



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

Das Mittelalter

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1895

b. Bildnerei und Malerei. Wechselbeziehung zwischen gotischer Architektur und Skulptur - Die Entwicklung der Skulptur in Frankreich, an den Kathedralen von Chartres, Amiens und Rheims - Die ...

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

tragen (Fig. 294 u. 295). Die oberen Stockwerke werden in Deutschland gewöhnlich vorkragend errichtet, wohl aus konstruktiven Gründen, weil die herausragenden Balken dem ungleichen Setzen und dem Einbiegen der Zwischenbalken entgegenwirken, dann aber auch aus Anhänglichkeit an die allgemein verbreitete Bausitte, welche die oberen Bauteile gern vorspringen ließ. Die Füllungen der Wände, aus Lehm oder Backsteinen, boten sich dem farbigen Schmucke, die Balkenköpfe, Schutzbretter u. s. w. der plastischen Bearbeitung willig dar. So gewann das Fachwerkhäus die heitere, zierliche Gestalt, welche das dürftige Material oft völlig vergessen läßt. Es blieb noch im 17. Jahrhundert im Gebrauche, änderte bis dahin seine Grundform nicht wesentlich, nachdem im 14. Jahrhundert die wichtige Neuerung, die Fassade mit dem spitzen Giebel (an Stelle des Walmdaches) abzuschließen, siegreich durchgedrungen war.



roman. Fig. 296. Relief vom Portal der Kirche zu Bezelan.

Aufg. 12. J.

b. Bildnerei und Malerei.

Welchen Einfluß übte die Herrschaft des gotischen Baustiles auf das Schicksal der Plastik und Malerei? Das Schwinden großer geschlossener Mauerflächen drängte notwendig die Wandmalerei in den Hintergrund; dagegen erfuhr die Steinskulptur durch den gewaltigen Statuenverbrauch an den Domen eine große äußere Förderung. Reichten doch kaum tausend Figuren hin, um die vielen Portale, die Galerien, Strebepfeiler, Tabernakel einer einzigen großen Kathedrale vollständig zu schmücken. Die reiche Übung der Skulptur verbürgt allerdings noch nicht die innere Güte. Es liegt sogar die Gefahr nahe, daß, wie das Gedränge der Statuen die Einzelwirkung der Gestalten lähmt, so die Verpflichtung zu rascher Arbeit die Vertiefung des Künstlers in sein Werk hindert. Die Handfertigkeit bleibt jedenfalls dauernder Gewinn.

Nicht weniger wichtig erscheint die Erweiterung der Darstellungskreise. Mühsam hatte sich das Mittelalter in den Besitz eines geistigen Schatzes gebracht, von allen Seiten, mehr auf die Breite als auf die Tiefe des Wissens bedacht, die Kenntnisse zusammengetragen. Jetzt begann es sie übersichtlich zu ordnen. Encyclopädische Schriften, Natur- und Geschichtsspiegel errangen große Beliebtheit und wurden volkstümlich. Diese Richtung spiegelt sich auch in den bildenden Künsten ab. Ganz abgesehen davon, daß ein breiterer Ton der Schilderung angeschlagen wird, vermehrt sich auch namhaft die Menge der Gegenstände. Zu den üblichen biblischen Szenen und Figuren treten noch zahlreiche Legenden, Tierfabeln, Kalenderbilder, Darstellungen der Monatsbeschäftigungen, der Tugenden und Laster u. s. w. hinzu. Je näher die Gegenstände dem wirklichen Leben stehen, desto leichter gewinnt die volkstümliche Auffassung, der Volkshumor Eingang, desto weiter tritt das tief sinnig symbolische Element zurück. Es bedurfte aber längerer Zeit, ehe diese Richtung sich vollständig einbürgerte. Die nächste Aufgabe war, die plastischen und malerischen Formen mit dem architektonischen Stile in Einklang zu bringen. Die Lösung gelang; es bildete sich ein plastischer und malerischer Stil aus, welcher mit den Linien und Formen der gotischen Baukunst in unmittelbarem Zusammenhange steht. Doch mußte insbesondere die wahre Natur der Plastik die Kosten des Einklanges tragen.

Als die gotische Architektur aufkam, hatte die Skulptur bereits eine längere Entwicklung hinter sich und strebte unverkennbar dem Ziele kräftiger, natürlicher Lebendigkeit entgegen. Von dieser Richtung wurde sie nun durch den Anschluß an eine Bauweise, welche die nicht selten bis zur Eintönigkeit feste Regel zum obersten Grundsatz erhebt, teilweise abgelenkt. Außere Nötigung führte zur Stilisierung der Gestalten, zur Unterordnung der ungebundenen Freiheit unter strenge architektonische Gesetze, ohne daß aber eine vollkommene Umwandlung der Phantasie in der Richtung auf das Ideale stattgefunden hätte. Einzelne Züge lebensvoller Naturwahrheit mischen sich mit streng architektonischen Typen und schaffen so nicht die reine Natur, sondern eine natürliche Manier, nicht ein Ideal, sondern einen idealistischen Schein. Doch muß zugegeben werden, daß dieser Tadel nicht so sehr die französische als die deutsche gotische Skulptur (seit 1250) trifft. Die letztere befand sich in einer überaus schwierigen Lage. Die gotische Architektur kam nach Deutschland bereits vollkommen ausgebildet, nachdem auch die gotische Skulptur in Frankreich in ihrer Entwicklung den Höhepunkt erreicht hatte. Plötzlich und unvermittelt trat an die deutschen Bildhauer die Forderung heran, Empfindung, Auge und Hand dem neuen Stile gemäß umzuformen. Es blieb bei der äußerlichen Unbequemung, und wie stets in dem Falle der Nachbildung eines schon vollendeten Stiles steigerte sich die Nachahmung leicht zur Uebertreibung. Ein besseres Los hatten die französischen Bildhauer. Sie machten die Entwicklung der Gotik Schritt für Schritt mit, lebten sich allmählich in die neuen Stilformen ein und waren schon dadurch vor jeder Uebertreibung und schroffen Einseitigkeit besser geschützt. Nur in Frankreich hat die gotische Skulptur eine innere Geschichte; nur hier kann sie von ihrem Anfange, vom archaischen Stile, bis zu ihrer Vollendung verfolgt werden. Auch für die gotische Skulptur, wie für die gotische Architektur, gilt Frankreich mit Recht als das klassische Land.



Fig. 297.

Vom Dom zu Chartres.

Noch am Anfang des 12. Jahrhunderts war es mit der Steinskulptur in Nordfrankreich schlecht bestellt. Selbst in der burgundischen Schule vermißt man den rechten plastischen Sinn. Das Bild Christi als Weltenrichter an dem Portale zu Bezeelay z. B., mit dem Unterkörper beinahe im Profil, während Oberkörper und Kopf geradeaus blicken, entbehrt der greifbaren Körperlichkeit. Das Gewand legt sich nicht in natürliche Falten, sondern wird durch Spirallinien oder dichte Parallellinien in den Flächen gebrochen (Fig. 296). Ein Vergleich mit dem Christus am Hauptportale zu Chartres, hundert Jahre später ge-



Fig. 298. Von der Fassade der Kathedrale zu Chartres.



Fig. 299. Verkündigung, von der Kathedrale zu Amiens.

schaffen, lehrt uns nicht allein den großen Fortschritt in der Formenbehandlung, sondern auch den Weg und die Richtung, welchen die Steinskulptur seitdem einschlug, kennen (Fig. 297). In der Bauhütte arbeiteten die Werkleute, welche die großen Quadern in feine Glieder verwandelten, mit Stab- und Maßwerk schmückten, und die Steinmetzen, welche Statuen und Reliefs meißelten, einträchtig nebeneinander. Sie gingen nach gleichen Regeln vor. Die erste und wichtigste war die Symmetrie. So lernten auch die Bildhauer zuerst ihre Gestalten, insbesondere die Gewänder symmetrisch zeichnen. Diese lassen die Formen des Leibes nicht durchscheinen, schmiegen sich nicht dem Körper an, sondern werden als eine selbständige Hülle behandelt, die Falten

ähnlich wie Kanneluren regelmäßig nebeneinander gelegt. In dieser Weise treten uns die ältesten Skulpturen an der Kathedrale von Chartres (Fig. 298) entgegen. Auch bei den jüngeren Skulpturen hier und in Amiens (13. Jahrhundert) beobachten wir noch häufig diese Strenge in der Zeichnung der Gewänder. Das Übergewand, gewöhnlich über eine Schulter geworfen, so daß der eine Arm frei bleibt und mit dem anderen der Gewandzipfel gefaßt wird, oder daß sich das Gewandende um den Arm herumlegt und dann herabfällt, behält doch die enge Parallelfältelung bei (Fig. 299). Die Streckung der Figuren, im Anschluß an die vertikalen Linien der Architektur, steigert den Eindruck des Symmetrischen. Im Laufe der weiteren Entwicklung wurden die starren, geraden Linien dadurch wirksam gebrochen, daß der Körper in der Hüfte leicht eingebogen und der Mantel schräg geworfen wurde, wodurch ein gefälliger Gegensatz zu den geraden Falten des Untergewandes entstand, zumal wenn die Hauptfalten des



Fig. 300. Vom Hauptportal der Kathedrale zu Reims.

Unterkleides in langer Schleifung bis auf den Boden fielen (Fig. 300). Eine strenge symmetrische Anlage wurde auch bei den Haaren und dem Barte beliebt. Ein im Privatbesitze in Wien befindlicher Evangelistenkopf (Fig. 301), ohne Zweifel dem 13. Jahrhundert und einer Pariser Kirche (Ste. Chapelle?) entstammend, enthüllt diesen stilistischen Zug mit besonderer Deutlichkeit. Minder auffällig kehrt er an den meisten großen Statuen der frühgotischen Zeit wieder.

Mit einer solchen Zeichnung der Gewänder, der Haare und des Bartes hätten sich individuell aufgefaßte Köpfe schlecht vertragen. Nicht als ob die Künstler sich mit einer starren, ausdruckslosen Totenmaske begnügt hätten. Lebenskraft spricht fast aus jedem Antlitz der Portal- und Pfeilerfiguren. Ueber den allgemeinen Typus gehen sie aber doch nicht hinaus. Die größte Regelmäßigkeit waltet in den Abmessungen der einzelnen Gesichtsteile, gleichmäßig sind die Augen gebildet, fein der Mund gezogen. Es fehlt aber das unmittelbar Sprechende. Sie

sind richtig gebaut, aber nur mäßig beseelt. Das gilt selbst von der berühmten Christusstatue am Hauptportale zu Amiens, welche vielleicht deshalb sich nicht dem Gedächtnisse des Volkes einzuprägen vermochte und ohne Nachfolge in der Kunst blieb (Fig. 302).

Erst in der Zeit, als in der Haltung der Figuren und Modellierung der Gewänder der oben geschilderte Wechsel eintrat (nach 1250), wurde auch der Typus der Köpfe verändert. Es

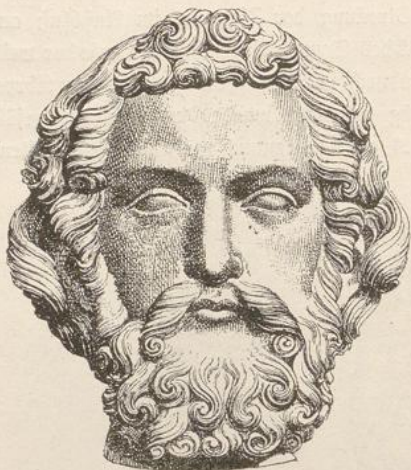


Fig. 301. Evangelistenkopf. Wien, Privatbesitz.
(Gazette des Beaux-Arts.)

verlor sich die strenge Regelmäßigkeit der Umrisse, das Kinn wurde spitz gezogen, die Stirn niedriger, runder, die Nase weniger kräftig gebildet, dem Gesichte ein lächelnder Zug aufgeprägt. Hier namentlich kommt die „natürliche Manier“ an Stelle der naiven Lebensfülle zum Vorschein. Denn dieser lächelnde Zug kehrt immer wieder, auch wenn er durch den Charakter der Figur nicht notwendig bedingt wird.

Diese Schilderung gilt vornehmlich von den unmittelbar mit architektonischen Werken verbundenen Steinskulpturen. Leider sind diese in der Revolutionszeit in ihrer großen Mehrzahl arg verstümmelt worden; bei ihrer Wiederherstellung in unserem Jahrhundert hat aber die Willkür oft genug gewaltet. Dieses und der ungünstige Aufstellungsort würden der Forschung noch größere Schwierigkeiten bereiten, wenn nicht die umfassende Sammlung von Gipsabgüssen im Museum des Trocadero zu Paris eine eingehende Prüfung der einzelnen Figuren gestattete. Es gab im 13. Jahrhundert keine Kathedrale, kaum eine Kirche, die nicht in reichem Skulpturenschmucke prangte. Die Kathedralen von Chartres, Paris, Amiens, Bourges und namentlich Rheims müssen in erster Linie genannt werden. Unter den kleinen Kirchen besaß die Sainte Chapelle auf der Pariser Insel aus der Zeit Ludwigs IX. an den Apostelstatuen



Fig. 302. Christusfigur vom Dom zu Amiens.

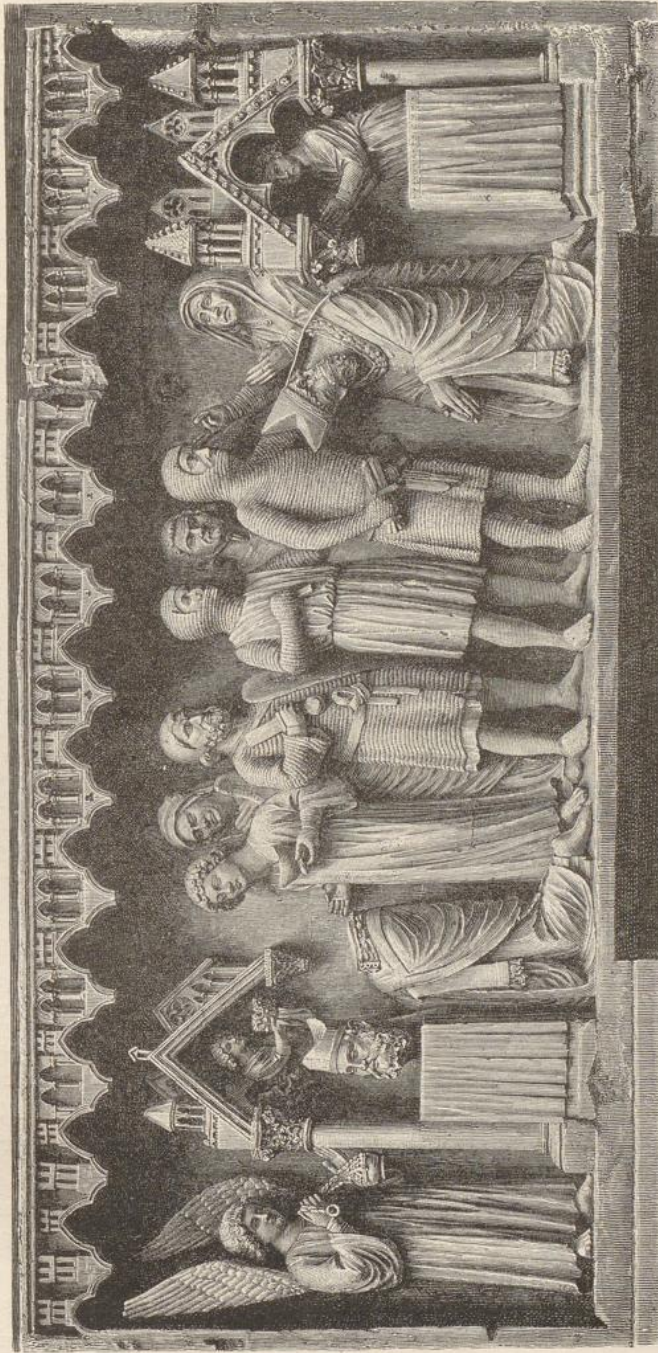


Fig. 303. Aus dem Leben des Heil. Trinitäts. Reliefbild vom Dome zu Rheims.

hervorragende Schöpfungen gotischer Plastik. Seit der Restauration der Sainte Chapelle empfangen wir wieder den vollen Eindruck von der ursprünglichen Wirkung der Skulpturwerke in den inneren Kirchenräumen. Wie die Bauglieder, so wurden auch die gemeißelten Figuren mit Farbe überzogen und gewannen erst durch die polychrome Behandlung das wahre Leben (Taf. VI). Die Farbe diente nicht dem genügsamen Zwecke, die Formen zu heben und deutlicher zu machen, durch sie sollte vielmehr der volle Schein des Lebens geweckt werden. Reiche Muster, wie sie die modischen Prachtgewänder zeigten, wurden den Gewändern aufgemalt, Haare, Bart, Fleisch ganz naturalistisch wiedergegeben.

So dringt die Freude an der Natur und dem wirklichen Leben, den Forderungen einer architektonischen Stilisierung zum Troste, doch siegreich durch. Sie äußert sich noch freier, wo die architektonische Umgebung den Raum nicht einengt, der Komposition und Gruppierung keinen Zwang auferlegt. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß selbst bei den großen Portal- und Fassadenfiguren, obschon sie durch Pfeiler und Säulen getrennt waren, die Bildhauer gern die Einzelgestalten aufeinander bezogen, sie in einen gewissen Zusammenhang brachten. So stark

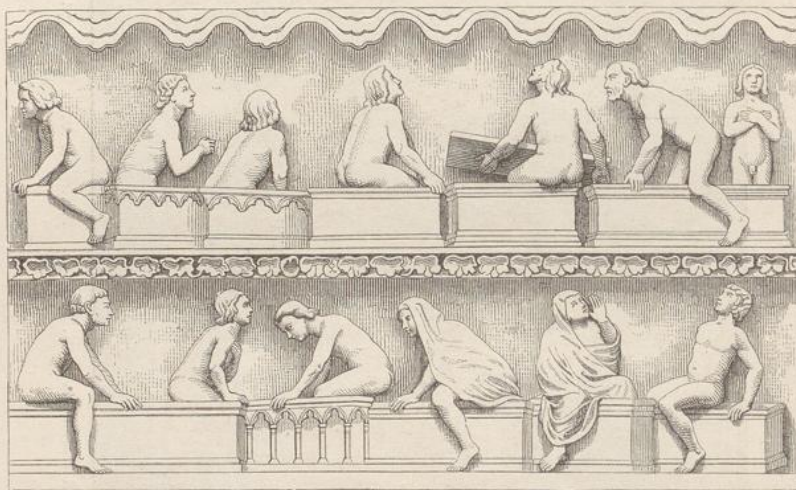


Fig. 304. Vom nördlichen Kreuzarm der Kathedrale zu Rheims.

war die Erzählungslust. Offen entfaltet sich die letztere in den Reliefbildern, welche über dem Thürsturze, an Friesen und anderwärts in den Kathedralen angebracht sind. Die legendarischen Schilderungen, z. B. die Szenen aus dem Leben des h. Dionys in Rheims (Fig. 303), die Darstellungen aus dem weltlichen Treiben geben die Vorgänge klar und deutlich wieder, die Personen sind nicht allein in die Tracht der Zeitgenossen gehüllt, sondern haben auch diesen die Züge entlehnt. Hier geht das Typische in das Porträtmäßige über, und auch die Gebärden und Bewegungen erscheinen der Wirklichkeit besser abgelauscht. Die kleinen Maßverhältnisse, in welche die Mehrzahl der Reliefbilder gebannt sind, tragen die Hauptschuld daran, daß die Entwicklung des Formensinnes stockte, die Gestalten die Durchbildung im einzelnen gewöhnlich vermiffen lassen. Den kräftigen Anlauf zu einer solchen bekunden die nackten Figuren in den Bildern des jüngsten Gerichtes in Rheims und Bourges (Fig. 304 u. 305). Zur richtigen Zeichnung der Körper gefellte sich namentlich auf dem Rheimer Relief ein scharfes Erfassen der mannigfachen Stellungen und Bewegungen und eine genaue Wiedergabe derselben, so daß nur wenig fehlt, um in ihnen den treuen Spiegel innerer Stimmungen und Empfindungen zu erkennen. Dieses wenige wurde vorläufig nicht erreicht.

Die Skulptur des 14. Jahrhunderts hat ihre formale Fortbildung nicht so sehr auf dem Gebiete der monumentalen kirchlichen Kunst, — da zeigt sie vielmehr eine bedenkliche Abschwächung in das Konventionelle und Gefünstelte — als im Gebiete der Grabdenkmäler erfahren. An den königlichen Grabbildern in St. Denis läßt sich der Gang der Entwicklung am bequemsten verfolgen. Im 12. Jahrhundert hatte man sie aufzurichten begonnen (merovingische und karolingische Fürsten), seitdem den Gräberschmuck stetig fortgesetzt. Nur einen geringen Spielraum boten dem Formensinn des Künstlers die auf dem Sarkophagdeckel liegenden Statuen der Verstorbenen. Hier war die Haltung (im 14. Jahrhundert gewöhnlich über die Brust gefaltete Hände) durch die Tradition vorgeschrieben, ebenso wie die Kleidung durch die gerade herrschende Tracht bestimmt war. In der sorgfältig genauen Wiedergabe der letzteren, in den lebensvolleren Gesichtszügen konnte der Bildhauer seine größere oder geringere Tüchtigkeit darthun. Eine freiere Bewegung, ein

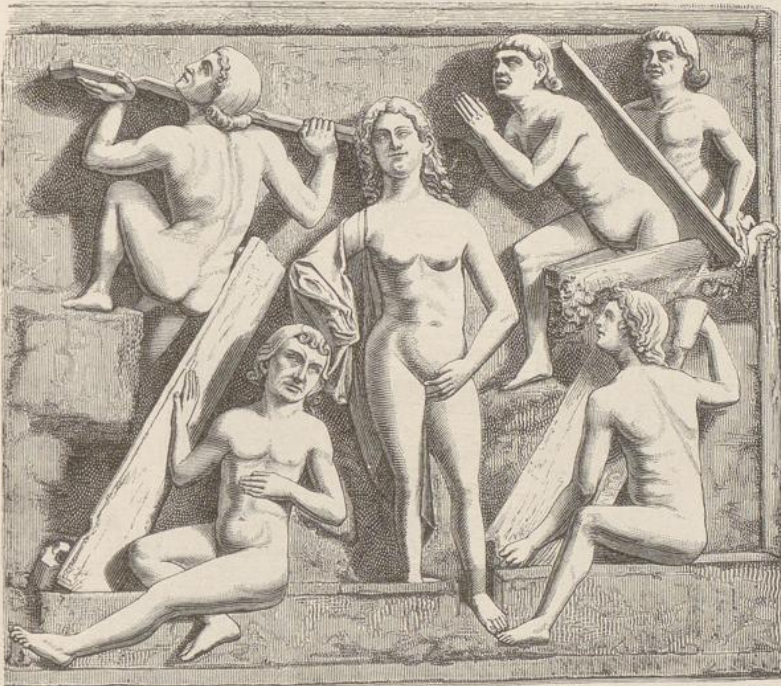


Fig. 305. Von der Kathedrale zu Bourges.

kräftigeres Eingehen auf das wirkliche Leben gestatteten ihm die kleinen Figuren, welche die Seitenflächen des Sarkophages schmückten. Seitdem die Sitte (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts) aufkam, hier das Begräbnis der beigesetzten Persönlichkeit gleichsam nach dem Leben zu schildern, Leidtragende: Mönche, Frauen, Diener, in die Scene zu bringen, traten das Porträtmäßige und außerdem eine derbere Ausdrucksweise mehr in den Vordergrund.

Die größte Aenderung im plastischen Stile tritt während der Regierung Charles V. um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein, in derselben Zeit, in welcher auch die französische Miniaturmalerei einen großen Aufschwung nahm, mit dem französischen Hofe der burgundische in der Pflege aller Künste wetteiferte, und die niederländische Kunst engere Beziehungen zur französischen gewann. Dem Einflusse der Niederlande dürfte namentlich der Wechsel in den Maßverhältnissen, der Ersatz der schlanken Figuren durch breitgedrungene zugeschrieben werden.

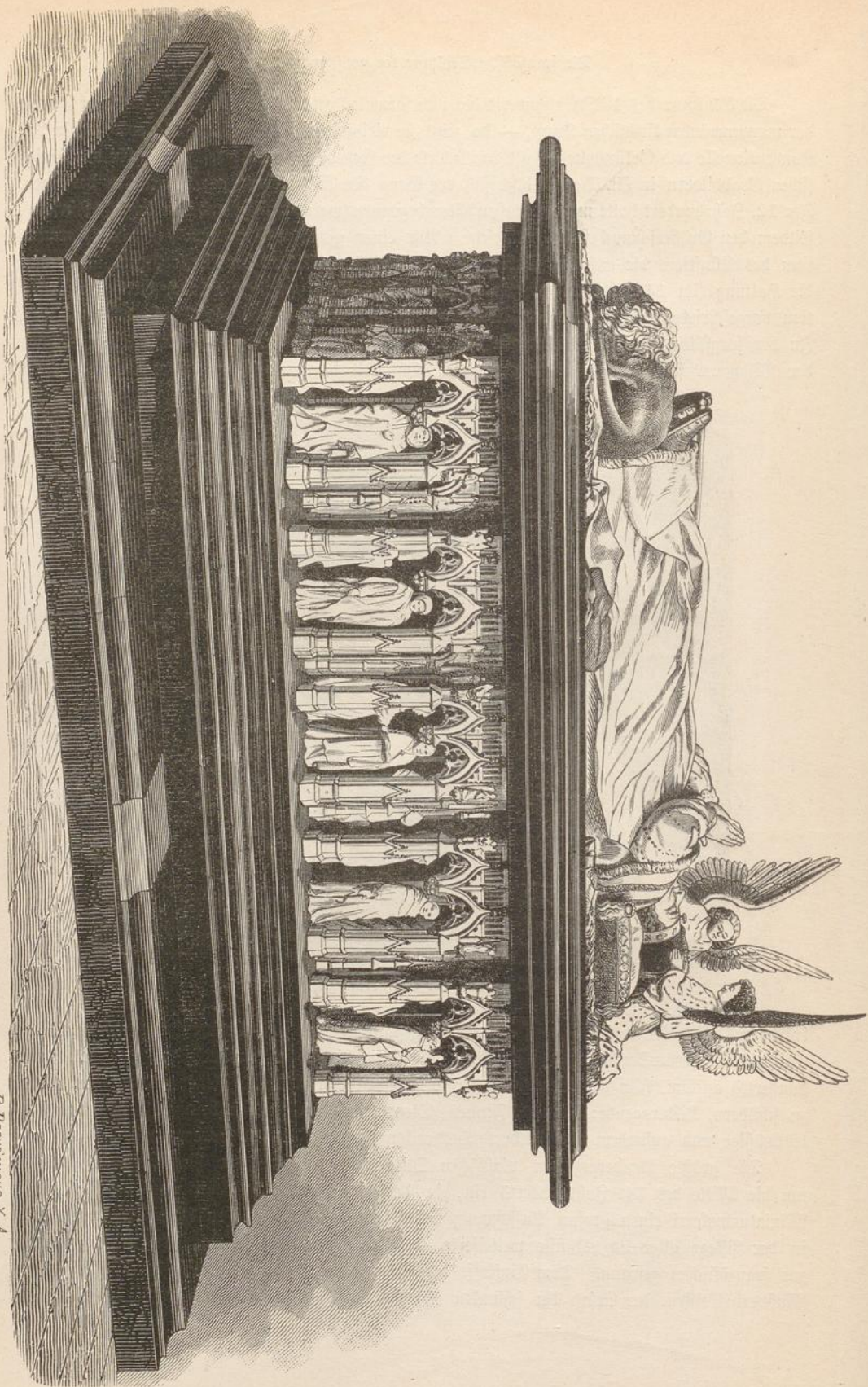


Fig. 306. Central Philipp's des Sionen in Sion.

~ 1385

R. BREYERMOUÏE X.A.



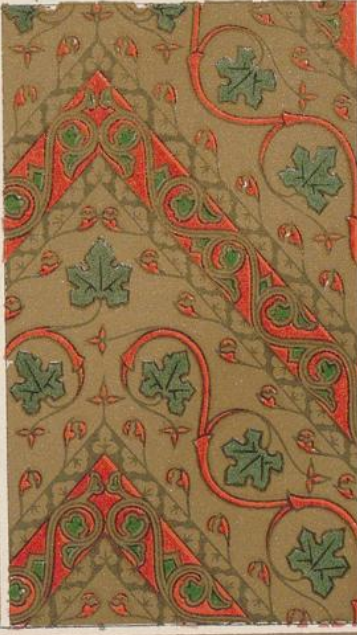
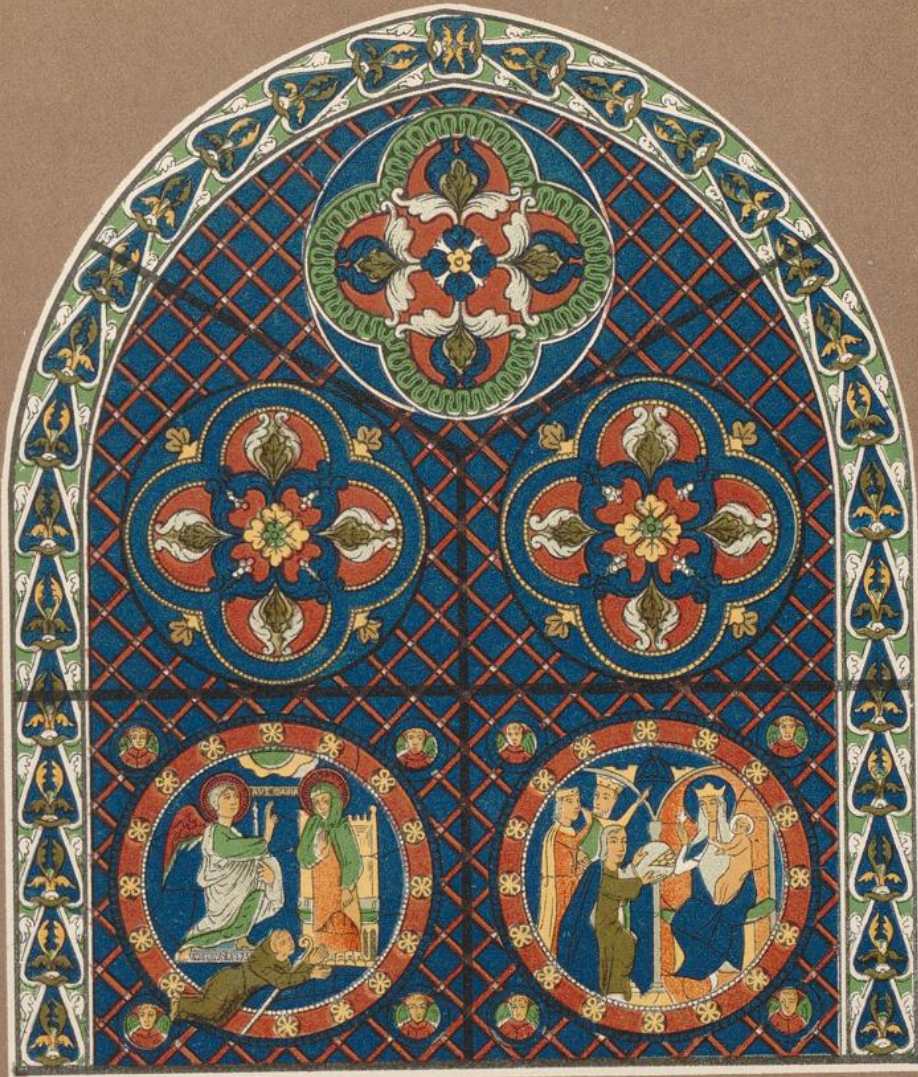
Springer, Kunstgeschichte, II

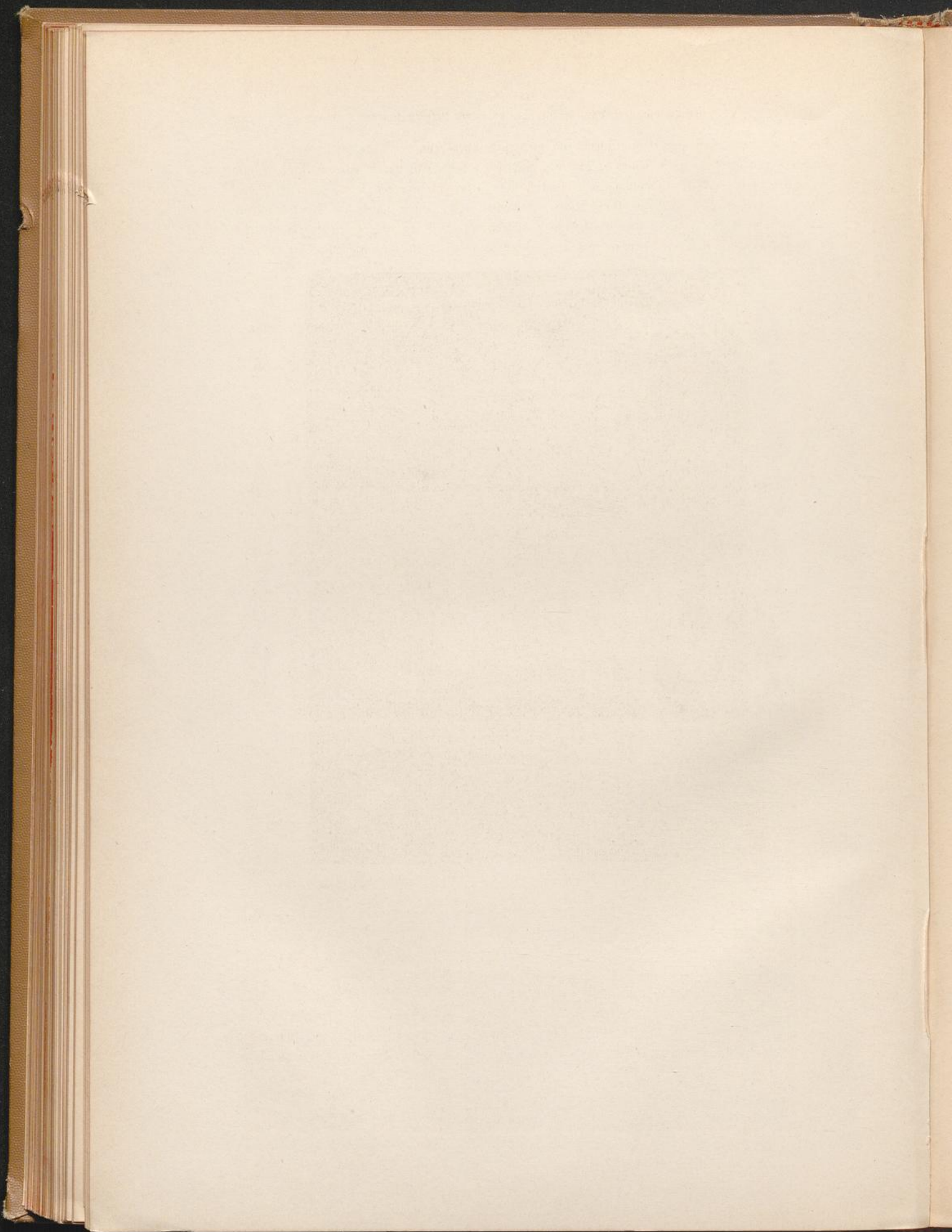
E. A. Sornig

Fenster aus St. Denis und Wanddekoration aus der Ste Chapelle.

Fig. 200. Bernhard Schupp's von Sebner in Zilber.







Das Zusammentreffen von französischen und niederländischen Künstlern in Dijon, am Hofe der burgundischen Fürsten, weist schon darauf hin, daß von einer geschlossenen burgundischen Schule, die aus heimischen Wurzeln emporwächst, füglich nicht gesprochen werden kann. Der Wille des Herzogs berief die Künstler aus verschiedenen Landschaften und wies ihnen die Tätigkeitskreise an. Als den besten unter den so berufenen Bildhauern müssen wir Claux Sluter (seit 1384) preisen, welchem das Denkmal Philipps des Kühnen (Fig. 306) und der Mosesbrunnen mit

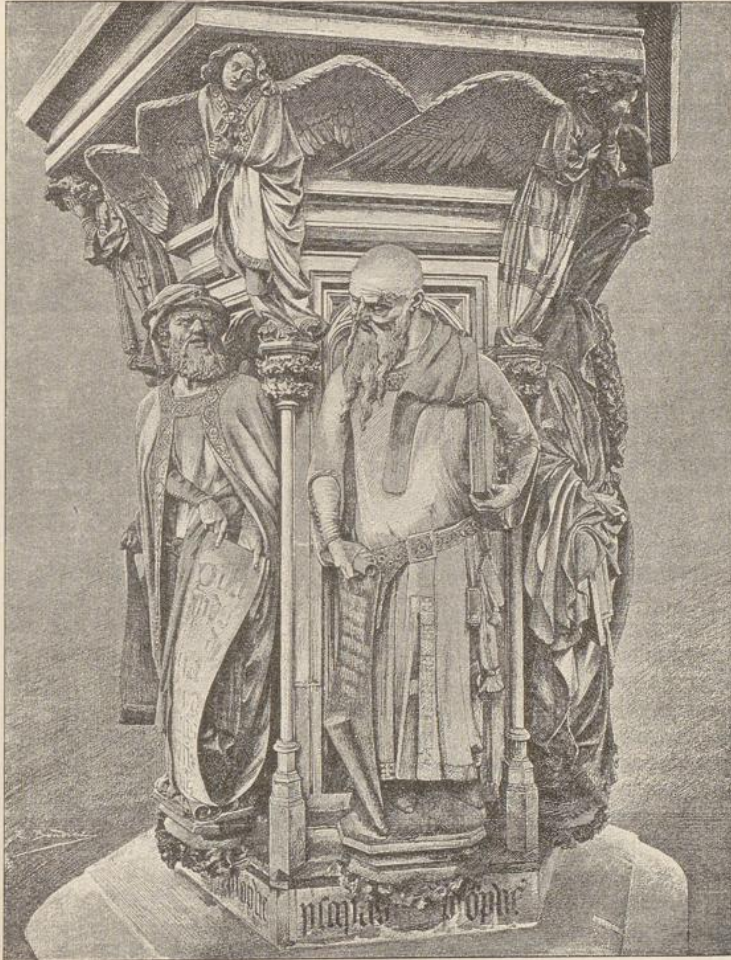


Fig. 307. Der Mosesbrunnen. Museum zu Dijon. (Nach Gouze, l'art gotique.)

sechs Prophetenfiguren, ehemals im Hofe der Karthause, jetzt im Museum zu Dijon, angehört (Fig. 307). Weniger Moses, nach welchem der Brunnen benannt wird, als Jesajas und Daniel sind für den endlichen Sieg der derb realistischen Richtung charakteristisch. Sie müssen in ihrer vollständigen Bemalung den Eindruck lebtester Lebendigkeit erregt haben.

Mit der französisch-niederländischen Kunstweise verglichen, tritt die deutsche Skulptur von der Mitte des 13. Jahrhunderts an in die zweite Linie zurück. Ihr fehlt die ruhige organische Entwicklung; sie schmiegt sich nicht langsam dem neuen Baustile an, überträgt nicht allmählich die künstlerischen Grundzüge des letzteren auf ihr Gebiet, sondern setzt gleich

voll ein und giebt sofort, französischen Mustern folgend, den eigentümlichen Stil gotischer Plastik in seiner ganzen Stärke wieder. Gute Beispiele dafür bieten die Skulpturen am Portale und in der Vorhalle des Freiburger Münsters, die Statuen an der Westfassade des Münsters zu Straßburg (Fig. 308), die polychromierten Apostelstatuen im Kölner Domchor und die Statuen an der Fassade des Kölner Doms (Fig. 309). Sie fallen vorwiegend in das 14. Jahrhundert. Die Schweifung der Umrisse, die Ausbiegung der einen Hüfte macht sich dabei noch stärker als in gleichzeitigen französischen Werken bemerkbar. Hand



Fig. 308. Vom Straßburger Münster.

in Hand damit geht die Zeichnung rundlicher kleiner Köpfe mit lächelndem Ausdruck, überschlanker Körper, dünner Arme, magerer Beine. Das Zarte und Zierliche, das Schwächliche und Schwankende steuern die Hauptzüge zur Schöpfung des Schönheitsideales bei. Man merkt ihnen wohl den Ursprung aus der Minnepoesie an; aber wie der Dichtergefang seine Friese und Wahrheit verloren hat, dem Konventionellen sich nähert oder in Uebertreibungen sich ergeht, so haben auch die meisten plastischen Gestalten des 14. Jahrhunderts die Kraft und die Mannigfaltigkeit des Ausdruckes eingebüßt, sind eintönig, mehr geziert als zierlich geworden. Wenn sie in kleinem Maßstabe ausgeführt sind, verlieren die Figuren ihr kleinliches Wesen. Den zahl-

reichen Elfenbeinreliefs, welche Kästchen, Kämme und anderes Geräte schmückten, läßt sich ein Hauch von Anmut nicht absprechen (Fig. 310).

Auch in den Miniaturen aus dem Lebenskreise der Minnesänger ist der richtige Ton im allgemeinen getroffen; die Sehnsucht und hingebende Liebe, die Freude an der Jagd und am Landleben, die verschiedenen Wagnisse der ritterlichen Sängers, sich die Huld der Frau zu sichern, werden wirksam wiedergegeben. Doch fehlt das individuelle Element, die Fähigkeit, die einzelnen Gestalten nach Charakter, nach persönlicher Natur zu sondern. Das Lob, welches diesen Bildern, z. B. den Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts (Fig. 311) erteilt wird, sie besäßen eine große kulturgeschichtliche Bedeutung, birgt mittelbar einen künstlerischen Tadel in sich. Die Unzulänglichkeit der Künstler wird namentlich in den Schilderungen ernster Ereignisse, z. B. der Männerkämpfe, offenbar. Bei allem fleißigen Eifer,



Fig. 309. Von der Westfassade des Doms in Köln.



Fig. 310. Jagdscene. Elfenbeinrelief.

die Einzelheiten, wie die Rüstungen, die Waffen u. s. w. richtig wiederzugeben, erscheint doch die Schilderung der Gefechte und Belagerungen in der „Romfahrt König Heinrichs VII.“ (Codex Balduini in Koblenz), aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, weit von aller Wahrheit entfernt. Und der rheinische Maler war gewiß nicht der schlechteste unter seinen Genossen, hat die Miniaturen vielleicht zu dem Zwecke entworfen, daß sie als Vorlagen für Wandgemälde

dienen sollten. Ist diese Vermutung richtig, so haben die Wandgemälde im 14. Jahrhundert sich wenig von Teppichen unterschieden. Denn auf die Teppichtechnik erscheinen die Bilder berechnet, in ihrer Wirkung den Teppichen nahe verwandt. Den Schluß, welcher daraus gezogen wird, daß die Wandmalerei seit der Mitte des 13. Jahrhunderts keine reiche Entwicklung erfahren hat, bestätigen die Thatfachen. Sie hat zwar allerorten eine reiche Pflege gefunden, blieb aber überall durch die ungünstigen Raumverhältnisse in ihrer freien Entfaltung gehemmt.



Fig. 311. Aus der Heidelberger (Manneßsichen) Lieder-Handschrift.

An den Gewölben mußte sich die Komposition den dreieckigen Kappen einfügen, an den Wänden schnürten die beliebten senkrechten Glieder, die spitzbogigen Arkaden die Gruppen ein. Das Beste bleibt die namhafte Erweiterung der Darstellungskreise. Die Wandgemälde in den Kirchen und Kapellen umfassen die biblischen Hauptereignisse, so z. B. die Bilder an den Gewölbefeldern und Wänden der abgebrochenen Kapelle zu Kamersdorf bei Bonn (Fig. 312), oder erzählen ausführlich die Legenden von Heiligen, wie in Konstanz, in Oberwinterthur in der Schweiz, Neuhaus in Böhmen u. a. Dazu treten noch in einzelnen Schlössern (Südtirol) Schilderungen aus der Heldensage. In der künstlerischen Hauptströmung bewegt sich die Wand-



Fig. 312. Aus der Kapelle zu Ramersdorf bei Bonn.

malerei nicht. Ersatz für sie bot die Glasmalerei, welcher auch die größere Gunst der Zeit sich zuwandte und die gotische Architektur den reichsten Wirkungskreis bot.

Die ältesten Nachrichten über den Verschluss der Fenster durch bunte, mit Mustern oder Figuren bemalte Gläser versetzt man gewöhnlich in die letzten Jahre des 10. Jahrhunderts, in welchen fast gleichzeitig buntes Glas mit Gemälden in der Klosterkirche zu Tegernsee und „Fenster mit (gemalten) Historien“ in Rheims erwähnt werden. Doch fällt die Erfindung der Glasmalerei gewiß nicht erst in diese Zeit. Mosaikartig zusammengesetzte, farbige Gläser waren schon früher bekannt und selbst der Gebrauch figürlicher Darstellungen darf für die karolingische Periode nicht unbedingt abgeleugnet werden. Wahrscheinlich nahm das Mittelalter ein halbvergeßenes Erbe des Altertums wieder in Besitz. Noch im 11. Jahrhundert liegt der Glasmalerei, wie die Fenster im Augsburger Dome (Fig. 313) zeigen, die Mosaikarbeit zu Grunde. Die einzelnen nach einer Vorlage zurechtgeschnittenen Glasstücke werden in Blei gefaßt und verbunden, die Zeichnung und die Schatten mit Hilfe von eingebranntem Schwarzlot hergestellt. Allmählich hebt sich die Technik; die Zahl der Farben wird vermehrt und die Zeichnung verbessert. Den größten Fortschritt bewirkte die Erfindung der Ueberfanggläser im 14. Jahrhundert. Die aneinander geschmolzenen verschieden gefärbten Glasplatten gestatteten, durch Herausziehen des Ueberzuges auf einer Platte die Farben abzutönen oder Farbengegensätze hervorzubringen.

Frankreich genoß schon im Mittelalter den Ruf, auf dem Gebiete der Glasmalerei alle anderen Länder zu überragen. In der That läßt sich kaum etwas vollendetes denken als die Riesenfenster der gotischen

Fig. 313. König David.
Glasbild.
Augsburger Dom.
(Butcher.)

Dome, deren Glasgemälde durch Farbglanz und Farbenharmonie die höchste dekorative Wirkung erzielen (Taf. VII). Zwei Kompositionsweisen waren in Übung, die eine (ältere?),



Fig. 314. Der verlorene Sohn. Teil eines Fensters aus der Kathedrale von Chartres.

welche einzelne große Figuren statuenähnlich nebeneinander zeichnet, und die andere, welche in Medaillons kleinere biblische oder legendarische Scenen im Zusammenhange schildert, beide von teppichartigem Hintergrunde klar abgehoben. Aus der älteren Zeit genießen die Glas-

gemälde in den Kathedralen von Poitiers und in St. Denis, aus der späteren Periode jene in Chartres (Fig. 314) und Bourges den größten Ruhm. Von den zahlreichen Werken in deutschen Kirchen verdienen aus dem 13. Jahrhundert und dem Anfange des 14. die Glasmalereien in der Kunibertskirche und im Domchore zu Köln (Fig. 315), im Straßburger Münster, in der Katharinenkirche zu Oppenheim, und, als Beweis der weiten Verbreitung



Fig. 315.
Von den Fenstern im Chor
des Kölner Doms.



Fig. 316. Fenster aus Königsfelden. (Nach Rahn.)

der Blüte dieses Kunstzweiges, die Chorfenster in Bücken an der Weser besondere Erwähnung. Daß im Laufe des 14. Jahrhunderts Deutschland die französischen Muster einholte, ja in Bezug auf reichere Farbenharmonie und prachtvolle architektonische Einrahmung sogar überbot, bekunden u. a. die prachtvollen elf Fenster zu Königsfelden im Aargau (nach 1350, Fig. 316).

Die Glasmalerei ist die wahrhaftige und eigentliche gotische Malerei. Ohne die Voraussetzung des gotischen Baustiles bleibt ihre Entwicklung unverständlich. Die Auflösung der Mauermassen in Glieder machte erst die großen Fenster möglich, das Maß- und Stabwerk der letzteren bot dem Maler die feste Grundlage für die Anordnung seiner Bilder. Sobald die Herrschaft der gotischen Architektur zusammenbrach, verlor auch die Glasmalerei als Zweig der monumentalen Kunst ihr Daseinsrecht. Sie suchte und fand auch in der Renaissanceperiode einen anderen Wirkungskreis, welcher den errungenen technischen Fortschritt wohl benutzte, zum Teile noch weiter fördert, im Stile und in den Formen aber von der älteren Kunstweise vollkommen abweicht.

Während die Glasmalerei mit der gotischen Architektur auf das engste verknüpft ist, hat

ein Zweig der plastischen Kunst sich verhältnismäßig unabhängig von der letzteren erhalten. Die Grabskulptur kam zwar gleichfalls erst seit dem 13. Jahrhundert in die Höhe, als die Wertschätzung der einzelnen Persönlichkeit sich steigerte, die selbstbewußten Bürger in den Kirchen auch Heiligtümer der Familien stifteten. Trotzdem läßt dieser Zweig der Plastik sich von dem gotischen Baustile nicht so ausschließlich die Regel vorschreiben, wie die eigentliche kirchliche Skulptur. Am deutlichsten offenbart sich ihr selbständiger Entwicklungsgang in Deutschland.



Fig. 317. Ezechiel.
Von der Frauenkirche in Nürnberg.

Der spätromanische Stil, dessen glänzendste Schöpfungen in Raumburg nachgewiesen werden (S. 149), bleibt in den Grabstatuen beinahe bis zum Schlusse des 13. Jahrhunderts in Kraft, allerdings nicht in den Rheinlanden, wo die Abhängigkeit von den Einflüssen der Architektur nicht so leicht abgeschüttelt werden konnte, sondern in Hessen (Grabstein der h. Gertrud, des Grafen Solms in Altenberg an der Lahn, Grabsteine in Marburg u. a.), Franken (Frauenrode) und Thüringen, so daß auf eine Fortdauer der Schule geschlossen werden kann. Auch im 14. Jahrhundert stehen auf dem Gebiete der Plastik die mittleren und östlichen Landschaften im Vordergrund. Die Freude an der Wiedergabe der wirklichen Natur äußert sich hier völlig frei und mildert selbst bei kirchlichen Skulpturen die gotische Manier. Die Prophetenstatuen z. B. an der Frauenkirche in Nürnberg (Fig. 317) die Statue der h. Elisabeth in Marburg (Fig. 318) deuten den Ausbug der einen Hüfte nur leise an. Noch offener spricht ein frischer Naturalismus aus den Grabstatuen. Nur muß der Blick nicht ausschließlich bei den Grabstatuen vornehmer Herren (Fig. 319) verweilen, bei welchen die plumpe Rüstung, der schwere Amtsortnat die Entfaltung des Formeninnes hemmt, sondern muß auch die Grabdenkmäler der Bürger und insbesondere der Frauen beachten. Die Mehrzahl derselben war überdies vollständig bemalt, wodurch der natürliche Eindruck noch erhöht wurde. (Grabmal Herzog Heinrichs IV. in der Breslauer Kreuzkirche, Grabmal des Ehepaares Holzhausen im Frankfurter Dome 1371 u. a., Grabdenkmäler der Erzbischöfe im Mainzer Dome, wo sich überhaupt der Entwicklungsgang der deutschen Grabskulptur am bequemsten verfolgen läßt u. a.).

Welcher Wert auf die würdige Herstellung der Grabmäler gelegt wurde, beweist auch die Sorgfalt in der Wahl des Materiales. Außer Sand- und Kalkstein, welche die Hilfe

der Polychromie am stärksten begehrten, kam auch Marmor und Erz zur Verwendung. In Bronze gegossene Rundfiguren kommen allerdings selten (Konrad von Hochstaden im Aölnener Dome u. a.) vor; desto häufiger stoßen wir auf Metallplatten, in welche die Zeichnung eingraviert wurde. Sie fanden namentlich in Norddeutschland (Lübeck) weite Verbreitung; doch waren sie auch in England, wo das Grabbild, aus Messing geschnitten, auf eine Steinplatte gelegt wurde, in Frankreich und in Flandern beliebt. In der letztgenannten Landschaft dürften sie zuerst angekommen sein.

Mag aber auch die Grabskulptur in Bezug auf Treue und äußere Wahrheit, auf unbefangene Natürlichkeit der Schilderung den anderen Kunstzweigen vorangehen: in dem einen Punkte, daß die technisch = tüchtige Ausführung den künstlerischen Entwurf überwiegt, stimmt sie doch mit ihnen überein. Das Handwerk, im besten Sinne des Wortes gedacht, beherrscht nun einmal die ganze spätmittelalterliche Kunst im Norden und verleiht dem gotischen Stile sein



Fig. 318. Statue der hl. Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg.



Fig. 319. Grabmal Günthers von Schwarzburg im Dom zu Frankfurt a. M.

besonderes Gepräge. So schiebt sich auch beim Bauwesen zwischen den Architekten und den gewöhnlichen Maurer der Steinmetz in die Mitte, und seiner Thätigkeit danken die gotischen Dome in nicht geringem Maße ihre künstlerische Bedeutung. Das Uebergewicht des Handwerkes nimmt in der späteren Zeit der Gotik immer mehr zu, sodaß häufig die Grenzen zwischen Künstler und Kunsthandwerker sich verwischen. Nicht immer zum Vorteil der Kunst. Das organische

Verhältnis zwischen Konstruktion und dekorativen Formen, welches nur die reine Künstlerphantasie empfindet und versteht, wird gelockert, oft ganz zerstört. Das Schicksal des Maßwerkes,

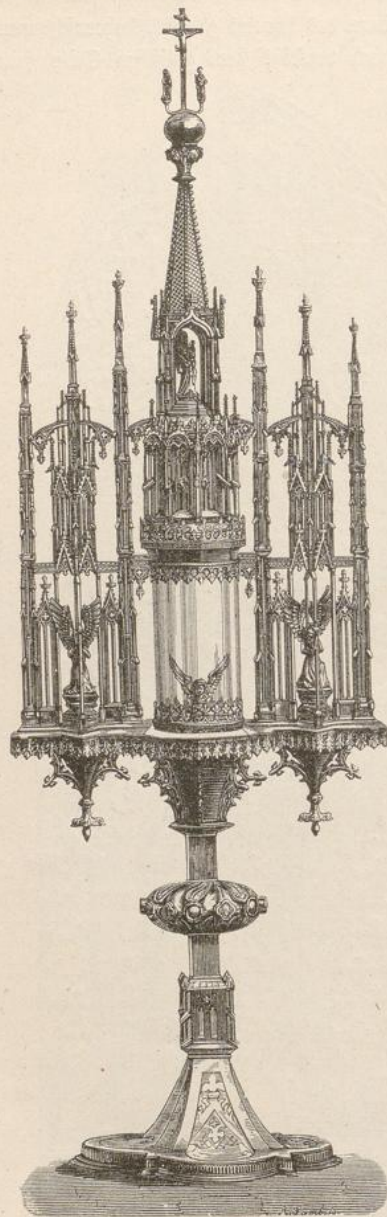


Fig. 320. Gotische Monstranz.
Kirche zu Sedlitz.

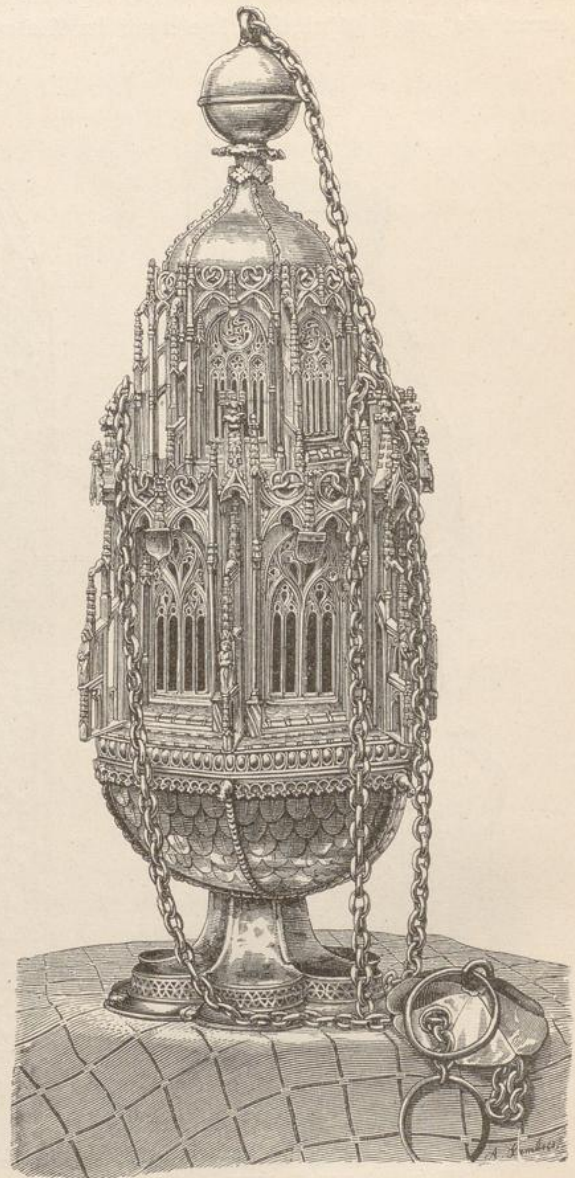


Fig. 321. Spätgotisches Wehrauchfaß
in Seitenstetten.

welches schließlich sich in krause Windungen verliert, die Verwandlung der Rundstäbe und Rippen in Astwerk dürfen als Zeugnisse angerufen werden. Ebenso schwindet über dem Eifer virtuoser Ausführung die erfinderische Kraft. Das Ornament zeigt einen geringen Wechsel,

wiederholt fast schablonenhaft immer dieselben Muster; es werden die architektonischen Zierglieder aus ihrem Zusammenhange gerissen und unmittelbar und unbeschränkt auch dort angewendet, wo sie sich völlig zwecklos erweisen. Ein Blick auf die Monstranzen (Fig. 320) mit ihren Strebebogen, Fialen, Statuen unter Baldachinen, oder auf das Weihrauchgefäß (Fig. 321) mit seiner vollständigen Fensterarchitektur macht jede weitere Auseinandersetzung überflüssig. Sobald



Fig. 322. Spätgotischer Schnitzaltar in der Johanniskirche zu Bozen.

man die Frage beiseite läßt, ob konstruktive Glieder der Baukunst auch in der Gerätemwelt rein dekorativ verwendet werden dürfen, sobald man sich auf den Handwerksboden stellt und die Gediegenheit der Arbeit prüft, hat man für die Mehrzahl der Werke nur Bewunderung bereit. Dieses gilt sowohl von den Schmiede- und Schlosserarbeiten, wie von den Werken der Schreiner und insbesondere der Holzschnitzer. Eine reiche Wirksamkeit öffnet sich den Holzschnitzern, als seit dem 14. Jahrhundert die Altarschreine und Flügelaltäre aufkamen. Ueber einem niedrigen Aufsätze

erhebt sich ein Schrein mit holzgeschnitzten, farbigen Figuren, dessen Flügel außen Malereien, innen in der Regel Reliefs zeigen, und der oben mit einer architektonischen Krönung abschließt (Fig. 322). Wahre Prachtwerke dieser Gattung wurden im 15. Jahrhundert geschaffen und noch im 16. Jahrhundert häufig aufgestellt. Der Anteil tüchtiger Künstler hebt sie in einzelnen Fällen über den durchschnittlichen Wert; in ihrer überwiegenden Zahl bleiben sie aber dennoch nur Produkte des Kunsthandwerkes, welches auf die Ausführung einen größeren Wert legt als auf die Erfindung, die Schönheit des Einzelnen stärker betont als die Harmonie des Ganzen. Dieses glänzende Hervortreten des Kunsthandwerkes am Schlusse des nordischen Mittelalters läßt an einen Kreislauf in der Entwicklung der nordischen Kunst denken. Wie am Anfange, so beherrscht auch am Ende der Periode das Kunsthandwerk die gesamte künstlerische Thätigkeit. Die hervorragende Stellung des Kunsthandwerkes in der letzten Zeit der Gotik übte aber auch auf die Kunst der folgenden Periode, besonders in Deutschland, einen gewichtigen Einfluß. Dem Kunsthandwerke war es vorbehalten, die neuen (der italienischen Renaissance entlehnten) Formen auf dem heimischen Boden einzubürgern. Es hat diese Aufgabe nach besten Kräften gelöst, es konnte sich aber von der Gewöhnung an gotische Formen nicht vollständig lossagen und hat so dazu beigetragen, daß Anklänge an den gotischen Stil noch lange in der folgenden Kunstperiode nachhallen.

3. Die mittelalterliche Kunst in Italien.

(10.—13. Jahrhundert.)

Unter ganz anderen Lebensbedingungen als diesseits der Alpen entwickelte sich die mittelalterliche Kunst in Italien. Die Trümmer der alten Welt lagen hoch und zwangen das neue Geschlecht zu langsamen Schritten. Der Aufbau des mittelalterlichen Kulturreiches hatte hier mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen als im Norden. Die Kirche war in Italien nicht der ausschließliche Schöpfer und Träger der Bildung, blieb vielmehr, namentlich in den frühern Jahrhunderten, im Kreise der Anschauungen und Interessen des Landes und Volkes eingeschlossen. Wie in der Römerzeit, so war auch im Mittelalter das städtische Wesen vorherrschend. Die Städte aber, in welchen sich die Reste alter Gesittung am lebendigsten erhalten hatten und von welchen der spätere geistige Aufschwung ausgehen sollte, bedurften längerer Sammlung, ehe sie diese Aufgabe erfolgreich übernehmen konnten. Vorher mußte erst die Stammesmischung vollendet werden, mußten die trüben politischen Zustände sich setzen, die nationale Natur sich klären. Italien als großes Kulturvolk fand sich erst im 12. Jahrhundert. Die Zeit bis dahin war eine Periode der Vorbereitung. Daher wird bis zum 12. Jahrhundert die Kunst in Italien, wenn man von fremden Strömungen absieht, nicht so eifrig betrieben wie in Deutschland und Frankreich, wo das nationale Leben rascher den natürlichen Ausdruck gewann.

Am ödesten sieht es in Rom aus. Die altchristlichen Bauten auszubessern, da und dort neue Decken zu ziehen, Apsiden und Eingänge herzustellen, füllte vorwiegend die Bauthätigkeit bis zum 12. Jahrhundert aus. Selbst in dem seltenen Falle eines Neubaus (Haus des Pilatus oder Crescentius aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts) begnügte man sich, die äußere Dekoration aus alten Marmorfragmenten bunt zusammenzusetzen. Die unerlöschliche Fülle an solchen Bruchstücken lockte zuerst zu künstlerischer Arbeit und gab Anlaß, zerfägte Steinplatten zu zierlichen Mustern zu ordnen, Fußböden und Wände mit ihnen zu belegen. So kamen die später so berühmt gewordenen römischen „marmorarii“ in die Höhe. Doch scheint es, als ob auch hier erst äußere Anregungen hinzutreten mußten, um diese Keime zur Blüte zu bringen.