



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Handbuch der Kunstgeschichte**

**Kugler, Franz**

**Stuttgart, 1848**

Dritter Abschnitt. Geschichte der romantischen Kunst.

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

DRITTER ABSCHNITT.

---

GESCHICHTE DER ROMANTISCHEN KUNST.

---



## EILFTES KAPITEL.

### DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

---

#### Allgemeine Einleitung und Uebersicht.

Die alten Religionen hatten ihre tröstende Kraft, die alten Geschlechter der Menschen das Mark ihres Lebens verloren. Die alte Welt war siech und elend geworden; wie ein Gebäude, dessen Fugen sich lösen und das den Stürmen keinen Widerstand zu bieten vermag, begann sie in sich zusammenzusinken. Da wurden neue Religionen, welche dem Glauben wiederum einen Inhalt darboten, den Menschen geoffenbaret, und jugendliche Völker, fähig zum Glauben und zum Handeln, traten auf den Schauplatz der Geschichte. Die Welt ward — wenn auch nicht ohne schwere und lang dauernde Wehen — neu geboren; über den Trümmern des alten erhuben sich die Gestalten eines neuen Lebens, in neuen Weisen der Darstellung trat der Geist des Menschen in die Erscheinung. Das Christenthum und die germanischen Völker waren es, welche dem Occident, der Islam und die Araber, welche dem Orient diese neue Gestaltung der Dinge brachten. Die neue Kunst, welche sich in ihrem Gefolge entwickelte, ist als die „romantische“ bezeichnet worden, sofern sie — mannigfaltiger, strebsamer, tiefsinniger — den Gegensatz gegen die Einfalt und klare Abgeschlossenheit der classischen Kunst bildet. Die Ursprünge der romantischen Kunst fallen in jene Zeit, da das Christenthum als Staatsreligion des Römerreiches anerkannt ward (seit Constantin, gest. 337); ihre Dauer steht in Uebereinstimmung mit dem Entwicklungsgange der Völker, welchen sie angehört, so lange derselbe sich in selbständiger, naiver Eigenthümlichkeit bewegte. Das heisst: sie endet bei den bildsamern unter den europäischen Völkern in der Zeit um den Schluss des Mittelalters, in welcher bei diesen neue Culturmomente, durch ein umfassenderes, wissenschaftliches Streben und insbesondere durch ein absichtliches,

bewusstes Studium des classischen Alterthums hervorgerufen, sich geltend machten; bei den übrigen Völkern hat sie grossen Theils bis auf den heutigen Tag angedauert.

Abgesehen von dem so eben, zwar nur flüchtig angedeuteten Gegensatz der romantischen Kunst gegen die classische, gestaltet sich für uns aus der Betrachtung der ersteren ein Bild, welches überhaupt von der Erscheinung der sämtlichen Kunststufen der alten Welt wesentlich abweicht. Dort war eine jede Stufe als ein in sich abgeschlossenes, nach einfachen und leicht wahrnehmbaren Gesetzen umgrenztes Ganze erschienen; hier dagegen sehen wir sehr viele Fäden, oft in leiser und in mannigfaltig wechselnder Verschlingung, durch einander spielen, welche das Ganze auf die verschiedenartigste Weise gliedert und seine Theile zugleich auf's Innigste in einander verkettet zeigen. Das unmittelbare Verhältniss zur classischen Kunst, auf deren Formen die romantische sich gründete, die eigenthümliche Gedankenrichtung, welche die neuen Religionen hervorriefen, die verschiedenartige Sinnesweise, welche sich bei jenen jugendlichen Völkern und durch ihren Einfluss ausbildete, diese Elemente, sowie im Einzelnen noch manche andre von mehr untergeordneter Bedeutung, traten gegeneinander in einen vielseitigen Conflict, aus dem somit ein grosser Reichthum wechselnder Erscheinungen hervorgehen musste. Aber eben dieses gegenseitige Verhältniss musste die Kunst zugleich einem gemeinsamen Ziele entgegenführen, musste, bei allem Wechsel, dennoch eine vollkommene Stetigkeit des Entwicklungsganges begründen, musste die eine Stufe der Entwicklung mit innerer Nothwendigkeit aus der andern hervorgehen lassen und endlich auf der höchsten Stufe die vollendete Blüthe der romantischen Kunst entfalten. Erst auf diesem Gipfelpunkte wird sich somit die eigentliche Bedeutung der letzteren erfassen lassen. Doch haben allerdings auch die vorangehenden Stufen ihre eigenthümliche Bedeutung in sich; — wir wenden uns zu deren gesonderter Betrachtung.

Die erste Stufe ist die der „altchristlichen“ Kunst. Ihr Name ist insofern bezeichnend, als das neue Lebenselement, welches durch sie in die Kunst eingeführt ward, wesentlich nur in der neuen Religion des Christenthums, nicht aber zugleich in einem neuen Volksgeiste, begründet war. Ihre Ausbildung gehört den Nationen des classischen Alterthums an, welche, zum Christenthum übergetreten, die alten Kunstformen auf die neuen Bedürfnisse anwandten und dieselben zum Theil, diesen Bedürfnissen gemäss, zu einem Ganzen von neuer und eigenthümlicher Erscheinung umwandelten. Die altchristliche Kunst bildete somit auf der einen Seite die unmittelbare Fortsetzung der römischen; aber die letztere war schon im Beginn des vierten Jahrhunderts n. Chr. Geb. entartet, und die alten Völker des römischen Reiches hatten in sich keine Kraft mehr, eine neue Kunst zu ihrer wahrhaften Ausbildung zu fördern.

So sehen wir auf dieser einen Seite auch die Kunst, was die dem classischen Alterthum entnommenen Formen anbetrifft, mehr und mehr dahin schwinden, bis der alte Volksgeist theils vor den äusseren Völkerstürmen, theils an innerer, unheilbarer Krankheit zehend, erlischt. Und ebensowenig waren die nordischen Völkerschaften, welche sich, in den Zeiten der Völkerwanderung und in den nächstfolgenden Jahrhunderten, einen grossen Theil des Römerreiches, selbst Italien, unterwarfen, für jetzt zu einer neuen Belebung der Kunst geeignet; die niedrige Bildungsstufe, auf der sie standen,<sup>1</sup> konnte sie höchstens dahin führen, die Reste der römischen Cultur, als einen immer schon unschätzbaren Gewinn, sich anzueignen. Was somit unter der Herrschaft dieser Völker, unter den Ostgothen und Langobarden in Italien, im fränkischen, in den angelsächsischen Reichen an Denkmälern ausgeführt ward, erscheint durchaus in demselben, römisch-christlichen Style; die Annahmen einer eigenthümlich „gothischen“, einer eigenthümlich „langobardischen“ Kunst, in Bezug auf die Zeit der historischen Bedeutsamkeit und Selbständigkeit jener Völker, sind durchaus unstatthaft. Bei alledem aber gewährt es dem betrachtenden Geiste das merkwürdigste Schauspiel, wie sich, inmitten dieses steigenden Verderbens der alten Kunstformen, ein neuer Geist entwickelt, der über dieselben hinweht, und der — zwar noch nicht kräftig genug, um sie von Grund aus neu zu gestalten, — ihnen doch eine Fassung gibt, die für eine späte Folgezeit noch maassgebend bleiben, die dem Erwachen jüngerer Geschlechter den höher belebenden Impuls mittheilen konnte. Dieser neue Geist aber war der des Christenthums.

Was etwa vor Constantin an Kunstleistungen für bestimmte christliche Zwecke entstanden war, ist, aus äusseren, wie aus inneren Gründen, zu unbedeutend, als dass es hier in Betracht gezogen werden könnte; die bedrängte Stellung der Bekenner des Christenthums verhinderte sie im Allgemeinen an der Ausführung von Monumenten einer irgend bedeutenderen Erscheinung; ihr Hass gegen den Bilderdienst des Heidenthums trieb sie an, sich der bildlichen Darstellungen möglichst zu enthalten. Der Beginn einer eigentlich christlichen Kunst fällt, wie oben bereits angedeutet, in das Zeitalter des Constantin, in welchem die öffentliche Anerkennung und Bevorzugung, die dem Christenthum zu Theil wurde, alsbald auch dahin führen musste, die Bedeutsamkeit der neuen Lehre in der Herstellung von Denkmälern anschaulich und ergreifend auszusprechen. Im Verlauf des vierten Jahrhunderts bildete die altchristliche Kunst sich als eine eigenthümliche aus. Für ihre weitere Entwicklung war die Gründung jener neuen Residenz — Constantinopel, an der

<sup>1</sup> Vgl. das erste Kapitel des ersten Abschnitts: „Die Denkmäler des nord-europäischen Alterthums.“

Stelle des alten Byzanz, — von höchster Wichtigkeit, zumal seit der Theilung des Römerreiches in ein weströmisches und oströmisches (395). Hier, auf minder bebautem Boden, ward die Kunst zu selbständigerem Schaffen genöthigt; hier erhielt sich die Nationalität des alten Volkes in länger dauernder Kraft, während das westliche Reich den andringenden nordischen Völkern nur zu bald (offenkundig im Jahr 476) als Beute anheimfiel. Das sechste Jahrhundert vornehmlich bezeichnet die Epoche, in welcher die altchristliche Kunst sich, zunächst für die östlichen Gegenden, als eine speciell byzantinische ausbildete. Das Ende der altchristlichen Kunst ist gleichzeitig mit dem Erlöschen des alten Nationalgeistes. Für die Lande des weströmischen Reiches ist dies die Zeit um den Schluss des neunten Jahrhunderts, in welcher die Reste antiker Lebensgestaltung in wilden Gährungen völlig untergingen, während gleichzeitig die germanischen Nationen und diejenigen, die sich durch Vermischung mit solchen neu gebildet hatten, in ihrer Entwicklung bis zu dem Punkte gediehen waren, dass sie für den Beginn einer neuen, selbständigen Kunst wenigstens die ersten Schritte wagen durften. (Wobei jedoch zu bemerken ist, dass auf italischem Boden, zumal in Rom selbst, die Traditionen der classischen Kunst noch Jahrhunderte lang, im Einzelnen in roher Unmittelbarkeit, fortwirkten.) Bei den Völkern des oströmischen Reiches aber erhielt sich die altchristliche Kunst (in ihrer byzantinischen Gestalt) ungleich länger, zunächst bis zur Eroberung des Reiches durch die Türken (1453); und selbst bis auf den heutigen Tag, wo nicht etwa in neuester Zeit modernes Element eingedrungen ist, bildet sie den nothwendigen Begleiter der griechischen Kirche. So erscheint sie überhaupt bei dem grössern Theil der Christen in den östlichen Ländern — bei allen denen, welche die Lehre der griechischen Kirche angenommen, — und namentlich wichtig bei den Russen, bei denen sie, wenn auch in mancherlei verwunderlichen Ausartungen, bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auf entschiedene Weise, in mehrfacher Beziehung bis heute, zur Anwendung gebracht ward.

#### A. ARCHITEKTUR.

##### §. 1. Die christliche Architektur im Allgemeinen.

Die christliche Architektur, als solche, beruht auf einem Princip, welches von dem der gesammten Bauweisen des heidnischen Alterthums wesentlich abweicht. Die Tempelanlagen des letzteren (d. h. die Werke von idealer, eigentlich künstlerischer Bedeutung) gehen im Allgemeinen aus dem Begriff von einer körperlichen Gegenwart der Gottheit hervor; hier wird der Gottheit ein Haus gebaut, in welchem sie geheimnissvoll beschlossen ist, und zumeist nur die

Vorhallen, nur die äussere Umgebung sind es, woran sich eine ausgebildete künstlerische Form, den Menschen die Bedeutung des Heiligthums auszusprechen, entwickelt. Die Architektur des Alterthums ist im Wesentlichen eine Architektur des Aeusseren; auch wo sie, wie namentlich bei Anlagen von untergeordneter Bedeutung, für innere Räume angewandt wird, behält sie diesen Charakter (d. h. den eines nach innen gewandten Aeusseren). Die christliche Architektur dagegen bauet der Gottheit keine Wohnung nach körperlichen Begriffen. Das christliche Gotteshaus nimmt die Gemeinde in sich auf, zum Gebet, zur Gemeinschaft im göttlichen Geiste; seine Erscheinung soll denen, welche drinnen weilen, das lebendige Wehen des göttlichen Geistes verkündigen und sie dadurch über die Gedanken des Irdischen emporheben; seine Form muss innerlich vom Geiste erfüllt und dem angemessen in künstlerischer Weise durchgebildet sein. Die christliche Architektur ist eine Architektur des Inneren; aber zugleich auch des Aeusseren, da das letztere, sofern es sich um vollendete Leistungen der Kunst handelt, nothwendig mit jenem in Harmonie stehen, wenn nicht ein unmittelbares Ergebniss desselben sein musste. Die christliche Architektur geht somit aus einem unendlich höheren Princip hervor, als jene Bauweisen des heidnischen Alterthums; doch bedurfte es freilich geraumer Zeit und vieler günstiger Umstände, um zur Vollendung eines solchen Principis gelangen zu können.

§. 2. Der römisch-christliche Basilikenbau.  
(Denkmäler Taf. 34. C. I.)

Die römische Kunst bildet unter den Bauweisen der alten Welt den Uebergang zur christlichen (wenn wir von jenen, äusserlich gewiss ausser aller Verbindung stehenden buddhistischen Grottentempeln<sup>1</sup> absehen). Die römischen Tempel befolgten zwar, bis auf einige fast zufällige Ausnahmen, die Anlage der griechischen Tempel; doch hatte die technisch vortheilhafte und imponirende Construction des Gewölbes vielfach, und vornehmlich bei Bauten von minder idealer Bedeutung, zu einer Ausbildung der innern Architektur geführt, welche in der That, was die Hauptformen anbetrifft, als eine selbständige und eigenthümliche anerkannt werden muss. Aber der Geist des Volkes war noch gebunden; zu einer freien, künstlerischen Ausbildung dieser Formen vermochte er nicht zu gelangen; er unterwarf sie dem Gesetz der griechischen Formen und verhinderte dadurch die höher organische Gestaltung des Gewölbebaues und der, durch denselben veranlassten inneren Architektur, mit wie reichem Schmucke er dieselbe auch bekleiden mochte.

Die älteste christliche Architektur ging indess, was ihre vorzüglichste Thätigkeit anbetrifft, zunächst nicht auf das Beispiel

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 112.



derjenigen Bauanlagen ein, in denen, wie z. B. in dem sogenannten Friedenstempel zu Rom, wie in den Haupträumen der Thermen, u. s. w. eine grossartige Gewölbeconstruction bereits zur Anwendung gebracht war. Theils mochten solche Anlagen für die äusseren Zwecke der Kirchengemeinde nicht ganz passend erscheinen, theils mochte man Anlagen, deren Ausführung bequemer zu beschaffen war, vorziehen. Das beste Vorbild dieser Art fand man in den antiken Basiliken, die ohnehin schon die Bestimmung hatten, eine grössere Menschenmenge in sich aufzunehmen. In ihnen konnte die Gemeinde sich bequem und von den Säulen, welche die Schiffe trennten, nur wenig behindert ausbreiten; in der halbrunden Nische des Tribunals — wo bereits die göttlich verehrten Bilder der Kaiser standen<sup>1</sup> — bot sich ein angemessener Platz dar, um dort das Heiligthum der Kirche, den Altar zur Gedächtnissfeier des Abendmahls Christi aufzustellen. Auch den Namen einer „königlichen Halle“ (nach dem athenischen Archon Basileus) fand man für das Gebäude nicht unangemessen, in welchem der höchste König verehrt werden sollte.<sup>2</sup>

Die frühesten christlichen Kirchen, welche nach dem Muster der antiken Basiliken erbaut wurden, waren von diesen ohne Zweifel in nichts Wesentlichem verschieden; auch deuten darauf die näheren Angaben, die wir über einige, noch von Constantin erbaute christliche Basiliken besitzen. In der antiken Basilika aber hatte sich eine Architektur des Innern, als solche, noch nicht entfaltet; ihre Formen waren die des Aeusseren, auf innere Verhältnisse angewandt, und nur jene Nische des Tribunals mit ihrem halben Kuppelgewölbe bildete einen wirklichen, künstlerisch vollendeten Abschluss des Inneren. Nach kurzer Frist indess, schon gegen das Ende des vierten Jahrhunderts bemerken wir an den christlichen Basiliken eine eigenthümliche und bedeutsame Umbildung der ursprünglichen Anlage, die wir mit voller Zuversicht als ein Ergebniss der christlichen Kunstbestrebungen zu betrachten haben, indem sie den Elementen der antiken Basilika, so wenig Näheres wir auch über letztere wissen, jedenfalls widerspricht. Der Grundplan zwar bleibt, wie es scheint, zunächst derselbe: ein oblonger Raum, der Länge nach durch zwei Säulenstellungen in drei Schiffe getheilt, von denen das mittlere, das Hauptschiff, die grössere Breite hat und durch die Nische des Altares (jetzt Tribuna, Apsis, Absida genannt) abgeschlossen wird. Aber das Mittelschiff ist zugleich nicht blos breiter, sondern auch zu einer bedeutenden Höhe über die Seitenschiffe emporgeführt. Schon eine solche beträchtliche Erhöhung des Mittelschiffes ist nicht antik, (wenn dasselbe auch in einzelnen Fällen eine geringe Erhebung

<sup>1</sup> E. Q. Visconti, *Museo Pio-Clementino*, VII. p. 100. (Ausg. v. 1807.)

<sup>2</sup> *Isidorus, orig. lib. V.*

gehabt haben sollte), indem der Druck seiner Seitenwände auf das Gebälk, welches über die Säulenreihen hinläuft, die Bedeutung des Letzteren im technischen, und ungleich mehr noch im ästhetischen Sinne, aufheben musste. Bei einigen christlichen Basiliken findet sich allerdings ein solches Gebälk über den Säulen: es scheint, dass man dasselbe nur als eine Uebergangsstufe zu dem Folgenden (oder als die Reminiscenz einer solchen) zu betrachten hat. Denn insgemein und durchaus der Regel nach werden die Säulen jetzt durch Halbkreisbögen verbunden, welche der Last der von ihnen getragenen Wand lebendig entgegenstreben und — im Gegensatz gegen die Starrheit des antiken Architravs — in lebendiger Bewegung das Auge von der einen Säule zur andern hinüberleiten. In Harmonie hiermit steht die Anlage der Fenster, welche, den Zwischenräumen zwischen den Säulen entsprechend und im Halbkreisbogen überwölbt, die Wände der Seitenschiffe durchbrechen und ebenso oberwärts an den Wänden des Mittelschiffes angeordnet sind. Die Bedeckung der Räume besteht dabei, wie früher, aus einem flachen Tafelwerk. So ist Organismus und inneres Leben in der ganzen Anlage bereits, wenigstens in einigen bestimmt erkennbaren Grundzügen, angedeutet. Der Hauptraum, von den Seitenschiffen gewissermaassen getragen, steigt frei und bedeutsam empor, von der Altarnische, die sich mit ihm zu ähnlicher Höhe erhebt, feierlich und würdig geschlossen; die angewandten Bogenlinien, nach demselben Gesetz gebildet wie die grandiose Schlussform der Altarnische, geben das Gefühl der Verbindung und Gegenseitigkeit überall wenigstens den Ausdruck des Lebens, das, von der isolirten lebendig gegliederten Säule sich losreissend, auch die Masse zu begeistigen beginnt. Noch bedeutender gestaltet sich die Anlage der christlichen Basilika, wenn, was wenigstens bei den wichtigsten Bauten der Fall ist, vor der Altar-Tribune, in der Breite des Gebäudes, oder über dessen Seitenwände hinausreichend, ein Querschiff von der Höhe und Breite des mittleren Langschiffes angeordnet ist. Es scheint, dass dasselbe angewandt wurde, um dem heiligen Altarraume (dem Sanctuarium) eine grössere Erhabenheit, Ausdehnung und Sonderung von den Räumen des Volkes zu geben; weniger wohl, um die Haupttheile der Kirche dadurch im Grundriss in der Gestalt eines Kreuzes zu zeichnen (denn wirklich ausgebildet erscheint diese Gestalt erst in späterer Folgezeit, als man das Langschiff noch jenseit des Querschiffes fortsetzte und dann erst demselben die Altarnische anfügte). Antik ist die Anordnung des Querschiffes, so viel wir wissen, auch nicht; wenigstens haben die Säulenreihen quer vor dem Tribunal in der antiken Basilika des Paulus Aemilius,<sup>4</sup> die man auf dem capitolinischen Plane von Rom angedeutet sieht und die man als das Vorbild

<sup>4</sup> Vgl. oben, S. 281.

eines solchen Querschiffes betrachtet hat, hiemit durchaus nichts gemein. In ästhetischem Belange aber ist die Einführung des Querschiffes insofern sehr wirksam, als dadurch der Raum des Gebäudes, ehe er in der Altarnische sich abschliesst, noch einmal in grossartiger Ausbreitung erscheint und somit die erhabene Bedeutung des Sanctuariums entschieden hervorhebt. Auch wird diese eigenthümliche Bedeutung um so bestimmter und wirkungsreicher zugleich dadurch bezeichnet, dass, wo das mittlere Langschiff sich in das Querschiff mündet, eine grosse Bogenwölbung von der einen Wand zur andern geschlagen ist, welche auf vortretenden kolossalen Säulen ruht und an den Pfeilern, mit denen die Säulenreihen der Schiffe hier abschliessen, und an den Seitenwänden des Querschiffes ihr Widerlager findet. Dieser Bogen heisst, einen heidnischen Namen wieder auf christliche Begriffe übertragend (und zwar auf den Sieg Christi über den Tod, den das Mahl des Altars feiert), der Triumphbogen. — Mehrfach haben die grossen Basiliken, welche mit einem Querschiff versehen sind, statt jener drei Langschiffe deren fünf, so dass sich dem höheren Mittelschiff auf jeder Seite zwei niedrigere Seitenschiffe anreihen.

So merkwürdig übrigens in mehrfacher Beziehung dieser Bau der altchristlichen Basilika erscheint, so trägt er dabei gleichwohl entschieden das Gepräge, theils einer eben erst beginnenden, theils einer entarteten Kunst. Die Seitenmauern des Mittelschiffes, wenn auch die Bögen, welche die Säulen miteinander verbinden, lebenvoll in dieselben eingreifen, bilden immer eine Last, welche im Verhältniss zu der leichten Säulen- und Bogen-Architektur allzu drückend und ungefügt erscheint. Dann wird überhaupt in der Anordnung dieser Arkaden und der Mauern über ihnen nur ein einseitiges, nach Einer Dimension hin wirksames Gesetz sichtbar; ein gegenseitiges Verhältniss zwischen den, einander gegenüberstehenden Arkaden und Mauern, welches in der späteren Ausbildung der christlichen Architektur durch einen entwickelten Gewölbebau hervorgebracht wird, findet noch nicht statt, und das Innere ist somit noch nicht in sich geschlossen. Der Triumphbogen und die Wölbung der Altarnische enthalten nur vereinzelte Andeutungen dieses Verhältnisses; die nach antiker Weise flach gebildete Täfelung der Decke <sup>1</sup> stellt nur eine äusserliche Verbindung der verschiedenen Bautheile des Innern her. — Bei der Detailbildung ist vorerst gar keine neue künstlerische Eigenthümlichkeit zu bemerken. Die Säulen namentlich erscheinen durchweg in antik-römischer Form,

<sup>1</sup> In solcher Weise haben wir uns unbedenklich die innere Bedeckung der altchristlichen Basiliken zu denken. S. die Belege dafür bei *S. d'Agincourt, histoire de l'art depuis sa décadence etc., Architecture, p. 124.* Bei den Basiliken des Mittelalters liess man das Balken- und Sparrenwerk dem Anblick von unten frei und benutzte dasselbe zur Ausbildung eigenthümlicher Dekorationen. So erscheinen heutiges Tages die meisten alten Basiliken.

— einer Form, die doch für den Architravbau ausgebildet war; die Bögen, ebenfalls nach römischer Art architravähnlich gebildet und nicht selbständig gegliedert, setzen unmittelbar über der Deckplatte des Kapitales auf, wie ähnliche Beispiele bereits in der Villa Diocletians zu Salona erschienen waren, ohne eine anderweitige Vermittelung zwischen Säule und Bogen in Anspruch zu nehmen. Fast in der Regel auch, und vornehmlich in Rom, wo ein so grosser Ueberfluss an Monumenten vorhanden war, fand man die Constantinische Bauweise völlig angemessen, die nämlich, dass man Baustücke von anderen älteren Gebäuden, denen Aehnliches man nicht mehr zu bilden vermochte, einfach zur Aufführung der neuen verwandte, wobei es noch als ein besonderes Glück angesehen werden musste, wenn man, namentlich was die Säulen anbetrifft, eine genügende Anzahl übereinstimmender Stücke zusammenbringen konnte. Ein solches Verfahren bezeugt freilich bereits den Standpunkt einer tiefen Barbarei; aber es kehrt grossentheils in der ganzen Zeit der altchristlichen Kunst wieder, und es wird in deren späterer Zeit auf eine nur immer sorglosere Weise zur Anwendung gebracht.

So ist überhaupt bei dem altchristlichen Basilikenbau, in der, wenn auch wirkungsreichen Gesamtanlage, wie in der Bildung des Einzelnen, der Mangel eines feineren architektonischen Gefühls ersichtlich. Diesen Mangel zu ersetzen, wird ein reicher malerischer Schmuck, zumeist als Musiv-Gemälde, angewandt, der jene breiten Flächen des Innern, zunächst die Nische des Altars und den Bogen, der dieselbe umschliesst, sodann den Triumphbogen und die Wände des Mittelschiffes bedeckt. Dieser Schmuck ist es, wodurch jene schweren Massen des Innern belebt werden; er bildet somit einen wesentlichen Theil der Anlage.

Das Aeussere der Basiliken war, soviel wir noch zu urtheilen im Stande sind, sehr einfach, und wohl nur die, in grossen Dimensionen ausgeführten Fenster gaben demselben einige Abwechslung. Wirkungsreich ausgebildet erscheint die Anlage der Fenster, wenn sie von einer vorspringenden Bogen-Architektur umfasst werden, so dass die ganze Wand sich gewissermaassen in eine Stellung von Arkaden auf Pfeilern, in welche die Fenster eingesetzt zu sein scheinen, auflöst. Doch ist eine solche Anlage, wo sie vorkommt, immer nur höchst einfach gehalten. Auch die Façade hatte ähnliche Fensteröffnungen. Zuweilen (zumeist indess wohl nur in späterer Zeit) ward der obere Theil der Façade mit Musivgemälden geschmückt; der untere Theil der Façade, welchen die Thüren einnahmen, war mit einem Porticus versehen. In der Regel war vor den Kirchen, wenigstens vor den grössern, zugleich ein Vorhof (Atrium oder Paradisus genannt) angeordnet, an dessen Wänden jener Porticus sich umherzog. In Mitten des Vorhofes stand ein Brunnen (Cantharus), oft reich verziert, zum

Reinigen der Hände, als Sinnbild der Reinigung der Seele, ehe man die Kirche betrat, bestimmt.

§. 3. Besonderheiten und Modificationen in der Anlage der Basiliken.

Noch sind einige besondere Umstände in Bezug auf die Anlage der Basiliken in Betracht zu ziehen. Unter dem Hauptaltar, welcher vor der Tribune stand (denn bald wurde es Sitte, mehrere Altäre an verschiedenen Stellen der Kirche zu errichten), befand sich in der Regel eine kleine unterirdische Kapelle, in welcher die Gebeine des Heiligen ruhten, von dem die Kirche, in den meisten Fällen, den Namen führte. Die Form dieser Kapelle war verschieden, bald ein einfaches Gruftgewölbe, bald ein architektonisch ausgebildeter Raum. Sie wird mit verschiedenen Worten benannt: *Crypta* (von ihrer räumlichen Anlage), *Confessio*, *Testimonium* (von dem Zeugnis, welches der Heilige durch seinen Märtyrertod abgelegt), *Memoria* (weil sie dem Gedächtnis des Heiligen gewidmet war). — Der Ursprung und das Vorbild dieser Crypten ist in den Catakomben von Rom zu suchen. Die letzteren sind unterirdische, vielverzweigte, höhlenartige Anlagen, ursprünglich Puzzolan- und Tufgruben und als solche ohne Regelmässigkeit angelegt; dann zu den gemeinsamen Grabstätten der Christen, die sich hierher in den Verfolgungen zu flüchten pflegten, dienend. Für den Zweck der Grabstätte wurden sie regelmässiger eingerichtet, und mit besonderen, kapellenartig ausgebildeten Räumen versehen. Hiezu gab die Märtyrerverehrung den Anlass, indem um ein Märtyrergrab sich die übrige Gemeinde versammelte; und eben daraus entstanden besondere gottesdienstliche Feste zur Erinnerung an die Märtyrer, die man in den Catakomben feierte. Nach Constantins Zeit wurden diese Feste grossartiger gestaltet und über dem Zugange zu den Catakomben besondere Kirchen errichtet, um das Volk, welches in den engen unterirdischen Räumen nicht mehr genügenden Platz finden konnte, aufzunehmen. Daran aber knüpfte sich sehr bald die Sitte, jeder Kirche in der oben angegebenen Art, ein besonderes Märtyrergrab zu geben. Doch erhielt sich die gottesdienstliche Feier in den Catakomben die ganze Zeit hindurch, da die altchristliche Kunst im Occident lebendig blieb, d. h. bis zum neunten Jahrhundert. Später kam dieselbe in Abnahme und Vergessenheit; erst seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, da die katholische Kirche sich mit neuen Waffen rüsten musste und neuen Reliquienschutzes bedurfte, wurden die Catakomben aufs Neue durchforscht, und mit den Gebeinen der frühesten Christen zugleich wichtige antiquarische Entdeckungen ans Licht gefördert.

Andere Einrichtungen brachte das mehr und mehr ausgebildete Ceremoniell des Gottesdienstes hervor. Der heilige Raum um den

Altar ward, wie bereits bemerkt, mit den Namen des Sanctuariums bezeichnet, durch eine oder ein Paar Stufen über dem Boden der Kirche erhöht und durch Schranken umschlossen. Die höhere Geistlichkeit nahm ihren Sitz in der Tribune, hinter dem Altar, dem Volke gegenüber; in der Mitte der Nische stand der auf Stufen erhöhte Bischofsthuhl (Cathedra), zu beiden Seiten, im Halbkreise, die Bänke der Priester. — Vor dem Altar, in der oberen Hälfte des mittleren Langschiffes, ward ein länglicher Raum wiederum durch Marmorschranken abgeschlossen; dieser diente dem Chore der niederen Geistlichen, welche den Chorgesang verrichteten, zum Aufenthalt; er selbst führte von solcher Bestimmung den Namen des Chores. Auf jeder Seite desselben pflegte eine Kanzel (Ambo, — ein auf Stufen erhöhtes Pult) errichtet zu sein: auf der nördlichen Seite (wenn die Altartribüne nach Osten lag) die Kanzel zum Vortrag des Evangeliums, auf der südlichen die für die Epistel. Zuweilen war nur eine Kanzel errichtet, mit einer höhern Abtheilung für das Evangelium, einer niederen für die Epistel. — Zu den beiden Seiten des Sanctuariums (in den oberen Enden der Seitenschiffe, oder etwa in den Flügeln des Querschiffes, wenn ein solches vorhanden war), wurden zuweilen ebenfalls besondere Räume durch Schranken abgeschlossen; der eine von diesen hiess das Senatorium und diente zum Aufenthalt der vornehmen Männer und derjenigen Mönche, die nicht in Klöstern lebten; der andere hiess das Matronäum und nahm die vornehmen Frauen und Nonnen in sich auf. Auch in den übrigen Theilen der Kirche standen die Männer auf der einen, die Frauen auf der andern Seite; in der Mitte des Hauptschiffes, vom Eingange nach dem Chor zu, war nicht selten (wie berichtet wird) eine Schranke behufs dieser Trennung gezogen. Endlich auch ward bisweilen ein schmaler Raum zunächst dem Eingange durch eine in der Breite des Gebäudes gezogene Schranke getrennt. Dieser Raum hiess Narthex (Geißel, Rohr, — man leitet den Namen von der länglichen Gestalt her); er diente zum Aufenthalt derjenigen, welche nicht zur kirchlichen Gemeinschaft gehörten, aber zum Anhören des Evangeliums und der Epistel und deren Auslegung zugelassen wurden. Auch der Porticus ausserhalb der Kirche, sowie die übrigen Portiken des Vorhofes werden mit dem Namen Narthex bezeichnet. Hier hielten sich die Büssenden, die ganz aus der kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen waren, auf.

Die Mehrzahl dieser Einrichtungen, die zum Theil den Grundplan der Basilika auf eine willkürliche und die ästhetische Wirkung störende Weise durchschneiden, war mit der ursprünglichen Ausbildung des altchristlichen Basilikenbaues nicht gleichzeitig. Wäre letzteres der Fall gewesen, so hätte man ohne Zweifel die räumliche Anordnung der Architektur von vornherein ihnen gemäss gestaltet. Sie gehören zumeist den späteren Zeiten der altchristlichen

Kunst des Occidents an, und von dem wichtigsten Theile nächst dem Sitz der höheren Geistlichkeit, von dem Chore, wissen wir ziemlich bestimmt, dass derselbe nicht vor dem achten Jahrhundert seine eigenthümliche räumliche Gestaltung erhielt.<sup>1</sup> Mit diesen Einrichtungen aber entwickelten sich gleichzeitig einige besondere Modificationen des Baues selbst, die für die spätere Zeit des altchristlichen Basilikenbaues charakteristisch sind. Wie das Sanctuarium um ein Weniges erhöht war, so wurde nunmehr auch derjenige gesammte Theil der Kirche, welcher mit dem Beginn des Chores in Einer Linie lag, um eine Stufe über den vordern Theil erhöht. Den Beginn dieses Theiles noch schärfer zu bezeichnen, wurden an dieser Stelle auch wohl die Säulenreihen, welche das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, durch starke, viereckige Pfeiler unterbrochen, so dass sich das gesammte Innere auf entschiedene Weise in zwei grosse Theile sonderte. Bei solcher Unterscheidung aber ward es nöthig, die Würde des Sanctuariums vor allen übrigen Theilen um so mehr aufrecht zu halten, und so wurde dasselbe, statt um eine bis zwei, nunmehr um drei bis vier Stufen erhöht. Dann ward mehrfach dem einen der Seitenschiffe (auf der Seite der Männer) eine grössere Breite gegeben als dem andern. Endlich fand man es, bei dem vermehrten Ceremoniell und der erhöhten Feierlichkeit eines mysteriösen Cultus, für angemessen, das Innere mehr durch den Schimmer einer künstlichen Beleuchtung, als durch das ruhige Licht des Tages zu erhellen; so verengten sich die Fenster, die früher so weit gewesen waren, dass ihre Breite mehr als die Hälfte der Höhe betrug, allmählich um ein Beträchtliches; das gewöhnliche Verhältniss ihrer Breite zur Höhe ist in dieser Zeit jedoch noch wie 1 zu 5. — Auch die Glockenthürme kamen erst in dieser späteren Zeit in Gebrauch. Der Thurm (nur Einer) ward isolirt neben der Kirche, gewöhnlich zur Seite der Façade, aufgeführt; er hatte zumeist eine einfach viereckige Gestalt, die nur durch die überwölbten Schalllöcher am oberen Theil eine gewisse Eigenthümlichkeit erhielt.

Mehr oder weniger dürfte in diesen späteren Umänderungen bereits der Einfluss byzantinischer Sitte zu erkennen sein. Unmittelbar äussert sich ein Einfluss der byzantinischen Bauweise auf den Basilikenbau in der Anordnung von Gallerien über den Seitenschiffen, die bei ein paar römischen Basiliken vorkommen, in der Anlage von zwei Nebentribunen zu den Seiten der Hauptnische des Altares, was in der späteren Zeit zuweilen statt findet, sowie auch in manchen Eigenthümlichkeiten des Details.

Den grösseren Basiliken reihten sich im Verlauf der in Rede stehenden Periode mancherlei Nebenbauten an: kleinere Basiliken, verschiedene Kapellen, theils von viereckiger Form und mit eigener

<sup>1</sup> Die erste Erwähnung desselben findet sich gegen die Mitte des achten Jahrhunderts. S. *Anastasius bibl. in vita Gregorii II.*, N. 194.

kleiner Tribune, theils von runder Form, Klöster und andre Baulichkeiten verschiedener Art. Zu den wichtigeren Nebenbauten gehören die Triclinien, grosse Säle mit einer oder mehreren Tribunen oder Nischen, zur Bewirthung der Pilger, zur Feier besondrer Agapen und dergleichen dienend. Sodann vornehmlich die Baptisterien, welchen wir eine besondere Betrachtung zu widmen haben.

## §. 4. Der Centralbau.

Ausser der Basilika eignete sich die christliche Kunst schon frühe auch solche Bauformen der antiken Zeit an, in welchen sich das Ganze um einen mittlern, meist mit einer Kuppel bedeckten Raum ordnete, oder welche blos aus einem bald runden, bald polygonischen Kuppelraum bestanden.

Dahin gehören, als einfachste Gattung, die Taufkirchen, Baptisterien, die man nach dem Vorbilde der Baptisterien in den antiken Thermen errichtete; das Wasserbecken, welches diese in sich einschlossen und welches zum Baden diente, fand man für die Taufceremonie, die in einem völligen Untertauchen bestand, vorzüglich geeignet. Gewöhnlich erhielten die Baptisterien eine achteckige, zuweilen eine runde Gestalt; auch führte man um den erhöhten Mittelraum gern einen niedrigeren, durch Säulen abgetrennten Umgang umher, wie eine solche Einrichtung in den Basiliken (in dem Verhältniss der Seitenschiffe zum Mittelschiff) vorlag und auch in dem Mausoleum der Constantia (S. Costanza bei Rom)<sup>1</sup> bereits zur Anwendung gekommen war. In der Regel hatten indess nur die Kathedralen das Vorrecht der Taufe, und so findet man zumeist auch nur neben ihnen die Baptisterien errichtet.

Sodann wurden schon seit Constantin manche Kirchen als Kuppelbauten mit Umgängen gestaltet, bald in der einfachern Weise der letzterwähnten Baptisterien, bald auch so, dass an die Hauptkuppel mehrere Nebenhalkuppeln, auf Säulen ruhend, anlehnten, deren eine als Altarnische eine besondere Ausbildung erhalten mochte. Diese zwar reiche und wirkungsvolle, aber weder für die Predigt, noch für den Altardienst sonderlich geeignete Form fand indess im Abendlande immer nur eine vereinzelte Anwendung, während die Basilika das volle Uebergewicht behielt.

§. 5. Der Centralbau im byzantinischen Reiche.  
(Denkmäler, Taf. 33. C. II.)

Dagegen wurde der Centralbau, und zwar auf einer mehr oder weniger basilikenartigen Grundlage, seit dem fünften und vornehmlich seit dem sechsten Jahrhundert die allgemein übliche Kirchenform

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 302.



im oströmischen Reiche; in der Behandlung desselben bildete sich hier ein eigenthümlicher, byzantinischer Baustyl aus, welcher in mancherlei Modificationen noch heute in diesen Gegenden herrscht.

Obgleich die Kräfte zu einer vollendeten Durchbildung bei der Verkommenheit der öffentlichen und Bildungs-Zustände nicht mehr vorhanden waren, so ist dieser eigentlich byzantinische Baustyl doch als wesentlicher und höchst beachtenswerther Fortschritt zu bezeichnen. Wie jene eben erwähnten abendländischen Central-Bauten, gründet er sich, was seine Haupt- und Grundmotive anbetrifft, zunächst auf dem Princip des römischen Gewölbbaues. Aber der Gewölbbau ward jetzt von der Botmässigkeit, unter der ihn früher die fremdartigen griechischen Formen gehalten hatten, befreit; nicht die letzteren, welche bisher die Pfeiler und Bögen in sich eingeschlossen hatten, sondern diese selbst gaben nunmehr die entscheidenden und charakteristischen Formen für die architektonische Anlage. Kräftige Pfeiler stiegen frei und unbehindert empor, durch stolze Bögen verbunden, über denen sich der Raum in einer leichten Kuppel zuwölbte; andre Räume, zumeist Halbkuppeln oder auch andre Wölbungen an jene Bögen anlehnend, schlossen sich einem solchen Hauptraume an, oder es wurden zierlich bewegte Säulen-Arkaden, in mehreren Reihen übereinander, zwischen jene grossen Pfeiler und Bögen eingesetzt, so dass sich das architektonische Detail der mächtigen Hauptform auf angemessene Weise unterordnete. — Der Grundplan der Kirche folgte hiebei, wie es scheint (denn um darüber sicher urtheilen zu können, fehlt es uns an einer hinreichenden Anzahl von Beispielen aus der genannten Periode), keiner völlig bestimmten Regel. Theils erscheint die Kirche achteckig, nach Art der Baptisterien, wobei dann jener, von Pfeilern getragene Kuppelbau den erhöhten Mittelraum bildete, um den sich die Seitenräume als Umgang umherzogen; theils bildete die Kirche ein längliches Viereck, dessen Inneres mehr nach Art der Basiliken eingerichtet war, so jedoch, dass auch hier die Mitte des Baues durch die mächtige Kuppel überwölbt ward. Die Altartribune durfte natürlich nicht fehlen; ihre Form aber schloss sich dem ganzen, oft complicirten Kuppelsystem harmonisch an. In der späteren Zeit der byzantinischen Kunst erscheint die letztere, viereckige Anlage der Kirchen als die vorherrschende. Hier wird der Raum der Länge nach durch ein erhöhtes Mittelschiff, der Quere nach durch ein Querschiff von gleicher Höhe durchschnitten (so dass diese beiden Haupttheile der Anlage das sogenannte griechische Kreuz bilden), und über ihrer Durchschneidung erhebt sich, von Pfeilern getragen, die Kuppel. Vorn schliesst sich gewöhnlich ein Narthex an; bisweilen selbst eine sehr bedeutende Vorhalle, welche sich auch noch ein Stück weit an den beiden Seiten hinzieht und mit Kuppelgewölben bedeckt zu sein pflegt. — Mancherlei Besonderheiten der Anlage (über die ein Mehreres weiter unten, besonders

§. 11, bei den einzelnen Monumenten) wurden durch den eigenthümlich ausgebildeten Ritus der byzantinischen Kirche bedingt. Unter ihnen ist vorerst namentlich die Einrichtung der Gallerien über den untergeordneten Nebenräumen zu erwähnen; diese waren für den Aufenthalt der Weiber bestimmt und öffneten sich durch die zwischen die Hauptpfeiler eingelassenen Säulen - Arkaden nach dem grossen Mittelraume des Innern. Auch bildet es sich als eine wenigstens vorherrschende Regel aus, dass der Hauptnische des Altares, wie im vorigen bereits angedeutet, zwei Seitentribunen zugesellt wurden, welche übrigens meist klein und blos in der Mauerdicke angebracht, also von aussen nicht erkennbar sind. Ueberhaupt machen sich die so vielfach angewandten Nischen fast nur im Innern geltend, während im Aeussern mit Ausnahme der Haupttribune, die flache Wand durchaus vorherrscht.

Durch jene Anwendung und eigenthümliche Ausbildung des Kuppelbaues war natürlich für den Gewinn einer freien, in sich zusammenhängenden und in sich geschlossenen inneren Architektur ein höchst bedeutender Schritt geschehen. Auch auf die äussere Gestaltung der Bauanlage musste sie von wesentlichem Einfluss sein. Der mannigfache Wechsel der Theile, die bewegte Form der Bogenlinie in Kuppeln und Halbkuppeln stellte sich dem Auge frei dar und musste eine eigenthümlich malerische Wirkung hervorbringen. In Harmonie mit diesen Formen trat die Linie des Halbkreises, auch als freier Abschluss der Aussenwände, an Stellen, wo man früher etwa nur die Form des Giebels angewandt hätte, hervor und diente zur Vermehrung des bunten Reichthumes, den das Ganze darbot.

Bei dem grossen Vorzuge eines freien, selbständig angewandten Gewölbebaues, verhartete indess die byzantinische Architektur, was die eigentlich künstlerische Durchbildung desselben anbetrifft, ebenfalls noch auf einer niedrigen Stufe. Das allgemeine, abstracte Princip desselben hatte sie sich allerdings angeeignet; zur Herstellung einer organischen Gliederung, eines lebenvollen Zusammenhanges vermochte sie dieses Princip nicht zu erwärmen. Jeder Theil des Gebäudes blieb in sich beschränkt und abgeschlossen und ward nur äusserlich an den andern gelehnt oder in denselben eingeschoben. Jene mächtigen Pfeiler waren durch Bögen verbunden, aber die Kuppel, welche die Bedeckung des Raumes bildete, war nicht aus ihnen hervorgewachsen; vielmehr erhub sie sich theils ohne ein charakteristisches Uebergangsmotiv aus dieser Bogenarchitektur, theils war sie von derselben durch einen horizontalen Gesimskranz scharf abgetrennt. Gleichgültig und starr lehnten sich die Halbkuppeln an jene Hauptbögen an, willkürlich füllten sich die Räume unter den letzteren durch ein architektonisches Detail aus, das nur in sich seine Geltung hatte, nicht aber in das Ganze verschmolzen war; willkürlich schnitten kleinere Halbkuppeln in die grösseren

ein, u. dergl. m. Auch die Anwendung der Bogenlinie, als freier Abschluss der äusseren Formen, zumal der Vertikalflächen, gehört hierher; denn das Aeussere der Architektur verlangt auf entschiedene Weise eine bestimmte Begrenzung und einen klar ausgesprochenen Schlusspunkt. Es ist in all diesen Anlagen, namentlich in den Hauptbeispielen, ein grosser Aufwand raffinirter Verständigkeit und constructiven Wissens, aber an die Stelle des belebenden Gefühles ist ein trockner, starrer Schematismus getreten, der fast an das Einschachtelungssystem der ägyptischen Architektur erinnert. Alles dies wird freilich nicht befremden, wenn man das geistlose, mumienhafte Wesen des gesammten byzantinischen Staates ins Auge fasst; im Gegentheil erweckt es alle Bewunderung, wie in solcher Zeit noch so grossartige Grundelemente, als die der byzantinischen Architektur dennoch sind, neu ins Leben treten konnten: unbedenklich gehören sie zu dem Bedeutendsten, was der byzantinische Staat überhaupt, in allen Beziehungen des Lebens, hervorgebracht hat. Indess hört der Fortschritt bald genug auf; die Sophienkirche zu Constantinopel scheint nicht blos an Grösse und Pracht, sondern auch in höherer künstlerischer Beziehung später weder übertroffen, noch auch nur erreicht worden zu sein. Während im Abendlande die kirchliche Baukunst allmählig in einem immer grössern Maasstabe und in immer freieren Formen arbeitet, schrumpfen die byzantinischen Kirchen zu einem modellmässig kleinen, immer wiederkehrenden Schema zusammen.

Gesondert von den Hauptmotiven der Anlage, ist sodann das Detail der byzantinischen Architektur zu betrachten. Noch bis tief in das 5. Jahrhundert hinein mochte dasselbe sich von dem spätrömischen kaum unterscheiden; nur langsam scheint der gänzlich veränderte Organismus des Ganzen umgestaltend darauf zurückgewirkt zu haben und erst mit dem 6. Jahrhundert kann man von einem eigentlich byzantinischen Detail sprechen. In der Anordnung und Bildungsweise desselben zeigt sich, mehr oder weniger, ein gewisser orientalischer Einfluss, in der Art, wie ein solcher schon an den Römerbauten der spätern Zeit, vornehmlich an denen, welche im Osten des Reiches aufgeführt wurden, sichtbar geworden war. Es ist ein gleiches Streben nach grösserer Mannigfaltigkeit, nach einem mehr malerischen Wechsel; hier erscheint dasselbe insofern jedoch ungleich mehr gerechtfertigt, als diese Einzelheiten jenen entschieden vorherrschenden Formen der Gewölbanlage, für das Allgemeine des Eindruckes in nicht unglücklicher Weise, untergeordnet und von ihnen zusammengefasst wurden. Die grössere Freiheit in der Behandlung, welche durch diese halborientalische Richtung vorgezeichnet war, wirkte auch in der Beziehung nicht ungünstig, dass man jene sklavische Nachahmung der griechischen Säulenform, welche an den altchristlichen Basiliken Roms sichtbar wird, grossentheils aufgab. Man erfand zahlreiche neue Kapitalformen für die

Säule, wovon ganze Ladungen aus Constantinopel nach den Provinzen gingen. Im 5. und 6. Jahrhundert kommt häufig ein schönes Akanthuskapitäl mit reich geschwungenen, zackig ausgeschnittenen Blättern vor, welches, verglichen mit der Lahmheit spätrömischer korinthischer Kapitäle, einen Nachklang aus guter, griechischer Zeit zu enthalten scheint; gleichzeitig aber beginnen auch schwere Compositakapitäle mit zwei stark ausgeladenen Blattreihen, sowie andere von ganz plumper, würfelartiger Form, mit trapezförmigen oder auch mehrfach einwärts gebogenen Seiten. Die letztern pflegen mit zierlichem, aber scharfem und magerem Blattwerk u. a. oft ganz willkürlichen Ornamenten bedeckt zu sein; ihre rohe Grundform bereitet wenigstens vermöge ihrer starken Ausladung das Auge angemessener auf den (noch architravähnlich gebildeten) Bogen vor, als z. B. das korinthische Kapitäl. Aber auch jetzt noch fand man jene starre Bogenform nicht geeignet, unmittelbar auf der lebendig bewegten Säule aufzusetzen; man legte ihr deshalb einen, mehr oder weniger breiten, keilförmig gebildeten Untersatz unter, dem sich das Kapitäl der Säule ähnlich angemessen anschloss, wie er dem Bogen ein bequemes Unterlager gab. Diese Erfindung, an sich freilich auch noch roh, dürfte als eine der wichtigsten unter den eigenthümlichen Detailformen der byzantinischen Kunst zu bezeichnen sein. Sonst besteht das Detail derselben in mehr oder weniger reicher, willkürlicher Dekoration, wie denn die ganze byzantinische Kunst, trotz ihrer inneren Nüchternheit, auf den Eindruck eines bunten Reichthumes hinarbeitete. — An den Prachtkirchen ist das Innere mit kostbaren Steinarten und Mosaiken oder Fresken bedeckt; alles rein architektonische Detail dagegen, Gesimse u. dgl., ist von äusserster Dürftigkeit und offenbar nur als Reminiscenz beibehalten oder geradezu durch Mosaikverzierungen ersetzt. Etwas mehr architektonische Gliederung findet sich am Aeussern; Wandbogen auf Halbsäulen, verschiedenfarbige Steinschichten, hie und da wohl auch ein kräftiges Gesimse in halber Höhe der Mauer, und ein Kranzgesimse als oberer Abschluss geben dem Ganzen eine gewisse Haltung; nur giebt sich das Einzelne, z. B. die Simse, gar zu oft als Raub von älteren Gebäuden der klassischen Zeit kund. Die übrige Mauerfläche ist oft mit einzelnen, regelmässig angeordneten Steinplatten verziert, auf welchen Reliefs, theils Figuren, theils symbolische Ornamente ausgehauen sind.

So erscheinen in der altchristlichen Kunst zwei Bausysteme, das des Basilikenbaues und das des Centralbaues, beide schon in constantinischer Zeit als Bestandtheile der Gesamtkunst des römischen Reiches neben einander vorhanden und in glanzvoller Ausübung. Warum das erstere mehr im abendländischen, das letztere mehr im oströmischen Reiche zur Herrschaft gelangte, ist noch

nicht ermittelt; der Holzmangel des Orientes giebt doch wohl nur eine sehr bedingte Erklärung. Vergleichungsweise darf man etwa an die imposanten Tonnengewölbe und Kuppeln der Sassanidenpaläste erinnern und vielleicht annehmen, dass der Gewölbebau im Orient als etwas Ungewohntes und Ausserordentliches beliebt geworden sei, dass z. B. bei Anlass des Neubaus von Constantinopel eine Krisis in der Architektur statt gefunden habe, von welcher dann diese bleibende Richtung ausging. Zwar werden wir sehen, dass Constantin selbst in der neuen Hauptstadt noch meist Basiliken baute wie in Rom; in Antiochien aber entstand schon gleichzeitig eine Kathedrale in Form eines Achtecks mit mächtiger Kuppel, ringsum Kapellen, darüber Emporen, also ein vollkommener Centralbau, welcher allerdings bei unserer fragmentarischen Kenntniss orientalischer Bauten noch etwas vereinzelt dasteht.<sup>1</sup> — Die beiden Systeme begegnen sich schon seit Ende des 4. Jahrhunderts in Ravenna, welches die Residenz der abendländischen Kaiser und zugleich der wichtigste Berührungspunkt Italiens mit dem oströmischen Reiche war. — Wir wenden uns nunmehr zu einer kurzen Betrachtung der wichtigsten Monumente, deren bequemste Uebersicht sich nach ihrer geographischen Lage gestaltet.

§. 6. Die Monumente von Rom. (Denkmäler Taf. 34, C. I.)

Rom enthält eine grosse Menge alter Basiliken, von denen manche (besonders solche, die in den jetzt unbewohnten Theilen der Stadt belegen sind) das alterthümliche Gepräge ziemlich getreu bewahrt haben; bei der Mehrzahl indess ist dasselbe durch spätere Restaurationen, vornehmlich in den Zeiten der modernen Kunst, mehr oder weniger verwischt worden.<sup>2</sup>

Bereits unter Constantin wurde zu Rom eine nicht unbeträchtliche Anzahl von christlichen Kirchen errichtet; doch ist von diesen Gebäuden nichts auf unsre Zeit gekommen. Ueber einige von ihnen besitzen wir indess nähere Nachrichten, auch alte Zeichnungen, die, wie es scheint, wohl geeignet sind, uns ein charakteristisches Bild jener ersten Versuche der altchristlichen Architektur zu geben.

Hierher dürfte zunächst die angebliche Basilica Sinciniana zu rechnen sein, welche später den Namen S. Andrea in Barbara führte, dann in den Bezirk der benachbarten Kirche S. Antonio Abbate gezogen wurde und gegenwärtig nicht mehr vorhanden

<sup>1</sup> Ein zweites Beispiel aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. führt *Schnaase*, Bd. III, S. 124 an.

<sup>2</sup> Näheres über die römischen Basiliken siehe in der Beschreibung der Stadt Rom von *Platner, Bunsen etc.* — Zahlreiche Abbildungen bei *S. d'Agincourt, histoire de l'art depuis sa décadence etc. Architecture.* (Deutsche Ausgabe von *A. F. v. Quast.*) — Grössere bildliche Darstellungen bei *Gutensohn und Knapp, Denkmale der christl. Religion.* — In der Chronologie folgen wir der „Beschreibung Rom's“ von *Platner & Urlichs*, Stuttgart 1845.

ist. Es war ursprünglich eine heidnische Basilika, von sehr einfacher Beschaffenheit: ein längliches Viereck, ohne Seitenschiffe, und am Obertheil der Wände mit grossen Fensteröffnungen versehen. Sie wurde übrigens erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zur christlichen Kirche geweiht.<sup>1</sup> — Wichtiger ist eine zweite Basilika, welche von Constantin in dem Sessorianischen Palast gegründet ward. Sie wird mit verschiedenen Namen genannt: B. Sessoriana, B. Heleniana (vielleicht von Constantin's Mutter, Helena) und S. Hierusalem (die heutige Kirche S. Croce in Gerusalemme). Sie bestand aus drei Schiffen von gleicher Höhe, die durch Reihen kolossaler Säulen mit geraden Gebälken von einander getrennt wurden. Die Seitenwände waren durch zwei Reihen grosser Fenster, übereinander hinlaufend und die unteren bis auf den Boden niederreichend, ausgefüllt.<sup>2</sup> Ohne Zweifel ist eine solche Anlage entschieden noch als ein Nachbild antiker Basiliken zu betrachten. Nachdem das Gebäude im Verlauf der Zeit mehrfache Restaurationen erlitten hatte, wurde es gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts gänzlich modernisirt. — Vor allen bedeutend aber war die Basilika des h. Petrus (oder B. Vaticana), falls diese, wie man annimmt, wirklich schon von Constantin in derjenigen Ausdehnung errichtet war, wie sie sich bis zum Schlusse des Mittelalters erhielt. Sie ward über der Märtyrerstätte des Apostels Petrus, auf den Grundmauern des Circus, welchen Nero in den vaticanischen Gärten angelegt hatte, errichtet. An ihr erschienen bereits die Hauptmotive des christlichen Basilikenbaues, doch lief über den Säulen noch ein gerades Gebälk hin. Sie war fünfschiffig und mass 363 Fuss in der Länge. Eine grosse Menge von Nebenbauten verband sich mit ihr im Laufe der Zeit. Um das Jahr 1450 wurde der hintere Theil der Basilika abgerissen, um einen mächtigeren Neubau, der sich nachmals zu dem Bau der heutigen Peterskirche gestaltete, beginnen zu können; der vordere Theil stand bis zum J. 1605.<sup>3</sup>

Den Constantinischen Bauten schlossen sich die unter seinen Nachfolgern an, welche zur weitem Entwicklung des Basilikenstyles führten. Es wird eine grosse Menge von Kirchen, die bis zum Ende des fünften Jahrhunderts entstanden, namhaft gemacht. Unter den Gebäuden, von welchen wir nähere Kenntniss haben, ist vor allen wichtig die Basilika S. Paolo fuori le mura (ausserhalb der Mauern Roms, auf dem Wege nach Ostia), die an der Stelle einer kleinen, von Constantin erbauten Kirche im J. 386 neu gegründet und im Anfang des fünften Jahrhunderts vollendet

<sup>1</sup> Abbildungen bei Ciampini, *vetera monumenta*, I, t. 1, 21.

<sup>2</sup> Ciampini, I, t. 4, 5.

<sup>3</sup> Bonanni, *templi vaticani historia*. — Costaguti, *Architettura della basilica di S. Pietro in Vaticano*. — Ciampini, III, cap. 4, und die obengenannten Werke.

wurde. Sie war, neben der Peterskirche, eine der bedeutendsten Basiliken Roms, ebenfalls fünfschiffig und 450 Fuss lang. Der Basilikenstyl erschien in ihr in seiner vollständigen und reichsten Ausbildung, soweit sich das Kunstvermögen jener Zeit erstreckte. Das Mittelschiff wurde durch zwei Reihen von je 20 mächtigen korinthischen Säulen gebildet, von denen 24 einem vorzüglichen klassischen Monumente (einer unverbürgten Sage zufolge dem Mausoleum Hadrians) entnommen waren; die übrigen Säulen des Mittelschiffes zeigten eine rohe Nachahmung derselben, welche die gesunkene Technik der Kunst in der Zeit des Baues deutlich erkennen liess. Die Säulen zwischen den Seitenschiffen trugen Kapitäle mit schlichten, schilfartigen Blättern, einer Form, die — auf der korinthischen sich gründend — für die Detailbildung des früheren Mittelalters häufig sehr charakteristisch ist. Das Querschiff war der Länge nach durch eine Wand getrennt, welche auf Säulen und Bögen ruhte; diese Einrichtung gehörte aber nicht dem ursprünglichen Bau an, sondern war erst später, vermuthlich nach einem Erdbeben im J. 801, welches die Kirche mehrfach beschädigte, zur vermehrten Festigkeit des Baues hinzugefügt. Die Kirche hatte sich in ihrer alten Gestalt bis zum J. 1823 erhalten; in diesem Jahre wurde sie durch Brand zerstört, ist aber seitdem in dem alten Style wieder aufgebaut worden.<sup>1</sup>

Als wichtigere Basiliken des fünften Jahrhunderts sind zu nennen: S. Maria maggiore (S. Maria Mater Dei; S. M. ad Präsepe, nach der dort aufbewahrten Wiege des Christkinds; S. M. ad Nives, nach der Legende ihrer ersten Erbauung im vierten Jahrhundert; Bas. Liberiana, nach dem Namen ihres ersten Erbauers), erbaut 432—440, ebenfalls eine der bedeutenderen Kirchen Roms, dreischiffig, noch mit geradem Gebälke über den Säulen, in den Details, auch in manchen Theilen der architektonischen Anlage, modernisirt. — S. Sabina, vor 440, mit 24 prachtvollen korinthischen Säulen von parischem Marmor, später an mehreren Stellen umgebaut. — S. Pietro in Vincoli (eigentlich ad Vincula), 440—462, die Säulen von übereinstimmender Form, dorisch im besseren römischen Style (die Halbkreisbögen, welche die Säulen verbinden, passen übrigens nicht zu der dorischen Kapitälform, die noch ungleich entschiedener als die leicht aufsteigende korinthische Form durch den griechischen Architrav bedingt ist); die gesammte Einrichtung des Sanctuariums, mit kleinen Tribunen an den Wänden des Querschiffes, aus einer später mittelalterlichen Zeit. — S. Agata alla Suburra (erbaut von dem Patricius Ricimer) und S. Bibiana (468—483), beide in einfach klarer Basilikenform, doch im Detail modernisirt. — U. s. w.

<sup>1</sup> Nicolai, *della basilica di S. Paolo* und die vorg. Werke.

Eigenthümlich abweichend von diesen, wie von den späteren römischen Basiliken sind ein Paar Kirchen des sechsten und siebenten Jahrhunderts. Ihre Eigenthümlichkeiten erklären sich durch einen Einfluss von Seiten der byzantinischen Kunst. Es sind die Kirchen S. Agnese und S. Lorenzo, beide ausserhalb der Stadt (*fuori le mura*) belegen. Beide haben über den niedrigen Seitenschiffen eine Gallerie, welche auch an der Eingangsseite umhergeführt ist und sich durch Säulen-Arkaden gegen den inneren Mittelraum öffnet; über diesen oberen Arkaden erhebt sich die Wand des Mittelschiffes mit ihren Fenstern. Solche Gallerien sind, wie bemerkt, wesentlich als ein byzantinisches Motiv zu betrachten; ebenso der Umstand, dass die Säulen dieser Gallerien, von leichterem Verhältniss als die unteren, jenen besonderen Aufsatz tragen, welcher den Bögen zum Unterlager dient. Besonders deutlich ist diese Einrichtung an der Kirche S. Agnese erhalten, die wie es scheint, im J. 626 an der Stelle einer älteren Kirche völlig neu gebaut wurde.<sup>1</sup> Der Bau von S. Lorenzo fällt in die Zeit um das J. 580; mit ihr wurde jedoch später, angeblich im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, eine bedeutende Umänderung vorgenommen, indem man nämlich die Tribune wegbrach, an der entgegengesetzten Seite ein Langschiff von beträchtlicher Ausdehnung (auch im Basilikenstyl) anbaute, die alte Kirche, zur Einrichtung einer ausgedehnten Crypta, bedeutend erhöhte und sie zum Chor (in der späteren Bedeutung dieses Wortes) der Gesamtanlage machte.

Neben diesen beiden Kirchen ist die ebenfalls sehr eigenthümliche Kirche S. Stefano rotondo zu nennen. Es ist ein Rundbau mit zwei Säulenkreisen, so dass der mittlere, höhere Raum von einem zwiefachen Umgange umgeben wird. Der mittlere Säulenkreis trägt ein gerades Gebälk, über welchem der Mauer-Cylinder (ohne Gewölbkuppel) ruht; der äussere Säulenkreis hat Rundbögen. Um das J. 470 wurde dies Gebäude als Kirche geweiht; ob dasselbe älter und ursprünglich etwa zu profanen Zwecken bestimmt gewesen sei, dürfte schwer zu entscheiden sein. Im Anfange des achten Jahrhunderts wurde die Kirche erneut; aus dieser Zeit rührt ohne Zweifel der äussere Säulenkreis her, dessen Kapitäle wiederum jenen byzantinisirenden Aufsatz tragen.

In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, im siebenten und in der ersten Hälfte des achten waren übrigens die politischen Verhältnisse dem Kunstbetriebe in Rom sehr wenig günstig. Aus dieser Zeit stammt das Schiff von S. Giorgio in velabro (682), mit ziemlich weiten Säulenintervallen. In der späteren Zeit des achten Jahrhunderts dagegen und im Anfange des neunten erwachte aufs

<sup>1</sup> Das Mosaik an dem Gewölbe der Tribune von S. Agnese hat ebenfalls das Gepräge des speciell byzantinischen Styles, obgleich die Inschrift unter demselben lateinisch ist.



Neue eine rüstige Thätigkeit,<sup>1</sup> durch die Vergünstigungen, welche die fränkischen Herrscher, namentlich Karl der Grosse, dem päpstlichen Stuhle zu Theil werden liessen, genährt. In dieser Zeit wurde wiederum eine bedeutende Anzahl von Kirchen gegründet oder neu gebaut, und von ihnen vornehmlich, sowie auch von solchen, welche der minder erfreulichen Folgezeit angehören, hat sich Vieles auf unsre Tage erhalten. In diese Periode fallen namentlich die Basiliken S. Maria Araceli zuerst erwähnt im zehnten Jahrhundert, S. Cecilia in Trastevere (817—824), S. Martino a' Monti (nach 844), S. Michele in Sassia (nach 847), S. Saba (mit Resten eines zweistöckigen, zum Theil gewölbten Umbaues), S. Maria in Navicella (S. M. in Domnica, 817—824), S. Pudenziana, S. Prassede (817—824), S. S. Nereo ed Achilleo (795—816, im sechszehnten Jahrhundert umgebaut), u. a., von denen freilich die meisten in ihren Details mehr oder weniger modernisirt sind. — Zu besserm Verständniss der in diesen Basiliken nirgends vollkommen erhaltenen Gesamt-Anordnung müssen wir gleich hier auf die um das J. 1100 erbaute Kirche S. Clemente verweisen, indem hier die gesammte Einrichtung des Chores mit seinen Schranken, die davon abhängigen baulichen Eigenthümlichkeiten, der Vorhof und was sonst zum vollständigen Apparat der Basiliken gehört, erhalten sind. — Bei der Kirche S. Maria in Cosmedin (so genannt nach einem Platze in Constantinopel), die aus dem Ende des achten Jahrhunderts herrührt, deutet die bauliche Anlage ebenfalls auf jene Chor-Einrichtung. Ausserdem ist diese Kirche durch ihre dreischiffige Crypta merkwürdig, welche man für ein älteres Gotteshaus aus dem dritten Jahrhundert, das später durch die Hauptkirche überbaut sei, hält. — Die Kirche S. S. Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane, ausserhalb der Stadt belegen, erbaut 625—638, restaurirt 1221, ist dadurch besonders merkwürdig, dass in den Fenstern noch die durchlöcherten Marmorplatten erhalten und im Schiff statt der Säulen viereckige Pfeiler angewandt sind.

Das wichtigste unter den Gebäuden dieser späteren Zeit war die heutige Kirche S. Giovanni in Laterano (ursprünglich genannt: Basilica Constantiniana oder Lateranensis, dann B. Salvatoris, später B. Johannis Baptistæ, auch Evangelistæ u. s. w.), die eigentliche Haupt- und Mutterkirche des Abendlandes. Sie war bereits von Constantin in dem lateranischen Palaste gegründet und später erweitert worden, am Ende des neunten Jahrhunderts jedoch bei einem Erdbeben zusammengestürzt; im Anfange des zehnten Jahrhunderts wurde sie neugebaut, fünfschiffig wie die Peters- und die Paulskirche, 318 Fuss lang. Nach manchen Bauveränderungen

<sup>1</sup> v. Quast bringt dieselbe mit dem Uebergang Ravenna's an den römischen Stuhl in Verbindung.

im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert wurde ihr Inneres im Jahr 1650 gänzlich umgewandelt. — Unter den Nebengebäuden dieser Kirche ist für die gegenwärtige Periode besonders wichtig: das Baptisterium, ein achteckiger Bau, im Innern mit einer zwiefachen Säulenstellung von je acht Säulen übereinander, über den Säulenstellungen gerade Gebälke. Schon Constantin hatte hier ein Baptisterium errichtet; das vorhandene Gebäude soll in seiner unteren Hälfte aus dem fünften, in seiner oberen aus dem zwölften Jahrhundert herrühren. — In dem an die Kirche anstossenden Palast ward am Schlusse des achten Jahrhunderts durch Leo III. ein grosses Triclinium erbaut; die Hauptnische desselben hatte sich bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts erhalten, in welcher Zeit sie zu Grunde ging; ihr Andenken zu bewahren, wurde eine Copie derselben neu gebaut.

## §. 7. Die Monumente von Ravenna.

Die politischen Verhältnisse hatten Ravenna<sup>1</sup> zum wichtigsten Orte Italiens, zunächst Rom, gemacht. Hier war (seit 404) die Residenz der abendländischen Kaiser; als an die Stelle des alten Kaiserreichs die Herrschaft der Ostgothen trat, wurde es (seit 493) der Sitz der Könige dieses Volkes; 540 fiel es in die Hände der Griechen, und es blieb fortan, bis in's achte Jahrhundert, der Sitz des Exarchen, welcher die Statthalterschaft über die griechischen Besitzungen in Italien führte.

Es ist bereits bemerkt, dass in Ravenna die beiden Bausysteme des christlichen Alterthums einander begegneten und von gleich bedeutender Wirkung waren. Im Allgemeinen erscheint zwar auch hier der Basilikenbau (und die mit ihm verwandten Motive bei Anlagen von anderer Art) als vorherrschend, doch findet man dabei eine Behandlung des Details, welche sich häufig als eine eigentlich byzantinische ankündigt; diese besteht namentlich in einer freieren Behandlung der Säulenform<sup>2</sup> und in der Anwendung jenes keilförmigen Aufsatzes über dem Kapitäl der Säulen. Die Basiliken sind sämmtlich ohne Querschiff. Was sie vor den römischen vortheilhaft auszeichnet, ist die Gliederung der äussern, auch wohl der innern Wandflächen durch Arcaden, welche eine zwar einfache, aber

<sup>1</sup> Abbildungen der dortigen Monumente bei *d'Agincourt*. — Vgl. *Schorn*, in den Reisen in Italien seit 1822 von *Thiersch*, *Schorn* u. A. I, S. 384, ff. — Hauptwerk: *A. F. v. Quast*, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. Berlin 1842. Fol.

<sup>2</sup> Ohne Zweifel hängt dies damit zusammen, dass in Ravenna kein Schatz von antiken Gebäuden vorhanden war, denen man, wie in Rom, die Säulen schon fertig entnehmen konnte. Man war gezwungen, die Säulen entweder neu zu arbeiten, oder sie sammt den Kapitälern aus den Werksätten von Constantinopel kommen zu lassen, wie schon an mehreren Beispielen der Stoff — proconnesischer Marmor — beweist.

dem Auge genügende Belebung der Masse hervorbringen. Dann aber zeigt sich auch die unmittelbare und vollständige Aufnahme des Central- und Gewölbebaues. Zugleich sind die ravennatischen Monumente auch insofern für die kunsthistorische Betrachtung von besonderer Wichtigkeit, als sie sich im Allgemeinen ungleich reiner als etwa die römischen erhalten haben. — Neben mehreren Kirchen, doch davon getrennt, erheben sich runde, einfache Backsteinthürme.

Seinen ersten Glanz, in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, verdankt Ravenna vornehmlich der Galla Placidia, Tochter des grossen Theodosius und Mutter Valentinians III., in deren Händen die Zügel der Regierung waren. Aus dem Anfange dieses Jahrhunderts rühren die Basiliken S. Agata (417?) und S. Giovanni Evangelista (nach 425), aus der Mitte desselben die Basilika S. Francesco her.<sup>1</sup> — Die alte Kathedrale von Ravenna war eine fünfschiffige Basilika und nur jenen drei Hauptkirchen Roms vergleichbar; sie soll bereits im vierten Jahrhundert gegründet worden sein; in der Mitte des achtzehnten wurde sie von Grund aus neugebaut. — Das Baptisterium neben dieser Kathedrale (S. Giovanni in Fonte) soll ebenfalls schon im vierten Jahrhundert gegründet worden sein; seit 425 wurde dasselbe erneut. Dies Gebäude ist von eigenthümlicher Wichtigkeit, indem es in seinem Innern, trotz der noch antiken Details, wesentlich das Princip der byzantinischen Anlage erkennen lässt. Es ist ein achteckiger, mit einer Kuppel überwölbter Bau, zwar ohne Seitenumgänge, doch an den Wänden mit Arkaden geschmückt. In den acht Ecken stehen Säulen, in zwei Geschossen übereinander, durch grosse Halbkreisbögen verbunden; zwischen die Säulen des oberen Geschosses aber sind an jeder Wand noch zwei andre Säulen gestellt, welche unter sich und mit den Ecksäulen durch kleinere Bögen verbunden werden. So umfasst hier ein grösserer Bogen mehrere kleinere, was als ein neues architektonisches Element betrachtet werden muss, und was im späteren Mittelalter zu eigenthümlich bedeutsamen Resultaten gesteigert erscheint. Die reiche plastische und musivische Dekoration befolgt noch ganz die spätrömische Weise; dagegen ist das Aeussere ein einfacher Ziegelbau mit Liesenen und Bogenfriesen, welche letztern indess einer Restauration angehören können. — Endlich gehört hieher noch das Kirchlein S. S. Nazario e Celso, die Grabkapelle der Galla Placidia und ihrer Angehörigen. Es ist ein Gebäude von einfacher Kreuzform, ohne Seitengänge und Tribune, die Flügel des Kreuzes mit Tonnengewölben, der Mittelraum mit erhöhter Kuppel überwölbt. Die Wände sind (oder waren) mit Marmorplatten, die Gewölbe mit Mosaiken bedeckt; alles Uebrige ist einfacher Backsteinbau, aussen mit rundbogigen Blenden, die Gesimse auf Consolen ruhend.

<sup>1</sup> Nach Quast a. a. O. ebenfalls wahrscheinlich aus dem J. 425 — 430.

Nicht minder wichtig sind die Monumente, welche zu Ravenna unter der Regierung des grossen Ostgothenköniges Theodorich (493 bis 526) entstanden. Dahin gehören zunächst einige ehemals arianische Basiliken: S. Teodoro (oder S. Spirito), die Basilika des Herkules (so genannt von einer Statue des Herkules, die einen Brunnen vor der Kirche schmückte, — von ihr ist nur eine Säulenstellung von 8 Säulen, mit derben Composita-Blätterkapitälern, auf dem grossen Platze von Ravenna erhalten), und die vorzüglich bedeutende Basilika S. Apollinare nuovo. Diesen Kirchen reiht sich ein zweites Baptisterium, S. Maria in Cosmedin genannt, an, eine kleinere Nachahmung von S. Giovanni in Fonte. — Von dem Palaste des Theodorich ist ein Theil, als Vorderseite des Franciskanerklosters bei S. Apollinare, erhalten; die Anordnung der Façade erinnert lebhaft an Theile in Diocletian's Villa zu Salona; auch hier sieht man als Wanddekoration eine Bogenstellung auf Halbsäulen; in der Mitte des obern Stockwerkes eine offene, halbrunde Loge, mit einer Halbkuppel bedeckt, dergleichen auch an den Kaiserpalästen des Palatins in Rom vorkömmt. Die Details sind hier schon nicht mehr antik zu nennen; die Gesimse bestehen aus einfach, oder in einem Wellenprofil abgeschrägten Platten, die Pfeilerkapitälere der Thorpfosten sind wie umgekehrte attische Basen anzusehen. Uebrigens beweist eine Mosaikdarstellung des Palastes in S. Apollinare nuovo, dass das jetzt Vorhandene nur der ärmlichste Rest des ehemaligen Glanzes ist. — Das interessanteste unter allen ravennatischen Monumenten dieser Zeit ist das noch bei den Lebzeiten dieses Königes erbaute Mausoleum Theodorich's (die heutige Kirche S. Maria della Rotonda) ausserhalb der Stadt. Es ist eine innen runde, ausserhalb zehneckige Kapelle, mit einer flachen Kuppel bedeckt und auf einem mächtigen, gleichfalls zehneckigen Unterbau ruhend; die vortretende Terrasse des letztern, in welchem das Gruftgewölbe befindlich ist, trug ohne Zweifel eine überwölbte Säulenstellung, welche das Mausoleum im Aeusseren umgab. Höchst merkwürdig ist die Behandlung der an diesem Gebäude vorkommenden architektonischen Gliederungen, vornehmlich des imponirenden Kranzgesimses und der Thür-Einfassungen, indem dieselben, von verdorbener römischer Form ausgehend, gleichwohl ein sehr eigenthümliches Gepräge gewinnen. Wenn im Allgemeinen schon die römische Form des architektonischen Gliedes (im Gegensatz gegen die original-griechische) durch den Gesamt-Charakter des römischen Gewölbebaues bedingt wurde, so zeigt sich hier noch eine ungleich kräftigere und freiere Entwicklung desselben Verhältnisses, die hin und wieder sogar bereits an die Formenweise des späteren romanischen Styles anklingt.<sup>1</sup> Es scheint nicht, dass man auch dies Element einem vermittelnden byzantinischen Ein-

<sup>1</sup> Bei *d'Agincourt*, Taf. 18 der Architektur ist dieser Charakter der genannten Gliederungen nicht entschieden genug wiedergeben.

fluss beizumessen habe; vielmehr dürfte es unmittelbar mit der grossartig frischen Belebung, welche Theodorich aus dem schon fast abgestorbenen Geiste des römischen Volkes — freilich nur auf kurze Zeit — zu erwecken wusste, in Verbindung stehen. So ist auch die Technik an diesen Gebäuden noch sehr gediegen, und als Zeugniss mechanischer Tüchtigkeit ist namentlich anzuführen, dass die ganze Kuppel aus Einem von Istrien hergebrachten Felsblock von 34 Fuss Durchmesser gearbeitet ist.

Theodorich's Sorge für grossartige architektonische Unternehmungen beschränkte sich übrigens nicht auf Ravenna; noch in vielen Städten von Italien hat er Bedeutendes ausführen lassen, und man schreibt ihm auch ausserhalb Ravenna verschiedene Baureste zu. Die Erhaltung der alten Monumente von Rom liess er sich gleichfalls angelegen sein.

Aus der Zeit nach Theodorich sind in Ravenna vornehmlich zwei Bauwerke zu nennen. Das eine ist die berühmte Kirche S. Vitale, begonnen 526, baulich vollendet noch unter der Gothenherrschaft (bis 539), ausgeschmückt und eingeweiht 547. Sie erscheint als ein vollständiges Beispiel der eigentlich byzantinischen Architektur. Es ist ein achteckiger Bau von 107 Fuss Durchmesser. Innen steigen acht grosse Pfeiler empor, welche durch Halbkreisbögen verbunden werden und über denen, mit einer eigenthümlichen Uebergangs-Construction, die erhöhte Kuppel ruht. Zwischen den Pfeilern, mit Ausnahme des Zwischenraumes, welcher zur Altartribune führt, sind tribunenähnliche Nischen angeordnet, mit halbem Kuppelgewölbe, das von zwei übereinandergesetzten, offenen Säulenarkaden getragen wird. Die oberen Arkaden bilden eine Gallerie über dem Umgange, welcher sich hinter den Pfeilern umherzieht. Es ist dies letztere ganz dieselbe Anordnung, welche in der um ein Weniges früheren Sophienkirche von Constantinopel sichtbar wird. Die Säulenkapitäle, die Aufsätze über denselben haben grossen Theils sehr eigenthümliche Formen und ein reiches, künstlich gearbeitetes Blätterornament. — Das andere Denkmal ist die grosse Basilika S. Apollinare in Classe, drei Miglien vor der Stadt, begonnen nach 534, geweiht 549, das edelste der erhaltenen Denkmäler Ravenna's. Diese Kirche hat drei breite Schiffe und drei Tribunen, welche letztere von aussen als halbe Zehnecke erscheinen. (Die beiden Seitentribunen sind sehr klein und aus späterer Zeit.) Die Kapitäle entsprechen fast vollkommen denjenigen an der Basilika des Herkules: zwei kräftige Weinblattreihen sind mit Composita-Voluten bekrönt. Die Archivolten der Bogen über den Säulen sind nachdrücklich profilirt, die Basen der letztern breit, aber nicht wulstig ausgeladen, ihre Postamente gitterartig verziert. — Mit dem siebenten Jahrhundert hört in Ravenna die künstlerische Thätigkeit allmählig auf, und mit dem achten Jahrhundert beginnen die Zerstörungen.

## §. 8. Monumente im übrigen Italien.

Von den Monumenten, die ausserhalb Rom und Ravenna in der Periode der alchristlichen Kunst errichtet wurden, sind die folgenden als die wichtigeren unter den erhaltenen anzuführen.

Zuerst das Baptisterium S. Maria maggiore zu Nocera (zwischen Neapel und Salerno), ein Rundbau, im Innern ein Kreis von 14 Säulenpaaren, welche durch Halbkreisbögen verbunden sind und unmittelbar über diesen das Kuppelgewölbe tragen; hinter den Säulen ein ebenfalls überwölbter Umgang.<sup>1</sup> Die Kirche scheint den frühesten Zeiten alchristlicher Kunst anzugehören.

Später ist die Kirche S. Angelo zu Perugia. Ihrer ursprünglichen Anlage nach ist sie mit S. Stefano rotondo zu Rom zu vergleichen, indem auch sie aus einem zwiefachen Säulenkreise (der innere eigentlich sechszehneckig) besteht. Ueber den Säulenkapitälern bemerkt man wiederum jenen byzantinischen Aufsatz. — Die Kirche S. Pietro de' Casinensi vor Perugia ist eine gewöhnliche Basilika (Chor und Querschiff aus dem späteren Mittelalter).

Der Dom von Novara, eine fünfschiffige Basilika, das Mittelschiff auf Säulen und Pfeilern, die Nebenschiffe auf Pfeilern mit Halbsäulen ruhend, wird gegenwärtig der ursprünglichen Anlage nach ins vierte Jahrhundert versetzt, soll aber im zehnten Jahrhundert bedeutende Aenderungen, unter andern die Vorhalle auf Pfeilern erhalten haben. Auch das anstossende Baptisterium soll aus alchristlicher Zeit stammen; es ist ein einfaches Achteck mit Kapellenumgang.

An ruhiger Schönheit der Anordnung möchte San Lorenzo in Mailand<sup>2</sup> allen alchristlichen Centralbauten überlegen sein. Leider ist nicht mehr der ursprüngliche Bau, sondern nur eine (allerdings wohl genaue) Restauration aus der Zeit des heil. Carlo Borromeo vorhanden; auch fehlen alle Angaben über die Entstehungszeit, so dass Manche sogar einen Thermensaal des dritten Jahrhunderts zu erkennen glaubten. Eine achteckige, jetzt flache Kuppel ruht über einem quadratischen Raum, von dessen vier Seiten aus ebenso viele Säulenstellungen, ein unteres und oberes Stockwerk von Umgängen bildend, nischenartig einwärts treten. Die Aussenmauer, welche diese Umgänge umgibt, dehnt sich ebenfalls auf allen vier Seiten zu Kreis-Segmenten aus; nur die vier Ecken bilden massive, geradlinige Thürme. Sonst ist das Aeussere vollkommen schlicht und meist sehr verbaut. Mehrere alte Anbauten, unter andern eine achteckige Kapelle (S. Aquilino).

<sup>1</sup> S. d'Agincourt, Arch., t. 10, No. 9 u. 10.

<sup>2</sup> Vgl. A. F. v. Quast, Ravenna etc., S. 34, und Taf. 8. — Der perspectivische Reiz des Innern übertrifft S. Vitale und den Dom von Aachen bei Weitem.

Den späteren Bauten von Ravenna stehen einige Kirchen an der gegenüberliegenden istrischen Küste, die hier einzureihen sind, parallel. Vorzüglich bedeutend ist die Kathedrale von Parenzo, gegen das J. 542 gebaut. Ihre Details zeigen entschieden byzantinische Arbeit; sie hat drei Tribunen und einen von Portiken umgebenen Vorhof, an welchen, der Kirche gegenüber, ein einfaches achteckiges Baptisterium stösst.<sup>1</sup> — Sodann der Dom von Triest in seiner ursprünglichen Anlage. Auch dies Gebäude war eine Basilika im byzantinischen Geschmack mit drei Tribunen; es soll bereits aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts herrühren. Auf der einen Seite lag ein einfaches achteckiges Baptisterium, auf der andern eine viereckige Kapelle, ganz im byzantinischen Style erbaut, in der Mitte eine Kuppel auf vier Pfeilern, ebenfalls mit drei Tribunen. Diese Kapelle soll in der Mitte des sechsten Jahrhunderts errichtet sein. Im vierzehnten Jahrhundert wurden der Dom und die Kapelle in einem grösseren Ganzen vereinigt.<sup>2</sup>

Zu Lucca finden sich zwei Basiliken, von denen die eine, S. Frediano, in der zweiten Hälfte des siebenten, die andre, S. Michele, bald nach der Mitte des achten Jahrhunderts erbaut ist.<sup>3</sup> Sie fallen somit in die Zeit der Langobardenherrschaft, zeigen aber in ihrer ziemlich rohen Beschaffenheit, besonders an denjenigen Baustücken, die nicht (wie die Mehrzahl der Säulen in S. Frediano) von antiken Monumenten entnommen sind, den steigenden Verfall der Kunst. Charakteristisch ist es auch, dass hier jener byzantinisirende Aufsatz über den Kapitälern der Säulen nicht mehr gefunden wird. Das Aeussere beider Kirchen ist übrigens im zwölften Jahrhundert erneut worden; an der Kirche S. Frediano wurde in dieser Zeit die Tribune weggebrochen, an deren Stelle die Façade angelegt und auf der entgegengesetzten Seite eine neue Tribune erbaut.

Wie an den beiden ebengenannten Kirchen ersichtlich ist, so gilt es im Allgemeinen als Regel, dass die unter langobardischer Herrschaft aufgeführten Bauten — im Gegensatz gegen die bunte Mannigfaltigkeit des byzantinischen Geschmackes — eine grosse Einfachheit und Rohheit des Details zeigen, dass dagegen die Masse der Mauer sich immer noch durch solides und tüchtiges Handwerk auszeichnet. Doch wird von den Geschichtsschreibern jener Zeit auch mancher Prachtanlagen gedacht, die immerhin auf einen gewissen Reichthum der Formenbildung schliessen lassen. Unter diesen werden der Palast und die Johanniskirche zu Monza, welche von der Königin Theudelinde am Schlusse des sechsten Jahrhunderts errichtet wurden,

<sup>1</sup> S. d'Agincourt, Arch., t. 68, No. 7; t. 69, No. 11, 12; t. 73, No. 9.

<sup>2</sup> Kandler, im *Archeografo Triestino*, 1829, I, p. 131.

<sup>3</sup> Cordero, *dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda*, p. 217, 256.

besonders gerühmt. Manche noch vorhandene Baureste bestätigen im Uebrigen das allgemeine Urtheil.<sup>1</sup>

Neuerlich glaubt man den Langobarden ausser den oben genannten Basiliken u. s. w. auch einen schon ziemlich weit vorgerückten Gewölbbau vindiciren zu können, als dessen Consequenz bereits der mit Halbsäulen versehene Pfeiler auftritt. Eine Anzahl von Kirchen, sehr entwickelten Styles, an welchen frühere Forscher denselben Nachweis zu führen versuchten, sind zwar erst in die romanische Periode zu versetzen (s. S. Michele in Pavia); dagegen hält man folgende Gebäude für entschieden altlangobardisch: Die Domkirche S. Evasio zu Casal-Monferrato, angeblich vom J. 741, fünfschiffig mit drei Tribunen, über der Mitte des Mittelschiffes eine Kuppel, deren Tambour antikisirende Details hat; die sämmtlichen Schiffe gewölbt, die Pfeiler mit Halbsäulen; das Ganze jedoch stark modernisirt. — Die Vorhalle desselben Gebäudes, ein oblonger Raum, der Länge nach mit zwei ganzen, der Breite nach mit vier mächtigen halben Gurtbogen überspannt, deren Kreuzungen theils Tonnengewölbe, theils Kreuzgewölbe einfassen, erstere in den mittlern, breiter genommenen Abtheilungen. An drei Seiten im Innern eine emporenartige, mit einem gewissen Reichthum in Halbsäulen, Pilaster und Bogen gegliederte Fensterarchitektur; das Aeussere sehr verbaut, doch so, dass ein Stück Giebelwand mit Portal und zwei Gallerien sichtbar wird. — Das Baptisterium zu Asti, aussen ein Vierundzwanzigeck, innen ein Achteck mit sehr breitem Umgang und schmalem Kuppelraum auf dicken Säulen mit hufeisenartig überhöhten Bogen. Aussens an jeder dritten Ecke ein Strebepfeiler, unter dem Dache Consolen, das Uebrige ganz einfach.<sup>2</sup>

Als einer der bedeutendsten Reste profaner Art ist der sogenannte Palazzo delle Torre zu Turin zu nennen. Es ist die Façade eines bedeutenden Gebäudes von Backstein, welches mit

<sup>1</sup> Näheres, von *Gaye* mitgetheilt, im *Schorn'schen Kunstblatt*, 1835, No. 53, f. Hauptwerk (noch unvollendet): *F. Osten*, die Bauwerke in der Lombardei vom siebenten bis zum vierzehnten Jahrhundert; Darmstadt, 1846; der Text in *Förster's Bauzeitung*. — Die Kirche S. Michele zu Pavia, welche man gewöhnlich als den Grundtypus einer eigenthümlich langobardischen Baukunst betrachtet, gehört einer späteren Periode an. Vgl. unten Kap. XIII, A. §. 2, e.

<sup>2</sup> Wir gestehen, dass uns *Osten* (a. a. O.) in Betreff des hohen Alters dieser Gebäude, wenigstens des Domes von Casale-Monferrato, nicht völlig überzeugt hat, und dass wir eher eine frühromanische Entstehungszeit, etwa das elfte Jahrhundert, annehmen möchten, namentlich für die barbarisch-romanische Vorhalle. Für einen nähern Beweis ist hier nicht die Stelle, doch weisen wir darauf hin, dass man ein späteres Jahr der Weihung (1107) kennt und dass die Relief-Figuren des ursprünglichen Erbauers, König Liutprand, und seiner Gemahlin (welche gar wohl altlangobardisch sein können) doch nicht leicht bei dessen Lebzeiten in die Giebelmauer eingesetzt worden sein möchten.



dem der Porta nigra zu Trier eine grosse Aehnlichkeit hat; wie dort, so zeigt sich auch hier noch ganz dasselbe Princip, das im Aeusseren der römischen Theater und Amphitheater zur Anwendung gekommen war: Reihen von Bogenöffnungen, durch gräcisirende (hier Pilaster-) Architekturen umschlossen. Alles Detail aber erscheint hier schon des Materials wegen in höchster Einfachheit und gänzlich unausgebildet. Man schreibt das Gebäude dem achten Jahrhundert zu.<sup>1</sup>

Die Kirche SS. Apostoli zu Florenz, in ihrer ursprünglichen Anlage eine einfache Basilika, gilt einigen als ein Gebäude des achten, Andern als ein von Karl dem Grossen errichtetes Gebäude des neunten Jahrhunderts,<sup>2</sup> gehört aber in ihrer jetzigen Gestalt mit der Kirche S. Miniato und dem Baptisterium in die Zeit um das J. 1200.

§. 9. Die altchristliche Architektur in Frankreich, Deutschland und England.

Wie die nordischen Völkerschaften, welche in Italien eingedrungen waren, vornehmlich die Ostgothen und die Langobarden, die auf der Antike gegründete altchristliche Architektur zu der ihrigen machten, so geschah es auch bei den übrigen germanischen Nationen, welche ausserhalb Italien, nach dem Gewirre der grossen Völkerwanderung neue Reiche gründeten. Theils fanden sie, wie besonders in Spanien, im südlichen Frankreich und Deutschland, ebenso bereits das Erbe einer antiken Cultur vor, theils wurden ihnen mit der christlichen Lehre auch die Formen, in denen diese Lehre sich bewegte, zugetragen.

Die Geschichtschreiber jener Zeit enthalten die Berichte von sehr zahlreichen Kirchenbauten und andern Bauunternehmungen, die im fränkischen Reiche, schon ehe Chlodwig (am Ende des fünften Jahrhunderts) das Christenthum angenommen, ausgeführt wurden; ebenso von denen, welche unter der Herrschaft der Westgothen in Spanien und unter der der Angelsachsen in England entstanden. Diese Berichte sind im Allgemeinen zwar wenig genügend, um uns ein anschauliches Bild von jenen Anlagen zu geben; indess enthalten sie doch mehrfach auch einige genauere Andeutungen. Zunächst ist der Umstand anzuführen, dass nicht selten des Steinmaterials, aus welchem die Kirchenbauten gearbeitet wurden, gedacht wird, oder dass besondere Umstände hervorgehoben werden, welche die Voraussetzung eines solchen Materiales in sich einschliessen. Hierdurch wird im Allgemeinen wenigstens ein Grad von Cultur bezeichnet, welcher mit dem der gleichzeitig italienischen Architektur etwa auf gleicher Stufe stand; auch waren durch die Anwendung des

<sup>1</sup> Cordero, a. a. O., p. 283. — Vgl. F. Osten, die Bauwerke in d. Lombardei etc.

<sup>2</sup> d'Agincourt, Arch., t. 25, No. 8, 9.

Steinmateriales mancherlei Besonderheiten der künstlerischen Ausschmückung (wie z. B. die Ausführung der, nicht selten genannten Musiv-Gemälde an den Wänden) bedingt. Minder bedeutende Gebäude (z. B. Wohnungen) sind ohne Zweifel zumeist aus dem bequemerem und im Norden damals leicht zugänglichen Materiale des Holzes erbaut gewesen; die monumentalen Bauwerke von Bedeutung werden in der Regel und im Wesentlichen aus Stein bestanden haben.<sup>1</sup> — Sodann geht aus verschiedenen, mehr oder weniger unmittelbaren Andeutungen hervor, dass die Hauptbauform der Kirchen die der Basilika war,<sup>2</sup> obgleich im Einzelnen auch Anlagen geschildert werden, welche den Einfluss des byzantinischen Princips (namentlich in einer Anordnung, die der von S. Vitale zu Ravenna ähnlich ist) verrathen. Des prächtigen Schmuckes der Kirchen wird häufig gedacht, auch des Umstandes, dass man, wie in Italien, das Material, besonders die kunstreich gebildeten Säulen, gern von antiken Bauten entnahm und nicht selten aus beträchtlicher Entfernung herbeiführen liess. Ausserdem weiss man, dass die Kirchen in der Regel vollständig ausgemalt waren, theils mit Figuren, welche oft einen abgeschlossenen Cyclus bilden mochten, theils mit Ornamenten; selbst die flachen Decken der Basiliken erhielten oft einen reichen figürlichen Schmuck.

Gleichwohl sind in den nordischen Ländern nicht gar viele Reste aus jener Periode der Architektur auf unsere Zeit gekommen. Die Mehrzahl derselben, die uns eine nähere Anschauung darbieten, findet sich in Frankreich, die beiden wichtigsten Bauwerke in Deutschland.

Das eine von den letztern, die *Porta nigra* zu Trier, müssen wir hier als wahrscheinlich früh-merovingischen<sup>3</sup> Bau zunächst behandeln. Wie an mehreren römischen Thoren (z. B. *Porte*

<sup>1</sup> Der Unterschied des Materials, vornehmlich was Holz und Stein anbetrifft, ist insofern allerdings nicht unwichtig, als die Anwendung des letzteren auf eine höhere Ausbildung der mechanischen Hilfsmittel, vornehmlich aber auf das Vorhandensein eines ernsteren monumentalen Sinnes, der sein Werk nicht nur für die gegenwärtigen Geschlechter, sondern auch für die zukünftigen gründet, schliessen lässt. Im eigentl. ästhetischen Bezuge ist dieser Unterschied jedoch von ziemlich geringer Bedeutung, so viel man auch in neuerer Zeit darauf Gewicht gelegt hat. Die altnorwegischen Holzkirchen, von denen später die Rede sein wird, lassen in ihrem Material eine künstlerische Ausbildung erkennen, welche der des Steinbaues zur Seite steht.

<sup>2</sup> Der Name „Basilika“ entscheidet übrigens bei den Schriftstellern des Mittelalters nichts in Rücksicht auf die Form, da er von ihnen für alle kirchlichen Anlagen gebraucht wird.

<sup>3</sup> Die bei diesem Anlass schon in der ersten Auflage ausgesprochene Ansicht hat viele Gegner gefunden, welche indess meist bei der blossen Gegenbehauptung stehen geblieben sind, statt Gründe mit Gegengründen zu widerlegen. So begnügt sich z. B. ein neuerer Kritiker (Salzburg und seine Baukunst, von F. M., in *Förster's Bauztg.*, Jahrgang 1846) damit, der

S. André zu Autun) fassen zwei thurmartige Bauten, nach aussen im Halbrund vortretend, einen Mittelbau mit zwei grossen Thorbogen und einem doppelten Obergeschoss ein; das Ganze ist mit Halbsäulen und Pilastern in mehreren Geschossen bekleidet, zwischen welchen sich gewölbte Fenster befinden. Das Detail ist hie und da wirklich noch nicht vollendet, meist aber erhält es nur durch die grosse, von allen römischen Formen weit abweichende Rohheit den Schein des Unvollendeten. So bestehen die durchlaufenden Gesimse, selbst wo die genaue und glatte Behandlung sie offenbar als vollendet erkennen lässt, blos aus einer unterwärts abgeschragten

Merovingischen und Karolingischen Baukunst von vorn herein den Generalcharakter der „Kleinheit und Miserabilität“ zuzutheilen, die notorisch grossen Gebäude theils daraus wegzuläugnen, theils als „Ausnahmen“ zu bezeichnen und schliesslich die damaligen Autoren für Aufschneider zu erklären. Dass der Maasstab der Bauten jener Zeit häufig kleiner war, als im spätern Mittelalter, ist längst kein Geheimniss, aber die Porta nigra kann ja eine jener doch wohl nicht so seltenen „Ausnahmen“ gewesen sein. Wenden wir uns zu denjenigen Gegenansichten, welche durch Gründe Berücksichtigung verdienen, so findet sich, dass bereits eine nicht unbedeutliche Concession gemacht wird. *Chr. W. Schmidt*, (Baudenkm. zu Trier, Liefg. V) und *L. Eltester*, (Kunstbl. 1846, No. 35, vgl. 1847. No. 20) geben zu, dass der Bau nicht aus constantinischer Zeit sei, indem er in der That von den übrigen constantinischen Bauten Trier's in Stoff und Form gar zu augenfällig abweicht; sie nehmen deshalb die allerletzte Zeit der römischen Herrschaft, gegen das J. 464, dafür in Anspruch. Allein man sehe wohl zu, ob die historische Probabilität, die man gegen die merovingische Epoche geltend macht, der Annahme der letzten römischen Zeit nicht noch ungünstiger ist, und ob nicht eine Zeit, wie die des kraftvollen Theodorich von Austrasien (511—534) und seines ruhmbegehrigen Sohnes Theodebert (534—548) am Ende besser mit diesem Gebäude harmonirt, als jene zwei letzten Jahrzehnde des seit Genserich in Auflösung begriffenen Römerreiches. Die Porta nigra ist ein Luxusbau und kann wohl schon deshalb kaum in eine solche Zeit der Noth gehören. — Hr. *Eltester's* historische Argumente sind ein sehr dankenswerther Beitrag zu dieser Frage und lassen sich hier nicht mit ein paar Zeilen erledigen, doch dürfen wir einstweilen Folgendes dagegen bemerken: 1) Eine Porta Martis gab es in Trier wahrscheinlich wie in vielen andern römischen Städten schon seit der römischen Eroberung, so dass sich der Name an die Oertlichkeit, nicht an das jetzige (nach Hr. *Eltester's* eigener Annahme erst in christlicher Zeit errichtete) Gebäude knüpft. 2) Wie oft Trier der temporäre Aufenthalt der frühern austrasischen Könige war, können wir bei der Spärlichkeit ihrer Urkunden und der sonstigen Ueberlieferungen dieser Gegend gar nicht wissen; immer aber war es mit Metz und Köln die wichtigste Stadt des austrasischen Reiches im 6ten Jahrh. 3) In das achte Jahrhundert haben wir die Porta nie versetzen wollen, sondern nur in die fränkische Zeit überhaupt. 4) Ueber das neuerlich durch *F. Osten* mit höchster Wahrscheinlichkeit festgestellte Alter des wichtigsten Analogons, des Pallazzo delle Torri zu Turin s. oben. Die ungeheure Solidität des Quaderbaues aber, welcher die Porta vor allen Römerbauten Trier's auszeichnet, findet ihr würdigstes Gegenstück in dem vielleicht gleichzeitigen Grabmal Theodorichs des Grossen bei Ravenna, gegen dessen ostgothischen Ursprung auch alle möglichen Einwendungen sich erheben liessen, wenn derselbe nicht anderweitig vollkommen gesichert wäre.

Platte, die Kapitäle der Halbsäulen aber aus einem kelchartig erhöhten Echinus und einer schmalen Deckplatte, der roheste denkbare Uebergang aus der Rundform der Säule ins Viereck. (Die Möglichkeit einer beabsichtigten römisch-dorischen Kapitälform wird durch die unterhalb des Echinus angebrachten Hälse an den Säulen des Erdgeschosses beseitigt). Sogar an den Pilastern ist das Kapitäl barbarischer Weise ganz analog gebildet. Diese ganz unantiken Details stehen wesentlich parallel mit den trapezförmigen Kapitälern ravenmatischer und byzantinischer Bauten, welche zugleich einen Uebergang in das spätere Würfelkapitäl bilden, und mit der Gsimprofilirung, wie sie an mehreren altchristlichen Bauten vorkommt. — Während hier der ganze Bau aus mächtigen Quadern besteht, ist in Köln ein anderes wahrscheinlich ebenfalls merovingisches Denkmal, der runde Unterbau des Claventhurmes, aus Bruchsteinen und Backsteinen erhalten; und zwar ist durch die verschiedenen Farben derselben eine Art von musivischer Incrustation hervorgebracht, deren einfache spielende Ornamentik dem klassischen Alterthum schon ganz fremd, wohl aber dem ersten Auftreten des nordischen Formensinnes verwandt erscheint.

Neben diesen sehr isolirten Werken hat die kirchliche Architektur schon mehr eine fortlaufende, wenn auch lückenhafte Reihe von Denkmälern oder wenigstens Nachrichten über solche aufzuweisen. Die bedeutenden Kirchenbauten, die in Frankreich, zu Clermont und besonders zu Tours, bereits bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts ausgeführt wurden, kennen wir nur aus den Berichten des Geschichtschreibers.<sup>1</sup> Unter den erhaltenen Werken sind zunächst einige Baureste in Betracht zu ziehen, die sich im Süden des Landes, und zwar in der Provence, befinden. Diese schliessen sich, was die geographische Lage und das Verhältniss zu den reichlich vorhandenen antiken Monumenten zur Genüge erklären, den italienischen Werken altchristlicher Architektur noch unmittelbar an. Unter ihnen sind besonders hervorzuheben: Ein Rundgebäude, vermuthlich ein Baptisterium, zu Riez, mit acht korinthischen Säulen im Inneren, die durch Bögen verbunden sind und eine Kuppel tragen, während der Umgang mit Kreuzgewölben bedeckt ist. — Die alte Kathedrale zu Vaison, eine Basilika (wie es scheint), die Details reich in spätrömischer Weise gebildet und zum Theil gewiss von antiken Gebäuden entnommen. — Das alte Baptisterium der Kathedrale von Aix, eine Rotunde mit acht antiken Säulen, und ein verdorben römisches Portal an derselben Kirche. — Ein ähnliches Portal an der Kathedrale von Avignon; u. a. m.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gregor von Tours, II, 14. ff.

<sup>2</sup> Abbildungen dieser provenzalischen Architekturen s. bei A. de Laborde, *les monumens de la France*.

Die eben genannten Bauten gehören ohne Zweifel den frühesten Zeiten altchristlicher Architektur an. Im westlichen und im nördlichen Frankreich sind einige andere Baureste erhalten, welche aus den folgenden Jahrhunderten herrühren und theils eine schlichtere Behandlungsweise, die mehr nur das Materielle der altrömischen Technik bewahrt, theils eine barbarisirte Umwandlung der römischen Dekorationsweise erkennen lassen.<sup>1</sup> Die Mehrzahl dieser Monumente findet sich in Poitou und besonders in Anjou. Vornehmlich interessant ist unter ihnen die kleine Kirche St. Jean zu Poitiers, die den Zeiten des sechsten Jahrhunderts anzugehören scheint. Sie hat im Inneren Arkaden mit Säulen, die wiederum noch von verschiedenen älteren Bauten entnommen sind; der Giebel des Gebäudes zeigt einen bunten Schmuck, in welchem die Formen der Antike aufs willkürlichste durcheinander gewürfelt erscheinen. — Die alten Theile der Kirche St. Eusèbe zu Gennes, in der Gegend von Saumur, der von Savenières unfern von Angers, besonders die der Kirche St. Martin zu Angers (aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts), u. a. m. erscheinen dagegen in jener schlichteren Behandlung. —

Ebenso im nördlichen Frankreich u. a. die, jetzt zum Theil zerstörte alte Kathedrale Basse-Oeuvre zu Beauvais, eine einfache Basilika, die aus dem achten Jahrhundert herrührt und im Innern Arkaden mit viereckigen Pfeilern hatte. Noch ins siebente Jahrhundert wird der mittlere Theil der Krypta der Abteikirche St. Denis bei Paris versetzt; ein Tonnengewölbe mit Wandarkaden auf Säulen, deren Kapitäle schon mit rohen figürlichen Darstellungen verziert sind. — Höchst bedeutend und umfassend waren die Anlagen des Klosters Fontanellum (St. Vandrille, unfern von Rouen.<sup>2</sup> Schon um die Mitte des siebenten Jahrhunderts waren hier drei Kirchen gegründet worden, von denen die bedeutendste, die des h. Petrus, als eine fünfschiffige Basilika zu betrachten sein dürfte. Eine Reihe anderer Kirchen folgte dieser im Laufe des achten Jahrhunderts. Im Anfange des neunten Jahrhunderts, unter dem Abte Ansigis, wurden die grossartigsten Bauten für die Zwecke des Klosterlebens gegründet und durch sie die Menge der hier vorhandenen Gebäude zu einem überaus mächtigen Ganzen zusammengefasst und abgerundet. Es scheint aber, dass von all diesen Anlagen nichts auf unsere Zeit gekommen ist.

Die Regierungszeit Karls des Grossen (768—814), in die bereits einige der ebengenannten Bauten fallen, bildet die eigentliche Glanzperiode der Architektur im fränkischen Reiche. Karl hatte

<sup>1</sup> Vgl. besonders: *de Caumont, histoire sommaire de l'architecture au moyen âge*, p. 46, ff.

<sup>2</sup> Ausführliche Nachrichten in den *Gestis abbatum Fontanellensium*. — Vgl. E. H. Langlois, *essay hist. et descr. sur l'Abbaye de Fontenelle ou de St. Vandrille*.

die Bedeutsamkeit der Kunst mit grossartigem Sinne erfasst und war eifrig bemüht, dem kirchlichen, wie dem fürstlichen und dem gesammten öffentlichen Leben durch sie — nach den Mitteln, welche seine Zeit ihm darbot — eine höhere Würde zu verleihen. Vor allen Orten erfreute sich Aachen, seine Hauptresidenz, des glänzendsten Schmuckes; diese Stadt ward durch ihn, wie seine Zeitgenossen sich ausdrücken: ein zweites Rom, und erhielt als solches ein Forum, Theater, Thermen, Wasserleitungen u. s. w., von deren äusserer Beschaffenheit wir freilich nichts Näheres wissen. Karl erbaute ebendasselbst als seine Wohnung einen prachtvollen Palast und, mit diesem durch einen Portikus verbunden, die, der h. Jungfrau geweihte Münsterkirche, in den Jahren von 796 bis 804. Den Bau der Münsterkirche leitete der ebengenannte Ansigis, Abt von St. Vandrille. Dies Gebäude steht noch gegenwärtig aufrecht und bildet, wie bereits angedeutet, das vorzüglichste Beispiel altchristlicher Architektur diesseit der Alpen.<sup>1</sup> Manche Eigenthümlichkeiten des Entwurfes, sowie die Energie der Anlage im Allgemeinen, erscheinen an diesem Bau sehr bemerkenswerth; die technische Construction aber, und mehr noch die künstlerische Ausführung bezeugen den neuen und tieferen Verfall der Kunst, der seit jenem ersten Aufschwunge der altchristlichen Architektur im fünften und sechsten Jahrhundert bereits eingetreten war. Das Allgemeine des Planes lässt eine Nachahmung der Kirche S. Vitale in Ravenna erkennen. Es ist ein Octogon von etwa 48 Fuss Durchmesser, umgeben von einem sechzehneitigen Umgange; das Octogon wird durch starke Pfeiler gebildet, über denen sich die den Mittelraum überdeckende achteckige Kuppel erhebt. Doch sind hier nicht, wie in S. Vitale, Nischen zwischen den Pfeilern angeordnet. Der Umgang ist mit niedrigen Kreuzgewölben bedeckt, welche sich durch starke Bögen, von Pfeiler zu Pfeiler, gegen den Mittelraum öffnen. Ueber dem Umgang ist eine hohe Gallerie, auf eigenthümliche Weise durch schrägliegende Tonnengewölbe bedeckt, welche eine Art Widerlage gegen den Druck des mittleren Kuppelgewölbes bilden. Die hohen Bogenöffnungen vor der Gallerie, zwischen den Pfeilern des Octogons, waren mit zwiefachen Säulenstellungen ausgesetzt, die unteren derselben (ursprünglich) drei Bogen mit einem Gesimse tragend, die oberen unmittelbar (nur mit einem kleinen kubischen Aufsatz versehen) gegen die grosse Bogenwölbung anstossend. Diese letztere Anordnung erscheint natürlich äusserst roh und unkünstlerisch. Uebrigens bildeten diese Säulen, die man zum Theil aus weiter Ferne, aus Rom und Ravenna, meist von antiken Bauten, herbeigeholt hatte, den vorzüglichsten architektonischen Schmuck der Anlage; bei der französischen

<sup>1</sup> Vgl. besonders: *F. Mertens*, über die Karolingische Kaiser-Kapelle zu Aachen, in *Förster's Allg. Bauzeitung*, Jahrgang 1840, S. 135.

Occupation am Ende des vorigen Jahrhunderts wurden sie herausgegeben und nach Paris entführt; die schönsten von ihnen liess man, als Frankreich seinen grossen Kunstraub herauszugeben genöthigt ward, in der Antiken-Gallerie des Louvre zurück; die übrigen wurden zurückerstattet und sind gegenwärtig wieder aufgestellt. Die Kapitäle sind theils antik korinthisch, theils rohe und allgemein gehaltene Nachahmungen dieser Form; die Basen zum Theil attisch mit grosser Kehle; andere bestehen blos aus der Kehle und dem untern Pfühl, oder gar nur aus einem wellenförmigen Pfühl; darunter ein hoher Abacus, meist mit schrägen Eckabschnitten.<sup>1</sup> Ueber den grossen Bögen der Gallerie erhebt sich ein achteckiger Tambour mit Fensteröffnungen, auf welchem sodann die Kuppel ruht. Am Aeusseren des Tambours, auf seinen Ecken, sind Pilaster von römischer Form angeordnet, jedoch so stark vorspringend, dass sie bereits als ein Vorbild der Strebepfeiler des späteren Mittelalters erscheinen. — Im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ward der Tambour im Aeusseren durch eine kleine Arkaden-Gallerie und durch Giebelaufsätze erhöht; das gegenwärtige, halb-indische Kuppeldach rührt aus der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts her. Mancherlei grössere und kleinere Anbauten reihten sich im Verlauf des Mittelalters und der modernen Zeit der Münsterkirche an; der bedeutendste Anbau ist der im vierzehnten Jahrhundert ausgeführte hohe Chor.<sup>2</sup> — Im übrigen war die Münsterkirche schon von Karl dem Grossen auch durch anderweitigen reichen Schmuck ausgezeichnet worden. Dahin gehören vornehmlich die Bronzwerke, die sich noch bis auf unsre Zeit erhalten haben; es sind drei Paar einfacher Bronzethüren (für den Haupteingang und für Seitengänge) und vornehmlich die Bronzegitter vor den unteren Säulen der Gallerie, welche letztere kunstreich, theils im römischen, theils im byzantinischen Style gearbeitet sind. — In einem Gewölbe unter der Kirche war Karls Leichnam, auf goldenem Stuhle sitzend, beigesetzt worden.

Ausser dem Palaste zu Aachen hatte Karl der Grosse noch eine bedeutende Anzahl von Palästen und Villen an verschiedenen Orten seines Reiches erbaut. Vorzüglich berühmt war unter diesen der Palast von Ingelheim am Rhein, unterhalb Mainz, zu dessen reicher Säulenpracht wiederum Rom und Ravenna hatten beisteuern müssen. Doch ist hiervon nichts erhalten. — Ein anderer der

<sup>1</sup> Von den alten Kapitälern sind bei der Wiederaufstellung der Säulen nur einige wenige benutzt worden; die alten Basen hat man bei der Restauration gar nicht mit verwandt. Doch werden die erhaltenen Stücke sämmtlich, soviel uns bekannt, im Münster aufbewahrt.

<sup>2</sup> Dass ehemals eine kleine viereckige Doppelkapelle, den beiden Stockwerken des Umganges entsprechend, an der Ostseite des Baues angebracht gewesen sei, lässt sich schon aus der Analogie der Kirche von Ottmarsheim und überdies aus vorhandenen Nachrichten schliessen.

vorzüglichsten Paläste war der zu Nymwegen. Hier hat sich ein sechzehneckiges Baptisterium, ganz von der Form der Münsterkirche zu Aachen, erhalten, das man für einen Theil dieses Palastes hält.<sup>1</sup> — Als ein zweites genaues Nachbild der Münsterkirche von Aachen erscheint die Kirche zu Ottmarsheim im Elsass,<sup>2</sup> welche jedoch durch historische Zeugnisse wie durch den Styl der Details in den Anfang des 11. Jahrhunderts (vor 1027) verwiesen wird. Die Säulenstellungen in den grossen obern Bogen haben bereits Würfelkapitäl mit Rinnen, das Aeussere einen Bogenfries. Der Umgang bildet hier blos ein Achteck, wie das Innere. — Eine dritte, vielleicht ältere Nachbildung ist das in die Münsterkirche zu Essen hineinverbaute halbe Achteck, vor welchem noch das beim Aachener Dom längst verschwundene Atrium, eine vierseitige ungewölbte Halle mit Rundbogen auf Säulen, theilweise erhalten ist.<sup>3</sup>

Im Uebrigen besitzt Deutschland nur sehr wenig Baureste aus der Zeit der altchristlichen Architektur. Schon aus merovingischer Zeit (um 600) stammt die Kapelle des h. Rupertus am Eingange der Klause zu Salzburg; nur um ein Jahrhundert neuer möchte die Kapelle auf dem Marienberg zu Würzburg sein, ein Achteck mit halbrunden Wandnischen. In die karolingische Zeit gehört die Krypta der Kirche S. Michael zu Fulda, ein kleines, niedriges kreisrundes Grabgewölbe, in der Mitte von einer äusserst rohen und plumpen ionischen Säule gestützt, durch eine Mauer mit Thüren von einem ebenfalls gewölbten Umgange, der in einzelne Kammern zerfällt, abgetrennt. Die Kirche wurde im Anfange des neunten Jahrhunderts gebaut und 822 eingeweiht; der Oberbau gehört indess einer Erneuerung vom Ende des elften Jahrhunderts an. — Vielleicht noch älter als jene Krypta ist die alte Kapelle (der sog. Heidentempel) zu Regensburg, ein kleiner oblonger Raum mit Nischen rings an den Wänden. — Auch die Krypta der Wipertikirche bei Quedlinburg hat noch das Gepräge dieser Periode. Ihre Säulenstellungen tragen sogar noch gerade Gebälke und darüber Tonnengewölbe zur Bedeckung der Räume; auch findet sich hier wiederum noch ein schlichtes ionisches Kapitäl. Dabei erscheint die ganze Anlage höchst roh. Indess gehört dieser

<sup>1</sup> v. Lassaulx, die Mathiaskapelle bei Kobern, S. 64.

<sup>2</sup> Schöpflin, *Alsatia illustrata*, t. XI, p. 504, (wo das Gebäude zwar noch als römischer Tempel gilt). Vgl. Golbéry, *antiquités de l'Alsace*, I. pl. 40, p. 121. — Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländ. Alterthümer in Basel, zweites Heft.

<sup>3</sup> Eine sehr verbaute achteckige Kirchenruine zu Mettlach unweit Trier (im Garten der Porzellanfabrik der Hrn. Villeroy und Boch) möchte ebenfalls zu diesen Nachahmungen des Aachener Münsters gehören. Umgang und Emporen sind nicht mehr vorhanden.



Bau vielleicht schon in das zehnte Jahrhundert.<sup>1</sup> — Die interessante und zierliche Vorhalle des Klosters Lorsch, zwischen Darmstadt und Mannheim, welche man der Zeit Karls des Grossen zuschreibt, dürfte richtiger in das zwölfte Jahrhundert zu setzen sein. Ich komme weiter unten auf dies Gebäude zurück.

Zu den wichtigeren deutschen Bauanlagen des neunten Jahrhunderts gehörte der Neubau des Klosters St. Gallen in der Schweiz, der in dieser Periode in sehr stattlicher und ausgedehnter Weise ausgeführt ward. Die Hauptkirche wurde von 830 bis 835 gebaut. Zwar hat sich von dieser, wie von den übrigen alten Bauten von St. Gallen nichts erhalten, doch bewahrt die dortige Bibliothek noch den grossen und ausführlichen, auf Pergament gezeichneten Originalplan, welcher, wie es scheint, von einem der Hof-Architekten Kaiser Ludwigs des Frommen gefertigt und dem damaligen Abte von St. Gallen zur Versinnlichung der Gesamtanlage übersandt war.<sup>2</sup> Ob der Bau genau nach diesem Plane eingerichtet worden, wissen wir nicht; gerade aber der Umstand, dass er nicht an Ort und Stelle entworfen wurde, dass er somit das Ideal einer solchen Anlage, ein Bild des damals herrschenden Systems, enthält, giebt ihm seinen vorzüglichsten Werth. Die Hauptkirche erscheint als eine Basilika, doch mit manchen Eigenthümlichkeiten der Anlage, die wiederum eine reichere Ausbildung des kirchlichen Ritus erkennen lassen. Sie hat zwei Tribünen (an jeder Schmalseite des mittleren Langschiffes eine), beide mit einem offenen, halbkreisförmigen Hofe, Paradisus, umgeben. Der Raum vor der einen Tribune, welcher den Hauptaltar enthält, ist durch eine beträchtliche Anzahl von Stufen erhöht; unter ihm ist die Krypta angeordnet. Vor diesen Stufen ist der Hauptchor, an dessen vorderen Schranken zwei Ambonen (Kanzeln) vortreten; noch weiter vor, im Mittelschiff, steht frei eine grosse dritte Kanzel von runder Form, die eigentliche Predigtkanzel. Vor der zweiten Tribune ist ein zweiter Chor angedeutet und vor diesem, der Predigtkanzel entsprechend, die Taufe; zwischen beiden stehen noch zwei Altäre. Durch alle diese Einrichtungen wird das Mittelschiff ebenso ausgefüllt, wie auch die Seitenschiffe durch Reihen von Altären. Die eigenthümliche Anordnung zweier Chöre und, ihnen entsprechend, zweier Tribünen, die in der späteren Architektur des Mittelalters zu manchen bedeutsamen Erfolgen führen sollte, scheint hier vornehmlich darin zu beruhen, dass die psallirenden Mönche sich zu jener Zeit in zwei Abtheilungen zu trennen pflegten, welche wechselseitig die kirchlichen Gesänge ausführten;

<sup>1</sup> *F. Ranke und F. Kugler*, Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc. S. 95, Taf. 6.

<sup>2</sup> Vgl. *F. Keller*, der Bauriss des Klosters St. Gallen. (Facsimile mit Erläuterungen). — Eine kleine und nicht genaue Nachbildung hatte schon *Mabillon, annales ordinis S. Benedicti, II, p. 571* geliefert.

an der Spitze des einen stand der Abt, an der Spitze des andern der Prior. Solcher Einrichtung gemäss werden denn auch räumlich der Chor des Priors als der minder bedeutende und der Chor des Abtes als der Hauptchor unterschieden.<sup>1</sup> Zu den Seiten des halbkreisförmigen Hofes, welcher die westliche Tribune umgiebt, sind zwei freistehende Rundthüren angedeutet. — Von den weitläufigen, rings um die Kirche ein Quadrat bildenden Klosteranlagen, wie sie der Plan vorschreibt, ist vorzüglich der grosse Kreuzgang mit den deutlich angegebenen Bogenhallen, und die Wohnung des Abtes mit den ausserhalb der Mauern hinlaufenden Galerien bemerkenswerth.

In England ist, so viel wir wissen, kein bemerkenswerthes Gebäude erhalten, welches das Gepräge der altchristlichen Architektur trägt. Die sehr zahlreichen und zum Theil sehr prachtvollen Bauten, die hier in dieser Periode, vornehmlich im siebenten und achten Jahrhundert, unter der Herrschaft der Angelsachsen ausgeführt wurden, sind grösstentheils, ohne Zweifel in den verheerenden Dänenkriegen, welche die alte Blüthe des Landes zerstörten, die Reste derselben bei den Neubauten der folgenden Perioden untergegangen. Die Berichte der Schriftsteller lassen uns auch hier nicht selten den Basilikenbau erkennen; zuweilen wird ausdrücklich der „römischen Bauweise“ gedacht, in welcher man die Kirchen aufgeführt habe. Mehrfach treten auch besondere Eigenthümlichkeiten der Anlage hervor. So scheint die, um 675 gebaute Kirche zu Abbdon bereits zwei Tribunen, gleich der von St. Gallen, gehabt zu haben. Die ausführlichen Schilderungen der im Jahre 674 erbauten glänzenden Kathedrale von Hexham in Northumberland lassen ziemlich deutlich eine Anlage erkennen, welche wiederum der von S. Vitale zu Ravenna entspricht. Ebenso auch die der Peterskirche zu York, wenigstens des Neubaues derselben, welcher nach einem Brande im Jahre 741 begonnen und 780 beendet ward.<sup>2</sup>

Der Untergang all dieser angelsächsischen Bauten ist für die Geschichte der Kunst ein um so grösserer Verlust, als wir nicht ohne Grund voraussetzen dürfen, dass sie nicht bloss im Allgemeinen Zeugnisse waren für die Ausbildung und Ausbreitung der altchristlichen Architektur, sondern dass sich an ihnen zugleich gewisse Eigenthümlichkeiten in der besonderen Behandlung entwickelt hatten, welche als der erste Beginn des romanischen Baustyles aufzufassen sein dürften. Wir sind berechtigt, diess aus den Miniaturmalereien, welche die angelsächsischen Manuscripte des siebenten und der nächsten Jahrhunderte,

<sup>1</sup> S. das Glossar von Ducange, s. v. *Chorus*.

<sup>2</sup> Vgl. *J. Bentham's historical remarks on the saxon churches*, in den *Essays on gothic architecture*, p. 1, ff., wobei die bezüglichen Stellen der Geschichtschreiber angeführt sind.

(sowie die unter angelsächsischem Einflusse gearbeiteten fränkischen) schmücken, zu schliessen. Wie in diesen die Gestalten der altchristlichen Kunst auf eine eigenthümliche, zwar barbarische, aber doch sehr consequent durchgebildete Weise umgewandelt erscheinen, ebenso eigenthümlich sind hier auch die Formen des Ornamentes gezeichnet: kunstreich in einander geschlungenes Geriemsel und phantastische Thierbildungen, Alles scharf und fein gezeichnet und mit grellen Farben bemalt. In derselben Weise sind sodann auch die Architekturen dargestellt, welche häufig die Einfassungen der Blätter bilden; an ihnen erscheinen die Kapitäle und Basen der Säulen nicht selten ganz aus solchen phantastischen Thiergestalten zusammengesetzt.<sup>1</sup> Ohne Zweifel wird eine solche Weise der Dekoration nicht vereinzelt nur bei diesen bildlichen Darstellungen der Architektur, sondern auch bei den wirklichen Bauwerken angewandt worden sein. Es erinnert aber diese ganze Behandlungsweise ziemlich deutlich an jene Ornamentik, welche an den späteren Denkmälern des nordeuropäischen, namentlich des germanischen Alterthums sichtbar wird, und wir haben sie unbedingt als den ersten Versuch zu betrachten, den nationalen Sinn auch bei den, aus der Fremde herübergetragenen Formen geltend zu machen.

Sehr räthselhaft ist der Ursprung von 83 in Irland zerstreuten Rundthürmen,<sup>2</sup> wovon noch etwa 20 wohl erhalten sind. Dieselben sind von konisch abgestumpfter Form, bis 100 Fuss hoch, in mehrere Stockwerke mit kleinen Fenstern, hie und da auch mit Gesimsen abgetheilt, und bestehen aus regelmässigen Sandsteinquadern mit Kalk. Die Thür, bisweilen gewölbt, findet sich 10 bis 12 Fuss über dem Boden. Nach den verschiedenen Ansichten wären es altkeltische Cultusgebäude, oder Schutzbauten der frühesten irischen Christen zur Aufbewahrung des Eigenthumes der (meist in der Nähe stehenden, übrigens schon mit besondern Glockenthürmen versehenen) Kirchen, oder auch normannischen Ursprunges, aus dem 9. oder 10. Jahrh. — Ausser Irland kommen nur noch in Schottland und Wales vereinzelte Beispiele vor.

Von altchristlichen Gebäuden in Spanien ist ebenfalls nichts bekannt; von den bedeutenden Bauten namentlich, welche in dieser Periode zu Toledo, der Hauptresidenz der westgothischen Könige, errichtet wurden, hat sich nichts erhalten. Ueber eine kleine Kirche zu Baños bei Palencia, welche laut Inschrift in das Jahr 661, unter König Reciswinth verlegt wird, haben wir keine weitere Kunde.

<sup>1</sup> Vgl. *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, an den bezüglichen Stellen.

<sup>2</sup> Vgl. *Blätter für literar. Unterhaltg.*, 1843, No. 288, und: *Ausland*, 1845, No. 149.

## §. 10. Römisch-christliche Architektur im Orient.

Der byzantinische Baustyl entwickelte sich, wie bereits bemerkt, erst im fünften, in seiner vollen Eigenthümlichkeit sogar erst im sechsten Jahrhundert. Es darf somit nicht befremden, wenn die ersten christlichen Bauunternehmungen im oströmischen Reiche, von denen wir nähere Kunde haben, uns den einfachen Basilikenbau, nach der Weise des römischen Christenthums, sowie die anderweitigen, hiemit übereinstimmenden Formen zeigen, und wenn auch in späteren Zeiten einfache Basiliken neben den eigentlich byzantinischen Anlagen erscheinen.

So waren ohne Zweifel zunächst die Anlagen beschaffen, die in diesen Gegenden zur Zeit Constantin's ausgeführt wurden. Die wichtigsten Kirchen, welche er in Constantinopel anlegte, werden als die der heiligen Weisheit (S. Sophia), des heiligen Friedens und der heiligen Kraft benannt. Die erste von diesen wurde bereits von seinem Sohne Constantius, um das J. 360, beträchtlich erweitert; sie hatte eine hölzerne Decke, was auf die Basiliken-Anlage zu deuten scheint. Diese Decke brannte im J. 404 ab, und statt ihrer ward unter Theodosius II., durch den Baumeister Rufinus, ein Tonnengewölbe über die Kirche gelegt; auch in solcher Bauveränderung dürfen wir, wie es scheint, noch immer mehr eine Nachwirkung des altrömischen, als den Beginn des byzantinischen Princips voraussetzen und dabei etwa an die Nachahmung von Bauten, wie Hadrians Tempel der Venus und Roma, denken.

Vorzüglicher Theilnahme erfreuten sich bereits unter Constantin die heiligen Orte des gelobten Landes; die vorzüglichsten Bauten, welche zur Verherrlichung derselben errichtet wurden, schreibt man der Mutter des Kaisers, der h. Helena, zu. Unter diesen ist zunächst die grosse Kirche zu Bethlehem zu nennen, in deren Krypta die Grotte, in welcher der Heiland geboren ward, eingeschlossen ist.<sup>1</sup> Das Gebäude, noch gegenwärtig aufrecht stehend, bildet eine mächtige fünfschiffige Basilika mit einfach römischen Säulen und geraden Gebälken, ähnlich der alten Peterskirche von Rom; an jeden Flügel des Querschiffes lehnt eine grosse Tribune, ähnlich der des Hauptschiffes, an. Diese letztere Anordnung scheint auf einen Einfluss byzantinischer Einrichtungen zu deuten; sie mag aber auch als eine später erfolgte Veränderung des Baues zu betrachten sein. — Sodann die Kirche des h. Grabes auf dem Calvarienberge zu Jerusalem. Diese war von der Kaiserin Helena erbaut, nachmals jedoch mehrfach hergestellt und durch

<sup>1</sup> Grundriss bei *Pococke*, Beschreibung des Morgenlandes, II, Taf. 4, T. — Richtiger bei *Cassas*, *Voyage pitt. en Syrie*. — Innere Ansicht bei *Forbin*, Reise nach d. Morgenlande, Taf. 20.

Anbauten erweitert worden; ein umfassender Neubau fand namentlich nach der Mitte des eilften Jahrhunderts statt. Soweit wir die Beschaffenheit der Kirche vor ihrem letzten grossen Brande im J. 1808 kennen, waren an ihr besonders zwei Haupttheile zu unterscheiden: der sogenannte griechische Chor in den Formen des romanischen Baustyles und unbedenklich das Resultat des zuletzt genannten Neubaues, — und die eigentliche h. Grabkirche, von älterer Form und ohne Zweifel, wenn auch nicht dem Zeitalter Constantins selbst, so doch den nächstfolgenden Jahrhunderten angehörig. Dies ist eine Rotunde, mit einer zwiefachen Stellung von Säulen und Pfeilern übereinander, von denen die obere eine Gallerie bildet.<sup>1</sup> — Das Kloster auf dem Berge Sinai soll ebenfalls von der Helena gegründet worden sein; die grosse Kirche der Verklärung ist, zufolge der darin vorhandenen Inschriften und bildlichen Darstellungen, ein Werk aus der Zeit des Justinian (sechstes Jahrhundert). Es ist eine einfache Basilika.<sup>2</sup>

Auch die koptischen Kirchen in Aegypten und Nubien haben insgemein die einfache Basilikenform. Einzelne tragen ein hochalterthümliches Gepräge und deuten somit auf die frühesten Zeiten des Christenthums zurück; andre zeigen in ihren Details bereits die Einflüsse des mittelalterlichen (romanisch-arabischen) Styles.<sup>3</sup>

Das Wenige, was in Abyssinien<sup>4</sup> den Namen Architektur verdient, hängt theils von der Basilikenform, theils von byzantinischen und andern Einflüssen ab; in einem neuern fürstlichen Schlosse sind vielleicht selbst portugiesische Kunstformen zu erkennen.

§. 11. Die Sophienkirche von Constantinopel und andre Bauten  
des byzantinischen Styles im Orient.  
(Denkmäler Taf. 35. C. 2.)

Die unter Constantin gegründete und nachmals erweiterte und erneute Sophienkirche zu Constantinopel war im J. 530 wiederum ein Raub der Flammen geworden. Jetzt ordnete Kaiser Justinian den Neubau derselben nach einem noch erweiterten und wesentlich abweichenden Plan an, und diese neue Sophienkirche war das Gebäude, an welchem sich der eigentlich byzantinische Baustyl, wenn auch nicht in seiner ersten, so doch in seiner umfassendsten und vorzüglichst charakteristischen Gestalt ausbildete.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Vgl. *Pococke*, a. a. O. — *Reizen van Cornelius de Bruyn*, t. 145, ff. — U. a. m.

<sup>2</sup> *Pococke*, I, T. 56.

<sup>3</sup> Eine alterthümliche koptische Basilika, mit geradem Gebälk über den Säulen, bei *Pococke*, I, T. 71. — Zwei spätere bei *Gau*: Neuentdeckte Alterthümer von Nubien, t. 53.

<sup>4</sup> *Lefèvre*, *Voyage en Abyssinie*, Paris (unvollendetes Prachtwerk).

<sup>5</sup> Ueber die Sophienkirche und die andern Bauten byzantinischen Styles vgl. meinen Aufsatz im *Museum*, Blätter für bildende Kunst, 1833, No. 47,

Die Ehre der Begründung und grossartigsten Darstellung des neuen architektonischen Systemes gebührt dem „erfindungsreichen“ Baumeister Anthemius von Tralles; als sein Gehülfe wird Isidorus von Milet genannt, auch wird ausser diesen der Baumeister Ignatius angeführt. Im J. 537 bereits war dieser Bau vollendet. Nach wenigen Jahren stürzte bei einem Erdbeben die Kuppel ein; Justinian ordnete indess unverzüglich eine Wiederherstellung des Gebäudes an, welche im fünften Jahre nach dem Einsturz vollendet ward. So steht die Kirche noch heute da; nur einzelne Restaurationen hat sie unter den folgenden Kaisern, nur geringe Abänderungen seit ihrer Umwandlung in eine Moschee erlitten.

Was die Anordnung des Planes betrifft, so ist zunächst die Grundlage der älteren Basilikenform allerdings noch zu erkennen. Das Ganze ist ein viereckiger Raum von etwa 250 Fuss Länge und 228 Fuss Breite, der Länge nach in drei Schiffe geschieden, am Ende des breitem Mittelschiffes die Tribune. Die Anwendung jenes Systemes der Kuppelwölbungen, und zwar eine sehr complicirte Anwendung desselben, hat aber der gesammten Erscheinung des Gebäudes ein wesentlich abweichendes Gepräge gegeben. Vier Pfeiler in der Mitte des Gebäudes, einen quadratischen Raum in der Breite des Mittelschiffes bezeichnend und durch starke Halbkreisbögen verbunden, tragen eine Kuppel von 108 Fuss Durchmesser, welche im weiten, doch nicht sehr erhabenen Bogen über der ganzen Anlage emporsteigt. Nach der Altartribune und nach dem Eingange zu, schliessen sich diesem Mittelraume zwei andre an, deren Grundriss im Halbkreise gebildet ist und die mit Halbkuppeln überdeckt sind. Auch diese Halbkuppeln ruhen auf Bögen und Pfeilern. Zwischen den letzteren sind auf der Altarseite drei Nischen angebracht, von denen die mittlere und grössere die Tribune ausmacht; die Halbkuppeln dieser drei Nischen schneiden in das Gewölbe jener grösseren Halbkuppel ein, ähnlich wie sich die letztere an den Bogen unter der Mittelkuppel anlehnt. Die Nischen zu den Seiten der Altartribune werden jedoch nicht durch Wände, sondern (wie die Nischen in S. Vitale zu Ravenna) durch Säulen-Arkaden, in zwei Reihen übereinander, gebildet. Die Einrichtung auf der Eingangsseite ist ganz ähnlich, nur mit der Ausnahme, dass hier statt der Altartribune eine gerade abschliessende Wand mit dem Hauptportale angeordnet ist. Nach den Seitenschiffen zu sind die grossen Bögen des Mittelraumes durch drei Reihen von Arkaden und über diesen durch eine von Fenstern durchbrochene Wand ausgefüllt. Jedes der beiden Seitenschiffe zerfällt, durch die Widerlagen der vier Pfeiler des Mittelraumes, welche sich bis über die Seitenmauern

wobei die näheren Quellen-Angaben. — Abbildungen u. a. bei *d'Agincourt*, Arch., t. 26, n. 1, 2; t. 27, n. 12, 13; t. 67, n. 4; t. 69, n. 9, 10. — An gründlichen Aufnahmen der Sophienkirche, wie der anderweitigen byzantinischen Bauten von Bedeutung fehlt es noch immer.

des Gebäudes hinaus erstrecken, in drei Haupttheile, mit Gewölben bedeckt, die von Säulen getragen werden. Vor der Eingangsseite zieht sich eine schmale Vorhalle (ein Narthex) hin. Die Seitenschiffe und die Vorhalle sind verhältnissmässig niedrig; über ihnen läuft eine Gallerie rings um das Gebäude (mit Ausschluss der Altartribune), welche sich durch die erwähnten oberen Reihen der Säulen-Arkaden nach dem grossen Raume des Mittelschiffes öffnet. Auch diese Gallerie ist mit Gewölben, in den vier Eckräumen mit kleinen Kuppeln, bedeckt. — Das ganze Innere war durchaus mit den kostbarsten Stoffen bekleidet; die dekorirenden Details der Architektur, namentlich die Säulenkapitäle, sind frei und in mannigfaltigen Mustern gebildet.

Ueber die liturgische Bedeutung einiger der innern Räume der Sophienkirche ist das folgende zu bemerken. Die Altartribune (in etwas verlängertem Halbkreise gebildet) war das Allerheiligste (das Hierateion oder Adyton); sie enthielt an ihrer Rundwand, wie gewöhnlich, den Sitz der Priester (den Synthronos), vor welchem der prächtige Hauptaltar stand; reiche Silberschranken, deren Thüren durch Teppiche verhängt waren, verwehrten dem Volke den Blick ins Allerheiligste. Der Raum vor diesem bis zu dem quadratischen Mittelraume war um eine Stufe erhöht und hatte eine ähnliche Bestimmung wie der Chor der römischen Basilika; er führte den Namen der Solea. Auf der Stufe der Solea, in der Mitte, erhob sich die Kanzel. Die beiden Nischen zu den Seiten der Altartribune gehörten mit zu dem Raume der Solea; die eine, Prothesis genannt, diente zu den Vorbereitungen des Altardienstes, die andre, Diakonikon, zu den Lectionen der Diakonen nach vollbrachter Messe. Durch sie ward somit eine reichere Gestaltung des Altardienstes bezweckt; sie kehren von hier ab, als eigentliche Seitentribunen, fast regelmässig in den byzantinischen Bauanlagen wieder und gehen auch, wie bereits bemerkt, auf occidentalische Bauanlagen über. Die Gallerieen über den Seitenschiffen, zunächst ebenfalls ein Element des byzantinischen Kirchengebäudes, waren ausschliesslich zum gesonderten Aufenthalt der Weiber bestimmt.

Vor der Eingangsseite der Sophienkirche befand sich ein vier-eckiger, von Portiken umgebener Vorhof; in seiner Mitte stand ein prächtiger Springbrunnen, von Löwen getragen, aus deren Mäulern das Wasser strömte. Andre Portiken zogen sich auf den andern Seiten des Gebäudes hin; wir werden in der Voraussetzung nicht irren, dass diese Portiken, obgleich sie keinen integrirenden Theil des Gebäudes ausmachten, vielmehr demselben nur angelehnt waren, für einen stattlichen Eindruck des Aeusseren wesentlich wirksam waren. Darüber bauten sich sodann die oberen Theile der Kirche, mit ihren Kuppeln und Halbkuppeln malerisch empor. Auch jene frei abschliessende Form des Halbkreisbogens zeigt sich hier bereits; an den Bögen nämlich, welche zu den Seiten unter

der Halbkuppel von einer mit Fenstern durchbrochenen Wand ausgefüllt werden, und ebenso an dem Bogen über der Eingangsseite, welcher dem Bogen der gegenüberstehenden Altartribüne entspricht. Uebrigens erscheint die Hauptkuppel, wie im Innern, so auch im Aeussern noch verhältnissmässig flach, hierin noch den Ursprung aus dem antiken Kuppelbau (wie bei dem Pantheon in Rom) bekundend. Diese Form dient aber wesentlich dazu, der Masse des Gebäudes etwas Gedrücktes, Breites und Schweres zu geben, und dies um so mehr, als jenes ganze complicirte Kuppelsystem keineswegs auf ein lebenvolles Emporsteigen der Haupttheile aus den Nebentheilen berechnet war. Später wurden die Kuppeln höher construirt, was allerdings nicht ohne Wirkung bleiben, gleichwohl den Charakter der Gesamtanlage nicht wesentlich ändern konnte.

Der glänzende Erfolg dieses neuen und in seiner mechanischen Combination immerhin höchst anerkennungswerthen Bausystemes, welcher sich an der Sophienkirche kund gab, riss die Zeitgenossen zur lebhaftesten Bewunderung hin. Als das Zeugniß solcher Stimmung ist es hier wohl am Ort, einige Verse aus dem Gedicht des Paulus Silentarius über die Sophienkirche,<sup>1</sup> welches dieselbe in einer, freilich vom byzantinischen Bombast nicht freien Weise schildert, anzuführen. Sie lauten in deutscher Uebersetzung:

Aber kränze du nun, ehrwürdige Roma,<sup>2</sup> den Kaiser,  
Ihn, den Lebenerhalter, das Ziel unsterblicher Hymnen;  
Nicht, weil er nun dein Joch auflegte den Völkern der Erde,  
Nicht, weil er deinem Gebiet unendliche Grenzen gesteckt hat  
Jenseit äusserster Wälder und rollender Wogen des Meeres;  
Nein, weil er dir im Schooss einen unermesslichen Tempel  
Gründend, herrlicher dich als die thymbrische Roma gemacht hat.  
Fort nun, fort mit dem Ruhme des capitolinischen Berges!  
Denn mein Kaiser erschuf ein so viel grösseres Wunder,  
So viel Gott, der lebend'ge, gewaltiger ist als ein Steinbild!

So ward die Sophienkirche der Stolz und das Vorbild der byzantinischen Architektur. Schon unter Justinian wurden andre ähnliche Bauten aufgeführt. So zunächst die Kirche der hh. Sergius und Bacchus zu Constantinopel, die auch den Namen der kleinen Sophienkirche führt und noch gegenwärtig vorhanden ist. Dieselbe ist als ein Mittelglied zwischen der Kirche S. Vitale in Ravenna und der grossen Sophienkirche zu betrachten. In ihrer äusseren Umfassung viereckig, bildet sie in der Mitte ein Achteck, über dessen acht Pfeilern (mit Nischen auf Säulen) die Hauptkuppel ruht. — Eine verwandte Anlage zeigen u. a. auch die Ruinen der Kirche des h. Simon Stylites in Syrien, zwischen Aleppo und Antiochia belegen, welche gleichfalls dem sechsten Jahrhundert anzugehören scheinen. Hier wird ein mittlerer Raum wiederum

<sup>1</sup> *Pauli Sil. descriptio magnæ ecclesiæ* (im *Corpus hist. Byz.*)

<sup>2</sup> Constantinopel.



durch eine achteckige Pfeilerstellung, mit kleinen Säulen zwischen den Pfeilern, eingefasst; der umgebende Raum weitet sich aber nach den vier Hauptseiten in der Gestalt eines griechischen Kreuzes aus.<sup>1</sup> Eine der nächsten Nachbildungen der grossen Sophienkirche möchte die sehr ruinirte Kirche des h. Clemens zu Ancyra<sup>2</sup> in Galatien sein, an deren nach vorn und nach hinten durch Halbkuppeln verlängerten Centralraum sich rechts und links Säulenstellungen in zwei Stockwerken anschliessen; die Hauptkuppel ist etwas flach und enthält schiefliegende Fenster, zunächst oberhalb des niedrigen Tambours. Dagegen waren die noch unter Justinian gebauten Kirchen des h. Johannes zu Ephesus und der hh. Apostel zu Constantinopel in Gestalt eines Kreuzes angelegt, dessen Arme innerlich mit parallelen Säulenreihen, oben jeder mit einer Kuppel geschmückt waren; auf der Mitte des Kreuzes erhob sich die Hauptkuppel, unter welcher hier der Altar stand. Der westliche Kreuzarm war etwas länger als die übrigen. Vielleicht dürfen wir hier die nächsten Vorbilder von S. Marco in Venedig und S. Front zu Périgueux erkennen. — Für den weiteren Verlauf der byzantinischen Architektur dürften als Hauptbeispiele die von Kaiser Basilius I. (867—886) in seinem Palast zu Constantinopel erbaute Kirche der Mutter Gottes und die Kirche der h. Anastasia, deren hölzerne Kuppel er aus Stein errichten liess, anzuführen sein, doch wissen wir wenig Näheres über deren architektonische Beschaffenheit.

Bei dem stufenweise vorschreitenden Verfall und der inneren Erschlaffung des byzantinischen Reiches fehlte es aber später nothwendig sowohl an der künstlerischen Kraft als selbst an den Mitteln, grössere Rotunden zu erbauen, so dass die früher untergeordneten Seitentheile der Gebäude allmählig wieder anwachsen mussten; doch blieben diese Seitenabtheilungen der Kirche, gleich dem Mittelraume, stets überwölbt. Ein quadratischer oder wenig länglicher Raum; in der Mitte auf vier Pfeilern ruhend, eine erhöhte Kuppel; die Seitenräume mit Tonnengewölben, die Eckräume mit kleinen Kuppeln bedeckt, drei Tribunen, seltner eine; eine Vorhalle (Narthex) und vor dieser zuweilen ein Portikus, — dies sind die regelmässig wiederkehrenden Elemente der meisten griechischen Kirchen. Das Sanctuarium wird bisweilen durch Querwände von dem Hauptraume gesondert; bisweilen ruht die Kuppel nach vorn zu auf zwei Säulen, nach hinten zu auf zwei Wänden, welche das vor den drei Tribunen befindliche Sanctuarium in drei Theile sondern.<sup>3</sup> — An ältern Kirchen ist dieser Typus hie und da noch mit Reichthum durchgeführt. So hat z. B. die dem neunten oder zehnten Jahrhundert angehörende Kirche der Theotokos (τοῦ Αἰβοῦ) zu

<sup>1</sup> Poccoke, Beschreibung des Morgenl. II, Taf. 24.

<sup>2</sup> Texier, *Asie mineure etc.*

<sup>3</sup> S. Gailhabaud's Denkm. Lief. 22, 49 u. 50, 73 u. 74.

Constantinopel<sup>1</sup> ausser dem Narthex noch einen zierlichen Portikus mit drei Kuppeln, der sich in wohlgearbeiteten Bogenstellungen nach aussen öffnet; die Kuppeln ruhen auf hohen polygonen Tambours mit rundem Abschluss und grossen Rundfenstern, und sind, wie auch die polygone Chornische, mit Säulenstellungen eingefasst. Schon viel einfacher, doch mit reichem Reliefschmuck und kräftigen Gesimsen (zum Theil wohl antiken Fragmenten) im Aeussern: die Kathedrale von Athen, etwa aus dem dreizehnten Jahrhundert; noch geringer: die Kirche des h. Taxiarch ebendasselbst. — Die Kathedrale von Kassabar in Lycien,<sup>2</sup> mehr basilikenartig in die Länge gebaut, der Kuppelraum nach vorn; ausser dem Narthex noch ein Portikus; an die Kirche angelehnt zwei achteckige Nebenräume, deren einer wohl das ehemalige Baptisterium sein mag, welches sonst bei den byzantinischen Kirchen nicht als besonderer Bau, sondern als Nebenraum der Kirche selbst scheint behandelt worden zu sein. — Seit der türkischen Eroberung beschränkte sich der griechische Kirchenbau auf das Dürftigste und Nothwendigste,<sup>3</sup> nur dass die grosse Anzahl der Kirchen ihren kleinen Maassstab doch nahezu wieder aufwiegt. Da uns bis jetzt eine übersichtliche Sonderung, ja selbst eine genauere Kunde über diese Masse von Gebäuden fehlt, so können wir bloss beifügen, dass besonders Athen und der heilige Berg Athos deren eine übergrosse Anzahl aus den verschiedensten Zeiten enthält. Der Athos ist überdies durch die zahlreichen Klosteranlagen eine der wichtigsten Stellen neugriechischer Kunst.

Als eigenthümlich wichtige Werke der byzantinischen Architektur sind sodann die Cisternen zu nennen, die vornehmlich zu Constantinopel in sehr grosser Anzahl, hier schon seit der Zeit Constantins, angelegt wurden. Insgemein sind es grosse Reservoirs für das Wasser, deren gewölbte (aus kleinen Kuppeln oder aus Kreuzgewölben bestehende) Decke von einer grösseren oder geringeren Menge von Säulen getragen wird. Ueber den Kapitälern der Säulen findet sich hier wiederum jener für die byzantinische Architektur so charakteristische breite keilförmige Aufsatz, von welchem die Gurtbänder der Gewölbe ausgehen. Eine kolossale Ausdehnung hat eine westlich vom Hippodrom belegene Cisterne, welche den Namen Bin-bir-direk (die Cisterne der tausend und ein Säulen) führt.<sup>4</sup> Hier sind, um dem Raum eine bedeutende Höhe zu geben, stets drei Säulenschäfte übereinander gesetzt, indem stärker vorspringende Bänder die Vermittelung zwischen den Schäften bilden; statt des

<sup>1</sup> S. Note 3 auf S. 366.

<sup>2</sup> Spratt and Forbes, *travels in Lycia*, Vol. I.

<sup>3</sup> Verschiedene Beispiele solcher Art s. in der *Expedition scientifique de Morée* par A. Blouet etc.

<sup>4</sup> Andreossy, *Constantinople et le Bosphore de Thrace*, p. 444, pl. V. (Vgl. pl. III.)

Kapitäles hat die oberste Säule nur jenen Aufsatz, dessen Seitenflächen convex und einfach mit einem Kreuze verziert erscheinen und der durch einen Rundstab von dem Schaft getrennt wird. Beides, jene Ringbänder und diese Kapitälbildung, dürfte als die einfachste und ursprüngliche Erscheinung von Motiven zu betrachten sein, die in der romanischen Architektur des Occidents zu eigenthümlichen Resultaten führen sollten; doch ist über die Bauzeit der genannten Cisterne nichts bekannt. Mit diesen Anlagen wurden zugleich bedeutende Wasserleitungen verbunden, die, wo sie das Wasser über die Thäler fortführen, im Wesentlichen den Styl der römischen Wasserleitungen wiederholen. Zwei von den Wasserleitungen, die sich in der Nähe des Dorfes Pyrgos, eine Strecke nordöstlich von Constantinopel, erhalten haben, zeigen jedoch die auffallende Eigenthümlichkeit, dass in ihnen der Spitzbogen statt des Rundbogens angewandt ist, in besonders consequenter Durchbildung an derjenigen, die man dem Justinian zuschreibt.<sup>1</sup> Die letztere Angabe, die der spitzbogigen Architektur eine sehr frühe Aufnahme in Europa vindiciren würde, beruht indess lediglich nur auf der Tradition, nicht auf urkundlicher Bestimmung. Man wird ohne Zweifel richtiger urtheilen, wenn man diese Wasserleitungen in eine spätere Zeit setzt, in welcher nähere Berührungen mit der entwickelten muhamedanischen Architektur (wenn nicht vielleicht schon Rückwirkungen von Seiten des Occidents) zur Aufnahme der fremdartigen Bauform geführt haben mochten.

Nächst Constantinopel ist sodann auch Alexandria in Aegypten im Besitz einer grossen Menge von Cisternen, welche ebenfalls aus den Zeiten der altchristlichen Kunst herrühren. Diese haben im Allgemeinen eine ähnliche Anordnung; doch zeichnen sie sich häufig durch die eigenthümliche Einrichtung aus, dass in ihnen, wenn der Raum erhöht werden sollte, Arkaden in mehreren Reihen übereinander aufgerichtet sind, von denen die obersten zu Trägern der ähnlich gewölbten Decke dienen.<sup>2</sup> — Aus spätbyzantinischer Zeit stammt die Cisterne des „Imbaher“ zu Nicomedien, siebenmal sieben Kuppelgewölbe auf Pfeilern und Wandpfeilern, ein Quadrat bildend.

Von den prachtvollen Palastbauten der byzantinischen Kaiser ist ausser einigen unkenntlichen Ueberresten nichts erhalten; doch geben uns alte Nachrichten noch eine Vorstellung von dem Palaste Justinians mit dem grossen Kuppelsaal (der sog. Chalke) und besonders von dem System palastartiger Bauten, welche drei Jahrhunderte später unter dem Kaiser Theophilus (829—842) entstanden.<sup>3</sup> An den karianischen Palast reihte sich hier die Kirche

<sup>1</sup> S. d'Agincourt, *Arch.*, t. 27, n. 17—19. (Vgl. Andreossy, p. 402, 407, pl. IV.)

<sup>2</sup> *Description de l'Egypte, Antiquités*, V. pl. 36, 37.

<sup>3</sup> Näheres s. bei Schnaase, Bd. III, S. 150, ff., nach den byzantinischen Quellen.

Trikonchos, mit drei Apsiden und goldenem Dache; dann folgte das Sigma, ein halbmondförmiger Portikus, und auf diesem das Tetraserum, ein Gebäude oder Hof mit vier Apsiden, eines akustischen Spieles wegen auch „Mysterium“ genannt. Zu den Seiten des Sigma befanden sich zwei Triclinien, die Waffenkammer Eros, und die Prachthalle Margarita; daran schloss sich ein Schlafgemach des Kaisers und die Wohnung der Kaiserin mit Sälen und Hallen verschiedener Art, endlich als Bestandtheil eines schon älteren Baues die Halle Porphyra. Diese Masse von Baulichkeiten, deren Zusammenstellung allerdings dunkel ist, waren mit dem grössten Aufwande, zum Theil in den kostbarsten Steinarten ausgeführt, die Wände mit Mosaik bedeckt, die zahlreichen Wandnischen mit kostbaren Vorhängen versehen. — Ein Sommerpalast desselben Kaisers, Bryos genannt, war eine genaue Nachahmung eines abbassidischen Schlosses, während andererseits auch die Araber Manches von der byzantinischen Kunst annahmen und für die Technik des Mosaiks von demselben abhängig blieben.

§. 12. Die armenische und georgische Architektur.<sup>1</sup>

Eine besondere, in ihrer Art höchst merkwürdige, Abzweigung des byzantinischen Baustyles findet sich in den Ländern südlich vom Kaukasus, hauptsächlich in Georgien und Armenien. Bald selbständig, bald unter ausländische Herrscher (Byzantiner, Perser, Araber, Seldschuken, Mongolen) vertheilt, fanden diese Völker in ihrer theils orthodoxen, theils monophysitischen Kirche einen festen Anhaltspunkt für ihre sonst sehr biegsame, mit geringer Cultur ausgestattete, Nationalität, und schufen im Dienste dieser Kirche eine Anzahl von Bauwerken, welche sich bei einem durchgehends kleinen Maasstab doch in Betreff der Conception manchen gleichzeitigen abendländischen kühnlich zur Seite stellen lassen.

Als unverkennbar byzantinische Grundformen erscheinen zunächst die eigenthümliche Verbindung des Centralbaues mit dem Basilikenbau, die Kuppel auf der Mitte des Gebäudes, die drei Tribunen (seltener blos eine) und in manchen Beispielen auch der Narthex, — Alles freilich in nationaler Umbildung; auch der reine Centralbau mit Nischen ist öfter in ähnlicher Weise angewandt, wie in manchen byzantinischen Kirchen. Einzelne alte Kirchen, wie z. B. die Kathedrale von Pitzounda in Abkhasien (nordöstliche Küste des schwarzen Meeres) sind geradezu noch byzantinisch zu nennen; die genannte hat alle Requisite einer solchen, den Kuppelraum, die drei Tribunen, die obere Gallerie und den Narthex, — Alles

<sup>1</sup> *Dubois de Montpéroux, voyage au Caucase, bes. Atlas, Série II. et III. — Texier, Description de l'Arménie, de la Perse etc. — Schnaase, Bd. III, S. 248 — 276.*

mit Kuppel- oder Tonnengewölben bedeckt; die Fensteröffnungen sind auch hier mit durchbrochenen Marmorplatten ausgefüllt. Dass die Kuppel nicht flach und niedrig mit schief liegenden Oberfenstern, sondern hoch auf einem schlanken, mit Fenstern versehenen, Cylinder errichtet ist (wie an der Theotokos in Constantinopel, an der Kathedrale von Athen u. s. w.), dass überhaupt alle Verhältnisse schon ins Enge und Steile gehen, scheint der angenommenen frühen Zeitbestimmung (vorgeblich unter Justinian) keinesweges günstig. Als einzige vielleicht kaukasische Besonderheit wäre hier der sehr bemerkbare Spitzbogen an den vier Arkaden unter der Kuppel namhaft zu machen; denn die Bedachung der Gewölbe mit Steingiebeln, welche schon an sich in dem rauhern Klima begründet läge, kommt auch an mehreren Kirchen Griechenlands vor. — Weiter vom byzantinischen Styl entfernt ist nun derjenige der georgischen und armenischen Kirchen, hauptsächlich des zehnten und elften Jahrhunderts. Der Plan ist meist ein Parallelogramm, über welches die Chornische (wo sie nicht in der Mauerdicke verborgen ist) und die Portalbauten bisweilen polygonisch heraustreten, letztere zum grossen Unterschiede von den einwärts tretenden abendländischen Portalen. Auch wo das Parallelogramm beibehalten ist, hat man den genannten Theilen durch dreieckige Mauervertiefungen oft wenigstens den Schein des polygonischen Heraustretens zu geben gesucht und sie dergestalt isolirt, ohne doch die gerade Linie zu verletzen.<sup>1</sup> Die Aussenwände sind in der Regel mit schlanken, oft gekuppelten, durch Bogen verbundenen Halbsäulen verziert, wie an manchen byzantinischen Kirchen. Die Mitte des Gebäudes nimmt die Kuppel ein, deren Cylinder die von zierlichen Wandsäulen mit Bogen eingefassten Fenster enthält; sie schliesst, ohne Zweifel aus klimatischen Gründen, mit einem polygonen Spitzdach von Stein. Im Innern ruht sie entweder auf vier freistehenden Pfeilern (so dass das Innere noch die basilikenartige Grundform behält), oder auf den von jenen dreieckigen Mauervertiefungen aus einwärts gerückten Mauermassen (so dass der Centralbau mit vier Ausbauten überwiegt); im letzteren Falle werden natürlich die Eckräume zu besondern Gemächern abgeschnitten, wie es denn überhaupt auf perspectivische Wirkung und Grösse des innern Raumes nirgends abgesehen ist, so dass z. B. die beiden Nebentribunen insgemein nicht bloss durch Vorhänge und Thüren, sondern durch Mauern abgeschlossen sind. Mehrfach bildet sich auf diese Weise auch ein Sechseck oder sonst ein Polygon, mit der entsprechenden Zahl von nischenartigen Ausbauten; andere Kirchen erhalten durch Nebenräume, Ausdehnung des (sonst sehr kleinen und beschränkten) Narthex, Absonderung

<sup>1</sup> Auch dies ist übrigens nicht ausschliesslich armenisch. Aehnliche Mauervertiefungen, nur ohne derartige Einfassung, finden sich auch an der Ostseite der Kirche der Theotokos in Constantinopel.

der Nebentribunen u. dgl. m. eine oft ganz abnorme Grundform. Sämmtliche Wölbungen sind tonnen- oder kuppelartig; die Hauptkuppel ist merkwürdiger Weise nicht sphärisch, sondern konisch mit übereinander allmähig hervorragenden Steinlagen gewölbt, so dass schon der Cylinder, in dessen Innerem sie beginnt, an Mauerdicke nach oben beträchtlich zunimmt. Wo die basilikenartige Grundform beibehalten ist, tritt, wie an manchen griechischen Kirchen, von der Kuppel aus rechts und links eine Art von höherem Querbau hervor, dessen Fronten der vordern und hintern Façade nachgebildet sind. Die Dächer der Seitenschiffe lehnen sich schief an die Obermauer des Hauptschiffes, wie im Abendlande. Die Thüren sind meist im Rund- oder Hufeisenbogen abgeschlossen; doch kommen an spätern Bauten auch Spitzbogen und birnförmige Bogen vor. Die Fenster sind schmal, wie Schiessscharten, und schliessen oben bald rechtwinklig, bald rund ab; oft sind sie mit Bändern von Ornamenten umgeben, dergleichen bei den stattlichen Kirchen auch in der Archivolte der Wandbogen, in allen Kranzgesimsen der Mauern, rings um die Thüren u. s. w. in ziemlich reichlichem Maasse vorkommen. Uebrigens dient das Einzelne dieser Ornamentik nur wenig zum Ausdruck des architektonischen Gedankens und erhebt sich kaum über den willkürlichen Zierrath, dessen grosses Verdienst nur in der auffallenden Mässigung liegt. In den flachen Bändern kehrt eine gewisse kalligraphische Linienverschlingung mit einigen vegetabilischen Zuthaten am häufigsten wieder. Dass aber selbst die schon erwähnten, oft sehr zierlich wirkenden Wandsäulen nicht als Vergegenwärtigung einer in der Mauermaße lebenden statischen Kraft, sondern rein dekorativ als trennende Stäbe angewandt sind, zeigt sich, abgesehen von ihrer Schwächigkeit, schon an der Bildung ihres Details, indem sie oben und unten in eine schwächliche, dem Eierstab ähnelnde Verzierung ausgehen; mit den sehr selten vorkommenden wirklichen Säulen, deren Basis und Kapital die abscheuliche Form breitgedrückter Kugeln (letzteres mit einigem Blattwerk) zeigen, haben sie nichts gemein. Dagegen sind die Profile der Gesimse, womit die Mauern abschliessen, wenigstens an den bessern Gebäuden in kräftiger Wellenform gebildet. Hie und da gehen schon in halber Höhe ähnliche Gesimse rings um die Kirchen herum. — Die namhaftesten Bauten sind:

Das berühmte Patriarchion von Etschmiazin, dessen Kirche vielleicht noch einen uralten Grundplan befolgt; die Apsis und die drei Portale sind auswärts gerichtet; die Kuppel ruht auf vier freistehenden Pfeilern. Vorbau und Oberbau modern, in ausgearteten arabisirenden Formen. — Die Kirche der h. Ripsime in dem nahen Vagharschabad, vierarmiger Centralbau mit abgesonderten Eckräumen, im Aeussern einfach und vorgeblich uralt, doch wohl erst aus dem zehnten Jahrhundert. — Die Kirche zu Arkhoury am Ararat und die zu Kharni, letztere mit zierlicherer Ausbildung der

dreieckigen Mauervertiefungen, beide wohl aus derselben Zeit. — Die bischöfliche Kirche zu Sion im Thal Atene (Georgien), vierarmiger Centralbau mit Anbauten, datirt vom J. 1000. — Die Kathedrale zu Kutais (Imeretien), erbaut seit 1003; drei Langschiffe; über dem mittlern auf vier achteckigen Säulen, welche oben in Pfeiler übergehen, ruht die Kuppel; die Seitenportale nach innen als halbrunde Nischen, nach aussen als quadratische Ausbauten gestaltet; über den Seitenschiffen Emporen; das Aeussere in möglichst edler armenischer Weise dekorirt; die Mauervertiefungen oben muschelähnlich abschliessend; die vordere Hauptthür mit spitzbogigem Abschluss. — Die Kathedrale von Ani, gegründet 1010; ein Parallelogramm ohne Ausbauten, mit dreieckigen Mauervertiefungen; die Kuppel ruht auf vier Pfeilern, welche ähnlich wie diejenigen abendländisch-romanischer Kirchen in Pfeilerkanten und Halbsäulen gegliedert sind; ganz besonders aber erinnert die Façade mit ihren fünf Wandbogen, ihrem Rundfenster am Giebel des Mittelschiffes und ihren rundbogigen, durch je drei einwärts tretende Wandsäulen verzierten Portal an das Abendland.<sup>1</sup> Die innern Bogen sind Spitzbogen. — Eine andere Kirche in Ani ist von aussen der Kathedrale ganz ähnlich, mit Ausnahme einer ziemlich ausgedehnten Vorhalle; im Innern ruht jedoch die Kuppel nicht auf Pfeilern, sondern auf den von den Seitenwänden herangeführten, ebenfalls etwas gegliederten Mauermassen. — Am meisten macht eine Grabkapelle in derselben Stadt einen abendländischen Eindruck; ein schlanker Kuppelbau, dessen polygonischer Cylinder sogar auf jeder Seite in einen kleinen Giebel ausläuft, ruht auf einem Unterbau von sechs rund heraustretenden Nischen, deren eine sich gegen eine Vorhalle öffnet. Diese Nischen haben denselben Rautenfries, der sich an so vielen deutschen Bauten des zwölften Jahrhunderts findet. — An der Kirche zu Dighour ragen die Nebentribunen als abgesonderte Gemächer über die Breite der übrigen Kirche heraus und enthalten in der Dicke ihrer westlichen Mauer Rundnischen; an den Pfeilern, welche im Innern die Kuppel tragen, ist wiederum eine gewisse Gliederung versucht; an der Façade lehnen Strebepfeiler mit doppelter Abdachung, wie bei abendländischen

<sup>1</sup> So schwer es uns ankömmt, müssen wir doch einstweilen annehmen, dass weder die armenische Baukunst auf die romanisch-abendländische, noch diese auf jene eingewirkt habe, und dass das sehr merkwürdige und in die Augen fallende Zusammentreffen ein zufälliges sei. Es hilft nichts, die Kathedrale von Ani in das dreizehnte Jahrhundert zu versetzen, um dann eine Möglichkeit abendländischen Einflusses anzunehmen, denn sowohl der Spitzbogen als die Dekoration der Aussenwände finden sich bereits an den ältern datirten Kirchen Armeniens, und was den gegliederten Pfeiler betrifft, so ist derselbe als Stütze von aneinanderstossenden Kuppeln und Gewölben eine so natürliche Form und überdies hier noch so wenig entwickelt, dass auch ein begabter Armenier von selbst darauf kommen konnte. Abendländische Baumeister wären ohne Zweifel weiter gegangen: sie hätten in der Behandlung des Details Spuren ihrer Wirksamkeit zurückgelassen.

Kirchen; über den Thüren schwere Hufeisenbogen. — Die Hauptkirche des imeretischen Klosters Ghelati (1089—1126) nähert sich mit ihren drei nach aussen rund abschliessenden Tribunen wieder mehr der byzantinischen Grundform, während die Dekoration ganz armenisch ist. — Die bischöfliche Kirche zu Nikortsminda (Imeretien), aus dem 11. Jahrh., ist ein Centralbau mit sechs Nischen, wovon die vordere und die hintere quadratisch, die übrigen rund sind; zu beiden Seiten anstossende Oratorien, vorn ein kleiner Vorbau. — Die bischöfliche Kirche zu Martvili (Mingrelien) ist eine Nachahmung derjenigen von Sion. — Die Kirche zu Catzghi (Imeretien), 11. oder 12. Jahrh., ein polygoner Kuppelbau, unten ein Umgang von Nischen, wovon die drei östlichen als Tribunen eingerichtet sind; das Aeussere zur Hälfte von einem Narthex umgeben, dessen oberer Abschluss eine Reihe von gedrückten Rundbogen mit niedrigen Giebeln bildet. — Ob die durchaus armenische Detailbehandlung an diesen Kirchen der nördlichen Nebenländer durch armenische Künstler herbeigeführt wurde, oder ob der Styl a priori ein gemeinsamer war, lassen wir dahingestellt; immerhin findet sich derselbe noch fast ungeschwächt an der im 15. Jahrh. neu erbauten Kirche von Mtzketha und nimmt selbst in ganz späten Bauten (Ananur, Achalzik etc.) nur ganz allmählig einzelne Formen der mohammedanischen Baukunst an. — Als Kirche ohne Kuppel ist blos diejenige von Tschamokmodi, angeblich schon aus dem 10. Jahrh., zu nennen. — Die in den Fels gehauenen Kirchen, z. B. die Doppelkirche zu Vardsie (Paschalik Achalzik), die Kirche zu Kieghart (Grossarmenien) u. a. befolgen wenigstens den Grundplan der freigebauten, nur dass bei der letztgenannten vier Säulen der oben beschriebenen Art die Stelle der Pfeiler vertreten. — Ein sogen. Palast der Königin Thamar, zu Tsikhedarbasi, ist nur in unkenntlichen Trümmern erhalten; es war ein Viereck, dessen Mitte, ähnlich wie an dem Sassanidenpalast von Sarbistan, ein Kuppelraum (hier achteckig) einnahm; unter den noch aufrecht stehenden Theilen bemerkt man ein grosses Gewölbe in dem gedrückten Spitzbogen der mohammedanischen Kunst.

Sculptur und Malerei scheinen in Armenien kaum irgendwie mit einer künstlerischen Absicht geübt worden zu sein, wenigstens kommen die betreffenden Ueberreste neben den Bauwerken gar nicht in Betracht. Eines der schönsten Völker der Erde hat an den Wänden seiner Kirchen Reliefs und Malereien hinterlassen, welche an grimassenhaftem Ungeschick den aller kümmerlichsten Werken christlicher Kunst beizuzählen sind.

Ueber die mögliche Entwicklungsfähigkeit der armenischen Kunst haben wir kein Urtheil; als Thatsache steht fest, dass hier die Architektur schon im 11. Jahrh. einen edeln, gemässigten und in sich schon ziemlich consequenten Styl erreicht hatte. Daraus,



dass das Volk sich bald darauf wieder der Herrschaft der Ungläubigen fügte, wie so viele andere kräftige, aber allein stehende Völker des Orients, dürfen wir noch nicht schliessen, dass ihm überhaupt die höhere Bildungsfähigkeit in nationaler, wie in künstlerischer Beziehung kärglicher zugemessen gewesen sei.

§. 13. Die Architektur der Donauvölker.

Die bunte Reihe von Bevölkerungen der verschiedensten Stämme, welchen im frühern Mittelalter die Gegenden an der untern Donau zugefallen waren, empfangen von Byzanz aus das Christenthum, einen gewissen Grad von Cultur und die Kunst, soweit sie derselben fähig und bedürftig sein mochten. Unsere Kenntniss über die wenigen Bauten von Bedeutung, welche nun in diesen Gegenden entstanden, ist noch sehr mangelhaft; überdiess handelt es sich hier nicht wie in Armenien um ein Volk, welches die von aussen gegebene Ueberlieferung mit einem neuen, eigenen Formensinn zu durchdringen sucht, sondern um tapfere Barbaren, welche in verhältnissmässig später Zeit mit einer fertigen Religion auch eine fertige Kunst annahmen und zwar letztere schon in einem vollkommenen Zustande. Wir können uns deshalb hier kürzer fassen.

Genauer sind wir blos über die Bauten der Serben<sup>1</sup> unterrichtet. Die Kirchen sind, wie die meisten byzantinischen, klein; eigentliche Centralbauten kommen kaum vor; herrschend ist der gewöhnlichere neugriechische Grundplan, welcher vier Hauptpfeiler im Innern als Kuppelstützen, eine oder drei Tribunen an der Ostseite, sodann mindestens Eine Kuppel auf dem Mittelschiffe und einen hie und da ziemlich ausgedehnten Narthex hat, so dass das Ganze ein Oblongum bildet. Die älteste Kirche (in ruinirtem Zustande) ist diejenige von Schitscha unweit Karanovath, um 1200 erbaut. Im Innern vier Pfeiler, welche die Kuppel tragen, östlich eine Apsis, nördlich und südlich schmale Kreuzvorlagen; westlich ein Vorraum, dann eine Vorhalle und ein Thurm. Die Quadern, aus welchen das Gebäude besteht, sind nur roh bearbeitet. — Eine feinere Behandlung zeigt sich an der Kirche zu Studenitz a unweit Novi Bazar, vom J. 1209; die Kuppel ist mit zwölf wohlverzierten Fenstern, die Südseite mit einem reichen Eingang versehen; am Aeussern finden sich mehrfach Bogenfriese. — Nach dem Typus dieser Kirchen sind nun insgemein auch diejenigen erbaut, welche von ausgewanderten Serben auf (jetzt) österreichischem Boden errichtet wurden; zu Kamenitz (unweit Peterwardein), zu Carlovitz, an mehreren Orten der Militärgrenze u. s. w. finden sich Bauten dieser Art, mit Kreuzvorlagen, zwiefachem Vorraum und Thurm; nur dass bei der einen Carlovitzer Kirche die Kreuz-

<sup>1</sup> *F. Mertens*, Etwas über Serbien, im Berliner Kalender für 1847.

vorlagen nicht gerade, sondern rund sind, wie die östliche Apsis. Diese Kirchen reichen zum Theil bis in das vorige Jahrhundert herab. — Eine merkwürdige Beimischung abendländischer Formen, romanischer Bogenfriese mit Lisenen und gothischer Spitzbogenfenster, lässt sich an der um die Mitte des 14. Jahrh. erbauten Klosterkirche *Vissoki Deçan* bemerken, welche auch im eigentlichen Innern mehr in die Länge gebaut scheint. Dagegen ist die Klosterkirche von *Ravanitza* (nach 1371) byzantinischer, als selbst die frühern Kirchen, insofern sie fünf Kuppeln und nach Osten, Süden und Norden halbrunde Tribunen hat; das Innere ist mit Malereien bedeckt. Aehnlich die Kirche von *Manassia* (um 1400), nur dass hier die Bogenfriese und der Styl der Wandgemälde auf das Abendland hinweisen. An der Patriarchalkirche zu *Ipek* (1428?) sind Kuppeln und Tribunen zu einem unordentlichen Gewirre verarbeitet. — Ausser diesen Kirchen finden sich noch mehrfach stattliche Schloss- und Festungsbauten aus verschiedenen Zeiten.

Von der kirchlichen Architektur der Bulgaren, Wallachen u. a. Donauvölker ist blos im Allgemeinen bekannt, dass sie mehr oder weniger dem byzantinischen Style folgt. —

#### §. 14. Die russische Architektur.

Eine eigenthümliche Verzweigung der byzantinischen bildet die russische Architektur.<sup>1</sup> Von Constantinopel aus empfing Russland am Ende des zehnten Jahrhunderts das Christenthum und mit diesem die Formen der religiösen Kunst. Wladimir der Grosse (981 — 1015) liess sich die Ausbreitung der neuen Lehre auf's Eifrigste angelegen sein; er baute zahlreiche Kirchen, zu deren Ausführung er byzantinische Architekten berief. Die bedeutendsten Kirchen waren die in der damaligen Residenzstadt Kiew, und unter diesen vornehmlich ausgezeichnet die Kirche der h. Sophia, deren Name bereits auf das byzantinische Vorbild deutet. Neben Kiew hub sich im Verlauf des elften Jahrhunderts *Nowgorod* mächtig empor. Hier liess der Grossfürst Jaroslaw, um 1040, gleichfalls unter der Leitung griechischer Architekten, eine andere Sophienkirche erbauen, deren ursprüngliche Anlage sich, wenn auch unter mancherlei erneuter Dekoration, noch gegenwärtig erhalten hat. Wie diese Kirche, so haben wir uns die sämtlichen Kirchenbauten jener Periode als unmittelbare Nachbilder der byzantinischen zu denken.

<sup>1</sup> *Th. Hope, an historical essay on architecture, Cap. XIV.* — *Hallmann, on the history of graeco-russian ecclesiastical architecture*, auszüglich mitgetheilt im *Athenæum*, 1840, 15. Febr. — *Meyer, Russische Denkmäler*, Bd. II. — Eine umfassende Behandlung, auf welche wir hier verweisen müssen, s. bei *Schnaase*, Bd. III, S. 277, ff.

Die räuberische Herrschaft der Mongolen, die 1237 in Russland einfielen und bis 1477 mehr oder weniger frei im Lande schalteten, vernichtete dessen erste Blüthe. Dabei aber blieb das kirchliche Verhältniss der Russen zu Constantinopel dasselbe, und somit auch die Form der kirchlichen Gebäude unverändert. Im J. 1304 ward Moskau die Residenz der russischen Grossfürsten, 1326 ward hier, auf dem Kreml, der Grundstein zur Kirche der Verklärung der Mutter Gottes gelegt; in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ward das stolze Schloss des Kremls, bis dahin ein hölzerner Bau, aus Steinen aufgeführt.

Mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts begann eine neue Zeit. Iwan III. Wassiljewitsch (1462—1505) befreite das Land von dem Joche der asiatischen Barbaren und machte sich zum mächtigen Alleinherrscher. Er und seine Nachfolger schmückten ihre Residenz mit prächtigen Bauten, und diese vornehmlich sind es, welche den russischen Baustyl in seiner besonderen Eigenthümlichkeit zeigen. Die Grundlage, die innere Eintheilung und Anordnung der Kirchen sind ganz die des byzantinischen Baustyles; doch erscheint die Innere insgemein schwerfällig, eng und düster. Um so glänzendere Pracht dagegen entwickelt sich am Aeusseren. Hier zeigt sich unverkennbar ein asiatischer Einfluss, der theils aus den Zeiten jener Mongolenherrschaft herrühren, theils aber auch in dem geographisch näheren Verhältniss Russlands zu Asien begründet sein mag. Wo in der byzantinischen Architektur die Räume durch schlichte Kuppeln bedeckt wurden, da steigen hier thurmartige Bauten, theils in breiter Masse, theils schlank und keck, wie die Minarets der Muhamedaner, in die Lüfte empor, oberwärts von mannigfaltig gebildeten Kuppeln bekrönt, die bald als Halbkugeln, bald in einer Eiform, bald in der geschweiften Form einer Birne u. s. w. erscheinen. Dabei ist das Aeussere mit allerhand Ornamenten bedeckt, unter denen man hier byzantinische Formen, dort modern italienische (denn nicht selten wurden Italiener zur Bauführung berufen, die sich aber stets dem Geschmacke des Volkes fügen mussten), hier arabische und dort gänzlich barbarische findet, Alles mit grellen, bunten Farben bemalt und jene Kuppeln zumeist in goldnem Glanze funkelnd. Auf gleiche Weise wurden auch die Paläste und die andern Bauten von Bedeutung geschmückt.

Als die vorzüglichsten Kirchen zu Moskau sind namentlich anzuführen: jene schon im vierzehnten Jahrhundert gegründete K. der Verklärung der Mutter Gottes, in folgenden Zeiten oft erneut und erweitert; die des Erzengels Michael und die der Verkündigung Mariä — diese drei auf dem Kreml belegen. Sodann, vor dem heiligen Thore des Kreml, eine der schützenden Mutter Gottes geweihte Kirche, in der Volkssprache Wassilij Blagennoi genannt. Diese letztere, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gebaut, zeigt die russische

Bauweise in ihrer fabelhaftesten Ausartung; kein Theil ist hier dem andern gleich, alle Thürme, alle Kuppeln sind in phantastischer Verschiedenheit gebildet und ausgeschmückt; dabei ist der Körper des Gebäudes so niedergedrückt, dass er nur den Untersatz für die Kuppelthürme bildet, die wie ein Knäuel glitzernder Riesenpilze daraus emporwachsen. Iwan IV. Wassiljewitsch, der den Beinamen des Schrecklichen führt, liess dem armen Baumeister die Augen ausstechen, damit er kein zweites Wunder der Welt baue.

Ueber ganz Russland hatte sich diese Bauweise verbreitet, als Peter der Grosse im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts dort modern-europäische Cultur einzuführen begann. Im Gefolge der letzteren hat denn auch der modern-europäische Baustyl allmählig einen überwiegenden Einfluss auf die russische Kunst gewonnen.

## B. BILDENDE KUNST.

### §. 1. Die Stellung der altchristlichen Bildnerei im Allgemeinen.

Wie die Architektur, so gründete sich auch die bildende Kunst des Christenthums unmittelbar auf den Formen der Antike, aber ebenso, wie jene, nahm auch sie von vornherein, trotz dieses Verhältnisses, eine wesentlich abweichende Richtung.

Die Parallele mit der Architektur beizubehalten, kann man sagen, dass die bildende Kunst des Alterthums ebenfalls ein Aeusseres darstelle, die des Christenthums ein Inneres darzustellen strebe. In der Antike sind es die Kräfte der Natur, concentrirt in dem vollendetsten Gebilde der Natur, der Gestalt des Menschen, und hier abgewogen im harmonischen Gleichmaasse und abgeschlossen in sich, welche den Nerv und Athem des künstlerischen Gebildes ausmachen. Die christliche Kunst hat die Absicht, es anschaulich zu machen, dass über diesen Kräften der Natur noch ein höheres Walten vorhanden ist, welches dieselben durchdringt und dem die Seele des Menschen sich, wie die Pflanze dem Licht, entgegenzuwenden hat. Ihr Boden ist die Welt des Gemüthes, wie der Boden der Antike die Sinnenwelt; das Unausprechliche und Unerforschliche, das nur der Ahnung des Innern bewusst wird, das in keine Form sich binden lässt und das dennoch sehr wohl geeignet ist, einen verklärenden Schimmer über die Form auszugießen, bildet ihren eigentlichen Inhalt, ihr eigentliches Ziel. Unter den Verhältnissen jedoch, unter denen die altchristliche Kunst sich entwickelte, konnte eine solche Richtung vorerst natürlich nur in einigen allgemeinen Grundzügen zur Erscheinung kommen.

Aus dem eben angegebenen Verhältniss zwischen antiker und christlicher Bildnerei geht zunächst hervor, dass, wie dort das

plastische, so hier das malerische Princip überwiegen musste. Nicht in der Darstellung der Form an sich, welche die Plastik, wenn auch in ihrer ganzen Fülle, wiedergibt, sondern in der Darstellung des Ausdruckes, der Empfindung, der geistigen Richtung, wozu die Malerei die günstigeren Mittel enthält, konnte das innere Leben der Seele zur Erscheinung kommen. So tritt uns auch in der altchristlichen Kunst gleich von vorn herein die Malerei als die eigentlich monumentale Kunstgattung entgegen, während die Sculptur hier im Ganzen eine mehr untergeordnete Rolle spielt, im Ganzen mehr nur für dekorative Zwecke angewandt wird. Für die Umwandlung dieses Verhältnisses waren freilich äussere Gründe wesentlich wirksam, doch haben auch schon diese äusseren Gründe einen tieferen Gehalt. Fürs erste kommt hiebei die Gestaltung der Architektur in Betracht, sofern diese für die monumentale Bilderei die Grundlage abgibt. Da die altchristliche Architektur bereits und vorzugsweise auf den innern Raum berechnet war, so musste auch hier, im Innern, das Bildwerk, welches die nähere Bedeutung des Monumentes aussprechen sollte, zur Ausführung kommen. Plastisches Bildwerk hätte dabei jedoch eine Gliederung der Architektur erfordert, welche das Kunstvermögen jener Zeiten beträchtlich überstiegen hätte; so blieb nur der malerische Schmuck zur Belebung der grossen Flächen der Wände und Gewölbe (in den Basiliken, wie in den byzantinischen Bauten) übrig. Hiemit aber trat zugleich der Gedanke hervor, dass die starre Masse der Architektur sich völlig in ein geistig bewegtes Leben auflösen müsse, wemgleich die Kunst sich für jetzt über eine, nur rohe Andeutung dieses Gedankens noch nicht zu erheben vermochte. Wichtiger ist ein zweiter Grund, der zur Bevorzugung der Malerei führte. Man hatte, wo es sich um die Darstellung der bedeutsamsten (der religiösen) Gestalten handelte, eine eigenthümliche Scheu vor plastischer Gestaltung, besonders vor der Bildung freier und vollständiger Statuen, weil diese an den Bilderdienst des Heidenthums erinnerten, und weil man fürchtete, dass die unmittelbare Körperlichkeit von solchen, die unabhängige Existenz, in der sie erschienen, einen Rückfall zur Bilderverehrung veranlassen möchte; während das gemalte Bild nur den Schein des Daseins hatte, somit nicht wohl als ein selbständig wirksames betrachtet werden konnte. Zugleich aber war hierin der Gedanke mit einbegriffen, dass es sich bei den künstlerischen Darstellungen, wenigstens bei denen von höherem Range, um einen Gegenstand handle, dem die Form an sich nicht genüge, der vielmehr dem nachsinnenden Geiste, dem nachklingenden Gefühle des Beschauers nur angedeutet werden könne.

§. 2. Die Symbolik der altchristlichen Bildnerei.<sup>1</sup>

Die christliche Kunst, als solche, hat im Allgemeinen den Zweck, das Verhältniss des irdischen Lebens zu einem höheren, — die Läuterung des Irdischen nach dem Vorbilde des Gottessohnes, die Bedeutung des Zeugnisses, welches dieser für seine Sendung abgelegt, zur Anschauung zu bringen. Die altchristliche Kunst beginnt mit einer symbolischen Darstellung dieser Verhältnisse, wie überall die Kunst auf ihren ersten Entwicklungsstufen die Begriffe in ein, mehr oder weniger willkürlich gewähltes Gewand kleidet, und wie es hier um so mehr der Fall sein musste, als die neue Weltanschauung in den vorhandenen Kunstformen und Kunstmitteln, deren sie sich doch bedienen musste, nicht das ihr Entsprechende finden konnte. Schon in den letzten Zeiten der heidnisch-römischen Kunst war eine ähnliche symbolische Richtung (vornehmlich in den Sarkophag-Sculpturen) ersichtlich geworden; der unruhige Drang des Gemüthes hatte dahin gestrebt, die alten Formen durch einen neuen, tieferen Inhalt auszufüllen. Diese Arbeiten bilden einen sehr bedeutsamen Uebergang zu denen der altchristlichen Bildnerei. Jetzt gaben die heiligen Bücher der Christen und die Anschauungen, die man aus diesen schöpfte, die Grundlage zu einer umfassenderen und noch bedeutsameren Bilderschrift. Anfangs waren es nur einzelne schlichte Embleme: der Weinstock für den Erlöser, der Fisch für ihn und auch für die Getauften, das Lamm für die Jünger, das Schiff für die Kirche, die Lyra für den Gottesdienst, die Palme für den Sieger über den Tod, das Kreuz für den Opfertod u. s. w. Es waren einfache Erkennungszeichen für die, welche in den Zeiten der Unterdrückung still an dem grossen Befreiungswerke gearbeitet hatten. Bald aber ging man zu Darstellungen über, welche dem Auge in einer künstlerisch ergreifenden Form gegenübertraten. Vor Allem strebte man, von dem, der als der Tröster, der Lenker und Hüter der Herzen erschienen war, eine bildliche Anschauung zu geben, die diesen seinen Beruf ausdrücken sollte, — nicht ein Abbild seiner Persönlichkeit; denn wie hätten es die schwachen Mittel der damaligen Kunst vermocht, den Gottmenschen unmittelbar zu vergegenwärtigen? Man fand die Bedeutung seiner Sendung auf's Schönste in einem der Gleichnisse ausgesprochen, welches er oft von sich selber gebraucht hatte; man stellte ihn unter dem Bilde des guten Hirten dar, der seine Heerde bewacht, der sie trinkt, der das verlorene Schaf aus der Wüste rettet, und wohl war solche Darstellung, wie sie unzählige Mal in den ersten Zeiten des christlichen Alterthums erscheint, geeignet, das gläubige Gemüth mit Trost und Ruhe zu

<sup>1</sup> Vgl. *F. Piper: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst.* Weimar.

erfüllen. Aber auch die einzelnen Thaten des Erlösungswerkes sollten dem betrachtenden Geiste auf ähnliche Weise vergegenwärtigt werden. Doch wiederum nur ihr Inhalt, nicht die Zufälligkeiten der äusseren Erscheinung, durch deren Darstellung das göttlich erhabene, für alle Zeit gültige Ereigniss hätte können auf den Boden gemeiner Wirklichkeit herabgezogen werden. Auch hier bediente man sich der Gleichnissrede. Man hatte sich gewöhnt, die Begebenheiten, von denen das alte Testament Kunde gibt, als Vordeutungen auf das Leben des Messias zu betrachten; man reihte Scenen aus den Erzählungen der ersteren an einander und wusste durch sie, mit eigenthümlich poetischem Sinne, die Wunder des letzteren zur Anschauung zu bringen. Der Wasserquell, den Moses aus dem Felsen schlug, deutete auf die wunderbare Geburt des Heilandes, der selbst der Brunnen des Heiles war, die Darstellung des Lazarus deutete auf sein Leiden, die Opferung des Isaak auf sein Opfer, Daniel in der Löwengrube auf seinen Tod, die Himmelfahrt des Elias auf seine Rückkehr zum Vater u. dgl. m. Vornehmlich beliebt war die Darstellung der Geschichte des Propheten Jonas in Bezug auf den Tod und die Auferstehung des Erlösers. — Die Form bei alledem war natürlich die der Antike, und so nahm man auch Aeusserlichkeiten der antiken Darstellungsweise, z. B. Personificationen der Flüsse, Berge u. s. w. ohne Bedenken mit auf. Ja, man stellte selbst den Erlöser in antiker Personification, als Orpheus, dar, hier freilich aus dem zweifachen Grunde, weil Orpheus es war, dessen Zauber die rohen Kräfte der Natur bändigte, und weil man zugleich die orphischen Lehren ebenso als eine Vordeutung auf das Christenthum fasste, wie die Bücher des alten Testaments.

In dieser Art gestaltete sich eine eigenthümliche Symbolik, — und zwar eine solche, deren Räthsel allerdings, wie überall bei symbolischen Darstellungen, nur der nachsinnende Verstand zu lösen vermochte, deren äussere Formen aber nicht (wie z. B. in der ägyptischen Kunst), mit nüchterner Willkür, sondern mit einem lebendig erregten, innerlich thätigen Gefühle gewählt waren. Diese Symbolik bildet den Grundzug der altchristlichen Kunst, und sie zeigt sich auch die ganze Periode der romantischen Kunst hindurch und über dieselbe hinaus wirksam.

Es ist indess natürlich, dass neben dieser christlich-symbolischen Darstellungsweise auch jene naivere Auffassung, wie sie in der Antike und besonders in der römischen Kunst vorlag, aufgenommen und fortgepflanzt ward, und dass beide selbst einander berührten. Es finden sich ausführliche historische Darstellungen, im Sinne der römischen Kunst behandelt (zunächst jedoch keine aus den Büchern des neuen Testaments, sondern nur aus dem alten und diese, ihrer eigentlichen Bedeutung nach, wiederum in jener Bezugnahme auf das neue); es findet sich ebenso, und bald sehr häufig,

die Darstellung heiliger Gestalten, bei denen gewissermaassen ein Bild ihrer Persönlichkeit erstrebt ward. Dennoch ist auch bei den letzteren in der Regel ein mehr oder weniger symbolischer Anklang sichtbar. Die Gestalt, namentlich die erhabenste, die des Erlösers, wird nicht sowohl um ihrer besondern Persönlichkeit willen vorgeführt, als um in ihr den allgemeinen Begriff, das höhere göttliche Walten, auszudrücken; die Andeutung der Persönlichkeit begnügt sich dabei mit einigen mässigen Typen. Man sieht deutlich, dass es nicht blos das mangelnde Kunstvermögen, sondern zugleich eine bewusste Absicht ist, welche bei solcher Darstellung eine entschiedenere Individualisirung ausschliesst. Ueberdies wird dabei zumeist verschiedenartiges symbolisches Zubehör angewandt, die Gestalten stehen häufig in einer nur symbolisch zu deutenden Verbindung mit andern, und namentlich bei grossräumigen Werken gehen sie vollständig wieder in das Gebiet der Symbolik über. In den letzteren sind insgemein Scenen der Apokalypse, oder solche vorgestellt, die sich auf die, in diesem Gedicht niedergelegten Anschauungen beziehen und in denen die Zukunft und die Hoffnung der Gläubigen sinnbildlich ausgedrückt ist. — Zumeist erst in späterer Zeit, und vornehmlich bei den Byzantinern, kommen künstlerische Arbeiten vor, welche eine einfache Darstellung von geschehenen Ereignissen bezwecken; doch sind dies, nächst einzelnen, eigentlich historischen Darstellungen, insgemein mehr die Geschichten besondrer Heiligen u. dergl., während die Geschichte des Erlösers auch hier noch äusserst selten und in der Regel nur in denjenigen Momenten behandelt ward, deren Bedeutung, wie bei der des Opfertodes, über das einzelne Factum hinausreichte. Solche Momente aber wurden fast durchgehend wiederum, durch eine mehr oder weniger symbolisirende Behandlung, über das Gewöhnliche emporgehoben.

## §. 3. Styl und Material der altchristlichen Bildnerei.

Was den Styl der altchristlichen Kunst anbetrifft, so schliesst sie sich zunächst unmittelbar an die späteren Leistungen des römischen Alterthums an, nimmt also deren Behandlungsweise zunächst völlig in sich auf. Wie die Architektur, so bildet auch sie die unmittelbare Fortsetzung derselben, so hat auch sie nur die entarteten Formen derselben zum weiteren Gebrauche vor sich. Diese Formen neu zu kräftigen, sie auf ihre ursprüngliche Energie und Fülle zurückzuführen, dazu war es die Zeit nicht, das konnte auch nicht einmal in der Absicht der Künstler des christlichen Alterthums liegen. Vielmehr sehen wir in ihren Werken die Reste von körperlicher Kraft und Schönheit immer mehr entschwinden, werden in diesen die überlieferten Formen immer starrer und trockener. Dennoch — und dies ist wiederum das unverkennbare



Zeugniss eines neuen künstlerischen Geistes, wie wenig derselbe sich vorerst auch noch zur unbehinderten Thätigkeit zu erheben vermochte, — dennoch kündigt sich bald, auch in dieser ersterbenden Hülle, ein neues Gesetz des Daseins an. Die Gestalten erscheinen in weiten, faltenreichen Gewändern, nach den Motiven, welche das classische Alterthum vorgebildet hatte. Dem Nackten ist dabei wenig Raum gegeben, nur das Gesicht, die Hände und Füße zeigen sich zumeist unbedeckt; auf den Organismus der Gestalt, auf die Weise, wie das Einzelne der Gewandung durch ihn bedingt wird, auf freie, spielende Bewegung der Gewandung ist wenig Rücksicht genommen; vielmehr wird das gesammte körperliche Verhältniss nur in allgemeinen, für die Ausbildung des Lebens sehr wenig wirksamen Zügen angedeutet. Gleichwohl sind in diesen allgemeinen Zügen die Gestalten in einer Grossheit gezeichnet, in einer Würde der Geberde und Bewegung, in einer majestätischen Einfalt, was die Linien der Gewandung anbetrifft, dass sie sich wenigstens in solchem Betracht sehr günstig von den theils manierirten, theils ganz inhaltlosen Gebilden der letzten Zeit des römischen Heidenthums unterscheiden, und dass man somit auch in ihrer äusseren Erscheinung den neuen Geist wahrnimmt, der die Gemüther der Menschen erfüllt hatte. Auch ist zu bemerken, dass eine solche Behandlungsweise schon an sich einen gewissermaassen symbolischen Charakter hat, dass sie demnach mit der symbolischen Grundrichtung der altchristlichen Kunst übereinstimmt und die eigenthümliche Wirkung derselben wesentlich erhöht.

Die ersten Jahrhunderte des kirchlichen Glanzes bezeichnen die Periode, in welcher die bildende Kunst des christlichen Alterthums ihre eigenthümliche Richtung, ihr eigenthümliches Gepräge gewann. In diese Zeit fallen ihre bedeutsamsten Werke. Von da ab sinkt sie schnell abwärts, vornehmlich im Abendlande, wo ihre Leistungen am Schlusse dieser Periode, um das Ende des neunten Jahrhunderts, im Wesentlichen bereits auf eine roh barbarische Weise entartet erscheinen. Länger, und namentlich mit einem grösseren Reichthum nicht unglücklicher Reminiscenzen an die antike Behandlungsweise erhielt sich die Kunst im byzantinischen Reiche. Doch gewinnt die bildende Kunst hier, wie die Architektur, ein eigenthümliches Gepräge, dessen Beginn etwa in die Zeit um den Anfang des sechsten Jahrhunderts zu setzen sein möchte. Es ist ein Element, das neben den, der Antike angehörigen Reminiscenzen unverbunden nebenhergeht, und das man, wie das des architektonischen Details, vielleicht am Richtigsten als ein orientalisches bezeichnet. Es besteht vornehmlich in einem prunkend überladenen Kostüm, das zunächst bei Bildnissfiguren in Anwendung kommt. Zu den idealen Bildungen, die aus der classischen Zeit herrühren, steht dasselbe in einem sehr bemerkbaren Gegensatz, theils in dem Eindruck eines schwerfälligen Reichthums, den es

an sich hervorbringt, theils und vornehmlich darin, dass diese Schwerfälligkeit überhaupt alle edlere Linienführung unmöglich macht, dass die Zeichnung der Gestalten somit nur in einigen rohen Hauptumrissen ausführbar wird. Doch ist die Ausführung dabei durchgehend fein und detaillirt, oft mit peinlicher Sorgfalt. Bald greift eine solche Behandlung immer weiter um sich, alle neu erfundenen Gestalten werden in dieser Weise componirt, und nur für die, welche aus dem frühesten christlichen Alterthum herkommen, sowie für die, welche unmittelbar der Antike angehören (Personificationen u. dergl.), bleibt die edlere Bildung in Anwendung. Dennoch erhält sich die byzantinische Bildnerei bis in das zwölfte Jahrhundert hinab auf einer nicht ganz verächtlichen Höhe, und erst vom dreizehnten an beginnt sie in sich zu einer völligen Mumie zu erstarren.<sup>1</sup>

Für das Material ist zu bemerken, dass in den frühesten Leistungen der altchristlichen Kunst noch die, dem reineren Kunstwerke vorzüglich angemessenen Stoffe, wie dieselben aus dem classischen Alterthum überliefert waren, in Anwendung bleiben. Zugleich aber zeigt sich schon mit den ersten Schritten der Entwicklung die Vorliebe für Stoffe, die an sich prächtig und auffallend sind, so dass für eine höhere Wirkung des Kunstwerkes schon der äusserliche Werth desselben mit in Anschlag gebracht wird. Dahin gehören zunächst bereits die Mosaiken statt der eigentlichen Malereien an den Wänden, während dieselben in der antiken Kunst zumeist nur zur luxuriösen Verzierung der Fussböden gedient hatten; auch ward es bei den Mosaiken bald allgemein, die Gründe hinter den Gestalten mit goldnem Glanze zu überziehen. Doch mag zur Rechtfertigung dieser Kunstgattung zugleich bemerkt werden, dass sie, für Werke eines eigentlich monumentalen Charakters angewandt, eine längere Dauer zu versprechen scheint; und was den Goldgrund betrifft, so hatte dieser, bei allem äussern Prunk (besonders in der Massen-Anwendung), doch zugleich das eigenthümliche ästhetische Verdienst, dass er die Gestalten, die über das Irdische erhaben vorgestellt werden sollten, aller irdischen Umgebung entzog und sie mit einem Schimmer von Licht und Glanz umgeben zeigte, — dass er somit wiederum jenes symbolische Element wohl zu erhöhen vermochte. Dass die Technik des Mosaiks einer feineren Durchbildung hemmend im Wege stand, konnte natürlich in den Zeiten einer mangelhaften Ausbildung nicht empfunden werden. Wichtiger noch scheint die Bemerkung, dass sich bei den plastischen Werken der altchristlichen Kunst von vorn herein eine grosse Vorliebe für das kostbarste Metall in seiner reinen Gedeihenheit zeigt, und dass man nach der Fülle des Goldes

<sup>1</sup> Für eine urkundliche Begründung der Entwicklungsgeschichte des Styles der altchristlichen Bildnerei ist besonders wichtig v. Rumohr, Italienische Forschungen, I.

und Silbers, womit die heiligen Räume überdeckt wurden, den innern Werth solcher Gabe abschätzte. In den letzten Zeiten der altchristlichen Kunst des Occidents und in der von Byzanz erreicht dieser Luxus den höchsten Gipfelpunkt und fast alle plastische Thätigkeit geht in der Beschaffung getriebener Gold- und Silberarbeiten auf. In dieser Rücksicht steht die altchristliche Kunst, namentlich die der angedeuteten Periode, mit der altasiatischen ziemlich auf gleicher Stufe.

Die nähere Betrachtung der einzelnen Gattungen und der wichtigsten Werke der altchristlichen Kunst, soweit wir dieselben aus genügenden Nachrichten oder aus erhaltenen Werken kennen, wird zu einer bestimmteren Veranschaulichung und Erläuterung der vorstehenden Bemerkungen führen.

§. 4. Denkmäler der höheren Sculptur. (Denkmäler, Taf. 36, C. III.)

Der äussere Fortbestand der römischen Staatseinrichtungen und der römischen Sitte, soweit Beides von den Einflüssen der neuen Religion unabhängig war, musste natürlich und vornehmlich im oströmischen Reiche, die Errichtung einer Reihe von Denkmälern veranlassen, welche als unmittelbare Nachahmung von den Denkmälern der früheren Römerzeit zu betrachten sind. Unter diesen ist als eines der wichtigsten die in Constantinopel am Ende des vierten Jahrhunderts errichtete Säule des Theodosius zu nennen, welche völlig nach dem Muster der Säulen des Trajan und Marc Aurel gearbeitet und, wie diese, mit Reliefs geziert war. Nur die Basis der Säule hat sich erhalten; die Reliefs derselben kennen wir nur aus Zeichnungen, die im fünfzehnten Jahrhundert angefertigt wurden<sup>1</sup> und nach denen sich die Besonderheiten des Styles nicht beurtheilen lassen; die Composition der Reliefs erscheint nicht auf einer so gar niedrigen Stufe, als man im Verhältniss zu den Sculpturen aus Constantins Zeit vermuthen sollte. — Weniger bedeutend sind die Sculpturen an dem Piedestal eines Obeliskens, welchen Theodosius im Hippodrom zu Constantinopel aufstellen liess.<sup>2</sup> Sie stellen den Kaiser in verschiedener Repräsentation seiner Würde, im Verhältniss zum Volke, dar. Auffassung und Behandlung sind gleich nüchtern; dennoch ist in der Disposition der einzelnen Darstellungen eine gewisse Gemessenheit zu bemerken, die einen eigenthümlichen Eindruck hervorbringt und die schon den Beginn einer neuen, von der Antike sich ablösenden Sinnesrichtung bezeichnet. — An Gedächtniss-Statuen der Kaiser und andrer erlauchter Personen konnte es ebenfalls nicht fehlen; so werden namentlich mannigfaltige, zum Theil kolossale, Standbilder des

<sup>1</sup> *Col. Theodos., quam vulgo historiatam vocant etc., a Genl. Bellino delineata etc., 1702. — S. d'Agincourt, sculpture, t. II.*

<sup>2</sup> *d'Agincourt, sc. t. 10.*

Justinian und seiner Gemahlin, unter diesen auch eine Reiterstatue, erwähnt. Hieher gehört auch die kolossale eiserne Reiterstatue des grossen Theodorich, die in seinem Palaste zu Ravenna stand, das Pferd in kühner Bewegung, der Reiter nackt, blos mit einem Fell bekleidet und eine Lanze schwingend. Karl der Grosse brachte dieselbe nach Aachen, wo sie noch einige Jahrhunderte scheint gestanden zu haben. — Die byzantinischen Kaisermünzen arten bald in eine völlig barbarische Rohheit aus.

Unter den eigentlich christlichen Sculpturen sind zunächst ein Paar Statuen zu nennen, die, als solche, eine seltene Ausnahme in dem Gesamtkreise der Bildwerke des christlichen Alterthums bilden. Die eine von diesen ist eine sitzende Bronze-Bildsäule des Apostels Petrus, in der Peterskirche zu Rom befindlich; auch sie hat noch ganz das Gepräge der verdorbenen römischen Kunst. Vermuthlich wurde sie im fünften Jahrhundert, und zwar in Constantinopel, gefertigt.<sup>1</sup> — Zwei andre, im christlichen Museum des Vaticans zu Rom aufbewahrt, sind Marmorstatuen und stellen das Bild des guten Hirten dar. Die eine von ihnen, mässig roh gearbeitet und nicht ohne Ausdruck, steht ebenfalls noch der antiken Kunst sehr nah; die andre hat bereits die starren Motive der spätern Zeit der altchristlichen Kunst.

Die bedeutendste Thätigkeit der altchristlichen Sculptur gehört dem Kreise der Sarkophage an, deren Seiten, wie an den Sarkophagen der spätern Zeit des römischen Heidenthums, mit Reliefs geschmückt wurden. In Rom scheinen solche Arbeiten vorzüglich beliebt gewesen zu sein; dort hat sich eine bedeutende Anzahl derselben erhalten und das christliche Museum des Vaticans, auch die Peterskirche, bewahrt ihrer eine namhafte Reihenfolge; andre finden sich in und an den Kirchen von Ravenna u. a. a. O. — Diese Werke haben insofern ein vorzügliches Interesse, als in ihren Darstellungen zunächst jene älteste christliche Symbolik, oft in reicher und eigenthümlich geistreicher Ausbildung, sich entwickelt hat. Die einzelnen Gruppen, welche in mehr oder weniger symbolischer Rede durchgehend auf das grosse Erlösungswerk und auf dessen einzelne Momente hindeuten, stehen dabei theils ohne Sonderung, nach antiker Weise, nebeneinander, theils sind sie durch Säulen von einander getrennt. Einzelne gehören einer sehr frühen Zeit an und stehen wiederum der Antike sehr nah. Unter diesen ist vorzüglich interessant der Sarkophag des Junius Bassus (gest. 359), sodann auch der des Probus (gest. 395), beide in der Peterskirche befindlich. Die Mehrzahl jedoch ist jünger und zeigt in der technischen Behandlung den raschen Verfall der Sculptur, wie dieser wenigstens in Rom stattfinden musste; die Gestalten werden an ihnen überaus

<sup>1</sup> Näheres über diese Statue, besonders über ihre Aechtheit, s. bei *Platner*, Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 99, 176.

plump und unförmlich, die Falten der Gewandung nur durch rohe Einschnitte bezeichnet. Von jener Ausbildung eines eigenthümlich bedeutsamen Styles der altchristlichen Kunst, im Gegensatz gegen den der Antike, zeigen sich bei den Sarkophag-Sculpturen nur geringe Andeutungen.<sup>1</sup>

Nach der Einnahme Italiens durch die Langobarden bildete sich aus antiken Reminiscenzen und einem neuen, germanischen Element, welches etwa dem angelsächsischen Miniaturstyl gleichzustellen ist, ein sehr roher langobardischer Styl aus. Die menschliche Gestalt ist zu einem höchst unförmlichen Wesen, die Gewandung zu sinnlosen Strichen geworden; dagegen ist in den Thierfiguren ein gewisser Natursinn nicht zu verkennen, so barbarisch die Ausführung sein mag. Ganz wesentlich germanisch aber ist die phantastische, fast kalligraphisch zu nennende, Verschlingung von Thieren (zumal Schlangen) und Pflanzen zu einem Ornament. Beispiele dieser Gattung finden sich an der Vorhalle des Domes von Casale Monferrato (um 741), im Baptisterium zu Asti (aus derselben Zeit), an der hintern Thür von S. Fedele in Como u. s. w.

Diesseits der Alpen ist von altchristlicher Steinsculptur wenig oder nichts erhalten. Man könnte eine Anzahl von Grabsteinen (deren mehrere zu S. Marien im Capitol zu Köln vorhanden sind) dahin rechnen, wenn dieselben nicht blosse dürftige Ornamente enthielten. Ihre Oberfläche ist nämlich mit einem einfachen, flachen Stabwerk verziert, welches sich auf verschiedene Weise bricht und durchschneidet, so dass ein allerdings sehr primitives Formenspiel entsteht.

#### §. 5. Schnitzwerke in Elfenbein.

Sodann sind als ein eigenthümlich wichtiger Zweig der altchristlichen Sculptur die Schnitzwerke in Elfenbein zu nennen. Grösseren Theils sind es Prachtgeräthe, an denen solche Arbeiten vorkommen; von ihnen hat sich wiederum eine beträchtliche Anzahl erhalten, und sie gewähren der genaueren kunsthistorischen Forschung häufig den Vortheil, dass die Zeit, welcher sie angehören, durch Inschriften festgestellt ist. In diesem Betracht sind namentlich die Diptychen von Interesse,<sup>2</sup> — elfenbeinerne Tafeln zum Zusammenklappen, auf ihren äusseren Seiten mit flachen Reliefs verziert, auf den inneren Seiten mit Wachs überzogen, worauf man schrieb. Eins der frühesten ist das in der barberinischen Bibliothek zu Rom befindliche, welches den Kaiser Constantius (Mitte des

<sup>1</sup> Zahlreiche Abbildungen, die jedoch den Styl nur selten wiedergeben, bei Bosio, *Roma sotterranea*; — Aringhi, *Roma sotterranea novissima*, u. A. Vgl. d'Agincourt, *sc.*, t. t. 5—8.

<sup>2</sup> Gori, *thesaurus veterum dyptichorum* (hier Abbildungen der Mehrzahl der im Folgenden genannten Werke). — Vgl. d'Agincourt, *sc.*, t. 3, n. 15; t. 12.

vierten Jahrhunderts) und andre Figuren umher vorstellt und welches noch ein völlig antikes Gepräge trägt. Diesem schliessen sich die sogenannten consularischen Diptychen an, welche das Bild der Consuln, darunter die Darstellung von Circusspielen, Triumphscenen u. dergl. zu enthalten pflegen, und in ihren Hauptmotiven, obgleich mehr und mehr entartet, ebenfalls noch die antiken Formen erkennen lassen. Das früheste der bekannten consularischen Diptychen (vom J. 416) befindet sich in der k. Bibliothek zu Berlin; andre (von den Jahren 420, 517, 518, 525) im k. Münzcabinet zu Paris,<sup>1</sup> andre an andern Orten.

Auch christliche Darstellungen verschiedener Art und zu verschiedenem Gebrauche bestimmt, kommen häufig vor. Eines der prachtvollsten Werke in diesem Stoffe ist der mit Elfenbeinreliefs belegte Stuhl des Erzbischofes Maximian, in der Sakristei des Domes von Ravenna (546 — 556). Die einzelnen diptychonartigen Platten lassen drei verschiedene Hände erkennen: die Geschichte Josephs in Aegypten, an den Seitenwänden, scheint den sehr lebendigen Motiven zufolge der klassischen Zeit noch näher zu stehen; die Geschichte Christi, an der Rückwand, ist bereits geringer und willkürlicher; die fünf einzelnen Figuren an der untern Vorderwand endlich zeigen zwar die zierlichste Ausführung, aber zugleich jene leblose, conventionelle Haltung, welche damals in der byzantinischen Darstellungsweise zu herrschen begann. — Ein cylinderartiges Gefäss, im Besitz des Berliner Museums, scheint geradezu noch in die constantinische Zeit zu gehören; in Relief sind ringsum die bewegten Gestalten Christi und der Apostel und das Opfer Abrahams dargestellt; die Auffassung ist noch vollkommen antik, der Styl des dritten Jahrhunderts würdig. — Nicht selten, wie auch in späterer Zeit, wurden die Buchdeckel mit solchem Schnitzwerk geschmückt; altchristliche Arbeiten der Art finden sich u. a. in der k. Bibliothek von Paris.

Für den tiefen Verfall der Kunst, der sich am Schluss dieser Periode in Italien zeigt, ist namentlich ein, höchst barbarisch gearbeitetes Diptychon bezeichnend, welches am Schlusse des neunten Jahrhunderts, im Auftrage der Agiltruda, Gemahlin des Guido, Herzogs von Spoleto und nachmaligen Kaisers, gefertigt ward; es wird im christlichen Museum des Vaticans zu Rom aufbewahrt. — Ein minder ungefüges Werk derselben Periode, von der Hand eines nordischen Künstlers herrührend, bewahrt die Bibliothek von St. Gallen. Es ist eine von der Hand des Tutilo, eines Klostergeistlichen von St. Gallen, der sich in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft auszeichnete (gest. 912), geschnitzte Platte; sie enthält eine Darstellung der Himmelfahrt der Maria und eine Scene aus der Legende des h. Gallus, freilich ohne alle höhere künstlerische

<sup>1</sup> Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 697, ff.

Auffassung, so wenig in den Hauptumrissen wie im Detail, doch auch frei von der gänzlichen Barbarisirung der italienischen und von den manierirten Eigenthümlichkeiten der byzantinischen Kunst. Die Platte ist das Gegenstück zu einer andern, welche, von früherer Hand gearbeitet, einen thronenden Christus und andre Figuren enthält. Ehe Tutilo seine Platte ausschnittzte, bildeten beide ein Diptychon, dessen sich Karl der Grosse bedient hatte; Tutilo wandte sie zu den Deckeln einer Evangelien-Handschrift an, wie sie noch gegenwärtig erscheinen.<sup>1</sup> Auch die Elfenbeindeckel einer zweiten Handschrift in der Bibliothek von St. Gallen scheinen von Tutilo gearbeitet zu sein. — Als ein andres merkwürdiges Werk der karolingischen Periode ist ein in der k. Kunstkammer zu Berlin befindliches grosses Jagdhorn von Elfenbein zu nennen. Es ist mit flach erhabenen Jagdscenen umgeben, die wiederum den Styl der classischen Kunst in roher, aber gleichfalls nicht byzantinischer Nachahmung zeigen.<sup>2</sup>

Sehr wichtig sind die Elfenbein-Schnitzwerke sodann für die Beobachtung des Unterschiedes zwischen occidentalischer und byzantinischer Kunst. Die eigenthümliche Richtung der letzteren zeigt sich schon an Arbeiten aus der früheren Zeit des sechsten Jahrhunderts, wie z. B. an einem Diptychon des Kaisers Justinian (im Palast Riccardi zu Florenz) u. a. m. Eine eigenthümliche Gravität in Stellung und Geberde, offenbar aus dem Ceremoniell des byzantinischen Hofes hervorgegangen, prunkendes Costüm, sehr saubre Ausführung in allen Einzelheiten erscheinen als die Eigenthümlichkeiten dieser Arbeit, die letztere sehr vortheilhaft im Gegensatz zu den occidentalischen, namentlich italienischen Arbeiten. Eine sehr treffliche Durchbildung zeigt u. a. ein Triptychon, Christus mit Heiligen und Engeln darstellend, im christl. Museum des Vaticans. Höchst ausgezeichnet für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst und gewiss den frühesten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehörig, ist eine kleine Hautrelief-Platte mit der Darstellung der sogenannten vierzig Heiligen in der k. Kunstkammer zu Berlin.<sup>3</sup> Bei späteren Schnitzwerken der byzantinischen Kunst tritt jedoch eine mehr oder weniger auffallende Erstarrung der Gestalten ein, die zu der feinen Ausführung oft einen sehr übeln Contrast bildet. — Für die bedeutende Ausdehnung, in welcher die Elfenbein-Schnitzwerke — ähnlich wie im griechischen Alterthum — angewandt wurden, spricht u. a. der Umstand, dass Karl der Grosse im J. 803 zwei Thüren von

<sup>1</sup> *Cod. ms. no. 53.* — Vgl. *Ekkehardi, quarti casus S. Galli, ed. Pertz, II, p. 88.* — Die andre Handschrift: *Cod. ms. 60.*

<sup>2</sup> Vgl. meine Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 1.

<sup>3</sup> A. a. O., S. 3.

Elfenbein, mit reichem Schnitzwerk verziert, von Constantinopel aus zum Geschenke erhielt.<sup>1</sup>

## §. 6. Prachtgeräthe.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die aus kostbaren Metallen, aus Silber und Gold gearbeiteten Prachtgeräthe einen sehr umfassenden Theil der Kunstbestrebungen des christlichen Alterthums in Anspruch nahmen. Schon unter Constantin hatte dieser Luxus, und zwar in ziemlich bedeutender Weise, begonnen; je nach Zeit und Umständen breitete derselbe sich stets weiter aus. Ein vorzüglich einflussreiches Beispiel scheint die byzantinische Prunkliebe gegeben zu haben; die Kirchen namentlich, die Justinian im oströmischen Reiche aufführen liess, wurden mit den glänzendsten Zierden ausgestattet. Ueberall, wo die christliche Kirche sich einer besonderen Theilnahme erfreute, finden wir dergleichen angeführt. Im Abendlande erreichte diese Weise einer schimmernden Dekoration ihren Culminationspunkt zur Zeit Karls des Grossen; unermessliche Schätze wurden unter seinen Zeitgenossen, den Päpsten Hadrian I. und Leo III., am Ende des achten und am Anfange des neunten Jahrhunderts in den römischen Kirchen aufgehäuft.

Zunächst sind es die Geräthe des Altardienstes, für welche der kostbare Stoff angewandt wird, Kelche, Schalen u. dergl. Besonders kunstreich und in verschiedenartiger Weise wurde das Geräth gearbeitet, in welchem man das heilige Mahl aufbewahrte. Häufig war es eine kleine Architektur mit Säulen und Bögen und stand auf der Mitte des Altares; nicht selten auch hatte es die Gestalt einer Taube und hing neben dem Altar. Auch Kreuze, zum Theil mit kostbaren Gesteinen besetzt, standen auf den Altären. Besonders mannigfaltig waren die Lampen und Leuchter gebildet, deren man zu den Ceremonien des Gottesdienstes bedurfte; einige waren runde Schalen, die von Säulen getragen wurden, — diese wurden Leuchtthürme, Phari, genannt; andre hatten die Gestalt von Delphinen, Hörnern, Kronen, von Kreuzen u. dergl. m. Nicht geringere Mannigfaltigkeit zeigten die Weihrauchgefässe. Aber man begnügte sich nicht mit diesen Geräthen allein. Man bekleidete die heiligen Räume zum Theil völlig mit jenen Prachtmetallen; vornehmlich den Altar selbst, dann auch dessen Umgebungen; ähnlich die Eingänge der Kirchen. Ueberhaupt, wo man nur, in den angegebenen späteren Zeiten, einen schicklichen Platz zur Anwendung solchen Schmuckes finden konnte, da brachte man auch dergleichen zur Ausführung. Soweit uns nähere Berichte über die besondre Beschaffenheit dieser Dekorationen vorliegen, erscheinen die grösseren Flächen derselben durchweg mit Bildwerken in getriebener Arbeit

<sup>1</sup> *Annales Mettenses ad a. 803.*



versehen; zum Theil waren es auch völlig ausgearbeitete, selbstständige Bildwerke. — Als ein namhafter Meister in den Arbeiten solcher Art wird der schon oben genannte Tutilo von St. Gallen gerühmt.

Ein sehr anschauliches Bild gewähren uns die Berichte über den Schmuck der alten Peterskirche in Rom, wie diese Kirche um den Schluss des achten und den Beginn des neunten Jahrhunderts erschien.<sup>1</sup> Der grössere Theil desselben war durch die obengenannten Päpste beschafft worden. Die Flügel des Hauptportales waren mit Silberplatten, 975 Pfund schwer, belegt; über der Thüre war das Bild des Heilandes aus vergoldetem Silberblech aufgestellt. Eine der Kanzeln des Chores hatte ein silbernes Lesepult. Unter dem Triumphbogen war ein Querbalken angebracht, mit einer, 1352 Pfund schweren Silberbekleidung; darauf stand das Bild des Heilandes. In dem einen Flügel des Querschiffes war ein eignes Baptisterium (durch Leo III. an der Stelle eines älteren erbaut). Inmitten des Taufbeckens, das von Porphyrsäulen umgeben war, stand ein silbernes Lamm auf einer Säule, dem das Wasser entströmte. Der Altar des Baptisteriums war mit Goldblech, 48 Pfund schwer, belegt; darüber war ein mit Silber bekleideter Balken angebracht, der verschiedene Figuren aus demselben Metall trug. Andre Neben-Altäre der Kirche hatten ähnlichen Schmuck. Zwischen dem Chor und dem Zugange zur Crypta war der Boden der Kirche mit Silberplatten belegt. Vor diesem Zugange stand eine Reihe Säulen, ihr Gebälk wiederum mit Silberplatten, in denen bildliche Darstellungen gearbeitet waren, bekleidet. Darauf standen silberne Lampen und Leuchter, 700 Pfund schwer. Die Crypta selbst war mit einer Menge der kostbarsten Geräte und Bildwerke von Gold und Silber angefüllt; sogar der Fussboden der Crypta war mit Goldplatten, 453 Pfund an Gewicht, belegt. Der Hauptaltar der Kirche hatte eine Bekleidung von Goldblech, 597 Pfund schwer; darauf waren heilige Geschichten gebildet. Auf dem Altar stand ein grosses silbernes Ciborium von 2015 Pfund. Zur Seite des Altares war die Stelle des Tisches für die heiligen Gefässe; Karl der Grosse hatte zu diesem Zweck einen goldenen Tisch mit Gefässen von entsprechender Pracht geschenkt. — Ausserdem gehörte zum Schmuck der Kirche eine grosse Menge prächtiger Teppiche aus den kostbarsten seidenen Stoffen oder aus Purpur, oft mit eingestickten Figuren. Zum Theil dienten diese zur Bedeckung der Altäre; zum Theil, und vornehmlich, hatten sie die Bestimmung, zwischen den Säulenreihen der Schiffe aufgehängt zu werden. Es wird eine sehr bedeutende Anzahl solcher Teppiche genannt.

Aehnlich reiche Zierden hatten auch die andern Hauptkirchen Roms. Aber so unermessliche Schätze waren nur zu sehr geeignet,

<sup>1</sup> Vgl. *Bunsen*, in der Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 75 ff.

die Begierde der Feinde zu reizen. Schon im J. 846 wurden die Peterskirche und die Paulskirche durch die Saracenen geplündert. Zwar strebte man eifrig, das Verlorne zu ersetzen; doch noch im Verlauf desselben Jahrhunderts entschwand der alte Glanz der römischen Kirchen immer mehr. — Von den gleichfalls unermesslichen Schätzen, welche sich in den Kirchen von Constantinopel angesammelt hatten, geben die Berichte über die Eroberung der Stadt durch die Lateiner im J. 1204 und die Wehklagen der griechischen Schriftsteller über die dabei erfolgte Plünderung eine nicht minder deutliche Kunde.

Erhalten hat sich von all solchen Dingen wohl nur äusserst Weniges; die im folgenden Abschnitt zu erwähnende Pala d'oro von S. Marco zu Venedig aus dem zehnten Jahrhundert gibt wenigstens einen Begriff der Behandlungsweise <sup>1</sup> auch an den frühern Werken. Können wir über die künstlerische Bedeutung der letztern nicht aus eigener Anschauung urtheilen, <sup>2</sup> so dürfen wir doch aus den übrigen Arbeiten der späteren Zeit der altchristlichen Kunst auch auf ihre Beschaffenheit schliessen. Freilich lässt uns ein solcher Vergleich auch hier nichts von höherer Bedeutung voraussetzen; indess geht dies schon aus der Kostbarkeit des Materiales an sich hervor. Denn der Geist offenbart sich wohl in der Form, nicht aber in der toten Materie; wo diese ihre eigene Gültigkeit haben will, da muss der Geist in Banden liegen.

Als erhaltene kirchliche Geräte des christlichen Alterthums sind nur Arbeiten von geringem Werthe und von untergeordneter Bedeutung zu nennen. So kommen mancherlei Lampen von Bronze und von gebranntem Thon, hin und wieder auch andre Gefässe vor, die mit jenen einfachsten Emblemen der altchristlichen Kunst,

<sup>1</sup> Dieselbe ist mit den feinsten Email-Darstellungen bedeckt. So weit unsere Sehkraft und unser Gedächtniss reicht, sind Farben und Textur der auf das Gold getragenen Glasstoffe vollkommen identisch mit denjenigen abendländischer Emails der romanischen Zeit, und wir sind gezwungen, eine unmittelbare Ueberlieferung der byzantinischen Emailtechnik nach dem Abendlande anzunehmen. *Dussieux (Recherches sur l'hist. de la peint. sur émail)* läugnet diesen Zusammenhang, um eine selbständige Entstehung des limosinischen Emails behaupten zu können; gesteht aber (S. 69) stillschweigend zu, die *Pala d'oro*, das einzige erhaltene Hauptstück der Emailwerkstätten von Constantinopel, nicht gesehen zu haben.

<sup>2</sup> Zwar gilt die kostbare, aus Gold und Silber bestehende und mit zahlreichen getriebenen Arbeiten geschmückte Bekleidung des Hauptaltars in der Kirche S. Ambrogio zu Mailand als ein Werk des neunten Jahrhunderts, und die daran befindliche Inschrift scheint dies zu bestätigen. Doch deutet der Styl der Arbeiten hier eher auf die folgende Periode der Kunst; es wäre wenigstens nicht unmöglich (wie andre Beispiele auch anderweitig vorkommen), dass das Werk in dieser späteren Zeit umgearbeitet wäre. Jedenfalls ist eine genauere kunsthistorische Untersuchung desselben noch zu erwarten. Vgl. *d'Agincourt, Sculptur, deutsche u. ital. Ausg. T. 26, A - C.*

<sup>3</sup> Eine Abhandlung mit Abb., von *S. Boisserée*, in den Schriften der Münchener Akademie, 1844.

zuweilen auch mit dem Bilde des guten Hirten geschmückt sind. Sodann Glasschalen, deren Boden bildliche Darstellungen, in Gold gezeichnet, enthält; die letzteren gehören gleichfalls dem Kreise der ältest christlichen Symbolik an, sind zumeist indess sehr roh gearbeitet. Eine Sammlung solcher Dinge findet sich im christlichen Museum des Vatikans. Neben ihnen dürfte hier noch ein merkwürdiges Prachtgewand zu nennen sein, welches in der Sakristei der Peterskirche von Rom bewahrt wird. Es ist die Dalmatica, mit welcher ehemals die Kaiser bekleidet wurden, wenn man sie bei ihrer Krönung zu Domherren der Peterskirche erklärte. Sie enthält in Gold und Silber gestickte heilige Gegenstände, und gibt, auch wenn sie erst dem zwölften Jahrhundert und einem ganz verdorren Style angehört, immerhin einen Begriff von der bisherigen technischen Behandlungsweise ähnlicher Prachtarbeiten. Ohne Zweifel stammt sie aus Constantinopel; in Bezug auf den Reichthum der Compositionen, die in jenen Stickereien dargestellt sind, ist sie sehr beachtenswerth.

§. 7. Die Wandgemälde in den Catakomben.  
(Denkmäler, Taf. 36 u. 37. C. III u. IV.)

Die Malerei, in ihren verschiedenen Gattungen, ist als das eigentlich vorherrschende Element unter den bildnerischen Bestrebungen des christlichen Alterthums, wenigstens in den Bezügen, wo es sich um die höhere, geistige Richtung der Kunst handelt, zu bezeichnen; die Gründe dieser Erscheinung sind bereits im Obigen auseinander gesetzt. Zunächst begegnet uns ein grosser Cyclus von Denkmälern der Malerei, die wiederum in der Technik, wie in der äusseren Behandlung, dem classischen Alterthum unmittelbar nahe stehen. Dies sind die Wandmalereien, welche die bedeutenderen Räume in den Catakomben, vornehmlich in denen von Rom, schmückten. Zwar ist hier, in Rom, von diesen Malereien selbst nichts Erhebliches für die heutige Anschauung erhalten geblieben; wir kennen sie nur aus den zahlreichen und umfassenden Abbildungen, welche bei ihrer, vor einigen Jahrhunderten erfolgten Aufdeckung im Stich herausgegeben wurden.<sup>1</sup> Doch sehen wir auch in diesen Abbildungen eine Weise der Anordnung, der Eintheilung des Raumes, der Ornamentirung u. s. w., welche dem Systeme der antiken Wandmalereien, vornehmlich wie sich solche in den heidnischen Grabgewölben zeigen, völlig entspricht. Ebenso erscheint auch die Fassung, die Bewegung, die Gewandung der Gestalten noch ganz in den Formen der römischen Kunst. Ueber die Besonderheiten der Durchbildung erlauben uns jene Kupferstiche,

<sup>1</sup> *Bosio, Roma sotteranea. — Aringhi, Roma subterranea novissima. — Vgl. d'Agincourt, peint. t. 6—12. — Noch unvollendetes Hauptwerk von G. M. (Padre Marchi): Monumenti delle arti cristiane primitive, etc. Roma 1844 ff. U. a. m.*

die eben keine vollständige künstlerische Treue bezweckten, allerdings kein Urtheil; doch gewähren uns in dieser Rücksicht einige, an sich zwar geringe Reste ältest christlicher Wandmalerei, die sich neben einigen späteren in den Catakomben von Neapel erhalten haben, eine nicht ganz ungenügende Anschauung.<sup>1</sup> Der Styl der Figuren steht hier dem der verdorbenen Antike völlig entsprechend zur Seite; die technische Behandlung, die Fülle des Farbauftrages ist ebenfalls noch völlig antik. — Bei alledem aber entfaltet sich gerade in diesen Werken jenes Element der ältest christlichen Symbolik in reichster Ausdehnung und eigenthümlichster Ausbildung; die architektonische Anordnung der Räume, in Wände, Nischen und Gewölbe, gab die beste Gelegenheit zu einer grossartigeren Gliederung des Gedankens; den Hauptdarstellungen konnten Scenen von untergeordneter Bedeutung auf angemessene Weise angereiht werden; in mannigfaltigen Wechselbeziügen konnte sich ein bedeutsames, Sinn und Gemüth erregendes Ganze entwickeln. Die Wirkung dieser Darstellungen ist im Allgemeinen um so wohlthuender, als die Form und der äussere Inhalt hier einander noch völlig entsprechen, und die tiefere, eigentlich christliche Bedeutung zunächst nur dem Gedanken an sich angehört. — Die interessantesten und vorzüglichst durchgebildeten Darstellungen sind die in den Gräften des h. Calixtus; sie scheinen der frühesten Zeit altchristlicher Kunst anzugehören. Andre sind später und erscheinen roher, sowohl in der Entwicklung des Gedankens als auch in der äusseren Anordnung.

§. 8. Die Mosaik - Gemälde. (Denkmäler, Taf. 37. C. IV.)

Die Wände und Gewölbe der Kirchen wurden durchgehend nicht mit eigentlichen Malereien, sondern mit Mosaik - Gemälden geschmückt.<sup>2</sup> Farbige Glasstifte, und für die Gründe zumeist vergoldete (mit dünnem, durchsichtigem Glasfluss überzogene), gaben hiezu ein Material, welches sich ebenso durch glänzenden Schimmer auszeichnete, wie es eine festere Dauer, vornehmlich der Farbe an sich, versprach. Die weiten Räume, welche hier mit Bilderschrift bedeckt werden mussten, erforderten eine lebhaftere Anstrengung des künstlerischen Sinnes und der Phantasie; die grösseren Dimensionen, in denen die Gestalten in der Regel auszuführen waren, bedingten gewissermassen schon an sich eine eigene Grossheit in der Führung der Linien. Eben so brachte es die erhabene Bedeutung des Ortes mit sich, dass in der Bildung der Gestalten alle Andeutung einer

<sup>1</sup> Vgl. *Bellermann*, über die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Catakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden.

<sup>2</sup> *Ciampini, vetera monumenta* — S. *d'Agincourt, peint. t. 14—17.* — Vgl. *J. G. Müller*, die bildl. Darstellungen im Sanctuarium der christl. Kirchen vom fünften bis vierzehnten Jahrhunderte.

leidenschaftlichen Erregung oder auch nur einer willkürlichen Bewegung vermieden, ihnen vielmehr das Gepräge der grösstmöglichen Würde und Majestät gegeben wurde; der heilige Raum des Altares endlich, wo das Gedächtniss der Offenbarung gefeiert ward, musste mit neuen, solcher Bedeutung entsprechenden Vorstellungen geschmückt werden. So bildete sich die altchristliche Kunst in diesen musivischen Malereien, immer zwar nach den, aus der Antike herübergenommenen Typen, zu eigenthümlicher Selbständigkeit aus; und wenn auch nur in allgemeinen, mehr oder weniger conventiellen Umrissen, trat hier doch ein neuer Geist sichtbar und unmittelbar in die Erscheinung. In der Halbkuppel der Altar-Tribune ward insgemein der thronende Erlöser, der Richter der Welt, vorgestellt; heilige, auch wohl symbolische Gestalten zu seiner Seite; anderes symbolisches Bildwerk auf den umgebenden Rändern. An der Mauer, die den Bogen der Tribune umgab, auch an dem Triumphbogen, wo ein solcher vorhanden war, führte man in der Regel Embleme, Gestalten und Scenen aus, welche der Apokalypse entnommen waren und welche auf die göttliche Herrlichkeit des Erlösers hindeuteten; bei diesen mystischen Darstellungen lag jedoch überall eine bestimmte Auffassung, wiederum im Sinne jener Symbolik, zu Grunde, — wie z. B. die häufig dargestellten vierundzwanzig Aeltesten der Offenbarung, die Propheten (mit bedecktem Haupte) und die Apostel (mit unbedecktem Haupte) vergegenwärtigen sollten. Andre Darstellungen, theils symbolische, nach jener älteren Weise, theils mehr historische, erschienen an den übrigen Räumen der Kirche.

Auch bei diesen Mosaiken stehen die frühesten, welche wir kennen, wiederum noch der classischen Behandlungsweise der Kunst nah. Zu diesen dürften bereits, als der Zeit Constantins angehörig, die Mosaiken an den Gewölben des Mausoleums der Constantia bei Rom (S. Costanza) zu zählen sein; sie enthalten bacchische Embleme, die ohne Zweifel jedoch in der Weise der christlichen Symbolik, welche den Weinstock auf Christus deutet, aufzufassen sind. — Ungleich bedeutender und noch von völlig antiker dekorativer Anordnung und Behandlung sind die Mosaiken des Baptisteriums beim Dom zu Ravenna, vom Anfang des fünften Jahrhunderts; in der Kuppel die zwölf Apostel in schöner rhythmischer Bewegung; das Mittelbild enthält die Taufe Christi. — Sodann gehören hieher die Mosaiken in der Grabkapelle der Galla Placidia, SS. Nazario e Celso zu Ravenna, gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts fallend; diese zeigen eine reiche und sehr geschmackvolle Ausbildung des Ornaments, noch ganz im antiken Sinne, und nur einzelne christliche Embleme und Gestalten. — Aus derselben Zeit (432 — 440) rühren die älteren Mosaiken der Kirche S. Maria maggiore zu Rom her, d. h. die am Triumphbogen und die an den Wänden des Mittelschiffes. Die ersteren bestehen vornehmlich

aus apokalyptischen Darstellungen, die letzteren enthalten eine grosse Reihenfolge historischer Scenen aus den Geschichten des alten Testaments; diese zeigen im Wesentlichen eine rohe Nachahmung der Compositionsweise historischer Momente, wie solche sich im römischen Alterthum (z. B. an der Trajanssäule) ausgebildet hatte. — Gleichzeitig, und nur um wenige Jahre jünger (um 450?), sind ferner die, wiederum apokalyptischen, Darstellungen an dem Triumphbogen der Paulskirche bei Rom. Diese waren indess bereits früher beschädigt und bedeutend restaurirt; nach dem neuerlich erfolgten Brande der Kirche wurden sie mit dem Bogen abgenommen, um neu ausgebessert wieder angesetzt zu werden. — Endlich das schönste Mosaik des altchristlichen Rom's in der um 526—530 ausgeschmückten Tribuna von S. S. Cosma e Damiano, Christus in majestätischer Würde schwebend zwischen fünf Heiligen und dem Stifter, Papst Felix IV. Auch hier ist noch, in bereits etwas erstarrten Formen, eine antike Grösse der Conception nicht zu verkennen.

Für die weitere Ausbildung des altchristlichen Styles in den Mosaiken sind besonders die dem sechsten Jahrhundert angehörigen Arbeiten in den Kirchen von Ravenna<sup>1</sup> wichtig. Sie haben für uns ein um so höheres Interesse, als sie, wie die Gebäude selbst, grossen Theils in ihrer Ursprünglichkeit und unberührt von modernen Restaurationen erhalten sind. Nebst den Mosaiken an den Kuppeln der beiden Baptisterien (das arianische, S. Maria in Cosmedin, ist in der Dekoration dem ältern, beim Dom befindlichen, nachgebildet) sind vornehmlich die grossräumigen Arbeiten in S. Apollinare nuovo (553—566) anzuführen; diese enthalten mancherlei eigenthümlich interessante symbolische Züge. Vorzüglich bedeutend aber sind die Mosaiken im Chore von S. Vitale (vor 547), sowohl rücksichtlich der Gegenstände, welche sie vergegenwärtigen (historische Personen, eingeführt in das symbolisch bedeutsame Ganze), als auch auf die künstlerisch werthvolle Behandlung. Dagegen zeigt sich der innere Zerfall der Kunst schon sehr deutlich in den Mosaiken der erzbischöflichen Palastkapelle (569—574) und S. Apollinare in classe (wahrscheinlich 671—677). — Diese Werke dürften sehr geeignet sein, um, ihnen gemäss, uns die Beschaffenheit der Mosaik-Gemälde, mit welchen die Kirchen von Constantinopel unter Justinian in reichlichem Maasse geschmückt wurden, zu vergegenwärtigen.<sup>2</sup> Als eine eigenthümliche Thatsache ist zu bemerken, dass Justinian an den Wänden und Gewölben eines Hauptsaaes in seinem Palaste Mosaik-Gemälde ausführen liess, welche die siegreichen Thaten seiner Regierung

<sup>1</sup> Für die obigen wie für die folgenden Mosaiken von Ravenna vgl. das Werk von v. Quast.

<sup>2</sup> Von den Mosaiken der Sophienkirche ist soviel als nichts mehr erhalten, und über diejenigen, welche noch hie und da in alten griechischen Kirchen vorhanden sind, fehlen uns bis jetzt die Stylnachrichten.

darstellten. — Auch in den folgenden Jahrhunderten ward die Kunst des Mosaiks vielfach im byzantinischen Reiche angewandt. — Wenn nun die bisher erwähnten Werke noch immer den letzten Lebensäusserungen der antiken Kunst beigezählt werden können, so tritt etwa mit dem siebenten Jahrhundert ein Styl ein, welchen wir speciell den byzantinischen nennen können. Italien, dessen Kunstwerke hier einstweilen allein in Betracht kommen, wurde nämlich in Cultur und Kunst mehr und mehr von Byzanz abhängig, wo sich dieser Styl schon früher ausgebildet haben mag, und dieser Kunstzusammenhang scheint von da an mehrere Jahrhunderte gedauert zu haben. Es ist aber dieser byzantinische Styl der Malerei nichts anderes, als der verdorrte, missverständene, leblos und äusserlich gehandhabte spätrömische, der allmählig zur gedankenlosen Tradition geworden, aber zugleich von dem düster ascetischen Wesen des Orients erfasst und auf eine völlige Formendürre hingewiesen ist. Ohne eigene Erfindung copiren nun die spätern Künstler fortwährend hergebrachte Compositionen, Motive und Formen, und versinken dabei immer tiefer in Unnatur.

Für die frühesten Aeusserungen dieses Styles sind wiederum die Arbeiten in den römischen Kirchen wichtig. Als ein bemerkenswerthes Werk des siebenten Jahrhunderts ist das Mosaik in der Altartribune von S. Agnese bei Rom (625 — 638) zu nennen, das zuerst eine gewisse Andeutung an byzantinische Behandlungsweise zeigt. Nicht ohne Bedeutung in dem Allgemeinen der Form und des Ausdrucks, begnügt sich dasselbe jedoch schon mit sehr einfachen Darstellungsmitteln. — Aus etwas späterer Zeit ist das Mosaik in einer Nebenkapelle (S. Venanzio) des Baptisteriums beim Lateran (640 — 642), und kleinere Arbeiten dieser Gattung in S. Stefano rotondo (642 — 649), in S. Pietro in vincoli (um 680) und in S. Teodoro zu nennen. — Die ziemlich zahlreichen Mosaiken der römischen Kirchen aus dem Anfange des neunten Jahrhunderts — das Mosaik des leonischen Tricliniums beim Lateran und dasjenige von SS. Nereo ed Achilleo (um 800), die sehr ausgedehnten und figurenreichen Mosaiken von S. Prassede, diejenigen von S. Cecilia und von S. Maria della navicella (817 — 824), sowie diejenigen von S. Marco (827 — 844) — lassen noch ungleich mehr, als das ebengenannte Werk, den Verfall der abendländischen Kunst erkennen. Die äussere Technik des Mosaiks an diesen Arbeiten ist bereits sehr roh; die Gestalten sind mit dicken, dunkeln Strichen umrissen, die Flächen der Gestalten mit eintöniger Farbe, ohne Schattenangabe ausgefüllt.

Die eigentliche Wandmalerei scheint in Italien, ausser den Catakomben, wenig zur Anwendung gekommen zu sein. Die sehr geringen Reste, die sich in der alten Unterkirche des Domes von Assisi und in der unterirdischen Kapelle SS. Nazario e Celso zu Verona vorfinden und die dem siebenten Jahrhundert anzugehören

scheinen,<sup>1</sup> sind zu roh und unbedeutend, als dass sie hier eine nähere Berücksichtigung verdienen; wir führen sie nur an als Belege einer gleichzeitigen nicht-byzantinischen Kunstübung, welche in ihrer barbarischen Verwilderung der regelrechten, abgestorbenen byzantinischen eigenthümlich zur Seite steht. — Ausserdem wird angeführt, die langobardische Königin Theudelinde habe in ihrem Palaste zu Monza Scenen aus der Geschichte der Langobarden malen lassen, wobei es freilich dahingestellt bleibt, ob der Geschichtschreiber<sup>2</sup> wirkliche Gemälde oder Mosaiken gemeint hat. Interessant ist übrigens der rein historische Gegenstand der Darstellung.

Aehnlich verhält es sich mit den, nicht seltenen Angaben über den malerischen Schmuck in den Kirchen des fränkischen Reiches. Des Mosaiks, als besondrer Kunstgattung, wird nur höchst selten gedacht; aber auch wenn von Gemälden überhaupt gesprochen wird, haben wir, wie es scheint, nicht immer nöthig, an Pinselarbeit zu denken. Die Kuppel der Münsterkirche zu Aachen war mit wirklichen Mosaiken bedeckt. Höchst merkwürdig ist die Schilderung des reichen Gemäldeschmuckes, welchen der Palast Karls des Grossen zu Ingelheim enthielt.<sup>3</sup> In der mit diesem Palast verbundenen Basilika waren auf der einen Seite etwa zwanzig Scenen aus der Geschichte des alten, auf der andern ebensoviel aus der Geschichte des neuen Testaments dargestellt; — vielleicht eines der frühesten Beispiele so ausführlicher Gegenüberstellung, die aus jener ältest christlichen Symbolik erwachsen war. Der Palast selbst war mit einer grossen Menge rein historischer Darstellungen angefüllt, Scenen der alten Geschichte, der Geschichte der ersten christlichen Kaiser, der Vorfahren Karls des Grossen und seiner eigenen enthaltend.

#### §. 9. Die Miniaturbilder in den Handschriften.

Die stets glänzendere Ausstattung des kirchlichen Lebens, welche in der Periode der altchristlichen Kunst stattfand, veranlasste es, dass auch die heiligen Schriften, auf welche der christliche Glaube sich stützte und die ein wesentliches Zubehör für die Feier des Gottesdienstes ausmachten, mit eben so reichem Glanze geschmückt wurden. Man schrieb dieselben mit zierlichen Lettern auf sorglich bereitetes Pergament, man hüllte ihre Deckel in ein goldenes Gewand, das mit getriebenen Arbeiten versehen und mit edeln Steinen besetzt war, oder man belegte die Deckel, wie schon bemerkt, mit Schnitzwerken von Elfenbein; vornehmlich aber war man darauf bedacht, ihr Inneres mit Malereien auszustatten, die theils nur zur Dekoration der heiligen Worte, theils

<sup>1</sup> Vgl. v. Rumohr, italienische Forschungen, I, S. 193, f.

<sup>2</sup> Paulus Diaconus. (Hist. Longob. IV, 23.)

<sup>3</sup> Ermoldus Nigellus, l. IV. p. 181 etc.



zu deren bildlicher Erläuterung dienen sollten. Derselbe Schmuck kam sodann auch bei andern Schriften religiösen Inhalts, zuweilen auch bei profanen Schriften, in Anwendung. Solcher Werke ist eine nicht unbeträchtliche Anzahl auf unsere Zeit gekommen, und sie sind in mehrfacher Beziehung von grosser Wichtigkeit für die Beobachtung des kunsthistorischen Entwicklungsganges; theils der grösseren Reihenfolge wegen, in welcher sie vorliegen, welche somit die Gegenstände der Darstellung reichlicher vor unsern Augen ausbreitet; theils in Bezug auf die bessere Erhaltung, die den meisten von ihnen im Gegensatz gegen die vorgenannten grossräumigen Werke zu Theil wurde; theils, und vornehmlich, weil die Zeit und das Local ihrer Anfertigung häufig durch schriftliche Bemerkung angegeben ist oder sich doch durch den Charakter der Schriftzeichen annähernd bestimmen lässt.<sup>1</sup>

Unter diesen Miniaturmalereien sind zunächst einige Arbeiten zu nennen, die wiederum im nächsten Verhältniss zu der antiken Kunst stehen. Dies um so mehr, als auch ihre Gegenstände noch völlig der Antike angehören und mehr oder weniger auf ältere Vorbilder zurückdeuten dürften. Es sind die mit zahlreichen Bildern verzierten Handschriften des Homer (in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand)<sup>2</sup> und des Virgil (in der vatikanischen Bibliothek zu Rom), beide aus der Zeit des vierten oder fünften Jahrhunderts herrührend. Eine ungleich rohere Bilderhandschrift des Terenz aus dem neunten Jahrhundert (ebenfalls in der vatikan. Bibl.) deutet gleichfalls noch auf antike Vorbilder zurück.

Als eins der frühesten christlichen Miniaturwerke ist eine fragmentirte griechische Handschrift der Genesis (in der kaiserl. Bibl. zu Wien) zu nennen; sie ist jenen beiden erstgenannten Werken gleichzeitig und zeigt, wie diese, noch vorherrschend eine, der verdorbenen Antike entsprechende Auffassung und Behandlung. — Ihr reiht sich zunächst eine andere Arbeit (in der vatikan. Bibl.) an, welche eine Rolle von 32 Fuss Länge bildet und in fortlaufender Darstellung die Geschichte des Buches Josua, darunter den, ebenfalls griechischen Text, enthält. Die Compositionsweise ist hier noch völlig die der historischen Darstellungen des römischen Alterthums, in Erfindung und Anordnung zumeist eigenthümlich sinnreich. Die Schrift deutet auf das siebente oder achte Jahrhun-

<sup>1</sup> Als Hauptquelle für die Geschichte der älteren Miniaturmalerei ist das aus vollkommenen Facsimile's bestehende Prachtwerk des Grafen *de Bastard* zu nennen: *Peintures et ornements des manuscrits etc.* (davon wenigstens ein bedeutender Theil bereits erschienen ist). — Vgl. *d'Agincourt, peint.*, t. 19, ff. (Hier ein grosser Theil der im Folgenden genannten Miniaturen). — *Dibdin, the bibliographical decameron*, und dessen *bibliographical etc. tour in France and Germany*. — *Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris*, S. 193, ff., sowie an den bezüglichen Stellen der beiden Bände über England.

<sup>2</sup> *Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. Angelo Majo.*

dert. Dieser Zeit entsprechen auch manche Unvollkommenheiten in der Bildung der Gestalten (die zugleich schon ein speziell byzantinisches Gepräge tragen); doch ist, in Bezug auf die vorgenannten Vorzüge, die ohne Zweifel vollkommen begründete Vermuthung ausgesprochen, dass die Arbeit die Copie eines älteren Werkes sei.<sup>1</sup>

Wie nun die ebengenannten Miniaturwerke, obwohl sie zum Theil schon zur Zeit der Herrschaft des byzantinischen Styles entstanden, uns doch noch spätantike Productionen vergegenwärtigen, so ist es auch mit vielen spätern byzantinischen Werken, welche fortwährend die Armuth der eigenen Erfindung durch Copien und Reminiscenzen aus guter, altchristlicher Zeit verdecken; in solchen Fällen kündigt sich nur in den gleichzeitigen Zuthaten, bei den Gestalten byzantinischer Heiligen oder bei den Portraitfiguren das eigentlich byzantinische Element an. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bilder einiger griechischer Prachthandschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts anzuführen. Aus dem neunten Jahrhundert rührt ein Manuscript mit den Predigten des Gregorius von Nazianz her (in der Pariser Bibl. befindlich), dessen Bilder durch die würdigen Formen im Allgemeinen, durch die zum Theil noch entschieden antike Auffassungsweise und durch die eigenthümliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen grosse Bedeutung haben. — Noch interessanter sind die Bilder eines Psalters aus dem zehnten Jahrhundert (ebendasselbst). In diesen ist die ganze Auffassung und Darstellung zumeist noch völlig von antikem Geiste, im edelsten Sinne des Wortes, erfüllt. So sieht man auf dem ersten Bilde den David als Jüngling, bei der Herde sitzend und die Lyra spielend; die Melodie, eine anmuthvoll würdige weibliche Gestalt, lehnt sich auf seine Schulter; eine männliche Gestalt, den Bergwald von Bethlehem bezeichnend, ruht im Vorgrunde. So sieht man im zweiten Bilde Davids Kampf mit dem Löwen und Bären, wobei die allegorische Figur der Stärke ihn unterstützt, während der Berggott, als Jüngling personificirt, dem Vorgange bewundernd zuschaut. U. s. w. — Ein Manuscript des Jesaias und ein Menologium aus der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts (beide in der vatikan. Bibl. zu Rom) reihen sich diesen Werken an; das letztere ergeht sich jedoch bereits, der byzantinischen Sinnesrichtung gemäss, mit Wohlgefallen in der Darstellung grausamer Märtyrerscenen. Die Ausführung ist, wie der damalige kirchliche und weltliche Luxus es verlangte, von höchster Pracht und Zierlichkeit, die Technik ausserordentlich solid und gleichmässig.

Erst im eilften Jahrhundert bildet sich in den Miniaturen die byzantinische Kunstweise völlig aus und die antiken Elemente treten dagegen zurück. Die Gestalten werden vollkommen dürr und hager,

<sup>1</sup> v. Rumohr, Ital. Forschungen, I, S. 166.

die Geberden unnatürlich starr; die Färbung erscheint greller, die Umrissszeichnung mit schwarzen Linien markirt. Doch ist auch aus dieser Zeit und aus dem zwölften Jahrhundert noch mancherlei Tüchtiges erhalten, wovon namentlich eine Reihe von Manuscripten in der Pariser Bibliothek und in der des Vatikans zu Rom Kunde gibt. Erst seit die Kraft von Byzanz durch jene folgenreiche Eroberung im J. 1204 gebrochen war, sank auch der Kunstwerth in diesen Arbeiten auf entschiedene Weise, und bald erscheinen die Schöpfungen, die in ihnen enthalten sind, völlig todt, vertrocknet und geistlos.

In Italien scheint die Miniaturmalerei nur mit geringem Eifer und mit wenig günstigem Erfolge geübt worden zu sein. Die Bilder einer Bibel in der Bibliothek von S. Lorenzo zu Florenz, etwa aus dem sechsten Jahrhundert, die einer andern in der Dombibliothek zu Perugia, aus dem siebenten oder achten Jahrhundert, enthalten schon ziemlich rohe und trockne Nachahmungen der ältern Formen.<sup>1</sup> Desgleichen die in ein Paar Evangeliarien des achten und neunten Jahrhunderts in der Pariser Bibliothek. Andere aus derselben Zeit erscheinen bereits völlig barbarisch.

Gleichzeitig indess entwickelte sich eine eigenthümlich bedeutende Schule von Miniaturmalern am fränkischen Hofe, zunächst durch die umfassenden Bemühungen Karls des Grossen ins Leben gerufen. Mehrere grosse, für diesen Kaiser gefertigte Prachthandschriften — ein Evangelistarium in der Privatbibliothek des Königs zu Paris, ein Evangelarium in der dortigen grossen Bibliothek und ein andres, von vorzüglichem Werthe, in der Bibliothek von Trier — sind als die Zeugnisse ihrer Thätigkeit erhalten. Es sind die altchristlichen Motive, verschmolzen mit einigen speciell byzantinischen Einflüssen und einer gewissen nordischen Rohheit, die in den Bildern derselben sichtbar werden. In ihrer ganzen Erscheinung zeigen aber auch sie bereits die sehr gesunkene Stellung der abendländischen Kunst. Noch mehr ist dies der Fall in den Werken, die für die Nachfolger Karls des Grossen, namentlich für Karl den Kahlen (843—877) gearbeitet wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich anzuführen: eine Handschrift der Bibel in der Bibl. von Paris, eine zweite in der Kirche S. Calisto zu Rom (früher in der dortigen Paulskirche aufbewahrt), ein Evangelarium in der Hofbibl. zu München (früher in St. Emmeran zu Regensburg) u. a. m.

Ganz abweichend von den sämmtlichen, bisher genannten Miniaturmalereien erscheinen die angelsächsischen Miniaturen, auf welche bereits früher, bei Gelegenheit der angelsächsischen Architektur, hingedeutet wurde. In ihnen sind allerdings, was die menschlichen Gestalten anbelangt, die allgemeinsten Motive der

<sup>1</sup> v. Rumohr, Ital. Forschungen, I, S. 189, ff.

altchristlichen Kunst aufgenommen, diese aber nach den willkürlichsten und seltsamsten Schematen umgebildet. Die ganze Gestalt verschwindet hiebei in ein, mehr kalligraphisches als bildnerisches Schnörkelwesen; ebenso sind auch die Thiere in phantastischer Weise stylisirt, und zwar so, dass sich hierin zuerst die mittelalterlich heraldische Bildungsweise derselben ankündigt. Alles ist eigentlich rein ornamentistisch aufgefasst und stimmt in dieser Art mit dem bunten Linienspiel der Ornamente vollkommen überein. Dabei ist jedoch die technische Ausführung höchst sauber, sind die Umrisslinien mit grosser Schärfe gezogen, die Flächen mit lichten glänzenden Farben angelegt. Eins der wichtigsten Beispiele dieser Kunst sind die Miniaturen eines, dem siebenten Jahrhunderte zugeschriebenen Evangelienbuches, des sogenannten *Cuthbert-Buches*, welches in der Bibliothek des britischen Museums zu London aufbewahrt wird. Vom zehnten Jahrhundert ab artet jedoch diese angelsächsische Miniaturmalerei, die auch auf die fränkische Kunst von Einfluss war, in rohe Barbarei aus. Es ist bereits bemerkt worden, dass wir diese Arbeiten als eins der ersten Zeugnisse des germanischen Kunstgeistes in seiner Selbständigkeit, und zugleich als das Vorspiel oder als den ersten Beginn des romanischen Kunststyles zu betrachten haben.

## §. 10. Die byzantinische Tafel- und Wandmalerei.

Die Tafelmalerei scheint in den eigentlichen Lebenszeiten der altchristlichen Kunst, namentlich der occidentalischen, gar nicht oder doch nur in sehr untergeordnetem Maasse zur Anwendung gekommen zu sein. Der Grund dürfte darin zu suchen sein, dass es in jener Zeit noch nicht üblich war, besondere Gemälde über dem Altar aufzustellen. Erst in den späteren Zeiten der byzantinischen Kunst begegnen uns Werke solcher Art; unter ihnen finden sich somit nur sehr wenige, in denen noch ein künstlerisches Lebensgefühl athmet. Im Allgemeinen haben diese Bilder einen schweren, dunklen Ton in der Farbe, sind sie ängstlich geistlos ausgeführt und mit allerlei Goldputz verbrämt. Als ein, noch mit Geist componirtes Bild ist u. a. eine im christl. Museum des Vatikans zu Rom befindliche Tafel, welche den Tod des h. Ephraim vorstellt und unter den Darstellungen des Hintergrundes (Scenen des Anachoretenlebens) manche sinnreiche Motive enthält, namhaft zu machen; sie wird dem eilften Jahrhundert zugeschrieben; der Verfertiger des Bildes nennt sich Emanuel Tzanfurnari.<sup>1</sup> Bei weitem die meisten der byzantinischen Tafelgemälde gewähren aber Nichts, als die traurige Darlegung eines knechtisch gebundenen

<sup>1</sup> *d'Agincourt, peint. t. 82.*

Geistes. Doch ist in späterer Zeit Manches von den Elementen der neubelebten italienischen Kunst dahin übergetragen, so dass wenigstens in dem Aeusseren der Composition nicht selten abweichend belebtere Motive hervortreten; auf das Innere aber hat dies nie eine Wirkung ausgeübt.

Die Wandmalerei hat in den spätern und heutigen byzantinischen Kirchen, welche von oben bis unten bemalt zu sein pflegen, eine ungeheure Menge von Darstellungen angebracht, welche indess als vollkommen gedankenlose Wiederholungen einer Anzahl von rituell gewordenen Motiven und Compositionen hier keine weitere Beachtung verdienen.<sup>1</sup>

§. 11. Weitere Verbreitung der byzantinischen Bilderei.

Schliesslich ist zu bemerken, dass diese spätere byzantinische Weise der Darstellung und Behandlung überall auch da Eingang fand, wo die Lehre der griechischen Kirche angenommen ward, und dass man an ihr, zum Theil mit entschiedener Absicht, festgehalten hat, so lange diese Lehre in Kraft geblieben ist. Die Bildwerke der Bulgaren, der Slavonier, der Russen sind mechanische Wiederholungen derer von Byzanz, hin und wieder nur durch barbarisches Ungeschick noch weiter entstellt.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ein Receptbuch der kirchlichen Darstellungen, aus dem spätern Mittelalter, welches noch jetzt den Mönchen des Berges Athos zur Anleitung dient, ist von *Didron* in französischer Uebersetzung (*Manuel d'iconographie chrétienne etc.*, Paris 1845) herausgegeben worden.

<sup>2</sup> Das Nähere bei *Schnaase*, Bd. III, S. 274, 307, ff. — Auf den byzantinischen Styl der Malerei, welcher in Italien noch gleichzeitig mit dem romanischen und selbst mit dem germanischen Styl der Baukunst und Plastik fortdauert, werden wir im nächsten Abschnitt mehrmals zurückkommen müssen.

## ZWÖLFTES KAPITEL.

### DIE KUNST DES ISLAM.

#### §. 1. Die Stellung der Kunst des Islam im Allgemeinen.

Es war im J. 610 n. Chr. Geb., als über Arabien die „Nacht der Rathschlüsse Gottes“ sich niedersenkte. Muhamed erkannte, dass er der Prophet des Höchsten sei, dass er das Gesetz, welches Moses und Jesus gegeben, vollenden müsse. Die Seinen glaubten, Anhänger sammelten sich um ihn; die Widerwilligen wurden mit dem Schwerte vernichtet. Bald jauchzte ganz Arabien seinem Propheten entgegen. Ein nie gekannter Enthusiasmus erfüllte das Volk der Wüste; wie ein Wettersturm drang es über die Nachbarländer vor, und kaum waren hundert Jahre verflossen, so herrschte der Islam von den Ufern des atlantischen Oceans bis zu denen des Ganges.

Die neue Religion brachte eine neue Weise der Gottesverehrung, und diese bedurfte einer neuen Gestaltung der Kunst, den Preis des Höchsten ihrer Eigenthümlichkeit gemäss zu verkünden. Aber das Volk der Araber war, wie die germanischen Nationen, welche vom Norden her auf das alte Römerreich eindrangen, ohne eine selbständige höhere Cultur, die zu solchen Unternehmungen die Mittel hätte hergeben können; auch ihnen blieb somit vorerst nichts übrig, als die Kunstformen, welche sie in den Ländern ihrer Herrschaft vorfanden und welche sich zur Zeit ihrer neuen künstlerischen Bestrebungen besondrer Gültigkeit erfreuten, für ihre Zwecke zu benutzen. Dies aber waren vornehmlich wiederum die Formen der späteren Römerzeit, und zwar in derjenigen Verwendung und theilweisen Umbildung, welche sie in den Werken der altchristlichen Kunst empfangen hatten; denn gerade die letzteren mussten dem Islam, der in ähnlicher Richtung wie das Christenthum gegen die heidnische Weise der Gottesverehrung auftrat, als ein zunächst

angemessenes Vorbild erscheinen. Damit verband sich sodann ein speziell orientalisches Kunst-Element; theils hatten bereits die Römerbauten in Asien (auch in Afrika) eine mehr oder weniger deutliche orientalische Färbung erhalten, — theils konnte es nicht fehlen, dass dies Element, bei der Ausbreitung der Araber-Herrschaft nach dem ferneren Osten, auch durch die unmittelbare Berührung mit den alten Culturvölkern Asiens hinzutrat. Und wie sich im Verlaufe der Zeit die muhamedanischen Nationen eigenthümlich und selbständig entwickelten, so ging aus diesen Grund-Elementen eine eigenthümliche Richtung der Kunst hervor, welche das gesammte Leben umfasste, und welche besonders in denjenigen Gegenden, die sich einer edleren Cultur erfreuten, bedeutsame und interessante Erscheinungen hervorgebracht hat.

Die Kunst des Islam steht somit, was ihre Ursprünge anbelangt, zu der des christlichen Alterthums in sehr nahem Verhältniss. Gleichwohl ist sie von der letzteren vornehmlich in Einem Punkte unterschieden, und dieser eine Punkt ist so wichtig, dass gerade durch ihn alle höhere und wahrhafte Vollendung der muhamedanischen Kunst bereits im Keime unterdrückt ward. Dies ist der Mangel aller bildlichen Darstellung, vornehmlich der Darstellung menschlicher Figuren, welche in der Religion des Islam aufs Entschiedenste verboten war.<sup>4</sup> Es war auch hier die Furcht vor einem Rückfall in das götzendienerische Heidenthum, was ein solches Verbot veranlasst hatte. Aber während das Christenthum darauf ausging, den Schöpfungen des Künstlers einen neuen, tieferen Inhalt unterzulegen, sah der Islam in ihnen stets nur ein verdammungswürdiges Nachäffen der höchsten Schöpferkraft; zu dem Gedanken, dass das Einzel-Gebilde fähig sei, der unmittelbare Ausdruck des geistigen, des seinem göttlichen Ursprunge zugewandten Lebens zu werden, dass die Kunst es sei, die das irdische Leben verklärt, die im Irdischen das Göttliche offenbart, — zu solchem Gedanken vermochte der Islam sich nimmer zu erheben; und nur in sehr vereinzelt, für die weitere Entwicklung durchaus wirkungslosen Fällen (nie aber in seinen heiligen Monumenten) hat er sich der Aufnahme bildlicher Darstellung geneigt erwiesen. Der Islam kennt somit im Wesentlichen nur die Kunst der Architektur und das, was zu einer bildlosen Ausschmückung der letzteren gehört, d. h. es haben nur die Formen von allgemeiner Bedeutung Gültigkeit für ihn. Die Blüthe der Kunst, wo sie sich frei zum individuellen Leben entfaltet, wo der besondre Gedanke sich verkörpert, sich ablöst von der Basis der Architektur, ist für ihn nicht vorhanden; an die Stelle des Bildwerkes, wie solches in der Kunst aller übrigen Völker und Religionen die besondre Bedeutung des Monumentes ausspricht, tritt hier das unsinnlichste aller Embleme, ein durchaus

<sup>4</sup> Koran, Sura VII, Vers 22.

abstractes und unkünstlerisches Mittel, — die Schrift. Und wenn solcher Gestalt der muhamedanischen Kunst die individuell bedeutende Blüthe fehlt, so musste dieser Mangel auch auf die Architektur zurückwirken. Ohne ein solches Ziel vermochte die Architektur auch kein Streben nach individualisirender Gestaltung auszudrücken, d. h. sie vermochte sich nicht zu jener organischen Gliederung durchzubilden, welche die allgemeinen Kräfte, die in dem Werke der Architektur dargestellt sind, zugleich als Einzelkräfte gestaltet, in welcher überhaupt die Vollendung der architektonischen Kunst beruht. Die Kunst des Islam blieb somit im Wesentlichen an den Principien hangen, von denen sie ausgegangen war, ebenso, wie der Islam selbst in sich zu keiner höheren Entwicklung gediehen ist.

## §. 2. System der muhamedanischen Architektur.

Wenn nach alledem die muhamedanische Architektur sich, was die Grundlage ihres Systemes betrifft, nicht über die Stufe der altchristlichen Architektur erhebt, so hat sie sich dennoch, innerhalb dieser Stufe, zu einer entschiedneren Eigenthümlichkeit und in mannigfaltiger Verschiedenheit, je nach den verschiedenen Gegenden und nach den Epochen, in denen sie zur Anwendung kam, ausgebildet. Die Hauptelemente ihrer Ausbildung bestehen in Folgendem:

In der Anlage der Gebäude von monumentaler Bedeutung, als derjenigen, in denen sich, wie überall, das System zur Regel ausbildete, — vornehmlich der Moscheen, — begegnen uns zwei Hauptformen, deren eine dem altchristlichen Basilikenstyl gegenüberzustellen sein dürfte, während die andre in einem näheren Verhältniss zu dem byzantinischen Baustyl steht. Jene scheint, wie im christlichen Alterthum, die ursprüngliche und mehr den westlichen Gegenden des Islam angehörige zu sein; diese scheint erst später allgemein zu werden und findet sich vornehmlich in den östlichen Gegenden. — Doch unterscheidet sich die erste Hauptform zugleich in mehreren wesentlichen Punkten von der Anlage der christlichen Basiliken. Während bei den letzteren das Gebäude ein in sich geschlossenes Ganze, aus vorherrschenden und untergeordneten Theilen zusammengesetzt, bildet, und sich demselben, als unabhängiger Raum, ein Vorhof anschliesst, so sind hier die Verhältnisse fast umgekehrt; das Gebäude der Moschee hat in sich keinen architektonischen Mittelpunkt und keinen Schluss; es ist eigentlich nur ein grosser (viereckiger) Hof, mit Arkaden umgeben, von denen die auf derjenigen Seite, welche das Heiligthum enthält und wo Priester und Volk ihre Gebete verrichten, in mehrfachen Reihen, in grösserer Tiefe, hintereinander herlaufen. Die einzelnen Schiffe, welche die letztgenannten Arkadenreihen bilden, sind von einander nicht unterschieden, sie sind nicht in Haupt- und Nebenschiffe



gesondert, das Heiligthum (die Nische, die nach Mekka hindeutet und wo insgemein der Koran aufbewahrt wird) ist, wenn auch reich dekoriert, so doch für die architektonische Gesamtanlage, als solche, kein wichtiger, kein beziehungsreicher Punkt. (Die Decke, die von den Arkadenreihen getragen wird, ist durchgehend flach.) Das Ganze ist im Wesentlichen nur die architektonische Dekoration eines offenen, heiteren Platzes, der durch die Umgebung einer starken Mauer von dem Treiben des gewöhnlichen Verkehrs abgesondert ist. Als besondrer Schmuck befindet sich stets, wie auf den Vorhöfen der altchristlichen Basiliken, ein Brunnen, zur Reinigung vor dem Gebete dienend, der mit einem kleinen Kuppelbau überwölbt ist. Die umschliessende Mauer hat im Aeusseren, etwa mit Ausnahme der Portale und der Zinnen, gar keine architektonische Ausbildung, und nur der schlanke Thurm, der sich an ihrer Seite in die Lüfte erhebt und von dem herab der Muezzin dem Volke der Stadt die fünf Stunden des Gebetes verkündet (der Minaret), gibt dem Gebäude auch nach der Seite des alltäglichen Lebens einige Auszeichnung.<sup>1</sup> — Einen Schritt zu weiterer Entwicklung bildet diese Anlage, wenn die Seite des Gebäudes, wo gebetet wird, sich noch bedeutender vertieft, eine grössere Reihe von Arkaden in sich fasst und sodann durch eine besondre Mauer mit Thüren von dem offenen Hofe abgetrennt wird. Doch hat eine solche Einrichtung im Uebrigen keine wesentliche Veränderung zur Folge. Bedeutender ist die abweichende Anordnung, wenn, was im Verlauf der Zeit häufig vorkommt, mit dem Gebäude der Moschee das Mausoleum des Erbauers verbunden ist, das sodann als eine hochgewölbte Kuppel über dem Körper des Gebäudes hervortritt.

Die zweite Hauptform für die Anlage der Moscheen schliesst sich, wie bemerkt, dem byzantinischen Baustyl an. Hier erscheint der Körper des Gebäudes als eine wirkliche, in sich geschlossene Architektur, der Hauptraum (wie bei den ebengenannten Mausoleen) durch eine Kuppel überdeckt, die Nebenräume gleichfalls überwölbt und mit jenem auf ähnliche Weise verbunden, wie in den Anlagen des eigentlich byzantinischen Styles. Vor dem Gebäude ist auch hier durchgehend ein Vorhof angeordnet, mit Portiken umgeben, deren Decke insgemein wiederum aus Gewölben (und zwar aus kleinen Kuppelgewölben) besteht. Es ist eine Anlage, die für das Innere und für das Aeussere ihre architektonische Bedeutung hat. Das Aeussere erscheint hier zum Theil in zierlicher Ausbildung, und namentlich ist in diesem Bezuge die Anordnung der Minarets wirksam, die in grösserer Zahl, zu zwei, vier, sechs, an den Ecken des Gebäudes emporschiessen und gegen die imposante Hauptmasse einen zierlich bewegten Gegensatz bilden. Ohne Zweifel sind jene Hauptmotive

<sup>1</sup> Nach *d'Herbelot, Dictionnaire oriental*, wurde der Minaret zuerst zu Damascus unter dem Khalifen Walid, im 88. Jahr der Hedschra (710), eingeführt.

aus einer unmittelbaren Aufnahme des byzantinischen Baustyles herzuleiten, und auch der äusserliche Umstand, dass diese Anlagen vorzugsweise in den östlichen Ländern gefunden werden, spricht dafür. Auf der andern Seite scheint aber gerade hier auch die Berührung mit altasiatischen — vornehmlich indischen oder von Indien ausgegangenen — Architekturformen auf die consequente Beibehaltung dieser Bauweise mit eingewirkt zu haben. Wir haben bei Betrachtung der hindostanischen Architektur (Kap. VI.) gesehen, wie dort das Aeussere der Kuppelform, phantastisch bunt bei den brahmanischen Pagodenbauten, schlichter und ruhiger bei den Dagop's der Buddhisten, als ein sehr charakteristisches Element erschien; und da von jenen Gegenden her überhaupt mancherlei bedeutende Culturmomente, zugleich auch noch andre architektonische und dekorative Formen, in den Muhamedanismus eingedrungen sind, so mag auch dies nicht ohne Einfluss gewesen sein. Bei dem grössten Theil der späteren muhamedanischen Kuppelbauten ist ein solches Verhältniss mit Nothwendigkeit anzunehmen, da die geschweifte, ausgebauchte und oberwärts zugespitzte Form an den Kuppeln dieser Periode die entschiedenste Verwandtschaft mit jenen alterthümlichen Anlagen verräth.

Wenn demnach die Hauptformen der muhamedanischen Architektur, etwa mit Ausnahme der Minarets, keine besonderen neuen Eigenthümlichkeiten in die Kunst einführen, so ist dies gleichwohl im Detail der Fall. Hier zeigt sich durchgehend, und schon in den früheren Zeiten, in denen man häufig noch antike Bautheile zur Aufführung neuer Gebäude verwandte, der orientalische Geist, aus dem der Islam und seine Bekenner hervorgegangen waren. Besonders charakteristisch ist in diesem Bezuge die Form des Bogens, wie solcher bei den Arkaden, bei Thür- und Fensteröffnungen angewendet ward. Selten genügte hier die Form des ruhigen und schlichten Halbkreisbogens, dessen sich die antike und die alchristliche Kunst bedient hatten; der beweglichere Geist des Orientalen verlangte nach Formen, die dem Auge ein lebendigeres Spiel der Kraft gegenüberstellten. Die eine dieser neuen Bogenformen ist die des sogenannten Hufeisenbogens, d. h. eines solchen, der einen grösseren Abschnitt des Kreises als der Halbkreis bildet. Auf einer verhältnissmässig breiten und über die Stütze vortretenden Unterlage ruhend, zieht sich dieser Bogen in den ersten Momenten seiner Erhebung gewissermaassen in die Mauer zurück und schwingt sich dann mit einer scheinbar um so grösseren Schnellkraft empor. Es liegt etwas eigenthümlich Keckes und Kräftiges in dieser Form, und mit solcher Eigenthümlichkeit stimmt es ganz wohl überein, dass man ihn vorzugsweise in den westlichen Gegenden, namentlich bei den Bauwerken der ritterlichen Mauren in Spanien, angewandt findet. — Eine zweite Bogenform ist die, welche aus zwei Bogenstücken besteht und mit dem Namen des Spitzbogens

bezeichnet wird. Seine Zweitheiligkeit, die in sich keine Auflösung findet, trägt das Gepräge eines unruhigen, in sich nicht gestillten und befriedigten Dranges. Diese Form, — die nachmals in der Baukunst des Abendlandes eine so wichtige Rolle spielen und die den Forschern der Architekturgeschichte so viel schlaflose Nächte verursachen sollte, — beruht ohne Zweifel auf altorientalischen Vorbildern. Wir haben gesehen, wie die geschweiften Dachlinien der hindostanischen Felsenmonumente zuweilen<sup>1</sup> völlig in die Form des Spitzbogens übergingen; wie diese Dachform bis nach Vorderasien vorgedrungen war und dort an lycischen Grabmonumenten,<sup>2</sup> in Verbindung mit griechischer Bildungsweise ganz eigenthümliche Erscheinungen zur Folge gehabt hatte. Eine solche Anwendung des Spitzbogens trug es gewissermaassen schon in sich, dass man ihn, bei Annahme der wirklichen Bogenarchitektur, auch auf diese überpflanzte. Wo und in welcher Art eine solche Ueberpflanzung zuerst stattgefunden, ist für jetzt noch nicht völlig klar; jedenfalls können wir jene alten spitzbogigen Gewölbe, die sich zufällig bei urgriechischen und uralischen Gebäuden, später auch vereinzelt in Ober-Nubien vorfinden,<sup>3</sup> hier nicht in Betracht ziehen, da sie eben ganz das Gepräge des Zufälligen tragen und für die Ausbildung des architektonischen Styles ohne alle Bedeutung sind. Auch eine andere Spur führt vor der Hand nicht weiter; wenn nämlich behauptet wird,<sup>4</sup> dass sich eine consequente Anwendung des wirklichen Spitzbogens zuerst in denjenigen Bauresten finde, die sich in Persien aus der Zeit der Sassaniden-Herrschaft (226 bis 651 n. Chr. G.) erhalten haben, so müssen wir dem entgegenstellen, dass zwar elliptisch überhöhte und beinahe zum Spitzbogen neigende Kuppeln und Tonnengewölbe, nirgends aber ein Spitzbogen-System an den Tag gekommen ist, soweit wenigstens die oben (Kap. IX, D. §. 1.) erwähnten Reisewerke reichen. Die ersten Beispiele eines eigentlichen Systemes dieser Art gehören höchst wahrscheinlich dem Islam selbst an. In Aegypten finden wir den Spitzbogen als absichtlich angewandte Architekturform bereits an Monumenten, die aus der frühesten Zeit der muhamedanischen Herrschaft herrühren, vollkommen sicher wenigstens an solchen, die dem Anfange des neunten Jahrhunderts angehören. Im Allgemeinen findet er sich mehr an den östlichen Monumenten des Islam, und zwar erscheint er hier in mannigfaltiger Anwendung, theils rein und einfach, theils mit hufeisenförmigem Ansatz, theils ober-

<sup>1</sup> Besonders am Kailasa zu Ellora und an den Monumenten von Mahamalaipur, S. 112 und 115, f.

<sup>2</sup> Kap. V, E. §. 2.

<sup>3</sup> Z. B. in der Wasserleitung zu Tusculum, S. 246, in einem Pyramidenbau zu Merawe, S. 58.

<sup>4</sup> Bei Caumont, *hist. sommaire de l'architecture au moyen âge*, p. 129.

wärts gedrückt, sehr häufig, was wiederum als ein ächt orientalisches Motiv zu betrachten ist, mit aufwärts geschweifter Spitze.

Im Uebrigen herrscht bei der Anwendung dieser Bogenformen und vornehmlich bei ihrem Verhältniss zu den stützenden Theilen, Pfeilern oder Säulen, eine grosse Verschiedenheit und viel Willkürlichkeit. Ein klares architektonisches Princip hat sich hierin nicht durchgebildet, obgleich in einzelnen glücklicheren Fällen die Bildung des Säulenkapitälts mit seinem Auflager dem Bogen einen angemessenen Untersatz gibt, und ein rechtwinkliger Einschluss, aus Gesimsen oder Ornamentstreifen bestehend, den Bogen selbst ähnlich angemessen umgibt und seine Bewegung abschliesst. Ein näheres organisches Verhältniss zwischen Bogen und Stütze (wie in der ausgebildeten romanischen und in der germanischen Architektur) entwickelt sich nicht, vielmehr bleiben beide Theile sich ihrem Wesen nach ebenso fremd, wie sie es in der spätrömischen und in der alchristlichen Kunst waren.

Alle weitere Ausbildung des Details der muhamedanischen Architektur ist eigentlich nicht als eine architektonische, sondern als eine ornamentistische zu bezeichnen. Da die künstlerische Phantasie aller eigentlichen Bildkraft beraubt war, so warf sie sich mit um so grösserem Eifer auf den einen Punkt, in welchem allein sie sich bewegen durfte, auf das Ornament. Alle Flächen, alle Theile der Architektur, die nur zur Aufnahme eines spielend bewegten Schmuckes geeignet waren, wurden mit solchem überdeckt, und in der That hat die muhamedanische Kunst hierin einen Reichthum, häufig einen Schönheitssinn entwickelt, die alle Anerkennung verdienen. Gleichwohl bewegt sich auch diese Ornamentbildung in einem bestimmten und sogar, trotz ihres Reichthums, ziemlich eng abgegrenzten Kreise. Auch hier tritt aufs Entschiedenste der Mangel einer individuell bedeutsamen Gestaltung, einer organischen Gliederung, so dass ein Theil sich mit Nothwendigkeit aus dem andern entwickelt und Alles einem gemeinsamen Schluss- und Vollendungspunkte zustrebt, hervor. Vielmehr beruht das Princip fast überall auf einer einzelnen schematischen Regel, auf einer abstracten Formel, die, wie sinnreich, wie künstlich und zierlich sie auch an sich combinirt sei, doch fort und fort wiederkehrt, die kein Gesetz lebendiger Entwicklung in sich trägt und durch ihre stete Tautologie zuletzt nur ermüdet. Theils besteht solches Ornament aus einer Zusammensetzung gebrochener Linien, die sich aufs Mannigfaltigste, oft mit dem ersinnlichsten Raffinement, durcheinanderschlingen und allerlei geometrische Körper bilden; theils hat es die Form eines streng stylisirten, nach mathematischen Gesetzen gebildeten Blattwerkes, welches sich auf ähnliche Weise ineinanderschiebt. Gewöhnlich ist es in flachem Relief, aus Stucco oder gebrannten Platten, gebildet und mit glänzenden Farben und Vergoldung versehen, so dass der Gesamteindruck allerdings

höchst brillant ist und auf das Auge fast berauschend wirkt. — An den wichtigsten Stellen der Räume und der architektonischen Theile, welche in dieser Weise verziert sind, erscheinen sodann die Inschriften, welche das belebte Bildwerk ersetzen, insgemein Stellen aus dem Koran oder Verse, die einen besondern Bezug auf das Local und seinen Erbauer haben. Die Inschriften des älteren Styles, die sogenannten eufischen, haben selbst eine strenge ornamentistische Form und schliessen sich in dieser Art der übrigen Verzierung harmonisch an. Sie werden aber bald durch die jüngere Cursivschrift verdrängt, die, was ihre Form betrifft, ein rein willkürliches Gepräge hat und deren Anwendung somit einen ziemlich ähnlichen Eindruck hervorbringt, wie das sogenannte Rococo bei den Ornamenten der modernen Kunst.

Diese Ornamentik nunmehr bemächtigt sich, wie eben angedeutet, auch der feineren architektonischen Detailbildung. Die Säulenkapitäle erscheinen, wenigstens da, wo die antiken Reminiscenzen aufhören, oft auf ähnliche Weise dekorirt; nicht minder die, aus der Antike beibehaltene schwere Fläche der Bogenlaibung. Die letztere wird gern durch kleine Zackenbögen ausgefüllt, die bald wie feine Reifen nebeneinander liegen, bald in grösserer Dimension und auf eine anspruchvolle Weise aus der Masse hervortreten. — Hieher gehört denn auch eine ganz eigenthümliche Ausbildung der Gewölbform, die ursprünglich, wie es scheint, an solchen Stellen in Anwendung gekommen ist, wo ein Uebergang oder eine Vermittelung aus rechtwinklig zusammenstossenden Flächen zu einer grösseren Gewölbmasse (z. B. aus einem viereckig umschlossenen Raum zu einer Kuppel) nöthig war. Hier setzen sich kleine Gewölbstückchen, jedes selbständig abgeschlossen und jedes dem andern an Grösse gleich, übereinander, bis der nöthige Raum ausgefüllt ist. Das Ganze könnte man als ein Zellengewebe bezeichnen. Häufig aber senkt sich auch die obere Spitze des einen Gewölbstückes, die dem andern zum Ansatz dient, hängend nieder, so dass das Ganze den Eindruck von Tropfsteinbildungen gewährt. In solcher Art werden sodann ganze Bögen, ja ganze, weitgedehnte Räume überwölbt; es erscheint aber hierin das Unorganische des muhamedanischen Architektur-Princips, das nüchtern Tautologische der Ornamentik, auf die höchste Spitze getrieben; der Eindruck, den solche Wölbungen, zumal bei grösserer Ausdehnung, auf den Beschauer hervorbringen, ist völlig sinneverwirrend. Diese Bildungsweise findet sich, wenn man von den früheren Entwicklungszeiten der muhamedanischen Architektur absieht, in den verschiedensten Gegenden.

Es liegt übrigens in der Natur der Sache, dass diese vorherrschend ornamentistische Richtung der muhamedanischen Kunst bei denjenigen Anlagen, bei welchen es nicht sowohl auf monumentale Zwecke, als zunächst nur auf einen reichen Schmuck der

äusseren Umgebungen des Lebens ankam, mancherlei Anmuthiges und Erheiterndes hervorzubringen vermochte. Unter den Palästen, den Bädern, Brunnen und ähnlichen Bauwerken finden sich sehr interessante Beispiele solcher Art. — Sodann sind einzelne Partien in den Moscheen selbst mit ganz besonderer Pracht dekorirt: der Mihrab (die Halle des Gebetes); der Aufbewahrungsort des Koran; die Kanzel (Mimber), letztere oft mit zierlichen Spitzthürmen und reich durchbrochenen Treppenlehnen, etc.

Ueber die besondere Weise, wie die vorgenannten Elemente zur Anwendung gekommen sind, über die verschiedenen Stadien der Entwicklung, belehren uns am besten die Monumente der einzelnen Länder in ihrer Besonderheit. Eine weitere umfassende Uebersicht verbietet der gegenwärtige, noch immer sehr mangelhafte Standpunkt unserer Kenntnisse. Uns sind bis jetzt nur die Bauwerke einzelner Gegenden, mehr oder weniger genau, bekannt gemacht; von vielen Orten, wo der Islam sich zu den glänzendsten Lebensäusserungen entwickelte, fehlt es uns noch an aller nähern Anschauung. Doch reichen die vorhandenen Hülfsmittel immerhin zur allgemeinen Auffassung des Principis aus; auch sind es glücklicher Weise wenigstens einzelne Gegenden von vorzüglich wichtiger Bedeutung, die uns in diesen Hülfsmitteln näher gerückt werden.

§. 3. Die Monumente von Spanien. (Denkmäler, Taf. 38. C. V.)

Im J. 711 zogen maurische Völkerschaften, mit Arabern und Berbern gemischt, über die Meerenge von Gibraltar und eroberten in schnellem Siegesfluge das spanische Land. Auf dem schönen, an klassischen Erinnerungen reichen Boden entwickelte sich eine der glänzendsten Blüthen des muhamedanischen Lebens; der stete Kampf mit den christlichen Herrschern, die jene Eroberungen zurückzufordern nicht ermüdeten, gab demselben hier eine eigenthümlich ritterliche Haltung. Aber Schritt vor Schritt drang das Christenthum auf der Halbinsel wiederum vor, und mit dem Fall Granada's im J. 1492 erlosch hier die Herrschaft des Islam. Das Volk der Mauren ist von dem spanischen Boden verschwunden, — nicht seine Denkmäler.

Die maurischen Architekturen Spaniens unterscheiden sich von denen der übrigen muhamedanischen Völker ebenso, und auf dieselbe anziehendere Weise, wie die Geschichte und das Leben des Volkes selbst, das sie errichtet. Es ist über sie etwas von der gemesseneren Weise, von der klareren Besonnenheit des occidentalischen Geistes ausgehaucht. Die imposanten Kuppeln, die zierlich spielende Form des Minarets sehen wir hier zwar nicht; aber ihre Arkaden, in denen, wie bemerkt, jene kühnere Form des Hufeisen-Bogens vorherrscht, haben mehr oder weniger das Gepräge einer Rüstigkeit, Sicherheit, Bestimmtheit, welches den Bauten des

Orients nicht in gleichem Maass eigen zu sein pflegt. Bei solcher Grundrichtung bildet das reiche Spiel des Ornamentes einen um so eigenthümlicheren Contrast. — Zwar ist es nur eine geringe Anzahl von Denkmälern, die sich auf unsere Zeit erhalten haben; doch scheint in diesen der besondere maurische Charakter sich mit genügender Deutlichkeit zu entwickeln; auch können wir in ihnen bestimmte Stylunterschiede, in Bezug auf die verschiedenen Zeiten ihrer Erbauung, wahrnehmen. Zugleich besitzen wir über diese Monumente einige umfassende Kupferwerke,<sup>1</sup> die uns ohne Zweifel, wenn nicht Alles, so doch das Wichtigste von dem, was erhalten ist, vergegenwärtigen.

Unter den älteren Bauwerken ist vor allen wichtig die Moschee von Cordova.<sup>2</sup> Die Anlage derselben gründet sich auf jener ursprünglichen Form der Moscheen, von welcher im Obigen gesprochen wurde. Doch ist hier das eigentliche Gebäude von dem Vorhofe bereits abgeschlossen und hat eine bedeutende Ausdehnung nach der Tiefe zu gewonnen: es ist etwa 350 Fuss tief, bei einer Breite von 450 Fuss. Neunzehn Schiffe, durch Arkadenreihen von einander getrennt, laufen von den neunzehn Portalen, die vom Vorhofe aus den Zugang bilden, nach der Hintermauer zu. Diese grosse Ausdehnung ist indess nicht die der ursprünglichen Anlage, die aus der späteren Zeit des achten Jahrhunderts (vom J. 786) herrührt. Ursprünglich waren es nur sieben Säulenschiffe; vier andre wurden in der nächstfolgenden Zeit, bis gegen die Mitte des neunten Jahrhunderts, die letzten acht Schiffe seit dem J. 988 hinzugefügt. Es war ein unermesslicher Wald von Säulen und Bögen; man berechnet die Anzahl der ersteren, ehe die Umwandlung der Moschee zu einer christlichen Kirche bedeutende Veränderungen herbeiführte, auf 12—1500. Das System der Architektur hat etwas sehr Eigenthümliches. Die Säulen, theils von antiken Gebäuden entnommen, theils solchen frei nachgebildet, sind nicht hoch und durch frei geschwungene Hufeisenbögen verbunden; über den Säulen und zwischen diesen Bögen setzen sodann, um eine grössere Höhe zu erreichen, viereckige Pfeiler auf, welche durch Halbkreisbögen verbunden sind.<sup>3</sup> Ueber den letzteren ruht die flache Decke, die aber auch bei dieser Anordnung nur 35 Fuss

<sup>1</sup> Vornehmlich: *Laborde, voyage pittor. de l'Espagne*; — *Murphy, the arabian antiquities of Spain*; — *Girault de Prangey, Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra*; und desselben *Monumens arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade*. — Vgl. dazu: *Schorn, über einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien, Kunstblatt, 1831, No. 1—6.*

<sup>2</sup> Vollständige Abbildungen bei *Gailhabaud, Denkmäler, Liefg. 10, 11, 19, 20, 51—53.*

<sup>3</sup> Es ist das System, welches bereits bei den altchristlichen Cisternen von Alexandria vgl. oben (Cap. XI, A. §. 11.) zur Anwendung gekommen war, nur eigenthümlich ausgebildet.

über dem Fussboden erhaben ist. Im Allgemeinen war diese Einrichtung durch das ganze Gebäude in einfacher Weise durchgeführt, nur in dem Raume zunächst vor der kleinen Kapelle, die den Koran bewahrte, (der Kebla oder dem Zancarron) war sie mit reicherm Schmucke, mit einer bunteren Dekoration verbunden. Das Ornament, welches hier, besonders an dem Eingange in die Kebla, dann auch in den Portalen, erscheint, hat übrigens bei allem Reichthum noch ziemlich strenge Formen. Ausserdem war die Moschee, wie die gleichzeitigen christlichen Kirchen, mit den kostbarsten Metallen ausgestattet. Die ehernen Flügel der Portale waren mit Goldplatten überzogen, die Thüren des Zancarrons bestanden ganz aus Gold, der Fussboden des letzteren aus Silber; durch das ganze Gebäude war eine Anzahl der prachtvollsten Lampen und Leuchter ausgetheilt. — Nach der Eroberung Cordova's im J. 1236 ward die Moschee zu einer christlichen Kathedrale umgewandelt und ein Chor in den Formen des germanischen Baustyles in dieselbe hineingebaut. Bedeutendere Veränderungen hatte sie im sechzehnten Jahrhundert zu erleiden.

Einzelne kleinere Baureste, die sich in verschiedenen Städten der Ostküste von Spanien, namentlich in den nördlichen Theilen dieser Küste, vorfinden, enthalten weitere Beispiele für die erste Entwicklungszeit der maurischen Architektur und für deren eigenthümliche Ausbildung. Vorzüglich interessant ist unter diesen ein maurisches Bad zu Girona (im dortigen Capuziner-Kloster). Es ist ein viereckiger Raum, in der Mitte eine Stellung von acht Säulen, die, über einer zweiten kleineren und offenen Säulenstellung, eine Kuppel tragen. Die Kapitäle der Säulen sind hier ungemein zierlich, in einem ägyptisirenden Geschmacke, gearbeitet. — Andre Bäder-Anlagen, deren Säulen indess ungleich einfacher gebildet sind, finden sich zu Barcelona und zu Valencia. — Sodann ist eine reich dekorirte Nische zu nennen, welche zu Tarragona, in dem Orangerie neben der Kathedrale eingemauert ist. Einer an ihr befindlichen Inschrift zufolge rührt sie vom J. 971 her; bei allem Reichthum der Verzierungen ist auch hier der Styl noch sehr streng. — Sodann besitzt Toledo noch einige wichtige Ueberreste aus maurischer Zeit. Die Kirche S. Maria la blanca, ein Bau von mehreren Langschiffen verschiedener Höhe auf achteckigen Backsteinpfeilern mit Hufeisenbogen, war ehemals eine jüdische Synagoge vom Ende des 8. Jahrhunderts; ebenso die Kirche S. Benito, nur dass diese bereits unter christlicher Herrschaft, im 14. Jahrh. erbaut wurde; es ist ein oblonger Raum mit demselben reichverzierten Balkenwerk und Dachstuhl, welchen wir an den spanischen Kirchen dieser Zeit wieder finden werden, übrigens mit moresken Details. Dagegen erinnert die Kapelle des Cristo de la Luz, abgesehen von ihrer Schmucklosigkeit, ganz an die Constructionsweise der Moschee von Cordova. Von einem



alten maurischen Palast des 9. oder 10. Jahrh. sind noch einige Gemächer, der sog. Taller del Moro, mit reicher, aber etwas einförmiger Wanddekoration erhalten. Der Thurm von S. Thomas mit einfachen maurischen Bogenöffnungen, scheint in christlicher Zeit von einem arabischen Baumeister errichtet zu sein. Die Kirche S. Roman, ebenfalls aus christlicher Zeit, vom J. 1221, ist eine Basilika in maurischen Formen. — Umgekehrt gilt die kleine Kirche S. Michael zu Guadalaxara für ein unter maurischer Herrschaft erbautes christliches Gotteshaus.<sup>4</sup>

Zwischen den Jahren 936 und 976 ward ein Herrscherpalast, Azzahra genannt, fünf Meilen unterhalb Cordova am Guadalquivier errichtet. Die Erzählungen der arabischen Schriftsteller schildern ihn als das Höchste, was Pracht und Glanz hervorbringen vermochten; 4312 Säulen sollen in ihm befindlich gewesen sein. Eine grosse Menge von andern Prachtbauten und von Privatwohnungen, bis zu den Vorstädten von Cordova sich ausdehnend, schloss sich dieser Anlage an. Gegenwärtig ist von alledem keine Spur mehr vorhanden.

Ein anderer Palast ward in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erbaut und bis zur Mitte des folgenden erweitert und vergrössert. Dies ist das Königsschloss der Alhambra, das sich noch heute auf der Höhe des Albaycin über Granada erhebt. Hier zeigt sich uns die spätere Entwicklung der maurischen Architektur in ihrer ganzen romantischen Pracht. Dem äusseren Anblick nur feste Mauern und Thürme, das Bild kriegerischer Rüstigkeit, darbietend, gestaltet sich diese Anlage in ihrem Innern zum Ausdruck des behaglichsten, anmuthig träumerischen Lebensgenusses. Höfe und Gärtchen mit kühlenden Gewässern und Springbrunnen, schattige Säulenhallen umher, Zimmer und Säle, die sich den letzteren anreihen und in deren Mitte die sprudelnden Wasser hineingeleitet sind, heimlich umschlossene Baderäume, Balkone, die den Blick auf den Garten oder auf die fruchtbare Ebene von Granada und auf das ferne Schneegebirge hinausleiten, und alles dies in lieblich gaukelnden Formen und in dem phantastischen Reize des farbigen Ornamentes ausgeführt, geben ein Ganzes, das die Sinne des Beschauers, wie die Poesie eines Märchens umfängt. Die ganze Architektur ist hier, so möchte man sagen, zu einem sinnreich ausgebildeten Ornamente geworden. Leicht und schlank steigen die Säulen der Höfe, einzeln oder paarweise stehend, empor; ihre Kapitäle breiten sich in spielendem Wechsel der Theile aufwärts, um die, wie ein Teppich gemusterte Mauer zu tragen, von welcher die Rundbögen, selten nur noch mit dem kräftigen Ansatz der

<sup>4</sup> Die letztgenannten und andere Bauten s. in der *España artistica y monumental*, von Villa-Amil und Escosura; ein lithographisches Prachtwerk mit guten malerischen Ansichten, aber durch Mangel an Plänen und Aufzissen und an einem genügenden Text nicht ganz brauchbar.

Hufeisenform, wie ein leichtes Filigranwerk niederhängen. Es ist, als ob die Phantasie der Architekten in die alte Nomadenzeit ihrer Vorfahren wieder heimgekehrt wäre, als ob es die leichten Zelte der Wüste seien, die hier zum reichen Königsschlosse umgewandelt erscheinen. Dabei aber ist über das Ganze, wie über die vorherrschenden Theile der Architektur eine Harmonie, eine Eurhythmie ausgegossen, welche die spielende Willkür der Formen dennoch als ein stilles und sicheres Gesetz umfängt. Unter den einzelnen Partien der Alhambra ist vornehmlich ausgezeichnet der Löwenhof, in dessen Mitte der vielbesungene Löwenbrunnen steht. Unter den Gemächern entfaltet den reichsten Glanz die Halle der Gesandten, in dem mächtigen, über den Felshang hinaustretenden Thurme, der von seinem Erbauer, Comares, den Namen führt. — Was sich von der Alhambra bis auf unsre Tage erhalten hat, ist übrigens nur ein Theil der Gesamt-Anlage; ein bedeutender Theil wurde im sechzehnten Jahrhundert zerstört, als Kaiser Karl V. dort einen kolossalen Palast zu bauen begann. Aber der Kaiserbau ist eine Ruine geblieben, und seine trivial modernen und zugleich düstern Formen bilden einen schneidenden Contrast gegen die fröhlich phantastischen Hallen des Maurenköniges.

Von der Alhambra durch eine Schlucht getrennt, erhebt sich auf einer andern Höhe über der Stadt ein zierlicher Garten-Pavillon, der Generalife. Ein Porticus, der den vorzüglichsten Schmuck des Pavillons bildet, erscheint in vollkommen ähnlichem Style wie die Hallen der Alhambra, nur ist die Harmonie seiner Verhältnisse vielleicht noch höher zu rühmen. — Im Uebrigen besitzt auch Granada selbst noch manche Reste der späteren Maurenzeit. Besonders interessant ist unter diesen die Façade eines Hauses, welches die Casa del Carbon genannt wird.

Charakteristisch für die letzte Zeit der maurischen Architektur sind einige Monumente von Sevilla. Diese Bauwerke sind zum Theil bereits unter christlicher Herrschaft aufgeführt, indem man den Geschmack der Mauren vorerst noch zu anziehend fand, als dass man sich von ihm hätte plötzlich lossagen können; doch sind die Formen theils wiederum derber, theils minder charakteristisch, theils mischen sich ihnen auch schon direkte Einflüsse der modernen Architektur bei. Hieher gehören namentlich der Alcazar (d. h. königliches Schloss), an dessen von Hallen und Gallerien umgebenem Hofe die modernen Elemente schon deutlich hervortreten, während der Audienzsaal sich durch die edle und gemessene Behandlung der maurischen Formen noch sehr vortheilhaft auszeichnet. Sodann der Palast Medina-Coeli, gebaut im J. 1520. Hier sind die obern Arkaden, welche die Gallerie des Hofes bilden, schon im gedrückten Flachbogen gewölbt, — einer Form, die dem, im Uebrigen noch beibehaltenen maurischen Charakter bereits aufs Entschiedenste widerspricht. — Auch der Thurm der Kathedrale

von Sevilla, der noch heute den arabischen Beinamen *la Giralda* (die Stolze) führt, trägt zum grössten Theil maurisches Gepräge und soll, was die alten Bestandtheile betrifft, um das Jahr 1000 erbaut sein.

Noch bis tief in die Zeiten der christlichen Herrschaft hinein machte sich der maurische Styl nicht blos als Reminiscenz innerhalb des romanischen und germanischen, sondern auch in beinahe unabhängiger Weise bisweilen geltend. Der Thurm von S. Maria zu Illescas unterscheidet sich im Princip kaum von der Giralda; an dem Chor der Dominikaner zu Catalayud (um 1300) ist der Polygonabschluss mit den Strebepfeilern so vollkommen in maurischer Dekorationsweise durchgeführt, dass man einen mozarabischen Baumeister anzunehmen geneigt ist. Selbst an der zur Renaissancezeit erbauten Bethlehemskapelle der Kirche de las Huelgas zu Burgos überwiegt noch die moreske Verzierung.

§. 4. Monumente in Aegypten, Syrien und Sicilien.  
(Denkmäler, Taf. 39. C. VI.)

Nächst Spanien liegt uns einige nähere Kunde über die muhamedanischen Monumente Aegyptens vor. Die Behandlungsweise, welche wir an diesen wahrnehmen, steht ungefähr in der Mitte zwischen den Stylen der maurischen Architektur und der in den östlich asiatischen Ländern. Die Anlage der Moscheen befolgt hier, vorherrschend, jene ursprüngliche Einrichtung der Säulenhallen, welche den Hof umgeben; insgemein haben die auf der Seite des Heiligthumes keine beträchtliche Tiefe, sind zum Theil auch gegen den Hof nicht abgeschlossen. Kuppeln kommen zumeist nur bei Mausoleen vor, die sich etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts mit den Moscheen verbinden. Bei den Arkaden findet sich fast durchgehend und schon bei den frühesten der auf unsre Zeit gekommenen Monumente, der Spitzbogen angewandt, zuerst in einfacher Form, später mehr gedrückt und geschweift. Eine höhere Kunstbildung, die aus diesen Elementen hätte hervorgehen können, scheint aber in Aegypten nicht einheimisch gewesen zu sein; neben einzelnen Monumenten, die in den Formen und Verhältnissen allerdings das Erwachen des Schönheitssinnes bekunden, erhebt sich die Mehrzahl nicht über den Standpunkt einer prächtig aufgeschmückten Barbarei.

Vorzüglich wichtig sind die Monumente von Cairo, der Hauptstadt Aegyptens.<sup>1</sup> Unter diesen ist zuerst zu nennen: der Nilmesser (Meqyas) auf der Insel Rodah, Alt-Cairo gegenüber, ein viereckiger, brunnenartiger Bau, Treppen und spitzbogige Nischen an den Wänden, in der Mitte eine grosse, reichverzierte Säule, an

<sup>1</sup> S. vornehmlich *P. Coste, architecture arabe ou monumens du Kaire. — Description de l'Egypte, état moderne* (einzelne Blätter).

welcher man das Steigen und Fallen des Wassers beobachtete. Der Nilmesser wurde im J. 719 erbaut und im J. 821 erneut; spätestens aus dieser Zeit rührt der innere Bau mit jenen Nischen, die somit für das erste Auftreten des Spitzbogens in der muhamedanischen Architektur ein sicheres Zeugniß geben, her.<sup>1</sup> Einige andere Restaurationen fanden im weiteren Verlauf des neunten Jahrhunderts statt; im J. 1107 erhielt das Gebäude eine von offenen Säulenstellungen getragene Kuppel, die indess zur Zeit der französischen Expedition (1799) unterging.

Für die älteste unter den Moscheen von Cairo gilt die Moschee Amru, im J. 643 gegründet, bis 714 mannigfach erweitert und nach einem Brande im J. 897 erneut. Was der ursprünglichen Anlage, was dieser Restauration angehöre, ist nicht wohl zu sagen. Die Säulen sind von antiken Gebäuden entnommen; sie tragen hohe und breite Spitzbögen, deren Spitze sich jedoch erst wenig über die Kreislinie erhebt, mit hufeisenförmigem Ansatz. Zwischen Säulen und Bögen ist, als rohe Vermittelung (und als Erhöhung der Säule), ein hoher würfelförmiger Aufsatz angebracht, offenbar eine Nachbildung jenes hohen Aufsatzes, der über den Kapitälern der späteren Zeit des altägyptischen Styles so häufig vorkommt, hier aber noch minder gültig ist, als dort. — Dasselbe rohe Princip findet sich auch bei sehr späten Gebäuden, z. B. bei der, im Uebrigen zwar höchst brillant decorirten Moschee el Muahed, vom J. 1415. Auch bis auf die neueste Zeit bleibt es, ganz auf dieselbe Weise, in Anwendung. — In einer mehr symmetrischen, obgleich höchst einfachen Ausbildung zeigt sich eben dies Princip in der Moschee Barkauk, vom J. 1149; hier sind nämlich schlichte, unterwärts achteckige, oberwärts viereckige Pfeiler, freilich ohne Kapitäl und ohne irgend eine nähere Vermittelung zur Bogenform, angewandt. — Noch roher erscheinen die Säulenstellungen der Moschee el Azhar, vom J. 981; diese tragen über dem Kapitäl einen sehr breiten Würfel, und statt der Bogenwölbungen sieht man die Mauer, völlig urthümlich, mit geraden Linien unterschritten. — Eine grosse Säulenhalle, welche den Namen der Josephshalle führt und der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts angehört, hat jenen ungeschickten Aufsatz über den Kapitälern nicht, vielmehr schliessen sich den letzteren die Spitzbögen unmittelbar an.

Ungleich merkwürdiger als die ebengenannten Gebäude ist die

<sup>1</sup> Ueber das Historische des Nilmessers von Rodah vgl. die Abhandlungen von J. J. Marcel, tom. XV. der *Description de l'Egypte*, besonders p. 393 ff. Gally Knight (Ueber die Entwicklung der Archit. unter den Normannen) weist zwar nach, dass 859 wegen Verfalls des alten Nilmessers ein neuer an einer andern Stelle gebaut worden sei, doch könnte diess ein anderer, als der jetzige sein.

Moschee Tulun, 885 gegründet und innerhalb zweier Jahre, angeblich durch einen christlichen Architekten, vollendet. Hier werden die den Hof umgebenden Arkaden nicht durch Säulen gebildet, sondern durch breite Pfeiler, über denen sich die einfachen, ebenfalls breiten Spitzbögen erheben. In die Ecken der Pfeiler sind kleine Säulen eingelassen, das früheste (und in der muhamedanischen Architektur gewiss seltene) Beispiel einer architektonischen Gliederung, die nachmals in der romanischen Architektur des Occidents zu eigenthümlichen Erscheinungen führen sollte. Die anderweitige, ornamentistische Dekoration dieser Façaden steht ebenfalls in gutem Einklange zu den Linien der Architektur. Der Styl des Ornamentes, auch die Dekoration der eigenthümlich gebildeten Säulenkapitäle, stimmt übrigens mit der Bildungsweise, welche an den gleichzeitigen maurischen Gebäuden Spaniens erscheint, ziemlich entschieden überein.

Andere Bauwerke von bemerkenswerther Eigenthümlichkeit sind zu Cairo aus der späteren Zeit des Mittelalters erhalten. Unter diesen ist namentlich die Moschee Kalaun, mit einem grossen Hospital und dem Grabmal des Erbauers, vom J. 1305, hervorzuheben. Die brillante Weise, in welcher besonders das Innere des Mausoleums dekoriert ist, erinnert an den späteren Prachtstyl der maurischen Architektur. Das Aeussere der Moschee erscheint, sehr abweichend von der gewöhnlichen Weise, in reicher und dem romanischen Style des Occidents verwandter Ausbildung. — Reiche Zierden treten auch an den, zwar einfach angelegten Moscheen Mir-akhor (1362) und Kaïtbaï (1492) hervor. — Die Moschee Hassan (1379) hat statt der Arkaden zu den Seiten des Hofes offene Hallen, deren jede mit einem grossen spitzbogigen Tonnengewölbe bedeckt ist. Das Aeussere dieser Moschee ist durch den imposant vortretenden Kuppelbau des Mausoleums und durch die symmetrische Anordnung der Minarets ausgezeichnet.

Die Minarets der Moscheen von Cairo sind sehr mannigfaltig gebildet. Gewöhnlich steigen sie viereckig aus dem Körper des Gebäudes hervor und gehen dann in die achteckige Form über. Sie sind, in mehreren Geschossen, von Gallerien umgeben, und jedes obere Geschoss verjüngt, so dass sich in ihnen ein gewisses rohr-ähnliches Emporwachsen auf glückliche Weise ausdrückt. Häufig sind sie in reicher und nicht geschmackloser Weise dekoriert. — Neben ihnen gehören zu den äusseren Zierden der Stadt (wie aller muhamedanischen Städte von Bedeutung) die öffentlichen Brunnen, die wiederum zur reichsten Dekoration Anlass geben. —

Die wichtigeren unter den Moscheen von Alexandria<sup>1</sup> sind in derselben Weise, wie die Mehrzahl derer von Cairo, angelegt. Das umfassendste dieser Gebäude, die Moschee der tausend Säulen,

<sup>1</sup> *Déscription de l'Égypte, Antiquités, V, pl. 37, 38.*

ist indess am Schlusse des vorigen Jahrhunderts, bei Gelegenheit der französischen Expedition, zu Grunde gegangen. Hier waren die Säulen einfach durch Spitzbögen verbunden, doch trugen die Arkaden, im Innern der Hallen, keine flachen Decken, sondern bereits Reihen kleiner Kuppeln. — Die Moschee des h. Athanasius (ohne Zweifel von einer altchristlichen Kirche, die an derselben Stelle gestanden haben mochte, so genannt), zeigt die Formen des gedrückten und geschweiften Spitzbogens, sowie eine Weise der Dekoration, welche der späteren Zeit entspricht. — Im Uebrigen sind die Moscheen von Alexandria unbedeutend. —

Diesen ägyptischen Monumenten ist hier zunächst, in Syrien, die grosse Moschee von Damascus anzuschliessen, deren Grundriss<sup>1</sup> ebenfalls einen vordern Hof, mit Säulenhallen umher, darstellt. Das Hauptgebäude aber soll noch aus der dreischiffigen Basilika des h. Johannes bestehen, welcher der Khalif Walid eine besonders kühne Kuppel beifügte. — Sonst besitzen wir, was die Monumente dieser Gegend anbetrifft, noch einige nähere Nachricht über die Moschee el Haram zu Jerusalem, auf dem Berge Moriah, an der Stelle des Salomonischen Tempels belegen. Sie wurde bereits unter dem Khalifen Omar, um das J. 637, erbaut. Ihre Form unterscheidet sich jedoch wesentlich von der der bisher betrachteten Moscheen; es ist ein Kuppelbau, aussen achteckig, innen rund und der Hauptraum des Innern von zwei Säulenkreisen umgeben, — ohne Zweifel eine Nachahmung der h. Grabkirche von Jerusalem.<sup>2</sup>

Von Afrika aus zogen die Araber nach Sicilien hinüber und eroberten die Insel seit dem J. 827; bis in die spätere Zeit des eilften Jahrhunderts blieben sie im Besitz derselben. Zwei Schlösser, unfern von Palermo, Zisa und Cuba benannt, haben sich hier, neben andern geringeren Resten, als die Zeugnisse ihrer einstigen Herrschaft erhalten.<sup>3</sup> Sie tragen vollkommen, nur mit Ausnahme einzelner Veränderungen aus späterer Zeit, das Gepräge des arabischen Styles und möchten aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrh. herrühren. Es sind hohe cubische Massen, mit Erkerthürmen auf den Seiten, die Aussenwände mit flachen spitzbogigen Nischen versehen, in der Mitte des Inneren eine reich geschmückte Halle (oder Hof), die sich besonders in der Zisa wohl erhalten hat und die an die Dekorationsweise der maurischen Paläste Spaniens erinnert. Im Garten der Cuba steht noch ein zierlicher saracenischer

<sup>1</sup> Bei *Pococke*, Beschreibung des Morgenlandes, II, t. 21.

<sup>2</sup> Abbildungen bei *Forbin*, Reise nach dem Morgenlande, t. 32, und bei *Cassas*, *voyage pitt. en Syrie*. — Ueber die Uebereinstimmung des heutigen Gebäudes mit der ursprünglichen Anlage vergl. die Schilderung desselben bei *Wilhelm von Tyrus*, *belli sacri hist.* l. 8. c. 3. (Hier wird ausdrücklich der Inschriften gedacht, welche den Omar als Erbauer nannten.)

<sup>3</sup> Ein drittes Schloss, Favara oder Mar dolce, scheint zur Normannenzeit im saracenischen Styl neu aufgebaut oder restaurirt worden zu sein.

Pavillon, nach den vier Seiten offen, auf Pfeilern mit Spitzbogen eine Kuppel tragend.<sup>1</sup>

§. 5. Monumente Kleinasiens und der europäischen Türkei.

Die bedeutendsten ältern Monumente dieser Gegenden gehören der Seldschukenherrschaft des 11., 12. und 13. Jahrhunderts an; sodann sind einzelne ausgezeichnete Bauten aus frühosmanischer Zeit (14. Jahrh.) in Kleinasien erhalten.<sup>2</sup> In Konieh (Iconium) ist noch der Palast der Seldschukensultane theilweise vorhanden, ein Gebäude, welches durch die ernste Pracht der blau-roth-goldnen Ornamente in diesem Bezug eine der ersten Stellen einnehmen dürfte; sodann die prachtvolle Moschee des Sultans Alaeddin, welche an die älteren Moscheen von Cairo erinnert, u. a. m. — Von den Bauten des osmanischen Sultans Amurath I. (st. 1389) ist als primitivstes Gebäude die kleine grüne Moschee in Nicäa zu erwähnen, ein einfacher Kuppelbau auf viereckigem Untersatz, mit innerer und äusserer Vorhalle, letztere auf Säulen und Eckpfeilern, welche Spitzbogen und eine kleine vordere Kuppel tragen. Grösser, obwohl nicht reicher ausgestattet, erscheint die Moschee desselben Sultans zu Brussa, ein Hof mit Umbauten, hinten ein kubischer Bau, welcher einen Kuppelraum in sich birgt. Glänzender ist die Moschee Amuraths in dem benachbarten Tschekirghe, ein Kuppelraum mit Anbauten und einer Vorhalle von grossen, einfachen Spitzbogenöffnungen, darüber eine Gallerie mit Spitzbogenfenstern. — Aus späterer türkischer Zeit stammt die Moschee des Houen zu Cäsarea in Cappadocien; rings um einen kleinen Hof eine Anzahl Kuppelräume, worunter ein grösserer, dann ein Vorhof mit Umbauten. Ebendasselbst das achteckige Mausoleum des Houen. — Prachtvoller, aber von ganz ähnlicher Anlage das Mausoleum der Sultanstochter Tatwak Kadoun (st. 1620), zu Nigde unweit Tyana.

Auch die Moscheen der europäischen Türkei, vornehmlich die Prachtbauten von Constantinopel, gehören den späteren Zeiten der muhamedanischen Kunst an. Bei ihnen ist, im Gegensatz gegen die früher betrachteten Säulenhallen, der byzantinische Kuppelbau durchaus vorherrschend. Hier gründet sich die Aufnahme desselben freilich auf unmittelbarer Nachahmung der Kirchenbauten, welche man in dem in Besitz genommenen Reiche vorfand. Es ist die Structur der Sophienkirche, mehr oder weniger frei wiederholt, doch vorherrschend stets in der Weise, dass der grossen Kuppel des Mittelraumes sich untergeordnete Halbkuppeln anschliessen, die

<sup>1</sup> S. d'Agincourt, *arch.*, t. 44, n. 12—16. — H. Gally Knight, *Saracenic and Norman remains, to illustrate the Normans in Sicily.*

<sup>2</sup> Texier, *Descr. de l'Asie mineure.*

bei all diesen neuen Anlagen in Anwendung gebracht wurde. Das Ganze der Gebäude bildet stets dasselbe, nicht sehr organische Conglomerat von Kuppeln, Halbkuppeln, Bögen u. dergl., und nur die Hauptkuppel steigt durchweg in einem höheren, freieren Bogen empor, als die der Sophienkirche. Das eigentlich orientalische Gepräge erhalten diese Moscheen nur durch die Minarets, die den Körper des Gebäudes schlank und frei, kriegerischen Lanzen vergleichbar, umstehen, durch die mehr oder weniger arabische Bildung des Details und durch die Anwendung von Inschriften statt des Bildwerkes. Mahmud II. hatte nach der Eroberung Constantinopels (1563) einen griechischen Architekten in seine Dienste genommen und liess durch diesen seine neuen Bauten ausführen.

Constantinopel zählt im Ganzen 346 Moscheen, unter ihnen 74 von höherer Bedeutung; 13 der letzteren (zu denen die Sophienkirche gehört) sind kaiserliche Moscheen und bilden die Hauptzierden der Stadt. Schon die Moschee, welche Mahmud II. aufführen liess und die nach ihm den Namen führt, ist eins der ansehnlichsten Gebäude. Nicht minder die Moschee Soliman's I., dem sechszehnten Jahrhundert angehörig. Die Moschee der Sultanin Valide, aus dem siebenzehnten Jahrhundert, ist berühmt durch die Ueberdeckung sämtlicher innerer Räume mit persischem Porcellan. Alle übertrifft, dem Schlusse des siebenzehnten Jahrhunderts angehörig, die mächtige und glänzende Moschee des Sultans Achmed; sie ist, die einzige, mit sechs stolzen Minarets umgeben. An der Moschee des Sultans Osman, bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts gebaut, rühmt man die Eleganz und Regelmässigkeit der Anlage. U. s. w.

Unter den Moscheen von Adrianopel sind uns die Moschee Bajazet's, ein Gebäude von einfacher Anlage, und die Moschee Selim's, welche letztere sich durch geistreiche Anordnung des Innern, aber auch durch viel styloßen Schmuck auszeichnet, durch ausführlichere Zeichnungen bekannt geworden.<sup>1</sup>

Uebrigens zeigt sich an diesen modern-türkischen Bauten am deutlichsten der stufenweise Verfall der islamitischen Kunst. Mehr und mehr wird das Detail mit abendländisch conventionellen Bestandtheilen versetzt, und wenn noch gegenwärtig wenigstens bei Moscheen die altgeheiligte Gesammtform beibehalten ist, so hat man sich doch bei den neuesten Palästen in Constantinopel, wie in Alexandrien, bereits fast vollständig der modern abendländischen Bauweise anbequemt.

<sup>1</sup> Sayger et Desarnod, *Album d'un voyage en Turquie*, pl. 18 und 24, 6 und 12. — Es fehlt im Uebrigen noch sehr an genügenden Aufnahmen türkischer Baulichkeiten.



## §. 6. Monumente in Indien und Persien. (Denkmäler, Taf. 40. C. VII.)

In eigenthümlich glänzender und grossartiger Gestalt entfaltet sich die muhamedanische Architektur in Indien und Persien. Doch gehören auch diese Werke grösstentheils, so weit uns wenigstens eine nähere Kunde über dieselben vorliegt, dem letzten Blüthenalter des Islam an.

Vorzüglich reich ist Indien, und zwar das Gebiet des Gangesstromes, an den prächtigsten Monumenten.<sup>1</sup> Hier sind zunächst einige Denkmäler zu nennen, welche noch aus den früheren Zeiten der Herrschaft des Islam in Indien herrühren. Es sind Werke aus der Periode der Patanen-Dynastie, die vom Schlusse des zwölften bis etwa zum Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts blühte. Delhi, welches Timur im J. 1399 zerstörte, war die Residenz der Herrscher dieses Geschlechtes; dort, in der alten Trümmerstadt, zur Seite der späteren Prachtbauten, finden sich noch einzelne Monumente jener Zeit. Vor allen ausgezeichnet ist unter diesen der sogenannte Cutab-Minar, — der Minaret, welchen Cutab, der Zertrümmerer des Brahmanenthrones zu Delhi, als die stolze Triumphsäule des Islam (wie man ihn schön benannt hat) errichtete. Er steigt fest und sicher, einer sich stark verjüngenden Säule gleich, bis über 242 Fuss empor, ringsum kannelirt und mit Inschriften geschmückt. Unter den isolirten säulenartigen Monumenten, des Orients wie des Occidents, dürfte dies Werk, vielleicht vor allen, den Vorzug verdienen. Sonst sind zu Alt-Delhi noch manche Grabdenkmäler, thurmartige Bauten von grösserer und geringerer Höhe, mit Säulenkränzen und dergleichen geschmückt, zu bemerken.

Im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts begann die Herrschaft der grossen Moguls; die Monumente, die von diesen errichtet wurden, gehören wiederum zu den schönsten Erzeugnissen der muhamedanischen Kunst. Es ist auch hier, wie bereits früher angedeutet wurde, ein Kuppelbau vorherrschend, der vielleicht auf das System der byzantinischen Architektur zurückgeführt werden darf; dabei aber ist jenes nüchterne und — zumal für die Gestaltung des Aeusseren — doch kleinliche Einschachtelungs-System von Kuppeln und Halbkuppeln verlassen, und das Ganze im Gegentheil mit einer eigenthümlichen Grossheit der Linien und Massen angeordnet, die den bedeutsamsten Eindruck hervorbringt. Zugleich tritt hier, auf entschiedene Weise bemerkbar, eine Einwirkung der altindischen Kunst hervor, die zu einer reicheren Belebung des Ganzen wesentlich

<sup>1</sup> S. besonders die Prachtblätter in *Daniell's oriental scenery*. (Einzelnes davon bei *Langlès, monuments anciens et modernes de l'Indoustan*.) Mancherlei bildliche Darstellungen und Berichte in andern Werken der Engländer über Indien, z. B. bei *Forbes, oriental memoirs*, u. A. — An gründlichen Aufnahmen, welche der Bedeutung der indischen Monumente entsprächen, fehlt es auch hier noch.

beiträgt; aber auch sie wird, in nicht minder glücklichem Gegensatz gegen die wüste Ausartung des brahmanischen Pagodenbaues, durch dieselbe Grossheit des Sinnes in feste Gesetze eingeschränkt. Wenigstens sind es nur einzelne Ausnahmen, in denen die Details der Architektur wiederum in einer Weise anwachsen, dass diese allerdings wie ein näheres Nachbild der Pagodenbauten erscheint. — Die Masse des Gebäudes steigt in der Regel als ein fester viereckiger Körper empor, an ihren Aussenseiten mit Nischenwerk oder mit regelmässig wiederkehrenden Oeffnungen versehen und mit zierlichen Zinnen gekrönt; darüber erheben sich zuweilen, in verjüngtem Maasstabe, noch einige Absätze von ähnlicher Einrichtung; den mittleren Theil bekrönt sodann die mächtige Kuppel, ausgebaucht und oberwärts einer Spitze sich zuneigend. Auf den Ecken sind gewöhnlich leichte Minarets angeordnet, die sich jedoch dem Ganzen in sehr harmonischer Weise anreihen und namentlich nicht jenes übertrieben schlanke Verhältniss der türkischen Minarets haben. Die Portale bilden gewöhnlich einen Vorbau von beträchtlicher Erhebung; sie werden durch eine grosse spitzbogige Nische ausgefüllt, in deren Grunde die verhältnissmässig kleine Thüröffnung sich befindet; auch ihre Seiten pflegen durch Minarets eingefasst zu sein. Vorzüglich ausgebildet erscheint dieser Portalbau da, wo er eine selbständige Anlage ausmacht, z. B. als Zugang der abgeschlossenen Räume, die das Heiligthum umgeben. Die Bogenform ist durchgehend die des Spitzbogens; doch wird derselbe insgemein flach und oberwärts mit etwas geschweifter Spitze gebildet; er wird stets, was mit solcher Formation wohl übereinstimmt, rechtwinklig durch breite Bänder umfasst, und dieser klare Einschluss steht wiederum in Harmonie mit dem gemessenen Charakter der Gesamtanlage. Bei Arkaden wird der Spitzbogen, ebenfalls in Uebereinstimmung mit diesen Principien, stets von viereckigen Pfeilern getragen. Bei eigentlichen Säulenhallen wird insgemein ein gerades Gebälk angewandt; bei diesen Säulenhallen zeigt sich übrigens eine sehr mannigfaltige Ausbildung der altindischen Consolenform; auch das weitausladende Schattendach welches über dem Gebälk der Säulen vortritt, erinnert an das Princip der altindischen Architektur. Im Uebrigen sind die indisch-muhamedanischen Monumente, wie im Innern, so auch im Aeusseren aufs Reichste decorirt. — Der Gesamtcharakter dieses Architekturstyles entspricht dem majestätischen und doch heiteren Glanze des orientalischen Herrscherlebens, wie uns das Bild desselben aus den Geschichten und Gedichten jener Völker entgegentritt.

Die gerühmtesten Werke gehören der Regierung Schah Akbar's des Grossen (1556 — 1605) und seines Sohnes, des Schahs Jehan (1605 — 1658), an; sie finden sich in den beiden Residenzstädten, dem neuerbauten Delhi und Agra, und in deren Umgebung. Aeusserst reich und glänzend ist das Mausoleum Akbar's zu Secundra, unfern

von Agra. Doch scheint hier der in Rede stehende Styl, wie er anderweitig vorherrscht und wie er im Vorigen geschildert ist, noch nicht völlig entwickelt; so fehlt namentlich dem Hauptbau des Mausoleums noch die Kuppel; von ausgezeichneter Schönheit dagegen ist das Hauptportal, das in den heiligen Raum führt, welcher das Denkmal umschliesst. — Von Schach Jehan wurde der neue Herrscherpalast zu Delhi mit grösster Pracht erbaut; in dem Audienzsaale desselben stand der berühmte Pfauenthron, aus Gold und den kostbarsten Edelsteinen gearbeitet. — Vierzig grosse Moscheen liess Jehan zu Delhi errichten, unter diesen, als ein vorzüglich grossartiges Werk, die eigentlich sogenannte „grosse Moschee“ (die *Yamuna-Musjed*), ein Gebäude, welches den in Rede stehenden Styl in seiner glänzendsten Entwicklung zeigt. Ebenso prachtvoll und grossartig ist das Mausoleum, welches Schah Jehan seiner geliebtesten Sultanin, Nurjehan, in der Nähe von Agra erbaute; dasselbe führt den Namen *Taje Mahal*, d. h. Wunder der Welt oder Diamant des Serails.

Andre Prachtbauten ähnlicher Art, von späteren Herrschern errichtet, Mausoleen, Moscheen und Paläste, finden sich zu *Allahabad*, zu *Muttra*, zu *Juanpore*, *Ahmedabad* u. s. w. Bei den Bauten der jüngsten Zeit aber zeigen sich auch mancherlei manierirte Ausartungen jener grossartigen Behandlungsweise, welche die vorgenannten Anlagen auszeichnet. Als Beispiel von solchen ist namentlich das Mausoleum der Sultane von *Mysore* zu nennen.

Unter den Denkmälern Persiens und der angrenzenden Länder<sup>1</sup> ist zunächst der schöne Thurm der *Khane* zu *Naktschewan* in *Grossarmenien* als frühes Denkmal (1146 — 1172) auszuzeichnen; polygonisch und ohne Verjüngung steigt derselbe empor und schliesst mit einer kraftvollen Bekrönung. — Was wir sonst von Bauten kennen, gehört meist den letzten drei Jahrhunderten, seit der Herrschaft der *Sofi-Dynastie* (seit 1505), an, und befolgt denselben Baustyl, wie die indischen Denkmäler. Von Nordwesten beginnend, treffen wir in *Eriwan* auf einen Palast mit Wandgemälden (denn die Perser versagen sich die bildende Kunst nicht) und eine besonders zierliche Moschee von glisirten Ziegeln. — In *Tabriz* eine prachtvolle Kuppelmoschee mit Arabesken, welche sowohl in der Zeichnung, als in der Zusammenstellung der Farben das Mögliche zu erreichen scheinen. — In *Sultanieh* das achteckige Grabmal des *Schah Koda-Benda*, den oben erwähnten türkischen Mausoleen entsprechend, nur dass diese ein schräges Dach haben, jenes eine Spitzkuppel. — In *Teheran* ein prunkvoller Palast mit dem berühmten Saal, worin der Thron des *Schah* auf menschlichen und Thierfiguren ruht; dann das *Thor Chimran*,

<sup>1</sup> *Dubois de Montpéroux, Voyage au Caucase. — Texier, Arménie et Perse. — Flandin et Coste, Voyage en Perse.*

zierlich buntes Mauerwerk mit Zinnen. — Im höchsten Glanze erscheinen endlich die stolzen Bauten, mit denen Schah Abbas der Grosse (1585 — 1629) seine Residenz Ispahan schmückte. Zu seinen Hauptanlagen in Ispahan gehört der grosse Maidan, ein viereckiger Platz von 2600 Fuss Länge und 700 Fuss Breite, zu kriegerischen Uebungen und Schaustellungen dienend, rings von den Hallen eines prächtigen Bazars umgeben und auf jeder Seite durch ein mächtiges Gebäude begrenzt. Auf der oberen Seite, durch einen besonderen Vorhof abgetrennt, liegt die grosse Moschee von Ispahan, gegenüber eine kleinere Moschee, auf jeder der beiden andern Seiten eine kolossale Prachtpforte.<sup>1</sup> In den Dekorationen des königlichen Palastes von Ispahan entfaltet sich der ganze mährchenhafte Reichtum einer orientalischen Phantasie, die, was die Wahl auch der kostbarsten Mittel der Darstellung anbetrifft, durch keine Schranke mehr gehemmt wird.<sup>2</sup>

Ausserdem sind in Persien besonders umfangreiche Khan's und Karawanserai's vorhanden; viereckige oder auch achteckige Höfe, mit Spitzbogenhallen und Nebengebäuden verschiedener Art umgeben.

Die oben erwähnte bildende Kunst der Perser ist übrigens nicht von höherem Belang. In den Wandgemälden des Palastes von Eriwan lässt sich etwa ein spätarmenischer, in mehreren sehr zierlich ausgeführten Miniaturen ein indischer, in einem grossen Felsrelief bei Teheran vielleicht gar ein sassanidischer Einfluss erkennen. Das letztere stellt Feth-Ali-Schah zu Pferde, einen Löwen mit der Lanze treffend, dar. Die Statuen am Throne zu Teheran haben etwas flau Modernes.

<sup>1</sup> Ker Porter, *travels in Georgia, Persia etc. I, pl. 8.*

<sup>2</sup> Ker Porter, *I, p. 412.* — Vgl. u. a. *Chardin's Reisen*, wo verschiedene bildliche Darstellungen. — *Flandin et Coste, Voyage en Perse.*

## DREIZEHNTES KAPITEL.

### DIE KUNST DES ROMANISCHEN STYLES.

#### Allgemeine Bemerkungen.

Das zehnte Jahrhundert ist, was die Geschichte der christlichen Völker des europäischen Occidents anbetrifft, als diejenige Epoche zu betrachten, in welcher die alten und die neuen Culturverhältnisse sich von einander scheiden. Bis dahin hatten die Völker des ehemaligen weströmischen Reiches und die germanischen Nationen, ob auch bunt durcheinander getrieben von den Stürmen der grossen Völkerwanderung, doch ohne eine organische Verbindung und im strengen Bewusstsein ihrer verschiedenartigen Nationalität neben und durcheinander gelebt. Für die Kunst hatten jene altchristlich römischen oder byzantinischen Formen den allgemeinen Typus gegeben; der Geist der germanischen Nation hatte noch nicht die selbständige Kraft gewonnen, dass er vermögend gewesen wäre, diesen Formen zugleich ein ihm entsprechendes Gepräge aufzudrücken, und nur als eine Ausnahme oder als eine geringe Vordeutung späterer, mehr umfassender Entwicklung dürfen wir die eigenthümlichen Erscheinungen betrachten, die uns in den Miniaturen jener angelsächsischen Manuscripte entgegengetreten sind. Jetzt aber begannen die unorganischen Bestandtheile des politischen Lebens sich in einander aufzulösen. Neue Völker und Staaten entwickelten sich, jedes als ein besondres und selbständiges, ob untereinander auch verschieden nach dem Grade der Mischung theils fremdartiger (namentlich germanischer und römischer), theils verwandter (namentlich germanischer) Elemente. Der germanische Volksgeist hatte diejenige Stufe der Entwicklung erreicht, dass er selbstbestimmend sich auch in den Formen, welche den Gedanken zur Erscheinung bringen, aussprechen, dass er namentlich auf die weitere Gestaltung der Kunst seinen Einfluss ausüben konnte.

Ueberhaupt war ein erneuter und erhöhter Betrieb der Kunst die Folge dieser beginnenden Aufklärung der volksthümlichen Verhältnisse. Mit frischer Kraft wurden die Formen, welche in den Werken der altchristlichen Kunst vorlagen, wiederum aufgefasst und zu einem lebenvolleren Organismus umgebildet; in reicherer Fülle strebte der Gedanke, in höher erregtem Schwunge das Gefühl zum Ausdruck, zur selbständig wirksamen Erscheinung. Freilich geschah dies Alles in mannigfach verschiedener Weise je nach den verschiedenen Elementen, aus denen das neue Völkerleben sich bildete, und nach den verschiedenen Stadien der Entwicklung, welche das letztere zu durchlaufen hatte. Bei diesen mannigfach wechselnden Unterschieden aber gewahren wir gleichwohl gewisse gemeinsame Grundzüge, welche uns die Kunst des europäischen Occidents fortan als eine gemeinsam vorschreitende bezeichnen. So entwickelt sich zunächst eine in ihren Hauptzügen übereinstimmende Richtung der Kunst, welche — wie dies in der Natur der Sache liegen musste — noch unmittelbar auf den Elementen der früheren, auf der altchristlichen Kunst mit ihren aus der Antike herübergenommenen Formen, beruht. Der Geist der neuen Zeit tritt uns hier weniger in der Bildung von wesentlich neuen Formen als in der mehr oder minder freien Umbildung der alten entgegen. Man bezeichnet diese Richtung, diesen Styl der Kunst am Passlichsten mit dem Namen des romanischen, nach dem Vorgange der Sprachwissenschaft, welche die Idiome, die sich gleichzeitig und unter entsprechenden Verhältnissen aus der alten Römersprache bildeten, mit demselben Worte benennt.<sup>1</sup>

Die Kunst des romanischen Styles tritt uns als ein von ziemlich bestimmten Grenzen umschlossenes Ganze, das wiederum in sich seine besonderen Stufen der Entwicklung und Ausbildung hat, entgegen. Zu Anfang ist sie nur erst im Stande, die eigenthümliche

<sup>1</sup> Der Name eines romanischen Styles ist in einzelnen Fällen auch schon anderweitig für die in Rede stehende Periode der Kunst zur Anwendung gebracht worden; im Allgemeinen jedoch war es bei uns Sitte, statt dessen von einem byzantinischen Style zu sprechen. Wenn es sonst zumeist sehr gleichgültig ist, was für ein Wort man zur Bezeichnung eines besondern Dings gebraucht, so muss der allgemeinen Sitte in dem vorliegenden Falle sehr entschieden widersprochen werden, da sie die grösste Verwirrung der Begriffe hervorgebracht hat und noch immer unterhält. Die byzantinische Kunst ist eine eigenthümliche, die wie früher, so auch in der romanischen Periode und später, der occidentalisch-europäischen zur Seite steht; ihr Unterschied von der letzteren ist in dem vorliegenden Falle um so schärfer ins Auge zu fassen, als sie in der That eins der Elemente bildet, die für die eigenthümliche Entwicklung des romanischen Styles wirksam gewesen sind, keinesweges aber ein so bedeutendes Element, dass sie überall oder vorzugsweise als die Grundlage dieses Styles zu betrachten wäre. Ich sehe mich hiebei zugleich, um Missverständnisse zu vermeiden, zu der ausdrücklichen Bemerkung veranlasst, dass ich selbst in früheren kunsthistorischen Arbeiten zuweilen, der allgemeinen Sitte folgend, das Wort „byzantinisch“ gebraucht habe, wo ich gegenwärtig nur „romanisch“ setzen würde.

Richtung, nach welcher sie strebt, mit einzelnen rohen und ungefügigen Strichen vorzuzeichnen; noch hat sie nicht die Kraft, die entarteten Formen der Antike, die in der altchristlichen Kunst zwar lebendig aufgefasst, dann aber einer neuen Entartung anheimgefallen waren, zum völligen frischen Leben zu erwärmen; noch kann der neue Volksgeist (der germanische) sein Dasein nicht anders, als in einer halbbarbarischen, mehr oder weniger phantastischen Weise ankündigen. In solcher Fassung erscheinen uns die wenigen Leistungen, die uns aus dem zehnten, sowie der grössere Theil derjenigen, die uns aus dem elften Jahrhundert erhalten sind. Im weiteren Verlauf des elften Jahrhunderts aber entwickelt sich die romanische Kunst zu einer entschiedneren Selbständigkeit, zwar noch streng, noch schwer, selbst noch mehr oder weniger befangen im Ausdruck des Gefühles, gleichwohl in ihrer Eigenthümlichkeit vollständig und deutlich erkennbar. Im zwölften Jahrhundert wird sie allmählig freier und sichrer; ein reiches, vielgestaltiges Leben, häufig in einer üppigen Kraft sich Bahn brechend, spricht sich in ihren Werken aus. Diese Erscheinungen tragen freilich zumeist, nach einer oder der andern Seite hin, wiederum noch das Gepräge jenes nordisch phantastischen Geistes; dann aber, und vornehmlich in den Leistungen, die gegen den Schluss des zwölften und in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fallen, mässigen sich die genannten Elemente in sehr erfreulicher Weise; sie gestalten sich nicht selten zu einer eigenthümlichen Klarheit und Anmuth, und sie nähern sich in vielfachen Motiven selbst, gleichsam, als ob sie den Ausgang des romanischen Styles an seinen Ursprung anknüpfen wollten, in einer höchst auffallenden Weise den Formen der reinen classischen Kunst. Im Einzelnen treten uns Erscheinungen solcher Art noch das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch entgegen. Diese eigenthümliche und nicht unbewusste Rückkehr zu der Bildungsweise des classischen Alterthums, so vieles Interesse sie an sich der Betrachtung gewährt, stand aber mit dem allgemeinen Lebensprincip, welches die Völker des europäisch christlichen Occidents erfüllte, im Widerspruch; mit mächtigen Waffen, plötzlich und entschieden, trat dieser antikisirenden Richtung der germanische Volksgeist in seiner ganzen Selbständigkeit entgegen und verdrängte durch einen eigenthümlich „germanischen“ Styl der Kunst jenen romanischen. Es ist, je nach den verschiedenen Ländern, die Zeit am Schlusse des zwölften oder im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, welche die beiden Style in sehr bestimmter Weise voneinander scheidet und die somit das Ende des romanischen bezeichnet. Zwar ist eine Reihe von Kunstwerken anzuführen, die, der ebengenannten Epoche angehörig, einen Uebergang zwischen beiden Stylen zu vermitteln scheint. Doch ist in der That dieser Uebergang zumeist nur scheinbar, und nur bei wenigen Werken ist ein solcher klar ausgesprochen; ungleich häufiger sind es nur vereinzelte, fast zufällige

Motive, die sich den alten Formen als Vordeutung der neuen zufügen, oder die (obschon seltner) bei den neuen Formen als Reminiscenz der alten beibehalten sind.

#### A. ARCHITEKTUR.

##### §. 1. Die Principien der romanischen Architektur.

Was im Vorigen über die Entwicklungs-Verhältnisse des romanischen Styles gesagt wurde, tritt uns am Anschaulichsten und Umfassendsten zunächst in der Architektur entgegen. Hier konnte sich namentlich schon der Beginn des neuen Styles in veränderter Anlage und Disposition des architektonischen Ganzen, in gewissen Grundformen von allgemeinerer Bedeutung und in deren eigenthümlicher Verbindung aufs Deutlichste ankündigen, wenn auch jener mehr ins Detail eingehende Organismus, der das Werk zu einem vollendeten macht, jene klare und bewusste Durchführung des neuen Gedankens vorerst noch unentwickelt blieb. In der bildenden Kunst aber, welche von dem Individuellen ausgeht, musste es ungleich schwieriger sein, sich von den herkömmlichen, feststehenden Formen loszureissen, oder von dem Standpunkt einer ursprünglichen Rohheit plötzlich zu einer Richtung von ausgebildeter Entschiedenheit zu gelangen. Die selbständige Gestaltung der bildenden Kunst des romanischen Styles fällt somit später als die der Architektur, doch erscheint auch sie in den letzten Zeiten dieses Styles im höchsten Grade merkwürdig und bedeutsam. Zugleich sind mancherlei äussere Gründe vorhanden, welche der Betrachtung der Architektur dieses Styles ein vorzügliches Interesse gewähren. Es ist im Allgemeinen mehr von architektonischen als von bildnerischen Werken auf unsre Zeit gekommen, und wir können in diesen den Entwicklungsgang nicht nur in seiner Gesammtheit, sondern auch in seinen mannigfaltigen, nationalen und lokalen Unterschieden deutlicher beobachten; sodann ist über die vorhandenen Architekturen, wenn auch immer noch nicht umfassend Genügendes, so doch beträchtlich mehr vorgearbeitet und durch Abbildungen anschaulich gemacht, als dies bisher für die Werke der bildenden Kunst geschehen ist.

So eigenthümlich und bedeutsam der romanische Baustyl in den Zeiten seiner höheren Ausbildung erscheint, so können wir ihn doch, was seine Ursprünge anbetrifft, auf verschiedene, anderweitig zumeist schon vorgebildete Grundelemente zurückführen. Das wichtigste unter diesen ist das des römisch-christlichen Basilikenbaues; in einzelnen Fällen, wo der Geist der neuen Zeit minder lebhaft einzudringen vermochte, finden wir denselben sogar noch in derselben Weise, wie in der altchristlichen Kunst, zur Anwendung gebracht. Daneben ist der byzantinische Baustyl von Einfluss, und auch er wird in



einzelnen wenigen Fällen ziemlich unmittelbar aufgenommen. Als ein drittes Element, das wenigstens in manchen beachtenswerthen Einzelheiten hervortritt, ist das der muhamedanischen Kunst zu nennen. Als ein viertes endlich, aber als ein wesentlich neues Element, sind jene Eigenthümlichkeiten zu betrachten, die der germanischen Geistesrichtung zugeschrieben werden müssen und die sich theils in Einzelheiten, theils in der Gesamtfassung der architektonischen Anlagen deutlich genug bemerklich machen.

Im Allgemeinen bildet der altchristliche Basilikenbau die Grundlage des Systemes der romanischen Architektur und es bleibt derselbe auch, was seine vorzüglichsten charakteristischen Elemente anbetrifft, während der ganzen Zeit des romanischen Styles in Anwendung. Dabei aber erscheint er fast in der Regel auf mannigfaltige Weise modificirt und in Einzelheiten umgebildet. Als eine der wichtigsten Veränderungen der Anlage ist zunächst die zu nennen, dass die völlig unarchitektonische Chor-Einrichtung der altchristlichen Basilika (die bei Doppel-Chören, wie auf dem Plane der Basilika von St. Gallen, die Bedeutung des inneren Raumes fast gänzlich in Widerspruch mit dessen Erscheinung setzte) aufgehoben und insgemein zu einer grossartigeren Gestaltung der Anlage benutzt ward. Man ordnete jetzt nämlich gern als Regel, was früher nur eine Ausnahme gewesen war, ein Querschiff an; man verlängerte jenseits desselben das mittlere Langschiff, an dessen Verlängerung sich dann erst die Haupttribüne des Altares anschloss; und man legte in diese Verlängerung, als in einen besonderen architektonischen Raum, die Plätze für den Chor. Häufig nahm man für die letzteren auch noch den Mittelraum des Querschiffes in Anspruch, so dass dessen Flügel, durch mehr oder weniger hohe Brüstungsmauern von dem Chore getrennt, zu besondern Kapellen wurden (was der architektonischen Gesamtanlage wenigstens nicht widersprach). Der Altarraum und der Platz des Chores bildeten nunmehr ein Gemeinsames, ein Sanctuarium von beträchtlicher Ausdehnung, und um demselben auch in seiner Erscheinung eine Auszeichnung vor den übrigen Räumen zu geben, erhöhte man es beträchtlich über dem Boden des Kirchenschiffes, so dass eine bedeutende Stufenreihe emporführen musste. Diese Erhöhung benutzte man zugleich zur Anlage einer Crypta von grösserer Ausdehnung, die als ein eigenthümlich bedeutsamer, geheimnissvoller Raum ausgebildet und deren Decke, aus Kreuzgewölben bestehend, von Säulenreihen getragen ward; die Ausübung von mancherlei mysteriösen Culten, von Märtyrer- und andern Gräberfesten, von Exorcismen u. dergl., hatte ohne Zweifel das Bedürfniss so ausgedehnter Gruftkirchen hervorgerufen. Uebrigens darf man mit Zuversicht annehmen, dass diese ganze Einrichtung im Wesentlichen eine germanische ist; wenigstens erscheint sie bei den deutschen Basiliken dieser Zeit häufiger und mehr in Harmonie mit der Gesamtanlage durchgebildet, als bei

den italienischen. — Auch findet sich bei den deutschen Basiliken, was bei den italienischen fast gar nicht der Fall ist, mehrfach die Anlage eines zweiten Chores nebst der entsprechenden Tribune, dem Hauptchor gegenüber, selbst mit einer zweiten Crypta; sodann eine eigenthümliche Vermischung von Pfeilern mit den Säulen, welche die Schiffe von einander trennen (auch nicht selten die Anwendung von Pfeilern allein, ohne Säulen), endlich eine organische Verbindung des Thurmbaues mit dem Körper des Gebäudes, während bei den italienischen Basiliken der Thurm stets, wie früher, abgetrennt zur Seite des Gebäudes errichtet wird. — Eigenthümlich ist dagegen einigen italienischen Basiliken die Aufnahme gewisser byzantinischer Motive, namentlich die Aufführung einer Kuppel über der Durchschneidung von Quer- und Langschiff, und die Anordnung von Gallerieen, die sich durch Arkaden gegen das Mittelschiff öffnen, über den Seitenschiffen. Die Einrichtung von Seitentribunen, an den Flügeln des Querschiffes, die ziemlich allgemein bei den romanischen Basiliken erscheint, dürfte sich ebenfalls, wie dies schon früher bemerkt wurde, von den byzantinischen Bauanlagen herschreiben.

Neben die Anlagen solcher Art, die trotz der ebengenannten Modificationen doch immer den eigentlichen Basilikenstyl beibehalten, tritt sodann aber ein Bausystem, welches als eine entschiedene, höchst wesentliche und folgenreiche Neuerung betrachtet werden muss. Die allgemeine Disposition des Gebäudes bleibt zwar auch hier noch die der Basilika, und zwar mit dem grösseren Theil der eben angeführten Modificationen; die architektonische Ausführung aber, der eigentliche Bau, erscheint in einer wesentlich abweichenden Form. Die flache Bedeckung der Räume wird verlassen und statt ihrer das Gewölbe in Anwendung gebracht, — jedoch in einer Weise, die von dem byzantinischen, mehr oder weniger willkürlich combinirten Kuppelsystem vollständig verschieden ist, und die im Gegentheil einen steten organischen Zusammenhang des Ganzen und der Theile (in ihrem Bezuge auf das Ganze) hervorbringt. In der Basilika ist eine ästhetische Entwicklung eigentlich nur in der horizontalen Dimension enthalten; nur die Bewegung, die in den Arkaden zwischen den Schiffen ausgedrückt wird und die in der Rundung der Altartribune in sich selbst zurückkehrt, ist als eine solche zu betrachten; aufwärts, oberhalb der Arkaden, findet keine Bewegung dieser Art, kein ästhetischer Organismus mehr statt. Nunmehr aber steigt diese Bewegung zugleich auch in der vertikalen Dimension empor. Die Träger der Arkaden (jetzt gegliederte Pfeiler statt der Säulen) werden an den Wänden des Mittelschiffes bis zur Decke hinaufgeführt und dort durch breitgesprengte Bögen, über das Schiff der Kirche hin, miteinander verbunden; der Raum zwischen diesen Bögen wird aber nicht, wie bei den Byzantinern, durch Kuppeln überwölbt, deren jede in sich ihren isolirten Abschluss

haben würde, sondern durch Kreuzgewölbe, die in lebendigem Wechsel das Auge vorwärts leiten, bis auch hier, ebenso wie im Grundriss, die Bewegung in der Halbkuppel der Altartribune sich ausrundet. Auf ähnliche Weise werden sodann auch die niederen Seitenschiffe überwölbt. Da die Träger der Arkaden zwischen den Schiffen, wie eben angedeutet, zugleich als die Träger der Gewölbe, welche die Räume bedecken, erscheinen sollen, so muss an ihnen die leichte Form der Säule mit der stärkeren des Pfeilers verwechselt werden; um aber auch der letzteren die Gestalt eines organischen Lebens zu geben, lässt man Halbsäulen an ihren Seitenflächen emporsteigen, von denen zunächst jene Hauptbögen des Gewölbes, sowie die Bögen unter den Wänden des Mittelschiffes ausgehen; zu demselben Zweck werden auch an den Wänden der Seitenschiffe Halbsäulen in entsprechenden Verhältnissen angebracht. So sind die Wände, so die Decken der Räume, welche beide in den Basiliken noch starr und todt erscheinen, belebt und gegliedert; so ist das gesammte Innere bei diesen Bauanlagen in sich geschlossen und ausgebildet. — Insgemein wird hiebei zugleich, in der Durchschneidung von Querschiff und Langschiff, jene, dem byzantinischen System entsprechende Kuppel angewandt, welche jetzt gewissermaassen den Culminationspunkt der Kräfte, die in der Bewegung des Gewölbes hervortreten, bezeichnet; doch hat sie in der Regel nicht die leere, ungegliederte Form der byzantinischen Kuppel, vielmehr pflegt auch sie, den Kreuzgewölben entsprechend, aus einzelnen, in der Mitte zusammenstossenden und hier einem gemeinsamen Schlusspunkte entgegenbewegten Gewölbkappen zusammengesetzt zu sein. Sie erhält somit eine polygonische (in der Regel achteckige) Grundform. Ein ähnliches Princip macht sich in der letzten Zeit des romanischen Styles auch an den Altartribunen bemerklich; in Uebereinstimmung mit den Kreuzgewölben der Schiffe wird nämlich ihre Halbkuppel ebenfalls aus Gewölbkappen zusammengesetzt, deren Anwendung sodann auch hier eine polygonische Grundform, statt der bis dahin üblichen halbrunden, zur Folge hat. — Die Gallerieen über den Seitenschiffen kommen bei den Bauten dieser Art ebenfalls, und wenigstens sehr häufig, vor.

Der Ursprung der gewölbten Basiliken — wie dieselben zum Unterschiede von den eigentlichen Gebäuden dieses Namens, zu bezeichnen sein dürften — ist, bei dem gegenwärtigen Standpunkt unsrer Kenntnisse, nicht völlig klar. Soviel indess geht mit Gewissheit aus allen Umständen hervor, dass auch dieses Element der künstlerischen Entwicklung dem germanischen Volksgeiste angehört. Wir haben Grund, zu vermuthen, dass in Deutschland schon in der früheren Zeit des eilften Jahrhunderts einige Versuche zu dessen Ausbildung gemacht worden seien, wenngleich es hier erst ungleich später eine weitere Verbreitung fand. Völlig consequent, obschon noch in strenger Weise durchgebildet, finden wir dies System

zuerst, und zwar in der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts, in der Normandie, wo sich, nachdem das germanische Volk der Normannen daselbst seine Herrschaft gegründet, eine eigenthümliche Blüthe des Lebens entfaltete. In Italien kennen wir Bauten dieses Styles vornehmlich nur in der Lombardei, wo ebenfalls das germanische Element von vorzüglicher Bedeutung war.

In der Bildung und Behandlung des architektonischen Details zeigt sich zwischen den beiden Weisen des romanischen Baustyles (zwischen den Anlagen der einfachen und der gewölbten Basilika) kein wesentlicher Unterschied; was an solchen Unterschieden hervortritt, gehört zumeist, theils den nationalen Besonderheiten, theils den verschiedenen Stadien der Entwicklung an. Im Allgemeinen wird das Detail noch nach der Weise der antiken römischen Architektur gebildet. Dieser Umstand ist vorzüglich charakteristisch für die ganze Sinnesrichtung, die sich in den Werken des romanischen Styles ausspricht; denn wenn derselbe, für den Beginn des Styles, auch nur auf der rohen Nachahmung vorgefundener Formen beruht, so deutet das Verharren bei den letzteren, in den Zeiten einer mehr bewussten und freien Entwicklung, doch noch immer auf ein entschieden verwandtschaftliches Verhältniss. Die horizontalen Gesimse vornehmlich tragen dieses antike Gepräge, und nur als Nebenform können gewisse, eigenthümlich schlichte Bildungen des Gesimses angeführt werden, die, mit phantastischen Ornamenten bedeckt, eigentlich mehr den Zweck haben, zu dekoriren, als zum Ausdruck architektonischer Bewegung zu dienen. Die Säulen folgen in ihrer Hauptanlage ebenfalls noch dem antiken Muster (besonders was die, durchgehend in attischer Form gebildete Basis betrifft); so auch die Halbsäulen an den Seiten der Pfeiler oder an den Wänden, obschon diese häufig, als Theile eines grösseren Ganzen, somit für abweichende Zwecke bestimmt, in völlig abweichender Dimension erscheinen.

Doch treten auch in der Detailbildung verschiedene, und zum Theil sehr bedeutsame Umbildungen der alten Form hervor. Diese werden im Wesentlichen durch den lebhafter angeregten Sinn für die Bedeutung des Gewölbes — welcher sich, wie bei den gewölbten, so auch bei den einfachen Basiliken, an den entsprechenden Stellen, bemerklich macht — hervorgerufen. Sie zeigen sich insbesondere da, wo eine unmittelbare Einwirkung der Bogenform sichtbar wird. So zunächst an der Bildung der Säulenkapitäle. Nicht selten zwar, und besonders in den Gegenden, wo das antike Element vorwiegt, sind die romanischen Kapitäle den antiken (den korinthischen) mehr oder weniger frei nachgebildet; häufiger jedoch, und vornehmlich wo das germanische Element das Uebergewicht hat, erhalten sie eine ganz eigenthümliche Bildung, die auf einen harmonischen Uebergang aus der cylindrischen Form der Säule in

die Flächen des Bogens berechnet ist: es ist die Form eines an seinen unteren Ecken abgerundeten Würfels, so dass die Seitenflächen desselben nach unten zu in Halbkreise ausgehen.<sup>1</sup> Freilich hat diese Form, wie eben angedeutet, mehr nur eine ornamentistische Bedeutung, als dass sie das Gesetz organischer Entwicklung lebendig ausspräche, auch ist sie von dem Vorwurf der Schwere nicht ganz freizusprechen; sehr häufig aber nimmt sie, jene Bedeutung wenigstens mit Entschiedenheit verfolgend, einen reichen und mannigfaltigen, zum Theil höchst phantastischen Schmuck an plastischer Arbeit in sich auf. Ueberhaupt zeigt sich, besonders bei den Bauwerken früherer Zeit, jenes (germanisch-)phantastische Element in der Dekoration der Säulenkapitäle ungemein thätig, oft in ziemlich willkürlicher Weise; es ist die Aeussereung des noch dunkeln, noch ungerichteten Gefühles, dass gerade an dieser Stelle die lebendigste Entwicklung der architektonischen Kräfte wirksam erscheinen muss. In der spätern Zeit des romanischen Styls nähert sich das Kapital wiederum mehr der Kelchform, welche mehr auf dem eigentlich architektonischen Gesetze beruht; auch sie erfreut sich eines reichen, oft sehr zierlich gemeisselten Schmuckes.

Der Bogen selbst hat vorherrschend die Form des Halbkreises. Als eine Nebenform derselben findet sich, aus der muhamedanischen Architektur herübergenommen, der orientalische Spitzbogen, am häufigsten vornehmlich da, wo die Kunst des Islam eine unmittelbare Einwirkung auf die romanisch-christliche auszuüben vermochte, wie in Sicilien; anderweitig kommt der Spitzbogen in den früheren Stadien der romanischen Architektur nur vereinzelt vor,<sup>2</sup> und nur in der letzten Zeit, namentlich bei gewissen eigenthümlichen Classen von Gebäuden, die mehr oder weniger jenen Uebergangsstyl zu der germanischen Bauweise ausmachen, erscheint er wiederum mit einer gewissen Consequenz angewandt. Im Allgemeinen hat der Spitzbogen des romanischen

<sup>1</sup> Die Ausbildung dieser Form des Würfelkapitäles scheint wiederum dem germanischen Einflusse anzugehören; doch dürfte ihre Erfindung zunächst durch die byzantinische Kunst veranlasst sein. Jener keilförmige Aufsatz nämlich, den die Byzantiner über dem Kapital ihrer Säulen anwenden und der zuweilen sogar die Stelle des letzteren vertritt, auch mit mancherlei Ornamenten versehen wird, ist vermuthlich als das, nur noch ungefüge und rohe Vorbild des nach einem mehr harmonischen Gesetze gebildeten Würfelkapitäles zu betrachten.

<sup>2</sup> In einzelnen Fällen dürfte der Spitzbogen schon sehr früh in die christliche Baukunst des Abendlandes eingedrungen sein. Als ein nicht ungültiges Zeugniß für diese Thatsache ist der Umstand anzuführen, dass er sich bereits, wenn auch noch in gedrückter Form, unter den architektonischen Malereien eines Evangeliariums findet, welches in Frankreich gegen Ende des zehnten Jahrhunderts gefertigt wurde. Vgl. *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 263.

Styles jedoch an sich keine Veränderung in der Formenbildung zur Folge. In der letzten Zeit des romanischen Styles kommt ausserdem nicht selten ein, zum Theil mehrfach gebrochener Rundbogen vor, eine Form, die ein Streben nach lebhafterer Entwicklung ankündigt, sich aber (hierin dem Princip der muhamedanischen Architektur vergleichbar) nur erst in einer ornamentalen Weise zu äussern vermag.

Was die besondere Behandlung und Ausbildung des romanischen Bogens anbetrifft, so zeigt sich derselbe zunächst noch ebenso schwer und massig, wie in der altchristlichen und in der römischen Kunst; vornehmlich gilt dies von den Bögen der Arkaden, welche die Schiffe von einander trennen, so wie, bei den gewölbten Basiliken, von den breiten Bogenbändern der Decke, zwischen denen die Kreuzgewölbe eingesetzt sind. Wo aber der Bogen die, dem Aeusseren zugewandten Oeffnungen des Gebäudes überwölbt, und ganz besonders an den Portalen, zeigt er sich von vornherein in einer Gestalt, welche ein bestimmteres Bewusstsein der in ihm waltenden Bewegung ausspricht; es ist, als ob man gerade hier, mit entschiedenster Absicht, eine Vordeutung des neuen Lebensgesetzes, welches die Architektur erfüllte, habe geben wollen. Die Seitenwände des Portales breiten sich, weit abgesehägt, dem Beschauer entgegen, ihn gleichsam einladend in das Innere; sie stufen sich in Pfeilrecken ab und lassen statt dieser bald einen mehr oder weniger reichen Wechsel von Säulen und Pfeilern erscheinen; die Wölbung des Portales wiederholt dieselben wechselnden Formen. Zu Anfang hat diese Wiederholung der vertikal aufsteigenden Theile in der Bogenwölbung noch etwas Willkürliches; im weiteren Verlauf der Entwicklung des Styles aber tritt das Gefühl für eine selbständige Gliederung des Bogens immer deutlicher hervor. Nur die Grundmotive jener vertikalen Theile werden noch beibehalten; durch mancherlei Einkehlung werden sie aber auf entschiedene Weise umgebildet, hiemit den in sich zusammengezogenen Aufschwung des Bogens, sein Widerstreben gegen die Masse der von ihm durchbrochenen Mauer, mit Einem Worte: sein selbständig organisches Leben auszudrücken. — Aehnliche Motive, obgleich in beträchtlich untergeordnetem Maasse, erscheinen sodann auch an den Fenstern und, in der spätesten Zeit des romanischen Styles, auch an den Arkaden und an den Gewölbbögen des Innern. Bei diesen bleibt jedoch die breite, immer noch auf den antiken, architravähnlichen Bogen zurückdeutende Bogenlaibung die charakteristisch bestimmende Form.

Die überwölbten Oeffnungen in ihrer eigenthümlichen Ausbildung, und vornehmlich die Portale, sind eins der Elemente, welche das Aeussere der Bauwerke romanischen Styles in einer höheren Ausbildung zeigen, als dies bei den Architekturen der altchristlichen Periode der Fall war. Es treten aber noch mancherlei andere

Elemente hinzu, die zu einer, mehr oder weniger reichen architektonischen Dekoration des Aeusseren dienen. Zum Theil, wo antike Nachwirkungen von vorherrschendem Einfluss waren, zeigen sich hierin wiederum noch mancherlei Reminiscenzen des Alterthums, z. B. die Anordnung von Kranzgesimsen, die von Consolen getragen werden, von Pilastern, die als die Stützen der Gesimse niederlaufen u. dergl. Zumeist jedoch gestaltet sich das Ganze dieser Dekoration wiederum in eigenthümlicher Weise, und zwar vorherrschend so, dass auch hier das Gefühl für die Bogenbewegung als maassgebend hervortritt. So findet es sich besonders häufig, dass unter den Kranzgesimsen ein Bogenfries (eine Reihenfolge kleiner Halbkreisbögen) angeordnet ist,<sup>1</sup> von dem in gemessenen Abständen breite Wandstreifen, Lissenen, niederlaufen; diese Dekoration bringt häufig, namentlich an den romanischen Bauwerken von Deutschland, eine ungemein schöne und klare Eintheilung in der Gesamtmasse hervor. Nur selten haben die Lissenen ein Kämpfergesims, so dass sie wiederum noch als Pilaster erscheinen; zuweilen treten leichte und schlanke Halbsäulen an ihre Stelle. In andern Fällen werden die Aussenseiten der Gebäude mit Wand-Arkaden geschmückt, die zuweilen freistehende Gallerieen bilden. An den gewölbten Basiliken, theils in ihrem ganzen Umfange, theils nur an den bedeutsamsten Theilen dieser Gebäude, pflegen kleine Arkaden-Gallerieen unter den Dachgesimsen hinzulaufen, welche der Masse des Gebäudes eine ungemein reiche Bekrönung geben.

Was den Charakter des romanischen Ornamentes betrifft, so ist bereits bemerkt, dass sich in demselben, wo nicht eine unmittelbare Nachahmung antiker Formen hervortritt, in der Regel eine eigenthümlich phantastische Sinnesrichtung ausspricht, die ohne Zweifel auf den ursprünglichen Eigenthümlichkeiten der germanischen Nationalität beruht. Thier- und Menschengestalten, fabelhafte Gesichtsmasken, Drachen, ungeheuerliche Bildungen aller Art mischen sich hierin nicht selten mit einem auf eigenthümliche Weise geschwungenen und gewundenen Blattwerk. In der früheren Zeit des Styles haben diese Bildungen zumeist etwas Rohes und Barbarisches, in der Auffassung wie in der Behandlung; später jedoch gestalten sie sich zuweilen zu mancherlei anziehenden und nicht geistlosen Phantasiespielen. Die Bildung des Pflanzenornamentes

<sup>1</sup> Wann und unter welchen Verhältnissen diese sehr eigenthümliche Form des Bogenfrieses ihre Ausbildung erhalten, ist noch nicht klar ersichtlich. Ganz vereinzelt findet sie sich bereits am Ende des vierten Jahrhunderts in Byzanz, an der Bekrönung der einen Seite jenes Fussgestelles, welches den von Theodosius aufgerichteten Obelisken trägt. Vergl. *d'Agincourt*, *Sculptur*, t. 10, no. 5. — Die rundbogigen Mauerblenden z. B. der ravennatischen Kirchen mögen eines der Mittelglieder gewesen sein, welche auf den Bogenfries hinführten.

erhält eigenthümlich conventionelle Formen, die längere Zeit hindurch zumeist allerdings schwülstig und seltsam erscheinen, sich in den letzten Entwicklungsstadien des Styles jedoch häufig wiederum zu einer ganz eignen Anmuth läutern. Im Allgemeinen bildet das Princip der romanischen Ornamentik einen ziemlich entschiedenen Gegensatz zu dem, ob auch bunten, doch im Grunde nüchternen Schematismus des muhamedanischen Ornamentes; dennoch findet man das letztere, zuweilen mit Absicht, in einzelnen Fällen auf höchst überraschende Weise, nachgeahmt. — Es scheint, dass die ornamentistischen Theile der Architektur in der Regel mit bunter Färbung versehen waren.

Endlich ist noch das Verhältniss der romanischen Architektur zur bildenden Kunst zu berühren. Auch hierin zeigt sich ein höherer Grad der Entwicklung, als es in der altchristlichen Kunst der Fall war. Dies betrifft zunächst und insbesondere den bildnerischen Schmuck der Portale, dem hier eine bestimmte, angemessene Stelle angewiesen wird und durch den erst die reiche Architektur des Portales ihre Ausbildung erhält. Es ist vornehmlich das, von besonderen Stützen getragene Halbkreisfeld unter der Wölbung des Portales, welches solchen Schmuck, zumeist aus Reliefdarstellungen bestehend, in sich aufnimmt; dann erscheinen zuweilen Statuen zwischen den Säulen des Portales, auch wohl, obschon in einer mehr willkürlichen Anordnung, andere Sculpturen zu dessen Seiten; selbst die Thürflügel des Portales werden an ihren Aussenflächen nicht selten mit bildnerischem Schmucke bedeckt (eine Sitte, die freilich schon aus dem frühen Alterthum her stammt). Im Allgemeinen spricht sich hierin das höher künstlerische Bedürfniss aus, die Bedeutung des Gebäudes auch an dem Hauptpunkte seines Aeusseren, das heisst da, wo das Innere sich gegen das Aeussere öffnet, wo die Menschen zum Eintritt in das Innere aufgefordert werden, in lebendiger Bilderschrift auszusprechen. — Der bildnerische Schmuck des Innern ist, was sein Verhältniss zur Architektur betrifft, noch eben so beschaffen, wie an den Gebäuden der altchristlichen Kunst. Doch entwickelt sich auch hier in einzelnen Fällen bereits ein näheres Verhältniss. Dahin gehören u. a. die Rückseiten jener Brüstungswände, welche die Seitenflügel des Queerschiffes von dem Platze des Chores abtrennen; diese sind insgemein mit einer Nischenarchitektur geschmückt und enthalten darin bildnerische Darstellungen, theils Relief-Figuren, theils auch Gemälde. Bedeutender noch gestaltet sich der bildnerische Schmuck an denjenigen Gegenständen, die eine völlig selbständige Architektur im Gebäude ausmachen, an den Ambonen (Kanzeln), Taufbecken, auch an Altären u. dergl. Im Allgemeinen sind die plastischen Bildwerke, ähnlich wie das Ornament, mit einer mehr oder weniger naturgemässen Färbung versehen. —



Im Vorstehenden sind insbesondere die eigentlichen Kirchenbauten, als die Hauptmonumente der romanischen Architektur, ins Auge gefasst. Was an ihnen sich ausbildete, wiederholte sich sodann auch an den Gebäuden von minder hervorstechender Bedeutung. Zu diesen gehören zunächst die Baptisterien, deren Anlage im Allgemeinen den altchristlichen Baptisterien verwandt bleibt, die hiemit aber dieselben Modificationen und Umbildungen verbinden, welche bei den Basiliken statt fanden. Neben den Baptisterien sind, als Gebäude von ganz ähnlicher Anlage, gewisse eigenthümliche Kapellen zu nennen, die der alten Rundkirche des heiligen Grabes zu Jerusalem nachgebildet und, wie es scheint, besonders dem Gräberdienst gewidmet waren; man bezeichnet sie als heil. Grabkirchen. Sodann führte die reiche und glänzende Gestaltung des Klosterlebens in dieser Periode zu mancherlei bedeutsamen Anlagen. Die Versammlungsräume in den Klöstern, namentlich die Kapitelsäle, wurden oft als umfassende Säulenhallen aufgeführt; besonders aber wurden die, für die Erholung von ernsteren Pflichten bestimmten sogenannten Kreuzgänge, Hallen, die einen offenen Hof umgeben, oft in zierlichster Anmuth ausgebildet. Eben so zeigt sich eine glänzende Entfaltung des romanischen Styles an den Prachträumen fürstlicher Schlösser; und auch die Façaden bürgerlicher Wohnhäuser in den Städten erscheinen in dieser Periode bereits in eigenthümlich bemerkenswerther Ausbildung. —

Wir wenden uns nunmehr zu einer näheren Betrachtung der wichtigsten Monumente des romanischen Styles. Sie in ihrer rein historischen Folge vorzuführen, ist hier durchaus unvortheilhaft, indem gerade in dieser Periode die verschiedenartige Ausbildung der Nationalität den mannigfaltigsten Einfluss auf die Gestaltung der Architektur gehabt hat, auch die verschiedenen Gattungen der Monumente ihre eigenthümliche Weise der Ausbildung erkennen lassen. Wir folgen in dieser Uebersicht somit wiederum den verschiedenen Ländern und fassen in diesen die Monumente nach einzelnen Gruppen zusammen.

§. 2. Die Monumente von Italien.<sup>1</sup> (Denkm. Taf. 41 u. 42. C. VIII. u. IX.)

a) Monumente von Rom.

Mit Ausnahme einiger kleineren Werke, welche dem Schluss der Periode des romanischen Styles angehören, entwickelt sich an den römischen Monumenten dieser Zeit kein selbständiges Leben. Vielmehr lässt die, auch in äusserlichem Bezuge nur geringe Anzahl

<sup>1</sup> Mannigfaltige (wenn schon nicht genügende) Darstellungen italienischer Architekturen dieser Periode s. bei *d'Agincourt*, Architektur. — Aufrisse des Aeusseren der Gebäude u. a. bei *Hope*, *an historical essay on architecture*. — *Gally Knight: Ecclesiastical Architecture in Italy*. — Vgl. im Uebrigen *F. H. von der Hagen*, Briefe in die Heimath.

derselben noch eine unmittelbare Fortsetzung jener architektonischen Bestrebungen erkennen, welche die letzte Zeit des christlichen Alterthums charakterisiren. Doch haben sie wenigstens insofern einiges Interesse, als sie aufs Deutlichste den Zusammenhang beider Perioden der Kunst vergegenwärtigen.

Zunächst ist, als ein eigenthümliches Werk, ein bürgerliches Wohngebäude in Rom aus dem Anfange des eilften Jahrhunderts zu nennen, welches, wie viele andere der Zeit, die nun zumeist verschwunden sind, zugleich Wohnung und kriegerische Veste war, vor allen sich jedoch durch Aufwand und Pracht auszeichnete. Es wurde von dem Sohne des berühmten Crescentius (gest. 998), Nicolaus, gebaut; einer besondern Legende zufolge benannte man dasselbe früher als das Haus des Pilatus, später, eben so unrichtig, als das Haus des Cola Rienzi. In tüchtigem Ziegelbau, aber in barbarischer Form aufgeführt, prunkt das Gebäude mit einem bunten Gemisch antiker Baustücke, die in abenteuerlicher, zum Theil sehr verkehrter Weise als Dekoration der Façade zusammengehäuft sind.<sup>1</sup> Die Inschrift der Pforte aber sagt: „Nicolaus der Grosse, der Erste von den Ersten stammend, erbaute dieses himmelhohe Haus, nicht aus eitler Ruhmbegier, sondern um Roma's alten Ruhm zu erneuern!“

Verschiedene Basiliken, welche, mehr oder weniger modernisirt, aus den in Rede stehenden Jahrhunderten herrühren, unterscheiden sich in nichts Wesentlichem von den altchristlichen Basiliken Roms. Als solche sind zu nennen die Kirchen S. Bartolomeo all'isola (um den Anfang des eilften Jahrhunderts gebaut), S. Giovanni a porta latina (aus dem elften oder zwölften Jahrhundert), Quattro Santi (um 1100), S. Giovanni e Paolo (aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert, — die Altartribüne im äusseren mit jenem kleinen romanischen Säulengange unter dem Dache), u. s. w. — Ein neuer Impuls zeigt sich jedoch in den Basiliken S. Crisogono (1128), S. Maria in Trastevere (der jetzige Bau von 1139) und in dem neuen Schiff von S. Lorenzo fuori le mura (1216—1227). Ohne Zweifel im Zusammenhang mit andern gleichzeitigen Entwicklungen des romanischen Styles tritt hier ein Streben nach hohen schlanken Verhältnissen ein; das Mittelschiff wird zweimal so hoch, als breit; auch der Triumphbogen überhöht sich. Merkwürdiger Weise findet sich an diesen drei Gebäuden wieder ein gerades Gebälk über den Säulen, was offenbar ein erneutes Eingehen auf die Formen der Antike beweist, wie es sich damals an den verschiedensten Stellen geltend machte.

<sup>1</sup> *d'Agincourt*, t. 34. — Vgl. *Platner*, in der Beschreibung der Stadt Rom, III, 1. S. 391.

Ein höheres, zum Theil sehr bedeutendes Interesse knüpft sich an gewisse eigenthümliche Arbeiten römischer Steinmetzen, die am Schlusse der romanischen Periode, etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts, ausgeführt wurden und die im Allgemeinen mehr als Werke architektonischer Dekoration, denn als selbständige Monumente erscheinen. An diesen Arbeiten finden sich auch bereits besondere Künstlernamen, und vornehmlich sind es die Künstler aus der Familie der Cosmaten, welche den Mittelpunkt solcher Bestrebungen zu bilden scheinen.<sup>1</sup> Zu den hierher bezüglichen Werken gehören zunächst Tabernakel-Architekturen, über Altären und Grabmälern, aus Säulen mit wagrechtem Architrav und darüber, statt des Frieses, aus einer kleinen Säulenstellung mit dem Kranzgesimse bestehend. Ein ziemlich wohlgebildetes Werk solcher Art ist der Tabernakel über dem Hauptaltar der ebengenannten Kirche S. Lorenzo vom J. 1148; ähnlich der Tabernakel eines Grabmals in derselben Kirche, sowie der des Hauptaltars in S. Clemente. — In reicher und oft geschmackvoller architektonischer Dekoration, mit zierlichen Mosaik-Ornamenten versehen, erscheinen sodann die Ambonen. Die bedeutendsten derselben finden sich ebenfalls in S. Lorenzo; andre, der Familie der Cosmaten angehörig, in S. Maria Araceli, in S. Maria in Cosmedin, u. s. w.<sup>2</sup> — Am Ausgezeichnetsten jedoch sind unter den Werken dieser Art die Arkaden der Klosterhöfe. Einige, wie die von S. Lorenzo (aus dem Ende des zwölften

<sup>1</sup> Witte, über die Cosimaten, im *Schorn'schen Kunstblatt*, 1825, 41, ff. — Vgl. *Gaye*, ebendasselbst, 1839, 61, ff.

<sup>2</sup> Ein gleichzeitiges Werk, etwa vom Ende des 12. Jahrh., ist die Façade von *S. Giorgio in velabro*, sammt Thurm und Porticus. Weder die Behandlung, noch irgend eine historische Wahrscheinlichkeit berechtigt uns, darin eine Cosmatenarbeit zu erkennen, allein die Wiederaufnahme antiker Formen zeigt sich auch hier in überraschender Weise an den Backsteingesimsen mit Zahnschnitt und Consolen und an den vier ionischen Säulen des Porticus, deren Kapitäle wenigstens gleichzeitig sein möchten. — Vgl. *Gailhabaud*, *Denkm.* Liefg. 38 — 42. — Der sehr zierliche Tabernakel des Altares dagegen steht den cosmatischen fast völlig gleich. — Bei diesem Anlass ist zu bemerken, dass die Mosaikverzierung der Fussböden, der Ambonen, der Chorschranken, der Säulen für die Osterkerze u. s. w. schon in der Periode der altchristlichen Kunst begonnen haben muss, wenn sich auch kein vollkommen sicheres Beispiel aus dem ersten Jahrtausend nachweisen lässt. Die nächste Gelegenheit dazu boten die in allen antiken Luxusgebäuden, vorzüglich in Rom vorhandenen kostbaren Steinarten dar; aus zersägten Porphyrsäulen fertigte man die schönen Rundplatten für Fussböden und Ambonenwände, aus Boden- und Wandbekleidungen von grünem Marmor, *giallo antico* u. dgl. setzte man in den elegantesten Mustern neue Böden zusammen; für ein reicheres und feineres Farbenspiel half man mit denselben Glaspasten nach, welche in den Mosaikgemälden angewandt wurden. Ausserhalb Roms sind die Fussböden des Baptisteriums von Florenz und des Domes von Pisa besonders wichtig; die vollständigste Mosaikornamentik findet man an Chorschranken, Ambonen, Sängertribune, Osterkerzensäule und Fussboden des Domes von Salerno (um 1080).

Jahrhunderts), von S. Vincenzio alle tre Fontane, von S. Sabina sind ohne eine reichere Dekoration angelegt. Der Klosterhof von S. Benedetto zu Subiaco, im Jahr 1235 von dem Römer Cosma und seinen Söhnen erbaut, zeichnet sich durch die Eleganz seiner Verhältnisse aus, obgleich auch hier noch die Formen ziemlich einfach gehalten sind. In reichster Pracht dagegen erscheinen die Klosterhöfe von S. Paolo fuori le mura und von S. Giovanni in Laterano zu Rom, beide ohne Zweifel der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, der erste von zwei Meistern des Namens Petrus und Johannes, Gliedern oder Zöglingen der Cosmaten-Familie, ausgeführt. Höchst mannigfaltig gestaltete und verzierte, zum Theil aus gewundenen Stäben gebildete Säulen, die verschiedenartigsten Kapitälformen, phantastische Sculpturen in den Zwickeln zwischen den Bögen der Arkaden, ein sehr reicher musivischer Schmuck an dem Gebälk, welches über den letzteren ruht, alles dies gibt hier ein vorzügliches Beispiel der glänzenden Entwicklung des romanischen Styles am Schlusse der Periode. Zugleich aber ist gerade an diesen letztgenannten Werken die entschiedene Wiederaufnahme des antiken Elementes bemerklich: in den Hauptformen des Gebälkes, welches über den Bögen angeordnet ist, und in den starken Pfeilern, welche die luftigen Säulenarkaden unterbrechen und die Hauptträger des Gebälkes ausmachen. Wie gleichzeitig in Toscana und mehreren andern Gegenden Italiens, so entfaltet sich auch hier, nur in kleinerem Massstabe, eine Vorblüthe der spätern Renaissance, welche jedoch bald durch den vom Norden hereindringenden germanischen Styl wieder für zwei Jahrhunderte zurückgedrängt wird.

Eine abgesonderte Stellung nehmen einige Basiliken im Kirchenstaat nördlich von Rom ein, indem sich hier der eigentlich romanische Styl, ungehemmt von überwiegenden altchristlichen Vorbildern freier entfalten konnte. So findet sich schon an den Façaden eine gewisse Gliederung mit Lissenen und Bogenfriesen, auch wohl Gallerieen; reiche einwärts tretende Portale mit Säulen und Bogen; oben ein grosses Rundfenster, u. dergl. m.; im Innern sind die Säulen meist etwas kurz und stämmig, die Kapitäle romanisch-korinthisch, die Intervalle bedeutend, die Bogen mannigfach profilirt und verziert. Den schönsten Typus dieser Art liefert die Kirche S. Maria in Toscanella, geweiht im J. 1206, mit reicher plastischer Durchführung, an den Wänden zierliche Halbsäulen mit Bogen, den Intervallen des Schiffes nicht entsprechend. — S. Pietro, in derselben Stadt, mit ähnlicher Façade wie S. Maria. Die Façade von S. Pietro zu Spoleto ähnlich, doch mit sehr überladener Reliefdekoration; das Ganze eine viereckige Wand mit Ober- und Untergeschoss, und somit schon zum Theil Scheinfaçade. — Der Dom von Viterbo, Basilika mit schlanken Säulen und wulstig reichen Kapitälern. — Mehrere andere Basiliken, zum Theil

sehr schwer und roh, zu Viterbo, Orvieto, Montefiascone etc. — Eigenthümlich barock, schon mit vollkommen ausgebildeten Pfeilerbündeln und einzelnen Spitzbogen: die Doppelkirche S. Flaviano bei Montefiascone, mit einer grossen viereckigen Oeffnung zwischen beiden Stockwerken. — Daneben bietet S. Maria di Castello zu Corneto (12. Jahrh.) das merkwürdige Beispiel einer rundbogigen Gewölbekirche auf gegliederten Pfeilern, mit einer Kuppel über der Mitte des Mittelschiffes.

Von kleineren, mehr dekorativen Werken ist die Fontana grande zu Viterbo (nach 1206) zu erwähnen, eine ziemlich umständliche Architektur mit Thiergestalten, Thürmchen etc., Alles ins Breite gehend, nicht wie an den deutschen Brunnen germanischen Styles auf einen Thurm oder Pfeiler concentrirt.

b) Monumente von Toscana, Genua etc.

In Toscana herrscht mit Entschiedenheit ebenfalls der Basilikenstyl, und zwar mit bewusstem Eingehen auf die Formenbildung der classischen Kunst, vor; doch erscheint derselbe hier in einer neuen und eigenthümlichen Ausbildung, die sich zum Theil zu grossartiger Pracht entfaltet. Die besondere Weise dieser Ausbildung ist jedoch nach den Zeitverhältnissen und noch mehr nach lokalen Verhältnissen verschieden.

Als eines der alterthümlichsten Gebäude ist zunächst die Basilika S. Piero in Grado, unfern von Pisa, zu nennen. Sie besteht aus zwei Theilen, einem grösseren, der nach Osten, und einem kleineren, der nach Westen gewandt ist, beide (als seltnes Beispiel in Italien) mit besondern Tribunen; der letzt genannte Theil scheint der jüngere zu sein. Die Säulen sind antik, tragen jedoch über dem Kapital eine starke Platte, die sich aus jenem byzantinischen Aufsatz über den Kapitalen gebildet haben dürfte. Das Aeussere hat den rundbogigen Fries und pilasterartige Lissenen; zwischen den Rundbögen des Frieses sind Füllstücke von farbig glasirtem Thon eingesetzt, was bereits als ein charakteristisch toscanisches Ornament zu betrachten ist. Der Bau bildet gewiss den Uebergang aus der letzten Zeit altchristlicher Kunst, seine Vollendung scheint in das eilfte Jahrhundert zu fallen.

Ungleich wichtiger und eigenthümlicher sind die romanischen Monumente von Pisa, vornehmlich der Dom, das seiner Façade gegenüberstehende Baptisterium und der seitwärts errichtete Glockenthurm. Diese drei Gebäude zeichnen sich durch eigenthümlich geistreiche architektonische Composition, im Detail durch eine wohl überlegte und sehr glückliche Anwendung antiker Formen (namentlich antik profilirter Glieder) für neuere Verhältnisse aus. Den Grund-Elementen der römisch-christlichen Architektur sind gewisse

byzantinische Elemente mit Geist beigefügt, auch Formen der muhamedanischen Kunst mit diesen verbunden. Dabei aber tritt, sowohl in der Anordnung der Massen, wie in der Anordnung der dekorirenden Theile vielfach eine auffallende Willkür, selbst Bizarrerie hervor, die mit Absicht dem Eindruck harmonischer Ruhe entgegenarbeitet. (Dies gilt vorzugsweise von dem Dome und auch von dem Thurme.) In dem Reichthum des Ganzen dieser Gebäude, in der Verbindung verschiedenartiger, zum Theil aus der Ferne herübergeführter Elemente spricht sich deutlich der stolze Charakter eines aufblühenden Handelsstaates aus; aber sie bezeichnen zugleich eine Periode der Entwicklung, in welcher allerdings lebenvolle und bedeutsame Kräfte einer künstlerischen Production entfesselt, doch noch nicht zu reinem Gesetz und klarer Ordnung durchgebildet waren.

Der Bau des Domes wird gewöhnlich in das eilfte Jahrhundert gesetzt und (ohne genügenden Grund) einem gewissen Buschetto zugeschrieben. Seine Vollendung fällt ohne Zweifel in das zwölfte Jahrhundert. Eine, an dem Hauptfries der Façade vorhandene Inschrift nennt einen gewissen Rainaldus als den Meister „dieses wunderbaren und werthvollen Werkes“; wobei es jedoch unentschieden bleibt, ob hiemit der ganze Bau oder nur die prächtige Façade gemeint ist. Der Dom bildet eine fünfschiffige Basilika von 292 Fuss Länge, von einem dreischiffigen Querschiff durchschnitten. Ueber der Durchschneidung von beiden erhebt sich eine Kuppel, deren Gewölbe von Pfeilern und grossen Spitzbögen getragen wird; der Raum jedoch, über dem sie sich erhebt, ist nicht quadratisch, sondern oblong; sie erhält somit eine elliptische (gewissermaassen zusammengepresste) Grundform, was auf das Gefühl des Beschauers höchst beklemmend wirkt. Ueber den Arkaden der Mittelschiffe sind Gallerieen von sehr schönen Verhältnissen angeordnet; die des mittleren Langschiffes sind (ähnlich, wie in der Sophienkirche von Constantinopel) auch unter der Kuppel durchgeführt. Die Decke des Mittelschiffes ist flach; die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben bedeckt; in den Bögen über den Säulen der letzteren und in dem eigenthümlichen Ansatz der Kreuzgewölbe scheint sich wiederum ein gewisser Einfluss muhamedanischer Kunstweise anzukündigen. Die Säulen sind zumeist römisch, doch mit starker Deckplatte, wie in S. Piero in Grado. An den äusseren Seiten des Gebäudes (mit Ausnahme der Façade) ist fast durchweg eine regelmässige Pilaster-Architektur, theils mit Bögen, theils mit geradem Gebälk, durchgeführt. Hier sind, wie auch im Innern, wechselnde Lagen schwarzen und weissen Marmors zur Dekoration angewandt; aber sie beobachten, wie dort, kein gegenseitiges harmonisches Verhältniss; die Lagen wechseln weder in gleicher Stärke, noch selbst in parallelen Linien. Die grösste Pracht entwickelt sich an der Façade. Unterwärts ist dieselbe mit starken Halbsäulen und Bögen, oberwärts, bis in den Giebel des Mittelschiffes, mit offenen Säulen-Arkaden geschmückt.

Hier findet sich ein grosser Reichthum theils sculpirter, theils musivischer Ornamente (aus weissem und schwarzem Stein); gleichwohl fehlt es auch hier nicht an auffallenden und absichtlichen Disharmonieen in der Anordnung.

Das Baptisterium und der Thurm befolgen dieselbe Weise der äusseren Dekoration, welche sich an der Façade des Domes entwickelt. Eine Inschrift nennt den Baumeister des Baptisteriums, Diotisalvi, und die Zeit des Baues, 1153. Doch gehören nur die unteren Theile der äusseren Dekoration dieses Gebäudes der ursprünglichen Anlage an; die oberen Theile, in den Formen des fremdartigen germanischen Styles, sind späterer Zusatz. Es ist ein Rundbau, im Inneren mit einem Säulenkreise, über dem sich, als Träger der Kuppel, eine fast gleich hohe Gallerie erhebt. — Der Thurm soll im Jahr 1174 von einem Deutschen, Wilhelm von Innsbruck, und von dem Pisaner Bonanno erbaut sein. Er hat eine cylindrische Gestalt, und ist unterwärts von Halbsäulen und Bögen, oberwärts, in sechs kleineren Geschossen, von offenen Arkaden umgeben; ein etwas zurücktretendes (späteres) Obergeschoss bildet die Bekrönung des Baues. Bei der zierlichen Durchbildung seiner Architektur ist die schiefe Stellung des Thurmes (seine Neigung beträgt 12 Fuss, bei einer Höhe von 142 Fuss) höchst auffallend; man meint, dass nach dem Beginn des Baues das Fundament auf der einen Seite sich gesenkt habe; die weitere Aufführung desselben in der schiefen Richtung ist jedenfalls, wie sich aus sichern Kennzeichen ergibt, absichtlich. Uebrigens kommen auch anderweitig in Italien, zu Pisa selbst, zu Bologna, zu Ferrara u. s. w., schiefstehende Thürme aus jener Epoche vor, die gewiss nicht sowohl das Ungeschick ihrer Baumeister, als vielmehr eine besondere Lust am Abenteuerlichen und Seltsamen bekunden.

Der Baustyl, der sich an den ebengenannten grossen Werken entwickelte, wiederholt sich, in ziemlich beträchtlicher Verbreitung, auch an andern Monumenten derselben Gegend, die dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert angehören. So zunächst an einigen andern Kirchen von Pisa, wie an S. Paolo in ripa d'Arno und an S. Michele in borgo; die Architektur der letzteren schreibt man dem berühmten Bildhauer Nicola Pisano zu. So an verschiedenen Kirchen in Lucca, namentlich an dem Aeusseren der, bereits in langobardischer Zeit erbauten Basiliken S. Frediano und S. Michele, und besonders an der Kathedrale S. Martino, deren in eigenthümlich feinen Formen ausgebildete Façade im Jahr 1204 von einem gewissen Guidetto errichtet ward. So ferner an den Kathedralen von Pistoja und von Volterra, die zum Theil wiederum als Werke des Nicola Pisano gelten. Auch die sogenannte Pieve von Arezzo gehört wegen ihres im J. 1216 von Marchione vollzogenen Umbaues hieher, welcher dem Schiff die Gestalt einer edeln Basilika mit Spitzbogen gab. Von den

ältern, etwa dem eilften oder zwölften Jahrhundert angehörenden Theilen hat die Apsis eine untere Gallerie mit Rundbogen und eine obere mit geradem Gebälk; die Façade besteht aus sechs Gallerieen übereinander, die untern mit wüsthantastischen Sculpturen.

Eine verwandte Richtung der Kunst zeigt sich an den, dieser Periode angehörigen Monumenten von Florenz. Doch sind dieselben insofern von den vorgenannten, vornehmlich von den pisanischen Bauwerken unterschieden, als die architektonische Composition an ihnen einfacher, dabei aber die Durchbildung reiner und strenger und noch ungleich entschiedener der Antike zugewandt ist. Unter diesen Monumenten ist zunächst das dem Dome von Florenz gegenüberliegende Baptisterium, S. Giovanni, zu nennen. Gewöhnlich gilt dasselbe zwar als ein Werk der älteren Periode der Kunst, als der langobardischen oder einer noch früheren Zeit angehörig. Hiezu gab, wie es scheint, die der Antike entsprechende Anordnung des Innern und die noch etwas rohe Behandlung desselben Anlass; gleichwohl sind mit diesen Elementen gewisse, sehr eigenthümliche Einrichtungen und Formen verbunden, die bereits dem, sich selbständiger entwickelnden romanischen Style der Kunst angehören, so dass das Gebäude schwerlich früher, als etwa um den Schluss des eilften Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Es ist ein achteckiger Bau, an seinen innern Wänden mit zwiefacher Stellung von Wandpfeilern und Säulen, über denen gerade Gebälke aufliegen, versehen; die oberen Wandpfeiler sind von einer Gallerie durchbrochen, die sich durch leichte Arkaden gegen den inneren Raum öffnet. Die Beschaffenheit dieser Arkaden und ihr Verhältniss zum Ganzen ist hier vornehmlich als jenes charakteristische Merkmal zu betrachten. Die Dekoration des Aeusseren, Pilaster mit geraden Gebälken und mit Bögen, Füllungen von musivischem Täfelwerk zwischen sich einschliessend, gehört grossen Theils in die spätere Zeit des dreizehnten Jahrhunderts.

Höher ausgebildet zeigt sich die eigenthümlich florentinische Kunstrichtung an der Kirche S. Miniato,<sup>1</sup> ausserhalb der Stadt. Dies ist eine Basilika, ohne Querschiff, doch mit hohem Chor; in den Arkaden des Schiffes wechseln je zwei Säulen mit einem (aus vier Halbsäulen zusammengesetzten) Pfeiler; die gegenüberstehenden Pfeiler sind durch grosse Schwibbögen verbunden, welche das Dach tragen. Die korinthischen Kapitäle der Säulen tragen einen starken Aufsatz, der aber statt der früheren rohen Formen das Profil des römischen Karnises hat. Das Innere des Chores ist reich, in architektonischer Durchbildung, dekorirt und mit musivischem Täfelwerk, aus weissem und dunkelgrünem Marmor, geschmückt; so auch die Oberwände des Mittelschiffes, so besonders die Façade, an der unterwärts Halbsäulen mit Bögen, oberwärts Pilaster mit

<sup>1</sup> Genaue Abbildungen bei *Gailhabaud*, Denkm. Lfg. 43 — 48.



geraden Gebälken angeordnet sind. Alles ist hier in überraschend antikisirender Weise ausgetheilt, auf's Feinste in antikem Sinn gegliedert; auch ist zu bemerken, dass das musivische Tafelwerk sich hier stets der architektonischen Form angemessen fügt (was namentlich am Dome von Pisa in ungleich geringerem Maasse der Fall ist). Nach der gewöhnlichen Angabe ist die Kirche S. Miniato bereits im Jahr 1013 vollendet worden. Dies Datum bezieht sich indess ohne Zweifel auf einen Bau, von dem nichts mehr vorhanden ist; die hohe Ausbildung des gegenwärtigen Gebäudes (welches zugleich durchaus als Ein Guss erscheint) nimmt eine spätere Zeit in Anspruch.<sup>1</sup> Auch findet sich auf dem mit zierlichen Niellomustern versehenen mittleren Theile des Fussbodens der Kirche das Datum des Jahres 1207; dies scheint, da die Ornamente desselben ganz im Charakter der übrigen sind, die letzte Vollendung des Gebäudes zu bezeichnen, so dass seine Bauzeit, was auch alle übrigen Umstände wahrscheinlich machen, etwa gegen den Schluss des zwölften Jahrhunderts fallen dürfte.

Eine ähnliche Behandlung, namentlich in Bezug auf die Dekoration des Aeusseren, ist sodann noch an verschiedenen anderen Bauwerken derselben Periode zu bemerken. Zu diesen gehört u. a., als ein interessantes Beispiel, die Façade der alten Abtei, welche auf dem Wege von Florenz nach Fiesole liegt. Auch die einfach schöne Basilika SS. Apostoli zu Florenz wird man wohl in diese Zeit versetzen müssen. Das Compositakapitäl der Säulen und der ihnen entsprechenden Wandpilaster, das Architravprofil an den Bogen u. a. m. ist der Antike mit edelster Freiheit nachgebildet, der Kapitälauflauf auf eine schon ziemlich dünne, wellenförmig ausgeladene Platte zurückgeführt. Längs der Nebenschiffe laufen viereckige Nischen oder Kapellen hin, welche man für ursprünglich hält.

Den toskanischen Architekturen reihen sich einige andere Monumente des oberen Italiens an, die nach verwandten Principien erbaut sind. Das eine von diesen ist die Kirche S. Zenone zu Verona, eine Basilika, in den Hauptmotiven ihrer Anlage der Kirche S. Miniato bei Florenz entsprechend, doch ohne jene zartere Durchbildung und statt der antiken Formen mehr nordisch phantastische anwendend. Vorhandenen Inschriften zufolge scheint der Haupttheil des Gebäudes noch dem elften Jahrhundert anzugehören. Im Anfange des zwölften wurde dasselbe beträchtlich erweitert und mit

<sup>1</sup> Dies sowohl in Rücksicht auf den noch sehr rohen Standpunkt der Architektur, wie uns dieselbe an sicheren Beispielen überall um den Anfang des elften Jahrhunderts entgegentritt, als auch in Bezug auf den Standpunkt der Bildnerei. Der feine Formensinn, der sich in allen Details von S. Miniato ausspricht, müsste nothwendig ein verwandtes Streben auch in der Bildnerei hervorgerufen haben; aber gerade in Toscana erscheint die letztere, bis in die spätere Zeit des zwölften Jahrhunderts, noch äusserst ungefügt.

einer reichgeschmückten Façade, an der schlanke Halbsäulen und Pilaster bis zu den Dachgesimsen emporlaufen, versehen. Die Vollendung dieses Umbaues fällt in das Jahr 1138. Neben der Kirche finden sich noch mancherlei andre alterthümliche Baulichkeiten.<sup>1</sup> — Sodann die Kathedrale, S. Ciriaco, zu Ancona, ein Gebäude, das man etwa dem Dome von Pisa vergleichen dürfte; eine dreischiffige Basilika, von einem dreischiffigen Querschiffe durchschnitten, über der Durchschneidung eine Kuppel; das Aeussere einfach, aber klar durchgebildet, die Façade im späteren germanischen Style. Man setzt die Zeit des Baues, obschon willkürlich, in den Beginn des eilften Jahrhunderts. Die Kirche S. Maria della piazza zu Ancona macht sich durch die phantastische Arkaden-Dekoration an ihrer Façade bemerklich.

Endlich sind einige Basiliken, wahrscheinlich des zwölften Jahrhunderts, in Genua hieher zu rechnen, welche theils durch die Benützung des Farbenwechsels im Stoff (Schichten von weissem Marmor und schwarzem Basalt), theils durch die Behandlung des Details an toskanische Bauten erinnern, während die Façaden mehr dem einfachen lombardischen Typus folgen: S. Donato, S. Cosmo, S. Maria in via lata, dann mit Spitzbogen: S. Agostino und der Dom, letzterer mit schlanken Schein-Emporen, so dass die Nebenschiffe beinahe die Höhe des Mittelschiffes erreichen. (Der reiche Façadenbau wahrscheinlich erst vom J. 1307). Sodann noch eine gewölbte Pfeilerkirche: S. Giovanni di Prè (1180?), mehrerer stark verbauten alten Kirchen nicht zu gedenken. Die äussere Dekoration besteht an mehreren der genannten Gebäude aus Bogenfriesen und Lissenen nach lombardischer Weise; auch bunte Backsteine kommen mehrfach als Ornament vor.

c) Monumente von Venedig.

Bei den Monumenten von Rom, welche der in Rede stehenden Periode angehören, erschien der römisch-christliche Basilikenstyl unmittelbar nachgeahmt, bei den toskanischen Monumenten weiter gebildet und zum Theil mit einigen wenigen Elementen des byzantinischen (auch des muhamedanischen) Styles vermischt. Dagegen bestimmt sich der eigenthümliche Charakter der Monumente von Venedig<sup>2</sup> durch eine entschiedenere Aufnahme des byzantinischen Baustyles, so dass einzelne Werke völlig nach den Principien desselben aufgeführt sind, bei andern wenigstens eine gewisse byzantinische Färbung deutlich hervortritt; zugleich machen sich hier im Einzelnen manche besondere Motive der muhamedanischen Architektur, ebenfalls schärfer als an den im Vorigen besprochenen Monumenten, bemerklich. Die ganze Richtung des venetianischen Staates nach

<sup>1</sup> Gio. Orti Manara, *dell' antica basilica di S. Zenone maggiore in Verona.*

<sup>2</sup> Darstellungen einiger der bedeutendsten Architekturen s. u. a. in den *Fabbriche più cospicue di Venezia, II.*

dem Orient, sein vielfacher und naher Verkehr mit demselben, erklärt diese Erscheinungen zur Genüge.

Das wichtigste unter allen venetianischen Monumenten, dasjenige, wodurch vornehmlich die dortige Architektur ihre eigenthümliche Richtung erhielt, ist die Kirche S. Marco.<sup>1</sup> Der Bau derselben fällt bereits in eine frühe Zeit; sie wurde im Jahr 976 begonnen und 1071 (in ihrer ursprünglichen Anlage) vollendet; sie ist das erste Monument von höherer Bedeutung, welches bei dem Erwachen des gesammten italienischen Lebens zu neuer Eigenthümlichkeit errichtet ward. Sie trägt aber auch auf's Vollständigste das Gepräge einer solchen, im Beginn noch ungefügigen Thätigkeit, indem sie der Hauptanlage nach zwar klar und einfach gesetzmässig gestaltet, in allem, überaus reichen Detail noch barbarisch roh und wild ausschweifend erscheint. — Die Anlage ist auch hier, was den Grundplan anbetrifft, zunächst die der Basilika; aber starke Pfeiler sind rings an den Hauptpunkten der inneren Räume angeordnet, die durch breite Gewölb-Bögen verbunden werden; zwischen den letzteren erheben sich, ganz nach byzantinischer Art, isolirte Kuppelgewölbe. Eigenthümlich ist dem Gebäude sodann ein breiter, abgeschlossener Portikus, ebenfalls mit einer Reihe von Kuppeln überwölbt, der sich rings um die vordern Theile desselben, bis an das Querschiff, umherzieht. Für das Aeussere bildet dieser Portikus mit dem Gebäude eine Masse. Ringsum sind hier, am Aeusseren, grosse und tiefe, im Halbkreis überwölbte Nischen angebracht, deren Gewände ganz mit einem bunten und willkürlichen Gewirre von Säulen bedeckt sind. Ueber den Nischen bildet sich eine offene Gallerie, hinter der die Wände des Gebäudes selbst, mit halbrunden Giebeln nach völlig byzantinischer Art, emporsteigen. Die letzteren sind später mit gothischem Zierwerk bekrönt worden.<sup>2</sup> Das gesammte Innere, die Nischen und Rundgiebel des Aeusseren sind auf's Reichste mit Mosaik-Gemälden auf Goldgrund bedeckt. Die grosse Menge der, vornehmlich zur äusseren Dekoration angewandten Säulen ist in all ihren Einzelheiten höchst verschiedenartig, ohne alle gegenseitige Uebereinstimmung und zumeist wohl von andern Gebäuden entnommen; die Kapitäle haben antike, byzantinische, zum Theil auch arabische Formen. Muhamedanische Einwirkung zeigt sich, ausser an den letzt genannten Kapitälern, auch an einigen, mit geschweiftem Spitzbogen versehenen Portalen.

Dass übrigens gleichzeitig auch der reine Basilikenbau, nach altchristlicher Art, in Venedig zur Anwendung gekommen, bezeugt

<sup>1</sup> *G. Piazza: la regia basilica di S. Marco, Venez. 1835.* — Neueres Prachtwerk von *J. u. L. Kreutz, Venedig 1843.*

<sup>2</sup> Dass das Gebäude ursprünglich mit der einfachen Form dieser halbrunden Giebel abgeschlossen war, erweist eine alte musivische Darstellung der Kirche, die sich in einer der genannten Nischen der Façade befindet.

der im J. 1008 erbaute Dom auf Torcello, eine der Nachbarinseln von Venedig. Dagegen erscheint die im weiteren Verlauf des eilften Jahrhunderts erbaute kleine Kirche S. Fosca auf Torcello wiederum als ein Gebäude von vorherrschend byzantinisch-orientalischer Anlage, doch in eigenthümlich anziehender Ausbildung. Die Kirche S. Donato auf Murano, dem zwölften Jahrhundert angehörig, ist eine gewöhnliche Basilika, das Aeussere ihrer Chorpartie aber mit zwiefachen Arkaden geschmückt, die ebenfalls das byzantinische Gepräge in eigenthümlicher Umbildung tragen. — Endlich ist in einigen kleineren Kirchen der Typus der gewöhnlichen spätbyzantinischen nachgeahmt: ein griechisches Kreuz, in der Mitte die Kuppel auf vier Säulen, vorn ein Narthex; die Gewölbe meist Tonnengewölbe. Als der älteste Bau dieser Art gilt S. Giacometto di Rialto, vorgeblich vom J. 421, aber 1194 umgebaut.

Sodann ist eine Reihe von Palästen und Wohngebäuden zu nennen, welche, zwischen den Prachtbauten späterer Perioden, am Canal Grande von Venedig liegen und ebenfalls der Periode des romanischen Styles angehören. Die Einrichtung ihrer Façaden hat bereits diejenige Eigenthümlichkeit, welche bei diesen Gebäuden in Venedig in Gemässheit ihrer Lage an der Wasserstrasse und eines offenen heiteren Verkehrs, stets, bis in die späteste Zeit, wiederkehrt, indem nämlich grosse offene Säulenlogen, in mehreren Geschossen übereinander, als Bezeichnung der Haupträume des Inneren angeordnet sind. Bei den Gebäuden der in Rede stehenden Periode haben die Säulen dieser Logen ziemlich durchgehend eine byzantinisch-arabische Form, und die Bögen über ihnen bilden theils beträchtlich überhöhte Halbkreise, theils sind es orientalisch geschweifte Spitzbögen. Als Hauptbeispiele sind der jetzige *Fondaco dei Turchi* (Herberge der Türken), der Palast *Loredan*, der *P. Farsetti* u. a. m. zu nennen.

Neben diesen venetianischen Monumenten sind ein Paar Bauwerke an der gegenüberliegenden istrischen Küste anzuführen: die Kirche S. Caterina, auf der Insel gleiches Namens bei Pola, ein einfach byzantinischer Kuppelbau, und die Kathedrale von Pola, eine Basilika, in der aber die Säulen nicht, wie gewöhnlich durch Halbkreisbögen, sondern durch gedrückte Spitzbögen verbunden sind. Der letztere Umstand deutet wiederum auf einen bedeutenden Einfluss von Seiten der muhamedanischen Kunst, wie dasselbe Motiv sich, in reichlichster Anwendung, bei den im Folgenden zu nennenden Architekturen findet.

d) Monumente von Sicilien und Unter-Italien.

Ein eigenthümlich wichtiges Glied in der Entwicklungsgeschichte der Architektur des Mittelalters bilden die unter normannischer

Herrschaft aufgeführten Bauwerke Siciliens.<sup>1</sup> Hier vereinigen sich die verschiedenen Hauptformen der Architektur, welche auf den ersten Entwicklungsstadien der romantischen Kunst hervorgetreten waren, in einer Weise, dass ein jedes derselben als ein wesentlich bedeutendes und wirksames erscheint. Die historischen Verhältnisse hatten in Sicilien eine so gleichartige Berechtigung verschiedener Culturmomente hervorgebracht. Ursprünglich dem weströmischen Reiche angehörig, kam die Insel um die Mitte des sechsten Jahrhunderts unter byzantinische Herrschaft und unter die der byzantinischen Sitte und Lebensweise. Dieser Zustand dauerte bis zum Anfange des neunten Jahrhunderts; von da ab, vom Jahr 827 bis 1061 herrschte der Islam über Sicilien und trug auch hieher (wie uns noch erhaltene Monumente bereits bezeugten) die ihm eigenthümliche Cultur über. In dem letztgenannten Jahre aber ward derselbe wiederum, durch die Waffen der Normannen, die aus Frankreich herüberzogen, verdrängt, und Sicilien für das occidentalische Leben zurückerobert.

Die grossartigen und prachtvollen Denkmäler, welche die Normannen, vornehmlich im Verlauf des zwölften Jahrhunderts errichteten, sind zugleich in römisch-christlichem, in byzantinischem und in muhamedanischem Style aufgeführt. Die Grundlage ist die der Basilika; damit verbindet sich der byzantinische Kuppelbau, bei den bedeutendsten Gebäuden in der schon früher besprochenen Art, dass die Kuppel sich über der Durchschneidung von Lang- und Querschiff erhebt; alle Bogenwölbungen aber (mit Ausnahme der Kuppeln) haben vorherrschend die Form des muhamedanischen Spitzbogens,<sup>2</sup> sowohl die Bögen über den Säulenstellungen der Schiffe, als die unter den Kuppeln, selbst der Bogen, in welchem sich die (im Grundriss noch halbrund gezeichnete) Altartribüne öffnet, und in den meisten Fällen auch die Ueberwölbung der Fenster und Thüren. Das Innere ist in der Regel durchweg mit Mosaikgemälden nach byzantinischer und mit Ornamenten nach mehr arabischer Art bedeckt; das Balkenwerk der Decke erscheint aufs Reichste dekbrirt, zuweilen in ganz speciell arabischen Formen; auch kommen mehrfach sogar, als Dekoration des Inneren, arabische Inschriften vor. Das Aeussere, besonders die Façade und der Chor, hat eine nicht minder bunte Dekoration: Säulen, Halbsäulen, Pilaster, mit (sich zumeist durchschneidenden) Spitzbögen, Alles mit zierlichen

<sup>1</sup> *Domenico lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco, del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne.* — *H. Gally Knight, Saracenic and Norman remains, to illustrate the Normans in Sicily.* — Vgl. *Hittorf et Zanth, architecture moderne de la Sicile.* — Eine Uebersicht, von *v. Schorn*, in der deutschen Vierteljahrschrift 1841, Heft IV, S. 109, ff.

<sup>2</sup> An einigen ganz frühen Normannenbauten Siciliens behauptete sich auch noch der Rundbogen und auf dem Festlande, in Calabrien und Apulien, blieb er sogar vorherrschend, wie wir sehen werden.

musivischen Mustern aus verschiedenfarbigem Stein eingefasst und ausgefüllt. Als besondere Eigenthümlichkeit einiger Hauptgebäude — und zwar als eine germanische, oder im vorliegenden Falle: als eine national normannische<sup>1</sup> — ist die harmonische Verbindung des Thurmbaues mit dem Körper des Gebäudes (die namentlich in Italien anderweitig nicht stattfindet) hervorzuheben; zwei viereckige Thürme springen in solchem Falle zu den Seiten der Façade vor und werden durch einen Portikus, in dessen Grunde das Hauptportal sich befindet, verbunden. — Mit Ausnahme der letztgenannten Einrichtung, der Thurmanlage, ist freilich in der gesammten sicilisch-normannischen Architektur, so vielgestaltig ihre Ornamentik erscheint, keine höhere architektonische Durchbildung und Entwicklung wahrzunehmen, als in den Werken der altchristlichen und der muhamedanischen Kunst bereits vorgezeichnet war. Im Gegentheil ist die Anwendung des Spitzbogens hier grossentheils als ein im ästhetischen Belang entschieden ungünstiges Element zu bezeichnen, vornehmlich bei den Arkaden, welche die Schiffe der Basilika von einander trennen; denn indem hier der Architektur, im Ganzen und Einzelnen, alle eigentlich architektonische Gliederung fehlt, so erscheint der Spitzbogen unselbständig, als ein gebrochener Bogen, somit doppelt unfähig, die Mauerlast, die über ihm liegt, zu tragen; dazu kommt auch noch der Umstand, dass er fast durchweg überhöht (mit vertikal aufsteigenden Schenkeln) gebildet ist, so dass sich die Bedeutung der Bogenform, in ihrem Verhältniss zur stützenden Säule, völlig auflöst und völlige Willkür an die Stelle einer, wenn auch nur roh angedeuteten, organischen Entwicklung tritt. Dennoch aber sollte diese willkürliche Verbindung heterogener Elemente in den späteren Umschwung der occidentalischen Architektur als eine wesentlich fördernde Triebkraft eintreten. — Mit dem dreizehnten Jahrhundert nimmt übrigens dieser normannische Styl Manches von dem romanischen anderer Länder an, z. B. die gegliederten Pfeiler u. s. w.; seine Eigenthümlichkeiten aber machen sich noch bis zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts geltend.

Die Bauten aus den ersten Jahrzehnten der Normannenherrschaft über Sicilien (aus der späteren Zeit des elften Jahrhunderts) sind sowohl in der Dimension unbedeutend, als auch in den Formen die eigenthümliche, eben angedeutete Richtung der Architektur noch nicht völlig entwickelt erscheint; zu diesen gehören die kleinen Kirchen S. Nunziatella zu Messina, S. Giacomo la Mazzara zu Palermo (1088), S. Pietro la Bagnara (jezt Sacristei von S. Maria di Bagnara) ebendasselbst (1081), u. a. m. — Ungleich bedeutender sind die Bauten des zwölften Jahrhunderts. In die

<sup>1</sup> Und zwar beinahe als die Einzige. Ausserdem sind bloss einzelne Ornamente den Bauten Siciliens und der Normandie gemeinsam: die figurirten Kapitäle, die Zickzackverzierung u. s. w., und selbst diese kamen in Sicilien nur selten vor.

frühere Zeit desselben gehören: die Kirche S. Giovanni degli Eremiti, vor 1132 erbaut, in Kreuzform mit fünf (jetzt blos vier) Kuppeln von hufeisenförmigem Durchschnitt, und drei Tribunen, Alles streng und einfach; — sodann S. Maria dell' Amiraglio (la Martorana), 1139 — 43, ein Gebäude von noch vorherrschend byzantinischer Anlage (die Kuppel in der Mitte, über vier Säulen), durch späteren Anbau erweitert; und die Kirche S. Cataldo (vor 1161) zu Palermo, das Schiff mit drei Kuppeln bedeckt. — Als ausgebildete Basilika, mit einer Kuppel über dem Chorraum, erscheint zunächst die Schlosskapelle (Capella Palatina) zu Palermo, im J. 1132 vollendet und 1140 geweiht; in dem Einzelnen ihrer Formen herrscht das arabische Element mit grosser Entschiedenheit vor. Sodann die Kathedrale von Cefalu, begonnen im J. 1131, an der vornehmlich die Chorpartie, innen und aussen, reich geschmückt ist. Ebenso die Kirche della Maggiore zu Palermo, vom J. 1150, u. a. m. Das glänzendste Beispiel aber für den gesammten normannisch-sicilischen Baustyl ist der Dom von Monreale, unfern von Palermo, der um das J. 1174 begonnen und in kurzer Frist beendet wurde. Dieser Kirche reihen sich als gleichzeitige und, der Anlage nach, ähnlich bedeutende Bauten noch die Kathedrale von Messina (begonnen 1098) und die Kathedrale von Palermo an, von denen indess die letztere (1185 geweiht) vielfache Umwandlungen, namentlich im Inneren, erlitten hat. Am Aeusseren ist die Chorseite mit überaus reichem musivischem Schmuck von gekreuzten Spitzbögen und mit Zinnen in maurischer Art wohl erhalten.

Denselben Styl, nur in etwas späterer und leichter Ausbildung, zeigen die Arkaden einiger sicilischen Klosterhöfe, die etwa den römischen Klosterhöfen des dreizehnten Jahrhunderts parallel zu stellen sein dürften. Vorzüglich bedeutend ist der von Monreale, an dem die Kapitäle, selbst die Schäfte der Säulen, mannigfach und in phantastischer Weise sculptirt erscheinen und der sonst reichen musivischen Schmuck trägt. Aehnlich, nur etwas einfacher, der Klosterhof neben der Kathedrale von Cefalu.

Ueber die Bauten der Normannen und Hohenstaufen in Unter-Italien müssen wir die in Aussicht stehenden nähern Nachrichten abwarten.<sup>1</sup> Dieselben bieten mannichfach ähnliche Motive dar, wie die sicilianischen, sind aber im Styl keinesweges mit denselben identisch. Den Ausgangspunkt liefert der (leider modernisirte) Dom von Salerno, die Stiftung Robert Guiscard's, um 1080; eine imposante, wahrscheinlich von jeher gewölbte Kirche, auf Pfeilern

<sup>1</sup> Hauptsächlich das von Hrn. Dr. Schulz in Dresden vorbereitete Werk. — Die *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie mérid. etc.*, auf Veranstaltung des Duc de Luynes, mit Zeichnungen von Baltard, herausgegeben, gewähren durchaus keinen Ueberblick.

mit je vier Ecksäulen, darüber überhöhte Rundbogen. Das Querschiff bildet, ähnlich wie im Dom von Monreale, einen grossen freien Raum vor den drei Tribunen, unter welchem sich eine bedeutende Crypta ausdehnt. Das Hauptportal hat feine antikisirende Details; das Atrium ist eine prachtvolle vierseitige Halle von korinthischen Säulen (aus den Ruinen von Pästum) mit überhöhten Rundbögen; an dasselbe schliesst sich, hier von der Kirche getrennt, der Thurm an, welcher, wie die Pfeiler des Innern, Ecksäulen hat. Diese letztern und die überhöhten Rundbögen bilden hier die einzigen deutlichen Berührungspunkte, sowohl mit der saracenischen Baukunst als mit den Besonderheiten der Kirchen in der Normandie; die Anlage des Chores und der drei Tribunen ist offenbar byzantinisch. — Der Dom von Amalfi, eine schlanke Basilika, deren Säulen aber zu Pfeilern entstellt sind, ebenfalls aus dem elften Jahrhundert; vorn ein Portikus mit überhöhten Spitzgewölben auf antiken Säulen, die vordern Bogenöffnungen mit malerisch verschlungenen maurischen Spitzbögen auf Säulchen ausgefüllt; ähnlich, nur schlanker und einfacher, die Bögen des anstossenden Kreuzganges vom J. 1103; der Thurm, ebenfalls mit Ecksäulen, steht auch hier getrennt. — Maurische Arkaden von ähnlicher Art, wie die erwähnten, finden sich auch an den Architekturen des nahen Ravello, besonders in einem Klosterhof, wo die Bögen sich phantastisch bunt durcheinanderschlingen. — Die alte Kirche S. Restituta zu Neapel (gegenwärtig eine Seitenkapelle des dortigen Domes) ist eine Basilika mit Spitzbögen über den Säulen. — Von den apulischen Kirchen wird der Dom zu Bari schon in die vornormannische Zeit (1035) versetzt, was jedoch kaum von dem jetzigen Gebäude mit seiner Kuppel, seinen beiden Thürmen und seiner schönen abendländisch-romanischen Dekoration gelten kann. — Das Grabmal Bohemund's neben S. Sabino zu Canosa (nach 1111) ist ein kleiner byzantinischer Kuppelbau mit Umgang und Vorhalle. — S. Nicolo zu Bari (geweiht 1103) hat in der halben Höhe des Mittelschiffes freie, querdurchlaufende Schwibbögen und über den Hauptbögen Schein-Emporen. — Alte Bestandtheile dieser Zeit in den Domen von Troja und Trani (zwölftes Jahrhundert); der Dom von Bitonto, vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, folgt dagegen mehr dem deutschen und lombardischen Styl der romanischen Zeit. — In Foggia der Rest eines Palastes Friedrich's II., mit schönem antikisirendem Detail; das wichtigste Bauwerk dieses Fürsten aber ist die achteckige, an jeder Ecke mit einem achteckigen Thurm versehene Burg Castel del monte, in deren Detail sich edle frühgermanische Formen mit antiken Giebeln und Gesimsen vereinigt finden.



## e) Monumente der Lombardei.

Die L o m b a r d e i ist von den übrigen Gegenden Italiens, soweit wir über deren Monumente eine nähere Kunde haben, aufs Bestimmteste unterschieden, indem hier nämlich die gewölbte Basilika und ihr Pfeilersystem, wovon sich schon in dem oben genannten Dom von Casale Monferrato ein allerdings zweifelhaftes Beispiel aus altlangobardischer Zeit fand, zu einer entschiedenen und gesetzmässigen Durchbildung gelangt. Was früher über die Anlage der gewölbten Basiliken im Allgemeinen gesagt ist, gilt auch von diesen Gebäuden; doch sind an ihnen verschiedene Stadien der künstlerischen Entwicklung wahrzunehmen, auch haben sie gewisse Eigenthümlichkeiten der Anlage, in welchen sie sich von den gewölbten Basiliken andrer Gegenden bestimmt unterscheiden. Diese Eigenthümlichkeiten betreffen vornehmlich die Anordnung der Façade. Während der Körper des Gebäudes, wie gewöhnlich, aus einem höheren Mittelschiff und niederen Seitenschiffen besteht, wird die Façade in der Regel, ohne eine nähere Rücksicht auf das Princip einer solchen Anlage, ungetheilt und gewissermaassen als ein selbständiger Bau emporgeführt, indem sie in flacher Giebelform schliesst; unter den schrägen Linien des Giebels ist insgemein, wie auch sonst an den bedeutendsten Theilen der Anlage (an Chor und Kuppel), jene kleine Arkadengallerie angebracht. Damit aber die innere Austheilung des Raumes dennoch bereits an der Façade angedeutet werde, so pflegen hier, den Scheidungslinien zwischen Mittel- und Seitenschiffen entsprechend, Pilaster angeordnet zu sein, die sich indess dem Ganzen fast nirgend in recht harmonischer Weise fügen. (Es scheint aus diesen Umständen hervorzugehen, dass die ganze Anlage doch eigentlich der italienischen Gefühlsweise etwas Fremdartiges, somit mehr ein von aussen Hereingetragenes, als auf dem heimischen Boden Erwachsenes war.) Sonst liebt man es, wie oberwärts unter dem Giebel, so auch noch tiefer die Fläche der Façade mit kleinen Arkaden zu durchbrechen, dergleichen auch wohl in entsprechender Linie an den Seiten des Gebäudes herumzuführen. Bei den Gebäuden dieser Art, die den entwickelten, späteren Zeiten des romanischen Styles angehören, erscheint ein grosses, zierlich ausgebildetes Rundfenster als Hauptschmuck der Façade. Das Hauptportal erhält gewöhnlich seinen besonderen Vorbau, aus Säulen und Bögen bestehend. Der Thurm wird zumeist als ein gänzlich isolirtes Gebäude neben der Kirche errichtet (was ebenfalls einen Mangel des Sinnes für organische Durchbildung der Gesamt-Anlage erkennen lässt). — Rund- und Polygonkirchen, in der Regel zu Baptisterien bestimmt, finden sich nicht selten in der Lombardei, namentlich in der Nähe der Hauptkirchen; ihre architektonische Einrichtung folgt denselben Principien, natürlich mit denjenigen Modificationen, welche die abweichende Bauform nöthig macht.

Unter den einfacheren Gebäuden, die als Beispiele des eben genannten Styles anzuführen sind, ist zunächst die Kirche S. Pietro e Paolo bei S. Stefano zu Bologna zu nennen. Diese bildet noch (wie auch in andern Ländern ähnliche Beispiele vorkommen) einen Uebergang von der Anlage der einfachen Basilika zu der in Rede stehenden ausgebildeten Bauform, sofern nemlich in den Arkaden des Schiffes Säulen mit Pfeilern wechseln, von denen nur die letztern als Träger des Kreuzgewölbes emporsteigen. Etwas älter möchte die anstossende Rundkirche del santo Sepolero sein, deren Kuppelraum auf Säulen mit einer Art von niedrigen Würfelkapitälern ruht. — Die Ruinen der Kirche S. Giulia bei Bergamo scheinen ebenfalls noch auf eine einfache Ausbildung, doch ohne ein solches Motiv des Ueberganges, hinzudeuten. — Ein sehr wichtiges Beispiel für die frühere Entwicklung dieses Styles bildet sodann die Kirche S. Michele zu Pavia. Sie hat im Innern bereits alle Elemente, die sich in der Anlage der gewölbten Basiliken zu vereinigen pflegen, doch sind die Verhältnisse und die Detailformen noch schwer, die Pfeilerkapitälern noch phantastisch barock. Auch die, in den Hauptformen ebenfalls zwar bereits ausgebildete Façade erscheint noch als ein Beispiel barbarischer Pracht. Kuppel und Apsis sind mit Gallerieen umgeben. Man hat das gegenwärtig vorhandene Gebäude früher ohne irgend hinreichenden Grund dem Zeitalter der Langobardenherrschaft (in welchem zu Pavia allerdings eine Kirche des h. Erzengels Michael gegründet ward) zugeschrieben; ohne Zweifel gehört dasselbe der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts an.<sup>1</sup> Ein Gebäude von ganz ähnlicher Art war die, im Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts zerstörte Kirche S. Giovanni in Borgo zu Pavia. Einfacher, aber wohl aus derselben Zeit: S. Teodoro und S. Pietro in cielo d'oro. — Verwandte Anlage des Inneren, schwere gedrückte Verhältnisse bei reichen Formen des Ornamentes, zeigt auch die Kirche S. Ambrogio zu Mailand; die in zierlich romanischem Style gebildete Kuppel gehört einer Restauration vom Ende des zwölften Jahrhunderts an. Sehr eigenthümlich ist ein, vor der Façade dieser Kirche angelegter Vorhof und die, durch denselben bedingte besondere Gestaltung der Façade. Der Vorhof ist mit einer Bogenhalle umgeben, deren Arkaden durch gegliederte Pfeiler, ganz im Style der Kirche und in den Formen des romanischen Gewölbebaues, gebildet werden. (Der Vorhof ist demnach gleichzeitig mit der Kirche und nicht, wie man auch hier gewollt hat, den Zeiten der altchristlichen Kunst angehörig). Der Giebel der Kirchenfaçade, über den Arkaden des Hofes,

<sup>1</sup> Noch Gally Knight (*Ecclesiastical Architecture in Italy*, 2 Serien, in fol.) setzt diese Reihe von Bauten in die Langobardenzeit und leitet den romanischen Styl des Nordens davon ab, nachdem diese Ansicht schon ausführlich widerlegt worden war von Cordero, *dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda*, p. 46, ff.; p. 178.

wird durch die Wölbungen einer reichgeschmückten offenen Loge ausgefüllt.

Eine Reihe anderer Bauten zeigt den lombardischen Baustyl (wenn man ihn so nennen darf) in seiner reichsten und in einer verhältnissmässig edeln Ausbildung. Unter diesen sind namentlich anzuführen: der Dom von Modena, gegen den Schluss des eilften Jahrhunderts begonnen (an seinem Portale findet sich bereits das Datum des Jahres 1099); der Dom von Cremona, begonnen in der früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts, geweiht im J. 1190;<sup>1</sup> der Dom von Piacenza, begonnen im J. 1122, beendet in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts; der Dom von Parma, begonnen in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts. Auch der Dom von Ferrara gehört, was seine ursprüngliche Anlage betrifft, zu derselben Reihenfolge und zwar als eins der früheren Gebäude. Der untere Theil seiner Façade, an dem sich das Datum des Jahres 1135 findet, und die äussere Dekoration seiner Langseiten entspricht den Formen des Domes von Modena; der Oberbau der Façade aber ist, in ziemlich barocker Anordnung, in den Formen des gothischen Baustyles ausgeführt worden und gehört ohne Zweifel dem Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts an; das Innere des Domes ist modernisirt. Schon vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ist die Cathedrale von Asti, mit einer einfachern lombardischen Façade und polygonen Abschlüssen des Querschiffs. Aehnlich und nicht viel neuer die Kirche S. Secondo ebendasselbst.

Unter den lombardischen Baptisterien und Bauwerken von verwandter Anlage erscheint zunächst die sogenannte alte Kathedrale von Brescia als ein mächtiger Rundbau von alterthümlichem Charakter, die Bögen des Innern von Pfeilern gestützt. Auch dies Gebäude schreibt man noch der Langobardenzeit zu; doch hat wenigstens der Oberbau entschieden romanische Formen. S. Giulia ebendasselbst hat eine achtseitige Kuppel, ebenfalls romanischen Styles. Als derselben Zeit angehörig gilt sodann die Kirche S. Tommaso in limine zu Bergamo, ein Rundbau, im Innern zwei Säulenkreise übereinander; aber auch hier spricht sich der romanische Charakter schon durch die Bogenfriese und Lissenen deutlich aus. — Das Baptisterium von Padua hat unterwärts eine viereckige, oberwärts eine runde Gestalt; der zierlich ausgebildete Schmuck von Bogenfriesen und Lissenen, womit das Aeusserere der oberen Theile versehen ist, deutet hier bereits auf die spätere Zeit der in Rede stehenden Periode. — Das Baptisterium von Cremona, erbaut um 1167, ist achteckig, im Aeusseren der Architektur des dortigen Domes entsprechend, an den Wänden des Inneren mit Säulen-Arkaden und Gallerieen. — Das Baptisterium von Parma,

<sup>1</sup> L. Manini, *memorie storiche della città di Cremona*.

erbaut in derselben Periode und vollendet im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts, hat ebenfalls eine achteckige Form und ist an seinen Aussenseiten mit zahlreichen Säulenstellungen, die zumeist gerade Gebälke tragen, geschmückt; ähnliche Dekoration wiederholt sich auch an den Wänden des Inneren. —

Ausserhalb der Lombardei finden sich nur vereinzelte Beispiele von gewölbten Basiliken. Als ein solches ist die Kirche S. Maria in Castello zu Corneto anzuführen, die im J. 1121 gegründet und 1208 geweiht wurde.<sup>1</sup> Doch hat hier die Structur des Innern gewisse auffallende Disharmonien, die wohl nur zum Theil einer etwaigen Veränderung in der Bauführung zuzuschreiben sein dürften. — Eigenthümlich erscheinen zwei Kirchen in der anconitanischen Mark, indem bei diesen, während bei den übrigen Theilen der Anlage keine wesentliche Veränderung des Systemes ersichtlich wird, die Bogenwölbungen die Form des Spitzbogens haben. Die eine dieser Kirchen ist die Kathedrale von San Leo (unfern von S. Marino), ein nicht sonderlich regelmässiges Gebäude, wo diese Form auch nur im Schiff eintritt; man schreibt dieselbe einer im J. 1173 erfolgten Restauration zu. Die andere ist die Kirche S. Bernardino zu Chiaravalle (zwischen Sinigaglia und Ancona). Hier zeigt sich eine klare Durchführung des Systemes, ähnlich wie an einem eigenthümlichen Cyclus deutscher Gebäude aus der Spätzeit des romanischen Styles, indem die Wölbungen des Inneren durchweg den Spitzbogen haben, während die Fenster noch im Rundbogen überwölbt sind. Eine Inschrift an der Hauptthüre nennt das Jahr 1172 als Datum des Baues. Ob diese Bauzeit bei beiden Gebäuden völlig auf ihre gegenwärtige Erscheinung zu beziehen sei, mag vor der Hand dahingestellt bleiben, obschon darin an sich kein Widerspruch liegen würde.

§. 3. Monumente von Spanien. (Denkm. Taf. 42. C. IX.)

Von romanischer Architektur sind uns in Spanien zu wenig Beispiele bekannt, als dass wir mit Bestimmtheit den Charakter, den dieselbe hier gewonnen, nachweisen könnten; doch lässt Mehreres eine aus Südfrankreich überkommene Tradition vermuthen. Im Einzelnen, namentlich in den mehr dekorativen Theilen, lässt sich eine Einwirkung von Seiten der spanisch-maurischen Kunst wahrnehmen.

Aus dem elften Jahrhundert ist nichts von Bedeutung bekannt; auch möchten schon aus historischen Gründen die eigentlichen Prachtbauten kaum vor dem zwölften Jahrhundert begonnen haben.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Gaye, im Kunstblatt, 1839, S. 242.

<sup>2</sup> Für das Folgende s. die schon erwähnte *España etc.* von Villa-Amil und Escosura, deren malerische Ansichten auch hier den Grundplan der Gebäude oft zweifelhaft lassen.

In diese Zeit versetzt man den Dom von Zamora, dessen Façade mit einfachen Streben eingefasst und mit mässigen Portalen und Bogenverzierungen (bereits zum Theil spitzbogig) versehen ist; ebenso die Stiftskirche des nahen Toro, vorgeblich schon aus der Zeit Alfons VII (1126 — 1157); ein einfacher Bau mit Streben, auf dem Kreuz (?) ein runder Kuppelthurm mit vier ebenfalls runden Eckthürmen in leichtestem Uebergangsstyl. Dagegen hat der Kreuzgang des ebenfalls um 1150 erbauten Klosters Benevivere in Altkastilien noch ziemlich streng romanische Details, neben welchen übrigens auch schon flache, an beiden Enden gebrochene Rundbögen, eine im späten spanisch-germanischen Styl so oft angewandte Form, vorkommen. — Die Magdalenenkirche in Zamora, von unbestimmtem Datum, entspricht in ihrem (halbruinirten) Aeussern dem Dom; das Innere ist schlank romanisch mit Spitzbögen und maurischen Reminiscenzen; der Chor hat ein spitzes Tonnengewölbe und eine schmale Apsis. — Vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ist das Kloster de las Huelgas zu Burgos, im Innern viereckige Pfeiler mit wellenförmig ausgeladenen, ungemein plumpen Platten statt der Kapitäle; darüber Rundbogen; der Oberbau dagegen im Uebergangsstyl, aussen mit Strebebögen; der Chor mit geradem (?) Abschluss. Ungleich schöner durchgebildet erscheint der Uebergangsstyl an den Spitzbogenhallen des Klosterhofes (Claustrilla), mit kelchartigen, oben rund ausgeladenen Blätterkapitälern; selbst an den Bogen, wo sie auf die Deckplatten der letztern aufsetzen, schlagen zierliche Eckblätter hervor.

Das bedeutendste Architekturwerk dieses Styles, von dem wir eine Anschauung haben, ist die Kathedrale von Tarragona. Es ist eine gewölbte Basilika, im Inneren, namentlich was die Pfeiler betrifft, auf eine sehr feine Weise gegliedert, und zwar so, dass sie in dieser Formation ungleich mehr den, der spätern Entwicklungszeit angehörig romanischen Bauten der nördlichen Länder, als etwa den italienischen entspricht. Das Aeussere bietet in seinen alten Theilen dem Auge grosse kahle Massen dar; einzelne Theile, namentlich die schwere und ebenfalls sehr massenhafte Façade, gehören der germanischen Periode an. — Der Klosterhof neben dieser Kathedrale (der den Namen des Orangerhofes führt) hat in der Einrichtung der ihn umgebenden Arkaden bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten; es sind Säulen mit Halbkreisbögen, je drei der letzteren von einem hohen Spitzbogen zusammengefasst, und diese Spitzbögen durch Pfeiler und Halbsäulen, welche zu dem reich geschmückten Gesimse emporlaufen, von einander getrennt. Die Kapitäle der Säulen sind zumeist denen des älteren maurischen Styles entsprechend, zum Theil aber auch mit figürlichen Sculpturen bedeckt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A. de Laborde, *voyage pitt. et hist. de l'Espagne*, I. pl. 60—64. — Vgl. Gail, *Erinnerungen aus Spanien*, t. 5.

Die Arkaden des Klosterhofes von St. Paul in Barcellona bestehen aus leichten Säulchen und gebrochenen Zackenbögen, in denen sich ebenfalls maurische Bildungsweise anzukündigen scheint. Sehr auffallend ist der Umstand, dass diese Bögen nicht aus Keilsteinen gewölbt, sondern nach jenem urältesten System der Ueberdeckung der Räume aus horizontal liegenden und übereinander vortretenden Steinen gebildet werden. Diesem System gemäss hat die Zackenform an ihnen auch eine ganz eigenthümliche Ausbildung erhalten.<sup>1</sup>

## §. 4. Die Monumente von Frankreich. (Denkm. Taf. 43. C. X.)

## a) Monumente in Süd-Frankreich.

Unter den Denkmalen der romanischen Bauperiode in Frankreich ziehen wir zunächst diejenigen in Betracht, die sich in den südlichen Gegenden des Landes befinden. Zwar scheinen diese zumeist, den uns bekannten Abbildungen zufolge,<sup>2</sup> in die Spätzeit der romanischen Architektur zu gehören, doch ist in ihnen, wenn schon sehr häufig durch barbarische Compositionsweise und Ueberladung verdunkelt, wiederum noch eine mehr oder weniger entschiedene Nachwirkung der spätrömischen Kunst zu erkennen. Wir können dies freilich im Ganzen mehr nur aus den Dekorationen des Aeusseren (z. B. den Bogenstellungen der Wände, den Consolen an den Gesimsen, den oft niedrigen Giebeln etc.) schliessen, indem die uns vorliegenden Abbildungen und Berichte über die Structur und Composition des Innern fast nirgend eine genügende Auskunft geben. Die Kuppeln auf der Mitte des Kreuzes sind hier nicht sonderlich häufig; die Anlage des Ganzen lässt sich an fester, systematischer Geschlossenheit mit der unten zu besprechenden normannischen Bauweise nicht vergleichen. Mehrfach kommen Basiliken mit Tonnengewölben vor, welche über einer nur unbedeutenden Obermauer ohne Fenster ansetzen.

Als ein vorzüglich alterthümliches Monument ist zunächst die Kirche St. Front zu Périgueux (in Guienne) zu nennen. Es ist ein Gebäude von byzantinischer Anlage, in der Hauptdisposition des Innern etwa der Markuskirche von Venedig vergleichbar: ein griechisches Kreuz, mit fünf Kuppeln überwölbt. Im Uebrigen erscheint jedoch der Bau ziemlich schmucklos; die Giebelgesimse sind mit einer Art von Consolen unterstützt. Man meint, die Kirche sei, auf einer älteren Grundlage, oder nach einem älteren Muster, im zehnten Jahrhundert erbaut worden.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Skizze bei Gail.<sup>2</sup> Vgl. besonders: A. de Laborde, *les monumens de la France*. — Willemin, *monumens français inédits*. — Chapuy, *le moyen-âge pittoresque*.<sup>3</sup> de Caumont, *hist. sommaire de l'architecture au moy. âge*, p. 61. pl. 5. —

Die folgenden Monumente rühren sämmtlich aus einer bedeutend spätern Zeit her. Die im südöstlichen Frankreich lassen die vorhin erwähnte classische Behandlungsweise ziemlich deutlich hervortreten; im Einzelnen finden sich an ihnen Motive, welche den alten Römerbauten jener Gegend unmittelbar nachgeahmt sind. Als ein sehr brillantes Beispiel ist die Kirche Notre Dame du Port zu Clermont (in Auvergne) hervorzuheben; Säulen, Halbsäulen, Pilaster, Bogenwölbungen u. dergl. haben hier noch einen vorherrschend antiken Zuschnitt, obgleich die Composition des Ganzen ziemlich entschieden auf das zwölfte Jahrhundert zu deuten scheint. Sehr eigenthümlich, und fast mehr an maurische, als etwa an toscanische Dekorationsweise erinnernd, ist ein reicher musivischer Schmuck, der die Flächen, von denen die Bogeneinfassungen umgeben werden, ausfüllt. Aehnliche Behandlung findet sich auch an andern Kirchen von Auvergne, z. B. an denen von Issoire,<sup>1</sup> Brioude und Puy en Velai. So auch an den alten, verbauten Theilen der Kathedrale von Lyon, hier jedoch ohne jenen Mosaikschmuck, und vielleicht in etwas strengerer, mehr alterthümlicher Form. Die Abteikirche von Charlieu, unfern von Roanne an der Loire, zeigt dagegen eine freiere, zierlich leichte Entwicklung des spätromanischen Styles. — Die Kirche zu S. Savin (Dep. de la Vienne), ist eine Säulenbasilika mit Tonnengewölbe aus dem eilften Jahrhundert. — Die Kirche St. Cernin oder Saturnin zu Toulouse hat wiederum jene antikisirende Formenbildung, obgleich in reichgegliederter Composition, besonders was den hohen Thurmbau über der Durchschneidung von Lang- und Querschiff anbetrifft. Zugleich gibt diese Kirche eines der frühesten Beispiele eines dreischiffigen Querbaues. Man schreibt dies Gebäude übrigens bereits der späteren Zeit des eilften Jahrhunderts zu.<sup>2</sup> — Die Kirche von St. Gilles (in Languedoc, Dep. du Gard) und die Kathedrale des unfern belegenen Arles sind an ihrer Façade mit eigenthümlichen, brillanten Portalbauten geschmückt, die in der Composition und in den Verhältnissen auch noch antike Fassung zeigen, dabei aber mit Bildwerken und Ornamenten bereits auf eine wüste Weise überladen sind. Aehnlichen Charakter trägt der Kreuzgang der Kathedrale von Arles. Eigenthümlich ist diesem die Bedeckung durch ein Tonnengewölbe, welches durch breite Gurtbänder in einzelne Stücke gesondert wird; es ist offenbar das Vorbild der antiken Basilika der Plotina in dem benachbarten Nimes, was zu solcher Einrichtung Veranlassung gab. — Die Façade

*Ramée* (*Manuel de l'hist. gén. de l'Archit. Tom. II, p. 217*) versetzt diese Kirche erst in's 11. Jahrh. — Abbildungen bei *Gailhabaud*, *Denkm.*, Lfg. 49 und 63. — Die Bogen sind leise zugespitzt, wie in der Vorhalle von S. Marco.

<sup>1</sup> *Ramée*, *Manuel de l'hist. gén. de l'Archit. T. II, p. 149 ff.*

<sup>2</sup> *Caumont*, a. a. O., p. 91.

der Kirche von Loupiae (Dep. de la Gironde) ist durch einen besonders zierlichen Vorbau ausgezeichnet, welcher über dem reichen Portal drei Arkaden und über diesen einen Relieffries enthält.

Die Monumente im westlichen Frankreich haben manches Verwandte mit den ebengenannten, doch sind sie insgemein ungleich schwerer in den Formen, willkürlicher in der Composition, überladen mit dekorirenden Architekturtheilen, mit phantastischen Ornamenten und mit bildnerischem Schmuck. Zu bemerken ist, dass hier mehrfach, wenn schon nicht als Hauptform, der Spitzbogen bei übrigens entschieden romanischer Behandlungsweise gefunden wird. Als das brillianteste Beispiel einer solchen, noch völlig barbarischen Pracht erscheint die Kirche Notre Dame la Grande zu Poitiers. Aehnlichen Styl zeigen die Façaden der Kirchen von Civray und von Ruffec, beide ebenfalls im Poitou belegen; doch ist die letztere in einer mehr gemässigten Weise angeordnet. Die Façade der Kathedrale von Angoulême ist bunt und phantastisch mit Halbsäulen und Arkaden bedeckt, doch so, dass sich wenigstens im Detail ein feineres Gefühl ausspricht. — Außerst wüst und mit schwerer Dekoration überhäuft, obschon augenscheinlich spät, erscheint die Façade der Abteikirche von Moissac (in Guienne, Dep. Tarn et Garonne). Auch die Arkaden des Klosterhofes von St. Severin zu Bordeaux sind in einem ungemein schwerfälligen Style ausgeführt. — Einige Kirchen im südwestlichen Frankreich sind, wie S. Front in Périgueux mit lauter Kuppelgewölben bedeckt; so ausser den schon genannten Domen von Guy en Velay und Angoulême die Kirchen von Souillac (Dep. du Lot), von Roulet, von Loches u. a. m., wovon wohl ein Dutzend bloss auf das Departement de la Dordogne kommen. Man führt diese Kirchen wie auch ihr Vorbild S. Front auf die Einwirkung venezianischer Handelscolonien in Südfrankreich zurück.<sup>1</sup>

b) Monumente in Nord-Frankreich.

Ein von den ebengenannten Bauwerken wesentlich verschiedenes Bild bieten uns die Monumente im nördlichen Frankreich dar. Hier hatte sich das tapfere germanische Volk der Normannen niedergelassen. Nachdem der Sinn desselben sich einer höheren Bildung aufgethan, begründete es in dieser seiner neuen Heimath — in der Normandie — ein selbständiges Culturleben, eben so kräftig und frei, wie mit Bewusstsein nach klarer Gesetzmässigkeit und Ordnung hinstrebend. Die Monumente, welche es uns hinterlassen, geben dessen ein vollgültiges Zeugniß.<sup>2</sup> Es ist das System

<sup>1</sup> Vg. *Ramée*, a. a. O. p. 216 ff. und *De Caumont*, *Bulletin monumental*, 1847, No. 7.

<sup>2</sup> Vergl. besonders: *Cotmann*, *architectural antiquities of Normandy*; —



der gewölbten Basilika,<sup>1</sup> das uns in diesen Werken entgegentritt; dasselbe erscheint hier jedoch mit einer schlichten, strengen Consequenz und auf entschieden primitive Weise ausgebildet, so dass wir die Normandie, wenn vielleicht auch nicht als den Ort der Erfindung (denn dergleichen ist insgemein sehr schwer nachzuweisen), so doch als das Local der ersten selbständigen und bestimmten Ausbildung dieses Systemes betrachten müssen. Dabei fehlt es im Einzelnen, selbst bei den früheren Bauwerken dieser Art, nicht an einem gewissen Reichthum in der Behandlung; Pfeiler und Bögen erscheinen bereits mehrfach gegliedert, die Details auf verschiedene Weise ornamentirt. Doch verläugnen auch diese reicheren Formen den primitiven Charakter nicht. Alles ist mit einer eigenthümlichen, in diesem Falle nur zu billigenden Nüchternheit, mit einem sicheren Bewusstsein des jedesmaligen besonderen Zweckes gebildet. Der Rundbogen ist bisweilen etwas hufeisenartig überhöht. Von der Antike sind nur gewisse Grundelemente, für die horizontalen Gliederungen, auch zum Theil für die Kapitäle der Säulen und Halbsäulen (bei diesen aber mit entschiedner Vereinfachung des Ornamentes), herübergenommen. Im Uebrigen ist das System der Gliederung wesentlich nur aus den Bedingungen, welche dem Ganzen des Baues zu Grunde liegen, hergeleitet; auch was man etwa als architektonische Dekoration bezeichnen möchte, ist wesentlich aus demselben strengen Organismus des Ganzen hervorgegangen. Nur in dem Ornament, das namentlich die Bogenfassungen, oft in reichlicher Anwendung, umgibt, zeigt sich ein freieres Phantasiespiel; in der Regel aber herrscht hier wiederum eine Weise der Gestaltung, welche die Ursprünglichkeit des künstlerischen Bewusstseins im deutlichsten Lichte zeigt; es sind die allereinfachsten Linienspiele, Zickzack-Ornamente, Mäander-artig geführte Linien oder sonst in regelmässigem Wechsel gebrochene Bänder und Stäbe, woraus die meisten Verzierungen dieser Art gebildet sind. Die Säulenkapitäle, wo sie nicht eine antike Form zur Grundlage haben, erscheinen ebenfalls zumeist nach einfachen Principien verziert, wenn auch eine mehrfache Wiederholung oder anderweitige Zusammensetzung dieses Schmuckes ihnen ein reicheres Ansehen gibt; so ist namentlich eine Kapitälform beliebt, die den einfachen, unterwärts abgestumpften Würfel in mehrfacher Theilung

*Historical and descr. essays accompanying a series of engraved specimens of the architectural antiquities of Normandy, ed. by J. Britton, drawn by A. Pugin, etc.* — Eine treffliche Uebersicht mit Abbildungen, von F. Osten, in L. Förster's allg. Bauzeitung, Jahrgang 1845. — *Gally Knight: Ueber die Entwicklung der Architektur etc. unter den Normannen.* Deutsch mit Einleitung von Dr. C. R. Lepsius. 1841.

<sup>1</sup> Die von *Gally Knight*, a. a. O. S. 80 und 156 geäußerten Zweifel, ob die Gewölbe nicht erst im zwölften Jahrhundert eingesetzt sein könnten? sind nicht wohl zu begreifen, indem die Gurträger schon an den ältesten Kirchen dieser Reihe sonst völlig zwecklos wären.

und Gliederung zeigt. Völlig phantastischer Schmuck der Kapitäle, auch figürliche Sculpturen an solchen kommen nur selten vor. Die Aussenwände sind mit wenig hervortretenden Strebepfeilern und Wandbögen versehen, die des Mittelschiffes wohl auch mit einer reichern, gallerieartigen, durch Pilaster unterbrochenen Dekoration; die Gesimse ruhen meist auf Consolen. Eigenthümlich ist diesen Kirchen auch die Gleichheit der Pfeiler im Innern; obwohl die Breite eines Gewölbequadrates im Mittelschiff meist zwei Pfeilerintervallen entspricht, so ist doch der mittlere Pfeiler von unten herauf ähnlich gegliedert wie die übrigen; oben trägt er ebenfalls eine nach dem Schlussstein zu gehende Gewölberippe. Als ein sehr wichtiger Punkt für den Organismus der Gesamt-Anlage ist schliesslich noch die unmittelbare Verbindung des Thurmbaues mit dem Körper des Gebäudes und die bedeutsame Wirkung desselben für die Gesamt-Erscheinung des Aeusseren hervorzuheben. Es werden nemlich zwei viereckige Thürme auf der Westseite des Gebäudes angeordnet, aber nicht (wie bei den überdies jüngeren, sicilisch-normannischen Bauten) vor dasselbe hinaustretend, sondern aus dem Gebäude selbst emporsteigend, so dass sie eine, mit dem inneren Raume in unmittelbarer Verbindung stehende innere Halle zwischen sich einschliessen. Oberwärts, wo sie über die Dächer des Gebäudes hinaussteigen, sind sie an ihren vier Seiten mit schlanken Nischen und Fenstern versehen; eine schlanke achteckige Pyramide, deren Fuss auf den vier Ecken des Thurmbaues durch kleine Erkerthürmchen eingeschlossen wird, bildet die Spitze. Zwischen den Thürmen ist das Hauptportal, und darüber mehrere Reihen zumeist reich geschmückter Fenster enthalten. In solcher Weise erhält die Façade des Gebäudes bereits eine höchst wirkungsreiche, die Gesamt-Erscheinung des Baues mit innerer Nothwendigkeit abschliessende Gestalt, die namentlich zu dem, mehr oder weniger willkürlichen Façadenbau der lombardischen und mancher französischen Kirchen verwandten Styles einen entschiedenen und sehr vortheilhaften Gegensatz bildet. Endlich findet sich hier mehrfach über dem Kreuz ein grosser, die Gesamtmasse des Gebäudes beherrschender Mittelthurm.

Um die Mitte des eilften Jahrhunderts, zur Zeit Herzog Wilhelms des Eroberers, tritt uns diese eigenthümliche Gestaltung der normannischen Kirchenbauten bereits vollkommen durchgebildet entgegen. Als früheste Beispiele sind die Kirchen St. Georges von Bocherville, unfern von Rouen, die zwischen den Jahren 1050 und 1066 erbaut wurden, und die Abtei Jumièges, unweit Rouen, anzuführen; <sup>1</sup> die einfache Abteikirche von Bernay soll sogar

<sup>1</sup> A. Deville, *essay hist. et descr. sur l'église et l'abbaye de Saint-Georges-de-Bocherville*. — Für die als Nachweise der Stylübergänge interessanten Kirchen untergeordneten Ranges müssen wir auf das obengenannte Werk von Gally Knight verweisen.

schon in der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts erbaut sein. Zu bemerken ist, dass hier die Thürme auf beiden Seiten der Fassade noch ein leichteres, gewissermassen untergeordnetes Verhältniss haben. (Der Oberbau der Thürme gehört dem dreizehnten Jahrhundert an; in Jumièges auch der Chor.) Vorzüglich bedeutend sind sodann zwei Klosterkirchen zu Caen, die durch Herzog Wilhelm und seine Gemahlin gegründet wurden: die Kirche St. Etienne (Abbaye aux hommes), das Denkmal des Sieges von Hastings, begonnen 1066, geweiht 1077, und die Kirche St. Trinité (Abbaye aux Dames), gegründet 1083. Die erstere namentlich dürfte als das Hauptbeispiel dieses speziell normannischen Architekturstyles zu betrachten sein; doch gehört an ihr die Chorphilie nicht mehr dem ursprünglichen Bau an, da sie bereits das Gepräge des germanischen Styles, in seiner frühesten Entfaltung, trägt. Auch an den Emporen der Schiffe möchten wenigstens die Böden erst später hineingesetzt sein, obwohl die Emporenarchitektur selbst ursprünglich ist. (Aehnliche Schein-Emporen, aus der frühgermanischen Zeit, im Dom von Rouen). Beiden Kirchen verwandt erscheint sodann die Kirche St. Nicolas zu Caen, gegründet um 1083. Aehnlich auch die Arkaden im Schiff der Kathedrale von Evreux, deren übrige Theile einer spätern (germanischen) Bauzeit angehören. — Die Kirche von Than, unfern von Caen, hat die, in dieser Gegend sehr seltene einfache Basilikenform mit Säulen, entspricht aber in der Behandlung des ziemlich reich angewandten Details vollständig den übrigen Bauten normannischen Styles.

Für die weitere Entwicklung des Baustyles in der Normandie gibt zunächst die Kirche der Maladerie in der Nähe von Caen, gegründet 1161, ein charakteristisches Beispiel; die alte, einfach strenge Dekorationsweise des normannischen Styles hat hier schon das Gepräge des Ueberladenen und mancherlei phantastisches Beiwerk erhalten. Auch die Abteikirche von Montivilliers (1117) und die Kirche von Graville zeigen bereits einen brillant überladenen Styl. Noch später, Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, und in der Folge sehr überarbeitet, ist S. Gilles zu Caen, mit einem bereits spitzbogigen, schweren Oberbau. — Ungleich bedeutender jedoch und als ein sehr vortheilhaftes Zeugnis für das letzte Entwicklungsstadium der romanischen Architektur in der Normandie sind die, der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts angehörigen älteren Theile der Kathedrale von Bayeux anzuführen. Dies sind die Arkaden des Schiffes. Pfeiler und Bögen sind hier aufs Reichste und Geschmackvollste gegliedert, die Kapitäl der Halbsäulen in einer freien Nachahmung antiker Formen gebildet, die Wand über den Bögen, bis zu der Gallerie unter den Fenstern, mit ungemein zierlichen Niello-Mustern, nach Art einer Teppichwirkerei, bedeckt. — Endlich ist noch das, um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, in ähnlich brillanter Weise

aufgeführte Kapitelhaus von Bocheville zu nennen. Die oberen Theile dieses Gebäudes haben aber bereits die Form des Spitzbogens,<sup>1</sup> und zwar in einer Behandlung, welche auf die Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles hinüberleitet. —

In dem Nachbarlande nach Südwesten, der Bretagne,<sup>2</sup> sind einige Bauten erhalten, welche man in das eilfte, selbst in das zehnte Jahrhundert zu versetzen geneigt ist und die mit dem normannischen Styl noch nichts gemein haben. So z. B. die Kirche von S. Gildas (mit Ausnahme des Schiffes), mit sehr rohen, wunderlichen Kapitälern; die Kirche von Locludy, flach gedeckt, mit rundem Chorabschluss auf Säulen mit überhöhten Rundbogen, rings um das Chor ein Umgang; u. a. m. — Das merkwürdigste Gebäude ist die Kirche Ste. Croix zu Quimperlé, ein Oval mit mehreren Ausbauten, in der Mitte vier reichgegliederte Pfeiler, an den Wänden Pilaster und Säulen; das Ganze in gleicher Höhe mit Tonnengewölben bedeckt. — Der Kirche zu Lomleff (Dep. des Côtes du Nord) dient eine Rotunde mit Umgang zur Vorhalle, in welcher man einen alten keltischen Doppelsteinkreis, zur Zeit des romanischen Styles überarbeitet, zu erkennen glaubt. — Ein spätromanischer Klosterkreuzgang zu Daoulas von einfacher Zierlichkeit. U. s. w.

In den übrigen Gegenden des nördlichen Frankreichs ist von romanischen Bauten der ältesten Art, z. B. der Unterbau des Chores von S. Père zu Chartres (vom J. 940?) erhalten; runde Pfeiler mit rohen, niedrigen Kapitälern, auf welchen die Bogen ruhen; ringsum ein Chorumgang, das früheste erhaltene Beispiel dieser Bauform. — Andere Bauten befolgen ein dem normannischen ähnliches System; so z. B. das Schiff von S. Germain-des-Prés zu Paris (vorgeblich vom Anfang des eilften Jahrhunderts); einfach gegliederte Pfeiler mit Halbsäulen auf jeder Seite, je zu vier (nicht zu sechs) ein Quadrat des Mittelschiffes begrenzend; die Rundbögen zur Hufeisenform neigend; der Thurm an der Façade und die Wände der Kirche nicht mit Lissenen (wie an den deutschromanischen Bauten), sondern mit Strebepfeilern eingefasst (wie in der Normandie), das Kranzgesimse auch hier auf Consolen ruhend. Der Chor, vollendet 1163, im schönsten Uebergangsstyle.

Neben diesem Gebäude, dessen Alter noch sehr zweifelhaft bleibt, beginnt in den mittleren Gegenden Nordfrankreichs eine Reihenfolge anderer, welche als Vorbereitungsstufen des Spitzbogenstyles und als Andeutungen seiner Herkunft aus diesen Gegenden

<sup>1</sup> Derselbe kommt in der Normandie zum erstenmal am Capitelhaus von Mortemer (vor 1174) vor.

<sup>2</sup> Taylor, Nodier & de Cailleux, *Voyages dans l'ancienne France*. (Grosses lithogr. Werk mit malerischen Ansichten, bis jetzt bloss die Bretagne enthaltend.)

von grossem Interesse sind.<sup>1</sup> Die Abteikirche St. Rémy zu Rheims<sup>2</sup> (1036—1048, Oberbau und Chor sammt Umgang und Kapellenkranz von 1162), mit sehr breitem, ehemals wohl flach gedecktem Mittelschiff; eines der frühesten Beispiele für die Anordnung zweier Thürme an der Westfronte und der Gallerieen über den Seitenschiffen. (Am Mittelschiff aussen Halbsäulen). — Der Chor von S. Martin-des-Champs zu Paris (1067), mit auffallend weiten und luftigen Oberfenstern. — Das Schiff von S. Etienne zu Beauvais (1072) und dasjenige von Notre-Dame zu Poissy (1100). — An der Abteikirche von S. Benoît an der Loire (1070—1080), das erste Beispiel von eigentlichen Strebebögen, nachdem durchbrochene Strebemauern schon früher vorgekommen waren. — Am Chor der Abtei S. Lisard zu Mehun (bei Orleans um 1100) bereits eine systematische Anwendung des Spitzbogens, verbunden mit schlankern, luftigern Verhältnissen. — Die Abteikirche S. Germer, Diöcese Beauvais, (um 1120) vorherrschend rundbogig, aber ebenfalls von leichtern Formen. — Die Façade und das Untergeschoss des Chores von St. Denis bei Paris (1135—1144); Uebergangsstyl, mit bereits vorherrschenden Spitzbogen; feine und schlanke Gliederung und zierliche Detail-Behandlung; die Façade jedoch an strenger Geschlossenheit der Composition den normannischen nachstehend. Der Chor auf Säulen ruhend, mit reichem Kapellenkranz; ihm völlig entsprechend die grosse Crypta. Die obere Hälfte der Thürme, aus der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts, mit hohen, lichten Fenstern; an dem einen der massive Helm achtseitig, mit schweren Eckpyramiden. — Endlich die ältern Theile der Kathedralen von Chartres (Westfronte, 1145), Laon (1151), Noyon (um 1150), Sens (1164, in beiden letztern Pfeiler, mit Rundsäulen abwechselnd), der schon erwähnte Chor von S. Germain-des-prés in Paris u. A. m. In diesen Gebäuden nimmt die Schlankheit der Verhältnisse, die Ausdehnung und Höhe der Fenster, im Allgemeinen die Ueberwindung der Masse durch die Gliederung allmähig so zu, und der Spitzbogen wird so sehr zum bestimmenden Constructionsprincip, dass der erste eigentlich germanische Bau, Notre-Dame von Paris (begonnen 1163), sich wesentlich nur durch eine neue Ornamentik unterscheidet.

Endlich sind noch einige romanische Bauten in Burgund zu nennen: Die ältern Theile an der Abteikirche von Vezelay, an S. Germain zu Auxerre, an der Kathedralkirche von Autun u. s. w. Am Hofe des Klosters Clugny steht noch ein schöner doppelter Eingangsbogen aus dem zwölften Jahrhundert aufrecht;

<sup>1</sup> Vgl. *F. Mertens*, Paris baugeschichtlich im Mittelalter (in *L. Förster's* Bauzeitung, Jahrg. 1843.

<sup>2</sup> Vgl. *Ramée*, *Manuel de l'hist. de l'Archit.* T. II, p. 141.

die zwei reichen Bogenthore, von kannelirten korinthischen Pilastern eingefasst, tragen ein Gesimse mit Consolen und über diesem eine zierliche kleine Gallerie. Man wird an die ähnliche Wiederaufnahme antiker Bauformen in deutschen Bauten jener Zeit, vorzüglich aber an die Vorhalle von Lorsch erinnert.

§. 5. Die Monumente von England. (Denkmäler, Taf. 47. C. XI.)

Durch den Sieg von Hastings, im J. 1066, errang Wilhelm, Herzog von der Normandie, die Herrschaft über England. Er trug normannische Sitte und Cultur dort hinüber, und mit diesen ward auch der Baustyl, der sich in der Normandie eigenthümlich ausgebildet hatte, nach England verpflanzt. Die Schriftsteller jener Zeit bemerken ausdrücklich, dass die Normänner eine „neue Weise des Bauens“ im Lande verbreitet hätten. Die englisch-romanische Architektur<sup>1</sup> bildet somit eine unmittelbare Verzweigung der in der Normandie üblichen; was über die Gesamtanlage in den Werken der letzteren und über den besonderen Charakter ihrer Formenbildung gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Gleichwohl hat die englische Architektur dieser Zeit mancherlei Eigenthümlichkeiten, in denen sie sich von den Werken des eigentlich normannischen Styles unterscheidet. Jene scharfe Besonnenheit, jene Keuschheit und Strenge, jene frische Kraft und Gesetzmässigkeit, welche die letzteren (soweit sie dem elften Jahrhundert angehören) auszeichnet, tritt hier nicht in gleichem Maasse hervor. Die englisch-normannischen Werke lassen es ziemlich deutlich erkennen, dass in dem Charakter ihrer Erbauer eine Veränderung vor sich gegangen war; sie haben, wenigstens häufig, ein gewisses Gepräge von Stolz, von Ostentation, selbst von despotischem Uebermuth, welches wohl aus der Stellung eines fremdgeborenen Herrschervolkes gegen das unterjochte Land hervorgegangen sein mochte. Sie erscheinen zumeist schwer und gewaltsam in der Masse, dabei in den Einzelheiten reich gegliedert, so aber, dass diese Gliederung weniger aus dem inneren Organismus des Baues, als aus der Suht nach bunter Mannigfaltigkeit hervorgegangen ist; zugleich wird das Ornament in grösserem Reichthum angewandt, aber eben so willkürlich, und ohne jene primitiven Elemente der normannischen Architektur zu einer höheren Entwicklung zu fördern. Als ein besonderes Zeugniß für den Mangel an innerem Verständniss ist namentlich der Umstand anzuführen, dass die Mittelschiffe der grösseren Kirchen häufig, wie es scheint (denn die fast überall vorgenommenen späteren Bauveränderungen, namentlich die meist gegen Ende des zwölften Jahrhunderts nach-

<sup>1</sup> Vgl. John Britton, *the Cathedral antiquities of England, and the architectural antiquities of Great Britain.* — Winkles's *architectural and picturesque illustrations of the Cathedral churches of England and Wales.* U. a. m.

geholtten Einwölbungen, erschweren gerade in diesem Punkte das Urtheil), nicht überwölbt wurden, obgleich die ganze Composition des Baues die für eine solche Einrichtung bestimmten Formen zeigt, selbst die Halbsäulen, die zu den Trägern der Gewölbgurte bestimmt waren und die an den Pfeilern des Schiffes bis zur Decke emporlaufen; diese Halbsäulen erscheinen nunmehr als ein müssiger Schmuck und sind in der Regel auch in solcher Weise — in einer leichteren Form, als es die Structur des romanischen Gewölbes erfordern würde, — behandelt. — Dann ist zu bemerken, dass einzelne Gebäude dieser Periode in eigenthümlich roher Form aufgeführt sind, namentlich mit schweren, massenhaften Rundpfeilern, statt jener gegliederten viereckigen Pfeiler, welche die Arkaden des Kirchenschiffes bilden. Ohne Zweifel ist diese Form, im Gegensatz gegen den vorwaltenden normannischen Einfluss, als ein Ueberbleibsel der älteren Cultur des Landes, in ihrer Verdüsterung durch die Herrschaft des Dänenvolkes, zu betrachten. Sie dürfte von dem Säulenbau der Basiliken herzuleiten sein.

Die vorhandenen Monumente schreiben sich grösstentheils, was den Beginn des Baues betrifft, aus den letzten Jahrzehnten des elften oder aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts her; der Bau währte insgemein die grössere Zeit des letztgenannten Jahrhunderts hindurch. Doch sind sie fast sämmtlich, wie bereits bemerkt, in späterer Zeit durch Zusätze und theilweisen Umbau mehr oder weniger verändert worden.

Als ältester Baurest sind, wie es scheint, die Ueberbleibsel einer alten Crypta im Münster von York zu bezeichnen, die man bei einer neuerlich erfolgten Restauration (nach dem Brande im J. 1829) entdeckt hat.<sup>1</sup> Allen äusseren und inneren Gründen zufolge gehören diese Ueberbleibsel demjenigen Münsterbau an, welcher unmittelbar nach einem im J. 1069 erfolgten Brande der Stadt aufgeführt ward. Es sind mächtige kurze Rundpfeiler, ganz mit jenen primitiven Ornamenten der normannischen Architektur bedeckt, architektonisch ausgebildet und mit Halbsäulen oder freistehenden Säulchen umgeben. Zwischen ihnen waren andre Säulenstellungen, wie gewöhnlich in den Crypten, angeordnet. — Wesentlich verschieden und ausser Zusammenhang mit dieser Anlage ist eine zweite Crypta desselben Gebäudes, welche einem im J. 1171 erfolgten Neubau angehört und völlig das Gepräge der späteren Entwicklung des romanischen Styles trägt. Der gesammte Oberbau des Münsters rührt aus noch jüngerer Zeit her.

Das umfassendste Beispiel für den englisch-normannischen Baustyl bietet die Kathedrale von Norwich dar, gegründet im J. 1096, ausgebaut im Laufe des zwölften Jahrhunderts. Hier rühren vor-

<sup>1</sup> Vgl. *Robinson*, in den *Transactions of the institute of british architects*, I, p. 105, ff.

nehmlich nur die Gewölbe, der Oberbau des Chores und der Haupttheil der Façade aus späterer Zeit her. Das Uebrige zeigt den in Rede stehenden Styl in ebenso massenhaften als reich, aber ziemlich willkürlich gegliederten Formen. Besonders ausgezeichnet ist der hohe Thurm, der sich über der Durchschneidung von Lang- und Querschiff erhebt. Im Inneren bis zum Aufsatz der Spitze offen und dann mit einem Kuppelgewölbe schliessend, ist er innen und aussen aufs reichste in der eben angegebenen Weise dekorirt; die Dekorationen des Aeusseren zeigen zum Theil ein rohes Spiel mit den urthümlichsten Formen, Rauten, Kreisen und anderm Stabwerk. — In der Kathedrale von Peterborough, gebaut von 1117 bis 1140 oder 1143, sind ebenfalls die meisten Theile, namentlich des Inneren, noch alter Bau. Der Styl ist im Wesentlichen derselbe. Das Mittelschiff ist ungewölbt. — In der Kathedrale von Ely rühren die Flügel des Querschiffes noch aus der Zeit um den Schluss des eilften Jahrhunderts, das, wiederum ungewölbt, Schiff aus dem zwölften Jahrhundert her; dasselbe wurde im J. 1174 beendet. — Das Schiff der Kathedrale von Rochester gilt für das älteste der englischen Kathedralen; nach der gewöhnlichen Annahme wurde dasselbe im J. 1080 begonnen. Auch dies ist ohne Gewölbe. Der Unterbau der Façade, mit einem eigenthümlich brillant dekorirten Portale ist hier gleichfalls alt. — Die alten Theile der Kathedrale von Winchester, die gegen den Schluss des eilften Jahrhunderts gegründet wurde, Querschiff und Thurm über der Mitte desselben zeigen im Einzelnen eine geschmackvollere Behandlung; namentlich bildet die Dekoration des Thurmes einen günstigen Gegensatz zu der des Thurmes von Norwich. — An der Kathedrale von Chichester, deren Bau seit der Zeit des J. 1114 betrieben ward, erscheint das Schiff in streng romanischer Weise gebildet, das ganze System der inneren Architektur mehr gemessen als bei den meisten der vorgenannten Beispiele. — Zu den Bauten des englisch-normannischen Styles gehören sodann noch die alten Theile der Kathedrale von Durham, deren Schiff besonders brillant dekorirt ist, die Abteikirche von Waltham, und manche Gebäude von geringerer Bedeutung. Eins der vorzüglichsten Beispiele war das Schiff der Kathedrale von London, vor ihrem Brande im J. 1666.

Die Kathedrale von Gloucester, angeblich vom Ende des eilften Jahrhunderts, erscheint dagegen mit jenen schweren und ungegliederten Rundpfeilern, die von der normannischen Bauweise so entschieden abweichen. — Aehnlich auch die Kathedrale von Oxford, an der diese Pfeiler ein eigenthümliches Blätterkapitäl tragen, zugleich aber auf seltsam disharmonische und missverstandene Weise mit den anderweitigen Motiven der normannischen (oder allgemein: der romanisch gewölbten) Architektur in Verbindung gebracht sind. Die Anlage dieses Gebäudes ist übrigens durch mancherlei Bauveränderungen beträchtlich verdunkelt. — Am rohsten und schwersten



zeigt sich die in Rede stehende Formation an den Ruinen der Klosterkirche S. Botolph zu Colchester, gegründet im Anfang des zwölften Jahrhunderts. — Bei einigen Gebäuden, welche dem Schluss der Periode angehören, verbindet sich diese rohe Pfeilerform mit dem Spitzbogen. So bei der Abteikirche von Malmesbury, wo jedoch die Gallerie über den in solcher Art gebildeten Arkaden, auch das brillante Portal der Kirche, noch rundbogig erscheinen. — Aehnlich, nur ungleich einfacher, bei den Ruinen der Kathedrale von Jona, einer der Hebriden-Inseln.

Dieselbe Structur, wie an den ebengenannten Bauten, zeigt sich sodann bei einigen der sogenannten Heiligen-Grabkirchen (Rundbauten im Charakter der Baptisterien). Alterthümlich roh, mit Rundbögen an der h. Grabkirche von Cambridge; — mit Spitzbögen, doch nicht minder roh, an der h. Grabkirche von Northampton. — Die Templer-Kirche (Temple-Church) zu London, die in den Kreis der h. Grabkirchen gehört, wird später, unter den Bauwerken des beginnenden germanischen Styles, besprochen werden.

Einige kleinere Bauten erscheinen, als seltne Ausnahmen, in der Form der eigentlichen Basiliken, mit Säulen, dabei aber mit reich ausgebildetem Detail nach normannischer Art. Zu diesen gehören die Klosterkirche zu Ely (gewöhnlich, obschon irrtümlich, dem siebenten oder zehnten Jahrhundert zugeschrieben) und die Kirche St. Peter zu Northampton. Die Kirche St. Mary Madalen on the Hill, bei Winchester, ist eine Basilika derselben Art, doch mit Spitzbögen über den Säulen. — Im Uebrigen bewahrt England, wie es scheint, nicht sonderlich zahlreiche Beispiele jener leichteren, zierlicheren Entwicklung des romanischen Styles, welche anderweitig am Schlusse des zwölften Jahrhunderts hervortritt. Vorzüglich charakteristisch dürfte unter diesen das reich dekorirte Kapitelhaus bei der Kathedrale von Bristol sein, sowie die der genannten Periode angehörigen Theile der Kathedrale von Chichester (die am östlichen Theile des Chores). Andere wichtige Bauten im Uebergangsstyle sind die Kirchen der Klöster Kirkstall (1153—83) und S. Rochus in Yorkshire. — Die älteren Theile der Kathedrale von Canterbury (nach 1174 gebaut) vereinigen mit den Formen des romanischen Styles bereits ein so charakteristisch germanisches Element, dass auch sie füglich erst an späterer Stelle zu besprechen sind.

§. 6. Die Monumente von Deutschland. (Denkmäler, Taf. 45 u. 46.  
C. XII. u. XIII.)

Wir haben die Monumente der vorgenannten Länder den deutschen Monumenten vorangestellt, weil sie in mehrfacher Beziehung geeignet sind, den Gesichtspunkt für die Betrachtung der letzteren zu bestimmen, und weil in den übrigen Beziehungen ihr Zusammenhang und ihr gegenseitiges Verhältniss nicht füglich unterbrochen werden durften.

Keineswegs jedoch soll hiemit ein vorzugsweise untergeordnetes oder abhängiges Verhältniss der deutschen von den übrigen Monumenten angedeutet werden. Vielmehr geht aus allen Umständen hervor, dass gerade in Deutschland zuerst jener neue Aufschwung der occidentalisch europäischen Cultur, welcher mit der in Rede stehenden Periode begann, sich entwickelt hat, hier zuerst das Leben sich nach selbständigen Gesetzen gestaltete, zuerst ein kräftiges künstlerisches Bewusstsein erwachte. Es war das grosse Zeitalter der sächsischen Kaiser, welches so bedeutsame Erscheinungen hervorrief und begründete. Es ist aber natürlich, dass sich diese frühzeitige Entwicklung der Cultur wiederum zunächst an diejenigen Elemente anknüpfte, die in den Erscheinungen der vergangenen Periode bereits vorgebildet waren; dass namentlich für das architektonische Monument die in der altchristlichen Kunst vorherrschende Hauptform geradehin aufgenommen ward. So tritt uns in der deutschen Architektur des romanischen Styles, ähnlich wie in der italienischen, obschon in eigenthümlicher Ausbildung, zunächst wiederum die Form der einfachen Basilika entgegen; und da man sich diese Form gerade in den ersten Zeiten einer frischen nationalen Entwicklung angeeignet hatte, da sie somit gewissermaassen in das Leben des Volkes, wenigstens so lange keine wesentlich neuen Entwicklungsmomente hinzutraten, verwachsen sein musste, so darf es nicht befremden, wenn wir dieselbe hier auch den bei weitem grössten Theil der Periode des romanischen Styles hindurch als vorherrschend finden. Für den Gewölbebau treten uns im eilften Jahrhundert und in der früheren Zeit des zwölften nur vereinzelte Beispiele entgegen; erst am Schlusse der Periode erhält derselbe eine reiche und vielgestaltige Anwendung. — Ueber die Besonderheiten der Formenbildungen in der deutsch-romanischen Architektur wird im Folgenden, je nach den einzelnen Reihenfolgen der Monumente, berichtet werden.

a) Der deutsch-romanische Basilikenbau.

Die ältesten deutschen Gebäude der in Rede stehenden Periode, von denen uns seither eine genügende und sichere Kunde zugekommen, gehören erst der Zeit um den Schluss des zehnten Jahrhunderts an. Doch treten sie uns bereits in so bestimmter Physiognomie entgegen, dass wir nothwendig ältere und gewiss nicht bedeutungslose Bestrebungen voraussetzen müssen, welche zu der Ausbildung der ihnen eigenthümlichen Richtung geführt. Vornehmlich ist es das Sachsenland, der nördliche Theil Deutschlands (von der goldnen Au ab), welches die ersten und wichtigsten Zeugnisse jener Frühzeit der deutschen Cultur bewahrt. Hier, in den Stammlanden der sächsischen Kaiser, musste sich natürlich die von diesen begründete und gepflegte Blüthe eines neuen Lebens am Gedeihlichsten und Kräftigsten entfalten; auch wissen wir durch schriftliche Berichte

der Zeitgenossen, dass diese Fürsten von früh an Sorge getragen, ihre Heimath durch würdige Werke der Kunst zu schmücken.<sup>1</sup> Die hieher bezüglichen Monumente, soweit wir dieselben kennen, liegen sämmtlich, in grösserer oder geringerer Nähe, am Nordrande des Harzgebirges; ihre ursprüngliche Einrichtung ist bei einzelnen noch deutlich erhalten, bei andern durch spätere Bauveränderungen mehr oder weniger verdunkelt. Wir betrachten zunächst diese Monumente für sich gesondert.<sup>2</sup>

Eigenthümlich ist diesen Kirchen zunächst die bereits durchgehende Anlage eines Querschiffes und der Verlängerung des mittleren Langschiffes für den Chor. Bei den bedeutenderen ist der Chor, über einer Crypta, erhöht; mehrfach begreift diese Erhöhung und die unter ihr befindliche Crypta den ganzen Raum des Querschiffes mit in sich. Sehr bemerkenswerth ist sodann die Einrichtung der dem Chor gegenüberstehenden Westseite. Hier ist stets eine niedrige, mit dem Kirchenschiff in unmittelbarer Verbindung stehende Vorhalle angeordnet, und über derselben eine Empore oder Loge, die sich insgemein durch reich geschmückte Arkaden gegen den inneren Raum der Kirche öffnet. Ohne Zweifel war die letztere zum Aufenthalt vorzüglich angesehener Besucher (namentlich etwa der kaiserlichen Familie) bestimmt. Es scheint, dass die Vorhalle und Empore die ganze Breite der Kirchen einnahmen, so dass sie sich in der äusseren Ansicht wie ein zweites Querschiff gestalteten; ihre Einrichtung war demnach sowohl für den Eindruck des Inneren wie des Aeusseren von vorzüglicher Bedeutung. Ein Thurmbau scheint mit solcher Anlage ursprünglich nicht verbunden gewesen zu sein; erst später wurden, wie es scheint, zwei Thürme in der Weise angeordnet, dass sie der Breite der Seitenschiffe entsprachen und die Vorhalle und Empore, sie auf die Breite des Mittelschiffes beschränkend, zwischen sich einschlossen. Gegenwärtig ist diese ganze Einrichtung übrigens zumeist im höchsten Grade verdunkelt; bei einigen Kirchen ist an ihrer Stelle schon in früher Zeit eine zweite Altartribüne angebaut worden. — In den Arkaden zwischen den Schiffen wechseln in der Regel Pfeiler mit Säulen. Die Stellung der Pfeiler beobachtet das Verhältniss, dass ihre Entfernung von einander stets der Breite des Mittelschiffes entspricht; sie theilen somit die Grundfläche des Mittelschiffes in einzelne quadratische Räume und geben dem Auge des Beschauers gemessene Ruhepunkte. Bei den älteren Gebäuden pflegen insgemein zwei Säulen zwischen je zwei Pfeilern zu stehen. (Eine liturgische Bedeutung, wie in

<sup>1</sup> So z. B. bereits von dem ersten der Herrscher sächsischen Stammes, König Heinrich I. — *Ditmar von Merseburg* (gest. 1018) berichtet u. a., dass Heinrich zu Merseburg eine steinerne Kirche erbaut habe, die zu seiner, des Schreibers Zeit, als die Mutter der übrigen Kirchen des Ortes gelte.

<sup>2</sup> Vgl. über dieselben die von Hrn. Dir. *Ranke* und mir verfasste Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg, u. s. w.

den Kirchen der späteren Zeit des christlichen Alterthums, hat die Einführung der Pfeiler hier nicht.) Säulenreihen ohne Pfeiler scheinen bei den altsächsischen Basiliken nicht vorzukommen, wohl aber in einzelnen Fällen Pfeilerreihen ohne Säulen. Eine Arkaden-Gallerie über den Seitenschiffen findet sich hier sowenig wie sonst an deutschen Basiliken. Das architektonische Detail hat in früherer Zeit mannigfaltig antike Reminiscenzen, meist in schwerer Formation; daneben zugleich allerhand phantastische, roh sculptirte Dekoration. Später klärt sich dessen Bildungsweise allmähig ab und zeigt eine frischere, geistvollere Behandlung.

Als eins der wichtigsten Beispiele für diesen Styl der Architektur ist zunächst die Schlosskirche von Quedlinburg zu nennen, die, an der Stelle eines älteren, von Heinrich I. gegründeten Gebäudes, zwischen den Jahren 997 und 1021 gebaut ist. Sie zeichnet sich durch den Reichthum der Anlage und durch mancherlei Eigenthümlichkeiten aus; so z. B. sind an ihren Aussenwänden noch antikisirende Halbsäulen angeordnet (an der Stelle der späteren Lissenen), die zu dem Rundbogenfriese emporlaufen. — Aehnlichen, doch fast noch roheren Styl zeigt die (vielverbaute) Kirche von Wester-Gröningen bei Halberstadt, möglicherweise noch aus Heinrichs I. Zeit herrührend (bereits im J. 936 erwähnt), jedenfalls nicht später als die Kirche von Quedlinburg. — So auch die Schlosskirche zu Gernrode, vielleicht der im J. 960 gegründete alte Bau. — So die Liebfrauenkirche zu Magdeburg vom J. 1014, deren Inneres zwar im dreizehnten Jahrhundert völlig umgewandelt ist, gleichwohl in einer Weise, dass man aus Einzelheiten noch die alte Structur und Bildungsweise erkennen kann. Verwandte Beschaffenheit scheint ferner, vorhandenen Bauzeichnungen zufolge, der im J. 1040 gegründete, später zwar mehrfach veränderte Dom von Goslar gehabt zu haben; derselbe ist bekanntlich vor einigen Jahrzehnten, als unbrauchbare Steinmasse, abgerissen worden. — Auch die Kirche von Frose, unfern von Hoym, ist hier zu erwähnen, obschon die reichere Ausbildung ihres Details bereits auf die Zeit gegen das J. 1100 zu deuten scheint.

Einige von den Kirchen dieser Gegend, welche der späteren Zeit des elften Jahrhunderts angehören, zeigen in den Arkaden, die das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen, eine eigenthümliche Ausbildung, und zwar eine solche, dass dadurch der grösste Uebelstand des Basilikenbaues — die verhältnisslose Last der Seitenmauern des Mittelschiffes über den Arkaden — in wünschenswerthester Weise zum grossen Theil beseitigt wird. Hier werden nämlich zunächst die Pfeiler der Arkaden unter sich durch grosse Bögen, welche bis zu dem unter den Fenstern hinlaufenden Gesims emporsteigen, verbunden und unter diesen kleinere, minder vortretende Bögen eingewölbt. (Es wechselt hier stets nur Eine Säule mit Einem Pfeiler.) Jedenfalls ist diese Einrichtung ungleich grossartiger und von einer

mehr architektonischen Vollendung, als die Anlage von kleinen Arkaden-Gallerieen über den Seitenschiffen, wie solche in einzelnen italienisch-romanischen Basiliken gefunden wird. Bei den in Rede stehenden Gebäuden ist zugleich, übereinstimmend mit diesem Gefühl für eine höhere Durchbildung, auch das Detail und Ornament in einer klareren und gemesseneren Weise ausgeführt. Als Hauptbeispiel solcher Anlagen ist die Kirche von Huysburg bei Halberstadt, gegründet 1080, zu nennen. Sodann die des unfern belegenen Drübeck, die vielleicht etwas älter, doch durch vielfache spätere Veränderungen entstellt ist. Aehnlich auch scheint die Kirche von Schloss Ilsenburg, geweiht 1087, ihrer ursprünglichen Anlage nach, beschaffen zu sein.<sup>1</sup>

Bei den sämtlichen ebengenannten Gebäuden wechseln Pfeiler mit Säulen. Als Basiliken, deren Arkaden nur aus Pfeilern (von einfach viereckiger Gestalt und mit einfachen Deckgesimsen) gebildet werden, sind, der in Rede stehenden Gegend angehörig, zu nennen: Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt,<sup>2</sup> die Details, besonders die Deckgesimse der Pfeiler, ziemlich roh und schwer gebildet (missverständene Formen der Antike); der westliche Vorbau um das J. 1000, die Schiffe vielleicht erst 1135—1146, die Einwölbung aus dem dreizehnten Jahrhundert; — die Wipertkirche bei Quedlinburg, wahrscheinlich aus dem eilften Jahrhundert, aber noch 1266 nicht vollendet; — die alte Kirche von Walbeck unweit Helmstädt, nach dem J. 1011 gebaut, mit höchst einfacher Detailbildung;<sup>3</sup> — die Frankenberger Kirche zu Goslar vom J. 1108, mit rechtwinkliger Umfassung der Bögen über den Pfeilern; — die Kirche S. Ulrich zu Sangerhausen (1083), mit früher Spitzbogenüberwölbung.

Andere Denkmäler des Basilikenbaues finden sich vornehmlich im Südwesten von Deutschland, besonders in den alemannischen oder schwäbischen Landen. Bei diesen erscheint der reine Säulenbau vorherrschend, ohne jene Verbindung mit Pfeilern, zugleich in ziemlich einfacher Ausbildung, indem z. B. das Kapital der Säule insgemein in der schlichten Form des, unterwärts abgestumpften Würfels gebildet wird, während dasselbe bei den sächsischen Basiliken sich theils reich (wenn auch häufig noch roh) verziert zeigt, theils mit Blätterkapitälern oder mit völlig phantastischen Compositionen abwechselt. Die uns bekannten Bauten dieser Gegend gehören übrigens erst der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts und dem Verlauf des folgenden an. Zunächst ist hier der Dom

<sup>1</sup> Vgl. *Chr. Niemeyer*, Ilsenburg, S. 18; und in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, IV, 2, S. 132.

<sup>2</sup> Vgl. *Augustin*, im Museum, Blätter für bild. Kunst. I, S. 86.

<sup>3</sup> *Niemeyer* in den Mittheilungen, a. a. O., S. 136.

von Constanz zu nennen, gebaut nach 1052; <sup>1</sup> die Arkaden des Schiffes gehören dem alten Bau an, zeigen aber ziemlich rohe Behandlung; die Würfelkapitälé haben, an die Motive der normanischen Architektur erinnernd, eine achteckige Form. — Die Kirche des Klosters Petershausen bei Constanz, beträchtlich jünger (vom J. 1162) und bedeutend modernisirt. — Der Münster von Schaffhausen. (Diese drei Kirchen mit geradem Chorabschluss). — Die Reste der Aurelienkirche zu Hirschau, <sup>2</sup> ohne Zweifel von dem im J. 1011 geweihten Bau herrührend (nicht, wie man gewöhnlich annimmt, aus dem zehnten Jahrhundert). — Eine Säulenbasilika in Schwäbisch-Hall; eine andere mit Vorhalle in Faurndau. <sup>3</sup> — Die Kirche zu Alpirsbach, geweiht 1098. <sup>4</sup> — Die Kirche zu Hagenau, im Elsass, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. <sup>5</sup> — Während bei all diesen Kirchen der reine Säulenbau sich zeigt, haben dagegen die Kirchen zu Rossheim und zu Luttenbach, beide gleichfalls im Elsass belegen und, wie es scheint, dem zwölften Jahrhundert angehörig, wiederum Pfeiler, die mit Säulen wechseln. <sup>6</sup>

Weiter abwärts am Rhein erscheinen noch als Säulen-Basiliken die Ruine der Kirche vom Kloster Limburg an der Haardt, gegründet 1030; <sup>7</sup> und die Kirche zu Höchst, am Mayn, mit (korinthischen) Blätterkapitälén statt der sonst üblichen Würfel-formen; ihr wird ein bedeutendes Alter zugeschrieben; <sup>8</sup> eine grosse Säulenbasilika zu Hersfeld in Kurhessen. In Würzburg ist die Schottenkirche eine Pfeilerbasilika; in St. Burcard dagegen wechseln Pfeiler mit Säulen. — Im Uebrigen aber haben die Basiliken am Mittel- und Niederrhein vorherrschend nur Pfeiler statt der Säulenreihen. So zunächst die alte Kirche von Lorsch, zwischen Mannheim und Darmstadt, nach 1090 gebaut, mit eigenthümlich verzierten Kämpfergesimsen. <sup>9</sup> So die Kirchen zu Mittelheim (gegen 1140), zu Johannisberg (vor 1130), zu Hirzenach (etwa vom J. 1110), im Dorfe Ems (unfern von Ehrenbreitstein), zu Vallendar, zu Münstereiffel (zwölftes Jahrhundert), St. Florin zu Koblenz (vor 1124 ?, die Thürme

<sup>1</sup> Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein. I.

<sup>2</sup> *Krieg von Hochfelden* in *Mone's Anzeiger zur Kunde der deutschen Vorzeit*, 1835.

<sup>3</sup> *Thrän*: Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein und Holzsculptur in Schwaben.

<sup>4</sup> R. Frhr. v. Stillfried, *Alterthümer etc. des erl. Hauses Hohenzollern*. Heft 2.

<sup>5</sup> *Antiquités de l'Alsace II. pl. 34, p. 145.*

<sup>6</sup> Ebendas. II. pl. 16, p. 66; I. pl. 24, p. 63.

<sup>7</sup> *Wetter*, der Dom zu Mainz, S. 9.

<sup>8</sup> Ueber diese und die meisten der folgenden Kirchen am Rhein s. *Klein's Rheinreise*, Berichtigungen und Zusätze von v. *Lassaulx*.

<sup>9</sup> *Moller*, *Denkm. der deut. Bauk.* I. T. 4, no. 3.

später vollendet), die Kirche zu Rommersdorf (um 1130), zu Altenahr, zu Altenkirchen (Reg.-Bezirk Koblenz), zu Löwenich (unweit Köln); endlich in Köln die sehr verbauten ehemaligen Pfeilerbasiliken St. Johann Baptist und St. Ursula, welchen man wohl auch St. Cäcilia beifügen kann u. s. w. Nur die Kirche St. Georg zu Köln (gegen 1060) ist wiederum als eine Säulen-Basilika, die Säulen mit überaus schweren Würfelkapitälern, anzuführen; ebenso die Kirche von Schwarzach (1074 ?), mit sehr dicken Säulen und Würfelkapitälern. Aus späterer Zeit ist die Kirche zu Merzig, eine Säulenbasilika mit Spitzbogen, und die Kirche zu Roth anzuführen; in letzterer wechseln Säulen mit Pfeilern ab; darüber sind die zwei Spitzbogen von einem grösseren Rundbogen überwölbt, der von Pfeiler zu Pfeiler geht.

Eigenthümlich interessant sind die zwei Basiliken im äussersten Westen von Deutschland. Die eine ist die Kirche St. Willibrord zu Echternach unfern von Trier, geweiht 1031; diese schlanke und leichte Kirche hat jene schön gemessene Anordnung des Inneren, welche wir an den, freilich etwas jüngeren sächsischen Basiliken zu Huysburg und Drübeck bereits bemerkt haben; die korinthischen Kapitäle könnten einem spätrömischen Gebäude entnommen sein; der antikisirende Eierstab dagegen, der das Deckgesimse über den Pfeilern bildet, deutet auf eine selbständige Aneignung antiker Formen hin. — Die andere ist die Kirche St. Matthias bei Trier, geweiht 1148, mit Pfeilern ohne Säulen, durch die trefflich profilirten Gliederungen (mit einer freieren Aufnahme der antiken Motive) ausgezeichnet.<sup>1</sup>

In den Gegenden des mittleren Deutschlands, in Thüringen, Franken und Baiern begegnet uns der Basilikenbau in mehr vereinzelt Beispielen und ohne feststehende Normen. Als ein merkwürdiges Bauwerk ist hier zunächst die Kirche von Paulinzelle im Thüringer Walde zu nennen, gebaut um 1105;<sup>2</sup> das Kloster Paulinzelle erhielt seine erste Bevölkerung von Seiten des schwäbischen Klosters Hirschau; die Architektur der Kirche befolgt das schwäbische Vorbild (Säulen mit einfachen Würfelkapitälern). Das reichgebildete Portal der Kirche und die vor demselben befindliche Vorhalle, über der eine Loge angeordnet war, gehören der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts an. — Die Kirche St. Jacob zu Bamberg, gebaut zwischen 1073 und 1109 ist ebenfalls eine Säulen-Basilika mit ähnlichen Kapitälern (an einem derselben völlig arabisches Blattwerk). So auch die Kirche von

<sup>1</sup> Chr. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier etc., Lief. 2.

<sup>2</sup> Hesse, Geschichte des Kl. Paulinzelle. — Vgl. meine Bemerkungen über die Architektur der Kirche in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, VI, Heft 1. — Puttrich, a. a. O. I, Lief. 8, 9.

Heilsbronn, zwischen Anspach und Nürnberg, geweiht 1136.<sup>1</sup> Dagegen hat die Kirche St. Michael von Bamberg, geweiht 1121, wiederum Pfeiler, und diese schon mit einer gewissen, mehr ausgebildeten Gliederung.

Im höchsten Grade eigenthümlich erscheint die Kirche St. Jacob zu Regensburg.<sup>2</sup> Sie gehörte einem hier gegründeten schottischen Kloster an (wie sich mehrere der Art in Deutschland befanden), und die in ihrer künstlerischen Anlage hervortretenden Besonderheiten sind ohne Zweifel diesem fremdländischen Einfluss zuzuschreiben. Ihr Bau fällt zwischen 1109 und 1120; um das J. 1200 wurde sie umgebaut. Aus der ersten Bauzeit rühren ohne Zweifel die Säulenstellungen des Schiffes her, deren Kapitäle phantastisch dekorirt sind und in ihrem ganzen Verhältniss an gewisse Kapitälbildungen der englischen Architektur jener Zeit erinnern; so auch das reich geschmückte und mit höchst seltsamen, mystisch-phantastischen Sculpturen geschmückte Portal, und eine, in den Kreuzgang führende Seitenthür, deren Bogenwölbung die englisch-normannische Zickzackverzierung hat. Der Chor, der keinen besonderen Bauheil ausmacht, wird durch Pfeilerstellungen (in der Flucht der Säulen des Schiffes) von den Seitenschiffen abgetrennt; diese dürften dem Umbau des J. 1200 angehören, sowie bestimmt die Obertheile des Gebäudes.

Als ein sehr alterthümlicher Baurest sind die ältesten Theile des Domes von Augsburg zu nennen: die Arkaden des Schiffes auf roh viereckigen Pfeilern, sammt den darauf ruhenden Wänden (nachmals für die Anlage des Gewölbes mit Halbsäulen versehen) und die Crypta, deren Säulen zum Theil ebenfalls noch sehr roh gebildet sind. Diese gehören dem ersten Bau des Domes vom J. 994 an. — So erscheint auch die Kirche von Mosburg, zwischen Freisingen und Landshut, als eine einfache (obschon mit moderner Dekoration versehene) Pfeiler-Basilika. Doch ist, wenn nicht die ganze Kirche, so jedenfalls das in reicher, aber ziemlich roher Weise dekorirte Portal erst nach 1146 gebaut, da erst in diesem Jahre der Kaiser Heinrich II., der unter den Sculpturen des Portals bereits als Heiliger erscheint, canonisirt ward. Die sehr verbaute Stiftskirche S. Peter in Salzburg (1127—1131) ist eine Basilika in welcher Pfeiler und Säulen abwechseln; auf der Mitte des (kaum vortretenden) Querschiffes eine achteckige Kuppel; der Chor vierseitig abgeschlossen; vorn am Eingang ein Thurm und vor demselben eine Vorhalle mit Kreuzgewölbe, deren reiches inneres Portal nach 1203 beigefügt scheint.

Was bei der grossen Reihenfolge der im vorigen aufgeführten

<sup>1</sup> R. Frhr. v. Stillfried, a. a. O. Heft 1.

<sup>2</sup> Popp und Bülow, die Architektur des Mittelalters in Regensburg, Heft 2 und 6. — Vgl. Gumpelzhaimer, Regensburgs Geschichte, S. 229, ff.



Basiliken als erhebliche Unterschiede in der Formenbildung zu bemerken war, schien im Wesentlichen mehr auf lokalen Verhältnissen zu beruhen, als dass darin die historischen Entwicklungsverhältnisse auf eine sonderlich charakteristische Weise hervorgetreten wären. In letzterem Bezuge dürften nur jene allgemeinen Fortschritte von einer befängneren, noch minder belebteren, minder entschlossenen Bildungsweise zu derjenigen, die sich ihrer Wirkung mit bestimmterer Absicht bewusst ist, namhaft zu machen sein. Doch sind noch einige Basiliken anzuführen, bei denen sich, in allen Elementen der architektonischen Ausbildung, jene freie, reiche und elegante Weise, welche die letzten Zeiten des romanischen Styles charakterisirt, auf's Entschiedenste ankündigt. Aber auch diese Werke gehören vorzugsweise wiederum einer besonderen Gegend von Deutschland, und zwar wiederum den sächsischen Landen an, so dass sich hier sowohl die erste selbständige Ausbildung und weitere Entwicklung, als auch die letzte anmuthige Blüthe des deutschen Basilikenbaues recht eigentlich einheimisch zeigt. Uebrigens ist hiebei von vorn herein als ein fast befremdlicher Umstand hervorzuheben, dass bei diesen Gebäuden, so ausgebildet sie auch im Detail erscheinen, noch jene edlere Anordnung der Gesamtanlage, die an den Basiliken von Huysburg und Drübeck vorgebildet war, nicht weiter aufgenommen ist.

Vorzüglich wichtige Denkmale solcher Art enthält die Stadt *Hildesheim*, ein alter Bischofssitz, der sich schon seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts, seit den Zeiten des kunsterfahrenen Bischofs *Bernward*, eines reichen Kunstlebens erfreute. Einzelne der alten Kirchen dieser Stadt scheinen indess noch in die zweite Hälfte des eilften Jahrhunderts zu fallen. So die Kirche auf dem *Moritzberge*, eine Basilika, nur mit Säulen, leider zum Theil modernisirt. So auch der *Dom*, in dem Pfeiler mit (je zwei) Säulen wechseln, der aber ebenfalls viele Bauveränderungen erlitten hat; die in ihrem Aeusseren zierlich dekorirte Altartribune rührt aus der Zeit gegen das Jahr 1120 her. — Höheres Interesse gewähren die beiden folgenden Basiliken, die, wie der *Dom*, die altsächsische Anlage von Säulen, welche mit Pfeilern wechseln, befolgen. Die Kirche *St. Godehard*, 1133 gegründet, erscheint an den Kapitälern, Gesimsen und sonstigen Theilen der architektonischen Dekoration in reicher und prachtvoller Ausbildung; das Ornament zum Theil in den Formen jener Zeit, die sich mehr oder weniger zum Manierirten neigen, zum Theil aber auch schon in sehr edler Durchbildung. Eigenthümlich ist der Kirche, dass die Altartribune auf einem Kreise von Halbsäulen ruht und die Seitenschiffe um dieselbe als Umgang umhergeführt sind. Eine ähnlich brillante Ausbildung zeigt die Kirche *St. Michael*. — Einfacher ist die ehemalige *Benedictinerkirche zu Hursfelde* (unweit hannöverisch Münden an der *Weser*); im hintern Theil der

Kirche sind die drei Schiffe durch hohe Brustwehren geschieden, über welchen sich nur ganz niedrige Säulen und Pfeiler erheben; vorn am Eingange ist wiederum jene an den sächsischen Basiliken öfter vorkommende gewölbte Loge angebracht. Die Zeit der Gründung ist das J. 1091.

Die Neumarktskirche zu Merseburg, um 1200 erbaut, einfacher in der Anlage, ist doch durch ihre zierlichen und reichgeschmückten Portale ausgezeichnet.<sup>1</sup> — Ein gleich zierliches Portal, dem älteren, im J. 1215 vollendeten Bau angehörig, ist an der Bartholomäikirche von Zerbst erhalten.<sup>2</sup> — Die Basilika von Jerichow, in der Altmark Brandenburg, unfern von Tangermünde, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts gegründet, ist besonders durch die ungemein klare und lautere Durchbildung ihres Aeusseren ansprechend.<sup>3</sup> — Eigenthümlich erscheint sodann die Kirche von Pötnitz, unfern von Dessau, eine Basilika, deren Säulen und Pfeiler durch Spitzbögen verbunden werden; sie ist um oder bald nach 1198 erbaut.<sup>4</sup> — In der Klosterkirche zu Hecklingen (1130) ist ein merkwürdiger Emporeneinbau, zum Theil spitzbogig, zu bemerken; zwischen dem Hauptbogen des Schiffes sind Engelgestalten in Stuccorelief angebracht, vielleicht aus derselben späteren Zeit, wie die Empore.

Zwei andre sächsische Basiliken aus dieser Spätzeit des romanischen Styles zeigen endlich auch den Pfeilerbau (ohne Säulen) in besonders zierlicher Ausbildung. Die eine ist die Schlosskirche von Wechselburg (früher Kloster Zschillen, im Königreich Sachsen), geweiht 1184. Hier haben die Pfeiler an ihren Ecken wechselnd zierliche Auskehlungen, wie die Kirche auch sonst durch architektonischen und bildnerischen Schmuck ausgezeichnet ist.<sup>5</sup> — Die andre ist die Kirche des Klosters Thal-Bürgel, unfern von Jena. In ihr sind die Pfeiler aufs Zierlichste, mit leichten Säulchen, gegliedert; ebenso (was sonst bei den Basiliken fast gar nicht vorkommt) die Bögen, welche die Pfeiler verbinden; und auch in allem Uebrigen, was die Anordnung der Architektur, die Austheilung der architektonischen Dekoration, den Styl des Ornamentes betrifft, dürfte dies, leider in sehr zerstörtem Zustande erhaltene Gebäude als eins der anziehendsten Beispiele deutsch-romanischer Architektur anzuführen sein. — Neben diesen Kirchen ist, ausserhalb der sächsischen Lande belegen, noch die Kirche von Ilbenstadt in

<sup>1</sup> Puttrich, Denkmale der Bauk. des Mittelalters in Sachsen II, Lief 1 u. 2.

<sup>2</sup> Ebendas. I, Lief. 4.

<sup>3</sup> A. v. Minutoli, Denkmäler mittelalterl. Bauk. in den Brandenb. Marken, Lief. 2. — Strack und Meyerheim, architekt. Denkmäler der Altmark Brandenburg, No. 20.

<sup>4</sup> Puttrich, a. a. O. I., Lief. 4. (Pötnitz), Lief. 7 (Hecklingen).

<sup>5</sup> Puttrich, a. a. O. I., Lief. 1. u. 2.

der Wetterau (angeblich im Jahr 1159 geweiht) anzuführen, deren Arkaden theils durch viereckige, theils durch runde Pfeiler, beide mit schlanken Halbsäulen besetzt, gebildet werden. Auch diese Kirche ist durch die Klarheit ihrer Verhältnisse ausgezeichnet.<sup>1</sup>

b) Der deutsch-romanische Gewölbebau.

Als Uebergang zu den durchgebildeten Gewölbebauten sind einige Monumente zu nennen, die für den Zweck der Baptisterien oder in einer dieser Form entsprechenden Anlage ausgeführt wurden.<sup>2</sup> Wir nennen zunächst verschiedene grössere oder kleinere Rundgebäude mit Kuppeln: zu Krukenberg bei Herstelle (in Kurhessen), zu Altenfurt, unfern von Nürnberg, zu Steingaden in Baiern, mehrere in Prag, worunter die Bethlehemskapelle die bedeutendste ist, u. s. w. — Eigenthümlich ist eine zwölfckige Kapelle zu Drüchelte bei Soest, mit zwei Säulenkreisen, welche gewölbte Umgänge um einen kleinen offenen Raum bilden.<sup>3</sup> — Die Kirche St. Michael zu Fulda, als Erneuerung eines älteren Gebäudes und über einer älteren Crypta (davon bereits oben, Seite 357 die Rede war) gebaut und 1092 eingeweiht, ist zu dem Zweck einer Begräbniskirche, in den Formen der h. Grabkirche von Jerusalem, errichtet. Ein Kreis von acht Säulen trägt hier die erhöhte Kuppel, welche den Mittelraum bedeckt. — Als ein Baptisterium von durchgebildeter Anlage, doch ohne Kuppelgewölbe, erschien die, vor dreissig Jahren abgerissene Kirche St. Martin zu Bonn, nach den erhaltenen Zeichnungen<sup>4</sup> dem elften oder zwölften Jahrhundert (nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, dem sechsten oder siebenten) angehörig. Eine eigenthümlich feine Ausbildung des reichen spätromanischen Styles zeigt sich an der Taufkapelle von St. Georg in Köln; ein viereckiger Bau, mit Nischen an seinen Wänden, die von Säulen eingefasst sind, drüber mit einer Gallerie, überwölbt mit einer flachen Kuppel; das Aeussere einfache Wände.<sup>5</sup> — Der Ueberrest eines Rundbaues zu Lonnig unweit Koblenz, anscheinend von einer dem Dom von Aachen nachgebildeten Anlage, rührt nach der feinen Bildung einiger Detailgliederungen zu urtheilen, ebenfalls erst aus der spätern romanischen Zeit her. — Neben diesen Monumenten dürfte sodann auch die merkwürdige, seit hundert Jahren gleichfalls zerstörte Marienkirche auf dem Harlunger-Berge bei Brandenburg anzuführen sein. Die

<sup>1</sup> Fr. H. Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde I, S. 81, T. 10, 19, 20.

<sup>2</sup> v. Lassaulx und Dronke: Die Matthiaskapelle bei Kobern.

<sup>3</sup> Tappé, Alterth. der Stadt Soest. T. 1, No. 7 und 8.

<sup>4</sup> Boisserée, a. a. O., T. 1.

<sup>5</sup> Die grosse Dicke dieser Mauern möchte sich dadurch erklären, dass man etwa den Thurm über dem Baptisterium zu bauen beabsichtigte.

vorhandenen Risse derselben zeigen ein Gebäude, das im Plane völlig byzantinische Anlage hat: ein Viereck mit vier starken Pfeilern in der Mitte, vier tribunenartigen Ausbauten auf den Seiten und vier Thürmen über den Eckräumen.<sup>1</sup> Ueber den sämtlichen Seitenräumen waren, wie es den Anschein hat, gewölbte Emporen angeordnet. Gewöhnlich schreibt man das Gebäude dem zehnten Jahrhundert, und zwar der Zeit König Heinrich's I. zu; die Formen des Aeusseren deuten aber entschieden auf die Spätzeit des romanischen Styles, etwa den Schluss des zwölften Jahrhunderts. Die Anlage war, soweit wir die Architektur des deutschen Mittelalters kennen, ganz einzig in ihrer Art, wenn man nicht etwa die Schlosskirche zu *Q u e r f u r t* zur Vergleichung herbeiziehen will, welche, zu Anfang des eilften Jahrhunderts erbaut, ein griechisches gleicharmiges Kreuz bildet, dessen Mitte eine im zwölften Jahrhundert erbaute Kuppel trägt.<sup>2</sup>

In anderem Bezuge ist der *D o m* von *T r i e r* als wichtiger Uebergangspunkt zwischen den verschiedenen Bausystemen des Mittelalters zu betrachten. Das Gebäude hat seine eigenthümliche Baugeschichte. Seiner ursprünglichen Anlage nach ist es ein römischer Bau aus der Zeit Constantins, im Charakter der alten Basiliken, die kolossalen Säulen des Inneren unter sich und mit den Wänden, nach den verschiedenen Richtungen hin durch grosse Schwibbögen verbunden. Um die Mitte des eilften Jahrhunderts wurden die Säulen in stärkere Pfeiler umgewandelt und das Gebäude durch einen Anbau von entsprechender Structur erweitert; die Details aus dieser Bauperiode, besonders am Aeusseren (an der Westseite) sind charakteristische Beispiele der damals herrschenden schlichten und strengen Weise. In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts wurde der östliche Chor in den brillanten und lebhaft bewegten Formen des spätromanischen Styles angebaut. Um 1200 wurde das Innere überwölbt und demgemäss umgeändert, in noch feineren und zierlicheren Details; an einzelnen Theilen ist hier der Spitzbogen, wechselnd mit dem Rundbogen, zur Anwendung gekommen.<sup>3</sup>

Endlich ist die (sehr verbaute) Stiftskirche *S t. G e o r g* auf dem *H r a d s c h i n* zu *P r a g* wegen einiger Besonderheiten hier zu erwähnen. Es ist eine Basilika mit Querbau, das Schiff auf plumpen Säulen und Pfeilern ruhend, darüber statt der Fenster Gallerieen, welche mit halben Tonnengewölben bedeckt sind; das Mittelschiff trägt

<sup>1</sup> *A. v. Minutoli*, Denkmäler in den Brandenb. Marken, Lief. 2. — Vgl. *Büsching*, Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands.

<sup>2</sup> *Puttrich*, a. a. O. II, Lief 15—18.

<sup>3</sup> Vgl. die trefflichen Darstellungen und die meisterhafte historische Analyse des Baues von *Chr. V. Schmidt*, Baudenkmale in Trier etc., Lief. 2.

ebenfalls ein Tonnengewölbe. Trotz dieser primitiv scheinenden Form soll das Ganze doch erst einem Neubau von 1143 angehören.<sup>1</sup>

Die erste bedeutsamere Entfaltung des Baues gewölbter Basiliken finden wir an den drei mittelrheinischen Domen zu Mainz, Worms und Speier. Die Hauptmotive der architektonischen Struktur sind an diesen Gebäuden einander entsprechend; ihr Princip hat sich ohne Zweifel ziemlich frühzeitig und selbständig, ohne fremdländischen (etwa normannischen) Einfluss ausgebildet. Es ist die Anlage der, im Vorigen mehrfach besprochenen Pfeiler-Basilika, — die wir auch in jener Gegend vorzüglich verbreitet fanden, — was die nächste Veranlassung dazu gegeben haben dürfte. Starke, massenhafte viereckige Pfeiler bilden die Arkaden des Schiffes; einer um den andern ist mit einer Halbsäule versehen, welche als Träger des Gewölbgurtes emporsteigt. Dabei ist aber keine Andeutung der Gallerieen vorhanden, welche sonst insgemein in den Wänden des Mittelschiffes (über den Arkaden) angebracht sind; vielmehr herrscht hier der Eindruck der Wandmasse vor. Gleichwohl ist die letztere durch eine, mehr oder weniger einfach gebildete Gliederung, welche von den Pfeilern emporsteigt und zum Theil die Fenster auf sehr angemessene Weise in sich einschliesst, belebt, — eine eigenthümliche Einrichtung, welche mit dem ganzen aufstrebenden Princip des Gewölbebaues in sehr harmonischer Weise übereinstimmt. Die besonderen Entwicklungsverhältnisse, welche an diesen drei Gebäuden, namentlich in ihrem historischen Bezuge hervortreten, sind übrigens noch nicht zur vollkommenen Genüge erläutert;<sup>2</sup> ihre Haupttheile dürften etwa die folgende Stellung zu einander haben. — Als ältester Bautheil erscheint das Schiff des Domes von Mainz (mit Ausschluss der Gewölbe, obgleich die ganze Structur andeutet, dass das Gebäude von vornherein auf solche angelegt war). Dies rührt ohne Zweifel noch aus dem elften Jahrhundert her, vermuthlich von dem Bau, der hier von 1009 bis 1037 statt fand; die rohen Detailformen, die noch unausgebildete Weise der Structur sprechen für eine solche Frühzeit. Gleichzeitig scheinen die östlichen Thürme zu sein, welche denen des Domes von Trier aus dem elften Jahr-

<sup>1</sup> *F. Mertens*, Prag und s. Baukunst, in *Förster's Bauzeitung*, Jahrg. 1845.

<sup>2</sup> An bildlicher Darstellung sind bis jetzt nur einzelne Risse und Ansichten vorhanden, namentlich bei *Moller*, Denkmäler deutscher Baukunst, I. und bei *Geier* und *Görz*, Denkmäler romanischer Baukunst am Rhein. — Nähere kunsthistorische Untersuchung liegt nur über eins dieser Gebäude vor: *J. Wetter*, Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz. Doch löst auch diese, übrigens treffliche Schrift nicht alle Fragen, zu welchen das, die verschiedensten Bauzeiten in sich einschliessende Gebäude Anlass gibt. — Das Historische über den Dom von Speyer bei *v. Geissel*: Der Kaiserdom zu Speyer.

hundert ähnlich sind. Der östliche Chor scheint dagegen erst dem zwölften Jahrhundert anzugehören. — Der Dom von Worms macht wahrscheinlich, seinen Haupttheilen nach, denjenigen Bau aus, der im Jahr 1110 geweiht ward. Die Structur des Schiffes ist hier schon etwas mehr durchgebildet, die Gliederungen reicher, obgleich noch von schwerer Formation. — Wiederum jünger erscheint der Dom von Speyer, der, bis auf die Veränderungen der neueren Zeit, wesentlich als ein Ganzes aus Einem Gusse zu betrachten ist. Ohne Zweifel gehört derselbe nicht der ursprünglichen Gründungszeit, sondern einem völligen Neubau an, welcher nach den Bränden von 1137 und 1159 statt gefunden haben wird.<sup>1</sup> Hier ist im Inneren das eigenthümliche System auf die edelste und bedeutsamste Weise durchgebildet, das Aeussere mit reichem Schmucke versehen. Rings laufen Arkaden-Gallerieen unter den Dächern umher; die Gesimse haben mannigfaltig belebte Profile, und zwar zum grossen Theil in derjenigen überraschend antikisirenden Weise, die in jener Zeit mehrfach gefunden wird.<sup>2</sup> — An diesen Bau reihen sich sodann die jüngeren Theile der beiden andern Dome an, welche in den Schluss des zwölften und den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fallen und die letzte Entwicklung des

<sup>1</sup> *Schnaase*, (Der Kaiserdom zu Speyer, Kunstbl. 1845, N. 63—66) sucht in einer scharfsinnigen Auseinandersetzung darzuthun, dass dieses Gebäude seinen Haupttheilen nach schon im elften Jahrhundert, hauptsächlich unter Heinrich IV. erbaut sei. In diesem Falle wäre der Dom von Worms mit seinen schwerern Formen und minder edeln Verhältnissen ein Rückschritt, obwohl kein unmöglicher. Da unsere Erinnerung schon etwas verblasst ist und genügende Abbildungen mangeln, so müssen wir die Frage vor der Hand auf sich beruhen lassen.

<sup>2</sup> Diese Wiederaufnahme der antiken Formen in der spätern Zeit des zwölften Jahrhunderts unterscheidet sich, wie schon früher bemerkt, durch ihre freiere Lebendigkeit sehr entschieden von jenen rohen Reminiscenzen, welche die Periode der altchristlichen Kunst hindurch und in der Frühzeit des romanischen Styles gefunden werden. Aus diesem Grunde ist es mir, um hier ein Paar kritische Punkte der deutschen Architekturgeschichte zu beseitigen, durchaus wahrscheinlich, dass jenes zierliche, in seinen Details fast römische Portal an der Ostseite des Domes von Mainz (*Moller*, a. a. O., T. 6), welches man dem zehnten Jahrhundert zuschreibt, vielmehr der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts angehöre; und dass in eben dieselbe Zeit die merkwürdige Vorhalle des Klosters Lorsch mit ihren römischen Halbsäulen und Pilastern (*Moller*, T. 1—4), die man gewöhnlich als einen Bau des achten Jahrhunderts betrachtet, zu setzen sei. Die neuern, genauern Abbildungen bei *Gailhabaud*, (Lief. 97—98) bestärken diese Ansicht. Zugegeben, dass der im Innern vorkommende Zickzackbogen als neuere Zuthat nicht in Betracht kommen dürfe, so macht sich gerade in den der Antike nachgeahmten Theilen die Detailbehandlung des zwölften Jahrhunderts am meisten kenntlich. (S. den Ueberschlag der Blätter an den korinthischen Kapitälern, die rundlich concave Detaillirung des sämtlichen Blattwerkes, ganz besonders die Verzierung des Mittelgesimses, welche ziemlich flau romanisch ist). Es werden übrigens im Folgenden noch einige charakteristische Beispiele für diese Wiederaufnahme antiker Formen gegeben werden.

romanischen Styles, sowie gewisse Uebergangsmotive zum germanischen vergegenwärtigen: der westliche Chor des Domes von Worms und die Bauveränderungen, die im Dome von Mainz nach dem grossen Brande des J. 1191 vorgenommen und 1293 beendet wurden. Die letzteren sind besonders wichtig und umfassend; sie betreffen die Wände der (älteren) Seitenschiffe, das westliche Querschiff und Chor, sowie die sämtlichen Gewölbe. Die Gewölbe sind bereits spitzbogig, anfangs mit geringer, dann mit immer wachsender Erhebung über den Halbkreis construiert; im Uebrigen herrschen die romanischen Grundformen vor, doch in der leichtesten und zierlichsten Gestaltung, im Einzelnen auch nicht frei von mancher Ueberladung.

Zunächst entsprechen eine Anzahl oberrheinischer Kirchen, durch ähnliches Material begünstigt, der Formenbehandlung dieser Dome. So St. Paul in Worms, der Vorderbau von St. Thomas und die alten Reste von St. Stephan in Strassburg, St. Fides in Schletstadt (1095, unten rohe Spitzbogen von einfachstem Profil, über dem Kreuz ein Kuppelthurm, vorn eine zierliche Vorhalle, aussen Ornamentreste aus karolingischer Zeit eingemauert), die Abteiruine Murbach in den Vogesen, die alten Theile des Münsters zu Alt-Breisach, der Grossmünster in Zürich (um 1100? mit schweren Emporen und vorderer Loge) und die ältern Theile am Frauenmünster ebenda, beide mit geradem Chorabschluss, der in diesen Gegenden öfter vorkommt. Eine Reihe anderer Kirchen dieser Gegenden, welche bereits den Spitzbogen als wesentliches Element in die Construction aufgenommen zeigen, werden wir unten erwähnen.

Auch in den Gegenden des Niederrheins ist eine beträchtliche Anzahl gewölbter Kirchen<sup>1</sup> vorhanden, die sich in gewissem Betracht der Bauweise jener drei Dome anschliessen, nur dass das sehr abweichende Material, der Tuffstein, mancherlei Modificationen vorschrieb. Mehrere davon gehören, was die wesentlichsten Theile oder wenigstens den Unterbau betrifft, dem eilften und zwölften Jahrhundert an, sind aber zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts überarbeitet; viele wurden sogar damals neu gebaut. Die verheerenden Kriege zwischen den beiden Gegenkönigen Philipp und Otto, am Schlusse des zwölften Jahrhunderts, hatten hier bedeutende Verwüstung über die vorzüglichsten Ortschaften und ihre Monumente gebracht; der Wiederaufbau gab eine reichlich ausgebreitete Gelegenheit zur letzten Aus- und Umbildung der alten Architekturformen. Im Allgemeinen zeigt sich auch hier, was die Structur des Innern anbetrifft, jener schlichte Pfeilerbau vorherrschend, ohne jedoch mit der eigenthümlich grossartigen, aufwärts steigenden

<sup>1</sup> *Boisscrée*, Denkm. der deutschen Baukunst am Niederrhein. — Vergl. v. *Lassaulx*, Zusätze und Berichtigungen zu *Klein's* Rheinreise.

Gliederung verbunden zu sein, die besonders an den Domen von Worms und Speier so bedeutende Resultate geliefert hatte; vielmehr finden sich jetzt häufig über den Arkaden des Schiffes Gallerieen, zum Theil als sehr räumliche Emporen. Einzelne dieser Kirchen könnte man als Halbbasiliken bezeichnen, indem das Mittelschiff ursprünglich flach gedeckt war; später erhielt es in der Regel auch ein Gewölbe. Nicht selten wird, im Innern, wie im Aeussern, eine reiche architektonische Dekoration angewandt, zum Theil in überladener Weise, zum Theil auch schon in ausgearteten, barocken Formen, indem z. B. jener gebrochene, zackenartige Bogen des spätrömischen Styles zu völlig phantastischen Fensterbildungen Anlass gibt. Bei den spätesten Gebäuden dieser Art tritt, vornehmlich im Innern, zugleich der Spitzbogen als eine mehr oder weniger charakteristische Form hinzu.

Von mehreren uralten Kirchen dieser Reihe sind nur noch einzelne Bestandtheile in der ursprünglichen Form erhalten; so z. B. der Vorbau von St. Pantaleon in Köln (966—980?), dessen Wandpilaster ein trapezförmiges Kapitäl haben; wie beim Dom zu Trier und bei mehreren der folgenden kölnischen Kirchen, ist am Bogenfries und an den Fenstern durch Abwechslung des Materials (hier Tuffstein und Ziegel) eine polychromatische Wirkung erzielt. — Dagegen ist die Kirche St. Marien im Capitol zu Köln noch grösstentheils so erhalten, wie sie im Jahr 1049 von Papst Leo IX. eingeweiht wurde. Wie in zwei andern kölnischen Kirchen bilden hier sowohl der eigentliche Chor, als die Flügel des Querschiffes Halbkreise (mit etwas verlängerten Schenkeln), welche in dem Quadrat des Mittelraumes zusammenstossen; im vorliegenden Falle ruhen dieselben sogar auf Säulenarkaden, hinter welchen ein breiter Umgang umherläuft und sind mit etwas flachen Gewölben in der Art von Kuppel- und Tonnenwölbungen bedeckt. Das Mittelschiff trug ursprünglich eine flache Decke, die Nebenschiffe dagegen, mit Halbsäulen an der Rückseite der Pfeiler und an den Wänden, waren von jeher auf Kreuzgewölbe angelegt. Vor dem Mittelschiff steht ein breiter, formloser Thurm mit zwei achteckigen Anbauten. Alles Detail ist von sehr primitiver Natur; die Säulen und selbst die Halbsäulen verjüngen sich bedeutend, ihre Würfelkapitäle sind überaus roh und massig und setzen ohne Hals auf die Säulen auf; am Aeussern des Chorbaues herrschen einfache Pilasterarkaden; das Gesimse ruht auf Consolen. Unter dem Chor eine höchst massive Crypta. Die Hallen, welche sich an die beiden Querarme anschliessen, mit strengen Blätterkapitälen, sind wohl ebenfalls noch aus dem elften, der westliche Kreuzgang — kleine Arkaden von grossen Bögen eingefasst — aus dem zwölften Jahrhundert; einer Restauration im Uebergangsstyl gehört sodann die obere Säulenstellung zwischen den Chorfenstern u. m. Andere an. Die beiden offenbar von diesem Vorbilde abhängigen Kirchen sind:



St. Aposteln und Gross St. Martin in Köln. In der Apostelkirche möchte die Anlage und von dem jetzigen Gebäude wenigstens das Untergeschoss des vordern Thurmes mit seinen zwei runden Treppenthürmchen und die Pfeiler des Hauptschiffes ins eilfte Jahrhundert fallen, alles Uebrige dagegen in die spätromanische Zeit. Auch hier sind die Querarme zu Tribunen. (jedoch ohne Umgänge) abgerundet; auf dem Kreuz erhebt sich eine Kuppel mit Nebenthürmchen und einer Laterne, deren Seiten — eines der wenigen Beispiele wirklicher Nachahmung byzantinischer Formen — rundbogig abgeschlossen sind. Der ganze östliche Bau ist aussen und innen mit Gallerieen, Arkaden u. s. w. auf das Zierlichste belebt, das Langhaus dagegen etwas kahl. — Aehnliche Anlage zeigt, Gross St. Martin, nur dass hier die drei Apsiden, von mächtiger Höhe, einen hohen Thurm tragen. Diese Theile gehören dem zwölften Jahrhundert, der Oberbau des Mittelschiffes dem Uebergangsstyl, die grossen untern Pfeilerarkaden des letztern vielleicht einer noch frühern Zeit an. Eine ganz verschiedene Anordnung findet sich an der Kirche St. Gereon; über einer strengen Crypta (eilftes Jahrh.) erhebt sich ein länglicher Chorbau (theilweise aus derselben Zeit), welcher mit einer von Fenstern durchbrochenen Apsis schliesst und mit zwei hohen Thürmen flankirt ist; die letztern Theile mit ihrer noch etwas strengen Dekoration möchten in das zwölfte Jahrhundert fallen.<sup>1</sup> (Den Vorbau, welcher die Stelle des Schiffes vertritt, erwähnen wir unten.) Nahe mit diesem Chorbau verwandt erscheint der des Münsters zu Bonn, dessen wichtigste Theile indess in die Mitte des zwölften Jahrhunderts fallen. — Dem streng romanischen Styl gehört auch die Kirche der Prämonstratenser-Abtei Knechtsteden unweit Neuss und die des Klosters Hochelten unweit Emmerich an. — Alle diese Kirchen übertrifft an Adel und Consequenz der Gliederung die Kirche des Klosters Laach<sup>2</sup> unweit Andernach, erbaut 1093 bis 1156, mit einer Kuppel und fünf Thürmen. (Die westliche Apsis und der schöne Kreuzgang vor derselben sind aus etwas späterer Zeit, ebenso das Grabmal des Stifters, eine wunderliche sechseckige Säulenarchitektur.)

Unter den im zwölften Jahrhundert gegründeten Kirchen ist St. Mauritius in Köln (1144), ohne Querschiff, aber mit drei Tribunen an der Ostseite zu erwähnen; sodann die merkwürdige Doppelkirche von Schwarz-Rheindorf<sup>3</sup> bei Bonn (1151). Dieselbe bildete in ihrer ursprünglichen Gestalt einen Centralbau,

<sup>1</sup> Vgl. v. Quast: Zur Chronologie der Gebäude Cölns, in den Jahrbüchern des Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinland. 1847.

<sup>2</sup> Geier & Görz, Denkm. romanischer Baukunst am Rhein. — Ein selbständiges Werk über die Kirche zu Laach ist von Chr. W. Schmidt angekündigt.

<sup>3</sup> Vgl. A. Simons, die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf, Bonn 1846, mit Lithographien.

über dessen Mitte sich der Kuppelthurm erhebt; die tribunenartigen Abschlüsse der Kreuzarme im untern Stockwerk scheinen sogar eine Reminiscenz der Sophienkirche zu sein, welche sich durch die Reisen des Erbauers, Erzbischof Arnold von Köln, hinlänglich erklären würde. Erst nach dessen Tode wurde der bereits vollendeten Kirche ein Langhaus beigefügt, welches sich schon durch die Unterbrechung der ehemals das ganze Gebäude umgebenden Gallerie als ein späterer Zusatz zu erkennen gibt. Das obere Stockwerk, (für die Nonnen des ehemaligen Klosters bestimmt) war mit dem untern durch eine achteckige Oeffnung verbunden. — Die Kirche St. Castor in Koblenz, 1157—1208, ehemals mit ungewölbtem Mittelschiffe, ist durch ihre breite Apsis und durch einen vielleicht ältern Vorbau merkwürdig, in welchen flach und mager gearbeitete Pfeilerkapitälé, vielleicht aus karolingischer Zeit, eingemauert sind. — Der Chor der ehemaligen Simeonskirche (früher und jetzt Porta nigra) zu Trier ist mit einer Gallerie bekrönt, welche auch die Strebe Pfeiler umgibt und von reicher, malerischer Wirkung ist.

Mit dem dreizehnten Jahrhundert beginnt in den rheinischen Kirchen jener bunte Reichthum der Decoration, wovon oben die Rede war, mehr und mehr vorzuherrschen; allmählig tritt auch der Spitzbogen und eine schlankere Behandlung der Formen ein. Dieser spätromanische oder Uebergangsstyl hält sich noch bis über die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts hinaus, während sich schon an vielen Orten germanische Bauten daneben erheben. — Von den niederrheinischen Kirchen haben wir bereits einige ältere genannt, deren Ausbau in diese ausserordentlich productive Zeit fällt. Unter den Neubauten sind die bedeutendsten: Die Kirche St. Quirin zu Neuss, begonnen 1209 durch den Baumeister Wolbero; hier mischen sich bereits die barock ausgearteten Formen des Rundbogens mit denen des Spitzbogens in einer Weise, dass man hier schon Uebergänge zum germanischen Styl wahrnimmt. Die Querarme schliessen, wie an jenen kölnischen Kirchen, in runden Tribunen ab; über den Seitenschiffen ziehen sich hohe Emporen hin. Eine sehr eigenthümliche Anlage bot die, jetzt fast ganz zerstörte Kirche von Heisterbach am Siebengebirge dar, gebaut 1202 bis 1233, noch in verhältnissmässig strengen Formen und mit vorherrschendem Rundbogen, doch mit einer eigen durchgebildeten, reich belebenden Nischen-Architektur an den Wänden des Inneren und des Chorumganges — hier einen Kapellenkranz bildend. — Auch die Kirche St. Kunibert zu Köln, geweiht 1248, zeigt noch eine vorherrschend schlichte rundbogige Architektur und nur in dem westlichen Querschiff, als durchgehende Hauptform, den Spitzbogen; man wird bei dieser Kirche eine längere Bauzeit anzunehmen haben, so dass das an ihren Haupttheilen hervortretende Architektursystem nicht füglich mehr als maassgebend für die, durch das Jahr der Weihung bezeichnete späte Periode zu betrachten

sein dürfte. Eigenthümlich streng und bedeutend ist der spätromanische Styl durchgeführt in der Klosterkirche von Brauweiler unweit Köln, welche nach einem Brande zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in ihren wesentlichen Theilen neu aufgebaut worden sein muss, mit Ausnahme der einem älteren Bau (vom J. 1061) angehörenden Crypta. — Die im Jahr 1221 gegründete Klosterkirche Sion zu Köln, die nicht mehr vorhanden ist, zeigte dagegen ein entschiedeneres Vorherrschen des Spitzbogens, jedoch immer noch nach romanischer Weise. — Wesentlich verschieden aber von all den vorgenannten Gebäuden ist das Schiff der Kirche St. Gereon zu Köln, ein längliches Zehneck von ganz eigener Structur mit einem Kuppelgewölbe, wahrscheinlich als vergrösserte Nachbildung eines frühern Rundbaues, errichtet von 1212—1327; hier erscheint ein System der Architektur, das nicht in zufälligen Einzelheiten, sondern in der ganzen Composition als vollständiger Uebergang von dem romanischen zu dem germanischen Style zu betrachten ist und eigentlich die Principien des letztern bereits vorherrschen lässt. Der Eindruck des Innern ist seltsam überraschend; über dem Umgang erheben sich rings doppelte Emporen und über diesen hohe, einfache Spitzbogenfenster; eine moderne Bemalung sämtlicher Architekturglieder scheint im Wesentlichen einer ältern und ursprünglichen zu folgen. Auch die anstossende Taufkapelle ist von elegantem, spätromanischem Styl. — Besonders edel und ohne viele barocke Zuthaten tritt der Uebergangsstyl im Langschiff des Münsters zu Bonn auf, wo die untern Bogen noch rund sind; darüber eine spitzbogige Gallerie und dann die Fenster, ebenfalls mit einer freien Säulenstellung eingefasst. Auch von aussen sind die Oberwände des Mittelschiffes mit schlanken, spitzbogigen Gallerieen eingefasst. Ein alter Westchor ist in die viereckige Mauermaße verbaut. Die Querarme schliessen hier nicht mehr in halbrunder, sondern in polygoner Form ab. — Ebenso an St. Andreas in Köln, wo sich aber noch die Spuren ehemaliger halbrunder Abschlüsse vorfinden; am westlichen Ende eine grosse Empore, deren Erdgeschoss, von bunt romanischen Formen, einen Theil des ehemaligen Kreuzganges bildet. Weitere Ueberreste dieser Bau-epoche Kölns sind: Die alten Bestandtheile von St. Maria in Lyskirchen, der Chor von St. Severin, u. s. w. — Andere Kirchen dieser Zeit finden sich am Mittel- und Niederrhein überall. Die Pfarrkirche zu Andernach (mit ältern Bestandtheilen) ist durch ihre vier Thürme und ihre ausgedehnten Emporen, sowie durch den reichen Schmuck ihrer Portale ausgezeichnet; minder stattlich, doch ebenfalls mit bedeutenden Emporen und in schlanken Verhältnissen: die Pfarrkirchen zu Bacharach, (gewöhnlich, obwohl ohne Grund, Templerkirche benannt), diejenige zu Boppard, die zierliche Kirche zu Sinzig mit noch vorherrschenden Rundbogen, die sehr ähnliche, aber kleinere und einfachere Kirche zu

Heimersheim, mit vorherrschenden Spitzbögen, diejenige von Linz am Rhein, u. A. — Ausserdem sind aus dieser Zeit anzuführen: die Kirchen von Sayn (seit 1202), Ravengiersburg (der Thurbau), Werden an der Ruhr, Zülpich (mit Bestandtheilen aus dem eilften Jahrhundert), Sponheim (in besonders edlem Styl), die Ruine der St. Johanniskirche bei Niederlahnstein, St. Martin zu Münstermayfeld (um 1225 ?), u. A. — Eine sehr späte Ausübung dieses Styles findet sich an der Liebfrauenkirche zu Koblenz, wenn das Schiff mit den Emporen und den westlichen Thürmen wirklich dem Bau unter Erzbischof Arnold (1242 — 59) angehört. — Diesen Gebäuden reiht sich schliesslich noch ein höchst interessantes kleines Monument an: die Matthiaskapelle auf der Burg von Kobern, unfern von Koblenz, ein sechseckiger Bau nach Art der englischen Grabkirchen, im zierlichsten und lebendigsten Uebergangstyle ausgeführt.<sup>1</sup>

Verwandten Styl mit den vorstehend genannten deutsch-niederrheinischen Bauten, zum Theil jedoch das Gepräge eines etwas höheren Alters, zeigen die romanischen Kirchen der benachbarten belgischen Lande. Unter diesen sind besonders hervorzuheben: die Kirche St. Servatius zu Maestricht, Notre Dame la Chapelle zu Brüssel (die älteren Theile dieser Kirche bereits im spätromanischen Charakter) und die fünfschiffige Basilika St. Barthélemy in Lüttich (wo noch andere Kirchen sich als modernisirte mittelalterliche Basiliken ausweisen dürften). — In Brügge ist der Unterbau der Kapelle du Saint Sang von schwerem, obwohl nicht sehr frühem romanischem Styl. — In der Citadelle von Gent, zwischen den Ruinen eines alten Klosterkreuzganges, ist noch die sechseckige Macariuskapelle, wahrscheinlich aus dem zwölften Jahrhundert, erhalten. — Weit das merkwürdigste romanische Gebäude der Niederlande ist jedoch die Kathedrale von Tournay,<sup>2</sup> welche, wie mehrere andere Kirchen dieser Stadt (St. Jaques, St. Nicolas), Einflüsse des normannischen Styles zeigt. Dahin darf man die starke hufeisenförmige Ueberhöhung der Rundbögen, die der Abbaye aux hommes in Caen entsprechenden Emporen, die flachen Strebepfeiler u. A. m. rechnen. Die Arme des Querbaues schliessen in halbrunden Tribünen mit Umgängen. Das Ganze gehört erst dem zwölften Jahrhundert an, obwohl

<sup>1</sup> *Dronke* und *v. Lassaulx*, die Matthias-Kapelle auf der oberen Burg bei Kobern an der Mosel. — Bei diesem Anlass mag auch die Heiliggrab-Kapelle zu Weilburg an der Lahn erwähnt werden, ein Polygon mit Umgang und Ausbauten, welches zwar erst 1505 erbaut ist, im Ganzen aber den romanischen Kapellen dieser Art genau nachgebildet scheint. Vergl. eine Mittheilung von *R. Görz*, in *Förster's Bauzeitung*, Jahrg. 1845. — Ueber die achteckigen Kapellen zu Oberwittingshausen bei Würzburg und in der Citadelle von Metz ist uns nichts Näheres bekannt.

<sup>2</sup> Vgl. *K. Schnaase*, *Niederländische Briefe*, S. 534, 500, 425. — *F. Osten*, *Normannische Baukunst in Tournay*, in *L. Förster's Bauztg.*, Jahrg. 1845.

einzelne rohe Formen auf eine frühere Zeit zu deuten scheinen; der Oberbau zum Theil aus dem dreizehnten Jahrhundert.

Beispiele des romanischen Gewölbebaues finden sich sodann auch in verschiedenen andern Gegenden von Deutschland; soviel wir wissen, ist indess das Verhältniss allenthalben ziemlich dasselbe wie am Rhein, dass nämlich die Werke solcher Art aus den früheren Entwicklungszeiten des romanischen Styles sehr selten sind und erst am Schluss dieser Periode sich häufig zeigen. Die besonderen Weisen der Durchbildung, die etwa in den verschiedenen Gegenden statt gefunden, genauer aufzufassen, bleibt uns zur Zeit noch durch die Mangelhaftigkeit der Mittheilungen, die uns vorliegen, versagt. Dennoch erkennen wir schon gegenwärtig mit Bestimmtheit, dass es vorzüglich die sächsischen Lande, und neben diesen Thüringen, Hessen und das östliche Franken sind, in deren Monumenten uns wiederum sehr bedeutsame Eigenthümlichkeiten und nicht seltne Beispiele einer so klaren und lautern Durchbildung entgegentreten, wie wir dieselbe am Rhein fast vergeblich suchen dürften.

In einigen Monumenten (die gleichwohl nicht das Gepräge einer sonderlichen Frühzeit tragen) sehen wir die deutliche Verbindung des Gewölbebaues mit dem alt-einheimischen einfachen Basilikenbau. Es sind Kirchen, in deren Arkaden Säulen mit Pfeilern wechseln, wobei dann die Gliederungen der letzteren als Gurträger des Gewölbes emporgeführt sind. Solcher Art ist die Kirche zu Wunsdorf, unfern von Hannover, sowie die Peterskirche zu Soest.<sup>1</sup> Aehnlich einige andre, die in derselben naiven Art sich aus der Pfeiler-Basilika entwickelt haben; so die Marktkirche zu Goslar (in ihren älteren Theilen) und die Kirche von Kloster Neuwerk, ebendasselbst, gebaut von 1152—1200; die Architektur der letzteren zeigt bereits eine mannigfaltige und reich belebte Gliederung; die Gewölbe an beiden Kirchen sind spitzbogig.

Ein kleines Denkmal, welches den romanischen Gewölbebau zu vorzüglicher Anmuth und Grazie durchgebildet zeigt, ist die Kirche von Kloster Conradsburg bei Ermsleben (Nordost-Ecke des Harzes); die Feinheit ihrer Gliederungen, die zum Theil der edelsten Antike gleich stehen, der Reichthum und die Eleganz des Ornamentes bezeichnen hier wiederum den Schluss der Periode des romanischen Styles, die Zeit um das J. 1200. Leider ist dies schöne Werk unvollendet; es besteht nur aus Chor und Crypta.<sup>2</sup> — Aehnliche, nur reichere Formenbehandlung zeigt sich an der Klosterkirche zum

<sup>1</sup> Tappe, Alterthümer von Soest, T. 1, No. 11 — 13.

<sup>2</sup> Ranke und Kugler, Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc., S. 124.

heiligen Kreuz unweit Meissen (nach 1217), doch so, dass sich bereits barocke Besonderheiten einmischen. — Verwandten Styl sieht man an den ältesten Theilen des Domes von Halberstadt, dem Unterbau der Façade; doch erscheint hier bereits die Form des Spitzbogens als vorherrschend, in einer Weise, dass man auf ein jüngeres Alter schliessen muss. — Höchst bedeutend ist sodann der, zwar auch nur geringe, alte Theil des Domes von Freiberg im sächsischen Erzgebirge, die sogenannte goldne Pforte, — eins der brilliantesten Portale des romanischen Styles, bei dem wiederum jenes neuerwachte Gefühl für die Antike, in einer Behandlung, die gleichwohl als völlig selbständig betrachtet werden muss, bedeutsam hervorleuchtet.<sup>1</sup>

Diese zierliche und anmuthvolle Entwicklung erscheint gleichzeitig, am Schlusse des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, an den Kapellen fürstlicher Schlösser, die einen eigenthümlichen kleinen Gebäude-Cyclus für sich ausmachen. Es sind insgemein zwei Kapellen übereinander; die untere von schwereren, die obere von leichteren Formen, häufig durch eine Oeffnung in der gewölbten Decke, welche beide Räume trennt, mit einander verbunden. Ohne Zweifel gab die geringe Räumlichkeit der Schlösser jener Zeit, welche die Errichtung eines ausgedehnten Gebäudes verhinderte, den Anlass zu solcher Einrichtung; die obere Kapelle scheint zur Aufnahme des Hofstaates und zur Verrichtung der Messe bestimmt gewesen zu sein, die untere zum Aufenthalt der niederen Burgleute, welche durch jene Oeffnung zum Anhören der Messe gelangten. Solcher Art ist die bereits angeführte Kapelle von Schwarz-Rheindorf bei Bonn, vom J. 1151, diese übrigens noch einem weiblichen Stift angehörig. Als eigentliche Schlosskapellen der angegebenen späteren Zeit sind dagegen zu nennen, zunächst wiederum in Sachsen: die von Landsberg, unfern von Halle, erbaut um 1180;<sup>2</sup> die von Freiburg an der Unstrut, in höchst reizvoller Ausbildung,<sup>3</sup> und die auf der Wartburg bei Eisenach, diese jedoch nicht in reiner Ursprünglichkeit erhalten. Ferner: die auf der Burg von Nürnberg,<sup>4</sup> die zu Gelnhausen (über einer gewölbten Thorhalle)<sup>5</sup> und die auf der Burg von Eger;<sup>6</sup> bei der letzteren sind die Gewölbe der Oberkapelle indess schon

<sup>1</sup> *Puttrich*, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, I, Lief. 3. (Freiberg); II, Lief. 15—18 (Conradsburg); I, 10—13, oder Band II, Lief. 1—3 (heilig Kreuz).

<sup>2</sup> *Stieglitz*, im Jahresbericht der deutschen Gesellschaft, 1831. — *Stapel*, die Doppelkapelle im Schlosse zu Landsberg, Halle 1844.

<sup>3</sup> *Puttrich*, a. a. O., II, Lief. 7 u. 8.

<sup>4</sup> *Eberhard*, National-Archiv für Deutschlands Kunst u. Alterth.

<sup>5</sup> *Hundeshagen*, Kaiser Friedrichs I. Barbarossa Palast in der Burg zu Gelnhausen.

<sup>6</sup> *A. F. v. Quast*, im Berliner Kunstbl., 1828, S. 230 u. 334; 1829, S. 144.

spitzbogig angelegt. — Hierbei ist zugleich der romantischen Gestaltung der übrigen Theile des Schlossbaues zu gedenken. Gallerieen, von Säulen-Arkaden gebildet, die an den Façaden hinliefen, geschmückte Portale und Fenster, Säulensäule und andre stattliche Dekoration im Inneren bildeten hier ein Ganzes von reicher ritterlicher Pracht. Die Ueberreste des Barbarossa-Palastes zu Gelnhausen,<sup>1</sup> die des alten Flügels der Wartburg, die ohne Zweifel der Zeit Landgraf Hermanns I. angehören und Zeugen des berühmten Sängerkrieges waren (sie sind aus dem rohen späteren Ueberbau erst in jüngster Zeit wieder an's Licht gezogen), geben nicht ganz ungenügende Anschauungen jener eigenthümlichen Lebens-Verhältnisse.<sup>2</sup>

Noch manche andre kleine Pracht-Architekturen dürften den ebengenannten, als Denkmale derselben Zeit, anzureihen sein. Es gewährt ein eigenthümliches Interesse, zu bemerken, wie sich mehrfach bei solchen Werken, neben jenem Zurückgehen auf antike Form und Bildungsweise, zugleich auch eine mehr oder minder bewusste Aufnahme von Elementen der muhamedanischen Kunst sichtbar macht. Der Verkehr mit dem Morgenlande, den die Kreuzzüge und die Pilgerfahrten nach Palästina unterhielten, erklärt diese Erscheinung zur Genüge. Solche Elemente sind u. a. an der vorgenannten Schlosskapelle von Freiburg an der Unstrut zu bemerken; die Zackenbögen an den Hauptgurten des Gewölbes, das Blattwerk, welches die eine Seite der Kapitäle des mittleren Säulenbündels in der Oberkapelle schmückt,<sup>3</sup> erscheinen hier ziemlich bestimmt nach arabischer Weise gebildet. Entschieden arabische Form hat das Blattwerk an den Kapitälern der Eucharistikapelle bei der St. Aegydienskirche zu Nürnberg.<sup>4</sup> Das reichgeschmückte Portal einer (gegenwärtig als Brauhaus dienenden) Kapelle zu Kloster Heilsbronn,<sup>5</sup> unfern von Nürnberg, hat ebenfalls ein Gepräge, dessen Eigenthümlichkeit wesentlich auf arabischen Einfluss zurückzuführen sein dürfte. U. a. m.

Das wichtigste Element muhamedanischer Architektur, welches wir in die deutsch-romanische der späteren Zeit verschmolzen finden, ist indess wiederum die Form des Spitzbogens. Zum Theil mag dieselbe bei uns zwar, wenn ich mich so ausdrücken darf, durch Zufall entstanden sein; ich meine vornehmlich da, wo man bei den Ueberwölbungen grosser Räume den Rundbogen in seinen mittleren,

<sup>1</sup> Hundeshagen, a. a. O. — Ruhl, Gebäude des Mittelalters in Gelnhausen.

<sup>2</sup> Puttrich, a. a. O.

<sup>3</sup> Derselbe, a. a. O., T. 9, Fig. z.

<sup>4</sup> Eberhard, Nationalarchiv.

<sup>5</sup> Ebendasselbst.

erhabensten Theilen zu schwer lastend befand, wo man somit die Gefahr des Einsturzes befürchten mochte und, um derselben zu entgehen, auf eine Erhöhung der Bogenlinie bedacht war. Die Ueberwölbungen des Domes von Mainz nach dem Brande von 1191 geben dafür ein Zeugniß und lassen zugleich erkennen, wie man bei solchem Streben nur allmählig von einer geringen Erhebung zu einem immer entschiedneren Spitzbogen fortschritt. Gleichzeitig indess findet sich diese Form aber auch in vielen Fällen angewandt, wo kein constructives Bedürfniss (dem ohnedies auf mancherlei andre Weise abzuhelpen gewesen wäre), wo vielmehr wesentlich nur ästhetisches Wohlgefallen die Veranlassung zu ihrer Aufnahme gegeben haben konnte. Und da wir sie Jahrhunderte vorher in der muhamedanischen Kunst einheimisch sehen, da sie unmittelbar aus dieser in die italienische Kunst, mindestens seit dem Anfange des zwölften Jahrhunderts, übergegangen war, so sind wir gewissermaassen genöthigt, auch den deutschen Spitzbogen dieser Zeit als ein aus dem Orient entlehntes Element zu betrachten, wenn wir schon das Verhältniß des Ueberganges nicht so deutlich vor uns sehen, als etwa in der sicilisch-normannischen Architektur. Ohne Zweifel war dieser Uebergang nicht plötzlich, nicht unvermittelt; wenigstens sehen wir in der deutsch-romanischen Architektur den Spitzbogen nicht so roh den anderweitigen Architekturtheilen zugesellt, wie dies in Sicilien der Fall war.

In den vorstehenden Bemerkungen sind bereits mancherlei deutsch-romanische Monumente angeführt worden, bei denen der Spitzbogen sich angewandt zeigt; besonders die niederrheinischen Bauten aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts sind in solchem Betracht nicht ohne Bedeutung. Dennoch erscheint derselbe bei der Mehrzahl dieser Monumente als eine mehr oder weniger untergeordnete, fast zufällige Form, als eins der Elemente, die nur ein Streben nach bunter Mannigfaltigkeit, welches in den älteren, regelmässigen Formen keine Befriedigung mehr fand, ausdrücken sollte. Auf eine eigentlich organische Weise war der Spitzbogen in die künstlerische Structur dieser Bauwerke zumeist nicht verflochten. Wohl aber ist eine andere Reihe von Monumenten anzuführen, bei denen das letztere in der That und auf eine eigenthümlich bedeutsame Weise sichtbar wird. Diese gehören vorzugsweise denselben Gegenden an, die bereits oben als der Sitz einer höheren Entfaltung des romanischen Gewölbebaues bezeichnet wurden: Sachsen, Thüringen, Hessen und Franken. Die Arkaden des Schiffes werden bei diesen Monumenten aus gegliederten Pfeilern gebildet, welche durchgehend durch Spitzbögen, gleichfalls von mehr oder weniger ausgebildeter Gliederung, verbunden sind. Ein Pfeiler um den andern ist mit den Gurträgern für das Gewölbe versehen, welches ebenfalls insgemein in spitzbogiger Form ausgeführt erscheint. Die Hauptstructur des Inneren ist also auf der Form des Spitzbogens basirt,



gleichwohl im Uebrigen völlig auf romanische Weise durchgebildet; die Formen des Aeusseren dagegen und die dem Aeusseren zugewandten Theile (Fenster und Portale) haben in der Regel den Rundbogen. Nur bei solchen Werken, welche die letzte Stufe der Entwicklung erkennen lassen, tritt auch hier der Spitzbogen als bezeichnend hervor, und nur in einigen wenigen Fällen wird eine Umbildung der Formen ersichtlich, die als Beginn des germanischen Styles zu betrachten ist. Uebrigens ist hiebei gleich von vornherein zu bemerken, dass von den in Rede stehenden Monumenten (mit Ausnahme derer, bei denen die zuletztgenannten Verhältnisse vorherrschen) noch keins sich einer völlig abgeschlossenen kunsthistorischen Untersuchung erfreut, dass von den meisten dieser Art bis jetzt noch keine genügende bildliche Aufnahme und Herausgabe veranstaltet ist, und dass ihre historische Bestimmung in sofern scheinbar erschwert wird, als die bedeutenderen durch seither als gültig anerkannte Sagen in die Frühzeit der deutsch-romanischen Kunst versetzt werden. Was aber diesen letzteren Punkt anbetrifft, so bezeugt die gesammte künstlerische Ausbildung, namentlich die des Details (nicht der Spitzbogen, der an sich nichts beweisen würde), bei sämtlichen Monumenten der in Rede stehenden Art aufs Entschiedenste, dass auch sie erst in den Schluss der romanischen Periode fallen.

Als eins der früheren unter diesen Bauwerken und gewiss noch dem zwölften Jahrhundert angehörig, ist die Stiftskirche St. Peter zu Frizlar in Hessen zu nennen. Die noch schweren Formen und Gliederungen ihres Inneren deuten darauf hin, obgleich das Aeussere schon in klarer, selbst zierlicher Weise durchgebildet ist. Die Vorhalle, im elegantesten Uebergangsstyle, möchte erst der Zeit nach 1232 angehören. — Sodann die Kirche von Kloster Memleben an der Unstrut, gegenwärtig eine Ruine, ursprünglich wohl kein gewölbter Bau, sondern, wie es scheint, nur eine einfache Pfeiler-Basilika. (Man hält sie für ein Werk des zehnten Jahrhunderts, eine Annahme, der aber der Charakter der sämtlichen Gliederungen, wie auch der Form und Dekoration des Chores widersprechen).<sup>1</sup> — Das Schiff und Querschiff des Domes von Naumburg, in den dekorativen Theilen elegant durchgebildet; der mittlere Theil der Crypta unter dem Dome und die demselben entsprechenden Theile des Ostchores sind Reste eines ältern Baues. — Der westliche Bau und das Querschiff der Kirche zu Freiburg an der Unstrut, in ähnlichem Style, mit den romanischen Formen jedoch im Einzelnen schon germanische vermischend, somit schon auf eine vorgeschrittene Zeit des dreizehnten Jahrhunderts hindeutend.<sup>2</sup> — Der Dom zu Bamberg, das reichste und glänzendste Beispiel dieser ganzen Gattung, in sehr harmonischer Weise ausgebildet. (Angeblich,

<sup>1</sup> Puttrich, Denkm. der Bauk. II, Lief. 3 und 4. (Freiburg), 9—14 (Naumburg); über den Dom vgl. Kunstbl. 1844, No 48—52.

<sup>2</sup> Puttrich, a. a. O. II, Lief. 7 und 8.

obschon irrthümlich, dem Anfange des eilften Jahrhunderts zugeschrieben, und ebenso wenig aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts herrührend, in welcher letzteren Zeit hier von Bauarbeiten gesprochen wird.) Das westliche Querschiff des Domes, sowie der Chor und die Thürme neben demselben mit zierlich durchbrochenen Eckvorsprüngen sind etwas jünger als der übrige Bau, da bei diesen Theilen auch im Aeusseren bereits die Spitzbogenform durchgeht.<sup>1</sup> — Die alten Theile von St. Sebald zu Nürnberg, das Schiff und der grössere Theil der Westseite.

Auch im südlichen Deutschland finden sich manche ähnliche Beispiele, doch, wie es scheint, zumeist in einer minder harmonischen Durchbildung. Unter diesen sind zu nennen; in Oesterreich die Pfarrkirche zu Neustadt an der Wien (mit Ausnahme des späteren Chores) und die alten Theile an der Westseite von St. Stephan zu Wien. — Das Schiff der Pfarrkirche zu Salzburg (nach 1203, der übermässig schlanke und luftige Chor vom J. 1470). — Das Münster zu Basel, angeblich wie der Dom zu Bamberg aus der Zeit Heinrichs II, was sich durch die grosse Rohheit mancher Details scheinbar bestätigt; dem Organismus des Ganzen nach jedoch dem Schiff des Domes von Naumburg ähnlich und wahrscheinlich vom Ende des zwölften Jahrhunderts (der Chor nach 1356). — Die Stiftskirche zu Neuchâtel in der Schweiz. — Die Kirche zu Gebwiller im Elsass.<sup>2</sup> — Das Querschiff des Domes zu Freiburg im Breisgau. — Die protestantische Kirche ebenda (ehemalige Abteikirche zu Thennenbach, seit 1829 nach Freiburg versetzt, von schönen und strengen Verhältnissen). — Das Querschiff und die Crypta des Domes von Strassburg.

Eigenthümlich interessant ist die Pfarrkirche zu Gelnhausen. Am Schiff erscheint hier die in Rede stehende Architekturform einfacher, am Querschiff und Chor dagegen in höchst reicher und zierlicher Ausbildung, zugleich in einer Weise, dass man hier bereits eine ziemlich deutliche Neigung zu den Principien des germanischen Styles wahrnimmt.<sup>3</sup> — Dasselbe Verhältniss, aber in reicher und umfassend consequenter Ausbildung, erscheint an der höchst merkwürdigen Domkirche zu Limburg an der Lahn, deren Bauzeit in die Periode zwischen 1213 und 1242 fällt.<sup>4</sup> — Dasselbe an den älteren Theilen, vornehmlich dem Chore des Domes

<sup>1</sup> In der Crypta des östlichen Chores am Bamberger Dom finden sich u. a. zwei Säulenkapitäl, welche die antik korinthische Form in einer Weise nachahmen, dass sie den besten römischen gleichkommen. Wiederum ein sehr entschiedener Beleg für jene Aufnahme classischer Formen in der in Rede stehenden Periode!

<sup>2</sup> *Antt. de l'Alsace*, I, pl. 27, 28; p. 69.

<sup>3</sup> *Moller*, *Denkm. deutscher Bauk.*, I, T. 19—25. — *Ruhl*, *Geb. des Mittelalters in Gelnhausen*, T. 8—15.

<sup>4</sup> *Moller*, *die Domk. zu Limburg a. d. Lahn. Ueber das Historische* vgl. *F. H. Müller*, *Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde*, I, S. 41.

von Magdeburg. Hier jedoch, obgleich der Bau schon im J. 1208 oder 1211 begonnen wurde, zeigt sich das Element des germanischen Styles bereits überwiegend. <sup>1</sup> Dennoch ist merkwürdig, dass gerade hier wiederum manche antikisirende Form, namentlich sehr streng gebildeter Akanthus an Säulenkapitälern im Inneren und an Friesen im Aeusseren, mit grosser Entschiedenheit sichtbar wird. <sup>2</sup>

Mancherlei interessante Eigenthümlichkeiten finden sich schliesslich an den Klostergebäuden der deutsch-romanischen Architektur, vornehmlich an den Kreuzgängen, welche die Klosterhöfe umgeben. Dies sind die Werke, welche eine, durch Vermögen und Bildung bevorrechtete Classe der Gesellschaft als Denkmale eines heiter behaglichen Lebensgenusses hinterlassen hat; an ihnen entfaltet sich das dekorative Element des romanischen Styles in reichlichstem Maasse, grossentheils in zierlichster Anmuth. Die Mehrzahl der uns bekannten Werke dieser Art gehört übrigens wiederum der späteren Zeit der in Rede stehenden Periode an; zum Theil geben auch sie sehr charakteristische Beispiele für den

<sup>1</sup> Clemens, Rosenthal etc., der Dom zu Magdeburg.

<sup>2</sup> Mehrere der in diesem Abschnitt genannten Kirchen sind in einer neuern Schrift: „Ueber die ausgedehnte Anwendung des Spitzbogens in Deutschland im zehnten und eilften Jahrhundert. Von Dr. C. R. Lepsius. Als Einleitung zu der deutschen Uebersetzung von Henry Gally Knight's Entwicklung der Architektur unter den Normannen,“ in jene frühe Zeit zurückversetzt worden, welche der Titel nennt, und zwar soll die Kirche von Memleben vor 979, der Dom von Naumburg 1002—1050, der Dom von Bamberg 1004—1012, das Münster zu Basel 1006—1019, der Dom von Merseburg 1015—1021, die Kirche zu Freiburg a. d. Unstrut und der ältere Theil von St. Sebald in Nürnberg wenigstens im eilften Jahrhundert erbaut sein. Die ganze Beweisführung liegt darin, dass von diesen Kirchen keine andern passenden Baujahre als die angegebenen überliefert seien. Allein wenn irgendwo der Beweis *ex silentio* total und von vorn herein unzulässig ist, so ist er es hier. Es giebt noch ganz andere Dinge in der Baugeschichte jener so thätigen und doch so schweigsamen Zeit von der Mitte des zwölften bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, welche durch keine Zeile zu belegen sind und dennoch als Facta vor uns stehen. Die damaligen Localchroniken sind bedeutend ärmer an Baunotizen als die der nächst vorhergehenden Jahrhunderte und in der frühgermanischen Zeit hören diese Nachrichten fast völlig auf. Der nächste und einfachste Grund hievon ist wohl der, dass die Baukunst allmählig aus geistlichen Händen in weltliche übergegangen war und dem meist geistlichen Chronisten nicht mehr dasselbe persönliche Interesse einflösste. Man lasse also den Beweis *ex silentio* ruhen; er ist an sich schon misslicher Art und ein Dutzend Indulgenzbriege jener Zeit können ihm im vorliegenden Fall auch formell ein Ende machen. — Hr. L. gibt selber zu, dass man im zwölften Jahrhundert den nach seiner Ansicht im eilften Jahrhundert herrschenden Spitzbogen „nicht mehr für zulässig gehalten“ habe; wir wollen als Gegenconcession eine deutsche Kirche des eilften Jahrhunderts mit Spitzbogen — freilich ganz anders behandelten — namhaft machen; es ist St. Fides in Schletstadt, vom J. 1095. — Eine umständlichere Entgegnung s. im Kunstbl. 1842, No. 73.

Uebergang in den germanischen Styl. — Unter den Kreuzgängen, die ein mehr alterthümliches Gepräge tragen, ist besonders der am grossen Münster zu Zürich hervorzuheben; schlanke Säulchen, je zwei zwischen stärkeren Pfeilern stehend und über den Kapitälern mit breitvorspringendem Aufsatz als Träger der Bogenlaibung versehen, dabei aufs Reichste mit Ornamenten und figürlicher Sculptur geschmückt. Der architektonische Styl, das Blätter- und Band-Ornament deuten hier auf die Zeit um das J. 1100 oder auf noch frühere Zeit, dagegen die Sculptur der Figuren ungleich mehr entwickelt scheint. Ueberaus merkwürdig sind die höchst mannigfaltigen und phantastischen Vorstellungen, die sich unter diesen Dekorationen vorfinden.<sup>1</sup> — Hin und wieder sieht man Werke ähnlichen Styles, obschon vielleicht nicht ähnlich reich dekorirte. Zu diesen dürfte ausser einem geringen, aber datirten (1083) Rest bei St. Alban in Basel u. a. der Kreuzgang bei St. Maria auf dem Kapitol zu Köln und der bedeutendere des Bonner Münsters, beide aus dem elften Jahrhundert, zu rechnen sein. — Andre Kölner Klostergebäude, wie die (neuerlich abgerissenen) von St. Pantaleon und St. Gereon gehören dagegen schon der romanischen Spätzeit an; der Kreuzgang von St. Gereon war durch das höchst geschmackvolle Ornament der Kapitäle ausgezeichnet;<sup>2</sup> eine grosse Halle unmittelbar vor dem Zehneck der Kirche ist noch erhalten. Ein besonders zierliches Stück eines Kreuzganges vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ist am Dom von Aachen vorhanden. — Am Dom von Mainz ist nächst dem südlichen Querarm noch eine grosse rundbogige Halle, bei der Klosterkirche von Brauweiler ein Kreuzgang sammt Capitelsaal von zierlicher Detailbildung erhalten. — In demselben Betracht, wie auch durch die Feinheit der Gliederungen, die bereits einen fast germanischen Charakter haben, ist der Kreuzgang am Dome von Aschaffenburg<sup>3</sup> vorzüglich bemerkenswerth; so auch der von St. Michael zu Hildesheim u. a. m. — Im eigentlichen Uebergange zum germanischen Style, in den Detailformen wie in der theilweisen Einführung des Spitzbogens, stehen der Kreuzgang und das Kapitelhaus der Abtei Rommersdorf bei Neuwied am Rhein,<sup>4</sup> die Reste ähnlicher Art von der Abtei Altenberg bei Köln,<sup>5</sup> so wie die entsprechenden Bauwerke von St. Matthias bei Trier und der Kreuzgang des dortigen Domes.<sup>6</sup> Diese, wie auch ein-

<sup>1</sup> „Der Kreuzgang beim grossen Münster in Zürich“ (in einer bedeutenden Folge einzelner Blätter geätzt von *F. Hegi*).

<sup>2</sup> *Boisserée*, Denkm. am Niederrhein, T. 8; 29, 30, 32, 33.

<sup>3</sup> *Moller*, Denkm., I, T. 14—16.

<sup>4</sup> *Boisserée*, T. 57, 58.

<sup>5</sup> *Schimmel*, die Cist. Abtei Altenberg bei Köln.

<sup>6</sup> *Schmidt*, Baudenkmale in Trier, Lief. 2.

zelne der vorgenannten Denkmale, gehören bereits in das dreizehnte Jahrhundert.

Was von andern Classen der Gesellschaft zum Schmucke des Lebens gebaut ward, steht im Allgemeinen gegen die grosse Anzahl prächtiger Klostergebäude, von denen wir Kunde haben, zurück. Der, ungleich minder zahlreichen Reste eines ritterlich glänzenden Schlossbaues ist bereits früher gedacht worden; die Gallerieen der Façaden, welche hier zu bemerken sind, stehen übrigens mit den Kreuzgängen der Klosterhöfe auf gleicher Stufe. Von den noch erhaltenen Ruinen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, meist schon mit Spitzbogen, sind die von Reichenberg (unfern St. Goarshausen), Münzenberg in der Wetterau (1154—1174), Seligenstadt, Vianden (im Luxemburg'schen, mit einer merkwürdigen zehneckigen Kapelle), Hohenkönigsburg und Rappoltsweiler im Elsass, u. a. m. — Von Thorbauten mit romanischen Bogeneinfassungen und Details ist das Ehrenthor und Severinthor zu Köln, das Sternthor zu Bonn und das alte Thor zu Kumburg in Schwaben zu nennen; natürlich waren gerade solche Denkmäler dem mannigfachsten Umbau unterworfen. Nicht viel häufiger sind die Denkmale des bürgerlichen Privatbaues; doch findet man auch von solchen einzelne bemerkenswerthe Reste, die ebenfalls dem Schlusse der romanischen Periode angehören: u. a. zu Metz, zu Regensburg, zu Goslar und besonders zu Köln,<sup>1</sup> wo noch das sogenannte Templerhaus, vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, das Beispiel einer reich durchgeführten, vielstöckigen Façade darbietet.

§. 7. Monumente in den skandinavischen Ländern und in Nord-Amerika.  
(Denkmäler, Taf. 46. C. XIII.)

Die Denkmale romanischer Architektur in den skandinavischen Ländern sind im Allgemeinen, soweit uns wenigstens eine nähere Kunde über dieselben vorliegt, nicht von sonderlicher Bedeutung. Gleichwohl gewähren einige kleine Monumente, die sich in den innern Landschaften von Norwegen erhalten haben, der kunsthistorischen Betrachtung ein ganz eigenthümliches Interesse. Dies sind aus Holz gebaute Kirchen, in Einzelheiten zwar mehrfach erneut, ohne dass jedoch hiedurch die hochalterthümliche Anlage und Formenbildung durchweg verwischt wären. Durch Abbildungen sind uns neuerlich besonders die Kirchen von Borgund und Urnes im Stifte Bergen und die Kirche zu Hitterdal in Tellemarken bekannt geworden;<sup>2</sup> durch vergleichende Zusammenstellung dessen, was an diesen Kirchen alt ist, scheint sich ein ziemlich bestimmtes

<sup>1</sup> Boisserée, a. a. O., T. 34—36.

<sup>2</sup> Dahl, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens. — Neueres in den Publicationen des „Vereins zur Erhaltung nord. Alterthümer“ in Christiania.

System zu entwickeln. Die Kirchen sind, ihrer ursprünglichen Anlage nach, Basiliken mit Säulen und mit halbrund geschlossenem Chor; die Einrichtung ist aber in sofern mehr byzantinisch als römisch, als der Chor einen gesonderten, durch eine Bretterwand abgetrennten Bautheil ausmacht, auch als solcher durch ein Kuppelthürmchen, das über ihm isolirt emporsteigt, äusserlich bezeichnet wird. Ein niedriger, durch Arkaden halbgeöffneter Umgang, der sich rings um das Aeussere der Kirchen (wenigstens um die von Borgund und Hitterdal) umherzieht, scheint ebenfalls auf byzantinischen Einfluss zu deuten. Die häufige Verbindung, in welcher die Skandinavier seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts mit Russland und Constantinopel standen, dürfte die Einflüsse dieser Art genügend erklären. Für die Ausbildung des Inneren ist besonders die Kirche zu Urnes wichtig. Schlanke Säulen mit Würfelkapitälern, deren Seiten phantastisch sculptirt sind, bilden die Arkaden, über denen sich das erhöhte Mittelschiff mit halbrunder Bretterdecke, in der Form eines Tonnengewölbes, erhebt. Das Aeussere baut sich, je nach den Abstufungen des Ueberganges, der Seitenschiffe und des Mittelschiffes, der vortretenden Portale und Erker mit ihren Gibeln, der Thürmchen über dem Dach des Mittelschiffes und über dem Chore, bunt und lustig empor; das Ganze wird zu solcher Höhe geführt, dass es einen völlig thurmartigen Anblick gewährt. Portale, Eckpfosten, Füllungen, Gibelbekrönungen sind mit mannigfaltigem Schnitzwerk verziert. Der Styl dieser geschnitzten Ornamente ist besonders wichtig, um zu einigen näheren Bestimmungen über die Geschmacksbildung und über die historische Entwicklung derselben zu gelangen. Vorzüglich alterthümlich erscheinen die Schnitzwerke an der Kirche von Urnes; hier wird die Dekoration durch ein reichlich ineinander verschlungenes Geriemsel von Bändern und phantastischen Drachensfiguren gebildet, welches aufs Entschiedenste an den Styl der Ornamente in jenen alten angelsächsischen Miniaturen erinnert, welches wir somit noch als einen reinen Ausdruck des urgermanischen Formensinnes betrachten dürfen; bei all diesen Bildungen, so phantastisch bunt sie erscheinen, erkennen wir übrigens einen schönen lebendigen Schwung und frischen Sinn für klare verhältnissmässige Raumauffüllung. Die Dekorationen an den Portalen von Borgund zeigen dagegen bereits eine gewisse Umbildung dieses Formensinnes nach eigentlich romanischer Weise (wie die letztere sich im Verlauf des zwölften Jahrhunderts in Deutschland ausbildete). Noch mehr die Schnitzwerke an dem Portale einer Kirche zu Tind. An den Portalen von Hitterdal aber überwiegt bereits dies romanische Element bedeutend, indem es sich theils in gemessenen, theils in sehr schwülstigen Formen zeigt, so dass man hier eine entschiedene Ausartung und verhältnissmässig späte Zeit der Ausführung vor sich sieht. — Nähere Bestimmungen über das Alter dieser Gebäude dürften für jetzt nicht wohl zulässig

sein. — Ein einfacherer, obwohl nicht unzierlicher Holzbau entwickelt sich an den norwegischen Bauernhäusern, deren oberes Stockwerk weit über das blockhausartig behandelte untere herausragt. —

In Schweden<sup>1</sup> kennen wir einige rohe Granitbauten, welche der Zeit um die Mitte des zwölften Jahrhunderts angehören und ohne weitere Ausbildung, nur in der Form des Rundbogens das Gepräge des romanischen Styles tragen. Zu diesen gehören u. a.: die alte Kirche bei Upsala, welche man gewöhnlich als einen Tempel des Odin bezeichnet, vollendet unter Erich dem Heiligen nach 1155;<sup>2</sup> die Ruinen des Klosters Alwastra und die Kirche des Klosters Wreta in Ostgothland, sowie die Ruinen des Klosters Nydala in Smaland. Die Kirche des Klosters Warnhem in Westgothland (ursprünglich mit den vorigen zu gleicher Zeit, gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts, gestiftet)<sup>3</sup> zeigt dagegen bereits eine reiche Ausbildung der architektonischen Anlage, und zwar im Style der niederrheinischen Bauten aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. —

Die ältesten Bauten in Dänemark,<sup>4</sup> von denen wir Kunde haben, sind dem Style der norddeutschen verwandt. So die Kirche von Westerwig in Jütland, an der westlichen Bucht des Liimfjord, um das Jahr 1110 gegründet, eine Basilika, in welcher schwere Säulen und Pfeiler wechseln; so auch die Crypta der Kirche von Viborg in Jütland, eine regelmässige Anlage, gleich den deutschen Crypten, die Säulen, die das Kreuzgewölbe tragen, mit einfachen Würfelkapitälern. Abweichend und eigenthümlich erscheint dagegen die Kirche zu Bjernede bei Sorö auf der Insel Seeland, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts. Dies ist ein Rundbau, mit Kreuzgewölben bedeckt, die von vier hohen und schweren Säulen getragen werden; das Kapital dieser Säulen bildet eine rohe Umformung des Würfelkapitäles: unterwärts achteckig, geht dasselbe durch schräge Abschnitte auf den Seiten nach oben in das Viereck der Deckplatte über. — Die ganze Beschaffenheit der Säulen von Bjernede giebt ein charakteristisches Merkmal, um den Einfluss dänischer Cultur noch weiter östlich an den baltischen Küstenländern verfolgen zu können. Die Halbsäulen an den alten Theilen der Kirche von Bergen auf der Insel Rügen (vollendet um 1193), an der Kirche von Altenkirchen, ebendasselbst, und an den alten Theilen der Kirche von Colbatz in Hinterpommern (diese zwar bereits im Uebergangsstyle von romanischer zu germanischer Bauweise) zeigen dieselbe Form. Rügen hatte

<sup>1</sup> Vgl. *Suecia antiqua et hodierna*. — d'Agincourt, *Archit.* T. 43.

<sup>2</sup> Geijer, *Geschichte Schwedens*, I, S. 141.

<sup>3</sup> Geijer, a. a. O., S. 138.

<sup>4</sup> Vgl. die Mittheilungen, welche der Jahresbericht der k. Gesellschaft für nordische Alterthumskunde, Kopenhagen 1840, enthält.

von Dänemark aus Christenthum und Dienstbarkeit empfangen, Pommern stand, um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, ebenfalls in abhängigem Verhältnisse zu Dänemark, so dass jene Erscheinungen einen natürlichen Begleiter der Zeitumstände bilden.<sup>1</sup>

Es ist bekannt, dass bereits seit dem zehnten Jahrhundert, lange vorher, ehe Columbus seine folgenreiche Entdeckungsreise antrat, die kühnen Seefahrer des europäischen Nordens nach den Inseln und Küstenländern von Nord-Amerika hinübergeschifft waren und dort Niederlassungen gegründet hatten. Die jüngsten historischen Forschungen haben sich diesem alten, nachmals vergessenen Verkehr zwischen beiden Welttheilen mit grossem Interesse zugewandt und zahlreiche Urkunden über denselben ans Licht gefördert. Auch künstlerische Zeugnisse sind bereits bekannt geworden. So hat man in Grönland die Ruinen dreier Rundgebäude entdeckt, die, aus dem früheren Mittelalter herrührend, vermuthlich zu dem Zwecke der Baptisterien erbaut waren, zwei davon in der Nähe der Kirchen von Igalikko und Kakortok belegen. Merkwürdiger jedoch als diese ist ein andrer Baurest, der zu New-Port auf Rhode-Island (an der Küste der nordamerikanischen Freistaaten) noch gegenwärtig aufrecht steht; es ist ein Rundbau von 23 Fuss Durchmesser, getragen von acht schweren Rundpfeilern mit roher Deckplatte, über denen sich Halbkreisbögen wölben. Auch dies Gebäude war ohne Zweifel ein Baptisterium; von dem niedrigeren Umgange, der dasselbe vermuthlich umgab, ist indess keine Spur mehr vorhanden. Man meint, dasselbe sei von Bischof Erik, der im J. 1121 nach „Vinland“ zog, seine Landsleute zu bekehren und die schon bekehrten im Glauben zu stärken, errichtet worden.<sup>2</sup> Das Denkmal, das unverkennbar, ob auch in roher Form, das Gepräge des europäischen romanischen Styles trägt, bildet einen merkwürdigen Gegensatz zu jenen urthümlichen Monumenten im fernerer Süden des Welttheiles, unter denen es gleichwohl manche Altersgenossen zu zählen scheint.

## B. BILDENDE KUNST.

### §. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Ueber die bildende Kunst des romanischen Styles liegt uns eine ungleich weniger umfassende Kunde vor als über die Architektur, sowohl was das Verhältniss ihrer Ausbreitung im Allgemeinen, als

<sup>1</sup> Näheres über die genannten Gebäude s. in meiner Pommerschen Kunstgeschichte. — Noch in beträchtlich später Zeit und bei einer, keineswegs geschmacklosen Behandlung wiederholt sich jene Kapitälform an mittelalterlich pommerschen Bauwerken.

<sup>2</sup> Jahresbericht der k. Gesellschaft für nord. Alterthumskunde, 1840.



was die besonderen Eigenthümlichkeiten, die an ihren Werken ersichtlich werden, anbetrifft. Dieser Mangel erklärt sich, wenigstens zum Theil, dadurch, dass sie langsamer und später als die Architektur sich zu einiger Bedeutung entwickelt hat und dass zugleich von ihren Werken beträchtlich mehr untergegangen ist. Zum grossen Theil ist es aber auch das noch allzu geringe historische Interesse, was solchen Mangel verschuldet hat; denn nicht blos die, auf das Auge noch weniger erfreulich wirkenden Werke, auch die bedeutendsten und grossartigsten des in Rede stehenden Styles, die wir bis jetzt kennen, sind häufig nur durch zufällige Entdeckung bekannt geworden. Gleichwohl scheint es, dass wir wenigstens für den allgemeinen Gang und für die gegenseitigen Verhältnisse der Entwicklung eine zureichende Anschauung haben.

Es ist bei der Betrachtung der altchristlichen Kunst bemerkt worden, wie dort am Schlusse der Periode viel mehr das Wohlgefallen an prächtigem und äusserlich werthvollem Material, als das Streben nach geistreicher und irgendwie lebenvoller Durchbildung vorherrschte; wie im Gegentheil die occidentalische Kunst in eine tiefe Barbarei versunken war und nur bei den Byzantinern sich, ob auch nur traditionell, ein grösserer oder geringerer Gedankenreichtum und technischer Geschmack erhalten hatten. Das waren die Verhältnisse, als das neue Leben unter den occidentalischen Völkern zu erwachen begann. Natürlich konnte unter solchen Umständen die Kunst, die es mit der Bestimmtheit des individuellen Gedankens und der individuellen Gestalt zu thun hat, sich nicht plötzlich in neuer Richtung zeigen; geschah dies doch auch bei der Architektur, die doch auf den allgemeinen Ausdruck des Geistes, auf die allgemeinen Gesetze der Erscheinung hinausgeht, nur allmählig und stufenweise. So darf es uns nicht befremden, wenn wir in der Bildnerei der romanischen Periode zunächst die Elemente der altchristlichen unmittelbar aufgenommen und fortgepflanzt sehen, wenn z. B. auch hier zunächst die Freude an prächtig blinkenden Stoffen, d. h. mehr ein Streben nach Dekoration als die Verbildlichung eines tieferen Gedankens, vorherrscht, und wenn — was einen sehr wichtigen Punkt ausmacht — Technik und Behandlungsweise, Styl, Gedankenrichtung zumeist von den Byzantinern, die allein noch im Besitz einer gewissen Kunstbildung waren, entlehnt werden, um nach solchem Vorbilde zu einer eignen künstlerischen Thätigkeit zu gelangen.<sup>1</sup> Es ist fast befremdlich, in der bildenden Kunst des

<sup>1</sup> Hier ist vor Allem des gründlichen Unterschiedes zwischen Italien und dem Norden zu gedenken. Italien, theilweise noch unter oströmischer Botmässigkeit, war allerdings in mehr als einer Beziehung ganz von der byzantinischen Kunst abhängig; neben dem daher entlehnten Styl der Malerei lebt ein altchristlich-abendländischer nur in vereinzelt Regungen fort; Metallarbeiten werden sogar unmittelbar aus Byzanz bezogen. Dagegen fügt sich doch die Architektur niemals vollständig diesem Zwange und die Steinsculptur bleibt schon deshalb frei davon, weil Byzanz seit dem Bilderstreite gar keine

Occidents zu dieser Zeit so viel byzantinisches Element und überhaupt byzantinische Grundlage zu finden, während dies in der Architektur in ungleich geringerem Maasse oder nur in einzelnen Ausnahmen der Fall ist.

Indess zeigt sich bei solchen Verhältnissen doch auch schon von früh an das Streben des selbständig erwachten Geistes. Dahin gehört u. a. bereits der Umstand, dass neben jenen Werken, die vorzugsweise nur auf schimmernde Dekoration ausgehen, zugleich ernstere Kunststoffe (wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf) zur Anwendung kommen, dass namentlich das edle Material der Bronze zu mannigfach bedeutsamen Werken verwandt wird. Wichtiger ist es, auch im Inhalt und in der Fassung der Darstellungen eine selbständige Richtung des Geistes wahrzunehmen. Es ist jene altchristliche Weise der Symbolik, in ihrer späteren, reichen und mannigfaltigen Ausbildung, wie man sie von den Byzantinern überkam, was hiezu den Anlass gab; man ging mit neuer Kraft auf diese tief sinnigen Gedankenspiele ein, man fügte neue Erfindungen den alten bei und entwickelte solcher Gestalt, unter allegorischer Hülle, einen Reichthum innerer Anschauungen, der nicht selten, und um so mehr, als die Formenbildung an sich in der früheren Zeit nicht eben erfreulich wirkt, in hohem Grade überrascht. Aber auch in der äusseren Behandlung tritt zu den byzantinischen Motiven eine gewisse Strenge und Bestimmtheit des Sinnes, die von der inhaltslosen Trockenheit und Starrheit, wodurch jene charakterisirt werden, wesentlich abweicht. Alles dies wird besonders in den Miniaturen der Manuscripte bemerklich, in denen wir die Gesetze der Entwicklung am zureichendsten verfolgen können. Doch erst gegen den Schluss der Periode entfaltet sich die romanische Bilderei in ihrer vollen Selbständigkeit. Mit frischer Lebenskraft ausgerüstet, wirft sie nunmehr das beengende byzantinische Gewand ab und behält hievon nur den grossartig bedeutsamen Zuschnitt bei, der aber viel weniger von den Byzantinern selbst,

Vorbilder dieser Art mehr darbot. Im Norden aber bleibt selbst die Malerei und die Metallarbeit ungleich unabhängiger von Byzanz als in Italien; stossweise trifft die byzantinische Technik (z. B. in Miniaturen und Emailwerken) mit dem einheimischen, barbarisirt-altchristlichen Styl zusammen, ohne ihn überwinden zu können; vielmehr bringt sie nur dessen innere Willkür durch ihre Zierlichkeit recht zur Erscheinung. Bei näherer Betrachtung findet sich als einzige Aehnlichkeit ein steifer, conventionell gebundener Styl, welcher aber in Byzanz das Symptom des Erstarrens und Absterbens, im Norden dagegen die Gesetzmässigkeit eines neu beginnenden Kunsttriebes ist. In allem Einzelnen weichen die gewöhnlich „byzantinisch“ genannten Kunstwerke des Nordens von den echt byzantinischen bedeutend ab; die Körperbildung ist eine ganz andere, mit grossen Köpfen und Extremitäten, der Faltenwurf in runden, vorzugsweise parallelen Linien geführt, der Typus jugendlich, u. s. w., wovon die echt byzantinische Kunst das gerade Gegentheil aufweist. Wir werden unten auf diese Unterschiede zurückkommen.

als aus den frühesten Zeiten der altchristlichen Kunst, da diese sich unmittelbar aus der Antike hervorgebildet hatte, herrührt. Hoher majestätischer Ernst und eine wahrhaft classische Würde, doch verschwibert mit jener Milde und sehnsuchtsvollen Hingebung, die nur das Eigenthum der christlichen Kunst sind, leuchten aus den glücklichsten Werken dieser Zeit tief ergreifend hervor. Es ist darin ein Streben nach Läuterung der Formen ersichtlich, das wiederum auf gleiche Weise an die Antike erinnert, wie wir Aehnliches in so vielen Einzelheiten bei den spätromanischen Architekturen bemerkt haben; es finden sich selbst Erscheinungen, welche auch hier die entschiedenste und, für ihren Zweck, erfolgreichste Nachahmung der Antike bekunden.

Es war der germanische Volksgeist, durch den diese selbständigen künstlerischen Regungen ins Leben gerufen und ihrer Entwicklung entgegengeführt wurden. Deutschland vornehmlich gebührt das Verdienst, in diesem Betracht das Bedeutendste geleistet zu haben; nur hier sehen wir eine Entwicklung vor uns, die sich am Schlusse der Periode zu reiner und gediegener Blüthe gestaltet.<sup>1</sup> (In den übrigen, vorherrschend germanischen Ländern kennen wir nur wenig Erhebliches.) Italien erscheint die bei weitem grösste Zeit dieser Periode hindurch unfähig zu eigentlich künstlerischen Leistungen, und erst am Schlusse derselben, und gewiss zum Theil durch deutschen Einfluss gehoben, zeigt sich auch hier ein höchst grossartiges und bedeutsames Streben im Bereiche der Kunst. Die Blüthe der romanischen Bildnerei gehört in Italien erst dem Verlaufe des dreizehnten, selbst noch den ersten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts an, während in Deutschland schon vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts eine neue Entwicklung nach abweichender Richtung (die Ausbildung des germanischen Styles) vor sich geht.

Die folgenden Bemerkungen über das Einzelne in den Fächern der bildenden Kunst sind in der Weise zusammengestellt, wie sie, nach dem Verhältniss unsrer Kenntnisse, die bequemste Uebersicht gewähren.

<sup>1</sup> Als eine Hauptursache für den ersten lebendigeren Aufschwung der bildenden Kunst in Deutschland führt man gewöhnlich die Verbindung des sächsischen Kaiserhauses mit dem byzantinischen und den dadurch, angeblich, hervorgebrachten regeren Verkehr zwischen beiden Reichen an. Ohne Zweifel war jenes Verhältniss nicht ganz ohne Einfluss; da es an sich aber im Wesentlichen nur auf die Interessen der Höfe beschränkt blieb (es beruht, der Hauptsache nach, auf der Person der griechischen Kaiserstochter Theophania, der Gemahlin Otto's II., und auf der durch sie vermittelten griechischen Bildung ihres Sohnes, des früh verstorbenen Otto III.), so wäre jene umfassende Aufnahme byzantinischer Technik hiedurch allein gewiss nicht veranlasst worden, wären nicht zugleich allgemeinere und tiefer liegende Gründe vorhanden gewesen.

## §. 2. Die deutsche Sculptur der romanischen Periode.

(Denkmäler, Taf. 47. C. XIV.)

a) Metallarbeiten.

Die ersten bedeutenderen Werke, durch welche die bildende Kunst in der Periode des romanischen Styles zu bezeichnen ist, gehören dem Fache der Metallarbeit an. Diese stehen zugleich, vornehmlich sofern sie für dekorative Zwecke bestimmt waren, in einem näheren Verhältniss zu den Werken der altchristlichen Kunst.

Unter ihnen sind vorerst, als eine eigenthümliche Kunstgattung, die überhaupt für die kunsthistorische Forschung die wichtigsten Anknüpfungspunkte gewährt, die Siegel zu nennen, die in Metall gravirt und sodann in Wachs (an den schriftlichen Urkunden und zu deren Bestätigung) ausgedruckt wurden. Besonders wichtig sind die Siegel, die von einzelnen Personen (nicht von Corporationen) geführt wurden, für die in Rede stehende Periode vornehmlich die der Kaiser, die das Bildniss der letzteren enthalten. In ihnen sehen wir das Allgemeine des Entwicklungsganges der Kunst deutlich vor uns. Die Siegel der sächsischen Kaiser, im zehnten Jahrhundert, lassen noch immer, ob auch in roher Arbeit, einen Nachklang antiker Auffassung und Behandlung bemerken. Mit dem Anfange des eilften Jahrhunderts, mit den Siegeln Heinrichs II., wird dagegen eine entschieden byzantisirende Darstellungweise bemerklich, die sich im Verlauf desselben, auch im zwölften Jahrhundert, weiter fortbildet, in eigenthümlicher und nicht ungünstiger Weise an den Siegeln Friedrichs I., aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Noch mehr entwickelt erscheint sodann der künstlerische Styl an den Siegeln Friedrichs II., in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts; auch macht sich hiebei jene neue Aufnahme classischer Motive mit Entschiedenheit bemerklich. Gleichzeitig aber zeigen sich, in andern Siegelbildern, bereits die Elemente des germanischen Styles.<sup>1</sup>

Dann ist von den Prachtgeräthen und Schmuckarbeiten zu sprechen, welche der kirchliche Luxus hervorrief. Werke solcher Art wurden, wie bereits angedeutet, in der Frühzeit der romanischen Periode mit ähnlichem Aufwande beschafft, wie dies in den letzten Zeiten der altchristlichen Kunst der Fall gewesen war; aber auch das ganze Zeitalter des in Rede stehenden Styles hindurch sehen wir wenigstens die Neigung dazu lebendig. Der Glanz der sächsischen Kaiserherrschaft veranlasste es, dass zunächst besonders in Deutschland die Hauptsitze des kirchlichen Lebens mit solchen Werken aufs Reichlichste ausgestattet wurden. Die Schilderungen, die uns

<sup>1</sup> Es ist über die Siegelkunde in kunsthistorischem Belang noch äusserst Weniges vorgearbeitet. Vgl. meine Notizen in der Beschreibung u. Gesch. der Schlosskirche zu Quedlinburg, S. 94; und in der Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin befindl. Kunstsamml., S. 21.

von den Schätzen einzelner Kirchen, aus dem Schlusse des zehnten und dem Anfange des eilften Jahrhunderts, aufbewahrt sind, erinnern an das Bild jenes prächtigen Schmuckes, dessen sich die Hauptkirchen von Rom zur Zeit Karls des Grossen erfreuten. Wie in der vorigen Periode, so war es auch jetzt ein Hauptziel der Prachtliebe, wenigstens den Hauptaltar mit einer Tafel zu schmücken, welche in Goldblech getriebene Reliefs enthielt, und die Stellen bei mittelalterlichen Autoren, welche dergleichen erwähnen, lassen sich zu Hunderten zählen.<sup>1</sup> Wo möglich wurde auch der Altartisch selbst ringsum mit getriebener Arbeit in Goldblech umgeben. Gewöhnlich waren diese Prachtstücke mit bemalten Holzthüren verschlossen, und nur an Festtagen liess man sie in vollem Glanze strahlen. Auch an den Reliquiarien war Stoff und Form in verschwenderischer Fülle aufgewandt; eine Menge antiker Gemmen erhielten daran ihre oft sonderbar unpassende Stelle. Alle Altargeräthe waren in entsprechender Weise verziert und oft in ganz willkürlicher Weise gestaltet; es gab silberne Räucherbecken in Gestalt von Kranichen, Giesskannen in Gestalt von Löwen und Drachen. Ungeheure Kronleuchter, oft von getriebenem und vergoldetem Silberblech, hingen von der Decke nieder, zahlloser anderer Schmucksachen nicht zu gedenken. Man ist versucht zu glauben, dass die grösste damals überhaupt vorhandene Masse edler Metalle in diesem Kirchenschmuck verarbeitet gewesen sei. — Wir besitzen z. B. noch die Schilderung von den Kirchenschätzen des Mainzer Domes, deren kostbarste Werke von dem Erzbischofe Willigis (gest. 1011) geschenkt waren.<sup>2</sup> Unter diesen werden die mannigfaltigsten Gefässe und Geräthe für den Altardienst, zum Theil von kolossaler Form, Alles aus edeln Metallen oder edeln Steinen gearbeitet, auch Pracht-Teppiche und Gewänder in grosser Anzahl namhaft gemacht. Als eine der merkwürdigsten Arbeiten (die freilich vorzugsweise geeignet ist, die noch barbarische Kunststufe jener Zeit erkennen zu lassen) ist ein kolossales Crucifix zu nennen: das Kreuz desselben war mit Goldplatten überzogen, die über lebensgrosse Gestalt des Erlösers war ebenfalls ganz aus Gold gearbeitet, und zwar so, dass die Glieder in den

<sup>1</sup> Wir erwähnen hier von den zahllosen Schriftstellern jener Zeit blos das Buch des Abtes Suger von St. Denis: *De rebus in administratione sua gestis*, bei Duchesne, *scriptores* Tom. IV., weil hier eine ganze Anzahl goldener Tafeln und Altarvorsätze beschrieben und die bei der Verfertigung waltenden Rücksichten genauer berührt werden. Suger zog z. B. lotharingische, also deutsche Goldarbeiter den französischen vor, obschon sie mit dem Golde verschwenderischer umgingen. Auch für allen übrigen Kirchenschmuck, für die Baugeschichte und die Glasmalerei ist diese um die Mitte des zwölften Jahrhunderts verfasste Schrift statt vieler andern als Hauptquelle zu nennen.

<sup>2</sup> Vgl. Wetter, *Geschichte u. Beschreibung des Domes zu Mainz*, S. 155. — *Conradi episcopi Chronicon*.

Gelenken auseinander genommen werden konnten; die Augen bestanden aus Karfunkelsteinen; Juwelen und Reliquien füllten die innere Höhlung des Leibes aus; das Goldgewicht des Werkes betrug 600 Pfund. Ueber die Verfertiger dieser Arbeiten wissen wir Nichts; eine derselben, ein aus einem Onyx geschnittenes Gefäss in Gestalt eines Drachens, welches zum Aufbewahren des Weihrauches diente, trug griechische Inschrift, deutet somit nach Byzanz.

Aehnlich reich war der Schatz des Domes von Hildesheim; von diesem hat sich noch eine bedeutende Anzahl interessanter Arbeiten aus früherer und späterer Zeit erhalten.<sup>1</sup> Für die in Rede stehende Zeit ist hier besonders die Thätigkeit des Bischofs Bernward (gest. 1022) hervorzuheben, und um so mehr, als Bernward sich keineswegs damit begnügte, Arbeiten aus der Fremde zur Ausstattung seiner Kirche zu sammeln, sondern selbstthätig den Kunstbetrieb förderte, grössere und kleinere Werke unter seiner unmittelbaren Leitung ausführen liess, auch mit eigener Hand dergleichen zum Schmucke der Hildesheimischen Kirchen fertigte. Es wird eine namhafte Anzahl von Prachtgeräthen angeführt, die er selbst gearbeitet hatte; unter den wenigen, die von diesen erhalten sind, ist besonders ein Kreuz von 20 Zoll Höhe (gegenwärtig in der Magdalenenkirche zu Hildesheim) namhaft zu machen, welches mit Goldplatten bedeckt, und mit einer Menge von Edelsteinen und Perlen, sowie mit zierlicher Filigranarbeit geschmückt ist. In derselben Kirche werden zwei Leuchter von 17 Zoll Höhe, aus einer Composition von Gold und Silber bestehend, aufbewahrt, die mit zierlichem Rankengeflecht und figürlichen Darstellungen versehen sind, und die, der Inschrift zufolge, Bernward durch seinen Lehrling giessen liess.

Aber auch für die Ausführung grösserer und eigentlicher Kunstarbeiten sorgte Bischof Bernward, und diese vornehmlich gewähren uns eine Anschauung von der ersten Ausübung der höheren Bildnerei in Deutschland. Es sind zwei grössere Bronzewecke, wohl die ersten der Art, die in Deutschland entstanden. Das eine besteht aus den ehernen Thürflügeln des Domes von Hildesheim, der Inschrift zufolge vom J. 1015. Zwar hatte bereits Willigis für den Dom von Mainz zwei (ebenfalls noch vorhandene) ehernen Thürflügel<sup>2</sup> giessen lassen, doch enthalten deren Flächen keine bildnerischen Darstellungen; zu bemerken ist aber, dass auf der alten Inschrift dieser Mainzer Thüren ausdrücklich bemerkt wird, sie seien das erste Werk solcher Art, welches seit Karl dem Grossen (d. h. seit den Bronzethüren, die dieser für den Münster von Aachen giessen liess) gefertigt worden. Auf den Feldern der

<sup>1</sup> J. M. Kratz, der Dom zu Hildesheim, II.

<sup>2</sup> Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I. T. 3. S. 11.

Thüren von Hildesheim, die im Ganzen eine Höhe von etwas über 16 Fuss haben, sind, im Hautrelief, acht Scenen aus der Geschichte der ersten Menschen und ebensoviel aus der Geschichte Christi — die Sünde und die Erlösung von der Sünde — dargestellt. — Das andre Werk, dessen Vollendung in das Jahr 1022 fällt, ist eine eiserne Säule, ursprünglich in der Kirche S. Michael aufgerichtet, gegenwärtig auf dem Domhofs von Hildesheim stehend. Der Schaft der Säule hat  $13\frac{1}{2}$  Fuss Höhe. Er ist mit Reliefs geschmückt, welche in achtundzwanzig Gruppen die Geschichte Christi von der Taufe bis zum Einzuge in Jerusalem enthalten; die Reliefs winden sich schneckenförmig von der Basis bis zur Spitze empor, — offenbar nach dem Vorbilde der Trajanssäule oder der des Marc Aurel, was auf eine merkwürdige Weise die (im Uebrigen freilich sehr naive) Beobachtung antiker Kunstformen verräth. Auf dem (nicht mehr vorhandenen) Kapitäl der Säule erhob sich ein Crucifix.<sup>1</sup> — Der Styl beider Werke gibt eine vollkommene Anschauung des eben aus der Verwilderung emporstrebenden, auf altchristlicher Grundlage beruhenden abendländischen Styles, welcher an der Säule in roherer, an den Pforten in zierlicherer Weise sich ausspricht.

Andere Bronzewecke reihen sich den ebengenannten im Verlaufe des elften Jahrhunderts an. Mit Uebergang derjenigen, die wiederum nur als kirchliche Prachtgeräte zu bezeichnen sind (z. B. grossen Kronleuchtern, deren mehrere vorkommen), nenne ich hier die wichtigsten und für die kunsthistorische Entwicklung vorzüglichst bedeutenden, soweit ich von solchen eine nähere Kenntniss habe. Zunächst die mit Reliefdarstellungen geschmückten eiserne Thürflügel am Dome von Augsburg, gefertigt im Jahr 1070.<sup>2</sup> Diese bestehen aus einer grossen Anzahl kleiner Reliefplatten, einige mit biblischen Scenen, andere mit mythischen Figuren (z. B. mit der Figur eines Centauren), die Mehrzahl mit Darstellungen, deren Bedeutung nicht wohl zu enträthseln ist. Im Styl ist hier nur sehr wenig byzantinisches Element zu bemerken; vielmehr spricht sich, bei grosser Rohheit der Behandlung, schon ein selbständiger Formensinn, auch ein lebendiges Gefühl in der Bewegung aus. — Sodann das Grabmonument des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben, im Dome von Merseburg, bald nach dessen Tode, im Jahr 1080, gefertigt: eine Bronzeplatte, welche die Figur des Königs in wenig erhabenem Relief vorstellt; der Styl hier in vorherrschend wirklich byzantinischem Gepräge, aber schlicht und streng, und nicht ohne ein gewisses Gefühl von Würde.<sup>3</sup> — Derselben Periode gehört

<sup>1</sup> Kratz, a. a. O. — Müller, Beiträge I, T. 14.

<sup>2</sup> So P. v. Stetten, Kunst- und Handw. Geschichte von Augsburg, I, S. 460. Anderweitig werden die Jahre 1048 und 1088 als die Zeit der Verfertigung angeführt. — Die Abbildung der Thürflügel bei Quaglio, Denkm. der Baukunst des Mittelalters in Bayern, T. 9. ist gänzlich ungenau und falsch.

<sup>3</sup> Vgl. Delhier, in den Mittheilungen des thüring. sächs. Vereins, I, Heft 2,

ferner der sogenannte Crodo-Altar zu Goslar, in der kleinen Kapelle, welche einen Ueberrest des Domes bildet, an. Die Seitenflächen dieses Altares bestehen aus Bronzeplatten, welche vielfach durchbrochen sind und in diesen Oeffnungen ohne Zweifel den, zu jener Zeit beliebten Schmuck an Steinen und Krystallen trugen. Vier knieende Figuren bilden die Träger des Altares (so aber, dass die ursprüngliche Verbindung gegenwärtig nicht mehr vorhanden ist).

Die Arbeit an diesen Figuren ist ungemein streng; Styl und Behandlung möchten etwa zwischen den beiden vorgenannten Werken in der Mitte stehen.<sup>1</sup> — Auch der Kaiserstuhl, der vor Zeiten im Dome von Goslar stand, jetzt in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin befindlich, ist als ein Werk des eilften Jahrhunderts zu betrachten. Seine Lehnen werden von stark gegossenen, durchbrochenen Ranken- und Blumen-Ornamenten gebildet, deren ganzer Charakter sehr entschieden auf jene Zeit deutet.

So führt uns die Mehrzahl dieser Werke einen beachtenswerthen Kunstbetrieb vor, der wiederum den sächsischen Landen angehört. Auch aus dem zwölften Jahrhundert sind uns einige ähnliche Zeugnisse für diese Gegend erhalten. Dahin gehört das eiserne Standbild eines Löwen, ein Denkmal Heinrichs des Löwen, auf dem Domplatze zu Braunschweig; die Arbeit desselben ist streng und herb, gewissermaassen im Style der Wappenbilder, doch nicht ohne Charakter. — Dann die Bronzebekleidung von ein Paar Thürflügeln in der Sophienkirche zu Nowgorod, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts; das daran enthaltene Bild des Erzbischofes Wichmann von Magdeburg deutet auf die Gegend, in welcher sie gearbeitet wurden. (Wie und wann sie nach Nowgorod gekommen, ist unbekannt.) Sie enthalten eine grosse Menge biblischer Scenen, so wie allegorischer, mythologischer und Bildniss-Figuren. Ueber den künstlerischen Charakter lässt sich, ausser einer allgemeinen Uebereinstimmung mit den deutschen Arbeiten des zwölften Jahrhunderts, aus der veröffentlichten Abbildung wenig folgern. Als Verfertiger des Werkes werden, in schriftlich, Riquin und Waismuth genannt.<sup>2</sup> — Als eine Arbeit von höchst bedeutendem Kunstwerthe wird das, mit seinem Deckel sechs Fuss hohe eiserne Taufbecken im Dome von Hildesheim gerühmt. Es ist mit Reliefdarstellungen biblischen und allegorischen Inhaltes bedeckt und wird von den knieenden Gestalten der vier

S. 22. Dem beigefügten grossen Kupferstich fehlt es in etwas an der nöthigen Strenge. — Kleinere Abbildung bei *Puttrich*, *Denkm.*, II, Lief. 1 u. 2, Taf. 8.

<sup>1</sup> Vgl. meine Notizen im Museum, *Blätter f. bildende Kunst*, I, S. 227.

<sup>2</sup> *Adelung*, die Korssun'schen Thüren in der Kathedralkirche zur h. Sophia in Nowgorod.



Paradiesesströme getragen. Der Styl entspricht, soviel mir darüber mitgetheilt ist, dem der meisterhaften Steinarbeiten deutscher Kunst vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, von denen weiter unten die Rede sein wird.<sup>1</sup>

Im Obigen ist bemerkt, dass jene Prachtarbeiten, die vornehmlich dem Bereich der Goldschmiedekunst angehören, wie im Anfange, so auch im weiteren Verlauf der Periode des romanischen Styles erscheinen. Doch sind die bedeutenderen Werke dieser Art, die wir, als der späteren Zeit der genannten Periode angehörig, kennen, durch ein entschiedneres Streben nach eigentlich künstlerischer Wirkung ausgezeichnet. Es sind besonders Reliquienschreine und Altartafeln. Die Flachtheile, besonders die Leisten und Friese, sind häufig mit Email belegt, welches entweder zierliche Ornamente oder auch figürliche Zeichnungen darstellt; in letztern pflegen die Umrisse in der goldnen Unterlage ausgespart, oder auch nur durch gravirte Linien angedeutet zu sein. Die ganze Technik ist hier offenbar byzantinisch, was sich bei der Vergleichung mit ächt constantinopolitanischen Arbeiten, z. B. der Pala d'oro von St. Marco in Venedig, unwiderleglich darthut. — Als eine merkwürdige Arbeit ist zunächst der über vier Fuss lange vergoldete Sarkophag des h. Godehard im Dome von Hildesheim anzuführen, der vermuthlich bald nach dem J. 1131 gearbeitet wurde und mit den Bildern der Apostel und anderer heiliger Gestalten geschmückt ist.<sup>2</sup> — Vorzüglich bedeutend ist die Altartafel Heinrich II. (fünf Relief-Figuren in reicher architektonischer Einrahmung, ohne Email), die nach der neuerlich erfolgten Zerstreung der Schätze des Domes von Basel verkauft wurde; sie gilt als ein von Kaiser Heinrich II. gestiftetes Werk, verdankt indess ihre gegenwärtige Beschaffenheit, in Rücksicht auf die freie Ausbildung des Styles und manche Besonderheiten der Darstellung, ohne Zweifel (falls es überhaupt das alte Stück ist) einer Umarbeitung, die am Schlusse der romanischen Periode vorgenommen sein muss.<sup>3</sup> — In dieselbe Zeit eines entwickelten Styles gehört die Vorderseite eines Altartisches zu Kumburg, bei Schwäbisch Hall; diese ist zugleich durch ungemein schöne emailirte Farben-Ornamente ausgezeichnet.<sup>4</sup> — In der Kirche zu Kaiserswerth befindet sich der Reliquienschrein des h. Luidbertus, mit Hochrelief-Figuren an den Seiten und Flachreliefs am Dache, im Styl bereits der germanischen Zeit verwandt;

<sup>1</sup> Kratz, a. a. O. S. 195. Die Abbildung, T. 12, Fig. 2, ist sehr ungenügend.

<sup>2</sup> Kratz, a. a. O., S. 133, T. 9, Fig. 1.

<sup>3</sup> Die goldne Altartafel Kaiser Heinrich II., mit einem grossen lith. Umrissblatt. — Vgl. meine näheren Bemerkungen im Museum, Blätter für bild. Kunst, 1837, S. 114. Es ist zu bemerken, dass das Alter des Werkes nicht durch inschriftliche Angabe bestimmt wird. — Der jetzige Besitzer ist Hr. Oberst Theubet in Basel.

<sup>4</sup> Boisserée, Denkm. am Niederrhein, T. 27 u. 28.

die Ornamente zum Theil von zierlicher Emailarbeit. — Von ähnlichem Styl ist das Hauptdenkmal dieser Gattung, der Sarkophag der h. drei Könige im Dom zu Köln (gegen 1200). In prachtvollster architektonischer Einfassung, mit Email und dritthalbhundert antiken Gemmen, sind an den Seiten die Relief-Figuren der Apostel und Propheten angebracht; im Verhältniss zum Stoffe ist die Durchbildung dieser Gestalten etwas mangelhaft und selbst roh, die Motive aber würdig. — Aus etwas früherer Zeit rührt der Schrein mit den Gebeinen Karls des Grossen im Domschatz zu Aachen her. Andere bedeutende Reliquiarien dieser Art in St. Maria in der Schnurgassen, St. Ursula und andern Kirchen zu Köln, in der Kirche zu Deutz, in der Stadtkirche zu Siegburg u. s. w.; Sammlungen von meist kleineren Reliquiarien in der königl. Kunstkammer zu Berlin,<sup>1</sup> im Museum zu Darmstadt, in der städtischen Bibliothek zu Trier (Hermes'sche Sammlung), im Wallraff'schen Museum zu Köln, im Louvre u. a. a. O. Andre Reliquiarien und Kirchengeräthe sind durch Beimischung zierlicher Filigran- und Elfenbeinarbeit interessant; so dasjenige in der Klosterkirche zu Sayn (nach 1204?), das Altare portatile der Liebfrauenkirche zu Trier (mit Bestandtheilen aus verschiedenen Zeiten, vom zwölften bis zum vierzehnten Jahrhundert), ein Reliquarium vom Anfang des zwölften Jahrhunderts in St. Matthias bei Trier, u. s. w. Die Form ist meist die einer länglichen Kapelle, bisweilen mit einem erhöhten Mittelschiff, doch kommt auch (z. B. im Museum zu Darmstadt) die Nachahmung von Polygonkapellen vor. — Von den noch vorhandenen Kronleuchtern ist der von Friedrich dem Rothbart gestiftete im Dom von Aachen und die beiden ebenfalls aus dem zwölften Jahrhundert stammenden im Dom von Hildesheim zu nennen. Es sind kreisrunde, an Ketten aufgehängte Bänder von Metall, an welchen ringsum kleine Thürme und Thore und dazwischen Ornamente und Sprüche angebracht sind. Der grössere Hildesheimer Kronleuchter, von riesigem Umfang, stellt das himmlische Jerusalem dar; die zwölf Thore, von zierlich durchbrochener romanischer Arbeit, tragen die Namen der Propheten, die zwölf Thürme die der Apostel; das Band ist mit einem reich ornamentirten Zinnenkranz versehen.

Eine besonders hohe Ausbildung der Metallarbeit scheint bereits seit dem neunten Jahrhundert im Wallonenlande, namentlich in der Gegend von Dinant, statt gefunden zu haben, so dass noch bis gegen Ende des Mittelalters in Nordfrankreich der Erzguss und die getriebene Arbeit davon den Gattungsnamen Dinanderie, die betreffenden Künstler denjenigen der Dinandiers oder Dynans erhielten.

<sup>1</sup> Vgl. meine Notizen in der Beschreibung der in der königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 14; und in der *Pommer'schen* Kunstgeschichte, S. 166.

Das einzige erhaltene Hauptwerk ist das eiserne Taufbecken zu St. Barthélemy in Lüttich,<sup>1</sup> gegossen im J. 1112 durch Lambert Patras aus Dinant. Dasselbe steht auf zwölf eisernen Rindern; die ringsum angebrachten Reliefs stellen die Taufen des Johannes und der Apostel dar. An Adel und Schönheit des Styles, Kenntniss des Nackten und trefflicher Gewandung steht dieses so frühe Werk den unten zu erwähnenden deutschen Steinsculpturen aus späterer romanischer Zeit (in Freiberg, Wechselburg u. s. w.) in keiner Weise nach.

b) Schnitzwerke in Elfenbein und Holz.

Wie diese Arbeiten, so sind auch Schnitzwerke in Elfenbein, die insgemein ebenfalls zu dekorativen Zwecken dienen (namentlich als Reliquienbehälter und zur Verzierung von Bücherdeckeln) in der Periode des romanischen Styles nicht selten. Sie gewähren der kunsthistorischen Betrachtung mehrfaches Interesse; nur ist ihr Alter in der Regel leider nicht durch äussere Gründe zu bestimmen.

So ist zunächst ein Reliquienkasten zu nennen, der sich unter den Schätzen der Schlosskirche zu Quedlinburg befindet und als ein Geschenk König Heinrichs I. betrachtet wird. Die grösseren Schnitzwerke, die an ihm befindlich sind, haben in der That ein Gepräge, welches, ob auch barbarisch roh, doch noch an Arbeiten der karolingischen Periode erinnert und somit (indem sich zugleich einzelne neue Stylmotive bemerklich machen) als Bezeichnung des zehnten Jahrhunderts gelten darf. Die kleineren Stücke entsprechen der feineren, aber höchst manierirten Behandlungsweise, die sich im elften Jahrhundert durch Nachahmung der byzantinischen Kunst verbreitete. — Ein zweiter Reliquienkasten dagegen, ebendasselbe, der urkundlich vom Schlusse des zwölften Jahrhunderts herrührt — er enthält die Gestalten der zwölf Apostel und die zwölf Figuren des Thierkreises — lässt das geläuterte Kunststreben dieser späteren Zeit deutlich erkennen.<sup>2</sup>

Sehr interessant sind sodann die Elfenbeinschnitzwerke, welche die Deckel einiger grossen Handschriften schmücken, die aus den Bambergischen Domschätzen herkommen und gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München aufbewahrt werden. Zum Theil sind diese Arbeiten mehr oder weniger entschieden in byzantinischer Weise gehalten, zum Theil aber gehören auch sie derselben Spätzeit

<sup>1</sup> Vgl. *Didron, Annales archéologiques*, Bd. V. (1845, Juliheft). — Die nächsten authentischen Werke der Schule von Dinant finden sich von da an erst wieder im vierzehnten Jahrhundert; es ist ein Singepult und ein Candelaber in der Kathedrale von Tongern, beide 1372 von *Johannes Joses* aus Dinant gefertigt. (*Waagen*, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstblatt, 1847.)

<sup>2</sup> Ueber beide siehe meine näheren Notizen in der Beschreibung u. Geschichte der Schlosskirche von Quedlinburg, S. 137, ff.

des romanischen Styles an, und es finden sich bei ihnen selbst bereits merkwürdige Annäherungen an die Eigenthümlichkeiten der klassischen Kunst. So ist z. B. an dem unteren Deckel einer dieser Handschriften (B. No. 3) eine Darstellung der Verkündigung enthalten, die auf den ersten Anblick an Werke römischer Kunst gemahnt. Ausserdem sind diese Arbeiten zugleich durch mancherlei geistvolle Symbolik interessant.<sup>1</sup>

Indem ich Andres der Art, dergleichen sich in verschiedenen Kunstkabinetten vorfindet, übergehe, mache ich nur noch ein höchst merkwürdiges und ausgezeichnetes Werk namhaft. Dies ist ein beträchtlich grosses Crucifix von Elfenbein im Dome von Bamberg, welches der Sage nach bereits im J. 1008, als ein Geschenk Kaiser Heinrichs II., dorthin gekommen sein soll. Der Körper des Gekreuzigten hat eine grossartige, ruhig feierliche Haltung; er ist mit feinem Gefühl und mit Sinn für die Natur gearbeitet und nur in Einzelheiten noch starr. Das Ganze der Figur ist aus sechs Stücken zusammengesetzt; einige Theile gehören einer neueren Restauration an. Ob die Arbeit aus einer früheren, glücklicheren Periode der byzantinischen Kunst herrühre, oder ob sie, was auch hier das Wahrscheinlichste ist, zur Zeit jenes merkwürdigen Aufschwunges der deutschen Sculptur am Schlusse der romanischen Periode gefertigt sei, mag bis auf eine nähere Untersuchung dahingestellt bleiben. — Als einzige Holzsculptur von höherer Bedeutung ist die Thür des nördlichen Querschiffes von St. Marien im Capitol zu Köln,<sup>2</sup> aus dem elften Jahrhundert, zu nennen. In sechs- und zwanzig Feldern, durch strengromanische Ornamente geschieden, ist die heilige Geschichte von der Verkündigung bis zum Pfingstfest in Hochrelief ausgeschnitten; ungeschickte, haltungslose Figuren mit grossen Extremitäten; die Gewandung sehr einfach, doch nicht sinnlos.

## c) Stein-Sculptur.

Werke einer selbständig bedeutsamen Sculptur in Stein sind vor dem zwölften Jahrhundert ziemlich selten. Es scheint, dass bis dahin jene vorwiegend dekorative Richtung des bildnerischen Sinnes und die Ausführung eherner Denkmale, an denen ebendasselbe Streben nach Dekoration wenigstens einen wesentlichen Antheil hatte, für die erste Zeit die vorhandenen künstlerischen Kräfte in sich aufzehren mussten. Eine früher für sehr alt angesehene Arbeit ist durch die jüngste Forschung in das zwölfte Jahrhundert versetzt worden: die grosse Reliefdarstellung der Abnahme vom Kreuz, an der Fläche eines der Extersteine (Eggostersteine)

<sup>1</sup> Vgl. meine Notizen im Museum, Blätter für bild. Kunst, 1834, S. 162, f. (No. 5 — 8).

<sup>2</sup> Vgl. *Gailhabaud*, Denkm. Lief. 87 — 90.

bei Horn im Fürstenthum Lippe.<sup>1</sup> Der Styl dieser einfach edeln und würdig gedachten Composition, die zugleich mit einigem eigenthümlich symbolischem Beiwerk versehen ist, erscheint nach der neuesten Abbildung als ein für diese Zeit verhältnissmässig noch sehr streng romanischer. — Was sich an deutscher Steinsculptur mit einiger Zuverlässigkeit dem eilften Jahrhundert zuschreiben lässt, trägt entschieden ein Gepräge primitiver Strenge, so z. B. die grossen Reliefplatten mit dem Erzengel Michael und mit einzelnen Heiligen an der Michaeliskapelle auf Hohenzollern, die streng und starr, auch mit einzelnen, seltsam conventionellen Eigenthümlichkeiten, dabei aber nicht gänzlich ohne eine gewisse Erhebung des Sinnes gearbeitet sind.<sup>2</sup> — Ganz kindisch roh sind die Reliefs phantastischen und legendarischen Inhaltes, welche die Pfosten und den Bogen an der Thür des Pfarrhofes zu Remagen (am Rhein) bedecken. — Dagegen zeigt ein Relief in der Crypta des Münsters zu Basel, sechs Apostel darstellend, jene Strenge mit einem edlern Geschmack verbunden. — Vom Beginn des zwölften Jahrhunderts ab mehren sich solche Arbeiten, zunächst besonders durch das architektonische Bedürfniss hervorgerufen, welches, bei dem fortschreitenden Streben nach Vollendung und Ausbildung, die bedeutsamsten Theile des Bauwerkes, z. B. die Portale, durch Bildwerk auszustatten und in demselben die Bestimmung des Ganzen auszusprechen nöthigte. Auch in diesen Sculpturen herrscht insgemein das Gepräge des strengromanischen Styles, häufig noch ohne eine höhere Läuterung und geistige Belebung der Form, vor. Die Composition ist oft einfach und typisch-würdevoll, bei dramatischen Momenten dagegen in der Regel höchst ungeschickt und durch keine Art von Ausdruck gehoben oder verdeutlicht. Das Nackte ist meist breit und roh behandelt; der Faltenwurf besteht aus zahlreichen geschwungenen Parallel-Linien. Bei aller Steifheit behalten diese Figuren doch insgemein etwas Bewegliches und Rundes, was sie von der byzantinischen Auffassungsweise angenehm unterscheidet.

<sup>1</sup> *Massmann*: Der Egsterstein in Westphalen, Weimar 1846.

<sup>2</sup> Eine Abbildung wird bei *Frhr. v. Stillfried*, Alterthümer des erl. Hauses Hohenzollern, Lief. 3, erfolgen. — Als ein höchst wichtiges Werk des eilften Jahrhunderts müsste der Marmorsarkophag des Bambergischen Bischofes Suidger, nachmaligen Papstes Clemens II. (gest. 1047), welcher sich im Dome von Bamberg befindet, aufgeführt werden, wäre derselbe (wie man zwar gewöhnlich annimmt) unmittelbar nach dessen Tode gefertigt. Der ganze Styl widerspricht solcher Annahme jedoch und scheint vielmehr auf die Zeit des Ueberganges von der romanischen zur germanischen Periode, gegen 1250, zu deuten; wobei zugleich zu bemerken ist, dass die einzig vorhandene Inschrift am Deckel aus neuerer Zeit herrührt. An italienische Arbeit des eilften Jahrhunderts zu denken (wie man ebenfalls gewollt hat), verbietet der gänzlich barbarische Zustand der italienischen Kunst in dieser Zeit. Uebrigens ist das Werk seiner eigenthümlichen symbolischen Vorstellungen wegen sehr beachtenswerth.

Nach manchen Anzeigen darf man wohl eine ursprüngliche Bemalung voraussetzen. — Arbeiten solcher Art, von untergeordnetem oder mittlerem Werthe, finden sich fast in jeder Portal-Lunette jener Zeit. Zu den merkwürdigern gehört das Relief von St. Cäcilia zu Cöln (mit Spuren der von blauem Glas eingelegten Augen) und dasjenige von St. Pantaleon ebenda (jetzt im Museum, streng und sauber gearbeitet); sodann jenes über dem Neuthor zu Trier (Christus zwischen zwei Heiligen) u. s. w. Von ganzen Portal-Dekorationen mit Reliefs zu den Seiten und oben möchten diejenigen am Grossmünster zu Zürich (vielleicht schon um 1100) und am Münster zu Basel (Thür des nördlichen Querarmes, sehr roh und conventionell) zu den sachlich merkwürdigsten gehören, während diejenigen am südlichen Querarm der Kathedrale von Tournay<sup>1</sup> (um 1100, die Geschichte Davids, mancherlei phantastische Darstellungen u. s. w.) durch Strenge des Styles und scharfe, zierliche Behandlung sich auszeichnet. — Als ein ganz eigenthümliches und von dem sonst in Deutschland üblichen Style abweichendes Werk sind die Sculpturen an dem Portale der Schottenkirche zu Regensburg, vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, zu nennen; halb als Dekoration behandelt, enthalten sie höchst räthselhafte, mystisch-phantastische Vorstellungen, in einer Weise der Formenbildung, die, gleich den älteren Theilen der Architektur dieses Gebäudes, auf fremdländischen Einfluss zu deuten scheint. — Unter den damals noch ziemlich seltenen Grab-Reliefstatuen ist die am Chor von St. Marien im Capitol zu Cöln eingemauerte Figur der Plectrudis aus dem zwölften Jahrhundert durch ihren streng schematischen Styl, unter den freistehenden Statuen dagegen die im südlichen Seitenschiff derselben Kirche befindliche Madonna (aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts?) durch ihre gefühlvolle Anmuth bemerkenswerth.

Den höheren Aufschwung und die grossartigste Entfaltung der romanischen Sculptur finden wir, als ein neues Zeugniß für die Blüthe der norddeutschen Cultur, vorzugsweise in den sächsischen Gegenden. Zu bemerken ist, dass man hier, als Material für die betreffenden Werke, vorerst nicht den von Natur harten Stein anwandte, den zu bewältigen eine ausgebildete Technik und ein vollkommen sicheres Bewusstsein dessen, was man schaffen will, nöthig ist; sondern dass man sich einer weicheren und erst nach Vollendung der Arbeit erhärteten Stuckmasse bediente, die sich der Hand und dem Streben des Künstlers leichter fügte. In solcher Art sehen wir schon eine Reihe nicht ganz bedeutungsloser Figuren gearbeitet, welche einen Einbau in der Kirche von Westergöroningen bei Halberstadt schmücken und den Erlöser und die Apostel vorstellen; sie gehören der Zeit um das J. 1100 an und

<sup>1</sup> Waagen: Ueber eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstblatt, 1847.

lassen die Nachahmung des byzantinischen Styles zwar noch in schwerer und strenger, doch auch manierloser Weise erscheinen.<sup>1</sup> — Ungleich bedeutender ist eine andre Reihenfolge von Relief-Figuren, die sich in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, an den Wänden, welche den Chor von den Flügeln des Querschiffes abtrennen, befinden. Sie stellen den Erlöser, die h. Jungfrau und die Apostel, alle sitzend, dar und sind, bei mancherlei byzantinisch-conventionellen Elementen, durch den Ausdruck eines freieren, würdigeren Charakters, durch eine gewisse Weichheit der Formen, durch lebendigere Linien in der Gewandung, durch reineres Ebenmaass und grösseren Adel der Köpfe, soweit solche nicht verletzt sind, ausgezeichnet.<sup>2</sup> — Aehnlich verdienstvoll, aber noch zu weiterer Vollendung entwickelt, scheinen die stehenden Relief-Figuren, welche sich in der Michaeliskirche zu Hildesheim, an denselben Chorwänden, befinden. Höchst bedeutend sodann die Halbfiguren, Christus und zwei Heilige, in dem Halbrund über dem Hauptportal von St. Godehard zu Hildesheim. In der Kirche zu Hecklingen sind zwischen den Hauptbogen grosse Engelgestalten mit ausgebreiteten Flügeln angebracht, welche der späteren Zeit des romanischen Styles anzugehören scheinen.<sup>3</sup> Alle diese Arbeiten bestehen aus Stuck.

Ihnen reihen sich zunächst die älteren Steinsculpturen des Bamberger Domes an. Zu diesen gehören: die beträchtlich erhabenen Reliefs an den Wänden, welche den älteren Chor auf der Ostseite (den Georgenchor) von den Nebenräumen abtrennen, auf der einen Seite die Verkündigung und die zwölf Apostel, auf der andern Seite den Erzengel Michael über dem Drachen und die zwölf Propheten vorstellend. In dem Styl dieser Sculpturen erkennt man wiederum die byzantinische Grundlage, selbst mit mancherlei manierirter und verschrobener Eigenthümlichkeit; dabei aber sind sie im Einzelnen durch Ernst, Würde und Kraft ausgezeichnet, besonders die beiden Hauptdarstellungen des Erzengels und der Verkündigung; die letztere ist, trotz der conventionellen Behandlung, schon als ein Werk voll grossartig ernsten und lebendig bewegten Gefühles hervorzuheben. Aehnlichen Styl haben die Sculpturen an dem nördlichen Portal auf der Ostseite des Domes, Madonna und verschiedene Heilige, unter diesen Heinrich II. und Kunigunde mit Nimben (somit bestimmt nach 1146 gearbeitet); sowie die an dem grossen Portal der Nordseite.

Zur gediegensten Vollendung erhebt sich ein Cyclus von Sculpturen, welche den östlich sächsischen Gegenden angehören. Sie finden sich in der Kirche von Wechselburg und an der goldnen

<sup>1</sup> S. meine Notizen in der Beschreibung und Geschichte der Schlosskapelle zu Quedlinburg, etc., S. 103.

<sup>2</sup> S. meine Notizen und Abbildung im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1833, S. 102.

<sup>3</sup> Puttrich, a. a. O. I, Lief. 7.

Pforte des Domes von Freiberg im Erzgebirge. Meister und Zeit ihrer Anfertigung sind, wie bei den vorgenannten Arbeiten, unbekannt; ihre Uebereinstimmung, die an ihnen hervortretende, organisch gesetzmässige Entwicklung des künstlerischen Styles deutet aber mit Bestimmtheit, wenn nicht auf die Hand eines und desselben Meisters, so doch auf eine, in sich harmonisch ausgebildete Schule; ihre ganze Eigenthümlichkeit, der Styl der Architekturen, mit denen sie in unmittelbarer Verbindung stehen, lässt die Zeit am Schlusse der romanischen Periode, somit entweder das Ende des zwölften oder, was wahrscheinlicher sein dürfte, die frühern Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts erkennen. Es ist die Grundlage des byzantinischen Styles, die auch an diesen Arbeiten ersichtlich wird. Damit aber verbindet sich ein frisches, klares Lebensgefühl, welches alles Einseitige, alles äusserlich Conventiönelle und Willkürliche dieses Styles verbannt, wohl aber die grossartigen und feierlichen Grundmotive desselben mit erneuter Kraft und Frische auffassen und zu einer hohen Schönheit ausbilden lehrt. Wie diese Grundmotive auf der classischen Kunst beruhen, so führt ihre neue Belebung auch auf Formen, welche der Antike völlig verwandt erscheinen, zum Theil in einer Weise, dass man unmittelbare Studien nach den Werken der letzteren voraussetzen möchte; obschon es, nach dem heutigen Standpunkte unsrer historischen Kenntnisse, vorerst noch gerathen sein dürfte, auf solche Annahme kein zu entschiedenes Gewicht zu legen. Denn auf der andern Seite ist der Sinn und Geist, der sich in diesen Gestalten ausspricht, doch wesentlich verschieden von denen des classischen Alterthums; es ist vielmehr zugleich, bei aller Hohheit, eine Innigkeit, eine hingebende Milde darin, die nur aus dem eigensten künstlerischen Gefühle hervorgehen konnte und die vor Allem als das eigenthümliche Element christlicher Kunst bezeichnet werden muss. — Das früheste der in Rede stehenden Werke ist die Kanzel in der Kirche zu Wechselburg, ein Bau nach der Art der alten Ambonen, oberwärts mit Reliefsculpturen geschmückt: der thronende Erlöser in der Mitte, mit den Symbolen der Evangelisten umgeben, Maria und Johannes, die Fürbitter am Tage des Gerichts, zu seinen Seiten; dann das Opfer Isaac's und das Wunder der ehernen Schlange, als Symbole des Opfertodes Christi und der Erlösung; unter dem einen dieser Bilder die Halbfiguren von Abel und Cain, welche das irdische Opfer darbringen. In diesen Werken tritt, bei der Darstellung einfacher, aber sehr durchgebildeter Schönheit, jene Verwandtschaft mit der Antike aufs Bedeutsamste hervor, vorzüglich an der Gestalt des Erlösers und den Halbfiguren von Abel und Cain; aber ungleich weniger absichtlich und einseitig, als etwa in den Werken des jüngeren italienischen Meisters Nicola Pisano. Die Ausführung ist trotz des rohen Materiales (Sandstein)



höchst vollendet. Das Ganze war ursprünglich, wie auch die folgenden Werke, mit farbiger Bemalung versehen. — Jünger ist die goldne Pforte zu Freiberg.<sup>1</sup> Innerhalb der reichen Architektur entwickelt sich hier eine vielgestaltige Composition voll tief sinnigen Inhaltes, die Bedeutung des christlichen Glaubens für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entfaltend. Freie Statuen stehen zwischen den Säulen des Portales; in ihnen erkennt man Gestalten des alten Bundes, welche zugleich die Verkünder des neuen sind. In dem Halbrund über der Thüröffnung ist die Anbetung der Könige dargestellt, die Madonna in feierlicher Würde in der Mitte sitzend — die Repräsentantin der Kirche, der die irdische Welt sich beugt. In den Bogenwölbungen umher verschiedene Reihen anderer Figuren: eine eigenthümliche Darstellung der Dreieinigkeit, Engel, Apostel und andre Zeugen des neuen Bundes; in dem äussersten Bogenrande auferstehende Todte, oder vielmehr, wie ihre ganze Auffassung andeutet, auferstehende Selige, die somit die Zukunft der Gläubigen vergegenwärtigen. So reich die Erfindung im Ganzen ist, eben so lebendig ist alles Einzelne gefühlt und bewegt, Alles durchaus frei und voller Anmuth, Alles im weichsten und edelsten Schwunge der Linien gebildet. Besonders die Anbetung der Könige ist durch die vollendete Zartheit der Ausführung ausgezeichnet; bei den Auferstehenden ist die Kenntniss des Nackten und die Mannigfaltigkeit der Stellungen im höchsten Grade überraschend. — Das dritte Werk ist der Altar zu Wechselburg, ein eigenthümlicher Bau im spätromanischen Style, unterwärts mit einigen Reliefgestalten, Figuren des alten Testaments, oberwärts mit den kolossalen Statuen des gekreuzigten Heilandes, der Maria und des Johannes versehen. Hier wird der Styl noch freier und weicher geschwungen, als an den Freiburger Arbeiten, doch sind die Gestalten minder kühn entworfen und minder sorgfältig behandelt; einzelne Figuren sind auch schon Wiederholungen von denen der goldnen Pforte. Uebrigens hat die, zumeist wohlerhaltene Bemalung gerade hier vorzüglichen Werth. — Als das jüngste Werk endlich, vielleicht erst aus der spätern Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, erscheint ein Grabstein in der Wechselburger Kirche, welcher die Bildnisse des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (gest. 1190) und seiner Gemahlin enthält. Die Gestalten sind höchst kräftig und lebenvoll, mit stark geschwungenen Gewändern, hervorgearbeitet, der Styl vollkommen unabhängig von der älteren Tradition.

Zu bemerken ist, dass der Styl in diesen sämtlichen Werken von der Grundlage des streng romanischen mehr und mehr abweicht und sich im gleichen Maasse bereits den Eigenthümlichkeiten

<sup>1</sup> Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 8.

des germanischen Styles annähert, am Deutlichsten, wie eben bemerkt, in der letztgenannten Arbeit.<sup>1</sup>

§. 3. Die italienische Sculptur der romanischen Periode.  
(Denkmäler, Taf. 48. C. XV.)

a) Metallarbeiten.

Zwei verschiedene Style beherrschen die italienische Sculptur der romanischen Periode: der schon sehr erstarbene byzantinische und der verwilderte italisch-langobardische. Auf höchst merkwürdige Weise vertheilen sich dieselben auch dem Stoff und den Gattungen nach; die Metallarbeiten folgen mehr dem erstern, die Steinsculpturen mehr dem letztern; sodann ist die Flachdarstellung und das Flachrelief mehr byzantinisch, das Hochrelief und die freie Sculptur mehr abendländisch. Diess erklärt sich dadurch, dass für die Metallarbeit fortwährend einzelne Werke im Orient bestellt und dann in Italien nachgeahmt wurden, die freie Steinsculptur dagegen im Osten völlig aufgehört hatte und auch das Relief nicht sehr bedeutende Pflege fand. Italien war daher in letzterer Beziehung zu einer selbständigen, wenn auch barbarischen Kunstübung genöthigt.

Die Schmuckarbeiten, deren man zur Ausstattung der Kirche bedurfte, wurden vorzugsweise in Constantinopel gearbeitet. Solcher Art ist z. B. die goldene Tafel über dem Hauptaltar von S. Marco in Venedig, eine grosse Anzahl von (im spätern Mittelalter neu eingefassten und zusammengestellten) Goldplatten mit Emaildarstellungen von ungläublicher Feinheit, aber durchaus erstarbenem Styl; im J. 976 zu Constantinopel bestellt. — Eine andere Gattung bilden die mit Darstellungen in Niello (Agemina) geschmückten ehernen Kirchthüren, wobei die eingegrabenen Umriss der Figuren mit edlen Metallen ausgelegt wurden. Solcher Art waren die (seit dem Brande von 1823 verschwundenen) Bronzethüren von S. Paolo bei Rom, deren Darstellungen mit Silber- oder Goldfäden, sowie mit Schmelzwerk ausgefüllt und die im J. 1070 durch „Stauracius den Giesser,“ wie die Inschrift besagte, in Constantinopel gefertigt waren.<sup>2</sup> So die ähnlich gearbeiteten Thüren in dem Heiligthum auf dem Berge Gargano (Königr. Neapel, Provinz Capitanata) und die in S. Marco zu Venedig, welche sich zur rechten Seite des Haupteinganges in die Kirche befinden; die letzteren sollen sogar unmittelbar von der Sophienkirche zu Constantinopel herkommen.

Diesen Arbeiten ist zunächst noch eine beträchtliche Anzahl

<sup>1</sup> Vgl. über die genannten Werke *Puttrich*, Denkm. der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, I, Liefer. 1 — 3; und den Aufsatz von *Schorn* in der Deutschen Vierteljahrsschrift, 1841, Heft IV.

<sup>2</sup> *d'Agincourt*, Sculptur, T. 13—20.

anderer Bronzethüren, aus dem elften und zwölften Jahrhundert, anzuschliessen, die sich an solchen Orten Italiens finden, wo die Einflüsse byzantinischer Cultur vorherrschend waren, so dass auch bei ihnen theils die Beschaffung im Auslande, theils durch byzantinisch gebildete Künstler vorausgesetzt werden mag. Von den meisten derselben haben wir übrigens bis jetzt keine nähere Kunde; einige sind nur mit Ornamenten, ohne figürliche Darstellung, geschmückt. Dahin gehört die Hauptthür von S. Marco zu Venedig, ganz im byzantinischen Style, doch mit lateinischen Inschriften. Dahin ferner in Unter-Italien und Sicilien:<sup>1</sup> die der Kathedrale von Amalfi (1062); die von S. Salvatore zu Atrani (1087); die der Kathedrale von Salerno, der letztgenannten ungefähr gleichzeitig; die von Canosa, aus dem zwölften Jahrhundert; die der Kathedrale von Troja (ihrer zwei, vom Jahr 1119 und von 1127); die der Schlosskapelle von Palermo; die der Kathedrale von Benevent (die Kirche S. Bartolommeo, ebendasselbst, besass früher Bronzethüren vom J. 1150); die von Ravello; die eine Thür, vom J. 1176, am Dom von Trani, u. A. m.

Anders verhält es sich mit denjenigen Bronzethüren, welche statt der Niellen Reliefs enthalten; hier tritt der barbarisch-abendländische Styl ein, so weit wir nach den uns bekannten Denkmälern und nach den Abbildungen der übrigen urtheilen können. So zunächst die zweite Thür des Domes von Trani, mit dem Namen des Verfertigers: Barisanus. Auch die Kathedrale von Monreale auf Sicilien hat zwei Bronzethüren, von denen die eine, inschriftlich, von dem ebengenannten Barisanus herrührt und in achtundzwanzig Feldern Relief-Gestalten von Aposteln und Heiligen enthält, die sich schon durch eine gewisse Würde auszeichnen.<sup>2</sup> Die andre ist von dem Pisaner Bonannus im J. 1186 gefertigt; über den Kunstwerth der letzteren liegt keine nähere Kunde vor.<sup>3</sup> — Derselbe Bonannus hatte im J. 1180 eine Bronzethür für das Hauptportal des Domes von Pisa gegossen, die am Ende des sechzehnten Jahrhunderts unterging. Man schreibt ihm die Fertigung noch einer andern zu, die sich an einer Seitenthür desselben Domes befindet; in den Reliefdarstellungen der letzteren ist übrigens noch kein Schritt zu künstlerischer Entwicklung wahrzunehmen. — Noch roher und unförmlicher sind die Bronzereliefs am Portal von S. Zenone zu Verona, über deren Alter indess nichts bekannt ist. — Dagegen ist die Bronze-

<sup>1</sup> Vgl. die Uebersicht dieser Arbeiten bei *Serradifalco, del duomo di Monreale*, p. 62, no. 22. — Das oben erwähnte Werk von *Baltard, Recherches sur les mon. et l'hist. des Normands etc.* enthält zierliche, aber vollkommen unzuverlässige Abbildungen der meisten dieser Thüren.

<sup>2</sup> *Serradifalco*, T. XII.

<sup>3</sup> Die Abbildung bei *Serradifalco*, T. IV. ist schlecht und gibt keine Anschauung.

thür im Baptisterium des Laterans zu Rom, welche in eine der Seitenkapellen führt, sehr beachtenswerth, obgleich sie, ausser der gravirten Darstellung von Architekturen, nur eine einzelne Relieffigur, diese aber in sehr würdiger Fassung, enthält. Doch rührt dies Werk, der Inschrift zufolge, bereits aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, vom J. 1203, her; als Verfertiger nennen sich die Brüder Hubertus und Petrus aus Piacenza.<sup>1</sup>

Als Goldschmiede-Arbeit des zwölften Jahrhunderts ist die silberne Altarbekleidung im Dome von Città di Castello zu nennen, welche um das J. 1143 gefertigt ward. Sie zeigt eine ziemlich trockne Nachahmung byzantinischer Darstellungsweise.<sup>2</sup> Derselben Periode scheint auch die, bereits früher erwähnte Altarbekleidung in S. Ambrogio zu Mailand anzugehören.<sup>3</sup>

## b) Stein-Sculptur.

Zunächst sind hier die wenigen in byzantinischem Style gearbeiteten Reliefs zu beseitigen, welche hin und wieder in Italien vorkommen. Der byzantinische Styl war, hauptsächlich seit dem Bilderstreit, des plastischen Darstellungsprincips so völlig entwöhnt, dass auch diese Sculpturen nicht viel mehr denn in Marmor übersetzte Gemälde sind. Die interessantesten finden sich in S. Marco zu Venedig hie und da an Pfeilern und Wänden; auch ein älteres, aus Byzanz selbst hergebrachtes Madonnenrelief ist in der Zenokapelle dieser Kirche eingemauert.

Die Steinsculptur abendländischen<sup>4</sup> Styles, welcher weit die meisten italienischen Werke dieser Zeit angehören, tritt hier seit dem Schlusse des eilften Jahrhunderts mit einem gewissen Anspruch auf Geltung auf, sofern nemlich die Arbeiter häufig ihre Namen, zum Theil auch allerlei preisende Beiwörter neben ihre Werke gesetzt haben. Doch werden die Erwartungen, die ein solches Verfahren hervorzurufen geeignet ist, durch die Anschauung dieser Werke nur wenig erfüllt; bei weitem die Mehrzahl der letzteren erhebt sich, die ganze Periode des zwölften Jahrhunderts hindurch, trotz der oft sehr feinen Behandlung nur wenig über den Standpunkt einer rohen Barbarei.<sup>5</sup> Es ist wohl charak-

<sup>1</sup> *d'Agincourt*, Sculptur, T. 21. no. 7. — Vgl. v. *Rumohr*, Ital. Forschungen I, S. 267.

<sup>2</sup> *d'Agincourt*, a. a. O., no. 13.

<sup>3</sup> Vgl. oben S. 391, Anm. 2.

<sup>4</sup> Vgl. besonders *Fr. K.*, Anfänge der ital. Kunst, im *Schorn'schen Kunstbl.* 1826, no. 73 — 80. — v. *Rumohr*, ital. Forschungen I. S. 250, ff.

<sup>5</sup> Die am meisten in die Augen fallenden Unterschiede zwischen diesem Styl und dem byzantinischen bestehen in der rundlichen, zum Breiten neigenden Körperbildung, den breiten, jugendlichen Köpfen, den runden, parallelen Falten der oft bauschigen und flatternden Gewänder, endlich in der lebhaften, wenn auch nicht sonderlich lebendigen Bewegung.

teristisch für italienische und für deutsche Kunst, dass jene von früh an darauf Bedacht nimmt, den Ruhm sicher zu stellen, dessen der Meister theilhaftig zu sein wünschte, während diese sich still in das Werk versenkt und den Geist statt des Buchstabs sprechen lässt. Aber der Buchstab ist den Augen der Menschen verständlicher als der Geist; und wir Deutsche selbst haben bis auf diese Stunde die grossen Meister unserer Heimath fast unbeachtet gelassen, und wir haben die Italiener vielfach studirt und bewundert, auch da, wo sie tief unter jenen stehen und wo sie das Licht, das ihnen leuchtete, nur vom Norden her empfangen.

Zunächst finden sich in S. Marco zu Venedig, neben jenen byzantinischen Reliefs, auch gleichzeitige und vielleicht selbst frühere abendländische Sculpturen; die vier Säulen des Haupttabernakels, über und über mit frei aus dem Stein gearbeiteten Geschichten bedeckt, (die der vordern Säule rechts in bedeutend besserem Styl, als die übrigen); mehrere Statuetten an den innern Portalen u. s. w. — Auch in denjenigen Gegenden Italiens, welche am längsten oströmisch geblieben waren, ist die Steinsculptur vollkommen abendländisch. So an zwei grossen Marmortafeln (ehemaligen Theilen des Ambon) in S. Restituta zu Neapel, welche in je 15 Feldern die Geschichte Simsons, Christi u. A. m. enthalten; an den sämtlichen alten Marmorsculpturen des Domes von Salerno (um 1080) u. s. w. In der letztgenannten Kirche wird auch eine elfenbeinerne Altarvorsatztafel mit Darstellungen aus der heil. Geschichte aufbewahrt, welche demselben Styl angehört, in den Intentionen übrigens nicht bedeutend ist.

Sodann sind, in der genannten Periode, einige Künstler zu besprechen, welche in der Lombardei thätig waren. Hier nennt sich, als einer der ersten, ein gewisser Guillelmus (Wilhelm), der im J. 1099 Reliefdarstellungen am Dome von Modena, zu meist Scenen der Schöpfungsgeschichte, fertigte, ängstlich plumpe und unerfreuliche Werke, die nicht einmal diejenige Bestimmtheit haben, welche das, (obschon starre) Gesetz des byzantinischen Styles veranlasst. Etwas später erscheint derselbe Arbeiter an der Façade von S. Zenone zu Verona, wo die Sculpturen zur linken Seite des Einganges, Scenen des neuen Testaments, von seiner Hand herrühren. Die Sculpturen zur rechten Seite, Scenen der Schöpfungsgeschichte, sowie die über dem Portal, welche den heil. Zeno und andre Gegenstände enthalten, rühren von einem gewissen Nicolaus her; diese Arbeiten zeichnen sich durch den ersten Beginn für Naturbeobachtung und durch eine, wenn auch mässige Aufnahme byzantinischer Motive vor jenen aus.<sup>1</sup> Im J. 1135 sind von eben diesem Nicolaus (jetzt Nicolo da Ficarolo genannt)

<sup>1</sup> Abbildungen bei Orti Manara, *dell' ant. basilica di S. Zenone maggiore in Verona*.

die Sculpturen an der Façade des Domes von Ferrara gearbeitet, eine Darstellung des Weltgerichtes, Scenen der Passion Christi, u. dergl., in denen wiederum ein wenig mehr Leben, Gedanke und Geschicklichkeit ersichtlich wird.<sup>1</sup> — Beträchtlich jünger, als die ebengenannten, und von höherer Bedeutung ist Benedetto Antelami, der zu Parma arbeitete. Im dortigen Dome findet sich von seiner Hand eine Reliefdarstellung der Kreuzigung, zum Theil symbolisch behandelt, vom J. 1178, die sich durch verständige Composition, durch Empfindung und selbst durch Geschmack auszeichnet, obgleich namentlich das Nackte noch sehr mangelhaft erscheint. Andre Arbeiten desselben Künstlers, seit dem J. 1196, sieht man am Baptisterium. Neuerlich werden ihm auch die Reliefs an der Area unter dem Hochaltar des Domes zu Parma und einige Sculpturen an der Kathedrale von Borgo S. Donino muthmasslich beigelegt, kleinerer Arbeiten nicht zu gedenken.

Sodann machen sich in Toscana verschiedene Bildhauer bemerklich.<sup>2</sup> Unter diesen dürfte die Aufführung der folgenden genügen. Zunächst ein gewisser Robertus, von dem im J. 1151 der Taufbrunnen von S. Frediano in Lucca mit (für jetzt noch unverständlichen) Vorstellungen versehen wurde, die, roh und unförmlich, doch ein gewisses Stylgefühl nach Art der Byzantiner erkennen lassen. Sodann Gruamons, der um 1166 zu Pistoja arbeitete; von ihm rührt die Sculptur an dem Architrav der dortigen Kirche S. Andrea (Anbetung der Könige)<sup>3</sup> und an dem Architrav der Seitenthür von S. Giovanni Fuorcivitas (Abendmahl) her, auch diese Arbeiten wenigstens durch den Sinn für Raumeintheilung bemerkenswerth. Dagegen sind die späteren Arbeiten eines gewissen Biduinus, an der Façade der Kirche von Casciano, unfern von Pisa, und an S. Salvatore zu Lucca, in die Zeit um 1180 fallend, wiederum gänzlich barbarisch und stylos. — Im Gegensatz gegen diese aber lassen einen wirklich beginnenden Aufschwung der Kunst die Sculpturen an den Portalen des Baptisteriums von Pisa, besonders die an der östlichen Thür, erkennen, die, ob auch noch ohne sonderliche Durchbildung, doch Sinn für angemessene Verhältnisse, für Bewegung und Anordnung verrathen. So auch die Reliefdarstellungen an einer Kanzel in der Kirche S. Leonardo bei Florenz (früher in der dortigen Kirche S. Piero Scheraggio). —

Was indess an den italienischen Sculpturen vom Ende des zwölften Jahrhunderts und etwa vom Anfange des folgenden näherer Beachtung werth erscheint, steht gleichwohl noch auf einer beträchtlich niedrigen Stufe. Wie ein leuchtendes Meteor schwingt sich

<sup>1</sup> Ueber die vorgenannten Werke vgl. *Gaye*, im Kunstblatt, 1826, no. 77. — Ueber Antelami vgl. Kunstbl. 1846, No 62.

<sup>2</sup> *E. Förster*: Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, S. 8, ff.

<sup>3</sup> *d'Agincourt*, Sculptur, T. 27, no. 1.

über diese Stufe das Genie eines jüngeren Meisters empor, dessen Werke wiederum zu den bedeutendsten Erscheinungen gehören, welche die Kunstgeschichte kennt. Dies ist Nicola Pisano, der um das Jahr 1200 geboren ward und bis in die sechziger Jahre des dreizehnten Jahrhunderts hinab in erfolgreicher Thätigkeit blieb.<sup>1</sup> Seine Erscheinung, inmitten eines, noch fast gänzlich unentwickelten Zustandes der Kunst, gleicht einem Wunder, und wir vermochten dieselbe seither auch nicht wohl anders zu betrachten; aber das Wunder hat sich gelöst und hat sich dem Gange organischer Entwicklung gefügt, seiß wir jenen Aufschwung der deutschen Kunst und die glänzende Entfaltung desselben in den Werken von Wechselburg und Freiberg, die jedenfalls vor die Blüthezeit des Nicola Pisano fallen, kennen gelernt haben. Gewiss war es eine Einwirkung von Seiten jener sächsischen Schule, welche den italienischen Meister zu seiner Ausbildung förderte und ihn auf diejenige Richtung hinwies, welcher er seinen eigenthümlichen Ruhm verdanken sollte. Urkunden liegen uns darüber zwar nicht vor, aber das gegenseitige Verhältniss der Werke spricht deutlich genug. Auch wissen wir, dass zu jener Zeit (wie auch im vierzehnten Jahrhundert und noch später) deutsche Meister häufig in Italien arbeiteten; freilich sagt der Altmeister der italienischen Kunstgeschichte, Vasari, wohlmeinenden Sinnes, sie hätten dies gethan, nicht schnöden Gewinnes halber, vielmehr um in der Kunst etwas zu lernen; wir indess werden sagen dürfen: sie thaten es, weil man ihre Arbeit wohl zu schätzen wusste, und sie brachten die höhere Ausbildung in der Kunst mit sich, die sie daheim gelernt hatten.

Einen näheren Vergleich zwischen den Werken des Nicola Pisano und denen jener sächsischen Meister können wir für jetzt noch nicht durchführen;<sup>2</sup> wohl aber erkennen wir in dem Allgemeinen der Auffassung und Behandlung, in der Grossheit des Charakters, der die erhabenen, aus dem christlichen Alterthum überlieferten Elemente neu zu beleben und auszubilden trieb und der in solcher Art eine eigenthümliche Annäherung an das Gebiet der Antike hervorbrachte, die verwandte Richtung. Vornehmlich sind es die Sculpturen des Altares von Wechselburg, welche diese Verwandtschaft bezeugen.

<sup>1</sup> E. Förster, Beiträge etc., S. I, ff. — Einzelne Abbildungen bei *d'Agincourt, Sc.*, T. 22, no. 7—9; *Cicognara, Storia della scultura*; I, t. 8—16.

<sup>2</sup> Die Anbetung der Könige an der goldnen Pforte zu Freiberg und die Darstellung desselben Gegenstandes an Nicola's Kanzel zu Pisa scheinen in einigen beachtenswerthen Motiven übereinzustimmen, obschon der räumliche Einschluss verschieden ist, auch das erstere Werk, durch seinen zugleich symbolischen Inhalt, eine eigenthümliche Auffassung gebot. Zu bemerken ist, dass bei diesem ein Engel mit einem Stabe in der Hand zur Seite der Madonna steht und dass derselbe ähnlich bei Nicola Pisano wiederkehrt, obgleich hier nur eine historisch-dramatische Scene beabsichtigt war. Man hat den Engel hier als eine Personification des Sternes, der die Könige leitete, erklärt.

Aber während bei den deutschen Meistern Inhalt und Form im schönsten Gleichgewichte blieben, fasste der Italiener, nicht ohne Einseitigkeit, die Durchbildung der Form als den Hauptpunkt seiner künstlerischen Bestrebungen ins Auge. Darin brachte er es allerdings, schon äusserlich durch das edlere Material des Marmors begünstigt, zu einer merkwürdigen Vollendung; wenigstens sind es, in den meisten Fällen, nur untergeordnete Einzelheiten, die in seinen Werken noch auf die befangnere Entwicklungsperiode der Kunst zurückdeuten. Und während bei den Deutschen die Annäherung an die Antike keusch und fast unbewusst, nur als die Blüthe, die mit innerer Nothwendigkeit aus der Gesamtheit ihres Strebens hervorgehen musste, erscheint, so wandte sich Nicola Pisano mit voller Absicht und Entschiedenheit dem Studium der Antike zu, welche seinem Streben das gediegenderste Vorbild zu geben schien. Sein Auge ward so erfüllt von dem Wunderglanze des Alterthums, dass er die Bedeutung der Aufgaben, welche seine eigne Zeit erforderte, gänzlich vergass; die Gestalten, welche die Religion der Versöhnung und der Verklärung des Irdischen feiern sollten, erhielten unter seiner Hand ein Gepräge, das sie den Göttern und den Heroen der alten Welt gleich machte; gleich diesen haben sie in sich ihr Genüge und ihre Befriedigung, und es ist wenigstens eine sehr seltne Ausnahme, wenn in ihnen jener Zug einer innerlichen Hingebung, eines sehnennden Gemüthes bemerklich wird.

Nur das einzige Jugendwerk des Nicola Pisano, welches uns bekannt ist, trägt noch das Gepräge der eigentlich christlichen Kunst. Dies ist ein Relief der Abnahme vom Kreuz, an der Vorderseite des Domes von Lucca, im Halbrund über der linken Eingangsthür, gearbeitet im J. 1233. Noch mannigfach schwer, auch befangen im Einzelnen der Form, zeichnet sich dasselbe durch die Tiefe der Empfindung und ebenso bereits durch die Grossartigkeit des Sinnes aus. — In seiner ganzen Eigenthümlichkeit und in deren bedeutungsvollster Entfaltung erscheint dagegen der Meister an den Sculpturen der Kanzel im Baptisterium von Pisa, vollendet 1260. Die Kanzel bildet, den alten Ambonen ähnlich, ein von Säulen und Bögen getragenes Gerüst. Ueber den Säulen und Bögen sind zunächst eine Reihe allegorischer Gestalten, sowie Propheten und Evangelisten dargestellt; die Hauptarbeiten sind die Reliefs an der Brüstung: Christi Geburt, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Kreuzigung und jüngstes Gericht. — Jünger ist eine zweite Kanzel, im Dome von Siena, deren Fertigung Nicola im J. 1266 übernommen hatte und die er mit Hülfe seiner Gesellen Arnolfo und Lapo, sowie seines Sohnes Giovanni (die in ihrer selbständigen Ausbildung der folgenden Periode der Kunst angehören) ausführte. Sie hat eine ähnliche Anordnung, wie die von Pisa, doch ist sie reicher an Darstellungen und in deren Composition zum Theil minder einfach. In den allegorischen Figuren erkennt man vorzugsweise



die eigne Hand des Meisters, die hier zu noch höherer Vollendung strebt, in den Reliefs der Brüstung tritt ersichtlich die Beihülfe seiner Schüler hervor und, ohne Zweifel durch diese veranlasst, eine gewisse Hinneigung zum germanischen Styl. — Ein ähnliches Verhältniss gibt sich an den Sculpturen zu erkennen, welche den Sarkophag des heil. Dominicus in der Kirche St. Domenico zu Bologna schmücken (d. h. an denen, welche nicht in jüngerer Zeit hinzugefügt sind). Früher galt dies Werk als eine der ersten Jugendarbeiten des Nicola. Das völlig Unstatthafte solcher Annahme hat neuerlich Veranlassung gegeben, ihm dasselbe ganz abzusprechen; von andrer Seite ist dagegen die Meinung aufgestellt worden, dass es seiner späteren Thätigkeit angehöre und zwischen die beiden Kanzeln von Pisa und Siena falle.<sup>1</sup> — Ein kleines Hochrelief im Museum zu Berlin, den Beato Buonaccorsi in halber Figur, von zwei Engeln in einem Tuche gehalten darstellend, wird mit vieler Wahrscheinlichkeit ebenfalls dem Nicola zugeschrieben.<sup>2</sup> Der Kopf des Seligen ist schön individuell.

Die Richtung des Nicola Pisano beruhte zu sehr in seiner persönlichen Eigenthümlichkeit und stand zu sehr im Widerspruch gegen die Interessen, welche die Geister jener Zeit erfüllten, als dass sie — abgesehen freilich von der allgemeinen technischen Ausbildung, die durch ihn in die italienische Sculptur eingeführt war, — eine sonderliche Nachfolge hätte gewinnen können. Seine namhaften Schüler wandten sich von dieser Richtung ab. Nur ein Werk ist anzuführen, welches eine weitere Nachahmung seines Styles erkennen lässt, dies sind die Sculpturen einer Kanzel in S. Giovanni Evangelista (Fuorcivitas) zu Pistoja, von einem deutschen Bildhauer, dessen Name unbekannt ist, gefertigt.<sup>3</sup>

§. 4. Die nordische, vornehmlich deutsche Malerei der romanischen Periode.  
(Denkmäler, Taf. 49. C. XVI.)

Der Entwicklungsgang der Malerei in der Zeit des romanischen Styles legt sich uns besonders in den Miniaturbildern der Handschriften deutlich dar. Diese lassen uns eine sehr umfassende Thätigkeit erkennen, zunächst vornehmlich in Deutschland, dann auch in Frankreich und den Niederlanden.<sup>4</sup>

Die frühere Zeit des zehnten Jahrhunderts erscheint uns auch in diesen Arbeiten noch als der unmittelbare Uebergang aus der Periode der altchristlichen Kunst; die Arbeiten, welche dieser Zeit angehören, tragen in der Hauptsache noch das Gepräge des karo-

<sup>1</sup> Gaye, im Schorn'schen Kunstblatt, 1839, no. 22.

<sup>2</sup> Vgl. Waagen, im Kunstbl. 1846, no. 61.

<sup>3</sup> Cicognara, I, T. 39.

<sup>4</sup> Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 261, ff. und mein Handbuch der Gesch. der Malerei etc. II, S. 7, ff.

lingischen Zeitalters. Anders aber wird es in den späteren Jahren des zehnten Jahrhunderts, in denen sich, besonders in Deutschland, eine eigenthümliche Entwicklung unter byzantinischem Einflusse hervorbildet. Das Conventielle der byzantinischen Kunst, zugleich aber auch die ihr eigne feine Technik, die lebhaft wechselnde Färbung, die Anwendung goldner Zierden u. dergl. werden mit Wohlgefallen aufgenommen und nachgeahmt; im Verhältniss gegen die steigende Barbarisirung, welche man in den späteren Arbeiten des karolingischen Styles wahrnimmt, sind diese Elemente nicht als ungünstige zu bezeichnen, wenn sie auch mit dem fortwährend zu Grunde liegenden verwilderten Styl einen keinesweges angenehmen Contrast bilden. Unter den Werken solcher Art sind namentlich mehrere Evangelienhandschriften anzuführen, welche auf Veranlassung Kaiser Otto's II. gefertigt wurden: eine, aus dem Kloster Epternach stammend, in der Bibliothek von Gotha, eine zweite in der von Trier, eine dritte zu Paris. Doch begnügte man sich nicht mit trockner Nachahmung dessen, was man etwa in byzantinischen Mustern vorgefunden. Im Gegentheil wird in diesen Bildern bald ein lebendiger Geist sichtbar, der zur Erscheinung ringt und der in solchem Streben mancherlei eigenthümliche Darstellungen zu Tage fördert. Die Symbolik des christlichen Alterthums, wie dieselbe theils aus altchristlicher Zeit her vorhanden, theils neu durch die Byzantiner überliefert war, gab Anlass zu vielgestaltigen Compositionen, welche dem erwachten, ob auch noch unstät umherschweifenden Gedanken zum Ausdruck dienen sollten; die phantastische Sinnesrichtung leitete besonders auf die räthselhaften Bilder der Apokalypse, die man jetzt mit besondrer Liebhaberei zu bestimmten Formeln ausprägte. Das erregte Gefühl trieb zu mancherlei hastiger, schroffer, seltsamer Geberde und Bewegung, welche die conventionelle, überlieferte Form zu einer lebenvollen umgestalten sollte. Freilich aber lag gerade in diesem letzteren Verhältniss ein fast unauflösbarer Zwiespalt, und so darf es nicht befremden, wenn daraus häufig ein abenteuerlich verzwicktes und verkrüppeltes Wesen hervorging. Während so die Form an sich aufs Neue entartete, entwickelte sich jedoch in der Färbung ein ganz eigenthümlicher Schönheitssinn; die Gründe dieser Malereien, in zart gebrochenen Regenbogenfarben wechselnd, die Farben der figürlichen Darstellung, mit solcher Einrichtung harmonisch übereinstimmend, umfassen das Auge zuweilen mit einem fast phantasmagorischen Reiz. In solcher Art sind die bedeutendsten deutschen Miniaturen des elften Jahrhunderts gearbeitet, namentlich die in denjenigen Handschriften, welche, aus dem Domschatze von Bamberg stammend, gegenwärtig in der Hofbibliothek von München bewahrt werden.

Neben dies, auf eigne Weise umgebildete byzantinische Element tritt ein andres, in welchem man die urthümlich germanische

Gefühlswaise erkennen darf. Es ist jene mehr ornamentistisch strenge und mehr in scharfen Umrissen zeichnende als malerisch ausführende Behandlungsweise, als deren erste Beispiele die, schon früher besprochenen, Miniaturen der angelsächsischen Manuscripte zu bezeichnen sind.<sup>1</sup> Diese Gattung bildnerischer Darstellung war allerdings schematisch wie die byzantinische; aber sie war aus dem ersten, selbständig erwachenden Kunstgeföhle hervorgegangen, welches nur nach bestimmter Umgränzung der Form rang, während der byzantinische Schematismus auf dem völlig entgegengesetzten Punkte, eines absterbenden und erstarrenden Geföhles, stand. Jene hatte das Streben nach weiterer Entwicklung in sich, und sie musste somit auf eine entschiedene, sichere, feste Darstellung der Form günstig einwirken. Durch ihren Einfluss sehen wir denn auch die eben besprochenen Verkrüppelungen sich allmählig wieder mindern und, vornehmlich in den früheren Zeiten des zwölften Jahrhunderts, eine grössere Strenge und Klarheit der Darstellung sich entwickeln. Theils herrscht hiebei eine mehr malerische Behandlungsweise nach Art der Byzantiner, theils eine mehr zeichnende vor. Das ornamentistische Streben zeigt sich ebenfalls von Bedeutung, namentlich in den grossen, buntverzierten Anfangsbuchstaben, die häufig Figürliches und Ornament in sinnreicher Verschlingung enthalten.

Doch war die Form an sich, bis zu der eben genannten Periode, mehr nur ein Sinnbild, nur eine Hieroglyphe für den Gedanken, als dessen unmittelbarer Ausdruck gewesen. Erst im späteren Verlauf des zwölften Jahrhunderts zeigt sich in den Miniaturen der Sinn für die Erscheinungen des Lebens aufgethan und das Bestreben, auf das Vorbild der Natur mit einem gewissen Bewusstsein einzugehen. So gewinnen auch hier die altüberlieferten Typen allmählig das Gepräge einer freieren Würde; der Gedanke entwickelt sich klarer und verständlicher; das Gefühl, besonders das leidenschaftlich bewegte, tritt anschaulich und ergreifend hervor. In all diesen Beziehungen bildet die nationale Poesie, die von jener Zeit ab sich reich und lebenvoll entwickelte, ein wichtiges Förderungs-mittel. Auch ihre Erzeugnisse, schriftlich aufgefasst, wurden mit Bildern versehen, welche sich somit dem Leben und seinen mannig-fach wechselnden Verhältnissen energischer anschliessen mussten und nicht wohl umhin konnten, der dichterischen Stimmung, ob zum Theil auch nothgedrungen, zu folgen. Gerade diese Bilder sind häufig nur wenig ausgeführt (oft nur gezeichnet); dennoch sind auch sie sehr bemerkenswerthe Zeugnisse für den Aufschwung der Kunst am Schlusse der romanischen Periode. Einige Beispiele dieser Art, aus der späteren Zeit des zwölften und vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, mögen hier genügen. Zunächst der

<sup>1</sup> Vgl. oben S. 400 und 401.

sogenannte „Hortus Deliciarum“ in der Bibliothek zu Strassburg, dessen Malereien durch mancherlei eigenthümliche Symbolik und Beobachtung des Lebens, so wie im Einzelnen durch eine gewisse Grossheit der Gestaltung anziehen. Sodann verschiedene, aus Baiern stammende Werke: die Handschrift der Eneid des Heinrich von Veldeck, in der Bibliothek von Berlin, unausgebildet in den Gestalten, dennoch durch sorgliche Aufmerksamkeit auf den gesammten Verkehr des Lebens und durch lebhaft charaktervolle Bewegungen beachtenswerth. — Das Gedicht des Werinher von Tegernsee vom Leben der Maria, gleichfalls in der Berliner Bibliothek, in einzelnen Darstellungen durch naive Anmuth, in andern durch grossartiges Pathos ausgezeichnet; — die Handschriften des Conrad von Scheyern (Mitte des dreizehnten Jahrhunderts), mit flüchtigeren, doch ebenfalls nicht ohne grossartigen Sinn gefertigten Zeichnungen in der Bibliothek von München. — Diesen gegenüber ein Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (um 1200), in der k. Privatbibliothek zu Stuttgart, dessen Bilder sorgfältig, mehr nach byzantinischer Weise gearbeitet sind, die aber in solcher Richtung im Einzelnen einen merkwürdigen Sinn für idealschöne Form verrathen.

Die Wandmalerei ward während der in Rede stehenden Periode in Deutschland nicht minder fleissig geübt, als die Büchermalerei. So liess z. B. schon König Heinrich I. in seinem Palaste zu Merseburg den Sieg, den er über die Ungarn erfochten hatte, bildlich darstellen. Auch an sehr zahlreichen anderweitigen Kunden über Werke der Art fehlt es nicht; mancherlei Ueberreste oder sonstige schwache Spuren an den Wänden und Decken der Kirchen jener Zeit bezeugen es, neben den schriftlichen Nachrichten, dass die heiligen Gebäude reichlich und, wie wir glauben, durchgängig durch solche Werke geschmückt wurden. Zumeist indess ist die weisse Mauertünche, mit der ein jüngeres, rationelles Zeitalter diese Räume ausgestattet hat, den alten Arbeiten nur allzu verderblich gewesen; während wir für den grossartig bedeutsamen Aufschwung der deutschen Sculptur schon gegenwärtig eine Reihenfolge von Werken nennen können, ist uns dies für die Wandmalerei versagt, obgleich mit Zuversicht anzunehmen ist, dass sie jener nicht wird nachgestanden haben, und dass uns noch manche werthvolle Entdeckungen (vielleicht unter jener Tünche) bevorstehen dürften. Von den bis jetzt bekannt gewordenen Wandgemälden diesseits der Alpen sind diejenigen der Kirche von S. Savin (Depart. de la Vienne) durch ihr hohes Alter (seit 1023, die jüngsten etwa um 1150) vorzüglich wichtig; es sind alttestamentliche, legendarische und apokalyptische Scenen, so wie zahlreiche einzelne Heilige und Propheten, letztere in den Füllungen der Hauptbogen. Was davon der ältesten Hand angehört, zeigt bei geflissentlich einfachster,

(zum Theil nur zwei- bis dreifarbig) Ausführung einen höchst merkwürdigen und engen Zusammenhang mit dem spät-römischen Styl und einen grossen Reichthum lebensvoller Intentionen.<sup>1</sup> — Unter den deutschen Arbeiten stellen wir die Malereien an den Gewölben im Kapitelsaale des Klosters Brauweiler bei Köln (1200 ?) obenan. Ausser Christus mit mehreren Heiligen sind hier biblische und legendarische Scenen dargestellt: die Bewährungen im Glauben (Daniel in der Löwengrube, die drei Männer im Feuerofen, Simson u. s. w.), und die Bewährungen im Leiden (Hiob, Stephanus, die Märtyrer u. s. w.).<sup>2</sup> Der Styl ist edel romanisch, die Geberde deutlich und lebendig. Geringere Reste finden sich in der Kirche von Schwarzrheindorf (1151 — 1156), in der Crypta von S. Marien im Capitol zu Köln, in derjenigen der Stiftskirche zu Quedlinburg, im Kloster Neuwerk zu Goslar, im Dom zu Worms u. s. w. Aus verschiedenen Zeiten, vom zwölften bis zum fünfzehnten Jahrhundert, stammen die zum Theil sehr bedeutenden Malereien in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, meist würdige, statuarische Gestalten. Endlich müssen wir die Malereien an der einen Querwand des jüngeren, westlichen Chores im Dome zu Bamberg (des Peterschores) anführen, die, gleich diesem Theile des Gebäudes, ohne Zweifel aus der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts herrühren. Sie stellen einzelne Heilige in sehr würdiger Fassung der Gestalten vor; auch sie sind erst in jüngster Zeit von der Mauertünche, die sie bedeckt hatte, befreit worden. — An Tafelgemälden deutscher Kunst ist für jene Zeit bis jetzt ebenfalls nur wenig, und nicht sonderlich Namhaftes, bekannt geworden, wenn man nicht die auf Schieferplatten gemalten Apostel in S. Ursula zu Köln (1224 ?) dahin rechnen will. Einzelne Tafelbilder finden sich noch hie und da zerstreut, z. B. im Provinzial-Museum zu Münster, in einer Nebenkapelle des Domes zu Worms u. a. a. O. — Von den bemalten Holzdecken der Basiliken ist nur die höchst ausgezeichnete von S. Michael in Hildesheim erhalten, welche zwischen zwei reich eingefassten Doppelreihen von Patriarchen, Propheten und Heiligen in acht grössern Feldern die Vorfahren Christi enthält. Die ganze dekorative Anordnung ist höchst geschmackvoll, das Figürliche von ernstem und gemessenem spätromanischem Styl.<sup>3</sup> — Von Mosaiken dieser Zeit sind diesseits

<sup>1</sup> *Peintures de l'église de St. Savin, Depart. de la Vienne, Paris 1844.* (Prachtwerk). — Einzelnes ist mitgetheilt bei *De Caumont, Bulletin monumental, Série II, tom. II, 1846, p. 193.*

<sup>2</sup> Diese Deutung schon bei *A. Simons*: „Farbens Schmuck mittelalttriger Bauwerke;“ die Beschreibung des Einzelnen in dem betreffenden Aufsatz von *Reichensperger*, beides in den Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, XI, 1847.

<sup>3</sup> In unserer Geschichte der Malerei (I, 150) ist die letzte Zeit des zwölften Jahrhunderts dafür angenommen; nach neuern gefälligen Mittheilungen sind

der Alpen nur sehr geringe Reste (am Fussboden der Crypta von S. Gereon in Köln, im Museum zu Bonn u. s. w.) auf uns gekommen, deren rohe Behandlungsweise glaublich macht, dass dergleichen den damaligen Künstlern schon nicht mehr geläufig gewesen sei.

Teppiche mit gestickten oder gewirkten bildlichen Darstellungen, als Schmuck der Schlösser und mehr noch der Kirchen, waren vielfach verbreitet. Der zahlreichen Arbeiten solcher Art, welche der Mainzer Dom enthielt, ist bereits gedacht worden. Einige interessante Werke sind unsrer Anschauung aufbehalten. Zu diesen gehört, als eins der frühesten und merkwürdigsten, ein grosser Fries von 210 Fuss Länge und 19 Zoll Höhe, auf welchem die Thaten bei der Eroberung Englands durch den Herzog Wilhelm von der Normandie in gestickten Bildern dargestellt sind. Die Arbeit wurde durch Wilhelms Gemahlin, Mathilde, am Ende des eilften Jahrhunderts, oder durch ihre Enkelin, die Kaiserin Mathilde, in der ersten Hälfte des zwölften, gefertigt und befindet sich gegenwärtig in der Kunst- und Alterthums-Sammlung zu Bayeux.<sup>1</sup> Eigenthümlich interessant durch die Begebenheiten, die sie enthält, und durch ihren Ursprung, steht sie gleichwohl in Betracht des Kunstwerthes auf bedeutend niedriger Stufe. — Gewirkte Teppiche vom Schluss des zwölften Jahrhunderts, mit biblischen Vorstellungen, doch ebenfalls von ziemlich rohem Styl, bewahrt man im Dome von Halberstadt; Fragmente von andern, aus derselben Zeit, in der Schlosskirche zu Quedlinburg. Die letzteren sind durch ihre eigenthümlichen Darstellungen (die Hochzeit des Mercur mit der Philologie), sowie im Einzelnen durch den ausgebildeten Adel des Styles sehr beachtenswerth.

Als eine völlig neue Gattung der Kunst tritt in der in Rede stehenden Periode die Kunst der Glasmalerei hervor. Ihre Erfindung gehört, wie es die vollste Wahrscheinlichkeit hat, Deutschland an, vermuthlich Baiern, und fällt, wie es scheint, in die spätere Zeit des zehnten Jahrhunderts. Die ersten Glasmalereien, von denen wir eine Kunde haben, schmückten die Kirche des Klosters Tegernsee, und waren dorthin um den Schluss des zehnten Jahrhunderts gestiftet worden. Deutsche Meister waren es, die im Verlauf der Zeit die Kunst nach den übrigen Ländern verbreiteten. Aus der späteren Zeit des romanischen Styles haben sich verschiedene Arbeiten solcher Art in Deutschland (z. B. im Schiff des Domes von Augsburg), in Frankreich und England erhalten. Sie bestehen aus einfacher Umrisszeichnung, die von

wir jedoch veranlasst, das Werk in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zu versetzen.

<sup>1</sup> *d'Agincourt*, Malerei, T. 167. — *A. Jubinal*, *les anciennes tapisseries historiées du 11. au 16. siècle*; Paris, seit 1838.

colorirten, durchsichtig glänzenden Gläsern ausgefüllt wird.<sup>1</sup> Von einigen damals weitberühmten Werken, den unter dem Abte Suger um 1150 für die Stiftskirche von St. Denis gefertigten Glasgemälden, sind daselbst noch einige Reste erhalten, welche die ganze primitive Unbehülflichkeit dieser Gattung erkennen lassen.<sup>2</sup>

§. 5. Die italienische Malerei der romanischen Periode.  
(Denkmäler, Taf. 49. C. XVI.)

Wie die Sculptur, erscheint die Malerei in Italien bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts in einen roh abendländischen und einen von Byzanz entlehnten Styl getheilt. Der erstere war im eilften Jahrhundert auf einer sehr tiefen Stufe der Entartung angelangt, in welcher jedoch bereits wieder die Anzeichen einer neuen Belebung sich bemerkbar machen. Von den Werken untergeordneter Gattung mag es genügen, hier die rohen Federzeichnungen einer Handschrift aus dem Anfange des zwölften Jahrhunderts anzuführen, welche sich in der Bibliothek des Vaticans zu Rom befindet und das Lobgedicht eines gewissen Donizo auf die bekannte Gräfin Mathilde enthält;<sup>3</sup> vielleicht gehören auch die sehr verdorbenen Wandmalereien von S. Urbano bei Rom in diese Zeit (1011). Ein offenkundiger Fortschritt zeigt sich zuerst in den Mosaiken der Tribuna von S. Maria in Trastevere zu Rom (1139—1153), welche bei aller Rohheit der Formengebung doch schon einen gleichmässig entwickelten romanischen Styl und eine beträchtliche Lebendigkeit der Darstellung erkennen lassen. Diesen schliessen sich die Mosaiken von S. Clemente (erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts) und von S. Francesca Romana (Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), sowie auch die Wandmalereien der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le mura (um 1217) u. a. m. an, während andre gleichzeitige Arbeiten in Rom, z. B. das Tribunenmosaik von S. Paul (1216—1227), die Wandgemälde in einer Nebenkapelle von SS. Quattro Coronati u. a. m. sich näher dem byzantinischen Styl anschliessen.

Dieser hatte nämlich, von der politischen Zerrissenheit Italiens und von fortdauernden Handelsverbindungen begünstigt, seine Herrschaft über die italienische Malerei scheinbar noch fester begründet als früher, und auf ihn und seine zierliche Technik sahen sich z. B. die unteritalischen Normannen angewiesen, als es sich um die Ausschmückung ihrer neuen Kirchen- und Palastbauten handelte. So entstanden, wie es scheint, durch eine in jenen Gegenden schon längst vorhandene Schule griechischer oder von Griechen erzogener

<sup>1</sup> Gessert, Geschichte der Glasmalerei. (Die S. 68 angeführten und, nach Fiorillo, dem J. 1188 zugeschriebenen Glasmalereien des Domes zu Goslar sind eine Arbeit moderner Zeit.)

<sup>2</sup> Abbildungen u. a. bei *Du Sommerard*, a. a. O.

<sup>3</sup> *d'Agincourt*, Malerei, T. 66.

Mosaisten die Mosaiken des Domes von Salerno (um 1080) und diejenigen in den normannischen Basiliken Siciliens, namentlich in der Kirche S. M. dell' Ammiraglio und der Schlosskapelle zu Palermo (nach 1140), in der Kathedrale von Cefalu und in der Kathedrale von Monreale (nach 1174). — In derselben Weise war auch Venedig vollkommen vom byzantinischen Styl abhängig, als die Mosaicirung der Marcuskirche, seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts, begonnen wurde. Die ältern Mosaiken im Innern derselben geben in der That das vollkommenste Bild eines gänzlich abgestorbenen Styles, verbunden mit sorgsamer und prachtvoller Ausführung.

Eine neue Regung in der italienischen Malerei tritt dann am Schlusse des zwölften und am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ein, indem sich eine Vermittelung zwischen der byzantinischen Darstellungsweise und dem neubelebten abendländischen Elemente bildet.<sup>1</sup> Dies geben zunächst wiederum verschiedene Mosaik-Arbeiten zu erkennen, die den byzantinischen Typus theils in einer gewissen eigenthümlichen Würde auffassen, theils, von demselben ausgehend, zugleich mehr bewusste Aeusserungen des Lebens entfalten. Dahin gehören z. B. die Mosaiken in der Capella S. Zeno und an den Wänden des rechten Querarms von S. Marco zu Venedig; ebenso das grosse Mosaik des Domes von Torcello bei Venedig, die Auferstehung der Todten und das Weltgericht, welches durch die Fülle der Gedanken und durch die Lebendigkeit der Darstellung ausgezeichnet ist. Nicht minder die Mosaiken, verschiedenartige biblische Darstellungen enthaltend, welche das Kuppelgewölbe von S. Giovanni zu Florenz ausfüllen; die wichtigsten derselben sind von einem Mönche Jacobus (1225), von einem etwas spätern, Andrea Tafi, und einem Griechen Apollonius verfertigt. — An einem andern, ebenfalls nicht bedeutungslosen Mosaik, welches die Vorderseite des Domes von Spoleto schmückt, hat der Verfertiger, Solsernus, seinen Namen und das Datum des Jahres 1207 genannt. — Ein vollkommen ausgebildeter, abendländisch-romanischer Styl von grosser Fülle und Lebendigkeit spricht sich endlich in denjenigen Mosaiken aus, welche die Gewölbe und Lunetten des um die Marcuskirche zu Venedig umherlaufenden Umganges schmücken und Geschichten des alten Testaments darstellen.

Andre Arbeiten derselben Zeit und Richtung gehören dem Fache der Wandmalerei an. Unter solchen sind, als Werke in ziemlich strengem Style, die in der Kirche S. Piero in Grado bei Pisa, in denen die Geschichten der Apostel Petrus und Paulus dargestellt sind, zu erwähnen. Sodann als Werke eines bedeutenderen Fort-

<sup>1</sup> Vgl. mein Handbuch der Geschichte der Malerei, I, S. 268, ff. — Einzelne Abbildungen bei *d'Agincourt*.



schrittes, die Wandmalereien im Baptisterium von Parma, der Zeit um das J. 1230 angehörig. Ausser den Figuren von Aposteln, Propheten, Heiligen u. dergl. enthalten diese die Geschichte des Täufers Johannes und zeichnen sich durch die mächtige, zwar noch bis zur Uebertreibung durchgeführte Leidenschaftlichkeit der Bewegungen aus. — Andre, übrigens minder bedeutende Wandmalereien in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (an der Altarnische) schreibt man einem gewissen Giunta von Pisa zu, dessen Namen und die Jahrzahl 1236 ein jetzt verlorne Tafelbild trug. — Als ein merkwürdiges Tafelgemälde, welches die byzantinischen Typen mit einer gewissen eigenthümlichen Würde erfasst, ist ein grosses Madonnenbild in S. Domenico zu Siena zu nennen; der Inschrift zufolge malte dasselbe Guido von Siena im J. 1221.

Nach solchen Anfängen entwickelte sich in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts ein höherer Aufschwung der italienischen Malerei. Zwar beharren noch manche Künstler bis tief in's vierzehnte Jahrhundert hinein bei der byzantinischen Darstellungsweise (so z. B. die Schule der Byzamani in Otranto, deren meist kleine und miniaturartige Bildchen indess durch beträchtliche landschaftliche Hintergründe merkwürdig sind, — mehrere davon im Museo cristiano des Vaticans), und auch bei den Uebrigen erscheint das byzantinische Element in dieser Zeit (während in Deutschland sich das neue Gesetz des germanischen Styles bereits mit Entschiedenheit bemerklich macht) noch grossentheils als die charakterische Grundlage. Aber mit grösserer Wärme und Innigkeit, mit höherer Kraft und tieferem Ernste als ihre Vorgänger streben die Künstler nunmehr, die altüberlieferten Typen zu neuem Leben durchzubilden, sie mit den Anforderungen einer geistig freieren Zeit in Einklang zu bringen. Zugleich konnte es nicht fehlen, dass die hohe Meisterschaft in der Form, welche Nicola Pisano sich angeeignet hatte, nicht auch in ihnen das Bedürfniss einer ähnlichen Vollendung rege gemacht hätte; einzelne, wenn auch seltene Motive lassen es sogar erkennen, dass auch die eigenthümliche Richtung seines Geistes auf sie von Einfluss war. Doch hielten die Maler ungleich entschiedener, als die Bildhauer an der auf jenen altchristlichen Principien beruhenden Grundlage, von welcher sie ausgegangen waren, fest.

Unter diesen ist zuerst der Florentiner Giovanni Cimabue zu nennen, geboren 1240, gestorben bald nach 1300. Das früheste seiner Werke, so viel man von diesen kennt, ein grosses Madonnenbild, welches gegenwärtig in der Akademie zu Florenz bewahrt wird, trägt noch vorherrschend den Charakter der byzantinischen Kunst. Ein zweites Madonnenbild, in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz, mit Engeln auf den Seiten und zahlreichen Medaillons, welche die Brustbilder von Heiligen enthalten, auf dem Rande, entfaltet sich zu grösserer Freiheit; die Form wird edler und mehr

naturgemäss, die malerische Durchbildung zarter. — Als die bedeutsamsten Werke, die man ihm zuschreibt, sind die grossräumigen Wandmalereien in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi (am oberen Theil der Wände des Langschiffes und an den Gewölben dieses Raumes) anzuführen. Sie enthalten auf der einen Seite Darstellungen aus der Geschichte des alten, auf der andern aus der Geschichte des neuen Testaments; die Handlungen sind hier durchweg mit Geist entwickelt und durch ein grossartiges Pathos belebt, wenn auch noch nicht bis in's Detail durchgebildet. Unter den Gewölbmalereien ist besonders die mittlere zu berücksichtigen, welche die Brustbilder heiliger Personen und blumige Ornamente mit Genien enthält; in den letzteren erkennt man ziemlich entschieden die Beobachtung der Antike. — Ein späteres Werk des Cimabue, das Mosaik der Haupttribuna des Domes von Pisa, gibt keinen genügenden Maassstab seiner Richtung, insofern der altübliche byzantinische Typus ihm hier hemmend entgegentrat.

Jünger, wie es scheint, als Cimabue, ist der Sieneser Duccio di Buoninsegna. Dieser Meister bezeichnet die vollendete Entfaltung der in Rede stehenden Kunstrichtung; an künstlerischer Kraft ist er nur dem Nicola Pisano zu vergleichen. Sein Hauptwerk, welches sich vollkommen rein auf unsre Zeit erhalten hat, gehört bereits dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts an. Es ist eine im J. 1311 vollendete Tafel, für den Hauptaltar des Domes von Siena gemalt; sie war auf ihrer Vorderseite und auf ihrer Rückseite mit Gemälden versehen, die man nachmals von einander getrennt und als zwei besondere Tafeln an den Wänden des Domes aufgehängt hat. Die ehemalige Rückseite enthält in einer beträchtlichen Anzahl einzelner Darstellungen Scenen aus der Passionsgeschichte Christi. Ohne das altgeheiligte Gesetz der Kunst zu verlassen, vielmehr durch dasselbe in seinem eigenthümlichsten Wollen genährt und gestärkt, entfaltete der Meister in diesen kleinen Bildern einen Geist, der die höchste majestätische Würde, wie die erschütterndste Leidenschaft, den grössten Reichthum des Gedankens, wie die edelste Anmuth der Form und das naive Spiel des Lebens zur Erscheinung zu bringen vermochte. Freilich wurde die Durchbildung des Einzelnen durch den kleinen Maassstab dieser Darstellungen begünstigt, indem dadurch manche Ansprüche, welche ein grossräumiges Werk hervorbringen musste, nothwendig ferngehalten blieben. Die ehemalige Vorderseite enthält grössere Figuren, eine Madonna mit Heiligen. Auch hier ist die Durchbildung, besonders in den Köpfen, sehr beachtenswerth; in den Linien der Gewandung zeigt sich hier bereits eine Hinneigung zum germanischen Styl. — Von andern gleichzeitigen Künstlern, wie Margaritone (Margheritone) von Arezzo und Tommaso degli Stefani von Neapel, ist wenig Beglaubigtes mehr vorhanden; den erstern, welcher als Maler der

Richtung des Cimabue folgte, werden wir bei Anlass des germanischen Baustyles nochmals anzuführen haben.

Schliesslich ist noch verschiedener grosser Mosaikarbeiten zu gedenken, welche, gleichzeitig mit der Thätigkeit der eben genannten Meister, am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden. Mehrere derselben schliessen sich theils im Styl, theils in der Gedankenrichtung, wiederum den byzantinischen Vorbildern mit grösserer Strenge an. Dahin gehören: eine Krönung der Maria im Dome von Florenz und eine Himmelfahrt der Maria im Dome von Pisa, von dem Florentiner Gaddo Gaddi (st. 1312) gearbeitet; — das Tribunenmosaik in der Kirche S. Miniato bei Florenz (1297) u. a. m. — Andre dagegen zeigen dieselben Fortschritte zu einer neuen und höhern Belebung der Form, wie die Werke des Cimabue und Duccio. Von diesen nennen wir: die grossen Mosaiken in den Altartribunen von S. Giovanni in Laterano und von S. Maria Maggiore zu Rom, beide mit Darstellungen, die eine reichhaltig, aus altchristlichen Elementen hervorgegangene Symbolik enthalten (1287—1292), von Jacobus Turriti oder Toriti und Jacobus de Camerino gefertigt, die der letztgenannten Kirche ganz besonders feierlich und grossartig; die Mosaiken an der alten Façade von S. Maria Maggiore, von Philippus Rusuti (um 1300); zwei Grabmäler von dem Cosmaten Johannes in S. Maria sopra Minerva und S. Maria Maggiore; das Mosaik einer Seitennische in S. Restituta zu Neapel u. a. m.

## 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 Baustyl<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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,<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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 Gewölbbau, 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.<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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 besondres Stabwerk, welches man in ihn einsetzt, seine Theilung und Gliederung.<sup>1</sup> 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 besondre Behandlung dieser oberen Füllungen der Fenster ist

<sup>1</sup> 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 besondre 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.<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> 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.)<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup>

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

In Frankreich,<sup>2</sup> 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-

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

<sup>2</sup> 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 moyen 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 Caen<sup>1</sup> 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)

<sup>1</sup> 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 Bretagne <sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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,<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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 Verkehrs; 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 England<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> — 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> — 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 Beendung des Thurmbaues fällt erst in das J. 1520.)<sup>2</sup> — 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.<sup>3</sup> — Die Kirche zu Ruffach im Elsass nähert sich dagegen entschieden dem System der älteren französisch germanischen Kirchen, indem in ihr starke Pfeiler, an

<sup>1</sup> Boisserée, Denkm. der deutschen Bauk. am Niederrhein, T. 61—63.

<sup>2</sup> Clemens, Mellin und Rosenthal, der Dom zu Magdeburg.

<sup>3</sup> 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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 Centralbaues<sup>3</sup> 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

<sup>1</sup> Golbéry, *Antt. de l'Alsace*, I, pl. 22, 23.

<sup>2</sup> Chr. W. Schmidt, *Baudenkmale in Trier u. seiner Umgebung*, Lief. 1.

<sup>3</sup> 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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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,

<sup>1</sup> Schmidt, Baudenkmale, Lfg. 3.

<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> Für den Urheber und Erfinder des Domes<sup>2</sup> hält man

<sup>1</sup> 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. Boisseree*, im Kölner Domblatt, 1846, No. 21.

<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> 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;<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

Von höchster Bedeutung für die weitere Entwicklung der deutsch germanischen Architektur ist ferner die Katharinenkirche zu Oppenheim,<sup>4</sup> 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

<sup>1</sup> Schimmel, die Cist. Abtei Altenberg bei Köln.

<sup>2</sup> A. de Laborde, *les monumens de la France*, pl. 199.

<sup>3</sup> Schimmel, Westphalens Denkmäler deutscher Baukunst.

<sup>4</sup> 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.<sup>1</sup> 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 Strebebeylern 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 Strassburg<sup>2</sup> 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;

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

<sup>2</sup> 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 *Johann Hültz* aus *Köln* 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,<sup>1</sup> die Emporen späterer Zusatz. Die Stiftskirche zu *Kyllburg* in der *Eifel* (1276). Die Kirche zu *Marienstadt* (*Nassau*), mit Chorungang 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

<sup>1</sup> *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;<sup>1</sup> 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 Halberstadt<sup>2</sup> (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,<sup>3</sup> 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

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

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

<sup>3</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 jünger<sup>3</sup> 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

<sup>1</sup> Popp und Bülow, die Architektur des Mittelalters in Regensburg.

<sup>2</sup> Tschka, der St. Stephans-Dom in Wien.

<sup>3</sup> Tschka bezeichnet zwar das Schiff, mit bestimmter Jahresangabe (1326), als den älteren Bautheil, 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,<sup>1</sup> 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 Ulm<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> *Lichnowsky*, Denkm. der Baukunst und Bildnerei des Mittelalters im österreichischen Kaiserthum.

<sup>2</sup> *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 Bauriss<sup>1</sup> 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 decorirten 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.<sup>2</sup> (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 decorativen Formen.<sup>3</sup> — 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

<sup>1</sup> Bei Moller, Denkm. deutscher Baukunst, T. 57, 58.

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

<sup>3</sup> 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, Friedberg<sup>1</sup> 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 Westphalen<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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

<sup>1</sup> Moller, *Denkm. deutscher Baukunst*, S. 40, T. 26—30.

<sup>2</sup> Schimmel, *Westphalens Denkm. deutscher Baukunst*.

<sup>3</sup> 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.<sup>1</sup> 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 dekorirt 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

<sup>1</sup> 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).<sup>1</sup> — 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)<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup> 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

<sup>1</sup> *Büsching*, Alterthümer der Stadt Görlitz.

<sup>2</sup> *v. Bernewitz*, die St. Marienkirche zu Zwickau.

<sup>3</sup> *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 bloß 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.<sup>1</sup> — 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.<sup>2</sup> 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

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

<sup>2</sup> 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*.

auspricht, 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 andrer 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 hiebei 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 Danzig<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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,

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

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

<sup>3</sup> 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,<sup>1</sup> entwickelt. Das letztere besteht aus ver-  
schiedenen Theilen, dem sogenannten „alten Schloss“, aus der  
spättern 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  
„niedereren 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.<sup>2</sup> 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-

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

<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> 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 Assisi<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> *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.*

<sup>2</sup> *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.<sup>1</sup> — 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> — 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.<sup>2</sup> 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,

<sup>1</sup> Abbildungen s. bei della Valle, *Storia del duomo di Orvieto*.

<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> — 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> — 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,<sup>2</sup> der im J. 1386 gegründet und in seinen Haupttheilen am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts beendet

<sup>1</sup> Einige Abbildungen bei *Hittorf et Zanthe, arch. moderne de la Sicile.*

<sup>2</sup> *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).<sup>4</sup> 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,

<sup>4</sup> 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.<sup>1</sup> —

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

<sup>1</sup> 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,<sup>4</sup> 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

<sup>4</sup> 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. — Prachtsäle 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.<sup>1</sup> 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-

<sup>1</sup> *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 beselte 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 volksthümlichen 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>) 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,<sup>3</sup> 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 Plougastel<sup>4</sup> sein.

Für die englische Sculptur<sup>5</sup> kommen vornehmlich die

<sup>1</sup> Willemin, *monuments français inédits*, I, pl. 61—65.

<sup>2</sup> Ebendas. pl. 87.

<sup>3</sup> Ebendas. pl. 121.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 *Claux Sluter* (somit etwa kein Franzose?) bezeichnet wird. Ein Denkmal von ihm, welches einen Brunnen der Karthause zu Dijon schmückt,<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> *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.<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> — 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

<sup>1</sup> Waagen, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstbl. 1847.

<sup>2</sup> 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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> — 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.<sup>3</sup>

§. 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

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

<sup>2</sup> 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.*

<sup>3</sup> 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.<sup>1</sup> 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 —

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> 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),<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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 Umriss 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 Umriss farbig incrustirt 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 schwarz-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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> Zahlreiche andre Grabmäler im Kölner Dom sind nicht von höherer Bedeutung.

<sup>2</sup> *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,<sup>1</sup> 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)

<sup>1</sup> 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;<sup>1</sup> — 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.<sup>2</sup> 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 Erwin'spfeiler 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

<sup>1</sup> In Farbendruck herausg. von *Levy Elkan*, mit Text von *Reichensperger*.

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

Jahrhunderts blühte ein ausgezeichnete Bildhauer, Sebald Schönhöfer, zu Nürnberg. Von ihm rühren die Statuen an der Vorhalle der dortigen Frauenkirche (1355—1361) und die an dem gleichzeitig erbaut schönen Brunnen<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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-

<sup>1</sup> Die letzten trefflich gestochen von A. Reindel.

<sup>2</sup> 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 Votivstatuen, 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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> — Verschiedene Altarwerke und einzelne Statuen, von grösserem und geringerem Kunstwerthe, in einzelnen Kirchen von Pommern,<sup>3</sup> 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

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

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

<sup>3</sup> 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).<sup>1</sup> — 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

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



soll sie zwar umgegossen sein,<sup>1</sup> 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 verstorbenen) Bischöfe enthält, im Dome von Lübeck;<sup>2</sup> eine dritte, vom J. 1398, befand sich früher in der Kirche von Altenberg bei Köln;<sup>3</sup> 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-

<sup>1</sup> Fiorillo, Geschichte der zeich. Künste in Deutschland, I, S. 134.

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

<sup>3</sup> 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 gefertigt<sup>1</sup> 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,

<sup>1</sup> 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.<sup>4</sup>

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

Für die deutsche Malerei des germanischen Styles<sup>2</sup> 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-

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

<sup>2</sup> Vgl. mein Handb. der Gesch. der Malerei etc. I, S. 189, ff.

malerei<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> S. die Notizen bei *Gessert*, *Gesch. der Glasmalerei*.

Kugler, *Kunstgeschichte*.

charakterisiren. <sup>1</sup> So sind die im Chore des Domes von Köln, <sup>2</sup> 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. <sup>3</sup> 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. <sup>4</sup>

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-

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

<sup>2</sup> S. das Prachtwerk von *Boisserée*.

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

<sup>4</sup> 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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> — Noch

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

<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> — 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.<sup>3</sup> 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

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

<sup>2</sup> *Grüneisen und Mauch*, *Ulm's Kunstleben im Mittelalter*, S. 10.

<sup>3</sup> *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,<sup>1</sup> (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,<sup>2</sup> 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

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

<sup>2</sup> *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 Sculptur<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Aehnlich auch das Tabernakel des

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

<sup>2</sup> 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 Täufers 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.<sup>1</sup> 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'Angibolgi 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> Die Arbeiten, die ihn schmücken, rühren von verschiedenen Meistern her. Von einem unbekanntem Künstler wurde gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts eine Silber tafel 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.

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup>

In Venedig erscheint zuerst Filippo Calendario von Bedeutung, der gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Dogenpalast baute. Die Blätterkapitäl 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> 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)<sup>2</sup> 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,

<sup>1</sup> 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.*

<sup>2</sup> *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,<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> 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 Komödie<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> E. Förster, Paduanische Wandgemälde.

<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> — 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

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> — 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.

<sup>1</sup> *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).<sup>1</sup> 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).

<sup>1</sup> 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.<sup>1</sup> Dann sind viele Altartafeln und kleine Andachtsbilder anzuführen. Einen grossen Schatz an solchen besitzt die Sammlung der Akademie von Florenz;<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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.

<sup>1</sup> *F. Giangiacomo, le pitt. della Cap. di Niccolò V. etc.*

<sup>2</sup> Umriss nach einer Reihenfolge kleiner Bilder aus dem Leben Christi herausgegeben von Nocchi.

<sup>3</sup> *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.<sup>1</sup> — Gleichzeitig mit diesen Meistern arbeiteten in Padua allerdings andere Nachfolger der Schule Giotto's, in deren Händen der Styl dieser letztern nur in

<sup>1</sup> *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. <sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> *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. <sup>1</sup> —

<sup>1</sup> *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.