



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

Das Mittelalter

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1895

1. Nordische Kunst im 11. und 12. Jahrhundert: Verblässen der Tradition.
Einfluß der Mönchsorden. Verändertes Wesen der Kunstübung.
Romanische Kunst
-

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93670](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-93670)



C. Die Entwicklung nationaler Kunstweisen.

1. Die nordische Kunst im 11. und 12. Jahrhundert.



Das Widmungsbild in dem Münchener Evangeliar Ottos III. zeigt den thronenden Kaiser, vom Schwert- und Schildträger und von Vertretern der Kirche umgeben (Fig. 86), wie ihm Roma, Gallia, Germania und Sclavinia huldigend nahen. Noch lebt in der Kunst also die alte Anschauung, welche im Kaiser den Weltherrscher, den mächtigen Nachfolger der römischen Imperatoren erblickt. Und wie die von ihm beherrschten Länder noch die überlieferten Namen führen, so erscheinen auch ihre Vertreter in der von Ostrom und den Karolingern vererbten Gestalt. Einige Menschenalter später besaß die Phantasie für solche Bilder keinen Raum mehr. Zwar verknüpft die Völker des westlichen Europa die Einheit der Lehre und verketteten sie kirchliche Anstalten untereinander. Die Mönchsorden der Benediktiner und Cisterzienser liefern nicht allein Kolonisten und machen öde Strecken fruchtbar; sie bilden auch ein internationales Band, da sie einen stetigen Verkehr zwischen den einzelnen Ansiedelungen unterhalten. Zwar besitzt die lateinische Sprache noch immer Weltgeltung und bleibt die Sprache der Wissenschaft und der Kirche; selbst die lateinische Poesie ist noch nicht ausgestorben. Endlich ist der Einfluß der Antike auch jetzt noch nicht untergraben. Er offenbart sich z. B. in der häufigen Uebernahme antiker Glieder und Ornamente in den herrschenden Baustil, in dem Festhalten an einzelnen Personifikationen und in der allerdings schematischen Wiedergabe des überlieferten Faltenwurfes. Sogar antike Statuen (Dornauszieher) werden zuweilen noch kopiert. Aber diesen einigenden Elementen stehen stärkere, trennende gegenüber. Die Bildung strömt nicht von einigen wenigen großen Mittelpunkten aus, sich über weite Gebiete gleichmäßig ergießend, sondern setzt gleichzeitig an zahlreichen Stellen an, welche nur lose zusammenhängen, oft selbständig beharren. Die Folge war, daß die gemeinsamen Traditionen verblaßten, die verschiedenen Landschaften und Länder der örtlichen Bedingtheit in ihren Schöpfungen ungehinderteren Ausdruck gaben. Dadurch sank aber auch die Summe des technischen Vermögens. Auf sich angewiesen, eines weiteren Ueberblickes beraubt, konnten die Werkleute und Künstler unmöglich so Tüchtiges leisten, wie die älteren Geschlechter. Im Vergleiche mit der ottonischen Periode wird im 11. Jahrhundert ein Rückgang der technischen Künste bemerkbar. Die Antike half nicht aus, da sie nicht als ein geschlossenes Ganzes nachlebte, vielmehr nur vereinzelt, zufällig vorhandene oder aufgedeckte Werke, neben Resten von Bauten insbesondere Gegenstände der Kleinkunst verwertet werden konnten. Nicht nur das Handwerk, auch der Sinn für formale Schönheit, für das Ebenmaß und die Harmonie waren im Laufe des 11. Jahrhunderts gesunken. Die veränderte kirchliche Anschauung, vornehmlich getragen von der allmächtigen Cluniazenser Kongregation, welche in dem Kampfe

zwischen Kaisertum und Papsttum ihren bekanntesten Ausdruck findet, übte auch Einfluß auf die Kunstpflege. Wie hätte die auf das tiefste aufgewühlte Volksseele, welcher die Sündhaftigkeit des Daseins in grellen Farben vorgehalten wurde, in ihrer Zerknirschung und Angst den Sinn für lebensfrohe Schilderungen und anmutige Formen bewahren können! In altchristlicher Zeit gingen die Toten zum Mahle der Seligen ein, jetzt droht ihnen Höllenpein. Teufelsmächte treten dem Sterblichen überall im Leben entgegen, die Abkehr von der Weltlust bedingt und sichert allein die Heiligkeit. So empfängt die Kunst ein lehrhaftes Gepräge, aber mit recht dunkler Färbung. Ein phantastischer Zug geht durch die mit Vorliebe geschilderten Kämpfe des Menschen mit Höllengestalten. Aus der Bibel, besonders den Psalmen, wird scharfsinnig alles herausgelesen, was auf solche Kämpfe Bezug hat. In derbe Formen gekleidete, wunderfame



Fig. 86. Kaiser Otto III. Aus einem Evangelarium in München.

Tiergestalten tauchen auf, die seltsamsten, uns rätselhaften Handlungen werden erfunden, um das Walten finsterner Mächte anschaulich zu machen. Die Naturwahrheit tritt vollständig zurück; auch der Linienfluß erstarrt. Abgekehrte Körper werden in steife Gewänder gehüllt, in den Köpfen vorzugsweise das Verlebte oder doch vom Leben Abgeschiedene, das Ideal der Kasteiung ausgedrückt. Es währt beinahe ein Jahrhundert, ehe die Phantasie sich von diesem Banne befreit. Erst seit der Mitte des 12. Jahrhunderts hebt sich der Formensinn, und mit der gesteigerten Lebensfreude und dem gehobenen Wohlstande nimmt auch die Phantasie einen freieren Flug, und kommt auch das Maßvolle, Würdige und Anmutige zu stärkerer Geltung. Auf welchem Wege die Künstler zu dem besseren Verständnis der Formen gelangten, ist bis jetzt nicht aufgeklärt. Sie knüpften an die ältere halbvergeffene Kunstweise wieder an. Wer

half ihnen aber den Faden drehen? Es liegt nahe, an ein wiedererwachtes Studium antiker Denkmäler zu denken. Doch liegen zu wenig Thatsachen vor, um dieser Vermutung einen größeren Wert als den eines bequemen Auskunftsmittels zu verleihen, zumal da dieser Aufschwung sich in Landschaften weitab vom Schauplatz der antiken Kunst, in Nordfrankreich, in Sachsen, am kräftigsten äußert. Vorläufig kann er nur aus der gesteigerten selbstigen Kraft der nordischen Völker erklärt werden.

Die Kunst vom Anfange des 11. bis in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts führt gemeinhin den Namen: romanische Kunst. Die Bezeichnung ist nicht ganz zutreffend, weckt leicht die Täuschung, als ob die romanischen Völker eine Hauptrolle dabei spielten. Sie deutet aber richtig auf einen wesentlichen Zug der Periode hin, daß der römische Kulturboden zwar umgewühlt aber nicht gänzlich verlassen wurde, und so mag es denn bei dem Namen romanische Kunst verbleiben.

a. Architektur.

Das System. Von den einzelnen Kunstgattungen, in welchen sich die schöpferische Thätigkeit der romanischen Periode äußert, nimmt die Architektur das meiste Interesse in Anspruch. Zwar wurden zahlreiche Bauten der romanischen Periode niedergedrückt, um den Werken späterer Jahrhunderte zu weichen. Wenn man die schriftlichen Nachrichten zu Rate zieht, erkennt man, daß sich verhältnismäßig nur geringe Reste des ursprünglichen Reichthums erhalten haben. Auch die erhaltenen Bauten zeigen regelmäßig Spuren der Thätigkeit aufeinander folgender Menschenalter. Gar oft umhüllen einen unscheinbaren Kern des 11. Jahrhunderts Erweiterungsbauten des 12.; ältere Teile stoßen unmittelbar an jüngere; noch während der Herrschaft des romanischen Stiles errichtete man neue Choranlagen; neue Decken änderten den ursprünglichen Eindruck. Immerhin umfassen die architektonischen Werke der romanischen Periode viel mehr als die plastischen und malerischen Schöpfungen dasjenige Gebiet, auf welchem nicht erst historische Studien das Verständnis öffnen. Die geringe technische Geschicklichkeit tritt weniger auffallend hervor, der unentwickelte Formensinn, der Mangel an stilistischer Einheit stört nicht die gehobene religiöse Empfindung, welche auf den künstlerischen Eindruck unbewußt großen Einfluß übt.

Von einem System der romanischen Architektur kann im strengen Sinne des Wortes nicht gesprochen werden; doch giebt es der gemeinsamen charakteristischen Merkmale so viele, daß es nicht schwer hält, ein romanisches Werk von Bauten anderen Stiles zu unterscheiden. In Betracht kommen dabei nur die größeren, künstlerisch durchgeführten Kirchen, die Monumentalbauten. Neben diesen bestanden (und bestehen noch in abgelegenen Landschaften) zahlreiche Anlagen, welche nur dem unmittelbaren Bedürfnisse dienten, auf künstlerischen Schmuck verzichteten. An diesen gingen die Stilwandlungen beinahe spurlos vorüber. Ein fester Turm, zugleich der Eingang in die Kirche, ein länglich viereckiger Raum für die Gemeinde, und die Altarapsis genügten den bescheidenen Ansprüchen. So treten uns alte Berg- und Hügelfkirchen in den Alpen, primitive Dorfkirchen im nördlichen Deutschland entgegen, so waren überhaupt die ältesten Volkskirchen beschaffen.

Die romanische Kirche (kirchliche Anlagen stehen im Vordergrunde der architektonischen Thätigkeit) geht im Grundrisse auf die altchristliche Basilika zurück. Dem höheren und breiteren Mittelschiffe legen sich niedrigere, schmälere Nebenschiffe zur Seite. In das Langhaus führt in der Regel eine Vorhalle, mit einem Turmbau verbunden; geschlossen wird es durch die Apsis. Hier offenbaren sich aber gleich starke Abweichungen von der Ueberlieferung. Das Atrium der Basilika fällt gewöhnlich aus. Die an der Südseite der Kirche angelegten Klosterhöfe haben, wie schon der Name andeutet, nichts mit dem eigentlichen Kirchenbaue zu thun. Auch der weit

sich öffnende, schmuckvolle Portalbau tritt erst in der letzten Zeit des Romanismus auf. Meistens baut sich die Fassade als eine geschlossene Mauermaße auf, mit runden oder viereckigen Türmen zur Seite, mit spärlichen Oeffnungen, eher den festen, sicheren Abschluß, als den einladenden Eingang betonend. Bei den zahlreichen Kloster- und Stiftskirchen, in welche die Mönche von der Klosterseite her eintraten, erhielt schon deshalb die Fassade eine untergeordnete Bedeutung.

Die Mauern des Mittelschiffes ruhen auf Stützen, welche bald als Pfeiler, bald als Säulen gebildet werden. Die Ecken der Pfeiler werden zuweilen abgefaßt oder ausgefantet und mit Säulchen ausgefüllt (Fig. 87, 88). Nicht selten wechseln Säulen mit Pfeilern ab, ohne



Fig. 87. Abgefaßter Pfeiler.
Kirche zu Gernrode.

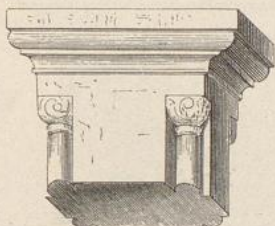


Fig. 88. Pfeiler mit Ecksäulchen
Kirche zu Hecklingen.

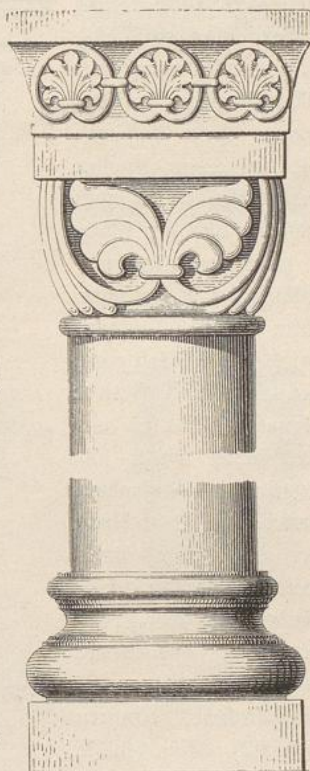


Fig. 91.
Säule a. d. Kirche zu Laach.

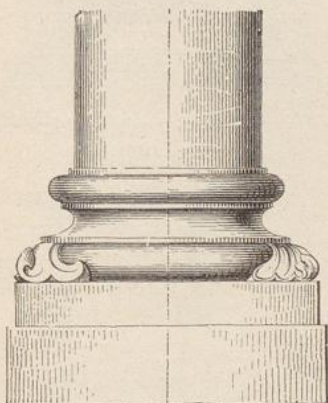


Fig. 89. Säulenbasis mit Eckblatt
aus Laach.



Fig. 90. Kapitäl aus St. Godehard
zu Hildesheim.

daß zunächst die Funktion der einen und der anderen verschieden ist. Die Gliederung der Pfeiler ist einfach. Sie ruhen auf einem Sockel und schließen mit einem Kämpfer ab, dessen Profil sich als eine Schräge oder Schmiege unter der Deckplatte, oder als Wulst, oder als Verbindung von Pfühl und Kehle, durch kleine Plättchen getrennt, darstellt (Fig. 94). Viel mannigfacher erscheint die Gliederung der Säulen. Ihr Fuß behält die Form der attischen Basis (Kehle zwischen zwei Pfählen) über einer viereckigen Platte, der Plinthe, bei (Fig. 91). Die Basis ist bald steiler, bald, besonders in der späteren Zeit, flacher gehalten und zeigt seit dem Beginne des 12. Jahrhunderts auf der Kante der unteren Platte einen kleinen Knollen oder kugelförmigen Körper, der allmählich mehr die Gestalt eines Blattes annimmt, als Eckblatt bekannt ist und den Uebergang von der Plinthe zum rundlichen Pfähle vermittelt (Fig. 89). Für die Maße des Säulenschaftes gab es keine Regel, zwischen seiner Höhe und Dicke kein feststehendes Verhältnis. Wenn die Säule

als wirklicher Träger einer Last verwendet wird, empfängt sie leicht die wuchtige, schwere Form eines Rundpfeilers; dient sie, an die Wand angelehnt, die Fenster einschließend, in die Pfeilerecke eingelassen, mehr dekorativen Zwecken, so wird sie meistens übermäßig schlauf gebildet. Reichere ornamentale Ausstattung gewinnt die Säule erst in den Portalbauten aus der letzten Periode des romanischen Stiles. Wo die mittelalterliche Kunst auf römischem Kulturboden sich entwickelt, bleibt das Blätter- und Kelchkapital in Geltung. Ziemlich treu an dem römischen Vorbilde halten die Säulenkaptale jener Bauten fest, welche noch nahe an die karolingische Periode grenzen. Die Dürftigkeit

des Materials und die geringe technische Übung ließen aber bald die feinere Zeichnung und Modellierung verkümmern. Kaum daß man die zu einem Knollen verdichteten Blattspitzen und die aus der Fläche wenig vortretenden

Blätterumriffe an Kapitälern des 11. Jahrhunderts erkennt. Erst gegen den Schluß der Periode kommt das Blätter- und Kelchkapital wieder allgemein in Aufnahme, wobei die Behandlung der Details, das starke Herausstreben der Blatt- ränder, die Verzierung der Rippen und Bänder durch Nagelköpfe an die Metalltechnik erinnern (Fig. 92). Eine beliebte Kapitälform führt den Namen des Würfel- kapitäls (Fig. 98). Der

Ursprung des Würfelkapitälts ist kaum räthselhaft. In allen romanischen Kirchen setzen unmittelbar auf den Säulen oder den Pfeilern des Mittelschiffes die Rundbogen auf, über welchen die Mauern emporsteigen. Der Durchschnitt des Bogenschenkels bildet ein Viereck, das unterste, noch gerade aufsteigende Stück desselben wird als Würfel behauen. Der Durchschnitt der Säule dagegen zeigt einen Kreis, ihre Grundfigur einen Cylinder. Zwischen dem Viereck und dem Kreise zu vermitteln ist die Aufgabe des Kapitälts, welches unten sich abrundet und die Gestalt der Säule ausklingen läßt, die Seiten aber abgeplattet zeigt, auf die zunächst folgenden Teile des Bogens vorbereitend. Die Flächen des abgerundeten Würfels bilden in weiterer Entwicklung den Grund für mannigfachen Zierrat, der sich bald an die Form des Kapitälts eng anschmiegt (Fig. 91), bald dieselbe vollständig überspinnt und für das Auge zurücktreten läßt (Fig. 90).



Fig. 92. Kapitäl aus dem Kreuzgang zu Laach.



Fig. 93. Fenster mit gegliederter Laibung. (Chalons.)

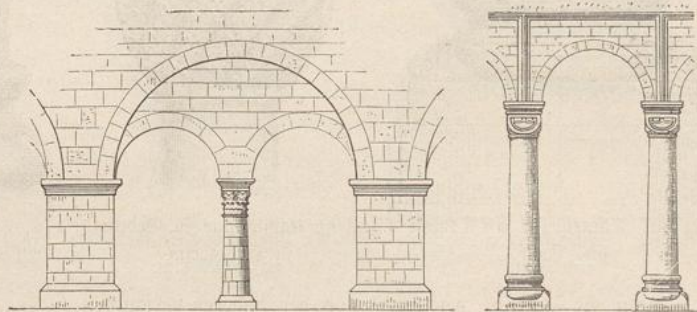


Fig. 94. Arkaden der Kirche zu Drübeck. Fig. 95. Arkaden. (Paulinzelle.)

Die Ausschmückung der Wände über den Bogen war zumeist der Malerei überlassen; auch farbige Teppiche spielten in der Dekoration der inneren Kirchenräume eine große Rolle und lieferten zuweilen selbst den Bildhauern (z. B. in den Tierfiguren) die Gegenstände der Darstellung. Die architektonische Gliederung beschränkte sich auf schmale Gesimse, welche die Wände entlang gezogen wurden, oder auf vertikal über die Säulen und Pfeiler gezogene Gesimse, welche durch horizontale Gurte verbunden waren und Felder einrahmten (Fig. 95). Die Oberwand wurde durch Fenster unterbrochen. Diese waren anfangs klein und schmucklos, gewannen

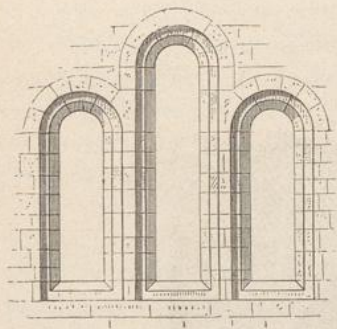
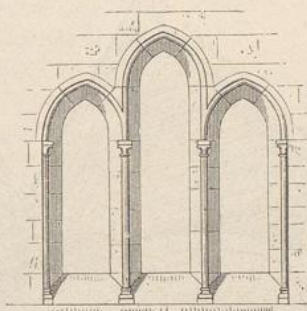


Fig. 96. Gruppenfenster
a. aus Lippstadt.



b. aus Marienfeld.

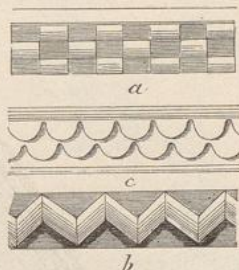


Fig. 99.
Romanische Gesimse.

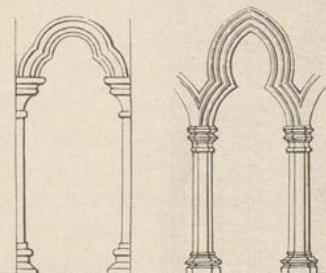


Fig. 97. Kleeblattbögen.

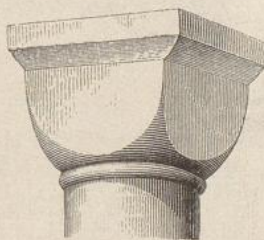


Fig. 98. Würfelkapitäl.



Fig. 100. Fächerfenster.

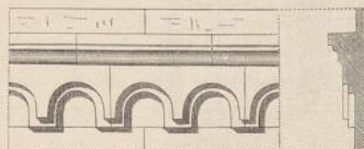


Fig. 101. Rundbogenfries.



Fig. 102. Kreuzgewölbe.



Fig. 103.
Tonnengewölbe.

erst allmählich an Umfang und Höhe. Sie wurden später zu einer Gruppe vereinigt (Fig. 96), von Säulen und Bogen eingefasst (Fig. 93). Sie breiten sich fächerförmig aus (Fig. 102) oder werden im Spitzbogen (Fig. 96 b) oder Kleeblattbogen (Fig. 97) geschlossen. Auch die Gliederung und Dekoration der Außenmauern gewinnt erst spät im 12. Jahrhundert eine feste und reiche Gestalt. Schmale, nur wenig vortretende Pfeiler, Lisenen genannt, unterbrechen die äußeren Wände, diese verstärkend, in vertikaler Richtung; an reicher gestalteten Kirchen des 12. Jahrhunderts treten stärkere Pfeiler oder Halbsäulen (Fig. 95), zuweilen durch Bogen verbunden, den Mauern vor, auch durch andere Steinfarbe sich unterscheidend. Unter den horizontalen Gliedern, von Lisene zu Lisene laufend, insbesondere häufig zum Abschlusse der Mauer unter dem Dache verwendet, nimmt der Rundbogenfries (Fig. 101) die wichtigste Stelle ein. Die Form desselben wechselt,

erscheint bald einfacher, bald geschmückter, immer aber wird durch den Fries in Verbindung mit den Eisenen der Zweck, die Wände einzurahmen, die Massen zu gliedern, trefflich erreicht. Als Stützen des leicht vorspringenden Daches dienen Kragsteine (Konsolen) und wulstförmig gebildete Gesimse, welche durch ein an Holzschnitzerei erinnerndes Ornament (Fig. 99) belebt werden.

Nicht allein in der wirkungsvollen Gruppierung der verschiedenen Kirchenteile, der Schiffe, der Seitentürme, der Kuppel, des Hauptturmes, und in der reicheren Dekoration, die nament-

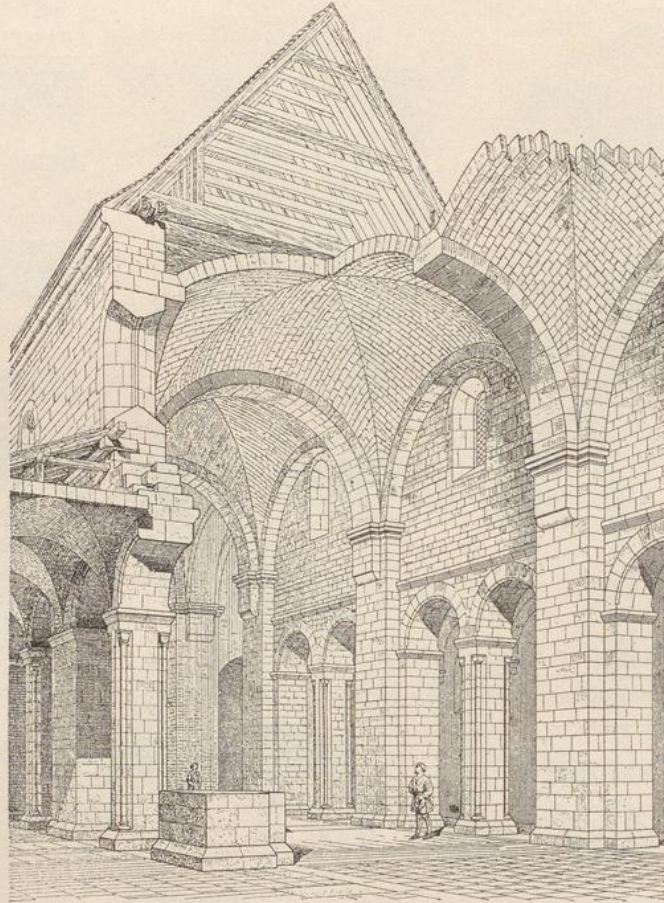


Fig. 104. Kirche zu Lippoldsberg. Gewölbesystem.

lich an den Portalen zu höchster Pracht sich steigert, tritt uns der Gegensatz zwischen früh- und spätromanischem Stile vor Augen, sondern auch in dem siegreichen Durchdringen des Gewölbebaues. Die Kunst der Wölbung war eigentlich niemals völlig verloren gegangen. In den Landschaften, deren Kultur römischen Wurzeln entsprossen war, oder welche Beziehungen zu Byzanz unterhielten, hatten sich auch die Erinnerungen an die römische Wölbekunst lebendig erhalten und erschien die Kuppel als die schönste Krönung des Baues. Die Krypta, die unterirdische, unter dem Chore errichtete Gruskirche, wurde naturgemäß, da auf ihr die Last der Oberkirche lagerte, eingewölbt. Von der Wölbung einzelner Teile der Kirche bis zur Einwölbung aller Räume war aber ein langer Schritt, der in den verschiedenen Bauprovinzen nicht zu

gleicher Zeit und nicht in der gleichen Weise gewagt wurde. In einzelnen Landschaften wird das einfache Tonnengewölbe (Fig. 103) zur Bedeckung des Mittelschiffes — und dieses bot wegen seiner Breite und Höhe die größten Schwierigkeiten, — verwendet; vorwiegend aber kommt das bereits von den Römern trefflich ausgebildete Kreuzgewölbe in Gebrauch. Seine Konstruktion versinnlicht man sich am besten, wenn man es sich das als durch die Durchschneidung zweier Tonnengewölbe entstanden denkt (Fig. 102). Diese dringen ineinander und bilden vier dreieckige Kappen, von denen nur die unteren Endpunkte gestützt zu werden brauchen, da sich die darüberliegenden Gewölbeteile gegenseitig das Gleichgewicht halten. Durch Einführung der Kreuzgewölbe erfährt die Konstruktion der Kirchen eine durchgreifende Aenderung. Die Pfeiler als Gewölbefüßen treten in den Vordergrund und gliedern die Wände des Schiffes. Dieses wird in quadratische Felder geteilt; in den Ecken des Quadrates sind Pfeiler errichtet, welche untereinander durch Bogen verbunden werden, und von welchen aus die Gewölbekappen emporsteigen (Fig. 104). So bildet das Schiff eine ununterbrochene, durch die Pfeiler markierte Folge von Quadraten, von welchen jedes als Gewölbefeld (Joch, Travee) selbständig fungiert und die sich doch alle gegenseitig stützen. Da die Quadrate des Mittelschiffes größer sind, als die Quadrate der Seitenschiffe, so folgt daraus, daß die Summe der Gewölbe in den letzteren größer ist, als in dem ersteren. Zwei Gewölbefelder im Seitenschiffe sind gleich einem Gewölbefelde im Mittelschiffe (Fig. 105). Da ferner die Bogen, welche das Mittelschiff vom Seitenschiffe scheiden und auch auf Pfeilern ruhen, nicht so weit gespannt werden, wie die Gewölbekappen, so wird zwischen Arkadenpfeiler und Bogenpfeiler unterschieden. Es wird bei der Gewölbearbeit stets ein Pfeiler übersprungen, der eben nur die Arkade trägt, während die andern Pfeiler zugleich die Gewölbe stützen (Fig. 104—106). In weiterer Entwicklung des Gewölbebaues lernte man auch die Gewölbe über länglichen Rechtecken errichten. Dadurch war man der Notdurft, Arkadenträger mit Gewölbefüßen abwechseln zu lassen, überhoben. Alle Pfeiler dienen der gleichen Aufgabe und empfangen auch die gleiche Gestalt. Ebensovienig brauchte man fortan die Zahl der Gewölbefelder in den Seitenschiffen zu verdoppeln. Alle Gewölbe werden auf derselben Grundlinie errichtet und die Maße des Grundrisses zu einer größeren Einfachheit zurückgeführt. Nach einer andern Richtung wird ein mächtiger Fortschritt im Gewölbebau dadurch erzielt, daß von den Pfeilern nicht nur Querbogen und Bogen in der Längsrichtung — Quergurte und Längengurte — gezogen, sondern auch in der Diagonale aus Hausteinen Bogen gespannt werden. Die Gewölbekappen, bisher in scharfen Nähten oder

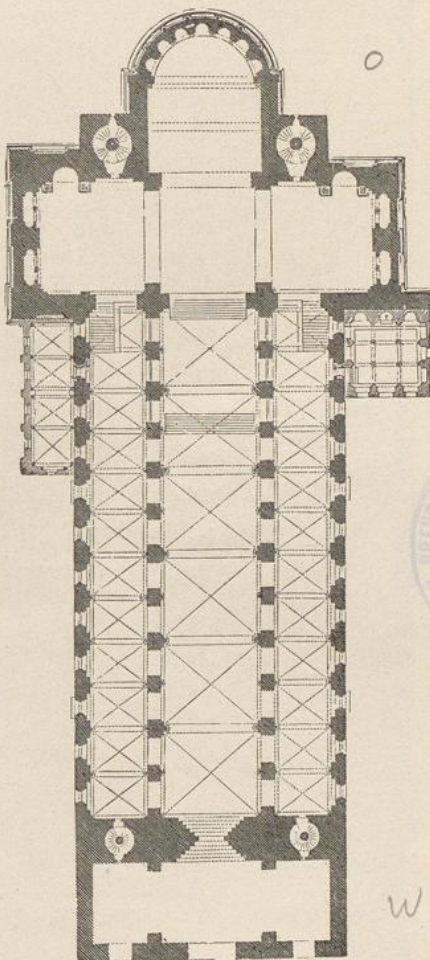


Fig. 105. Grundriß des Doms zu Speier.

Graten aneinander stoßend, lagern nun zwischen Rippen, von diesen mitgehalten (Rippen-
gewölbe), und können aus leichtem Gestein gemauert werden. Zu voller Durchbildung gelangte
aber erst die Gewölbekunst, nachdem gleichzeitig der Rundbogen durch den Spitzbogen ersetzt
worden war, in der gotischen Architektur.

Die Denkmäler. So wenig, wie eine Landschaft nachgewiesen werden kann, in welcher
der romanische Stil entstanden ist, so wenig läßt sich auch von einer einzelnen Landschaft
behaupten, hier allein hätte er seine selbständige, stetige Entwicklung gewonnen. Es charaktéri-

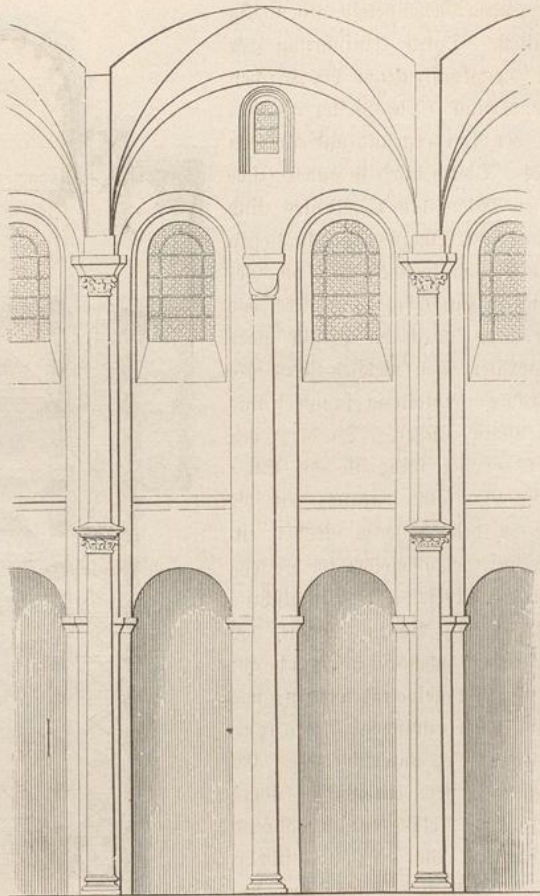


Fig. 106. System des Doms zu Speier.

siert vielmehr den romanischen Stil, daß er auf zahlreichen Punkten fast gleichzeitig auftaucht
und daß ebenso auf verschiedenen Punkten seine weitere Ausbildung versucht wird. Die
Mannigfaltigkeit der Bauweisen innerhalb der Grenzen des romanischen Stiles ist viel größer,
als zur Zeit der Herrschaft der Gotik. Die Nationalitäten bilden eine erste große Scheidewand,
so daß neben dem italienisch-romanischen Baustil noch ein selbständiger französischer, deutscher,
englischer auftritt. Der weitere Kreis umfaßt wieder kleinere landschaftliche Gruppen, mehr oder
weniger selbständige Provinzialstile. So erscheint die südfranzösische Baukunst der romanischen
Periode der nordfranzösischen, der rheinische Baustil dem niederländischen entgegengesetzt. Und
in einzelnen Landschaften läßt sich die Gruppenbildung in noch engeren und räumlich beschränk-

teren Kreisen verfolgen. Man muß, so scheint es, in jedem Lande einige Mittelpunkte, eine einflußreiche Stadt, einen berühmten Bischofsitz, oder eine königliche Pfalz, ein hervorragendes Kloster annehmen, von welchem aus sich die Baubewegung fortpflanzt, von welchem die architek-



Fig. 107. Arkaden der Michaelskirche in Hildesheim.

tonischen Werke einer weiteren oder engeren Umgebung abhängig sind. Zuweilen wurden Kirchenmuster mit den aus der Ferne herbeigeholten Mönchen aus einer Landschaft in die andere übertragen; auch die Berufung der Bischöfe auf andere, oft entlegene, Sitze bot den Anlaß, neue Elemente in die Bauweise einzuführen und die herrschende Tradition zu unterbrechen. So

kommt eine Fülle von Typen in die romanische Architektur, die in Wahrheit nur der zusammenfassende Ausdruck für eine lange Reihe gleichberechtigter Landes- und Provinzialstile ist.

Wenn die Schilderung der romanischen Architektur mit deutschen Bauten anhebt, so soll damit nicht der zeitliche Vortritt Deutschlands behauptet werden. Wohl aber erreichte hier die romanische Architektur am raschesten den formalen Abschluß und monumentale Größe. Die natürlichste Gliederung der reichen Bauhätigkeit, zugleich dem historischen Entwicklungsgange entsprechend, würde die Beschaffenheit des Schauplatzes, je nachdem alter Kulturboden oder frisch

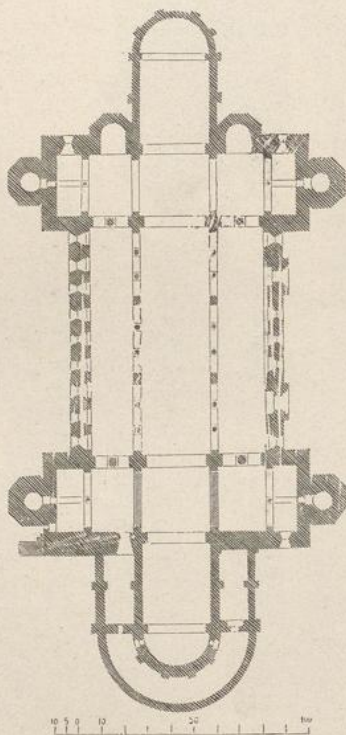


Fig. 108. St. Michael zu Hildesheim.

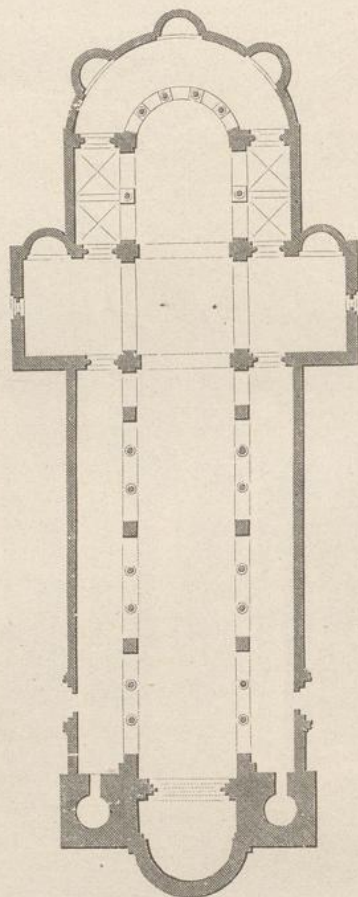


Fig. 109. St. Godehard zu Hildesheim.

gerodetes Land uns entgegentritt, liefern. Die alten Traditionen haben aber in den schon zur Römerzeit bedeutenden Pflanzstätten eine arge Unterbrechung oder doch Abschwächung erfahren; auf der anderen Seite zeigt sich gerade in den der Bildung neu erschlossenen Landschaften oft ein so scharfer Blick für ältere Muster, z. B. Säulenkapitäl, daß von dieser Gliederung abgesehen werden muß.

Bereits im 10. Jahrhundert, seit dem Emporkommen des sächsischen Königshauses, regt sich am Rhein, wie im südlichen Deutschland, die Bauhätigkeit. Ein besonderer Eifer wird in dem Stammlande der Könige, auf sächsischem Boden, bemerkt, wo das Christentum verhältnismäßig noch jung, der Wohlstand durch die Aufdeckung der Silberwerte im Harze im Steigen,

das ganze Leben in frischem Aufschwunge begriffen war. Die Fürsten gründeten befestigte Pfalzen und ummauerten die Städte, die frommen Fürstinnen stifteten Klöster, die Bischöfe erweiterten und schmückten ihre Sitze. Quedlinburg, Merseburg, bald auch Magdeburg, kamen in die Höhe, Hildesheim unter Bischof Bernward († 1022) wurde der Sitz reichen Kunstlebens. Noch lebten, als die Kirchen hier gestiftet wurden, die karolingischen Traditionen so kräftig, daß auf sie unmittelbar gebaut werden konnte. Die Säulenkapitäle zeigen häufig antike Formen, natürlich roh in der Zeichnung, aber doch in ihrem Ursprunge kenntlich (Stiftskirche und Wipertikrypta in Quedlinburg). Die Anlage von Doppelchören und Krypten, diese so hoch geführt,



Fig. 110. Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle. (Puttrich.)

daß sie in den Oberbau hineinragen, die Scheidung des Mittelquadrates im Querschiffe von den Flügeln durch Schranken findet weite Verbreitung. Doch bleibt es nicht bei der toten Nachahmung. Dem Langhause wird ein wuchtiger Mauerkörper vorgesetzt, an dessen Ecken noch zwei Türme emporsteigen. Erst später werden die Türme zu beiden Seiten der Mauerfronte von Grund aus selbständig errichtet. Dieser feste, turmartige Abschluß an Stelle eines einladenden Portalbaues bildet mit dem Stützenwechsel zusammen die deutlichsten Wahrzeichen des sächsisch-romanischen Stiles. In zahlreichen Kirchen der Landschaft werden die Obermauern des Mittelschiffes abwechselnd von Säulen und Pfeilern getragen (Fig. 107), ohne daß diese in der Form verschiedenen Stützen zunächst eine verschiedene Funktion ausüben. Die Werkmeister wagten an

der überlieferten Säulenbasilika keine grundsätzliche Aenderung; ihr praktischer Sinn, die Rücksicht auf die größere Sicherheit gestattete aber nicht das gedankenlose Beharren bei dem alten Muster. Sie fanden einen Ausweg in dem Wechsel von Säulen und Pfeilern, wiewohl letzteren sie mit Recht eine größere Tragkraft zuschrieben. Der Ausweg war aber zugleich ein fruchtbarer Baugedanke, indem er naturgemäß zu einer feinen dekorativen und klaren konstruktiven

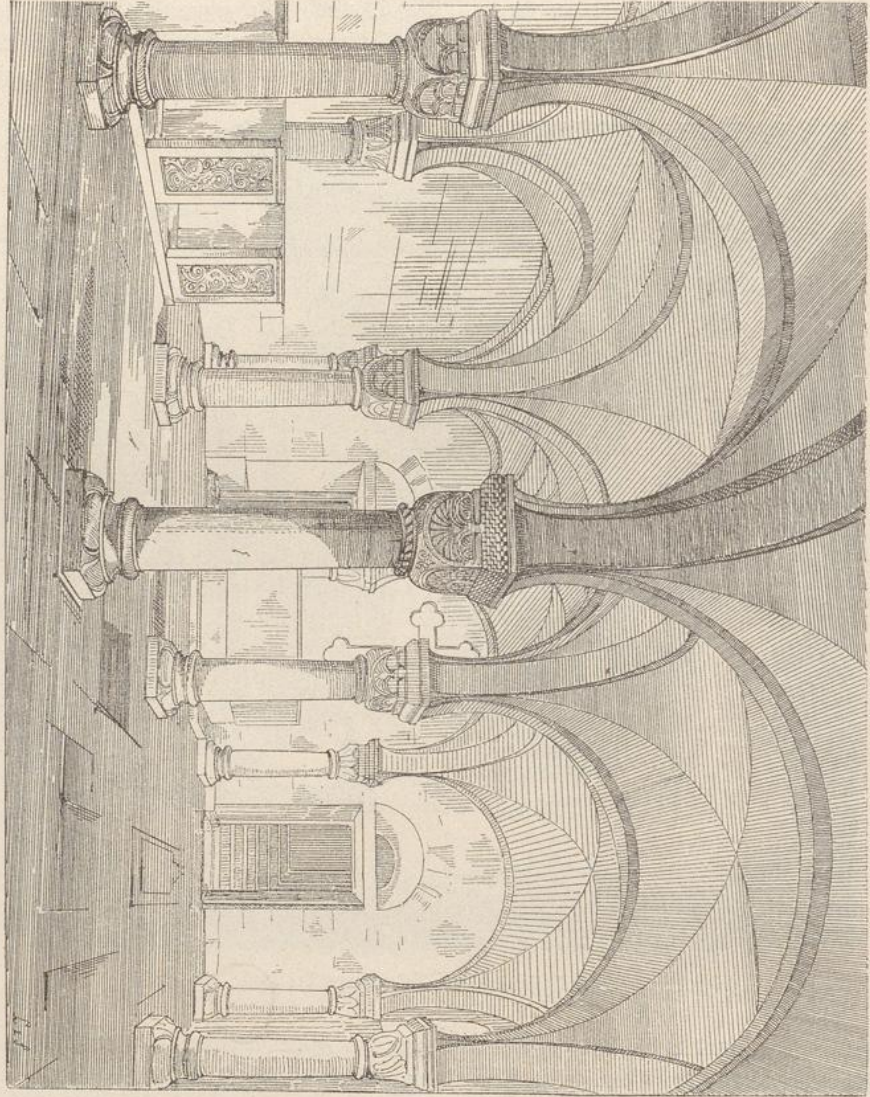


Fig. 111. Krypta zu Göttingen bei Sondershausen.

Gliederung der Oberwände leitete. Diese Gliederung fand namentlich auf niedersächsisch-thüringischem Boden eine reiche Entwicklung.

Glänzende Beispiele des älteren sächsisch-romanischen Stiles sind die Michaels- und Godehardskirche in Hildesheim. Die erstere (Fig. 108 u. 107) wurde vom Bischof Bernward 1001 mit dem dazu gehörigen Benediktinerkloster gestiftet und 1033 eingeweiht. Allerdings hat die Kirche 1184 nach einem Brande einen Umbau erfahren, doch aber viele der ursprünglichen Merkmale

beibehalten. Sie erscheint als eine dreischiffige Anlage mit doppeltem Querschiffe und Doppelchore. Im Mittelschiffe wechseln je ein Pfeiler mit zwei Säulen ab, von welcher letzteren noch mehrere dem ursprünglichen Gebäude angehören. Die Godehardskirche (Fig. 109) wurde 1133 vollendet. Trotz der späteren Entstehung zeigt die Anlage der Schiffe (Stützenwechsel) eine große Verwandtschaft mit der Michaeliskirche. Eigentümlich ist die Zeichnung des Chores. Um



Fig. 112. Chorseite des Doms zu Speier.

den Altarraum wird noch in Fortsetzung der Seitenschiffe ein Umgang herumgeführt, aus welchem drei Nischen heraustreten. Möglich, daß diese Chorform aus Frankreich, wo sie häufig (Poitiers, Clermont, Cluny) vorkommt, herübergenommen wurde. Beide Hildesheimer Kirchen sind flach gedeckt. Dabei bleibt es auch bei der Mehrzahl der im 12. Jahrhunderte errichteten sächsischen Kirchen. Die Werkmeister verleihen dem Grundrisse eine belebtere Form, vermehren die Zahl

der Apsiden (z. B. die vom Kaiser Lothar 1135 gegründete Benediktinerabtei zu Königsutter bei Braunschweig, mit einem durch seine schön gemeißelten Säulen berühmten Kreuzgange, zeigt auch an der Ostseite der Kreuzflügel Apsiden, im ganzen also fünf); sie geben den Einzelgliedern, z. B. den Pfeilern in der (restaurierten) Klosterkirche auf dem Petersberge bei Halle (Fig. 110), eine zierlichere Gestalt, erfreuen sich an kunstreichen Vogenformen, z. B. an der Hufeisenform in der Turmkrypta zu Göllingen bei Sondershausen (Fig. 111), begnügen sich aber gewöhnlich mit der Einwölbung des Chores und der Nebenschiffe. Die vollständige Einwölbung und den ausgebildeten Pfeilerbau zeigt der Braunschweiger Dom, von Heinrich dem Löwen 1173 gestiftet. Im 14. Jahrhundert wurden die Umfassungsmauern der Seitenschiffe abgebrochen, und die letzteren verdoppelt. Sieht man davon ab, so kommt nicht allein der breite Vorbau, dem sächsisch-romanischen Stile gemäß als feste Masse behandelt, sondern auch die Kreuzform und der feinste Rhythmus der Verhältnisse zum Vorschein.

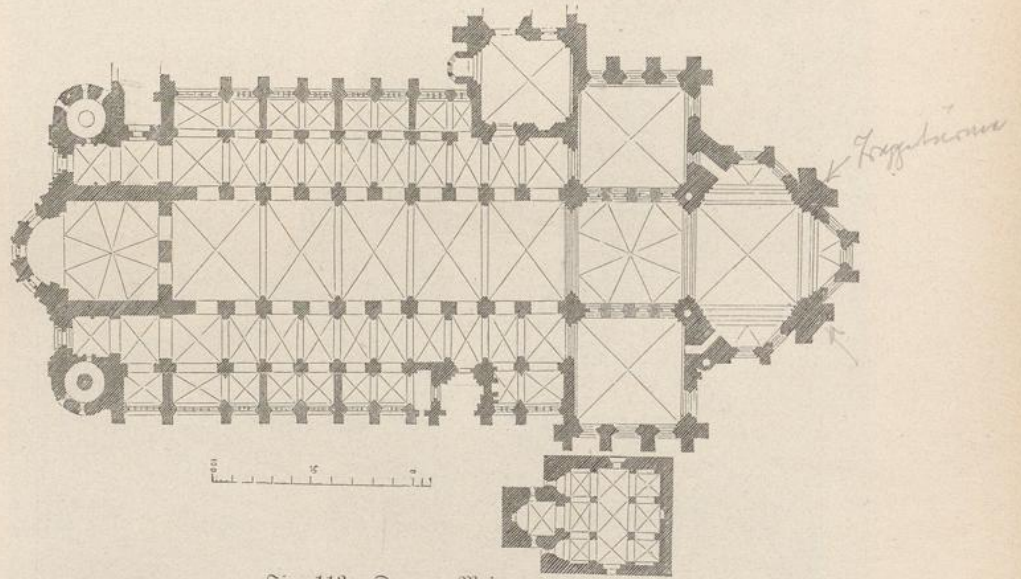


Fig. 113. Dom zu Mainz.

Noch konservativer als im Sachsenlande tritt die Architektur auf alemannisch-schwäbischem Boden auf. Hier bleibt die Säulenbasilika lange Zeit der vorherrschende Typus (Ober- und Unterzell auf der Reichenau, die erstere aus dem 10., die andere aus dem 12. Jahrh., der Dom zu Konstanz, das Münster in Schaffhausen, die Klosterkirche zu Alpirsbach aus dem 11. Jahrh. u. a.). Die gerade in der spätkarolingischen Zeit rege Bauhätigkeit mag auf die Phantasie der jüngeren Geschlechter stark gedrückt, die strengkirchliche, den Neuerungen abholde Richtung der Clunienser, in Süddeutschland durch das Kloster zu Hirsau vermittelt und mächtig geworden, auf das treue Bewahren der Ueberlieferungen Einfluß geübt haben. Die Einwirkung der Clunienser macht sich hier und auch im Elsaß noch in anderen Dingen, wie namentlich in dem phantastischen Zuge der dekorativen Skulptur bemerklich. Wie in diesen Provinzen, so herrschen in den übrigen von geschlossenen Stämmen bewohnten Landschaften besondere Bauweisen. In Bayern z. B., wo zuerst Regensburg, dann Bamberg als Vororte der Kunstthätigkeit auftreten, sieht man häufig vom Querschiffe ab, führt jedes Schiff bis zur Apsis fort und verwendet gewöhnlich Pfeiler als Stützen. In Pfeilerbauten drängten auch in den Rheinlanden die Natur der gebräuchlichen Steinart (Tuff) und die größere technische Erfahrung,

Der Tuff läßt sich am bequemsten in kleinen viereckigen Blöcken bearbeiten, lockt aber nicht die Kunst des Steinmegens. Zwar durchbrachen auch hier, wie in allen anderen Landschaften,

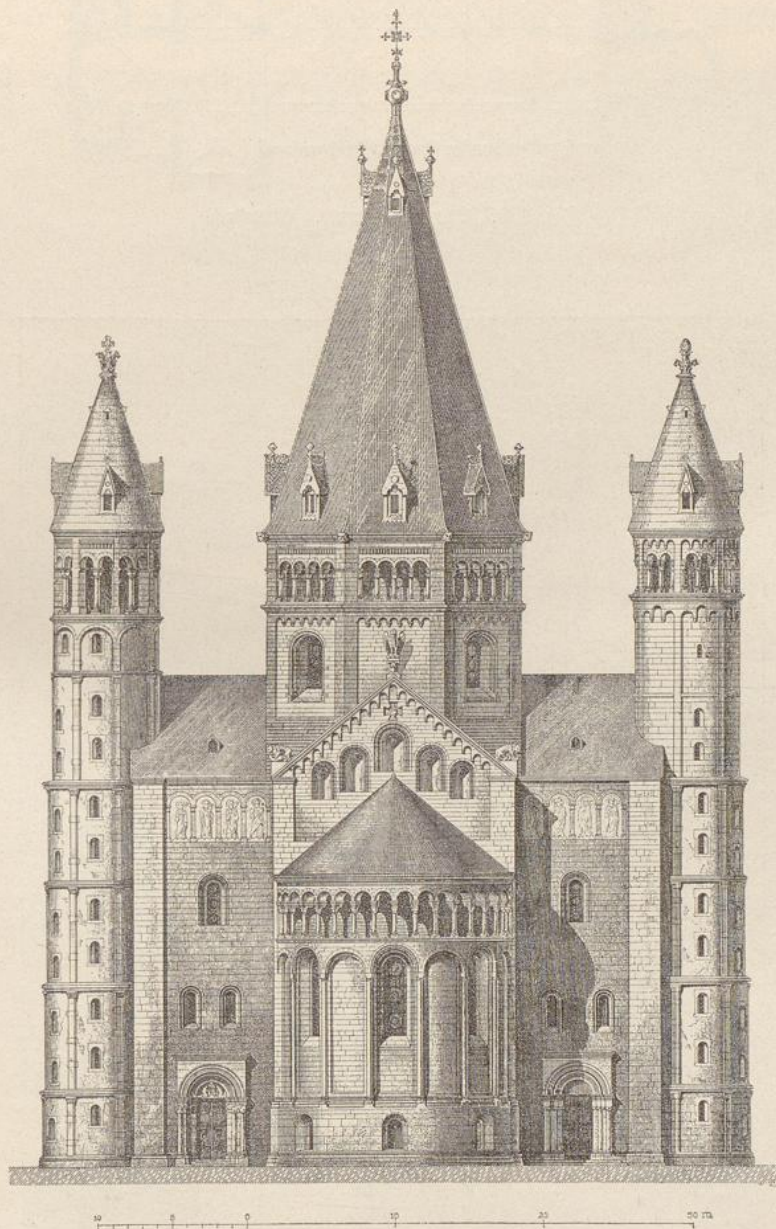


Fig. 114. Dom zu Mainz. Dithor.

äußere Einflüsse in einzelnen Fällen die Herrschaft des Provinzialstiles. Im allgemeinen neigte sich aber doch im Laufe des 11. Jahrhunderts überall der Sieg auf die Seite des Pfeilerbaues. Die Versuche, größere Kirchen als Säulenbasiliken anzulegen (Limburg an der Haardt um

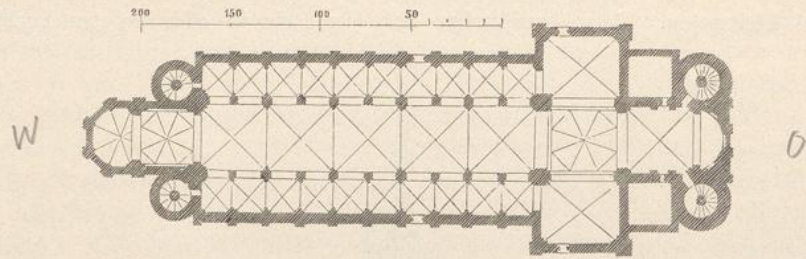


Fig. 115. Dom zu Worms. Grundriß.



Fig. 116. Dom zu Worms.

1030—1042, Hersfeld in Hessen 1037—1144), blieben ohne Nachfolge. Die Entwicklung der Architektur vollzog sich auf dem Boden des Pfeilerbaues.

Von besonderer Wichtigkeit für die deutsche Baugeschichte sind die drei mittelhheinischen Dome, unter welchem Namen die Dome von Speier, Mainz und Worms verstanden werden.

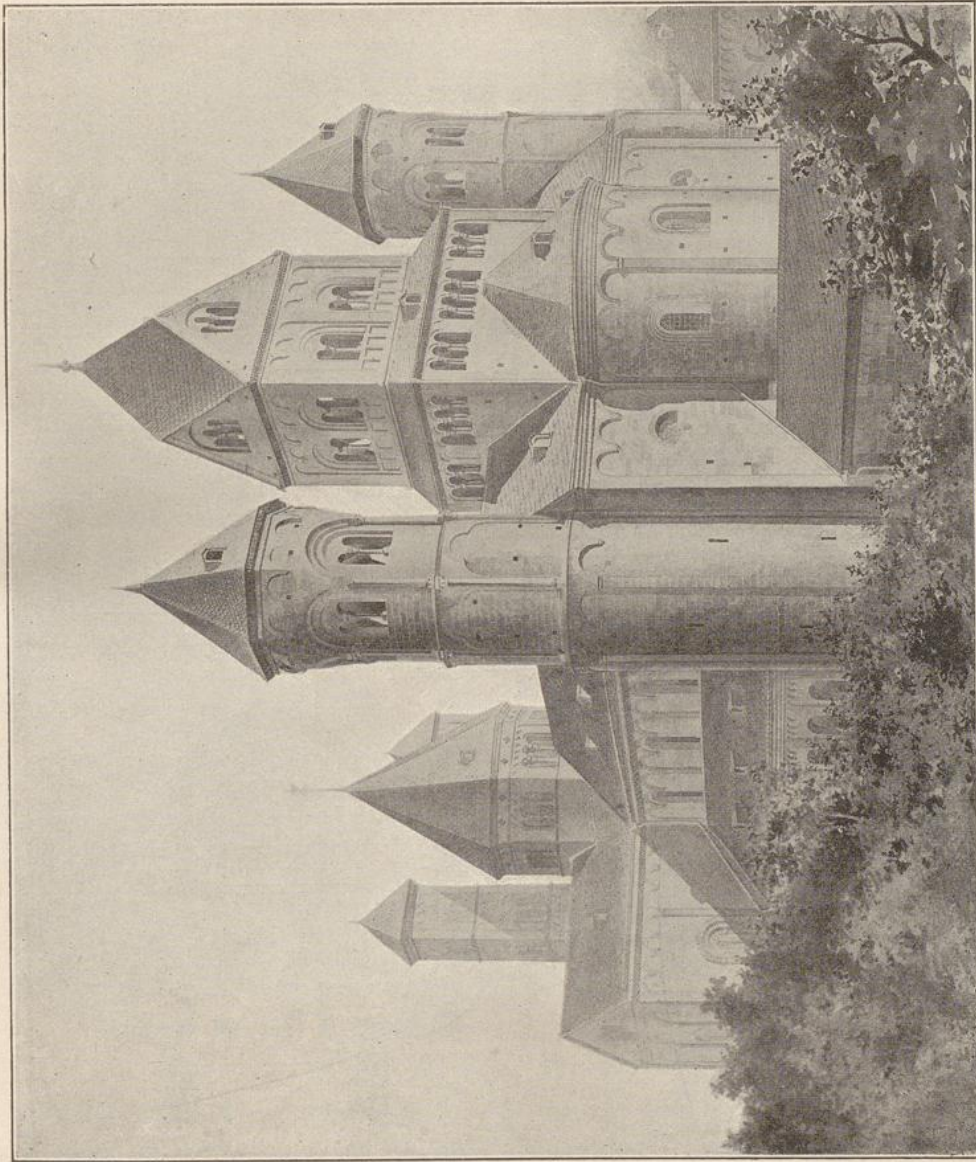


Fig. 117. Abteikirche zu Laach. Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.

Der Dom von Speier (Fig. 112, vgl. 105, 106) wurde 1030 oder doch bald darauf von Kaiser Konrad II. und zwar bereits in seiner ganzen riesigen Ausdehnung begründet. Je zwölf mächtige Pfeiler, welchen Halbsäulen vortreten, tragen die Mauern des Mittelschiffes; unter dem Kreuzschiff und Chore zieht sich die mächtige Königsgruft hin, in welcher 1039 der Stifter

beigefügt wurde. Um das Jahr 1060 schritt man zur Errichtung des Triumphbogens, welcher den Chor vom Schiffe scheidet. In welcher Zeit der ganze Bau (doch erst unter Kaiser Heinrich IV.) vollendet wurde, ist nicht sichergestellt; auch darüber herrscht Streit, ob die Ueber-

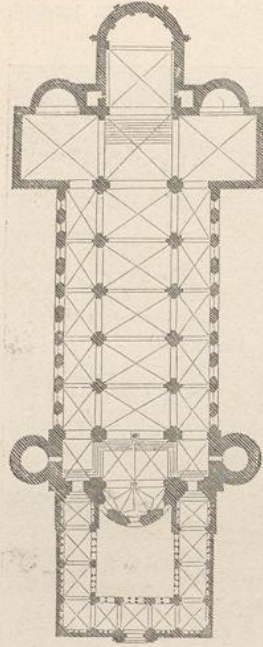


Fig. 118. Abteikirche zu Laach. Grundriß.

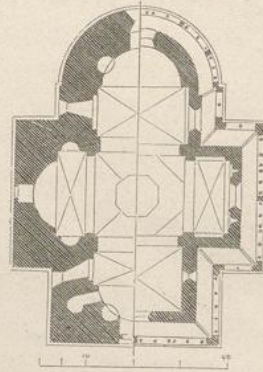


Fig. 120. Kirche zu Schwarz-Rheindorf. Grundriß der Unterkirche links, der Oberkirche rechts.

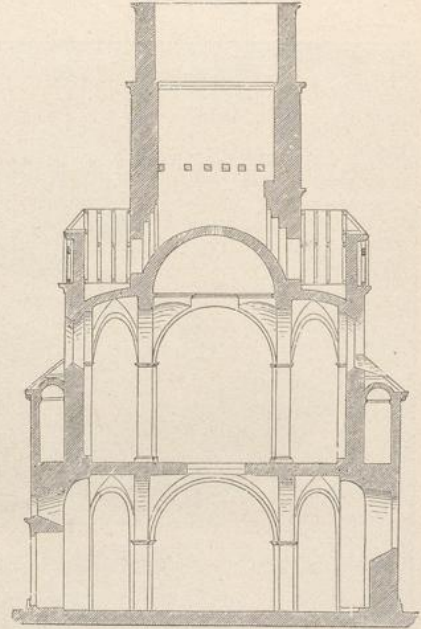


Fig. 121. Doppeltirche zu Schwarz-Rheindorf. Querschnitt.

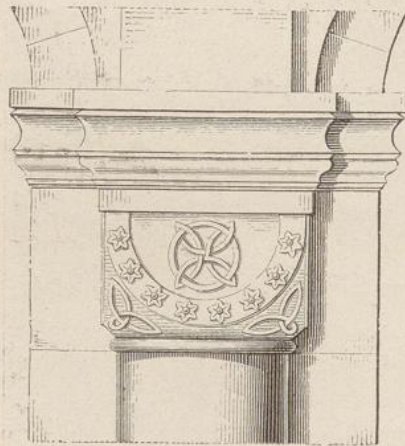


Fig. 119. Pfeiler mit Halbsäule. Laach.

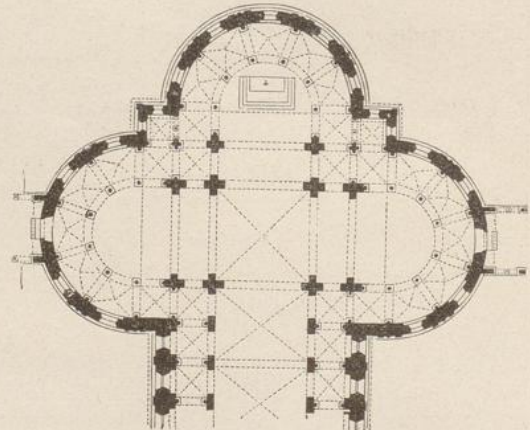


Fig. 122. S. Maria am Capitol zu Köln.

wölbung auch des ungewöhnlich breiten Mittelschiffes schon in dem ursprünglichen Plane lag. Wiederholte Brände und insbesondere die Zerstörung der Kirche 1689 durch französische Mordbrenner haben von den oberen Teilen des alten Baues wenig übrig gelassen. — Der Dom von Mainz (Fig. 113) geht in seinen Anfängen in das 10. Jahrhundert (Bischof Willigis 976)

zurück. Die ältesten Teile des gegenwärtigen Baues, die östlichen Rundtürme (Fig. 114), gehören noch der frühesten Zeit des 11. Jahrhunderts (Neubau Bischof Vardos nach dem Brande 1009) an. Die Hauptteile des Domes, bis auf das im 13. Jahrhundert errichtete westliche Querschiff und den Westchor, sind nach dem Brande 1081 errichtet worden. In diese Zeit fiel auch die Anlage der Gewölbe im Mittelschiffe. Doch fand eine Erneuerung der Oberteile der Kirche



Fig. 123. Inneres der Unterkirche zu Schwarzeindorf.
Nach einer Aufnahme der kgl. Preuß. Meßbildanstalt.

nach dem Brande von 1191 statt, nachdem kurz vorher die Herstellung des Werkes aus dem verwüsteten Zustande, in den es infolge städtischer Kämpfe (1155) geraten war, begonnen hatte. — Auch die alte Stiftung des Wormser Domes (Fig. 115 und 116) ist bereits im 11. Jahrhunderte in seiner ganzen gewaltigen Ausdehnung mit Doppelpchor und starker Betonung des Querschiffes entworfen worden; seine gegenwärtige Gestalt, insbesondere den wirkungsvollen Aufbau der Türme, dankt er dem 12. Jahrhunderte, in welchem eine Weihe 1181 berichtet wird. Alle drei Dome haben eine reiche Pfeilergliederung, desgleichen eine wohlgedachte Gliederung der

Wände und Anordnung der Fenster; sie gruppieren wirksam Türme und Kuppeln über der Vierung und streben nach allen Richtungen die mächtigsten Verhältnisse und Dimensionen an.



Fig. 124. Die Apostelkirche in Köln. Nach einer Aufnahme der kgl. Preuß. Meßbildanstalt.

Gerade die Sparsamkeit des Schmuckes beweist, daß den Baumeistern die Konstruktion am meisten am Herzen lag und sie durch deren Kühnheit allein die Bewunderung der Zeitgenossen

feiern wollten. Jedenfalls feierte der deutsch-romanische Stil in den drei mittelhheinischen Domen seinen höchsten Triumph; namentlich im Dom zu Speier, der großartigsten romanischen Kirche auf deutschem Boden, deren Bau nicht deshalb notwendig dem Mainzer Dome der Zeit nach folgen muß, weil er scheinbar eine größere Reife des künstlerischen Verstandes offenbart. Im Gegenteile deutet die schärfere Scheidung der Gewölbe- und Arkadenträger in Mainz, die dichte Scharung und gleichmäßige Ausbildung aller Pfeiler in Speier darauf hin, daß der letztere Dom sich noch nicht völlig von der Regel der Säulenbasiliken befreit hat. Würden wir die Künstler zu nennen, welche die Pläne zur Gewölbekonstruktion hier und dort geschaffen, so würden wir in der Sache klarer sehen. Und so sind und bleiben die mittelhheinischen Dome die glänzendsten Denkmäler einer Periode, in welcher die Kaiser die höchsten Ansprüche auf Macht und Ruhm erhoben und dem schon heiß wogenden Kampfe mit dem Papsttum zum Truze sich als die Schirmherren und Wohlthäter der Kirche fühlten. Bei dem Tode Heinrichs IV. klagte ein Zeitgenosse, daß es dem Kaiser nicht vergönnt gewesen, an den Mainzer Dom die letzte Hand zu legen, wie er den Speierer Dom von Grund aus gebaut und vollendet habe. Mit diesen beiden größten Kunstschöpfungen des 11. Jahrhunderts bleibt der Name Heinrichs IV. für immer verknüpft. — Als ein wahres Muster des bereits völlig ausgebildeten Gewölbebaues kann die Abteikirche zu Laach bei Andernach gelten, über deren Bauzeit (1093 gegründet, 1156 geweiht) wir genau unterrichtet sind und welche sich völlig unversehrt und unverändert bis auf unsere Tage erhalten hat (Fig. 117 und 118). Die Einwölbung ist vollständig und ohne jede Schwierigkeit durchgeführt, die Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen (Fig. 119) sind richtig als Gewölbeträger behandelt, die Kreuzform erscheint stark betont, durch die Gruppierung der reich decorierten Türme wird dem Baue ein geschlossener, fest zusammengehaltener Charakter verliehen. Unmittelbar in der Zeit folgt auf die Laacher Kirche die Doppeltirche von Schwarzrheindorf bei Bonn (Fig. 120, 121 u. 123), die von dem späteren Kölner Erzbischofe Arnold von Wied als Grabkirche gestiftet und 1151 geweiht wurde. Nur wenige Jahre später wurde das Schiff verlängert und die Zentralanlage gelockert. (Der Grundriß giebt die ursprüngliche Gestalt wieder.) Die mittlere Kuppel wird von schmalen Kreuzgewölben und Halbkuppeln umgeben und gestützt, von auffallend starken Mauern getragen. Eine offene gewölbte Galerie unter dem Dache mindert die Last der Mauern und bewirkt zugleich eine wohlthunende Brechung des sonst massenhaften Baues. Die reiche Entfaltung der Choranlage, hier durch die Bestimmung des Werkes bedingt, bemerkt man auch an den benachbarten Kölner Kirchen.

Die Geschichte vieler kölnischer Kirchen geht ebenso wie jene des Trierer Domes, dessen aus dem 6. Jahrhundert stammender Kern im 11. Jahrhundert nach Westen und im zwölften auch nach Osten eine Erweiterung erfuhr, worauf dann das Ganze eingewölbt wurde, in das vorige Jahrtausend, oder doch wenigstens in das 11. Jahrhundert zurück. Die eigentliche Signatur empfangen sie aber erst am Schlusse des 12. und am Anfange des folgenden Jahrhunderts, in der Zeit des mächtigsten politischen und wirtschaftlichen Aufschwunges der „heiligen Stadt“. Die Kirche Maria am Kapitol (Fig. 122) zeigt die vielgliederige Choranlage am frühesten (1049) angebahnt. Die Mittelkuppel über der Vierung wird durch Tonnen-

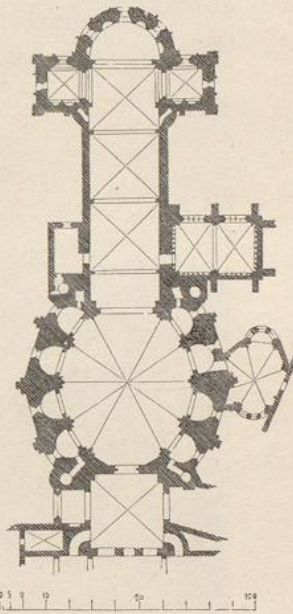


Fig. 125. S. Gereon zu Köln. Grundriß.

gewölbe mit den Halbkuppeln verbunden; diese ruhen auf Säulen, so daß ein mit Kreuzgewölben geschlossener Umgang um den ganzen Chorbau gebildet wird. Die oberen Teile des Chors, wie seine äußere Dekoration, entstammen erst dem Anfange des 13. Jahrhunderts; noch später wurde das ursprünglich flach gedeckte Mittelschiff eingewölbt. Das glänzendste Beispiel des kölnischen

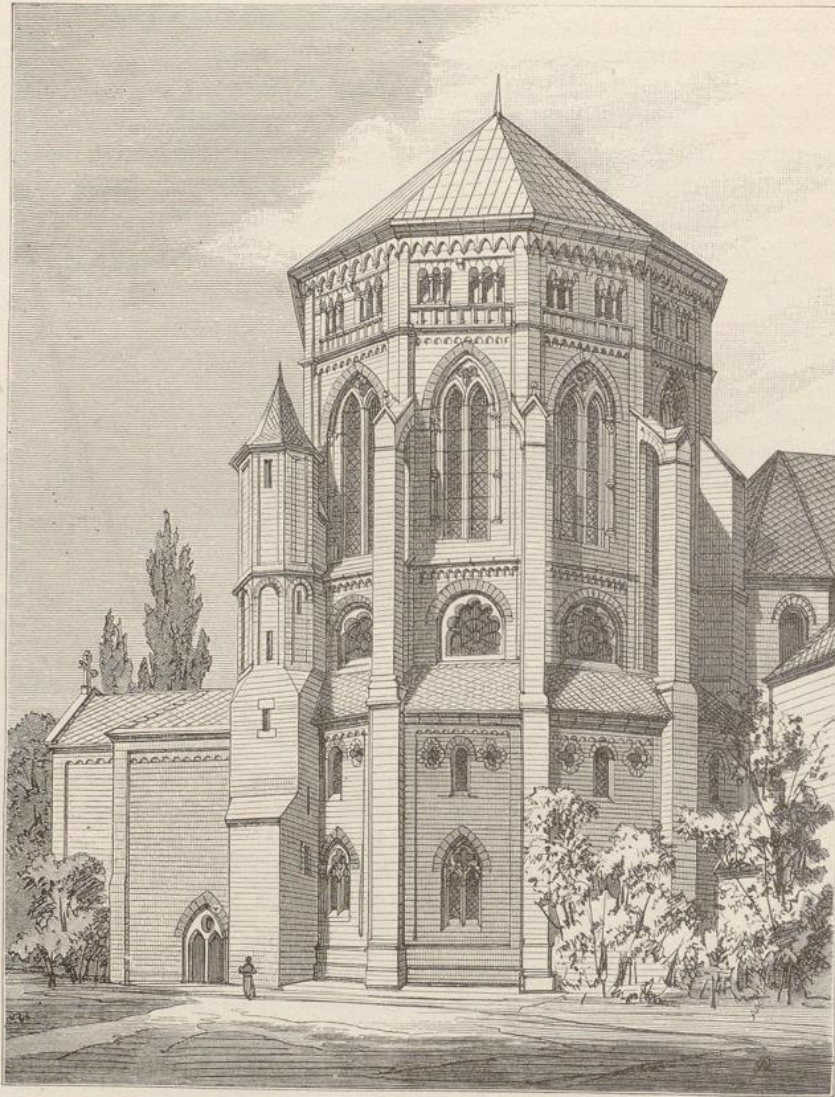


Fig. 126. S. Gereon zu Köln. (Nach Dollinger.)

Chorbaues bietet die Außenansicht der Apostelkirche (Fig. 124). Durch die Rundtürme, welche die gleiche Dekoration wie die Kreuzarme aufweisen, werden die letzteren organisch miteinander verbunden. Ueber der mittleren Chorhaube steigt der Giebel des Mittelschiffes, darüber die Kuppel in die Höhe. Die beiden Seitentürme, oben achteckig, schließen die Kuppel ein, der schwere Turm der Vorhalle bildet die Spitze der Gruppe. Gegen den Chorbau erscheint das Langhaus, wie häufig in Köln, wenig entwickelt und fast verkümmert. Wie in der Gesamtanlage die

perspektivische Wirkung als ein Hauptziel des Baumeisters offenbar wird, so erscheint die Detaildecoration auf ein reicheres Farbenpiel berechnet. Namentlich macht der Tafelfries und die

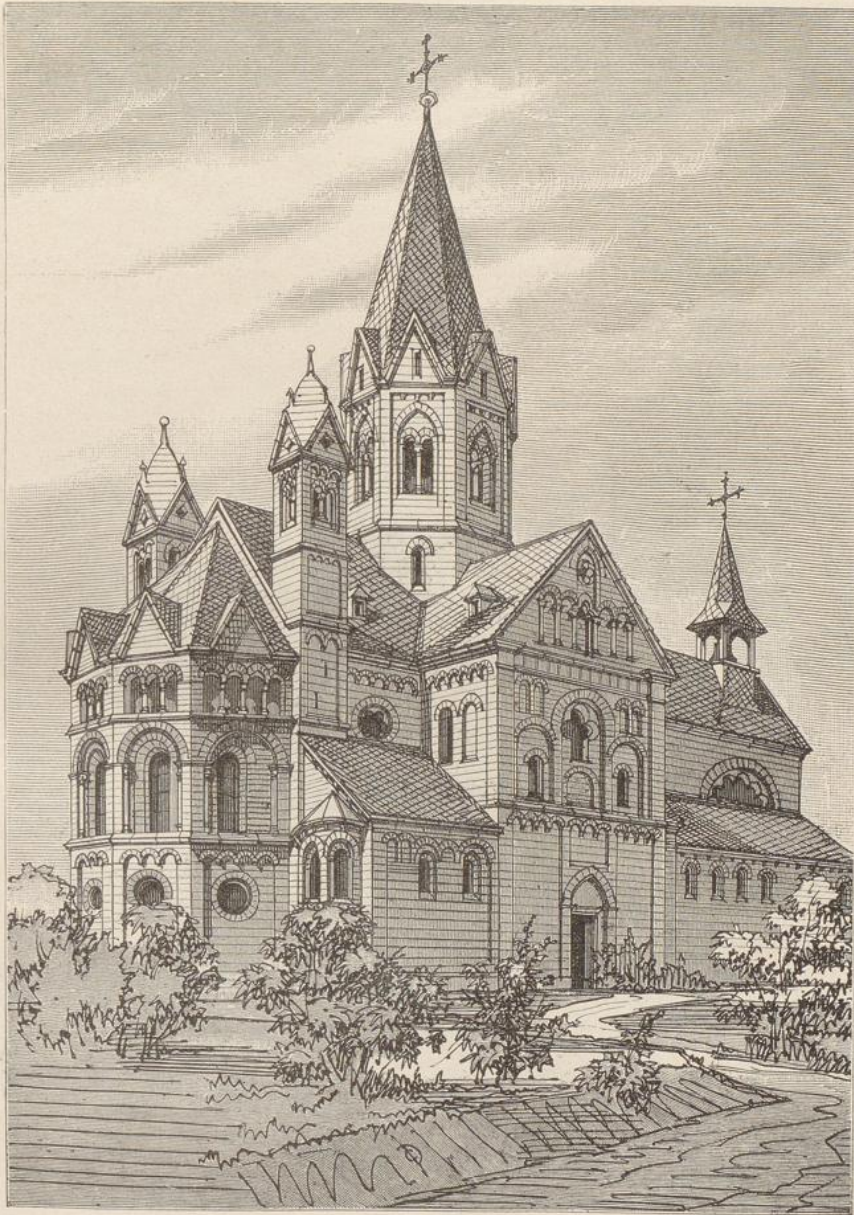


Fig. 127. Pfarrkirche zu Sinzig. (Nach Dollinger.)

Galerie darüber einen malerischen Eindruck. Farbenwechsel in den Baugliedern und Ornamenten war übrigens in Köln längst heimisch gewesen.

Die abweichende Gestalt der uralten Gereonskirche (Fig. 125) erklärt sich aus ihrer ursprünglichen Bestimmung. Sie war (vielleicht auf römischer Grundlage) eine Grabkirche und

schloß die Gebeine der thebaischen Legion, welche nach der Legende teilweise in Köln den Märtyrertod erlitten hatte, in sich. An die im 13. Jahrhundert als Zehneck erneuerte Grabkirche



Fig. 128. Dom zu Bamberg.

(Fig. 126) war im 11. Jahrhundert ein Langschiff, im folgenden Chor und Türme angefügt worden. Die architektonische Dekoration der letzteren Bauteile entspricht der in Köln üblichen Weise, welche sich auch über das Reichbild von Köln hinaus verbreitete, wie dieses z. B. die

Pfarrkirche in Singig (Fig. 127) lehrt. Die fächerförmigen Fenster, die Arkaden über den Bogen des Mittelschiffes und die Form der letzteren (flachgelaibte Spitzbogen) kommen auch sonst an rheinischen Kirchen aus dem Schlusse des 12. und Anfange des 13. Jahrhunderts vor. Man pflegt diese auch als Uebergangsbauten zu bezeichnen. Mit Unrecht, wenn man darunter die bewußte Anbahnung und Vorbereitung der gotischen Konstruktion versteht. Aus den rheinischen Bauformen hätte sich niemals der gotische Stil entwickelt. Wohl aber darf man hervorheben, daß sich in den rheinischen, besonders in den kölnischen Bauwerken der streng-romanische Stil gelöst zeigt und der Nachdruck auf die reiche dekorative Gliederung, mit Beimischung eines malerischen Elementes, gelegt wird.

Ähnliches gilt von dem Prachtbau romanischen Stiles im mittleren Deutschland, vom Dome zu Bamberg (Fig. 128). An ein dreischiffiges Langhaus schließen sich auf beiden

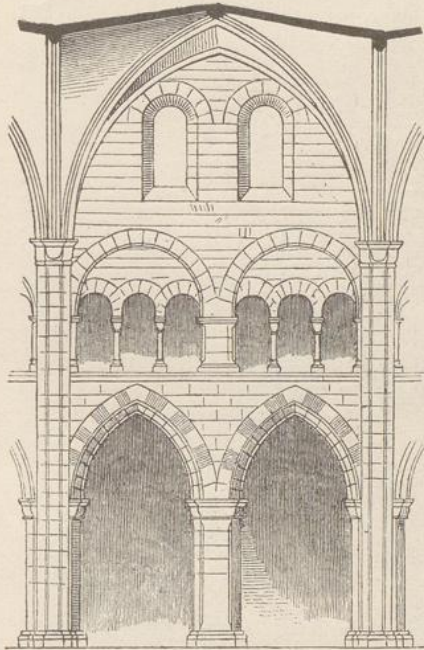


Fig. 129. Münster zu Basel. System.

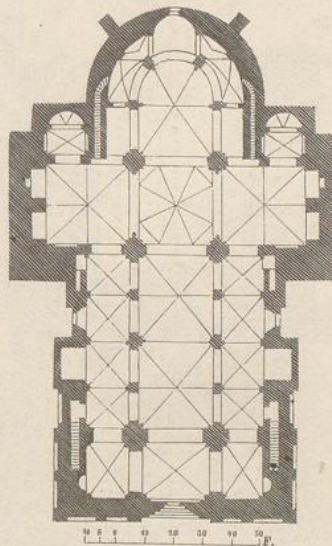


Fig. 130. Dom zu Limburg a. d. L.

Seiten über Krypten Chöre an, von welchen aber nur dem westlichen ein Querschiff vorgelegt wurde. Bis tief in das 13. Jahrh. wurde an dem von Kaiser Heinrich II. gestifteten, von dem baukundigen Bischof Otto von Bamberg (bis 1110) neugeschaffenen Werke gearbeitet, wodurch sich die Verschiedenheit der Bauformen, an den vier Türmen besonders bemerkbar, erklärt. Im ganzen bleibt doch der romanische Charakter gewahrt, für welchen die quadratischen Gewölbefelder des Mittelschiffes maßgebend erscheinen, während die spitzen Arkadenbogen nur bedeuten, daß der Baumeister eifrig nach technischen Fortschritten Umschau hielt und von dem bereits in Frankreich geübten gotischen Stile einzelne Elemente entlehnte, welche sich der romanischen Weise bequem einfügen. Ein verwandter Zug giebt sich im Dome zu Raumburg kund, wo das Langhaus, wahrscheinlich aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, gleichfalls noch quadratische Gewölbefelder neben spitzbogigen Arkaden zeigt. Wenn auch dem Raume nach weit entfernt, so doch im Stile nahestehend, erscheint das Langhaus des Baseler Münsters (Fig. 129). Die Stiftung geht zwar auch hier in alte Zeiten zurück, doch dürfte die Anlage

des Lang- und Querschiffes (der Chor ist bereits unter dem Einflusse des gotischen Stiles entstanden) nach dem Brande von 1185 fallen. Das quadratische Gewölbejoch faßt zwei im Spitzbogen geschlossene Arkaden mit reich profilierten Pfeilern in sich; über diesen öffnet sich eine

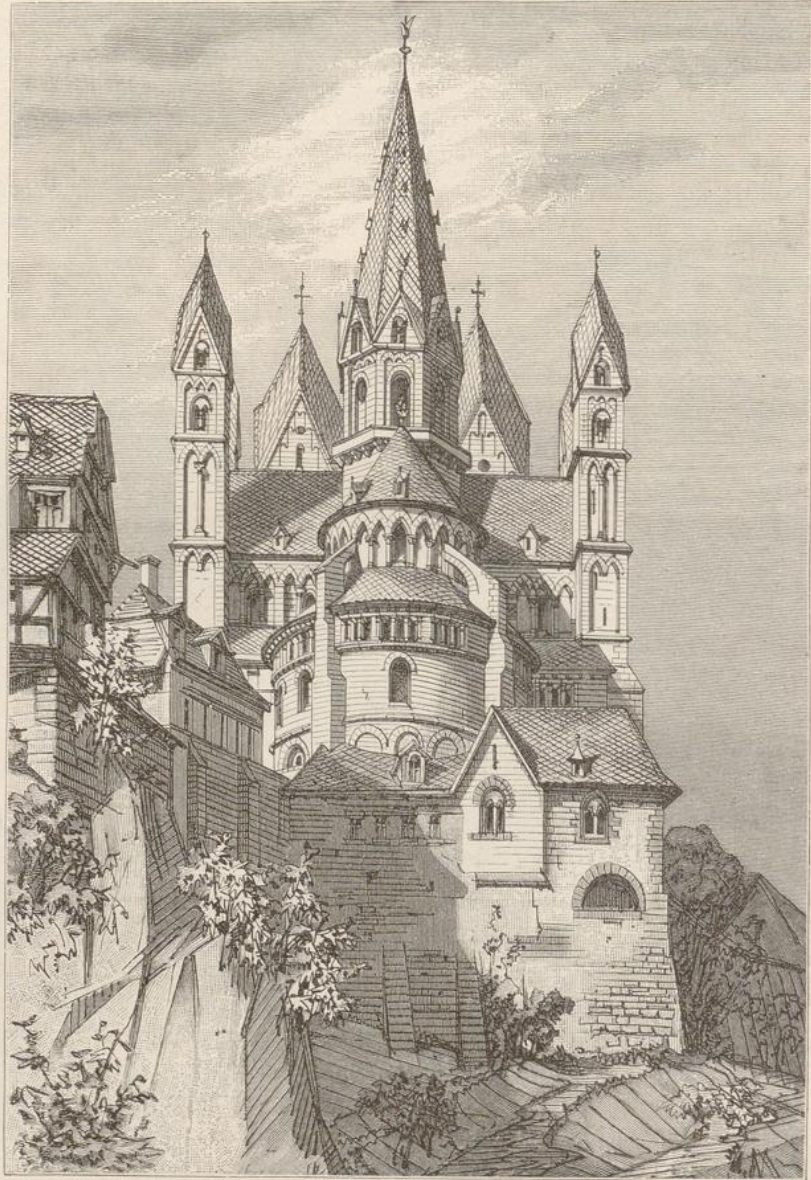


Fig. 131. Dom zu Limburg an der Lahn. (Nach Dollinger.)

Empore, deren Säulchen Rundbogen tragen; die noch schwer lastende Oberwand wird von zwei Rundbogenfenstern unterbrochen.

Viel deutlicher kündigt sich die Nähe der gotischen Architektur, deren Ziel auf wirksame Unterstüzung der Gewölbe und Verminderung ihres Druckes durch entgegenstrebende Pfeiler

gerichtet ist, in einigen anderen Kirchen an. Leider ist ein wichtiges Beispiel der allmählich eindringenden französisch-gotischen Bauweise die 1202—1233 am Fuße des Siebengebirges in Heisterbach errichtete Cisterzienserkirche, bis auf einen dürftigen Chorrest 1810 zerstört worden. Aber auch jetzt gewahrt man noch an dem geretteten Chorreste die eifrigen Bemühungen, die Gewölbe zu sichern. Starke Mauern wurden von den Gewölben über das Dach des Choringangs hinweg nach außen gezogen und auf diese Weise der Druck der Wölbung aufgehoben. Die Annäherung an den gotischen Stil und zwar in unmittelbarer Anlehnung an ein französisches Vorbild (Kathedrale von Reims) offenbart noch deutlicher der Dom zu Limburg a. d. Lahn (Fig. 130, 131 und 132). Nur das kurze Schiff und die äußere Dachgalerie erinnern an die kölnische Schule. Die innere Gliederung, die Emporen über den Seitenschiffen, darüber ein schmaler

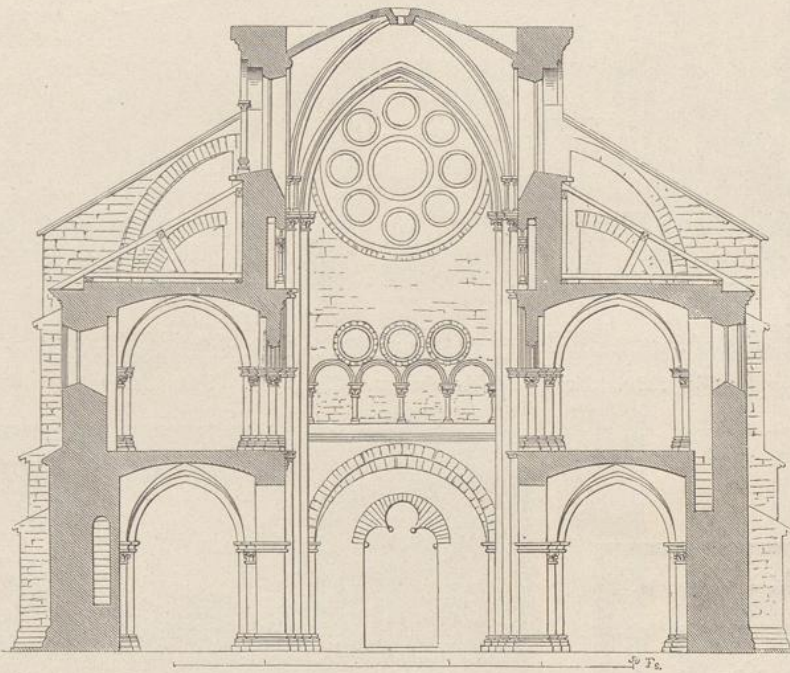


Fig. 132. Dom zu Limburg a. d. L. Querdurchschnitt.

Laufgang in der Dicke der Mauern (Triforium), gehen auf das französische Muster zurück. Der Chor wird von einem Umgang geschlossen, der Druck der Gewölbe durch Bogen, die zu kräftigen äußeren Pfeilern leiten, entlastet. Teilweise vom rheinischen, teilweise vom französischen Einflusse abhängig zeigt sich auch die prachtvolle Kathedrale von Tournay, deren Langhaus, noch flachgedeckt, seit 1146 gebaut wurde, während das Kreuzschiff, wie der Limburger Dom, die Formen der Kathedrale von Reims annimmt.

Von großer Bedeutung für den raschen Fortschritt im Bauwesen war die Ausbreitung des Cisterzienser- und des ihm befreundeten Prämonstratenservordens im Laufe des 12. Jahrhunderts auf deutschem Boden. Das beruht zwar auf Uebertreibung, daß die Cisterziensermönche den gotischen Stil aus ihrer burgundisch-französischen Heimat nach Deutschland gebracht und ihn hier eingebürgert hätten. Wohl aber ebneten sie rascher den gotischen konstruktiven Formen den Weg. Sie erwarben in Deutschland und England eine größere Macht und

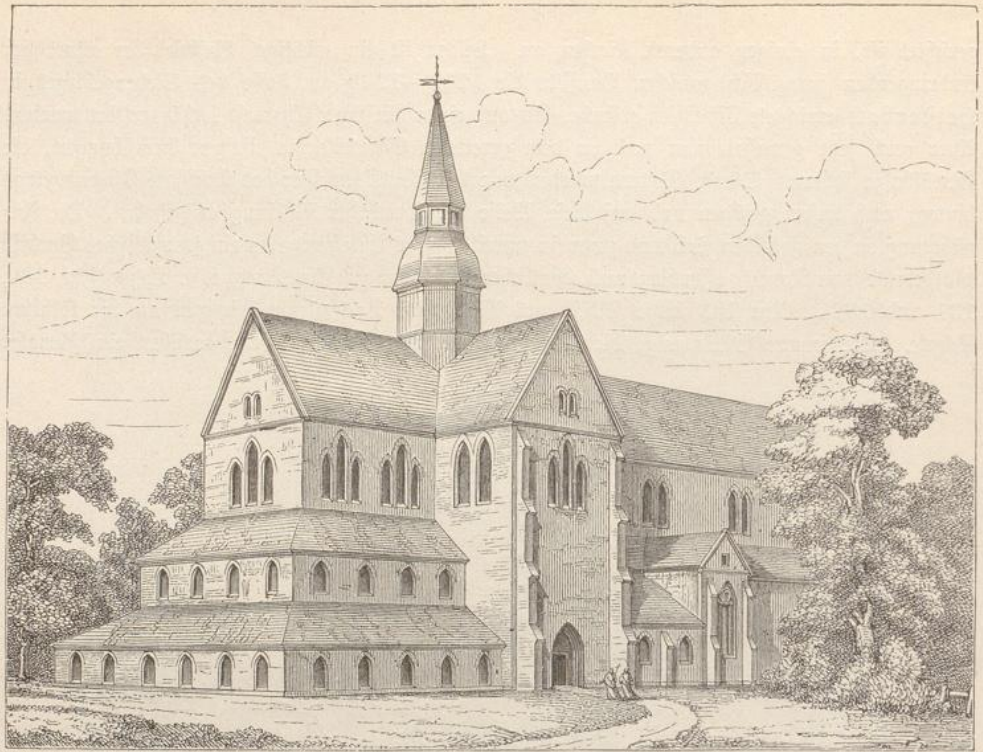


Fig. 133a. Kirche zu Middelburg. Choranficht. (Nach Ahlburg.)
bei Braunschweig.

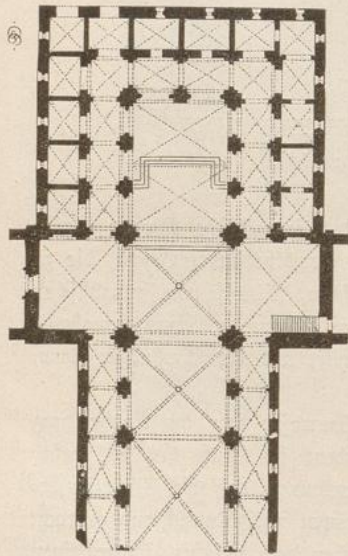


Fig. 133b. Kirche zu Middelburg.
Grundriß.

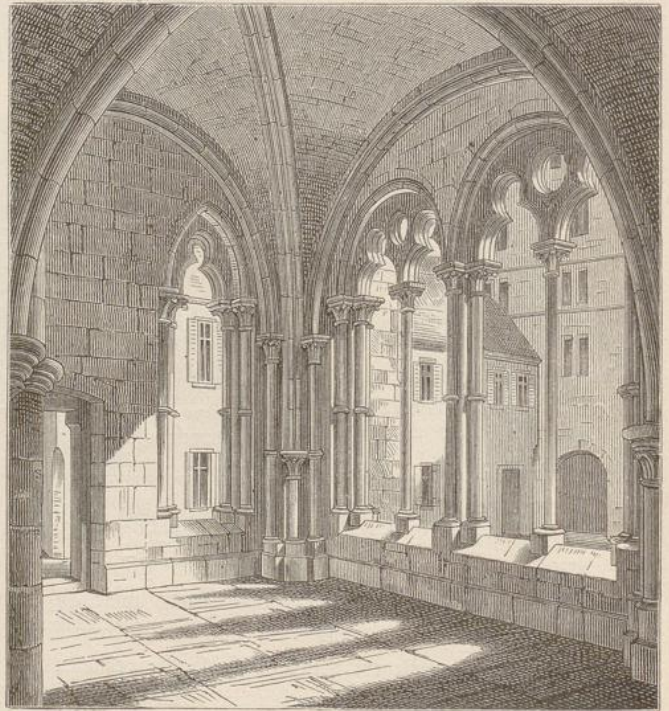


Fig. 134. Chorhalle in Kloster Maulbronn. (Nach E. Nieß.)

wurden hier vollstümlicher als selbst in ihrer Heimat oder vollends in Italien, wo sie zu keinem rechten Ansehen gelangen konnten. Eine mächtige Baubewegung durchzog wieder die deutschen, jetzt auch die norddeutschen Landschaften. Im Laufe weniger Jahrzehnte wurden

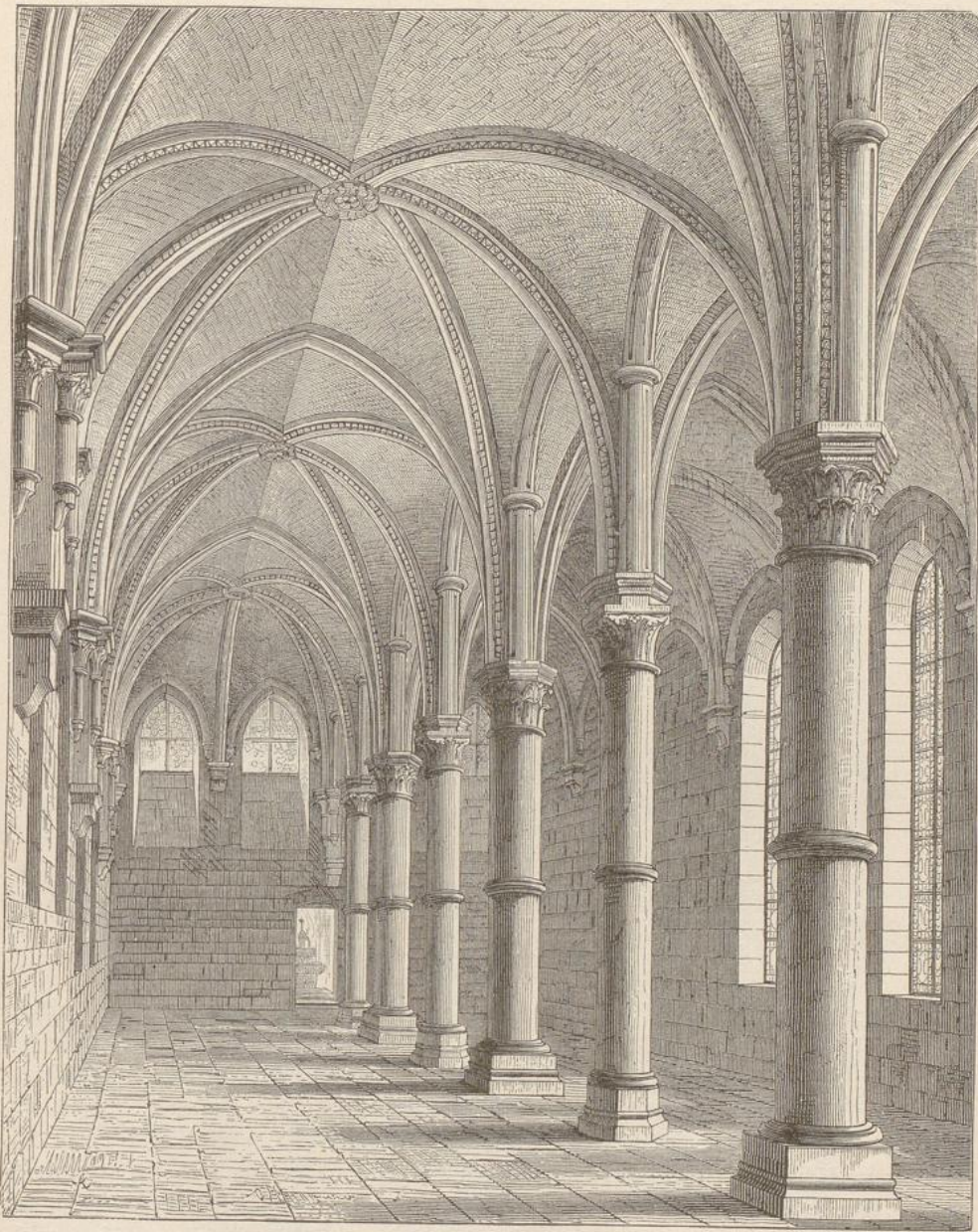


Fig. 135. Refektorium des Klosters Maulbronn. (Nach C. Rieß.)

überall neue Klosterkirchen errichtet, deren Erbauer, so wenig wie der Orden selbst, sich ängstlich an örtliche Traditionen banden, vielmehr jeden Fortschritt in der Architektur für ihre Werke auszunutzen suchten. Wie immer, so hat auch jetzt die plötzlich gesteigerte Kunstpflege

den erfinderischen Geist geweckt und die Entwicklung gefördert. Die Klosterregel der Cisterzienser empfahl einzelne Abweichungen von der hergebrachten Bauweise. Die hohen Türme werden verbaunt, durch einen bescheidenen Dachreiter ersetzt. Häufig wird der Chor geradlinig geschlossen und in demselben eine größere Zahl von Kapellen angeordnet, z. B. in Ebrach in Franken und Riddagshausen bei Braunschweig (Fig. 133a und b), beides Schöpfungen aus dem 13. Jahrhundert.

Gewichtige Stimmen aus dem Kreise der Mönche erhoben sich gegen die üppige Ornamentik. Daß die Warnung nicht allzu eifrig befolgt wurde, zeigen die reizenden Klosteranlagen der Cisterzienser, unter welchen jene zu Maulbronn, besonders die Vorhalle (Fig. 134), das sog. Paradies und der Speisesaal (Fig. 135) den ersten Platz einnehmen. Auch sonst offenbaren die zierlichen Säulen, die sorgsam gezeichneten Kapitäle einen fein entwickelten Kunstsinne,

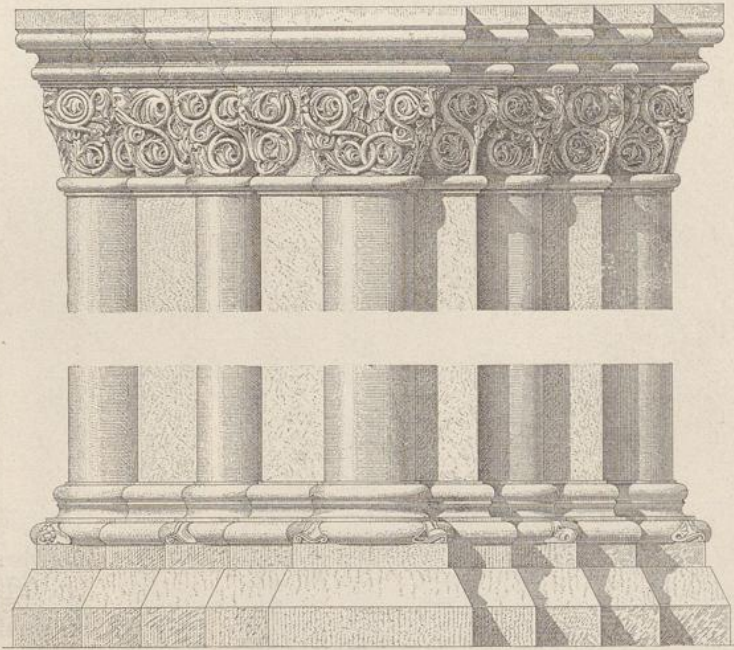


Fig. 136. Gegliederter Pfeiler im Dom zu Naumburg.

welcher überhaupt die letzten Jahre des 12. und den Anfang des 13. Jahrhunderts auszeichnet und dem sich auch die strengen Mönchsorden nicht entziehen konnten. Immerhin wurde der Konstruktion die größere Aufmerksamkeit zugewandt, auf die leichte Ueberwindung der konstruktiven Schwierigkeiten der Hauptachse gelegt. So gelangte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in ganz Deutschland der Gewölbebau zur Herrschaft, ohne daß aber mit den älteren romanischen Ueberlieferungen und auch mit den provinziellen Bauweisen völlig gebrochen wurde. Wir stoßen auf eine Reihe gemeinsamer Merkmale. Der Grundriß namentlich der Chortheile gewinnt eine reichere Entfaltung, sei es, daß die Apsis im Vieleck gezeichnet wird, sei es, daß sich ein niedriger Umgang um sie herumzieht. Die Gewölbe kommen durchgängig zur Anwendung und werden von gegliederten, mit vorspringenden Halbsäulen (Fig. 136) ausgestatteten Pfeilern getragen. Es wächst stetig das Verständnis für den formalen Reiz und die technischen Vorteile des Spitzbogens, und wenn auch das Innere der Kirchen und die Fassaden gewöhnlich

des reicheren plastischen Schmuckes entbehren, so wird dieser doch wenigstens an einzelnen Stellen, z. B. an den Portalbauten, gehäuft (Fig. 137). Daß solche Prachtportale nicht selten an der Langseite ihren Platz finden, beweist ihren geringen Zusammenhang mit dem organischen

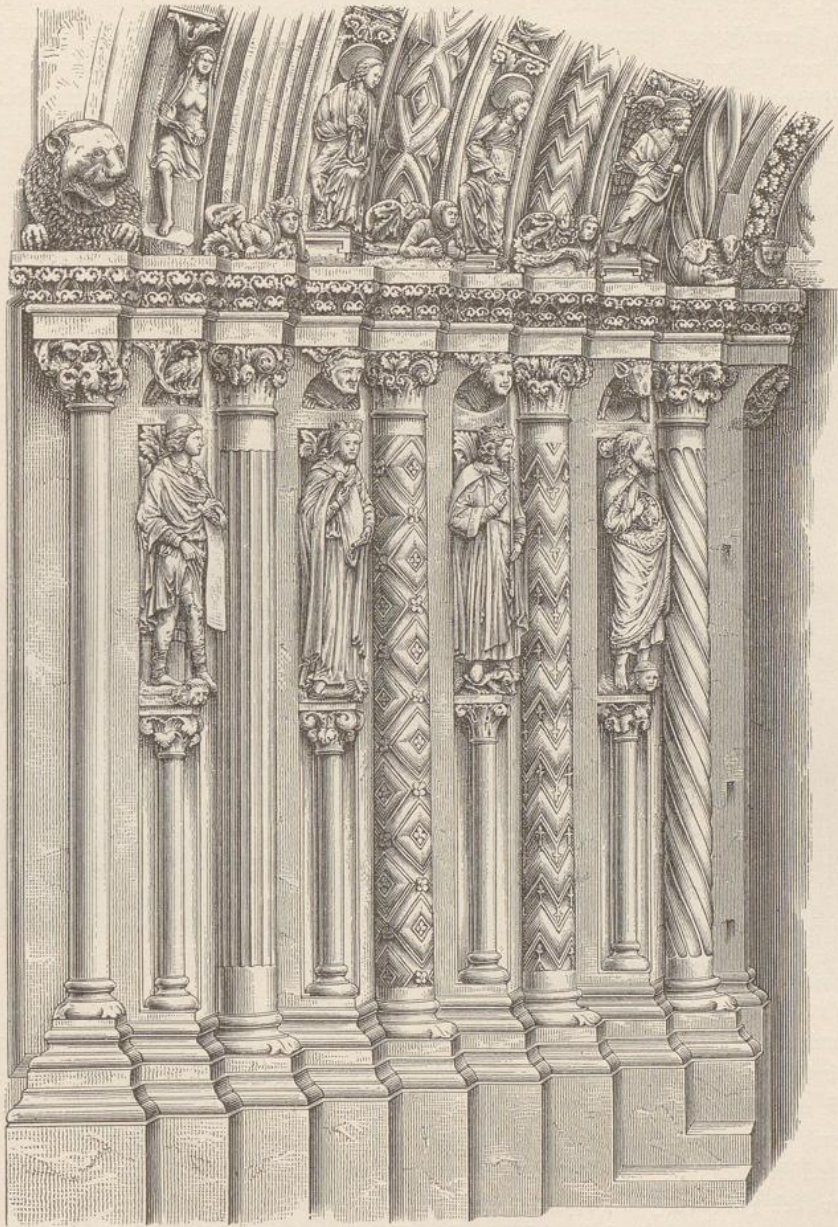


Fig. 137. Von der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg i. S.

Aufbaue der Kirchen. Sie sind vereinzelte Prunkstücke, gotischen Schöpfungen abgeborgt, aber nicht aus der gotischen Konstruktionsweise herausgewachsen.

Neben den gemeinsamen Elementen bleiben aber noch mannigfache provinzielle Eigenheiten

in Geltung. Die rheinischen Bauten bilden eine festgeschlossene Gruppe. Niemand wird sie mit schwäbisch-bayrischen gleichzeitigen Bauten verwechseln. Am lockersten erscheint der Zusammenhang der späteren romanischen Kirchen untereinander in den österreichischen Landschaften und im Elsaß. Ihre Grenzlage giebt die Erklärung. Bayrische Einflüsse ragen in die stammverwandten österreichischen Provinzen tief hinein, aber auch einzelne italienische Einwirkungen dringen vom Süden vor, z. B. die von Löwen getragenen Säulen an Portalen. In den halbslawischen Landschaften erscheint die Bauweise gleichfalls von den benachbarten deutschen Ländern abhängig. Namentlich die Ordenskirchen der Cisterzienser und Prämonstratenser, von deutschen Klöstern aus mit Mönchen besetzt, halten an den heimatischen Bauformen fest, bleiben aber in den Bauformen häufig hinter den deutschen Werken zurück. Die hervorragendsten

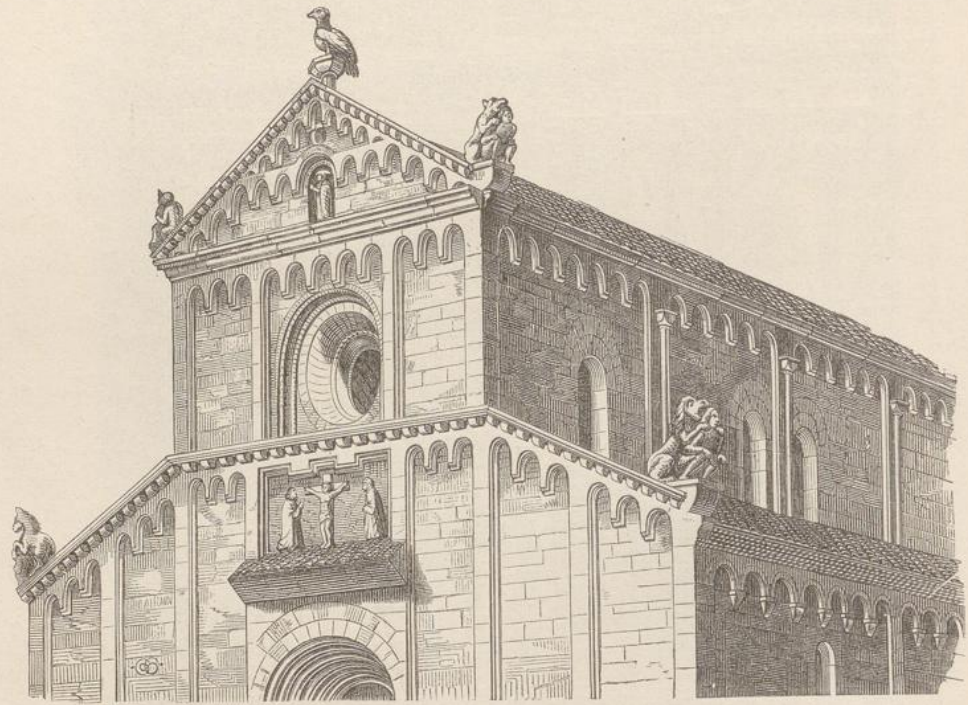


Fig. 138. Kirche zu Rosheim. Oberer Teil der Fassade.

Denkmäler bleiben, abgesehen vom Dome zu Gurk, die Kirchen der Cisterzienser in Heiligenkreuz und Lilienfeld in Niederösterreich. Auch im Elsaß kreuzen sich rheinische mit burgundischen Einflüssen. Einzelne Kirchen, wie jene zu Rosheim (Fig. 138), entfernen sich weit von der sonst auf alemannischem Boden herrschenden Regel. Die turmlose Fassade läßt das Mittelschiff durch den kräftigen Giebel in bedeutsamer Weise hervorragen und weckt die Erinnerung an italienische Muster. In schroffem Gegensatz zeigt wieder die Fassade von Mauresmünster bei Zabern (Fig. 139) eine bis zum Finsternen ernste, zusammengedrängte Form. Zwischen den beiden durch Schmalpfeiler oder Eisenen belebten Türmen öffnet sich die von zwei Säulen getragene Vorhalle. Beinahe jede der größeren Kirchen hat ihren besonderen Charakter, so jene zu Gebweiler mit ihrem breiten Portale und reicherer Dekoration der Mittelfassade, die dem rheinischen Stile sich nähernde Kirche (Apsis) in Pfaffenheim bei Ruffach, die dreischiffige, durchgängig gewölbte Kirche S. Fides in Schlettstadt u. a.

Fest geschlossen tritt dagegen die westfälische Architektur auf, obwohl das Land rheinischen wie insbesondere niederfächischen Einflüssen offen stand. Frühzeitig gelangt hier die Wölbung zur Herrschaft; es empfängt ferner der Aufbau der Kirchen eine eigentümliche Form, welche zunächst nur lokale Verbreitung gewinnt, nachmals aber, in der spätgotischen Periode, noch eine wichtige Rolle spielt: die sogenannten Hallenkirchen kommen auf. Den drei Schiffen des Langhauses wird gleiche oder doch annähernd gleiche Höhe gegeben. Allmählich erscheinen die Schiffe auch gleich breit. Weitere Folgen sind der Wegfall der Oberwände im Mittelschiffe und die Verlegung der Fenster in die Seitenschiffe. Der klug abwägende, auf das Verständige gerichtete Sinn der Bewohner scheute nicht vor der Abweichung von der kirchlichen Tradition zurück und versuchte auf seine einfache Weise die Aufgabe des Gewölbebaues zu lösen, welche der gotische Stil mit anderen reicheren Mitteln durchführte. Unter den westfälischen Hallenkirchen nimmt neben dem Münster zu Herford der Dom zu Paderborn aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, dessen breiter, ungliederter Westturm aber einer älteren Zeit angehört, den ersten Rang ein. Natürlich blieb auch der andere Typus (mit niedrigeren Seitenschiffen) in Geltung und schuf im Dome zu Soest, dessen Mittelschiff um die Mitte des 12. Jahrhunderts eingewölbt wurde, und namentlich im Dome zu Osnabrück und dem mit Doppelchor und doppeltem Querschiffe ausgestatteten Dome zu Münster aus dem 13. Jahrhundert glänzende Denkmäler. Die größere historische Bedeutung ruht aber dennoch bei den Hallenkirchen.

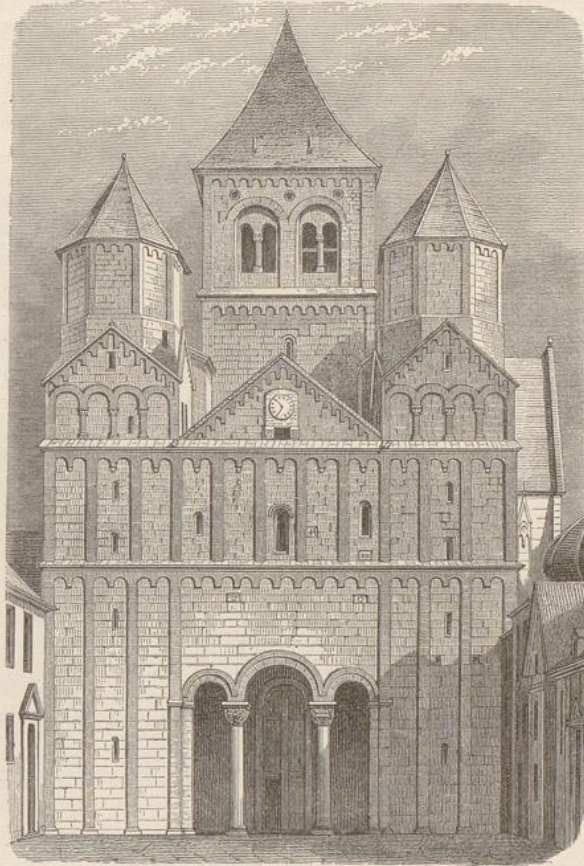


Fig. 139. Kirche in Mauresmünster.

Im deutschen Norden, von Holland bis in das preußische Ordensland hinein, soweit die Tiefebene reicht, hat das hier gebräuchliche Material, der Backstein, zu wichtigen Neuerungen geführt. Die Natur der Ziegel, die in gleichmäßigen Platten von kleinen Dimensionen gebrannt werden, durch den Mörtel Festigkeit gewinnen und, in verschiedene Formen gepreßt, durch Zusätze mannigfache Färbung annehmen, erwies sich dem Pfeilerbaue, der Wölbung günstig, gab den Mauern leicht einen massenhaften Charakter, verbot reiche plastische Gliederung, rückte das Flachornament, die gerade Linie an Stelle der starken Profile und leicht geschwungenen Kreise in den Vordergrund. Das Würfelkapital verliert seine Abrundung, erscheint mehr trapezförmig (Fig. 140), die Deckplatte wird einfach abgeschragt, dagegen der Rundbogenfries, aus Formsteinen zusammengefeßt, durch Durchschneidung der Bogen reicher belebt (Fig. 141).

Auch Kautenschmuck, kleine Konsolen, überdeckgestellte Steine, leicht herstellbar, waren beliebt, ebenso Musterung und polychrome Ausstattung der Flächen und Glieder. Die Abhängigkeit der Bauformen von der Natur des Baustoffes, das Herauswachsen der ersteren aus dem letzteren unterliegt keinem Zweifel. Ging dieser Schöpfungsakt erst auf norddeutschem Boden vor sich oder wurden die anderwärts geschaffenen Formen hier fertig übernommen? Ohne zureichenden Grund wies man auf den oberitalienischen Backsteinbau als Muster hin. Viel näher liegt die Vermutung, daß die niederländischen Ziegelbrenner, welche sich im 12. Jahrhundert in Norddeutschland ansiedelten und die Leistungsfähigkeit des gebrannten Thones kannten, die Anpassung der Formen an die Natur desselben versuchten. Der Backsteinbau entwickelt sich in der norddeutschen Ebene nur allmählich, tritt zuerst in Verbindung mit dem schwerfälligen Granit — das Material wurde von den zu Tage liegenden Findlingen gewonnen — und dem aus Sachsen auf der Elbe eingeführten Sandstein auf und gewinnt erst am Schlusse des 12. Jahrhunderts (Arendsee, Dobrilugk) seine vollständige Durchbildung. Der bedeu-

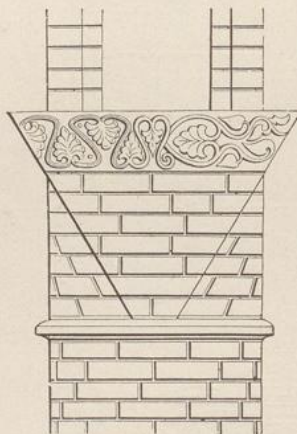


Fig. 140. Kapitäl aus Zerichow.



Fig. 141. Hauptgesims der Apsis zu Dobrilugk.

tendste Kirchenbau, die Prämonstratenserkirche zu Zerichow bei Tangermünde (Fig. 142), fand erst im 13. Jahrhundert seine Vollendung.

Auch in den skandinavischen Ländern besitzt der Haussteinbau einen mächtigen Nebenbuhler; dieser aber ist nicht der Ziegel-, sondern der Holzbau. Daß an brauchbarem Steinmaterial arme Land versorgte sich auf dem Seewege mit rheinischem Tuffe. So erklärt sich die Verwandtschaft dänischer Kirchen aus der sogenannten Waldemarschen Periode (1157—1241), z. B. des Doms in Ribe mit den Werken der kölnischen Schule. Auch der Ziegelbau bricht sich seit dem 12. Jahrhundert Bahn. Das größte Interesse nehmen aber die norwegischen Holzkirchen in Anspruch. Mögen sie auch nicht dem tieferen Mittelalter angehören, so vertreten sie doch eine uralte Bildungsstufe und bieten eine gute Anschauung von der ursprünglichen, auch in Deutschland verbreiteten Holzarchitektur. Noch stehen in Norwegen mehrere mittelalterliche Holzkirchen aufrecht; eine der ältesten, jene zu Wang bei Drontheim (Fig. 143 u. 144), wurde 1842 nach Schlesien verlegt, wo sie auf völlig heimischem Boden steht, da auch in Oberschlesien wie in den benachbarten slawischen Landschaften, der Holzbaustil sich erhalten hat. Den Kern der Anlage bildet ein von Holzsäulen getragenes beinahe quadratisches Schiff, an

welches sich östlich der Chor anschließt. Umgänge fassen den Hauptraum ein, und zum besseren Schutze zieht sich überdies eine äußere Galerie, oben mit kleinen Fenstern versehen, um den ganzen Bau. Einer Pyramide nicht unähnlich steigt dieser gleichsam in Absätzen in die Höhe. Bretter, Bohlen und Baumstämme, deren Fugen mit Moos verstopft wurden, hätten das Aussehen der norwegischen Holzkirchen gar dürftig gestaltet, wenn nicht die Schnitzkunst, die jahrhundertlang die alten Wand- und Schlangenmuster (Fig. 145) wiederholte, und die Farbe für den Schmuck gesorgt hätten.

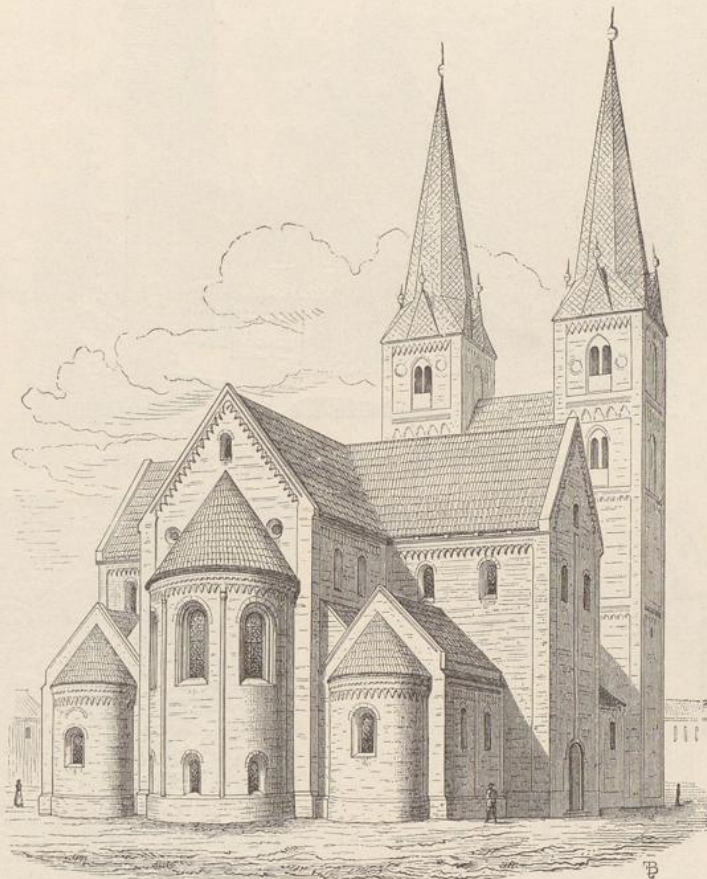


Fig. 142. Kirche zu Jerichow.

Holzbauten bildeten auch in England ursprünglich die Regel. Anklänge an den Holzbau lassen sich an den Steinwerken der frühromanischen Periode in England in großer Zahl entdecken. Der Name: romanischer Stil wird hier übrigens selten gebraucht. Man zieht vor, von einem angelsächsischen Stile, der namentlich nach der Vertreibung der Dänen im 10. Jahrhundert blühte, und einem normannischen, der seit der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) bis zum Schluß des 12. Jahrhunderts herrscht, zu sprechen. Reste aus der sächsischen Zeit sind insbesondere in Lincolnshire und Yorkshire noch nachweisbar: Türme, Krypten, einzelne Bogen, Mauerstücke. Mit den Normannenfürsten kamen auch baulustige Bischöfe und baukundige Männer aus Frankreich herüber. Eine überaus reiche Thätigkeit begann, deren Spuren noch heute uns zahlreich und deutlich entgentreten, und welche der

Architektur Englands ein dauerndes Gepräge verliehen hat. Es scheint nicht, daß die aus Frankreich berufenen Baumeister mit der sächsischen Ueberlieferung vollständig brachen; es ist vielmehr wahrscheinlich, daß sie sich der in England herrschenden Bauart vielfach fügten, gerade

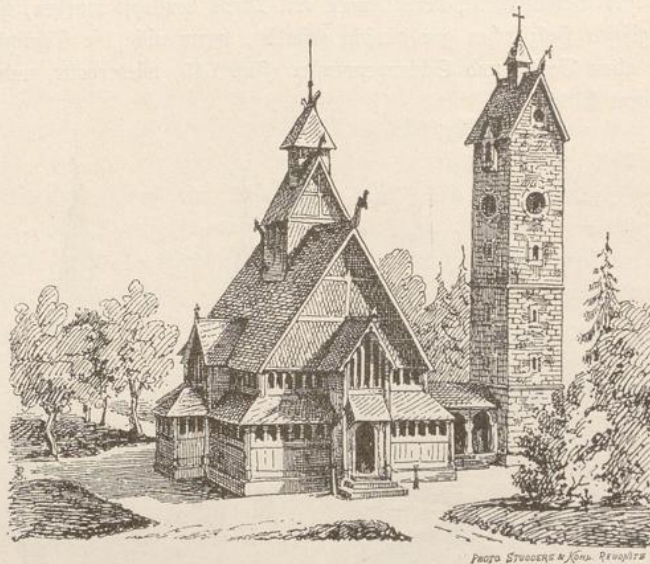


Fig. 143. Kirche Wáng im Riesengebirge. (Nach Lachner.)

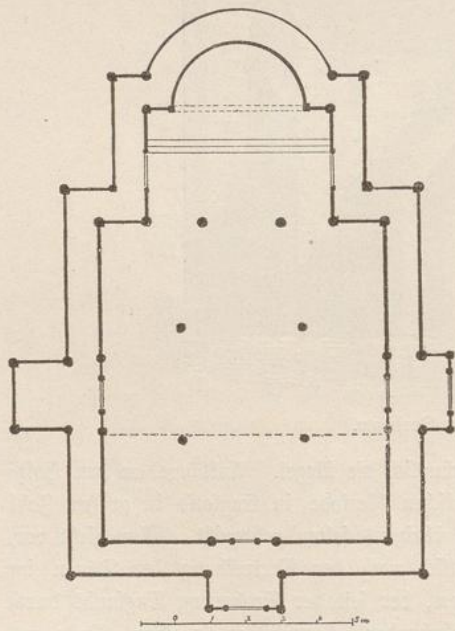


Fig. 144. Grundriß der Kirche Wáng.



Fig. 145.
Ornament
von der Kirche
Wáng.

so wie es bei Einführung des gotischen Stiles später geschah. So bildet der sog. normannische Stil den Mittelpunkt in der Baugeschichte Englands. Noch aus der Zeit Wilhelms des Eroberers stammt die Kapelle im weißen Turm im Tower zu London. Sie ist dreischiffig und

mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Das Kapital (Fig. 146) der schweren Rundpfeiler zeigt geringe Höhe und als Schmuck Voluten an den abgechrägten Ecken. Eine andere allgemein beliebte Kapitälform, durch aneinander gereihete kleine Würfel gebildet, lernen wir an den

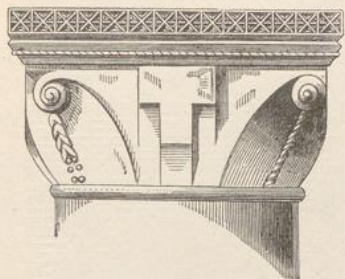


Fig. 146. Kapital aus dem weißen Turm im Tower zu London.

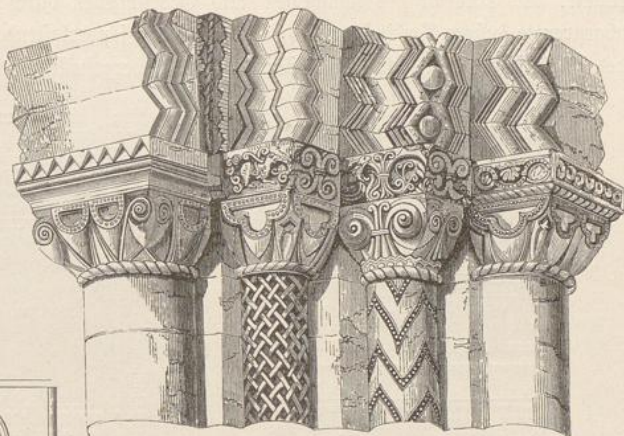


Fig. 148. Kapitäl von St. Peter zu Northampton.

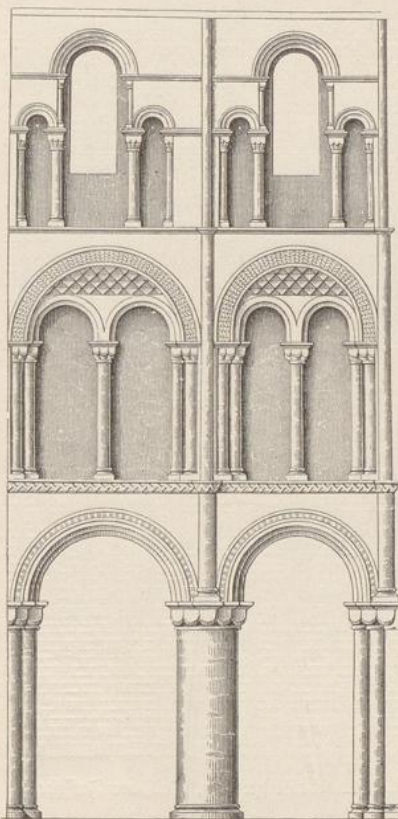


Fig. 147. System der Kathedrale zu Peterborough.

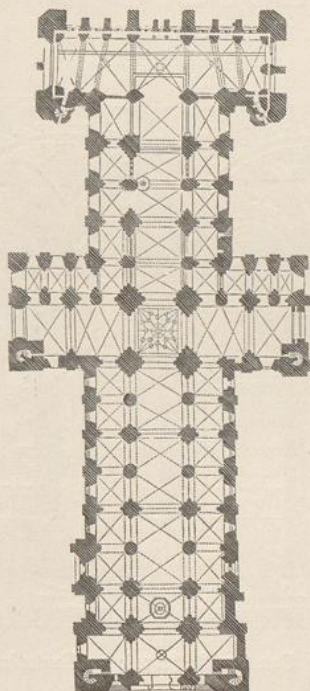


Fig. 149. Kathedrale zu Durham.

Arcaden der Kathedrale von Peterborough (Fig. 147) kennen. Das gefälte Kapital (chapiteau godronné), gleichsam aus einem Kranz von Regeln zusammengereiht (Fig. 148), ist offenbar eine Abart des Würfelkapitäl und bestimmt, die Plumpheit des einfachen Würfelkapitäl zu verringern. Im Grundriß macht sich die große Länge der Kirchen, die Anlage des

Querschiffes nahezu in der Mitte des Langhauses, der gerade Chorabschluß geltend (Fig. 149). Ueber den dicken Rundsäulen, die zuweilen mit gegliederten Pfeilern wechseln, zieht sich eine Empore hin. Trotz der reichen vertikalen Gliederung wird dennoch nur eine mäßige Höhe erzielt, der Eindruck des Wuchtigen und Gedrungenen durch die scharf im horizontalen Sinne abgegrenzte äußere Architektur (Fig. 152) und den schwerlastenden Mittelsturm verstärkt. Die Decke des Mittelschiffes ist gewöhnlich flach aus Holz hergestellt. Die Dekoration der Wandflächen und

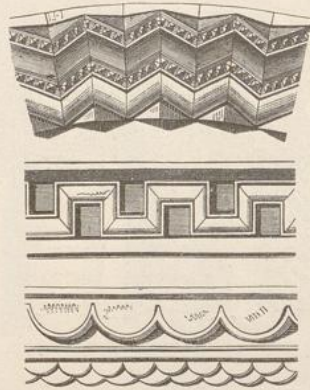


Fig. 150. Normannische Bogen- und Friesornamente.

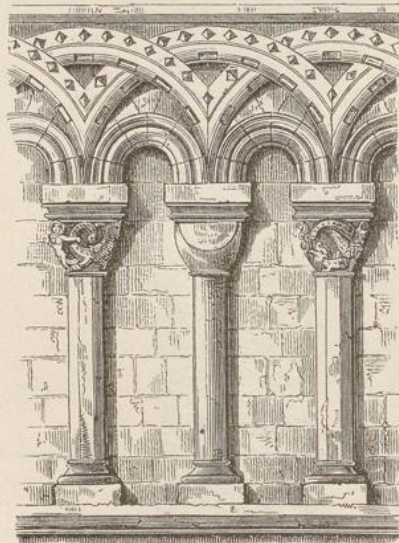


Fig. 151. Von der Kathedrale zu Canterbury.

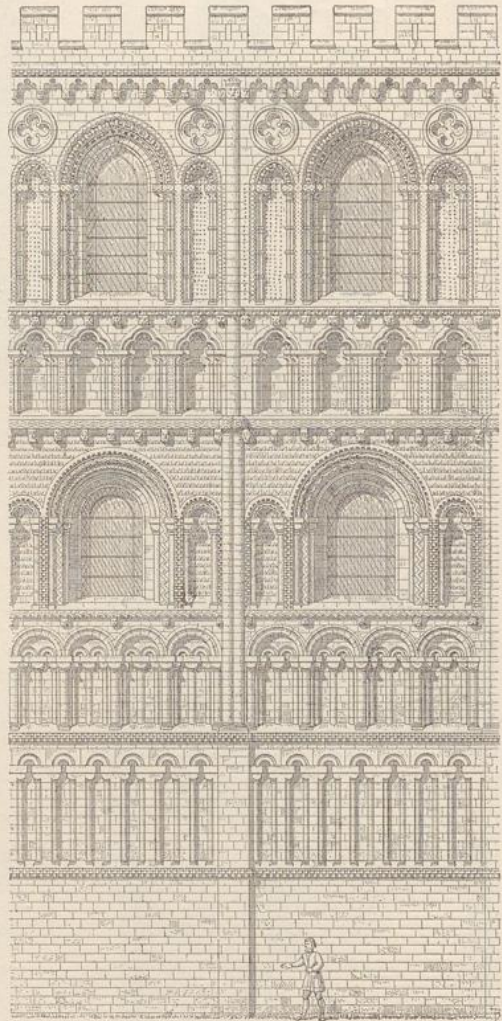


Fig. 152. Kathedrale zu Ely, Teil der Fassade.

Bogen bewegt sich in geometrischen Linien: Zickzack, Rauten, Schuppen (Fig. 150) und zeigt nur selten Pflanzenformen. Gleich nach der normannischen Eroberung begann (1070) der Neubau der englischen Mutterkirche in Canterbury, von welchem noch einzelne Teile (in der Krypta, dem westlichen Chore und den Türmen) sich erhalten haben (Fig. 151). Im zwölften Jahrhundert nimmt die Architektur, durch die zahlreichen Ansiedelungen der Cisterzienser gefördert, einen namhaften Aufschwung, der sich ohne Unterbrechung im folgenden Zeitalter fortsetzt.

Dadurch gewinnt die englische Architektur einen einheitlichen Charakter. Die Mehrzahl der Kathedralen — nicht selten waren sie mit Abteien verbunden — weist Bestandteile aus der normannischen Periode auf. Die Reihe beginnt mit S. Albans und Gloucester und zeigt als weitere Glieder Durham, 1108—1128 gebaut (Fig. 149), Ely (Fig. 152), Peterborough

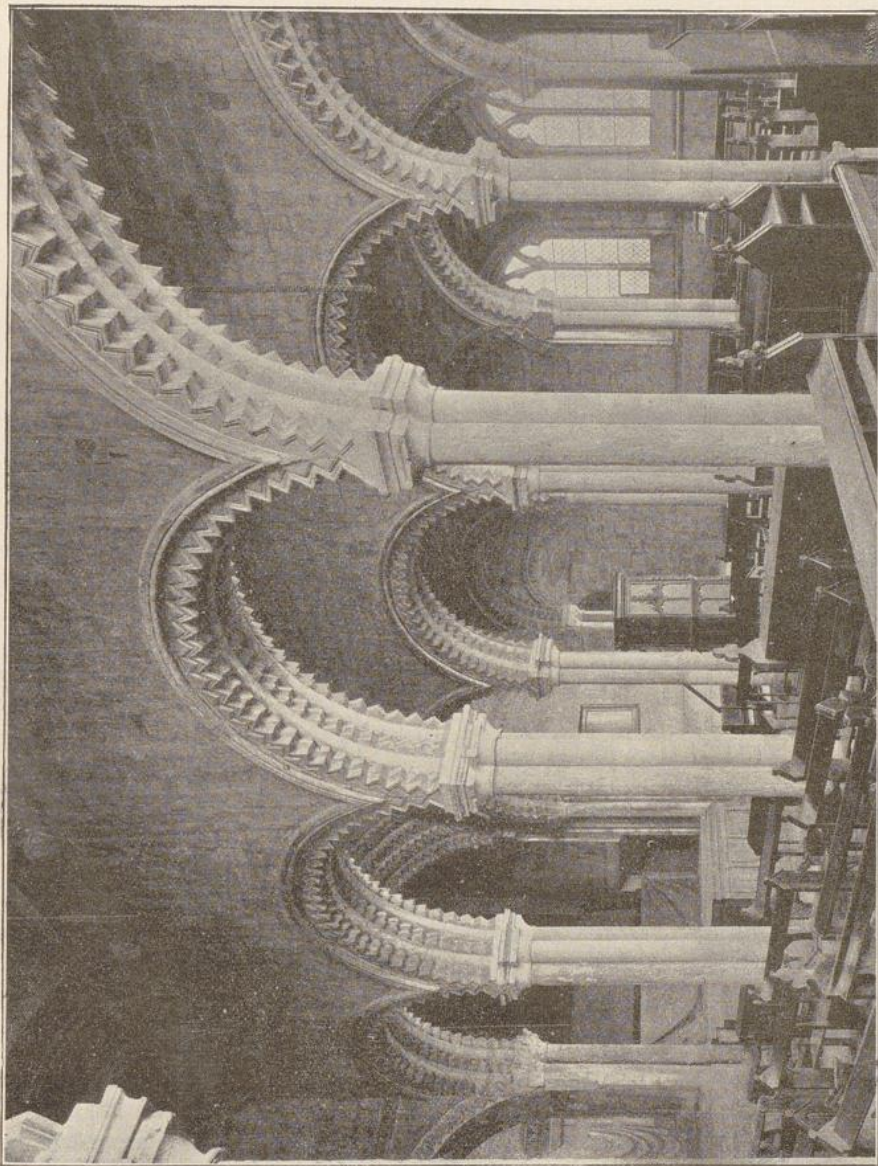


Fig. 153. Die Galiläa an der Kathedrale zu Durham. Um 1175. (Nach Ubböe.)

(Fig. 147), Chichester, Lichfield u. a. Erweiterungen, Anbauten und Umbauten, wie z. B. die sog. Galiläa an der Kathedrale zu Durham (Fig. 153) finden wohl später statt, änderten aber das Gepräge der Kirchen nicht so wesentlich, wie dieses in anderen Ländern geschah.

Die Blütezeit der französischen Architektur des Mittelalters fällt erst in die gotische Periode seit dem Schlusse des zwölften Jahrhunderts. Nimmermehr hätte sich diese

Blüte aber ohne Vorbereitung so glänzend entwickeln können; sie setzt eine längere und stetige Bauhätigkeit schon in der romanischen Zeit voraus, welche auch von den Urkunden bestätigt wird. Diese erzählen von einer umfassenden Restauration zahlreicher Kirchen im Laufe des 11. Jahrhunderts. Wenn die romanischen Kirchen in den Landschaften nördlich von der Loire nicht in der gleichen Zahl und Bedeutung uns entgegenreten, wie in den südlich gelegenen Landschaften, so beruht dieses auf zwei Umständen. Die nördlichen Provinzen entwickeln in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters die reichste Bauhätigkeit, welcher natürlich viele der älteren Werke zum Opfer fielen. Dann aber haben die südlichen Landschaften, durch Sprache, Recht, Ueberlieferung und Abstammung von den fränkischen Provinzen unterschieden, die Kunstpflege überhaupt frühzeitiger mit Eifer ergriffen, allerdings auch früher abgebrochen.

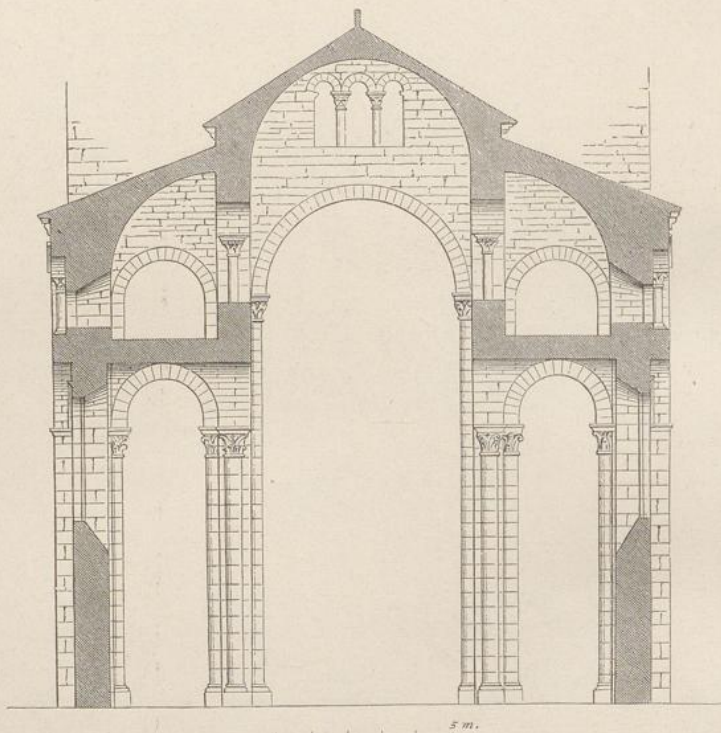


Fig. 154. Notre Dame du Port zu Clermont. Querschnitt.

Als die bedeutendsten romanischen Kirchen in Frankreich dürfen folgende gelten: St. Sernin in Toulouse, St. Trophime in Arles, Notre Dame in Avignon, Notre Dame du Port in Clermont, St. André in Vienne, St. Philibert in Tournus, Notre Dame in Beaune, die Kathedrale in Valence. Die Bauzeit dieser Kirchen reicht meistens bis in das 12. Jahrhundert hinein; die Grundlagen des Stiles, wie er in den Kirchen in der Provence, Auvergne, auf altem aquitanischem und burgundischem Boden, uns entgegentritt, sind aber gewiß schon im vorhergehenden Jahrhundert festgestellt worden. Schwerlich hätten sonst die einzelnen Provinzen sich zu so klar und bestimmt ausgebildeten Baugruppen zusammenschließen, und hier überall die Haupttypen eine so unbestrittene Herrschaft gewinnen können. Nach der Hauptkirche einer Landschaft richteten sich stets die Kirchen der kleineren Städte. So ist die Kirche St. Lazaire in Autun das Muster für Beaune und Saulieu, St. Césaire in Angoulême das

Borbild für die ganze Charente geworden. Diese Folgsamkeit deutet eine stetige längere Kunstübung an.

Am frühesten und selbständigsten hat sich die Architektur in der Provence entwickelt. Wahrscheinlich blieben hier die römischen Traditionen ununterbrochen in Wirksamkeit. So erklärt sich die Vorliebe für einschiffige Kirchen und ihre Eindeckung durch Tonnengewölbe, das Festhalten an dem korinthischen Kapitäl, an der Kannelierung der Pilaster; der Schmuck der Apsiden, die Anlage der Prachtportale (St. Trophime in Arles, Saint-Gilles) weisen gleichfalls auf antike Einflüsse hin. Frühe wurden aber auch mit einer neuen Konstruktion der Gewölbe folgenreiche Versuche angestellt. An dem Tonnengewölbe hielt man auch bei dreischiffigen Kirchen fest, gab dem Gewölbe aber eine leise Zuspitzung. Anfangs wurden auch die Seitenschiffe mit dem vollen Tonnengewölbe versehen, bald jedoch deckte man sie mit einem halben aufsteigenden Tonnengewölbe, wodurch, ähnlich wie durch anstrebende Bogen, das Mittelschiff



Fig. 155. Notre Dame du Port zu Clermont.

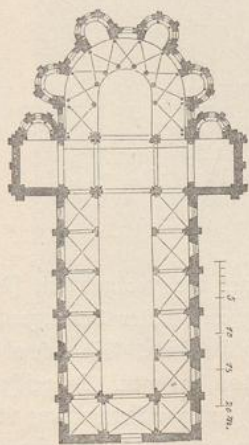


Fig. 156.

Notre Dame du Port zu Clermont.

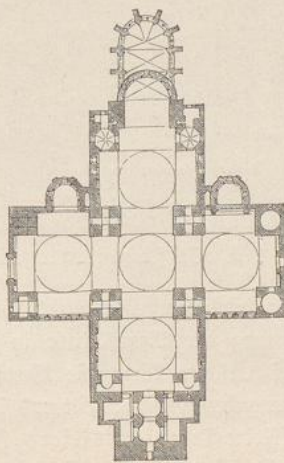


Fig. 157.

St. Front zu Perigueux.

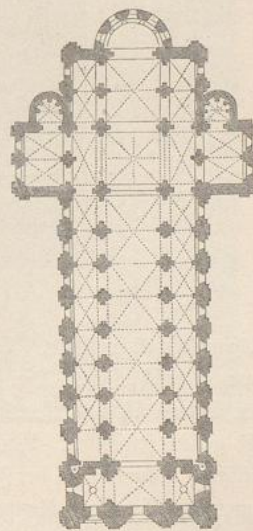


Fig. 158. St. Etienne zu Caen.

eine größere Sicherheit empfing (Fig. 154). Von der Provence (Saint-Guilhem du Désert u. a.) breitete sich dieses System in die benachbarten Landschaften aus, drang sogar

bis in die Westschweiz (Grandson). In der Auvergne, deren Kirchen sich durch reichen musivischen Schmuck der Außenteile auszeichnen, machte die Gewölbekunst und der Aufbau weitere Fortschritte. Die Kirche Notre-Dame du Port zu Clermont (Fig. 155 u. 156) zeigt den Chor von einem niederen Umgange und vier Kapellen umschlossen. Das Mittelschiff wird von Pfeilern mit vortretenden Halbsäulen begrenzt und ist mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Ueber den Seitenschiffen erhebt sich eine Galerie, deren Gewölbe (halbe Tonnengewölbe) sich gegen die Wölbung des Mittelschiffes anlehnen. Gleichsam eingesprengt in das Gefüge der südfranzösischen Architektur erscheinen mehrere Kuppelkirchen, welche von der Kirche St. Front in Perigueux (Fig. 157 u. 159), einem Werke aus dem Beginn des 12. Jahrhunderts, ihren

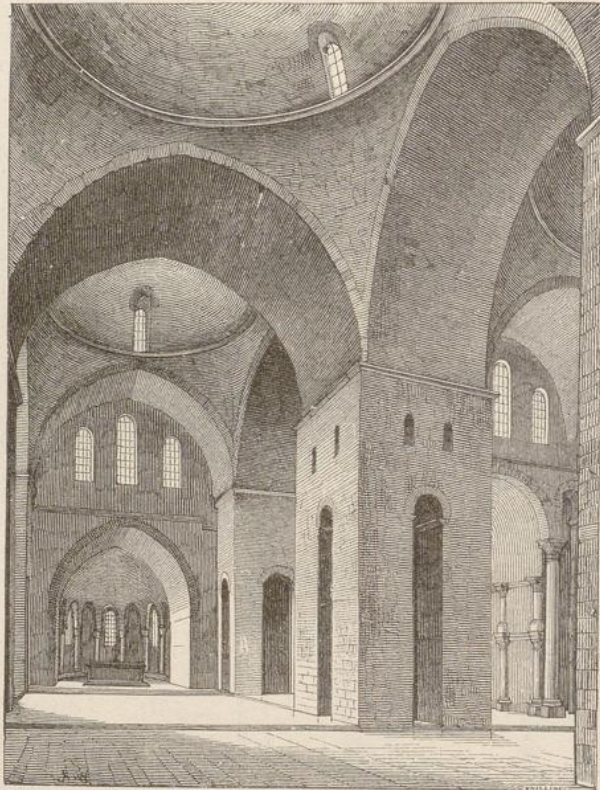


Fig. 159. St. Front zu Perigueux.

Ausgangspunkt nehmen. Sie ist in der Form eines griechischen Kreuzes errichtet und mit fünf Kuppeln geschlossen. Die Nachahmung der Markuskirche in Venedig und weiter des byzantinischen Stiles ist unverkennbar; auf welchem Wege die Verpflanzung stattfand, läßt sich aber nicht genau feststellen. Wieder eine andere Gruppe tritt uns im Poitou entgegen. Zu reichem plastischen Schmucke an der Fassade (Notre-Dame in Poitiers, Fig. 160) und zur Verwendung von Tonnengewölben und Kuppeln gesellt sich die durchgreifende Benutzung des Spitzbogens, sowohl an dem Gewölbe, wie an den Arkaden (St. Pierre in Aulnay). — Schon nach seiner ganzen Lage mußte Burgund in der Architektur zwischen den benachbarten Landschaften vermitteln. Die zahlreichen Reste aus der Antike lockten zur Nachahmung. So kehren z. B. an der Kathedrale von Autun die fannelierten Pfeiler der römischen Porte d'Arroux wieder. Auch

spitzbogige Tonnengewölbe (Fig. 161) kommen zur Anwendung. Daneben wendet sich aber die Aufmerksamkeit dem am Rhein längst bekannten, in seinem Werte aber bisher nicht ausgenutzten Kreuzgewölbe zu. Dieses wird nicht mehr als Durchschneidung zweier Tonnengewölbe erfaßt, vielmehr treten auch die Diagonalkrippen als konstruktive Glieder auf, genügend stark, um

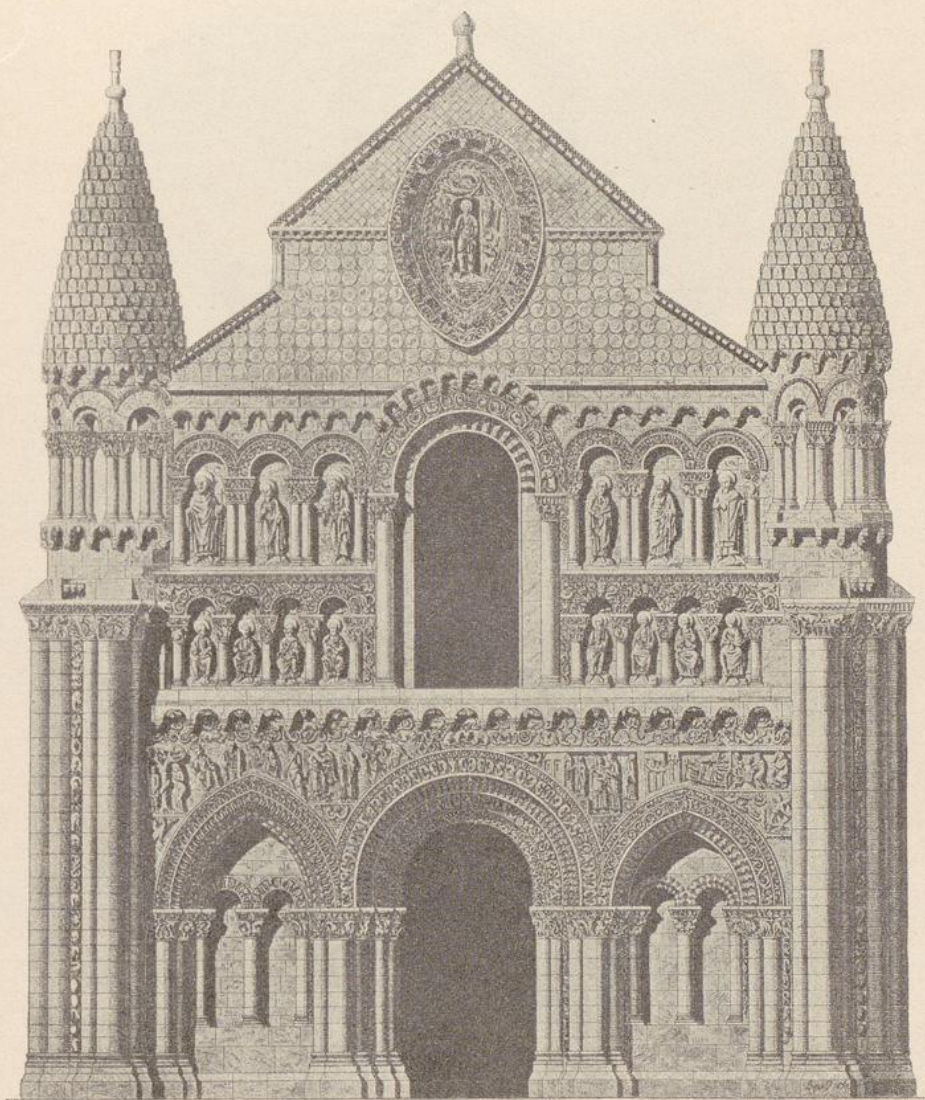


Fig. 160. Notre-Dame zu Poitiers. (Nach Dehio.)

mit den Quergurten zusammen die dreieckigen Gewölbekappen zu tragen (Abteikirche zu Bezeley). Leider sind die glänzendsten Denkmäler burgundischer Architektur, die Abteikirche zu Cluny und die Kirche St. Benigne zu Dijon, zerstört worden. Wir begreifen aber, daß namentlich aus dem Schoße der Cluniазensertongregation in ihrer Heimat eine reiche Bauthätigkeit sich entfaltete. Die Abteikirche in Cluny mit ihren fünf Schiffen und zwei Querschiffen, mit Umgang und

Kapellenkranz im Chore, mit der tiefen, in Cluniagerkirchen oft nachgeahmten Vorhalle im Westen, die Schiffe teils mit Tonnen-, teils mit Kreuzgewölben geschlossen, mußte einen großartigen Eindruck hervorrufen.

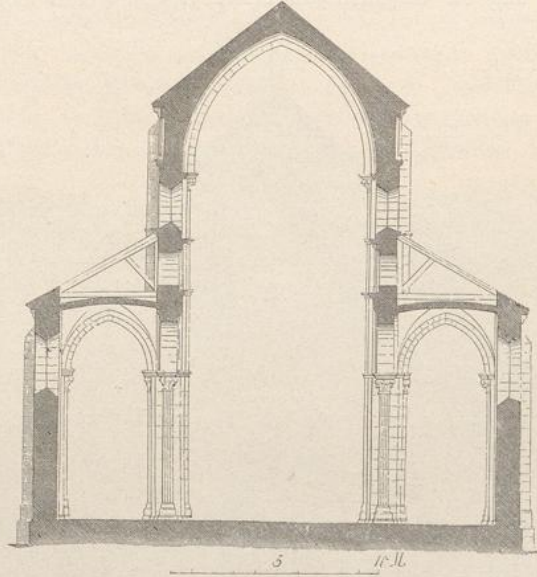


Fig. 161. Dom zu Autun. Querschnitt. (Spitzbogige Tonnengewölbe.)

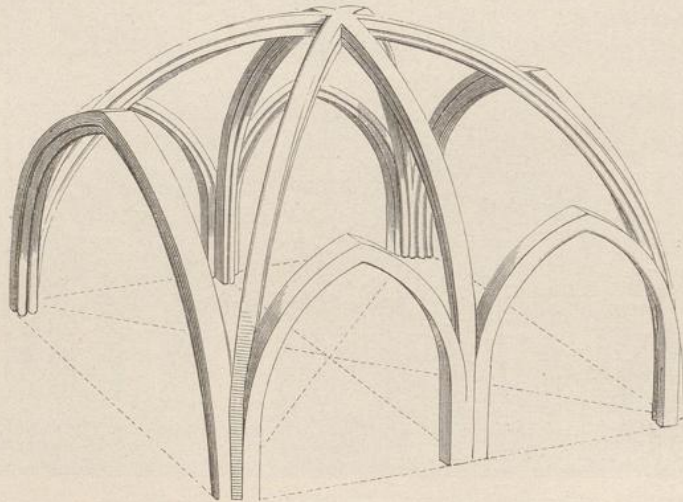


Fig. 162. Schema der Konstruktion des sechsteiligen Kreuzgewölbes.

Im nördlichen Frankreich bildet die Normandie den wichtigsten Schauplatz baulicher Thätigkeit. Wilhelm der Eroberer stiftete in Caen 1066 zwei Abteien, von welchen aber die hervorragendste, St. Etienne, kaum mehr in der ursprünglichen Gestalt, sondern vorwiegend in ihrer Erneuerung im 12. Jahrhundert sich erhalten hat (Fig. 158). Von den gegliederten

Pfeilern an den Ecken jedes Gewölbefeldes steigen die Quer- und Diagonalgurten empor, welche das Gerippe des Gewölbes bilden; aber auch von den mittleren Pfeilern, die früher nur als Arkadenträger funktionierten, werden Gurten in die Höhe geführt. Sie schneiden die Diagonalen und verwandeln das vierteilige Gewölbe in ein sechsteiliges, aus vier kleineren und zwei

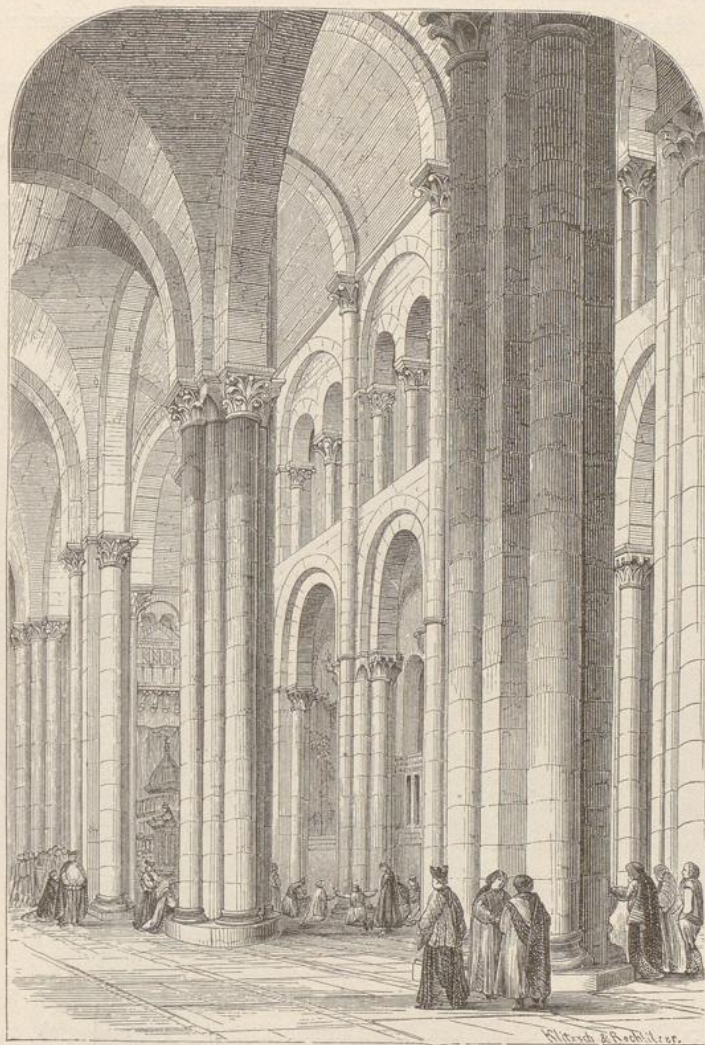


Fig. 163. Kathedrale von Santiago de Compostella. (Nach Street.)

größeren Dreieckskappen bestehend (Fig. 162). Diese Anordnung durchbricht bereits die romanische Konstruktionsweise und bildet einen deutlichen Uebergang zu dem gotischen Stile.

Bei aller Pracht und Größe der einzelnen Werke kann Spanien, im Verhältnis zu Frankreich und Deutschland, doch nur als ein Nebenland in der Kunstgeographie des Mittelalters betrachtet werden. Der Süden des Landes stand unter maurischer Herrschaft und trieb reizende Blüten orientalischer Kunst; langsam rückte im Norden die Macht christlicher Fürsten vor und hob sich wieder christliche Bildung. Die Kirchen, welche allmählich wieder erstanden, wurden unter dem Einfluß der

benachbarten südfranzösischen Architektur errichtet. Aus Frankreich stammten auch mehrere Baumeister. So erklärt sich die Herrschaft der Tonnengewölbe in den spanischen Kirchen romanischen Stiles. Die Kathedrale von Santiago de Compostella, dem weltberühmten Wallfahrtsorte des Mittelalters, seit dem Anfange des 12. Jahrhunderts im Baue, entlehnt provençalischen Kirchen den Grundplan. Mit Rücksicht auf die zahlreichen Pilgerscharen, welche sich hier zeitweilig sammelten, empfangen alle Räume die größte Ausdehnung. Ueber den Seitenschiffen wurden noch Emporen angelegt, um das Querhaus ziehen sich ebenfalls niedrigere Seitenschiffe herum. Der gleichen Rücksicht danken wohl auch die Freitreppe und die reichen, zum Eintritte einladenden Portale — den provençalischen im plastischen Schmucke verwandt —, den Ursprung. Das Mittelschiff, sowohl des Langhauses wie des Querhauses, ist mit gegurteten Tonnengewölben, die niedrigen



Fig. 164. S. Millán zu Segovia. (Nach Street.)

Seitenschiffe mit Kreuzgewölben gedeckt, über den Emporen der letzteren steigen halbe Tonnengewölbe empor (Fig. 163). Gleich den konstruktiven Teilen des Langhauses weist auch die Choranlage auf ein französisches Muster hin. Der im Halbkreis gezeichnete Chor wird von einem niedrigeren Umgange eingeschlossen, aus welchem fünf Kapellen vorspringen. Die Kathedrale von Santiago übt nahezu einen ähnlichen Eindruck wie die großen gotischen Dome, wozu die reich gegliederten Pfeiler des Mittelschiffes wesentlich beitragen. Die Kirche S. Vincente in Avila zeigt wenigstens in den Armen des Querschiffes Tonnengewölbe, während im Langhause Kreuzgewölbe herrschen. Die Kuppel über der Vierung, die beiden Türme an der Westseite, deren unterstes Stockwerk gleichzeitig als Vorhalle dient, weisen darauf hin, daß zeitweilig auch andere als südfranzösische Einflüsse walteten. Auch die Kirche S. Millán in Segovia (Fig. 164) kann nicht ausschließlich auf südfranzösische Vorbilder zurückgeführt werden. Zwar

sind die drei Schiffe mit Tonnengewölben gedeckt; die Kuppel über der Vierung und die einfache, in schlanken Formen gehaltene Fassade reihen aber diese und ähnliche Kirchen einer selbständigen Baugruppe an. Die beiden schmalen Hallen außen an den Langseiten bilden eine Eigentümlichkeit spanischer Kirchen. Bei der Kathedrale von Salamanca, deren Vierung mit einer mächtigen Kuppel gekrönt ist, macht sich bereits der Spitzbogen an den Arkaden und Gewölben bemerkbar

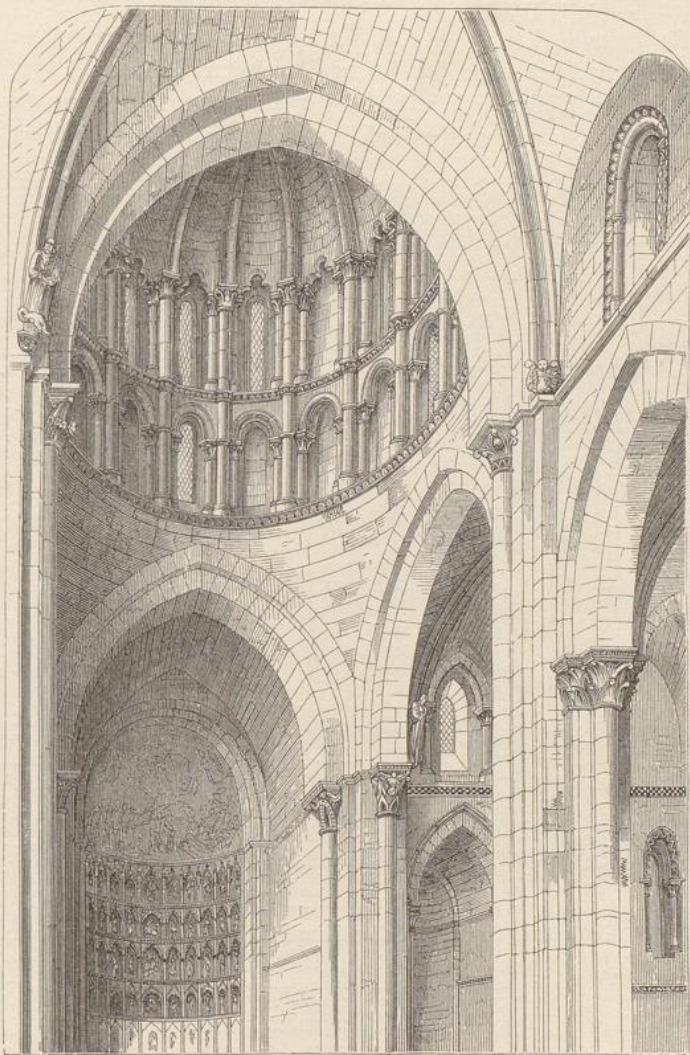


Fig. 165. Gewölbe der alten Kathedrale zu Salamanca. (Nach Street.)

(Fig. 165). Die Mischung der Spitzbögen mit den Rundbögen (an den Fenstern), die Kleeblattbögen in der Kuppel wecken die Erinnerung an die spätromanischen Kirchen am Rhein, mit welchen auch die Bauzeit (Anfang des 13. Jahrhunderts) übereinstimmt. Eine Abhängigkeit von den letzteren kann nicht behauptet werden. Immerhin bleibt es von Interesse, zu sehen, daß auch in Spanien der romanische Baustil in dekorativer Richtung ausklingt.

b. Bildnerei und Malerei.

Kommt man von der karolingisch-ottonischen Zeit her, so übt die Kunst des 11. Jahrhunderts vielfach den Eindruck, als ob auch in der Geschichte der Menschheit einmal der Naturprozeß der Rückbildung versucht worden wäre. Dort waren die Gedanken einfach klar und durchsichtig, die Gestalten naiv erfasst, mit dem sichtlichem Streben, der Wirklichkeit einzelne Züge abzulassen, die Formen ziemlich weich und fließend. Jetzt dagegen werden dunkle, trübe Vorstellungen verkörpert, das Auge hat sich von der Natur abgewendet, phantastischer Spuk erschreckt den Sinn, die Linien sind hart, die Formen grob und steif geworden. Die Kunst erscheint in ihrer Entwicklung gewaltsam auf ihre Anfänge zurückgeworfen.



Fig. 166. Goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. Paris, Museum Cluny.

Zunächst allerdings haltt noch die Kunstweise der karolingisch-ottonischen Zeit nach. Die Plastik und Malerei am Anfange des 11. Jahrhunderts unterscheidet sich noch nicht wesentlich von jener der nächstvergangenen Periode. Die für Kaiser Heinrich II. geschaffenen oder von ihm gestifteten illustrierten Handschriften (Evangelarien, Missale) stehen noch auf überliefertem Boden. Sie dürften wohl meistens der Regensburger Schreibschule entstammen und haben gegenwärtig ihren Platz teils in der Münchener, teils in der Vamberger Bibliothek gefunden. Die Widmungsbilder gehen gewöhnlich auf karolingische Vorbilder zurück; doch wird zuweilen auch der Versuch selbständiger Anordnung bemerkbar, z. B. auf dem Widmungsbilde in einem Münchener Missale (Fig. 167), welches den Kaiser in langem Prachtgewande darstellt, wie ihm der bärtige Christus die Krone auf das Haupt setzt. Dem Kaiser stehen zwei Heilige (Ulrich

und Emmeran) zur Seite, seine Arme stützend, während ihm zwei Engel Schwert und Lanze reichen. Wie in diesen Miniaturwerken und einzelnen Elfenbeintafeln, als Einband für die



Fig. 167. Heinrich II. Miniatur aus einem Missale des 11. Jahrh. München, k. Hofbibliothek.

ersteren benutzt, so lebt auch in der goldenen Altartafel, welche Kaiser Heinrich II. dem Baseler Münster geschenkt hat, jetzt im Musée Cluny in Paris bewahrt, die gute Schule nach. Sie diente als Altarvorfaß und zeigt in fünf zierlichen Arkaden, Christus mit den drei Erzengeln und Springer, Kunstgeschichte. II.

dem heiligen Benediktus (Fig. 166). Die Figuren sind über einem Holzfern aus Goldblech getrieben, die Ornamente, leicht gewundene Ranken, zwischen welchen Tiere laufen, wurden mit einem Stempel herausgeschlagen.

Einen anderen neuen Mittelpunkt eifriger Kunstpflege bildet Hildesheim. Seit Bernward,

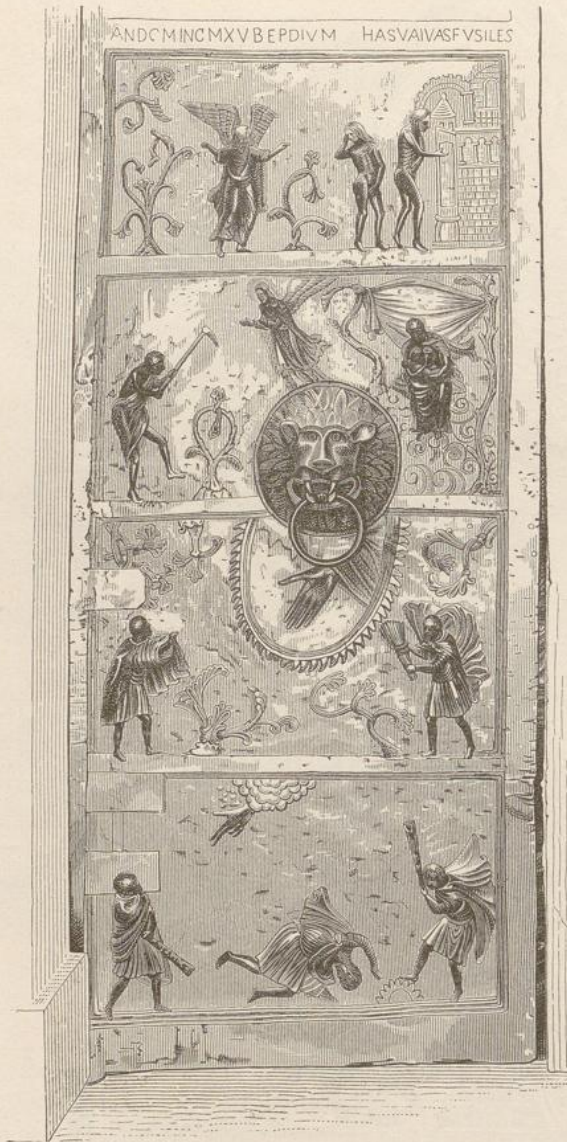


Fig. 168. Teil der Domthür zu Hildesheim.

während der Unterkörper ganz flachgehalten ist, treten Oberkörper und Kopf beinahe völlig rund heraus. Offenbar hat diese, auch sonst in der sächsischen Plastik häufig wiederkehrende Sitte, den Kopf in stärkerem Relief als den Rumpf zu bilden, ihre Ursache in dem Streben nach größerer Deutlichkeit. Weist die Bernwardssäule auf eine allerdings nur äußerliche

aus einem edlen sächsischen Geschlechte entsprossen, ein ländlich- und sachkundiger Mann, den Bischofsstuhl bestiegen hatte (993—1022), regte sich in den Werkstätten und auf den Baugründen ein kräftiges Leben. Der Bischof ging mit Rat und gutem Beispiel voran. Ueber die Richtung seines Geistes belehrt uns am besten die sogenannte Bernwardssäule, ursprünglich vielleicht der Träger einer Osterkerze. Sie ist sichtlich der Trajanssäule in Rom nachgebildet und zeigt wie diese ein spiralförmiges Reliefband, welches ununterbrochen vom Fuße bis zum (verlorenen) Kapital sich emporwindet. Aber nur die Absicht, nicht die Ausführung erinnert an die Antike. Noch deutlicher wird das technische und formale Ungenügen des Künstlers an der Bronzethüre am Dome offenbar, welche in acht Reliefs auf jedem Flügel die Erschaffung des Menschen bis zu Kains Brudermord, sowie die Jugend- und Leidensgeschichte Christi schildert (Fig. 168). Die zwischen die Kindheit und die Passion Christi fallenden Ereignisse waren an der Bernwardssäule dargestellt. An dieser erscheinen die Reliefgestalten noch gleichmäßig stark herausgearbeitet, plump gebaut, unrichtig in den Maßverhältnissen, aber doch mit plastischem Sinne entworfen. Die Reliefs an der Bronzethüre dagegen zeigen den Künstler des letzteren völlig bar. Die einzelnen Gestalten verlieren sich auf dem öden Raume;

Kenntnis antiker Kunstwerke hin, worin sie übrigens nicht vereinzelt im elften Jahrhundert steht, so deuten die Miniaturen, welche in der Hildesheimer Schreiberschule geschaffen wurden, den noch nicht ganz erstorbenen Einfluß der karolingischen Kunst an. Einem italienischen Muster wieder ist der musivische Fußboden im Hildesheimer Dome (erst längere Zeit nach Bernwards Tode hergestellt) nachgebildet. Doch fehlten die Mittel, um, wie in Italien, Frankreich und in der Krypta der Gereonskirche zu Köln (aus der Mitte des 11. Jahrhunderts), die musivischen Bilder mit Hilfe von Steinstützen zu bilden. Man half sich, indem man in den Gipsboden mit einem scharfen Instrumente die Umrisse schnitt und die vertieften Linien sodann mit einer farbigen Masse ausfüllte. Der Eindruck gleicht jenem der italienischen Mosaikboden, mit welchen auch die Gegenstände der Darstellung (u. a. allegorische Figuren) übereinstimmen.

Die Hildesheimer Künstler, welche Bischof Bernward und seine Nachfolger in rege Thätigkeit setzten, holten nicht allein von älteren und fremden Kunstweisen Muster und Anregungen, sondern begannen auch bereits den neu auftauchenden Anschauungen zu huldigen. Der Schmuck der beiden Leuchter z. B., welche auf Bernwards Geheiß in einer neuen Metallmischung gegossen wurden (Fig. 169), insbesondere die auf Tieren sitzenden nackten Gestalten am Leuchterfuße, können nicht mehr aus älteren künstlerischen Ueberlieferungen erklärt werden, sondern finden ihre Deutung in den kirchlichen Vorstellungen, welche erst seit dem 11. Jahrhundert herrschen. Unter dem Einflusse der strengen Cluniazenser Richtung vollzieht sich eine Wandlung in den Gegenständen der Darstellung. Nicht mehr die Bibel allein,

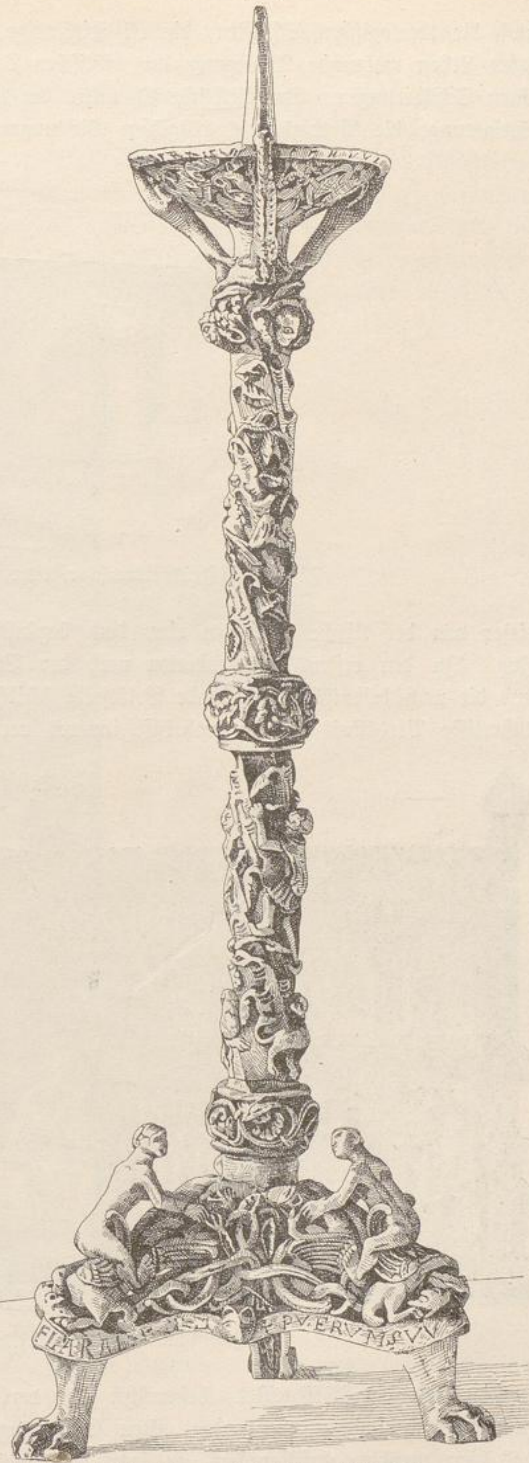


Fig. 169. Bernwardsleuchter. Hildesheim, Magdalenenkirche.

was man bloß?
 auch die theologischen Schriften, die oft spitzfindige, immer zu einem düster ernsten, freude-
 losen Leben mahnende Auslegung der biblischen Lehren bieten den Künstlern den Stoff zu
 ihren Schilderungen. Der kirchliche Charakter der Kunst empfängt gegen früher eine mächtige
 Steigerung, die Predigt, die religiösen Dichtungen werden eine wichtige Bilderquelle. Mit

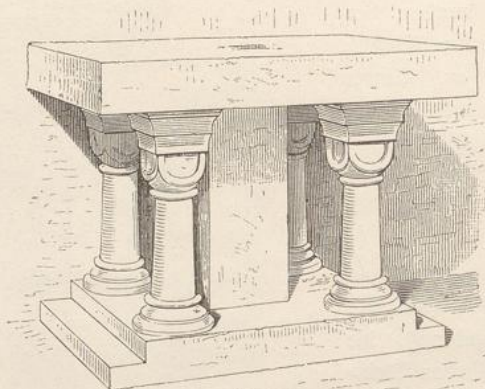


Fig. 170. Frühromanischer Altar im Dom zu Regensburg.

dieser von der Kirche bedingten oder doch begünstigten Richtung verknüpft sich ein anderer
 Zug. In den ersten Jahrhunderten nach der Bekehrung standen sich die christliche Lehre
 und die noch heidnisch empfindende Volksseele feindselig gegenüber. Nur langsam konnte das
 äußerliche Verhältnis in ein wahrhaft inneres verwandelt werden. Das Christentum drang

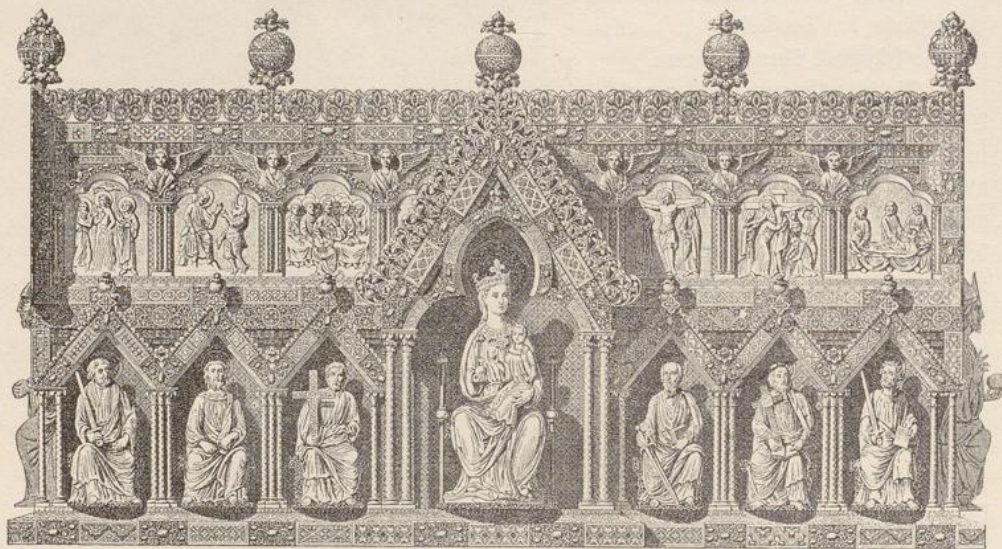


Fig. 171. Reliquienschein. Aachen, Dom.

in die Tiefe des Volksgeistes, beherrschte ihn, verband sich aber zugleich mit den im Hinter-
 grunde noch immer lauschenden alten Stimmungen und Empfindungen. Wurde anfangs
 das Germanentum christianisiert, so kann man jetzt gewissermaßen von einer Germanisierung
 des Christentums sprechen. Vorstellungen, welche der Lehre und dem Volkstume gemein-

schäftlich waren, traten in den Vordergrund und bestimmten die religiöse Anschauung. Nun traf es sich, daß die Kirche das Trübenste, Kampfreiche besonders stark betonte, Elemente, welche auch in dem alten, von der hellenischen hellen Freudigkeit weit entfernten Götterglauben sich bargen. Die Einigung vollzog sich auf natürlichem Wege. Daraus erklärt sich, daß so manche Schilderungen aus der Zeit von 1050 bis 1150 den Irrtum weckten, als ob sie altnordische Mythen versinnlichten. Die mythischen Gestalten lebten nicht mehr; die Färbung der christlichen Vorstellungen, insbesondere jener, in welchen dämonische Gewalten auftraten, erinnert aber in der That an einzelne Züge der alten Götterlehre. Sobald die nationale Phantasie an der Verkörperung christlicher Vorstellungen thätig mitwirkte, kam auch der bis dahin ruhende Niederschlag

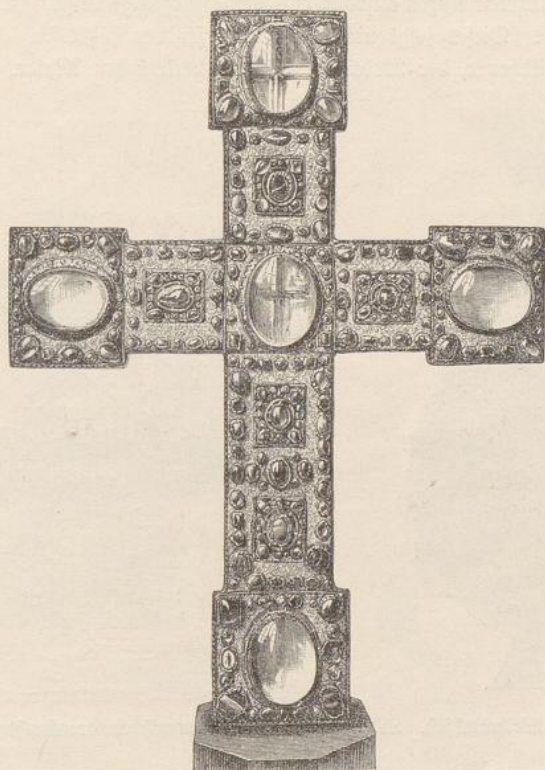


Fig. 172. Bernwardskreuz. Hildesheim,
Magdalenen-Kirche.

in Bewegung. Historisch bedeutsam bleibt also die Periode des 11. Jahrhunderts. Wie in der Litteratur, so wagt auch in der Kunst der nationale Geist seine ersten Schritte. Aber freilich in der Kunst mußte er dieses Wagnis mit dem Verluste des reinen Formensinnes bezahlen. Für die neuen Gegenstände der Schilderung, für die veränderte Auffassung bot die Tradition nur wenige Vorbilder; vollends gelähmt wurde der wohlthätige mittelbare Einfluß der Antike. Das von dieser empfangene Erbe war ohnehin nahezu aufgebraucht, aber noch nicht durch den Erwerb eines frischen Blickes für die Natur ersetzt. Das Verständnis der Natur, die Fähigkeit, ihre Formen treu und lebendig wiederzugeben, wird nur durch lange Schulung erworben. Gerade daran fehlt es im 11. Jahrhundert. Die einzelnen Pflgestätten der Kunst wechseln rasch; kaum über die Anfänge der Entwicklung herausgewachsen, müssen sie gewöhnlich anderen

weichen. Der örtliche Bedarf hatte sie in das Leben gerufen; war dieser gedeckt, so sanken sie wieder in das Dunkel zurück. Dadurch erlahmt nicht nur der Formensinn, sondern auch die technische Geschicklichkeit. Diese zu heben erscheint als die nächste Aufgabe. Wie wichtig sie den Männern des 11. Jahrhunderts dünkte, welchen Wert man auf die technischen Vorgänge legte, beweisen die vielen Sammlungen technischer Rezepte (die berühmteste Sammlung ist die wahrscheinlich am Schlusse des 11. Jahrhunderts in Deutschland geschriebene „*diversarum artium schedula*“ des Theophilus) und die zahlreichen ruhmredigen Inschriften auf Kunstwerken, wenn technische Fortschritte oder Erfindungen verzeichnet werden durften. Das Kunsthandwerk hebt sich auch rascher als die monumentale Kunst. Während die letztere das Bild der Dürftigkeit, oft auch der Noth vor unseren Augen aufrollt, entlocken gleichzeitige Leistungen des Kunsthandwerkes viel günstigere Urtheile. Dieses folgt nicht der Kunst, sondern führt sie. Der Goldschmied war der erste tüchtigere Bildhauer, der Weber und Sticker vertrat den Maler.



Fig. 173. Romanisches Weihrauchfaß. Lille. Fig. 174. Romanischer Kronleuchter. Hildesheim, Dom.

Der gesteigerte kirchliche Sinn des 11. Jahrhunderts prägt sich zunächst in der engeren Anlehnung der Kunst an die kirchlichen Lehren aus; er offenbart sich ferner darin, daß auch das Kunsthandwerk seine besten Kräfte der Kirche weihte. Das Kirchengeräte empfing den reichsten Schmuck durch die Hände der verschiedenen Handwerker. Obenan stand der Goldschmied. Er bekleidete die Vorderseite des einfachen Altartisches (Fig. 170) mit einer Vorsatztafel (Antependium), welche sich ihrer Kostbarkeit wegen allerdings nur äußerst selten erhalten hat und frühzeitig durch bemalte Holztafeln (Soest) ersetzt wurde. Aus seinen Händen gingen auch die Kreuze hervor, welche auf dem Altare standen, oder bei feierlichen Gelegenheiten dem Klerus vorgetragen wurden. Edelsteine, Krystalle, Perlen, auch zuweilen aus alter Zeit gerettete Gemmen zieren die Arme des Kreuzes, deren Enden durch größere Vierecke betont wurden (Fig. 172). Den Goldschmieden danken wir auch die Reliquienschreine, welche häufig über den Altären aufgestellt wurden (Fig. 171). Sie haben gewöhnlich die Form einer länglichen Lade mit einem Giebeldeckel. An ihnen vor allem versuchten die Goldschmiede ihre Künste zu erproben. Diese aber waren gar mannigfacher

Art. Der Goldschmied des tieferen Mittelalters verstand sich nicht allein auf getriebene Arbeit, auf den Metallguß und das Fassen von Edelsteinen; er kannte auch die Filigranarbeit, er gravierte Figuren und Ornamente und füllte die vertieften Linien mit schwarzem Schmelze (Niello) aus und übte die Emailmalerei. Die reiche Anwendung des Emails ist für die frühmittelalterlichen Goldschmiedwerke geradezu charakteristisch geworden. Die Kenntnis des Emails war schon den gallischen Stämmen nicht fremd, in Byzanz gehörte die Emailmalerei zu den eifrigst betriebenen, gewinnreichsten Künsten. Die Byzantiner wählten Goldplatten, auf welchen sie die Umrisse der Zeichnung mit dünnen Goldstreifen oder Lamellen auflöteten. Die so gewonnenen Kästchen füllten sie mit bunten Schmelzfarben, welche im Feuer erhärteten. Im Gegensatz zu diesem Zellenemail benutzten die abendländischen Goldschmiede vergoldete Kupferplatten, vertieften die Stellen, welche die Farbe aufnehmen sollten, und schufen so, die alte gallo-römische

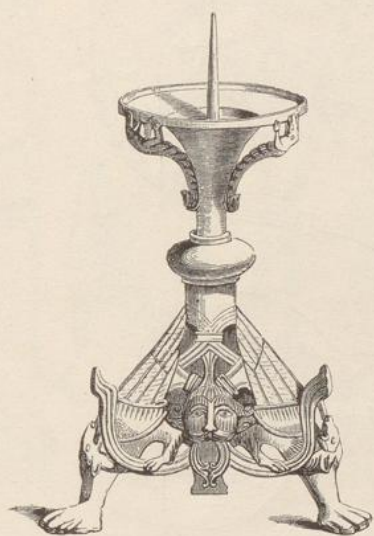


Fig. 175. Romanischer Altarleuchter.
Brit. Museum.

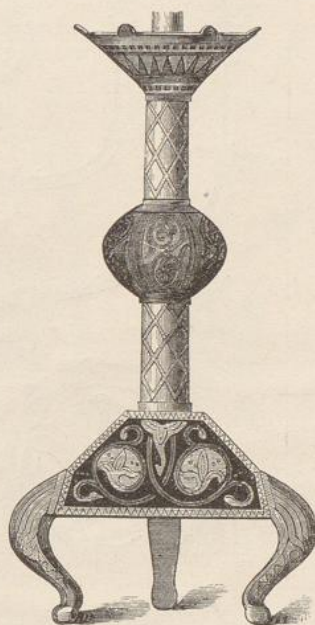


Fig. 176. Romanischer Altarleuchter.
Paris, Museum Cluny.

Technik wieder neu auffrischend, das Grubenemail, welches zu dekorativen Zwecken vollständig genügte. Köln, ferner die lothringische Landschaft und etwas später Limoges im südlichen Frankreich scheinen Hauptsitze der Goldschmiedekunst gewesen zu sein; aus Köln stammen wahrscheinlich auch die prächtigen, in Aachen bewahrten Reliquienbehälter (Fig. 171).

Eine genaue stilistische Untersuchung würde lehren, daß die von den Goldschmieden geübte Technik des Treibens auf die in der mittelalterlichen Skulptur herrschende Modellierung der Gestalten nicht geringen Einfluß übte. So müssen z. B. die großen rundlichen Flächen, die von kleinen Falten umgeben sind, am Unterleibe zahlreicher romanischer Figuren darauf zurückgeführt werden.

Dem Goldschmiede benachbart sind die Rotgießer, die Arbeiter in Erz und Kupfer. Von ihrer Thätigkeit giebt mannigfaches Kirchengeschichtliche anschauliche Kunde. Eine besondere Wichtigkeit nehmen die architektonisch gegliederten, mit reichem figürlichen Schmucke bedachten Weihrauchfässer

(Fig. 173) in Anspruch, welche sowohl getrieben wie gegossen wurden, in einzelnen Fällen auch aus den Händen der Goldschmiede hervorgingen, sodann die verschiedenen Leuchter. Kronleuchter, deren Reifen und turmartige Laternen als Sinnbilder der Mauern und Thüren des himmlischen Jerusalem, der leuchtenden Gottesstadt, galten, hingen von der Decke herab (Hildesheim [Fig. 174], Comburg, Aachen). Große Standleuchter zur Aufnahme der Osterkerzen, siebenarmige Leuchter, jener im Münster zu Essen, aus dem 11., und im Braunschweiger Dome (Fig. 177) aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, waren im Chore, kleinere Leuchter (Fig. 175 u. 176) auf dem Altare aufgestellt. Die Tierfiguren am Fuße der Leuchter drücken häufig im Anklänge an die Antike

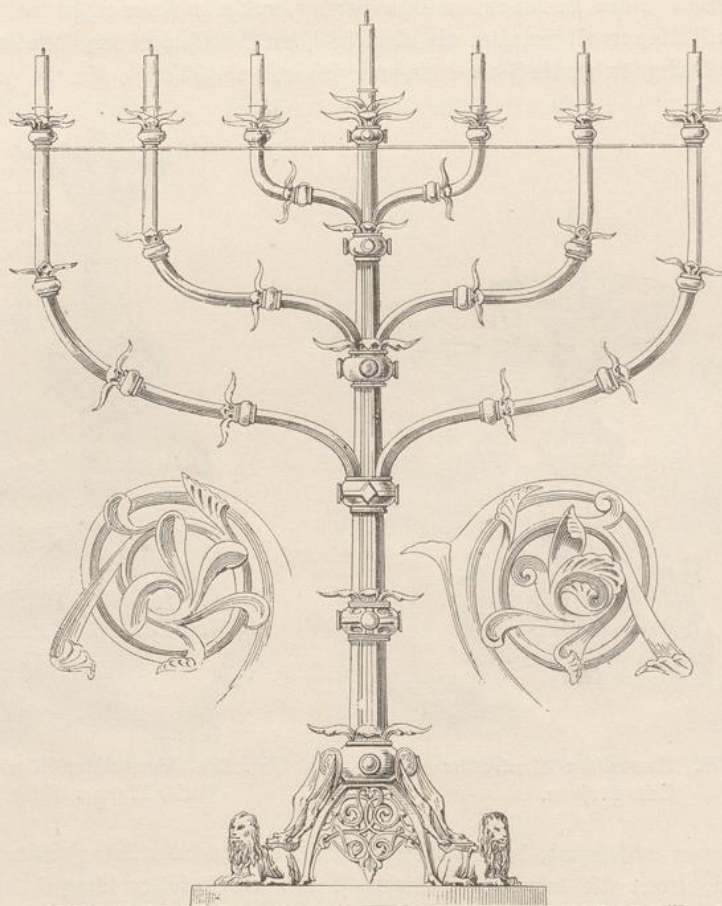


Fig. 177. Siebenarmiger Leuchter. Braunschweig, Dom.

nur die bewegliche Natur des Gerätes aus; nicht selten müssen sie aber auch symbolisch gedeutet werden und versinnlichen den Kampf des Lichtes mit der Finsternis und den Sieg des ersteren. Dieses gilt namentlich von den Schlangen, welche Löwen bedrohen, von den Drachenreitern, welche dem Ungetüm die Hand in den Rachen stecken, einer Illustration des Verses (Jesaias 11, 8): „Ein Entwöhnter wird seine Hand stecken in die Höhle des Basilisken“ u. s. w. Solche symbolische Bezeichnungen empfangen bald eine abgekürzte und abgeschliffene Form, bald werden sie aber auch ausführlich mit einer gewissen dramatischen Kraft geschildert. Die berühmtesten Beispiele bieten der leider arg verstümmelte siebenarmige Leuchter in Rheims, aus der Kirche St. Remy stammend,

und der Leuchterfuß im Prager Dome, welchen die Sage zu einem Beutestücke aus dem Tempel in Jerusalem stempelte, der aber in Wahrheit, wie schon die Gegenstände der Darstellung beweisen, nicht vor 1050 gegossen werden konnte, also dem Schlusse des 11. oder der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört.

Neben den Goldschmieden und Rotgießern lieferten die Teppichweber und Teppichsticker den reichsten Kirchenschmuck. Gewebte Teppiche kamen vielfach aus byzantinischen Fabriken, die gestickt wurden regelmäßig von heimischen Händen (Frauen) gearbeitet. Teppiche bedeckten die Wände, umgaben die Pfeiler, verhüllten die Stuhlgerüste, dienten zuweilen auch zum Verschlusse der Fenster. Das berühmteste Beispiel frühromanischer Teppichstickererei ist der 60 cm lange, 54 cm hohe Teppich von Bayeux, mit der Schilderung des Normannenzuges nach England (Fig. 178). In einem altfranzösischen Gedichte des Baudry de Bourgueil wird ein Teppich mit gleichen Schilderungen als Zimmerschmuck einer Prinzessin geschildert, ein Beweis, daß



Fig. 178. Vom Teppich zu Bayeux.

solche historische Darstellungen im 11. Jahrhundert nichts seltenes waren. Die Teppiche vertraten die Wandmalerei und übten auch auf die letztere in der fadenartigen Zeichnung der Umrisse sichtlichen Einfluß.

Wandert das Auge von der reichen Welt der Geräte in das Reich der monumentalen Kunst, der mit den architektonischen Werken unmittelbar verbundenen Plastik und Malerei, so stößt es zunächst auf eine peinliche Leere. Man kann nicht behaupten, daß diese durch den thatsächlichen großen Mangel an erhaltenen Werken verschuldet werde, daß Zeit und Menschen sich besonders arg an den Schöpfungen des 11. Jahrhunderts vergriffen hätten. Diese boten nur geringen Stoff zur Zerstörung. Die konstruktiven Aufgaben, die technischen Schwierigkeiten nahmen die Kraft und die Aufmerksamkeit der Künstler so sehr in Anspruch, daß der plastische und malerische Schmuck der Kirchen darüber vollständig zurücktreten mußte. Wie langsam sich der Formensinn entwickelte, erhellet am deutlichsten aus den Werken, welche im westlichen Deutschland, also auf älterem Kulturboden, am Anfange des 12. Jahrhunderts entstanden. Bei dem Relief an den Externsteinen (ungefähr 1115) bei Horn im Lippeischen, einer aus dem lebendigen Felsen herausgehauenen großen Darstellung, erklärt vielleicht die materielle Schwierigkeit der Arbeit die

ungelenken Bewegungen und plumpen Gestalten. Christus wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus vom Kreuze abgenommen. Maria hilft den sinkenden Körper stützen, wobei Johannes trauernd zur Seite steht. Ueber dem Kreuze erscheint Christus im Brustbilde noch einmal mit der Siegesfahne (die Figur wird auch als Gottvater erklärt); zu Füßen des Kreuzes kniet das erste Elternpaar, von einem Drachen umwunden (Fig. 179). So vereinigte das Relief den Sündenfall, den Tod und den Triumph Christi in einem Bilde. Ein anderes Skulpturwerk, dessen Entstehung gleichfalls in den Anfang des 12. Jahrhunderts versetzt werden muß, die Holz-

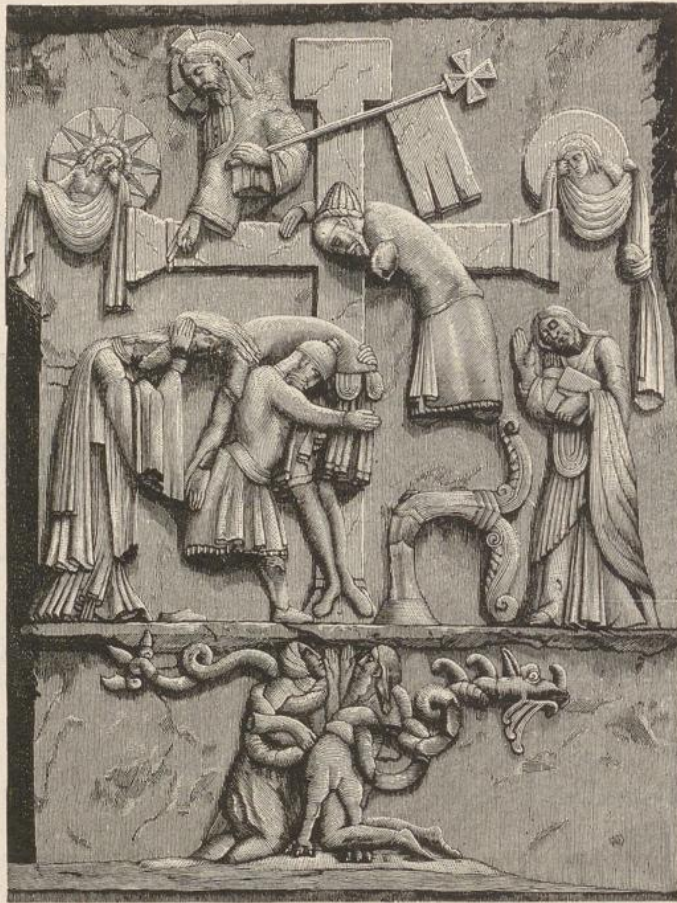


Fig. 179. Relief von den Externsteinen. ~ 1115

geschnitzte Thüre an S. Maria im Kapitol in Köln, beweist nicht minder, wie sehr noch die Ausbildung des eigentlichen plastischen Sinnes gegen die ornamentale Kunst zurückgeblieben ist. Während die Einrahmung der vierundzwanzig Felder mit geflochtenen Bändern und Rosetten ein gutes Handgeschick bekundet, verraten die vierundzwanzig Szenen aus dem Leben Christi, in stärkstem Relief ausgearbeitet, eine noch geringe Schulung. Ähnliches gilt von den bronzenen Grabplatten in Merseburg und Magdeburg; doch bewahrte die letztere Werkstätte einen großen Ruf, so daß selbst aus entfernten Gegenden (Gnesen, Nowgorod) hier Erzthüren bestellt wurden. Im südlichen Deutschland hinderte schon der phantastische Zug und

die Vorliebe für die Gestalten einer Dämmerwelt die freie Entfaltung des Formensinnes. Bis tief in das 12. Jahrhundert macht sich hier auf Kosten der künstlerischen Anlage und Durchführung das Streben geltend, durch Bilder eindringlich zu belehren und die Schrecken der Sündhaftigkeit grell auszumalen. Die Bronzethüre am Dome zu Augsburg, wahrscheinlich aus den Resten zweier Thüren zusammengesetzt, hebt sich vorteilhaft von ihrer Umgebung ab. Zwar herrscht auch hier der lehrhafte Zug vor. Szenen aus der Schöpfungsgeschichte (Fig. 180 links), Gestalten des alten Testaments, Parabeln, wie z. B. jene von den Vögeln, die nicht säen und sammeln und doch genährt werden (Fig. 180 rechts), Löwen, Centauren, scheinbar ganz auseinanderfallende Bilder, wurden durch eine tiefere allegorische Deutung und ihre Beziehung auf die Kirche miteinander verknüpft. Auch die Bronzetechnik erscheint wenig entwickelt. Die einzelnen Platten wurden mittels eherner Bänder auf einer Holzunterlage befestigt. Man wird mehr an die Arbeit eines Goldschmiedes als an die Schöpfung einer Gußhütte erinnert. Aber der



Fig. 180. Von der Domthür zu Augsburg.

Faltenwurf, die Zeichnung des Nackten, die Maßverhältnisse lassen noch eine gute künstlerische Tradition durchschimmern. Offenbar ist dieses Werk um die Mitte des 11. Jahrhunderts in Augsburg selbst entstanden, blieb aber ohne Nachfolge.

Erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ist das technische Vermögen genug erstarkt, der Kunstsinne hinreichend geübt und geschult, auch der Inhalt der Darstellungen soweit abgeklärt, daß nun den Schöpfungen der Künstler ein tieferes Leben eingehaucht, auf die Wichtigkeit und Schönheit der Formen das Augenmerk gerichtet werden kann. Ueberall, in Frankreich so gut wie in Deutschland und England, und auf allen Gebieten der Kunst geht es seitdem rasch vorwärts. Die Wendung, welche die Architektur kurz vor dem Eintritt der Gotik genommen hat, die Entfaltung dekorativer Pracht, die Vorliebe für große geschmückte Portale, die feine plastische Durchbildung der Einzelglieder helfen wesentlich den Fortschritt auch auf die benachbarten Künste übertragen. Die Linie in der Entwicklung der Malerei und Skulptur hält ihre aufsteigende Richtung beinahe ein Jahrhundert (1150—1250) inne. Obschon in dieselbe Zeit die Einfüh-

zung des gotischen Baustiles fällt, so darf man doch nicht den Aufschwung der bildenden Künste als eine Folge des neuen Baustiles auffassen und daraus erklären. Die gotischen Bauformen mußten sich eingebürgert haben, ehe sie ihren Einfluß auf Maler und Bildhauer üben konnten. Das geschah erst nach der Mitte des 13. Jahrhunderts. Seitdem wird auch die Einwirkung des gotischen Stiles in der Plastik und Malerei, nicht immer zu ihrem Vorteile, deutlich wahrgenommen. Die Blüte der Malerei und Plastik in der spätromanischen Periode steht vielmehr



Fig. 181. Die Verkündigung. Aus dem Bruchsaler Evangeliarium in Karlsruhe.

im Zusammenhange mit dem wunderbaren Aufschwunge des allgemeinen Kulturlebens am Schlusse des 12. Jahrhunderts. Die alte ritterliche Gesellschaft, die der fröhlichen Minne huldigte, an Kaiser und Reich glaubte, zeigte sich, ehe sie von der städtisch-bürgerlichen Kulturmacht abgelöst wurde, in ihrem vollsten Glanze. Es war eine bildungsstarke Zeit, welche den fröhlichen Natursinn ausgereift besaß und von dem Hauche der Antike leise berührt wurde. Wenn man das Bild der Verkündigung aus dem Bruchsaler Evangeliarium (Fig. 181) mit älteren Miniaturen vergleicht, so überrascht die Natürlichkeit der Bewegungen und die viel größere Freiheit der Zeichnung.

Die Wandmalerei und die Steinskulptur erfreuen sich gleichmäßigen Aufschwunges. Jene findet, der Natur der Anwohner, dem zur malerischen Dekoration einladenden Wesen der Architektur entsprechend, namentlich in den Rheinlanden eine heimische Stätte. Die Deckenbilder im Kapitelsaal zu Brauweiler bei Köln und die Wand- und Deckengemälde in der Unterkirche zu Schwarzheldendorf (s. S. 99) sind nahezu gleichzeitig, die letzteren unstreitig in den Jahren 1151—1157 entstanden. Auch hier stand dem Künstler ein Kirchenmann belehrend zur Seite.

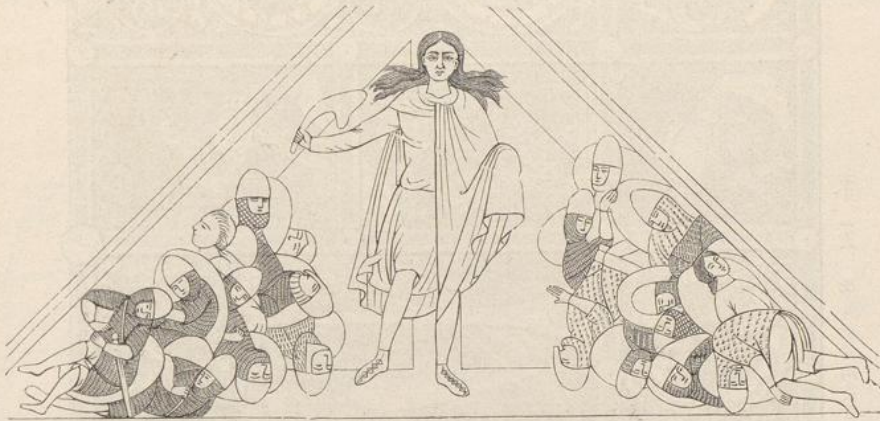


Fig. 182. Aus dem Kapitelsaal zu Brauweiler.

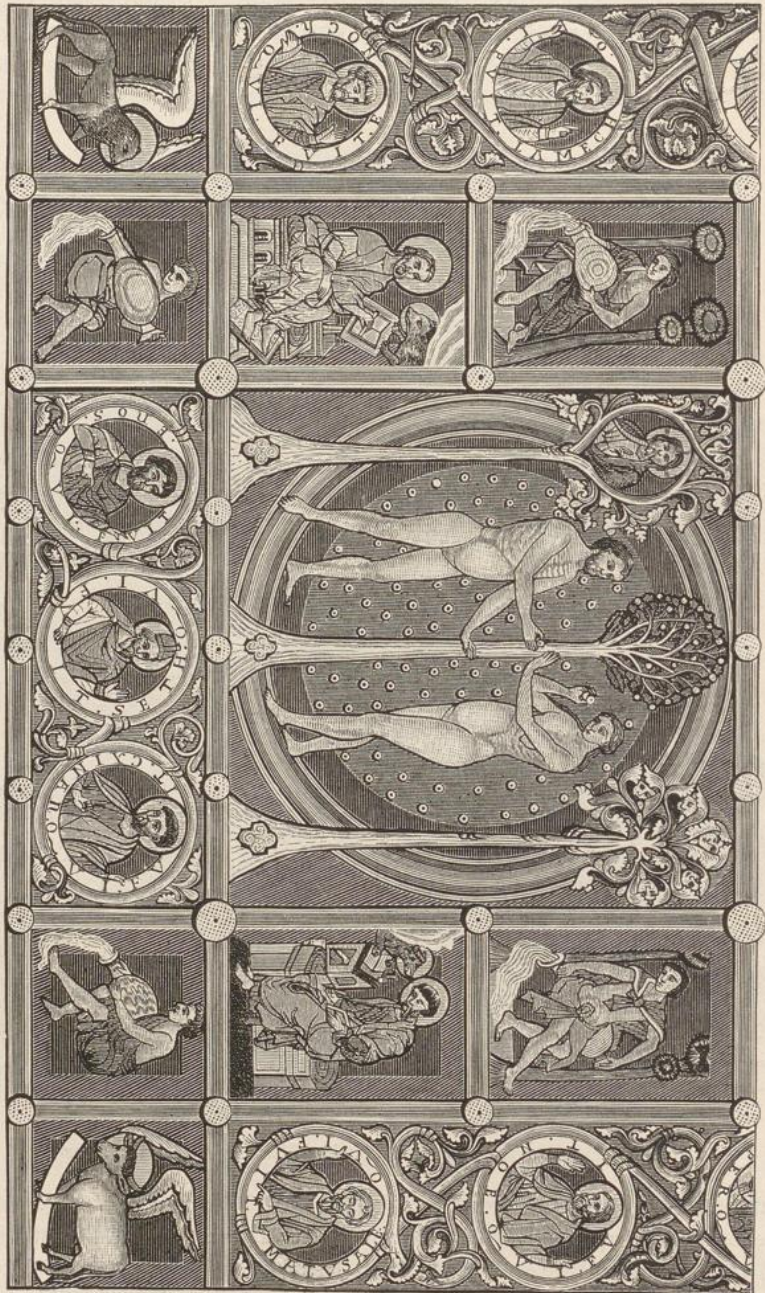


Fig. 183. Von den Wandmalereien in der Kirche zu Schwarzheldendorf.

Diesem und nicht dem Maler gehört die Erfindung des Bilderkreises an. Er unterwies in Brauweiler den Künstler, welche Märtyrerszenen oder Thaten der alttestamentlichen Helden (Fig. 182) er darzustellen habe, um nach dem 11. Kapitel des Hebräerbriefes die Kraft des Glaubens durch anschauliche Beispiele zu versinnlichen. Er deutete ihm die Visionen Ezechiels von der Zerstörung des Tempels, dem Strafgerichte Gottes und dem Aufbaue des neuen Jerusalem, welche an den Gewölben in Schwarzheldendorf verkörpert werden sollten. Aber der Anteil der Künstler ist doch gegen früher bedeutend gewachsen. Ihre Schöpfung bleiben in

Brauweiler die lebhaft bewegten, in ihrer Thätigkeit vollkommen verständlichen Gestalten der Märtyrer und ihrer Peiniger. Und wenn auch hier und in Schwarzheindorf der Raumfönn

Fig. 184. Von den Siedermalereien in der Michaelskirche zu Göttingen.



noch wenig entwickelt erscheint, die Figuren und Gruppen nicht auf einem gemeinsamen Plane sich bewegen, so offenbart doch die Zeichnung der Figuren das Streben nach Naturwahrheit. Die Gestalten sind in den Umrissen und allgemeinen Maßverhältnissen richtig wiedergegeben;

sie sind nackt entworfen und dann erst die Gewänder darüber gemalt. Dies gilt namentlich von den Bildern in den Halbkuppeln zu Schwarzrheindorf, welche die Verklärung und Kreuzigung Christi und (in der Apsis) den thronenden Christus im Kreise der Apostel und Evangelisten darstellen. Hier (Fig. 183) ist selbst die Gruppierung besser gelungen. Offenbar gestatteten die wiederholt behandelten volkstümlichen Gegenstände dem Maler eine größere Freiheit und gaben ihm einen bequemeren Anlaß, seine Kenntnis der Formen zu zeigen. Eine weitere Steigerung der selbständigen künstlerischen Kraft gewahren wir in den Wandgemälden des Braunschweiger



Fig. 185. Von den Wandmalereien im Dome zu Gurk in Kärnten.

Domes, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Von dem umfassenden Bilderschnucke ist allerdings viel zerstört worden, und das Erhaltene hat, wie so häufig, durch moderne Restauration eine arge Entstellung erduldet. Immerhin blieb genug übrig, um sowohl den Plan, welcher dem ganzen Bilderkreise zu Grunde liegt — eine Geschichte des Erlösungswerkes —, zu entdecken, wie das Streben des Malers nach natürlicher und anschaulicher Schilderung, nach lebendiger Erzählung zu erkennen. In den Szenen aus dem Leben des Täuflers, an der Chorbauwand in mehrere Streifen übereinander gemalt, sind z. B. bei der Geburt die Frauen eifrig mit der Wöchnerin und dem Kinde beschäftigt, bei der Taufe der Juden durch Johannes die nackten Leiber im Wasser sichtbar, bei dem Gastmahl des Herodes Fiedler und Gaukler bemüht, die

Tischgenossen durch ihre Künste zu ergötzen. Ein Zug frischer Gegenwartigkeit ist in die Darstellung gekommen. Einzelne Gegenstände verhalten sich allerdings gegen eine freiere Behandlung spröde, wie die Wurzel Jesse, ein beliebter Gegenstand für Deckenbilder, den wir außer in Braunschweig auch in der Michaelskirche in Hildesheim (Fig. 184) in Peterborough, St. Alban, in England u. a. antreffen. Aber auch typische Bilder werden jetzt durch einen wärmeren Künstlerhauch belebt. In der Neuwerkkirche in Goslar, im Dom zu Gurk in Kärnten (Fig. 185) wird die thronende Madonna nach alter Sitte geschildert. Wie dort das Christ-

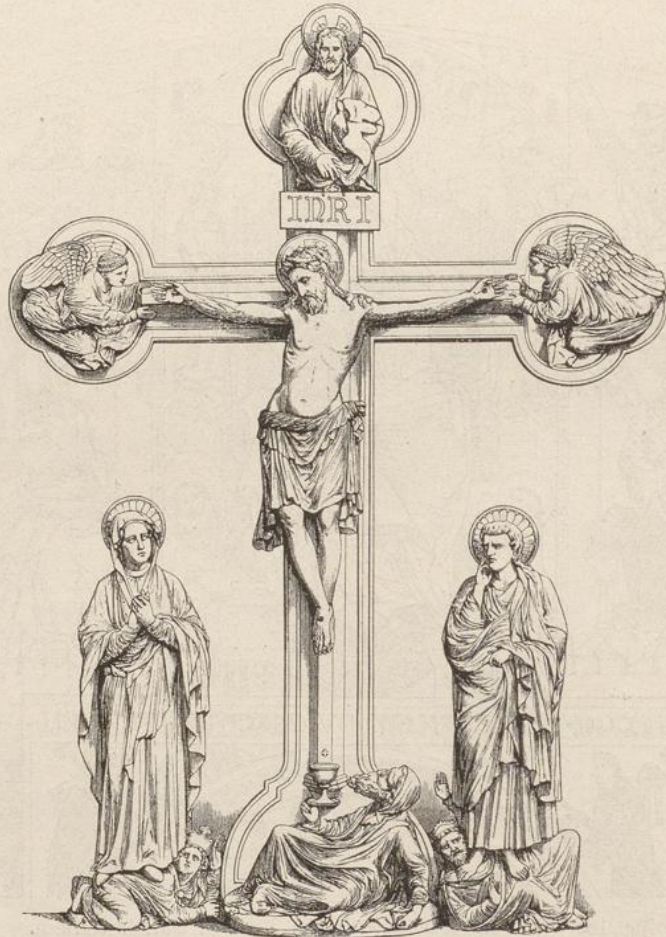


Fig. 186. Kreuzgruppe in der Schloßkirche zu Wechselburg.

kind die Hand lebhafter zum Segen erhebt, von der Madonna zärtlich gestützt, wie hier das Kind sich an die Mutter anschiebt und von ihr gestreichelt wird, zeigt das eifrige Bemühen der Maler, auch das Auge der Beschauer zu erfreuen, die Bilder aus dem Banne der bloßen Lehrhaftigkeit zu befreien. Die allgemeine Verbreitung dieses Strebens beweist, daß es der Stimmung des Zeitalters entspricht, bereits feste Wurzeln in dem lebensfroh gewordenen Volkstum besitzt. Das Künstlerbewußtsein und der Künstlerstolz sind erwacht. Daher tauchen Künstlernamen jetzt häufiger auf, und selbst rühmende Künstlerinschriften werden, wie gleichzeitig in Italien, den Werken (z. B. in Goslar) beigelegt.

Wie die Malerei, so erreicht auch die plastische Kunst um die Wende des 13. Jahrhunderts eine hohe Blüte und zwar sowohl die Stein- wie die Holzsulptur. Allerorten merkt



Fig. 187. Von der Kanzel zu Wechselburg.

man den Aufschwung seit der Mitte des 12. Jahrhunderts, in den Rheinlanden und Westfalen wie in Schlesien und Mähren; eine stetige Entwicklung läßt sich nur an der sächsischen Skulptur



Fig. 188. Anbetung der heil. drei Könige. Bogenfeld an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

beobachten. Seitdem auf sächsischem Boden die Künste gepflegt wurden, regte sich die Freude an plastischem Schmucke. Die alt-sächsischen Kirchen gingen in dieser Hinsicht allen anderen voran. Viel trug zu dieser Vorliebe für plastische Dekoration die Natur des Baustoffes bei,

welcher sich bequem mit dem Meißel bearbeiten ließ. Doch muß auch die Sinnesart und Lebensgewohnheit der Bewohner beachtet werden. Holzbau und Holzschnitzerei blieben hier auch in späteren Zeitaltern heimisch. Reichen Anlaß zur Uebung der Hand bot die sächsische Sitte der Einbauten in den Kirchen. Feste Schranken sperren den Chor seitlich ab, der Lettner scheidet ihn vom Mittelschiffe. Mit dem Lettner war die steinerne Kanzel verbunden, als Krönung erhob sich auf jenem eine Kreuzigungsgruppe. Dazu traten noch zahlreiche Grabsteine,



Fig. 189. Aaron und die Kirche an der Goldenen Pforte zu Freiberg.

Statuen an den Pfeilern des Mittelschiffes, Reliefs über den Bogen. Die gleichartigen Gegenstände der Darstellung, ihre häufige Wiederholung lenkten die Künstler naturgemäß darauf hin, auf die formale Durchbildung den größeren Nachdruck zu legen. So entwickelte sich die Plastik still und stetig Menschenalter hindurch, bis sie jene Vollendung erreichte, welche wir an den Schöpfungen aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts bewundern. Außere Umstände, die gesteigerte Macht des Wettiner Fürstenhauses, die Aufdeckung reicher Silberadern im Erzgebirge bewirkten, daß die Kunstpflege sich von Niedersachsen mehr nach dem Südosten verpflanzte. Wechselburg und Freiberg sind plötzlich der wichtigste Schauplatz der plastischen Thätigkeit

geworden. Dort ragen die Kanzelskulpturen (Fig. 187) und der (ursprünglich wohl anders angeordnete) Altarbau mit Prophetengestalten und der aus Holz geschnitzten großen Kreuzigungsgruppe (Fig. 186), hier die Goldene Pforte (s. Seite 111), als die bedeutendsten Leistungen hervor. Die Beweise liegen vor, daß in Freiberg und Wechselburg Genossen derselben Schule, in einzelnen Fällen vielleicht die gleichen Hände wirkten. Eine Kreuzigungsgruppe in Freiberg. (jetzt im Dresdener Altertumsverein) erscheint als die unmittelbare Vorstufe der Wechselburger Gruppe. Die Beziehungen der Schule reichen bis nach Halberstadt (Reliefs Christi, der Madonna und der Apostel an den Chorschranken, Kreuzigungsgruppe in der Liebfrauenkirche), ja bis an die Weser (Lettner in Bückeburg). Oder besaß sie in diesen Landschaften ihren Ausgangspunkt?

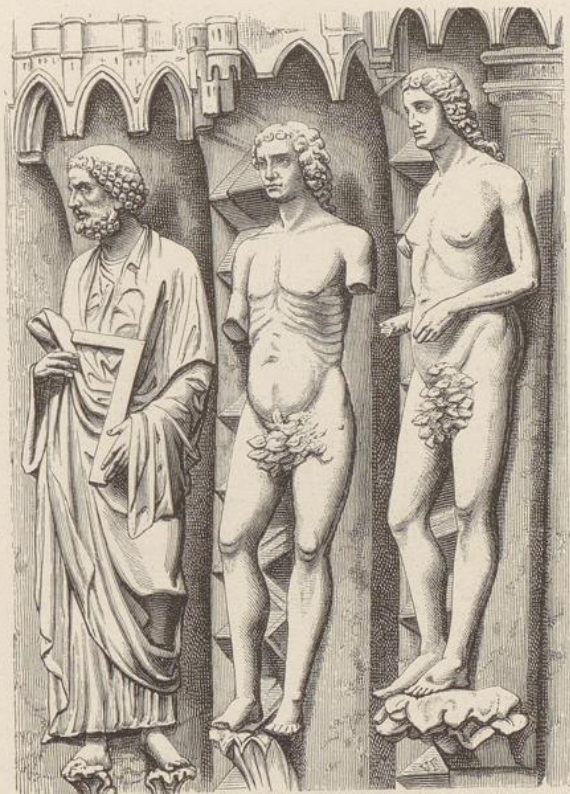


Fig. 190. Vom Ostportal des Doms zu Bamberg.

Den lichten Gedanken entsprechen in allen diesen Werken lebendige Formen. Die Bilder an der Wechselburger Kanzel stellen den thronenden Christus und die Vorbilder seines Opfertodes im alten Bunde dar. Sie sind in starkem Relief gearbeitet und wie auch die übrigen Skulpturen durch Vergoldung und Färbung milder gestimmt. An der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg wird das Blut Christi von einer zu Füßen des Kreuzes liegenden bärtigen Gestalt (Kirche?) in einem Kelche aufgefangen. Maria und Johannes fußen auf den gekrönten Figuren des Judentumes und Heidentumes. Selbst die reiche Komposition der Goldenen Pforte, welche den Eingang in das südliche Querschiff des Freiburger Domes bildet, führt uns nicht in entlegene Winkel der Phantasie. Das Bogenfeld (Tympanon) schließt die Anbetung der drei Könige ein (Fig. 188); die kleineren Figuren in den Leibungen der Bogen

schildern den jüngsten Tag und das Paradies; in den acht Figuren an den Seitenwänden des Portales, zwischen reichgeschmückten Säulen, begrüßten die Gläubigen die ihnen aus Kirchenliedern wohlbekannten Hochzeitszeugen bei der Vermählung Christi mit der Kirche (Fig. 189). Fesselt uns an den Kreuzigungsgruppen das Streben nach tieferem Ausdruck des Schmerzes und in Einzelheiten (Abern der Hände) die schärfere Naturbeobachtung, so wird an der Goldenen Pforte das Auge durch den schönen Fluß der Gewänder, die gefällige Rundung der Köpfe, die Sorgfalt der Arbeit erfreut.



Fig. 191. Konrad III. Statue an einem Pfeiler im Dom zu Bamberg. 1206-1259

In der Richtung auf Naturwahrheit zeigen die Skulpturen am Bamberger Dome, der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörig, noch größere Fortschritte. In lebhafter Unterredung begriffen, beinahe heftig in den Gebärden, individuell in der Gesichtsbildung, erscheinen die Apostelpaare (Relief) an den Schranken des Georgenchores. Adam und Eva, am Portale an der Südseite des Ostchores, offenbaren ein eindringendes Studium des Nackten und ein, wenn auch herbes, doch frisches Schönheitsgefühl (Fig. 190). Selbst an die schwierige Aufgabe eines Reiterstandbildes wagt sich der Künstler und löst sie nicht ganz unglücklich. Die Reiterstatue

Konrads III. an einem Pfeiler im Innern angebracht (Fig. 191), erregt zwar mähtiges Gefallen, läßt aber namentlich im Pferdekopf das Streben nach Wahrheit durchblicken.

An dem Schluße der Entwicklungsreihe stehen die Fürstenstatuen im Innern des Naumburger Domes, Frauen mit Männern gepaart (Fig. 192). Mit den Bamberger Skulpturen eng verwandt, wahrscheinlich von Künstlern derselben Schule geschaffen (sonst ließe sich die gleiche Behandlung der Gewänder an den Bamberger Statuen Kaiser Heinrichs und Kunigunds nicht erklären), bekunden sie eine noch größere Weichheit der Formen, eine tiefere Belebtheit



Fig. 192. Fürstenpaar aus dem Naumburger Dome.

und genauere Sorgfalt, die Bewegungen mannigfaltiger, wirkungsvoller zu gestalten. Die Männer erscheinen auch tieferen Empfindungen zugänglich, aber ohne jeden schmachtenden, weichen Zug; die Frauen sind milde und zart, aber nicht schwächlich und hilfsbedürftig. So denken wir uns die Männer und Frauen, an welche Walthar von der Vogelweide seine Sprüche richtete. Bei aller warmen Lebensfülle und Natürlichkeit umweht die Gestalten doch ein Zug der Kraft und vornehm gehobenen Wesens, welchen wir in den Werken des späteren Zeitalters schmerzlich vermissen.



Fig. 193. Superbia. Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.

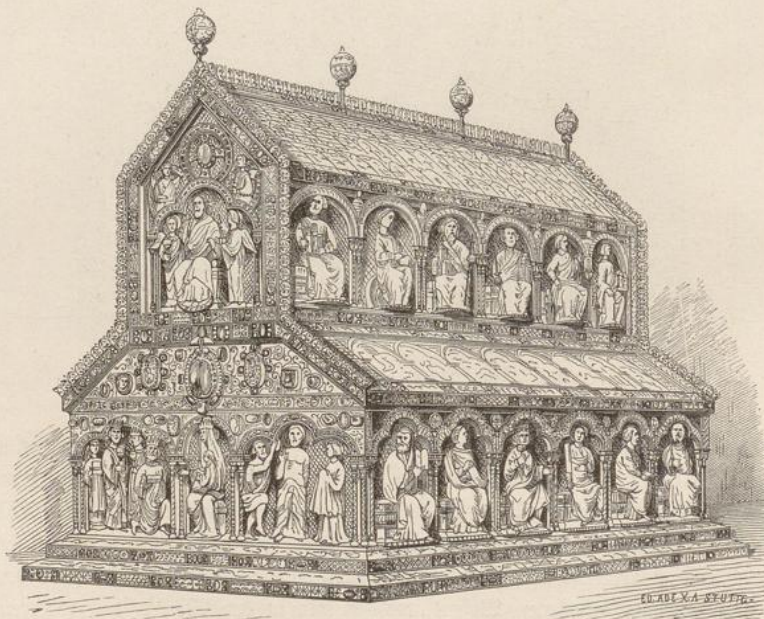


Fig. 194. Schrein der h. drei Könige im Dom zu Köln.

Diese Klage steigert sich, wenn wir erwägen, daß der künstlerische Aufschwung seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht allein in weiten Landschaften Geltung gewann, sondern auch alle Kunstzweige, die dekorativen Künste und das Kunsthandwerk mit eingeschlossen, traf. Selbst eine Dilettantenarbeit, der Hortus deliciarum der Abtissin Herrad von Landsberg (1175), ein aus vielen älteren Schriften zusammengetragener „Lustgarten“ des für die Nonnen des Obdillienklosters Wissenswerten, also eine Art Encyclopädie, bekundet deutlich, wie die Phantasie sich allmählich von allem Schematischen befreit und den frischen Sinn für das Natürliche und Lebendige gewonnen hat (Fig. 193).



Fig. 195. Kreuzigung. Email-Altaraufsatz. Klosterneuburg.

Eine noch glänzendere Periode als für die doch immerhin abseits wirkfame und nur engeren Kreisen zugängliche Miniaturmalerei brach für das Kunsthandwerk an. Die gewonnenen technischen Erfahrungen kamen der gesteigerten künstlerischen Kraft zu gute und gestatteten eine reinere Wiedergabe würdiger oder gefälliger Formen. Der Dreikönigskasten in Köln (Fig. 194), die Reliquiarien in Aachen, Siegburg u. a., vor allem aber der Altaraufsatz in Klosterneuburg, von Nikolaus aus Verdun 1181 geschaffen und in 51 emaillierten Tafeln (Fig. 195) die Ereignisse des alten und neuen Testaments typologisch zusammenfassend, haben in der folgenden Kunstperiode nicht ihresgleichen gefunden.

Die Kunstentwicklung in den anderen Ländern diesseits der Alpen nimmt im ganzen und großen den gleichen Weg, scheint sogar hier und dort in einzelnen Zweigen einen rascheren Gang



Fig. 196. Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich.



Fig. 197. Historisches Kapitäl. Toulouse, Museum. (Nach Viollet-le-Duc.)

einzuschlagen. Das eiserne Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, von einem Meister aus Dinant um 1112 gegossen (Fig. 196), überragt in technischer Beziehung, wie in lebendiger, naturwahrer Auffassung die gleichzeitigen deutschen Metallarbeiten und wird selbst von viel späteren

Werken, wie z. B. dem Taufbecken im Hildesheimer Dome aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, nicht erreicht. Auch die südfranzösische Kunst zeigt sich in ihren älteren Schöpfungen den gleichzeitigen Werken in anderen Landschaften überlegen. Ob überhaupt in Frankreich, ähnlich wie in Deutschland, während der karolingisch-ottonischen Periode noch altchristliche Traditionen herrschten, läßt sich nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung nicht genau feststellen. Doch spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, und wenn in der That die Wandgemälde in St. Loup de Naud bei Provins (Christus in der Mandorla mit den Evangelisten, Aposteln und Paradiesesflüssen) dem 10. Jahrhundert entstammen, mit ihren deutlichen Anklängen an altchristliche Mosaikbilder, so muß die Frage bejaht werden. In den südlichen Provinzen Frankreichs, wo der Boden reich an antiken Schätzen blieb, in Sitten und Einrichtungen der Bewohner alte Erinnerungen nachlebten, haben die künstlerischen Ueberlieferungen keine scharfe Unterbrechung erfahren. Die frohe Lebenslust zeitigte hier nicht allein frühzeitig poetische Blüten, sondern



Fig. 198. Bogenfeld von St. Trophime in Arles.

begünstigte auch das dem Luxus dienende Kunsthandwerk (Limousiner Email) und näherte die Bilderfreunde; daher namentlich hier die Bauten einen reichen plastischen Schmuck aufweisen. Von der spätrömischen Zeit vererbte sich die Gewohnheit, auch die Säulenkapitäl mit figurlichen Darstellungen zu versehen. Solche „historische“ Kapitäl (Moissac, St. Sernin in Toulouse, Fig. 197) leiden unter der Enge des Raumes und dem Zwange der Kapitälform. Der Hintergrund weicht wegen der Rundung des Kapitäl stets zurück, hindert die natürliche Gruppierung. Freier konnte sich die Skulptur an den Kirchenportalen entfalten. Schon frühzeitig scheint sich eine feste Regel für den Inhalt und die Anordnung der Schilderung herausgebildet zu haben. Wenigstens offenbaren die berühmtesten Portalskulpturen aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Moissac, St. Gilles und St. Trophime in Arles) eine große Verwandtschaft. Im Bogenfelde thront Christus als Weltrichter, von den Evangelistentieren umgeben (Fig. 198); darunter auf den geraden Thürpfosten sitzen die zwölf Apostel. An der an das Portal angrenzenden Fassadenwand setzt sich der plastische Schmuck fort. Vorspringende Säulen tragen ein Gebälke in der gleichen Höhe mit den Thürpfosten, auf welchem links das Paradies

und Abrahams Schoß, rechts der Zug der gefesselten Verdammten in die Hölle dargestellt wird. Zwischen den Säulen sind Statuen von Heiligen aufgestellt. Eine größere kunstgeschichtliche Bedeutung können aber diese Skulpturen nicht in Anspruch nehmen, da sich die weitere Entwicklung der Kunst auf nordfranzösischem Boden unabhängig von dem Süden vollzieht, hier aber die künstlerische Thätigkeit seit dem 13. Jahrhundert stockt.

Im ganzen formgerecht, wenigstens ohne große formale Fehler, aber auch ohne inneres Leben, treten uns die provenzalischen Skulpturen entgegen; ungleich lebendiger, mannigfacher im Ausdruck erscheinen die plastischen Gestalten burgundischer Künstler. Der Portalbau der Abtei von Beze lay enthält gleichfalls eine reiche Darstellung des jüngsten Gerichtes, an welcher namentlich einzelne Apostelfiguren durch das lebhafteste Gebärdenpiel überraschen. Doch macht sich der Mangel an einem feineren plastischen Sinne in der Behandlung der Gewänder, in den langgezogenen Männerköpfen in empfindlicher Weise geltend, ebenso stört die allzudichte Gruppierung und weiter die starke Betonung des Lehrhaften, was übrigens in einer Landschaft, welche unter der unmittelbaren Herrschaft der Cluniakenser stand, nicht auffallen kann. Von diesen burgundischen Bildwerken führt ebensowenig wie von den südfranzösischen eine Brücke unmittelbar zu den Skulpturen, mit welchen seit 1160 die gotischen Kathedralen im nördlichen Frankreich geschmückt werden. Der plastische Sinn hat hier eine andere Richtung eingeschlagen, mit der Naturwahrheit eine größere, fast strenge Regelmäßigkeit der Formen angestrebt. Skulptur und Architektur treten nicht allein äußerlich in ganz nahe Beziehungen, sondern gewinnen auch eine innere Wahlverwandtschaft und entwickeln sich aus gleichartigen Wurzeln. Jene Beziehungen wurden gewiß durch die schon länger vorherrschende Sitte, auch die Außenteile der Kirchen mit reichem plastischen Schmucke zu überziehen, namhaft gefördert. So fand die gotische Skulptur und Steinmetzkunst den Boden bereits wirksam vorbereitet.

2. Die nordische Kunst im späteren Mittelalter.

a. Die Baukunst gotischen Stiles.

Auf die Ausbildung und Sicherung des Gewölbebaues war schon frühzeitig die Aufmerksamkeit gerichtet. Der Abschluß dieser Bestrebungen und ihre Einfügung in ein festes System führten zu der Bauweise, welche unter dem nichtsagenden, aber nun einmal allgemein gebräuchlichen Namen „gotischer“ Stil verstanden wird. So lange als nur kleinere Kirchen gestiftet, ältere Anlagen erweitert wurden, machte sich das Bedürfnis einer anderen Konstruktionsweise noch nicht geltend, es wurde aber dringend, als die Städte zu Macht und Ansehen gelangten, das Bürgertum auch in Bauten den Ausdruck seiner wichtigen Stellung und seines Reichtums zu sehen wünschte, als Kirchen errichtet werden sollten von einer Größe und Ausdehnung, wie sie der Bedeutung volkreicher Städte entsprach. Das Streben der Bauleute ging schon während der Herrschaft des romanischen Stils dahin, das Kreuzgewölbe weiter zu entwickeln, seine Tragkraft zu erhöhen und dabei doch die schweren Massen der Wände und Pfeiler, auf denen es ruhte, mehr und mehr auf das geringste zulässige Maß einzuschränken. So gewann man im Innern Raum und Licht. Der erste Fortschritt, der in dieser Richtung gemacht wurde, bestand, wie schon oben (S. 87) bemerkt, in der Ueberdeckung oblonger Grundflächen, wodurch die Arkadenpfeiler überflüssig wurden. Ueber die Schmalseiten des Gewölbejochs wird ein gestelzter Rundbogen oder auch ein elliptischer Bogen geschlagen, um die Scheitelhöhe der über Kreuz geschlagenen Bogen (Diagonalbogen) zu erreichen. Oder man läßt die Gewölbekappen „stehen“, d. h. gegen den Scheitel zu ansteigen, sodaß die Querbogen der schmaleren Seitenschiffe nicht