BIBLIOTEKA
MUZEUM ŚLĄSKIEGO
9159
III.

8° 2722
2



*Springer, Kunstgeschichte. II.* *E. A. Seemann, Leipzig.*

KATHEDRALE VON MONREALE BEI PALERMO.

(Nach Gravina und Richter.)

# Handbuch der Kunstgeschichte

von

Anton Springer

Fünfte Auflage,
der Grundzüge der Kunstgeschichte

Illustrirte Ausgabe.

II.

## Das Mittelalter

Mit 360 Abbildungen im Text und 20 Tafeln



BIBLIOTHEK DES KUNSTGEWERBEMUSEUMS

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1898



KATHEDRALE VON MONREALE BEI PALERMO

# Handbuch

der

# Kunstgeschichte

von

## Anton Springer

Vierte Auflage

der Grundzüge der Kunstgeschichte

Illustrierte Ausgabe.

II.

## Das Mittelalter

Mit 363 Abbildungen im Text und drei Farbendrucken




1280.
BIBLIOTHEK
DER
BAUGEWERKSCHULE
ZU
II 3461

Leipzig

Verlag von E. A. Seemann

1895.




9159
III.

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

# Inhaltsverzeichnis.


**A. Altchristliche Kunst** . . . . . 1

1. Rom: Der Zusammenbruch der Antike S. 1. — Die Katakomben und ihr malerischer Schmuck S. 2. — Die Sarkophagskulpturen S. 9. — Kleinkunst S. 13. — Der Kirchenbau S. 14. — Seine Entwickelung aus dem heidnischen Tempel S. 16. — Die Basilika S. 17. — Die kirchliche Dekoration. Mosaikmalerei S. 20.

2. Oströmisches Reich: Kultureinfluß des Orients S. 25. — Kirchenbauten in Syrien S. 26. — Oströmische Architektur. Der Kuppelbau S. 28. — Die Sophienkirche in Konstantinopel S. 31. — Mosaik- und Miniaturmalerei S. 32.

3. Ravenna: Das Grabmal Theodorichs. S. Apollinare nuovo. S. Apollinare in Classe. S. Vitale S. 33. — Mosaikgemälde S. 35. — Sinkendes Kunstvermögen S. 37. — Plastik und Elfenbeinschnitzerei S. 40.

**B. Die Scheidung der orientalischen und occidentalen Kunst** . . . 43

1. Byzantinische Kunst: Allgemeine historische Gesichtspunkte S. 43. — Der Bilderstreit in Byzanz. Sein Einfluß auf die Miniaturmalerei S. 45. — Die byzantinische Architektur S. 47. — Die Mosaiken und die Kleinkunst S. 48. — Stellung der byzantinischen Kunst in der Geschichte S. 50.

2. Die Kunst des Islam:

a. Syrien und Aegypten. Verhältnis zu fremden Kunstweisen S. 52. — Die Sachramoschee in Jerusalem und Moscheen in Kairo S. 54. — Die Arabeske S. 56.

b. Sizilien und Spanien. Der maurische Stil S. 59. — Die Moschee von Cordova. Die Alhambra S. 59. — Das Schicksal der arabischen Kunstwelt S. 62.

3. Karolingische Kunst: Die Kunstübung im Bereich der Langobarden und Franken S. 62. — Die Bauten Karls des Großen S. 64. — Bauthätigkeit der Benediktiner. Fulda und St. Gallen S. 67. — Skulptur und Malerei. Die Ornamentik in der Miniaturmalerei S. 68. — Evangeliarien und andere Handschriften mit Miniaturen S. 70. — Elfenbeinreliefs S. 79.

**C. Die Entwickelung nationaler Kunstweisen** . . . . . 80

1. Nordische Kunst im 11. und 12. Jahrhundert:

Verblassen der Tradition. Einfluß der Mönchsorden. Verändertes Wesen der Kunstübung. Romanische Kunst S. 80.

a. Romanische Baukunst. Das System der Bauweise S. 82. — Denkmäler auf deutschem Boden: In Sachsen (Quedlinburg, Hildesheim, Braunschweig) S. 90. — In Schwaben S. 94. — Die mittelrheinischen Dome (Speyer, Mainz und Worms) S. 97. — Die Kirche von Schwarzrheindorf und die kölnischen Kirchen S. 101. — Andere rheinische Kirchen S. 105. — Die Dome zu Bamberg, Naumburg und Limburg S. 105. — Die Klosteranlagen der Cisterzienser (Maulbronn) S. 109. — Oesterreich und das Elsaß S. 112. — Die westfälischen Hallenkirchen S. 113. — Der deutsche Norden S. 113. — Der Holzbau in Skandinavien S. 114. — Der normannische Stil in England S. 117. — Romanischer Kirchenbau in Frankreich. Notre Dame zu Clermont. St. Front zu Perigueux. Notre Dame zu Poitiers S 120. — Burgund: Vezelay, Cluny, Dijon S. 123. — Die Normandie: Caen S. 124. — Spanien: Santiago de Compostella. Salamanca S. 126.

b. Romanische Bildnerei und Malerei. Die Kunst unter Heinrich II. S. 128. — Bischof Bernwards Kunstpflege in Hildesheim S. 130. — Erweiterung und nationale

Vertiefung des Stoffgebietes S. 131. — Das Kunsthandwerk. Goldschmiede (Grubenemail) und Erzgießer S. 134. — Die Teppichweberei S. 137. — Bildnerei und Bronzeguß in Deutschland. Die Externsteine S. 137. — Wandmalerei (Schwarzrheindorf. Hildesheim. Braunschweig) S. 141. — Spätromanische Skulptur in Deutschland. Wechselburg. Goldene Pforte zu Freiberg. Fürstenstandbilder in Bamberg und Naumburg S. 145. — Belgische und französische Skulptur S. 152.

2. Die nordische Kunst im späteren Mittelalter:

a. Die Baukunst gotischen Stils. Die Gewölbebildung und das Strebesystem S. 154. — Der Grundriß S. 156. — Die Bildung von Pfeiler, Kapitäl und Bogen S. 158. — Die Fenster S. 159. — Die Architektur des Aeußeren. Fassade und Türme S. 162. — Polychromie S. 166. — Denkmäler im nördlichen Frankreich: Marienthal. Noyon. Rheims. Chalons. St. Denis. Die Ste. Chapelle und Notre Dame zu Paris. Chartres. Amiens S. 167. — In Belgien: St. Gudule in Brüssel. Dom von Antwerpen S. 176. — In England: Canterbury. Salisbury. Lichfield. Westminsterabtei S. 177. — In Deutschland: Liebfrauenkirche in Trier. Elisabethenkirche in Marburg. Die Münster in Freiburg und Straßburg. Der Kölner Dom. Katharinenkirche zu Oppenheim. Dom zu Regensburg. Stephansdom zu Wien. Münster zu Ulm. Dom in Halberstadt S. 185. — Der nordische Backsteinbau. Marienkirche in Lübeck S. 203. — Die mittelalterlichen Burgen S. 208. — Die Marienburg S. 212. — Die Profanarchitektur in den Niederlanden (Ypern. Brüssel. Löwen) und Deutschland (Lübeck. Braunschweig. Rostock) S. 215. — Der Holz- und Fachwerksbau S. 223.

b. Bildnerei und Malerei. Wechselbeziehung zwischen gotischer Architektur und Skulptur S. 224. — Die Entwickelung der Skulptur in Frankreich, an den Kathedralen von Chartres, Amiens und Rheims S. 226. — Die Königsgräber in St. Denis S. 231. — Der Mosesbrunnen zu Dijon S. 233. — Die Deutsche Skulptur, an den Münstern zu Freiburg, Straßburg und Köln S. 233. — Die Glasmalerei in Frankreich und Deutschland S. 237. — Die Grabskulptur in Deutschland S. 240. — Das Kunsthandwerk S. 241.

3. Die mittelalterliche Kunst in Italien:

Ihre Lebensbedingungen. Der Verfall der Kunstthätigkeit in Rom. Die „Marmorarii" S. 244. — Byzantinischer Einfluß. S. Marco in Venedig S. 245. — Süditalische Kirchen S. 247. — Normannische Kunst auf Sizilien. Capella Palatina. Dom zu Monreale S. 248. — Lombardische Rundbauten. S. Ambrogio in Mailand S. 251. — Mittelitalien. Montecassino. Rom. Die Cosmaten S. 253. — Der Dom zu Pisa S. 255. — Toskana. Das Baptisterium und S. Miniato in Florenz S. 256. — Die toskanische Skulptur S. 257.

Die Gotik in Italien S. 258. — Einführung und Entwickelung. S. Francesco zu Assisi. S. Giovanni e Paolo in Venedig. S. Croce und S. M. Novella in Florenz. S. M. sopra Minerva in Rom S. 259. — Der Dom zu Florenz S. 262. — Dome zu Siena und Orvieto S. 265. — S. Petronio zu Bologna und der Dom zu Mailand S. 267. — Bürgerliche Bauten im 13. und 14. Jahrhundert. Öffentliche Paläste in Florenz S. 268. — Die venezianischen Paläste S. 273.

Anhang. Die Gotik in Spanien und Portugal S. 275. — Die Kathedralen von Burgos, Barcelona u. a. S. 277. — Das Kloster Batalha S. 278.

---

## Berichtigungen.

**Zu Seite 11,** Zeile 5 von oben. Die hier erwähnten Felder des Sarkophags sind nicht die mittleren, wie diese in der Abbildung S. 9 richtig dargestellt sind, weshalb der auf einer älteren ungenauen Darstellung beruhende Text nicht ganz zu der Abbildung paßt.

**Zu Seite 13,** Zeile 3 von oben lies Sterbegebete statt Sterbegehalte.

# Die Kunst des Mittelalters.

## A. Altchristliche Kunst.

### 1. Rom.

Die Gründung des oströmischen Kaisertums, der Zusammenbruch des weströmischen Reiches, diese beiden weltgeschichtlichen Ereignisse schneiden tief auch in die künstlerische Entwickelung unseres Geschlechtes ein. Durch die Verlegung des Kaisersitzes nach Byzanz wurde das orientalische Element, welches sich bereits in der spätrömischen Kunst immer stärker in den Vordergrund gedrängt hatte, doppelt gekräftigt. Es blieb noch viele Jahrhunderte einflußreich. Der Sturz des weströmischen Reiches bedeutet aber zugleich den Sieg der germanischen Völker, den Eintritt neuer Charaktere in die historische Scene, fremdartig in Sitten und Sprache wie im Denken und Empfinden, wodurch auch die Phantasie in andere Bahnen als in der antiken Zeit gelenkt wird. Ehe sich diese Ereignisse vollzogen, wurde aber noch innerhalb der römischen Welt durch das Christentum der Grund zu einer tiefen Wandlung der Kunstanschauungen gelegt. Ein denkwürdiges Schauspiel entfaltet sich vor unseren Augen. Mitten in einer reichen Kulturwelt ersteht ein neues Reich, zunächst freilich seine Herrschaft nur auf Gedanken und Empfindungen beschränkend, aber schließlich doch das ganze Leben mit seinen Gesetzen umspannend. Es zerstörte die Wurzeln der alten Welt, aber ließ den Bau derselben bestehen, suchte sich sogar wohnlich in ihr einzurichten. Die alte Kulturwelt schwebte gleichsam in der Luft und wäre rasch zusammengebrochen, wenn sie nicht von einzelnen Notstützen wäre gehalten worden. Solche Notstützen waren die festen Gewohnheiten des äußeren Lebens, die eingebürgerten Formen der Anschauung.

Die alten Gegenstände künstlerischer Schilderung, die reiche Götterwelt, waren nun verpönt, die alten Kultusstätten gemieden und gehaßt. Die neuen Glaubensideale konnten aber nicht sofort Fleisch und Blut gewinnen. Die Hand und das Auge verloren nicht gleich die seit Menschenaltern gewonnene Uebung, die formale Schönheit wurde noch lange nach den überlieferten Gesetzen beurteilt. Das Handwerk bleibt seinem Wesen nach antik, nur die Vorstellungskreise stehen zur Antike in mannigfachem Gegensatze. Wo diese nicht berührt werden, in dem technischen Verfahren, in den Ornamenten, in der Zeichnung und Färbung, bewahrt die Antike daher noch lange ihr Recht. Selbst in der formalen Komposition, in der Gruppierung der Gestalten, in der Wahl der Typen dient die überlieferte Kunst zur Richtschnur. Wenn es galt, den Walfisch des Jonas darzustellen, so bot sich unwillkürlich das Ungeheuer, welches auf antiken Bildern Andromeda bedroht, dem Auge als Muster dar. Das Grabmal des Lazarus konnte füglich nur wie ein antikes Grab gestaltet werden. Die Arche Noahs erinnerte auch den christlichen Künstler an den Kasten,

in welchem Danae mit Perseus im Meere ausgesetzt werden. Der „heidnische" Inhalt der Darstellungen wird entweder zurückgewiesen oder wenigstens so umgedeutet, daß er das Anstößige verliert. Man darf nicht vergessen, daß eine scharfe Auseinandersetzung mit dem Heidentume, seinen Sitten und Lebensformen erst erfolgte, als die neue Lehre zu siegreicher Macht empor-

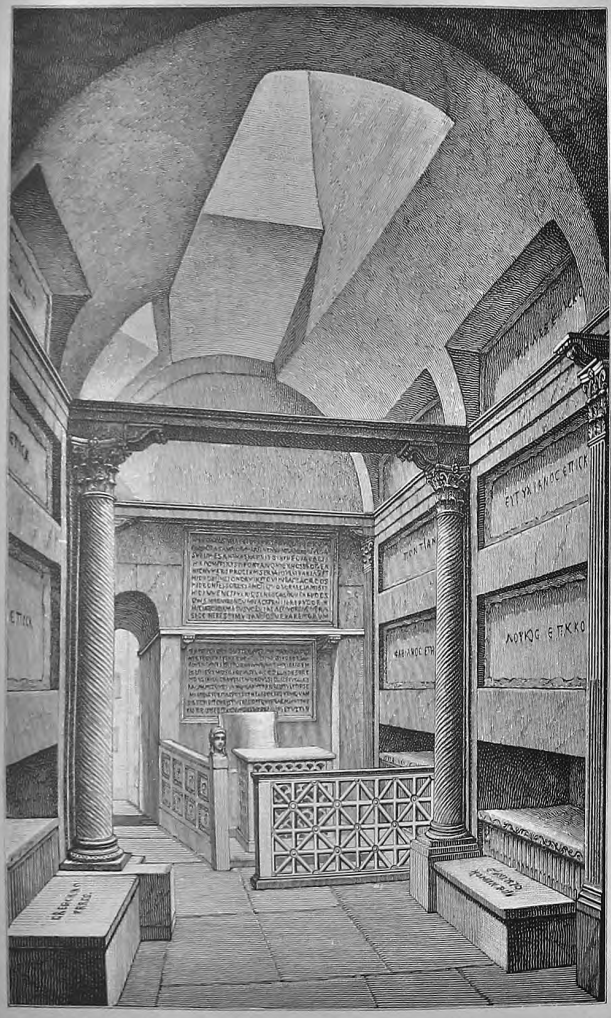


Fig. 1. Die Papstkrypta. Katakomben von S. Callisto. Restauriert. (De Rossi.)

gewachsen war und mit dem Feinde abrechnete. Bei den ältesten Christen kann man schwerlich schon die strenge Folgerichtigkeit der religiösen Gedanken voraussetzen, welche sich nach endgiltiger Feststellung der Lehren geltend machte. Viele, namentlich allegorische Vorstellungen hatten überdies durch Abschleifung, Gewohnheit des Gebrauches ihren bedenklichen Inhalt verloren. Neuer christlicher Inhalt füllt nur langsam und allmählich die Formen. In dieser Weise tritt die altchristliche Kunst auf. Sie erscheint zunächst bis zum vierten Jahrhundert noch unsicher in

der Auffassung, der antiken Darstellungsweise vielfach zugeneigt und den Bilderkreis auf wenige Grundlehren beschränkend. Das vierte und das fünfte Jahrhundert bilden eine Uebergangsperiode. Die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion übt auch Einfluß auf die Kunstpflege, die offizielle Geltung empfängt allmählich in großen und glänzenden monumentalen Werken ihren Ausdruck. Aus äußeren Gründen trat die Skulptur in den Thätigkeitskreisen der Künstler zurück und schon dadurch lockerte sich die Verbindung mit der Antike. Was die neue Residenz am Bosporus an plastischem Schmucke brauchte, wurde einfach aus Rom und griechischen Städten

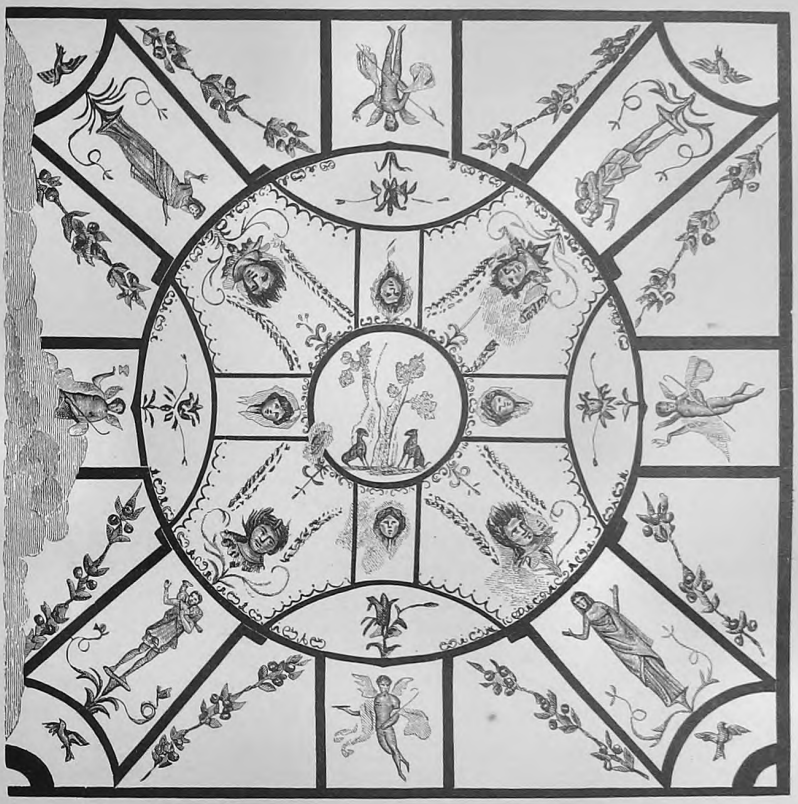


Fig. 2. Deckengemälde aus den Katakomben von S. Lucina.

zusammengeschleppt. Bauten und Wandgemälde ließen sich nicht übertragen. In diesen beiden Kunstzweigen sammelte sich daher vorzugsweise die Thätigkeit und fand die neue Kultur Ausdruck. Die Architektur ermannt sich zu neuen Schöpfungen, unter welchen besonders der Kuppelbau hervorragt. Die Malerei nimmt auf eine schärfere Individualisierung der Gestalten, eine breitere Schilderung der Ereignisse und eine sorgfältige, oft glänzende Ausführung Bedacht, erscheint dem Pompe und der zeremoniellen Pracht des höfischen Lebens zugänglich. Obschon das orientalische Element sich bereits vielfach geltend macht, so überwiegen doch noch die gemeinsamen Merkmale in der Kunst Westroms und Ostroms. Die vollständige Kulturscheidung beginnt erst im sechsten

Jahrhundert; zugleich versiegen die bis dahin wenigstens sickernden antiken Quellen der Kunstbildung. Erst nach dieser Zeit tritt die wahre byzantinische Kunst auf den Schauplatz.

Der Weg des Christentums führte von seiner Geburtsstätte über griechischen Kulturboden nach Rom. Die Spuren dieses Weges auch in den künstlerischen Schöpfungen zu verfolgen, hindert der Mangel an erhaltenen Denkmälern. Willig wird der Einfluß der Wanderung auf die christliche Phantasie eingeräumt, aber viele Gründe sprechen auch für die Behauptung, daß das Christentum in Rom zunächst keine wesentlichen Unterschiede von jenem im Oriente zeigte, die Schilderung der altchristlichen Kunstthätigkeit also unbeschadet der historischen Treue mit Rom beginnen darf. Ihr frühester Schauplatz sind hier die Katakomben. Mit diesem von einer bestimmten Lokalität vor den Thoren Roms entlehnten Namen werden die Friedhöfe oder Coemeterien der alten Christen bezeichnet. Katakomben, d. h. unterirdische christliche Begräbnißstätten, kommen auch außerhalb Roms, z. B. in Neapel, Syrakus, Alexandrien, vor; doch ragen die römischen Katakomben durch Umfang, Ehrwürdigkeit und künstlerische Bedeutung weithin über alle anderen hervor. Ihr Ursprung geht vielleicht bis in das erste Jahrhundert zurück. Im Gebrauch als Begräbnisstätten blieben sie bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts; doch wurden sie schon im vierten Jahrhundert überwiegend als Heiligtümer angesehen. Der Schmuck, welchen sie seitdem empfingen, ist ihnen nicht mehr ausschließend eigentümlich; für die ersten drei Jahrhunderte dagegen bilden sie fast die einzige Quelle, aus der wir unsere Kenntnis altchristlicher Kunst schöpfen.

Ursprünglich bis zu den Christenverfolgungen im dritten Jahrhundert waren die Eingänge zu den Katakomben offen, überhaupt, da sie unter gesetzlichem Schutze standen, keineswegs heimlich und verborgen angelegt. Eine Treppe führte zu den unterirdischen, in körnigem Tuffstein ausgegrabenen Gängen, mit Höhlungen (loculi) in den Seitenwänden, in welchen die Leichname der Gläubigen beigesetzt wurden. Die Gräber wurden mit Platten geschlossen und auf diesen der Name, das Alter, der Todestag des Verstorbenen, ein frommer Wunsch, in Wort oder Sinnbild (Taube, Palmzweig u. s. w.) ausgedrückt, verzeichnet. Der alten Sitte folgsam legten die Hinterbliebenen zu den Toten mannigfache Gegenstände: Lampen, Glasgefäße, Münzen u. a. Die Gänge wurden durch größere viereckige Räume unterbrochen, welche mit reicherem Schmuck bedacht, mit Lichtöffnungen an der Decke versehen wurden und später zu gottesdienstlichen Versammlungen dienten (Fig. 1). In solche Krypten verlegte man gern die Gräber der Märtyrer, und in der That erscheint in den Krypten häufig ein Grab, an der Schmalseite in einer Nische angebracht, in die Wand eingehauen und von einem Bogen (arcosolium) überspannt, mit besonderer Sorgfalt hergestellt und vor den anderen ausgezeichnet. Wichtiger als die bauliche Anlage, die natürlich stets beengt war und keine reiche Gliederung zuließ, ist die malerische Ausschmückung der Katakomben. Je älter sie ist, desto mehr nähert sie sich der Antike, insbesondere in den rein ornamentalen Teilen, desto geringer ist die Summe besonderer christlicher Vorstellungen. So zeigt die Deckenmalerei in der Katakombe der h. Lucina aus dem zweiten Jahrhundert (Fig. 2), den gleichen Charakter wie die römischen Gewölbebilder. Von dem mittleren Kreise strahlen, durch leichte Linien getrennt, die einzelnen Felder aus, in den Kreissegmenten stets auf die Grundfigur zurückgehend, von deren hellem Grunde sich die zierlichen Ranken und Masken abheben. Nur wenn man schärfer zusieht und die Füllung des (halbzerstörten) Mittelkreises mit dem Bilde des guten Hirten, oder dieselbe Figur mit einer betenden Frau (Orantin) abwechselnd in den Eckfeldern gewahrt, wird man sich des Unterschiedes von antiken Darstellungen bewußt.

Auch in dem wenig späteren Deckengemälde aus den Katakomben der Domitilla, in der Nähe der Calixtkatakomben, erinnert wenigstens die allgemeine Einteilung und das Einfügen landschaftlicher Szenen an ältere Vorbilder. Antiker Formensinn spricht sich ferner in der

Behandlung der Gewänder und in den Kopftypen der die Wände der Katakomben schmückenden Figurenbilder aus, so z. B. in der Gestalt des Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt (Fig. 3), und in dem berühmten Marienbilde in den Katakomben der Priscilla aus dem zweiten Jahrhundert, der ältesten und schönsten erhaltenen Madonnenschilderung aus der altchristlichen Periode (Fig. 4). Die Madonna, ein jugendlich kräftiges Weib mit großen Augen, halbentblößten Armen, in Tracht, Haltung und Zeichnung des Gesichts an die antiken römischen Frauen gemahnend, hält das nackte Christuskind an der Brust. Vor ihr steht ein junger Mann, im bloßen Mantel ohne Tunika, mit halberhobener Rechten, während er in der Linken eine Rolle



Fig. 3. Wandmalerei aus den Katakomben S. Agnese.

trägt, wahrscheinlich der Prophet Jesaias, welcher auf das neue Licht (über der Madonna befindet sich ein Stern) in Israel hinweist.

Die Mehrzahl der Katakombenbilder hat allerdings nur einen untergeordneten künstlerischen Wert und zeigt eine flüchtige Ausführung, noch weniger prägt sich in ihnen bereits eine künstlerische Individualität aus. Am ehesten wird in den Deckenbildern die Komposition einer festen, überlieferten Kunstregel unterworfen, eine das Auge anmutende symmetrische Anordnung der Gestalten und Gruppen, so daß die gegenüberstehenden einander auch formell entsprechen, beliebt. Die Wandgemälde in den einzelnen Grabkammern erscheinen nicht mit Rücksicht auf Raumgesetze geordnet und architektonisch gegliedert. Die Einzelbilder bestehen meistens selbständig

für sich und konnten daher im Laufe der Zeiten leicht ergänzt und vermehrt werden. Die Verwandtschaft des Inhaltes ersetzt den formalen Zusammenhang. Begreiflicherweise spannen die Gegenstände der Darstellung und die Auffassung in ihrer Wiedergabe unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade. Belauschen wir doch hier die ersten Aeußerungen einer nachmals so mächtigen und unermeßlich reichen Kunst. Uns fesselt die einfache Natürlichkeit der Schilderung, verbunden mit der strengen Beschränkung auf das Wesentliche der Vorgänge. Gleichsam nur den Kern des Ereignisses führen uns die Bilder vor die Augen. Uns interessiert ebenso sehr, welche



Fig. 4. Madonna. Katakomben der Priscilla.

biblischen Erzählungen in den Vordergrund gestellt, wie welche ausgelassen sind. Denn aus der Bibel ist vorwiegend der Inhalt der Darstellungen geschöpft. Nur in wenigen Fällen wurden Helden des antiken Mythus, wie Orpheus oder der den Sirenen widerstrebende Odysseus, im christlichen Sinne umgedeutet und verwendet. Die Frage richtet sich auf die Tendenz bei der Auswahl biblischer Szenen. Die Katakomben dienten als Begräbnisstätte. Nichts lag näher, als solche Bilder hier aufzustellen, welche sich auf die Befreiung der Gläubigen aus den Banden des Todes, auf das jenseitige Leben und die Unsterblichkeit beziehen, also eine sepulcrale Bedeutung haben. Beispiele von Befreiungen und Rettungen und damit die Gewähr für die eigene Zukunft boten sowohl das alte wie das neue Testament. Die kirchliche Lehre hat sie den

Gläubigen ohne Zweifel in Gebetformeln nahe gerückt, die Katakombenbilder haben sie anschaulich gestaltet. Diesem Kreise gehören an: Jonas, David, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Susanna, Noah, Abraham, Hiob, Lazarus u. s. w. Auch die am häufigsten in den Katakombenbildern wiederkehrende Figur des guten Hirten (Fig. 5) muß in diesem Sinne gedeutet werden. Auf den Schultern des guten Hirten wird die Seele des Verstorbenen



Fig. 5. Der gute Hirt. Katakomben von S. Agnese.

der Gemeinschaft der Heiligen zugeführt. Der formale Anklang des guten Hirten an die Figur des widdertragenden Hermes wurde vielleicht dadurch gefördert, daß auch der letztere auf antiken (etruskischen) Graburnen angebracht wurde, also eine sepulcrale Bedeutung besaß, wie denn überhaupt auch die aus dem Heidentume übernommenen Darstellungen ursprünglich Grabbilder waren. In den Festgelagen, die in den Katakomben (S. Marcellino e Pietro, Domitilla, Callisto u. a.) zuweilen geschildert werden, klingt das sogenannte Totenmal (Adoration des heroisierten Ver-




Fig. 6. Ein Fossor. Katakombe S. Marcellino e Pietro.



Fig 7. Statue des guten Hirten. Konstantinopel. (Nach Garucci.)

storbenen) deutlich an. Nur empfing das Gemälde jetzt eine christliche Fassung: Der Märtyrer geht zum Lohne für seine Leiden zum Bankett der Seligen im Paradiese ein. Ebenso danken Kastor und Pollux ihre Aufnahme in den Kreis christlicher Grabbilder ihrer ursprünglichen Geltung als Tag- und Nachtgötter, ihrem halb über-, halb unterirdischen Leben. Nächst der Lehre von dem Leben nach dem Tode bewegte die Geister nichts so mächtig, als die wunderbare Erscheinung Christi auf Erden. So findet die Schilderung der Kindheitsgeschichte Christi, die Anbetung der Magier einen berechtigten Platz in den Katakombenbildern. Auch die typologischen Beziehungen, die alttestamentlichen Vorbilder für Christus, wie z. B. Moses, waren nicht unbekannt und wurden dem Bilderkreise einverleibt.

Außer biblischen und dogmatischen Bildern haben auch Szenen aus dem Leben mit Beziehung auf das Gewerbe des Verstorbenen und Porträtfiguren Platz gefunden. Ueber die

unmittelbare Beziehung des Totengräbers oder Fossors in der Katakombe S. Marcellino e Pietro (Fig. 6) zu der beigesetzten Persönlichkeit besteht kein Zweifel. Aber auch die so häufig wiederkehrende Gestalt einer mit ausgebreiteten Armen betenden Frau (Orantin) stellte in einzelnen Fällen (Mosaikbildnis der Gemahlin des Fl. Jul. Julianus in der Bibliothek Chigi) eine Verstorbene dar. Daß sie außerdem auch an den Deckenbildern im allgemeinen die abgeschiedene Seele bedeute, soll nicht bestritten werden.

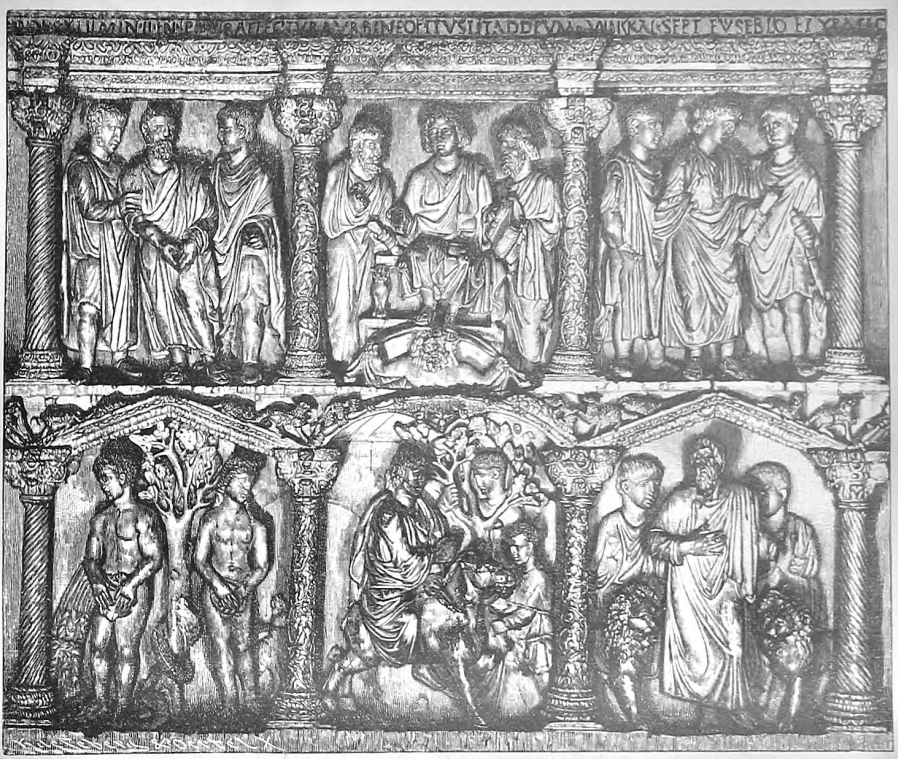


Fig. 8. Vom Sarkophag des Junius Bassus. Rom, Peterskirche.

Die altchristliche Plastik wird am reichhaltigsten durch die Sarkophagskulpturen vertreten. Es werden zwar auch mehrere altchristliche Rundbilder, Statuen, erwähnt, doch stößt ihr christlicher Ursprung auf berechtigten Zweifel. Von der Statue des h. Hippolytus, im sechzehnten Jahrhundert bei Rom gefunden, ist nur der untere Teil alt. Der auf der Rückseite des Stuhles eingegrabene Ostercyklus zeigt allerdings christlichen Inhalt, die dargestellte Persönlichkeit war aber wahrscheinlich ein römischer Rhetor. Die von Gläubigen hochverehrte Bronzestatue des h. Petrus in der Peterskirche, früher für ein Hauptwerk der altchristlichen Kunst gehalten, wird neuerdings mit Recht ins 13. Jahrhundert verwiesen. Die schönste altchristliche Statue, einen guten Hirten, beinahe im Knabenalter, bewahrt das Museum in Konstantinopel (Fig. 7). In der Sarkophagskulptur regte sich wenigstens hinsichtlich der Komposition ein selbständiger Sinn. Die



Fig. 9. Altchristlicher Sarkophag. Rom, Lateran.

Reliefs bilden zuweilen eine einzige Reihe, häufiger sind zwei Reihen übereinander gemeißelt; sie ziehen sich in einem Streifen die ganze Seite entlang oder werden durch Säulen und Pilaster in verschiedene Szenen gegliedert. Zu den berühmtesten Sarkophagen zählt der in den Vatikanischen Grotten unter der Peterskirche bewahrte Sarkophag des Präfekten Junius Bassus († 359). Die Reliefs in den mittleren Feldern der Vorderseite schildern in der oberen Reihe Christus über dem Firmamente thronend (er ist wie auf dem zweiten Felde, wo er zwischen zwei Aposteln steht, unbärtig, jugendlich dargestellt) und die Händewaschung des Pilatus; unten Christi Einzug in Jerusalem, Daniel in der Löwengrube und die Bedrohung Mosis durch die murrenden Israeliten (Fig. 8.) Ein anderer Sarkophag, in dem christlichen Museum des Lateran, zeigt in der Mitte in einer Muschel die Brustbilder der Beigesetzten. Die übrigen ununterbrochen aneinander gereihten Reliefs enthalten folgende Szenen: (oben) Auferweckung des Lazarus, Petrus verleugnet Christum (am Hahne kenntlich), Moses empfängt die Gesetztafeln, Abrahams Opfer, die Händewaschung des Pilatus; (unten) Moses schlägt Wasser aus dem Felsen und wird von



Fig. 10. Sarkophag mit einer Reliefdarstellung der Arche Noah. Trier.

unzufriedenen Israeliten bedrängt, Daniel in der Löwengrube, Hiob, Heilung des Blindgeborenen durch Christus und die wunderbare Speisung (Fig. 9). Mit der christlichen Lehre und der christlichen Begräbnissitte wanderte die Sarkophagskulptur in alle römischen Provinzen. Eine überaus große Zahl von Sarkophagen birgt namentlich der gallische Boden. Die Summe der uns aus der Zeit vom vierten bis sechsten Jahrhundert hier erhaltenen beläuft sich auf nahezu dreihundert. Die Sarkophage im südlichen Frankreich und in Spanien, besonders jene aus dem kunstreichen Arles, stehen auf der gleichen künstlerischen Stufe wie die römischen und unterscheiden sich auch inhaltlich nicht von ihnen. In den entlegeneren Provinzen, wohin die Einflüsse der Hauptstadt nur spärlich drangen, zeigt der Formensinn eine viel geringere Ausbildung. Aber selbst hier hallt in den dekorativen Figuren, in den Gewändern die antike Kunst nach (Fig. 10).

Das Maß künstlerischer Vollendung erscheint an den Sarkophagskulpturen ziemlich gering, der Mehrzahl nach sind sie bloß Produkte des Handwerks. Doch erkennt man in der Anordnung der Gruppen die Rücksicht auf formale Kunstregeln. An die Ecken wurden gern solche Szenen verlegt, deren Beiwerk einen räumlich abschließenden Charakter hat, wie z. B. der Felsen, aus welchem Moses Wasser schlägt oder der Grabtempel des Lazarus. Schmückt den Sarkophag ein mittleres Medaillon, so werden diesem rechts und links regelmäßig Abrahams Opfer und der Empfang der Gesetztafeln durch Moses angereiht, weil dann für die Hand

Gottes oben ein natürlicher Platz gewonnen wird. Daniel zwischen den Löwen nimmt in der Regel eine zentrale Stellung ein. Füllfiguren, aus dem Hintergrunde heraustretend, z. B. Köpfe, verknüpfen für das Auge die einzelnen Gruppen. Die Gruppen selbst, regelmäßig aus drei Figuren bestehend, haben keine feste Ordnung; die gleichen kehren so häufig wieder, daß man auf eine äußerliche Zusammensetzung, auf das Vorhandensein einer gemeinsamen Vorlage schließen darf, aus welcher die Steinmetzen, ähnlich wie die römischen Sarkophagarbeiter, die verschiedenen Szenen entlehnten. Wir denken an zusammenfassende bildliche Darstellungen der biblischen Hauptlehren und Hauptbegebenheiten, Bilderkatechismen vergleichbar, in denen Wort und Illustration sich gegenseitig ergänzten und aus denen die auf Erfindung verzichtenden Bildhauer, ähnlich wie die späteren Miniaturmaler, schöpften.

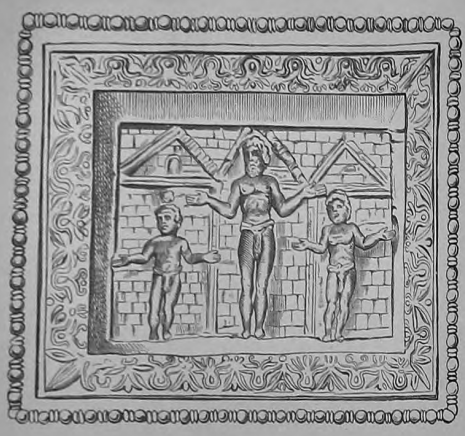


Fig. 11. Holzrelief. Thür in S. Sabina in Rom.

Einen Fingerzeig bietet uns die unter dem Namen Dittochaeon (Doppelnahrung) bekannte Schrift des Aurelius Prudentius Clemens aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts. Die

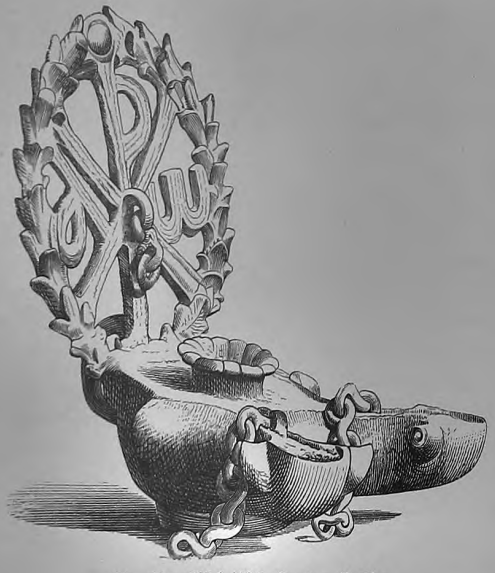


Fig. 12. Altchristliche Lampe. Vatikan.

49 Vierzeilen, 24 aus dem alten und 25 aus dem neuen Testamente, sind offenbar als erläuternde Unterschriften von Bildern zu fassen. Sie beziehen sich schwerlich auf Wandgemälde, sondern auf kurzgefaßte Bilderbibeln, welche dann Künstlern als Vorlagen dienten. Für die Auswahl der Szenen

zu Sarkophagreliefs war die Bestimmung der Sarkophage vielfach maßgebend. Die Mehrzahl von ihnen besitzt eine sepulcrale Bedeutung, versinnlicht den Glauben an das Fortleben nach dem Tode und stimmt in auffallender Weise mit dem Inhalte der Sterbegebete in alten kirchlichen Liturgien (commendationes animae) überein. Sowohl in den Sarkophagskulpturen wie in den alten Katakombengemälden erscheint die Darstellung der Passion ausgeschlossen. Die früheste Beschreibung eines Kreuzigungsbildes (Christus zwischen den beiden Schächern) findet sich in der erwähnten Schrift des Prudentius, nach welcher sich vielleicht der Holzschnitzer an der Thüre in S. Sabina in Rom, gleichfalls noch aus dem fünften Jahrhundert, richtete (Fig. 11). Römische Sarkophage mit den herkömmlichen symbolischen Darstellungen aus dem fünften Jahrhundert sind nicht bekannt. Man glaubt daraus schließen zu dürfen, daß nach der Einnahme Roms durch Alarich 410 die



Fig. 13. Konsular-Diptychon vom Jahre 506. Züricher Bibliothek.

Thätigkeit der Sarkophagbildhauer stockte. Eine neue Bildhauerschule ist seit dem 5. Jahrhundert in Ravenna nachzuweisen, deren Werke man im ganzen östlichen Oberitalien verfolgen kann.

---

Neben den Sarkophagskulpturen bilden Werke der Kleinkunst, wie die mit dem Monogramm Christi (Fig. 12), der Gestalt des guten Hirten, der Orantin u. s. w. geschmückten Thonlampen, Goldgläser mit figürlichen Darstellungen und Elfenbeinreliefs, wichtige Zweige der altchristlichen Kunst. Auch für die Freude an Elfenbeinarbeiten war die ältere Sitte maßgebend. Doppeltäfelchen aus Elfenbein (Diptycha), innen mit Wachs überzogen und zum Schreiben dienlich, außen mit Reliefs geschmückt, gebrauchten die Römer mit Vorliebe. Personen von Konsularrang beschenkten bei ihrem Amtsantritte Freunde und Gönner mit Diptychen und luden durch solche zu den öffentlichen Spielen ein. Gewöhnlich nimmt der Konsul in seiner Amtstracht, die mappa, das Tuch, mit welchem das Zeichen zum Beginn der Spiele gegeben wurde, in der

Hand, die obere Hälfte der Tafel ein; in der unteren werden die Kampfspiele selbst, Löwen- und Bärenhetzen u. s. w. dargestellt (Fig. 13). Dem wertvollen im Mittelalter hoch geschätzten Stoffe und der leichten Verwendbarkeit als Buchdeckel danken wir die Erhaltung vieler Konsulardiptychen (28 sind bis jetzt bekannt geworden). Sie reichen vom Jahre 406 bis 541 n. Chr., stammen bald aus Ostrom, offenbaren aber in der künstlerischen Behandlung trotzdem keine wesentlichen Unterschiede. Die christliche Kirche verwendete ähnliche Diptychen, um die Namen der Märtyrer, der Wohlthäter der Kirche, der Verstorbenen in denselben zu verzeichnen, welche sodann bei dem Gottesdienste verlesen wurden. Auch mannigfaches Kirchengeräte, z. B. Büchsen und Kästchen zur Aufbewahrung und Uebertragung von Reliquien, wurden aus Elfenbein hergestellt. Der allgemeine Gang der Kunstentwickelung spiegelt sich selbst in diesen Werken der Kleinkunst treu wieder. Je älter die Elfenbeinreliefs, desto reicher sind die Anklänge an die Antike. Noch im fünften Jahrhundert wird, wie u. a. die Rundbüchse im Berliner Museum (Fig. 14) zeigt, ihren Spuren nachgegangen. Die stark herausgearbeiteten Reliefs stellen den thronenden, noch unbärtigen Christus, von sitzenden und stehenden Aposteln umgeben, und das Opfer Isaaks dar. Nicht nur Einzelheiten in der Bewegung, in dem Faltenwurfe bekunden die Nachwirkung der Antike; auch das feinere Raumgefühl muß auf Rechnung der letzteren geschrieben werden. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrtausends tritt natürlich der Einfluß der Antike zurück. Doch bewahren auch dann noch diese kleineren Arbeiten, meistens von älteren Vorlagen abhängig, einen gewissen konservativen Zug und bleiben den altchristlichen Typen treuer als die Werke der Malerei.



Fig. 14. Relief (abgewickelt) von einer Elfenbeinbüchse. Berliner Museum.

---

Erst nachdem der Gottesdienst feste Normen und die christlichen Gemeinden eine scharfe Gliederung gewonnen hatten, empfing auch das Kirchengebäude ein bestimmtes, gesetzmäßig ausgebildetes Gepräge. Gewiß wurden schon frühzeitig gottesdienstliche Versammlungen gehalten. Wir wissen von Zusammenkünften in Privathäusern und auf den Grundstücken angesehener Glaubensgenossen. In den Katakomben dienten die Krypten, welche die schmalen Gräbergänge unterbrechen, Kultuszwecken, ebenso die Memorien über ihnen, kleine Kapellen,

in welchen sich an einen rechteckigen Raum drei Halbrunde in Form eines Kleeblattes schlossen (cellae trichorae). Eine architektonische Neuschöpfung lag weder in diesen Anlagen noch in den städtischen Kirchen der ersten Jahrhunderte vor; diese war überhaupt nach der ganzen historischen Stellung des Christentums nicht möglich. Das Christentum stand mitten in einem

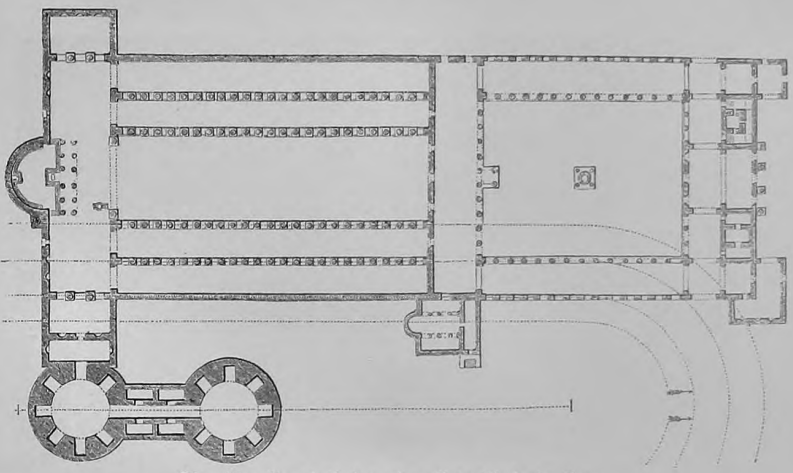


Fig. 15. Grundriß der alten Peterskirche in Rom.



Fig. 16. Innenansicht der alten Peterskirche in Rom.

hochentwickelten Kulturkreise und fand hier unter den mannigfachen vorhandenen Bauten auch die für seine Zwecke brauchbare Gattung. Man darf nicht vergessen, daß in der späteren Kaiserzeit überhaupt eine mächtige Baubewegung herrschte, welche für neue Aufgaben tüchtige Kräfte bereit stellte, und daß die religiöse Unruhe, welche auch die Heidenwelt ergriffen hatte, an den

überlieferten Kultusstätten rüttelte, selbst an den Tempelformen änderte. Der Tempel der syrischen Göttin in Hierapolis, ein Tempel auf Samothrake, beide aus dem dritten Jahrhunderte, zeigen eine dreischiffige Anlage mit vorgelegtem Querschiffe und erhöhtem (in Samothrake halbrund geschlossenem) Altarraume. Wie fern liegt der alte Tempeltypus, wie nahe stehen diese Werke den altchristlichen Schöpfungen!

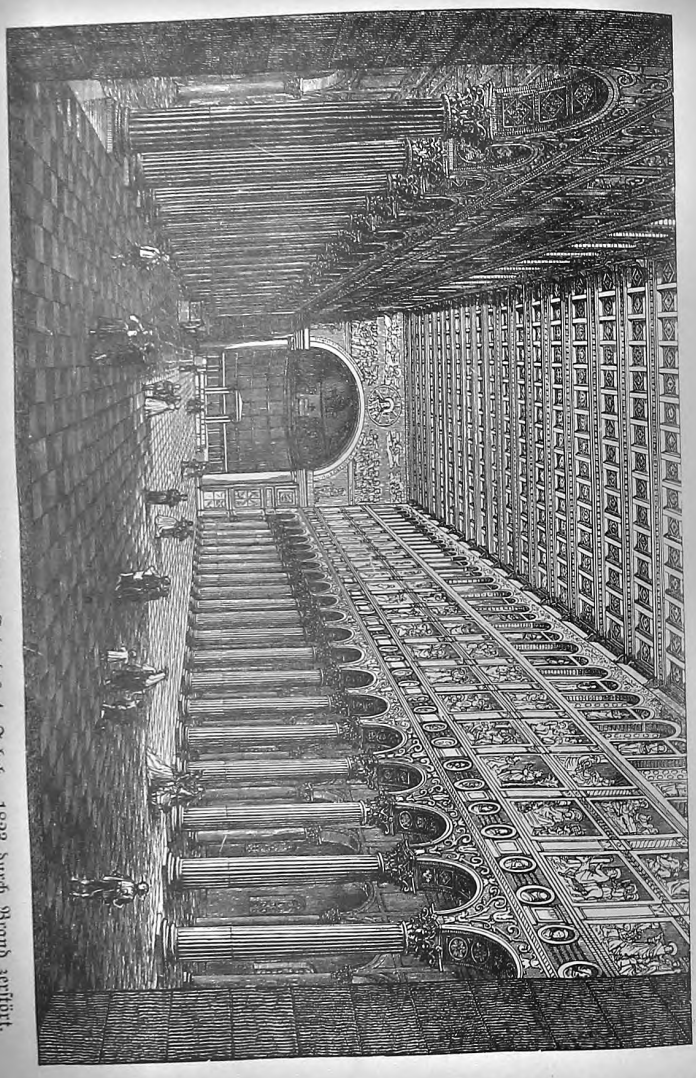


Fig. 17. Inneres von S. Paolo vor den Mauern von Rom. Ende des 4. Jahrh. 1823 durch Brand zerstört.

Kein einfacher Naturdienst bildet die Wurzel der christlichen Lehre, auf eine neue Ordnung des sittlichen Lebens erscheint vielmehr das Ziel gerichtet. Während die alten Tempel zunächst Behausungen der Götterbilder vorstellten, dienten die christlichen Kirchen zur Sammlung der gläubigen Gemeinde. Die Gliederung der letzteren in Vorsteher und einfache Genossen bedingte die innere Anordnung der kirchlichen Anlage. Deshalb bleibt als ursprüngliche Gestalt der Kirchen

eine Halle zur Aufnahme der Gemeinde, und an der Schmalseite der Halle, am zweckmäßigsten im Halbkreise geschlossen, ein kleinerer Raum, von welchem aus die Vorsteher den Gottesdienst leiten, am wahrscheinlichsten. Die Ausbildung und reichere Gliederung dieser Räume ist das Ziel eines langen Entwickelungsganges, welcher im vierten Jahrhunderte einen vorläufigen Abschluß findet. Kaiser Konstantin befahl die Bethäuser zu erhöhen und nach Breite und Länge zu erweitern. Bald darauf wurde für die christlichen Kirchen der Name Basilika vorherrschend, während sie früher Dominicum hießen. Offenbar hängt der neue Name mit der von Konstantin befohlenen Vergrößerung der Kirchen, wodurch sich ihre Gestalt änderte, zusammen. Der Name Basilika führte zu dem Glauben, daß die älteren Basiliken der römischen Fora, die Markt- und Gerichtshallen, in Kirchen umgewandelt oder doch wenigstens als Vorbilder des Kirchenbaues benutzt wurden. Die erstere Meinung ist völlig unhaltbar, da die Marktbasiliken urkundlich noch lange nach der Errichtung christlicher Basiliken ihren ursprünglichen Zwecken dienten. Aber auch die andere Ansicht kann nur in beschränktem Sinne gelten. Am ehesten darf die Erhöhung der mittleren, auf Säulen ruhenden Halle über die niedrigeren Seitenhallen auf die forensische Basilika zurückgeführt und davon die Uebertragung des Namens abgeleitet werden.

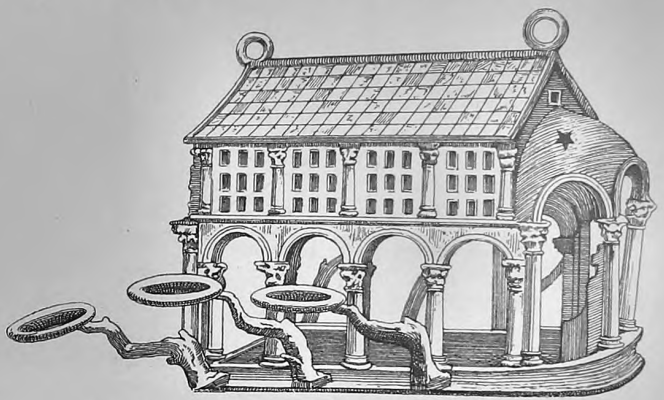


Fig. 18. Bronzener Lampenträger, eine Basilika darstellend.

Altchristliche Basiliken haben sich in Rom nicht unversehrt bis auf unsere Tage erhalten. Die beiden größten römischen Stiftungen des vierten Jahrhunderts, die Peterskirche und die Paulskirche, sind, jene vollständig, diese bis auf einen geringen Bruchteil von der Erde verschwunden. Beide gehen auf Kaiser Konstantin zurück; doch hat sie erst sein Sohn Konstans vollendet. Die konstantinische Paulskirche wich aber noch im vierten Jahrhundert einem angeordneten Neubau von Valentinian II., Theodosius und Arkadius (386), den der Architekt Cyriades (professor mechanicus) ausführte. Ueber die Beschaffenheit der alten Peterskirche belehren uns alte Zeichnungen (Fig. 15 u. 16), die Paulskirche (Fig. 17) ist nach dem Brande vom Jahre 1823 annähernd im alten Stile wieder aufgebaut worden. Aber auch, als sie noch aufrecht standen, zeigten sie vielfach Spuren der schmückenden Thätigkeit, welche fast alle Jahrhunderte mit besonderer Vorliebe den ehrwürdigsten Werken christlicher Kunst zuwendeten. Ueber die ursprüngliche Gestalt der altchristlichen Basiliken geben uns am besten Darstellungen auf Sarkophagen, in Mosaikgemälden und namentlich ein bronzener Lampenträger Auskunft, der in Afrika gefunden wurde (Fig. 18). Auf allen diesen Darstellungen treten uns die Apsis und die Säulenstellungen als die wesentlichen Züge einer Basilika entgegen.

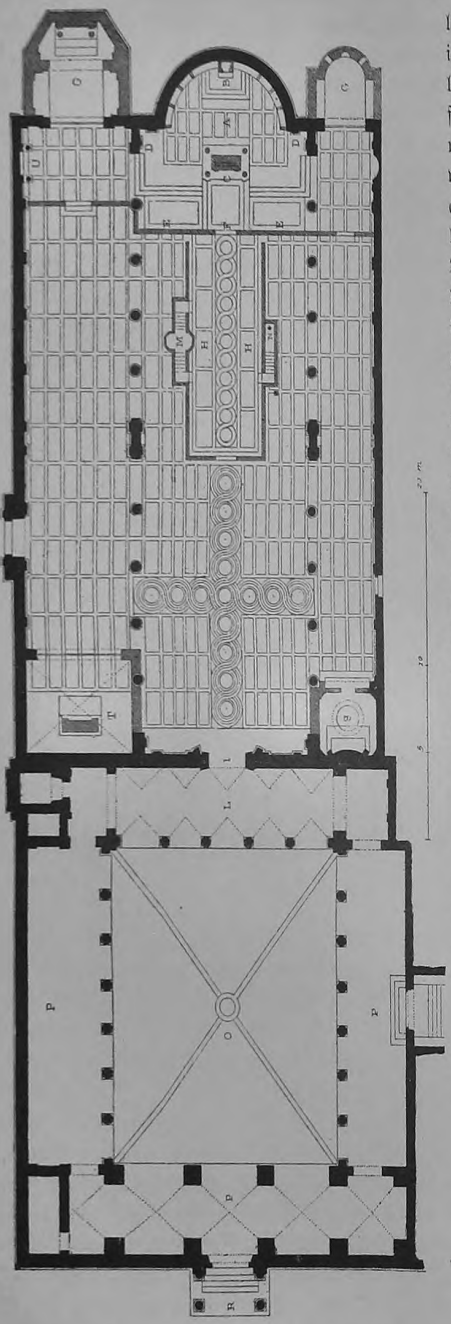


Fig. 19. S. Clemente in Rom. Grundriß.

Die Durchschnittsform der altchristlichen Basilika, wie sie besonders in Rom im vorigen Jahrtausende festgehalten wurde, läßt sich in folgenden Zügen zusammenfassen. Dem Baue trat (später gewöhnlich nach Westen) ein Vorhof (atrium) vor, vierseitig, mit der Basilika gleich breit, auf allen vier Seiten von einer offenen Säulenhalle umgeben, in der Mitte mit einem Brunnen (cantharus) für die Abwaschungen der Gläubigen versehen. Der Vorhof führte in das Innere, welches durch Säulenreihen (vielfach wurden antiken Tempeln und Bauten entlehnte Säulen verwendet) in ein mittleres, höheres und breiteres Hauptschiff und niedrige Seitenschiffe geteilt war. Das Mittelschiff schloß mit einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) ab; an dieses lehnte sich die Apsis, der halbkreisförmige, gewölbte Anbau mit dem Altar, dem Bischofssitze und der Priesterbank. Die Säulen, bald mit einem geraden Gebälk über sich, bald durch Bogen verbunden, trugen die Obermauer des Mittelschiffes, welches, wie die Seitenschiffe, mit einer flachen Holzdecke gedeckt war. Zuweilen sah man (doch gewiß noch nicht in der altchristlichen Zeit, sondern erst in den späteren ärmeren Jahrhunderten) den offenen Dachstuhl. In einzelnen Fällen schob sich zwischen Apsis und Schiff (Langhaus) noch ein größerer quer gelegter Raum, knapp über die Breite des Langhauses hinausragend. Turmanlagen waren in der frühesten Periode der christlichen Baukunst nicht üblich. Sie kommen schwerlich vor dem siebenten Jahrhunderte vor, haben überhaupt erst in der nordischen Architektur eine reiche Ausbildung und eine organische Verbindung mit dem Kirchenkörper gewonnen. Von den römischen Basiliken, welche wenigstens teilweise aus der altchristlichen Zeit sich erhalten und den alten Typus bewahrt haben: S. Giovanni in Laterano, S. Pudenziana, S. Maria maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le mura u. a. fesselt in konstruktiver Beziehung

besonders die kleine Kirche S. Prassede. Die Säulenreihe wird wiederholt von breiten Pfeilern unterbrochen, welche quer gespannte Bogen zu besserer Sicherung der Obermauer und des Daches tragen. Damit ist schon der einfache Basilikenstil verlassen und zu einer neuen Gliederung des Baues der Keim gelegt, welcher allerdings nicht in Rom weitersproßte, in der Architektur des späteren Mittelalters aber eine fruchtbare Entwickelung fand.

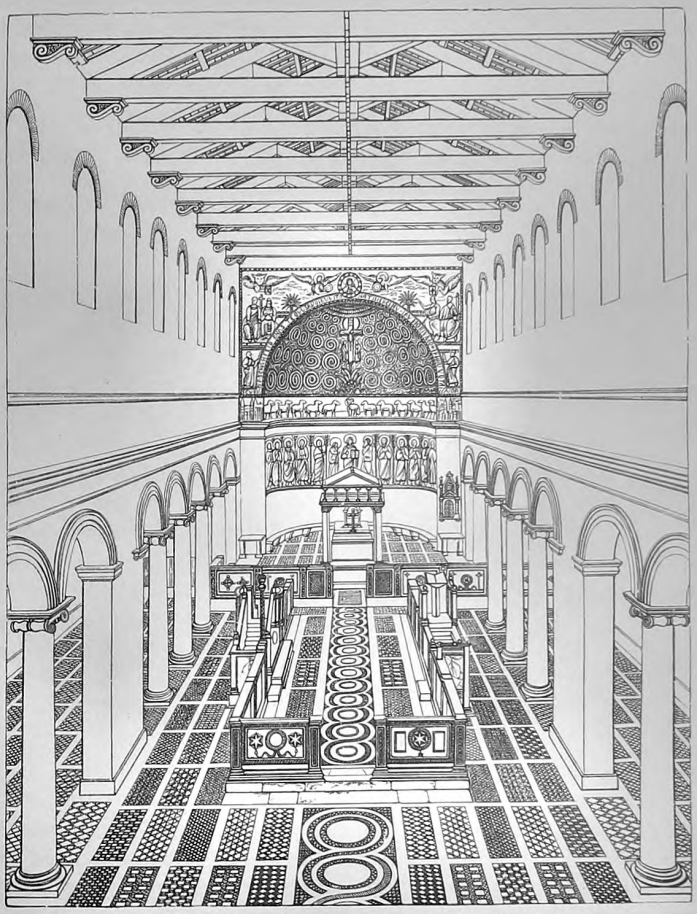


Fig. 20. Inneres von S. Clemente in Rom.

Besser als die Innenansichten von St. Peter und St. Paul belehrt uns das Bild von S. Clemente über die innere Einrichtung der Basilika. S. Clemente ist nicht mehr die ursprüngliche Kirche; diese hat sich nur als Unterkirche erhalten, und wurde verschüttet (jetzt wieder ausgegraben), als nach der Zerstörung des ganzen Stadtteiles durch Robert Guiscard (1084) der Boden sich hob und der neue Bau (vor 1125 vollendet) errichtet wurde. In diesen übertrug man viele bewegliche Gegenstände aus der verlassenen älteren Kirche und stellte sie in gleicher Weise wie früher auf. So wurde die alte Einrichtung gerettet und dieser jüngsten Basilika der altertümlichste Schein verliehen. Im Mittelschiff ist durch Marmorschranken

(cancelli) ein Raum für die Sänger oder die niedrige Geistlichkeit abgesondert, ein niederer Chor, mit welchem die Ambonen, erhöhte Kanzeln zum Ablesen der Evangelien und Episteln, verbunden waren. Neben dem Ambo stand häufig ein reichgeschmückter Leuchter, bestimmt, die Osterkerze zu tragen. Der Altar in der Tiefe des Mittelschiffes erhob sich, besonders wenn eine Krypta unter ihm angelegt wurde, auf mehreren Stufen. Ihn bedeckte, von vier Säulen getragen, ein Baldachin (Ciboriumaltar). An der Wand der halbkreisförmigen, zuweilen von einem gesäulten Umgange eingeschlossenen Apsis hatten der Bischof und die höhere Geistlichkeit ihre Sitze.

---

Entbehrte auch das Aeußere der altchristlichen Basiliken nicht vollständig des Zierats (Spoletaner Kirchen des fünften Jahrh. zeigen z. B. plastisch dekorierte Thüren und Fenster), so blieb doch das Innere der Hauptschauplatz der ornamentalen Künste. Hier sammelten sich



Fig. 21. Mosaik aus S. Rufina. Lateranisches Baptisterium, Rom.

bald kostbare Geräte, goldene Kreuze, Leuchter; der Altar wurde mit vergoldeten Platten bekleidet; vom Altarbaldachin hing der Hostienbehälter in der Form einer Taube herab, bunte Teppiche spannten sich an den Wänden. Den reichsten Schmuck empfingen die Räume der Basiliken durch die Mosaikmalerei.

Diese war in der römischen Kaiserzeit mächtig in die Höhe gekommen, wurde bereits in den Katakomben verwendet und fand nun in den Basiliken seit Konstantin eine so eifrige Pflege, daß sie geradezu als typisch für die altchristliche Zeit gilt. Den Fußboden und teilweise auch die Wände deckten aus Marmortäfelchen zusammengesetzte gemusterte Platten (opus sectile), an den Oberwänden, am Triumphbogen, an der Wölbung der Apsis erglänzten Gemälde, ornamentale und figürliche Schilderungen, aus farbigen Steinwürfeln und Glasstiften, die im Mörtel hafteten, zusammengesetzt.

Die Wirksamkeit der Mosaikmalerei ist festen und engen Schranken unterworfen. Schon die Teilung des Werkes, die mechanische Uebertragung einer fremden Zeichnung auf die Wand

und in Farben — denn der Mosaikarbeiter komponiert in der Regel nicht das Gemälde — lähmt die Freiheit. Die Natur des Materials ist dem freien Zuge der Linien, den leisen Uebergängen des Farbentones hinderlich, für die Wiedergabe mannigfaltigen Ausdruckes, bewegter Empfindungen in hohem Grade unzulänglich. Die Mosaikmalerei bietet aber auch zahlreiche Vorteile. Sie ist dauerhafter, in diesem Sinne monumentaler, als jede andere Art malerischer Technik. Die mangelnde Fähigkeit für Detailschilderung wird kaum wahrgenommen im Angesicht der einfachen, großen Gestalten, die in majestätischer Ruhe beharren und gleich Visionen wirken. Der visionäre Schein ist es vor allem, welcher die Mosaikmalerei zum richtigen Ausdrucksmittel der von der Erwartung des Antichrists und des himmlischen Jerusalem erfüllten Volksstimmung der altchristlichen Jahrhunderte stempelt.

Leider hat selbst die dauerhafteste Technik die Mosaikgemälde nicht immer vor dem Verderben bewahrt. Viele Mosaiken wurden durch Umbauten und Neubauten völlig zerstört, viele durch spätere Restaurationen in wesentlichen Teilen verändert. Urteile über ihren künst-

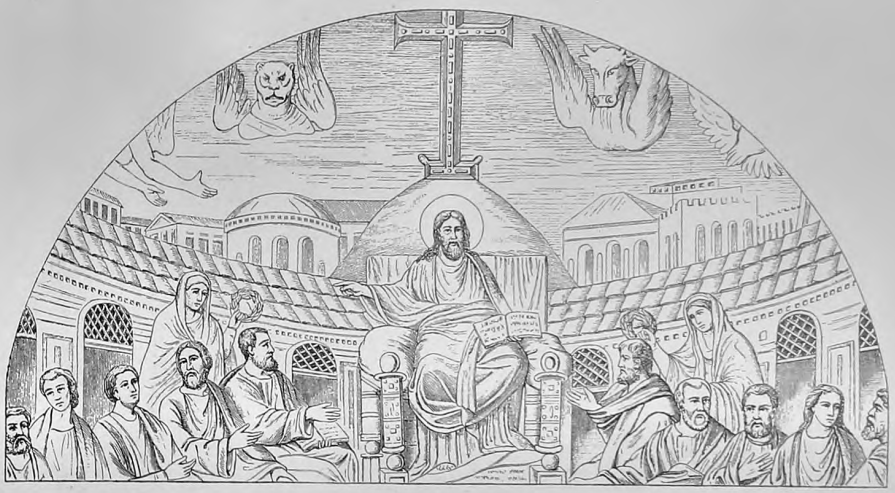


Fig. 22. Mosaik aus S. Pudenziana, Rom.

lerischen Gehalt, ihren Stil dürfen daher nur vorsichtig gefaßt werden. Auch auf diesem Gebiete machen wir die Beobachtung, daß späte antike und frühe christliche Werke fast unmerklich ineinander fließen, wie denn auch in den ältesten christlichen Mosaiken (S. Constanza, Kapelle der h. Rufina und Seconda) das ornamentale Element vorwiegt. Die Kapelle der h. Rufina, einst ein Portikus des Lateranischen Baptisteriums, zeigt als Nischenschmuck goldene Ranken auf blauem Grunde. Nur die von der oberen Muschel herabhängenden Kreuze und das Lamm zwischen Tauben weisen auf die christliche Bedeutung dieses dem 4. Jahrhunderte entstammenden Werkes hin (Fig. 21).

Frühzeitig wurden die Gegenstände der Darstellung für die Apsis der Basiliken festgestellt und bis zum Schlusse des Jahrtausends ziemlich treu wiedergegeben. Die Mitte nimmt Christus zwischen Aposteln und den Heiligen, denen die Kirche geweiht ist, ein. Ueber ihm schwebt in einem Halbkreise oder einem Fächer die Hand Gottes; unten wird das Hauptbild von einem schmalen Bande oder Streifen eingesäumt, auf welchem zwölf Schafe, je sechs auf

jeder Seite des auf einem Hügel stehenden Lammes Gottes, geschildert sind. Palmen begrenzen gewöhnlich das Mittelfeld, kleine Bauten, Jerusalem und Bethlehem versinnlichend, den unteren Streifen. Dem Hügel des Gotteslammes entspringen die vier Flüsse des Paradieses. Erst im 5. Jahrhunderte, als bereits der Formensinn gesunken war, bildete sich auch ein festes Herkommen für den musivischen Schmuck des Triumphbogens aus. Im Scheitel des Bogens thront



Fig. 23. Apsis von S. Paolo vor den Mauern von Rom.

das Lamm Gottes oder erscheint das Brustbild Christi, von Engeln und den Evangelistentieren umgeben, tiefer unten aber drängen sich die weißgekleideten Aeltesten der Apokalypse mit Kränzen in den Händen zur Anbetung Christi heran. Niemals fehlt eine mehrzeilige metrische Inschrift unter den Apsisbildern, welche den Kirchenheiligen preist und auch des Stifters des Werkes rühmend gedenkt. Solche tituli wurden mit Vorliebe noch im karolingischen Zeitalter verfaßt. In Abschriften verbreitet sind sie häufig der letzte und einzige Rest, der sich von den Bildwerken erhalten hat.

Nur einen Stilwechsel, keine Stilentwickelung beobachtet man im Kreise der römischen Mosaikkunst. Zu einer inneren Entwickelung waren denn doch die Kräfte Roms zu sehr erschöpft. Die Traditionen lockerten sich, eine neue Auffassung der Kunst konnte erst nach Jahrhunderten wieder erstarken. So blieb es denn bei einer äußerlichen Kunstpflege und einer vorwiegend dekorativen Richtung. Dem Schlusse des 4. oder Anfange des 5. Jahrhunderts entstammen die Mosaiken in S. Sabina, ein dürftiger Rest des ursprünglich so reichen Kirchenschmuckes (zwei Frauen, die Juden- und Heidenkirche an der Rückwand), und das Apsisbild in S. Pudenziana (Fig. 22). Dieses ist zwar verstümmelt und stark restauriert, doch zeigt sowohl die Anordnung des Gemäldes wie die Zeichnung der einzelnen Gestalten große Abweichungen von den späteren Darstellungen, die man wohl noch auf den lebendigen Einfluß




Fig. 24. Mosaik aus S. Cosma und Damiano, Rom.

der Antike zurückführen kann. Christus und die Apostel sind sitzend dargestellt, die Bewegungen der letzteren mannigfach abgestuft, das Gewand der beiden Kränze tragenden Frauen Pudentiana und Praxedis in leichte Falten gelegt. In das 5. Jahrhundert fallen auch die Mosaiken in S. Maria Maggiore an den Langwänden des Mittelschiffes (Szenen aus dem alten Testamente) und an dem Bogen des Querschiffes (Kindheit Christi). Jene erinnern noch an die römischen Reliefdarstellungen, diese erfreuen durch die freiere Gruppierung der Gestalten. Die Mosaiken von S. Paul (Fig. 23) geben trotz ihrer Erneuerung nach dem Brande 1823 ein gutes Bild von ihrer ursprünglichen Anordnung in der Zeit der Galla Placidia. Das sechste Jahrhundert, in welchem (526—530) die Apsis in S. Cosma und Damiano mit Mosaiken geschmückt wurde, bringt uns bereits einen starken Stilwechsel vor die Augen. Der Sinn für eine freiere Anordnung ist gesunken. Christus, die Apostelfürsten, die h. Cosmas und Damian, Papst Felix und der h. Theodorus, alle stehend dargestellt, schließen sich lange nicht so gut

wie in S. Pudenziana zu einer Gruppe zusammen (Fig. 24). Auch der Farbenton hat sich geändert, hat die frühere Helligkeit eingebüßt. Die einzelnen Gestalten bewegen sich noch natürlich, aber schon beginnt in den Köpfen ein strengerer Ausdruck zu walten, welcher später in das Finstere und Mürrische übergeht. Gerade in jener Zeit entwarf Cassiodor, der berühmte politische Ratgeber Theodorichs, das Bild von einem wahrhaft würdigen Manne. Es weicht stark von der Antike ab, entsprach aber gewiß den herrschenden Anschauungen. Ruhig, mager, blaß, gemessen im Gange, mit einem ehrwürdigen Barte geschmückt wird der wahrhaft Fromme geschildert, ebenso, wie er uns in den späteren Mosaiken entgegentritt.

Während auf der einen Seite der asketische, der Welt abgewandte Zug betont wird, erwacht auf der anderen Seite die Freude an schmuckreichen, mit Putz fast überladenen Gewändern. Der höfische Pomp, seit der Uebersiedelung der Kaiser nach Konstantinopel unter orientalischen Einflüssen gesteigert, findet hier seinen Widerhall. Bereits die Figur des h. Theodor in S. Cosma und Damiano zeichnet sich durch eine reichverzierte Chlamys aus; noch auffälliger erscheint in dem Apsisbilde in S. Agnese das schwere Prunkkleid der Hauptheiligen (Fig. 25). Die musivische Dekoration in S. Agnese fällt in das siebente Jahrhundert. Dann tritt eine längere Pause ein. Erst im neunten Jahrhunderte hebt sich wieder die Kunstpflege. Zahlreiche Basiliken (S. Prassede, S. Maria in Domnica [navicella], S. Cecilia, S. Marco u. s. w.) empfangen jetzt musivischen Schmuck. Der Blick der Künstler ist nach rückwärts gerichtet; sie wagen keine selbständige Schöpfung, sondern wiederholen ältere Werke. So ist z. B. das Apsisbild in S. Prassede eine deutliche Nachahmung des Mosaikgemäldes in S. Cosma und Damiano. Wieder vergehen dann beinahe zwei Jahrhunderte, ehe sich Rom zu einer Kunstthätigkeit ermannte. Die Kräfte aber entstammten dann nicht dem altheimischen Boden, sondern wurden vielfach der Fremde entnommen.




Fig. 25. Aus der Apsis von S. Agnese in Rom. (Nach de Rossi.)

## 2. Oströmisches Reich.

Die Verbindung mit dem Reichssitze, die Ansiedelung in Rom übten auf die Gestaltung und Entwickelung des Christentums den mächtigsten Einfluß. Indem es sich in Rom herrschend machte, wurde es Weltreligion. Auch das Schicksal der Kunst wurde dadurch entschieden und ihr ein vorwiegend römisches Gepräge aufgedrückt, wobei die Bedeutung des griechischen Elementes, das sich bereits in der kirchlichen Sprache offenbarte, und die Einwirkung des Orientes auf die Symbolik nicht zu übersehen ist. Kein Zweifel, daß in den orientalischen Provinzen des Reiches mindestens eben so früh wie in Rom christliche Gemeinden erstanden und kirchliche Anlagen in die Höhe stiegen. Aber erst seit der Uebertragung des Kaisersitzes nach Konstantinopel (330)

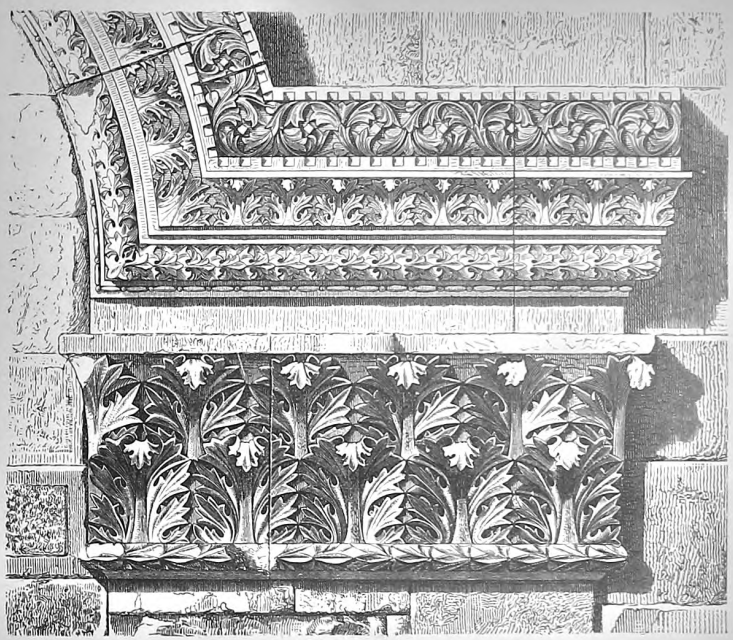


Fig. 26. Von der goldenen Pforte zu Jerusalem.

erstarkte der Kultureinfluß des Orients. Es ist bei der Zerstörung gerade der ältesten Denkmäler und der noch nicht vollständigen Durchforschung der syrischen und kleinasiatischen Landschaften nicht leicht, im einzelnen den Einfluß nachzuweisen, den die Ueberlieferungen der älteren Kunst, die besondere Beschaffenheit des Landes auf die oströmische Kunst des vierten, fünften und sechsten Jahrhunderts ausübten.

Betrachtet man z. B. den Pfeiler und den Bogenansatz von der sogenannten goldenen Pforte in Jerusalem, (Fig. 26) die zu dem heiligen Bezirke der Mohammedaner (Harâm esch-Scherîf), wo sich ehemals der Zionstempel erhob, führt, diese scharf gezackten, spitzen Blätter, so erkennt man sofort eine der hellenisch-römischen Weise fremde Behandlung des Ornaments. Diese Laubzeichnung steht keineswegs vereinzelt da. Sie kehrt z. B. in dem Steinbalken einer syrischen

Kirche deutlich wieder. Von der Baukunst im inneren Syrien besitzen wir erst seit wenigen Jahrzehnten eine genauere Kunde. Südarabische Stämme wanderten im ersten christlichen Jahrhunderte nach dem Norden und siedelten sich in dem Haurângebiet (südlich von Damaskus) an. Das hier gegründete Reich der Ghassaniden, bald von christlicher Kultur durchströmt, erhielt sich an fünfhundert Jahre, brach dann unter den Angriffen jüngerer arabischer Wanderstämme zusammen und geriet vollkommen in Vergessenheit. Die Denkmäler der alten Anwohner, sowohl aus der heidnischen Zeit wie aus der altchristlichen, haben sich aber in großer Zahl und merkwürdig unversehrt erhalten. Sie danken es dem dauerhaften Materiale. Der Haurân, durchgängig vulkanischer Boden, ist ebenso holzarm wie reich an leicht zu bearbeitendem Gestein



Fig. 27. Kirche zu Turmanin in Syrien.

(Dolerit). So bildete sich hier naturgemäß ein Steinbau aus, der auf Gliederung und Formen Einfluß übte. In Steinhöhlen wohnte seit urdenklichen Zeiten die Bevölkerung. Als man zu Freibauten schritt, wurden behauene Steinbalken ohne Mörtel aufeinander gelegt; Steinplatten, von Pfeilern oder Konsolen getragen, bilden die Decke; selbst die Thüren des Erdgeschosses werden durch steinerne Flügel geschlossen. Von Stein sind die Bänke im Innern, die Schränke, sogar die Leuchter; selbstverständlich wurde auch bald der Steinschnitt geübt und der Rundbogen angewendet. Außer zahlreichen, wohlerhaltenen Privathäusern kommen im Haurân Gräber, Triumphbogen, Theater, Tempel aus römischer, Basiliken und Klöster aus christlicher Zeit vor.

Durchaus verwandt mit den Bauten im Haurân ist eine zweite syrische Baugruppe weiter nördlich zwischen Hama und Aleppo. Staunen erregt nicht allein die hoch entwickelte

Steintechnik sondern auch die reiche Gliederung der Bauten, die jeden Gedanken an primitive Versuche ausschließt. Die Fassade der dreischiffigen Basilika zu Turmanin (Fig. 27) zeigt über dem rundbogigen Portale eine offene, mit einem geraden Gebälke abschließende Säulenhalle, als seitliche Begrenzung kräftige, mit Giebeln gedeckte Türme. An der Apsis der Kirche zu Qualb-Luzeh treten der Mauer aufeinander gestülpte Halbsäulen als Träger des Kranzgesimses vor (Fig. 28). Auffällig bleibt die sparsame Verwendung der Steinskulptur; wo diese aber zu dekorativen Zwecken herangezogen wird, offenbart sich eine tüchtige Schulung der Hand. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der mittelsyrischen Architektur und der oströmischen Kunst ist nicht nachweisbar; doch erscheinen folgende Momente bedeutsam: Auch die oströmische Archi-

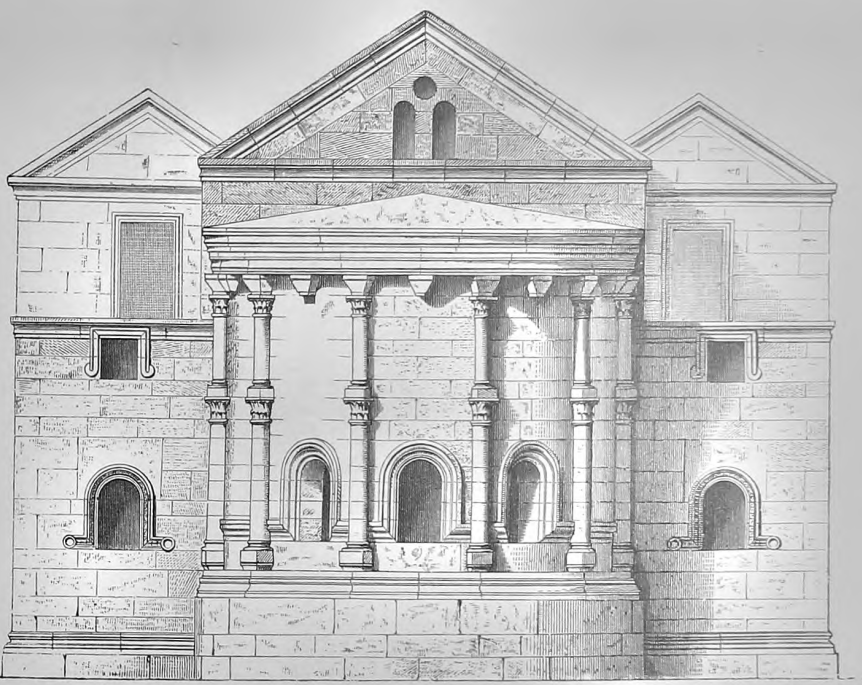


Fig. 28. Kirche von Qualb-Luzeh in Syrien.

tektur muß als Steinstil aufgefaßt werden, durch Bogen und Wölbungen wirkend, also gerade durch jene Elemente, die in der orientalischen Baukunst vorgebildet wurden. Hervorragende byzantinische Baumeister stammen aus asiatischen Provinzen; in noch reicherem Maße gilt dieses von den Bauleuten, zumal bei den Kirchen, die von den oströmischen Kaisern seit Konstatin in Palästina errichtet wurden. Endlich ist eine gewisse Verwandtschaft namentlich in der Zeichnung der Blätter an Gesimsen und Kapitälen zwischen den syrischen Werken und den von Byzantinern gemeißelten unleugbar.

In diesen letzten Jahrhunderten wogte und gährte es gar gewaltig auf dem Gebiete der Baukunst. Man möchte glauben, daß der antike Geist noch einmal alle seine Kräfte zusammenfaßte, um seine Herrschaft über die Welt zu behaupten. Nur die monumentalste aller Künste,

die Architektur, genügte ihm und in ihr wieder nur die ganz unzerstörbaren, auf Ewigkeit berechneten Formen. Selbst die Malerei mußte sich gleichsam im Mosaik versteinern. Gleichzeitig raffte sich auch der tiefere Orient zu einer mächtigen Lebensäußerung empor. Das Sassanidenreich nahm die von den alten Persern hinterlassene Erbschaft für sich in Anspruch und ging auch auf deren Bautraditionen zurück. Ob die Sassanidenkünstler diese einfach festhielten oder weiter entwickelten, werden erst künftige Forschungen darlegen. Die Abhängigkeit selbst ist eine unbestrittene Thatsache, ebenso wie die rege Wechselwirkung zwischen dem Orient und Ostrom. Das Schauspiel, das am Anfange der antiken Kunstentwickelung vor sich ging, wiederholt sich jetzt am Schlusse derselben.



Fig. 29. Kapitäl aus der Herkules-Basilika zu Ravenna. Zeit Theodorichs d. Gr.

Die oströmische Architektur ging nicht ursprünglich gleich von einem bestimmten Bautypus aus. Die Basiliken fanden anfangs auch im oströmischen Reiche Verbreitung. Allmählich trat aber in Grundriß und Aufriß, in der Gliederung und in den Dekorationsformen ein Muster in den Vordergrund, das nachmals in der byzantinischen Kunst und weiterhin in allen von Ostrom im Glauben und in der Kultur abhängigen Landschaften die Alleinherrschaft behauptete. Es läßt sich am besten als Zentralanlage mit Kuppelbau bezeichnen. Die Bedeckung innerer Räume mit Kuppeln war schon in der alexandrinischen und römischen Periode im Gebrauche. Auch Rundbauten und vieleckige (polygonale) kirchliche Anlagen kannte bereits die altchristliche Zeit. So ist z. B. die Grabkapelle der Tochter Kaiser Konstantins vor der Porta Pia in Rom, ein Rundbau, dessen mittlere Kuppel von 24 gekoppelten oder gepaarten Säulen getragen wird. Eine zentrale Anlage empfahl sich überhaupt für Grab- und Taufkapellen (Baptisterien). Aber auch wenn diese besondere Bestimmung nicht dafür sprach, griff man zuweilen zur Rundform und zum Kuppelbaue. In mannigfacher Weise versuchte man den Typus auszubilden.

Bald wurde die Umfassungsmauer durch Nischen belebt, bald dem mittleren Raume ein niedrigerer Umgang angeschlossen. Regelmäßig bewahren diese Kuppeln den Schein eines Monolithen.

Erst in der oströmischen Architektur, seit dem sechsten Jahrhundert, erreicht der Kuppelbau eine hervorragende kunstgeschichtliche Bedeutung. Die Konstruktion der Kuppel gewinnt an Freiheit; die benachbarten Bauteile werden mit ihr in eine engere und festere Verbindung gebracht. Kräftige Pfeiler, durch Bogen verknüpft, begrenzen den meistens quadratischen Mittelraum. Auf den Scheiteln der Bogen und auf dreieckigen Zwickeln (Pendentifs), die zwischen die Bogen eingeschoben sind, hier den Raum ausfüllen und der geschlossenen Rundung näher bringen, ruht ein Gesimskranz, über welchem sich die gewöhnlich flach gespannte Kuppel wölbt. Halbkuppeln und Wandnischen sind bestimmt, teils dem Druck der Kuppel Widerstand zu leisten, teils den Mittelraum nach den angrenzenden Nebenräumen zu öffnen. In diesem festgegliederten



Fig. 30. Korbkapitäl aus S. Micchele in Affricisco zu Ravenna. 6. Jahrh.

System von Kuppeln, Bogen und Pfeilern, die sich der Flächendekoration willig darbieten, findet natürlich der Stolz der antiken Architektur, die Säule mit ihrem Gebälke, nur eine beschränkte Verwendung. Säulen tragen die Emporen, den Oberstock des sich an den höheren Kuppelraum anschließenden Umganges, oder sind innerhalb der größeren Bogen aufgestellt, auf denen der ganze Bau vornehmlich ruht. Sie verlieren ihre Bedeutung als konstruktive Glieder, damit schwindet auch das richtige Verständnis ihrer Form. An der Bildung der Säulenkapitäle erkennt man am besten die Stilwandlung. Selbst da, wo das Blattmotiv beibehalten wurde, ging doch die reine Kelchform und der leichte Schmuck des Laubkranzes verloren (Fig. 29). Gemeinhin erscheint aber das byzantinische Kapitäl als ein abgeschrägter Steinwürfel, dessen Seiten an den Rändern von einem flachen Ornamente eingerahmt sind und im mittleren Felde flach gezeichnete Ranken oder eine stilisierte Blume zeigen (Fig. 30).

Die Glanzzeit der Architektur in der neuen Hauptstadt fällt in der Regierung Justinians (527—565). Ihr entstammen sowohl die kleine Kirche des h. Sergius in Konstantinopel wie

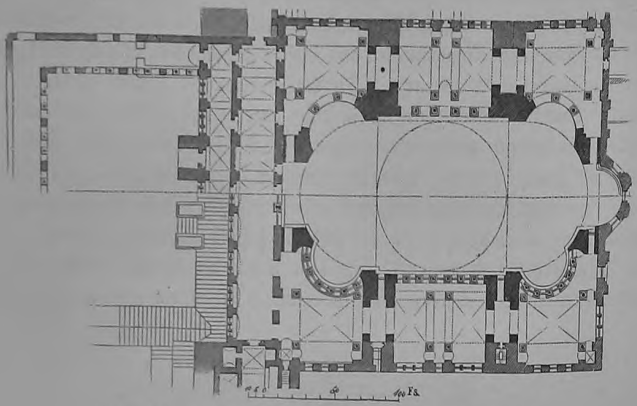


Fig. 31. Grundriß der Sophienkirche in Konstantinopel.
(Unteres und oberes Stockwerk.)



Fig. 32. Sophienkirche. Innenansicht des Mittelraumes.

das prunkvollste und großartigste Werk der oströmischen Kunst, die Sophienkirche. Die Anfänge des Baues gehen auf Konstantin zurück. Nach einem Brande i. J. 532 wurde sie von Anthemios von Tralles und Isidor von Milet neu erbaut und, als bald nach ihrer Vollendung 537 ein Erdbeben die Kuppel zerstört hatte, noch unter Justinian wieder hergestellt. Die ursprüngliche Gestalt erscheint durch spätere Anbauten, wie Minarets, arg verdeckt, und auch die innere Ausstattung wurde durch die Verwandlung in eine Moschee zerstört. Ein stattlicher, von einer Säulenhalle umschlossener Hof und zwei Vorhallen führen in das Innere. Schon der Grundriß, (Fig. 31) dessen eine Hälfte sich auf das untere, die andere auf das obere Stockwerck bezieht, offenbart dem Auge die große Bedeutung des Mittelraumes, in welchem sich der Baugedanke ausschließlich konzentriert. Der Raum empfängt das charakteristische Gepräge durch die mächtige, bis zur Höhe von 179 Fuß über dem Boden emporsteigende Kuppel, die auf vier Pfeilern ruht




Fig. 33. Sophienkirche in Konstantinopel. Längendurchschnitt.

und östlich und westlich von Halbkuppeln begrenzt wird. In die Halbkuppeln schneiden wieder kleinere Halbkuppeln ein, wodurch der mittlere Raum sich namhaft erweitert (Fig 32). Wie ausschließlich dieser aber als der wesentliche, allein ausdrucksvolle Teil der ganzen Anlage galt, zeigt die Anordnung der Nebenräume, welche durch vorspringende, zur Unterstützung der Kuppelgewölbe bestimmte Pfeiler begrenzt werden. Diese massigen Pfeiler nehmen den Seitenräumen den Charakter von Nebenschiffen. Der Längenschnitt der Kirche (Fig 33) lehrt die Höhengliederung kennen und deutet wenigstens die innere Ausschmückung, die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit Marmor und edlen zu Mustern geordneten Steinen, sowie die Mosaikmalerei an den oberen Flächen an. Von den erhaltenen Mosaikbildern in der Sophienkirche dürften übrigens nur wenige dem Zeitalter Justinians angehören; wie denn überhaupt die Zahl der erhaltenen Denkmäler der Malerei aus dem altchristlichen Oriente äußerst gering ist. Im Mittelpunkte der Hauptkuppel der Sophienkirche thront der segnende Christus im weißen goldgestickten Gewande, von den gleichfalls weißgekleideten Aposteln und nach den

Bogenzwickeln hin von zahlreichen Heiligen umgeben. Die Madonna im blauen Gewande nimmt die Tiefe der Apsis ein. Sie hält, wie das auch auf gleichzeitigen Münzbildern vorkommt, das aufrechtstehende Christuskind zwischen ihren Knieen. Heiligen- und Prophetengestalten heben sich vom Nischengrunde unter den Fenstern und von den Pfeilern glänzend ab. Die allgemeine Anordnung des Mosaikschmuckes, die Hauptlinien der Figuren dürfen wir immerhin auf die Zeit Justinians zurückführen. Schon damals hatte man mit der älteren Tradition gebrochen. Dieses lehrt der Vergleich mit den Mosaiken in der Kirche des h. Georg zu Thessalonich aus dem Zeitalter Konstantins. Hier sind die musivischen Gemälde noch wesentlich dekorativ gehalten. Säulenportiken, Tabernakel mit reichen Vorhängen, Bogen mit Tierbildern über dem Scheitel bilden den Hauptschmuck. Den Uebergang von der einen Richtung in die andere lehren uns ausführliche Bilderbeschreibungen kirchlicher Schriftsteller (h. Nilus im 5. und Chorigius von Gaza im 6. Jahrh.) kennen, aus welchen wir entnehmen, daß in den Kirchen auch dekorative Malereien, Pflanzen- und Tierdarstellungen beliebt waren, daß aber außerdem historische Schilderungen aus dem alten und neuen Testamente, die letzteren bereits das ganze Leben Christi umfassend, an den Wänden Platz fanden. Weitere Aufklärung über die Kunstzustände im oströmischen Reiche danken wir den griechischen illustrierten Handschriften aus dem 6. Jahrh. (Fragment eines Evangeliariums in Rossano in Kalabrien, Fragment der Genesis (Fig. 34) und das Pflanzenbuch des Dioskorides in der Wiener Hofbibliothek, ein syrisches Evangelarium vom J. 586 in der Laurentiana in Florenz). Die hohe Bedeutung der heiligen Schrift als Quelle und Regel des Glaubens erklärt die prächtige Ausstattung einzelner Handschriften und den Eifer, mit welchem die übrigens schon im klassischen Altertume gepflegte Büchermalerei, später Miniaturmalerei genannt, getrieben wurde. Wird auch zunächst der Maler von der Absicht, die im Texte beschriebenen Ereignisse deutlich wiederzugeben, geleitet, so verraten doch zahlreiche Züge die fortdauernde Herrschaft einer guten alten Kunsttradition. Anklänge an die Antike offenbaren die Bauten, die Gewänder, die Geberden der einzelnen Gestalten; der antiken Kunst ist auch die Einflechtung allegorischer Figuren zur Versinnlichung innerer Vorgänge und Stimmungen, und die



Fig. 34. Potiphars Frau verklagt Joseph. Handschrift der Genesis. Wiener Hofbibliothek.

Beigabe von Personifikationen zur Verdeutlichung der Oertlichkeiten entlehnt. Weder im technischen Verfahren, noch in der künstlerischen Auffassung wird mit der Ueberlieferung schroff gebrochen. Die altchristlichen Miniaturen, in Deckfarben ausgeführt, gleichen Gemälden, verraten die Kenntnis antiker Wandbilder. Werden mehrere Szenen auf einem Blatte zusammengefaßt, so erscheinen sie meistens so geordnet, daß sie formal einen einheitlichen Eindruck machen, nicht auseinanderfallen. Bemerkenswert ist die Scheu vor der Wiedergabe heftig bewegter Vorgänge, leidenschaftlicher Stimmungen. Die Phantasie des klassischen Altertums hatte auf ihrer letzten Stufe die Richtung auf das Dekorative und Idyllische genommen. Es herrschte die Freude an einer glänzenden Ausstattung des äußeren Daseins, die Sehnsucht nach einem behaglichen Stillleben. Beides erbte das altchristliche Zeitalter. Die dekorative Richtung empfing in den ältesten Mosaiken, die idyllische in den Miniaturen, wie insbesondere die Wiener Genesis zeigt, deutlichen Ausdruck.

## 3. Ravenna.

Neben Rom und Konstantinopel tritt in der altchristlichen Zeit Ravenna in den Vordergrund. Das fünfte Jahrhundert führte diesen alten Hafenplatz in die Reihe der Hauptstädte des Reiches ein und ließ hier eine Kunstthätigkeit aufblühen, die noch im sechsten Jahrhundert sich lebendig erwies. Als Residenz des Kaisers Honorius und seiner Schwester Galla Placidia (bis 450), dann wieder als Sitz des Ostgotenkönigs Theodorich (seit 493) wurde Ravenna mit zahlreichen Bauten: Basiliken, Taufkirchen, Grabkapellen und mit einem Palaste geschmückt. Leider hat das Schicksal gerade den ältesten Werken übel mitgespielt. Von der Stiftung des Bischofs Ursus (400), dem jetzigen Dome, hat sich nur die unzugängliche Krypta erhalten, von der Basilika des h. Petrus (S. Francesco), welche 427—430 errichtet wurde, steht nur noch der Chor und zwölf Säulenschäfte aus Marmor aufrecht; ein dürftiger Rest ist von der Theodorichs weiträumigem Palaste allein übrig geblieben. Die ravennatische Macht und Blüte währte nicht lange genug, um einen selbständigen Kunststil zu schaffen, aber so schlechthin abhängig von Ostrom, wie man gewöhnlich annimmt, war die ravennatische Kunst denn doch nicht. Ihre Bedeutung ruht wesentlich darauf, daß sie uns die in Fluß gekommene altchristliche Bildung deutlich vor die Augen führt, Kreuzungen verschiedenartiger Einflüsse aufweist. Von den zwei Grabkirchen Ravennas ist die ältere, die Grabkapelle der Galla Placidia, aus der ersten Hälfte des 5. Jahrh. in der Form eines griechischen Kreuzes (mit gleichlangen Armen) gebildet; die vier Arme sind mit Tonnengewölben gedeckt, der erhöhte Mittelraum mit einer Kuppel überspannt. Das Grabmal Theodorichs erinnert an die römischen Mausoleen. Ueber einem zehneckigen, aus Quadern gefügten Unterbaue erhebt sich ein Oberstock, welcher etwas zurücktritt und auf diese Art Raum zu einem äußeren Umgange giebt. Das Zehneck geht dann in einen Kreis über, auf welchem die aus einem einzigen Riesenstein gehauene Kuppel ruht. Auffällig wie diese gewaltsame Kraftäußerung erscheint die große Roheit fast aller dekorativen Glieder. Sie gehen zwar auf antike Muster zurück, haben diese aber oft bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet. Wahrscheinlich trägt an dieser Verwilderung des ornamentalen Sinnes nur die Hast der Ausführung die Schuld. Denn sowohl die noch von Theodorich erbaute Basilika S. Apollinare nuovo (ursprünglich S. Martino in coelo aureo betitelt) wie die Kirchen des sechsten Jahrhunderts stehen in dieser Hinsicht gegen die gleichzeitigen Werke in Rom und Byzanz nicht zurück. Die Gesimse in S. Apollinare nuovo, aus Stuck hergestellt, erscheinen noch ganz im antiken Stile gebildet, die Säulenkapitäle und Kämpferaufsätze darüber (Fig. 35) bekunden technische Klugheit. Die Kämpfer leiten die Bogen ruhiger und sicherer auf die Säulen über. Daß ferner in Ravenna zuerst (7. Jahrh.) Kirchtürme, runde und viereckige, errichtet wurden, spricht gleichfalls für eine

lebendige Bauthätigkeit. Dürftig freilich ist die äußere Architektur ausgestattet. Das hängt teils mit der geringeren Bedeutung derselben im ältesten Basilikenstil zusammen, teils mit der Natur des in Ravenna üblichen Baumaterials. Dem Backstein werden nur langsam und allmählig dekorative Wirkungen abgewonnen (Fig. 36). Doch versuchte der Architekt der Basilika S. Apollinare in Classe, der alten Hafenstadt Ravennas (534—549), durch flach vorspringende Pfeiler, welche sich in Bogen schließen, die Mauermassen zu gliedern und durch Gesimse und Rosetten die Flächen zu beleben. Die beiden Apollinariskirchen bieten jetzt nach der Zerstörung der konstantinischen Schöpfungen Roms die glänzendsten Beispiele des altchristlichen Basilikenstils.

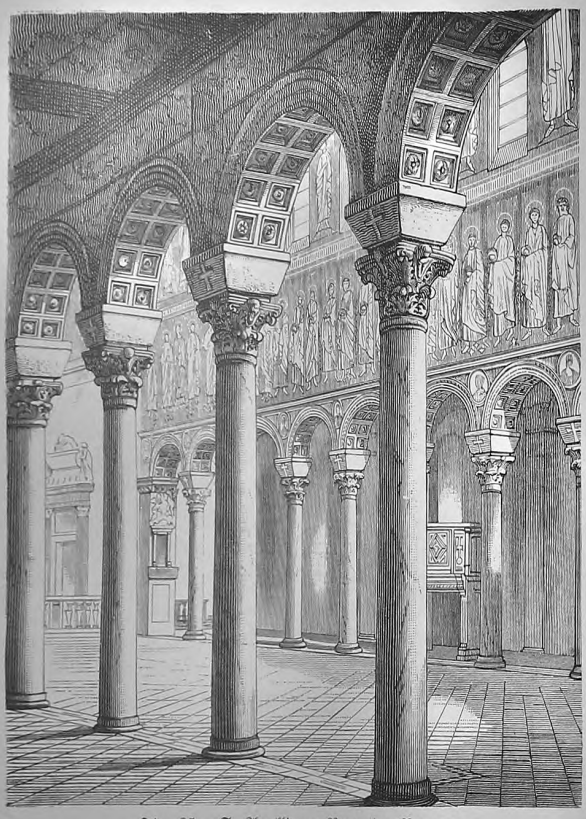


Fig. 35. S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

Schon die wesentlich verschiedene Gestalt deutet in der Kirche S. Vitale (Fig. 37, 38 und 39) eine andere Bestimmung des Werkes an. Sie dürfte wohl als Hofkapelle gedient haben. Die Bauzeit, 526—547, fällt mit jener der verwandten Kirche des h. Sergius in Konstantinopel zusammen. Holte hier der ravennatische Baumeister sein Vorbild, oder haben wir ein älteres gemeinsames Vorbild anzunehmen? Acht Pfeiler, im Achteck gestellt, tragen die Obermauer und darüber die aus länglichen Hohltöpfen konstruierte Kuppel. Ein gleichfalls achtseitiger Umgang schließt sich an den Kuppelraum an und öffnet sich im Doppelgeschoß gegen den letzteren in der Weise, daß zwischen die Hauptpfeiler im Halbkreise zurückweichende Säulen gestellt sind, welche gleichsam Nischen bilden und das obere Stockwerk des Umganges tragen. Die unregel-

mäßige Anlage der Vorhalle wurde offenbar durch die Bodenbeschaffenheit bedingt. Eine andere Auffälligkeit des Baues, die aus ineinander geschobenen Hohltöpfen hergestellte Kuppel, wurde auch an anderen ravennatischen, römischen und karthagischen (sog. Bäder der Dido) Werken beobachtet und erscheint konstruktiv nur als eine Abart der Gußkuppel, wesentlich verschieden von der Sophienkuppel und tief unter dieser stehend.

In allen ravennatischen Kirchen bilden die an den Kuppeln, Gewölben und Wänden strahlenden Mosaikgemälde, den Hauptschmuck. Die älteren Mosaiken aus der Zeit des Honorius und der Galla Placidia, z. B. jene im Baptisterium (S. Giovanni in Fonte), in der Kapelle des bischöflichen Palastes und in der Grabkapelle der Galla Placidia, lehnen sich noch unmittelbar an die altchristlichen Werke Roms an und teilen mit diesen die Anklänge an



Fig. 36. S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

die Antike, wie im Ornamente, so in der Zeichnung der Gewänder und in den Typen der Köpfe. Von größter Schönheit, alle uns erhaltenen Werke in dieser Hinsicht überragend, sind die Mosaiken im Baptisterium: in der Mitte des Kuppelgewölbes das Bild der Taufe Christi, weiter unten in Streifen Apostel und Heilige zwischen Rankenwerk und phantastischen Architekturen (Fig. 40). Eine merkliche Stiländerung wird dagegen in den späteren Mosaiken (S. Apollinare nuovo, S. Vitale, S. Apollinare in Classe) beobachtet. Die Erweiterung des Darstellungskreises fesselt am meisten das Interesse. Sowohl die Grabkirche wie die Taufkapelle entbehrten des reichen Schmuckes historischer Bilder. In jener hat noch der gute Hirte Platz gefunden (Fig. 41), das symbolisch-ornamentale Element volle Geltung bewahrt; hier werden die vielen Einzelgestalten wesentlich dekorativ behandelt. Selbst in der Taufe Christi durchbricht noch die antike Auffassung den strengen historischen Vorgang. Der Flußgott Jordan wird in die Szene einbezogen und vertritt den Engel, welcher später bei der Taufhandlung Dienste leistet.

Eine andere Welt beherrscht im 6. Jahrhundert die Phantasie der Künstler. Der Himmel hat sich allmählig mit Heiligen bevölkert, deren Abbilder natürlich auch an den Kirchenwänden glänzen; die Vornehmen der Erde stellen sich gleichfalls ein. Bald drängen sie sich huldigend



Fig. 37. Vitale. Längenschnitt. (Hübsch.)

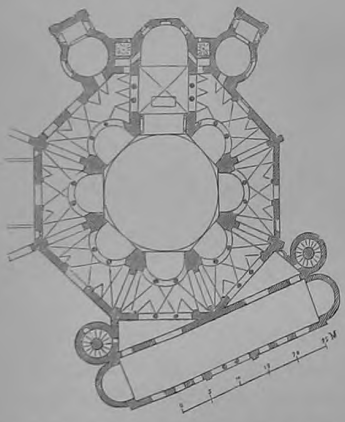


Fig. 38. Vitale zu Ravenna. Grundriß.

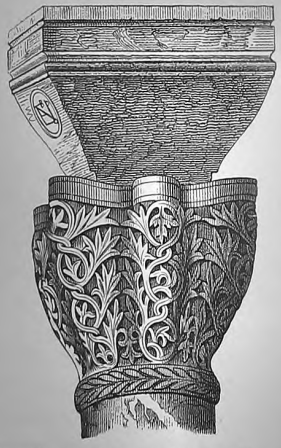


Fig. 39. Kapitäl von S. Vitale zu Ravenna.

an die himmlischen Mächte heran, bald empfangen sie selbst Huldigung, indem ihre Züge in ganzer Gestalt oder in Brustbildern verewigt werden. Die Darstellung nähert sich dem Porträtartigen. Dazu kommen endlich zahlreiche biblische Schilderungen. In S. Apollinare nuovo

schreiten (an den Langwänden des Mittelschiffes) aus den Thoren der Vorstadt und aus dem kaiserlichen Palaste Ravennas männliche und weibliche Heilige in Prozession heraus, um Christus und der Madonna ihre Verehrung darzubringen. In der Apsis von S. Vitale erscheinen Kaiser Justinian und seine Gemahlin Theodora, jeder von reichem Gefolge begleitet; sie tragen Geschenke in den Händen und wohnen offenbar der Weihe der Kirche bei (Fig 42). In beiden Apollinariskirchen blicken die Figuren der ravennatischen Bischöfe auf den Beschauer herab. Der



Fig. 40. Mosaik in der Kuppel von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna. Nach Garrucci.

Eindruck dieser Mosaiken ist ungleich weniger harmonisch als jener der alten Werke. Auf der einen Seite nimmt man ein allmähliches Sinken des Kunstvermögens und Erblassen der antiken Erinnerungen wahr, auf der anderen gewahrt man dagegen das Ringen, für die neuen Empfindungen und Charaktere den vollen, lebendigen Ausdruck zu gewinnen. Schon äußerlich kündigt sich der Nebenbestand zweier Kunstweisen an. Einzelne Motive (besonders an den Triumphbogen) werden aus dem früheren Zeitalter herübergeholt, in anderen Schilderungen macht sich dagegen das Streben nach Porträtwahrheit geltend. Auch das bezeichnet den Uebergang, das Christus bald unbärtig, bald bärtig auftritt, die Köpfe regelmäßig in voller Vorder-



Fig. 41. Der gute Hirt. Mosaik aus der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna.

anſicht wiedergegeben werden, die Gewänder den freien antiken Wurf verlieren. Auch wenn die Verwilderung des Schönheitsſinnes, die Folge der Verarmung und der politiſchen Zuchtloſigkeit, nicht ſo arg um ſich gegriffen hätte, ſo würden ſich die antiken Ueberlieferungen für die neue Gedankenwelt immer weniger brauchbar erwieſen haben. In ähnlicher Weiſe ging auch die Reinheit und Schönheit der römiſchen Sprache zu Grunde. Eine ausgelebte Kunſt miſcht ſich mit einer noch nicht zu vollem Leben erwachten und weckt ſo den Eindruck des halb Ueberreifen, halb noch Ungelenken. Dazu kommt noch die Einwirkung der Hofſitten. Zeremonielle Tracht und Haltung, ſteifes, höfiſches Weſen fanden in der kaiſerlichen Reſidenz am Bosporus, in der Nachbarſchaft des Orients eine dauernde Heimat. Sie wurden bald auch in die Kreiſe der Kunſt übertragen. Nicht allein in Aeußerlichkeiten, wie in der Kleidung, möchten wir Anklänge an das höfiſche Zeremoniell entdecken, ſondern auch in den Bewegungen (der Kniefall, die Verhüllung der Hände, das Mienenſpiel erſcheinen zeremoniell geregelt), ſelbſt in den Heiligengeſtalten, die ſich ſtumm und demütig dem Allerhöchſten nahen und ſich vor ihm wie Unterthanen beugen und in ſtummer Unterwürfigkeit verharren. Die geringſten Schwierigkeiten




Fig. 42. Juſtinian und Gefolge. Moſaik aus S. Vitale zu Ravenna.

machte die Schilderung bibliſcher Szenen (Oberwände des Mittelſchiffes in S. Apollinare nuovo, Seitenwände des Altarhauſes in S. Vitale), denn hier lagen Vorbilder vor, welche keiner weſentlichen Umarbeitung bedurften. Wie in den Sarkophagreliefs wird auch in den Gemälden der äußere Vorgang (zur Wiedergabe der Seelenſtimmung reicht die Moſaiktechnik nicht aus) in knapper Weiſe erzählt, der Hauptperſon nur ein kleines Gefolge angereiht, der Vorrang der erſteren gern durch einen größeren Maßſtab angedeutet (Fig. 43). Stellen ſich die Moſaikbilder in Bezug auf die Kompoſition noch auf den Boden der Sarkophagreliefs, ſo hängen ſie dagegen in der Behandlung des landſchaftlichen Hintergrundes in den wenigen Fällen, in welchen ſie einen ſolchen zeichnen, mit den gleichzeitigen Miniaturen (Wiener Geneſis) eng zuſammen. Die Form der Felſen, die Geſtalt der Bäume decken ſich vollſtändig. Auch darin beſteht zwiſchen den muſiviſchen Gemälden und den Miniaturen Uebereinſtimmung, daß die Tierbilder eine viel ſchärfere Auffaſſung der Natur bekunden, als die menſchlichen Figuren.

Gegen den maleriſchen Schmuck treten die Werke der Plaſtik in den Hintergrund. Wie in Rom ſo bieten auch in Ravenna die Sarkophage den wichtigſten Anhaltspunkt für das Urteil.

Die Nachricht von einem großen monumentalen Werke (Theodorichs Reiterstatue) ist nicht sicher genug, um sie historisch zu verwerten. Einzelne Sarkophage erscheinen den römischen nahe verwandt, bei anderen, offenbar den jüngeren, bemerkt man bereits eine Lockerung der Regel, biblische Szenen von sepulcraler Bedeutung darzustellen und die beginnende Verwertung symbolischer Motive als Zierat. Wichtiger als die Sarkophage ist der in der Sakristei des Domes bewahrte Bischofsstuhl des Maximianus (546—552) (Fig. 44), plump in der Form, aber glänzend durch reichen Elfenbeinschmuck. Die sichere Datierung gestattet einen Rückschluß auf die Kunstzustände im 6. Jahrhundert, außerdem aber gehört die Kathedra des Bischofs Maximianus zu den ältesten Proben einer Kunstthätigkeit, welche im Mittelalter eifrig geübt wurde. Die Elfenbeinschnitzerei bildet in den früheren Jahrhunderten desselben den vornehmsten Zweig der Skulptur. Der kostbare Stoff hob in den Augen der Menschen den Wert der

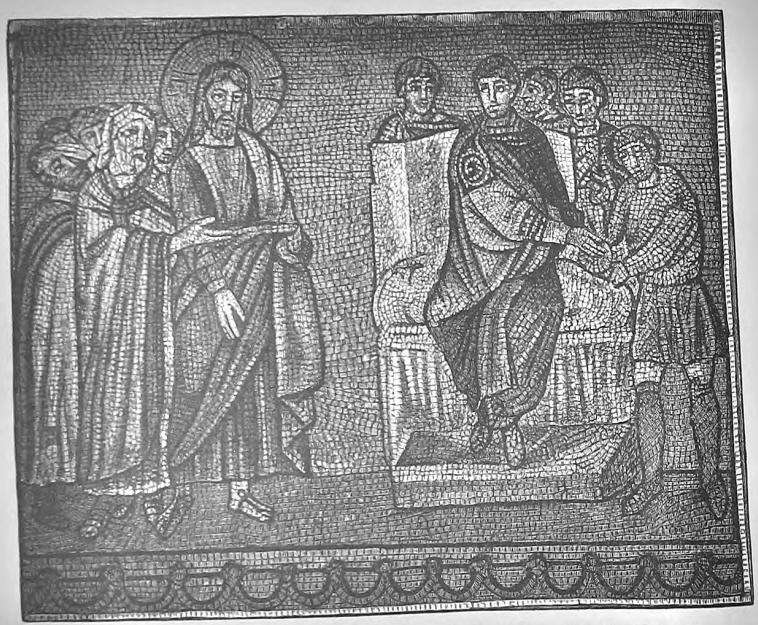


Fig. 43. Christus vor Pilatus. Mosaik aus S. Apollinare nuovo in Ravenna.

Arbeit, die kleinen Maßverhältnisse bargen leichter die Mängel des gesunkenen plastischen Sinnes und näherten die Reliefs äußerlich den beliebten Buchillustrationen, mit welchen sie auch in der Wahl der Gegenstände, in der Anordnung und Zeichnung eng zusammenhängen. An dem Bischofsstuhle des Maximianus sind Vorderseite und alle Lehnen mit Elfenbeinplatten belegt. Ornamentstreifen von großer Schönheit scheiden die einzelnen Platten. An der Vorderseite treten uns fünf Heiligenfiguren von sorgfältigster Arbeit, aber harter Zeichnung entgegen. Die Anklänge an die Antike in der Gewandung erscheinen bereits abgeschwächt, die Lebensfülle hat sich in trockenen Schematismus verwandelt (Fig. 45). Eine frischere Auffassung zeigen die Reliefs an den Lehnen und der Rückwand: Schilderungen aus dem Leben des ägyptischen Joseph und Christi. Das Streben nach einer anschaulichen Wiedergabe der Vorgänge, nach einer deutlicheren Charakteristik der einzelnen Personen wird besonders in der Erzählung



Fig. 44. Kathedra des Maximian. Ravenna, S. Vitale.



Fig. 45. Von der Kathedra des Maximian.



Fig. 46. Aus dem Leben des ägyptischen Joseph. Relief von der Kathedra des Maximian.

vom ägyptischen Joseph sichtbar (Fig. 46). So wagt denn doch die ravennatische Kunst einen Schritt nach vorwärts und versucht die biblischen Geschichten der Gegenwart näher zu bringen.



Fig. 47. Grabstein in Cividale.

Leider folgt dem ersten Schritte zunächst kein zweiter. Ravenna verödete und versank gar bald in stille Abgeschiedenheit, aus der es bisher kein Ereignis herauszureißen vermochte. So macht die alte kaiserliche Residenz den Eindruck einer Totenstadt, in welcher der Blick fast unwillkürlich auf die Spuren des allmählichen Absterbens gelenkt wird. Dennoch bot auch Ravenna wenn nicht eine Grundlage für die spätere Kunstentwickelung, so doch einen Ausgangspunkt für die Kunstthätigkeit in weiterem Umkreise. Die Küstenstädte am adriatischen Meere, namentlich in Istrien, erfreuten sich in spätrömischer Zeit einer stattlichen Blüte und besaßen angesehene christliche Gemeinden. Die Kirchen aus dem vorigen Jahrtausende sind leider fast sämtlich zerstört, selbst die Städte zum Teile verschwunden; immerhin haben sich noch mannigfache Reste von Baudenkmälern erhalten, welche offenbar mit den ravennatischen Werken zusammenhängen. Eine unmittelbare Ableitung von Ravenna läßt sich nicht in allen Fällen behaupten. Doch weisen das Baptisterium in Aquileja, die Basilika in Parenzo, die Kirche S. Donato in Zara (ein Rundbau mit Umgang und Empore) u. s. w. auf einen gemeinsamen Kunstboden mit Ravenna hin. Einzelne Denkmäler wie die sechs Stukkostatuen (Hochrelief) im Innern der kleinen Peltrudiskirche in Cividale (Fig. 47) aus dem 8. Jahrhunderte und die Ornamentstreifen unter ihnen verraten in dem technischen Verfahren und in der Zeichnung eine so nahe Verwandtschaft mit ravennatischen Denkmälern, daß auf eine gemeinsame Kunstschule geschlossen werden muß. Diese Ueberlieferungen gingen auch während der Langobardenherrschaft nicht völlig verloren. Auf diese Weise erklärt sich das Festhalten altchristlicher Erinnerungen bis zum Ende des Jahrtausends, insbesondere die langdauernde Vorliebe für Rundbauten in Oberitalien. Das bestimmte Vorbild dieser Bauform nachzuweisen, und die Aenderungen, welche an denselben versucht wurden, darzulegen, bleibt künftiger Forschung vorbehalten.

# B. Die Scheidung der orientalischen und occidentalen Kunst.

## 1. Byzantinische Kunst.

Die zweite Hälfte des vorigen Jahrtausends ist arm an hervorragenden Denkmälern und bleibt stumm auf unsere Frage nach den Künstlern; die Kunstthätigkeit erscheint überhaupt in diesen Jahrhunderten wilder Kämpfe und zerrütteter Verhältnisse hier erloschen, dort verfallen oder mühselig aus ärmlichen Anfängen aufsprießend. Dem Liebhaber des Schönen bietet die Zeit vom sechsten bis elften Jahrhundert geringen Genuß; in der Geschichte unserer Kunstentwickelung spielt sie aber dennoch eine große Rolle. Bis dahin wandelte die christliche Kunst im Morgen- und Abendlande denselben Pfad, oder es liefen doch ihre Wege dicht nebeneinander. Nun aber scheiden sich Orient und Occident, und beide beginnen verschiedene, schließlich entgegengesetzte Richtungen einzuschlagen. Die altchristliche Tradition und in ihr antike Einflüsse bewahren noch ihre Geltung, sie gehen aber neue Verbindungen ein und bilden fortan nur ein Element in der Kunstentwickelung. Anders gestaltet sich die letztere im Occidente als im christlichen Oriente. Die germanischen Völker, welche Teile Italiens besiedelten, auch diesseits der Alpen römische Pflanzstädte besetzt hielten, brachten einen naturfrischen Zug in die christliche Welt, aber eine noch ungefüge Kraft. Der Kirche erwuchs die Aufgabe ihrer Erziehung. In ihrem lateinischen Gewande barg sie eine Fülle römischer Kulturformen und teilte davon den neubekehrten Völkern mit. Die altchristlich-römischen Formen drangen tief ein in den Organismus der letzteren, dienten ihnen zum Muster und zur Schule. Scheinbar günstiger gestalteten sich die Kunstzustände auf oströmischem Boden. Hier fand keine Uebertragung alterworbener Kultur auf fremde Volkskörper statt, hier rissen nicht Barbaren gewaltsam, die Ueberlieferungen unterbrechend, die Herrschaft an sich. Das äußere Gerüste des oströmischen Reiches blieb lange unversehrt. Allerdings brach die antike Bildung rasch zusammen. Will man ein äußeres Wahrzeichen für die Wendung der Dinge, so bietet ein solches die Aufhebung der athenischen Philosophenschule im Jahre 529. Damit wurde die letzte Quelle antiker Bildung, so spärlich sie auch zuletzt fließen mochte, abgeschnitten. Als die dem griechischen Geiste angeborene Lust zu tiefsinnigem Grübeln wiedererwachte, wurde sie nur im Dienste einer spekulativen Dogmatik verwendet. Aber der Griechenstamm stand aufrecht und lebte weiter. Das erleichterte die Anknüpfung der Gegenwart an die vergangene Welt. In mannigfachen Sitten, Gebräuchen und Anschauungen setzte sich die griechische Natur einfach fort. Da aber kein frisches Leben zuströmte, so folgte doch bald eine innere Erschöpfung. Die Missionsthätigkeit der griechischen Kirche steht weit hinter jener der römischen zurück. Sie unterwarf sich die Bulgaren, Slaven, Armenier in der Lehre und im Kultus, durchdrang aber nicht die nationalen Körper. Einzelne

Barbaren gewannen im Reich hohe Würden, bestiegen sogar schon frühzeitig den kaiserlichen Thron; die großen Volksmassen blieben aber der byzantinischen Bildung, soweit sie griechischen Wurzeln entsproßte, völlig fremd. Vom Abendlande immer mehr abgeschieden, näherte sich das byzantinische Reich naturgemäß dem Orient, welchem es ohnehin durch seine Weltlage zuneigte. Aber auch hier wurden der Wirksamkeit der byzantinischen Kunst enge Grenzen gesteckt. Der



Fig. 48. David als Hirt. Miniatur, aus einem griechischen Psalter. Paris, Nationalbibliothek.

Orient verjüngte sich durch eigene Kraft. Siegreich drang von Arabien aus Mohameds Lehre vor, wunderbar rasch baute sich das Reich des Islam auf, bald als Nebenbuhler, bald als Ueberwinder von Byzanz auftretend. Auch die byzantinische Kunst fand wegen des religiösen Gegensatzes am Islam einen erbitterten Gegner und mußte überall, wo dieser herrschte, weichen. An ihre Stelle trat eine andere, den Anschauungen und Sitten des Islam entsprechende Kunstweise.

So laufen denn bald nach der Mitte des vorigen Jahrtausendes drei Kunstströme neben-

einander. Sie berühren sich an einzelnen Stellen, nehmen aber doch im Ganzen einen selbstständigen Gang. Der eine Strom, der byzantinische, anfangs am reichsten fließend, endet doch schließlich im Sumpfe; der andere ergießt sich zuerst in überschäumenden Massen und in wilden Sprüngen, hat aber, ehe er noch in der Ebene angelangt ist, seine Kraft verloren; der dritte fließt zunächst nur spärlich, empfängt aber so viele Zuflüsse, daß er stetig wächst und zuletzt als der mächtigste und größte, als wahrer Weltstrom sich erweist. Das ist der Strom der abendländischen Kunst.

Die Kunstthätigkeit in Byzanz stockte gleich nach Justinians Tode. Dieser Kaiser hatte so viel gebaut, in der Hauptstadt so zahlreiche Pracht- und Nutzwerke (Kirchen, Paläste, Wasserleitungen u. s. w.) errichtet, auch in den Provinzen die Baulust so kräftig gefördert, daß zunächst das künstlerische Bedürfnis gedeckt erschien, insbesondere da politische Wirren die Aufmerksamkeit der Herrscher in eine andere Richtung lenkten. Die Stockung drohte in eine völlige Erlahmung überzugehen, als seit 726 der Bilderstreit und die Bilderverfolgung zu wüten begann. Durch den Sieg der Ikonoklasten wäre ein semitisch-orientalisches Element zur Herrschaft gekommen.



Fig. 49. David und Jeremias. Miniaturmalerei aus dem Gregor von Nazianz. Paris, Nationalbibliothek.

Diese Gefahr hob der Triumph der Orthodoxen. Immerhin wurde die Stetigkeit der Kunstentwickelung unterbrochen. Auch im achten Jahrhunderte hatte die Kunstübung nicht vollständig geruht, nur daß, um jeden Anstoß zu vermeiden, die ornamentale Richtung, selbst bei der malerischen Ausschmückung der Kirchen, begünstigt wurde. Eine Rückkehr von derselben zu einem wahrhaft monumentalen Stile, ein festes Wiederanknüpfen an die gute alte Tradition unterlag großen Schwierigkeiten. Noch ist kein tieferer Verfall der Kunst nachweisbar; wohl aber hat sich die Weltanschauung, hat sich unter dem Einfluß eines mächtigen Mönchtums die religiöse Empfindung gewandelt und dadurch auch das Kunstwesen eine andere Richtung genommen. Am deutlichsten spiegelt sich dieser neue Kunstcharakter in der byzantinischen Miniaturmalerei wieder. Mehrere Handschriften aus dem 9. und 10. Jahrhunderte (Bibelfragment und Psalter in der Vatikana, ehemals im Besitze der Königin Christine von Schweden, ein Kommentar zum Jesaias ebendort, die Predigten des Gregor von Nazianz und ein Psalter in Paris u. a.) stehen den altchristlichen Werken ebenbürtig zur Seite. Sie zeigen nicht allein das gleiche technische Verfahren (Deckfarben), sondern auch die gleiche malerische Vollendung. An Anklängen an die Antike fehlt es nicht. Doch nur selten erscheint die ganze Scene einheitlich in antiker Weise

aufgefaßt, wie z. B. in dem Bilde Davids als Sänger und Hirt im Pariser Psalter (Fig. 48). Dem Sänger zur Seite sitzt die Melodie, hinter einer Säule lugt das Echo, welches er geweckt, hervor, unten endlich lagert, den Schauplatz andeutend, der Berg Bethlehem. Die Erinnerung an pompejanische Gemälde taucht unwillkürlich auf. In der Regel verraten immer nur vereinzelte Gestalten (vornehmlich Personifikationen) den Einfluß der Antike; während andere Figuren auf demselben Bilde eine gröbere Hand kundthun, durch harte Zeichnung, steife Bewegung, schwunglose Haltung auffallen. In den Predigten des Gregor von Nazianz z. B. wird die siebzehnte Predigt, welche den Text teils aus Jeremias, teils aus den Psalmen schöpft, durch ein



Fig. 50. David mit der Heerde. Miniatur aus dem griechischen Chludow-Psalter in Moskau.

Bild aus dem Leben des Jeremias und Davids illustriert (Fig. 49). Links wird der Prophet durch zwei Sklaven in eine Grube versenkt, rechts David von Nathan zur Buße ermahnt. Die Halbfigur Bathsebas unter einem prachtvollen Baldachin (dem Bade), die Gestalt des Engels stechen sehr zu ihrem Vorteile ab gegen den kauernden David und die beiden Propheten. Daß David zweimal auf dem Bilde vorkommt (er blickt auch links aus dem Palastfenster auf Bathseba) steht im Einklange mit der überlieferten Kompositionsweise; nur hätte ein älterer Künstler die Scene auf der Fläche besser gegliedert. Man irrt wohl nicht in der Annahme, daß die schöneren Figuren aus älteren illustrierten Handschriften herübergenommen sind, die gröberen Gestalten von den Malern im 9. Jahrhunderte geschaffen wurden, als ein äußerlicher Eklekticismus waltete.

Einheitlicher ist eine andere Gruppe von illustrierten Handschriften aus dem 9. und 10. Jahr-

hundert gehalten, welche zwar nicht ausschließlich aus den Klöstern hervorgingen, aber die siegreichen mönchischen Anschauungen ausdrückten. Die naive Erzählung der biblischen Ereignisse tritt gegen ihre lehrhafte Auslegung zurück. Jene gelten nicht mehr an und für sich, sondern empfangen eine dogmatische oder moralische Deutung. Die hochverehrten Mönche gaben auch die Züge für die Heiligen des Himmels her, ihr abgezehrtes Wesen wurde zur idealen Menschennatur erhoben. So ging allmählich die Freudigkeit der Phantasie verloren und erlahmte die lebenswahre Auffassung in der Kunst. Die Miniaturen sind nicht mehr sorgsam ausgeführte Gemälde, sondern einfache Illustrationen des Textes, Randzeichnungen oder Vignetten vergleichbar, unmittelbar auf den Text bezogen und nur durch diesen verständlich. Bei Titelbildern, z. B. dem Bilde Davids (Fig. 50) im Chludowpsalter in Moskau, den Evangelistendarstellungen hallt noch die alte gute Tradition nach, sonst werden die erzählenden Bilder in der Zeichnung immer flüchtiger, die Einzelgestalten immer starrer und härter. In Psaltern, Homilien und Menologien oder Heiligenkalendern entfaltete sich diese Illustrationsweise am kräftigsten. Während die figürlichen

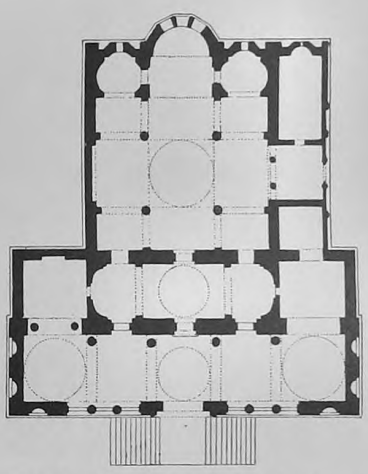


Fig. 51. Theotokoskirche in Konstantinopel.

Schilderungen an künstlerischem Werte verlieren — die zahlreichen Kopien älterer Handschriften dürfen nicht als Maßstab genommen werden — steigert sich um die Wende des Jahrtausends die Pracht der ornamentalen Ausstattung. Jetzt erst heben sich durch glänzende Färbung und reiche Zeichnung die Initialen von den Textbuchstaben kräftig ab, wird der Goldgrund allgemeiner, gewinnen die Zierleisten eine größere Bedeutung. Ein idyllischer Sinn sprach aus den landschaftlichen Hintergründen der oströmischen Handschriften (Genesis), eine an den Orient mahnende Prachtliebe verraten die architektonischen Hintergründe im Vatikanischen Menologium aus dem zehnten Jahrhunderte. Die ornamentale Richtung prägt sich im nachfolgenden Zeitalter auch in den figürlichen Darstellungen aus, in welchen die Lichter durch feine Goldlinien wiedergegeben werden und die Gewänder zuweilen wie in Metallfarben schimmern. Offenbar hat die Emailmalerei das Muster geboten.

Auch in der byzantinischen Architektur ist nur in dekorativer Beziehung ein gewisser Fortschritt bemerkbar. Die überlieferte Centralanlage der Kirchen erhält sich in verkümmerter Form. Schon die Größenverhältnisse haben eine starke Einbuße erfahren, so daß viele Kirchen

Kapellen gleichen. Aber auch Konstruktion und Gliederung sind dürftiger Art. In der Regel erhebt sich die Kirche auf einem quadratischen Plane, eine oft verdoppelte Vorhalle (Narthex) tritt ihr vor, polygone Apsiden schließen sie auf der Gegenseite ab (Fig. 51). Die Kuppel in der Mitte des quadratischen Raumes wird von vier Pfeilern oder Säulen getragen; doch ruht sie nicht unmittelbar auf den Pfeilerbogen, da sich noch ein Cylinder (Tambour) zwischenschiebt, in welchem die Fenster eingelassen werden. Die Erhöhung der Kuppel, die Anlage kleinerer Kuppeln über der Vorhalle oder Nebenräumen üben einen malerischen Eindruck, welcher durch den auch bei Palastbauten üblichen Schichtenwechsel von Back- und Bruchstein an den Mauern vermehrt wird. Traf auch die meisten byzantinischen Kirchen, besonders in Konstantinopel, das Schicksal, in Moscheen verwandelt zu werden, so blieb doch das architektonische Gerüste gewöhnlich unversehrt. Es



Fig. 52. Muttergotteskirche (H. Theotokos) in Konstantinopel.

fehlt demnach nicht an Beispielen des byzantinischen Baustiles, unter welchen die von dem Patrizier Constantin Lips um 900 gestiftete Muttergotteskirche oder Hagia Theotokos (Fig. 52) die Pantepopteskirche, die Erlöserkirche (Mone tes Choras) in Konstantinopel, die Kirche des h. Nikodemus in Athen u. a. hervorragen. Von um so größerer Verwüstung wurde das Innere der Kirchen heimgesucht. Der vorwiegend malerische Schmuck wurde von den siegreichen Bekennern des Islam teils abgeschlagen, teils übertüncht. Wir gebieten daher vorläufig nur über wenige Proben der monumentalen Malerei, wissen mit Sicherheit nur das Eine, daß die Mosaikmalerei bis tief in das Mittelalter (14. Jahrh.) mit Erfolg geübt wurde. Die Feststellung der Thatsachen wird auch durch die wiederholten Restaurationen erschwert, welche die Mosaikgemälde noch während der byzantinischen Herrschaft erfuhren. So schwankt z. B. das Urteil, ob das Bogenbild in der Vorhalle der Sophienkirche, welches den thronenden Christus mit einem Kaiser zu seinen Füßen und zwei Medaillonbildern, Maria und Michael zur Seite darstellt, in die Zeit Justinians

oder eine spätere Periode (9. Jahrh.) falle. Die letztere Annahme erscheint keineswegs unwahrscheinlich, seitdem die Kunstrichtung unter der makedonischen Dynastie besser erkannt wurde. Im Kreise der Mosaikmalerei haben offenbar die guten Traditionen noch im 11. Jahrhundert ihre Kraft bewahrt. Die Kirche Mone tes Choras (Feldkloster) wurde im 11. Jahrhundert (um 1081) errichtet und am Schlusse des 13. oder Anfange des 14. Jahrhunderts neu hergestellt. Ihr Bilderschmuck entstammt beiden Bauperioden. Die Mosaiken im inneren Narthex mit Scenen aus dem Leben Mariä gehören dem 11. Jahrh., jene im äußeren Narthex mit Darstellungen aus der Kindheit Christi, und insbesondere die Fresken im Innern der Kirche (jüngstes Gericht, Maria mit Engeln, Heilige, Christus in der Glorie u. a.) ungefähr dem Jahre 1300 an. In den älteren Mosaikmalereien zeigen die Gestalten noch volle Formen, die Frauenköpfe einen antiken Typus, die Gewänder einen breiten Faltenwurf. Die Tempeljungfrauen z. B., welche Maria begleiten, wie sie von den Priestern den Purpur empfängt (Fig. 53), erscheinen den älteren Kunstschöpfungen durchaus ebenbürtig. Tiefer stehen die Gemälde aus dem Beginne des 14. Jahrhunderts. Die Figuren sind übermäßig lang, die Köpfe mager und klein, die Beine spindelförmig geworden, und auch die Färbung hat viel von der früheren Kraft und Frische verloren.

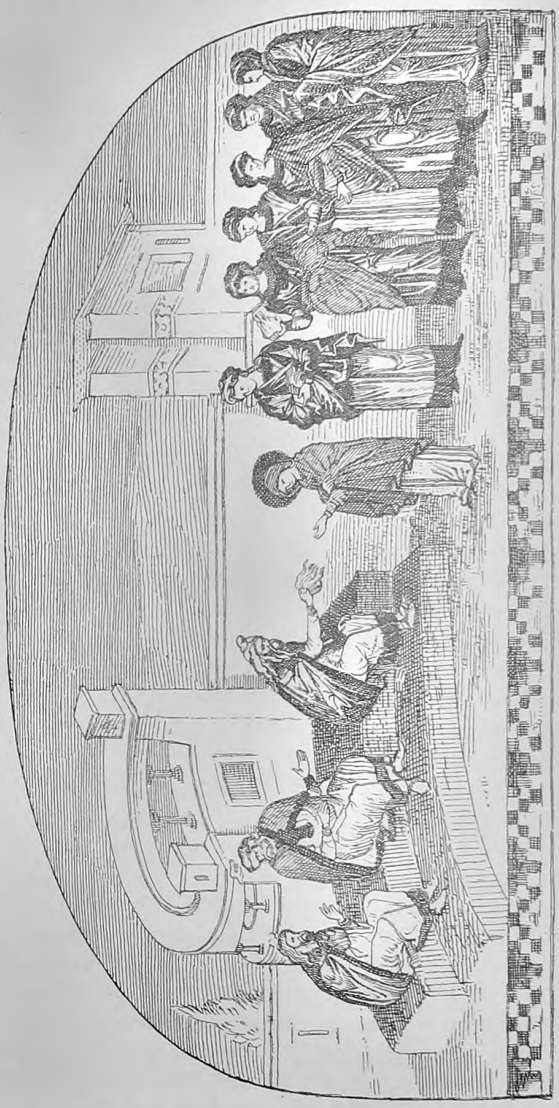


Fig. 53. Maria mit den Tempeljungfrauen. Mosaik in der Kirche Mone tes Choras in Konstantinopel.

Den lebendigen Raumsinn vermissen wir bereits an den Werken des elften Jahrhunderts; zuweilen möchten wir glauben, daß die Vorlage der Miniaturmalerei entstammt und einfach in vergrößertem Maßstabe auf die Wandfläche übertragen wurde. Immerhin behält die Ausführung künstlerischen Wert, wenngleich das schöpferische Vermögen, die Erfindungskraft gesunken sind. Erst gegen den

Ausgang des Mittelalters sinkt auch die künstlerische Ausführung zu mechanischer Arbeit herab. Mit dem Verluste der politischen Macht, mit dem Versiegen der Quellen der Bildung erlosch auch die künstlerische Phantasie. Die Kirche allein bewahrte eine stärkere Lebenskraft. Sie rettete den unterjochten christlichen Stämmen das nationale Bewußtsein, das Gefühl der Einheit; sie wurde der Leiter und Lehrer des Volkes. Auch was dieses an künstlerischen Anregungen verlangte, empfing es aus den Händen der Kirche. Der persönliche Anteil der Künstler an ihren Werken verringerte sich immer mehr, je stärker die Heiligkeit des Bildes betont wurde. Die kirchliche Vorschrift trat an die Stelle der freien künstlerischen Erwägung. Wie bei allen in der Kultur sich auslebenden Völkern erscheint auch in Byzanz schließlich der Zustand der Erstarrung als der gesetzmäßige. Erst in dieser Periode wurden die Maler an eine bestimmte Darstellungsweise gebunden, wurde ihnen genau vorgeschrieben, wie sie die heiligen Vorgänge zu schildern haben. Eine solche Anweisung besitzen wir in dem berühmten „Malerbuche vom Berge Athos“. Seine gegenwärtige Form hat es wahrscheinlich im vorigen Jahrhunderte empfangen, aber auch die ursprüngliche Redaktion geht nicht weit in das Mittelalter zurück. Die Vorschriften des Malerbuches decken sich oft mit sehr alten Darstellungen; gesammelt und zusammengetragen wurden die Regeln aber erst, als sich die byzantinische Kunst völlig ausgelebt hatte.

Das Schauspiel, welches Aegypten im Altertume bot, wiederholt sich in Byzanz. Hier wie dort währt es eine sehr lange Zeit, bis die reiche Erbschaft aufgezehrt wird. Wunderbar bleibt doch die mächtige Lebenskraft der Antike, daß selbst der geringe Rest, welcher von ihr auf die byzantinische Kunst überging, dieser noch Jahrhunderte lang ein vornehmes Aussehen sicherte und sie vor rascher Verwesung bewahrte. Auch darin gleichen sich Aegypten und Byzanz, daß das Urteil über ihre Kunst sich gewöhnlich nur auf die Kunstzustände in der letzten Periode stützte und die Unveränderlichkeit und die Erstarrung schlechthin als Grundzug der Kunstweise annahm. Wir wissen jetzt, daß, wie die ägyptische, so auch die byzantinische Kunst wechselreiche Schicksale hatte, und daß auch dieser mannigfache künstlerische Reize innewohnen. Namentlich die technische Tüchtigkeit blieb die längste Zeit auf einer sehr hohen Stufe und konnte dem Abendlande zum Muster dienen. In der Herstellung von Mosaikbildern besaßen die Byzantiner nahezu das Monopol, so daß in Italien wie in Deutschland die Mosaikmalerei geradezu als „griechische Arbeit“ bezeichnet wurde. In den Fächern des Kunsthandwerkes, in der Goldschmiedekunst, in der Emailmalerei, in der Elfenbeinschnitzerei und besonders in der Seidenweberei überragten sie weithin die anderen christlichen Völker. Die Errungenschaften der uralten orientalischen Kultur sammelten sich im byzantinischen Reiche und nahmen von hier ihren Weg nach dem Abendlande.

Viele Werke der byzantinischen Kleinkunst gelangten erst im Laufe der Kreuzzüge nach dem Westen und Norden Europas; die Schätze italienischer, französischer, rheinischer Kirchen füllten sich mit der Beute der Kreuzfahrer. Als Beispiele mögen das bekannte Elfenbeinrelief in Trier, welches die Uebertragung von Reliquien in eine Kirche darstellt (Fig. 54), und die reich emaillierte Lade mit dem Siegeskreuze in Limburg an der Lahn genannt werden. Doch haben auch schon früher Werke des Kunsthandwerkes den Weg nach dem luxusarmen Abendlande gefunden. Soweit darf man daher einen Einfluß der byzantinischen Kunst auf die Kultur des Occidentes behaupten. Was aber von einem ganz Europa beherrschenden byzantinischen Kunststile in den älteren Jahrhunderten des Mittelalters geredet wird, ist eitle Fabel. In einzelnen süditalienischen Landschaften, z. B. Kalabrien und Terra d'Otranto, wo noch im dreizehnten Jahrhunderte griechisch gesprochen wurde, die Basilianerklöster am griechischen Gottesdienste festhielten, wurde auch die byzantinische Kunst heimisch. Sie war in Venedig und auf Sizilien




Fig. 54. Byzantinisches Elfenbeinrelief. Trier.

bekannt. Im ganzen und großen ging jedoch der Occident in der Kunst seit der karolingischen Periode, nur auf der altchristlichen und römischen Tradition fußend, seine eigenen Wege. Dagegen hat die byzantinische Kunst bei allen Völkern, welche sich zur griechischen Kirche bekennen, eine führende Rolle behauptet und hier sich bis auf die Gegenwart forterhalten. Auch wenn andere Einflüsse hinzutraten, wie z. B. bei der prächtigen Klosterkirche Kurtea d'Argyisch in Rumänien, einem Werke des 16. Jahrhunderts, blieb doch noch die byzantinische Tradition in Kraft. Und auch die siegreichen Türken huldigten in ihrer Glanzzeit der byzantinischen Architektur. Die Moschee Mohammeds II. in Konstantinopel, von einem christlichen Künstler, Christodulos, erbaut, lehnt sich deutlich an die Sophienkirche an und empfängt nur durch den mit Cypressen bepflanzten Vorhof ein fremdartiges Gepräge. Historisch bedeutsam erscheint namentlich die Wechselwirkung zwischen der byzantinischen Kunst und der Richtung, welche die Völker des Islam einschlugen.

## 2. Die Kunst des Islam.

### a. Syrien und Aegypten.

Wie die byzantinische Kunst sich im Laufe der Zeiten mit dem Gebiet der griechischen Kirche deckte, so fand auch die Kunst des Islam ihre Grenzen in der Verbreitung der Lehre Mohammeds. Sie reicht im Osten bis nach Indien, im Westen bis nach Spanien. Schon der gewaltige Umfang ihrer Herrschaft erschwerte eine einheitliche Auffassung der künstlerischen Aufgaben. Wie verschieden gestalteten sich z. B. die Voraussetzungen für die Architektur am Ufer des Ganges, in Aegypten und auf römischem Kulturboden. Aber noch größere Hindernisse bot die Natur des herrschenden Stammes, das Wesen der religiösen Anschauungen und des Gottesdienstes. Der letztere war wenig geliedert, in den ersteren fand sich für das Gottesbild keine Stätte. Mag auch die Behauptung von dem völligen Mangel plastischer und malerischer Werke in der Kunst des Islam übertrieben sein, so bleibt doch die Thatsache bestehen, daß sich Skulptur und Malerei hier nicht über eine dekorative Wirkung erhoben. Abweichungen von der Regel, wie Jagd- und Minnebilder in der Alhambra, Porträts türkischer Sultane, haben ihren Ursprung in dem Eindringen fremder Sitte. Selbst in der Architektur können die Araber, der zunächst führende Stamm, nur die dekorativen Teile als ihre Schöpfung in Anspruch nehmen. Wie alle nomadischen Völker entbehrten sie des Sinnes für monumentale Kunst, begnügten sich mit Zelten als Behausung. An diese Zelte, welche den Hauptschmuck durch Teppiche empfingen, wird man erinnert, wenn man die Vorliebe der späteren Architekten für die Bedeckung aller Flächen mit buntfarbigen Ornamenten und ihr Streben gewahrt, durch glänzende, teppichartige Flachdekoration die Dürftigkeit der Gliederung zu verhüllen. Von den dekorativen Teilen abgesehen, birgt die arabische Architektur mannigfache, von außen hineingetragene, fremden Kunstweisen entlehnte Elemente in sich. Es kreuzen sich byzantinische und syrische Einflüsse. Die antike Kunst muß zahlreiche Säulen zum Schmucke der neuen Werke hergeben. Selbst die unter den Sassaniden vom dritten bis siebenten Jahrhundert aufblühende persische Kunst lieh einzelne Bauformen. Aus diesen vielfältigen Wurzeln entstand ein Stil, der Eigentümlichkeiten genug besitzt, um von den anderen, verwandten Weisen unterschieden zu werden, aber den einheitlichen Ursprung, die organische Entwickelung vermissen läßt.

Den ausgiebigsten Gebrauch von dem Lehnsysteme machte der Islam am Anfange seiner Herrschaft. Als er im siebenten Jahrhunderte in Syrien erobernd eindrang, begnügte er sich nicht, einzelne Bauglieder, das Material für die Prachtmoscheen von älteren Werken zu nehmen,

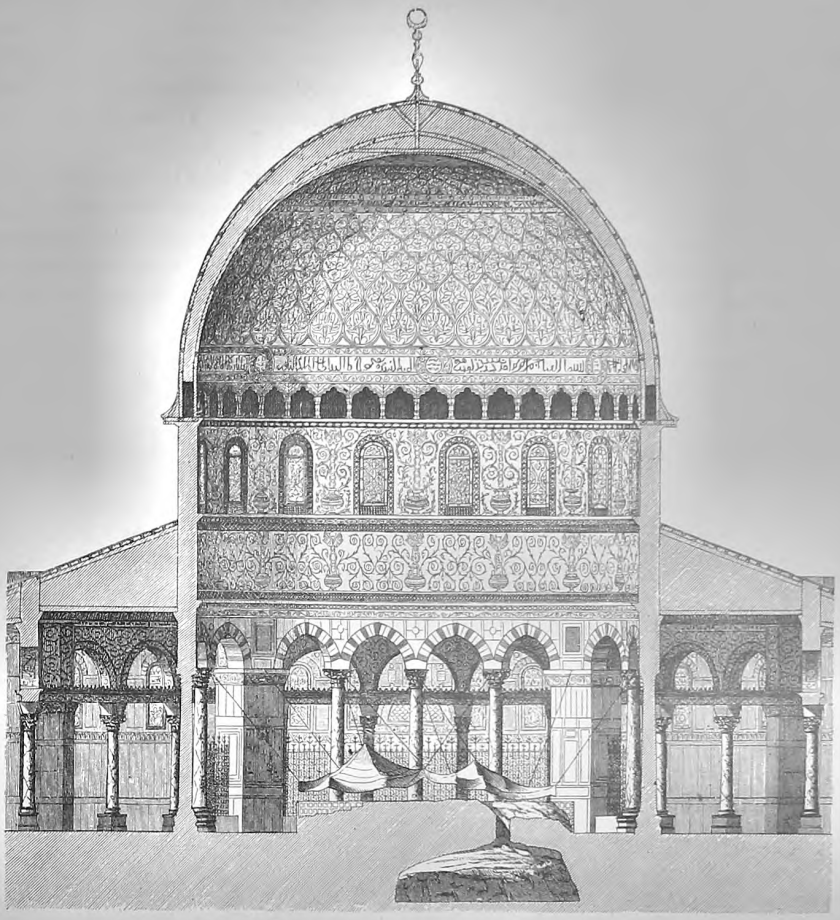


Fig. 55. Durchschnitt der Sachra-Moschee zu Jerusalem.

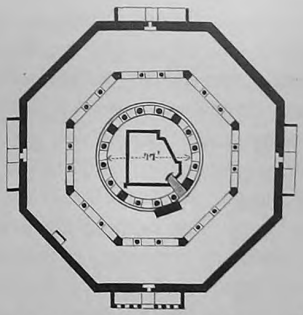


Fig. 56. Grundriß der Sachra-Moschee zu Jerusalem.

sondern verwandelte einfach byzantinische Kirchen in Moscheen. Auf dem Tempelberge in Jerusalem (Haram-esch-Scherif), da, wo ein Felsen nach jüdischer und mohammedanischer Sage den Mittelpunkt der Erde anzeigt, erhebt sich der Felsendom oder die Omarmoschee (Kubbet-es-Sachra), nach Mekka das höchste Heiligtum der Moslemin. Der Felsendom bildet ein Achteck (Fig. 55 und 56) und wird durch zwei konzentrische Kreise von Stützen (abwechselnd Pfeiler und Säulen) in drei Abteilungen gegliedert. Ueber dem mittelsten Raume wölbt sich, durch eine Mauertrommel vermittelt, eine leichte Kuppel, seit dem Einsturze im 11. Jahrhundert durch einen Holzbau ersetzt. Der Felsendom ist eine byzantinische Schöpfung; gestritten wird nur, ob er aus älterer Zeit stammt, oder ob er auf Befehl des Chalifen Abd-el-Melik im Jahre 694 von einem byzantinischen Künstler erbaut wurde. Das Wahrscheinlichste bleibt ein Umbau des älteren Werkes im siebenten Jahrhundert. Auch bei der siebenschiffige Moschee el-Aksa in Jerusalem dürfte eine byzantinische (dreischiffige) Kirche den Kern bilden.

Eine geringere Abhängigkeit von älteren Mustern zeigen die Bauten des Islam auf ägyptischem und südeuropäischem Boden. In raschem Sturmlaufe wurde schon im siebenten

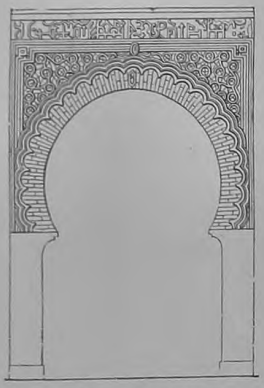


Fig. 57. Hufeisenbogen.



Fig. 58. Kielbogen.

Jahrhunderte Aegypten dem Islam unterworfen, eine neue Hauptstadt (Fostat oder Altkairo) gegründet, einige Menschenalter später die Herrschaft der Chalifen abgeschüttelt, ein selbständiges Reich errichtet und das Land zu hoher, langdauernder Blüte emporgebracht. Aus Aegypten holen wir zumeist unsere Kunde von der arabischen Architektur. Auch hier sind die Spitzbogen, die nebst den Hufeisen- und Kielbogen (Fig. 57 und 58) in jener am häufigsten wiederkehren und geradezu ihr Wahrzeichen bilden, einer älteren (persischen) Kunstweise entlehnt. Sie haben keineswegs konstruktive Bedeutung, tragen und stützen keine mächtigen Gewölbe, sondern danken der Freude an bewegteren, reicheren Linien und Formen das Dasein. Ein spitzig geschlossene oder unten eingezogene Bogenöffnung beschäftigt die Phantasie länger als ein einfacher Rundbogen. Der auf dekorative Wirkungen gerichtete Sinn äußert sich in gleichem Maße in den Kuppelbauten, in welchen das Streben, die ruhige Fläche durch kleine, farbige, in Licht und Schatten wechselnde, gleichsam angehängte Zierglieder zu beleben, siegreich auftritt.

Die im Umfange meistens beschränkte Kuppel ist auf quadratischem Grundrisse errichtet und stimmt in der Hauptsache mit den byzantinischen Anlagen überein; nur werden außen stufenförmige Absätze unter der eigentlichen Kuppelschale als Vermittelung angebracht, und innen

die Zwickel, welche den Uebergang von der Mauer zur Kuppel bilden, durch kleine, wie Bienenzellen aneinandergereihte, aus Gips oder Holz geformte Hohlkörper geschmückt. Sie erinnern an Tropfsteinbildungen, haben aber gewiß nicht diese zu unmittelbaren Vorbildern gehabt; eher möchte man in faltigen Decken den Ursprung suchen. Auch von der Wand zur flachen Decke leiten häufig Stalaktitengesimse über. Den monumentalsten Eindruck üben die Portalbauten der Moscheen aus, mächtige Nischen, durch eine Halbkuppel geschlossen und die ganze Fassadenhöhe einnehmend. Möglich, daß der altägyptische Fassadenbau hier noch nachwirkte. Fast alle Jahr-



Fig. 59. Moschee el-Moyed zu Kairo. (1415.)

hunderte des Mittelalters sind in Kairo durch Moscheenbauten vertreten. Bereits im 7. Jahrhunderte wurde die Amrumoschee begonnen, im 14. die Hassanmoschee, welche als die prächtigste gilt, und im folgenden die Moschee el-Moyed (Fig. 59) geschaffen. Sie weichen in der Größe und in den Einzelheiten von einander ab und lassen sich nicht als Glieder einer längeren Entwickelungskette auffassen. Die Moscheen bilden überhaupt keine geschlossene Baueinheit, sondern bestehen aus einer Gruppe von Bauten. Der Kern einer Moschee ist der Hof, in dessen Mitte sich der Brunnen für die religiösen Waschungen befindet. Eine gedeckte Halle umgiebt ihn. An seiner Ostseite, häufig durch ein Gitter von ihm getrennt, liegt die tiefere, der Breite nach oft durch Säulen oder Pfeiler geteilte Gebethalle; im Hintergrunde derselben die nach Mekka gerichtete

Gebetnische (Kibla oder Mihrab), rechts davon die Kanzel (Mimbar), von welcher die Predigt gehalten wird, und näher dem Hofe zu ein hohes umgittertes Gestell (Dikke), dem von Kanzellen umgebenen Chorraum in der altchristlichen Basilika vergleichbar, von welchem aus ein Vorbeter die Koranverse für die Fernstehenden wiederholte. Noch wären als regelmäßige Teile einer Moscheeanlage das Grab des Erbauers der Moschee (Maksûra), die Schule (Medrese) und das Minaret zu erwähnen, der Turm mit Galerien zum Abrufen der Gebetstunden, der sich nach oben verjüngt, aus dem Quadrat in das Achteck oder den Cylinder übergeht und auf dem Dache kuppelförmige Knöpfe oder Kegelspitzen trägt.

Vermißt man nur zu häufig die Klarheit der Anordnung, die Kühnheit der Anlage, so bietet dafür der Glanz und die Pracht der Ausstattung reichen Ersatz. Die dekorative Kunst entbehrt vollständig des plastischen Charakters, wie schon aus dem Mangel an architektonischen, scharf profilierten Gliedern hervorgeht. Der Malerei ist die Aufgabe, die Felder, Füllungen

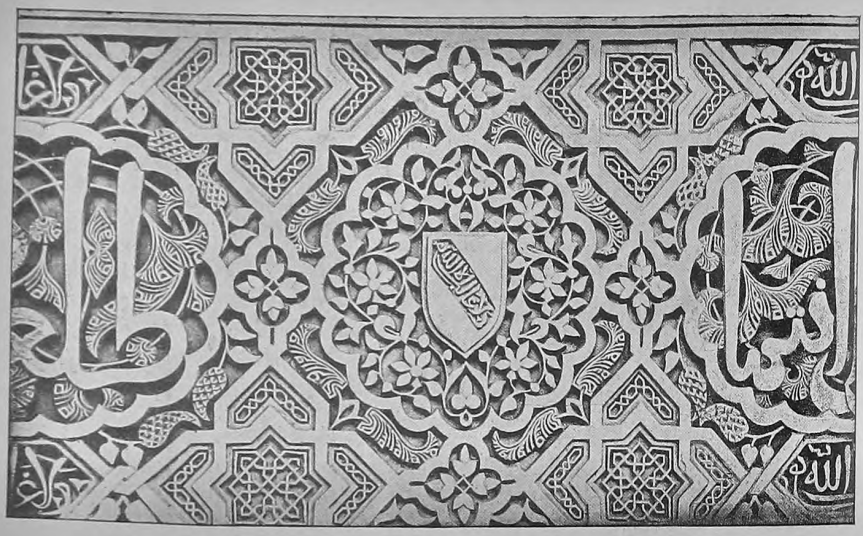


Fig. 60. Arabische Wandverzierung aus der Alhambra.

und Flächen zu schmücken, fast ausschließlich übertragen worden. Die arabischen Maler Aegyptens verstanden sich zwar auch wie die mohammedanischen Perser auf die Wiedergabe von Menschen- und Tierbildern; das Vollendetste und Bleibendste ihrer Leistungen sind jedoch die ornamentalen Muster, die unter dem Namen Arabesken begriffen werden. Geometrische Figuren liegen ihnen zu Grunde. Diese werden aber nicht in regelmäßigem Wechsel wiederholt; es werden auch nicht, wenn mehrere Figuren in eine größere Fläche eingezeichnet werden, Hauptfiguren von Nebenfiguren unterschieden, die einen den andern untergeordnet. Die Umrisse der Figuren öffnen sich vielmehr gegen einander, eine Figur geht in die andere über; die Linien, statt sich zu schließen, lenken ab und leiten zu der nächsten Figur, so daß man nie eine einzige fest im Auge behält, stets weiter gewiesen und von dem scheinbar bunten Wechsel der Gestalten gefangen genommen wird (Fig. 60). Zur Verstärkung und Ergänzung des Eindruckes tritt noch die Farbe hinzu. Wir begegnen keinem einzelnen vorherrschenden Tone, welcher der ganzen Fläche den bestimmten Charakter verleiht, auch nicht der Hebung der Farbentöne durch Kontraste. Gerade so wie die Linien ineinander fließen, eine Figur mit der anderen sich verschlingt, so

ordnen sich auch die verschiedenen Farben nebeneinander, so daß alle gleichmäßig zur Wirkung beitragen, zu einem reichen, harmonischen Ganzen. Das Auge haftet nicht an einer Farbe, sondern empfängt rasch wechselnde, im ganzen aber gut zusammenklingende Eindrücke. Die Phantasie der Künstler erscheint unerschöpflich in der Erfindung der Arabesken. Nicht nur daß



Fig. 61. Arabische Glaslampe. Wien, Oesterr. Museum.

das lineare Ornament die mannigfachsten Verbindungen eingeht, es wird auch noch die Ranke und stilisiertes Blattwerk zum Schmucke herangezogen und mit jenem verknüpft. Trotz dieser Fülle wird niemals ein Motiv mechanisch wiederholt, auch nicht in den Kleinkünsten und im Kunsthandwerke, wo die Arabeske gleichfalls herrscht, ja noch glänzendere Erfolge erzielt, als in der Architektur (Fig. 61).

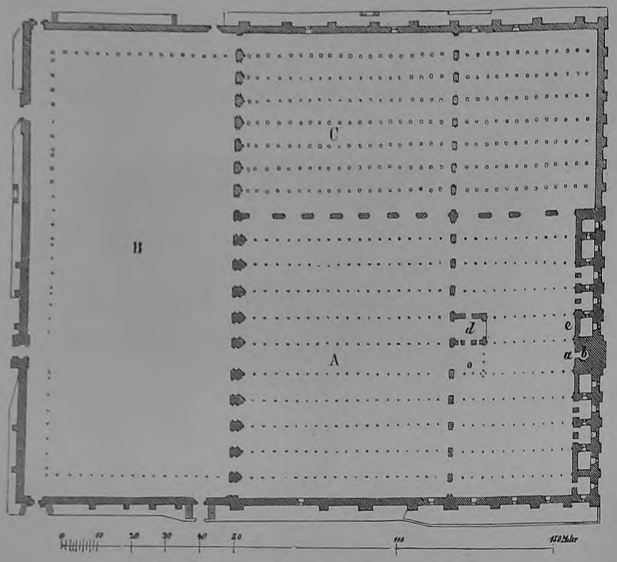



Fig. 62. Grundriß der Moschee von Cordova.
A. Ursprüngliche Gebethalle. B. Vorhof. C. Erweiterung der Gebethalle. a—b. Kibla.

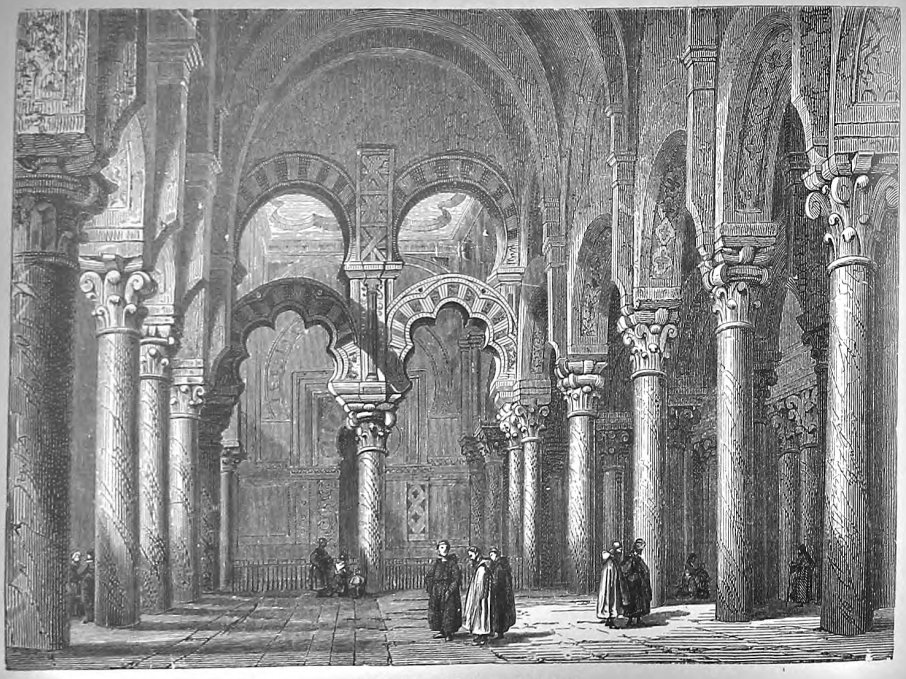


Fig. 63. Moschee zu Cordova.

## b. Sizilien und Spanien.

Von Aegypten drang die arabische Kunst, wie die politische Herrschaft des Islam, nach der Westküste Afrikas, von da nach Sizilien und Spanien vor. Die hier geschaffenen Werke werden gewöhnlich unter dem Namen: Werke des maurischen Stiles begriffen. Von der

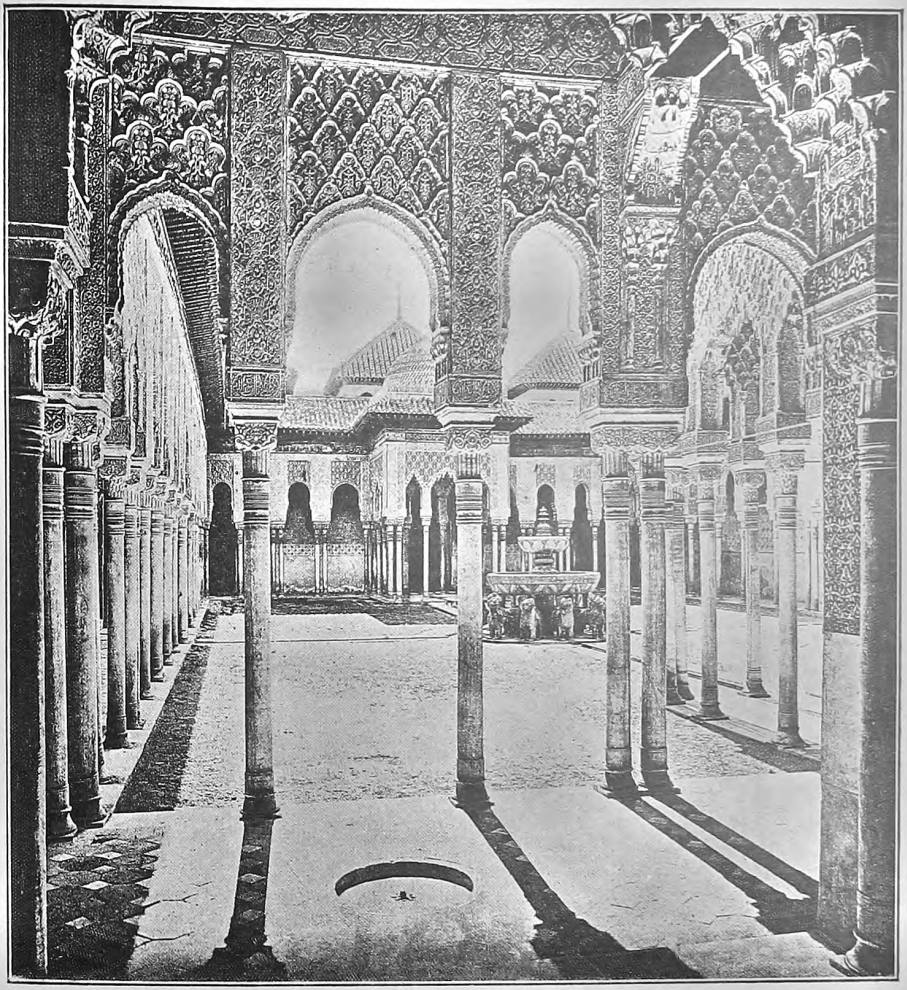


Fig. 64. Der Löwenhof der Alhambra.

Kunstthätigkeit der Araber auf Sizilien geben uns nur schriftliche Berichte und die Nachbildungen und Nachklänge in der normannischen Periode (Paläste Zisa und Kuba) Kunde.

Anders in Spanien. Hier haben zwei Bauten der Araber vor allen andern (Moschee in Toledo, Minaret oder Giralda und Alcazar in Sevilla u. a.) Weltruhm errungen: die Moschee von Cordova und die Alhambra in Granada. Die Anfänge der Moschee von Cordova

fallen bereits in das achte Jahrhundert. Die späteren Erweiterungen haben die Symmetrie gestört, doch den ursprünglichen Plan nicht unkenntlich gemacht. An den Vorhof stößt die große, ursprünglich von zehn, später von siebzehn Säulenreihen durchschnittene Gebethalle an (Fig. 62 u. 63). Die Säulen, fast alle römischen Denkmälern entlehnt und durch gezackte Hufeisenbogen verbunden, tragen kurze, ebenfalls durch Bogen verbundene Pfeiler, auf welchen

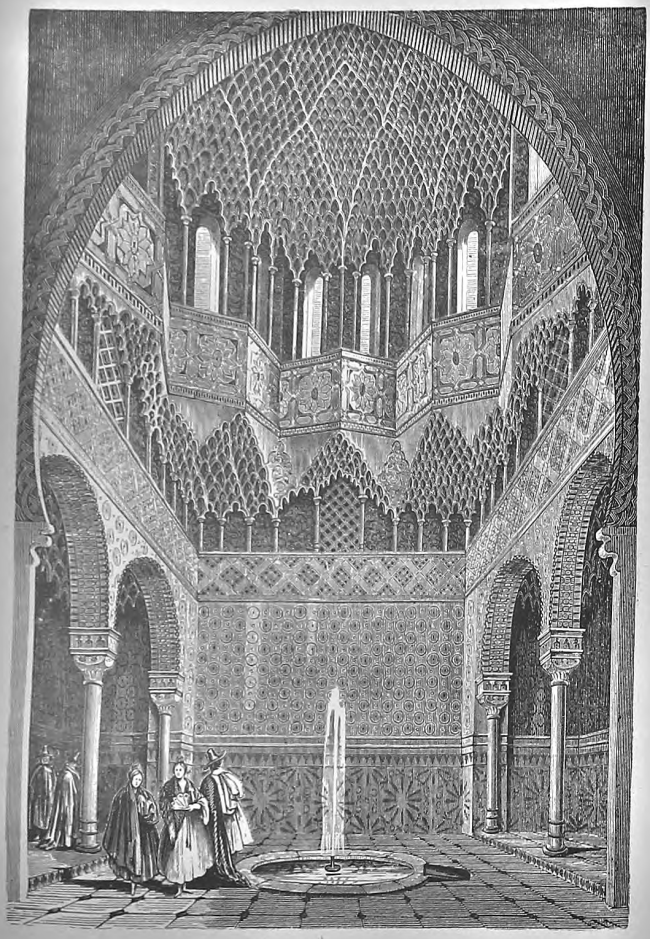


Fig. 65. Alhambra. Abencerragen-Halle.

die gerade Decke ruht. Der Wechsel von weißen Steinen und roten Ziegeln stimmte vortrefflich zu dem reichen Farbenschmuck, welcher die Wände und Bogen überzog. Das Lustschloß der maurischen Könige von Granada, nach der roten Farbe des Gesteins Alhambra benannt, vorwiegend dem 14. Jahrhunderte angehörig, zeichnet sich nicht durch die Größe der Anlage oder durch Großräumigkeit und monumentale Ausstattung aus. Die Fülle und die Schönheit des farbigen Ornamentes, welches alle Flächen bedeckt, die Verteilung der Räume, der reizende Wechsel der Höfe und Hallen umkleiden den Bau mit poetischem Schimmer und haben

in unserer Phantasie die Alhambra zum idealen Schauplatze eines träumerischen, dem Gesange, der Liebe und dem Ritterdienste gewidmeten Genußlebens geschaffen. Das Festhalten an den orientalischen Sitten giebt sich in der Betonung der Höfe kund, welche den Mittelpunkt der architektonischen Anlage bilden. Um den Hof der Alberca, eines langgestreckten Vierecks, gruppieren sich Säulenhallen, die jetzt zerstörte Moschee, die Bäder und der gewaltige, vorspringende viereckige Turm, in welchem sich der „Saal der Gesandten" befindet. Einen zweiten Mittelpunkt bildet der Löwenhof, nach dem auf zwölf Löwen ruhenden Bassin so benannt (Fig. 64). Eine leicht gefügte Säulenhalle schließt ihn ein und führt an einer der Langseiten zur Halle der

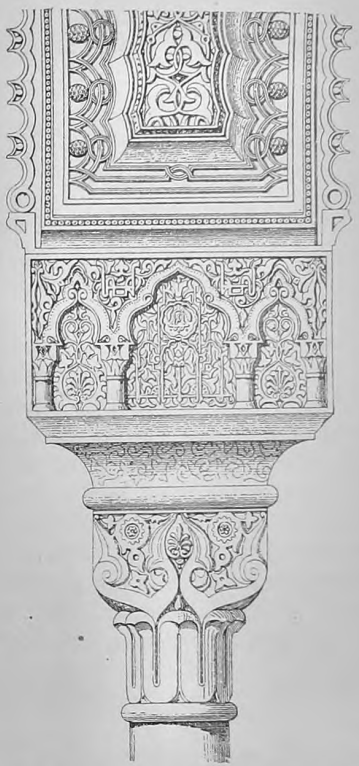


Fig. 66. Säulenkapitäl und Gewölbeanfang aus der Alhambra. (Nach Allg. Bauzeitg.)

Abencerragen (Fig. 65), deren ritterliches Geschlecht hier um 1480 ermordet wurde, an der anderen zur Halle der zwei Schwestern. Die üppige Schönheit der farbenreichen Dekoration, namentlich in diesen beiden Hallen, spottet jeder Beschreibung und läßt das dürftige Material, die Flüchtigkeit der Ausführung vergessen. Zur richtigen Würdigung des Bauwerkes muß hervorgehoben werden, daß die Bogen, z. B. im Löwenhofe, nicht auf den Säulen ruhen, also keine konstruktive Bedeutung haben, sondern nur zur zierlicheren Füllung und zum Abschluß des Raumes zwischen je zwei Säulen dienen. Auch die Säulen selbst, bald einzeln, bald zu zweien (gekuppelt) aufgestellt, dünn und schlank, mit einem aus verschlungenen Blättern gebildeten Kapitäl (Fig. 66) bedeckt, sind mit Rücksicht auf die geringe Last, die sie zu tragen

haben, und auf den leichten, anmutigen Charakter der ganzen Anlage geschaffen worden. Die Alhambra ist das jüngste Werk arabischer Kultur in Europa. Die wuchtige Kraft, welche den Islam in raschem Laufe nahezu die Weltherrschaft erstürmen ließ, ist verschwunden; eine satte Bildung, die sich des Lebensgenusses und des üppigen Reichtums erfreut und bei der Ausschmückung der heimischen Stätte vor allem den sinnlichen Reizen huldigt, war an ihre Stelle getreten. So spiegelt sich in dem köstlichen Lustbau der Alhambra das Schicksal der arabischen Kulturwelt wieder. Die Herrschaft der Araber im südwestlichen Europa bedeutet nur eine kurze Episode in seiner Geschichte, die Kunstthätigkeit der Mauren ist einem flüchtigen Traume vergleichbar. Unsterblichkeit wahrte sich nur die Arabeske, welche in dem ornamentalen Hausrat Europas eine bleibende Stätte fand. Die Arabeske entstammt dem innersten Volksgeiste der Moslemin und konnte daher wie alles, was einmal wahrhaft gelebt hat, nicht mehr spurlos vergehen.

---

## 3. Karolingische Kunst.

Die christlichen und mohammedanischen Orientalen durften uns Nordländer in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters mit Fug und Recht Barbaren schelten; denn wir brachten, als wir in das Weltreich der Kunst eintraten, zunächst nur einen kärglichen Einsatz mit. Was wir als Eigentum besaßen, die feurige Hingabe an die christlichen Lehren, den tief in die Sache eindringenden Sinn, das rege Naturgefühl, die unerschrockene Wahrheitsliebe konnte anfangs gar nicht zur Geltung kommen. Den Vorzügen der alten Kultur, den abgeschliffenen Formen, dem ausgebildeten Handwerke vermochten wir nichts Aehnliches entgegenzustellen. Als daher die Römer nach dem Norden Kolonien aussandten und hier Städte anlegten, wurde keine Verschmelzung der römischen Kunst mit einer heimischen Weise versucht; es entwickelte sich vielmehr eine römische Provinzialkunst, derber, gröber in den Formen, ärmlicher im Materiale als die Kunst in der Hauptstadt, aber in den Wurzeln, in den Grundzügen mit ihr zusammenfallend. Immerhin sproß in den römischen Pflanzstätten Galliens, Britanniens und Germaniens während der Kaiserzeit eine Kultur empor, deren Reichtum und Tüchtigkeit uns noch heute in den Funden in der Erde und selbst in einzelnen Bauresten überraschend entgegentritt. Welchen prächtigen Eindruck mußte nicht z. B. Trier mit seiner Basilika, seinem Amphitheater, Palaste und Stadtthore üben! Leider fehlte dieser Kultur, um sie zu vollem Gedeihen zu bringen, die Stetigkeit der Entwickelung. Nach den Stürmen der Völkerwanderung mußte beinahe überall von neuem wieder gesät werden.

Am raschesten hob sich die Kunstübung im Bereiche der Langobardenherrschaft. Schon im sechsten Jahrhunderte wurde das Maurergewerbe von Genossenschaften (magistri comacini) betrieben, was eine längere Uebung und reiche Ausbildung des ersteren voraussetzt. Aus der gleichen Zeit erfahren wir von der Errichtung von Kirchen und Palästen (P. der Theodelinde und des Berthari in Pavia, des Luitprand in Olona) und von der Ausschmückung der letzteren durch Wandbilder. Auch die Kirchen erfreuten sich reicher Begabung mit Goldarbeiten und Elfenbeinwerken (Domschatz zu Monza, Elfenbeintafel des Herzogs Pemmo in Cividale u. a.). An dieser Thätigkeit hat aber der Langobardenstamm nur einen geringen Anteil; das Verdienst gebührt vielmehr den alten Bewohnern des Landes, welche auch unter der Langobardenherrschaft in den Städten ansässig blieben und hier die römische Kunstbildung fortpflanzten. Nur in den Ornamenten kommt ein fremdartiger, nordischer Zug zum Vorschein, und die rasch eintretende Verwilderung der Zeichnung, die grobe Arbeit bekunden die Mitwirkung von Barbaren-

händen. — Langsam hebt sich die Kunstthätigkeit unter den Franken während der stürmischen Herrschaft der Merowinger. Doch haben sich Nachrichten von zahlreichen und ausgedehnten Kirchenbauten, bei welchen frühzeitig auch die Kreuzform — wohl aus Italien (Mailand) übertragen — auftaucht, und von malerischer Ausschmückung der Kirchen erhalten. Die Unterscheidung der heimischen Bauweise, welche Holz oder kleine Bruchsteine verwendet, von dem

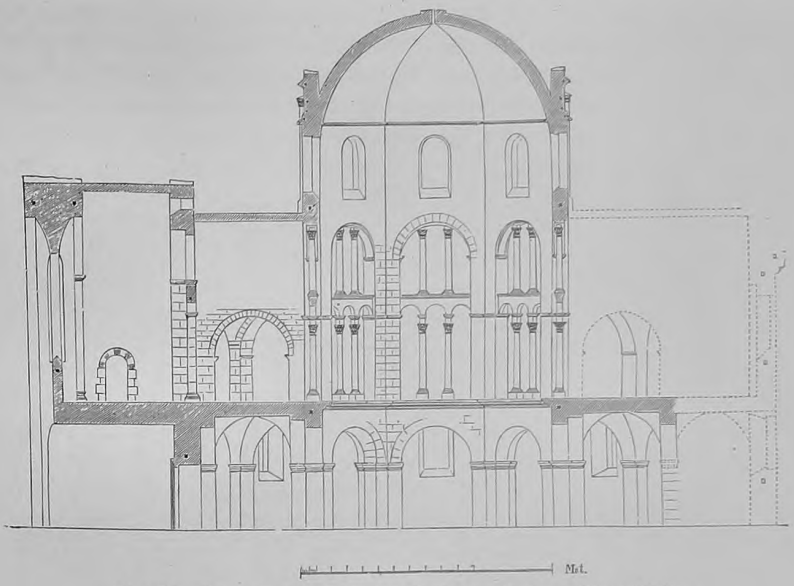



Fig. 67. Palast-Kapelle Karls des Großen in Aachen. Längenschnitt.

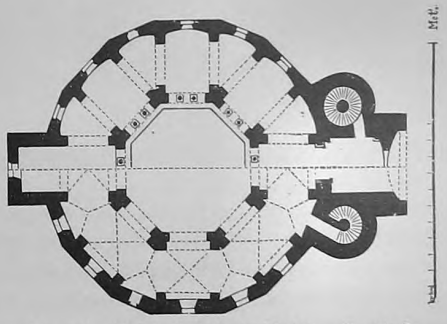



Fig. 68. Palast-Kapelle in Aachen. Grundriß.

römischen Quaderbau deutet jedenfalls auf ein geschärftes Auge, auf einen erwachenden Kunstverstand hin, ebenso wie die rühmende Erwähnung von Goldschmieden die Freude an reichem Schmucke beweist. Eine große Sauberkeit der Arbeit spricht in der That aus den Goldgeräten (Schwertknöpfen, Spangen) aus dem Grabe Königs Childerich I (5. Jahrh.) bei Tournay, welche mit Glasflüssen eingelegt sind und Emailwerke nachahmen. Sie bilden mit den Lichterkronen des westgotischen Königs Recceswinthus (7. Jahrh.) die wichtigsten Proben der Kleinkunst aus

der merowingischen Periode. — Stetiger tritt uns die Kunstentwickelung auf angelsächsischem Boden entgegen, wo namentlich die seit Gregor dem Großen unterhaltenen Beziehungen zu Rom auch auf die Kunstpflege Einfluß übten. Konnte auch der heimische Holzbau nicht verdrängt werden, so empfing doch die Malerei, sowohl der Handschriftenschmuck wie die Wandmalerei, vielbegehrte Muster. Bereits im 7. Jahrhunderte scheint eine feste Regel für die Aufstellung der Bilder in Kirchen bestanden zu haben.

Erst in der Karolingischen Periode, nach der Mitte des achten Jahrhunderts, beginnt im Norden eine reiche Thätigkeit, die ihren Mittelpunkt überwiegend an dem Hofe Karls des Großen findet. Zu einem selbständigen freien Auftreten der germanischen Phantasie fehlte zunächst noch die Kraft. Die hervorragenden Förderer und Träger der Bildung waren verschiedenen



Fig. 69. Kloster zu Lorsch. Eingangsthor (Ph.).

Stämmen und Ländern entsprungen. Gemeinsam war ihnen, wie die Kenntnis der lateinischen Sprache, so die hohe Verehrung der römischen Litteratur. Dieses internationale Band erwies sich zunächst stärker als die nationale Besonderheit und wies dem Geistesleben seine bestimmte Richtung. Ebenso mußten die byzantinischen Hofsitten als Muster angerufen werden, als unter Kaiser Karl dem Kahlen der fränkische Hof auch im äußeren Gepränge das alte Kaisertum nachzuahmen versuchte. Die Blicke der karolingischen Kunst sind gleichfalls auf die ältere römische und altchristliche Kultur zurückgelenkt. Italien liefert nicht blos Baumaterial und Schmucksachen sondern auch künstlerische Anregungen und Muster. Byzanz endlich übt Einfluß auf die zeremonielle Tracht und sendet Werke des Kunsthandwerkes und der Luxusindustrie. Das bedeutendste Denkmal der karolingischen Kunst ist die von Kaiser Karl dem Großen gestiftete und 804 geweihte Palastkapelle (jetzt Münster) in Aachen (Fig. 67, 68). Mag auch die oft

angerufene Aehnlichkeit mit San Vitale in Ravenna nicht durchschlagend sein, der Plan und die Anordnung von einem selbständig denkenden Baumeister (einem sonst unbekannten Meister Otto aus Metz?) herrühren: die Verwandtschaft mit älteren italienischen Centralanlagen, z. B. dem sog. alten Dome in Brescia, bleibt bestehen. Eine Vorhalle, mit zwei Rundtürmen zur Seite, führte in das Innere, das als ein achtseitiger Kuppelraum, von einem sechzehnseitigen niederen Umgange umschlossen, entworfen wurde. Der Umgang zeigt zwei Stockwerke. Das untere ist, dem Wechsel der quadratischen und dreieckigen Felder im Grundrisse entsprechend, mit Kreuzgewölben und dreiseitigen Gewölbekappen eingedeckt. Das obere lehnt sich in aufsteigenden Gewölben an den Kuppelraum an und öffnet sich gegen denselben in hohen Rundbogen, welche durch ein Doppelpaar von Säulen, — die unteren von den oberen durch ein Gesims getrennt, die oberen, wie im Pantheon, an die Laibung der Bogen unmittelbar anstoßend — gestützt erscheinen. Außen entbehrte der Bau beinahe jeglichen Schmuckes. Die große Nische an der Eingangsseite, die schmalen Pfeiler an der Kuppelmauer sind die einzigen wirksamen Unterbrechungen der Mauermasse. Innen dagegen trugen Mosaikgemälde in der

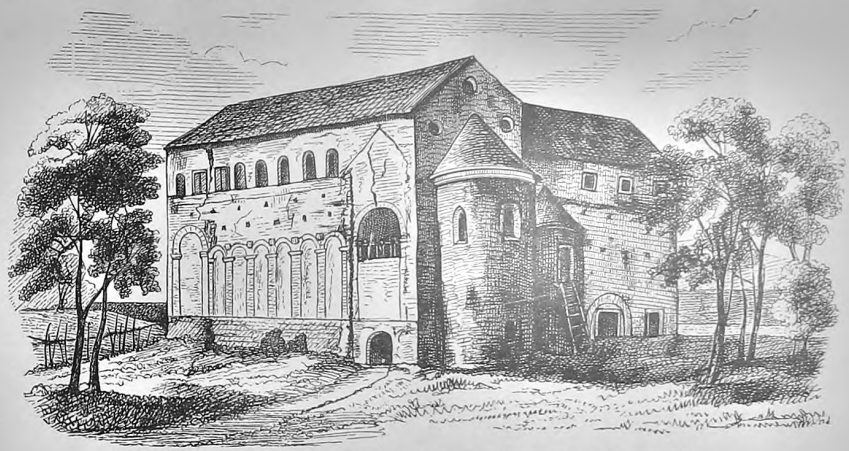


Fig. 70. Ansicht der Einhard-Basilika. (Klosterruine Steinbach.)

Kuppel, noch erhaltene, kunstvoll gegossene Gitter im oberen Umgange und die reichen (antiken Bauten entlehnten?) Säulenkapitäle zu einem glänzenden Eindrucke bei. Die Aachener Palastkapelle wurde mehrfach nachgeahmt, so z. B. in Ottmarsheim bei Mülhausen im Elsaß, einer Benediktinerinnenkirche aus dem 11. Jahrhunderte; insbesondere fand das Motiv der aufeinander gestülpten Säulen als Bogenfüllung eine weitere Verbreitung (Essen, Maria im Kapitol zu Köln). Doch lag dem Aachener Münster kein fruchtbarer Gedanke zu Grunde, welchen die spätere Kunst weiter hätte entwickeln können. Wie der Kaiser vor allen Zeitgenossen durch die Größe seines Herrschergeistes strahlt, so überragt auch sein Bau noch auf lange hin die Leistungen nordischer Künstler. Nicht darauf soll Gewicht gelegt werden, daß so viele Einzelglieder und Schmuckteile aus älteren italienischen Werken (Rom und Ravenna) über die Alpen gebracht wurden, um den engen Zusammenhang mit der altchristlich-römischen Kultur zu beweisen, wohl aber auf die geschickte, von klarem Verstande zeugende Behandlung des Bautypus, welche eine mechanische Kopie ausschließt. Noch aus einem anderen, freilich kleineren Werke spricht die Begeisterung für die vergangene Kunst. Die Thorhalle in Lorsch (Fig. 69), wohl zu der von K. Ludwig dem Jüngeren (876—882) gestifteten Grabkirche gehörig, welche als „bunte“ d. h.

farbig geschmückte Kirche von Zeitgenossen gerühmt wird, offenbart in den Maßverhältnissen und in der Zeichnung der Säulen und Pilaster das Studium der Antike. Nur in den Giebeln (statt Bogen) über den oberen Pilastern und in dem Farbenwechsel der Quadersteine an der Fassade klingt die heimische Weise an. Die merowingische Taufkirche in Poitiers z. B. zeigt, nur roher und unregelmäßiger, den Schichtenwechsel verschiedenfarbiger Steine; an angelsächsischen

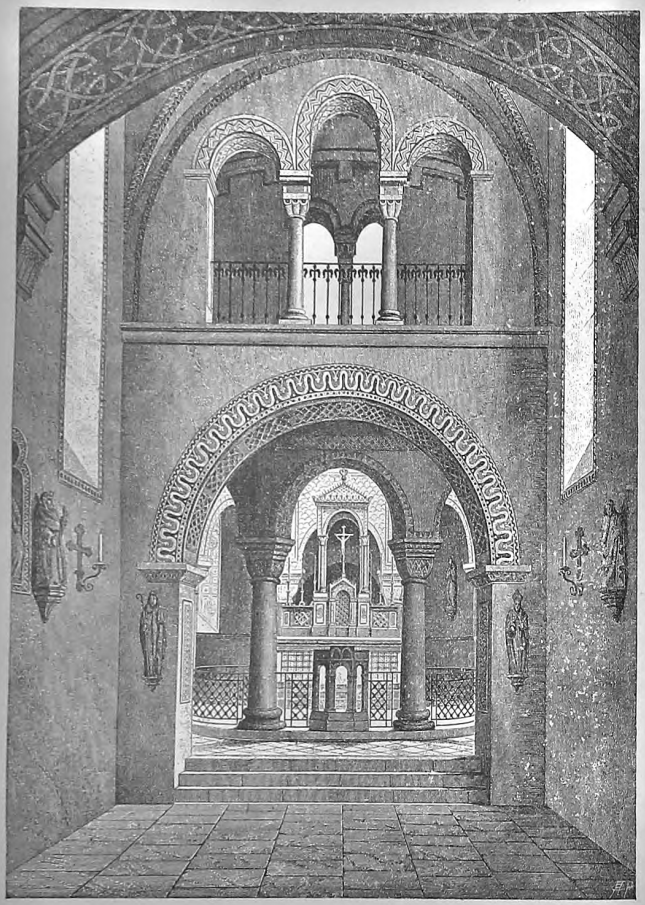


Fig. 71. St. Michael in Fulda. (a. 820.)

Bauten kehrt die Vertretung des Bogens durch spitze Giebel öfter wieder. Aber auch diese heimischen Motive gewinnen in Lorsch eine kunstreichere Gestalt.

Neben diesen Schöpfungen, welche besonderen günstigen Umständen den Ursprung verdanken, bestand die Kirchenanlage nach dem Muster der altchristlichen Basiliken als Regel aufrecht. Reste haben sich von den beiden Stiftungen Einhards, von den Kirchen in Michelstadt (Steinbach) im Odenwalde (Fig. 70) und Seligenstadt erhalten; ihnen schließt sich die Michaelskirche auf dem heiligen Berge bei Heidelberg (883) an. Viereckige Pfeiler trennen die Schiffe, an welche ein Querhaus mit Apsiden sich anschließt, so daß der Grundriß die Form eines

Kreuzes (T) zeigt. Eine merkwürdige Klarheit und Schärfe offenbaren die Abmessungen der einzelnen Teile, eine große Tüchtigkeit die technische Arbeit. Wenn Ziegelbrand, Mörtelbereitung, überhaupt das ganze Maurerwerk die lebendige Fortdauer römischer Ueberlieferungen verraten, so zwingt die wohl überlegte Raumanordnung zu der Schlußfolgerung auf eingehende theoretische Studien.

Die Hauptrolle in der Baubewegung der karolingischen Periode fällt den Klöstern zu. Sowohl in Frankreich (Centula oder S. Riquier, Fontanellum oder Vandrille u. a.) wie in Deutschland erstanden zahlreiche Benediktinerklöster, die bei rasch wachsendem Reichtum nicht

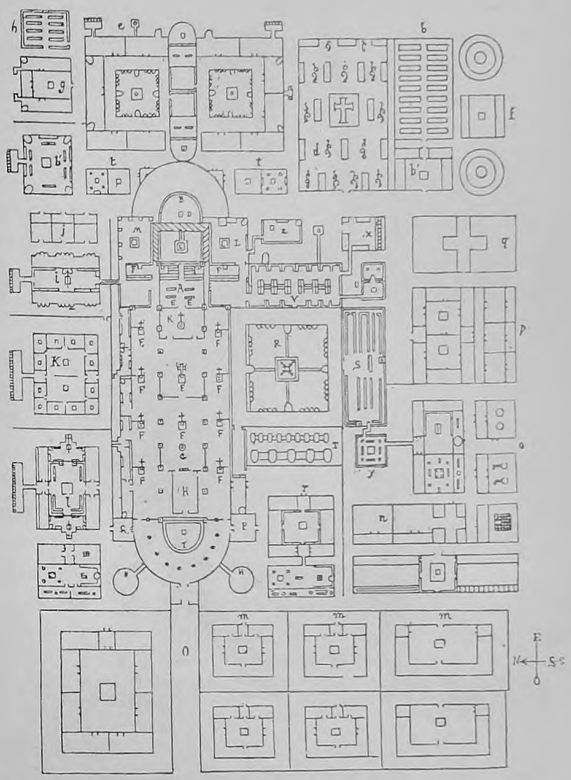


Fig. 72. Grundriß eines Klosters aus dem Archiv von St. Gallen.

zögerten, die ursprünglichen Notkirchen in stattlichster Weise umzubauen. An sie knüpft sich vorzugsweise der Fortschritt in der Architektur vom 9. bis zum 11. Jahrhundert. Von den großen Bauten in Fulda ist nur die kleine Michaeliskirche (820) und auch diese nicht in unversehrter Gestalt auf uns gekommen. Ueber der kreisrunden Krypta erhob sich ein Kuppelbau, von acht Säulen getragen und einem runden Umgange eingeschlossen (Fig. 71). Auch die Kirche und das Kloster von St. Gallen, ein Werk Abt Gozberts (816—837), haben einem Neubau weichen müssen. Doch bietet vollgültigen Ersatz ein großer, auf Pergament gezeichneter gleichzeitiger Plan (Fig. 72), welchen das Archiv von St. Gallen bewahrt. Er ist um so wertvoller, als er von allen Zufälligkeiten des Bauplatzes absieht, also einen Musterplan darstellt.

Die Klosterbauten, welche die Kirche einschließen, südlich das eigentliche Mönchskloster mit Schlaf- und Speisesaal, nördlich die Abtei und Schule, östlich das Krankenhaus und Noviziat, westlich und im äußeren südlichen Umkreise die Oekonomiegebäude, erregen unser Staunen durch die verständige Anordnung; die Kirche selbst weckt unsere Bewunderung durch ihre Größe und reiche Gliederung. Zwei Rundtürme schirmen den Eingang; Säulen scheiden das Mittelschiff von den Seitenschiffen; über der Krypta, welche jetzt bei großen Kirchenanlagen allgemein in Gebrauch kommt, erhebt sich an der Ostseite der erhöhte Chor mit der Apsis. Auch im Westen schließt die Kirche mit einem Halbkreise ab; es wird demnach der Chor verdoppelt. Die Doppel-



Fig. 73. Reiterstatuette Karls d. Gr. (?). Paris, Museum Carnavalet.

chöre, seit dem 8. Jahrhunderte (Centula) nachweisbar, finden ihre natürliche Erklärung in dem Doppelkultus der betreffenden Kirchen. Wenn eine Kirche zwei Titelheilige hatte, auf deren Namen sie geweiht und benannt war, so widmete sie beiden besondere Kultusstätten. Namentlich in Deutschland fanden die Doppelchöre bei größeren Stifts- und Domkirchen bis in das 12. Jahrhundert häufige Verwendung.

Werke der Skulptur und Malerei haben sich begreiflicherweise aus der Zeit Karls des Großen nur spärlich erhalten. Den Bedarf an plastischem Schmucke deckte zum Teil Italien, woher der Kaiser Bronzewerke, Säulenkapitäle, musivisch eingelegte Steinplatten holte. Doch wurde auch in Aachen nachweisbar der Erzguß geübt; ebenso war er in der karolingischen Periode in

Oberitalien (Thüre in S. Ambrogio in Mailand) wohlbekannt. Wie eng sich die karolingischen Künstler an den spätesten römischen Provinzialstil anschlossen, lehrt eine kleine Reiterstatuette aus Bronze (Fig. 73), die früher dem Metzer Domschatze angehörte und jetzt im Museum Carnavalet in Paris bewahrt wird. Auf den Namen Karls des Großen getauft, stellt sie entweder diesen oder einen der späteren Karolinger dar und ist sicher noch im 9. Jahrhundert entstanden. Die gallo-römische Kunst diente den Bildhauern des frühen Mittelalters bis zum 11. Jahrhundert als Vorbild, was nicht blos durch dieses eine Beispiel ersichtlich wird. Die Aehnlichkeit in der wulstförmigen Behandlung der Haare, in der Bildung der Köpfe und in der harten symmetrischen Zeichnung der Gewänder erscheint zu groß, als daß sie dem bloßen Zufall zugeschrieben werden könnte. Von den monumentalen Malereien, den Mosaiken in der Aachener Domkuppel, welche gewiß kein einheimischer Künstler geschaffen hat, und dem historischen und biblischen Bilderkreise im Saale und in der Kapelle der Ingelheimer Pfalz aus der Zeit Ludwigs des Frommen sind alle Spuren verschwunden. Auch von den Malerarbeiten in verschiedenen Klosterkirchen (Fontanellum, Fulda, St. Gallen) haben sich nur die Namen der Maler und die Unterschriften (tituli), welche die Gemälde erläuterten, erhalten. Dagegen besitzen wir eine stattliche Reihe mit Bildern geschmückter Handschriften (Psalter, Evangeliarien, Sakramentarien, die Vorläufer der späteren Meßbücher, Bibeln), welche uns in genügender Weise über die Richtung und den Wert der karolingischen Malerei unterrichten.



Fig. 74. Irische Initiale.

Den nordischen zum Christentume bekehrten Stämmen waren die biblischen Schriften nicht blos Quelle des Glaubens, sondern auch Quelle der litterarischen Bildung überhaupt. Die neu erlernte Kunst des Schreibens übten sie zuerst und am liebsten an den heiligen Büchern. Die hohe Bedeutung der letzteren wurde durch die sorgfältige kalligraphische Ausführung ausgedrückt. Dadurch unterscheiden sich die illustrierten Handschriften altchristlichen und byzantinischen Ursprunges grundsätzlich von den nordischen, daß in den ersteren bei aller Pracht der Ausstattung (Purpurpergament, Goldschrift) doch der Text im ganzen unverziert gelassen, und der Schmuck auf die Beigabe gemäldeartig wirkender Bilder eingeschränkt wird. Diese sind, wie auch die Technik offenbart, das Werk geschulter Maler. Anders im Norden. Hier dehnt sich der künstlerische Schmuck auch auf den Text aus. Der Schreiber und der Maler erscheinen enger verbunden, oft in einer Person vereinigt. Die Initialen nehmen einen unverhältnismäßig großen Raum ein; auf sie wird bunter Farbenschmuck gehäuft, der Kern ihrer Form durch reichen Zierat beinahe erdrückt. Mit farbigen Mustern werden die Blätter eingerahmt, zuweilen ganze Seiten mit dekorativer Zeichnung übersponnen. In dem Ornament prägt sich der selbständige nationale Kunstsinn am stärksten aus, zumal dafür nicht wie für figürliche Darstellungen ältere Vorbilder bestanden. Nirgends stärker als in den irischen Manuskripten. Es wiederholt sich hier teilweise dte älteste elementare Kunstweise. Die Ornamente zeigen gebrochene, verschlungene Linien, Spiralen, gewundene Bänder, verflochtenes Riemenwerk, das später in Tier-, namentlich Vogelköpfe, Schlangenleiber ausgeht und am besten als Geriemsel charakterisirt wird (Fig. 74). Bei der großen Schreiblust und dem Wandertriebe der irischen Mönche (Schotten) gewannen die irischen Handschriften eine weite Verbreitung bis nach St. Gallen und Würzburg. Doch würde man irren, wenn man ihnen eine grundlegende Bedeutung für die abendländische Kunst zuschriebe. Die irische Miniaturmalerei ist nur ein Nebenzweig der letzteren und zwar

ein rasch verwilderter. Insbesondere die so auffallenden figürlichen Schilderungen offenbaren keine eigentümliche, entwickelungsfähige Phantasie, sondern sind, wie die Vergleichung der älteren Codices, z. B. des Evangeliariums im Trinity college in Dublin aus dem 7. Jahrhunderte (book of Kells) mit jüngeren (in St. Gallen) lehrt, so entstanden, daß der lateinischen Kunst entstammende Vorbilder unter der Hand des nur auf kalligraphische Schnörkel eingeschulten



Fig. 75. Madonna. Miniatur aus dem Book of Kells im Trinity College zu Dublin.

Schreibers allmählich auch die letzte Spur der Natürlichkeit einbüßten (Fig. 75). Die irischen Künstler erfinden keine neuen Gestalten, sie verstehen auch nicht zu erzählen, wie die angelsächsischen oder fränkischen Miniatoren, sondern begnügen sich mit der Uebertragung der altchristlichen Typen in die kalligraphische Form. Nur soweit das irische Ornament dem im ganzen Norden heimischen Formensinne entsprach, fand es bei Angelsachsen und Franken Eingang. Bei den Franken werden das Flechtwerk und die gewundenen Linien bereits mit Ranken und Blättern

gemischt (Fig. 76). Kunstschulen, mit fruchtbaren Keimen für weitere Entwickelung ausgestattet, finden sich nur auf angelsächsischem und fränkischem Boden. Beide Schulen stehen zur altchristlichen Kunstweise in engen Beziehungen. Freilich fehlen für die Miniaturmalerei fast alle Mittelglieder aus dem 6. bis 8. Jahrhunderte. Immerhin sind wir imstande, den allgemeinen Gang der Entwickelung klar zu legen. Aus dem Kloster des h. Augustin in Canterbury haben sich noch einzelne Handschriften gerettet (Purpurevangelium im British Museum, Evangeliar in Cambridge), welche aller Wahrscheinlichkeit nach auf die vom Papste Gregor dem Großen der angelsächsischen Stiftung geschenkten Bücherschätze zurück gehen. Sie sind nicht die Originale, aber ihnen doch nachgebildet. Dieses gilt namentlich von dem leider unvollständigen Cambridger Evangeliar, vielleicht im siebenten Jahrhunderte, im engsten Anschlusse an ein älteres Muster geschaffen. Auf dem einen Blatte sitzt der Evangelist (Lukas) auf einem Polsterstuhle in einer Nische, welche auf jeder Seite von zwei korinthischen Säulen eingerahmt ist und oben mit einem Friese abschließt. Zwischen den Säulen sind in kleine Felder die von dem betreffenden Evangelisten erzählten Ereignisse eingezeichnet. Diese Anordnung bringt den lehrhaften Zweck, welcher bereits in frühchristlicher Zeit mit den bildlichen Darstellungen, den Bildertafeln, verknüpft wurde, in Erinnerung. An diese Zeit mahnt auch die ruhige Haltung der Evangelisten, der verhältnißmäßig richtige Wurf ihrer Gewänder, vor allem aber die abgekürzte, nur den Kern der Handlung verkörpernde Wiedergabe der biblischen Szenen. Hier liegen offenbar noch altchristliche Traditionen zu Grunde. Daß eine Reihe von Elfenbeintafeln aus dem vorigen Jahrtausende die gleiche Anordnung: ein größeres Mittelfeld mit der Hauptgestalt, eingerahmt von kleinen Feldern mit historischen Schilderungen zeigen, zwingt zur Annahme einer gemeinsamen älteren Quelle. So bietet das Evangeliarium in Cambridge ein anschauliches Muster der Miniaturmalerei in der vorkarolingischen Periode. Der Fortschritt geschah nur in der Richtung, daß Hauptbild und Rahmenbilder getrennt wurden; die letzteren blieben aber noch bis in das 10. Jahrhundert immer mehrere auf einem Blatte aneinandergereiht und zusammengestellt, und verwandelten sich nur langsam in selbständige Einzelbilder. An den Hauptgestalten, den immer wiederkehrenden Titelbildern, wagte die Phantasie der jüngeren Geschlechter nicht zu rütteln. Sie bewahren das alte ehrwürdig gewordene Gepräge und offenbaren noch in der karolingischen Periode und selbst später altchristliche Züge. Dies gilt z. B. von den Christusbildern (Fig. 77),



Fig. 76. Initiale aus der Bibel Karls des Kahlen. Paris, Nationalbibliothek.

von den Bildern der Evangelisten, von David mit seinen Sängern und Tänzern, insbesondere auch von den sog. Kanonestafeln, den reich geschmückten, von Säulen getragenen Bogen, in deren Füllungen die übereinstimmenden Stellen der vier Evangelien verzeichnet wurden. Erst in den eigentlichen Textillustrationen regt sich eine selbständigere Auffassung, so bereits im Ashburnham-Pentateuch, früher im Besitze des Klosters St. Gatien in Tours, im 7. Jahr-




Fig. 77. Aus dem Evangeliarium Karls des Großen (781). Paris.

hunderte wahrscheinlich in Oberitalien oder im südlichen Frankreich geschrieben. Der Raumsinn ist gänzlich verschwunden; mehrere Szenen werden stets auf einem Blatte ohne jegliche Ordnung oder schärfere Scheidung gezeichnet. Auf dem Blatte z. B., welches die Anfänge der Geschichte Moses schildert (Fig. 78), sehen wir oben den thronenden Pharao, wie er den Befehl zur Bedrückung der Israeliten erteilt, und gegenüber, wie er oder sein Statthalter die Wehmütter zur Rechenschaft zieht, daß sie die männlichen Erstgeburten der Juden nicht getötet haben. Unten aber

werden die Ereigniſſe von der Findung Moſes bis zum brennenden Dornbuſche erzählt. Solchen Mängeln ſtehen aber einzelne Vorzüge ausgleichend gegenüber. Im Verhältnis zu den altchriſtlichen (oſtrömiſchen) Miniaturen erſcheinen dieſe Illuſtrationen wahrheitsgetreuer, lebendiger in der Wiedergabe kräftiger Leidenſchaften. In der Schilderung der Männerkämpfe und der



Fig. 78. Geſchichte Moſis. Aus dem Aſhburnham-Pentateuch.

ländlichen Beſchäftigungen iſt der Maler völlig heimiſch. Auch das Streben nach Natürlichkeit der Schilderung kann man ihm nicht abſprechen, wenn man ſieht, daß er z. B. den Schauplatz der Geſchichte Moſes, Aegypten, durch Mohren im Gefolge des Pharao kennzeichnet. In dieſer Richtung bewegte ſich die Miniaturmalerei ziemlich ſtetig bis zum Schluſſe des 10. Jahrh. vorwärts.

Wie wir in der vorkarolingischen Periode, allerdings nur nach dem Charakter der Initialen und der Ornamente, die Handschriften in langobardische, westgotische, fränkische, irische scheiden, so teilen wir auch die karolingischen illustrierten Handschriften nach Kunst- oder Schreibschulen in mannigfache Gruppen. Von dem Bestande solcher Schreibschulen (Winchester in England, Orleans, Tours, wo Alcuins Thätigkeit hervorragt, Metz, Reichenau, St. Gallen, Trier u. a.) haben wir sichere Kunde, ebenso kennen wir mehrere Schreibernamen; die Eigentümlichkeiten jeder Schule in feste Grenzen zu bannen, bleibt künftiger Forschung vorbehalten. Die Prachtwerke, welche dem Befehle Karls d. Gr. den Ursprung verdanken (das Evangeliarium in Paris, um 781 von Godescalc geschrieben, jenes in der Wiener Hofbibliothek, das goldene Buch Adas in Trier u. a.), schließen sich der Ueberlieferung enger an, halten Maß in den Ornamenten, zeichnen sich überhaupt durch vornehme Einfachheit und sorgfältige Technik (Deckfarben) aus. Auch

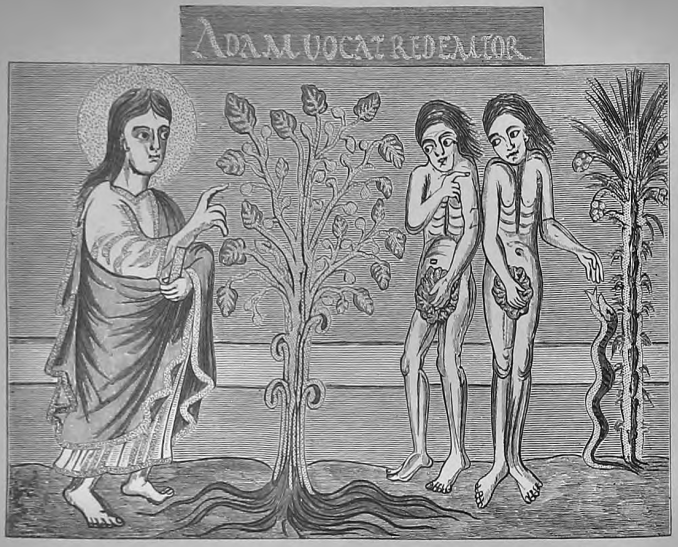



Fig. 79. Der Sündenfall. Aus der Alcuinsbibel. London, British Museum.

die in späteren Jahren für den Gebrauch am kaiserlichen Hofe bestimmten Handschriften: das Evangeliar v. J. 826, ein Geschenk Ludwigs des Frommen an die Kirche S. Medard in Soissons, das Evangeliar K. Lothars bald nach 843, die Bibel Karl des Kahlen, vom Abte Vivianus in Tours dem Könige 850 geschenkt, alle drei in Paris, u. a. zeigen noch manche konservative Neigungen; sie belehren uns überhaupt mehr über das technische Können, als daß sie uns über die Richtung und die Ziele der Volksphantasie aufklärten. Darüber geben die Werke der Provinzialkünstler bessere Kunde. Die Deutlichkeit und die unmittelbare Anpassung an den Text wird beinahe ausschließlich angestrebt, der Ausdruck ungleich stärker als die formale Schönheit betont. Wie häßlich erscheinen die Gestalten Gottvaters und des ersten Elternpaares (Fig. 79) in der sogenannten Alcuinsbibel im British Museum, welche zwar in Tours, aber nach Alcuins Zeit geschrieben wurde, die großen Köpfe und Hände, die dürftigen Körper, das graurot angelegte, mit braunroten Strichen schattierte Fleisch. Die Häßlichkeit wird durch die reiche Verwendung des Goldes am Kleide Gottvaters — selbst die Bäume sind golden — noch erhöht. Aber der Vorgang selbst wird durchaus verständlich, selbst anschaulich geschildert. Führt diese

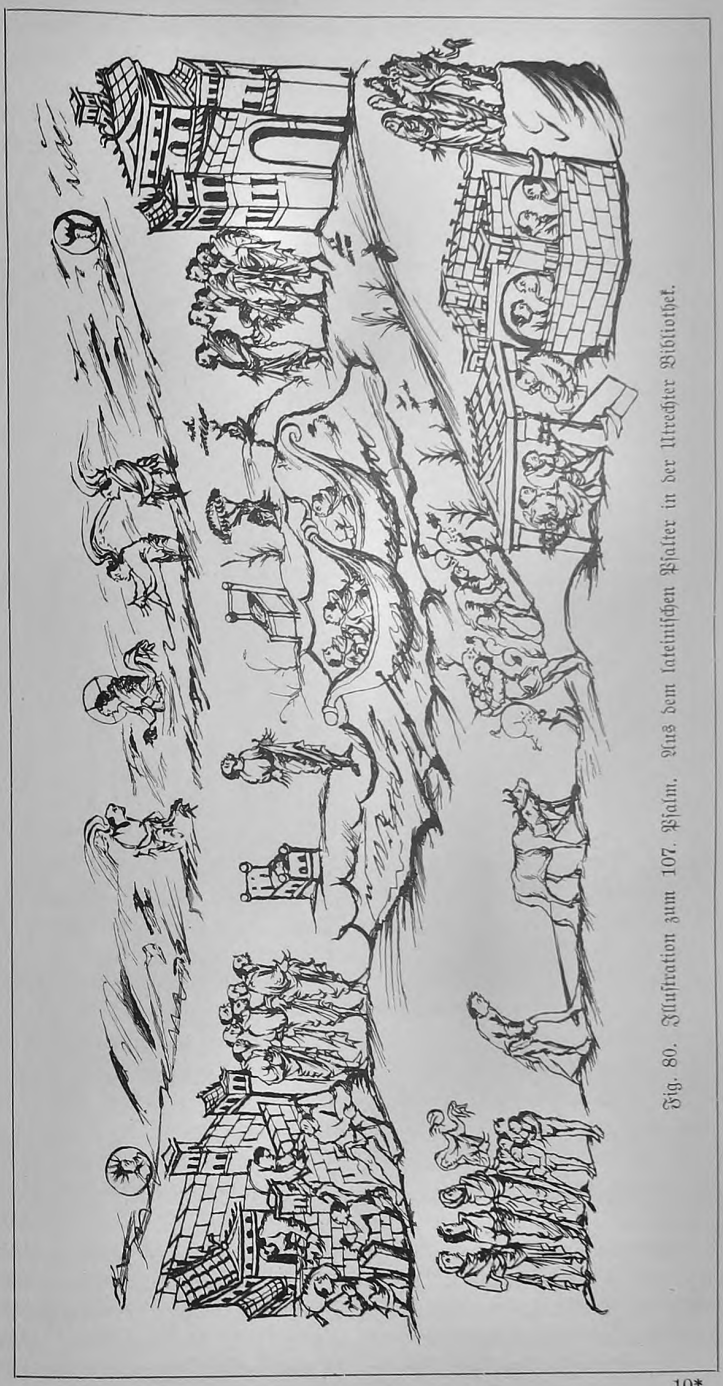


Fig. 80. Illustration zum 107. Psalm. Aus dem lateinischen Psalter in der Utrechter Bibliothek.

Alcuinsbibel und andere Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts gleichsam den Kampf zwischen Altem und Neuem, der Ueberlieferung und dem schöpferischen Triebe vor die Augen, so sieht eine andere Gruppe von Handschriften von der ersteren beinahe vollständig ab, giebt an, was der Künstler unmittelbar empfand und verstand. Die malerische Form verschwindet, die einfache Federzeichnung, und auch diese flüchtiger Art, zuweilen leicht mit Farbe überzogen,



Fig. 81. Himmelfahrt Mariae.
Aus dem Benedictionale des Aethelwold. Chatsworth.

herrscht vor, die Durchbildung der Gestalten läßt alles zu wünschen übrig, selbst einfache Grundsätze der Anatomie und Perspektive bleiben unbeachtet. Dagegen gehört die Erfindung der Bilder den Künstlern ausschließlich an; sie haben keine Muster vor sich, sondern bieten uns Schöpfungen ihrer eigenen Phantasie. Diese aber offenbart eine merkwürdige poetische Anschauungskraft, sie durchdringt den Gegenstand, und weiß selbst abstrakte Vorstellungen in einen greifbaren Körper zu hüllen. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung ist der in England geschriebene Utrechtpsalter aus dem Ende des 9. Jahrhunderts. Jedem Psalmen wird eine

Zeichnung gewidmet, welche sich aus mehreren ziemlich willkürlich geordneten Scenen zusammensetzt. Den Gegenstand der Scenen boten einzelne Verse oder selbst nur Versteile des be-




Fig. 82. Der Evangelist Marcus.
Aus dem Codex Aureus. (10. Jahrh.) Paris, Nationalbibliothek.

treffenden Psalmes, mit wunderbarer Schärfe sinnlich erfaßt und aus dem Worte in das Bild übertragen. So liegen z. B. der Darstellung des 107. Psalmes (Fig. 80) die Verse 10, 23, 36, 37 zu Grunde.

Die verschiedenen Gruppen oder Familien von Handschriften der karolingischen Periode, verschieden je nach der Auffassung, dem technischen Verfahren, dem Maße der Abhängigkeit von älteren Mustern, treten uns auch noch im 10. Jahrhundert entgegen. Sie finden namentlich in Deutschland eine unmittelbare Fortsetzung, so daß hier mit Recht von einer karolingisch-ottonischen Periode, als einer geschlossenen Einheit, gesprochen werden darf. Die karolingischen Prachtcodices waren das natürliche Vorbild für die Werke, welche dem sächsischen Kaiserhause gewidmet oder von diesem bestellt wurden: Evangeliarium in Aachen aus der Zeit Ottos I., Evangeliarium Egberts in Trier (um 980), Echternacher Evangeliarium in Gotha (um 990). Die Werkstätten haben wir in einzelnen kunstpflegenden Klöstern zu suchen. In den Erzeugnissen dieser verschiedenen Malerschulen tritt das Gemeinsame bestimmender hervor als das wenige Verschiedene, so daß (für die sächsische Kaiserzeit) eine örtlich schwer festzulegende Centralschule angenommen werden muß, von der die Zweigschulen technisch und stilistisch abhängig sind. Der künstlerische Wert der Bilder wechselt; gemeinsam bleiben aber den Denkmälern des 10. Jahrhunderts die prunkvollere ornamentale Ausstattung, die Nachahmung von Teppichen in den



Fig. 83. Von den Wandgemälden in der Georgskirche auf der Insel Reichenau.

Vorsatzblättern, die größeren und farbenreicheren Initialen, die bunten einrahmenden Blattgewinde (Fig. 81). In den Titel- und Zeremonialbildern (Fig. 82 u. 86) lehnen sie sich zumeist an karolingische Muster an und halten wie diese in der Anordnung der historischen Scenen, in der Zeichnung der Gestalten an der altchristlich-römischen Tradition fest. Es muß überhaupt betont werden, daß die letztere bis zum Anfang des 11. Jahrhunderts keine gewaltsame Unterbrechung erfahren hat, vielmehr, wenn auch abgeschwächt, das ganze Jahrtausend hindurch von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbte. Den Beweis dafür liefern außer den Miniaturwerken die Wandgemälde in der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, das älteste uns erhaltene Beispiel malerischer Ausschmückung eines Kirchenschiffes. Ueber den buntbemalten Säulen, von farbigen Ornamentstreifen eingesäumt, ziehen sich an jeder Wand vier Bildfelder mit Schilderungen der Wunderthaten Christi hin. Schon die Beschränkung auf diesen Wirkungskreis Christi erinnert an altchristliche Kunstsitten; diese klingen auch an in der Wiedergabe Christi als unbärtigen Jünglings, in der Zeichnung der Gewänder, in dem architektonischen Hintergrunde (Fig. 83: die Heilung der Blutflüssigen und die Auferweckung der Tochter des Synagogenvorstehers).

Selbst bei mehreren Elfenbeinreliefs aus dem 10. Jahrhunderte macht sich noch der

Einfluß der altchristlichen Tradition geltend, zunächst in den Gestalten, welche älteren Typen nachgebildet sind, wie Christus, die Madonna, Engel, dann aber auch in den Ornamenten. Wagt sich der Künstler an selbständige Erfindungen, wie der wanderlustige, kunstreiche Mönch von St. Gallen, Tutilo († nach 913), in dem unteren Felde seiner Tafel (Fig. 84), in welcher er den h. Gallus mit dem Bären schildert, so bemerkt man freilich den Mangel an plastischem Sinne. Die Gewänder erscheinen wie Miniaturen gestrichelt. Dann bleibt noch




Fig. 84. Elfenbeinrelief von Tutilo.
Vom Einband des Evangelium longum, St. Gallen.



Fig. 85. Der ungläubige Thomas.
Elfenbeinschnitzwerk. Wien, Privatbesitz.

eine naive, lebensfrische Naturauffassung zu loben. Beides, den plastischen Sinn und die Naturwahrheit, überdies noch zierliche Ausführung (goldene Säume), bekunden zwei schmale Elfenbeintafeln: der ungläubige Thomas (Fig. 85) und Moses, die Gesetztafeln empfangend, durch die Züge der Beischrift als Werke des 10. Jahrhunderts gesichert. Leider ist nichts über die Herkunft dieser Reliefs (jetzt im Privatbesitz in Wien) bekannt, so daß sie sicher nur nach der Zeit bestimmt werden können. Am ehesten dürften Lothringen oder die Rheinlande Anspruch auf sie erheben.

## C. Die Entwickelung nationaler Kunstweisen.

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

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

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



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

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

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

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

## a. Architektur.

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

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

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

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

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

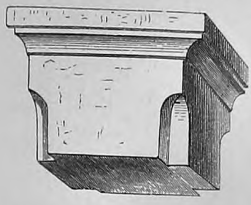


Fig. 87. Abgefaster Pfeiler. Kirche zu Gernrode.



Fig. 88. Pfeiler mit Eckſäulchen Kirche zu Hecklingen.

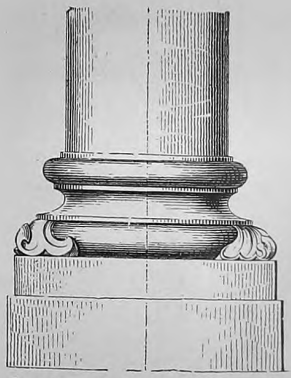


Fig. 89. Säulenbasis mit Eckblatt aus Laach.



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

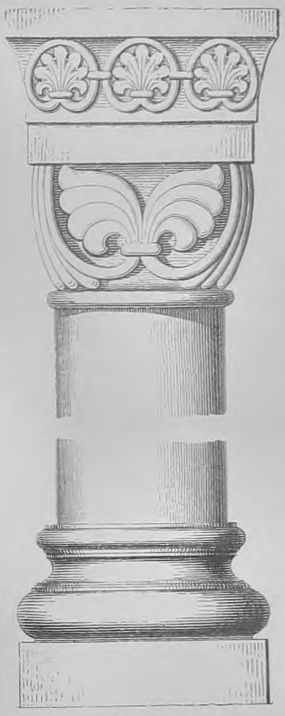


Fig. 91. Säule a. d. Kirche zu Laach.

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

als wirklicher Träger einer Last verwendet wird, empfängt sie leicht die wuchtige, schwere Form eines Rundpfeilers; dient sie, an die Wand angelehnt, die Fenster einschließend, in die Pfeilerecke eingelassen, mehr dekorativen Zwecken, so wird sie meistens übermäßig schlank gebildet. Reichere ornamentale Ausstattung gewinnt die Säule erst in den Portalbauten aus der letzten Periode des romanischen Stiles. Wo die mittelalterliche Kunst auf römischem Kulturboden sich entwickelt, bleibt das Blätter- und Kelchkapitäl in Geltung. Ziemlich treu an dem römischen Vorbilde halten die Säulenkapitäle jener Bauten fest, welche noch nahe an die karolingische Periode grenzen. Die Dürftigkeit des Materials und die geringe technische Uebung ließen aber bald die feinere Zeichnung und Modellierung verkümmern. Kaum daß man die zu einem Knollen verdichteten Blattspitzen und die aus der Fläche wenig vortretenden Blätterumrisse an Kapitälen des 11. Jahrhunderts erkennt. Erst gegen den Schluß der Periode kommt das Blätter- und Kelchkapitäl wieder allgemein in Aufnahme, wobei die Behandlung der Details, das starke Heraustreiben der Blattränder, die Verzierung der Rippen und Bänder durch Nagelköpfe an die Metalltechnik erinnern (Fig. 92). Eine beliebte Kapitälform führt den Namen des Würfelkapitäls (Fig. 98). Der Ursprung des Würfelkapitäls ist kaum räthselhaft. In allen romanischen Kirchen setzen unmittelbar auf den Säulen oder den Pfeilern des Mittelschiffes die Rundbogen auf, über welchen die Mauern emporsteigen. Der Durchschnitt des Bogenschenkels bildet ein Viereck, das unterste, noch gerade aufsteigende Stück desselben wird als Würfel behauen. Der Durchschnitt der Säule dagegen zeigt einen Kreis, ihre Grundfigur einen Cylinder. Zwischen dem Viereck und dem Kreise zu vermitteln ist die Aufgabe des Kapitäls, welches unten sich abrundet und die Gestalt der Säule ausklingen läßt, die Seiten aber abgeplattet zeigt, auf die zunächst folgenden Teile des Bogens vorbereitend. Die Flächen des abgerundeten Würfels bilden in weiterer Entwickelung den Grund für mannigfachen Zierrat, der sich bald an die Form des Kapitäls eng anschmiegt (Fig. 91), bald dieselbe vollständig überspinnt und für das Auge zurücktreten läßt (Fig. 90).



Fig. 92. Kapitäl aus dem Kreuzgang zu Laach.

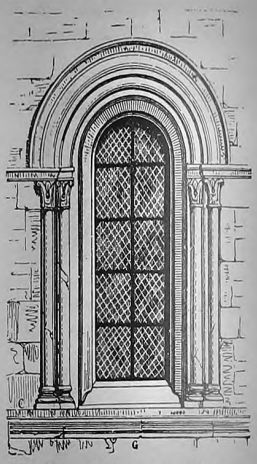


Fig. 93. Fenster mit gegliederter Laibung. (Châlons.)

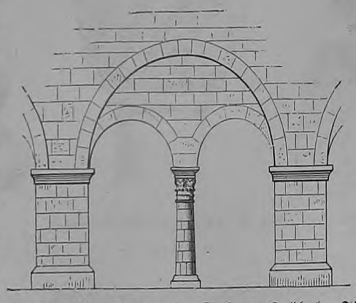


Fig. 94. Arkaden der Kirche zu Drübeck.

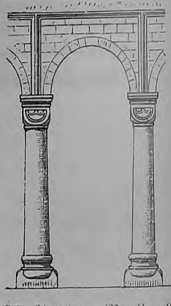
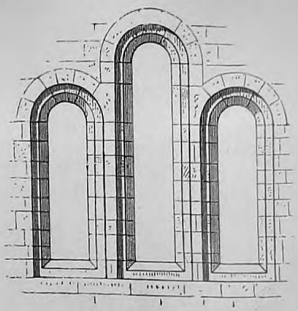


Fig. 95. Arkaden. (Paulinzelle.)

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



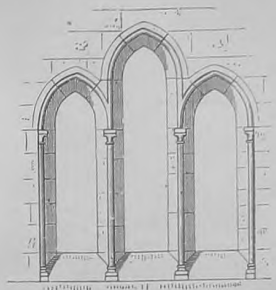


Fig. 96. Gruppenfenster
a. aus Lippstadt. b. aus Marienfeld.

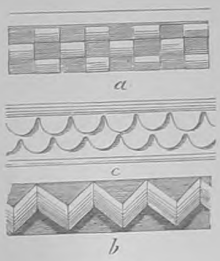



Fig. 99.
Romanische Gesimse.

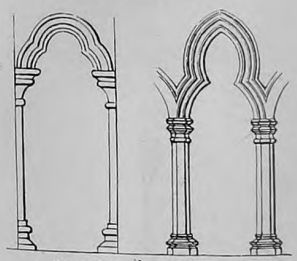


Fig. 97. Kleeblattbögen.

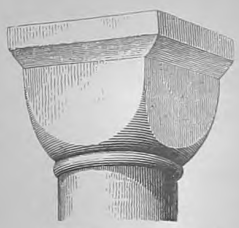


Fig. 98. Würfelkapitäl.



Fig. 100. Fächerfenster.

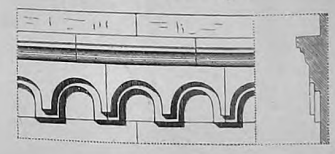


Fig. 101. Rundbogenfries.



Fig. 102. Kreuzgewölbe.



Fig. 103.
Tonnengewölbe.

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

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

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

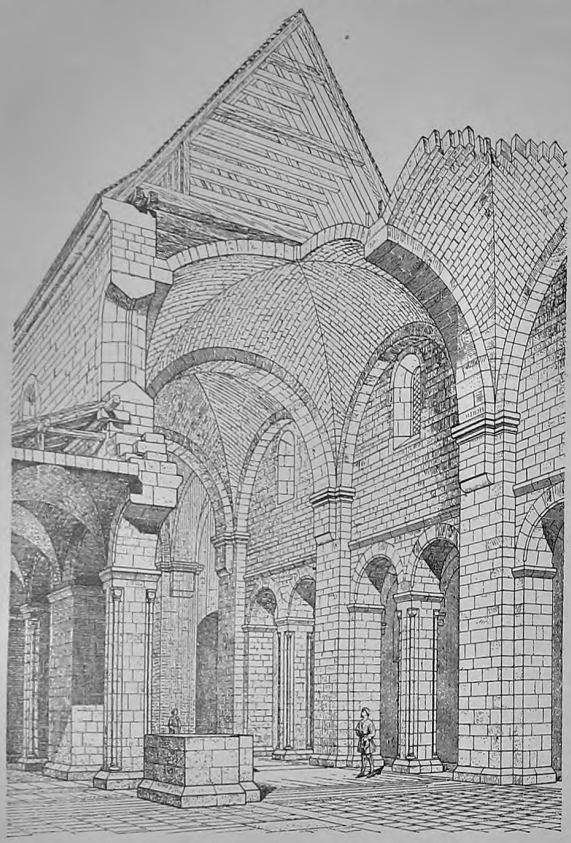


Fig. 104. Kirche zu Lippoldsberg. Gewölbesystem.

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

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

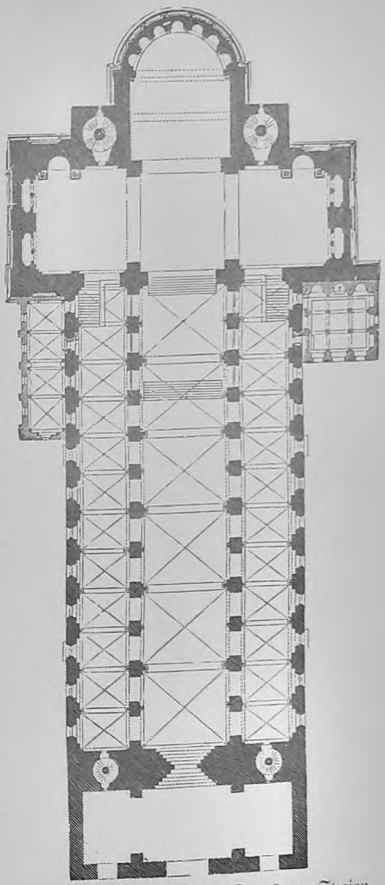


Fig. 105. Grundriß des Doms zu Speier.

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

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

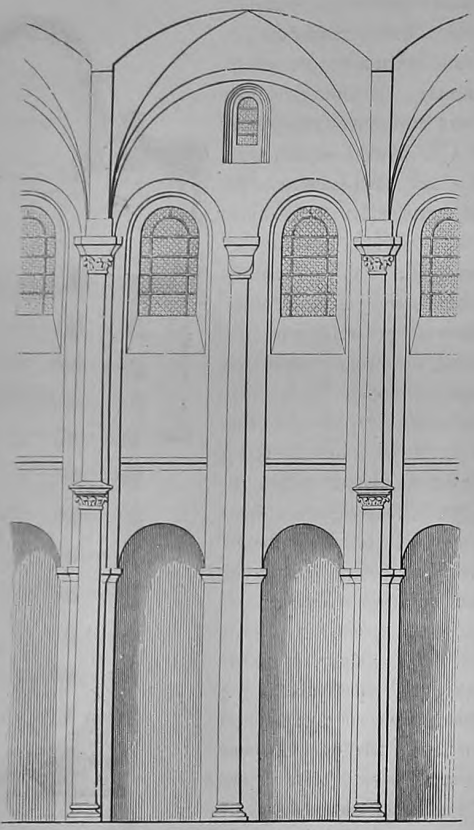


Fig. 106. System des Doms zu Speier.

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

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



Fig. 107. Arkaden der Michaelskirche in Hildesheim.

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

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

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

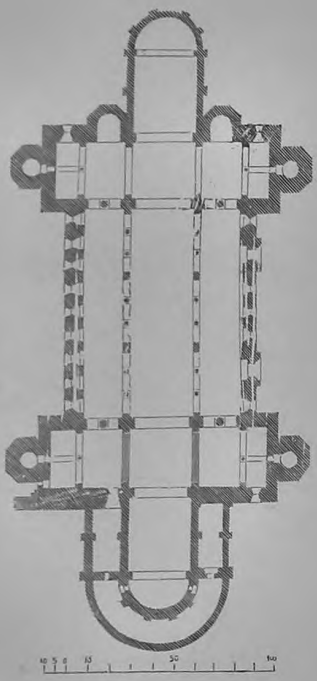


Fig. 108. St. Michael zu Hildesheim.

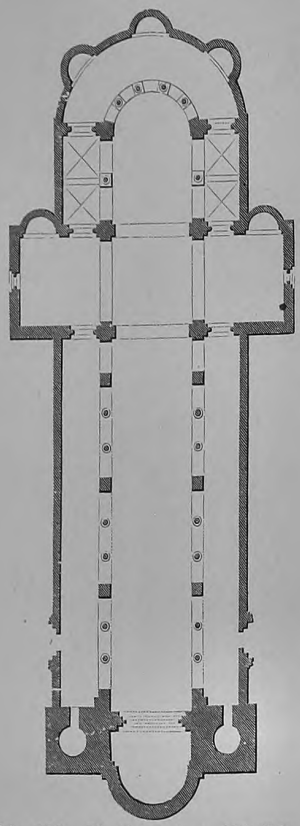


Fig. 109. St. Godehard zu Hildesheim.

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

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

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



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

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

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

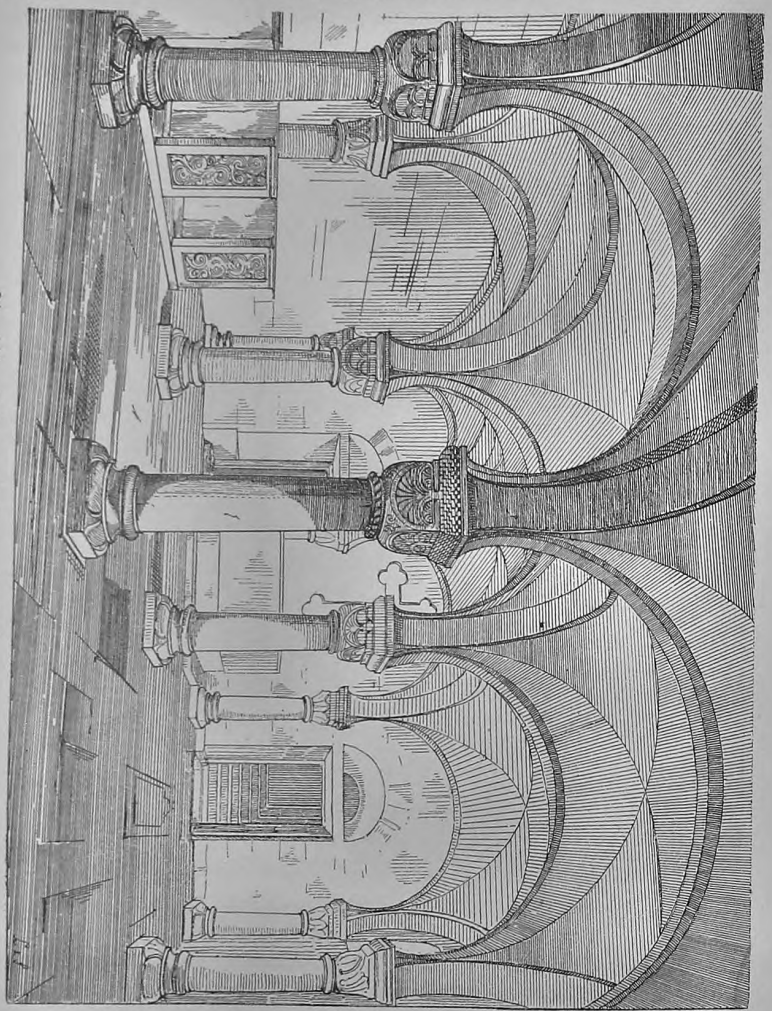


Fig. 111. Krypta zu Gröningen bei Quedlinburg.

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

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

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



Fig. 112. Chorseite des Doms zu Speier.

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

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

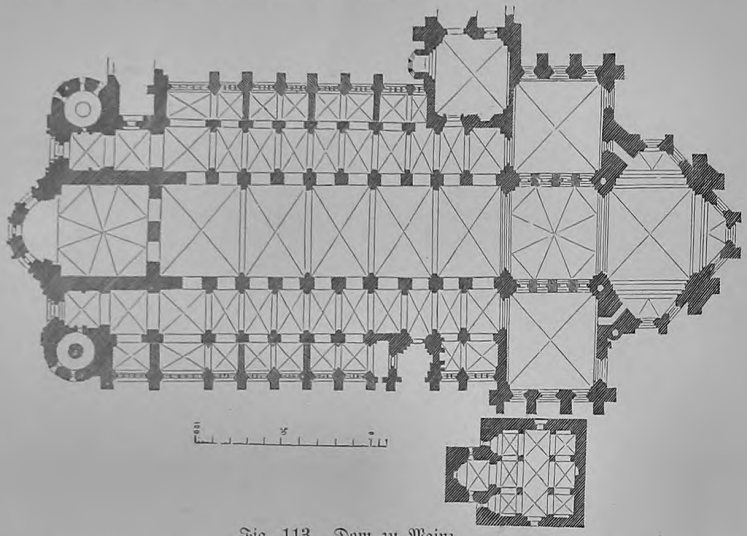


Fig. 113. Dom zu Mainz.

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

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




Fig. 114. Dom zu Mainz. Ostchor.

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

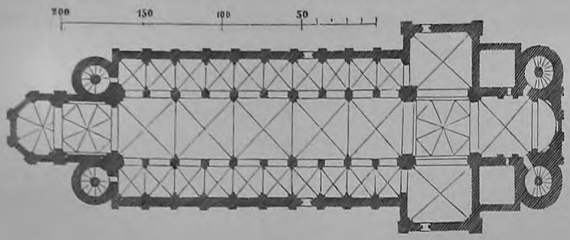



Fig. 115. Dom zu Worms. Grundriß



Fig. 116. Dom zu Worms.

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

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

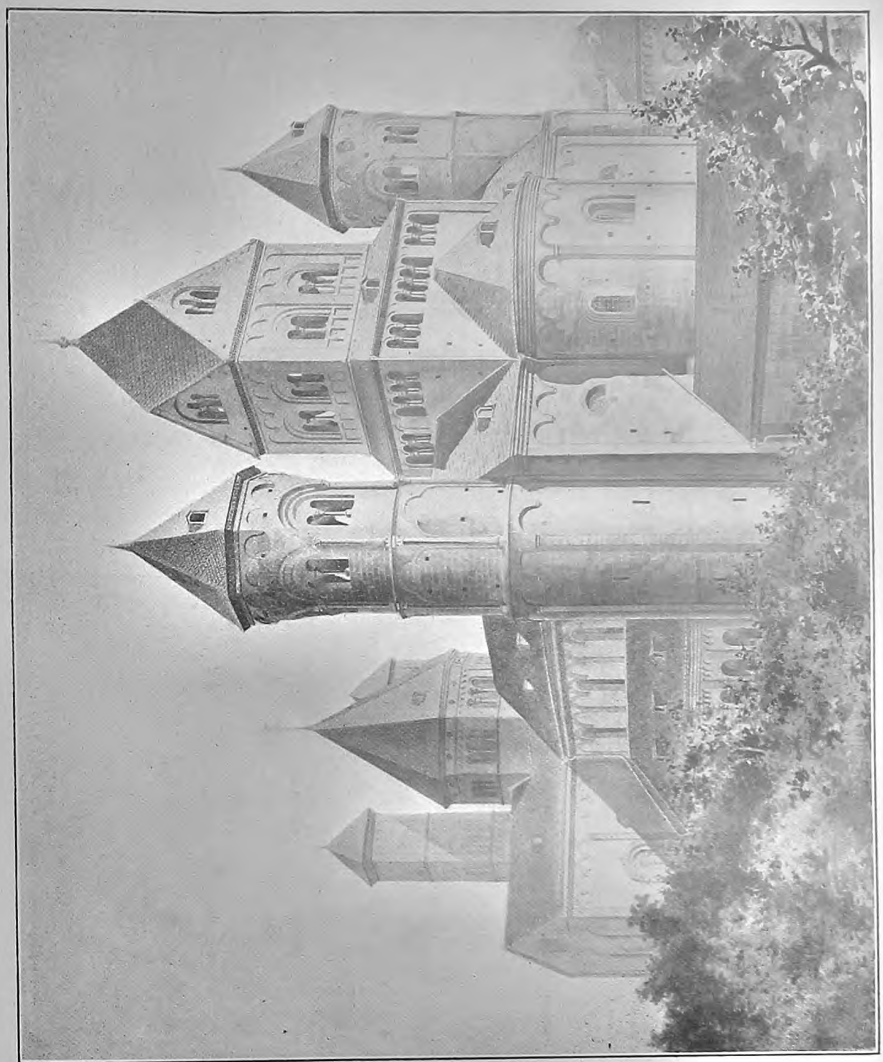


Fig. 117. Abteikirche zu Laach. Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.

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

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

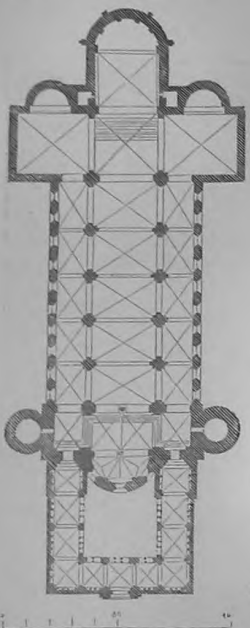


Fig. 118. Abteikirche zu Laach. Grundriß.

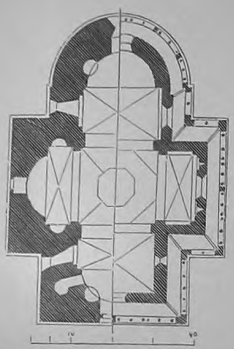


Fig. 120. Kirche zu Schwarz-Rheindorf. Grundriß der Unterkirche links, der Oberkirche rechts.

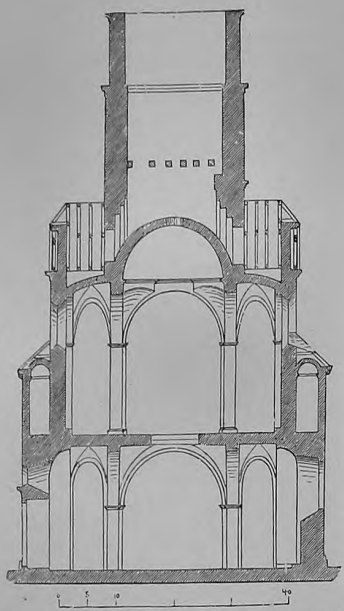


Fig. 121. Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf. Querschnitt.

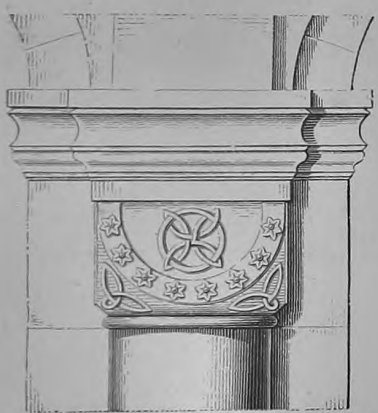


Fig. 119. Pfeiler mit Halbsäule. Laach.

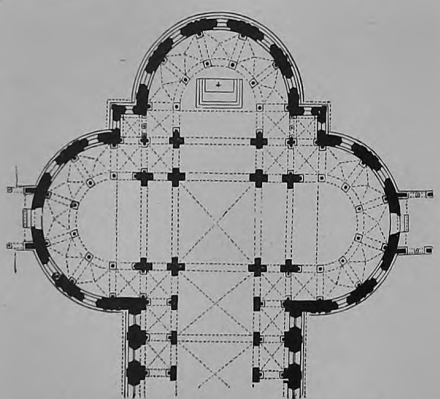


Fig. 122. S. Maria am Capitol zu Köln.

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

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

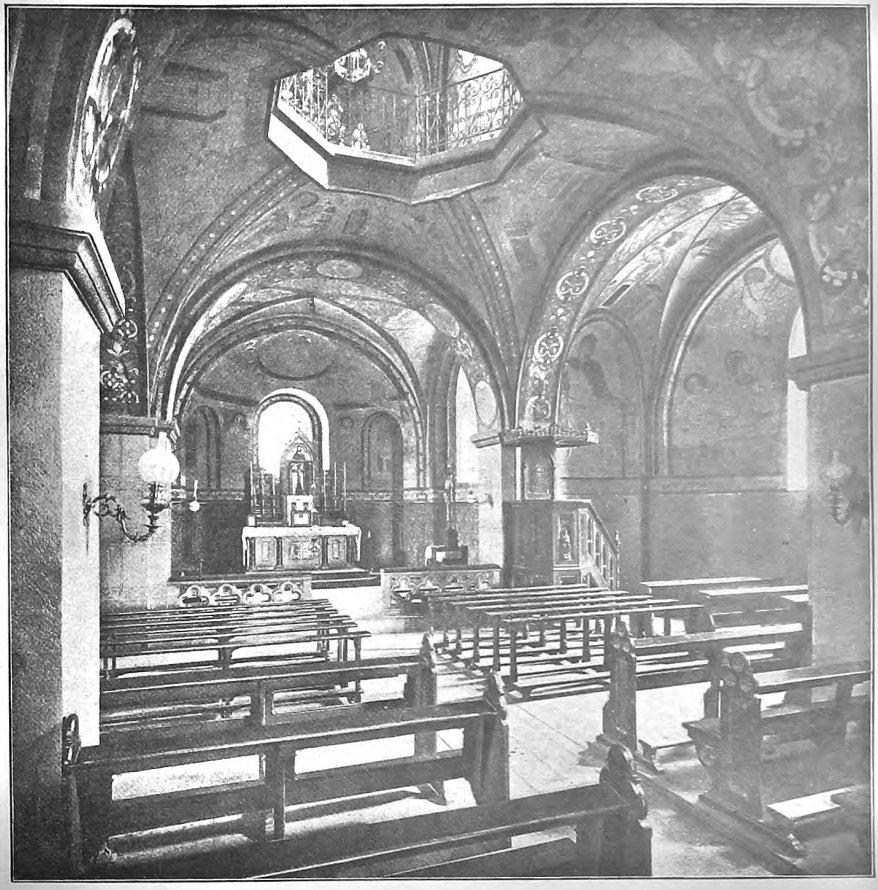


Fig. 123. Inneres der Unterkirche zu Schwarzrheindorf.
Nach einer Aufnahme der kgl. Preuß. Meßbildanstalt.

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

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



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

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

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

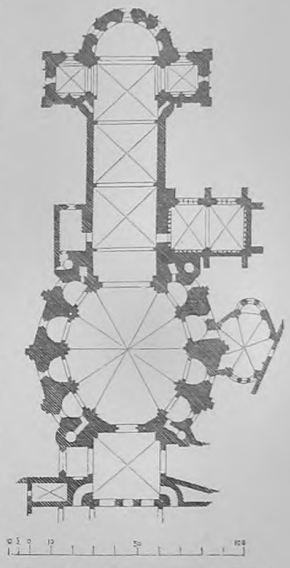


Fig. 125. S. Gereon zu Köln. Grundriß.

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

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

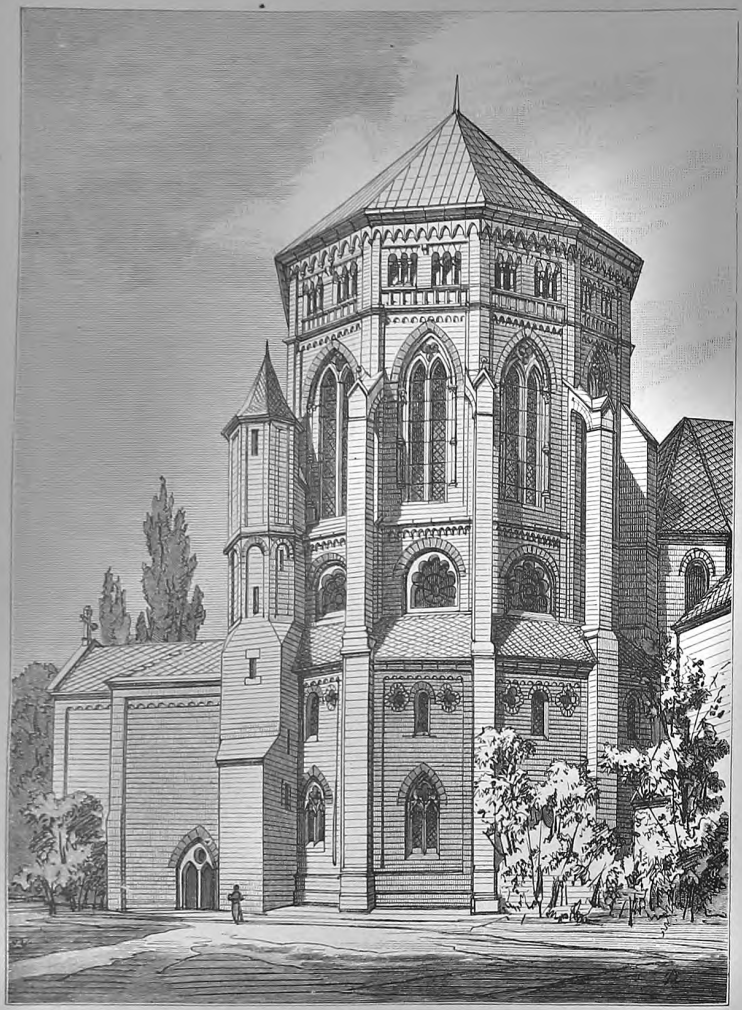


Fig. 126. S. Gereon zu Köln. (Nach Dollinger.)

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

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



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

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

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

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



Fig. 128. Dom zu Bamberg.

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

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

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

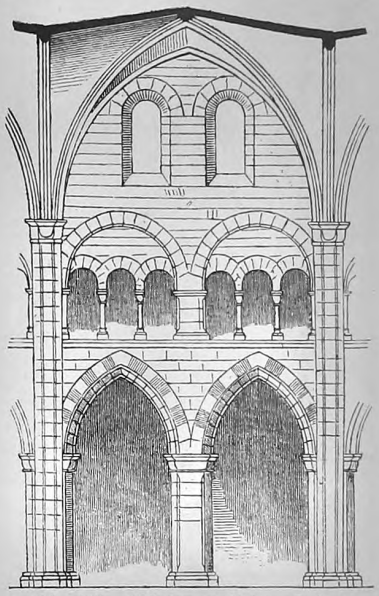


Fig. 129. Münster zu Basel. System.

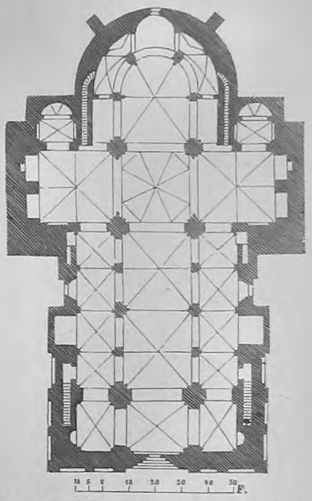


Fig. 130. Dom zu Limburg a. d. L.

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

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



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

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

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

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



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

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

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



Fig. 133a. Kirche zu Riddagshausen. Choransicht. (Nach Ahlburg.)

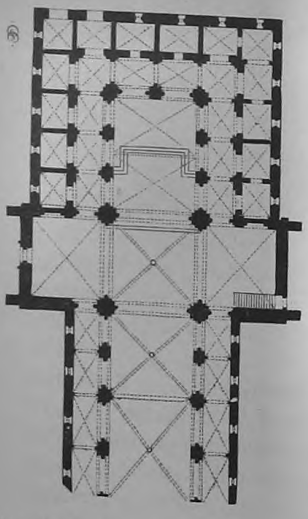


Fig. 133b. Kirche zu Riddagshausen. Grundriß.

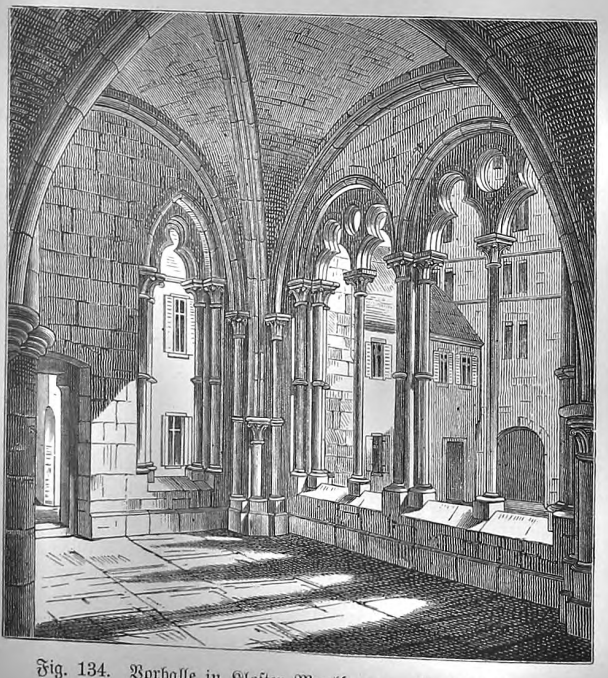


Fig. 134. Vorhalle in Kloster Maulbronn. (Nach C. Rieß.)

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

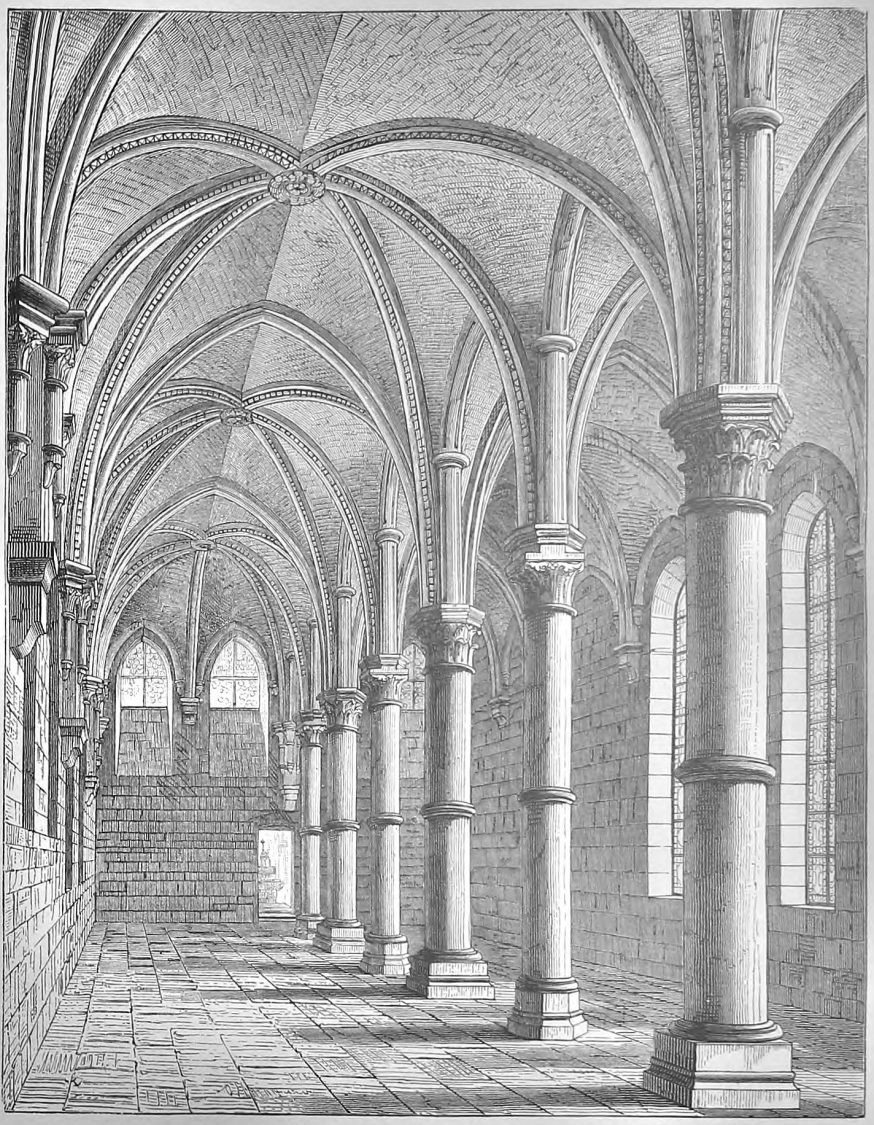


Fig. 135. Refektorium des Klosters Maulbronn. (Nach C. Rieß.)

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

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

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

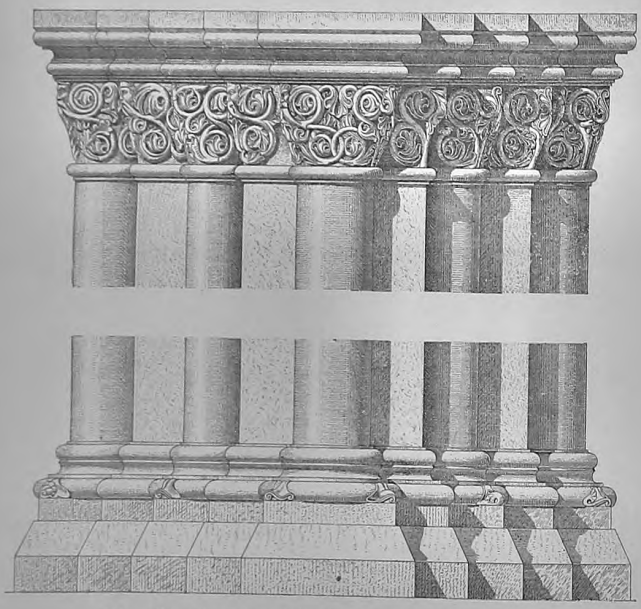


Fig. 136. Gegliederter Pfeiler im Dom zu Naumburg.

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

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

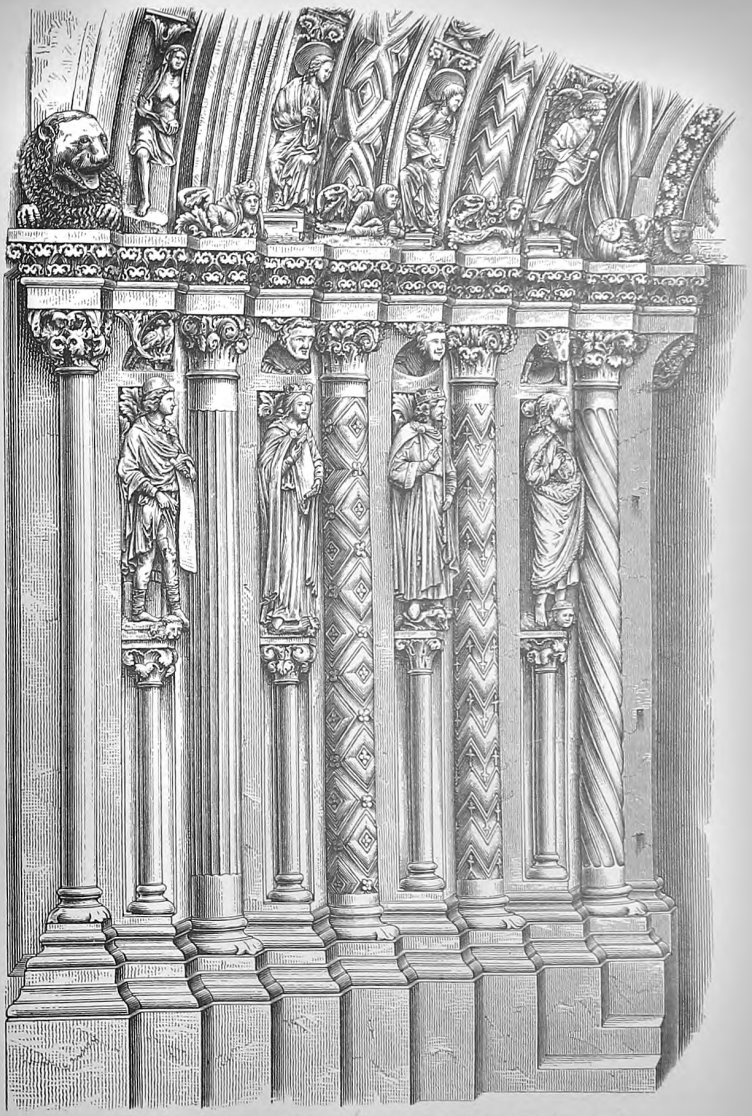


Fig. 137. Von der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg i. S.

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

Neben den gemeinsamen Elementen bleiben aber noch mannigfache provinzielle Eigenheiten

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



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

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

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

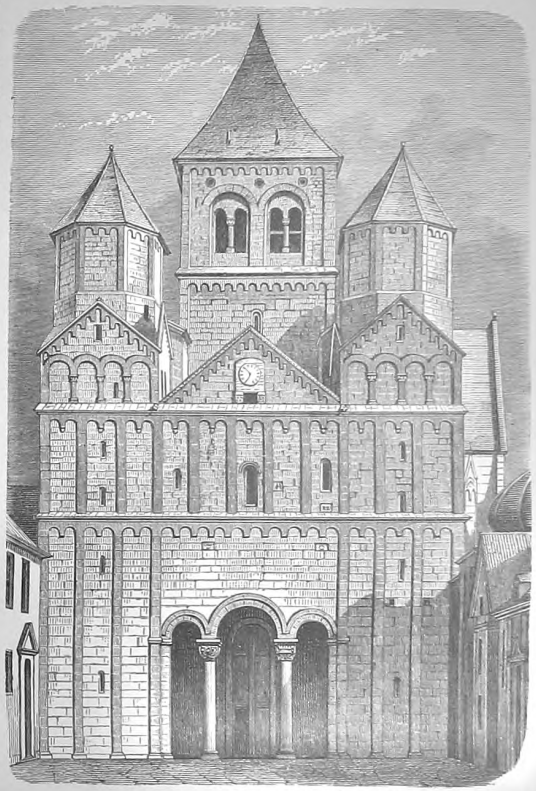


Fig. 139. Kirche in Maursmünster.

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

Auch Rautenschmuck, kleine Konsolen, übereckgestellte Steine, leicht herstellbar, waren beliebt, ebenso Musterung und polychrome Ausstattung der Flächen und Glieder. Die Abhängigkeit der Bauformen von der Natur des Baustoffes, das Herauswachsen der ersteren aus dem letzteren unterliegt keinem Zweifel. Ging dieser Schöpfungsakt erst auf norddeutschem Boden vor sich oder wurden die anderwärts geschaffenen Formen hier fertig übernommen? Ohne zureichenden Grund wies man auf den oberitalienischen Backsteinbau als Muster hin. Viel näher liegt die Vermutung, daß die niederländischen Ziegelbrenner, welche sich im 12. Jahrhundert in Norddeutschland ansiedelten und die Leistungsfähigkeit des gebrannten Thones kannten, die Anpassung der Formen an die Natur desselben versuchten. Der Backsteinbau entwickelt sich in der norddeutschen Ebene nur allmählich, tritt zuerst in Verbindung mit dem schwerfälligen Granit — das Material wurde von den zu Tage liegenden Findlingen gewonnen — und dem aus Sachsen auf der Elbe eingeführten Sandstein auf und gewinnt erst am Schlusse des 12. Jahrhunderts (Arendsee, Dobrilugk) seine vollständige Durchbildung. Der bedeutendste Kirchenbau, die Prämonstratenserkirche zu Jerichow bei Tangermünde (Fig. 142), fand erst im 13. Jahrhundert seine Vollendung.

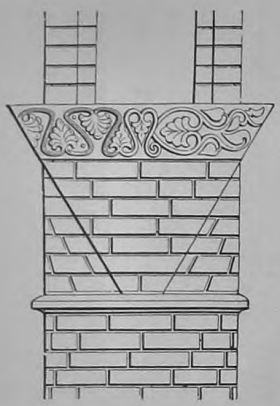


Fig. 140. Kapitäl aus Jerichow.

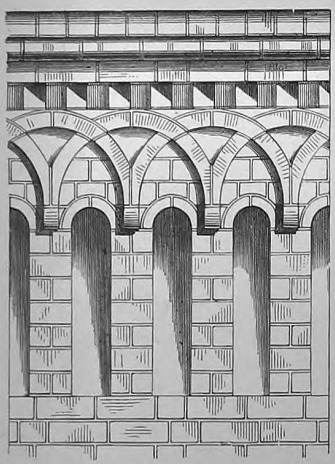


Fig. 141. Hauptgesims der Apsis zu Dobrilugk.

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

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



Fig. 142. Kirche zu Jerichow.

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

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




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

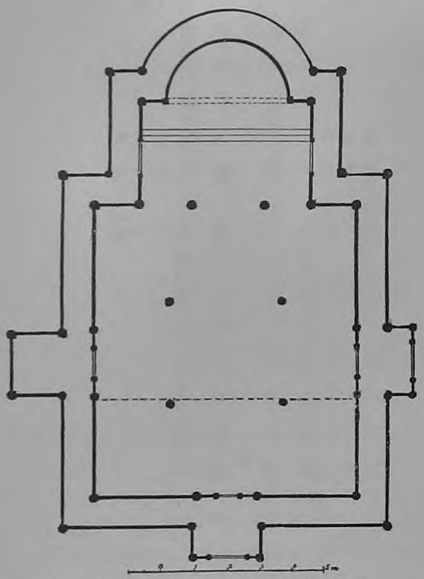


Fig. 144. Grundriß der Kirche Wang.



Fig. 145. Ornament von der Kirche Wang.

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

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

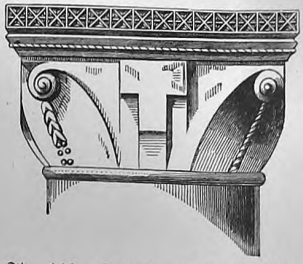


Fig. 146. Kapitäl aus dem weißen Turm im Tower zu London.

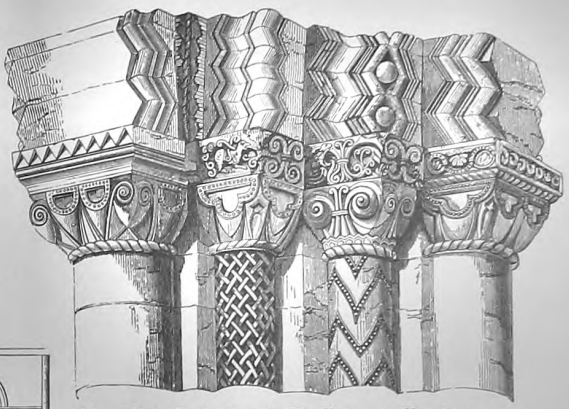


Fig. 148. Kapitäle von St. Peter zu Northampton.

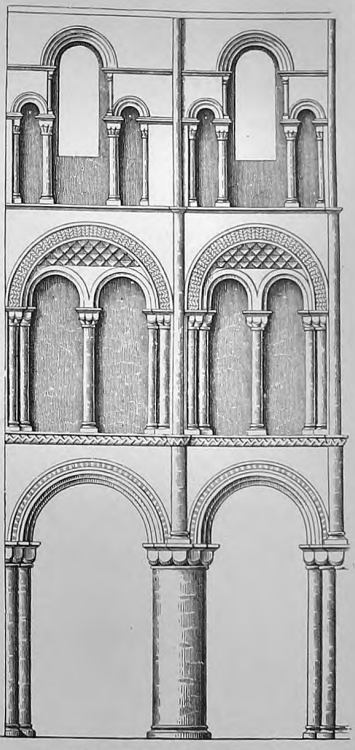


Fig. 147. System der Kathedrale zu Peterborough.

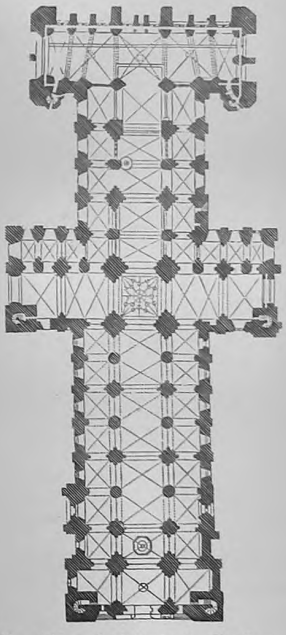


Fig. 149. Kathedrale zu Durham.

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

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



Fig. 150. Normannische Bogen- und Friesornamente.

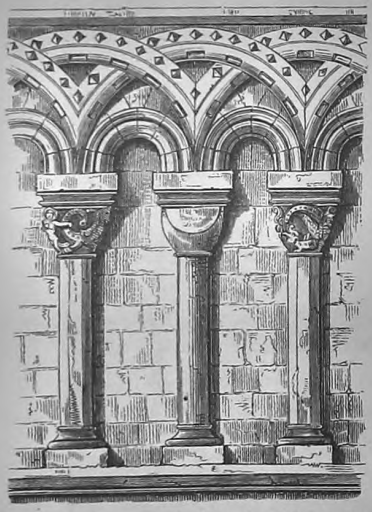


Fig. 151. Von der Kathedrale zu Canterbury.

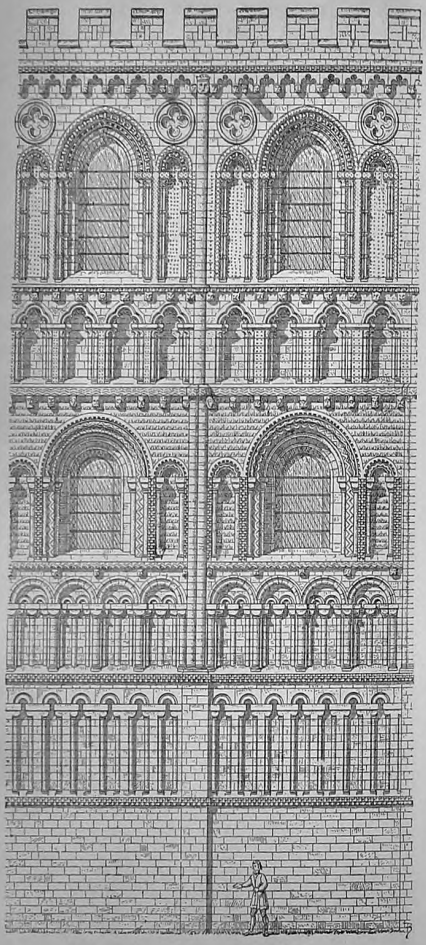


Fig. 152. Kathedrale zu Ely, Teil der Fassade.

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

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

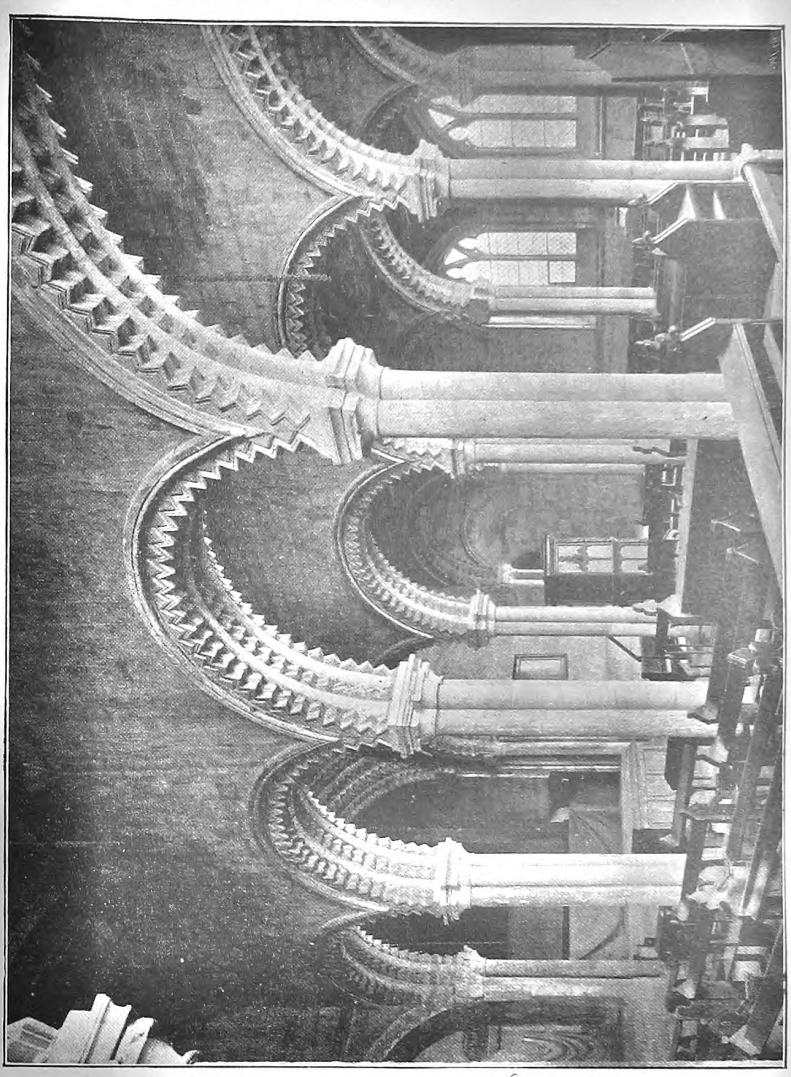


Fig. 153. Die Galiläa an der Kathedrale zu Durham. Um 1175. (Nach Uhde.)

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

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

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

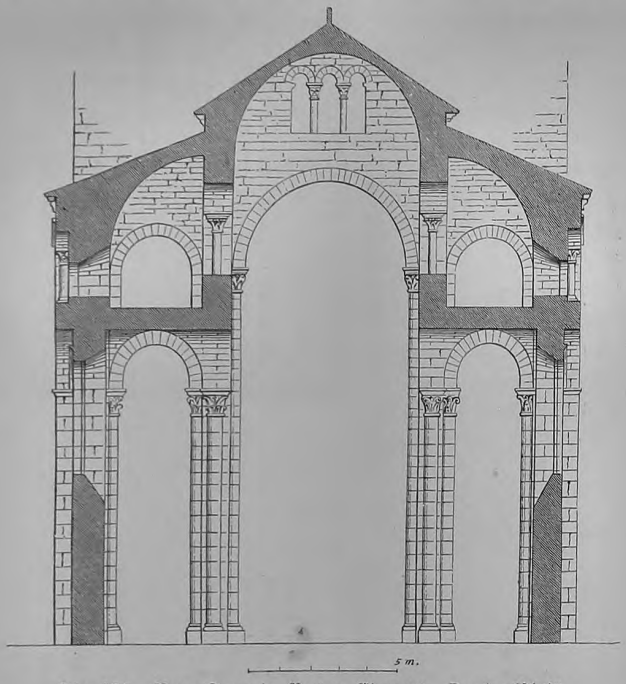



Fig. 154. Notre Dame du Port zu Clermont. Querdurchschnitt.

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

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

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

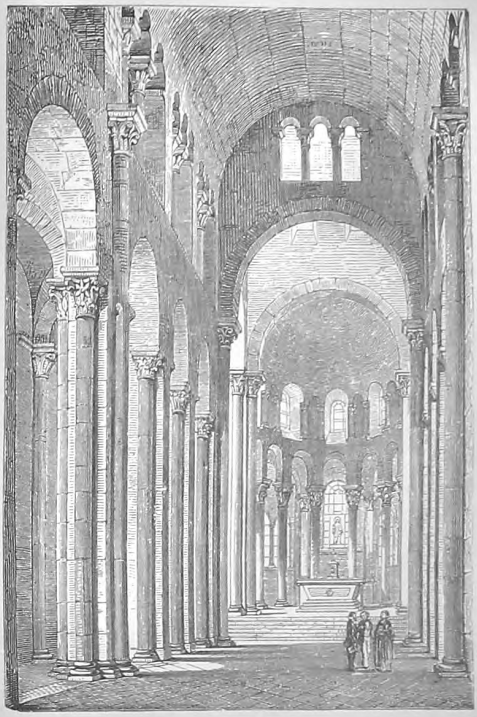


Fig. 155. Notre Dame du Port zu Clermont.

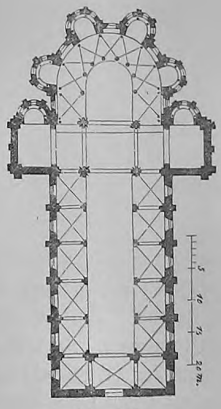


Fig. 156.
Notre Dame du Port zu Clermont.

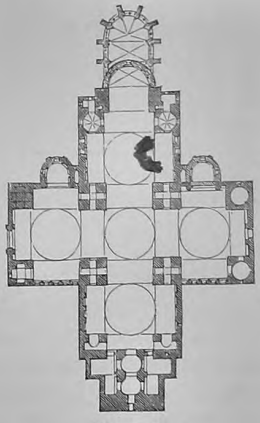


Fig. 157.
St. Front zu Perigueux.

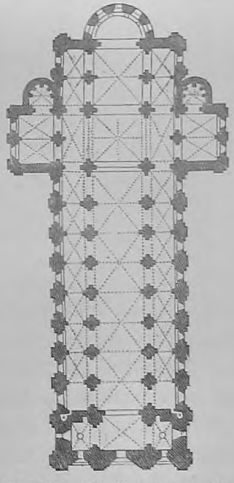


Fig. 158. St. Etienne zu Caen.

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

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

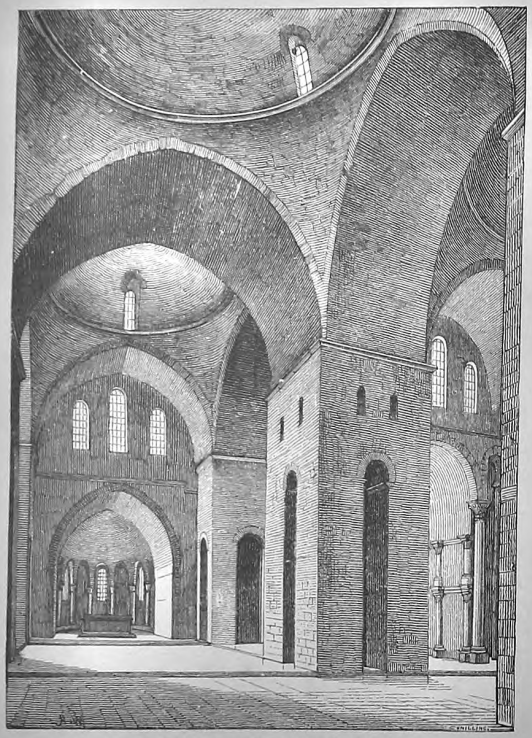


Fig. 159. St. Front zu Perigueux.

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

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

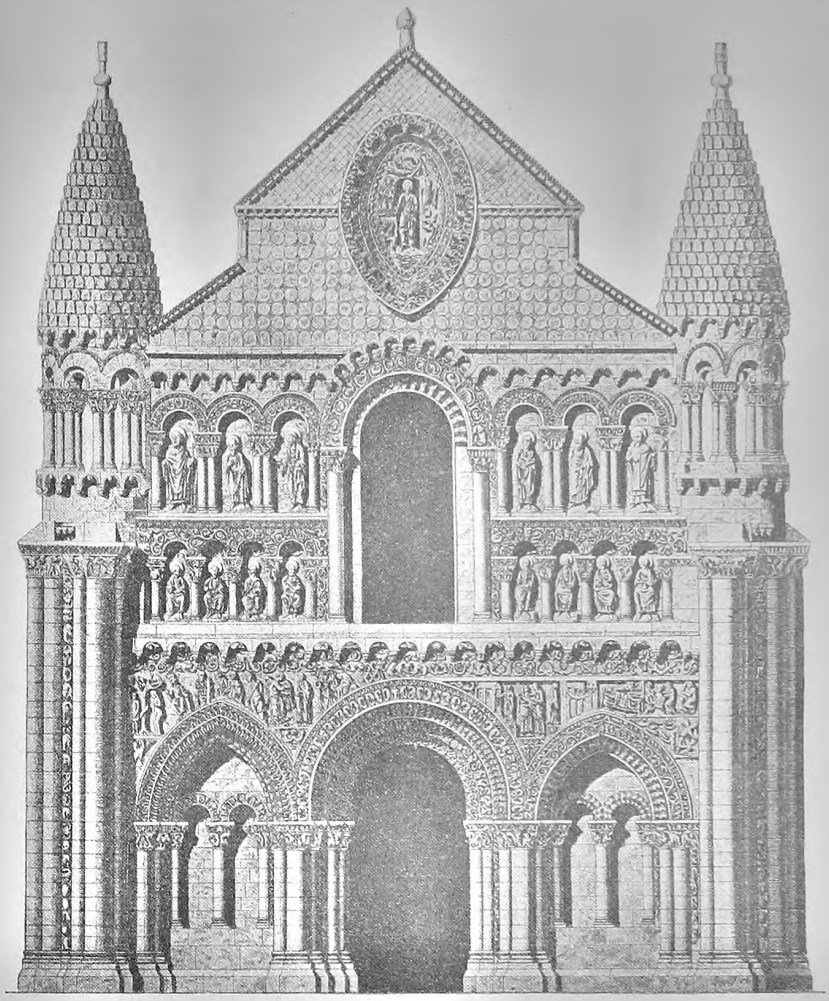


Fig. 160. Notre-Dame zu Poitiers. (Nach Dehio.)

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

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



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

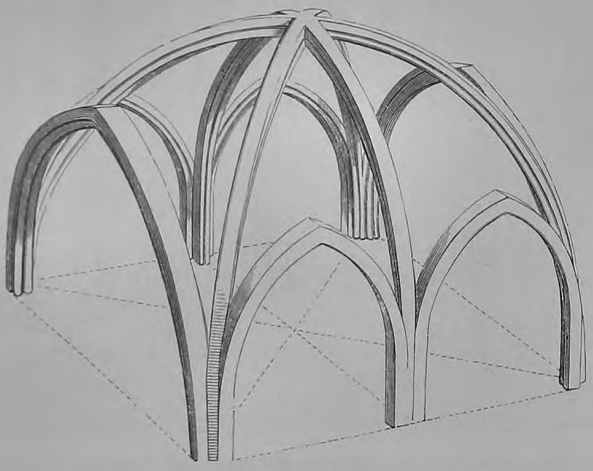


Fig. 162. Schema der Konstruktion des sechsteiligen Kreuzgewölbes.

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

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

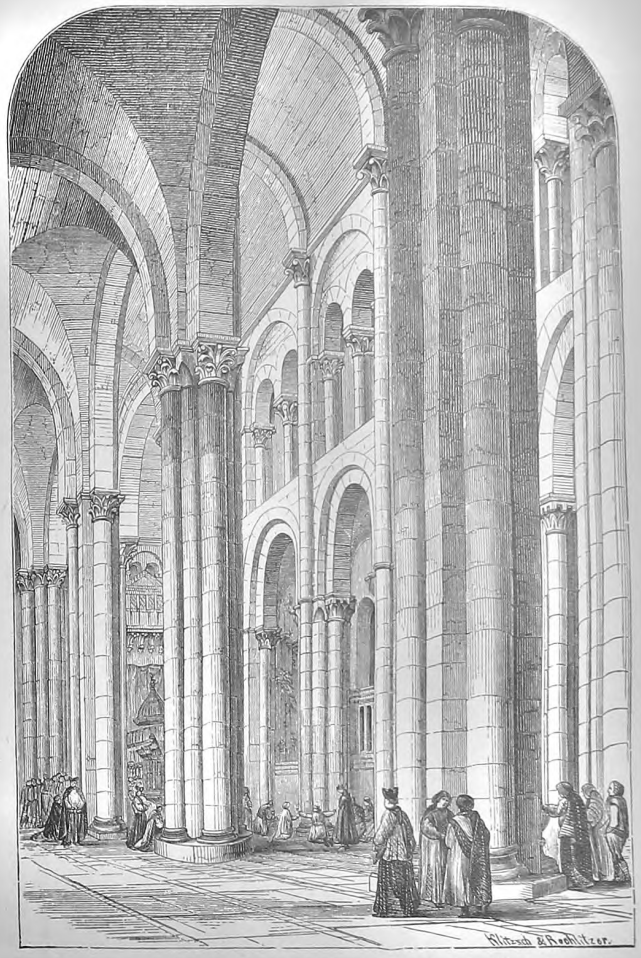


Fig. 163. Kathedrale von Santiago de Compostella. (Nach Street.)

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

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

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



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

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

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

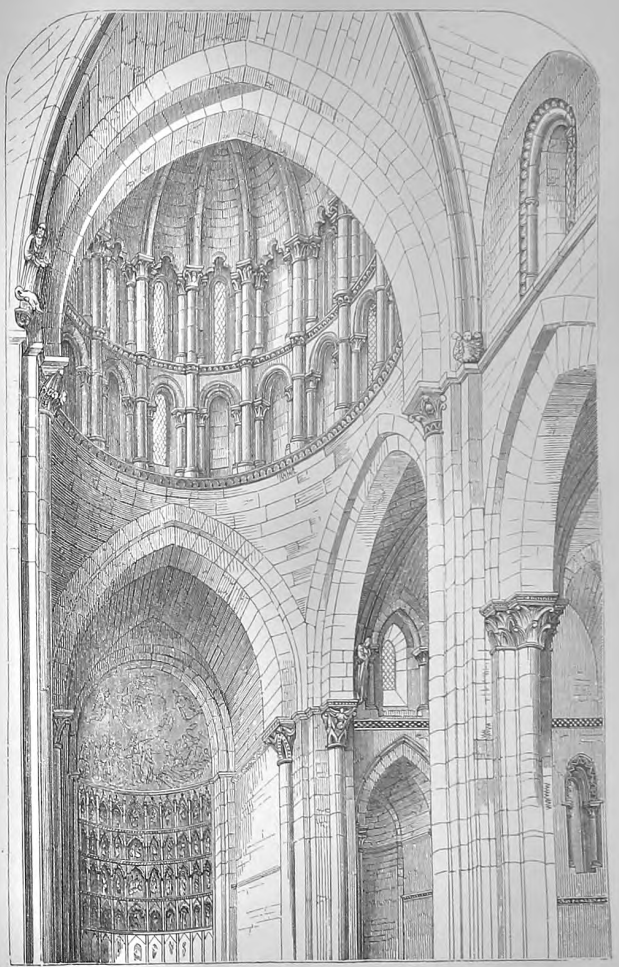


Fig. 165. Gewölbe der alten Kathedrale zu Salamanca. (Nach Street.)

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

### b. Bildnerei und Malerei.

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




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

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

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




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

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

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

Einen anderen neuen Mittelpunkt eifriger Kunstpflege bildet Hildesheim. Seit Bernward, aus einem edlen sächsischen Geschlechte entsprossen, ein länder- und sachkundiger Mann, den Bischofssitz bestiegen hatte (993—1022), regte sich in den Werkstätten und auf den Baugründen ein kräftiges Leben. Der Bischof ging mit Rat und gutem Beispiel voran. Ueber die Richtung seines Geistes belehrt uns am besten die sogenannte Bernwardssäule, ursprünglich vielleicht der Träger einer Osterkerze. Sie ist sichtlich der Trajanssäule in Rom nachgebildet und zeigt wie diese ein spiralförmiges Reliefband, welches ununterbrochen vom Fuße bis zum (verlorenen) Kapitäl sich emporwindet. Aber nur die Absicht, nicht die Ausführung erinnert an die Antike. Noch deutlicher wird das technische und formale Ungenügen des Künstlers an der Bronzethüre am Dome offenbar, welche in acht Reliefs auf jedem Flügel die Erschaffung des Menschen bis zu Kains Brudermord, sowie die Jugend- und Leidensgeschichte Christi schildert (Fig. 168). Die zwischen die Kindheit und die Passion Christi fallenden Ereignisse waren an der Bernwardssäule dargestellt. An dieser erscheinen die Reliefgestalten noch gleichmäßig stark herausgearbeitet, plump gebaut, unrichtig in den Maßverhältnissen, aber doch mit plastischem Sinne entworfen. Die Reliefs an der Bronzethüre dagegen zeigen den Künstler des letzteren völlig bar. Die einzelnen Gestalten verlieren sich auf dem öden Raume; während der Unterkörper ganz flachgehalten ist, treten Oberkörper und Kopf beinahe völlig rund heraus. Offenbar hat diese, auch sonst in der sächsischen Plastik häufig wiederkehrende Sitte, den Kopf in stärkerem Relief als den Rumpf zu bilden, ihre Ursache in dem Streben nach größerer Deutlichkeit. Weist die Bernwardssäule auf eine allerdings nur äußerliche




Fig. 168. Teil der Domthür zu Hildesheim.

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

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



Fig. 169. Bernwardsleuchter. Hildesheim, Magdalenenkirche.

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

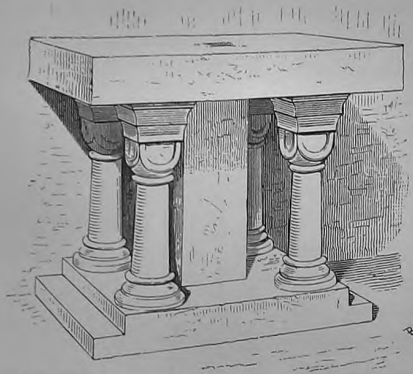


Fig. 170. Frühromanischer Altar im Dom zu Regensburg.

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

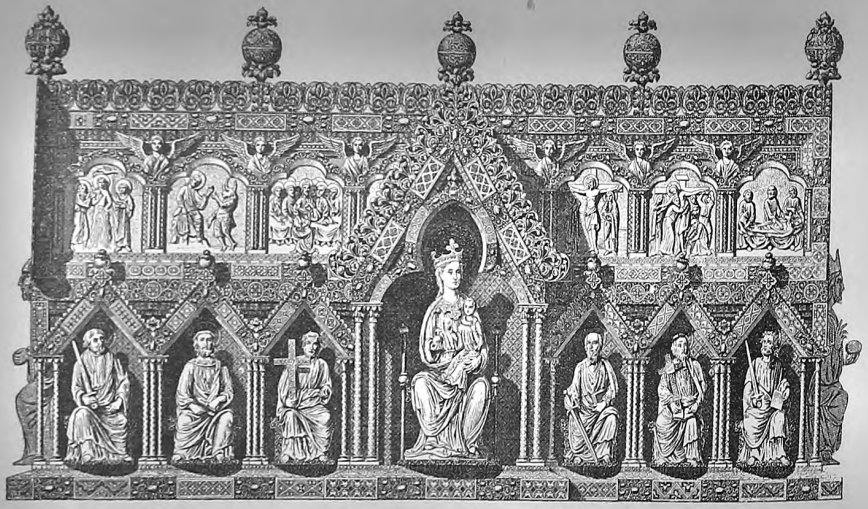


Fig. 171. Reliquienschrein. Aachen, Dom.

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

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



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

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

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



Fig. 173. Romanisches Weihrauchfaß. Lille.



Fig. 174. Romanischer Kronleuchter. Hildesheim, Dom.

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

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

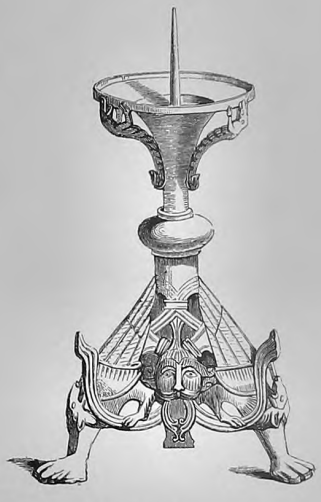


Fig. 175. Romanischer Altarleuchter. Brit. Museum.



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

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

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

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

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

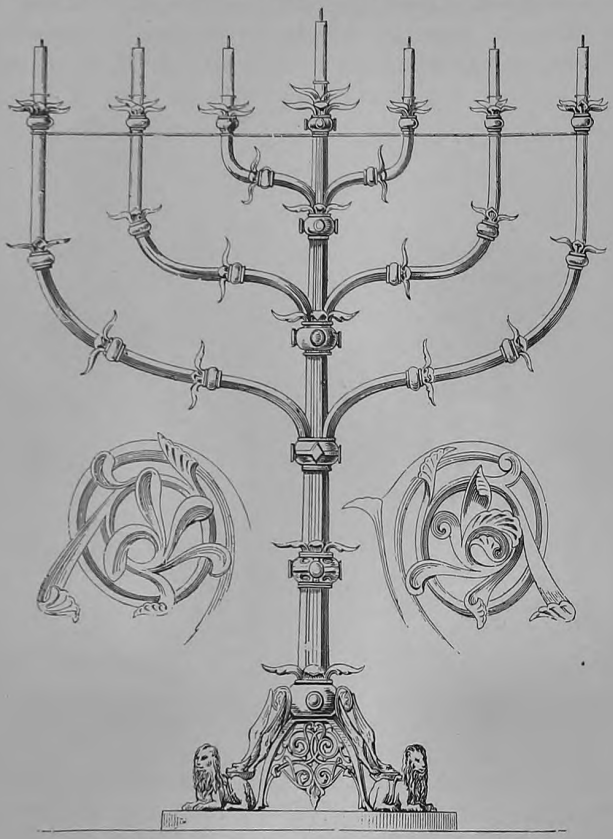


Fig. 177. Siebenarmiger Leuchter. Braunschweig, Dom.

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

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

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

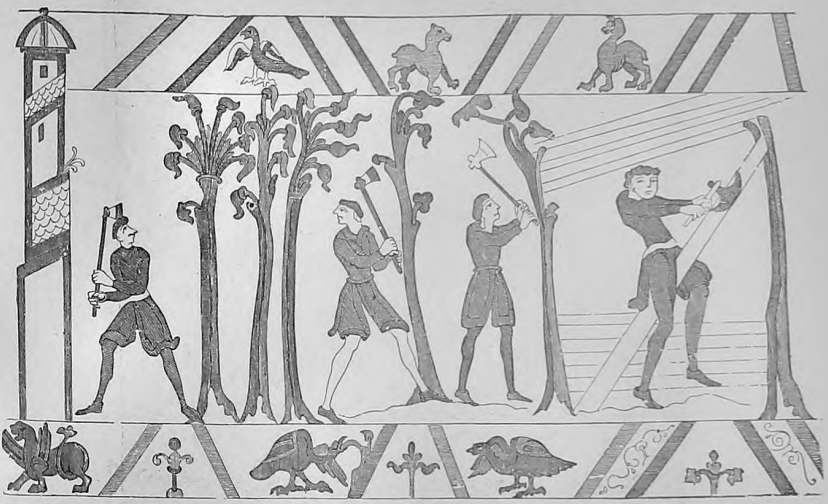


Fig. 178. Vom Teppich zu Bayeux.

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

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

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

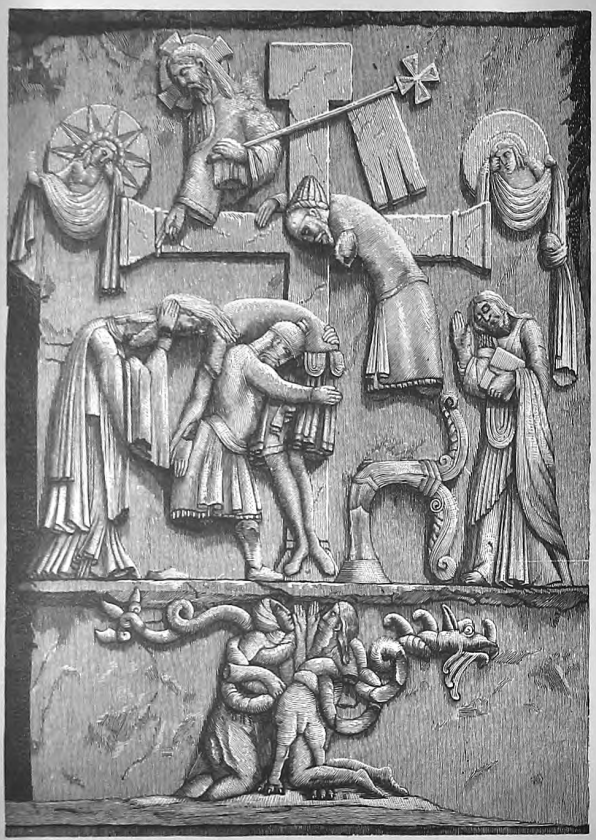


Fig. 179. Relief von den Externsteinen.

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

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

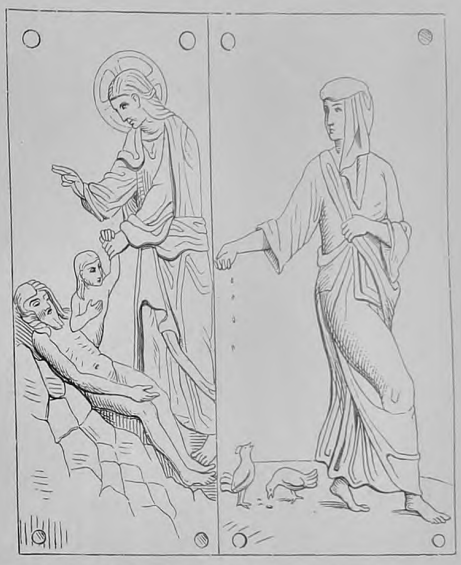


Fig. 180. Von der Domthür zu Augsburg.

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

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

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



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

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

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



Fig. 182. Aus dem Kapitelsaal zu Brauweiler.



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

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

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

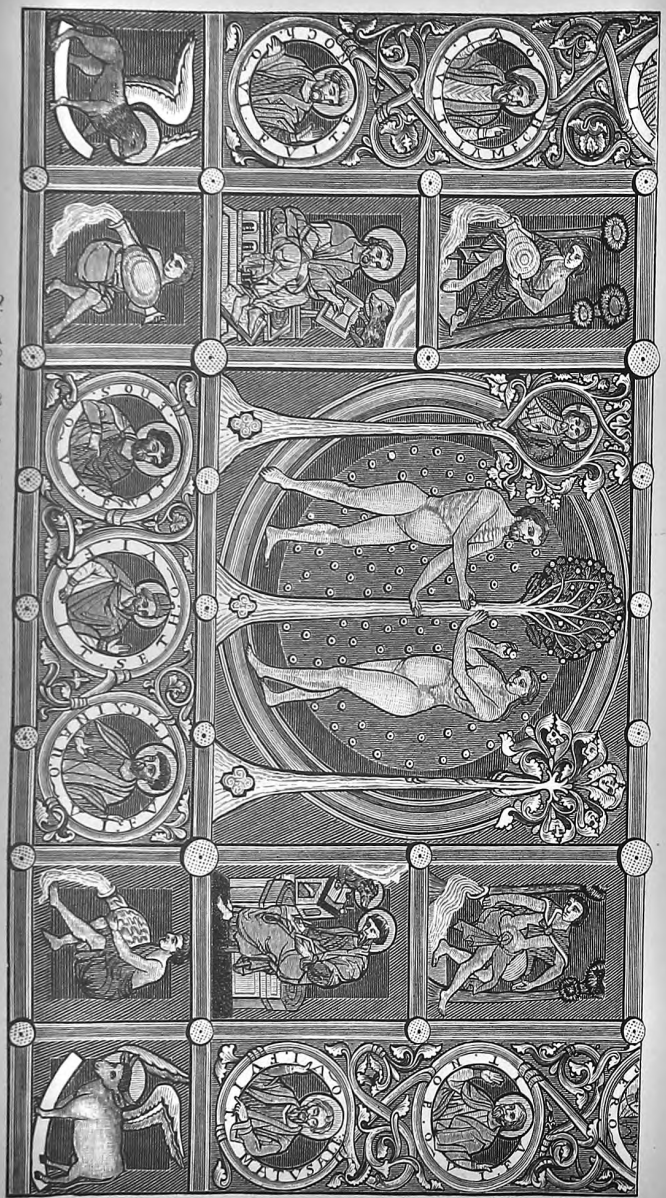


Fig. 184. Von den Deckenmalereien in der Michaeliskirche zu Hildesheim.

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

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



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

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

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

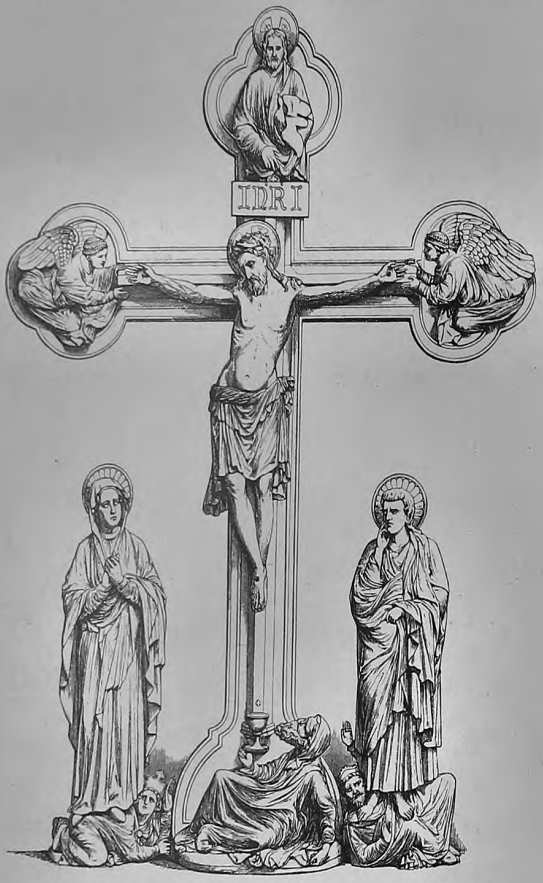



Fig. 186. Kreuzgruppe in der Schloßkirche zu Wechselburg.

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

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




Fig. 187. Von der Kanzel zu Wechselburg.

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



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

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

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



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

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

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

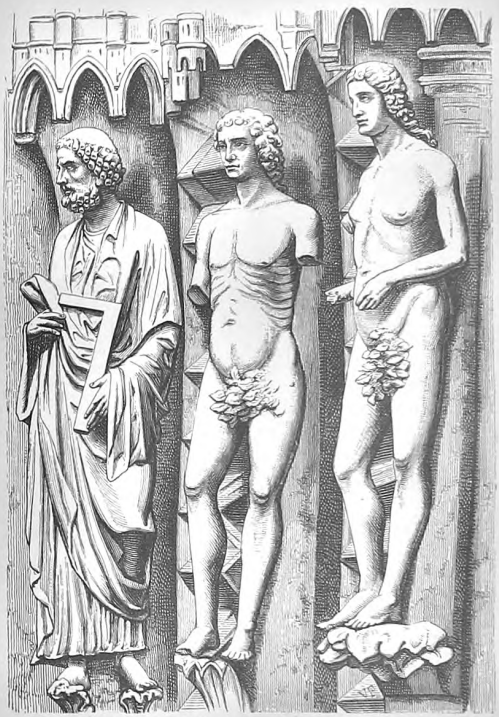


Fig. 190. Vom Ostportal des Doms zu Bamberg.

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

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

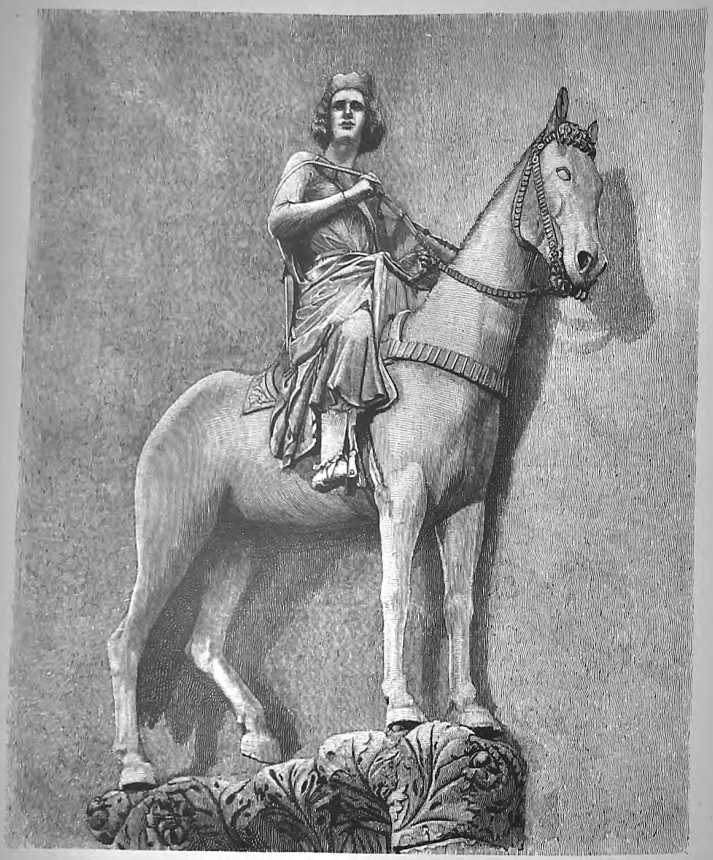


Fig. 191. Konrad III. Statue an einem Pfeiler im Dom zu Bamberg.

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

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

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

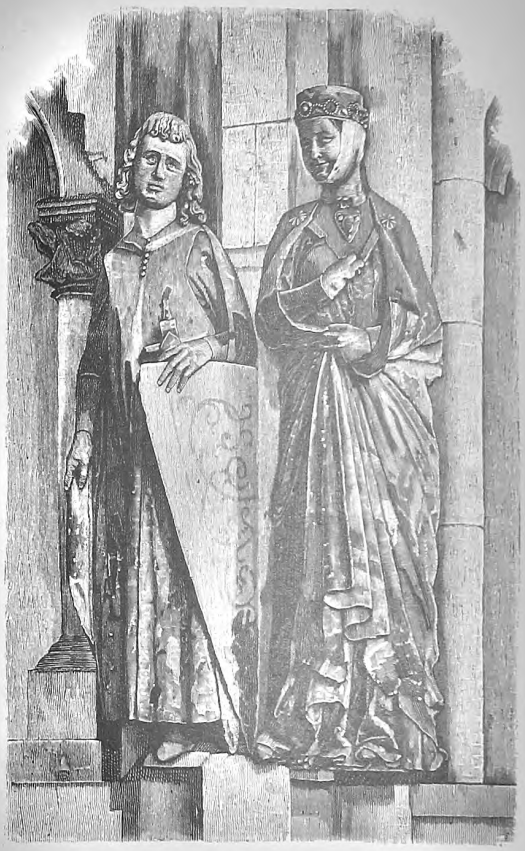


Fig. 192. Fürstenpaar aus dem Naumburger Dome.

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




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



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

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




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

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

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




Fig. 196. Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich.



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

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

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



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

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

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

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

## 2. Die nordische Kunst im späteren Mittelalter.

### a. Die Baukunst gotischen Stiles.

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

die gleiche Höhe erreichen wie die sich nach dem Mittelschiffe öffnenden Schildbogen. Das Mittel zur Sicherung der Festigkeit des Gewölbes fand man in den aus Haustein ausgeführten Rippen (Gurten, Gräten), die den festen Rahmen für die Gewölbekappen bilden und im Scheitel, wo sie sich kreuzen, durch einen Schlußstein zusammengehalten werden. Durch das Rippensystem wurde man der Notwendigkeit überhoben, das ganze Gewölbe nach den Regeln des Steinschnitts massiv in Haustein auszuführen; man konnte nun der Füllung der Kappen eine geringere Mauerstärke geben und dazu beliebiges, auch leichtes und kleinbrüchiges Gestein, Tuffstein, Backstein ꝛc. verwenden. Wie das Tonnengewölbe in der Spätzeit des romanischen Stils hier und da eine leise Zuspitzung empfängt (s. S. 123), so auch die Schild- und Querbogen des Kreuzgewölbes und das Kreuzgewölbe selbst. Von dieser Stufe der baulichen Entwickelung bis zur Erkenntnis der konstruktiven Vorteile, die der Spitzbogen gewährte, war nur ein Schritt. Die schwache Seite des regelmäßig gebildeten Kreuzgewölbes liegt darin, daß der Widerstand der Wölbung gegen Belastung nach dem Scheitel zu in demselben Maße abnimmt, wie die Kanten der Kappen sich von unten nach oben verflachen, außerdem in dem starken Seitenschub seiner Masse, der einen kräftigen Stützpunkt und deshalb schwere Pfeiler von starkem Umfang erforderlich machte. Diese Mängel wurden beseitigt oder doch wesentlich gemildert, als man zur konstruktiven Verwendung des Spitzbogens schritt und den Seitenschub der Gewölbe

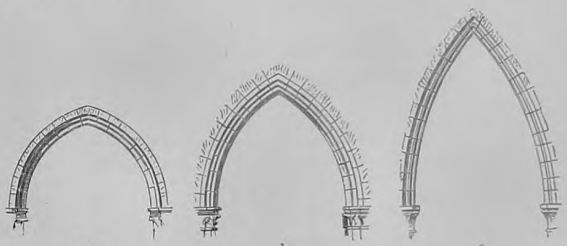



Fig. 199. Spitzbogenformen.

des Mittelschiffs durch von außen über die Seitenschiffdächer hinweggespannte Strebebogen auf Strebepfeiler, die an der äußeren Umfassungsmauer aufgeführt wurden, ableitete.

Der Spitzbogen bildet auf seiner Grundlinie ein Dreieck mit sphärischen Schenkeln, Segmenten von zwei gleichgroßen Kreisen, die sich schneiden. Sind die Radien der beiden Kreise gleich der Entfernung ihrer Mittelpunkte, so entsteht ein gleichseitiger Spitzbogen (b), sind sie länger, so ergiebt sich ein steiler (lanzettförmiger) (c), sind sie kürzer, ein flacher oder gedrückter Spitzbogen (a) (Fig. 199). Je steiler die Schenkel, d. h. je mehr sie sich der lotrechten Richtung nähern, um so größer ist naturgemäß der Widerstand der Wölbung gegen seitliches Ausweichen, um so geringer freilich auch die Weite der Spannung des überwölbten Joches. Durch den im scharfen Winkel erfolgenden Zusammenstoß der Quergurte wie der Diagonalrippen halten sich diese im Gleichgewicht, und die Scheitelpartie des Gewölbes gewinnt damit eine größere Tragkraft.

Das Wesen der gotischen Konstruktion liegt, um es kurz zusammenzufassen, nicht in der Anwendung des Spitzbogens, der wie wir gesehen, auch bei romanischen Bauten vielfach vorkommt, sondern in der Verbindung dieser Wölbungsart mit einem ausgebildeten Strebesystem, das darauf hinausläuft, die ganze Decke des Bauwerks nur auf Pfeilern aufzurichten und die Umfassungswände von der Funktion des Tragens und Stützens dadurch zu entbinden, daß der Seitenschub der Wölbung des Mittelschiffs mittels der über die Seitenschiffe weg gespannten Strebebogen von Strebepfeilern abgefangen wird (Fig. 200). Durch die Gewölbegurten, Strebepfeiler,

Strebebogen und die Pfeiler, welche im Innern die Gewölbe stützen, ist ein festes Gerippe des ganzen Baues gegeben. Nicht die Mauern, sondern die genannten Glieder tragen und halten den Bau. Es werden die konstruktiven Teile von den bloß raumabschließenden schärfer getrennt, die Wände zwischen den Pfeilern, die Kappen zwischen den Gewölbegurten als Füllwerk behandelt. Die gotische Architektur verwandelt den Massenbau in einen Gliederbau und drückt dieses auch in der kühnen Durchbrechung der Wände, in der Anordnung weiter Fenster




Fig. 200. System der gotischen Bauweise. (Kathedrale zu Amiens.) (Nach Viollet-le-Duc.)
a a Strebepfeiler. b Fiale. c c Strebebogen. d Triforium. e e Kreuzgewölbe.

und selbst in der Wahl des Ornamentes aus, welches überall feste, zusammenhaltende Ränder und dazwischen leichte, durchbrochene Zierraten zeigt.

Natürlich ist der gotische Stil nicht gleich vollendet erstanden; es hat ihn keineswegs die Phantasie eines einzelnen Meisters fertig ersonnen. Viele Zwischenstufen lassen sich nachweisen, die stetige Entwickelung der verschiedenen Glieder verfolgen. Sieht man von den ersten Ansätzen und frühesten Versuchen ab, so bestimmen noch folgende Merkmale im wesentlichen die Natur

des gotischen Stiles. Die Apsis lehnt sich nicht in Form einer Halbkuppel gegen das Langhaus an, sondern die Gewölbe des Mittelschiffes setzen sich im Chore fort und schließen sich hier zusammen. Die Seitenschiffe ziehen sich als Umgang um den polygonen Chor, ein Kapellenkranz reiht sich gewöhnlich dem Umgange an. Durch die Einziehung des Chores in das allgemeine Gewölbesystem wird, zumal da auch die Krypta fortfällt, eine feste Einheit des Grundplanes und eine überaus wirkungsvolle Perspektive erzielt.

Die Einzelsäulen und die massigen Einzelpfeiler im Schiffe verschwinden. Die unmittelbare Beziehung auf die Gewölbegurten spricht sich in der Form des gotischen Pfeilers aus. Der polygone Sockel (Fig. 201) kündigt bereits die eigentümliche Gestalt des Pfeilers, den Bündelpfeiler, an. Um einen cylindrischen Kern legen sich Dreiviertel- oder Halbsäulen herum: der Kern bleibt anfangs noch sichtbar, verwandelt sich aber später in Hohlkehlen, welche die Dreiviertelsäulen voneinander trennen und diese als die wahren, lebendigen Stützen der Gewölbe

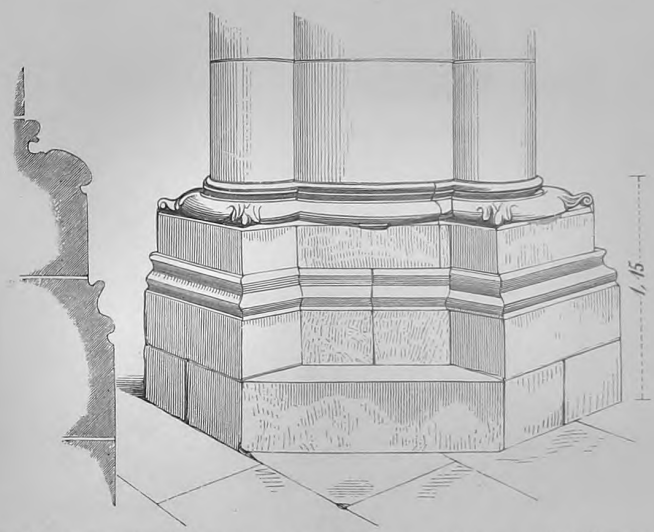



Fig. 201. Frühgotische Pfeilerbasis aus der Kathedrale zu Rheims. (Nach Viollet-le-Duc.)

darthun (Fig. 202). Weil die Dreiviertel- oder Halbsäulen sich unmittelbar auf die Gewölbe beziehen, führen sie den Namen Dienste, und man unterscheidet nach der größeren oder geringeren Stärke derselben alte Dienste von jungen. Das Kapitäl der Dienste und der Pfeiler überhaupt besitzt nicht die gleiche Bedeutung, wie an den alten Säulen. Es fehlt der Gegensatz der unmittelbar auf den Säulen lastenden Balken und Mauern. Ein loser Blätterschmuck, so daß der Grund sichtbar bleibt, umgiebt zuoberst die Dienste (Fig. 203). Die Blätter werden der heimischen Pflanzenwelt entlehnt und zunächst naturalistisch behandelt; erst in der spätgotischen Zeit (Fig. 204) empfangen sie eine derbe knollenartige Gestalt. Dasselbe Streben nach Verringerung der Masse und kräftiger Entwickelung der Einzelglieder, welches sich in der Bildung des Schaftes ausspricht, wird auch in der Profilierung der Bogen und der Gewölberippen bemerkbar. Nicht kreisförmig, sondern herzförmig, beinahe bis zu einer Spitze ausgezogen, erscheint das Profil der Bogen, und es wird überdies durch die scharfe Unterscheidung, die tiefen Hohlkehlen, noch bewegter (Fig. 205 u. 206).

Wie wirken die einzelnen Glieder zusammen? Zunächst der Bündelpfeiler mit seinen verschiedenen Diensten (s. Fig. 200). Während die in die Achsenlinie gestellten Halbsäulen die Arkaden tragen, jene der Rückseite die Gewölbe des Seitenschiffes stützen, steigen an der Vorderseite der

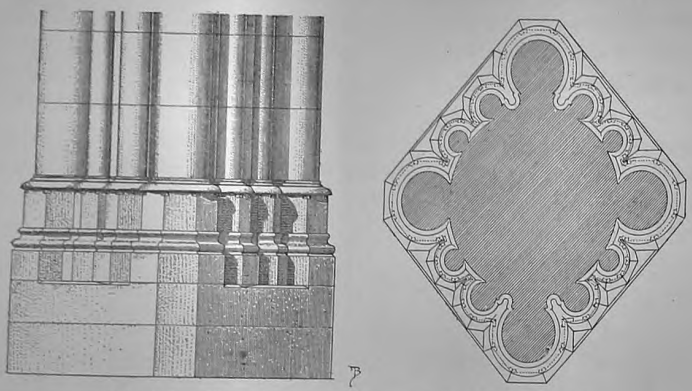


Fig. 202. Bündelpfeiler vom Dom zu Köln. (Nach Schmitz.)



Fig. 203. Frühgotisches Pfeilerkapitäl von der Kathedrale zu Amiens.

Mittelschiffwand die Hauptdienste in die Höhe, auf welchen die im mittleren Kreuzungspunkt durch einen Schlußstein (Fig. 207 u. 208) zusammengehaltenen Rippen des Gewölbes ruhen. Ueber den Arkadenbogen erhebt sich das Triforium, der schmale in der Dicke der Mauer angelegte Gang, gegen das Mittelschiff durch Bogenreihen geöffnet, auf der Rückseite später nicht mehr durch

eine feste Mauer, sondern durch Fenster geschlossen (s. Fig. 200, d). Der übrige Teil der Mittelschiffwand bis zu den Gewölben wird durch die Fensterarchitektur eingenommen. Fenstergruppen kannte bereits der spätromanische Stil; nur war der Trennungspfeiler ungegliedert, das Bogenfeld wenig belebt. Dieses zu ändern, die großen Fenster zu gliedern, alle toten Flächen aufzuheben und doch die Einheit der Fenstergruppen zu wahren, bildete das Ziel der gotischen Architektur. Auf der Fensterbrüstung innerhalb des gemeinsamen Umfassungsbogens werden



Fig. 204. Spätgotisches Kapitäl. (Frauenkirche zu Eßlingen.)



Fig. 205. Gotisches Bogenprofil. (Notre Dame zu Paris.)

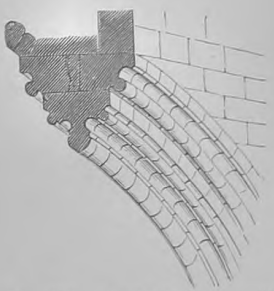


Fig. 206. Gotisches Bogenprofil. (Kathedrale zu Nevers.)

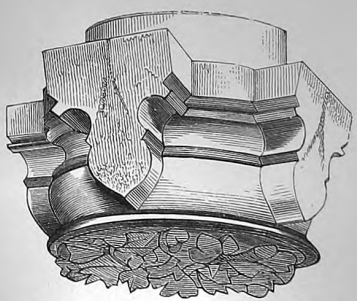


Fig. 207. Konstruktion eines gotischen Schlußsteins.

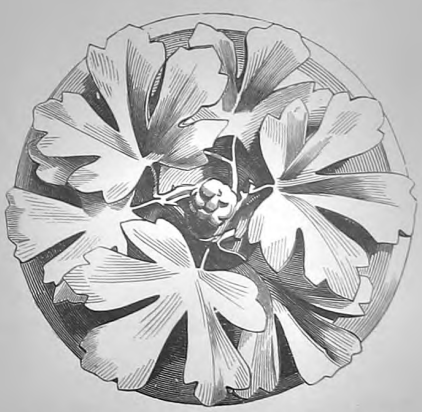


Fig. 208. Gotischer Schlußstein, Untenansicht. (Ste. Chapelle zu Paris.)

vertikale Pfosten errichtet, die sich in Spitzbogen zusammenschließen (Fig. 209). Die Zahl der Pfosten und auch ihre Stärke ist verschieden. Meistens wird folgende Anordnung getroffen. Vier gleich hohe, im Spitzbogen geschlossene Fensterabteilungen reihen sich aneinander, je zwei werden dann wieder von einem gemeinsamen Bogen umgeben, und endlich auch diese zwei größeren

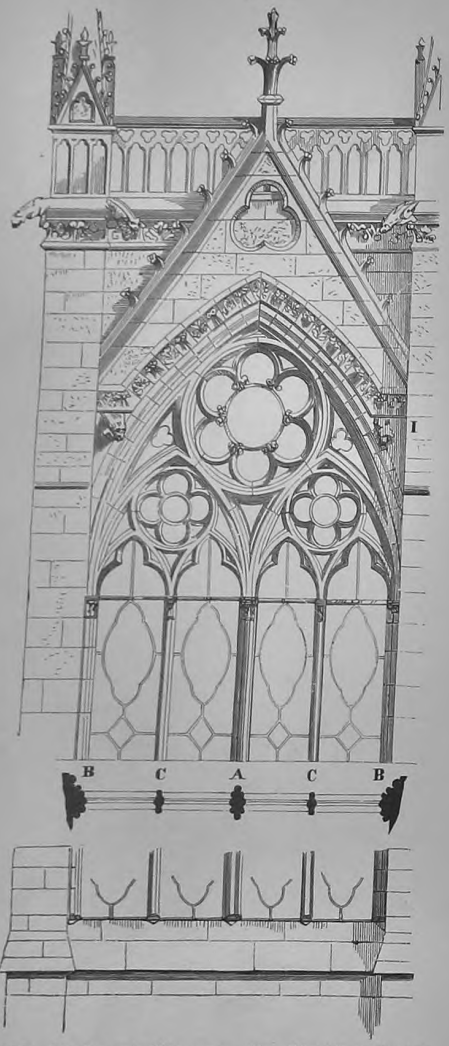



Fig. 209. Fenster mit Wimperge. (Ste. Chapelle zu Paris.)
A Alter Pfosten. BB Wandpfosten. CC Junge Pfosten.

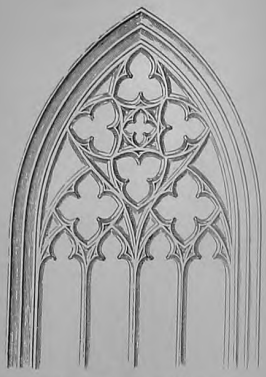


Fig. 210. Gotisches Maßwerk. (Wiesenkirche zu Soest.)

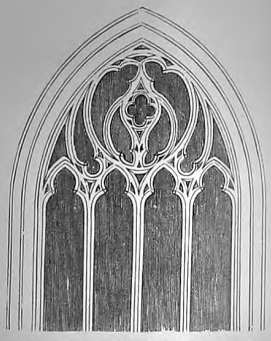


Fig. 211. Fischblasen-Maßwerk. (Wiesenkirche zu Soest.)



Fig. 212. Nase.

Fenstergruppen von einem Bogen umspannt. Zwischen den inneren Seiten der größeren und den äußeren Seiten der kleineren Bogen bleiben Kreise übrig, die mit aneinander stoßenden Kreisausschnitten, Pässen (Fig. 209) ausgefüllt wurden. Je nach der Zahl der Kreissegmente, die allmählich die Kleeblattform annehmen (Fig. 210), noch später in flammenartig zugespitzte, geschwungene

Figuren, sogenannte Fischblasen (Fig. 211), verwandelt werden, heißen die Pässe Dreipaß oder Vierpaß; mit dem Namen Maßwerk aber bezeichnet man den ganzen aus Kreisen

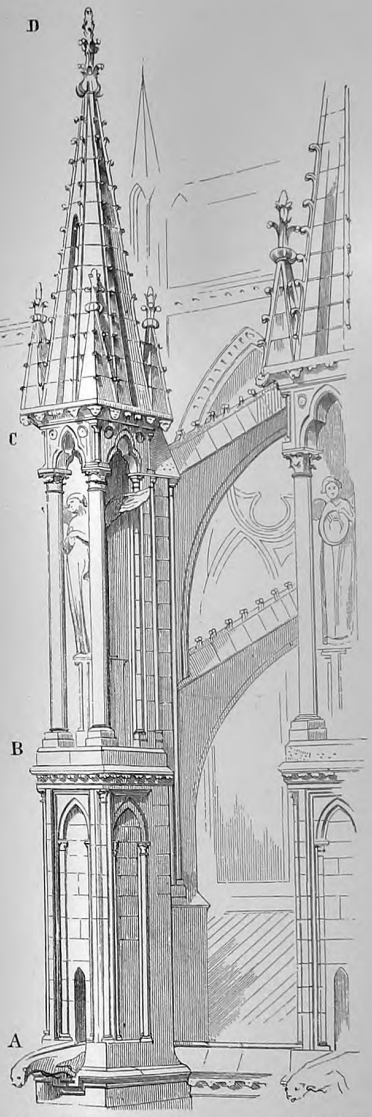



Fig. 213. Strebe-Pfeiler von der Kathedrale zu Rheims. (Nach Viollet-le-Duc.)
A Wasserspeier. B—C Baldachin. C—D Fiale mit vier Nebenfialen.

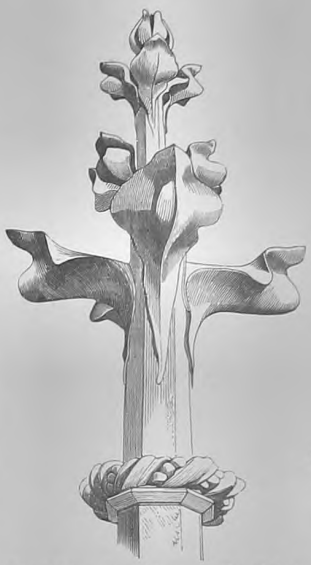


Fig. 214. Kreuzblume. (St. Urbain zu Troyes.)



Fig. 215. Frühgotische Krabben.



Fig. 216. Spätgotische Krabbe.

und Kreisteilen gebildeten Fensterschmuck, im Gegensatz zu dem Stabwerk, den vertikalen Pfosten. Die meiste Beachtung verdient das erfolgreiche Streben, die Masse in einzelne Glieder

aufzulösen, die Konstruktion auf feste Rippen mit leichtem Füllwerk dazwischen zu beschränken. So zeigen die Fensterwände die feinste Gliederung; es lösen sich von den Spitzbogen die innersten Plättchen ab, ebenso von den Rahmen der Kreise die innersten Schichten, welche sogenannte

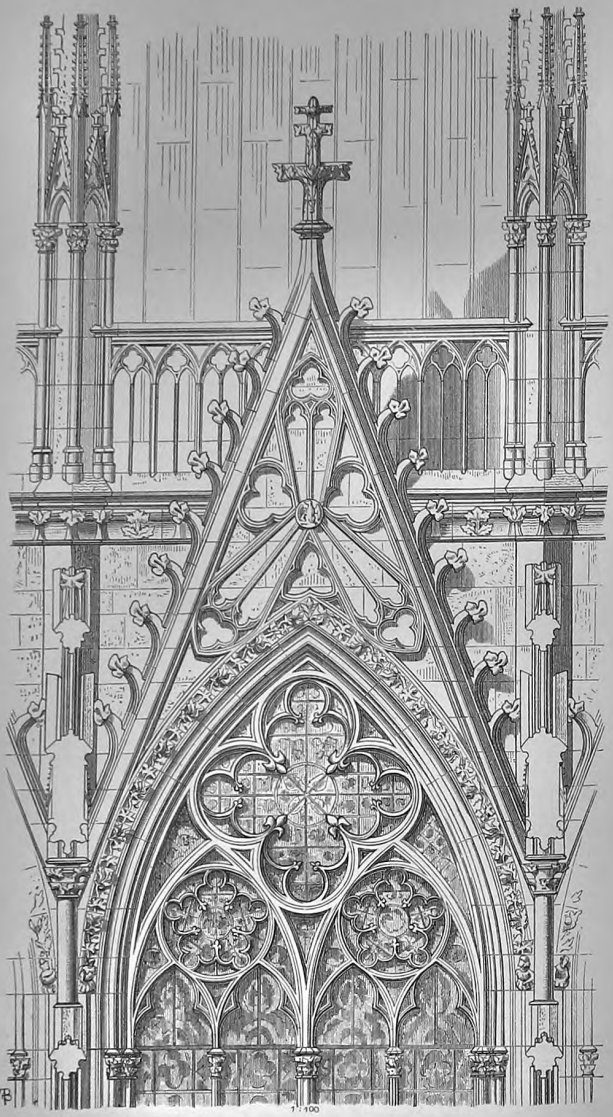


Fig. 217. Wimperge vom Kölner Dome.

Nasen (Fig. 212) bilden. Sie verwandeln den einfachen Spitzbogen in einen Kleeblattbogen, die Rundung in eine belebtere, in eine Spitze auslaufende Figur.

Arkaden, Triforien und Fenster folgen im Inneren des gotischen Domes übereinander.

Die Außenarchitektur wird wesentlich durch das Gerüste der Streben bestimmt. Die Strebebogen zeigen über dem eigentlichen Bogen, welcher den Schub der Gewölbe auf den Strebepfeiler

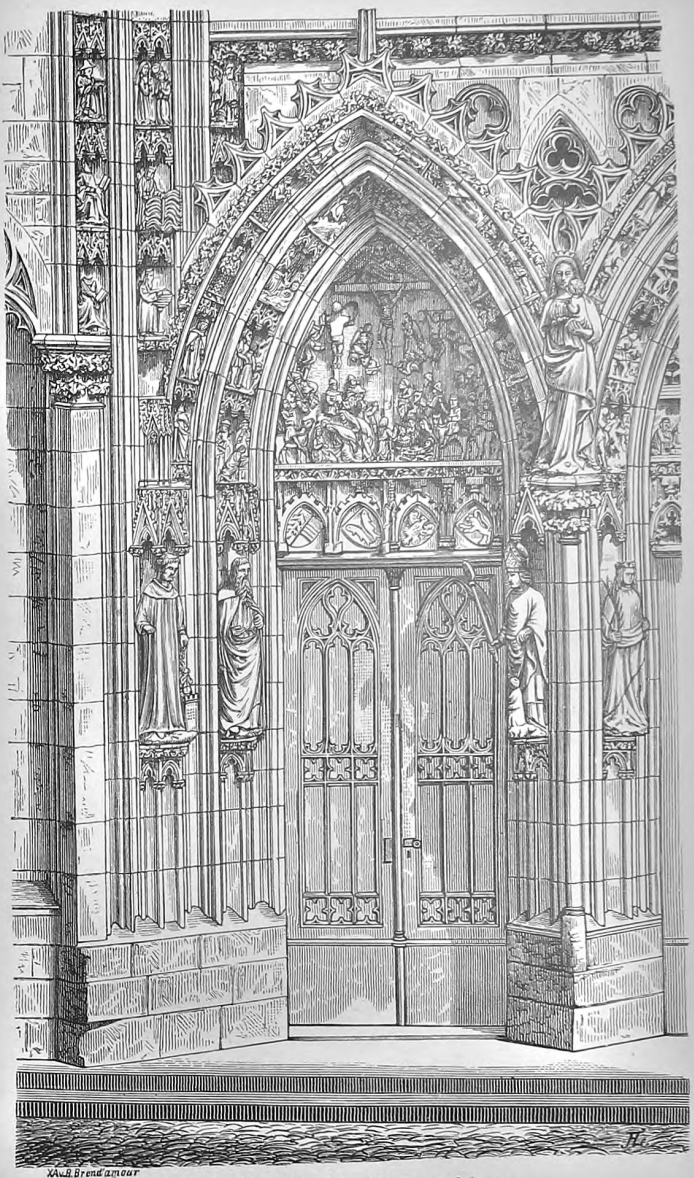


Fig. 218. Portal der Kirche zu Thann.

überträgt, noch ein meistens durchbrochenes schräges Mauerstück. Dieses verstärkt die Widerstandskraft des Bogens und leitet durch eine in ihm angelegte Rinne zugleich das Regenwasser

bis zu den weit vorspringenden Wasserspeiern (vergl. Fig. 200). Der Strebepfeiler steigt in Absätzen sich verjüngend in die Höhe; er wird in den unteren Teilen seiner Bestimmung gemäß massiv gebildet und zuoberst mit einer Spitzsäule, oder Fiale, gekrönt. An der Fiale wieder unterscheidet man den unteren viereckigen Teil als Leib von dem Riesen (die Erklärung giebt das englische Verbum to rise), der pyramidalen Spitze. Der obere Teil des Leibs wird bei reicherer Ausbildung auch nischen- oder baldachin-artig gestaltet (Fig. 213). Fialen kommen auch als krönende Glieder an den Dachgalerien vor. Die schräge Linie des Riesen wurde durch Bossen oder Krabben, Knollen (Fig. 215, 216), welche gleichsam der äußeren Platte des Dreieckes entwachsen, geschmückt; auf die Spitze des Riesen wurde die Kreuzblume (Fig. 214) gepflanzt. Es gilt geradezu als Regel, wie den einfachen Kreis, so auch die längere schräge Linie stets zu vermeiden. Jener wird ausgezogen, zugespitzt, in das Kleeblatt verwandelt, diese durch die aufgesetzten Bossen unterbrochen. Bossen steigen daher den Seiten eines jeden Dreieckes entlang in die Höhe, so insbesondere an den Wimpergen (Windbergen?), den steilen Dreiecken, welche sich über den Giebeln der Portale und Fenster erheben, in der Regel durchbrochene, mit Maßwerk gefüllte Innenflächen haben und an der Spitze in eine Kreuzblume auslaufen (Fig. 217, auch 209).

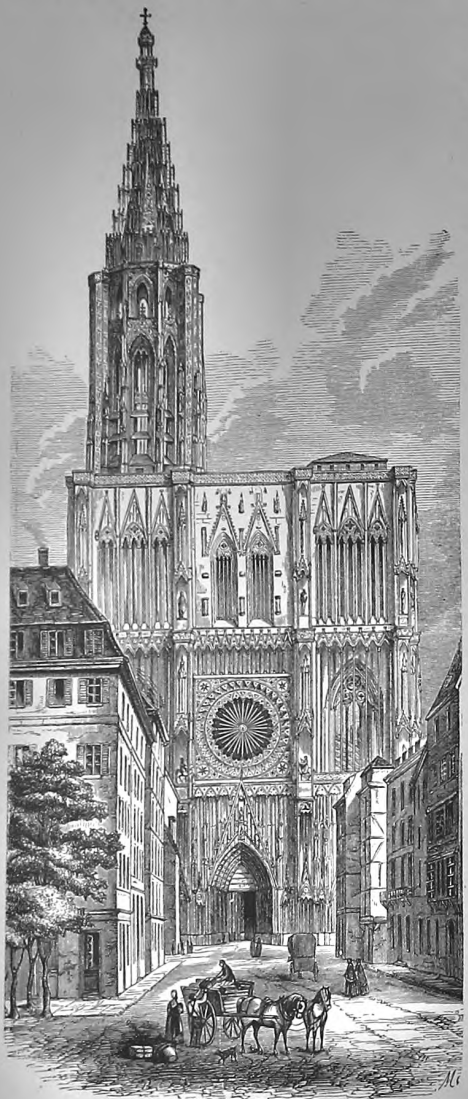


Fig. 219. Das Münster zu Straßburg.

Während die Seitenansicht eines gotischen Domes das Gerüste der Konstruktion fast unverhüllt zeigt, drängt sich an der Fassade aller Schmuck, über welchen die Baumeister gebieten, zusammen. Mächtige Portale, meistens in der Dreizahl, das mittlere überdies noch durch einen Pfosten geteilt, durchbrechen und beleben den Unterstock. In den Hohlkehlen der schrägen Seitenwände der Portale stehen Statuen; solche füllen das Giebelfeld des Portales und die Bogenlaibung aus und werden zuweilen reihenweise auch in den Galerien über dem Portalbau aufgestellt (Fig. 218). Mit dem Portale wetteifert im Schmucke die Fensterarchitektur der Fassade. Bald sehen wir über dem mittleren Portale ein Radfenster, eine Fensterrose mit reichem Maßwerke errichtet, bald strebt ein gewaltiges Spitzbogenfenster in die Höhe. Den Abschluß

der Fassadenarchitektur bilden die Türme, sei es, daß ein Mittelturm, das Ganze beherrschend, emporsteigt, sei es, daß zwei Türme, über den Seitenschiffen sich erhebend, die Fassade begrenzen

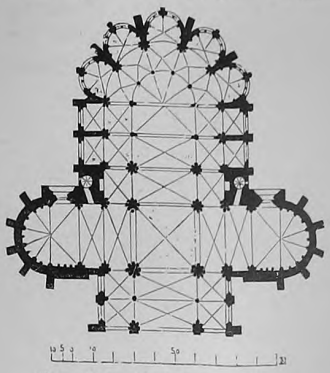


Fig. 220. Kathedrale zu Noyon. Grundriß des Chors und des Querschiffs.

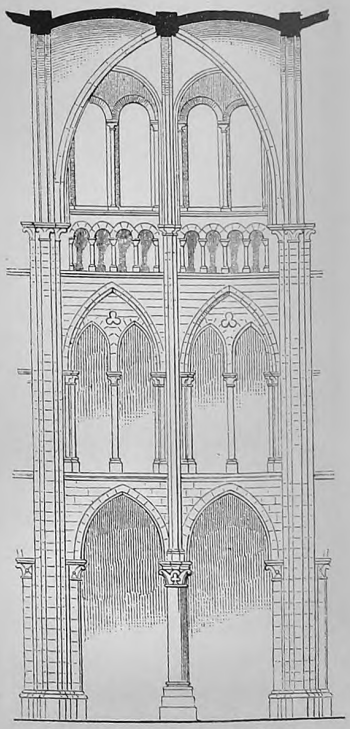


Fig. 221. Kathedrale zu Noyon. System des Langhauses.

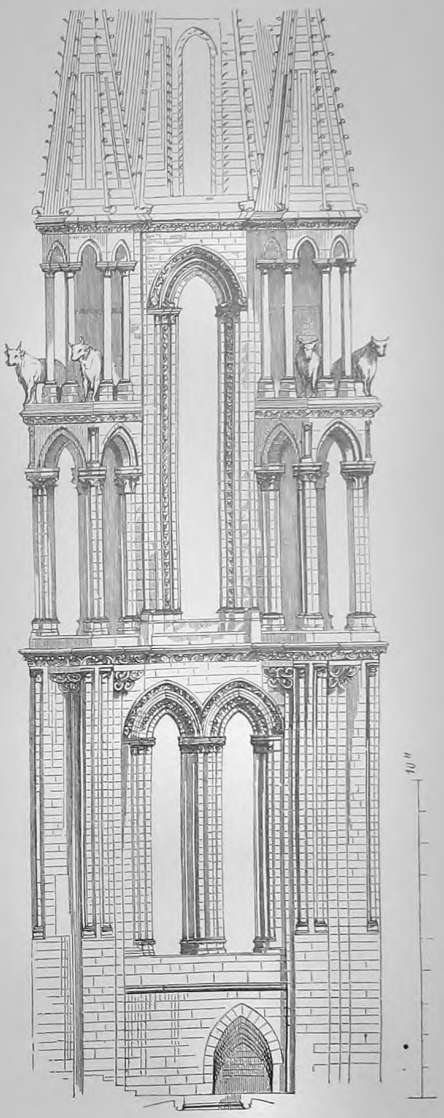


Fig. 222. Turmanlage von der Kathedrale zu Laon. (Nach Viollet-le-Duc.)

(Fig. 219, 224). Da auch die Arme des stark betonten Querschiffes mit einer ähnlichen Fassade wie das Langhaus und mit Türmen geschmückt wurden, und die Vierung des Kreuzes gleich-

falls einen Turm trug, so entstand eine förmliche Gruppe von Türmen, welche allerdings an keinem Werke sich vollständig verkörpert zeigt, bei der Beurteilung der Ziele der gotischen Architektur aber nicht vergessen werden darf. Der gotische Turm wird in der Regel so angelegt, daß die unteren Stockwerke viereckig, von Strebepfeilern gestützt, aufsteigen; das Viereck geht sodann in ein Achteck über, worauf der durchbrochene Helm (krabbenbesetzte Rippen mit leichtem

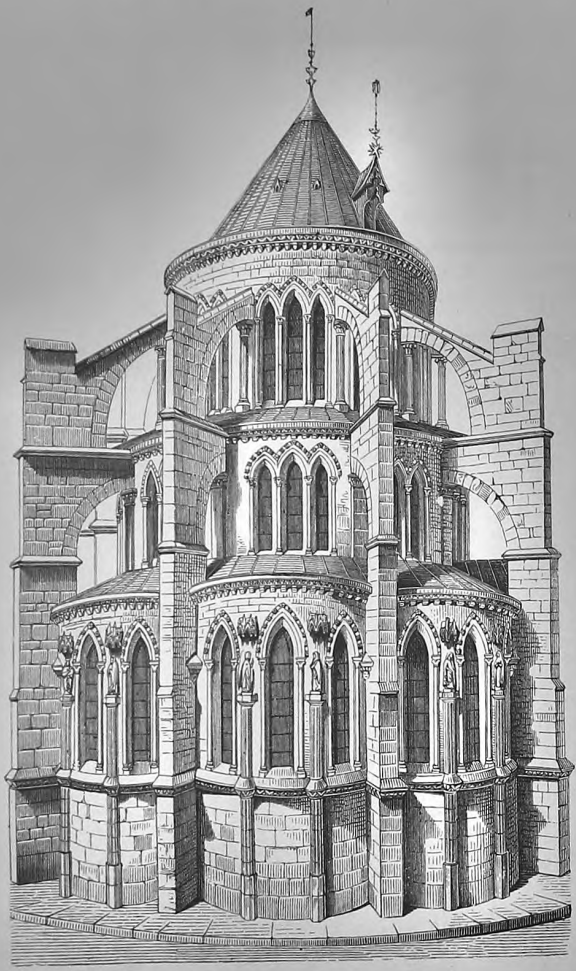


Fig. 223. Notre Dame zu Châlons. Choransicht.

Maßwerk als Füllung), an der Spitze in die Kreuzblume auslaufend, folgt. Verleiht der plastische Schmuck der äußeren Architektur den reichsten Glanz, so hilft die Malerei wesentlich zur Erhöhung der Wirkung im Innern der Dome. Ohne Glasgemälde kann man sich gotische Dome gar nicht denken. Sie wecken erst die rechte Stimmung und vermitteln harmonisch die Gegensätze zwischen den dunkeln Steinmassen und den großen Lichtfeldern. Außerdem war man

bemüht, die Wirkung der einzelnen Glieder, z. B. der Kapitäle, Gurten, durch Farben zu erhöhen und ersetzte vielfach durch Polychromie den sonst üblichen Teppichschmuck. (Taf. VI.)

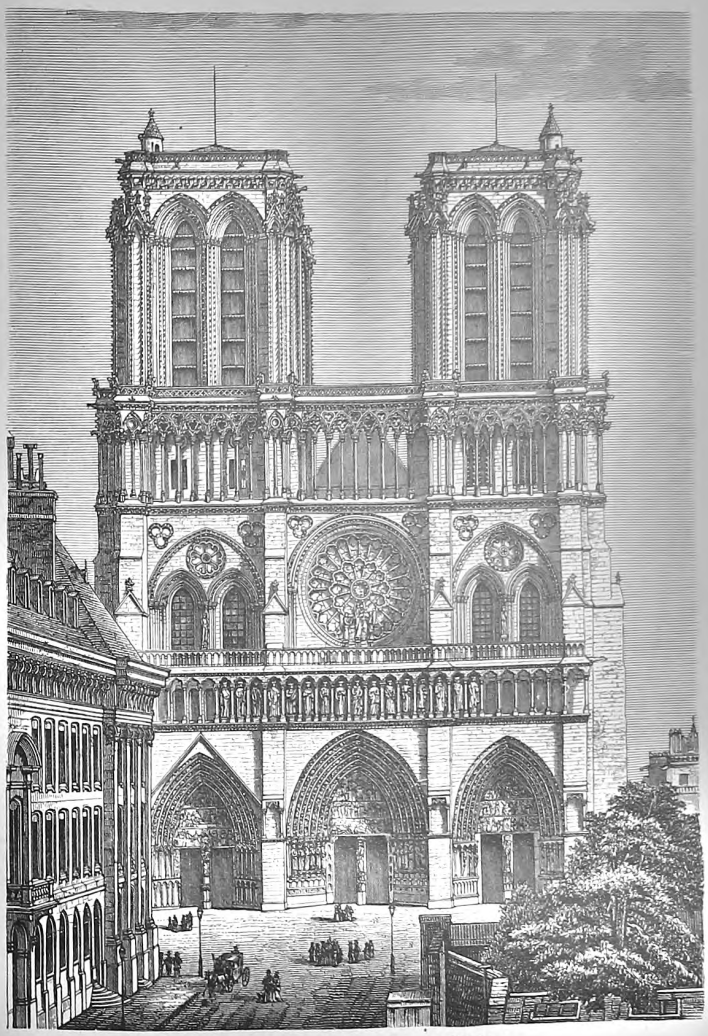


Fig. 224. Notre Dame zu Paris.

Die Geschichte der gotischen Architektur weist uns zuerst auf das nördliche Frankreich, den Königsboden daselbst, die Isle de France mit den angrenzenden Provinzen, hin. Hier waren die inneren und äußeren Bedingungen für die frühzeitige Entwickelung der Gotik vereinigt. Die burgundischen Bauten vermittelten vornehmlich die Kenntnis des im Süden herrschenden Gewölbesystems und zugleich seiner Schwächen. In der in den nördlichen Landschaften heimischen Kreuzgewölbekonstruktion besaß man einen fruchtbaren Keim für die weitere Entwickelung.

Dazu kam, daß namentlich während der Regierung König Philipp Augusts (1180 bis 1223) die nordfranzösischen Städte zu großer Blüte emporstiegen und gleichzeitig eine rege Bauthätigkeit begann, wodurch nicht nur der Ehrgeiz der Bauherren, sondern auch der Erfindungssinn der ausführenden Künstler angespornt, jeder Fortschritt gleich bemerkt und weiter geführt wurde. Die früheste Anwendung der gotischen Gewölbekonstruktion findet sich bei der noch dem 11. Jahrhundert angehörigen Abteikirche von Marienval bei Crépy-en-Valois. Der Chorumgang zeigt spitzbogige Kreuzgewölbe mit plumpen Diagonalrippen. Die Bauten des 12. Jahrhunderts vertreten in Wahrheit den Uebergangsstil. So sehen wir in der Kathe-

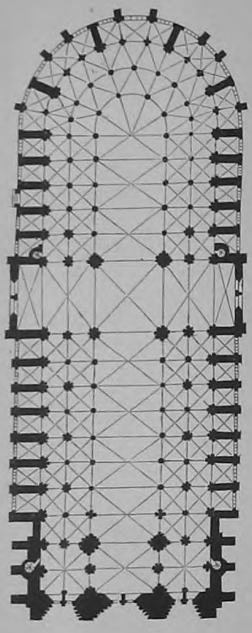


Fig. 225. Notre Dame zu Paris.



Fig. 226. St. Chapelle zu Paris.
a System. (Nach Dehio u. Bezold.) b Querschnitt. (Nach Viollet-le-Duc.)

drale von Noyon die Kreuzarme noch abgerundet (Fig. 220), die Schiffspfeiler in der Gestalt abwechselnd. Im Aufrisse mischt sich noch Altes (Empore) mit Neuem (Triforium); die Fenster sind im Rundbogen geschlossen, fügen sich nicht frei dem Schildbogen an; die Mühe, die aufeinander folgenden Stockwerke in Maßen und Verhältnissen in Einklang zu bringen, wird überall sichtbar (Fig. 221). Der Chor von St. Remy zu Rheims, an das ältere Langhaus angebaut, stützt noch durch romanische Säulen die Oberwand der Chorrundung und läßt überhaupt, obschon die Konstruktion (Anlage von Galerie und Triforium, Umgang und Kapellenkranz, Strebebogen) bereits dem neuen Stile angehört, in den Detailformen die Anhänglichkeit an die alte Weise durchklingen. Auch am Chore der Kirche Notre-Dame zu Châlons (Fig. 223) scheint die Konstruktion, z. B. das Strebesystem, höher entwickelt als die dekorative Kunst, wie



Springer, Kunstgeschichte. II. E. A. Seemann, Leipzig

AUS DER STE. CHAPELLE IN PARIS.

[illegible] Augusts (1180 bis 1223) [illegible] eine rege Bauthätig- [illegible] nach der Erfindungssinn [illegible] und weiter geführt [illegible] sich bei der nach dem [illegible]-en-Valois. Der Chor- [illegible]. Die Bauten des [illegible] wir in der Kathe-

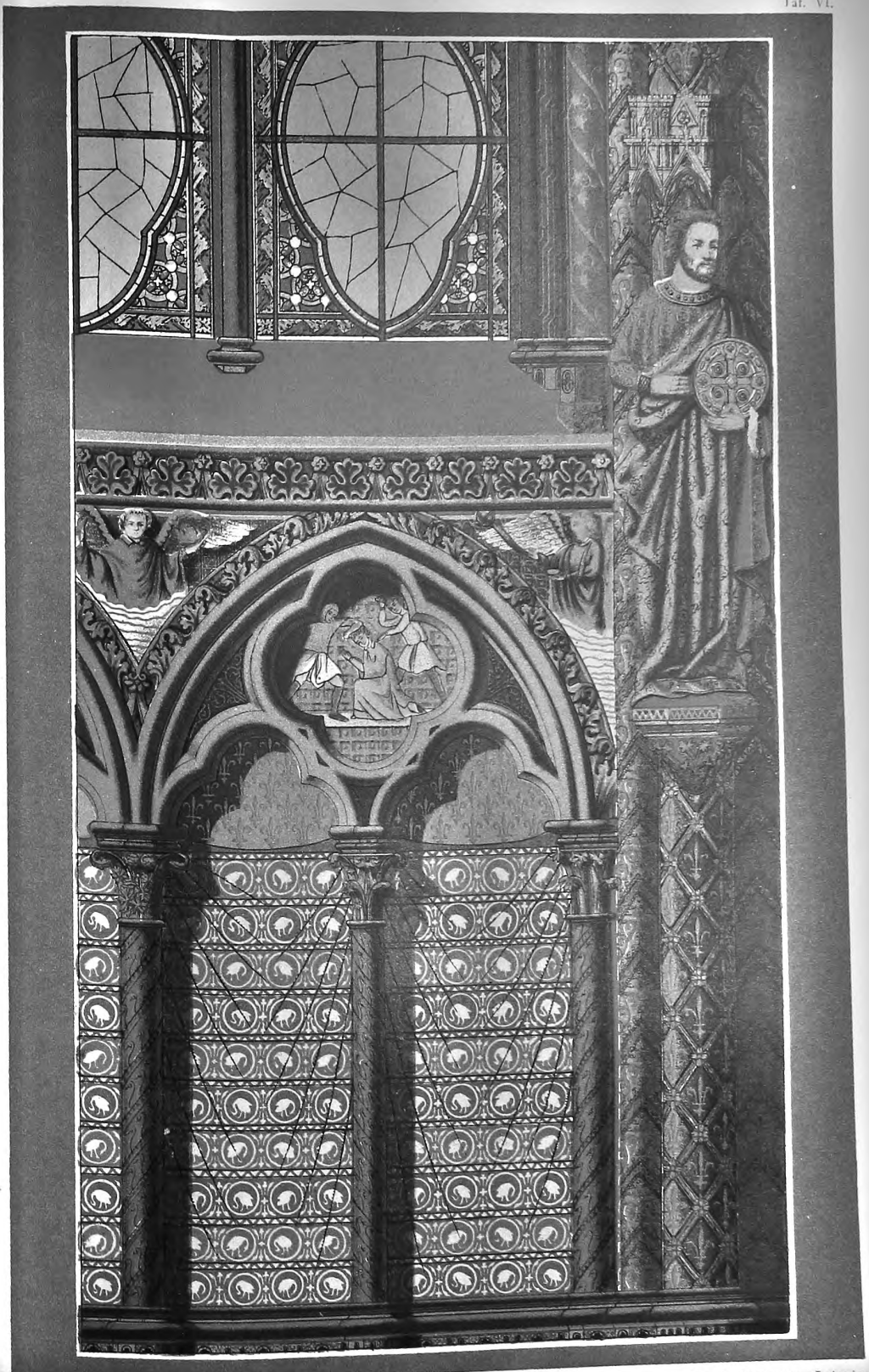


Fig. 220. St. Chapelle zu Paris.

a Fenster. (Nach Texier u. Pullan.) b Querschnitt. (Nach Viollet-le-Duc.)

[illegible] zu Paris.

[illegible] des Aeußern die Strebepfeiler noch abgerundet (Fig. 220), die Schiffspfeiler in der Gestalt [illegible]. Im Innern macht sich noch Altes (Empore) mit Neuem (Triforium); die [illegible] sind im Rundbogen geschlossen, fügen sich nicht frei dem Schildbogen an; die Mühe, [illegible] folgenden Stockwerke in Maßen und Verhältnissen in Einklang zu bringen, [illegible] (Fig. 221). Der Chor von St. Remy zu Rheims, an das ältere Lang- [illegible], hält noch durch romanische Säulen die Oberwand der Chorrundung und läßt [illegible], welchen die Konstruktion (Anlage von Galerie und Triforium, Umgang und Kapellen- [illegible] Strebebogen) bereits dem neuen Stile angehört, in den Detailformen die Anhänglichkeit [illegible] an die alte Weise durchfliegen. Auch am Chore der Kirche Notre-Dame zu Chalons (Fig. 222) [illegible] die Konstruktion, z. B. das Strebesystem, höher entwickelt als die dekorative Kunst, wie





AUS DER STE CHAPELLE ZU PARIS.

die Nacktheit der Strebepfeiler, die schmucklosen Spitzbogenfenster zeigen. Von dem romanischen Stile sagt sich selbst die Turmanlage der Kathedrale von Laon (Fig. 222), an welcher in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts gebaut wurde, nicht völlig los. Der Uebergang aus dem Viereck in das Achteck, die allmähliche Verjüngung, die Tabernakel in den oberen Stockwerken, wie die Gruppierung der Türme, deren Zahl ursprünglich auf sieben bestimmt war, zeigen bereits den gotischen Charakter. Doch herrschen noch Horizontallinien in den Abschlüssen der Stockwerke vor, und es fehlt die reiche Ornamentierung der vollkommen entwickelten gotischen Bauweise.

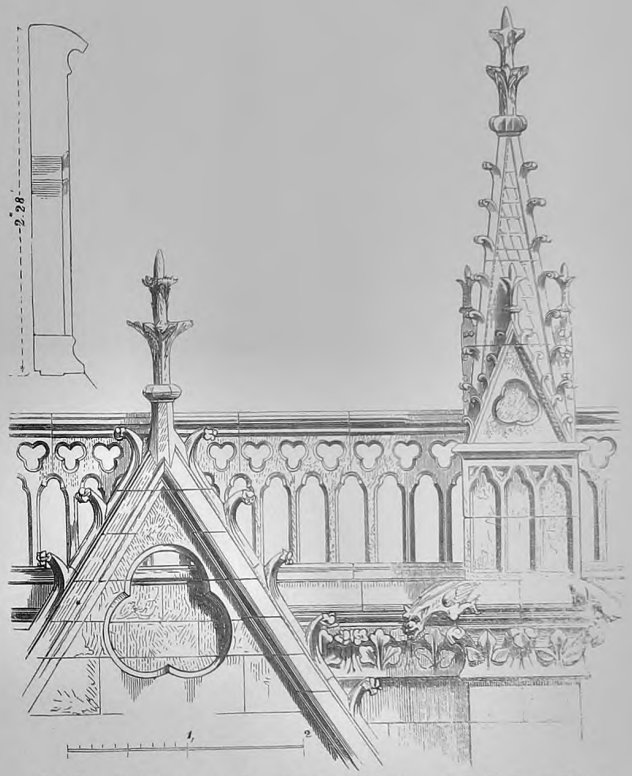



Fig. 227. Balustrade der Ste. Chapelle zu Paris. (Nach Viollet-le-Duc.)

Im Weichbilde von Paris entfaltet sich frühzeitig im 12. Jahrhunderte eine rege Bauthätigkeit. Bald nach 1130 erneuert Abt Suger die uralte Grabkirche der Könige in St. Denis, welches Werk gewöhnlich an die Spitze der gotischen Bauten Frankreichs gestellt wird. Die kaum weniger ehrwürdige Kirche St. Germain-des-Près in Paris bekommt 1163 einen neuen Chor. In demselben Jahre wird der Grundstein zur Pariser Kathedrale, der Kirche Notre-Dame, auf der Seine-Insel gelegt. Der Bau von Notre-Dame zieht sich weit in das folgende Jahrhundert hinaus, noch während der Bauzeit wurde die ursprüngliche Anordnung der Oberteile geändert. Die Kirche (Fig. 224, 225) ist fünfschiffig angelegt, diese Anlage auch im Chore durchgeführt. Dicke, gedrungene Säulen tragen die Oberwände und die Gewölbedienste, über den Seitenschiffen erhebt sich eine Empore, die Fenster sind nur dürftig gegliedert. Das

unterste Stockwerk der Fassade nehmen drei reich geschmückte (restaurierte) Portale ein, darüber befindet sich eine Galerie mit den Statuen der Könige Israels, ein Radfenster füllt das mittlere Hauptfeld aus, während das zweite Stockwerk der Türme je zwei von einem gemeinsamen Bogen eingefaßte Spitzbogenfenster zeigt; mit einer offenen Galerie statt des Giebels schließt



Fig. 228. Kathedrale zu Chartres.

oben die Fassade ab. Das Radfenster und die entschiedene Betonung der horizontalen Glieder bleibt der französischen Gotik auch später eigentümlich. Von geringem Umfange, aber durch den Reichtum der inneren Ausstattung ein wahres Kunstjuwel, ist die Sainte-Chapelle im Hofe des Justizpalastes unter Ludwig dem Heiligen von Pierre de Montereau 1241—1251 errichtet. Sie darf den Doppelkapellen angereiht werden. Ueber der niedrigen dreischiffigen Unterkapelle

erhebt sich die in reichen Farben geschmückte Oberkapelle, in deren Gliedern und Ornamenten die gotische Kunst ihre höchste Vollendung feiert (Fig. 226 a u. b, 227, Taf. VI, vgl. Fig. 208 u. 209).

Mit Ausnahme der unteren Fassadenteile fällt auch der Bau der Kathedrale von Chartres (Fig. 228) in das 13. Jahrhundert. Der Eindruck der Höhe des Baues (Mittelschiff über



Fig. 229. Kathedrale von Amiens.

35 m hoch) wird durch die Anordnung von nur zwei Seitenschiffen gesteigert. Der Chor schließt sich in der Anlage an die Pariser Kathedrale an, nur daß dem Umgange noch drei größere Apsiden im Halbkreise vortreten. Dieses Motiv der herausspringenden kapellenartigen Apsiden erscheint in der Kathedrale von Le Mans noch stärker ausgebildet.

Während an den zuletzt genannten Werken ältere Teile (in Chartres die Fassade, in Le Mans das Langhaus) mit jüngeren verschmolzen werden, zeigen die großen Kathedralen von

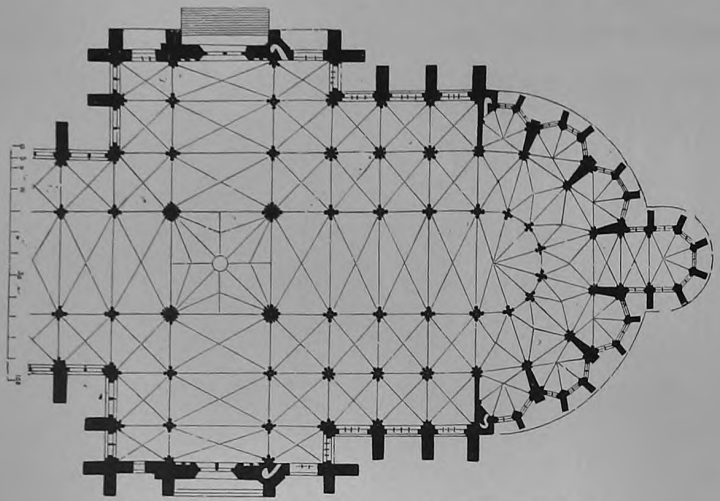


Fig. 230. Kathedrale von Amiens. Querhaus und Chor.



Fig. 231. Gewölbe der Kathedrale zu Alby, mit hängenden Schlußsteinen.

Amiens und Rheims das gotische Bausystem ganz einheitlich durchgeführt. Die Kathedrale von Amiens in der alten Picardie (Fig. 229, vergl. Fig. 202) wurde von 1220 bis 1288 (zuletzt, wie gewöhnlich, die Fassade) errichtet. Dem dreischiffigen Langhause und ebenfalls drei-

schiffigen Querschiffe schließt sich der Chor mit doppeltem Umgange und einem Kapellenkranze, also die Breite des Langhauses weit überragend, an (Fig. 230). Die Fassade wiederholt das an der Notre-Damekirche in Paris beobachtete System der Galerien und der Mittelrose. Aehnlich, nur noch glänzender und mit plastischem Schmucke beinahe überladen, tritt uns die Fassade der

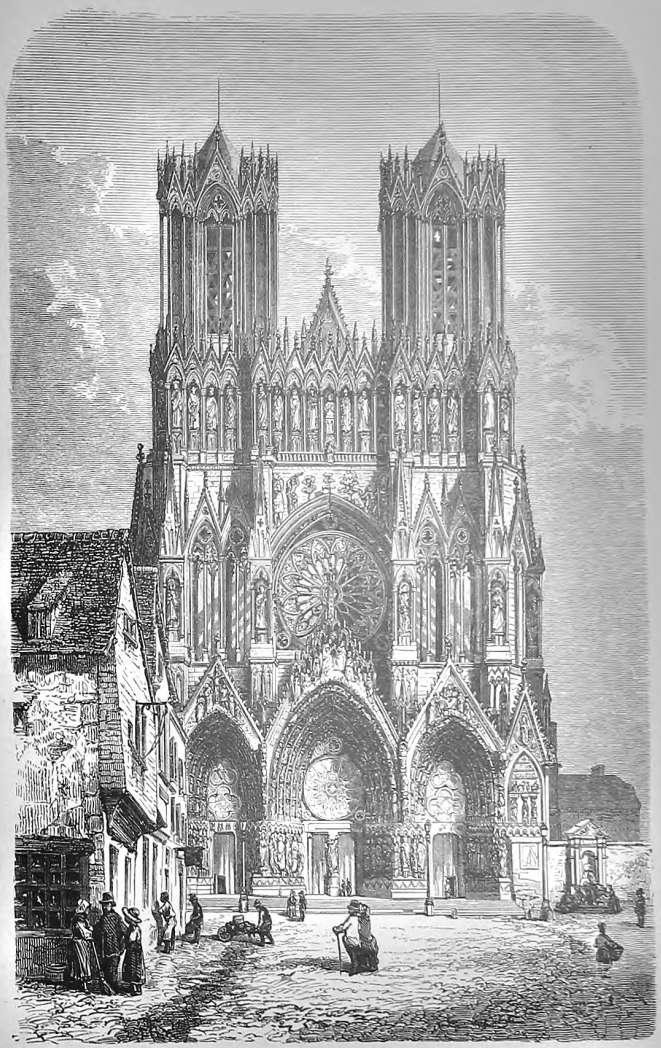


Fig. 232. Fassade der Kathedrale zu Rheims.

Kathedrale von Rheims (Fig. 232) entgegen. Wie bei der Kathedrale von Amiens, so ist uns auch bei der Krönungskirche der französischen Könige der Name des Baumeisters überliefert. Dort werden nacheinander Robert de Luzarches, Thomas de Cormont und dessen Sohn Regnault als Architekten genannt; mit der Kathedrale von Rheims ist der Name Robert de

Coucy's verknüpft. Da dieser 1311 starb, die Kirche aber bereits 1212 begonnen wurde, so rührt nicht von ihm der Plan her; ebensowenig wissen wir, ob er sich, als er sein Amt antrat, an die ursprüngliche Anordnung genau hielt, da in dieser Hinsicht den Werkmeistern des Mittelalters eine große Freiheit zustand. Tiefe Kapellen schließen sich dem Umgange des



Fig. 233. Lettner von Ste. Madeleine zu Troyes.

Chores an, dessen Maße gegen die große Breite des Querschiffes und die Ausdehnung des dreischiffigen Langhauses zurücktreten. In dem Aufbaue der Strebepfeiler bemerkt man ein gewisses Mißverhältnis zwischen dem unteren massiven und dem oberen schwächeren Teile, welches durch die Stilentwickelung im Laufe des 13. Jahrhunderts nicht vollständig erklärt wird. Auch die Pfeilerbündel im Mittelschiffe sind in wuchtiger Stärke angelegt und deuten auf eine bestimmte Schulrichtung des Baumeisters hin.



Fig. 234. Kathedrale von Antwerpen.

So tiefe und gesunde Wurzeln auch die gotische Architektur in dem französischen Boden, ihrem Mutterboden, geschlagen hatte, so währte ihre Blüte doch nur kurze Zeit. Bereits am Anfange des 14. Jahrhunderts erscheint der Höhepunkt ihrer Entwickelung überschritten. Die riesige Anlage der Kirchen erschwerte die einheitliche Durchführung. Menschenalter vergingen notwendig, ehe das Werk vollendet werden konnte. Die leitenden Kräfte wechselten; an keinen in allen Einzelheiten festgestellten Plan gebunden, gingen sie ihren Neigungen nach und suchten durch immer größeren Reichtum der architektonischen Ausstattung, durch Steigerung der Maße ihre Vorgänger zu übertreffen. So kam allmählich die übertriebene Betonung der vertikalen Linien, die vorwiegend dekorative Richtung, welche den ruhigen Ueberblick erschwert, die harmonischen Verhältnisse zurückdrängt, in den gotischen Stil. Der ausführende Steinmetz trug über den schöpferischen Architekten den Sieg davon. Er war von allem Anfange an nach der ganzen Stellung, welche die Gotik im Volksleben einnahm, ein gefährlicher Nebenbuhler des letzteren gewesen. Vollends in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters kommt die unmäßige Freude an gekünstelten Gewölbe-Bildungen und an einer willkürlichen Zeichnung der Ornamente, welche sich nicht mehr auf eine klare geometrische Grundlage zurückführen läßt, zum Vorschein.



Fig. 235. Sterngewölbe. (Nach Parkers Glossary.)

Ein Beispiel, wie die Gewölberippen zu einem Netze verschlungen werden und scheinbar von freischwebenden Konsolen aufsteigen, bietet die süd-französische Kathedrale von Alby (Fig. 231), welche auch in der äußeren Architektur von dem Herkommen stark abweicht. Eine glänzende Probe des sog. flamboyanten Maßwerkes liefert der Lettner, die Querbühne zwischen Schiff und Chor, in der Kirche Ste. Madeleine in Troyes aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts (Fig. 233).

Von gotischen Bauten aus jenen angrenzenden Ländern, welche wenigstens teilweise dem französischen Einflusse unterworfen waren, nennen wir die Kathedrale von Lausanne, neben der Kathedrale von Genf das hervorragendste gotische Denkmal der französischen Schweiz. Sie wurde von 1235—1275 errichtet, aber schon am Ende des Jahrhunderts durch eine Feuersbrunst beschädigt und nur notdürftig wieder hergestellt. Sie erinnert in der Choranlage und in dem Pfeilerwechsel an frühgotische Kirchen (Langres) Frankreichs.

Unter den belgischen Kirchen des 14. und 15. Jahrhunderts ragt (neben Ste. Gudule in Brüssel, St. Rombaut in Mecheln, dem Dome von Löwen) der Dom von Antwerpen durch die Ausdehnung des Grundrisses und Mächtigkeit der Turmanlage hervor (Fig. 234). Er wurde 1352 mit dem Chor begonnen; seit 1406 leitete den Bau Peeter Appelman, dem man die Fassade und die Anfänge des Turmbaues zuschreibt. Die obersten Teile des Turmes

hat Dominik Waghemakere 1518 vollendet. Die Kirche zählt sieben Schiffe; die zwei inneren Nebenschiffe sind von geringerer Breite als die äußeren, wohl später hinzugefügten Seitenschiffe.



Fig. 236. Holzdecke aus St. Stephan zu Norwich.

Die gotische Architektur in England, von den heimischen Forschern als englischer Stil bezeichnet und nach den Jahrhunderten und Eigentümlichkeiten des Stiles in einen frühenglischen (13. Jahrh.), einen dekorierten (14. Jahrh.) und perpendikulären (15. Jahrh.) eingeteilt, trat ohne jeden Widerspruch und Kampf, während an dem Dome von Canterbury gebaut wurde, in Wirksamkeit. Der zu diesem Werke 1174 berufene Meister Wilhelm



Fig. 237. Eselsrücken.



Fig. 238. Tudorbogen.

von Sens brachte einzelne Elemente aus seiner Heimat mit; doch hat im ganzen die englische Gotik eine große Selbständigkeit bewahrt und steht vielfach den älteren anglo-normannischen Bauten näher als den französischen Kathedralen, von welchen sie sich durch den beliebten geraden Chorabschluß und die geringere Ausbildung des Maßwerkes, der Dienste und der Streben unterscheidet. Frühzeitig wurde das Kreuzgewölbe mit dem Stern- und Netzgewölbe (Fig. 235)



Fig. 239. Kathedrale von Canterbury. (Nach Uhde.)

vertauscht; neben der Steinwölbung bewahrt aber auch die Holzdecke, überaus kunstreich als Sprengwerk behandelt, besonders in der späteren Gotik ihre Geltung (Fig. 236). Eigentümlich erscheint ferner an den englischen Kathedralen die Zinnenbekrönung und der in der späteren Zeit heimische gedrückte, eingezogene Bogen, der sog. Tudorbogen (Fig. 238), neben dem Eselsrücken, dem geschweiften, zur Spitze ausgezogenen Bogen (Fig. 237), welcher auch auf dem Festlande vorkommt. Die gotischen Kirchen Englands nähern sich mehr der Hallenform als die französischen Kathedralen; sie lassen zwischen der Höhe des Mittelschiffes und jener der Seitenschiffe keinen so beträchtlichen Unterschied walten (daher die Verkümmerung der Strebebogen) und betonen vielmehr die Längenrichtung.

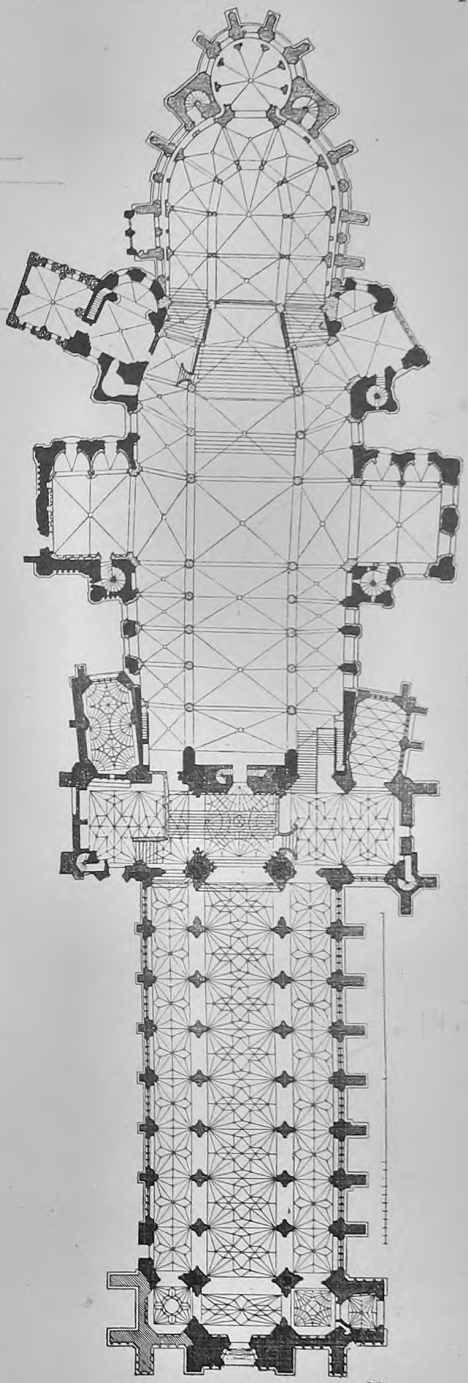


Fig. 240. Kathedrale von Canterbury. Grundriß.

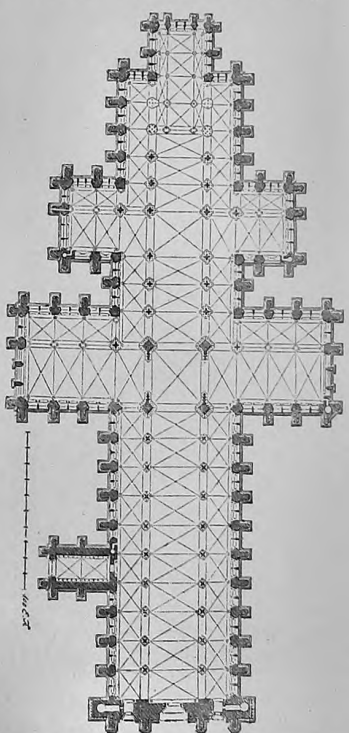


Fig. 241. Kathedrale zu Salisbury. Grundriß.

Baugeschichtlich erregt die Kathedrale von Canterbury (Fig. 239) das höchste Interesse. Schon der erste Blick auf den Grundriß (Fig. 240) lehrt die allmähliche Entstehung des Werkes

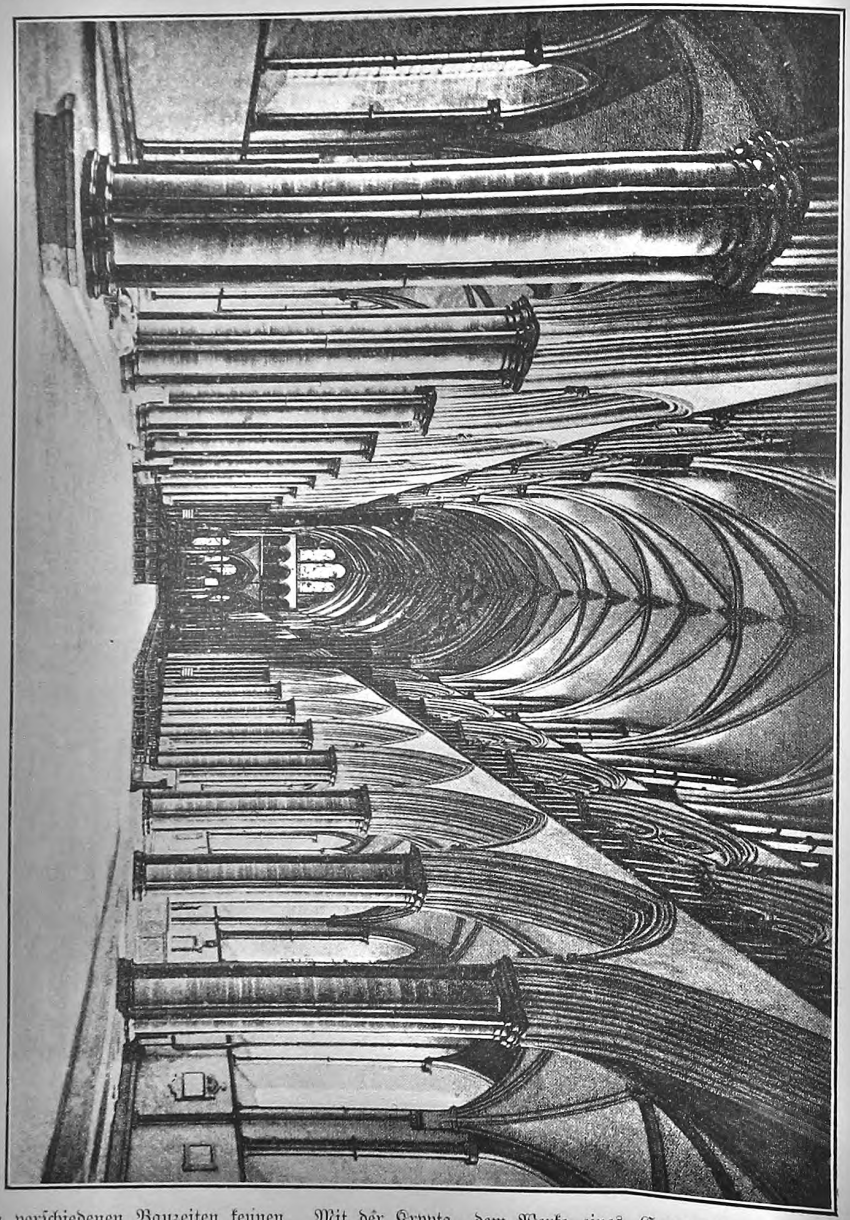


Fig. 242. Kathedrale zu Salisbury. (Nach Dehio u. Bezold.)

in verschiedenen Bauzeiten kennen. Mit der Krypta, dem Werke eines Ernulf, welcher mit Lanfranc aus dem Kloster Bec nach Canterbury gekommen war, und zwar mit ihren westlichen Teilen wurde noch in romanischer Zeit begonnen. Es folgte sodann der Bau der an-

grenzenden Teile des Langhauses mit dem östlichen Querschiff und weiter des Chors, an welchen die Rundkapelle zu Ehren Thomas Beckets, die „Becketskrone“ angebaut ist. Der Chor hat eine geringere Breite als das Mittelschiff, weil man die älteren Türme nicht zerstören wollte. Die zwischen den beiden Querschiffen errichteten Teile, die noch von Wilhelm von Sens her-



Fig. 243. Kathedrale zu Lincoln.

rühren, zeigen im Mittelschiff sechsteilige Gewölbe. Das Langhaus stammt aus dem 14. Jahrhundert. Unter französischem Einflusse ist auch die Abteikirche zu Westminster mit radianten Kapellen und ausgebildetem Strebesystem errichtet worden. Das in England herrschende System der Gotik empfängt in der Kathedrale von Salisbury (1220 begonnen) einen reineren Ausdruck. Im Grundriß (Fig. 241) wie in den Höhenverhältnissen nähert sie sich den Kathedralen aus der

normannischen Periode. Das dreischiffige Langhaus wird zweimal von einem Querschiffe durchschnitten und schließt mit einem geraden Chore. Das Mittelschiff steigt nur zu mäßiger Höhe empor, durchgehende horizontale Gesimse, sowohl unter den Triforien wie unter den Fenstern, verringern noch den Eindruck der Höhe, zumal die Hauptdienste der Pfeiler nicht bis zu dem Gewölbe emporsteigen, sondern gleich den anderen Diensten nur als Arkadenträger verwertet werden (Fig. 242). Es weht überhaupt durch diese ganze frühenglische Gotik ein zwar kräftiger, aber

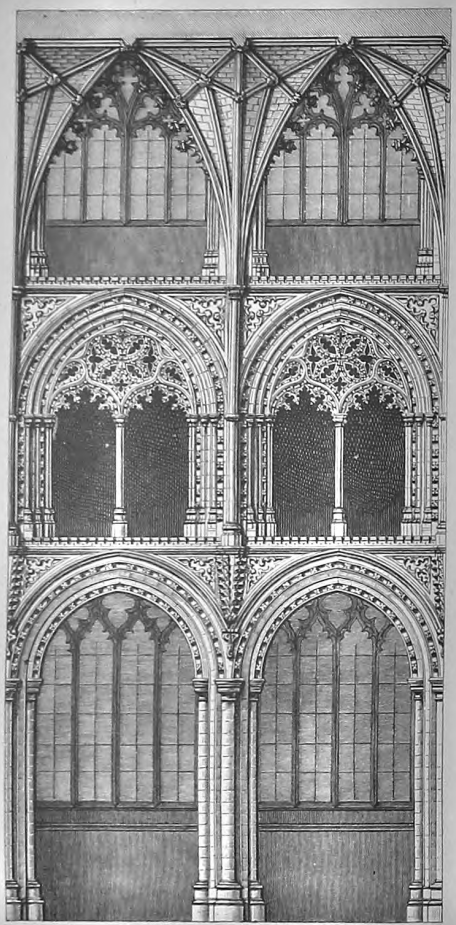


Fig. 244. Kathedrale von Ely. Chor. (Nach Sharpe.)

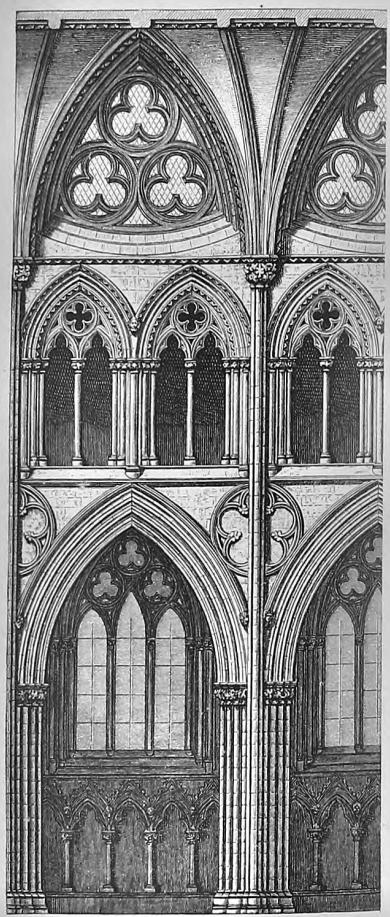


Fig. 245. Kathedrale von Lichfield. Schiff. (Nach Sharpe.)

durchaus nicht bis zur Ueberschwenglichkeit üppiger Geist. Den besten Beweis liefern die Fassaden des 13. Jahrhunderts, z. B. jene der Kathedrale von Lincoln (Fig. 243). Zu beiden Seiten des hohen Portalbogens sind mehrere Reihen von lanzettförmigen Arkaden angebracht, welche wohl die Mauermasse beleben und gliedern, aber doch weit hinter der großartigen Wirkung französischer Fassaden zurückstehen. Auch die Sitte, den Hauptturm über der Vierung anzulegen, die Fassade mit geradlinigem Gesimse zu krönen, nimmt der letzteren viel von ihrer Bedeutung.

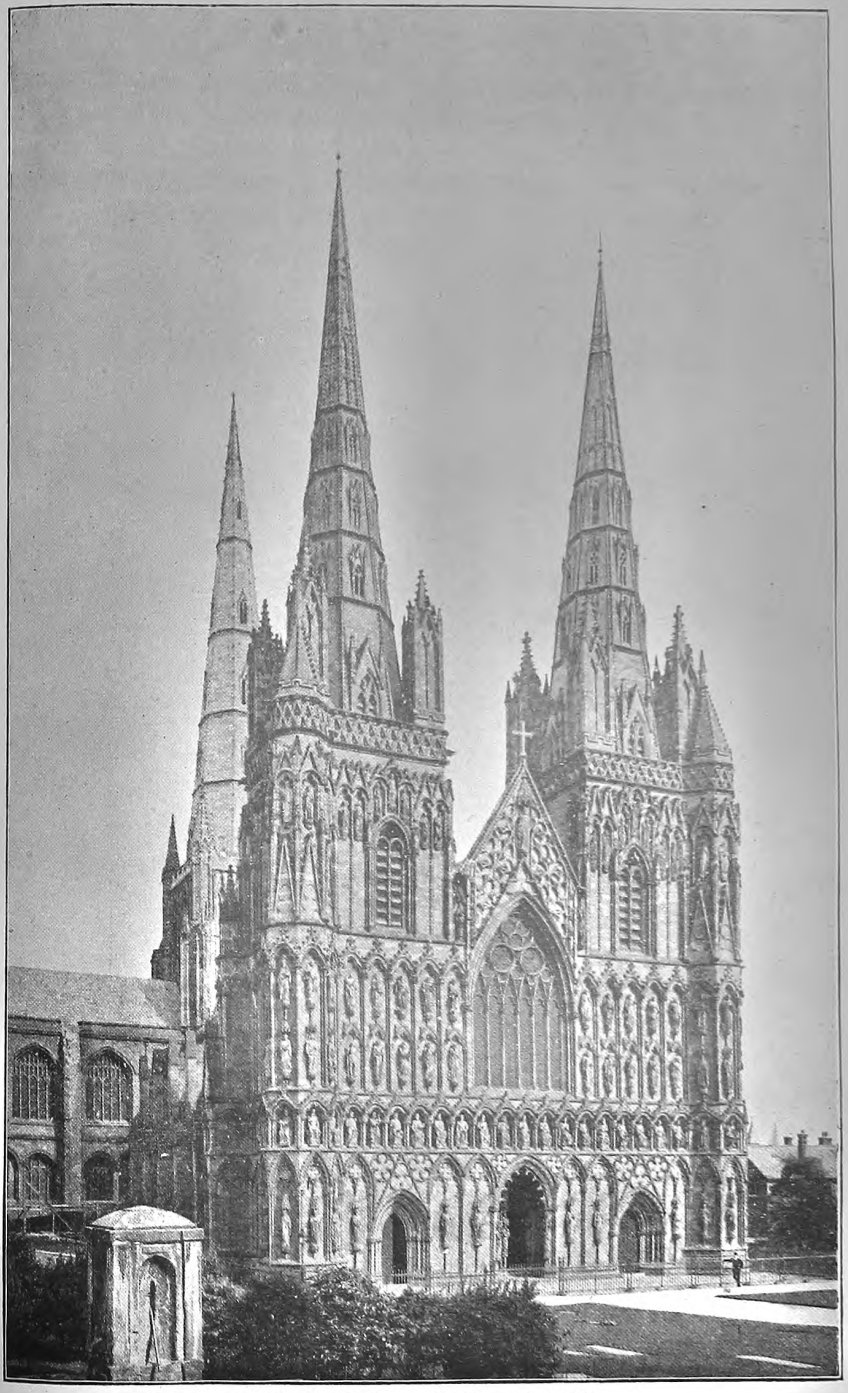


Fig. 246. Kathedrale von Lichfield. (Nach Uhde.)

Erst im Laufe des 14. Jahrhunderts, in welchem an den Kathedralen von Ely (Fig. 244), Wells, York, Lichfield (Fig. 245, 246) weitergebaut wurde, steigert sich die Freude an reicher Dekoration. Als ob aber die nationale Phantasie darin etwas Fremdartiges erblickte, kehrt sie im 15. Jahrhundert (perpendicular style) zu den geraden Linien und horizontalen Abschlüssen zurück (Winchester). Den feinen Sinn für das Dekorative und für reiche Gewölbebildungen (Fächergewölbe) der englischen Baumeister lernt man besser in den Kapitelsälen

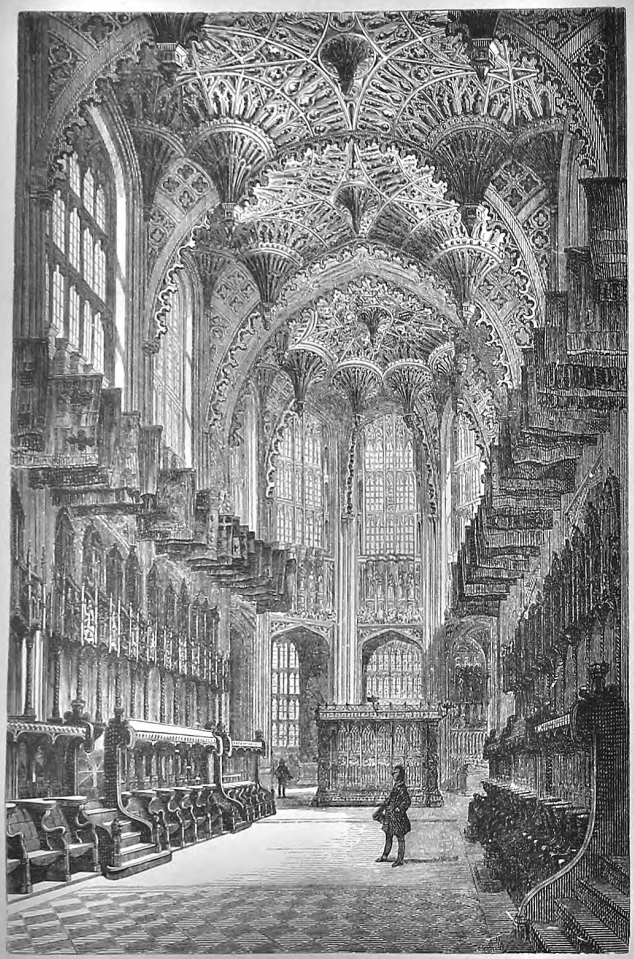


Fig. 247. Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei.

der Kathedralen und in kleineren Kapellen kennen. Aus der letzten gotischen Periode rührt die Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London (Fig. 247) her, in welcher insbesondere die fächerartigen Gewölbe mit tief herabhängenden Schlußsteinen die Phantasie der Beschauer anregen und einen märchenhaften Reiz ausüben.

Mit vollem Rechte darf Nordfrankreich den Ruhm ansprechen, der gotischen Architektur die früheste und glänzendste heimische Stätte bereitet zu haben. Die führende Rolle, zu welcher

sich Frankreich während der Kreuzzüge in der Bildung Europas emporgerungen hatte, prägt sich auch in der Kunst aus. Der stetig wachsenden Macht der Bürger unter dem Schutze des Königtumes, dem Glanze des Ritterstandes dankt es den Aufschwung im 12. Jahrhundert. Man möchte sagen, beides spiegele sich in der gotischen Architektur ab. Die klare und zugleich kühne, streng folgerichtige Konstruktion entspricht dem selbstbewußten, verständigen bürgerlichen Geiste; die Ueberschwenglichkeit des Ornamentes, die Häufung gleichartiger Motive, die feine

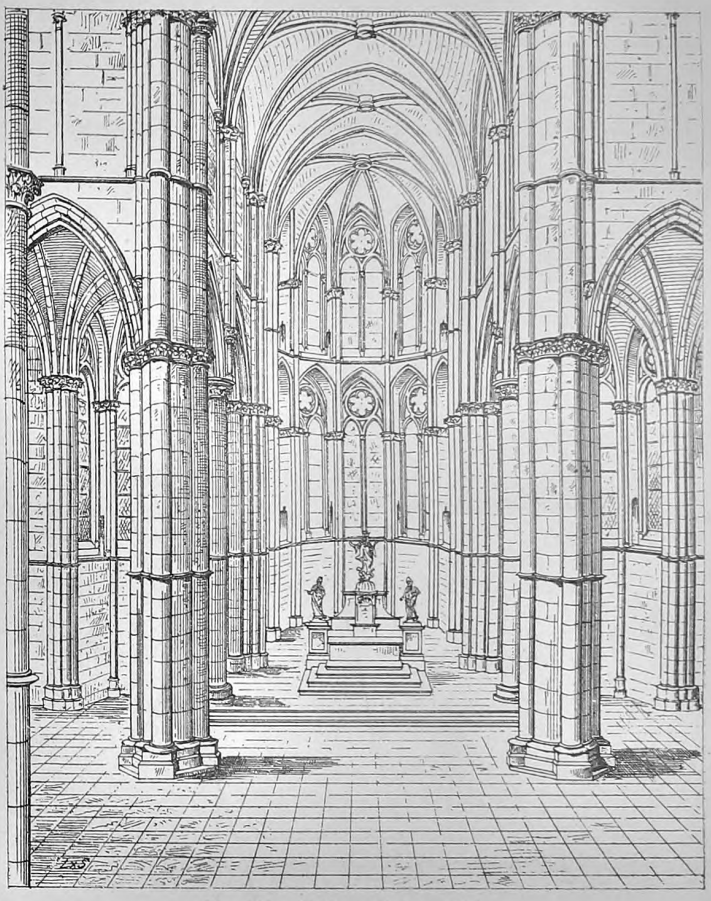


Fig. 248. Liebfrauenkirche zu Trier.

und zierliche Durchbildung derselben weckt die Erinnerung an die höfischen Epen, welche aus ritterlichen Kreisen hervorgingen. Auch in England empfing die gotische Architektur, allerdings erst nach starker Umformung, einen nationalen Charakter. Sie gewann hier eine so zähe Lebenskraft, daß sie auch dann noch gepflegt wurde, als sie in den übrigen Ländern längst einer neuen Bauweise gewichen war.

Die gleiche Bedeutung kann man der gotischen Architektur in Deutschland nur mit einiger Einschränkung zusprechen. Wir sind mit Recht stolz auf unsere drei rheinischen Dome: Freiburg,

Straßburg, Köln, und unsere drei Donaumünster: Ulm, Regensburg und Wien. Wir würdigen die großartige Schönheit dieser Schöpfungen und reihen sie als ebenbürtig den französischen Werken an. Wir vergessen aber nicht, daß sich zweihundert Jahre früher auf deutschem Boden Dome erhoben, welche eigener selbständiger Kraft den Ursprung verdanken und in ähnlicher Weise den Aufschwung der deutschen Nation unter dem Schutze der alten Kaiserherrlichkeit verkünden, wie jetzt die französisch-höfische Kultur ihre künstlerische Blüte in der Gotik findet. Auch die Thatsache muß betont werden, daß die gotische Architektur in Deutschland keineswegs mit zwingender Notwendigkeit aus dem vorangehenden Baustile herauswächst. Von der späteren romanisch-deutschen Baukunst, insbesondere von der rheinischen, giebt es keinen unmittelbaren Uebergang zur Gotik. Aber freilich, da die gotische Architektur, wenn auch zunächst einem besonderen Boden entsprossen, einer allgemein herrschenden, europäischen Kultur Ausdruck verlieh und auf diese sich stützte, mußte auch Deutschland sie aufnehmen. Sie gewann hier im Laufe der Zeiten wahrlich volles Heimatsrecht.

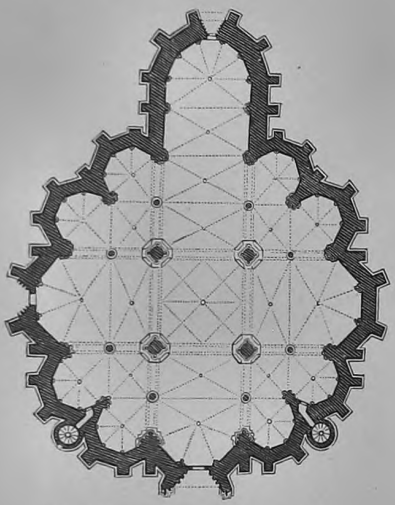


Fig. 249. Liebfrauenkirche zu Trier. Grundriß.

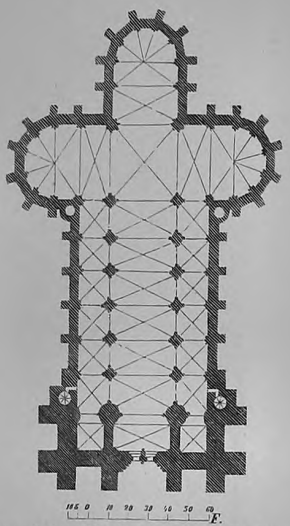


Fig. 250. Elisabethkirche zu Marburg. Grundriß.

In Deutschland werden die frühesten Versuche im gotischen Stil erst im Anfange des 13. Jahrhunderts, also später als in England und vollends im nördlichen Frankreich wahrgenommen. Es vergeht auch dann noch eine längere Zeit, ehe der neue Stil (opus francigenum genannt) hier vollkommen heimisch wird. Die weit überwiegende Zahl deutscher gotischer Bauten fällt in das 14. und 15. Jahrhundert; die ausgereifte und dann verfallende Kunst hat auf deutschem Boden mehr Denkmale aufzuweisen, als die aus den ersten Keimen emporsprießende Gotik.

Die Annäherung an die gotische Konstruktion wird bereits an dem Zehneck der Kölner Gereonskirche (siehe S. 102), wie an der Abteikirche in Heisterbach offenbar. Zu den frühesten Versuchen in der neuen Bauweise muß man auch den Chor des Magdeburger Domes, 1211 begonnen, rechnen; vollständig in gotischer Weise ausgeführt erscheinen außer der Cisterzienserkirche zu Marienstatt in Nassau die an den Dom zu Trier anstoßende Liebfrauenkirche (Fig. 248 u. 249) und die Elisabethkirche in Marburg (Fig. 250 u. 251). Zwischen

die Arme eines Kreuzbaues, dessen Vierung durch hohe Wölbung und den Turm hervorragt, schieben sich in der Liebfrauenkirche, vielleicht nach dem Muster einer französischen Kirche (S. Yved zu Braine bei Soissons), seitlich stets zwei niedrigere Kapellen, wodurch im Grundriß beinahe eine Zentralform, im Innern für den Beschauer eine Fülle schöner perspektivischer Durchblicke erzielt wird. Es fällt auf, daß die ältesten gotischen Bauten auf deutschem Boden



Fig. 251. Elisabethkirche zu Marburg. Querschnitt. (Nach Moller.)

eine so große Selbständigkeit in der Grundrißbildung und im Aufrisse zeigen. Denn auch die Elisabethkirche in Marburg darf auf eine große Originalität der Anlage Anspruch erheben. Sie ist in Hallenform errichtet; die Dienste wie die Streben beschränken sich auf die durch die Konstruktion gebotene Gestalt und Gliederung ohne weiteren Schmuck. Die Fenster bilden noch zwei Doppelreihen übereinander; alles erscheint einfach, aber auf das klarste und mit vollem Verständnis für das Notwendige geordnet.

Von den drei berühmtesten westdeutschen Domen, den Münstern zu Freiburg und Straßburg und dem Kölner Dome, ist nur der letztere im gotischen Stil ausschließlich errichtet, die beiden anderen besitzen noch romanische Elemente, an welche gotische Teile angesetzt wurden; doch geben nur diese die Signatur für den ganzen Bau ab.

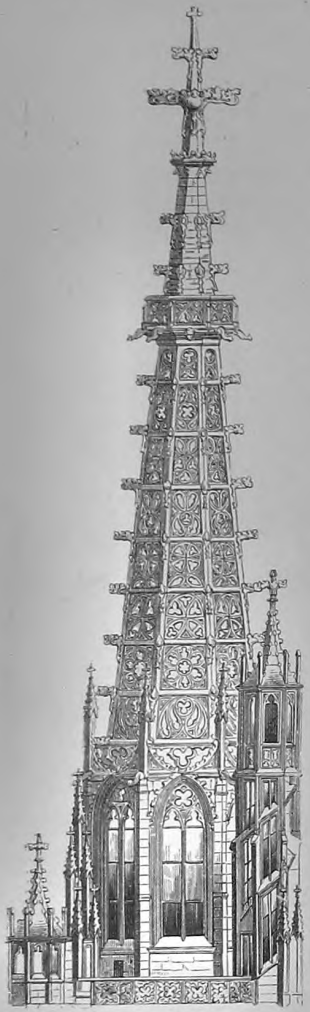


Fig. 252.
Turmspitze der Frauenkirche zu Eßlingen.

Schon der Grundriß des Münsters zu Freiburg im Breisgau (Fig. 253) deutet auf verschiedene Bauzeiten hin. Der älteste Bauteil ist das mit einer Kuppel gekrönte, noch im romanischen Stile gehaltene Querschiff, an welches in der Mitte des 13. Jahrhunderts das dreischiffige Langhaus angeschlossen wurde. Die oberen Turmteile, welche auf dem massiven Unterbau ohne weitere Vermittelung aufsitzen, datieren aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts. Der Freiburger Turm (Fig. 254) ist der älteste in rein gotischer Weise, mit durchbrochener Pyramide, errichtete, zugleich der schönste. Neben ihm, aber in viel kleineren Dimensionen angelegt, zeigt noch der Turm der Liebfrauenkirche in Eßlingen aus den Jahren 1440—1471 (Fig. 252) die reinsten gotischen Formen. Als das Langhaus des Freiburger Münsters schon fertig stand, wurde östlich vom Querschiff der Chor mit Umgang und Kapellenkranz erbaut und 1513 geweiht.

Die fortschreitende Stilentwickelung während der Bauzeit wird ebenfalls am Straßburger Münster (Fig. 219, S. 164) offenbar. Aus der Zeit Bischof Werners von Habsburg (c. 1015) stammen wahrscheinlich noch die Ostteile der Krypta her, sowie die Anlage des Chores. Zahlreiche Brände im Laufe des 12. Jahrhunderts hatten, insbesondere seit dem Jahre 1176, eine durchgreifende Erneuerung zur Folge. Zunächst wurde das stark ausladende Querschiff (der Nordflügel ist älter als der Südflügel) in Angriff genommen. An den Mittelpfeilern, welche jeden Flügel in vier Felder teilen, erkennt man bereits das Eindringen gotischer Formen, ebenso weist die südliche Fassade des Querschiffes (Fig. 255) in der Aufeinanderfolge der Glieder auf den immer mehr sich steigernden Einfluß der neuen Bauweise hin. Im reinen gotischen Stile, ungefähr vom Jahre 1230 an, wurde das Langhaus errichtet (Fig. 256). Im Jahre 1275 erscheint das Werk bis auf die Fassade vollendet. Wie weit die Restauration des Langhauses nach dem Brande 1298 sich erstreckte, darüber herrscht keine Sicherheit, da wir über den Umfang des Brandes keine genaue Kunde besitzen. Mit dem Bau der Fassade ist für immer der Name Erwins als Schöpfer derselben verknüpft. Die für ihn übliche Bezeichnung „Erwin von Steinbach" kommt in keiner gleichzeitigen Urkunde vor, vollends mythisch ist die Existenz seiner kunstgeübten Tochter Sabina. Wann Erwin seine Thätigkeit begann, läßt sich nicht feststellen. Da er am 17. Januar 1318 starb, so können nur die unteren Teile der Fassade auf ihn zurück-

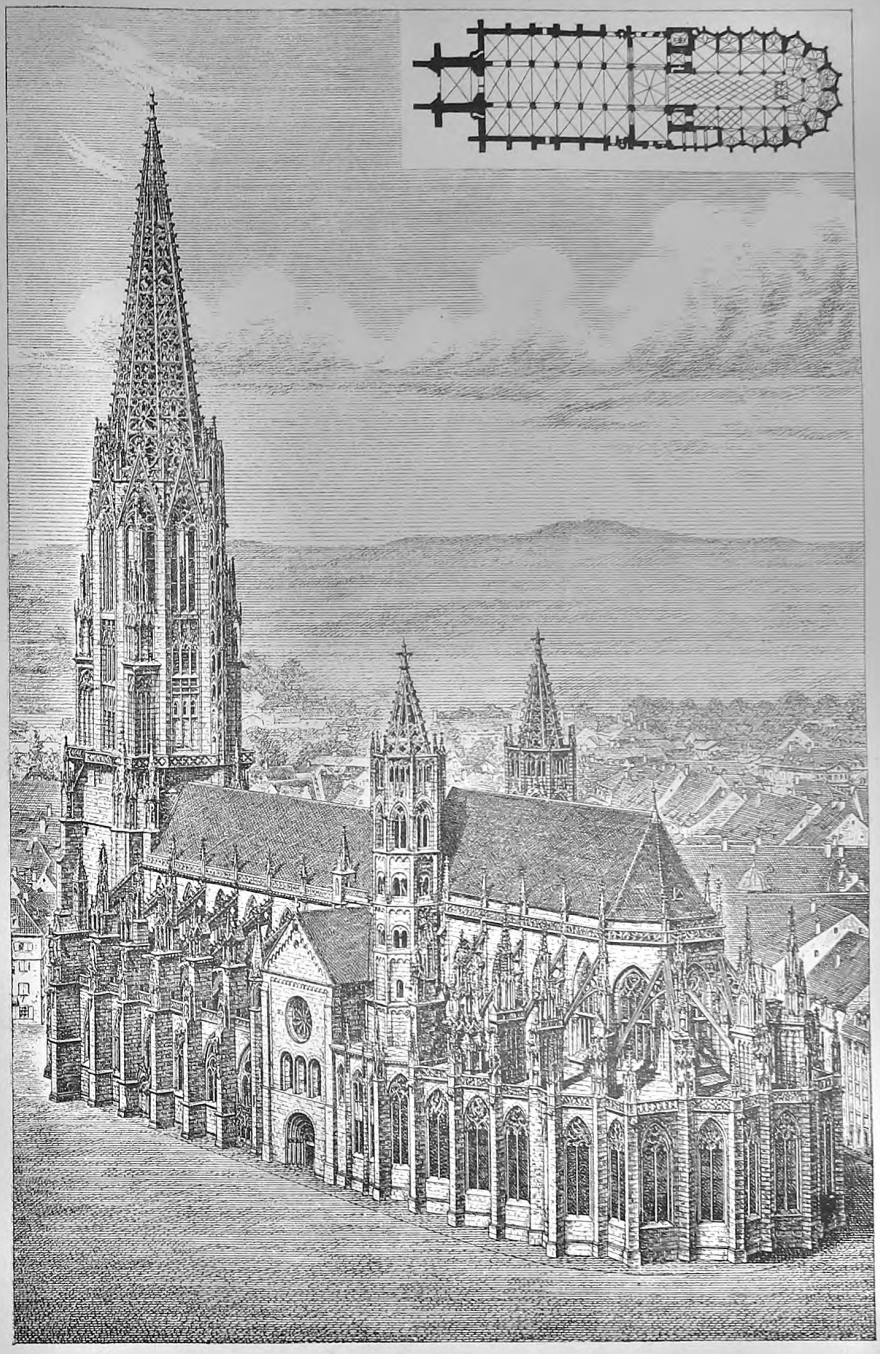


Fig. 253. 254. Das Münster zu Freiburg.
(Nach Dohme, Geschichte der Deutschen Baukunst.)



Fig. 255. Straßburger Münster. (Südliche Querhausfront.)

geführt werden. Drei mächtige Portale füllen zwischen den Strebepfeilern den Raum des untersten Stockwerkes aus; über den mit Spitzgiebeln und Fialen geschmückten Portalen sehen



Fig. 256. Straßburger Münster. (G. Lasius.)

wir in der Mitte eine quadratisch eingerahmte Fensterrose, zu beiden Seiten Spitzbogenfenster; vor diesen steigen leichte Stäbe in die Höhe, gleichsam die Fassade mit leichtem Gitterwerk noch

überspinnend. Schon das dritte Stockwerk, mit welchem der eigentliche Turmbau anhebt, zeigt eine Verringerung der Güte des Materials und eine Verschlechterung der Arbeit. Vollends abweichend von dem ursprünglichen Entwurfe erscheint der allein ausgeführte nördliche Turm von dem achteckigen Geschosse an. An seinen Ecken sind Schneckentürme, als Fortsetzung der Strebepfeiler, angebracht und auch der durchbrochene Helm ist von Treppentürmchen, in welchen die Treppe spiralförmig beinahe bis zur Laterne emporsteigt, begrenzt. Diese Anordnung wird auf die Junckherrn von Prag, Johann und Wenzel (Anfang des 15. Jahrh.), zurückgeführt, welche nach Johann, dem Sohne Erwins, nach einem Meister Gerlach und nach schwäbischen Werkmeistern dem Baue vorstanden. Sie selbst entstammen gleichfalls der schwäbischen Schule, wenn sie auch zunächst aus Prag kamen. Diese unmittelbare Beziehung zu Prag wird durch die auch am Prager Dome vorkommenden Schneckentürme bestätigt. Als letzter Baumeister wird seit 1428 Johannes Hültz aus Köln, der Schöpfer des durchbrochenen Turmhelmes, genannt. Im Jahre 1439 war das Straßburger Münster, wie es sich jetzt dem Blicke darbietet, im wesentlichen vollendet.

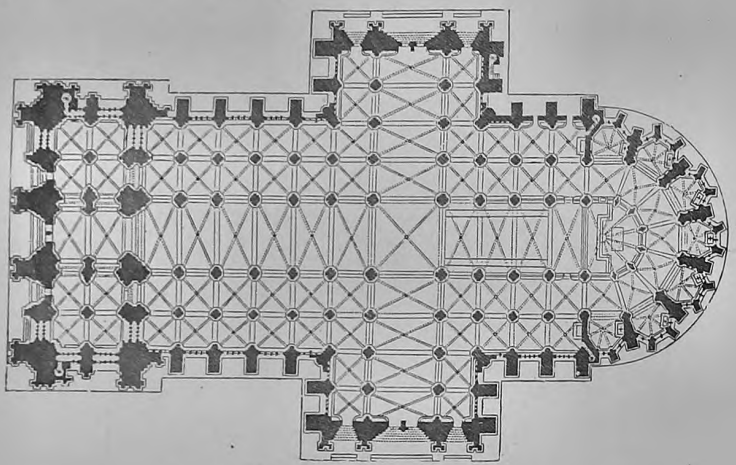


Fig. 257. Dom zu Köln. Grundriß.

Eine Feuersbrunst im Jahre 1248 zwang zu rascher, wahrscheinlich schon früher beabsichtigter Erneuerung des Kölner Domes (Fig. 257). Mit dem Chore (Fig. 258) wurde der Bau begonnen, als dessen erster Meister gilt mit Recht ein Magister Gerard Lapicida, der auch an der Benediktinerkirche in München-Gladbach thätig war. Nach der Einweihung des Chores 1322 wurde sofort Querschiff und Langhaus in Angriff genommen, im Anfang des 16. Jahrhunderts aber die Bauthätigkeit abgebrochen. Sie wurde erst nach vorhergegangener Restauration des Chores 1842 wieder aufgenommen und 1880 glorreich abgeschlossen. Hat der Architekt des Straßburger Münsters von den Kirchen in St. Denis, Notre-Dame in Paris, St. Urbain in Troyes mannigfache Anregungen geschöpft, so erblickte der Kölner Dombaumeister sein Vorbild im Dome von Amiens. Auf dieses Muster weisen die Chorteile des Kölner Domes deutlich hin. Umgang und sieben vieleckige Kapellen schließen den siebenseitigen Chor ein. Wie die Anlage des Chores, so lehnt sich auch die Konstruktion der Einzelglieder an das französische Vorbild an. Selbständiger verfuhr dagegen der Kölner Meister, welcher nach Gerard und dessen Nachfolger Arnold (zuerst 1279 als magister operis ecclesiae

maioris genannt) das Werk leitete, bei dem Entwurfe des Langhauses. Vermutlich hat diesen Johann, Arnolds Sohn, welcher seit 1309 als Dombaumeister auftritt und noch 1330 lebte, gezeichnet. Er gab auch dem Langhause, abweichend von Amiens, aber der Einteilung des Chores entsprechend, fünf Schiffe. Solche feste Konsequenz prägt sich überhaupt am Kölner Dome scharf aus. Wie alle Maße und Verhältnisse sich auf eine Grundeinheit zurückführen

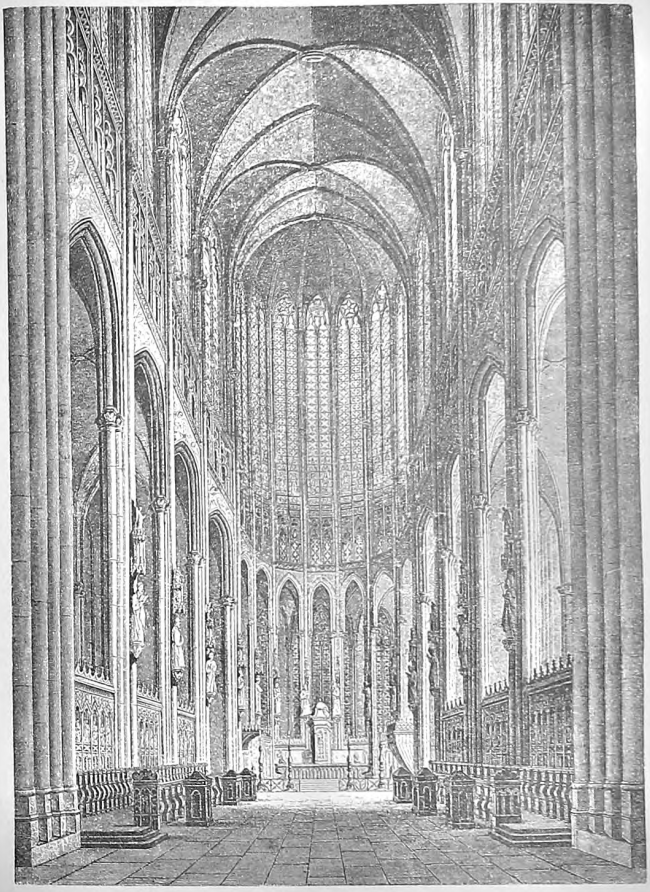


Fig. 258. Dom zu Köln. (Nach Foerster.)

lassen, so wird auch die vertikale Tendenz im Aufbaue folgerichtig mit unerbittlicher Strenge, ohne jede erhebliche Unterbrechung durchgesetzt.

Als Grundmaß gilt in Köln die Breite des Mittelschiffes von Säulenachse zu Säulenachse = 50 römische Fuß. Den Seitenschiffen wurde die Hälfte, dem Kreuzschiffe das Doppelte, dem Chor das Dreifache des Grundmaßes gegeben. Einfache Verhältniszahlen liegen allen Maßen in der Längen- wie in der Höhenrichtung zu Grunde. Wie unbedingt aber, mit den französischen Kathedralen verglichen, die vertikale Tendenz vorherrscht, beweist die Fassade, deren Komposition übrigens erst dem 14. Jahrhundert angehört, wie denn überhaupt auch am Kölner Dome

die einzelnen Stufen der Stilentwickelung sich stark bemerkbar machen. Auffallend erscheint die Verschiedenheit der dekorativen Formen an den nördlichen (viel einfacheren) und südlichen Streben des Chores (Fig. 259, vergl. auch Fig. 202 u. 217).

Rasch breitete sich im Laufe des 13. Jahrhunderts der gotische Stil in den Rheinlanden aus. Noch teilweise mit romanischen Formen gemengt (Querschiff), tritt er uns an der Georgs-

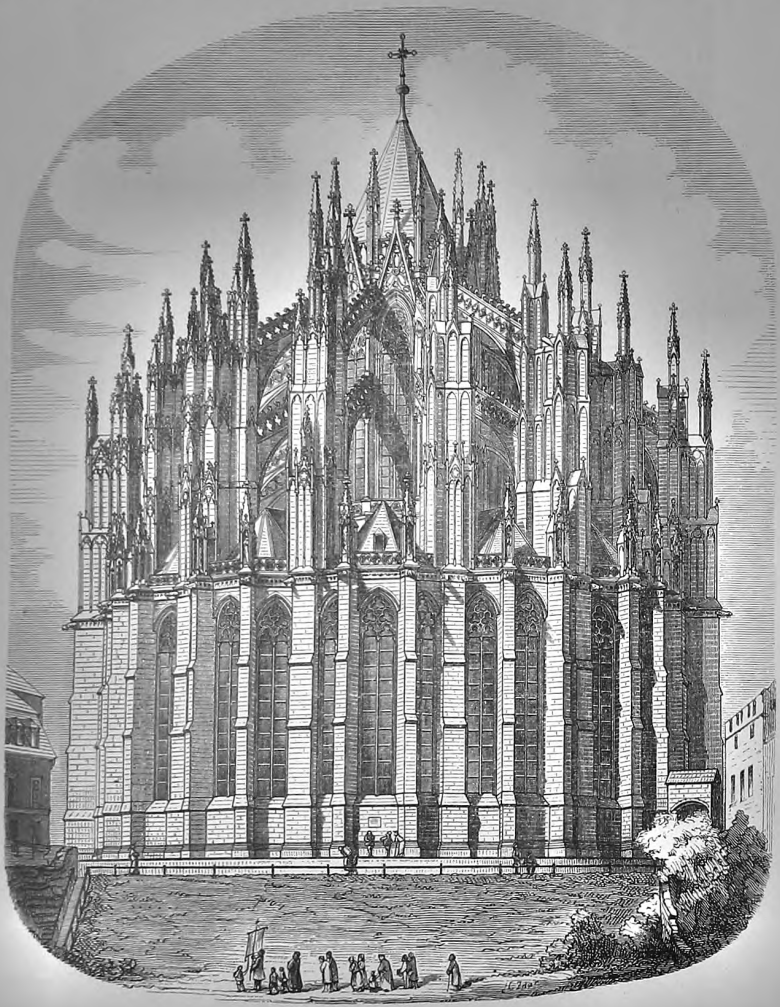


Fig. 259. Kölner Dom. Chorschluß.

kirche in Schlettstadt im Elsaß entgegen. Bis auf den geraden, über einer Krypta angelegten Chor und den Turm war der Bau 1393 vollendet. Der spätgotischen Zeit (14. und 15. Jahrh.) gehört die Kirche des h. Theobald in Thann an (Fig. 218, 260). Die Turmpyramide ist sogar erst 1516 von dem Baumeister Remigius Valck vollendet worden.

Wie am Oberrhein, so erhoben sich auch am Mittel- und Niederrhein zahlreiche und

darunter oft stattliche Kirchen. Zu den stattlichsten gehört die mit einem Doppelchore versehene Katharinenkirche in Oppenheim (Fig. 261). Berühmt sind vor allem die Fenster der Kapellen=



Fig. 260. Theobaldkirche zu Thann.

reihen zu beiden Seiten des dreischiffigen Langhauses, sowohl wegen der reichen Gliederung des Maßwerkes, als wegen der Schönheit der Glasgemälde. Die Choranlage mit den schräg ge=

stellten Kapellen zwischen Apsis und Querschiff erinnert an die Anordnung in der Liebfrauenkirche in Trier, welche auch sonst noch an rheinischen Kirchen, z. B. in Ahrweiler, Xanten, und dann wieder, weit vom Rhein entfernt und wahrscheinlich durch unmittelbare französische Einflüsse hervorgerufen, am Dome zu Kaschau in Oberungarn wiederkehrt. Eine so reiche Chorentfaltung, wie sie an den Kathedralen aus der früheren gotischen Periode wahrgenommen

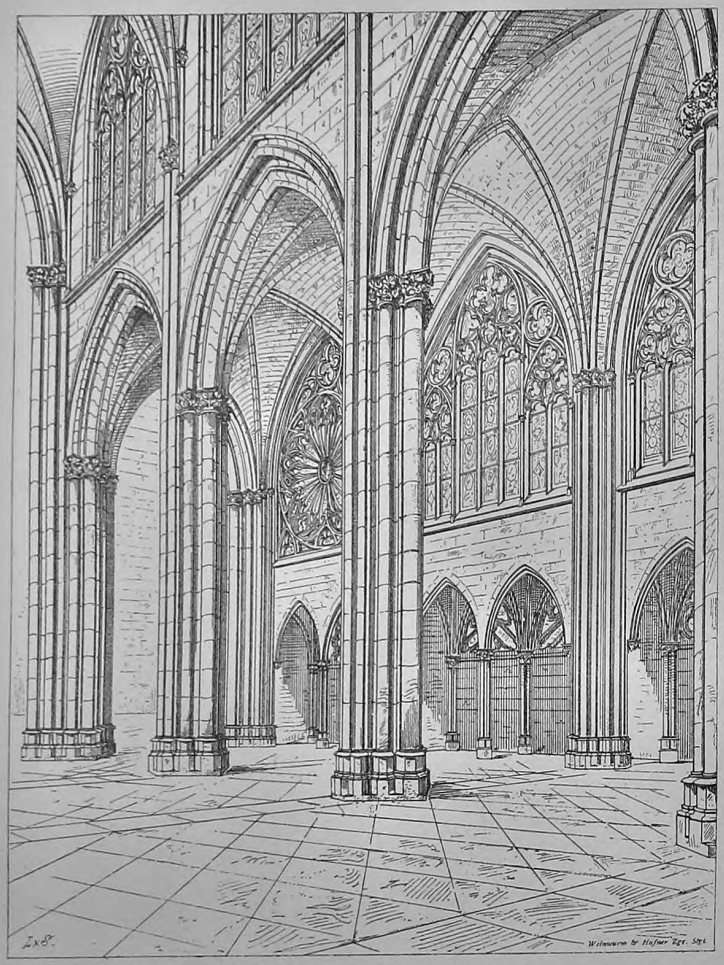


Fig. 261. Katharinenkirche zu Oppenheim.

wird, findet auf deutschem Boden selten Raum. Das erscheint selbstverständlich bei Pfarrkirchen oder den Klosterkirchen, welche jetzt nach der Einbürgerung der Bettelmönche und Predigermönche an vielen Orten in schneller Folge emporstiegen. Aber auch die großen Dome begnügen sich häufig mit einem ganz einfachen Grundrisse. Als Beispiel kann der 1275 vom Meister Ludwig, dem Steinmetzen (Magister Ludwicus Lapicida) angefangene Dom von Regensburg (Fig. 262) angerufen werden. Je anspruchsvoller die Fassade, zu welcher ein

breiter Treppenbau führt, auftritt, je reicher das dreischiffige Langhaus gegliedert erscheint, desto mehr fällt die schlichte Gestalt des Chores und der Abschluß der Nebenschiffe, der romanischen Sitte gemäß mit nur einer Apsis, auf. Auch am Stephansdom in Wien (Fig. 263 u. 264) wird

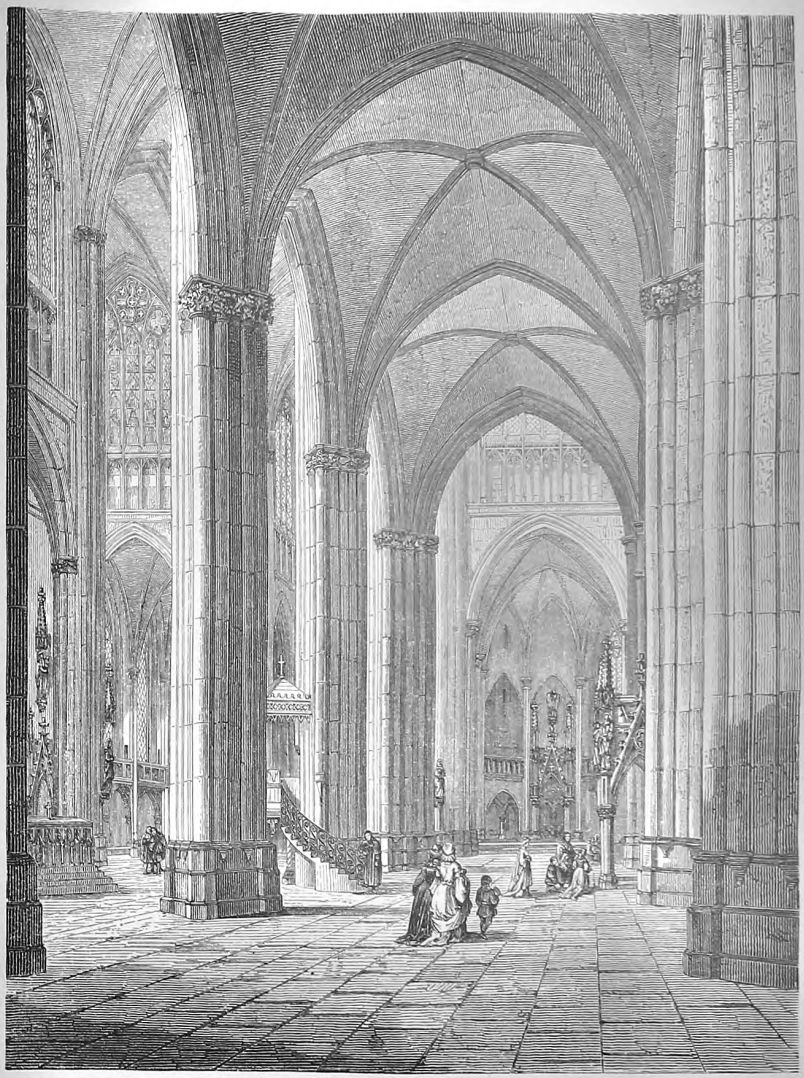


Fig. 262. Dom zu Regensburg.

der bei Kathedralen sonst übliche Chorschluß vermißt. Der Chor, 1340 eingeweiht, zeigt drei gleich hohe Schiffe, welche in polygonen Apsiden endigen. Dem Querschiffe sind Türme vorgebaut, von welchen der südliche, 1433 vollendete Turm in unseren Tagen eine durchgreifende Herstellung erfahren hat. Das Langhaus, später als der Chor errichtet, wird in drei Schiffe

geteilt; das Mittelschiff, nur wenig breiter und höher als die Seitenschiffe, entbehrt eigener Fenster und besitzt mit jenen ein gemeinsames Dach. Langhaus und Querschiff sind mit Netzgewölben eingedeckt.

Auch am Ulmer Münster, zu welchem 1377 unter werkthätiger Begeisterung der Bürgerschaft der Grundstein gelegt worden, hat der Chor nur die Breite des Mittelschiffes, an die alte Apsisform erinnernd (Fig. 265 u. 266). So schlicht der Chor erscheint, so mächtig und groß in allen Maßen tritt das Langhaus auf. Ursprünglich war es auf drei gleich breite Schiffe angelegt, von welchem dem Mittelschiffe die doppelte Höhe der Seitenschiffe gegeben wurde. Die Rücksicht

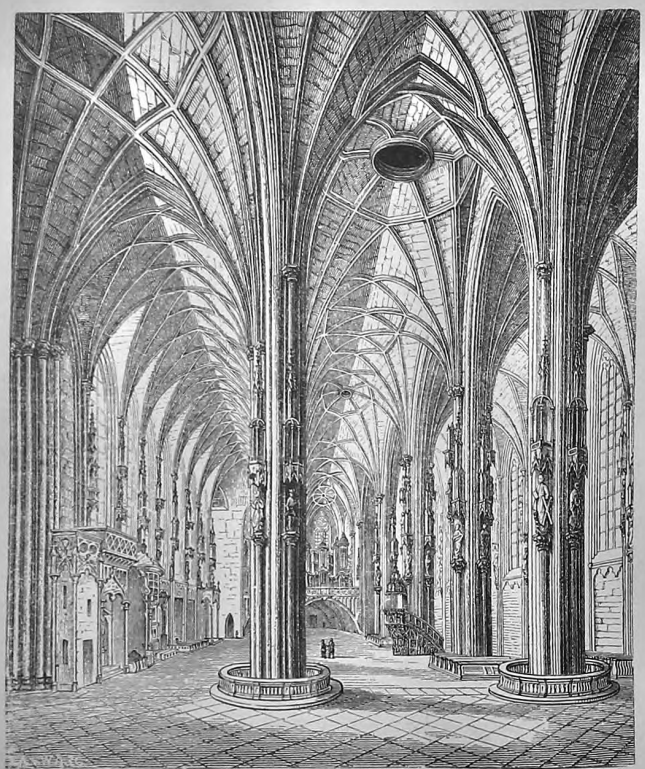


Fig. 263. Inneres vom Stephansdom zu Wien.

auf die Sicherheit des Baues, welcher zunächst ohne Streben errichtet wurde, gab im Anfange des 16. Jahrhunderts Anlaß, jedes Seitenschiff noch durch eine Säulenreihe zu teilen; das dreischiffige Langhaus wurde so in ein fünfschiffiges verwandelt. Wie dem Ulmer Münster, so fehlt auch der Frauenkirche in München das Querschiff. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammend, bietet sie ein gutes Beispiel spätgotischen Stiles dar. Sie ist aus Backstein in Hallenform errichtet, von Kapellen begleitet, die zwischen die Strebepfeiler eingebaut sind, und zeigt die freien, luftigen Verhältnisse, welche in der deutsch-gotischen Architektur so beliebt waren. In Hallenform ist auch der an das alte Langhaus 1343 angebaute Chor der Cisterzienser Kirche zu Zwettl (Fig. 267) in Niederösterreich errichtet. Als Vorbild diente eine

französische Ordenskirche (Pontigny). Gleichfalls an dem französischen Muster, aber nicht einer Klosterkirche, sondern einer Kathedrale hielt der erste Meister des unvollendet gebliebenen Prager Domes, Matthias von Arras, fest. Er begann 1344 den Bau, welchen nach seinem Tode der in Köln ausgebildete Peter von Gmünd oder Peter der Parlirer (Parler oder Arler) fortsetzte. War Peter von Gmünd auch der Schöpfer der Karlshofer Kirche in Prag (1371 eingeweiht), so gebührt ihm der Ruhm, die Kunst kühner Gewölbekonstruktion im Mittelalter auf die höchste Stufe gebracht zu haben. Ueber einem Achteck wölbt sich eine Kuppel in der Form eines Sterngewölbes, wie sie so leicht, so kühn und so sicher von keinem gotischen

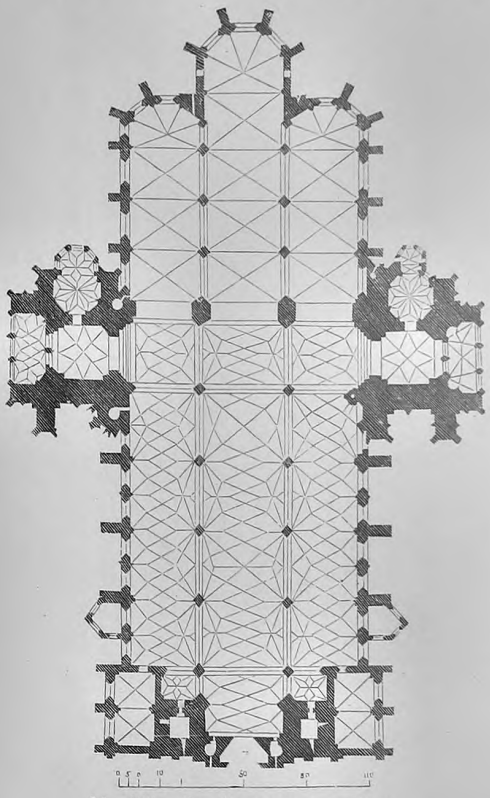


Fig. 264. St. Stephansdom zu Wien.

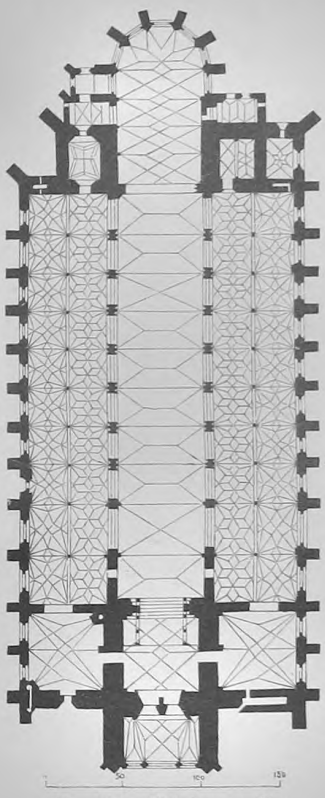


Fig. 265. Münster zu Ulm.

Architekten wieder errichtet wurde. Jedenfalls dankt dem schwäbischen Meister und seiner Schule Prag und weiterhin das mittlere Böhmen die glänzendsten Baudenkmale aus dem 14. Jahrhundert, unter denen sich die Barbarakirche zu Kuttenberg (Fig. 269) durch großen Formenreichtum auszeichnet.

Im nördlichen Deutschland nimmt der Dom von Halberstadt (Fig. 268) eine Ausnahmestellung ein. Der Bau rückte von Westen nach Osten vor, daher die Türme noch den Charakter des spätromanischen Stiles an sich tragen. Die Einweihung fand 1490 statt. Das dreischiffige Langhaus wird von einem weit vorspringenden Querschiffe durchschnitten; an den Chor, welcher von einem niedrigeren Umgange eingeschlossen ist, stößt die Marienkapelle an. Bei aller

Einfachheit und Selbständigkeit im einzelnen bleibt der Einfluß des französischen Kathedralstiles sichtbar.

Im allgemeinen gehen die norddeutschen Baumeister, welche die Hallenform vorziehen und den Backstein als Material benutzen, ihren eigenen Weg und zeigen sich fremden Einwirkungen weniger unterworfen, so daß die Eigenart des deutschen Volkstumes hier einen besonders kräftigen, frischen Ausdruck gewinnt. Die Natur des Materials prägt sich auch in den Formen aus. Die Pfeiler, meist achteckig gebildet, erscheinen nur schwach profiliert (Fig. 270),

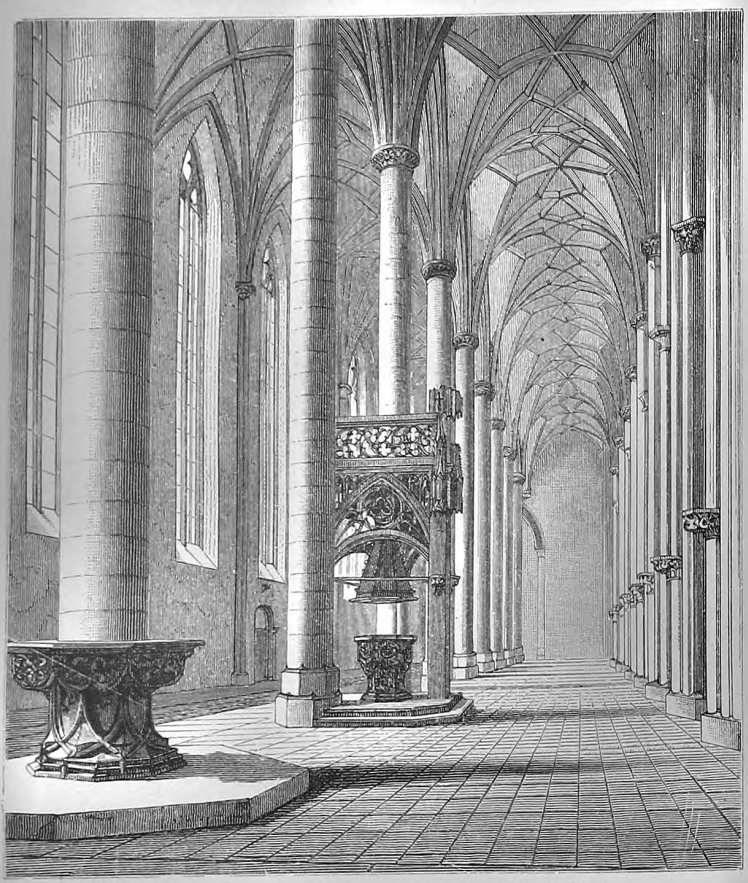


Fig. 266. Münster zu Ulm. Südliche Seitenschiffe.

und selbst an den reicheren Portalprofilen wird man den Schwung und die Freiheit der Steinmetzarbeit vergebens suchen. Auch das Strebensystem tritt mehr zurück, ebenso der Fialen- und Maßwerkschmuck. Der Charakter des Massenhaften herrscht vor, im Innern und an den äußeren Mauern. Doch fehlt es nicht an wirkungsvollen Elementen und dekorativen Gliedern. Die Wölbungen werden zu bedeutender Höhe emporgeführt, leicht und frei gebildet; außer dem von dem romanischen Stile herübergenommenen Bogenfriese (Fig. 271) dienen namentlich die Formsteine und die farbigen glasierten Ziegel zu ornamentalen Zwecken. Die Formsteine gestatten,

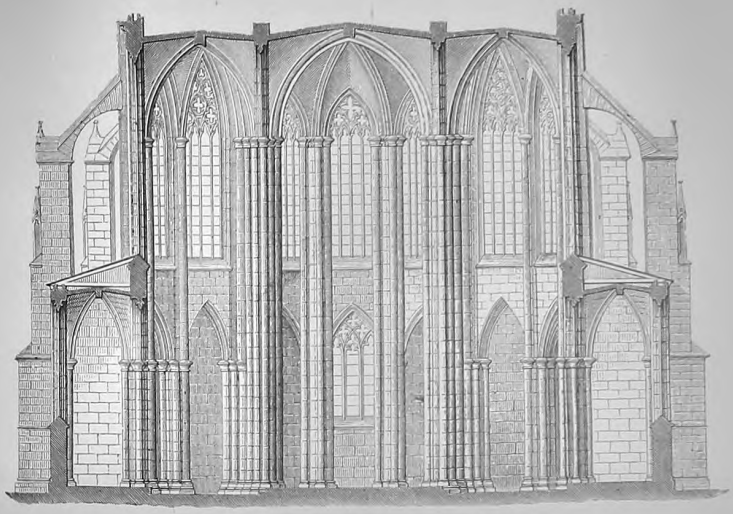


Fig. 267. Chor der Kirche zu Zwetl. Querschnitt.



Fig. 268. Dom zu Halberstadt.

das durchbrochene Maßwerk nachzubilden; sie überziehen wie ein leichtes Gitter die Wandflächen (Fig. 272). Durch die gebrannten und glasierten, farbigen Ziegel, die, in wechselnden Schichten geordnet, zu verschiedenen Mustern zusammengesetzt werden, kommt Leben und Gliederung in

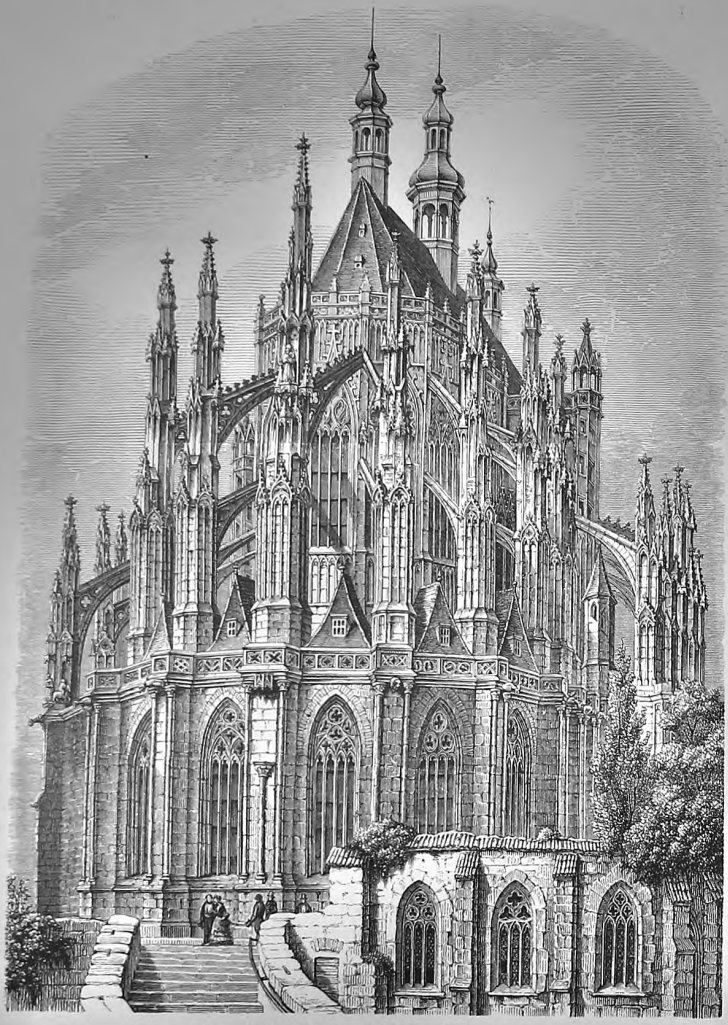


Fig. 269. Barbarakirche zu Kuttenberg.

die sonst toten Massen. Außer den Portalwänden erfreuen sich namentlich die hohen Giebel des reichsten Schmuckes (Fig. 273).

Von allen Landschaftstilen besitzt der Backsteinbau das weiteste Geltungsgebiet. Er herrscht in der Mark Brandenburg, wo zuerst während der Regierung Karls IV. und dann wieder im 15. Jahrhunderte zahlreiche stattliche Kirchen (Brandenburg a. d. Havel, Stendal, Prenzlau, Tangermünde u. a.) emporstiegen; er ist in Pommern und Mecklenburg (Doberan,

Rostock) heimisch, und nimmt namentlich in den Hansastädten (Lübeck, Danzig) und im preußischen Ordenslande (Thorn, Frauenburg) einen glänzenden Aufschwung. Bei aller Verwandtschaft untereinander zeigen doch die Werke je nach der Bestimmung (Kloster-, Pfarr- oder Ordenskirche),

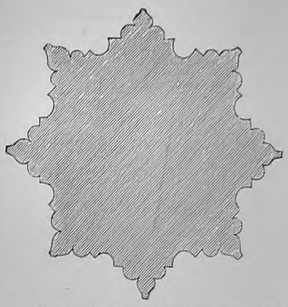


Fig. 270. Grundriß eines Pfeilers der Jakobikirche zu Rostock.

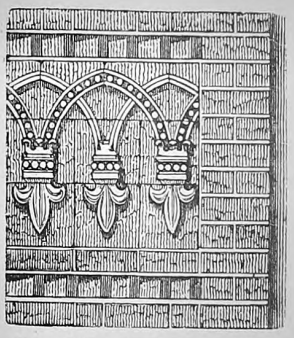


Fig. 271. Fries von der Dominikanerkirche zu Krakau.

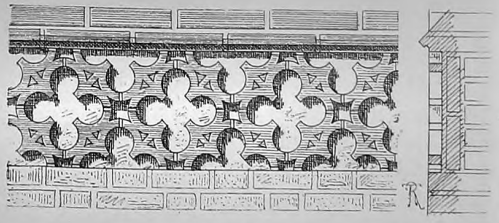


Fig. 272. Fries vom Kroepelinerthor in Rostock.

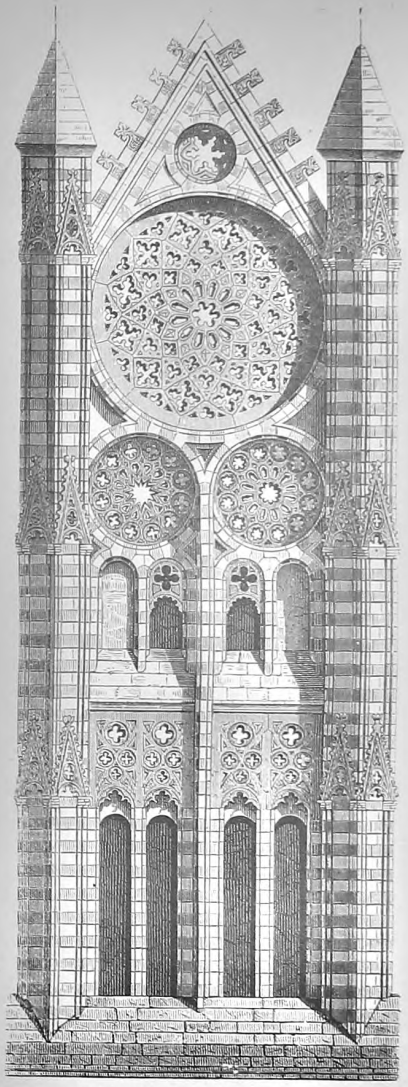


Fig. 273. Von der Katharinenkirche zu Brandenburg. (Nach Adler.)

nach der landschaftlichen Ueberlieferung, nach der Schule des Meisters besondere, sie unterscheidende Merkmale. In der Mark werden Hausteinformen am häufigsten und glücklichsten in der Ziegeldekoration nachgebildet. Die Kirchen des Deutschen Ordens lassen an einzelnen

Zügen merken, daß der Orden zuerst im Oriente und in Italien sich niedergelassen hatte. Der plastische Inschriftenfries in der Jakobikirche zu Thorn, ein anderer Inschriftenfries, aus farbigen Thonplatten hergestellt, im Frauenburger Dome weisen auf sizilischen, weiter arabischen Einfluß hin, ebenso haben die Doppelarkaden in den Höfen der Ordensschlösser (Heilsberg) einen südlichen Ursprung. Bestimmend wirkt auch das Muster einer besonders angesehenen Kirche. Solches gilt z. B. von der seit 1276 im Bau begriffenen Marienkirche zu Lübeck (Fig. 274). Wie die niedrigen Seitenschiffe, der Chorumgang und die Chorkapellen zeigen, hält sie noch im Grundriß an dem zuerst in Frankreich durchgeführten Kathedralsystem fest. Die Behandlung der Dienste, der Streben und insbesondere der Türme offenbart aber schon die klare, folgerichtige Einfachheit, welche die Backsteinbauten des deutschen Nordens auszeichnet. Die Marienkirche wurde nicht bloß der Stolz der Stadt, sondern auch das Muster, nach welchem sich die Baumeister der deutschen Küstenlande bildeten. Und selbst wo sie nicht als Vorbild diente, hat die zwingende Natur des Materiales, dann in weiterer Linie die Gemeinschaft der Anschauungen, Sitten und Interessen einen Zug der Verwandtschaft in die Sprache der Kunst gebracht. Wenn man sich den alten Hansestädten nähert, begrüßen die gewaltigen Kirchen mit ihren hochragenden Türmen das Auge wie die riesigen Orlogschiffe, auf welchen die Hansafahrer sich die nordische Welt tributpflichtig machten und ihren Städten Reichtum zuführten. Ueberall und immer bringen hier die Bauten die Erinnerung an die Wurzeln des Lebens und der Wohlfahrt der Küstenstädte nahe. Wie der Verstand der Bewohner wenige, aber fest und klar geschaute Ziele verfolgt, so bewegt sich auch ihre Phantasie und ihr Formensinn sicher und kräftig in bestimmten Richtungen. Der Stilwechsel kommt auf dem Gebiete des norddeutschen Backsteinbaues weniger in Betracht als anderwärts. Die gotischen Werke nehmen mannigfache romanische Elemente herüber, Züge des gotischen Stiles vererben sich auch auf die Schöpfungen des 16. und 17. Jahrhunderts, welche man gemeinhin als Produkte der Renaissance bezeichnet. Ebenso vermischen sich öfter als sonst die Grenzen kirchlicher und profaner Architektur; die letztere tritt mehr in den Vordergrund und wetteifert an Tüchtigkeit und Bedeutung mit den kirchlichen Anlagen.

---

Es verlohnt sich wohl der Mühe, auf den Gang der gotischen Architektur auf deutschem Boden zurückzublicken. Der Rückblick ist gleichzeitig auch ein Ausblick in die Zukunft. Als die Gotik in Deutschland herrschend auftrat, hatte ihre Entwickelung bereits den Höhepunkt erreicht. Eine Weiterbildung in formaler Hinsicht, welche zugleich einen Fortschritt bedeutet hätte, erschien unmöglich. Die deutschen Baumeister faßten daher gleich vom Anfange an die gotische Architektur als ein Ganzes auf, standen ihr objektiv kühl, ruhig erwägend und berechnend gegenüber. Mit mathematischer Strenge zieht der Kölner Dombaumeister die Folgerungen aus der gegebenen Grundzahl, rücksichtslos hält er an der vertikalen Richtung fest, nachdem er einmal diese als die Hauptregel des Stiles erkannt hat. Dieses Verhältnis konnte natürlich auf die Dauer nicht bestehen. Klangen doch auch in der Gotik einzelne Saiten der deutschen Phantasie stark und lebendig wieder. Als nach Verlauf von zwei bis drei Menschenaltern, die neue Bauweise in immer weitere Kreise vordrang, begann mit ihr eine denkwürdige Umwandlung. Das Bürgertum, der einzige lebensvoll kräftige Stand im späteren deutschen Mittelalter, nahm nicht allein äußerlich die Pflege der Architektur in seine Hände, sondern verlieh ihr auch solche Formen, welche seinen Anschauungen und Empfindungen entsprachen. Das war die Zeit, in welcher auch der Baubetrieb, den herrschenden Zunftsitten gemäß, eine genauere Regelung erhielt, die bis dahin vereinzelten Werkstätten oder Bauhütten sich (1459 in Regensburg) eine gemeinsame

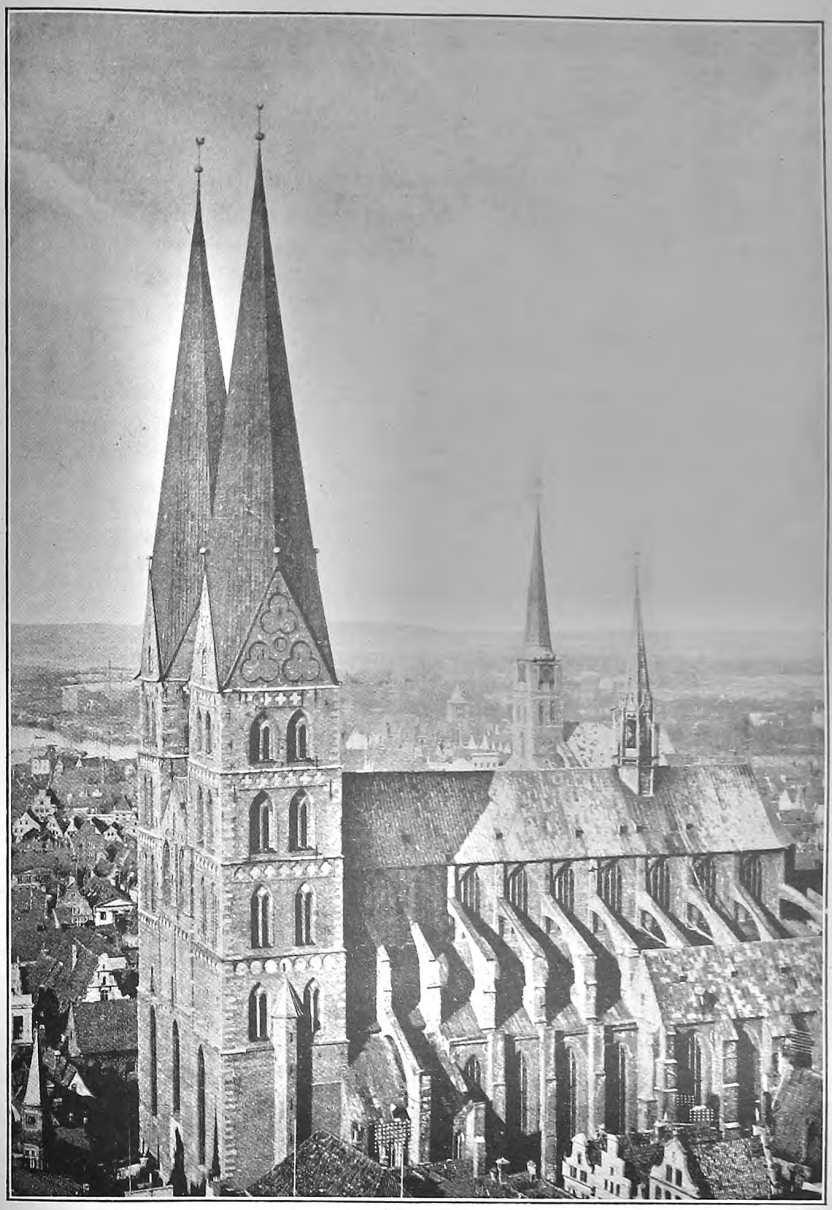


Fig. 274. Marienkirche zu Lübeck.
(Nach einer photogr. Aufnahme von J. Nöhring in Lübeck.)

Ordnung setzten, die Zeit, in welcher die einfachen mathematischen Gesetze der gotischen Konstruktion in mechanische Formeln, für jeden Zunftgenossen leicht zu merken, übertragen wurden

(Matthias Roritzer, von der Fialengerechtigkeit 1486). Grundriß und Aufriß ändern im 14. und namentlich im 15. Jahrhunderte ihre Gestalt. Die früher so reiche Choranlage verkümmert und nähert sich wieder der einfachen Apsis; die Dienste werden als unmittelbare Stützen der Gewölberippen aufgefaßt, verlaufen unmittelbar (ohne Kapitäl) in die Rippen oder verschwinden vollständig, indem vieleckige Pfeiler an Stelle der Bündelpfeiler treten. Da die Hallenform vorherrscht, so fallen die Strebebogen fort, und selbst die Strebepfeiler erhalten nur eine notdürftige Gliederung. Ein bis zum Nüchternen verständiger, vorwiegend auf das Notwendige und Einfache gerichteter Sinn prägt sich in den konstruktiven Teilen aus. Trotzdem fehlt es nicht an reichem Schmucke. Nur tritt dieser selbständiger auf. Die konstruktiven und dekorativen Teile hängen nur locker zusammen. Einzelne Stellen des Werkes werden herausgehoben und an diesen der Schmuck gehäuft, z. B. an den Giebeln, an Eingängen, welche aber häufig an den Langseiten angebracht werden, an angebauten Kapellen u. s. w. Hier zeigt sich die „subtile“ Arbeit der Steinmetzen in ihrem vollen Glanze, hier fand die Freude des zünftigen Bürgertums und der bald prunkenden, bald zierlichen, stets handwerklich tüchtigen Einzelleistung reiches Genüge. Der Mangel an Harmonie wurde bei der Herstellung solcher Schaustücke so wenig empfunden, wie bei den übermäßig steilen Kirchenschiffen und der lastenden Höhe der Kirchtürme. Auch im Innern der Kirchen sorgten mannigfache Zierwerke und zahlreiche plastische Denkmäler dafür, daß der Eindruck des Kahlen, welchen die nüchterne Konstruktion erregte, gründlich verwischt wurde. Wer die Kirche des 15. Jahrhunders betrat, mit ihren verhältnismäßig hellen, geräumigen Hallen, mit dem nicht scharf abgesonderten Chore, wodurch der Priester der Gemeinde genähert wurde, mit den vielen sprechenden Erinnerungen an die Familien der Mitbürger, empfand nicht mehr den geheimnisvollen Schauer, welchen die älteren Dome einflößten, fühlte sich aber leichter heimisch und zu ernsten auferbaulichen Gedanken, zu einem mehr unmittelbaren Verkehre mit Gott geweckt. So wurden die geistigen Strömungen des nächstfolgenden Zeitalters vorbereitet und namentlich die Keime zu der eigentümlichen Phantasierichtung und Kunstweise gelegt, welche im 16. Jahrhundert sich offene Bahn brach. Es blieb auch in beiden Jahrhunderten die Kunstpflege an dieselben Stätten, die Reichsstädte in Schwaben und Franken und die Hansastädte im Norden, vorzugsweise gebunden.

Der vornehmste und wichtigste Gegenstand mittelalterlicher Bauthätigkeit ist die Kirche. Doch wird namentlich in der gotischen Periode auch die Profanarchitektur eifrig gepflegt. Man empfängt erst dann das richtige Bild vom Bauleben im Mittelalter, wenn man nebst den Kirchen auch die Klöster und Burgen, die Rathäuser und Zunfthäuser, die Stadtthore und Stadttürme zur Betrachtung heranzieht.

Das goldene Zeitalter des *Klosterbaues* war vorüber, als der gotische Stil aufkam. Die seit dem 13. Jahrhundert in den Städten errichteten Klöster der Bettel- und Predigermönche (Franziskaner, Dominikaner) haben selten eine künstlerische Bedeutung. Anders verhält es sich mit den Abteien der älteren grundbesitzenden Orden, der Benediktiner und Cisterzienser, welche vom 10. bis in das 12. Jahrhundert so zahlreich errichtet wurden. Diese Klöster, ursprünglich in der Weise der Königshöfe angelegt, umspannen eine große Bodenfläche, bargen innerhalb ihrer Mauern mannigfache Häuser, Höfe, Gärten, kurz alles, was eine größere Gemeinde zur Notdurft und zur bequemeren Ausstattung des Lebens bedarf; sie sind dem Kern städtischer Anlagen vergleichbar und enthalten regelmäßig auch einzelne künstlerisch geschmückte Räume. Das Kloster, in der Regel an der Südseite der Kirche angelegt, stößt mit der letzteren unmittelbar zusammen. Den Mittelpunkt des Baues bildete der Klosterhof, oft mit einem Brunnen geschmückt von Arkaden, den Kreuzgängen, umgeben, an welche sich die inneren Klosterräume, das Kapitelhaus oder die Beratungsstube, die Wohn- und Schlafsäle (Dormitorium), der Speisesaal (Refektorium)

anschlossen. Im weiteren Umkreise erhoben sich, gleichsam Quartiere oder Viertel bildend, die Gebäude, welche ökonomischen Zwecken und dem Handwerksbetriebe dienten; weiter die Schule, das Krankenhaus und die Wohnung des Abtes, welcher wegen seiner zahlreichen weltlichen Beziehungen außerhalb der engeren Klausur seinen Sitz aufschlug. Im Laufe der Jahrhunderte sind die

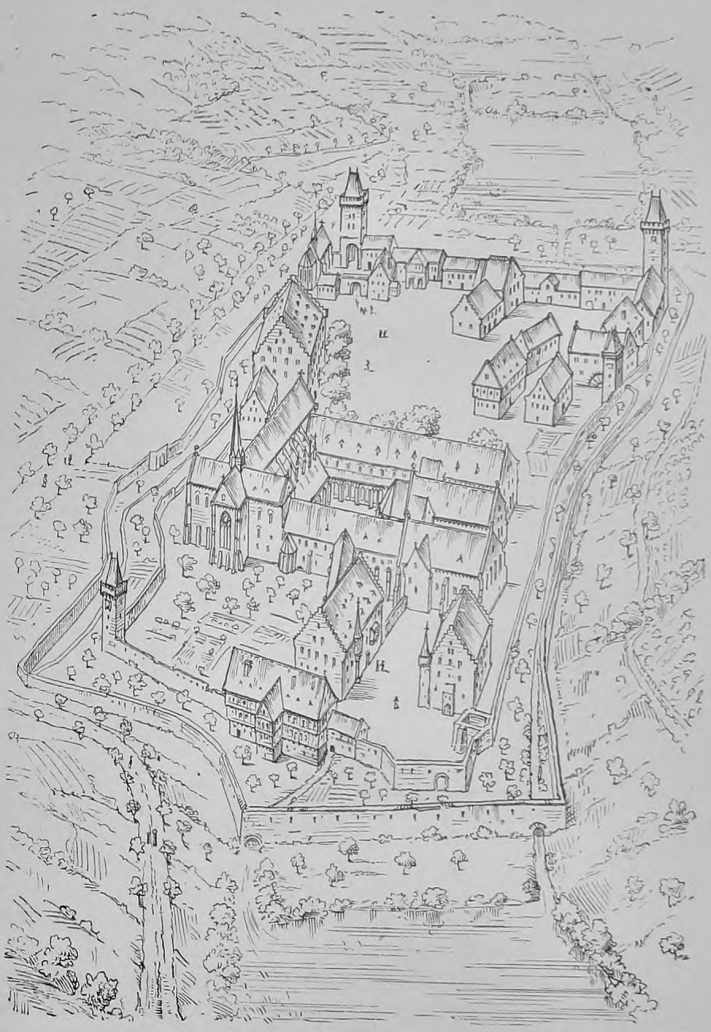


Fig. 275. Abtei Maulbronn aus der Vogelperspektive.

alten Klosterbauten teils ganz zerstört, teils (in den katholisch gebliebenen Ländern) durch neue Anlagen ersetzt worden, so daß sich nur wenige Klöster unversehrt bis auf unsere Tage erhalten haben. Von dem umfassenden, durch das scharfsinnig erdachte System seiner Wasserleitungen berühmten Kloster, welches sich an die Kathedrale von Canterbury anlehnte, giebt uns nur ein Plan aus dem 12. Jahrhundert Kunde. Kapitelhäuser im spätgotischen Stile (Salisbury,

Lincoln u. a.) bieten uns fast allein eine Anschauung von der reichen Kunstpflege in englischen Domstiften. Nur durch alte Ansichten erfahren wir Näheres über die glänzenden Klosteranlagen der Cluniazenser und Cisterzienser in Frankreich. Auf deutschem Boden dürfen wir wenigstens noch mehrfach alte Kreuzgänge mit reicher künstlerischer Ausstattung (Heiligenkreuz bei Wien, Liebfrauenkirche in Magdeburg u. a.) bewundern. Ziemlich vollständig erhalten und als Beispiele mittelalterlicher Klosteranlagen lehrreich sind die Baulichkeiten der Abtei Maulbronn in Schwaben (Fig. 275) und der Cisterzienserklöster Pelplin und Oliva in Westpreußen, an welchen letzteren sich der Einfluß des Deutschen Ordens deutlich offenbart.

Die mittelalterliche Burg, in vielen Landschaften auf das römische Kastell zurückgehend, besitzt als Mittelpunkt den Bergfried oder Donjon, den bald viereckigen, bald runden Hauptturm. Er dient den Burgbewohnern als Citadelle, als letzter und sicherster Verteidigungs-



Fig. 276. Burg Steinsberg bei Sinsheim in der Pfalz.

punkt. Ausschließlich auf die Sicherheit ist der Bau des Bergfrieds berechnet. Daher wird der Eingang hoch oben über der Erde angelegt, und werden die einzelnen Räume und Stockwerke oft von einander völlig abgetrennt, so daß sie selbständige Verteidigungssysteme bilden. Einen reichen künstlerischen Schmuck dürfen wir bei diesen ausschließlich kriegerischen Zwecken dienenden Werken nicht erwarten. Klagt doch noch im 16. Jahrhunderte Ulrich von Hutten über die Enge und den Schmutz, über das unbequeme und ungemütliche Leben in gewöhnlichen Ritterburgen. Ein Blick auf das sog. Heidenschloß in Steinsberg bei Sinsheim in der Pfalz (Fig. 276) genügt, um die Berechtigung dieser Klage zu erkennen. Kahl wie der Bergfried sind auch die Umfassungsmauern und Thortürme. Nur die Zinnen und vorkragenden Brustwehren unterbrechen die Mauermasse. Selbst größer angelegte Burgen, wie z. B. das im 11. Jahrhundert begonnene, im 15. durch ein Vorwerk erweiterte Schloß

Arques in der Normandie, dessen Grundriß auf Grund älterer Pläne wiederhergestellt werden konnte (Fig. 277), waren doch wesentlich nur auf den Schutz der Besatzung und Abwehr der Feinde eingerichtet. Ein Thorbau (D) von zwei Rundtürmen flankiert, führt in Arques aus dem Vorwerke (L) in den Hof oder Zwinger, in welchem Wohn- und Wirtschaftsräume zerstreut liegen. Der Donjon (A) erhebt sich dicht an der Umfassungsmauer; er ist durch eine Mauer senkrecht geteilt, beherrscht den zweiten Eingang (G) und steht noch mit einem befestigten Raume

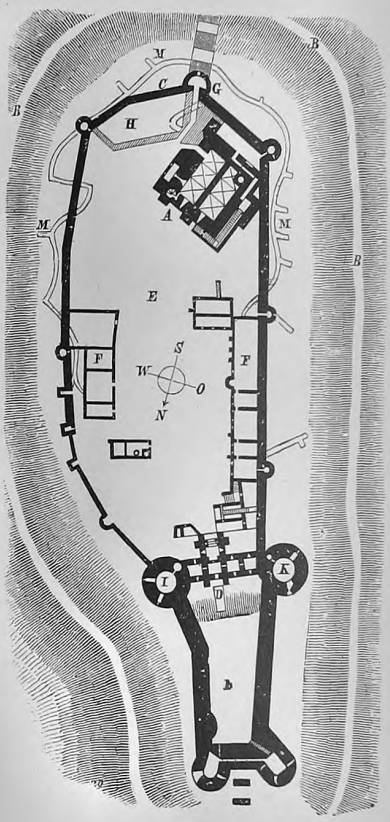



Fig. 277.
Burg Arques in der Normandie.

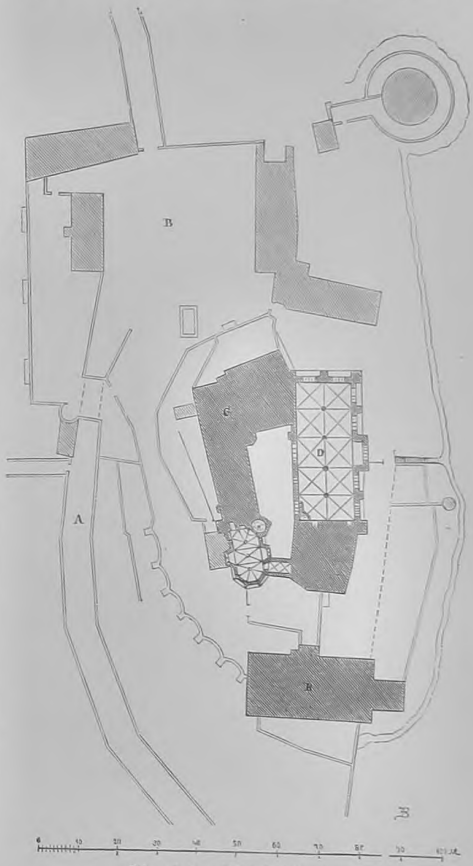



Fig. 278. Schloß Marburg.

(M) in Verbindung. Alle Einrichtungen waren so getroffen, daß die Verteidigung nur Schritt für Schritt zurückzuweichen brauchte.

Ganz langsam bricht sich das künstlerische Element bei dem Burgbau Bahn. Den Anfang machten das Königsschloß in Paris und die deutschen Kaiserpaläste. Dem Louvre verlieh erst König Karl V. (1361—1368) den Charakter einer fürstlichen Residenz, ohne aber an dem festen Donjon aus der Zeit Philipp Augusts und den Mauertürmen zu rütteln. Er fügte nur glänzende Bauten im Hofe hinzu. Frühzeitiger empfingen die deutschen Kaiserpaläste künstlerischen Schmuck. Freitreppen, mächtige Säle, welche fast die ganze Länge des Hauptbaues einnahmen, reiche Fenstergruppen, welche den Saal erhellen und durch zierliche Säulen und

Bogen gegliedert werden, fehlten in keinem derselben. Leider stehen von den Kaiserpalästen in Goslar (schon im 11. Jahrhundert begonnen) und Gelnhausen, von der Burg Heinrich des



Fig. 279. Schloß zu Marburg.

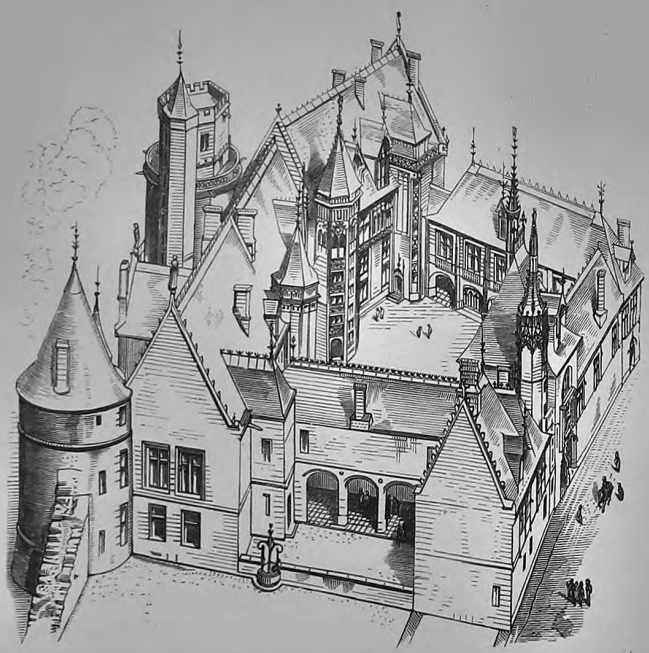


Fig. 280. Haus des Jacques Coeur in Bourges.

Löwen in Braunschweig (Dankwarderode) nur einzelne Teile noch aufrecht oder sind in jüngster Zeit durch Neubauten ergänzt; nur die (vortrefflich restaurierte) Wartburg, wohl

vorwiegend dem Ende des 12. Jahrhunderts entstammend, bietet ein anschauliches Bild eines frühmittelalterlichen Fürstensitzes. Hatte man die Bergkuppe erstiegen, deren steiler Abfall alle Umwallung überflüssig machte, und über die Zugbrücke den Thorturm durchschritten, so stand man in dem Vorhof, an dessen rechter Seite sich niedere Gesinderäume und Ställe (jetzt Ritterhaus, Lutherzimmer, Dirnitz) befanden. Mauer und Thor sperrten den Vorhof vom inneren Burghofe ab. Der Bergfried war so gestellt, daß er den Eingang vom Vorhofe her unbedingt beherrschte und zugleich das an ihn sich anschließende Landgrafenhaus (Palas) sicherte. Zum Landgrafenhause führte eine Freitreppe empor. Ein schmaler Gang, der nach dem Hofe in luftigen Arkaden sich öffnet, schob sich zwischen die Gemächer und die Außenmauer. Unter den Gemächern ist namentlich der große Festsaal im obersten Stockwerk bemerkenswert. Ein viereckiger Turm in der Südecke schloß das Verteidigungssystem ab. Als Fürstensitz besaß die Wartburg glänzende Wohnräume; Palas, Kemenate (Frauengemach) und Kapelle erfreuten sich reichen Schmuckes.



Fig. 281. Halle im Schloß zu Eltham.

Selbst im 13. Jahrhundert nahmen vielfach, wie das Beispiel des Marburger Schlosses (Fig. 278 u. 279) lehrt, Kapelle und Saal den Hauptanteil an der künstlerischen Ausstattung vorweg und blieb es bei der losen Anhäufung mannigfacher Einzelbauten innerhalb der weiten Ringmauern. Erst in den folgenden Menschenaltern, als sich der Sinn für Lebensgenuß in weiten Kreisen ausbreitete und die Freude am Luxus überall erstarkte, gewann auch der Burgbau einen künstlerisch reicheren, mehr geschlossenen Charakter. Von den siebzehn Schlössern freilich, — sie hießen jetzt Hôtel —, welche der baulustige Herzog Jean de Berry († 1416) errichtet haben soll und die sogar die Bewunderung der üppigen Herzöge von Burgund erregten, können wir uns kein deutliches Bild mehr machen. Doch giebt das Haus des Schatzmeisters Karls VII., des Jaques Coeur, in Bourges, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Fig. 280), eine gute Vorstellung, wie sich der Uebergang vom Burgbau zum Palastbau allmählich vollzog. Der gewölbte Thorweg, mit der Kapelle darüber, führte in einen viereckigen Hof, welcher ringsum von Arkaden und zusammenhängenden Bauten eingeschlossen wurde. Treppentürme springen vor, stattliche Giebel und Türme bringen Wechsel in die Fassaden, welche sich aber immer noch gegen den inneren Hof kehren. Eine stattliche Zahl mittelalterlicher Burgen und Schlösser steht noch in England aufrecht. Schon frühzeitig bildete hier die oft bis an das Dach reichende Halle den Mittelpunkt des ganzen Schloßbaues; frühzeitig wurde auch (13. Jahrhundert) die einfache Holzdecke in ein kunstreiches Hängewerk (Fig. 281) verwandelt, wodurch die spätgotische Architektur geradezu ein nationales Gepräge empfing, das selbst im 16. Jahrhundert (Tudorstil) noch nicht vollständig verwischt wurde.

Weitaus das glänzendste Beispiel des mittelalterlichen Schloßbaues, die wuchtige Kraft des nordischen Werkes mit den traumhaften Reizen des Südens vereinigend, von einem halb mönchi-

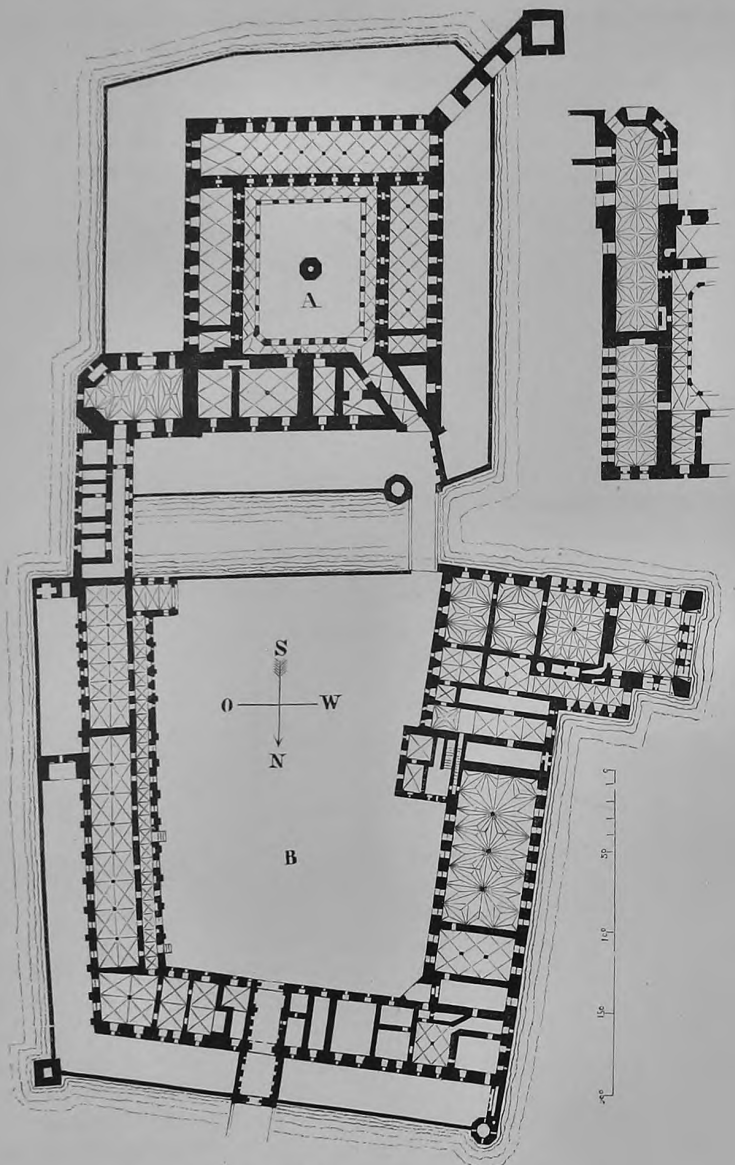



Fig. 282. Schloß Marienburg. Grundriß.

schen, halb ritterlichen Geschlecht bewohnt, ist das Schloß des Deutschen Ordens Marienburg in Westpreußen (Fig. 282). Nur der kleinere Teil der 1274 vom Landmeister Konrad von

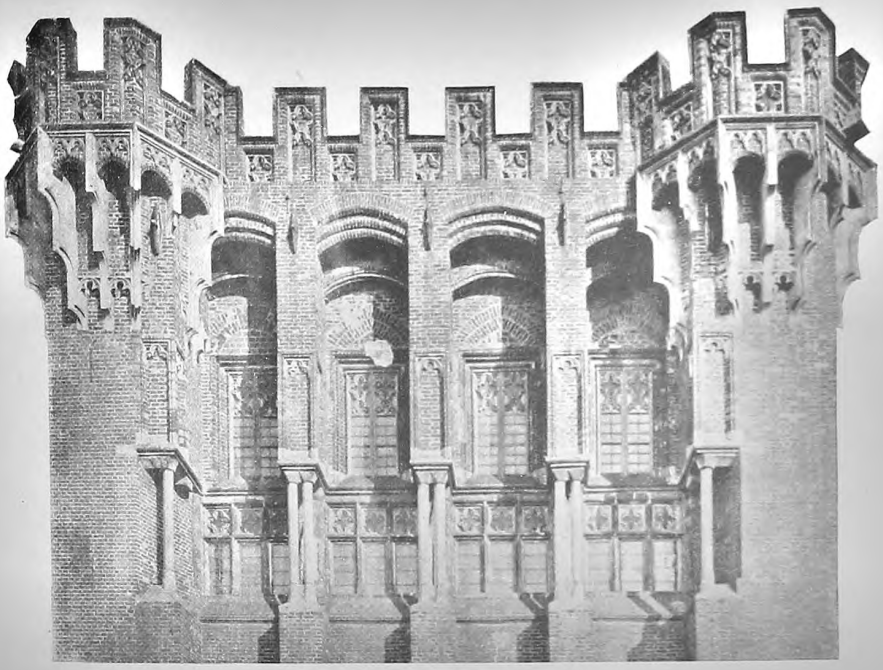


Fig. 283. Vom Hochmeistershause auf der Marienburg.
(Nach einer Aufnahme der kgl. preuß. Meßbildanstalt.)

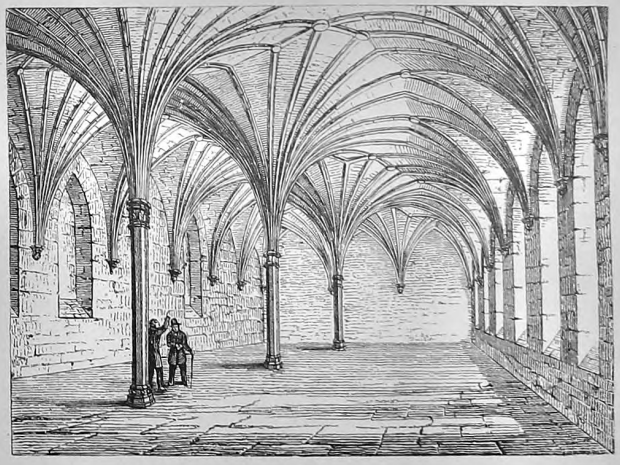


Fig. 284. Ordensremter der Marienburg.

Thierberg begonnenen Anlage steht aufrecht, die sogenannte Vorburg liegt völlig in Trümmern. Das Hochschloß (A) und das Mittelschloß (B) sind in unsern Tagen einer umfassenden Restauration unterzogen worden. Den Mittelpunkt des Hochschlosses bildet der viereckige, von Arkaden umschlossene Hof. Der nördliche, etwas vorspringende Flügel enthält im unteren Geschosse die



Fig. 285. Tuchhalle zu Ypern.

St. Annakapelle, im oberen die mit Sterngewölben eingedeckte Schloßkirche und den Kapitelsaal, dessen Netzgewölbe von drei schlanken Mittelpfeilern getragen wird (Fig. 282 rechts). Als Bauzeit dieser Teile in ihrer gegenwärtigen Gestalt muß die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts gelten. Im Mittelschlosse einigt sich alle Pracht in der dem westlichen Flügel quer vorspringenden Wohnung des Hochmeisters (Fig. 283). Sie wurde wahrscheinlich unter Winrich von Kniprodes Herrschaft (1351—1382) erbaut. Der große wie der kleine Remter lassen das Fächergewölbe von

einer mittleren Granitsäule aufsteigen. Im östlichen Flügel lagen die Wohnungen der Ritter. Der Konventsrenter (Fig. 284) wird durch Spitzbogenfenster erleuchtet und durch drei schlanke Granitsäulen geteilt, welche nach dem Muster des Kapitelsaales im Hochschlosse das palmenartig sich ausbreitende Gewölbe tragen. Die Baumeister dieses Wunderbaues sind unbekannt, ebensowenig ist bis jetzt die Ableitung der in der Marienburg herrschenden Gewölbeform von einem bestimmten Vorbilde gelungen oder der Ursprung der wunderbar hochentwickelten Ziegelplastik nachgewiesen worden. Die Ziegel wurden nicht mechanisch geformt, sondern in großen Blöcken lufttrocken wie Quadern mit feinen Meißeln bearbeitet und dann gebrannt. Auf diese Weise gewannen die Ornamente eine außerordentliche Feinheit und Schärfe.

Bei aller Bewunderung für die Marienburg und die ihr verwandten preußischen Schlösser (Thorn, Heilsberg, Marienwerder) müssen wir doch gestehen, daß nicht in ihnen, überhaupt nicht in den Burgbauten, sondern in der *städtischen Architektur*, in den Werken, welche das zu Macht und Reichtum emporgestiegene Bürgertum schuf, die profane Baukunst des späteren Mittelalters den kräftigsten und wichtigsten Ausdruck gefunden hat. Zur Kirche gesellen sich, ihr künstlerisch ebenbürtig, namentlich im 15. Jahrhundert das Rat- und Zunfthaus, sowie die Kaufhalle. Schwere konstruktive Aufgaben harren hier nicht der Lösung. Das Erdgeschoß öffnet sich gern mit spitzbogigen Lauben gegen den Marktplatz, den Oberstock nimmt vornehmlich ein großer Saal, gewölbt oder mit einer Holzdecke versehen, ein. Der dekorativen Architektur bot sich dagegen ein reicher Wirkungskreis. Bei den älteren Werken werden insbesondere die Fenster schmuckreich ausgeführt, die Fassadenwände zwischen den Fenstern durch Tabernakel belebt; bei den jüngeren Bauten heben sich die Giebel, die Erker und Ecktürmchen stattlich heraus. Im Innern bleibt die Ausschmückung der Räume vorwiegend den Schwesterkünsten, insbesondere der Holzskulptur, vorbehalten. Sie wird häufig erst in der nächstfolgenden Kunstperiode vollendet, ohne daß aber die Einheit darunter wesentlich litte; so nahe berühren sich auf diesem Gebiete die spätgotischen Formen und die der sogenannten Frührenaissance, so unmerklich gehen sie ineinander über. Der klassische Boden gotischer *Rathäuser* und *Kaufhallen* sind die flandrischen Städte. Hier boten der Handel und Gewerbefleiß mehr als anderwärts reiche Mittel zur Errichtung der stattlichsten Bauten; hier verlangte das im Kampfe mit den Fürsten erstarkte trotzige Selbstbewußtsein nach einem scharfen Ausdrucke der bürgerlichen Macht und Kraft. Die Rathäuser wurden mit Zinnen bewehrt und von einem hochragenden Turme, dem Beffroi, überschattet. Als ältester Bau dieser Art gilt die 1304 vollendete Tuchhalle zu *Ypern* (Fig. 285), welcher sich die Kaufhalle in Brügge mit ihrem riesigen Beffroi anschließt. Die berühmten Rathäuser zu *Brüssel*, *Löwen* (Fig. 287), *Gent* und *Oudenarde* danken dem 15. Jahrhundert den Ursprung.

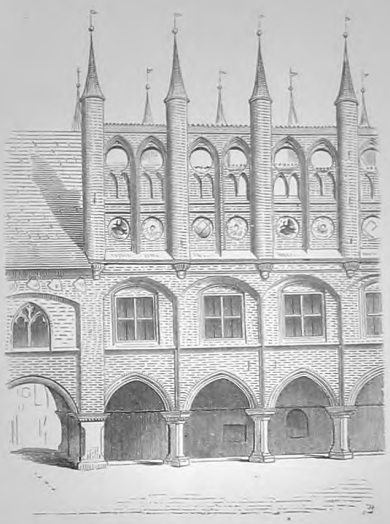


Fig. 286. Rathaus zu Lübeck.

Auch auf deutschem Boden stiegen im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts in allen Landschaften Rathäuser in die Höhe. Die stattlichsten wurden in den norddeutschen Städten auf dem Gebiete des Backsteinbaues errichtet. Doch hat das gleiche Material die Baumeister nicht

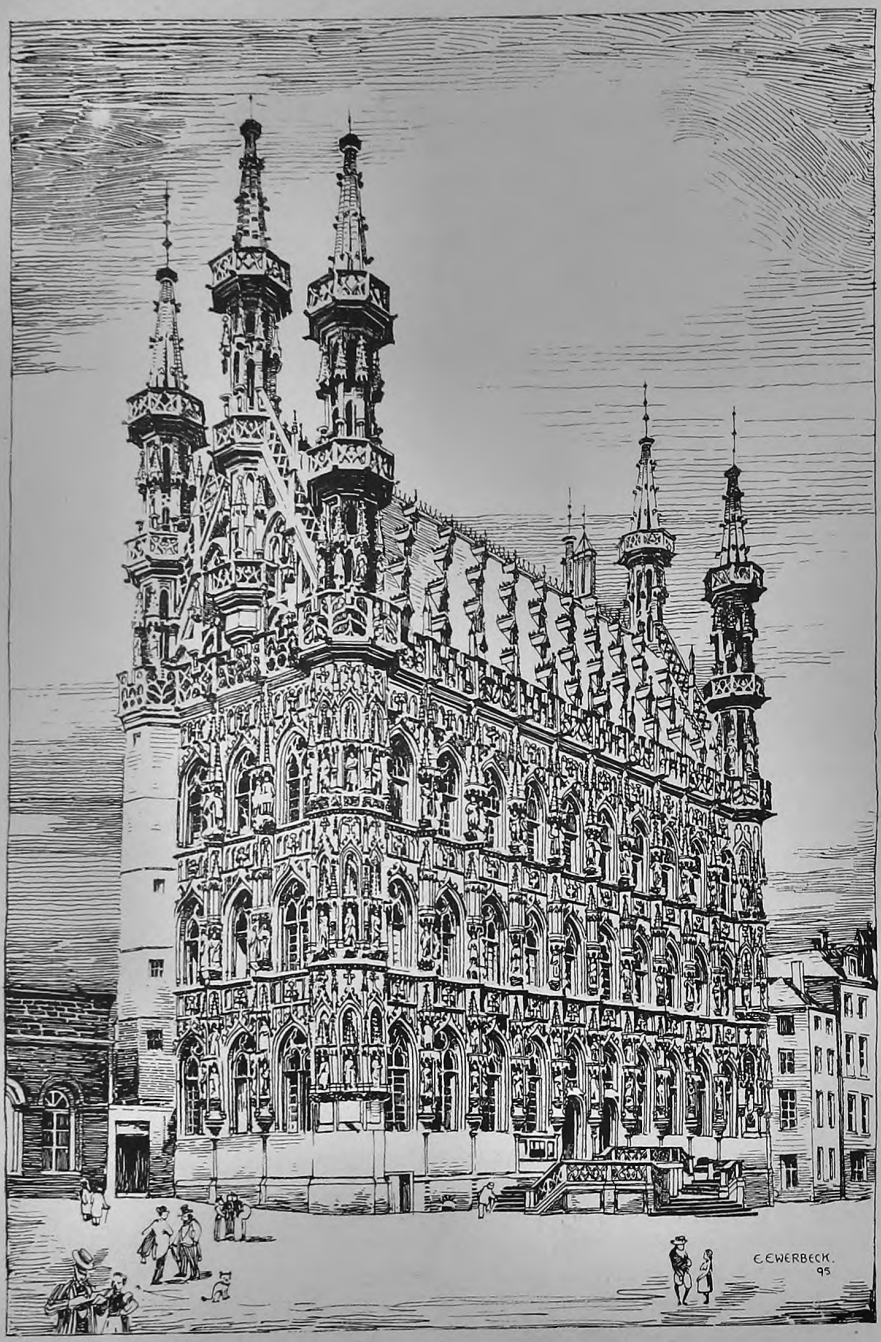



Fig. 287. Rathaus zu Löwen.

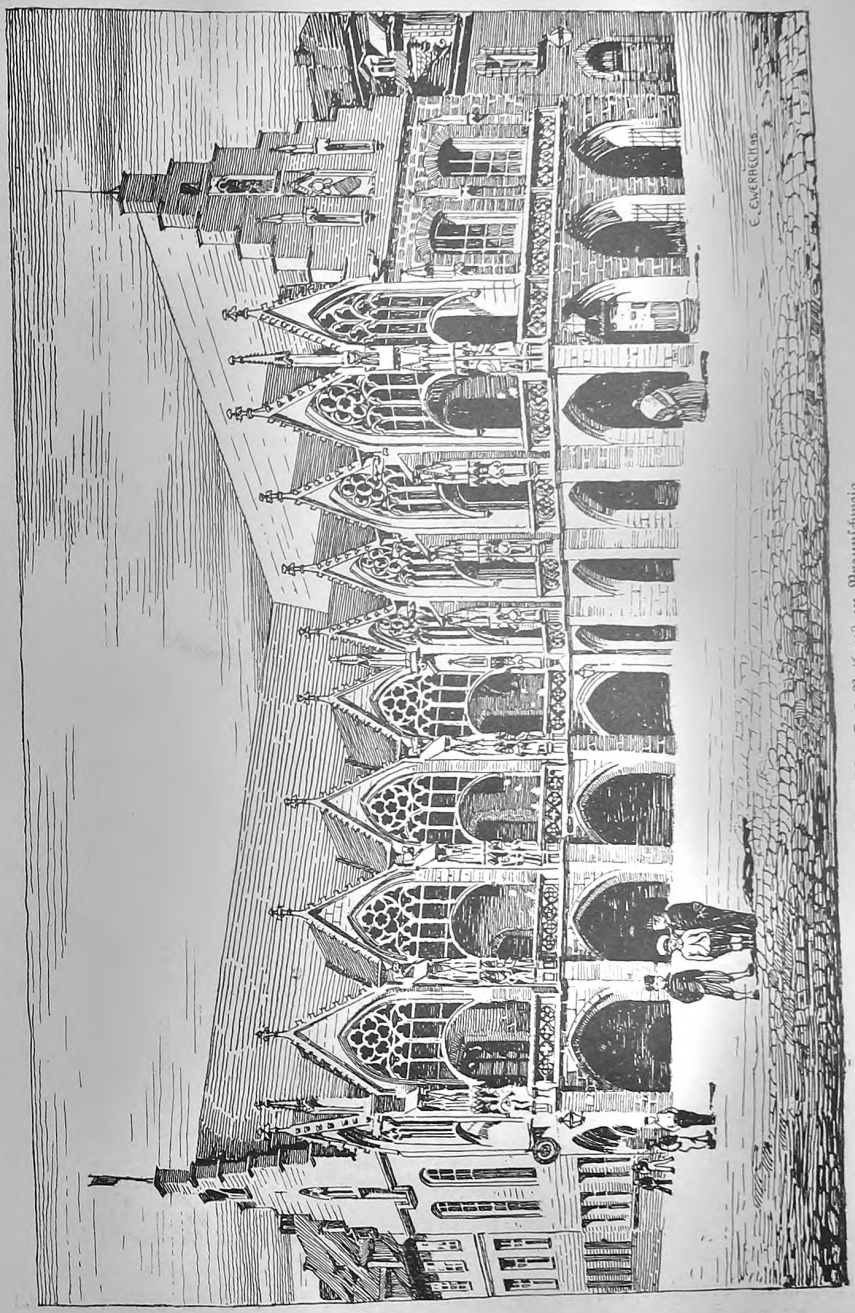


Fig. 288. Das Rathaus zu Braunschweig.

gehindert, besonders die Fassaden gar mannigfach zu gestalten. In Braunschweig (Fig. 288) springt dem Rathause eine Laube vor; die durchbrochenen Giebel mahnen noch an die großen

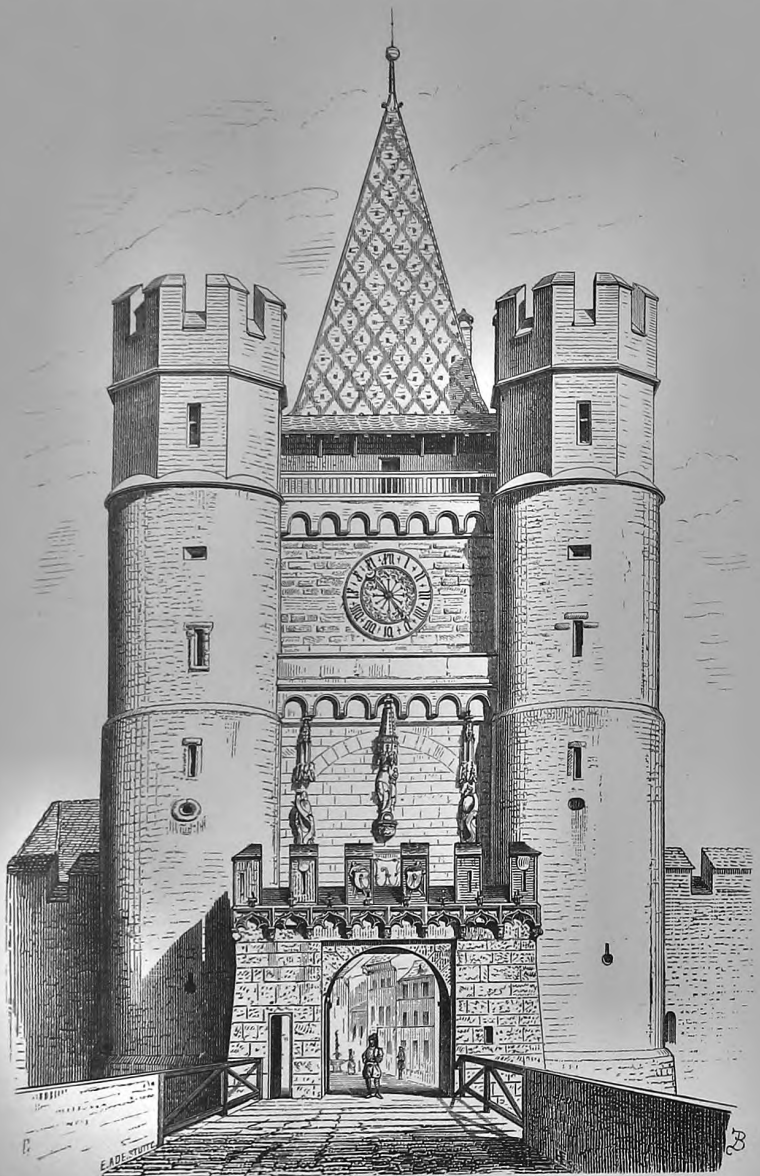


Fig. 289. Spalenthor in Basel.

Domfenster. Der obere Abschluß des Rathauses zu Lübeck (Fig. 286), an welchem seit dem Ende des 14. Jahrhunderts gebaut wurde, empfing eine andere Form. Das Dach birgt sich

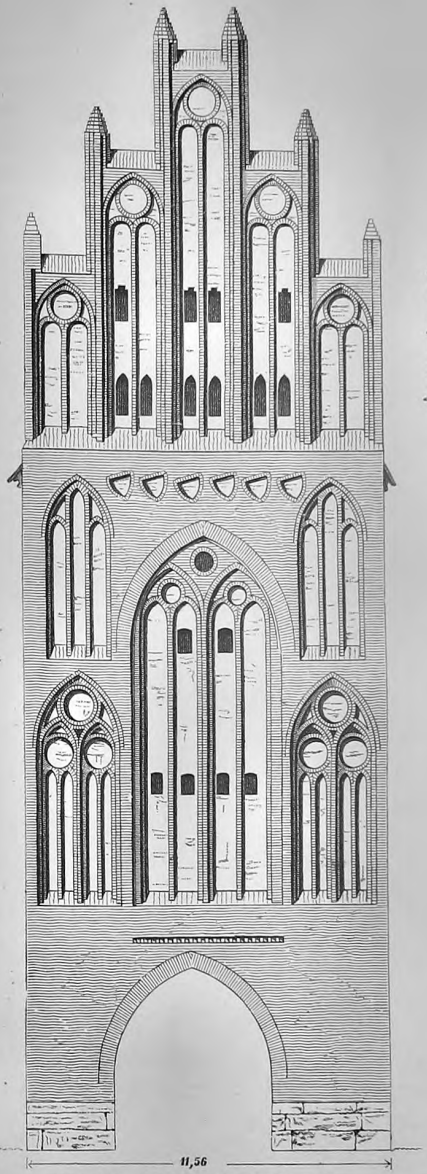



Fig. 290. Das Treptower Innenthor zu Neubrandenburg.

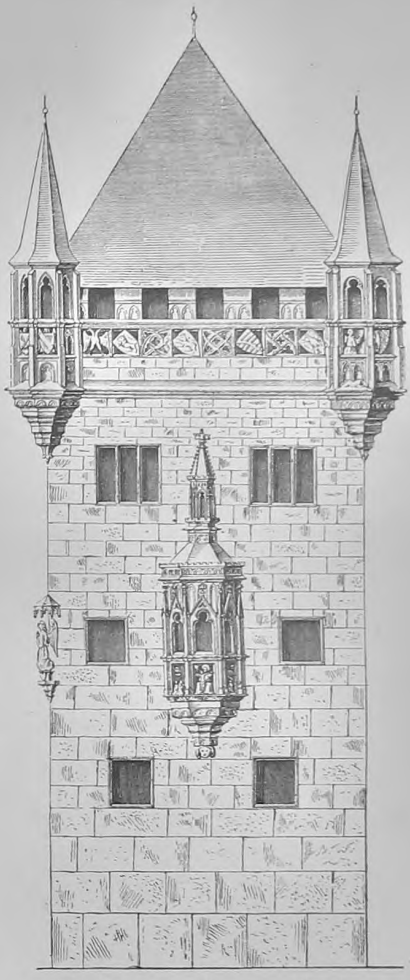


Fig. 291. Haus Nassau zu Nürnberg.

hinter hohen Giebelmauern, welche durch schlanke Türmchen gegliedert werden. Durch Vielfarbigkeit zeichnen sich die Rathäuser in der Mark Brandenburg aus, ganz im Geiste des Backsteinstiles, während das Breslauer Rathaus aus dem 15. Jahrhundert, einer schlesischen Sitte folgend, die Hausteinformen in Ziegeln nachzuahmen sich bemüht. Selbstverständlich fehlt es auch den süddeutschen Reichsstädten nicht an schmucken Rathäusern (Regensburg, Ueberlingen u. a.). Bemerkenswert erscheint auf schweizer Boden das Baseler Rathaus, dessen Fassade, im Anfange des 16. Jahrhunderts

errichtet, noch die gotischen Formen aufweist, aber doch in seiner Geschlossenheit die Nähe der Renaissance ahnen läßt.

Zu den Wahrzeichen einer freien, stolzen Stadt gehören, außer dem Rathause, vornehmlich auch die wuchtigen Stadtthore mit ihren Türmen. Der Turmbau hat offenbar die Phantasie des späteren Mittelalters am stärksten gepackt, ihr als die kühnste architektonische Leistung gegolten. In keinem Zeitalter wurden so viele Türme errichtet, wie in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters, in keinem den Türmen eine so begünstigte Stellung zugewiesen. Sie übersteigen nicht selten das rechte Maß, werden in der mannigfachsten Weise gegliedert und

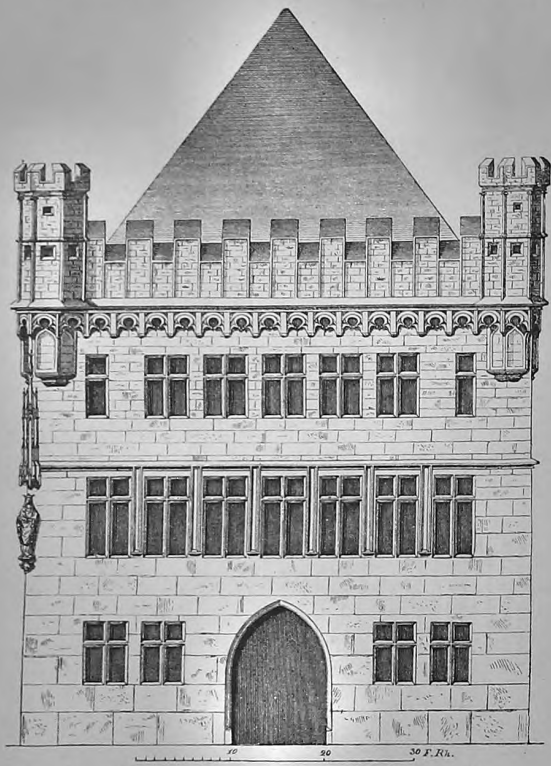



Fig. 292. Das steinerne Haus zu Frankfurt a. M.

gekrönt, wo es angeht zum Schmucke der Bauten herangezogen. Die Thore und die Brücken boten reichen Anlaß, dieser Lieblingsneigung zu huldigen. Die alten Thortürme zu Köln aus dem 13. Jahrhundert haben noch den reinen Festungscharakter bewahrt, und auch im 15. Jahrhunderte wird in einzelnen Fällen, z. B. dem Spalenthore in Basel (Spalon heißt Pfahlumfriedung), trotz reicherer Ausstattung (Fig. 289) das Festungsartige nicht völlig verwischt. Dagegen erscheint der ursprüngliche Verteidigungszweck in anderen zahlreichen Fällen, z. B. dem mächtigen Holstenthore zu Lübeck, 1477 aus verschiedenfarbig gebrannten Steinen errichtet, ziemlich vergessen. Die beiden hohen Turmstockwerke sind von Fenstern und Fensterblenden beinahe vollständig überzogen. In dem Gebiete des Backsteinbaues (Mark, Pommern, Mecklenburg) zeichnen sich die Stadtthore und Stadttürme durch Größe und Schmuck besonders aus

(Fig. 290). Bei den aus Quadern errichteten spätgotischen Türmen (Prag) darf man, um den allgemeinen malerischen Eindruck ungestört zu genießen, das gänzlich verwilderte Ornament nicht zu genau betrachten.

Bürgerhäuser haben sich aus der romanischen Periode nur in geringer Zahl erhalten (in Deutschland sind solche in Köln, Trier, Goslar noch vorhanden), im wesentlichen blieb aber Anlage und Einrichtung auch im späteren Mittelalter dieselbe. Im Gegensatze zum antiken Privathause öffnet sich das mittelalterliche Haus gegen die Straße; der Hof, in dem antiken Leben der Mittelpunkt des Hauses, tritt entschieden zurück, er dient meistens nur wirtschaftlichen Zwecken und erscheint als Lichthof. Mit Vorliebe wird die Mannigfaltigkeit der Hauszwecke auch äußer-



Fig. 293. Häusergruppe in Rostock.

lich ausgeprägt. Man verdoppelt die Eingänge; der eine führt unmittelbar in die Werkstätte oder die Wohnstube, der andere zu der häufig selbständig angelegten Wendeltreppe, in Weingegenden in den Keller. Die Anhäufung der Bevölkerung der Städte zwang die Einwohnerschaft, da die Bebauungsfläche begrenzt war, die Häuser hoch emporzuführen, die Enge der Straßen empfahl zahlreiche Fenster, welche möglichst dicht aneinandergefügt wurden. Ein Giebel krönt gewöhnlich das mehr tiefe als breite, durch den Hof in ein Vorder- und Hinterhaus geteilte Bürgerhaus.

Nicht minder als die Mannigfaltigkeit der Landessitten übt die Verschiedenheit des Materiales Einfluß auf die Bauform der Bürgerhäuser. Das Steinhaus hat seine Heimat vornehmlich in den romanischen Ländern. Südfranzösische Städte bieten noch zahlreiche Beispiele aus dem 14. Jahrhundert (Cahors, St. Antonin, Cordes u. a.). Weiter im Norden

werden sie nur vereinzelt angetroffen und regelmäßig als ausgezeichnete, hervorragende Werke gepriesen. Bedeuteten doch im Flämischen die „steenen“ geradezu burgartige Bauten. In der That erinnert häufig Gliederung und Schmuck an den Burgbau. Am „steinernen Hause“ in



Fig. 294. Fachwerkhaus am Marktplatz zu Dinkelsbühl.

Frankfurt a. M., 1464 erbaut, verdecken Zinnen das Walmdach und treten den Ecken Türmchen vor (Fig. 292). Auch der Nassauer Hof in Nürnberg, gegenüber der Lorenzkirche, aus dem 14. Jahrhundert (Fig. 291), steigt turmartig in die Höhe. Doch deuten der Erker oder das

Chörlein, in der Nürnberger Architektur so sehr beliebt, und noch mehr die Anordnung des Hofes und der inneren Räume den friedlich bürgerlichen Charakter des Hauses an.

Ein bequemeres Material für das bürgerliche Wohnhaus bot der Backstein, welcher daher auch im norddeutschen Tieflande vornehmlich bei Privatbauten verwendet wurde. Von solchen haben sich



Fig. 295. Die Ratsschenke zu Halberstadt.

noch zahlreiche glänzende Beispiele erhalten. Vielfarbiger Schmuck und insbesondere hohe, über das Dach hinausragende Giebel (Fig. 293) zeichnen die Häuser vornehmer Bürger in Pommern, Mecklenburg, in den Hansastädten aus. Immerhin bleibt auch im späteren Mittelalter das Fachwerkhaus der Haupttypus bürgerlicher Wohnungen. Auf steinerner Unterlage liegen die Schwellen, welche die durch Riegel und schräge Streben verbundenen und versteiften Ständer

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



Fig. 296. Relief vom Portal der Kirche zu Vezelay.

## b. Bildnerei und Malerei.

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

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



Fig. 297.
Vom Dom zu Chartres.

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

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



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



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

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

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

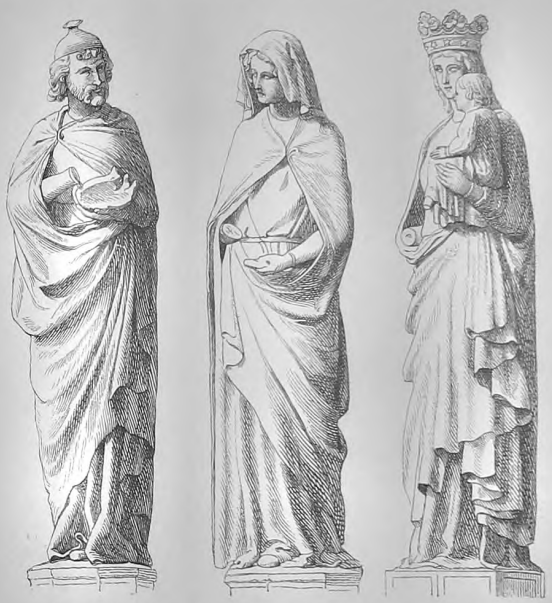


Fig. 300. Vom Hauptportal der Kathedrale zu Rheims.

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

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

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

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



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



Fig. 302. Christusfigur vom Dom zu Amiens.

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

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

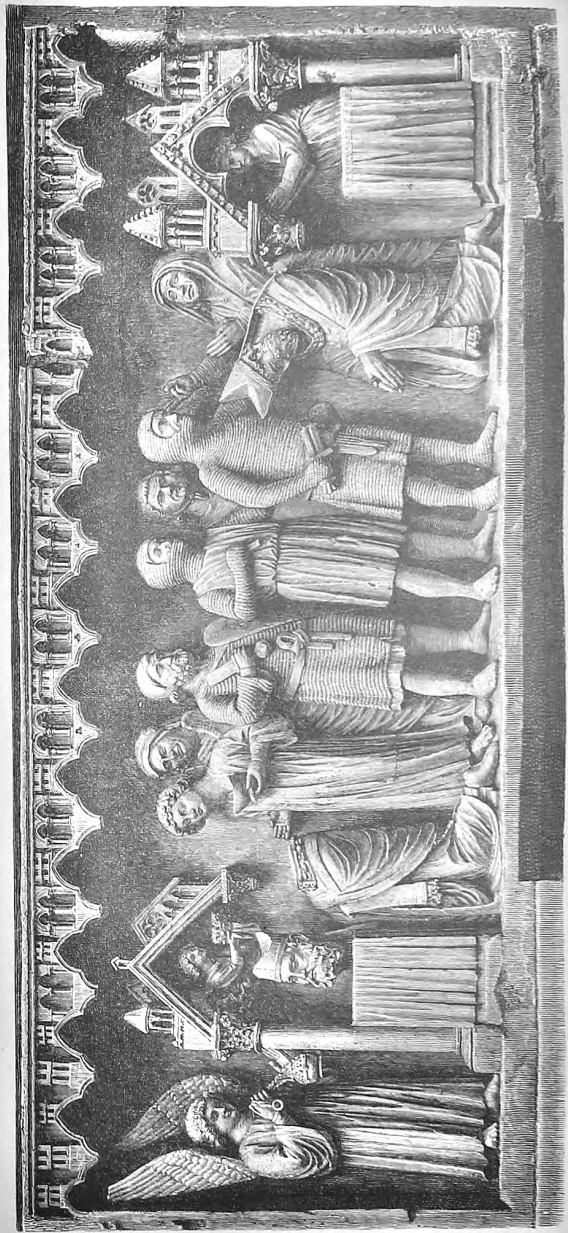


Fig. 303. Aus dem Leben des Heil. Dionys. Reliefbild vom Dome zu Rheims.

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

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

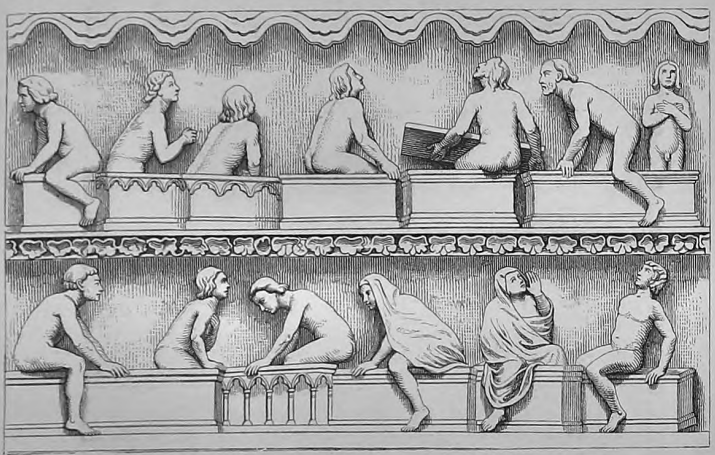


Fig. 304. Vom nördlichen Kreuzarm der Kathedrale zu Rheims.

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

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

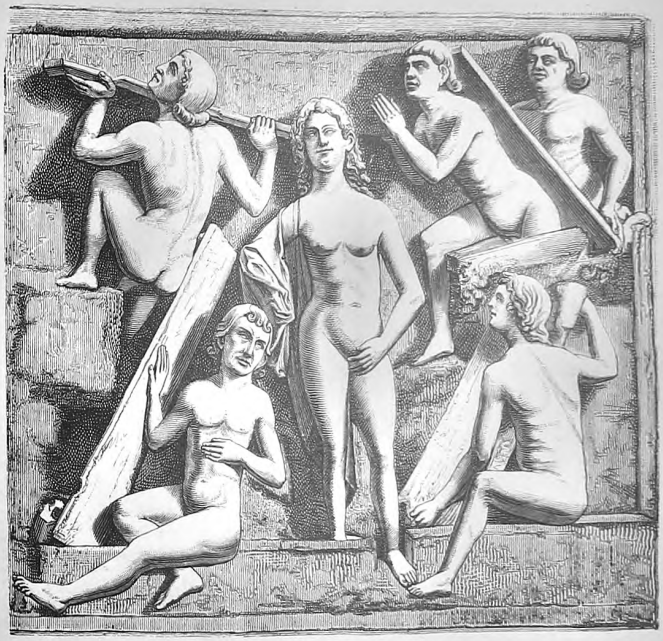


Fig. 305. Von der Kathedrale zu Bourges.

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

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



Fig. 306. Denkmal Philipps des Kühnen in Dijon.

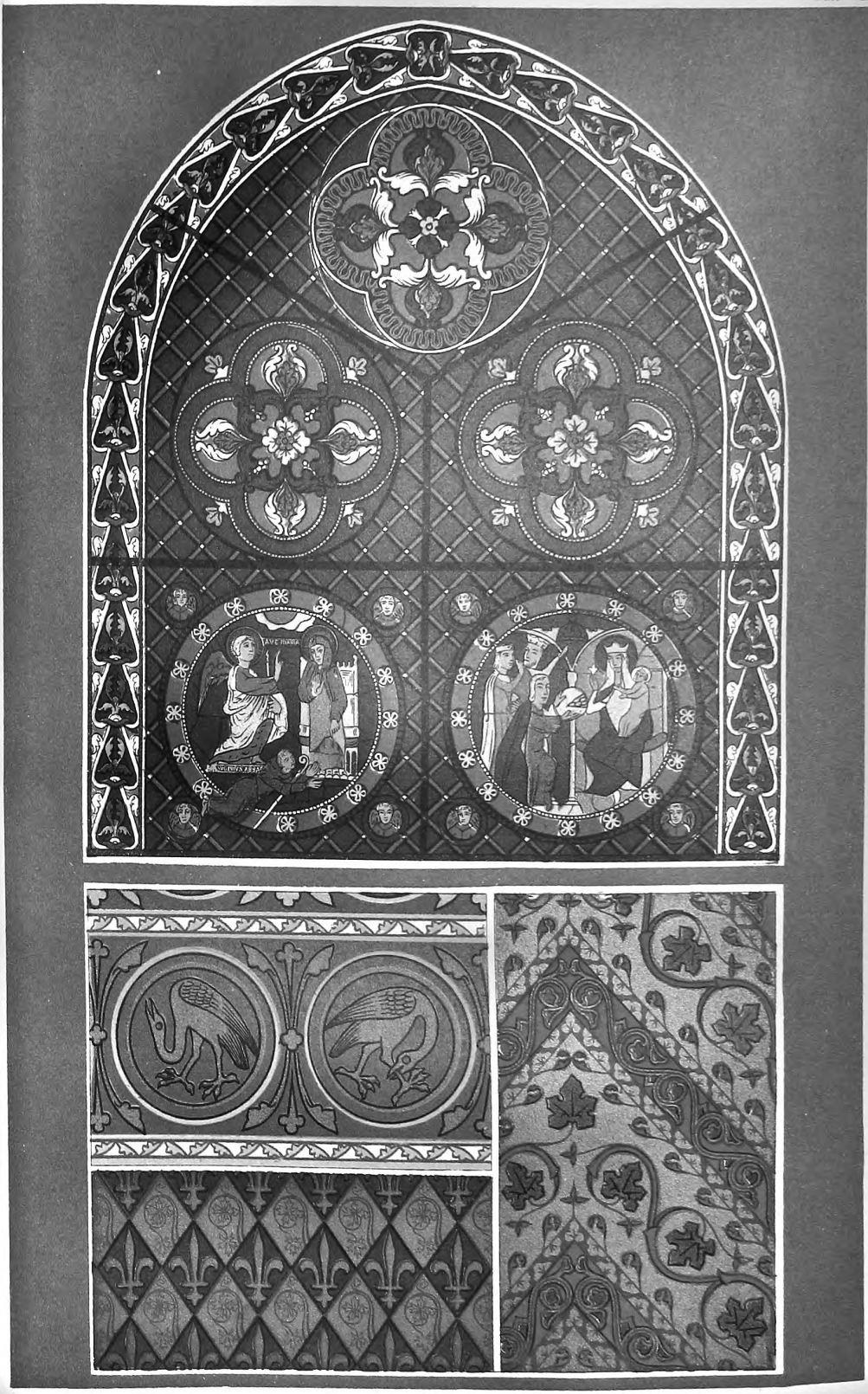
R. Brend'amour X. A.





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








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

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



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

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

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

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

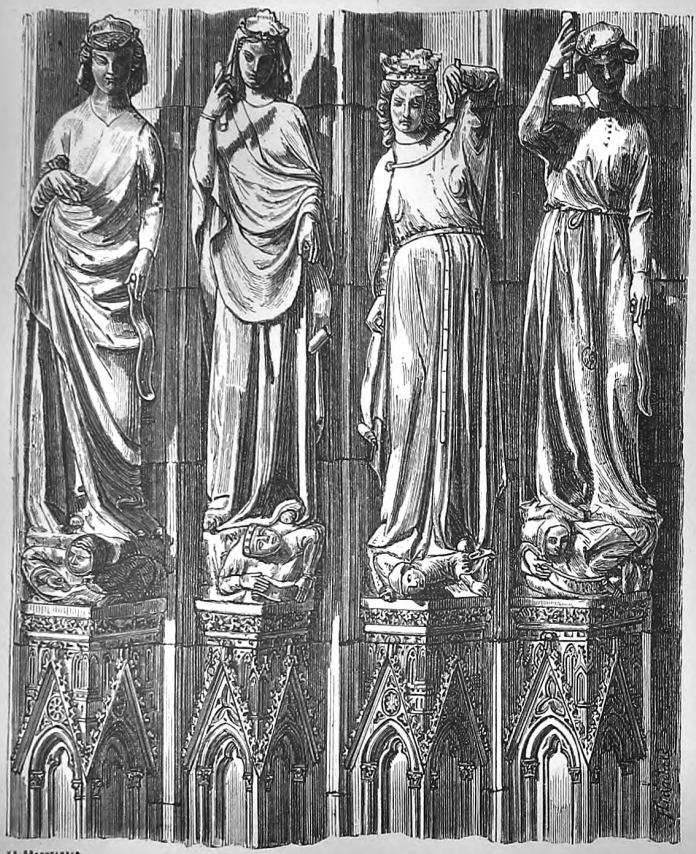


Fig. 308. Vom Straßburger Münster.

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

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

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



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



Fig. 310. Jagdſcene. Elfenbeinrelief.

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

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



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

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



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

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

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




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

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

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

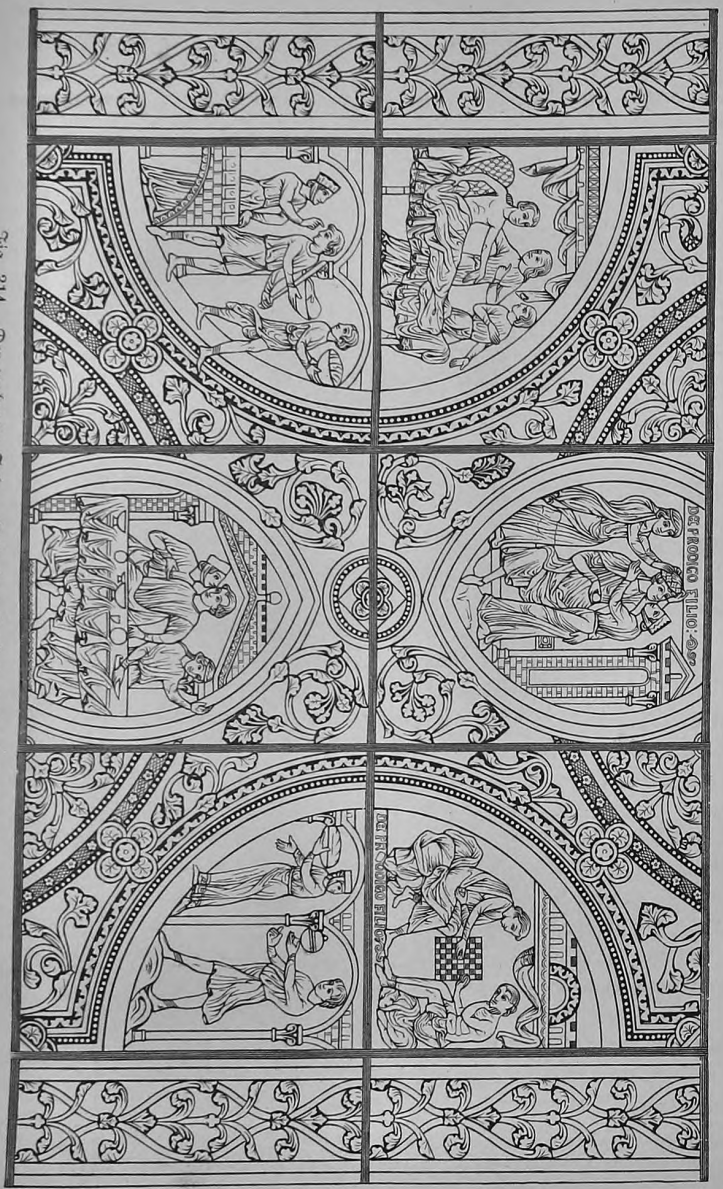


Fig. 314. Der verlorene Sohn. Teil eines Fensters aus der Kathedrale von Chartres.

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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

Welcher Wert auf die würdige Herstellung der Grabmäler gelegt wurde, beweist auch die Sorgfalt in der Wahl des Materiales. Außer Sand- und Kalkstein, welche die Hilfe der Polychromie am stärksten begehrten, kam auch Marmor und Erz zur Verwendung. In Bronze gegossene Rundfiguren kommen allerdings selten (Konrad von Hochstaden im Kölner Dome u. a.) vor; desto häufiger stoßen wir auf Metallplatten, in welche die Zeichnung eingraviert wurde. Sie fanden namentlich in Norddeutschland (Lübeck) weite Verbreitung; doch waren sie auch in England, wo das Grabbild, aus Messing geschnitten, auf eine Steinplatte gelegt wurde, in Frankreich und in Flandern beliebt. In der letztgenannten Landschaft dürften sie zuerst aufgekommen sein.

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



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



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

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

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



Fig. 320. Gotische Monstranz. Kirche zu Sedlitz.

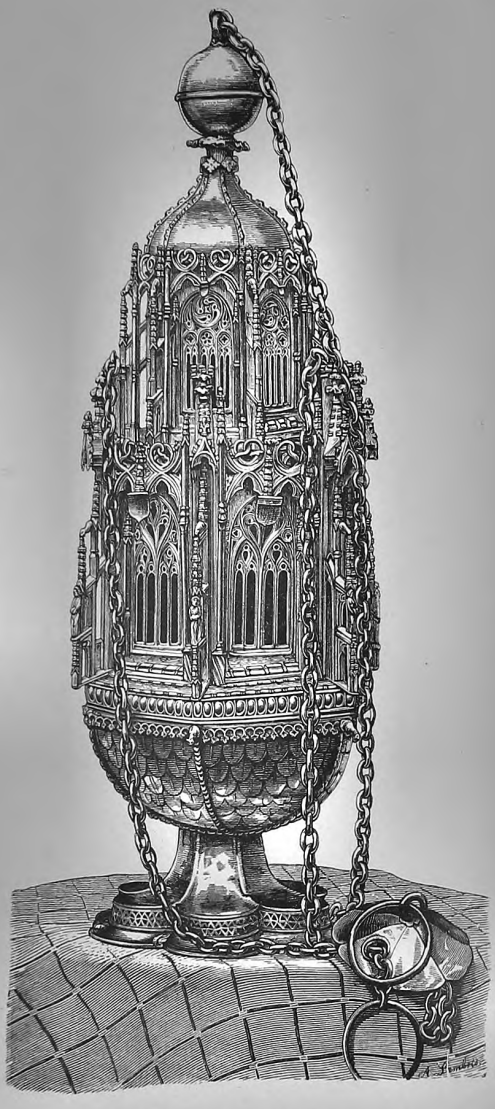


Fig. 321. Spätgotisches Weihrauchfaß in Seitenstetten.

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

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



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

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

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

## 3. Die mittelalterliche Kunst in Italien.

(10.—13. Jahrhundert.)

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

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

Die Thätigkeit der römischen Marmorarbeiter beginnt erst im 12. Jahrhundert, während die Schöpfung ähnlicher Werke in Unteritalien bereits im 11. nachgewiesen werden kann.

Die Plünderung Roms durch Robert Guiscard 1084 bezeichnet den tiefsten Punkt des Verfalles der Stadt. Seitdem erwacht Rom und Mittelitalien langsam wieder zu künstlerischem Leben. Nur in den Küstenlandschaften, die durch politische Beziehungen und durch den Handel mit dem Orient verbunden waren, regte sich schon früher eine mannigfache Kunstthätigkeit. Mit ihnen



Fig. 323. San Marco in Venedig.

wetteiferten die Provinzen, in welchen eine stärkere befruchtende Volksmischung, wie in der Lombardei, stattgefunden hatte oder ein energischer, dabei von Frömmigkeit erfüllter Herrscherwille, wie in den normannischen Fürstentümern Süditaliens, waltete.

Ein geschlossener nationaler Stil konnte natürlich auf solchem Boden nicht entstehen. Die Landschaften, nach außen offen, erfahren auch äußere Einflüsse. Besonders anregend wirkten die Beziehungen zu Byzanz. Das berühmteste Beispiel byzantinischen Einflusses auf die italienische Architektur liefert die Kirche S. Marco in Venedig. (Fig. 323, 324.) Der ursprüngliche im 11. Jahrhundert errichtete Ziegelbau wurde im 13. Jahrhundert mit Marmor umkleidet und mit

Bruchstücken aus den levantinischen Siegeszügen geschmückt. Die oberen Teile der Fassade fallen sogar erst in das 14. Jahrhundert. Die Grundform ist (gleich ursprünglich?) ein griechisches Kreuz, von Seitenschiffen und Vorhallen umschlossen. Auf mächtigen Pfeilern und Rundbogen erheben sich fünf Kuppeln, die Form des Kreuzes wiederholend. Zwischen den Pfeilern stehen

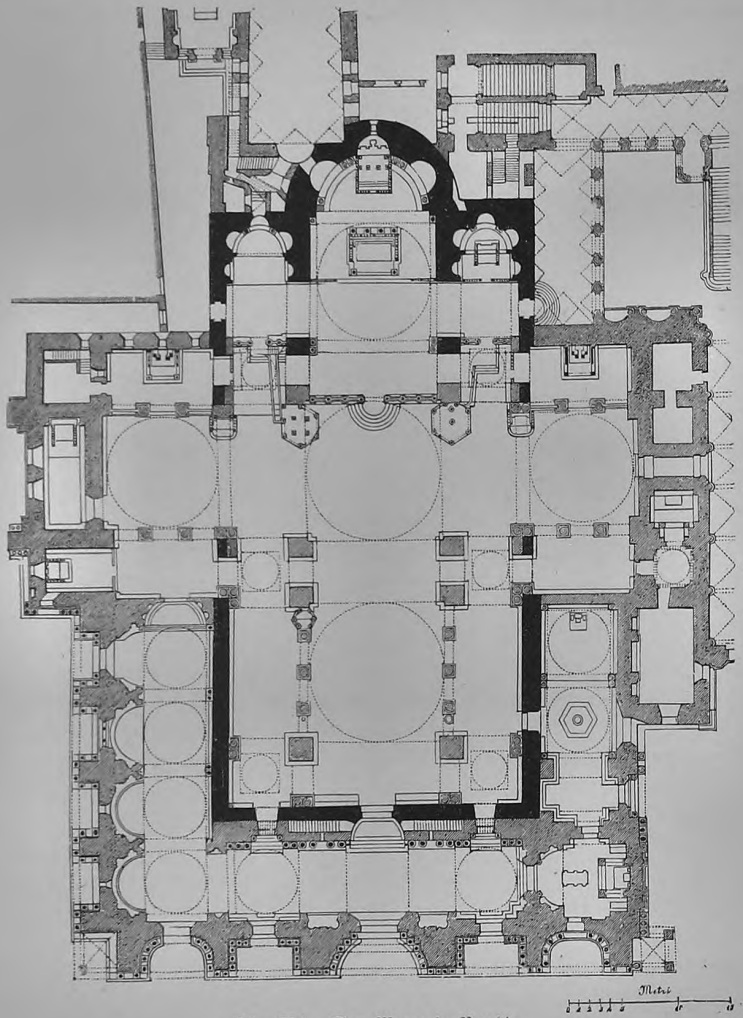


Fig. 324. San Marco in Venedig.
(Die dunkleren Teile bezeichnen die ursprüngliche Anlage.)

Säulen, welche die Galerieen der Seitenschiffe tragen. Wie in der Konstruktion, so ist auch in der Dekoration: Marmorbelag, Mosaikmalerei, das Vorbild der byzantinischen Kunst festgehalten.

Noch auf einem andern Punkte Italiens macht sich die Einwirkung der letzteren bemerkbar. Die süditalischen Provinzen standen unter byzantinischer Herrschaft und unterhielten mit Konstantinopel einen lebhaften Verkehr. In Kalabrien und in der Terra d'Otranto wurde bis zum

13. Jahrhundert griechisch gesprochen, in den Kirchen der Gottesdienst nach griechischer Regel abgehalten. Zahlreiche Klöster der Basilianer erstanden auf süditalischen Boden, selbst die sogenannten Lauren, die byzantinischen Einsiedeleien, fanden hier (Rossano, Tarent) eine heimische Stätte. Kein Wunder, daß auch die byzantinische Kunst hier teils Verbreitung, teils Nachfolge findet. Es werden nicht nur Kunstwerke aus Byzanz eingeführt, wie z. B. Bronzethüren mit gravierter und dann mit Silberdraht oder Farbmasse belegter Zeichnung (in Amalfi, Salerno, Venedig u. a.), sondern auch an Ort und Stelle die Kunst nach byzantinischen Mustern, vielleicht von byzantinischen Arbeitern gepflegt und geübt. In abgelegenen Orten der Terra d'Otranto stößt man auf Reste von Wandgemälden aus dem 10. und 11. Jahrhundert, welche sowohl durch den Inhalt wie durch die Form der Darstellung den byzantinischen Ursprung verraten (Carpignano, Soleto).

In der Architektur kam der byzantinische Einfluß nicht so vollständig zum Durchbruche. Nur wenige kleine Kirchen (Cattolica zu Stilo) zeigen den reinen spätbyzantinischen Stil. Sonst gewinnen blos einzelne byzantinische Elemente, wie Kuppeln, Emporen über den Seitenschiffen, Nebenabsiden, eine weitere Herrschaft. Der altheimische Basilikentypus ließ sich doch nicht ganz verwischen, tauchte vielmehr, wenn auch mannigfach abgeändert, immer wieder auf. Er gewann eine stärkere Geltung, als das Land politisch den Herrn wechselte, die Macht der byzantinischen Kaiser gebrochen wurde. Dem unteritalischen Volke war schon damals, wie in den späteren Weltaltern, keine ruhige Entwickelung beschieden. Unter den Kaisern des macedonischen Hauses war Unteritalien mit Byzanz am engsten verknüpft gewesen, während der Regierung Basilius II. (976 bis 1025) erschien es dauernd unterworfen. Wenige Jahrzehnte später wurde es eine Beute Robert Guiscards und seiner normannischen Genossen (1071).

Durch die Normannen, die als eifrige Kirchenfreunde und baulustige Leute auftraten, kamen einzelne neue Züge in die Architektur Unteritaliens, z. B. die mit dem Kirchenkörper verbundenen Türme, die festgeschlossenen Fassaden, die Anlage eines Querschiffes u. a. Eine Fülle von Baugedanken, eine stattliche Reihe von dekorativen Motiven wurden vom Schlusse des 11. bis zum Anfange des 13. Jahrhunderts verkörpert. Es fehlt auch nicht an hervorragenden Denkmälern. Der Dom von Salerno (um 1080) übt in seiner ernst würdigen Einfachheit mit seinen antiken Säulen einen ähnlichen Eindruck wie eine altchristliche Basilika. Die weitläufige Krypta, ein wahrer Säulenwald, unter dem reichgegliederten Dome zu Bari (seit 1034 begonnen), wirkt wie ein Zaubermärchen. Verwandte Empfindungen weckt der 1143 eingeweihte Dom in Trani, dessen Krypta sich in der ganzen Länge der Oberkirche ausdehnt. Ueberaus reich ist der Fassadenschmuck der Kathedrale zu Troja (1093—1119). Plastik und musivische Kunst reichten sich die Hände, die Antike (Zahnschnitt, Eierstab), der Norden (Tiergestalten) und der Orient (die Farbenwahl bei den musivischen Ornamenten) boten wechselweise Anregungen. Und so könnte man noch über viele andere Bauwerke sich ruhmredig äußern. Eine stetige zeitliche Entwickelung wird aber nicht wahrgenommen, ein einheitlicher Bautypus nicht ausgebildet. Am ehesten spricht aus der Vorliebe für musivische Flachdekoration eine Süditalien eigentümliche und hier weitverbreitete Richtung der Phantasie. Nicht allein die Fassaden, die Fußböden und Innenwände der Kirchen werden mit farbigen Marmorstreifen und farbigen aus Steinplatten geschnittenen Mustern verziert; auch die Chorschranken, Osterkerzenträger, Kanzeln (Salerno, Amalfi, Sessa, Ravello) empfangen reichen musivischen Schmuck, zeigen die einzelnen Flächen mit farbigen Mäanderkreisen, Rauten, Rosetten bedeckt. Diese Zierwerke bildeten offenbar den Stolz der Landschaft; an ihnen kehren die sie preisenden Künstlerinschriften am häufigsten wieder. Doch dürften auch dafür byzantinische und maurische, in Süditalien auch sonst nachweisbare Einflüsse maßgebend gewesen sein.

Der Gang der künstlerischen Dinge in Italien wurde durch die Normannenwerke in den südlichen Teilen der Halbinsel nicht bestimmt. Sie haben deshalb nur eine untergeordnete historische Bedeutung. Noch mehr den Charakter einer Episode, allerdings einer reizenden und die Phantasie förmlich bestrickenden, so daß sie sich nur ungern von ihnen abwendet, trägt die normannische Kunst auf Sizilien. Die ehemals römische Provinz unterstand seit dem 6. Jahrhundert einem byzantinischen Statthalter, im 9. Jahrhundert begannen die Araber von der afrikanischen Küste her die Eroberung der Insel, in den beiden folgenden Jahrhunderten wurde sie ein Hauptsitz sarazenischer Macht und Bildung. Den Arabern folgten in der Herrschaft die normannischen Fürsten, die aber zunächst an den überlieferten Zuständen wenig rüttelten, mit der Ausübung der äußeren politischen Gewalt sich begnügten. Als offizielle Sprachen galten im 12. Jahrhundert die lateinische, griechische, arabische und französische mit gleichem Rechte. Eine ähnliche Gleichberechtigung der verschiedenen Kunstweisen offenbaren die sizilianischen Bauten aus der Normannenzeit, namentlich jene Palermos, welchen, was harmonische Pracht der Ausstattung betrifft, kaum ein anderes gleichzeitiges Werk Italiens zur Seite gestellt werden kann. Die Capella Palatina im Schloß in Palermo (1129—1140) bildet eine dreischiffige Basilika. Säulen, teilweise kanneliert, mit korintischen Kapitälen, durch Spitzbogen verbunden, tragen die Oberwand des Mittelschiffes, dessen Decke mit den bekannten arabischen hölzernen Gewölbeteilchen ausgesetzt ist. Eine Kuppel erhebt sich über dem Chore, der mit drei Apsiden abschließt. Die unteren Teile der Wände sind mit Marmor belegt, die oberen mit Mosaiken geschmückt, das ganze Innere strahlt in farbigem, durch die kleinen Fenster gedämpftem Glanze (Fig. 325). Als Schloßkapelle, eingeengt von den übrigen Schloßteilen, entbehrt die Palatina einer glänzenden äußeren Architektur. Diese lernen wir um so besser (von dem vielfach umgebauten Dome abgesehen) an der Abteikirche von Monreale bei Palermo, einer Stiftung König Wilhelm II. (um 1170), schätzen. Einfach ist die Westseite gehalten, welcher ein Portikus, von zwei schweren Türmen begrenzt, vortritt. Eine um so reichere Dekoration hat die Chorseite (Fig. 326) aufzuweisen. Unten Pilaster, oben Säulen auf hohem Sockel sind mit sich durchschneidendem Spitzbogen geschlossen, die breiten Bogen

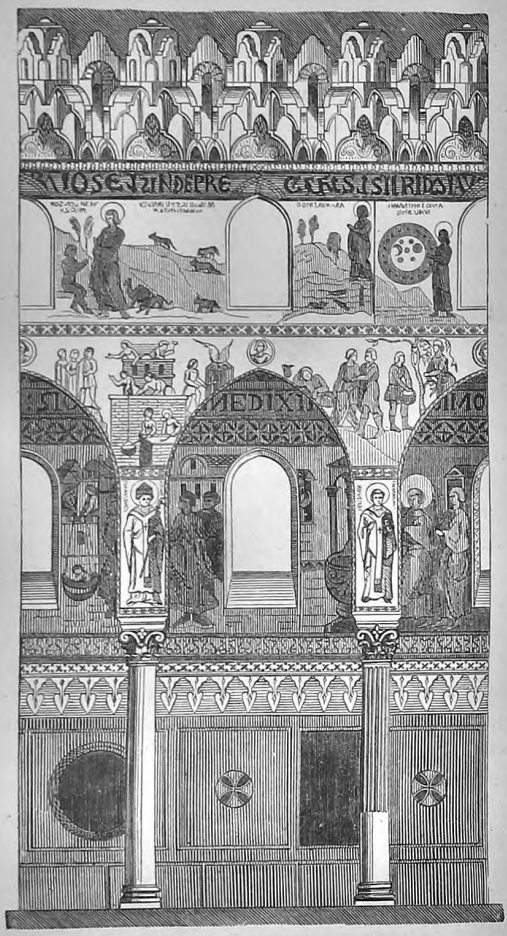


Fig. 325. Capella Palatina zu Palermo.
Teil des Längendurchschnitts.

sowie die Füllungen dazwischen mit farbigen Mustern mosaikartig verziert. So spielt also auch hier, wie auf dem unteritalischen Festlande, die Flachdekoration eine große Rolle. Einen

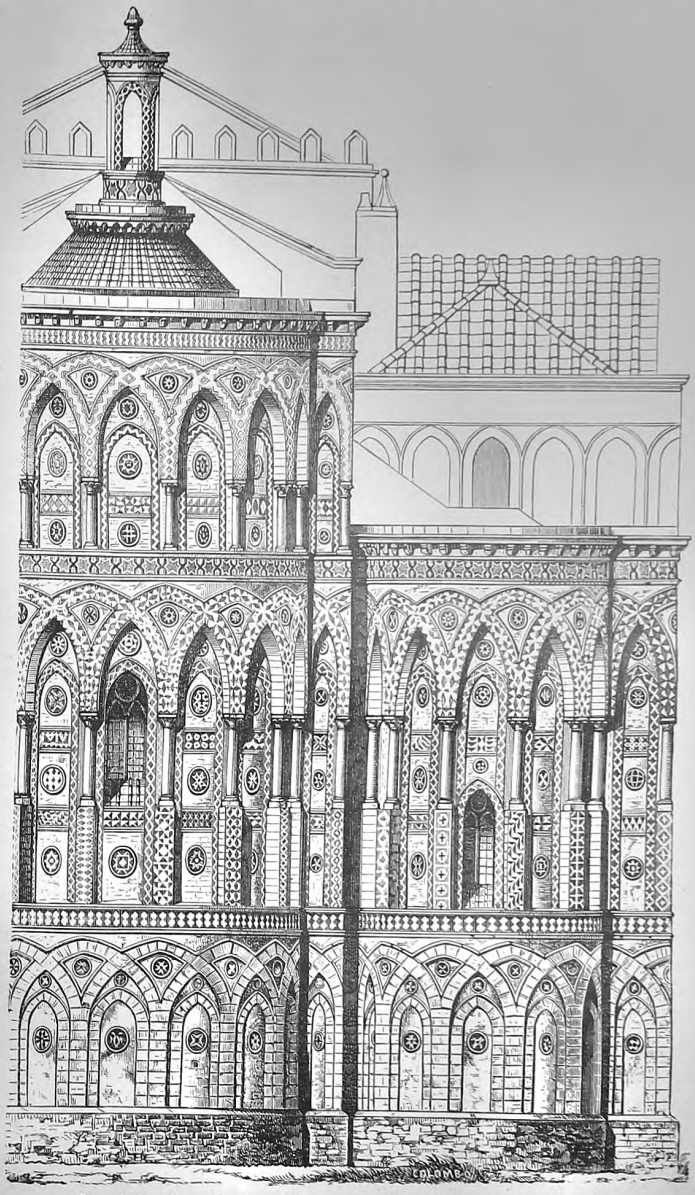


Fig. 326. Vom Dom zu Monreale. Choransicht. (Nach Boito.)

guten Beweis liefert dafür die Kirche S. Spirito (um 1170) auf dem Palermitaner Friedhofe. Diese durch die sizilianische Vesper berühmte Kirche zeigt im Innern einen auffallend

nordischen Charakter, was sich aus der Herkunft ihres Stifters, eines Engländers, erklärt. Außen aber mußte doch, wenn auch nur in bescheidenem Maße, durch Farbenwechsel der Steinschichten, der herrschenden Sitte der Flachdekoration gehuldigt werden.

Im Innern der Kirche von Monreale wird der Farbenglanz der Dekoration natürlich noch mehr gesteigert als an der äußeren Architektur. Marmorsäulen tragen die Oberwände, an welchen Mosaikbilder auf goldenem Grunde strahlen, farbiges Ornament bedeckt alle kleineren Flächen und Bauglieder, selbst der offene Dachstuhl prangt in farbigem Schimmer (Taf. V): Der Kirche zur Seite liegt der berühmte Klosterhof, nach üblicher Sitte ein von Arkaden eingefaßtes Viereck mit vorspringendem Brunnenhause. Aber die gekuppelten Säulen, welche die Spitzbogen tragen, haben musivisch ausgelegte Schäfte, zeigen an den Kapitälen außer reichem Blattschmucke auch figürliche Darstellungen in zierlichem Relief (Fig. 327). Im Klosterhofe von Monreale herrschte nicht mönchischer Ernst und Entsagung, sondern Lebenslust und wahrhaft orientalische Prachtliebe. Aus dem Orient holte überhaupt die normannische Kunst auf



Fig. 327. Kapitäl vom Klosterhofe zu Monreale.

Sizilien ihre besten Anregungen, bald aus dem arabischen Kulturkreise, bald aus der byzantinischen Welt. Von byzantinischen Künstlern sind auch die älteren Mosaikgemälde ausgeführt worden, welche die Kuppeln und Wände in der Palatina, in der kleinen Kirche Martorana, in Monreale und außerhalb Palermos in Cefalu bedeckten. Bei den jüngeren Bildern kommt schon ein heimisches oder wenigstens ein italienisches Element zur Geltung.

Die ästhetische Würdigung muß die Normannenkunst in Sizilien sehr hoch stellen. Palermo war ohne Zweifel im 12. Jahrhundert die glänzendste, kunstreichste Stadt Italiens. Anders freilich lautet das historische Urteil. Die dortige Kunstblüte wurzelte im höfischen, nicht im Volksboden. Sie fand daher, als die fürstliche Macht verfiel, keine Nachfolge auf der Insel. Aber auch auf das Schicksal der italienischen Kunst hat die Normannenkunst keinen bestimmenden Einfluß gehabt. Die mittelalterliche Kunst Italiens entwickelte sich unter völlig verschiedenen Voraussetzungen in ganz anderen Landschaften.

In schroffem Gegensatze zu Sizilien, wo sich aus der vornormannischen Periode kaum ein Bauwerk erhalten hat, darf sich Oberitalien einer beinahe ununterbrochenen Baupflege

rühmen. Wenn auch nur in einzelnen Resten, kann die lombardische Architektur bis an die Grenze der altchristlichen Zeit zurückverfolgt werden. Die Stetigkeit der Bauthätigkeit bewahrte das Land vor plötzlichen Neuerungen, führte zu einer ganz langsamen und allmählichen Entwickelung der Bauformen, weshalb bei chronologischen Bestimmungen mit Vorsicht verfahren werden muß, da das altertümliche Aussehen der Bauwerke über ihr Alter leicht täuscht. Die im ersten Jahrtausende beobachtete Vorliebe für Rundbauten hat sich noch im 11. Jahrhundert nicht völlig verloren. Nur durch Einzelheiten, wie z. B. die Kapitälbildung, unterscheiden sich diese Werke von älteren Anlagen. Auch die Sitte selbständiger Taufkirchen, in anderen Ländern früher

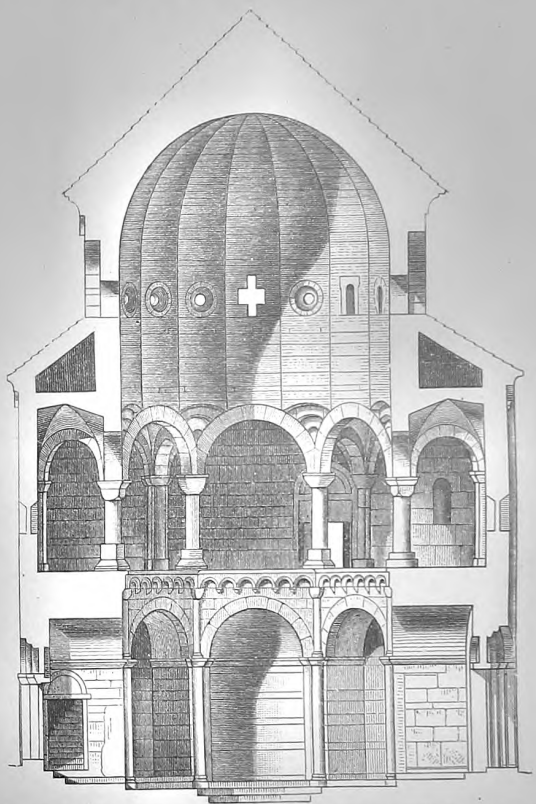


Fig. 328. Baptisterium von Arsago. Querschnitt. (Nach Dartein.)

schwindend, erhält sich hier, wie die Baptisterien zu Arsago (Fig. 328), Cremona, Parma (um 1180) zeigen, noch längere Zeit.

Unter den großen Kirchenbauten der Lombardei nimmt die Basilika des h. Ambrosius in Mailand (Fig. 329 u. 330) die erste Stelle in Anspruch. Der hohe Ruhm des Titelheiligen übertrug sich auf die Kirche, welche überdies durch Alter, Größe und reiche Ausstattung hervorragt. Ein von Arkaden umschlossener Vorhof führt in das dreischiffige gewölbte Langhaus mit Emporen über den Seitenschiffen. Die Anlage eines Querschiffes ist nicht vorgesehen; doch krönt eine achtseitige Kuppel das letzte Gewölbefeld, den Raum, in welchem der Ciboriumaltar mit dem

kostbaren Antependium, einem Werke des Goldschmiedes Wolvinus aus dem 9. Jahrhundert, prangt, wirksam hervorhebend. Von dem Baue aus dieser Frühzeit hat sich nur wenig erhalten. Doch ist bei dem Umbaue am Schlusse des 11. Jahrhunderts der alte Grundplan festgehalten worden. Die größte Neuerung bestand in der Einwölbung des Mittelschiffes (Fig. 331). Sind die romanischen gewölbten Kirchen früher in Italien als im Norden heimisch geworden? Mit dieser Frage verbindet sich eine andere. Haben die Bogenfriese und die Zwerggalerieen, welche

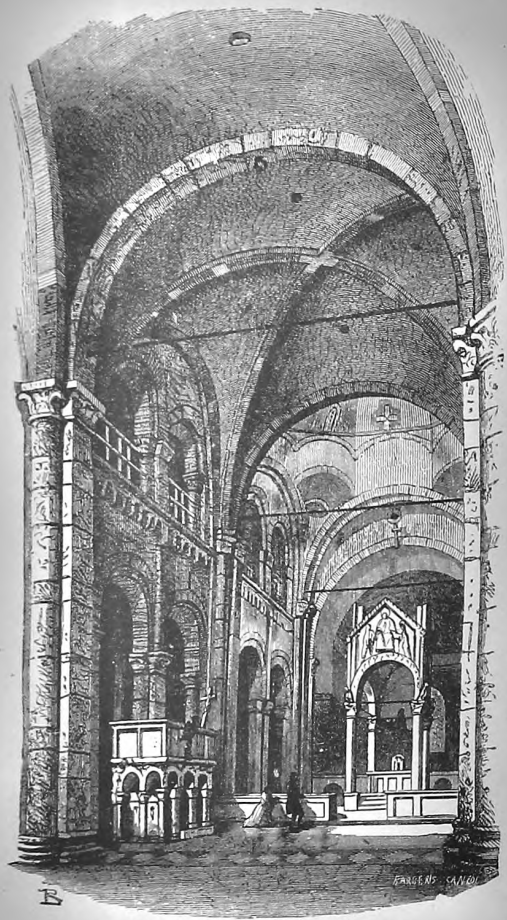


Fig. 329. S. Ambrogio in Mailand.

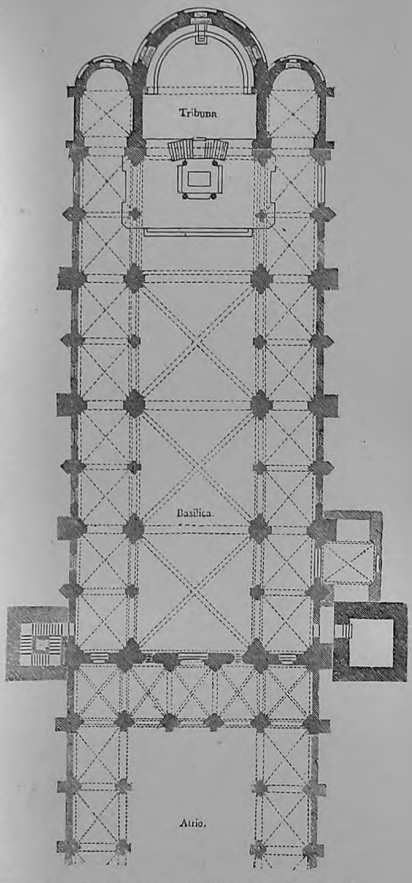



Fig. 330. S. Ambrogio in Mailand. Grundriß.

einen wesentlichen Schmuck oberitalienischer Fassaden bilden, in der Lombardei ihren Ursprung und wurden sie von hier nach Deutschland, insbesondere nach den Rheinlanden verpflanzt? Die Lösung des Zweifels steht noch aus. Manche Gründe sprechen für die selbständige Erfindung jener Motive auch im Norden. Dagegen erscheinen die Ansprüche auf die frühere Ausbildung des Gewölbebaues wohl begründet. Allerdings gilt dies nur für die lombardische Baugruppe. Außer S. Ambrogio in Mailand zählen S. Michele in Pavia, die Dome in Novara, Cremona, Parma, Ferrara, S. Pietro e Paolo in Bologna, alle noch im 11. Jahr-

hundert begonnen, aber erst im Laufe des folgenden vollendet, zu den bekanntesten Beispielen. Die Kirche S. Zeno in Verona, neben der Basilika des h. Ambrosius der hervorragendste Bau Oberitaliens, gleichfalls dem 11. Jahrhundert angehörig, entbehrt der Gewölbe. Obschon der Wechsel von Säulen und Pfeilern und die von diesen quergeschlagenen Bogen auf die Absicht der Einwölbung hinweisen, blieb es bei dem offenen Sparrendache. Auch die Kirchen, welche lombardische Kolonisten im 11. Jahrhundert tief unten in Mittelitalien (Toscanella, Corneto) stifteten, haben zwar in vielen Einzelheiten, namentlich in der Ornamentik, die heimische Sitte beibehalten, aber auf den Gewölbebau verzichtet. War der Mangel an passendem Baustoffe oder die Anbequemung an die in Mittelitalien herrschenden Baugewohnheiten der Grund?

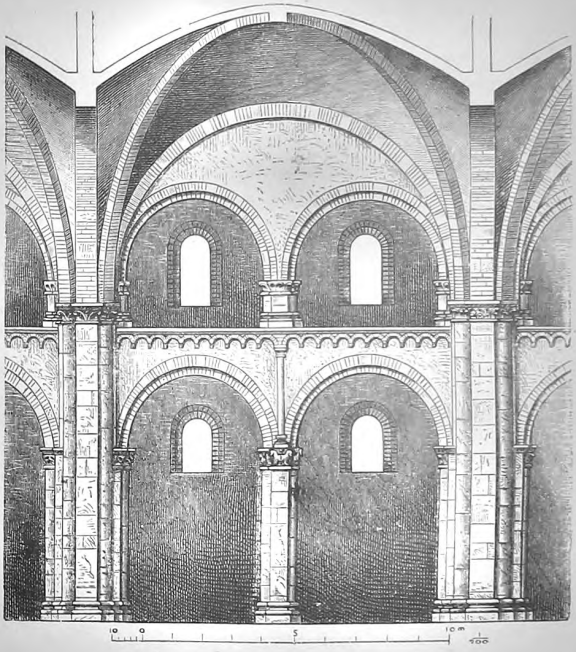


Fig. 331. S. Ambrogio in Mailand. System.

Vom Norden wie vom Süden rückte im Laufe des 11. Jahrhunderts die Kunstströmung den mittelitalienischen Landschaften immer näher. Es war doch eine entscheidende That, daß Abt Desiderius von Montecassino (1058—1087) zur Ausschmückung der neuen Kirche Künstler von Konstantinopel berief. Zwar beruht die Rede des Chronisten, ein halbes Jahrtausend hätten die Künste in Rom geruht, auf Uebertreibung. Ebenso falsch ist die Meinung, als ob von Montecassino der allgemeine Aufschwung der italienischen Kunst abzuleiten sei. Nur ein Zweig, die Mosaikmalerei, sowohl die Figurenmalerei wie die mehr ornamentale Kunst, aus Steinplatten oder Scheiben allerhand Muster zusammenzusetzen, wurde aufgefrischt. Aber gerade dadurch wirkte das Muster und die Schule von Montecassino belebend auf Rom. Hier war die Mosaikmalerei und Marmorschneiderei längst zu Hause, nur verfallen und halbvergessen. Jetzt traten beide Kunstzweige wieder in den Vordergrund. Namentlich die römischen „Marmorarii" gelangten im 12. und 13. Jahrhundert zu so großem Ansehen, daß sie auf ihren

Werken regelmäßig ihre römische Abstammung betonten und selbst in ferne Länder bis nach England berufen wurden. Die Kunst der Marmorarii vererbte sich vom Vater auf den Sohn.

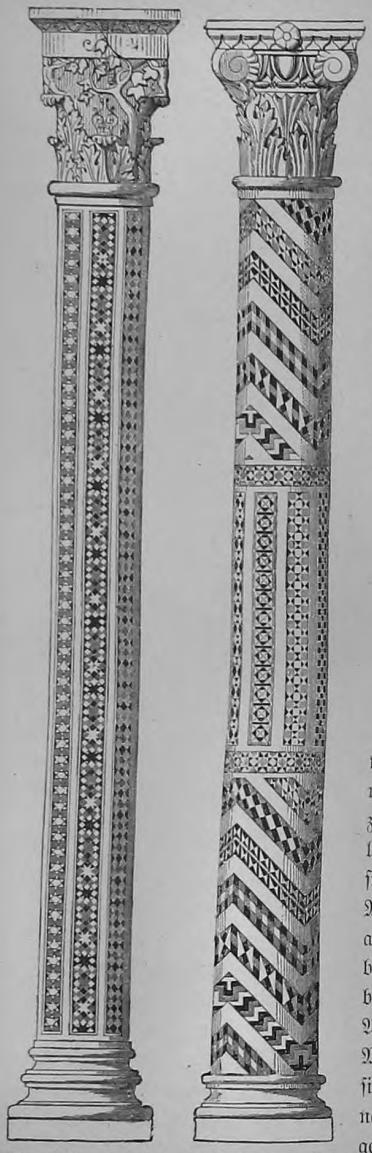


Fig. 332. Cosmaten-Säulen aus dem Kloster S. Paolo bei Rom.

Von allen Familien errang jene des Cosmas, eines Enkels des Marmorarius Laurentius (um 1110), den größten Ruhm; als Cosmatenarbeit werden daher gemeinhin alle die zahlreichen Zierwerke benannt, welche in Rom und in der Provinz vom Anfang des 12. (1106 ist das älteste bis jetzt bekannte Datum) bis zum 14. Jahrhundert geschaffen wurden. Bischofssitze, Schranken, Ambonen, Einfassungen der Altäre, Säulen legten sie mit musivischen Mustern (Fig. 333) aus. Sie griffen zuweilen auch auf das Gebiet der Skulptur (Träger der Osterkerze in S. Paolo) und der Architektur über. Doch trägt auch die letztere (Klosterhöfe im Lateran, in S. Paolo) vorwiegend einen dekorativen Charakter. Säulen (Fig. 332) und Gebälke der offenen Hallen empfingen reichen Mosaikschmuck. Im Kreise der Marmorarii erwachte zuerst auch

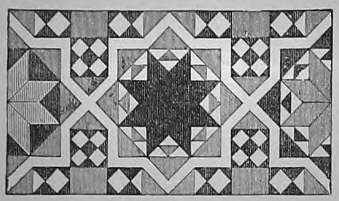


Fig. 333. Mosaikornament. Cosmaten-Arbeit aus S. Lorenzo bei Rom.

wieder die Liebe zur Antike. Die Kapitäle und Gesimse meißelten sie nach antiken Mustern, ähnlich wie die gleichzeitigen römischen Mosaikmaler sich gern nach altchristlichen Vorbildern richteten, einzelne Gegenstände der Darstellung und manche Ornamentformen aus altchristlichen Mosaiken wiederholten (S. Clemente). Sobald der Blick auf die Antike zurückgerichtet war, tauchte auch alsbald ein besseres Verständnis der Natur auf. Die römischen Mosaikbilder aus dem 13. Jahrhundert (untere Zone in der Apsis von S. Maria in Trastevere, Apsis in S. Maria Maggiore u. a.) haben bereits mit dem alten, der musivischen Malerei eigentümlichen Stile gebrochen und einer natürlicheren, lebendigeren Auffassung der Dinge sich genähert.

Das Bild der römischen Kunstthätigkeit erscheint nicht so leer, wie früher angenommen wurde. Denn auch die Wandmalerei hatte seit dem 10. Jahrhundert Pflege gefunden. Die Beweise dafür liegen in der Unterkirche von S. Clemente und der Krypta von S. Lorenzo, in S. Urbano alla Caffarella, in S. Elia bei Nepi, in S. Sylvester in Tivoli u. a. vor. Die Haupt-

straße der italienischen Kunstentwickelung führt aber doch nicht über römisches Gebiet. Dazu waren die Zustände hier zu wenig geordnet, die Volkskraft zu wenig gehoben. Der historische Schutt lag zu hoch, um eine freie Bewegung zu gestatten. Von allen Landschaften Italiens bot Toskana allein die rechten Bedingungen zu einem stetigen Kunstleben, zu einem mächtigen Aufschwung der Phantasie. Die große Vergangenheit Italiens drückte die Geister nicht herab, erschien nur als ein fernes Ideal, welches in die Gegenwart hereinleuchtete. Das wirkliche Leben nahm alle Kräfte voll in Anspruch, im städtischen Gemeinwesen fand der Einzelne den Mittelpunkt seines Pflichtenkreises. Der Erwerbsinn war stark ausgebildet, ertötete aber doch nicht das Interesse für das allgemeine Beste, hinderte nur das Ausschweifen in das Phantastische. Hier gewann die Kunst einen festen Boden und lag die Bürgschaft für einen stetigen Fortschritt, namentlich in der Richtung auf Klarheit und lebendige Wahrheit. Es währte eine geraume Zeit, ehe aus dem Kreise wetteifernder Städte Florenz, schon durch die Lage vor allen andern ausgezeichnet, als die wahre Hauptstadt hervortrat. Im 11. Jahrhundert stand die größere Macht und Blüte bei Pisa, wo sich seit 1063 der Dom, ein Werk des Rainaldus und Busketus erhob (Fig. 334 u. 335). Die Vollendung des Baues zog sich bis in das 12. Jahrhundert hin. Als ein Siegesdenkmal errichtet, sollte er durch Größe und Kostbarkeit des Materials den Ruhm der Erbauer verkündigen. Er ist fünfschiffig angelegt, von einem dreischiffigen Querhause durchschnitten, über der Kreuzung mit einer Kuppel gekrönt, außen mit abwechselnden Lagen von weißem und schwarzem Marmor, mit Arkaden und Säulengalerieen geschmückt. Die Dekoration des Aeußern durch Säulengalerieen wurde auch an dem schiefen Turme, der sich, wie gewöhnlich der „Campanile", neben dem Dome erhebt, mit Glück angewendet. Er stammt aus dem 12. Jahrhundert (1174) und sollte ursprünglich senkrecht errichtet werden. Da sich die Fundamente auf der Nordseite senkten, wurden die oberen Stockwerke der Südseite etwas höher aufgemauert und so der Bau gefahrlos weitergeführt.

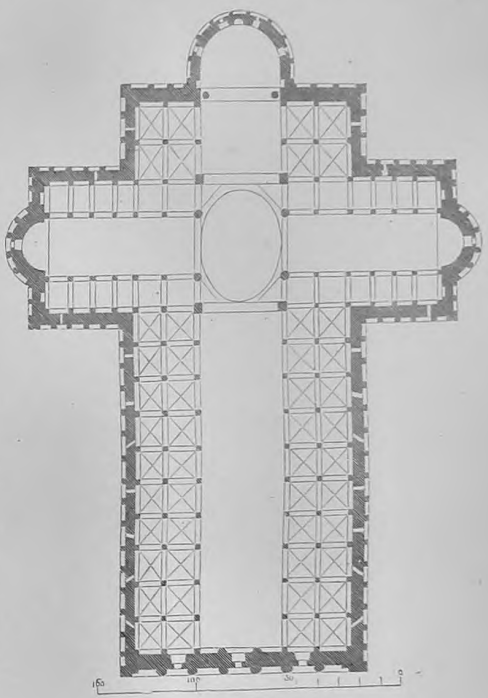


Fig. 334. Dom zu Pisa. Grundriß.

Zahlreiche Kirchen der Nachbarschaft (Lucca, Pistoja) folgten dem in Pisa üblichen Dekorationssysteme. Gemeinsam ist ihnen und vielen toskanischen Bauten des 12. und 13. Jahrhunderts überhaupt die Vorliebe für die kleinen Säulenarkaden an den Fassaden, und für den farbigen Schichtenwechsel oder die Inkrustation mit verschiedenfarbigen Marmorplatten. Auch darin stimmen die romanischen Kirchen Toskanas überein, daß sie nicht wie die lombardischen die Fassade als eine geschlossene Giebelwand (Fig. 336) bilden, sondern dem mittleren erhöhten Giebel zwei niedrigere Halbgiebel anreihen (Fig. 345), wodurch die innere dreischiffige Gliederung klarer

ausgedrückt wird. Daneben aber trägt fast jedes Bauwerk besondere Züge, welche es von den verwandten Kirchen unterscheiden. Nicht immer wirkt diese Individualität erfreulich. An der Pfarrkirche (Pieve vecchia) in Arezzo z. B., vielleicht dem jüngsten Gliede der ganzen Gruppe (13. Jahrhundert), erscheint das Innere (Fig. 337) schwerfällig, das Aeußere förmlich über-

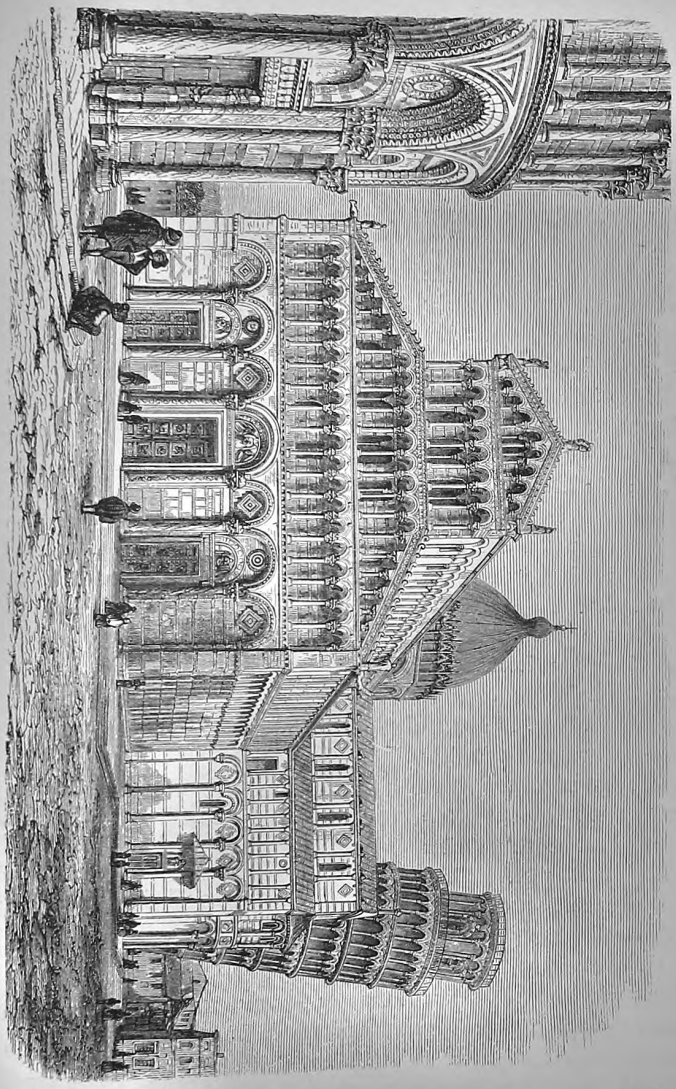



Fig. 335. Dom zu Pisa.

laden. Zuweilen jedoch erwächst aus dem freieren Gebaren mit dekorativen Formen eine köstliche Frucht. Das ist z. B. der Fall bei dem Baptisterium in Florenz, welches auch als Kuppelbau Beachtung verdient und in der Gliederung des inneren Raumes an das römische Pantheon erinnert, und dann bei der Perle romanischer Architektur in Italien, der Kirche San Miniato al Monte (Fig. 338), welche die berühmte Anhöhe bei Florenz krönt. In der Form

einer Basilika errichtet, durch die großen Bogen, welche sich zweimal quer spannen und den offenen Dachstuhl tragen, an S. Zeno in Verona, aber auch an S. Prassede in Rom mahnend, bekundet die mit farbigem Marmor belegte Fassade einen so fein ausgebildeten Sinn für Maßverhältnisse, daß man sich bereits in die unmittelbare Nähe der Renaissance versetzt glaubt. Und doch stammt der zierliche Bau aus dem 12. Jahrhundert.

Die toskanische Skulptur dieser Periode — und das gleiche gilt von der lombardischen Bildhauerei — steht hinter der gleichzeitigen Architektur zurück. Pisa besaß im 12. Jahrhundert (1186) einen hervorragenden Erzgießer: Bonannus, dessen Thätigkeit sich bis nach

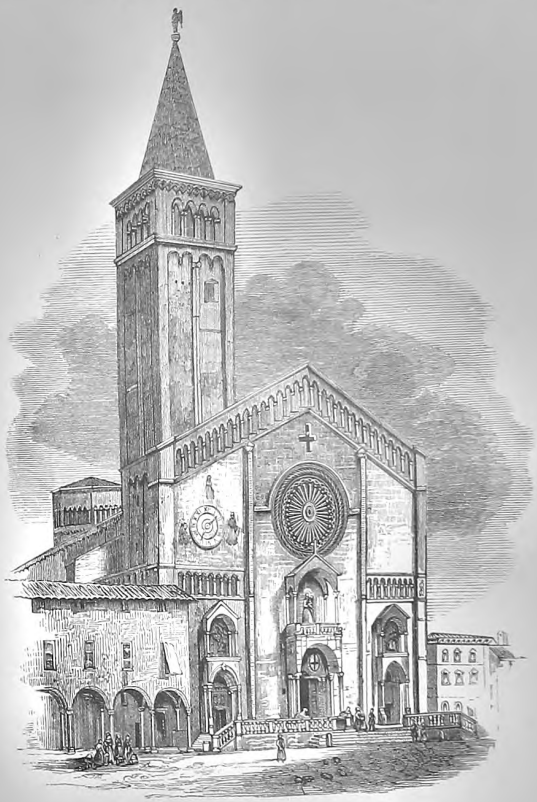


Fig. 336. Dom zu Piacenza.

Sizilien erstreckte (Bronzethüre in Monreale). Der Schwerpunkt lag aber in der Steinskulptur, welche sich, von der Richtung in der Architektur wenig unterstützt, nur langsam zu klarerem Verständnis der Körperformen erhob. Selbst die Zahl der Werke ist im Vergleich mit Deutschland und Frankreich eine geringe. Die Reliefs an den Fassaden lombardischer Dome (Modena, Ferrara, S. Zeno in Verona), die Portalskulpturen in Pistoja, die Kanzelreliefs von Groppoli bei Pistoja, vorwiegend dem 12. Jahrhunderte angehörig, zeigen die Meister, obschon diese sich meistens ruhmredig nennen, mit einer ganz dürftigen technischen und künstlerischen Bildung begabt. Es mußte der toskanischen Phantasie erst noch eine reichere Nahrung zufließen, ehe sich die Skulptur auf eine höhere Stufe erhob.

Im Laufe des 13. Jahrhunderts überflutete den italienischen Boden eine neue Kunstströmung. Die gotische Architektur drang über die Alpen vor. Wenn die Formen, in welche sich der gotische Stil im Norden kleidet, die allein wahren und richtigen sind, dann hat man freilich Mühe, diesen Stil auch in Italien zu entdecken. Es fehlen die wichtigsten Elemente

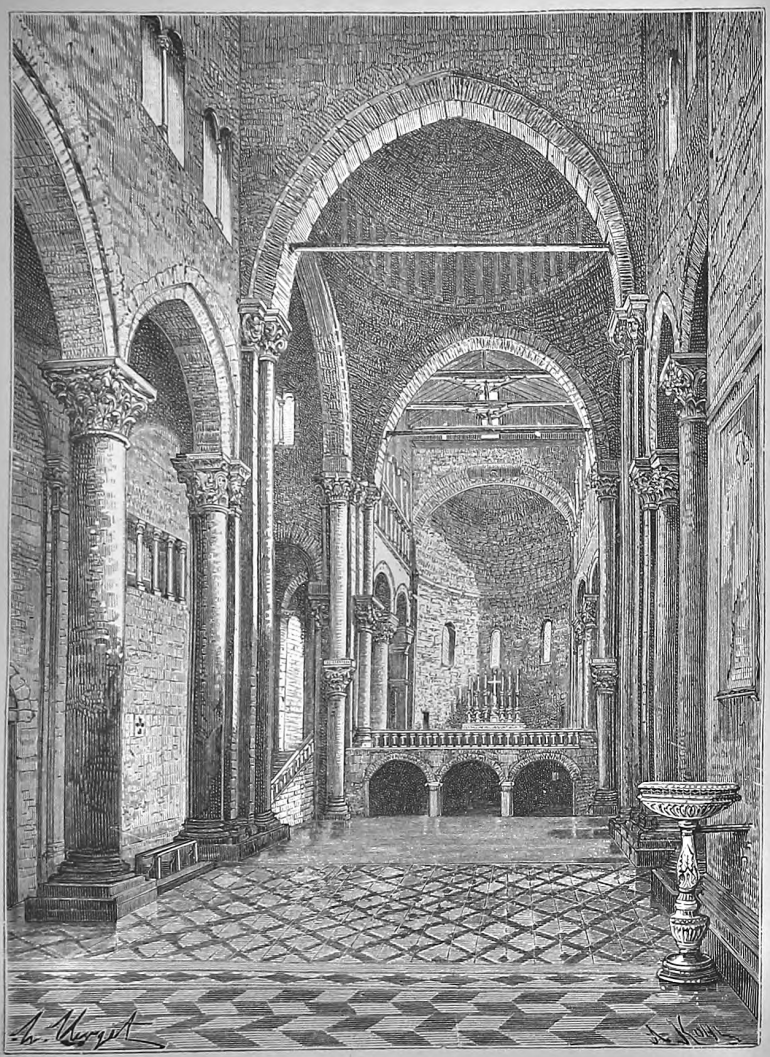


Fig. 337. Pfarrkirche (La Pieve) in Arezzo.

der Gotik, wie das kunstreiche Strebesystem, die enge Verknüpfung der Türme mit dem Kirchenkörper, der strenge Zusammenhang zwischen Gewölberippen und Diensten. Dagegen machen sich in der italienischen Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts Züge geltend, welche mit dem überlieferten Wesen der Gotik wenig gemein haben, so die Maßverhältnisse zwischen Höhe und

Breite der Schiffe, die Vorliebe für Flächendekoration und einfachere polygone Pfeilerbildung. Dennoch muß ein großer Aufschwung der italienischen Architektur im Zeitalter der Gotik zugestanden und der Einfluß der letzteren auf die Phantasie der italienischen Baukünstler anerkannt werden. An die wunderbare Kraft des Spitzbogens glaubten noch in der Renaissancezeit gar viele Leute; die reiche dekorative Ausstattung mit kunstvoller Steinmetzarbeit entsprach in hohem Maße dem Sinne der Zeitgenossen. Es traf sich glücklich, daß, als die Kunde von dem neuen Stile sich in Italien ausbreitete, die Städte in mächtigem Aufblühen begriffen waren und ihren Stolz auf großartige Bauunternehmungen setzten. Die alten städtischen Kirchen erschienen alle zu klein und mußten erneuert werden. Kommunalpaläste, Hallen stiegen rasch in die Höhe;



Fig. 338. Fassade von S. Miniato bei Florenz.

auch in einzelnen emporgekommenen städtischen Geschlechtern regte sich die Baulust. Dazu kam, daß im 13. Jahrhundert die volkstümlichen Mönchsorden der Heiligen Franciscus und Dominicus in allen Städten Niederlassungen gründeten, und, von der begeisterten Zustimmung der Bürger gehoben, große Kirchen errichteten. Im Dienste dieser Orden bürgerte sich die gotische Architektur in Italien ein. Die erste Bekanntschaft mit ihr hatte allerdings schon der — in Italien übrigens wenig beliebte — Cisterzienserorden vermittelt, zu vollem Siege verhalfen ihr aber erst die Bettel- und Predigermönche. Die Mutterkirche des Franziskanerordens in Assisi, bald nach 1228 unter der Leitung eines Italieners, Philippus de Campello, begonnen und 1253 geweiht, steht an der Spitze der gotischen Bauten Italiens. Vom Fuße der Alpen wan-

derte der gotische Stil im Gefolge des Franziskaner- und Dominikanerordens bis nach Sizilien herunter. Die berühmtesten Ordenskirchen: ai Frari und S. Giovanni e Paolo in Venedig, San Francesco in Bologna, S. Croce (Franziskaner, Fig. 339) und S. Maria Novella

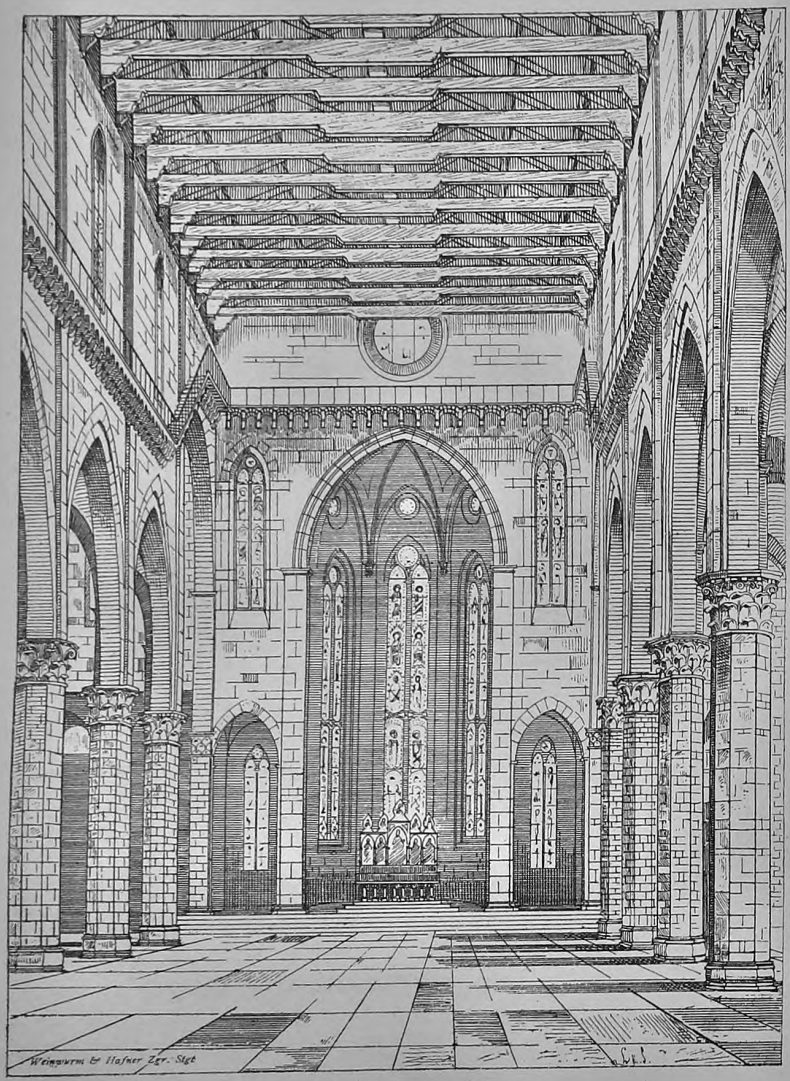


Fig. 339. S. Croce zu Florenz.

(Dominikaner) in Florenz, S. Maria sopra Minerva in Rom sind ebenso viele Beispiele italienischer Gotik.

Der Umstand, daß zunächst Klosterkirchen errichtet wurden, übte gewiß Einfluß auf die Entwickelung des Stiles. Die Predigt war durch die beiden neuen Orden mehr als früher in

den Vordergrund des Kultus gestellt worden. Die Rücksicht auf die Predigt bestimmte die Anlage. Es galt zunächst weite Räume zu schaffen. Daher stammt die Vorliebe für einschiffige Anlagen.



Fig. 340. Dom zu Florenz. Längenschnitt.

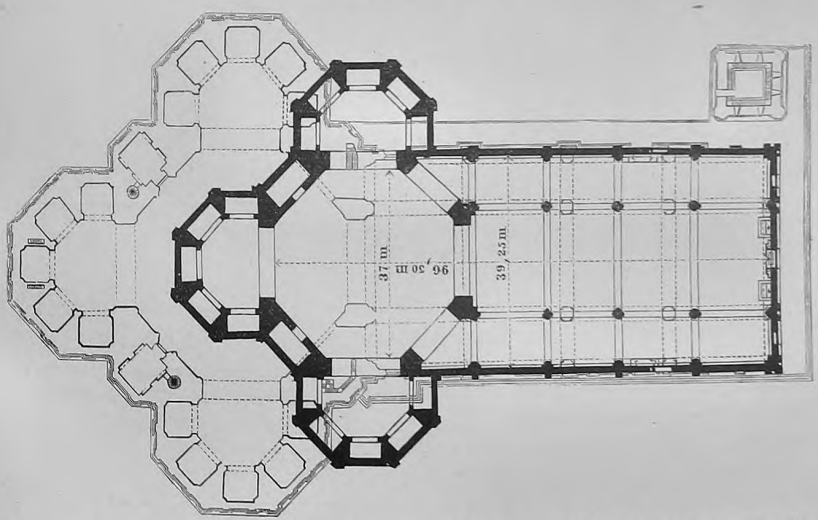



Fig. 341. Grundriß des Domes zu Florenz. (Die dunklere Zeichnung bezeichnet den ursprünglichen Plan.)

Aber selbst in den Fällen, in welchen man an der überlieferten Form des Langhauses festhielt, wurden Mittelschiff und Seitenschiffe nicht so scharf wie früher gesondert. Jenes wurde nicht

mehr so ausschließlich in Maßen und Schmuck ausgezeichnet; sogar die Wölbung wurde ihm zuweilen entzogen, die Holzdecke wieder zu Ehren gebracht (Fig. 339). Eine reiche Entfaltung des Chores schien überflüssig. Dagegen empfahl sich, um der dauernden Gunst der Familien sicher zu sein, die Anlage zahlreicher Kapellen als Privatstiftungen. Sie wurden meistens nach dem Muster der Cisterzienserkirchen an der Ostseite des breiten Kreuzschiffes errichtet. Stattliche Turmbauten kannten selbst die nordischen Klosterkirchen in der gotischen Periode nicht. Sie fielen auch in Italien aus, und da das Auge an den Klosterkirchen zuerst die gotischen Formen schaute, so vermißte es auch bei den späteren Kathedralbauten die im Norden mit der Fassade untrennbar verbundenen Türme nicht, zumal da die Tradition es an die Trennung der Glockentürme von den Kirchen gewöhnt hatte.

Viele der gotischen Klosterkirchen wurden von kundigen Laienbrüdern aufgeführt, aber auch berühmte weltliche Baumeister, z. B. Arnolfo di Cambio (1232? bis 1310), haben sich an

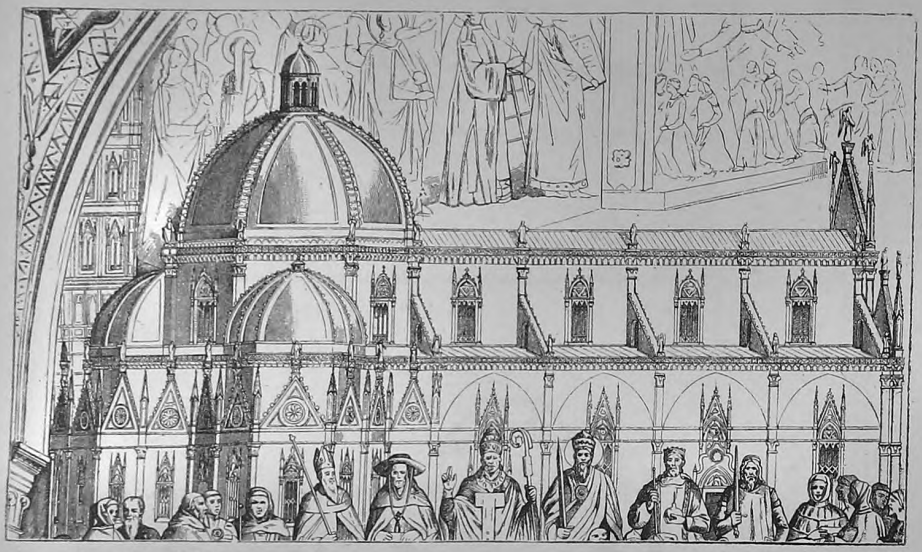


Fig. 342. Abbildung des Domes zu Florenz auf einer Wandmalerei der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz.

ihnen thätig erwiesen. Denn die städtisch-bürgerlichen Kreise wurden gleichfalls von Begeisterung für die neue Bauweise ergriffen, deren Kühnheit und reicher Schmuck so sehr ihren Neigungen und Stimmungen entsprach. Ob sie wohl vernommen hatten, daß im Norden sich die Bürger in gotischen Domen und Rathäusern Denkmäler ihrer Macht und Kraft gesetzt hatten? Jedenfalls wandten auch sie sich der Gotik zu, als sie sich ihrer Bedeutung bewußt wurden und daran gingen, durch stolze Kirchenbauten, deren Kosten die Bürger aufbrachten, die ganze Welt herauszufordern.

Unter den Kathedralbauten nehmen die Dome von Florenz, Siena und Orvieto als die reinsten Denkmäler italienischer Gotik den ersten Rang ein. Der Dom von Florenz, der Maria del Fiore geweiht und an der Stelle der alten kleinen Kirche S. Reparata errichtet (Fig. 340 u. 341), wurde am Ende des 13. Jahrhunderts (1296) begonnen. Arnolfo di Cambio wird als der erste Werkmeister bezeichnet; doch sind von seinem Wirken nur geringe Reste in

dem gegenwärtigen Baue nachweisbar, da im Laufe des 14. Jahrhunderts gründliche Aenderungen an der Anlage beliebt wurden. Bereits Giotto, der große (famosus) Maler, welcher 1334 die Leitung der Bauhütte übernahm, schob zwischen die Strebepfeiler zur Verstärkung der Pfeiler Zwischenpfeiler ein. Noch durchgreifendere Aenderungen des Planes wurden beliebt, als 1357 eine Baukommission zusammentrat, um über den Fortbau zu beraten. Neben Francesco Talenti saßen in derselben Giovanni di Lapo Ghini, Benci di Cione und Neri di Fioravante. Ihren Ratschlägen dankt der Dom die gegenwärtige Gestalt; nach ihren Gut-

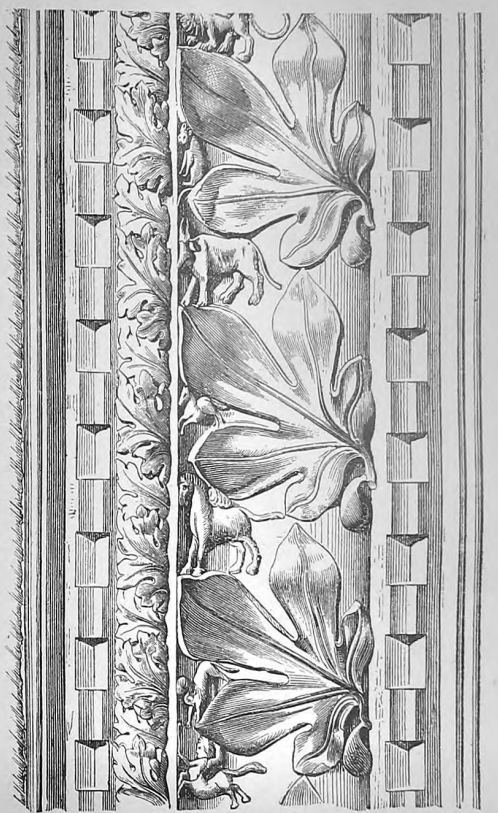


Fig. 343. Von einem Seitenportale des Domes zu Florenz.

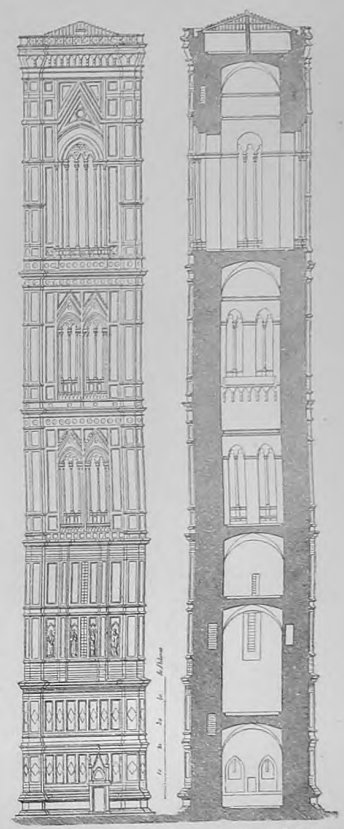


Fig. 344. Glockenturm vom Dom zu Florenz.

achten wurden die Gewölbejoche erweitert, der achtseitige Chor angelegt, die Kuppel begonnen, der Kirche die gewaltige Größe und Weite verliehen, wodurch sie in der älteren italienischen Kunst einzig dasteht. Welche Form der Florentiner Dom in der Phantasie der Menschen nach dem Zusammentritt der Kommission angenommen hatte, darüber belehrt uns am besten eine Freske aus der Zeit von 1368—1370 (Fig. 342). Das dreischiffige Langhaus besteht aus vier Gewölbejochen mit überaus weiten Pfeilerabständen. Die Höhe des Mittelschiffes beträgt 133 Fuß; sie wirkt aber doch nicht in gleichem Maße wie in den nordischen Domen, was sich aus der ungewöhnlichen Breite des Mittelschiffes (53 F.) der Durchschneidung der Oberwand durch eine hölzerne Galerie, sowie aus der Anordnung von Rundfenstern erklärt. An das Langhaus stößt ein achtseitiger

Kuppelraum, der von drei aus dem Achteck konstruierten Apsiden oder Conchen umgeben wird. Der Kuppelbau, nur langsam fortschreitend, wurde erst im 15. Jahrhundert unter dem Einfluß neuer Kunstanschauungen kräftig in Angriff genommen und vollendet. Die Außenmauern des Domes schmückt Täfelwerk, aus weißem und schwarzem Marmor zusammengesetzt und zwischen horizontalen Streifen in vier Reihen übereinander wiederholt. Nur die Portale (die Fassade, oft begonnen und immer wieder abgebrochen, wurde 1887 neu errichtet) und die Fenster haben eine reichere Gliederung und eine leise an gotische Formen erinnernde spielende Dekoration



Fig. 345. Dom von Siena.

empfangen (Fig. 343). Der Glockenturm neben dem Dome (Fig. 344), von Giotto begonnen, steigt auf quadratischem Grundplane in fünf Stockwerken in die Höhe. Die äußere Gliederung erscheint jener am Dome verwandt, als Abschluß war ursprünglich gewiß eine Spitze gemeint. Die Domportale und der Glockenturm bildeten eine wichtige Schule für die florentiner Bildhauer des 14. und 15. Jahrhunderts und danken dem plastischen Schmucke zu nicht geringem Teile ihre künstlerische Bedeutung.

Die alte Rivalin von Florenz, Siena, wollte auch im Dombau mit der toskanischen Hauptstadt wetteifern. Die Baugeschichte des Domes von Siena (Fig. 345) belehrt uns nicht

allein über den Ehrgeiz der sieneser Bürgerschaft, sondern auch über die mannigfachen Schwankungen, welche im Laufe der Bauzeit (1259—1372) in Bezug auf Plan und Größe des Werkes stattfanden. Die Pfeiler des dreischiffigen, ursprünglich als Querschiff gedachten Langhauses, sind mit Halbsäulen besetzt und durch Rundbogen verbunden. Sie zeigen ebenso wie die Spitzbogenfenster den gotischen Charakter stärker ausgeprägt, als die gleichnamigen Glieder im florentiner Dome. Die Bekleidung der Wände und Pfeiler mit wechselnden schwarzen und weißen Marmorstreifen geht dagegen auf die alte heimische Tradition zurück. In der Mitte des Querschiffes treten die Pfeiler zu einem Sechseck auseinander, über welchem sich eine zwölfseitige Kuppel erhebt. Der dreischiffige Chor schließt gradlinig ab. Den glänzendsten Schmuck

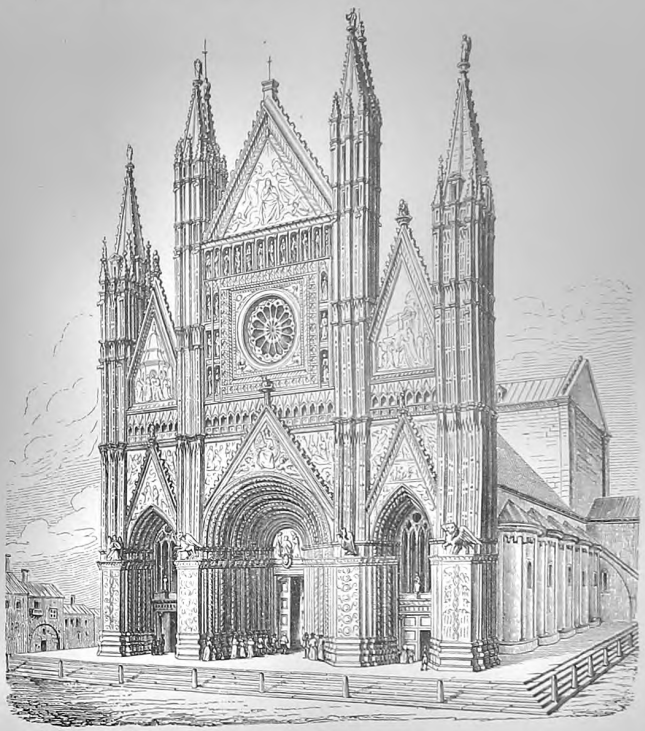


Fig. 346. Dom von Orvieto.

entfaltet die Fassade, wahrscheinlich von Giovanni Pisano, dem Sohne des berühmten Bildhauers Niccolò im Jahre 1284 begonnen, doch erst spät im 14. Jahrhundert vollendet. Drei Portale in Rundbogen geschlossen, durch schmale Wandpfeiler getrennt, mit flachen Giebeln gekrönt, bilden das untere Stockwerk; darüber erblicken wir in der Mitte die Fensterrose in viereckigem Rahmen, zu beiden Seiten spitzbogige Arkaden. Drei Giebel zwischen fialenartigen Türmen schließen die Fassade, eine Prachtleistung dekorativer Plastik, ab.

In ähnlicher Weise ist die Fassade des Domes von Orvieto (Fig. 346) behandelt. Der Dom wurde von Sieneser Baumeistern seit dem Ende des 13. Jahrhunderts gebaut und zeigt im Mittelschiffe keine Gewölbe, sondern den offenen Dachstuhl. Zur Ausschmückung der Fassade trugen außer Mosaikmalern namentlich Bildhauer der Pisaner Schule bei, welche im 14. Jahr-

hundert die Wandungen zwischen den Portalen mit Reliefs, die Lehren des Glaubens von der Weltschöpfung bis zum jüngsten Gerichte versinnlichend, bedeckten.

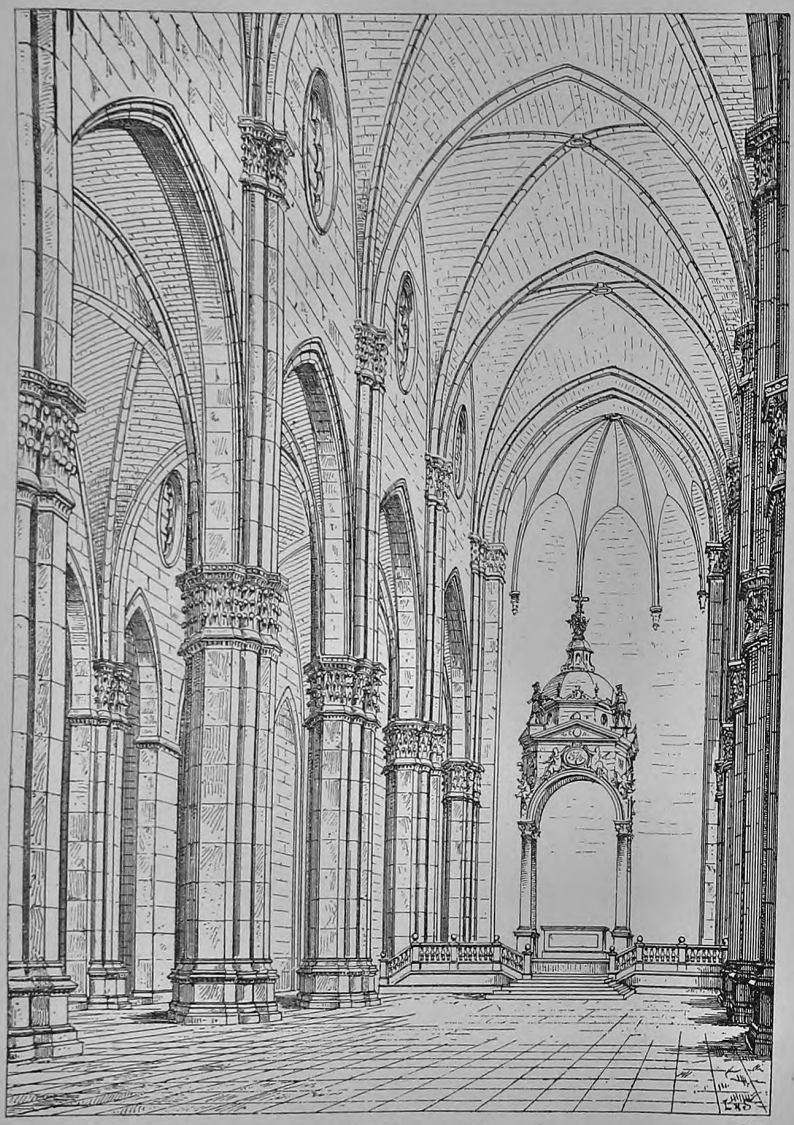


Fig. 347. S. Petronio zu Bologna.

Wäre es nach der Absicht der Bauherren und nach den Wünschen der Bürger gegangen, so würde die Kirche S. Petronio in Bologna alle anderen gotischen Bauten Italiens an Größe weit überragt haben. Der Bau wurde 1388 von einem Antonius, Sohn des Vincentius, den die Urkunden bloß als Maurer bezeichnen, begonnen, schleppte sich viele Menschen-

alter fort und beschäftigte noch spät im 16. Jahrhundert zahlreiche Künstler und Kunstfreunde. Unser Grundriß (Fig. 348) zeigt die Kirche in der ursprünglich beabsichtigten Ausdehnung. Ausgeführt wurde nur das Langhaus, welches mit einer kleinen kreisförmigen Apsis am Anfange des Querschiffes abschließt (Fig. 347). Die Pfeilergliederung im Innern erinnert an jene im florentiner Dom. Auf den unteren im Grundriß kreuzförmigen, die Spitzbogenarkade tragenden Pfeiler, ist ein ähnlich profilierter Pilaster gestellt, von welchem die Gewölberippen ausgehen (Fig. 349). Die Oberwand wird durch ein einfaches Rundfenster belebt. Darin zeigt der Dom zu Lucca, teilweise im 14. Jahrhundert umgebaut und erneuert, eine größere Annäherung an die nordische Gotik. Die Arkaden sind zwar in Rundbogen geschlossen, aber darüber zieht sich ein Triforium hin, ebenso ist das Kreisfenster mit Maßwerk gefüllt (Fig. 350).

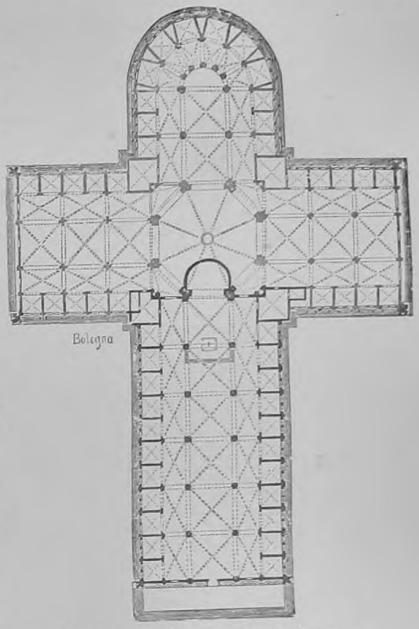
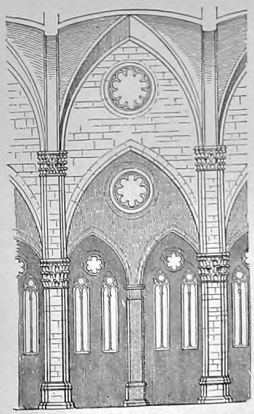
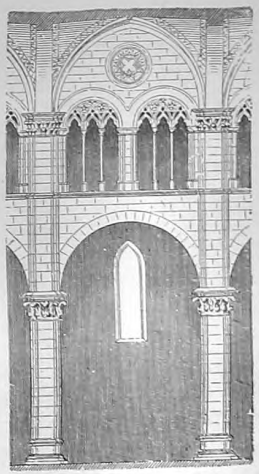


Fig. 348. S. Petronio zu Bologna.

Den weitesten Ruhm unter den gotischen Kirchen Oberitaliens besitzt der Mailänder Dom (Fig. 351). Giovanni Galeazzo Visconti, der Herrscher Mailands, hat ihn 1386 gegründet und in den ersten Jahren eifrig gefördert. Welcher Meister das Modell entworfen, welcher den Bau anfangs geleitet, darüber giebt es keine volle Gewißheit. Die Namen eines Marco da Campione, Andrea degli Organi, Simone da Orsenigo werden abwechselnd als Schöpfer des Planes genannt. Außerdem halfen noch Baumeister der mannigfachsten Schulen und aus den verschiedensten Ländern, außer Italienern auch Franzosen und Deutsche (Ulrich von Ensingen, Heinrich von Gmünd 1391) mit Rat und That bei dem Baue. Es scheint in der That eine gewisse Ratlosigkeit in Mailand geherrscht zu haben, wohl erklärlich durch die späte Zeit, in welcher bereits das echte gotische Stilgefühl im Schwinden begriffen war, und durch die starken Abweichungen von der in Italien sonst herrschenden Gotik. Die Schwierigkeit der Konstruktion, welche mehr auf dem Wege des Versuches als auf jenem der theoretischen Berechnung gefunden wurde, führte in diesem Falle, wie


Fig. 349. S. Petronio zu Bologna. System.


Fig. 350. Dom zu Lucca. System.

auch sonst häufig, zur Berufung von Künstlerkonzilien. Die Anlage des Mailänder Domes entspricht der Weise nordischer Kathedralen. An ein fünfschiffiges Langhaus schließt sich das dreischiffige Querschiff und der Chor mit dem Umgange an. Eigentümlich ist die Abstufung der Höhe der Seitenschiffe, so daß das Mittelschiff nur wenig über die beiden inneren Seitenschiffe emporragt. Auf den Laien übt die Marmorverschwendung und außen die beinahe unendliche Welt von Fialen und Pfeilern den mächtigsten Eindruck und verleitet ihn leicht, den künstlerischen Wert des Baues zu überschätzen.

Wie im Norden, so dehnte auch in Italien die Gotik ihre Herrschaft über das weltliche Bauwesen aus. Enger als die Kirchen schmiegten sich die profanen Werke an den Volksgeist

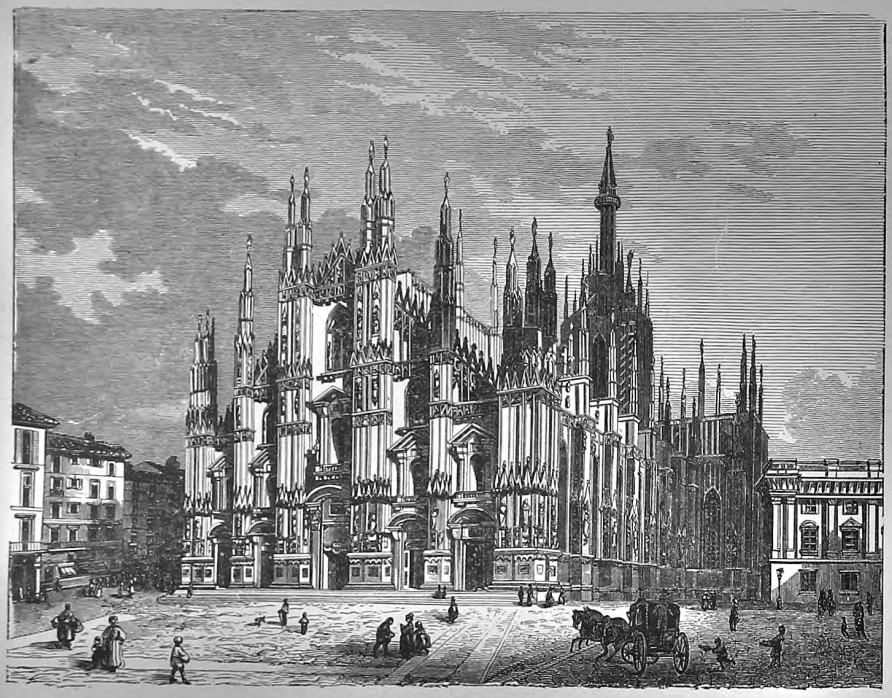


Fig. 351. Dom zu Mailand.

und die Volkssitte an und gestatteten dieser einen freieren Ausdruck. Die nationale Phantasie prägt sich in den bürgerlichen Bauten mit besonderer Kraft aus. Es giebt wenige bedeutende Städte, namentlich in Mittelitalien, die sich nicht hervorragender Denkmäler aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters zu rühmen hätten. Auch heute noch empfangen einzelne Straßen und Plätze ihr Gepräge von den Palästen und Hallen, welche die Gemeinden oder einzelne Bürger in jener Zeit errichteten. Den Charakter der mittelalterlichen Städte hat am besten das auf der Straße von Florenz über Empoli nach Siena hoch gelegene San Gimignano bewahrt, wo die Mauern und Thore, die Türme, Häuser (Fig. 352) und Paläste die Phantasie in die Zeiten des kräftigen, streitbaren, freien Bürgertums zurückführen. Auch der alte Platz del Campo in Siena, im Halbkreise von stolzen Palästen umgeben, bietet eine ausdrucksvolle mittelalterliche Scenerie dar. Die gotischen Stilformen schränken sich allerdings meistens auf

die Spitzbogen an Fenstern und Portalen ein. Die wenig gegliederten, hochragenden Mauermassen, deren eintöniger Charakter zuweilen durch Farbenstreifen gemildert wird, die vorkragenden Zinnen, flachen Dächer sind dem einfachen praktischen Bedürfnisse entsprungen. In der Anordnung und Gliederung der Werke prägt sich die Rücksicht teils auf die klimatischen An-




Fig. 352. Gotisches Haus in S. Gimignano.

forderungen, teils auf die soziale Sitte aus. Die inneren Parteikämpfe z. B. empfahlen wehrhafte Bauten, die Interessen des Verkehres anderwärts die Anlage offener Hallen im Erdgeschosse.

Schwere, unbehauene Quadersteine (Rustica) sind der in Toskana übliche Baustoff. Die Häuser empfangen dadurch ein ernstes, wenig einladendes Wesen, in Verbindung mit den Türmen, welche zuweilen hoch über das Dach hinausragen, ein burgartiges Aussehen. Wie geringe Anforderungen man noch im 13. Jahrhundert an die künstlerische Gliederung selbst bei den



Fig. 353. Hof des Bargello zu Florenz.

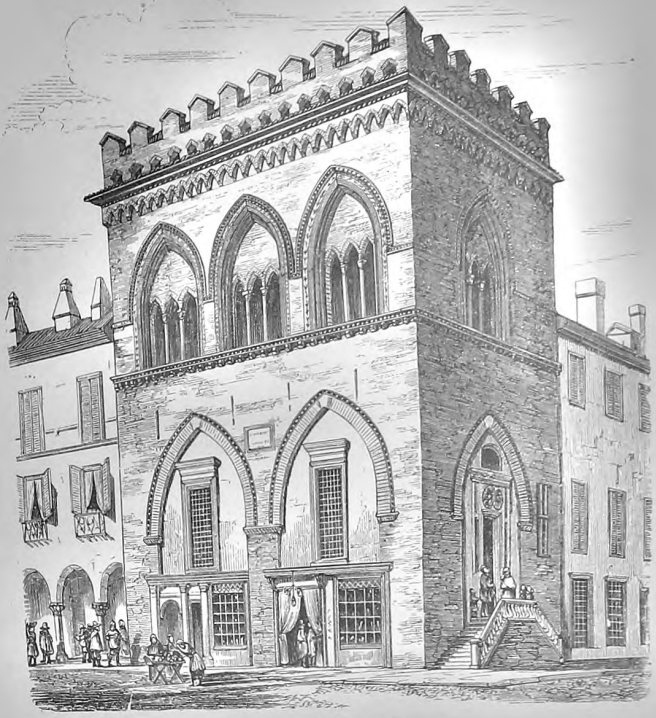


Fig. 354. Halle zu Cremona.

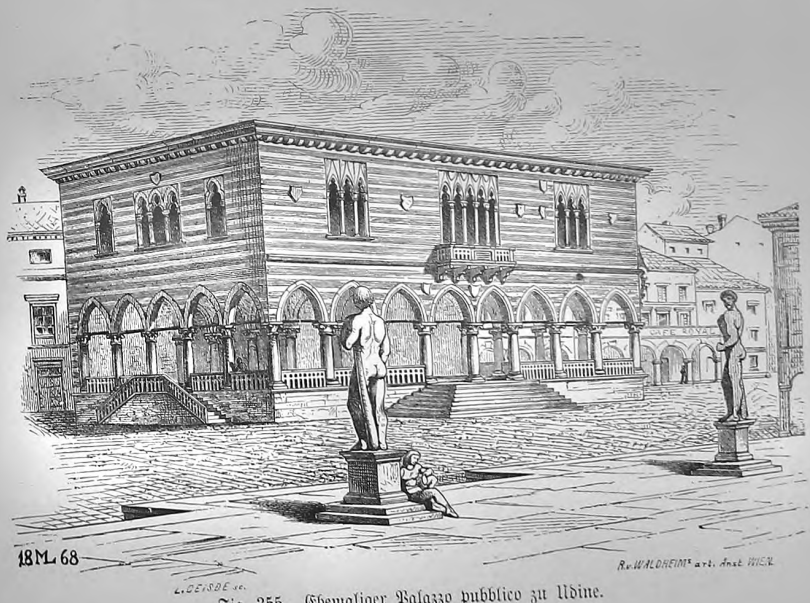



Fig. 355. Ehemaliger Palazzo pubblico zu Udine.

wichtigsten Bauwerken stellte, beweist der berühmte Palazzo vecchio in Florenz. In einzelnen Fällen, z. B. am Palazzo del Podestà, dem gegenwärtigen Museo Nazionale, übt erst der innere Hofraum einen reicheren Eindruck und ersetzt durch malerische Anordnung der Bauteile, was ihm vielleicht an Regelmäßigkeit der Anlage abgeht (Fig. 353).

Mindestens ebenso reich wie Toskana ist die Lombardei an gotischen Profanbauten. Das Backsteinmaterial, häufig durch die Farbe gehoben, verleiht den Werken einen gefälligeren Charakter; die üblichen offenen Hallen im Erdgeschosse, im Gegensatz zum geschlossenen fensterreichen Oberstocke, geben dem Ganzen eine einfach natürliche Gliederung. In welcher Richtung sich die Bauphantasie bewegte, zeigt ein Vergleich der älteren Rathäuser (13. Jahrhundert) in Cremona (Fig. 354) oder Monza, wo im Giebel noch der romanische Stil anklingt, mit dem leider abgebrochenen Stadthause in Udine (Fig. 355). Vortrefflich scheint der heitere Bau der sonnigen Landschaft angepaßt. An der Grenze der Gotik stehen bereits die alten Teile der Fassade des Hospitals zu Mailand (Fig. 356). Sie stammen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Doch kann

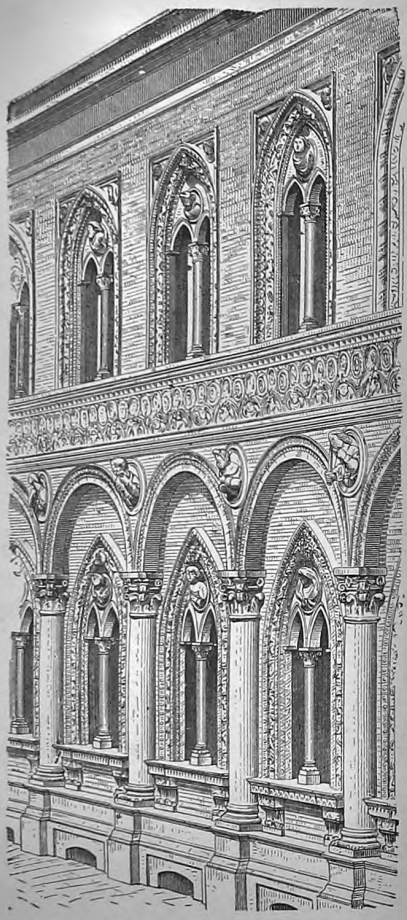


Fig. 356. Vom Spedale grande zu Mailand.

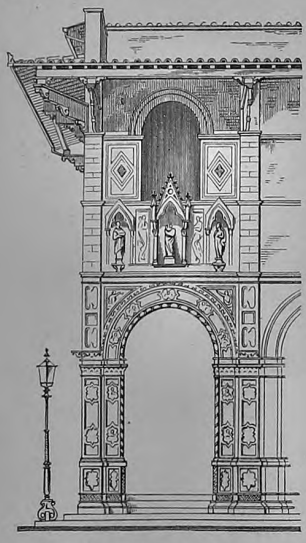


Fig. 357. Bigallo in Florenz.

man nicht wie bei den spätgotischen Bauten in Deutschland von einem Verfalle des gotischen Stils sprechen. Die Ueberwucherung der Bauglieder durch üppigen Zierat ist den Italienern stets fremd geblieben. Dagegen haben sie an der Hand der Gotik ihr Raumgefühl ausgebildet, den Sinn für harmonische Verhältnisse zu entwickeln versucht. Dadurch gewinnen die spätgotischen Werke (Loggia de' Lanzi und das Bigallo, Fig. 357, in Florenz, 1376 begonnen, Loggia degli Uffiziali in Siena, Loggia de' Mercanti in Bologna) einen selbständigen Wert und bilden den natürlichen Uebergang zur Renaissancearchitektur.

Eine Welt für sich bilden die Palastbauten Venedigs. Sobald man sie aus dem venezianischen Boden verpflanzt und versetzt, büßen sie alle Bedeutung ein; in Venedig erscheinen sie gleichsam als Naturprodukte, die mit einer gewissen Notwendigkeit entstanden sind. Die Kanäle bilden die Straßen der Inselstadt; ihnen sind alle Häuser offen zugewendet. Zur Entfaltung eines reichen äußeren Portalbaues ist kein Anlaß vorhanden, das Erdgeschoß dient meistens wirtschaftlichen Zwecken und erscheint bescheiden ausgestattet. Der Oberstock enthält in der Regel in der Mitte einen großen, die ganze Tiefe des Hauses einnehmenden Saal, welcher von einer reichen Fenstergruppe sein Licht empfängt, und zu beiden Seiten schmale mehr geschlossene Flügel, mit kleineren Gemächern. Die Gleichförmigkeit des Lebens bedingte eine große Stetigkeit der baulichen Einrichtungen, daher die Paläste der aufeinander folgenden Perioden im Grunde dieselbe Gestalt annehmen und wesentlich nur durch die Dekoration sich

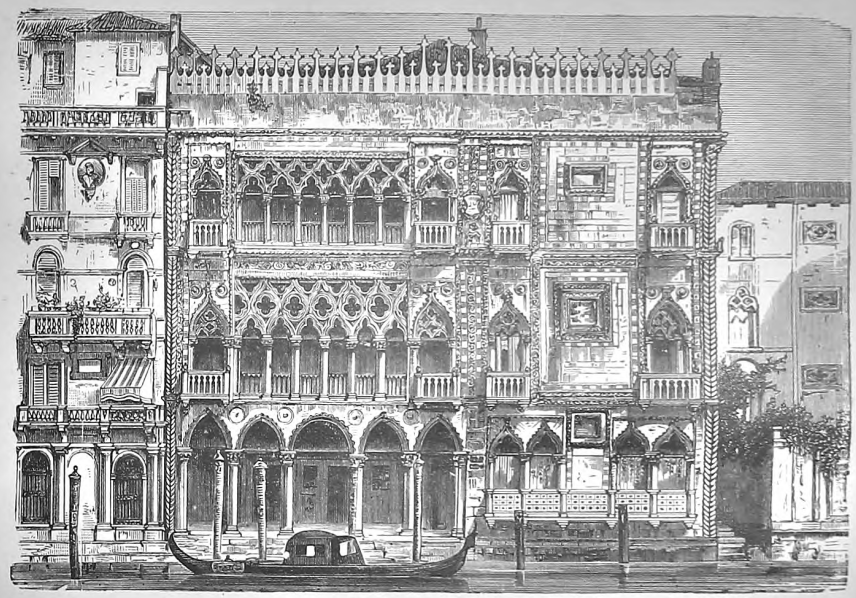


Fig. 358. Cà doro zu Venedig.

voneinander unterscheiden. Als Beispiel mag die am Canal grande gelegene Cà Doro (Fig. 358) dienen, auffälliger Weise nur aus Mittelbau und einem Flügel bestehend. Aehnliche Paläste, nur weniger zierlich und farbenreich, giebt es am Canal grande noch eine stattliche Reihe. Eine Ausnahme von dem herrschenden Stile, der wesentlich verschiedenen Bestimmung gemäß, bildet allein der Dogenpalast, dessen Fassade von Gliedern der Architektenfamilie Bon am Anfange des 15. Jahrhunderts begonnen und nach fünf Jahrzehnten beendigt wurde. Auf eine wuchtige offene Halle folgt eine zweite gleichfalls offene Halle mit überaus reich geschmückten Spitzbogen und darüber ein geschlossener, mit farbigen Marmorbauten belegter Oberstock (Fig. 359). Die wunderbare Pracht der Ausstattung läßt die wenig harmonischen Maßverhältnisse beinahe vergessen.

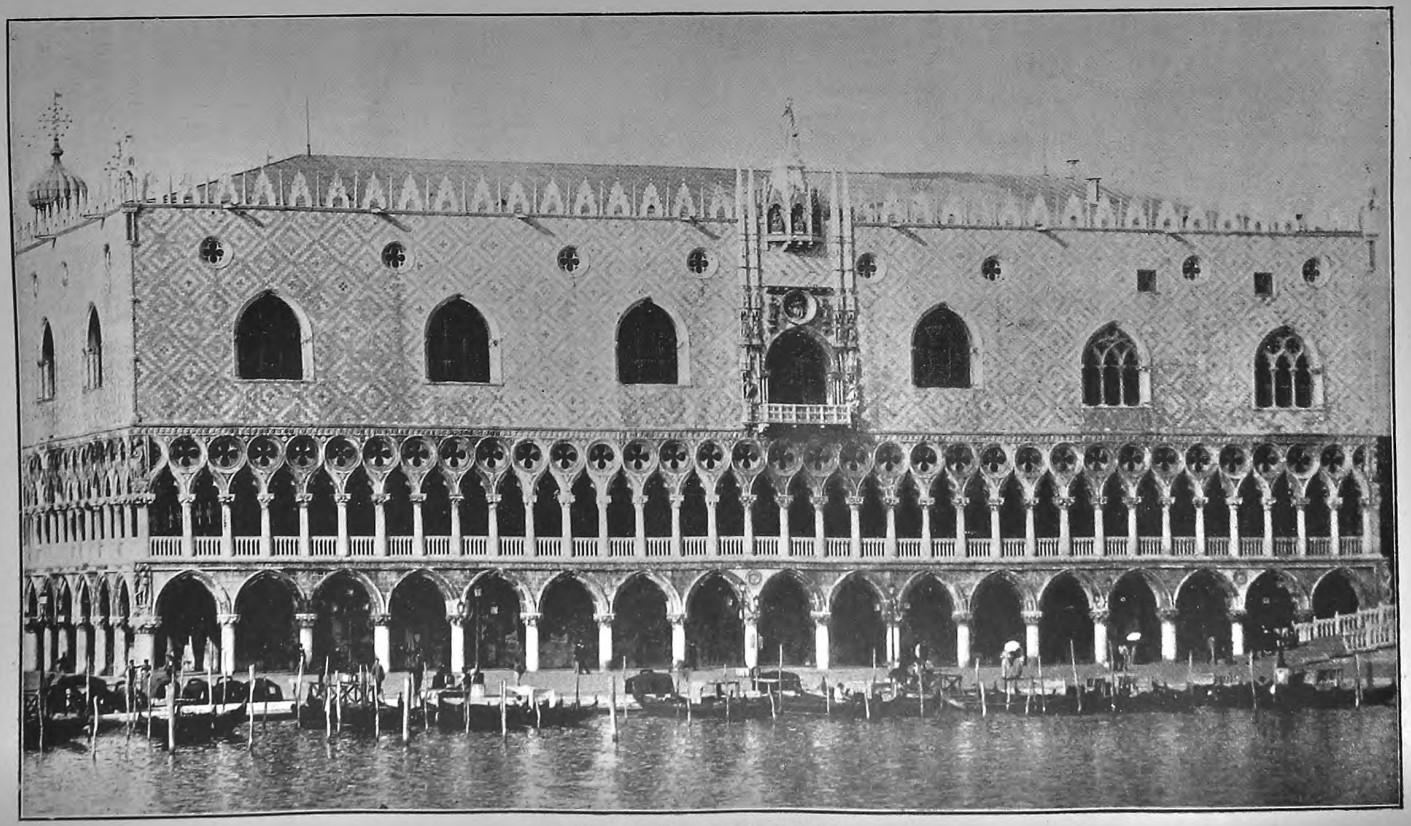


Fig. 359. Dogenpalaſt zu Venedig.

Man darf es nicht für nationale Ueberhebung ausgeben und als Ungerechtigkeit schelten, daß die historische Schilderung fast ausschließlich bei drei Völkern verweilt, die italienische, französische und deutsche Kunst im Mittelalter in den Vordergrund stellt. Wie in der politischen, so ist auch in der Kunstwelt für den Platz, welcher einem Volke eingeräumt wird, das Maß seines Eingreifens in die allgemeine Entwickelung, die Fülle und die Dauer seiner Beziehungen zu den anderen Nationen entscheidend. Nicht die Größe der Empfänglichkeit, sondern die Summe dessen, was es neu schafft und den anderen schenkt, fällt schwer in

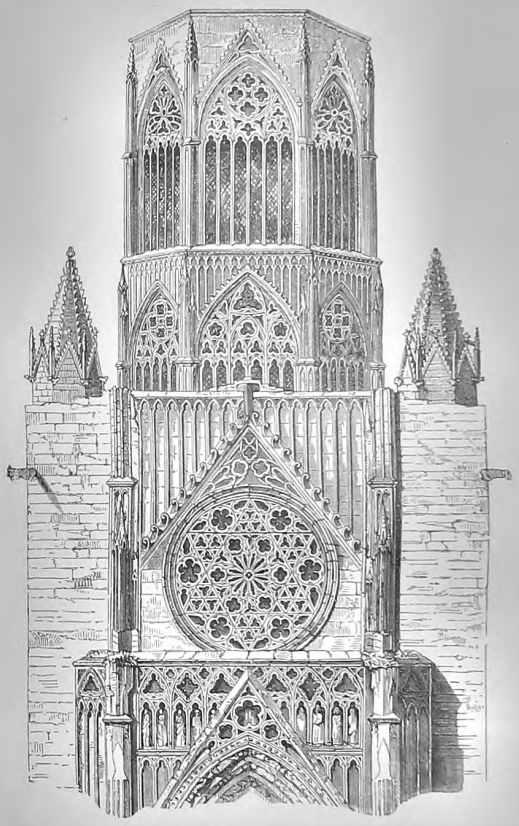


Fig. 360. Kuppelturm der Kathedrale von Valencia.

die Wagschale. Weiter wird das historische Urteil durch die Stetigkeit des Kunstlebens in einem Volke bestimmt. Die Geschichte beschäftigt sich notwendig eingehender mit einer Kunstweise, in welcher das allmähliche Wachstum bis zur höchsten Stufe der Vollendung Jahrhunderte hindurch ohne wesentliche Unterbrechung verfolgt werden kann, als mit bloßen glänzenden Episoden von kurzer Dauer. Eine solche Stetigkeit der Entwickelung, solche reiche Wechselbeziehungen sind nur in der italienischen, französischen und deutschen Kunst nachweisbar. Sie stehen deshalb im Vordergrunde der historischen Erzählung. Keineswegs wird dadurch das Dasein einzelner hervorragender Denkmäler in anderen Ländern abgeleugnet. So finden wir auf der pyrenäischen Halbinsel bedeutende gotische Bauten. Sie wurden aber vorwiegend durch

fremde Einflüsse, anfangs zumeist französische, vereinzelt im 15. Jahrhundert auch deutsche und englische, geschaffen, wenn schon in mannigfachen Zügen die heimische Eigenart, die südliche

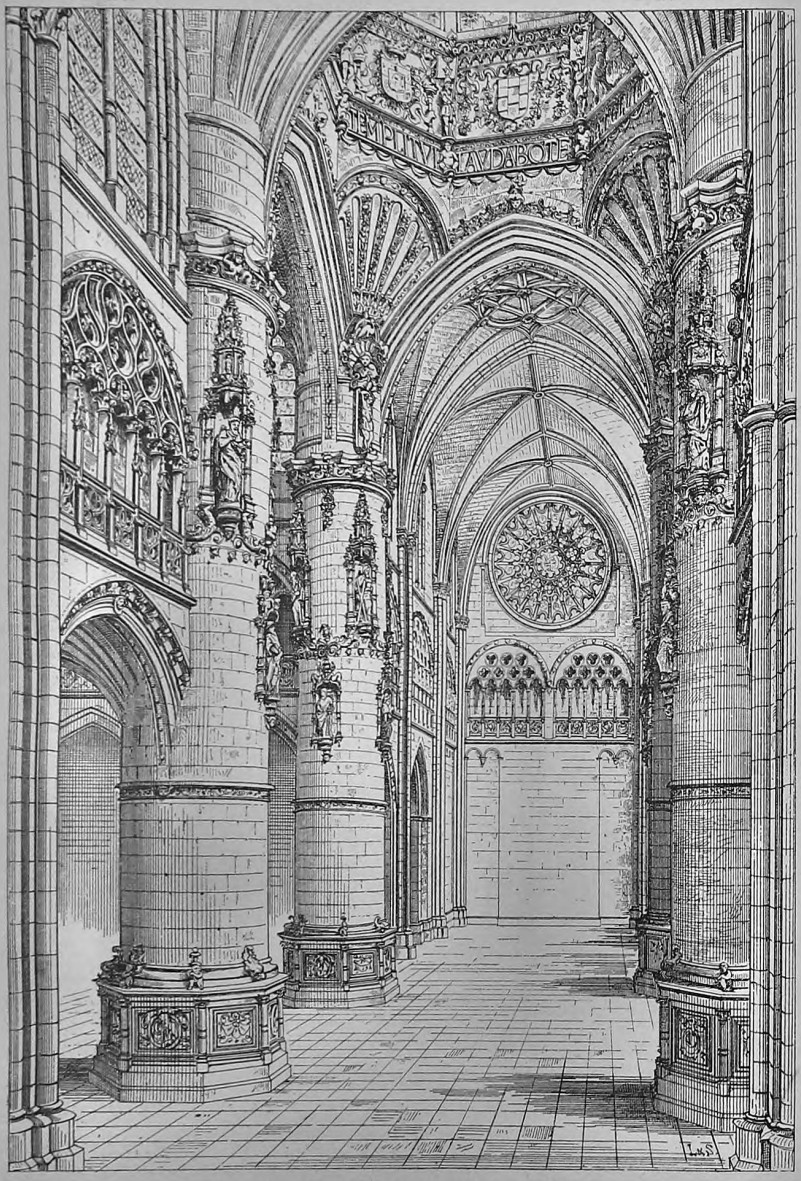



Fig. 361. Querschiff der Kathedrale von Burgos.

Natur hervortritt. Zu solchen Eigentümlichkeiten gehören die fast gleiche Höhe der Schiffe, die Kuppelanlagen über der Vierung (Fig. 360), die geringe Ausbildung der Fensterarchitektur, die

Aufnahme maurischer Ornamente und Bogenformen, auch der Stalaktitendecken, in die gotische Architektur. Die Frage nach der Entwickelung der gotischen Baukunst in Spanien kann nur im allgemeinen so beantwortet werden, daß auch hier in der späteren Zeit die dekorative Richtung vorwiegt und namentlich bei der Schöpfung kleinerer Werke, wie z. B. Kapellen, reichste Nahrung findet.

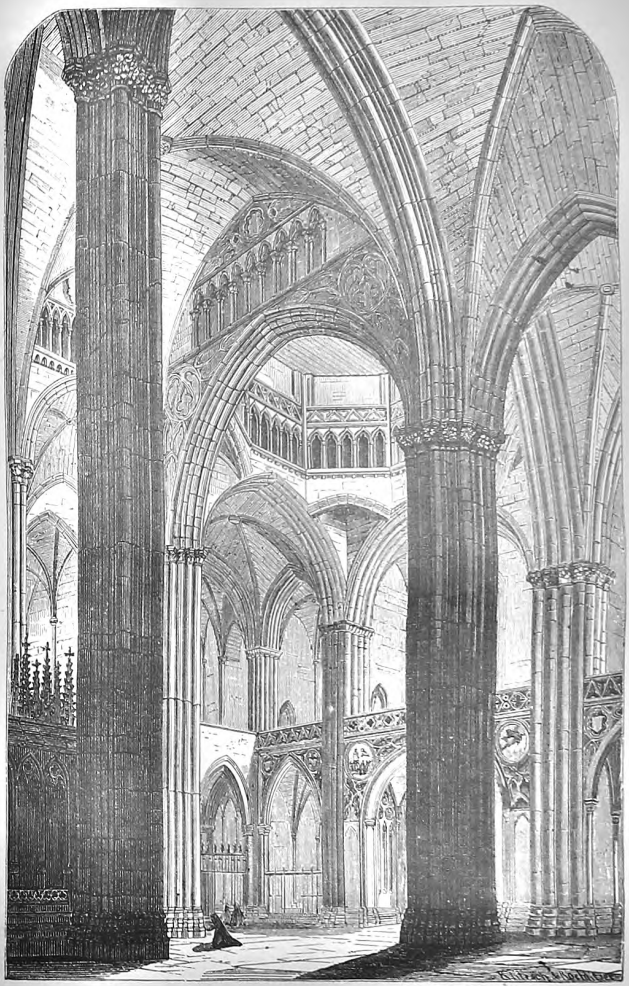


Fig. 362. Inneres der Kathedrale von Barcelona.

Zu den frühesten gotischen Bauten in Spanien zählt die Kathedrale von Burgos, welche im Jahre 1221 begonnen und schon nach siebzehn Jahren, bis auf die viel später errichteten Türme der Fassade und die Kuppel, vollendet wurde. Die schweren Rundpfeiler im Innern (Fig. 361), der Chorumgang und Kapellenkranz weisen auf französische Vorbilder hin, welche auch bei den Kathedralen von Toledo und Leon befolgt wurden. Doch scheinen bei der

ersteren, einer fünfschiffigen Anlage, noch andere Einflüsse mitgewirkt zu haben. Dem 14. Jahrhunderte (1298 begonnen und nach den Plänen eines Meisters Jayme Fabra aus Majorka weitergeführt) gehört die Kathedrale von Barcelona (Fig. 362) an. Sie zeichnet sich, abgesehen von der feineren Gliederung der Pfeiler, durch die weite Spannung der Gewölbe im Mittelschiffe aus, worin ihr die Kathedrale zu Palma auf der Insel Majorka gleicht.

Während in Spanien die gotische Architektur durch eine stattliche Reihe von Bauten vertreten ist, deren Geschichte und Zusammenhang untereinander die heimische Forschung hoffentlich aufhellen wird, hat sich in Portugal nur ein einziges hervorragendes gotisches Werk zu Batalha, seit dem Ende des 14. Jahrhunderts im Baue, erhalten. Dem dreischiffigen Langhause schließt sich ein Querschiff an, an dessen Ostseite fünf tiefe Kapellen, die mittlere als Chor verwendet, liegen (Fig. 363). Sie dürfte gleichfalls einem fremden Meister (Engländer?) den Ursprung verdanken, welcher nur in der flachen Dachbildung den südlichen Sitten sich anbequemte. Dagegen hat die unverfälschte heimische Phantasie die üppigen Barockformen am Mausoleum König Manuels hinter dem Chore der Kirche geschaffen.

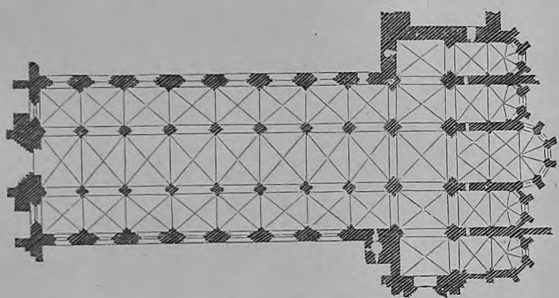


Fig. 363. Grundriß der Klosterkirche zu Batalha.

Wenn schon ein so großes und kulturreiches Volk wie das spanische eine künstlerische Selbständigkeit nicht behaupten konnte, so mußten natürlich die kleineren und kulturarmen Grenzstämme im Osten in eine noch vollkommenere Abhängigkeit von der Kunst Mitteleuropas geraten. Deutsche und (in Ungarn) vereinzelte französische Einflüsse machen sich hier überall geltend. Träger derselben waren bald die Klöster, von fremden Mutterklöstern nach dem Osten verpflanzt, bald die aus Deutschland eingewanderten Kolonisten. Beide brachten aus ihrer alten Heimat den Baustil fertig mit und setzten ihn in der neuen ohne wesentliche Aenderungen fort.

Im 14. Jahrhundert hatte die gotische Architektur ihren Kreislauf durch die ganze europäische Kulturwelt vollendet. Selbst den christlichen Orient hatte sie durch die Kreuzfahrer erobert, hier für eine kurze Zeit den altheimischen Stil verdrängt. Wieder war der Augenblick gekommen, in welchem man an eine einheitliche künstlerische Bildung Europas, eine allgemein herrschende Weltkunst glauben konnte. Aber rasch, wie er gekommen, schwand der Augenblick. Die besonderen nationalen Strömungen brachen sich im 15. Jahrhundert abermals eine freie Bahn, schieden von einander oder suchten und fanden, wenn sie sich vereinigen wollten, dieses Band in einer anderen, der antiken Kunstweise. An die Stelle der gotischen Kunst trat die Renaissance.

# Verzeichnis der Farbendrucke.


Tafel V. Kathedrale von Monreale bei Palermo (nach Gravina und Richter) zu S. 250
Tafel VI. Wanddekoration aus der Ste. Chapelle (nach Lassus) . . zu S. 167 u. 171
Tafel VII. Fenster aus St. Denis (nach Labarte) und Wanddekoration der Ste. Chapelle zu Paris . . . . . zu S. 238


# Das Ortsregister

sowie die Verzeichnisse der Künstler und der technischen Ausdrücke zu diesem zweiten Bande des Handbuchs der Kunstgeschichte werden mit den gleichen Verzeichnissen zu dem dritten und vierten Bande vereinigt und dem letzteren angehängt werden.

Die beiden die neuere Kunst bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts behandelnden Teile werden im Laufe des Jahres 1896 zur Ausgabe kommen.


R&S



W30/—

