgfelden
Wandgemälde 237
Burgos
Kathedrale 360 — Portal 260

Caen
St. Etienne 193 — St. Trinité 193
Cahors
Kathedrale 190
Cambridge
College 311 — Corpus Christi Library, Eadwine-Psalter 121 — Evangeliar 61
Canosa
Erzthüren 63
Canterbury
Kathedrale 195 306
Capua
Dom 266 — Marmorkandelaber 261 — S. Angelo in Formis 264 — Skulpturen im Museum 261
Carcassonne
Glasmalereien 374
Caesarea
Islamitische Baureste 84
Cefalù
Dom 179 — Mosaiken 265
Centula
Kloster 106
Châlis
Kloster 300
Chalons
Kathedrale 295
Chaqqa
Basilika 22
Chartres
Glasmalereien 373 374 — Kathedrale 258 290 291 — Skulpturen an der Kathedrale 368
Chorin
Cisterzienserkirche 334
Citeaux
Kloster 300
Cividale
Codex Gertrudianus 238 — Psalter der hl. Elisabeth 255
Clermont
Notre Dame du Port 188
Clermont-Ferrand
Kathedrale 295
Cluny
Abteikirche 188
Como
Dom 356 — Pal. Pubblico 358
Conques
Abteikirche 187
Corbeil
Notre-Dame 259
Cordova
Moschee 76
Coutance
Kathedrale 298
Cremona
Pal. Pubblico 358

Damaskus
Moschee Walid 70
Danzig
Marienkirche 337
Dargun
Klosterkirche 336
Darmstadt
Elfenbein-Diptychen 111 — Gemälde von Stephan Lochner 400
Deir-Abu-Fâneh
Basilika 22
Deir Seta
Basilika 24
Delhi
Audienzsaal 90 — Prachtbauten 88
Denkendorf
Klosterkirche 163 — Romanische Ornamente 139
Deutz
St. Heribertskasten 232
Deventer
Lubeniuskirche 302
Djebel-Riha
Profanbauten 24 25
Diesdorf
Kirche 171
Dijon
Grabdenkmal Philipps des Kühnen 373 — Karthause 371 373 — Mosesbrunnen 371 — Notre Dame 297
Dinkelsbühl
St. Georgskirche 326
Doberan
Cisterzienserkirche 334 345
Dortmund
Petrikirche 331
Dortrecht
Kirche 202
Dresden
Sachsenspiegel 391
Drontheim
Dom 203 344

Eger
Burgkapelle 141
El Barah
Basilika 23 24
Ellwangen
Stiftskirche 129 130 134 135 163
Eltham
Schloss 311
Ely
Kathedrale 195 306 — Portal 260 — Gotische Skulpturen 375
Epernay
Ebo-Evangeliar 117

Erfurt
Bronzefigur im Dom 216 — Dom 331 — Holzschnitzaltar in der Barfüsserkirche 384 — St. Severi 331 — Gotische Skulpturen 381
Erzerum
Islamitische Baureste 84
Escorial
Codex aureus 238
Esra
Kirche des hl. Georg 23
Essen
Emailmalereien in der Stiftskirche 232 — Romanisches Kapitell 131 — Leuchter der Stiftskirche 217 — Münster 105
Esslingen
Glasgemälde in der Dionysiuskirche 387 Frauenkirche 325 — Skulpturen von der Frauenkirche 380
Etschmiadzin
Klosterkirche 91
Evreux
Glasmalereien 374
Exeter
Kathedrale 307 311

Faurndau
Kirche 149 — Romanische Kapitelle 132
Felo
Kirche 203
Ferrara
Kastell 358 — Kathedrale (Portalbau) 261
Firuz-Abad
Palastruinen 86
Florenz
Altarbild Orcagnas in S. M. Novella 420 — Altartabernakel in Orsanmicchele 409 — Altarwerk Giottos in S. Croce 419 — Baptisterium 177 — Bronzethür Andr. Pisanos im Baptisterium 407 — Capella Bardi in S. Croce 418 — Capella Peruzzi in S. Croce 418 — Capella Strozzi in S. Maria Novella 420 — Carandscher Diptychon 54 — Dom 351 — Syrischer Evangelien-Kodex 60 — Fresken in der Kapelle Baroncelli bei S. Croce 419 — Fresken in der Kapelle S. Silvestro 419 — Fresken in der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella 423 — Fresken in S. Miniato 420 — Fresken Giottos in S. Croce 418 — Grabmal della Torre in S. Croce 410 — Loggia de'Lanzi 357 — Madonnen Cimabues in S. Maria Novella und in der Akademie 269 — Madonna P. Lorenzettis in den Uffizien 423 — Madonna Nino Pisanos in S. Maria Novella 409 — Marmorfiguren Andr. Pisanos im Dommuseum 409 Medaillons an der Loggia de' Lanzi 410 — Mosaiken im Baptisterium 268 — Orsanmicchele 357 — Palazzo del Bargello 357 — Palazzo del Podestà 357 — Palazzo vecchio 357 — Reliefs am Campanile 408 — S. Croce 351 — S. Maria a Novella 350 356 — S. Miniato 177 184 — S. Trinità 350 — Verkündigung Simone di Martinos in den Uffizien 421 — Skulpturen Agostinos am Campanile 410
St. Florian
Armenbibel 392
Fontanella
Kloster 106
Fontrevault
Grabplatten 370
Föra
Kirche 200
Fortun
Holzkirche 205
Frankfurt a. M.
Elfenbeintafeln 110 — Grabmal des Ritters v. Holthausen im Dom 378 — Madonna im Paradiesgärtlein (Museum) 398
Freiberg i. S.
Goldene Pforte 222 — Skulpturen 220
Freiburg i. B.
Glasgemälde im Münster 388 — Münster 320 — Skulpturen der Vorhalle des Münsters 229 378
Freiburg a. Unstrut
Burgkapelle 141
Freising
Dom 161
Fulda
Kloster 106 — Michaelskapelle 106
Fünfkirchen
Dom 150

Gaëta
Marmorkandelaber 261
St. Gallen
Buchmalereien 100 — Elfenbeintafeln 110 — Folchard-Psalter 120 — Kloster 106 108 109 — Psalterium aureum 120 — Wandmalereien 235 — Weltchronik 391
Gebweiler
Kirche 165
Gelathi
Klosterkirche 91
Gelnhausen
Pfarrkirche 145 159
Genf
Kathedrale 297
Gernrode
Stiftskirche 148
Gerona
Kathedrale 364
S. Gilles
Kirche 187 — Portal 257
Gloucester
Kathedrale 195
Gmünd
Kreuzkirche 325 — Skulpturen an der Kreuzkirche 380
Gnesen
Erzthüren im Dom 217
Gol
Holzkirche 205
Görlitz
Peter-Paulskirche 334
Goslar
Burgkapelle 141 — Evangeliar 255

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gotha
Echternacher Evangeliar 214 238
Gothem
Kirche 202
Gourdon
Schatz 96
Granada
Alhambra 79 — Generalife 83
Granson
Kirche 188
Gröningen
Skulpturen der Klosterkirche 219
Guarrazar
Schmuckfund 96
Gurk
Dom 124, 150 — Wandgemälde im Dom 248

Haag
Französ. Missale 374
Hadmersleben
Rom. Pfeiler 131
Hagby
Rundkirche 200
Hagenau i. E.
St. Georgskirche 149
Halberstadt
Chorschranken der Liebfrauenkirche 219 — Dom 330
Schwäb. Hall
St. Michael 326
Halle
Marktkirche 324
Hamersleben
Roman. Kapitelle 131
Hannover
Holzbauten 344 — Rathaus 343
Harlem
St. Bavo 302
Hâss
Basilika 24
Hasselt
Kirche 303
Hecklingen
Klosterkirche 123
Heidelberg
Grabmal Ruprechts v. d. Pfalz 379 — Manessesche Liederhandschrift 372 — Sachsenspiegel 254
Heiligenkreuz
Cisterzienserkirche 167 329 — Glasmalereien 249 388
Heiligenstadt
Stiftskirche St. Martin 331
Heilsbronn
Christusbild 402
Heisterbach
Abteikirche 156
Helmstedt
Glasmalereien 249
Helsingborg
Liebfrauenkirche 345
Herford
Münster 160
Herrenalb
Paradies 144
Hersfeld
Klosterkirche 149 150
Hexham
Kathedrale 306
Hildesheim
Bernwardssäule 215 — Bilderhandschrift 240 — Chorschranken von St. Michael 220 — Deckenmalerei in St. Michael 249 — Domthür 215 — Emailmalereien 232 — Evangelienkodex 216 — Evangeliar Guntbalds 241 — Holzbauten 344 — Leuchter Hezilos 218 — rom. Mosaik im Dom 249 — St. Godehard 148 — S. Michaelskirche 125 131 146 147 148 — Schreibstube Bernwards 241 — Taufbecken im Dom 217
Hirsau
Bauschule 148 — St. Aureliuskirche 124 162 — St. Peterskirche 127 149 163
Hitterdal
Kirche 205
Hocheppan
Wandgemälde 248
Hohenfurt
Kirchengemälde 395
Hopperstad
Kirche 205
Horn
Externsteine 218
Hude
Cisterzienserkirche 334
Husaby
Kirche 200
Huyseburg
Klosterkirche 128

St. Ják
Kirche 126 168 170
Iconium
Moscheen 84
Jerichow
Kloster 170
Jerusalem
Grabeskirche 26 — Moschee El Aksa 70 — Sachra-Moschee 70
Iffley
Kirche 195
Igalikko
Kirche 200
Ingelheim
Wandmalereien 111
Ingolstadt
Frauenkirche 326
Isnik
Grüne Moschee 84
Ispahan
Meidan 86 — Moschee 87 — Medresse des Schah Hussein 87
Jumièges
Abteikirche 191

Kairo
Grabmoschee Barkuk 74 — Moschee Amru 68 72 — Moschee El Moyed 74 — Moschee

Ibn Tulun 72 — Moschee Kait-Bey 74 — Moschee Khaïr-Bey 74 — Moschee Hassan 73
Kaisarie
Baureste 84
Kakortok
Kirche 200
Kalat-Sema'n
Basilika 24
Kalundborg
Kirche 199
Kappel
Glasgemälde 388
Karlsburg
Dom 168
Karlstein
Burg 339 — Wandgemälde 394
Kassel
Bilderhandschrift „Wilhelm v. Oranse" 393
Kherbet-Hâss
Basilika 23
Kiew
Sophienkirche 92
Kirchheim
Wandmalereien 387
Klein-Komburg
Wandgemälde 247
Klosterneuburg
Verduner Altar 233 — Cisterzienserabtei 338 — Glasgemälde 388 — gotischer Kelch 385
Koblenz
Bilderchronik Kaiser Heinrichs VII. 391
Kolberg
Gewölbemalerei in der Marienkirche 387
Kolin
St. Bartholomäus 330
Kolmar
Nikolausportal am Münster 229 — St. Martin 321
Köln
Bilderhandschrift der Dombibliothek 240 Clarenaltar im Dom 397 — Dom 270 316 — Dombild 399 — Etzweilersches Haus 343 — Glasgemälde im Dom 388 — Glasmalereien in St. Cunibert 249 — Grabmal Konrads von Hochstaden 379 — Madonna im Rosenhag 400 — Madonna mit dem Veilchen 400 — Madonna mit der Wickenblüte 397 — Minoritenkirche 321 — Rennenbergsches Missale 397 — Mosaik in St. Gereon 249 — Rathaus 342 — St. Aposteln 155 — St. Gereon 140 155 — St. Marien 154 — St. Marien auf dem Kapitol 154 — Gross St. Martin 155 — Schrein der hl. drei Könige im Dom 233 — Skulpturen am Dom 379 — Stadtthore 341 — gotisches Triptychon im Museum 397 — gotische Wandgemälde im Dom 386 — Wandgemälde im Rathaussaal 397 — Wandmalereien in St. Gereon 245 — Wandmalereien in St. Maria in Lyskirchen 245
Komburg
Kronleuchter 218
Konia
Baureste 84
Königsberg (Neumark)
Kirchen 337 — Rathaus 343 — Thorbauten 342
Königsfelden
Glasgemälde 388
Königslutter
Klosterkirche 163 — Kreuzgang 141
Konstantinopel
Moscheen 85 — Muttergotteskirche (Hagia Theotokos) 32 33 — SS. Sergius und Bacchus 28 — Säule und Obelisk des Theodosius 34 — Sophienkirche 28—30 49 63
Konstanz
Armenbibel 392 — Dom 149 — Wandmalereien 387 391
Krakau
Evangeliar im Domschatz 242
Kremsmünster
Tassilokelch 99
Krumau
Kirche, Marienbild 395
Ktesiphon
Palastruinen 86
Kuttenberg
Barbarakirche 330
Kyrene
Katakomben 4

Laach
Abteikirche 154 155 156
Lambach
Wandgemälde 248
Landshut
Martinskirche 326
Laon
Kanontafel 113 — Kathedrale 159 290 291 — Miniaturen 100
Lavenham
Kirche 311
Le Mans
Kathedrale 293 295 — Portalskulpturen 259
Leon
Kathedrale 361 — Portal 260 — S. Isidoro 206
Lerida
Kathedrale 207
Leyden
Goldschmuck von Wienwerd 96 — S. Pankratius 302 — S. Peter 302
Lichfield
Kathedrale 307
Lichtenberg
Wandmalereien 391
Lichtenthal i. B.
Grabstein der Markgräfin Irmengard 379
Liget
Romanische Wandmalereien 260
Lilienfeld
Cisterzienserabtei 167 338 — Concordantia caritatis 392
Limburg a. d. H.
Klosterkirche 149 153
Limburg a. d. L.
Dom 158 — Staurothek 63

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Limoges
Glasmalereien 374 — Kathedrale 295
Lincoln
Glasmalereien in der Kathedrale 376 — Kathedrale 307 — Gotische Skulpturen 375
Linköping
Dom 200 344
Lippstadt
Marienkirche 331
Loccum
Kirche 199
London
Alkuinbibel 114 — Cottonbibel 60 — Diptychen 54 — Elfenbeinschnitzereien 56 — Harley-Evangeliar 116 — Harley-Psalter 121 — Königsgräber 375 — Gotische Psalterien 376 — Pyxis 55 — Templerkirche 375 — Utrecht-Psalter 121 — Westminsterkirche 306 310 311 375
Longpont
Kloster 300
Lorsch
Kloster 106 — Thorhalle 105
Löwen
Rathaus 304
Lübeck
Briefkapelle 335 — Holstenthor 342 — Glasgemälde in der Marienkirche 390 — Grabmal des Bischofs Heinrich Bockolt 383 — Dom 336 — Marienkirche 335 — Rathaus 343
Lucca
Dom 262 263 — S. Frediano 177 262 — S. Micchele 177
Lund
Dom 201
Lüttich
Taufbecken in St. Bartholomäus 216
Lyon
Kathedrale 295
El Madain
Palastruinen 86

Magdeburg
Bronze-Grabplatte im Dom 216 — Dom 314 330 — Reiterstandbild Ottos I. 224 — Skulpturen im Dom 224 381
Mailand
Buchmalereien 57 — Dom 354 — Elfenbeintafeln 214 — Grabmal des Barnabò Visconti in der Brera 411 — Kastell 358 — S. Ambrogio 51 184 — S. Lorenzo 33 34 — Sarkophag des Petrus Martyr in S. Eustorgio 410 — Silberaltar von S. Ambrogio 109 — Wandmalereien in S. Ambrogio 267 — Werke der Campionesen 410
Mainz
Dom 151 — Grabmale der Erzbischöfe Siegfried und Peter von Aspelt 379 — St. Godehardskapelle 155
Malmoe
Peterskirche 345
Mantes
Kollegialkirche 290
Marburg
Elisabethkirche 315 — Glasgemälde in der Elisabethkirche 387 — Landgrafengrabmal in S. Elisabeth 379 — Sarkophag der hl. Elisabeth 233
Marienburg
Goldene Pforte 383 — Schlossbauten 339
Marienstatt
Cisterzienserkirche 315
Maulbronn
Kloster 338 — Wandmalereien 387
Maursmünster
Kirche 166
Meillant
Schloss 300
Meissen
Albrechtsburg 341 — Dom 331 — Skulpturen (Stifter) 224
Mekka
Kaaba 70
Melford
Kirche 311
Melrose
Abteikirche 307
Merseburg
Bronzegrabplatte im Dom 216 — Neumarktkirche 136 — Wandgemälde 209
Messina
S. Gregorio-Mosaiken 265
Methler
Kirche 160 — Wandmalereien 245
Metz
Drogo-Sakramentar 116 — Kathedrale 321 — Malerschule 115 — Bronzene Reiterstatue 109 — St. Vinzenz 321 — Wandmalereien im Dom 387
Michelstadt
Stiftskirche 105
Minden
Dom 331
Modena
Dom 184
Moissac
Skulptorenschule 257 — St. Pierre 257
Molfetta
Dom 180
Monopoli
Madonnenbild in S. Stefano 266
Monreale
Bronzethüren 260 — Klosterkirche 179 — Mosaiken im Dom 265
Montecassino
Erzthüren 63
Mont Saint-Michel
Abteikirche 191 299
Monza
Werke der Campionesen 410
Moskau
Swetoi-Troitzki 92 — Wassili Blagennoi 92
Mühlhausen a. N.
Altarbild in der Veitskirche 376 — Wandmalereien in St. Veit 387
Mühlhausen i. Th.
St. Blasien 331

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

München
Armenbibel 392 — Bilderhandschrift des Tristan 253 — Carmina Burana 254 — Diptychen 54 — Elfenbeintafel 214 — Evangeliar der Uota 241 — Evangelienhandschriften 239 240 — Frauenkirche 326 — Missale 241 — Veronika mit dem Schweisstuch 397
Munsoe
Rundkirche 200
Münster
Soester Antependium 255 — Dom 145 160 — Lambertikirche 331 — Liebfrauenkirche 331 — Portalskulpturen am Dom 224 — Rathaus 342
Münstermaifeld
Kirche 157
Murbach
Abteikirche 164
Murrhardt
Walderichskapelle 142

Nagy Szent-Miklós
Schatz des Attila 96
Narbonne
Glasmalereien 374 — Kathedrale 295
Naumburg a. Saale
Dom 143 161 331 — Skulpturen 220 223 224
Neapel
Castello nuovo 359 — Deckengemälde in S. Maria dell' Incoronata 427 — Dom 356 — Katakomben 2 4 5 — Monte Santangelo 356 — S. Domenico maggiore 356 — S. Lorenzo 356
Neu-Delhi
Dschumna-Moschee 89
Neuhaus i. Böhmen
Wandmalereien 391
Nicäa
Grüne Moschee 84
Nienburg a. S.
Gotisches Grabmal 382
Nigde
Baureste 84
Nördlingen
St. Georgskirche 326
Norwich
Kathedrale 195
Nowgorod
Sophienkirche 92 — Korssunsche Thür 217
Noyon
Kathedrale 289
Nürnberg
Tucherscher Altar in der Frauenkirche 402 — Imhofsche Altartafel in St. Lorenz 402 — Schöner Brunnen 381 — Burgkapelle 141 — Deokarusaltar in St. Lorenz 381 — Frauenkirche 326 — Glasgemälde in der Marthakirche 389 — Glasgemälde (Tuchersches Fenster, Volkamersches Fenster) in St. Lorenz 389 — Glasgemälde in St. Sebald 389 — Hl. Katharina und Elisabeth im germanischen Museum 397 — Rathaus 342 — St. Lorenzkirche 326 — St. Sebaldskirche 326 — Schlüsselfeldersches Haus 343 — Skulpturen von der Frauenkirche 380 — Skulpturen von der Jakobskirche 381 — Skulpturen von St. Lorenz 380 — Skulpturen von St. Sebald 380 — Statue Karls IV. 381 — Terrakotten im germanischen Museum 381 — Wolfgang-Altar in St. Lorenz 402
Nydala
Kirche 201
Nymwegen
St. Stephan 302

Oberzell
Wandgemälde in der St. Georgskirche 235
Oldenburg
Sachsenspiegel 391
Oppenheim
Glasgemälde in der Katharinenkirche 387 — Katharinenkirche 321
Orleansville
Basilika 22
Orvieto
Grabmal Wilhelms de Braye 264 — Dom 354 — Domfassade 407
Osnabrück
Dom 160 — Marienkirche 331 — Reliquiarien 232 — Taufbecken Meister Gerhards 217
Ottmarsheim i. Els.
Kirche 105 163
Oudenarde
Rathaus 304
Ourscamp
Kloster 300
Oxford
College 311 — Marienkirche 311 — Psalter des Robert von Ormesby 376

Paderborn
Dom 160 — Portalskulpturen 224
Padua
Cappella dell' Arena 416 — Fresken in der Kapelle S. Felice an S. Antonio 427 — S. Antonio 350 — Gotische Sarkophage 411 — Scrovegni-Kapelle 406 — Wandbilder in der Kapelle S. Giorgio 427
Palermo
Cappella Palatina 179 265 — Kathedrale 179 181 — Kuba 75 — Martorana (Mosaiken) 265 — S. Giovanni degli Eremiti 179 — S. Maria dell' Ammiraglio 179 — Zisa 74
Palma
Kathedrale 364
Paris
Abteikirche Saint-Denis 288 — Bibel Karls des Kahlen 110 115 119 — Romanische Bilderhandschriften 260 — Gotische Buchmalereien (Psalterien) 375 — Chorschranken in der Kathedrale 370 — Evangeliar Franz II. 118 — Evangeliar Lothars in der Nationalbibliothek 115 — Evangeliar von St. Médard 118 — Glasmalereien in der Ste. Chapelle 374 — Hotel de St. Paul 299 — Louvre 299 — Manuskript Gre-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gors von Nazianz 62 — Miniaturen 100 — Notre Dame 289 291 293 — Palais de Justice 299 — Porte Ste. Anne von Notre Dame 259 — Psalter 62 374 — Bronzene Reiterstatue 109 — Ste. Chapelle 295 — Schätze von Guarrazar und Gourdon 96 — Sessel Dagoberts 98 — Skulpturen an der Kathedrale 367 370 — Skulpturen von Ste. Chapelle 369
Parma
Baptisterium 262 — Dom 185 — Romanische Skulpturen im Dom 262 — Wandgemälde im Baptisterium 267
Paulinzelle
Klosterkirche 148 149 163
Pavia
Arca di S. Agostino 410 — Certosa 356 — Kastell 359 — S. Micchele 185 261 — S. Pietro in Ciel d'oro 261
Payerne
Kirche 188
Pelplin
Dom 337
Périgueux
S. Front 190
Perugia
Marktbrunnen 264 — Palastbauten 358
Peterborough
Kathedrale 195
Petersburg
Emails 63
Petreosa
Schmuck 96
Pfaffenheim
Kirche 166
Pforta
Cisterzienserkirche 331
Piacenza
Domportal 262 — Palastbauten 358
Pierrefonds
Schloss 299
Pirna
Stadtkirche 333
Pisa
Camposanto 262 357 406 — Dom 175 — Elfenbeinstatuette Giovanni Pisanos im Dom 406 — Fresken im Camposanto 406 424 426 — Grabfigur Kaiser Heinrichs VII. im Camposanto 406 — Kanzel im Baptisterium 262 404 — Kanzel im Dom 405 — Madonna Nino Pisanos in S. M. della Spina 409 — Statuen im Baptisterium 406 — Statuen Tinos da Camaino im Museo civico 406 — Taufbecken im Baptisterium 262
Pistoja
Kanzel in S. Andrea 404 — Kanzel in S. Bartolommeo 262 — Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas 264 — Palastbauten 358 — S. Andrea 262 — S. Giovanni 262
Poitiers
Fassade von Notre Dame 258 — Kathedrale 191 297 — Wandmalereien in St. Jean 260
Poitou
Wandmalereien in Saint Savin 260
Pontigny
Cisterzienserkirche 289 — Kloster 300
Prag
Bibel Jaromirs 374 — Dom St. Veit 330 — Emauskloster 394 — Wyschehrader Evangeliar 242 — Karlshof 330 — Leuchterfuss im Dom 217 — Malerzeche 364 — Mariale des Arnestus 393 — Miniatorenschule 393 — Missale 393 — Passionale 392 — Pulverturm 342 — Reisebrevier Johanns v. Neumarkt 393 — Gotische Skulpturen im Dom 381 — S. Georgskirche 150 — Statue des hl. Georg auf dem Hradschin 381 — Teynkirche 330 — Thorbauten 342 — Votivbild im Rudolfinum 396 — Wellislausbibel 392
Prato
Madonna Giov. Pisanos im Dom 406
Prenzlau
Marienkirche 336 — Thorbauten 342
Puszta Bakod
Schatz 96

Qalb-Luzé
Basilika 24
Quedlinburg
Goldenes Evangeliar 241 — Italafragmente 57 — Reliquienkästchen 213 — Schlosskirche 148 — St. Wiperti-Kirche 148
St. Quentin
Kollegialkirche 295
Querfurt
Gotisches Grabmal 382

Ramersdorf
Wandmalereien in der Deutschordenskirche 386
Räntämäki
Marienkirche 202
Ratzeburg
Dom 171
Ravello
Bronzethüre 260 — Kathedrale 179 181
Ravenna
Baptisterium der Orthodoxen 47 — Grabmal Theoderichs 19 20 — Kapelle der Galla Placidia (S. S. Nazaro e Celso) 18 47 — S. Apollinare in Classe 18 49 — S. Apollinare nuovo 18 47 — S. Giovanni in Fonte 47 — S. Maria in Cosmodin 47 — S. Maria della Rotonda 19 — S. Vitale 19 20 48 — Sarkophage 38 — Thronsitz Maximians 54
Refadi
Kapitell 24
Regensburg
Dom 323 — Evangeliar der Uota 241 — Glasgemälde im Dom 388 — Gotische Grabsteine in St. Emmeran 382 — Malerschule 240 — Obermünster 149 — Portalwand der Jakobskirche 219 — S. Emmeran 149 — Schottenkloster St. Jakob 150 — Stephanskapelle 149 — Wandgemälde 248
Rehdorf
Wandgemälde 248

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Reichenau
Kloster 160 — Wandmalereien 235
Reims
Fassadenschmuck der Kathedrale 369 — Glasmalereien 374 — Kathedrale 291 — Malerschule 115 117 — St. Nicaise 283 — St. Rémy 290 — Skulpturen an der Kathedrale 225
Reutlingen
Marienkirche 281 322 — Wandmalereien 387
Ribe (Ripen)
Dom 196
Ringsaker
Kirche 203
Ringsted
Stiftskirche 199
Ripon
Kathedrale 306
St. Riquier
Kloster 106
Rodah
Nilmesser 71
Roeskilde
Dom 197
Rom
Altarwerk Giottos in der Sakristei der Peterskirche 419 — Baptisterium im Lateran 16 — Bibel von S. Paolo 119 — Bilderhandschrift des Jesaias 62 — Buchmalereien 57 — Dalmatica Karls des Grossen 64 — Elfenbein-Buchdeckel 56 — Evangeliar in der Vaticana 115 116 — Grabmal des Bischofs Durandus in S. Maria sopra Minerva 413 — Grabmal des Kardinals Consalvo in S. Maria Maggiore 413 — Handschrift des Kosmas Indikopleustes 60 — Josua-Rolle 58 — Kapelle der hl. Rufina und Secunda 44 — Katakomben 2 5 — Lateranmuseum 34 38 — Lateranpalast 50 — Marmorkandelaber in S. Paolo f. l. M. 261 — Menologium Basilius II. 62 — Pantheon 5 14 — Petersbasilika, alte 8 14 — Priscilla-Katakombe 39 — S. Agnese 14 50 267 — S. Clemente 10 14 175 267 268 — S. S. Cosma e Damiano 44 — S. Costanza 15 16 43 — S. Crisogno 173 — S. Giovanni in Laterano 173 175 268 — S. Lorenzo fuori le Mura 14 173 175 267 — S. Maria in Araceli 173 — S. Maria in Cosmedin 174 175 — S. Maria Egeziaca 5 — S. Maria Maggiore 14 44 268 — S. Maria sopra Minerva 356 — S. Maria in Trastevere 173 268 — S. Martino ai Monti 173 — S. S. Nereo ed Achilleo 175 — S. Paolo fuori le Mura 44 64 175 270 — S. Pietro in Vincoli 14 — S. Prassede 14 50 177 — S. Pudenziana 43 174 — S. S. Quattro Coronati 267 — S. S. Rufina e Sabina 268 — S. Sabina 14 54 — S. Silvestro 267 — S. Stefano rotondo 17 — S. Urbano alla Caffarella 267 — S. S. Vincenzo ed Anastasio 173 — Sarkophag des Junius Bassus 39 — Scala santa 50 — Tabernakel in S. Paolo f. l. M. 413 — Wandgemälde der Katakomben 39
Rosenweiler
Wandmalereien 387
Rosheim
Kirche 164
Rossano
Purpur-Kodex 60
Rotterdam
Laurentiuskirche 302
Rouen
Glasmalereien 374 — Grabplatten 370 — Kathedrale 298 — Palais de Justice 300 — St. Maclou 299 — St. Ouen 299
Runkelstein
Wandmalereien 390
Ruweha
Basilika 7 23 24

Saint-Denis
Grabplatten 370 — Kirche 295 — Malerschule 115 117 — Missale 260
Saint-Loup de Naud
Portalskulpturen 259
Saint-Savin
Wandmalereien 260
Saint-Vandrille
Kloster 106
Salamanca
Hauptportal der Kathedrale 375 — Kathedrale 207
Salerno
Erzthüren 63 — Kathedrale 179 181 — Mosaiken 266
Salisbury
Glasmalerei in der Kathedrale 376 — Kathedrale 306 — Klosteranlage 311
Salling
Kirche 199
Salzburg
Antiphonar in St. Peter 243 — S. Peter 150 — Wandgemälde auf dem Nonnberg 248
Salzwedel
Kirchenbauten 336
Santiago de Compostella
Kathedrale 206
Saumur
Notre Dame 297
Schaffhausen
Münster 149
Schlettstadt
Fideskirche 165 — Münster 321
Schneeberg
Wolfgangskirche 334
Schwarzach
Kirche 149
Schwarz-Rheindorf
Doppelkirche 141 155 — Wandmalereien 244
Schwaz
Pfarrkirche 329
Schwerin
Dom 336

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Seccau
Dom 150
Sedletz
Gotische Monstranz 384
Séez
Kathedrale 298
Segovia
S. Millan 206 — Portal an Sa. Cruz 375
Seligenstadt
Stiftskirche 105
Senlis
Kathedrale 289
Sens
Kathedrale 289
Sessa
Kathedrale 180 — S. Maria la Libera 266
Sevilla
Giralda 77 — Kathedrale 365 — Moschee 77
Sholdan
Portal 260
Siegburg
Emailmalerei in der Pfarrkirche 232
Siena
Altarwerk Buoninsegnas im Dom 269 — Dom 354 — Fresken Aretinos 420 — Fresken A. Lorenzettis im Palazzo Pubblico 421 424 — Fresken P. Lorenzettis in S. Maria del Carmine 423 — Geburt der Maria, Tafelbild von P. Lorenzetti 423 — Kanzel im Dom 263 405 — Loggia am Casino de' Nobili 358 — Madonnen P. Lorenzettis S. Ansono 423 — Maestà Simone di Martinos 421 — Palazzo Buonsignori 358 — Palazzo Pubblico 358 — S. Domenico 269
Sigtuna
Kirchenruine 201
Sinzig
Pfarrkirche 157
Sion
Notre-Dame de Valère 189
Skara
Dom 200
Sko
Klosterkirche 202
Skripù
Klosterkirche 33
Soest
Dom 159 — S. Maria zur Wiese 331 — Wandmalereien im Dom 245
Soissons
Evangeliar 116 118 — Kathedrale 295
Solna
Rundkirche 200
Soroe
Cisterzienserkirche 199
Sousdal
Kirche 92
Speier
Dom 152 — Grabmal Rudolfs von Habsburg 379
Spoleto
Romanische Skulpturen 262
Stargard
Marienkirche 336
Stavanger
Dom 203
Steinbach
Michelstadter Kirche 105
Stendal
Kirchen 336 — Uenglinger Thor 342
Sterzing
Pfarrkirche 329
Stockheim
Gotisches Sakramentshäuschen 383
Stralsund
Marienkirche 336 — St. Nikolaus 336
Strassburg i. Els.
Doppelgrab der Grafen von Werd in St. Wilhelm 379 — Erwin- oder Engelspfeiler 227 — Glasmalereien im Münster 249 388 — Münster 166 317 — Skulpturen am Münster 226 — Statuen im Münster 378 — Stephanskirche 166
Strassengel
Cisterzienserkirche 329
Strengnäs
Dom 202
Stuttgart
Bibel aus Mons 374 — Gebetbuch Eberhards im Bart 394 — Grabmal des Grafen Ulrich und der Gräfin Agnes in der Stiftskirche 382 — Passionale 254 — Psalter Hermanns von Thüringen 255 — Psalterhandschrift 243 — Weingartner Liederhandschrift 392 — Weltchronik 391
Subiaco
Romanische Wandmalerei 267
Syrakus
Katakomben 4 — Palazzo Montalto 359

Tabriz
Moschee 68 86
Tafkha
Basilika 22 23
Tangermünde
Rathaus 343 — St. Stephan 336 — Thorbauten 342
Tarascon
Palais König Renés 299
Tarragona
Kathedrale 207
Tefaced (Tipaza)
Basilika 22
Thalbürgel
Klosterkirche 133 149 163
Thann im Elsass
Kirche 321 — Skulpturen 378
Thomar
Portal 375
Tingstäde
Kirche 203
Tischnowitz
Kloster 167
Toledo
Kathedrale 360 — Portal de los Leones 375 — Skulpturen an der Kathedrale 375
Toro
Stiftskirche 207

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Toscanella
Romanische Skulpturen 262
Toulouse
Miniaturen 100 — Museum 257 — St. Sernin 187 206 257 — Skulptorenschule 257
Tournay
Grab Childerichs 96 — Grabsteine 371 — Kathedrale 302 — Skulpturen an der Kathedrale 371 — Skulpturen an der Maria Magdalenenkirche 371 — Skulptorenschule 371
Tournus
Wandmalerei in St. Philibert 260
Tours
Kathedrale 295 — Kloster 106 114
Tramin
Wandgemälde 248
Trani
Bronzethüre 260 — Kathedrale 180
Trebitsch
Klosterkirche 167
Trier
Adahandschrift 116 — Codex Egberti 238 — Dom 103 150 151 — Gebetbuch Kunos von Falkenstein 394 — Liebfrauenkirche 314 321 — Skulpturen an der Liebfrauenkirche 229
Troja
Erzthüren 64
Troyes
Kathedrale 295 — St. Urbain 299
Tudela
Kathedrale 207
Turin
Madonna Giov. Pisanos 406
Turmanin
Basilika 24

Ueberlingen
St. Nikolauskirche 325
Ulm
Ehinger Hof 391 — Münster 324 — Skulpturen am Münster 379 380 — Wandmalereien 387
Unna
Kirche 331
Upsala
Kathedrale 344
Urnes
Holzkirche 205
Utrecht
Kathedrale 302 — St. Jakobskirche 302

Vafruberga
Klosterkirche 202
Vagharschabad
Klosterkirche 91
Valencia
Kathedrale 361
Valthiofstad
Kirchenthür 200
Vaucelles
Kloster 300
Veitsberg
Glasmalereien 249
Venedig
Cà d'oro 358 — Dogenpalast 358 — Grabmal der Marco Correr in S. S. Giovanni e Paolo 413 — Mosaiken in S. Marco 266 — Palazzo Fassetti 358 — Palazzo Foscari 358 — Palazzo Loredan 358 — Palazzo Pisani 358 — S. S. Giovanni e Paolo 350 — S. Marco 63 181 190 350 — S. Maria de' Frari 350 — Gotische Sarkophage 411 — Skulpturen in S. Marco 413
Venere
S. Giovanni 266
Verona
Arca Dussaimi 410 — Grabmal Martinos II. 411 — Grabmal Cangrandes della Scala 411 — Grabmal Consignorios della Scala 411 — Krypta von S. Zeno 410 — Malereien von S. Zeno 267 — Portalbau von S. Zeno 262 — S. Anastasia 350 — S. Maria antica 410 — S. Zeno 184 — Gotische Sarkophage 411 — Scaligergräber 410 — Werke der Campionesen 410
Veruela
Abteikirche 207
Vézelay
Abteikirche 257
Viborg
Dom 197
Vicenza
S. Lorenzo 350
Vreta
Kirche 201

Walls
Kirche 203
Wang
Holzkirche 205
Warnhem
Kirche 200
Wartburg
Schloss 141
Warwick
Grabmal des Richard Beauchamp 376
Wechselburg
Romanische Grabmäler 223 — Kreuzigungsgruppe 221 — Steinreliefs 220
Weissenburg i. Els.
Stiftskirche 321 — Wandmalereien in St. Peter und Paul 387
Wells
Fassade der Kathedrale 375 — Hauptportal der Kathedrale 375 — Kathedrale 306 — Klosteranlage 311
Weng
Klosterkirche 199
Werben
Johanniskirche 337
Werden a. d. Ruhr
Abteikirche 159 — Thorbauten 342
Wesel
Willibrordikirche 331
Westeräs
Dom 202
Westerwig
Klosterkirche 199

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wien
Deutsche Bibel Wenzels 393 — Dioskorides-Kodex 60 — Evangeliarien 114 — Gemälde Theodorichs in der Galerie 395 — Genesis-Handschrift 58 — Michaeliskirche 166 — Schatz des Attila 96 — Stephansdom 166 328
Wiener Neustadt
Rundbogen- und Stromschichtfries 135
Wienhausen
Klosterkirche, Wandgemälde 387
Wienwerd
Goldschmuck 96
Wilsnack
Wallfahrtskirche 336
Wimpfen i. Thal
Skulpturen an St. Peter und Paul 229 — Stiftskirche 321
Winchester
Kathedrale 195 307
Winterthur
Wandmalereien 391
Wisby
Dom 202 — Hl. Geistkirche 202 — Ruinen von St. Lars 202 — St. Karin 345
Wismar
Marienkirche 336 — St. Nikolauskirche 336
Wolfenbüttel
Bilderhandschrift 240 — Sachsenspiegel 391 — Weltchronik 391
Worcester
Kathedrale 195 306
Worms
Dom 138 151 153
Würzburg
Dom 149 — Gotische Grabplatten im Dom 382 — Marienkapelle 326

Xanten
St. Viktor 321

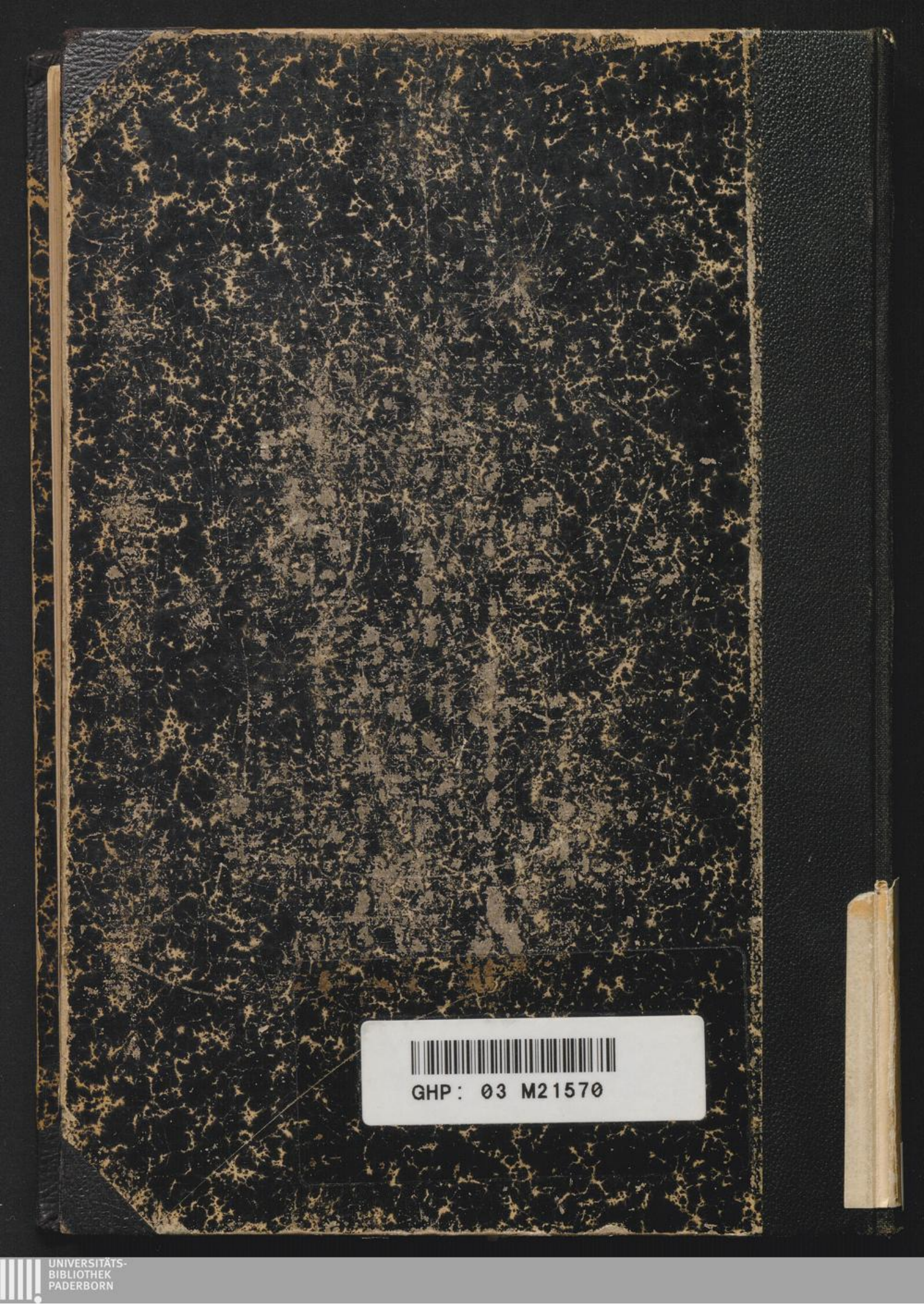
York
Glasmalereien in der Kathedrale 376 — Kapitelhaus 375 — Kathedrale 307 — Klosteranlage 311
Ypern
Halle der Tuchmacher (Rathaus) 304

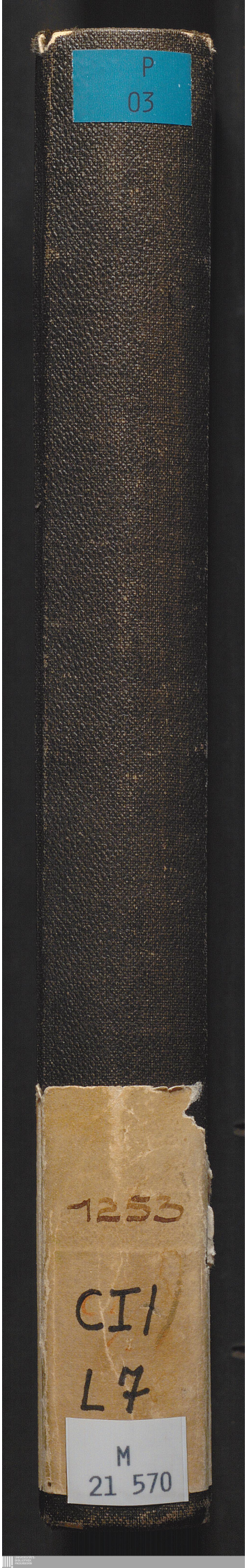
Zagba
Syrischer Evangelien-Kodex 60
Zamora
Kathedrale 207 — Magdalenenkirche 207
Zürich
Alkuinbibel 114 — Grossmünster 163 — Portal am Grossmünster 226
Zütphen
Walpurgiskirche 302
Zwettl
Cisterzienserkirche 329 — Kreuzgang 167
Zwickau
Marienkirche 334
Zwiefalten
Malschule 254
Zwolle
S. Michaelskirche 303

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

6. Mai 1977
7. Dez. 1977
30. Mai 1980

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


GHP: 03 M21570
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


P
03
1253
CI/
L7
M
21 570