



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handbuch der Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1848

Vierzehntes Kapitel. Die Kunst des germanischen Styles.

urn:nbn:de:hbz:466:1-29336

VIERZEHNTE KAPITEL.

DIE KUNST DES GERMANISCHEN STYLES.

Allgemeine Bemerkungen.

Die Kunst des romanischen Styles hatte sich um den Schluss des zwölften und im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen Vollendung entwickelt; die Ueberlieferungen aus der Zeit des classischen Alterthums hatten sich mit der Anschauungsweise der christlich-germanischen Welt zum schönsten Gleichmaasse verschmolzen, und es waren in solcher Art wenigstens einzelne Werke geschaffen, welche wohl geeignet scheinen durften, dem neugestalteten Völkerleben und seinen künstlerischen Bedürfnissen fortan als feste und allgemein gültige Norm zu dienen. Dennoch hatte diese anmuthige Blüthe der Kunst in ihrer Besonderheit keinen Bestand. Es waren Richtungen und Bedürfnisse des Geistes vorhanden, denen jene Mittelstrasse zwischen antiker Abgeschlossenheit und zwischen dem Streben der neuen Zeit nicht zu genügen vermochte; sie waren vielleicht für den Augenblick zurückgehalten, aber um so entschiedener und kräftiger brachen sie alsbald hervor und führten, als den ihnen angemessenen Ausdruck, einen wesentlich neuen und eigenthümlichen Styl in die Kunst ein. Diese Erscheinung steht im engsten Zusammenhang mit den anderweitigen historischen Verhältnissen; sie beruht auf jener freien und kräftigen Entwicklung des volksthümlichen Sinnes, der lang im Stillen genährt oder gewaltsam niedergehalten, in derselben Periode sich kräftig und entschieden bethätigte, und durch den ein vielgestaltiges, reiches und mächtiges Bürgerthum ins Leben gerufen ward.

Der neue Styl der Kunst, welcher unmittelbar auf die vollendete Entfaltung des romanischen folgte und zum Theil sogar gleichzeitig mit ihr hervortrat, ist am schicklichsten mit dem Namen des germanischen Styles zu bezeichnen. Zwar gehört derselbe nicht

ausschliesslich den rein-germanischen Nationen an; im Gegentheil sehen wir ihn — doch noch unentwickelt — bei einigen Völkern romanischer Zunge (in Nordfrankreich und England) sogar früher erscheinen, als z. B. in Deutschland. Dennoch erkennen wir entschieden, auch bei diesen Mischvölkern, dass es der Germanismus ist, dem er seine Nahrung verdankt; dass er sich da am Lautersten und Vollendetsten ausbildet, wo der germanische Volksgeist vollkommen rein und im durchgebildeten Bewusstsein seiner Eigenthümlichkeit auftritt; und dass er ein mehr zufälliges und willkürliches Gepräge erhält, wo (wie in Italien und Südfrankreich) der Romanismus vorwiegt.

Wenn übrigens der germanische Styl soeben als ein neuer und eigenthümlicher bezeichnet wurde, so ist dies ferner nicht so zu verstehen, als ob er lauter fremdartige und bis dahin ungekannte Elemente in sich fasse. Er knüpft sich im Gegentheil, was seine Grund-Elemente anbetrifft, wiederum an die Erscheinungen der näheren und ferneren Vergangenheit an; das christliche Alterthum, das romanische Zeitalter, selbst der Islam, enthalten bereits die Gedanken und die Formen, welche die Grundlage seiner Entwicklung bilden. Und dies nicht blos in Einzelheiten, sondern auch in der Fassung des Ganzen, sofern nämlich auf der einen Seite die gesammte romantische Kunst (also auch die des germanischen Styles) zunächst in der christlichen Weltanschauung begründet war, auf der andern Seite der germanische Volksgeist sich bereits bei der Gestaltung der jüngstverflossenen Periode der Kunst thätig gezeigt hatte. Bis jetzt aber war diese Thätigkeit des germanischen Geistes nur eine mehr oder weniger untergeordnete gewesen; er hatte an dem vorgefundenen Stoffe seine Kräfte nur erst zu prüfen und zu bilden vermocht. Nunmehr trat er in völlig freier und entschiedener Kraft hervor, und um so schärfer und bestimmter, als die Neigung zur Antike, die sich in der letzten Zeit des romanischen Styles zeigte, mit seiner Eigenthümlichkeit im entschiedenen Widerspruche stand; mit durchaus selbständigem Sinne fasste er die überlieferten Elemente auf, mit einem neuen und mächtigeren Lebenshauche erfüllte er dieselben; er bildete ein neues Ganze, in dessen Umgrenzung auch die alten Elemente ein neues und eigenthümliches Gepräge gewinnen mussten.

Die Periode des germanischen Styles bezeichnet die reichste und glänzendste Entfaltung der romantischen Kunst. Das christliche Princip der Vergeistigung der irdischen Welt ward von dem Sinn und Gefühl des germanischen Volkslebens mit aller Frische, allem Enthusiasmus eines jugendlichen Bewusstseins aufgefasst, zugleich aber mit allem Ernst und aller Consequenz einer gereiften Erfahrung zur Erscheinung durchgebildet. In den Werken dieser Periode herrscht durchweg, innerlich und äusserlich — oder vielmehr in dem ungetheilten Zusammenwirken der inneren und äusseren Kräfte, — das

Streben nach einem Höheren, Ueberirdischen vor; aber sie gehen dabei mit energischer Umsicht von der festen irdischen Gestaltung aus, und entwickeln in solcher Doppelbeziehung, anhebend von dem fassbaren und messbaren Grunde des Lebens und ausklingend in Accorde der Sehnsucht, die nur dem ahnungsvollen Gefühle verständlich sind, einen Reichthum, eine organische Fülle der Erscheinung, wie dergleichen keine frühere Zeit gekannt hatte. Die Periode des germanischen Styles bildet den vollendeten Gegensatz gegen das ruhige Genügen und das bestimmte Maass der griechischen Kunst.

Der Beginn des germanischen Styles ist, wie bemerkt, gleichzeitig mit dem Schlusse des romanischen. Seine Dauer ist, je nach den verschiedenen Ländern oder selbst nach den einzelnen Gattungen der Kunst verschieden. Er reicht bis ins sechszehnte Jahrhundert, zum Theil bis gegen dessen Mitte, hinüber. Aber schon von der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts an machen sich wiederum abweichende Richtungen bemerklich, in denen wir den Beginn der modernen Kunst erkennen müssen. Die einzelnen Stadien der Entwicklung des germanischen Styles sind ebenfalls nach den Ländern und nach den Gattungen der Kunst verschieden; sie werden sich bei der gesonderten Betrachtung der letzteren darlegen.

A. ARCHITEKTUR.

§. 1. Das System der germanischen Architektur.

Der germanische Baustyl¹ schliesst sich, in Bezug auf seine äusseren Bedingnisse, zunächst an das System der gewölbten Basilika, wie sich dasselbe in der romanischen Periode entwickelt hatte, unmittelbar an; der Grundplan der kirchlichen Monumente, die Hauptdisposition der Räume bleiben im Wesentlichen dieselben. Der Chor nimmt den östlichen Theil des Gebäudes ein, von den

¹ Wir bezeichnen denselben gewöhnlich mit dem Namen des gothischen Styles, und wir dürfen keinen Anstand nehmen, dieses Wort in unsrer Sprache beizubehalten, indem hiebei nicht (wie etwa, wenn man den romanischen Styl mit dem Namen des byzantinischen bezeichnet) eine Begriffsverwirrung zu befürchten ist. An das Volk der Gothen wird Niemand bei diesem Worte denken; auch war es nicht im Entferntesten ein nationeller Bezug, was zur Einführung dieses Namens Veranlassung gab. Die ebenso eitle wie nüchterne Aesthetik der neueren Italiener, von denen der Titel des Gothischen in der Architektur zuerst in Anwendung gebracht wurde, meint damit ganz einfach nur so viel wie „barbarisch.“ Für uns aber mag sich's wohl geziemen, den ehemaligen Spottnamen auch ferner als einen Ehrennamen zu bewahren. — Ich habe in diesem Handbuch den Ausdruck „germanisch“ durchgehend angenommen, theils der schärferen Distinction wegen, theils um Architektur und bildende Kunst desselben Styles auch mit demselben Worte bezeichnen zu können.

vorderen Räumen durch das Querschiff abgetrennt, wenn ein solches vorhanden ist; zwei Thürme erheben sich in der Regel auf der Westseite des Gebäudes und bilden in solcher Art eine bedeutsam ausgezeichnete Schauseite; das Mittelschiff steigt über die Seitenschiffe empor, die Structur des Inneren ist durch die Anwendung der Kreuzgewölbe bedingt. Aber ungleich entschiedener als bisher tritt das Gefühl für das Ganze des architektonischen Werkes und für das gegenseitige Verhältniss seiner Theile hervor, ungleich lebenvoller erscheint der Organismus, der dasselbe durchdringt, ungleich wirksamer entfaltet sich die aufwärts strebende Bewegung, welche den Geist und die Sinne des Beschauers mit emporzuziehen bestimmt ist. Eine wesentlich neue und eigenthümliche Weise der Durchbildung, ein völlig abweichendes Princip der Form, für das Ganze, wie für das einzelne Detail, ist die Folge dieser veränderten Auffassung.

Zunächst ist zu bemerken, dass jene scharfausgesprochene Sonderung des Chores von den übrigen Bautheilen insgemein vermieden wird. Ohne zwar auf eine ähnlich willkürliche Weise, wie etwa in der altchristlichen Basilika, in einem andern Raum eingeschoben zu sein, wird der Chor gleichwohl dem allgemeinen Gesetze der architektonischen Structur untergeordnet. Vornehmlich wichtig ist es in diesem Bezuge, dass in der germanischen Architektur die Anlage der Crypten (deren der freiere Geist der Zeit nicht mehr bedurfte), und mit ihnen jene auffällige und einseitige Erhöhung des Chorraumes fast ohne alle Ausnahme verschwindet. Mehrfach, besonders in den späteren Zeiten der germanischen Architektur, erscheint zwar wiederum eine bestimmtere Sonderung des Chores von den vorderen Räumen der Kirche; doch wird auch diese in einer Weise behandelt, dass sie mit dem, das ganze Gebäude gleichmässig umfassenden architektonischen Gesetze nicht im Widerspruch steht: es ist ein bühnenartiger Bau von mässiger Höhe, ein sogenannter Lettner,¹ der zwischen die Pfeiler, welche den Beginn des Chores bezeichnen, eingezogen wird. Auf ähnliche Weise steht auch der Vorraum des Gebäudes, die Halle, über welcher sich die Thürme erheben, in unmittelbarer Verbindung mit dem ganzen System, welches in dem Inneren des Gebäudes durchgeführt ist.

Dies System nun beruht vornehmlich darin, dass — bei dem völlig entwickelten Organismus des Gewölbebaues und bei dem Streben, das Ganze in allen seinen Theilen mit belebter Kraft aufwärts zu führen — die Starrheit der Mauer fast gänzlich verschwindet und statt ihrer fast nichts als vollständig gegliederte Stützen und Gewölbebögen erscheinen. Hierin ist der Hauptunterschied der

¹ Der Name ist aus dem mittelalterlich lateinischen *Lectorium* gebildet, indem diese Bühne zugleich dazu diente, dem im Schiff der Kirche versammelten Volke die heilige Schrift vorzulesen, zu predigen u. s. w. In diesem Bezuge ist der Lettner eine Erneuerung der alten Ambonen.

germanischen von der romanischen Architektur begründet; denn bei der letzteren bildet immer noch die Mauermaße den Haupttheil des Baues, an welche die Gliederungen nur mehr oder weniger angelehnt oder spielend aus ihr herausgebildet sind; in der germanischen Architektur aber macht die Mauer, wo sie erscheint, durchweg nur eine leichte, für das Ganze der Structur nicht eigentlich wesentliche Füllung zwischen jenen Gliederungen aus. Die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, welche durch dieses veränderte Princip der Auffassung hervorgebracht werden, bestehen vornehmlich in Folgendem:

Die Pfeiler und Halbsäulen, die, wie im romanischen Gewölbepbau, durch die Structur des Inneren bedingt und von denen die Bögen und Gewölbe getragen werden, steigen selbständig und frei empor; ihre Bewegung setzt sich in den Linien des Gewölbes fort. Die belebte Theilung der Gewölbmasse, die bereits der romanische Baustyl durch die Anwendung des Kreuzgewölbes gewonnen hatte, wird entschiedener dadurch hervorgehoben, dass nicht bloß Quergurte (zur Sonderung der Haupttheile des Gewölbes), sondern auch Kreuzgurte (zur Bezeichnung der Einzeltheile desselben) eingeführt werden. Dieses System der verschiedenen Gurtungen bildet den eigentlich festen Kern des Gewölbes; zwischen sie werden nur leichte Gewölb-Kappen von dreieckiger Gestalt zum Schluss der Decke eingesetzt.¹ Hier kommt somit das Gewölbe nicht mehr als eine (ob auch getheilte) Masse in Betracht, sondern vorzugsweise nur die Structur seiner Gurte: in ihnen breitet die aufsteigende Bewegung der Pfeiler sich auseinander, und ebenso wirkt in ihnen der Gewölbdruck nur auf die einzelnen Punkte, von welchen sie ausgingen, auf die Pfeiler, zurück. Indem somit die Masse des Gewölbes sich auflöst, bedarf es auch keiner Mauermaße, um demselben, an der äusseren Seite des Gebäudes, ein Widerlager darzubieten, sondern ebenfalls nur einzelner Pfeiler: dies sind die Strebepfeiler, die wiederum den eigentlich festen Kern der Mauer ausmachen und die nach dem Inneren als Träger für die Gewölbgurte gegliedert sind, während sie nach dem Aeusseren die feste, widerstandfähige Gestalt des Mauerkörpers bewahren. Zwischen den Strebepfeilern ist, solcher Structur gemäss, keine weitere Mauer nöthig; sie bieten somit die Gelegenheit zu weiten und mächtig hohen Fenstern, und nur eine leichte Füllmauer wird als Einschluss und untere Brüstung der Fenster zwischen ihnen eingesetzt. Bei solcher Beseitigung der Massen verschwindet aber zugleich aller weitere senkrechte Druck und die verticale Dimension, d. h. das Gesetz des Emporstrebens herrscht frei und entschieden

¹ Eine solche Ausbildung des Gewölbes findet sich zwar auch bereits bei einzelnen späromanischen Bauten, doch hat sie hier noch nicht die weiteren Erfolge, die dem germanischen Styl sein eigenthümliches Gepräge geben.

vor. Mit diesem Princip hätte aber, für die Form der Wölbungen, der ruhig abschliessende Halbkreisbogen im Widerspruch gestanden; man wandte sich statt dessen dem kühner aufsteigenden Spitzbogen zu, den man bereits vielfach vorgebildet fand und dessen consequente Anwendung — zwar keineswegs zur Begründung — wohl aber zur vollendeten Ausbildung des germanischen Systemes diente. — Gurtgewölbe, Strebepfeiler und Spitzbogen, in ihrem gegenseitigen Verhältniss, sind somit als dessen vorzüglich charakteristische Grundelemente zu nennen.

Bei dieser ganzen Einrichtung musste sodann auch einer der Haupttheile der romanischen Architektur völlig umgewandelt werden: die halbrunde, mit einer Halbkuppel überdeckte Tribune des Altares. Die Einführung des Kreuzgewölbes hatte bereits bei einigen spätromanischen Bauten dahin geführt, hier ebenfalls Gewölbkappen anzuwenden und solcher Gestalt die wenig organische halbrunde Grundform mit einer gegliederten, polygonen zu vertauschen. Jetzt ward diese Einrichtung durchaus allgemein, und zwar so, dass von einer gesonderten Altartribune im germanischen Baustyl nicht mehr die Rede sein kann, dass vielmehr der polygone Chorschluss — wie man sich fortan ausdrücken muss — einen in das Ganze des Baues durchaus verschmolzenen und davon abhängigen Theil ausmacht.

Nicht minder verändert sich die Bildung und Gliederung des architektonischen Details. Zunächst die der Pfeiler, welche die Arkaden zwischen den Schiffen bilden. Der massenhafte Charakter des romanischen Baustyles hatte hier, statt der leichten Säulen der altchristlichen Basilika, viereckige Pfeiler nöthig gemacht, welche, wenn im Einzelnen auch zierlich ausgebildet und mit Halbsäulen als Trägern für das Gewölbe versehen, in ihrer Grundform doch immer das schwere und (an sich) unbelebte Gepräge eines Mauertheiles trugen. Die germanische Architektur wandte sich aufs Neue der lebenvolleren (in sich beschlossenen) Cylinderform der Säule zu, an welche sodann leichte Halbsäulchen zum Tragen der Gewölbgurte anlehnten. In den ersten Erscheinungen des germanischen Styles hat auch diese Einrichtung allerdings noch etwas Rohes; bald aber entwickelt sich die Form zum gediegensten Organismus; die Masse des Cylinders verschwindet in dem Wechsel der stärkeren und schwächeren Halbsäulchen (deren Gestalt durch die grössere oder geringere Bedeutung der Gewölbgurte, welche sie tragen, bedingt wird) und in den, nach dem Gesetz der Kannelirung gebildeten Einziehungen zwischen diesen Halbsäulchen. Der Pfeiler erscheint in solcher Gestalt als ein durchaus belebtes Ganzes, welches in gebundener, elastischer Kraft emporstiesst, und er wird auch, was seine Basis und das Kapital betrifft, als ein Ganzes behandelt. Die Basis gibt ihm eine feste, mehrfach abgestufte Grundlage; sie hat zu unterst eine polygone Form, aus welcher

sich, je nach den Hauptgruppen der Halbsäulen, und dann nach den einzelnen Säulchen selbst, kleinere Halbpolygone übereinander ablösen, auf deren obersten, rings umherlaufend, die Fussglieder der Säulchen ruhen; die letzteren haben eine leicht elastische Bildung, nach dem Princip der attischen Säulen-Basis, welches jedoch, den veränderten Gesamtverhältnissen gemäss, wesentlich modificirt erscheint. Das Kapitäl bildet eine leichte, umherlaufende Blätterkrone, die sich kelchförmig ausweitet und mit wenigen leichten Deckgliedern versehen ist. Da die aufsteigende Bewegung des Pfeilers und seiner einzelnen Theile unmittelbar in die Bögen und Gurte des Gewölbes übergehen muss, so hat hier das Kapitäl natürlich nicht jene energisch abschliessende Bedeutung, wie etwa in der griechischen Architektur; vielmehr bezeichnet es nur den Uebergangspunkt, in welchem die Bewegung sich umzuschwingen beginnt, und aus diesem Grunde ist seine Form mehr dekorativ, als in architektonischer Strenge gebildet.

Wie in der romanischen Architektur so laufen auch hier die vorderen Halbsäulchen des Pfeilers, den Blätterkranz des Kapitales durchschneidend, an den Obertheil des erhöhten Mittelschiffes empor; wo von ihnen die Gurtbögen des Gewölbes, welches das Mittelschiff bedeckt, ausgehen, haben sie ihr Kapitäl, dem der übrigen Theile des Pfeilers völlig entsprechend. Diese Halbsäulchen bilden die innere Seite des Strebepfeilers, welcher als Widerlager für den Gewölbdruck des Mittelschiffes dient und welcher von dem eben besprochenen Schiffpfeiler, als dessen unmittelbare Fortsetzung, getragen wird. — Auf dieselbe Weise sind, wie bereits angedeutet, die Strebepfeiler der Seitenschiffe an ihren inneren Seiten mit Säulchen, als Gurträgern, gegliedert.

Sodann ist die Formation der Bögen und der Gurte des Gewölbes in Betracht zu ziehen. Auch bei ihnen zeigte sich in der romanischen Architektur der massenhafte Charakter entschieden wirksam, indem sie, übereinstimmend mit der viereckigen Grundform der Pfeiler, durch breite, schwere Bänder gebildet wurden, insgemein ungegliedert oder, wo bei spätromanischen Bauten eine Gliederung vorgenommen ward, doch in einer Weise behandelt, dass die breite Unterfläche (die Laibung) immer als der Haupttheil ihrer Bildung erschien. In der germanischen Architektur aber, wo Bogen und Pfeiler in einem viel unmittelbareren Zusammenhange standen, ward die säulenartige (aufwärts strebende) Gliederung der Pfeiler auch in ihnen fortgesetzt; so jedoch, dass sich dabei zugleich das Gesetz der Spannung des Bogens, wodurch er sich in seiner schwebenden Bewegung erhält, sein Widerstreben gegen den Druck der Theile, die er zu tragen hat, und der selbständige Abschluss, welchen die Einwirkung dieser Kräfte nothwendig machen musste, sichtbar werden. Das Profil des germanischen Bogens hat demnach, — im Gegensatz gegen die starre Breite des romanischen — in

seiner Hauptform schräge Seitenflächen, die sich einer gemeinsamen Spitze zuneigen. Diese Seitenflächen werden, übereinstimmend mit der Gliederung des Pfeilers, durch Rundstäbe ausgefüllt; aber die Einkehlungen zwischen denselben (die das Gesetz eines inneren Zusammenziehens ausdrücken) sind hier zumeist noch bedeutender, wirksamer, auch mehrfach wiederholt; und der Haupttheil dieser Gliederung, der Rundstab, der in die Spitze des Gesamt-Profils fällt, in dem somit der ganze Charakter sich am Schärfsten aussprechen muss, erhält demgemäss ein geschweiftes, gewissermassen birnenartiges Profil. Die einfachste Zusammensetzung der Glieder zeigen die Kreuzgurte des Gewölbes; reicher schon sind die Hauptgurte desselben — die Quergurte — gebildet; noch reicher und mannigfaltiger die Bögen, welche die Pfeiler unmittelbar verbinden und auf denen die Obertheile des Mittelschiffes ruhen. Indem sonach in den Bögen und Gurten des Gewölbes das reichste Wechselspiel der architektonischen Kräfte hervortreten muss, gibt ihre jedesmalige Formation das schärfste Kennzeichen für den Grad der Ausbildung des einzelnen Bauwerkes, ähnlich, wie dasselbe (obschon in viel einfacherem Masse) bei den Säulenkapitälern der griechischen Architektur der Fall ist.

Dasselbe Bildungsgesetz, wie an den Gewölbebögen, erscheint ferner an der Umfassung der Fenster; nur mussten an ihr, da sie zwischen die festen Theile der Mauer eingespannt ist, — somit gewissermaassen, um sich zwischen diesen zu erhalten, eines noch grösseren Kraftaufwandes bedarf, — jene Einkehlungen einen noch bedeutenderen Raum einnehmen. Die Wölbung dieser Umfassung der Fenster befolgt, in Harmonie mit den übrigen Bögen, und gleich diesen das Princip des Emporstrebens ausdrückend, die Linie des Spitzbogens. Der hohe und weite Raum des Fensters würde aber, ohne anderweitige Ausfüllung, einen sehr auffälligen Contrast gegen die belebten Gliederungen, die an den übrigen Theilen der germanischen Architektur hervortreten, bilden; dies zu vermeiden, erhält auch er, durch ein besonderes Stabwerk, welches man in ihn einsetzt, seine Theilung und Gliederung.¹ Dies Stabwerk erscheint als eine eigenthümliche Architektur von fast selbständiger Bedeutung; es sind schlanke Säulchen, die sich oberwärts in Spitzbögen verbinden; zwischen den letzteren und dem grossen Spitzbogen der Gesamt-Umfassung werden kreisförmige und Rosetten-artige Stäbe eingespannt, welche dem Ganzen Halt und Festigkeit gewähren. Die besondere Behandlung dieser oberen Füllungen der Fenster ist

¹ Es versteht sich von selbst, dass dies Stabwerk zugleich dazu dient, das Glas der Fensterscheiben zusammenzuhalten. Hätte man indess bei der Herstellung desselben kein höheres, ästhetisches Bedürfniss gehabt, so würde demselben auch keine besondere Form gegeben sein, und es hätten etwa dünne, für den architektonischen Eindruck völlig unwirksame Eisenstäbe eben so gut genügt.

wiederum als ein charakteristisches Merkmal für den Grad der Ausbildung des Ganzen zu betrachten. — Unter den Fenstern, welche die Obertheile des Mittelschiffes einnehmen, pflegt (wenigstens bei den vorzüglich durchgebildeten Bauwerken) eine durchbrochene Gallerie oder ein Gallerie-ähnliches Nischenwerk eingeschlossen zu sein, dessen Haupttheile mit der Fensterarchitektur in Verbindung stehen und durch dieselbe bestimmt werden. In solcher Weise löst sich die gesammte Oberwand des Mittelschiffes in eine harmonisch bewegte Gliederung auf, und ihre Last verschwindet dem Auge des Beschauers fast gänzlich. — Aehnlich wie die Umfassungen der Fenster sind auch die der Thüren gebildet, nur bei Weitem reicher und mannigfaltiger, indem die Schräge der Mauer, in der sie sich nach dem Aeusseren hinausbreiten, einen viel grösseren Raum zur architektonischen Belebung (sowie zur bildnerischen, wovon weiter unten) darbietet.

Die Architektur der Fenster- und Thüröffnungen gehört ebenso dem Aeusseren wie dem Inneren des Gebäudes an. Für das Aeussere kommen, neben ihnen, zunächst die Strebepfeiler in Betracht: beide enthalten, in ihrer Richtung nach der vertikalen Dimension, in ihrem gegenseitigen Verhältniss und in ihrer darauf beruhenden Formation, die Grundbedingungen für die künstlerische Ausbildung des Aeusseren. Sodann ist vorläufig noch die Form der Dächer zu erwähnen, die bei dem aufstrebenden Charakter, den auch das Aeussere aufs Entschiedenste ausdrückt, in hoher pyramidaler Steigung erscheinen. — Ein einfaches Basement, auf hohem Sockel um die Strebepfeiler und um die Brüstungsmauern unter den Fenstern umherlaufend, gibt dem Ganzen des Gebäudes eine feste Unterlage. Scharfgezeichnete Kranzgesimse unter den Dächern geben den oberen Theilen ihren Abschluss. Die Bildung dieser Kranzgesimse (wie aller übrigen horizontalen Gesimse) ist aber durchaus eigenthümlich und von den antiken Reminiscenzen — die in der romanischen Architektur noch sehr entschieden sichtbar waren — völlig abweichend. Festlagernde massenhafte Platten, Glieder, die (wie Echinus oder Welle) einen Gegendruck gegen solche bezeichnen, erscheinen hier nicht mehr; die Platten, die grossen wie die kleinen, sind oberwärts schräg abgeschnitten, in solcher Weise mit der Dachlinie und dem gesammten aufstrebenden Gesetz übereinstimmend, auch (wie man zu sagen pflegt) dem Regen der germanischen Länder einen bequemen Abfluss verstattend; unter ihnen, sie oft tief unterschneidend, wölben sich Hohlkehlen, grössere und kleinere, empor, deren Profil-Linie wiederum die leichter aufsteigende Bewegung ausdrückt und mit dem Gewölbeprincip der gesammten Structur in Einklang steht. Doch auch in solcher Form (die zugleich eine sehr bedeutende Schattenwirkung hervorbringt) würde ein durchgeführtes und überall hervortretendes

Kranzgesims dem Ganzen des Gebäudes einen allzu auffälligen horizontalen Abschluss, und somit einen unharmonischen Gegensatz gegen die emporstrebende Bewegung geben; indess wird diese einseitige Wirkung wiederum wesentlich eingeschränkt, indem die aufsteigenden Theile der äusseren Architektur das Kranzgesims vielfach unterbrechen und verdecken.

In diesem Bezuge kommt zunächst die weitere Ausbildung, welche die Fenster-Architektur im Aeusseren erlangt, in Betracht. Die spitzbogige Wölbung derselben steht in Harmonie mit dem aufstrebenden Gesetz der vertikalen Dimensionen, welches hier in der hohen Form der Fenster selbst und in den Strebepfeilern begründet ist; im Verhältniss zu der horizontalen, bestimmt abschliessenden Linie des Kranzgesimses würde sie jedoch unorganisch, fast willkürlich gebrochen erscheinen. Ihre volle Rechtfertigung erhält sie dagegen, indem sie von einem schlanken spitzen Giebel eingfasst wird, welcher jenes gesammte Gesetz der vertikalen Dimensionen, und namentlich den aufstrebenden Charakter des Spitzbogens, zum vollendeten, die Gesamtwirkung vorzüglich bestimmenden Ausdrucke bringt. Der Giebel verdeckt oder durchbricht einen Theil des Kranzgesimses, sondert den Fensterbogen von seinem Verhältniss zu letzterem ab und beschränkt überhaupt die horizontale Wirkung des Gesimses. Die Schenkel des Giebels werden durch die Strebepfeiler gestützt; der Raum zwischen ihnen und dem Fensterbogen wird durch ein Rosettenwerk, ähnlich dem der Fensterfüllung und zu ähnlichem Zwecke dienend, belebt. — Häufig zwar wird der Giebel an der äusseren Fensterarchitektur vermisst, doch nicht an den vorzüglichst ausgebildeten Monumenten.

Nicht minder wichtig ist sodann die Gestaltung der Strebepfeiler. Ihre an sich ungefüge Masse wird — wenigstens bei den ausgebildeten Gebäuden des germanischen Styles — getheilt und gegliedert, so dass auch in ihnen eine gesetzmässige, organische Entwicklung statt findet. Sie zerfallen in einzelne Absätze, von denen die unteren (ihrer Bestimmung gemäss, die in ihnen ein feststehendes Widerlager gegen den Gewölldruck erfordert,) stärker sind als die oberen. Auf den Vorsprüngen, die sich solcher Gestalt vor dem jedesmaligen oberen Absätze bilden, erheben sich theils Giebeldächer, theils kleine, mehr oder weniger freistehende Thürmchen mit leichter pyramidaler Spitze, die ebenso zur weiteren Belastung des unteren Theiles dienen, wie sie eine selbständig emporsteigende und selbständig ausgehende Bewegung desselben ausdrücken. Auf gleiche Weise wird der Gipfel des Strebepfeilers durch ein freies, schlankaufsteigendes Pyramiden-Thürmchen bekrönt. Die Strebepfeiler selbst aber unterbrechen wiederum die Linie des Kranzgesimses und das letztgenannte Pyramiden-Thürmchen erhebt sich ebenso selbständig über dasselbe, wie der Fenstergiebel. — Die Strebepfeiler an dem Obertheil des Mittelschiffes haben indess (da sie nur auf

den Schiffpfeilern ruhen) nicht die starke Ausladung, wie die der Seitenschiffe; auch fehlt diesem Obertheil natürlich das feste Basament, welches jene unteren Theile des Gebäudes trägt. Es ward somit noch eine weitere Stütze dieses gesammten Oberbaues nöthig; man fand dieselbe durch eine ungemein kühne Combination, die aber durchaus in dem ganzen Princip der Struktur begründet lag. Man machte die Strebepfeiler der Seitenschiffe noch stärker, als es für ihren Zweck im Uebrigen nöthig gewesen wäre, erhöhte sie bedeutend über das Dach der Seitenräume und schlug von ihnen aus freie gewölbte Stützen, — Strebebögen, in denen somit die Widerstandskraft lebendig fortgesetzt ward, zu den Strebepfeilern des Mittelschiffes hinüber. Die untere Gliederung dieser Bögen erhielt dieselben Formen, wie die der Bögen des Inneren; auch die Masse, welche die eigne Festigkeit des Bogens erforderte, ward häufig durch ein frei gespanntes, durchbrochenes Sprossenwerk, nach dem Princip der Fensterfüllungen, gegliedert.

Die grossartigste Entfaltung dieses ganzen Systemes der äusseren Architektur findet in der Einrichtung der Façade und in dem Bau der beiden Thürme, welche die Seiten der Façade bilden, statt. Drei Portale führen hier insgemein in die Kirche, ein Hauptportal in das Mittelschiff, zwei Seitenportale unter den Thürmen in die Seitenschiffe. Die Bögen der Portale tragen reichgeschmückte Giebel, gleich denen der Fenster. Ueber dem Hauptportal ist ein besondrer Zwischenbau, mit einem grossen Prachtfenster, dessen Licht in das Mittelschiff fällt, angeordnet. Die Thürme erheben sich viereckig in mehreren Absätzen, die sich, durch ein reichgegliedertes System von Strebepfeilern, auseinander lösen und durch die Anlage bedeutender Fenster belebt werden. Das oberste Geschoss hat — zumeist indess nur bei den ausgebildeten Architekturen von Deutschland — eine achteckige Grundform, vor deren Eckseiten wiederum freie Thürmchen, nach dem Princip der Gliederung der Strebepfeiler, emporsteigen. Ueber dem Achteck schießt sodann eine achtseitige Spitze schlank in die Lüfte empor. In dem Organismus dieses Thurmbaues waltet durchaus das Gesetz vor, das Streben nach aufwärts auszudrücken; in ihm erscheint dasselbe in seiner vollsten, ergreifendsten Kraft. Jeder Theil deutet darauf in seiner besonderen Gliederung hin, und jeder obere Abschnitt, der aus dem unteren sich entwickelt, nimmt dasselbe Streben auf. Je weiter die Bewegung nach oben dringt, um so kühner, schlanker, leichter werden die Verhältnisse. Das achteckige Obergeschoss erscheint bereits frei und durchbrochen, fast massenlos. Noch mehr die Spitze, die nur aus acht mächtigen freistehenden Rippen besteht, zwischen denen, wie im zierlichen Spiele, ein durchbrochenes Rosettenwerk eingespannt ist. Wo endlich die acht Rippen zur äussersten Spitze zusammenlaufen, athmet die rastlose Bewegung, die in sich keinen Abschluss findet, aus, und eine majestätische

Blume, in heiliger Kreuzesform ihre Blätter gegen den Himmel emporbreitend, deutet auf das Ziel, welches menschliche Sehnsucht nicht zu erreichen vermochte. — Kleinere Blumen solcher Art blühen aus jeder Spitze des Aeusseren empor, indem jede das Verklingen, auch der einzelsten Bewegung ausdrückt; ebenso sind die Linien der Giebel und der anderen pyramidalen Theile (auch die jener mächtigen Rippen) überall mit Blumen besetzt, den Beginn der sich auflösenden Bewegung anzudeuten.

Das etwa sind die Grundzüge des architektonischen Systemes, in welchem die christliche Architektur — und zugleich die Architektur überhaupt, soweit nur in ihr der Gedanke des Menschen sich ausgesprochen, ihre höchste und grossartigste Entfaltung erreichte. In der griechischen Architektur waren die Bedingnisse unendlich einfacher; dort bewegten sich die Formen jedesmal nur nach einer einzelnen Richtung des Raumes, und ihre Bewegung ward durch eine starre Last (die des Gebäudes in seiner Grundform) willkürlich abgeschnitten. Hier dagegen waren die Bedingnisse höchst mannigfaltig; es galt, den Raum nach all seinen Dimensionen organisch zu beleben; es galt, ein Inneres zu schaffen, welches in sich vollendet sei, ein Aeusseres, welches als der unmittelbare Ausdruck des Inneren erscheine und nicht minder seine Vollendung in sich trage, und solche Aufgabe sehen wir hier, bis in ihre letzten und einzelsten Anforderungen hinab, erfüllt. Nicht soll hiemit ein Urtheil über die relative Schönheit beider schönsten Bauweisen, die wir kennen, ausgesprochen sein; aber die Stufe, auf welcher die Meister der germanischen Architektur die Vollendung errangen, ist eine unendlich höhere; ein Vergleich zwischen beiden würde so ausfallen, als ob man Wesen einer niederen und einer höheren Organisation — etwa eine Pflanze und die Gestalt des menschlichen Körpers — zu solchem Behuf nebeneinander stellen wollte.

Auch darin erscheint die germanische Architektur wiederum höchst bedeutend, dass sie der bildenden Kunst aufs Neue die angemessenste Stelle darbot und dass sie mit ihr aufs Neue in ein Verhältniss trat, dessen Wechselbezug beiden eine vollendete Wirkung sichern musste. Die zahlreichsten und umfassendsten bildlichen Darstellungen gehören, wie es die Bedeutung des kirchlichen Monumentes erforderte, dem Innern an; aber es ist nicht mehr, wie in den altchristlichen oder in den späteren Basiliken, eine tote Mauermasse, deren Starrheit sie durch ein buntes Spiel überkleiden; vielmehr erscheinen sie da, wo die architektonische Form ihren Abschluss erreicht hat, wo sie demnach ihre völlig selbständige Bedeutung zu entfalten vermögen, — in den Fenstern. Die Glasmalerei ist die eigentlich monumentale bildende Kunst für das Innere der germanischen Architektur. Die Wandfläche ist hier zur Luft geworden; und scheinbar körperlos, aus Luft und Licht gewoben, in verklärter, vergeistigter Erscheinung treten die Gestalten

derjenigen Religion, die überall das Körperliche zu vergeistigen strebt, dem Auge des Beschauers entgegen. Im Uebrigen sind es insgemein nur die geringen Mauertheile, welche die Füllungen zwischen der architektonischen Gliederung bilden, wo anderweitig bildliche Darstellungen zur Anwendung kommen.¹ Dann aber ist der grossartige Raum des Innern sehr wohl geeignet, selbständige Monumente von kleinerer Dimension in sich aufzunehmen, die wiederum in architektonischer Anlage einen grösseren oder geringern Reichthum bildnerischer Darstellungen enthalten; dahin gehören die Altarwerke, die Tabernakel, in denen das geweihte Brod bewahrt wurde, u. a. m.; auch die Lettner wurden in derselben Weise ausgebildet. — Im Aeussern vereinigt sich vornehmlich die Sculptur mit den architektonischen Formen; und besonders sind es die Portale, welche durch die Gebilde derselben auf's Reichlichste geschmückt werden. Statuen, von Consolen getragen, stehen zwischen den Gliederungen der Seitenwände der Portale; andere reihen sich in den Wölbungen des Bogens empor; Relief-Compositionen füllen das Bogenfeld, welches sich über den eigentlichen Thür-Oeffnungen hinbreitet. Auch die Giebel über den Portalen sind insgemein durch Statuen oder Reliefs ausgefüllt. Dann finden sich dergleichen auch an andern Stellen des Aeusseren, wo die freiere Entfaltung der architektonischen Formen Gelegenheit dazu bietet; namentlich an den Strebepfeilern, deren einzelne Thürmchen sich zum Theil Tabernakel-artig gestalten und in solchem Einschluss freie Standbilder aufnehmen. —

Das im Vorigen aufgestellte System der germanischen Architektur hatte vorzugsweise die charakteristischen Grundprincipien und die harmonisch vollendete Ausbildung derselben, wie diese an den gediegensten Gebäuden erscheinen, in Betracht gezogen. Dabei wurde jedoch hin und wieder auf gewisse Modificationen des Systemes hingedeutet, und solche finden sich allerdings, je nach dem Nationalcharakter, nach dem wechselnden Zeitgeschmack, auch wohl nach der Bildung oder Laune des Baumeisters, sehr häufig. So ist zu bemerken, dass schon die Anordnung des Grundrisses, namentlich in Bezug auf den Chorschluss, manche Veränderungen zeigt; bei mehreren nordfranzösischen und deutschen Kirchen erscheint derselbe z. B. auf eigenthümliche Weise reich gestaltet, bei den englischen dagegen in der Regel nicht polygonisch, sondern willkürlich durch eine gerade Linie abgeschnitten. So ist mehrfach (besonders an deutschen Gebäuden der späteren Zeit) Ein Thurm über der Mitte der Façade, statt zweier auf deren Seiten angeordnet.

¹ Dies wenigstens bei den Architekturen des ausgebildeten germanischen Styles. Wo derselbe, wie in Italien, minder rein erscheint und grössere Wandmassen darbietet, war auch Gelegenheit zur Ausführung grösserer Wandmalereien gegeben, die aber wiederum ausser Bezug zur Totalwirkung des ganzen Monumentes stehen.

So zeigt sich, ebenfalls in Deutschland, die eigenthümliche Einrichtung, dass die Seitenschiffe zu gleicher Höhe mit dem Mittelschiff emporgeführt werden, was dem inneren Raume etwas grossartig Freies gibt, während dadurch allerdings die gesetzliche Theilung der Hauptkräfte aufgehoben wird und namentlich das Aeussere zu massenhaft erscheint. So ist die Bildung des Details in der früheren Zeit des Styles, namentlich im dreizehnten Jahrhundert, streng und entschieden, geht später aber in einen weicheren, mehr spielenden Charakter über und verliert sich dann auf der einen Seite in eine überreiche Dekoration, auf der andern in einen trocknen Schematismus, der das organische Leben in abstracte Formeln einzuzwängen strebt.

Andre Modificationen erscheinen, wo das System, das sich an der eigentlich monumentalen, der kirchlichen Architektur — ihren besondern Bedingnissen gemäss — ausgebildet hatte, auf Bauanlagen von abweichender, mehr oder weniger untergeordneter Bedeutung übertragen ward. Die historischen Verhältnisse brachten es mit sich, dass jetzt vornehmlich die dem Bürgerthum angehörigen, die städtischen Bauwerke zum Theil mit grosser Pracht ausgestattet wurden. Indem bei solchen das religiöse Element nicht vorhanden sein konnte, indem sie vielmehr nur die Bestimmung hatten, den Bedürfnissen des Lebens zum Ausdrucke zu dienen, konnte bei ihnen auch jener emporstrebende, vom Irdischen sich losringende Charakter nicht in gleichem Maasse zur Erscheinung kommen. Die Formen, die hierauf Bezug haben, treten an ihnen mehr oder weniger zurück, und die gesammte Behandlung wird im Gegentheil mehr dekorativ. Die Horizontallinie macht sich wiederum entschiedener bemerklich, und auch der Spitzbogen wird nicht selten, zumal in der letzten Zeit, durch den Halbkreisbogen, den flach geschwungenen Bogen, selbst durch eine geradlinig flache Bedeckung ersetzt. Immer aber ist zu bemerken, dass das Profil der Gliederung, ob in der spätesten Zeit auch verflacht, doch stets das Gepräge des germanischen Styles behält und dass hierin, mehr als etwa in den Ornamenten, die Selbständigkeit des Styles bis in seine letzten Erscheinungen hinab am Sichersten erkannt wird.

§. 2. Die Bauhütten.

Die monumentalen Bauten des germanischen Styles, in ihrer zumeist sehr bedeutenden Ausdehnung und in ihrer fast unendlichen Gliederung, bedurften ganz eigenthümlicher Mittel, um zu einer ebenso festen und sicheren, wie harmonisch vollendeten Ausführung zu gelangen. Ein willkürliches, nur etwa auf blossem Contract begründetes Zusammentreten von Bauherren, Künstlern und Handwerkern hätte schwerlich diese zahlreichen und vielseitigen Erfolge bewirkt. Der grossartige Wille des mittelalterlichen Bürgerthums, der jene Bauten ins Leben rief, fand, was er bedurfte, in den Ver-

einen der Steinmetzen, der Organisation der Bauhütten. Gleichzeitig mit der städtischen Entwicklung selbst, und aus ihr heraus, entwickelten sich auch diese und fielen mit ihr. (Was seit der Stiftung der Gesellschaften der Freimaurer zu Anfange des vorigen Jahrhunderts über das Alterthum der Bauhütten und über die wunderbaren Principien, die ihre Gründung veranlasst, — z. B. das Studium des Vitruv an einsamer englischer Meeresküste im neunten oder zehnten Jahrhundert — verbreitet ist, lassen wir hier dahingestellt.)¹ Die Bauhütte begreift in sich den Verein derjenigen Handwerker und Künstler, welcher sich zur Ausführung eines ansehnlichen Kirchengebäudes verband und bei den wichtigsten Bauten — deren Ausführung theils das ganze Mittelalter hindurch währte, oder die nach ihrer Vollendung doch fortwährend ein namhaftes Personal zur Instandhaltung erforderten, — dauernd blieb. Hier war auf eine zunftmässige, aber bedeutsame und höchst umfassende Weise das gegenseitige Verhältniss der Glieder des Vereines geregelt, in einer Weise, dass die Bauhütte einen förmlichen kleinen Staat mit vielfach selbständiger Berechtigung bildete, am Bedeutsamsten dadurch, dass sie ihr eignes unabhängiges Gericht hatte, an dessen Spitze der oberste Meister stand. Mehrfach standen zugleich die verschiedenen Bauhütten unter sich im Zusammenhang und in von einander abhängigen Verhältnissen. So wurden für die Hauptgegenden Deutschlands verschiedene Haupthütten anerkannt, vornehmlich die von Strassburg, Köln, Wien, Zürich; die oberste Stellung unter diesen gewann die Hütte von Strassburg.

Diese ganze Einrichtung gab natürlich dem gesammten Bauwesen jener Periode eine freie Stellung den anderweitigen Lebensverhältnissen gegenüber, somit — worauf es vor allen Dingen ankam — auch eine grosse Kraft. Tüchtigkeit des Handwerkes und Tüchtigkeit der Gesinnung wurden in den Bauhütten mit eifersüchtiger Sorgfalt bewahrt; sie gaben eine fast nie trügende Bürgschaft für das meisterliche Gedeihen der Arbeit. Das eigentlich künstlerische Element scheint aber nicht in die Satzungen der Bauhütten hineingezogen zu sein, obschon man natürlich einen bedingten Einfluss derselben auf jenes wird zugeben müssen; und nur, indem ein richtiger Sinn darauf leitete, Kunst und Handwerk getrennt zu halten, konnte der Kunst die Freiheit, das Element, ohne welches sie nicht zu leben vermag, bewahrt bleiben. Wo

¹ Hiemit soll jedoch keinesweges geläugnet werden, dass der Ursprung der Bauvereine nicht vor die Periode des germanischen Styles hinaufsteige. Eine Begebenheit, die am Schlusse des elften Jahrhunderts statt fand, scheint auf ihr Vorhandensein bereits in so früher Zeit hinzudeuten: es war im J. 1099, als ein Bürger zu Utrecht den dortigen Bischof ermordete, weil er seinem Sohne das „Meister-Geheimniss“ (*Arcanum magisterium*) in Betreff der Grundlegung bei Kirchenbauten abgeloct hatte. (Vgl. Leo, Lehrbuch der Universalgesch., 2. Aufl. II. S. 254, Anm.) Später fehlt es aber an Zeugnissen bis auf *Erwin von Steinbach* hinab.

die eigenthümliche Lebensstellung der Steinmetzen unmittelbar aus ihren Werken hervorzutreten scheint, da sind es nur einzelne, untergeordnete Fälle; zu diesen rechne ich z. B. jene, an ornamentistischen Theilen der Bauwerke mehrfach angebrachten Satiren auf die Geistlichkeit und ähnliche Darstellungen, die, ansehnlichen und sehr mächtigen Korporationen gegenüber, wohl schwerlich anders, als aus dem Bewusstsein eigener, genossenschaftlicher Machtvollkommenheit hervorgehen konnten.

Im Uebrigen hat die Geschichte und die besondre Ausbildung der Bauhütten noch vieles Dunkle, und eine kritisch historische Untersuchung über dieses Institut ist noch zu erwarten. Erst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts kam es, soviel wir wissen, zu einer streng geregelten Gestaltung, die natürlich erst durch den beginnenden Verfall der Kunst und durch eine um so eifersüchtigere Sorge für das Handwerk bedingt war; und erst von der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts besitzen wir geschriebene Sammlungen der in den Bauhütten gültigen Satzungen, sogenannte Ordnungen: vom J. 1459, von 1462 (zu Rochlitz bewahrt und wegen vieler besondrer Einzelheiten interessant) und vom J. 1563.¹

§. 3. Die Monumente von Frankreich. (Denkmäler, Taf. 50. 51. C. XVII u. XVIII.)

In Frankreich,² und zwar in den nordöstlichen Gegenden des Landes, welche während der in Rede stehenden Periode eine vorzüglich umfassende Thätigkeit erkennen lassen, tritt uns die erste Entwicklung des germanischen Baustyles entgegen; in Isle de France, Champagne, Burgund, sowie in den Nachbardistricten der angrenzenden Landestheile, findet sich eine bedeutende Anzahl von Monumenten, welche dies bezeugen. Grossentheils gehören dieselben unbedingt zu den ältesten Gebäuden des germanischen Styles; und fast durchweg, auch wo sie in jüngerer Zeit entstanden sind, tragen sie in ihren Hauptformen das Gepräge einer primitiven, noch nicht durchgebildeten Entwicklung, welche uns auf den Ursprung des Styles zurückführt. Einzelne Monumente, oder einzelne Theile, die aus späterer Zeit herrühren, sind allerdings in freieren, bereits willkürlicher gebildeten Formen ausgeführt; die letzteren aber sind zumeist nicht unmittelbar aus jenen ursprünglich rohen Formen herzuleiten; vielmehr scheinen sie auf dem Einfluss aus-

¹ Vgl. *Stieglitz*, Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst, II., S. 83, ff.

² Vgl. besonders *Chapuy*, *Cathédrales françaises*, und *Winkles*, *french Cathedrals*. — Einzelne Darstellungen bei *Chapuy*, *le moyen âge pittoresque*; *A. de Laborde*, *les monumens de la France*; *Sommerard*, *les arts du moy. âge*. — Ueber die Normandie s. *Britton* und *Pugin*, *architect. ant. of Normandy*.

wärtiger Bauweisen, die inzwischen zu einer höheren Ausbildung gelangt waren, zu beruhen.

Bei der Schlichtheit und Einfalt, welche den älteren germanischen Monumenten von Frankreich eigen sind, macht sich der scharfe und absichtliche Gegensatz dieses Styles gegen den romanischen aufs Entschiedenste bemerklich. Der letztere hatte sich in der Normandie zu einer eigenthümlich selbständigen Bedeutung entfaltet und sich von da aus über die benachbarten Gegenden verbreitet; aber ohne einen vermittelnden Uebergang treten nunmehr — wenn auch das allgemeine Princip des Gewölbebaues beibehalten wird — an die Stelle der viereckigen, mit Halbsäulen besetzten Pfeiler und der Rundbögen, einfache, in sich abgeschlossene Säulen (wie in der alten Basilika), die durch Spitzbögen verbunden werden. Natürlich konnte ein so plötzlicher Wechsel nicht anders als durch äussere Einwirkungen veranlasst sein; wäre die Umgestaltung der Formen lediglich aus der selbständigen nationalen Entwicklung hervorgegangen, so würden wir wenigstens die nöthigen Zwischenglieder nicht vermissen. Ohne Zweifel war es das Vorbild der normannisch-sicilianischen Bauweise, was eine solche Umgestaltung des architektonischen Systemes bewirkte; denn hier, wie dies früher auseinandergesetzt ist, hatte sich zuerst und in consequenter (obschon an sich wenig organischer) Weise der arabische Spitzbogen mit den Formen des christlichen Kirchenbaues, in dessen ursprünglicher Gestaltung als Basilika, verbunden. Auf welchem Wege übrigens das Element des sicilianischen Baustyles nach dem nordöstlichen Frankreich hinübergetragen wurde, dies zu ermitteln, dürften noch besondere historische Untersuchungen, auch wohl noch eine genauere Kritik der französischen Monumente, als bis jetzt vorliegt, nöthig sein. Die Normannen, auf Sicilien wie im nördlichen Frankreich ansässig, scheinen uns zunächst als die Urheber solcher Uebertragung entgegenzutreten; dagegen ist aber zu bemerken, dass die Umwandlung des architektonischen Systemes minder in der Normandie, als in den genannten, mehr östlichen Gegenden vor sich ging.

Es ist somit die unmittelbare und allerdings unorganische Vermischung des orientalischen Elementes mit dem der altchristlichen Architektur, welches den äusserlichen Anlass zur Entstehung des germanischen Bausystems gab; seine eigenthümliche Ausbildung erlangte das letztere, indem es jene Formen auf den complicirten Gewölbebau anwandte; und diese Verbindung eingeleitet zu haben, ist das besondere Verdienst der Franzosen. Sie begannen damit, dass sie den Säulen der Basilika ein starkes, massiges Verhältniss gaben, um sie zum Tragen der Gewölblast geschickt zu machen; über dem Deckgesims der Kapitäle liessen sie sodann die Bögen und die Gurte des Gewölbes, sowie auch die Halbsäulchen, welche an der Wand des Mittelschiffes als Gurträger emporlaufen mussten,

aufsetzen. Bald aber fühlte man, wie unorganisch und willkürlich eine solche Verbindung sei; man führte somit die Gurträger bis auf den Fuss der Hauptsäule hinab, und man lehnte demgemäss auch andre Halbsäulen an die letztere, als Träger für die Bögen und Gurte der untern Theile des Gebäudes. Zu einer weiteren Durchbildung des Organismus vermochte man sich jedoch nicht zu erheben; die Mittelsäule ward stets als der eigentliche und unabhängige Kern dieses Architekturstückes betrachtet, und fast durchweg behielt er sein besonderes stärkeres Kapital, während die schwächeren Halbsäulen nur mit kleinen Kapitalen bekrönt wurden. — Die Form des Spitzbogens wurde bei allen Gewölblinien mit Consequenz zur Anwendung gebracht; im Profil der Bögen aber blieb man im Wesentlichen noch bei den Principien des romanischen Styles stehen. Zwar erscheinen die Bögen mehrfach gegliedert, namentlich mit Rundstäben eingefasst, doch behalten sie stets die, mehr oder weniger breite Unterfläche nach romanischer Art bei; zur Ausbildung jenes charakteristischen birnenartigen Profiles gelangte der Bogen des französisch germanischen Baustyles, in den Zeiten seiner selbständigen Entwicklung, nicht. Ebenso tritt ein harmonisches Verhältniss zwischen den Fenstern des Mittelschiffes und den unter ihnen hinlaufenden Gallerieen noch nicht hervor; die letzteren haben mehrfach sogar noch die Ausdehnung geräumiger Emporen. — Auch der Chorschluss behält zunächst noch eine romanische Grundform, obgleich in reicher Anlage, die den Anlass zu eigenthümlicher Ausbildung gibt. Er ist im Grundriss, wenigstens bei den älteren Gebäuden, noch im Halbkreise gebildet; dann aber sind die Seitenschiffe als ein Umgang um denselben fortgesetzt, und an den äusseren Seiten dieses Umganges treten, gleich kleinen Tribunen, Kapellen hervor, deren Grundform zu Anfang ebenfalls im Halbkreis, später polygonisch gestaltet wird.

Im Aeusseren macht sich das System der Strebepfeiler und demgemäss, was die Anordnung der Haupttheile anbetrifft, eine vom Romanischen wesentlich verschiedene Erscheinung, bemerklich. Doch schreitet man auch hier nur wenig über die rohe Grundform hinaus; jene architektonisch künstlerische Ausbildung der Strebepfeiler, wovon im Obigen gesprochen wurde, ist noch nicht vorhanden, obgleich dieselben oft, namentlich mit Tabernakeln und Statuen, reichlich dekorirt werden. So fehlt auch dem Thurmbau die organisch gesetzmässige und leichte, aufwärts strebende Entwicklung; namentlich ist zu bemerken, dass die Anwendung eines achteckigen Obergeschosses, die für die schönere Ausbildung der Spitze so wesentlich wirksam ist, gar nicht oder nur ausnahmsweise und spät vorkommt. (Uebrigens fehlt den französisch germanischen Thürmen die Spitze sehr häufig, was jedoch zumeist nur einer Nichtvollendung oder Beschädigung des Baues zuzuschreiben ist). An der Einrichtung der Façade macht sich sogar, was wiederum noch als eine Nach-

wirkung romanischer Gefühlsweise betrachtet werden muss, eine auffällige Neigung zur Horizontallinie bemerklich, sofern nemlich Nischenreihen, oft mehrfach übereinander, angeordnet werden. Auch diese geben nicht selten zu einer reichen und zierlichen Dekoration Anlass, aber sie stehen mit dem Gesetz, welches den Hauptformen zu Grunde liegt, nicht in unmittelbarem Einklange. Mit derselben Neigung hängt es zusammen, dass das grosse Fenster über dem Hauptportal nicht in der, durch das Ganze begründeten Form des Spitzbogens, sondern als ein kreisrundes Fenster, wie bei romanischen Bauten, (häufig zwar, aber sehr unschön, unter spitzbogigem Einschluss) gebildet wird. Die Portale treten insgemein breit und mächtig vor; aber auch ihrer Architektur fehlt es zumeist an einer edleren Durchbildung (z. B. was das Verhältniss zu den Giebeln betrifft), während sie wiederum aufs Reichste mit bildnerischer Dekoration versehen sind.

Der Charakter der französisch germanischen Architektur in ihrer Eigenthümlichkeit, wie sie besonders in den nordöstlichen Gegenden erscheint, besteht somit vornehmlich darin, dass an ihren Monumenten die Grundtypen des Styles in einer gewissen Einseitigkeit und Rohheit hervortreten, dass sie noch nicht harmonisch in einander geschmolzen sind, und dass Reichthum und Mannigfaltigkeit wesentlich nur durch eine, nicht selten überladende Dekoration hervorgebracht werden. Dies Gepräge bleibt zunächst auch da, wo durch das Streben nach einer gewissen höhern Wirkung der Formen eine grössere Leichtigkeit in den Verhältnissen hervorgebracht wird. Und selbst in den späteren Zeiten, wo sich anderweitige Einflüsse zeigen, bleibt ein mehr oder weniger willkürliches Dekoriren der Massen ersichtlich; in der letzten Zeit des germanischen Styles erscheint dasselbe wiederum in einer, zum Theil sehr einseitigen Weise. —

Unter den älteren Monümenten ist zunächst die Kathedrale von Paris zu nennen, deren gegenwärtiger Bau (angeblich) bereits im J. 1163 gegründet, aber erst im Verlauf zweier Jahrhunderte, um 1360, vollendet wurde. Es ist ein Gebäude von reicher, fünf-schiffiger Anlage, in den wesentlichen Theilen durchaus nach jenem primitiven Systeme angelegt. In dem Hauptschiff erscheinen schwere massige Säulen; in den Seitenschiffen jedoch kommen Säulen vor, welche mit je acht isolirten Säulchen als Gurtträgern umgeben sind; die starken Pfeiler, welche in der Durchschneidung des Lang- und Querschiffes das Gewölbe stützen, und so auch die, welche die Vorhalle bilden und den Bau der Thürme tragen, sind bereits völlig als Säulenbündel gegliedert, eine Einrichtung, die sich an denselben Stellen auch in andern Kirchen ziemlich regelmässig wiederholt. Die Façade ist reich, in der eigenthümlichen Weise des französischen Styles, aber ebenfalls noch streng durchgebildet. — Verwandten Styl zeigen sodann: der Chor der Kathedrale von

Rouen, 1212—1280; — die Kathedrale von Laon; — die Kirche Notre-Dame zu Dijon, diese bereits beträchtlich jünger, 1252 — 1334. (Diese Kirche hat ihren Hauptthurm über der Durchschneidung von Lang- und Querschiff; die Façade ist durch eine weite, nach aussen geöffnete Vorhalle und hohe Gallerieen darüber ganz eigenthümlich gestaltet.) — Die Stiftskirche von Mortain in der Normandie (Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) hat schwere Rundsäulen bei noch romanischer Behandlung der Details. — Die Kathedrale von Senlis hat im Schiff Säulen, welche mit breiten, fast romanisch gegliederten Pfeilern wechseln. — Im Schiff der Kathedrale von Auxerre (seit 1213) wechseln einfache Säulen mit solchen, an denen Halbsäulchen anlehnen, und mit anderweitig gegliederten Pfeilern. Die Façade hat schwere Verhältnisse, ist aber mit reicher, zum Theil spielender Dekoration versehen, an der bis 1500 gearbeitet wurde, ohne das Ganze zu vollenden. — Im Schiff der Kathedrale von Sens wechseln gekuppelte Säulen mit gegliederten Pfeilern; die Façade ist zu verschiedenen Zeiten gebaut, zum Theil noch im Uebergange aus dem romanischen Style. — Im Schiff der Kathedrale von Séz (in der Normandie) sind Rundsäulen, deren jede mit einem Halbsäulchen versehen ist, angewandt. — Die Kath. von Chartres, geweiht 1260, zeigt noch eigenthümlich strenge Formen. Die Säulen des Schiffes sind hier indess bereits durchgehend mit Gurträgern besetzt, doch dabei in eigenthümlichem Wechsel, so nemlich, dass die Grundform entweder rund ist und eckige Gurträger daran lehnen, oder dass die Grundform eine achteckige Säule mit runden Halbsäulchen bildet. Die Façade ist einfach angelegt, in ihren Motiven etwa der Kirche St. Etienne zu Caen¹ vergleichbar; nur der nördliche Thurm (1514) hat brillante, spätgothische Formen. Die Portale des Querschiffes sind durch merkwürdig schwere und überaus reich dekorirte Vorbauten ausgezeichnet. — Die Kath. von Bourges, ein mächtiges, fünfschiffiges Gebäude, hat ebenfalls Säulen, die mit Gurträgern besetzt sind; die Verhältnisse des Inneren sind hoch. Die Façade ist brillant dekorirt, doch zum Theil nicht ohne grosse Willkür und in schwerer Grundform. — Die Kath. von Rheims, begonnen 1211 und um die Mitte des Jahrhunderts vollendet, zeigt die consequenteste Durchbildung des in Rede stehenden frühgothischen Styles. Die Säulen sind mit je vier Halbsäulchen besetzt, und die Kapitäle der letzteren sind mit denen jener, ausnahmsweise, gleich hoch (doch so, dass sie immer noch den Charakter des schwereren Säulenkapitales, nicht den des leichteren Pfeilerkapitales haben). Die Façade ist, was ihre Verhältnisse, Anordnung und Dekoration betrifft, als die edelste des gesammten französischen Kathedralenstyles zu bezeichnen. — Die Kathedrale von Amiens (1220—1288)

¹ S. oben, S. 464.

hat im Inneren leichte und grossartig schöne Verhältnisse; der Charakter nähert sich, ohne zwar die alterthümlichen Elemente aufzugeben, bereits der freieren Entwicklung des Styles, die besonders in Deutschland erscheint. Die Façade ist reich dekorirt, doch weniger glücklich als etwa die von Rheims. — Im Chor der Kath. von Beauvais werden die Verhältnisse noch bedeutend höher und schlanker, aber auch hier findet sich noch keine Abweichung von dem ursprünglichen Princip. (Das Querschiff, aus dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, ist in nüchternen Formen gebildet, das Schiff ist nicht zur Ausführung gekommen.) — Schliesslich sind noch zwei merkwürdige Façaden zu nennen: die der Kirche St. Nicaise zu Rheims (die 1229 — 1297 gebaut und 1800 zerstört wurde), ein Bau von mächtiger Composition, mit einer gewissen Neigung zum deutschen Architektur-Princip, doch unbehülflich in den einzelnen Theilen; — und die der ehemaligen Kirche St. Jean zu Soissons, durch ihre reiche und im Detail zierliche Ausbildung interessant. — Die sogenannte heilige Kapelle zu Paris, 1242 gegründet und durch Peter oder Eudes von Montreuil gebaut, zeigt im Aeusseren wie im Inneren eine Behandlung, die dem schöneren und mehr harmonischen Style der deutsch-germanischen Architektur auffallend nahe steht, obgleich auch hier noch in der Detailbildung Strenge und Einfachheit entschieden sichtbar bleiben. — Diesen Kirchen dürfen wir als sehr schönes und harmonisches Beispiel des frühgothischen französischen Typus noch die Kathedrale von Lausanne in der Schweiz beizählen. Strenger und noch mehr im Uebergangsstyl befangen erscheint die Kathedrale St. Pierre zu Genf.

Eigenthümliche und von dem eben besprochenen Architektur-Princip mehr oder weniger abweichende Motive zeigen sich an einigen frühgermanischen Bauten der Normandie. Hier ist jene Grundform der Säule für das Innere der Monumente minder einseitig zur Anwendung gekommen; vielmehr zeigt sich daneben eine reichere und lebhaftere Formation, die auf der bewegten Pfeilergliederung des spätromanischen Styles beruht. Die ganze Behandlung steht überhaupt noch in einem gewissen näheren Verhältniss zu der romanischen Weise. Hieher gehören zunächst: der Chor von St. Etienne zu Caen und die Kathedrale von Bayeux (mit Ausnahme der etwas älteren, spätromanischen Arkaden des Schiffes, deren Fortsetzung der übrige Bau ausmacht). Sodann, wie es scheint, die Kathedrale von Coutances. (Doch kommen auch mehrere Kirchen mit Säulen statt Pfeilern vor, wahrscheinlich durch eine Einwirkung vom mittlern Nordfrankreich her, welcher sich die übrigen Provinzen nicht entziehen konnten. Dahin gehören die Kathedralen von Lisieux, Louviers und Andelys, sämmtlich aus dem dreizehnten Jahrhundert. Das Schiff von S. Pierre zu Caen — dreizehntes und vierzehntes Jahrhundert — ruht auf

schweren Rundpfeilern mit Halbsäulen; der Rest des Gebäudes, bis zum Chore hin, ist vom reichsten Renaissancestyl.)

In ähnlicher Richtung entwickelt sich später der germanische Baustyl in der Normandie zu einer glänzenden Pracht, der es im Ganzen freilich weniger auf eine innerlich organische Consequenz, als auf ein eben so leichtes und zierliches, wie kühnes und phantastisches Spiel der Formen ankommt. Vor allem sind die Monumente von Rouen für diese Spätzeit bedeutend. Das Schiff der Kathedrale steht etwa im Uebergange zwischen jener Frühzeit und dieser Spätzeit (die Pfeilerbildung hat jene lebhaftere Gliederung, ist aber gegen die Gurträger und Bögen noch ähnlich abgeschlossen, wie bei dem primitiven Säulenbau). Die Façade der Kathedrale dagegen, der spätesten Bauzeit angehörig, gibt ein Bild der reichsten, aber zugleich sehr überladenen Dekoration (der nördliche Thurm der Façade ist älter und noch frühgermanisch; der südliche von 1485 — 1507, der Portalbau von 1509 — 1530 aufgeführt). — In zierlichster, ob auch schon etwas spielender Anmuth erscheint die Kirche St. Ouen zu Rouen, vom J. 1318 bis ins sechszehnte Jahrhundert gebaut. Andre brillante Kirchen von Rouen sind St. Vincent, St. Elai, St. Patrice, St. Maclou (diese vom J. 1512), u. a. m.

In Rouen finden sich zugleich einige der glänzendsten Beispiele germanischer Palast-Architektur, wie dieselbe sich am Schlusse der Periode (hier in der Zeit um das J. 1500) als eine höchst zierliche und prachtvolle Dekoration gestaltete. Dies sind namentlich: das Palais de Justice und das Hôtel de Bourgtheroulde, das letztere bereits mit einigen Elementen, die das Eindringen des modern italienischen Geschmackes verrathen. — Ihnen steht das Schloss Fontaine le Henri, unfern von Caen, zur Seite; sodann der Hof des Hôtel de Cluny in Paris, das Haus des Jaques Coeur zu Bourges, das Schloss Meillan, unweit S. Amand. — Andre Beispiele dieser Pracht-Architektur, zum Theil jedoch schwerer und minder gefüg in der Anwendung des dekorativen Elementes, erscheinen in Lothringen und Burgund. Man bezeichnet zuweilen, an den Glanz des burgundischen Hofes erinnernd, diesen Styl mit dem Namen des burgundischen.

In der Bretagne¹ sind die Kathedralen von Dol, von S. Pol de Léon (dreizehntes Jahrhundert) und von Quimper-Correntin (vierzehntes Jahrhundert) von stattlicher Wirkung; weit die grösste Masse der Kirchen gehört jedoch erst dem fünfzehnten Jahrhundert, und zwar dem schon mannigfach ausgearteten, sogenannten „blühend-gothischen“ Styl an; so die Kirchen von Hennebon, Châteauneuf du Faon, La Roche, Landivisian, Folgoet, Loc-Ronan, Carhaix u. a. m. Eine Gattung von Gebäuden, welche

¹ Taylor, Nodier et de Cailleux, *Voyages dans l'ancienne France*, Vol. I. et II.

nur hier zu einer glänzenden architektonischen Ausbildung gelangt ist, sind die Reliquiaires (Beinhäuser) meist in Gestalt von vierseitigen, reich mit Stabwerk u. dergl. verzierten Kapellen, welche unverkennbar an die goldenen Reliquienkasten des Mittelalters erinnern. Dasjenige von Plestin ist noch aus dem fünfzehnten Jahrhundert; die ähnlich angeordneten von S. Thégonec und La Roche folgen bereits dem Renaissancestyl. — Von brillanten spätgothischen Schlossbauten, deren Detailbildung derjenigen der obengenannten Profangebäude von Rouen entspricht, nennen wir das Schloss Josselin und das Schloss zu Nantes.

An den Monumenten der südfranzösischen Gegenden scheint sich der germanische Styl im Allgemeinen minder rein entwickelt zu haben; hier herrscht mehr oder weniger, und namentlich im Aeusseren, wiederum ein gewisses massenhaftes Element vor, wie solches — in seiner plastischen Bestimmtheit — überhaupt mit der Gefühlsrichtung des Südens übereinstimmt. Unter diesen Monumenten sind besonders hervorzuheben: die Kathedrale von Narbonne (1272—1332, nur aus Chor und Querschiff bestehend). — Die Kathedrale von Alby (1282—1512), die durch die Kühnheit und Energie der Anlage und vornehmlich durch die schönen Verhältnisse des Inneren ausgezeichnet ist. — Die Kathedrale von Rodez (ein zierlich bunter Thurm dieser Kirche ist im J. 1510 gebaut). — Die Kathedrale von Mende (seit 1362, auch hier einer der Thürme in spät brillanter Form). — Die Kathedrale von Bordeaux, deren Aeusseres sich, wie es scheint, mehr dem Charakter der nordöstlichen Monumente annähert. U. a. m.

Für die späte Entartung des germanischen Styles in Frankreich dürfte besonders, ausser einzelnen, schon im Vorigen genannten Bautheilen, die Kathedrale von Brou (in Burgund, 1511—1531) ein charakteristisches Beispiel geben. — Auch die Façaden der Kathedralen von Toul und von Tours gehören hierher. — Als ein überaus merkwürdiges Beispiel ist schliesslich die Kathedrale von Orleans anzuführen. Ihr Bau fällt durchaus in die Periode der modernen Kunst, von 1601—1790, aber sie ist in allen Hauptmotiven getreu nach den Principien des germanischen Styles, brillant und selbst in edler Harmonie aufgeführt. Die Detailformen erscheinen an sich allerdings nüchtern und ohne lebendiges Gefühl für ihre eigentliche Bedeutung gebildet, doch auch sie ohne eine namhafte Einmischung moderner Elemente. Vorzüglich geschmackvoll ist die Façade. Die Einrichtung derselben folgt dem Vorbilde der älteren französisch-germanischen Kathedralen; die beiden Thürme erheben sich, reich geschmückt und in glücklichen Verhältnissen, in je zwei vierseitigen Geschossen; über diesen steigt ein rundes Obergeschoss empor, welches durch einen luftigen, offenen Säulenkreis, mit buntem Zinnenwerk abschliessend, gebildet wird.

§. 4. Die Monumente in den Niederlanden. (Denkmäler, Taf. 51. C. XVIII.)

Dasselbe primitive System der germanischen Architektur, welches in den nordöstlichen Gegenden von Frankreich erscheint, zeigt sich auch in den Niederlanden,¹ und zwar mit voller Entschiedenheit, vorherrschend, sowohl bei den minder zahlreichen Kirchen, welche der früheren Entwicklungsperiode des Styles angehören, als bei denen der späteren Zeit, welche die bei weitem grössere Mehrzahl ausmachen. Zugleich aber wird dieses System hier mit grösster Einseitigkeit aufgefasst und zumeist ohne alle weitere künstlerische Ausbildung zur Anwendung gebracht. Die Säulen, welche die Schiffe der Kirche von einander trennen, sind fast nie mit Gurtträgern versehen (die letzteren, wo sie vorhanden sind, setzen fast überall erst über dem Kapitäl auf), dabei stehen sie in breiten Entfernungen von einander, und die Wände erscheinen schwer und massenhaft. Die Schiffe haben an sich ebenfalls eine grosse Breite, so dass die Gewölbe, was namentlich in den holländischen Kirchen der Fall ist, häufig nur aus Holz gebildet werden konnten. Demgemäss hat in der Regel auch das Aeussere zumeist einen schweren, nüchternen Charakter, und wo ein grösserer Formenreichtum angewandt wird, erscheint derselbe vorherrschend in dem Gepräge einer äusserlichen, mehr oder weniger willkürlichen Dekoration. Solcher Art sind die meisten Kirchen germanischen Styles zu Valenciennes, Tournay, Lille, Courtray, Ypern, Brügge, Gent, Brüssel, Löwen, Mecheln, Antwerpen, Lüttich, Huy, Dinant u. s. w.; und vorzüglich nüchtern die holländischen Kirchen: zu Rotterdam, Delft, im Haag, zu Leyden, Haarlem, Amsterdam, u. s. w.

Nur einzelne kirchliche Gebäude machen von diesem allgemeinen System eine Ausnahme, indem in ihnen statt der rohen Säulen zierlich gegliederte Pfeiler erscheinen. Doch gehören dieselben durchweg den späteren Entwicklungszeiten des Styles an; und jene Gliederung hat ein Gepräge, welches, ob auch anmuthig ausgebildet, doch schon eine Lösung des eigentlich gesetzmässigen Organismus erkennen lässt. Dies besteht vornehmlich darin, dass zwischen den Gurtträgern und den Gurten und Bögen des Gewölbes keine bestimmte Scheidung statt findet, vielmehr die ersten in den Profilen der letzteren gebildet sind, — eine Einrichtung, die in der Spätzeit des germanischen Styles zwar auch anderweitig und besonders in Deutschland, häufig vorkommt. Das vorzüglichste der in Rede stehenden Monumente ist der Dom von Antwerpen, ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts, fünfschiffig mit äussern Kapellenreihen; das Innere durch die ungemein reiche und harmonische

¹ Vgl. *Schnaase*, Niederländische Briefe.

Perspective der in lauter Kanten gegliederten Pfeiler ausgezeichnet, übrigens schon mehr in malerischem Sinne, als Hallenarchitektur, concipirt; das Aeussere sehr einfach. Die brillante, doch minder harmonisch gebildete Façade mit ihrem mächtigen Thurbau wurde 1422 durch Hans Amel begonnen und bis in das sechszehnte Jahrhundert fortgesetzt. — Neben diesem Gebäude sind noch besonders zu nennen: die Kirchen St. Peter zu Löwen, St. Martin zu Halle, (unfern von Brüssel), St. Waltrudis zu Bergen (Mons), St. Salvator zu Brügge. — Der Dom, S. Gudula zu Brüssel (im Inneren mit Säulen) ist durch seine schöne Façade aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts ausgezeichnet, die sich, ihren Hauptmotiven nach, der deutsch germanischen Bauweise annähert, nur dass die Thürme auch hier auf einen flachen Abschluss berechnet sind. Im Innern (dreizehntes Jahrhundert) colossale Rundsäulen und eine hohe, aber schwere Gallerie.

Wenden wir uns noch einmal zu dem vorherrschenden System der niederländischen Kirchenbauten zurück, so bemerken wir, dass die einseitige Aufnahme und Behandlung derjenigen Elemente, welche den Beginn des germanischen Baustyles eingeleitet hatten, hier zu einem, dem inneren Wesen der germanischen Architektur fast entgegengesetzten Resultate führten. Statt der lebendigen, aufwärts strebenden Bewegung finden wir Räume und Massen, die sich leer, aber dem äusserlichen Verkehre bequem in die Breite dehnen. Es ist der Ausdruck eines praktisch verständigen, aber auch unkünstlerischen Sinnes, der im Wesentlichen nur das körperliche, nicht das geistige Bedürfniss der Menschen ins Auge fasst. Die niederländischen Kirchen tragen überhaupt das Gepräge von Hallen des öffentlichen Verkehres; und dies um so entschiedener, als gerade die Bauten solcher Art, die Stadthäuser, Fruchthallen u. dergl., bei dem steigenden Aufschwunge des dortigen Städtelebens, als sehr wichtige und umfassende Anlagen erscheinen. In den letzten Zeiten des germanischen Styles sind es diese Bauten, an denen sich sogar, im Gegensatz gegen die bei weitem grössere Mehrzahl der kirchlichen Monumente, eine höhere künstlerische Ausbildung entfaltet und deren achitektonische und bildnerische Dekoration in eigenthümlich reicher und geschmackvoller Weise durchgeführt erscheint. Das glänzendste und prachtvollste Beispiel solcher Bauanlagen ist das Stadthaus von Löwen (1448—1469); andre namhafte Stadthäuser finden sich zu Brüssel, zu Gent (der ältere Theil derselben, gegründet 1481), zu Brügge (bereits 1376 gegründet), zu Ypern, Oudenarde, Arras, Bergen (Mons), u. s. w. Eine besondre Zierde vieler von diesen Stadthäusern ist der städtische Glockenthurm, Belfroy genannt, der sich leicht und kühn über dem Gebäude erhebt.

§. 5. Die Monumente von England. (Denkmäler, Taf. 52. C. XIX.)

In England¹ ward der germanische Baustyl ähnlich frühzeitig wie in Frankreich, und, wie es scheint, nicht ganz ohne einen von dort ausgegangenen Einfluss eingeführt; doch nahm derselbe hier alsbald eine sehr eigenthümliche und von der französischen Behandlungsweise völlig abweichende Richtung. Es ist jenes Element einer reicheren, mannigfaltigeren Gliederung und Theilung der Formen, einer bunteren und mehr spielenden Ornamentik, welches bereits bei den romanischen Bauten von England — anfangs und vorherrschend zwar schwer und willkürlich, später jedoch zum Theil in sehr zierlicher Umbildung — hervorgetreten war, was auch gegenwärtig die Auffassung des Styles bestimmte. Noch lebhafter, noch beweglicher gestaltete sich dasselbe auf den, einer solchen Behandlungsart vorzüglich günstigen Principien des germanischen Systemes; aber, wie früher, so gelangte auch jetzt die englische Architektur im Wesentlichen, und einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht zu einer vollständig organischen Durchbildung. Der Reichtum der Formen, mit welchen die Gebäude geschmückt erscheinen, ward nicht durch eine innerlich stetige, gewissermassen naturnothwendige Entwicklung hervorgebracht; vielmehr beruhte derselbe auf einem mehr oder weniger willkürlichen Formenspiele, und es ist im Wesentlichen nur ein äusserliches Gesetz, nur ein trockner und starrer Schematismus, was Uebereinstimmung in dieses bunte Spiel bringt. Die französische und die englische Architektur des germanischen Styles — jene zumeist mit Absicht an den rohen Grundformen festhaltend, diese mit gleicher Einseitigkeit den Detailformen zugewandt — bilden zwei charakteristische Gegensätze, deren Widerspruch nur durch eine höher beseelte Auffassung des Ganzen gelöst werden konnte.

Die Eigenthümlichkeit der englisch germanischen Architektur spricht sich zunächst in der Anordnung ihres Grundrisses aus. Ohne eben beträchtlich ausgedehnte Maasse zu haben, werden die Hauptgebäude doch gern in bedeutender Länge angelegt, so dass lange, vielfach wechselnde Reihen von Pfeilern und Bögen erscheinen. Dabei genügt ein Querschiff selten; in der Regel finden sich deren zwei (ein grösseres und ein kleineres), die somit den Wechsel der Grundformen wesentlich erhöhen. Dann wird sehr häufig an der Ostseite noch eine besondere, oft ebenfalls ziemlich lang gestreckte Kapelle (die sogenannte *Lady Chapel*) hinausgebaut. Trotz alledem wird aber durchweg, auch insgemein wo eine solche Kapelle

¹ Britton, *the cathedral antt. of England, und the architect. antt. of Great Britain.* — Winkles, *architect. etc. illustrations of the cath. churches of England and Wales.* U. a. m.

vorhanden ist, die Ostseite nüchtern und willkürlich durch eine gerade (von einem grossen Fenster ausgefüllte) Wand abgeschnitten, während der in den übrigen Ländern zumeist vorherrschende polygone Schluss des Chores die Bewegung der Formen des Grundrisses auf eine eben so harmonische, wie beruhigende Weise beendet. — Was ferner die Structur des Inneren anbelangt, so werden zunächst, statt der romanischen Pfeiler und statt der französisch-germanischen massigen Säulen, leichte Säulenbündel angewandt, und zwar so, dass zu Anfange diese Säulen wirklich frei nebeneinander stehen oder sich frei um einen festen Kern umherreihen. Bald werden sie zwar zu Halbsäulen, welche mit diesem (theils pfeilerartigen, theils säulenartigen) Kern verbunden sind; insgemein aber behalten sie auch bei solcher Einrichtung ihre isolirte Bedeutung, und nur selten verschmelzen sie, unter sich und mit dem Kerne, zu einem sich gegenseitig bestimmenden Ganzen; noch seltener werden sie an den Wänden des Mittelschiffes als Gurträger emporgeführt, vielmehr setzten die letzteren insgemein erst an der Wand auf besonderen Consolen auf. Der reiche Wechsel in der Form jenes Säulenbündels hat sodann eine eigenthümlich reiche Gliederung der Bögen, die sie tragen, zur Folge; doch scheint auch in diesen, obgleich sie wesentlich von der französischen Bogenformation abweichen, eine vollkommen belebte und ihrer Bedeutung gemässe Durchbildung noch nicht erreicht.¹ — In dem Stabwerk der Fenster macht sich, was dessen oberen Theil anbelangt, jene elastische Spannung, die für die ästhetische Ausbildung seiner Form nöthig ist, nur selten bemerklich; nur bei wenigen Gebäuden sieht man grössere und kleinere Rosetten, die sich (ob auch ohne den Ausdruck einer sonderlichen Kraft) in angemessenem Gleichgewichte halten; sehr häufig, zumal in späterer Zeit, herrscht in seinen Hauptformen ein trockner Parallelismus, so dass die Linien entweder sich durchschneidende Bögen (parallel mit dem Umfassungsbogen des Fensters) bilden, oder dass sie senkrecht in die Höhe steigen und sodann nur willkürlich von andern geschweiften Linien durchflochten werden. Alles dies gibt ein sehr reiches, zugleich aber ein nach durchaus nüchternen Principien angewandtes Detail.

Ueber der Durchschneidung des Langschiffes und des grösseren Querschiffes erhebt sich in der Regel ein hoher Thurm, ohne Zweifel nach dem Vorbild romanisch englischer Anlagen, der die Thürme der Façaden, wo solche vorhanden sind, beträchtlich zu überragen pflegt. Da die Last dieses Thurmes, völlig von freistehenden Pfeilern getragen wird, so hat man, die Standfähigkeit der letzteren zu verstärken, zuweilen mancherlei eigenthümliche Aushülfe getroffen; zum Theil finden sich durchbrochene Zwischenbauten zwischen ihnen

¹ Die vorhandenen, ob auch sehr zahlreichen Abbildungen und Risse englischer Architekturen geben nur höchst selten eine genügende Profildarstellung der Bögen; man kann die Bildung derselben zumeist nur aus den perspektivischen Darstellungen beurtheilen.

angewandt, zum Theil auch rohe massenhafte Bogenstreben, die den edleren Eindruck des Inneren wesentlich beeinträchtigen (wie dessen z. B. die Kathedrale von Wells ein auffällig barbarisches Beispiel enthält). — Das Aeussere zeigt insgemein die durch das System der Strebepfeiler bedingten einfachen Hauptformen, die, wie in der französischen Architektur, nur selten höher ausgebildet erscheinen. Dagegen ist oft, vornehmlich an den Façaden, wiederum eine reiche Dekoration angewandt, namentlich von allerlei zierlichen Gallerieen u. dergl., wobei jedoch der Ernst und die Energie der entsprechenden Dekoration des französischen Styles vermisst wird. Zu bemerken ist aber, dass die Façaden insgemein, mit solcher Verzierung nicht sehr übereinstimmend, grosse Spitzbogenfenster (nach Art der deutsch-germanischen Architektur) enthalten. Den Thürmen fehlt durchweg das achteckige Obergeschoss, und wo eine Spitze vorhanden ist, steigt dieselbe, eben so unorganisch, wie zumeist in Frankreich, als schlanke achtseitige Pyramide über dem viereckigen Bau empor. Bei den späteren Monumenten fehlt jedoch in der Regel die Spitze und die Thürme haben ihren selbständigen Abschluss erhalten, indem sie, gleich Burgthürmen, mit Zinnen gekrönt und diese auf den Ecken durch kleine Thurmspitzen eingeschlossen werden. Solche Zinnenbekrönung, die überhaupt einen gewissen Einfluss des Burgbaues auf den Kirchenbau zu verrathen scheint, findet sich in späterer Zeit nicht selten auch über den anderweitigen Kranzgesimsen der Kirchen, vor dem Ansatz der Dächer, angewandt. —

Für den ersten Beginn der germanischen Architektur in England sind besonders zwei Bauwerke wichtig. Das ältere von diesen ist die Kathedrale von Canterbury, oder vielmehr die östliche Hälfte derselben: der jetzige Chor, der sein eignes Querschiff hat und dem sich, als unmittelbare Fortsetzung des Baues, die Dreieinigkeitskapelle und eine Rundkapelle, Becket's Krone genannt, anschliessen; diese Theile wurden nach einem Brande im J. 1174 gebaut und 1185 vollendet. Sie zeigen eine Vermischung romanischer und germanischer Formen, doch so, dass (mit Ausnahme der noch völlig romanischen Crypten) die letzteren als die vorzüglich charakteristischen erscheinen. Und zwar ist das Hauptprincip der Structur im Wesentlichen das der ältesten germanischen Bauten im nordöstlichen Frankreich, indem die Bögen und Gurtträger von runden oder auch achteckigen Säulen, deren einige mit Halbsäulchen versehen sind, getragen werden. — Jünger und zugleich bedeutender für das Eigenthümliche der englischen Architektur erscheint die Templerkirche zu London. Diese besteht aus zwei Theilen, einem Rundbau, nach Art der Heiligen-Grabkirchen, welcher im J. 1185 gegründet zu sein scheint, und einem rechtwinkligen Langhause von drei gleich hohen Schiffen, welches im J. 1240 vollendet

wurde.¹ In dem Rundbau erblickt man ebenfalls noch eine Vermischung romanischer und germanischer Formen; doch herrscht das Princip der letzteren noch mehr vor, namentlich in dem Charakter der Gliederungen, die in lebhafter und mannigfach wechselnder Bewegung die massenhafte Strenge der romanischen Bildungsweise durchbrechen. Die spitzbogigen Arkaden, die den Mittelgang von dem Umgange trennen, werden durch Bündel von je vier schlanken Säulen gebildet. In dem Langhause dagegen verschwindet alles romanische Element. Die Gliederungen, zwar ebenfalls noch bunt und fast spielend bewegt, erscheinen hier bereits harmonisch verschmolzen; die Pfeiler bestehen aus einem runden Kern mit starken Halbsäulen. Die Fenster dieses Raumes bestehen aus je drei schlanken, architektonisch verbundenen spitzbogigen Oeffnungen. Hierin, wie in der gesammten Behandlungsweise, ist dieser Theil der Templerkirche sehr bezeichnend für die Eigenthümlichkeiten des frühgermanischen Baustyles in England.

In ähnlicher Weise erscheinen sodann verschiedene andere Bauwerke, welche der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts angehören. Vor allen bedeutend ist unter diesen die Kathedrale von Salisbury (gebaut von 1220 — 1258), die durchaus ein Ganzes aus Einem Gusse bildet und somit die umfassendste Gelegenheit gibt, die erste selbständige Entwicklung des englisch germanischen Baustyles im Ganzen wie in allen seinen Einzelheiten zu beobachten. Was im Obigen über die Form des Grundrisses und über die Hauptelemente der Structur gesagt ist, findet sich hier regelmässig durchgeführt. Im Inneren sieht man überall Säulenbündel, oder Säulchen, die sich um Pfeiler umherreihen, im Aeusseren eine bunt dekorirte Façade, und über dem Hauptquerschiff einen schlank aufsteigenden Thurm, dessen Masse, sowie auch die pyramidale Spitze durchweg mit allerlei spielenden Verzierungen

¹ Das Jahr 1185 bezeichnet bereits, einer (nicht mehr erhaltenen) Inschrift zufolge, eine Weihung für den Bau; diese ward durch Heraclius, Patriarchen von Jerusalem, vollzogen, als derselbe in Gesellschaft des Grossmeisters der Templer und des Comthurs der Johanniter England besuchte. Aus den Eigenthümlichkeiten des vorhandenen Gebäudes, und namentlich aus dem nahen Verhältniss der Formen des Rundbaues zu denen des Langschiffes, scheint mir indess hervorzugehen, dass jene Weihung sich nicht auf die Vollendung des älteren Baues, sondern (wie dies häufig vorkommt) auf dessen Grundsteinlegung bezieht. Es ist leicht möglich, dass die Anwesenheit der genannten Personen erst den Gedanken zu dem ganzen Bau hervorgerufen hatte und dass es, trotz der Grundsteinlegung, noch an den weiteren Vorbereitungen fehlte. So mag der eigentliche Beginn noch später fallen und die Zwischenzeit zwischen der Errichtung beider Bautheile, deren der eine, seinem ganzen Gepräge nach, sich als die unmittelbare Fortsetzung des andern zu erkennen gibt, noch kürzer sein, als es in dem Verhältniss der beiden Jahreszahlen bezeichnet zu sein scheint. — Vgl. im Uebrigen die meisterhaften Darstellungen und Risse bei *R. W. Billings, architect. illustrations and account of the Temple Church, London.*

bedeckt sind. — Verwandten Styl zeigen die älteren Theile der Kathedrale von Lichfield (Schiff und Querschiff mit den Thürmen), doch sind dieselben, besonders was die Pfeilerformation im Inneren anbetrifft, schon mehr durchgebildet. — So auch das Schiff und Querschiff der Kathedrale von Wells, die gleichfalls aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts herrühren. Besonders ist hier die Façade durch die harmonische Anordnung ihrer Dekoration ausgezeichnet. — Ferner: das Querschiff der Kathedrale von York (der südliche Flügel vom J. 1227, der nördliche von 1250—1260); der Chor der Kathedrale von Ely; die östlichen Theile der Kath. von Winchester; die Façade der Kath. von Peterborough; der Thurm der Kath. von Chichester (beendet 1244); das Kapitelhaus der Kath. von Oxford, u. a. m.

Für eine gewisse strengere Organisation des germanischen Baustyles, ohne sich jedoch von den englischen Grundprincipien zu entfernen, gibt sodann die Kathedrale von Exeter, deren wesentliche Theile in die Zeit von 1280—1370 fallen und die wiederum als ein Ganzes aus Einem Gusse erscheint, ein sehr bezeichnendes Beispiel. — Aehnlich die Kathedrale von Lincoln; nur ist hier die Fensterbildung, und überhaupt das Aeussere noch etwas alterthümlicher (auch hat die Façade noch romanische Theile). — Die Westmünster-Kirche zu London, im Jahre 1270 begonnen, nähert sich auf eigenthümliche Weise, besonders was die Anordnung des Grundrisses betrifft, dem System der französischen Kathedralen; doch erkennt man auch hier, in der Bildung der einzelnen Theile, deutlich die englische Behandlungsweise. (Die, an der Ostseite dieser Kirche angebaute Begräbniskapelle Heinrichs VII. wird weiter unten erwähnt werden. Der Oberbau der Thürme rührt aus der Zeit um das Jahr 1700 her, ist aber gleichfalls in einer gewissen Nachahmung der germanischen Formen ausgeführt.) — Die edelste und reinste Durchbildung des germanischen Baustyles zeigt sich im Schiff der Kathedrale von York (1291—1330) und in dem gleichzeitig erbauten Kapitelhause derselben Kirche; hier nähert sich die Behandlung der geläuterten Durchbildung des Styles, die sonst zumeist nur in Deutschland gefunden wird. Der Chor (1361—1405) ist reicher in den Formen, aber auch mehr willkürlich und zugleich nüchtern; noch mehr ist dies der Fall an der, zwar sehr brillanten Façade (1402). — Mancherlei ansprechende Motive, theils in einer strengeren, theils in einer freieren Behandlung des germanischen Styles findet man sodann an den malerischen Ruinen der Abtei von Tintern (unfern von Monmouth), der Abtei von Netley (unfern von Southampton), der Kapelle von Holyrood zu Edinburgh, der Abtei von Melrose (am Tweed, Grafschaft Roxburgh), u. a. a. O.

Die edlere Durchbildung, die sich besonders im Schiff der Kathedrale von York zeigte, scheint indess in England keinen

sonderlichen Anklang gefunden zu haben. Vielmehr macht sich im Verlauf des vierzehnten, und besonders im fünfzehnten Jahrhundert, — der Periode, in welcher der germanische Baustyl freilich überall seine ernstere Gesetzmässigkeit aufgibt, — eine Neigung zum Flachen und Breiten bemerklich, und vornehmlich nur den Fenstern und Gewölben wendet sich jene, oft zwar sehr reiche Dekoration eines bunt schematischen Spieles zu. Dahin gehören u. a. bereits die späteren Theile der Kathedrale von York. Als anderweitig namhafte Beispiele dieser Periode dürften hervorzuheben sein: die Kath. von Bristol (1306—1332, nur aus Chor und Querschiff bestehend); die westlichen Theile der Kath. von Canterbury (seit 1376), — diese heide noch in ziemlich einfachen und gemessenen Formen gebaut; — die elegante Lady Chapel der Kathedrale von Ely (1321—1349) und der sehr eigenthümliche achteckige Bau in der Mitte dieser Kirche, in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff (1322—1328); — der gleichfalls elegante Chor der Kathedrale von Lichfield; — das Schiff der Kathedrale von Winchester (etwa von 1367—1405), das aus einer merkwürdigen Umwandlung (nicht als eigentlicher Neubau) vorhandener Bautheile romanischen Styles entstanden ist; — die Marienkirche zu Oxford (aus dem fünfzehnten Jahrhundert, deren Thurm, aus dem Anfange des vierzehnten, noch die schlanke achteckige Spitze über dem viereckigen Unterbau hat); — die Kath. von Bath, aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, ein Gebäude von eigenthümlich breitgesperrten Verhältnissen, dem man, seiner weiten Fenster wegen, den Namen der „Laterne von England“ gegeben hat; u. a. m.

An einzelnen, und besonders an gewissen kleineren Monumenten dieser Spätzeit des germanischen Styles entfaltet sich das der englischen Architektur eigne dekorative Element zu ganz eigenthümlichem Glanze und Reichthum. Dies zeigt sich besonders in der Ausbildung des Gewölbes. Ein mannigfaltiges, oft zu Rosetten in einander verschlungenes System von Gurten, statt der einfachen Kreuzgurte, breitet sich fächerförmig, dem bunten Geäste einer Baumwölbung vergleichbar, gegeneinander empor; dabei erhalten die Schlusssteine, in welchen die Hauptgurte einander begegnen, eine reiche Ausbildung, und häufig senken sie sich, als ob sie eine neue Stütze für solche Formenfülle suchten, in der Gestalt von hängenden, zum Theil aufs Künstlichste durchbrochenen Zapfen nieder. In Uebereinstimmung hiemit steht das bunte Spiel des Sprossenwerks in den breiten Fenstern und die, diesem ähnlich gestaltete Verzierung der Pfeiler und Wandtheile. — Als eins der früheren Beispiele dieser zierlichen Behandlungsweise ist der Kreuzgang der Kath. von Gloucester (1381) zu nennen. Neben ihm die Lady Chapel der Kathedrale von Peterborough. Die Kapelle des h. Georg zu Windsor (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) ist in derselben Weise ausgezeichnet. Das edelste und am Bedeutsamsten durchgebildete

Beispiel aber enthält die Kapelle des Kings-College zu Cambridge (begonnen 1441, beendet 1530); und bis zur überschwänglichen Pracht entfaltet erscheint dieselbe Weise der Architektur an der gleichzeitigen Begräbnisskapelle Heinrichs VII., an der Westminster-Kirche zu London.

Neben dieser brillanten Formation des Gewölbes entwickelt sich in England noch eine andre Weise der Ueberdeckung der Räume, die zu ähnlich reichen Bildungen führt. Diese besteht in einem kunstreich ausgebildeten Sprengwerk, dessen Balken und Füllungen in den Formen desselben glänzend dekorativen Styles behandelt erscheinen. Oft ist der Eindruck, den dasselbe hervorbringt, sehr reich und zierlich, zuweilen aber auch nicht frei von einer gewissen Schwere. Seltner bei den kirchlichen Monumenten angewandt, findet sich diese Weise der Ueberdeckung besonders, wo sie auch an ihrem schicklichsten Platze ist, bei Hallen und grossen Festsälen. Solcher Art sind z. B. die Crosby-Halle zu London (nach 1446), die des Palastes von Eltham, unfern von London (vollendet 1482), u. a. m.

Sehr bedeutsam zeigt sich die spätgermanische Architektur in England ferner bei der Anlage der zahlreichen Stiftungen, welche besonders in jener Zeit (wie auch nachher) für das wissenschaftliche Studium und den wissenschaftlichen Unterricht gegründet wurden, namentlich bei der Anlage der sogenannten Colleges. Die grössere Mehrzahl derselben ist in Oxford und in Cambridge vorhanden. Manche von den Hauptgebäuden in diesen Stiftungen geben wiederum charakteristische Beispiele für die zierliche Entwicklung der Prachtarchitektur in der genannten Periode. So in Oxford die grosse Halle im Christ-Church-College, mit zierlichem Sprengwerk (1529), und das Treppenhaus vor derselben, deren palmenartiges Gewölbe von einem leichten Pfeiler in der Mitte des Raumes getragen wird. Ein anderer Prachtraum in Oxford ist die Divinity-School (das Auditorium für die Vorträge über Theologie), deren Gewölbe in künstlich sculpirten Zapfen niederhängt. Das glänzendste Gebäude in Cambridge ist die schon genannte Kapelle des Kings-College.

Hierher gehören schliesslich auch die, oft sehr reich dekorirten Tabernakel-artigen Bauten, die sich im Inneren der Kirchen finden; namentlich die Grabmonumente, deren besonders die Kath. von Winchester eine sehr interessante Auswahl enthält, die Lettner (gewöhnlich mit dem Namen des Singehores oder Bischofsthrones bezeichnet), u. dergl. m.

§. 6. Die Monumente von Deutschland,
mit Ausschluss der baltischen Länder und der brandenburgischen Marken.
(Denkm. Taf. 53—55. C. XX—XXII.)

In Deutschland kam der germanische Baustyl etwas später, als in Frankreich und England zur Entfaltung und allgemeinen Anwendung.

Während in jenen Ländern bereits die ersten Grundsätze dieses Styles entwickelt und festgestellt wurden, herrschte hier im Wesentlichen noch der romanische Baustyl vor, und gerade die lieblichsten Blüthen des letzteren und so auch jener eigenthümliche Uebergangsstyl, der den romanischen Formen den fremdartigen Spitzbogen hinzufügt und mit einer bestimmten Consequenz in dieselbe verschmilzt, ohne dadurch aber den eigentlichen Germanismus zu begründen, scheinen in diese Zeit zu fallen. Das Verhältniss der Monumente lässt es erkennen, dass der eigentlich germanische Styl in Deutschland seine Entstehung zunächst einem auswärtigen, vornehmlich dem französischen Einflusse verdankt; er ward unsern Vorfahren als ein, in seinen Grundzügen bereits feststehendes System überliefert. Man konnte somit bereits von vornherein auf dessen vollkommene Ausbildung Bedacht nehmen, und man war dazu um so mehr befähigt, als hier der architektonische Sinn schon in jenen letzten Werken des romanischen Styles zu einer vorzüglichen Läuterung und Freiheit gelangt war. So gehört die vollendete Entwicklung des germanischen Baustyles, wie diese bereits oben, bei der allgemeinen Charakteristik desselben, geschildert ist, wesentlich Deutschland an. Zugleich brachte es jene höhere Freiheit des künstlerischen Geistes mit sich, dass diese Entwicklung sich in mancherlei verschiedenartigen Richtungen bewegte, dass wir demnach — unabhängig von dem historischen Stufengange in der Ausbildung des Styles — manche erhebliche Unterschiede in der Hauptanlage und in den Hauptformen der einzelnen Monumente wahrnehmen. Hieher gehört u. a. die, ebenfalls schon besprochene Einrichtung, dass den Seitenschiffen gleiche Höhe mit dem Mittelschiff gegeben wird und in solcher Weise wenigstens der innere Raum des Gebäudes ein eigenthümlich grossartiges und freies Gepräge erhält, eine Einrichtung, die in Deutschland sehr häufig ist. Eine ganz eigenthümliche Behandlung des Styles erscheint in den nordöstlichen Gegenden von Deutschland, in den baltischen Küstenländern und den brandenburgischen Marken; diese aber, die mit der gleichzeitigen Architektur der übrigen germanischen oder germanisirten Ostseeländer in unmittelbarem Zusammenhange steht, lassen wir vor der Hand unberücksichtigt.

Die ältesten Beispiele des germanischen Styles, die wir in Deutschland kennen, zeigen uns denselben gewissermaassen noch im Kampf mit den Hauptformen des romanischen Styles; sie deuten es an, dass man sich nicht plötzlich entschliessen konnte, den letzteren zu verlassen, und dass man erst einiger Gewöhnung bedurfte, ehe man das Gesetz der neuen Bauweise mit völliger Hingebung annahm. Gleichwohl war hiezu die kurze Frist von einigen Jahrzehnten bereits hinreichend. Als eins der wichtigsten Beispiele für das erste Auftreten des germanischen Styles in Deutschland ist bereits früher das Schiff der Kirche S. Gereon zu Köln

(1212—1227) genannt; indem die Anlage dieses Bauwerkes noch den anderweitigen spätromanischen Monumenten des Niederrheins entspricht, erscheint hier in den Hauptformen bereits der germanische Charakter, obgleich in schlichter und strenger Weise, als vorherrschend.¹ — Wichtiger noch ist der Dom von Magdeburg, der im J. 1208 oder 1211 begonnen wurde. Auch seine Anlage folgt, vornehmlich in den älteren Theilen (dem Chor und Querschiff), zunächst den Bestimmungen des romanischen Styles, indem z. B. im Innern noch ein dem letzteren entsprechender Pfeilerbau angewandt, auch das Detail zum Theil nach romanischer Weise behandelt ist. Doch hat schon der Grundriss das Abweichende, dass um den (polygonisch geschlossenen) Chor ein Umgang angeordnet ist und an diesen sich ein Kranz von Kapellen — der Anlage der französischen Kathedralen entsprechend — anlehnt. Sodann ist zu bemerken, dass, in gleichem Maasse, wie der Bau dieser älteren Theile in die Höhe steigt, die romanische Behandlungsweise verlassen wird und die germanische immer entschiedner, wenn auch noch streng und ohne völlig freie Entwicklung, an ihre Stelle tritt. Das Schiff des Domes, etwas später begonnen als der Chor, befolgt gleichwohl dasselbe System der massigen Pfeiler (mit Halbsäulen), doch findet sich hier im Uebrigen kein romanisches Element; die Vollendung desselben fällt aber in eine beträchtlich späte Zeit, indem die Weihung des Domes erst im J. 1363 stattfand. Noch später scheinen gewisse dekorirende Theile des Aeussern zu sein, namentlich die bunt verzierten Giebelreihen über den Seitenschiffen, sowie die Vollendung der Façade, die einen reich geschmückten Zwischenbau zwischen zwei sehr einfach angeordneten Thürmen enthält. (Die Beendigung des Thurmbaues fällt erst in das J. 1520.)² — Dann ist die alte Pfarrkirche zu Regensburg zu nennen, ein Gebäude von ganz eigenthümlicher Anlage, indem ein oblonger, flachgedeckter Mittelraum ringsum von gewölbten Seitengängen und Emporen über diesen umgeben wird. Hier zeigt sich das frühgermanische Element, im Innern jedoch auch noch mit Pfeilern statt der Säulen, wesentlich vorherrschend; aber die Phantasie des Baumeisters ist augenscheinlich durch die Bedingnisse des neuen, noch fremdartigen Systemes beträchtlich verwirrt worden: gedrückte und hohe Spitzbögen, Flachbögen und Halbkreisbögen (diese indess nicht mehr auf romanische Weise gegliedert) wechseln willkürlich mit einander ab, und auch die Pfeiler haben eine nicht minder verschiedenartige Gestalt.³ — Die Kirche zu Ruffach im Elsass nähert sich dagegen entschieden dem System der älteren französisch germanischen Kirchen, indem in ihr starke Pfeiler, an

¹ Boisserée, Denkm. der deutschen Bauk. am Niederrhein, T. 61—63.

² Clemens, Mellin und Rosenthal, der Dom zu Magdeburg.

³ Popp und Bülow, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. Heft IV.

denen Halbsäulen lehnen, mit freien Säulen, als Trägern der noch breiten und schweren Spitzbögen, wechseln.¹

Diesen zerstreuten und verschiedenartigen Versuchen, das Element des germanischen Styles sich anzueignen, tritt indess sehr bald eine ungleich bedeutsamere und erfolgreichere Aufnahme und Anwendung desselben gegenüber. Die Beispiele dafür gehören vornehmlich den westlichen Gegenden von Deutschland an. Unter ihnen ist zunächst die Liebfrauenkirche zu Trier (gebaut von 1227—1244) von höchster Wichtigkeit.² Auch dies ist ein Gebäude von sehr eigenthümlicher Anlage. In der Hauptform rund, wird dasselbe von einem erhöhten Lang- und Querschiffe durchschnitten, über deren Durchschneidung sich eine, wiederum erhöhte und im Aeusseren mit einem Thurm überbaute Kuppel wölbt. Es ist darin gewissermaassen eine Nachwirkung jenes altchristlichen, auch in die romanische Kunst übergegangenen Centralbaues³ zu erkennen, und sofern diese auf die Hauptanlage ihren Einfluss äusserte, sieht man wiederum, dass das System der germanischen Architektur noch nicht mit völliger Entschiedenheit durchgedrungen war. Gleichwohl erscheint dasselbe im Uebrigen als wesentlich vorherrschend. So löst sich jene runde Grundform in einen Kreis von Halb-Polygonen auf, indem die Enden der beiden Hauptschiffe sowohl, als die Nebenräume, welche die Ecken zwischen ihnen ausfüllen, durch deren Gestalt belebt werden; es scheint, dass das Vorbild des Kapellen-Kranzes, welcher den Chor der französischen Kathedralen häufig umgibt, zu dieser eigenthümlich reichen Anlage die Veranlassung gab. So werden die Spitzbögen des Innern von Rundpfeilern getragen, indem die in der Durchschneidung des Kreuzes befindlichen eine stärkere Dimension haben und mit je vier Halbsäulen besetzt sind, die übrigen aber schwächer und als eigentliche Säulen erscheinen; auch dies nach dem Vorbilde der französisch germanischen Architektur, doch bereits mit freierem Sinne ausgebildet, sofern wenigstens die Kapitäle nicht mehr die für das

¹ Golbéry, *Antt. de l'Alsace*, I, pl. 22, 23.

² Chr. W. Schmidt, *Baudenkmale in Trier u. seiner Umgebung*, Lief. 1.

³ Dass derselbe der damaligen Kunst noch keinesweges ferne stand, zeigt die berühmte, allerdings nur in einer phantastischen Uebersetzung vorhandene Beschreibung des heil. Grabtempels, im Titul. (Vgl. S. Boisserée's Abhandlung hierüber in den Verhandlungen der philos.-philol. Classe der k. bayr. Akad. der Wissenschaften, I, 1835, p. 307—392.) Es ist ein Centralbau mit Kuppelthurm und Kapellenkranz gemeint; eine Restauration wird freilich erst dann möglich sein, wenn das echte Gedicht *Wolfram's von Eschenbach* wieder ganz zum Vorschein kommen sollte. — Sehr bezeichnend ist die eifrige Verwahrung gegen die Crypten und ihren unterirdischen Cultus; in der That hörte mit dem Eindringen des germanischen Styles auch der Gruftkirchenbau auf.

germanische Princip unpassende, alterthümlich schwere Form haben, vielmehr schon als leichte Blätterkränze gestaltet sind, auch, wo Halbsäulen an die stärkeren Pfeiler anlehnen, diese als ein ihnen gemeinsam angehöriges Ganze umschlingen. In den sämtlichen Gliederungen zeigt sich ein sehr mannigfach bewegtes Lebensgefühl, in denen der Bögen und Gurten des Gewölbes das entschiedene, wenn auch noch nicht klar entwickelte Streben nach der eigentlich germanischen Durchbildung. Die Fenster-Architektur hat einfache, streng germanische Formen. Nur die Portale erscheinen noch rundbogig, doch im Ornament ebenfalls bereits nach einer mehr germanischen Art behandelt. Das Aeussere des Gebäudes ist im Uebrigen noch sehr einfach. — Ein interessantes, vielleicht gleichzeitiges Gegenstück zu diesem Gebäude bildet die Kirche zu Offenbach am Glan,¹ deren sehr reine und strenge Gliederung noch mit mehr gebundenen Formen verbunden ist.

Schlichter und klarer gestaltet sich der germanische Baustyl an der Elisabethkirche zu Marburg, die im J. 1235 gegründet und 1283 im Wesentlichen vollendet wurde.² Die Anlage dieses Gebäudes schliesst sich den regelmässigeren Kirchenbauten jener Zeit an; gleichwohl machen sich auch hier manche Besonderheiten bemerklich, die wir noch als die Zeugnisse einer Entwicklungsperiode betrachten dürfen. So ist nicht blos der Chor, sondern es sind auch die beiden Flügel des Querschiffes polygonisch geschlossen, ähnlich wie an einigen der spätromanischen (aber noch halbrund geschlossenen) Kirchen von Köln, wodurch übrigens das gesammte Sanctuarium eine, von den übrigen Räumen unterschiedene, doch eigenthümlich grossartige Ausbreitung erhält. So zeigt sich hier (zum ersten Mal, wie es scheint) die Anordnung gleich hoher Schiffe, wobei man aber noch nicht gewagt hat, auch den Fenstern eine entsprechend hohe und weite Dimension zu geben; vielmehr laufen diese noch in zwei Reihen übereinander rings um das Gebäude her. Die Pfeiler der Kirche sind rund, mit je vier Halbsäulen; die Kapitäle derselben bilden auch hier einen gemeinsamen Blätterkranz; die Gurten des Gewölbes (die zwar noch nicht völlig harmonisch über den Kapitälern aufsetzen) sind lebhaft und zum Theil, wenigstens die Kreuzgurte, bereits entschieden nach dem germanischen Princip gegliedert. Die Fenster-Architektur ist höchst einfach, so auch das gesammte Aeussere; hier fehlt es fast noch an aller besondern Ausbildung des Einzelnen. Die Thürme, obgleich in schönen Verhältnissen, sind noch sehr massenhaft; ihre schlanken achtseitigen Spitzen werden noch nicht von einem achtseitigen Oberbau getragen; doch zeigt sich bei dem Ansatz derselben eine,

¹ Schmidt, Baudenkmale, Lfg. 3.

² Moller, die K. der h. Elisabeth zu Marburg.

auf andere Art angedeutete Vermittelung, welche wenigstens das Streben nach einer solchen bestimmt erkennen lässt.

In vollständiger, durchaus harmonischer und höchst grossartiger Entfaltung erscheint sodann das System der germanischen Architektur am Dome von Köln, der im J. 1248 gegründet ward.¹ Die Anlage desselben folgt zunächst, und ziemlich entschieden, wiederum dem Vorbilde der bedeutsameren französischen Kathedralen; es ist ein fünfschiffiger Bau, in der Mitte von einem dreischiffigen, stark vortretenden Querschiff durchschnitten, der Chor von jenem Kapellenkranze umgeben, welcher dem Ganzen einen reichen, vielgegliederten Abschluss gibt. Aber die ganze Ausbildung lässt eine ungleich höhere Stufe der architektonischen Entwicklung, als dafür unter den französischen Monumenten irgend ein Beispiel vorhanden ist, erkennen: der Dom ist geradehin als das vollendetste Meisterwerk der germanischen Architektur — somit als das bewundernswürdigste Werk aller Architektur — zu bezeichnen, wengleich in seiner Formenbildung, bei der höchsten Gesetzmässigkeit des Organismus, noch immer eine gewisse Strenge, bei allem Reichthum des Details noch immer ein eigenthümlich keuscher Ernst zu Grunde liegt. So hat die Bildung der Pfeiler des Chores noch die charakteristische (und an sich allerdings herbe) runde Grundform, die aber durch stärkere, fast frei vortretende Halbsäulen für die Hauptbögen und durch kleinere für die Zwischengurte, zum Theil auch schon durch Einkehlungen zwischen denselben, belebt wird; erst die Bündelpfeiler des Langschiffes gehen von der Grundform des eckigen Pfeilers, ebenfalls in schönster Bildung, aus. Die Träger der Gewölbgurte des Mittelschiffes steigen frei und unbehindert aus der Pfeilermasse empor; die Gurte und Bögen selbst entwickeln sich klar und bestimmt, in vollkommen gesetzmässiger Gliederung. Die Fenster-Architektur, strenger am Unterbau des Chores, erscheint bereits am Oberbau in den reichsten, schönsten und edelsten Formen; die unter den Fenstern des Mittelschiffes angeordnete Gallerie ist in deren Architektur durchaus harmonisch eingeschlossen. Dieselbe klare und durchgebildete Entwicklung zeigt sich an den Formen des Aeusseren, obgleich hier die untern Strebepfeiler noch auf eine massenhafte Weise gebildet sind; zum höchsten Reichthum entfaltet sich das System der Thürmchen über den Strebepfeilern und der (zwiefach gedoppelten) Strebebögen. Aber als ein fast unbegreifliches Wunder der künstlerischen Conception tritt uns der Entwurf der Façade mit ihren beiden mächtigen Thürmen entgegen; im völligen Gegensatz gegen das zertheilende und trennende Gallerieenwesen des französischen Façadenbaues steigt

¹ S. das Prachtwerk von *S. Boisserée*: Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln, und dessen Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln, 2. Ausg. 1842.

hier das Ganze, unendlich gegliedert, aber in durchaus stetiger Entwicklung und mit unablässigem Bezuge auf den höchsten Gipfelpunkt empor. Hier ist der mannigfaltigste Wechsel der Theile, der höchste Reichthum der Formen, und doch nichts Willkürliches, Nichts, was nur um seiner eigenen Bedeutung willen da wäre; zugleich sind die Gesamtverhältnisse in der glücklichsten Mitte zwischen Kraft und Festigkeit und zwischen leichter, aufstrebender Kühnheit gehalten. Das achteckige Obergeschoss erscheint hier, wenn etwa auch nicht als erstes Beispiel, so doch jedenfalls zuerst in seiner vollkommenen Ausbildung; ebenso die mächtige und (wie jenes Obergeschoss) freidurchbrochene achtseitige Spitze. — Das Mittelschiff des Domes hat im Innern (seiner Gesamtbreite entsprechend) eine Höhe von 161 Fuss kölnischen Maasses; seine Länge im Aeusseren beträgt 532 Fuss, und die Höhe der Thürme, in ihrer Vollendung, würde ebensoviel betragen. Zur Vollendung ist aber nur der Chor gekommen, der im J. 1322 geweiht wurde; von dem südlichen Thurme steht wenig mehr als das untere Drittheil, von den übrigen Theilen nur erst geringere Anfänge. Die Originalrisse der Thürme sind erhalten und befinden sich gegenwärtig, nach mancherlei Schicksalen wieder an ihrer alten Stelle im Dome.¹ Für den Urheber und Erfinder des Domes² hält man

¹ Sie sind als Facsimile von *Moller* herausgegeben. — Wie wir schon im Obigen andeuteten, lassen sich an der Bildung des Einzelnen sehr deutlich verschiedene Epochen der Bauführung unterscheiden, wenn auch der ursprüngliche Grundplan fortwährend genau befolgt wurde. Der primitivste Bestandtheil ist ohne Zweifel der Unterbau des Chores, welcher mit der Disposition des ganzen Baues gleichzeitig sein möchte. Hier ist besonders am Aeussern die Bildung der Streben noch schwer und streng, die Fenster und die Pfeilergliederung im Innern noch sehr ernst, die räumlichen Verhältnisse übrigens schon von höchster Schönheit. Zunächst folgt wohl der Oberbau des Chores, von vollendeter Majestät, vielleicht aber schon höher und schlanker, als ursprünglich beabsichtigt war. Dann die Strebethürme und Strebebögen am Aeussern desselben, minder schön und durch eine gewisse Maasslosigkeit von den Formen des Oberbaues unterschieden. Diese sämtlichen Theile nun wurden maassgebend für das Vorderschiff, dessen vollendete untere Partie von reinstem und schönstem Rhythmus ist, nur dass die Pfeiler, wie gesagt, schon nach einem andern Princip gebildet sind. Endlich der Thurmbau, wesentlich abweichend von dem System der übrigen Theile, vielleicht erst im 14. Jahrhundert in seiner gegenwärtigen Gestalt entworfen, und theilweise wohl erst im 15. Jahrhundert ausgeführt. Die grosse Abweichung des Styles erklärt sich durch das Bedürfniss reicher Portalbauten nicht hinlänglich, indem sich auch die prachtvollsten Portale in eine einfache Architektur hätten einschliessen lassen. Der Plan ist offenbar mit dem Dome gewachsen. — Nähere Ausführungen des Vorstehenden enthält der Aufsatz von *F. Kugler*: „der Dom von Köln und seine Architektur,“ in der Deutschen Vierteljahrs-Schrift, 1842, No. 19, S. 269—311. — Erörterungen über die Bauzeit s. bei *Lacomblet*, Niederrhein. Urkundenbuch, Bd. II, Einleitung; dagegen *S. Boisserée*, im Kölner Domblatt, 1846, No. 21.

² Vgl. *Fahne*, Diplom. Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes, Köln 1843.

einen Kölner, Heinrich Sunere, der im J. 1248 als „Bewerber um das Werkmeisteramt am Dome“ auftrat und um 1254 starb; für seinen Nachfolger einen Gerhard von Rile oder von Kettwig, der fast die ganze zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts hindurch dies Amt verwaltet zu haben scheint. — Heute, nach mehrhundertjähriger Unterbrechung, dürfen wir hoffen, dass das wunderbare Werk, welches Meister Heinrich begann, seiner gänzlichen Vollendung werde entgegengeführt werden.

Neben dem Kölner Dom ist zunächst die Kirche der Cistercienser-Abtei Altenberg bei Köln zu nennen, deren Hauptanlage (namentlich was den Chor betrifft) dasselbe System befolgt.¹ Doch ist hier alles Detail, den strengen Gesetzen des Cistercienserordens angemessen, sehr einfach; namentlich haben die Pfeiler durchweg, und nur mit Ausnahme derer in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff, die schlichte Säulenform ohne Gurtträger. Die Kirche wurde 1255 gegründet und der Chor in zehn Jahren vollendet; die übrigen Theile sind später, und die Weihung fand erst im J. 1379 statt. — Eine nahe Verwandtschaft mit dem Kölner Dome verräth sodann die Kathedrale von Metz;² doch sind auch hier, bei übrigens reicher Bildung, die Formen noch um Einiges strenger behandelt. Die Vollendung dieses Gebäudes fällt indess, soweit sie erfolgt ist, wiederum in späte Zeit, in den Schluss des fünfzehnten und in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts. — In reichentwickelter, aber schon beträchtlich später Ausbildung (die namentlich an der Fensterarchitektur bereits mannigfache Willkürlichkeiten zulässt), zeigt sich das System des Kölner Domes an der Collegiatkirche von Xanten nachgeahmt.³

Von höchster Bedeutung für die weitere Entwicklung der deutsch germanischen Architektur ist ferner die Katharinenkirche zu Oppenheim,⁴ obgleich dies Gebäude keineswegs als ein Ganzes aus Einem Gusse zu betrachten ist. Sie besteht aus zwei Haupttheilen, der eigentlichen Kirche, die angeblich erst im J. 1262 begonnen und 1317 vollendet ist, und aus einem, an der Westseite angebauten zweiten Chore, der im J. 1439 geweiht wurde. Den letzteren, der gegenwärtig eine Ruine ist, lassen wir hier unberücksichtigt. In der eigentlichen Kirche erscheint der eigenthümlich gestaltete Chor in sehr schlichten, frühgermanischen Formen; das Schiff dagegen in reicher Ausbildung des Styles, und zwar so, dass vornehmlich die Gliederung der Pfeiler — die Strenge der Form, welche noch bei den Pfeilern des Kölner Domes

¹ Schimmel, die Cist. Abtei Altenberg bei Köln.

² A. de Laborde, *les monumens de la France*, pl. 199.

³ Schimmel, Westphalens Denkmäler deutscher Baukunst.

⁴ Vgl. das Prachtwerk von Fr. H. Müller: Die St. Katharinen-Kirche zu Oppenheim; und Moller, *Denkm. deutscher Bauk.*, T. 31—37.

zu Grunde liegt, auf's Anmuthigste lösen — sich in lauterster Weise entfaltet zeigt. An den Fenstern der Seitenschiffe, die eine wiederum sehr eigenthümliche Einrichtung haben, entwickelt sich die reichste Pracht, so aber, dass das Stabwerk, welches ihre Füllungen bildet, schon ein mehr dekoratives als organisch bedingtes Gepräge gewinnt. — Als ein anderes Beispiel von reiner und edler Entfaltung des Styles reiht sich den ebengenannten die Kirche von Wimpfen im Thale (1262—1278) an. —

Eine abweichende, doch minder günstige Entwicklung der germanischen Formen zeigt sich im Schiff des Münsters zu Freiburg im Breisgau.¹ Dasselbe erscheint als die unmittelbare Fortsetzung des, in spätromanischer Weise aufgeführten Querschiffes, und die Pfeilerformation, obschon aus Halbsäulen zusammengesetzt, hat noch etwas Schweres, Unentwickeltes; dazu kommt, dass die Wand des Mittelschiffes ebenfalls noch eine schwere Last über den Bogenstellungen bildet. Vor der Mitte der Westseite des Gebäudes ist ein einzelner Thurm angeordnet, der bis zur Dachhöhe viereckig und ziemlich massenhaft mit gewaltigen Strebebfeilern emporsteigt. Ueber diesem Unterbau aber erhebt sich — den ursprünglichen einfachern (an die Marburger Thürme erinnernden) Bauplan, wie es mit Bestimmtheit zu erkennen ist, verlassend — ein schlanker achteckiger Oberbau mit durchbrochener Spitze, der wiederum den germanischen Baustyl in seiner reichsten und glänzendsten Entfaltung zeigt; doch hat die Ablösung der Ecken des Quadrates beim Beginn des Octogon's nicht ganz die harmonische Schönheit, wie der Entwurf zu den Thürmen des Kölner Domes. Als die Periode, in welcher dieser Oberbau vollendet wurde, ist die Zeit um das J. 1300 anzunehmen. Die Höhe des ganzen Thurmes beträgt 385 Fuss. — Der Chor des Münsters rührt aus jüngerer Zeit her; er wurde 1354 gegründet; grössten Theils jedoch erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt und 1513 geweiht. In Anlage und Formenbildung zeigt er, charakteristisch für diese Periode, mancherlei Willkürliches (zweiseitiger Abschluss der Kapellen u. dgl.)

Im Münster von Strassburg² erscheint das Schiff nach einem ähnlichen Princip angelegt, wie das des Freiburger Münsters, aber in ungleich edlerer Weise durchgebildet. Dasselbe wurde im J. 1275 vollendet. Im J. 1277 wurde die Façade durch Erwin von Steinbach (gest. 1318) gegründet. Diese Façade, soweit sie nach dem Plane Erwin's zur Ausführung gekommen, befolgt im Wesentlichen das Vorbild des französischen Kathedralenstyles;

¹ *Moller*, der Münster zu Freiburg im Br. — Vergl. die *Denkm. deutscher Bauk. des Mittelalters am Oberrhein*, Lief. 2.

² *Denkm. deut. Baukunst des Mittelalters am Oberrhein*, Lief. 3. — Vergl. *Chapuy, Cath. françaises; A. de Laborde, mon. de la France*, pl. 193—195, u. a. m.

auch hier herrscht zunächst die Massenwirkung vor, und statt das Gesetz einer durchgehenden, aufwärts strebenden Entwicklung (wie am Kölner Dome) zur Erscheinung zu bringen, sehen wir im Gegentheil wieder die Einrichtung der trennenden Gallerieen angewandt. Doch hat sich der Meister nicht völlig von jenem, der deutschen Kunst angehörigen Gesetze entfernt; und durch dasselbe getrieben und zugleich von einer ganz eigenthümlichen Grazie und von eben so hoher schöpferischer Kraft beseelt, hat er auch hier das französische Princip zu einer grossartigen Anmuth, zu einer Reinheit und Klarheit umgebildet, wie dessen die französische Architektur selbst kein Beispiel kennt. — Am Obertheil der Façade, am dritten Geschoss, das wenigstens als ein solches nicht in Erwin's Plane lag, wurde nachmals von dem letzteren abgewichen. Der Oberbau des südlichen Thurmes ist nicht zur Ausführung gekommen; der des nördlichen Thurmes wurde wiederum nach verändertem Plane, in den bunten und willkürlichen Formen des spätgermanischen Styles, durch *J o h a n n H ü l t z* aus *K ö l n* gebaut und 1439 vollendet.

Von den rheinischen Kirchen untergeordneten Ranges zeichnen sich theils durch edle Behandlung der Formen, theils durch eigenthümliche Anlage besonders die folgenden aus: *St. Stephan* in *Mainz* (seit 1317?), die drei Schiffe gleich hoch, die Rundpfeiler mit Dreiviertelsäulen nach jeder Seite von sehr schöner Bildung. Die Stadtkirche von *Ahrweiler* (1245—1274?); die Querarme zu polygonen Seitenchören gestaltet,¹ die Emporen späterer Zusatz. Die Stiftskirche zu *Kyllburg* in der *Eifel* (1276). Die Kirche zu *Marienstadt* (*Nassau*), mit Chorumgang und Kapellenkranz; kurze starke Rundsäulen und niedrige Seitenschiffe, noch in frühgothischer Weise. Die Ruine der *Wernerskapelle* bei *Bacharach*, etwa vom Anfang des vierzehnten Jahrhunderts; dieses wahrscheinlich nie vollendete Gebäude, aus zwei polygonisch abschliessenden Chören bestehend, ist von den edelsten und reinsten Formen und möchte von allen Bauten des Mittelrheines hierin der Façade des *Kölner Domes* am nächsten verwandt sein. Ungleich roher, wenn auch von guten Verhältnissen, ist die 1331 eingeweihte Stiftskirche zu *Oberwesel*; der Thurm zeigt das germanische Princip, die Verwandlung des Viereckes in's Achteck in möglichst einfacher Gestalt. — Von den ältern Klosterkirchen sind die *Minoritenkirche* zu *Köln* (geweiht 1260), die Kirche zu *Altenberg a. d. Lahn* (1267) und eine Anzahl anderer, im *Elsass* und am *Mittelrhein* die bedeutendsten. Die Ausbreitung mehrerer neuer Orden fiel gerade in jene Zeit und so fixirten sich damals die Typen der verschiedenen Ordenskirchen, deren Erörterung jedoch blos in das

¹ *F. H. Müller*: Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, II.

Gebiet der Archäologie gehört; nur muss hier bemerkt werden, dass an den Kirchen aller Bettelorden blos der Chor gewölbt, das Schiff dagegen flach gedeckt zu sein pflegt; ein Zugeständniss gegen andere Kirchen, welches man oft durch riesige Dimensionen wieder ausglich. — Endlich sind einzelne germanische Theile an älteren Bauten anzuführen: Das Langhaus und der (viereckige, unverjüngte) Thurm von S. Severin in Köln (1394—1411), der reiche, doch schon ausgeartete Chor von St. Andreas ebenda (1414), u. a. m. Zum Allerreinsten und Schönsten gehören dagegen mehrere reiche Fenster an den Seitenschiffen des Domes zu Mainz. — Den spätern Zeiten des germanischen Styles ist die grosse Wallfahrtskirche von Klausen unweit Trier (mit achteckigen Pfeilern, der Chor 1474 geweiht), der Thurm der Kirche zu Eltville im Rheingau (mit zierlichem Leistenwerk) zuzuzählen.

Unter den früheren Bauten germanischen Styles in den sächsischen und thüringischen Gegenden ist, ausser dem Dome von Magdeburg, als ein zunächst charakteristisches Beispiel der Chor der Kirche von Schulpforte (1251 — 1268) zu nennen;¹ sodann der, ungefähr gleichzeitige West-Chor des Domes von Naumburg, beide noch mit einzelnen, alterthümlich strengen Motiven. — Sehr schön sind die frühgermanischen Theile der Frauenkirche zu Arnstadt in Thüringen. — Ebenfalls um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ist der Bau des Domes von Halberstadt² (mit Ausnahme des älteren Unterbaues der Façade) begonnen. Die Theile dieses Gebäudes, die sich den Thürmen zunächst anschliessen, zeigen den germanischen Baustyl vollkommen, doch wiederum noch in strenger Weise, entwickelt; die Pfeiler sind rund und mit Gurtträgern besetzt. An den übrigen Theilen, deren Ausführung zumeist in das vierzehnte Jahrhundert fällt, bemerkt man eine reichere, aber auch schon minder gemessene Weise der Ausbildung. — Der Dom von Collin in Böhmen, aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, mit leichten dreitheiligen Fenstern, schlanken Strebepfeilern u. s. w. — Der Dom von Meissen,³ wie es scheint, in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts begonnen, aber erst im Verlauf der beiden folgenden zu seiner jetzigen Gestalt gebracht, hat — sehr abweichend — Pfeiler von viereckiger Grundform, die jedoch mit wohlgebildeten Gurtträgern besetzt sind. Das übrige Detail, namentlich die Fensterarchitektur, charakterisirt die verschiedenen Epochen der Ausführung. Die Schiffe sind gleich hoch. — Als ein edles

¹ Puttrich, Denkm. der Bauk. des Mittelalt. in Sachsen, II, Lief. 5 u. 6.

² Lucanus, der Dom zu Halberstadt. — Vergl. meine Notizen im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, no. 14, no. 18.

³ Schwechten, der Dom zu Meissen. — Puttrich, a. a. O. I, Liefer. 10 ff. (Bd. II, Lief. 1—3.)

Werk etwas jüngerer Zeit ist diesen Monumenten der Chor des Domes von Erfurt (1349—1353) anzureihen.

Einige der vorzüglichsten Monumente, die sich in den südöstlichen Gegenden von Deutschland befinden, geben bedeutende Beispiele für die weitere Gestaltung der deutsch-germanischen Architektur. So zunächst der Dom von Regensburg, der im J. 1275 durch den Baumeister Andreas Egl gegründet, doch erst um den Schluss der germanischen Periode in seiner jetzigen Gestalt beendet wurde.¹ Im Chor desselben, wenigstens an seinen unteren Theilen, bemerkt man noch eine strengere Behandlungsweise; die übrigen Bautheile, bis auf die Façade, entfalten sich in reichen, aber edlen und klar verhältnissmässigen Formen. Die Façade ist ein Werk des fünfzehnten Jahrhunderts; ihre Theile sind nicht nach übereinstimmendem System ausgeführt, doch im Einzelnen, obschon in der späteren, mehr dekorativen Weise, sehr geschmackvoll gebildet. Zwei alte Baurisse, die sich erhalten haben, stellen die Façade in zum Theil abweichenden Formen dar. Besonders interessant ist der eine von diesen Rissen, der, statt der gegenwärtigen zwei unvollendeten Thürme auf den Seiten, Einen Thurm in der Mitte enthält; auch er zeigt die späten, mehr willkürlichen Formen des fünfzehnten Jahrhunderts, diese jedoch sehr harmonisch in das Ganze verschmolzen und das letztere ungemein schlank und kühn emporgeführt.

Sodann der Dom St. Stephan zu Wien.² Von dem spätromanischen Bau an der Eingangsseite dieser Kirche ist bereits die Rede gewesen; die übrigen Theile rühren aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert her, und zwar sind auch sie wiederum nach verschiedenartigem Bauplane aufgeführt. Der ältere von diesen Theilen ist der Chor, gegründet 1359 (oder 1326?), aus drei gleich hohen Schiffen gebildet, doch noch in edlen und reinen Formen ausgeführt. Das Schiff ist jünger³ und minder rein; das Mittelschiff ist hier etwas über die Seitenschiffe erhöht, doch nach unentschiedenem Maasse (so dass es keine eignen Fenster erhalten konnte); die Pfeilergliederung bildet zum Theil bereits, minder organisch, eine unmittelbare Fortsetzung der Bogengliederung; die Fensterarchitektur ist, namentlich im Aeusseren, mehr dekorativ

¹ Popp und Bülow, die Architektur des Mittelalters in Regensburg.

² Tschka, der St. Stephans-Dom in Wien.

³ Tschka bezeichnet zwar das Schiff, mit bestimmter Jahresangabe (1326), als den älteren Bauheil, doch widerspricht dem das Verhältniss der Structur im Ganzen, wie in der Bildung der einzelnen Theile. Auch erscheint es sehr befremdlich, wenn, ohne die Angabe ganz besondrer Unglücksfälle, erzählt wird, ein im J. 1340 geweihter Chor sei wenige Jahre nach seiner Vollendung niedergerissen, um ihn (1359) nach erweitertem Massstabe neu zu bauen.

gehalten. Sodann sind zwei Thürme, die gegen den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts durch Meister Wenzla aus Klosterneuburg gegründet wurden, über den Flügeln des Querschiffes angelegt; von diesen ist der südliche (im J. 1433) durch Hans Buchsbaum vollendet worden. Seine Architektur erscheint, bei einer ungemein schlanken Anlage, in höchst brillanten Formen; doch zerfällt dieselbe, namentlich was das System der Strebepfeiler anbetrifft, in eine solche Menge fast gleichmässig berechtigter Einzelheiten, dass darunter der Organismus des Ganzen wesentlich leidet. Die Totalwirkung des Thurmes ist mehr die einer Thurmspitze, als eines selbständig entwickelten Baues. — Die Kirche Maria Stiegen zu Wien,¹ ein unregelmässiger Bau ohne Seitenschiffe, ist durch verschiedene dekorative Theile interessant. Ihr Chor ist (angeblich) von 1392 bis 1412 gebaut, das Schiff später; das Verhältniss zwischen beiden ist etwa dem Verhältniss zwischen Chor und Schiff des Domes parallel zu stellen; auch sind die Formen ähnlich.

Der Dom zu Prag wurde 1343 durch Mathias von Arras gegründet und in seiner gegenwärtigen Gestalt 1385 durch Peter Arler aus Gmünd in Schwaben vollendet. Er besteht aber nur aus dem Chore und dem Unterbau eines Thurmes vor dem südlichen Flügel des Querschiffes; die übrigen Theile sind nicht zur Ausführung gekommen. Die Anlage des Chores ist die, welche der Kölner Dom nach dem Vorbilde der französischen Kathedralen befolgte; in der Pfeilergliederung aber herrscht die schon am Schiff des Domes von Wien bemerkte Weise vor, welche sie als Fortsetzung der Bogengliederung gestaltete; hier erscheint diese Formation im Detail noch breiter, somit noch kraftloser. — Ebenfalls aus dieser Zeit stammt die Kirche des Karlshofes in Prag, ein mächtiges Achteck, ohne Pfeiler, von einem einzigen Netzgewölbe überspannt, mit einer polygonen Apsis. — Eine den Pfeilern des Domes ähnliche Behandlung zeigt sich an den Pfeilern der Theinkirche zu Prag, die im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gebaut wurde. Endlich sind in Prag einige Synagogen germanischen Styles — oblonge, gewölbte Räume, in der Mitte Stützpfeiler, ringsum Corridore — erhalten, von welchen die „Alt-Neuschul“ und der „Tempel“ schon dem dreizehnten Jahrhundert angehören sollen.

Dem Prager Dom ist der Münster von Ulm² anzureihen, der im J. 1377 gegründet und dessen Bau, soweit er vollendet ist, im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts abgeschlossen wurde. Die Baumeister desselben gehören zum grösseren Theil der, auch

¹ *Lichnowsky*, Denkm. der Baukunst und Bildnerei des Mittelalters im österreichischen Kaiserthum.

² *C. Grüneisen* und *E. Mauch*, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, S. 15, ff.

an andern Orten thätigen Familien der Ensinger (aus Bern herkommend) an. In der inneren Structur dieses Gebäudes herrscht ein eigenthümlich massenhaftes Element vor, indem die Pfeiler des Hauptschiffes eine viereckige Grundform, die nur an der Vorder- und Rückseite gegliedert ist, haben, und über den hohen und schwebgebildeten Spitzbögen eine ungetheilte Wand lastet. Dagegen werden die gedoppelten Seitenschiffe durch leichte und schlanke Rundsäulen, welche ein buntes Sterngewölbe tragen, von einander geschieden; diese Einrichtung rührt indess erst von einem, 1502 bis 1507 vorgenommenen Umbau her. In der Mitte der Façade erhebt sich ein Thurm, der, im entschiedenen Contrast gegen die innere Structur, in den glänzenden, lebendig bewegten Formen des spätgermanischen Styles aufgeführt ist; in seiner Dekoration zeigt sich eine eigenthümlich geistreiche und freie Fortbildung des Systemes, welches Erwin von Steinbach bei der Façade des Strassburger Münsters zur Anwendung gebracht hatte; nur den Strebepfeilern fehlt es an einer kräftig organischen Entwicklung. Der Thurm (gegenwärtig 234 Fuss hoch) ist übrigens nur bis zum Ende des viereckigen Unterbaues aufgeführt; der erhaltene Bauriss¹ zeigt über demselben noch ein schlankes achteckiges Obergeschoss und eine hohe kunstreich durchbrochene und von einer kolossalen Madonnenstatue gekrönte Spitze, alles dies in denselben, reich dekorirten Formen entworfen. Die Gesammthöhe des Thurmes, nach diesem Risse zur Vollendung gebracht, würde 520 Fuss (württembergischen Maasses) betragen.

Nächst diesem und den vorgenannten Prachtthürmen der deutschgermanischen Architektur sind hier noch hervorzuheben: der Thurm des Domes zu Frankfurt am Main, 1415 gegründet und bis 1512 gebaut, zum grösseren Theil nach einem eigenthümlich geistreichen, noch vorhandenen Entwurfe des Hans von Ingelheim, um 1480.² (Der Dom selbst ist im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert gebaut.) — Der Thurm der Kirche zu Thann im Elsass, im fünfzehnten Jahrhundert gebaut und im Anfange des sechszehnten vollendet, in geschmackvoll dekorativen Formen.³ — Der ungefähr gleichzeitige, durch seine zierliche Spitze ausgezeichnete Thurm an der Frauenkirche zu Esslingen. U. a. m.

Neben jener reicheren Entfaltung des germanischen Styles, welche wir an den vorzüglichsten Monumenten der westlich deutschen

¹ Bei Moller, Denkm. deutscher Baukunst, T. 57, 58.

² Moller, Denkm. deutscher Baukunst, T. 59. — Vgl. Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 431, ff.

³ A. de Laborde, les monuments de la France, pl. 190. — Antt. de l'Alsace, I. pl. 30, ff.

Gegenden bemerkten, zeigt sich dort zugleich — wenigstens, soweit die bisherigen Forschungen und Mittheilungen ein Urtheil zulassen, in den nordwestlichen Gegenden — ein einfacheres System verbreitet, welches bereits im dreizehnten Jahrhundert seine Wurzeln geschlagen hatte, vorzugsweise jedoch im vierzehnten Jahrhundert zur Anwendung kam. Es ist dasselbe, welches zuerst, wie es scheint, an der Elisabethkirche von Marburg sich ausgebildet hatte: — gleich hohe Schiffe, durch starke Rundpfeiler, die nur sparsam mit Halbsäulen besetzt sind, von einander getrennt, die Behandlung ziemlich schlicht, und die besondre Epoche des Baues zumeist nur durch die verschiedenartige Bildung der Fenster-Architektur bezeichnet. In Hessen gehören hieher ausser der schon genannten Elisabethkirche in Marburg und der ihr nachgebildeten Marienkirche ebenda, namentlich die Kirchen zu Kloster Haina (deren Alter der letzteren zu entsprechen scheint), die zu Frankenberg, Wetter, Alsfeld, Grünberg, Friedberg¹ und der Dom von Wetzlar. Dieser letztere ist, mit Einschluss einer alten Thurmanlage aus dem elften Jahrhundert, des sogenannten Heidenthurmes, zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts neu begonnen und die ganze germanische Bauperiode hindurch ganz allmählich ausgebaut worden. Der Chor, theils noch an der Grenze des Uebergangs-Styles, theils streng germanisch, fällt etwa in die Jahre 1220—40; wenig später der südliche Querarm und das südliche Seitenschiff; um 1300 der nördliche Querarm und der Lettner vor dem Chore; etwas später das nördliche Seitenschiff und die untern Theile des Thurmbaues, welcher dann im fünfzehnten Jahrhundert weiter geführt, aber nicht vollendet wurde. Die ältern Theile sind streng und schön gebildet. Die zwar spät (1443) gebaute Kirche St. Martin zu Cassel weicht von diesem System insofern ab, als ihre Pfeiler völlig und noch sehr geschmackvoll durch Halbsäulen gegliedert sind. — Am Niederrhein und in Westphalen² erscheint dieselbe Bauweise an der Lambertikirche zu Münster (zumeist noch dem dreizehnten Jahrhundert angehörig) und an der dortigen Liebfrauenkirche (1340); am Dome von Minden (hier das Innere von besonders edlem Organismus); an der Paulskirche, der grauen Klosterkirche und der Marienkirche zur Wiese in Soest,³ u. s. w. — Am Niederrhein, zumal von Xanten abwärts, weicht nun der früher angewandte Tuffstein meist dem vorherrschenden Backstein und es entwickelt sich ein Styl, welcher dem der Ostseeländer

¹ Moller, Denkm. deutscher Baukunst, S. 40, T. 26—30.

² Schimmel, Westphalens Denkm. deutscher Baukunst.

³ Tappe, Alterthümer der Stadt Soest. — Laut einer Inschrift ist diese Kirche im J. 1314 durch Meister Johannes Schendeler gebaut (oder gegründet). Vgl. Passavant, im Kunstblatt 1841, No. 101.

mannigfach verwandt erscheint.¹ Nur selten sind die drei Schiffe von gleicher Höhe, meist aber ist das mittlere nur wenig höher als die Seitenschiffe, und hat entweder nur sehr kleine oder blinde Oberfenster; alles Detail ist sehr vereinfacht, ebenso der meist in der Mitte der Façade angebrachte Thurmbau, der unverjüngt vierseitig emporzusteigen und über einer Gallerie von Zinnen u. dgl. in einen vier- oder achteckigen Helm und vier Eckthürmchen auszugehen pflegt. Schon der Thurm von St. Severin in Köln (fünfzehntes Jahrhundert) gehört hieher; von den weiter rheinabwärts liegenden sind zu nennen: der Münster von Emmerich (mit einer uralten, angeblich um 700 erbauten Crypta); St. Algund ebendasselbst (1483); die Kirche zu Elten; die Stiftskirche zu Calcar; die Kapitelskirche zu Cleve (1334), welche diesen Styl mit einer strengen Grossartigkeit durchführt; die Hauptkirche zu Duisburg, u. s. w.

Ein Paar kirchliche Gebäude in Franken zeichnen sich ebenfalls durch die gleiche Höhe der Räume und durch schlanke Rundsäulen, welche die Gewölbe tragen, aus. Dahin gehören der zierliche Chor der Kirche von Weissenburg (geweiht 1327) und die Frauenkirche zu Nürnberg (1355 — 1361), deren Façade, sehr eigenthümlich, in der Weise eines städtischen Gebäudes decorirt ist. — Bei den andern Kirchen von Nürnberg sind abweichende Eigenthümlichkeiten zu bemerken. Die Lorenzkirche befolgt im Schiff (dessen Seitenschiffe niedrig sind) die gewöhnlichen Formen; an ihrer Façade herrscht, bei massenhafter Structur der Thürme, das Gesetz der Horizontallinie vor, demgemäss über dem Portal ein reichgeschmücktes Rundfenster angeordnet ist; der Chor (1403 — 1477) hat wiederum gleich hohe Räume, doch in entartend willkürlicher Ausbildung der Architektur. Der Chor von St. Sebald (1361 — 1377), ebenfalls mit gleich hohen Räumen, hat achteckige Pfeiler mit je vier Halbsäulchen als Gurtträgern.

Noch ist hier die Frauenkirche von Ingolstadt (gegründet 1425) zu nennen, die wiederum dem vorgenannten System gleich hoher Räume und einer runden Hauptform der Pfeiler folgt. — Sodann auch die Stadtkirche zu Wimpfen am Berge (gegründet 1494), u. a. m.

In der spätern Zeit des vierzehnten und besonders im fünfzehnten Jahrhundert verflacht sich dies System noch mehr, indem die Pfeiler statt jener Rundform eine achteckige Gestalt, zumeist ohne Gurtträger, erhalten; gewöhnlich sind sie von schlanker Dimension; die Gurte (ebenfalls flach profilirt) springen oberwärts frei aus ihnen empor, häufig aber verflechten sie sich bunt und reich, wie ein zierliches Netzwerk, auch befolgen sie in ihrer Hauptlinie

¹ Vgl. *G. Kinkel*, Kirchen und Kunstwerke am Niederrhein, Kunstbl. 1846, No. 37 — 39.

zum Theil bereits einen flach gespannten Bogen, statt des aufwärts strebenden Spitzbogens. Das Aeussere an diesen Bauwerken erscheint zum Theil ziemlich reich dekorirt, zum Theil aber auch herrscht die schwere Masse vor, namentlich dadurch (was indess auch anderweitig in der germanischen Spätzeit vorkommt), dass man die Streben nicht nach aussen, sondern nach dem inneren Raume des Gebäudes vorspringen lässt, so dass sich hier kleine Kapellen zwischen ihnen bilden. Soviel bis jetzt bekannt, findet sich diese Bauweise nur in den östlichen Gegenden von Deutschland, namentlich in den nordöstlichen Gegenden; sie begegnet demjenigen System, welches sich eigenthümlich und selbständig in den baltischen Küstenländern entfaltet hatte, und nicht selten dürfte ein Einfluss von dorthier die wirksame Veranlassung zu ihrer Einführung gewesen sein.

Unter den Gebäuden dieser Gattung sind zunächst zu nennen: die Liebfrauenkapelle zu Würzburg (1377—1479), im Aeusseren zierlich dekorirt. — Die Kirche St. Martin zu Landshut in Baiern (1432—1478), mit einem mächtigen aufstrebenden Thurme (448 F. hoch) vor der Façade, der aber wesentlich nach jenem nordisch massenhaften Prinzip behandelt ist; das Innere sehr hoch, auf schlanken Pfeilern. — Die Frauenkirche zu München (1468 bis 1494), den Kirchen der baltischen Länder sehr nah verwandt. — Sodann, weiter nordwärts: die Peter- und Paulskirche zu Görlitz (1423—1497, mit niederen Seitenschiffen) und die dortige Frauenkirche (1458—1473).¹ — Das Schiff des Domes von Erfurt (1472, hier die achteckige Form der Pfeiler geschmackvoll belebt.) — Der Dom zu Freiberg im Erzgebirge (nach 1484). — Das Schiff des Domes von Merseburg (um 1500). — Die Marienkirche zu Zwickau (1453—1536)² und die Liebfrauenkirche zu Halle (1529), diese beide in sehr ähnlichem Style gebaut und besonders die letztere wiederum eigenthümlich geschmackvoll durchgebildet. — Die Nikolaikirche zu Zerbst (1446—1494)³ im Inneren schon wesentlich den brandenburgischen Kirchen entsprechend, im Aeusseren jedoch noch entschieden nach sächsischer Weise behandelt. — Aehnlich die Marienkirche zu Bernburg. U. a. m.

Für die spätere Entwicklungszeit des germanischen Styles sind ferner jene dekorativen Architekturen bezeichnend, die zu verschiedenen Zwecken, als Lettner, Tabernakel u. dergl., im

¹ *Büsching*, Alterthümer der Stadt Görlitz.

² *v. Bernewitz*, die St. Marienkirche zu Zwickau.

³ *Puttrich*, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, I, Lief. 4. (Zerbst); II, Bd. 2, Lief. 5—9. (Halle.)

Inneren der Kirchen aufgeführt und aufs Reichlichste mit plastischem Schmucke versehen und für dessen Aufnahme eingerichtet wurden. Aus den früheren Perioden sind solche Werke sehr selten; einen eigenthümlich interessanten Lettner im frühgermanischen Style, etwa der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, sieht man im Dome von Naumburg, vor dem dortigen Westchore. (Der Lettner vor dem beträchtlich jüngeren Ostchore desselben Domes rührt sogar noch aus spätromanischer Zeit her.) Unter den spätromanischen Werken ähnlicher Art sind namentlich die Lettner im Dome von Magdeburg (begonnen 1448), im Dome von Halberstadt (beendet 1510), der sogenannte Apostelgang im Dome zu Münster u. a., auszuzeichnen. An den Tabernakeln (welche entweder den Aufsatz des Altares bilden, oder frei als Sacramentshäuschen an Wand oder Pfeiler gelehnt, oder in der Mauerdicke angebracht und blos mit einer Dekoration umgeben sind) findet man nicht selten mancherlei phantastisch barocke Formen, wie namentlich an dem berühmtesten Werke, dem in St. Lorenz zu Nürnberg, welches der Bildhauer Adam Kraft von 1496—1500 arbeitete; dasselbe ist 64 Fuss hoch. Dagegen ist es nicht ohne Interesse, dass in der Nähe edler frühgermanischer Bauten auch dieser Dekorationsstyl verhältnissmässig rein blieb, wie die kleinen Wand-Tabernakel von St. Severin (1378) und St. Marien im Capitol beweisen. Aus dem vierzehnten Jahrhundert enthält der Dom von Regensburg ein sehr tüchtiges Sacramentshäuschen. (Die Altäre und Grabmäler, an welchen die figürliche Sculptur überwiegt, werden wir unten behandeln.) — Die Einrichtung der Tabernakel, doch zumeist in einfacherer Behandlung, wurde auch für die an öffentlichen Strassen errichteten Heilighäuschen beibehalten. Eins der interessantesten dieser Art, noch in einfach reinem Style gebildet, ist das sogenannte hohe Kreuz bei Godesberg, unfern von Bonn (1333). So auch mehrfach bei öffentlichen Brunnen, unter denen vor allen der von den Gebrüdern Schonhofer (um 1360) errichtete sogenannte schöne Brunnen zu Nürnberg von Bedeutung ist.

✓ Für die Dekoration der öffentlichen, für städtische Zwecke errichteten Gebäude und der Privatwohnungen hat schliesslich auch in Deutschland der germanische Baustyl mannigfach günstige Formen geliefert, wie dies viele Werke der Art zu Regensburg, Ulm, Nürnberg, Frankfurt am Main, Coblenz, Münster u. a. O. bezeugen. In den Städten an der Nordseite des Harzes findet sich für solche Gebäude insgemein ein hölzernes Fachwerk angewandt, das zum Theil wiederum in sehr eigenthümlichen und anziehenden Formen verarbeitet ist. Die bedeutendsten Beispiele dieser Dekoration sieht man zu Halberstadt. — An weltlichen Bauten monumentaler Art möchte von allen deutschen Städten Prag am reichsten sein. Das Altstädter Rathhaus (vierzehntes Jahrhundert), die Moldaubrücke

(1357 angefangen) mit ihren Thürmen (fünfzehntes Jahrhundert), das Belvedere im Baumgarten (nach 1484) u. A. m. tragen zu dem glanzvoll malerischen Anblick der Stadt nicht wenig bei.¹ — Von den kölnischen Bauten ist der Rathhausthurm (1407—14) mit zierlichem gothischem Leistenwerk und Statuen auf Consolen, besonders durch die geflissentliche Unterscheidung von den Kirchtürmen interessant. Eine analoge, nur einfachere Dekoration findet sich am Gürzenich daselbst (1441—74).

§. 7. Die Monumente in den baltischen Ländern (mit Einschluss der brandenburgischen Marken). (Denkm., Taf. 56. C. XXIII.)

Auf eigenthümliche Weise gestaltete sich, wie bereits angedeutet, der germanische Baustyl in den Küstenländern der Ostsee und in einigen an dieselben zunächst angrenzenden Gegenden von Deutschland: in Holstein, Mecklenburg, Pommern, den brandenburgischen Marken, in Preussen, auch (wie es scheint) in Curland und Liefland, sowie in den skandinavischen Ländern.² Als den vorzüglichsten Träger der Cultur, welche diese Gegenden verband und sich in mehr oder weniger übereinstimmenden monumentalen Formen aussprach, haben wir ohne Zweifel den deutschen Städtebund der Hanse zu betrachten, der überhaupt für die in Rede stehende Periode als der eigentliche Nerv des Lebens in den baltischen Ländern erscheint. Doch treten für einzelne Gegenden auch andre, auf besondere Weise einwirkende Lebensverhältnisse hinzu, unter denen namentlich die Herrschaft des deutschen Ordens in Preussen hervorzuheben ist.

Der germanische Baustyl in den baltischen Ländern unterscheidet sich von derjenigen Ausbildung des Systemes, die vornehmlich im westlichen Deutschland zur schönsten Blüthe gedieh, durch eine ungleich grössere Schlichtheit und Strenge; das Gefühl ist kühler und ruhiger, die lebhaft durchgeführte Gliederung des architektonischen Ganzen, die rhythmisch bewegte Entwicklung seiner Theile tritt wiederum gegen die Massenwirkung zurück; dabei aber fehlt es keineswegs an künstlerischem Sinne, der sich, zumal im Inneren der Monumente, sowohl in dem kräftigen Ernst der Hauptformen, als in der grossartigen Kühnheit der Verhältnisse entschieden genug

¹ Diese und frühere Notizen über Prag zum Theil nach *F. Mertens*, Prag und seine Baukunst, in *Förster's Bauzeitung*, Jahrgang 1845.

² Im Allgemeinen fehlt es über die Monumente dieser Gegenden noch an genügenden Vorarbeiten; nur über Pommern ist eine solche in meiner Pommerschen Kunstgeschichte vorhanden. — Ueber die Mark Brandenburg vgl. die Architekt. Denkm. der Altm. Brandenburg von *Strack* u. *Meyerheim*; und *A. v. Minutoli*, Denkmale mittelalterl. Baukunst in den Brand. Marken (nur zwei Hefte). — Ueber Preussen s. zunächst *E. A. Hagen*, Beschreibung der Domkirche zu Königsberg, etc. — Ueber Schweden etwa die *Succia antiqua et hodierna*.

ausspricht, auch im Aeusseren zu einer eigenthümlich gestalteten Ornamentik führt. Man hat die Besonderheiten dieser Bauart vorzugsweise von der Beschaffenheit des Materials herleiten wollen, indem in diesen Gegenden in früherer Zeit häufig der schwer zu behandelnde Granit (der hier als grosses und kleineres Gerölle vielfach verbreitet ist), später und als das eigentlich herrschende Material der, nur in kleinen Maassen zu gewinnende gebrannte Stein angewandt wurde. Ohne dem Material (und namentlich dem letztern) allen Einfluss ablängnen zu wollen, können wir hierin jedoch nicht den wesentlichen Grund jener Erscheinungen finden; wenigstens bietet z. B. der gebrannte Stein für die innere Structur, bei der ungleich grösseren Leichtigkeit, mit welcher er sich in die verschiedenartigsten Formen fügt, die bequemste Gelegenheit zur Herstellung einer lebhaft bewegten Profilirung dar, und wir finden dergleichen an einzelnen Stellen auch mit Glück, zum Theil sogar noch reicher und mannigfaltiger als an den Monumenten anderer Gegenden, ausgeführt. Wir werden jene schlichte, aber eigenthümlich energische Behandlungsweise der Architektur — wie alle künstlerische Eigenthümlichkeit — im Wesentlichen vielmehr aus der Sinnesrichtung und den gesammten Lebensverhältnissen der Bewohner der baltischen Länder herzuleiten haben, und in der That erscheint dieselbe als der unmittelbare Ausdruck ihres eben so derben, wie festen und rüstigen Charakters. Eine entschiedene Einwirkung der Beschaffenheit des Materials zeigt sich vornehmlich bei der Behandlung der dekorativen Theile.

Indem wir von den rohen oder doch höchst schlichten Granitbauten absehen, dergleichen sich, wie in spätromanischer, so auch in frühgermanischer Zeit einzelne Beispiele finden (z. B. in Pommern und in der Mark Brandenburg), fassen wir hier nur jene eigentlich selbstständige Ausbildung des Styles ins Auge, die uns bei den Bauten aus gebranntem Stein entgegentritt. Charakteristisch ist hier zunächst, dass die Pfeiler selten und nur in früherer Zeit die Rundform haben; in der Regel sind sie achteckig und, wenigstens in den Zeiten der edleren Entwicklung (am Ende des dreizehnten und im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts), an ihren acht Seitenflächen, oder auch an den acht Ecken, mit mehr oder weniger starken Halbsäulen als Gurträgern besetzt; später fehlen die letzteren durchweg. Die Schiffe sind grossentheils gleich hoch, doch nicht als Regel; nur in Preussen ist diese Einrichtung die vorherrschende, sowie sich hier auch die unschöne Einrichtung, den Chor durch eine gerade Fläche abzuschliessen, häufig findet. Die Hauptbögen, welche die Pfeiler verbinden, sind einfach und nach einem mehr massenhaften Princip gegliedert, — in späterer Zeit sehr nüchtern, nur durch geradlinige Flächen. Die Fensterarchitektur ist fast durchgehend sehr einfach, selbst roh. Das Aeussere bietet insgemein schlichte Massen dar, zumal in späterer Zeit, wo

die Strebepfeiler in das Innere hineingezogen werden; hier fehlt somit die gesetzmässige Durchbildung und die selbständige Begründung der Formen. An den Portalen jedoch zeigt sich insgemein eine sehr lebhaft bewegte Gliederung; auch entwickelt sich in der letzten Zeit des germanischen Styles, namentlich im fünfzehnten Jahrhundert, an den schlichten Flächen des Aeusseren eine eigenthümlich reiche Dekoration, welche die Umfassungen der Portale, die Aussenflächen der Strebepfeiler, die Friese, die Fensterblenden der Thürme erfüllt. Dies ist ein buntes Spiel von architektonischen Ornamenten, die aus farbigen, zumeist schwarz glasierten Ziegeln gebildet und auf die Fläche aufgelegt werden; zuweilen entstehen daraus sogar völlig freistehende und mannigfach durchbrochene Schmuck-Architekturen, Thürmchen und Giebel, die wiederum mit dem System der westlich deutschen Bauten zu wetteifern scheinen. Die Hauptfarben dieser Ziegel, schwarz und roth, sind dabei von eigenthümlich malerischer Wirkung; ernst und grossartig erscheint dieselbe, wenn die Haupttheile des Ornamentes glänzend schwarz, die übrigen Massen des Baues in dem tiefen Braunroth der gewöhnlichen Steine gebildet sind. Sehr häufig aber und von minder schöner Wirkung ist die Einrichtung, dass bei vertical aufsteigenden Gliederungen Schichten von rothen und schwarzen (auch in anderer Farbe glasierten) Steinen wechseln, dass also die architektonische Form durch das Farbenspiel zerschnitten wird, — ganz ähnlich übrigens, wie dieselbe Erscheinung, durch die Anwendung verschiedenfarbigen Marmors, bei den mittelalterlichen Bauten von Toscana sehr häufig ist. Sehr charakteristisch aber ist es, dass hierbei auf die Ausführung bildnerischer Werke nur wenig Rücksicht genommen wird, dass also diese ganze reichere Ausbildung immer nur als Dekoration der architektonischen Masse, nicht aber als ein zugleich selbständig Wirksames betrachtet wird.

Beispiele dieser Bauweise findet man fast in allen Städten der genannten (namentlich der deutschen) Länder; die einzelnen Werke aufzuzählen, scheint hier überflüssig, da der Styl, seinen Principien nach, ziemlich feststehend derselbe ist und vornemlich nur das kräftigere oder mehr nüchterne Gefühl in der Bildung der einzelnen Form, das mehr oder weniger reich angewandte Ornament zur Bestimmung der verschiedenen Zeiten der Bauführung dienen. Eins der vorzüglichsten Monumente ist die Marienkirche zu Lübeck, ein andres, von reicher und eigenthümlich edler Ausbildung des Inneren, die Nicolaikirche zu Stralsund (begonnen 1311). Sehr bedeutend durch die grossartigen Verhältnisse des Inneren und durch die reiche Dekoration des Aeusseren, ist die Marienkirche zu Stargard in Pommern (vierzehntes und fünfzehntes Jahrhundert). Vorzügliche Beispiele für denselben Prachtschmuck des Aeusseren bieten ferner die Katharinenkirche von Brandenburg (gebaut 1401 durch Heinrich Brunsberg von Stettin), sowie die Haupt-

kirche von Prenzlau dar. Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts macht sich in der Altmark und Priegnitz eine gemeinsame Schule in folgenden bedeutenden Bauten kenntlich: die Marienkirche zu Stendal (1446 vollendet?); der Dom zu Stendal (1461 begonnen); die demselben sehr ähnliche Kirche zu Wilsnack; der Chor der Stephanskirche zu Tangermünde (seit 1466); der wahrscheinlich etwas ältere Dom zu Havelberg, u. a. m. — Als eine der bedeutendsten Kirchen in Preussen ist die Marienkirche von Danzig¹ zu nennen, (gegründet 1343, erweitert im fünfzehnten Jahrhundert). Wie alle übrigen Kirchen Danzigs aus der Ordenszeit hat sie einen geraden Chorabschluss. Reiche Giebel finden sich an der Trinitatiskirche (1431), und an der Katharinenkirche; nächst St. Marien ist die Johanniskirche besonders stattlich, die Dominicanerkirche durch ihr hohes Alter (angeblich 1227) ausgezeichnet. — In Schweden ist besonders die Kathedrale von Upsala ausgezeichnet; diese Kirche soll im Jahr 1287 durch den französischen Baumeister Etienne de Bonneuil nach dem Muster der Kathedrale von Paris gebaut worden sein, doch entspricht wenigstens das Aeussere den übrigen baltischen Bauten. Andre namhafte Monumente in Schweden sind die Nikolaikirche von Nyköping und die Kathedrale von Linköping. U. a. m.

Die Dekoration des Aeusseren, wie dieselbe an den späteren Kirchen des in Rede stehenden Styles erscheint, wiederholt sich sodann, auf mannigfaltige Weise, auch an den Façaden der für die städtischen Zwecke errichteten öffentlichen Gebäude und der Privatwohnungen. Das neue Rathhaus (fünfzehntes Jahrhundert) und der Artushof (vierzehntes bis sechszehntes Jahrhundert) in Danzig,² das Rathhaus von Tangermünde in der Altmark Brandenburg (fünfzehntes Jahrhundert) und das von Stargard (sechszehntes Jahrhundert) geben, unter vielen andern, ein paar charakteristische Beispiele für die verschiedenartige Gestaltung dieser Dekoration. Auf dieselbe Weise erscheinen auch nicht selten die Thore und die Mauerthürme geschmückt. —

Einige sehr eigenthümliche Elemente der architektonischen Ausbildung machen sich in Preussen bemerklich. Zunächst ist eine ganz besondre Gewölbformation zu erwähnen, die sich an mehreren Kirchen aus der letzten Zeit des germanischen Styles, namentlich an solchen, die den nördlichen Gegenden des Landes angehören, findet.³ Die Hauptform ist hier die des Tonnengewölbes, aber es besteht dasselbe durchweg aus einer zahllosen Menge kleiner raufenförmiger Zellen, die wie spitze Trichter nebeneinander gesetzt sind und in scharfen Kanten aneinander stossen. Der Eindruck,

¹ Vgl. *Passavant*: Nachrichten über Danzigs Kunstwerke, im *Kunstbl.* 1847, N. 32—34.

² *J. C. Schultz*: Danzig und seine Bauwerke (in Radirungen). Lfg. I.

³ Vgl. *Büsching*, im *Museum*, Bl. f. bild. Kunst, 1835, no. 14, S. 107.

den dasselbe hervorbringt, ist etwa mit dem jener seltsamen Zellen-
gewölbe in der muhamedanischen Kunst zu vergleichen. In den
südlicheren Ländern ist dergleichen sehr selten, und nur als ein
rohes Beispiel dieser Gewölbebildung dürfte hier die kleine Peters-
kirche auf dem Dome zu Brandenburg anzuführen sein.

Wichtiger ist die Ausbildung des Styles der baltischen Archi-
tektur, welche sich an den Burgen und Schlössern des deutschen
Ordens, vornehmlich an dem Sitze des Hochmeisters, dem Schlosse
von Marienburg,¹ entwickelt. Das letztere besteht aus ver-
schiedenen Theilen, dem sogenannten „alten Schloss“, aus der
spätern Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, dem „mittleren Schloss“,
welches im J. 1309, als der Ordenssitz von Venedig hierher ver-
legt ward, begonnen wurde, und aus der Vorburg, dem sogenannten
„niederem Schloss“. Der mittlere Bau enthält die bedeutsamsten
Räume. Der Charakter des ganzen Baustyles ist ernst, streng und
kühn, zugleich aber auf einen prächtigen und glänzenden Lebens-
genuss deutend. Im Allgemeinen herrscht das massenhafte, feste
Gepräge des Burgbaues vor, daher auch das Gesetz der Horizontallinie
als vorzüglich bestimmend eintritt; so sind z. B. die Fenster recht-
winklig gebildet. Die zum inneren Ausbau angewandten Säulen
bestehen aus Granit; sie sind achteckig, von schlankem Verhältniss
doch insgemein ziemlich schmucklos. In dem Kapitelsaale und
dem Refectorium werden von solchen Säulen reichgegliederte pal-
menartige Gewölbe getragen, die einen eigenthümlich majestätischen
Eindruck hervorbringen, gleichwohl mit der horizontalen Bedeckung
der Fenster nicht in Harmonie stehen. — Verwandte Anlage zeigen
die Reste der übrigen Burgen des Ordens: zu Gollup, Poppowo,
Kowalewo, Thorn, Meve, Rheden, Lochstädt.

§. 8. Die Monumente von Italien. (Denkm., Taf. 57. C. XXIV.)

Während in den bisher besprochenen Ländern, auch in den
zuletzt genannten, — und nur etwa die Niederlande zum Theil
ausgenommen, — der germanische Baustyl sich mit innerer Noth-
wendigkeit und Consequenz entwickelte, trat in Italien ein wesentlich
verschiedenes Verhältniss ein.² Auch hier wurden allerdings die
Formen dieses Styles hinübergetragen, aber ihre Bedeutung im
Ganzen und für das Ganze, die Weise, wie sie gegenseitig einander
bedingten, — jenes aufstrebende Element, welches dem gesammten
System der Pfeiler, Gewölbgurte und Strebepfeiler zu Grunde lag,
vermochte man nicht aufzufassen. Vielmehr blieb man im Wesent-

¹ Siehe das Prachtwerk von *Frick*, Schloss Marienburg in Preussen; — und
Büsching, das Schloss der deutschen Ritter zu Marienburg.

² Umfassende bildliche Darstellungen fehlen noch. Verschiedenes bei *d'Agin-
court*, Architektur. Andres Einzelne in den Werken über die moderne
Architektur Italiens. — Vgl. von *Her Hagen*, Briefe in die Heimat.

lichen zunächst bei den Bedingungen des romanischen Gewölbebaues stehen. Die Pfeiler behielten grossentheils — wo nicht etwa schwere Rundsäulen angewandt wurden — eine dem romanischen Baustyl entsprechende Formation, so auch die Profile der Gewölbebögen; die Strebepfeiler bildeten sich minder charakteristisch aus, die Fenster blieben verhältnissmässig klein und die Wandmassen demnach vorherrschend. Starke Gesimskränze oft auch im Inneren durchgeführt, bewahrten die entschiedene Bedeutung der Horizontallinie; in den schwereren Verhältnissen der Kapitäle, in der nicht seltenen Anwendung von Pilastern statt der Halbsäulen zeigt sich sogar eine entschiedene Nachwirkung antiken Elementes. Was man an Spitzbögen, Giebeln, Spitzsäulchen und an dekorirenden Formen unmittelbar von der eigentlich germanischen Bauweise annahm und mit jenen Elementen verband, erscheint nur als eine äusserlich gebotene, fast nothgedrungene Huldigung, welche dem allgemeinen Zeitgeschmack darzubringen man nicht wohl umhinkonnte. Der italienisch-germanische Baustyl, — wenn überhaupt von einem solchen die Rede sein kann, — bildet kein in sich begründetes Ganze; die Architektur ist in ihren wesentlichen Theilen zumeist roh und unentwickelt, obgleich sie häufig mit reicher Dekoration versehen ward und obgleich diese Dekoration besonders an den Façaden zu mancherlei brillanten und eigenthümlich anziehenden, durch verschiedenfarbige Steinschichten u. a. polychromatische Kunstmittel gehobenen Formenspielen Veranlassung gab.

Zunächst ist eine Kirche zu nennen, welche dem nordischen Uebergangsstyl entspricht, und zwar, was das Innere betrifft, in sehr strenger und schöner Weise. Dies ist S. Andrea in Vercelli, 1219 von dem Engländer Johannes Brighinthe begonnen.¹ Im Innern Rundpfeiler mit acht schlanken angelehnten Säulen, deren je drei an den Oberwänden des Mittelschiffes hinauf gehen; die Hauptbogen spitz, die des Aeusseren und der Fenster noch rund; über dem Kreuz ein imposanter Kuppelthurm; die Façade reich lombardisch, durch Säulenbündel abgetheilt, aber auf beiden Seiten nach nordischer Art mit schlanken Thürmen versehen; an den Langseiten Strebepfeiler, durch Bogen mit der Obermauer des Mittelschiffes verbunden; der Chor vierseitig abgeschlossen, wie an den meisten italienischen Klosterkirchen dieser Zeit.

Als eins der frühesten rein germanischen Monumente in Italien ist die Kirche S. Francesco in Assisi² zu nennen, die von 1218 bis 1230 durch einen Deutschen, Meister Jacob, erbaut sein soll. Die angegebene Bauzeit ist ohne Zweifel richtig, da in dieser Kirche bereits geraume Zeit vor Cimabue gemalt wurde; auch die

¹ Gally Knight, *Ecclesiastical Archit. etc.* — D'Agincourt, *Archit.*, Taf. 36. — Osten, *Bauwerke in der Lombardei etc.*, wo noch eine Anzahl minder bedeutender piemontesischer Kirchen beschrieben ist.

² Abbildungen bei Gailhabaud, *Denkm.* Liefg. 57—58, 73—74.

Herstammung des Meisters scheint keinem Zweifel zu unterliegen, da hier das germanische Princip mit einer Bestimmtheit, wie sonst fast nirgend in Italien, — und zwar den gleichzeitigen Baubestrebungen in Deutschland entsprechend, erfasst ist. Es sind zwei übereinander aufgeführte Kirchen; in der unteren herrscht noch der Rundbogen vor, in der oberen aber sieht man eine vollkommene und gesetzmässige, obschon noch strenge Anwendung des Systemes der Spitzbögen und Gurtträger. Das Aeussere des Baues hat noch unentwickelte Formen.

Wenig jünger ist die Kirche S. Antonio zu Padua (begonnen 1231, in ihren wesentlichen Theilen 1307 beendet); aber hier tritt in den Hauptformen noch gar kein germanisches Element hervor. Die Anlage des Gebäudes erscheint als ein völliges Nachbild des byzantinischen Kuppelbaues von S. Marco zu Venedig; die Hauptbögen, die die Kuppeln tragen, sind halbrund, und nur die Arkaden, welche die Seitenschiffe vom Mittelschiff trennen, werden durch schwere Spitzbögen gebildet. Das Aeussere zeigt eine noch völlig unentwickelte germanisirende Dekoration.

Sodann ist der Dom von Siena zu nennen, der gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begonnen wurde. Das Innere dieses Gebäudes hat eigenthümlich edle Verhältnisse, die Ausbildung desselben ist aber im Wesentlichen die früher besprochene, eigentlich italienische; auch sind hier die Hauptbögen ebenfalls noch im Halbkreise geführt. Die Façade (angeblich im J. 1284 gegründet) zeigt die reichste und geschmackvollste Anwendung italienisch-germanischer Dekoration. Im vierzehnten Jahrhundert ward eine merkwürdige Erweiterung des Domes begonnen, indem man gegen seine Seite ein mächtiges Langschiff anbaute, so dass das vorhandene Gebäude nur als Querschiff erschienen sein würde; dieser Neubau, in leichten und kühnen Verhältnissen angelegt, kam indess nicht zur Vollendung. Ausserdem ist zu bemerken, dass an dem Dome von Siena, wie an den älteren Monumenten von Toscana, und so auch an den folgenden Gebäuden dieser Gegend, jener seltsame Geschmack vorherrscht, dass fast durchweg Schichten von weissem und von dunkelfarbigem Marmor mit einander wechseln; die Pfeiler im Innern des Domes gemahnen in solcher Art sehr entschieden an das Princip der preussischen Schilderhausarchitektur.¹ — Der Dom von Orvieto (1290 von Lorenzo Maitani aus Siena begonnen) hat im Schiff, den Basiliken vergleichbar, noch Rundsäulen und Halbkreisbögen; alles Einzelne ist — allerdings in den Grenzen eines sehr bedingten Styles — mit höchster Anmuth und mit feinstem dekorativem Sinne durchgebildet, der Dachstuhl reich verziert. Die Façade ist der des Domes von Siena

¹ Ueber die noch etwas verworrene Geschichte des Domes von Siena vgl. übrigens v. Rumohr, Ital. Forschungen, II., S. 123, ff.

ähnlich, aber von edlern und freiem Verhältnissen und von höchster denkbarer Pracht der Ausführung. Alle Flächen sind mit Reliefs oder Mosaikdarstellungen, alle architektonischen Gliederungen mit Mosaikornamenten ausgelegt, deren vollkommen zierliche Behandlung viel weiter reicht, als das schärfste Auge von unten her ihr zu folgen vermag. Die Polychromie erstreckt sich sogar auf die Stufen und Prellsteine vor der Kirche, welche in der Farbe abwechseln.¹ — Diesen Monumenten sind zwei Gebäude in Pisa anzureihen: der Campo Santo, der Friedhof neben dem Dome, der nach Art der Klosterhöfe von Hallen umgeben ist; die letztern aus Pfeilern mit Halbkreisbögen gebildet, doch bereits nach mehr germanischer Weise gegliedert und mit einem Stabwerk im entschieden germanischen Style ausgefüllt. Als Baumeister desselben wird der Bildhauer Giovanni Pisano genannt; die Vollendung fällt in das J. 1283. Von demselben Giovanni rührt die kleine Kirche S. Maria della Spina zu Pisa her, ein an sich unbedeutendes Gebäude, das jedoch im Aeusseren wiederum aufs Reichste dekorirt ist.

Der Dom von Arezzo, angeblich und nicht wahrscheinlich von dem vorgenannten deutschen Meister Jacob gegründet und 1277 beendet, zeichnet sich in den Verhältnissen und Formen des Inneren durch eine vorzüglich harmonische Durchbildung nach italienischem Princip aus (das Aeussere ist unvollendet). — So auch die Kirche S. Maria Novella zu Florenz (1279; die Façade ist modern). — Höchst roh erscheint dagegen die Kirche S. Croce zu Florenz (1294), obgleich als deren Baumeister der berühmte Arnolfo di Cambio (fälschlich: A. di Lapo) genannt wird.

Von eben diesem Arnolfo wurde im J. 1296 der Dom S. Maria del Fiore zu Florenz gegründet.² Dies Gebäude zeigt, was zunächst seine innere Structur betrifft, eine reichere, aber zugleich eine höchst unschöne Durchbildung des italienischen Systemes; trotz der Spitzbögen und der Pfeilergliederung verschwindet hier der aufstrebende Charakter gänzlich, der Eindruck ist durchaus schwer und lastend, und dies um so mehr, als die Pfeiler in sehr breit gesperrten Abständen stehen. Bedeutsamer jedoch als das Schiff macht sich die Chorpartie, als deren Haupttheil eine mächtige achteckige Kuppel erscheint. Das Aeussere ist bunt und zierlich spielend mit allerlei verschiedenfarbigem Leistenwerk geschmückt und mannigfach ornamentirt. Der Bau, nach dem Plane des Arnolfo, währte bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Kuppel ward durch Brunellesco ausgeführt und im Jahr 1444 vollendet; dieser Meister gehört aber bereits der modernen Kunstrichtung an,

¹ Abbildungen s. bei della Valle, *Storia del duomo di Orvieto*.

² Vgl. *La Metropolitana fiorentina illustrata*. Firenze, 1820.

und so findet sich in den von ihm herrührenden Theilen des Baues mancherlei modernes Element. — In der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts leitete der Maler Giotto den Bau des Domes. Eine brillant gothische Façade nach seinem Plane ward im J. 1334 begonnen und zur Hälfte ausgeführt, im J. 1588 jedoch abgeworfen, ohne bis heute durch eine andere ersetzt zu sein. Von Giotto ward auch der, zur Seite des Domes isolirt stehende Glockenthurm erbaut. Dieser Thurm bildet eine schwere und unverjüngte viereckige Masse, ist jedoch mit einer sehr eleganten und geschmackvollen Dekoration, in den Formen des germanischen Styles, überdeckt.¹ — Noch ist hier die kleine Kirche Or San Michele zu Florenz (ursprünglich ein Kornspeicher, *horreum* — daher der Name) zu erwähnen. Angeblich ein Werk des Arnolfo, gehört sie in das vierzehnte Jahrhundert. Es ist ein Gebäude von drei Geschossen, deren unteres die Kirche einnimmt; die letztere hat einen hallen-artigen Charakter, die Fensteröffnungen sind im Halbrund überwölbt, doch mit zierlichem Stabwerk germanischen Styles ausgefüllt. — Sodann die Taufkirche S. Giovanni zu Pistoja, die 1337 nach dem Entwurf des Bildhauers Andrea Pisano erbaut ward und sich der äusseren Dekoration des Domes von Florenz mit Geschmack annähert.

Die Kirche S. Petronio zu Bologna (begonnen 1390) ist, was das Hauptprincip ihrer inneren Structur anbelangt, ähnlich schwer, unorganisch in den Formen und gesperrt in den Verhältnissen, wie der Dom von Florenz. Sie wurde auf eine sehr colossale Ausdehnung angelegt, doch kam nur das Schiff zur Ausführung; auch die Façade ist unvollendet.

Aehnliche Weise der Structur findet man auch an Kirchen im untern Italien. Im Dom von Neapel (gegründet 1299) sind die Halbsäulen an den Pfeilern nicht gegen die Schiffsräume hin, sondern einander gegenüber angebracht, das Ganze übrigens mit vieler Eleganz behandelt. In S. Lorenzo ebendasselbst (nach der Schlacht bei Benevent, 1266, gegründet) ist der Chor mit Umgang und

¹ Es ist nicht uninteressant, mit den Gebäuden des Domes und des Thurmes, wie sie ausgeführt wurden, die Absichten und die Ideen zu vergleichen, welche bei deren Gründung zur Sprache kamen. Denn also lautete der öffentliche Beschluss, als dem Arnolfo sein Werk übertragen ward: er solle ein Gebäude entwerfen „mit jener höchsten und grössten Pracht, dass es von menschlichem Fleiss und Vermögen nicht grösser noch schöner erfunden werden könne.“ Und über den Thurmbau hiess es: „es solle ein also prächtiges Gebäude errichtet werden, dass es an Höhe wie an künstlerischer Ausführung Alles übertreffe, was in solcher Art von den Griechen und von den Römern in den Zeiten ihrer blühendsten Macht sei geschaffen worden.“ So kühnes Selbstbewusstsein ist wohl geeignet, uns zur lebhaftesten Bewunderung hinzureissen; doch mag es nicht ungeschicklich sein, daran zu erinnern, dass zwischen dem guten Willen und dem Vollbringen manche Schranken vorhanden sind, die nicht alle Zeit übersprungen werden.

Kapellenkranz in guter, nordischer Weise gebildet; anstossend ein stattlicher germanischer Kapitelsaal. Sonst zeigt sich hier, an der Architektur der Portale und der Façaden überhaupt, wiederum mancherlei eigenthümliche Dekoration, die nicht selten noch eine Nachwirkung der älteren normannisch-arabischen Verzierungsweise, mehr oder weniger deutlich, erkennen lässt. In diesem Betracht ist namentlich das brillante Portal der Kirche S. Giovanni de' Pappacoda zu Neapel hervorzuheben. Sodann Verschiedenes in Sicilien, z. B. die Westfaçade der Kathedrale von Palermo (1352—59) und das Portal der dortigen Kirche S. Maria della Catena (einer Basilika, 1391—1400); das Portal des Hospitals von Agrigent; das der Kathedrale von Messina (um 1350), das der dortigen Kirche S. Maria della Scala (1347); u. s. w.¹ — In Rom ist die Kirche S. Maria sopra Minerva (um 1370) zu nennen, die jedoch nur ein schweres und ziemlich schmuckloses Gemisch romanischer und germanischer Formen darbietet.

Einige oberitalienische Kirchen schliessen sich, in gewissem Betracht, dem französisch-germanischen System in dem ersten Stadium seiner Entwicklung an, sofern nemlich für die innere Structur starke Rundsäulen, auf deren Kapitälern die Spitzbögen und die Gurträger aufsetzen, angewandt werden. Doch ist auch hier die Ausbildung mangelhafter, als bei den frühesten französischen Monumenten der Art; die breiten, gesperrten Abstände der Säulen, die Rohheit der Bogenform, die Gestaltung der Gurträger als Pilaster lassen jenes primitive und an sich noch unorganische System nur um so willkürlicher erscheinen. Zu diesen Gebäuden gehört das Schiff der Kirche S. Maria delle Grazie zu Mailand (deren Chor in den Beginn der modernen Zeit fällt), — die Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig (1246—1430, S. Maria gloriosa de' frari ebenda (um 1250 begonnen, beide Kirchen vorgeblich von dem grossen Niccola Pisano erbaut), — und die Kirche S. Anastasia zu Verona (um 1307). Abweichend davon ist die Structur des Domes von Verona; hier findet sich wiederum jene schwere romanisch-germanische Pfeilerformation, und an deren Gliederung ein schwacher, jedoch höchst unglücklich abgelaufener Versuch, sie dem eigentlich germanischen Profil mehr anzunähern. (Die Façade des Domes hat ältere, aus der wirklich romanischen Periode herrührende Theile.) — Auch der Dom von Perugia mag am besten hier genannt werden.

Bei weitem das grossartigste und merkwürdigste aller kirchlichen Monumente germanischen Styles, welche Italien besitzt, ist der Dom von Mailand,² der im J. 1386 gegründet und in seinen Haupttheilen am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts beendet

¹ Einige Abbildungen bei *Hittorf et Zanthe, arch. moderne de la Sicile.*

² *Nuova descriz. del duomo di Milano con prospetti e tav.*

ward. Als Leiter des Baues werden mehrfach deutsche, sowie auch niederländische und französische Meister genannt. Der Dom hat fünf Langschiffe und ein dreischiffiges Querschiff; die Colossalität seiner Dimensionen, das edle Material des durchweg angewandten weissen Marmors, der Reichthum des dekorirenden Details, das besonders an allen Theilen des Aeusseren hervortritt, vornehmlich aber die majestätische Schönheit der Verhältnisse der inneren Räume sichern ihm eine höchst bedeutende Wirkung. Dennoch fehlt es auch ihm an einer höher organischen Durchbildung. So sind die Pfeiler im Inneren zwar nach deutschem Princip gegliedert, jedoch bereits in jener unkräftigen Weise, die z. B. am Prager Dome bemerklich wird; so tragen sie einen mächtig schweren Kapitälbau, aus Tabernakeln und plastischem Bildwerk zusammengesetzt; so fehlt es den (der Dimension nach zwar minder bedeutenden) Oberwänden an einer, mit dieser reichen Formation übereinstimmenden Durchbildung. Das Aeussere ist, wie bereits angedeutet, mehr dekorativ und mit vorherrschenden Horizontallinien behandelt. Die Façade hat moderne Theile und ist erst am Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts beendet worden. Der völlige Abschluss des Baues ist erst in jüngster Zeit (unter Napoleon) erfolgt.

Gleichzeitig mit dem Mailänder Dome ist ein andres Monument, welches ebenfalls zu den reichsten und bedeutendsten der Lombardei gehört. Dies ist die Karthause bei Pavia (1396 — 1499).⁴ Hier indess herrscht wiederum, was die innere Structur betrifft, jenes rohere italienische Princip entschieden vor, sogar erscheinen im Grundplan, wie besonders an der Dekoration des Aeusseren (der älteren Theile), romanische Elemente, die aber mit Bewusstsein aufgenommen und im Einzelnen nicht ohne Geschmack in modern-antikisirender Weise behandelt sind. Die Façade dagegen, vom Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts, hat bereits völlig moderne Formen. — Als brillante Beispiele germanischer Dekoration sind sodann noch die Façaden verschiedener anderer lombardischer Kirchen zu nennen, z. B. die der Kirche S. Francesco zu Pavia, die der K. S. Maria in Strata und der Dome zu Como (1396) und zu Monza (die letztere noch mit romanischen Theilen); u. a. m. —

Wie in der Dekoration der Kirchenfaçaden, so entwickelt sich auch an den Palästen und öffentlichen Hallen von Italien der germanische Baustyl nicht selten in eigenthümlich glänzender Weise. Mehrfach gestalten sich seine Formen hier zu einem so harmonischen und anmuthvollen Ganzen, dass diese Beispiele unbedenklich als das Vollendetste zu bezeichnen sind, was der germanische Styl überhaupt in Italien hervorgebracht hat. Vornehmlich gehören die Werke dieser Art wiederum dem obern Italien,

⁴ Durelli, *la Certosa di Pavia*.

zumeist aber erst der spätern Zeit des Styles an. So erscheinen der öffentliche Palast von Florenz (Palazzo vecchio) und der von Siena, beide dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert angehörig, noch als schwere, fast burgähnliche Massen. Dagegen zeichnet sich die Halle zu Florenz, welche den Namen der Loggia dei Lanzi (von den Lanzknechten, welche daneben ihr Wacht-
haus hatten) führt und welche von dem J. 1374 ab durch Andrea Orcagna erbaut wurde, durch edle würdige Verhältnisse aus, obschon die Pfeilerformation noch florentinisch schwer ist (die Bögen sind halbrund). Sehr bedeutend ist sodann die Börse (Loggia dei Mercanti) zu Bologna und der Communalpalast zu Perugia (erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts), ein reiches und elegantes Gebäude mit zierlichen Portalen. — An den öffentlichen Palästen einiger lombardischen Städte, wie an denen von Como, Cremona, Piacenza, entwickelt sich eine eigenthümlich anziehende Dekoration, in welcher romanische und auch arabische Elemente mit Glück benutzt sind. In reicher Pracht, moderne Formen ziemlich harmonisch in die des germanischen Styles verschmelzend, erscheint die Façade des sogenannten grossen Hospitals zu Mailand, 1456 unter dem Baumeister Antonio Filarete gegründet. — Vor allen jedoch erhalten die Façaden der Paläste von Venedig in dieser Periode eine ebenso charakteristisch bedeutsame, wie anmuthvolle Gestalt. Es zeigt sich auch hier jene, schon früher bemerkte Einrichtung von Säulenlogen, in denen sich die Haupträume, übereinander, nach dem Aeusseren öffnen; die Säulen erscheinen zumeist schlank und leicht, und ihre Bögen verschlingen sich oberwärts, indem die germanischen Formen auf eine, fast mehr orientalische Weise behandelt werden, in ein heitres, luftig durchbrochenes Rosettenwerk. Dabei ist die Anordnung und Disposition des Ganzen, wie der einzelnen Abtheilungen der Façade insgemein durchaus klar und übersichtlich gehalten, obschon selbst hier die feiner organische Durchbildung zumeist vermisst wird. Als eins der reichsten, aber noch schweren und minder entwickelten Beispiele solcher Gebäude ist zunächst der Dogenpalast, gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts von Filippo Calendario gebaut, zu nennen. Zierlicher ist eine Reihe von Privatpalästen, die, zumeist aus jüngerer Zeit herrührend, am Canal grande liegen; so der P. Cavalli, der P. Foscari, der P. Pisani, der P. Barbarigo, der P. Sagredo, die Cà Doro (fälschlich „d'Oro“ geschrieben), u. a. m.¹ —

Was schliesslich die Tabernakel-Architekturen anbe-
trifft, wie dieselben zuweilen als Schmuck der Altäre, häufiger an den Grabmonumenten vorkommen, so bieten diese Denkmäler wiederum sehr sprechende Zeugnisse für das geringe Verständniss der

¹ Vgl. *Le fabbriche più cospicue di Venezia.*

eigentlichen Bedingnisse des germanischen Styles dar. Auch sie zwar entfalten sich nicht selten zu einer prächtigen und glänzenden Dekoration, aber durchweg sind es zerstückelte Formen, die man willkürlich zu einem Ganzen zusammengesetzt hat. Als eins der brilliantesten Werke solcher Art mag es genügen, hier das Grabmonument des Can Signorio della Scala (gest. 1375), das sich unter den Denkmälern der Scaliger zu Verona befindet, namhaft gemacht zu haben. —

Neben den späteren Bauten germanischen Styles in Italien, d. h. bereits in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, begann hier, wie schon mehrfach angedeutet, eine völlig abweichende Behandlung der architektonischen Formen. Dies ist die Wiederaufnahme des antiken Architektursystemes, welches wir nunmehr, in seiner Anwendung auf die neuen Lebensverhältnisse, als das moderne bezeichnen. Hievon wird später die Rede sein.

§ 9. Die Monumente von Spanien und Portugal. (Denkm. Taf. 58. C. XXV.)

Nach den wenigen Anschauungen zu urtheilen, die uns bis jetzt über die Ausbildung der germanischen Architektur in Spanien und Portugal vorliegen,⁴ scheint es, dass sich dieser Baustyl dort in ungleich grösserer Reinheit erhalten habe als in Italien, dass sowohl der Organismus des Inneren klar und gesetzmässig zur Entfaltung gekommen, als auch das Aeussere, obgleich hier wiederum das südliche Princip der Horizontallinie vorherrscht, mehr oder weniger harmonisch durchgebildet worden ist. Dabei aber fehlt es im Einzelnen, wie in der spanisch-romanischen Architektur, auch nicht an Einflüssen des maurischen Baustyles, die sich jedoch nur auf Untergeordnetes erstrecken. Es ist schwer, diese spanisch-germanische Baukunst auf bestimmte ausländische Einflüsse zurückzuführen; namentlich haben die Bauten des dreizehnten Jahrhunderts mit den gleichzeitigen französischen durchaus keine besondere Analogie, wie schon aus den reich und schön gegliederten Bündelpfeilern und aus der sehr mässigen Behandlung der Gallerie unter den obern Fenstern hervorgeht. Eigenthümlich ist die geringe Höhe des Mittelschiffes, welche auf eine Verwandtschaft mit den lombardischen Kirchen hindeuten könnte. Am Aeussern ist das Stabwerk und die Thürmchen meist etwas leblos und wenig durchgeführt; überhaupt macht das Dekorative oft den Eindruck eines nicht principienmässig Erworbenen, sondern eines Nachgeahmten. Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts tritt dann eine offenbare Krisis ein, niederländische und deutsche Baumeister scheinen den

⁴ S. A. de Laborde, *voyage pitt. de l'Espagne*; auch Gall, *Erinnerungen aus Spanien*, und besonders *España artistica y monumental*, von Villa-Amil und Escosura.

damaligen sogenannten „blühend gothischen Styl“ nach Spanien gebracht zu haben, welcher in Kurzem zur machtvollsten Ausübung gedieh und, theils in ausländischen, theils in spanischen Händen, Werke hervorbrachte, welche die englischen und französischen dieser Art vollkommen aufwiegen möchten. Es war die Zeit, da auch niederländische Maler in Spanien mannigfach wirksam waren.

Unter den ältern germanischen Bauten nimmt die Kathedrale von Toledo, vorgeblich 1227 begonnen, die erste Stelle ein. Die Bündelpfeiler haben noch an mehreren Stellen die romanischen Ringe; die kleinen Bögen der obern Gallerie in moresker Form. Der ganze untere Theil des Chores ist durch die prachtvollsten Dekorationen vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, welche ganze Wände durchbrochener Marmorarbeit bilden und alle Pfeiler umgeben, vollständig verdeckt; um das J. 1500 wurde die Kapelle des Alvaro de Luna erbaut, in prunkvollstem germanischem Styl, die Bogen mit einem vielleicht von den Arabern entlehnten, aber auch ausserhalb Spaniens vorkommenden Spitzenwerk gesäumt. Der Orgelchor und das Löwenportal in gemässigerem Styl nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. — Der Dom von Burgos, begonnen 1299, der ursprüngliche Bau von ähnlichem Organismus wie am Dom von Toledo. Eine Querbaufont mit flachem oberem Abschluss scheint aus der spätern Zeit des vierzehnten Jahrhunderts herzurühren; um 1450 erbaute Meister Johann von Köln die Façade und die Thürme mit den beiden durchbrochenen Spitzhelmen; in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts wurden die Chorpfeiler mit Prachtdekorationen (Reliefs unter Baldachinen) umgeben und die Capilla del Condestable mit ähnlichem Prunk (u. a. fünffaches Spitzenwerk an jedem Bogen) erbaut; endlich errichtete zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts Philipp von Viguernis (geboren in Burgos, von Herkunft ein Burgunder) das eingestürzte Querschiff neu in gothischem Styl, den Mittelbau jedoch in der damals schon herrschenden Renaissance. — Ein reiches und glänzendes Aeussere entfaltet sich an der Kathedrale von Barcellona (angeblich im J. 1217 gegründet.) Die Façade derselben soll im J. 1442 durch zwei Meister von Köln, den schon erwähnten Johann, und Simon, angelegt sein; an ihr zeigt sich eine Nachbildung des französischen Princips, doch in einer Weise, dass sie zugleich an die deutsche Auffassung desselben (etwa wie am Strassburger Münster) erinnert. Die beiden Thürme der Façade haben achteckige durchbrochene Spitzen, die aber noch, ohne weitere Vermittelung, von dem viereckigen Unterbau ausgehen. — Die Kathedrale von Segovia, deren Aeusseres ziemlich streng massenhaft erscheint. — Die Kath. von Sevilla, der jetzige Bau begonnen 1401, das Innere fünfschiffig, mit schönster Pfeilergliederung und hierin besonders dem gleichzeitigen Dom von Mailand überlegen, doch in dem geringen Höhenunterschiede

der Schiffe und in der Art des Kuppelansatzes demselben wiederum nahe verwandt. Das Aeussere mit brillanter Façade, doch schon mit Formen der späteren Entwicklungszeit des Styles. — Die Kirche de los Reyes zu Toledo (1494 — 1498), reich und geschmackvoll dekorirt, mit hohem, prachtvollem Kreuzgang, an welchem z. B. alle kehlförmigen Profile der Fenstereinfassungen u. dgl. mit dem zierlichsten Blattwerk ausgelegt sind. — Die Karthause von Miraflores bei Burgos, 1454 von Johann von Köln erbaut, hauptsächlich durch einige höchst prachtvolle Grabmäler bedeutend, wie z. B. das Johannis II., eine Art von polygonem Sarkophag mit Hochreliefs unter Baldachinen, oben die liegende Statue. — S. Esteban zu Burgos, vom Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, schon zum Theil im Renaissancestyl. — Das Kloster S. Salvador zu Oña, Kreuzgang und Grabtabernakel des fünfzehnten Jahrhunderts, von sehr reichem, aber noch ziemlich reinem Styl. — Die Kirche des Dominikanerklosters zu Valladolid; in der Façade dieses Gebäudes zeigt sich bereits eine wüste Ausartung, indem die verschiedenartigsten germanischen und zugleich maurischen Formen bunt durcheinander gewürfelt sind. — Kleinere Kirchen sind öfter bloß als ungewölbte oblonge Räume mit polygonem Abschluss gestaltet; oben läuft als Fries eine blinde Gallerie hin; die Querbalken und der Dachstuhl sind mehr oder weniger reich, hie und da moresk verziert, wie denn diese ganze Anordnung maurischen Ursprunges sein möchte.

Unter den Arkaden der Klosterhöfe finden sich mehrfache Reminiscenzen an die maurische Kunst. Minder entschieden an denen der Klöster Montserrat und Poblet (in Catalonien); — deutlicher im Kloster von Guadalupe, wo Pfeiler durch spitzgewölbte Hufeisenbögen verbunden werden; — und in vorzüglich schöner, doch freier Behandlung der germanischen Formen in dem Dominikanerkloster von Valladolid. — An öffentlichen städtischen Bauten, wie an dem Rathhause von Barcellona und an der Börse von Valencia entwickelt sich ein nicht minder ansprechender Dekorationsstyl. An den Schlössern ragen über den Wänden und Ecken der Thürme zahlreiche kleinere Thürmchen heraus; z. B. am Alkazar zu Segovia und an dem nahen Schlosse Coca. — Prächtsäle sind insgemein auf Wandtapeten berechnet und deshalb unten ganz schmucklos; oben dagegen, in Verbindung mit den Fenstern, herrscht eine reiche Gallerie; die Decke ist hie und da geschnitzt. Beispiel: der Saal der h. Isabel, im Schloss Aljaferia zu Saragossa, vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Die edelste und regelmässigste Ausbildung des germanischen Baustyles auf der gesammten pyrenäischen Halbinsel, so weit wir dieselbe kennen, tritt uns in der Kirche des Klosters von Batalha

in Portugal (Pr. Estremadura) entgegen.¹ Hier entwickelt sich in dem Inneren, den besten deutsch-germanischen Bauten wenigstens nahe stehend, ein vorzüglich reines System, und auch das Aeussere ist, obgleich entschieden nach dem südlichen Gesetz der Horizontalinie, durchaus klar und harmonisch gestaltet; besonders die Einrichtung, die zwar auch an spanischen Kirchen vorkommt, dass die Dachlinien völlig flach geführt sind und somit die Giebel fehlen, dass aber statt dessen das System der von den Streben des Seitenschiffes gegen das Mittelschiff hinübergeschlagenen Strebebögen als ein wesentliches Element in die Formen der Façade eintritt, erscheint hier in angemessenster Ausbildung. Nur in Einzelheiten machen sich willkürlichere Motive bemerklich, die auf einen gewissen maurischen Einfluss zu deuten scheinen. Das Kloster wurde 1383 durch König Johann I. gegründet. Das Mausoleum des Königs, ein besondrer Bau zur Seite der Kirche, ist ziemlich in denselben Formen ausgeführt. Dagegen zeigt das (unvollendete) Mausoleum des Königs Emanuel aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, welches sich als ein mächtiges Octogon hinter dem Chor der Kirche erhebt, eine phantastische Verbindung entartet germanischer und maurischer Formen, zugleich aber, bei der Schwere der Massen, mancherlei eigenthümlich zierliches Detail. — Neben diesem Werk ist noch die Kirche des Klosters St. Geronymo zu Belem bei Lissabon (gegründet 1499) zu nennen. Auch hier verbinden sich germanische und maurische Formen zu reicher Dekoration; die Fenster sind halbrund überwölbt; im Inneren findet sich sogar der vollkommen maurische Hufeisenbogen.

B. BILDENDE KUNST.

(Denkmäler, Tafel 59—63. C, XXVI—XXX.)

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

In ähnlicher Weise, wie der germanische Baustyl dem romanischen gegenübertrat, und gleichzeitig mit ihm entwickelte sich auch ein neuer bildnerischer Styl, den wir ebenso mit dem Namen des germanischen bezeichnen. Der germanische Styl der bildenden Kunst ward durch dieselbe Veränderung in den geistigen Richtungen und Bedürfnissen der Zeit ins Leben gerufen, obschon auch er — übereinstimmend mit der Entwicklung des architektonischen Styles, was dessen historische Ursprünge anbetrifft, — überlieferte Formen seiner eigenthümlichen Ausbildung zu Grunde legte. Für die bildende Kunst sind dies jene besonderen Typen, welche sich für die Gestalten des religiösen Glaubens seit den Zeiten der altchristlichen Kunst bereits mehr oder weniger entschieden (nament-

¹ *Murphy, plans, elevations etc. of the Church of Batal.*

lich, was die Anordnung der classisch idealen Gewandung betrifft), ausgeprägt hatten; und es musste demgemäss, da überhaupt bei der Darstellung der Gebilde der Natur ein bestimmtes Vorbild gegeben und eine bestimmte Grenze gezogen ist, hier scheinbar ein noch näheres Verhältniss zwischen den Formen des neuen und denen der älteren Style obwalten.

Dennoch ist auch hier der Unterschied der ersten von den letztern und die Umwandlung dieser zu einem wesentlich Neuen aufs Entschiedenste ersichtlich. Ein neuer Geist erfüllt diese Formen und gibt ihnen, wenn auch innerhalb der vorgezeichneten Grenzen, einen völlig eigenthümlichen Fluss und Bewegung, einen Ausdruck, der von jenem plastischen Genügen, welches, als ein Erbtheil der Antike, der christlichen Kunst bis dahin noch eigen gewesen und welches besonders in einzelnen Werken aus der Spätzeit der romanischen Periode auffällig hervorgetreten war, durchaus abweicht. Es ist jener Drang des Gemüthes, der die Bande der Körperwelt zu durchbrechen strebt, jenes Bewusstsein des Seelenlebens, dem das Irdische nur als Symbol für ein Höheres göltig erscheint, jene innerliche Sehnsucht nach einem verklärten, geläuterten Dasein. Es ist derselbe Geist, der in der germanischen Architektur ein rastlos wirkendes Emporstreben, eine stets wachsende Lösung und Vergeistigung der Masse zur Erscheinung gebracht hatte. In unmittelbarem Einklange mit den architektonischen Formen waltet jetzt auch in der Bildung des menschlichen Körpers ein eigenthümlich leichtes Gesetz vor, in der Bewegung desselben und in der Gebärde ein gewisser zarterer Schwung, der, ob auch zum Theil nur in leiser Andeutung, der ganzen Erscheinung doch insgemein das Gepräge der Hingebung an ein Höheres gibt; Beides, das Verhältniss, wie die Haltung des Körpers, vorzüglich klar bezeichnet durch die Behandlung der Gewänder, die in langen und feingebildeten Linien niederfallen und in weichem Rhythmus, allen scharfen, eckigen Abschluss vermeidend, sich um die Glieder des Körpers schwingen. Vor Allem charakteristisch aber ist die Haltung des Hauptes, die feine und zarte Bildung der Gesichtstheile, der Ausdruck der Sehnsucht, der darin vorherrscht und der besonders in der Zeichnung des Auges, in der Richtung, in dem innerlichen Leben des Blickes ersichtlich wird. Alles das sind freilich Bedingnisse, welche die Freiheit der körperlichen Existenz zu beschränken scheinen; und in der That führen sie nicht selten, bei Werken von geringerer künstlerischer Bedeutung, zu einer conventionellen Behandlung, selbst wiederum zu trockner, eintöniger Manier. Doch liegt es eigentlich gar nicht im Wesen der in Rede stehenden Kunstrichtung, diese Freiheit des körperlichen Daseins in ihrer vollen Breite, in ihrer Isolirung und Selbstberechtigung geltend zu machen, und somit wird im Allgemeinen auch keine Beschränkung, als solche, empfunden; vielmehr herrscht eben jenes Streben auf ein gemeinsames Ideales

vor; die Rücksicht auf das Ganze bedingt und rechtfertigt die gleichartigen Elemente des Styles, und das Werk der bildenden Kunst erscheint als die beseelte Blüthe, die sich mit organischer Nothwendigkeit aus dem Wechsel der architektonischen Formen entfaltet.

Bei diesem gemeinsamen Grundgesetz in der Auffassung der Gestalt sind ferner die Gegenstände der bildlichen Darstellung durchaus nicht in enge Grenzen eingeschlossen. Im Gegentheil musste hierin ein um so grösserer Reichthum, eine um so mannigfaltigere Ausbildung hervortreten, als es darauf ankam, in dem gesammten Thun, Verhalten und Denken des Menschen jenen Bezug auf die höheren, geistigen Elemente des Lebens zur Anschauung zu bringen. Die Gestalten, welche die Bücher der heiligen Schrift namhaft machen, diejenigen, die in den Legenden als die Vorbilder des Lebens gefeiert werden, boten sich der künstlerischen Darstellung als eine Menge der verschiedenartigsten Individualitäten dar; die Thaten und die Leiden, durch welche sie von dem Siege des Geistes über die Gebote des Irdischen Zeugnis gegeben, wurden mit lebendigem Eingehen in die Einzelheiten der Ereignisse, das Gemüth des Beschauers vollständig zu ergreifen, vergegenwärtigt. Ebenso strebte man, die Räthsel des Daseins, die geheimnissvollen Gewalten, die in der Brust des Menschen wohnen und seinen Geist aufwärts oder abwärts ziehen, bildlich zu erfassen und zum verständlichen Ausdrucke zu bringen. Dies Streben rief eine vielgestaltige Symbolik hervor, die sich auf der einen Seite allerdings als eine weitere Entwicklung der älteren, schon mehrfach umgebildeten Symbolik der christlichen Kunst zu erkennen gibt, die zugleich aber auch ein viel freieres Feld gewann, indem sie, im Gegensatz gegen jene frühesten geheimnissvolle Räthselschrift, zur offenen, gemüthreichen Allegorie wurde. Und wiederum eigenthümliche Darstellungen entwickelten sich aus der Verbindung dieses allegorischen Elementes mit jener unmittelbaren Vergegenwärtigung des Geschehenen. Bei alledem wurde man natürlich vielfach auf die Besonderheiten der irdischen Existenz, auf die äusserlichen Umgebungen des Lebens (Zeit-Costüme, Geräte u. dergl.) und namentlich auf eine mehr durchgebildete Individualisirung hingewiesen; auch fehlte es, besonders durch die weitere Verbreitung der nationalen Dichtungen veranlasst, keineswegs an Aufgaben, die entschieden den nicht-religiösen Verhältnissen des Lebens angehörten. Bei aller Mannigfaltigkeit der Darstellungen blieb aber jenes gemeinsame Grundgefühl — das auch eine eigenthümlich schwärmerische Richtung in den übrigen Lebensverhältnissen zur Folge hatte — bestimmend für das Gesetz der Auffassung, für das entschiedene Vorwalten eines gemeinsamen Styles.

Der germanische Styl entwickelt sich in der bildenden Kunst, wie bemerkt, gleichzeitig mit der Architektur, mit welcher er im

unmittelbaren Zusammenhange steht; aber er erlischt im Allgemeinen früher. Seine Dauer ist nur etwa bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts; und bereits von dem Beginn dieses Jahrhunderts ab erscheint als vorherrschend eine Behandlungsweise, welche jene übereinstimmende Fassung der Gestalten und namentlich den Wechselbezug zu den germanischen Architekturformen verlässt und welche, im völligen Gegensatze, darauf ausgeht, das Einzelne als ein Abgeschlossenes, als ein für sich Berechtigtes darzustellen. Mit den Werken dieser Art beginnen wir die Richtung der modernen Kunst. Uebrigens ist hier, in Bezug auf diese Werke, gleich zu bemerken, dass sie mit den Formen der spätgermanischen Architektur — wo sie mit solchen gemeinsam auftreten — dennoch nicht im völligen Widerspruche stehen, indem auch bei den letzteren der lebenvollere Organismus bereits verschwunden war und einer mehr willkürlichen Behandlung, die somit auch das Bildwerk als ein mehr vereinzelt Gültiges hervorzuheben gestattete, Platz gemacht hatte.

Was vorstehend über die Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles in der bildenden Kunst gesagt ist, kann natürlich nur zur Bezeichnung seiner vorzüglichst charakteristischen Elemente und zur Begründung derselben dienen. Es versteht sich von selbst, dass auch hier, sowohl im historischen Entwicklungsgange, als in der Verschiedenartigkeit der volkstümlichen Auffassung, mancherlei Modificationen und Unterschiede ersichtlich werden müssen, und dass, wie in der gleichartigen Architektur, die eigenthümlichen Stylformen auch dahin übergetragen wurden, wo sie nicht gerade durch die innere Nothwendigkeit bedingt sein mochten. Wir wenden uns jetzt zur näheren Betrachtung der einzelnen Richtungen dieser Art, soweit eine solche bis jetzt möglich ist.

§. 2. Die bildende Kunst in Frankreich, England und den Niederlanden.

Wir besitzen über die bildende Kunst des germanischen Styles in den genannten Ländern nur fragmentarische Kenntnisse; doch scheinen diese zur Einleitung in das Ganze des Styles eine nicht ungünstige Gelegenheit darzubieten. Der, wenigstens theilweise Zusammenhang, der sich zwischen den Kunstbestrebungen dieser Länder erkennen lässt, rechtfertigt es, wenn dieselben in einen gemeinsamen Ueberblick zusammengefasst werden.

Was zunächst die Sculptur anbetrifft, so sind uns vornehmlich in Frankreich, an den älteren Kathedralen des germanischen Styles, Werke bekannt, die noch ein höchst alterthümliches Gepräge tragen. Es sind Statuen, zumeist fürstlicher Personen, welche die Façaden und besonders die Portale dieser Kathedralen schmücken; die besten Abbildungen besitzen wir von solchen, welche sich an

den grossen Portalen der Kathedrale von Chartres befinden.¹ Der Styl an diesen Figuren ist, was seine Hauptmotive betrifft, allerdings noch der der vorigen Periode, doch in ganz eigenthümlicher Behandlung: die Figuren sind auffallend lang gestreckt, die Taillen schlank, die Gewandung sehr fein gefaltet, häufig in senkrecht parallelen Linien, so dass sie den feinen Canellirungen eines Säulenschaftes vergleichbar ist. Diese Behandlung entfernt sich ebenso entschieden von der streng-romanischen Weise, wie sie einen, obschon noch unentwickelten Uebergang zu den Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles zu bilden scheint; bei einzelnen Figuren macht sich auch schon etwas von der, dem letzteren charakteristisch eignen Haltung bemerklich. — Für die weitere Entwicklung fehlt es uns bis jetzt jedoch an Beispielen. Eine, offenbar später gearbeitete unter den Statuen der Kathedrale von Chartres (angeblich das Bildniss des Grafen Eudes II.²) erscheint in derselben Weise gebildet, wie die frühgermanischen Sculpturen zu Naumburg (um oder nach 1250), von denen weiter unten die Rede sein wird. — Dagegen zeigen die Sculpturen an dem Portal der im J. 1349 gebauten Kapelle St. Piat, ebenfalls in der Kath. von Chartres,³ die zierlichste und geschmackvollste Ausbildung des germanischen Styles. — Von hohem Werthe, nur leider stark ergänzt, sind die Hochreliefs am Chorumgang von Notre-Dame in Paris, welche in der edeln Compositions- und Behandlungsweise zu den besten frühgermanischen Arbeiten gehören. Von den Sculpturen des Domes zu Amiens ist die Madonna am Südportal, von denjenigen des Domes zu Rheims eine herrliche Christusstatue an einem der nördlichen Seitenportale das Wichtigste; die übrigen ausserordentlich zahlreichen Portalsculpturen dieser beiden Kirchen haben meist einen mehr conventionellen Charakter; doch mögen etwa noch die der Thür links an der Façade zu Rheims rühmlich hervorgehoben sein. — Besonders reich an Werken der Steinsculptur ist oder war die Bretagne, wo ausser den Kirchen auch noch die freistehenden steinernen Kreuze an Wegen und Strassen mit oft sehr zahlreichen Figuren beladen, selbst zu ganzen Calvarienbergen von lauter Sculpturen erweitert wurden. Ueber den Werth des Styles dieser Arbeiten steht uns kein Urtheil zu; die reichste möchte das Kreuz von Plougastel⁴ sein.

Für die englische Sculptur⁵ kommen vornehmlich die

¹ Willemin, *monuments français inédits*, I., pl. 61—65.

² Ebendas. pl. 87.

³ Ebendas. pl. 121.

⁴ Vgl. Taylor, *Nodier et de Cailleux, Voyages dans l'ancienne France*, Vol. I. Schon Ludwig der Dicke (1108—37) hatte an allen Strassen steinerne Kreuze u. dergl. aufrichten lassen. Vgl. *Sugerii, vita Ludovici grossi*, bei Duchesne, IV., p. 313.

⁵ Vgl. Flaxman, *lectures on sculpture*. (Lect. I: english sc.) Die beigegebenen

zahlreichen Werke in Betracht, welche die Façade der Kathedrale von Wells (vollendet 1242) schmücken. Es sind theils Hautreliefs, welche auf der einen Seite Scenen des alten, auf der andern Scenen des neuen Testaments und unterwärts eine Darstellung des jüngsten Gerichts enthalten, theils Colossalstatuen in Nischen, Heilige und historische Personen darstellend. Die Arbeiten sind noch mit einer gewissen grossartigen Einfalt behandelt, das weichere germanische Element ist noch nicht ausgebildet, und auch hier scheint sich der Beginn der Entwicklung des letzteren ähnlich herauszustellen, wie an den genannten Naumburger Sculpturen. — Um den Schluss des dreizehnten Jahrhunderts erscheint jedoch der Styl in seiner stillen Anmuth bereits klar entwickelt. Als wichtigste Denkmale sind zu nennen: die Grabstatuen Heinrichs III. (1216—72) und seiner Gemahlin, in der Westminster-Kirche zu London, besonders die letztere, von vergoldeter Bronze, ausdrucksvoll und von trefflichster Modelirung; die Darstellung des Weltgerichts über dem Westportal der Kathedrale von Lincoln; die Hautreliefs im Kapitelhause zu Salisbury; sodann jene Tabernakel mit den Statuen der Königin Eleanor zu nennen, die von ihrem Gemahl, Eduard I. (1272—1307), mehrfach errichtet wurden und von denen sich die zu Northampton, Geddington und Waltham erhalten haben. — Im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts gewinnen die englischen Sculpturen nicht selten eine eigenthümlich zarte Grazie, wie dies u. a. besonders durch die Werke des Münsters in York bezeugt wird. — Ausserdem werden besonders gerühmt: die Bronze-statue des schwarzen Prinzen (st. 1376) im Dom von Canterbury, das Grabmal Eduards III. (st. 1377) in Westminster, die Bronzefigur des Richard Beauchamps (st. 1439) in der Kirche zu Warwick, gegossen von William Austin aus London. U. a. m.

Als ein namhaft bedeutender Künstler erscheint in Frankreich im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund, ein Meister, der mit dem Namen *Cloux Sluter* (somit etwa kein Franzose?) bezeichnet wird. Ein Denkmal von ihm, welches einen Brunnen der Karthause zu Dijon schmückt,¹ enthält die Gestalten verschiedener Personen des alten Testaments, die sich durch sehr würdige, eben so feierliche, wie zarte Auffassung des germanischen Styles auszeichnen, in deren Köpfen aber schon jenes naturalistische Bestreben sichtbar wird, welches den Uebergang zur modernen Kunstrichtung bezeichnet. Derselbe Meister war auch bei der Ausführung des Grabmonumentes für Philipp den Kühnen, ebenfalls in der Karthause zu Dijon, betheilig.

Abbildungen sind leider sehr flüchtig gearbeitet. — Mittheilungen aus einem Vortrag von *Westmacott* im Kunstbl. 1847, Nr. 3.

¹ *Du Sommerard, les arts du moy. âge, chap. V, pl. 1.*

Für die Malerei der genannten Länder kommt, den bisherigen Mittheilungen zufolge, vornehmlich nur die *Miniaturmalerei*, wie dieselbe zur Bücherzierde angewandt wurde, in Betracht.¹ Besonders Paris war durch diese Gattung der Kunst berühmt, und zahlreiche Denkmäler, an denen u. a. die Bibliothek zu Paris einen bedeutenden Schatz bewahrt, bezeugen den lebhaften Aufschwung, den dieselbe in Frankreich nahm. Seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erscheint in ihnen der germanische Styl, obgleich noch nicht in einer höheren künstlerischen Ausbildung, doch bereits in eigenthümlicher Zierlichkeit entwickelt. Vorzüglich bedeutend sind die Bilder eines dreibändigen Werkes in der genannten Bibliothek, welches das Leben des h. Dionysius enthält und, wie es scheint, dem J. 1316 angehört. — Die englischen Miniaturen dieser Periode sind minder werthvoll als die französischen, und erscheinen nur als rohere Nachahmungen derselben. Die niederländischen dagegen zeichnen sich, obschon auch sie den französischen im Uebrigen völlig zur Seite stehen, bereits vorthellhaft durch eine frischere Naturwahrheit aus.

Ein höherer Aufschwung zeigt sich in den französischen und niederländischen Miniaturen in der zweiten Hälfte des vierzehnten und im Anfange des folgenden Jahrhunderts. Die Arbeiten werden nunmehr ungemein fein und mit glücklichem Sinn für malerische Wirkung durchgebildet, den gesetzmässigen Formen des Styles gesellt sich eine schärfere und freiere Naturbeobachtung zu, und nicht minder gelangt das Streben nach zarter, idealschöner Bildung häufig zu den erfreulichsten Resultaten. Besonders ausgezeichnet sind in diesen Beziehungen die niederländischen Künstler, indem bei den Franzosen sowohl die Erfindungsgabe, als die Naturbeobachtung wenigstens nicht in demselben Maasse reich und mannigfaltig erscheinen. Uebrigens war der Verkehr zwischen beiden Ländern zu jener Zeit so lebendig, dass niederländische Künstler nicht selten mit französischen gemeinsam dieselben Manuscripte ausschmückten, dass also die regste Wechselwirkung zwischen ihnen stattfinden musste. Als namhafte und höchst bedeutende

¹ Vgl. *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 294, ff. — Von Tafelbildern dieser Zeit ist in Frankreich nichts erhalten. Für die Niederlande müssen wir uns der Kürze wegen mit folgenden Andeutungen begnügen. Der strenggermanische Styl zeigt sich in einem Frescobilde aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts im Hospital *la Biloque* zu Gent und in den Wandmalereien der Johanniskirche zu Gorkum, wovon Copien auf der königl. Bibliothek im Haag vorhanden sind. Aus dem vierzehnten Jahrhundert befinden sich Gemälde in der Akademie zu Antwerpen und in der Kathedrale zu Brügge, etwa der frühern kölnischen Schule entsprechend. Dem ausgebildeten germanischen Styl gehören dann zwei flandrische Altarschreine zu Dijon an, welche zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts von *Melchior Bræderlam* gemalt und von *Jaques de Børze* mit Schnitzwerken versehen sind. — Vgl. *Passavant*, im Kunstbl. 1843, No. 54. — *Schnaase*, im Kunstbl. 1847, No. 8.

Meister, die im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts blühten, sind zu nennen: André Beauneveu, Jaquevart, Hodin und Paul von Limburg. Als eifrige Schützer und Pfleger dieser Kunst, für welche die ebengenannten und die sonst unbekanntesten vorzüglichsten Miniaturmaler von Frankreich und Belgien arbeiteten, sind die drei Söhne König Johann's von Frankreich anzuführen: König Karl V. (reg. 1364—1380), Herzog Johann von Berry (geb. 1340, gest. 1416) und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund und Herr des heutigen Belgiens (reg. 1362—1405). Von den für sie gefertigten Prachtwerken ist in der Pariser Bibliothek eine namhafte Anzahl erhalten.

Eine sehr merkwürdige Blüthe des spätromanischen Styles zeigt sich in einer Anzahl belgischer Sculpturen seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, welche noch in höhern Grade als die eben genannten Miniaturen eine wichtige Vorstufe der realistischen Darstellungsweise des fünfzehnten Jahrhunderts heissen können, ja vielleicht selbst der nächste Ausgangspunkt und die Vorbilder für den Styl der van Eyck's gewesen sind, so wie sie andererseits mit der alten Kunstübung in den Metallwerkstätten von Dinant u. s. w. zusammenhängen mögen. — Es sind dies eine Anzahl von Grabdenkmälern von mehr oder minder erhabener Arbeit, meist in Tournay.¹ Der Styl derselben ist bereits entschieden realistisch auf der Grundlage einer wahrhaft überraschenden Kenntniss aller einzelnen Naturformen, welche z. B. die Gelenke und selbst die Hautfalten genau wiederzugeben vermag; mit schlichter Einfachheit der Motive verbindet sich eine sehr bedeutende Darstellungsweise des Individuellen, und zwar noch ohne die conventionelle Magerkeit und Härte der spätern Zeit. — Die bedeutendsten dieser Monumente sind durch ihren jetzigen Besitzer, Hrn. Dumortier, daselbst aus den Trümmern des Franciscanerklosters gerettet worden. Das älteste, vom J. 1341, ist das Grabrelief des Colard du Seclin, welches denselben sammt seiner Familie vor der Madonna knieend darstellt, vielleicht von dem damals in grossem Rufe stehenden Bildhauer Guillaume du Gardin.² — Vom J. 1380 ist ein Relief, welches die Familie Cottwell mit ihren Schutzheiligen vor dem Weltrichter enthält; von einem, wie es scheint, minder bedeutenden Künstler, schärfer naturalistisch, im Ausdruck vorzüglich. Das Denkmal des Jaques Isack (1401) und das des Jehan de Coulogne (1403), letzteres den betenden heil. Franciscus darstellend, sind geringer. — Um die fortlaufende Reihe

¹ Waagen, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstbl. 1847.

² In einem Contract desselben über eine andere, nicht vorhandene Arbeit wird eine „Bemalung mit guten Oelfarben“ einbedungen, was die schon vor den van Eyck's gebräuchliche Mischung der Farben mit Oel beweist. Farbenspuren finden sich auch an den hier genannten Reliefs.

dieser Kunstwerke nicht zu unterbrechen, mögen hier auch die spätern derselben, welche mit der inzwischen aufgekommenen flandrischen Malerschule parallel gehen, mitgenannt werden: das ausserordentlich fein ausgeführte Grabmal des Jean du Bos (1438), welcher mit Frau und Tochter vor der heil. Jungfrau kniet; das ähnliche des Jean Gervais (ohne Datum und sehr verstümmelt, aber merkwürdig durch die hier zuerst vorkommenden scharfgebrochenen Falten, welche sich als eine Rückwirkung von der Malerei aus erklären); sodann im Dom von Tournay: zwei Grabreliefs von 1409 und 1426, und eine thronende Madonnenstatue, etwa um 1440; in der Magdalenenkirche ein englischer Gruss (um 1450), an zwei Pfeiler vertheilt, mit edeln Köpfen, sonst schon conventionell in der Art des fünfzehnten Jahrhunderts. Von ungleich geringerem Belang ist das von Willaume Le Febre aus Tournay gegen Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gegossene eiserne Taufbecken in der Kirche Notre-Dame zu Hal. — Einer Verzweigung dieser Tournay'schen Schule gehören einige Sculpturen zu Mons in Hennegau an: mehrere Grabreliefs, von 1418, 1431 etc., in der Kirche Ste. Waudru; zwei aus der Nähe von Mons stammende Altarreliefs in der Schlosskapelle zu Enghien; das eine um 1460—80, das andre wohl erst im sechszehnten Jahrhundert gefertigt. U. a. m.

Ueber die Glasmalerei, die, wie wir wissen, in den genannten Ländern häufig zur Anwendung kam,¹ fehlt es uns noch an anschaulich genügenden Mittheilungen. Die älteren Glasmalereien der Kathedrale von Chartres tragen noch ein romanisches Gepräge; spätere, ebendasselbst, zeigen den germanischen Styl in edler Entwicklung.² — Andre zum Theil sehr bedeutende Glasmalereien germanischen Styles befinden sich in den Kathedralen von Clermont, Bourges, Rheims, St. Denis, in der Sainte-Chapelle zu Paris u. s. w. — In England werden besonders die zahlreichen Fenstergemälde des Münsters von York gerühmt, welche John Thornton in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts fertigte.³

§. 3. Die deutsche Sculptur des germanischen Styles. (Denkm. Taf. 59. C. XXVI.)

Auch über die deutsche Bildnerei des germanischen Styles steht uns noch kein umfassendes Urtheil zu. Doch reichen die

¹ S. die Notizen bei Gessert, Geschichte der Glasmalerei. — *Lasteyrie, hist. de la peinture sur verre etc.* (Prachtwerk).

² Abbildungen bei Willemin, *mon. fr. inéd.* — Als ein bedeutendes und umfassendes Prachtwerk kündigt sich an: *F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France.*

³ Nachweisungen anderer englischer Maler dieser Zeit s. in dem schon erwähnten Bericht über den Vortrag *Westmacott's*, Kunstbl. 1847, No. 3. — Erhalten ist, wie es scheint, nur äusserst Weniges.

bisher mitgetheilten Forschungen wenigstens hin, um uns sowohl das Allgemeine des Entwicklungsganges zu veranschaulichen, als auch aus einzelnen Beispielen die Höhe ermessen zu lassen, bis zu welcher sie sich emporgeschwungen.

Für die Beobachtung des Entwicklungsganges der Sculptur kommen zunächst, wie in der romanischen Periode, die in Metall gravirten und in Wachs ausgeprägten Siegel in Betracht.¹ Sie sind für die gegenwärtige Periode indess von ungleich grösserer Bedeutung, da sie theils in beträchtlich vermehrter Zahl, theils in einer bei weitem sorgfältigeren Arbeit erscheinen. Natürlich können aber für den kunsthistorischen Zweck auch hier nur diejenigen Siegel berührt werden, die für einzelne Personen (nicht für Corporationen) gefertigt wurden, indem durch die Lebens- oder Regierungszeit der letzteren auch die Zeit ihrer Anfertigung innerhalb gewisser Gränzen feststeht; und vornehmlich wichtig sind, nächst den kaiserlichen Siegeln, die der Geistlichen und der edeln Frauen, welche das Bildniss der Siegel-Inhaber in langgewandeter, somit für die deutliche Ausbildung des Styles besonders günstiger Gestalt vorstellen, während dies bei den Reitersiegeln, dergleichen die männlichen Personen des höheren Adels führten, nur in geringerem Maasse der Fall ist, und die Siegel des niedern Adels, welche zumeist nur Wappenbilder enthalten, wiederum unberücksichtigt bleiben müssen. In diesen kleinen Arbeiten sehen wir nunmehr, während einzelne von ihnen den romanischen Styl allerdings noch bis in die spätere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts festhalten, doch bereits seit der Frühzeit desselben Jahrhunderts den germanischen Styl sich entwickeln; zunächst noch schlicht und nur in gewissen allgemeineren Zügen erkennbar, dann — etwa seit der Mitte des Jahrhunderts — entschieden durchgebildet, aber ebenfalls noch streng und zum Theil mit Formen, die an den äginetischen Styl der griechischen Kunst erinnern; im vierzehnten Jahrhundert dagegen in seiner ganzen eigenthümlichen Grazie entwickelt; in der späteren Zeit desselben auf einen volleren und weicheren Eindruck hinstrebend; dies noch mehr im fünfzehnten Jahrhundert, wo dann allmählig jenes naturalistische Bestreben, welches die moderne Kunst einleitet, sich bemerklich macht. Doch verschwindet aus diesen Werken der germanische Styl völlig erst in beträchtlich später Zeit, und noch bis tief ins sechszehnte Jahrhundert hinein finden sich Arbeiten, welche das ihm eigenthümliche Gepräge wiederholen.

Wichtiger noch sind die Grabsteine — Platten mit den lebensgrossen, in Relief gearbeiteten Bildnissen der Bestatteten —

¹ Ueber die Siegelsammlung der königl. Kunstkammer zu Berlin (die, was das Mittelalter betrifft, zumeist aus Westphalen her stammt) vergl. meine Beschreibung der Kunstkammer, S. 18, ff. — *Melly*, Beiträge zur Siegelkunde des Mittelalters, Wien 1846, 1. Thl.

für die Anschauung der kunsthistorischen Entwicklung. Zwar bieten sie nicht (wie etwa eine Sammlung von Siegeln den Vortheil einer bequemen und vollständig genauen Vergleichung dar, doch gewähren die ungleich grössere Dimension und die zumeist genügend bestimmte Zeit der Anfertigung (durch das Todesjahr des Verstorbenen bezeichnet) wiederum andre Vorzüge. Es ist an solchen Werken aus der in Rede stehenden Periode eine grosse Anzahl vorhanden und es zeigt sich darin häufig eine grosse Tüchtigkeit der Arbeit; doch dürften für den Zweck der Kunstgeschichte noch umfassendere Mittheilungen und mehrfache bildliche Darstellungen wünschenswerth sein, als bis jetzt veröffentlicht sind.¹ Die allgemeinen Gesetze des Entwicklungsganges sind die eben angegebenen; ihre besondere Durchbildung wird hier aber ungleich klarer ersichtlich. So zeigt sich jene schlichte Fassung des germanischen Styles in seinem ersten selbständigen Auftreten, an einigen Arbeiten, welche der Zeit um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehören; in diesem Betracht sind u. a. das Grabmal des Landgrafen Conrad von Thüringen und Hessen (gest. 1243), in der Elisabethkirche zu Marburg, das des Grafen Heinrich d. ä. von Solms-Braunfels (lebte noch 1258), in der Kirche zu Altenberg an der Lahn, und das des Erzbischofes Siegfried (1249) im Dom zu Mainz zu nennen; letzteres, mit den kleinern Nebenfiguren der beiden Gegenkönige, welchen der Erzbischof mit beiden Händen Kronen aufsetzt, in zierlich strengem Styl, mit einer sehr ins Detail gehenden Bemalung. — Freier entwickelt, doch noch in etwas schwerer und massenhafter Weise, erscheint der Styl an dem merkwürdigen Grabmonumente Herzog Heinrichs IV. von Breslau (gest. 1290), in der Kreuzkirche auf dem Dome zu Breslau. (Die Platte mit der Bildnissfigur besteht aus gebranntem Thon; sie ruht, wie dies nicht selten bei den bedeutenderen Werken der Fall ist, auf einem Untersatz, dessen Seitenplatten, hier aus Sandstein, mit den Reliefgestalten von Engeln, welche das Monument zu tragen scheinen, und mit fungirenden Geistlichen geschmückt sind.) — Mit dem vierzehnten Jahrhundert hört auch hier die strenge und feine Faltung der Gewänder auf und es tritt eine mehr allgemeine, auf die Gesamtwirkung berechnete Behandlung ein. So an dem Grabstein des Erzbischofs Peter im Dom von Mainz (1320),² an dem des Wigelo von Wannebach (gest. 1322) in der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a. M., und dem der h. Gertrudis (gearbeitet 1334) zu Altenberg an der

¹ S. besonders die trefflichen Abbildungen bei *F. H. Müller*, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. Sodann *Moller*, die Kirche der h. Elisabeth zu Marburg; und *Büsching*, Grabmal des Herzogs Heinrich des Vierten zu Breslau. — Diesen Werken sind fast sämtliche obengenannte Beispiele entnommen.

² Die übrigen Grabmäler des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts im Dom von Mainz sind nicht von Belang.

Lahn. Aus der spätern Zeit des vierzehnten Jahrhunderts ist zu nennen: der Grabstein des Joh. von Holzhusen und seiner Frau (1371) im Dome von Frankfurt a. M., und der des Landgrafen Heinrich II. (1376) und seiner Gemahlin Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg. Höchst ausgezeichnet auch zwei Grabsteine, vom J. 1370 und 1371, in der Barfüsserkirche zu Erfurt, u. a. m. — Auch die edle Grabstatue der Kaiserin Anna im Münster zu Basel mag in diese Zeit gehören, und somit erst ein Jahrhundert nach dem Tode derselben gefertigt sein. — Oft sind auch nur die Umrisszeichnungen der Figuren, mit architektonischen Einfassungen, in einfacher Linearzeichnung auf die ebene Platte eingeritzt, zumal wenn die letztern in den Fussboden eingefügt werden sollte. Zwei schwarze Grabsteine dieser Art, in St. Marien im Capitol zu Köln, von 1304 und 1504, sind dadurch merkwürdig, dass die Umrisszeichnungen farblich inkrustirt und Gesicht, Schleier und Hände von weissem Marmor eingesetzt sind.

Sehr ausgezeichnete Werke aus der späteren Zeit des germanischen Styles sieht man an denjenigen Grabmonumenten, welche eine sarkophagartige Form haben und, wie das des Herzogs Heinrich IV. zu Breslau oberwärts mit der in Lebensgrösse dargestellten ruhenden Figur des Verstorbenen, an ihren Seitenwänden mit kleineren Gestalten, zumeist Heiligen, geschmückt sind; besonders die Arbeit an diesen kleineren Gestalten kommt hier in Betracht. Auf ähnliche Weise sind sodann auch mehrfach die Seitenwände der Altäre verziert. Am Niederrhein, vornehmlich in Köln, erkennt man in diesen Arbeiten eine Entwicklung der Sculptur, welche der hohen Blüthe der gleichzeitigen Malerschule von Köln würdig zur Seite steht. Als einige vorzügliche charakteristische Beispiele mögen die folgenden gelten. — Zunächst die Sculpturen an den Wänden des Hochaltars im Dome von Köln (1349), die Apotheose der h. Jungfrau und die zwölf Apostel unter zierlichen Tabernakeln darstellend, aus weissem Marmor auf schwarzem marmorern Grunde; wohlgearbeitete und weichgebildete, doch noch nicht mit vorzüglich feinem Gefühl behandelte Gestalten. (Von denen, die früher die Rückseite des Altares schmückten, werden einige im städtischen Museum zu Köln aufbewahrt.) — Sodann die Sculpturen an dem Sarkophage des Erzbischofes Engelbert III. (gest. 1368), ebenfalls im Kölner Dome (Chorumgang, unfern des Einganges zur grossen Sacristei). Hier erscheinen die kleinen Heiligenfiguren in einer sehr trefflichen und geläuterten Entwicklung des germanischen Styles, ihre Köpfe zum Theil in derjenigen Formenbildung, welche der Kölner Malerschule eigen ist. — Ihnen ähnlich die kleinen Heiligenfiguren an dem Grabmale des Erzbischofes Cuno von Falkenstein (gest. 1388), in St. Castor zu Coblenz; auch an der über lebensgrossen Gestalt des Erzbischofes ist hier die ausgezeichnet individuelle Durchbildung des Kopfes zu

rühmen. — Alles Aehnliche aber übertreffen die Heiligenfiguren, welche den Sarkophag des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden (gest. 1414), im Dome von Köln (Marienkapelle) schmücken. Mit einem sehr feinen körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder; es ist das schönste Erbe des germanischen Elementes, zu seiner lautersten Vollendung entwickelt. Die deutsche Sculptur erscheint hier auf einer Höhe, dass sie keinen Vergleich zu scheuen hat. Die Gestalt des Erzbischofes ist in Bronze gegossen; tüchtig gearbeitet, und besonders der Kopf wiederum in sehr lebendiger Individualisirung, erreicht sie doch nicht das Verdienst jener kleineren Sandstein-Sculpturen.¹

Sodann ist von denjenigen Werken der Sculptur zu sprechen, welche in unmittelbarer Verbindung mit der Architektur, und zur Vollendung von deren monumentaler Wirkung, ausgeführt wurden. Sind die vorgenannten Gattungen vornehmlich von Bedeutung, sofern es sich um eine chronologische Feststellung der Stylgesetze handelt, so werden wir hier auf die reiche Ausbreitung des Gedankens und auf die, entschiedener ideale Durchbildung der künstlerischen Formen dieser Periode geführt. Was früher über den Inhalt und über die Gefühlsweise der germanischen Bildwerke gesagt ist, gilt insbesondere von den mit der Architektur verbundenen Sculpturen, und an den deutschen Monumenten sind dergleichen in so bedeutender Anzahl, wie im Gepräge einer hohen künstlerischen Vollendung enthalten; doch ist gerade über diese Werke bis jetzt noch am Wenigsten vorgearbeitet, und ich bedaure, mich hier mit einzelnen und zum Theil sehr ungenügenden Andeutungen begnügen zu müssen.

Zunächst sind einige Werke zu nennen, welche der früheren Entwicklungszeit des germanischen Styles angehören. Unter diesen erscheinen als die frühesten der seither bekannt gewordenen die Reliefs und Statuen, welche die Portale der Liebfrauenkirche zu Trier (1227 — 1242) schmücken.² Die Sculpturen des Hauptportals entwickeln hier eine geistreiche Folge von Gedanken: zu den Seiten der Thür erblickt man Statuen, auf den Hauptstellen die symbolischen Gestalten des neuen und des alten Bundes; in dem Halbrund über der Thür Scenen aus der Kindheit Jesu, in der Mitte, als Hauptfigur die Madonna, welche als Repräsentantin der Kirche erscheint; in den Bogenwölbungen umher dienende Engel, Priester und Lehrer der Kirche, gekrönte Männer mit Musik-Instrumenten, zuäusserst die klugen und die thörichten Jungfrauen, welche das Verhältniss der Menschheit zu den Gnadenmitteln der

¹ Zahlreiche andre Grabmäler im Kölner Dom sind nicht von höherer Bedeutung.

² *Chr. V. Schmidt*, Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, Lief. 1.

Kirche ausdrücken; oberwärts, zu den Seiten sind wiederum Statuen angebracht, Gestalten des alten Bundes, unter denen man Noah und Abraham, beide ihr Opfer darbringend, erkennt, und die Gestalten des verkündigenden Engels und der h. Jungfrau, welche auf das höhere Erlösungsoffer deuten; endlich, im obersten Giebel der Façade, das letztere selbst, der Erlöser am Kreuz, mit der Siegeskrone geschmückt, Johannes und Maria neben ihm. Ueber dem Seitenportal der Kirche ist, in symbolischer Fassung, die Krönung der Maria dargestellt. Es ist bereits früher bemerkt worden, dass die Portale dieser Kirche noch den romanischen Rundbogen bewahren; so erscheinen auch die Sculpturen noch in einem gewissen näheren Verhältniss zu den Eigenthümlichkeiten des romanischen Styles und manch ein Motiv erinnert an jenen antikisirenden Styl, der sich bei den spätromanischen Arbeiten, namentlich bei denen von Wechselburg und Freiberg (die möglicherweise noch derselben Zeit angehören), findet; dabei aber machen sich die schlichten, langgezogenen Linien des germanischen Styles zum Theil bereits entschieden bemerklich. Im Ganzen stehen diese Arbeiten zwar gegen jene spätromanischen Sculpturen in Sachsen zurück; doch macht hievon die Darstellung der Verkündigung und besonders das Relief des Seitenportals mit der Krönung Mariä eine Ausnahme; letzteres an freiem Schwung der Behandlung eines der vorzüglichsten Werke jenes Jahrhunderts. — Ein sächsisches Denkmal aus der frühgermanischen Periode (erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts) ist die Reiterstatue Otto's des Grossen auf dem alten Markte zu Magdeburg.

Neben diesen Sculpturen ist eine Reihe von Statuen zu erwähnen, welche sich am Dome von Bamberg befinden, aber jünger sind als die früher erwähnten und noch im strengromanischen Styl gearbeiteten Sculpturen dieses Gebäudes. Dies sind die Statuen, Heilige vorstellend, zu den Seiten des südlichen Portales auf der Ostseite des Domes; die am Ostchor (neben den älteren Reliefs) angebrachten Statuen, welche vermuthlich ebenfalls Heilige darstellen; sodann die Reiterstatue des h. Königs Stephan von Ungarn, an einem der Pfeiler des Schiffes. Alle diese Arbeiten erscheinen als Werke Einer Schule. Auch hier finden sich allerdings noch Reminiscenzen an den früheren Styl, die im Einzelnen sogar wiederum eine der Antike sehr nahestehende Auffassung hervorbringen; trotz dem aber ist der Beginn des Germanismus, als entschieden vorherrschend, bemerklich. Zugleich erkennt man hier das deutliche Streben einer selbständig hervorbrechenden Entwicklung, in mannigfach grossartiger Anlage des Ganzen, verbunden mit vieler Schroffheit in der Behandlung des Einzelnen, und mit einer gewissen Starrheit, was die Nachahmung der Naturformen anbetrifft. Hiemit stimmt es zugleich überein, dass die Köpfe zumeist eine, den altgriechisch-äginetischen Sculpturen verwandte Bildung haben (wie Aehnliches

bereits in Bezug auf etwa gleichzeitige Siegelbilder erwähnt wurde). Dabei muss aber bemerkt werden, dass das Pferd des h. Stephan, und namentlich der Kopf desselben, gleichwohl schon mit lebendigem und glücklichem Natursinn gearbeitet ist.

Etwas weiter entwickelt sind die Sculpturen am westlichen Chore des Domes von Naumburg, welche (wie sich u. a. aus äusseren Umständen vollständig klar ergibt) mit diesem Theil des Gebäudes gleichzeitig, d. h. um die Mitte oder bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt sind. Im Inneren des Chores sieht man hier, an den Wandpfeilern, die Stifter des Gebäudes dargestellt,¹ eine Reihenfolge von männlichen und weiblichen Statuen, von denen einige als Paare zusammenstehen. An dem (gleich alten) Lettner, der den Westchor von dem Schiffe des Domes trennt, ist in der Mitte des Einganges ein Crucifix und zu den Seiten Maria und Johannes angebracht; oberwärts eine Reihe von Reliefs, welche die Passionsgeschichte Christi enthalten. Auch an diesen sämtlichen Arbeiten erkennt man einen völlig übereinstimmenden Styl; es ist eine Fortsetzung der Bestrebungen, welche in den eben genannten Bamberger Sculpturen ersichtlich werden, nur bereits zu günstigeren Resultaten entwickelt. Die antikisirenden Reminiscenzen sind in die Gesamtfassung des Styles bereits mit Glück aufgelöst, und sie klingen wesentlich nur noch in einer eigenthümlichen Grossheit der Anlage nach; in der Gewandung zeigt sich häufig ein ungemein edler und würdiger Geschmack; die Motive der Geberdung, die verschiedenartige Charakteristik in den einzelnen Gestalten, die dramatischen Elemente in den Reliefs lassen einen lebendig erregten künstlerischen Geist erkennen. Aber auch hier fehlt noch das feinere Naturgefühl, und dieser Mangel wirkt allerdings um so störender, als die eben angeführten Vorzüge zu einer höheren Würdigung der genannten Bildwerke Anlass geben. — Die Sculpturen am Südportal der Stiftskirche zu Wetzlar, welche ungefähr eben so alt sein mögen, sind weniger frei von romanischen Reminiscenzen und ungleich schwerer und ungeschickter; von den dortigen Sculpturen des vierzehnten Jahrhunderts ist eine Madonna im Westportal von edler Fülle und grossem Liebreiz, zwei sphinx-ähnliche Gestalten am Lettner höchst lebendig und vollendet.

Die zahlreichen Sculpturen, die sich an den Gebäuden des vollkommen ausgebildeten germanischen Styles finden, enthalten die Beispiele der weiteren Entwicklung dieses Styles auch für den in Rede stehenden Kunstzweig. Aber eben über diese Werke kann ich nur kurze Notizen beibringen, und namentlich ist es mir bis jetzt fast gar nicht vergönnt, den Grad ihrer Ausbildung (etwa im Verhältniss zu den italienischen Sculpturen des germanischen Styles)

¹ C. P. Lepsius, über das Alterthum und die Stifter des Domes zu Naumburg, etc.

auf zureichende Weise zu bestimmen. Darf ich indess nach einzelnen Werken des vierzehnten Jahrhunderts, von denen mir eine nähere Anschauung verstattet war, oder von denen genügende Abbildungen vorliegen, und darf ich namentlich nach einzelnen trefflichen Arbeiten aus der Spätzeit des germanischen Styles urtheilen, so erscheint bei den deutschen Werken dieser Art in der That, wie in der Architektur, eine höchst bewunderungswürdige Blüthe, welche dem Aufschwunge der gleichartigen italienischen Sculptur (von der später) gewiss ehrenvoll zur Seite steht. — Zunächst dürften in diesem Betracht die Sculpturen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg im Breisgau zu nennen sein, namentlich die Statuen (zumeist allegorische Gestalten) an den Arkaden der Seitenwände und die sitzenden Statuen der Grafen von Freiburg am Aeusseren des Thurmes. — Sodann die Werke des Domes zu Köln: zunächst die Statuen des Heilandes, der Maria und der Apostel im Chore (geweiht 1322); in der geschwungenen Haltung nicht ohne Manier und Affectation, in den Köpfen noch typisch, erregen sie doch durch die höchst meisterliche Behandlung der schön fließenden Gewänder und durch die prachtvolle, in sehr bestimmtem und mit dem Gebäude harmonischem Styl durchgeführte Polychromie Bewunderung;¹ — edler, in Körperlichkeit und Stellung weniger conventionell, aber auch minder fein durchgeführt sind sodann die etwas jüngeren Sculpturen an dem südlichen Portal der Façade. — Ferner die Sculpturen an der Façade des Münsters von Strassburg, welche von Erwin von Steinbach oder unter seiner Leitung ausgeführt wurden, und unter denen besonders die an den Seitenportalen hervorgehoben werden; an dem einen dieser Portale ist die Erschaffung der Welt, an dem andern das jüngste Gericht vorgestellt, und unter dem letzteren, zu den Seiten der Thür, die klugen und die thörichten Jungfrauen, in denen der Künstler auf sehr geistreiche Weise die verschiedenen Tugenden und Laster personificirt hat.² Als die Vollendungszeit dieses Portales nennt man das Jahr 1291. Die Sculpturen an dem (älteren) Portal auf der Südseite des Münsters werden der Tochter Erwin's, Sabina von Steinbach zugeschrieben; sie sind ungleich reiner und weniger conventionell germanisch, als die der Façade, und erinnern sogar in ähnlicher Weise wie die des inneren Portals der Trierer Liebfrauenkirche an das antik-klassische Element einzelner spätromantischer Sculpturen. Die Statuen an dem sogenannten Erwinspfeiler im südlichen Querschiff sind dagegen wiederum strenger und befangener als die der vordern Portale, übrigens von feiner und dabei energischer Behandlung. — Bald nach der Mitte des vierzehnten

¹ In Farbendruck herausg. von *Levy Elkan*, mit Text von *Reichensperger*.

² Vgl. die ausführliche Charakteristik dieser Figuren bei *A. Michiels, études sur l'Allemagne, I. p. 72. ff.*

Jahrhunderts blühte ein ausgezeichnete Bildhauer, Se b a l d S c h o n h o f e r, zu Nürnberg. Von ihm rühren die Statuen an der Vorhalle der dortigen Frauenkirche (1355—1361) und die an dem gleichzeitig erbaut schönen Brunnen¹ her. In diesen Arbeiten erscheint der germanische Styl in sehr würdiger, zum Theil eigenthümlich grossartiger Ausbildung; mit dem weichen Fluss, den seine Linien bedingen, verbindet sich hier eine edle Fülle und ein glückliches Streben nach freier naturgemässer Durchbildung. — Endlich sind, als Beispiele der zartesten und liebenswürdigsten Behandlung des germanischen Styles, die Statuen zu nennen, welche sich im Dome von Mainz, an dem, in den Kreuzgang führenden Portale befinden und in die Zeit um das J. 1400 fallen.² Den Uebergang in den Styl des fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnet z. B. ein aus zwei grossen Statuen bestehender englischer Gruss in St. Cunibert zu Köln, vom Jahre 1439, ein ganz anmuthiges Werk, namentlich in Betreff der Köpfe.

Mit ähnlicher Figurenfülle sind noch viele Andre der deutschen Dome geschmückt; sehr häufig auch finden sich, in minder unmittelbarer Verbindung mit den architektonischen Formen, einzelne Statuen von Heiligen, besonders im Innern der Gebäude. In solcher Art kommen namentlich Madonnenstatuen an vielen Orten vor und unter ihnen manche Arbeiten, die wiederum eine sehr anmuthige und edle Entfaltung des germanischen Styles erkennen lassen. So z. B. eine sehr vorzügliche im Seitenschiff von S. Martin zu Oberwesel. Vorzüglich bedeutend aber sind die Altarwerke, die, in besonderer architektonischer Umfassung, zumeist einen grossen Reichthum sculptirter Darstellungen enthalten. Für diese, wie nicht selten auch für die andern, im Innern der Gebäude aufgestellten Sculpturen, wird insgemein — neben dem Material des Hausteines, des gebrannten Thones, des Stucco — das Material des Holzes in Anwendung gebracht und dasselbe reichlich mit farbiger Zierde versehen. — Hier ist denn auch der Ort, der Zuthat der Farbe an den Sculpturen der in Rede stehenden Zeit näher zu gedenken. Wie zum Theil schon in der Periode des romanischen Styles, und wie auch an modernen Sculpturen der deutschen Kunst bis ins sechszehnte Jahrhundert, ja in manchen Fällen selbst noch das siebzehnte Jahrhundert hindurch, so erscheint die Färbung als ein besonders wesentliches Element der Sculptur des germanischen Styles. Vorzugsweise indess an denjenigen Bildwerken, die für das Innere der Gebäude gearbeitet sind, und zwar nur in Deutsch-

¹ Die letzten trefflich gestochen von A. Reindel.

² Zwei dieser Statuen bei F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I. T. 8.

land (vielleicht auch in Frankreich und England, über deren Monumente in diesem Betracht keine nähere Kunde vorliegt), während dergleichen in Italien nur ausnahmsweise vorkommt. Man könnte diese Verschiedenheit des künstlerischen Geschmackes aus der Verschiedenheit des angewandten Materiales herleiten, indem die Deutschen sich der genannten minder edlen Stoffe, die Italiener dagegen sich des schöneren Marmors bedienten, und bei Anwendung des letzteren vorauszusetzen ist, dass man seine edlere stoffliche Natur nicht eben gänzlich durch einen Farbenüberzug werde verdeckt haben. Wichtiger jedoch scheint das Verhältniss, in welchem bei den Deutschen und bei den Italienern das einzelne Bildwerk zu dem ganzen Monumente, darin dasselbe sich befand, stehen musste. Bei den Italienern entbehrte die Architektur, wie bereits dargelegt, fast aller höheren Ausbildung, und namentlich konnte bei ihnen die Glasmalerei, die für die Vollendung des architektonischen Ganzen (wo es sich um Gebäude des germanischen Styles handelt) so wesentlich wirksam ist, auch nur eine untergeordnete Bedeutung haben. Bei den reich entwickelten Formen der deutsch germanischen Gebäude aber erscheinen die gemalten Fenster als entschieden nothwendig für den künstlerischen Eindruck des Ganzen; ihre Anwendung musste somit für das gesammte Innere eine eigenthümliche Farbenstimmung hervorrufen, der sich auch die übrigen Bildwerke, in grösserer oder geringerer Hingebung, zu unterwerfen hatten. Ueberhaupt hat in der italienischen Kunst jener Zeit das Bildwerk nicht eigentlich einen unmittelbaren Bezug zu dem Gesetze der architektonischen Form, es entwickelt sich selbständiger, mehr in seiner einzelnen Bedeutung, während dies in der deutschen Kunst keineswegs der Fall ist. Und so ist schliesslich, als der wichtigste Umstand, auch anzuführen, dass schon in dem innerlichen Wesen des germanischen Styles, sofern es sich um dessen consequenteste Durchbildung handelt, die Farbe als eine wesentliche nothwendige Zuthat der Sculptur bedingt ist. Jenes innerliche Seelenleben, welches den Formen dieses Styles ihr eigenthümliches Gepräge gab, konnte sich gleichwohl in der Form allein nicht vollständig aussprechen. Für die zarteren Zustände des Gefühles kann die Form gewissermassen nur als ein Symbol gelten; dies Symbol zu beleben, seine Bedeutung zum tiefer ergreifenden Ausdrucke zu bringen, bedurfte es eines flüchtigeren, minder körperhaften Mittels. Die Natur selbst aber hatte dasselbe in dem geheimnissvollen Spiel der Farbe, welche das Gesicht des Menschen zum Spiegel seiner Seele macht, in der Gewalt und Tiefe, die in dem Blick des Auges ruhen, vorgezeichnet. So folgte man, zur Vollendung der beabsichtigten künstlerischen Wirkung, einfach dem Vorbilde der Natur; aber man wusste dasselbe, den besonderen Stylgesetzen gemäss, wiederum mit gemessen künstlerischem Bewusstsein aufzufassen und sich von dem Streben nach roher Illusion fern zu halten.

Was in dieser Art für die Behandlung des Gesichts und der übrigen nackten Körpertheile schon durch die innersten Gründe bedingt war, ward sodann auch bei der Gewandung, den Schmuckgeräthen u. dergl. weiter durchgeführt, indem hier ohnehin die vorgenannten, für die Farbenanwendung sprechenden Gründe um so mehr mitwirken mussten.

Ob und in welcher Ausdehnung die Bemalung bei den Sculpturen am Aeusseren der Gebäude zur Anwendung gekommen, muss ich für jetzt unentschieden lassen. Für die Sculpturen des Inneren aber liegen, soweit keine moderne Tünche den ursprünglichen Eindruck verdorben, zahlreiche Beispiele vor. So sind die Gestalten der Grabsteine häufig naturgemäss bemalt; dasselbe zeigt sich an den Statuen im westlichen Chore des Domes von Naumburg, und ein vorurtheilsloser Sinn wird sich mit solcher Behandlung, vorausgesetzt, dass die Bemalung nicht etwa — wie auch zuweilen geschehen — roh erneut ist) wohl einverstanden erklären. Vorzüglich bedeutsam aber erscheint diese Weise der künstlerischen Ausbildung an denjenigen Werken, die uns zunächst zu dieser Abschweifung veranlasst, an den, grösstentheils aus Holz gearbeiteten Votivstatuen und namentlich an den Sculpturen der Altarwerke. Die letzteren stehen insgemein in architektonisch dekorirten Schreinen; der Grund, vor dem sie sich erheben, ist durchweg vergoldet, mit eingepressten Teppichmustern, ebenso in der Regel die Gewänder der Figuren und der Schmuck, den sie sonst tragen. Der prachtvolle Schimmer, der ihnen hiedurch zu Theil wird und der das Farbenlicht der Fenster noch überstrahlt, bezeichnet sie schon für den äusserlichen Eindruck als die Hauptpunkte in dem Raume des heiligen Bauwerkes; es scheint, dass zunächst jene Werke aus Prachtmetallen, die seit den Zeiten der altchristlichen Kunst vornehmlich zum Schmuck der Altäre gefertigt wurden, und denen Aehnliches auch noch in der in Rede stehenden Periode vorkommt, den Anlass zu solcher Ausschmückung gaben. Doch erscheint hier schon an sich die Vergoldung auf eigenthümliche Weise künstlerisch durchgebildet, mehr oder weniger glänzend je nach den stofflichen Eigenthümlichkeiten des dargestellten Gegenstandes, zum Theil wechselnd mit silbernem Glanze, sinnreich mit Färbung und farbigen Zierden verbunden und in ansprechender Harmonie mit der, zumeist ungemein zart durchgeführten Bemalung der nackten Körpertheile. Die Altarwerke dieser Art bestehen insgemein aus einem Mittelschrein, welcher grössere Gestalten, häufig Statuen, zu enthalten pflegt, und aus schmalern Seitenschreinen, welche mit Relieffiguren ausgeführt sind; die letzteren werden als Flügel über jenen gedeckt und ihre Aussenseiten sind in der Regel mit Gemälden geschmückt. So gehören die meisten Werke dieser Art völlig der gemeinschaftlichen Thätigkeit der Sculptur und der Malerei an.

Soweit übrigens bis jetzt über diese Altarwerke, sowie über die, ihnen entsprechenden Motivstatuen, einige nähere Kunde vorliegt, scheinen sie besonders erst in der späteren Zeit des germanischen Styles, etwa in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts und im folgenden, als künstlerisch bedeutsame Werke hervorzutreten. Als namhafte Werke sind anzuführen: Ein Altarschrein in der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn, wahrscheinlich noch aus dem dreizehnten Jahrhundert, mit einer sitzenden Statue der Madonna von sehr streng germanischem Styl. — Ein Altar in der Johanniskapelle des Domes zu Köln (früher in der dortigen Kirche der h. Clara), mit den Figuren der zwölf Apostel, ein Werk, das indess durch die daran befindlichen Gemälde von der Hand des Meisters Wilhelm (vergleiche unten) höheren Werth zu haben scheint, als durch diese Figuren. — Ein Schrein in der Kirche zu Carden, mit Terracottafiguren. — Ein grosser Altar in der Barfüsserkirche zu Erfurt,¹ mit der Krönung der Maria, vier biblischen Scenen und den Figuren der Apostel, weich und reich gebildete Darstellungen, doch noch etwas starr im Gefühl (auch hier in den Gemälden das künstlerische Gefühl lebendiger). — Eine Madonna mit dem Kinde im Franciscanerkloster zu Eger und ein colossales Crucifix in der Theinkirche zu Prag, das letztere besonders von grossartiger und tiefbedeutsamer Durchbildung.² — Verschiedene Altarwerke und einzelne Statuen, von grösserem und geringerem Kunstwerthe, in einzelnen Kirchen von Pommern,³ in der Marienkirche zu Treptow an der Rega, in der Nicolaikirche zu Stralsund, in der Schlosskirche zu Franzburg, u. s. w.; höchst ausgezeichnet aber unter diesen — das edelste und vollendetste Werk deutsch-germanischer Sculptur, soweit mir davon überhaupt eine Kunde vorliegt — das Altarwerk in der Kirche von Tribsees (nahe an der mecklenburgischen Gränze). Der Gegenstand, den dasselbe, in einer Reihe einzelner Reliefs, enthält, bezieht sich auf die kirchliche Lehre der Transsubstantiation; es ist die (symbolische) Darstellung, wie das Wort zum Brod und Wein wird, und wie letztere von den Lehrern der Kirche empfangen und als das heilige Mahl ausgetheilt werden. Noch bewegt sich der germanische Styl hier in seinen völlig gesetzmässigen Formen; aber es sind dieselben zur lautersten Anmuth und Zartheit ausgebildet, es vereint sich in diesen Gestalten, je nach ihrer besonderen Bedeutung, die feierlichste Würde mit der Milde des seelenvollsten Ausdruckes und zugleich bereits mit einer eigenthümlich heitern und offenen Naivetät. — Ohne allen Zweifel

¹ Vgl. *Schorn*, über altdutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke, S. 17.

² *Wach*, Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung, im *Schorn'schen Kunstblatt*, 1833, Nr. 2. f

³ S. m. Pommersche Kunstgeschichte, S. 194—206.

werden weiter fortgesetzte Untersuchungen der vaterländischen Denkmäler noch manche bedeutsame Werke solcher Art ans Licht führen. Im weitem Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts und im Anfange des sechszehnten wurden ähnliche Werke, obwohl in der veränderten, naturalistischen Richtung dieser Zeit, häufig ausgeführt; von diesem wird später die Rede sein.

Noch ist hier ein Altarschrein zu erwähnen, der eine in Thon gebrannte Darstellung der Kreuztragung Christi enthält, und sich durch die sehr zarte Ausbildung des germanischen Styles, so wie den tief gemüthvollen Ausdruck der heiligen Gestalten auszeichnet. (Gegenwärtig im Besitz des herzogl. nassauischen Archivars Habel zu Schierstein).¹ — Von einem Bildhauer Conrad von Eimbeck, zu Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, enthält die Moritzkirche zu Halle eine Anzahl Sculpturen, welche sich durch Entschiedenheit in der Behandlung des Nackten und durch glücklich derbe naturalistische Züge auszeichnen: die Hochreliefgestalt des h. Mauritius (genannt Schellenmoritz, vom Jahre 1411), eine colossale Christusstatue (1416) u. A. m. — Als ein eigenthümlich merkwürdiges Beispiel der Herstellung dauerhaft farbiger Sculptur für das Aeussere von Gebäuden erscheint die 25 Fuss hohe Hauptrelieffigur der Madonna mit dem Kinde, welche sich am Chor der Liebfrauenkirche auf Schloss Marienburg in Preussen befindet; sie besteht aus Stucco, und ist durchaus mit einem Mosaiküberzuge (von farbigen oder vergoldeten Glasstücken), versehen. Der plastische Styl ist an diesem Werke zwar keineswegs ausgezeichnet, der farbige Glanz desselben jedoch von sehr eigenthümlicher Wirkung, zumal wenn es, von der Frühsonne beschienen, weit über die Landschaft hinausleuchtet.

Das Material der Bronze erscheint in der deutschen Kunst des germanischen Styles für selbständig bedeutsame Werke nur wenig in Anwendung gekommen zu sein. Ein Hauptwerk dieser Art ist die Grabstatue des Erzbischofs Conrad von Hochstaden im Dom zu Köln, wahrscheinlich nicht sehr lange nach dessen Tod (1261) gefertigt; Gewandung und Hände erinnern bereits etwas an die Apostel im Chore, dagegen ist der Kopf von höchster künstlerischer Freiheit und edelster Behandlung des Individuellen. — Sodann ist die Reiterstatue des h. Georg zu nennen, welche sich in Prag auf dem Schlosshofe vor dem Dome befindet und im Jahr 1373 durch Martin und Georg von Clussenbach gegossen wurde. Sie vereint mit typischer Strenge ein glückliches Streben nach Naturwahrheit. (Nach einer Beschädigung im J. 1562

¹ Abbildungen bei *F. H. Müller*, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, II.T. 7. 14.

soll sie zwar umgegossen sein,¹ doch kann diese Restauration nicht das ganze Werk betroffen haben.) — Zumeist sind es nur grössere kirchliche Utensilien, die man aus Bronze fertigte, und allerdings oft mit bildnerischem Schmucke versah, ohne den letztern jedoch sonderlich häufig über den Kreis des rohen Handwerks zu erheben. Hieher gehören die grossen Taufkessel, deren Aeusseres mit bildnerischen Darstellungen versehen ist, und die besonders seit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts an vielen Orten vorkommen. Dann auch die kolossalen siebenarmigen Leuchter (Nachahmungen der Leuchter des Tempels von Jerusalem), die zuweilen ebenfalls mit Bildwerk geschmückt erscheinen. Als ein interessantes Beispiel dieser Art ist der grosse Leuchter der Marienkirche von Colberg, vom J. 1327, zu nennen, an welchem die Relieffiguren der Apostel, in trefflich stylgemässer Ausbildung der Gewänder, angebracht sind. Uebrigens ist zu bemerken, dass diese Arbeiten, ähnlich wie die der Siegel — wohl eben desshalb, weil sie mehr handwerksmässig gefertigt wurden — den germanischen Styl bis ziemlich tief ins fünfzehnte Jahrhundert hinab beibehalten.

Ihnen ist eine eigenthümliche Gattung von Grabplatten anzureihen, welche seit derselben Zeit (etwa seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts) mehrfach gefertigt wurden. Es sind grosse bronzene Platten, auf denen die bildliche Darstellung jedoch nicht plastisch erhaben, sondern nur mit gravirten Umrissen ausgeführt ist. Sie enthalten das, insgemein lebensgrosse Bildniss des Verstorbenen, von reicher Architektur, die mit einer Menge kleiner Heiligen- und Engelfiguren belebt zu sein pflegt, umgeben, sowie auf dem Rande häufig kleinere legendarische oder andere Vorstellungen. Eine Platte der Art, vom J. 1357, findet sich in der Nicolaikirche zu Stralsund; eine zweite, sehr reiche, welche die Figuren zweier (in den Jahren 1317 und 1350 verstorbener) Bischöfe enthält, im Dome von Lübeck;² eine dritte, vom J. 1398, befand sich früher in der Kirche von Altenberg bei Köln;³ eine vierte, vom J. 1475, künstlerisch minder bedeutend, befindet sich noch daselbst; eine fünfte, sehr vorzügliche, noch aus dem vierzehnten Jahrhundert, einen ritterlichen Herrn mit seiner Gemahlin darstellend, in der Johanneskirche zu Thorn. Bei diesem Anlass erwähnen wir auch noch die wenigen Beispiele aus späterer Zeit: die Grabplatte des Cardinals Cusanus in der Kapelle des Hospitals zu Cues an der Mosel (1488), ohne architektonischen Grund, mit sehr porträtwahrer Physiognomie, — das einfache Denkmal eines Abtes aus dem fünfzehnten Jahrhundert, in der Kirche zu Brau-

¹ Fiorillo, Geschichte der zeich. Künste in Deutschland, I, S. 134.

² Vgl. Milde, Denkmäler bildender Kunst in Lübeck (mit genauen Abbild., zum Theil Facsimile.)

³ Abbildung bei Schimmel, die Cist. Abtei Altenberg.

weiler, — und die Grabplatte des Bürgermeisters Berk (1521) in der Marienkirche zu Lübeck. — Ausserhalb Deutschland ist England (namentlich Norfolk und Suffolk) reich an solchen Arbeiten.

Die Prachtmetalle wurden in dieser Periode, ausser zu den nöthigen kirchlichen Schmuckgeräthen, vornehmlich zu Reliquienbehältern verwandt. Die letzteren erhielten nicht selten eine bedeutende Dimension, indem sie in der Weise von architektonischen Monumenten gebildet wurden. Ein hölzerner Schrein ward mit einem Ueberzuge von vergoldetem Silberblech versehen und mit bunt verzierten Nischen, mit Statuen und Reliefs geschmückt. Kostbare Steine (oft antike Gemmen und Cameen), Perlen, Emaillen wurden dabei in so bedeutender Anzahl, als man aufzubringen im Stande war, zur weiteren Auszierung angewandt. Als ein paar Hauptbeispiele von grossen Sarkophagen solcher Art mögen hier der Reliquienbehälter der h. Elisabeth, in ihrer Kirche zu Marburg, der noch im dreizehnten Jahrhundert gearbeitet wurde, und der des h. Patroclus aus dem Dome von Soest, gegenwärtig im Museum zu Berlin, durch den Goldschmied Rigeфрид im J. 1313 gefertigt¹ angeführt werden. Beide Arbeiten gehören, was die künstlerische Durchbildung betrifft, nicht zu den vorzüglichern. Ein Antependium von vergoldetem Kupferblech im Museum zu Köln (aus S. Ursula stammend), mit reichen Emailverzierungen des Uebergangsstyles, hat an der Stelle der Reliefs Malereien der altkölnischen Schule. — Oft erhebt sich über kleinern Reliquiarien ein eleganter goldener Thurmbau (Beispiele u. a. im Domschatz von Aachen), welcher vollkommen die germanische Architektur nachahmt; auch Rauchfässer werden mit Giebeln und Spitzthürmen versehen; ganz besonders aber erhalten die Monstranzen die Gestalt der reichsten, durchsichtigsten Thurmarchitektur (Beispiele auf dem Rathhaus zu Basel u. a. a. O.), mit zahllosen Spitzthürmchen, welche Engel u. dgl. tragen. Selbst an jenem schönen alten Bischofsstabe des Domschatzes zu Köln (vierzehntes Jahrhundert, vorgeblich schon aus dem zwölften Jahrhundert) ist der obere Knauf als germanisches Kirchengebäude gestaltet. Zu keiner Zeit hat die Architektur so vollkommen das ganze Ornament durchdrungen, wie damals; bis in die Geräthschaften des täglichen Lebens hinein sucht sie ihre Idealformen geltend zu machen, und nur der ungemein edle Geschmack der Behandlung lässt vergessen, dass man statt eines Zierrathes ein Gebäude vor sich hat.

Ziemlich häufig sind endlich, wie früher in der deutschen Kunst, so auch in der Periode des germanischen Styles die Schnitzwerke in Elfenbein. Arbeiten solcher Art werden in dieser Zeit vornehmlich zur Dekoration kleiner tragbarer Altarzierden angewandt; häufig sind es Diptychen, die, zum Zusammenklappen bestimmt,

¹ Becker, im Museum, Bl. für bild. Kunst, 1836, S. 396.

an ihren inneren Seiten das Schnitzwerk enthalten; zuweilen auch Triptychen, nach Art jener grossen Altarwerke (d. h. aus einem Mittelblatte und zwei Flügelbildern bestehend). Dann erscheinen sie auch als Dekoration von Schmuckgeräthen, Kästchen u. dergl., und bei solchen findet man nicht selten eigenthümliche anmuthige Bilder der Minne, zu denen die lyrischen Gedichte der Zeit den Anlass gegeben haben mochten. Mancherlei zierliche und artige Schnitzwerke bewahrt u. a. die Sammlung der Kunstkammer zu Berlin; einzelne derselben sind von sehr beachtenswerther Schönheit.⁴

§. 4. Die deutsche Malerei des germanischen Styles. (Denkm. Taf. 60. C. XXVII.)

Für die deutsche Malerei des germanischen Styles² kommen zunächst wiederum die Miniaturbilder der Handschriften in Betracht. Sie bieten auch hier, wie überall, mehrfach feste Anknüpfungspunkte, um den Entwicklungsgang des Styles beobachten zu können; doch ist zu bemerken, dass sie in dieser Periode, wie es den Anschein hat, im Allgemeinen gegen die Leistungen der höheren Kunst zurückstehen, und dass sie namentlich nicht die Bedeutung der gleichzeitigen belgischen und französischen Miniaturmalereien erreichen. Grossentheils herrscht bei den deutschgermanischen Miniaturen noch jene ältere Weise vor, welche die Umrisszeichnung hervorhebt und wenig auf eine malerische Wirkung hinstrebt; in dieser Art sind namentlich die frühesten Arbeiten dieses Styles behandelt. Als ein Hauptbeispiel der letzteren sind die Bilder einer Handschrift des Tristan aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, in der Hofbibliothek zu München befindlich, zu nennen. Für den weiteren Verlauf bieten die Bilder der bekannten Manesse'schen Minnesinger-Handschrift, die in die Zeit um das J. 1300 fällt und in der Bibliothek von Paris bewahrt wird, ein charakteristisches Beispiel dar; hier zeigen sich, was die Erfindung betrifft, mancherlei geistreiche Motive, doch sind die Darstellungen an sich zumeist noch starr und wenig belebt. Dagegen sind die Bilder einer wenig jüngeren, mit dem J. 1334 bezeichneten Handschrift des Wilhelm von Oranse, in der Bibliothek von Cassel, mit zierlichster Anmuth ausgeführt, und diese wenigstens mit den besten französischen Miniaturen derselben Zeit auf gleicher Stufe. In der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts und im Anfange des folgenden zeigt sich ein bedeutsamer Einfluss der Kölner Malerschule (von der weiter unten) auch auf die Miniaturmalerei.

Als die eigentlich monumentale Malerei der deutsch-germanischen Kunst ist, den früheren Bemerkungen zufolge, zunächst die Glas-

¹ Vgl. meine Beschreibung der in der kön. Kunstk. zu Berlin vorhandenen Kunstsamml., S. 33, ff.

² Vgl. mein Handb. der Gesch. der Malerei etc. I, S. 189, ff.

malerei¹ ins Auge zu fassen. Doch war die Technik, welche bei dieser Kunstgattung zur Anwendung kam, auch jetzt noch zu beschränkt, als dass sie eine höhere künstlerische Durchbildung gestattet hätte. Die Arbeiten wurden im Wesentlichen musivisch zusammengesetzt, so dass sie zumeist nur als einfach colorirte Umrisszeichnungen (und zwar mit Umrissen von beträchtlicher Stärke, wozu die Blei-Fassungen die Veranlassung gaben) erschienen; erst um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts entwickelte sich ein weiterer Fortschritt der Technik, so dass man vermögend ward, zugleich eine mehr malerische Behandlung zu erstreben. Gleichwohl ward auch mit jenen beschränkten Mitteln eine sehr bedeutsame Wirkung erreicht. Grösse und Klarheit des Styles vermochte man auch in den einfachen Linien zu entwickeln und sie zugleich auf ganz eigenthümliche Weise durch die harmonische Glut der Lichtfarben zu erhöhen; und gerade die Einfachheit der künstlerischen Mittel trug wesentlich dazu bei, dass diese Glanzgebilde auf angemessene Weise der Gesamtwirkung des Monumentes untergeordnet blieben. Man fasste die Darstellungen gewissermaassen in einem architektonisch dekorativen Sinne auf, so dass die einzelne Gestalt und die einzelne Scene der Darstellung an sich zwar vollständig entwickelt ward, sich dabei aber zugleich den Bedingnissen der architektonischen Umgebung willig fügte; ein reiches und vielfach wechselndes System von Ornamenten umschlang und verband diese Darstellungen, fasste die in einem Fenster vorhandenen zu einem Ganzen zusammen und verband sie unmittelbar mit dessen Architektur. So könnte man die gemalten Fenster der deutsch-germanischen Architektur als aus Licht und Glut gewebte Teppiche bezeichnen.

Von dem prachtvollen Schmuck dieser Art ist freilich Vieles durch den Ungestüm der Witterung und durch die Barbarei der Menschen zerstört worden; doch ist auch noch Vieles erhalten, und eine genauere Würdigung desselben dürfte der deutschen Kunstgeschichte noch ein willkommenes Material zuführen. Hier mag es genügen, nur einige Beispiele angeführt zu haben. Den Uebergang aus dem romanischen Styl bezeichnen die gegen Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen Fenster von S. Cunibert in Köln und die zwar wohl spätern, aber noch überaus strengen Gestalten deutscher Kaiser und Könige, im nördlichen Seitenschiffe des Münsters zu Strassburg. Sodann zeigen z. B. die aus der Kirche zu Wimpfen im Thal herrührenden (jetzt im Museum von Darmstadt bewahrten) Glasmalereien den germanischen Styl noch in der Strenge, zugleich aber auch in jener eigenen Grossartigkeit, welche die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts

¹ S. die Notizen bei *Gessert*, *Gesch. der Glasmalerei*.

Kugler, *Kunstgeschichte*.

charakterisiren. ¹ So sind die im Chore des Domes von Köln, ² aus der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, die der Katharinenkirche von Oppenheim, und des Münsters zu Freiburg i. B., aus der Mitte desselben Jahrhunderts, und die etwa gleichzeitigen zahlreichen Arbeiten im Münster von Strassburg, welche zumeist durch Hans von Kirchheim gefertigt wurden, von grosser und eigenthümlicher Bedeutung. — Charakteristische Beispiele für die frühere Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts enthalten die Glasmalereien, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und gegenwärtig in den Fenstern der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind; sie zeigen den deutsch-germanischen Styl in eigenthümlich weicher Fassung (der gleichzeitigen Malerschule von Köln verwandt) und, bei freier Behandlung, den Ausdruck zarter Milde, sowie im Einzelnen bereits einen regen Natursinn. ³ Man schreibt diese Arbeiten mit grösster Wahrscheinlichkeit einem aus Italien gebürtigen Künstler zu, dem Francesco, Sohne des Domenico Livi aus Gambassi (bei Volterra). Dieser hatte sich seit seiner Jugend in Lübeck aufgehalten und dort die Kunst der Glasmalerei erlernt (er gehört somit wesentlich, was auch die genannten Arbeiten in Lübeck bezeugen, der deutschen Kunst an); als der ausgezeichnetste Meister seines Faches, von dem man eine Kunde hatte, wurde er im Jahr 1436 unter sehr ehrenvollen Bedingungen nach Florenz berufen, die Fenster des dortigen Domes mit seinen Werken zu schmücken. ⁴

Bei dem Streben des germanischen Baustyles, die Masse der Wand in lebendig bewegte Architekturformen aufzulösen, — einem Streben, welches gerade in Deutschland zu seiner vollendetsten Durchbildung kam, war hier für die Ausübung der Wandmalerei im Allgemeinen eine minder günstige Gelegenheit gegeben. Gleichwohl fehlte es im Einzelnen nicht an manchen Räumlichkeiten, die, ob zum Theil auch in beschränkterem Maasse, wohl geeignet waren, einen solchen Schmuck in sich aufzunehmen. In manchen Kirchen, namentlich in den gewöhnlichen Pfarren und Klosterkirchen, nahmen die Wände, dem allgemeinen Princip entgegen, doch einen grössern Raum ein, und selbst in den consequent germanischen Kathedralen boten die Brüstungsmauern über den Chorsitzen, die Flächen der Gewölbe, die kleineren Kapellen u. s. w. vielfach schickliche Plätze dar; so auch die bereits vorhandenen Kirchen des romanischen Styles, für deren Ausschmückung die jüngeren Geschlechter eben-

¹ Abbildungen bei *F. H. Müller*, Beiträge I, T. 18. (In demselben Werk auch noch andere Glasmalereien.)

² S. das Prachtwerk von *Boisserée*.

³ Abbildungen dieser Glasmalereien werden in dem Werke des Malers *Milde*, (von dem die kunstreiche Restauration derselben herrührt) über die Alterthümer von Lübeck erscheinen.

⁴ S. die Urkunde bei *Gaye*, *Carteggio ined. d'artisti*, II, S. 441.

falls thätig zu sein wünschten; endlich gab es in Klöstern und Stiftsgebäuden Säle und Kreuzgänge mit grossen Wandflächen. Indess können wir über die etwanige Ausdehnung und, was wichtiger ist, über den Grad der Ausbildung, den die deutsch-germanische Wandmalerei erreichte, für jetzt nur aus einzelnen, und nicht umfassenden Andeutungen urtheilen; die beliebte weisse Tünche der letzten Jahrhunderte hat Vieles auch hier mit ihrem unerfreulichen Schleier bedeckt, und selbst das Vorhandene hat sich im Ganzen noch erst geringer Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt. Allerdings ist die Ausführung und die Durchbildung des Einzelnen meist nur gering und andeutend im Vergleich mit den Fresken der Schule Giotto's; die höchst vergängliche Technik, Wasserfarben auf gewöhnlichem Bewurf, sogar auf Stein, bildet einen sonderbaren Gegensatz zu der Solidität des Stoffes bei allen andern Gattungen der damaligen Kunst. Was aber diesen Werken ihren dauernden Werth verleiht, ist die hohe Bedeutsamkeit mancher Motive und — in mehreren Fällen — die sinnvolle Durchführung eines Gesamtgedankens in einem Complex vieler Einzeldarstellungen. — Von den im Rheinland erhaltenen Werken dieser Art bezeichnen zwei einfach grossartige Heiligenfiguren in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln noch den Uebergang aus dem romanischen Styl; die (in Copien, jetzt im Besitz des k. Museums in Berlin erhaltenen) Gemälde der ehemaligen Deutschordenskapelle zu Ramersdorf bei Bonn,¹ um 1300, waren dagegen schon in einem conventionellen germanischen Styl, aber nicht ohne Schönheit und Anmuth ausgeführt. An den Gewölben des Mittelschiffes sah man, von vorn beginnend, das Weltgericht, die Krönung Mariä mit Heiligen, dann in den Nebenschiffen zu den Seiten eines nicht mehr vorhandenen Gewölbes Christi Auferstehung und Himmelfahrt, in den beiden Nebentribunen die Passion, in der Haupttribuna endlich Gott Vater als Schöpfer der Elemente; an den Wänden waren statuarische Heiligenfiguren angebracht. — Von den wahrscheinlich vor 1322 ausgeführten Malereien im Dom zu Köln erscheinen die der Brüstungswände des Chores als die wichtigsten; es sind ansehnliche Cyklen legendarischer Darstellungen und Reihen einzelner kleinerer Figuren, unter Baldachinen auf Teppichgründen, lebendig bewegt und zum Theil schon von glücklicher Charakteristik.² — Noch

¹ Vgl. *Schnause*: Die Kirche zu Ramersdorf, in *G. Kinkel's* Taschenbuch „Vom Rhein“ 1847, S. 191, ff.

² Die gegenwärtig neu gemalten kolossalen Figuren, Christus, Petrus und Paulus, an der interimistischen Querwand, welche den Chor des Kölner Domes vom Schiff abtrennt, waren von sehr roher Behandlung; an einer Wand ausgeführt, die zum Wiederabbruch bestimmt war, hatte man hier ohne Zweifel keine Meisterhand in Anspruch genommen, und es ist daher nicht passlich, gerade diese rohen Arbeiten (wie es allerdings geschehen ist) als Merkzeichen für den Standpunkt der deutschen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten.

aus früherer, streng germanischer Zeit (Mitte des dreizehnten Jahrhunderts) stammen die noch wenig entwickelten Malereien in der Schlosskapelle zu Forchheim, unweit Bamberg. — Sodann sind neuerlich verschiedene Wandmalereien der in Rede stehenden Periode, die sich in schwäbischen Ortschaften befinden, nachgewiesen worden.¹ In der Kirche von Kentheim (an der Nagold, unweit Calw), diese noch alterthümlich streng und unausgebildet, leider übermalt; — in der Kirche des h. Vitus zu Mühlhausen (am Neckar, unweit Canstatt), nach 1380, bedeutende Reihenfolgen biblischer und legendarischer Darstellungen, von denen besonders die im Chor befindlichen zum Theil wohl erhalten sind, die Mehrzahl derb und steif, doch kräftig bewegt, einzelne Gestalten nicht ohne Sinn für Schönheit; — mehrere Darstellungen in der Kirche von Maulbronn, die im J. 1424 von einem Meister Ulrich gefertigt wurden; und einige Malereien launigen Inhalts, von weicherer und vollerer Bildung, in einem Gemach des Ehingerhofes zu Ulm.² — Andre, vom J. 1427, im Chore des Domes von Frankfurt a. M.; auch diese zumeist zwar ziemlich roh im Gefühl, dennoch auch hier Einzelnes von bedeutsamer Schönheit. — Ein treffliches und zart empfundenes Wandgemälde, den Tod der Maria vorstellend, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, leider sehr beschädigt. — Ein andres, aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, drei Bischöfe vorstellend, in der Katharinenkirche zu Lübeck, von wenigstens handwerklicher Tüchtigkeit. — Endlich ein grosser Cyclus von Darstellungen, Scenen des alten und des neuen Testaments (nach Art der *Biblia pauperum* einander gegenüber gestellt), nebst Figuren von eigenthümlich symbolischer Bedeutung, an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg; auch diese entschieden handwerksmässig, doch mit mannigfach geistreichen Motiven in jenen symbolischen Gestalten.³ Auch die seltene Technik des Mosaiks, wovon wir an der Relief-Figur von Marienburg bereits ein Beispiel kennen lernten, hat in dieser Zeit noch eine grosse Darstellung des Weltgerichts am Dom zu Prag und eine Marter des Evangelisten Johannes am Dom zu Marienwerder aufzuweisen. — (Der Wandgemälde der böhmischen Schule wird im Folgenden gedacht werden.)

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der deutschen Tafelmalerei des germanischen Styles. Auch über den Entwicklungsgang dieser Gattung der Kunst liegen bis jetzt nur ungenügende Andeutungen vor. Was wir an Tafelmalereien aus der früheren Zeit des Styles kennen, ist von geringer Bedeutung; auch die Bilder seit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zeigen

¹ Sendschreiben von C. Grüneisen, im *Schorn'schen Kunstblatt*, 1840, No. 96.

² Grüneisen und Mauch, *Ulm's Kunstleben im Mittelalter*, S. 10.

³ *Pommersche Kunstgeschichte*, S. 182.

noch keine sonderliche künstlerische Entwicklung, obwohl wir an ihnen nicht selten den Ausdruck einer klaren kindlichen Offenheit und Unschuld mit Glück erstrebt sehen. Ein paar Beispiele der Art sieht man im Berliner Museum; manche, zum Theil doch schon sehr beachtenswerthe Arbeiten in den Kirchen von Nürnberg,¹ (wo z. B. der Hochaltar der Jacobskirche sogar Malereien vom J. 1244 enthält), in der Kirche zu Heilsbronn (ebenfalls dreizehntes Jahrhundert), im Museum zu Köln, in der Stiftskirche zu Oberwesel (hier die Flügel des Hochaltars vom J. 1331), in der Domkapelle zu Goslar, im Besitz des Hrn. Ober-Regierungsrathes Bartels zu Aachen, u. a. a. O. — Erst von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ab treten uns diese Werke als die Erzeugnisse namhaft bedeutsamer Schulen entgegen. Dürften wir diesen Umstand — was aber der heutige, noch so mangelhafte Zustand unsrer Kenntnisse nicht bereits gestattet — als maassgebend ansehen, so würde daraus allerdings folgen, dass bis zu dieser Epoche hin die künstlerischen Kräfte Deutschlands wesentlich noch durch die Bestimmungen der Architektur gebunden waren, und dass erst von da ab eine lebendigere Entfaltung der auf das Individuelle gerichteten Künste erfolgt ist.

Die erste namhafte Malerschule der deutschen Kunst, die wir bis jetzt näher kennen, ist die von Böhmen, welche besonders unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—1378) in Blüthe stand. Als die Hauptmeister dieser Schule werden Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kundze und Theodorich von Prag genannt. Ihre Werke haben eine eigenthümliche Weichheit, besonders in der Behandlung der Farbe; dagegen mangelt es ihnen gar häufig an edlerem Formensinn und die Bildungen erscheinen zumeist plump, schwerfällig und selbst roh. Die besseren Arbeiten, die sich auch zum Theil einer höheren Anmuth annähern, sind die, welche man dem Theodorich zuschreibt. Die Mehrzahl ihrer Malereien (Tafel- und Wandbilder) findet sich auf dem Schlosse Karlstein, unfern von Prag; andre in der Wenzelkapelle des Domes von Prag, in der Theinkirche, in der dortigen ständischen Gallerie, in der k. k. Gallerie zu Wien; auch die Kirche zu Mühlhausen am Neckar (durch einen Prager Bürger gestiftet) besitzt einige Bilder der Art.

Eine zweite, bedeutendere Schule lässt sich seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Nürnberg nachweisen,² obwohl wir keinen Malernamen kennen. Unter der Einwirkung der trefflichen, oben erwähnten Sculpturen Sebald Schonhofer's bildete sich hier auch in der Malerei ein Styl aus, in welchem das plastische Element, die allseitige Bezeichnung der Formen wesentlich

¹ Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. I. (Erzgebirge und Franken.) Ein periegetisches Hauptwerk über deutsche Kunst.

² Waagen, a. a. O. I. S. 163, ff. — v. Rettberg, Nürnberger Briefe, S. 176, ff.

vorherrscht. Eine edle und strenge Auffassung verbindet sich hier mit einer nachdrücklichen Modellirung und tiefem, gesättigtem Colorit; die Bildung der Gestalten ist anmuthig und schlank, die der Köpfe hie und da von idealer Schönheit. Die vorzüglichsten Werke sind: Der Imhoff'sche Altar (nach 1361) auf der Burg, eine Madonna mit Donatoren in der Lorenzkirche, der Tucher'sche Altar in der Frauenkirche, der Volkamer'sche Altar in St. Lorenz (1406), der Haller'sche Altar in St. Sebald, ausserdem mehrere Grabtafeln in verschiedenen Kirchen und die Flügelbilder eines Altars im Berliner Museum.

Am spätesten entwickelt sich die Schule von Köln. Hier hatte allerdings die Malerei schon seit der Frühzeit des germanischen Styles eine gewisse Bedeutung gehabt; einen eigenthümlich glänzenden Aufschwung aber gewahren wir (unsern bisherigen Kenntnissen zufolge) erst seit den letzten zwei Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts. In dieser Zeit tritt sie uns plötzlich in einer eigenthümlichen Vollendung entgegen. Auch hier sehen wir jene Weichheit, besonders was die Farbenbehandlung anbetrifft, vorherrschend; aber sie entwickelt sich zum wärmsten Schmelz, zur gesättigsten Fülle des Auftrages, doch so, dass die Farben noch immer wie durch einen duftigen Schleier etwas in die Ferne gerückt erscheinen. Zugleich aber ist die Zeichnung, im Gegensatz gegen das Plumpe in den Werken der böhmischen Schule, bereits aufs Edelste durchgebildet; und wenn sie statt der Freiheit der Naturformen auch zum Theil noch mehr conventionellen Stylgesetzen folgt, so zeigt sich doch stets darin das lauterste Gefühl; zu bemerken ist, dass die Formen, besonders die des Gesichtes, insgemein etwas Rundliches haben. Diese äusseren Elemente der Darstellung dienen, was das Wichtigste ist, dem holdesten Liebreiz, der zartesten Stimmung des Seelenlebens zum Ausdrucke; es sind Gestalten himmlischer Reinheit und ungetrübten Friedens. Wo jedoch diese Schule über die Schilderung der Zustände hinaus in das Gebiet der That übergeht, fehlt die Energie, und bei der Darstellung des Bösen wird sie burlesk.

Man unterscheidet in den Werken der Schule die Thätigkeit zweier vorzüglich begabter Meister, denen sich die Uebrigen zumeist nur als Nachfolger anschliessen; und man hat in ihnen, nicht ohne Grund, zwei vorzüglich gerühmte Künstler jener Zeit, von denen eine, obschon auch nur geringe Nachricht auf uns gekommen ist, erkannt. Der ältere von beiden ist Meister Wilhelm, der um das Jahr 1380 blühte. Die Werke, welche man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind: Ein Wandbild an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der Castorkirche zu Coblenz vom J. 1388; — ein Theil der zierlichen Malereien an dem (schon genannten) Altar in der Johanniskapelle des Domes von Köln, früher in der Kirche der h. Clara; — ein Altar im

städtischen Museum von Köln, Madonna mit Heiligen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verspottung Christi; das höchst anmuthvolle Bild der h. Veronika in der Pinakothek von München; — ein Wandgemälde, Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und vier Heiligen, in der Sakristei von St. Severin zu Köln; — zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen in der Morizkapelle zu Nürnberg; — und eine Tafel mit 35 kleinen Bildern der Geschichte Christi im Berliner Museum. Von Zeitgenossen und Nachfolgern des Meisters enthalten das Museum, die Kirchen und die Privatsammlungen von Köln, das Berliner Museum, die Pinakothek zu München u. s. w. zahlreiche Bilder; ein interessantes Altärchen befindet sich im Besitz des Herrn Bauinspectors von Lassaulx zu Coblenz. — Den zweiten grossen Künstler der Schule benennt man als Meister Stephan; er ist ohne Zweifel ein Schüler des Vorigen, übertrifft diesen aber durch grössere Tiefe und Kraft und durch einen mehr entwickelten Natursinn. Die ihm zugeschriebenen Gemälde sind in ihrer historischen Folge: Die Bruchstücke eines Altarwerkes aus Heisterbach (bei Bonn), wozu eine Geisselung und eine Grablegung im Museum zu Köln, vielleicht auch eine höchst anmuthige heil. Ursula auf blauem Grunde, ebenda, gehört; — das sogenannte Kölner Dombild, früher in der Kapelle des dortigen Rathhauses, vom Jahre 1426; ein grossartiges und wundersam schönes Werk, welches die Schutzpatrone der Stadt darstellt: auf dem Mittelbilde die Anbetung der heil. drei Könige, auf den Seitenbildern die heil. Ursula mit ihren Jungfrauen und den h. Gereon mit seinen Kriegsgesellen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung Mariä; — eine kleine, überaus anmuthige Madonna mit Engeln im Besitz des Herrn von Herwegh zu Köln; — vielleicht auch zwei Tafeln der Münchener Pinakothek, je drei Heiligenfiguren enthaltend. — Von Schülern Stephans mögen z. B. die schon erwähnten Wandmalereien im Dom zu Frankfurt a. M. herrühren, ausserdem Verschiedenes in den obengenannten Sammlungen, so u. a. ein Altarwerk aus der Laurentiuskirche zu Köln, gegenwärtig zerstreut: das Mittelbild mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kölner Museum; die inneren Seitenbilder mit dem Martyrthum der zwölf Apostel im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; die äusseren Seitenbilder, auf deren jedem drei Heilige, in der Pinakothek zu München. Anderes in St. Ursula zu Köln, im Museum zu Darmstadt u. a. a. O.

Als eine dritte namhafte Schule der deutsch-germanischen Malerei haben wir die von Westphalen anzuführen. Sie erscheint in ihren früheren Leistungen, welche der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, als eine Abzweigung der Schule von Köln. Zeugnisse dafür sieht man an einigen Bildern im Provinzialmuseum von Münster; Anderes in der Marienkirche und Rainoldskirche zu Dortmund, in der Paulskirche zu Soest etc. Ausserdem ist hier

ein colossales Altarwerk in der Bibliothek zu Göttingen zu erwähnen, welches 1424 für die dortige Paulinerkirche von einem Mönche Heinrich von Duderstadt gemalt zu sein scheint und ebenfalls die weite Ausbreitung des kölnischen Styles zu belegen geeignet ist. — Andere Bilder aus verschiedenen Epochen der altwestphälischen Schule befinden sich in den Sammlungen des Regierungsrathes Krüger zu Minden und des Regierungsrathes Barthels zu Aachen.

§. 5. Allgemeine Bemerkung über die bildende Kunst des germanischen Styles in Italien.

Ueber die bildende Kunst des germanischen Styles in Italien liegen uns ungleich umfassendere Mittheilungen und eine ungleich bedeutendere Anzahl gründlicher Forschungen vor, als über die gleichartige deutsche Kunst; wir können hier somit den Entwicklungsgang in seinen einzelnen Richtungen genauer verfolgen, und wir können namentlich, was sehr wichtig ist, die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Meister genügender beobachten. Als Grund für diese Erscheinung ist zunächst der Umstand anzuführen, dass die Italiener (wie bereits im Vorigen bemerkt wurde) von früh an Sorge getragen haben, das Gedächtniss für die Thätigkeit des Einzelnen festzuhalten, und dass sie stets mit erfreulichem Eifer auf die Erforschung der heimischen Denkmäler eingegangen sind; dann hat sich auch die höhere, von Local-Interessen unabhängige Kritik vorzugsweise den italienischen Monumenten zugewandt, weil einmal seit dreihundert Jahren Italien ausschliesslich als das Land der Kunst gilt. Indess scheint zugleich, was die in Rede stehende Periode betrifft, die bildende Kunst Italiens vor der deutschen wenigstens insofern einen Vorzug zu haben, als sie sich dort, bei dem geringen Grade der Ausbildung des architektonischen Sinnes, bei der willkürlichen Weise, in welcher man die Architektur behandelte, gewissermaassen einer grösseren Unabhängigkeit erfreuen durfte. Die Künstler waren, wo es sich um ein monumentales Ganze handelte, weniger durch die Rücksichten auf den architektonischen Organismus (nur durch die untergeordneten auf eine mehr dekorative Harmonie) gebunden; sie konnten ihre Gedanken freier entwickeln, ihren Gebilden ein selbständigeres Gepräge geben, und somit wenigstens eine eigenthümlich ergreifende Einzelwirkung erreichen. Ueberhaupt besitzt Italien, im Gegensatz gegen jene architektonischen Mängel, eine Fülle von Bildwerken des germanischen Styles, in denen sich zum Theil die grossartigsten und tiefsinnigsten Ideen aussprechen; dennoch dürfen wir es für jetzt, ehe wir eine genügende Kenntniss von den Werken unsres eignen Vaterlandes haben, nicht wagen, hier in jedem Betracht zu Gunsten der ersten zu entscheiden; wenigstens lassen es uns die einzelnen hohen Glanzpunkte der deutschen Bilderei jener Zeit (die zugleich eine volle nationale

Eigenthümlichkeit haben) erkennen, dass auch hier das Vermögen vorhanden war, aus eigener Kraft das Bedeutendste zu leisten.

Wenn wir die italienische bildende Kunst der in Rede stehenden Periode ebenfalls unter dem Namen des Germanischen begreifen, so sind wir dazu, trotz ihrer selbständigen und umfassenden Geltung, gleichwohl vollkommen berechtigt. Denn die Grund-Elemente des Styles dieser Periode sind in Italien nicht sowohl aus der eigenthümlich nationalen Entwicklung hervorgegangen, als vielmehr, wie die Formen der germanischen Architektur, von ausserhalb aufgenommen. Der Aufenthalt deutscher Bildhauer in Italien, der zu jener Zeit sehr häufig statt fand, dürfte für die Erklärung dieses Verhältnisses sehr wichtig sein. Die germanischen Formen erscheinen hier beträchtlich später als in den nördlichen Ländern; während sie sich in den letzteren bereits vollständig und bestimmt entwickelten, befolgten Nicola Pisano, Cimabue, Duccio noch mit völliger Entschiedenheit die romanischen Formen. Erst am Ende des dreizehnten und vornehmlich mit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts tritt der germanische Styl in Italien auf, auch verschwindet er hier bereits zum grossen Theil am Ende desselben Jahrhunderts; nur in einzelnen, obschon an sich sehr bedeutsamen Ausnahmen, und vornehmlich nur in den nördlichen Gegenden (wo der Germanismus vorzüglich von Einwirkung sein musste) sehen wir diesen Styl bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts andauern.

§. 6. Die italienische Sculptur des germanischen Styles. (Denkm. Taf. 61. C. XXVIII.)

In der Sculptur¹ erscheinen gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts einzelne Leistungen, welche das Gepräge des Ueberganges zwischen dem älteren Style und den Formen des vom Norden hereingetragenen germanischen Styles tragen. In solchem Betracht ist zunächst ein Werk des Margaritone von Arezzo zu nennen, das Grabmal Gregor's X., (gest. 1276), im Dome von Arezzo. (Margaritone war zugleich Maler, befolgte als solcher aber noch die Richtung des Cimabue.) Sodann verschiedene aus Sculpturen in edel germanischem Style und aus Mosaiken bestehende Mausoleen zu Rom, welche von der Hand des Giovanni, aus der Familie der Cosmaten, gearbeitet wurden: ein vom J. 1296 in S. Maria sopra Minerva, ein zweites von 1299 in S. Maria maggiore, ein drittes von 1303 in S. Balbina.² Aehnlich auch das Tabernakel des

¹ *Cicognara, storia della scultura; d'Agincourt, Sculptur.* Die in beiden Werken enthaltenen Abbildungen geben eine Uebersicht des Entwicklungsganges.

² Spätere germanische Sculpturen in Rom, welche sich diesen anschliessen, sind insgemein minder bedeutend und flau; so der Altar und das Grabmal Philipps von Alençon (st. 1397) in S. Maria in Trastevere, das Grabmal des Cardinals Stefaneschi (st. 1417) ebenda, von Paolo Romano u. A. m. Die Verlassenheit Roms im vierzehnten Jahrhundert scheint auch auf diesen Kunstzweig sehr ungünstig eingewirkt zu haben.

Hochaltars in S. Paolo bei Rom, welches im J. 1285 durch den bereits oben genannten Baumeister Arnolfo di Cambio gefertigt wurde. Arnolfo war Schüler des Nicola Pisano, und arbeitete zugleich mit andern Schülern dieses Meisters an den Sculpturen der Façade des Domes von Orvieto (gegründet 1290). Diese Sculpturen stellen, ausser einer Madonna und den Aposteln, Scenen des alten und des neuen Testaments und das jüngste Gericht dar; in ihnen klingt zum Theil noch, bei vorwaltend germanischer Behandlung, die Richtung des Nicola Pisano auf eigenthümliche Weise nach. (Uebrigens ist zu bemerken, dass als Theilnehmer an diesen Arbeiten ausdrücklich auch deutsche Künstler genannt werden.)

Giovanni Pisano, der Sohn des Nicola (geb. um 1240, gest. 1320), arbeitete ebenfalls an der Façade des Domes von Orvieto. Er ist als derjenige zu bezeichnen, der am Entschiedensten für die Einführung des germanischen Styles in die italienische Bildnerei gewirkt hat, obschon er keinesweges die Höhe der künstlerischen Durchbildung, welche aus den Werken seines Vaters ersichtlich wird, zu erreichen vermochte. Als das früheste Werk, welches er selbständig ausführte, wird ein Grabmal Urban's IV. (gest. 1264) zu Perugia, das aber nicht mehr vorhanden ist, genannt; ein zweites Grabmal ebendasselbst, das des Papstes Benedict XI. (gest. 1303) in S. Domenico, ist aus späterer Zeit, jedoch in seiner mageren und dürrtigen Gesammterscheinung wenig anziehend. Ungleich merkwürdiger ist ein andres Werk, welches Giovanni gegen 1280 zu Perugia ausführte: der grosse Brunnen auf dem Platze vor dem Dome. Er besteht aus drei Schalen; die untere, von sehr bedeutendem Umfange (die allein dem Giovanni mit Sicherheit zugeschrieben wird), hat an ihrer Aussenseite eine grosse Anzahl von Reliefgestalten, theils biblischen, theils allegorischen und symbolischen Inhalts; es geht durch diese Darstellungen zwar kein tiefsinnig gemeinsamer Grundgedanke, aber es wird in ihnen zum Theil eine rüstige Lebendigkeit auf erfreuliche Weise bemerklich. Auch die Statuetten und Reliefs am Hochaltar des Domes von Arezzo (1286 begonnen) sind sehr lebendig bewegt, aber unedler und conventioneller. — Dann sind noch als Hauptwerke seiner Hand zu nennen: Eine einfach würdige Madonnenstatue, über einer der Thüren des Domes von Florenz; eine Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (1301), ganz nach der Weise von den Kanzeln des Nicola Pisano angeordnet; und eine Kanzel im Dome von Pisa (1320), mit der indess in neuerer Zeit manche Veränderungen vorgenommen sind, so dass sich gegenwärtig einzelne Stücke derselben abgesondert an einer andern Stelle des Domes, andre im Campo Santo von Pisa vorfinden.

An Giovanni Pisano schliesst sich eine namhafte Folge von andern toskanischen Bildhauern an. Zunächst zwei Schüler von ihm, die Brüder Agostino und Angelo aus Siena. Auch sie

arbeiteten an den Sculpturen, welche die Façade des Domes von Orvieto schmücken. Ihr Hauptwerk, mit ihren Namen und der Jahrzahl 1330 versehen, ist das Grabmal des Guido Tarlati, Bischofes von Arezzo, im dortigen Dome; dasselbe enthält eine grosse Menge kleiner figürlicher Darstellungen, namentlich Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Bischofes, deren künstlerischer Werth indess wiederum nicht auf einer sonderlich hohen Stufe steht; durch eine unglückliche Aufschichtung geht die Wirkung vollends verloren. Ein ebenfalls figurenreiches Altarwerk, früher in S. Francesco zu Bologna (gegenwärtig auseinander gelegt), das denselben Künstlern zugeschrieben wird, zeigt eine eigenthümlich zarte und anmuthvolle Durchbildung des germanischen Styles, scheint jedoch in die spätere Zeit des vierzehnten Jahrhunderts zu gehören; auch hat man dasselbe neuerlich, obschon ohne hinlängliche Gewähr, den Venezianern Jacobello und Pietro Paolo (von denen unten) zugeeignet.

Bedeutender war die Einwirkung des Giotto (1276 — 1336), dessen künstlerische Richtung ohne Zweifel zunächst durch die Werke des Giovanni Pisano angeregt war, der aber, wie kein Anderer seines Volkes, den Geist der Zeit zu begreifen und in tief-sinnigen Bildern auszuprägen wusste. Seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an; doch ist er bereits früher als Baumeister genannt worden, und so sehen wir ihn auch hier, bei dem bildnerischen Schmuck, den er seinen Bauanlagen gab, für das Fach der Sculptur thätig. Vornehmlich sind hier die zahlreichen Sculpturen zu nennen, welche den Glockenthurm des Domes von Florenz (gegründet 1334) schmücken. Die Grund-Idee derselben gehört jedenfalls ihm an; zugleich wird aber bemerkt, dass er zum Theil auch dazu die Zeichnungen geliefert, einige sogar mit eigener Hand gefertigt habe. Sie bilden einen grossartig umfassenden Cyclus, dessen gemeinsamer Gedanke als die „Entwicklungsgeschichte menschlicher Bildung“ bezeichnet ist. In einer sehr bedeutenden Reihenfolge von Reliefs sieht man hier dargestellt: zu unterst die Erschaffung und das Leben der ersten Menschen; sodann den Kampf mit der Natur und deren Bewältigung, das Gemach des häuslichen Lebens und das Streben in die Ferne; hierauf die höheren Künste und Wissenschaften, denen sich schliesslich, als das Ziel menschlichen Strebens, die Tugenden des Christenthums und die Läuterung, welche die Gnadenmittel der Kirche gewähren, anreihen. Zu oberst sind Statuen von Evangelisten, Propheten, Patriarchen und Sybillen angebracht, von denen es indess zweifelhaft ist, ob sie sich auf Giotto's ursprüngliche Ideen beziehen. — Ein zweites grosses Werk, das unter Giotto's Leitung begonnen ward, bildeten die Sculpturen der im (J. 1588 abgerissenen) Façade des Domes, an welcher man, in besondern Tabernakeln, verschiedene Szenen in Bezug auf das Leben der h. Jungfrau dargestellt sah und ausserdem eine grosse Menge von Statuen theils religiöser, theils historischer Bedeutung.

Den vorzüglichsten Antheil an der Ausführung dieser von Giotto geleiteter Sculpturwerke hatte Andrea Pisano (geb. um 1280, gest. 1345). Was an den Arbeiten des Glockenthurmes der speziellen Erfindung Giotto's, was etwa seiner eigenen Hand angehört, dürfte schwer zu entscheiden sein; von den Arbeiten, welche Andrea für die Domfaçade geliefert, soll Einzelnes erhalten sein. Als ein entschieden selbständiges Werk des letzteren, und als das bedeutendste, welches von seiner Hand erhalten ist, sind die Bronzethüren zu nennen, die er für das Baptisterium S. Giovanni zu Florenz lieferte; sie waren ursprünglich für den Haupteingang bestimmt, befinden sich jetzt aber an einer der Seitenthüren. In achtundzwanzig Feldern enthalten sie Scenen aus dem Leben des Täuflers Johannes, unterwärts in acht Feldern die allegorischen Figuren der Haupttugenden; ausserdem den Namen des Verfertigers und die Jahrzahl 1330, welche vermuthlich die Vollendung der Modelirarbeit bezeichnet.¹ Andrea Pisano erscheint als ein Meister, der die gesetzmässigen Typen des germanischen Styles mit Geschick und künstlerischem Sinne zu handhaben und seinen Gestalten zugleich das Gepräge rüstiger Lebenskraft zu geben wusste. — Sohn und Schüler des Andrea war Nino Pisano, ein Künstler, der sich durch anmuthig zarte und feine Durchbildung auszeichnet. Von ihm rühren in der Kirche S. Maria della Spina zu Pisa eine Halbfigur der Madonna (das Kind säugend) und eine Statue derselben über dem Hauptaltare stehend, her; sodann, in S. Caterina zu Pisa ein Grabmal vom Jahre 1342 und die Statuen der Verkündigung Maria vom Jahre 1370. — Ein Bruder des Nino, Tommaso, ebenfalls Bildhauer, ist minder bedeutend.

Andre namhafte toscanische Bildhauer der Zeit sind: Cinello, von dem das Grabmal des Cino d'Angiolgi in S. Andrea zu Pistoja, 1337, gefertigt ward. — Alberto di Arnoldo, um 1360 blühend; von ihm eine überlebensgrosse Statue der Madonna und zwei sie verehrende Engel in dem sog. Bigallo zu Florenz. — Nicola di Piero Lamberti aus Arezzo, als dessen Hauptwerk die Darstellung einer Mutter der Gnaden vom Jahre 1383, über dem Portal der Misericordia zu Arezzo, zu nennen ist. — Bedeutender als diese war Andrea di Cione, genannt Orcagna (1329—1389), der zugleich, ähnlich wie Giotto, in den verschiedenen Künsten eine höchst erfolgreiche Thätigkeit zeigte. Sein Hauptwerk im Fache der Sculptur ist ein Tabernakel in Or San Michele zu Florenz, mit der Jahrzahl 1359 bezeichnet und reich mit plastischen Darstellungen geschmückt, welche ausser den Gestalten von Engeln und Propheten und einigen allegorischen Figuren vornehmlich Scenen aus dem Leben der Maria enthalten. Hier zeigt sich eine sehr edle Entfaltung des germanischen Styles, die sich besonders an der

¹ Vollständige Abbildungen bei *Lasinio, le tre porte del battisterio di Firenze.*

Himmelfahrt der Maria, auf der Rückseite des Tabernakels, zu hoher Anmuth steigert; zugleich aber lässt sich das Streben nach jener naturalistischen Behandlung, welche mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts entschieden vorherrschend ward, bereits deutlich erkennen. Ausser diesen Arbeiten werden noch einige der Sculpturen an der von Andrea erbauten Loggia dei Lanzi zu Florenz, Madonna und allegorische Figuren der Tugenden, als Arbeiten seiner Hand genannt. —

Neben dem Fache der höheren Sculptur, welches durch die vorgenannten Meister vertreten wird, finden wir gleichzeitig in Toscana auch bedeutsame Arbeiten, welche der Kunst der Goldschmiede angehören. In diesem Betracht sind besonders ein Paar Altäre hervorzuheben, die reich mit in Silber getriebenen und vergoldeten Darstellungen versehen und mit Schmelzfarben u. dgl. geschmückt sind. Der eine von diesen, ein vielfach zusammengesetztes und für die Geschichte des italienisch-germanischen Styles eigenthümlich interessantes Werk, befindet sich in der Kathedrale S. Jacopo zu Pistoja.¹ Die Arbeiten, die ihn schmücken, rühren von verschiedenen Meistern her. Von einem unbekanntem Künstler wurde gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts eine Silbertafel mit den Gestalten der Apostel, sowie eine Figur der Madonna, über dem Altare stehend und dem Style des Giovanni Pisano entsprechend, geliefert. Die Tafel an der Vorderseite des Altares, mit fünfzehn Scenen des neuen Testaments, ward 1316 durch Andrea di Jacopo d'Ognabene vollendet; auch hier derselbe Styl. 1353 vollendete Meister Giglio aus Pisa die Statue des h. Jacobus über dem Altar, in edlerem Styl, dem Andrea Pisano bereits verwandt. Die Tafel zur linken Seite des Altares, zumeist Scenen des alten Testaments enthaltend, ward 1357 durch Piero aus Florenz übernommen; 1366 die zur rechten Seite, mit Scenen des neuen Testaments, durch Leonardo di Ser Giovanni aus Florenz; diese letzteren sind vorzüglich ausgezeichnet, mit den Werken des Andrea Orcagna nahe übereinstimmend und auch sie zum Theil bereits in einem mehr naturalistischen Sinne behandelt. Vier Heilige, eine Verkündigung und andre Gegenstände wurden von 1386 bis 1390 durch Pietro, des deutschen Heinrich Sohn, hinzugefügt u. s. w. — Der zweite Altar ist der in der Sakristei des Baptisteriums zu Florenz, mit Geschichten des Täufers Johannes und andern Darstellungen. Der ältere Theil desselben rührt von Cione, dem Vater des Orcagna und Lehrer des Leonardo di Ser Giovanni her; ausserdem haben dieser letztere und andere Meister der Zeit, sowie auch mehrere Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts Theil daran; vollendet ward der Altar erst 1477.

¹ Förster, Beiträge zur neuen Kunstgeschichte, S. 83, ff.

Die italienisch germanischen Sculpturen, die ausserhalb Toscana zur Ausführung kamen, haben im Allgemeinen nicht die Bedeutung der toscanischen. Unter diesen sind zunächst die bezüglichen künstlerischen Bestrebungen der Lombardei anzuführen, die sich jedoch wiederum an die Thätigkeit jener, vorzüglich von Pisa ausgegangenen Meister anschliessen. So ist zunächst Giovanni di Balduccio aus Pisa zu nennen, der um 1339 das Grabmonument des heil. Petrus Martyr in St. Eustorgio zu Mailand fertigte, ein grosses und umfassendes Werk, das aber in der Ausführung theils noch hart und steif, theils übertrieben bewegt erscheint. Beträchtlich roh sind seine Sculpturen von dem ehemaligen Portal der Brera-Kirche zu Mailand, jetzt in der dortigen Akademie. — Unter dem Einfluss dieses Meisters sind verschiedene Monumente entstanden, die man in mailändischen Kirchen findet. Sein Schüler war Bonino da Campione. Von letzterem rührt das reichgeschmückte Grabmonument des Can Signorio della Scala zu Verona (vor 1375) her, und vermuthlich auch das Monument des h. Augustinus im Dome von Pavia, wiederum ein Werk von überaus reicher Composition (50 Reliefs und 95 Statuen) und ungleich vollendeter, als das ebengenannte Monument des Petrus Martyr.¹

In Venedig erscheint zuerst Filippo Calendario von Bedeutung, der gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Dogenpalast baute. Die Blätterkapitälé der Säulen dieses Palastes sind grossentheils zugleich mit figürlichen Darstellungen (allegorischen Inhalts) versehen, die eine einfach edle Ausbildung des germanischen Styles erkennen lassen. — Sodann Lanfrani, angeblich ein Schüler des Giovanni Pisano. Von ihm rühren die Reliefs an dem Hauptportal von S. Francesco zu Imola (1343) her, sowie das Grabmal des Taddeo Pepoli in S. Domenico zu Bologna (1347), ein schlicht ansprechendes Werk. — Jünger sind die Brüder Jacobello und Pietro Paolo, genannt dalle Massegne, Schüler der Sieneser Agostino und Angelo. Sie fertigten die Statuen der Madonna, der Apostel und des h. Marcus (vollendet 1394), welche in S. Marco zu Venedig, auf dem Architrav vor dem Presbyterium stehen und sich durch überaus weiche, idealistische Behandlung der Köpfe, Zierlichkeit der Haare, und runden, edel bewegten Fluss der Gewänder vortheilhaft auszeichnen. Ihnen möchte auch die schöne Lunette über dem Eingang zum Platz von S. Zaccaria beizulegen sein. — Einen ähnlichen Styl, nur roher und minder entwickelt, bemerkt man an den Relieffiguren des kupfervergoldeten Vorsatzes der Pala d'oro in S. Marco.

In Neapel treten in dieser Periode zwei Bildhauer des Namens Masuccio auf, von denen besonders der jüngere eine namhafte

¹ C. Ferreri, *l'arca di S. Agostino, monumento in marmo, esist. nella chiesa catt. di Pavia.*

Bedeutung hat. Seine Blüthe fällt gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Von ihm rührt eine beträchtliche Anzahl von Grabmonumenten her, die sich in den neapolitanischen Kirchen finden, z. B. die in der Kirche St. Chiara, welche dem König Robert (gest. 1343) und seinen Angehörigen errichtet sind. In den Figuren, mit denen diese Monumente, zumeist in einfacher Composition, geschmückt sind, bemerkt man bei kurzen Körperverhältnissen eine anziehende Weichheit der Behandlung.

§. 7. Die italienische Malerei des germanischen Styles. (Denkmäler, Taf. 62. und 63. C. XXIX. und XXX.)

Die Malerei ist diejenige Kunst, die sich in Italien, in der in Rede stehenden Entwicklungsperiode, einer vorzüglich reichen Ausbreitung erfreute.¹ Neben den Altargemälden tritt uns hier eine grosse Menge von Wandmalereien entgegen, zu deren Ausführung die besondre Beschaffenheit der italienisch-germanischen Architektur eine willkommene Gelegenheit bot; mit eigenthümlichen und tief bedeutsamen Zügen entfaltet sich in diesen Werken jene Gefühls- und Anschauungsweise, welche den Kunst-Charakter der gesammten germanischen Periode bedingt. Zugleich gewinnen hier die künstlerischen Individualitäten ein noch schärfer bezeichnetes Gepräge, und die verschiedenen Schulen sondern sich demgemäss auf eine deutlich erkennbare Weise von einander. Doch ist zu bemerken, dass der germanische Styl in die italienische Malerei noch später eingeführt ward, als in die Sculptur. Ohne Zweifel geschah dies nach dem Vorbilde und unter wesentlichem Einfluss der letzteren; dabei aber finden wir, dass auch, als ein besonderes fremdländisches Element, die in Frankreich geübte Miniaturmalerei des germanischen Styles für die weitere Entwicklung der italienischen Malerei wirksam war. Das französische Herrschergeschlecht, welches seit Karl von Anjou (seit 1266) den Thron von Neapel inne hatte, bietet für dies Verhältniss die natürliche Vermittelung; eine Handschrift des Tristan, aus der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, die mit zahlreichen und sehr beachtenswerthen Bildern germanischen Styles geschmückt und in Italien, höchst wahrscheinlich am Hofe von Neapel entstanden ist, (gegenwärtig in der Pariser Bibliothek)² gibt dafür ein interessantes Zeugniss. — Was im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts an italienischen Miniaturmalereien gefertigt ward, schliesst sich im Wesentlichen denjenigen Richtungen an, die an den grösseren Werken dieses Faches bemerklich werden. Vorläufig mag hier indess eines namhaften florentinischen Miniaturmalers,

¹ Vgl. mein Handb. der Geschichte der Malerei, etc. I. S. 301, ff. (woselbst die weiteren Nachweise). — *Gio. Rosini, storia della pittura italiana*, (Uebersicht durch wohlgewählte Umrissblätter). — *S. d'Agincourt, Denkm. d. Mal. U. a. m.*

² *Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris*, S. 315.

des Don Silvestro, gedacht werden, der um 1350 blühte und dessen Arbeiten höchlichst gerühmt werden.

Wie in der Sculptur, so gehört auch in der Malerei des germanischen Styles die ausgedehnteste und erfolgreichste Thätigkeit Toscana an. In der toscanischen Malerei dieser Periode treten zwei Hauptrichtungen oder Schulen auseinander; der Mittelpunkt der einen ist Florenz, der der andern Siena. Der Unterschied zwischen beiden Richtungen beruht vornehmlich darin, dass bei den Florentinern und bei den Künstlern, welche ihnen folgten, eine eigenthümliche Regsamkeit und Rüstigkeit des Geistes sichtbar wird, dass sie mit lebendig bewusstem Sinn auf das Leben in seinen mannigfach wechselnden Erscheinungen eingehen und jenes Verhältniss des Irdischen zum Geistigen in reichen dichterischen und allegorischen Darstellungen aussprechen; während die Sieneser mehr eine tiefe Innerlichkeit des Gefühles offenbaren, die nicht jenes Reichthumes der Gestalten bedarf, die im Gegentheil (soweit es das Gesetz des germanischen Styles erlaubt) mehr an den überlieferten Gebilden festhält, aber diese mit liebevoller Wärme durchdringt und verklärt. Bei jenen ist es somit das Gedankenreiche der Composition und das Streben nach Charakteristik, bei diesen die seelenvolle Anmuth der einzelnen Gestalten, was als vorzüglich bedeutend in ihren Werken erscheint. Natürlich konnte dabei eine mannigfaltige Wechselwirkung nicht ausbleiben, so dass die beiden Richtungen nicht überall mit gleicher Schärfe von einander zu sondern sind.

Der erste grosse Meister der florentinischen Schule,¹ der den germanischen Styl befolgte, ist Giotto, Sohn des Bondone (1276—1336). Wir haben dieses Künstlers bereits unter den Baumeistern und Bildhauern der Zeit gedacht; seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an. Werke dieser Art von seiner Hand finden sich in den verschiedensten Gegenden Italiens, indem Städte und Herren wetteifernd um ihren Besitz bemüht waren. In den Gemälden Giotto's (wie an den, unter seiner Leitung gefertigten Sculpturen am Glockenthurme des Domes von Florenz) tritt zuerst jene tiefbedeutsame und ernste Gedankenfülle hervor, welche der florentinischen Kunst ihre eigenthümliche Richtung vorzeichnete; mit grossartiger Energie weiss er den Gegenstand seiner Darstellung zu erfassen, ihn in lebendiger Charakteristik zu gestalten. Dies zwar nur in den allgemeineren, für das Ganze des Gedankens wirkenden Zügen; eine zarte Durchbildung bis in das einzelne Detail hinab lag ausserhalb seiner künstlerischen Bestrebungen, und selbst

¹ Kupferwerke nach Gemälden der florentinischen Schule (ausser den oben genannten): *Kuhheil*, Studien nach altflorentinischen Meistern. — Sammlung von *Lasinio* nach ebendenselben. — *Lasinio*, *pitt. a fresco del campo santo di Pisa*.

auf die Entfaltung einer edleren Schönheit kam es ihm im Wesentlichen nicht an; im Gegentheil kehren bei ihm (namentlich in den Gesichtsbildungen) gewisse, fast unschöne Typen sehr häufig wieder; man dürfte, wenn man seine Werke in ihren Einzelheiten anatomisirt, sogar geneigt sein, sie als einen Rückschritt im Verhältniss zu den Leistungen des Duccio, selbst des Cimabue, zu betrachten. Anders aber ist es, wenn man seine Werke in ihrer grossartigen Ganzheit betrachtet; und vornehmlich nur seine grossräumigen Malereien geben den Maasstab für seinen Geist und für sein Talent. Hier zeigt es sich, bis zu welchem Grade Giotto neu und schöpferisch war; die wichtigsten Bedingungen aller Composition, die vollkommen lebendige Bezeichnung des Momentanen, die edle Anordnung im Raum, die sprechende Entwicklung des Vorganges sind hier zuerst entschieden für die Kunst gewonnen. — Zu diesen Werken gehört zunächst der colossale Cylus von Wandmalereien, welche er im noch jugendlichen Alter (1303) in der Kirche S. Amunziata dell' Arena zu Padua ausführte.¹ Sie stellen die Geschichte der heiligen Jungfrau, mit Einschluss des Lebens ihrer Eltern und ihres göttlichen Sohnes, dar; im Chore der Kirche den Tod und die Verklärung der Jungfrau, und, diesen Darstellungen gegenüber, an der Eingangswand, das jüngste Gericht und unter demselben die allegorischen Gestalten der Tugenden und der Laster; die letzteren in eigenthümlich sinnreicher Gegenüberstellung und Entwicklung des Gedankens. — Sodann die Malereien an dem Theil des Gewölbes der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welcher sich über dem Grabe des h. Franciscus befindet. Diese enthalten, in eigenthümlich geistreichen Allegorien, die drei Gelübde des Franciscanerordens und eine Darstellung des h. Franciscus in himmlischer Verklärung; in poetischer Weise ist namentlich das Gelübde der Armuth ausgeführt, indem man hier, unter sinnvoller Umgebung, den h. Franciscus vorgestellt sieht, der durch Christus mit der Armuth, als seiner Braut, vermählt wird. Zu diesem Bilde hatte Dante's göttliche Komödie² den Anlass gegeben; es ist zu bemerken, dass die ganze, diesem Gedichte zu Grunde liegende Anschauungsweise auf die Richtung der florentinischen Malerei jener Zeit überhaupt von mannigfachem Einfluss gewesen zu sein scheint. (In der Oberkirche von S. Francesco ist eine Reihenfolge von Wandgemälden aus dem Leben desselben Heiligen, welche zum Theil ebenfalls dem Giotto, doch nicht mit genügender Sicherheit, zugeschrieben werden). — Einen andern inhaltvollen Gemäldecyclus bilden diejenigen Darstellungen, welche Giotto an einem Gewölbe der Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel ausführte: die sieben Sacramente und ein allegorisches

¹ E. Förster, Paduanische Wandgemälde.

² Paradies, XI. v. 58, ff.

Bild der Kirche; in ihnen tritt zugleich jene charaktervolle Auffassung des Lebens bedeutsam hervor. — Dann ist noch ein grosses Mosaik zu nennen, in der Vorhalle der jetzigen Peterskirche zu Rom, welches nach Giotto's Zeichnung von Pietro Cavallini ausgeführt ward; es stellt die Kirche unter dem Bilde eines Schiffes auf sturmbelegtem Meere dar und bildet das, schon in altchristlicher Zeit gebräuchliche Symbol wiederum zu einer umfassenden Allegorie aus.¹ — Sonst ist von Wandgemälden, als deren Verfertiger man Giotto nennt, nur noch eine Madonna, umgeben von König Robert und seiner Familie, im Refectorium von S. Chiara zu Neapel und ein grossartiges Abendmahl im Refectorium von S. Croce zu Florenz anzuführen; doch ist ihm dies letztere Werk neuerlich abgesprochen worden. Für andre Arbeiten, die man ihm bisher zuschrieb, hat man gegenwärtig mit grösserer Sicherheit die Namen anderer Künstler aufstellen können.

Die wenigen Altartafeln, die sich von Giotto's Hand erhalten haben, gewähren, wie dies aus seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit hervorgeht, ein geringeres Interesse. Zwei davon sind mit seinem Namen bezeichnet: Die eine, eine Krönung der Maria, befindet sich in der Kirche S. Croce zu Florenz; von der andern wird das Mittelbild, eine Madonna, in der Gallerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln mit Heiligen und Engeln in der Pinakothek von Bologna aufbewahrt. Die Sakristei der Peterskirche zu Rom bewahrt verschiedene Tafeln, welche einen Altarschmuck in derselben Kirche bildeten. Dann ist eine Reihe von sechsundzwanzig kleinen Tafeln zu nennen, welche, zum Theil wiederum in eigen geistreicher Weise, Scenen aus dem Leben Christi und des h. Franciscus enthalten. Ursprünglich für die Sakristei von S. Croce zu Florenz gemalt, befinden sich gegenwärtig zwanzig von ihnen in der dortigen Akademie, zwei im Berliner Museum, vier im Privatbesitz. — Endlich ist noch eine Handschrift mit Miniaturen anzuführen, welche ebenfalls als Giotto's Arbeit gelten; die Handschrift enthält das Leben des h. Georg und wird im Archiv der Peterskirche zu Rom bewahrt.

An Giotto schliesst sich eine beträchtliche Anzahl anderer (ob schon zum Theil nicht namentlich bekannter) Künstler an. Unter seinen eigentlichen Schülern ist als der bedeutendste Taddeo Gaddi (geb. um 1300) hervorzuheben. Dieser Künstler zeigt ein eigenthümliches Talent in der Darstellung anmuthvoller, mehr idyllischer Momente des Lebens, welches durch eine zart ausbildende und beendende Technik unterstützt wird. Als das Hauptwerk seiner Hand, worin diese Vorzüge hervortreten, sind die Wandmalereien

¹ Ausserdem sind von Cavallini noch als selbständige Arbeiten die Mosaiken an der Wand der Chornische von S. Maria in Trastevere in Rom, das Leben der Maria, erhalten, die der Façade von St. Paul dagegen bei dem grossen Brande (1823) untergegangen.

mit dem Leben der Maria zu nennen, die er in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli) ausführte, (von einem guten Nachahmer seiner Richtung ist ein zweites Leben der Maria und das der M. Magdalena in der Sakristei von S. Croce gemalt). Zierliche Altartafeln von Taddeo Gaddi sieht man in der Akademie von Florenz und im Museum von Berlin. — Der Sohn des Taddeo, Angiolo Gaddi, erscheint als ein handwerklich tüchtiger, doch nicht eben sehr geistreicher Nachahmer des Giotto; von ihm rühren die Wandmalereien im Chor von S. Croce zu Florenz (die Legende des h. Kreuzes) und die in der Kapelle des h. Gürtels in der Kathedrale von Prato (Geschichte der Maria und ihres Gürtels) her. — Ein ähnlicher Nachahmer ist Giottino. (Legende des h. Silvester in S. Croce zu Florenz, Kapelle Bardi; Krönung der Maria in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi).

Zu den bedeutendsten Werken jedoch, welche die Nachfolge Giotto's hervorrief, gehören die, von unbekanntem Meistern (seit 1323 bis nach 1355) gefertigten Wandgemälde des Kapitelsaales (der sog. Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz. An der Altarwand ist hier die Passionsgeschichte Christi gemalt; an der Wand zur Linken des Eintretenden ein Bild der Weisheit der Kirche, als Hauptfigur der h. Thomas von Aquino, mit mannigfaltiger symbolischer und allegorischer Umgebung, — ein überaus grossartiges, tiefsinniges und ergreifendes Werk; an der Wand zur Rechten die Kirche in ihrer weltlichen Thätigkeit, wobei besonders der Orden der Dominikaner hervorgehoben wird. Die Gemälde an der Eingangsseite sind grossen Theils erloschen; die am Gewölbe haben speziellen Bezug auf die einzelnen Wandbilder. Man hat diese Werke früher irrthümlich dem Taddeo Gaddi und dem Sieneser Simone di Martino (Simone Memmi) zugeschrieben.

Neue und wiederum eigenthümlich bedeutsame Erscheinungen treten in der florentinischen Kunst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts hervor. Unter ihnen sind vorerst die Werke des Giovanni da Melano zu nennen, eines Schülers des Taddeo Gaddi, der mit der Zartheit seines Meisters zugleich, fast abweichend von der florentinischen Richtung, eine tiefe Innigkeit des Ausdruckes verbindet. Von ihm das Leben der Maria an einem Gewölbe im Querschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, ein Altarbild im Querschiff von Ognissanti zu Florenz und eine Pietà in der Akademie ebendasselbst.

Noch bedeutender und wiederum als zu den grossartigsten Leistungen der florentinischen Kunst gehörig erscheinen die Malereien des Andrea di Cione (Orcagna, 1329—1380), dessen bereits bei der Architektur und bei der Sculptur gedacht ist. Unter diesen Werken sind zunächst die in S. Maria Novella (Kap. Strozzi) zu Florenz befindlichen hervorzuheben. Das Altarbild dieser Kapelle, der Erlöser und Heilige, trägt seinen Namen und die Jahrz. 1357;

an der Fensterwand der Kapelle hat er das jüngste Gericht, an der Wand zur Linken das Paradies — Christus und Maria, von Engeln umgeben, und Schaaren von Heiligen und Seligen — gemalt. Ein hoher und edler Schönheitssinn geht durch diese Darstellungen, die zugleich durch die Tiefe und Kraft des Ausdrucks fesseln; dabei ist die Technik auf's Sorgfältigste durchgebildet. Dem Paradies gegenüber, auf der rechten Seitenwand, ist die Hölle gemalt, ein ganz unkünstlerisches Werk, das man dem Bruder des Andrea, dem Bernardo Orcagna, zuschreibt. — Minder vollendet in der Technik und minder zart im Gefühle des Einzelnen, aber höchst grossartig in der Entwicklung des Gedankens sind zwei kolossale Wandgemälde in der Halle des Campo Santo zu Pisa, die ebenfalls dem Andrea zugeschrieben werden. Das eine von ihnen führt den Namen „der Triumph des Todes,“ es enthält, in mehreren Szenen, eine ergreifende Darstellung, wie alle Lust und alle Herrlichkeit der Welt dem Graus des Todes zu erliegen bestimmt ist; man kann dies Werk als ein gemaltes Gedicht bezeichnen, und in der That übertrifft es in seiner dichterischen Kraft vielleicht alle übrigen Leistungen der germanischen Periode. Das zweite Bild stellt das jüngste Gericht vor; auch dies zeigt dieselbe Tiefe und Energie des Gedankens, zugleich ist es durch die hohe Majestät der Composition ausgezeichnet und in der letzteren auf geraume Zeit das Vorbild für ähnliche Darstellungen gewesen. Ein drittes, wiederum weniger erfreuliches Bild, welches die Hölle vorstellt, wird auch hier dem Bernardo zugeschrieben.

Den ebengenannten Bildern reiht sich im Campo Santo von Pisa noch eine bedeutende Anzahl anderer Werke germanischen Styles an. Diese enthalten die vorzüglichsten Beispiele für die weitere Entfaltung der Richtung der florentinischen Schule. Vorerst sind indess ebendasselbst noch einige Bilder zu nennen, welche dem Triumph des Todes vorangehen und von einem älteren Meister (angeblich von einem gewissen Buffalmano) herrühren; sie stellen Szenen aus der Geschichte Christi dar. — Auf die Hölle des Bernardo Orcagna folgt sodann ein grosses und eigenthümlich sinnreiches Bild, das Leben der Einsiedler in der thebanischen Wüste; als Verfertiger desselben wird, ohne genügenden Grund, ein Sieneser Pietro Laurati (Pietro Laurentii, di Lorenzo?) genannt. — Dann folgen Geschichten des h. Ranierus; die oberen Bilder, welche diese Geschichten enthalten (fälschlich dem Sieneser Simone di Martino oder S. Memmi zugeschrieben), sind zwischen 1360 und 1370 von einem nur handwerklich tüchtigen Maler gefertigt; die unteren edler durchgebildeten um 1386 von Antonio Veneziano. — Ferner die Geschichten der H. H. Ephesus und Potitus, gegen den Schluss des Jahrhunderts von Spinello Aretino gemalt und durch grosse Energie in der Auffassung, weniger durch sorgfältige Durchbildung, ausgezeichnet. Von dem-

selben Künstler rühren im öffentl. Palaste zu Siena die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und Papst Alexander III. her, sowie in der Sakristei von S. Miniato bei Florenz die Geschichten des h. Benedikt. Ein von ihm in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Arezzo gemalter Sturz der bösen Engel ist nicht mehr vorhanden. Tafelbilder seiner Hand finden sich an mehreren Orten, z. B. im Museum von Berlin. — Auf die Wandgemälde des Spinello folgen im Campo Santo von Pisa Darstellungen der Geschichte des Hiob, 1370—1372 von Francesco da Volterra gemalt (fälschlich dem Giotto zugeschrieben); sie entwickeln ein kräftiges, grossartig bewegtes Leben. — Endlich sind, ebendasselbst, noch die Geschichten der Genesis zu nennen, am Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts von Pietro di Puccio gemalt (fälschlich dem Buffalmaco zugeschrieben); auch diese sind ebenso durch frische Auffassung des Lebens, wie durch die ernste Durchbildung anziehend.

Noch ist hier ein höchst bedeutender Meister, der Florentiner Nicola di Pietro, zu erwähnen, der um 1390 in dem Kapitelsaale des Klosters S. Francesco zu Pisa die Passionsgeschichte Christi malte. So wenig von diesen Werken gegenwärtig noch erhalten ist, so erkennt man darin doch einen ebenso hohen Schönheitssinn, wie eine bedeutende Tiefe und Innerlichkeit des Ausdrucks. Von demselben Künstler ist eine Halle des Franciskanerklosters zu Prato, namentlich mit Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus, gemalt, sowie vermuthlich auch einige Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi in der Sakristei von S. Croce zu Florenz; diese Werke sind jedoch minder vollendet, als die ebengenannten von Pisa. — Einer der letzten Florentiner von Giotto's Richtung, Lorenzo di Bicci, welcher bis um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts lebte, wiederholt die Typen der Schule in einer mittelmässigen, aber durch milden Ausdruck ansprechenden Weise. Von ihm die Darstellung einer Kircheinweihung in der Loggia von S. Maria nuova zu Florenz, eine Reihe von Aposteln und Heiligen in den Kapellen am Querschiff und Chor des Domes und ein Altarbild in den Uffizien.

Unter den Meistern der Schule von Siena ist zunächst Ugolino da Siena (gest. 1339) zu nennen. Dieser Künstler bezeichnet den Uebergang von der älteren Richtung des Duccio zu der in Rede stehenden Periode. Sein Hauptwerk war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk auf dem Hochaltar von S. Croce zu Florenz; dasselbe ist zerstreut worden; ein Theil der Tafeln befand sich neuerlich in der Sammlung von Young Ottley zu London.¹

¹ Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 393.

Der bedeutendste Meister dieser Schule ist *Simone di Martino*, fälschlich *Simone Memmi* genannt (1276—1344). Seine Gemälde bilden den entschiedensten Gegensatz gegen die seines florentinischen Zeitgenossen *Giotto*. Nicht die Fülle der Ideen, nicht der rege Sinn für die wechsellvollen Gestalten des Lebens ist es, was in ihnen zur Erscheinung kommt; wohl aber ein zartes, fast verklärtes Seelenleben, das seinen Gestalten den Ausdruck einer innig rührenden Sehnsucht und Hingebung verleiht, das die anmuthvollste Bildung der Form, die mildeste Färbung, die liebevollste und sinnigste Ausführung — alles dies zwar innerhalb jener Gränzen des germanischen Styles — zur Folge hat. Uebrigens findet man seine Werke nicht häufig. Namentlich sind anzuführen: das grosse Wandbild einer von Heiligen umgebenen Madonna im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena, um 1330 gemalt; — ein Altärchen, Madonna mit zwei Heiligen, in der Akademie von Siena; — eine Verkündigung in der Gallerie der Uffizien, von Simone in Gemeinschaft mit seinem Verwandten *Lippo Memmi* im J. 1333 gemalt; — Maria mit Joseph und dem zwölfjährigen Christus, vom J. 1342, in der Liverpool-Institution in England; — ein grösseres und ein kleineres Madonnenbild im Berliner Museum. — Sodann ein zierliches Miniaturbild (mit seinem Namen) in einer Handschrift des *Virgil*, die in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand bewahrt wird. Auch scheint *Simone* an den Miniaturen einer Bilderbibel in der Pariser Bibliothek Theil zu haben; jedenfalls stehen dieselben grossentheils seiner Richtung sehr nahe.¹ — Von dem ebengenannten *Lippo Memmi* findet sich ein (mit seinem Namen bezeichnetes) höchst anmuthvolles und dem *Simone* gleichfalls sehr nahestehendes Madonnenbild bei Hofrath Förster in Berlin.

So schlossen sich auch andre Meister der Richtung des *Simone* an, verbanden dieselbe jedoch zum Theil auch mit jener florentinischen Compositionsweise. Dahin gehört zunächst, in einer mehr strengen Weise, *Pietro di Lorenzo* (oder *Lorenzetti*); von ihm ein Altarbild der Madonna mit Engeln (1340) in den Uffizien zu Florenz, und ein andres in einem Seitengemache der Sakristei des Domes von Siena. — Ebenso der Bruder des *Pietro*, *Ambrogio di Lorenzo*. Dieser fertigte die grossen Wandmalereien in der Sala delle balestre des öffentlichen Palastes zu Siena, welche das gute und das schlechte Regiment und die Folgen von beiden vergegenwärtigen; die Composition dieser Darstellungen bewegt sich mehr in der Richtung des *Giotto*, die einzelnen Gestalten, wenigstens die von allegorischer Bedeutung, offenbaren jedoch den eigenthümlich sienesischen Schönheitssinn. — In der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ist *Berna* (oder *Barna*) hervorzuheben, von dem sich einige Wandmalereien in der Kirche von *S. Gimignano* erhalten haben.

¹ *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 317.

Eigenthümlich bedeutend, zugleich mit der Neigung zu etwas grösserer Formenfülle verbunden, erscheint wiederum jene Innerlichkeit und Milde des Gefühles in den Gemälden des Taddeo di Bartolo, am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts. Zu seinen früheren Werken gehören einige Tafeln in Perugia, namentlich in der dortigen Akademie (unter diesen ein Altarbild vom J. 1403). Andre Tafeln seiner Hand sieht man in der Akademie von Siena. Sehr würdig und ergreifend sind sodann die Wandmalereien, welche er um 1407 in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena ausführte; sie stellen die Geschichten vom Tode der h. Jungfrau dar. Um 1414 malte er in der Vorhalle vor jener Kapelle eine Gallerie von ausgezeichneten Männern des Alterthums; mit diesen Arbeiten trat er jedoch aus seiner eigenthümlichen Richtung heraus, und sie stehen somit seinen früheren Werken nach. — Die sienesischen Maler, die im weiteren Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts auftraten, bleiben mehr oder weniger den Typen des germanischen Styles und der Richtung der vorgenannten Meister getreu, zeigen jedoch sämmtlich keinen sonderlichen Grad künstlerischer Kraft. Unter ihnen sind zu nennen: Domenico di Bartolo, ein Verwandter des Taddeo, Sano und Lorenzo di Pietro, und Matteo di Giovanni (Mat. da Siena).

Mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts begann in der florentinischen Schule jener entschiedene Umschwung der künstlerischen Entwicklung, welcher, die germanischen Typen beseitigend, ein unabhängiges, naturalistisches Streben hervorrief. Doch blieben einige Künstler in Florenz der älteren Richtung getreu, und namentlich sind deren zwei (beides Mönche) hervorzuheben, welche den germanischen Styl auf's Neue zu einer wundersamen Anmuth zu gestalten und ihn dabei, in gewissem Betracht, mit den neuen Anforderungen der Zeit auszugleichen wussten. Der eine von diesen ist der Camaldulenser-Mönch Don Lorenzo. Von ihm ist zunächst ein grosses Altarwerk (mit der Jahrz. 1414 bezeichnet) zu nennen, dessen Haupttafel die Krönung der Maria vorstellt und das sich gegenwärtig in der Kirche der Badia von Cerreto, unfern von S. Gimignano, befindet. (Vermuthlich ist es das Werk, welches Don Lorenzo für die Kirche seines Ordens in Florenz, S. M. degli Angeli, gefertigt hatte).¹ Ein zweites Werk von ihm, ein Altarbild mit der Verkündigung Mariä, findet sich in der Kirche S. Trinità zu Florenz. Don Lorenzo erscheint in diesen Arbeiten als ein geistvoller und gemüthreicher Nachfolger der Richtung des Taddeo Gaddi.

Der zweite, ungleich bedeutendere Meister ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455).

¹ Gaye, Lorenzo Monaco, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, no. 82.

Diesen Künstler kann man als einen Nachfolger der Richtung des Simone di Martino bezeichnen (auch scheint er in der That sich mehr nach der sienesischen als nach der florentinischen Kunstweise gebildet zu haben). All jene Zartheit der Auffassung, jenes tiefe innerliche Sehnen, jene religiöse Hingebung, jene liebevolle Durchführung der Arbeit, welche dort zu bemerken ist, kehrt auch in seinen Bildern wieder; zugleich aber weiss er die Wirkung derselben um so ergreifender zu machen, als er die Gemüthszustände der von ihm dargestellten Personen nicht nur in allgemeinen Zügen andeutet, sondern, seiner Zeit gemäss, auch in entschiedener Individualisirung durchzubilden vermag. Dies wenigstens bei denjenigen Darstellungen, welche innerhalb des Kreises seiner religiösen Empfindungen lagen; wo er sich dagegen an Darstellungen wagte, in denen es auf ein rüstiges menschliches Handeln ankam, da reichte seine Kraft nicht aus. — Werke seiner Hand sind übrigens nicht selten. Vorzüglich bedeutend sind unter diesen die Fresken, mit denen er das Kloster seines Ordens in Florenz, S. Marco, reichlich geschmückt hat; alle Zellen enthalten dergleichen, ebenso die Corridore und die Kreuzgänge; höchst grossartig ist namentlich ein Frescobild im Kapitelsaale des Klosters, in welchem er ein von vielen Heiligen verehrtes Crucifix dargestellt hat. Andre bedeutsame Fresken, Christus und Propheten, sieht man im Dome von Orvieto; noch andre, aus seiner späteren Zeit, mit Geschichten des h. Stephanus und Laurentius in einer Kapelle Nicolaus V. im Vatikan zu Rom.¹ Dann sind viele Altartafeln und kleine Andachtsbilder anzuführen. Einen grossen Schatz an solchen besitzt die Sammlung der Akademie von Florenz;² auch die der Uffizien enthält deren mehrere; Anderes in der Sakristei von S. Domenico in Perugia, und in derjenigen von S. Maria novella in Florenz. Ein bedeutendes Bild ist die Krönung der Maria im Museum von Paris,³ noch bewunderungswürdiger ein jüngstes Gericht, bisher in der Sammlung des (verstorbenen) Kardinal Fesch zu Rom. U. s. w.

In Ober-Italien treten später als in Toscana selbständig bedeutsame Erscheinungen im Fache der Malerei hervor; die Anregung dazu ging, wie es scheint, besonders von Giotto, von seinen Werken und seinen Schülern aus. Der germanische Styl dauert hier grossentheils bis in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

¹ *F. Giangiaco, le pitt. della Cap. di Niccolo V. etc.*

² Umriss nach einer Reihenfolge kleiner Bilder aus dem Leben Christi herausgegeben von Nocchi.

³ *Ternite und A. W. v. Schlegel, Mariä Krönung etc.* von J. v. Fiesole.

Zunächst ist Bologna zu nennen, wo zwar bereits im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ein namhafter, doch der älteren, byzantinischen Weise noch nahestehender Künstler, Franco Bolognese, erscheint; ein Bild von ihm, mit der Jahrz. 1312, im Palast Hercolani zu Bologna. Durch die Zartheit ihrer Madonnenbilder zeichneten sich, in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, der Bologneser Vitale dalle madonne, und mehr noch am Schlusse desselben Lippo di Dalmasio aus. Andre der bolognesischen Maler dieser Zeit, wie Symon, Lorenzo und Cristoforo von Bologna, Jacobus Pauli, Petrus Johannis u. a. sind weniger interessant. Werke dieser Schule hauptsächlich in den Kirchen del Campo Santo und della Mezzaratta, so wie auch in der Pinakothek.

Wichtiger als Bologna ist Verona. Hier blühten in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts Turone (ein Altarwerk vom J. 1360 in der Gallerie des Rathspalastes) und Stefano da Zevio (Wandgemälde in S. Fermo und an S. Eufemia), zwei beachtenswerthe Meister. Ungleich bedeutender sind zwei wahrscheinlich aus Verona gebürtige, hauptsächlich in Padua thätige Künstler, welche die Schranken des giottesken Styles durch eine schärfere Charakteristik in Ausdruck und Geberde und eine vielseitigere malerische Durchbildung beträchtlich überschreiten. Der eine davon ist Aldighiero da Zevio; von ihm rührt eine Reihenfolge von Wandgemälden her, welche sich in S. Antonio zu Padua (Kapelle S. Felice) befinden und etwa um das J. 1370 gemalt wurden; es ist der grössere Theil derjenigen Gemälde, welche die Geschichte des h. Jacobus major enthalten. Die späteren Gemälde dieses Cyclus und die in derselben Kapelle befindliche Darstellung der Kreuzigung sind von Jacopo d'Avanzo ausgeführt, der auch die umfassenden Wandgemälde der Kapelle S. Giorgio (nahe bei S. Antonio) zu Padua, in denen verschiedene biblische und legendarische Darstellungen enthalten sind, seit 1377 fertigte. Diese Arbeiten des d'Avanzo haben für die Entwicklungsgeschichte der italienischen Malerei einen ganz eigenthümlichen Werth; ohne zwar der Gedankentiefe eines Giotto oder Orcagna gleich zu kommen, zeichnen sie sich durch das lebenvolle Eingehen auf das Vorbild der Natur, besonders aber durch eine klare und bewusste Auffassung der Gesetze der farbigen Erscheinung und der Perspective aus, welche sogar hie und da in ein Streben nach optischer Illusion übergeht; in ihnen tritt zum ersten Mal die völlig eigenthümliche Bedeutung der Malerei hervor.¹ — Gleichzeitig mit diesen Meistern arbeiteten in Padua allerdings andere Nachfolger der Schule Giotto's, in deren Händen der Styl dieser letztern nur in

¹ E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — Ueber Namen und Herkunft d'Avanzo's sind die Akten noch nicht geschlossen.

ziemlich abgestorbener Weise zu Tage tritt: Giovanni und Antonio Padovano (Fresken des Baptisteriums und der Kapelle S. Luca in S. Antonio), später Giovanni Miretto (um 1420, höchst ausgedehnte Fresken astrologischen Inhaltes in der Sala della ragione) etc. — In der früheren Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts blühte der Veroneser Vittore Pisano (oder Pisanello), der sich durch eine eigenthümliche Anmuth und Zartheit in Bewegungen und Charakteren auszeichnet. Ihm schreibt man u. a. das Wandgemälde einer Verkündigung in S. Fermo, und eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Gallerie des Rathspalastes von Verona zu. In seiner späteren Zeit neigte sich dieser Künstler mehr der modernen Richtung der Kunst zu, und namentlich gehören hieher seine, der Plastik angehörigen Arbeiten (Medaillen), die in das zweite Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fallen. Von diesen später ein Mehreres.

Ferner sind als lombardische Künstler hervorzuheben: der Modeneser Thomas de Mutina, um die Mitte des Jahrhunderts blühend und in seinen Werken etwa der schlichten Anmuth des Vitale von Bologna vergleichbar. (Wandgemälde vom J. 1352 im Kapitelsaale von S. Nicola zu Treviso; ein Altarbild in der k. k. Gallerie zu Wien); — und der Mailänder Leonardo de Bisuccio, von dem ein Cyclus von Wandgemälden, der Zeit um 1433 angehörig, sich in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (in einer Grabkapelle hinter dem Chor) erhalten hat; Geschichten der Maria und Heilige vorstellend, zeichnen sich diese Arbeiten sowohl durch die grossartige Haltung des Ganzen, wie durch die Lieblichkeit in Bildung und Ausdruck der Köpfe aus. ¹

In Venedig erscheinen fast das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch noch byzantinische Einflüsse wirksam, so dass z. B. die aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Mosaiken minder frei davon sind, als die um mindestens hundert Jahre ältern in der Vorhalle; doch lösen sich diese Einflüsse in den, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörigen Malereien zu einer schlichten Anmuth. Als namhafte Künstler dieser Periode (von denen sich besonders in der Sammlung der dortigen Akademie bezeichnende Bilder befinden) sind anzuführen: Nicolo Semitecolo, Lorenzo Veneziano (Bild vom J. 1357), Michele Mattei, Nicola di Pietro (Bild vom J. 1394 in der Gallerie Manfrin zu Venedig). — Bedeutender entwickelt sich der germanische Styl der venetianischen Malerei in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; eine eigenthümliche, hinschmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, tritt in den Bildern dieser Zeit hervor, und namentlich sind sie ausgezeichnet in Betreff des warmen, gesättigten Colorits, besonders der Carnation. Zu den Künstlern

¹ Passavant, im Schorn'schen Kunstblatt, 1838, no. 66.

dieser Richtung gehören zunächst: Michiel Giambono (vorzüglich schöne Mosaiken vom J. 1430 in S. Marco, Capella de' Mascoli) und Jacobello de Flore (von diesem eine Madonna vom J. 1434 in der Gallerie Manfrin). Vorzüglich bedeutend jedoch erscheinen in solcher Weise zwei gemeinschaftlich arbeitende Künstler, Giovanni Alamano (oder de Alemania, somit wohl ein Deutscher) und Antonio Vivarini von Murano; zwei vortreffliche Bilder ihrer Hand, vom J. 1440 und 1446 sieht man in der Akademie von Venedig, andre in einer Kapelle bei S. Zaccaria, ebendasselbst.

Wiederum eigenthümliche Erscheinungen zeigen sich in den Gegenden der ankonitanischen Mark. Hier sind zunächst zwei Künstler der Stadt Fabriano namhaft zu machen: Allegretto (oder Gritto) di Nuzio, ein Künstler, der, ohne zwar zu einer ausgezeichnet höheren Entwicklung zu gelangen, doch eine sanfte Milde des Ausdruckes und die Ausbildung einer weichen Färbung mit Glück erstrebt (ein Altarbild vom J. 1368 in der Sakristei des Domes von Macerata, ein kleines Doppelbild im Berliner Museum); — und Gentile da Fabriano, in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts blühend (gest. um 1450), einer der bedeutendsten Meister dieser Zeit. In Gentile's Bildern entfaltet sich die liebenswürdigste Anmuth und Heiterkeit; es ist darin eine Zartheit der Form und des Vortrages, die an Fiesole erinnert, die aber, obschon um ein Geringes alterthümlicher, doch nicht die religiöse Beschränkung zeigt, welche in den Werken des letzteren ersichtlich wird. Von den zahlreichen Arbeiten des Gentile ist das Meiste untergegangen; als die bedeutendsten der erhaltenen sind zu nennen: eine Anbetung der Könige vom J. 1423, in der Akademie von Florenz; — ein, nicht mehr vollständig erhaltenes Altarbild vom J. 1425 zu S. Niccolò bei Florenz; eine Krönung der Maria in der Brera von Mailand, der Haupttheil des berühmten sog. „Quadro della Romita“ (eines Altarbildes aus dem Kloster von Valle Romita bei Fabriano); — eine zweite Krönung der Maria in Casa Bufera zu Fabriano); — und eine zweite Anbetung der Könige, ein Werk, in welchem sich Gentile's vollendete Meisterschaft entfaltet, im Berliner Museum. — Andre Meister von ähnlicher Richtung sind: Ottaviano di Martino Nelli (treffliches Frescobild vom J. 1403 in S. Maria nuova zu Gubbio); — und die Brüder Lorenzo und Jacopo di San Severino. Von Lorenzo, dem älteren und besseren dieser beiden Künstler, ein Altarblatt in der Sakristei von S. Lucia zu Fabriano; von beiden gemeinschaftlich die Fresken im Oratorium von S. Giovanni Batt. zu Urbino (1416), und vermuthlich auch die (sehr übermalten) Fresken in einer Seitenkapelle von S. Nicola zu Tolentino. ¹ —

¹ *Passavant*, Rafael von Urbino, etc. I. S. 426, ff.

Endlich sind einige namhafte und nicht unbedeutende Maler zu nennen, welche im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts als Vertreter des germanischen Styles zu Neapel auftraten: Maestro Simone (zwei Altartafeln in S. Lorenzo maggiore zu Neapel), und seine Schüler Stefanone (Altarbild der h. Magdalena in S. Domenico maggiore, Kap. S. Martino) und Francesco di Maestro Simone (Wandgemälde einer Madonna und der h. Dreifaltigkeit in S. Chiara, zur linken Seite des Haupteinganges). — Von einem berühmten Meister jener Zeit, Colantonio del Fiore (st. 1444), ist beinahe nichts Sicheres (ein Altarbild in S. Antonio del Borgo und ein Lunettengemälde an S. Angelo a Nilo) auf unsere Zeit gekommen. Nach diesen Resten zu urtheilen, bildet Colantonio einen Uebergang zur Kunstweise des fünfzehnten Jahrhunderts; überdies wird berichtet, er sei gegen Ende seines Lebens durch René von Anjou, den temporären König von Neapel, in die Principien der flandrischen Schule eingeweiht worden.